

הישרדות

(פטיש) סדרת מקור לביקורת התרבות

עורכי הסדרה יצחק בנימיני, עידן צבעוני

חיי מדף סדרת דיונים בספרות העברית והישראלית

עורך הסדרה פרופ' דן מירון

ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

ד"ר רות הכהן-פינצ'ובר

פרופ' חנן חבר

הישרדות

תפיסת המוות בין מלחמות העולם
בארץ ישראל ובאיטליה

אורי ש. כהן

רסלינג

Survival: Senses of Death between the World Wars

Uri S. Cohen

Fetish An Israeli Series for Cultural Studies

Series Editors: Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Dr. Ruth HaCohen, Prof. Hannan Hever

From Shelf to Head Readings in Hebrew & Israeli Literature

Series Editor: Prof. Dan Miron

Cover Design: שׁוּעַל | Shual.com

Language editor: Ella Golan

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2007

Resling, Itamar Ben-Avi 3, Tel-Aviv 64736

www.resling.co.il

Printed in Israel, 2007

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,
אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עיצוב עטיפה: שׁוּעַל | Shual.com

סדר דפוס: עופר בנימיני

עריכת לשון: אלה גולן

www.resling.co.il

רסלינג, איתמר בן-אבי 3, תל אביב 64736

טל: 03-6956704

נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל אביב

© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

נדפס בישראל, 2007

תוכן העניינים

מבוא / 9

הקדמה המוות כעיקרון המכונן של הפוליטי / 15

1 שומר בית הקברות איבד את המפתח - 'אורח נטה ללון' ותפיסת המוות

ביצירתו של עגנון / 35

2 פירנדלו ובעיית ההכרה האזרחית / 85

3 אונגרטי - האדם מול שבירותו / 129

4 שלונסקי - מציאת הקול והמוות / 173

סיכום - קולה של הקהילה / 223

הערות / 245



הבעיה של הרוע תהיה השאלה היסודית של החיים
האינטלקטואלים באירופה אחרי המלחמה – כפי שהמוות
היה לבעיה היסודית אחרי מלחמת העולם האחרונה.

חנה ארנדט, 1945



מבוא

יש מי שיראה בענווה, כאחד השופטים, זכות לעצמו, אם מפעלו יהיה הערת שוליים בהיסטוריה היהודית. זאת ענווה כוזבת, הערת שוליים היא יותר ממה שיכול אדם לבקש. אמנם במקום ובזמן שבהם אנשים עשו הרבה יותר זו נראית ענווה, אך היא מבוססת על הפרה הולכת ונמשכת של שלווה חיים של בני האדם שהם כביכול נשואיה הפסיכים של ההיסטוריה שהאדם מבקש להיות לה הערת שוליים.

מהי היסטוריה ואיך כרוכה בה הספרות, מדוע ואיך בני האדם כבולים אליהן, נובעים מהן, מנביעים אותן, חושבים כתוצרים שלהן – אלו מקצת השאלות היסודיות שסביבן סב הדיון בסיבות ובתוצאות. אם יש ביצה ותרנגולת אזי כל כך הרבה כבר מונח, נשאר רק לשאול מה קדם למה. זו דוגמה טובה לאופן שבו משתלטת ההיסטוריה על המחשבה ואינה מאפשרת אלא שאלה קטנה בסך כל השאלות האפשריות: מה התרנגולת ומה הביצה – כשמדובר במארג החיים, קשה מאוד לדעת.

היומרה שבמחקר הזה אינה להיות הערת שוליים – זו כבר מניחה ספר, מניחה מחבר, מניחה שיש דבר יציב וכתוב שניתן להעיר ביחס אליו. היומרה כאן היא רק לשאול יותר משאלה אחת. זו אפילו אינה שאלה על ההיסטוריה וגם לא על ההיסטוריה של הספרות, אלא יותר על הכוח שמאחורי הקלעים של ההיסטוריה: הפוליטיקה ושפתה. איך שלא נגדיר אותה, זו הזירה שבה נפגשים בני האדם כחברה ומוציאים אל הפועל תוכניות שמשנות את המציאות ולמעשה מייצרות היסטוריה. וזו אחרי הכול אינה אלא שורה של הפעלות כוח בכפייה או בהסכמה, שמגדירה אויבים ונתינים יותר משהיא נובעת ממציאותם בעולם, שמצדו לעולם אינו חסר אותם.

ראשיתו של מחקר זה אולי בהתחכמות. חיפשתי דרך לקשור את העניין שיש לי באיטליה בעניין שאני מוצא בספרות העברית, והתוצאה הייתה הצעת מחקר לעבודת דוקטורט על תפיסת המוות בין מלחמות העולם בישראל ובאיטליה. התחכמות אינה סיבה טובה פחות מכל סיבה אחרת למחקר. כדרך של עבודות דוקטורט היא נמשכה

זמן רב והתבססה על עזרה חומרית נדיבה של גורמים רבים, ואני אסיר תודה לכולם. הספרייה הלאומית ברומא אפשרה לי שהייה בעולם הספרותי של איטליה בין מלחמות העולם, והעמידה על טבעו השיחי (discourse) של הפשיזם הבהירה לי שיש טעם רב בהעמדת שתי התרבויות זו לצד זו.

יש כאן, אם רוצים, אפשרות להאשמה. אפשר לומר שהציונות היא פשיסטית באופייה, זאת האמת, אבל היא פחות חשובה מכפי שנדמה, משום שהפשיזם האיטלקי הוא בעיקרו דוגמה קיצונית של מדינת הלאום. העובדה שהפשיזם אינו דמוקרטי בוודאי מייצרת הבדלים מכריעים בין מדינות לאום דמוקרטיות לבין המדינה הפשיסטית, אבל לפחות עד השלב האחרון של הפשיזם ברפובליקה של סאלו, זהו הבדל פחות משמעותי מכפי שהיינו רוצים להאמין. הציונות אינה פשיסטית במובן הפשוט של המילה, היא בוודאי דמוקרטית, אבל זו דמוקרטיה שמגלה חסינות רבה לאי-שוויון מתמשך אשר היא אחראית לו. חסינות זו נובעת מזהות, מאי-הפרדה בין המדינה ובין ההיסטוריה היהודית, שאנו כהערות שוליים לה ושמושגי הדמוקרטיה שלנו גם הם משועבדים לה.

ואולם אחרי הכול התחכמות אינה סיבה טובה למחקר. כמי שכל שנות הלימוד שלו נתמכו בצורה זו או אחרת על ידי הציבור, אני מחויב להשיב בשאלה, ולפחות בתחום כמו מחקר הספרות אין טעם לשאלות שאינן עוסקות במוסר. כיצד אנו משלימים עם הרע שאנו עושים? גם מי שחושב שהרע הזה מוצדק מסכים שמדובר ברע: מחסומים, גזל, אפליה, הרג יומיומי, איש אינן חושב שזה טוב. אבל אנחנו משלימים, ולא מחוסר ידיעה אנחנו משלימים, אלא מחוסר אכפתיות. ולא אכפת לנו משום שאנחנו מצדיקים את הרע בשם טוב אחר. מהו הטוב הזה שבשמו אנחנו סובלים את הרע, קשה מאוד לדעת. הדת, הלאום, האומה, העם, ההיסטוריה, היהודים. דבר אחד עולה בכירור: ההישרדות של כל אחת מהישויות האלה היא המנגנון המרכזי שמייצר את הטוב שבשמו אנחנו משלימים עם הרע. הפוליטיקה היהודית אינה אלא כזאת במידה שהישרדות היא המניע העיקרי שלה.

לשרוד, להשאיר שריד. בניגוד למה שנהוג לחשוב המחשבה הקדימה את השואה, הפוליטיקה היהודית ממש מתחילה בשאלת ההישרדות ובלב השאלה הזאת עומדת תפיסת המוות כיחידה הסודית והיסודית ביותר של החיבור בין השיח הפוליטי ובין היחיד שמחקר זה עוסק בו.

יש הרואים בהערות השוליים ראיות מחזקות לטקסט המשתלבות בו מבלי לעורר הפרעה, אך האמת הפוכה. הערות השוליים של הטקסט הן צדו הרגיש ביותר, הפרום ביותר של הטקסט, ובו מופיעות התייחסויות אל טקסטים אחרים שאינם מעוכלים אל תוך הטקסט. הערות השוליים מסמנות את הצד הפעיל והדיאלוגי של הטקסט ולעתים מספרות את דרכו בנאמנות רבה יותר ממנו עצמו. מה שנשאר בהערות השוליים הם הטקסטים הפעילים, אלה שבסופו של דבר מפעילים את הטקסט. לבקש להיות הערת

שוליים משמעו לבקש דיון שלם. ניסיתי להביא את הדיונים המהותיים שהיו לי עם טקסטים אחרים במהלך העבודה, והשתדלתי לעסוק באלה המרכזיים לדעתי, אך מן הסתם, לא הגעתי לכולם.

מי שעוסק בספרות ומבלה את ימיו בין ספרים שמחבריהם נשתכחו ושמותיהם אבדו יודע שאין מה לבקש. הטקסט, הזמן, העבודה, אינם דרישה אלא היענות לדרישה, דרישה לעמוד על סוד גלוי, אך לאו דווקא מובן, של החברה שאנו חיים בה, על סוד הקבלה בה של המובן מאליו. הזיכרון של התרבות, מסתבר, מבוסס על שכחה. יוצרים נזכרים ונשכחים לא רק בשל שיעור קומתם. "גדולתו" של יוצר זה או אחר היא עניין סבוך ונתון לשינויים מתמידים שקשה לעמוד עליהם. ישנם כמובן היוצרים שנשכחים משום שעבודתם זניחה, אך ישנם גם אלה שעמדו בלב לבה של התרבות ושנשכחותם, יותר משהיא מסמנת מצוקה תרבותית, מסמנת את זכירתם הטוטלית, את העובדה ששירתם נטמעה עד כדי כך בתרבות ששוב היא אינה מאתגרת אותה. קורא שיבחן את מפת היוצרים העבריים שיצירתם נשאת פעילה עבורו יגלה שהם אלה שבצורה זו או אחרת מאתגרים את התרבות שאנו חיים בה. אלתרמן, עגנון, אצ"ג ולאה גולדברג הם דוגמה ליוצרים כאלה שיצירתם מאתגרת באופן עקרוני את התרבות הישראלית, כמו ששלונסקי, משורר שעמד במרכז התרבות העברית בישראל במשך שני עשורים לפחות, הוא דוגמה טובה ליוצר שנשכח מהסיבה השנייה. עמדתו השירית של שלונסקי מוטמעת בסובייקט הישראלי באופן כל כך מלא, עד אשר שירתו שוב אינה מאתגרת את הקורא באופן משמעותי, ומכאן ש"לא רלוונטי" פירושו לפעמים "מובן מאליו".

עבודתי עוסקת ביוצרים שמעמדם בתרבות העכשווית אינו אחיד, אך הדיון בתפיסת המוות של היוצרים האלה ושל בן גוריון ומוסוליני מאפשר להתעלם משאלה זו ולבחון את שתי התרבויות מנקודת המבט המשותפת לכל היוצרים הנזכרים כאן: הדיבור השירי על המוות.

ככל עבודה שמתחילה בדוקטורט גם זו אספה רשימת תודות ארוכה. בראש עומד הציבור, ואני אסיר תודה לו ולאוניברסיטה העברית על כך שאפשרו לי להשלים שלושה תארים ועל כך שהפגישו אותי עם מורים ותלמידים שמהם למדתי עוד ועוד. בראש אלה עומד דן מירון, שהדריך אותי בכל מובן אפשרי ושהעבודה הזאת היא חלק מהדיאלוג אתו. תודה עמוקה, לאריאל הירשפלד, אריאל רטהאוז, חנן חבר, מיקי גלוזמן, מיכל ארבל-תור, אברי בר לבב, מתי הוס, מנואלה קונסומי, ירון האזרחי, זאב שטרנהל, גיל אניז'ר, משה הלברטל, דוד שולמן, גלית חזן רוקס, אביגדור שנאן, יורם בילו, עמנואל סיון, חנה נוה, ימימה בן מנחם, עמיאל ורדי, משה הלברטל, יגאל שורץ, ליאורה אליאס הבלתי נשכחת – מלמדיי שבנדיבות חלקו דעתם.

העבודה על כתב היד הזה הסתיימה באוניברסיטת קולומביה בניו יורק, שבחסדה העניקה לי בית לפני סיום הדוקטורט. תודה מיוחדת לקרן הפיתוח של האוניברסיטה

שהעניקה לי מלגה לסיים את העבודה על כתב היד. יש שיאמרו שאם לא נשארתי בארץ ההשקעה בי בזוכה; אמירה זו נשמעת לי מופרזת, והספר הזה הוא לפחות מבחינתי ראייה. המחשבה על התרבות והספרות שלנו תימשך גם אם יסגרו את כל החוגים לספרות, כפי שמאחלים אחדים. אולי מדעי הרוח חטאו למשימה שלהם ומשום כך הם מאוימים כל כך בהכחדה תקציבית. אם האקדמיה הישראלית לא הצליחה לספק לישראליות אלטרנטיבה מספיק ברורה להתנהלות הכוחנית וההיררה שלה, זה לא רק בגללה. אבוי לנו אם כישלון זה יוביל אותנו לחשוב שאין בה צורך. מהו הצורך הזה קשה לומר, אבל ברור שתרכבות שאינה חוקרת את עצמה באופן שלפחות שואף להיות בלתי תלוי, דנה את עצמה למעגל של אלימות ללא סוף.

* * *

"ללמוד למות" הייתה המטרה המרכזית והכישלון המרכזי של הפילוסופיה המערבית מאז סוקרטס ועד דרידה. הלמידה בהכרח נכשלת משום ש"המוות", כפי שכותב דרידה, "יותר מכול שם עצם אחר פרט לאלוהים, חומק מתפיסתנו".¹ המוות כגבולו של הניסיון הוא גם הגבול של האמת, ממשיך הטיעון, וככזה הוא קשור באופן אינטימי, גם אם סמוי לעתים, ליצירתו של הסובייקט כנושא באחריות למותו, כלומר לחייו,² להגדרת הגבולות הפיזיים והחברתיים של החיים. הגבול הוא המקום שבו הקהילה מוגדרת כקהילה פוליטית. לפי פוקו, הפוליטיקה המודרנית מתאפיינת כביו-פוליטיקה, כשהפוליטי הוא זה של גרמשי: זירה שהיא מפגש של כוחות שמבקשים להפעיל שליטה על ולנהל את הגוף עצמו: החיים שלו והמוות שלו – החיים העירומים.

התובנה של פוקו בדבר הביו-פוליטיקה המודרנית קשורה במחשבה שלו על אודות מנגנון יצירת הסובייקט ופעולת הכוח בחברה המודרנית. בתולדות המיניות ובידע/כוח, במיוחד ברפלקסיה המצויה שם על תולדות השיגעון בעידן התבונה,³ פוקו טוען שלא הכוח הוא זה שמפריד בין אלה האוחזים בו לאלה המודרים ממנו, ומשום כך אין לחקור אותו בצורתו הגלויה ולא בזו האידיאולוגית. חקר השיח לפי תפיסה זו הוא פנייה אל ביטויים מקומיים יותר של רשתות הכוח. אבחון רשתות הכוח בטקסט ספרותי פירושו בחינה של מבנה הכוח בטקסט הגלוי לאור ההבנה שלנו את המיקרו-טקסט, ולא להפך (להבין את המיקרו-טקסט על פי ההבנה של הסיפור). מחקר זה אינו מתיימר לעסוק אלא בחקירה כזאת של הלשון הפיגורטיבית.⁴

תפיסת המוות היא אובייקט חקירה לא מוגדר כמו שם העצם שאת תפיסתו היא מבקשת לתאר. המוות חומק מאתנו באורח בלתי נמנע, אבל הלשון מסגירה את הצורה, את קווי המתאר שהם שיח המוות בחברה. שיח המוות הוא היסוד שעליו מבוססת תפיסת הישרדותה של החברה, ומכאן שהבחינה הקרובה של היצירות והיוצרים פותחת פתח להבנה של תנועת רעיונות בתוכה. הדיון בתפיסת המוות אצל ארבעה יוצרים מרכזיים בתרבות העברית והאיטלקית בתקופה שבין מלחמות העולם מאפשר תובנות

חדשות על יצירות מרכזיות בקורפוס של היוצרים הנדונים. הכניסה אל תוך הטקסטים, ובהרחבה אל תוך התרבות, דרך תפיסת המוות, בהכרח רואה בה נושא מרכזי של היצירות, בסיס שעליו בנויות ההבנות הסמויות של התרבות.

התרבויות שנדונות במחקר זה הן העברית והאיטלקית בתקופה שמוגדרת בצורה בלתי מחייבת כתקופה שבין מלחמות העולם. יש הרבה מן השונה והרבה מן הדומה באיטליה ובארץ ישראל בתקופה הנתונה.⁵ ההבדלים הם ברורים: איטליה היא מדינה ריבונית, עצמאית, שהשתתפה במלחמת העולם, בעלת תרבות לאומית רצופה שמקורותיה באימפריה הרומית, אם לא לפני כן. התרבות היהודית אמנם עתיקה ורצופה אך בארץ ישראל היא מצויה בתקופת מעבר. בחסות המנדט הבריטי היישוב עובר תהליך של התעצמות חומרית ומספרית שמגיע לשיאו באמצע שנות ה-30.⁶ במשך הזמן הזה נוצר בארץ ישראל מרכז ברור והגמוני של תרבות עברית ואולי גם של התרבות היהודית. הצבת שתי התרבויות, האחת ריבונית והשנייה בלתי ריבונית, נובעת מכך שבשני המקרים מדובר בתרבויות שאפשר לתאר אותן כתרבויות בעלות משק תרבותי סגור. אין להסיק מכך שאין השפעות זרות על התרבויות האלה, אך הללו מוגבלות.

התרבות העברית בארץ ישראל אינה סגורה בשום אופן שאינו רצוני, אולם בתקופה הנדונה כמעט שאין למצוא משתתפים בתרבות העברית החדשה שאינם חלק מהרעיון הצינוני. בתקופה זו עצם הבחירה לעסוק בתרבות עברית חילונית, לכתוב בעברית, לדבר עברית, היא בחירה שברוב המקרים נובעת מהכרעה צינונית. חלק ממה שהופך את התרבות העברית בין מלחמות העולם לכל כך מעניינת מבחינת שאלות של כוח בתרבות הוא היעדר הכוח הריבוני, ולכן ההשתייכות לקהילה היא במובהק ביטוי לקבלה וולונטרית של הרצון הכללי שאותו מבטא מנהיג נבחר. התרבות האיטלקית מצויה כמובן במצב שונה, כאשר הכוח הריבוני נתפס במהפכה פחות או יותר רכה על ידי מוסוליני והפשיסטים שבהדרגה סוגרים את התרבות ומנסים לשלוט בדרכים שונות בזרימת הרעיונות בתרבות.⁷

תהליכים אלה נבחנים מצדה של תפיסת המוות במידת האפשר. לשם כך נבחרו ארבעה יוצרים שזכו למעמד מרכזי כבר בתקופה הנדונה ונשארו מרכזיים להבנת התקופה ולהבנת הרצף התרבותי שבתוכו הם ממוקמים גם היום. כמתחייב מהרצון לחקור את השפה של המרחב הציבורי בתקופה ובתרבויות האלה הדיון הוא חד-צדדי מבחינה מגדרית. כל הטקסטים שנבחנו כאן נכתבו או נאמרו על ידי גברים בעלי זיקה ציבורית באותה תקופה.⁸ הבחירה ביוצרים אינה מתחייבת בהכרח לתפיסה של מרכז ושוויליים בתוך הקנון הספרותי, אך היא פונה אל יוצרים שהם מרכזיים לתיאור ליניארי של תולדות הספרות הלאומית העברית והאיטלקית. אברהם שלונסקי וג'וספה אונגרטי היו משוררים מרכזיים מאוד בשנות ה-20 וה-30 בשתי התרבויות. אונגרטי, עגנון ופירנדלו (שני האחרונים זוכי פרס נובל) שלושתם נקראים באופן רצוף בתרבויות ונמצאים בלב כל תיאור לאומי של תולדות הספרות. השאלה עד כמה שלונסקי מרכזי

גם היום עשויה להיות שאלה בעייתית, אולם מבחינת הרצף התרבותי נראה שאין בנמצא תיאור של התרבות העברית בארץ ישראל שאינו רואה בו את אחד המשוררים הבולטים בתקופה שבין מלחמות העולם, וסוכן תרבותי מרכזי ביותר, אם לא המרכזי, של הזמן.

פרק הסיכום של מחקר זה הוא פשרה. באופן אידיאלי הכוונה הייתה לעסוק בטקסטים של מוסוליני ובן גוריון כפרקים נפרדים תוך תיאור התפתחות תפיסת המוות שלהם. אופי העבודה והיקף הקורפוס של שניהם הכתיבו התייחסות מוגבלת אליהם בפרק הסיכום, והיא נערכת במידה רבה מחוץ ל"חקר" שלהם.

ההתבוננות הזו בתפיסת המוות מראה שהתרבות והפוליטיקה משתפים פעולה ומגיבים באופן שונה מזה שאפשר לתאר תוך כדי דיון בעמדות המוצהרות של הדוברים. הטענה העקרונית היא שהפוליטיקה אדישה ל"דעות" של היוצרים, ושהלשון הפיגורטיבית היא מקום המפגש בין הפוליטי לספרותי וזירת ההתרחשות העקרונית של הדינמיקה התרבותית. הבחינה, במילים אחרות, היא פחות של מה שנאמר ושל איך נאמר, אלא יותר של מה שלא נאמר, אבל מובן מאליו. בכך אני בסך הכול חוזר לאבחנה הבסיסית של אריסטו ב"רטוריקה", שקושרת בין הלשון הפיגורטיבית ובין המקום ורואה בטופוי – הפיגורות – את המקומות המשותפים לדובר ולמאזין. לפי אריסטו הטופוי הם למעשה תנאים שהקורא או השומע מזהה מניסונו, ובעזרתם הוא מוביל אל המסקנה הרצויה לרטור.⁹ האבחנה האריסטוטלית בקשר שבין הרטוריקה לאתיקה הנה רלוונטית משום שהשכנוע נובע מהתבוננות נכונה במציאות. אמת זו קשורה לחוקים ולדרכי ניהול המדינה, היא הביטוי הנעלה ביותר לאהבה ומטרתה הסופית של הפילוסופיה כפי שמציג אותה אפלטון במשתח.¹⁰ אבחנה זו מובילה אותנו היישר אל לב העניין משום שהיא מאפשרת לראות בטופוי, בלשון הפיגורטיבית, טענה לאמת הנובעת כבר מהשקפת עולם אשר הנה, לפחות בקונטקסט של האלגוריה הלאומית, טענה לאמת פוליטית.

מחקר זה מבוסס על ספרות ורואה בספרות את הביטוי העמוק ביותר לעולם ולאופני ייצוגו בשפה ובתרבות. היא נקראת עד כמה שאפשר מתוך עצמה, אבל קשה לבחון את נקודת מבטה משום שעצם החקירה נשענת על עיוורון, ועל הניסיון לעקוף את העיוורון באמצעות המחשבה שעוסקת בבחינה ביקורתית של המודרניות המערבית ששתי החברות המתוארות הן חלק ממנה. בין אם רואים את האופן שבו המוות מופיע בלשון כבסיס של הפיגורטיביות ביצירה ובין אם לאו, אפשר להסכים שתפיסת המוות היא לעולם נקודה עקרונית ומרכזית בכל יצירה. כפי שקורה לעתים, מדובר יותר בהצעה לדיון, ולפחות אני מקווה שהעבודה מספקת חידושים ביחס ליוצרים שנחקרו לעיפה. המטרה אחרי הכול היא להבין כיצד שפה ותרבות משותפות הופכות את הקורבן התקופתי של "מיטב הנוער" למובן מאליו.

המוות כעיקרון המכונן של הפוליטי

הקדמה

הדיון בתפיסת המוות במערב במאה ה-20 מתחיל בזמן והוויה של היידגר,¹¹ אולי החיבור הפילוסופי המשפיעה ביותר במאה ה-20. זמן והוויה מסמן שיא בהבנה של הפילוסופיה האקזיסטנציאלית את הגדרת הקיום באמצעות התפיסה של המוות. המוות על פי זמן והוויה הוא זה שמאפשר את הקיום האוטנטי של היחיד, בהיותו האופק המוחלט של הניסיון והאפשרות היחידה שהיא ודאות כאפשרות כלתי נמנעת. במילים אחרות, על פי היידגר הרע הרע ביותר שאפשר להעלות על הדעת הוא עולם שבו אני איני קיים. היחס האוטנטי אל המוות, המובדל מה"פטפט" של "ההם", מתבטא לפיכך בחרדה (Angst), שבהיותה אותנטית נבדלת מ"פחדנות" ומהווה, באמצעות הקריאה של המצפון, את הבסיס לקיום כדאגה:

מה שאופיני להוויה אותנטית, שמבחינה אקזיסטנציאלית מושלכת כקיום-לקראת-מוות, יכול להסתכם בצורה הבאה: הציפייה מבהירה ל-*Da-sein* את אובדנו בעצמיות-של-ההם והיא מביאה אותו פנים אל פנים עם האפשרות להיות עצמיותו שלו, שמראש אינה נתמכת על ידי דאגה לדברים אלא להיות עצמו חרד ומשתוקק בחירות לקראת המוות, משוחררת מהאשליות של ההם, עובדתי וכטוח בעצמו.¹²

הדגש הוא במקור, והוא מעמיד את הדברים על כך שהפתח היחיד שדרכו אפשר לעבור ממצב של "הבנה וולגרית" של העולם וראייה "פחדנית" ו"לא אותנטית" של הקיום עוברת דרך קיום "לקראת המוות". דאגתו של הקיים, אשר הנה נפרדת מהדאגה ל"דברים", הופכת להיות דאגה לשמה, מה שמעניק אחדות לקיים, והקיום כדאגה בא כבחירה בעצמי לצד האפשרויות שהדאגה כהבנה של העולם מספקות לו. מכאן השאלה של הקשר אל הקהילה, שעולה בפרק האחרון של זמן והוויה המוקדש לשאלת ההיסטוריות. האפשרות שעולה היא של קיום ציבורי אותנטי כקהילה, ועצם האפשרות של הקהילה נפתחת מתוך ההתמסרות של הקיים למוות לא כאפשרות אלא כוודאות אפשרית.

אין כוונתי להציע כאן פרשנות להיידגר, ואפשר להסתפק בתפיסה של הקהילה קודם כול כקיבוץ אנושי שהמשותף לו הוא המוות, ואולי הדבר היחיד שמשותף לו הוא אופן המוות המסוים הצפוי ליחיד בתוך הגורל, שהביטוי השלם ביותר שלו הוא התקשורת והמלחמה. במקום הזה הופך ההבדל הלשוני העברי למשמעותי. במובן כללי דרך החקירה של היידגר מבוססת על חקירה של השפה כמקור של אמת, ולכן יש משמעות מיוחדת לכך שמושג הקהילה כל כך שונה לשונית בתרבות העברית ובתרבות המערבית. בעברית מושג הקהילה, מקורו בקול: "מרחב מן קול (כמו באר, נהר מן בור, נור) קרוא בקול. ממנו: נקהל... הקהיל... קהל: עם אסוף בקול, עדת קרואים"¹³.

מושג הקהילה העברי מבוסס אם כך על תפיסה של קהילה שמקורה שונה, שאינה אימננטית בשום צורה, אלא מבוססת על פעולת ההקהלה, "ויקהל העם על אהרון" (שמות לב, א). השיתוף שקושר את האנשים לכדי קהילה מבוסס על פעולה ולא על תכונה. השיתוף הוא תוצאה של עמידה כנגד אותו הקול שאמנם ברוב המקרים הוא האל, אך העברית מכילה גם את המובנים המודרניים של הקהילה כמוגדרת על פי עמידתה מול הקול כאובייקט, קולו של המנהיג, קולו של המשורר. הקול כאובייקט, אטען בהמשך, חושף כבר בנשיאתו את השפה את הכניסה של הסובייקט אל מרחב של מוות.

לעומת זאת בתרבות המערבית בין אם מדובר ב־Gemeinschaft הגרמני או ב־Communitas הלטיני, מדובר בשותפות שאינה דיאלקטית, שבה הפרטים אינם ניצבים מול דבר־מה אלא קשורים זה בזה באופן טבעי. כפי שמעמיד זאת אספוזיטו:

האמת היא שכל התפיסות האלה מאוחדות בהנחה הבלתי מעוררת שהקהילה היא "תכונה" של הסובייקטים שמחוברים: סגולה, הכרעה, פרדיקט שמאייך אותם כשייכים לאותה הקבוצה.¹⁴

העיסוק בתפיסת המוות ובאופן שבו מות היחיד קשור לקהילה מספק קריטריון מוצק דיו המאפשר לבחון את הציונות כסימפטום של התרבות המערבית ואת השפעתה על הקהילה היהודית. זו במידה רבה הנחה שנובעת מראייה של הציונות לא כהגשמה אלא כתולדה של האלימות המערבית כלפי הסובייקט המסורתי היהודי.¹⁵ אפשר גם שמדובר בהשפעה רופפת יותר של תפיסת הקהילה המערבית, ובתוכה חתירה מתמדת של היסוד היהודי-משיחי, אך במובן הפוך מזה שעליו מדבר גרשם שלום במכתבו לרוזנצוויג: לא במובן אפוקליפטי, כי אם כאלמנט אוטופי ואפילו אנרכי שמפרק את ייצוגיה של הקהילה הלא־טקסטואלית ללא הרף. אמנם עדיין לא ברור בנקודה זו מה ההבדל בתפיסת הקהילה והמוות, אלה יתבהרו בהמשך ויעלו מתוך ההשוואה. מה שעומד מראש בספק הוא מידת ההמשכיות של ההיסטוריה היהודית והשאלה עד כמה, אם בכלל, הציונות ממשיכה אותה.

הסוגיה הזאת הופכת רלוונטית במיוחד כשהשאלה היא היכן לחפש את השינוי שמחוללת הציונות בתפיסת המוות היהודית. דניאל בויאריין פונה באורח מתבקש אל

הרצל ומוצא שהרצל מבקש את המוות היהודי בכבוד בהתאם לקודים הג'נטלמניים של המאה ה-19.¹⁶ אפשרות שנייה היא לפנות אל היהדות הרוסית ואל פינסקר, שסיפק את האנליזה הציונית הראשונה כתרופה למצב היהדות. האלמנט המהפכני העקרוני ב"אוטואמניפיציה" הוא ההעברה של פעולת השחרור מקיבוצים חיצוניים, שבתוכם מבקשים היהודים להשתלב, אל היהודים עצמם שצריכים לשחרר את עצמם. שחרור זה, על פי פינסקר, פירושו פנייה לארץ ישראל ולבנייה של קהילה לאומית "נורמלית". על פי פינסקר, מבחינת הצורך של היהודים בקהילה לאומית הם כחולה אנורקסיה:

היעדר הצורך במאכל ומשתה סימן רע מאוד הוא לחולה. לא תמיד יצלה חפצנו להצילו מן האנורקסיה האנושה. ואף אם יעלה בידנו לסלקה עדיין ספק הוא אם יהיה ביכולתו של החולה לבלוע את המזון שכבר הוא תאב לו.¹⁷

הלשון הפיגורטיבית של פינסקר הנה רבת משמעות ואינה בדיוק מובנת מאליה. העניין המובלע בה הוא שהיהודים הם גוף אורגני, חי, שהווייתו היא כבר סימפטום.¹⁸ אפשר כמובן להסתפק בהסבר שלפיו פינסקר הוא רופא ולכן הוא מדבר על היהודים כעל חולה, אך זה הסבר מעגלי שאינו עונה על השאלה מדוע רופא הוא זה שהיו לו הכלים לנסח את הלשון המודרנית של הציונות. דומה שמרכזיותו של הרופא לאנליזה הזאת רק מתחילה באבחון המחלה, משום שהשלב הבא באנליזה הזאת גם היא עוסקת בדבר שכולם יכולים לדעת אבל רק הרופא מכריז: מותו של החולה:

בין אומות העולם החיות כיום, ניצבים היהודים כאומה שמתה מכבר. עם אבדן ארץ אבותם אבדה מהם עצמאותם ויגיעו עד התפרדות, שאינה תואמת מהותו של אורגניזם חי, אחור. המדינה שרוצצה תחת עוצם השלטון הרומי, נכחדה מנגד עיני העמים. אבל העם היהודי, אחר שנתיאש מקיומו המדיני-הגופני, ממציאותו הפוליטית, לא יכול בכל זאת להיכתב לכליון גמור, לא חדל להתקיים רוחנית בתור אומה. העולם הביט וראה בעם הזה את הדמות המאימת של מת המתהלך בין החיים. תופעה רוחנית זו של בר מינן תועה, של עם בלי אחור ופילוג אברים, בלי מכורה ומוסרה, שאינו חי עוד ובכל זאת משוטט בין החיים; דמות משונה זו, שספק מוצאת דומה לה בדברי הימים, שעומדת יחידית ללא תדגים וללא תצלים, מן הנמנע היה שלא תחולל גם רושם זר מוזר בדמיון העמים. ואם פחד הרוחין טבוע מלידה ומוצא לו סמוכים ידועים בחיים הפסיכיים של האנושות – מה פלא כי נעור בתקפו למראה אומה זו מתה וחיה בכל זאת?¹⁹

המהלך של פינסקר הגיוני למדי. הוא מתחיל בניתוח של המחלה, עובר אל המוות, אך משם הוא מגיע אל הלימבו, אל הגדרה של ההווה היהודית כ"מת חי", הגדרה שנחוצה לו על מנת להגדיר את האנטישמיות כבלתי רציונלית. בכך יש פרדוקס, משום שעל פי השיעון התגובה של הגויים למציאות הרפאים הספקטרלית של היהודים היא רציונלית בהחלט. האבחנה של פינסקר את המחלה היהודית אמורה לנבוע מהמחלה האנטישמית של הגויים שאין לה פתרון, אך המחלה היהודית אינה יותר מסימפטום שלה.

בכך יש אמנם התקה של האשמה מהמקרבן אל הקורבן, והטיעון של פינסקר אמנם ליניארי, אך אף אחד מחלקיו אינו הכרחי או עובדתי.²⁰ פינסקר מגדיר את החיפוש אחר השחרור היהודי כחיפוש אחר החיים, אבל מה שבאמת לא מצוי ליהודים הוא המוות, כלומר החיים העירומים שלהם. הלשון הפיגורטיבית של פינסקר נותרה חלק מהציגונות עד שנות המדינה ואף בהמשך, ויש בה הסבר מסוים להופעתו העוצמתית של המת החי בשירה של אלתרמן ושל משוררים אחרים, מינוריים יותר, בתקופה שבין מלחמות העולם.²¹ הציור הלשוני של המת החי מבטא אם כן תפיסה של האומה שמצבה בלתי אפשרי לאחרים ולעצמה. מצב סימפטומטי הדורש שינוי, שינוי פוליטי שפירושו בהחלט תפיסה של הפוליטיקה כביו-פוליטיקה. מכאן עולה השאלה כיצד יש לקשור בין תפיסת המוות האינדיווידואלית לבין מושג הקהילה עצמה כקהילה ביו-פוליטית, ומהן התוצאות של הגדרה כזו.

ביו-פוליטיקה

בסיום של החלק הראשון של ההיסטוריה של המיניות, הרצון לדעת מעמיד פוקו הגדרה ראשונית של הביו-פוליטיקה כמאפיין של המודרניות:

אין ספק שזו הפעם הראשונה בהיסטוריה שבה הביולוגיה השתקפה בפוליטיקה; עובדת החיים אינה עוד אותו מסד בלתי נגיש שמבצבץ רק מפעם לפעם במקריות המוות ובגורליותו; היא עוברת בחלקה לשרה הנתון לפיקוחו של הידע ולהתערבותו של הכוח. והאחרון לא יראה עוד מולו רק נתינים משפטיים שפסגת אחיזתו בהם היא המוות, אלא יצורים חיים, והאחזיה שיכול להפעיל עליהם תצטרך להתמקם במישור החיים עצמם; נטילת האחזיות לחיים, יותר מאשר האיום במוות, היא זו שפותחת בפני הכוח את הגישה עד לגוף. אם אפשר לקרוא "ביו-היסטוריה" ללחצים שדרכם מתאבכים אלה באלה תנועות החיים ותהליכי ההיסטוריה, צריך לדבר על "ביו-פוליטיקה" כדי לציין את מה שמכניס את החיים ומנגנוניהם אל תוך תחום התחשיב המפורש והופך את הכוח-ידע לסוכן המחולל תמורות בחיים האנושיים; אין זה מדויק לומר שהחיים שולבו עד תום בטכניקות ששולטות בהם ומנהלות אותם; הם חומקים מהן ללא הרף. מחוץ לעולם המערבי, הרעב קיים, ובקנה מידה נרחב כפי שלא היה מעולם; והסכנות הביולוגיות שמאיימות על המין האנושי אולי גדולות יותר, ומכל מקום, חמורות יותר מאשר טרם לידת המיקרוביולוגיה. אבל מה שניתן לכנות כ"סף המודרניות הביולוגית" של חברה, הוא הרגע שבו המין (espece) הופך למושא של תחרות במאבק המתנהל בין האסטרטגיות הפוליטיות שבתוכה. האדם נשאר במשך אלפי שנים מה שהיה כשביל אריסטו: יצור חי ובנוסף לכך גם בעל יכולת קיום פוליטית; האדם המודרני הוא חיה בתוך פוליטיקה שסובבת סביב חייו כיצור חי.²²

ישנה מודרניות ביולוגית והיא פוליטית במובן זה שהמודרניות פירושה שהחיים עצמם הופכים להיות האובייקט של הפוליטיקה. השליטה המסוימת על המוות כתוצאה מהמהפכה המדעית, החמיקה המסוימת מהאחזיה היומיומית של המוות בחיים, בדמות

רעב ומגפות, אינה מובילה בשום דרך לשחרור האדם מהכוח של המוות, אלא רק משנה את מקום ההתערבות של הכוח בחיים מהקצה (הממית) למשך (החי). רוב אפשרויות הקטסטרופה – אקולוגית, ביולוגית, אטומית – הן תולדה של המודרניות, והן משמשות רקע לשינוי התפיסה של הסובייקט הפוליטי והיחסים שלו עם הכוח הריבוני. הדמוקרטיה, נטילת הכוח על ידי "האנשים", מובילה לכך שהאדם שוב אינו יכול להימלט מאחיזתו של הכוח:

אפשר לומר שאת הזכות הישנה לגרום מוות ולהניח לחיות, החליף כוח שיכול לאפשר חיים ולהשליך חזרה אל המוות. אפשר שזה ההסבר לפסילת המוות, שמסתמנת מתוך העובדה שלאחרונה אבד הכלח על טקסי הפולחן שליוו אותו בעבר.²³

השינוי הזה באופי של הפוליטי הוא זה שמבדיל בין פוליטיקה לבין ביו-פוליטיקה והוא שינוי בתפיסת המוות מביטוי קיצוני של הכוח "החורג" של הריבון, כלומר המהות של הכוח שלו כריבון, לתנאי של החיים. הדמוקרטיה, במובן הרחב ביותר האפשרי, כלומר "שלטון ההמון", כפי שהיה מכנה זאת אורטגה אי גאסט (Ortega Y Gasset), פירושה כדברי פוקו, אפשר לכאורה וניהול למעשה – של החיים עצמם כטבעה של הריבונות.²⁴ כפי שאפשר לראות לא כל הפוליטיקות תופסות את אפשרויות החיים באותה הצורה. בן גוריון לדוגמה ראה את תפקיד הכוח היהודי במניעת השמדת היהודים, תפיסה שכלל לא עולה על דעתו של מוסוליני שמבין את "אפשרויות החיים" כמתן אפשרות לכיטויים.

טבעה הזו של הריבונות בהכרח מגיע בליווי האפשרות של השלכה חזרה אל המוות. שינוי זה מביא אתו וגם מניח שינוי בעצם מהותו ותפיסתו של הסובייקט הפוליטי, כפי שכותב פוקו במאמר שהוא סיכום של קורס שפורסם בשם "צריך להגן על החברה": "על מנת לערוך ניתוח קונקרטי של יחסי כוח, צריך לנטוש את המודל היורדי של הריבונות. אותו המודל שמניח שהיחיד הוא נושאן של זכויות טבעיות או כוחות הטבעיים בו".²⁵ מה כן ידוע על הסובייקט הביו-פוליטי נשאר לא ברור, ואגמבן ינסה לתת תשובה לכך באמצעות המושג של ה"הומו סאקר" (homo sacer) – האדם הקדוש. שאלת הקהילה והקהילתיות עמדה ועדיין עומדת בלב הדיון שמתנהל במונחים שונים למדי בתחומי ידע שונים כמו פילוסופיה ומדע המדינה, והוא נשאר במידה רבה צמוד לשאלות של זכויות ושל חלוקת משאבים וצדק חברתי.²⁶ בדברים האלה טוען למעשה פוקו שמדע של המדינה שוב אינו אפשרי משום שהלשון שמשמשת בדיון היא לשונה של המדינה, והיא לשון כוזבת. הדיון בזכויות ובחלוקת משאבים מניח סובייקט שעצם הנחתו ככזה כבר מסתירה את היות חייו ומותו העניין העקרוני ואולי היחיד של הפוליטיקה.

אגמבן, כאמור, נענה לאתגר שבדברים ומספק פיגורה של הסובייקט, או אי

²⁷. Homo Sacer – האדם הקדוש

האדם הקדוש

אגמבן נוטל את האבחנות היסודיות האלה של פוקו ומאיך אותן בכמה מובנים חשובים המביאים אותו לראות במחנה הריכוז פרדיגמה אולטימטיבית של הביו-פוליטיקה, המקום שבו ה"חיים העירומים" הם הנשוא של הריכוזות. האבחנה בין האדם כיצור חי לאדם כסובייקט פוליטי קורסת. אגמבן מוצא תקדים לכך בחוק הרומאי בדמותו של ה־Homo Sacer, האדם שכל אחד יכול להרוג בלי שהדבר ייחשב לפשע, ושאסור להרוג אותו כ"קורבן מטהר". חייו מותרים אך אינם ניתנים להקרבה. באמצעות הפיגורה המשפטית הארכאית הזאת מצביע אגמבן על הרמיון המבני שבין הכוח הריבוני ובין ה־Sacratio, פיגורה אמביוולנטית של מרחב שקודמת לאבחנה בין קדוש לחילוני. אגמבן נשען כאן על המאמר של בנימין לביקורת הכוח, שבו מאפיין בנימין את האלימות של הריבון כאלימות שהיא לעולם חריגה, יוצאת מגדר החוק ומעמידה בפני חוק אחר.²⁸ האלימות, אם כן, לעולם יוצרת חוק או שומרת חוק, והיא מופעלת כבר מהמקור המיתולוגי שלה על "החיים העירומים" Bloß leben.²⁹ אותם חיים עירומים הם אלה שנמצאים במרכז ההתעניינות של אגמבן מכיוון שהם בעלי מבנה משמעות דומה לאלה של ה"הומו סאקר" בכך שהם חושפים את האמביוולנטיות היסודית של הריכוזות ושל הסדר שהיא מכתובה ושממנו היא נבנית.³⁰ המדינה, כשהיא הורגת, אינה עושה זאת כטיהור (חלק מהספרה הדתית) אלא כהצבת גבולות. כלומר, כשהמדינה מבצעת את מה שהיא אוסרת היא למעשה חושפת את המבנה העקרוני שלה כ"חריגה", כישות שמוגדרת על ידי החריגה מהסדר שהיא מכתובה, כפי שקבע קרל שמיט.³¹ מה שעולה מהמהלך הזה הוא הקשר הבלתי ניתן להתרה בין תפיסת המוות ובין האפשרויות הפוליטיות והקיומיות של היחיד, שבמדינת הלאום המודרנית הופך להיות תלוי במדינה על מנת שתהיה לו גישה למוות, שלא לומר למוות בעל משמעות. העבודות של פירנדלו ושל עגנון, כל אחת בדרכה, נקראות כאן כסימפטום של הבעיה הזאת בדיוק.³²

בהסתמך על האבחנה של קרל לויט על הקשר בין הדמוקרטיה לטוטליטריות, אפשר לומר שהדמוקרטיה התעשייתית "של ההמונים" הביאה לנטרול השונות הפוליטית ובכך סללה את הדרך בפני הפוליטיזציה הטוטלית של הכול, גם של אזורי קיום ניטרליים. לפי אגמבן במשטרים הטוטליטריים התהליך הזה אינו פתאומי או מקרי:

אפשר לומר שמנקודה מסוימת יהיה זה כמו כל מאורע פוליטי משמעותי שהוא לעולם דו-משמעי: המרחבים, החירויות והזכויות שהיחידים זוכים בהם במהלך ההתנגשות שלהם עם הכוחות הריכוזיים מכינים בכל פעם באותו הזמן רישום חרישי אך גובר והולך של חייהם בסדר של המדינה, ובכך הם מאפשרים מרחב שיפוטי חדש ומפחיד יותר לכוז הריבוני שממנו היו רוצים להשתחרר. "הזכות" לחיים – כתב פוקו, כדי להסביר את החשיבות שהמיניות תופסת כתמה של התנגשות פוליטית – "הזכות"

הישרדות

לגוף, לבריאות, לאושר, לסיפוק הצרכים, "זכותו" של האדם לשוב ולמצוא את מה שהגנו ואת כל מה שביכולתו להיות מעבר לכל מעשי הדיכוי או ה"התנכרויות", "זכות" זו שהיא כה בלתי מובנת במסגרת המערכת המשפטית הקלאסית, הייתה התשובה הפוליטית לכל הליכי הכוח החדשים.³³

העובדה היא שאותה העלאה על נס של החיים העירומים בדמוקרטיה הבורגנית מובילה לקדימות של הפרטי על פני הציבורי ושל הזכויות האינדיווידואליות על פני החובות הקולקטיביות, ובמשטרים הטוטליטריים היא הופכת במקום זאת לקריטריון פוליטי מכריע ולאחר העקרוני של ההחלטות הריבוניות. רק משום שהחיים הביולוגיים על הצרכים שלהם הפכו בכל מקום להיות העובדה המכריעה פוליטית, אפשר להבין את המהירות, שאחרת לא ניתנת להסבר, שבה במאה שלנו הדמוקרטיה הפרלמנטרית היו יכולות להפוך למשטרים טוטליטריים, ואותם משטרים טוטליטריים, כמעט בלי פגיעה ברצף, יכלו להמיר עצמם לדמוקרטיה פרלמנטרית. בשני המקרים, המהפכים האלה התרחשו בהקשר שבו הפוליטיקה זה מכבר הפכה לביו-פוליטיקה ושהמאבק היה סביב השאלה איזו צורת ארגון תהיה יעילה יותר כדי להבטיח את השמירה, השליטה וההגנה מהחיים העירומים.³⁴

לא ברור עד כמה הדברים של אגמבן מחדשים ביחס לאבחנות של פוקו. כפי שהראה רנזו דה פליצ'ה, ולו גם באופן מגמתי בזכות עצמו, תהליך המעבר מדמוקרטיה פרלמנטרית למשטר פשיסטי באיטליה כלל לא היה פשוט או חלק או מידוי. במובנים רבים זהו תהליך שנמשך שלוש שנים, פרק זמן שהוא גם ארוך וגם קצר, תלוי מי שופט. נקודת המעבר הזאת נבחנת בפרק על פירנדלו ברמות רצח מטיאוטי והשינויים שחלים במשטר הפשיסטי בנקודת הזמן הזו. ההסתייגות הזאת חשובה במיוחד לשם נימוק ההבדלה המוצגת כאן בין הפשיזם האיטלקי לבין צורות אחרות של טוטליטריות (נאציזם והקומוניזם הרוסי) שארנסט נולטה ביקש לאגד לכדי תופעה עקרונית אחת.³⁵ יחד עם זאת רצח מטיאוטי הוא גם הנקודה שבה הביו-פוליטיקה מתבררת כמנגנון היסודי של הריבוניות, שהשליטה שלו בחיים ובמוות אינה נקודת הקצה שלו אלא המהות היסודית ביותר שלו. ומוסוליני נעשה דיקטטור הלכה למעשה בנקודה הזאת כשהוא נטל לעצמו את האחריות על אותם "חיים עירומים" בעוד עירום חייו נעלם בפיגורה של הדוֹצ'ה.³⁶

כביו-פוליטיקה המודרנית ה"חיים העירומים" הם העובדה הפוליטית הראשונית. אגמבן מתאר את התהליך שבאמצעותו האדם הפך לבעל זכויות "מולדות", ובכך הופכת הלידה עצמה לפוליטית ואתה הופכים עצם החיים לעובדה הפוליטית המהותית ברמות ה"אזרח", ומכאן:³⁷

שהפשיזם והנאציזם היו, קודם כול, הגדרה מחדש של היחסים בין האדם ובין ה"אזרח", עד כמה שהדבר עשוי להראות פרדוקסלי, הם הופכים להיות ברי-הבנה רק כשמעמידים אותם על רקע הביו-פוליטיקה שנחנכה על ידי הריבוניות הלאומית והצהרת הזכויות.³⁸

אחד הדברים שאגמבן מצביע אליהם כאן הוא שהתהליך שבו האדם הופך להיות נושא של זכויות מרוקן אותו לגמרי ממהו שאינו ניתן לו באמצעות הזיקה שלו אל המדינה. האחדות הזאת של האדם עם אזרחותו היא באורח פרדוקסלי תוצאה של הביולוגיזציה שלו, הרדוקציה שלו לעובדה ממושטרת של קיום. העובדתיות של קיום זה היא היא, לפי אגמבן, המהפך הפילוסופי שהיידגר מחולל וגם ההסבר לקשר שלו עם הנאציזם:

אצל היידגר לעומת זאת, ה־Homo Sacer שכל פעולה מעמידה את החיים שלו עצמו בסימן שאלה, הופך להיות Dasein, האחדות הבלתי ניתנת להתרה של הקיום ושל דרכי ההוויה, של סובייקט ותכונותיו, חיים והעולם "שקיומו עצמו הוא בסימן שאלה". אם החיים, בביו־פוליטיקה המודרנית, הם מיד פוליטיים, כאן לאחדות הזאת שכשלעצמה יש צורה של החלטה בלתי הפיכה, נסוגה מעצם ההחלטה החיצונית שלה ומופיעה כשקיפות בלתי ניתנת להתרה ששוב לא ניתן לבודד בהם משהו כמו חיים עירומים. במצב החירום שהופך להיות הכלל, החיים של ה־Homo Sacer, שהיה המקבילה של הכוח הריבוני, הופכים לקיום שלכאורה אין עוד לשום כוח אחיזה בו.³⁹

הדגש בדברים האלה הוא על ה"לכאורה" שבסופם. האשליה של הסובייקט הליברלי האוטונומי בעל יכולת ההחלטה הרציונלית, הניתן לייצוג באמצעים פרלמנטריים, הייתה ותישאר הבטן הרכה של הסדר החברתי הדמוקרטי־ליברלי. בשינוי מונחים מסוים יש כאן גם הסבר לדילמה שמעמיד פירנדלו במתיא פסקל בפני הכוח הריבוני בזיקה ליחיד ובפני היחיד בזיקה לכוח הריבוני. אצל פירנדלו הדילמה מקבלת צורה ספרותית של פרדוקס בלשון המפרידה בין החיים בעירומם ובין החיים בלבושם האזרחי. אלה האחרונים אפשריים רק מתוקף נתינותו של האדם במדינה, ומשום כך מתיא פסקל אינו יכול למות, ולכן אף לא להיות קיים. אפשר לומר ברמה הפיגורטיבית שמה שהיידגר מעניק למתיא פסקל, הוא אם כך, את מותו. התשובה של היידגר למשבר שמובע בדמויות של מתיא פסקל ומנשה חיים (בוהיה העקוב למישור), שאינם מסוגלים למות, או מוצאים את עצמם כלואים בין החיים ובין ייצוגם הריבוני, היא רדיקליזציה של הגדרת הקיום כפונקציה של המוות. במילים אחרות, אם הבעיה שמתבטאת באי־היכולת למות היא סימפטום של אי־היכולת לחיות, אזי היידגר מבטל את השאלה על ידי הגדרה של האפשרות לחיים אותנטים כ"מציאה" של המוות, שאינו מצוי אלא צריך להימצא ומתוך ההכרה בו נובעת הישות האותנטית.

המוות והקהילה

ממה שעולה עד כאן ניכר שהדיון בתפיסת המוות בתקופה שבין מלחמות העולם הוא בהכרח דיון בקהילה המודרנית, במבנה שלה ובתחושת השייכות אליה. מדובר, אחרי הכול, ביחסיו של הפרט עם פרטים אחרים בקהילת הלאום, והספרות במידה רבה היא מקום היצירה ואף מקום ההוויה של עצם האפשרות של אותה קהילה לאומית. גם אם בדרכים שונות, כל הטקסטים הנדונים מתייחסים אל המלחמה של הקהילה,

בין אם הם מקדימים להבין את המשבר שיתבטא בה (פירנדלו, עגנון) ובין אם הם בוחנים את ההשפעה הישירה של המלחמה עליהם (אונגרטי). כפי שאפשר לצפות, שאלת ה"תמורה" של המוות היא שאלה מרכזית גם כאשר היא אינה נשאלת. כך מתקדמת הקריאה בשלונסקי כהקרבה של המשורר היוצר בשיר פיגורה של מותו למען הקהילה.

המוות שלי, נקודת הקצה של הסובייקט, הופך להיות האתר היחיד שבו הוא יכול לדעת את עצמו, וגם המובן היחיד של היות האדם אינדיווידואל אותנטי. כל אחד מהיוצרים מגיע למסקנה הזאת מזווית אחרת, אך כולם מגיעים לבסוף להכרה שהמוות, צורת המוות וההכרה בו, הם הדבר הנתון לבעל "החיים העירומים". אפשר לראות שבמידה רבה המהפכה שמחולל ביאליק בבעיר ההרגה נוגעת בדיוק לחיים העירומים, כאשר העמדת ריבון העולמים כדובר בשיר חושפת את היעדר הריבונות המוחלטת של היהודים אפילו על המוות.⁴⁰ היות היהודים מעין Homo Sacer – נתונים לריבונות של כל אחד אבל נטולי האפשרות אפילו להקריב את חייהם. הציונות היא מהפכה במובן הזה של תפיסת המוות אף יותר משהיא מהפכה מגדרית או ביטוי של אוטו-אנטישמיות; היא זו שהעניקה ליהודי את מותו המודרני, תוך שלילת אופן המוות הציבורי על קידוש השם כמוות בעל משמעות לאומית.⁴¹ כשפינסקר מצביע על כך שהיהודים צריכים חוק מיוחד כדי להחיל את החוקים עליהם הוא אינו מצביע אלא על מציאות יהודית-קיומית, זו שאגמבן מתאר כמצב הבסיסי של האדם הקדוש:

היהודים, כזרים גמורים, לא בשבילם נכתב החוק השולט במדינה. ולעומת זה נמצאו בכל מקום חוקים על היהודים. ואם רוצים שיהיה החוק הכללי נוהג גם ביהודים, צריך שיקבע הדבר תחילה ברור ומפורש בחוק מיוחד.⁴²

המבנה העקרוני של החוק הוא של חריגה. המחוקק בפעולתו כריבון לעולם מצוי מחוץ לחוק המופעל על הנתין המממש אותה. אף שנוסח הדברים של פינסקר עמום, ניכר שהוא מבין היטב את טבעו החריג של המצב היהודי בתוך המערך הריבוני המבוטא ביחס אל החוק. היהודי לעולם מצוי, "לפני החוק" כקפקא, ואף שהדברים נכונים לסובייקט המודרני ככלל, היהודים מצויים כלפי החוק בחריגה כפולה. אפשר לומר שהסובייקט הלא-יהודי לפחות נהנה מה"חסינות" שכרוכה בשייכות אל הקהילה. לפי הניתוח של אספוזיטו ה-Munus שמרכיב את ה-Communitas, הדבר שמשותף לאלה המרכיבים את הקהילה, אינו משהו שמקבלים אלא משהו שנותנים, הקהילה היא המשכונאי של החוב הזה: ה-Munus שה-Cummunitas (הקהילה) חולקת אינה תכונה או מוצא. היא אינה קניין, אלא להפך, חוב, משכון, מתנה-שישילתת.⁴³

נובע מכך, גם אם אספוזיטו אינו אומר זאת במפורש, שהחיים הם הנושים של המוות, כלומר שהחיים עצמם הם החריגה, הם הדבר שעליו הקהילה מגוננת וזה גם צידוקה, ומשום כך הם עצמם הם גם הטובין היחיד של הסובייקט שהנושה (הקהילה) מוכן לקבל, ומכאן תפיסתו של המוות כדורון, כמתנה לקהילה.⁴⁴

במובן זה היהודי מצוי בפני החוק ולא בתוכו. הוא אינו יכול לתת את חייו ואינו משתתף בנתינה, ולכן גם ההגנה שהוא מקבל נשמטת בקלות. משום שהוא מחוץ לקהילה במובן המקורי שלה, דרושה חריגה נוספת בדמותו של חוק שאומר שהחוק חל על היהודים באופן שווה. מציאות זו של היהודי היא שמעמידה אותו כ"הומו סאקר" במובן המקורי של המונח, מי שביחס אליו כל אחד הוא ריבון וחייו המופקדים אינם יכולים להיות מוקרבים. כל עוד הריבונות העקרונית הייתה דתית, היהודים היו יכולים לחיות אתה בשלום, משום שמבחינה דתית חייהם לעולם ניתנים להקרבה (קידוש השם) בפני ריבון העולמים.⁴⁵ השינוי המודרני במושגי הריבונות, יחד עם החילון בחברה היהודית, הם אלה שמביאים לידי הקושי למות כשהאויב (הגוי) שוב אינו מבקש להמיר את דתו של היהודי, אלא רק לאשש ריבונות על חייו, כלומר על מותו.

לתפיסה הזאת יש השלכות הן על ההבנה של הצינונות המודרנית והולדתה כנהוג בהקשר של "סופות בנגב", גל הפוגרומים של 1881, והן על החיזוק המכריע שהתנועה קיבלה בעקבות מלחמת העולם הראשונה והפוגרומים של 1919.⁴⁶ הפוגרומים בהקשר הזה מובנים כאקטים בוני קהילה (לא יהודית) משום שהם מבחירים ליהודים את מיקומם השונה ביחס לחוק, ובעצם את חוסר התכלית שבאמנציפציה החוקית. ההבחנה הזאת אינה זהה לזו של פינסקר ושל רבים אחרים המבחינים בין אמנציפציה חוקית לאמנציפציה חברתית. עצם ההפרדה בין החברה ובין החוק אינה אפשרית ואין לה משמעות במדינה המודרנית.⁴⁷ דומה שבמקרה הזה פינסקר הוא מתבונן חריף יותר מהרצל, ומשום כך הוא פותח בתובנה שהיהודים מתים. משמעות המוות הזה היא פוליטית במובן כפול, הן כפעולה מכוונת קהילה מצד פינסקר והן משום שהיא רואה בכך שהיהודים מתים אבל חיים תוצאה של היעדר משמעות פוליטית למותם: "הדבר הקשה בתולדותינו הוא זה, שאין אנו יכולים לא למות ולא לחיות. למות אין אנו יכולים, למרות המכות אשר יכוננו אויבנו, ואין אנו רוצים לאבד עצמנו לדעת על ידי שמד וטמיעה. ואולם גם לחיות אין אנו יכולים: על זה הן שוקדים אויבנו".⁴⁸ לכאורה מדובר כאן בפרדוקס או בתפיסה שהיא מופרכת מיסודה, הרי מה הקושי למות. פרשנות אחת אפשרית, והיא זאת המקובלת, טוענת שהבעיה למות היא הבעיה של היהודים כקולקטיב להשתלב בחברה הנוצרית. ואכן הרעיון הראשוני של הרצל היה לפתור את הבעיה הזאת באמצעות המרה המונית של היהודים. אבל זאת אינה יכולה להיות הפרשנות הנכונה, מכיוון שפינסקר מפריד בצורה חד-משמעית בין "למות" ובין "לאבד עצמנו לדעת". הקושי למות הוא בדיוק מה שעוסקת בו העבודה הזאת, והקושי למות, הן של מתיא פסקל והן של פינסקר, ואפילו במקרה של והיה העקוב למישור של עגנון, הוא הקושי למות מוות פוליטי, או במילים אחרות מוות שיש לו משמעות ביחס לקהילה.

הגדרה זו של מוות פוליטי נגזרת בהכרח מהגדרת טבעו של הפוליטי כפי שהיא מצויה אצל קרל שמיט כהבחנה בין אוהב לאויב. בצורה זו שמיט כולל גם את ההגדרות הווריאנטיות של הפוליטי, משום שהכוח שבו מדבר ובר הוא לעולם הכוח של המדינה.

אבחנה זו היא שיוצרת את התנאי הבסיסי לקיומה של פוליטיקה, ויש לה תוקף רק במידה שבה האופק שלה הוא המלחמה, כלומר המוות: "מכיוון שרק בקרב אמיתי מתגלה התוצאה הקיצונית ביותר של הקהילה הפוליטית כאויב ואוהב. מהאפשרות הקיצונית הזאת החיים האנושיים מקבלים את המתח הפוליטי הייחודי להם".⁴⁹ הנכונות לצאת למלחמה, אופק ההשמדה הפיזית של היריב, גם אם הוא אינו ממומש, הוא זה שמגדיר את הפוליטיקה, וממנה נגזרות ה"פוליטיקות" שבתוך המדינה. כשהציונות מבקשת להעמיד את עצמה כבת כוח פוליטי של היהדות, היא אכן מכריזה במובן זה למלחמה, ולפיכך זו גם הנקודה שבה היהודי הופך לאויב. שוב הוא אינו זרוק מחוץ לחוק, אלא הוא מעמיד את עצמו תחת חוק של עצמו והופך מנתין, בן חסות – ד'מי, לאויב. הציונות במובן זה היא שנתנה צורה ולמעשה גם אפשרה פתרון לצרת היהודים, אך באותה נשימה היא נתנה צורה להשמדת היהודים כאחד הפתרונות האפשריים לאותה שאלה, בכך שהפכה את עמידתו של היהודי אל מול החוק כעמידת אויב. הרוצח הוא עדיין הרוצח, ואף על פי כן אין ספק שברוב המקרים הרוצח לא חשב על עצמו כעל רוצח אלא כעל חייל הממלא את חובתו לקהילה.⁵⁰ מה שעוד ברור הוא שהציונות באה לעולם כשמושג החסות הפוליטית איבד את משמעותו בתוך הקשר משפטי שהנחת היסוד שלו היא שוויון בפני החוק. בנקודה שבה פינסקר מדבר היהודים מצאו את עצמם במצב בלתי אפשרי, שבו הדרישה שלהם ושל אוהביהם לאמנציפציה היא זו שהופכת אותם לאויב במידה שהיא לא הפכה אותם לאוהב (friend).⁵¹

עם זאת, אפשר לומר שהציונות לא יצרה את העם היהודי כסובייקט פוליטי: היא נתנה לו צורה והקהילה אותו במדינה, אך היא לא הייתה אלא אחת האפשרויות של הפוליטיזציה הזאת שהתרחשה במסגרת הלאומיות האירופית, והיא אינה בהכרח אחרת לעם. ההגדרה של קרל שמיט עומדת ברקע חלק ניכר מהדיון של השנים האחרונות בשאלת הריבונות ובנגזרת המרכזית שלה, שאלת הקהילה. מהי הקהילה שאליה שייך אדם, מהי הקהילה שהוא מוכן להעניק לה את מותו, ובתוך איזו קהילה הוא נמצא שאחרים מוכנים למות בהקשרו, מבלי להישאר חייב אלא את חייו. זאת השאלה המהותית והמקום שבו נקשרת הספרות עם הפוליטיקה בקולו של הסופר כפיגורה של המוות. המוות הוא נקודת הקצה, נקודת המוצא שעליה נבנה המבנה הרעיוני והשיח הציבורי של הקהילה. ביצירת הספרות פוגש הכותב את אפשרות מותו, והמפגש הזה הוא גם המפגש של הקורא עם אפשרות מותו שלו. מכיוון שהאינדיווידואליות מיוסדת על החזקה של היחיד על מותו שלו, זו הופכת גם להיות נקודת ההיקהלות של הקהילה. אם כדברי בטאיי הקהילה חולקת את מה שמחלק בין חבריה, הרי שמה שמפריד בין החברים בקהילה הוא המוות והוא גם זה שמפגיש אותם: הקהילה חולקת את אפשרות מותה.

מוות זה הוא האופק המכריע של הפוליטי. ככזה קולו של הסופר הוא המקהיל קהילה, קהילת מוות שמקומה בזיכרון. במובן זה מותו של הסופר הוא תהליך ההמרה של החי לקול המספר. הטקסט הספרותי הוא הביטוי השלם ביותר שיש לתרבות להציע

לגבי תפיסת המוות המשותפת לכל חבריה, תפיסה המגדירה למעשה את תנאיה ואפשרויותיה של הקהילה הפוליטית. מעמדה זה של הספרות נובע ממקורה המיתי, במובן הבסיסי ביותר של המושג. כפי שמתאר זאת ננסי, המעמד המקורי של הסיפור, המסופר בפני שומעים, הוא היסוד המיתי של ההיקהלות, כפי שמקור המילה בקול מתאר זאת:

אין יודעים עוד אם זה שמספר הוא אחד מהם או זר. הם קוראים לו אחד משלהם, אבל הוא שונה מהם, משום שיש לו את המתת, או פשוט יותר את הזכות – במידה שלא מדובר בחובה – לספר.

הם לא היו מאוחדים לפני הסיפור, ואקט הסיפור הוא שמאחד אותם. קודם, הם היו מפורדים (כך לפחות מספר לעתים הסיפור) והם עמדו זה לצד זה, משתפים פעולה או מתנגשים מבלי להכיר את עצמם [...].⁵²

ננסי אמנם עוסק במיתוס, אבל אני לא חושב שהוא מנסה להפריד באמת בין הסיפור המיתי ובין הסיפורים האחרים, לפחות בהקשר המדובר כאן. ננסי ממשיך אחר כך בדקונסטרוקציה של עצם הרעיון של מצב סיפור מקורי, אך ברור שזה תהליך שלעולם אינו יכול לחרוג מעצם נוכחותו בסיפור, בכתב, מכיוון שכל סיפור מחולל את הקהילה הנוכחת בקול כנושאה של אותה התקהלות:

במלים האלה של המספר, לראשונה הלשון אינה משמשת לדבר מלבד להקהיל אותם ולהציג את הסיפור. אין זו עוד הלשון של משאם ומתנם, אלא זו של ההיקהלות – הלשון הקדושה של יסוד ושבעה. המספר חולק אותם.⁵³

מושג הקהילה עומד גם במרכז המחשבה של אספוזיטו, שחוזרת אל המושג של בטאיי "קהילת המוות", מושג שהוא מבין כאפשרות האותנטית היחידה של קהילה. המוות הוא זה שקושר בין חברי הקהילה משום שהוא בדיוק הבלתי ניתן לייצוג. במוות בא היחיד במגע עם הגבול שלו, וההכרה היא שהמוות הוא לעולם לא מותי שלי (לא אמות לעולם). לעולם אחרים מתים ואני חווה את הקצה שלי דרך הייצוג שלו באחר. זאת החריגה של היחיד מעצמו המביא אותו במגע עם הקהילה. אספוזיטו הופך את היחס הקיומי בין היחיד למוות, ובניגוד להיידגר וררידה הוא אינו רואה במוות של האני את כינונו ואת נפרדותו האותנטית, אלא את מה שקושר את האני אל ההם.

בקטגוריות של הא-פוליטי אספוזיטו יוצא מהדיון של שמיט בא-פוליטי כמקום שבו הפרלמנטריזם הליברלי מדכא את הקהילה הפוליטית האותנטית.⁵⁴ אספוזיטו ממשיך את הטיעון הזה ופונה לדקונסטרוקציה של הייצוג עצמו, כשהא-פוליטי הוא הבלתי ניתן לייצוג ומצוי מחוץ להישגה של הפילוסופיה הפוליטית. הדברים האלה מובילים אותו, דרך הדיונים של ננסי ובלאנשו, אל טבעה השלילי של הקהילה.⁵⁵ בטאיי עסק באופן מקיף בשאלת הגבול והעמיד את הקהילה על שני צדדיו של הגבול – השיתוף שמתקיים בקהילה, הדבר שמחלק בין החברים בקהילה הוא גם הדבר שהם חולקים. המטרה של הפילוסופיה הפוליטית הופכת להיות בראייה כזו התנגדות לייצוגים

שמייצגים את הריבוי הבלתי יציג, ומכאן עולה תפיסה של הקהילה שאפשר לחוות אבל אי־אפשר לייצג.

אפשר לראות שיש קשר הדוק בין המחשבה הפוסטמודרנית הרדיקלית המתנגדת לייצוגים של הקהילה ובין ייצוגיה המודרניים. הרעיון שהקהילה היא בלתי ניתנת לייצוג נובע מכך שאין קל יותר מלייצג אותה; אפשר אפילו לומר שקל יותר לקהילה לייצג את עצמה כקהילה מאשר ליחיד לייצג את עצמו כסובייקט אינדיווידואלי, מכיוון שכל ייצוג לשוני מוציא את היחיד מחזקת עצמו ומסר אותו לידי הקהילה; ובמילים אחרות, באמצעות האלגוריה הלאומית הקהילה מנסכת לעצמה גם את הייצוג של היחיד והופכת כל ייצוג לייצוג שלה. למען האמת תופעה זו היא בלתי נמנעת כשחושבים על האופי של הקהילה כתופעת גבול וכקהילת מוות.

פירושו של המושג קהילת המוות נוגע לכך שהקהילה אינה ניתנת לייצוג ומשום כך היא לעולם עסוקה בתיחום של עצמה, כלומר בגבולותיה. אפשר אפילו לומר שזה בדיוק הדבר שהקהילה חולקת, כאשר הגבול של כל הגבולות הוא המוות. מכיוון שאני כפרט לעולם לא אדע דבר על מותי שלי, מה שאני כן יודע על המוות ועל מותי שלי נובע מההתבוננות שלי באחרים. האחר, פניו של האחר, לפי לוינס, הם אלה שמסגירים לי את עוברת מותי, פותחים לי פתח אל האינסופי באמצעות האפשרות לרצח הנובעת מהרצון למחוק את השונות.⁵⁶

כאופן ברור, המחשבה הזאת פועלת כדי לשנות את מושגי היסוד ביחס לקהילה כפי שהיא נתפסת בתקופה שבין מלחמות העולם.⁵⁷ הקשר בין המחשבה המודרנית על הקהילה ובין המחשבה הפוסטמודרנית גם הוא ניכר בדברים של בטאיי, המעמיד "קהילה אותנטית של הלב" אל מול "האחדות הקיסרית המייסדת מנהיג". בני האדם דורשים משהו שיאחד אותם, אומר בטאיי, מנהיג או טרגדיה; "לבקש קהילה ללא ראש פירושו לבקש את הטרגדיה: אותה המתה של המנהיג היא טרגדיה; היא נשאת צורך של הטרגדיה. אמת שתשנה את הצורה של הדברים האנושיים מתחילה כאן: האלמנט הרגשי שנותן ערך הכרחי לקיום־יחיד הוא המוות".⁵⁸

אם להסתמך על הפרשנות של אספוזיטו לדברים של בטאיי, אפשר לומר שהמחשבה על הפוליטי מתכנסת למחשבה על המוות, והמחשבה הזאת עומדת בפני שתי אפשרויות עקרוניות שמוצאות את מלוא הגיוןן בתקופה שבין המלחמות. אפשרות אחת היא זאת של הקהילה הפוליטית־קיסרית, כפי שמכנה אותה בטאיי, והשנייה היא הקהילה של הלב, הקהילה האותנטית והמבוזרת נטולת הראש. לכל אחת מהאפשרויות האלה יש השלכות מרחיקות לכת ביחס לתפיסת המוות, ולקשר שבין המוות של היחיד ובין הקהילה, ונראה שבחשבון אחרון זו גם השאלה הפוליטית הרלוונטית ביותר שאפשר לשאול את הספרות.

הקהילה הקיסרית מאופיינת על ידי מנהיג מובחן ומוגדר ועל ידי אויב מוגדר, ואלה מעניקים לקהילה את הקוהרנטיות העקרונית שלה ואת תחושת השיתוף שלה. זאת קהילת מוות שבה המודוס העקרוני של המוות הוא היידגריאני על כל המשתמע

מכך. באמצעות האבחנות האלה אפשר להיקשר גם אל שמיט במובן זה שהקהילה הזאת היא פוליטית לא רק משום שהיא מוגדרת על פי ההכרעה בין אויב לידיד, אוהב לאויב, אלא ובעיקר משום שהיא מאפשרת מוות של הקרבה, מוות למען הקהילה. משום כך הקהילה הזאת אינה צריכה להיות מדינה כדי שתוכל להעמיד בראשה מנהיג, ואי-אפשר לקבל כפשוטה את ההגדרה של הצורך במדינה כדי לאפשר את הפוליטי.⁵⁹ באמצעות הדיון של דרידה בהידגר ובתפיסת המוות שלו במתת מוות אפשר להתקרב אל המונחים של תפיסת המוות בקהילה הקיסרית, שהיא אחרי הכול הקהילה הלאומית בתקופה שבין המלחמות.⁶⁰ במתת מוות עוסק דרידה בקשר שבין אחריות, מוות, נתינה וסודיות במסורת הנוצרית והטענה שעולה בעקבות הדיון בהידגר היא פחות או יותר זו: אלוהים מעניק לאדם את מתת המוות. המוות כמתנת האל הוא זה שמכונן את האינדיווידואליות הבלתי מתפשרת של הסובייקט הנוצרי-אירופי-מערבי. כך גם מתכונן הסובייקט האחראי, ה"קיים לקראת מותו", ומשום שהוא צריך להתכונן אל מותו, הוא גם אחראי לנשמתו.⁶¹ אחריות זו היא הבסיס שעליו עומד האינדיווידואל כבעל סוד ובעל אוטונומיה מוסרית לבחור. זו מתאפשרת לאחר שהנצרות מטמיעה ומדחיקה את המרכיב הדמוני-אורגניסטי המוטמע כבר במסורת הניאו-אפלטונית.⁶² כיוון שהמוות אינו ניתן לשום סוג של ניכוס, ואי-אפשר לקחת אותו מן האדם, הוא מייסד באורח פרדוקסלי, אך מובן בהחלט, את עצם אפשרות האינדיווידואליות והנתינה בעולם.

שינוי מקומם של המרכיבים בסכמה הזאת מוביל אותנו אל תפיסת המוות של הקהילה הלאומית. החייל, זה שחייו הם ברי המרה לקהילה, אינו נעקד, ולמעשה אין שום קשר בין העקדה לבין מגש הכסף. כמו כן איש אינו חי במקום איש אחר, ואיש אינו מת במקום איש אחר. האדם המקריב בוחר. והבחירה מודגשת משום שבלעדיה אין נתינה. האדם בוחר, גם אם כמובלע, להעניק את חייו כמתנה, זה ה-Munus שעל פי אספוזיטו עומד בבסיס השיתוף שבקהילה. מדינה, אומר אלטרמן, אכן אינה ניתנת על מגש של כסף: היא מוגשת. במול האז השותק דן מירון מעמיד דיון נרחב ביותר בתפיסת המוות הלאומית כפי שהיא מתבטאת בשירת מלחמת העצמאות.⁶³ הדיון ב"מגש הכסף" עומד על הממד הביקורתי הקיים בשיר כלפי ה"מחיר" הגבוה של המלחמה. מתוך התפיסות האלה מובנת הקביעה ש"אין אות אתם חיים הם או אם ירויים" כהצבעה על מבנה המשמעות המופרך של השיר המבטא את הצד הביקורתי שבו. ייתכן מאוד שקיים ממד ביקורתי ב"מגש הכסף", אך מתוך ההקשר הנדון כאן אפשר לראות בשיר ביטוי להבנה מעמיקה של המוות של היחיד בהקשר הלאומי. מרגע שהיחיד בוחר להעמיד את מותו כזיקה אל הקהילה, כל מה שמבדיל בין החי למת הוא המקרה. את הנכונות והמתנה מעניק כל מי שהעמיד את עצמו בפני האפשרות להיות ירוי או חי. כך נוצר סוג שונה של חי מת: השריד, הלוחם שבאופן מקרי וחסר פשר שרד.⁶⁴ כפי שאבקש לטעון בדיון בשלונסקי, תפיסת המוות של היחיד בהקשר של הקהילה הלאומית עוסקת במובלע גם ביחסים בין היחיד ובין ההמון. ההמון אצל היידגר,

"ההם", מתים מוות שהוא בלתי אותנטי משום שהם אינם מסוגלים להתמודד באמת עם האפשרות הוודאית שלעולם נחווית כאפשרות. לעולם "אחרים מתים", זה תמיד קורה לאחרים, אבל המוות הוא לא באמת האפשרות שלי. משורר כשלונסקי מעמיד את שאלת העצמי והאותנטיות שלו כבעיה מרכזית שמטופלת בשירה, ובהקשר הלאומי שלה לובשת השאלה הזאת צורה של דאגה לקהילה שאליה הוא מדבר. ב"באלה ימים" שלונסקי מבדיל את עצמו מן ההמון על ידי מציאת קולו שלו, ובכך הוא חוזר ונקשר אליו (אל הקול והקהל), אלא שהפעם כיחיד אותנטי המת למען הקהילה. הקול אינו רק אובייקט, אלא, כפי שיתברר מהדיון בעגנון, הקול הוא גם ראשית מציאת המוות הגלום בכניסה אל השפה.⁶⁵ דבריו של אגמבן הם בתורם הסבר לטענה של בלאנשו שהמשורר המודרני מוצא את מותו בכניסה אל הטקסט, וחיייו הם החיים המומרים בספרות.⁶⁶ בנקודה הזאת אפשר לראות שהאבחנה של בטאיי בין הקהילה הקיסרית לקהילת הלב נוגעת ברובד העמוק ביותר של חוויית הקהילה, בשאלה אם הקהילה היא תכונה של הסובייקט, הדבר שמאפשר לו להיות אותנטי, או שהיא חוויה אותנטית ומשום כך גם זו המכוננת את הסובייקט כבלתי אותנטי. במקרה של שלונסקי אפשר לומר שהוא רואה בכניסה שלו אל הטקסט צורה של מוות המעניקה לו אותנטיות, כפי שהיא מעניקה למתי המולדת האחרים – באמצעות ההישארות והזיכרון. המוות למען הקהילה הופך במקרה של התרבות העברית למוות אותנטי משום שהוא ביטוי של בחירה גורלית. היידגר עצמו מעמיד זאת, גם אם באופן חידתי מעט, בדברים הבאים:

כש-Da-sein, מתוך ציפייה, נתן למוות להיות בעל כוח מעצמו, כחופש למות, הוא מבין את עצמו בכוחו העליון, הכוח של החופש המוגבל, ומשתלט על היעדר הכוח של הנטישה לעצמו בחופש הזה, שהוא תמיד בבחירה של הבחירה, ומתבהר ביחס לאלמנטים המקריים שבסיטואציה הנחשפת. אבל אם Da-sein קיים עקרונות כהווייה-בעולם כהווייה-אחרים, התרחשותה של הקהילה היא התרחשות-עם והיא נקבעת כגורל. במונח הזה אנחנו מציינים את ההתרחשות של הקהילה, של העם. הגורל אינו מורכב מגורלות של יחידים, וגם אין להבין את ההווייה-עם-האחרים כהתרחשות בוזמנית של כמה סובייקטים. הגורלות האלה כבר מודרכים מראש בכך שהם הוויים-האחד-עם-השני באותו עולם ובנחישות של האפשרויות המוחלטות. בתקשורת ובקרב הכוח של הגורל משתחרר לראשונה. הייעוד הגורלי של Da-sein בתוך ויחד עם "דורו" בונים את ההתרחשות השלמה והאותנטית של Da-sein.⁶⁷

ברור שהתפיסה של היידגר כבר מבינה את מושג הקהילה כקהילה הקיסרית שיש לה ייעוד שונה ואף נשגב מסך כל הייעודים של הקיימים כחלק מאותה הקהילה. היחיד הקיים-כאן, לאחר שמצא את הקיום האותנטי שלו באמצעות ההווייה החופשית אל המוות, מוצא את גורלו באמצעות הקהילה. הזיקה אל קיימים אחרים, שהיא חלק מהווייתו של הקיים, מקבלת את משמעותה האמיתית והגורלית רק כאשר היא הופכת להיות הווייה של קהילה. הווייה זו משתחררת כ"ייעוד גורלי", אומר היידגר, ב"מלחמה ובתקשורת". דומה שמה שהיידגר מתאר כאן באופן קצת סתום הוא גם מה

שעומד לדיון במחקר זה, כלומר האופן שבו נקשר השיח הקיומי של היחיד עם השיח הפוליטי של הקהילה באמצעות התקשורת היא הספרות. מה שמשותף למלחמה ולתקשורת הוא בדיוק זה שכל מי שמצוי בתוכן הוא כבר מת, אף אם בסוף הוא עשוי להימצא חי.⁶⁸

באמצעות הדיונים השונים, ובמיוחד באמצעות ההתבוננות בעגנון, מתקבלת תמונה של הספרות כמעשה המכונן שפותח את האפשרויות הקיומיות של היחיד למפגש עם הקהילה במרחב של מוות מדומיין. התמונה שעולה מהדיונים השונים אינה אחדותית כפי שניתן לצפות; הדיון ביוצרים מרכזיים בשתי מערכות ספרותיות מביא לכיזור שהאחדה מוגזמת שלו תהיה מלאכותית. עם זאת אפשר לראות שבכל המקרים הנדונים, אולי מלבד המקרה של עגנון, הספרות מקבלת, ובעצם מקדמת, תפיסת מוות שמתאימה לתפיסת הקהילה הקיסרית.

הספרות על כל אי-היציבות שלה והפתיחה שלה אל הדקונסטרוקציה מתקשה להיות בעלת מסר פוליטי חד-משמעי. עבודות רבות המבקשות למצוא את המסר הזה ולעמוד על הזיקות שבין התרבות לפוליטיקה נוקטות בגישה הזאת ובהכרח מתבססות על קריאות חלקיות ולעתים שרירותיות של הספרות. הקושי שבקריאת הספרות מביא לכך שרבים הפרשנים שיודעים כבר את העמדה הפוליטית שהם מבקשים להוכיח והם אינם מתקשים ללקט מתוך הטקסטים ראיות עבורה.⁶⁹ במחקר זה אבקש להימנע מהפרקטיקה הזאת; באמצעות הדיון בתפיסת המוות אנסה להבין את הדרך שבה יצירה יכולה להיות פוליטית מבלי לוותר על המשמעות שלה כיצירה שלמה. ישנם כמובן ניסיונות רבים להבין את המוות בהקשר הלאומי והספרותי שלו, אך ברוב המקרים הקריאה מרוכזת סביב המונח של הקורבן כיצחק הנעקד. ההבנה השגורה של המונח קורבן בעברית מערבת את שני המובנים שלו: Victim ו-Sacrifice, איחוי שהוא מטבעו פוליטי משום שהוא מעמיד מיד את המת כקורבן של החברה, כלומר כמי שהחברה הקריבה, קורבן פרטי של הציבורי.⁷⁰

לפי גישה זו, המושפעת מאוד מתפיסת הלאומיות של אנדרסון, הציונות יצרה שרשרת של מיתולוגיה התאבדותית ממצדה ועד תל-חי ומרד הגטאות תוך כיווץ זמן הגלות והדחקת קידוש השם.⁷¹ דומה שגם לוחמי תש"ח והכותבים עליהם לא חשבו שקידוש השם רלוונטי לשיח של מלחמת השחרור, אך הימצאותו ברקע מתגלה כשהוא שב ומתגלם כלשונו בעולמה של הציונות הדתית, במיוחד לאחר מלחמת ששת הימים.⁷² ההתייחסות המעטה לקידוש השם בעולם המושגים של הציונות נובעת באורח פרודוקסלי מכך שהציונות רתמה את קידוש השם לצרכיה באמצעות שלילתו. בימי ראשיתה של הציונות מוות על קידוש השם היה ביטוי של פסיביות גלותית חסרת תועלת. אם לקבל את הנרטיב המחקרי שלפיו הציונות הטיפה להקרבה, הרי ביטול חלק זה במורשת הוא מפתיע. תולדות היהודים בימי הביניים סיפקו דוגמאות קיצוניות וגרפיות למדי לנכונות למות למען הרעיון היהודי, והנה אף על פי כן ולמרות העניין

שגילתה התרבות הציונית במיתוסים אוברניים, היא לא אימצה דוגמאות אלה.⁷³ הדבר תמוה עוד יותר לאור העובדה שהציונות בוודאי לא ביטלה את הרעיון של "למות בעד" באופן עקרוני, וייתכן שאף חיזקה אותו. הדחיקה של "מוות על קידוש השם" מתוך הזיכרון התרבותי הפעיל נובעת כנראה ממקומו של האל במוות על קידוש השם, כאשר מבחינת תפיסת המוות הציונות מתחילה בהכרה שהאלוהים אינו פועל בהיסטוריה ושהיהודים צריכים לשוב ולפעול בתוכה בלי להמתין לגאולה. פעולה זו היא גם הצידוק המוסרי לדרישת הקורבן בשם העם, מכיוון שנובעת ממנה גם עצם אפשרות התמורה במוות. תמורה שהיא אולי הפשר העיקרי של הפוליטיזציה של היהודים, מנתיני האל נטולי טריטוריה, לבעלי זיקה אקטיבית לטריטוריה, נטולי אל.⁷⁴

השינוי שהציונות ביקשה לחולל מחייב את שלילת הדמיון בין מוות על קידוש השם הדתי לבין המוות הלאומי. הקורבנות שנופלים תוך חתירה לריבונות לאומית מבטאים בחירה מודעת של סובייקטים אינדיווידואלים שמקיימים ביניהם קהילה בעלת אופי מוסרי-חילוני. החלטתם היא ההחלטה לשאת באחריות לאותה קהילה, כלומר מתנה, להבדיל ממוות על קידוש השם שמבטא קבלה בלתי מסויגת של גזרת האל והיעדר כל ניסיון להבין או לשפוט את פעולת האל בהיסטוריה. לפיכך, החברה היהודית המודרנית שהציונות ביקשה לברוא, לא דרשה את מותו של היחיד אלא קיבלה אותו בשם העם כדי שיוכל לחיות חיים אחרים או למות מוות אחר בטריטוריה.⁷⁵

טקסט שראה אור בתל אביב ב־1936 בשם שירת הדמים – קובץ שירים מטובי משוררינו על מאורעות תרצ"ו מדגים היטב את המודעות הציונית לשינוי המושגי הזה. בראשית המאורעות היו קורבנות רבים, ועד אוגוסט 1936 נהרגו 73 מתוך 80 הקורבנות באותה שנה.⁷⁶ אביגדור המאירי, שערך את הקובץ ואף כתב לו הקדמה, קשר בין פרעות קישינוב ובין המאורעות הללו, והוא מדגים בדרך זו את שינוי התפיסה שמתבטא בקובץ באופן מובהק. דבריו של המאירי מזכירים בעקיפין את המוות, אך הם נכתבים בתקופה שבה המוות נוכח דיו. הזכרת קישינוב יוצרת זיקה כפולה: הן לתחושת הקורבן של היהודים הבולטת בתיאורי המאורעות והן להכרה שהקורבנות על הארץ הם תרומה לעתיד, להבדיל מקורבנות השווא בקישינוב:

וערכם האנושי המוסרי של השירים האלה: יותר משיש בהם קינה לדורות – מתאחדים הם למקהלת ניצחון מעורדת, לא "מגילת איכה" היא זאת, כי אם "מגילת ככה", לא התאוננות מות, כי אם תכנית חיים לנצח ישראל. יען כי לא בין חורבות אוהלי יעקב שבקשינוב נולדו, כי אם בריח שדות השרון והגליל – שבמקום עץ אחר גדוע יפרח שנית עץ חיים לדור דעה ההולך ובא.

בקשינוב פרעות – ובתל אביב: צור סלע איתן, ההודף בכוז את יצר הביזה;

בקשינוב בכיה לדורות – ופה כאב המתחשל לכח רננה;

בקשינוב גזרות מות, המחניקות את רוח הנשימה והמגמדות אותנו לקריקטורה – ופה שירת מחאה, הגומרת בהמנון הים רחב הידים, הפותח לפנינו אופקים ועתיד מי ישרנו!⁷⁷

לא במקרה מזכיר המאירי את קשינוב, שהפכה בדרכים שונות, ובייחוד בעקבות הפואמה של ביאליק "בעיר ההריגה", לנקודת מפנה בתודעה היהודית-ציונית באשר לשימוש בכוח להגנה עצמית.⁷⁸ המאירי מבטא את מה שכבר היה למוסכמה ציונית: הקורבנות בגולה הם קורבנות שווים משום שמותם אינו קשור לעתיד היהודי. הציונות, הקיום על האדמה, וליתר דיוק המוות עליה, יוצרים את ההבדל בין שני המובנים ההפוכים של המושג "קורבן": "מי סובל באשמת אחרים" (Victim); ו"מתנה או מנחה המוגשת, במקרה זה, לעם או לארץ".

מן הדברים עד כאן עולה חידוש מהותי של הציונות ביחס למונח "קורבן", כאשר התרבות בונה את ההבדל בין הקורבן כ-Victim לבין קורבן כמנחה, כהבדל שמשמעותו לאומית. הציונות מעניקה מעמד של הוויה אותנטית למוות היהודי האקטיבי, הקשור להגנה עצמית ולמולדת. במונחים של היידגר כאן מוצא היהודי את הגורליות של הקיום שלו. בכך הציונות שוללת את המשיחיות הפסיכית ואת צורת ההתנהגות הציבורית הכרוכה באמונה מסוג זה, ולמעשה במידה רבה גם את אפשרות הקהילה היהודית מחוץ לארץ ישראל. המסקנה הנובעת מכך ברורה: החייל, הסובייקט האוטונומי החופשי אל מותו, הוא אדם שבחר להעניק את חייו לאומה, לעם וללאום. הוא אינו דומה למי שמת על קידוש השם, שבחירתו קשורה לאלוהיו, וגם לא לקורבן המקרי של הפוגרום ש"נקלע למוות". היכולת של סובייקט כזה למות היא שעומדת במבחן ביצירות של פירנדלו ושל עגנון. מנשה חיים ומתיא פסקל העומדים מעל קברם עומדים מול מה שמוציא אותם מחזקת עצמם, מחזקת "מצב הטבע", ומעביר אותם, ובמקרה של הציונות את היהודים כציבור, אל תחומו של הפוליטי.

ניתן אפוא לראות בציונות תנועה שאמנם מניחה ביסודה קהילה, אבל למעשה היא לוקחת אוכלוסייה והופכת אותה לקהילה פוליטית על ידי כך שהיא מעניקה לה את האפשרות למות גם בהקשר טריטוריאלי. האפשרות למות בהקשר המודרני היא האפשרות למות מוות שיש בו משמעות, ומשמעות בהקשר הזה פירושה מוות שיש לו משמעות פוליטית, כלומר שהוא חלק ממערך של אוהבים ואויבים ומהשתלטות של הכוח הריבוני על החיים עצמם. זאת בדיוק האפשרות שלא הייתה נתונה ליהודים עד הציונות, במידה שהם לא הרגישו חלק מהקהילות שאתן נלחמו, וקורבנם לא התקבל כקורבן על ידי אותן קהילות. אף שהמדינה היא מרכיב הכרחי בתפיסה הזאת של הפוליטי, הרי אין הבדל משמעותי בהקשר הזה בין המקרה האיטלקי למקרה היהודי, כאשר היהודים מחפשים את המוות ואילו האיטלקים מבקשים להבין אותו כפי שהוא מופיע במאה ה-20, במיוחד בעקבות מלחמת העולם הראשונה. כפי שניתן להבין מהדברים עד כה העיסוק בתרבות האיטלקית הוא מטרה משנית של העבודה הזו, שמעמידה במרכז את התרבות העברית בארץ ישראל, פונה אל התקופה שבין מלחמות העולם כמפתח להבנת הצופן הגנטי שממנו צומח ההווה.

למרות היעדר היומרה ביחס לשדה המחקר של הפשיזם והאיטלקי והאירופי בכלל, העבודה הזאת אינה נמנעת מעיסוק בסוגיות שעומדות בלב הדין. ישנם קווי דמיון רבים

בין איטליה לבין ארץ ישראל בתקופה שבין מלחמות העולם. בשני המקרים מדובר בקהילות שבסוף המאה ה-19 עברו תהליך מואץ של פוליטיזציה, לתוך המדינה במקרה האיטלקי, ולתוך קהילה ביו-פוליטית ללא מדינה במקרה הציוני. המעברים האלה, על הטראומטיות שבהם וההשלכות מרחיקות הלכת שיש להם על חייו של הסובייקט, הם המודרניות בגוף ראשון. הדיון בתפיסת המוות של היוצרים במחקר זה מאפשר לנו לבחון את הרובד של נקודות המפגש החברתיות, הקודמות למפגש עם המנהיג. כפי שמאבחן זאת בטאיי, המנהיג אינו יוצר את הקהילה הקיסרית, הוא רק מעניק לה קוהרנטיות נוספת על זו שכבר יש לה מהיותה קהילה כזאת. האפשרות השנייה, קהילה נטולת ראש, היא אולי התקווה הגדולה של המאה הזאת, אך היא נמצאת מעבר לתחומי הדיון של מחקר זה. עם זאת הקריאה בעבודה מראה שהאפשרות האחרת, הפוסטמודרנית, מצויה שם לאורך כל הדיונים, ולעתים אפשר לראות כיצד היא ממש מבקשת לעמוד כאופציה, במיוחד במקרה של עגנון. אך דרושה מלחמה נוספת, גדולה אכזרית ואיומה וגורלית הן מבחינת היהודים והן מבחינת האיטלקים, כדי שהיא תעלה על הרעת.

ההקדמה למחקר זה אינה יכולה להתעלם מהשוואה שעולה בה בין הציונות ובין הפשיזם. המסקנה שעולה מהדיונים הבאים אינה מונעת על ידי השאלה האם הציונות היא פשיסטית, ולמען האמת היא טוענת שאין מובן לשאלה, שכן הביו-פוליטיקה שעליה מדובר כאן מקבלת מובן שונה מאוד מרגע שהאיום הפוליטי על היישוב היהודי בארץ ישראל הופך להיות איום בהשמדה. אם זה אכן האיום או שהציונות אינה יכולה להבין איום פוליטי אלא כאיום בהשמדה – זו שאלה אחרת שנדרונה בפרק הסיכום.⁷⁹

הפשיזם האיטלקי לא מכיר את המחשבה הזאת, את אפשרות ההשמדה. הפשיזם אינו נבדל מהלאומיות היהודית רק בכך, אלא גם בכך שהוא ביקש למנוע בכוח את תהליכי הפירוק הבלתי נמנעים שעוברים על הקהילה הלאומית (קהילת המוות) המגלה את השונות שנמחקת באחדות הקהילתית. זהו בעיניי עוד מקום שבו נבדל הפשיזם מהסדר הדמוקרטי הליברלי, כאשר המנהיג הופך מנציג הקהילה, מביטוי של האחדות, למייסד של אחדות זו. אך למרות כל ההבדלים ביניהם, בלתי אפשרי להתעלם מן הדמיון שבין הציונות לפשיזם, לא רק בפרקטיקות התרבותיות אלא בעצם התפיסה היסודית שרואה במדינה ביטוי של רוח העם וחלק בלתי ניתן להפרדה ממנו.

בפרק הסיכום של מחקר זה תיבחן דוגמה של שיח מנהיגים במונחים של תפיסת המוות. בחינה של תפיסת המוות בשיח של בן גוריון ומוסוליני מצביעה על כך שהשניים מרגישים שקולם מבטא את הקול העמוק ביותר, המאחד, של הקהילה שהם עומדים בראשה. קולם, עוד יותר מהיותו מייצג, יודע מה הדבר שצריך להיעשות. מעשיות זו עניינה הקהילה ומה שנכון בשבילה. השכנוע הזה מתבטא בקול שהוא אינו קולו הפרטי של הרובד. המוות של מוסוליני, אפשרות מותו האקזיסטנציאלית, הוא חלק מהפיגורה שלו כרוצ'ה. זה המקום שבו מוסוליני משתלט על הקול הזה והופך את קולו לקול העם, ומכאן שקיומו הוא במידה רבה הקיום של האומה. זה המקום שבו הוא גם נבדל מכן גוריון ושבו בין השאר נבדלת לאומיות מפשיזם. ככל שהשיח הוא

ממלכתי יותר כך הוא אישי פחות, קול העם הוא זה שמשתלט על קולו הפרטי של המנהיג. הטבעיות שבה בן גוריון דיבר בשם העם, חייו ובעיקר החשש מפני השמדתו, היא באורח מתמיה אולי אחד מבסיסי של הדמוקרטיה הישראלית.⁸⁰

הגדרת האויב, במידה שבה היא לפחות אחת הליכות של הפוליטי, גם היא שונה למדי. במונחים האלה המשטרים הפשיסטיים לעולם מגדירים את האויב גם כפנימי – היהודים במקרה של היטלר, הקומוניסטים במקרה האיטלקי ומתנגדי המהפכה אצל סטלין.⁸¹ הזרם המרכזי של הציונות לא היה חף מנטיות פרונאידיות, ובן גוריון בוודאי לא היה יוצא דופן, אך מכיוון שהאויב החיצוני נתפס כמאיים בהשמדה, מעולם לא הוגדר אויב פנימי ביהדות, למרות היריבות המרה עם הרוויזיוניסטים. עם הקמת המדינה עיקרון זה חל גם ביחס לערכים שנשארו בתוך הגבולות. התנהלות זו קשורה מן הסתם בלידתה של הציונות תחת התקפה, אך זו נתקבעה בעקבות השואה, שהייתה כמובן מסוים נקודת ההתכה בין הקיים, ה־Dasein היהודי ובין עובדת ההווה הפוליטית שלו. חרושת המוות היא בהכרח גם חרושת של משמעות פוליטית. השואה הפכה את הדעה פוליטיזציה של היהודי לכלתי אפשרית, הפכה את ישראל למדינה פוסט־קולוניאלית באופן רדיקלי הרבה יותר מזה המוכר בקולוניות האירופיות לשעבר, כמובן זה שהיא לעולם עוסקת בהישרדות.

זו גם הצורה שבה היהדות הייתה קורבן של הפוליטיזציה, כטענתם של חנה ארנדט וראול הילברג כשהם מצביעים על סוגי שיתוף הפעולה של הציונים עם הנאצים. מנקודת המבט של מחקר זה אי־אפשר שלא לראות ביהודים קורבן של תהליך היצירה הפוליטי המהוסס של אירופה שאינה מיוסדת על הגדרות של אויב וידיד. בראייה שכזאת הציונות היא קודם כול תנועת שחרור מדיכוי פוליטי. המחשבה שתנועה זו תהפוך למדכאת של תנועה אחרת הרומה לה בדרכים רבות היא אירוניה היסטורית שהחמיצה והפכה את חיינו לגיהנום, אך היא גם התגובה הצפויה ביותר של שחרור משלטון קולוניאלי חסלני. עצם העובדה שהפלסטינים רואים במדינה הציונית ישות כזאת בדיוק, זו אינה אירוניה אלא תולדה של פוליטיזציה שמיוסדת כנגד השמדה.

כאשר ב־1929 מגיב בן גוריון למאורעות הוא עושה זאת מתוך הבנה של ההתקפה כהתקפה על עצם החיים העירומים של היהודים. כשעגנון כותב ב"הסימן" על היום שבו נודע לו גורלם של יהודי בוצ'אץ, הוא מתנתק מסוג ההבנה שמגלמת הפוליטיות הציונית. קהילת המוות של עגנון המאוחר אינה שונה באופן עקרוני מזו שמעוצבת באורח נטה ללון.⁸² המתים מצויים בתחום הקהילה שאותה הוא הולך ויוצר ושבתורה יוצרת אותו. ההתבוננות בתפיסת המוות כפי שהיא מופיעה בנקודות מסוימות בתקופה נותנת הסבר חלקי מאוד לשאלה איך כל זה קרה. דבר מן האמור כאן לא בא במקום הסברים אחרים שמקורם בהנחות שונות ובדיסציפלינות שונות. התמונה שניתנת כאן היא רעיונית ומטפורית, היא חוקרת את הלשון בנקודת הקצה שלה – המוות. ככל שהעבודה הזאת התקדמה הבנתי שאולי לא הכול מוביל אל נקודת הקצה, אבל זו הנקודה הרעיונית, אולי היחידה, שאותה חולקים חברי הקהילה.

שומר בית הקברות איבד את המפתח **'אורח נטה ללון' ותפיסת המוות ביצירתו של עגנון**

אורח נטה ללון הוא הרומן הראשון של עגנון העוסק בהיסטוריה ומתרחש בהקשר היסטורי עכשווי.⁸³ הדברים הבאים מבקשים למקם את הדיון ברומן כנקודת קצה ברצף אפשרי שמוביל מוהיה העקוב למישור ועובר דרך "הנדה", רצף המאפשר לקרוא שינוי בתפיסת המוות של עגנון מתפיסה מימטית לאלגורית ולעמוד בין השאר על משמעות השינוי הזה. ככל דיון ביצירה של עגנון גם הדיון הזה בוחר מקטע שהצדקתו אינה מוחלטת אלא נובעת מהרצון לדון ביצירה המרכזית של התקופה שבין מלחמות העולם, אורח נטה ללון.

"צומת בין הדורות", מכנה גרשון שקד את עגנון בדיונו היסטוריה של הסיפורת העברית, ובכך הוא מציב את עגנון כחוליה מקשרת רב-כיוונית בין איבריה השונים של ההיסטוריה הספרותית. התמונה היא תמונה של רציפות, ועגנון מתפקד בתוכה כחוליה שמסבירה איך חלקיה השונים של ההיסטוריה הזאת קשורים זה בזה. לכאורה זוהי קביעה חפה מהקשר פוליטי, אך נראה לי שבנקודה זו בהיסטוריה האינטלקטואלית שלנו קשה להמשיך ולראות בעגנון תופעה גאונית מבחינה אסתטית גרידא. ברור שאין בכך כדי לומר שעגנון אינו הדגטה של הספרות העברית, אך עדיין הוא עומד במוקד העיסוק בספרות העברית לא רק מבחינה ספרותית אלא גם ואולי בעיקר מבחינה פוליטית. הכוונה היא שעגנון הנקרא כצומת בין הדורות, כלומר בגופו ובגוף כתיבתו מאפשר לראות את המעבר מהתרבות היהודית האירופית אל התרבות העברית בארץ ישראל כתנועה על פני רצף. רציפות זו, אין צורך לומר, היא העומדת בלב הטלאולוגיה הציונית, הטוענת מראש לרציפות כזאת ומוכיחה אותה באמצעות המחקר הספרותי בעגנון המעוגן בעצם קיומה הממסדי. הצורך הזה הוליד לטעמי קריאה בלתי מדויקת בעגנון בכלל ובאורח נטה ללון בפרט, וזו נובעת מהצורך הלא ספרותי לזהות את עגנון כדובר של הרומן, שהוא בתורו תוצאה של הדרישה לראות בציוניות של הדובר את הציוניות של עגנון. הדיון בתפיסת המוות על פני הרצף המוצע מאפשר לבחון את הטיעון הזה לאור הערעור המודרניסטי העקרוני על עצם האפשרות של זהויות מהסוג הזה, ולאור מה שנראה כהתנגדות לראייה כזאת המתפרשת מתוך הספרות עצמה.⁸⁴

* * *

בניסוח כללי אפשר לומר שתפיסת המוות בספרות העברית החדשה מצויה כבר תמיד בזיקה אל הציונות, זאת משום שמלבד מקרים יוצאי דופן כמנדלי המוקדם, דוד פוגל וקומץ אחרים, הספרות העברית החדשה היא כבר חלק מהרעיון הציוני וכזאת היא עומדת בהכרח על השאלה של הקיום בהיסטוריה, החיים והמוות של הגוף הלאומי והצורך בחידוש היהדות ברמותה של הציונות.⁸⁵ אני מבקש לבחון את השיח שמקיים את הזהות הזאת מראשיתו אצל עגנון ברומן והיה העקוב למישור, העוסק במותו הפיקטיבי של מנשה חיים החי, אבל נחשב למת בעיני הקהילה. היצירה הבאה שבה נבחנת תפיסת המוות היא "הנדה", שעוסקת בחייו ובמותו של הנער גרשום, נכדו של הפרנס המתנגד אביגדור, כמטונימיה לחיים ולמוות של הקהילה. מראייה כזאת נובע שהמתח בין החסידות למתנגדות בסיפור יכול להתפרש כמקום שבו החסידות מסמנת בסיפור, אם לא במציאות החברתית, את היסוד הוויטלי שללא הריסון האפולוני עשוי להוביל לאבדון, ואכן מוביל למותו של גרשום. הציונות בתפיסה כזאת מציעה מיצוע בין הלהט האוטופי-משיחי המאפיין את החסידות ובין הרציונליות האפולונית האינדיווידואלית שביטויה הוא ההשכלה, ותוצאות הדבקות המופרות בה הן התבוללות והתפוררות של הקהילה.⁸⁶ במערך הזה, אורח נטה ללון, העומד במוקד הדיון, הוא המקום שבו התפיסות האלה והמסקנות האמנותיות וההיסטוריות הנובעות מהן מגיעות לנקודת הקצה שלהן ומחייבות שינוי רידקלי באמנות הסיפור של עגנון שפירושו מעבר למודוס אלגורי ויותר על תפיסת ההיסטוריה הציונית.

צד אחר של תפיסת המוות היהודית שיש להביא בחשבון בדיון הזה מצוי במה שאפשר ללמוד מסיפור יציאת מצרים, שבו נתפס הקיום הלאומי החופשי כקיום שהוא לעולם מעבר לניסיון ההשמדה. מכיוון שכך היהודי הלאומי הוא כמי שניצל מהשמדה באמצעות התערבות אלוהית, ולפיכך, לפחות במידה מסוימת, הוא כביכול לעולם כבר מעבר למותו. עבור עגנון ביצירתו המוקדמת התבנית הזאת תקפה והעבר מסומן על ידי הפרעות, קידוש השם ובמילים אחרות מה שנהוג לכנות "ההיסטוריה היהודית".⁸⁷ ביצירתו המאוחרת הפך עבר זה באופן מחריד להווה ברמותה של השואה. אורח נטה ללון מסמן לטענתי שהשינוי בכתבתו של עגנון הבשיל עוד לפני השואה. העובדה שעגנון תיקן את הרומן לקראת הוצאתו לאור בשנית בשנת 1950 וערך בו שינויים רבים המדגישים את האופי האלגורי של הטקסט אך אינם משנים אותו מצביעה על כך שהמודוס האלגורי שאליו פנה בשנות ה-30 התאים להתמודדות ספרותית עם השואה, כלומר עם מוות בקנה מידה ובאופן שאינם ניתן להכלה אלא רק לסימון בלתי יציב.⁸⁸ המוקד של הדיון הזה מוכרח להיות ברמות שיותר מכול מעניקה יציבות מסמנת לנרטיב, הלא היא דמותו של המספר, ובהשלכה דמותו של הסופר, שזיקתם הפרשנית אל עגנון עומדת בלב הדיון באורח נטה ללון.

הדיון בתפיסת המוות כפי שהיא מובעת ביצירה כמכלול טקסטואלי מכיל אפוא

את השאלה על אודות המוות והחיים ה"אותנטיים" ו"הוויטליים"⁸⁹. שאלות אלה מוצאות את המוקד שלהן ב"קול" שהוא גם המקום – טופוס – שבו מתקיימת הספרה הציבורית. אריסטו הבין את הזירה הפוליטית כמקום שמתרחש בלשון הפיגורטיבית, זו הלשון שיוצרת מקומות משותפים לדובר ולמאזינים. המקומות של הלשון הפיגורטיבית הם ה-Topoi – הטופוסים. המקום המשותף הנחוץ להתרחשות הפוליטית היסודית של השכנוע. במונחים אחרים המקום הזה חוזר בפוליטיקה המודרנית בדמותו ובדימויו של המנהיג. בצורה שהייתה נכונה עוד יותר בתקופה שבה הרדיו היה אמצעי התקשורת ההמונית, קולו של המנהיג – הנואם שמסמן את הנוכחות של הנעדר – הוא העם מצד אחד, והמתים מצד שני. כשהמנהיג מדבר הוא עושה זאת בשם שניהם והופך אותם לאחד, מוחשי, מכיוון שדיבורו של המנהיג נתפס בהכרח כדיבור נטול פנטזיה – מימטי – שיח ריאלי ומציאותי.⁹⁰

השאלה כיצד מגיבים זה לזה הפואטי והפוליטי מוצאת את אחת מאפשרויות הדיון בה בקול, אשר כדברי פול דה מאן:

גם אם אנחנו משתחררים מהשאלות המזויפות על כוונה ומצמצמים בצדק את המספר למעמד של שם דקדוקי שהנרטיב אינו יכול להתקיים בלעדיו, עדיין לנושא הזה מוצאת פונקציה שהיא אינה רק דקדוקית אלא גם רטורית, בכך שהיא נותנת קול, אם אפשר לומר, לסינטגמה דקדוקית. המונח קול, גם כשהוא משמש כמונח דקדוקי כשם שאנחנו מדברים על קול פסיבי אינטרוגטיבי, הוא, כמוכן, מטפורה המנכיחה בדרך האנלוגיה את הכוונה של הנושא מהמבנה של הפרידקט (המושא). במקרה של השיח הדקונסטרוקטיבי שאנחנו מכנים ספרותי או רטורי או פואטי זה מייצר סיבוך ייחודי [...] המספר שמדווח לנו על אי-האפשרות של המטפורה הוא בעצמו, או כשלעצמו, מטפורה, המטפורה של הסינטגמה הדקדוקית שמובנה הוא הכחשה של המטפורה המוצבת כעדיפות הראשונה שלה על ידי אנטי-פראזה, וכך הנושא-המטפורה נפתח לסוג של דקונסטרוקציה בחזקה שנייה.⁹¹

למעשה מדובר כאן בצדו השני של המעבר שבו עוסק אגמבן של הקול אל השפה דרך המוות. דה מאן מתאר את צדו השני של התהליך שבו עובר הקול מסובייקט אנושי אל נושא דקדוקי. המספר הוא ייצוג של המחבר, וכסובייקט תכונותיו הן למעשה השלכה מטפורית של רצף הטקסט על מבנה המשמעות; קול שהוא בתורו מטפורה של נוכחות שמכסה על התהום שנוצרת כתוצאה מהיעלמותו ההכרחית של הסובייקט המדבר מהכתיבה. טבעו של המהלך הזה שמייצר ייצוג של נוכחות אנושית מתוך רצף דקדוקי הוא שהוא פתוח לפירוק בחזקה שנייה משום שפירוקו כבר מוכל בו ("אני" הוא דבר והיפוכו).

ה"קול" האנושי, שהשפה כביכול מנכיחה, הוא עצמו המקום שבו המוות נוכח כמחיקתו של בעל הקול, כהפרדה שהשפה יוצרת בין מי שקיים ובין הקיום עצמו, במונחים של לוינס, בין Existance ל-Existant.⁹² הקול והמוות חולקים את אותו מבנה שלילי עקרוני בכך ששניהם מסמנים את היעדר האנושי. הקול, שאמור לסמן בצורה

הברורה ביותר את החי הדובר, הוא כבר המעבר אל השפה, אל הכתיבה, הניתוק מהדובר החי. דברים אלה נדונים, אמנם במונחים אחרים, בעבודה של בלאנשו המבקשת לראות בכתיבה מסלול קיומי, תהליך שבו מכיר הכותב במעמדו הנעדר מהטקסט, כלומר הפיכתו של הטקסט לאלגורי במודע ולא רק לאלגורי כאפשרות קריאה.⁹³ השונות בייצוג של המוות, שנדונה במהלך העבודה הזאת, מראה שאף אם הקריאה היא לעולם אלגוריה, הרי לא כל הטקסטים מודעים לכך או מקבלים זאת, וחלקם עוסקים בדיוק בניסיון, שלעולם לא יצלח, להימנע ממנה. בחלוקה גסה אפשר לומר שבפני כל טקסט פתוחות שתי אפשרויות לייצוג המוות: מטונימי-מימטי ומטפורי-אלגורי. המונחים מטונימי ומטפורי משמשים כאן כפי שהם משמשים את יאקובסון כאבחנה בין ציר הציורוף ובין ציר הברירה. לפי החלוקה הזאת טקסט שבו תפיסת המוות היא מטונימית-מימטית יהיה טקסט שבו המוות מוכל בתוך הטקסט, מתואר באופן ריאליסטי במידה זו או אחרת. לעתים קרובות טקסט כזה ייחתם במוות. חתימה זו מהווה ראייה לכך שהטקסט מתקיים מעבר למוות ומכיל אותו בתוכו, כמו גם שהמוות מהווה את הסיגור שלו, שהוא כשלעצמו פיגורה של דיבור. האפשרות המטפורית-אלגורית חושפת בהכרח את האופי הפיגורטיבי, הבלתי "חי", כלומר "המת" של הטקסט. טקסט כזה לא יכול, או שימעיט מאוד, בתיאור מימטי של מוות, ואף לא ינטה לסגור את הסיפור במוות, מכיוון שהטקסט בכללותו הוא פיגורה של שתיקה ולא של דיבור.⁹⁴

נראה שלא תהיה זו הגזמה לומר שהקשר בין שפה ומוות הוא ממוסכמות היסוד של הספרות המודרנית, כדברי קפקא: "לכתוב כדי שאוכל למות ולמות כדי שאוכל לכתוב" או Schreiben oder sterben בניסוחו של רילקה. בלאנשו דן בשניהם ומעמיד את תפיסת המוות שלהם כאפיון של מצבו הקיומי של הסופר המודרני:

הסופר הוא זה שכותב כדי להיות מסוגל למות והוא זה שמוצא את הכוח לכך כתוצאה מיחסים טרם זמנם עם המוות. הסתירה נמשכת אך היא מוסכרת בצורה שונה. באותו האופן שבו המשורר אינו קיים אלא לנוכח השירה, כפי שניכר – על אף שמוכרח שיהיה לפני הכול משורר כדי שתהיה שירה – באותה צורה אפשר להרגיש שקפקא נע אל עבר היכולת למות באמצעות מה שהוא כותב. דבר זה פירושו שהיצירה בעצמה היא חוויה של מוות שדומה שמוכרחים להגיע אליה לפני שאפשר להגיע אל היצירה, ובאמצעות היצירה אל המוות.⁹⁵

בלאנשו עומד על תופעה שיש לה סימנים בכל היצירות שנדונות כאן, והיא שבלב תפיסת המוות של האדם המודרני עומד הקושי למצוא את המוות שהוא באמת "שלו". לפי בלאנשו, ניטשה, הגל והיידיגר העמידו פילוסופיות שעוסקות בדיוק בניסיון להסביר את הקיום האנושי על בסיס מציאת המוות, משום שהריבונות של האדם מתחילה כשהוא לומד למות, והספרות, במיוחד הודות ליחסים בין קול, לשון וכתיבה, היא מרחב הלמידה הזה. עצם אפשרות היצירה נובעת מיחסים שיש לסופר עם המוות ועם

היכולת למות, שאותה הוא מוצא באמצעות היצירה. זהו אמנם מעגל, אבל הוא אינו שונה מכל מעגל הרמנויטי וחשיבותו בכך שהוא מעמיד בפנינו מעגל בלתי נמנע של מוות ויצירה ספרותית.⁹⁶

כבר בשלבים המוקדמים של כתיבתו תוהה עגנון באופן עקרוני על אפשרות הכתיבה ועל המעמד הקיומי של היוצר ביחס אליה. אגדת הסופר הוא הסיפור שעליו נכתבה הפרשנות הרבה ביותר בנושא הזה, ולאחרונה אף הועמדה על ידי מיכל ארבל במוקד תפיסת העצמי של עגנון.⁹⁷ הדיונים באגדת הסופר עומדים על המתח שעגנון יוצר בין היצירה ובין הקיום הגשמי-ארוטי, והם מעמידים אותם על ציר שנע בין רומנטי למודרניסטי. מתח זה אינו מוגבל ליצירה הזאת והוא מהווה ציר מרכזי גם ביצירות אחרות, וביניהן בולטות והיה העקוב למישור ו"הנדרח". המשותף ליצירות אלה הוא שבמרכזן עומדים גברים שמתקשים להתמודד עם הארוטיקה שכרוכה בחיי אישות, אינם מצליחים לפייס הלכה למעשה בין הארוס הגשמי ובין הארוס הדתי-אמנותי. בדרכים שונות מוצאים הגברים בסיפורים האלה את מותם כתוצאה מכישלון זה. אגמבן מציע הסבר לא פסיכולוגי לקונפליקט הזה:

אם היחסים בין שפה ומוות "טרם נחשבו" הרי זה משום שהקול – המהווה את אפשרות היחסים האלה – הוא הלא-נחשב שעליו המטאפיזיקה מבססת כל אפשרות של מחשבה, הבלתי נאמר שעליו מבוססת עצם אפשרות האמירה. מטאפיזיקה היא המחשבה והרצון של ההווה, כלומר המחשבה והרצון של הקול (או המחשבה והרצון של המוות), אבל "המחשבה" הזאת ו"הרצון" הזה מוכרחים להישאר בלתי מוגדרים משום שהם יכולים להיות מוגדרים רק במונחים של השלילה הקיצונית ביותר.⁹⁸

הטענה של אגמבן היא שהמטאפיזיקה מסתירה למעשה את האפשרות לחשוב על היחסים בין שפה ומוות, משום שעצם האפשרות לקיומה בנויה על ההסתרה הזאת. מה שנובע מכך הוא שהארוס האנושי, החיפוש אחר הידע, החיפוש אחר מה שהמטאפיזיקה אינה מצליחה להכיל ולהסתיר, הוא החיפוש אחר הקול, הוא חיפוש אחר "מוות אחר" מזה הטבעי:

הפילוסופיה, בחיפוש שלה אחר קול אחר ומוות אחר, מוצגת בדיוק הן כחזרה אל הן כתנועה אל מעבר לידע הטרגי; היא מחפשת להעניק קול לחוויה השתוקה של הגיבור הטרגי ולקומם את קולו כיסוד של הממד העקרוני ביותר של האדם.⁹⁹

אפשר, כך נראה, להבין את הידע הטרגי כאותו הידע שעליו מדבר ניטשה בהולדת הטרגדיה, והוא הידיעה שמוסר סילנוס: מכיוון שנולד, טוב לו לאדם שימות. אפשר גם לראות שהטרגדיה אצל אגמבן היא שם כללי לספרות. אם לקבל את מה שעולה בבירור מהשיחה של דן מירון עם גרשם שלום, כמו גם מהיצירות עצמן, לעגנון לא היה עניין במטאפיזיקה והוא גם לא נטה למחשבה מופשטת.¹⁰⁰ עם זאת, ניכר שעגנון הבין את הרעיונות האלה היטב, כפי שאפשר לראות בנאומיו, ובמיוחד בנאום שנשא בבית הנשיא עם קבלת הספר לעגנון שי.¹⁰¹

הדברים של בלאנשו ושל אגמבן מצביעים על כך שהספרות המודרנית במהותה עסוקה בחיפוש אחר הקול, שהוא החיפוש אחר מוות ששונה במהותו מהמוות הטרגי. כלומר מדובר בחיפוש אחר מוות שהוא בעל משמעות שחורגת מסימון ההבדל בין האלים לבין בני האדם. זאת בעיניי הדרך שבה יש להבין את המוות המתואר בסיפורים, שמעצם היותם בתוך הסיפור, הטקסט כבר מצוי (קיים) מעבר להם, כהמצאה ומציאה של הקול שהופך את המוות הסתמי, השרירותי, למוות בעל המשמעות.

כפי שאראה בהמשך זהו גם ההבדל המהותי שבין תפיסת המוות באורח נטה ללון ובין תפיסת המוות בסיפורים מוקדמים יותר. באורח נטה ללון המוות מוזכר לרוב, אך הסיפור אינו מצוי מעבר למיתות המתוארות. מכיוון שזהו סיפור אלגורי הוא חושף את כל הסיפור כמוות וכאלם שמופר למרות הידיעה הברורה שהחכמה האמיתית מצויה בשתיקה. הטרגדיה של אורח נטה ללון היא עצם הדיבור. זאת לעומת הסיפורים הארס-פואטיים המוקדמים יותר שבהם, כאמור, הטרגדיה מצויה בקונפליקט בין הארוס הגופני ובין הארוס הרוחני-דתי שמסתיים במוות – סיום שהוא גם מציאה של הקול, קולו של הסיפור עצמו.

בסיפורים המוקדמים שהוזכרו, התנגשות הארוס הגשמי עם הארוס הרוחני אינה באה על פתרונה אלא במוות. אפשר לומר, בקירוב ראשוני, שתפיסת המוות בסיפורים המוקדמים של עגנון היא מימטית בשני מובנים: היא ניתנת לתיאור דמוי מציאות ואף מתוארת באופן הזה, והמוות בסיפורים הוא פיגורה של קול. המוות מצוי לעתים קרובות בסיגור של הסיפור, כפיגורה של חתימה של טקסט, כמעט כמו מצבה. הקונפליקט בין סוגי הארוס, שהוא בסופו של דבר הסיפור עצמו, מוצא את פתרונו במוות, שהוא גם מציאת קולו של הסופר. הכלתו של המוות בתוך הסיפור מביאה אותנו לראות המשכיות במקום קטיעה ודיבור מעבר למוות.

אפשר לראות שחז"ל עמדו על היבט עקרוני מאוד של הקול כאשר העמידו אותו על יחסו אל הערווה. הארוס הוא זה שמניע את החיפוש של האדם, אותו החיפוש אחר הקול שלו.¹⁰² הארוס, כשהוא מכוון אל האל, הוא לעולם הנכחה של המרחק האינסופי שמפריד בין האדם לאל, מרחק שבמהותו מתנגש עם קרבתו של האובייקט הארוטי-הגשמי, שלפיכך נמצא בזוי ביחס לרוחני.¹⁰³

מיהו אם כך "עגנון" שמדבר באורח נטה ללון, האם הוא אותו האיש שעמד לאחר מכן על הבמה וקיבל מחצית מפרס נובל לספרות ונימק את עמידתו "מתוך קטסטרופה היסטורית שהחריב טיטוס מלך רומי את ירושלים"? האם יכול לעמוד אדם במקום כלשהו בגלל טיטוס מבלי שקולו ייהפך לטקסט, מבלי להפוך לטקסט בעצמו? הדברים הבאים מעמידים רצף, אך זהו בוודאי רק רצף אחד אפשרי מני רבים, המתאר מהלך שבו משתנה תפיסת הסיפור של עגנון, יחד עם התפיסה שלו את עצמו ואת המקום של סיפורו ביחס לסיפור של הקהל שאליו הוא מדבר, קהל שמוגדר בין השאר על ידי קולו, שכבר אינו שלו, מהרגע שהוא כסופר נכנס אל מותו, אל הטקסט עצמו.

'והיה העקוב למישור'

תפיסת המוות ב'והיה העקוב למישור' מעניינת במיוחד משום שזו היצירה הארוכה הראשונה של עגנון, והוא עצמו ייחס לה חשיבות רבה. היא פורסמה תחילה בהמשכים בהפועל הצעיר ולאחר מכן בספר על ידי ברנר בשנת 1912. הספר עצמו הצליח, אך התקבלותו לוותה בטענות על סטיליזציה מוגזמת אפיגונית בלתי מודרנית בעידן יהודי שחלף.¹⁰⁴ בעקבות אבחנותיו של המבקר א' יערי נתפס הסיפור פחות כיצירה מקורית ויותר ככתיבה מחדש של סיפור חסידי ידוע, "היורד".¹⁰⁵

והיה העקוב למישור מספר על ירידתם של ר' מנשה חיים ואשתו קריינדיל טשארני מנכסיהם, ועל יציאתו של ר' מנשה חיים למסע של קיבוץ נדבות. תיאור דינמיקת ההתרוששות של הזוג נעשה בדריקנות כלכלית רבה, אך ברקעה עומדות העובדות שלזוג אין ילדים ושר' מנשה אינו ממלא אף אחד מתפקידיו הכלכליים והמגדריים המקובלים. ר' מנשה חיים מחליט לפיכך לצאת את בוצ'אץ' ולהתקיים תוך שהוא מחזר על הפתחים בשולי היישוב היהודי, קיום שאינו מחויב אלא ליד המאכילה אותו באותו הרגע. לפני שיצא לדרך ביקש ר' מנשה חיים וקיבל כתב המלצה מאת רב העיר. בהמשך נדודיו הוא מוכר את ההמלצה לקבצן אחר ובכסף שקיבל שותה לשוכרה ומאבד את כל רכושו. אותו קבצן מת מיד לאחר מכן ועל פי כתב ההמלצה מזוהה המת כמנשה חיים. רב העיר מתיר את קריינדיל טשארני מעגינותה, היא מתחנתת שוב ולעת ברית המילה של בנה חוזר מנשה חיים אל בוצ'אץ' ומגלה שהוא מת.

ההסתכלות בכתבי עגנון מחייבת אותנו להשוות בין הכניסה של ר' מנשה חיים אל בוצ'אץ' לזו של שמואל יוסף לשבוש באורח נטה ללון.¹⁰⁶ אך עוד לפני כן אפשר לראות שעצם יציאתו של ר' מנשה חיים לדרך כרוכה בתפיסה של העולם הזה כעולם שבו מנשה חיים נטול הילדים הוא "מת" והוא נע במרחב יהודי נוטה למות. כך מתואר החיזור על הפתחים של ר' מנשה והאופן שבו הוא עונה לשאלות בבית המדרש בעיירה שאליה הוא מגיע:

למה אנוכי כאן? ודאי לא באתי לכאן אלא להתחקות על שורשי בניינים של אנשי קהילתכם, למה קרויים מתים? כלום מן המתים שהחיה יחזקאל הם או מבני בניהם של מתי מדבר הם? ואפשר על שום כך נקראים מתים על שום שעוזבים אורח הגון שכמותי ואין דואג ואין עוזר עד שיכלו כוחותיו וימות ברעב (שם, עמ' פו).

אף על פי שמדובר רק בדוגמה אחת היא רחוקה מלהיות מקרית. השיטוט של ר' מנשה חיים במרחב היהודי הוא שיטוט במרחב מת או נוטה למות שאיבד את החיוניות שלו. השאלה ששואל ר' מנשה אמנם מובילה אל האוכל, אבל לפני כן הוא מעמיד את שתי האפשרויות היהודיות: האם הם ראו את ימות המשיח, כלומר מהמתים שהחיה יחזקאל, או האם הם "מתי מדבר" שביאליק כבר העיר? גם בני העיר עונים תשובה כפולה – האחת בענייני המתים והשנייה בענייני האוכל. תשובתם היא אפיון עקרוני למדי של מצב היהדות באירופה המזרחית:

אם כן למה קרויים מתים? צא ולמד מה שעשה חמי"ל הצורר ימ"ש שהרג ואבד את כל הקהל הקדוש ולא הניח אחריו כאן אלא עיר של מתים. כשמוע מנשה חיים את הדברים הרעים האלה נאנח אנחה גדולה ומרה, על אותה צוקה וצרה. אך אנחה הולכת ואנחה באה והתכלית לעולם עומדת (שם, שם).

תשובת בני העיר מצויה באותו מישור של השאלה של מנשה חיים, כלומר בין ההיסטוריה לקיבה. ואף שצורכי הקיבה מסופקים בסופו של דבר, ברמה ההיסטורית מצויים שניהם בעולם מת. דבר זה עולה בחריפות רבה מהאזכור של קידוש השם בגזירות ת"ח. הצינונות בהכרח נמצאת ברקע הדברים האלה, וכדמותו של ביאליק, מחבר עיר ההרגה, היא מבקשת להראות את המוות על קידוש השם כמוות ריק ומיותר שאין לו מטרה ותכלית. הפניית השאלה כלפי הקורבנות וזתה לביקורת מצד מנדלי כבר עם צאת הפואמה, אך באמצעותה מעלה ביאליק את האפשרות הלאומית כמרפא למוות המשפיל, כהקרבה שיש בה תכלית, הצדקה והמרה של המוות בחיים.¹⁰⁷ במונחים דתיים השאלה היא אם על היהודים לחכות למשיח באופן פסיבי או שעליהם להיכנס אל ההיסטוריה, דרך החלל שהאל השאיר בה, ולשנות את מצבם הקיומי, המרחבי והלאומי.¹⁰⁸ שאלה זו ממלאת תפקיד מרכזי באורח נטה ללון והיא אינה חודלת מכתובתו של ענגון עד השואה.

אלא שמנשה חיים הוא כבר בבחינת אדם מת, כפי שהוא אומר לפונדקאי בערב שבו הוא משתכר ומאבד את כתב ההמלצה שלו:

שתה אני אומר, שתה ואני פורע. כלום ירושה אני צריך להנחיל לבני. כבר מתי, מתי, מי שאין לו בנים כמת שווהו רבנן, ואני חשוב כמת. עבירה גרועה מן המיתה. אי הנח לה למיתה, מוטב שנהיה שמחים, לחיים ר' פונדקי לחיים כל ישראל. לחיים ריבוננו של עולם.

הראיתם אומלל כמותי
נפשי הוי נפשי שואלת
שכתי אחרי מותי
ובכיתי נעולה כל דלת
שכתי אל עולם התווה.

אל עולם התווה אל עולם התווה עולם הפוך עולם התווה עולם משונה סליחה ריבונא דעלמא כולה" (שם, עמ' קה).

ר' מנשה תופס את עצמו כמי שכבר מת בעודו חי, כמת חי המצוי במרחב שמתאר בלאנשו, ובאמצעות השיר הוא מספר למעשה את שעתיד להתרחש לו בהמשך הסיפור.¹⁰⁹ הוא עושה זאת כשהוא מצטט זמר ששמע ביריד מפי מטורף לכוש תכריכים. הבסיס לדברים שלו, לתחושת המוות שלו, הוא היעדר הבן וההמשכיות. לפי התפיסה הזאת, שבהמשך הסיפור תתממש באכזריות, המוות מצוי בהיעדר ההמשכיות ולא בחידלון של היחיד, והיא היפוכו של תפיסת מוות הדונסטית. זו נקודה שקשורה באופן אנלוגי אל מקומו של המוות כפיגורה של דיבור, ובאפשרות הקריאה של כל הפרשה

כאלגוריה לאומית,¹¹⁰ שכן עצם הייתכנות של האלגוריה הלאומית תלויה במקביל בהנחות של המשכיות בין הקול הדובר ובין הלאום. תפיסת החיים כהמשכיות שמעבר לקיומו של היחיד היא זו ששומרת את יציבות היחס בין הטקסט ובין הלאום. אנלוגיה זו מתבהרת כאשר ר' מנשה חוזר לבוצ'אין' ומוצא שהוא מת, או לפחות חשוב כמת. זה קרה משום שהקבצן שר' מנשה מכר לו את כתב ההמלצה מת. אובדן ההמשכיות השני של מנשה חיים הוא שיוציא אותו באופן סופי מהקהילה, וזה המוות שגם מתואר באופן מעניין ומימטי ביותר:

הם ממרחים את גוף הקבצן והנה קצף לבן עכוררי עלה על שפתותיו וחורורות כהה השתרעה על לחייו ולא נשאר בהם אפילו כדי רביעית דם, וריח סולד ומשכר התחיל מתמר ועולה מגרונו כריח היוצא ממערת לוט. ופתאום נודעזעו שתי עיניו. וישמחו כולם ויאמרו הנה הוא מתעורר, הנה הוא פוקח עיניו. לא היו רגעים מועטים עד שקפצה נשמתו מבעד חלל לבו אשר שרוף שרף היין. ובבוא הרופא ובדק את גופו רשם בפנקס מה שרשם ומסר מין כתב לגבאי בית-המדרש כי מת האיש ואין לו חיים. התחילו הכול צועקים חמס, חלל, עגלה ערופה חייבים אנו להביא, כסדום היינו, סדום ממש, אדם מישאל גווע בראש כל חוצות ואין מאסף אותה הביתה. ודאי מתוך רעב מת. וכל מי שהיה באותו מעמד בבית-המדרש ראה היה את חברו כאילו הוא הרג את ההלך, עד ששקעה הלהבה ונתייגעו הגרונות והשו הקולות ולא היו היודעים מה לעשות במת כי אין לו שם קרוב וגואל (שם, עמ' קיא).

מיתו של הקבצן מתוארת באופן מימטי לא מן ההיבט הרפואי אלא מן ההיבט הספרותי. רגע המוות מתואר בפירוט ובדיוק, כולל הפרפורים האחרונים. אמנם הלשון סבה מיד על עצמה וקושרת בין הריח שעולה מהמת שהוא כמערת לוט ובין הקריאה של הקהל "כסדום היינו", אך בכל מקרה השפה מכסה על המוות ומכילה אותו, או במילים אחרות מדובבת את התרחשותו. המוות הזה הוא למעשה מותם של שני אנשים, של הקבצן הקונה, שנחשב על סמך כתב ההמלצה לר' מנשה, ושל ר' מנשה עצמו. מותו של הקבצן נפרד ממותו של ר' מנשה, אף על פי שזה האחרון טען שהוא כבר מת. רק עם חזרתו של ר' מנשה לעיר יתברר מותו, או אם לדייק, הפער בין קיומו הקיומי ובין אי-קיומו בקהילה.

עולה מהדברים שר' מנשה גזר על עצמו את מותו השני מתוך כך שביקש לחזור אל מקומו, אך מכיוון שלא עשה זאת ונשאר רחוק מביתו בכל המובנים, ושיקע את עצמו בשיכר, מצא את עצמו בבית הקברות, בשולי העיר, בשולי החיים. סיום התיאור במילים השאולות ממגילת רות מצביע על כך שלא תהיה זו הגזמה לקרוא בדברים חיווי על המצב של ישראל בין העמים. בקריאה כזו הקיום של ישראל בגלות הוא קיום עקר, כקיומם של ר' מנשה ואשתו, קיום שאין לו המשכיות, שהוא למעשה קיום שכולו מוות. בסיפורים כמו "הנדח" או במחזות 1917 עולה הדבר בצורה ברורה עוד יותר. העבר היהודי הוא עבר של גזירות שמד ומוות, והעתיד היחיד שפתוח בפניו הוא שיבה אל בית-ציון והחייאה של הארוס הקשור בה. אפשרות זו היא היחידה הפתוחה

בפניו, במיוחד מהרגע שר' מנשה ניתק מהטקסט שנתן לו הרב ושאשתו תפרה לו אל תוך מלבושו.¹¹¹ אם מדובר באלגוריה הרי יש כאן התייחסות אל ישראל, השכינה, הטקסט המקודש והעזיבה של אותה התורה, מתוך סיבות שבסופו של דבר קשורות אל אי-היכולת להתמודד עם החובה להתחדש ולדאוג להמשכיות שבלעדיה אין אלא מוות. אופייה הדקונסטרוקטיבי של קריאה זו עולה מהמעגליות שיוצרים הייצוגים בנקודה זאת, ועלינו להבין את אשתו של מנשה חיים, קריינדיל טשארני, כפיגורה של השכינה, ברמה האלגורית, בעוד שברמה הטקסטואלית היא האישה כפשוטה. ר' מנשה חוזר אל עירו, היא בוצ'אץ', חזרה שהיא בתורה פנייה אל המודל הקלאסי של שיבת אודיסאוס לאיתקה:

הוא עם בוצץ והיום רד מאוד ויבוא עד ירכתי העיר אשר שם ישכנו הנכרים וידע כי קרוב הוא מאוד אל העיר כי עלה עשן באפו וריח בליל חזירים במחילה. ובאמת בכוח הבחנתו הבחין כמה בתים וצמצם ראיתו והבחין בין בית לבית ובין גן לגן ובכוח זה נודדו והלך בזריזות יתירה עד שנתעוררו הכלבים בשכונת הגויים לקול צעדיו. וכלב גדול קפץ עליו עד שפרחה נשמתו כמעט מפחד, אך הכלב לא עשה לו כל רע, רק התאבק בעפר רגליו ליקק את בגדיו במין געגועים וריצו כאילו מכיר הוא לו מתמול שלשום. החליקו מנשה חיים בכנף בגדו הן לשם חיבה והן לשם זירוז לומר לו כלך ולך..... ואולם בלכתו נפל רוחו בקרבו כי כל מי שפגש לא הכירו כמו שכתוב מוזר הייתי לאחי.

ואם דרש בשלום איש נענה בשפה רפה, ואפילו שומר השער לא שת לכו אליו. ויאמר מנשה חיים לולא הכרתי את האנשים האלה כי אז האמנתי כי לא זו הדרך ולא זו העיר בוצץ. וייפלא בעיניו מאוד, מה זאת? אפשר כל כך נשתנה במשך זמן מועט שכזה עד שאין מכירים אותו. הרי עדיין לא עברו חמש שנים מיום שיצא מעירו (שם, עמ' קיט).

הכניסה של ר' מנשה אל בוצץ היא נוסחאית והיא תשמש את עגנון גם בתיאור הכניסה של המספר אל שבוש החרבה. שתי הכניסות מתייחסות אל המודל הקלאסי של האודיסיאה. במקרה הזה הדמיון קיים אפילו בכך שאת ר' מנשה, כמו את אודיסאוס, מזהה ראשית הכלב ארגוס באודיסיאה. כלבו של אודיסאוס המזהה את בעליו יכול למות מזקנה, משום שמשימת ההמתנה שלו הושלמה. בשני המקרים הכלב הוא היחיד המזהה את השב, בעוד האחרים אינם מזהים את בעליו. בוהיה העקוב למישור מתרחש דבר דומה, אף שר' מנשה כלל אינו מבקש להסתיר את זהותו. בעוד אודיסאוס שב לעולם אל מול דוגמת שיבתו המרה של אגממנון שנרצח על ידי איגסטוס וקליטמנסטרה, ר' מנשה אינו מעלה על דעתו שזהותו אינה תלויה בו עצמו, ושאשתו עשויה להילקח ממנו. במילים אחרות, הוא אינו יכול להעלות על הדעת שהוא מת. מת חי.¹¹²

באורח נטה לזון העיר שאליה חוזר המספר היא עירו, אבל כבר במונח שונה משום שעירו היא גם ירושלים. מכיוון שהוא כבר חי בארץ ישראל, השיבה שלו היא שיבתו של האורח, שהיא יותר ביקור בעיירת הולדתו ועלייה לקברי אבותיו. יחד עם זאת

מדובר בשיבה, ובחזרתו הוא מוצא שעירי הפכה למרחב של מוות, בעוד הוא כביכול חי כמספר. גם אם במהלך הקריאה בספר ישנה הראייה הזאת של חייו ומותו של המספר, ברור שמדובר בתשתית שונה לחלוטין משיבתו של ר' מנשה, שלא הצליח ליצור המשכיות מטאפיזית ושאיבד את הקשר אל הטקסט של חייו.

ר' מנשה המבקש לשוב מגלה שאשתו כבר אינה אשתו, שהיא נשואה ועתה חוגגים את ברית המילה של בנה. ר' מנשה הוא חימת שאין במצבו נחמה מטאפיזית לכך מהנחמה המוסרית שנובעת מהכרעתו לקבל על עצמו את מותו ולא לשוב אל חייו ולהרבות ממזרים בישראל. בכך מוצא ר' מנשה את מותו ובאופן אלגורי את חייו. זאת משום שהוא מעמיד מעל חייו את הקהילה, ומתוך כך הוא מוצא את המשכיות שלו בה וגם את מקומו בתוכה, גם אם המקום הזה הוא בית הקברות. ההתייחסות אל מזמור תהילים ס"ט היא כמובן אירונית: "ט. מוֹזֵר, הֵייתִי לְאֶחָי; וְנִכְרִי, לְבְנֵי אֹמִי. י. פִּי־קִנְאָת בֵּיתְךָ אֶכְלָתִנִּי; וְחֲרָפֹת חוֹרְפִיךָ, נִפְלוּ עָלַי".

ניכר שהדברים אינם מתאימים בדיוק למצבו של ר' מנשה, מוזרתו אינה נובעת מכך שהוא לוקח על עצמו אחריות דתית מופלגת; להפך, היא נובעת מסוג של הפקרות זוגית וחברתית, ועם זאת נמשכת מתוך קבלה של אותה האחריות. המתח בין הפקרות לאחריות חושף בין היתר את התלונה הכמוסה בשני הטקסטים על היעדר מעורבות של האל בעולם ועל המצב הבעייתי שהיעדר זה מעמיד בו את המאמין.

בית הקברות היהודי הוא מקום שרחוק מלהיות חד-משמעי. בעקבות פוקו, נהוג לראות בבית הקברות הטרוטופיה.¹¹³ פוקו מתאר את בית הקברות כמרחב שאמנם נמצא כאן, אבל הוא גם לא כאן, או בימלים אחרות כמעין מראה שכל המרחבים האחרים שלנו משתקפים בה. אבריאל בר לכב מאייך את התפיסה הזאת באמצעות טיפולוגיה של מקומו של בית הקברות בתוך המרחב היהודי.¹¹⁴ בר לכב מצביע על כך שבית הקברות היהודי בימי הביניים מצוי בשולי המרחב היהודי, הוא אינו מפואר, משום "שדברי חכמים" הם מצבתם האמיתית. בר לכב מראה שבני הקיבוצים הראשונים, כבואם להבדיל את עצמם מאבותיהם בגולה יצרו בתי קברות מטופחים למדי. קל לראות את ההמשך של בית הקברות הקיבוצי בבתי הקברות הצבאיים, שגם הם שונים באופן בולט מבתי הקברות האחרים ומתאפיינים בטיפוח ובגינון. שתי הטיפולוגיות הראשונות והעיקריות שמתאר בר לכב הן בית הקברות "כשכונה" ובית הקברות "כגשר". אלה כרוכות בתפיסת מוות שנוטה ליצור קשר ישיר ופעיל בין המתים ובין החיים. הטקסטים שתומכים בטיפולוגיות האלה לקוחים במובהק מספר החסידים.

אין זה מקרה שעגנון מפעיל מגמה חסידית קיימת ביהדות באמצעות הסיפור הזה; ראשוני המבקרים כבר עמדו על כך.¹¹⁵ ר' מנשה אמנם מצוי בשולי החיים של העיריה, ובמיוחד מחוץ לחיים של אשתו, אך במובן מסוים הוא עובר תהליך של התקדשות תוך כדי השהייה בבית הקברות. שהייה זו מתאפשרת משום שהוא מוצא את מותו, לאחר שאיבד את חייו, באמצעות הזיקה אל הקהילה. על אף השוליות של חייו העכשוויים

והקודמים לחיי העיירה, ר' מנשה נשאר מוקד הסיפור. הוא מת חי, או חי מת, וקשה מאוד להבדיל בין השניים האלה, ויחד עם זאת הוא מחוץ למרכז והוא המרכז עצמו כפי שעולה מסוף הסיפור. בכך מעמיד עגנון את בית הקברות ואת המת במרכז התודעה של הסיפור והופך את המוות משתיקה לדיבור.

הפנייה אל תפיסת מוות חסידית מייצרת רצף בין החסידות לצינונות בתפיסת בית הקברות והמוות המוקדש לקהילה כאחד מיסודותיה. דברים אלה מחזירים אותנו גם אל שאלת הוויטליות של היהדות והתפיסה של עגנון את החסידות כהחייאה של האלמנט הוויטלי-דיוניסי בתוכה, כאלמנט שמרוסן ומעובד בצינונות. תפיסה דומה מצויה גם ביצירתו של שלונסקי כאשר אותה דבקות עוברת מטמורפוזה כשהיא פוגשת את ארמת ארץ הקודש והופכת להיות כוח של פריון. באמצעות ניטשה אפשר לומר שמדובר בעיבוד של התפיסה הדיוניסית הרואה בקיום מוות החבוק בתוך החיים של העולם הזה.

אפשר לפנות מכאן אל סיום הסיפור ולראות כיצד בונה עגנון את דמותו של ר' מנשה לקראת רגע מיתתו כמי ששותק, וכיצד באמצעות מיקומו בסיגור הופך המוות לפיגורה של דיבור:

ומנשה חיים חשב כמה קלה היה שלא יהא אותו מעשה נעשה וזמר לעצמו בקולו הצרוד פסוק אחד מתהילים תשב אנשו עד דכא ותאמר שובו בני אדם. וכאשר ראה מנשה חיים כי נתבהל השומר מאוד הגביה את זרועו ואמר באמת אמרו חכמים העולם הזה כל מה שנברא בו יורדין לשאול. אבל חלילה להתרעם על מדותיו, כמו שכתב השל"ה הקרוש דעו בני שהמפתחות מסורים בידי אדם ויש בזה סוד כמוס כי ממש בידי האדם נתונים הם המפתחות החיצוניים והמפתחות הפנימיים. ויפה אמרו חכמינו ז"ל במדרש אשרי אדם שעומד בניסיונו שאין אדם שאין הקדוש ברוך הוא מנסה אותו. מנסה לעשיר ומנסה העני אם יכול לעמוד ולקבל יסורים. מנשה חיים כלה לדבר ושניהם הבינו מי האשה שבאה להעמיד מצבה למנשה חיים כי קריינדיל טשארני היא, היא קריינדיל טשארני אשת מנשה חיים. ומכאן ואילך לא דיבר מנשה חיים דבר, רק חיזק ליבו באלקים בשארית כחו. לעתים היה עוזב את מקומו והולך אצל גדר בית הקברות לראות מרחוק קברו של אותו קבצן אותו מנשה חיים המדומה, שהסיתו לדבר עבירה ונטל ממנו את אשתו וכתר שמו מישראל לעולם. ואש נשקה בעצמותיו. ומיום ליום היה גופו הולך וכלה עד שנפחה נפשו וימת. והשומר היה בקי באותו מעשה שסיפרנו לעיל העמיד את המצבה לראוי לה ויתן שם ושארית בישראל למנשה חיים הכהן שהלך ערירי. ובכואב יום הכסא עמדה קריינדיל טשארני על קברו של מנשה חיים ודמעותיה נערו לעפרו. תנצב"ה" (עמ' כז).

"שובו בני אדם" מבקש מנשה חיים שאינו חי. במילים אחרות הוא אומר ש"חוק העולם הוא המוות". האופן שבו הוא עונה לשומר בית הקברות התמה מחייב לראות כיצד מוצא הפסוק מהקשרו ונקשר אל הזמן של הסופר ומתפרש כהערה על המודרניות. הבן אדם הוא זה שנעלם וקולו של השר, הקול הצרוד, בא מעבר לחייו. ר' מנשה מצטט את מזמור צ' בתהילים ואין בכך משום כפירה. המזמור מעמיד את חיי האנוש אל מול

האינסופיות של האל, ובתחושה זו של אפסות וחידלון מבקש את חסדו ואת שיבתו. שינעים את זמן השתייה בחיים האלה. מעניין במיוחד הוא הסיום של המזמור, שהוא ככל הנראה גם השיא הציוני של הסיפור הזה:

”וַיְהִי, נֹעַם אֲדָנִי אֶלְהִינֹרְ-עֲלִינֹ: וּמַעֲשֵׂה יְדִינֹ, כֹּנְנָה עֲלִינֹ; וּמַעֲשֵׂה יְדִינֹ, כֹּנְנָהוּ.”

קשה למקם בתוך המזמור הזה את התמיהה של השומר – האם הוא קורא את כל המזמור בשלמותו או שהוא מתייחס רק לפסוק שנשמע. התשובה של מנשה חיים מראה שלפחות עגנון קורא את כל המזמור. תשובתו של מנשה חיים מרירה ולא ברור אם היא בקשה של המת לחיות או בקשה שלו שימותו כולם. הבקשה שבסוף המזמור היא גם בקשה ציונית מובהקת; ההקשר שבו הדברים מובאים והפסוק שנשמע מעמידים את מעשה ידינו המבקשים ברכה. מעשה ידיו של מנשה חיים הוא מעשה של מוות, ומשום כך הוא חסר תוחלת אלא אם הקהילה שמנשה חיים מקדיש לה את חייו נתפסת כמהות חיה שמעבר למידת חיי האדם. נראה שזה המקרה ובהלתו של שומר בית הקברות יכולה להיות מובנת עתה כבהלה מפני המשמעות הרדיקלית של הדברים. אם הקהילה היהודית במובן הרחב הופכת להיות מקבלת של קורבן היא חורגת ממידת האדם ונוטלת לה ממידת האלוהות, כפי שאכן נוטל ר' מנשה ש"אש נשקה בעצמותיו". בכך כבר טמונה ההבנה המוקדמת מאוד של עגנון בדבר אופייה הבעייתי מבחינה משיחית של הציונות, שאינו ניתן לסיכום מדויק בלי לחטוא בפשטנות. אם לחטוא הרי אפשר לומר שהמשיחיות מצויה בציונות באופן אמביוולנטי מראש, כיסוד פעיל ובלתי פרגמטי מצד אחד וכגורם מערער ומשדל לפסיכיות מצד אחר.

מרווח זה שבין הציונות כפתרון פרגמטי לצרת היהודים ובין חוסר האמונה ואי-קבלת עול מלכות שמים הוא הפותח גם את הדיון התיאולוגי באורח נטה ללון. מרגע ששומר בית הקברות "מבין" את סודו של ר' מנשה חיים יכול מנשה חיים לשתוק, כלומר להתחיל למות (הקהילה תדבר בשמו בעצם קיומה). אפשר לומר ששומר בית הקברות הוא מעין פיגורה של המספר, קולו הוא המילים החזקות על המצבה. צריך לראות שתפיסת הסיפור כמצבה היא התפיסה המוקדמת ביותר של עגנון, והדיון באורח נטה ללון יחשוף את השינוי בה.

השתיקה של ר' מנשה חיים היא מסירת חייו לקהילה – הוא מוותר על קולו לטובת הקהילה, לטובת הקול האחר שמגיע מבחוץ, קולה של הקהילה שהוא קול טקסטואלי. במקור זהו קול האלוהים, אך המידה שבה קולו של המספר מחליף אותו היא מידת האמביוולנטיות כלפי הציונות. אף על פי שהוא עומד מן הצד ומביט במצבה שלו, ככל זאת הוא מצוי במרכז הסיפור. קיומו במרחב בית הקברות כמי ששותק מטשטש את הגבול בין חייו ומותו ומעמיד אותו כאלגוריה שניתן לראותה כאלגוריה לאומית אם מגדירים לאום ככינונה של קהילה שאפשר להקריב למענה.¹¹⁶

דמותו של האמן, מסתבר, "מלאך המוות כרוך בעקביה", כפי שנאמר על מנשה

חיים כשנחשב למת: "ומי שעניינים לו לא חסך עיניו מדמעה על האיש אשר קרה אותו אשר קרהו, כי בוודאי ביקש לחזור אל אשתו אך אהה מלאך המות כרוך בעקבו של אדם" (שם, קטו).

לכאורה חורת המצבות הוא דמותו של האמן, אבל הוא אינו עושה מלאכתו לבד אלא בשיתוף עם ר' מנשה והאמן, יש בו משניהם. השומר, נמסר לנו, היה בקיא בסיפור והוא זה שהעמיד את המצבה של מנשה חיים האמיתי, אם יש כזה. עגנון מבדיל בצורה עקרונית בין המצבה הראשונה שעושה השומר, שהיא המצבה שעשתה קריינדיל טשארני למנשה חיים, ובין המצבה השנייה, שהיא הסיפור. ההבדל הוא בין העשייה של המצבה הראשונה, שהיא עבורת האמן, ובין העשייה של המצבה השנייה שהיא העשייה של הסופר: "ויהי היום ושומר בית הקברות הוא גם המחוקק החורת מצבות עומד לפני מצבה אחת גדולה ונאה ומתעצם לעשותה בתכלית השלמות. ומה נשתומם מנשה חיים כאשר ראה את שמו חרות על המצבה" (שם, קכ"ה).

מי ששומר את בית הקברות הוא זה שעושה מצבות והוא גם המחוקק. השימוש במונח הזה אינו יכול להיות מקרי. את המצבה הראשונה של מנשה חיים, זה המזויף, עושה המחוקק, והוא עושה אותה מתוך שאיפה לשלמות, אבל בלי לדעת את הסיפור ולא מתוך בקיאות בלשון המספר. לעומת זאת את המצבה השנייה הוא מעמיד בבקיאות ושלמות, והיא המצבה האמיתית משום שהיא מכילה את מנשה חיים, את קולו. הסיפור נחתם בכך שקריינדיל טשארני מזילה דמעות על קברו של מנשה חיים, אבל איננו יודעים שוב באיזה מן הקברים מדובר. יוצא שמבחינה אחת המצבה השנייה זהה לחלוטין לזו הראשונה ורק לעיני הקורא קיים הבדל, כאשר המצבה השנייה מכילה בתוכה את הראשונה. מבנה המשמעות הכפול של המצבות מעמיד אותנו על הפער הקיים בין המספר ובין האמן. ר' מנשה שאינו ר' מנשה, הקבצן שנטל את כתב ההמלצה, הוא פיגורה של המספר שנוטל את הטקסטים מהמתים ומעמיד פנים שהם שלו; העמדת הפנים הזאת של המספר מעמידה בספק את זהותו שלו ואפשר אף לומר שהיא עולה לו בחייו.

בין השלושה נוצר מעין פלימפסט, בלשונו של ז'ראר ז'נט, פיגורה מורכבת שעוסקת בעצם טיבו של הסיפור ובערעור של הזהות שהטקסט נושא אתו.¹¹⁷ פיגורה זו מורכבת מהקונה של הטקסט, שמת בזהות שאולה כבעליו של סיפור שאינו הסיפור שלו; מדמותו של שומר בית הקברות, שהוא האמן, הקורא והכותב של המצבה, המחוקק ששואף מצד אחד לשלמות ומצד שני לבקיאות, ושהסיפור "האמיתי" הוא השילוב של שניהם – מנשה חיים גם הוא חלק מהפיגורה הזאת. הוא גיבורו של הסיפור שמאבד את חייו מכמה סיבות שהטכנית והמכריעה בהן היא אובדן הטקסט – זהותו שנובעת מאובדן הייעוד שלו. מנשה חיים אכן משלם בחייו על כך שהוא אינו מצליח ליצור המשכיות ולשאת באחריות של החיים. היציאה שלו מהחיים כרוכה ביחסים שלו עם הקהילה שדרכם הוא מצליח למצוא את מותו רק לאחר שהוא מעמיד את הקהילה לפני עצמו.

אם אפשר לסכם את הפיגורה שעולה מהקישור בין שלוש דמויות המספר האלה אפשר לומר שיחד הן יוצרות פיגורה של קול. הקול מופיע כתולדה של המעבר בין החיים לטקסט באמצעות הלשון. ההצבעה הטהורה של הקול אל ההווה (מנשה חיים) מתחלפת בטקסט המצביע אל המוות (הקבצן) והופכת לסיפור בידיו של האמן (שומר בית הקברות). הקול – אותה הצבעה על הווה ללא משמעות – נכנס אל הלשון, ובכך הוא בונה את הקהילה וחוקיה. המקרה של מנשה חיים מראה שהקהילה וחוקיה הם, על פי בחירה של החברים בה, חזקים יותר מהחיים הביולוגיים.

מותו של ר' מנשה חורג מהאנונימיות שלו ומקבל משמעות משום שהוא נשאר במצבה ומשום שהוא מקבל מובן של הקדשה לקהילה. המבט של מנשה חיים, שרואה את שמו חרות על המצבה, הוא לעולם גם מבטו של הסופר הרואה את שמו בראש הסיפור. המבט הזה מגלם בתוכו את רגע ההכרה במוות שכרוך במעבר דרך הדיבור אל הכתיבה. אפשר לומר שהסופר, כישות שהיא מעבר לביוגרפיה, מכיל את המשוטט (מנשה חיים) – המת (הקבצן), ושומר בית הקברות. בסופו של דבר יצירתו היא מצבה מכיוון שהטקסט שעליה לעולם מצביע אל עולם המתים באופן גורף עד כדי כך שגם את החיים הוא הופך למתים.

הסיפור מסתיים במוות, אך מוות זה הוא תמונת ראי של מיתות אחרות, ודווקא בדומות שלו למיתות אחרות הוא הופך להיות דיבור. מכיוון שהדיבור הסיפורי כרוך מראש ביכולת למות, כל המיתות המתוארות בצורה מימטית, ואלה שאינן מתוארות, הופכות להיות החיים האמיתיים עד כמה שאלה מצויים במרחב הספרותי. זה הדיבור היחיד האפשרי, לעומת החיים עצמם שהם שהייה זמנית, בסופו של עניין, בתוך בית הקברות. לא לחינם מסתיים הסיפור בכרכה השגרתית תהיה נשמתו צרורה בצרור החיים, המדגישה את ההיפוך "האמיתי" שבין החיים למוות. היפוך זה של החיים והמוות במעברם מהיחיד אל הקהילה ממשיך להטריד את עגנון, וחוליית מעבר בדיון נמצאת בסיפור "הנדח".

הביאני המלך חדריו: 'הנדח'

אחת הדרכים לדרון במשמעות של תפיסת המוות בהקשר של התרבות הציונות היא דרך ראשיתה, וראשית אחת כזאת נמצאת אצל פינסקר, בהבחנה שהיהודים הם "מת חי", לעומת הרצל שמבקש למצוא מוות יהודי עם כבוד.¹¹⁸ באופן טבעי שאלת החיים והמוות של היהדות, חיוניותה של היהדות כגוף לאומי חי ויטלי ביחס ללאומיות האירופית היא נושא מרכזי בכתיבה של עגנון, ולא יהיה זה מוגזם לומר שהדיון בתוך הציונות מושפע ואולי אף משפיע על הדיונים של התרבות המערבית באותה התקופה. לפחות כשמדובר בעגנון, אין צורך לבסס זיקה גלויה לניטשה כדי לטעון שכתבתו מתמודדת עם הרעיונות האלה המשמשים מוקד, ובמידה מסוימת מקור לאקלים הרעיוני שבתוכו פועלת גם יצירתו של עגנון. על החשיבות של ניטשה ושל

שפנגלר ועל עומק השפעתם על התרבות העברית בראשית המאה ה־20 כבר נכתב. דן מירון, לדוגמה, מתאר את תפיסת ההיסטוריה של אלתרמן באמצעות שפנגלר, ברינקר מזהה את ניטשה ואת תרגומיו ברקע המחשבה של ברנר, ובספר שערך יעקוב גולומב מתוארת בהרחבה נוכחותו המרשימה של ניטשה בתרבות העברית. עובדה ידועה היא התרגום המהיר של זרתוסטרא לעברית בידי פרישמן והתרגומים החוזרים והרבים של ההקדמה לשקיעת המערב של שפנגלר.¹¹⁹

על הרקע זה ברצוני לבחון מתח עקרוני מאוד ביצירתו של עגנון בין חסידות למתנגדות. בחקר עגנון נתפסת החסידות כמקור ליצירה של עגנון המוקדם וכמעין מחוז געגוע של אמונה בעגנון המאוחר. מירון לעומת זאת רואה בטיפול של עגנון בסיפור החסידי אנטי־רומן "היוצא להפריך את ההנחה שאמת (פרשנית) אפשרית במסגרת הנרטיבית". בכך מסמן מירון למעשה את המטען החסידי כמסומן של נרטיביות מסורתית.¹²⁰ אריאל הירשפלד, לעומת זאת, רואה את המתח בין חסידות למתנגדות כמרחב של אשמה במובן זה שהמאבק ביניהם, הקיצוניות והמלחמות הפנימיות על האמת הפרשנית מסומנות כמקור וכגורם האמיתי והעקרוני של הייסורים שישאל מתנסים בהם. תפיסה זו מאפשרת לראות את החסידות כמסמנת דיוניסית, על כל תשוקת המוות המשתמעת מכך, תנועה שרדופה על ידי רוח רפאים פרנקיסטית שלעתים קרובות אורכת לחסידיו של עגנון.¹²¹ חסידות ככזו מצויה בעימות מר, יהודי בצורתו, עם המתנגדות האפולונית. מקפידיו הגדולים של עגנון, מגרום יקום־פורקן ועד רפאל הסופר, רדופים על ידי רוח רפאים אפולונית, רוחו של האמן עצמו.

ניתן לתאר את השינוי שחל בתפיסת הסיפור והאמנות של עגנון באמצעות המעבר הזה מרפאל הסופר, כפי שהוא מובן ביצירה המוקדמת של עגנון, אל דמותו של רפאל התינוק באורח נטה ללון, כסופר שהוא מחבר הטרגדיה היהודית החדשה שנושאה הוא הצינונות. זו גם בסופו של דבר טענה על התפתחות הרומן של עגנון, שלפיה אורח נטה ללון הוא הרומן ההיסטורי הראשון של עגנון מכיוון שהטרגדיה המתרחשת בו היא היסטורית והיא מאפילה על הטרגדיה האנושית ומכתיבה אותה.¹²²

מנקודת מבט זו הצינונות נתפסת כתולדה של התנגשות בין כוחות מנוגדים שהתרבות האירופית הקולוניאלית מפעילה על היהדות.¹²³ המתח בין הדיוניסי והאפולוני, בין החסידות למתנגדות, מונע על ידי ההשכלה והאמנציפציה שלכאורה מאפשרות ליהדות נורמליזציה, אלא שזו למעשה גם דרישה להתפרקות מההבדל שמגדיר את היהדות. הבנייה של הרצף ההיסטורי היהודי, בסיפורי "פולין", אך לא רק בהם, כרצף של משברים וטבח, מעמידה את המשיחיות החסידית כתגובה לאתגר של המודרניות המתרחשת בתוך משבר היסטורי עמוק שעגנון מודע לו היטב.¹²⁴

מבחינה זו "הנדח" הוא אחד הסיפורים המוקדמים והמעניינים באופן שבו עגנון מפרש את ההיסטוריה היהודית באמצעות מערך המתחים הזה. "הנדח" הופיע לראשונה תחת השם "עליית נשמה" בהשילוח בשנת 1909. עגנון עבר על תיקונו של הסיפור

בשנת 1913 והבטיח לשלוח אותו ללחובר ב־1914. העבודה עליו הסתיימה רק ב־1918 והוא פורסם ב־1919 בגיליון הרביעי של התקופה תחת השם "הנדה". לקראת הוצאת כל כתביו ב־1926, עבד עגנון על הסיפור עוד כשלושה חודשים נוספים, מה שעל פי הדיווחים הותיר אותו באפיסת כוחות.¹²⁵ זמני החיבור והפרסום של הסיפור והשינויים שהוא עבר מאפשרים לראות בסיפור הזה בין השאר חוליית מעבר בין תפיסת המוות המוקדמת של עגנון לבין ראשית התקופה שבין מלחמות העולם.

הסיפור נפתח בכך שאיידילי, בתו הצנועה והכשרה של הפרנס ר' אביגדור, מצויה על סף מוות. סביב מותה של איידילי נוצר סכסוך, סכסוך בין חסידים ומתנגדים באופן שמזכיר מעט את תהילה, ובמקרה זה מדובר בסכסוך בין ר' אוריאל החסיד לר' אביגדור, המתנגד התקיף המגרש אותו מהעיר:

נתעורר לכב קדשו ואמר, אוריאל אוריאל, שמא על כבוד עצמך אתה חס, ובמה תדע להבחין את האמת? אף על פי כן נתגברה הטבעיות וקלל את הפרנס, וקללה נמרצת נתעקרה מפיו, כי ירח ממנו נדה. וכל מי שהיה באותו מעמד נענע ראשו ואמר, נשך אביגדור בזנבו כנחש, אוי לו ואבוי לו, כך נאה לו וכך יאה לו (אלו ואלו, עמ' י"ב).

הדבר הראשון שעולה מהדברים הוא אי־האפשרות לראות בסיפור קביעה מוסרית בעד צד זה או אחר. תיאור המאבק בין המתנגד לחסיד והקללה הזאת על רקע גוויעתה של איידילי מצביעים על כך ששניהם חוטאים במעין היברים יהודי הנובע מייחוס קרושה יתרה להשקפת העולם של עצמם, אולי הקללה "טבעית", ואכן הקללה שמקלל החסיד היא תולדה של "התגברות הטבעיות". בלי ליטול דבר מהחיות של התיאור, דמותה של איידילי מוליכה אל האלגוריה. איידילי, היא Eidos או בגרמנית Eidlich שפירושו שבועה, מה שמציב אותה כפיגורה אפשרית של השכינה. בנוסף על כך היא בת שלושים ושלוש במותה, גיל שמרמוז אל ישו, וכיחזקאל חפץ היא מסמנת בכך את המגע היהודי עם העולם הנוצרי ואת התוצאה הממיתה של מגע זה.

לפי קריאה כזו הופעתו של הצדיק כשהיא על ערש דווי בהחלט יכולה לפרש את הפנייה אל החסידות כתגובה לאובדן החיוניות של היהדות הרבנית עם עליית ההשכלה, אובדן שהיה בלתי נמנע בשל הקרבה האורגנית שבין זו ובין ההשכלה. באורח נטה ללון נאמרים דברים כאלה במפורש:

אנשי מדרשנו הישן היו נוטים אחרי החקירה, שהיו אומרים שהתורה והחכמה ירדו כרוכים, ומי שחסר אחת מן החכמות חסר בכל התורה, וכשנפתחו בתי הלומדיות לפני ישראל שלחו את בניהם לבתי הלומדיות, כדי שיוסיפו על חכמת התורה. וכיוון שנכנסו הבנים לבתי הלומדיות שוב לא שבו לבית המדרש, אלא נעשו עורכי דין או רופאים או רוקחים או בוכהלט"רים או סתם בני אדם בלא תורה ובלא חכמה. ואילו החסידים שהתלוצצו על החוכמות החיצוניות ורחקו מן ההשכלה לא שלחו את בניהם לבתי הלימודיות ונשתתרו רוב הבנים אצל אבותיהם. וכשנתמעטה החסידות נתמלאה מהתורה. והיא שעמדה לה (אורח נטה ללון, עמ' 185).

עגנון מעמיד הסבר שעומד בין ההיסטורי למיתולוגי לבין התהליך שחוהה הקהילה היהודית בעקבות ההשכלה. באורח בלתי נמנע מהווה ההשכלה פתח להתבוללות, והחסידות שהתפתחה במידה רבה כתגובה לאיום הזה אף לא הצליחה לקיים את המתח המשיחי בתוכה, ומשזה נתמעט, נתמלאה "מהתורה". "הנדרח", כפי שאפשר לראות, משמש מעין זירה היולית להסבר הזה. הדברים עולים בחריפות מהתיאורים הקודרים של האווירה הסגפנית של ר' אביגדור ובני ביתו לעומת ההוויה החסידית מלאת החיים. אלו ואלו יהודים, אך החסידים עוסקים בסיפור סיפורים, בשתייה ובאכילה, ואילו בכיתו של ר' אביגדור עוסקים בלימוד לשמו. לבסוף מוציאה אידיילי את נשמתה. תיאורו של הרגע הזה מפתיע בפרטנותו:

פתאם ראתה לפניך מלאך, ארכו מסוף העולם ועד סופו, מכף רגלו ועד קדקדו מלא עינים, לבושו אש כסותו אש כולו אש וסכין בידו וטפה מרה תלויה בה. מיד הוריקו פניה ונתפקו חוליותיה ונתפרקו עצמותיה והקדוש ברוך הוא ככבודו ובעצמו ירד אליה כביכול והתראה לפניך והיא מסרה לו את נשמתה הטהורה (שם, עמ' כ"ב).

עגנון תופס כאן את רגע המוות כניתן לתיאור, והפירוק של הגוף מתרחש גם מבחינה מצוללית. התיאור נסמך כמובן על טקסטים אחרים, אך אין בכך כדי להוריד מגורל המעשה האמנותי וממשמעותו.¹²⁶ הניסיון וההצלחה להעמיד תיאור מימטי של רגע המוות הם למעשה ביצוע, או הוצאה אל הפועל, של מיתולוגיה מופשטת. אפשרות זו מצביע על כך שהמוות אינו נתפס כאחרות אלא כחלק מהעולם המתואר שהלשון יכולה לו. הדבר שחשוב להדגיש כאן הוא שהמוות אינו אירוע אלא התרחשות בתוך הזמן ולכן הוא בעל משך שמאפשר נרטיביות.¹²⁷

מיד בהמשך, כאשר בנה של אידיילי, גרשום, נחלה, ניכרת אשמתה של ההתנגדות בדמותו של ר' אביגדור, מכיוון שהיא זו שמנעה מאידיילי, מעצמה ומבשרה, את התרופה למחלתה, שהיא כידוע מחלה של הלב: "ראה רבי אביגדור את גרשום מסגף גופו כל כך, התחיל מתיירא שמא יבוא חס ושלום לידי חולי הלב כאמו עליה השלום" (שם, עמ' מ').¹²⁸ רושם זה מתחזק בהמשך כאשר מסופר על רבי משולם, בעלה של אידיילי, שיוצא אל הכפר לבקש רחמים מר' אוריאל בעקבות סיפור על צדיק שהחיה את בתו של המלך (עמ' כ"ד):

ורבי אביגדור ידע את כל אשר נעשה. הוריד רבי אביגדור שתי עיניו הקשיות על פני בתו היחידה כשהיא גוועת ונבעו דמעותיו הכבדות לתוך דמעותיה וחזיק את לבו בה' הרחמן שרחמיו מרובים שירחם עליה וישלח את עזרתו מקודש.

באותה שעה הרהר רבי אביגדור בלבו, שמא יאמרו שבזכות תפילתו של אוריאל נתרפאה אידיילי בתו ונמצאין הבריות נכשלים על ידה. תלה רבי אביגדור שתי עיניו למרום ואמר, רבונו של עולם קח נא את נפשה מיד שלא יתגבר חס ושלום כוח השקר על ידה בעולם. לא היו רגעים מועטים עד שנשלם קצו של גוף ויצתה נשמתה בטהרה. (עמ' כ"ה)

אין ספק שהאשמה כאן כבדה מאוד. אב המבקש את מותה של בתו כדי שלא יגבר שמו של הצדיק היא טענה קיצונית מאוד ביחס לאמת האמונית. אפשר אף לראות בכך היכרס הנובע מהרצון לשלוט באמת המצויה במיתה, ולצד זאת לראות את הקושי הטבעי של הקורא לראות אב שמבקש את מיתת בתו משיקול זה, מה גם שאפשר להבין מהטקסט שהשמים שומעים לתפילתו של ר' אביגדור. ואולם יש להודות שהמקרה הזה אינו שונה באופן עקרוני מזה של חנה ושבעת בניה או מכל מקרה אחר של קידוש השם שבו מעורבים ילדים, כאשר המאמין מעמיד את אמונתו לפני חיי הצאצא, שנתפסים, כפי שראינו בוהיה העקוב למישור, כהמשך של העצמי.¹²⁹

מותה של איידילי מתואר פעמיים – בפעם הראשונה הוא מתואר בדיבור משולב של המספר ושל איידילי דרך נקודת המבט של איידילי, ובפעם השנייה מתוך מסירה של המספר המסכם בכך את תהליך גוויעתה. כאן באופן בולט עוד יותר מזה שראינו בוהיה העקוב למישור נמסר המוות באופן מימטי, כמובן הבסיסי ביותר, כחיקוי של פעולה. האפשרות הפואטית לדובב את המוות, כלומר לדבר את רגע בואו בצורה כזאת, נעדרת לחלוטין מאורח נטה ללון ובכלל אינה מצויה בכתיבה המאוחרת של עגנון. ככל נקודות המבט הפואטיות האלה מגלם בתוכו מתח שהוא עקרוני ביותר ואולי אף רגע מעבר ביצירה של עגנון. בהרחבה מסוימת אפשר לומר שמתח זה מקביל למתח בין ההשקפה היהודית לבין ההשקפה הנוצרית בדבר משמעות המוות שלי, כלפי עצמי. לוינס מעמיד זאת כטענה כלפי היידגר, ואתה הוא פותח את סדרת השיעורים שלו שמוכאים בספר אלוהים, המוות והזמן:

האם אי-האפשרות לצמצם את המוות לניסיון, האמת השגורה הזאת של אי-האפשרות לחוות מוות, של אי-המגע בין החיים למוות – האם אין אלה מסמנים השפעה, השפעה פסיבית יותר מטראומה? [...] תמותה בתור המודאליות של הזמן שאין לצמצמה להטרמה, אף לא פסיבית [...] ואל לנו להחליט מהר מדי שרק האין הוא איום [...] כאן המוות לובש משמעות אחרת מהחוויה של המיתה. הוא לובש משמעות שמגיעה ממותו של אדם אחר, של מה שנוגע לנו במוות הזה. מוות ללא חוויה אך עם זאת נורא.¹³⁰

לוינס מנסה באופן עקבי לפרק את הגרעין של הדיון ההיידגריאני בקיום הבנוי על האימה של העצמי מפני אפשרות איונו המובנת פֶרע העליון. אם לעקוף את הדיון הפילוסופי באמצעות הספרותי, אפשר לומר שלוינס מערער על מוסכמה רומנטית עקרונית בחשיבה של היידגר הקושרת בין מחשבה, דמיון ורגש לבין הניסיון. אחרותו של המוות, היותו מטיל אימה ולפיכך מקורו של הרגש, כרוכה בהיותו אחרות טוטלית ובלתי ניתנת לידיעה ולפיכך מעוררת חרדה. יש לכך כמובן צד בתפיסת הזמן, שלפיה זמן החיים הוא ליניארי והיחסים בין הקיום לזמן מתרחשים בשפה. לוינס מערער על כך כמעט מכל זווית אפשרית, ובמיוחד באמצעות העמדה אחרת של היחס אל האחר והאופן שבו מותו של האחר משפיע עלינו.

יש דמיון מסוים בין הדיון של עגנון ובין זה של לוינס. לפי התפיסה הזאת, היחיד

הוא קודם כול חלק מקהילה, גם אם מדובר באדם "אחר" אחד. הקשר אליו הוא מוחשי דיו בשביל להיות בעל משמעות קיומית ומוסרית (מוחשי דיו כדי להעמיד אונתולוגיה ומחייב דיו כדי לפתח אתיקה). במילים אחרות, על פי לוינס הרע העליון, האפשרות שמעוררת חרדה, אינו דווקא האיון של העצמי, אלא איונם של האחרים. אם בשביל היידגר הגיהינום הוא עולם שבו אני אני, בשביל לוינס הגיהינום הוא עולם שבו אני קיים אך אין בו בני אדם.

אפשר אולי לומר שהרמיון בין התפיסה של לוינס לבין זו שאנחנו מוצאים אצל עגנון הוא דמיון יהודי וספרותי. העצמי הוא חלק מקהילה וחלק מתפיסת זמן משיחית באופן שמחייב מחשבה אחרת על המוות. ידיעת המוות, כולל ידיעת מותי שלי, מתגבשת בתוך יצירתו של עגנון בצורה די ברורה, כידיעה שמסופרת מפי אחרים ושמוחשיותה מצויה בפגורה האולטימטיבית שלה – הגופה. הגופה אצל עגנון אינה כלי לחייו של האני הקיומי אלא החיים עצמם השומרים על עצמותם הזאת גם מעבר למוות. באמצעות הרמיון של גלגול המחילות מגלה עגנון דרך דמיוניתו התנגדות לתפיסה הקיומית של היחסים בין האני, גופו והזמן. כך לדוגמה בבלבב ימים הנשים מתגרשות מבעליהן, העולים הנלככים, עם הגיעם אל הים משום ש"כשארם מת בספינה אין קוברים אותו, אלא קושרים אותו בדף של עץ ומטילים אותו לים ובאים כל מיני דגים גדולים, מהם מכרסמים את כפות רגליו, מהם אוכלים את חוטמו ואת שפתיו [...] בין כך ובין כך, אוי לו שאינו בא לקבר ישראל".¹³¹

לדעתי אין להבין את העיסוק של עגנון בגורל הגוף לאחר המוות, הדיון בגלגולי מחילות ובגורל הגופה, כפטישיזם או כאירוניה. העיסוק של עגנון בגופה הוא הליך פיגורטיבי שמקביל לדאגה לנשמה לאחר המוות. בתפיסתו של עגנון, המתפתחת במהלך התקופה שבין המלחמות, ההמשכיות של הנשמה זהה לזו של הגוף; לאו דווקא משום הסיכוי לתחייה, אלא משום שהאמונה שמעניקה תוקף לנצחיות הנשמה היא גם זו שמעניקה תוקף לשאלת הקבורה והיא זו שעוסקת בה באופן אינטנסיבי ביותר.¹³² כל זאת כמובן להבדיל באופן חד-משמעי מהאמונה הנוצרית שמוותרת על הגוף ומפרידה בינו ובין הנשמה וכמעט אינה עוסקת בגורלו.

על רקע זה אפשר לראות שמותה של איידילי נמסר באמצעות הפעלה של האינטר-טקסט המדרשי הרואה את המוות כמלאך בעל אלף עיניים. המספר אף יודע לומר שהקב"ה בעצמו יורד לקחת את נשמתה, אך הוא עוצר אותנו על "כביכול". בקריאה ראשונה נדמה שהכביכול הזה הוא מטבע לשון שגורה בנוכחותו של הקב"ה, שמקורה בעצם ההעזה שבתיאור ירירתו ליטול את נשמתה של איידילי.¹³³ בקריאה נוספת יוצא ה"כביכול" מפשוטו ומבקש להתעכב עליו. המילה עצמה בנויה מצירוף של כף הדימוי, קיצורו של כמו, מ-ב, שהוא קיצור של בתוך, ומ"יכול". זאת אומרת שהתיאור הוא כולו כמו בתוך מה שיכול הקב"ה. זהו אינו תיאור מימטי אלא תיאור של עולם אפשרי ושל מיתה אפשרית. כך, במילה אחת, שבצדק נתפסת כ"כאילו", מופעל התיאור שמרוחק מ"כאילו" המופרך, ומרוחק לא פחות מ"כמו" שהיא זיקת הדומה. רושם זה מתחזק

מכיוון שמותה של איידילי מתואר פעמיים. הכפלתו של התיאור וחזרה אל רגע יציאת הנשמה באמצעות תיאורו מנקודת המבט של המספר המשולבת בזו של ר' אביגדור ור' משולם מביאה לפירוק התיאור של רגע המוות כרגע מימטי ומניעה אותו אל עבר האלגורי. עצם הפיצול הזה הוא ששובר את אשליית המציאות ומתחיל את התנועה אל הקריאה האלגורית.

עם זאת, הפיצול, יחד עם האחידות הלשונית והסגנונית, מדגיש ביתר שאת את הנוכחות האחידה של הקול המספר ומעמיד אותו כ"חי" האמיתי של הסיפור. דווקא קרבתה של הפרשנות האלגורית מביא אותנו לידי הכרה בכך שהקול הדובר הוא הישות הקיימת בתוך עולם שהוא כולו עולם רפאים. כפי שכבר ראינו, הקול מטבעו מצביע על הקיום, על התרחשותה של השפה. הצבעה זו פירושה הרחקה של הקפיצה המטאפיזית בין הקיום לשפה, שמתרחשת באמצעות הקול ושמשמעה מותו והרחקתו של הסובייקט הדובר. התיאור של עגנון מעודד את הקריאה האלגורית ומדגיש את יחסה השונה של המסורת היהודית אל האלגוריה ואל הקול. לעומת המסורת המערבית שדחקה את האלגוריה מפאת הרומנטיקה כצורה מכאנית ולא רגשית, היהדות מעולם לא עשתה כן, אלא רק בדמותה של הספרות העברית החדשה והציונית וגם אז רק בצורה אמביוולנטית.¹³⁴

לאחר מותה של איידילי עובר הסיפור להתמקד בדמותו של גרשום, בנה, שלומד בישיבה וחוזר לרגל השבעה, חג הפסח ועם פרוץ האביב. גרשום הוא נער מאורס ועגמומי שמות אמו "מביא אותו לידי מחשבות על החיים והמוות" ומחשבות אלה מביאות אותו לידי שיתוק ארוטי ביחס לתלמודו וביחס לארוסתו. ניסיונותיו לשבור את השיתוק הזה מובילים אותו למגע עם החסידות, דבר שזקנו, כאמור, מעדיף על פניו את המוות. כתוצאה מההיקלעות אל מערך הקונפליקטים הזה מת גרשום תוך אמירת פסוקים משיר השירים, בשחזור של המגע היחיד שהתקיים בינו ובין ארוסתו לאחר סעודת הפסח, וב"הביאני המלך חדריו" מחזיר גרשום את נשמתו לבורא.

מהלך הדברים הזה מחזיר אותנו אל מערך הקונפליקטים של הסיפור ואל השאלה מדוע מת גרשום. מובן שאין לכך תשובה פשוטה וכל תשובה היא בהכרח אלגוריה של פרשנות, אך אנסה להראות כאן שמותו של גרשום כרוך בהכרח באי-הצלחתו ליצור פשרה בין ההכרה הדייוניסית בכך שהמוות הוא חוקו של עולם, על הארוטיקה הנובעת מכך בעבודת האל ובחיי האישות, ובין האפולוניות המתנגדית מבית.¹³⁵ רושם זה מחוזק ונבנה לאורך הסיפור בדרכים רבות. כך לדוגמה הקורא מתוודע אל דמותו של גרשום באמצעות מכתב מאת זקנו ר' אביגדור. אנחנו שמים לב לכוונה שבהיעדר, לחולשתו של אבי הנער ר' משולם. המכתב, מתברר, הוא תשובה למכתב נחמה ששלח גרשום לזקנו. ר' אביגדור ממאן להתנחם אלא בסיפור שהוא מספר לגרשום על כך שאמו למעשה כבר "הייתה מתה", מכיוון שהיא נפלה לסטריפא בהיותה בת שנתיים וניצלה על ידי איש אחד מבית המטבחים. כאן מוצא ר' אביגדור את נחמתו:

וראה נא ראה מפלאות תמים דעים גדולים מעשי ה' כי רצה למען יישארו אחריה בנים ובנות, כי כן אמרו חז"ל המניח אחריו בן לא נקראה מיתתו מיתה אלא גוויעה. זאת היא נחמתי מעט... והנה אחת שאלתי ממך אותה אבקש והיא אם אמנם ידעתי כי לא תתחבר עם אנשים ריקים ופוחזים רק עם יראי ה' גדולים חקרי לב בכל זאת ראיתי להזהירך נאמנה מני כת החסידים החשודים מפירי בריתי והלומי יין אשר פשטו כילק השדה. (שם, עמ', כ"ח)

הדברים האלה מדגישים את אופיו הבלתי מתפשר של ר' אביגדור, אך הדברים עוד יותר חריפים לאור העובדה שמדובר במכתב תשובה למכתב ניחומים.¹³⁶ הטקסט של גרשום נסתר מאתנו, הוא, הנער, אינו מוצא את קולו, שנשאר חבוי בתוך רעם הקול הרועם של זקנו. קולו של ר' אביגדור מסרב לנחמה שהציע גרשום, וגם מגרשום הוא מונע את הנחמה האפשרית ברמות האיסור החמור ביחס לחסידות, שיכולה הייתה לשמח ולהשכיח ולהציע נחמה. האיסור החמור הזה נובע מסוג של טהרנות שמביאה את גרשום לפרש גם את הארוס כטמא. השיתוק מקושר באופן כמעט בוטה למצבה של היהדות הרבנית. גרשום שוקע בתוך האבלות שנכרכת באופן מפורש באבלות הדתית:

אור התנור טרם כבה ומנורה קטנה מאירה את המפה הפרושה על חצי השולחן ואת ביצת המשרת ואת ריקי השמן ואת כוס החלב שהכינה לו בעלת הבית לסעודת הלילה. אבל הואיל והגיע חצות לילה שכל העולם מתאבל ומקונן על בית אלוקינו שנחרב נתבייש לישב ולאכול (שם, עמ' ל"א).

גרשום נכנס לסחרור דתי ולעיסוק אובססיבי במוות מכיוון שהוא אינו מוצא אפשרות של תיקון לפגם באמצעות ההמשכיות. האפשרות לתיקון כזה ממשיכה להירמז באמצעות משיכתו אל הנסתר ואל החסידות. כך למשל מתוארת המשיכה שלו אל הדרש שבאגדות: "נסתכל גרשום בהם ולבו נמשך אחרי הדרושים, שדימו את האצילי לחומר ועבירת הלב לחמץ בפסח" (שם, עמ' ל"ג).

ואכן, החזרה אל עירו מתרחשת "סמוך לשרפת החמץ" (עמ' ל"ג). אם החמץ היא עבירת הלב על פי הדרוש החביב עליו, הרי בכך כבר נרמזת מיתתו, ובעצם גם נרמזת סיבת המוות, שהיא הרצון לטהרה שאינה אפשרית, או אי-היכולת לקבל את קיומו של המרכיב הארוטי-דמוני שבתוכו. הפגישה עם ארוסתו על שולחן הפסח מביאה אותו לידי מגע עם הרמון הארוטי שבו; מגע זה נכפל על ידי האביב שמתפרץ ומביא אותו למשבר שאחריו הוא נקלע לתפילה של חסידים. האירועים המובילים את גרשום אל הקלויז החסידי מצביעים גם על אפשרויות הנחמה על המוות, שנתונות לפני האדם. פירושן, פחות או יותר, קבלה של העולם והתנחמות בהמשכיות ובעולם הזה, ובעצם בשקיעה מסוימת בטמא, לאו דווקא בבחינת מצווה שבאה בעבירה, אלא יותר בבחינת מציאת רסיסי הקרושה שבקליפה:¹³⁷

הישרדות

קידשו על היין ואמרו ההגדה, שתו ואכלו ושתו ובירכו וגמרו. נטל רבי זונדיל מקטרתו ועד שנעצה בפיו חטפתהו שינה ונרדם. ואף בעלת הבית עשתה מעשה בעלה ונתנמנמה. גרשום קרא והוסיף, והואיל ושתה ארבע כוסות נתמלא לבו ונתן קולו בנעימה. שמעה מנוחה ושמחה, כאילו ניתן לה אח והוא ממלא את הבית בקולה של תורה. גרשום קורא חד גדיא, ומנוחה עונה אחריו חד גדיא חד גדיא דזבין אבא. וכך היו מוסיפים וקוראים בשיר השירים, הוא פסוק והיא פסוק, עד שסיימו כל הספר ופירשו זה מזה. (שם, עמ' ל"ז)

מה שמתואר כאן הוא סוג של מגע ארוטי. הטקסטים שהם קוראים יחד לאחר שההורים נרדמים מצביעים על המעגליות הטרגית והמאכלת של העולם (חד גדיא המסתיים במלאך המוות ששוחט לשוחט) ועל הנחמה הארוטית שמצויה בלב המעגל הזה. קריאה של פסוק אחר פסוק משיר השירים היא מעשה מיני שכל השותפים והקוראים מודעים לו. התיאור הזה עומד בניגוד נורא לעצבות ששורה בבית ר' אביגדור ש"כל מי שנכנס לשם ואפילו לבו מלא שמחה נשמט ויוצא עצב" (שם, ל"ז). האביב פורץ בכל עוז ואתו נקלע גרשום אל השטיבל החסידי בטעות, אך כשהוא מכיר בטעותו הוא מצוי כבר בלהט הריקוד:

לא היו רגעים מרובים עד שהניח גרשום הספר מידו ונתעצם בכל כח ראייתו במחול, ואף על פי שידע שהריקוד ריקוד הוא התבונן בכל תנועה ותנועה ושפתיו התחילו מרחשות בנעימה, עד שגמרו מלרקד ובירכו זה את זה במועדים לשמחה. יצא גרשום מן השטיבל ומין לחלוחית חיונית הייתה מפעפעת באיבריו. לילי ניסן עמדו בעצם נעימתם ומן השדות הקרובים לעיר עלה הריח המתוק והוא מהנה עצמו מחסדי היופי. עד שהוא הולך פגע בו זקן אחד. אמר לו גרשום שלום. הראה לו הזקן מקלו ואמר, ריקא, הרי אני כבן שבעים שנה וכל ימי אני יושב סמוך לבית יראתם ולא נכנסתי לשם, ואתה כיוון שהגעת לאותו מקום פחו עליך יצרך ונכנסת לביתם של אלו (שם, עמ' ל"ט).

גרשום ננזף על ידי הזקן בציטוט מלשונו של ר' עקיבא בהגדה. הנזיפה והבהלה מפני העוצמה של המפגש עם הארוטי מכריעות את גרשום ומחזירים אותו אל האבל. גרשום הופך להיות בגופו מקום המפגש של הזרמים השונים בתוך היהדות כאשר ר' אביגדור מכניס חזן מהכת אל ביתו בבלי דעת. גרשום הולך ושוקע בתוך אבל בלתי מעובד שאינו מצליח לגשר בין המוות לחיים ובין הרוחני לגשמי. ארוסתו מנוחה מכירה בכך עוד לפניו. המשבר של גרשום ניתן לתיאור במישור הפסיכואנליטי כבהלה של גרשום מהמפגש עם האני הסתמי והארוטי שלו, וכבהלה מפני האובייקט, אך פרשנות זו תישאר לעולם חלקית כל עוד אינה מתוארת בתוך ההקשר המטאפיזי של הקונפליקט הנפשי שהוא אינו פחות מהותי מזה המיני.¹³⁸

ההסבר לסוג הדיכאון שבו שוקע גרשום ניתן לתיאור באמצעות פרשנות אלגורית של הקונפליקט שבו הוא מצוי. האלגוריה, כפי שהראה דה מאן, אינה מוציאה את הפסיכולוגיה של הדמות מכלל חשבון, אך היא מדגישה את אופייה החלקי והאינטר-

טקסטואלי של הפסיכולוגיה הזאת.¹³⁹ במקרה שלפנינו אפשר שהדיון של ניטשה באפולוני ובדיוניסי עוזר להסביר את מערך המתחים שמובילים אל השיתוק והמוות שבאים על גרשום:¹⁴⁰

ועתה נתאר לעצמנו עולם זה המיוסד על תדמית ועל מידה נכונה, והעצור כל כולו בסייגים של מלאכת מחשבת, כיצד הדהד בו הצליל שנפל לתוכו, צליל האקסטזה של החינגה הדיוניסית בנעימות קסם המפתות וגוברות, כיצד נתרעשו בו הקולות האדירים מעל לכל מידה נכונה של טבע שופע הנאה, צער והכרה, עד היותם לזעקה נוקבת: נתאר לעצמנו מה משמעות נודעה עוד לאותו אמן אפולוני המפייט פיוטי מזמוריו בלווי צלילי נבל כמעולם רפאים, אל עומת זו שירת העם הדימונית! המווות של אמנויות ה'תדמית' מחוירות מול פני אמנות דוברת אמת בעלפון שכרונה, מול קריאות 'הוי ואבוי!' אשר חכמתו של סילנוס מטיחה בפני אלי אולימפוס בהירים-עליצים. הפרט על כל סייגיו ומידותיו הנכונות צלל אבד כליל במצבים דיוניסים אלה של שכחון העצמי, שכח את כל הצויים האפולוניים. המידה היתרה נתגלתה כאמת, הסתירה, האושר שנולד מן היסורים, אמרו את דברם מלב לכו של הטבע. וכך ארע שכל היכן שהדיוניסי חדר לתוכו, האפולוני בוטל והושמד. אך כמו כן בגדר הוודאי הוא, שבכל מקום שבו נהרפה ההסתערות הראשונה, כבודו והדרו המלכותי של האלה הדלפי הילכו אימים ביתר נוקשות וביתר שאת מאשר עד כה. כי הנה אין בפי הסבר אחר למדינה הדורית ולאמנות הדורית, מאשר היותן המשכיותו של המחנה האפולוני הלוחם: אמנות מרדנית מחמירה כל כך, מוקפת חומות וחיל, וזו הקפידה שבחינוך צבאי תוקפני, זה היצור הממלכתי האכזרי וחסר רחמים, כל אלה לא היו יכולים להתקיים זמן ארוך כל כך, אלמלא היו פרי המרי המתמיד נגד היצור הדיוניסי הטיטאני ברברי.¹⁴¹

אולי לא ניתן להסביר דבר מלבד ניטשה באמצעות ניטשה. אך אפשר להבחין ברלוונטיות של התיאור הזה, שנשמע כמעט כמו המונולוג השתוק של גרשום. אם המונחים האלה מאירים במידה מסוימת את הקונפליקט של גרשום שמביא עליו כליה בסוף מעשה הרי שיש כאן גם אפשרות לקשור את עגנון ואת הסיפור אל הציונות. תיאורי המתח שבין החסידות להתנגדות אינם באים רק להטיף ל"אחדות" שבין היהודים. ממד זה בוודאי קיים, אך הוא שולי לעומת האפיון של הציונות במונחים של התנגדות של היהדות האפולונית לדיוניסיות החסידית והחיוניות שנמצא בשילוב ביניהם שהוא המעשה הציוני. דבר זה מתחוויר אם קוראים את "הנדח" כראשיתו של רצף שמוביל עד בלבב ימים. גם אצל ניטשה הטרגרדיה היוונית היא רק ביטוי של המעשה המדיני-חברתי, ובמקרה שלפנינו ברור מהו הטקסט שבעיני עגנון הוא הטרגרדיה היהודית העכשווית. ואכן הסיפור נע במסלול בלתי נמנע של טרגדיה שמביאה כליה על גרשום. חוכמתו של סילאנוס שפירושה "טוב לו לאדם שלא נולד בכלל, ואם כבר נולד שימות במהרה" משתלטת על גרשום, שמנוע מהמרתה:

"למה היה גרשום דומה, למשי שחותך החייט ועושה הימנו מלבוש נאה, ואילו לא חתכו לא היה יכול לעשות ממנו מלבוש" (שם, מ"ט).

התיאור הזה, על אף שהוא עשוי מלבוש, הוא כתיאורו של אורפאוס שנקרע לגזרים בנגינתו. פרשנותו של המשל הזה, כפי שמלמד פרנקל, היא לעולם חלקית ובאה לומר דבר שקשה לאומרו בצורה אחרת.¹⁴² גרשום נקרע לגזרים ומשלם בגופו את המחיר באופן שהוא כמעט פרה-פיגורה של יצחק קומר. שניהם נקרעים באופן טרגי במובן הזה שהם מגלמים את ההתנגשות שבין המעשה האנושי ובין חוק המוות של העולם, בין הצורך של העולם היהודי להשתנות ובין המצב הבלתי אפשרי שלתוכו נקלע האדם שבגופו צריך להתרחש השינוי. חידוש היהדות באמצעות הציונות פירושו הסמכה של הלהט הדיוניסיי-משיחי שבחסידות אל תפיסה אפולונית של ההיסטוריה היהודית ושל הפעולה הנדרשת כדי להבטיח את הישרדותה. המשיחיות הטוהרה אינה מונעת לפעולה והאפולוניות הטוהרה גם היא משותקת, כפי שהיהדות הרבנית הייתה במשך זמן כה רב בסירובה "לפרוץ בחומה".

השילוב ביניהם הוא שמטיח אל חופיה של הארץ גל אחר גל של עולים שמקדישים את קיומם

לעתידו של גוף מטאפיזי בשם "העם". מותו של גרשום הוא בלתי נמנע, כפי שהתקון שלו נמצא בעליית אחיו משה בבלבב ימים, שממשיכה את סיפורו. מותו של גרשום מצוי בדיוק בתפר שבין הגויעה של הדוגמה ובין חידושה, ומותו הוא ביטוי שלם של המתח הזה; יש בו קתרזיס כפי שניטשה מאפיינו: כאישוש של חולשת החוכמה אל מול הטבע, כמו גם בהעובדה שמדובר באופן ברור באגדה, כלומר ביצירה שמסיגה את גבול המימטי אל המיתולוגי.

ביטוי של המתח הזה כפי שהוא נכתב בגופו של גרשום מופיע בדמות הכיסופים המביאים את מותו כשהם מביעים – כבטרגדיה – את המידה היתרה, את תכונת העורפות שמביאה על הגיבור הטרגי את הכליה:

יצא רבי אביגדור ועמד גרשום לפני ה' הרחמן וככה לפניו יתברך, רבון כל העולמים מי יתן והיה לבי פועלם. לב זה שנתת בי כלום דופק הוא? הרי נחבא הוא מפני שמך הגדול והנוראה בשעה שהיה ראוי לו לשאוג מגודל האהבה אליך השם (שם, עמ' נ"ה).

גרשום מצוי בתחום השפעתו של החוזר שמתארח בשבוש אצל רב אביגדור והוא גם זה שמעמיד את גרשום בפני כפל העולמות שבטקסט. מתברר שהסיפור פועל על מערך של כפילויות וביסודן תיאור המוות של אידיולי שמתואר פעמיים באופן מימטי ואלגורי. במקביל עולה מהניסיון של גרשום שהמתח בין ההתנגדות לחסידות הוא גם מתח טקסטואלי בין פרשנות מיסטית לרציונלית, בין הפשט לדרש, ומכאן הקושי לשלב בין הקריאות. זהו מתח דומה למדי לזה שבין דרכי המסירה של המוות, אלא שכאן הוא מדווח. המאבק החברתי הורג את היחיד משום שהוא דורש ממנו להכריע בין אפשרויות שכל אחת מהן לבדה עקרה. לנוכח האיסור שבו הוא נתון גרשום שוהה רק בעולם אחד. גם מבחינה זו קיים דמיון ברור בינו ובין יצחק קומר שמצוי כבול בתוך האיסור של עצמו, שאינו מאפשר לו להגיע לידי מידת ההשתוות. הלב הופך

להיות פיגורה מובילה בדיון העגנוני בחסידות, בחסידים, שאותם הוא לעולם מכנה "הנלכבים" ואת סיפורם בלבב ימים, ובזיקתם של אלה לארץ ישראל:¹⁴³

בא לו לבית המדרש ומצא שכבר נתכנס רוב הציבור לתפילה ויושבים ואומרים שיר השירים. מקצתם אמרו בקול ובניגון ומקצתם אמרו בלחש. נטלו לו גרשום סידור והלך למקומו אצל הבימה. פתח את סידורו והניח ראשו בין שתי ידיו ועמד שעה קלה עד שהוציא את ראשו והתחיל קורא בשיר השירים בהתלהבות איומה ובגבורה נוראה, והיה קורא והולך עד שהגיע לפסוק משכני אחריו נרוצה. וכיוון שהגיע לפסוק משכני אחריו נרוצה יצתה נשמתו בטהרה. ועדיין שפתי נרחשות הביאני המלך חדריו. נפשו יצאה בדברו. ככה מת גרשום נכד רבי אביגדור, כי שרה רבי אביגדור עם רבי אוריאל ועם חסידים רב (שם, עמ' נ"ו).

הסיבה הרפואית למותו של גרשום, כך אנחנו נרמזים, היא הלב. תיאור המוות של גרשום שונה מאוד מתיאור מיתתה של איירילי. הסופר בוחר בסוף הסיפור בדרך הלא מימטית כדי לתאר את המוות. ניתן לפרש זאת גם כהכרעה מודעת, שפירושה ויתור על תפיסת הסיפור כמשקף עולם מציאותי ומעבר לתפיסה של הסיפור כבעל קיום רק בשפה, וקבלה של המוות הגלום בקול המספר.

המספר תוחם את המוות של גרשום בהערה שמחזירה אותו אל ההקשר של קללת הצדיק, כלומר אל הספרה של המיתוס ושל הכישוף. בכך שב הסיפור ומנכיח את הפעולה שלו עצמו כהחייאה שבמסגרתה מסופר המוות של גרשום. גם אם זו הערה שניתן לומר אותה במקרים ספרותיים רבים, הרי שבהקשר זה אין הדבר מובן מאליו כלל. פרשנות אחרת הייתה יכולה לראות במוות של גרשום תוצר טרגי של חילוקי דעות ומחלוקות פנימיות, ואותה פרשנות הייתה בהכרח גם דוחה את הטענה שיש כאן דיון מהותי בחיים ובמוות של הגוף היהודי, שמותו של גרשום הוא ביטויים ולא השורה התחתונה במשפטם האתי.

כידוע, בחירת השמות של עגנון רחוקה מלהיות מקרית; הדלות המדרשית שנוגעת לגרשום בן משה מעלה על הדעת שההתייחסות היא קריצה כלפי חוקר המיסטיקה היהודית גרשום שלום ודרכו בהבנת הקשר בין המשיחיות לציונות.¹⁴⁴ המשיחיות הזאת שמבקשת לה ביטוי היא, אם כן, חלק חיוני, חי והרסני בתוך היהדות, כפי שעולה במקרה שבתאי צבי וכפי שניכר ברוח הרפאים של חורבן הבית.¹⁴⁵ מול הדיוניסיות החסידית עומדת המתנגדות, "התורה הפלגאית" או "הפרושית", והיא האפולוניות שתכליתה ריסון הגורם ההרסני, ולפיכך עורפותה גם היא הרסנית ומעקרת. האפולוניות היא גם בסופו של דבר כור המחצבה של הניתוח ההיסטורי המפוכח שמעמיד במרכז עניינו את היחיד. ההעמדה של היחיד ככזה היא גם זו שמובילה אל הלימוד ואל השאיפה להרחבת הדעת, שמובילה בסופו של דבר לחילון שבו מצויה הסיבה להיסטוריה כהתבוללות או כציונות. המשיחיות לעומת זאת מבינה את היחיד רק כחלק מהקבוצה וחרף העובדה שיש משמעות למעשיו, אלה אינם מובנים בקנה מידה רגיל של פעולה היסטורית מכיוון שהמשיחיות היא אנטי-היסטורית.¹⁴⁶

הציונות המדינית היא תנועה שמתייחסת אל הזמן באופן בלתי משיחי, כלומר מבקשת לנתק את היהדות מתפיסת הזמן המשיחית ולהכניס אותה לתפיסת זמן נוצרית, שבה הקיום הוא אל המוות ולא מעבר לו. כלומר תפיסת זמן שרואה את העבר (הזהות) כהבניה אל העתיד. כך הציונות תופסת את היהדות כגוף שלם ששלמותו מקורה בעבר המשותף (הזיכרון) ושפעולתה צריכה להיות משותפת ומיוסדת על זיקה בין העבר הזה ובין העתיד ההיסטורי שהאידיאולוגיה חוזה. לפיכך היסוד המשיחי חיוני בתוך הוויטליזציה של היהדות ולכן גם חשובה כל כך הפרגמנטציה של המשיחיות, ההוצאה שלה מתוך ההיסטוריה וההעברה שלה לתחום שבין היחיד ובין האלוהים. כמובן שהעברה זו, כשהיא מתרחשת כפי שהיא התרחשה אצל גרשום, מביאה לידי קריסה, אבל זו היא עודפותו של הטרגי, שאינה חלה על האדם הרגיל.

המעבר שחל בתפיסת המוות בתוך "הנדח", מאירוע מוכל בחיים וניתן לתיאור אל דבר שאפשר לומר אך אי-אפשר לתאר, כלומר אל האלגורי, הוא תוצאה של מהלך שיש לו גם משמעות במבנה הדורי של הדמויות. מהרב אביגדור, המתנגד התקיף, דרך איידילי, שהוצלה מטביעה אך שילמה בלבה, ועד גרשום, שאינו יכול להשלים עם המוות וגם אינו יכול למצוא נחמה בארוטיקה של החיים, ומת, כדברי המספר, כתוצאה מהמאבק בין החסידים למתנגדים.

סיכומו של הניתוח הזה מצוי באורח טבעי בבלבב ימים, הסיפור שחותם את אלו ואלו ומסכם את פרשת "הנדח" שפותחת אותו. העריכה בוודאי אינה מקרית, עגנון הקדיש מחשבה רבה לעריכת הכרך הזה.¹⁴⁷ סיום הפרשה מתרחש בתוך הגבולות האגדיים לחלוטין של עליית החסידים מבוצ'אץ לארץ ישראל. עגנון פונה בכך אל סיפור אלטרנטיבי לסיפור הציוני שרואה את הציונות לא כמהפכה אלא כמהשכה של זיקה דתית רציפה לארץ ישראל.¹⁴⁸ בארץ ישראל נפתרת הטרגדיה היהודית, אף אם הצרות רחוקות מלהסתיים, והיא נפתרת גם כמובן הזה שההמצאות בארץ ישראל היא בעצמה הפשרה שבין הדיוניסי והאפוליני. ההמצאות בארץ ישראל היא במציאות נטולת משיח אך לא נטולת היסטוריה, ולפיכך במונחים אחרים היא אפולונית מבלי לוותר על הזיקה אל המשיחי. כך גם צריך להבין את אדישותו של עגנון לשלטון החילוני שבמדינה, שעומד מול המשיח, כמו משוואה מתמטית מול אגדה. תיקונו של הקונפליקט שהביא למוותו של גרשום נמצא לכן בדמותו של אחיו משה שעומד מול הכותל וקורא בניגון את אותם הפסוקים שבהם יצאה נשמתו של גרשום, אך עתה ממלאת עליצות את לבו:

הניח רבי משה ראשו בכותל ונזכר שהוא עומד במקום שלא זוה משם שכנה מעולם, התחיל קורא בשיר השירים בהתלהבות איומה ובנעימה שקרא בה רבי גרשום אחיו עליו השלום בשעת יציאת נשמתו, עד שהגיע לפסוק הביאני המלך חדריו שבו נסתלק רבי גרשום אחיו מן העולם. לא הספיק רבי משה לסיים כל הפסוק עד שנכנסה בו שמחת ארץ ישראל ונכנסה בו חיות חדשה (שם, עמ' תקמ"ה).

לא רק שנשמתו אינה יוצאת אלא שהשמחה נכנסת בו, והיא ביטוי של ביטול הפער הבלתי אפשרי שקרע את גרשום. סגירת המרחב הזה בנויה כאמור הן מקיצור המרחק הפיזי שבין חדריו של המלך לבין משה והן מקיצור המרחק המטאפיזי ביניהם. כאן נשאלת השאלה האם עגנון רואה את הדברים כחלק ממערך הגאולה. לדעתי קשה לראות זאת אחרת: אין יהודי יכול להיות יהודי בלי להאמין בדרך זו או אחרת בביאת המשיח, וקשה מאוד שלא לראות את שיבת ישראל לארצו כחלק מהמהלך הזה.¹⁴⁹ יחד עם זאת חלקו השני של הפתרון, המצוי ברמותו של חנניה, מדגיש את אי-העבירות של המרחק שנתר. חנניה הפלאי שעובר את הים על מטפחת מוציא נשמתו בטקסט מרובה זיקות לזה של מות גרשום:

אותו היום שמת בו חנניה ראש חודש ניסן היה. חגר על מתניו את מטפחתו ועמד לילך לבית הכנסת. פתאום חש ברגליו. אמר, רגליו של אותו אדם מבקשות שלא אטריחן, אתפלל בביתי. כשהגיע לפסוק השמים שמים לה' והארץ נתן לבני אדם יצתה נשמתו בטהרה (שם, עמ' תק"נ).

חנניה הוא דמות משיחית, כמעט אגדתית ברוב המובנים, ומותו מסמן תנועה הפוכה לזו של מות גרשום במובן זה שהמוות של חנניה הוא ביטוי דווקא ליציאה מהפלאי ולכניסה אל מעגל נורמלי של חיים ומוות, בעוד שגרשום מבקש לחרוג ממנו. עם החידוש של היהדות ועם ההגעה לארץ ישראל יכול חנניה למות מוות רגיל, כולל תיאור קצר של התחושה ברגליים. מה שחשוב הוא יציאת הנשמה בפסוק שמדגיש את הפער הכמעט נוצרי שבין קיסר לאלוהים: השמים לה' והארץ לבני האדם. ובארץ ענייני בני האדם מתנהלים באופן נפרד עד אינסוף וקשור עד אינסוף לענייני השמים. מותו הרגיל של חנניה, גם אם בגיל מופלג מאוד, הוא הסיפור של הסיפור ושל כל הכרך. הבחירה של עגנון לסיים את הסיפורים האלה במוות מחזירה אותנו אל התפיסה של הסיפור, של הנרטיב, של הטקסט, בתור החיים האמיתיים. חיים טקסטואליים שכאלה, סיומם הוא פיגורה של מוות, ובאופן הזה המוות המסופר הוא בעצמו פיגורה של סיום הטקסט המוחשי וסיום הסיפור. במילים אחרות, אנחנו מצויים שוב בתוך תפיסה של הסיפור כחיים, ושל החיים שמחוץ להם כמוות, שכפי שראינו עדיין מצויה בתחום תפיסת הסיפור כסיפור מימטי שתמציתו היא הקול של המספר שנתפס כ"חי", למרות ודווקא מפני שהוא המרה למטאפיזי של החי הפיזי שכותב אותו.

בעקבות הדברים עד כאן אפשר לומר שהסיפורים המוקדמים של עגנון נוטים לתפוש את המוות באופן אמביוולנטי: מצד אחד כאירוע הניתן לתיאור מימטי ומצד אחר כאחרות שניתנת להכלה בנרטיב אך אינה ניתנת לתפיסה. כך נוצר כפל מבטים ומבעים בייצוג המוות. הכפילות הזאת אינה אלגורית במתכוון, אבל כפי שהראה דה מאן המוות הוא מסמן של האלגורי (כאותה גולגולת בציור הבארוק או בהמלט) והסיפורים נוטים להסתיים במוות. גם אם תיאורטית כל סיום הוא פתוח, הרי שיש להתייחס לכך שהנרטיב מסתיים במוות או בסמוך למוות. בכך נקבע אופיו של

הנרטיב עצמו כמימיזיס של החיים, מכיוון שסיום הנרטיב הופך להיות סיום החיים. הקול המספר תופס את עצמו חי עד מותו. אותו הקול שבתחילה עמדנו על כך שהוא לעולם מות הדובר מקבל חיים בכך שהוא הופך את הנרטיב לדרמה של חיים ומוות. מעשה היצירה לפיכך נתפס כאן כחיים לעומת מוות, צורך קיומי במלוא מובן המילה.¹⁵⁰

אחרי הכל זוהי תפיסה רומנטית ומכאן גם ההקשר הלאומי שלה, שבו היא מעמידה את היחיד לעולם ביחס אל הכלל. הדיון של עגנון בחיים ובמוות ובחיבורם אל האדם והקהילה מתנהל במונחים ויטליסטיים בשלב הזה כפי שעולה מהפרשנות שניתנה כאן ל"הנרח". הציונות, באמצעות הזיקה לארץ ישראל והתפיסה שלה את היחיד בזיקה לכלל, נתפסת כיסוד ויטליסטי, אם כי בהכרח גם טרגי. יצירתו של עגנון מלאה בתחושת האובדן שכרוך ברצון הציוני לחזור אל ההיסטוריה. אפשר אפילו לומר שעגנון מתקשה לאמץ את התפיסה הציונית מכיוון שהיא ספוגה בתפיסה הנוצרית של הקורבן ושל קיום לקראת המוות, אך לפחות ביצירתו המוקדמת הוא עושה זאת באופן מסוּג באמצעות סיגור הסיפורים במוות.

מותה של איידילי הוא קודם כול מותה של איידילי, אך מותו של גרשום הוא כבר מוות אלגורי – ושוב הוא אינו רק שלו. בתוך אלה משובצת תפיסה של החיים והמוות כהמשכיות ביולוגית. הפיגורה של הגווייה והקבר הופכת להיות אתר של חיי מת התלוי במשיח. ייצוג המתים במונחים אלה הולך ומתפתח ביצירת עגנון ובסופו של דבר אפשר לראות בו ממד של התנגדות לתפיסה הלאומית המרחיקה ככלל את הגשמיות של הגוף המת באמצעות הלאום המופשט הלבוש בתי קברות צבאיים מטופחים ואנדרטות אסתטיות. ייצוג הגוף לאחר המוות ודיון כמה שיתרחש בו הוא גם מעיקרי האמונה היהודית. אותה אמונה בהמשכיות של הגוף היא זו שמומרת בהקשר הלאומי באמונה בהמשכיות של "הגוף הלאומי". העם שעליו מדבר עגנון אינו "העם" שעליו דיבר בן גוריון, במיוחד מזמן הקמת המדינה, ודווקא אותו קיום של מנשה חיים בבית הקברות כגווייה חיה יכול להיתפש כאתר ראשוני של התנגדות.

כך חוזרת שאלת הקשר שבין הסופר ובין הקהל הקורא. באורח נטה ללון עומד המספר כסופר במוקד שאלת החיים והמוות וייצוגם. המספר בספר, עד כמה שהוא דמות, הוא סופר שגדל בעיירה שבוש, עלה לארץ ישראל ועתה באמצע חייו הוא חוזר אליה. דמותו של הסופר כמספר נבחנת ברומן לצד שאלת מקומו של הסופר. אט אט מתרחק הסיפור מהמספר וחושף את העובדה שהספר כלל לא נכתב על ידי המספר ושהמספר כסופר כלל אינו מספר את הסיפור. מי אם כן מי מספר אותו? התשובה היא כפשוטה, עגנון. מהלך זה הנו אפשרי בשל המפנה האלגורי שחל ברומן. הספר כולו בנוי כאלגוריה, ככניסה לשטח רפאים. אף שהספר נכתב לפני השואה, הוא מדבר על החורבן של יהדות אירופה ומייצג אותה באופן אלגורי. מאליו התיאור הזה כבר מתנגד לתפיסה הציונית של המשכיות ליניארית בין העם היהודי באירופה ובין ארץ ישראל. שבוש של אורח נטה ללון היא עיר מתה, מחוז כמעט ריק שכמו המספר כסופר משאיל את עצמו לאלגוריה של כל מה

שהיה ואינו עוד, מציאות שמה שיש בה הוא זכר, שבר או מום. סופו של התהליך הזה מוביל כמעט באורח בלתי נמנע אל "מותו" של המספר כסופר, רק כדי להשיב את הסופר כתינוק, כשפה כמעט טהורה שהגופניות שלה פגומה.

מותו של המספר ולידתו של הסופר: 'אורח נטה ללון'

אורח נטה ללון נפתח בכניסה של המספר אל עיירת הולדתו שבוש בערב יום הכיפורים. איש אינו מקבל את פניו מלבד גומובייץ, פקיד רכבת בעל שם מפלסטיק וזרוע מגומי, והוא מתקשה למצוא את דרכו אל תוך עירו. הפתיחה עמוסה מאוד מבחינה סמלית וספרותית ודומה שהעומס הזה נועד לחייב שאלה על הייצוג: האם השפה מתארת מציאות, עולם "אמיתי", או שמא מדובר בעולם אחר. השאלה הזאת עקרונית תמיד וכאן היא נעשית חשובה במיוחד משום הזיקה הגלויה של הרומן ודמות המספר בה לעגנון הביוגרפי. המספר ברומן כסופר הוא דמות שמעמידה שאלה לא רק על היחס בין הלשון לעולם אלא גם, ואולי בעיקר, שאלה על אחדות הקורפוס העגנוני, יחס הרובר בסיפוריו אל עגנון הביוגרפי, ויחס העולם המתואר בסיפורים אל המציאות ואל ההיסטוריה היהודית. במילים אחרות, אורח נטה ללון שואל האם בכלל אפשר לדבר על "עגנון".

מבחינת העלילה זהו סיפור פשוט מאוד, אולי פשוט מדי. הרומן מתאר פחות משנה בחייו של סופר ארץ ישראלי ש.י. לשעבר צ'עצ'קס המספר בגוף ראשון על שיבתו, שהייתו, ויציאתו מעיר הולדתו שבוש. הדיון ברומן בעל היקף כזה הוא בהכרח חלקי והוא עומד רק על חלק מהפרשנויות שניתנו לרומן. גם האפשרות הפרשנית שעולה כאן, שלפיה מדובר ברומן אלגורי המשבש באורח עקבי את זיקותיו אל החוץ-טקסטואלי, היא אפשרות פרומה באופייה. מוקד הפרשנות הוא תפיסת המוות של הרומן וסופה ברומנטיקה של עגנון. באמצעות ניתוחו של קרל שמיט את הרומנטיקה הפוליטית אנסה להראות שבאורח נטה ללון מתרחשת פרידה מהותית מתפיסה רומנטית יחסית הן של הספרות והמספר והן של הרומנטיקה הפוליטית.¹⁵¹

מטבעו, דיון כזה באורח נטה ללון נשען על תפיסה דקונסטרוקטיבית של הטקסט, ולפיכך גם התיאוריה שבה נעשה שימוש אינה אחידה, כמו גם זאת שההיענות של הטקסט לדקונסטרוקציה גם היא לעולם חלקית.¹⁵² כפי שניכר מאופי הדיון עד כאן תפיסה זו אינה סותרת את הדיון ברצף ההתפתחות של עגנון כיוצר אך היא מודעת לכך שההזדקקות לרצף העגנוני, גם אם נוקטת לשון מובנת מאליה, היא אלגוריה ארעית של רציפות. במסגרת זו הפנייה אל האלגוריה כמאפיין מרכזי של הרומן מעמידה את אורח נטה ללון כעוד סימן באמצע חיי עגנון למעבר מיצירתו המוקדמת אל המאוחרת. הפרשנים מסכימים ביניהם שאורח נטה ללון היא יצירה מרכזית של עגנון, אף כי רק קורצווייל והלקין כתבו עליה כעל פסגת יצירתו. היא נכתבה ופורסמה כשעגנון היה כבן חמישים והיא עוסקת במשבר אמצע החיים של דמות המספר ובחורבן עולם ילדותו,

שהוא גם חורבנה של יהדות אירופה. הפרשנות נטתה לראות ביצירה רומן אוטוביוגרפי כמעט כפשוטו. ארנולד באנד לדוגמה חשב שאורח נטה ללון מציג מעט בעיות פרשניות: "הפרשנות והטון של הרומן הם פשוט בלתי נמנעים ונתמכים מהתחלה עד הסוף על ידי עלילה פשוטה וסדרה של אפיזודות הומוגניות"¹⁵³. בפרשנותו מתמקד באנד בדמותו של המספר ובסיכום הוא כותב ש"המספר שנכנס לסיפור, מת כאישיות: הוא גילה ששבוש אינה קיימת עוד, ולפיכך הוא נולד מחדש כפי שמסומן בלידה ובמילה של הילד שנקרא על שמו" (שם, עמ' 325).

הילד שבאנד מדבר עליו הוא הילד הראשון שנולד בעיירה מאז המלחמה, והוא נולד לרחל, בתו של בעל המלון שבו מתארח המספר, ולירוחם חופשי, פועל שעלה לארץ ישראל וחזר מלא מרירות. המספר קשור בצורה מיוחדת אל הזוג הזה – תחילה הוא מנסה לשאת חן בעיני רחל, ולאחר מכן הוא מבקש לשאת חן בעיני ירוחם, שמאשים אותו בכך ששיריו נטעו בו רעיון כוזב על טיבה של ארץ הקודש. הוא מבקר אצלם פעמים מספר, וסופו שהוא מעניק כסנדק לתינוק את המפתח לבית המדרש לפני שהוא יוצא סוף-סוף לארץ ישראל. התהליך שבאנד מצביע עליו הוא הרבה יותר ליניארי מזה שעולה מהסיפור. לפי התיאור הזה חיי המספר הם כלפיד הנמסר לתינוק שהוא כביכול "בשר ודם". "מותו" של המספר הוא המרכיב המטפורי שמתווך בין המספר ובין התינוק, ושניהם, בפרשנות של באנד, נתפסים כ"חיים" בעולם הסיפר. לפי פרשנות זו הסיפור מתאר עולם מציאותי שאפשר לפרשו באמצעות המחשה של הריאליות המיוצגת בלשון. התינוק והמספר "חיים", המוות הוא פיגורה, הכלי הסמלי שקושר את שלשלת הדורות היוצרת גוף לאומי חי. המציאות היא החיים, המוות הוא מטפורה. בהתאמה אפשר לומר שהלאום המדומיין הוא מציאות, בעוד שהאדם הריאלי הוא פיגורה (סינקדוכה) של האומה.

תפיסת המוות הזאת, לצד התפיסה של הסיפור כסיפור פשוט, מאפיינת תפיסות מודרניות של קהיליית הלאום. כל זאת בנבדל מהקהילייה הדתית הפרה-מודרנית, שבה המוות נתפס כהכרח אלוהי ושבה אין פער בין הקוסמולוגיה להיסטוריה. הדיון העכשווי בלאומיות, שנהוג להתחיל אותו בעבודה של בנדיקט אנדרסן, רואה בעלייתו של הרומן המודרני המוקדם ביטוי להתפחותו של זמן ליניארי ריק שבו האומה מתקיימת עם הפנים אל העתיד.¹⁵⁴ עגנון כמובן מלא מודעות, אירונית בדרך כלל, לפער שהמודרניות יצרה בין הקוסמולוגיה ובין ההיסטוריה, וכפי שראינו הוא מציע תחילה את הציונות כגורם מתווך, כמיצוע, בין הקוסמולוגי להיסטורי, האפולוני והדיוניסי, החסידי והמתנגדי, ורק מאוחר יותר הוא מצביע על הפער ביניהם ההולך ונמשך בתוך הציונות, כשהשמים לה' והארץ לבני האדם והאגדה נותרת כאמצעי היחיד לתווך ביניהם.

על רקע זה בולטת טענתו של מירון שהרומן עבור עגנון הוא זירת התמודדות עם אלמנט זר שעגנון אינו מצליח ואינו רוצה לעכל בשלמות. במידה רבה הקושי שמדובר בו הוא גם זה של תפיסת הזמן היהודית לבוא לידי מידת ההשתוות עם תפיסת הזמן הציונית. עם זאת מירון אינו ממקם את הקושי הזה ברומן והוא סבור שאורח נטה

ללון הוא "רומן וידויי אוטוביוגרפי" שנכתב כרומן תודעה המספר את כישלון המספר "לדעת את עצמו".¹⁵⁵ איני סבור שמירון ביקש לטעון שרומן אוטוביוגרפי מוצלח הוא רק זה שמצליח לדעת את עצמו, ולפיכך אם אורח נטה ללון נתפס כרומן ריאליסטי אזי הוא רומן ש"מצליח" לתאר תודעה שנכשלת בהכרת עצמה.¹⁵⁶

מירון מניח, אם כן, שזהו אותו סוג של רומן שעליו מדבר אנדרסן ובו מתפתחת וכושלת תודעת המספר בזמן ליניארי. על הרקע הזה ניתן לראות שתפיסת הזמן של עגנון באורח נטה ללון הנה מפוצלת: מצד אחד היא מכירה בהיסטוריה הריאלית ומצד אחר היא רואה אותה כמראית עין המכסה על פני אמת היסטורית עמוקה יותר. אמת זו פועלת בזמן ספרותי ולא ליניארי, ומשכו הוא משיחי, קרוב לזה של מלאך ההיסטוריה של קליי לפי בנימין: "במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו".¹⁵⁷ כך הופכת מלחמת העולם הראשונה בספר מאירוע היסטורי חד-פעמי למופע נוסף של אותו עיקרון היסטורי.¹⁵⁸ פיצול זה בתפיסת הזמן וההיסטוריה הוא בעצמו תת-תסעיף של המבנה האלגורי העקרוני של הספר שפירושו לפי דה מאן פיצול תמידי.¹⁵⁹ נקודת המבט האחת היא זו המשיחית שרואה את ההיסטוריה כערימה של אסונות. זו נקודת מבט משיחית משום שהיא א-היסטורית, ומשום שהיא אינה מוצאת שום צידוק לפעולה בעולם. המקבילה שלה בתוך הסיפור היא נקודת המבט שאפשר לכנות נקודת המבט של הסופר/מחבר (author), שייקרא כאן הסופר. בהמשך אבקש להראות שהסיפור מכיל פיגורה של נקודת המבט הזאת בדמותו של התינוק רפאל. נקודת המבט השנייה היא זו האנושית, שהיא נקודת המבט הטרגית, נקודת המבט של המספר כסופר. הטרגיות של נקודת מבט זו נובעת מהיותה אנושית – היא פועלת ולפיכך טועה ובלתי מודעת לעצמה ולגיהוך של פעולתה בתוך ההיסטוריה. תפיסת ההיסטוריה של המספר עומדת ביחס לתפיסת ההיסטוריה של הסופר, כמו שהמספר עומד ביחס לטקסט. בעוד שהסופר שמספר את הסיפור, אך לא חיבר אותו, נשאר בלתי מודע לנקודה זו, מבחינת הסופר שמספר עליו, מבחינת הטקסט, זו הכרה שאין ממנה חזרה באופי הבלתי רומנטי של העולם הזה. עולם שבו קיים פער בלתי ניתן לגישור בין אלוהים לאדם, ובין האדם לטקסט.

התודעה של המספר כסופר היא תודעה חלקית ואנושית שמאפשרת פעולה ציונית בהיסטוריה והיא גם זו שמצוידת באנליזה היסטורית, ציונית גם היא, שהטקסט מפרק ללא הרף. הקריאה לאחור שרואה בשואה את המסקנה הבלתי מתפשרת של הספר אינה מדויקת; הספר אמנם כבר מכיר בכליה של הגולה היהודית באירופה ובמידה רבה ארץ ישראל היא אכן האפשרות היחידה לחיים (במובן הרחב שכבר הצבענו עליו) יהודיים. אבל צריך להכיר בכך שהפרשנות הזאת אינה הכרחית, וההמשכיות בין הגולה ובין ארץ ישראל מוטלת בספק, ובכל מקרה אין גאולה במעבר הזה לארץ ישראל ונקודת המבט הציונית בספר לעולם מפורקת על ידי נקודת המבט המשיחית.

תפיסת המוות משמשת את כן כמעין נייר לקמוס המאפשר את השאלה אם מדובר ברומן ריאליסטי שחלק מהפרקטיקות שלו אלגוריות, או אם מדובר ברומן אלגורי

שהפרקטיקות שלו הן בחלקן ריאליסטיות – במובן של דומות למציאות. כאשר מעמידים את השאלה באופן הזה אפשר לראות ש"הנרדח" ווהיה העקוב למישור הם סיפורים שונים באופיים מאורח נטה ללון. לפי תפיסת המוות בסיפורים אנחנו יכולים לומר שמדובר בסיפורים ריאליסטיים שחלק מהפרקטיקות בהם הן אלגוריות. שכן הטקסט מייצג חיים לעומת היעדר המייצג מוות. השאלה אם העולם המיוצג באורח נטה ללון הוא עולם "חי" או "מת" עומדת במידה רבה בלב שאלת הייצוג בו, ומן הסתם היא גם שואלת על המשיחיות בו. כאמור, הפרשנויות המרכזיות לרומן מתנגדות לראייה כזאת והפרשנים מסכימים ביניהם, הלכה למעשה, שמדובר ביצירה ששמה לה למטרה להיות תיאור אוטוביוגרפי סמלי של החזרה של עגנון הביוגרפי לבוצ'אץ'/שבוש, עיירת הולדתו, בין סתיו 1929 לקיץ 1930.

חיבור זה בין המציאות לכדיון ובין הסופר למספר מתאפשר באמצעות הפנייה אל הקטגוריה של הסופר/יוצר/מחבר/עגנון. בפרשנותו טוען באנד שהמשמעות של הרומן אינה משתמעת לשתי פנים. טענה כזאת אפשרית משום שבאנד יוצר זיקת משמעות ישירה בין העלילה הפשוטה של הרומן, אורח מגיע, שוהה, נוסע, ובין האלגוריה של ההיגד הנובעת ממנה באמצעות השימוש בקטגוריית המחבר. בכך הוא מתנגד לקריאה האלגורית, שלהברדיל מזו שלו אינה קוראת את הסיפור כפשוטו, ותוקף אותה כפשטנית תוך התעלמות מהאופי של האלגוריה: "שחלק מהאלגוריה הוא, שלמרות האטימות והערפול האופייניים לה, ההתנגדות להבנה צומחת מהקושי או מהצנזורה שהם חלק ממנה שנאמר ולא מאמצעי ההיגד".¹⁶⁰

שאר הפרשנים גם הבחינו בהתנגשות בין אמצעי ההיגד לרובדי המשמעות המסומנים על ידם והם נחלקים באופן שבו הם מתמודדים עם הקושי הזה. באנד ולאור מיישבים את הקושי באמצעות הגברה של ה"מציאות". הזמן הקצר שעשה עגנון בבוצ'אץ' מביא את לאור לטעון שמכיוון שעגנון שהה בבוצ'אץ' רק שבעה ימים, הוא שיקע ביצירתו את הרשמים מימי המאורעות בארץ ישראל, הזחה ששומרת על התפישה המימטית של הטקסט. לטענתו עגנון פשוט מקיים את מה שאריסטו מכנה ההבדל בין היסטוריה לשירה: קולט ומספר את מה שיכול להתרחש ולא את מה שהתרחש. בתוך כך לאור מחביא עוקץ קטן, ולפיו עגנון היה מסוגל לראייה כזאת משום שהיה מצויד, מלבד בכישרון, גם באידיאולוגיה הציונית שאפשרה לו להבין את מה שיכול לקרות:

כתיבת הרומן אורח נטה ללון מותנת לכן באידיאולוגיה הציונית המכירה בפרימאט של המפעל הציוני על פני המשך החיים בגולה – וזאת חרף זיקתו העמוקה של עגנון, שאין למעלה ממנה, כלפי המסורת היהודית הגלותית.¹⁶¹

הלקין, אחד הפרשנים הראשונים והמקיפים של הרומן, ראה בו מפגש בין הריאליות האוטוביוגרפית ובין האידיאליות הגלויה כביטוי לעברו של המספר שאותו הוא בוחן לאור הבנתו הבוגרת את העולם. הלקין אינו מתקשה לראות "שהנימה הלירית האלגית בספר מתגברת על היסוד הסיפורי שבו", אך לפי קריאתו מקום הדיון הוא הלשון כביטוי

של תודעת הסופר, שנעה בין ראייה בוגרת מטונימית ובין ראייה ילדותית מטפורית.¹⁶² הגברת הריאליות ופסיכולוגיזציה של דמות המספר הן פרקטיקות המצויות משני הצדדים של המטבע המחבר-עגנון כמקור המשמעות והסמכות ההיגדית של הרומן. אמנם במונחים של הביקורת החדשה המספר מנותק מהסופר הביוגרפי, אך כפי שכותב שון בורק בספרו מותו ותחייתו של המחבר, הביקורת החדשה הרחיקה את המחבר מהטקסט רק כדי להסתיר את היעלמותו. ואכן, כמה מהפרשנים, ובמיוחד שקד, עושים שימוש רב-השראה במונחי הביקורת החדשה על מנת לייצר קריאה אחדותית ברומן.¹⁶³ במאמר היסוד "מהו מחבר" מזהה פוקו את הדחף הזה לבסס את הקטגוריה של המחבר באופני הייצור והצריכה של הספרות בחברה המודרנית:

פונקציית המחבר מספקת את הבסיס שמסביר לא רק את הנוכחות של אירועים מסוימים בטקסטים, אלא גם מסביר את השינויים, העיוותים והשונות שבהם [...] התודעה או התת-מודע שלו הם הנקודה שבה נפתרים הניגודים, ובו אלמנטים מתנגשים נקשרים ומאורגנים סביב המקור של הסתירות.¹⁶⁴

כך אכן מסכם שקד את הפרשנות של דמות המספר כסופר ומערכת קשריו הענפה עם דמותו הביוגרפית של עגנון:

מספרו של עגנון הוא הסופר כעד ראייה שממצאיו ועצם עמדת ההתבוננות שלו רובצים עליו כמשא ועול. הוא "קשור" וחש אחריות עמוקה למצבו זה והקשירות מתבטאת באפקט של קשר אל הסופר האותנטי, המעורב בשלמות בדבר. חוויתו היא חוויה גדולה, שבה הזיקה האישית ביותר היא בעלת משמעות לאומית, וההארה הלאומית היא בעלת ממד אישי.¹⁶⁵

במקרה של שקד אפשר ממש לראות שההתנגדות לאלגוריה נובעת מכך שזהו השלב הראשון ברקונסטרוקציה שבהכרח מובילה לערעורם של מערכי הסמלים ושל האידיאלוגיות שנובעות מהקשר בין היחיד לכלל, המונח ביסוד הספרות הלאומית ובא לידי ביטוי ביצירת הספרות הקנונית.¹⁶⁶ הביקורת העגנונית אינה יכולה ואינה רוצה לוותר על קריאה ברומן וביצירתו של עגנון בכלל, המנכיחה באופן מטאפיזי את דמותו של הסופר הציוני עגנון בפיגורה הלשונית של המספר העגנוני. דבר זה מובן מסיבות אידיאלוגיות ציוניות אבל הוא גם מתפרש מבחינה ממסדית מכיוון שעליו תלוי הענף שנקרא "חקר עגנון" שמתחקה אחר מוטיבים ביצירה הבודדת ועל פני הקורפוס הטקסטואלי של עגנון בכלל. הממד הפוליטי קשור בעצם היכולת לקשור את עגנון אל הקורפוס שלו ואת שניהם אל הציונות ובמיוחד אל הציונות המשיחית בצורתה הגוש-אמונית. מוטיבציה פוליטית זו פועלת ומופעלת משני הכיוונים והיא שאחראית בעיניי להתעלמות הבוטה של ביקורת עגנון מהרקונסטרוקציה ובמיוחד מהדברים שנאמרו בה על מות המחבר ועל הקשר בינו ובין היצירה שלו.¹⁶⁷ מנקודת מבט זו כל הקריאות שציטטתי עד כאן אינן מוטעות; להפך, אלה קריאות יפות ורגישות שעומדות על ההיבטים המרכזיים ברומן, אך הן מצוידות בתיאוריות

שמקשות עליהן לקרוא רומן כמו אורח נטה ללון, שהוא אלגורי ולפיכך דקונסטרוקטיבי מעיקרו. עיקר הקושי מצוי ב"מות המחבר" העומד ביסוד תפיסת המוות של היצירה. הכוונה ב"מות המחבר" היא קודם כול להיעלמותו המטאפיזית של הסופר מהטקסט תוך כדי ההמרה שלו לשפה. בלאנשו, כאמור, ראה בכך את מהותה של הספרות מאז קפקא, המכירה ביוהרה הריקה שגלומה בטענה לאלמוניות אישי בתוך האמנות, ולפיכך שואפת להעלים את האני המדבר בתוך המרחב הספרותי שהוא מרחבו של המוות.¹⁶⁸ ההתעקשות על הביטוי הטעון "מות המחבר" נובעת מהטענה העקרונית שהמרחב הטקסטואלי המודרני הוא מרחב אלגורי שכלל אינו מבקש לתאר עולם חי, טענה שוודאי ניתן לערער עליה, אבל קשה לעשות זאת במקרה של אורח נטה ללון שמתאר מראשיתו, וכמעט במוצהר, כניסה אל עולם המתים, ושעלילתו מתרחשת בתוך מערך של ייצוגים שהוא אלגורי מעיקרו, כלומר מערך ייצוגים שאינו מבקש להסתיר את היותו ייצוג מלאכותי ומת של עולם שאינו "חי" בשום מובן ומדגיש את הזרות ההכרחית שבין הסופר ויצירתו. תפיסה כזאת משבשת את הקריאה שעושה ריאליזציות ופסיכולוגיזציות של אמצעי ההיגד שבסיפור, והיא גם סובלת מהשם הרע שיצא לאלגוריה בתרבות הציונית. לפי התפיסה הזאת האלגוריה היא סיפור פשטני שמייצג בצורה סכמטית רעיון דידקטי פשטני לא פחות, או במילים אחרות האלגוריה היא פשוט אמנות גרועה. כפי שכבר ראינו, אפשר לומר שיש בכך מידה של צדק, מכיוון שהייצוג האלגורי אכן תלוי בריקונו של המיוצג מחיים, בהיותו "מת" ולא מימטי. השאלה שנשאלת היא איך אפשר לטעון שמדובר באלגוריה כאשר הרמויות מלאות חיים ועומק וזירת ההתרחשות היא ריאלית, והמסר רחוק מלהיות ברור? התשובה נעוצה בהבדל בין דומות למציאות ובין ריאליזם.¹⁶⁹ לעתים קרובות אמצעי ההיגד והייצוג האלגורי הם דמויי מציאות באורח קיצוני, כפי שכולנו יודעים מהתבוננות באלגוריות בארוקיות, ובכך שונה האלגוריה הבארוקית מזו הפוסטמודרנית, שספק אם המסר שלה תמיד רציני.¹⁷⁰ בשני המקרים מהותה של האלגוריה אינו "אי-ריאליות" אלא חשיפה של מנגנון הייצוג באופן שמנכיח את חוק המוות של העולם, את אי-השלמות של הייצוג, את שיבוש האמירה ואת הטרגיות שבמעשה האמנות ההופך את החי למת. כל זאת בניגוד לתפיסת הסמל הרומנטי המבקשת לטשטש את אלה. בנימין היטיב להגדיר זאת בזיקה אל המשבר של התרבות המערבית:

בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה"Facies Hipocratica" של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, זהו גרעין ההתבוננות האלגורית, ההצגה הבארוקית, החילונית של ההיסטוריה כדרך הייסורים של העולם; רק בתחנות החורבן יש לה משמעות. משמעות כה רבה, התמכרות כה רבה למוות, משום שהמוות הוא החזרת חריתה עמוקה ביותר את קו הגבול הקטוע בין פייסיס ומשמעות. אבל אם הטבע נידון מאז ומעולם למיתה, כי אז הריהו מאז ומעולם גם אלגורי.¹⁷¹

זו פסקה ידועה והיא יכולה להיות הווירגליוס שלנו בכניסה אל עולם המתים של אורח נטח ללון. האלגוריה עוסקת בייצוג הכליה, שהיא הכליה של היחיד בתוך ההיסטוריה, ויש לה משמעות "רק בתחנות החורבן". אלא שאין זו משמעות דתית, כי אם משמעות חילונית. קו הגבול שהאלגוריה מסמנת הוא קו גבול קטוע. המשמעות לכאורה מצויה בצד החיים, באפשרות הפעולה והקיום, אך זו אפשרות רק לכאורה, מכיוון שהמוות של החי הוא הסימון היחיד שמאפשר את הפרדה בין הטבע המת ובין החיים. זה גם ההסבר של בנימין לעיסוק הרב של אמנות הבארוק בחורבה, שבה ראו לדעתו אמני הייצוג את הייצוג המושלם של החדש, הבנוי ממה שהותיר העבר. אין צורך לטעון שעגנון הוא אמן בארוקי בשביל לראות בדברים האלה הסבר לאופני הייצוג של הרומן.

כבר הכותרת של הרומן נטולה מתוך הקשר של יקום וקיום ספרותי עגנוני, והיא בעצמה כותרת הפרק התשיעי של הסיפור הגותי "חופת דודים"¹⁷². הסיפור פורסם לראשונה בהשילוח בסתיו 1913 תחת הכותרת "חופה שחורה" ובהמלצתו החמה של בובר. במכתב אליו מה-21 בפברואר 1921 עגנון אף כותב שזה "הטוב מכל סיפורי אשר כתבתי עד הנה"¹⁷³. הסיפור עוסק בנישואיו של יוחנן, שומר בית הקברות, שבעצמו: "כמת יתהלך בין רגבי עפר אשר גם מת איננו וחייה לא יחיה" – למתה.¹⁷⁴

כמו רבות מהדמויות ברומן, גם כותרתו נטולה מתוך עולם שהוא אינו אלא עולם ספרותי. הכותרת מצביעה בצורה מפורשת אל הטקסטואליות העגנונית ובכך קושרת את שיבתו של המספר אל השיבה האחרת, זו של מנשה חיים. התוצאה היא העמדה מראש של שיבת המספר כשיבה אל שדה קברים ומתוך כך המספר כסופר הוא במידה זו או אחרת כשומר הקברים הנשוי לאישה שאינה בין החיים. ראיות לכך אפשר למצוא בבחינה קרובה של רגע הכניסה לשבוש בפתח הרומן. כניסתו של המספר אל שבוש היא תמונה שזועקת מרוב חשיפה של חורבן ומוות. כאמור, שיבתו של המספר מתרחשת בערב יום הכיפורים, חג המשרטט את הגבול בין החיים למתים, והיא נפתחת בפגישה עם גומובייץ, פקיד תחנת הרכבת שכבר שמו אינו טבעי, אך הוא יודע לגלגל את שמה של העיר בטבעיות גמורה.¹⁷⁵ השיבה אל העיר בערב יום הכיפורים ופתיחת הסיפור בה חושפות באופן בוטה כמעט את המלאכותיות ועודף המשמעות של הסיפור על פני העולם. ערב יום הכיפורים, בדיוק לרגל החלטתו של האל בדבר החיים והמוות. אך עוד לפני שמגיע האורח לבית הכנסת, כבר אנחנו יודעים שדינו גזור וכדנטה באמצע חייו עומד האורח ואינו מוצא מי יוביל אותו: "מהלך אדם בינוני עד לעיקרה של העיר חצי שעה. נושא עמו את כליו מהלך רבע שעה יותר. הליכתי אני ארכה שעה ומחצה שכל בית וכל חורבה וכל אשפה העמידו בי פנים ועיכבוני"¹⁷⁶.

כמו בקומדיה האלוהית גם כניסתו של המספר לשבוש אינו חורגת מגדר המציאות. הסיבתיות העקרונית של העולם נשמרת והוא מפרט מדוע הוא מתעכב. ישנן סיבות לכך שהוא מתעכב, אך עצם אפשרותה של סיבתיות זו אינה מוצאת את הנמקתה בטקסט אלא אם הטקסט הוא העולם. וכך מתוארת העיר שנגלית לפניו:

מן הבתים הגדולים של שתי קומות של שלוש קומות של ארבע קומות לא נשתיירו אלא הדיוטאות התחוננות, ואף הן רובן חרבות. ויש בתים שלא נשתייר מהם אלא מקומם בלבד. אף באר המלך, היא הבאר ששתה הימנה סובייסקי מלך פולין כשחזר נוצח מן המלחמה, מעלותיה שבורות והטבלא שקבעו לשמו רצוצה ואותיות של שמו שהיו עשויות זהב מטושטשות ועשבים אדומים כדם עולים מהן, כאילו שפשף בהם מלאך המות את סכינו. שקצים ושקצות לא עמדו שם ולא נשמע משם לא זמר ולא צחוק, והיא נובעת מים ושופכתם לרחוב, כדרך ששופכים המים בשכונת המת. כל המקומות כולם נשתנו. ואפילו האוירים שבין בית לבית נשתנו. לא כמות שראיתי אותם בקטנותי ולא כמות שהראום לי בחלום סמוך לחזירתי. אבל ריחה של שבוש עדיין לא נמר. זה הריח של דוחן מבושל בדבש, שאינו פוסק מהעיר מאסרו חג של פסח ועד סוף מרחשון, עד שיורד השלג ומכסה את העיר (שם, עמ' 8).

התמונה שעגנון מתאר כאן היא כמעט אלגוריה בארוקית וכבר בהתחלה קורסת לגמרי האפשרות לראות ברומן סיפור שמבקש להיות הרחבה של הביקור של עגנון בעיר, מכיוון שכשעגנון כתב לאסתר על הביקור הוא כתב שקיבלו אותו בעיירה בכבוד מלכים ו"שלא עזבו אותו לרגע", ואילו כאן המרחב ריק.¹⁷⁷ אבל אי-המימטיות מצויה בדברים עצמם, בכך שזהו תיאור נוסחאי קלאסי של כניסה למרחב אלגורי, של כניסה לעולם של מוות. כל מילה בפסקה הזאת קשורה בדרך זו או אחרת אל הקו שחורת את ההבדל בין טבע למשמעות.

ההשוואה של הנוסח המתוקן של הרומן מתש"י למהדורה הראשונה מ-1939 הנה מאירת עיניים.¹⁷⁸ בשתי המהדורות הכניסה כמעט זהה, לבר מהתיאור של הבאר. במהדורה הראשונה סביב הכתובת צומחים רק עשבים שוטים ואילו במהדורה המאוחרת העשבים "אדומים כדם כאילו שפשף בהם מלאך המוות את סכינו". נראה ששינוי זה עשוי בהחלט לקשור אותנו לסיפור "מחולת המוות או הנאהבים והנעימים" שפורסם לראשונה ב-1916. זהו סיפור אפל המתאר תנונה שבה הפריץ הורג את החתן וחוטף את הכלה, והוא נפתח בתיאור חורבה ומתרחש כולו במרחב מת שהחיים מנועים מלגשת אליו: "בירכתי ארץ פולין שוכנת עיירה קטנה ובקצה העיירה עומד בית-כנסת ישן נושן. ואצל בית-הכנסת גל של ד' אמות ועשבים אדומים כדם מבצבצים מתוך הגל. חופות לא יעמדו שם. קול מצהלות חתנים מחופתם לא ישמע שם. וכל זרע אהרון הכהנים לא ידרכו על הגל ההוא עד היום הזה."¹⁷⁹

הקישור הטקסטואלי הזה מתפקד אף יותר מכל קישור טקסטואלי רגיל, מכיוון שמדובר בקובץ הסיפורים "פולין", שבמידה רבה אפשר לומר על אורח נטה ללון שהוא סיכומו. הבדל נוסף בין המהדורה הראשונה לשנייה מצוי בכך שהבאר שופכת את מימיה לרחוב, "כמי שמת לו מת ושופך את מימיו לפני ביתו."¹⁸⁰ גם ההבדל הזה אינו משנה את המשמעות המקורית אלא מוסיף עליה את המנהג לשפוך מים בשכונת המת. זהו מנהג קדום ותפקידו להודיע שמישהו מת בלי לומר זאת במפורש. ייתכן שמקור המנהג בסברה שמלאך המוות טובל את חרבו במים שבסביבת הנפט ומרעיל אף אותם.¹⁸¹ בשני

המקרים האלה ובעצם לאורך הרומן כולו אפשר לראות שעגנון לא שינה את המשמעות של הרומן, ולאחר השואה, כשניגש למלאכה הוא עשה זאת באופן שרק הקצין והדגיש את מה שהיה בו מלכתחילה: תפיסה של העולם המסופר כעולם חרב ומת.

אם במהדורה הראשונה הבאר שופכת מימיה כיחיד שמת לו מת, הרי במהדורה השנייה זו שכונה, ומלאך המוות משפשף בה סכינו. מעניין שהדיונים הרבים בשאלה עד כמה הבין וחזה עגנון את השואה אינם נזקקים לאופני העריכה של הטקסט לאחריה. בדיקה מקיפה של ההבדלים בין הנוסחים אינה יכולה להתקיים כאן, אך היא מראה שעגנון נזהר מאוד משינויים עקרוניים במבנה המשמעות של הרומן והקפיד לבצע שינויים שמתפרשים כליטוש או הקצנה של אמירה שכבר הייתה נוכחת.¹⁸²

לאחר מכן אנחנו מגיעים לשורה בתמונת הפתיחה שמקשה ביותר על הקריאה האלגורית ושמאפיינת את הקושי העקרוני שניצב בפני קריאה כזאת ברומן. העיירה נראית בעיני השב שונה מכפי שזכר אותה ושונה מכפי שהראו אותה בחלומו בסמוך לחזרתו. יתרה מזאת, "ריחה לא נמר", כלומר הריח נשאר ללא שינוי והוא מזדקר בפנינו כסמן של ריאליות כפי שמגדיר זאת בארת.¹⁸³ לפי בארת זהו הפרט המיותר, העודף על צורכי העלילה, שמסמן בנוכחותו בטקסט את ההוויה הטהורה, כלומר את היותו המציאות. זהו הסבר רב כוח, אך במקרה שלנו קשה להיאחז בו משום שהוא נובע מכל אותם הפרטים שמנויים לפניו ומשמצביעים דווקא אל האלגוריה.

בנקודה הזאת עלינו להשלים עם כך שהקביעה שטקסט הוא אלגורי היא לעולם קביעה אמביוולנטית משום שאין פירושה היעדר של סיטואציית סיפור או היעדר בדיון, ולא מדובר בכך שאין מקטעים של הסיפור שדומים למציאות, אלא במשק המשמעות הכולל של היצירה. משום כך אין קושי בכך שהכניסה מתוארת כרגע שבו מופיע בפנינו הקול המספר שמתייחס אל עצמו כאל דמות. בסופו של דבר הקביעה שמדובר באלגוריה מתייחסת לכך שסיטואציית הסיפור הזה, אף אם היא אחידה, הרי שאינה בונה משמעות אחידה, אלא נוטה לפרק את עצמה ולחשוף את מנגנוני הייצוג שלה, כפי שניכר מאוד ברומן הזה. העובדה שהריח לא נמר אף תומכת בראייה כזאת – אם נשווה אותה לשיבתו של ר' מנשה לכוצ'אץ' מן הדרך, הרי שהוא מוצא שהעיר היא אותה העיר ושרק הוא השתנה ואיש אינו מכיר אותו. גם הריח שבא באפו שונה, והוא ריח של "בליל חזירים במחילה". אך אף שהריח השתנה, העיר, הקהילה והעולם שאליו שב ר' מנשה נשאר כפי שהיו ואילו הוא השתנה לכלי הכר, והוא חוזר במשק של סיפור שהוא בסופו של דבר מימטי.

באורח נטה ללון התמונה הפוכה כמעט באורח מוחלט: הריח אמנם לא השתנה, אבל כל השאר כן, מלבד המספר שהוא עצמו דווקא מוכר לעצמו לעומת כל העולם סביבו שזר לו והוא לו זר. זה ההבדל העקרוני והמודגש בין אורח נטה ללון ובין סיפורי השיבה שקודמים לו. ביחס לווהיה העקוב למישור זו שיבה הפוכה. מפתח לטעון בנקודה זו שההיפוך הזה פירושו, שלעומת ר' מנשה בוהיה העקוב למישור, שיצא מכוצ'אץ' חי ושב מת לעיירה מלאת חיים, במקרה שלפנינו המספר שב חי לעיר שהיא מתה. ראייה

כזאת אפשרית אך היא נופלת במלכודת של הזהות לכאורה בין המספר והסופר, בעוד שהיא אינה אלא עדות לכך שהקול המספר מחביא את זרותו העקרונית עוד יותר עמוק מאחורי "חיו" לכאורה של המספר, חיים שככל הנראה אין להם על מה להתבסס ביוגרפית.¹⁸⁴ יחד עם זאת קיומה של סיטואציית סיפר ושל דמיון למציאות הנה חשובה לאבחנה שמדובר בסיפור שיש לקרוא קריאה אלגורית, מכיוון שללא ההתלבטות בין אפשרויות הקריאה אין שום משמעות לאלגוריות, כפי שלא תיתכן דקונסטרוקציה ללא מבנה. תנאי היסוד של שניהם הוא התלבטות בין פרשנות שהיא ריאליזציה של הבריון, ובין פרשנות שרואה את הריאליות כבריון.¹⁸⁵

מיד עם כניסתו לעיר פוגש המספר בחבורה של בני המקום המתייחסים אליו באדישות ושולחים אותו אל המלון עם דניאל ב"ח בעל הרגל מעץ שגר בסמיכות ומזדמן למקום. המספר וב"ח מתוודעים זה לזה ומתברר שרגל העץ מקורה בתקרית פרנסה ולא במלחמה – בזמן שב"ח ניסה לסחור בסחרין, עוד סימן למלאכותיות. דניאל ב"ח הוא וירגיליוס צולע בכל מובן, אך הוא מוביל את המספר אל מלוננו, פיגורה של בית שבור, ארעי, שמנהלת משפחה מתפרקת ומתארחים בו אנשים שבורים. חשיבותו של ב"ח כמדריך מתקיימת בשני מישורים: האחד הוא מישור האמונה שבה הוא מציב אתגר אמיתי בפני המספר, והשני הוא בכך שהוא מוביל אותנו אל בנו, רפאל התינוק. במישור האמונה דניאל ב"ח מציב בפני המספר אתגר – לא בכך שהוא כופר, אלא בכך שהכפירה שלו מבוססת דווקא על אמונה שהאל מתערב בהיסטוריה ולפיכך הוא אחראי להיסטוריה האסונית של היהודים. השיחה הבאה מתנהלת בין המספר לבין דניאל ב"ח ואביו, העומד לעלות לארץ ישראל בהזמנת חבריו של בנו ירוחם שנהרג בפרעות בקיבוץ רמת רחל:

כמה הייתה נסיעתי קלה אילו הבטחתני בני שתלך בדרך הישר. קפץ דניאל מכסאו והניח ימינו על לכו ופשט את שמאלו כלפי מעלה ואמר, שמא אני עיקמתי את הדרך, הרי הוא עיקם את הדרך. אמר לו אביו, הנח בני הנח. כל מה שעושה הקדוש ברוך הוא לנסותנו עושה. אם נעמוד בנסיון הרי טוב, ואם לאו שולח נסיון קשה מן הראשון. אמר דניאל, ואין הקדוש ברוך הוא רואה שאין יכולים לעמוד בנסיונותיו הראשונים, שמטריח עצמו ומביאנו לידי נסיונות חדשים (שם, עמ' 36).

ההיסטוריה ומקומו של האל בה הן נושאי הדיון בין השלושה והשאלה היא אם היא מבטאת את רצונו של האל אם לאו. הנטייה לשפוט את ההיסטוריה במונחים מוסריים, אף אם היא מובנת מאליה, דורשת הסבר. בעקבות אבחנה של בארת על אופיו המוסרי של הנרטיב מסביר היידן וייט את המעבר מכתובת כרוניקות לכתובת היסטוריה ואת הכניסה של ממד מוסרי טלאולוגי אל התפיסה של רצף האירועים.¹⁸⁶ דומה שעגנון מבחין בכך, אך הוא גם מבחין במסקנה המתבקשת מכך שההיסטוריה, כפי שטוען בנימין, היא חילונית מיסודה, מכיוון שהיא נעדרת ממד משיחי. בעוד שהכרוניקה היא ביטוי מושלם לקבלה אמונית של העולם, ההיסטוריה ללא משיח מאפשרת שיפוט

מוסרי של מהלכו ושל פעולת האל בתוכה. דבר-מה שהיה שמור לאל נעשה נחלת האדם. המעבר מהאמונה של ר' שלמה בכך שהעולם מבטא ניסיון שבו מעמיד אותנו האל, אל הבן המחליט שאם כך מתנהל העולם איך אפשר להאמין, ואם אי-אפשר להאמין על שום מה יקיים אדם מצוות, הוא מעבר טבעי ומתבקש והוא מבטא בדרכו את תמצית תהליך החילון. בכך אנחנו חוזרים אל הצינונות ורואים שמנקודת מבט כזו הצינונות היא תנועה שמבנה המחשבה שלה דתי, מכיוון שהיא מבוססת על אי-קבלה של פעולת האל בהיסטוריה ומבקשת להחליפה בפעולתו של האדם. אלא שהעמדת האדם במקומו של האל לעולם אינה יכולה להיות דתית, ולפיכך הצינונות עומדת עתה כתפיסה בלתי משיחית של היהדות אל מול תפיסה משיחית שלה. הקריסה של העולם המתואר לאלגוריה מקורה בדיוק בכך שהנרטיב ההיסטורי היהודי שוב אינו יכול למצוא משמעות מוסרית שאינה משיחית.¹⁸⁷ זה למעשה גם המקום שבו חותם בלבב ימים את אלו ואלו בסוג של השלמה עם החלוקה בין השמים לה' והארץ לבני אדם.¹⁸⁸ תפיסת המוות עוברת שינוי, הנרטיב שוב אינו מייצג חיים ואינו מייצג קולקטיב אלא חורבן, את שכבות העפר המונחות אלו על אלו, כאשר רק האלוהים יכול לתת כיוון ופשר לרצף הזה. המוות לא רק שאינו נעדר מהסיפור אלא הוא אף מופיע בו ללא הרף, אך לעולם לא באופן מימטי אלא רק כציון עובדה נוספת, עוד מוות שמתווסף אל השפע של המוות שממלא את הרומן מראשיתו ועד סופו. בניגוד לכל אלה כמובן מופיעה דמותו החיה למדי של המספר ועלינו לשאול שוב על אודות מעמדו בסיפור. אולי כדאי להתחיל בכך שהמספר אינו הסופר של הרומן. בסיום הרומן המספר מבהיר לכאורה במפורש, שאין שום קשר בינו ובין הסיפור:

וכאן צריכני ליתן טעם, אם סופר אני היאך העברתי את הזמן ולא כתבתי דבר כל אותם הימים שהייתי שרוי בשבוש. אלא אם בא דבר ומקיש על לבי אני שולחו. חוזר ומקיש, אני אומר אי אתה יודע שאני שונא ריח הדיו. כיוון שאני רואה שאין לי המלטה ממנו הריני עושה, ובלבד שלא יטרידני מכאן ולהבא. אותם הימים שעשיתי בעירי באו דברים הרבה והקישו על ליבי. כיוון ששלחתי אותם הלכו להם ולא חזרו אצלי (שם, עמ' 420).

המהדורות זהות בדיוק בדברים האלה. שקד רואה אותם בתור שבירה של הברדיון שרק מחזקת את הקשר בין המספר לסופר. אני סבור שאין לכך הצדקה, מכיוון שאין שום אפשרות לטעון שיש כאן שבירה של הברדיון שמעולם לא טען שהסופר בסיפור הוא זה שכתב אותו; זו הנחה של הקורא. המספר של הסיפור הוא סופר, אך הוא לא הסופר שכותב את הרומן, ועגנון חד-משמעי בעניין זה. אך שקד מתמיד בקריאה זו המביאה אותו למסקנה ש"אותה חוויה העוברת כחוט השני ביצירה, שעניינה עדיפות העולם על היצירה, מתבטאת בהכרזתו של היוצר [...] החיים נעשו חשובים יותר מן הספרות [...] הצהרה זו גם חוזרת ומבטלת את הברדיון. המספר כסופר מצהיר שהשהות בשבוש היא מעשה שהיה" (שם, עמ' 35).

זהו המקום העקרוני ביצירתו של עגנון, המקום שבו קורע עגנון את הסופר מעל

המספר. הקריעה הזאת אכן שוברת את הבדיון, אבל מדובר בקשר הבדיוני בין קול הטקסט לקול המספר ולסופר הביוגרפי, ואין לנו ברירה אלא לקבל את התוצאה. שקד אמנם ממשיך לקרוא את היצירה כמימזיס של תודעה, אך עגנון יוצר כאן פער בלתי ניתן לגישור בין המספר כסופר ובין הסופר ככותב. ההבדל העקרוני בין אלה הוא שהמספר כסופר הוא אכן דמות ראויה לפסיכולוגיזציה, על אי-המודעות והאטימות שמאפיינות אותה מתחילה ועד הסיום. הסופר לעומת זאת הוא מדיום של הטקסט, הוא בלתי ניתן לשחזור מתוך הטקסט. מכיוון שהוא אינו מרכיב או מחבר אותו ובהכרח גם אינו שולט בו, הלשון מוליכה אותו.

חשיפת ההתנגדות ליישום הקרע בין הסופר והמספר מראה עד כמה הביקורת החדשה היא רומנטית ומודרניסטית בכך שהיא מנטרלת את הקרע בין היוצר ליצירתו. פוקו מסביר זאת בכך שהמחבר אינו התפתחות ספונטנית אלא תוצאה של פעולה מורכבת של קריאה הבונה יצור רציונלי.¹⁸⁹ כלומר קטגוריה שמאששת את התפיסה הרופסת שלנו של עצמנו וקיומנו בעולם שהוא רציונלי ובר-הבנה. זה ודאי חלק מההסבר, אבל נראה שהמקור העקרוני של ההתנגדות מצוי בשטחה של הלאומיות הספרותית שמבקשת לבסס את הקשר בין המרחב הספרותי היהודי-עברי ובין המרחב של הישראליות. לא מעט משום שבמרחב הספרותי של הספרות העברית החדשה המעבר בין אירופה היהודית לארץ ישראל העברית הוא חלק ובלתי מורגש, להבדיל מהקרע שיוצרת הריבונות במעבר מיישוב יהודי לריבונות ישראלית.

במונחים אחרים אפשר לומר שההבדל הוא בין הטקסט כמימזיס של תודעת הסופר ובין הסופר כאלגוריה של הטקסט. בחינת מעמדן המשונה של המיתות הפנים-דיגיטיות, ובמיוחד היעלמותן של חנוך ומציאתו לאחר החורף קפוא ורכון על צווארי סוסתו, מחזקים את הדעה שמדובר ברומן שהמודוס שלו אלגורי: "לא כחנוך שהטריח את הענוך על חנם, ועכשיו שניהם תועים בעולם התווה ואין ידוע היכן הם. אומרים, שהראו את עצמם בחלום. ולמה לא שאלו את חנוך היכן הוא, שהראה עצמו מת ונתייראו לדבר עם מת" (שם, עמ' 201).

המוות כחוקו של העולם המיוצג הוא לא רק מות אנשים, אלא עצם מעשה הספרות והבדיון כמרחב של מוות. מלבד העיסוק הישיר הבלתי פוסק במוות ומתים, כל סימן חיים בטקסט כמו אותם מים מפכים בבאר מסמן היעדר מוות. דוגמה יוצאת מן הכלל לכך מצויה בביקור של המספר בבית הקברות:

מהלך אני בין הקברים ואיני חושב מאומה. אבל שני שלוחי הלב, אלו שתי עיני, צופות ורואות. העיניים הללו ברשותו של לב הן, והלב ברשותו של ממת ומחיה. פעמים הוא נותן רשות להסתכל באלו שחיים ופעמים באלו שמתו.

אלו שמתו קודם למלחמה ואלו שמתו במלחמה ואלו שמתו אחר המלחמה מונחים להם כאחד, כאילו אין חילוק ביניהם. כל זמן שהיו קיימים אלו היו מצטערים על ימים שעברו ולא יחזרו ואלו היו מצפים לימים שיבואו. כיוון שנעשו מתים אבד סברם של אלו ובטל צערם של אלו.

כל מדותיה של עין יש להם קצבה, ואין אדם רואה אלא כשיעור עיניו. ואילו המתים אפילו אתה משכיב עיניך זו על גב זו הם באים ועומדים לפניך ואתה מביט משלם (שם, עמ' 82).

הדברים האלה נראים כמעט כמו נכתבו על מנת להדגים את תפיסת האלגוריה של בנימין. המספר אף משווה בין היעדר המקום בבית הקברות ובין החללים שישנם בעיר, והוא מסביר את ההבדל הזה. אותה קצבה של עין, אותה ראייה כשיעור העיניים הוא הסבר של המפנה הפואטי. הקשר בין החיים ובין היצירה הוא קשר מגביל מכיוון שהחיים נגלים לנו באופן מאוד מצומצם, ואילו המתים באים לפניך ואתה אינך רואה אותם אלא את המשל שלהם, כלומר את הפן האלגורי שבהם. זה ההבדל בין שתי עיניו של המספר כסופר לבין מערום העיניים הטקסטואלי של הסופר. זה בעיני עגנון גם ההבדל בינו ובין ברנר, שעליו הוא כותב:

ברנר לא היה בעל דמיון. סיים כתיבת ספר גימר בו כל פרי הסתכלותו בעולם שנודמן לו להסתכל בו, כלומר באותה המציאות שנתמצא בה ומיצה אותה עד תכליתה. מה שאין כן בעל דמיון ואין צריך לומר בעל חזון, שכבר בזמן שעוסק בכתיבת ספר אחד כבר מראים לו שלושה-עשר ספרים אחרים שמבקשים להכתב על ידו.¹⁹⁰

אמנם הדברים הם משנת 1951, אבל האיחור שלהם קשור לעצם הטענה שהמפתח לעגנון המאוחר מצוי באורח נטה ללון כשעגנון מפתח הבדל בין סוג אמנות מימטית "חיה" שבה האמן החי לוקח את החיים וכותב אותם, ובין אמנות "מתה". במקרה שהחי הוא אמן טוב כמו ברנר, הוא אף מצליח לאחוז במציאות, כל זאת לעומת אמנות הדמיון, שהיא אמנות "מתה", ואינה מפרידה בין העולמות המתים והחיים. קרייג אוונס, מן הדוברים הרהוטים על טיבה של האלגוריה, מסביר זאת בכך שבאלגוריה תפיסת הזמן והאירועים שמתרחשים בו היא סימולטנית, והם נתונים כשקפים האחד על גבי השני. בדיוק כפי שאומר זאת עגנון בבית הקברות, העיניים מצויות האחת על השנייה. כך שכל המשברים שבהם עוסק הסיפור – משבר אמצע החיים, משבר היהדות, משבר האמונה, משבר הנישואין, משבר המודרניות ומשבר הייצוג הם בור-זמניים או לפחות אינם מתרחשים בזמן הומוגני וריק אשר הוא, על פי אנדרסון, זמנה של הלאומיות.

המספר אכן מת, אך לא בנקודת זמן ולא באופן פשוט. המוות של המספר כסופר מתרחש ברמה שבה הכתיבה הולכת ומוחקת את קיומו של האדם הכותב. אמנם מותו של המחבר הוא אולי נושא שחוק אבל הוא אינו פחות רלוונטי משום כך. נוכחותו המתה של המספר כסופר בעולם הברדוי היא זו שיוצרת את הנוכחות המטאפיזית של עגנון הסופר בטקסט. בארת מסביר זאת היטב: "מרגע שעובדה מסופרת לא עוד מתוך הכוונה לפעול ישירות על המציאות אלא בעקיפין, כלומר, באופן סופי מחוץ לכל פונקציה מלבד זו הסמלית, הנתק הזה מתרחש, הקול מאבד את מקורו, המחבר נכנס אל מותו שלו, הכתיבה מתחילה".¹⁹¹

אפשר ודאי להתווכח עם ההנחה שיש הברל בין פעולה טקסטואלית ישירה לעקיפה, אבל בנקודה הזו נסתפק באבחנה שבמקום שהכתיבה מתחילה מסתיימת השליטה במשמעות והסופר נכנס לתמונה – לא עוד כאדם, אלא ככתובת לאלגוריות של פרשנות הנובעות מהטקסט, אך לעולם לא מהסופר.

ממה שנאמר עד עתה אפשר לראות שתיאור הדרמה הארס־פואטית באורח נטה ללון בדרכו של שקד – כדרמה של התבגרות ובחירה בין החיים ליצירה – הוא חלקי. עגנון מצוי מעבר לראיית החיים והיצירה כדיכוטומיה, במקום שבו המחבר מוותר על החיים ונכנס אל מרחב טקסטואלי שבו מתבטל ההברל בין ה"חיים" וה"יצירה". המספר הוא דמות ולא אדם, ואף שדמות המספר היא שמואל יוסף, ואולי דווקא משום כך, הקשר ביניהם מפוקפק ואירוני. הניסיון לייצר רצף בין עגנון האדם לבין משמעות הטקסט אינו עולה יפה. המספר אינו שובר את הבדיון משום שזה שבור מלכתחילה, מעצם התנהלותו במרחב אינטר־טקסטואלי מופגן. האירוניה שמאפיינת את הרומן היא לפיכך כדברי דה מאן, "אם כל האלגוריות", הרגע שבו הכתיבה האסתטית פונה מעצמה ואומרת דבר ודבר אחר. המודוס האלגורי מביא אתו את מותו של המחבר כסופר וכמספר אך מעניק בתמורה את חייו המפורקים של הטקסט.

פיגורה מקסימה לכך נמצאת בדמותו של רפאל התינוק, שהוא בין השאר פיגורה של טקסט, של אותה פנימיות חסרת תנועה שממנה המספר מתנתק כל הזמן, מכיוון שהמספר הוא לעולם פיגורה של קריאה. כמובן שגם המספר כסופר וגם התינוק הם דמויות במובן ה"רגיל", אם יש מובן כזה, אך התינוק הוא גם האירוניה של ראיית הטקסט כילוד המחבר. כמו טקסט הוא מביא את כל המקומות והאנשים אצלו, אך בתמורה הוא מוותר על התנועה בעולם ועל ההבחנה בין החיים והיצירה, בין החיים והמוות ובין המתים והחיים. בקריאה ריאליסטית זו דמות שוברת לב, אך בקריאה אלגורית היא נוגעת ללב ואף מעוררת שבריר של עליצות, בחוסר המחויבות שלה לקריאה קוהרנטית ומונוליתית; אפשר לראות בכך נצנוץ של גאולה האופיינית לאלגוריה.

המפגשים עם התינוק רפאל, הר רחוק של אמנון ממגנצא ורפאל הסופר גם יחד, הם מפגשים שבהם מתבהר לנו המעבר מתפיסת מוות מימטית, זו שלפיה יש עולם חי לתאר והטקסט בהתאם הוא חיים שסיומם מוות, לתפיסת מוות אלגורית, שלפיה החיים מצויים, אך מחוץ ליצירה, והיצירה מכילה את החיים והמוות גם יחד משום שכל הבא בשעריה מוותר על החיים. המפגש בין המספר לתינוק חושף את הפער בין המספר כסופר, ובין הסופר כתינוק. זהו ההברל בין מי שעדיין חושב שהוא שולט במשמעות לבין מי שוויתר על השליטה ומתמסר לחורבן, כלומר מוותר על ה"חיים" ומתמסר ל"יצירה".

חילופי הדברים בין התינוק שמכיר, בלי שום הנמקה, את הקורפוס העגנוני, ובין הדמויות האחרות, מאירים את ההברל הזה בצורה טובה. התינוק מתעקש על כך שהוא רואה את ירוחם דודו המת:

שאל התינוק את אביו, והוא רואה את ירוחם דודי? אמר לו אביו, הרי הדרדו כבר מת, והיאך אפשר לראותו? אמר התינוק ואם מת כלום אין רואים אותו? אמרה אמו של התינוק, לא אפרוחי, אין רואים אותו.

שתק התינוק שעה קלה וחזר ושאל, למה לא מת הערבי, הלא הערבי אינו אדם טוב, הרי הוא הרג את הדרדו. מה זה מת? כלום כל שאין רואים אותו הוא מת? אמרה לו אמו, יש מהם שמתו ויש מהם שחיים. שאל התינוק את אמו והיאך אנו יודעים מי חי ומי מת?

נתאנחה אמו ואמרה, אל תזכיר אפרוחי את המתים. – למה? – שמא יראו את עצמם לפניך בחלום. – אם רואים אותם סימן שהם חיים? אמא, וכי אף ירוחם חפשי כבר מת? – למה? – מפני שאיני רואה אותו. אמרה אמו, ודאי שאין אתה רואה אותו, מפני שפסק לבוא אצלנו. – למה אינו בא אצלנו? נתאנחה אמו ואמרה, מפני שטוב לו במקום אחר. – מה זה מקום אחר? מקום שאינו כאן הוא מקום אחר. אמר התינוק אף אני איני כאן? אמרה האם, לא אפרוחי, לא בת עיני, אתה כאן, אתה כאן. שאל התינוק, למה אני כאן ולא במקום אחר? אמרה האם, מפני שאתה, אתה אפרוחי, חלוש קצת ואין אתה יכול להלך ברגליך. אמר התינוק, עכשיו אני יודע. – מה אתה יודע אפרוחי? – למה כל המקומות באים אצלי" (שם, עמ' 147).

התינוק רפאל, על גופו שאינו מתפתח, משאל עצמו בקלות לאלגוריה על מצבה של היהדות אחרי מלחמת העולם הראשונה. רק המגע בינו ובין הסופר חושף את מידת אי-הריאליות שלו ואת הקשר שלו אל הסופר. מבטו המבטל את ההבדלים שבין העולם הריאלי ובין העולם של הדמיון הוא המבט של הסופר המחליף את גופו הגשמי בגוף טקסטואלי, וכך הוא מתואר במפגשם הראשון: "בהשקפה ראשונה נראה לי כתינוק ובהשקפה שנייה כבחור, ובהשקפה שלישית לא כתינוק ולא כבחור, אלא כקופה של עור ובשר שקבע בהם היוצר שתי עיניים קשישות. או אפשר להפך כלומר כקופה של עור ובשר וכו'" (שם, עמ' 131).

כבר מהתיאור שלו ניכר שרפאל הוא יותר ייצוג של הסופר מאשר דמות, ואף שמן הסתם הוא בעל מאפיינים של ילד, השיח שלו וההיכרות שלו עם הקורפוס העגנוני אינם מאפשרים לראות בו דמות שאינה חלק מהפנימיות של הסופר, אם לא הייצוג של המהות העקרונית ביותר של הסופר. מהות זו קושרת בין המבט ובין הקול באופן שמאיינ את הגוף שמצוי בתווך, כפי שכותב זאת בלאנשו. ההתמכרות למבט שמאפיינת את האמן היא גם זו שמאפיינת את הילד:

מה שגורם לנו השתאות נוטל מאתנו את הכוח להעניק לו משמעות. נוטש את טבעו "החושני", נוטש את העולם, נסוג ממנו, ונוטל אותנו אתו [...] אם הילדות גורמת לנו השתאות, זה משום שהילדות היא הרגע של ההשתאות, היא בעצם משתאה [...] מי שמשתאה אינו רואה, במובן רגיל, את מה שהוא רואה. אלא הדברים נוגעים בו בקרבה מידית, ואוחזים בו ומושכים אותו אליהם ללא הרף למרות שהם משאירים אותו במרחק מוחלט.¹⁹²

בלאנשו מתאר מצב שבאמצעות רפאל אנחנו מבינים כמצבו של הסופר. זה אינו מקבל הכרעות אנטי־רומנטיות, אלא הוא כמי שקיבל הכרעה לא להיות, אם לא במוכן הבלתי נמנע של הטקסט. הוויה שקיומה בעולם שחרב, ומה שנשאר ממנו הן האותיות, העולם שכל הזמן בא אצל רפאל, אף שהוא עצמו אינו זו. אי־יכולתו להבדיל בין חי למת, בין המציאות ובין יצוגה היא קודם כול תכונה של הטקסט, ואף שכל הדמויות אינן אלא טקסט, דמותו של רפאל מעמידה פיגורה של פירוק עצם האפשרות לראות בטקסט ייצוג של המציאות שלא במוכן רגעי, מהוסס, דמות שמכילה את העולם בתוכה בדיוק כמו הסופר: כטקסט.

סיכום: המפתח האבוד – רומנטיקה פוליטית

חוקרים רבים כבר הראו שאפשר לתאר את השינוי הפואטי העיקרי של עגנון כתנועה מרומנטיקה למודרניזם ואף לפוסטמודרניזם. אין זו טעות בעיניי, אך השקפה זו דורשת פירוש חדש. ההצבעה שנעשתה כאן על תפיסת המוות כאזור עקרוני בתוך הכתיבה של עגנון מראה שחל מעבר מאובחן מתפיסת מוות מימטית לתפיסת מוות אלגורית, המביא לשינוי בתפיסה של הטקסט, של מקומו בעולם ותפקודו. השאלה שעולה היא מה המשמעות החברתית־פוליטית של השינויים האלה שבמקרה הזה נבחנו לאורך ציר המוליך מוהיה העקוב למישור אל "הנרח". ברומנטיקה פוליטית אפשר למצוא מפתח אם מקבלים את ההצעה של קרל שמיט להפריד – כשמדברים על רומנטיקה – בין האבחנה ההיסטורית ובין האבחנה הלשונית.¹⁹³ מבחינה היסטורית, אומר שמיט, האבחנה שהרומנטיקה מנוגדת לנאורות ולקלאסיציזם, היא לא בלתי נכונה, כל עוד מתבוננים בה מנקודת המבט של השינוי שהאירועים מסמנים. הבעיות מתחילות כשהיסטוריונים של התרבות מנסים ליישם את האבחנה הזאת כקריטריון מרכזי לאבחון. דבר זה מוביל לדעתו לריבוי של אנטיטיות פשטניות שמזהות רומנטיקה בכל מקום.

על פי שמיט, "עלינו רק לשים לב לדרך שבה הרומנטיקן מנסה להגדיר את הכול במונחים של עצמו, ונמנע מלאבחן את עצמו במונחים של משהו אחר" (שם, עמ' 7). הרעיון העקרוני הוא שהמפתח לרומנטיקה מצוי ב־"occasionalism", כלומר במקריות ובמצביות. האבחנה היא שהרומנטיקה לעולם משתמשת במונח "רומנטיקה" כפרדיקט ולעולם לא כנושא להגדרה. המצביות פירושה שהעולם הופך להיות הזדמנות להתבוננות של היחיד בעצמו, בדיוק כמו העין המתבוננת בעצמה שעגנון מדבר עליה: "הרומנטיקה היא מקריות עם סובייקט (סובייקטיביות מזדמנת) משום שיחס מקרי לעולם הכרחי לה. במקום אלוהים, הסובייקט הרומנטי תופס את המרכז והופך את העולם ואת כל מה שמתרחש בו להזדמנות" (שם, עמ' 18).

זו הגדרה יוצאת מן הכלל של המעתק הרומנטי ששמיט מאפיין כמעבר אל היחיד כסמכות מספרת שמתוקף ההתבוננות ה"גאונית" שלה נחשף העולם כולו. עגנון

עומד מהר מאוד על המגבלה של הראייה הזאת, כמו גם על ההתנגשות בינה ובין האמונה. משום כך חשובה כל כך הארעיות, המצביות של כותרת הספר: אורח נטה לזון. האורח מטבעו אמור לחשוף את הפגמים שבתמונה, להיות בעל יתרון הראייה מבחון, אך האורח בסיפור רואה עוד פחות מאחרים, ומרבית הראייה מתרחשת כראייה של הקורא מעבר לכתפו. המצביות שבה מצוי הספר אינה ניסיון להגדיר את העולם, אלא את האופן שבו העולם הוא ביטוי לזיקת היחיד אליו. לפיכך התיאור של החורבן הוא אכן תיאור של החורבן, אך הוא אינו תיאור היסטורי אלא תיאור של בעיית הזיקה אל העולם לאחר מלחמת העולם, ובמיוחד לאחר ההכרעה הציונית של המספר. להחלטה זו יש חלק בחורבן של העולם המסופר, כפי שעולה בבירור מכך שהתינוק היחיד שנולד בשבוס בזמן שהות המספר שם הוא התינוק של ירוחם חפשי שוויתר על ציוניותו וחזר לשבוס, ואותו התינוק הוא גם זה שנבחר על ידי המספר להיות זה שמקבל לידי את המפתח לבית המדרש הישן שהמספר כל כך התאמץ להחיותו.

פרשת המפתח תופסת מקום נרחב ברומן כמו גם ברבות מהפרשניות לרומן ובמיוחד בזו של קורצוויל.¹⁹⁴ זמן משמעותי משהותו של המספר עובר עליו בהתעסקות במפתח הזה – תחילה מדובר במפתח שמשאירה בידי חבורת העוזבים את שבוס עם הגעתו. את המפתח הזה הוא מאבד כבר בתחילת הסיפור והוא משמש מבוא לתחושת הזרות שלו: "מיום שננעל בית המדרש בפני איני מוצא מקום לעצמי. עד שלא אברתי את המפתח הייתי יוצא לשוק ומדבר עם הבריות או יוצא ליער או שמטייל בשדה, משאבד לי המפתח נעשו כל המקומות זרים לי" (שם, עמ' 77).

לא עובר זמן רב ודניאל ב"ח מפגיש אותו עם המסגר שעושה לו מפתח חדש. כבר עם עשיית המפתח מתלבט המספר מה יעשה בו לאחר שיסע: "וכי אתן את המפתח לירוחם חפשי ואומר לו, מר חפשי אחי עד עכשיו שמרתי אני את בית מדרשנו הישן עכשיו שמור אתה אותו" (שם, עמ' 105). המטען הסמלי של הדברים נראה די ברור, והמספר אף מעמיד את המפתח על הסמליות הברורה שלו: "עומד לו אותו אדם שבא לכאן. כבר גמלו לו שנותיו ויצא מכלל ילדות ועדיין הוא מבקש לו מפתח. מגוף הענין אתם מבינים שאותו אדם אני הוא, ומפתח אני מבקש לי, כדי לפתוח בו את בית מדרשנו הישן, שהמפתח שמסרו לי אבד, ואני צריך למפתח חדש" (שם, עמ' 98).

קל, ואולי אפילו קל מדי לראות במפתח מפתח. כמעט מתבקש לומר שזה בלתי אפשרי שעגנון יעמיד מפתח על מנת שיהיה מפתח ליצירתו, אבל הפיתוח של הפיגורה הנו כל כך עקבי עד שקשה שלא לבקש לראות בה מפתח כזה. שכן בסופו של הסיפור המספר אכן משאיר את המפתח (החדש) בידי בנו של ירוחם חפשי שהוא משמש לו סנדק. הפסוק שבו משתמש המספר כדי להסביר את המתנה הזו הוא אותו פסוק שעולה לו כשאשתו מוצאת את המפתח הישן בסדק ילקוטו. היא מציעה לו לשלוח את המפתח

חזרה לשבוש, אך הוא מזכיר לה שזה שבידם כבר מיותר ולפיו נופל מאמר חז"ל שאמר לבנו של ירוחם חפשי: "עתידים בתי כנסיות ובתי מדרשות שבחוצה לארץ שיקבעו בארץ ישראל. אמרתי לי, לכשיקבעו עצמם בארץ ישראל – אותו אדם המפתח בידו" (שם, עמ' 440).

הסמליות הבוטה של הסיום במפתח המקורי של בית המדרש שמוצא את דרכו לארץ ישראל והסמכתו למאמר חז"ל (מגילה כט, א) הביאו את הפרשנים וגם אותי לסכם את הדיון ברומן במפתח. קורצוויל רואה במציאתו סימן לכך שהרומן מסתיים "מעבר למציאות", בתחומו של הנס. אן גולומב הופמן ובעקבותיה מיכל ארבל-תור, רואות בכך שהמספר תולה על לבו את מפתח התיבה שבה הצפין את המפתח המקורי סימון של הפנייה אל הכתיבה. הסיפור הכתוב הופך להיות המפתח: "זה המפתח המצוי בידיו, המפתח המאפשר לו להיות לעד ולזכרון לעיר ההולדת שאבדה, לעולם שלם שנשמד ואיננו"¹⁹⁵.

זו בוודאי פרשנות נכונה במידה מסוימת, אבל צריך להודות לפחות בכך שהיא מייחסת מעט מאוד אירוניה לכתיבה של עגנון. על פי התפיסה הזו המפתח לבית המדרש הישן הוא המפתח של היצירה; בכך עומדים הפרשנים לצדו של המספר בכך שהם רואים רק צד אחד של המפתח, את צד הפתיחה. אכן, המפתח פותח את הדלתות, וכילד המספר אכן העריץ את המסגר, וגם כמבוגר החוזר אל עירו לא ניכר בו שהוא מבין שהמפתח גם נועל. במובן הזה, האלגורי לחלוטין, אפשר לראות שהשתלטותו של המספר על המפתח של בית המדרש איננה רק מעשה חסד וצדקה, אלא היא גם נעילה. אמנם בצעירותו הוא גם נהג לפתוח ולנעול את בית המדרש הישן, אלא שאז הוא "השכים והעריב בתורה" (שם, עמ' 20) ועתה הוא הולך לטייל.

עד כמה מעשה הנעילה של בית המדרש נוגד את טבעו של המקום, זאת אפשר להבין מהחידודים שמביא דוריאנוב בספרו, ומהם עולה שבית המדרש הוא בדיוק המקום שאינו נעול, שבו ישנים האברכים או סתם יהודים שאין להם מקום אחר לישון בו. כמעשה שמסופר באנשי חלם שביקשו לבנות להם עיר: "קודם כל החליטו החלמאים לבנות להם בית מדרש גדול. – אדם בונה לו בית – אמרו החלמאים, – יש לו מקום לאכילה ולשתיה ביום וללינה בלילה, ואין לו מקום לתפלה לא ביום ולא בלילה. בית מדרש יפה לאכילה ולשתיה ביום, יפה ללינה בלילה, ויפה לתפלה בין ביום ובין בלילה"¹⁹⁶.

לא רק מהטקסט הזה, אלא אף מהטקסטים של עגנון עצמו עולה שבית המדרש הוא בדיוק אותו המקום שאמור להיות זקוק פחות מכול למפתח. הציוניות של המספר מונעת ממנו וממרבית קוראיו לראות את הצד הזה של מעשה המפתח ומרכזיותו בטקסט, משום שכולם מקבלים את ריקונו של המרחב. התשובה לשאלה אם יש בשבוש אנשים שיכולים לאכלס את בית המדרש היא כפשוטה כן – ברגע שהאורח פותח אותו, האנשים באים. עם זאת, ובוודאי לאור הטענה שמדובר ברומן אלגורי,

אין טעם רב לשאלה מהי המציאות. מה שכן כדאי להבחין בו הוא שמדובר בקשר דיאלקטי: המספר לא רוקן את בית המדרש, אבל זה מתרוקן גם בגללו ודפוס השליטה שלו במרחב הזה. הוא זה שנעל את הרלת וזה שפותח אותה על פי רצונו ומתעקש על השליטה הסמלית בפתיחות ובסגירות של המקום שאמור להיות פתוח לכול, כל הזמן. נראה שמדובר באלגוריה, אף אם חלקית, על היחסים בין הציונות לבין הגלות. הציונות וראי אינה אשמה במשבר של היהדות באירופה, אבל עמדתה כלפי הגלות היא גם עמדה של נעילה, לא רק מבחינה משאבית ומוסדית, אלא לפני הכול מבחינה עקרונית: הציונות אינה רואה בגלות היהודית אלא עסק שפשט את הרגל והתפקיד היחיד שמסור בידיו של המספר כסמל ציוני, הוא לחסל את עניו ולשים פעמיו לארץ ישראל.

זו עמדה רדיקלית למדי שבוודאי אינה משתלבת עם התפיסה הביוגרפית של עגנון הציוני. לאחר השואה זו גם עמדה לא נעימה, מכיוון שהיו לה תוצאות מעשיות כפי שהמחקר כבר הראה.¹⁹⁷ לצורכי הדיון הזה אין חשיבות רבה לשאלה אם עגנון הביוגרפי היה סומך ידיו על הפרשנות הזו. גם אם עגנון הביוגרפי ראה את הדברים כפי שראה אותם המספר, הטקסט ראה יותר והוא מכיל את העיוורון של מספרו. כל אלה מובילים למחשבה שמי שנשאר מאחור בעולם המתים הוא גם הרומנטיקן העגנוני במובן הפוליטי. העמדות הפוליטיות של המספר בסיפור הן ללא ספק ציוניות, וגם ההתעקשות שלו שירוחם חפשי יצטט את חרוזיו הרומנטיים מאוד על ירושלים נובעת מאותו מקור. אלה אותם חרוזים שבגללם עלה חפשי לישראל, ובגללן אף התאכזב מן הארץ:

אהבה נאמנה עד שאולה
 נשבעתי לך באלהי השמים
 כל אשר פה לי בגולה
 אתן כפרך ירושלים (שם, עמ' 205).

אף שהמספר אוהב את החרוזים האלה, בעיני הקורא הם נחשפים כקלוקלים מאוד. המספר כמובן אינו מצליח לתת את כל אשר לו בגולה לירושלים, והתהליך של מעבר בתי-המדרשיות מהגולה לארץ ישראל הוא תהליך מרוסק שאין בו ממש. במקרה הטוב יש מפתחות כמעט זהים, אך זה שבירושלים הוא עתה המקורי ואילו בגולה נותר מפתח שהוא העתק, ושניהם נועלים ואינם פותחים. הנסיגה של הטקסט מהרומנטיקה היא ברורה. דמות המספר כשיקוף של העולם מתגלה כדמות פתטית, בלתי מודעת, יורמנית וריקה.

הרומנטיקה של המספר היא גם פוליטית, ואולי כאן המקום שבו ניכר שהרומנטיקות של הלאומיות מתבטאת בכך שהיא מתייחסת אל האומה כמונחים של חיים ומוות, וכמהשך לכך כמונחים של ויטלים. הרומנטיקה הפוליטית של המספר באה לידי ביטוי בחיבה הרבה שלו לאותם צעירים ככפר שמכינים עצמם לעלייה לארץ ישראל. למרות

הקרבה הרבה שחש המספר לצעירים האלה, קשה מאוד לומר שהטקסט מעמיד אותם כמופת, שכן גם פעולת העלייה שלהם מסתיימת באופן עגום למדי כאשר צבי, בן הקבוצה, מתנפץ אל הסלעים והשלטונות תופסים אותו (שם, עמ' 438).

גם בזירה היהודית מצוי המספר בעמדה משותקת לחלוטין, עמדה רומנטית להפליא לפי קרל שמיט, שאינה נפרדת מהמשבר האישי של המספר. המספר מצוי במשבר אמצע החיים, ודרך דמותה של רחל מתגלה הפנטזיה שלו להתחיל מחדש את החיים. כמו בשאר התחומים גם בתחום הזה הוא אינו בא לידי מעשה. כך שגם ההכרעה המעשית שלו לחזור לארץ ואל המשפחה שלו אינה הכרעה אידיאולוגית אלא הכרעה של אשתו, המכריעה גם את הפנטזיה השתוקה שלו לחזור/להתחיל מחדש חיים אחרים. אין בשיבה של המספר לארץ ישראל, משום ניצחון או חוכמה יתרה, אלא בעיקר מזל. עגנון מעקר לחלוטין את תחושת הצדק האידיאולוגי הציונית אל מול הגויעה של הגולה. החיים והמוות אינם אינדיקציה לצדקת הדרך, לכל היותר וכפי שניכר בשירה או בסיפור כמו "הסימן" הם עילה לתחושה של אשמה שאין לה מרפא.

האורח משאיר מאחור את רפאל התינוק שכל המקומות באים אצלו, ואת המפתח הלא מקורי הוא משאיר בידי תינוקם של רחל וירוחם. לארץ ישראל הוא לוקח את עצמו בלי שהשתנה באופן מהותי, כפי שאפשר לראות מהיחס שלו אל ילדיו בהפלגה לארץ. תהיה זו טעות פרשנית לחפש בריאליזציה של הטקסט שינוי בדמותו של המספר ומסקנה אידיאולוגית הנגזרת מכך. הטקסט מכיל בתוכו את חוסר השינוי של המספר וחושף אותו ככזה, ובהכרח מצביע אל נקודת מבט אחרת. זו נמצאת ברפאל כפיגורה של הטקסט, או של האור-טקסט, טקסט המקור, שממנו נובעים הטקסטים האחרים. רפאל הוא אותו יצור משותק שאין לו גוף ואין לו יכולת תנועה. הוא נשאר בשבוש, ובכך הוא יכול אולי להיות הייצוג המוקדם ביותר של הפרידה של עגנון מהגולה. זו פרידה שאינה יכולה להיות אלא אלגורית מכיוון שהיא מתרחשת בתוך אלגוריה ומשום שאין בה שום הפרדה בין פרטי לבין ציבורי.

הפרידה של עגנון משבוש כאלגוריה היא הפרידה של הציונות מהגולה, של היהדות מאירופה, של שמואל יוסף מילדותו. המהלך החשוב שמתרחש כאן הוא חשיפת הקשר המשולש שבין תפיסת המוות של היחיד, תפיסת המוות של האומה ותפיסת המוות של הטקסט. משום כך אורח נטה ללון הוא הרומן הראשון של עגנון שנושאו הוא היסטורי במלוא מובן המילה, וההתמודדות עם ההיסטוריה מתאפשרת משום שעגנון מצליח לפרק את הוויטליזם האינהרנטי של הנרטיב הלאומי. כשהטקסט מפסיק להיות "חיים" משתבש מערך הערכים שנוטים לייחס לו, ודבר זה הוא שהופך את הקריאה והפרשנות של הרומן לדרמה אתית שכל הכרעה בה היא גם הכרעה בדבר ההיסטוריה. דווקא ברומן הזה חזרתו וחיייו של המספר הם חסרי משמעות מוסרית. הציונות של המספר מצוירת יותר כמזל ופחות כניצחון אידיאולוגי. כך גם קורה לעצם הדיון בשאלה האפולונית והדיוניסית והציוניות של הגוף הלאומי; גם זו שאלה שאינה רלוונטית עוד. ההצלחה

של עגנון להוליד מחדש את הסופר כתינוק גלותי נכה וקצוץ איברים, היא זו שמאפשרת גם את ההתפתחות אל תמול שלשום ואת היווצרותו של הקול המספר, שהמחשבה עליו כעל רפאל התינוק היא יותר ממשעשעת, ובעיקר מנכיחה את הטרגיות שגלומה בעצם העמדה של להיות סופר יהודי, טרגיות שהחורבן הפיזי של יהדות אירופה לא יצר יש מאין אלא העמיק.

כי הקולות, הצבעים, לא היו כלל; הכול קר הוא, אילם; הכול אינו ולא כלום; והמוות הוא הלא כלום של החיים האלה¹⁹⁸

פירנדלו ובעיית ההכרה האזרחית

מה עושים עם יוצר ענק, מחזאי שהמציא מחדש את התיאטרון המודרני, חתן פרס נובל, מי שלצד קפקא נמנה על הסופרים הבודדים שיש להם שם תואר משלהם? איך מבינים ומפרשים יוצר כזה, שהצהיר שהוא פשיסט והעריץ את מוסוליני, לאחר הזוועות של הפשיזם ומלחמת העולם השנייה? מה כותבים עליו הפרשנים שמניחים שיוצר גדול הוא גם אישיות מוסרית, מי שרק בטעות יכול היה לתמוך במשטר רצחני? באופן בלתי נמנע העיסוק בפוליטיות של פירנדלו לאחר מלחמת העולם השנייה הוא בעיקרו אפולוגטי, וחלק ניכר ממנו מוקדש ליישוב בדרכי שלום של העמדות הפשיסטיות המוצהרות של פירנדלו עם מה שבעיני מרבית החוקרים צריכה הייתה להיות העמדה של יוצר בקנה המידה הזה. הניסיונות האלה נעים מהעמדה של הביוגרף ג'ורדיצ'ה המתאר את פירנדלו כ"תמים",¹⁹⁹ כמי שנוצל על ידי השלטון, ועד לתיאורים של שיתוף הפעולה של פירנדלו עם השלטון כנובעים ממערכת אינטרסים מורכבת המונעת מהחיפוש הבלתי נלאה של פירנדלו אחר תמיכה ממשלתית בפרויקט התיאטרון הלאומי שלו.²⁰⁰ ישנם גם הסברים פסיכולוגיים שונים שהמשונה והמעניין שבהם הוא זה של שאשא המעלה את האפשרות שפירנדלו נעשה פשיסט משום שטילגר, המבקר הראשון והעיקרי שלו, היה אנטי-פשיסט.²⁰¹ באופן כללי אפשר לומר שההסברים לפשיזם של פירנדלו נחלקים לשניים – אלו של מי שרואים בו תוצר בלתי נמנע של זמנו ואלו של מי שמבקשים להראות שלמרות העמדות המוצהרות שלו, היצירה עצמה אינה אלא חתרנית.²⁰²

הנסיון להבין באמצעות תפיסת המוות את המשמעות הפוליטית-תרבותית של פירנדלו מתחילה במותו בשנת 1936 כשהוא הראשון לחתום את שמו בספר המנחמים על מותו של פירנדלו. ליאונרדו שאשא מביא את האפיוזודה הזאת יחד עם דבריו האחרונים מפי בנו, סטאפנו, העוסקים במחזה ענקי ההר.²⁰³ בעיני שאשא המעשה מגדיר את התואר "פירנדליאני" ומוסר בתמצית את מהותו של היוצר, בתפיסה ובייצוג של המוות.

פירנדלו עומד למות, הוא יודע שהוא עומד למות, כולם סביבו יודעים שהוא עומד למות, אך הוא עסוק בשאלת עיצוב הצגה שאותה הוא לעולם לא יסיים, ולפיכך הוא מקדים לנחם את עצמו על מותו שלו, התרן בלתי נלאה תחת "אמיתות" מותו.²⁰⁴

על פי התפיסה הזאת, המבטאת את התפיסה המקובלת של הפירנדליאני, זו בנויה על החיות של הדמויות הלוכשת צורה של תנועה פתאומית, התנערות המבקשת להשתחרר מהקיפאון הממית של התבנית. הסוגסטיה של הרגע הזה הנה רבה משום שהיא עולה בקנה אחד עם האבחנות של המבקר אדריאנו טילגר המשמשות משנות ה-20 ועד ימינו בסיס לדיון הביקורתי ביצירה של פירנדלו.²⁰⁵ הזרם המרכזי של הדיון הביקורתי בפירנדלו מתחיל ביחסים המיוחדים שנוצרו בין המבקר אדריאנו טילגר לפירנדלו, יחסים שבאו לידי ביטוי בהרגשה של המבקר שהוא מצא את הסופר שלו, ושל הסופר שהוא מצא את המבקר שלו.²⁰⁶ על פי האבחנה הבסיסית של טילגר יצירתו של פירנדלו קרועה בין "הצורך של החיים למצוא להם צורה ובין הקיפאון הממית של התבנית, והצורך של החיים לפרוץ את התבנית".²⁰⁷ אין ויכוח על יעילות הניסוח הזה. פירנדלו, אולי שלא בטובתו, האמין שזהו ההסבר הטוב ביותר האפשרי של יצירתו:²⁰⁸ "כפילות של החיים ושל התבנית או המבנה; צורך של החיים להיכנס למבנה, ואי-האפשרות למצות את עצמם כך: הנה המניע היסודי שמצוי בבסיס היצירה של פירנדלו ושמעניק לה את האחדות המוצקה שלה ואת האורגניות של התפיסה".²⁰⁹

הדבר השני ששאשא מכוון אליו הוא החתימה של פירנדלו בראש ספר האבלים על מותו של פירנדלו; חתימה זו מערערת את הוודאות האונטולוגית של מותו. ערעור זה על אטימות המחיצה שבין החיים למתים לצד ההצבעה על אופייה האמביוולנטי של הכתיבה ביחס לחיים ולמוות הוא אחד הצירים המרכזיים שעליהם נעה היצירה של פירנדלו. הביקורת שעסקה בפירנדלו הבחינה בכך, אלא שהטיפול בבעיה זו נערך במסגרת הדיון הטילגריאני, שרואה את הבעיה כעימות בין התבנית לחיים, שהוא למעשה שם נרדף לעימות בין המוות ובין החיים.

המסגרת הפרשנית הזו מגבילה את המסקנות הפוליטיות של הערעור על המוחלטות והסופיות של המוות. ערעור זה והתפיסה האנטי-דמוקרטית המוצהרת של פירנדלו מהווים יחד את הבסיס להבנת המשמעות הפוליטית של יצירתו. הערעור הבלתי פוסק והאובססיבי של היצירה הפירנדלית על תוקפה של הזהות האינדיווידואלית ועל תחושת המציאות הבורגנית מהווה ערעור על הסדר הקיים, שהפשיזם בא להחליף כתנועה מהפכנית שביקשה להציב אלטרנטיבה הן לקומוניזם והן לליברליזם הדמוקרטי שביסודו עומד האינדיווידואל.²¹⁰

הדיון ביצירתו של פירנדלו מתמקד ברומן הראשון שזכה לתפוצה רחבה, מתיא פסקל המנוח. הרומן פורסם תחילה בהמשכים, וגרסה ראשונה הופיעה כבר בשנת 1904. הספר עבר שורה של שינויים ופורסם בגרסה סופית רק בשנת 1921, והנוסח הסופי של הרומן כולל גם נספח, "אזהרה בדבר העכבות של הדמיון", תוספת שנקבעה כחלק מהספר והופיעה בכל המהדורות הבאות שלו.²¹¹ למרות מקורו המוקדם יחסית,

הטקסט רלוונטי לתקופה הנדונה כאן הן משום שנוסחו הסופי נקבע רק לאחר מלחמת העולם הראשונה והן משום שעיקר הרלוונטיות שלו נמצאה בתודעה האיטלקית לאחר מלחמת העולם הראשונה. יש לכך שתי סיבות עיקריות: האחת היא שהרומן אכן מקדים את זמנו ומבין את הכשלים של המודרניות באופן שייעשה נהיר לשאר החברה לאחר המלחמה, והשנייה מקורה באיטליה שלאחר מלחמת העולם הראשונה, שם אירעו מקרים רבים שמזכירים את עלילת הספר כשאנשים שנחשבו מתים במלחמה חזרו אל החיים.²¹²

כל המבקש לעסוק באספקטים הפוליטיים של היצירה של פירנדלו אינו יכול שלא להתמודד עם שאלת הצטרפותו למפלגה הפשיסטית והמשמעות של החלטה זו. הכניסה אל היצירה של פירנדלו תיעשה דרך בחינת האירועים שהובילו אל הצטרפות זו. נראה שבאופן בלתי נמנע העיסוק בנושאים האלה מוכרח להיות במידה זו או אחרת גם בחינת תוקף הפרשנות של טילגר, המלווה את פירנדלו משנות ה-20 והלאה. סיכום הפרק הזה יבחן את השאלה באמצעות התבוננות בהבנה של פירנדלו את המשמעות הפוליטית של מעשיו, כאשר הוא נדרש לשאלת תמיכתו במוסוליני ובפשיזם. הדיון בכל השאלות האלה מתאפשר מתוך בחינה של תפיסת המוות המגולמת בלשון הטקסט.

פירנדלו והמפלגה הפשיסטית

האם פירנדלו היה פשיסט? לכאורה הדברים ברורים וגלויים, פירנדלו הצהיר על תמיכתו בפשיזם כבר בדצמבר 1922.²¹³ הוא הצטרף למפלגה הפשיסטית מרצונו החופשי, במכתב אישי אל מוסוליני, ותיאר את עצמו יותר מפעם אחת כמי שהיה פשיסט "לא מאתמול אלא מזה שלושים שנה".²¹⁴ ג'ודיצ'ה, מחבר הביוגרפיה המרכזית על פירנדלו, מרבה להביא ציטוטים שונים מהדברים שאמר פירנדלו בראיונות או ממכתבים שכתב, ומציג אותם כמשקפים את "עמדתו הפוליטית". לדברים האלה מצטרף קורפוס עצום של ראיונות שבהם התייחס פירנדלו לעתים קרובות לשאלות פוליטיות.²¹⁵ מתוך המקורות האלה ומתוך הדברים שנכתבו על הנושא עולה תמונה של פירנדלו כמי שמנסה להסביר את התמיכה שלו בפשיזם בטענה שהוא עצמו פחות או יותר המציא אותו.

ברובד הבסיסי ביותר פירנדלו, כמו הפשיזם, הוא אנטי-דמוקרטי במוצהר.²¹⁶ נוסף על כך הוא רואה את הסינדרקליזם והקורפורטיביזם הפשיסטיים כהמצאה הכלכלית היחידה שיכולה להציל את העולם מהאבדון שלקראתו הולכת אמריקה השוקעת בשפל הכלכלי הגדול. כמו כן, פירנדלו מצטייר באור לא מחמיא כשהוא מתראיין בסיפוק עצמי רב, אחרי הפגישות עם מוסוליני, ונראה כמי שמוצא שלל רב בתשומת הלב המסוימת, המוגבלת יש לציין, שהוא זוכה בה. מוסוליני אמנם חשב שפירנדלו, מבלי להתכוון לכך, "יוצר תיאטרון פשיסטי", אך הוא לא הקדיש לו מחשבה רבה,²¹⁷ בעוד שאת היחס של פירנדלו למוסוליני אין דרך לתאר אלא כהערצה וכניעות.²¹⁸

למרות גודש הראיות, דומה שדמותו של פירנדלו כדמות פוליטית אינה פתורה עד הסוף. ג'ודיצ'ה, כמו פרובינטי²¹⁹ ומרבית המבקרים שעוסקים בשאלות האלה, מזהה את העמדה הפוליטית של פירנדלו רק עם מה שזה מביע במודע בהקשר הפוליטי. לכן כמעט בכל מקרה של אי-נוחות יכול ג'ודיצ'ה לפתור את הקשיים שמעלה דמותו של פירנדלו בעמדה העולה מכתביו מאותו הזמן, המנוגדת לזאת שהוא מביע בעל-פה. כך לדוגמה מתאר ג'ודיצ'ה את התנהגותו של פירנדלו בחודשים הראשונים לעלייתו של הפשיזם: "הצעדה על רומא מתרחשת בין שתי הצגות של להלביש עירומים ומפגינה מרחק אדיר בין האירועים החיצונים, פשיזם או לא, ובין החדר הפנימי שבו מתפתחת היצירה הפירנדלית".

ג'ודיצ'ה אכן צודק – במובן ברור מאוד להלביש עירומים²²⁰ אינו עוסק במצעד אל רומא, אבל לא ברור אם המרחק בין הדברים שהמחזה עוסק בהם ובין הדברים שבשם צועד מוסוליני אל רומא, הוא רב כל כך. מה שמשמעותי יותר מכך הוא ששני העברים של המשוואה, מוסוליני ופירנדלו, הם בחזקת נעלמים לפחות מבחינת מה שיכול לגלות התאמה בין מחזה ובין איש פוליטי. ומכאן עולה שדברי ג'ודיצ'ה, הקושרים בין הצעדה אל רומא ובין להלביש עירומים, עשויים להיות נכונים מדי. למעשה הטקסט היחיד של פירנדלו שקרוב במובן גלוי לפשיזם הוא לאזרו, וגם במחזה זה הדבר נכון רק ברגעים קיצוניים במיוחד, הרגעים שבהם עוסק המחזה בשיבה אל האדמה באופן המהדהד בצורה ברורה את האידיאולוגיה הפשיסטית של שיבה אל האדמה כטיהור מחוליי המודרניות. יוצא אם כך שגם המקרים ה"ברורים" לכאורה פתוחים לפרשנות אמביוולנטית.²²¹

למרות זאת יש טעם לשאול על אודות הזהות הפוליטית של פירנדלו, אלא שבמקרה זה, כשהזהות וההזדהות מוצהרות, כל חקירה שאינה מבקשת להיות אפולוגטית צריכה להתחיל בהצהרה הזאת הפשיסטית גם אם זו עדיין אינה חד-משמעית כשלעצמה. כל טענה אחרת, שמבקשת לראות בהצהרות של פירנדלו טעות, צריכה לומר שבמשך ארבע-עשרה שנות שלטון פשיסטי, פירנדלו לא השכיל להבין את הפשיזם, או שלא היה לו האומץ לבטא את ההבנה הזאת. נראה ששתי הטענות מופרכות ומכאן ההתנגדות לטענה שמקורה בטילגר ולפיה פירנדלו האיש הפוליטי אינו פירנדלו האמן. השאלה היא אפוא מהו התוכן הפוליטי של האמנות ומה מקומה לצד העמדה המוצהרת. ג'ודיצ'ה עצמו מודע כמובן לנקודה הזאת, ואף על פי כן הוא מסרב עקרונית לקבל אותה:

אפשר אולי למצוא אי-אלו צידוקים לגישה שנקטו כמעט פה אחד המבקרים והביוגרפים המעדיפים להיצמד ליצירות ולהתעלם מהעובדות הביוגרפיות שנדמות רחוקות, ואף מנוגדות ומאיימות. מה שחשוב אצל פירנדלו הוא מה שאמר בסיפורים ובמחזות, ולא הדברים שהוא אולי חשב או כתב בנוגע לפוליטיקה ולתורת המעשה. למעשה, שירת הלל למוסוליני וכתבי יצירות כמו כל איש כדרכו (*Ciascuno a Suo Modo*) הן עובדות בר-זמניות מבחינה כרונולוגית אך ללא קשרים ביניהן.²²²

הגישה הננקטת כאן היא מעין דרך שלישית הבוחרת שלא להכריע בין הביוגרפיה והיצירה, אלא מנסה לעמוד על הזיקות ביניהן ועל הדרך להבין את האחת לאורה של השנייה. מובן שעל פי גישה כזאת לא ניתן לומר ש"אין קשר" בין התיאטרון ובין החיים הפוליטיים של פירנדלו, גם אם קשר כזה הוא מורכב וקשה להמחשה ולא ניתן להוכחה באופן חד-משמעי. מכיוון שמבחינה ביוגרפית פוליטית הרגע המכריע הוא זה שבו פירנדלו הצטרף בפומבי למפלגה הפשיסטית, זאת תהיה נקודת הפתיחה.

פירנדלו ומטיאוטי

פירנדלו עצמו, להבדיל מאנשי רוח אחרים, ואולי גם כפי שטוען נינו בורסלינו, באופן אמיץ וישר מהם, ביקש להצטרף למפלגה הפשיסטית ברגע המשבר הרציני ביותר של המשטר, לאחר שנגלה הקשר בין השלטון ובין רוצחיו של מטיאוטי.²²³ מוסוליני עצמו תיאר בראשית אוגוסט את התקופה שלאחר הרצח כרגע של בגידה שבו נעלמו אפילו מלחכי הפנכה.²²⁴ כשבורסלינו או פרובידנטי נאלצים להכיר בפשיזם של פירנדלו הם לפחות מתנחמים באומץ לכו כפי שבא לידי ביטוי באותו משבר.²²⁵ מכיוון שהגרסאות בעניין זה עקביות למדי הופתעתי לגלות שמבט מקרוב על מהלכי המשבר מצביע על כך שהרגע שבו בחר פירנדלו להצטרף למפלגה הפשיסטית אינו מצביע על אומץ מיוחד מצדו.

גם היום, כשמרבית העובדות על רצח מטיאוטי ידועות, עדיין נשארו נקודות שנויות במחלוקת. מה שידוע בוודאות הוא שהרצח בוצע על ידי קבוצה של פעילי מיליציה פשיסטיים שהיו קשורים למשרד הפנים. אמריגו דומיני, איש צללים שהיה קשור לשירותים החשאיים של משרד הפנים, היה האיש שעליו נפלה מרבית האשמה המעשית ברצח.²²⁶ על אף שחלק מהעניינים הקשורים ברצח ממשיכים להיות נדונים במחקר, ברור, כדברי רנזו דה פליצ'ה, שהרצח עצמו והתהליכים שהניע הם המבוא לדיקטטורה הפשיסטית, שעד אותו הרגע נהגה כשלטון חוקי למחצה, כשפעילותו האלימה נעשית מחוץ למסגרת המדינה.

הרצח והמעורבות של השלטון בו הביאו למשבר השלטוני החריף ביותר של הפשיזם. בתגובה לרצח פרשה מהפרלמנט קבוצת צירים מהאופוזיציה בראשות ג'ובאני אמנדלו ועברה למושב חליפי באוונטינו במהלך שנודע כ"פיצול של האוונטינו".²²⁷ הכוונה של האופוזיציה הייתה להכניס את הממשלה למלכודת מוסרית שתילץ אותה להתפטר או לשנות את האופי החוקי-למחצה של השימוש באלמנות פוליטית. התוצאה של המהלך הייתה פרדוקסלית: מצד אחד הכוחות האנרכיים בתוך הפשיזם רוסנו, ומצד שני התרחש מיסוד של דיקטטורה המבוססת על אישיותו של מוסוליני. נאום התגובה המסכם של מוסוליני, שהושמע בפרלמנט בשלושה בינואר 1925, הוא הרגע שדה פליצ'ה מציין כרגע שבו "נולדה הדיקטטורה, ויחד אתה נקברו התקוות הפרועות של

ה'מהפכה הפשיסטית' וכוחות האופוזיציה".

הצטרפותו של פירנדלו למפלגה הפשיסטית התרחשה בדיוק בתקופת המעבר הזו, וכיוון שכך היא מספקת הזדמנות לבחון את ההקשר הפוליטי-תרבותי של המעשה שהתנהל, כמו הפרשה כולה, כמעין מחזה מוסר, שפירנדלו לא יכול היה שלא להיות מודע לממד התיאטראלי שלו. מכאן שקשה מאוד להעלות על הדעת שפירנדלו לא היה מודע היטב לתזמון של המעשה שלו, ויש לציין שזה בדיעבד אכן הפרט המרכזי שאליו פונים שוב ושוב הפרשנים כדי לטעון בזכות אומץ לבו. טענה אחת, אופיינית ומתחכמת מעט, מבקשת לראות בהצטרפותו למפלגה ביטוי לכך שפירנדלו הבין מהי האחרית הצפויה למתנגדי המשטר. טענה זו מבוססת על כך שבריאיון שנתן פירנדלו לטלזיו אינטרלנדי תשובתו לשאלה מדוע ביקש להצטרף למפלגה הייתה: "במילה אחת – מטיאוטי"²²⁸.

זו טענה בעייתית למדי בהתחשב במעמדו של פירנדלו וביחסיו עם השלטון ולאור הדברים שאמר בהמשך הריאיון. בעייתית לא פחות היא גם הטענה שפירנדלו בחר להתערב לטובת המשטר דווקא ברגע המשבר. בטענה הראשונה פירנדלו מצטייר כצבוע פרגמטי ובשנייה הוא מתואר במידת-מה כאותו ילד הולנדי ואצבעו בסכר הפשיזם המאיים להתמוטט, אם לא כקול אמיץ במסדרונות השלטון המתרוקנים.²²⁹ בחינה קצת יותר מדוקדקת של התאריכים והמעשים מראה שבעת המעשה הפרשה אמנם הייתה רחוקה מלהסתיים, אבל כשפירנדלו בחר להתערב שיא המשבר כבר עבר ומוסוליני היה מאוד בטוח בעצמו, כפי שניתן ללמוד ממכתב שכתב לפרינצי (Farinacci),²³⁰ מזכיר המפלגה הפשיסטית, לאחר הנאום במונטה אמיאטה, ובו הצהיר ש"כבר ניצחנו את הקרב בכל החזיתות"²³¹.

כשפירנדלו עצמו ביקש להסביר בדיעבד את התערבותו בפרשה נזקק גם הוא לטיעון ההגנה על השלטון המאויים, ואין ספק שהסבר זה החמיא לו.²³² אולם יש לשקול לפחות את האפשרות שזו הייתה סיבה משנית, או רק אחת הסיבות שבאו לידי ביטוי ברגע הזה שבו מוסוליני החל לקחת אחריות על "אותה הגופה" ועל האלימות הפוליטית שיצרה אותה. נדמה שפירנדלו, במעשה שלו ובדברים שנאמרו אחר כך, אינו מנסה "להציל" את מוסוליני, אלא מנסה להביע את קורת הרוח שלו מכך שמוסוליני מיישם ומבין את העיקרון האמנותי-פוליטי שלו. מה בדיוק הוא אותו עיקרון אפשר להבין רק מתוך בחינה של תפיסת המוות.

בכל היצירה של פירנדלו אלימות שמובילה למוות היא מאפיין בלתי נמנע של החיים, אפילו במקרה של מתיא פסקל, שבו היציאה שלו מהעולם של מיראנו אל העולם שמסביב מבוססת על מותו שלו עצמו. לכך ולהמשך התפתחות העלילה יש כמובן משמעויות רבות, אך לפחות אחת מהן היא שאין לגווייה שנמצאה בעלים. השאלה עד כמה זו התרחשות ריאלית היא שאלה משנית לעומת העניין הפשוט והפרדוקסלי שמחבל בכל תפיסת "החיים והצורה", מכיוון שמסתבר שגם המוות, שאמור להיות

צורה טהורה, צריך שיתנו לו צורה כדי שתהיה לו משמעות, בחיים.²³³ זו אחת המסקנות המעניינות והמזוזרות שנובעות ממתחא פסקל המנוח: גם המוות כשלעצמו אינו נושא משמעות או מעניק אותה, אלא דורש מחבר.

בקשתו של פירנדלו לקבל את כרטיס החבר במפלגה הפשיסטית הוגשה ב־18 בספטמבר 1924 באמצעות מברק שמוען אל מוסוליני עצמו ובלשון הבאה:

"הוד מעלתו. אני חש שבשבילי זהו הרגע המתאים להביע את אמונתי שהורגשה ונעבדה מאז ומתמיד בשתיקה. אם הוד מעלתו מוצא אותי ראוי להיות חבר במפלגה הפשיסטית, אבקש ממנו בתור כבוד עליון להחזיק במקום העניו ביותר של תומך צייתן. בעבודה שלמה, לואיג'י פירנדלו".²³⁴

הטקסט פורסם למחרת בעיתון האימפריה המקורב לשלטון. מה שמפתיע אינו השימוש הפוליטי שעשה מוסוליני בהצהרה זאת, אלא אופייה. אם מקור הדברים היה פחד, אפשר היה להניח שבדברים של פירנדלו יהיה לפחות שריד של אירוניה.²³⁵ אך פירנדלו לא רק חזר על עמדות אלה פעמים רבות ומעולם לא השמיע אחרות. אלה הם גם ביטויים של עבודה שלמה ותחושה שאכן נעשה כאן מעשה שהופך את הרגע ל"ראוי". הדברים האלה ללא ספק חפים מאופורטוניזם פוליטי כפי שפירנדלו עצמו מצהיר בסמיכות זמנים: "פוליטיקה אינה מענייני ומעולם לא הייתה מענייני. אם אתם מתייחסים למעשה ההצטרפות שלי למפלגה הפשיסטית, אומר לכם שהיא נעשתה על ידי בהכרה שלמה ומתוך ודאות שהיא תסייע בידי הפשיזם בפעולת הבנייה מחדש שלו".²³⁶

חודשיים לאחר האירוע פירנדלו מסביר שהבחירה שלו להצטרף למפלגה הפשיסטית נובעת מהמשבר של הפשיזם, והבחירה שלו מסמנת סיוע לפרויקט הגדול של בניית איטליה מחדש. כאן אפשר לראות את ראשית עלייתו של הממד המגלומני בתפיסת פירנדלו את עצמו כמי שמשפיע על מהלך האירועים הפוליטי. העובדה שפרשנים נוטים לקבל את ההסבר הזה נובעת מראייה דומה, כאילו הייתה להתערבות הישירה של היוצר השפעה על מהלך העניינים בעולם. זאת מסקנה מוזרה בהתחשב בגודש הראיות לכך שליוצרים ישנה אולי השפעה ארוכת טווח, אך היא איננה באה לידי ביטוי במהלך האירועים עצמו אלא בנסיבות קיצוניות למדי.

כאמור, בקשת ההצטרפות של פירנדלו למפלגה, כולל הטקסט המתרפס המתלווה לה, מקורם בשמונה-עשר בספטמבר, לאחר שהגופה של מטיאויטי נמצאה ולאחר הנאום של מוסוליני במונטה אמיאטה. המעשה מתרחש לנוכח שתי גופות, זו של מטיאויטי וזו של ציר הפרלמנט הפשיסטי ארמנדו קסליני. זה האחרון נרצח לעיני בתו על חשמלית ברומא, ב־12.9.1924. הרוצח, ג'ובאני קורבי, פועל, אמר בו במקום שהוא ביקש את נקמת מטיאויטי. אמנם לאחר מכן, במשפט שהתנהל תחת הדיקטטורה הפשיסטית, נמצא קורבי בלתי שפוי, אבל הפשיזם השכיל להשתמש באירוע כדי להמחיש את

התוצאות החמורות של חתרנות השמאל.²³⁷ באותו הרגע נרמה היה שאיטליה עומדת בפני מלחמת אזרחים.

מובן שאין לפסול את האומץ של פירנדלו ואת האנטי־דמוקרטיה שלו כהסברים לפשיזם שלו. אך ישנו הסבר אפשרי נוסף: ייתכן שבנקודה הזאת, לאחר שהופיעה על הבמה הגופה שכנגד זו של מטיאוטי, הרגיש פירנדלו שהאלימות של השלטון מצאה את צידוקה, ושהסצנה הגיעה לנקודת האיזון שלה. אל מול המת האחד התייצב המת השני, ואולי באמת אל מול האפשרות למלחמת אזרחים בחר פירנדלו באלימות המכוונת בידי המונופול השלטוני המוערך על פני אלימות אנרכית. פירנדלו אמנם הרגיש פשיסט כדבריו, אך לטענתו הוא הרגיש כזה מאז ומעולם, ואכן שנה קודם לכן הוא צירף את חתימתו למניפסט של האינטלקטואלים הפשיסטיים, אך הוא לא הרגיש צורך להצטרף למפלגה.

ההסבר הזה נראה קלוש פחות לנוכח העובדה שבחודש ספטמבר המשבר כבר היה מאחורי מוסוליני, והדרך לכך הייתה לא באמצעות "לגליזציה" או "נורמליזציה"²³⁸ אלא באמצעות נטילת אחריות על האלימות הפוליטית של השלטון והכשרתה כאמצעי בידי השלטון. הדבר הזה ברור לאור הנאום של מוסוליני במונטה אמיאטה שהיה, על האלימות הגלומה בו, נושא לדיון ער בעיתונות האיטלקית. הנאום נישא בזמן הביקור של מוסוליני במכרה הכספית הטוסקני מונטה אמיאטה ב־31 באוגוסט והתפרסם במלואו ב־"Il Popolo d'Italia" ב־2 בספטמבר. מוסוליני פתח את הנאום במחמאות לאינטליגנציה של הכורים המבינים את שיתוף האינטרסים ביניהם ובין בעלי ההון בהיותם כולם חלק מהאומה. מוסוליני מצהיר על כך שהם, הכורים, הבינו שהפשיזם אינו נגד העם שעובד אלא בעדו, ושהוא עצמו יש בו הרבה אהבה להם ולשאר העובדים האיטלקים, משום שהם עובדים ומגדילים את עושרה של האומה ואין להם ספקות מגוחכים, והם יודעים שהשלטון הפשיסטי יציב כמו עץ אלון בסלע:

אני מבטיח לכם שהרעש והצלצולים של האחרים מרגיז, אבל לחלוטין בלתי מזיק. [תשואות רמות] האופוזיציות כולן, לא אומר כמו ביסמארק שאין הם שוות עצם של חייל פומראני, אבל אני מבטיח לכם שהם לגמרי אימפוטנטים. ביום שבו הם יחרגו מהפטפוטים המרגיזים כדי לנוע אל עבר המעשים, באותו היום אנחנו נעשה מהם קש למצע המחנות של החולצות השחורות [דברי הרוצ'ה מתקבלים בתשואות ממושכות].²³⁹

דברי מוסוליני עושים שימוש בפיגורה של האומה; זו מורכבת למעשה מהכפלה בלתי נתפסת של האנשים שעומדים שם, אולם קיומה הוא גם הבסיס שעליו נשענות כל שאר המשמעויות. אלא שבהיסטוריה מהלכת האומה ולא היחיד, והמהלך הזה, המיוצג על ידי הפשיזם, אינו מופרע על ידי הפטפוטים של האחרים, כל עוד אלה אינם הופכים למעשים. משהם הופכים למעשים מגיע זמן הכניסה של המוות, אלא שזה אינו סתם מוות ללא תמורה, אלא מוות שמשרת את המהלך, את המחנה של החולצות השחורות.

הישרדות

העניין הוא בצורה שלובש האיום, שאינו איום ריק בשימוש באלימות, אלא שימוש באלימות לצורך אותה התקדמות של האומה שעומדת מעל היחיד ולמעשה מבטלת את משמעות קיומו. דברי הסיכום של מוסוליני מדגישים בדיוק את הנקודה הזאת:

האיש הזה מושיט לכם יד כאח, תעודת ההוקרה שלו לכם, והוא אומר לכם שאין לכם מה לפחד מהפשיזם, שיש לכם מה להרוויח ולקוות מהפשיזם, שעליכם לצפות לעלייה מוסרית וחומרית ולהיות תמיד יותר ראויים לאיטליה הזאת שאנחנו כולנו בונים יום אחר יום, בעיקשות, במאמץ, בין קורבנות, בין כאבים, בין סיגופים. אבל אלה החיים, זו ההיסטוריה; זאת עלינו לעשות כדי להפוך את העם האיטלקי לגדול ולזקוף יותר וסוף הנאום של הנשיא ואחריו הפגנה עצומה. הכורים מקיפים את מוסוליני, מריעים בהתלהבות; רבים מצליחים לאחוז בידיו ולנשקן.²⁴⁰

דומה שהתפיסה של מוסוליני ברורה, לפחות במונחים של החיים והמוות. מהם החיים, האם אינם אלא כל אותם הקשיים והקורבנות, וכפי שמוסוליני עצמו ידגיש הרבה יותר מפעם אחת, בכיטוי "קורבן" הכוונה היא עד מוות.²⁴¹ המוות אינו נתפס אפוא כסוף החיים, הדבר שאליו החיים הולכים, אלא כחלק מהחיים המטריאליים, הכפופים לחיים האמיתיים שהם החיים האידיאליים, חייה של האומה. הדבר החשוב הוא שהמוות המטריאלי אינו אלא "מובן מאליו", והמקום שבו משתכנעת תרבות שלמה ב"מובן מאליו" הוא המקום המשותף לספרות, לפוליטיקה ולחברה כולה, אולי המקום המשותף האמיתי היחיד.

עד כמה, ברמות שונות של וולגריות, תפיסה זו הייתה נחלת הכלל, את זאת אפשר לראות בדברים המצוטטים מנאום של פרינצ'י שנישא בעיר מולדתו של פירנדלו אגריג'נטו ב-14.7.1925 מעל מרפסת העירייה:

ביוני של השנה שעברה הייתה לנו הזדמנות להכיר לעומק את החברים האמיתיים והמזויפים. הראשונים נטשו אותנו, בעוד השניים הצטופפו עוד יותר תחת דגלנו, מבקשים לנצח או למות. אנחנו מתוחים, לא בשל העתיד של המפלגה אלא בשל זה של הפשיזם שהוא זהה לזה של העם האיטלקי.²⁴²

לנצח או למות בקרב שהוא לעולם לא בדיוק מאופייין, אל מול אויב שהוא לעולם לא לחלוטין מוחשי. אפילו כשמדובר במלחמה צבאית ריאלית, האויב של הפשיזם נשאר מעורפל, או חמקמק.²⁴³

העניין הוא שהשאלה היחידה שיש לה משמעות היא שאלת החיים והמוות והנכונות למות, כלומר הראייה של המוות הפרטי ככפוף לחיים של האומה-מפלגה-עם. נכונות זו היא שמבדילה בין אויב לאוהב, זו השיבולת האמיתית של מי לנו ומי לצרנו. קיים אמנם הבדל ניכר ברמה ובתחכום בין הדברים של מוסוליני לאלה של פרינצ'י, אבל זו רק דוגמה אחת מרבות אפשריות, ואין ספק שמדובר בעולם דימויים זהה בעל תפוצה רחבה מאוד שנשען על תפיסת עולם משותפת שהיא אחרי הכול לשונית ושהשאלה

האחרונה שלה, זאת שמעידה על "האמת", היא שאלת המוות, ואם נרצה שאלת החיים והמוות. יותר מכול ברור לחלוטין שבתרבות של הפשיזם וגם בתרבות האיטלקית שהתנגדה לפשיזם הפך מקרה מטיאוטי לשיבולת, וכך אכן נזכרים הצבעת האמון של הסנטור קרוצ'ה בעד מוסוליני ומעשה ההצטרפות של פירנדלו למפלגה.

בתרבות האיטלקית של אותה תקופה ניכר שבין שתי המיתות של מטיאוטי ושל קסליני שני הצדדים, הפשיזם והאנטי-פשיזם, כפפו את המוות הפרטי לחייה של האומה. זאת אולי הבחנה בנאלית, אבל היא משרתת הבחנה רחבה יותר בין תרבויות שנלחמו בדיקטטורה ובין אלה שלא נלחמו בה. מעשה ההצטרפות של פירנדלו מייצג את ההבנה שלו לכך שהעבודה שלו אינה מקדמת תפיסה פוליטית כזו או אחרת, אלא רק את המסגרת הכללית הרואה במוותו של היחיד רק חלק מההוויה ולא את סיומה.²⁴⁴ כאשר ההוויה האמיתית היא זאת המתמשכת והכוללת בתוכה את המוות הפרטי, בין אם ברמותה של האמנות או בחיק האומה, אין לכך משמעות בתוך היצירה, ולכן הצורך להכריע בעד מת מסוים הוא צורך שחורג מהיצירה ומחייב פעולה בעולם הפוליטי. החריגה הזאת מהיצירה אינה מבטאת אמת של היצירה, או את הפשיזם של פירנדלו, אלא את היעדר הפשיזם ביצירה, לצד קיומה של מסגרת מחשבה ותפיסה של החיים והמוות שמאפשרים את הפשיזם, אבל יכולים גם לאפשר את האנטי-פשיזם.²⁴⁵

אם לחזור לדיון העקרוני בשאלת המשמעות הפוליטית של יצירה והיחס שלה אל הפוליטיקה של היוצר, אפשר לומר – במקרה של פירנדלו ואולי גם במקרים אחרים – שההתערבות הפוליטית של הסופר בדרך כלל אינה מופיעה כמימוזיס של רעיון פוליטי. היצירה אינה מקיימת או מקדמת פוליטיקה במובן המקובל, אלא מאפשרת את הפוליטיקה במסגרת תפיסת העולם, המסגרת המובנת מאליה שהיא יוצרת. הזיקה בין הביוגרפיה הפוליטית של יוצר ובין הפוליטיות של היצירה שלו בוודאי אינה "נעדרת" כדברי ג'ודיצ'ה, אבל היא בוודאי אינה מידית, והיא מחייבת בחינה של תפיסת העולם, ודומה שהתשובה עליה היא לעולם ארעית.

דומה שגם מוסוליני הבין את הפן של המעשה הפוליטי כפרשנות פוליטית של היצירה, ומשום כך השימוש הפוליטי בטלגרמה הזאת אינו באמת ציני, ואין להתפלא שפירנדלו לא התנער ממנו. בהמשך הוא אף הסביר בראיונות את תמיכתו בפשיזם, הנובעת מכך שמוסוליני והפשיזם הם אכן מעין מימוש של עקרונות יצירתו. כך לדוגמה בדברים שאמר לעיתונאי של *Idea Nazionale*, הרעיון הלאומי, ב-23.10.1923: "תמיד הייתה לי הערכה עצומה אליו [אל מוסוליני] ואני מאמין שאני מהמעטים שיכולים להבין את היופי של ההמצאה התמידית הזאת של המציאות האיטלקית והפשיסטית שאינן סופגות מציאויות אחרות".²⁴⁶

ניכר שפירנדלו רואה את עצמו כמי שבמידה רבה יצר את התנאים להופעתו של הפשיזם ולהופעתו של העומד בראשו, והוא גם תופס את הפשיזם כתופעה שהיא אסתטית

מעיקרה. הוא רואה את עצמו כמי שיכול להבין ולהעריך את מוסוליני, וזה נמצא ראוי להערכה, מכיוון ששניהם, לפי תפיסתו, עומדים מול ההמון, מבינים דבר-מה שההמון אינו מבין, ומכתיבים לו ראייה של המציאות שהופכת למציאות שאין בלתה. שניהם קיימים קיום אותנטי ומצליחים בכוח גאוניותם להכנות את אותה המציאות, שאין לה צורה מלבד זו הניתנת לה. ההמצאה הזאת היא המציאות והיא הדרגה העליונה של הריאליזם. עד כמה זו עמדתו של פירנדלו עולה בכירור גם מהתוספת שהוא הוסיף למתיא פסקל במהדורה האחרונה שלו.

דברים אלה חוזרים אל העמדה הראשונית של המודרניות שרואה את האדם כיצירת אמנות. כאמור במתיא פסקל מביא פירנדלו את הניסיון הזה עד אבסורד. האדם נוכח לדעת שהוא אינו יכול להמציא את עצמו במנותק מההקשר החברתי הלאומי ומשום כך, על פי פירנדלו, מוסוליני ופשיסטים אחרים, הפשיזם הקושר בין היחיד ללאום הוא המודרניות האמיתית או לפחות הדרך השלישית והנכונה בין הקומוניזם הקולקטיביסטי ובין הקפיטליזם האינדיבידואלי והמפורר.²⁴⁷ הניתוח של יהודית בן-גיאת במודרניות פשיסטית מראה היטב את תפיסת המודרניות הייחודית של הפשיזם, כמו גם את האופן שבו נראתה אמריקה מבעד לעדשה הזאת.²⁴⁸

בסיכומו של דבר נראה שהניסיונות השונים לטהר את פירנדלו מפשיזם אינם יכולים לעלות יפה בין אם מדובר בתיאור של פירנדלו כמי שהשתמשו בתמימותו הפוליטית, או כאופורטוניסט המונע על ידי חיפוש אחר תמיכה ממשלתית לפרויקט התיאטרון הלאומי שלו, או על פי ההסבר הקונטינגנטי יותר דוגמת זה של שאשא.²⁴⁹ עם זאת, כדי להימנע מאנכרוניזם, יש לזכור שבתקופה המדוברת עמדתו של האומן כאופוזיציונר הייתה פחות מובנת מאליה מכפי שהיא היום. אולי יהיה זה נכון יותר בחשבון אפולוגטי אחרון לראות את מעשהו של פירנדלו לאור הדברים של פוקו במהו מחבר.²⁵⁰ על פי פוקו, הקטגוריה של המחבר כ"מתנגד" המשטר היא תולדה של גליזציה של מקומו המיושב למדי בסדר הבורגני, החלפה של מעמדו החוץ-חברתי במעמד חברתי "אופוזיציוני". אם אלה פני הדברים, עולה שבמעשהו נוקט פירנדלו, באופן פרדוקסלי משהו, עמדה אופוזיציונית ביחס לאינטלקטואל הבורגני שמתנגד למשטר דוגמת אדריאנו טילגר. ברוח זו אולי צריך להבין את ההסבר של שאשא לפשיזם של פירנדלו כהיפוכו של טילגר. לאור היחסים המעונים של פירנדלו עם הביקורת והתחושה העמוקה שלו ש"הם", על האנטי-פשיזם האופנתי שלהם, מתנכלים לו, אין למהר ולפסול את האפשרות.²⁵¹

למרות ההסברים האלה נשארת עומדת האבחנה היסודית של פירנדלו שלפיה מוסוליני מתפקד ברובד הפוליטי כפי שהוא עצמו מתפקד כיוצר. פירנדלו אומר זאת פחות או יותר במילים האלה, הוא אפילו רואה במוסוליני את מי שאחראי להמצאה של האופוזיציה שלו, שלדברי פירנדלו אינה קיימת, ואם היא קיימת אזי היא בדמותו של חדל אישים כג'ובאני אמנדולה.²⁵² הפשיזם של פירנדלו אינו בא לידי ביטוי בעצם

הזיהוי שלו את עצמו כפשיסט אלא בהבנתו את הפשיזם כפי שהבינו אותו גם אחרים ובהם מוסוליני – כנתינת משמעות, כנתינת צורה, שהיא נתינת חיים בעולם שבו המוות הוא "חלק מהחיים". אבל הוא "חלק מהחיים" של היחיד מכיוון שחשיבותו של היחיד לעולם מצויה מעבר למותו, ולכן מותו הוא חלק מ"החיים" של הרבר הגדול יותר, הנצחי. פירנדלו אינו נוקב בשם האומה, ואילו מוסוליני עושה זאת, אבל אולי אין צורך לנקוב בשמה. מדובר, כפי שתמיד מדובר, גם בחיים של יצירת האמנות שלתוכה הסופר מת, ושהיא עצמה "חיה" באופן כלשהו, אבל בתוכה הוא לעולם כבר מת.²⁵³

אפשר ואף נהוג לפרש את הפוליטיות של פירנדלו בצורות אחרות. עם זאת נראה שקשה לגשת לממד הפוליטי ביצירתו של פירנדלו מבלי להתייחס אל ההפרדה שהוא עושה, בדבריו בעל-פה וביצירה, בין היחיד האותנטי ואפשרות היותו, ובין ההמון הבלתי אותנטי והבלתי קיים ללא מחבר. לאינטרלדי הוא אומר באותו ריאיון ש"העמים לפיכך הם בדיוק הסכום של המון יצורים שאינם מסוגלים ליצור לעצמם מציאות".

כפי שאנסה להראות, האבחנה של טילגר על היחס בין ה"צורה לחיים", שעומדת ביסוד הפרשנות של פירנדלו, חוסמת את הגישה אל הממד הפוליטי שביצירתו משום שהיא מטשטשת את ההבדל בין הדיבור על היחיד האותנטי, "המחבר", ובין ההמון, שכן מושגי החיים, הצורה והמוות מתפרשים עבור כל אחד מהם בצורה אחרת. כך גם נחסמות אפשרויות פרשניות למתיא פוסקל המבקשות לראות בו, כפי שנעשה כאן, רומן על אי-האפשרות של היחיד ליצור לעצמו מציאות ואת עצמו כיצירת אמנות ללא היותו חלק ממדינת לאום שלא רק שאינה חוסמת את הווייתו האותנטית אלא בעולם המודרני היא תנאי לה.

מיתותיו של מתיא

מתיא פוסקל, הרומן השלישי שכתב פירנדלו, נחשב לנקודת המפנה בכתיבתו.²⁵⁴ הוא החל להיכתב בנסיבות אוטוביוגרפיות קשות שהובילו את פירנדלו, כך ג'ורדיצ'ה, כמעט עד התאבדות. בשנת 1904 התרוששה משפחת פירנדלו כתוצאה מהצפה של מכרה גופרית באראגונה בסיציליה, שבו השקיע אביו את כל כספי המשפחה, כולל הנדוניה של אנטוניטה, אשתו של לואיג'י. הצורך הבעור והחדש להתפרנס מספרות הביאו למפנה ביצירתו.²⁵⁵ במידה מסוימת הרגע נתפס כרגע שבו פירנדלו הפך לסופר "מקצועי", וזו גם אפשרות להבין את היענותו להצעה לפרסם רומן בהמשכים בכתב העת אנתולוגיה חדשה בלי שיהיה בידיו אפילו קצה של רעיון.

הטענה שהיצירה אוטוביוגרפית, אף אם היא נכונה במידה מסוימת, מתגלה כבעייתית מבחינה פרשנית.²⁵⁶ אמנם הספר מתחיל ברצונו של מתיא פוסקל להימלט מחייו, והוא אף שוקל התאבדות, אך עם זאת אין בו הד למאורע הביוגרפי שנראה בעיני מרבית החוקרים המשמעותי ביותר – מחלת הנפש של אשתו.²⁵⁷ כתוצאה מהתרוששות המשפחה, אשתו, מריה אנטוניטה, התמוטטה ולקתה במעין שיתוק שלאחריו החל

מסע ייסורים בין מוסדות פסיכיאטריים מסוגים שונים שנמשך חמש־עשרה שנה עד לבידודה הסופי.²⁵⁸

חלקים מהרומן פורסמו בין ה־16 לאפריל ל־16 ביוני, שנת 1904, באנתולוגיה החדשה. הרומן ראה אור בפעם הראשונה כחוברת מיוחדת של כתב העת באותה השנה, ועם פרסומו הביא לפירנדלו הכרה לאומית ובהמשך בין־לאומית לצד הצלחה מסחרית שהובילה למהדורה שנייה בשנת 1910 בהוצאה היוקרתית של האחים טרווס. המהדורה השלישית הופיעה בשנת 1918 בידי אותם מוציאים לאור, בשינויים קלים. בשנת 1921 יצא הספר במהדורה נוספת בהוצאת במפורד (Bemporad) עם תוספת שנקראה "האזהרה בדבר העכבות של הדמיון" (*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*), שהופיע כבר ב־22.6.1921 בתור מאמר ב־*L'idea Nazionale* בשם מעט שונה: "ייסורי המצפון של הדמיון".²⁵⁹ על פי רצונו של פירנדלו הפכה המסה לחלק מהטקסט בכל המהדורות הבאות עד היום.

מדובר אפוא ברומן שבדומה לוהיה העקוב למישור הטקסט שלו עוצב באופן סופי רק לאחר מלחמת העולם הראשונה, והשינויים המשמעותיים בו מספקים הזדמנות לבחון השפעות של המלחמה על יצירה שהקדימה להבין את משבר המודרניזם שהמלחמה תחשוף לעיני כול.

מתיא פסקל מבוסס באופן כללי על סיפור שדומה באופן מעורר פליאה לסיפור ויהי העקוב למישור, בהבדלי מקום ותרבות. מסופר כאן על איש שבורח מביתו, אישתו וחמותו, אלא שלהבדיל ממנשה חיים, מתיא פסקל פורה למדי, והוא משאיר ילד לעצמו וגם למנהל הנכסים של משפחתו, שבאופן עקבי עושק אותה ומוריד אותה מנכסיה. בתחילת הסיפור פסקל עובר מרווקות נטולת דאגות לעוני, חיי נישואין מרים עם אישה בלתי נעימה והתמודדות עם חמות שמאלצת אותו למצוא עבודה שעה שהנכסים שהיו אמורים לפרנס הולכים ונעלמים תחת ידיו המועלות של המנהל. אנוס בידי הנסיבות מוצא מתיא עבודה כספרן בספריית "בוקמאצה" *Boccamazza*, ובמידה רבה זו מיתתו הראשונה. שם הספרייה עצמו הוא תלכיד של המילים פֶּה ומקל ויכול גם להיקרא כ"פֶּה־הורג". התיאורים של הספרייה מסמנים את המצב הלימבואי של הלשון בעולם, של הספרות ושל הקול המספר כמת וחי. דבר זה מתברר באמצעות דמותו של האדון רומיטלי, שאותו מחליף פסקל בספרייה – דמות של מת חי הקורא בדבקות את אותן שתי שורות בחיבור מוסיקולוגי משנת 1738.²⁶⁰ הדבר מתברר גם מכך שסיטואציית הסיפור כולה למעשה סגורה בתוך הספרייה, והסיפור כולו הוא הסיפור שמתיא פסקל כותב לאחר מעשה, כאשר הוא מוצא מפלט בספרייה כמקום שהוא יכול לא להתקיים בו.

לאחר שאמו ובתו הקטנה מתות ולאחר קטטה עם חמותו מואס פסקל בכל אלה ובורח למונטה קרלו, שם בדרך "שדית" הוא מרוויח ברולטה מספיק כסף כדי שלא יצטרך לעבוד לפרנסתו. בדרך חזרה אל עיירתו מיראניו בחבל ליגוריה הוא קורא בעיתון על מותו, כלומר על מותו של איש שחושבים שהוא הוא, מתיא פסקל. מאושר

למדי מחליט פסקל לקפוץ על ההזדמנות ולהיעלם מהעולם שהיה ככול אליו. חסר דאגות כלכליות הוא מתחיל לנוע ולנדוד בארץ תחת השם אדריאנו מייז, עד שהוא מגיע לרומא. ברומא שוכר פסקל חדר אצל פנסיונר משירות המדינה שחי עם בתו, משכיר חדרים, ועסוק באופן אובססיבי בעולם הבא. שם משתתף מתיא/אדריאנו בסיאנסים למיניהם. הוא מתאהב בבתו של בעל הבית, סכום כלשהו מכספו נגנב, והוא נקלע לקטטה שאמורה להוביל לדו-קרב עם הצייר ברנרדו. אלא שפסקל/מייז מכיר בנקודה זו בחוסר יכולתו לפעול (למות או להמית) בעולם שבו הוא למעשה מת, והוא נעלם מרומא ומשאיר את מעילו על שפת הטיבר כך שהיעלמותו נראית כהתאבדות. זהו מותו השני, שלאחריו פסקל חוזר אל עיירתו מיראנו ומוצא שאשתו נשואה לאחר, חברו הטוב פומינו. השיבה של פסקל מרתקת – היא אינה דרמטית, ומלבד עימות קצר עם חברו לשעבר, פומינו, הנשוי לאשתו, הוא אינו מבקש את מקומו בחזרה, ולמעשה פורש אל הספרייה שבה הוא כותב את הסיפור המסופר. סיומו של הספר דומה במידה מטרידה לסיום של והיה העקוב למישור, כשמתיא פסקל מתבונן בקבר של אותו אלמוני שמת במקומו. כשהוא מביט בשמו החרוט על המצבה, הוא מגיע למסקנה שהדבר היחיד שהוא יודע על עצמו זה שהוא "היה מתיא פסקל".²⁶¹

בתרגום מילולי Il Fu Mattia Pascal פירושו "זה שהיה מתיא פסקל". הספר תורגם למרבה הפליאה פעמיים לעברית. פעם ראשונה בידי מנחם הרטום בשנת 1960 תחת השם האיש שנקרא מתיא פסקל²⁶² ובשנת 1966 בידי מרים רודה בשם מתיא פסקל המנוח. בשני המקרים תורגם הספר על פי הטקסט המאוחר והסופי אך ללא ה"אזהרה בדבר העכבות של הדמיון".²⁶³

עד כמה שיודע לי, הפרשנויות לרומן ממעיטות להתייחס אל הממדים האינטר-טקסטואליים שלו. הקישור הראשון הוא לעגה הבירוקרטית שהייתה נהוגה באיטליה בסוף המאה ה-19 – על פי עגה זו אדם הוא בנו של fu, מישוהו, מי שהיה. אצל מנזוני למשל אפשר למצוא הדים של העגה הזאת, לדוגמה בשירו על מות נפוליאון "החמישה במאי".²⁶⁴ זיקה אחרת שנראית לי סבירה היא בין כותרת הספר לבין הפתיחה של הקומדיה האלוהית, טקסט שפירנדלו הרבה לעסוק בו,²⁶⁵ המתארת את דנטה העושה את צעדיו הראשונים בשביל האפל. הוא רואה דמות של איש ופונה אליה:

רחמים עלי, צעקתי אליו
תהיה אשר תהיה, צל או אדם!
ומענו: לא אדם, אדם כבר היית.
וקרובי היו לומברדים,
ומנטובה להם שניהם ארץ מולדת.
נולדתי בחסות יוליוס, לפני שהיה מאוחר
והייתי ברומא תחת אוגוסטוס הטוב.

Miserere di me, gridai a lui
Qual che tu sii, od ombra od omo certo!
Rispuosemi: Non omo, omo già fui.
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria, ambedui.
Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto.²⁶⁶

אלה הם מהלכי הפתיחה של הקומדיה שבהם מוצגת האלגוריה בפני הקורא על המגוון המשונה של הדמויות שלה, המצויות בין חיים ובין מוות. אם לא ברור מהו המעמד "המצויאותי" של המוות הראשון של מתיא פסקל, מסתבר שעוד לפני כן, כבר בעצם הכותרת, מכריז הטקסט על כך שהסיפור מתרחש במרחב ספרותי שבו אין משמעות ריאלי לתי לחיים ולמוות, עולם שבו אין צורך "להשהות את אי-האמון" מכיוון שהאמנות אינה מחקה את החיים אלא בודקת את האפשרויות שלהם.²⁶⁷ זה גם למעשה מה שיאמר פירנדלו בסופו של דבר ב"אזהרה" שלו על "העכבות של הרמיון". מתיא פסקל, המלווה את הקורא בתוך הגיהנום שלו, הוא הד לז'ורג'ליוס המלווה את דנטה. כז'ורג'ליוס אצל דנטה הוא איש שכבר היה. עכשיו כשהוא איננו הוא ככל הנראה עדיין המשורר, אך כשהיה איש הוא נקבע על ידי קואורדינטות שהן היחידות שעושות אדם – הורים, ארץ מוצא ושלטון, ורק אחר כך שירתו מגדירה אותו. מכאן החשיבות של ההבטחה לדנטה:

<p>לכן בינתי כן, ואיעצך לטובתך: הלוך תלך אחרי, ואני אהיה נגיד לך, והעליתיך מפה אל מכוון עולמים, בעברנו במקום אשר תשמע זעוק בלי תקווה, וראית רוחות קדמונים האמללים, נכספים כולם אל המות השני;²⁶⁹</p>	<p>Ond'io, per lo tuo me', penso e discerno che tu mi segui, e io sarò tua guida, e trarrotti di qui per luogo eterno ov'udirai le disperate strida, vedrai li antichi spiriti dolenti, ch'a la seconda morte ciascuno grida²⁶⁸</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

צריך להודות שאחרי הכול זה בדיוק מה שעושה מתיא פסקל לאורך הספר. מתיא הוא הז'ורג'ליוס שלנו ומסתבר שמסעו מתרחש כולו בגיהנום שהוא אינו אלא העולם הזה. אחרי מותו הראשון, שהוא מוות אמיתי למדי שלו עצמו, הוא יורד אל הגיהנום ועובר במדוריו רק כדי לגלות שהוא היה איש כשהיו לו הורים, כשהיה לו מלך, ואילו עכשיו, כשהוא חופשי לגמרי, לא נשאר לו אלא להתפלל למותו השני. זה המוות שהוא יביא על עצמו לפני שהוא יחזור אל עירו, אבל לא אל חייו אלא אל מחוץ לחייו – אל תוך המרחב הספרותי המת של הספרייה, כלומר של יצירת האמנות.

אי-אפשר להפריז בחשיבות הנקודה הזאת להבנת הרומן. בפגישה שלו עם דנטה וז'ורג'ליוס מבהיר מה מבדיל את המרחב הספרותי, האלגורי, מזה של המציאות – איש, אדם הייתי, לא רק כשהייתי חי, או כשהיה לי קול, כי הנה אני ממשיך לחיות בדרך זו או אחרת בתוך המרחב הספרותי שעכשיו ממלל אותו דנטה, אלא כאשר היו לי את כל אותן קואורדינטות חיים שאותן מאבד פסקל כאשר הוא מת בפעם הראשונה. וז'ורג'ליוס מונה את השליטים שתחת שלטונם הוא חי כאחד מאותם הדברים שמבדילים את החיים, הבשר ודם, מהחיים הספרותיים. ביחס ליצירתו של ז'ורג'ליוס התייחסות כזאת עשויה להיות מובנת מאליה, לנוכח המעמד שזכה לו בתוך המערך הקיסרי כמו גם לנוכח הקשר המיוחד שהיה לו עם אוגוסטוס.²⁷⁰ המקרה של דנטה כמובן

מורכב יותר והוא אינו נושא הדיון. ההפניה-ציטוט של פירנדלו במקרה הזה מתפקד כאמירה שאי-אפשר להתעלם ממנה, ואף שמונחי הדיון של פירנדלו עצמו בעייתיים, לנו אין בעיה לזהות שהיציאה של מתיא מחייו היא גם כניסה למרחב אלגורי, שמזוהה כגיהנום שעונשו מביא לידי כמיהה למוות השני. אם בקומדיה האלוהית המיתה השנייה אפשרית בשל ההפרדה בין הגוף ובין הנשמה (הנשמה ממשיכה לחיות אחרי הגוף ולכן יכולה עוד למות או להיגאל), במקרה של פסקל המיתה השנייה מתאפשרת באמצעות הספרות עצמה.

הספרות עצמה היא מרחב של מוות שבו אפשר למות כמה מיתות. סדרת מיתות כאלה היא כמעט קו מאפיין של היצירה של פירנדלו והיא בוודאי עניין מפתח בשש נפשות המסתיים בכך שאחת הנפשות, שמלכתחילה אינה "חיה", הורגת את אחיה.²⁷¹ המוות הזה הוא אמיתי לגמרי בתוך המערך של היצירה והוא אכן בעל דומות למציאות. דברי דה מאן על כך שהאלגוריה אינה סובלת מהיעדר דומות למציאות הנם רלוונטיים כתמיד.²⁷² אפשר אפילו להרחיק לכת ולטעון שזה אחד המאפיינים המרכזיים של היצירה הפירנדלית – הפיכת המרחב הבימתי למרחב אלגורי שמאפשר ומחייב נוכחות מתמדת של המוות באופנים שונים ותוך דומות למציאות (Verisimilitude), שאינה מחויבת למציאותיות (realism).

זו אינה ראייה מקובלת של היצירה הפירנדלית. אמנם עבודתו של אומברטו ארטיולי ביקשה לזהות את פירנדלו כאלגורי, אך למרות הפרשנויות המעניינות שהוא מציע ליצירות השונות, תפיסת האלגוריה שלו חלקית וחסרה דיון בשאלת המוות.²⁷³ ארטיולי, כמו פרשנים רבים אחרים במסורת האיטלקית, הלכו בעקבות האבחנה של טילגר בין "חיים לצורה" וראו את המוות הראשון של מתיא פסקל כמיתה המשחררת אותו מה"צורה" הכובלת של החברה. חלקו הראשון של הטעון מתקבל על הדעת – המוות הראשון של מתיא פסקל אכן משחרר אותו מהחובות החברתיות שלו, אך קשה לומר שיש הצדקה לחלקו השני של הטעון ההגליאני הזה, כלומר לחלק שרואה חיים בשחרור מהצורה, או שרואה את הצורה כממיתה את החיים. ואכן החיים של פסקל אינם מצליחים להיות חיים. הטעון דיאלקטי, והוא בא לומר שהחיים דורשים את המגע בין שניהם, כלומר בין החיים ובין הצורה, אבל אלה דברים שמנקודה מסוימת של התקרבות לטקסט מונעים פרשנות במקום לאפשר אותה. בסופו של דבר המובן היחיד שבאמת יש לצורה הוא גם הממד שחסר לפסקל כדי ש"חיי" השניים יהפכו לחיים, והוא גם הדבר היחיד שנותן לאדם המודרני, בעל התודעה המפוצלת והמסוכסכת, את האפשרות לחיות: המדינה.

הדברים האלה, יש לומר, הם פחות פרשנות ויותר קריאה של הטקסט כמרחב שבו יש עובדות, אף אם אין להן רפרנט ב"מציאות": מתיא פסקל המת אינו יכול לחיות משום שאין לו מעמד אזרחי, ואף שהוא חוזר לעיירת מולדתו מיראנו, הוא אינו חוזר אל חיה אלא למרחב המת שלה בספרייה, שהוא המרחב שבו מתרחשת כל סיטואציית

הסיפור. קריאה נכוחה של העובדות האלה היא בוודאי זו שהביאה את קרוצ'ה לראות ברומן מעשה משמים של העלאה על נס את מרשם האוכלוסין.²⁷⁴ אלא שצריך לחשוב את מה שקרוצ'ה אינו מוכן לראות, והוא שפירנדלו הופך את התלות המוזרה הזאת של האדם במרשם האוכלוסין למוקד של דיון מרתק בעצם מהותה של המודרניות ובמקומו של האדם בתוך המדינה המודרנית כפי שאלה הסתמנו במפנה המאה ה-20.

מתיא פסקל והעכבות של הדמיון²⁷⁵

מתיא פסקל המנוח זכה לפרשנויות רבות שהאירו את הרומן במגוון זוויות, החל מזאת הביוגרפית, דרך ההיסטוריה הפילולוגית ועד הלאקאניאנית.²⁷⁶ עם זאת מבחינת הדיון בתפיסת המוות הן אינן פורצות את גדרות האבחנה של טילגר הנוגעת לקשר בין המוות ובין הצורה.²⁷⁷ אם נניח לרגע שאנחנו מבינים מדוע צורה היא מוות ומה פשר הדבר במתיא פסקל להבדיל מיצירות אחרות, האם יש הצדקה לראות ברומן סוג של התמודדות מול כוחה הכופה והממית של החברה או של המציאות? האם כל מציאות היא צורה, האם כל צורה היא מוות, או שניתן להרחיב את הדיון?²⁷⁸

אפשרות אחת היא להניח בצד את הטיעון הדיאלקטי על צורה ומוות, וכך אנו נוכחים לדעת שהמדינה ממלאת ביצירה תפקיד שלא רק שאינו מנוגד לחיים אלא הוא זה שבכלל מאפשר אותם.²⁷⁹ המדינה במתיא פסקל נדמית בהתחלה לצורה/מוות, אבל מסתבר שהיא חיים, כלומר הסינתזה המבטאת את הרוח האמיתית.²⁸⁰ אחת הפרשנויות המעניינות לרומן היא של ג'יאקומו דה-בנרטי, מבין המבקרים המרכזיים באיטליה שלאחר המלחמה. לפי דה-בנרטי, פירנדלו מנסה להתמודד כאן עם המסורת של הרומן הנטורליסטי ושל ה"וריומו", במיוחד זה הסיציאליני של ורגה וקפאונה.²⁸¹ אלא שניסיון זה של פירנדלו נכשל משום שהוא אינו מצליח להביא את מתיא פסקל אל תוך ההווה המודרנית, כלומר לידי "אותנטיות", לידי הכרה אמיתית במצבו הקיומי. מתיא ננוף על ידי דה-בנרטי על כך שהוא מעדיף את הקיום בין מירכאות על פני הקיום האמיתי. על הקביעות האלה נוספות קביעות בדבר ריבוי האישיות, שנדמה שהן שאולות יותר מ"אחד מאה אף אחד"²⁸² מאשר ממתיא פסקל עצמו. המסקנה בסוף הדיון של דה-בנרטי היא גם המסקנה של מריה מסלנקה סורו בדיונה התמטי במוות ביצירתו של פירנדלו: הטרגדיה היא שהאדם, גם אם הוא מודע למצבו הקיומי, אינו יכול ברוב המקרים להיחלץ ממנו ולעזוב את "העולם העצוב של המתים חיים כדי למצוא את זהותו האבודה".²⁸³

הדרך שבה נשאלת השאלה קובעת מראש את הדיון משום שהיא מניחה מבנה ריאליסטי של הרומן, שבו ההכרעות של מתיא פסקל הן בעלות תוקף מציאותי. אולם בהחלט ייתכן שההכרעה של מתיא פסקל לא "לחזור אל החיים" מתחייבת מהמבנה האלגורי של הרומן. מתיא פסקל אינו יכול "לשוב" לחיים באופן דמוי-מציאות מבלי להבהיר את שאלת מותו. הבהרה כזאת הייתה מעמידה את "מותו" הראשון כטעות,

מה שלא יעלה על הדעת מכיוון שבמרחב הספרותי הזה אין טעויות, אלא התנסויות של התודעה.

אי-אפשר לומר על פסקל שהוא אינו קיים באופן אותנטי; אם אנחנו מודדים, בעקבות היידגר, אותנטיות כהכרה במוות ובחרדה שהוא מעורר, הרי שפסקל כל כך קרוב להכרה הזאת עד שהוא מת ממש. כמי שחי כמת, ובעולם הסיפורי לא מדובר במטפורה אלא במצב קיומי, הרי הוא מגיע לדרגה העליונה ביותר של הכרה במוות שאפשר להעלות על הדעת. אם נבקש, בעקבות ניטשה, להבין אותנטיות כהכרה פסיכולוגית בעצמיות ובשחרור של העצמי מהמוסכמות החברתיות-מוסרניות, הרי ששוב לא נוכל להתכחש לכך שגם במובן זה הוא ללא ספק "אותנטי", בוודאי יותר מאלה שמקיפים אותו.

ג'ובאני מקיה, עורך המהדורה וחוקר מעמיק של פירנדלו, מספק פרספקטיבה רחבה יותר ביחס לשאלת המוות ולמקור של הצורה הסיפורית. בדומה לדה-בנדטי, מקיה סבור שפירנדלו מתמודד עם מסורת סיפורית שקדמה לו, אך הוא רואה את המסורת הזאת בספרות הגרמנית והצרפתית של המאה ה-19, שבה הכתיבה על נושא השיבה של המת שאינו מת הייתה נפוצה למדי.²⁸⁴ לפי מקיה, הדוגמה הקרובה ביותר למתיא פסקל היא אוליבר בקייל של ז'ולא, ואיוואן איליץ' של טולסטוי. אלה כמובן דוגמאות עשירות והן מובילות את מקיה לראות בבחירה של פירנדלו לענות למבקריו באמצעות התוספת של 1921, המביאה סיפור "אמיתי" הדומה למקרהו של מתיא פסקל, דוגמה לעיסוק שלו ב-"*Fait Divers*", ב"פרפראות עיתונאיות". תפיסה זו מובילה את מקיה למסקנה שמתיא פסקל הוא "כתיבה מחדש במפתח ריאליסטי" של עבודות גרמניות דמיוניות ורדמוניות באופיין.²⁸⁵

התמונה שהועלתה עד כאן אינה מקיפה את כל העבודות שנכתבו על מתיא פסקל, אך היא מייצגת את הגישות העיקריות לתפיסת המוות ולקשר בינה ובין החיים החברתיים. שתי הגישות הראשונות רואות בחיים החברתיים מוות שהחיים האותנטיים, עד כמה שאלה אפשריים, מתנגדים לו. בין אם מדובר בגישה של טילגר, כפי שהיא מופיעה אצל מרקוני, ובין אם מדובר בגרסה האקזיסטנציאליסטית יותר של דה-בנדטי ושל סורו, בכל מקרה מדובר בגישות שקוראות אל תוך פירנדלו את הקונפליקטים של זמנם של החוקרים. מבחינה היסטורית גם דה-בנדטי וגם טילגר מייצגים עמדות המתנגדות לתפיסת האדם הפשיסטית ולפילוסופיה ההגליאנית שהרתה אותה. לפי ג'ובאני ג'נטילה, ההוגה המרכזי של הפשיזם, המדינה לא רק שאינה ממיטה את האדם אלא היא הדרך היחידה שבה הוא יכול לחיות ולהתקיים באופן אותנטי.²⁸⁶ בסופו של דבר הפרשנויות האלה קוראות את הרומן כרומן ריאליסטי הבודק את הפסיכולוגיה של היחיד ואת מצבו הקיומי במפגשו עם החברה ומשום כך הכרעותיו של פסקל נתפסות גם כמסקנה המוסרית הנובעת מהסיפור.

לפי מקיה, ובמידת-מה גם לפי דה-בנדטי ואסכולת הפרשנות שהם מייצגים, הרומן עוסק בסופו של דבר בהקצנה של הנחות המוצא של הרומן הנטורליסטי, והעדויות

המרכזית לכך היא אותה תוספת שהוסיף פירנדלו ב"אזהרה בדבר העכבות של הדמיון".

כאמור, התוספת פורסמה ב־22 ביוני 1921 ב־*Il Giornale d'Italia* וצוין שם שהדברים עתידיים להיות חלק מהמהדורה של הרומן המודפסת על ידי במופרד.²⁸⁷ השאלה שעולה מהדברים היא אם פירנדלו כאן באמת מוכיח "כוונה" ביחס לסיפור, אם הוא פותח בעצמו את הדלת לקריאה רדוקטיבית של מתיא פסקל, או שאולי מדובר כאן בהערה מסוג אחר.²⁸⁸ האפשרות שלדברי אזור רוזה ההערה מתאמצת להראות את הקשר של הסיפור לסיפור הכרוניקה²⁸⁹ נראית בהחלט סבירה מכיוון שהרשימה פורסמה, בין השאר, בעקבות המהומה שקמה אחרי הצגת הבכורה של שש נפשות מחפשות מחבר, במאי 1921.²⁹⁰ כידוע, ההצגה התקבלה ברומא בקריאות בוז ו"בית משוגעים" ובהשלכת מטבעות אל עבר הבמה, ואילו שבוע אחר כך ההצגה התקבלה במילאנו בהתלהבות רבה. פירנדלו בוודאי עונה כאן להתקפות על היצירה שלו, אך מהי באמת התשובה שהוא נותן?

המאמר עצמו מתחיל בסיפור על מקרה בניו יורק שבו נפגשו בעל, אישה והמאהבת לשיחה והחליטו להתאבד שלושתם, אלא שלאחר התאבדות הרעיה החליט הזוג החדש להמשיך בחייו. הטענה של פירנדלו הייתה שאילו הוא היה כותב דבר שכזה בוודאי היו מתקפים אותו המבקרים על כך שהיצירה מרוחקת מהמציאות והמעשה לא יעלה על הדעת. מכאן יוצא פירנדלו להתנצחות עם מבקריו על ההבדל בין דומות למציאות ובין ריאליזם.²⁹¹ המאמר מסתיים בציטוט אחר של מקרה ביגמיה שהופיע בעיתון ושדומה במידה מפתיעה למקרה של מתיא פסקל. אדם נחשב למת בעוד שלמעשה הוא כלוא בבית סוהר, אשתו נישאת לאחר וכאשר הוא משתחרר הוא נזקק למסמך רשמי ומגיע למשרד הפנים, שם אומר לו הפקיד: "אבל אדוני אתה מת! כתובת המגורים שלך היא בית הקברות של מוזקו".²⁹² הדברים האלה מובילים את פירנדלו לחגוג את ניצחוננו, כשהוא נזכר: "[...] באותה האשמה של מופרכות שהופנתה כלפיו בזמנו, משום שהוא מביא לתודעה את המופרכות שהחיים מסוגלים לה, גם ברומנים, כשבלי להיות מודעים לכך הם מעתיקים מהאמנות".²⁹³ פירנדלו טומן כאן מלכודת קטנה ומעגלית כלפי הטענה שיצירותיו הנן "בלתי אפשריות" מבחינת המציאות, כאשר הוא טוען טענה לא על מידת הדומות למציאות של יצירותיו, אלא על מידת אי־הדומות למציאות של המציאות עצמה. המקרה בעיתון אינו מוכיח שהסיפור הוא "נטורליסטי", או שהוא בודק את הגבולות של המציאות, משום שאין ל"נטורליזם" משמעות של סמכות ביחס לאמנות. המציאות אינה אובייקט נתון שלפיו האמנות מעוצבת ויכולה להישפט, אלא, וזה הטיעון של פירנדלו, החיים כשלעצמם אינם מבלי רעיון שמגבש אותם, שנותן להם צורה. לכן החיים הן ברומן והן מחוץ לרומן אינם דומים למציאות אלא לאמנות, מכיוון שלפחות מבחינה פנומנולוגית אין לנו רעיון של המציאות שהוא אינו "אמנות".²⁹⁴ השאלה אם הסיפור "מתקבל על הדעת" היא שאלה נכונה, אבל במובן אריסטוטלי. קנה המידה של המתקבל על הדעת הוא הדמיון (האמנות), ורק הוא מגדיר את גבולות

האפשר, לא העיתון שאל תוך דפיו בסופו של דבר ייקלע כל מה שיכול לעלות על הדעת. קנה המידה של הדמיון אינו הסיכוי שדבר־מה יתרחש, אלא הטרגדיה של הקיום. מכיוון שהטרגדיה המודרנית, כפי שמבין אותה פירנדלו, נובעת מדרמה של זהות, מה שיכול להתרחש מבחינה מעשית או תיאורטית אינו שאלה ריאליית אלא שאלה של אוברן ופיצול הזהות של האדם המודרני, התלוי לעצם הגדרת עצמיותו במדינה, כשהוודאות היחידה הנתונה לו אינה אפילו גופו אלא נתוני רשם האוכלוסיין. יש לומר שמבחינה זו במתיא פסקל פירנדלו לא רק שאינו ממשיך את הרומן הנטורליסטי אלא הוא מקדים את זמנו ומבין את הדרמה של הזהות באופן שנעשה נחלת הכלל רק לאחר המלחמה הגדולה. בעולם שקדם למודרנה הביורוקרטית, אדם יכול היה להיעלם, להתחתן, למות, ולשוב אל החיים, מכיוון שאלה לא הוגדרו, לפחות לא באופן מוחלט, באמצעות הביורוקרטיה, ולכן גם המוות לא נשלט לחלוטין על ידיה. ואילו בעולם המודרני, שבו החיים עצמם הופכים לטובין שבשליטת המדינה והביורוקרטיה, נוצר מצב שבו זהותו של אדם אינה מספיקה עוד כדי להיקרא חיים. פרגמנטציה זו, אותו שבר שהוא במהות המודרנית, ביחד עם השתלטות הביורוקרטיה על החיים, הם שמובילים את מתיא פסקל לחיים לאחר המוות שאינם חיים.

אפשר לומר שפירנדלו, במקורות רבה, מעמיד ראי של התיאור של אלטוסר את תפקיד האידיאולוגיה והמדינה בפסיכולוגיה של היחיד.²⁹⁵ אם לפי ההשקפה הזאת, שז'יז'ק מפתח בסובייקט המדוגג,²⁹⁶ האידיאולוגיה מטמיעה את המדינה במבנה הנפש של האדם, הרי התיאור של פירנדלו מצביע על אותו תהליך אבל מצד המוות שמביא עמו היחיד כאופק קיומי במדינה. אם בתמונה הראשונה האדם והמדינה ממשיכים לחיות יחד כיחידה אחת מאוחה על ידי האידיאולוגיה, הרי שכאן מדובר באותה היחידה, אלא שהאדם שבה נעדר, מת, איננו. זהו רגע המעבר אל המודרניות הנחשפת כמצב־שבה מתבונן פסקל, כמו גם מנשה חיים, מצבה של האדם החי ששוב אינו קיים ואף אינו יכול להתקיים מחוץ למדינה.²⁹⁷ זהו גם ביטוי כמעט מדויק לתהליך השתרותו של הכוח המודרני על החיים, הכוח שפוקו מתאר בסוף החלק הראשון של תולדות המיניות:

אפשר לומר שאת הזכות הישנה לגרום מוות ולהניח לחיות החליף כוח שיכול לאפשר חיים ולהשליך חזרה אל המוות. אפשר שזה ההסבר לפסילת המוות, שמסתמנת על ידי כך שלאחרונה אבד הכלח על טקסי הפולחן שליוו אותו בעבר. הטרחה שטורחים לחמוק מן המוות איננה תוצאה של חרדה חדשה שהופכת אותו בחברה כשלנו לבלתי נסבל, אלא דווקא של העובדה כי הליכי הכוח לא חדלו מלהפנות לו עורף. יחד עם המעבר מעולם אחד למשנהו, היה המוות גם החלפתה של ריבונות ארצית באחרת, רבת עוצמה הרבה יותר; ההדר שסבב אותו שאב מן הטקס הפוליטי. אלא שעכשיו הכוח מבסס את אחיזתו בחיים לכל אורכם; המוות הוא הגבול לאחיזה זו, הרגע שחומק ממנה; בכך הוא הפך לנקודה הסודית ביותר של הקיום, הרגע ה"פרטי" ביותר. אין להתפלא על כך שההתאבדות – פשע לשעבר, משום שהיא מהווה הפקעה של

הזכות על המוות השמורה באופן בלעדי לריבון, בעולם הזה ובעולם הבא – הייתה אחת ההתנהגויות הראשונות שנכנסו במהלך המאה ה-19 לשרדה הניתוח הסוציולוגי; בחזית פעולתו של הכוח שמופעל על החיים ומבעד לבקיעיו, היא הבליטה את זכותו הפרטית של היחיד למוות. ההתעקשות הזו למוות כה מוזרה ולמרות זאת כה סדירה, כה קבועה במופעיה, כה בלתי ניתנת להסבר סיבתי באמצעות מאפיינים ייחודיים או מקרים פרטיים, הייתה אחת הפליאות הראשונות של חברה שזה עתה נטל בה הכוח הפוליטי על עצמו את המשימה לנהל את החיים.²⁹⁸

נראה אם כן שה"אזהרה" של פירנדלו מצטרפת לשתי ההתאבדויות של מתיא פסקל והיא מדגישה את הקבלה של הכוח החדש. החיים אינם עולים על כל המיון, אבל הם גם אינם מחוץ למחשבה עליהם, שהיא האמנות, וזו, מתסבר, מתפקדת כנציגה של כוח המדינה החושבת על נתיניה. אין להתפלא שהדברים האלה נעשו רלוונטיים יותר לאחר מלחמת העולם הראשונה, שבה פעל הכוח הריבוני להגנת נתיניו באמצעות הריגתם המסיבית. מכיוון שהמוות ואף ההתאבדות אינם מאפשרים לחמוק מהכוח, הרי הקיום מחוץ לגבולות האלה הופך ל"מקרה" עיתונאי מובהק, המוכיח, בהיותו "מקרה", את אי-האפשרות של קיום כזה. ואכן, משלהי מלחמת העולם הראשונה ובתקופה שאחריה דיווחה העיתונות האיטלקית בהרחבה על מקרים שבהם הביורוקרטיה התקשתה להכריע ביחס לזהותו של אדם. הידוע שבהם הוא "מקרה קנלי-ברונרי" שלאחר מכן הפך להיות הבסיס להצגה בשם איד שאת רוצח אותי (*come tu mi vuoi*). כפי שמראה ליזה רושוני, לאורך כל הפרשה, שנמשכה כמה שנים ועוררה עניין עצום באיטליה, פנו העיתונאים אל פירנדלו פעמים רבות וזה חזר וציין בדיוק את הנקודה הזאת, שלפיה החיים מחקים את האמנות.²⁹⁹

כך, על פי פירנדלו, חושפת האמנות את פגיעותה של הזהות, והיא גם זו שהצביעה על ה"עניין" במקרים שבהם באה לידי ביטוי שבירת הזהות ותלותו המוחלטת של האדם במדינה. אפשר רק לשער שהעניין הכפייתי כמעט שמקרים מעין אלה עוררו בציבור האיטלקי של שנות ה-20 נובע גם מעלייתו של הפשיזם.³⁰⁰ מקרים מהסוג הזה מעלים שתי טענות עקרוניות של הפשיזם: האחת היא שזהות האדם מבוססת על השתייכותו ליחידה הגדולה יותר, והמקרים האלה גם מוכיחים בדיוק שחיייו של האדם ללא המדינה אינם חיים. הצד השני של הטענה הזאת הוא מעט פרוורטי, פעיל לא פחות, והוא הטענה שהרצון יכול לעצב את החיים, כמו במקרה קנלי-ברונרי, כשאדם כמעט מצליח בכוח רצונו להפוך מגנב זעיר ופועל דפוס לפרופסור מכובד.

זוהי פחות או יותר הטענה הפשיסטית שמכיוון שעיצוב העצמי החופשי אינו בר-השגה, הרי מידת החופש הנתונה, האפשרית, היא עיצוב של העצמי כחלק מהכלל. הרצון להיות, לקבל צורה, הוא גם למעשה זה שהופך את המדינה האיטלקית המפוררת לאימפריה ואת הסובייקט האיטלקי לגבר פשיסטי חדש.³⁰¹

קביעותה של הזהות האנושית ויצירתה הן נושאים שהטרידו את פירנדלו מאוד, כפי שאפשר לראות הן במתיא פסקל והן בדוגמה הזאת של "עכבות הדמיון" ובעוד

מספר רב מאוד של עבודות. דוגמה טובה לכך ניתן לראות במחזה הרי זה כך (אם כך אתם סבורים) *Così è (se vi pare)*³⁰² שבוחן גם הוא, אם כי בעקיפין, את שאלת המדינה ומקומה בקביעת זהותו וחיויו של היחיד. הרי זה כך החל להיכתב בשנת 1917 והוצג באותה השנה, במהלך מלחמת העולם. העלילה מונעת מכוח אי-האפשרות להכריע ביחס ל"אמת", כשהאדון פונזה מסרב לתת לחמותו לבקר את אשתו. הבורגנות המקומית מתערבת ומסתבר שלפי האדון פונזה אשתו היא אשתו השנייה, לא הבת של חמותו, אשר בטירופה ממשיכה לחשוב שזו בתה, וזו מעמידה פנים שהיא אכן הבת מתוך רחמים על החמות המשוגעת. החמות, גב' פרולה, טוענת לעומת זאת שפונזה הוא המשוגע שלאחר מחלת אשתו האמין שהיא מתה, והיא נאלצה לסגל לעצמה את הזהות הזאת מתוך רחמים. הפרשנויות של המחזה הזה, שנחשב למרכזי בהתפתחות ה"פירנדליזם", רואות בו בעיקר סאטירה חברתית פילוסופית המכוונת כנגד הבורגנות הזעירה של הפרובינציה.³⁰³ כל הדרמה של בלבלול זהויות, טשטוש הגבולות בין חיים ומוות ובין שפיות לאי-שפיות אפשרית רק משום שהארכיב של עיירת המוצא של שלושתם נמחק ברעידת אדמה. אף שהמדינה אינה מוזכרת בשמה ולכאורה אינה חלק מהדיון במחזה, קל לראות שגם במקרה הזה הדרמה צומחת מהיחס הבלתי אפשרי אבל המכריע, בין התודעה העצמית המסוכסכת והלא יציבה של בני האדם, ובין האדם וזהותו כפי שהם מעוצבים במרשם האוכלוסין כנתיני המדינה.³⁰⁴ פירנדלו לא רק שאינו מציג עמדה שרואה במדינה עניין שבכפייה, אלא הוא מציג עמדה שלפיה אלמלא המדינה היינו חיים כולנו בבית משוגעים. בזמן המודרני זהות שהיא מחוץ למדינה אינה אפשרית, אין אפשרות להיות מחוץ לקביעת המדינה מי הוא האדם שלפניה. במילים אחרות, הדבר שעגנון מתאבל עליו הוא חגיגה עבור פירנדלו ואף עבור הרצל, שבאלטנוילנד מציג את פרידריך לוונברג קורא בעיתון ידיעה על מותו שלו במהלך טיפוס הרים.³⁰⁵

עולה מכאן שה"אזהרה בדבר העכבות של הדמיון" אינה מוכיחה אלא שפירנדלו היה מודע יותר ממבקרו להבדל בין דומות ומציאות ובין ריאליזם, ושכשום שלב לא הייתה לו כוונה ליצור ספרות שמחקה את המציאות, אלא ספרות שבודקת את הגבולות ואת האפשרויות של החיים ואף הולכת מעבר להם ומתבוננת בהם מצדם השני. בדיקה כזאת היא לפני הכול בדיקה של המוות, של האפשרות למות, ושל המשמעות של המוות הזה ויחסיו עם הכוח השליט. התוספת הזו לדיון והעיתוי שבו נספחה לרומן קשורים במלחמה הגדולה ובצורך של התרבות להתמודד עם המוות ההמוני, המתועש, הסימולקרי שהיא הביאה אתה.³⁰⁶ אבל המלחמה הגדולה היא כבר תולדה של מחשבה שמקבלת את הזהות בין המדינה ובין היחיד, ואת שלטונה על חייו. מותו של הסובייקט הפרה-מודרני ויצירתו של הסובייקט המודרני בתוך המדינה מביאים אתם בהכרח את מרכזיות המוות ביצירה כאתר שמסמן את היחסים שבין הטקסט ובין העולם ובין הכוח לגוף. שכן מרגע שלא ניתן להפריד את האדם מהמדינה בלי להרוג אותו, אין עוד יצירה שיכולה לעסוק באנושי בלי שתעסוק גם במדינה, או לפחות בקהילה.³⁰⁷

'מתיא פסקל' – מצב הטבע וחלוקת העבודה

התפיסה של פירנדלו במסגרת ההיסטוריה של הספרות האיטלקית, מקורה במסורת הפרשנית של הספרות האיטלקית בהקשר הלאומי, שתחילתה בעבודתו הגדולה של דה סנטיס תולדות הספרות האיטלקית.³⁰⁸ בתוך מסגרת פרשנות כזאת, ותחת ההשפעה המכרעת של אחד אף אחד ומאה אלף (*Uno, nessuno, e centomilla*), נוטה הביקורת האיטלקית לעסוק בתשומת לב רבה יותר במשבר הזהות האישית של מתיא פסקל.³⁰⁹ ביקורת כזו מבוססת על הנחה שלפיה המשברים של הזמן שפוקדים את מתיא פסקל מתרחשים בתוך מסגרת רצופה ובלתי משברית של המדינה-קהילה, שהמקבילה לה היא המסגרת של הרומן עצמו.³¹⁰

אם, ולו רק לצורך הדיון, נאמץ נקודת מבט הרואה את המשבר של פסקל פחות כמשבר אישיותי ויותר כמשבר שעניינו היחסים עם הריבונות, הרי שאז שרשרת האירועים מקבלת משמעות מעט אחרת. במבט כזה העלילה נפתחת בירידה של פסקל מנכסיו הארציים, שהיו במלוא המובן כאלה, כלומר אדמות ונדל"ן. אותם נכסים הם גם בדיוק אלה שאפשרו לו חיים "חסרי אחריות חברתית", ואובדנם הוא אחד הגורמים העיקריים שמביאים את פסקל אל מותו הראשון. אף על פי שמדובר בריאליזציה נטורליסטית של הסיפר, יש טעם לעסוק בשאלת הקיום החומרי של פסקל, מכיוון שהיא בוודאי חלק מהותי משאלת הקיום המודרני. מנקודת מבט זו עצם האפשרות של פסקל לחיות לאחר מותו הראשון מקורה בכך שהוא הרוויח מספיק כסף במונטה-קרלו כך ששוב לא היה צריך לעבוד לפרנסתו. שהרי אם היה צריך לעבוד אזי הוא לא יכול היה להישאר זמן כה רב מחוץ לחוק, או ליתר דיוק לא יכול היה להישאר אדם מהוגן ומחוץ לחוק כפי שעשה לאחר שהרוויח בקזינו. באופן רחב יותר אפשר לטעון שהקיום של פסקל מחוץ למסגרות, כלומר קיומו המת, הוא בעצמו גם דיון בשאלות הקיום החומרי ויחסי האדם עם המדינה בתפקידיה הכלכליים.

קשה לחשוך בתודעה המעמדית של פירנדלו שהייתה אחרת מאשר שמרנית. עם זאת, הרגע שבו הוא כותב את מתיא פסקל הוא בדיוק הרגע שבו הוא מפסיק להיות "אדון" שכותב, והופך להיות "כותב" שזו עבודתו ועל כך לחמו.³¹¹ אם לסכם בכמה שורות את הרומן מבחינה כלכלית אפשר לומר שאביו של מתיא פסקל עשה לביתו בדרכים שונות, כשרות למחצה, והפך את הרווחים האלה לנכסים ריאליים, אדמות ובתים. לאשתו ובניו הוא השאיר ירושה שאפשרה להם לא לעבוד למחייתם. אחיו של מתיא התחתן היטב, מתיא לא, והאם מסרה את ניהול הנכסים בידי באטה מאלניה, המכונה גם "החפרפרת" בשל האופן שבו העביר אליו בצורה הדרגתית את נכסי המשפחה. עם אובדן הנכסים מצא את עצמו פסקל מתחיל לעבוד בספרייה (גם כמובן כדי להימלט מחמותו). מבחינה כלכלית לפחות אפשר לומר שהבעיה שמשפחת פסקל עמדה בפניה היא אי-היכולת לשמור על הנכסים שלה. המצב הכלכלי חובק בתוכו כמה שאלות, אבל אחת מהן, כך אנחנו יודעים בזכות אדם סמית, קשורה ליחס

בין נכסיו של אדם ובין ההכפפה שלו לריבונות: "הממשל האזרחי מניח מידה מסוימת של הכפפה. אך כשם שהנחיצות של ממשל כזה גדלה עם ההצטברות של נכסים בעלי ערך, כך מתרבות הסיבות המקוריות שבאופן טבעי מביאות להכפפה".³¹²

אחד הדברים שנבדקים באמצעות מותו של מתיא פסקל הם היחסים אל הריבונות הנובעים מהיות האדם בעל נכסים. הנחת המוצא הליברלית הזאת בעצמה היא שעומדת למבחן במהלך השינוי שעובר פסקל עם מותו – ממעמד של בעל נכסים ארציים הזקוק להגנת הכוח הריבוני, לאדם בעל נכסים נזילים שלכאורה יכול לחמוק מהכוח הריבוני מהסיבה הזאת ברוק. המסלול הכלכלי של מתיא פסקל, שזוכה בקזינו, הוא במידה מסוימת הדגמה של התהליך שמאבחן גיאורג זימל ב־1900 כשהוא כותב בפילוסופיה של הכסף על התהליך שנובע מהנפקה של אגרות חוב על ידי ממשלות במאה ה־18: "זו מדגימה את הנטייה העצומה למרכזו של הזמנים המודרניים, שכלל אינה סותרת את התנועה לקראת אינדיווידואליזם. שניהם חלקים מתהליך אחד של בידול וריכוז של שני חלקיה של האישיות, האחת שפונה אל החברה והשנייה שפונה כלפי עצמה".³¹³

במילים אחרות, התהליך שעליו מצביע זימל הוא אותו תהליך שניכר במתיא פסקל: התעשרותו מגבירה לכאורה את דרגת החופש, אבל זהו אינו חופש משום שהכסף המודרני מתאפשר רק בנוכחות של שלטון מרכזי יעיל. כלומר, וזאת למעשה החלוקה שפוקו ימשיג בעבודתו, זהו תהליך קלאסי המאפיין את המודרניות שמצד אחד מחדרת את תחושת האינדיווידואל (בעל הכסף היכול לעשות בו כראות עיניו) ומצד אחר, ובתוקף אותה האינדיווידואליות, האינדיווידואל רתום ורצוע אל המדינה ואל השלטון המרכזי באופן ובעוצמה שהנם חסרי תקדים.

נוסף על אלה עולה שאלת מקור העושר כבעיה אתית. בפרק השלישי של הרומן נמסר מפי השמועה שמקור העושר של משפחת פסקל הוא משחק קלפים ששיחק האב ובו הרוויח סכום כסף ניכר ומטען של גופרית.³¹⁴ במהדורה של 1904 הדברים האלה נמסרים לנו מפיה של דמות שכבר במהדורה הראשונה של טרווס משנת 1910 נעלמת. מדובר בדמות של דייג זקן "שעוד לא מזמן" חי על החוף ושמו ג'ארקנה. כאיש צעיר הוא היה ימאי על הסירה של ג'ארקנה פסקל, אביו של מתיא פסקל, והוא זה שבמהדורה הראשונה מספר לפסקל על כך שאת כל מה שצבר האב הוא הרוויח בעשר אצבעות. הוא אולי היה גנב, אבל משחקי מזל הוא לא שיחק. וכאן נמסר מעשה באותו אנגלי שהפקיד בידיו תיבה מלאה מטבעות ותכשיטים והאב סירב להחזיר לו אותה.³¹⁵

מהי משמעות המחיקה הזאת? מכיוון שמדובר בשינוי שחל בטקסט כבר ב־1910, קשה למצוא נקודת אחיזה היסטורית שיכולה להסביר אותה. אך נראה לי שקשה לפתור את השינוי כ"בחירה סגנונית", ובכל מקרה גם ככזאת היא נושאת משמעות כלשהי. נראה שעל פניו הבחירה למחוק את דמותו של ג'ארקנה ואת סיפור מעשי האב מעניקה משקל עודף לשמועה על כך שהאב הרוויח את הכסף שהפך לנכסים ריאליים באמצעות הימורים. כך נוצרת הקבלה מוצקה יותר בין האב ובין בנו, אלא שהאב נעדר מהבית לצורכי מסחר, ואילו פסקל נעלם מהבית באופן כזה שניתן

לקריאה כחזרה כפייתית על נטישה.³¹⁶

מחיקת דמותו של ג'ארקנה ושל ההבדל באופן צבירת ההון של האב והבן בגרסה המאוחרת מטשטשת את ההבדל הראשוני בין האב לבנו, ומדגישה את השונות שבסוף הסיפור, כלומר מה כל אחד מהם הצליח לעשות בכסף שהרוויח בהימורים. מתיא פסקל מצליח למות עוד פעם ולהשאיר אחריו סיפור ושני ילדים שהוא לא שימש להם אב. ואליו האב, נמסר לנו, מת בגיל 38 מסוג של קדחת והשאיר אחריו נכסים, שני בנים – מתיא ורוברט, ואישה, שעתידיים לאבד את אותם נכסים. שניהם משאירים אחריהם שני בנים, ומתיא פסקל במותו הראשון הוא בערך בגיל שבו מת אביו. אפשר להניח מכך שהסיפור הוא אחרי הכול גם סיפור על משבר אמצע החיים של גבר.³¹⁷

הימורים ומשאלת המוות

במידה שהאב ובנו מקבילים הם גם נבדלים ועולה השאלה אם יש משמעות מיוחדת לכך שמקור ההון של שני הפסקלים – האב והבן – מקורו בהימורים. מקיה, ללא ספק פרשן סמכותי של פירנדלו, מבקש לראות בהימור ביטוי של דמוניות בהשראת פון שאמיסו, כמעין דימון אין מקינה: "הרולטה, בשביל תושב הדרום כמו פירנדלו, שמתבונן במסתרי ההימורים, היא ההתגלמות המכנית של השטן, האיש האפור של שלמיל, שמופיע פעם אחת ושלא ניתן להשיב לו את מה שללא עבודה וללא מאמץ העניק לך".³¹⁸

הפרשנות הזאת מתאימה לקו העקרוני של מקיה שקורא את פירנדלו בעיקר בהקשר של המסורת האירופית, וכמובן הקישור אל פטר שלמיל שמוכר את צלו בעד כסף מפתה, ולו במובן הזה שבו פסקל במותו מקבל גם הוא מתנה שהוא אינו יוכל לעמוד בה. למרות הסוגסטיביות הפרשנות הזו בעייתית ולו רק משום שההימור של פסקל מתחיל לפחות באופן רציונלי תוך חישוב של אפשרות הקץ, בעוד שאצל שאמיסו הצל שנמכר נתפס כחסר חשיבות. עולה השאלה אם אין דרך נוספת לפרש את ההתעקשות של פירנדלו לעגן את הדמיון בין האב לבן בשאלת מקור ההון בהימורים. דומה שהדרך לבדוק את הנושא היא להשיב על השאלה אם ההימור של האב וההימור של הבן אכן דומים.

ההימור של פסקל מתחיל ב־500 לירות ששולח לו אחיו רוברטו כדי שידאג ל"קבורה נאותה" לאדם. מכיוון שהדבר כבר נעשה על ידי הדודה סקולסטיקה, מתיא נשאר עם הכסף שמוכיל אותו "כמעט במקרה" למונטה־קרלו.³¹⁹ כאמור, במהדורה השנייה, מקור כספו של האב במשחק קלפים עם רבי־חובל אנגלי שלבסוף הימר גם על מטען הגופרית שנשא מסיציליה. מתיא פסקל, לעומת זאת, עומד בניצה לאחר מות אמו ובתו ולאחר שנמלט מביתו, במחשבה להפליג לאמריקה. הוא נמצא בדרכו למרסיי, אך בניצה הוא נתקל בבית מסחר למכשירי רולטה, קורא חוברת על הרולטה, ומחליט לנסוע למונטה־קרלו, שקוסמת לו בעיקר משום שהיא מאפשרת סוג של הכרעה ביחס לגורלו: "שמעתי מספרים שיש עצים – עצים איתנים – מסכים לאולמי

המשחק, ואם יכלו כל הקצים, אוכל אפילו לתלות את עצמי, באופן חסכוני, על אחד מהם, בכותפות מכנסי; וגם הייתי משאיר רושם נאה, יגידו הבריות: 'מי יודע כמה הפסיד מסכן זה!'³²⁰

עולה שפנייתו של פסקל אל ההימורים שונה מזו של אביו. האב פונה אל ההימורים, על פי הסיפורים, מתוך החיים, המעשה המסחרי מוביל אותו אל משחק הקלפים. באופן כללי אפשר לומר שמשחק קלפים כורך בתוכו מזל, אינטליגנציה ואישיות.³²¹ לעומת זאת פנייתו של פסקל אל ההימורים באה לאחר שהוא נואש מחייו, היא משולה למשאלת מוות או למעין השלמה עם המוות שבאה לאחר הוויתור על האפשרות לפתוח בחיים אחרים בעזרת אותו סכום כסף באמריקה. ואכן פסקל מדמה את ההימורים שלו ברולטה להימור על חייו.³²²

במשחקו פסקל הוא בר מזל, וזה קישור די ברור אל המחשבות של בלז פסקל, אבי תורת ההסתברות המודרנית, חוקר נלהב של הימורים ומנסחו של ההימור הקיומי העקרוני בזכות קיומו של אלוהים.³²³ עיקר האירוניה נעוץ בכך שההימור של בלז פסקל בנוי כהימור כנגד המוות של הנשמה, בעוד שההימור של מתיא פסקל הוא הימור בעד המוות הזה. במונחים של בלז פסקל, מתיא פסקל מתמכר ל"הסחה" שבהימורים ולאחר שהוא זוכה ביום הראשון הוא ממשיך לשחק תשעה ימים בהתמכרות מוחלטת. האבחנה הזו משותפת למרבית הדיונים העכשוויים על ההתמכרות להימורים, שמאבחנים את מוקד ההתמכרות במצב המאני והדיסוציאטיבי הכרוך בפעולה הרפיטיטיבית של ההימור.³²⁴ ההתמכרות של פסקל באה אל סיומה רק כאשר הוא עומד מול גופתו של המהמר הצעיר, ברגע שנראה יותר מכל דבר אחר כמו רגע המבחין בין מוות ריאלי למוות אלגורי בתוך הסיפור:

הוא נראה קטן יותר שם, באמצע השדרה; שוכב היה דומם, רגליו צמודות, כאילו ביקש תחילה להשתטח, כדי שלא יינזק בנפילתו; זרועו האחת הייתה צמודה לגופו, הזרוע השנייה תלויה במקצת באוויר, כף היד קמוצה, האצבע עדיין כפופה בליצת ההדק. בכף יד זו לפות היה האקדח; במרחק מה ממנה מוטל היה הכובע. בתחילה סבור הייתי שהכרוך פילח את עינו השמאלית, שממנה ניגר דם רב ונשתפך על פניו. אבל לא: אותו דם קלח הן מן העין, מן הנחיריים ומן האוזניים; דם אחר נשתפל בשפע מחור קטן שברקתו הימנית, על פני החול הצהוב של השדרה. כתריסר צרעות היו מזומזמות מסביב; אחת התייצבה בתאוות טרף על עינו. איש מן הנקהלים לא נתן את דעתו להבריחן. הוצאתי ממחטה מכיסי ופרשתיה על הפנים האומללים, המושחתים להחריד. איש לא הכיר לי טובה על כך: נטלתי את המיטב שבמחזה. ברחתי משם; חזרתי לניצה על מנת לצאת ממנה באותו היום.

היו עמי כשמונים ושתיים אלף לירטות.

הכול יכולתי לדמיין מלבד האפשרות שבערבו של אותו היום, יעלה בגורלי דבר דומה.³²⁵

אין זה מפתיע שהשאלה על אודות המשמעות של ההימורים במשפחת פסקל מובילה

אותנו חזרה אל שאלת הייצוג של הרומן. ההימורים של האב ושל הבן מתרחשים שניהם במרחבים לימינליים, בנסיכות של מונקו ובנמל מרסיי. פסקל, כמו האב, היה בדרכו למרסיי אך נעצר בניצה, ובשני המקרים עומדים הפסקלים הזוכים מול גופה של מתאבד, אלא שכאן נעצר הדמיון. במקרה של האב ההימור מצטרף לדרך חיים ומהווה חלק מתהליך של צבירת נכסים ארציים באמצעות הימור לא טהור כמשחק קלפים. במקרה של פסקל, לעומת זאת, מקבל ההימור מראש משמעות של השלמה עם המוות, או אפילו של משאלת מוות, והרגע הזה אל מול גופתו של הצעיר מחדד את ההבדל בין המוות האלגורי ובין המוות הריאליסטי. דומה ששיאה של האבחנה מצוי בצבעים החדים של תיאור הצרעה על עינו של הצעיר המתאבד. בכך מעמיד הסיפור בידול בין מוות אלגורי ומוות ריאליסטי, אלא שפסקל לא מבין את ההבדל הזה ומתעקש שבערב אותו יום, עת ילמד מהעיתון שגופתו נמצאה ב"סטיא", יארע לו "משהו דומה", *qualcosa di simile*.

איי-הבנה הזאת של פסקל החי מקופלת בתוך ההבנה של פסקל המת. היא מצויה בתוך הסיפור שפסקל מחבר בספריית בוקאמצה לאחר מותו השני. קשה לומר שהטקסט אינו מודע בחריפות להבדל בין מיתתו של פסקל ובין מיתתו של הצעיר. זאת אם כן הבנה שבאה בדיעבד וצריך לזכור שהיא נכתבת מתוך הסיטואציה של הסיפור. נראה שפירנדלו באופן המודע ביותר מחסל את ההבדל בין מוות ריאלי למוות אלגורי, כלומר בין מות הצעיר בסיפור ובין מיתותיו של פסקל. והסיפור עצמו מוכרח אפוא להסביר כיצד מתרחשת המחיקה הזאת ומה גרם לה. מדוע פסקל שאין לו "מעמד אזרחי" הוא מת לפחות בעיני עצמו כמו מי שירה בעצמו ודם נוזל מאוזניו וכן הלאה. התשובה לכך מצויה בכישלון המוחלט של פסקל להמשיך לחיות לאחר מותו הבלתי ריאלי.

לאחר שהתאבדות הצעיר גומלת אותו מהימורים חוזר מתיא פסקל הביתה ובתחנה האיטלקית הראשונה הוא קונה עיתון בתקווה ש"ירדים אותו".³²⁶ תחילה קורא פסקל באירוניה את הדברים שמכונים "חדשות", כלומר את אותן עלילות על גדולי עולם, מלכים ורוזנים. הדבר מתקשר כמובן אל המבט שהופנה אל אותו מתאבד מחוץ לקזינו, שהוא במידה רבה מבטה של התקשורת אל המוות עד היום:³²⁷

בתחנה האיטלקית הראשונה קניתי עיתון בקויתי שיסייע לי להירדם. פתחתיו ולאור נורת החשמל התחלתי קורא בו. שמחתי בהיודע לי מן העיתון כי ארמון ולנסה הועמד שנית למכירה פומבית ועבר לרשותו של הרוזן די קסטלנה תמורת סכום של שני מיליונים ושלוש מאות אלף פרנקים. האחוזה המקיפה את הארמון משתרעת על פני אלפיים שמונה מאות הקטרים: הגדולה שבצרפת.
"ממש כמו הסטיא".

קראתי כי קיסר גרמניה קיבל בפוטסדם בשעות הצהריים את צוות שגרירות מרוקו, וכי מזכיר המדינה, הברון פון ריכטהופן, היה נוכח בקבלת הפנים. המשלחת הוצגה לאחר מכן לפני הקיסרית והוומנה לארוחת הבוקר, ומי יודע כמה זללו הללו!
גם הצאר והצארית ברוסיה קיבלו בטרבורג ברוסיה משלחת מיוחדת מטיבט, וזו מסרה להוד מעלתם את תשורת הלמה.³²⁸

מתוך נמנום קורא פסקל על התאבדות ותחילה הוא חושב שמדובר בצעיר שהתאבד מחוץ לקזינו במונטה-קרלו:

התאבד

מיד חשבתי שאולי מדובר כאן במתאבד ממונטה-קרלו והתחלתי לקרוא בחיפזון. אבל מוכה תימהון נעצרתי בשורה הראשונה. באותיות זעירות כתוב היה לאמור: מטלגרפים ממיראניו. מיראניו? מי איבד עצמו לדעת בכפרי? (שם, עמ' 394).

לאחר מספר שורות פסקל לומד שהוא עצמו איש שבו מדובר, כלומר שהוא התאבד. התגובה הראשונה של פסקל ראויה לבחינה:

בעין נזעמה ובלב נסער קראתי וחזרתי וקראתי את השורות המעטות לא אדע כמה פעמים. בפרץ החמה הראשון התקוממו בקרבי כל כוחות החיים ברוב עצמה, כדי לקרוא תיגר: כאילו הייתה יכולה ההודעה הזו, המרגיזה כל כך בלקוניות היבשה שלה, להיות אמיתית גם בשבילי. אבל אם לא בשבילי, הרי הייתה נכונה בשביל האחרים; וביטחונם של האחרים הללו למן יום אתמול במותי רבץ עלי כהסגת גבול קשה מנשוא מתמדת, מדכאה עד עפר... הסתכלתי שוב בשכני למסע, כאילו היו גם אלה שותפים כאן לעיני לאותו ביטחון, ויצרי הישיאני לנערם מגישתם הבלתי נוחה, המייגעת, לטלטלם, לעוררם ולצעוק לעומתם כי אין אמת בדבר. האומנם? (שם, עמ' 395).

הידיעה על התאבדותו של פסקל, ההחלפה שלו בגווייה אנונימית שלא יימצא מקורה, הופכת בבת-אחת לדיון במוות העקרוני של דמות האדם שמביאה אתה המודרניות שמבוססת על שילוב של ביורוקרטיה ותקשורת המונים. הדברים מובהרים באמצעות שותפיו לתא, שהופכים להיות חלק מהידיעה על אודות מותו. אף על פי שאינם יודעים דבר, הם כבר שותפים באופן עקרוני למבט הממית. מסתבר שהחיים שוב אינם בידי האדם, אלא מסורים בידי השילוב בין הביורוקרטיה של המדינה ובין צורת הידע החדשה הביורוקרטית לא פחות של התקשורת. ה"ידיעה" הופכת להיות "החדשה" וזו מתמקדת בעיקר בגרולי עולם ובמעשיהם חסרי השחר, או במוות של בני אדם שהופך להיות ויישאר עד עצם היום הזה עיקר החדשות. הפיכת המוות לעיקר החדשות מסתירה בתוכה את מחיקת חיי האדם מהזירה הציבורית; האדם, סבלו, נשאר פרטיים ומועלמים, ורק המתים לכאורה נזכרים.

ההוכחה לכך מצויה יותר מכול בהתפתחות הסיפור מנקודה זו והלאה. תחילה פסקל הנסער אינו יודע את נפשו, הוא מבקש שהרכבת תעצור, תידרדר לתהום, וכשהיא אכן עוצרת הוא יורד אל הרציף:

פתחתי את דלת הקרון ופרצתי החוצה, בכוונה שתומה לעשות משהו מיד: להריץ מברק דחוף, כדי להכחיש את הידיעה. פפיצתי מן הקרון הצילתני: כאילו עקרה ממוחי אותה מחשבת טירוף נואלת, הכריק

כמין ברק... זהו! יצאתי לחופשי! לחירות! לחיים חדשים!
 היו עמי שמונים ושניים אלף לירות, ושוב אין אני חייב לתתם לאיש. מת אני! מת:
 שוב אין לי חובות, שוב אין לי אישה, שוב אין חותנת; איש אין לי! חופשי! חופשי!
 חופשי! מה עוד חיפשת? (שם, עמ' 396).

מהתגובה המושהה של מתיא פסקל אפשר להבין שמשאלתו להיות חופשי נענתה. במה שיכול להיקרא באופן אנכרוניסטי כמעט כפרודיה על האקזיסטנציאליזם שישורר במאה ה-20, פסקל פוסע אל תוך ה"אבסורד הקיומי" ובוחר את מידת האמת ואת מידת החופש הניתנות להשגה באמצעות חיים לא רק לקראת המוות, אלא בתוך המוות עצמו.³²⁹ למעשה הוא משיג באמצעות המוות את החופש שהוא ביקש, ועתה, משוחרר מכל דאגה "ריאלית" הוא פונה לחיות חיים חדשים, אך מגלה שהוא אינו יכול לחיות מכיוון שהוא גם אינו יכול למות. ההבנה הזאת מגיעה רק לאחר מסכת ארוכה ומעניינת שתוביל אל מותו (השני). זהו אם כן דיון שנוגע לא רק במהות הייצוג אלא גם במהות האמנות, משום שב"מותו" הראשון פסקל מתחיל חיים המשוחררים מכל אילוץ ומכל מסגרת במידה הגדולה ביותר שאפשר להעלות על הדעת במסגרת של דומות למציאות. הוא מצויד בכסף, משוחרר באופן טוטלי מכל התחייבות חברתית ומשפחתית, איש אינו מחפש אחריו, הוא כל כך חופשי עד שהוא הופך בגופו להתגלמות המצב המודרני האידיאלי של ה"אני" כאובייקט לעיצוב, היינו האני כיצירת האמנות. מתיא פסקל הופך להיות אמן מודרני במלוא המובן שבו מוצא פוקו את התגלמות המודרניות אצל בודלר:

לדידו של בודלר המודרנה אינה סתם צורה של יחס להווה; זאת גם צורה של יחס שעל האדם לבססו כלפי עצמיותו שלו. הגישה הרצונית של המודרנה קשורה בהכרח לפרישות מסוימת. להיות מודרני פירושו לא לקבל את עצמך כפי שהנך בשטף הרגעים החולפים; פירושו להתייחס לעצמך בתור מושא לעיצוב מורכב וקפדני: מה שבודלר מכנה, מתוך אוצר המלים של התקופה, ה"דנדיזם" [...] האדם המודרני, בשביל בודלר, אינו מי שיוצא למסע גילוי עצמי של סודותיו ושל האמת החבויה שלו; זהו מי שמבקש להמציא את עצמו. המודרניות הזו אינה משחררת את האדם בהווה הפרטית שלו; היא מחייבת אותו למשימה של עיצוב עצמי.³³⁰

הרלוונטיות של הגישה הזאת למצבו של מתיא פסקל ניכרת גם בדיון של בודלר על הסלון של 1859, שבו הוא ממשיך את האמנים המודרניים ל"ילדים מפונקים".³³¹ פסקל הוא בדיוק ילד מפונק כזה במלוא מובן המילה, עד כדי כך שאל מול הקושי שבחיו הוא בוחר בהתאבדות ללא אלימות, תחילה דרך ההימורים ולאחר מכן באמצעות פנייה אל חיים המשוחררים מכל חובה, אפילו החובה לחיות. במובן בלתי צפוי הוא יכול להפוך את חייו ליצירת אמנות ולהיות אמן מודרני במובן הטוטלי ביותר שניתן להעלות על הדעת, משוחרר אפילו מהאילוץ של המוות.³³² המהלך הזה מעמיד את מתיא פסקל כמי שהתחיל את דרכו כספרן שונא ספרות, הפך לאמן מודרני שחיוו הם אובייקט העיצוב האמנותי שלו, ולאחר שהפריקט האמנותי המודרני, כלומר עיצוב העצמי במנותק

מהחברה, נכשל, הוא חוזר אל הספרייה אך לא עוד כספרן, אלא כסופר, ושהסיפור שאנחנו קוראים הוא יצירתו.

אפשר לראות שתפיסתו של פירנדלו קרובה מאוד לתפיסה של עגנון את הסופר כסופר סת"ם, כמי שאחרי הכול רק ממשיך את השרשרת האינסופית והמתה הזאת של המילים. במקרה של מתיא פסקל, כמו גם במקרה של מנשה חיים, התפיסה הזאת של הספרות הולכת יד ביד עם התפיסה של היחיד כמי שאין לו חיים – אין לו קיום מחוץ לקהילה, במקרה של עגנון, ואין לו חיים מחוץ למדינה, במקרה של פסקל. אם לחזור לרגע לקריאה של דה-בנרטי אפשר לומר שאי-האפשרות של פסקל להגיע לקיום אותנטי נובעת פחות ממגבלה פסיכולוגית שלו ויותר מחוסר היכולת שלו למות. בכך הוא ללא ספק מדגים את הנקודה שמדגיש דרידה במתת מוות שלפיה המתנה האלוהית בהא-הידיעה היא האפשרות למות, והיא היא זאת שבכלל פותחת את האפשרות לקיום אותנטי:

אבל הטענות נפגשים למרות השונות. הם מציינים אחריות כהתנסות ביחידאות מתוך הציפייה החרדה למוות. המשמעות של האחריות ככול המקרים מוגדרת כמודוס של "להעניק מוות לעצמי". ברגע שנעשה ברור שאני לא יכול למות בשביל אחר (במקומו) למרות שאני יכול למות בשבילו (בכך שאני מקריב עצמי בשבילו או במותי לעיניו) מותי שלי נעשה לאי-מוחלפות שאני מוכרח לשאת אם אני מבקש גישה למה שהוא שלי בהחלט. אחריותי הראשונה והאחרונה, התשוקה הראשונה והאחרונה, היא האחריות הזאת כלפי אחריות, שמייחסת אותי למה שאיש אינו יכול לעשות במקומי. וכך היא בעצמה הקונטקסט של האותנטיות (*Eigentlichkeit*)³³³ שעל ידי הדאגה, מייחסת אותי באופן אותנטי לאפשרות שלי עצמי כאפשרות וכחופש של הקיים (Dasein).³³⁴

הדברים של דרידה לקוחים מתוך דיון בתפיסת המוות של היידגר, אך הגישה העקרונית שנובעת מהם ברורה: האפשרות למות היא המתנה עצמה, היא מה שמאפשר לישות ליצור יחסים משמעותיים עם הקיום ועם הקיימים. למרות שפירנדלו לא היה פילוסוף שיטתי ולעתים אפשר אף לומר שהדיון שלו טרחני, אין ליטול ממנו את החדשנות ואת המודרניות העמוקה של הדיון האקזיסטנציאלי. במתיא פסקל פירנדלו בוחן את הטענה שאת פיתוחה בפילוסופיה העכשווית ראינו אצל דרידה, ולפיה האפשרות לחיות במובן אותנטי כרוכה באפשרות למות; וכמו כן הוא בוחן את הטענה שהסובייקטיביות מתממשת באמצעות מגעה עם האחר.³³⁵ המסקנה המפתיעה של פירנדלו היא ששתי הטענות אינן מדויקות: ביחס לטענה האחרונה מסתבר שהיחסים עם האחרים מביאים לידי חיים רק במידה שהם יכולים להביא לידי מוות, ואילו המוות, לפחות במסגרת של המדינה המודרנית, מביא לידי חיים רק במידה שהוא מאפשר, מוכר, ובמידת-מה בא מידה של אותה המדינה עצמה ודרך הביורוקרטיה שלה. זהו גם מובנה העמוק ביותר של הפשיסטיות של פירנדלו, כשהשלטון הטוטליטרי הופך את החיים עצמם לשאלה פוליטית טוטלית.³³⁶

למקורות אי-השוויון

בנקודה זו אפשר להעלות הסבר נוסף למחיקת דמותו של ג'ארקנה מתוך הסיפור. ג'ארקנה הוא כאמור שם עתיק ומסורתי של דייגים באזור אגריג'נטו, מולדתו הסיציליאנית של פירנדלו, והוא מעיד על מקור ערבי. באופו הזה אנו מכוונים מראש לתחומי זהות שבמצב המודרני של מדינת הלאום האתנית-ביורוקרטית שוב אינם אפשריים. בגרסה הראשונה של הרומן סיפקה דמותו של ג'ארקנה הסבר ריאלי למקור ההון של משפחת פסקל, אבל תפקיד זה הנו משני לזה שהוא מגלם בעצם קיומו. בדברים שנחקו מהמהדורות המאוחרות מתברר שג'ארקנה חי במצב שאין לתארו אלא כ"מצב הטבעי" כפי שהתכוון אליו רוסו. בעל המקור והיסודות לא-השוויון בין בני האדם מתאר רוסו את המצב הטבעי כהיפוכו של המצב המודרני של הקיום המדיני. בתיאור הזה האדם, ובאופן יותר ספציפי הגבר,

דמיונו אינו מצייר לו דבר; לכו אינו מבקש ממנו דבר. מילוי צרכיו הצנועים בהישג ידו הוא על נקלה, וכה רחוק הוא ממדרגת הידיעות הנחוצה כדי להשתוקק להשיג ידיעות נרחבות יותר עד כי אין הוא מסוגל לא לראות את הנולד ולא לחוש סקרנות. מתוך קרבה יתרה לחזיונות הטבע הוא נעשה אדיש להם.³³⁷

המצב הטבעי על פי רוסו הוא מצב של ריק תודעתי, שרוסו מזהה עם זה של "היליד" לפני בואו של האדם הלבן. ההוכחה המרכזית של רוסו לעליונות של המצב הטבעי על המצב התרבותי היא היעדר האומללות:

רוצה הייתי שייסבירו לי איזו מין אומללות היא להיות יצור חופשי, שלכו שליו וגופו בריא. שואל אני איזה מאורחות החיים, האזרחי [דהיינו: החברתי] או הטבעי, הוא המועד יותר להפוך לבלתי נסבל לחיים אותו? [כיום] כמעט שאין אנו רואים סביבנו אלא אנשים הקובלים מרה על קיומם, אף לא מעטים השוללים מעצמם קיום ככל שהדבר ביכולתם, וחוקי אלוה וחוקי אדם גם יחד מספיקים אך בקושי לעצור הפקרות זו. תמהני: כלום שמע איש מעולם על פרא החי חיי חירות, שהעלה אפילו ברעתו לקבול על חייו או לשים קץ להם כמו ידיו? יפסקו נא על כן בפחות יוהרה היכן מצויה האומללות האמיתית.³³⁸

רוסו אינו מבקש לטעון שהמצב הטבעי כפי שהוא מתאר אותו הוא עובדה היסטורית, אבל הוא מעמיד באמצעותו מראה שממנה ניבטים פני החברה של זמנו כיצירה מלאכותית (artifact). באמצעות העמדת המבנה הזה רוסו פותח פתח שדרכו יעברו במידה זו או אחרת כל זרמי המחשבה המהפכניים, גם מימין וגם משמאל, שייבקשו לטעון כנגד הסדר החברתי בשם הטבעי וטבעו של האדם. אחת הטענות המרכזיות שנטענות בטקסט של רוסו היא כמובן שהאדם במצבו החברתי אומלל ושהחברה וההתנכרות אל הטבע הם המביאים את האדם לידי אומללות זו. אם נתבונן עתה בטקסט המחוק שמתאר את ג'ארקנה ואת הדברים שהוא מביא כעדות על אביו של מתיא, נראה שבגופו הוא מגלם "מצב טבעי" בתוך הרומן בגרסתו המוקדמת:

עד לפני זמן לא רב, חי כאן בקרבת מקום, על החוף הנטוש דייג זקן מאוד, שבתור איש צעיר היה ימאי בספינה של אבי. הוא לא היה בן המקום, ולא היה ידוע מה כן היה מקומו; הוא נקרא בכינוי מוזר, שבעת העתיקה בוודאי הרביקו לו ימאים מאברוצו או מאוטרנטו: ג'ראקנה. הייתה לו סירה קטנה, מלכודות ורשתות ומזה למעלה משלושים שנה הוא דג בפיסת החוף המבודדת שבה, בין כמה סלעים, הוא בנה מעין מאורה שבה הוא ישן בלילה, כמו חיה מרוצה, ללא אהבות, ללא מחשבות וללא פחד. בימים של רוח כשהים סער, הוא היה יושב לפני המערה ברגליים יחפות שקועות בחול, המרפקים על הברכיים, הראש בין הידיים: מתבונן במים בעיניים הירוקות האלה שלו מרושתות הנימים, והיה מעשן מקטרת שכמעט אין לה פיה, מלאת אבן להפליא. באחד מהימים האלה הלכתי לראות אותו, כדי לדבר אתו על אבי. הייתי צריך לעשות מאמץ לא קטן כדי שישמע אותי. שיהיה בריא, הוא היה גם חירש.³³⁹

חלק מהדברים הם כמעט ציטוט ישיר מרוסו, אבל אין צורך בזה כדי לראות שבאמצעות הדמות של ג'ארקנה העמיד פירנדלו בתוך הרומן בגירסאתו הראשונה אופציה של קיום במצב הטבעי. במילים אחרות, הדמות של ג'ארקנה, למרות התפקיד השולי למדי שהיא ממלאת בסיפור, העמידה בפני מתיא פסקל מראה שדרכה אפשר היה להבין את כל מעשיו וקורותיו כתולדה של בחירה בחיים בתוך הסדר החברתי, מעבר למה שהיא העידה על האב, כלומר שהוא לא היה מהמר אלא גנב. מחיקת הדמות הזאת, ומחיקת האפשרות לחיות מחוץ לסדר החברתי מראה מה שבידעבד מתקבל על הדעת, והוא שפירנדלו הקדים להבין את השינוי שחל בעולם. עוד לפני מלחמת העולם הראשונה הוא כבר כתב ספר שלמעשה שייך לתקופה שבין המלחמות מבחינת הבנת הקיום, החיים והמוות, במדינה המודרנית. דמותו של ג'ארקנה מוכרחה הייתה להימחק משום שהיא שייכת לסוג של דילמות שמקומן במאה ה-19, שבה עדיין התקיימה אפשרות של אדם החי מחוץ לגבולות הסדר החברתי. העולם המודרני, זה שיעלה מתוך המלחמה הגדולה, הוא עולם שבו אין אפילו אפשרות לקיום כמו זה של ג'ארקנה. אין עוד פיסת חוף שעליה אפשר לחיות מחוץ לסדר החברתי, אין מקום לסובייקטיביות שאינה כפופה למרשם האוכלוסין. בחינה של הַקְּתָבִים של פירנדלו שפורסמו במלחמה ואחריה לאור התובנה הזאת, במיוחד כשמדובר ביצירות שעוסקות במלחמה עצמה כמו "ברקה והמלחמה", מחזקת את התחושה הזאת.³⁴⁰

ברקה על סף המלחמה

"ברקה והמלחמה" הוא סיפור שנכתב בסוף 1914 תחילת 1915, ובו בוחן פירנדלו את הקדחת של הצעירים בעד הכניסה למלחמה – שבה מדובר בהקשר של אוונגרטי וכתב העת לצרבה. בסיפור, פרופסור ברקה, למדן ממוצא גרמני, כנראה, ופרו-גרמני באופן כללי, מבקש להתנדב לחיל הפרשים לאחר שבנו בורח לצרפת יחד עם הארוס של בתו כדי להילחם בגרמנים ובאוסטרים. שני הפרקים הראשונים של הסיפור פורסמו בסוף 1914 והסיפור הופיע כמעט בשלמותו בשנת 1915 באוסף שנקרא עשב מגנוו (*Erba del*

nostro orto). הסיפור הופיע שוב באוסף שנשא את השם ברקה והמלחמה ב־1919, ושוב בשם הזה במסגרת מפעל הענק ונבלות לשנה בשנת 1934.

בלי למצות את הרקויות המעניינות של הסיפור הזה, אפשר לומר שברקה עומד מול הנחשול העכור שמוביל למלחמה וקולו במידה רבה הוא קולו של הסופר. ראייה אחת לפחות נמצאת בכך שפירנדלו לא שינה את התפיסה של המלחמה בין הפרסומים של הסיפור בראשית המלחמה לפרסומים שבאו אחריה. פירנדלו משמיע כאן קול נדיר יחסית לתקופה, שמצטרף לקול יוצא־דופן אחר, של רנטו סררה, מבקר הספרות המבריק שנהרג זמן קצר לאחר כניסתה של איטליה למלחמה. הוא כתב ב־*La Voce* ב־30 באפריל 1915 את הדברים הבאים: "המלחמה היא עוברת, כמו רבות אחרות בעולם הזה; היא עצומה, אבל זה הכול; לצד האחרות, שהיו, ושיהיו: היא אינה מוסיפה: היא אינה מורידה דבר. היא אינה משנה דבר, בכלל, בעולם. אפילו לא את הספרות".³⁴¹

ובהמשך הוא אף מדגיש את הנקודה הזאת: "מיותר לצפות לשינויים או לחידושים מהמלחמה, שהיא דבר אחר: כמו שמיותר לקוות שאנשי הספרות יחזרו, שונים, משוכחים, מלאי השראה מהמלחמה. זו יכולה ליטול אותם כמו אנשים, מכיוון שבכל אחד יש מהפשוט והבסיסי ביותר. אבל, בנוגע ליתר, כל אחד יישאר מה שהיה".³⁴²

זו בסופו של דבר גם העמדה של ברקה, שתחילה מהרהר באותה הרטוריקה בסקפטיות רבה: "איך יהיו, מה יהיו החיים החדשים, כאשר המהומה הגדולה תתקרר אל תוך ההריסות? עם איזו נשמה חדשה יצא הוא, בגיל חמישים שלוש".³⁴³ דמותו של ברקה אמנם ממשיכה ודנה בשינוי שיחול בעולם, אבל נדמה לי שאין דרך לפרש את היחסים בין האב, ברקה, ובין הבן המורד, פאוסטינו – יחסים הנגמרים בכך שגם האב מנסה להתנדב, כביטוי של נאמנות לארצו – אלא כחיווי דעה סקפטי מאוד ביחס לשינוי שהמלחמה מביאה אתה מלבד הרס. הרס יהיה, בוודאי שיהיה, ופירנדלו גם מודע היטב לאופייה החדש, הטכנולוגי של המלחמה הזאת, אבל אירופה הזקנה, מה ישתנה בה? הכול ולא כלום, אם לנקוט בלשונו הידועה של הנסיך סאלינה מהברדלס.³⁴⁴

על האירוניות של דמותו של ברקה ביחס לעולם החדש שיבוא מתוך המלחמה אפשר ללמוד מכך שמה שישנו הוא אותו עולם שהתווספו לו תועפות הרס וחורבן וחסרים בו החיים הצעירים שאובדים. אכן, ככל שמתקדם הסיפור העוברת שברקה הוא היסטוריון נעשית משמעותית יותר משום שהוא מעמיד בפרופורציה סקפטית למדי את "שירת התרנגולים" ברחובות המלחמה. דעתו של ברקה על המלחמה והאמירה של הטקסט מתחדדים:

לא: זו אינה מלחמה גדולה; זה יהיה בית־מטבחיים גדול; מלחמה גדולה היא אינה משום ששום רעיון גדול אינו מניע אותה ועומד מאחוריה. זוהי מלחמה של שוק: מלחמה של עם חייתי, שגדל מהר מדי, פרקטי מדי, וידען מדי, שמבקש לתקוף כדי להשית על כולם את סחורתו וחמושה ומגויסת, את דעתנותו".³⁴⁵

הדברים המובאים בסיפור אינם רחוקים מהביוגרפיה של פירנדלו: בנו, סטאפנו, היה בין התומכים הנלהבים של ההצטרפות למלחמה. עם הצטרפותה של איטליה הוא התנדב לחזית וב־2 בנובמבר 1915 נפל בשבי האוסטרי והוחזק במטהאוזן ולאחר מכן בבוהמיה כמעט שלוש שנים.³⁴⁶ בהתחשב בכל אלה מפתיע שהעיסוק בפירנדלו ובמלחמה מצומצם יחסית. עד כמה שעלה בידי לראות, פירנדלו אמנם מוזכר בספרים שעוסקים במקום של המלחמה הגדולה וביזכרון שלה,³⁴⁷ אך באופן שולי. הדבר מפתיע עוד יותר לאור הדגש שמוסוליני, והפשיזם בכלל, שמו על המלחמה הגדולה כנקודת המשבר של המונרכיה האיטלקית, כרגע ההתגלות של הכרח הפשיזם.³⁴⁸

הקריאה במתיא פסקל, מראה שפירנדלו הבין את המלחמה כהמשך אלים והרסני של המפנה העקרוני של המודרניות ושל עלייתה של המדינה הלאומית הביורוקרטית. אין, אני סבור, הוכחה טובה יותר לכך מהפרסום של מהדורות נוספות הן של "ברקה" והן של מתיא פסקל בזמן המלחמה, ומיד אחריה, ותוך כדי הפשיזם, ללא שינויים עקרוניים. במתיא פסקל, סיפורו של האיש שנפטר מחייו ולא הצליח לחיות חיים חדשים, מגיעה לשיאה הסקפטיות של פירנדלו ביחס לאינדיוידואל וליכולת שלו להיות, שלא לומר להשתנות, בתוך המדינה. הדמויות של פירנדלו אינן משתנות, האדם אולי מידרדר, מקצין, אבל הוא לא משתנה. ואכן, אני בספק אם אפשר למצוא לאורך כל היצירה של פירנדלו דמות אחת שעוברת שינוי מהותי מבחינה פסיכולוגית. השינוי שעוברת הדמויות של פירנדלו נובע ברוב המקרים משינוי בתנאים ובנסיבות, והסביבה היא זו שמסיקה שינוי שאין לו מקבילה בדמות.³⁴⁹

שינוי בדרך הרצון הוא מרכיב מרכזי בתפיסה העצמית של הפשיזם ואולי אחד המאפיינים המרכזיים והמוחשיים ביותר של המודרניזם.³⁵⁰ הפשיזם, כמו תנועות לאומיות אחרות, סבר שאפשר לחולל שינוי באדם האיטלקי באמצעות שינוי של המערכות שבתוכן הוא מצוי וגדל, במיוחד במערכת החינוך. מבט קצר אל ספרי הלימוד מימי הפשיזם הוא מאלף מבחינה זו.³⁵¹ אולי זה משונה שהשינוי אמור להתחולל דרך שיבה אל העבר, כלומר פחות שינוי ויותר השבת עטרה ליושנה, פרה-מודרנית בלבוש פוטוריסטי.³⁵² אפשר לראות ששאלת שינוי האדם היא אתר מרכזי של אמביוולנטיות בתוך המשטר הלאומי ובמיוחד במקרה של הפשיזם האיטלקי. מוסוליני ביקש במוצהר להשלים את ה"שינוי שנפגם", שהיה צריך להתחולל בעקבות מלחמת העולם הראשונה ושנמנע בשל בגידת האליטות, ומכאן הצורך בשינוי מקיף של המדינה האיטלקית והאדם האיטלקי. אך השינוי הזה נתפס הן ברמת האדם והן ברמת המדינה כשינוי שהוא "שיבה" אל העבר, ובהמשך, עם התפתחות הדיון הגזעי בהשפעת גרמניה הנאצית, יהפוך השינוי להיות לא יותר מאשר חשיפה של "האופי האמיתי" של הגזע, שעוות על ידי ההשפעה המזיקה של היהודי, או כל גורם אחר של אי-טוהר שיש לבער.

קריאה בפירנדלו על רקע האכזבה מכך שמלחמת העולם הראשונה לא הביאה אתה שינוי, והמקום המרכזי של השינוי הזה במחשבה הלאומית, מעידים על כך

שפירנדלו ראה מלכתחילה שאין לצפות לשינוי כזה. אולם יחד עם הקביעה הזאת באה סקפטיות ביחס ליכולת השינוי של האדם, הנובעת מסקפטיות ביחס לעצם "הזהות" ו"האישיות". דומה שאפשר להבין מהיצירה של פירנדלו שזהות ואישיות נקבעות יותר מבחוץ מאשר מבפנים, השקפה שתבוא לידי ביטוי מתחדד והולך עם התפתחות יצירתו בשנות ה-20 וה-30 ובמיוחד במחזות כמו אנריקו ה-IV או כמו שאת רוצה אותי ואפילו אחד אף אחד מאה אלף.

במתיא פסקל הדיון הזה מגיע לשיא במעמד שכמעט מסיים את הספר, כשמתיא פסקל עומד על קברו ומתבונן בו.

מול הקבר – בעיות הסיגור

דרך אחת לקרוא את מתיא פסקל היא כמסע דרך הקריאה אל תוך הכתיבה, שבדומה למסעו של ש"י צ'צ'קס-עגנון באורח נטה ללון, הוא גם מסע מן החיים אל המוות, ובתורו גם מסע אל תוך האלגוריה. הטקסט מפנה אותנו אל הקריאה הזאת כשהוא נפתח בשתי הקדמות. ההקדמה הראשונה עוסקת באי-הוודאות של הקריאה כאשר קולו של מתיא פסקל פונה אל הקורא ומדווח לו שהדבר היחיד שידוע לו על עצמו הוא שמו, ושהוא עבד במשך שנתיים בספריית בוקאמצה. שהוא מחבב את בני עירו על הבזו שהם רוחשים לספרים, אך בכל זאת החליט לכתוב את סיפורו שהוא "כל כך מוזר עד שהוא עשוי לספק לקח לאיזה קורא צמא דעת". הוא מצווה את כתב-היד לספרייה אבל מורה לפתוח אותו רק לאחר חמישים שנה: "לאחר מיתתי השלישית האחרונה והסופית. מכיוון שבינתיים (ואלוהים יודע כמה אני מצר על כך) אני מת, כן, כבר, וכבר פעמיים מתי, אבל הראשונה הייתה בטעות, והשנייה... תשמעו"³⁵³.

המפתח להבנת ההקדמה הזאת טמון בפענוח הקול הדובר. כאשר הוא אומר ש"בינתיים" (per il momento) הוא מת, אנחנו לא באמת יכולים לדעת מה מעמדו של המוות הזה. קריאה אחת אפשרית נובעת מהמעמד של כתב-היד, כלומר שאכן מדובר בקריאה שמתאפשרת רק חמישים שנה לאחר המוות האחרון והסופי של הכותב. בקריאה כזאת כל הספר כולו צריך להישמע כמעין דיבור מהקבר, כמעט כצוואה. אלא שהדובר מת כבר פעמיים, ואם כך, איזו ודאות יכולה להיות לנו לגבי מיתתו השלישית ולגבי המרחק שלו ממנה?

הקריאה השנייה האפשרית שונה רק במידה מעטה בכך שהיא מניחה שהקול הדובר פונה אל הקורא בזמן הווה, כלומר שהוא שרוי בין מיתתו השנייה לזו השלישית, ובינתיים פונה אל הקורא. זהו הבדל דק אחרי הכול, אבל חשוב משום שהוא מסמן את ההבדל בין טקסט המודע לאלגוריות שלו ובין טקסט המנסה לחמוק ממנה. ההקדמה השנייה ה"פילוסופית", הבאה מיד לאחר הראשונה, מבחירה שמדובר בטקסט המנסה להתכחש לאלגוריות שלו כאשר הוא נפתח בהכרזה הממקמת את הקול הדובר בהווה של הטקסט: "הרעיון, ליתר דיוק העצה לכתוב, באה לי מאת ידידי האב דון אליג'יו

פלאגרינטו, הממונה עכשיו (al presente) על ספריו של בוקאמצה, ואשר בידו אפקיד את כתב־היד מיד לאחר השלמתו"³⁵⁴.

ההקרמה השנייה מבהירה שמדובר בטקסט שכתבתו היא חלק מסיפורו, או במילים אחרות שהטקסט הוא גם סיפור כתיבתו של הטקסט הנקרא שמביא את הקורא אל ההווה של הכתיבה, ומשם אל עברו של הכותב. אף שכוונת המחבר הייתה להציג את הטקסט ככתוב בהווה של הקריאה, הרי שהוא עצמו נפתח לאפשרות לראות אותו כנקרא רק חמישים שנה לאחר מותו של מתיא פסקל, כך שמדובר בטקסט שממית את פסקל שלוש פעמים. זאת אבחנה שאולי אין לה חשיבות רבה מדי משום שבכל מקרה הסיפור עצמו, הכתיבה שלו והסיום שלו, הם מיתתו האחרונה של מתיא פסקל, מיתה שהיא "אמיתית" יותר מכל מוות אחר. האמנות, אם כן, אינה מאפשרת להבחין בין מיתה אמיתית ובין מיתה שאינה אמיתית, וזאת בסופו של דבר תפיסה אלגורית של הספרות.³⁵⁵

פסקל עובר את הסיפור מבלי מבלי שישנה את יחסו המוצהר, המזלזל, לספרות. נדמה שיותר מכול, הקביעה של פסקל שהוא מספר את סיפורו רק משום מוזרותו העודפת היא זו שעומדת ברקע הקריאות של הסיפור כהרחבה של עיסוק בפרפראות (*fait diverse*). אך למען האמת השאלה עד כמה ובאיזה מובן מתיא פסקל מייצג את פירנדלו נשארת פתוחה. ראשית דרכו של פסקל בעולם של הטקסט אינה בתחילתו הזמנית אלא בעבר של הסיפור כאשר הוא מוצא עבורה בספרייה תמורת שכר של שתי לירות ביום. תחילה הוא מלגלג על רומיטלי הזקן שקורא בשקידה יום אחר יום ספר על "מוזיקאים חיים ומתים", אולם לאחר מותו מתחיל גם פסקל לקרוא ספרים: "כך קראתי קצת מהכול, ללא כיוון; אבל בעיקר ספרי פילוסופיה. הם שוקלים הרבה: ועם זאת, מי שניזון מהם ומזין בהם את גופו, חי בין העננים. הם הוסיפו ובלבלו עלי את ראשי, שבזכות עצמו היה כבר טרוף"³⁵⁶.

הזלזול של מתיא פסקל מתחלף בקריאה אדישה שמשמשת אותו לאחר מכן, בהיותו דייר בבית פליארי, בדיונים על הקשרים בין העולם הזה לעולם הבא, שבמקומות שבהם הדיון אינו אירוני הוא אכן קשור יותר למאה ה־19.³⁵⁷ אולם המסע הספרותי שלו מתחיל לאחר הזכייה שלו ברולטה ולאחר מותו הראשון שכבר נדון. זהו המקום שבו פירנדלו מגלה את העיקרון המפורסם של שש נפשות: האפשרות להשתמש ב"דמות" ריאלית – דומה למציאות – בתוך מבנה אלגורי. זו הנקודה שכמובן מוחמצת על ידי קוראים המבקשים לראות כאן רומן נטורליסטי, אפילו אם הם רואים בו מהלך אל מעבר לגבולותיו. העניין הוא בכך שעם מותו הראשון הופך מתיא פסקל למעשה מ"איש" לדמות, כלומר מי שיש לו תווים של קיום, אבל אין לו קיום מלא. במילים אחרות, אף אם יש בחינה של הדומות למציאות, אין כאן בחינה של היכולת של הטקסט לייצג את העולם אלא את מצבו של האדם בתוך העולם. לאחר שובו אל מיראנו בסוף הסיפור עובר מתיא פסקל בעירו כמנשה חיים בוהיה העקוב למישור, אך איש אינו מזהה אותו: "אחרי שנתיים... אה, מה פירוש הרבר למות!

אף אחד, אף אחד לא זכרני עוד, כאילו לא התקיימתי מעולם...³⁵⁸ כאשר מתיא מגיע אל הקפה, עתה בחברת דון אליג'יו, הוא נשאל: "הם רצו לדעת ממני, מי אם כן, היה זה שטבע בסטיא, כאילו שלא הם זיהו אותי: כולם אחד, אחד. אם כן הייתי אני, ממש אני: מאיפה שבתני? מהעולם הבא! ומה עשיתי? הייתי מת! גמרתי בלבי לא לסטות מהתשובות האלה..."³⁵⁹

גם כאן, התשובות של מתיא פסקל הן דר־משמעיות: זה שטבע בסטיא, אף אם זו אירוניה, היה הוא, מכיוון שהם כולם זיהו אותו בתור המת. כפי שכבר ראינו אין תשובה אחרת לזהותו של האדם מאשר זו הניתנת על ידי אחרים, החברה, ובהרחבה המדינה. מה שמבדיל את מתיא פסקל מאדריאנו מיזו הופך להיות רק הזיהוי של החברה ושל המדינה. המסקנה שמגיע אליה פירנדלו אופיינית לקריאה אלגורית פוסטמודרנית, מכיוון שהוא רואה את כל הקריאות שלנו את המציאות כאלגוריות שההבדל בינן ובין המציאות אינו נקבע אלא על ידי הקוראים, קרי – החברה. למעשה, הטקסט אומר שאין דבר פוזיטיבי בפנימיותו של האדם שיכול לקבוע את דמותו במציאות בדרך אחרת מכפי שהיא נקבעת בספרות, כלומר מבחוץ.³⁶⁰ ואכן, דרכו הספרותית של מתיא פסקל מובילה אותו בסוף הסיפור אל תחילתו, כלומר אל הכתיבה ואל ההתבוננות במצבה כהתבוננות במעשה הכתיבה של האני.

הטקסט של מתיא פסקל המנוח נחתם כארברוס הנוגס בזנבו, כאשר בפרק האחרון של הטקסט מספר מתיא פסקל על הביקורים בקבר שלו. זה כמובן סופו של טקסט, אך לא סופו של הסיפור, שסופו מצוי בתחילתו, לפחות חמישים שנה לאחר האירועים, או לאחר שנגמרה הכתיבה של הספר. תחילתו של הטקסט מביאה את ההצהרה הלכאורה בלתי מובנת של מתיא פסקל, שלפיה מצבו אינו זה של "ביש מזל המגלה פתאום כי... כן, בקיצור, לא כלום: לא אב לו ולא אם, והוא לא היה ולא נברא".³⁶¹ מתיא פסקל פונה מיד אל העניין הזה ואומר, לא בכך מדובר: "בעצם, יכולתי לציין כאן לפי אילן־יוחסין את מקורה ואת מוצאה של משפחתי ולהוכיח כי הכרתי לא רק את אבי ואת אמי, אלא גם את אבות אבותיהם, ובפרק זמן ארוך את מעשיהם, אשר לא כולם ראויים באמת לשבח".³⁶²

הדברים האלה, יש לומר, אינם באמת נכונים, כפי שפסקל עצמו מעיד בפרק השלישי: את אביו הוא לא הכיר, ומה שהוא יודע עליו הוא בעיקר מה שאומרים עליו אחרים ומה שהם מספרים עליו.³⁶³ בוודאי יש משמעות לכך שהסיפור נפתח בהכחשה של המחיקה הכללית הזאת. יש למתיא פסקל מספיק ידיעות מוצקות לגבי אבותיו ומוצאו המעניקות לו סמכות מספר, אך באופן מודרני ביותר, כפי שמאבחנוים זאת בארת ופוקו.³⁶⁴ הסמכות הזאת כמובן שבו היא נקשרת לאדם מסוים מתערערת, מכיוון שהאדם המספר הוא מת. לא פעם, לא פעמיים, אלא שלוש פעמים, והערעור על סמכות זו מגיע לשיא בעמידה מול הקבר, מול הכיתוב שעל המצבה, שהוא גם רגע הסיגור הטקסטואלי של הטקסט ושל הדמות. מבחינת תפיסת המוות זהו רגע

טעון משמעות, ופירנדלו מעמיד מול המצבה את המספר עצמו. באמצעות העמידה אל מול הקבר מעמיד פירנדלו את הקורא מאחורי מתיא פסקל המתבונן בקברו של מתיא פסקל וקורא את נוסח הכיתוב שעל המצבה. מה שקורה בסיטואציה הזאת של סיגור הטקסט הוא שהקורא עומד מול דמות שהיא לכאורה ייצוג של אדם בסיפור שמייצג עולם, והנה זה עומד מול קברו שלו שאמור לסמן את העובדה האחת שאין להתווכח אתה – המוות, האופק המוחלט של החיים, וזה מתברר כאמת בלתי יציבה, בדיוק כמו כל השאר:

לקח לי בערך שישה חודשים לכתוב את הסיפור המזור שלי בעזרתו [דון אליג'ו]. את מה שכתוב כאן הוא ישמור בלבו, כמו הגיע לדיעתו מתוך וידוי. שוחחנו ארוכות על המקרים שלי, ופעמים רבות הכרזתי שאני לא מבין מה הוא יכול להפיק מהם. בינתיים את זה, הוא אמר לי: שמחוץ לחוק ומחוץ לדברים המיוחדים, השמחים או העצובים אשר יהיו, שבגללם אנחנו אנחנו, אדון פסקל היקר, אי־אפשר לחיות. אבל אני מעמיד אותו על כך שאני לא חזרתי בשום פנים אל תוך מסגרת החוק, ואף לא אל המקרים המיוחדים שלי. אשתי היא אשתו של פומינו, ואני לא אדע לומר כלל מי אני.

בבית הקברות של מיראנו, על קברו של אותו אלמוני שהתאבד בסטיא, ישנה עדיין המצבה שהוכתבה על ידי לודולטה:

הוכרע בידי מקרים קשים
מתיא פסקל
ספרן
לב נדיב נשמה רחבה
פה מרצונו
נח
בני עירו המבכים אותו
הקימו לו מצבה זו

הבאתי לשם את זר הפרחים כפי שהבטחתי ומדי פעם אני בא לראות אותי מת וקבור שם. איזה סקרן עוקב אחרי מרחוק; אחר־כך, בדרך חזרה, הוא מלווה אותי, צוחק, ו־מהרהר במצבי – הוא שואל:

אבל אתה, אחרי הכול, אפשר לדעת מי אתה?
אני מושך בכתפי, ממצמץ בעיניים ועונה לו:
– אה, יקירי... אני מתיא פסקל המנוח.³⁶⁵

אפשר לראות בדמות המלווה את מתיא פסקל אל בית הקברות ושואלת אותו "מי אתה" את הקורא המציף מאחורי כתפו ומתבונן בדמות ובקבר ומתקשה לקבוע את מצבם הקיומי ואת מצבו הקיומי שלו עצמו. אותו קורא הוא אנחנו, והמעגל הוא רגרסיבי מכיוון שגם ייצוג הקורא עצמו מצוי בתוך הטקסט: הרי השאלה שהוא שואל היא שאלה שייצוג שואל ייצוג. קשה ואולי מיותר לנסות ולקבוע מי קיים "באמת", ונראה שמבחינת פירנדלו זוהי השורה התחתונה.

הסיפור, מבטיח לנו מתיא, יהיה נצור בלבו של דון אליג'יו, ושוב אנחנו רואים שפירנדלו מדגיש את חוסר ההבנה הטוטלי של מתיא פסקל את הסיפור. שישה חודשים הוא עבר עליו, ומה שאנחנו קוראים הוא ככל הנראה מה שהוא כתב. אלא שגם זה ייצוג מפוקפק, ובמילים אחרות הרמיון בין מה שאנחנו קוראים ובין הסיפור ה"אמיתי" (העולם), משול לרמיון בין מה שכתוב על המצבה ובין מי ששוכן מתחתיה (האדם). מסתבר שהמצבה אטומה לחלוטין ואף שהמילים ניתנות להבנה הן אינן מייצגות את הביולוגיה שקדמה להן. מכיוון שההקבלה לספר נעשית כאן בצורה כל כך מפורשת, יוצא שגם הסיפור אינו מייצג את המציאות. המצבה מייצגת נכונה את המוות, וגם הספר מייצג את החיים ואת העולם, אבל שניהם עושים זאת בצורה כה מעורפלת ובלתי פרטית, עד שבהכרח אנחנו נאלצים להרהר במסקנה של דון אליג'יו.

דברי דון אליג'יו על כך שמחוץ לחוק אין חיים, גם אם פסקל אינו מסכים אתם, נראים יותר ויותר כמו האמת האחרונה של הסיפור. ההתנגדות של פסקל היא באמת שולית מכיוון שבחירתו בדרך הספרות היא בחירה במצבה ובמוות, ולכן הוא יכול להמשיך להתקיים מחוץ לספציפיות שלו, מחוץ לחוק. למעשה המרובע הקיומי שנוצר בין הקורא, הזר, מתיא והמצבה יכול להישבר ולהיות מוכרע רק באמצעות החוק. האדם אינו קיים מחוץ למסגרות שלו. הדבר ניכר אפילו בנוסח האווילי של המצבה, שהוכתבה על ידי העיתונאי ויש בה את מידת האמת שיש לצפות מעיתונאי סנטימנטלי המכתיב מצבה לאחר שהכתיב ידיעה על מות פסקל. הרברים שכתובים על המצבה אינם שקר, אבל גם אינם אמת. מתיא פסקל, שהוכרז מת על ידי העיתון וקובע ככזה במצבה על ידי אותו עיתונאי, גם מושב לחיים באמצעות הכותרת "מתיא פסקל חי". כל אלה במידה של הצלחה ורשעות שממחישה קצת מהשנאה שפירנדלו רחש לעיתונות.³⁶⁶ יחד הם סוגרים את הטקסט בנקודה שבה המודרניות מעוררת אי-נוחות. בהקדמה השנייה מתיא פסקל תולה את האשמה לכל רעות העולם, ובמיוחד של הספרות, בקופרינקוס שגילה לאנשים שהם לא מרכז העולם, ובכך סתם הלכה למעשה את הגולל על הספרות הריאליסטית. הסיגור הזה לוקח את התובנה מעט הלאה: מכיוון שהאדם שוב אינו מרכז העולם, הוא גם לא קנה-המידה של החיים, אלא חייו נקבעים מבחוץ, על ידי העיתון, על ידי אחרים, על ידי החוק. מה שנעשה בלתי אפשרי ברגע ההתכוננות במצבה הם החיים עצמם, שנעלמו תחת הכתוב, כמו שהגוף עצמו נעלם תחת השיח. המקום שבו החיים עומדים מול הקבר ואינם מוצאים את החיים הוא אפוא, במקרה של פירנדלו, הרגע שבו לא רק מודגש הצורך בחוק כדי להגדיר את החיים, אלא שהחיים עצמם, החיפוש אחריהם, הניסיון למצוא אותם ולחוש אותם, הופך להיות אלמנט מהותי של הפוליטיקה, הדבר שהפוליטיקה סבה עליו, כפי שיעמידו זאת התנועות הפוליטיות המרכזיות של המאה ה-20 ובמיוחד הפשיזם, פחות מעשרים שנה לאחר שפירנדלו כתב את הדברים האלה.

סיכום: פירנדלו וצורתה של המדינה

דומה שבין המבקרים שחיו בזמנו של פירנדלו מי שהעמיק להבין את המשמעות החברתית של יצירתו היה גרמשי. אולי דווקא משום שהוא לא ניסה מעולם להתעמק בהם דרך המשמעות הפוליטית-חברתית. אסתטיקה, יש לומר, עניינה את גרמשי בעיקר במידה שבה הצביעה על המשמעות החברתית של הטקסטים. אולי זו הסיבה שהדברים שכתב על פירנדלו נשמעים קולעים כל כך בהקשר של העבודה הזו:

נראה לי שהחשיבות של פירנדלו היא בעלת אופי אינטלקטואלי ומוסרי, כלומר תרבותי, יותר מאשר אמנותי: הוא ביקש להחזיר לתרבות העממית את ה"דיאלקטיקה" של הפילוסופיה המודרנית, כניגוד לדרכי ההבנה הקתוליות-אריסטוטליות של ה"אובייקטיביות של הריאלי". הוא עשה זאת כפי שאפשר בתיאטרון וכפי שיכול לעשות זאת פירנדלו: התפיסה הדיאלקטית של האובייקטיביות מוצגת לקהל כמתקבלת על הדעת, במידה שבה היא מגולמת על ידי דמויות יוצאות דופן, כלומר תחת מעטה רומנטי של מלחמה פרדוקסלית כנגד הדעה המקובלת והמוסכמות. האם יש אפשרות אחרת? רק כך הדרמות של פירנדלו מבליטות פחות את האופי שלהן כ"דיאלוגים פילוסופיים" שאחרי הכול לא חסר להן, מה גם שהדמויות צריכות לעתים קרובות מדי "להסביר ולהצדיק" את אופן ההבנה החדש של הריאלי; ואולם פירנדלו עצמו לא תמיד חומק מסולפיסיזם אמיתי, מה גם שה"דיאלקטיקה" שלו היא יותר סופיזם מדיאלקטיקה".³⁶⁷

מה שפירנדלו עושה, לפי גרמשי, הוא ניסיון לשנות את תפיסת המציאות בתוך התרבות הכללית או התרבות העממית. הפעולה העקרונית היא כנגד התפיסה הקתולית של המציאות האובייקטיבית. אלא שהדיאלקטיקה של פירנדלו אינה ממש דיאלקטיקה, ונדמה לי שאפשר להסכים עם גרמשי בנקודה זאת. פירנדלו נזקק לדמויות יוצאות דופן כדי לחפות על הסטטיות שמאפיינת את המחזות שלו. השורה התחתונה בדבריו של גרמשי היא שפירנדלו אולי מצליח לקעקע את המוסכמות של הריאליזם בקרב הצופים, ובהרחבה בתרבות העממית, אבל הוא אינו מציע דיאלקטיקה אמיתית במקום, אלא סופיזם שאינו מניע לפעולה. באופן הזה, קעקוע מושגי המציאות רק משמש לחיזוקה של ההגמוניה שעתה באה להציל את הבורגנים מהאפשרות של אובדן הסדר. מכיוון שהסדר שוב אינו בעולם, יבוא מי שיבוא ויכפה את הסדר שלו.

נראה שאפשר להגיע למסקנה שהרומן מתאר את כישלון האינדיווידואל להיות כזה על פי מונחי הליברליזם הקלאסי. אלה מניחים יצור אנושי אוטונומי, רציונלי, המקבל את החלטותיו ומתפקד כמקור למדינה וכחלק ממנה. יצור כזה איננו, ואם היה אפשרי בעבר הרי אינו אפשרי עוד, כפי שאפשר ללמוד ממחיקת דמותו של ג'ארקנה מהספר. אביו של פסקל וג'ארקנה שייכים לאפשרות קיום שמזכירה את אפשרות הקיום שרוסו מתאר כ"מצב הטבעי". בנו מתיא חושב שהוא אינדיווידואל עד שהוא מגלה שהוא איננו אדון למותו שלו. מחיקת דמותו של ג'ארקנה מעידה על כך שבמדינה

המודרנית, ובמיוחד לאחר מלחמת העולם הראשונה, אין עוד אפשרות לחופש מהסוג הזה. הסיפור מתרחש כולו במסגרת המגבלה הזאת, כשמתיא פסקל מקבל את כל החופש שאפשר שיהיה לאדם המודרני לעצב את עצמו, עד כדי חופש מחייו. חופשי יותר מאריסטוקרט, הוא יוצא אל העולם רק כדי לגלות שהוא אכן מת. מה פשר המוות הזה, שאינו מוות פיזי בעולם של הסיפור ואף לא מוות רוחני? אין אפשרות להימנע מהמסקנה שמדובר במוות ביורוקרטי. ומסתבר שהמוות הביורוקרטי הוא המוות היחיד שניתן לאדם המודרני. לא משום שהאדם אינו יכול להיות אדם אם הוא לא רשום, אלא משום שהמוות הביורוקרטי הוא עצם האפשרות למות.

זו נקודה עקרונית שמחזירה אותנו להידגר. אדריאנו מיזו מבין שהוא אינו אלא מתיא פסקל המנוח כשהוא לא יכול למות; לא משום שהוא אינו יכול להיהרג, אלא משום שהמוות ללא מה שנשאר אחריו (המצבה) אינו אלא כלום. אם הוא לא יכול למות בשמו, מותו לא יהיה שלו. במתיא פסקל מתרחש סוג של היפוך ביחס למה שנהוג לזהות כאידיאליזם הלאומי: החיים האמיתיים אינם אלה הנזכרים בידי הקהילה, וחיי הזיכרון של הקהילה הרוחנית גם הם אינם החיים האמיתיים, אבל המוות כן. המוות היחיד שיש לו משמעות הוא המוות שיש לו הכרה מצד הכלל, והכלל הזה אינו המשפחה הקרובה ולא בני האדם הריאליים אלא הייצוג המופשט ביותר של קיומם ההיסטורי-פוליטי במדינה. מתיא פסקל נחשב מת על ידי הקרובים לו, על ידי העיתונאים ועל ידי המדינה, וזה מספיק כדי להרוג אותו. כל ההכרות הללו הן נטולות משמעות בסופו של דבר מלבד זו של המדינה המעקרת את האפשרות שלו לחיות.

מחיקת דמותו של ג'ארקנה מתוך הסיפור מראה שקיים במתיא פסקל מוטיב של מרד ומחאה כנגד הביורוקרטיזציה הזו של החיים. מעמד הסיום של פסקל על קברו שלו הוא אירוניזציה של הזעם הזה, מכיוון שמבחינת המדינה הוא מת ונשאר מת, בתוך הספרייה, כלומר בתוך הספרות. נראה שהספרות, אפשרות החיים היחידה שיש לו, ושאלף הייתה כזו לפני מונטה־קרלו, היא עצמה החלפה של חיים במוות. כבר בגיל צעיר מאוד פירנדלו עצמו כתב כך לאחותו: "אני חי בשביל העונג שבלראות את החיים מסופרים בדפים שלי, בעוד אני נוטל אות מגופי, מדמי, מבשרי, מוחי. זו עבודה תובענית של הרס כדי ליצור".³⁶⁸

ניכר שפירנדלו עצמו ראה את הכתיבה כתהליך של מוות אל תוך הטקסט, ומיתותיו של פסקל אכן סבוכות מכדי שאפשר יהיה לפתור אותן במעט זלזול, כפי שעשה קרוצ'ה, ולומר שמדובר בסופו של דבר בספר שמעלה על נס את המעמד האזרחי.³⁶⁹ אמנם גם בכך הספר עוסק, אבל גם במחאה כמעט מהפכנית כלפי המצב הזה שבו המדינה היא התנאי לחיים של היחיד. מסתבר שחלק ניכר מהטענות המרכזיות של הרומן נשאות אטומות אם מפרשים את תפיסת המוות של פירנדלו במונחים של צורה וחיים. לא במקרה קרוצ'ה עיגן את התקפותיו על פירנדלו בחולשה הפילוסופית הבסיסית של הטיעון של טילגר שפירנדלו אימץ.

פירנדלו עצמו, במה ששאשא מכנה בצדק פירנדליות, הקשה על חקירת תפיסותיו

הפוליטיות לא רק בשל הקושי להכריע בין העדות הביוגרפית לזו הספרותית, אלא משום שהוא עצמו הסביר את הפוליטיות שלו באופן שבהחלט מקשה על ההכנה. הפעם הראשונה שבה הוא הביע בכתב את עמדותיו ביחס לפשיזם הייתה כשנה לפני שהצטרף למפלגה, ביום השנה למצעד על רומא. העיתון הרעיון הלאומי הקדיש לחגיגות את העמוד הראשון יחד עם פורטרט של מוסוליני ומאמרים של מיטב האינטלקטואלים הפשיסטים, ביניהם פירנדלו, וכך נכתב בו:

אי־אפשר שלא יהיה מבורך מוסוליני על ידי אחד שתמיד חש בטרגדיה האימננטית של החיים, אשר, כדי להתקיים באיזשהו אופן, דרושה להם צורה; אך מיד בצורה שבה הם מתקיימים, הם חשים במוות; משום שהם דורשים ומוכרחים לנוע ללא הרף ולהשתנות, רואים את עצמם כאסירים, נזעקים מבפנים, נוגסים, ולבסוף חומקים: מוסוליני, שבאופן ברור כל כך מראה שהוא מרגיש את ההכרח הכפול והטרגי של הצורה ושל התנועה, ושבעוצמה רבה מבקש שהתנועה תמצא בצורה מסודרת את הבלם שלה, ושהצורה לא תהיה ריקה לעולם, אליל מיותר, אלא תאסוף מבפנים את דופק החיים התוססים כך שהם יומצאו מחדש רגע אחר רגע, מוכנים תמיד למעשה שינכיח אותם לעצמם וכפה אותם על אחרים. הרגע המהפכני שהחל על ידו במצעד על רומא ועתה כל הדרכים של הממשלה החדשה שלו, נדמים לי בפוליטיקה כיישום הכרחי ומתאים של תפיסת החיים הזאת.³⁷⁰

המאמר הוא למעשה משפט אחד ארוך, מסורבל ובעייתי מבחינה פילוסופית, ועוד משפט קצר. אף שהיה אפשר לנסות ולייצר קוהרנטיות בעברית הערפתי להשאיר כלשונם את הדברים משום שלמען האמת הם כמעט בלתי ניתנים להבנה. ברור שמדובר בעיקרון של הצורה ושל התנועה כמוות וחיים, אך ההעתקה שלהם אל שדה הפוליטיקה מגושמת. אולי הדבר היחיד שכן ניתן להבין הוא המשאלה של פירנדלו שאכן בכוחו של מוסוליני לרסן את הכוחות הרדיקליים בתוך הפשיזם, דבר שהוא יעשה בהמשך, לאחר רצח מטיאוטי ועם המעבר אל הדיקטטורה.³⁷¹ אבל מעבר לכך אפשר להבחין בחתירה של פירנדלו תחת האובייקטיביות של הריאלי, וכפי שגרמשי קבע, בכך שאי־מציאותו של המציאותי אינה מובילה לתנועה של שחרור אלא לכמיהה לסדר שייכפה. פירנדלו משתמש בהסבר של טילגר לפירנדלו על מנת להסביר את מוסוליני ואת ההתנהלות של מוסוליני בפוליטיקה: קורא נאמן של פירנדלו הנוהג כפירנדלו עצמו ביצירתו.

הדברים של פירנדלו מעידים יותר מכול על פירנדלו, על היכולת שלו להסביר את עצמו כמי שפועל בתואם עם החברה שבתוכה הוא יוצר. הדברים של פירנדלו אינם מסבירים את הפשיזם ואף לא נראה שיש כוונה כזאת; הם אומרים בחוסר מובנותם בדיוק את מה שאומר הפשיזם על עצמו: שהמהפכה הנה הכרחית כדי לחלץ את האומה ממצב של מוות, ושכל ההסברים והטיעונים בעד או נגד מובילים לרומא, אל מוסוליני, שבדמותו כל אחד יכול למצוא את ההסבר לתמיכתו בפשיזם.

נכונותו של פירנדלו לראות בשלטון האוטוריטי ולאחר מכן בדיקטטורה שלטון

לגיטימי ברורה וידועה ובאה לידי ביטוי מלא באופן ובעיתוי שבו הוא הצטרף למפלגה. הבעיה בעיני פירנדלו אינה קיומה של אלימות אלא היעדר מונופול עליה. לכן הבחירה החד-משמעית שלו באלימות הנה מכוונת. אלימות זו היא חלק בלתי נמנע מהחיים הפוליטיים וגם מהספרות. כפי שהמחבר הוא הנותן חיים לדמויות במקרה של שש נפשות מחפשות מחבר, ולו כדי שיוכלו להרוג את עצמן בסוף המחזה, כך המנהיג הוא הנותן חיים לעם ומשום כך גם הדרישה מצדו להקרבה והחובה להישמע לה הנן מובנות מאליהן. העם בעיני פירנדלו כמו בעיני אורטגה אי גאסט נתפס כהמון נבער וניתן לעיצוב שלא רק שצריך למנוע ממנו את השלטון אלא שמוכרחים לכוון אותו כדי להימנע מאנרכיה אלימה.³⁷²

בסיכומו של דבר המחשבה של פירנדלו משיקה לזו של הפשיזם ושל פשיסטים כג'נטילה, גם אם לא באופן עקבי. אלמלא היה הפשיזם לא עקבי ומרובה פנים הוא היה מתקשה לשלוט עשרים שנה ברמת אלימות וטרור פנימיים נמוכות יחסית. במקום לשאול אם פירנדלו היה פשיסט, השאלה היא אם תפיסת המוות שלו דומה לזו של הפשיזם, ובמיוחד לזו של מוסוליני, והתשובה אינה יכולה אלא להיות כן והיא נובעת מהמקום המיוחד של המדינה ביחס ליחיד, לחייו ולמותו. מכיוון שמותו של היחיד, כלומר האינדיווידואליות שלו, מקבל משמעות חיובית רק מכוחה של המדינה ושל החברה שבה הוא חי, אין שום קושי בדרישה של המדינה להקריב את החיים האלה, שאינם בעלי משמעות עד שהיא ניתנת להם. הליך נתינת המשמעות הזה עובר אמנם דרך המנהיג, אבל הוא אינו אלא נציג של רוח האומה שבמחשבות הפשיסטיות קודמת לכל התופעות שהן אשליית החיים. דברים מסוג זה באים לידי ביטוי בצורה בהירה, עד כמה שניתן, בידי האידיאולוג של השלטון ג'ובאני ג'נטילה בחוברת שפורסמה בשנת 1934 ונקראת מקורות ודוקטרינה של הפשיזם, שחלק ממנה "המדינה הפשיסטית כדמוקרטיה"³⁷³ יידון בסיכום העבודה.

אונגרטי כתב שהשירים שלו היו חביבים על חבריו מה"עם" בשוחות, וייתכן שזאת האמת: סוג מסוים של חיבה שקשורה לתחושה שהשירה "הקשה" (בלתי מובנת) מוכרחה להיות יפה והמחבר איש נאצל בדיוק משום שהוא מנותק מהעם ובלתי מובן: דבר זה קרה גם עם הפוטוריוזם והוא אספקט של ההערצה העממית כלפי האינטלקטואלים (שלמען האמת הם שנואים ונערצים בו בזמן)

גרמשי³⁷⁴



אונגרטי: האדם מול שבירותו

מי שנולד לשר *Chi è nato per cantare*
 שר גם כמותו *Anche morendo canta*

האני

ג'וזפה אונגרטי נולד בשנת 1888 למהגרים איטלקים שהגיעו לאלכסנדריה בעקבות העבודות בתעלת סואץ.³⁷⁵ ב-1912 הוא עזב את מצרים לצרפת כדי לסיים את לימודיו, ושם נוצר הקשר בינו ובין קבוצת הפוטוריסטים הפיורנטינית, ובהם סופיצי, פלצסקי ופאפיני, שבהמשך ייסדו את כתב העת לצרבה.³⁷⁶ ב-1914 הגיע אונגרטי לאיטליה לראשונה, וב-1915 פרסם בלצרבה את השירים הראשונים שלו.³⁷⁷ במאי 1915, לא מעט בעקבות מסע-הצלב של "מחנה ההתערבות", שכלל בתוכו את האוונגרד, הפוטוריסטים, ה"נוער" ואמנים כד'אנונציו, הצטרפה איטליה למלחמת העולם הראשונה לצד בעלות הברית, ואונגרטי גויס לצבא. השירים הראשונים שאונגרטי כתב בחזית נכתבו ב-22.12.1915 וב-1916 הוא פרסם את ספרו הראשון *Il Porto Sepolto* (הנמל הקבור) על ידי אטורה סרה, חבר לשוחות, בשמונים עותקים.³⁷⁸ לקראת סיום המלחמה נשלחה היחידה של אונגרטי לחזית הצרפתית, ולאחר המלחמה הוא נשאר בפריז ככתב של העיתון *Il Popolo D'Italia* שערך מוסוליני.³⁷⁹ בשנת 1919 ראה אור בפריז ספר שיריו בצרפתית *La Guerre* (המלחמה) ובו בעיקר אוסף שירים שנכתבו באיטלקית ותורגמו לצרפתית.³⁸⁰ במידה מסוימת האופי של התרגומים שונה מהמקור, וניכר שהבחירה והתרגומים מושפעים ממודעות סגנונית סימבוליסטית הקשורה להתפתחות השירה הצרפתית.³⁸¹

ב-1919, בעוד אונגרטי שוהה בצרפת, ראתה אור בהוצאת Vallecchi בפירנצה האסופה *Allegria di Naufragi* (שמחת הטרופים), שכללה את שירי הנמל הקבור ושירים נוספים שנכתבו במהלך המלחמה בתוספת חלק שנקרא "אחרונים". ב-1922 פורסמה

גרסה של הנמל הקבור בתוספת הקדמה שכתב מוסוליני. בהמשך ניסה אונגרטי להתנער ממנה, אך היא צוטטה פעמים רבות כניסיון הוכחה להיותו פשיסט.³⁸² האסופה כוללת בתוכה גם את השירים הראשונים שבעתיד יפורסמו בחלק השני של יצירתו *Sentimento del Tempo* (תחושת הזמן). רק בשנת 1931 הופיעה האלגריה, תחת השם הסופי ובפורמט כמעט סופי של *Allegria*,³⁸³ שמוגדר כאסופת השירים שבין 1914-1919. אלגריה הוא הספר הראשון שאונגרטי הוציא, והוא מכיל את השירים שנכתבו בזמן המלחמה וגם מספר שירים שנכתבו לפניו ועובדו מחדש למהדורה. החלק האחרון של הספר, "ראשונים", נכתב לאחר המלחמה.³⁸⁴

ספרו הראשון של אונגרטי זכה להתייחסות כמעט מיידית ולהכרה נרחבת. ספרו השני, תחושת הזמן, כבר יצא בשתי הוצאות ברוזמנית.³⁸⁵ שני הספרים הללו ראו אור ב-1943 כחלק מאוסף בשם *Vita d'un Uomo* שהופיע בהוצאת מונדרורי במילאנו³⁸⁶ ומהווה יחד עם *Il Dolore*, שהופיע כחלק השלישי בשנת 1946, גרסה סופית לתקופה הזאת בשירתו.³⁸⁷ השינויים שנערכו בשירים, במיוחד בשירים המוקדמים, נחקרו בצורה די מקיפה באופן שהוא לעתים טכני,³⁸⁸ ועיקר הדיון המחקרי נסב על ההבדל שבין תחושת הזמן ובין שמחת הטרופים מבחינה משקלית.³⁸⁹

המחקר של דה רוברטיס – העורך האחרון של *La Voce* ומבקר מרכזי של התקופה – קצר, אבל אבחנותיו, בדומה לאלה של טילגר שעומדות בבסיס מחקר פירנדלו, עומדות בבסיס הדיונים בווריאציות של אונגרטי. במסגרת הדיונים האלה אונגרטי מתואר כמשורר של "המילה" שהתפתח ממשורר של חרוז חופשי, פתיחות משקלית ופראות תוכנית, לסגירות צורנית הרמטית המנומקת באופן פסיכולוגי ולשוני כ"חיפוש" של אונגרטי אחר עצמו ואחר המילה הפואטית.³⁹⁰ קרלו אוסולה, מהחוקרים המרכזיים של אונגרטי, אף מכנה את פרק הפתיחה של המונוגרפיה המקיפה שלו על אונגרטי בכותרת "מחיי אדם להיסטוריה של מילה".³⁹¹ תפיסה זו היא חלק מהנטייה של הביקורת לבודד את השירה של אונגרטי מן ההקשר ההיסטורי ולקרוא אותה כשירה הרמטית השואפת לניתוק מקסימלי מסביבתה ולריכוז מקסימלי בלשון בכלל ובמילה בפרט.³⁹²

נראה שהתפיסות האלה נשענות על שתי תופעות מרכזיות: האחת שהשירה של אונגרטי היא אכן שירה "קשה", הרמטית ובלתי רפרנציאלית, המתנגדת למשמעות באופן כללי, קל וחומר לקריאה בהקשר פוליטי.³⁹³ והשנייה היא שאונגרטי בהחלט היה פשיסט מאמין. אמנם, כפי שהוא מעיד על עצמו במכתב לפולאהן, הוא "שלם עם עצמו משום שהפשיזם הביא לו רק עוני",³⁹⁴ אך זו אמת חלקית וראייה שאינה מוכיחה אלא שאונגרטי באמת היה פשיסט ולא אופורטוניסט. צירופו של אונגרטי ל"אקדמיה של איטליה", תואר שהביא אתו גם משרה מכניסה יחסית, אולי לא עשה אותו עשיר, אבל הוא גם לא התמנה בשל האנטי-פשיזם שלו. אולי לנוכח האמביוולנטיות הזו, הפרשנות של אונגרטי מוצאת צורך לייצר מחיצה בין השירה ובין הפוליטיקה. השירה, כדרכה של שירה הרמטית "קשה", נעתרת בקלות להפרדה

כזו, ודווקא משום כך נחוצה דרך עוקפת שתאפשר לבחון בין השאר את המשמעות הפוליטית של השירה עצמה בנקודת ההשקה הקיצונית ביותר שבין הפרטי והציבורי: המלחמה.

על פי ההסבר המקובל³⁹⁵ אונגרטי התחיל את דרכו כפוטוריסט שלא ממש הזדהה עם התנועה אלא יותר עם מלרמה³⁹⁶ או לפורג³⁹⁷ ואו פלצסקי (Palazzeschi). פרסום השירים הראשונים בלצ'רבה והחברות עם פאפיני וסופיצי הם בין הראיות המרכזיות לכך, והטיעון נתמך בשורה אחת מהשיר הראשון שפרסם אונגרטי, "אלכסנדריה". השיר פורסם לראשונה בלצ'רבה ב-7.2.1915, והופיע שוב לאחר מכן רק בחלק השני של "חיי אדם" בתוך תחושת הזמן. גם אז תוך השמטת השורה הפוטוריסטית יחסית: "Chi Se Ne Frega", שפירושה בעברית של הזמן "מי שם קצוץ". למרות המובהקות של הביטוי קשה לסווג את שאר השירים שפורסמו בלצ'רבה כשירה פוטוריסטית, והגדרתו של אונגרטי כמשורר שהפוטוריות שלו לא עלה יפה נראית לי בעלת תועלת פרשנית מוגבלת.³⁹⁸

השאלה אם כן אינה שאלה של סיווג³⁹⁹ אלא עניינה הוא מהי משמעות בחירתו של אונגרטי לפרסם את שיריו הראשונים בלצ'רבה, האם אפשר ללמוד מהשינויים שהוא ערך בשירים האלה משהו על השפעת המלחמה על תפיסת המוות שלו, והאם בכלל אפשר לראות בשינויים עדות להשפעה של מלחמת העולם הראשונה על תפיסת המוות השירית שלו. עמדה זו, שאינה עוסקת בסיווג, גם מאפשרת לבחון את עצם הקטגוריה של שירה הרמטית באיטליה בתקופת הפשיזם כקטגוריה שלא רק שאינה אפוליטית, אלא היא פוליטית להפליא בהיותה עדות לכך שהשירה מחזיקה את האמת הלשונית ואמיתות אחרות, מוגנות מפני הלשון הטוטליטרית והשקרית של השלטון.

'מחנה ההתערבות'⁴⁰⁰

השירים של אונגרטי החלו להתפרסם בלצ'רבה בזמן שכתב העת והעומדים בראשו, פאפיני, סופיצי, פלצסקי ואחרים, עסקו במצבה של איטליה בתוך המשבר האירופי וקראו לכניסתה המידית של איטליה למלחמה. הטיעון העיקרי של "מחנה ההתערבות" היה שאיטליה מחמיצה את ההזדמנות להיטבל ולהיצרף באש. לשיטתם, הניטרליות בקונפליקט כזה אינה אפשרית ומזיקה, ובמילים פשוטות, איטליה צריכה להפסיק לפחד ולהיכנס סוף סוף למלחמה. בתקופה שבה אנו חיים, ראשית המאה ה-21, קשה לדמיין כתב עת לשירה שעסוק כולו בריצה אל מלחמה שתהפוך להיות בית מטבחיים חסר תקדים, אבל זאת אינה הדוגמה היחידה לכך בחברה המשוועת לשינוי שלדעת רבים יכול לבוא רק באמצעות המלחמה. עובדה היא שנושאי המסר הזה זכו לאהדת הציבור וגרמו לפוליטיקאים שלא ששו אלי קרב לחוש שאין להם ברירה אלא להיכנס למלחמה. דברים שאמד'אנונציו בסיכומה של המסיבה לכבוד ההחלטה להצטרף למלחמה יכולים להבהיר את רוח הזמן:

הו חברים, זה אינו כפור של שחר אלא צמרמורת עמוקה יותר, ואנחנו כולנו חיוורים. הדם מתחיל לזרום מגוף המולדת. אינכם מרגישים? ההרג מתחיל, ההרס מתחיל. אחד משלנו נהרג בים, אחד משלנו נהרג ביבשה. כל אותו העם שאמש התרוצץ ברחובות ובכיכרות, שאמש בקול גדול דרש את המלחמה, מלא ורידים, מלא דם, ואותו הדם מתחיל לזרום, אותו הדם מכבד את רגלי התפארת הסמויה, תפארת מפוארת יותר מכל אותו העם, סוד נעלה שדבר ביקום לא ישווה לו. אנו נכנסים לשם ועל פנינו צלמוות. אבל גם לנו אין עוד ערך שאינו שווה-ערך לדם שנשפוך, איננו יכולים עוד להימדד שלא על פי האדמה שיש לכבוש.⁴⁰¹

הדברים האלה, בסגנונו המעורר אי-שקט של ד'אנונציו, מייצגים היטב את הלך הרוח שעמד מאחורי החתירה אל ההתערבות במלחמה. בניגוד למה שנהוג לחשוב, האפשרות לחתירה שכזאת אל המלחמה בנויה פחות על הכחשה של המוות ויותר על ביזוי החיים.⁴⁰² בדבריו של ד'אנונציו החיים מוכנים מאליהם, בעוד המוות הוא מסתורין, אי-רציונלי, תחליף או סף למסתורין הדתי.⁴⁰³ האדם אינו אלא ערך מותו. פירוש הדבר שאין עוד דרך למדוד את ערכם של החיים שלא באמצעות המוות, ומוות בעל ערך הוא "המוות הראוי". מוות ראוי הוא על פי תפיסה זו מוות שיש לו משמעות ציבורית ושזוכה לזיכרון בציבוריות: החיים שלא בראי הסיגור שלהם אינם יכולים להימדד.

מבחינה רטורית וספרותית הנאום הקצר הזה בנוי לתפארת על מערך הצבעים. החיזור של השומעים מסמן את מותם ומשתווה לחיזורן של השחר. המוות של השומעים, ובהרחבה של שאר המשתתפים במלחמה, הוא השחר, לא הלילה. המוות הוא ההתחלה של החיים ולא סופם. הגוף החי איננו האנשים אלא המושג האידיאלי של "תפארת העם" שלרגליה מוקרב הקורבן. לא קשה לראות שתפיסה כזאת נשענת על ראיית החיים כשלעצמם כחסרי ערך חיובי, כמוכן שאינו רחוק מזה שאליו מתכוון זרטוסטרא הנושא על ידיו את הלולייין "החי באמת" שמת תוך כדי סיכון חייו. באופן פרדוקסלי, רק לכאורה הדם הזורם לרגלי "תפארת העם" הופך למיוחד משום היותו מוות שלרגלי התפארת; הוא אותנטי ובעל משמעות משום שהוא נזכר ומוזכר בדמות התפארת של האומה – תוכנית האב של כל סוגי האנדרטאות לנופלים למיניהם.⁴⁰⁴

כידוע, ההשפעה הקולנית של תנועת ה-Interventismo על כניסתה של איטליה למלחמה לא הייתה מבוטלת,⁴⁰⁵ ודבריו של ד'אנונציו, שבאו עם ההכרעה להיכנס למלחמה, יכולים לספק רקע מתאים לבחינת תפיסת המוות שרווחה בכתב העת לצ'רבה.⁴⁰⁶

המחקר נוהג לתאר את הסביבה האינטלקטואלית שבה מצויים בני חבורת לצ'רבה בצורות שונות הנעות בין פוטוריוזם לאוונגרד וריאקציונריות, כשהדיון מתנהל סביב עקרונות שאפשר לכנותם ניטשיאניים. עיקרם תפיסת החיים שאינם חיים אלא כשהם עומדים בסכנת מוות. כלומר המוות כחיים. כך כותב פלצסקי, מהיוצרים הדומיננטיים בכתב העת, ב-1.12.1914: "אתם מציעים לי מלחמה שהאמצעי שלה הוא המוות והמטרה שלה היא החיים, ואני דורש מכם מלחמה שהאמצעי שלה הם החיים, והמטרה מוות".⁴⁰⁷

הדברים האלה הם הקטע האחרון במסה מקוטעת וארוכה, אירונית ומעורפלת למדי ששמה "ניטרליות". כשפלצסקי כתב את הדברים כבר עברו ארבעה חודשים מאז תחילת המלחמה, ואיטליה עדיין הייתה ניטרלית. עמדתו של פלצסקי ביחס למלחמה היא המורכבת מבין אלה של העורכים, אמביוולנטית, אירונית וסקפטית, ופלצסקי אף התעמת על כך עם דמויות כקארה ומרינטי. נהוג לראות בפלצסקי כמי שקרא לניטרליות, אך ניכר בדיעבד שהרצון לקרוא את פלצסקי כמי שמכריז על ניטרליות משותף לפלצסקי עצמו ולתרבות האיטלקית שאחרי הפשיזם.⁴⁰⁸ כשקוראים את הדברים האחרים שכתב פלצסקי, ובמיוחד את הדברים שכתב עם הכניסה למלחמה ("Evviva! Evviva Questa Guerra" – תחי המלחמה! [22.5.1915]), קשה מאוד להתעלם מכך שהעמדה של פלצסקי רחוקה מלהיות חד-משמעית נגד המלחמה.

דבריו דו-משמעיים. מצד אחד מדובר לכאורה בדרישה לחיים כפשוטם, דרישה המגלמת בתוכה ראייה של החיים עצמם כמלחמה מתמשכת שבסופה מתים בכל מקרה ומשום כך אין טעם במלחמות של ממש. מצד אחר אפשר לראות בדרישה הזאת של פלצסקי נוכחות ניכרת של התפיסה שלפיה "האחרים" מדברים על מלחמה שבה המחיר הוא חיי אדם והתמורה היא חיי האנשים האחרים, כלומר האומה, ואילו הוא דורש מלחמה שהיא החיים, והמוות הוא התוצאה הבלתי נמנעת שלהם. ה"אתם" בפרשנות הזאת הם אלה שרוצים במלחמה, אבל הם רוצים בה מסיבות פרגמטיות – טריטוריאליזם וכו'. הדובר של פלצסקי מבקש מלחמה שיש בה אלמנט אנרכיסטי, שאינה קשורה לשיקולים של הכלל או לפוליטיקה פרגמטית כלשהי. הוא אמנם אינו מבקש כמרינטי מלחמה כאסתטיקה של החיים, אך הדברים, גם אם הם מבוססים על תפיסה של חיי היומיום כמלחמה, בהחלט מאפשרים ואף מניחים שאם כך גם המלחמה היא חיים לא רק משום שהיא כרוכה בסכנת המוות, אלא מכיוון שהמוות – ולהיות על סף המוות – הוא היפה.⁴⁰⁹

פלצסקי, משום שלא נהוג לכלול אותו במחנה ההתערבות, ומשום שהיה בין הראשונים שהבינו את האסון שבמלחמה, ממחיש את הרובד המשותף, ה"דורי" שמבדיל בתוך מחנה ההתערבות עצמו בין הצעירים ובין אנשים כד'אנונציו. שניהם רואים במלחמה דבר שהוא נעלה על פני חיי היומיום, אבל מסיבות שונות מעט. לפי פלצסקי המלחמה היא החיים האמיתיים, אבל בעוצמה הראויה רק למי שמחשיב את עצמו תאב חיים, מי שבאמת יודע שאפשר לחיות רק מתוך שאיפה אל המוות ולא מתוך הדחקת וראותו. המלחמה כחיים נבדלת מהחיים "הרגילים" דווקא באופן שבו נתפס המוות, בעוד שבחיים "הרגילים" החיים הם הטוב שמוביל אל המוות הרע. במלחמה, כבחיים ה"אמיתיים", המוות שוב אינו רק סוף אלא שיא. בתוך הדברים האלה מקופלת תפיסה אנרכיסטית שונה מזו של ד'אנונציו שאינה מקבלת את תפארת האומה כמצדיקה את הקורבן. הקשר בין היחיד ובין הכלל – הבסיס של המלחמה הלאומית-בורגנית – אינו מובן מאליו. המת במלחמה שוב אינו קורבן של החברה, אינו מחיר הישרדותה, אלא הוא הנבחר שבה, החלוץ ההולך לפני המחנה, הנבדל מההמון

בכך שהוא הולך בעיניים פקוחות ומתוך חיים אל המוות, בעוד ההמון (ההם) הולך לשם במורא ובעיניים עצומות.

כפי שהראה וול (Wohl) במחקר הקלאסי *Generations of 1914*,⁴¹⁰ דברי פלצסקי משקפים ומסכמים קשת רחבה מאוד של מאמרים דומים, מורכבים פחות או יותר, מאת פאפיני, סופיצי, ג'איר, סאלפטר ואחרים המאפשרים לראות את עומק חדירת הרעיון שהמלחמה היא מצב אנושי אידיאלי. הדור הזה, שאליו שייכים אונגרטי והאחרים, יצא למלחמה כשהוא מלא תקווה ורצון לשינוי, אשר על פי תחושתו לא יכול היה לבוא בדרך שאינה אלימה. תחושה זו מצויה במידה ניכרת גם בכתבים של פירנדלו מאותה תקופה.⁴¹¹ עורכי לצרבה ייצגו נאמנה את הדור הצעיר, כמו גם חלקים נרחבים בציבוריות האיטלקית שראו במלחמה לא רק "היגיינה של העולם", אלא תיבת פנדורה שמתוכה תיוולד אירופה החדשה המודרנית. כך לדוגמה הם כתבו במניפסט הפתיחה של כתב העת כאשר המלחמה האירופית לכאורה עוד לא נראתה באופק: "אנחנו יודעים יותר מדי, מבינים יותר מדי: אנחנו בצומת: להתאבד או ללחום, לצחוק ולשיר. אנחנו בוחרים בדרך הזאת כרגע".⁴¹²

דוגמה נוספת לכך ניתן למצוא במאמר של פאפיני משנת 1914, אשר בסיכום מאמר שכותרתו "אנחנו אוהבים את המלחמה" כותב: "... אנחנו אוהבים את המלחמה ואנחנו מתענגים עליה כל עוד היא נמשכת, כאיני טעם. המלחמה היא איומה – ובדיוק משום שהיא איומה ואדירה ונוראה והרסנית עלינו לאהוב אותה בכל לבנו הגברי".⁴¹³

יש בלצ'רבה שונות רבה ביחס למקורות הפוטוריסטיים, אך קשה להניח רקע אחר להשקפת העולם שלהם מאשר מרינטי. על אף פרישתו מכתב העת לאחר כשנה, הוא עדיין מבטא את תפיסת העולם הזו בצורה השלמה ביותר.⁴¹⁴

מרינטי והמלחמה

דמותו של מרינטי והשפעתו על התרבות האיטלקית שבין מלחמות העולם רחבות, ידועות ונדרונו בעבר.⁴¹⁵ כמו אונגרטי גם הוא נולד להורים איטלקים באלכסנדריה והגיע תחילה לפריז ורק לאחר מכן לאיטליה, שם הקים את כתב העת *Poesia* ב-1905. ב-1909 פרסם את המניפסט הפוטוריסטי בלה פיגארו ושנה מאוחר יותר בחוברת שנקראה "מלחמה, ההיגיינה היחידה של העולם". חמש שנים מאוחר יותר החוברת הופיעה בתרגום לאיטלקית לצורכי תעמולה.⁴¹⁶ המניפסט הפוטוריסטי ידוע ומוכר, אך לא נדון מבחינת תפיסת המוות שלו ועל כן יש טעם להתעכב על העמדה המבוטאת בסעיף התשיעי שלו: "אנחנו רוצים להלל את המלחמה – ההיגיינה היחידה של העולם – את הצבאיות, את הפטריוטיות, את התנועה של פורקי העול, הרעיונות היפים שבשבלים מתים, ואת הכוז לאישה".⁴¹⁷

מה שמרתק מבחינתנו כאן הוא המתח הקבוע אצל מרינטי בין פריקת עול ואנרכיזם

אינדיווידואלי ובין המחויבות החברתית. הדברים כאן נאמרים תחילה במפורש: על מישור אחד עומדים המילטריזם, הפטריוטיזם ופורקי העול. אלה, אפשר להבין, הם הרעיונות היפים שעבורם מתים, אלה שכבר פורטו. דרך שנייה להבין את הדברים היא שכל הדברים היפים הם הפירוט של מה שכלול במלחמה. הפרשנות השנייה נראית סבירה יותר, אך היא מוכרחה להתעכב על הבז לאישה. האם הוא חלק מהמלחמה? בשנים האחרונות נעשתה עבודה רבה על שאלות מגדריות בתוך המודרניזם בכלל והפוטוריזם בפרט, ועל אף שהפרשנויות מלאות עניין נראה שאין בהן התייחסות לכך שמרינטי נוטל את הקלישאה הבסיסית ביותר של תרבות המלחמה המערבית, הקודקס האבירי שעל פיו ראוי למות למען האישה, ומעמיד אותה כהיפוכם של הרעיונות היפים שבשבילם מתים עכשיו. עבור מרינטי מצב המלחמה הוא מצב שמדחיק עד גבול האפשר את הקשר בין היחיד הנלחם ובין החברה שבמסגרתה הוא נלחם.⁴¹⁸ אם, כפי שנדון בהקדמה, האפשרות והנכונות למות בקרב, לפחות באנליזה הציונית, קשורות בשוויון ערך בין הפרטים בחברה, שכל אחד במקומו ובזמנו עשוי להיות המת למען הכלל, אם אלתרמן קושר בין העריסה לחרב שביד הלוחם, התפיסה של מרינטי פחות או יותר הפוכה והיא רואה את החרב כבז לאישה, כהתנתקות ממנה.⁴¹⁹ המלחמה היא הוויה שמוצאת את הגיונה לא בחיים הפוריים של האישה אלא במוות הגברי העקר אשר בכך נשגבותו.

תיאור זה אינו שונה במהותו מזה העולה מהמחקר של אנדרו יואיט, שתיאר בצורה ברורה את מרינטי כמי שנע בין קוטב אנרכיסטי לקוטב לאומי. מרינטי בעיניו הוא מי שמצד אחד מעמיד את האומה מעל הכול ומצד שני יוצר את הדקונסטרוקציה שלה. בסעיף התשיעי במניפסט אפשר לראות שמרינטי אכן יוצר איזון בין הדחף לפרוק עול ובין הדחף לשאת בעול. יואיט מסביר זאת תוך הסתמכות על ניתוח של הקפיטליזם האימפריאליסטי:

כך, כשמחפשים אחר המקור של האסתטיקה הדקונסטרוקטיבית של מרינטי, לדוגמה, אין צורך להיסמך על הנעורים הסימבוליסטיים-אנרכיסטיים, אלא מספיק להעמיד אותו בתוך הדינמיקה ההרסנית והטרנסגרסיבית של הקפיטליזם בשלב האימפריאליסטי. האמביוולנטיות של הלאומיות של מרינטי מסבירה את האפשרות של שיתוף הפעולה שלו עם אנרכיסטים, כמו גם את הקשרים הפוליטיים שלו עם הפשיזם. במקביל, הדקונסטרוקציה של קטגוריית "הלאום" מספקת את העדות הברורה ביותר מדוע האימפריאליזם היה נקודה של קרע תמידי למרינטי האוונגרדיסט ביחסיו הן עם האנרכיסטים והן עם המשטר הפשיסטי.⁴²⁰

הדברים האלה הם חלק ממסגרת דיונים רחבה יותר שעוסקת בין השאר גם בשאלות של פריודיזציה של המודרניזם, המקום של האוונגרד והמעמד של המודרניזם הפשיסטי, ובמיוחד של מרינטי, בתוכם. יואיט מנסה להראות שהעיסוק באסתטיקה של הפוליטיקה אינו אופייני רק לפשיזם, כפי שטען בנימין, אלא הוא נובע ממהותה של החברה הבורגנית, ולכן הפשיזם אינו אלא זיקוק של מהותו ההרסנית של האינדיווידואליזם

הקפיטליסטי, כשהאוונגרד, על פי יואיט, רואה בגוף אתר של מפגש בין טבע, מכונה וטכנולוגיה. לענייננו כאן חשוב שהטיעונים והניתוח של יואיט יוצרים אפשרות לחזור ולראות בלשון הפיגורטיבית את האתר הפוליטי הראשוני, הרובר היסודי של המפגש בין (גוף) היחיד לחברה. תפיסה של מרינטי כמי שהאמביוולנטיות שלו בנויה על בעיה בלשון הפיגורטיבית אפשרית מכיוון שהיא רואה בשירה לא רק ביטוי של היגיון כלכלי-חברתי אלא אחד מאתרי היצירה, ואולי אף אתר מרכזי ליצירה של אפשרויות חברתיות בעלות היגיון כלכלי-חברתי.

יוצא מכך שדרך אחת להתבונן במהלך התרבותי שהתרחש באיטליה בראשית המאה היא בדיקה של המתח שבין האינדיווידואליזם המהפכני שאפיין את האוונגרד ובין הפרימאט של הלאום-מדינה שעליו התבסס הפשיזם. מתח זה המשיך, כידוע, להטריד את מוסוליני במשך כל שנות ה-20 וה-30 ולמעשה עד שנת 1936, והוכרע רק עם המעבר אל מה שנהוג לראות כשלב הטוטליטרי של הפשיזם. עד אותה נקודה הדחה האנרכיסטי-מהפכני נטל חלק ברטוריקה הפשיסטית והיה חלק בלתי נפרד מאופני הפעילות של הצעירים בתוכה.⁴²¹ בהסתכלות כזאת אפשר לראות באונגרטי מי שהצליח למתוח את הגשר הזה, ליצור את הקישור בין היחיד הפוטוריסטי והאנרכי שחיו הם מותו, ובין המדינה, האחרים, ההם, החברה, האישה, אלה המהווים את הכלל שממנו היחיד יוצא למלחמה ושאליו הוא שב מת, פיזית או נפשית. מבחינה פוליטית המשמעות של גישור כזה היא אדירה והיא עומדת בבסיס היכולת של הפשיזם לעבור משלב מהפכני לשלב המשטרי ולשלב את האינטרס הבורגני עם הדחה המהפכני.

בחנית תפיסת המוות בהקשר הזה מאפשרת לראות בלשון את שינויי התפיסה התרבותיים שחלו במעבר מהפוטורויזמים של מחנה ההתערבות אל הפשיזם. כדי לעמוד עליה בשירתו של אונגרטי עלינו להתבונן תחילה ב"אני" הרובר בשירה שהופיעה בלצ'רבה וקדמה למלחמת העולם.

הדובר של אונגרטי

כשאונגרטי, משורר בתחילת דרכו, הגיע מפריז לאיטליה, הוא בחר לפרסם את שיריו הראשונים בלצ'רבה. כאוס רעיוני מסוים היה חלק מהשקפת העולם העקרונית של העורכים,⁴²² ומשום כך קשה לספק משמעות אחת ויחידה לבחירה של אונגרטי לחבור דווקא לכתב העת הזה. אפשר רק להניח שכמשורר מתחיל עמדו בפניו מודלים אוונגרדיים של האני המאפיינים במידה מסוימת את המשוררים הצעירים של התקופה ושל עורכי כתב העת שבהם דבק אונגרטי, לא בלי להט, כפי שמעידה התכתובת ביניהם.⁴²³ למרות ההטרונגויות הרעיונית בכתב העת אפשר לזהות תו "ניטשיאני" בדברי רוב הכותבים. השימוש בניטשה הוא כאמור תווית, אך תפקידו כאן לתאר דובר שמוצא את קולו בתחושת נבחרות הנובעת מהרצון לעוצמה יחד

עם היכולת לשלוט במדיום השירה ב"פראות" צורנית, המוכיחה את הרצון ואת הנבחרות.⁴²⁴ את שלונסקי בשנות ה-20 ואת פלצסקי המוקדם ניתן לאפיין כך, אך אונגרטי המוקדם חומק מסיווג כל עוד קוראים את השירה המוקדמת שלו בעיבודיה המאוחרים.

שאלת אופייה של השירה המוקדמת של אונגרטי נדונה בצורה נרחבת במסגרת הריון הפילולוגי שמהווה את הבסיס למרבית המחקרים עליו. עם זאת, משמעותה של שירה זו ושל השינויים שנערכו בה נדונו רק באופן חלקי וברוב המקרים היא מתוארת כשייכת לשלב שבו אונגרטי "לא היה עצמו".⁴²⁵ זה כמובן טיעון שנאחז באחדות של המחבר, ולו צ"אנו רבאי הדגים זאת כשהיה הראשון שחקר בצורה מקיפה את השירה המוקדמת של אונגרטי.⁴²⁶ את התקופה הראשונה בשירה של אונגרטי הוא מאפיין כנתונה בעיקר להשפעה צרפתית. לאבחנה הזאת מתלווה תיאור של אונגרטי הסובל מברידות וצמא להכרה שאותה הוא מוצא במפגש מקרי עם סופיצי, פאפיני ופלצסקי, מפגש שהוביל לפרסום השירים בלצ'רבה. על פי רבאי אותה פגישה מקרית לא יכלה אלא להוביל את אונגרטי לכתוב בצורה שהיא חיקוי של רוחם של כתב העת ושל המשורר הרשמי שלה, פלצסקי:

מכיוון שהגיע לאיטליה נדחף על ידי נסיבות הזמן [כניסתה של צרפת למלחמה] יותר מאשר מרצונו שלו, והוא החל להשתתף בלצ'רבה. אין זה מפתיע שאונגרטי, לא מוכר ולא מנוסה כפי שהיה, יחקה את המשורר הרשמי. בסביבה של השירה האיטלקית החדשה אלדו פלצסקי אכן נחשב לסמכות, למאסטר.⁴²⁷

דברים אלו הופיעו בספרו הראשון של רבאי, שנעשה במהלך הזמן לדמות מרכזית ומשפיעה במחקר של אונגרטי ובהוצאה לאור של כתביו, והייתה להם השפעה רבה על מחקרים אחרים בנושא.⁴²⁸

מדובר אפוא בבעיית ייצורה של קטגוריה מחקרית מאוחדת בשם אונגרטי; האחדות הזאת אחרי הכול היא ביוגרפית ותפיסת המהלכים השיריים גזורה ממנה. אם היינו בתחומה של השירה העברית הייתה שירתו של אונגרטי שקדמה למלחמת העולם הראשונה מתוארת ודאי בתחומה של פואטיקה "אקספרסיוניסטית",⁴²⁹ כלומר פואטיקה של אי-סדירות מטריית, אי-סדר עקרוני, צעקנות הנוטה לניבול פה ולמטפוריקה מזעזעת עד מגעילה.⁴³⁰ אדוארדו סנגווינטי, בספרו שירה האיטלקית במאה ה-20, מתאר בהתאמה את פלצסקי כ"סטרווינסקי של השירה האיטלקית", על פי הדרך שבה אדורנו מתאר את סטרווינסקי⁴³¹ כמי שאל מול הבחירה "לככות או למות" בוחר לעצמו את תפקיד המוקיון.⁴³²

נראה שאפשר לבחון את הטענה שאונגרטי המוקדם מושפע מפלצסקי, ובהרחבה לבחון את יחסיו עם הפואטיקה הפוטוריסטית באמצעות הפיגורה של העצמי כ"מוקיון". אין זה מקרה ששלונסקי, כמו פלצסקי, בחר בפיגורה הזו כאחת הפיגורות העקרוניות של ייצוג הדובר. זו בחירה שמאפינת פואטיקות פוסט-סימבוליות ומבטאת קודם

כול את הבוז של השירה החדשה כלפי הסדר הקיים.⁴³³ עם זאת, הדמות היא לעולם השילוב שבין הליצן הלועג ובין הליצן העצוב, ובכך המוקיון הוא דובר אידיאלי עבור שלונסקי שמבקש לבטא מבעד ללעג ולמנגינה השירית הליצנית התמודדות קיומית עמוקה עם מה שבעיניו היא הטרגדיה של הקיום – ודאות המוות. המוקיון גם מבטא את תחושת הנבחרות של הדובר, שמעמיד את השירה כזירה הדומה לקרקס ובמרכזה עומד הליצן-משורר.⁴³⁴

אם מתבוננים בשירה המוקדמת של אונגרטי כפי שנערכה ונאספה, אין זכר לדמות המוקיון, ושירתו רחוקה כמידת האפשר מזו של פלצסקי. אולם בשירים הקודמים למלחמה ישנו מוקיון אחד שנמצא בשיר שלא פורסם בכינוסים המאוחרים יותר של שירת אונגרטי. השיר נקרא "Cresima" (טקס האישור הנוצרי), ודמות הדובר בו היא דמות מוקיון אנטי-בורגנית האופיינית לעיתון לצ'רבה ומושפעת מפלצסקי:⁴³⁵

Cresima⁴³⁶

Mi consigliano di mettere un po' di giudizio,
per fare fortuna.
Presentatevi, gente di giudizio.

Rischiamo.
(Da quanto rammento
mio unico consueto divertimento)

V'ho preso le misure
v'ho preso in connotati
v'ho catalogato fotografati
stereotipati.

Siete come le mosche siete come le zanzare
ma non sapete volare.

Gente provate a metri a miglia
A calcolare questo buonaniente
Ogni giorno ridonato a quel che pare il suo farniente.

Inseguitemi. Correte. Correte.
Pigliatemi.

Marameo!
Mi Lancio nei precipizi
Mi alleno ai capitomboli e ai saltimortali
dei senzagiudizio.
Sor Bartolomeo

הישרדות

מציעים לי להפעיל מעט שיקול דעת
כדי להצליח.

גשו הלום, השקולים ברעתם.

הבה נסתכן.

(מיום שאני זוכר

השעשוע הקבוע היחיד שלי)

אני מדרתי אתכם

אני רשמתי את תווי הפנים / נטלתי את ההקשרים שלכם

אני צילמתי וקטלגתי אתכם

לסטריאוטיפ שלכם.

אתם כמו הזכוכים, כמו היתושים

אבל אינכם יודעים לעוף.

אנשים נסו לשקול מילים לפי מטר

את חסר התועלת הזה

הנתון בכל יום למה שנראה כמו חוסר המעש שלו.

רדפו אחריי. רוצו. רוצו.

תפשו אותי.

מארמיאו!

אני מזנק אל התהומות

מתאמן בנפילה על הפנים, בסלטות לפנים

של נטולי השיפוט

אדון ברתולומיאו (טיפש)

השיר מעניין למדי והוא מדגים היטב את האני הדובר בשירה המוקדמת. חשובה לא פחות בהקשר זה היא גניזתו של השיר, המוכיחה את המרחק של אונגרטי הצעיר שלאחר המלחמה מהעמדה הפואטית הזו.

השיר מתחיל בפנייה אל "ההם", אל האדונים שקולי הדעת. הדיאלוג שנראה אפשרי בבית הראשון מתפתח אל מונולוג מאשים בנוסח די נבואי כלפי ה"הם". הדברים מובנים, "אנחנו" מסתכנים. מי הם ה"אנחנו"? לא ברור, והאני מתחלף ב"אנחנו" בחופשיות. דומה שמדובר ב"אנחנו" לא בורגני, צבא היחפנים והמשוררים, אבל זה המקום היחיד בשיר שבו מופיע ה"אנחנו" והוא מתחלף בקלות בקולו של ה"אני" האותנטי שהופך לשופטם של "בעלי השיפוט". באיטלקית כל "שיקול דעת" הוא Giudizio – שיפוט – והשיר מתאר איך המשפט מתהפך כשהמוקיון מודד ומאשים את הבורגנים השקולים.

לאחר שבבית השני הדובר מודד את אלה שמודדים אותו, הוא מגיע למסקנה שמדובר בזכוכים וביתושים ללא כנפיים. הבית השלישי מתאר את אותם שקולים המנסים להבין את חוסר המעש שלו, שהוא תיאור בוזמני של אי-עשייה ושל מוות.

להיות "נתון מחדש" בכל יום לחוסר המעש שלו מביא את את ההכרה הקיומית במוות, המאיין את העשייה. חוסר היכולת של האנשים השקולים להבין את המשורר נובע מכך שהם אינם מסגירים את עצמם לכלום, למוות, ולפיכך אינם יכולים לראות באמת ואינם יכולים לעוף. מכאן ההזמנה לרדוף אחריו ולתפוס אותו, מה שהם אינם יכולים לעשות לא רק משום שהוא עף והם לא, אלא משום שהוא מצוי מחוץ ליכולת התפיסה שלהם.

הבית הלפני אחרון בשיר עשוי ממילה אחת: Marameo!, ביטוי לעג שגרתי המלווה בתנועת ההתגרות הידועה שמתחילה בבוהק על האף. זוהי גם הנקודה שבה מתבהרת דמותו של המוקיון, שהוא בן-דמותו של הדובר, אבל לא בלי אמביוולנטיות מסוימת: המוקיון, על התנהגותו, האיפור ועמדת הזרות העקרונית מייצג ולא מייצג בו-בזמן כדובר עצמו; במקרה הזה הוא מייצג של אידיאל יותר מאשר אמת פנימית ביוגרפית שתהפוך לעיקרון המוביל של אונגרטי בבחירת השירים ובכינוסם.

הבית האחרון מעלה את תפיסת המוות של האני ביחס ל"הם", שכדוגמתה ראינו אצל שלונסקי. הדובר בלשון לוליינית מעמיד את הדובר המוקיוני אל מול ה"אחראים" ונותני העצות. הפיגורה העקרונית של אונגרטי כאן בהחלט מזכירה את זו של שלונסקי בשער הנפילים ובאבני בהו, לדוגמה, או בחלק הראשון של באלה הימים. הדובר עומד מול העולם הבורגני, העולם השקול, ובזו לו על כך שהוא ההפך מהם. פירושו של היפוך זה נמצא ביחס אל המוות: בעוד הבורגנים האחראים שומרים על חייהם, המוקיון-משורר מסכן את חייו בוינוקים אל התהומות, הוא מתאמן בנפילות. הסלטה לפנים מכונה באיטלקית Saltomortale, שפירושה המילולי "קפיצה ממיתה", וברור שאונגרטי מפעיל כאן את המשמעות הכפולה.

הדובר הוא מחסרי הבינה, הבלתי ניתנים לשפיטה, אבל הוא שופט. הוא בין אלה ש"אין להם חשבון", אבל הוא שופט את האחרים. סיגורו של השיר בביטוי ובדמות של "האדון ברתולומיאו" גם הוא דר־משמעי. מצד אחד "אדון ברתולומיאו" הוא ביטוי טוסקני מקביל ל"מרמיאו" ופירושו טיפש, אך מצד שני, קריאה נוספת, האפשרית בהקשר של כותרת השיר, תטען שמדובר בשליח ברתולומיאו. ברתולומיאו הוא במקור ברת־למי בן כפר־כנא, שבמפגש הראשון שלו עם ישו המשיח בז לשכנו "בן נצרת" ושואל אותו "מה טוב כבר יכול לבוא מנצרת". לאחר שנוכח שישו הוא המשיח, יצא ברתולומיאו למזרח כדי להביא את הבשורה הנוצרית להודו ולאחר מכן לארמניה, שם מצא את סופו המרטירי בידי אחי המלך שציווה לפשוט את עורו ולהורגו בעריפת ראש.⁴³⁷

סיגור השיר עומד אם כך על מעמדה המקודש־משהו של הטיפשות היחפנית. אפשר שגם כאן יש הד לתחושת התלישות של אונגרטי, להיותו במידה מסוימת זר שנוטים לזלזל בו משום שהוא בן אלכסנדריה.⁴³⁸ כל אלה, צריך לזכור, מצויים במסגרת של שיר העוסק בטקס המאשר את טקס אכילת לחם הקודש (Comunione) שבו מכיר המאמין באיחוד שלו, באמצעות לחם הקודש, עם ישו. אונגרטי, שבסוף שנות ה־30

עבר מעין חזרה בתשובה דתית אמיתית, מעמיד מלכתחילה את דמות המשורר כמוקיון ומצרף לה אלטרנטיבה דתית מרטרית. למרות ההבדלים בין הדמויות האלה, המוקיון קשור בשליח כמו במושיע באמצעות הנכונות למות, היעדר הפחד מהמוות, וחוסר החשיבות שהוא מייחס לעולם הזה. בדומה לדובר של שלונסקי, המשורר מעוצב כמי שדווקא הוא, בכוז שלו לחברה המהוגנת, המיושבת בדעתה, מקשיב ומיישם באמת את הציווי הדתי.⁴³⁹

כמו ישו הנוצרי גם המשורר/מוקיון/לוליין אדיש למוות הזה. החידוש הגדול בדוקטרינה הנוצרית ביחס ליהודית הוא ההעמדה המפורשת של העולם הבא "כחיים" ושל העולם הזה כ"מוות". הדובר כאן אינו דתי במובן הזה והוא נמנע מדיון במונחים האלה, אבל הוא בהחלט מעמיד את המצב הבסיסי של חיי הדובר כאופוזיציה לחיים של ההמון, ובמיוחד של ההמון המהוגן, הבורגני. כפי שכבר ראינו, העמדה העקרונית של שכבה שלמה של משוררים שחיו ופעלו בשנים האלה כלפי התרבות הבורגנית המיוסדת על אשליה של עתיד, הכחשה של המוות ושמירה על החיים.

האפשרות לכוז לחיים כאלה אינה מובנת מאליה והמהלך המכריע בה הוא בוודאי המהלך הנטשיאני שרואה בחיים שמעבר לעולם הזה מוות, ובחיי העולם הזה כשלעצמם דבר שאין בו ערך מלבד הערך המוסף שמעניק לו האדם. ראיית החיים כנגישים רק במגעם עם המוות היא לפחות בעיני ניטשה ראייה אנטי-ידו-נוצרית. באופן הזה אונגרטי המוקדם אינו חורג ממה שהתוו משוררים אחרים בני דורו, אבל אצלו נוסף לכך רובד נוסף – והוא השקפה קיומית על החיים כקיום בצל הוודאות של המוות. בשיר מאותה תקופה שנקרא "פיהוק" ("Sbadiglio") מתגבש בצורה ברורה יותר הצד הזה בדובר של אונגרטי.

הדובר הקיומי:

כבר בשירים שקודמים למלחמת העולם משקף הדובר של אונגרטי עמדה אמביוולנטית כלפי הנוסח שממנו כביכול הוא מושפע ויונק. ככל שתתקדם השירה של אונגרטי, כפי שניכר משינויי הנוסחים, ילך ויתגבש גרעין השוני של אונגרטי סביב החוויה הקיומית של הדובר. בשירים שנכתבו במהלך המלחמה, ובשינויי הנוסחים של השירים המוקדמים, שפורסמו שוב בהמשך, התברר שהחוויה הקיומית ומגעה עם המוות פסקה מלהעמיד את הדובר כיחיד המתמודד עם המוות באותנטיות, והחלה לחפש אחר הממד המשותף שבמוות. בדרך זו מצא אונגרטי את האחוה האנושית בין הלוחמים ומצא דמות של דובר שאינו נבדל במצבו הקיומי מהחייל שליטו, בין אם הוא חי או מת, מכיוון ששניהם מצויים מעבר לחייהם.

מה שניכר בשירה המוקדמת של אונגרטי הוא השורש הכפול הזה שכבר מצוי בו. כך לדוגמה בשיר "פיהוק", המתאר "טיפה של ככי/ של אנושות עצלה" במרחב סהרורי שנע בין הליפוליס למילאנו:

Sbadiglio

Com'è immobile l'aria
Anche questa notte passerà
Passerà
Questa vita in giro
Titubante ombra dei fili tramviari
sulla siccità del nebuloso asfalto⁴⁴⁰

איך עומד האוויר
גם הלילה הזה יעבור
יעברו גם החיים האלה בדרכים
צל מהוסס של חוטי החשמלית
על בצורת האספלט המעורפל.

לכאורה העמדה הבסיסית שבאה לידי ביטוי כאן אינה שונה במיוחד מזו הבאה לידי ביטוי בשירים אחרים העוסקים בשעמום (enui), אך היא מיוחדת משום שהמרחב שבו היא מתרחשת מצליח ליצור שילוב מרענן בין המרחב המצרי ובין זה האיטלקי המודרני. אחת התוצאות של הצלחה זו היא הרגשת שוויון ערך החיים במרחב המערבי ובמרחב הערבי, שוויון שנובע בדיוק מאותה אדישות המתחייבת מכך שהחיים גם הם יעברו. זו ראייה מנוגדרת לזו של שלונסקי, היוצר זהות בין הלילה ובין המוות. הראייה הפיגורטיבית של המוות כלילה רואה בהכרח את החיים כשונים אימננטית מהמוות, כפי שהיום שונה מהלילה באופן שאינו דורש הסבר או צידוק. לעומת זאת, הראייה של מעבר החיים כמעבר הלילה מעמידה את החיים המפוקקים כבלתי ניתנים להבדלה מהמוות שאין לו גבול או סוף.

ככל הנראה, את האני האונגרטי המוקדם המגובש ביותר ניתן לראות בשיר שפורסם בלצ'רבה תחת השם "Chiaroscuro". גם בגרסאות המאוחרות של השיר השם נשאר כשהיה אף על פי שאונגרטי ערך בו שינויים ניכרים. מכיוון ששיר זה נשאר חלק מהשירה הקנונית של אונגרטי הוא מצוי לפנינו בגרסתו הראשונה הקודמת למלחמה ובגרסה המאוחרת שלאחריה. השינויים שחלו בשיר מאפשרים לנסות ולאמוד את ההשפעה שהייתה למלחמה על תפיסת המוות של המשורר. ברור שלא ניתן לבודד את הגורמים המשפיעים ולפרטם למלחמה, גיל, מצב משפחתי וכן הלאה, אך בחינה שכזו עשויה לספק תמונה ראשונית של השינויים האלה.

השיר "Chiaroscuro" (בהיר/כהה – ברור/מעורפל – טכניקת השימוש באור ובצל ליצירת עומק ברנסנס האיטלקי) פורסם לראשונה בלצ'רבה ב־17.4.1915 ועובר בגרסאות שונות שהופיעו בפרסומים שונים מהנמל הקבור ועד שמחת הטרופים. במהדורה "הסופית" של אלגריה משנת 1942 פתח השיר את השער "הנמל הקבור", אך באוסף הסופי חיי אדם מופיע השיר ראשון בקובץ.⁴⁴¹

הבדלי הגרסאות המובאים כאן הם בין הגרסה הראשונה לסופית. מרבית השינויים

הישרדות

בשיר נעשו בין הגרסה הראשונה לגרסה של 1936. בין הגרסה של 1936 לגרסה של 1942 לא חל כל שינוי, וכך גם בהמשך. אם דובקים בהיגיון בדיקת הווריאציות ניתן לומר שיש לבדוק גם את השינויים שנערכו בשירים עד הפשיזם, בניסיון להבין את האפקט של המלחמה, ולאחר מכן לבדוק את השינויים שנערכו במהלך הפשיזם כדי להתחקות אחר ההשפעה שלו על השירה. זו כמובן פרקטיקה מסורבלת למדי וגם מלאכותית. לא מדובר במשוואה מתמטית ולא ברור עד כמה ניתן להבחין בהבדלים מסוג זה. לפיכך נסתפק כאן רק בבדיקת השינויים שנערכו בין הגרסה הראשונה ובין הגרסה הסופית מ-1942:

Allegrìa

Anche le tombe sono scomparse
גם הקברים נעלמו

Spazio nero infinito calato
מרחב שחור אינסופי ירד

Da questo balcone
מהמרפסת הזו

al cimitero
אל בית הקברות

Mi è venuto a ritrovare
שב לראות אותי

Il mio compagno arabo
חברי הערבי

che s'è ucciso l'altra sera
שהתאבד ערב לפני

Rifà giorno
נעשה שוב יום

Tornano le tombe
חוזרים הקברים

appiattate nel verde tetro
מושטחים בירוק העגום

delle ultime oscurità
של החשיכה האחרונה

nel verde torbido
בירוק העכור

del primo chiaro
של הבהרה הראשונה

Lacerba

Il bianco delle tombe se lo è sorbito la
notte

לובן המצבות נספג בלילה

Spazio nero infinito calato
מרחב שחור אינסופי ירד

Da questo balcone
מהמרפסת הזו

al cimitero
אל בית הקברות

mi è venuto a ritrovare il mio compagno
arabo

שב לראות אותי חברי הערבי
che si è suicidato

שהתאבד
che quando m'incontrava negli occhi

שכשהיה פוגש את עיני
parlandomi con quelle sue frasi pure e
frastagliate

ומדבר באותם משפטים טהורים ומסורבלים
era un cupo navigare nel mansueto blu

היה זה נווט אפלולי בכחול הנינוח
E' stato sotterrato a Ivry

הוא נטמן באיוורי
Con gli splendidi suoi sogni

עם החלומות המופלאים שלו
E ne porto l'ombra

ואני נושא אתי את צלו
Rifà giorno

נעשה שוב יום
Le tombe ricompariscano

שוב מופיעים הקברים
Appiattate nel verde tetro delle ultime
oscurità

מושטחים בירוק הכהה של החשיכה
האחרונה

Nel verde torbido del primo chiaro
בירוק הבהיר של הבהרה הראשונה

הישרדות

Le annate dopo le annate

שנה אחרי שנה

Trovatelle a passeggio

כיתומות מטיילות

In uniforme

במדים

accompagnate da suore di carità

מלוות בניזירות רחמניות

ma ora mi reggo tra le braccia

אלא שעתה אני מחזיק בזרועותיי

le nuvole che il mio sole mantiene

את העננים ששמשי שומרת

e all'alba non voglio sapere di più

ועם שחר שוב איני רוצה לדעת דבר

הרושם הראשוני מחזק את האבחנה המקובלת שאונגרטי עובר תהליך ברור של הרמטיזציה בשנים האלה, מה שבמונחים של המחקר העברי מכונה סימבוליזציה.⁴⁴² מקריאה של שתי הגרסאות עולה מיד שהראשונה פרוזאית וחופשית יותר מבחינה משקלית וצלילית, מפורטת יותר ומתארת את דמותו הביוגרפית של מוחמד שאהב. מוחמד שאהב הוא אדם ריאלי, חברו של אונגרטי מאלכסנדריה שהגיע אתו לפריז ואכן התאבד בקיץ 1913.⁴⁴³ אותו חבר "שמת משום ששוב לא הייתה לו מולדת", כפי שכותב אונגרטי בשיר אחר ("In Memoria").⁴⁴⁴ השוני הגדול בין השירים מעלה את השאלה היסודית אם בכלל מדובר באותו השיר. התשובה חיובית לא רק משום שאונגרטי סבר כך, אלא משום שהסיטואציה הריאלית היסודית של הדובר בשיר נשמרת בשתי הגרסאות: הדובר עומד על המרפסת ומתבונן אל בית הקברות. מבחינה צורנית אפשר לראות שבגרסה הסופית שומר הבית השני על שני הטורים הראשונים שבגרסה הראשונה נחלקים לשלושה טורים, וסוגר את הבית בטור הראשון של הבית השלישי, שרובו נשמר מהשיר המקורי. לאחר מכן מופיעים עוד שני בתים שאונגרטי השמיט מאוחר יותר.

אם ננסה לחלץ מתוך השיר את תפיסת המוות, הדבר הראשון שנעמוד עליו הוא שבגרסה המאוחרת נאמר בסוף הבית השני שהחבר הערבי "התאבד ערב לפני כן", לעומת גרסת לצרבה שבה הוא "התאבד". ההבדל בין Si È Ucciso המאוחר ובין Si È Suicidato המוקדם אינו רב כל כך, אך הוא גם אינו חסר משמעות. מלבד ההחלקה המצלולית שמתקבלת בגרסה המאוחרת, ישנו הבדל שנובע מהשימוש בפועל "התאבד", לעומת "הרג את עצמו". גם אם אין לבסס על כך פרשנות שלמה לא יהיה זה מוגזם לראות ששימוש בפועל התאבדות מסמן סוג של מיתה מאויכת מבחינה מוסרית, בעוד

שהרג העצמי אינו נושא את האיוך הזה. אם למתוח מעט את האבחנה הזאת אפשר לומר שמדובר בהבדל בין הקבורה בתוך הגדר לקבורה מחוץ לגדר. הגרסה המוקדמת שונה בנקודה הזאת בפטפטנות שלה. המידע שמוסר המשורר בוודאי אינו נחוץ מבחינה פואטית, והוא גם אינו תורם במיוחד לדמותו של מוחמד. הוא בעיקר מחדד את הציור שלו כמי שמצוי מחוץ לעולם, בעל החלומות המופלאים, ובכך מאופיינת התאבדותו ככזו השייכת לתבנית הרומנטית המקובלת, כמותו של מי שאינו מתאים לעולם. תיאור קבורתו באיוורי רק מחזק את תחושת הזרות ואי-ההתאמה שנמשכת אל מעבר למוות, במיוחד משום שהדובר נושא את צלו של המת. לכל אלה אין זכר בגרסה המאוחרת. בשיר המאוחר לא ברור המרחק מרגע ההתאבדות בעוד שבגרסה הראשונה הזמן הוא הווה. לאחר מכן, בגרסה הראשונה הקברים "מופיעים מחדש", בעוד שבזו המאוחרת "הקברים חוזרים". כאן מסתיים השיר כפי שהוא מופיע בגרסה הסופית, אך בגרסה הראשונה ישנם שני בתים נוספים:

שנה אחרי שנה
כיתומות מטיילות
במדים
מלוות בניזירות רחמניות
אלא שעתה אני מחזיק בזרועותיי
את העננים ששמי שומרת
ועם שחר שוב איני רוצה לדעת דבר.

מלבד ההבדל בין היחס אל המוות כהתאבדות או כהמתה של העצמי אפשר להבחין בעוד כמה הבדלים בתפיסת המוות. הבדל אחד הוא שבגרסה הראשונה הדובר חי לכל דבר ועניין ואף מתאר את עצמו כמי שישותו היא מעין שמש ששומרת את העננים. השיר הראשון יוצר סיגור מעגלי באמצעות הקישור בין הלובן של המצבות שמופיעות בראש השיר, ללובן של מדי הנזירות-אחיות, ללובן של העננים הנשמרים על ידי שמשו של הדובר. מעגליות מסוג זה הנה אפשרית במידה שבה הדובר הראשון של אונגרטי הוא דובר חי שמובחן מהחבר המת שעליו הוא מדבר, ושמדבר את השיר כמי שנכנס אל תוך עולם רפאים, יורד לממלכת המתים וחוזר ממנה. הדבר מודגש על ידי הסיום של השיר ב"ועם שחר איני רוצה לדעת יותר". זו תפיסת מוות קלאסית בתרבות שכתובה היא נכתבת; הדובר, כמו דנטה, נכנס ויוצא מתוך הקשר אל המתים ומובחן מהם באמצעות החיים שהם מעין שמש אל מול הלילה.⁴⁴⁵ ראייה זו היא המאפשרת לשיר כולו להיחתם כמנותק בצורה ברורה מהעולם הזה.

בגרסה המאוחרת של השיר בולטים בהיעדרם הפרטים. אפיון זה של תהליך ההרמטיזציה נרדף בהרחבה.⁴⁴⁶ מה שעוד בולט הוא שהדובר אינו מובחן מהמת שעליו הוא מדבר. השיר המוקדם מעמיד עולם ריאלי שבתוכו מתרחשת גיחה אל תוך האי-ריאלי, אל המצב הלילי המעורפל שבו חוזרת רוח הרפאים של החבר שאבד.

בשיר השני הביקור של החבר, גם אם הוא מתרחש באותו מצב לילי, אינו מתרחש בתחום אחר של המציאות, אלא במסגרת מציאות שהיא בלתי מובחנת מאי-מציאות, המרחב הוא אלגורי ואין עוד משמעות לאבחנה הזו.⁴⁴⁷ הערפול הזה בממד הזמן של השיר המאוחר בא לידי ביטוי גם בתוספת שאינה מופיעה בגרסה המוקדמת שלפיה החבר התאבד "בערב לפני" (L'altra Sera). באיטלקית זהו ציון של זמן בלתי ברור שמשמך קרבה נוסח "יומיים שלושה". כש"שוב נעשה יום", המצבות בגרסה המוקדמת "מופיעות שוב", ואילו בגרסה המאוחרת הן רק שבות. משמע שבשיר הראשון המצבות כל הזמן מצויות, כמתחייב מהסיטואציה השירית, ולכן השאלה אם מבחינים בהן היא שאלה על אודות המצב של הדובר, ואילו בשיר המאוחר הדובר קבוע ואילו המצבות הן אלה שנעלמות ומופיעות שוב. צריך אולי להבין את ההיעלמות והחזרה האלה בגרסה המאוחרת ככאלה הנובעות מכך שהדובר אינו נכנס אל מרחב המוות, אלא הוא מצוי בו וחולק אותו עם חברו שהתאבד, באופן קבוע, כמצב קיומי.

מבחינת תפיסת המוות ההבדל בין הגרסאות ממחיש היטב את התמורה שחלה בשירתו של אונגרטי במהלך המלחמה, ומהווה קירוב ראשוני לתפיסת המוות שנגזש באלגריה. ההפיכה של ההתאבדות מעבר פשוט להווה מתמשך הנה נטולת אבחנה מוסרית ומטשטשת את ההבדל בין המת לחי. בשיר המאוחר הדובר אינו מצוי בעמדה קיומית שונה מחברו שהתאבד במרחק זמן ומקום שכלל אינם ברורים.

סיטואציית ההיגר של השיר המאוחר מעלה על הדעת סוג שירים האופייני למשוררי הסימבוליזם הארץ ישראלי: אלתרמן, לאה גולדברג ושלונסקי (אם כי במידה מעטה ובאופן לא מפתיע דווקא בשירי המפולת והפיוס) העוסקים ברגע ההיסוס ש"על גבול האור". רגע ההיסוס הזה הוא הרגע שבו מעמדם הקיומי של הדברים מיטשטש, הדומם נדמה חי, וההפך. דומה שאונגרטי מעמיד את השיר בזמן המסוים הזה מאותה הסיבה. המשורר כאן הוא מדיום המתווך באמצעות השירה בין המתים לחיים על ידי יצירת מפגש בין המת ובין החי במרחב שהוא בהכרח מרחב של מוות. ההבדל בין הגרסאות רב ועקרונות וחורג מהרמטיציזם ודה-ריאליזציה של העולם. בגרסתו המאוחרת של השיר המוות הוא המצב הקיומי של עולם שבו החיים הם התופעה החריגה, או לפחות זו הדורשת הסבר, יותר משהוא חוק העולם. הטשטוש ואי-המוכנות של העולם שנגלה לדובר מקבילים לטשטוש תוויו הייחודיים של האנושי והעלמת צביונו הפרטי, ואפשר אף לומר שההרמטיציזם-סימבוליזציה מקדמת את מחיקת האנושי-הפרטיקולרי. בשיר המאוחר החבר הערבי אינו שונה באופן מיוחד מכל אותם אחרים שמצויים תחת המצבות, ואילו בגרסה הראשונה השיר עצמו, עם העלאת הזיכרון הייחודי של הדמות הביוגרפית, הוא זה שמבדיל את מוחמד שאהב מהאחרים.

כמובן שקשה מאוד להסיק מכך מסקנות חד-משמעיות, שהרי השיר "In Memoria" ("לזכר") מדבר על מוחמד שאהב כאינדיווידואל מובחן, כזיכרון ייחודי של התאבדות שאונגרטי הרבה להתייחס אליה כנקודה מרכזית בביוגרפיה שלו.⁴⁴⁸ השיר "לזכר" מאוחר יותר ונכתב, על פי עדותו הבלתי אמינה של אונגרטי, ב-30.9.1916 בלוקיזיה

שבחזית הצרפתית. שיר זה פותח במבנה הנוכחי של השירה של אונגרטי את שער "הנמל הקבור", אך הוא פתח את הספר כולו כפי שהופיע בדפוס ראשון. השיר מספר על התאבדותו של מוחמד שאהב, עדיין במסגרת מעט רומנטית, אלא שכאן הרומנטי כבר מופנה אל שאלת הקשר שבין המוות והשייכות אל המולדת, קשר שמקבל כמובן משמעות נוספת מהכתיבה במהלך המלחמה:

קראו לו Si chiamava
מוחמד שאהב Moammed Sceab

נצר Discendente
לאמירים ולנודדים di emiri e di nomadi
התאבד suicida
משום שלא הייתה לו עוד perché non aveva più
מולדת. Patria

הנמל הקבור, ספרו הראשון של אונגרטי שהופיע ב-1916, לא כלל אף אחד מהשירים שהתפרסמו קודם לכן, וקשה יהיה לתאר את השירים שבו כעיבוד מחדש של השירים המוקדמים, לבד מהשיר "לזכר". כותרת הספר מרמזת כבר על התהליך שעליו אני מצביע, הנמל, נקודת המוצא והיעד מצוי במוות, קבור. אפשר אמנם לראות בשיר הזה זיכרון אחר נוסף שעולה כתוצאה מהמלחמה וכחלק מהתהליך הרוחני-נפשי שחווה המשורר בהיותו חייל בחפירות, ואין צורך לראות בו כתיבה מחדש של "Chiaroscuro". כך או כך, "לזכר" מספק הסבר שונה, אלטרנטיבי לזה שיש ב"קיארוסקורו", ביחס להתאבדות של מוחמד שאהב: ב"קיארוסקורו" הסיבה להתאבדות נרמזת באותה "חולמניות" של מוחמד, אותה אי-התאמה לעולם, ואילו ב"לזכר" ישנה נחישות שבאה לידי ביטוי במציאת התשובה האחרונה והסופית, והיא שמוחמד התאבד משום שלא הייתה לו עוד מולדת. ערבי שחרג ממעגלו, ש:

אהב את צרפת Amò la Francia
ואת שמו עיוות e mutò nome

היה מרסל Fu Marcel
אבל לא היה צרפתי ma non era Francese
ולא ידע עוד e non sapeva più
לחיות vivere
באוהל קרוביו nella tenda dei suoi
שבו שומעים את הנעימה dove si ascolta la cantilena
של הקוראן del Corano
תוך טעימת קפה gustando un caffè

למטען הביוגרפי יש כאן משמעות רבה, משום שגם אונגרטי – כמו מוחמד שאהב, כמו מרינטי – עזב את מצרים ונסע לפריז, וגם הוא אהב את צרפת, אלא שאונגרטי ניצל משום שהוא שב לאיטליה, אל ביתו, אל האדמה "שכל אחד מזמניה זורם בעורקיו". אמנם אונגרטי שכותב את "לזכר" נמצא בחזית המלחמה הגדולה והוא בעל סיכוי סביר ביותר להצטרף אל מוחמד שאהב, אבל משום מה המוות הזה, שמצוי ברקע השיר "לזכר", נראה רצוי ומכובד יותר, מאיים ומשפיל פחות. וזו בדיוק היווצרותו של ההבדל הזה בין המיתות השונות בשירים, הבדל שנמצא בלב האפשרות לראות את המוות הלאומי כמוות טוב.

די ברור שהדובר בשיר תופס את המוות הזה של מוחמד כמשפיל, במידה מסוימת כמוות עלוב שיכול היה להיות גם מנת חלקו אלמלא שב ומצא את "המולדת" שלו שלמענה הוא נלחם. קולו של הדובר אמנם מכיל את מותו של הכותב, אבל כשהקול הזה מדבר על מתים אחרים הוא לפעמים חי או לפחות מת במובן טוב יותר. בתוך המרחב האלגורי של המוות שיוצר השיר הזה, הקול הדובר חי לעומת מוחמד המת, ואתו חי ההבדל שבין טוב למוות בעד ארצך ובין רע למוות משום שאין לך ארץ למוות למענה. חריגותו של השיר הזה ביחס לשירים אחרים של אונגרטי באה לידי ביטוי בריבוי של פרטים ביוגרפיים ופרטים אחרים, כולל כתובת המלון שבו גרו הוא ומוחמד בפריז והעובדה שרק אונגרטי ובעלת הבית ליוו אותו בדרכו האחרונה.

ריבוי הפסיחות מדגיש את המוות הבודד והעלוב של מוחמד, שלא ידע עוד להיות, יחד עם שימת דגש עצום על כך שסיבת המוות היא אובדן השורשים. הניסיון להיות צרפתי עומד מול אי-היכולת להיות ערבי בדואי בהתאם לדימוי אוריינטליסטי למדי של אורח החיים שאליו מרסל/מוחמד לא יכול היה להשתייך עוד.

השיר מעלה שאלות נוספות הנוגעות לריבוי הפרטים שמופיעים בשיר, מכיוון שלרוב אונגרטי ממעיט בפרטים ריאליים מהסוג הזה. ואכן בגרסאות המאוחרות של "קיארוסקורו" הפרטים הושמטו ונשאר להם זכר רק ב"לזכר":

הוא נח	Riposa
בבית הקברות באיוורי	nel camposanto d'Ivri
שכונה שנראה	sobborgo che pare
שתמיד	sempre
נראית כמו	in una giornata
ביום	di una
של יריד רקוב	decomposta fiera
ואולי רק אני לבדי	E forse io solo
יודע עוד	so ancora
שחי	che visse

באמצעות ההתבוננות במעבר של השיר "קיארוסקורו" מלצ'רבה ועד אלגריה, לצד התבוננות בשיר "לזכר", אפשר לראות תהליך שבו הפרטים הריאליים על אודות מוחמד ניתקים מהשיר הראשון ועוברים אל "לזכר". ב"קיארוסקורו" החבר הערבי אינו מוזכר בשמו ונעלם הדיון בנסיבות מותו, הוא רק שייך לאיזה עולם מתים שבו יש גם לדובר חלק. הדובר ב"קיארוסקורו" איננו באמת מובחן מאותו "חבר ערבי" וגם לא מהמתים האחרים שנרמזים בשורת הקברים שבאה והולכת.

החלוקה בין שני השירים מרמזת על שינוי שחל בדמות הדובר כתוצאה מהמלחמה: מפיצול בין דובר אותנטי חצי (בצורה אותנטית יותר) סמוך למוות לדובר המכיר בשוויון בפני המוות. המעבר הוא אל דובר הקיים מעבר לחייו, אך מותו אותנטי בשל שייכותו למולדת ומשום שמותו קשור אל החיים שלה. אף אם אין ודאות, אפשר רק לשער שזוהי השפעת המלחמה על המשורר. מה שעולה בצורה ברורה הוא שהדובר נבדל ממוחמד שאהב בכך שיש לו מולדת, ולא רק שיש לו מולדת שלמענה הוא יכול למות, אלא שאפשרות המוות הזאת היא שונה בתכלית מאותו מוות של מוחמד. ההבדל הוא שאת מוחמד ליוו בעלת המלון הזקנה שתיעלם והמשורר, שאקט ההיזכרות שלו אינו נתפס כגואל. אין מעבר מהזיכרון של הדובר אל הזיכרון של הקורא והמוות של מוחמד נשאר כזה שמתקיים בכדידות נוראה. ואילו הדובר, זה המדבר אלינו, שייך בצורה שעדיין אינה מובנת לגמרי לקהילה רחבה יותר מכיוון שמוכן שאת מותו לא יזכרו איש אחד או שניים, אלא משהו אחר (קהילת מוות). המשהו האחר הזה הוא לא האלמוות שבשירה. זו אינה מנחמת עבור מוחמד ואינה מנחמת עבור הדובר; היא קשורה בדיוק אל הדרך שבה האומה מבדילה את האני, המת למענה, מה"הם".

אף על פי שמדובר כאן במספר קטן של שירים, בכל זאת הם שירי מפתח, ואפשר לראות שהאבחנות האלה מועילות לקריאה שלהם. דומה שעד המלחמה לאונגרטי לא הייתה תפיסה ברורה של הקשר בין המוות ובין האומה, אף על פי שניכר שהקשר בין השפה ובין הנוף של השפה הוא נושא שהטריד אותו. עם זאת, הוא אינו מגיע לידי גיבוש של תפקיד המולדת כדבר שראוי למות למענו. הטיפול השירי בדמותו של מוחמד מדגים כיצד נוצרת מסילה כפולה שבחלקה האחד הדובר שייך למרחב של המוות והוא משוטט במרחב הזה, בא והולך בו בלי שבאמת ניתן להבחין בהבדל בינו ובין שוכני עפר אחרים, וחלקה השני היא המקום שבו אנחנו פוגשים את ההבדל בין הדובר ובין מוחמד, בין מי שמתאבד ובין מי שמת; בין מי שנשכח גם כשזוכרים אותו ובין מי שזוכרים אותו גם כשהוא נשכח. אם בגרסה הראשונה של "קיארוסקורו" השמש של הדובר החזיקה את העננים, הרי בגרסה המאוחרת ראייה זו שוב אינה אפשרית, אבל אין פירושה שנעלמה לחלוטין האבחנה בין המתים לחיים.

גסיסה – Agonia

אחד השירים המוקדמים והמעניינים של אונגרטי עניינו המוות, או ליתר דיוק ראיית החיים כגסיסה מתמשכת. השיר לא הופיע בלצ'רבה, ולמיטב ידיעתי לא כונס עד היום, והוא הופיע בעמוד אחד של שירים שפרסם אונגרטי בכתב העת *La Critica Magistrale* במדור "הנערים שלנו" שאירח בכל גיליון משורר צעיר אחר.⁴⁴⁹ כפי שאפשר יהיה להיווכח, השינויים שערך אונגרטי בשיר מפרסומו הראשון ועד צורתו הסופית אינם גדולים במיוחד, ואפשר לומר שהם מינימליים יחסית לשינויים בשירים האחרים שעברו את הדרך מלפני המלחמה אל המהדורה הסופית. השיר כונס לראשונה כחלק מהקובץ אלגריה שפורסם על ידי ולקי ב-1919 והיה חלק מכל המהדורות של הספר. בחינת השינויים שנערכו בשיר מראה שזה שיר שאונגרטי היה שלם אתו כמעט כפי שהופיע מראשיתו:

Agonia I

למות כמו עפרונים בצמא	Morire come le allodole assetate
על פני הפאטה מורגנה	Sul miraggio
או כמו השלווים	O come le quaglie
אחרי שחצו את הים	Traversato il mare
בענפים הראשונים שפגשו	nei primi cespugli incontrati
על פני החול שיכורים מלהט	sulla sabbia rovente inebriate
מכיוון שלעוף	perché di volare
איך עוד רצון	non ne hanno più voglia
אך לא למות מצער	ma non morire di lamento
כמו חוחית שהתעוורה	come un cardellino acciecato
גסיסה II	Agonia II
למות כמו עפרונים בצמא	Morire come le allodole assetate
על פני הפאטה מורגנה	Sul miraggio

או כמו השלו	O come la quaglia
שחצה את הים	Passato il mare
בענפים הראשונים	nei primi cespugli
מכיוון שלעוף	perché di volare
אינו רוצה עוד	non ha più voglia
אך לא לחיות מצער	ma non vivere di lamento
כמו חוחית שהתעוורה	come un cardellino accecato

הגרסה הראשונה של השיר היא סטרופה אחת, והיא אכן בין היצירות הקרובות ביותר מבחינה סגנונית לשירה המאוחרת יותר של אונגרטי. היא שונה מהשירים שהופיעו בלצ'רבה בכך שאינה מדלגת בין אימאז'ים, אינה מתריסה, אלא עוקבת אחר מטפורה אחת מרכזית ומפתחת אותה תוך הפעלת מוזיקליות מינורית. מצד תפיסת המוות זהו שיר מפתח הן משום שהוא עוסק בדיוק בכך והן משום שהוא מוקדם למלחמה, אבל כמעט לא עבר שינוי לאחר מכן ולכן אפשר לנסות לראות בו ביטוי של אותו גרעין בתפיסת המוות של אונגרטי שגם לאחר המלחמה נמצא רלוונטי.

"למות כמו עפרונים בצמא על פני הפאטה מורגנה (על פני האשליה), או כמו שלווים אחרי שחצו את הים" – עולה מכך שהמוות בעל הערך החיובי הוא המוות המיותר, המוות על פני האשליה, מתוך הניסיון לשתות ממקור מים שאינם קיים. המוות השיכור של השלו על החוף לאחר שחצה את הים הוא שנחתך מהשיר כבר באוסף הראשון של אלגריה ב-1919. בגרסה הראשונה סוג המוות השני נראה עדיף מהראשון. המוות שבא על החוף, כמו השלו לאחר חציית הים על הענפים הראשונים. מה שיפה כביכול במוות הזה הוא לא רק השכרות, אלא המקריות של הענפים הראשונים. המוות הזה בא משום שהשלוים לא רצו עוד לעוף, אבל חיכו עד שפגשו את הענפים הראשונים ואז מתו. זו בחירה במוות שמשמעת ממנה בעיקר בוז כלפי הדרך שנעברה. צריך לחשוב על כך שבסכמה הזאת של הדברים הים הנחצה הוא החיים, ובהשמטת הטור שתיאר את החול השיכור מלהט, אונגרטי ניקה את השיר מכל סיבה אחרת למות שאינה השלמת המשימה ומיתה מתוך תחושה שהמשימה מיותרת לחלוטין.

העיקר, אומר השיר, הוא לא למות כמו חוחית עיוורת מתוך שירת תענית. זה בוודאי ביטוי לכך שאונגרטי הוא אכן חלק לא מקרי מהקבוצה של לצ'רבה. גם הוא כמותם מתבונן קדימה. הוא אולי אינו מוצא ייעוד גדול מעבר לים, אלא סתם עצים שאפשר למות עליהם כמו על כל עץ אחר, אבל הוא מסכים שצריך לעוף. עד כמה מרכזית לפוטוריסטים המטפורה של התעופה כביטוי של הזמן החדש ושל האדם הטכנולוגי-פוטוריסטי אין צורך ומקום לפרט כאן,⁴⁵⁰ אבל החיים מדומים ונשארים מדומים למעוף של ציפור, והשאלה היא רק איזה ציפור תהיה, וגם זו לא שאלה חשובה. העיקר לא להיות ציפור שיר עיוורת ומתלוננת. העיקר למצוא דרך אקטיבית למות בה, ולא דרך קונטמפליטיבית. כי הרי החוחית העיוורת היא אדיפוס שנפל, היא טרזיאס, היא הוויתור על ההיברים.

אפשר לראות שאונגרטי מטפל בשאלת המוות באופן שבהחלט מעמיד אותו כמקורי לחלוטין ביחס לפלצסקי שמפתח ב" *L'Incendiaro*" את הנושא.⁴⁵¹ פלצסקי מגחיק את כל התרבות העממית שמתקשרת עם המתים ויוצר הזרה של עצם המנהג ושל עצם היכולת לתקשר עם המתים. לעומתו אונגרטי מעמיד כאן בצורה ברורה ויציבה, שתישאר קבועה בזמן ששירים אחרים עוברים שינויים רדיקליים, תפיסה ברורה של המוות הראוי ושל המוות הבלתי ראוי. המוות הבלתי ראוי הוא דווקא זה של המשורר, או ליתר דיוק מותו של המשורר הזקן, כפי שתופסים אותו הצעירים הפוטוריסטים.

אונגרטי יכול היה להישאר שלם עם השיר הזה עד הגרסה הסופית של 1942 משום שהוא מבטא משהו שהמלחמה הגדולה לא שינתה. רק בגרסה הזאת, כמעט במחצית דרכה של מלחמת העולם השנייה, הוא משנה את שני הטורים האחרונים מ"אך לא למות מצער/ כמו חוחית שהתעוורה", ל"אך לא לחיות מצער/ כמו חוחית שהתעוורה". זו כמובן מהפכה בתפיסת המוות והיא משנה את כל השיר בכך שהיא מעמידה את המוות הטוב, המיותר, כטוב מחיים של ציפור שיר כלואה ועיוורת. יש אמנם כמה דרכים להבין את השינוי הזה, אבל נראה לי עקרוני ששוב המוות הטוב אינו טוב ממוות אחר, אלא מחיים כלואים. פירוש הדבר שישנה אפשרות של חיים של ציפור שיר לא כלואה ולא עיוורת, חיים שעשויים להיות בעלי ערך, ולא רק אפשרויות שונות של מוות. האם זו מסקנה קיומית שנובעת מניסיון החיים, מעשרים שנה של פשיזם, ממלחמה עולמית שנייה? ייתכן ואף סביר.

מה שלא משתנה מ־1915 ועד סיגור שירתו של אונגרטי היא תפיסה של המוות הראוי כמוות מבחירה, מוות כהתרסה. לא משום שאין לחיים משמעות אלא משום שממשלתו של המוות חובקת כול, ולפיכך המשמעות היחידה הניתנת היא הבחירה למות בדרך כלשהי. העיקר למות מתוך פעולה ולא מתוך תלונה ונהי, וגם בגרסה המאוחרת כשעולה אפשרות של חיים שהם טובים מהמוות זוהי אפשרות רחוקה ומרומזת, ועל פניו השינוי הזה משמר מידה בריאה של אי־קידוש החיים בפני עצמם. למות ולחיות כציפור שיר עיוורת הוא במילים אחרות מה שנגזר על רפאל התינוק וגם הסיבה לכך "שכל המקומות באים אצלו". אונגרטימבקש כל מוות אחר, רק לא מוות כזה ולא חיים כאלה. הבזוי הוא המוות מזקנה, מוות של משורר מזדקן שאין לו מה להציע לעולם לבד מאותה קינה. אם נבחן את המיתות הרצויות או את הדמות הרצויה של המשורר, נראה שהשירה עצמה הופכת להיות אקט של חיים שסופו במוות. עד כמה זו ראייה מהותית בשירה של אונגרטי אפשר ללמוד מבחינת ספרו הראשון הנמל הקבור.

'הנמל הקבור'

הנמל הקבור הוא ספרו הראשון של אונגרטי. הוא הופיע ברפוס ופורסם עוד במהלך מלחמת העולם הראשונה. גם אם היה באיסוף השירים ובפרסומם משהו מקרי, כפי שמבקש אונגרטי עצמו לטעון, הרי שאונגרטי כבר היה, לפחות בעיני עצמו ("באמנות איני מרגיש שני לאיש", הוא כותב לסופיצי" באותו הזמן) משורר במלוא מובן המילה, ו"הנמל הקבור" נשאר בתוך האגרייה חלק עצמאי שעבר שינויים מעטים ביחס לחלקים אחרים ביצירה של אונגרטי.⁴⁵² כלומר מדובר בחטיבה מגובשת ונבדלת בשירתו המוקדמת של אונגרטי, זו שנהוג לראות כראשונה. השירים בספר נכתבו כולם במהלך שהייתו בחזית המלחמה עם אוסטריה, בהרים שבצפון איטליה. אין שום דבר מפתיע בכך שהשירים עוסקים במוות, גם אם כבר ראינו שאונגרטי עסק בשאלות האלה עוד

לפני שהיה בחזית, ואף יש עדויות לכך שתפיסת המוות שהוא גיבש הייתה ככל הנראה שימושית גם במצב המלחמה וגם אל מול פני המוות ההמוני. בעבודה פורצת דרך על הספרות של מלחמת העולם הראשונה ועל זיכרון המלחמה מתרכז פול פוסל בקריאה התמטית של המלחמה, כלומר המלחמה היא העובדה הראשונית המעצבת את הכותבים, ואף שוודאי לא נסתרת מפניו האפשרות שתיאור המלחמה הוא כבר תולדה של השקפת עולם, בכל זאת אפשרות זו אינה נבדקת. הדבר נובע ודאי מטבעה של עבודה שמבקשת לתאר את הספרות שזוכרת את מלחמת העולם הראשונה ורואה במלחמה אירוע שמשנה השקפת עולם. דוגמה מעניינת מאוד לכשל הזה באה לידי ביטוי בעובדה שפוסל בהחלט מניח שהשקפת העולם היא שמנחה את הבנת האירועים של מפקד החזית הייג, אך הוא אינו מניח הנחה דומה ביחס ליוצרים.⁴⁵³

אם ניגשים בצורה כזאת אל הנמל הקבור ואל יצירתו של אונגרטי בכלל, אנחנו נוכחים שהמלחמה היא בוודאי חוויה מרכזית בשירתו, אך תיאורה בא, אם בכלל, כתוספת, כסרך עודף לתיאור של המצב האנושי בתוך המלחמה. אפשר בוודאי לערער על החלוקה הזאת, אבל קל לראות שהשירה של אונגרטי שונה למדי מהשירה האנגלית שהיא תולדה של המלחמה, אם כי לא קל להסביר בדיוק באיזה אופן. בחינה של תפיסת המוות היא דרך אחת להצביע על ההבדל הזה. דבר נוסף שכולט בשירים האלה הוא היותם נטולי אירוניה. פוסל, לדוגמה, רואה באירוניה מנגנון מרכזי של הזיכרון, אך היא נעדרת לחלוטין אצל אונגרטי המוקדם, אולי כראוי למי שרואה במלחמה ביטוי קיצוני ורציני ביותר של מה שקרוי חיים. בשירתו, אונגרטי אינו מעלה על הדעת אפשרות שהמלחמה היא כולה פארסה, והוא אינו רואה את המגווח והגרוטסקי שבמות בני אדם כתוצאה מחשיבה מקובעת ומוגבלת של גנרלים שלא מבינים את מהותה של המלחמה המודרנית.⁴⁵⁴

השירים בנמל הקבור, אם כך, הם בהחלט שירי מלחמה, ואם הם אינם מתארים את המלחמה הרי שהם שירים שהמצב הנפשי שבו הם עוסקים מוסבר על ידה. דומה שהחידוש הברור בשירים האלה מבחינת תפיסת המוות הוא שאונגרטי מצליח למצוא גם ביטוי פורמלי לתפיסה שלו את השירה כדיבור שחורג מהמוות ושב אליו. אם מתבוננים בשירים בספר אפשר לראות שמרביתם מסתיימים במוות בצורה גלויה ומפורשת או בצורה מתפרשת. וכבר ראינו שהשיר "In Memoria" שפותח את הספר מדבר על מוחמד ועל מותו הבודד, אבל שלוש השורות האחרונות עוסקות במותו של הרובר, שהוא כנראה היחיד שיודע שמוחמד חי, וזאת ידיעה מורכבת כפי שברור מהבית האחרון:⁴⁵⁵

הישרדות

Saprò אדע
fino al mio turno עד שיהיה תורי
di morire למות

שיר הזיכרון הזה הופך לדיבור על הבדל מסוים בין סוגי המוות של הדובר ושל האיש שמדובר בו, אבל אם אין הבדל גדול בין שתי המיתות, ישנם הבדלים לא טרואיאליים שבהם כבר דנו, הבדלים שנובעים בעיקר מהעובדה שהחיים האפשריים הנם אפשריים בחלקם הודות למולדת. אמנם המולדת היא גם זאת שעשויה להרוג את החייל אונגרטי בכל רגע, אבל זה שונה מאוד ממותו הבודד וחסר ההמשכיות של מוחמד.

אל מול השכחה והאובדן שנובעים מסיום השיר עולה שאלת המעמד הלא ברור של הזיכרון מרגע שהוא עולה על הכתב. סיום השיר במוות ובשכחה מתרחש בעולם הריאלי בעוד שבעולם הספרותי, בעולם שהוא בלאו הכי עולם של מוות, מוחמד והדובר מתקיימים במוכן שבו בני אדם קיימים במרחב המת של הספרות שגם הוא אינו מוות. האם הישארות זו היא נחמה, או שהיא רק מדגישה את ההבדל העקרוני שבין שני המתים האלה: האחד זוכר את השני וכשהוא ימות יישכח מוחמד, אבל הוא עצמו, כך נראה, הוא חלק מתודעה רחבה יותר, שהיא התודעה שמוצאת את ביטויה המופשט בשפה ובמעשה השירה כביטוי לקיום של הקהילה הלאומית (קהילת המוות). בשורה התחתונה מה שברור הוא שגם אם המוות הוא מוות, הרי שהסוג האחד הוא מוות שאין לו תכלית ואין לא אחרית, שלא בדרך נס, ואילו האחר יש לו טעם ואחרית בקהילה.

המוות שסוגר את השירים נובע מחפיפה בין המבנה הצורני של השיר ובין המשמעות שלו, המובילים אל סיגור במוות. השיר מכיל בתוכו מרחב שבו ישויות חיות אפשריות, אך הישויות האלה אינן בני אדם אלא הישות הפיזית החיה של הנוף, האדמה, המולדת, והישות המופשטת של הקהילה שאליה נכתבים השירים שקריאתם על ידה היא הנחת יסוד שמוצאת את ביטויה בפרסום השירים תוך כדי המלחמה. למרות שאונגרטי מציג את העניין כמקרי, ואת השתתפותו במעשה כפסיכית,⁴⁵⁶ אין סיבה לקבל זאת ולו רק על סמך העדויות מההתכתבויות השונות שמעידות עד כמה מודע היה למעשה.⁴⁵⁷ כך יוצא שהנטייה לסגור את השירים במוות היא ברובד אחד ביטוי של המצב האנושי ושל חוויית המוות במלחמה, אך ברובד השני היא ביטוי למעמדו המת של המשורר לעומת החיים של השירה, המקבילה למעמדו במלחמה של היחיד אל מול האומה.

כך לדוגמה בשיר "אני יצור חי" ("Sono una Creatura"),⁴⁵⁸ שנכתב, על פי אונגרטי, בין ה-4-5 באוגוסט 1916 בהרים. הבית הראשון בשיר משווה בין הדובר ובין האבן:⁴⁵⁹

כאבן זו	Come questa pietra
של סן מיקלה	del S. Michele
כל כך קרה	così fredda
כל כך נוקשה	così dura
כל כך מיובשת	così prosciugata
כל כך אטומה	così refrattaria
כל כך לחלוטין	così totalmente
בלא רוח חיים	disanimata

כאבן זו	come questa pietra
דמעוטיי	è il mio pianto
שאינן נראות	che non si vede

החיים (את המוות)	La morte
הם עונש (מניחים)	si sconta
על המוות (בחיים)	vivendo

המעמד של הדובר כאן ביחס לחיים ולמוות מוזר. השיר כולו עומד על ההשוואה בין הדובר לבין האבן המבוססת על כך שהמשורר דומם, חסר חיים. רק כשאנחנו מגיעים לסוף הבית הראשון אנחנו מבינים שההשוואה בין האבן לדובר חלה על יסוד הבכי הבלתי נראה. בנקודה הזאת השיר מתהפך: עד לנקודה הזאת האדם מדומה לאבן, אבל בנקודה הזאת, האבן, הנוף, מדומה לאנוש, ודומה שהאבן נוטלת חלק בדרמה האנושית המתרחשת על פניה. בדברים האלה מתקצר המרחק שבין האדם ובין האבן. זה הדבר שקורה בבית האחרון עם האמירה החידתית הזאת שאת המוות מניחים בחיים. באיטלקית Scontare פירושו גם לעשות הנחה, לחסר. קשה לומר במה בדיוק מדובר בלי לחטוא ברדוקציה, אבל ניכר שהסיגור הוא פיגורה של מוות ושהחיים קשורים במוות באופן, שהבנתו תסביר את האנלוגיה בין הדובר לאבן.

דומה שכאן אנחנו שבים ורואים כיצד האדם האינדיווידואלי נתפס כמת חי, כמי שדומה בכול לאבן, לכד מהיכולת להשמיע, לזמן מוגבל אמנם, את הקריאה שלו, את הבכי גלוי העיניים שלו. השיר הוא, כמובן, הבכי שלא נשמע, ומיד אנחנו שבים אל תחום הפרדוקס הבסיסי שלפיו הבכי לא נשמע, אבל הוא נקרא, כפי שמשמיע הקול נעלם, אבל המילה נשארת. התוצאה של כל אלה היא דווקא ראיית השיר כאותה האבן, כמה שנשאר, ודווקא האדם הכותב הוא ברי־החלוף, שחיינו הם הפיכתו לאחד עם מה שהוא: השיר, האבן.

סיום השירים במוות מדגיש את ההבדל המהותי שבין מותו הפיזי של היחיד הריאלי ובין המוות השירי. סיגור השירים במוות מעיד על כך שהשיר עצמו, עצם הדיבור, נתפס כחיים המסתיימים עם גוויעתו של הקול. גם בלי להסתייע בנייתו של אגמבן⁴⁶⁰

הישרדות

אפשר להבין שהמרת הקול במילים היא כבר סוג של מוות. מרגע הכתיבה החיים של הקול ושל השיר תלויים באותה הקהילה שחייה מונחים ביסוד השירה הזאת, קהילה שנוכחת באופן מוצהר בשירה של אונגרטי באמצעות הנוף.⁴⁶¹
אחת ההוכחות המעניינות לכך מצויות בשיר "פופולו" (עם), שבו כתוב:

O patria ogni tua età הו מולדת כל תקופתיך
s'è desta nel mio sangue מתעוררות בדמי

אך הדברים האלה אינם מופיעים בגרסה הראשונה של השיר שהופיע בלצ'רבה ב-8.5.1915, אלא רק בגרסאות מאוחרות יותר המתחילות במהדרות ולקי של 1919, אחרי המלחמה. החל מהמהדורה של 1919 השיר מוקדש למוסוליני, ובמהדורה של 1931 ועד אחרי המלחמה, אונגרטי הוסיף למהדרות הקדמה ובה בין השאר הוא מציין שהוא רואה בשיר הוכחה לכך ש"נשמתו לא השתנתה וגם לא יכולה להשתנות". הדברים שכותב אונגרטי ב-1942 אינם יכולים להיקרא מחוץ להקשר של מלחמת העולם השנייה, כשהמשורר מדגיש את המשכיות השירה והמשורר באמצעות ההמשכיות של העם המיוצג על ידי מוסוליני:

והמחבר שמח וגאה, אחרי שנים רבות, לראות שבנקודה אחת הנשמה שלו לא משתנה וגם אינה יכולה להשתנות. השיר "פופולו", שהוצע ב-1915 על ידי האיש שבאותו זמן התייצב אל מול לבו לראשונה, מוקדש לו במהדורה של 1919 ובנוכחית. "פופולו", אף אם הוא עניין חסר ערך לעומת גודל המאמצים שמחדשים את איטליה, הוא בשביל המשורר סמל לנאמנות ומשום כך בין כל השירים שלו, היקר ביותר.⁴⁶²

אונגרטי מעמיד את השיר הזה בתור השיר היקר לו ביותר בתוך האוסף של כל שיריו, ומעלה באוב, ברמז, מפגש עם מוסוליני שמציע לכתוב את השיר, או מציע את השם – אין לדעת בדיוק, ואני לא מצאתי התייחסות למקרה זה. חלקו של מוסוליני בעולמו של אונגרטי הוצנע מאוד בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה. לכן העדות הזאת לכך שאונגרטי רואה בשיר הזה את הביטוי לנאמנויות שלו, לעצמו כמשורר ומין הסתם לדוֹצ'ה המייצג את האומה, היא כל כך מעניינת. בחינת הגרסאות של השיר מורכבת מאוד משום שהשינויים שנערכו בו הם קיצוניים. עם זאת, מסקנה אחת ברורה – לאחר המלחמה נוסף לשיר הקשר בין המבט המתבונן אל הנוף ובין הקהילה הלאומית. קשר זה נוצר על ידי היות הקהילה והנוף שהיא מייצגת ושמייצג אותה, החי המת (הדומם), לעומת המשורר שהוא מת חי, בתוך השיר, שהוא כמו הקהילה וכמו הנוף (חי מת).

הנמל הקבור Il Porto Sepolto

המשורר מגיע אליו/אליכם ⁴⁶³	Vi arriva il poeta
ואז הוא חוזר אל האור עם השירים	E poi torna alla luce con i suoi
שלו	canti
ומפזר אותם	e li disperde
מהשיר הזה	Di questa poesia
נשאר לי	mi resta
אותו כלום	quell nulla
של סוד אינסופי	d'inesauribile segreto

היחסים בין השיר ובין המשורר הם נושא עקרוני בספר הראשון של אונגרטי. השיר השני נקרא, כשם הקובץ, "הנמל הקבור", והוא עוסק בתהליך מציאת הקול והחומרים של המשורר:

הנה המשורר (גרסת אלכסנדריה המעלה על הדעת את קוואפיס). המשורר יורד אל הנמל הקבור, וזו דרך נפלאה של המשורר לומר דבר שהוא מעט שחוק, כלומר שהמשורר צולל לתהומות או אל הגיהנום, ובכל מקרה לא אל ארצות החיים, כדי להעלות את שירתו. והוא חוזר אל האור ומפזר/מאבד אותם. המשורר, כראוי לדימוי המשורר המודרני, הוא עני חסר-כול והוא מפזר את שיריו, ובסוף השיר הוא נשאר ללא כלום מלבד אותו "כלום של הסוד שאינו נגמר". אבל הכלום של הסוד האינסופי נבדל מהכלום של האחרים שאינם מודעים כלל למה ששוכן מתחת לפני המים.

תמונת המשורר כמי שמביא את השירים מהנמל הקבור מתארת את השירה כדבר שבא מעולם המתים ובסופו של דבר שואף חזרה אל אותו המקום. מה שמיוחד כאן הוא המודעות של אונגרטי עצמו לאופי הכפול של השירה שמתארת עולם ובו בזמן היא גם הדבר הזה שמצוי תחת הידיים. הבית השני מתייחס אל השיר עצמו שנקרא ברגע זה, וכך מפורר הדובר את מציאות השיר, מכיוון שלא נשאר כלום מלבד אותו כלום. זהו פרדוקס מקסים שמעמיד את העולם הנגלה לעין, שאותו הוא מרבה לתאר כעוד מוליך אל הכלום של סוד אינסופי. מהו ה"כלום של סוד אינסופי"? הרי אין לכך תשובה אחת פשוטה, אבל ברור שבין השאר מדובר במוות, אם גם בהבנה "מוארת" של המוות. כי הרי זה מה שעושה השירה ושאר הדברים אינם מצליחים לעשות. היא מצליחה להגיע לנמל הקבור, ולהביא משם (מהמוות) משהו שהוא בו-זמנית כלום ולא כלום: גם הלשון שלא נשאר ממנה דבר אלא מוות, אבל זה מוות שבמגע אתו מתרחשים החיים, מוארים באור של השירה, כפי שהחיים מקבלים משמעות רק במגעם עם המוות.

"הנמל הקבור" כמטפורה למקור של השירה הוא ואריציה מרתקת של אונגרטי על הדימוי הצולל למעמקים של המשורר המודרני, אותו מוקיין-עמוקיון של שלונסקי⁴⁶⁴

שלעולם מנכיח את השימוש הציבורי. "הנמל הקבור" הוא לא רק אוצר ארכיאולוגי שנעלם אלא הוא מקום ציבורי, המקום שבו הקהילה באה לידי ביטוי כקבוצה המאוגדת בין השאר על ידי מוות ואספקת שירותים. האמוראי אינו רק צולל אל המעמקים, הוא גם קשור בעבותות אל העולם שלמעלה, ניוון מהאוויר שאחרים דוחסים אליו.

הגישה הזאת היא נטולת גבורה לכאורה; לא מדובר כאן בנבחרות יוצאת דופן לכד מהנכונות או היכולת לגשת אל הנמל הקבור והנכונות להישאר ללא דבר לכד מאתו "לא כלום שאינו ניתן לביטוי". השירה היא הפרדוקס הזה: היא הביטוי שמה שנשאר ממנו הוא הכלום שמצליח לבטא את מה שלא ניתן לביטוי, בדיוק משום שהוא כלום. מה שנשאר גם מהמשפט הזה שלי הוא ההבנה שהשירה מהווה לפחות בנקודה הזאת גישה אל הסודי, אל הנשכח, אבל זהו נשכח וסוד ציבורי שקשור אל התרבות העתיקה של הקהילה שרציפותה נרמזת בכל המהלך הזה. גם בלי לומר זאת במפורש, אותו נמל קבור שאליו ניגש המשורר לא יכול להיות אלא רמיזה לעבר הלני-רומאי שאליו קושרת ונקשרת התרבות שכתובה השירים האלה נכתבים.

השיר הזה הוא המקבילה ל"התגלות" של שלונסקי מבחינת היותו שיר כניסה אל הזירה הפואטית ותיאור של מציאת הקול. אפשר, כפי שעושים אחרים, לראות כאן ביטוי של הביוגרפיה של אונגרטי, של הצעיר הבא מהפרובינציה, מחוץ לאיטליה, ומביא אתו את המרחק הזה. זה בוודאי רובד שקיים בשיר, אך לצורך העניין שלפנינו יש לראות שהחיבור בין הדובר הזה ובין הציבור והתרבות שאליהם הוא פונה מתרחש בתנאי מלחמה ומתוך זיקה אל המוות שהמשורר מצליח לדובב. סיום השירים בפיגורות של מוות הוא המחשה של הפלא השירי המצליח לדבר בעוד הוא מת, אבל הוא גם המחשה של יחסי תמורה רחבים יותר המתרחשים תוך כדי המלחמה בין קולו של היחיד הנאלם אך ממשיך לומר שירה, ובין הקהילה.

לא כל השירים בקובץ נענים לקריאה הזאת, אך מרביתם, ובמיוחד אלה הנחשבים מרכזיים בקובץ כמו "Veglia" ("משמורת") או "I Fiumi" ("הנהרות"), נסגרים במות הדובר. דומה שזה גרעין עקרוני ביותר שנוצר במלחמה ונשאר עם אונגרטי לאורך כל השירה שלו, לפחות עד סוף התקופה הנדונה בתחושת הזמן.⁴⁶⁵ דוגמה אחרונה לכך אפשר להביא מהשיר שחותם את הקובץ המקורי בשם "שירה" ("Poesia"). במהדורות של חיי אדם משנת 1942 קיבל השיר את השם "פרידה" ("Commiato"). השיר סיכם את התהליך שכבר נוכח בשירה של אונגרטי מלכתחילה – הפיכת הפנייה אל אטורה סררה, המוציא לאור של הספר, לפנייה אל הקורא באשר הוא:⁴⁶⁶

אטורה סררה	Gentile
יקר	Ettore Serra
שירה	Poesia
היא העולם, האנושות	è il mondo l'umanità
החיים שלך עצמך	la propria vita
מלובלבים על ידי המילה	fioriti dalla parola
היא ההשתאות הצלולה	è la limpida meraviglia
של תסיסה שיכורה	di un delirante fermento
כאשר אני מוצא	Quando io trovo
בדממה הזאת שלי	In questo mio silenzio
מילה	una parola
חפורה היא בחיי	scavata è nella vita
כמו תהום	come un abisso

השיר אינו ברור כבר מהתחלתו כ"נטילת שלום", כשמו המאוחר, והחלפת השם על ידי אונגרטי מעידה שזאת הנקודה שצריך היה להבהיר, שלא הייתה מובנת דיה מהקריאה בשיר עצמו. והשיר הוא באמת לא שיר קל. הפנייה אל אטורה סררה מבטאת נימוס מכתבי גיל במקום שבשירה הקלאסית היה מוקדש לפנייה אל הפטרון. כמובן שההקשר השונה מוצא את ביטוי בכך שהשיר מצוי בסוף הספר והוא גם אינו משבח את האיש שאליו הוא פונה אלא מלמד אותו ואת הקורא בכלל (הם אינם נבדלים בצורה משמעותית) שיעור בשירה. ומה היא השירה, היא הכול, העולם החיים, פריחתם... כל הדברים החיוביים שאפשר לומר על השירה נוגעים באינסוף, והמקור לכך במשורר עצמו.

הבית השני פורש את התהליך שבאמצעותו מביא השיר אל הקורא, אל אטורה סררה היקר, את אותה נגיעה בחיים. המשורר שרוי בדממה ובתוך הדממה הזאת הוא מוצא את המילה כמי שמוצא חרס בחפירה ארכיאולוגית. מציאת אותה המילה, כלומר תהליך עשיית השיר, היא תהליך שהוא כ"תהום" בתוך חיי המשורר, כלומר המוות עצמו. גם השיר הזה נסגר בפניגורה של מוות, והשם המאוחר של השיר "נטילת פרידה" יעיד שגם אונגרטי חשב כך. בשירה יש יותר מחיים, היא מכילה את העולם כולו, את האנושות ואת הקדחת של הקיום; המקור לכל אלה הוא המוות, והמשורר הוא הכלי שדרכו, בגופו ממש, מתרחש הפלא הזה.

לתפיסה הזאת של אונגרטי יש עדויות נוספות רבות שאין מקום להמשיך ולהדגים כאן. במקום זאת ברצוני לחזור לשאלה הראשונית ביחס לאונגרטי ולהשתייכות שלו לחבורת לצרבה ולמשמעות של אותה השתייכות כפי שהבין אותה אונגרטי עצמו.

מהדוקטרינה של 'לצ'רבה' להסתגרותה של השירה

האם לצ'רבה הייתה אכסניה מקרית שאליה הגיע אונגרטי בטעות ושגרמה לו לאמץ פואטיקה לא לו שלאחר מכן, כאשר "נעשה" עצמו, השיל מעליו? אין תשובה פשוטה לשאלה הזאת. אפשר לפנות לעדות של אונגרטי עצמו, אם כי גם זו לא פחות בעייתית מאחרות. מהדברים שלו ניכר שהוא לא מצא את השתתפותו שלו בכתב העת כמקרית, וב-1920, לבקשת כתב עת צרפתי, הוא סיכם במאמר מאיר עיניים את התפיסה שלו את כתב העת, מקומו ותפקידו בתרבות האיטלקית של הזמן. נראה שהדברים נקשרים לנושא שלנו בצורה המשמעותית ביותר באמצעות שאלת האמן וההמון, ובאופן כללי יותר בשאלת האמנות עצמה. המאמר ונקרא "La Doctrine de 'Lacerba'"⁴⁶⁷ ("הדוקטרינה של 'לצ'רבה") ואונגרטי מתאר את הרוח של כתב העת בעיקר באמצעות הדמויות של פאפיני וסופיצי, תוך התייחסות מעטה אל האחרים ותוך השמטה בולטת של מרינטי ופלצסקי. המעניין במאמר המוקדם הזה הוא התפיסה של אונגרטי את הפוטוריות של לצ'רבה כמעין רחם אירופית של כל מה שבא אחריה, הן מכיוון הדאדא⁴⁶⁸ והן מכיוון השירה האיטלקית ההרמטית:

לא די בכך שההמונים לא יראו עוד את האמנות כראויה לסגידה, שהאמנות לא תעורר שום כבוד מצד ההמון, שהציבור יגאל מהפטישיזם של האמנות; נחוץ שהאמן בעצמו יבין זאת באספקלריה גורלית, אבל חסרת חשיבות – כמו פרח בשחר, שירה של ציפור.

רק במחיר זה יהיה לו האומץ לסכן הכול ויצירתו תהיה עובדה טבעית, כלומר טהורה ושמימית.

אין חשיבות לכך שהאמנות תהיה מובנת. זו טעות להאמין שאפשר להסביר יצירת אמנות, לפרק ולפרש אותה באמצעות ניתוח של הפורמולות, של הרעיונות והסיבות. השירה הוויטלית, הגרעיני הקסום ההכרחי, זה הסופג לתוכו את הרעד הרחוק ביותר, את הניצוצות והצמרמרות, ואת ההיפתחות אל האינסוף, לא יכול להיות אלא אחד מתוך מעגל צר של בעלי סוד....

לסיכום, האמנות היא דבר אינסטינקטיבי לגמרי. מכיוון שכך אין לה שום תפקיד חברתי, אתי, דתי, או באותה מידה רגשי. החיסרון המרכזי של אמנות העבר הוא שנמנעה, בשל ההיגיון שלה, הדידקטיות הלטנטית, העקרונית שלה, מלזהות, כפי שהייתה צריכה באופן אינסטינקטיבי, באבחת ברק, תחושות, אימאז'ים, הקבלות. האמנות היא עגה של בעלי סוד; האמנות היא הסחת דעת.

אונגרטי מסביר את הרוח של לצ'רבה באמצעות שרטוט חד של ההבדל בין ההמון לאמן. מה שנאמר כאן הוא שיש לשחרר את ההמון מ"הפטישיזם של האמנות" כלומר, מהנטייה להתבונן באמנות מתוך יראה. זו השקפה מודרניסטית ידועה, שאונגרטי מוסיף לה תנאי והוא שהאמן ילמד להתבונן בעצמו תחת אספקט פטלי אך חסר חשיבות, כמו שפרח מתבונן בזריחה או בשירת הציפור. יש בדברים האלה עדות לאמביוולנטיות העקרונית שמאפיינת את השיח של אונגרטי המוקדם. זה אותו סוג של אמביוולנטיות

שנמצאת אצל שלונסקי ושייתכן שניתן להרחיבה ולראות בה אפיון של הפואטיקה המודרניסטית בתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה. עיקרה בכך שמצד אחד המשורר מציג את עצמו כמי שחרור הכרת מוות קיומית, שממנה נובעת הכרה בכך שאין ערך מיוחד לאמן כאמן, ומצד שני היא מלאה בתחושת בחירה וייחוד אינסופי של המשורר כאמן, כמי שרואה את טבעם ה"אמיתי" של החיים. כאמור, אצל שלונסקי, הבחירה הזאת – ההבחנה הקיומית בין האני הדובר המכיר במוות, המשורר, ובין "ההם" – היא מצב עקרוני של השיח הלאומי ושל מקומו של המשורר בתוכו. היא גם, לטענתי, תוצאה של המלחמה ושל תודעת המוות הלאומי שבאה בעקבותיה.

החידוש שמציין אונגרטי כחידוש של לצרבה הוא בכך שהאמן כבר אינו זה שרק חודר את הדברים, רואה אותם בראשוניותם ומבטא אותם, אלא הוא עושה זאת לא רק מכוח הכישרון, אלא מכוח היכולת להתבונן במוות, או לחיות את מותו, וכך לייצר בתרבות אופציה של קיום אותנטי.⁴⁶⁹ האפשרות לקיום אותנטי, כאשר היא מגולמת על ידי המשורר, פירושה הלכה למעשה שהאותנטיות היא הקיום בספרה הציבורית (מי שזוכרים). הברדה זו בין האמן (האותנטי) ובין ההמון (הבלתי אותנטי) פותחת בפני ההמון את האפשרות לקיום אותנטי באמצעות האמנות, מה שאינו אפשרי למי שאינו משורר, או באמצעות הקיום בספרה הציבורית, כלומר בלאום, כמי שנזכר, וכאן נולדת השאלה שעלינו לשאול את המנהיג, כלומר במי הוא נזכר או את מי הוא מזכיר.⁴⁷⁰

בדברים האלה אונגרטי מכתוב במידה לא מעטה את האופן שבו כתב העת לצרבה ייתפס בעתיד.⁴⁷¹ בריבזמן הוא גם קורא את התפיסות של כתב העת כמובילות מהפוטוריות אל ההרמטיזם באורח טבעי. לפי אונגרטי המעבר הוא אלגנטי: מצד אחד הכרה באפסות הקיומית ומצד שני העמדה המכירה באפסות הזאת הן שמובילות את האמן אל האומץ להיות אותנטי: ובמונחים של אונגרטי: "טבעי, טהור ואלוהי", לא פחות. הטוהר והטבעיות האלה אינם נובעים אלא מהיכרות עם המוות ומקבלה אינטימית ואותנטית שלו. אותה הכרה במוות היא זו שבכוחה לאפשר לומר שאין משמעות לכך שהאמנות תהיה בעלת משמעות, ולפיכך היא גם לא ניתנת להסבר בכלים רציונליים אלא רק על ידי השתייכות למעגל של מי שעברו את החניכה (האירופית) הדרושה.

עמדה זו דומה למדי לזו שמביע מונטלה בפתח ספרו הראשון *Ossi di Seppia* (עצמות של דיונון). השיר "הלימונים" הוא כולו טענה מופלאה מבחינה לשונית כנגד "המשוררים המוכתרים" ("I Poeti Laureati"). השירה, טוען מונטלה, אינה מצויה אלא בשולי המבט, על שפת המילים. מונטלה, כמו אונגרטי, מחפש את הצל הנעלם של איזו אלוהות שאת עקבותיה אפשר לאתר באפלת הצל האנושי. האלוהי נוגע באנושי והאנושי באלוהי, אין מרכז למבט הפואטי, אין דבר פואטי שהוא אינו אלא הנגיעה הזו במה שחומק ממגע: "איש לא היה כותב שירים אם הבעיה של השירה הייתה להיות מובנת: העניין הוא להפוך למובן את אותו הדבר שאליה המילים לבדן אינן מגיעות".⁴⁷²

מונטלה משרטט כאן בקווים מאוד כלליים את הכיוון שאליו נעה גם השירה של אונגרטי לאחר מלחמת העולם הראשונה. תמצית התנועה הוא ניתוק לכאורה של הקשר בין השירה ובין העולם הריאלי, הפוליטי, החברתי. הטענה הזאת אינה זרה גם לסנימבוליזם בארץ ישראל של אותה תקופה. שלונסקי וחבריו טענו בתוקף מעל דפי טורים שהאמנות מנותקת מעולם המעשה הפוליטי. המקרה הישראלי מראה בצורה ברורה שתהיה זו תמימות מוגזמת לקבל את ההנחה שהשירה מנותקת מהעולם שבו מתרחשים המעשים שעליהם קוראים בעיתון. בחינה בדיעבד של השפה השירית של שלונסקי, אלתרמן ואחרים מראה בצורה ברורה שהשירה, ובהרחבה התרבות, הן המדרגה של השפה הפוליטית, אם לא ממש מקום היווצרותה.⁴⁷³ מונטלה עצמו, שאופייני כרוגמה מרכזית להרמטיזם, כותב באותו השיר את הדברים הבאים:

כאן אצל התאוות המזוחות,	Qui delle divertite passioni
בנס שותקת מלחמתן,	per miracolo tace la guerra,
כאן נוגע גם לנו העניים חלקנו	qui tocca anche a noi poveri la
בעושר	nostra parte di ricchezza
והוא ריח של הלימונים	ed è l'odore dei limoni.

מונטלה מכנס את השירה לקרן זווית והופך את קרן הזווית לכל העולם. הלימונים בחצר, ריח הלימונים: השירה היא נס שמתחולל מתחת לאפן של המלחמות (הפנימיות והחיצוניות). ניכר כאן מתח עצום ומאמץ לפתוח לאדם אופציית חיים שמתחוללת כנס של הזחה. הפועל *Divertire* מציין בשפה המדוברת שעשוע, אבל מקורו הלטיני נוכח באיטלקית והשעשוע חוזר אל מקורו כהסחת הדעת. המשורר הוא אם כן זה שמחולל את ההזחה הזאת על ידי כך שהוא חודר אל הלשון ומשיב אותה אל איזו אמת בסיסית של יופי שהוא עץ הלימון. כך, בדרך עקיפה, הופכת המלחמה עצמה לשעשוע, הסחת דעת. הממד התיאטרלי-קולנועי של התשוקה למלחמה נגלה לפתע והוא מגוחך ואף נראה כשעשוע מזויף אל מול מה שמוצל ממנה. באמצעות השימוש הזה בפועל *Divertire* ממחיש מונטלה עד כמה השירה מוכרחה לסגור את עצמה מהעולם. לכך ודאי התכוון קרלו בו כשדיבר על השירה כעל מקום של אמת שנים רבות לאחר שהמלחמה השתתקה לכאורה, בפתחת הכנס האוניברסיטאי הראשון על יצירתו של אונגרטי באוניברסיטת אורבינו:

בתולדות אונגרטי המשורר היו שלושה רגעים גדולים, שבהם התמזגו כמעט באורח טבעי הגירויים הראשוניים והמוחלטים של הדמיון שלו עם הנסיכות של הזמן [...] שם הוא גם המקום שבו השירה שלו מצאה את הדרך להציע את הדימויים שלא ימותו עוד לעולם, המהות היסודית של המילה, ההכרח של ההברות, ההמתנה הדתית לאמת מינימלית אך אמינה, שאפשר להעמיד אל מול השימושים לרעה הד'אנונציאנים.⁴⁷⁴

יותר מכך הוא מוסיף בפנייה אל הצעירים המשתתפים בקונגרס:

יורשה לי להתוודות בפני הצעירים יותר ולומר משהו שאנשי הדור שלי יודעים היטב: מה הייתה דמותו של אונגרטי בשנות ה-30 במיוחד בסוף שנות ה-20 וראשית ה-30, כששמו היה סמל לבזו ומטרה ללעג בעיתונים ההומוריסטיים של הזמן. אף על פי כן, אנחנו הצעירים יותר, ואלה שהתעניינו בשירה, והיו רבים, משום שהזמנים לא אפשרו משהו מחוץ לשירה – אנחנו ראינו משהו שבמובן מסוים הלך מעבר לגבולות של השירה, אונגרטי סימן את השירה עצמה. אני חושב על מה שאמר ואלרי בוודוי הנפלא שלו בפני מלרמה, ברגע מסוים של כאב מהיעדר הצלחה, בתחושה של עבודה כשביל מתי מעט או אף אחד. ואלרי אמר שבצרפת היו לפחות שלושים איש שהיו מוכנים לתת את חייהם למענו. אכן, הרעיון של השירה כגאולה או כהזדמנות לתחייה התחיל עם הסימבוליזם: אנחנו מצאנו את הרעיון הזה ממש בשנות ה-30, בתוך, אני חוזר, תקופה שלא התאימה וראי לאפשרויות אחרות, שהייתה סגורה בתוך עצמה. אונגרטי יחד עם משוררים גדולים אחרים של המאה ה-20 שלנו, מונטלה, סאבה, ורבורה, שבינתיים נכנס למנזר, ייצג עבורנו את הזרע הזה של האמת.⁴⁷⁵

הדברים של קרלו בו, אחד החוקרים הגדולים של הספרות האיטלקית ומי שבמידה רבה עיצב את ההבנה של ההרמטיזם האיטלקי, מעמידים במרכז את שאלת המעמד של השירה ההרמטית ולשונה בעולם.

בכתבים שלו, כמו אצל אחרים, נדיר למצוא את הרעיון שהשירה ההרמטית יכולה להיות נקמה ותחייה. לפחות, אומר בו, הדור שלי מצא את האפשרות הזאת בשנות ה-30, וכאן הוא מגיע לנקודה מעניינת כשהוא מגדיר את השיטה הפשיסטית כ"סגורה בתוך עצמה", ואף על פי שאינו עושה את הקישור הזה, נראה שהסגירות הזאת היא התנאי שבתוכו הופך הסימבוליזם למכשיר של חופש. נראה לפיכך שצריך להפריד בין הסימבוליזם של המאה ה-19 ובין הניאו-סימבוליזם של המאה ה-20, שצמחו בפלשתניה, באיטליה וגם ברוסיה בתוך מערכות תרבותית סגורות. החשיבות של ההבחנה הזאת אינה טקסונומית, אלא מקורה בהבנה שבמערכת תרבותית הסגורה בתוך עצמה הופכת הלשון הפיגורטיבית למכשיר של אמת, ולכן השירה שמגיעה עד העצם של הלשון הופכת למכשיר של התנגדות החושפת את סגירותה של המערכת האידיאולוגית שמבוססת על מאמץ מתמשך לייצר תפיסת מציאות שהיא בסופו של דבר עיוות שלה. או אם נרצה להיות מעט יותר נדיבים נאמר שהמערכת הסגורה האידיאולוגית מכתובה תפיסת מציאות שונה באופן כל כך רדיקלי ממה שהחיים מציעים בדרך כלל, כלומר מבחינה אקזיסטנציאלית, עד אשר יש לה צורך להיסגר ולדחות את שפע הנתונים שסותרים את התפיסה שהיא מנסה להכתיב.

מדינות וקהילות אינן יודעות לחשוב שירה והן אינן יודעות, גם מפני שלא ניתן, לשלוט בתת-הטקסט ובמה שמשמע מהלשון הפיגורטיבית (האופי הדקונסטרוקטיבי המהותי של השפה). משום כך הן אינן יכולות להילחם במשוררים, אלא על בסיס הדעות והמעשים הפוליטיים במוצהר שלהם, שכן הלשון של המדינה היא לשון החוק, גם אם הריבונות היא בהגדרה החריגה ממנו.⁴⁷⁶ גם אם, כדבריו הקולעים של ולטר

בנימין, מצב החירום הוא המצב הקבוע של הריבונות המודרנית, הרי הוא מהווה חריגה קבועה מסדר סימבולי שהוא הבסיס שממנו חורג החירום. הפער בלשון של הריבונות הוא אחרי הכול אתר הפעולה של המשורר, והאמת הלשונית שאליה "שואף" המשורר לעולם חותרת תחת כוחה של הריבונות לעצב משמעות. הקושי של השלטון לשלוט בשירה ניכר גם ברצחנות שמשטרים טוטליטריים נוטים לגלות כלפי משוררים.⁴⁷⁷ בלי לזכות את הפשיזם האיטלקי מהטוטליטריות שלו, אפשר לראות שבאיטליה אפשר היה להיות לכאורה פשיסט או לא להיות שום דבר מיוחד, ולכתוב שירה שהמבין הבין בתוכה את אשר הבין קרלו בו.⁴⁷⁸ אפשר, אני חושב, להסיק מתוך כך שהרטוריקה המהפכנית של הפשיזם, שלפיה הפשיזם אינו מבקש אלא להביא לידי ביטוי את הסדר "הנכון" של הדברים, ולא ליצור סדר חדש, הנה אמינה.

המלחמה כ"ניצחון ששותק" על ידי השיטה הפרלמנטרית אמור לקום משיתוקו באמצעות החריגה של הפשיזם ממסגרת החוק הישן ויצירתו של חוק חדש. במסגרת הזאת החיפוש השירי אחר "המילה" האמיתית לא יכול אלא להתקבל בברכה על ידי השלטון והמדינה, שגם בלי לראות את ההקשר הזה, לעולם שמחים שמשוררים אינם עוסקים בדברי המדינה. זה המצב שבו מתרחש התהליך שקרלו בו מתאר. קרלו בו מדבר על הצעירים שבגרו בתוך הפשיזם וביניהם הוא עצמו, והם אלה שלא השלימו עם האמת המוכתבת וחיפשו אחר אמת אחרת שנמצאה להם בשירה, "כי לא יכול היה להיות דבר מחוץ לשירה באותם ימים". מה שלא יכול היה להיות היא התארגנות פוליטית במובן המקובל, אבל השירה מובנת כגרעין של פעולה פוליטית שמונעת על ידי האמת, שמצויה בשירה בצורה גולמית.

משורר הפועל במערכת תרבותית סגורה שהאמת בה נקבעת על ידי מנגנון אידיאולוגי יכול להמציא מערך פיגורטיבי חדש שהופך למקור של אמת מעצם העובדה שהוא מנכיח בלשון את מה שהשלטון מבקש להשכיח. השאלה שלפנינו היא, אם כן, אם אונגרטי ההרמטי היה בשנות ה-30 מקור של אמת לדור הצעיר, אמת שסתרה את זו של השלטון, או שהוא יצר את המערך הפיגורטיבי ששימש את השלטון במהלך שנות ה-20 וה-30. שאלה זו כמובן נזקקת לשאלת המעמד של אונגרטי כמשורר שכתב וביטא לפחות את אחד מהנושאים הגדולים שעליהם חשב מוסוליני שמן הראוי לכתוב – המלחמה הגדולה.

אונגרטי וקהילת המוות

במסגרת המחקר הזה, ההעמדה של אונגרטי אל מול היוצרים בארץ ישראל מספקת לנו הזדמנות לשאול את השאלה מהי ההשפעה של מדינת הלאום על היוצר. האם קיים הברל מהותי בין משורר שפועל בהקשר לאומי לא ריבוני ובין משורר שפועל בהקשר לאומי-ריבוני. מבחינה תיאורטית ברור שקשה לאבחן בצורה מדויקת את ההשפעה הממסדית על הספרות, ומשום כך הנטייה היא לבחון את הספרות בהקשר לאומי-ריבוני. המחקר

נוטה לבחון את המבנים של הפצת והטמעת הרעיון הלאומי על ידי המדינה ובאמצעה, ומתמקד פחות בשאלה, שאולי אינה ניתנת למדידה, בדבר זיקות הגומלין בין האמנות ובין הקהילה. המונחים של מושגי הקהילה והקהילתיות על פי ננסי והמושג "קהילת מוות" של אספוזיטו⁴⁷⁹ מאפשרים לחשוב על האופי של הקהילה כגוף של תקשורת שמבוסס על תפיסה משותפת של המוות ועל מקומה של השפה הפיגורטיבית המשותפת הזאת בבסיס של הקהילה. הבנה כזאת של הקהילה מאפשרת לראות בספר השירים הראשון של אונגרטי ובמיוחד בנמל הקבור מקום של אמת" שאינה אמת חתרנית אלא זו שיוצרת ומהווה חלק מהבסיס הפיגורטיבי של השלב הראשון של הפשיוזם. תפיסה זו חורגת משאלות דיכוטומיות של התכוונות בעד ונגד, ומאפשרת לראות פרישה נוספת של אופני שיתוף הפעולה בתוך הקהילה הלאומית בין התרבותי והפוליטי.

במקרה של אונגרטי אפשר היה לראות, על פי השינויים שהוא ערך בשירים שפורסמו לפני המלחמה ואחריה, שחל תהליך מפורש של מעבר מתפיסה של המוות כְּמָה שמאפשר את החיים; מתפיסה נטשיאנית של הליכה על חבל דק, כאפשרות היחידה לגישה אל חיים אותנטיים, לתפיסה המאפשרת אותנטיות של השירה כרגע של חריגה מתוך מוות חובק כול. ממצב שבו האותנטי הוא האני המסתכן, המתפרץ, יש מעבר לחיפוש אחר אותנטיות של השפה, אחר המילה. ייתכן שזה גם ההסבר לאופן שבו תהפוך אותה השירה עצמה למקום של התנגדות. לפיכך הדגש כאן הוא על ראיית השירה כמקום, כלומר חזרה אל המקור היווני של הלשון הפיגורטיבית, הטופוס – מקום שנוצר בלשון ושלמעשה, גם על פי אריסטו, הוא זה שמאפשר את סוגי השכנוע השונים ובהרחבה את עצם קיומה של הקהילה.⁴⁸⁰

כששואלים על התפתחות השירה של אונגרטי מהזווית הזאת הקטגוריות של פשיסט או אנטי-פשיסט מאבדות ממשמעותן, ואפילו העובדה שמוסוליני כתב הקדמה, מביכה משהו, למהדרה משנת 23' של הנמל הקבור לא ברור מה היא מוכיחה.⁴⁸¹ מחקר זה מציע לראות את תפיסת המוות בשירה של אונגרטי תוך פתיחת השאלה אל תפיסת המוות של הספרה הפוליטית. על פי הגישה הזו מה שברור הוא שאונגרטי, לפחות בשיריו הראשונים, סיפק אנליזה של המצב הקיומי המודרני, וזו מבוססת על תפיסת מוות שהשתנתה במלחמה ככל הנראה באופן שהיה משותף לאותם גורמים שיצאו מהמלחמה נחוישים לשנות את המציאות האיטלקית באופן מהפכני.

המוות הוא ודאות נוכחת ככול, הגבול בין המית לחי ממושטש למדי, המשורר נושא אתו את המוות בעולם, המת הריאלי נבדל מהמת החי, בשל המקרה, אבל הנכונות למות, דווקא הקרבה הלא מקרית אל המוות, היא זו שמעניקה טעם של אמת לחיים. דאגתו של אדם לנשמתו אינה לובשת צורה של דאגה למשמעות המוות אלא צורה של נכונות למות, של חיים בתוך "החיים" מתוך סיכונם, מתוך הנכונות למות. מכיוון שהאדם הוא מת חי, השיר, התרבות, האדם, כל אותם "דברים יפים שלמענם מתים" הופכים להיות החיים המתים, והעולם, כמו עולם החפירות של אונגרטי, לובש צורה של עולם רפאים שבו באמת שלוש מילים הופכות לשיר:

הישרדות

Mattina – 'בוקר'⁴⁸²

M'illumino	אני מואר
d'immenso	בעצום

שלוש המילים האלה הן שיר משום שהן הצליחו, בדרך מקורית לגמרי, לשיר מחדש את המוות, שהרי מיד הן מעלות על הדעת את מילותיו האחרונות של גתה "עוד אור". למרות הסבירות של ההתייחסות לגתה אין צורך להניח אותה בצורה בלעדית כדי לקשור את האור העצום, האינסופי, לחסד האלוהי הנושק כבמרבית המסורות המיסטיות אל המוות.⁴⁸³ המשורר הוא זה שאין לו כלום, מתוך הכלום הזה הוא עושה משהו שהוא שיר, והוא נשאר בלי כלום. השירה אינה חריגה מהמוות אלא תנועה בעלת ייחוד בתוכו. באופן מסוים, שאינו סותר את העמדה של המשורר, העולם החיצוני, הפוליטי, באמצעות קולו של המנהיג, נוטל את התפיסה הזאת של המוות ומעמיד במרכזה, אל מול החידלון האנושי, את הצורך להיות, להיבדל מהאחרים, מההמון, אם לא באמצעות שיר, כמשורר, אזי באמצעות הקיום של הדברים היפים שמתים למענם. כולם מדברים על ההמון,⁴⁸⁴ אבל ההמון הוא בלתי נראה – אף אחד אינו ההמון וכולם הם אלה שאינם ה"הם". הפרדוקס הטוטליטרי הוא שכל אחד בהמון מבחין עצמו מההמון באמצעות השייכות אל הדבר הגדול, אל הקול שדרכו מתים חיים, הן באמצעות ההיסטוריה והן באמצעות ה־Virtù, אותן תכונות נעלות המבדילות את ה"אני" מה"הם". השירה המוקדמת של אונגרטי גם היא תומכת במערך הזה כשהיא מעמידה במרכז את האפסות של הקיום. כך לדוגמה בשיר הידוע "חיילים" ("Soldati") החותם את החלק של שירי המלחמה באלגריה ואומר בדיוק את הדברים האלה:⁴⁸⁵

יושבים כשבת	Si sta come
העלים	d'autunno
על אילנות	sugli alberi
בסתיו	le foglie

כל מי שהיה חייל יכול להזדהות עם משהו מהדברים האלה, התופסים באורח באמת טמיר את ההמתנה. אלא שההמתנה הזאת במלחמה היא ההמתנה הבלתי נמנעת של העלה בסתיו לנפילה. הדבר שמכה בכל הכוח בפיגורה הזאת של החיילים כעלים על העצים בסתיו הוא שהנפילה אינה המוות, שכן המוות מתרחש לפני הנפילה, והנפילה עצמה היא רק שלב אחרון וחסר חשיבות. לכן השהייה (Stare) ה"להיות", הוא להיות מת. להיות חייל הוא כמו להיות אחד העלים; ולפיכך המלחמה כולה אינה קיימת אלא ברקע רחוק, אולי היא הסתיו עצמו, אבל אין לכך התייחסות ברורה, ואין בשירים האחרים אינדיקציה לכך שמישהו נושא באשמה למוות הזה החובק כול. המשורר אינו

נבדל מהעלים האחרים, הדובר הוא אחד מהם, הוא נבדל מהם רק בכך שהוא חלק מה"קול". היחיד מקבל את מותו יחד עם החיים של ה"הם", ולפחות הוא לא כמו "הם" אף על פי שהוא אחד מהם.

ייתכן שהמהלך ההרמטי מוצא את הגיונו באותה נגישות של המשורר אל המצב הקיומי. בעוד שהמדינה מפעילה לחץ תמידי על השיח שנועד להחליף את האמת היסודית שלו באמת אידיאולוגית, ישנה אמת אחרת הממשיכה לחסות תחת כנפי השירה. באמצעות שליטתה באמצעי התקשורת מכתובה המדינה את סדר היום ואת השיח ושמה במרכז את השאלות שהופכות למרכז.⁴⁸⁶ כאשר מדובר במשק תרבותי סגור הדיון הציבורי מסתגר בתוך עצמו יותר ויותר. כך לדוגמה האיטלקים חווים אופוזיציה וקואליציה בתוך המשק הצר מאוד של הפשיזם, ואף בארץ ישראל מתנהלת מלחמת חורמה בין מחנה הפועלים למחנה הרוויזיוניסטים, שבדיעבד נראית מוגזמת מאוד.⁴⁸⁷ צדו השני של השיח השירי בא לידי ביטוי בשלב הזה כאשר השיח הציבורי נסגר יותר ויותר, האמת של עץ הלימון נעשית שוב מוחשית והכרחית. הדברים של מונטלה הם פוליטיים בצורה העמוקה ביותר משום שהם הופכים את שאלת השירה משאלה על האפשרות של השיר לגעת במוות, לאפשרות הנגיעה בחיים.

אותו הקשר בין האמת והחיים עומד במרכז הדברים החשובים שאומר קרלו בו ב-1939, במסה "הספרות כחיים", שהפכה להיות אבן דרך בתולדות הספרות האיטלקית ובתולדות ההתנגדות לפשיזם. במאמר שנקרא לראשונה בקונגרס החמישי של הסופרים הקתולים בסאן מיניאטו (בספטמבר 1938) הוא הגדיר את הרעיון שהפך את הספרות ההרמטית מעובדה ספרותית פזורה לתנועה הומוגנית יחסית שנחקרה ונחקרת בהתאם:⁴⁸⁸ ב-"Letteratura Come Vita" ("הספרות כחיים") הגדיר בו את התנועה כנגזרת אותנטית של המסורת האיטלקית שראשיתה בדנטה ובאב רוחני רב-עוצמה בדמותו של ליאופרדי, משורר רומנטי מודרני ובוודאי אחד המשוררים המרכזיים של המאה ה-19 האירופית.⁴⁸⁹

הדברים מרתקים משום שבנקודת הזמן שבה הם מופיעים הם מהווים חלק מה"התנגדות" לפשיזם ומותקפים על כך שהם מייצגים את ה"הרמטיזם", שם שנתן פרנצ'סקו פלורה שמעשה בלעם התכוון לדבר בגנות הפואטיקה המעורפלת החפה מכל אמירה קונקרטי ונמצא נתון שם לתנועה ספרותית.⁴⁹⁰ הדברים של קרלו בו הופיעו באותה השנה בדפוס והם מסמנים את השלד הרעיוני שעליו תיבנה בהמשך התפיסה העצמית והמחקרית של ההרמטיזם.⁴⁹¹ העמדה היסודית של המסה היא מגננה שבנויה מהתקפה. בו עושה שימוש מחוכם למדי ברטוריקה של הפשיזם כדי להציג את החיפוש שלו ושל היוצרים והמבקרים הקשורים בתנועה בפעילות האותנטית של חתירה אל האמת. אל מול ההאשמה הלא בלתי מוכרת מההקשר העברי⁴⁹² בהסתגרות וב"ניתוק" טוען בו שהספרות, המעשה הספרותי והחיפוש הספרותי הם החיים עצמם, החיפוש אחר האמת:

בנקודה זו ברור כיצד לא יכול להיות, אם לא על גבי נייר חישובים והיסטוריות ספרותיות שננטשו מזמן, ניגוד בין הספרות והחיים. בשבילנו שניהם, ובמידה שווה, מכשירים של חקירה של אמת: אמצעים לצורך המוחלט לדעת דבר-מה עלינו, או עדיף לומר דרך להמשיך לחכות בכבוד ובהכרה לאיזו ידיעה שתתעלה עלינו ותספק אותנו [...].

הספרות הזאת היא החיים עצמם, כלומר החלק הטוב והאמיתי של החיים. וידוע למה היא מתייחסת – לא אל המפלצת הזאת שחונקת יותר ויותר יום אחר יום, לא אל יריד ההבלים העצום הזה שלתוכו, בדרגות שונות, אנחנו נופלים כולנו, עם החולשות, האשמות והחטאים ויותר מכול עם הנטייה המפחידה שלנו להשמטה, לא אל סמל ההבל של החיים שמשמש אותנו כתירוץ וכמגן, אלא אל אותה הבטחה חמורה, אל הסימן היחיד של גאולתנו, אל אותו מונח שמוגן על ידי "הדרך" ו"האמת". לא הציות לטבע, אלא ההמתנה לידיעה שנשארת הסיבה היחידה [...].

אין לחשוב שהספרות הזאת מסרבת לחיים, לא, היא מקבלת אותם רק במידה גבוהה יותר של טוהר, או כמו סמל מעורטל. אין היא חוטאת ביהירות, משום שאם היא מכחישה גבולות, אלה הם רק גבולותיה שלה, ההנחה של אחדות מזויפת. היא יודעת שאין ברשותה טקסטים, כמו שסופר אמיתי נשאר מחוץ לספרים של עצמו, אלה הם עמודים מיותרים של חיים אחרים. ושם, במקום שבו נגמר הסופר, נולד המבקר, בחילופי חיים מושלמים. יותר מהכרה הוא מבקש תשובה: אין אלה תנועות הנרגעות בשל הצגה ריקה של צורה. זו שורה של הנחות ועליהן אפשרות התגובה של משהו חדש. היא מקבלת הכול בנו, כל מה שנתון כמרחב של פתרונות: בשבילה אף לא קיימת הדאגה להתאים את עצמה, להיות בהירה, לחזור על עצמה [...].

ולבסוף מוטב להוסיף עוד שקיימת חומרה ומחויבות יוצא-דופן (לספרות), נאמנות שעבורנו היא בעלת המידות של המוות. הסמכות היא ביחס ישר אל הטוהר של הניסיון הזה. היא מפרידה בין האמנות והשליחות: לאמנות יש את כל הכללים שאנחנו מכירים. אבל כאן אהבה אמיתית לחיים שאינה מאפשרת לנו לעולם לשכוח את עצמנו ואינו מתירה חופשה ובידור [...] כי הבידור משעשע אותנו, וגורם לנו להגיע בלא תחושה אל המוות (פסקל).⁴⁹³

הדברים של בו חשובים ובמונחים של תפיסת המוות הם מספקים תיאור כן למדי של מהות המפנה ההרמטי בשירה האיטלקית. בו הודף את הטענה בדבר המרחק מהחיים וחוטר המעורבות של הספרות ההרמטית בעולם המעשה באמצעות הטענה לאותנטיות. הספרות הזאת לא רק שאינה מתעלמת מעולם המעשה, "החיים", אלא היא מבטלת לגמרי את המרחק שבין הספרות לחיים, וגבול החקירה שלה הוא המוות. בדברים שמקדימים את הטיעונים שהביקורת החדשה תעלה כמה שנים לאחר מכן טוען בו להפרדה בין היוצרים ובין הטקסטים, הפרדה שהופכת את המבקר להמשך של היוצר ומפריכה את האחדות המזויפת שדורשים מהם. הפרדה זו אפשרית משום שגבולות הטקסט הם גבולות החיים, והמחויבות של הכותב והמבקר לטקסט שמצוי מעבר לחיים היא עד מוות (אותנטית).

דרך אחת להתבונן בשינויים שחלים בתפיסת המוות אצל אונגרטי היא באמצעות

התנועה הזאת שבין המוות לטקסט, תנועה שמובילה אותו מהתקופה של לצרבה אל ה"הרמטיזם" של "תחושת הזמן". הדברים כאן הוקדשו בעיקר לשירה המוקדמת ביותר שלו בניסיון להצביע על שינוי שחל במהלך מלחמת העולם בתפיסת המוות. שינוי זה בא לידי ביטוי במעבר מתפיסה הירואית של היחיד המתקיים מתוך קרבה אל המוות, ושברכה זו הוא מוצא את האותנטיות הקיומית שלו, לתפיסה פסיבית יותר. המעבר באלגריה הוא אל תפיסה של מוות חובק כול שבו המקריות בלבד מבדילה את הרובר מחברו המת כדוגמת השיר "Veglia" ("משמורת") המתאר לילה בחפירה כשהדובר צמוד לגופתו של הרוג, או בשיר "Fratelli" ("אחים")⁴⁹⁴.

מאיזה גדוד אתם אחים?	Di che reggimento siete Fratelli?
מילה רועדת בלילה	Parola tremante Nella notte
עלה חדש שבא לעולם	Foglie appena nata
באוויר המפרפר מרי לא מודע של האדם העומד לפני שבירותו	Nell'aria spasimante Involontaria rivolta Dell'uomo presente alla sua Fragilità
אחים	Fratelli

Mariano il 15 luglio 1916

כדומה לשיר "חיילים", השיר "אחים" ממקם את האחוזה האנושית בשבירות של האדם, כמותו. זה גם מצבו הקיומי של החייל – מבחינה עקרונית הוא מת, ורק במקרה הוא עשוי לא למות, בינתיים. בשיר הזה העלים עדיין לא נושרים, אבל המילה הרועדת בלילה הופכת למרד במוות שהיא מבטאת. המילה הרועדת באוויר היא העלה החדש, והמילה הכתובה היא העלה הנושר.

התפיסה הזאת, שמאפיינת את הקובץ הראשון של אונגרטי אלגריה, היא חלק מתרבות המוות של המהפכה הפשיסטית, שבשליבים הראשונים שלה בוודאי אינה תרבות של פולחן מוות, אלא חיוב של משמעות הקיום שמעבר לאינדיווידואל. הדברים של קרלו בו משמשים בנקודה הזאת סימן לבאות מבחינת היצירה של אונגרטי ומצביעים על הפרדוקס לכאורה שבו נתונה הפרשנות הפוליטית של שירת אונגרטי.⁴⁹⁵ מצד אחד אין ספק שאונגרטי היה חלק מכל אותה תנועה תרבותית שאפשרה את עליית הפשיזם ואת התבססותו השלטונית, אבל מצד שני רמויות בולטות בתנועה האנטי-

פשיסטית, במיוחד באגף הקתולי שלה, רואות בו מי שנשא בשירתו את אותה האמת של ההתנגדות. כידוע אין פתרון קל לשניות הזאת, אך אם מתבוננים בשירתו המאוחרת יותר, בתחושת הזמן (מהדורה ראשונה ב-1933), אפשר להבחין בשינוי בתפיסת המוות, שמקרב אותה במידה רבה אל התפיסה של קרלו בו ואל ה"הרמטיזם". באופן ברור עובר הדובר בתחושת הזמן תהליך של ניתוק מהמוות, שהוא אמנם גם ניתוק מהחיים, אבל הוא חותר תחת השותפות הגורלית בתוכו. הניתוק מהמוות מביא אותו לשמש יותר כעד שעומדים מולו. הוא אמנם נוכח בכול, אבל הניתוק הזה, היציאה מתוך השהייה, הוא היציאה גם מהאדישות המוסרית ומחוסר האפשרות להתקיים. דווקא היכולת למות היא זאת שמחייבת "דאגה" לנשמה, סוג של דאגה שהמנהיג מנסה להסיר מעל לבו של הסובייקט הפוליטי.

אין כאן אלא הצעה להמשיך את הדיון בשירתו של אונגרטי, אל הדיון בקטגוריה של ה"הרמטיזם" בשירה האיטלקית, שהיא בסופו של דבר תמונת ראי של הדיון במסגרת השירה העברית בקטגוריה של הסימבוליזם הארץ ישראלי. שתי התנועות ושני הנציגים שלהן במחקר הנוכחי פעלו בתנאים של מערכת תרבותית סגורה, ושניהם נמצאו אשמים מצד אחד בחוסר מחויבות לפרויקט הלאומי ומצד שני בעודף מחויבות לפרויקט הזה. מהמחקר הזה עולה שהתבוננות בתפיסת המוות מאפשרת חלוקה אחרת של הפוליטיות של השירה שאינה נשענת על הראייה השגורה בביקורת הרואה רק בשירה ריאליסטית שירה מחויבת מבחינה פוליטית.

השירה של אונגרטי ממשיכה לגלם אמביוולנטיות עקרונית שהתקיימה בתרבות האיטלקית בין מלחמות העולם. מבעד לאספקלריה של תפיסת המוות אפשר לראות שהשירה של אונגרטי משתנה בצורה יסודית כתוצאה מחוייית המלחמה. השינוי הוא לאו דווקא זה שבני אותו הדור מצאו, אבל אפשר לשער שהוא משקף משהו יסודי מאוד בקליטה התרבותית של חוייית המלחמה שהעמידה את המהפכה הפשיסטית כתולדה הגיונית שלה. באותה מידה רק רמזנו לאפשרות שהשירה שלו במהלך התקופה ממשיכה להשתנות בצורה שלא רק שאינה נענית לתכתיבים ההולכים ומתהדקים של התרבות השלטונית⁴⁹⁶ אלא אף מהווה עיר מקלט ובסיס להתנגדות.



שלונסקי: מציאת הקול והמוות

*הנער שמואל, הוא מתנה משולשת, פעם אחת לאמו העקרה, פעם שנייה מידי אמו לעבודת האלוהים ופעם שלישית מהאלוהים לעם. מראש קיומו כאינדיווידואל מוטל בספק, הכאב הפרטי שלו הוא לעולם הכאב של העם. העמדה שלו כלפי המלוכה והעמדה ביחס אל העם היא אנטגוניסטית. מנגד, אבל לא כנביא זעם, אלא כמשתתף, כשופט וכלוחם, כממליך מלכים. המעבר משלטון רוחני לשלטון המלכים הוא הכרחי בשל הפלישתים, אבל נפשו חצויה. הוא ממשיך להתקיים מעבר למוותו – עולה באוב

אברהם שלונסקי כמעט נעלם מנוף תרבותנו. מי שהיה אחד הצירים המרכזיים בהיווצרותה של התרבות העברית בארץ ישראל נמצא כמעט לא רלוונטי על ידי הרוב המכריע של הקוראים ובעצם גם על ידי החוקרים, לפחות במונח זה שלא הצליחו לשמר את הרלוונטיות שלו לשיח הציבורי.⁴⁹⁷ הנחת העבודה של מי שעוסק בספרות עברית, לפחות לטעמי, צריכה להיות אשמה. אם שלונסקי כמעט נעלם מהשיח התרבותי, הסיבה לכך היא שהמחקר לא הצליח להראות את הרלוונטיות שלו. אל מול הרמות גבה רבות כלפי העיסוק במשורר "כל כך משעמם" אני מציע את הקריאה הבאה; היא אולי לא תשנה דבר, אבל היא ניסיון.

באמצעות העיסוק בתפיסת המוות ביצירה של שלונסקי אבקש לעמוד על חלק חשוב במיוחד בצופן הגנטי של התרבות העברית. שלונסקי, בן העלייה השלישית, החלוץ שהפך למשורר עירוני, החליף את הנוף האינטימי של הגלבוץ והקבוצה הגדולה בבדידות עירונית שנכתבה על תל אביב עתידית-פריזאית יותר מאשר על תל אביב הקטנה. במשך כשני עשורים שלונסקי היה ההגמוניה של המערכת הספרותית הזו שעליה מלך, ולא בלי גינוני מלכות,⁴⁹⁸ לאחר שגבר במאבק ממושך על "הדור הישן".⁴⁹⁹ אין ספק ששירתו של שלונסקי היא חלק מהותי מהתפתחות התרבות בארץ ויש לה חשיבות מיוחדת במיוחד ביצירת הספרות שעליה נשענה התרבות במלחמת העצמאות. מכאן גם החשיבות של העיסוק בתפיסת המוות של שלונסקי – זו, לא

רק שהיא מאפשרת לעמוד על הקשר בין השירה הסימבולסטית הרחוסה והלכאורה מנותקת לבין מאורעות הזמן, אלא היא גם חושפת את האופן שבו מעצבת השירה את תפיסת המציאות של חברה המתכוננת לקורבן המלחמה.

תפיסת המוות ביצירתו של שלונסקי מעולם לא נדונה בנושא בפני עצמו, וגם הדיונים העקיפים בה מוגבלים.⁵⁰⁰ שני ספרי שלונסקי, שפרסם המרכז לחקר שלונסקי באוניברסיטת תל אביב, תרמו בעיקר בכך שהביאו לידיעת ציבור החוקרים חומרי ארכיון שלא התגלו עד אז.⁵⁰¹ מבלי להחסיר מעבודות אחרות נראה שהעבודות הרלוונטיות ביותר לענייניו הן בשבי האוטופיה של חנן חבר,⁵⁰² ושני המאמרים של דן מירון בכתב העת עכשיו⁵⁰³ שדנו במבנה הפואטי של אבני בהו ובזיקות שלו לכוכבים בחוץ. עבודות אלה חולקות את ההשקפה של שלונסקי הוא מייסד האסכולה הסימבולסטית בשירה העברית. הנחת יסוד זו קשורה באחרת, שלפיה "שלונסקי-אלתרמן" מהווים אסכולה בשירה העברית. אחידותה של אסכולה זו מבוססת על ההנחה שלשני המשוררים תפיסה דומה של הסמל ושל הסדר המשקלי של השירה.⁵⁰⁴ במידה רבה בהשפעה של מירון, שלונסקי של שנות ה-20 נתפס כמשורר המוגדר רעיונית על ידי אתוס העבודה, ובהמשך, בשנות ה-30, סימבוליסט פציפיסטי, נציגה המובהק של תנועת העבודה שנגרר שמאלה בסוף שנות ה-30 לאחר החבירה הפרגמטית, יותר מאשר אידאולוגית, אל השומר הצעיר.⁵⁰⁵ יש סיבות טובות לראות את הדברים כך, אך מקור מרבית ההוכחות הוא דברים של שלונסקי אמר או כתב על שירתו, לצד הצהרות פואטיות שמוכלות בתוך מחזורי השירה שלו.⁵⁰⁶ הדברים הבאים אינם מתמודדים בהכרח עם הפרשנויות האלה, אך הם נובעים מחשדנות עמוקה כלפי התפיסה העצמית של המשורר. ההתבוננות דרך תפיסת המוות בכמה רגעים מכריעים בהתגבשותו של שלונסקי כמשורר בשנות ה-20 מבקשת לעמוד בין היתר על המהלך הפיגורטיבי שמוכיל לתפיסתו כמשורר של תנועת העבודה. ההתבוננות בראשית שירתו, בתהליך מציאת ה"קול" שלו, לצד הניסיון להעמיד פרשנות שלמה למהלך ההגותי בספר אלה הימים תספק אפשרות להתבונן בשאלות אלה באופן צמוד ככל הניתן לשירתו.

מבחינה זו שירתו של שלונסקי הנה בעייתית במיוחד משום שהיא דיאלקטית באופייה וכוללת בתוכה דיבור שירי ויכוחי, ולא תמיד החוקרים עומדים על כל המהלך. השאלה על השירים המוקדמים של שלונסקי שהגדירו אותו כמשורר תנועת העבודה חשובה משום שהיא עומדת גם בבסיס המאבק הטריטוריאלי והתפיסה של המרחב הערבי שאתו מתמודדת הצינונות בניסיון לשנותו מן היסוד. השאלה אינה עוסקת כמעט בהיסטוריה הפוליטית אלא בדמות הרובר של שלונסקי, שבאותה התקופה מוצא וממציא את קולו כקול שאינו רק שלו אלא הוא גם קולה של האומה. אבקש להראות שמהלך זה אינו פציפיסטי כלל ועיקר אלא יוצר תשתית פיגורטיבית לאומית שרואה את היחסים בין המרחב היהודי למרחב הערבי כיחסים של איבה מיתית בלתי נמנעת, איבה שהיא פוליטית באופייה, ולכן, כדברי קרל שמיט, האופק המוחלט שלו הוא מוות ומלחמה.

מציאת הדובר

שלונסקי מתחיל לבסס את מעמדו בספרות העברית בשנות ה-20 המוקדמות, עם התאוששות היישוב לאחר המשבר של מלחמת העולם הראשונה ועם ראשיתה של העלייה השלישית שאתה הגיע לארץ. לשלונסקי כבר היה עבר ארץ ישראלי ובגיל שלוש-עשרה הוא למד במשך שנה בתל אביב בגימנסיה הרצליה.⁵⁰⁷ שנות מלחמת העולם הראשונה עברו עליו באוקראינה, וכבני דורו למדן ואצ"ג, ולפעמים אף יותר מהם, ראה עצמו כבן הזמנים האלה, בין מוראות המלחמה ואימי הפוגרומים.⁵⁰⁸ האכסניה המרכזית הראשונה של שלונסקי הייתה החוברת הדים בעריכת אשר ברש ויעקב רבינוביץ', ואפשר לתאר את כתב העת כזירה הספרותית המרכזית בארץ ישראל של שנות ה-20 המוקדמות.⁵⁰⁹ מבין היוצרים החדשים שמפרסמים בכתב העת שלונסקי הוא ללא ספק הבולט. עורכי כתב העת, בני העלייה השנייה, ייחסו חשיבות רבה לקולות החדשים בספרות העברית וייחדו להם מקום בולט בכתב העת. כך אף כתבו העורכים בפתח החוברת הראשונה:

בימי רפיון רוח וקהות יחס לספרותנו, אנו באים בחיבורות הקטנות הללו. לא לגדולות אנחנו מתכוונים: לא לשנות ערכין ולא לחדש ערכין; אך גם לא נשתעבד לזרמים קיימים ולדרכים כבושות. בעצם אנחנו שואפים לדבר אחד: לרעננות. רוצים אנו במילה פשוטה וקול הנאמר מתוך יחס וחירות.⁵¹⁰

שלונסקי הצעיר השתלב היטב באקלים הספרותי הזה ונעשה מיד לנציג הבולט של "הדור החדש", המודרנה הספרותית שהעמידה עצמה כנגד השירה שקדמה לה באופן לוחמני ודורי. הדובר השירי שלשלונסקי מעמיד בשירתו המוקדמת הוא במידה רבה אבטיפוס של חלוץ ופייטן, מי שמשלב בגופו את אידיאל העבודה (גדוד העבודה), את האידיאל החברתי (הקבוצה הגדולה) ואת אידיאל השירה כביטוי של שני אלה. עם המעבר המהיר שלו לתל אביב שלונסקי אינו ממחר לוותר על הדובר השירי הזה, ובכינוסים של שיריו הוא ממשיך לייחד מקום מרכזי לשירי העמק, כשהוא מוסיף להם עתה את הדובר העירוני שיהפוך בדרכו לאבטיפוס. הליך מציאת הדובר השירי של שלונסקי הוא בעצמו הליך מציאת קולו כאובייקט, שהוא בתורו גם הליך מציאת מותו.⁵¹¹

רשימות הפרוזה של שלונסקי מהתקופה הזאת מתאימות לפרוגרמה המצויה בפתח כתב העת. מספר הרשימות שפרסם בהדים העוסקות בתכנים מופשטים אינו רב, אך הן מהוות בסיס לדין המודרניסטי בספרות העברית בארץ ישראל.⁵¹² הרשימות שלשלונסקי פרסם בתקופה זו ושהרשב מגדיר כ"ראשית המודרניזם בארץ ישראל"⁵¹³ הן "חטוטרות עולם" (הדים ד'), "סתיו" (קובץ הדים 188-189), "המליצה" (נדפס בהמשך ל"סתיו"), "רעננות" (הדים, כרך ב' חוב' י'), ו"צלם" (הדים י"א-י"ב?). אף אם לא ניתן לדון ברשימות האלה במפורט אפשר לומר שהן עוסקות בשני נושאים עקרוניים: עמדתו של איש הרוח ביחס למהפכה ושאלת הלשון השירית. המהפכה שמגדיר שלונסקי ברשימות האלה, ושהוא יהיה עקבי מאוד ביישומה, היא של המשורר כיחפן, זה שעומד מן הצד ואף שהוא שייך באופן בלתי ניתן לערעור לקולקטיב, הוא לעולם מצוי בזיקה

אנטגוניסטית אליו ("חטוּרַת עולם", "סתיו"). כך מסתיימת הרשימה "סתיו": "אחא! איני מאמין בכלום! איני יודע כלום! אני רוצה סתיו. אני רוצה דלף. שלוליות וברגליים יחפות לבוסס – את החיים" (שם, עמ' 200).

תפיסת החיים והמוות כאן די ברורה – החיים הרגילים, אלה שמתרחשים בסלונים ועל פני טפטיאות, חיי בעל הבית, הם אינם חיים, אלא סוג של מוות. החיים האמיתיים הם היחפנות. בהמשך אפשר יהיה לראות שהעמדה הזאת מקורה בראיית החיים הבורגניים כמסכת של התעלמות מאימת המוות והדחקת ודאותו, אשר הנן שוות-ערך למוות. ב"רעננות", מעין רשימת ביקורת של שלונסקי על הכותבים האחרים בהדים, הוא מרחיב את ההגדרה של הקיום האותנטי, הוא קיומו של המשורר, וכולל בו את המושג "כאב" ואת המשורר כ"כואב": "כי לא את זולתו ישיר המשורר אלא את עצמו נגעי עצמו. ומי שלא הוכה בשחין בשרו – אינו אמן, כאשר אינו האדם, כאשר אינו הכואב" (שם, עמ' 204).

הזכות לשורר דומה אולי ל"זכות הצעקה" הברנרית, אך היא נובעת מכך שהמשורר מתמודד עם כאב הקיום (אימת המוות) ומכך שהוא יודע בדבקות של מאמין "לפרצף את המילים". בשתי הרשימות – "המליצה" ו"צלם" – שלונסקי מפרט את עמדתו בדבר הלשון הפיגורטיבית. המהפכה בשירה העברית, כפי ששלונסקי תפס אותה בראשית שנות ה-20, היא קודם כול ניתוק של השפה מהכבילות שלה אל האינטר-טקסט היהודי: "המליצה עברות היא [...] מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מהר! נישואין אזרחיים, אהבה חופשית בין מלים – בלי שידוכי סגנון בלי ייחוסים אבות ונדונה של אסוציאציות" (שם, עמ' 201).

המשורר לא רק שצריך ליצור צירופים חדשים ומפתיעים שיחיו את המילים מחדש, אלא הוא צריך ליצור אימאזים. זו הכוונה בשימוש במילה "צלם". בדיון שלו בלשון הפיגורטיבית טוען שלונסקי ש"הרעיון" אינו מעניין אותו. הרעיונות נקברים מהר, מה שנשאר היא התמונה. לא מוסר ההשכל של המלך ליר אלא קלסתר פניו. האתגר המהותי של המשורר, מה שמבדיל את המשורר האמיתי, ה"מטורף", ממלץ המליצות, היא האמונה: "הרגשה אלילית המעלה את המטפורה לידי צלם, לידי סמל, לידי יצור מיתולוגי" (שם, עמ' 206).

עוד לפני ששלונסקי מגדיר את הדברים בשירה הוא מוצא אותם בפרוזה. המשורר, לפי הדברים האלה, מוכרח לדבר מתוך "הכרת הישנות", הכרת הכאב הקיומי שנובע מהכרה אמיתית במוות. ההכרה אפשרית משום שהדובר מצוי מחוץ לסדר הבורגני המאפשר לו לנבוח ככלב כלפי השירה העוברת. עמדה זו בהכרח מחייבת אותו להישאר מחוץ לסדר הבורגני שמכסה על אימת ה"אין גג".⁵¹⁴ את כל אלה על המשורר לעצב בדפוסים של אימאז', כלומר בלשון פיגורטיבית שבאורח שיש בו מהמיסטורין הולכת אל מעבר לדימוי הדיסקורסיבי והפרנציאלי ונוגעת בלב הדברים. האתגר של שלונסקי הוא אם כן ליצור לשון פיגורטיבית שתדע מצד אחד לתת

ביטוי לאימת המוות ומצד שני "לפרצף" אותו, לכלול אותו בלשון הסמלית. צורך זה נובע באופן ברור מאוד מהריק שמשאיר אחריו האלוהים בהיעלמו. הסיבות לאובדן האמונה באל בעולמו השירי של שלונסקי מרובות ובסופו של תהליך ספר הסולמות מראה שאובדן זה אינו שלם. עם זאת העמדה המוקדמת שלו היא שאובדן האמונה והמשבר של מלחמת העולם הראשונה והפוגרומים שבאו אחריה יוצרים מצב קיומי יהודי חדש ובו הרובר עומד מול הישות החשופה בעולם מנוכר שבו הטכנולוגיה החליפה את האל. זה גם הבסיס שעליו עומדת הציונות כתחליף לאמונה הדתית.⁵¹⁵

נקודת המוצא הקיומית ברורה: האדם בעולם ללא אלוהים נמצא במשבר שעיקרו היעדר הנחמה והוא נובע משבירת הרצף המטפיזי שהבטיחה נוכחותו של האל.⁵¹⁶ האדם היהודי נמצא במשבר כפול משום שהוא אינו מצוי במסגרת לאומית טריטוריאלית שתבטיח רציפות שכזו ותעניק טעם לחיים שמנקודת מבט אקזיסטנציאלית הופכים לאבסורדיים יותר ויותר. מתוך העמדה הזאת שלונסקי פונה אל החיפוש הפואטי אחר תחליפי אלוהות. אלה נמצאים לו בשפה העברית – בשירה, בקשר אל האדמה ואל הלאום, כלומר אל העם. העם מצוי בשירה של שלונסקי קודם כול קהילה, כקהל. המשורר מדבר אל העם, לא אל עצמו. במובן הזה שלונסקי הוא משורר מודרני-לאומי עוד לפני שהוא משורר לירי; השירה שלו מניחה הימצאות של קהילה ובהיבט היא גם יוצרת אותה בעצם הפנייה אל קהל לאומי באופיו. מה שמרתק בעמדה זו של שלונסקי הוא שקולו של המשורר נובע ממגוון פרסונות שיריות לא דווקא עקביות: נביא, משוטט, חסר-בית, משוגע, מוקיון. האחרות שלהן מצויה בקול כפי שהיא מצויה בקהל.

'התגלות'

השיר "התגלות" הוא במידה רבה הנקודה הארכימדית בשירתו של שלונסקי, רגע מציאת הקול במובן הרחב ביותר. עד כמה השיר מרכזי עבור שלונסקי אפשר לראות מהבחירה העקבית שלו לפתוח את כל כינוסי שירתו, החל מבגלגל ועד בסדרת "זוטא" בשיר הזה.⁵¹⁷ מציאת הקול קשורה באפשרות למצוא את המוות, כפי שמראה אגמבן. ה"קול" האנושי שכל אקט בשפה מנכיח לכאורה הוא עצמו המקום שבו המוות נוכח, כמחיקתו של בעל הקול, כהפרדה שהשפה יוצרת בין הקיים ובין הקיום:⁵¹⁸

היחסים המהותיים בין השפה למוות מתרחשים – בשביל המטפיזיקה – בקול. למוות ולקול יש את אותו המבנה השלילי והם בלתי נתנים להפרדה מטפיזית. לחוות מוות כמוות פירושו, למעשה, לחוות את ההסרה של הקול ואת ההופעה, במקומו, של קול אחר (המוצג במחשבה הדקדוקית כ-"*gramma*", אצל הגל כקול המוות, אצל היידגר כקולו של המצפון וכקול של הקיום, ובלנינגוויסטיקה כפונמה), המייסד את היסוד השלילי של המילה האנושית. לחוות קול פירושו, מצד שני, להיות מוכן למוות אחר – לא עוד גוויעה כפשוטה, אלא האפשרות הבלתי נתנת להשגה של האדם עצמו, אפשרות חירותו.⁵¹⁹

אגמבן מתייחס כאן אל התפיסה הסטרוקטורליסטית של הלשון שמקורה בסוסיר: עזיבת העיסוק בקול ופנייה אל הפונמה בתור היחידה הבסיסית של הלשון, מכיוון ש"הפונמה הרגה את הקול", כטענת דולר.⁵²⁰ אגמבן עוקב אחר שורשי תפיסת הקשר בין לשון והוויה בפילוסופיה ובשירה ומראה שהמטפיזיקה המערבית עומדת על "הקול". באמצעות קריאה באפלטון, אריסטו הגל, היידגר ובמסורת הסכולסטית, אגמבן מראה כיצד חוזרת המטפיזיקה לעולם כמו שהלינגוויסטיקה חוזרת אל הקול האנושי כמה שמכיל בתוכו את רגע המעבר מההוויה אל השפה, ולפיכך לעולם מצביע אל הקפיצה המטפיזית שמתרחשת ב"קול" בין הוויה לשפה.

הקול והמוות חולקים את אותו מבנה עקרוני. שניהם מסמנים את ההיעדר של האנושי ובו־בזמן גם את הייחוד הקיצוני של הקיום, את הגרעין הבלתי ניתן להכלה שלו. זו למעשה גם נקודת המוצא של דרידה, שמתחיל את המהלך הדקונסטרוקטיבי בטיפול כמה שהוא מכנה הפנוצנטריזם, אותה הנחה מטפיזית שקושרת בין הקול ובין הרובר ומעדיפה את הנוכחות שבקול על פני הכתב המתפרק שנתפס כנובע מהקול.⁵²¹ דרידה נוטל את האבחנה הזאת כדי להראות כיצד היא כרוכה בשאלות המרכזיות של המסורת הפילוסופית המערבית, ואילו דולר נוטל את האבחנה הזאת כדי לראות בקול אובייקט *a* קטנה במובן הלאקאניאני, דבר־מה שאינו מוכל בסדר הסימבולי עד הסוף שאליו מכוונת התשוקה ושמסמן את היעדר המוכחות של העצמי. לאקאן, כפי שמציין דולר, נתן עדיפות מכרעת למבט, אך במידה רבה הקול הוא היסודי יותר, ושמיעת הקול של עצמך היא כמעט כמו שלב המראה.⁵²² ככזה קולו של האחר נתפס גם כהפרעה לאוטונומיה של העצמי וכראשית הזיקה הבעייתית אל האחר.

מבלי להתחייב לקריאה פסיכואנליטית של "התגלות" של שלונסקי אפשר יהיה לראות שמדובר ברגע כזה, רגע מעבר אל מעבר לעצמי, רגע מציאת הקול והקהילה, הרגע שבו שלונסקי מבצע את הקפיצה אל השליחות השירית ומקבל אותה על עצמו, גם אם היא מוגבלת וחלקית, כמעט שארית פגומה של האפשרות הנבואית של מגע עם האלוהות בעולם שניטל ממנו האלוהים.

התגלות

ועלי זקן מאד [...] ובני עלי בני בליעל [...]

והנער היה משרת את ה'.

שמואל א, ב

אי־מי קרא לי: שמע!

אי מי קרא בשמי.

מה?

מי?

עלי אמר: שוב שכב!

הישרדות

עלי אמר: לשוא!
עלי אמר: אין חזון, כי כהתה עיני.
אך שוב קרא לי: שמע!
אך שוב קרא בשמי.
איכה אען, הנני!?!
חצות. עלי ישיש על יצועו יתיפח:
"בני... הה בני..."
וכבר רובץ היקום בי, פצוע כשקיעה
בין פגרי-ענני.
ידעתי: הנה יבוא יהוה.
הנה יבוא וינשק פצעיכם בסער.
ועלי זקן מאד. ובני – נבלים,
ואני – עודי נער ---
אך הנה שואג יקום, הנו כואב ורן,
ובמזרח האדם אצבע ברק לי קוראה.
- דבר, יהוה, כי שומע עבדך

"התגלות" פורסם לראשונה בהפועל הצעיר בגיליון 1-2 משנת תרפ"ד והופיע לראשונה כשיר פותח לאסופת השירים בבגלגל.⁵²³ הדבר בהחלט לא מצביע, כפי שטוען יעקב בהט, על כך ש"משוררנו הוא אחד" מראשית כתיבתו עד סיומה, אך בהחלט מצביע על המרכזיות של השיר כעמדת מוצא שירית.⁵²⁴ אין צורך בפרשנות ספרותית כדי לעמוד על כך שבמדובר בשיר שעוסק בחילופי משמרות ובמאבק דורי על השליחות. אך גם בהתחשב בעמדתו המוצהרת של שלונסקי כנגד ההישענות על האינטר-טקסט היהודי נשאלת השאלה מהו התפקיד של המקור המקראי בשיר שנפתח בחיבור של ציטטות מתוך סיפור שמואל: "ועלי זקן מאד [...] ובני עלי בני בליעל [...] והנער היה משרת את ה'" (שמואל א, ב).

שלונסקי אינו משאיר מקום לדמיון בשאלת האינטר-טקסט של השיר, והוא מצביע מפורשות על הפרשה המקראית שאליה השיר מתייחס. זו פעולה רדיקלית במשק הספרות העברית החדשה בשנות ה-20, כאשר היה מקובל להניח שקורא העברית מכיר את המקורות ובקיא בסיפור עלי ובניו. אף היום אפשר להניח כמעט בוודאות שקוראי השירה העברית מכירים את הסיפור הזה. שלונסקי, נאמן להצהרותיו במליצה, מראה שאין צורך בכל המטען האינטר-טקסטואלי, הנה השיר מביא אתו את מה שנחוץ, ואלה העובדות הפשוטות: מציאותו של כהן גדול ובניו בני הבליעל, ונער המשרת את ה'. בכך שהשיר מצטט את המקור הוא גם מכריז שהמפתח להבנתו אינו מצוי בהכרת המקור ולמעשה שולל פרשנות דרשנית של השיר. זו למעשה הכרזה סמנטית מרחיקת לכת, עקבית ביצירתו המוקדמת של שלונסקי, שבה הוא

קורא לדה־סמנטיזציה של השירה העברית. אמנם השיר נסמך על המקרא, אך הכרת המקור אינה חיונית להבנתו ובכל מקרה הקורא המעוניין מופנה אל המקור בצורה ישירה.

דרך אחת להבנת התהליך מבוססת על ההבחנה בין הסימבולי לסמיוטי. קריסטבה, הנשענת על תפיסת השפה של לאקאן, טוענת שהפואטי מורכב ממתען סימבולי וסמיוטי. הסמיוטי הוא אותו חלק מוחשי, חומרי, של המילה, המתנגד למשמעות ומבליט את הנוכחות הבלתי מסמנת של המילה, ואילו הסימבולי מייצג את סדר הסימון הקיים (הגברי).⁵²⁵ ביצירה המוקדמת שלו נוקט שלונסקי אמצעים שונים כדי להבליט את הממד הסמיוטי ולהתנגד לסימבולי. הקול, כפי שראינו, נושא עבור שלונסקי את אותו מתען שאינו ניתן להכלה, איזה גרעין של עונג (jouissance). מכאן, ובמיוחד בשירה העברית בראשית המאה ה־20, פירוש המהלך הוא גם התנגדות למטען האינטר־טקסטואלי של העברית שהורתה בכתבי הקודש – קולו של האב.⁵²⁶ עם זאת מדובר גם בקריאה מחדש של אותם הכתבים ובפרשנות שלהם. אפשר לראות שמלכתחילה הניסיונות של שלונסקי להגיע אל הסמיוטי רוויים ביצירה של סימבוליות חלופית. השיר נפתח בשאלת הקריאה ובדו־המשמעות שבין הקול ובין הכתב:

אי מי קרא לי: שמע!

אי מי קרא בשמי.

– מה?

– מי?

הבית שפותח את השיר הזה מתייחס אל קריאת שמע, היא קריאת הגאולה⁵²⁷ (ברכות עג), ובכך מעמיד אותו מלכתחילה בתוך הקשר שחורג מהמקרא אל התפילה ומעלה את שאלת הגאולה. השיר עוסק אפוא בהקדשה ובחילופי המשמרות גם במובן טקסטואלי וגם מתוך הקשר של גאולה בעולם שבו מעמדו של אלהים אינו ברור. מה שכן ברור היא זהותו של הנגאל, הוא מונח לעולם בתור הקהילה ששומעת את הקול. הקלקול שמיוצג בדעיכתו של עלי ובניו הוא בתקשורת עם האל, והוא גם זה שבא על תיקונו בכך שהמשורר מוצא את קולו.

מבחינה היסטורית שלונסקי מקביל את מצב היהודים בראשית המאה ה־20 למצבם בסוף תקופת השופטים. הייחוד של סיפור עלי ושמואל אינו רק בכך שהנהגה מוחלפת, שכן ישנם סיפורים רבים על כך במקרא. מה שמיוחד בפרשה הזו, מה שהופך אותה למקום המציאה של הקול, הוא בכך שהיא הבסיס להתהוותה של המדינה הישראלית וכינון המלוכה.⁵²⁸ שלונסקי משלב את השאיפה לריבונות בתוך השיר כך שמשבר ההנהגה של הכהונה שאין לה תוקף והמשך משמש כרקע. אם, כפי שנראה לי סביר, השירה של שלונסקי אלגורית, היא אלגוריה של שבר, וגם משום כך היא אלגוריה שבורה.⁵²⁹ ניתן לראות במעמד הכהונה מסמן של הסמכות הרבנית, ובאותה מידה ייצוג

של הסמכות ההגמונית בשירה העברית. ההבדל בין עלי ובין שמואל עומד קודם כול על כך שעלי הוא כהן, בעוד ששמואל הוא נביא ושופט, וההבדל הוא בין מי שמתקשר עם אלוהים מתוקף הירושה הביולוגית של הסמכות ובין מי שנבחר על ידי האל.⁵³⁰ אם נראה זאת כאלגוריה רב-רובדית ניתן לומר ששלונסקי מעמיד את ביאליק ככהן וכמי שהפליאה שלו הם חפני ופנחס, ואת השירה של שלונסקי כמייצגת את הציונות החדשה, ובמיוחד זו של העלייה השלישית. ככזאת היא מעמידה מראשיתה אתגר דורי להגמוניה העברית ואף לזו של העם כולו, מבקשת לספק תשובה למשבר שהנהגה המסורתית אינה יכולה להתמודד איתו.

כל זה מצוי בתוך השורות הקטועות שעוסקות בשאלת הקול. אותה קפיצה של ה"שמע-שמי-מה-מי" היא התודעות לקול הפנימי יותר משהיא הקשבה לקול חיצוני, אותו קול שמתחיל את הכרת הישות. צעדו הראשון של שלונסקי הוא כמעט היידגריאני בכך שהוא יוצר באמצעות הקול זהות בין הגילוי להתגלות. גם ספר שמואל מדבר על מצב שבו העם נתון במשבר וזקוק להתחדשות על מנת לשנות את מצבו הקיומי, וגם אפשרות זו קשורה באופן כל יינתק בשינוי מצבו הקיומי של העם. בספר שמואל הדבר בא לידי ביטוי ברדישה למלך, והריבונות הממלכתית היא גם זו שמייצרת את הפער בין הכהן ובין הנביא. הכהן של הריבונות הוא נציגו של הכוח והוא בהכרח מקיים יחסים אנטגוניסטיים עם הנביא-משורר שנמצא באופוזיציה מתמדת ועקרונית לשלטון המלך והכהנים.⁵³¹ שלונסקי מעמיד את ההתגלות כרגע של שינוי קיומי כיחיד וכחלק מקהילה. השאיפה לריבונות, ללידה מדינית מחודשת של העם כישות ממלכתית על אדמתו, כרוכה במותו של הכהן ואולי אף תלויה בו. אך מותו של הכהן והעובדה שבניו אינם מועילים איננה סיום; ההמשכיות של המנהיגות כמו ההמשכיות של העם תלויה בקול ומובטחת על ידי השימור של הקהילה. הקול, שהוא החיים בנקודת הקצה של הישות, עובר מהכהן שמקומו תורשתי אל הנביא שכולו התנגדות לתורשה שלו ושסמכותו נובעת מההתגלות. מכיוון שהוא נביא במערכת השואפת לריבונות הוא לעולם יישאר כמבקר הכוח הכהני. השאלה מיהו הירוש של העמדה הרוחנית לעולם אינה יכולה להיקבע על ידי האב – הנביא עצמו – על אף שהוא לעולם מנסה. רגע ההתגלות הוא גם רגע המעבר ממערכת שבה הכח מבוזר למערכת שבה יש צורך בהפרדה בין הכהן ובין הנביא. כאן עולה שאלת מעמדו של האלוהים. התשובה ניתנת בשני הטורים שחותמים את הבית הראשון, אבל אלה אינם מייצגים דיבור אלוהי, אלא את קולו של הדובר שעולה מאותו הריק, הד של שני הטורים הראשונים: "שמע – מה?, שמי – מי?". באמצעות הצליל בלבד השיר מעמיד שמים ריקים, האלוהים מת או מסתתר, והאדם על שפת תהום. בקול יש איזו עורפות על הסובייקט, וההדהוד מצביע על כך שהאל אינו שומע אבל האדם, כתוצאה מהיעדרו, שומע את קול עצמו במקום שבו מתגלה הישות.

עלי, כפי שעולה גם מהטקסט המקראי, מתקשה לקבל שעבר זמנו ושכניו לא יהיו יורשי הנהגה הרוחנית והחומרית. במקרא הנימוק לכך הוא מוסרי – חופני ופנחס

מנצלים את מעמדם לטובתם האישית. בשיר, ובהשלכה בעולם, שלונסקי בונה את המתח בין עלי ושמאל כמתח בין שני ייצוגים של זיקה עקרונית שונה לאל. באמצעות החריזה בין שכב ושווא מתבהר אופיו כמתח בין פסיביות לאקטיביות. זהו ביטוי שירי לעמדה שלפיה המשורר מטבעו הוא יחפן ומתנגד לסדר החברתי הבעל-ביתי, ובהרחבה המשורר הוא לעולם מהפכן ביחס לסדר הקיים, שהוא הסדר הבורגני והשמרני. ביטוי שלם ומאוחר יותר לעמדה זו מצוי במאמר הידוע "מחניים" שבו מנסח שלונסקי בבהירות רבה את הניגודים האלה:

הנה המושגים היריבים שבחרתים לסמל בהם את המחניים... בניין – כהפכה של היצירה, ככפירה מלכתחילה ביסוד היוצר שבאדם... את איון היש אין הבעל-בית יודע, כי זוהי התאבקות עם החומר והחזרתו לתוהו ובוהו. כי הבעל-בית הוא ריאליסטן: העולם בהרגשתו הוא "כמו שהנהו". פשט – ולא סוד. אין מסכה על פני הדברים ואין משחק מסכות. הכול רק פנים, פנים, פנים.

הנה היא מלחמת המחניים. כאן: בין הפנים ובין המסכה. בין היש והתוהו והמלחמה – בכול.⁵³²

באמצע שנות ה-30 ואולי עד חתימת שירתו שלונסקי רואה את עצמו כמי שפועל נגד הסדר הקיים הבורגני, כמי שייחודו בהכרת הישות, ביכולת לשרות עם האין. תפקידו להחזיר את החומר אל התוהו הראשוני ומכאן שהוא מתנגד אל הבית ואל הבניין, עמדה שאינה משתלבת עם שירת העבודה ועם אתוס הבנייה הצינוני שלונסקי מציג. הפתרון מצוי במישורים השונים של הייצוג. הבניין הריאלי אינו זה שנהרס, אלא רק הגג הרעיוני שהוא מעניק לבעל-הבית. זהו הפיצול שמאפשר למשורר להיות בעל-בית ומחוסר-בית בו-בזמן. גם בשיר הזה שלונסקי מעמיד שורה של חילופים שצריכים להתרחש: החי (הוויטלי) מחליף את הנוטה למות העיור, החדש מחליף את הישן, שהוא גם יחפן המחליף את היחסן, והחילופים האלה הם גם בין הריאליסטן שאינו שומע את קול האלוהים ואין בו חזון, ובין החולם השומע ורואה (כאמור ב"צלם"). החילופים האלה אפשריים משום שהם מניחים הפרדה בין הריבונות החומרית ובין הריבונות הרוחנית. ההפרדה הזו היא בסופו של דבר גם זו שמסבירה את העמדה "האונברסליסטית" של שלונסקי ושל הניאור-סימבוליזם בשנות ה-30, ואולי יש בה משהו שמסביר את אחד מאופני שיתוף הפעולה המרכזיים של אינטלקטואלים עם הכוח.

המשורר החדש אינו מגיע אל קולו מתוך בחירה, מתוך נחישות, מתוך שאפתנות, אלא מתוך ההתגלות, וכיונה הוא מתקשה לקבל את שליחותו:

אך שוב קרא לי: שמע!

אך שוב קרא בשמי.

איכה אען: הנני!?

קולו של האל הוא קול החזון הממשיך ורודף את הדובר, אך זו רדיפה הפוכה. תפילת

הישרדות

הגאולה מוסבת עתה אל הדובר, כמי שמזומן על ידי הקול של עצמו, שבשיבתו כהר אל הדובר נעשה לקול שהוא כבר קול אחר. בשיבתו הקול הוא של האל או של העם הממתין להתגלות (משיח). ההתגלות כבר כאן משום שהאלוהים נסוג מהעולם ומשאיר את הגורל הפרטי-לאומי בידי בני האדם. משום כך קריאת החיים "הנני", היא קריאת הגאולה, שמע! האפשרות לענות "הנני" קשורה בהכרה שהבחירה היא קיומית ולא אלוהית, ומשום כך היא באה כבר עם אתוס של אחריות ופעולה.

חצות. עלי ישיש על יצועו יתייפח:

בני... הה בני...

וכבר רובץ היקום בי, פצוע כשקיעה

בין פגרי ענני

שעת חצות, במקורה שעה חסרת חשיבות מיוחדת ביהדות, נעשתה מרכזית בעקבות השפעה נוצרית והקבלה של תיקון חצות כמנהג כמעט אוניברסלי. שעת חצות היא שעת החילופין, והיא כבר גם שעת אובדנה של הירושה הביולוגית של הסמכות הרוחנית.⁵³³ גם כאן אפשר לראות השפעה נוצרית ברצון ליצור הנהגה מסוג חדש, הנביא במקום הכהן, שכאמור מייצג הפרדה בין ההנהגה הרוחנית ובין ההנהגה הארצית, ובמילותיו של ישוע: "לקיסר את אשר לקיסר ולאלוהים את אשר לאלוהים".

אל מול הקינה של עלי היקום כבר רובץ בתוך הדובר, פצוע כשקיעה בין פגרי עננים. הדובר מכיל את העולם, עצם יכולתו להתרחב במידה אינסופית ולהכיל את העולם היא חלק מהותי מההתגלות. היקום, כמעט במובן של שירת ההשכלה, רובץ בתוך המשורר, והוא יקום פצוע כאותה שקיעה בין פגרי עננים של העולם הישן. בתוך הבית הזה ישנם שלושה רגעים של סף המוות. עלי העומד למות מקונן על בניו, הדובר, כשמואל, היקום רובץ בו, פצוע, אם לא נוטה למות, בין "פגרי ענניו". המהלך הפיגורטיבי מחולל מוות בכל העולם כולו, ובתוך כל הפיגורות של המוות הדובר הוא הישות היחידה שיש בה חיים, והעולם, במידה שהוא חי, מתקיים בתוכו.

ידעתי: הנה יבוא יהוה.

הנה יבוא וינשק פצעיהם בסער.

ועלי זקן מאוד. ובני עלי נבלים.

ואני עודי נער.

הבית הרביעי נפתח בחזרה אל האלוהים וגם כאן מחולל שלונסקי הפתעה סמיטית קטנה בכך שהוא מחזיר את התיבה יהוה, את הצליליות החומרית שלה. כל המצלול של הבית בנוי על ההגייה של יהוה כניקודה ולא כ"אדני" כנהוג. שלונסקי ממחיש שוב את ההיעדר של האלוהים במובן המקובל מן העולם, לפיכך קשה מאוד להבין למה הכוונה שהוא "יבוא לנשק פצעיהם בסער". מי יבוא? גם אם האלוהים מצוי בעולם זו נחמה מפוקפקת מאוד, ונראה שיותר מכול מדובר בהכרזה ברנרית שלפיה אין באמת

נחמה, אלא קשיים וסער, ושאוּלי הסערה הזאת היא סוג של נחמה, והבית נחתם באותו פקפוק של שמואל, שעודנו נער. אם במקרא הנער שמואל חושב שעלי קורא לו, העלי העכשווי רק מקונן על בניו.

ההתגלות אינה מותנית בגיל:

אך הנה שואג יקום, הנו כואב ורן,
ובמזרח האדום אצבע ברק לי קוראה.

כבר נמסר לנו שהיקום רובץ בתוך הדובר, אמנם פצוע, אמנם בתוך פיגורות של מוות, אבל כאן הוא מתעורר, מתחדש. מתוך הסימביוזה עם הדובר היקום שואג, כואב ורן. המשורר מכיל את העולם וזה מדבר דרכו. הקול של הדובר הוא קולו של העולם. אצבע הברק שקוראה במזרח האדום מתפרשת לכמה כיוונים. מצד אחד יש כאן רמיזה ברורה אל רוסיה הסובייטית ואל המהפכה האדומה שלה, מצד שני מדובר באופן גלוי על המזרח הציוני, ובהתכוונותו אל ה"מזרח", ובכך יוצר שלונסקי שילוב וזיהוי פיגורטיבי בין המזרח היהודי ובין המזרח הסוציאליסטי.⁵³⁴

"- דבר, יהוה, כי שומע עבדך!"

הטור האחרון שסוגר את השיר צריך להיות מובן לנוכח האמביוולנטיות העקרונית של מציאת הקול. מצד אחד מדובר בהשלמה של הפיכת היחסים בין האל לדובר כשהדובר מצווה על האל. מעתק זה אינו מתרחש רק ברמת המשמעות בלבד אלא גם ברמת הלשון עצמה, כאשר האל הוא אותו יהוה מנוקד שהחריזה הפנימית של השורה מחייבת אותנו לקרוא חומרית ולא על פי המשמעות האלהית. באופן הזה הקריאה מעמידה את האלוהים שוב על רגליו אבל הפעם כעולם, כיקום שמוכל במשורר שהוא למעשה מי שמחיה את האלוהים ואת העולם שמדבר דרכו ובאמצעותו. לכן הפנייה אל יהוה כאן היא בעצם פנייה אל העצמי, אל הדיבור, אל הלשון ואל החומריות שלה. מצד שני זו פנייה מתוך המסורת, ועל פי התבנית שלה, אל האלהים, ופירושה כניעה לסמכותו והפיכתו של המשורר לצינור פסיבי ששומע. אבל זו שמיעה חדשה, שמיעה של הקול שחוזר כהד מגבולו הקיומי של האדם, ושמיעתו היא הכרת הישות שעליה עומדת השירה.

הפיגורה של המוות כאן היא זו של עלי, הכהן הרבני הפסיבי שיושב ומקונן על בניו ועל החורבן ואינו מסוגל להביא לשינוי.⁵³⁵ מציאת הקול של המשורר היא מציאת חייו משום שהיא גם המציאה של אפשרות מותו, הבלתי נמנעת, כפי שאומר היידגר. ומשום כך היא כבר גם זו שקושרת אותו אל האחרים באופו גורלי. קישור זה הוא קישור אל קהילה שהיא אחרי הכול קהילה אינטימית במונחים של בטאיי, קהילה שהאותנטיות שלה היא בהיותה קהילה שחולקת את המוות.⁵³⁶

המשורר וההמון

מנגנון עקרוני של השירה הלאומית המודרנית נמצא ביחסים שבין המשורר ובין ההמון. האפשרות של המשורר לייסד אותנטיות מצויה בין השאר בעצם ההיבדלות שלו מההמון, שמקורה במודעות שלו למוות כמו גם ביכולת לשורר. למרות שהאותנטיות הזאת מיוסדת מתוך התנגדות ואף מתוך בוז להמון, הרי שזאת אפשרות שעומדת בפני כל אחד באותו המון. אף אחד הוא לא "הם" ואף שהקורא אינו כותב הוא עדיין קשוב לשירה, מה שמעמיד אותו לצד הכותב מול ה"הם". על הרקע הזה צריך להבין את נקודת המוצא של תפיסת המוות של שלונסקי כפי שבאה לידי ביטוי ב"דווי" ⁵³⁷ ובמחזורי "לאבא אמא" ⁵³⁸. במחזור הגדול "סתם" ⁵³⁹, הפותח את כינוס שירתו, שלונסקי מעמיד פיתוח עקרוני של פואטיקת ההכלה שמאפיינת את שירתו המוקדמת. במסגרת התפיסה הזאת המוות גם הוא מוכל בחיים, אך הוא מוכל כמעין רעל שהופך את הימים ללילות ואת מה שיש לו משמעות ל"סתם":

רכב העולם – השמש.

וקרניו – המושכות.

מרכבת דוהרת, מגמאה –

אי מגמה?!

אך פתאום: ההרגיש הרכב יתמותו

כי יצק קדישו ברתת?

אי מזה יובל הארון השחור,

ובתוכו המת ("סתם", חלק ד', שירים, עמ' 20)

השירים במחזור חוזרים ויוצרים זהות פיגורטיבית בין הלילה כמוות ובין היום כחיים. אמנם זהו זיהוי שחוק, אך הוא אינו מובן מאליו בהקשר של השירה המודרנית, שבה לעתים קרובות הלילה נתפס כזירת החיים. זהו לילו של עולם ללא אלוהים; הרכב מרגיש את יתמותו והקדיש אינו מגיע ליעדו. ההתמודדות של הרובר עם המצוקה הקיומית נובעת מהיעדר זה והיא מהפכת את היוצרות באמצעות הכלת היום בתוך הלילה. הירח הוא העקבה של היום, והמצב הקיומי הוא כלילה, שהמוות כללו והחיים אינם אלא הבלחות בו, כירח וכאותם הכוכבים:

"אז צלצלו כוכבים, כצלצלי כפה לי!

אז צא הסהר – מוקיון חור!

בידיו נפקיד כל, על הכל יתן דין

ההוא – העור" (שם, עמ' 22).

הדובר מהפך את הראייה השגורה של החיים, ומעמידם לא כאור השמש כי אם כאור הכוכבים והסהר בלילה. הדיבור עצמו הוא חידה שאין להבין את מקומה אלא כגיחה מתוך המוות. ואכן שלונסקי מעמיד את הקול של המשורר, את הדיבור האותנטי,

כחריגה מאותו המצב, אך היא חריגה מתוכו, כלומר מתוך המוות. העולם של שלונסקי גולש באדישות אל אינותו, אל ליל המוות. שנת האנשים בלילה מוכנת כהכחשה והדחקה של המוות על ידי ההמון:

עוד גזל יום – ואין מתקומם:
למה?

עוד בר מינן – ואין איש זועק:
וי!

הן עוד מעט ונחר אלפי פיות
יחרחר שיר השירים שלשבע

אל הליל ("כמו תמיד", שירים, עמ' 26).

אלפי הפיות שמחרחרים אל הלילה מאפיינים את קיום ההמון שאובד בתוך האשליה של הגוף ושל האהבה אליהם כמעשה שיר השירים. באופן דומה ובאותה תקופה מדבר היידגר על יחסם של "האחרים" אל המוות. אין סימנים לכך ששלונסקי הכיר את המחשבה של היידגר⁵⁴⁰ ואין בדבריהם הבאים טענה כזאת. יותר משאפשר לומר ש"הרעיונות היו באוויר" צריך לומר שהבעיות שמעמיד העולם המודרני בפני הכותבים אינן שונות במיוחד ולכן גם התשובות אינן תמיד כה רחוקות. בסופו של דבר הן המשורר והן הפילוסוף מעצבים ומבטאים את מה שה"הם" יודעים. ה"ידוע" הזה הוא פיגורטיבי, ובאופן מפתיע אפשר לראות ש"האני" האותנטי ו"ההם" מתוארים אצל היידגר ואצל שלונסקי באופן די דומה:

ל"ההם" יש דרכים משלהם להיות. הנטייה של להיות-עם שאנו כינינו מרחקיות מבוססת על העובדה שלהיות-אחד-עם-השני ככזה מייצר ממוצעות. זהו האופי הקיומי של ההם. בהוויתם, ההם עסוקים עקרונית בממוצעות. כך ההם משמרים עצמם עוברתית בממוצעות של מה שראוי ומה שאינו. ממוצעות זו, המצווה מה ניתן ואפשר לנסות, משגיחה על כל חריגה שרוחפת עצמה לקדמה. כל עריפות נמעכת בדממה. בן-לילה, כל דבר היולי מושטח ונמעך כמה שכבר ידוע מאז ומתמיד, כל מה שהושג באמצעות מאבק הופך למשהו שיש לתמרן. כל מיסתורין מאבד את כוחו. הדאגה של הממוצעות מגלה בתורה נטייה מהותית של ה"דאסין" – הקיים – שאנחנו מכנים *ההשטחה* של כל אפשרויות הקיום.⁵⁴¹

ההם, אומר היידגר, הם הממוצע כאופן קיום. ההם הוא הים שזומם כל העת להטביע את הישות האותנטית המפליגה של המתקיים. ההם הופכים את הכול למובן מאליו, למה שכבר ידוע, והם שואפים להפוך כל ערך קיומי אותנטי למובן מאליו. הם עושים זאת בהופכם את יוצא-הדופן, את החריג, לחלק מהכלל ומהנורמליות. זהו מצב דברים שמחייב יחסים אנטגוניסטיים בין הקיים באופן אותנטי ובין ההם. לפיכך המשורר ככזה עומד לעולם אל מול הקוראים, אבל זו זיקה דיאלקטית, ומשום כך, וכפי שראינו בהקדמה, הקשר אל ההם הוא גם המפתח אל הגורליות של הקיים (המתקיים אינו יכול להיות אלא בזיקה אל הממוצעות, כחריגה ממנה).

את תפיסת המוות שנובעת מהדברים האלה ומנביעה אותם מתאר ניטשה בתחילת כח אמר זרתוסטרא, כאשר זרתוסטרא יורד לראשונה מן ההרים אל העיר וההולך על חבל נופל לרגליו. ההולך על החבל מרוטש אך עדיין לא מת, וזרתוסטרא פונה אליו:

”כל אלה אשר אתה מדבר עליהם אינם בנמצא כלל: אין שטן ואין גיהנום. נשמתך תהא מתה אף בטרם ימות גווד: על כן אל תפחד עוד משום דבר!“.

הרים האיש מבט אין אמון וכה אמר: ”אם אמת אתה דובר, אינני מאבד דבר עם אובודן חיי. ואין יתרון רב לי על הבהמה אשר בעזרת מכות ולחם לימדה לרקוד.“

”לא כן“ אמר זרתוסטרא; ”עשית לך את הסכנה מקצוע, ובכך אין שמץ ביזיון. עתה היה לך מקצועך סיבת אובודנך: בזכות זו רוצה אני לקבור אותך כמו ידי.“

ולאחר שאמר זרתוסטרא את הדברים האלה, הגווע לא שב לענות עוד: ורק את ידו הניע כמבקש את יד זרתוסטרא לאות תודה.⁵⁴²

החיים על פי זרתוסטרא הם יותר מאשר עובדה ביולוגית, לא בגלל הנשמה, אלא משום היכולת לקיים יחסים עם המוות שחורגים מכליה, ובכך הם נעשים ”חיים באמת“; בעוד החיים הלא אותנטיים (נטולי הסיכון, או במילים אחרות שלא התמודדו בכלל עם היחס אל המוות) הם מוות בחיים. מותו של ההולך על החבל אינו מתואר במונחים מימטיים אלא ההפך, ההליכה על חבל נעשית פיגורה של קיום ראוי לקראת המוות והנפילה מחבל המתוח מעל תהום, פיגורה של מוות ראוי (ונראה). זאת לעומת המוות המובן מאליו, של ”ההם“ שהוא במקרה הטוב כנפילה אל תוך בור רדוד וטביעה בשלולית.

הצורך להסתכן וללכת על החבל אינו יכול להיות מובן אלא בהקשר הדתי, והוא נובע מאובדן האל ואובדן הישארות הנשמה. אך ההישארות, ובמצבה הגולמי הקבורה, נשארת רלוונטית. זרתוסטרא, כאות הוקרה למפעלו של ההולך על חבל, רוצה לקבור כמו ידיו את הגווע שמושיט ידו לאות תודה. ”איך מתים“ נעשה חשוב מתמיד, אם לצטט את אורי כהנא בהוא הלך בשדות.⁵⁴³ הסיבה לכך מצויה בפרדיגמה של האותנטיות, שניטשה מבטא בקול וששלונסקי מצניע: חיים אותנטיים תלויים באופן שבו החיים ממשמעים על ידי הדמיון שלנו את ההערכה של הסביבה למותנו. במילים אחרות, לא מדובר רק בערכם הקיומי של החיים על קו הקץ אלא גם ואולי אף יותר בשאלה העתיקה של ההישארות בזיכרון. זו, כבר בראשיתה, בין אם זו בראשית הומרית או תנכ”ית, שלובה בכל סוג של כתיבה.

האם לא ניתן לומר שהעמדת הניגוד בין קיום אותנטי של היחיד המדבר, המשורר במקרה שלנו, לבין ההמון הנה הכרחית כדי שפרדיגמת האותנטיות תקבל תוקף? ההגדרה של פרדיגמת האותנטיות של אידית וייסכגרוד ברוח באפר (*Spirit in Ashes*) תומכת בראייה זו. וייסכגרוד מגדירה את ”פרדיגמת האותנטיות“ על ידי יחס ישר בין ”מוות טוב“ ל”חיים טובים“. יחס כזה מחייב גם מערכת ערכית הקובעת על פי צורת המוות את ערכם של החיים לאחור. בבסיס המערכת הזו

מוות הוא סיומו של העצמי הנתפס כמונדה חושבת (cognition monad). המעלות (virtues) הראויות למוות מתאגנות בהתאם לראייה זו, שמחזיקה בהן ללא קשר לאמונה שחלק מהאני ממשיך לחיות או שהחיים באים לידי סיום חד וחלק.⁵⁴⁴

המוות שקובע את האיכות המוסרית של החיים מבוסס על קריאה לאחור של החיים. "המוות" עצמו, אם כך, אינו קובע דבר ליישות הקיימת, לבר מהקישור שעושה הקיים בין האופן שבו זוכרים מתים אחרים לבין האופן שבו יזכרו אותו. אף אם הפרויקט של היידגר מבקש ליתר את הפרספקטיבה שאינה קיומית, קשה שלא לראות את ההקבלה שבין תפיסת המוות של האותנטיות לבין הדרך שבה "ההם" זוכרים מתים בתרבות הלאומית. ההתקה של המוות אל המחשבה על זיכרון המוות היא בעיניי מאפיין מרכזי בהתכוננות של חברה ותרבות למלחמה.⁵⁴⁵

מבחינה ספרותית התפיסה הזאת הנה הכרחית על מנת שאפשר יהיה להתייחס לנרטיב עצמו כאל חיים, הקורא הכרחי, והוא לעולם כבר קיים כחלק מהכותב. המעבר של הקול מהחיים אל המוות הוא גם רגע המעבר מהכתיבה אל הקריאה. במובן זה עגנון ושלונסקי חולקים עם היידגר את ההשקפה שרואה בסיגור את רגע המוות שממשמע את הנרטיב לאחור.⁵⁴⁶ קולו של המנהיג שמייצג את החיים, אבל גם את המתים, ממלא תפקיד מרכזי בהעמדת המתים בקרב כ"מתים אותנטיים" משום שהם נזכרים במוותם ובכך הם נבדלים מ"ההם" שאמנם מדברים על מתים ועל מוות, אבל עבורם לעולם "אחרים מתים" או "מישהו מת":

האנאליזה של "האדם מת" (one dies) מגלה ללא דר־משמעות את סוג ההוויה של ההוויה היומיומית אל המוות. בדיבור כזה המוות מובן כמשהו לא מוגדר שעליו תחילה להופיע מאי־שם, אבל שעתה אינו בנמצא מבחינה אובייקטיבית לאדם עצמו, ולפיכך אינו מהווה איום. "האדם מת" מפיץ את הרעה שהמוות, איך לומר, מכה ב"הם". הפרשנות הציבורית של הקיים אומרת ש"אדם מת" משום שבצורה זו כולם יכולים לשכנע את עצמם שבשום מקרה לא מדובר בי עצמי, מכיוון שאדם זה אינו איש. "למות" מושטח לכדי אירוע שנוגע לקיים, אבל שאינו שייך לאיש באופן מיוחד. אם דיבור בטל הוא לעולם דר־משמעי, כך גם הדיבור הזה על המוות. המוות, שבאופן מהותי הוא שלי באופן שאינו ניתן להחלפה, מעוות לכדי אירוע ציבורי שהם נתקלים בו. השיחה האופיינית מדברת על המוות כ"מקרה" שמתרחש ללא הרף. ההתייחסות אליו היא כמשהו שהוא כבר "אמיתי" ומכסה על אופיו כאפשרות ובר־בזמן את שתי הגורמים השיכים לו, שהוא אינו בר התייחסות (non relational) ולא־בר־עקיפה. עם אמביוולנטיות זו הקיים מעמיד את עצמו כמצב של איבוד העצמי ב"הם" ביחס לאפשרות־שלה־הקיום העיקרית ששייכת לו עצמו. ההם מצדיקים ומגרים את הפיתוי לכסות מפני עצמו את ההוויה־לקראת־מוות העצמית ביותר.⁵⁴⁷ (BT p 253, p. 234).

קל לראות שהמחשבה של היידגר בנויה ממש בכסיס על הבחנה בין העצמי הדובר ובין ההם. הבוז והפשטנות המיוחסת ל"הם" כשהם חושבים על הקיום אינם שונים במאום כמעט מהעמדה של המשורר כלפי ההמון. מבלי להיכנס לניקום המונחים הזה, אפשר

לפחות לראות את חשיבות ההבחנה בין זיקה אותנטית אל המוות לזיקה לא אותנטית, שהיא זיקת ה"פּטפוט" של "ההם". המוות של האחרים הוא מאפשר ליצור זיקה מלאכותית בין המוות של לעולם נוגע לאחרים, אולם ככזה הוא מאפשר ליצור זיקה מלאכותית בין המוות של האחר למוות של העצמי. בכך נמנע מה־Dasein – הקיים – להתקיים באורח משמעותי לקראת המוות שלו, משום שהמוות בתור אפשרות ודאית אינו מעניק משמעות מעצמו אלא דורש התייחסות שתיאחז באפשרות הזאת מתוך עצמי שהוא כבר קיים לקראת מוות – כלומר אותנטי.

בכך טמון סוג של פרדוקס, שהרי ישנם יחידים שקיימים קיום אותנטי. אותו היידגר, למשל, שכותב את הדברים, הוא יחיד כזה. המשוררים והפילוסופים, אלה שאינם מדברים דיבורים ריקים, טוענים לפחות לקיום אותנטי, אך נראה שגם הם מופיעים כ"הם". שלונסקי, אפשר לראות, מעמיד את עצמו כמי שמצוי ביחס אותנטי עם מותו ביחס ל"הם", ההמון. צריך לשם לב לכך שהמתים בקרב, במבנה המשמעות הלאומי, אינם מתים כמו ש"ההם" מתים, משום שהמת בקרב מת "במקומו" של מי שנשאר בחיים, כפי שאפשר להבין מהמינוח הבעייתי של החוב שהחיים חבים למתים בקרב.⁵⁴⁸

עצם החלוקה למוות אותנטי ולא אותנטי, ראוי ולא ראוי, היא שעומדת בבסיס הדיבור הציבורי ובמידה רבה בבסיס הספרות שמחלקת את העולם לדובר ולהם. כבר החלוקה עצמה מניחה שיש קיום ומוות אותנטיים, וזה המקום שבו הספרות יוצרת את "ההם", ובכך מניחה את היסודות הציבוריים למנהיג להגדיר את המתים האותנטיים (אלה שנזכרים ולא נשכחים) ואת המתים הלא אותנטיים (אלה שמתים אבל איננו יודעים עליהם דבר). כל זה מבוסס קודם כול על פיגורה מסוימת של מוות, שיוצרת אבחנה בין אני דובר (אותנטי) ובין ההם (לא אותנטי).

נמצא שהפיגורטיביות הלאומית מבוססת ראשית על האבחנה בין הדובר ובין ההמון, בין האני ובין ההם, כיוון שרק כך הקהילה הלאומית כקהילת זיכרון⁵⁴⁹ מאפשרת ליחיד, דווקא באמצעות אפשרות היותו בין הנזכרים, את האפשרות לקיום אותנטי. מובן שאותנטיות היא הטענה הראשונית, גם אם הכדויה, של קהילת הלאום.⁵⁵⁰

נמצא שהחברה המודרנית מאופיינת על דרך השלילה כהמון העומד כהתנגדות ממוצעת לאינדיווידואל האותנטי, והאופוזיציה הזאת היא חלק בלתי נפרד, ואולי אף מגדיר של הלאומיות. בהלאמה של ההמון⁵⁵¹ עמד ג'ורג' מוסה על היבט עקרוני של התופעה כשהראה שהזהות הלאומית מוטבעת בקהילה הלאומית באמצעות שורה ארוכה של פרקטיקות ומניפולציות חברתיות. אלה כוללות פעולות סביבתיות מוחשיות המעצבות אתרים פיזיים כאתרי קבורה וזיכרון.⁵⁵² מוסה מעלה נקודה מעניינת ביחס לגרמניה כשהוא קובע שהנאציזם הציע, כמו כל תנועת המונים אחרת, דמוקרטיה ישירה יותר ולא שיטה אחרת. במובן מסוים אי-אפשר להכחיש שהמעורבות של היחיד בתהליך הפוליטי במשטרים הפשיסטיים הייתה, ולעולם תהיה, יותר אינטנסיבית מזו המצויה במשטרים פרלמנטריים.⁵⁵³ מדובר באופן ובתדירות הממשית שבה האזרח משתתף בפעילות הסמלית של השלטון, שמוצאת את ביטויה הישיר במנהיג. מוסה

מתאר איך תפיסה זו מהווה בסיס לדה־לגיטימציה של רפובליקת ויימאר כשלטון שאינו מייצג את העם ואת רוחו.⁵⁵⁴ ההמון הכרחי ללאומיות כדי שיווצר "ההם", כדי שיהיה "ההם" שממנו וכנגדו היחיד הקיים החפץ בקיום אותנטי צריך להיברל. בידול והפרדה זו מוצאים בסופו של דבר את ביטויים בזיכרון שהספרות היא איבר מרכזי שלו. באותה מידה התפיסה הזו מאפשרת באמצעות הראייה ההיסטורית להפוך את "ההם", את המסה עצמה, לקיים אותנטי המוציא את רוחו הכלואה אל הפועל.⁵⁵⁵

תהליך ההתייצבות של המשורר כקיים אותנטי אל מול ההם (ההמון) עומד בבסיס המהלך הפיגורטיבי של השירה של שלונסקי בשנות ה־20. הדרמה של מציאת הקול, והאינדיוודואציה של המשורר אל מול ההמון נמשכות מראשית שירתו ומגיעות לשיא שירי באבני בהו. במונחים של היידגר מציאת הקול אצל שלונסקי היא תוצאה של מציאת המוות ויצירה של יחס אותנטי כלפי האפשרות העצמית ביותר. מהשיר "התגלות" דרך הבית הראשון במחזור הראשון "סתם", השאלה "מי ראשון ישא פה זה מזמור שיר למסרף המתרונון"⁵⁵⁶ היא זו שמחפשת ומקבלת מענה בשירים. התשובה היא ששלונסקי הוא הראשון והוא זה שיישא את השיר, וזאת משום שהוא, להבדיל מההמון, חי את האפשרות הוודאית של מותו. על בסיס תפיסת המוות של הדובר נוצרת במקביל תפיסה של העם כקיים לא אותנטי שצריך ויכול להוציא אל הפועל את העצמיות שלו. ביטויה העיקרי של תפיסה זו מצוי בבאלה הימים. מה שעלה מהקריאה ב"התגלות" חוזר על עצמו בוואריציות רבות בשירה שמופיעה בדוי ובגלגל: החיים שמוכלים במוות מביאים את הדובר לראות בירח וו שממנו משתלשל חבלו של התלוי:

ואראה:

מוו הירח משתלשל החבל

ומניד גלגלת ענובה.

לילכם למנוחות,

צאן ואלים ואנשים! ("כמו תמיד", שירים א, עמ' 28)

העמדה של הירח כפיגורה של מוות מתבקשת, אפשר לומר, לאור התפיסה העקרונית הקיומית שלפיה החיים האלה אינם אלא מעבר מ"התהו אל הבלוי" ("מרוח", חלק ה', שירים א, עמ' 33), והיא נובעת גם מהזיהוי של הלילה כמוות שבתוכו אחוזים החיים כהבלחה. מתוך ההכרה הקיומית הזאת התלויה בשמים ובריקונם עולה האפשרות של הקשר עם האדמה כקשר אותנטי. הדוגמה הידועה והמרכזית לתהליך הזה נמצאת במחזור "גלכובע" שעזר להגדיר את שלונסקי כמשורר האדמה. המחזור הופיע בשלמותו בלאבא אמא, אך שירים מתוכו כבר החלו להופיע בהדים בתרפ"ב, ואלה גם השירים שהוציאו לשלונסקי שם של משורר העמק והיחס החלוצי לאדמה.⁵⁵⁷ השירים האלה, על תפיסת החיים והמוות הדינויסית שהם מפתחים, יידונו בהקשר של הספר המרכזי של שלונסקי מאותה תקופה, באלה הימים.

באלה הימים – מבנה

שלונסקי כתב בפרוזה במפורש שהוא מבקש ליצור שירה סימבולית ואין ספק שאפשר להבין את שירתו ככזו. אך נראה שהשירה עצמה מעלה את השאלה אם לא מדובר בשירה שהיא יותר אלגורית מסימבולית.⁵⁵⁸ הסיבה לכך היא הבהירות של המהלך הפיגורטיבי של השירה של שלונסקי והדיסקורסיביות הקוהרנטית שלה. ההבדל עולה על הדעת בקלות כשמשווים את אלתרמן לשלונסקי. המסמנים והמסומנים של כוכבים בחוץ אינם נקשרים באופן אחיד ואף אינם שומרים על אחידות לאורך הקובץ, ולעומת זאת המסמנים של שלונסקי נשארים בהירים וקבועים. אמנם הקשר שלהם אל המסומנים אינו קבוע, אך זהו מאפיין מרכזי של האלגוריה לפי דה מאן. הבהירות של המסמן מתערפלת מדי פעם לא משום אי-בהירות בו, אלא כתוצאה מטבעם המתנגש של החומרים המתוארים: "מכיוון שזה חלק מהאלגוריה, שלמרות האטימות והערפול הטבועים בה, ההתנגדות להבנה נובעת מהקושי או הצנזורה שטבועים באמירה ולא מאמצעי ההיגד".⁵⁵⁹

על פי תפיסה כזאת אפשר לראות את שלונסקי כמי שמגלה את קולו בהקשר של המודעות למוות ואת ההצדקה לדיבור השירי מתוך התנגדות להמון, עליו התגבר ושאליו הוא עתה שב ומתחייב משום שמציאת קולו מעמידה אותו ביחס גורלי עם הקהל שהוא הקהילה הלאומית. באלה הימים הוא המקום השירי שבו השירה של שלונסקי הופכת לאלגוריה לאומית. השינוי הזה קשור בשינוי בתפיסת המוות והוא מעבר חלק למדי משום שהמודוס האלגורי כבר קיים בשירתו של שלונסקי הקודמת לספר זה. ההבדל הוא שעד באלה הימים שלונסקי לא פיתח קוהרנטיות דיסקורסיבית ברמת הקובץ, אף שזו כבר הייתה קיימת בקומפוזיציה של המחזור.⁵⁶⁰ אין לכך עדות טובה יותר מהאופן שבו הוא שינה את סדר השירים בכינוסים, תחילה בגלגל ולאחר מכן בשירים. עד באלה הימים שלונסקי שינה בקלות את המיקום של המחזורים, אם כי הוא כמעט ולא שינה את השירים עצמם, והחל מבאלה הימים השירים מופיעים בכינוס בדיוק כפי שהופיעו בספרים.⁵⁶¹ הסיבה לכך היא שמבאלה הימים שלונסקי מפתח את הטיועון השירי לאורך כל הקובץ כך שלא ניתן לשנות מיקום של מחזור מבלי לשנות את כל המשמעות של הספר.

מכך נובע שבמובן מסוים כל ייחוס של משמעות למקטע שירי מחייב גם בדיקה של המהלך הדיסקורסיבי של הספר. מובן שתפיסה כזאת הופכת את הדיון בשלונסקי למייגע ולכמעט בלתי אפשרי. לפיכך הדיון כאן יבקש לקיים קריאה שתשמור על התייחסות למיקום של השירים בתוך המהלך הכולל של באלה הימים.

המיוחד בספר זה מבחינת תפיסת המוות הוא היחסים שבין הדובר ובין הציבור שאליו הוא פונה ובשמו הוא מדבר. חנן חבר במסתו "על משיחיות ואוטופיה"⁵⁶² מראה שב"מול הישימון" מאמץ שלונסקי באופן מלא כמעט את השקפת העולם של תנועת העבודה על הסכסוך היהודי-ערבי, שהיא גם ההשקפה ההגמונית של היישוב

בארץ ישראל. הדיון של חבר ממוקם את שלונסקי כמייסד האסכולה הסימבוליסטית, כמשורר שבגופו השירי מהווה את המיצוע בין הקוטב החילוני לקוטב המשיחי של הציונות. תנועת העבודה, לפי תפיסה זאת, מצאה בדת העבודה ובפיתוחה המאוחר יותר של הדת הלאומית את הפשרה הנחוצה בין הפרגמטיות החילונית ובין הכמיהה הדתית-משיחית שמצויה בבסיס הציונות. יוחאי אופנהיימר טען בתגובה שלא ניתן לקרוא את הפואמה כמו הייתה פרוגרמה פוליטית פשוטה, ושהיא מסמנת מודעות פוליטית לקיומו של ציבור עוין בעל שאיפות לאומיות מתחרות, ורגסיה אל החלום של העליות הראשונות.⁵⁶³ דעתי היא שהעיון בכלל הספר מראה בכירור שהקריאה של אופנהיימר שגויה וממקמת את הקריאה של חבר בדובר אלגורי. בכך היא קוראת גם את ההקשר שאופנהיימר בקושי מזכיר, ולפיו שלונסקי סיים את הכנת הקובץ לאחר מאורעות תרפ"ט ושהחלק האחרון שלו עוסק בהן במפורש, כפי שהראתה בתו רות אשל-שלונסקי.⁵⁶⁴

באלה הימים, כמו קבצים דומים, הוא בסופו של עניין אסופה של שירים ששלונסקי פרסם בשנים תרפ"ח-תרצ"ז, בעיקר בכתב העת כתובים. השוואה של השירים כפי שהופיעו בכתבי העת בהוצאה הראשונה⁵⁶⁵ ובשירים מעלה שהשינויים המהותיים יותר הוכנסו בכינוסם במהדורת שירים. שינויים אלה מצביעים על כך שהקובץ נקרא בעיני שלונסקי כבעל משמעות מבנית-עקרונית שלא הגיעה לשלמותה באיסוף הראשון.⁵⁶⁶ השינויים, שעיקרם הוספת מספר שירים שעוסקים בסוגיות פואטיות עקרוניות והעברה של מספר שירים לאבני בהו מצביעה על כך שהמבנה אכן עקרוני ושמדובר בשינויים מינוריים יחסית, אם כי ודאי לא חסר משמעות.⁵⁶⁷ בעריכה של הקובץ למהדורת השירים הוצאו מהקובץ השירים "יגשוף", "להפליג" והמחזור "שבי". על זמנה המוקדם של החלטה זו תעיד כניסתם של השירים לשער "אבני בהו" בספר אבני בהו.⁵⁶⁸ השיר "להפליג" הפך להיות הבסיס לכל הפתיחה של אבני בהו והוא מופיע בו כחלק מהשיר השני "הפלגה".⁵⁶⁹ העריכה הפנימית של שלונסקי בקבצים, כפי שהיא באה לידי ביטוי בפרסום השירים האלה באבני בהו, מעידה על קדימותו של העיקרון המבני בספר כפי ששלונסקי קורא אותו וכפי שבא לידי ביטוי בצורה ברורה יותר דווקא בעריכה שלו למהדורת שירים המשמשת בסיס לדיון הזה.

מבחינת התפיסה העצמית של השירה של שלונסקי, אין ספק שהוא ראה בבאלה הימים חטיבה חדשה ובמידת-מה נפרדת בשירה שלו. במהדורת השירים כל הספרים הראשונים עד באלה הימים מכונים תחת שם הקובץ "בגלגל" שכולל למעשה את השירים שפורסמו בצורות שונות עד באלה הימים (תרפ"ב-תרפ"ז). השאלה היא אם כן כיצד ובאיזו צורה משתנה השירה של שלונסקי בסוף שנות ה-20, ובאיזה אופן קשורות ההתפתחויות האלה לשינויים שחלו בארץ ישראל מבחינה פוליטית וחברתית. ככלל, אפשר לומר שבאלה הימים עומד בסימן השינויים הגדולים של התקופה

– מדובר בסופו של החלום הסוציאליסטי של הקבוצה הגדולה, שמוצא את ביטויי בשיר המיתון התל אביבי של שלונסקי במחזור "לך לך". השאלה השנייה שעולה בתוך השירה של שלונסקי ומוצאת ביטויים שונים היא כמובן שאלת המגע עם הערכים יושבי הארץ, הצורה שבה מתנהל המגע הזה ובאיזו מידה אפשר לדמיין עתיד משותף של יהודים וערכים בארץ ישראל. התשובה לשאלה זו בשירה של שלונסקי ואף במחשבה של בן גוריון, כפי שמראה המשך הדיון, התעצבה במידה רבה בתגובה למאורעות 1929, שנתפסו כמאורעות לא מקומיים בכלל אלא כביטוי למאבק לחיים ולמוות בין ישויות מנוגדות.

על מנת לפתח את העמדה הזאת בבאלה הימים שלונסקי אינו נדרש לשינויים מרחיקי לכת משירתו המוקדמת יותר. שכן שהדובר של שלונסקי מתעצב מלכתחילה מתוך יחס מתוח של ניגוד לעם שאליו הוא מדבר, וגם המרחב עצמו, כבר מראשית "שירת העבודה" במחזור "גלבוני", נתפס במידה רבה כמונחים של מאבק תרבותי. אפשר לומר שמה שקורה בבאלה הימים מבחינה שירית אינו המצאה של עמדה חדשה או פיתוח של תפיסה שונה בשירה של שלונסקי, אלא קשירה של האלמנטים השונים שכבר פותחו בשירתו – תפיסת האני, יחסיו עם העם, המרחב והמקום בו – לכדי עמדה קוהרנטית שאינה אלא האלגוריה הלאומית. זו מייצגת את התפיסה ההגמונית של תנועת העבודה, וקושרת את כל הגורמים האלה יחד: היחיד הדובר, הזיקה שלו אל המרחב, והזיקה שלו אל הקבוצה האנושית באותו המרחב. מתוך העיון בבאלה הימים עולה שסוף שנות ה-20 הן נקודת ההיתוך של אלה לידי יחסי אויבות עם המרחב הערבי והיושבים בו, בשירה כמו גם במציאות. הבחינה של התפתחות העמדה הזו אצל שלונסקי מאפשרת בין השאר להתחיל לשאול אם יחסי האויבות שהתפתחו במציאות הם תולדה של עמדה ציונית עקרונית, או שמא, כפי שנהוג לטעון, הם נובעים מהאתגרים שהמציאות בארץ ישראל מציבה. במילים אחרות, מה שמתרחש בבאלה הימים הוא חיבור של המהלכים השונים של שירת שלונסקי בשנות ה-20 לידי עמדה קוהרנטית שקושרת את הדובר הקיומי אל הלאום באמצעות המרחב ומעבר לו באמצעות הקורבן המוקדש לעם.

האני ב'אלה הימים'

העמדה והתפיסה של האני השירי בבאלה הימים דומה מאוד לעמדת המוצא ב"התגלות" שנוסף עליה רובד של שייכות תולדתית למשפחה, ובהרחבה לתרבות שהתפתחה במיוחד בקובץ לאבא אבא. אל עמדת המוצא הקיומית שמגיעה אל הקול דרך הכרת הישות באמצעות ההתוודעות אל האפשרות הבלתי נמנעת של המוות נוסף עתה סיכום של המהלך שמפותח בלאבא אבא, ועיקרו העמדה של האני לא רק בהקשר תלוש ועצמאי של מורד, אלא כמי שהמקור לחיבורו אל העם הוא באמצעות החיבור אל ההורים ובהרחבה אל התרבות שמתוכה ואליה וכנגדה הדובר מדבר. לאבא אבא נחתם בשיר "סיום" בתחינה של הדובר בפני האל "יה, תנני לכת עוד!".⁵⁷⁰ הבקשה ברורה והיא

מעידה על קבלה מלאה של אי-הנמנעות של גזר הדין ועל המרכזיות של זו לשירה. הסיגור מביא את השלמה עם המוות ועם מעמדה המת של השירה, ומשום כך הדובר מוכרח להתחנן על חייו, שלא ייגמרו עם השיר. כפי שנראה בהמשך זו עמדה כמעט הפוכה לזו שתבוא לידי ביטוי בסיגור של באלה הימים. כבר עמדת הפתיחה של באלה הימים מתחילה בפנייה אל האם המעמידה את השירה ואת הספר כולו כמתנה המוקדשת לה. האם היא בהכרח גם אימא אלגורית המייצגת את הקהל של "הבן שהעני":

לאמא שתחיה מבן שהעני
מלהג הומיות ושבת תחכמי
לאמא שתחיה אגרת יגונים
על חזיוני לילות, על שכולים ועני (עמ' 263).

הפנייה אל האם אינה מבטיחה שירה שהיא יפה או מנחמת אלא ההפך מכך, היא מעמידה את השירים כשדר שמניח קהל קוראים משפחתי. בהמשך מתחלפת הפנייה אל האם בפנייה אל "אחי". החילופים האלה מתאפשרים לא משום שהשירים הם סימבוליסטיים ואינם דורשים עקיבות בנמען, אלא דווקא משום שהשירה מפתחת באופן דיסקורסיבי את הסיפור המשפחתי, כסיפור ציוני יהודי על השלכותיו הטריטוריאליות, כשהמעבר מהאם כנמען אל האח הוא גם סימן של המעבר מהגולה לארץ ישראל. זהו חלק מתהליך עקרוני שבו המשורר מפתח את קולו כקולה של האומה. דוברות זו לא רק שאינה שוללת את עמדתו של הדובר כמי שעומד בנפרד מהאומה, נפרד מההמון, אלא היא מבוססת על המבנה הזה וממנו היא מסיקה את הקשר בין הקול לקהל:

הרפו, אחים! לא לי גנזי הנחמה,
לא לי חצוב לכם אבני גזית לבית.
אבוי! גורל אכזר צוה לי האימה:
לראות בשדה הקרב בהתחוגג העיט (עמ' 268).

הפנייה אל האחים היא גם בפירוש פנייה אל המציאות העכשווית, אל "הימים האלה" שבהם מדבר המשורר. ההתנצלות שלו היא מעט מעושה, אין לו מה לתת ועם זאת יש לו את השיר שנחתם בהכרה ברורה ששתיקתו של המשורר היא השירה עצמה: "אני אבד זמירות, אני תפילה אלמת" (עמ' 269).

"העיט" שבו מבחין הדובר הוא אותו עיט שבו נסגר הספר והוא מתייחס בבירור לימים האלה, ימי המאורעות. העיט שהופך בסוף הספר למסמן ברור של התוקפנות הערבית הוא בראשית הספר רק מסמן של אימת המוות הנובעת מהכרת הישות. המהלך הזה שמתחולל בספר בכל מיני צורות הוא אחרי הכול זה שמחבר בין היכולת לשרות עם האימה הקיומית ליכולת לשרות עם האימה שבמציאות הריאלית, והוא אחרי הכול מהלך אלגורי. החיבור בין "שדה הקרב" של החיים לשדה הקרב הריאלי אפשרי משום שהקשר בין היחיד הקיומי לציבור מובטח מתוקף מעמדו של הדובר והדיבור כמייצג:

הישרדות

יפים לילות...
אך המה גם כעיט,
המתחוגג על שדות חטים.
על כן רעיוני על סף כל בית
ככלבי עדר מלחיתים (שם, עמ' 326).

במבט לאחורי הלשון הפיגורטיבית של שלונסקי כמעט שחוקה, עיט ויונים ושדות חיטה. העיט הוא האויב שעליונותו אינה מוטלת בספק. השירה במובן זה היא כוח מגן, ככלבי העדר, רובצת על סף כל בית. הפנייה אל האם שנותנת מסגרת לדיבור היא חלק מאותה הרחבה של האני שמוצא את הדיבור לא רק בהכרה הקיומית שבה הוא עולה על "ההם" אלא בתהליך כפול שבו הדובר הופך לנציג של הגוף הציבורי – העם, ובמקביל "ההם" הופכים לעם. תהליך מציאת הקול של המשורר הוא בסופו של דבר גם תהליך מציאת הקהילה האותנטית.

השליחות במצב כזה היא חובה מורטת, והבן נעשה עני יותר כתוצאה מהדיבור. אמנם זו וריאציה על הנוסח השגרתי של הברכה, אך השירה נוטלת מחייו של הבן, מספרת על חזיונות עוני ומוות, ואת אלה היא הופכת לשירה:

היום אני רוצה לך לספר על גדי
אשר חזר ריקם משוט וסחור בתהו (עמ' 264).

השירה של שלונסקי עומדת במרחב ספרותי-לאומי והיא כורכת בתוכה דובר וקהילה ביחסי הקרבה. מעשה הקורבן של הדובר הוא באיונו, בהפיכתו לעני יותר, והוויתור על חייו מעניק חיים לאם/לעם והופך את צעריו לפירות. הוא עושה זאת במונחים של מתנה, הבסיס של ההקרבה הלאומית. הגדי השב הוא הפלא של השירה ההופכת את השיבה בלא כלום לנחמה.

הקשר הזה עומד בבסיס תפיסת הקורבן הצינונית כפי שנדון בפתיחה. הקורבן אפשרי ומתקבל על הדעת משום שהוא מוענק כמתנת חינם לנמען כללי ולא ספציפי. באלה הימים אמנם אינו המקום הראשון שבו ניתן למצוא תפיסה זו אצל שלונסקי, אבל העמדה כזו של השירה כזירת הקורבן ושל המרחב הספרותי כמרחב לאומי היא חדשה. מה שמתרחש במרחב הזה הוא המרה של הקורבן והצער של היחיד גם כתשובה לאותה מצוקה קיומית שעליה דיווח הדובר של שלונסקי, במסגרת הזו התחליף לאלוהים הנחבא הוא הקהילה.

הרעיונות האלה מקבלים ביטוי כבר במחזור השירים הראשון של הקובץ טף:

מדוע תשת ממני, ילד, ומשעשועיך חדלת?
במה אוכל פניך לכפר?
הנה אלוש כמו ידי את בצק הארץ:
רקיקים נאפה, בעפר נעפר (שירים א, עמ' 265).

יחסי השארות שבהם שלונסקי עושה שימוש בבאלה הימים צריכים להיות מובנים לאור

המחזור "גלבוע" שבו יצר שלונסקי את המבנה העקרוני של הזיקה אל האדמה בשירתו. המחזור מצוטט לעתים תכופות כאתר של שירת עבודה תמימה וחקלאית, הפרק הראשון הנאיבי של שירתו. התבוננות במחזור מצד תפיסת המוות מראה ששלונסקי יוצר ב"גלבוע" מערך פואטי עקרוני של המרחב. אחד המאפיינים המרכזיים של הפואטיקה ב"גלבוע" הוא הכלת המרחב באני. הדובר מעצב יחסים סימביוטיים, אינפנטיליים עם העולם בגילומה של האדמה – אמא. תפיסת המוות שמוכלת בפואטיקה הזו רואה את האדם כאחד עם העולם במובן הראשוני ביותר. הקוסמוס אדיש לחייו ולמותו, וגם האדם עצמו אינו צריך להיות אלא כזה. וכך בראשית השיר "אדמה" מדמה שלונסקי את האדמה לכלבה הרובצת על גוריה. שרשרת הדימויים הזאת מבטלת את המרחק שבין הישויות במרחב. הכול אחד והכול זורם, קושר את האדמה לכלבה ולדובר בזיקת הפיריון:

אדמה!

הנה שריתי עם אלוהים

ועם אנשים,

ואהי אדם.

אני – הבשר.

ואת – אדמה.

ומי כמונו יודעי לדת! (שירים א, עמ' 176).⁵⁷¹

דברים אלה מוליכים למסקנה גורפת עוד יותר:

ואבין:

אנכי הנעלה במזמורי ספר התהילים

שקרא לו: תבל.

ובשרי – היכל אלוהים

עם כל הבהמה אשר תגעה אל נוכח פני השמים (שירים א, עמ' 182).

במובן די ישיר הדובר הוא אחד עם העולם. המילה "תבל" חובקת בתוכה את כל עושר המשמעויות שעוסקות בעולם במובן שהוא משמש את השירה העברית בימי הביניים. שלונסקי, כפי שהוא גם העיד על עצמו, אינו חסר אמונה, הוא רק חסר אלוהים ובשלב הראשון של שירתו הוא מוצא את האלוהי בעצמי, בגופניותו, בלהיות חלק מהליך הפיריון ובזיקתו אל האדמה-אם. התפיסה הזאת המעלה על הדעת את מושגי הקהילה האינטימית של בטאיי שנובעת גם היא מהדיוניסי כפי שמבין אותו ניטשה. שלונסקי בוודאי הכיר את כתביו, לפחות באופן חלקי, כפי שעולה מהדברים שככל הנראה הוא כתב בטורים על ניטשה, "אותו גאון טרוף געגועים".

גם אם אין מסכימים לייחס לניטשה השפעה מרכזית בתרבות העברית בראשית המאה⁵⁷² יש מקום להשתמש בהגדרה של דיוניסי מכיוון שזו עומדת בלב הזיקה המרחבית:

הנצרות הייתה מתחילתה, במהותה ומיסודה, בגדר חיים המואסים ובוחלים בחיים, בחילה ומיאוס שרק מתקשטים, מצטעפים, מתחבאים מאחורי אמונה בחיים "אחרים" או "טובים יותר". שנאת ה"עולם", קללת ההיפעלויות, הפחד מפני היופי והחושניות. "העולם הבא" אשר הומצא כדי להיטיב לגרף את העולם הזה [...] במידה מסוימת של חרות, שהרי מי האיש אשר ידע את שמו הנכון של אנטוכריסט? – על פי שמו של אל יווני אחד: קראתי לה דיונסית.⁵⁷³

ניטשה מעמיד את דיונסוס כאנטיכריסט במובן המילולי, כחיים אל מול מוות בעולם הזה כתוצאה מההמצאה הנוצרית של העולם הבא כזירת החיים האמיתיים. מותו של ההולך על חבל בזורתוסטרא מתאר למעשה את הניתוק בין המוות הפיזי למוות בחיים. ה"חיים" שוב אינם מוגדרים על ידי הביולוגיה משום שהסובייקט המודרני נתפס כמי שתודעתו כל כך התרחקה מהביולוגיה שלו עד ששוב הוא אינו קיים כפשוטו. אם אפשר לראות את הציונות כחיפוש של היהודים אחר גופם הגברי, אפשר לראות את המודרניות האירופית כחיפוש אחר החיים, חיפוש שמסתיים במציאת גופתה במחנה הריכוז.⁵⁷⁴ החיים האמיתיים לפי ההגדרה של ניטשה מתאפשרים על ידי סכנת המוות והכרת הישות הנובעת ממנו. זה בעיקרון גם מצבו של החייל/הקורבן הלאומי, שמקבל על עצמו את אפשרות מותו ואת העובדה שרק המקרה מבדיל בין מי שחי ומי שמת. מסקרן לראות שהתפיסה הקיומית שלפיה החיים האמיתיים הם בזיקה אל המוות הנה משותפת, גם אם בהדגשים שונים, להיידגר ולניטשה, ושקודמת לה מבחינה אונטולוגית ההנחה שאלוהים אינו רלוונטי מבחינה קיומית. מבחינה קיומית, האדם, וזו גם הטענה ב"גלבוש", מוצא פתרון, גם אם זמני, בהיטמעות באדמה, בקשר שישי בה בין כיליון ופיריון:

פרום קלצה, כשערי היכל פתוחים,
באצבעות רגלי אלטפה ארמת בקר.
הנה אתפרקד, ארבעה – חיק אם.
וכל הנהרות ילכו אלי,
ויך שורשיו בי כל אילן,
ומתרפק עלי אלהי כל העולם
ולוחש לי באהבה:
אתה!... אתה!... (שירים א, עמ' 184).

כנגד קוהלת המתבונן בעולם, הדובר של שלונסקי בעולם הוא העולם. האדמה היא נקודת החיבור האינטימי ביותר שלו עם האל-עולם, והעולם הוא האדמה. בתוך ומתוך החיבור הזה מוצא הדובר חיזוק נוסף לבחירתו. על הכרת הישות ואימת המוות נוספת הטמיעה במרחב כמקור של הדיבור. המשפחה הביוגרפית הפרטית שמופיעה בשירי לאבא אמא⁵⁷⁵ מתחלפת בבאלה הימים במשפחה מופשטת, אלגורית. הילד שעליו מדבר שלונסקי מייצג זיקת אחריות דיאכרונית כלפי הדורות הבאים, שעומדת בבסיס המעשה הציוני כלידה מחדש במובן לאומי, התיילדות היוצרת ילדות. התהליך הזה שבו נקשר הדובר הקיומי אל המרחב ואל העם אפשרי רק במוות, וזה

מוכרח להיות מוות מבחירה. באופן מתבקש השיר השני בבאלה הימים, "טף", נחתם בפיגורה של העקדה:

רק אחד עוד זורק אבניו ברחובות,
את סנה כוכביו ישלהב בכל ליל.
לפרות את הטף, המובל לעקדה
ישלח מלאכו את האיל (שירים א, עמ' 266).

העקדה היא הפיגורה העקרונתית של הקורבן כמוות בהקשר ציוני.⁵⁷⁶ היא נתפסת באופן טבעי כביטוי למוות פסיבי שאולי מבטא אמונה באלוהים, אך בהקשר הלאומי הוא הופך להיות ביטוי של הפיאטה (Pietà).⁵⁷⁷ הטקסט חוזר כאן אל המקור העברי ומוסיף לו את המשמעות הלאומית של קורבן למען האומה.⁵⁷⁸ בחלק השני של השיר פונה הדובר אל האל בסוג של האשמה על מה שעולל לטף:

...אין גונב תפוחים מעצי אלוהי,
אין בריון לנפץ זכוכיות בכל בית
מכל הדרכים קול אופן מנסר,
עגלות האסיף על פני תעבורנה...

הטף נמצא כאן במובן דורי מובהק. הדובר בשירים האלה הוא דובר של דור שלם של נעורים יהודיים שאבדו בתוך קבלת האחריות שהיא המעשה החלוצי.⁵⁷⁹ הטף, דורו של שלונסקי, הוא טף שהתבגר, ושלונסקי הוא המבוגר שהוא גם הילד. הדובר שהוא שלונסקי מדבר אל בני דורו ועליהם. כמי ששייך לבני דורו הוא כבר לא טף, כלומר הוא בעצמו עקוד, אבל בתור המשורר, כמי שניחן בראייה וביכולת לשמר את הילד שבתוכו, הוא פודה אותם מהעקדה. אבל כיצד? אין תשובה לכך בתוך השיר שלא בדמותה של השירה עצמה. השירה עצמה, היא "סנה כוכביו" של המשורר, היא "מלאכו" השולח את האיל. ואכן, לא במקרה יש כאן כמעט שחזור של "התגלות" בבית האחרון בחלק הזה של השיר:

הוא עוד ידריך מנוחתכם, אנשים.
הוא עוד יפיל מידכם המאכלת.
בהר מוריה כבר שמעתי הקול:
'אל תשלח את ירך אל הילד! (שירים א, עמ' 266).

הציטוט מן המקרא כאן משתנה ומגלה זיקה אל השיר "התגלות". לא ייתכן ששלונסקי יאמר "אל תשלח ירך אל הנער", כפי שמצוי במקור, משום שהוא הנער, הוא המשורר, והוא מדבר על "ההם", על הטף, שעוקדים את נעוריהם למען העם. הנעקד מוותר על חייו כפי שהוא מוותר על הילדות. בני הדור של שלונסקי מקריבים את נעוריהם כשהם מקבלים אחריות על האומה ומקדישים עצמם לעבודת האדמה וליצירת הארץ. שלונסקי פודה אותם מהעקדה באמצעות השירה. בנקודה זו הופכת השירה להיות

תחליף לחיים פרוקי העול שאותם לא חיים הנושאים בעול. המשורר, על אורח חייו המתחייב (זורק האבנים, המוקיון) מקיים את החיים האלה בשביל הכלל. במהדרה הראשונה מחזור השירים מסתיים כאן ועובר לשיר "ינשוף" שהועבר לאחר מכן לאבני בהו. במהדרת השירים שלונסקי הוסיף עוד שיר של שלושה בתים שמבהיר מעט את תפיסתו וקושר אליה את שאלת הכוח:

ואומר לי לבי, כי כן הוא.
 כן אתה אלוהי המדבר!
 אל יבגוד, אל ימור כוחנו,
 כי שלך הוא
 כקוץ,
 כדרדר (שירים א, עמ' 267).

סיומו של השיר משיב אותנו אל האלוהים כנמען העקרוני והמסכם של הפעילות החלוצית. האל שניצב מרוחק ואדיש ביחס לעולם נקשר אל הדובר במעריך של זהירות, והוא האלוהים שדורש את העקדה. הדובר של שלונסקי מציג את עצמו כנביא ואת שירתו כסוג של נבואה חילונית שהיא כאיל שנמצא לאברהם. במובן הזה יש בשירה הזאת ממד עגו מאוד הרואה אותה כקוץ, אך כזה שמגיע עד האל.

הדובר והעם ב'באלה הימים'

בשלושת שירי הפתיחה – "לאמא שתחיה", "טף" ו"אלם" – עוסק שלונסקי בפיתוח הדובר, במציאה ובהצדקה של קולו. אחריהם מתחיל שלונסקי לפתח את הנושאים באופן שכבר מכיל את הפירוק שלהם כמתבקש מייצוג אלגורי:

הפרדיגמה של כל הטקסטים מורכבת מפיגורה או ממערכת פיגורות והפירוק שלה. מכיוון שלמודל הזה לא יכול להיות סיגור הוא מכיל בתורו תוספת מבנית פיגורטיבית שמספרת את אי-הקריאות של הקריאה הקודמת. במובחן מנרטיבים ראשוניים דקונסטרוקטיביים המבוססים על פיגורות ובסופו של דבר תמיד על מטפורות, אנחנו יכולים לקרוא לנרטיבים האלה מסדר שני או שלישי, אלגוריות.⁵⁸⁰

הפסקה הזאת מתייחסת לאופי של ציר הצירוף הטקסטואלי, לפי דה מאן, וכפי שמראה פיינמן, החלוקה של יאקובסון לציר מטונימי ומטפורי אינה עומדת במבחן האלגוריה, מכיוון שבקריאה אלגורית (וכל קריאה הרואה בטקסט ייצוג של העולם היא אלגורית) גם המטונימיה היא בסופו של דבר מטפורה.⁵⁸¹ הטקסט על פי תפיסה זו מייצר שכבה ראשונה מטפורית שבה מצורפות הפיגורות הטקסטואליות ויוצרות מובן. אלא שהמובן הזה כבר מכיל את הפירוק של עצמו, כלומר את ההתנגדות למובן הראשוני, מכיוון שכל מובן של המבנה מייצר קריאה מחדש של המטפורה עד אינסוף. הנרטיב הזה של אי-קריאות הוא מה שדה מאן מכנה אלגוריה, וכונתו היא שבהכרח כל דיבור על הלשון הוא כבר אלגוריה, כי הוא מניח מובן שמפרק את הפיגורטיביות של הלשון.

באלה הימים מספק דוגמה טובה לתהליך הזה, כשהרצף הפיגורטיבי הראשון שהופיע בשלושת שירי הפתיחה מפורק מתוקף החיפוש אחר משמעות. תהליך זה מקבל חיזוק מצורת העריכה הפנימית של הקובץ. מהלך זה נפתח במחזור השירים "באלה הימים", המסמן כפשוטו סינכרוניה בין ההווה השירי להווה הריאלי. תיאום זה הנו אפשרי משום שמה שמפותח כאן הוא ייצוג אלגורי לאומי של אני בעל זיקה למרחב ולקהל. משום כך היוצר קיים בטקסט באופן כפול כמי שדבק ונבדל מההמון בהכרתו, אך הפרדה זו היא זמנית ושרירותית ובאמצעות הקורבן חוזר הדובר להיות חלק מהקהל שאליו הוא מדבר. עצם קיומו הראשון כקול הוא כבר קיום שמעבר לבשר, ובגוף השירה מצוי התוקף של ההישארות והזיכרון הלאומי.⁵⁸² המשורר בדיבורו מכיל את הציבורי והוא גם מגדיר סוג של ריבונות שהיא לשונית ואתנית.⁵⁸³

המחזור "באלה הימים" פותח את גוף הספר בפירוק הפיגורות שהופיעו בשירי הפתיחה, וגם במחזור הזה, שמדבר על זרות ועל המצב הקיומי העקרוני של האדם הבודד על סף המוות, ישנו אישוש של קשר בלתי ניתן להתרה בין הדובר ובין הקורא שהוא כבר חלק מקהילה. זו בוודאי אינה מכירה תודה למשורר על שירו והיא גם אינה נטולת איבה. עם זאת נוצר קשר באמצעות הפנייה אל המסורת שמתוכה מדבר המשורר ושמתוכה הציבור מקשיב לו:

לב אדם פה יריחו,
ונעול כל בית.
דרך רע אל רעו
הכאבה בשית (שם).

השיר מביא אתו באופן בלתי נמנע את ההקשר המיישב של המפעל הציוני. ההקשר של כיבוש הארץ מזכיר לנו שהמעשה הציוני הוא ברקע הזרות הזאת והוא גם הפריצה ממנה. זה הרקע של המשבר הקיומי המוכר לנו כבר, שבו הקיום בעולם ללא אלוהים מתאיין אל המוות, כשעל האדם מוטל לייצר את טעם הקיום של עצמו:

השיגעון הוא זה
או תעתוע קָסָל?
אשלח ידי לקרע את הלוט:
אחד עור נושא על שכם אסל,
וכרליים

ינועו צמד גלגלות (שם, שיר ח', עמ' 279).

ברומה לדיון של ולטר בנימין ב"מחזה התוגה הגרמני", שלונסקי מבהיר את האופי האלגורי של הכתיבה שלו. ידו, היא היד הכותבת, קורעת את הלוט (המטפורי-סימבולי) מעל המציאות, ומגלה מאחוריה ייצוג נוסף (אלגורי מדרג שני הדן באי-הקריאות של הראשון) שהוא תמונת האלגוריה של המוות השאולה מהבארוק הנוצרי.⁵⁸⁴ הייחוס

הישרדות

אל התמונה הזאת מבהיר לנו שזה הנושא ו"באלה הימים" הם הימים שבהם המשורר והציבור שלו עומדים בפני הידיעה הכפולה של המוות – האחת בדמותו של המוות הקיומי הרובץ לפתחו של כל אדם והשנייה של המוות מידי האויב. האלגוריה הזו עולה בדרושיח שמתחיל כציטוט מ"התגלות":

שאלתי:

מי?

והתשובה מדלי רועפת:

פה נטמנו כל אתמוליך ז'ל... (שם, שיר ח', עמ' 279)

הקישור אל הקהילה הלאומית נוצר, למרות האפשרות הניהיליסטית, באמצעות פיגורה נוספת, מרכזית, של יעקב ישראל. בחלק הרביעי של השיר הדובר ואנחנו פוגשים אותו – אחד צולע על ירכו:

מי אתה?

אני?

על ירכי צולע,

מלצר ללא דרשוהו

בכל משתה כבוד (חלק ד', עמ' 274).

ההפניה השקופה מבחינה אינטר-טקסטואלית היא כמובן אל בראשית לב, 24-32, שם מסופר על המאבק של יעקב במלאך, שבעקבותיו משנה המלאך את שמו של יעקב לישראל: "וַיֹּאמֶר לֵאמֹר יַעֲקֹב יָאֵמֶר עוֹד שְׁמֶךָ כִּי אִם יִשְׂרָאֵל כִּי שְׂרִיתָ עִם אֱלֹהִים וְעַם אַנְשִׁים וְתוֹכָל". שלונסקי מאבחן את הרגע שבו יעקב הופך מאדם לאב האומה; זהו הרגע שבו הסימן, יעקב, מתפצל לכמה מסמנים, והמסומן נע בין הציבורי לפרטי. אי-המוגדרות הזו הופכת כל קריאה להכרעה. מדובר באיך של המוות: המצב הקיומי הוא כללי ואוניברסלי, אבל הדובר מצבו יהודי, אם להמשיך את הפיגורה של שלונסקי, הדובר הוא כעיוור שגולגולת אוניברסלית קשורה לו מצד אחד וגולגולת יהודית מן הצד השני, מה שמחזיר אותנו אל ראשית השיר השביעי, הנפתח בהצהרה:

למה באתי עד הלם

כמו אחי קראני?

לא ענני איש שלום,

איש לא אספני ("באלה הימים", חלק ז, שירים א, עמ' 278).

הדובר של שלונסקי משתמש במילים של דוד בפנייתו אל האל: "וַיִּבֶא הַמֶּלֶךְ דָּוִד וַיִּשָּׁב לְפָנָי יְהוָה וַיֹּאמֶר מִי אֲנִי אֲדֹנָי יְהוָה וּמִי בֵּיתִי כִּי הִבִּיאתָנִי עַד הַלֵּם" (שמואל ב, ז, 18). לבד מהמטען המשחית שבא יחד עם ההתייחסות הזאת (זה ההקשר היחיד שבו מופיע הצירוף הזה), מה שנפרש כאן הוא האופי הפרדוקסלי של עבודת החלוץ. תחילה נאמר שהדובר הגיע כאילו שאחיו קראו, אבל אין איש במקום, איש לא חיכה לו ולא אסף

אותו. אף על פי שהוא כאיוב על פתחי קהלת, הוא עדיין בא משום שהוא דימה לשמוע את הקריאה, את קולו שלו. זה אותו הדמיון שמופיע ב"התגלות" אלא שהפעם הדמיון הזה לובש את צורתו של יעקב־ישראל:

רק ההוא כבעל מום
לקראתי פוסע.
ונדמה לי: קול עמום,
קב לקטע (שם).

הקול שנשמע הוא קול הקב התומך את בעל המום, הקול הוא גם קולו של הדובר. אפשר לראות שהמעבר מהמצוקה הקיומית אל הלאומיות מתרחש תוך עיבוד של המוות מתוך המסקנה שמשמעות הקיום מצויה בעבר ולא בעתיד. זו מסקנה בעייתית להשקפה שלפיה רת הלאום מבטיחה הישארות נפש באומה ועל ידי כך היא מפתה את בני האומה להקריב את חייהם למענה. אך בחינה של הדברים מקרוב מצביעה על כך שדווקא העבר הוא זה שיוצר את המחויבות, העבר הוא לעולם כבר המוות של היחיד – "אתמולך ו"ל", כפי שאומר זאת שלונסקי. ולאתמולים האלה יש אופי ויש הקשר לאומי שמחייב את היחיד משום שכל הווה שלו מצטרף אל אותם האתמולים, מדלי אל דלי, מהעתיד אל העבר, כשבאמצע האדם העיוור. לפיכך נחתם השיר השמיני כך:

אל תמריצוני עוד ללכת:
אני אבוא בין כה וכה (שם, חלק ח', שירים א, עמ' 279).

אין שום צורך להמריצו משום שברורה לו המחויבות⁵⁸⁵ שבשמה הוא הולך כמו גם האנונימיות העקרונית של הנמענים שאליהם הוא הולך ואליהם הוא דובר. מחזור השירים הבא אחרי "באלה הימים" נקרא "עקרבים" והוא למעשה פרישה של העמדה העקרונית שעמדנו עליה ב"התגלות" על פני שבעה שירים. שלונסקי אינו מחדש כאן במידה רבה. מופיעים "בני עלי רומסים חצרות אלה" ("אל עקרבים", שיר ה, שירים א, עמ' 284), אבל המשורר אינו מי שמשרת בקודש אלא:

כי יש קשי ערף גא, ואם גם מר מאוד.
יש מרד מברך, ואם גם סוג בשית.
יש צו: בגילוי ראש בסער לעמוד,
לקלוע אבנים בחלוני כל בית (שם).

הפיגורה הזאת כבר הופיעה בשירי הפתיחה, בחלק השלישי של השיר "טף". המחבר, כפי שמסביר פוקו ב"מהו מחבר"⁵⁸⁶ מעמיד את עצמו מחוץ לחוק, כפיצוי על ה"חוקיות" העודפת שנובעת מהקשר הממוסד שנוצר בינו ובין היצירה שלו. המקרה של שלונסקי דומה ושונה משום שמדובר באותו מנגנון אך בהקשר לאומי – המשורר מעמיד את עצמו כפורע חוק, כ"בריון", כמעין פיצוי על ההזדהות הטוטלית שלו עם העניין הלאומי. במקרה של שלונסקי פריעת החוק קשורה גם בעצם ההפרה של הסדר

הדתי המקובל. היותו גלוי ראש, אומר שלונסקי, כמקובל באותה תקופה,⁵⁸⁷ אינה אלא צורה אחרת של דתיות ושל עבודה בקודש. השיר השביעי במחזור הזה מבהיר בדיוק את המובן מאליו שבשייכות הזאת:

כרכב יה היה לי זעמי,
 על כן מאסתי במצלתיים.
 זה הוא שמני מרכבות עמי,
 ואוי לי אוי מעצלתיים.
 כי לא נוטה ללון הייתי בעמי,
 ולא אשפיו מכריע בך.
 עמק עמק את פעמי
 אני חורת על פני הדרך.
 כשוט דופק היה לי, זעם אלוהי!
 האץ בי עוד בדרכי פרע!
 את רכבך מיהי ליהי
 אני אדהיר רק הרה, הרה! ("אל עקרבם", שיר ז', שירים, עמ' 285).

המבנה הצלילי של השיר מזהיר. החריזה עוברת מבית לבית באופן שמייצר את הלכידות ואת השייכות שעליהן מדבר השיר ברובד הסמנטי. מהבית השני לשלישי עוברת החריזה המודרנית, שקושרת בין כריעת הברך לדרך, אל הפרע, וההרה. השיר כשלעצמו ברור למדי. השליחות של המשורר היא שליחות אלוהית בעולם ללא אלוהים. הפניות התכופות של הדובר אל האלוהים יכולות להיות מוכנות או כפנייה רטורית או כפנייה אל המוזה, שהיא "השולמית",⁵⁸⁸ העברית. בכל מקרה, הזיהוי בין האלוהים ובין העם מעמיד את המשיחיות של שלונסקי כהגשמה של החזון הציוני, כלומר שלונסקי בשנות ה-20 וה-30 הוא משיחי במידה שבה אנחנו שופטים את החזון הציוני כמשיחי.

למעשה, מה שנאמר כאן הוא שהשייכות של הדובר ושל השירה שלו אל העם היא כזאת שככל שהוא מוציא את עצמו מחוץ לכלל, כך הוא שייך אליו יותר. המשורר הוא סוג של ריבון משום שהוא יכול להוציא את עצמו מחוץ לכלל; בכך הוא מגדיר את הכלל ובכך הוא מקיים את הכלל שהריבון הוא זה שבו־זמנית יוצר את הסדר (חוק) ונמצא מחוץ לו.

בנקודה הזו של הקובץ הופיע השיר "להפליג", שכאמור הועבר לאבני בחו על ידי שלונסקי והופיע בו כשיר השני הפרוגרמטי. הוצאת השיר מהקובץ והעברתו לאבני בחו מוצאת את הסברה בדיוק בכך שבאלה הימים הוא ספר הקשור למאבק המרחבי של הציונות, ומשום כך "להפליג" אינו מתאים בו עם שורות כמו: "מלון אורחים כל פה הוא". יתרה מזאת, הוא אינו מתאים משום שהוא שובר את הבנייה של הדיבור כקורבן ושל המשורר כמי שמקריב. המשך הקובץ בשיר "נבו", לעומת זאת, משתלב

היטב בתפיסה הזאת של הדובר באמצעות ההעמדה של הדובר ושל הציבור שאליו הוא מדבר (אחי) כמי שעומדים על פסגת נבו. ככזאת הפיגורה אוהזת בתוכה את מות משה, שפירושה תפיסת מוות המפרידה הפרדה קיומית בין המעשה ובין התוצאה של המעשה, בין המדבר ובין הארץ המובטחת. שלונסקי אינו מסתפק בכך והוא אף קובע את הערך החיובי של למות בעד רעיון ואת תנאי אי-הידיעה ההכרחיים לחזון ולסוג העבודה הזאת:

מי קרא לך: בוואו!

לי.

ולך.

ולח.

בהו לא מבוא הוא,

דלת נעולה ("נבו", חלק א, שירים א', עמ' 289).

השיר אמנם נוקב בשמות זיקה כלליים, אך באמצעות הטיית הקניין של לה, לך, לי, נוצרת לא רק מוזיקליות מרשימה אלא גם שוויון ערכים בין הגופים. במקום הזה, כקורבן, מצוי הדובר – לי – בעמדה שווה לזו של האחרים. השיר יוצר מצב של שוויון ערך בין השירה והכתיבה ובין הקרבת הקורבן, כלומר "המיתה בעד" משהו. שוויון-ערך זה אינו מובן מאליו, והוא חשוב מצד אחד הן כנכונות לפעולה והן כתפיסה של השירה. הנכונות למות בעד רעיון היא זו שיוצרת את ערך האמת של המעשה. זה הפירוש שנותן שלונסקי למעמד הר נבו: משה, בכך שלא נכנס אל הארץ, נשאר נביא האמת. השיר האחרון מגשר בצורה ברורה על פני המרחק שבין הפיגורה של משה ובין העמדה של הדובר:

השלהי חזון הוא,

ובלי סכך הגג.

רק אתמול חגוננו,

וכבר אסרו חג.

אל תוסיף לתמה:

הן.

ולאו.

חדל!

סוף חלום לגווע.

אללי לדל.

דע, אפוא, ידוע,

כי אך טוב לגווע

על נבו גבה.

פן...

אולי...

וד"ל...

השאלה שאֵתה מתמודד כאן השיר היא כיצד לשפוט את המציאות, איך לאמוד אותה ביחס לחזון. הבית הראשון מעמיד את היחס בין החזון ובין החג כיחס שבין הסוכה עם סכך לבין סוכה בלעדיו. בכך נשאר השיר ממוקם במסעות בני ישראל במדבר, או לפחות בשיבות אל הארץ, כיוון שיעקב בשוכו אל הארץ לאחר המפגש המרגש עם עשו פנה להשתכן בסוכות: "וַיַּעֲקֹב נָסַע סֹכְתָה וַיֵּכֶן לוֹ בַּיִת וַיִּלְמְקְדְהוּ עֲשֵׂה סֹכֶת עַל פֶּן קָרָא שֵׁם הַמָּקוֹם סֹכֹת" (בראשית לג, 17). ההקשר הברור של הדברים הוא השיבה לארץ, ויחד עם זאת, במקביל לנבו, הסוכה היא ביטוי של הארעיות של העכשיו בדרך אל הגשמת החזון של השיבה לארץ. כל בית הוא מפתח לבית נוסף, כל נקודה תהיה לעיר וכן הלאה. יתרה מכך, השיר מעמיד את העכשיו כאסרו־חג, כלומר מצבנו הקיומי הוא אסרו־חג, סוף כל חלום לגווע.

הבית האחרון אומר בצורה די ברורה את מה שאנחנו מפרשים. בהיות המוות בלתי נמנע ובהיעדר האלמוות הדתי לא נשאר אלא לאייך את המוות, ולכן קובע המשורר, ש"אך טוב לגווע על נבו גבוה". אם כבר למות, אז למות מתוך שאיפה אל גבוה, בפאתי הארץ המובטחת ולא מתוך צער על חג שעבר. אפשר למצוא כאן הקבלה למחשבה שב"הנרדח" מובילה לאפיון של הציונות כיציאה ממצב האבל על החורבן למצב הציפייה לבניין. זו אינה ציפייה משיחית אלא אם אנחנו מבקשים לראות בסיזיפוס סוג של משיח, דבר שהוא כמעט אוקסימורון.⁵⁸⁹ כמוכן שאי־אפשר שלא להתייחס לסיום השיר ב"ודי לחכימא". מהו הרמז שאליו רומז המשורר אם לא עצם העובדה שהמעשה הזה דורש מוות, והדברים מסתייעים גם בהמשך בגמרא, "עבודה זרה": "ושוטים שקלקלו עתידים ליתן את הדין". אפשר לשער שהדברים אמורים באותם חלקים של הציונות שמשום מה דיברו באופן פתוח וגלוי על מה שהיה ברור לכולם והוא שהמאבק על הארץ הוא בסופו של דבר מאבק על כוח.

הקישור בין העמדה הקיומית הרדיקלית ובין הממד הלאומי־משיחי מקבל ביטוי ברור יותר בשיר הבא בקובץ – "אמן":

חד הדרך לכולנו
ולכולנו חד הגבול.
אם זרענו – הן לא לנו,
ולא לנו מוד היבול.

שלונסקי מדגיש את מה שבלב האתוס החלוצי, והוא איוך של המוות כנקודת המוצא של המעשה הקיומי. לפיכך המוות הוא לאו דווקא מוות המכוון אל תוצאה מסוימת אלא אל המהות של "להיות בדרך".⁵⁹⁰ התרת הקשר בין המוות ובין התוצאה, כלומר הפרת התפיסה הכלכלית של המוות (התפיסה של השכול כ"מחיר") היא ממהותו של המוות הלאומי ואפשרות הקרבת הקורבן, כפי שנדונה בהקדמה. כך לדעתי גם צריך לפרש את החלק השלישי של השיר "אשרי":

אחרי אילת שוא רודפים אנחנו,
על קרן צבי מודח את הזהב הנחנו,
על קרן צבי חקוק השם המפרש.
למנצח מזמור שיר לרש! ("אשרי", חלק ג', שירים א', עמ' 294).

מונחי הגאולה וקרן הצבי מעידים שהגאולה אינה אלוהית, אלא גאולת שווא. קרן הצבי המודח היא בהחלט התפיסה של שלונסקי שחוזרת לאורך כל יצירתו ולפיה הציונות היא סוג של משיחיות שקר, סוג של שבתאות שמכילה את הכמיהה לגאולה ואף מבטיחה גאולה, אך זו אינה גאולה משיחית. ההוכחה לכך מצויה בכך שהשם המפורש גם הוא חקוק על אותה קרן הצבי. האלוהים של הגאולה הזו הוא אלוהים מודח, וזו גם התפיסה של שלונסקי את המשיחיות הציונית. הניצחון הוא ניצחוננו של העני, שמחת העני כדברי אלתרמן; הוא ניצחוננו של מי שאין לו מה להפסיד, ובנצחו אינו מרוויח אלא אולי אף מפסיד את חייו ומתנחם בשמחה שמצויה מעבר לחרדה למות – להפסיד.

עם זאת, אין להכחיש שחרף ההתבוננות המפוכחת, השירים עצמם מכילים יותר מנגיעה של מיסטיקה ומשיחיות. כך לדוגמה נחתם השיר:

אשרי כי רש אני וידוע ריב וקצף,
אשרי כי אהבתי ארשה לה את העצב,
וכאפיריון אדם סוכך עלי הסוד.
אשרי כי דל אני וגא מאוד! (שם)

הסוד עשוי להיות סוד משיחי, ואין להכחיש שיש קוטב כזה בשירתו של שלונסקי, במיוחד בזו המאוחרת, אבל השאלה היא אם צריך להבין אותו כקוטב דתי שאותו קושר שלונסקי בזו המהפכני כדי לפשר ביניהם, כפי שהראה חנן חבר. כך אפשר גם לקרוא את חלק ב של השיר:

הושב לי סנה מדבר והוא לוהט כפצע
הושב לי הדמדום, אשנב האלוהים,
ואיזה סוד אים בלילה רדפני,
ככינורות עלי יהים (שם, חלק ב).

אף על פי שניתן עדיין לפרש את הסוד כמיסטי במובן הדתי, נדמה שצריך להכיר כאן שהסוד הגדול של שלונסקי הוא קיומי ובשלב זה אינו מיסטי. הכמיהה לפתרון משיחי למצוקה זו אינה באה לידי מימוש בשירתו ואפשר אף לומר שהוא מפרש את הציונות פירוש קיומי. פרשנות זו גואלת את היחיד מתוך לילו הקיומי דרך הקשר שלו אל הקהל המתנכר. הלילה במקרה זה הוא מטונימיה של המוות, והסוד האיום שרודף את הדובר הוא הסוד הקיומי, הכרת המוות שהיא הליבה של תחושת הבחירה והשליחות של שלונסקי כדובר שירי העומד אל מול קהל, נבדל ממנו, נבחר מתוכו ומייצג אותו.

במהדורת השירים נוספים בנקודה זו בספר קובץ שירים שתפקידם להבהיר את ההקשר הדורי של המהפכה השירית של שלונסקי ולשלכם בתפיסת העולם שמפותחת בספר. השיר "יסעורים" מספק אמירות פואטיות ברורות ומרכיבים לצטט אותו. השיר מגדיר את שלונסקי בשדה הספרות העברית כ"יסעור", כמי שמקדים את זמנו אך גם ממשיך את דרכם של אברהם אורי קובנר וברנר כמבקר החברה המצוי בעימות עם הדור הספרותי הקודם. בנובע מהתפיסה המשפחתית של הקשר בין הדובר ובין הקהל זהו מאבק אדיפלי במבנה שלו שמחייב הכחדה של האב על מנת לאפשר את פריצת קולו של הדובר. מה שמפתיע הוא שאין בספר החרפה של העימות הזה שעומד ביסוד המאבק של כתובים. הדובר שייך ליסעורים, אך המאבק הזה אינו הופך למאבק לחיים ולמוות אלא במובן כללי מאוד שכרוך בהערכה כללית של עצם המפעל הציוני ומשמעותו לעם:

הפרישו בוז, משתכשכי בדמי,
[כה טוב היה השיט בפלגי הנחת!]
אחת הדרך המחוללת בין כרמי עמי:
מאורי המגדף
עד יוסף חיים טרוף הפחד (שם).

הצפעונים מפרישים בוז, לא יותר, וזהו זעם אימפוטנטי ובלתי מזיק בעליל. הסוגריים המרובעים מסמנים ציטוט של אותם הצפעונים ודברם הוא צער על הפרת השלווה והנחת שבהן השתכשכו עד הופעת היסעורים. המחיר של האמת הוא חירול הדרך, שהיא בלאו הכי דרך "בין כרמי עמי". לאור מותו, הפחד של ברנר יכול להיות מובן לא רק בזירה הפנים יהודית, והקשר בין שתי הזירות אולי אף קשור בהפיכתו המהירה לקדוש לאומי.⁵⁹¹

גם השיר הבא "אנחנו בנים" לא הופיע במהדורה המקורית, והוא משלים את התמונה על ההבדל החד בין המאבק בתוך העם ובין המאבק של העם באויביו. בשיר הזה שלונסקי מדבר בגוף ראשון רבים, הוא אינו דובר ב"שם העם", אלא הוא העם ולא ניתן להפריד ביניהם. השימוש במערך פיגורטיבי תנ"כי בתוך שיר שעוסק ביחסים שבין העם לסביבתו חותך אנכית את ההיסטוריה היהודית ומעמיד פיגורות רחוסות שהופכות את המקרא לפרה-פיגורה של העכשיו, כאשר המקרא משמש פרדיגמה ליחסים בין העם ליושבי הארץ:

לא אנו נשאנו מגוי אל גוי חרב,
לא אנו חטאנו בעשק הדל.
ללוע הטרף זעקנו כי ירף,
ונפש מורדת אגרפנו: חדל!
ולרגע דימינו: תקום התוחלת!
ראינו יד הטופחת על חטא.
אך רגע היה זה. ושוב מאכלת
משחיו נכד קין – כאז! ושוחט ("אנחנו הבנים", שירים א, עמ' 298).

הבל היהודי מול נכדו של קין הגוי השוחט. השיר כולו מתאר את הגלות כהימנעות של ישראל מאחיזה בחרב. "לרגע דימינו" היא ככל הנראה האמנציפציה, המחשבה שקין הפנים את ערכיו של הבל, אבל לשווא, הנפש מורדת בלהיות הבל – הקורבן. מסתבר שהדרך להפסיק להיות הבל היא להתחיל להיות קין.⁵⁹² שלונסקי, בתוספת המאחרת הזאת, רואה את הציונות לא באור משיחי אלא ככישלון של האנושות, ככישלון של המשיחיות. חוסר התכלית של קיום לאומי לא-ריבוני בתוך גלות של לאומים ריבוניים המגדירים כל לאום אחר במונחים פוליטיים, כלומר כאויב או כידיד, הוא בלתי נמנע במרחב העוין, אבל הוא רחוק מלהיות האידיאל.

העמדה הזאת של הדובר השירי היא רבי-רובדית, הוא עומד כנגד הציבור בכלל, והוא עומד כנגד דורו, אבל באותה המידה הוא נציג של דורו כנגד הדורות שקדמו לו. האפשרות של הדובר לעמוד בזמנית מול הקהל וכנציגו מסתברת מעצם הנציגות הדורית, אך היא מתאפשרת ונשענת על כך שהעמדה המתנגדת היא עמדה שיש לה משמעות בהקשר הלאומי בה במידה שהיא יוצרת את ההקשר הזה.

חיים ומוות במרחב

יצירת הדימוי של המרחב, כלומר הפיכתו ממרחב ל"מקום", נדונה בהרחבה בדיסציפלינה של הגיאוגרפיה החברתית, וכמובן במחקר הספרותי.⁵⁹³ אם לסכם בקצרה את מגוון הגישות שננקטו בתחום הזה, אפשר לומר שמדובר בניסיונות שונים לבדוק את הממדים האנושיים של המרחב שנתפס כמרחב פיזי שבתוכו פועל האדם.⁵⁹⁴ שני המחזורים הבאים, "שרב" ו"מול הישימון", מטפלים ישירות בסוגיה המרחבית וקושרים את הדובר על כל הממדים שלו עם הקיום היהודי במרחב זר ועוין.⁵⁹⁵ אותה "מולדת" שאליה פונה לעתים הדובר מפותחת בשירים האלה כזרה ושוטמת. בשירים האלה, ובמיוחד במחזור "מול הישימון", מצליח שלונסקי לייצג עמדה שהיא כמעט העמדה הרשמית של תנועת העבודה בשאלת היחסים בין יהודים וערבים, ובמידה רבה היא עמדת היסוד של הציבור הישראלי ביחס לסכסוך עד היום. לפי עמדה זו העימות במרחב הוא עימות פוליטי, בעל ממדים מיתולוגיים נצחיים. המאבק הוא בין ישויות על-זמניות והוא מאבק לחיים ולמוות, כלומר מאבק הישרדות:

בכבות כבשן היום יידלק פה סנה הליל:

תמוז שכור את גחליו ילהיט.

בלהט החמסינים, עקדוני נא כאיל

על השרפה האלוהית ("שרב", חלק ד', שירים א, עמ' 309).

בדברים האלה מתוך השיר "שרב", עומד ה"שרב" כתופעה שחורגת מתחום האקלים. באמצעות החזרה אל העקדה כפיגורת מפתח מעמיד עצמו הדובר בשרב כאיל במקומו של יצחק. זהו פיתוח של המערך הפיגורטיבי של הקורבן שפועל באופן רצוף לאורך הספר כטענה של הדובר, אותו אחד ש"עוד זורק אבניו ברחובות/ ואת סנה כוכביו ישלבה בכל

הישרדות

ליל", (שירים א, עמ' 266), ששירתו קשורה בניסיון "לפרות את הטף המובל לעקדה/ ישלח מלאכו את האיל" ("טף", חלק ג', שירים א, עמ' 266). כשהדובר מגיע להתמודדות עם הקיום במרחב, הקורבן מאבד את המשמעות הסמלית שלו ועובר לסמן קורבן של היים במקום שבו שירים ואבנים אינם מספיקים. בעקדה הזאת השרב הוא האש, יצחק הוא העם, והאיל הוא הדובר שמקריב את עצמו במעשה השירי. המעשה השירי הוא זה שנעשה עתה אלגורי למעשה ההקרבה הגופני. תהליך זה, שבו הקורבן מקבל את מוכנו הלאומי, מושלם כאשר השרב ונציגו הגמל מתפתחים לכדי פיגורות שמייצגות את המרחב הערבי. המערך הזה מתואר בכהירות רבה במחזור השירים האלגורי "מול הישימון": הגמל מייצג את הערבים ועומד ביחסי איבה בתוך מערך שבו כל המרחב הוא פוליטי מכיוון שהוא מתחלק בין ידיד לאויב:

ושירת גמלים לנגה הירח
על פני מישור קרח
דם תנוע
ותנעים:
נוע-ניע
ניע-נוע
נים לא נים ("מול הישימון", שירים א, עמ' 311-317).

התיאור המקסים במצלולו של שגרת הישימון נגמר בתיאור מדויק של מצב ההתעוררות הלאומית הערבית, כפי שמקובל היה לראותה בתקופה העות'מנית.⁵⁹⁶ אפילו בתוך הבית עצמו המצלול השלונסקאי נע מהמצלול הטהור אל הסמנטי, המתאר מצב של תודעה מדומיינת, ערה למחצה. צמד הטורים האחרון מסכם את הפונקציה של המצלול כמשמעות שלו:

זה שר הישימון עם צבאותיו נדבר
מן המדבר אל המדבר.

תיאור הצליל של אורחת גמלים מכיל אלמנטים רדומים של אלימות הנובעים מעצם העובדה שלשר הישימון צבא, וכל צבא מניח צבא שכנגד. בחלקים הבאים של השיר מופיעים האת, המערד והמלט כהפרעה במרחב אויב שיוצרת תגובת שרשרת. הבנייה היא הפרעה לסטיכיה המדברית והיא ספק אלוהית, ספק אנושית, ושניהם אינם נבדלים באמת זה מזה:

פתאום הבריק האת אשר לכל יכול,
וינאקו עדרי החול;

כמעט בדרך אגב מזהה האת עם הציונות שהיא אחד עם האל "הכול יכול", אלא שהיכולת הזו היא עתה בידי הבונים. הגמל כייצוג של המדבר נושא בעל כורחו את חומרי הבניין להכנתו:

סלם אל קיר נְטָה אפים
ונספח.

ועולים יורדים כפים:
דלי ופח.

מְעַפְרַת, מְסַמְרַת
נעלי.

כשליחים לְדַהַר מְרַד
פח ודלי.

הכנעתיך היום, גמלת -
שבתון:

דווקא את תביאי מלט
לבטון.

להבריח תן ואח
אף קאת

לכל דלי תוסיפי כוח
דווקא את.

מעל גבעה תנים בפחד נבטים

אל נוכח הבתים ("מול הישימון", שירים א, עמ' 312).

המערך הפיגורטיבי של "מול הישימון" הוא אלגורי משום שהוא מתפתח בצורה בהירה, יציבה ודיסקורסיבית. יציבות זו חורגת מגבולות המחזור וממשיכה את ההופעות המוקדמות של הפיגורות המרכזיות ב"גלבווע", המכילות את המרכיבים העיקריים של אבני בהו. הדימויים המרכזיים של הסולם והדובר כמי שעולה בו ותורם לבנייה, ואפילו כותרת הספר, מצויים באותו פסוק בישעיה: "וירשוה קאת וקפור וינשוף ועורב ישכנו בה ונטה עליה קו תהו ואבני בהו" (ישעיה לד, 11). כל אלה מרכיבים מערך ייצוגים יציב שבו הדובר והציבור שהוא מייצג (הציונות) מופיעים ככוח בונה אל מול השגרה הסטיכית של ההרס המדברי.

המשך המחזור עוסק ברתימת הגמל וכל הישות האנושית שהוא מייצג למפעל הבנייה, רתימה שהיא דווקאית במלוא מובן המילה. דווקאות זו מניחה הלכה למעשה את השעבוד של בני המרחב לפרויקט הציוני, והיא מרוככת רק במעט באמצעות האינטר-טקסט, מכיוון שהנבואה המצוטטת עוסקת בחורבנה של אדום בעוד השיר עשוי לתאר את בנייתה מחדש. לכאורה השיר אומר: הגמלים רתומים למען מיגור הבהו, שהוא עונשם מידי אלוהים. שיבת ציון החדשה בדרכה הטכנולוגית מכריחה את המזרח לצאת מהתרדמת שהיא עונש מידי האלוהים. הציונות באה לשנות לא רק את הגורל היהודי אלא גם את גורל הסביבה. אלא שכל זה מתרחש במונחים של מאבק פוליטי המניח בסופו של דבר שתי ישויות מוגדרות המתנגדות זו לזו ומייצגות בבנאי מול גמל, בית מול החול, עיר מול המדבר.

הישרדות

התיאור של הקמת העיר אל מול השימון ממשוך בחלקים הבאים, והוא מתחיל בניצחון. התנים מפוחדים, הבתים נבנים והעיר צוהלת, והחלק הרביעי אף מסתיים בציטוט ישיר מ"גלבו" שבו מוטמע הגמל בסדר המצלולי של חגיגת הבנייה:

דלי-פח, פח-דלי.
חושה. חושה, גמלי.
לושו, לושו הידיים,
הי-חילי-לי-עמלי.

אך הניצחון הזה הוא רק ניצחון לכאורה ומיד אוסף שר השימון את גייסותיו ומתכנן נקמה. כשמדובר במזימה, הייצוג של הגמלים כאורחה הוא ייצוג של ציבוריות בעלת כוח. לא פחות חשוב מכך הוא התיאור של אי-ההבנה הציבורית ששותף לה גם המשורר:

לא ראינו, לא שמענו המזמה אשר רקם,

וגמלת לגמלת סוד המתיקה על נקם:

'הם הרהיבו! איך תחרישי בואי, זועי ורמסין!
וכשתי כפות מפלצת רד עלינו החמסין.

אורחת הגמלים היא אורחה זוממת והחמסין הוא אמצעי המלחמה שלה, עונש של השימון למפר את שלוותו. עצם הידיעה ואי-הידיעה מעוצבים באורח פרדוקסלי. שני הטורים האחרונים למעשה מצטטים את מה שלא ראינו ולא שמענו. השמיעה של מה שלא שמענו אפשרית שוב בזכות נקודת המבט המיוחדת של הדובר. נקודת מבט זו היא חרמשמעית ואין שום דרך לכנותה פציפיסטית. היא מקנה לדובר ראייה מפוכחת לעומת הראייה התמימה של הציבור ביחס לשאלות הנוגעות להבנת הכוונות של המרחב השימוני:

ובלילות
געו עדרי גמלים ביניהם.
הם אמרו לי:
רעם!...

ועת סביב כבר נשתלחו אלפי כפות צבר,
ותהי כל כך כמאכלת בצוואר,
גם אז הגידו:
אין דבר!

אזי נגשתי לחלון וכמו אסיר מכלא
מבעד לזגוגית ראיתי כננות
איבה שחורה בדמות השלד
חושפת טור שניים לבנות.

הדובר רואה את האיום האמיתי ובניגוד לאחרים הוא מבין את הכוונה האמיתית של עדרי הגמלים שהצבר הוא כחרב בידם. המרחב הולך ונעשה עמוס יותר בייצוגים של

עוינות מזרחית לדובר וקהלו שבהכרח שייכים כבר למערב. כפות הצבר מצטרפות לגמל ומסימניו של המקום הן הופכות לסימניו של האויב. השיוך של סימני המרחב לקטגוריות של אויב וידיד היא גם זו שמאפשרת את המפגש הגלוי המתרחש בחלק השביעי בין הדובר ובין שר הישימון. בחלק השמיני פונה הדובר ישירות אל שר הישימון:

משוש לבך: קרחת ושאייה
יפי נופך: קמשון ופרא.
אני חללתי במזמור התושייה
את שמתך שונאת הזרע.
על כן את חרוליה כף צבר
מכל משעול עלי לוטשת.
ארחת חולות קרחי צואר,
והחמסין לוחך דבשת.

החלוקה של המרחב לאויב וידיד היא בעלת גוון מוסרי משום שמעשה הבנייה מונח כחיובי. התושייה והעשייה הן חיוביות בפני עצמן, הן בלתי נסלחות מבחינת הישימון והמרחב המתנגד כגמל מוכרע: "חרון שרב נשפת בי, הגמלת!".

העוינות הזאת מידרדרת והופכת כללית יותר כשהמרחב הערבי כולו, באמצעות כפות הצבר המדומות לחרב, נתפס כמתכוונן לנקמה. העמדה של הישימון ביחס לדובר ברורה, ולמעשה היא מסוכמת ומוסכמת, ושוב אינה נושא לדיון. אלה שאינם רואים את המזימות ואת הנקם מתכחשים למה שהמשורר רואה ומראה ושהמציאות מוכיחה. אמת זו פירושה שהמאבק בין הערבים ובין היהודים הוא מאבק בין ציוויליזציות, בין טוב לרע, והוא מאבק לחיים ולמוות.

הסיכום של השיר הוא בלתי מתפשר, אך הוא מייצר אונברסליזם לכאורה כשהוא מתאר את פעולת הבנייה והשינוי במרחב כמרד בשר הישימון ובצווי הכאוס שלו. באורח שהפך ללחם חוק בשיח של הציונות עם המרחב הערבי, הכוח המופעל על גמלת הישימון בניסיון להופכה מספינת המדבר לספינת קיטור אינו נתפס כהפרה של רצון אוטונומי, אלא כפעולה שטובתה כללית:

פח ודלי.
דלי ופח.
מול הבלי
יוקם כרך.
מתנוסס
שיר בטון.
וגוסס
שבתון.
קדימה, קדימה נוהרת
תזמרת המרד.

השינוי של המרחב מתחולל על ידי קבוצה אחת, אך המוטב אינו העם אלא המרחב כולו. כך הופך המאבק בין כלי עבודה לחיות המקום למאבק בין ערבים ליהודים, אך זה נסתר בתוך המאבק בין ציוויליזציה להיעדרה, בין מודרניזציה לסטגנציה. הפעילות הציונית נתפסת כהפרה של מצב מנוחה, שבתון, כמו עמד הזמן המזרח-תיכוני מלכת, כחדווה בטלנית, מהגלות ועד שיבת ציון. אל מול השרב המזרחי ההיולי המוריד כפותיו למעוך המרד, עומד הדובר, כולו תושייה וחיבור אל האדמה, מוכן להקריב את עצמו במידת הצורך. הדובר של שלונסקי הוא מורד באופן עקרוני אבל באותה מידה הוא גם פרוגרסיבי. המרד כנגד הדור הישן בספרות מוצא את צידוקו האתי כאשר הוא מובן כעמידה מפוכחת יותר אל מול המרחב הערבי. עמדה זו היא פוליטית במובהק משום שהיא נשענת על הנכונות לצאת למלחמה ועל הכרה באופיו של המאבק לחיים ולמוות:

עתה ידעתי: השממה
תפלת נקם בלילה מיללת.
ומרחוק,
מעל כפת מסגד רמה:
חצי ירח זע
כמאכלת (שם, חלק ח', עמ' 316).

אך אם השיר מותיר מקום מסוים, גם אם מוגבל מאוד, לדרי המרחב האחרים בעולם ששימונו הופר, אין ספק ביחס לזהות של מחוללי השינוי:

הי ראובן!
הי שמעון!
האת כוון
מול הישימון! (שם, חלק ח', עמ' 316).

"האת" שמכוונים אינו עומד בפני עצמו או באופן בלתי קשור אל המרחב הפיגורטיבי שבתוכו הוא פועל. מתוך הבנה של המערך הפיגורטיבי כולו ברור שהאת המכוון הוא ייצוג של רובה, והבנייה היא בנייה של בתים, אבל זו לפני הכול בנייה של הכוח, ובנייתו אל מול הכוח האחר במרחב, שר הישימון ונציגיו שבאופן הברור הם הערבים.

השילוב בין מרד להתגייסות מקביל ליחסיו של הדובר אל הקהל. כפי שהדובר נבדל מההמון ועומד כלפיו בזיקה של מרד, כך גם נבדלת הקהילה שהוא מדבר אליה מהמרחב שבתוכו היא מצויה. בזיקת המרד הזאת מהדהדות תפיסות שונות שמשלכות בין הציונות ובין הסוציאליזם, וכפי שהראה בצורה משכנעת זאב שטרנהל, ככל אלה המרכיב הלאומי גובר על זה הסוציאליסטי.⁵⁹⁷ גם במקרה זה מעט האונברסליזם שניתן למצוא בשיר כפוף למעמד של המרד הציוני כמייצג ערכים אוניברסליים אירופיים כביכול. עצם הייצוג של יושבי המרחב על ידי חיות אל מול האנושיות של המורדים

מניח מראש שיושבי המרחב אינם קיימים בו באופן שווה ותרבותי, גם אם שונה. המובן מאליו שבחלוקה הזאת, מעמדם העליון של ערכי המורדים היהודים, עומד בלב האפשרות הציונית לדבר בסופו של דבר על המאבק ולא לראות את הפעלת הכוח ככזו אלא רק ותמיד כתגובה מתגוננת של החלש.

סיום

שלב הסיכום של באלה הימים מורכב משלושה שירים, ביניהם הפואמה "ויהי"⁵⁹⁸ במהדורת השירים שלושת שירי הסיכום מקבילים לשלושת שירי הפתיחה, סימטריה שנעדרת מהמהדורה המקורית. כפי שרות אשל-שלונסקי טוענת באופן משכנע, "ויהי" היא תגובה ישירה של שלונסקי למאורעות תרפ"ט. במהדורה המקורית השיר מכונה "חלק מפואמה", ציון שלאחר מכן נגרע ממנו. ייסורי העריכה של הפואמה נדונו, ולצורך הדיון הזה אפשר להסתפק באבחנה שכל החלק האחרון של הספר, מ"שרב" ועד סיומו, כלומר החלק שדן במרחב ובקונפליקט עם יושביו, נותר ללא שינוי. רציפות זו מאפשרת לומר שהשיר ממשיך את המהלך שמתפתח לאורך כל הספר כשהפיגורות של הזמן והמקום מאוחות לכדי ייצוג של הערכים כחיות. ב"ויהי" פונה שלונסקי לייצוגים מקראיים שהם על גבול הקלישאה, כשהערכים מיוצגים על ידי העורב והעיט והיהודים על ידי היונה מתוך התייחסות ברורה אל מעשה נח:

כי תהו ותושיה נפגשו

עורב ויונה בהרי יהודה

אבן בהו והזהב הטוב ("ויהי", חלק א', עמ' 318).

באמצעות התייחסות אל תיבת נח במקרא ובמדרש, העורב והיונה מאויכים מוסרית. העורב כידוע מקולל והיונה מבורכת ומביאה את בשורת עלה הזית ואת בשורת סיום המבול. על פי המונחים האלה די מתקבל על הדעת לחשוב ששלונסקי כבר תכנן את כתיבת אבני בהו. ואכן, בזמן שבו התפרסם באלה הימים כבר התפרסמו שירים מאבני בהו בכתובים. וכבר בבאלה הימים מחולל שלונסקי את ההיפוך שמירון מוצא באבני בהו,⁵⁹⁹ שאבן הבהו וגמל הישימון נרתמים למפעל הציוני בזכות התושייה, ואולי בזכות משהו שהוא מעבר לזה, אותו צל משיחי שגם אם אפשר וצריך להתווכח על המרכזיות שלו, אין טעם להכחיש את נוכחותו.

המקום והזמן הם יהודיים ונצחיים. המקום על שכבותיו מכיל בתוכו את ההיסטוריה היהודית בשמות המקומות. הזמן אינו ליניארי או מעגלי אלא לאומי. אנדרסן כבר הפנה את תשומת הלב לכך שהעיתון והרומן מבטאים מרחב וזמן לאומי שבו הסימולטניות היא הגשמתו. השירה של שלונסקי היא ביטוי של זמן לאומי בכך שהיא חודרת מההווה אל התנ"ך ומבטאת את העיקרון של השיבה הנצחית.⁶⁰⁰ העכשיו אמנם קיים, אך הוא רק מפתן המחר, ויתרה מזאת הוא רק הפעלה מחדש של

הישרדות

העבר שכל הזמן נוכח ופועל בהווה. אם לחזור לשאלה אם מדובר בסימבוליזם או באלגוריה, התשובה היא שהשירה הזאת מוכרחה להיות אלגורית כדי ליצור תחושת זמן סינכרונית. כמו השלד שמזכיר את המוות באלגוריה, האינטר-טקסט התנ"כי והפיגורות "הטבעיות" מזכירים שההווה אינו אלא הפעלה של העיקרון העל-זמני של שנאת ישראל:

ירושלים הרים סביב לה
ירושלים כפרים סביב לה
כקני העיט בחגוי הסלע
וירושלים יונה (שם, חלק ב', עמ' 319).

מחזור שירי הסיכום נקרא "סיום" והוא מכיל שלושה שירים הנסגרים בשיר הנושא את שם הספר "באלה הימים". לאחר האנליזה הקשה של המאבק הבלתי נמנע ב"ויהי", אל מול הניתוח האחרון הפסימי למדי של המציאות הציונית ויחסי הכוחות במרחב, שלונסקי בכל זאת פונה אל הנחמה. אך על מה אפשר לבסס את הנחמה אם אכן שלונסקי אינו משיחי במובן מקובל והמשיחיות הדתית בעולם ללא אלוהים היא קרן הצבי?

ולהאמין מאוד: הליל כאלהו
יבוא הלם אלכימיקן נלהב
ובשם המפרש, אשר שכחנו מה הוא,
הוא יהפוך כל דמע לזהב (שם).

התשובה הזאת מחזירה אותנו לראשית הדיון. הליל המגשר בין היום ומחר הוא אותו ליל שעמדנו על טיבו כזירת האימה בתחילת הקובץ. בסיכומו של קובץ ובסיכום התפתחותו של הדובר הלילה מדומה לאלהו, האלכימיקן הנלהב, שעושה מלאכתו באמצעות ה"שם המפרש", שכידוע היטב לשלונסקי ולקוראיו זהו שם שדי בהגייתו כדי להרוג. השם המפורש שנשכח הוא המוות הלאומי ובכוחו להפוך את פני המציאות:

שאם לא הוא – יבוא אחר בכחש,
ומידו ישריץ כל דמע נחיל רמה.
כעל גוף בר מינן ירשרשו ברחש
ויכרסמו את בשר האדמה (שם).

אם לא יבוא אליהו יבוא אחר. אין לדעת מי הוא, אבל הוא מייצג את המוות המיותר – מכיוון שכל הזמן מדובר במוות – והוא ההופך דמעות ל"נחיל רימות" שיאכלו את בשר האדמה ואת הקשר אליה. שוב אנחנו מצויים בתחום הרעיוני שבו ברור שעל היהודים למות והשאלה היא רק אם יהיה למוות תכלית. שלונסקי אומר כאן בפירוש שבמסגרת הרעיונית הנכונה, כלומר זו שמייצג הדובר, יש לכלל זה טעם. עד כמה מתים היהודים ברור ממה שנאמר בהמשך:

הגידו לי: אי מי הוא
אשר ינוס היום כנח בתבה?
הגידו: אף לא איש! כי על כל הנס – קטע,
האץ לרדף אחרי הצבי.
על כך אשים שלום את ברכתי לרע
ואל נפשי אמר: אל תעצבי (שם, עמ' 323).

המהלך הפיגורטיבי שוב מתהפך כאן מתברר שמי שחושב שיש מפלט מפני הגורל היהודי חושב שהוא כנח בתיבה אך למעשה הוא קיטע הרודף אחר צבי. מצב העולם הוא לפני המבול, אלא שאיש אינו יכול להינצל מכיוון שאין גם תיבה. היהודי מצוי במלכוד בלתי אפשרי בין שתי האפשרויות האלה: הציונות שהיא אולי מרדף קיטע אחרי מקסם שווא, וכל אפשרות אחרת של קיום יהודי שהיא בהכרח כזאת. משום כך מוצא את עצמו הדובר במצב שבו התקווה היחידה היא התמורה במוות, ורק ארץ ישראל המובנת כזירה של מרחב תרבותי-לאומי נותנת אפשרות להמיר את המוות בכניין. את הדמע בזה. ולכן גם הייצוג של הפרידה מהקורא כפרידה של הדובר מהחיים:

אל תעצבי נפשי... מדמדומי אולת
צרפי שירת סיוס באותיות הכתב.
מחר יבאו הם – נשאי המאכלת
לקצר את גלגלתי כאלמה בסתיו (שם, חלק ב', עמ' 323).

הקישור הברור אל שיר המעלות וברכת המזון מבהירים שבמדובר בשירת הסיוס של השירה כפרי מותו של המשורר. המשורר מגיש את חייו לקורא כשירה לאחר שרוקן אותם אל השירים. סיוס השירה הוא גם השלמת ההמרה של חייו בעולם כמותו בעולם וחייו בשירה:

מחר יריע צו: מרטו חרמש ולכו!
והם היטב ישחיוזו להב חרמשם.
כמחלפות שמשון שדוניתך יגלחו
ומסביב פתאם ישם (שם).

המערך הפיגורטיבי הזה לרגע נראה אמביוולנטי: יום המחר הוא יום אלגורי, יום המוות. למעשה נוצר כאן איחוי בין המוות הקיומי של הדובר ובין המלחמה במרחב. הוא עצמו נתפס כמי שחייו ופריונם הם הפריון הנקצר. הלשון היא לשון המלחמה: הפלישתים הם הפלישתים. הצו למרוט את החרמש מכון אל האני, אך לא ברור האם ה"הם" הוא פנימי דורי או חיצוני. אי-הבהירות הזאת שאינה מפרידה בין המאבק הפנימי לחיצוני היא אולי ההסבר לכך שאבני בהו נפתח בהפלגה אל מחוץ לארץ. כדי לדבר על המצב הקיומי, על ההבדל בין האני ל"הם" מוכרח הדובר של שלונסקי לצאת את ארץ ישראל משום שבסביבה של מאבק לאומי כמו באלה הימים אין עוד אפשרות להפריד בין הדובר ובין "ההם":

הישרדות

נרמה לי, כי את שמי שמעתי הגווע,
נרמה לי, כי את שמי שמעתי מפרש.
וכבר אני רואה לנגה הירח
דוהר הסוס ללא פרש.
וקול המון סביב תמה:
מי הוא
מה הוא
ויד נעלמה חורתת על קברי:
אח, איזה אריאל או בכור שטן פתהו
להולד פיטן עברי.

סיום השיר מוביל אותנו חזרה אל רגע ההתגלות, אל הבחירה של המשורר. להבדיל מרגע הבחירה של הנער, הבחירה הזאת אינה בחירה של נער לנביא, אלא בחירה של המשורר למות כמשורר עברי, והבוחר אינו האל. הדובר שומע את שמו הגווע והמפורש, כלומר המוות משיג אותו, ואם היו ספקות הרי קברו של המשורר מופיע ועליו חרותה הבחירה. אבל ה"הם" ישנם, "ההמון" שתמיד נבדל מהמשורר זוכר אותו ואת חייו החרותים על הספר, על הכריכה, על הקבר. הספר הוא כמצבה והשירה היא כמוות במובן הזה שהיא נושאת את גוויית המשורר, ויותר מכך את בחירתו למות פיגורטיבית למען העם.

ההמון עומד ושואל, ברורות: מי? מה? כהדהוד של השאלה שבה פתח שלונסקי את "התגלות", והקול שכבר אינו רק קולו של הדובר אלא קול שירתו, נגאל. אלה מובילים אותנו אל השיר האחרון, שאין לו שם אך הוא נפתח בחזרה אל ההווה, תוך ציטוט של שם הספר:

"באלה הימים".
פה דף אל דף יבכה דום,
ודף אל דף ינחיל דמעה.
למדוני נא, אחי, מנהג ימים מקדם
סים ספרי בזמר נחמה (שירים א', עמ' 325).

זהו הסיכום האחרון של הספר, ובחשבון אחרון פונה הדובר אל הקוראים, אחיו, ומודה בכך שהספר הוא ספר פגום ובלתי מנחם. אך הנחמה היא כבר בספר בעמדה הייחודית של המשורר שעיבודה הוא סוג של נחמה בעולם ללא אלוהים:

והאמנם רק לי במשעולים נשמו
הרעים הצו: בעצב הטבל!
בכל אשר אביט
שם המראות הועמו,
כאספקלריות בבית אבל (שם).

הדובר מתבונן במציאות ומשקף גרסה מסוימת שלה, בוודאי לא מימטית, ושוב מדובר בנבחרותו של המשורר שרואה את העצב ואת המוות שבחיים. כידוע, את המראות מעמעמים בבית האבל משום שהמתים עולים בהם, ואילו המבט של שלונסקי הוא מבט שמעלה את המת ולפיכך בכל אשר הוא מפנה את מבטו הופך למראה שמכוח מבטו/קולו היא מתעמעמת (הופכת למוות). לפיכך הוא גם אינו יכול להיות משורר נוסח שניאור "ידותון והימן" ואף לא כגויים: "כל בני יפיות ליפת, / אשר שפר חלקם על אדמות". שלונסקי הוא משורר האומללות והאומללים. אם רוצים לשמוע כאן הצהרה סוציאליסטית אפשר כמובן, ונראה ששלונסקי אף מתכוון לכך:

יום יום אני שומע:

נפש מזדקקת

(הלי עוד לבקש מסער מחסה?)

יום יום אני רואה:

אחי הולך בשקט

לעצבון לזבח את השה (שם, עמ' 325-326).

אל מול זעקת האחים, אל מול השברים שבמציאות, משבריה של הציונות, של הקבוצה הגדולה, של השירה וכו', המשורר מוותר על המחסה. השירה עצמה, העמידה שלו במאבק מול בני עמו השבעים היא הוויתור הזה והיא קורבנו. אך הוא מביט אל האחרים ההולכים ומקריבים, כהבט קין אל הבל, וכאן מושלם המעגל הלאומי: המשורר מכיר בכך שהקורבן של האחרים מייצר קהילה, כמחויבות וכאשמה כלפי האשמה. הדובר מול האחר המקריב כמוהו כקין, כלומר רוצחו. בהרחבה אפשר לומר שהקורבן הלאומי של האחר, המוות שלו למען האומה, מחייב את חבריה באשמה או בכושה יותר מאשר בהכרת תודה. הכרת תודה סופה לחלוף, האשמה מחייבת ומניעה לפעולה:

קרבן תמים,

קרבן אימים צנוע.

לא יתכן כי לא נשמע קולם!

ילדי אימים גם בהקיץ ננוע

סהרורים בצו הנעלם.

הקורבן של האחרים, הקורבן התמים, שיכול להיות קורבנם של החלוצים ובאותה מידה הוא הקורבן של כל מי שנהרג במאבק הלאומי, הוא קורבן שמחייב את השומעים, את העם. מה שמוכרח להישמע הוא הקול שלהם, שכבר מיוצג בקולו של הדובר, וקולו הוא הקורבן שלו. חלקו בקהילה מחייב את הדובר לכלול בהכרתו הקיומית את הקיום הלאומי והוא גם מחייב לאותה נחמה שכביכול נעדרת מהשירים אך אולי היא מצויה בכך שיש למוות תכלית והקורבנות עשויים להביא תמורה אם לא ליחיד אז לעם:

הישרדות

והלילות – גיא פחד:
קרא – ואיש לא יען.
על כל מדרך פרוש עוד איזה לוט.
ובראש חוצות 'יפים לילות בכנען'
שרים במקהלות.
יפים לילות...
אך המה גם כעיט,
המתחוגג על שדות חטים.
על רעיוני על סף כל בית
ככלבי עדר מלחיתים.

הלילה שהאחרים רואים אותו כלילה יפה הוא הלילה ששלונסקי רואה כליל המוות,
הוא הלוט שפרוש, גיא הפחד, המוות. בעוד האחרים שרים שירים, שלונסקי כותב
שירים ורואה את האויב, את העיט הטורף שחג מעל שדות החיטה, והלילות האלה הם
ככלבי רועים. החריזה יוצרת מעין מרובע של משמעות, חיטים/מלחיתים // בית/עיט,
והמשמעות שנוצרת כאן היא שהעיט מאיים על הבית, והכלב שומר על החיטים ועל
העדר, והכלב אינו אלא הרובר:

על ארבעתי אני רובץ כאסקופה בשער
בציפיה לאיזה נס.

הרובר החילוני הוא יותר כלב מנביא (עניין שיפותח מאוד באבני בחו) והוא רובץ
כך בשער כהבטחה לתמורה שאולי תחולל במציאות כפי שהיא מתחוללת ממש
בגופו. האפשרות הניסית העוברת בגופו היא האפשרות להמיר את חייו בקול והיא גם
האפשרות להמיר את מותו של היחיד בקיום הלאומי על האדמה.
סיגורו של הספר הוא כמעט המנוני. שלונסקי שב אל ההקשר של הכניסה אל
הארץ וההתנחלות באמצעות דמותו של בלק. כזכור בלק הזמין את בלעם, איש קדוש,
לקלל את ישראל, וזה נאלץ בעל כורחו להשמיע שלוש ברכות (במדבר כב). שלונסקי
משתמש בפועל המדויק שבו משתמש בלק בבקשתו מבלעם, "לקב" את ישראל כדי
שבלק יוכל להילחם בהם. הליל הוא בלעם, מתכוון לקלל, אך סופו להתברר כברכה.
הליל הוא המוות, הוא זירת ההיפוך.

כי פה הליל – בלעם.
אני מקשיב: באוב הוא
זומם פה עם בלק לקב בדמי הליל.
עם בקר כתבת אש תחרת חמה:
מה טבו
משכונתיך ישראל!

שלונסקי מתאר כאן מצב שבו המאבק והמוות שגלומים בלילה יהפכו לטובת ישראל,

קללה שממנה חוששים הכול ההופכת לברכה. האויב הוא בלק המואבי, זומם לקלל, אבל החמה בכוקר תחרוט כתובת אש. אפשר לחשוב שהכתובת הזו היא מעין הרחבה של השירה אל השמים, שהרי החזון כאן גלוי למדי והוא גורר אתו את המשך דבריו של בלעם. נוסח הברכה הוא אמנם אחת מהברכות, אך אחריה מוסיף בלעם ומנבא לבלק מה יעלה באחרית עמו של בלק:

(טז) "נָאֵם שִׁמְעַ אֲמָרִי אֶל וַיִּדְעַ דַּעַת עֲלִיּוֹן מַחְזָה שְׂדֵי יַחְזָה נּוֹפֵל וְגִלּוֹי עֵינָיִם: (יז) אֲרָאֲנוּ וְלֹא עֵתָה אֲשׁוּרְנוּ וְלֹא קְרוֹב דְּרָךְ כּוֹכֵב מִיַּעֲקֹב וְקָם שִׁבְט מִיִּשְׂרָאֵל וּמַחֲזֵן פְּאֲתֵי מוֹאָב וְקִרְקַר כָּל בְּנֵי שֵׁת: (יח) וְהָיָה אֲדוֹם יִרְשָׁה וְהָיָה יִרְשָׁה שְׁעִיר אִיִּבּוֹ וַיִּשְׂרָאֵל עוֹשֶׂה חֵיל: (יט) וַיִּרְדֵּ מִיַּעֲקֹב וְהֶאֱבִיד שְׂרִיד מְעִיר.

סיום הספר מחזיר אותנו בבת אחת אל ההקשר של ההתנחלות במקרא וחותר דרך כל הזמנים, הופך אותם לאחד. העם היוצא ממצרים הוא העם הנכנס אל הארץ בראשית המאה ה־20. בלק הוא האויב ומייצג את הערבים, ובלעם הוא אלגוריה של הכוח, האלימות והמוות. על פי הדברים האלה, מי שמתחיל במעגל האלימות הם לעולם הגויים, הבלק, הם. אלא שבדרך ניסית, בגוף המשורר, בכוח האל, בכוח הצדק המוסרי, בכוח הלילה, הופכת הקללה לברכה. המהפך הזה מתחולל בגופו המוקרב של המשורר ההופך לקול שמקהיל קהילה. בכך לא מסתיים הדבר, מכיוון שנוסף עליו המחיר שמשלמים הבלקים על האלימות. הספר מסתיים אם כך בניגוד להצהרות של הדובר אך בהתאם לשינויים שחלים בו בנחמה. זו ודאי נחמה בעלת ממד משיחי, אך היא מובטחת לא על ידי האל אלא על ידי זה המוכן למות למען הקהילה הזקוקה לנחמה ושמוכח קורבנו ידרוך כוכב מיעקב וימחץ את מואב.

אי־אפשר להתכחש למתח המשיחי העמוק שמצוי בשירה הזאת, אך עם זאת במרבית המקומות המתח המשיחי מונח אל הקרקע הפרוזאית שחושפת את המשיחיות כעיבוד רטורי של היומיומי. גם בסיום המוביל אל נבואת הנחמה המשיחית מדובר במשיח "בכור שטן", במוות שבנס לאומי מומר לעתיד. הנחמה היא אותה שמחת עניים, המוות הלאומי שיש בו טעם ויש בו כוח ליצור תמורה. הנס אינו מתרחש מחוץ למציאות ולהיסטוריה אלא בלילה, ולמעשה הציפייה להתערבות משיחית מוחלפת בנכונות להקרבה פנימית. בסיום הספר המשורר הוא כבר מת. הוא הפך בגופו לשיר, לכתובת אשר בשמים, ובכך הוא ממיר את האימה בנחמה. בלי לשם לב אנחנו מקבלים, כמעט כמובן מאליו, שפירושה של אותה נחמה הוא לא רק ברכת אוהלך ישראל, אלא גם מחיקת העיר מואב. למי ששואל את עצמו מה חשבו לעצמם ב־48' בני היישוב בעודם מגרשים ומוחקים ובהמשך סוגרים את הגבול בפני השבים, צריך לומר שלבר מהאובססיה הדמוגרפית שהייתה נוכחת בכול, ובן גוריון לא היה יחיד בהפצת הבשורה הזאת, הלוחמים אז, כהיום, הטמיעו את הדברים האלה, את הוודאות שהמאבק לחיים ולמוות הוא נצחי, ושהמחיקה של עיר האויב היא עונש ראוי על תוקפנות בלתי מוצדקת.

המוות בהקשר הלאומי הוא מכשיר של תמורה, של שינוי היסטורי מוחלט, של שכירת מודוס הקיום היהודי הגלותי. אם נשאל מה השתנה, התשובה תהיה שהתמורה מתאפשרת מתוך הזיקה אל המרחב והקשר אל הטבע; גם אם יהודים היו במגע עם המרחב לפני הציונות, מה שהם לא עשו היה למות. כלומר הם מתו, אבל לא על אדמת, ולא על מנת לחולל תמורה לאומית. מותו של המשורר בשירתו הוא לאומי וקיומי בו-זמנית ובקולו מתרחש האיחוי בין הרעיון הקיומי ובין האידאולוגיה הלאומית. המוות למען האומה והמוות האותנטי הם היינו הך. מותו של המשורר ראוי משום שהוא משאיר אחריו את המילים; החייל משאיר אחריו את העתיד ושניהם קשורים זה בזה ללא התר. המנהג הדתי לעלות לארץ הקודש כדי למות בה מתערכן, המוות שוב אינו רצוי על ידי האל, אלא על ידי הקהילה. הדרך היחידה להיחלץ מהמשיחיות הפסיבית שחקוקה בתלמוד בלי לפנות לשבתאות היא הפנייה אל הרעיון הלאומי שהוא משיח בלתי משיחי מכיוון שהוא אינו מחרץ לזמן אלא בתוכו (מכאן ה"שיבה" אל ההיסטוריה). הניסיון החילוני במובהק להמיר את המשיחיות האקטיבית באידאולוגיה סוציאליסטית, הייתה ניסיון כן להביא את אחרית הימים כפי שמביאים מדינה: על מגש הכסף. נרצו הדברים והתברר שכבר המושגים והפיגורות שבהם התדיינו הסוציאליסטים הציונים היו כאלה שמראש הכפיפו כל משיח לגאולה הלאומית.



סיכום: קולה של הקהילה

בשנת 1929, בלב התקופה הנדונה, פרסם עזרא פאונד מאמר בשם "איך לקרוא" שעוסק בחלקו בשאלה "למה ספרים", שהיא בתורה שאלה על מקומה של הספרות במדינה המודרנית:

האם יש לספרות תפקיד במדינה, בחיבור של האנשים, ברפובליקה, במרחב הציבורי, שפירושו אמור להיות המרחב הציבורי (למרות הרפש הביורוקרטי והטעם המחריד של ההמון בבחירת מנהיגיו)? יש לה.

והתפקיד הזה אינו לאלץ או לשכנע רגשית או להכריח או לדכא את האנשים כך שיקבלו מסכת כלשהי של חצי תריסר דעות.

תפקידה קשור בבהירות ובחיות של "כל אחת ואחת" מהדעות והמחשבות.⁶⁰¹

הממצאים של מחקר זה עולים בקנה אחד עם הדברים של פאונד, וגם אם בהמשך פאונד אינו מספק הגדרה בהירה יותר של פעולת הספרות בתחומה של הרפובליקה, מה שברור הוא שבמרחב הציבורי הספרות היא בעלת תפקיד אשר הנו מכריע ועקיף בזמנית. גם מחקר זה אינה מספקת הגדרה חד-משמעית לאופן הפעולה של הספרות אבל זה אולי לב העניין; הספרות אינה פועלת בפוליטיקה אלא, כפי שאומר זאת פאונד, היא המקום שבו הרעיונות שעליהם הרפובליקה בנויה מקבלים את מובנם המעשי. זו הגדרה מעגלית מעט, אבל ההתבוננות בתפיסת המוות היא הצעה להתבוננות בדרך שבה הספרות מבהירה ויוצרת את הפיגורה של הפוליטי, את המקום עצמו.

מהדיון הזה ניכר לא רק האופי המתעתע והנתון לפרשנות של הספרות, אלא גם מידה מסוימת של דמיון בתפיסות המוות של היוצרים שנדונו. כל השוואה בשלב הזה אינה יכולה להיות אלא רדוקציה של השונות הרעיונית שנפרשה בדיונים ביוצרים. עם זאת, אפשר לומר שבכל המקרים מדובר בסופרים שבתקופת הזמן הרלוונטית בין מלחמות העולם העמידו יצירות שבהן נדון המצב האנושי ותפיסת המוות המגדירה אותו במונחים של קהילה קיסרית. המונח עצמו שאול מהדיון של בטאיי, שנדון בהקדמה לעבודה, והוא מתייחס באופן כללי אל קהילת הלאום כפי שרואה אותה

בטאיי, כ"אחדות קיסרית המבקשת מנהיג", שניכרת בפשיזם או במדינת הלאום. אין בכך טענה שכל היוצרים שנבחנו הם פשיסטים על פי הכרתם, אלא רק טענה שהכרתם אינה הגורם המכריע בשיח הפוליטי, שתפיסת המוות שלהם היא זו המהווה את הפוליטי, מכיוון שהפוליטיקה המודרנית עניינה בדיוק ניהול שליטה וריבונות על החיים העירומים עצמם. הקלות שבה מתרחש המעבר מדמוקרטיה פרלמנטרית לדיקטטורה פשיסטית, כפי שאומר אגמבן, מחייב אותנו להניח שהן מיוסדות על הנחות מוצא דומות. הדומות מצויה בתחומה של הפוליטיקה המודרנית, פשיסטית או דמוקרטית, שהופכת לביורופוליטיקה שריבונותה מוחלת על החיים העירומים עצמם.⁶⁰²

החיים העירומים, אם להשתמש במונח של ולטר בנימין בלביקורת הכוח, הם אלה שעומדים בראשית הדיון בתפיסת המוות הציונית. במובנים מסוימים אפשר לומר שפינסקר מתחיל את הדיון של הציונות המעשית בהצבעה על כך שליהודים אין אלא חיים עירומים, נטולי הגנה וחסרי משמעות מנקודת מבט לאומית.⁶⁰³ משום כך הטענה הבאה של פינסקר שלפיה הבעיה של היהודים היא שהם אינם מצליחים למות, מפתיעה לכאורה. אבל רק לכאורה, מכיוון שלמעשה מה שפינסקר מצביע עליו הוא שאפילו החיים העירומים של היהודים אינם שלהם. מה שמלביש את העירומים, כלשון המחזה של פירנדלו, היא המדינה. ההבנה של אגמבן את מחנה הריכוז כפרדיגמה של הביורופוליטיקה המודרנית היא לפיכך מטעה. המחנה נועד לפטור את היהודים מאותו סרח עורף, שארית של חיים עירומים שהם נושאים מעבר להיגיון הכלכלי והלאומי שבו הם מתקיימים. לפיכך המחנה הוא הפרדיגמה של הביורופוליטיקה המודרנית רק במידה שזו כבר הפרדיגמה של הקולוניאליזם האירופי ונקודת הקצה המתבקשת של היגיון הפוליטי.⁶⁰⁴ היגיון זה הוא נושא לדיון אחר בתכלית, אבל אפשר בכטחה לומר שהוא לא רק כלכלי, אלא קשור בעצם ההגדרה של הפוליטיקה כממלכת האפשר הבנויה על הברל בין ידיד לאויב שבצדו האחר ניצב ההברל בין כובש לנכבש (colonizer/colonized).⁶⁰⁵

אחד הדברים שעולים בצורה ברורה מהעבודה הזאת הוא שהמודרניות מעמידה את המוות כבעיה. אפשר אולי לומר שהעמדת הסובייקט המודרני על חייו העירומים אינה מקשה על החיים, אבל מעוררת את השאלה איך מתים. מתיא פסקל במובן זה הוא הדיון היסודי, והדמיון שלו לר' מנשה חיים אינו מפתיע. הסובייקט המודרני שוב אינו חי כשלעצמו ובוודאי לא יכול למות לבדו. לאחר מלחמת העולם הראשונה מצב הטבע שוב אינו מתקיים, אפילו לא כאפשרות. החיים והמוות אינם מתקיימים בבילוגיה אלא במציאות שהיא בהכרח ביורוקרטית, כפי שמתחוויר במקרה מתיא פסקל. במקרה של מנשה חיים מתרחשת בחירה בקהילה, מכיוון שלחיים היהודיים אין מסגרת אחרת. בחירתו של מנשה חיים לא לשוב אל חייו שונה מזו של מתיא פסקל רק בהיבט הזה, הריכוני, שהוא אחרי הכול השאלה של איך להפוך את היהודים לסובייקט פוליטי. כפי שהבהיר זאת קרל שמיט, היכולת למות בהקשר של קהילה ומדינה היא הכרחית כדי שתתאפשר פוליטיקה. במובן זה אפשר גם לראות שהמהלכים היסודיים של השמדת

היהודים גם כן מתאפשרים תוך שיתוף פעולה בין מנגנון ניהול האוכלוסייה של הקהילה לבין זה של המדינה.⁶⁰⁶

ביוצרים ובטקסטים שנבחנו בפרקי הספר עולות אופציות שונות של תפיסת המוות שנועות בין ייצוג מימטי של המוות לייצוג אלגורי שלו, בין תפיסה שלו בהקשר חברתי לתפיסה שלו בהקשר פרטי-קיומי, כשכל היוצרים, בסופו של דבר, רואים ביצירה עצמה מעבר דרך הקול אל הטקסט, מעבר שמגלם כניסה אל מרחב של מוות. השונות שנובעת מהפרשנויות מוצאת את חיבורה בסופו של דיון בתחומיה של הביו-פוליטיקה, ובמסגרת הצורך לתת משמעות למוות הבא לידי ביטוי בספרות. בהקשר של הביו-פוליטיקה המודרנית, הצורך לתת משמעות למוות לעולם אינו נשאר מבודד בתחומו של היחיד הקיים, אלא הוא חורג אל הקהילה שרק בה, כפי שמראה היידגר, מוצא היחיד את גורליותו.

הצורך למשמע את המוות הוא כשלעצמו סמן מובהק של המודרניות, לא בהכרח צורך אנושי בנאלי וזה בכל התקופות. אם כי הדיון הקלאסי, במיוחד אצל הרודוטוס, מדגיש את חשיבותו המכריעה של המוות הטוב על מנת להכריע שלאדם היו חיים טובים.⁶⁰⁷ "אנחנו לא מתים בצורה דומה", כדברי דרידה, כי אם כסימן מובהק לסובייקטיביות פוליטית מודרנית, כחריגה מהמצב של ה"הומו סאכר" באמצעות הפוליטיזציה של החיים העירוניים במוות.⁶⁰⁸ הצורך לתת משמעות למוות, היכולת להקריב אותם, היכולת "למות" במובן אותנטי, נובעת מתפיסה של היחיד כקיים בתוך קהילה שהיא קהילה לאומית, שבה המוות של היחיד בהקשר הלאומי הוא מתנת חינם הניתנת לכלל.⁶⁰⁹

אפשר כמובן לדמיין קהילה אחרת, כפי שעושה בטאיי, אבל דמיון זה כמעט ואינו עולה על דעת היוצרים האלה בתקופה המדוברת.⁶¹⁰ דומה שעגנון הוא החריג מבחינה זו וכבר באורח נטה ללון אפשר לקרוא תנועה אל תפיסה שונה לחלוטין, פוסטמודרנית במידה רבה, של הקהילה היהודית ויחסיה עם היחיד היהודי – קהילה טקסטואלית שכראשה המשיח, שהוא לעולם חסר, כלומר, בפרפרזה על בטאיי, קהילה של הטקסט ללא ראש.

מנקודת המבט הזו סיפורת של התרבות האירופית בין מלחמות העולם הוא סיפור של כישלון למצוא את המוות מחוץ לביו-פוליטיקה. הדיון בתרבות האיטלקית, על כל החלקיות הבלתי מוכחשת שלו, מצביע על כך באמצעות השינויים שחלים בשירים של אונגרטי בתקופה שבין מלחמות העולם. מהדרכים שבהן שינה אונגרטי את השירים שלו לאחר המלחמה אפשר להסיק שהוא למד ממנה פחות או יותר מה שפירנדלו לימד כבר לפניו. המעבר מתפיסה של הקיום האמיתי כקיום שמסתכן במוות לקיום שהוא כבר מעבר למוות נובעת אצל אונגרטי מחוויית המלחמה, אבל היא קיימת אצל פירנדלו כבר כהתרמה שלה. אונגרטי, שלונסקי ופירנדלו מעמידים את הטקסט כאקט של מוות אנושי שאינו שונה מהותית ממותם של אחרים בקרב. העיקר הוא המוות שמשאיר אחריו דבר-מה, טקסט ואומה הנשארים מעבר לחייו של היחיד. דומה שעגנון

באורח נטה ללון הוא היחיד שמבין את הפוטנציאל הרצחני שיש בהעמדה כזאת של הטקסט ושל היוצר, והוא מוותר לא רק על הקיום שלו אלא גם על המוות שלו, ואולי אפילו על הקול שלו.

לעומת עגנון המוותר על קולו, הדרמה שמתוארת בדיון בשלונסקי היא דרמה של חיפוש אחר הקול ומציאתו. השירה המכונסת של שלונסקי, ראייתה כ־*oeuvre* מתחילה עם מציאת הקול, שהיא גם במידה רבה היכולת למות בשיר "התגלות". באלה הימים, הספר שבו מגיב שלונסקי למאורעות 1929, נותן לנו אפשרות לבחון את התגובות של התרבות לאירועים ואת היחס בין התגובה של המנהיג ובין התגובה בתרבות. שלונסקי אינו מוסיף תובנה פוליטית על האופן שבו מבין בן גוריון את המאורעות, אבל הוא מוסיף ממד מיתולוגי שהוא גם ממד אתי, במובן שמאייך את מאבק ההישרדות לא רק כצודק אלא כמאבק בין השימון המזרחי לתושייה המערבית, תפיסה שכלפיה בן גוריון היה במקרה הטוב אמביוולנטי. כך לדוגמה הוא כותב בהקשר של המאבק היהודי לעצמאות:

כבן עם מזרחי, שגורלו ההיסטורי פיזר אותו בקרב עמי המערב, והוא חוזר עכשיו לארצו במזרח, רואה אני בהתגוששות העולמית הזאת בין המזרח והמערב לא התנגשות דמים בין שני כוחות מתנגדים ואויבים, שרק הכוח והאלימות יכריעו ביניהם, אלא מעבר לתקופה חדשה של קואופרציה על יסוד של שוויון ואחווה.⁶¹¹

אמנם הדברים של בן גוריון נאמרו לפני המאורעות, אבל ניכר שבן גוריון הבין את הסכסוך עם הערבים כסכסוך שיוכרע רק בכוח ובאלימות, אך לא בשל הבדלים מהותיים בין המזרח והמערב שמכתיבים התנגשות בין יהודים לערבים, אלא משום שהיהודים היו חלשים מספיק כדי להפוך את ההכרעה הזאת לאפשרות פוליטית. ההבדל בין המשורר הפוליטיקאי כשהם עומדים מול הקהילה הוא למעשה די מצומצם ואולי אפשר אף לומר שהוא מתרכז בסדר הדיון. איש הציבור צריך להצדיק את השימוש בכוח במרחב שהתרבות מגדירה לו. אפשר אפילו לומר שהבנת המציאות שמעמידה התרבות באמצעות האמנות היא ההסבר הנוח ביותר שמצוי בידי הפוליטיקאי, גם אם ההסבר שלו, הבנת המציאות שלו, שונה בתכלית.

סופו של הפוליטיקאי להזדקק לעמדות של המשורר ביחס למאורעות משום שקיומו ואחדותו של הקול הזה הם לעולם בעלי משמעות פוליטית רחבה. הקול הטקסטואלי הזה הופך להיות הקול שעליו מבוססת הקהילה. קולו של היחיד שהופך לטקסט, לסיפור, הופך למוקד של קבוצת המיעוט שאליה הוא דובר.⁶¹² ובזמן הכתיבה של הטקסטים המדוברים במחקר זה, הציונים הם עדיין מיעוט בקרב היהודים, שהם מיעוט בכל מקום שבו הם יושבים. עגנון מחדר את המודעות לכך ומביא אותה לידי אבסורד בפתיחה ל"פרקים מספר המדינה":⁶¹³

ואף על פי שהשתדלתי בכל כוחי לכתוב דברים כהווייתם, משהגעתי למסירת השיחות הוכרתי לשנות מן הסגנון, שרוב גדולי המדינה ודבריה קחו להם לשון בלולה

ומעורבת ממליצות ישנות שלא עמדו על פירושן האמיתי, ופעמים הם אומרים דבר שפירושו הוא הפך כוונתם. ואף לשונם השגורה בפיהם אף היא כלולה במלים שבדו חברי לשוניה, שכל אחד מהם משתבח ואומר ראו כמה מאות של מלים עשיתי. בעל ספר המדינה שכל תיבותיו ספורות ומנויות אומר כנגד מוללי מלים, אומר היה אגוסטוס קיסר, מושל אני על כל רומי כולה ואין בידי לחדש אפילו מלה אחת רומאית. על ידי אותן המליצות ואותן המלים החדשות עלולים דבריהם של מנהיגי המדינה להשתכח בעוד חצי דור שלא ימצא קורא שיכין דבר וחצי דבר. ואני שכבוד המדינה ומנהיגיה חביב עלי יותר ממליצותיהם וויתרתי על לשונם, וכתבתי את דבריהם בלשוני אני לשון קלה ופשוטה, לשון הדורות שקדמו לנו והיא לשון הדורות שעתידיים לבוא.

בדברים המאוחרים האלה מביא עגנון לידי קיצוניות תפיסה שמצויה כבר באורח נטה לזון. הקול המספר הוא הישות החיה בתוך העולם של הסיפור, אך כזוה הוא כבר לעולם מופקע מידי עצמיותו הפרטית ומצוי ברשות הרבים. הכרה זו באופיו הלא אישי של הקול תורמת רבות להבנת תפיסת האמן של עגנון כבעל מלאכה או כ"סופר סת"ם"⁶¹⁴ האירוניה שבפסקה המצוטטת בנויה סביב הקול כמה שקושר בין האדם לקהילה, ועגנון כמובן אירוני מאוד ביחס למנהיגים ולמקום שלהם בהיסטוריה שאותה הם אינם יכולים לייצג משום שהם אינם מבינים את הלשון שבה היא מתחוללת. במילים אחרות, הוא מעמיד את הלשון לפני המנהיג, וכופף אותו ללשון הסיפור. אגוסטוס קיסר אינו יכול לחדש אף מילה ברומית, ושלטונו אינו מגיע עד הלשון.

דרך אחת לפרש את הדברים היא כדיון ביחסי הכוחות בין הסופר ובין המדינאי, או כשאלה מי קודם למי ביצירת השיח הציבורי. אך ישנה אפשרות נוספת להתבונן בשיתוף הפעולה בין הטקסט ובין המנהיג. כמו סופר, המנהיג מצוי בקול, אך הוא סבור שהכוונות והמעשים הם החשובים ולכן הוא אינו מבחין שהשימוש שלו בלשון שגוי, כלומר שהלשון אומרת את ההפך מכוונתו. רגע המנהיגות הוא בקול, זה הרגע שבו יש משמעות לכוונה, מכיוון שרגע אחרי, כאשר נשארת רק הלשון, או הטקסט, אזי הוא נפתח לדקונסטרוקציה.⁶¹⁵

עגנון מדבר אם כך על אותה נוכחות של קול המנהיג והופך אותה לטקסט, "מתוך כבוד", כהצהרתו האירונית. הנוכחות של המנהיג מצויה בקולו ותוקידרס מרבה לתאר את ההכנה לנאום, שעיקרה התמקמות כך שמרב הנוכחים ישמעו. שיאו של תהליך ההתמקמות הזה מצוי בנאום בכיכר, ברדיו, בקולנוע ולבסוף בטלוויזיה – שגם במציאות שנדמית וירטואלית הן מחזיקות את האשליה של הנוכחות.⁶¹⁶ המנהיג, כפי שאומר עגנון, אינו משתמש בלשון משלו: הכוונות אולי שלו, אבל השפה, הלשון הפיגורטיבית, הן שמכתיבות את המשמעות. רגע הנאום נשאר אם כך רגע מכריע של מפגש בין הנוכחות של המנהיג, בין קולו, לשפה ולקהילה שהמפגש הזה יוצר. זו קהילה שהיא טקסטואלית, על פי עגנון, או ביו-פוליטית, על פי פוקו. עד כמה ההבדל הזה הוא בין הקהילה היהודית ובין הקהילה הנוצרית-אירופית קשה לקבוע במסגרת הזאת, אך הדברים הבאים הם ניסיון מצומצם מאוד, טנטטיבי, לבחון את תפיסת המוות

ברגעים שאפשר להגדיר כרגעי מפתח בפוליטיקה הציונית והאיטלקית שהן אחרי הכול הייצוגים החילוניים של פוליטיקה יהודית ונוצרית. אצל מוסוליני מדובר בנאום מה־3 בינואר 1925, שנהוג לראות בו את סיום המשבר של המשטר הפשיסטי סביב שאלת מטיאויטי שנדונה בפרק על פירנדלו, ואת ראשיתה של הדיקטטורה. תפיסת המוות של בן גוריון תיבחן על פני רצף ארוך מעט יותר המוליך מספר היזכור שערך בניו־יורק ב־1916 ועד התגובה שלו למאורעות תרפ"ט.

המנהיג ותפיסת המוות

הקריאה בקורפוס שמשאירים אחריהם מנהיגים "ספרותיים" במוצהר כמוסוליני ובן גוריון מראה שעגנון בוודאי לא טעה: מנהיגים אינם אלה המחדשים את השפה ואת הצורות הספרותיות שלה. למוסוליני ובן גוריון רקע עיתונאי, אם כי אין להשוות בין הפעילות המצומצמת יחסית של בן גוריון בתחום לבין זו של מוסוליני. בן גוריון היה חבר מערכת האחדות, כתב מחזה גרוע בשם חג העבודה והרכה להשתתף בשיח הציבורי שבכתב.⁶¹⁷ החל משנות ה־30 החלו להופיע גם ספרים שאספו את נאומיו והוא השאיר אחריו כמות ניכרת של חומר כתוב שטרם פורסם במלואו. במסגרת הזאת לא ניתן להקיף את כל כתיבי בן גוריון וספק אם אפשר להסיק מסקנה קוהרנטית ביחס לדברים רבים מחקירה כזאת. מכיוון שכך הדיון כאן מתמקד באסופה של כתבים שבן גוריון ראה אותה כעוסקת בנושא אחד, והיא גם האוסף הראשון של מאמרים ונאומים שהוא פרסם בספר ומשום כך היא בעלת חשיבות מכוונת. ודאי אין זה מקרי שהאוסף התמטי הראשון של כתביו פורסם בשנת 1931 ועוסק ביחסים של הציונות עם שותפיה למרחב: אנחנו ושכנינו.⁶¹⁸

דרכו של מוסוליני קשורה בצורה הדוקה עוד יותר בכתיבה. הוא התחיל את פעילותו הפוליטית בעריכת ביטאון המפלגה הסוציאליסטית אונטי ולאחר מכן הקים וערך את *Il Popolo d'Italia* (העם האיטלקי) שסביבו התגבש הגרעין הקשה של הפשיזם.⁶¹⁹ החומר הכתוב שהשאיר אחריו מוסוליני מקיף מעל שלושים כרכים, ומכאן שכל ניסיון לתאר פואטיקה של שני המנהיגים האלה ואת האופן שבו הם תופסים את המוות בהכרח יהיה חלקי למדי.⁶²⁰ מעבר להסתייגות הזאת ומתוך מודעות למגבלות החמורות של דיון כזה שאינו מתיימר להקיף את המחקר, יש עדיין טעם לנסות לעמוד על היבטים מרכזיים בתפיסת המוות של שני המנהיגים בזיקה לתפיסת המוות כפי שהיא מופיעה ביצירותיהם של יוצרים מרכזיים של זמנם.

במונחים כלליים ביותר מדובר בשאלה על עצם התפקיד והאופי של הלשון הפיגורטיבית שבה המנהיג משתמש. האם הוא באמת זה ש"נותן צורה" לציבור שאליו הוא פונה, או שהוא רק נוטל את המונחים שכבר מקובלים על הציבור שלו מן המוכן ומשתמש בהם כדי לבסס את מעמדו כקולו של העם? במונח מסוים זו גם אותה שאלה שנשאלה כבר על ידי טלמון ביחס לאופייה של הדמוקרטיה הטוטליטרית.⁶²¹ במקרה

שלפנינו מדובר במנהיגים שדיברו כנציגים של העם במונחים שונים לחלוטין. טלמון מייחס את השורשים של הדמוקרטיה הטוטליטרית לרוסו ולמהפכה הצרפתית ומוצא בפשיזם תפיסה קיצונית של האמנה החברתית והחובות של היחיד כלפי הכלל הנובעות ממנה. כיוון זה קיבל פיתוח משמעותי אצל ג'ורג' מוסה בהלאמת החמון, כשהוא תיאר את הפשיזם כתנועות דמוקרטיות באופן מוחשי יותר ממשטר נציגים, מכיוון שהן הציגו לאזרחים השתתפות בלתי אמצעית בהליך הפוליטי.⁶²²

מכאן שדרך אחת לחשוב על הדמוקרטיה הטוטליטרית במונחים של תפיסת המוות היא לראות במוות את הביטוי העליון של ההשתתפות בקהילה. "קהילת המוות" הפשיסטית היא תמונת הראי של "קהילת המוות" כפי שמבין אותה בטאיי. אם בטאיי מדבר על קהילה שאינה ניתנת לייצוג ולפיכך מה שקושר אותה הוא הידיעה על מותו של האחר, הרי הפשיזם מדבר על "קהילת מוות" שבה החיים הם הנמען של כל המיתות הלאומיות שקדמו להם ולפיכך צורת ההשתתפות בלאום היא בסופו של עניין באמצעות המוות או לפחות הנכונות למות. על פי תפיסה כזאת הקהילה היא החי, והיחיד הוא רק ישות מקרית חולפת המקבלת את ממשותה באמצעות השייכות שלה אל הקהילה. זה גם המובן שבו הקהילה הזאת יודעת את עצמה באמצעות ייצוגה העצמי על ידי המנהיג הקושר ביו המתים לבין החיים בגופו ובקולו. הרברים הבאים של ג'ובאני ג'נטילה, האינטלקטואל המרכזי של הפשיזם האיטלקי, יכולים לסייע לבחון את הטענה הזאת בלי להשטיח את המורכבות מרובת הסתירות של האידיאולוגיה הפשיסטית.⁶²³

הדוקטרינה של הפשיזם

"מקורות ודוקטרינה של הפשיזם" הוא פיתוח של "מניפסט האינטלקטואלים הפשיסטיים" (1925) שניסח ג'נטילה ושעליו חתום בין השאר פירנדרלו. המניפסט פורסם ב־21 באפריל באותה שנה כמעט בכל העיתונות האיטלקית. הרברים הבאים הופיעו ב־1929 והם מהביטויים הקוהרנטיים ביותר של המחשבה הפשיסטית על עצמה ואף שימשו בסיס למאמר המשותף של ג'נטילה ומוסוליני בערך "פשיזם" באנציקלופדיה טרקאני. על פי התפיסה של ג'נטילה ושל מוסוליני הפשיזם צמח מתוך מלחמת העולם הראשונה, שבה התנגשו שתי ה"נשמות" של איטליה. האחת היא הנשמה ה"פרגמטית", זאת שביקשה להישאר ניטרלית, והשנייה היא זו ה"מוסרית", שביקשה להתערב במלחמה מסיבות שונות – הסיפוחים, הקולוניות ועוד, אבל בעיקר:

למלחמה צריך היה להיכנס כדי לצרוף בדם את האומה הזאת, שנוצרה יותר במזל מאשר בזכות המעלות של בניה [...] לצרוף את האומה כמו שרק המלחמה יכולה, ביוצרה בכל האזרחים מחשבה אחת ורגש אחד, אותה תשוקה והתקווה המשותפת, והדאגה יום אחר יום, באפלה או בעליזות, בהקשרה אל החיים והגורל של משהו משותף כולם שחורג מהאינטרס הפרטי של משהו. לצרוף את האומה הזאת כדי להפוך אותה לאומה

אמיתית, ריאליט, חיה, מסוגלת לתנועה, להיות חשובה ולהיחשב, להיות בעלת משקל בעולם: כלומר להיכנס אל ההיסטוריה, עם אישיות משלה, פיזיונומיה, אופי, תו מקורי, ולא עוד להיות מנדרבות של ציוויליזציות אחרות ובצלם של העמים הגדולים מייצרי ההיסטוריה. ליצור אותה, אם כן, באמת, את האומה הזאת, כמו שאפשר שתיווצר כל מציאות רוחנית, עם מאמץ באמצעות הקורבן.⁶²⁴

ג'נטילה מסביר באופן הבהיר ביותר לאו דווקא את המציאות האיטלקית כפי שזו הייתה ב-1915, אלא כפי שנתפסה בידי הפשיזם שביסס את שלטונו על האופן שבו נתפסה המלחמה. המונחים שבהם משתמש ג'נטילה מפתיעים או שלא מפתיעים בקרבה שלהם למונחים של הציונות, אם כי נעדרת מהן באופן בולט חדרת ההשמדה, כפי שחדרת ההשמדה נעדרת מתפיסת המוות של מוסוליני. זהו הבדל מהותי שמאייך את הדומות. החיפוש של ג'נטילה הוא אחר ביטוי לאומה, הקורבן נתפס כתרומה לגדולה. לעומת זאת, הציונות תופסת את הקורבן במונחים של אין ברירה, שתורם לבניית האומה, שכולה נתפסת במונחים של פרויקט מינמלי שיאפשר השרדות.

אצל ג'נטילה המלחמה נתפסת כאתר של בגידת המדינה הליברלית באומה. זאת כמובן אינה תופעה מיוחדת לאיטליה, אך איטליה הייתה המקום הראשון שבה הובילו המתחים שנבעו מהשיבה לשגרה להפיכה פשיסטית.⁶²⁵ העם לעומת זאת נתפס כגוף אורגני, סכיזופרני אמנם, בעל שתי נשמות, אבל גוף, שעדיין אינו חי, שצריך לתת לו חיים, שכשלעצמו הוא אינו אלא כלום. האוכלוסייה בעיני ג'נטילה היא עדיין לא האומה, ויש להעביר אותה בכור המצרף של הדם, המלחמה. כגוף אורגני פועלים על האומה כוחות צנטריפוגליים תמידיים השואפים לפרק אותה, ורצון ואנרגיה נדרשים כדי לשמר את אחדותה. אלה כמובן נמצאים בדמותו של הפשיזם ובמיוחד בדמותו של מוסוליני. התהליך כולו, כפי שמתאר אותו ג'נטילה, דומה מאוד לתהליך יצירת הדמות בידי המחבר, עם אפיון פיזי, אופי, ובעיקר, אם לדמות שהייתה מתה ניתנו חיים, הם גם יכולים להילקח על ידי אותו רצון נותן חיים.

הפרק שדן בפירנדלו והקריאה במתיא פסקל מראים שהיכולת למות נמצאת בלב העניין. היכולת למות מוות בעל משמעות, ולא רק עצם אפשרות החיים של הגוף הפרטי או הלאומי, ובמילים אחרות, המדינה לוקחת על עצמה את תפקיד נתינת הצורה לחיים העירומים כפי שהסופר מלביש את הדמויות. בין אם מדובר בצורך "לדאוג" כמובן ההיידגריאני לחיים ובין שמדובר ברצון "לנהל" אותם, השמירה עליהם היא גם זו שמצדיקה את נטילת החופש מידי האזרחים (החופש למות במקרה של פסקל). מובן שנטילת החופש אינה מובנית ככזו אלא כנתינת משמעות לחיים שאלמלא כן הם היו חיים עירומים חסרי משמעות:

מכיוון שהכול הוא כלום, ליחיד כמו לעמים, ללא הרצון שיכול וצריך לעשות שימוש בכול על מנת להעניק ערך לכול. והרצון הוא הכרת העצמי, אופי, אינדיווידואליות מוצקה ואנרגטית; העושר האמיתי שהורים יכולים במותם להשאיר לילדים; וכיחס לעמים, [הרצון הוא] המעשה החשוב שיכול לעצב את השאיפות של המדינאים.⁶²⁶

הכול הוא כלום, ודבר אינו דבר ללא הרצון שמעניק לו משמעות. יש המיון רב בין הדברים האלה ובין התיאור של פירנדלו את עבודתו כעוסקת במתח שבין הצורה לחיים. באותה מידה ניכר חוסר המשמעות של הדברים שפירנדלו כתב על מוסוליני כמי שמכיל את הדיאלקטיקה בין הצורה המתה לבין הצורך לחדש אותה. הכוח והרצון הם אלו שמעניקים משמעות, והם אלו שיוצרים את האומה שממנה נובעת האפשרות של אינדיווידואל אותנטי. הניסוח הוא מעט פרדוקסלי, אבל דרכו מעמיד ג'נטילה את האינדיווידואל כמי שאינו יכול ליצור את עצמו, שכן הרצון הוא כבר מודעות עצמית ואינדיווידואליות מוצקה, ולכן היחיד כפוף לרצון ולא ההפך – הרצון בא מבחוץ. הרצון הוא מה שיכולים להעביר ההורים לילדים במותם, משום שרק המוות הוא ידיעת העצמי ולא מידיעת המוות של עצמו נמצאת לאדם עצמיותו. בנקודה זו שונה התפיסה של ג'נטילה באורח מכריע מזו של היידגר, משום שאצל ג'נטילה יש אפשרות לידיעת העצמי שאמנם מצויה בעולם ובנויה משורה של יחסים עם קהילה, אבל האותנטיות אינה נובעת מהקהילה אלא מהיחיד והיא נבנית כאותנטית על ידי יחידים בעלי זיקת גורליות משותפת.

מכאן נובעת גם התפיסה הפשיסטית של המנהיג כמי שמביא את האומה להכרה עצמית. האומה לפיכך היא חומר גלם נטול צורה אמיתית עד שזו נכפית עליה מבחוץ. המנהיג הוא זה שמפרש נכונה את הצורה "האמיתית" שגלומה באומה, הצורה שהוא נותן לה. זו תפיסה מעגלית שאינה ניתנת לסתירה, וזה תנאי הכרחי לטוטלריות, אבל ברמה היסודית ביותר היא בנויה על כך שהמנהיג הוא חריגה מהמערכת, הוא שונה באורח יסודי מההמון, בעל הכרה נשגבת יותר, וזו בהכרח מיוסדת על הקדשה לאומה, שהיא כבר הנכונות למות, וברמה מסוימת היא מצויה כבר מעבר למוות, כמעט בממד עתידי שמוצא את ביטויו בידיעת ההיסטוריה, כיוונה ודרישותיה.

הדברים שמופיעים בהמשך מבהירים זאת מעט:

הלאומיות הופכת את היחסים המקובלים בין המדינה והיחיד במסגרת של הליברליזם האינדיווידואלי כמו גם בסוציאליזם עצמו, בתפסיתה את המדינה כמושכלת יסוד, ואת היחיד כתוצאה, משהו שראשיתו מצויה במדינה המגבילה אותו, מגדירה אותו, מדכאת את החופש שלו, או דנה אותו לפיסת אדמה שבה הוא נולד ובה הוא מוכרח לחיות ומוכרח למות. כשביל הפשיזם לעומת זאת המדינה והיחיד הם היינו הך, או יותר מכך, הם מונחים בלתי ניתנים להפרדה של סינתזה הכרחית (שם, עמ' 45).

בנקודה הזאת אפשר לראות עד כמה מתיא פסקל הוא רומן שמדבר על הסוגיות העיקריות שמגדירות את הפשיזם מנקודת המבט שמתנגדת לסדר הלאומי. הפשיזם אם כך נבדל מהלאומיות בכך שהוא, להבדיל, מעצם מהותו צורה של יחסים לא דכאניים בין היחיד ובין המדינה. בסדר הפשיסטי הקו שלא ניתן להגדיר הוא זה שמפריד בין היחיד למדינה שאליה בסדר הלאומי הוא כבול בלבד. לעומת תפיסה של המדינה כנותן שירותים מורחב המוצדק על ידי האפריוריות של היחיד שלאחר מכן ננטש לנפשו

בתוכה, המדינה הפשיסטית חיה עם היחיד. הלאומיות והסוציאליזם לפי ג'נטילה רק הופכים את היחסים בתוך מערכת שמראש בנויה על אי-התאמה יסודית בין היחיד למדינה. קביעה זו משמשת רקע לטענה שהפשיזם מרבה את החופש בכך שהוא מבטל בכלל את השאלה של הקדימויות והופך את המדינה ואת היחיד לחלק מאותו הדבר, ודבר זה הוא רוחני לחלוטין, כלומר תלוי בכוח הרצון ולא בנתונים חיצוניים: "המלוכה – כמו כל המופעים של המדינה, כמו המדינה – אינה לפנינו, ולא מחוץ לנו. המדינה היא בתוכנו עצמנו [...] היחיד מתפתח והמדינה מתפתחת; האופי של היחיד מתעצב, ובתוכו מתגבשים המבנה, הכוח והיעילות של המדינה" (שם, עמ' 47).

בהקשר הישראלי הדברים מטרידים משום שהם מעמידים קריטריון די ברור לשאלה מה ייחודו של הסדר הפשיסטי, וזה אינו אלא בכך שהסדר הדכאני של המדינה הלאומית נתפס כביטוי להתאמה המוחלטת שבין היחיד למדינה. מבחינת ארגונה של המדינה לא מדובר בהבדל מהותי מהמדינה הלאומית, ובמקרה הישראלי אין ברירה אלא לראות שלא מדובר בהבדל גדול מהאופן שבו היהודים רואים את היחסים בינם ובין המדינה היהודית. מלבד זאת ברור שהפשיזם אינו דוגמה קיצונית למדינת הלאום, אלא מהפכה תודעתית על אותו הסדר המעשי בשינויים קלים שנובעים מביטול הסתירה בין האדם למדינה.

המציאות אינה זו הנגלית, אלא זו שאותה חווה הרוח המעוצבת על ידי הרצון, והעיצוב של היחיד, כמו גם של המדינה, על ידי הרצון של המנהיג, הם אלה שמאפשרים את הסמיכות הזאת שבין התפתחות היחיד והתפתחותה של המדינה. זו אינה הדרך היחידה להגדיר את הפשיזם אבל זו בוודאי עמדה עקרונית של הפשיזם שאחרי הכול מבקש להציע אלטרנטיבה, דרך שלישית, למשברים השונים של המודרניזם. גם את הקונפליקט המעמדי היא מציעה לפתור באמצעות ביטול הניגודים שבין המעמדות על ידי הטמעה של שניהם באותה מהות, שבהיותם חלק ממנה מן הנמנע שיהיו להם אינטרסים מנוגדים. עצם ניגוד האינטרסים נוגד את הכלל כשלמות נטולת ניגודים ומשום כך מתבטל. מבחינה כלכלית הפשיזם מציע שיטה כלכלית שגם היא דרך שלישית בין קפיטליזם פרוע, כביכול אמריקאי, ובין קומוניזם. הכלכלה הפשיסטית מאפשרת סוג של קפיטליזם שממותן באמצעות המדינה. אי-שקט מבני ביחסי העבודה גם הוא מתבטל באמצעות תפיסה קורפורטיביסטית המארגנת את העובדים בסינדיקטים הכפופים, כביכול כמו הקפיטליסטים עצמם, קודם כול לטובת המדינה:⁶²⁷

המדינה הפשיסטית אם כך, להבדיל מזו הלאומית, היא יצירה רוחנית בתכלית, לאומית משום שהלאום עצמו, מוגשם ברוח, ונובע ממנה. האומה לעולם אינה עשויה; כך גם המדינה, שהיא אותו לאום עצמו בקונקרטיים של צורתו הפוליטית. המדינה היא לעולם בפותנציה. הכול בדינו. ומכאן אחריותנו העצומה (שם, עמ' 48).

המדינה כמו היחיד היא עניין רוחני, ושניהם נמצאים בהתהוות מתמדת, לעולם נדרשים לצאת אל הפועל דרך ההכרה, הכרה שסופה, ולפיכך גם תחילתה, במוות. המדינה

והאומה אינם דבר קיים שיש להכיר, אלא דבר שיש לבנות כל הזמן, ומכאן הצידיק העמוק לדרישה האינסופית להשתתפות של היחיד בחיים הפוליטיים כפי שהם מוצגים על ידי השלטון. הפשיזם הוא "דמוקרטי" יותר, משום ששוב אין המדינה כפויה על האזרח ומגדירה אותו, וגם לא מייצגת אותו, אלא הוא עצמו בלתי נפרד ממנה. לכן האלימות אינה מונופול של המדינה, אלא היא זרועו הארוכה של היחיד ומבטאת את רצונו. ואם רצונו מתנגד לכך? הרי כבר נאמר: האדם חי בתודעה כוזבת, הוא אינו מכיר את עצמו ואת רצונו, ולכן ועליו להיכפף לרצון של מי שכן יודע, כלומר המנהיג שרצונו מתבטא במדינה. מכיוון שהמדינה, כמו היחיד עצמו, אינה עובדה מוגמרת, על היחיד מוטלת האחריות האינסופית לגורל הכלל. אחריות שהיא מושג היסוד של הקורבן למען האומה. כפי שראינו בהקדמה האחריות היא הרגש הבסיסי ביותר שמוביל את היחיד אל האפשרות של מוות לאומי, וזהו רגש ראשוני בהרכה ממה שנובע מההגדרה של ג'נטילה.⁶²⁸ הדיון באונגרטי, ולמעשה גם בשלונסקי, העלה תפיסה שהיא פחות או יותר דומה: היחיד מקבל קול ציבורי מתוך התוודעות אל העצמי בהכרת המוות.

בעוד שהאחריות היהודית נובעת מתפיסה הישרדותית של הפוליטי מגובה בסכנה אימננטית וחרדה קיומית לגורל העם שמצוי בסכנת השמדה, הרי האחריות הפשיסטית נובעת מכך שדבר לעולם אינו עשוי אלא דורש השקעה תמידית של אנרגיה ורצון כדי לשמור על ההווה. ההבדל הוא בין מי שחייו העירומים אינם מספקים אותו ובין מי שחייו העירומים כלל אינם נתונים לו. כפי שהראנו, פירנדלו מסכים ומדגים באמצעות מתיא פסקל עד כמה לא ניתן להפריד בין עשיית היחיד ובין העשייה של המדינה, או ליתר דיוק עד כמה במצב שבו השניים נפרדים מי שבאמת אוכד הוא היחיד. ראייה זו אינה בהכרח פשיסטית, אבל היא כבר הכרה בכך שהאדם המודרני כבר אינו קיים בנפרד מהמדינה ומכאן סדר המבטא התאמה בין היחיד למדינה אינו אלא סדר ישר יותר והגשמה מלאה יותר של היחיד. הבעיה המסוימת שעולה בנקודה זו היא כיצד מוצאת האומה את רצונה האחד; אבל זו בעיה הנפתרת בערך כמו בעיית הייצוג בשש נפשות, באמצעות המחבר. אין צורך להרחיק לכת על מנת לראות שהמנהיג, הרוצ'ה, הוא זה שרצונו יוצר את היחיד ואת המדינה. הטענה של ג'נטילה בדבר הדמוקרטיה של הפשיזם אפשרית משום שהיא מניחה את המחבר-הרוצ'ה בבסיסה כמבטא של הרצון הכללי, כפי שאכן הרוצ'ה הניח את עצמו. זו הפרדה שנענית לתפיסה של פער בין האני האוטנטי ובין ההמון, ופירנדלו במצפון שקט יכול לפשר בין הסלידה מההמון לראייה של האני כעממי; הוא יכול לראות בעצמו פשיסט משום שהוא אינו אנטי-דמוקרטי אלא הוא נגד דמוקרטיה (ליברלית או סוציאליסטית) הרואה במדינה מכשיר ולא מהות אך מכחישה שהיא מדכאת את היחיד:

המדינה לעומת זאת היא מדינה עממית; ובמובן זה היא מדינה דמוקרטית בהגדרה. היחסים הם בין המדינה לבין – לא אזרח זה או אחר – אלא כל אזרח שיש לו הזכות להגדיר עצמו ככזה, ואלה יחסים כל כך אינטימיים, כפי שראינו, משום שהמדינה קיימת במידה, ומתוך המידה שבה האזרח גורם לה להיות. ואם כך היווצרותה היא

היווצרותה של תודעת היחידים, כלומר של ההמון, שבכוחו הכוח שלה קיים. מכאן הצורך במפלגה ובכל המוסדות של התעמולה ושל החינוך לפי האידיאלים הפוליטיים והמוסריים של הפשיזם, שהפשיזם מפעיל כדי להביא לכך שהמחשבה והרצון של הרוצ'ה יהפכו להיות המחשבה והרצון של ההמון (שם, עמ' 49).

ממרחק, נראית לנו החדירה האלימה הזאת של השלטון לתוך המחשבה של היחיד באמצעות הסבר סימפטי שכזה מרושעת במיוחד. עצם הסלידה שלנו, במידה שהיא קיימת, מתחסרת. היא אינה נובעת מהבדל מהותי בין דמוקרטיה ופשיזם, אלא בחופש הביטוי. זה אינו הבדל קטן, אבל הוא אינו גדול בהרבה מכך שהבעיה האמיתית שלנו עם הדברים נובעת מהערך המועט שאנחנו מייחסים לרוצ'ה ומהערך הגבוה שאנחנו מייחסים לעצמיות שלנו.

המקום שבו בוודאי אין הבדל הוא הגדרת האדם כחלק מלאום או עם כבסיס להוויתו הפוליטית, גם אם היא יהודית והיא מוגדרת על ידי איום בהשמדה. הגדרת האדם כחלק מהמון מפחידה במידה זו או אחרת והיא נחוצה כדי שהדברים יתקבלו על הדעת. נראה לי ברור שאיש אינו רואה את עצמו באמת כחלק מההמון, כל אחד הוא אינסופי לעצמו. אך נדמה שהאומה, הביטוי הפוליטי של היחיד בתוכה, הם אלו שמאפשרים לכל אחד להרגיש שהוא אולי חלק מהמון, אך הוא נבדל ממנו בכוח תודעתו העצמית, שאחרי הכול אינה נפרדת מזאת של המדינה. אם העיצוב העצמי תלוי בהכרה העצמית, וזו תלויה בהיכרות עם המוות, הרי המדינה, המאפשרת לחייל למות מוות בעל משמעות, למעשה מאפשרת לו גם להיזכר ובכך להיבדל מההמון.⁶²⁹

כוחו של הרוצ'ה להעניק צורה להמון, לעם ולמדינה, קשור לא רק ליכולת שלו להכיל את הייצוג של שניהם, אלא גם את אחריתה וראשיתה של ההיסטוריה. בשם הידיעה הזאת נתבעת האומה להקרבה, ודרישה זו יכולה לבוא ממי שלא מוכן למות למען ארצו, אלא מי שבפועל עושה זאת. המנהיג עושה זאת בעצם זאת שהוא הופך את קולו לקולה של האומה. זהו מגע ממית.

ראיות לכך אפשר למצוא במקומות רבים בכתבים של מוסוליני, אך מעניין לבדוק אם ניתן לאתר אותה במבנה של השיח של הרוצ'ה. לשם כך אפשר להתבונן בנאום מוסוליני מה-3 בינואר 1925 שמסמן את סיום השלב הראשון, הליברלי יחסית, של הפשיזם. בין חוקרי הפשיזם ישנה הסכמה בדבר חשיבותו של הנאום. ברברה ספקמן אף מקדישה לו ניתוח ארוך ומעניין מאוד המראה כיצד במעמד הזה הופך הדיבור למעשה. הנאום הזה הוא למעשה סיומו הפורמלי של משבר מטיאואטי, שאת נסיבותיו בחנו מקרוב בפרק שעסק בפירנדלו. מהדיון שם עלה שלא ברור אם הטיעון שזה היה "נאום אחד שהפך את הכול", כפי שטוענת ספקמן בניתוחה, מדויק, אף שאין ספק שהוא מרכזי באופן שבו מוסוליני מציב את עצמו כרוצ'ה.⁶³⁰

הנאום מחוכם מבחינה רטורית. מוסוליני מפעיל כוח רב ומתגבר על הפיצול של האוונטינו ולמעשה מושך את השטיח תחת רגלי האופוזיציה כשהוא לוקח על עצמו את

האחריות המלאה לאלימות למרות ודווקא משום שהוא מכחיש איזושהי מעורבות בה לאורך כל הנאום: אני מצהיר כאן, בנוכחות האספה הזאת ובנוכחות כל העם האיטלקי, שאני נוטל על עצמי, אני לבדי, את האחריות הפוליטית, המוסרית וההיסטורית לכל מה שהתרחש.⁶³¹

מוסוליני מקבל על עצמו את האחריות על רצח מטיאוטי, ואף שהוא מכחיש כל קשר לרצח הזה, הרי שכך הוא הופך את עצמו לפיגורת הכוח של המדינה שיכול, כח שיכול להיות מופנה כלפי היחיד. את עצמו הוא מעמיד, באותו סוג של מהלך רטורי, כמי שאותה האלימות עשויה להיות מופנית נגדו:

אם המשפטים הפחות או יותר מרוסקים מספיקים כדי לתלות אדם, אז הביאו את העמוד ואת החבל. אם הפשיוס לא היה אלא שמן קיק ואלה, ולא התשוקה הגאה של מיטב הנוער האיטלקי, אז האשמה היא שלי! אם הפשיוס לא היה אלא כנופיית בריונים, אז אני ראש הכנופיה הזו"
(שם, עמ' 238-239).

מוסוליני מוכן להיתלות, והוא אומר זאת בעת שהוא לוקח אחריות על מותו של ראש האופוזיציה. המשפטים המעוותים שאליהם הוא מתייחס נוגעים לשאלה אם הוא נתן את ההוראה לרצוח את מטיאוטי.⁶³² שיווי המשקל הזה הוא הכרחי כדי לרכז את הכוח בדמותו של הרוצ'ה. ישנו הבדל מהותי בין הנכונות למות במלחמה ובין הנכונות למות למען המטרה – דבר שמוסוליני היה מוכן לו הרבה קודם לכן במלחמה – ובין העמדה של עצמו כפיגורת האלימות של המדינה.⁶³³ כדי לעשות זאת צריך הרוצ'ה להיות כפוף לאותו הכוח שהוא הפיגורה שלו. המדינה והכוח אינם נבדלים מהרוצ'ה וההבדל הוא בין להיות כפוף לכוחה של המדינה בדמות החוקים, ובין להיות החוק שהמדינה והחוק כופים לו, כולל הוא עצמו.⁶³⁴

מכאן מוסוליני ממשיך כבר כפיגורת הכוח של המדינה, כמי שקולו הוא כבר הכוח, ומתוך דפי העיתונים הוא מתאר את סכנת המוות הצפויה לפשיסטים המתקפים בכל איטליה בעוד האופוזיציה משתוללת. ההבטחה היא לשים קץ למצב הזה, דבר שאכן נכנס להילוך גבוה מאותו הרגע, בעוד השלטון הולך ומתגבש סביב הפיגורה של הרוצ'ה. ההבטחה הזאת אינה רק פנייה רטורית כנגד האופוזיציה, אלא היא גם מעמידה את הרוצ'ה כשומר החיים, כמי שמופקד על החיים העירומים של נתיניו. הישיבה של הפרלמנט נחתמה ופזורה בדברים האלה ובהבטחה למעשים ברורים מצד הממשלה; ואכן הוראות ניתנו לכל הממונים האזוריים לפזר את כל סוגי ההתאגדויות החתרניות ולפעול להשגת שקט גמור. צריך לזכור שבדברים האלה התכוון מוסוליני יותר מכול לדיכוי החלק המהפכני שבתוך הפשיוס.⁶³⁵

השקט שמושג באמצעות המהלך הזה בנוי על כך שמוסוליני מעמיד את עצמו במידה רבה כמי שהוא עצמו החוק, סוג של אדם קדוש, או היפוכו, משום שחיי אינם ניתנים לאבחנה מהריבונות. ראשיתה של הדיקטטורה במהלך הזה יותר מבכל מהלך

אחר. מוסוליני הופך למי שחייו העירומים שוב אינם נראים כלל משום שהדוצ'ה מכסה עליהם בהיותו הכוח עצמו וביטוי של העם. סופו של מוסוליני התלוי מרגליו בתחנת דלק קשור יותר מכול בסימון של סוף הפשיזם באמצעות החשיפה הבוטה אך הבלתי משתמעת לשתי פנים של הגוף ושל עירומם של החיים.⁶³⁶

אם לדבר בפניגורות אזי אפשר לומר שמוסוליני נענה גם למשאלות של פירנדלו בעת הצטרפותו למפלגה. האלימות היא אולי בלתי נמנעת, אבל היא צריכה יד מכוונת. יד כזאת, שנותנת צורה, מעניקה משמעות, נותנת מוות, ומצויה בתוך הכוח הממית של עצמה, היא גם ידו של המחבר.

בן גוריון

בן גוריון, כדרכו, היה בין הראשונים שהבינו לעומק את מהות השינוי שהציננות חוללה בתפיסת המוות היהודית. בין הדברים המוקדמים ביותר שכתב מצויים אלה שפרסם בתורן בעת שהותו בניו יורק ב־1915. הדיון של בן גוריון עומד בכירור על הקשר בין עצם הפוליטיזציה של היהודים ובין הנכונות להילחם עד מוות. דבריו מרחיקי הראות מפתיעים:

אנו רוצים לפתור בארץ ישראל את שאלת העם היהודי. הפרובלימה העברית לא התיצבה אך פעם בכל כך חריפות, מרירות וטרגיות כמו בשעת הקטסטרופה העולמית הנוכחית. האסון הגדול, הנוקב ויורד עד התהום, של עם מדולדל, תלוש, מחוסר ישע, בלי אחיזה בחיים, בלי בסיס ארצי, בלי נקודת משען – נתגלה עכשיו בכל מערומיו המבהילים. לא רק זהו האסון ששלושת רבעי העם הולכים ונחרבים, נהרסים ממעדם, ששמונה מיליוני אנשים שותתים דם. – העולם כלו מתבוסס עכשיו בדמו ונשפט בחרב ובאש. אסוננו הוא שאנו נהרסים ושותתים דם – בלי טעם, בלי מטרה, בלי כונה... "אין טעם למותנו כמו אין טעם לחיינו". יסורינו הם יסורי חנם, צערנו – צער תפל, ריק ואין גמול ותשלומין לדמינו הניגרים.⁶³⁷

הרעיונות האלה של בן גוריון אינם חדשים והם מהווים את הבסיס של המהפכה בתפיסת המוות שמבקשת הציננות לחולל. הם הופיעו ביצירות שונות כ"בעיר ההרעה" כבר מתחילת המאה ואף במחשבה של הרצל. הרעיונות של בן גוריון אולי אינם מקוריים אבל הם מעידים על עומק ההבנה שלו את ההקשר הפוליטי שלהם ונוגעים גם לתפיסה שלו את עצמו כמנהיג פוליטי. בניגוד לכיורגפים שלו אני לא סבור שמה שהיה חשוב לבן גוריון בתקופת סג'רה היה עובדת היותו פועל או חקלאי, אלא שהיה שומר.⁶³⁸ החשיבות הרבה שייחס לעברו השומרי, שהוא לפחות בחלקו מומצא, ניכר בפרשה המוזרה מעט של ספר היזכור היידי שיצא בניו יורק. ספר הזיכרון הראשון לשומרים הפועלים יצא בארץ ישראל בעריכת או"ר ב־1912 והפך לחלק מהמיתולוגיה המקומית. במסגרת פעולתם באמריקה נוכחו בן צבי ובן גוריון שהדיעות של הציבור על ארץ ישראל מוגבלות מאוד וחשבו להוציא לאור ספר אינפורמטיבי על הארץ

(במסגרת עריכת המחקר הזה פגש בן גוריון את פוליה) אך לבסוף הוחלט להוציא גרסה של ספר היזכור בידיש. העורכים היו בן צבי זרובבל וחסין. בן גוריון התבקש לתרום. לאחר זמן-מה בן גוריון שלח את זיכרונותיו "מפתח-תקווה לסג'רה", אולי היצירה הטובה ביותר שלו מבחינה ספרותית. הספר זכה להצלחה רבה והמהדורה אזלה עם יציאתו. בשלב הזה הוחלט להוציא מהדורה שנייה, ובהיעדרם של זרובבל ובן צבי השתלט בן גוריון על העריכה ויחד עם חסין מיקם את פרקי הזיכרונות שלו בראש הספר, השמיט את הרברים של בן צבי וזרובבל ולמעשה הוציא לאור ספר יזכור חדש שבו הוא מופיע כמעט כאבי השמירה.⁶³⁹

הרושם שנוצר מהקריאה של המקורות השונים הוא שתפקידו של בן גוריון בכיבוש השמירה היה שולי בהרבה מכפי שהיה רוצה. הוא לא היה חלק מ"בר-גורא" או "השומר", עניין שהביוגרפים הרשמיים שלו מטשטשים באמנות רבה.⁶⁴⁰ מה שברור הוא שבן גוריון הבין היטב שכמנהיג ציוני הוא מוכרח להיות חלק מהמהלך הזה, שתמציתו הנכונות למוות מוות ציוני שהוא מוות עם תכלית – על המולדת ולמען העם. כבר בשלב מוקדם מאוד הביע בן גוריון את התפיסה העקרונית שלו שלפיה היהודים מצויים במאבק לחיים ולמוות, אך הם נלחמים את המלחמה הלא נכונה בחזית הלא נכונה ולפיכך אין למוותם תמורה:

העם העברי בתוקף מצבו בגלות קרוע, מרוסק ברגע הזה, ונלחם מלחמת אחים בשני מחנות האויבים. מתוך אונס, בין שהאונס הוא ביודעים ובין שהוא בלא יודעים, אנו מסתובבים במחול השדים וכעבדים המסייעים בידי רבם הננו לוחמים איש נגד אחיו על ידי בני "מולדתנו".⁶⁴¹

השמירה הופכת להיות הביטוי השלם לשינוי שהציונות מחוללת, והיא מבטאת קודם כול שינוי בתפיסת המוות היהודית שהוא ביטוי גם לשינוי שמחוללת הציונות ביהדות.⁶⁴² שינוי זה מתבטא בנכונות למוות "למען" העם ועל הגנת הישגיו בארץ.⁶⁴³ החשיבות המהותית של הפיגורה של "השומר" היא בדיוק בכך שהוא שומר, קורבנו אינו קורבן נלהב אלא קורבן של אי-ברירה, המבדיל את הכוח היהודי מהכוח האימפריאליסטי. כך למשל הוא כתב בהקדמה למהדורה השנייה לספר יזכור שערך עם חסין:

זיי, וואס זיינען געשטארבען אויס דער שטארקער און העכערער ליעבע צום לעבען; וואס זיינען פערלירען געגאנגען אויס דעם גרויסן ווילען צו געפינען זיך – זיי זיינען דאך די יום טוב' דיגע מתים צווישען די גרויע ווכעדיגע לעבעדיגע פון דער אידשער וועלט. זיי האבען דאך אַ ציעל און אַ זין געגעבען דעם טויט, בערעכטיגט אונזער מארטירלאגיע. זיי האבען געלערנט מיט זייער טויט, אז ס'איז ס'איז פאראן פאר וואס צו שטארבען.

אויף די שטילע בעשיידענע צעווארפענע קברים – די וועג-ציעקענס פאר די לעבדיגא – זאל פאלען דער בלאנדזשענדער בליק פון פאלק זאלען זיי איהם בעלייכטען דעם וועג צו זיך ...

אלה אשר מתו מתוך אהבה חזקה ונעלה יותר לחיים, אשר אברו תוך הרצון הגדול למצוא עצמם, הרי אלה הם המתים החגיגים בקרב האנשים החיים האפרורים והיומימים של העולם היהודי. הם נתנו למוות מטרה ומשמעות, הצדיקו את מות הקדושים. הם למדו במו מותם שיש בעד מה למות.

לו יפול המבט התועה של העם על הקברים השקטים – הצנועים, והפזורים, ציוני הדרך לחיים. לו יאירו לעומתו נרות הזיכרון הגלמורים האלה [...] לו יאירו בשבילו את הדרך אל עצמו [...] ⁶⁴⁴.

כפי שניכר גם בשירה המוקדמת של אונגרטי, מותו של השומר אינו נעלם אלא נשאר בין החיים: "הם מתים מאושרים", לעומת האחרים שחיים אבל מתים. היכולת הזאת לחיות במוות נובעת מהיכולת להעניק למוות משמעות, והענקת משמעות קיומית לחייו של היחיד בסופו של דבר נובעת מכך שהמוות של השומר מעניק חיים לעם, לישות המשכית שכוללת מחויבת ליחיד ומחייבת אותו. הקבר הופך מנר נשמה לאור שמאיר, שמשמסן את הדרך. אפשר לראות איך השמירה הופכת להיות עבור בן גוריון הפיגורה המהותית של הכוח היהודי והמוות הציוני שהיהודים מצאו בארץ ישראל; ובן גוריון מעמיד את הנכונות הזאת בהקשר הבינלאומי החדש שעומד לצאת ממלחמת העולם:

ברם ואש של המלחמה האיומה הזאת נצרפת ומזוקקת זכות עולמית אחת גדולה וקדושה, ואומות שלמות מחרפות את נפשן למות כאיש אחד בשביל הזכות הגדולה הזאת: הזכות של חרות וקוממיות לאומית בארץ המולדת. הגנת המולדת, החרות הלאומית – זוהי נשמת המאורעות העולמיים.

וכמה מובן, כמה פשוט הדבר אחרי מלחמה זו, שפתרון העם מחוסר המולדת ראוי וצריך להיות – מולדת בארץ מכורתו ההיסטורית.

ועידת השלום הבאה צריכה להכיר בזכות העם העברי לכונו לעצמו בא"י מולדת. ⁶⁴⁵

הדברים מראים שהלחץ המתמיד להקמת כוח לחימה עברי קשור אמנם בנסיונות לתמרן במערכת הבינלאומית ולהנות מהשינוי שעומד להתחולל בה לאחר המלחמה. עם זאת הם גם מראים שלא פחות חשוב מהפרגמטי הוא השינוי הרוחני המקיף בעם שהוא מבטא ותמציתו הנכונות היהודית להילחם כיהודים בזירה הלאומית. חרף הברלים מהותיים בין המצב של היהודים למצב האיטלקי, יש דמיון רב בכך שבשתי התרבויות מאמינים ביכולת של המלחמה לשנות מהותית את מצב האומה. יתרה מזאת, בן גוריון מבין את השינוי המהותי שמחוללת המלחמה בעולם ואת המשמעות של הפוליטיקה המודרנית כתחום שהדמיון הוא כבר חלק ממנו:

הגיעה שעה הרת עולם בהיסטוריה הכללית ובהיסטוריה של עמנו. מאורעות כבירים מתחוללים, מהפכות עצמות מתרחשות, משתנים ערכין מקובלים, נפסלים וזחות מקודשים, אמיתות חדשות מתגלות, יחסים חדשים הולכים ונבראים, ניטשטשו הגבולים

שבין החלום והחיים, דמיון ומציאות משמשים בערבוביה... אבל ברגע זה של ערבוב התחומים בין הדמיון והחיים נקל להנתק לגמרי מעל קרקע המציאות ולאבד לגמרי את הקשר הממשי אל העולם הריאלי ולהסחף בזרם הדמיון שכל באיו לא ישובו, ומתוך כיבושים דמיוניים וחלומות של מה בכך אפשר לאבד קנינים ממשיים. ומפני זה עלינו ברגע זה כשאנו באים לנסות דרכים חדשות, למצוא נקודת משען בטוחה ולהשען בשתי רגלינו על בסיס ריאלי, לבל נפליג יותר מדי בעולם הדמיונות.

כאן, כמו בהמשך כתיבתו של בן גוריון ואפילו בדברים מאוחרים ביותר, אנו רואים שההבדל בינו ובין מה שהפך להיות "הימין הישראלי" לא היה קשור מעולם לחזון הסופי או לדמיון עצמו, אלא בעיקר לדרך שבה פועלים להגשמתו.⁶⁴⁶ הדיון בכוח שבא לידי ביטוי בדמותו של השומר קשור בתפיסה הזאת של הפוליטיקה כפי שתיאר אותה ולטר בנימין (או לצורך זה מקיאבלי): המוסריות, או ליתר דיוק מראית העין של המוסריות, היא תנאי הכרחי להפעלת הכוח בעולם שבו הדמיון ממלא תפקיד מרכזי כל כך בפוליטיקה. מכאן גם החשיבות הרבה שבן גוריון מייחס לשאלת הלגיטימציה המוסרית של הציונות ביחס לפלחים היושבים בארץ ישראל, ומכאן גם העניין האובססיבי של הציונות בשאלה מה יאמרו הגויים. חרדה זו, להבדיל משנהוג לחשוב, אינה רק ביטוי לחולשה אלא לעצם המקור של הציונות והצלחתה ביחסי ציבור טובים משל יריביה בקרב המעצמות הקולוניאליות.⁶⁴⁷ הדרך של בן גוריון להתמודד עם הקושי הזה היא שילוב מרתק של היגיון קולניאלי עם הרחבה של הבי-פוליטיקה היהודית אל יושביה הערביים של הארץ.⁶⁴⁸

היהודים הכניסו לארץ ישראל אמצעי עבודה משוכללים, העשירו את הארץ בקולטורות חקלאיות חדשות, השביחו והבריאו את אקלים הארץ, תיקנו התנאים הסניטרים בערים, יצרו משק חקלאי משוכלל, בנו שכונות עירוניות מופתיות, סללו דרכים בארץ, הקימו מוסדים חינוכיים מודרניים, הגדילו את רכוש הארץ והכנסותיה, הרימו שכר העבודה ויצרו צורות חיים סוציאליות חדשות. הרי כאן לפנינו בנינה של ארץ, בכל מלוא משמעות המלה הנעלה הזאת. אנו בונים ומחיים את הארץ – וזהו הבסיס המוסרי – האנושי של שאיפתנו ועבודתנו הישויבת בארץ ישראל [...] (עמ' ח). ההתיישבות העברית לא להרוס את מצב הישוב הערבי היא באה – להיפך: היא תצילהו מדחקותו הכלכלית, תרוממהו משפלותו החברתית ותחלצהו מהתנוונות גופנית ומוסרית. תחיתנו בא"י תובא ע"י תחית א"י – וזאת אומרת תחית הערבים היושבים בה⁶⁴⁹ (ניו יורק י"ג תמוז, תרע"ה, שם, עמ' ט).

ישנם סימנים רבים לכך שבן גוריון האמין באפשרות הזאת בשלב הזה של הניסיון הארץ ישראלי שלו. המודעות שלו לחשיבות השמירה מעידה כי אנשי העלייה השנייה מבינים שהיישוב בארץ ישראל והאפשרות של הציונות להצליח תלויים ביכולת לבנות כוח. כוח שכזה נועד קודם כול להרתיע את השכנים הערבים, אבל לא לגרש או לנשל אותם מאדמתם. בן גוריון העריך את השורשיות של הפלחים הערבים, ושלא כאחרים מעולם לא שגה ביחס לעוצמת הקשר שלהם לארץ, שהוא בין השאר קשר של דם

ולפיכך אינו יכול להיות מותר בצורה אחרת:

יהיה מוצאם מה שיהיה – בני הארץ הם מדורי דורות, עצמות אבותיהם ואבות אבותיהם נקברו בשדות ובכפרים אשר הרוו בזיעת אפם, לעתים גם ברם לבכם [...] בשום אופן אין לנגוע באדמה השייכת לפלחים והמעובדת על ידם. את החיים מיגיע כפיהם על אדמתם – אין לעקור תוך קניהם אפילו תמורת פיצוי כסף.⁶⁵⁰

אין לנו סיבה אמיתית לפקפק בכנות הדברים ולמען האמת כל הדברים שהוא כותב ואומר עד '48 מעידים שהוא לא שינה את דעתו היסודית. בן גוריון מעולם לא זלזל בערבים ומעולם לא המעיט בערכם ומשום כך כנראה גם היטיב להבין את מניעיהם, כפי שהיטיב להבין את החולשה העקרונית של הארגון החברתי-לאומי שלהם בניהול המלחמה. השאלה המעניינת היא איך מנקודת המבט של תפיסת המוות מגיעים לתפיסה של מלחמת העצמאות. אמנם לא ניתן לענות כאן על השאלה הזאת במלואה אבל אפשר לראות שאת מאורעות 1921 בן גוריון מבין כפי שהוא מבין את שאר ההתנגשויות עם הערבים עד לאותה נקודה, בתוך מסגרת מרקסיסטית פחות או יותר. אלה נובעים לפי תפיסה זו מניגודי האינטרסים בין האפנדים לפלחים. השיבה היהודית לארץ ישראל מעוררת אי-שקט, אך זו נובעת מאי-הבנה של הפלחים את האינטרסים של עצמם ומההסתה של המעמדות המנצלים כנגד היהודים. משום כך לאחר המאורעות של מאי 1921 שבהם נרצח ברנר הוא כותב:

את היחסים עם שכנינו יש להשתית על קביעת יחסי חברים בין העובדים העברים ובין המוני העמלים הערבים, על יסוד של פעולה משותפת כלכלית, מדינית ותרבותית – היא תנאי הכרחי לגאולתנו בתור עם עובד חפשי ולשחרור העם העובד הערבי משעבוד לוחציו ועושקיו – בעלי האחוות והרכוש השליטים.⁶⁵¹

בשלב הזה ישנן סיבות רבות וטובות לחשוב שהמלחמה בין היהודים לערבים בארץ ישראל היא מן הנמנע, ושמדובר באחוות מדוכאים מוחמצת. אולי בסופו של דבר זו תפיסה קרובה יותר למציאות מכל האחרות, ובמידת-מה היהודים, כשלמה צמח, בן עירו, הופתעו לגלות שהם אינם מתקבלים באחוה.⁶⁵² ישנן עדויות רבות לכך שבן גוריון אכן הבין את הקונפליקט במונחים האלה ואף ניסה לנהל את המדיניות הציונית ואת ההסתדרות מתוך תפיסה כזאת.⁶⁵³ לא ברור מתי השתנתה תפיסתו של בן גוריון, ובדברים שכתב ב-7 במאי 1936 לנמען לא ידוע נראה שרק במאורעות אפריל 1936 הוא הבין שמדובר במלחמה טוטלית:

באבגוסט 1929 היה למהומות אופי דתי. במשך שנה שלמה הוסת ההמון הקנאי בתואנת שוא שקרשי האיסלם בירושלים הם כסכנה. הסיבה הבלתי אמצעית לפרעות אז היה הסכסוך בגלל הכותל המערבי. הפעם יש למאורעות אופי פוליטי בולט. אנחנו עומדים עכשיו לא רק בפני מעשי פשע רגילים: רציחות, השמדת הרכוש – אלא בפני מלחמה פוליטית המכוונת לביטול הצהרת בלפור, והמנהיגים הערבים משתמשים הפעם לשם השגת מטרתם באמצעי מלחמה פוליטיים חדישים: שביתה כללית ומרי אזרחי.⁶⁵⁴

דברים אלה נכתבו ב-1936. הם עשויים להטעות ולהביא את הקורא לחשוב שהוא באמת הבין בצורה מקומית את מאורעות 1929. אין ספק שבן גוריון, חד עין כתמיד, הבחין בחידוש הארגוני שבמרד הגדול, ואת ההקשר הרחב יותר ומשום כך מוצלח יותר של מאבק הציבור הערבי בציונות. עם זאת התבוננות בדרך שבה הבין בן גוריון את מאורעות 1929 מראה שגם אותם הוא הבין כמאורעות פוליטיים בעלי השלכות מרחיקות לכת במאבק שבין היהודים ובין הערבים. ההבנה שלו אותם כמונחים של השמדה קשורה במהות הפרויקט הציוני וקשה מאוד להאמין שהוא פשוט שינה את דעתו לאחר מכן או ששכח. בדברים שפרסם מיד אחרי המאורעות של 1929 ניכר שהם נתפסים כקשורים בשאלה שהיא שאלת החיים והמוות של העם היהודי, ה"להיות או לחדול" של היישוב היהודי, שהיא, גם על פי בן גוריון, השאלה המהותית של העם היהודי כולו, כפי שניכר מההתגייסות של העם בתפוצות עם היוודע דבר המאורעות:

לא ישוב של מיעוט נתקף – עם שלם עומד במערכה. הישוב בארץ אינו בודד ועזוב. אויבנו טועים בחשבון. לא מאה וששים אלף – ששה עשר מליונים יגינו על תוחלתם ההיסטורית. לא לנו יהודי א"י המעטים נקודות הישוב אשר רצו להשמיר – קנין העם העברי הם, אבני היסוד בבנינו הלאומי, ולעם העברי יש די כוח ועצה לשמור עליהם ולהגדילן. עם שלם לא מפחידים בפרעות. ורצון עם להגאל אי-אפשר לעקור ברציחת ילדים ונשים. לא בחסד זרים, כי אם במשפט ההיסטוריה שב העם לארצו, ומזכותו הקרושה להקים פה בעמל ידו ובזיעת אפיו על שממת המולדת את ביתו הלאומי לא יזוז, ברצון בל ימוט יפר כל מזימת רצח, חורבן ושוה, ואת דם בנוי השפוך יכפר בהגדלת הישוב באלפים ורבבות של בונים ומגינים חדשים.

זו תהא נקמתו האחת".⁶⁵⁵

התוצאה של המאורעות פרדוקסלית. המאורעות הבהירו שהמאבק בערבים הוא מאבק לחיים ולמוות והבנה זו גורמת להתגבשות של העמדה היהודית ומביאה לידי פוליטיזציה לא רק של היישוב היהודי אלא של העם היהודי שבשמו היישוב פועל. מה שהמאורעות מבהירים הוא שהפרויקט הפוליטי היהודי הוא פרויקט ביו-פוליטי שמיוסד על הישרדות, ואלה הדברים שבן גוריון אומר בוועידת הייסוד של מפא"י:

הציונות העמידה אותנו בארץ לא רק בפני שאלות קיום קשות – אלא גם בפני שאלת השאלות של אדם עלי ארץ: הוצגנו פנים אל פנים מול המוות. המאורעות האחרונים אינם אלא חוליה אחת בשרשרת הנסיונות אשר נתנסינו בהם מראשית בואנו ארצה. ב"מאורעות" אלו, כמו ב'מאורעות' שקדמו להם ביפו לפני תשע שנים, בתל-חי לפני עשר, בסג'רה לפני עשרים ושלוש – ולאחר המלחמה, בשעת המלחמה, לפני המלחמה – לא הייתה לפנינו שאלה של נסיגה. עמדנו על נפשנו – ונשארנו, לא כולנו. מהיקרים והנאמנים שבתוכנו נפלו במקומם, וחבריהם המשיכו את ההגנה (שם, עמ' ר"ג).

המאורעות שאותם מכניס בן גוריון למירכאות לא חידשו דבר. המהות של הציונות הייתה בעמידה עד מוות, ובכך היא עקבית מהימים הראשונים בסג'רה ועד המאורעות האלה. לא מדובר בשנאה המיתולוגית של עשו ליעקב אלא במהות של הציונות שקמה

כחלק ממאבק הישרדות וכחלק ממנו העמידה בפני היהודים את האפשרות למות מיתת בעלת משמעות לאומית. אלה הם בדיוק אותם המונחים שבהם משתמש בן גוריון בספר הזיכור, אם כי הם נאמרים בהרבה פחות פתוס. החידוש הגדול והמפחיד של המאורעות הוא בכך שהרצון הפוליטי של האויב מתברר כרצון להשמיד את היישוב היהודי:

עלינו להעריך את התוצאות הפוליטיות של המאורעות הללו. והתוצאות הן אולי יותר מסוכנות מעצם המאורעות.

קודם כול התוצאות בתוך היישוב הערבי בארץ. גם עד המאורעות נמצאו אולי יחידים בקרב ציבור זה אשר ראו את הדרך הכי פשוטה וישרה לגמר החשבונות איתנו – בהשמדת היישוב היהודי ע"י טבח כללי. אבל אלה בוודאי היו יחידים אשר לא העזו לגלות לפיהם מה שההררו בלבם, וודאי לא ההינו להעלות את הדברים בציבור, בפומבי. אחרי המאורעות נשתנה המצב. הרעיון של השמדת היישוב היהודי נעשה לנחלת רבים, אני חושש להגזים ואיני אומר לנחלת המונים. צוינה דרך חדשה – אם במחשבה תחילה ואם לא – העולה בקו ההוי העממי של היישוב הערבי המקומי – לפתרון שאלת היהודים בארץ.⁶⁵⁶

הדברים של בן גוריון מצמררים משום שהם עומדים על התוצאה הבלתי נמנעת של העמדת השאלה היהודית על החיפוש אחר דרך אחרת בעלת משמעות למות. פירושה של הפוליטיזציה של היהודים, שהיא בעצמה אולי בלתי נמנעת, הוא הפיכת הרצון של האויב לרצון השמדה והפיכת הפוליטיקה לביז-פוליטיקה שעוסקת בהישרדות. אם אנחנו רואים, כפי שראה בן גוריון, את היישוב היהודי כסימפטום של המצב היהודי באירופה, אז הציונות היא בעלת תפקיד מכוונן בהתגבשות הלשון של הפיתרון הסופי: "הגשמת הציונות היא יותר ממדינה יהודית, הציונות היא פתרון מלא וגמור לשאלת העם היהודי".⁶⁵⁷ במובן הזה הציונות משתפת פעולה עם אלה שרואים ביהודים אויב משום שהיא משתתפת בראייה של המצב היהודי כ"בעיה", ולא סתם בעיה, אלא כזו שדרושת לא פחות מפתרון "סופי". אין צורך לראות בדברים האלה טענה פשטנית שהציונות אחראית להשמדה, אבל היא מטרימה אותה ומשתתפת בצורת המחשבה שלה, בין אם זו הייתה נמנעת ובין אם לאו. הדברים האלה גם מוכיחים שבן גוריון לא ראה את מאורעות 1929 כא-פוליטיים, ואם דרושה הוכחה נוספת היא נאמרת במפורש:

מי שראה במאורעות אב רק ענין של פרעות, טבח, שוד והרס, – לא ראה את עיקרם של המאורעות – את מהותם הפוליטית. נכון הדבר שרק שיטנה דתית ולא גורמים פוליטיים הולידו את המאורעות, אולם המאורעות עצמם היו לגורם פוליטי. נכון הדבר שלא המפעל הציוני עורר את המוני הערבים לעשות ביהודים, אולם הטבח ביהודים עורר את המוני הערבים להלחם במפעל הציוני.⁶⁵⁸

ההבנה של בן גוריון מפתיעה – המהות הפוליטית של המאורעות אינה מיתולוגית, אלא היא קשורה בהבנת הכוח. המאורעות הפכו לגורם פוליטי משום שהם חשפו את

העובדה שהשמדת היהודים אפשרית, כלומר מעשית, ולפיכך היא הפכה את מה שלא יעלה על הדעת לאפשרי. שנאת היהודים אינה מיתולוגית, אבל אפשרות השמדתם היא ריאלית. זה המובן שבו בעיני בן גוריון היהודים הם אלו שאשמים בכך שפורעים בהם:

חטא חטאנו, אשר לא יסולח לנו גם אם נצדק כמלאכי השרת, חטאנו פה בארץ, חטאנו בכל שאר הארצות, חטאנו במשך אלפיים שנה – חטא החולשה. אנחנו חלשים – וזוהי אשמתנו. נדמה לי שהבנת העובדה הזאת על החטא הקדמון שלנו מונחת בסוד תפיסתנו הציונית.⁶⁵⁹

פחות מטרידה כאן השאלה האם בסופו של דבר בן גוריון טעה בתפיסה שלו את הציונות ואת עמידתה במרחב, לעומת ההכרה שלא מדובר כאן אלא בגירסה מעט מרוככת של "קיר הברזל":

ורכנו בשביל העולם הערבי סביבנו אינו תלוי בנוסחה זו או אחרת, שבה נגדיר את שאיפתנו – אלא בכוח הממשי שנתהווה בארץ הזאת. וידידותנו עם העם הערבי תקום לא כאשר ידידות זו דרושה לנו – אלא גם כאשר ידידות זו תידרש לו. בהנמכת הקומה של הציונות להלכה ולמעשה לא נקדם את אפשרות ההבנה ההדדית.⁶⁶⁰

התפיסה הזאת מוכרת למדי ועד היום לא נואשו ממנה אלה המאמינים שהחולשה היא חטאה של הציונות. מי יודע, אולי משום כך מפרשת ישראל את הדחייה הערבית כחולשה שלה עצמה שאתה היא מנסה להתמודד עם תוספת של מה שמראש מייצר את הדחייה: כוח. הקביעה הזאת לעולם אינה בלתי נכונה, כפי שניכר כבר בתיאור של ההתלבטויות של אתונה במלחמה הפלפונזית אצל תוקידדס. לעולם אין לדעת איזו בעיה עשויה להיפתר בהפעלה של יותר כוח ביותר התמדה, ואיזו תביא עליך חורבן. מה שבטוח הוא שלאף אחד אין לעולם "מספיק כוח". מספיקותו של הכוח תלויה אם כך במטרות שבעל הכוח שם לעצמו. מהרגע שבו בן גוריון מעמיד את מאורעות 1929 כמקום שבו השמדה של היהודים נעשית אופציה פוליטית, מטרתה הפוליטית של הציונות הופכת בהכרח להיות צבירת מספיק כוח בשביל להפוך את השמדת היהודים לבלתי אפשרית, כלומר בלתי פוליטית. מה שברור הוא שמנקודה זו, אם הדבר לא היה ברור לפני כן, הפוליטיקה היהודית הופכת בהכרח לבינו-פוליטיקה שעניינה החיים העירומים עצמם. אם כך מעניין שדווקא הציונות הייתה עטופה בכל כך הרבה פרויקטים אנושיים אחרים הקשורים לצדק חברתי והגשמתו הרוחנית של האדם, ואולי משום כך הם היו נחוצים על מנת להסתיר את עירומה של מדינה יהודית שאינה אלא מגן לעירומם החי של היהודים.

הדרך שעוברת המחשבה הציונית מהאבחנה של פינסקר שהיהודים אינם יודעים למות עד לרגע שבו בן גוריון מפרש את המאורעות כראשיתה של פוליטיקת השמדה ערבית היא המרחק שנמדד בשירה ובסיפורת במחקר זה. המאורעות שאירעו בעולם מאז שכן גוריון אמר את הדברים האלה מוכיחים שהוא לפחות הבין שלפני הכול

פוליטיקה היא תורת האפשר. הפוליטי הוא האפשרי והציונות התאפשרה מכיוון שהיא ידעה לתת צורה לדמיונה. מבחינה זו הפוליטי תלוי בתרבות מכיוון שלשונה, האופן שבו – באמצעות אלה הנותנים לה קול ותמונה – היא מציירת את העולם, מנתיבים את גבולות האפשר. ההתמקדות בתפיסת המוות במהלך הספר מהגימה שתהליך היצירה בלשון של האפשר, כמו האבחנה עצמה, אינם מובנים מאליהם, עד שהם הופכים להיות המובן מאליהם.

הערות

1. Jacques Derrida, *Aporias*, Stanford: Stanford University Press, 1993. p. 22
2. Jacques Derrida, *The Gift of Death*, Chicago: Chicago University Press, 1995, p. 41
3. Michel Foucault *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*, New York: Pantheon, 1980; מישל פוקו, תולדות המנייות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999; תולדות השיגעון בעידן התבונה, ירושלים: כתר, 1986.
4. העבודה הזו אינה מתיימרת לספק היסטוריה של המחשבה על אודות המוות במערב, ואף לא היסטוריה של תפיסת המוות בתרבות היהודית וגם לא בספרות. בתחום התרבות האירופית נעשו כמה ניסיונות כאלה, הבולט שבהם הוא העבודה של פיליפ אריאס. יש מספר לא קטן של אנתולוגיות שאוספות טקסטים שעוסקים במוות. לאוסף כזה ראו: Warren Shibles, *Death an interdisciplinary analysis*, Whitewater Wisconsin, Language Press, 1974; Philip Aries, *L'homme devant la Mort*, Paris: Seuil, 1977. ישנם ניסיונות מקומיים יותר לטפל בנושא. המומחה הבולט לנושא הוא אבריאל בר לבב. ראו מאמרו "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית", פעמים, 98-99, חורף-אביב תשס"ד (2004), עמ' 5-39.
5. בשיחה שניהל בן גוריון עם נציגי הליגה לשיתוף פעולה יהודי-ערבי ב-1939 העלה בובר את ההשוואה בין הציונות לאיחוד איטליה. דוד בן גוריון, נילחם כאומה זיכרונות מהעיזבון, תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 151.
6. בן גוריון מכנה זאת "כידוני הבריטים", שם.
7. העבודה של רות בן-גיאת מועילה ביותר בתיאור דרכי השליטה ה"רכות" של הפשיזם באינטלקטואלים: R. Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, Berkley: University of California Press, 2001
8. זו בחירה בעייתית אך מתחייבת ולפיכך היא מחמיצה חלקים מהדיון החשוב במגדר ובהיווצרות של השפה הלאומית, בחינה זו אינה בתחום האפשרויות של מחקר זה. לבדיקה מגדרית ספרותית לספרה הציבורית: דן מירון, אמהות מייסדות אדיות חורגות, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1991; ראו גם: Barbara Spackman, *Fascist Virilities, rehtoric, ideology and social fantasy in Italy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996

9. אריסטו סבר ששכנוע נובע מהבנה, מהתבוננות נכונה בטבע הדברים, ולפיכך הוא קבע שיש קשר הדוק בין רטוריקה ואתיקה (רטוריקה, ספר I, פרק 1-9, 1356a II). בעברית ראו המהדורה המצוינת בתרגומו של גבריאל צורן: אריסטו, רטוריקה, תל אביב: ספרית פועלים, 2002, עמ' 50-51.
10. אפלטון, המשתה, תל אביב: חרגול, כל כתבי אפלטון, 2005.
11. אין כאן ולו שמץ של ניסיון להקיף את אלפי הספרים שעוסקים בהיידגר. הדברים משקפים קריאה ספרותית שבוודאי תיראה לפילוסופים כמו שקריאות ספרותיות של פילוסופים נראות לאנשי ספרות. התנצלות זו נכונה לכל הטקסטים הפילוסופיים שנדונים במחקר זה: Martin Heidegger, *Being and Time*, Albany: State University of New York Press, 1986.
12. שם, (§266) עמ' 245, השינויים בצורת האותיות במקור.
13. יהושע שטיינברג, מילון התנ"ך, תל אביב: יזרעאל, תשכ"ד, עמ' 737. ההבדל בין הגישה הזאת לגישות פילוסופיות מערביות נעשה ברור במיוחד לאור עבודתו של דומניקו לוסרדו, הדנה באמצעות רוזנצוויג ובובר במושג "קהילת הדם": Losurdo Domenico, *La Comunità, la Morte, l'Occidente*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991, pp. 123-126.
14. Roberto Esposito, *Cumunitas*, Torino: Einaudi, 1998, p. X.
15. זאת אחת התזות המרכזיות של העבודה החשובה של דניאל בוויארין: Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct*, Berkley: University of California Press, 1997.
16. שם, עמ' 271-312.
17. י"ל פינסקר, אוטואמנציפציה, תרגום: אחד העם, ירושלים: המחלקה לענייני הנוער והחלוץ של ההסתדרות הציונית, תשי"ב.
18. לדיון מרנין בסימפטום, אמנם בהקשר קולנועי אך לא פחות ממצה ראו: Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom, Lacan in Hollywood*, London: Routledge, 1992.
19. שם, עמ' 41. לרקע הדברים ראו גם דיונו של שלמה אבינרי, הרעיון הציוני לגוניו, תל אביב: עם עובד, 1980, עמ' 89-99.
20. יש שיכנו אותה אנטישמיות עצמית. הדיון מתחדר סביב השואה ושאלת הבנתה. ראו במיוחד את דיונה של ארנדט, והפולמוס עם גרשום שלום: אייכמן בירושלים, תל אביב: כבל, 2000. ישנה ספרות נרחבת שעוסקת בנושא הזה, ואשהיים מקדיש חלק שלם בספרו לענין: Steven Ascheim (ed.), *Hannah Arendt in Jerusalem*, Berkley: University of California Press, 2001, pp. 205-277.
21. ראו לדוגמה ספרו המעניין ביותר של רפאל אליעז מהתקופה: שמש בדרכים, תל אביב: יחדיו, 1939.
22. מישל פוקו, תולדות המיניות – הרצון לדעת I, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 96.
23. שם, עמ' 93. החלק האחרון של המשפט נשען במובלע על העבודה של פיליפ אריאס, "האדם בפני המוות", שעוסקת בעיקר בהשתנות של הקבורה וטקסיה. הרלוונטיות של הדברים לעולם היהודי ולאופן הניתוח של מחקר זה הנה מוגבלת. ראו Philip Aries, *L'homme devant la Mort*. דיון קצר ומאיר עיניים בעניין זה בפרט ובתפיסת המוות בעולם היהודי ראו: אבריאל בר לבב, "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית".
24. Ortega Y Gasset, *The Revolt of the Masses*, London: Unwin Books, 1932.
25. Michel Foucault, *Essential works of Michel Foucault, Vol. I, Ethics*, New York: The

הישרדות

- New York Press, 1997, p. 58
26. ישנו ספר בשם זה בעריכתם של אבנר דה־שליט ושלמה אבינרי שיוצא מתוך התפיסות של ג'ון רולס בתיאוריה של צדק, ובודק את הישימות שלהן. מעניין במיוחד חיבורו של רולס עצמו שבו חן את התפיסה לאחור: John Rawls, *Communitarism and Individualism*, Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 186-204; *A Theory of Justice*, Cambridge: Harvard University Press, 1971
27. Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Torino: Einaudi, 1995
28. ולטר בנימין, לביקורת הכוח / ז'אק דרידה, תוקף החוק, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 23-50.
29. שם, 243.
30. Agamben, *Homo Sacer*, pp. 93-94
31. קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, תרגום: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005.
32. לדיון בשאלה הזאת שמבקש אף לסכם אותו: Giorgio Agamben, *Potentialities*, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 220-239
33. Foucault, *Aesthetics*, p. 98 (הערה זו במקור).
34. Agamben, *Homo Sacer*, p. 134
35. Ernst Nolte, *The Three Faces of Fascism*, New York: Leila Vennewitz, 1966, pp. 3-21
36. אפשר גם להבין כאן מדוע מוסוליני לא אהב בלשון המעטה את המחזה של פירנדלו להלביש עירומים שעוסק באישה שהיא אינה אלא זה, "חיים עירומים". Giudice Gapare, *Luigi Pirandello*, UTET, 1963, p. 415
37. Agamben, *Homo Sacer*, p. 140
38. שם, עמ' 144.
39. שם, עמ' 153.
40. "בעיר ההרגה" היא כנראה היצירה הנחקרת ביותר בספרות העברית, שני כרכים של *Prooftexts* מסכמים את הכנס על היצירה שנערך בניו יורק ב-2004. ספר נוסף שעוסק בנושא ראה אור בעריכת דן מירון, בעיר ההרגה – ביקור מאוחר, תל אביב: רסלינג, 2005. ראו גם: מיכאל גלזמן, "ביאליק והפוגרום בקישניוב", תיאוריה וביקורת 22, תל אביב, 2003, עמ' 105-132. למרות העיסוק האינטנסיבי איני בטוח שניתנה תשובה לשאלה מהו בדיוק המנגנון שדרכו באה המהפכה בתפיסת המוות היהודית.
41. בויריין ב-*Unheroic Conduct*, מנהל בהערות השוליים לפרק שתורגם לעברית כ"נשף המסכות הקולוניאלי", תיאוריה וביקורת 11, 1997, עמ' 123-144, דיון ערני ועקרוני מאוד עם הציבוריות הישראלית והמבנה הפוליטי שלה. בויריין כן לחלוטין עם הקוראים ואינו מסתיר את המוטיבציה של החקירה שלו והוא ער לקושי של עמדתו. אני חושב שכאן גם נחשפת חולשה עקרונית שאינה חודרת את המשמעות האמיתית של הפנייה של היהודים לעיסוק ב"גויים נאחס" של הדו־קרב. מלבד זאת הוא בהכרח עוסק ביהודים מגורמנים כהרצל ופרויד ומשאיר מחוץ לדיון את הקו המקביל להרצל שמתחיל בפינסקר ועובר דרך היהדות המזרח־אירופית שבסופו של דבר, הייתה גוף הציונות, וכפי שמציין בויריין יחד עם אחרים, שינתה גם את הרצל.
42. פינסקר, אוטואמנספציה, עמ' 60.
43. Roberto Esposito, *Cummunitas*, Torino: Einaudi, 1998. p. XVI

44. מתת מוות היא כותרת העבודה של דרידה שתידון בהמשך. דרידה מנתח את המוות כמתנה לאדם המאפשרת לו להיות, ובעיקר להיות עצמו במובן אותנטי. דרידה עצמו פתח את הדיון בנושא מתוך המשמעויות של מתת המוות ביחס לקהילה. ראו: Jacques Derrida, "Living On – Border Lines", in: Harold Bloom (ed.), *Deconstruction and Criticism*, New York: Seabury Press, 1979, pp. 171-172.
45. השינוי שהציונות ביקשה לחולל ביהדות מחייב את שלילת הדמיון בין מוות על קידוש השם הדתי לבין השכול הלאומי. השיבה אל ההיסטוריה, והקורבנות שנופלים תוך החתירה לריבונות לאומית, מבטאים בחירה מודעת של סובייקטים אינדיווידואלים שמקימים ביניהם אמנה בעלת אופי מוסרי חילוני, להבדיל מקידוש השם שמבטאת קבלה בלתי מסויגת של ריבונות האל והיעדר כל ניסיון להבין או לשפוט את פעולת האל בהיסטוריה. הציונות מוכרחה להרחיק את "קידוש השם" כחלק מהפוליטיזציה של היהודים, ותהליך זה כולל ניכוס של המוות אל הסובייקט כיסודו. ראו: אבידוב ליפסקר, "קידוש השם באספקלריה של הספרות העברית לדורותיה", בתוך: יהודית בראל, תמר הס, יגאל שוורץ (עורכים), בין ספרות לחברה עיונים בתרבות העברית החדשה, תל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 440-454. הדיון בעגנון בהמשך העבודה ער לכך שהמהלך הזה בא לידי ביטוי מעשי עם הציונות אבל מתחיל להתרחש כבר בספרות ההשכלה.
46. הפוגרומים של שלהי מלחמת העולם היו חסרי תקדים בהיקפם ובחומרתם ומקומם השולי בתפיסת ההיסטוריה היהודית נובע כנראה מהקרבה לשואה. בעולם של בני העלייה השלישית היה לפוגרומים האלה מקום מרכזי כפי שניכר ב"מסדה" של למדן ואפילו אצל שלונסקי, וכפי שניכר בפרק על עגנון, הם והתוצאות שלהם היו המודל להבנת השואה. תיאור בלתי אמצעי ונוגע ללב של הארועים פזור בספרות העברית בין המלחמות.
47. הן הפרוידיציה והן האבחנה ביחס למושג הליברלי של "חברה" מקורם בפוקו: Michelle Foucault, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, New York: Pantheon, 1966.
48. פינסקר, אוטואומנספציה, עמ' 67.
49. Carl Schmitt, *The Concept of the Political*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, p. 35.
50. הקישור שנעשה כאן בין הציונות להשמדה הוא שעומד לדעתי בלב "אייכמן בירושלים" של חנה ארנדט. היא אמנם מנתחת את תחושת מילוי החובה של אייכמן ובעקבותיו במונחים של קאנט, אבל איי אפשר להבין את נקודת המבט שלה בלי הקשר הזה שקומם עליה, ולא בצדק, את הדעה הציבורית. לדיון מאלף בנושא ראו: Elisabeth Young-Bruehl, *Hanna Arendt: For Love of World*, 1982, New Haven: Yale University Press, 1983, ch. 7.
51. עוד כמה הפערים האלה עומדים על תפיסת המוות אפשר לראות בצורה טובה בכתיבה של אביגדור המאירי, מתוכה מתברר שבמלחמה הגדולה היהודים לעולם מרגישים חייבים את החוב שהגויים נושים בהם. ראו: אביגדור המאירי, השיגעון הגדול, תל אביב: דביר, 1989; אבנר הולצמן, אביגדור המאירי וספרות המלחמה, תל אביב: הוצאת מערכות, 1986.
52. Jean Luc Nancy, *La Comunità Inoperosa*, Napoli: Cronopio, 2003 (1986), p. 95.
53. שם, עמ' 96.
54. Roberto Esposito, *Categorie dell'impolitico*, Bologna: Il Mulino, 1999.

55. העניין המחודש במושג הקהילה בא לידי ביטוי בגיליון של כתב העת *Aléa* משנת 1983 שעסק בנושא ושבו פרסם ננסי את "הקהילה הלא-פעילה". הטקסט של בלאנשו "הקהילה המוכחשת" היה תגובה ופיתוח של הריון, ובהוצאה האיטלקית שבידיי ננסי אף מוסיף הקדמה הפורשת את ההתפתחות הזאת. שניהם, כאספוזיטו, מוצאים אצל בטאיי דיון בגבולות של הייצוג והיציגות ובאופייה השלול של הקהילה. בעוד שבמובן מסויים הם עוסקים בדמותה של הקהילה הפוסטמודרנית אני משתמש באבחנות שלהם כדי לאפיין את הקהילה המודרנית. ראו: Maurice Blanchot, *La Comunità inconfessabile*, Milano: SE, 2002; Jean Luc Nancy, *La Comunità Inoperosa*
56. זה סיכום גס מאוד של הריון של לוינס באתיקה של הפנים. המקור של הריון הוא בטוטליות ואינסוף והוא מסוכם על ידי לוינס עצמו באלוהים, מוות חמן: Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Pittsburgh: Doquesne University Press, 1969, pp. 199-201; *God, Death, and Time*, Stanford: University Press 2000, pp. 106-107
57. הדברים של בטאיי שעוסקים בפוליטי בצורה המפורשת ביותר נכתבו בין השנים 1922-1940 והופיעו במספר כתבי עת ונאספו בכרך הראשון של כל כתביו: Georges Bataille, *Euvres complètes*, Paris: Gallimard, 1971, Vol 1 המאמר שבו מוגדר המושג "קהילת המוות" הוא כרוניקה ניטשיאנית שהופיעה בגיליון ינואר של *Acéphale*, 1937, כהמשך למאמר שנקרא "ניטשה והפשיסטים".
58. מצוטט כאן מהתרגום לאיטלקית שמופיע אצל אספוזיטו: Roberto Esposito (ed.), *Oltre La Politica*, Milano: Bruno Mondadori, 1996, p. 181
59. אפשרות אחרת היא שזה המובן שבו הציונות הייתה מדינה בדרך מרגע היווסדה, מה שבהחלט מסתבר כשמתבוננים בתהליכי בניית המוסדות של היישוב העברי בארץ ישראל.
60. J. Derrida, *The Gift of Death*, Chicago, University of Chicago Press, 1995
61. הריון של ויסקגרווד בעניין זה עוזר להבהיר את הדברים: Edith Wyschgrod, *Spirit in Ashes Heidegger and man made mass death*, New Haven: Yale University Press, 1985, pp. 150-174
62. הטקסט שתרגם ליבס "על התיאולוגיה המיסטית": "אל טימותיאוס", חדרים 13 (1999), עמ' 66-68, הוא חלק ממערך זה, והדוגמה הידועה ביותר מצויה באופולוגיה של סוקרטס המואשם בכך שהוא בקשר עם הדיימון שלו, ומסתבר שהדיימון הזה אינו אלא המצפון.
63. דן מירון, מול האח השותק, ירושלים: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1991.
64. יש לכך עדויות רבות בספרות שנכתבה במהלך מלחמת העצמאות ולאחריה. ראו דיון מפורט יותר באלה: אורי ש. כהן, "שכול וקורבן בספרייה הלאומית", בתוך: אבריאל בר לבב (עורך), מלחמה ושלום בתרבות היהודית, ירושלים: זלמן שזר, תשס"ו, עמ' 277-312.
65. G. Agamben, *Language and death*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991
66. יש לציין שמי שפתח את הפתח אל ההבנה הזאת הוא רולאן בארת ב"מות המהבר": מות המחבר/מהו מחבר, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7-18.
67. Martin Heidegger, *Being and Time*, § 74, p. 352
68. לפי ננסי "הסופיות של הקץ של הקיים הוא הדבר שבטאיי לא הצליח באמת אף פעם

- לקבל בהיידגר, בעוד היידגר עם או בלי קריאה בבטאיי לא הצליח אף פעם לעסוק באמת בתקשורת": Jean Luc Nancy, *La Comunità Inoperosa*, p. 65
69. הדבר בולט במיוחד בעבודות שהן מזהירות מכל בחינה אחרת. ראו אניטה שפירא, חרב היונה, תל אביב: עם עובד, 1993, ובמיוחד הריון שלה בייצוג של הערכים בשירה העברית של הזמן ובשירה של שלונסקי בפרט, עמ' 195. זאב שטרנהל, בניין אומה או תיקון חברה? תל אביב: עם עובד, 1995; דומה שבדיון של שטרנהל הדבר בא לידי ביטוי בעיקר סביב הדיונים בא"ד גורדון דרך דמותו של ברנר. ראו גם: עידית זרטל, האומה והמוות, תל אביב: דביר, 2002. הריון שלה ב"כינונה של מרטירולוגיה לאומית" (עמ' 25-77) הוא הבעייתי ביותר מבחינה זו. תפיסת המוות שלה בהקשר החברתי מתנהלת פחות או יותר במונחי של ג'ורג' מוסה, הנופלים בקרב, תל אביב: עם עובד, 1993, עמ' 80-113, והיא שונה מאוד מזו שמוצגת כאן. עיקרה ראייה של המוות הלאומי כדבר הדורש הכחשה. הקריאה שלה במקורות הספרותיים שעוסקים בתל-חי חלקית ובעייתית מאוד אולי מתוך להט מופרז להוכיח את ה"דם והאדמה" כליבת המעשה הציוני.
70. מלבד העבודות שאזכרו, כיוונים עיקריים בכתיבה על הנושא ראו עמנואל סיון, דור תש"ח: מיתוס דיוקן זיכרון, תל אביב: מערכות, 1991; ח' נווה, בשבי האבל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד 1993; יעל זרובבל, "מות הזיכרון וזיכרון המוות", אלפיים 10, 1994, עמ' 42-67; אסתר לוינגר, אנדרטות לנופלים בישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד 1993; מלקינסון, ויצטום ורובין (עורכים), אובדן ושכול בחברה הישראלית, 1993; אילנה שמיר, הנצחה וזיכרון, תל אביב: עם עובד 1997. אף שהוגשים של הטקסטים שונים, הם משתמשים במינוח הזה באופן עקבי למדי.
71. דוגמה מעניינת לכך מצויה בעבודה של חיים הלל בן ששון, פרקים בתולדות היהודים בימי הביניים, תל אביב: עם עובד, תשי"ח. על השינויים שחלים בתפיסה של הטקסט משנות ה-50 ועד שנות ה-70 ראו: אורי ש. כהן, "ממדים ספרותיים ב'מורשת יהדות המזרח' לחיים הלל בן ששון", פעמים 92, 2002, עמ' 149-166.
72. דוגמה מעניינת לכך: ישעיהו גפני ואביעזר רביצקי (עורכים), קדושת החיים וחירוף הנפש, ירושלים: זלמן שזר, 1992. זוהי אסופת מאמרים לזכרו של סגן אמיר יקותיאל שנפל במערת בית גוברין בזמן ניווט, וכך כותב עליו מפקדו: "הלוחמים שרועים בין הסלעים בהפוגה המיוחלת בתרגיל, ומתוכם זקופה דמותו של אמיר. נמוך קומה אך בולט וניצב על קו הרקיע, חמוש, עטור בטלית ובתפילין, סוף סוף יכול להתפלל" (עמ' י"ב). מוות במלחמה כמות על קידוש השם מופיע באופן מפורש בספרי זיכרון לנופלים במלחמת יום הכיפורים, ובפעולות טרור. זאת למשל לשון ההקדשה בספרו של חיים ויסמן, בני יחיד אשר אהבתי" תוספת ל'חפץ חיים", ירושלים, תשל"ב. תת-הכותרת היא: "לע"נ הבחור הצ' הקדוש יוסף דב הי"ד בן חיים ויסמן תלמיד ישיבת חברון שנהרג על קידוש השם בפעולת מחבלים ח' אד"א תשל"ח, בצירוף קונטרס על תולדות חייו". תופעה לא פחות מעניינת היא אופן הצטרפותה של הקהילה החרדית אל "משפחת השכול" שממנה היא מודרת בדרך כלל. זהו גם ההסבר למאבק על ההכרה בקורבנות הטרור כבעלי מעמד הנצחה שווה ללוחמים הנופלים בקרב ברמה הסימבולית בהרצל.
73. ראו: שמחה גולדין, הייחוד והיחיד: חידת ההשרדות של הקבוצות היהודיות בימי הביניים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 51-68.
74. עיינו: ז' ז'בוטינסקי, "מלאו הבטחתכם או הסתלקו מן המנדט", כתבים, כרך נאומים

- 1927-1940, ירושלים: ע' ז' ז'בוטינסקי, תש"ח, עמ' 221-271. הגותו של ז'בוטינסקי מקדמת את הרעיון הזה. בעדותו בפני ועדת פיל אפשר למצוא ביטוי תמציתי שלו, בדברו על "הערך המקודש של הגנה עצמית" (עמ' 241).
75. אבידוב ליפסקר מבחין ב"שחיקה במעמדו של ערך 'קידוש השם'". הוא משתמש כמובן במונחים שונים לחלוטין מאלה הנקוטים במאמר זה. ראו: ליפסקר "קידוש השם".
76. יהודה סלוצקי, "מהגנה למאבק: מאורעות תרצ"ו-תרצ"ט", ספר תולדות ההגנה, ב"צ דינור (עורך), יצחק בן צבי (עורך הכרך), כרך ב', חלק שני, תל אביב, 1973, עמ' 650.
77. אבידור המאירי (עורך), שירת הדמים: קובץ שירים מטובי משוררינו על מאורעות תל אביב, תל אביב: ספרות לעם, תרצ"ו.
78. שמואל ורסס, "בין תוכחה לאפולוגטיקה", במבואי עיר ההריגה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 40-70. כמו כן מראה ורסס שגם בשירים אחרים שפורסמו בתגובה באותו זמן ניכרו זיקות למוות על קידוש השם ושהפנייה אל הלאומי לא הייתה של ביאליק בלבד.
79. ראו בסיכום מחקר זה תגובותיו של בן גוריון למאורעות אב תרפ"ט.
80. אי-אפשר להימנע כאן מהערה שנוגעת לישראל של ראשית המאה ה-21 שבה שרים וראשי ממשלות נוטים יותר ויותר לדבר בגוף זכר ראשון נוכח. במידה רבה רבין אחרי הבחירות של 1992 היה זה שעשה שימוש מוגזם ב"אני אנווט" כדי להציג את רצונו כקודם לזה של העם המנווט. רבין בוודאי לא התכוון לדבר אלא למרכז המפלגה, אבל זה כבר חלק מהבעיה.
81. ריין אי-אפשר לכתוב עבודה בנושא הזה בלי להתייחס לשלושה פנים של הפשיזם של ארנסט נולטה, לא מוכרחים להסכים עם השורה התחתונה שיש בה מהנורמליזציה של הנאציזם כדי להחכים מהתיאור המלא תוכנה של האפארט האינטלקטואלי של הפשיזם: Ernst Nolte, *Three Faces of Fascism*
82. ש"י עגנון, "הסימן", האש והעצים, עמ' ר"פ-שי"ב.
83. אורח נטה ללון הופיע בשתי גרסאות, אלא אם מצוין אחרת הדברים והציטוטים מתייחסים למהדורת כל הכתבים: ש"י עגנון, אורח נטה ללון, תל אביב: שוקן, 1978. והיה העקוב למישור הופיע בהמשכים בהפועל הצעיר ולאחר מכן יצא לאור על ידי ברנר בתרע"ב. "הנדה" פורסם לראשונה בשם זה בהתקופה, 4. שניהם מופיעים עתה ברצף בתוך, אלו ואלו, תל אביב: שוקן, 1978, א"קכ"ז. השימוש במונח רומן "היסטורי" כמובן גורר אחריו את המסורת האירופית של הדיון שעגנון אינו מחובר אליו, גם אם אינו מנותק ממנו.
84. לדיון שמוקדש בעיקר למיקום של אורח נטה ללון בהקשר מודרניסטי ראו: Uri Cohen, "Agnon's Modernism", *Modernism/Modernity*, Vol. 3, No. 4, (November, 2006): 657-672
85. מדובר בשאלה של הוויטליות של הגוף הלאומי והסמיכות שלה לחייו ולמותו של היחיד. ניטשה במיוחד, באמצעות הולדת הטרגדיה מרוחה של המוסיקה, הוא לעולם צד בעניין זה.
86. זו כמובן התאמה של הרעיונות של ניטשה למונחים של החברה היהודית. נראה שעגנון הכיר היטב את הרעיונות האלה של ניטשה, אפשר להזכיר שהרבסט בשירה מוצא את ההרפסה ראשונה של הולדת הטרגדיה עוד לפני שעולה בו הרעיון לכתוב טרגדיה. שם, עמ' 136. ואצל בן רב, אהבות לא מאושרות, עמ' 301.
87. הברר בולט בקובץ הסיפורים "פולין", שפורסם לראשונה בהתקופה, 5 והופיע לאחר

- מכן כקובץ נפרד בהוצאת הדים, תרפ"ה. היום באלו ואלו, שוקן, ת"א, 1974, עמ' שנ"ג-שצ"ד.
88. נראה שדבר דומה קורה גם אצל אצ"ג, כפי שמצביע על כך מירון, אקדמות לאצ"ג, ירושלים: מוסד ביאליק, 2002, עמ' 36.
89. שני אלה מונחים טעונים שקשורים במחשבה הפסימית שמאפיינת את הפילוסופיה האירופית מסוף המאה ה-19. פיגורות מסמנות של אלה הן ניטשה, שפנגלר והיידגר. אילן גור זאב, אסכולת פרנקפורט וההיסטוריה של הפסמיזם, ירושלים: מאגנס, תש"ס, עמ' 36-11.
90. אריסטו עומד על כך כבר ברטוריקה: "כולם (כל סוגי הנאומים) עושים אחת משתי אלה [מעוררים או ממתנים]". אריסטו, רטוריקה, תרגום: גבריאל צורן, ת"א 2002, עמ' 56, 1358b:3.
91. Paul De Man, *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 18-19.
92. זה כמובן דורש דיון בפרויקט הפילוסופי של לוינס. הפיתוח של הרעיון מצוי בטוטליות ואינסוף, ואפשר לומר שלוינס מבקש לערער את התפיסה של היידגר שלפיה יש להבין את המוות במובנים של הוויה ושלייתה, תוך עמידה על מה שנודע לנו על העולם מתוך מותו של האחר. לוינס נעזר בבלוך לצורך זה. הדברים נדונים גם ביחס לקריאה של אספוזיטו את בטאיי. ראו: Emanuel Levinas, *God, Death and Time*, Stanford: Stanford University Press, 2000, pp. 92-96.
93. דה מאן טוען בצורה משכנעת שכל קריאה היא אלגוריה של קריאה, הפרדה זו בין האלגוריות בכוח לאלגוריות בפועל נדונה במקומות שונים בחיבור הזה. הדיון של מילר באופי האתי של האלגוריה מבהיר בצורה טובה את הדברים המעט חידתיים של דה מאן באמצעות הממד האתי של הקריאה, שמעמיד אותה בעברית על לקרוא/לקרות, כהתרחשות: James H. Miller, *The Ethics of Reading*, New York: Columbia University Press, 1987, p. 25.
94. אני מבין היטב שזאת הבנה מעט אידיוסנקרטית של ארבעת המונחים, הבנה זו נשענת במידה רבה על דיונו עוקר ההרים של ג'ואל פינמן: Joel Fineman, *The Subjectivity Effect*, in *Western Literary Tradition*, Cambridge: MIT Press, 1986, pp. 3-31.
95. M. Blanchot, *The Space of Literature*, p. 75.
96. מבין היוצרים שבהם עוסק בלאנשו, קפקא הוא זה שקרוב ביותר לעגנון ביחסיו עם התרבות המערבית ובהבנה שהוא מקפל ביצירתו של משברה ושל האופן שבו היא נעה אל האסון: ראו: ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגום: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005. ראו גם סיכום אלגנטי של המחשבה הביקורתית על קפקא: Roberto Callasso, *K*, Milano: Adelphi, 2002.
97. המאמר גם כולל סיכום של המקורות הרלוונטיים: מיכל ארבל-תור. מכאן ב', תשס"א, עמ' 65-94.
98. Giogio Agamben, *Language and Death*, p. 88.
99. שם, עמ' 90.
100. אבינועם ברשאי, עגנון בביקורת העברית, כרך א', תל אביב: האונברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 360-372.

הישרדות

101. הנושא גם הוא לא כל כך רחוק מהדברים הנדונים כאן: ש"י עגנון, מעצמי אל עצמי, תשל"ו, עמ' 61-64.
102. אוגוסטינוס עומד גם הוא על ההיבט הזה: אוגוסטינוס, הווידויים, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 39-40.
103. או במקרה של בלומה והירשל ב"סיפור פשוט", נעלה משום שבלתי מושג? ש"י עגנון, "סיפור פשוט", על כפות המנעול.
104. גרשון שקד מסכם זאת היטב ב"קבצן מול שער נעול: על "והיה העקוב למישור", ביקורת ופרשנות 35-36, רמת גן, תשס"ב, עמ' 74. בולט וסמכותי בביקורתו ברדיצ'בסקי בהתקופה ה', 1920, עמ' 485.
105. אברהם יערי, "מסיפור עממי לסיפור אמנותי", בתוך: יהודה פרידלנדר (עורך), על והיה העקוב למישור, רמת גן: בר אילן, 1993, עמ' 21-28. לסיכום של ראשית ביקורת עגנון ראו: יהודית ציוק הלוי, עגנון תרס"ט-תרצ"ב, ראשיתה של ביקורת, חיפה: אוניברסיטת חיפה, תשמ"ד.
106. לא פחות מפתיע הוא הדמיון הרב מאוד של הסיפור למתיא פסקל המנוח שהופיע ב-1904. שני הסיפורים עוסקים בקושי למצוא את המוות, ושאלת המרווח הקיומי שנשאר כאשר אדם מת בעיני הקהילה או בעיני החוק.
107. על החשיבות של "בעיר ההרגה" כנקודת מפנה בתפיסת המוות בתרבות היהודית-ציונית דובר כבר. ראו: עוזי שביט וזויה שמיר (עורכים), במבואי עיר ההרגה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994; מיכאל גלזומן, "ביאליק והפוגרום בקישיניו", וגם אורי ש. כהן, "שכול ואבל בספרות הלאומית".
108. כץ יעקב, "לברור המושג מבשרי הציונות", בתוך לאומיות יהודית, ירושלים: הספרייה הציונית, ירושלים, עמ' 275.
109. שקד, ב"קבצן מול השער הנעול", רואה בסצנה הזאת התקרבות אל מוות הדוניסטי חסר משמעות. טענתי היא שהמוות מצוי במישור קיומי אחר לחלוטין שמוביל אל המתרחש. בכל מקרה הניגוד שמונח בבסיס הדברים של שקד בין מוות הדוניסטי חסר משמעות למוות אחר אינו מובן מאליו ומניח מסגרת משמעות אידאולוגית למוות.
110. על האלגוריה הלאומית ראו חנן חבר, פתאום מראה המלחמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. וגם Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, New York: Routledge, 1989; בעברית הופיע פרק הפתיחה: פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי, תל אביב: רסלינג, 2004.
111. הדברים האלה מעלים על הרעת את האבחנה המעניינת של משה כרש הקורא את תולדות האמנות הציונית מתוך הנחה שהיא חלק מהתגובה של היהדות למשבר טקסטואלי: Moshe Barash, *The Quest for Roots, Artists of Israel 1920-1980*, Detroit: Wayne State University Press, 1981, pp. 21-25.
112. קורצוויל היה הראשון שהרחיב בעניין זה: מסות על סיפורי עגנון, תל אביב: שוקן, 1975, עמ' 26-38.
113. מישל פוקו, הטרופופיה, תל אביב: רסלינג, 2003.
114. אבריאל בר לבב, "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית".
115. ראו מאמריהם של לחובר, יערי, לנדאו, בתוך: פרידלנדר (עורך), על והיה העקוב למישור.

116. זה בדיוק ההבדל בין המוות הלאומי ובין המוות הקדוש, הוא המוות למען האלוהים. דניאל בויראין עמד על כך באופן מרתק: Daniel Boyarin, *Dying For God – martyrdom and the making of Christianity and Judaism*, Stanford: Stanford University Press, 1999.
117. בהקשר של ספרות עברית, אריאל הירשפלד עיבד את התיאוריה באופן מאיר עיניים בעבודת הדוקטורט: הירשפלד, הסמל ביצירתו של ברנר, ירושלים, 1995; Gérard Genette, *Palimpsests*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
118. הדברים האלה כבר נדונו. במקרה של הרצל הניתוח השלם ביותר של היחס בין כבוד ומוות נמצא אצל בויראין: *Unheroic Conduct*.
119. מירון סוקר גם את התרגומים לעברית של היצירה, שהופיעו בין השאר בהדום, פלא הוולד הפרפר מן התולעת, תל אביב: האונברסיטה הפתוחה, 2001, עמ' 157-161. מירון גם משתמש בשפנגלר כדי להראות את התנופה ההגותית וההיסטוריוסופית בשירת אלתרמן הקודמת לכוכבים בחוץ; מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריאנית, תל אביב: עם עובד, תש"ג; יעקב גולומב, ניטשה בתרבות העברית, ירושלים: מאגנס, תשס"ב.
120. דן מירון, הסתכלות ברב נכר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 261-262.
121. משה אידל, החסידות בין אקסטזה למאגיה, תל אביב: שוקן, 2000. נראה שהתפיסה הזאת של החסידות דומה יותר לזו של בובר מלזו של שלום: דן לאור, חיי עגנון, תל אביב: שוקן, 1998, עמ' 158.
122. זו אינה הדרך המקובלת לקרוא את התפחות היצירה של עגנון. לדוגמה אחרת שקוראת את המעבר באמצעות רומנטיקה ומודרניזם ראו: מיכל ארביל-תור, כתוב על עורו של כלב, ירושלים: כתר, 2006, עמ' 51-52.
123. לדעתי אפשר לקרוא כך את הממצאים המרתקים של מיטשל הרדט בדיון שלו בתפקיד של מדעי החברה בכניית הזהות היהודית המודרנית ובמיוחד בעליית הציונות: Mitchell B. Hart, *Social Science and the Politics of Modern Jewish Identity*, Stanford: Stanford University Press, 2000, pp. 28-55. הניתוח היסודי בהקשר הזה נשאר של הורקהיימר ואדורנו: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. 137-172.
124. אני נמנע כאן במתכוון מהגדרה: ביאליק כינה את התופעה הזאת הלכה ואגדה ועגנון עצמו משתמש במונחים שונים: חסידים, נלכבים, פלגנים, פרושים, מתנגדים, טמאים וכו'. השימוש במונחים דיוניסי ואפולוני משמש את צורכי הדיון שלי כאן ובעיקר קושר את הדיון לשאלת תפיסת המוות.
125. מירון, הסתכלות ברב נכר, 1996, עמ' 18.
126. תיאור זה נסמך על עבודה זרה, עמ' כ', אך הוא שונה ממנו באופן עקרוני שמדגיש את התוספת המימטית של המספר.
127. אבריאל בר לבב טוען שענה היסטורית שלפיה החברא קדישא משתלטת באמצעות הלשון והטקסים על המרחב סביב המת, או במילים אחרות, על סף המוות. אפשר להעלות השערה שמתרחש כאן תהליך אחר ובו סף המוות מוחזר אל חיק המשפחה רק כדי להיות מופקע ממנה שוב באמצעות הלשון בדמות הסיפור עצמו. דבר זה שב ומדגים את המתרחש בוהיה העקוב למישור, המתאר את הסופר כשומר בית הקברות. בר לבב קושר את תהליך "הטקסט" המוות אל המודרניות וממקם אותה במאה ה-17. באופן בלתי נמנע התהליך של

- החזרת המוות לספרות ייתפס כראשית הפוסטמודרניות כפי שנטען לעיל אצל בלאנשו.
A. Bar Levav, "Ritualisation of Jewish Life and Death in the Early Modern Period",
LBI Year Book, XLVII, 2002
128. המחלה כמטפורה של הקיום המודרני, כמצב האנושי שמאפשר נגישות אל האני החבוי מאחורי האיסורים של התרבות – זהו רעיון נטשיאני. לפי סוזאן סונטג, המחלה הפוסטמודרנית, הסרטן, היא מחלה אטומה שאינה מאפשרת נגישות לגוף. אם בוחנים את המחלה אצל עגנון, ובמיוחד ב"הנדה", אפשר לראות התנגדות לתפיסה של המחלה כמעבדה של הקיום. בעצם זו הטענה של מירון בהרופא המדומה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995. גם בתיאור המחלה והמחלה כמבוא למוות, עגנון מתנגד למסורת הזאת והמחלה היא תהליך אטום ומסתורי של אובדן. ראו גם: F. Rella, *Miti e Figure del Moderno*, Milano: Feltrinelli, 2003. pp. 46-47 S. Sontag, *Illness as Metaphor*, New York: FSG, 1978
129. כמו כן ב"פולין" הסיפור "על השחיטה" הוא דוגמה מעניינת מאוד לכך. אלו ואלו, עמ' שע"א-שע"ג.
130. Emmanuel Levinas, *God, Death and Time*, p. 10
131. ש"י עגנון, "בלבב ימים", אלו ואלו, עמ' תקי"א.
132. מעניין שעגנון מוצא הושרות בעניין זה עם השר הישמעאלי ב"תחת העץ", אלו ואלו, תמ"ט-ת"ס. הסיפור פורסם לראשונה בדבר 2.2.1934.
133. "כלום עדיין הקב"ה כועס עליו על ששכח אימתי שבת ואימתי יום הכיפורים ואין רצונו כביכול להכניסו במחיצתו, או שיש בזה כוונה אחרת, שאין כל מחשבה תופסת", "בלבב ימים", אלו ואלו, עמ' תקי"ט.
134. מאיר עינייים בנושא זה דיונו של מתי הוס כמודוס האלגורי בספרות ימה"ב. הדיון מתרחש במונחים שאינם מונחי התיאוריה המשמשים בשיח העכשווי, אך הם מצביעים על עומק הנוכחות של המודוס האלגורי במסורת של הכתיבה והקריאה היהודיים: מתי הוס, מליצת עפר ודינה לדון וידאל בנבנת, ירושלים: מאגנס, תשס"ג.
135. גם אם לפי גיימסון הלא-מודע הפוליטי, אין צורת פרשנות אחרת, יש טעם להצביע על כך שמדובר במובן כללי של אלגוריה כתהליך המילולי והתיאורי של הפרשנות, לעומת מובן מאוחר יותר של האלגוריה כפרקטיקה פיגורטיבית שונה מזו המימטית.
136. בהחלט עולה כאן על הדעת פירוש השם כציווי – אבי-גדור.
137. המונחים הם כמובן אלה שטבע גרשום שלום, מחקרי השבתאות, תל אביב: שוקן, 1991. עידון של מונחי הדיון וגישה מורכבת מצויה אצל אידל, החסידות בין אקסטזה למאגיה.
138. זיגמונד פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 151. פרויד בעצמו מביע הסתייגות מפורשת מפרשנות כזו. אפשר להעלות על הדעת מתודה פרשנית/תרפויטית מהסוג שעליה מדווחים בילו וויצטום באלפיים 8, כתיאור של שילוב אפשרי בין המישורים.
139. Paul De Man, "The Rhetoric of Temporality", in: Charles Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1969, pp. 173-209
140. אפשר היה גם להמשיך ולעקוב אחרי הקונפליקט הזה אצל עגנון ללא פנייה אל ההפשטה הפילוסופית. לדוגמה "מן השמים", אלו ואלו, ק"ע-קפ"א.
141. פרידריך ניטשה, הולדת הטרגדיה מרוחה של המוסיקה, עמ' 36.

142. י. פרנקל, "המשל", דרכי האגדה והמדרש, גבעתיים: יד למדרש, 1991, עמ' 323-393.
143. הכנסת כלה, שטופל בהרחבה בידי מירון, מצוי לטעמי בשדה שונה של משמעות, אם כי באותו מרחב סיפורי. הטרגדיה שפתרונה ב"תרנגול אקס מכינה" כפי שמכנה זאת שקד, הוא פתרון אוירופירי, לפי ניטשה, מכיוון שהוא מעמיד במרכזו גיבור שאינו אלא אדם פשוט, ולא ביטוי של כוחות. לצערי אין בדברים אלא הצעה לפתיחת הדיון בשאלת הרלוונטיות של ספר החסידים למחקר זה.
144. חיזוק מסוים לכך אצל לאור, חיי עגנון, 1998, עמ' 94.
145. גרשום שלום כותב על כך כבר במכתב הידוע לפרנץ רוזנצוויג מ-1926: "אלוהים לא יישאר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב אל חיינו". אפשר לראות בדברים של עגנון סוג של תמיהה על הראייה הזאת, ובכלל על עצם התפיסה של הציונות כשינוי כל כך רדיקלי ומהפכני: גרשום שלום, דברים בגו, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 33, וגם אצל אביעזר רביצקי, הקץ המגולה ומדינת היהודים, תל אביב: עם עובד, 1993.
146. ולטר בנימין, "תזות על ההיסטוריה", הרהורים, התל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 318-310.
147. דן לאור, חיי עגנון, עמ' 461-463. תחום זה של עיצוב כתבי עגנון לא נחקר ואיני מכיר אף עבודה על עיצובו של הכרך אלו ואלו. "הנרח", "פולין", "והיה העקוב למישור", והמדרור "סיפורים נאים של א"י" נוספו בשנת 1953.
148. אריה מורגנשטרן, משיחיות ושוב א"י במחצית הראשונה של המאה הי"ט, ירושלים: יד בן צבי, 1985, הוא הרמות המרכזית בכיוון מחקרי דומה שתופס תאוצה בשנים האחרונות. מורגנשטרן רואה את נקודת המפנה כחוג תלמידי הגר"א וחשובי הקץ סביב שנת ת"ר. למעשה הוא מציע בעקביות רבה ראייה אלטרנטיבית של הציונות כמשיחיות אקטיבית.
149. רוזנצוויג מדגים עד כמה יכולה להיות משונה צורת האמונה הזאת, אך היא באותה מידה בלתי נמנעת במידה שאדם רואה עצמו כיהודי. רוזנצוויג, כוכב הגאולה, ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ג, עמ' 180-185.
150. תפיסה כזו מצויה אצל קרמור בספרו תחושה של סיום. ראו Frank Kermode, *A Sense of an Ending*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 128-152.
151. דיונה של מיכל ארבל-תור מגיע למסקנות דומות ביחס ליצירה, אם כי בדרך מאוד שונה. העבודה שלה הופיעה לאחר הגשת העבודה הזאת לסנאט האוניברסיטה העברית ועם שהדברים האלה היו בשלבי עריכה אחרונים ולפיכך נעדרים מהדיון. ארבל, כתוב על עורו של הכלב, עמ' 58-83.
152. בניתוח של המושג "אתיקת הקריאה" אצל פול דה מאן עומד מילר באופן משכנע על כך שקריאה שהיא "באמת" דקונסטרוקטיבית, היא לעולם אפשרות תיאורטית בלבד, מכיוון שכל קריאה היא הכרעה קונסטרוקטיבית ולפיכך מחייבת מבחינה אתית: James H. Miller, *The Ethics of Reading*
153. העבודה של באנד הייתה מהפכנית לזמנה ובמידה רבה שינתה את פני מחקר עגנון והניחה יסוד למחקר הביוגרפי שלו. את הדעה המצוטטת הוא תומך בנימוק המתקבל על הדעת שקיים תרגום של היצירה לגרמנית: Arnold J. Band, *Nostalgia and Nightmare*, Berkley: University of California Press, 1968. pp. 283-284
154. בנדיקט אנדרסן, קהילות מדומיינות, עמ' 40. איון מעניין של הדיון הזה במיוחד בהקשר של תפיסת הזמן והדמיון הלאומי ראו: א" ד סמית', האומה בהיסטוריה, ירושלים: החברה

הישרדות

- ההיסטורית הישראלית, 2003. וגם, Guy Hermet, *Nazioni e nazionalismi in Europa*, Bologna: Il Mulino, 1996, pp. 120-124
155. דן מירון, "לבייתו של הז'אנר הזר". הרופא המדומה, עמ' 307-344.
156. נראה יותר שרומן התודעה לעולם עוסק בכישלון של יריעת העצמי. דוגמאות מאפיינות אפשר למצוא בוידויים של רוסו שבמידה רבה מתחיל את הז'אנר, וכן במודל של אותו ספר אצל אוגוסטינוס, שניצל לא משום שהצליח לדעת את עצמו אלא משום שהאלוהים הכיר אותו.
157. ולטר בנימין, הרהורים, עמ' 313. הערותיה של אריאלה אזולאי לדמות הזאת מעניינות ביותר. המלאך, אם כך, פוזל, הוא מביט לצדדים. אפשר רק לומר שעגנון לא היה מתנגד: Ariella Azoulay, *Death's Showcase*, Cambridge: MIT Press, 2001, pp.4-33
158. ראייה ברורה לכך מצויה בחזרה המכוונת של שמות מקומות הפורענות, שלעתים קרובות הם מקומות הפורענות שמתוארים בסיפורי פולין. דוגמה אחת למשל היא אותו מחנה פליטים איום שעליו מספרת גינגדל שבו הושמו היהודים הממוקם בניקלשפרוג (אורח נטה ללון, עמ' 311-312), שהוא מקום הגזרות בסיפור "בלבב ימים, אלו ואלו, תקל"ג.
159. בשביל פול דה מאן טיבה העקרוני של הלשון הפיגורטיבית שקריאה פיגורטיבית שלה היא לעולם אלגורית. הפיגורטיביות היא כאמור בריוק אותו הרגע שבו השפה פונה מעצמה: Paul De Man, "The Concept of Irony", *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 p. 165
160. שם, עמ' 51.
161. דן לאור, "מסע ושברו: פולין, קיץ 1930" בתוך: הלל וייס והלל ברזל (עורכים), חקרי עגנון, רמת גן: בר אילן, תשנ"ד, עמ' 272.
162. הלקין, שמעון, "על אורח נטה ללון", בתוך הלל ברזל (עורך), ש"י עגנון, מבחר מאמרים על יצירתו, תל אביב: עם עובד, 1962, עמ' 204.
163. Sean Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, p. 16
164. פוקו, "מהו מחבר", עמ' 43.
165. גרשון שקד, "המספר כסופר באורח נטה ללון", הספרות 1, אביב, 1968, עמ' 17-35.
166. ראו: דיונו של חבר בעגנון העוסק בנושאים קרובים מזווית שונה בתוך "בנערינו ובזקננו", שפורסם ב-1920: Hanan Hever, *Producing the Israeli Canon*, New York: Suny, 2002, pp. 46-66
167. אפשר לומר שאוניברסיטת בר-אילן מקיימת מעין אסכולה בחקר עגנון שנקודת המוצא שלה היא אי-ערעור על יציבות הקטגוריה של המחבר. דבר זה בולט במרבית המאמרים בביקורת ופרשנות.
168. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, Lincoln: Nebraska University Press, 1982, pp. 94-96
169. ראו דיונו הבהיר של מנחם ברינקר, "ריאליזם ודומות למציאות", טובב ספרות, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 92-109.
170. הירשפלד כותב על רישום של טייפולו שכותרתו "המוות פונה אל הקהל", ש"ברור שיש משמעות רצינית מאוד לציור. אבל אין לו פשר במילים או בסיפור. זהו מתח לא נפתר". אריאל הירשפלד, "טייפולו, אור, רעש", סטודיו 133, מאי-יוני 2002, עמ' 37.

171. ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התוגה", הרהורים, עמ' 15.
172. עגנון, תשל"ח, עמ' תכ"ט-תמ"ח. מירון מעמיד באמצעות הסיפור הזה הברדל בין עגנון ובין קפקא: דן מירון, הרופא המדומה, עמ' 199-200.
173. אמונה ירון, רפאל ויזור, דן לאור, ראובן מירקין (עורכים), קובץ עגנון, ירושלים: מאגנס, תשנ"ד, עמ' 81.
174. "חופת דודים", עמ' תכ"ט.
175. רות וייס, בספרה על הקנון היהודי, מתארת את יום הכיפורים כ"זמן הליכה המוסרי": R. Wisse, *The Modern Jewish Canon*, New York: The Free Press, 2000, pp. 163-189.
176. אורח נטה ללון, עמ' 8.
177. ש"י עגנון, אסתרליין יקרתי, תל אביב: שוקן, 1983, עמ' 260-261.
178. ש"י עגנון, אורח נטה ללון, ירושלים: שוקן, ת"ש.
179. ש"י עגנון, אלו ואלו, עמ' שנ"ו-שנ"ס.
180. ש"י עגנון, אורח נטה ללון. ירושלים: ת"ש, עמ' י. מהדורה מתוקנת ראו: תל אביב: שוקן, 1976, עמ' 8.
181. שפתי כהן והוא באור על שולחן ערוך, "אורח חיים", סימן שלט, סעיף קטן ט, קראקא, דפוס מייזליש, ת"ו.
182. מבנה הפרקים זהה לחלוטין, ובפרק הסיום לא ערך עגנון שינויים מלבד שני שינויי ניסוח שקשה לראותם כמהותיים.
183. Roland Barthes, "L'effect d'réale", in Z. Todorov (ed.), *French Literary Theory Today - a Reader*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 11-17.
184. גם בסיפור "פי שנים" בתוך ספר המעשים אנהנו מוצאים שהריח של בית הכנסת הוא בדיוק אותו הריח, אבל זה בתוך משק לא ריאלי מוחצן כשאור בוקע ממצח אביו של המספר. ש"י עגנון, סמוך ונראה, עמ' 131.
185. זו למעשה הטענה המרכזית של דה מאן כאשר הוא מנתח את הרטוריקה של הפיגורטיבי (rhetoric of tropes) של ניטשה, שמבוססת על האבחנה שהשיח של ניטשה פותח את עצמו לקריאה פיגורטיבית ומילולית/ספרותית ופילוסופית, ושכפילות זו היא מהותה: Paul De Man, *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 111-118.
186. Hayden White, *The Content of Form*, Baltimore: John Hopkins Press, 1987, pp. 1-25.
187. בוודאי איני עושה צדק לדיון המורכב בתיאולוגיה פוליטית, ואין לי כוונה לעשות זאת כאן. בתוך היצירה של עגנון הדברים סבירים. ראו: אוריאל טל, תיאולוגיה פוליטית והרייך השלישי, תל אביב: ספרית פועלים, 1989, עמ' 205-222.
188. סידרה אזרחי דנה בסיפור בצורה מעניינת אך היא אינה רואה אותו כחלק מהרצף שאני מעמיד כאן ומשום כך היא גם אינה דנה בקשר בין גרשם ואחיו: Sidra D. Ezrahi, *Booking Passage*, London: University of California Press, 2000, pp. 81-102.
189. Michel Foucault, *Aesthetics*, p. 150.
190. עגנון, מעצמי אל עצמי, תל אביב: שוקן, 1976, עמ' 128.
191. רולאן בארת, מות המחבר, עמ' 15-16.
192. M. Blanchot, *The Space of Literature*, p. 33.
193. *Political Romanticism*, Cambridge: MIT Press, 1991.

הישרדות

194. ברוך קורצוויל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, 1963, עמ' 68-54.
195. מיכל ארבל-תור, כתוב על עורו של כלב, עמ' 83.
196. א' דוריאנוב, ספר הבדיחה והחידוד, כך שני, ירושלים: אחיאסף וקרית ספר, תש"ה, עמ' 1024.
197. חנה ארנדט הייתה הראשונה שהצביעה על כך כשעסקה בשיתוף הפעולה בין הארגונים הציוניים לנאציים, ובמיוחד בדיון שלה בקסטנר ובפעולות של ועד ההצלה בבודפשט: אייכמן בירושלים, ד"ח על הבנאליות של הרוע, תל אביב: כבל, 2000. לכך כמוכן יש להסמיך את ספרה החשוב של עידית זרטל, זהבם של היהודים, תל אביב: עם עובד, 1994.
198. לואיג'י פירנדלו, "עם ערב, פרח גרניון אחר", סיפורי מסכות, ירושלים: כרמל, 2004, עמ' 53.
199. Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino: UTET, 1963, p. 427.
200. Elio Providenti, *Pirandello Impolitico*, Roma: Salerno editrice, 2000, pp. 137-141.
201. Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano: Adelphi, 1996, p. 119. אולי כדי להימנע מאנכרוניזם צריך לזכור שבתקופה המדוברת תמיכתו של האמן באופוזיציה הייתה פחות מובנת מאליה מכפי שהיא היום. מעבר לכך צריך לזכור שהפשיזם, לפחות ברובד המוצהר, הוא תנועה מהפכנית ואנטי-בורגנית. פוקו מראה שהקטגוריה של המחבר כ"מתנגד" המשטר היא תולדה של מקומו המיושב למדי בסדר הבורגני והחלפה של מעמדו החוץ-חברתי, במעמד פנים-חברתי "אופוזיציוני". יש באקט ההזדהות עם המהפכה מענה חלקי לצורך האנטי-בורגני המוצהר של פירנדלו.
202. ראו: Arcangelo Leone De Castris, "Pirandello e il fascismo", Ezio Lauretta, *Pirandello e la politica*, Milano: Mursia 1992, pp. 175-186.
203. Leonardo Sciascia, *Alfabeto Pirandelliano*, Milano: Adelphi, 1989, pp. 49-50. שאשא הוא אחד הפרשנים המעמיקים והמעניינים ביותר של פירנדלו, ושלושת הספרים שהוא פרסם עליו עקרוניים לכל דיון.
204. דומה שיותר מכול מתייחס כאן שאשא לעיקרון שעולה כביכול מתוך "הרי זה כך (אם כך אתם סוברים)": "Cosi è (se vi pare). בהמשך אבקש להראות שמדובר במראית עין של חתרנות בלבד: Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. I, a cura di Alessandro D'Amico; in pressa di Giovanni Macchia, Milano: Mondadori, pp. 453-509.
205. על מקומו המרכזי של טילגר בהתפתחות הדיון הביקורתי בפירנדלו יעידו מרבית המחקרים שעוסקים בתיאטרון שלו, התופעה בולטת במיוחד בביקורת האיטלקית. על כך ראו: Corrado Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze: La Ginestra, 1986; Luigi Pirandello: *nella storia della critica*, Metauro: Fossombrone, 1998.
206. עם זאת, ואולי באופן מובן, אלה היו יחסים קשים, נטולי חום אישי ואמביוולנטיים במיוחד לאור הנטייה של פירנדלו לשכוח ולהשכיח את תפקידו של טילגר בעיצוב התפיסה שלו את עצמו, על כך ראו: Lillina Tilgher, "Diamo a Tilgher quel che gli spetta nell'affermazione del teatro Pirandelliano", *Il Tempo*, 18.7.1961; Gian Franco Lami, *Introduzione a Adriano Tilgher: L'idealismo critico e l'uomo integrale del XX secolo*, 1990, Milano: A. Giufrè, p. 237.

207. זה אינו ציטוט מדויק אלא פרפרזה. הדברים עצמם הופיעו ב: Adriano Tilgher, *Studi sul Teatro Contemporaneo*, Roma: Libreria di scienze e lettere, 1928 (1922). לפני פרסומם בכתב הושמעו הדברים בעל-פה בחנוכת "חדר הספר" ברומא, בנוכחות פירנדלו ב-12.4.1922.
208. הראיות לכך הן רבות אך אפשר לראות שפירנדלו מסביר את עצמו לעיתונאי בצורה שהיא כמעט ציטוט ישיר ב: *Il Giornale d'Italia*, 21.10.1924. מצוטט אצל: Ivano Pupo, *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli: Rubettino, 2002, p. 276.
209. טילגר, שם, עמ' 162.
210. ראוי: Emilio Gentile, *Storia e interpretazione del Fascismo*, Bari: Laterza, 2002, pp. 86-87, 91-112.
211. הנספח הופיע תחילה ב-22.6.1921 בעיתון *L'idea Nazionale* ומסיבה כלשהי שקשה לעמוד עליה הוא לא מצא את מקומו בתרגום הספר לעברית.
212. המקרה הידוע שבין אלה הוא מקרה ברונרי שבו התחזה פועל דפוס מטורינו לפרופסור קנלה מוורונה שנחשב לנערך במלחמה. המקרה נדון שנים בערכאות האיטלקיות שאף פסקו שאין מדובר באדם הנכון. אשתו של הפרופסור לעומת זאת המשיכה לראות בו את בעלה. ויש כמובן עוד רבים, כולל זה שאליו מתייחס פירנדלו ב"האזהרה" שבסיום מתיא פסקל. על מקרה ברונרי ופירנדלו דיברה לאחרונה ליוה רושוני בכנס על "'היסטוריה וזיכרון" ברומא: Lisa Roscioni, *Gli inganni della memoria. Lo smemorato di Collegno*, Accademia tra cronaca e spettacolo in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti - Fondazione Goffredo e Maria Bellonci, Milano: Mondadori, 2005.
213. בראיון ל: *Il Giornale di Sicilia* 16-17.12.1922 (Pupo, *Interviste*, pp. 186-190).
214. *Il Pensiero*, 12.6.1926. הדברים האלה, כמו רבים אחרים, מופיעים גם בביוגרפיה הסמכותית של ג'ודיצ'ה: Giudice, *Pirandello*, p. 441.
215. Pupo, *Interviste*.
216. ראייה לכך, אם כי לא בלתי זקוקה לפרשנות, יש בדברים של מתיא פסקל שנאמרים בתגובה להערה של שיכור, ומצוטטים לעתים תכופות מדי כאמירה ישירה של פירנדלו על אופייה הדיקטטורי של הדמוקרטיה לעומת אופייה החופשי של המונרכיה: Luigi Pirandello, *Tutti I Romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano, 1973, p. 448. זו לדעתי גם הבעיה הבולטת בעבודה המעניינת של תומאס הריסון, המנתחת את הרומן כרצף של חזרה על תבניות: Thomas Harrison, *Regicide Parricide, and Tyrranicide in Il fu Mattia Pascal: Stealing from the Father to Give to the Son*, 1999, p. 193.
217. עם זאת, מוסוליני לא היה אדיש לחשיבות של הנציגות הבינלאומית של פירנדלו כמי שתמך גם באזוני עיתונאים זרים בפשיזם ואף באימפריאליזם הפשיסטי. מינויו לאקדמיה האיטלקית ב-1929 הוא ראייה לנקודות הזכות שצבר אצל הרוצ'ה. כידוע, ג'ורג'יו אמנדולה העלה בזמן פרשת מטיאואטי את ההשערה שזו הכוונה שמאחורי התמיכה של פירנדלו בשלטון.
218. דיון בצדדים האלה בספרים של ונה ודומברובסקי: Gian Franco Vené, *Pirandello Fascista la coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Venezia: Marsilio, 1981;

הישרדות

- Robert Dombroski, *La totalità dell'artificio*, Padova: Liviana, 1976; *L'esistenza* של *ubbidiente*, letterati Italiani sotto il Fascismo, Napoli: Guida, 1984. מהמכתבים של פירנדלו למוזה הנשית שלו, מרתה אבא, עולה תמונה מרתקת ומורכבת שתומכת רק חלקית בתפיסת העורך, בניטו אורטולני, שלפיה פירנדלו בסופו של דבר הרגיש נבגד על ידי הפשיזם. חלק מהבעיה נובע מכך שבמכתבים ניכר הרצון של פירנדלו להופיע בפני מרתה כנקי כפיים: Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Milano: Mondadori, 1995: 219.
- Providenti, *Pirandello Impolitico*.
220. המחזה תורגם גם לעברית: לואיג'י פירנדלו, להלביש עירומים, תרגום: ר' ליטוין וירון גולן, תל אביב: 1995; p. 415. Giudice, *Pirandello*.
221. Luigi Pirandello, "Lazzaro", *Maschere Nude*, vol. 2, p. 1159-1224.
222. Giudice, *Pirandello*, p. 416.
223. בורסלינו מגיע פחות או יותר למסקנה הזו בעקבות הכנס "פירנדלו והפוליטיקה": "Nino Borsellino, Pirandello e la Politica. Fatti e Opinioni di ieri e di e di oggi", *Rivista di studi Pirandelliani*, terza seria, N. 6\7 Giugno – Dicembre 1991, pp. 101-105.
224. R.De Felice, *Mussolini*, Torino: Einaudi, 1995 (1996), Vol 1, p. 672.
225. שם, עמ' 123.
226. כמובן שכמיטב המסורת נשאר מספר רב של שאלות פתוחות. העקרונית שבהן היא סיבת הרצח – לא ברור אם המניע היה ההתנגדות הפוליטית של מטיאטי למוסוליני או משום שעמד לחשוף את מעשי השחיתות שנרקמו סביב שליטתה של חברת סטנדרד אויל בשוק הנפט האיטלקי. על כך: Mauro Canali, *Il Delitto Matteotti*, Bologna: Il Mulino, 1997, ch. 8-9; Claudio Fracassi, *Matteotti e Mussolini, 1924: il delitto del Lungotevere*, Milano: Mursia, 2004.
227. על פרשה זו ועל הקונטוציות שלה למרד כנגד הרודנות ברומא ראו: Emilio Gentile, *Fascismo e antifascismo*, pp. 113-185.
228. בהקדמה לספר הראיונות מייחד לזה Pupo, *Interviste*, תפקיד עקרוני בהעמדת דמותו הציבורית-פוליטית של פירנדלו, עמ' 53. טלזיו אינטרלדי היה מאוחר יותר מהבולטים בפיתוח האנטישמיות ותורת הגזע של הפשיזם: Telesio Interlandi, *Contro Judaeos*, Roma: Stampa, 1938.
229. בכך בורסלינו, פרובינטי ואחרים מהדהדים את התפיסה העצמית של מוסוליני את מהלך הפשיזם. זו מייחסת חשיבות רבה במגוון צורות לשאלה מי היה שם בחפירות, וב-1919 (שנת התבוסה בבחירות ולכך הוקדש כתב-עת 1919), ומי היה במצער על רומא. בסופו של דבר מדובר בחלק מהמיתולוגיה של הפשיזם ראו: Camillo Pellizzi, *Problemi e realtà del Fascismo*, Firenze: Vallecchi, 1924, pp. 93-98.
230. פרינצ'י היה מראשוני הפשיסטים והתומכים של מוסוליני וייצג לאורך כל שנות המשטר את האגף הקיצוני של המפלגה. הוא היה ממנהיגי המפנה האנטישמי ותומך נלהב בכרית עם הנאצים. מילא תפקיד חשוב ביישוב המשבר של מטיאטי באמצעות המעבר לדיקטטורה, מונה בעקבות זאת למזכיר המפלגה הפשיסטית, ובמשפט קיאטי, שבו נשפטו רוצחי מטיאטי, הוא שימש כסניגור, דבר שהוביל להרחתו בסופו של דבר על ידי מוסוליני. ראו: Guido Nozzoli, *I Ras del Regime*, Milano: Bompiani, 1972. גרימאלדי ובוצטי מציירים תמונה קומית תוך שימוש נרחב בעיתונות סטירית שהרבתה ללעוג לו:

- Grimaldi eBozzetti, *Farinacci, il più fascista*, Milano: Bompiani, 1972, pp. 62-68
231. מצוטט בתוך: Claudi Fracassi, *Matteotti e Mussolini 1924: il delitto del lungotevere*, Milano: Mursia, 2004, p. 379
232. *Il Giornale d'Italia*, 21.10.1924 (Pupo, *Interviste*, pp. 276-279)
233. הרברים נמצאים בצורה מגובשת יותר בסיפור "המלכודת": "הבט זוהי המחשבה המסעירה אותי והעושה אותי פראי ונרגז כל-כך! החיים הם הרוח, החיים הם הים, החיים הם האש; החיים אינם אלא האדמה המתקרשת והעוטה צורה. כל צורה היא מוות. כל מה שנוטלים במצב מותך ועתה הוא מתקרב ומתמצק ומגליד ועוטה צורה קבועה בתוך הזרימה המתמדת, הבוערת והמעורפלת – הוא המוות". לואיג'י פירנדלו, "המלכודת", סיפורי מסיכה, ירושלים: כרמל, 2004, עמ' 57.
234. *L'impero* 19.9.1924
235. ולראיה ההקדמה שכתב עגנון לאלכום לכבוד יובל השמונים של בן גוריון. הנסיבות אמנם שונות, אבל האירוניה מצויה: Ohad Zmora, Moshe Barkai, Nahum Pundak, Ira Stockman (ed.) *Days of David Ben Gurion*, New York: Grossman Publishers, 1967, pp. 8-9
236. Pupo, *Interviste*, p. 278
237. המשפט התנהל ביוני 1927 והנאשם נמצא בלתי שפוי לחלוטין.
238. בריאיון שנותן פירנדלו באותם הימים ל"איטנרלנדי" הוא נדרש לשאלה מהי נורמליזציה, ותשובתו היא שבמובן שאליו מתכוון "הצד השני" זו אינה אלא מוות: Pupo, *Interviste*, p. 266
239. הנאום כולו: Benito Mussolini, *Opera Omnia*, Firenze: La Fenice, V. 21, 1956, pp. 56-59
240. התרגום אינו יכול להעביר בצורה מלאה את האמביוולנטיות של הלשון המרמזת גם על האימפוטנציה של האופוזיציות. ראשיתו של הדיון בהיבט הזה של הלאומיות מצוי אצל ג'ורג' מוסה ולאחרונה גם בעבודות של ברברה ספקמן ואנדרו מוסה: Mosse, *Nationalism and Sexuality, respectability and abnormal sexuality in modern Europe*, New York: Fertig, 1985; Barbara Spackman, *Fascist Virilities, rhetoric, ideology and social fantasy in Italy*, Mineapolis: University of Minesota Press, 1996; Andrew Hewitt, *PoliticalInversions: homosexuality, fascism, & the modernist imaginary*, Stanford: Stanford University Press, 1996
241. אין הוכחה טובה לכך מהסיסמה של ארגון הנוער הפשיסטי בלילה (balilla): בנים גילאים 14-8) credere obbedire sacrificare – להאמין לציית להקריב. ארגון הנוער הפשיסטי הוא נושא סבוך בפני עצמו, על כך ראו: Carlo Galeotti, *Saluto al duce! i catechismi del*; *Balilla e della piccola italiana*, Roma: Gramese, 2001 כמו כן הפרק הרביעי בספרה של בן-ג'יאת: Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, pp. 93-122
242. Roberto Farinacci, *Un Periodo Aureo del Partito Nazionale Fascista*, 1927, p. 185
243. הנושא נדון בהרחבה בעיקר בנוגע לגרמניה, למרות ששאלת האויב של הפשיזם האיטלקי נשאר מטופל בכפוף לחקירות אחרות.
244. כלומר המוות כיסוד האינדיווידואל, כפי שמגדיר זאת ננסי, הוא גם הגבול של הקהילה המתנגדת. הדבר עולה בצורה יפה בהערת שוליים לדיון שלו במחנה הריכוז באמצעות

ציטוט מסיפור של ניצול מחנה, רוברט אנטלם. ראו: Nancy, *Being Singular Plural*, p. 79

245. במובן מסוים נושא זה מצוי בכל המחלוקות על הפרשנויות לפשיוס. חוקרים שהצביעו על הקשר ההרוק שבין הפשיוס ובין האנטי־פשיוס ועל כך ששתי התנועות חלקו את הרחף המהפכני ואת ההכפפה העקרונית של היחיד גורלו ומותו לאינטרס הכללי של העם. עם זאת דומה בעיניי שההבדל יותר משהוא נעוץ בהבנה של מלחמת המעמדות, קשור בהבנה של היחיד. הפשיוס לעולם אינו חוזר אל היחיד ואינו רואה בו מטרה, אלא חלק מהקיום של האומה, ואילו הקומוניזם, ולו גם באופן אוטופי למדי, מכוון אל אושרו של היחיד. על כך במיוחד נולטה, Ernst Nolte, *Three Faces of Fascism*, ואת דה פליצ'ה: Renzo De Felice, *Fascismo Antifascismo, Nazione*, Torino: Einaudi, 1996, pp. 141-218

Giudice, *Pirandello*, p. 421. 246.

247. קשה לדבר על האידיאולוגיה הפשיסטית מכיוון שזו, באופן שהודגם כבר יותר מפעם אחת, חומקת מהגדרה וכוחה כאידיאולוגיה נובע מעצם היכולת שלה להכיל יסודות הטרוגניים למדי תחת מטרייה אחת שמומנת על ידי הרוצ'ה. ישנה סברה, שמקורה בקרוצ'ה וגובטי, ולפיה הפשיוס הוא תנועה "לא רצינית" שאין בה מחשבה חדשה, ובמידה רבה הדיון של נולטה תומך בהשקפה זו כשהוא רואה בפשיוס האיטלקי בעיקר תגובה לקומוניזם. דומה שהדיונים של ג'נטילה, דה פליצ'ה, שטרנהל ואחרים מספקים גיבוי לטענה שהאידיאולוגיה הפשיסטית בהחלט קיימת ומספקת מסגרת מוגדרת לשלטונה הארוך. על כך: ז' שטרנהל, מ' שניידר, מ' אשרי, יסודות הפשיוס, תל אביב: עם עובד, 1986. הספר הזה מפרש את הפשיוס האיטלקי בעיקר באמצעות הקשר שלו להגותו של סורל ובאמצעות המסורת של הסינדקליזם המהפכני. ראו: Emilio Gentile, *Origine dell'Ideologia Fascista*, 1975; E. Nolte, *Three Faces of Fascism*, p. 246

248. אפשר עם זאת להתווכח עם נקודת המוצא של הספר כולו שמדבררת את הפשיוס כתנועה שהפעילים בה היו מודעים לרשע הטמון בה והסתירו אותו במגוון דרכים. בין הרוגמאות שכן גיאת מביאה בעצמה אפשר לדעתי לראות שאפילו האינטלקטואלים מאמינים שהפשיוס אם אינו טוב הוא לפחות הרע במיעוטו. על כך: Ben Ghiat, *Fascist Modernities*; פירנדרלו הרבה לשהות באמריקה וזכה בה לפופולריות רבה, עד כדי כך שהתיאטרון היהודי בניו יורק תרגם ממחזותיו והציגם, על פי דיווחו של פירנדרלו עצמו. את השקפתו על אמריקה ביחס לפשיוס הוא מציג בהרחבה במספר רב של ראיונות, ראו לדוגמה ב-8 במרץ 1924 כשהוא חוזר משם: Pupo, *Interviste*, pp. 225-230

249. כאמור בן-גיאת מרחיבה על האופן העקיף שבו כפף השלטון את האינטלקטואלים על ידי פרסים ומענקים ואפשרויות תעסוקה. עם זאת צריך לציין שאלה לא מנעו מרבים להפוך לאנטי-פשיוסטים עם הידרדרות הדיקטטורה. יש גם ראיות לא מעטות לכך שההטרוגניות התרבותית שהשלטון היה מוכן לקבל שומטת את הקרקע תחת הטיעון. המקרה של רומאנו בילנקי נראה לי מייצג לעניין זה: Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, pp. 123-170

Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, p. 119

250. פוקו, מהו מחבר.

251. גם כאן המכתבים למרתה אבא הם המקום החשוף ביותר של פירנדרלו כאדם וכיוצר: Luigi Pirandello, *Lettere A Marta Abba*, Milano: Mondadori, 1995

252. פירוש הדברים אינו ברור כל צורכו ובהחלט ייתכן שפירנדלו מתייחס למטיאויטי בנקודה זו. הדברים נאמרים בריאיון לטלסיו אינטרלנדי והם מדויקים מכיוון שפירנדלו הגיב על הריאיון הזה כרי לדייק את הנקודה שהתפרשה כאילו הוא קרא לבטל את העיתונות האופוזיציונית. הטקסט המלא ראו: Pupo, *Interviste*, pp. 265-267. (L'impero, 23.9.1924)
253. באחד המכתבים היפים ביותר של פירנדלו למרתה אבא הוא כותב מברלין על יחסיו אתה. הוא מסביר לה את מצבו הקיומי ותולה בה את המפתח להשבתו לחיים: "אני מת כגבר, מת וקבור, ואני עוודי חי, מרתה, חי באופן נואש, חי ללא חיים" Pirandello, *Lettere A* Marta Abba, p. 107
254. אפילו קרוצ'ה, שכאמור לא שפט בחיוב את הרומן, ראה בו נקודת מפנה: Benedetto Croce, *La Letteratura della nuova Italia*, Roma-Bari: Laterza, 1929, vol. VI, pp. 337-338
255. Giudice, 1963, p. 179
256. הפרשנויות האלה מרובות; ג'ודיצ'ה כמוכן, אבל גם כותבים רבים אחרים. לדוגמה: Sarah D'alberti, *Pirandello Romanziere*, 1967, Palermo: S.F. Flaccovio editore, p. 71
257. ישנם כמוכן ספרים שעוסקים גם בכך, והם אכן מאתרים בתוך מתיא פסקל התייחסויות לטירוף, אך גם בעבודות אלה מתיא פסקל, תופס מקום שולי למדי: Elio Gioanola, *Pirandello e la Follia*, Genova: Il Melangolo, 1983
258. ספר נוגע ללב שעוסק בנושא הזה ואחרים הקרובים לו נכתב על ידי נכדתה: M.L.A.D'Amico, *Vivere con Pirandello*, Milano: Mondadori, 1990
259. כל אלה, כולל השינויים שנערכו בטקסט, מצויים במהדורה השלמה שנערכה בידי ג'ובאני מקיה. הציטוטים ממהדורה זו: L. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, V.1
260. שאשא, באחת המסות המבריקות על פירנדלו, מתאר בצורה מבררת למדי את הספרייה של מתיא פסקל המבוססת על הספרייה העירונית של אגריג'נטו. לראיה מביא שאשא מכתב שפירנדלו הצעיר כתב לפרופסור שלו בבון ובו דווח על ביקור בשליחותו בספרייה. הטקסט משעשע למדי וכפי שמראה שאשא אין ספק שהוא גם המודל לספרייה ברומן. על כך ראו: Leonardo Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo: Sellerio, 1999, pp. 128-139
261. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, V.1 p. 578
262. לואיג'י פירנדלו, האיש שנקרא מתיא פסקל, תרגום: מנחם הרטום, תל אביב: מקור, תש"כ.
263. לואיג'י פירנדלו, מתיא פסקל המנוח, תרגום: מרים רודא, תל אביב: עם עובד, 1966.
264. Alessandro Manzoni, *Opere*, UTET, Torino, 1990, pp. 221-240
265. עם זאת יש לומר שישנם דינאים רבים שמוצאים שרידים של הקומדיה במקומות אחרים. ראו: Donatella Stocchi-Perucchio, *Pirandello and the Vagaries of Knowledge*, Saratoga: Stanford French and Italian Studies, ANMA Libri, 1991, p. 121
- פירנדלו על הקומדיה: Pirandello, *Saggi Poesie Scritti Varii*, Milano: Mondadori, 1969, pp. 305-361
266. Dante Allighieri, *La Divina Commedia*, Roma: Newton, 1993, pp. 65-71
267. אבחנה שכזאת במצב הפוסטמודרני עשויה להישמע מיותרת לחלוטין אולי, אבל היא

- אינה מובנת מאליה בתקופה ובוודאי שאינה מיותרת אם נביא בחשבון את הנטייה לראות בפירנדלו נטורליסט מומר. על כך ראו: Umberto Artioli, *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari: Laterza, 2001
268. Dante, *Inferno*, Canto I, pp. 112-117
269. מראות אלוהים לדנטי אליגיאר, מתורגם לעברית מלאכת הרופא שאול פורמיגיני, טריאסט: לליוד אוהוסטריאקו, תרכ"ט, 1869, עמ' 5.
270. ככלל, מקומו של המשורר בעת העתיקה היה שונה למדי, ובמיוחד במקרה של וירגיליוס. על כך ראו: Eckard Lefèvre, "Virgil as a Republican", Hans Stahl (ed.) *Vergil's Aeneid*, London: Duckwoth, 1998, pp. 101-118
271. שש נפשות מחפשות מחבר, הוא רק דוגמה אחת. התבוננות מנקודת מבט כזאת בחלקים רבים של התיאטרון הפירנדלי תעלה שאחד החידושים העקרונים של פירנדלו הוא בדיוק בנקודה זו, השבה וחוזרת באובססיביות, לפעמים בצורה של מיתות כפולות ומשולשות ולפעמים בצורה של סוגי מוות שונים – "רוחני", "אישיותי" ו"ביולוגי".
272. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 51
273. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*,
274. Croce, *Storia Letteraria d'Italia*, 1929, pp. 337-338
275. כאמור התוספת הזאת לא תורגמה יחד עם הספר לעברית, וככל הנראה נראתה בעיני המתרגמת או בעיני ההוצאה בלתי שייכת לטקסט. לכשעצמה מעידה ההשמטה על כך שהקשר בין הספר ובין התוספת אינו הכרחי במיוחד. זו בוודאי אינה אלא השערה.
276. הביבליוגרפיה הפירנדלית כבר הגיע לממדים כאלה שכל ציון הוא חלקי בלבד. עבודות נוספות שעוסקות במחיי פסקל מצוטטות לאורך הפרק. ספרים שמוקדשים לרומן הם: Ezio Lauretta, *Come Leggere il Fu Mattia Pascal*, Milano: Mursia, 1975; F. Eduardo, *L'occhio di Mattia Pascal*, 1978; N. Borsellino, *Lo Strappo nel cielo di carta*, 1988
- הניסיון העדכני ביותר, ואחד המאתגרים ביותר, הוא זה של דונטלה סטוקי-פרוקווי המבקשת לחזור אל הקריאה האוטוביוגרפית דרך בדיקה של אופציות פוסטמודרניות לקריאה ברומן. הטיפול שלה ברומן מרתק והיא מגיעה לתובנות שאינן בלתי רלוונטיות למחקר זה: D. Stocchi-Perucchio, *Pirandello and the Vagaries of Knowledge*
277. הניתוחים של מרקוני מאירי עיניים והמקורות שהוא נסמך עליהם מסכמים היטב את המסורת הפרשנית עד לתקופה שבה הוא כותב, אבל הדיון שלו סובל משתי מגבלות מבחינת הדיון הזה: האחת טכנית באופייה ונובעת מכך שמרקוני עוסק רק בתיאטרון, ובאופן שבו התמה של המוות מכוננת את ה"דמות", והשנייה עקרונית יותר ונובעת מכך שתפיסת המוות שלו היא בסופו של דבר דיאלקטית, והאנאליזה שלו יוצאת לדרך מתוך קבלה של הניסוח של טילגר. ראו: Emo Marconi, *La Finzione Scenica*, Parma: Maccari, 1969, pp. 67-99
278. פירנדלו וטילגר משתמשים במינוח הזה בהשפעת הפילוסופיה הגרמנית ובמיוחד זו של הגל. על כך: K. Löwith, *From Hegel to Nietzsche*, 1991, pp. 31-44
279. ישנה מסורת של קריאה חברתית ברומן שמתחילה עם הגילוי מחדש של הרומנים של פירנדלו בשנות ה-60, ומתחילה בעבודות של ליאונה דה קסטריס ואחרים: Arcangelo Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari: Laterza, 1966; Lucio Lugnani, *Pirandello*,

- Letteratura e Teatro*, Firenze: La nuova Italia, 1970; Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli: Guida, 1972
280. הקביעה הזאת אצל הגל היא קודם כול בעלת אופי אתי. המשמעות היחידה של האתיקה היא במפגש שלה עם האחרים, מפגש שבסופו של דבר בא לידי ביטוי בצורתה של המדינה. כך לפחות אני קורא את הדיון של הגל במוסר בפילוסופיה של המשפט: C. F. Hegel, *The Philosophy of the Right*, Oxford: Clarendon Press, 1991, pp. 104-111
281. הרעה הזאת השתרשה כבר בביקורת פירנדלו המוקדמת, אצל מבקרים כמו רנטו סרה וקמילו פליצי: Pellizzi, Camillo, *Le lettere italiane del nostro secolo*, 1929, Milano: Libreria d'Italia, p. 379; Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, Palermo: Sellerio, 1994
282. במובנים רבים הרומן שייך יותר לתקופת הדיון שלנו מאשר מתיא פסקל, אבל דווקא משום כך אי-אפשר להתעלם מהבעיות התיאורטיות העולות מהאחיזי הפרשני ביניהם, בעיקר אם מתבוננים מנקודת מבט פוליטית. דוגמה טובה לכך היא הבעייתיות הברורה של הקישור הפרשני שעושה שאשא ביניהם כשהוא מוצא הבדל מהותי בין הסימונות של הסיפורים שלמען האמת הם דווקא דומים למדי: Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, pp. 38-39
283. Maria Maślanka Soro, *Il Tema della morte nella narrativa di Luigi Pirandello*, Firenze: Ladi editore, 1990, p. 86
284. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano: Mondadori, 1992, p. 164
285. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, p. XXIII
286. בסיס הדיון הוא סביב השאלה אם המרקסזם הוא תיאור מדעי של החברה או פילוסופיה של ההיסטוריה. העמדה של ג'נטילה היא האחרונה ומשום כך הוא אינו מוצא במרקסזם אלא העמדה על הרגליים של העולם שהגל הפך. במקום המטריאליזם הוא מניח את המציאות כפרקסיס של היחיד בחברה, יחיד שאינו קיים אלא כהפשטה מחוץ לה: G. Gentile, *Origine e Dottrina del Fascismo*, Roma: Istituto Nazionale di Cultura, 1934; Daniela Coli, *Giovanni Gentile*, Bologna: Il Mulino, 2004, pp. 76-78
287. תולדות הטקסט כאמור ידועים היטב ומסוכמים גם אם בפרשנות מצומצמת על ידי מקיה: Luigi Pirandello, *Tutti I Romanzi*, p. 1047
288. כפי שכבר ציינתי ביחס לראיונות העיתונאיים של פירנדלו, אין סיבה לייחס לו סמכות עדיפה בקריאת היצירות שלו עצמו. לעתים נדמה שפירנדלו ממשיך למעשה ויכוחים שהיו חלק מהיומיום שלו, אך לגבינו הם עלומים ומה שנשאר מהם לא יכול להיחשב לפרשנות מעמיקה של היצירות עצמן. דוגמה טובה לכך מצויה בריאיון שנתן פירנדלו ב-1924. *Il Giornale d'Italia*. ראו אצל Pupo, *Interviste*, pp. 248-251
289. Alberto Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura Italiana*, 1972, pp. 413-414
290. ראו את הסיכום של שאשא לדברים: Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, pp. 92-94
291. הדיון בשאלה הזאת ארוך מאוד. תיאור ממצה שלו אצל מנחם ברינקר, "ריאליזם ודומות למציאות".
292. Pirandello, Luigi, *Tutti I Romanzi*, Vol 1, p. 585
293. שם, עמ' 586.
294. גם ביחס לנקודה הזאת נראה לי שההשפעה המרכזית על פירנדלו היא הגל. בנושא זה

- יש להפריד, על פי אדורנו, בין הגל המוקדם של הפנומנולוגיה להגל המאוחר המדגיש את הקשר בין הרוח ובין הסובייקט הריאלי. עם זאת פירנדלו בוודאי אינו שיטתי בדיון הפילוסופי שלו, לכך ראו: T. W. Adorno, *Hegel, Three Studies*, Cambridge: MIT Press, 1993, p. 21; Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie*, pp. 987-989
295. Robert Paul Resch, *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkley: University of California Press, 1992, pp. 205-213; Elliott Gregory, *Althusser: the Detour of theory*, London: Verso, 1987, pp. 162-193
296. הדברים מצויים בתת-סעיף שנקרא "בין שתי מיתות". דרך כתיבתו של ז'יזק היא כזו שציטוט ממנו באורח בלתי נמנע יסיט את הדיון: Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, London: Verso, 1999, pp. 152-161
297. לפי ז'יזק זהו אותו תהליך שעומד בלב הפיצול המודרני בין הדבר למציאות שלו כדימוי. הטעון מודגם באמצעות סצנת המסעדה בסרט ברזיל, כשהסועדים אוכלים דבר דמוי צואה כשמעל תמונה של מעדן. זו כמובן דוגמה קיצונית, על סף הפסיכוטי, של קריסה מוחלטת של הסדר הסימבולי. פירנדלו באופן ברור מצוי על סף הקריסה הזאת, אך נמנע ממנה בכל מחיר. שם, עמ' 158.
298. מישל פוקו, תולדות המיניות, עמ' 93.
299. כאמור המקרה הסעיר את איטליה בין 1927 ל-1931. הראיונות מצויים אצל Pupo *Interviste* וברבריה של רושני: Roscioni, *Gli inganni della memoria*: Leonardo Sciascia, *Il teatro della memoria*, p. 28 על תולדות הטקסט של המחזה: Stefano Giannini, "La passionale genesi di Come tu mi vuoi", *Rivista di letteratura italiana*, XX, 2, 2002, p. 217
300. שאשא לרוגמה מדרווח על המעורבות המוחלטת של כל סביבתו בריווחים של העיתונות על הפרשה: שם, 1981, עמ' 18.
301. דבריו של פירנדלו ביום השנה לצעדה על רומא הם ביטוי כמעט מדויק של העיקרון הזה. על תפקידו של הרצון ביצירת הדימוי העצמי האימפריאלי של איטליה הפשיסטית ראו את המסה החשובה של מריו איסנג'י: Mario Isenghi, *L'Italia del Fascio*, Firenze: Giunti, 1996, pp. 105-123 (117)
302. *Maschere Nude*, vol. V. המחזה תורגם לעברית לראשונה בשנת ת"ש על ידי לאה גולדברג: לואיג'י פירנדלו, הרי זה כך (אם כך אתם סבורים), תרגום: לאה גולדברג, תיאטרון הבימה תל אביב, ת"ש.
303. גרמשי כתב באריכות על המחזה גם במפתח הפרשני הזה. ראו: Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare) commento di Antonio Gramsci*, Roma: l'Unità, 1993; Gigi Livio, *Il Teatro in Rivolta*, Milano: Mursia, 1976, pp. 97-100
304. הדיון כאן בעייתי ונוגע בשאלה של יצירת הסובייקט המודרני. נראה לי שבאופן גס אפשר להפריד בין ההשקפות שרואות את המנגנון הזה כאידיאולוגי (מרקס), לבין השקפות שרואות את המנגנון הזה כאתי (הגל). נראה לי ברור שבמקרה של פירנדלו מדובר בתפיסה הגליאנית. על כך: Shlomo Avineri, *Hegel's Theory of the Modern State*, Cambridge, 1972, pp. 176-193
305. במילים אחרות, את הדבר שעליו עגנון מתאבל פירנדלו חוגג, בעצם כפי שחוגג זאת גם הרצל כאשר באלטנוילנד פרידריך לונברג קורא בעיתון ידיעה על מותו שלו במהלך

- טיפוס הרים. תיאודור הרצל, אלטנוילנד, תרגום: מרים קראוס, כבל, 1997.
306. המושגים האלה שאולים מהדיונים של בודריאר במצב הפוסטמודרני, ואף שהוא אינו נזקק למלחמה הגדולה, דומה בעיניי שהרברים רלוונטיים: Jean Baudrillard. *Simulations*, New York: Semiotext[e], 1983; *Lo Scambio simbolico e la Morte*, Milano: Feltrinelli, 2002
307. ההתייחסות כאן היא לאבחנות של דלז וגואטרי בקפא, כאשר הם מזהים פעילות פוליטית בכל אקט של ספרות מינורית. המקרה שלפנינו שונה מכיוון שצריך יהיה להתפתל במידה לא סבירה כדי לראות בפירנדלו "ספרות מינורית", ראו: ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפא – לקראת ספרות מינורית.
308. לדיון מרתק בקשר שבין הביקורת הספרותית של דה סנטיס ובין בניית האומה האיטלקית ראו: Ezio Raimondi, *Letteratura e Identità Nazionale*, Milano: Bruno Mondadori, 1998, pp. 1-29
309. כאמור, דעתי היא שלא ניתן לגשת אליה בלי שמבינים תחילה את מתיא פסקל, וזאת מן הסתם גם הסיבה לכך שעושים בה שימוש נרחב להבנה של מתיא פסקל. דוגמה לבעיות העולות מגישה כזאת ראו ב: Giorgio Barberi Squarotti, "La Morte in Scena", in Laretta (ed.), *Pirandello e La Politica*, 1992, pp. 27-65
310. ראו האבחנות הרלוונטיות חלקית של בנדיקט אנדרסון: אנדרסון, קהילות מדומיינות, 1991.
311. אני לא מחדש בהצבעה על הקשר בין נסיבות חייו של פירנדלו לקורותיו של מתיא פסקל, אך לא מצאתי התייחסות לשאלת מקור ההון של פסקל. ג'ודיצ'ה (1963) מתייחס בהרחבה להתרוששות, אך אינו עומד על עניין זה בתוך היצירה.
312. Adam Smith, *An inquiry into the nature and causes of The Wealth of Nations*, New York: The Modern Library, 1937, p. 621
313. George Simmel, *The Philosophy of Money*, London and Boston: Routledge & Keegan Paul, 1978, p. 183
314. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, p. 326
315. הדברים מופיעים בהערות שעורך מקיה, גם הוא וגם ג'ורג'ו פטריצי במהדורה של גרונטי רואים בדברים רק "פירוט" שהושמט במהדורות הבאות: Pirandello, *Tutti i Romanzi*, pp. 1005-1006; *Il Fu Mattia Pascal*, Milano: Garzanti, 1991, p. 10
316. דומה שהקריאה הפסיכואנליטית המוצלחת ביותר בפירנדלו מצויה אצל גארדיר: Jean Michele Gardair, *Pirandello, Fantasmies et Logique du Double*, Paris: Larousse, 1971
317. מתיא ואביו מקבילים אפילו בכך ששניהם דואגים לקיום המשפחות שלהם: האב באמצעות הפיכת הנכסים הניידים לנכסים דלא נייד, ומתיא בכך שהוא באופן בלתי רצוני אמנם מעביר את הנכסים למלאנו, המקיים את בנו האחד, ובאמצעות מותו הראשון הוא מעביר בן אחר לפומינו העשיר, הנוטל את רומילדה אשתו ורואג לה ולמעשה גם מספק ילדה חדשה במקום זו שמתה למתיא פסקל בראשית הסיפור. גם מבחינת האישיות לא ברור עד כמה שונים האב והבן זה מזה. מתיא פסקל בסופו של עניין מנצל גם הוא את ההזדמנות שנופלת לידיו באמצעות ההימורים כדי לעמוד ברשות עצמו. דמיון נוסף מצוי גם ב"חיות" ובחיוניות של מתיא פסקל, שעליה מסכימים מרבית הפרשנים של הרומן ושגם בה קיים דמיון לזו של האב. ראו: Macchia, *Pirandello o La Stanza della Trotura*, p. 167

הישרדות

318. שם, עמ' 40.
319. Pirandello, *Tutti I Romanzi Vol. I*, pp. 371-372.
320. שם, עמ' 374.
321. צד זה של העניין נרמז ללא ספק בתיאורו של אותו אנגלי מליברפול שהפסיד לא רק את כספו אלא גם את המטען שנשא והחזיר את הספינה כשהיא קלה גם ממשקלו שלו לאחר שהתאבד. שם, עמ' 325-326. הדיון הזה, אגב, דומה לדיון שהתנהל בסוף המאה ה-19 באנגליה, שם הוא מוגדר כהבדל שבין gaming הג'נטלמני, שבו זירת ההימורים היא עוד זירה שבה אופיו של אדם מוכח ושיש בו מרכיב של מיומנות, לעומת gambling הבלתי מוסרי והקשור לתפיסה המודרנית של רווח באמצעות מזל, ספקולציה ורמאות לשמה. ראו גם: J. Jeffrey Franklin, *Serious Play*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 36.
322. Pirandello, *Tutti I Romanzi Vol. I*, p. 383.
323. מדובר כמובן בפרגמנט 233 הידוע ב"מחשבות", אבל התייחסויות לנושא מצויות גם ב"מכתבים הפרובנציאליים" המכתב ה-9.
324. Thomas Galsky, *The Handbook of Pathological Gambling*, Springfield: Charles C. Thomas, 1987.
325. שם, עמ' 390-391.
326. שם עמ' 393.
327. עד כמה זו רגישות של זמנה אפשר לראות אפילו בדרך שבה עוסק ביאליק בפוגרום קישניוב ב"בעיר ההרגה", ראו בעניין זה את דיונו של דן מירון, בעיר ההרגה – ביקור מאוחר, עמ' 71-154, במיוחד 108-109.
328. Pirandello, *Tutti I Romanzi Vol. I*, pp. 393-394.
329. כמעט כל הגרסאות של האקזיסטנציאליזם, כולל זו של סארטר, מבוססות על ההנחה שהמצב הקיומי של האדם ה"רגיל", השייך ל"הם" כרוך בהכחשה של ידיעת המוות, של האבסורד הקיומי. מותו של פסקל וההתמודדות עם הקיום הנובעת ממנה עשויים להיראות כ"פטפט" בעיני היידגר, אך אין להכחיש שזו מקשה על התזה שהמצב האנושי הוא התכחשות לרבר ידוע ומובן עד זרא. ראו גם: רן סיגד, אקזיסטנציאליזם – המשך ומפנה בתולדות התרבות המערבית, ירושלים: מוסד ביאליק, 1981, עמ' 232-241.
330. מישל פוקו, "מהי נאורות", בתוך: עזמי בשארה (עורך), הנאורות – פרויקט שלא הושלם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 88.
331. Charles Baudelaire, "The Salon of 1859", in: Jonathan Mayne (translator and editor), *Art in Paris 1845-1862*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, pp. 144-149.
332. בכך נוגע פירנדלו בתמה מרכזית של הספרות ההומרית המרבה לעסוק ביצירה של האנושי מתוך ההכרח למות אל מול האפשרות לזכות באלמוות בספרות.
333. זה תרגום ארעי של הדברים. המונח האנגלי ל"*Eigentlichkeit*" הוא Authenticity. כבר באנגלית התרגום הוא בעייתי והמעבר לעברית הוא חסר משמעות כיון שלאותנטיות אין משמעות אותנטית בעברית, שאולי בצדק אינה מכירה בבעיה הזאת.
334. Jacques Derrida, *The Gift of Death*, pp. 43-44.
335. רן סיגד, אקזיסטנציאליזם, עמ' 25; C. F. Hegel, *The Phenomenology of the Spirit*, trans: A. V. Miller, 1977, p. 144.

336. זאת הנקודה שבה פוקו מסיים את הדיון שלו בהיסטוריה של המיניות, עמ' 91-93.
337. ז'אן זאק רוסו, מאמרים, תרגום: עדו בסוק, ירושלים: מאגנס, תשנ"ג, עמ' 136.
338. שם, עמ' 147.
339. Pirandello, *Tutti I Romanz Vol. 1*, p.1005.
340. Pirandello, *Berecche e la Guerra*, Milano: Mondadori, 1993, pp. 1-52.
341. הרברים אסופים עתה בתוך מהדורה של אחת המסות היפות והמעמיקות על מלחמה וספרות, שכמו שאר הכתבים המעטים שהשאיר אחריו רנטו סררה, מדגישים את ה"בזבוז ואת פרי הבזבוז": Renato Serra, *Esame di Coscienza di un letterato*, p. 11.
342. שם, עמ' 12.
343. Pirandello, *Berecche*, p. 10.
344. קריאה בדפי מלחמה של קרוצ'ה מעלה זווית מעניינת על אותו העניין, אף שהוא מזהיר מפני דמוניזציה של האויב, "משום שאתו צריך יהיה לחיות, למחרת המלחמה", הוא אינו מהסס לקבוע שמתוך המלחמה תיוולד אירופה חדשה: Benedetto Croce, *Pagine sulla guerra*, Bari-Roma: Laterza, 1919, pp. 45-49.
345. Luigo Pirandello, *Berecche*, p. 28.
346. לאחרונה יצא לאור ספר הכולל את חלופת המכתבים בין האב לבן בזמן המלחמה. המכתבים שמגיעים עד לנפילת הבן בשבי קרובים מאוד ברוחם לסיפור. מזהים לראות כמה פירנלדו מתקשה לפשר בין נקודת המבט של הבן במלחמה ובין ה"דיעות על המלחמה" שהוא שומע.
- Andrea Pirandello (ed.), *Il Figlio Prigioniero – carteggio tra Luigi Pirandello e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Milano: Mondadori, 2005, esp. pp. 58-65.
347. Wohl Robert, *The Generations of 1914*, Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- Mario Isnenghi, *Il Mito della grande guerra*, Bologna: Il Mulino, 1989 p. 76.
348. על כך דומה שיש הסכמה בין כל ההיסטוריונים של הפשיזם, גם אם חלקם כמו דה פליצ'ה מדגישים את האופי האינסטרומנטלי של השימוש שמוסוליני עשה בתחושות הניכור והבגידה של החיילים המשוחררים, ה"פשיסטים של השעה הראשונה". בעיניי אין ראייה טובה לכך מההידור יוצא הדופן ומסוג המאמרים שמתפרסמים בכתב עת כמו 1919.
349. באמת שאין קץ לדוגמאות האפשריות, אבל אפשר לחשוב על מחזות כמו להלביש עירומים או כמו שאתה רוצה אותי.
350. זאת בוודאי קביעה שאפשר להתווכח אתה, אבל קורפוס נרחב של מחקרים שנובעים מהקישור בין גבריות ולאומיות ממוסה ועד בטלר מראים שהנדסת האדם והקבוצה היא עיקרון מודרניסטי מרכזי. ראו בין השאר: מיכאל גלזמן, "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנזילנד", תיאוריה וביקורת 11: 145-162.
- Andrew Hewitt, *Fascist Modernism*, Stanford: Stanford University Press, 1996;
- George Mosse, *Nationalism and sexuality: respectability and abnormal sexuality in modern Europe*; Mabel Berezin, *Making the Fascist Self*, Ithaka: Cornell University Press, 1997
351. אני לא יודע איך בדיוק לצטט את ספרי הלימוד שהראתה לי השכנה במילאנו, ראו: Carlo Galeotti, *Saluto al duce!*

הישרדות

352. ראו מקומו של התנ"ך בציונות ומקומה של האימפריה הרומית בפשיזם. זה ודאי לא המקום להיכנס לדיון בשאלת מקומו המומצא או הממציא של העבר בלאומיות המודרנית. ראו דיון ממצה בשאלה אצל אנתוני סמית האומה בהיסטוריה, 2003.
353. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, Vol. 1, p. 320.
354. שם, עמ' 321.
355. לתפיסת האלגוריה ראו הדיון באורח נטה ללון.
356. שם, עמ' 369.
357. Ezio Laurotta (ed.), *Pirandello e l'oltre*, 1991.
358. Pirandello, *Tutti I Romanzi* Vol. 1, p. 575.
359. שם, עמ' 577.
360. מי שמנסח את הראייה הזאת בצורה הברורה ביותר הוא ג'יימסון בהלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, תרגום: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 72-82.
361. Pirandello, *Tutti I Romanzi* Vol. 1, p. 319.
362. שם, 320.
363. למרות החיבה שלי לתיאוריה שאני עצמי פיתחתי סביב הסרת דמותו של ג'ארקנה מהסיפור, אי-אפשר להכחיש שהסרתו קשורה בהדגשת הנקודה הפסיכולוגית שפסקל לא הכיר את אביו, ולמעשה איננו פוגשים בסיפור אף דמות אשר הכירה אותו באמת.
364. רולאן בארת, מות המחבר / מישל פוקו מיהו מחבר, תל אביב: רסלינג, 2005.
365. Pirandello, *Tutti I Romanzi*, Vol. 1, p. 578.
366. כמובן שאלה גם יחסי תלות, אבל אולי יש בכך להסביר את ההצעה של פירנדלו להשתות לזמן-מה את החירויות העיתונאיות לאחר רצה מטיאוטי.
367. A. Gramsci, *Quaderni del Carcere*, Torino: Einaudi, 1975, Quaderno VI, §26, p. 705.
368. מכתב של פירנדלו לאחותו אנה מ-1888.5.1.
369. דיון נוסף בעניין זה ואחרים הנוגעים לעמדה הפילוסופית של פירנדלו: Vittorio Stella, "Pirandello e la Sicilia", in, *Tutto Pirandello*, Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1986, pp. 27-53.
370. *L'idea Nazionale*, 28.10.1923.
371. דה פליצ'ה כבר צוטט בהקשר זה, ראו גם: Emilio Gentile, *Fascismo e antifascismo*, pp. 166-167.
372. Ortega Y Gasset, *The Revolt of the Masses*.
373. Giovanni Gentile, *Origine e Dottrina del Fascismo*, Roma: Istituto Nazionale di Cultura, 1934, pp. 48-49.
374. Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, Quaderno 17, §44, p. 1944.
375. המחקרים העוסקים בכיווגריה של אונגרטי מרובים מאוד ומפורטים. ראו במיוחד: Leone Piccioni, *Vita di Ungaretti*, Milano: Rizzoli, 1979; Paola Montefoschi, *Album Ungaretti*, Milano: Mondadori, 1989; Carolo Ossola, *Ungaretti*, Milano: Mursia, 1982.
376. חליפות המכתבים בין אונגרטי וסופיצי', ובין אונגרטי ופאפיני מאירות עיניים ומספקות תיאור יוצא-דופן של השניים האלה: Paola Montefoschi, L. Piccione (ed.), *Giuseppe*

- Ungaretti: *lettere a Soffici*, 1981; M.A. Terzoli (ed.), *Giuseppe Ungaretti Lettere a Giovanni Papini*, 1988
377. הציטוטים מתייחסים למהדורות פקסימליה של כתב העת, השירים מצוינים על פי תאריכי הפרסום. Lacerba, Firenze: Vallecchi, 2000 (Diluvio: 28 Febbraio, Chiaroscuro: 17 Aprile, Popolo; La Galleria dopo mezzanotte; Eternità; Sbadiglio: 8 Maggio)
378. G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, Udine: Stabilimento Tipografico Friulano, 1916
379. כידוע מוסוליני היה עורכו של העיתון מיומו הראשון ולאחר מכן העביר את התפקיד לאחיו ארנלדו (דה פליצה, חלק א', פרק 10).
380. על תולדות השירים האלה: Luciano Rebay, "Ungaretti: Gli scritti egiziani 1909-1912", *Forum Italicum*, 14, no.1, 1980, pp.3-31
381. הריון של אוסולה בפרק השני של המונוגרפיה שלו, עוסק ב"אבות" של אונגרטי, אם כי הריון רובו עוסק במלחמה. אף על פי שרבים עוסקים בהשפעה של השירה הצרפתית על אונגרטי, לא מצאתי שהנושא נבדק באמצעות הקובץ הצרפתי.
382. Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, La Spezia: nella Stamperia Apuana di Ettore Serrà, 1923
- בצירוף הערות רבות ערך את הפרסום המקורי: Francesca Corvi, (a cura di) Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto* (1922), Milano: Bibliotheca di Via Senato, 2005
- לבנות את ההקשר השלם של הפשיוס ואת דמותו של מוסוליני כדי להבין כיצד ניתן היה לחבר בין השירים ובין הקדמה חסרת השראה מסוג זה. ההקדמה מופיעה ב־Giuseppe Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, Milano: Mondadori, 1969, pp. 522-523
- לקובץ שכתב אונגרטי ובה הוא, כמו פיצ'ונה, ממעיט בערך אותה ההקדמה. Giuseppe Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, 1969 (1970 III edizione finale), pp. 404-421
383. Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, Milano: Preda, 1931
384. דה רוברטיס עסק בתולדות השירים האלה באופן מקיף. כפי שמסביר קארלו אוסולה (Ungaretti, p. 16) העבודה נובעת מתפיסת ההקבלה בין השירה והחיים של אונגרטי, יחד עם ניסיון לשחזר את שברי המשקלים המסורתיים שמהם יוצא אונגרטי ואלהים הוא חוזר. Giuseppe De Robertis, "Sulla Formazione della Poesia di Ungaretti" (1945), in: Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, pp. 404-421
385. Giuseppe Ungaretti, *Il Sentimento del Tempo*, Firenze: Vallecchi 1933; Roma: Novissima, 1933
386. Giuseppe Ungaretti, *Vita D'un Uomo, L'allegria; Sentimento del Tempo*, Milano: Mondadori, 1943
387. Ungaretti, *Vita D'un Uomo, Il Dolore*, Milano: Mondadori, 1946
388. Enrico Chierici, Enrico Paradisi, *Concordanze d'Allegria*, Roma: Bulzoni, 1977
- גרסה אקדמית שמביאה את השינויים, אך אלה מופיעים גם בגרסאות הכיס של אסופות השירים שלו, ללא מסקנות מחקריות. המסקנה העקרונית של קיריצי ופארדיסי היא שהתהליכים שעברו השירים הביאו עקרונית לערפול יתר שלהם ולשיוף מוזיקלי. מסורת מחקר הספרות האיטלקי היא כזאת שלמעשה אין בה כמעט דיון בשירה של אונגרטי שאינו עוסק בווריאציות ובגרסאות. אפשר לומר שעבודות אלה נערכות במסגרת תפיסה של השינויים כזיקוק של האמירה השירית ומציאת "אני" אמיתי יותר. Giuseppe

- De Robertis, "Ungaretti e le Varianti", *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti 1979*, Urbino, 1981, pp. 99-110
389. עד עתה הדיון של דה רוברטיס נשאר הרלוונטי ביותר לשינוי הגרסאות בשירה של אונגרטי כההליך של יצירת מקצב חדש ופרטי השובר את המטריקה האיטלקית המסורתית כדי להרכיבה מחדש כמקצב: De Robertis, "Sulla Formazione della Poesia di Ungaretti", pp. 404-421
390. הדוגמה הפרדיגמטית לכך הם המחקרים של ליאונה פיצ'ונה המוגדר והמגדיר את עצמו כ"בנימין" של אונגרטי. כחוקר של אונגרטי הכתיבה שלו נרגשת וסנטימנטלית משהו, אך מועילה מאוד ומלאת אבחנות ועדויות ממקור ראשון. Leone Piccioni, *Vita di un poeta*; Ungarettiana, Firenze: Vallecchi, 1980, pp. 17-61; *Per Conoscere Ungaretti*, 1986, Milano: Mondadori, p. 25
391. Ossola, *Ungaretti*, p. 9
392. Mario Barengi, *Ungaretti: un ritratto e cinque studi*, Modena: Mucchi, 1999 (במיוחד החלקים שדנים בשינויים שחלו בשירים).
393. בהקשר של הספרות העברית, דומה הדבר לקושי לקרוא בכוכבים בחוץ וביצירתו של אלתרמן עד עיר היונה הקשר פוליטי מהסוג הזה. הדבר ניכר בדרכי העקיפין שהמפרשים נאלצים לנקוט כדי להגיע אל פרשנות כזאת: דן מירון, פרפר מן התולעת, 2001, תל אביב: האונברסיטה הפתוחה; ע' שביט, שירה מול טוטליטאריות, חיפה: דביר ואונברסיטת חיפה, 2003; חנן חבר, פתאם מראה המלחמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
394. מכתב של אונגרטי אל פולהאן, אוקטובר 1928, ראו: *Correspondance Jean Paulhan- Giuseppe Ungaretti (1921-1968)*, texte établi, annoté par Jacqueline Paulhan, Luciano Rebay, Jean-Charles Vegliante, Paris: Gallimard, 1989, pp. 154-155
395. גם במקרה זה אפשר לראות בליאונה פיצ'ונה את המייצג של הזרם המרכזי בפרשנות אונגרטי. פיצ'ונה עצמו מצטט את דה רוברטיס בקשר לתקופה הזאת, שמכנה את התקופה הראשונה "אירונית", קרפוסקולרית, פלצסקית": Ungaretti, *Vita D'un Uomo*, p. xxxi
396. מטבעו הפוטוריים הוא תנועה בלתי הומוגנית. אפשר להשתמש כאן באבחנה מועילה של גיורו גויילמי, שרואה שני זרמים בפוטוריום הממשיכים את המודרניזם של בודלר; האחד שם במוקד את הבוז לעבר, והשני שואף אל הנצחי, הקלאסי. Guido Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 7-12
397. במאמר מ-1963 "אונגרטי מפרש את אונגרטי": Giuseppe Ungaretti, *Vita D'un Uomo*; Saggi e Interventi, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori: Milano, 1974, p. 820
398. Walter L. Adamson, *Avant-Garde Florence*, London: Harvard University Press, 1993, pp. 166-180
399. כמה סוגים של "הספרות האיטלקית במאה ה-20" עוסקים בדיוק בכך, ביניהם מתבלטים הכרכים של אזור רוזה ושל ג'וליו פרוני. כמו כן העבודה המעניינת של ג'ונתן סיסקו המעמיד תמונה של אונגרטי אל מול מונטלה, ומצליח להראות את מיקומם בתוך הזמן, על אף תפיסה מאולצת של השירה כהתנגדות לרוע: Alberto Bertoni, Jonathan Sisco, *Montale vs. Ungaretti*, Roma: Carocci, 2003, p. 88

400. ישנן עבודות רבות למדי שעוסקות בנושא הזה, הבולטות בהן: Isnenghi Mario, *Il Mito del Grande Guerra*, Bologna: Il Mulino, 1989; Robert Wohl, *The Generations of 1914*, pp. 160-202
401. Parole dette in una cena di compagni all'alba del XXV Maggio 1915, Verona: Istituto Nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabrielle D'annunzio, 1932, vol. 42, pp. 147-155
402. על כך בהרחבה: Alfredo Bonadeo, *D'Annunzio and the Great War*, London: Associated University Presses, 1995, pp. 13-65; Emilio Mariano, "La vocazione della morte", 1915-1921, in: Francesco Perfetti, *D'annunzio e la guerra*, Milano: Nuovi Quoderni del Vittoriale, pp. 191-194
403. העבודה הזו אמנם אינה מאמצת את ראיית הלאומיות כרת אזורית, אך לא משום היעדרן של עבודות שבודקות את הזווית הזאת בצורה ממצה. במקרה של הפשזים ראו עבודתו של ג'נטילה: Emilio Gentile, *Il Culto del Littorio, la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari: Laterza, 1998
404. על כך עמד כמובן מוסה כבר בעבודה הראשונה שהקדיש לנושא: George L. Mosse, *Nationalisation of the Masses*, Ithaca: Cornell University Press, 1991 יותר בהנופלים בקרב, תל אביב: עם עובד, 1993; וגם: אסתר לוינגר, אונדרטאות לנופלים בישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993.
405. תולדות כניסתה של איטליה למלחמה רלוונטיות לנושא המחקר הזה, במיוחד לנוכח סוג הטיעונים שגויסו בעד ההתערבות במלחמה ושדימו את הגוף הלאומי האיטלקי, בהחלט בהשפעת הרטוריקה הפוטוריסטית, לזקן נוטה למות שהמלחמה היא האפשרות היחידה שלו להתחדש. מבחינה פוליטית ומבחינה לוגיסטית הייתה הכניסה של איטליה למלחמה בזמן שבו התרחשה שגויה בהחלט. אלה הדברים שכתב מוסוליני ב"דבר העורך" ב-*Popolo D'Italia*, כשעבר לתמוך בהתערבות של איטליה במלחמה: "אנחנו הסוציאליסטים ייצגנו תמיד, מלבד בתקופות השפל של הריפורמיזמו של ג'וליטי, את אחד הכוחות החיים של איטליה החדשה: האם אנחנו רוצים עתה לקשור את גורלנו עם הכוחות המתים בשם איזה 'שלום' שלא יציל אותנו היום מהאסונות של המלחמה ולא יציל אותנו מחר מהסכנות, הגדולות באורח אינסופי, ובכל מקרה לא יצילו אותנו מהבושה ומהלעג האוניברסלי של העמים שכן חיו את הטרגדיה הגדולה הזאת של ההיסטוריה?".
- Nicolò Tranfaglia, *La Prima Guerra Mondiale e il Fascismo*, Torino: UTET, 1995, p. 35
406. ארדניו סופיצי כותב בגיליון של ה-27.3.1915 שדאנונציו הוא "האיטלקי" הטהור ביותר והמכובד ביותר היום, "כמו היום" (לצ'רבה, עמ' 102, שנה III, גיליון 13).
407. כל הציטוטים מתוך מהדורת פקסימיליה של כתב העת (באיטלקית המילה אמצעי היא mezzo כלומר גם אמצע, ומטרה היא fine = סוף) *Lacerba*, 1913-1915, Firenze: Vallecchi, 2000. הדברים של פלצסקי מתוך טקסט שנקרא: "ניטרלי", עמ' 325-327, 1.12.1914
408. דוגמה לכך אפשר למצוא בקריאה שאינה בהכרח נכונה ב"אלבום פלצסקי": Simona Magherini e Gloria Manghetti, *Scherzi di Gioventù e d'altra età*, Firenze: Polistampa, 2001, p. 87

409. ברור לי שמרבית הקוראים האיטלקים יסתייגו מאוד מהדברים, אך הקריאה ב"לצ'רבה" תומכת לדעתי בראייה הזאת. קריאה בשתי אימפריות מוחמצות של פלצסקי, שפורסם ב-1920, מבהירה עד כמה פלצסקי שינה את דעתו ביחס למלחמה בהמשך. קיים גם מכתב מעניין של אונגרטי, בתגובה על הספר, שבו הוא מכיר בלשון רפה בכך שהוא דחף למלחמה. פלצסקי עצמו ניסה לטעון מאוחר יותר שלרוע מזלו היה חברם של שוחרי המלחמה ראו Aldo Palazzeschi, *Due Imperi... Mancati*, Milano: Mondadori, 1994
410. Robert Wohl, *The Generations of 1914*
411. הדבר ניכר בסיפור "ברקה והמלחמה" שנדון בענין פירנדלו. הציטוט הבא עובר אירוניזציה בהמשך הסיפור, אך הוא משקף את האווירה הכללית היטב: "בסופו של דבר, ככל שהאירועים עשויים להיות עגומים והתוצאות איזמות, אנחנו יכולים להיות גאים לפחות בכך: שעלה בגורלנו להשתתף בשחר של חיים אחרים." Pirandello, *Berecche e*. *La Guerra*, 1993, p. 7
412. *Lacerba*, p. 17
413. Giovanni Pappini, "Amiamo La Guerra", *Lacerba* Anno II, No. 16
414. בשנה השנייה לקיומו של כתב העת הפסיק מרינטי להשתתף בלצ'רבה והחל להתפרסם מדור סטירי שנקרא "מרינטיזמו", תוך יצירת הבדלה בין פוטוריזם ובין מרינטיזם. אולי כדאי כאן להתייחס לאבחנות של אלברטו צ'אמפי, שבעבודה מרשימה ולא מוכרת עסק בורמים האנרכיסטיים וביחסם אל הפוטוריזם. צ'אמפי מבדיל את הזרמים האנרכיסטיים והאינדיווידואליסטים מהפוטוריזם ובוחר את שיתוף הפעולה ביניהם לקראת המלחמה: Alerto Ciampi, *Futuristi e Anarchici – Quali rapporti?*, Pistoia: Edizioni Archivio Famiglia Berneri, 1989, p. 130
415. הביבליוגרפיה היא נרחבת מדי. לשתי קריאות מעניינות מבחינה מגדרית ופוליטית ראו: Gunter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1903-1944*, Providence: Berghahan Books, 1996; Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*, Stanford: Stanford University Press, 1991
416. הגיליון הופיע "כחלק מהתעמולה הפוטוריסטית בעד הכניסה למלחמה": F.T. Marinetti, *Guerra Sola Igiene del Mondo*, Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915, pp.83-85
417. הטקסט המקורי הופיע בתשלום ב"לה פיגארו" ב-20.2.1909. התרגום כאן הוא מהגרסה האיטלקית שכתב מרינטי ככל הנראה שנה לפני כן. הגרסה הזו התפרסמה מיד לאחר ההופעה של המניפסט בצרפתית ב-"Poesia" של פברואר-מרץ באותה שנה. הטקסט הנוכחי: Valerio Zecchini, (a cura di) *Futurismo e Fascismo: Manifesti Programmi*, Bologna: Planetario, 2000, p. 20
418. בין העבודות הבולטות זו של סינתיה סרטיני בלום מסכמת היטב את העמדות האלה בהקדמה לספר שלה שעוסק במרינטי. האישה, לפי התיאור שלה, היא סמל לקונפליקט הפוטוריסטי בין האידיאליזם והמציאות הדחוייה, המסומנת על ידי האישה הטהורה לעומת הזונה. בתפקידה זה האישה מייצגת את הטבע הבלתי נשלט ואת השלטון של המון הוולגרי והתועלתני גם יחד: Cinzia Sartini Blum, *The Other Modernism*, 1996; Spackman Barbara, *Fascist Virilities*, 1996

419. מדובר כמובן ב"דו-שיח". אלתרמן כמובן מודע לכפילות הזאת, אבל היא מוכלת בתוך הקורבן של הנעורים שנתפס כרע הכרחי: "הה מיכאל, עת לי קורא אתה בשם/ שוחקת האשה בי ובוכה האם./ לא לסכין בנים ולא תלד החרב, אך בעיני נשים הן סוככות על ערש" (אלתרמן, עיר היונה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1957, עמ' 10).
420. Hewitt, *Fascist Modernism*, 1993, p. 101.
421. מדובר כמובן בתהליך של חיפוש שדרכו מצאו עצמם אינטלקטואלים צעירים רבים מחוץ למסגרת הפשיסטית. עם זאת, השלטון הפשיסטי עשה מאמצים רבים לקנות בצורה שקטה את שיתוף הפעולה של האינטלקטואלים, והצליח בכך לעתים קרובות. על כך: De Felice, *Il Duce*, pp. 19-39; דמותו של ג'וסיפה בוטאי היא מרכזית בניסיון לשמור על חיוניות המתח הזה, דבר שבא לידי ביטוי במיוחד בכתב העת שישד ב-1923 ביקורת פשיסטית (*Critica Fascista*) ראו גם: Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, p. 120.
422. זה כמובן מאפיין עקרוני של האוונגרד המודרניסטי. על כך: Malcolm Bradbury, James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*, London: Penguin, 1976.
423. מדובר בעיקר בסופיצי' ופאפיני. המכתבים נאספו בשני כרכים: Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*; Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*.
424. ניטשה הוא בפירוש רק שם קוד. חשוב לציין את ההשפעה המרכזית של מקס שטיירנר, מחבר "האגו ושלו", על חוגים אלה. הטקסט מפתח פילוסופיה אינדיווידואליסטית רדיקלית והיה חשוב בעיצוב המחשבה של מרקס. שטיירנר עורר עניין רב באיטליה בראשית המאה, אך לא תורגם לעברית (אם כי העבודה תורגמה ליידיש ופורסמה בניו יורק ב-1916). סיכום טוב של הרעיונות ראו ב: Jerrold Seigel, *Marx's Fate, the shape of a life*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 154-158.
425. יוצא-דופן בכך הוא קרלו אוסולה, שבמהדורה שלו לנמל הקבור מספק כמה פרשנויות עומק לגרסאות הראשונות של השירים שהופיעו תחילה בלצ'רבה. על כך ראו Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia: Marsilio, 1982. הדוגמה המובהקת לגישה אפשר למצוא אצל המבקר אורסטה מקרי שבסדרה של שלושה מאמרים על שירת אונגרטי מאפיין, בעקבות דה רוברטיס, את השירה של אונגרטי שקודמת למלחמה כ"פלצסקית". גם אם נביא בחשבון את ההשפעה הגדולה שהייתה להופעה של "L'incendiario", ("המצית"), על הספרות האיטלקית, דומה הרבר לתיאור של אלתרמן המוקדם כ"שלונסקאי". ראו: Oreste Macri, "Il Simbolismo nella Poetica di Ungaretti", *Atti del Convegno* 1979, pp. 201-231. הדיון בנושא בעייתי מאוד מכיוון שיש ספק רציני עד כמה פלצסקי פוטוריסטי בספר (אף על פי שפלצסקי תרם את אחד המניפסטים היפים לפוטוריזם – Controdolore – כאב נגד). פרצוליני לדוגמה טען שהכותרת שנתן מרינטי היא פוטוריסטית בעוד הספר עצמו איננו כזה. עוד על כך ב: Andrea Cortellessa, "Controdolore e retroguardia. Aldo Palazzeschi tra 'Spazzatura' e 'Bocconera'", *Rassegna della letteratura italiana*, a. 100, n. 2-3, 1996, p. 83. עמדתו של פרצוליני בעניין זה עקיבה ומתייחסת לפוטוריזם כולו כאל פיקציה רטורית שמקורה "באדם בעל תרבות דלה ולשון רחבה: מרינטי": Giuseppe. Prezzolini, "Alcune idee chiare intorno al 'futurismo'", *La Voce*, n. 15, 10.4.1913. על הדינמיקה של היחסים בין אלתרמן המוקדם ושלונסקי ראו מאמרי "על הבלתי מובן בפרוזה המוקדמת של אלתרמן", בתוך: חנן חבר

הישרדות

- (עורך), רגע של הולדת מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד זן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 921-943.
426. אף כי השירים שפורסמו בכתב-העת *Critica Magistrale* נעלמו מעיניו, העבודה נשארה המרכזית בנושא: Luciano Rebay, *Le Origini della Poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962
427. שם, עמ' 42.
428. כך לדוגמה גלאוקו קמבון מעבד את הטענה כשהוא מתאר את ההתנגדות של אונגרטי עצמו לתיאורו כתלמיד של פלצסקי כאחד המקומות שבהם אונגרטי "טועה" בהבנת עצמו. אונגרטי, לפי קמבון, טועה כיוון ש"אונגרטי באותו הזמן עדיין חיפש את עצמו, כפי שמעידים הקיצוץ הרדיקלי שחולל בגזע השירה הראשונה שלו" ראו: Glauco Cambon, *La Poesia di Ungaretti*, Torino: Einaudi, 1976, p. 12
429. ראו האפיון של ברנגי: Barengi, *Ungaretti*, 1999; לנומקלטורה של הפרשנות הספרותית לשירת שנות ה-20 וה-30 ראו: נורית גרין, ספרות ואידאולוגיה בארץ ישראל בשנות העשרים והשלשים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשמ"ח.
430. במקרה של שלונסקי הדבר עולה בכירור כאשר בודקים את השינויים שחלו בין הגרסאות הראשונות של שירים כ"הונוולו" ובין האופן שבו הן הופיעו בתוך מהדורת השירים, תל אביב: ספרית פועלים, 1954. נושא זה נשאר במידה רבה לא חקור.
431. Eduardo Sanguinetti, (a cura di) *Poesia Italiana del Novecento*, Torino: Einaudi, 1969, p. XLVI
432. מדובר בסיכום של רעיונות המפותחים בפירוט במסה הקנונית "פלצסקי בין ליברטי וקרפוסקולריזם". המונחים העבריים המקבילים אינם קיימים, אבל בעיקרון מדובר בקריאה של פלצסקי כמי שמבין שהנשגב חסום בפני האמנות הבורגנית שלא באמצעות הפיכתה וערעורה: Eduardo Sanguinetti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano: Mursia, 1977 (1961), pp. 84-85
433. חובה להזכיר כאן את באחטיין בהקשר של הקרבן, אך דומה שהדברים של סטרובינסקי על דמות האומן כלולין נשארים רלוונטיים לנושא: Jan Starobinsky, *Portrait de l'artist en saltimbanque*, Genova: Skira, 1970
434. שונה כמובן תפיסתו של אלתרמן, ברשימה בלתי מכוונסת בשם "קרקס", טורים, 28.2.1934 (בחתמת אלון נון) – אלתרמן עומד בעיקר על יחסי הקהל והאמן שבאים לידי ביטוי בקרקס, ורואה בו זירה של שילוב בין חיים ואמנות, להבדיל מהקולנוע שבו מסיבות שונות מאלה של בנימין, הוא רואה אמנות פשיסטית.
435. רבאי מכנה את השיר "הפלצסקי ביותר" של אונגרטי מהתקופה. ראו: Rebay, *Le Origine*, p. 43
436. השיר הופיע בלצ'רבה שנה 28.2.1915.III
437. *The Catholic Encyclopedia*, Detroit, MI, 2003
438. מכתביו המוקדמים של אונגרטי, לפאפיני וסופיצי, מעידים על כך בצורה ברורה ביותר. התחושה הזאת של שוליות ליוותה את אונגרטי למעשה עד שנבחר ל"אקדמיה האיטלקית" בשנת 1939. ראו בנושא זה מכתב של אונגרטי לסופיצי' כבר ב-14.1.1926: אונגרטי מפציר בסופיצי' שיתמוך במועמדות שלו כ"חובתו כפשיסט, כחבר, כאיטלקי": Ungaretti, *Lettere a Soffici*, p. 118

439. זאת כנראה הנקודה העקרונית האמיתית שבה ניכר גם השוני בין אונגרטי ופלאצסקי החף מדתיות מהסוג הזה.
440. Lacerba, Anno III, 8.5.1915
441. סיכום אלגנטי וממצה של שינויי הגרסאות מופיע אצל אוסולה עם דיון במשמעותם במהדורה של "הנמל הקבור": Ossola, Ungaretti, 1982, pp. 227-234
442. המונחים כמובן אינם מקבילים. לדיון נרחב יותר במונחים שלמרות הזמן שעבר לא התיישן: Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino: Loescher: Stampa, 1955. מונחי הדיון בספרות העברית לא הוגדרו עדיין בצורה ברורה כאף אחת מהעבודות שעוסקות בנושא. טיפול בשאלות האלה אפשר למצוא בעבודות של בועז ערפלי, המכנה את המפנה הזה אצל אלתרמן כרומנטי. ראו: בעז ערפלי, "למקורות כוכבים בחוץ", אהרון קומם ומנחם דורמן (עורכים), אלתרמן ויצירתו, באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת באר שבע, 1989, עמ' 145-190.
443. למעשה יש שלוש גרסאות שונות לפרשת היציאה ממצרים וההגעה לפריו. האחרונה שבהן מבוססת על מכתב שנמצא אצל לוצ'יאנו רבאי וטרם פורסם. לפי המכתב אונגרטי נסע לברו לפריו לאכסנייה ברחוב קרמס, ולאחר מכן מוחמד הצטרף אליו.
444. השיר בתוך "אלגריה" על מוחמד בתוך: Montefoschi, *Album Ungaretti*, pp. 69-71
445. בשיר "פיהוק" הועמד מערך הפוך של יחסי יום וליילה/מוות חיים. על כך שמערכים אלה אינם מקריים יעידו השינויים שנערכו בשיר ששמו שונה ל"שעמום" (Noia) וכל התייחסות למוות נמחקה ממנו: Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, p. 6
446. ראו לדוגמה הערותיו המועילות של סנגווינטי, Sanguinetti, *Tra Liberti e Crepuscolarismo*, p. 110. הניתוח של סנגווינטי מתרכז במעבר לשימוש אינטנסיבי במילות ציון שלפי אגמבן (*Language and Death*) מכילים כבר התייחסות למוות.
447. יש לציין שאבחנה זו אינה מקובלת במחקר האיטלקי על אונגרטי ולא ניתן להתמודד עם הקורפוס הרחב הזה כאן, אבל נראה לי די ברור שבכל הנוגע לעולם המיוצג המעבר של אונגרטי הוא מעבר ממרחב סימבולי למרחב אלגורי.
448. על כך ראו: Rebay, *Le Origine*, 1962, pp. 21-23
449. במהדורה שלו ל"נמל הקבור" *La Critica Magistrale*, A. III n. 6, 15 Marzo, 1915, p. 7
450. אוסולה הוא שמזכיר את הגרסה הזאת.
451. הדבר בולט ביותר בציור הפוטוריסטי "אווירי" (Aereopittura). זה גם הבסיס לדבריו של צ'יאנו על האסתטיקה של ההפצצות מן האוויר.
451. ראו במיוחד הפירוש של סנגווינטי: *Tra Liberti e Crepuscolarismo* p. 93-99 ל"יריד המתים": Aldo Palazzeschi, *L'incendiario*, 2001
452. תולדותיו של הטקסט מצויים במהדורה המצוינת של אוסולה לנמל הטבוע וכמובן גם אצל דה רוברטיס, ומופיעים כמעט במלואם ב: Ungaretti, *Vita d'Un Uomo* pp. 405-421, 591-668
453. Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, New York, London: Oxford university press, 1975
454. אין לנהוג פשטנות בנקודה זו, שהרי התבוסה בקאפורטו, שבאה בז'מננית עם המהפכה הבולשביקית, הייתה אחד מהגורמים לחיזוק מיתוס הבגידה של הסוציאליסטים. על כך ראו: Mario Isnenghi, *I Vinti di Caporetto*, Padova: Marsilio, 1967, p. 56

455. כמובן מדובר כאן בגרסת "הנמל הקבור", 1916: Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia: Marsilio, 1990, p. 41
456. ולראיה הרשימה "זכר הפגישה הראשונה עם אטורה סררה ושל ההדפסה הראשונה של 'הנמל הקבור'": Ungaretti, Giuseppe, *Vita D'un Uomo Saggi e Interventi*, pp. 281-282
457. הקריאה במכתבים מצביעה על האמביוולנטיות של אונגרטי ביחס לספר הזה, אבל בוודאי לא על מקריות. דוגמה לכך מצויה בקשרים שלו עם גרארדו מארוונה העורך של כתבי-העת דיאנה, שמילא תפקיד חשוב בהכרה שאונגרטי זכה לה: Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marrone*, Milano: Mondadori, 1978, pp. 89-94
458. מהרורת אוסולה, 1982, עמ' 68.
459. התרגום כאן הוא של אריאל רטהואז מתוך אנתולוגיה הרלוונטית ביותר לנושא שלנו: אריאל רטהואז (מתרגם ועורך), פוטוריסטים וחדשנים אחרים, ירושלים: כרמל, 1991, עמ' 160 (התרגום המילולי שבסוגריים שלי).
460. ראו הדיון במעמדו של הקול אצל שלונסקי.
461. דוגמה מרתקת לתפיסה הזאת מצויה אצל סופיצי' בסיפור "אביב" בקובץ מוקיון (*Arlecchino*). בסיפור הזה הדובר תוהה תהיות פילוסופיות לגבי הסובייקט והאובייקט, ומי קודם למי ומה טבע המציאות, ומגיע למסקנה שהוא, בשונה "ממך פרופסור יהודי" (כך במקור, עמ' 15), יודע דבר-מה בלתי אמצעי על העולם דרך החיבור שלו (היפה להפליא יש להודות) אל הנוף, הטבע והמקצב החקלאי: Ardegnò Soffici, *Arlecchino*, Firenze: Vallecchi, 1921, pp. 7-18
462. אונגרטי, 1942, עמוד שני, ללא מספר עמוד.
463. קריאה של השורה הזאת כמתייחסת למשורר המגיע "אליכם" היא קריאה מאוד לא אינטואיטיבית באיטלקית, אך היא בהחלט אפשרית במסגרת הגמישות של השפה הפואטית.
464. במיוחד במסות של סוף תקופת כתובים ובתקופת טורים הראשונה.
465. ראו במיוחד את ה"המנונות" ובתוכם "המוות המהורהר" (La Morte Mediata): Ungaretti, Giuseppe, *Vita D'un Uomo*, pp. 181-186; השירה של אונגרטי בהקשר של המוות עוברת שינוי מסוים שנובע מההארה הדתית שלו, אך אפשר להראות שזו שכבה שנוספת על התפיסה המפורטת כאן.
466. ראו ההערות של אוסולה במהדורה של 1982 לנמל הקבור, עמ' 244-245.
467. *L'esprit Nouveau*, No. 2 November 1920, pp. 200-205; Ungaretti, Giuseppe, *Vita D'un Uomo Saggi e Interventi*, pp. 40-45
468. מניפסט הדאדא הראשון פורסם ב-1916 לאחר שלצ'רבה כבר הפסיק לצאת לאור.
469. Franco Rella, *Miti e Figure del Moderno*, Milano: Feltrinelli, 2003, pp. 141-145
- האבחנה של רלה נוגעת למודרניות, אך אינה מכירה בשלב נוסף של מודרניות מאוחרת שבא בעקבות מלחמת העולם הראשונה.
470. Theodor Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Evanston: Northwestern University Press, 1973
471. Giuseppe Scaglia, *La cultura Italiana del 900 attraverso le riviste*, Torino: Einaudi, 1969
472. מצוטט אצל סנגווינטי: Sanguineti, *La Poesia Italiana*, p. 893

473. ב"חיה הציונית", מחקר ירושלים בספרות עברית י"ט, 2003, עמ' 167-217, הדגמתי את הטענה הזאת ביחס לפיגורה של הגמל. בעיקרון נראה שהספרות על כל ענפיה היא היוצרת של האידיום הציבורי, בעוד שהיום הטלוויזיה ובמיוחד הפרסומות נטלו את התפקיד הזה. ראו: Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*; Jean Baudriard, *Lo Scambio simbolico e la Morte*, Milano: Feltrinelli, 2002.
474. Carlo Bo, "Ungaretti in Urbino", *Atti del Convegno 1979*, p. 26.
475. שם, עמ' 281.
476. ראו את הריון של דרידה במסה של ולטר בנימין "לביקורת הכוח", ואת התיאור של הלשון כהסבר לאחור של האלימות המהפכנית החורגת מהסדר, ובעצם חריגתה יוצרת אותו: "אי הקריאות הזאת של האלימות תלויה בקריאות עצמה של האלימות השייכת למה שאחרים יכנו הסדר הסימבולי של החוק, ולא לפיזיות עצמה": ולטר בנימין, ז'אק דרידה, לביקורת הכח/תוקף החוק, עמ' 110; ראשית המהלך אצל קרל שמיט (*The Concept of the Political*).
477. סיפורו של אוסיפ מנדלשטם הוא דוגמה טובה לכך: נדו'ידה מנדלשטם, תקוות השיר, תל אביב: עם עובד, 1977.
478. אין זה המקום לרונן במנגנוני הפעלת הכוח של המשטר על היוצרים והאינטלקטואלים, אבל "ההרחקה אל הגבול" הייתה ברוב המקרים הסנקציה שנקטה כלפי אינטלקטואלים סוררים במוצהר. מבחינה סמיוטית אין ספק שההרחקה אל הגבול היא פרקטיקה אמביוולנטית שמצד אחד נועדה להדגיש את קיומו של המרכז ולהרחיק את האלמנט הלא רצוי ממנו, ומצד שני היא מניחה אפשרות של תיקון ושיבה. ראו: Puppini Marco, *Dal Processo Zaniboni al processo Tomazic: Il tribunale di Mussolini e il confine orientale 1927-1941*, Udine: Gaspari, 2003.
479. Roberto Esposito, *Categorie dell'impolitico*.
480. לא כאן המקום להיכנס לדקויות שבתפיסות המונחים טופוס ורטוריקה, וולקר תומך בהרחבה בטענה שלפיה במקור היווני הקדום לא הייתה הפרדה ברורה בין רטוריקה ופואטיקה. טענה זו אינה רחוקה מהטענה העקרונית של המחקר הזה: על כך בהרחבה: Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York: Oxford University Press, 2000.
481. הגישה הזאת ניכרת אפילו בעבודה מעולה כמו זו של אוסולה. בעיקרון אוסולה מאבחן את ההזדהות של אונגרטי עם הפשיוס בציר האנכי – שאיפה לכלול את ההיסטוריה בהווה, שאיפה לגיבוש האומה לידי גוף אחד, והאמונה במנהיג הכריזמטי – כביטוי של אותה אחדות: Carlo Ossola, "La Metafora "Corporativa" in Ungaretti", *Reticora e Politica, Quaderni del Circolo Filologico-linguistico padovano*, n. 9, Padova: Liviana, 1977, 196-211.
482. Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, p. 65.
483. על הקשר בין אור, אקסטזה מיסטית ומוות עמדו כבר, ונראה שטוב מכולם עשה זאת ברניני. ראו לדוגמה "סנטה מריה באקסטזה" בכנסייה "סנטה מריה דלה ויטוריה ברומא", ראו גם: Shelly Karen Perlov, *Bernini and the Idealization of Death*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.
484. ראו הדיון בנושא בהקדמה, וגם: Gasset Ortega Y, *The Revolt of the Masses* כמו כן

- ראו הדיון על מקומו של גאסט במחשבה האנטי־ליברלית בתוך שטרנהל ואבינרי: Zeev Sternhell and Shlomo Avineri, *Europe's Century of Discontent: the legacies of fascism, nazism, and communism*, Jerusalem: Magnes, 2003
485. תרגום של אריאל רטהאוז, פוטוריסטים, עמ' 164. (Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, p. 87)
486. נקודה זו ודאי אינה זרה לישראלים. בהקשר של הפשיזם, בן־גיאת הראתה בצורה משכנעת כיצד פועל המנגנון של המדינה כ"מאלף" אידיאולוגי: Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, pp. 123-170. גם דומברובסקי מגיע למסקנה דומה, אבל ביחס לאונגרטי הניתוח נעשה בלי להתייחס ליצירה השירית שלו, אלא בהתייחס לכתביו בפרוזה. הבעייתיות של העבודה באה לידי ביטוי בכך שהאבחנות על אודות אונגרטי הן תלאולוגיות וכפופות לעיקרי הפשיזם, על פי המחבר, ולא לאונגרטי כמשורר: Robert Dombroski, *L'esistenza ubbidiente*, Firwnze: Guida, pp. 71-90
487. אולי הספר שמתאר את ההיקלעות הזאת אל שדה שיח סגור והיציאה ממנו בצורה הטובה ביותר הוא זו של זנגרנדי "המסע הארוך בתוך הפשיזם": Ruggiero Zangrandi, *Il Lungo Viaggio Attraverso il Fascismo*, Milano: Feltrinelli, 1962
488. אין בכך כדי להמעיט בערכם של מחקרים יסודיים וחשובים שנערכו בנושא. בולט כמובן קרלו בו, אך העבודות של דה בנרטי ומקרי הכרחיות: Giacomo Debenedetti, *La Poesia Italiana del Novecento*, Milano: Garzanti, 1993; Oreste Macrí, *Studi Sull'ermetismo*, Lecce: Milella, 1988
489. Carlo Bo, *Letteratura Come vita*, Frontespizio, Settembre, 1938; *Letteratura Come Vita*, Milano: Rizzoli, 1994
490. Francesco Flora, *La Poesia Ermetica*, Bari: Laterza, 1936
491. מיד לאחר מכן הופיעו הדברים בתוך הספר שמונה פרקים: Carlo Bo, *Otto Studi*, Firenze: Vallecchi, 1939
492. אפשר לומר שזאת הטענה הקבועה שאתה מתמודד שלונסקי בטורים כשהטענה הופכת לעיקרון מייסד של התנועה הספרותית בעיניו. תחילת הטענה הזאת מצויה כבר בשנות ה־20 ואפילו בפולמוס הידוע עם ברל כצנלסון על אודות אפשרות קיומו של ה"סופר המקצועי". ראו סיכום של הדברים אצל זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1933, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983. גם המסה של אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה" יכולה וצריכה להיקרא בהקשר זה. טורים, 24.11.1933. וגם אלתרמן, במעגל, הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 11-17. אופציה הפוכה שונה לחלוטין להתמודדות עם הטענה הזאת נמצאת במניפסט הפתיחה של "ילקוט הרעים", עכשיו בתוך: שמיר משה וטנאי שלמה (עורכים), ספר ילקוט הרעים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1992.
493. שם, עמ' 9-28.
494. התרגום של רטהאוז, פוטוריסטים, עמ' 150; Ungaretti, *Vita d'Un Uomo*, p. 39
495. אני מודע לכך שעמדתו של בו זכתה לתגובות מעורבות, חלקן ארסיות מאוד, על סף האשמתו ב"שיתוף פעולה". ראו: Franco Fortini, *Dieci Interventi 1947-1957*, Milano: Feltrinelli, 1957
496. על כך ראו את הדברים של דה פליצה על אי־המעורבות של הפשיזם בתרבות שלא באופן כללי ביותר בשנות ה־20 לעומת השלב הדיקטטורי של שנות ה־30: Renzo de Felice, *Fascismo Antifascismo Nazione*, pp. 257-263

497. ראייה קצת משונה לכך מצויה בשער ספרו של דן מירון על אלתרמן מפרט לעיקר המבטיחה ספר המשך בסדרה על אברהם שלונסקי, הבטחה של נתמלאה עד היום. מפרט אל עיקר: מבנה דאנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1981.
498. הריקון המעט מגוחך של שלונסקי בפתח אבני בהו, תל אביב: יחדיו, 1934, ועל שער טורים, כ-כ"א, טבת, תרצ"ד, שהופיע יחד עם הספר, מעיר על כך.
499. מכיוון שמדובר בהגמוניה קשה לתחום אותה בריוק בזמנים, אבל מדובר בעיקרון מסוף שנות ה-20 עד לראשית שנות ה-50. זאת כמובן קביעה מעט סובייקטיבית, אך אפשר למנות בה עריכה של כתובים, טורים, הוצאת יחדיו, הוצאת פועלים, מוספי ספרות בעיתונים יומיים וכתב העת אורלוגין. עד היום חסרה עבודה ביוגרפית טובה על שלונסקי; זאת אמורה להימצא בביוגרפיה שכותבת חגית הלפרין.
500. היעדר זה נובע בין השאר מכך שהדיון הביקורתי בשלונסקי מצומצם יחסית, ומורכב מעבודות שעולם המושגים שלהן זר במידה רבה לזה שמאפשר קישור של שירה סימבוליסטית בעלת זיקה ישירה מעורפלת ל"מציאות". המונוגרפיות של א"ב יפה ושל יעקב בהט הן דוגמאות טובות לדיונים כאלה שאינם נעדרי אבחנות חשובות אך הרלוונטיות שלהן לדיון הזה מוגבלת. ראו: יעקב בהט, א' שלונסקי, חקר ועיון בשירתו והגותו, תל אביב: דביר, 1982; אברהם יפה, א. שלונסקי, המשורר וזמנו, תל אביב: ספריית פועלים, תשכ"ז. הטקסט המעניין של יפה מוגבל על ידי גישה מרקסיסטית שמעדיפה במידת-מה את התיאוריה על פני הטקסט ואף סובלת מאי-דיוקים. דוגמה לכך ישנה בפרטים שקשורים בהופעתו של באלה הימים תל אביב: כתובים, תר"ץ, ובמיוחד אבני בהו והתקבלותם, שם, עמ' 182-195.
501. ישראל לוי (עורך), ספר שלונסקי א', תל אביב: ספרית פועלים, 1981; עוזי שביט (עורך), ספר שלונסקי ב', תל אביב: אונברסיטת תל אביב, 1988. מבחינת הדיון בשירה של שלונסקי הספרים מכילים תרומות רבות ערך להבנת מקטעים של יצירתו. בולט בהם הדיון של ר' צור על האופי הפואטי של שירת שלונסקי, לצד עבודת ה"ר של תלמידתו ר' צביאלי העוסקת בפסיכו-סוציולוגיה הספרותית של חבורת "יחדיו" וכתב-העת טורים: הדינמיקה החברתית של חבורת הסופרים "יחדיו" ופואטיקת השירה שלה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תשנ"ה.
502. חנן חבר, בשבי האוטופיה, באר שבע: אונברסיטת בן גוריון ומדרשת בן גוריון, 1995.
503. דן מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה – על הספר אבני בהו לא' שלונסקי וסביבו", נכשיו 29-30 (סתיו) 63-85, 1974.
504. אפשר לומר שההנחות האלה עומדות גם ברקע עבודות שאינן עוסקות בכך במפורש ראו דן מירון, פלא הוולד הפרפר, 2001; יוחאי אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא – שירה פוליטית בישראל, ירושלים: מאגנס, תשס"ד. מחוץ לטווח של הדיון הזה מצויה הטענה המשלימה שלפיה אפשר לראות שספרו הסימבוליסטי הראשון של אברהם שלונסקי הוא שירי המפולת והפיוס, תל אביב: יחדיו, תרצ"ח, ולא קודם לכן, ובוודאי לא אבני בהו. טענה זו מבוססת על האופי של הטיעון הפיגורטיבי בספרים, שהוא דיסקורסיבי ואינו מנסה אפילו להעמיד פני נוגע במסומן באורח מיד. כמובן שזה דיון תיאורטי רחב ומורכב. לכך ראו: אורי ש. כהן, "סמל ואלגוריה בפרוזה המוקדמת של אלתרמן", רגע של הולדת מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 921-943.

הישרדות

505. דן מירון, "מיוצרים ובונים לבני בלי בית", אגרא 2, ירושלים: כתר, תשמ"ו, עמ' 71-135.
506. ראו: דיונים של מירון ושל חבר באבני בהו, במיוחד במחזור "הנפילים". התנגדותו של אופנהיימר לראייה זאת מתקשה לדעתי להתגבש לכדי אמירה אלטרנטיבית: אופנהיימר, הזכות, תשס"ד, עמ' 48-68.
507. א"ב יפה שלונסקי, עמ' 13.
508. מחזור "ויהי" שחותם את אבני בהו הוא ראשיתו של ניסיון מעניין של שלונסקי לייצר אוטוביוגרפיה שירית של עצמו. לניסיון זה לא היה המשך בספרים הבאים. לכך גם עבודתה של רות אש"ל-שלונסקי, "ויהי" – דיון בשלושה מחזורי שירים של אברהם שלונסקי, עבודת מאסטר, אוניברסיטת תל אביב, 1991.
509. זהר שביט, החיים הספרותיים בא"י 1910-1933, עמ' 73-107.
510. הדים א', ת"א, תרפ"ב, עמ' השער.
511. נראה שהאסופה בגלגל, תל אביב: הדים, תרפ"ז. היא זו שמעמידה את התמונה הזאת לראשונה בצורה קוהרנטית.
512. עיון במניפסטים של מודרניזם, ירושלים, 2001, שערך בנימין הרשב מצביעה על כך ששלונסקי הוא החטיבה המרכזית במודרניזם הארץ ישראלי המוקדם. אצ"ג מתחיל לפרסם בארץ ישראל רק עם בואו בסוף 1923, אף שהרשימות שפרסם בעברית קודם לכן מעניינות ביותר, ובמיוחד "הציונות הערטילאית והמקוננים בשוליה", שפורסם בהעולם, אך הן זכו להתייחסות מועטה ומצוינות בכרך ט"ו של כל כתבי אצ"ג, 2001.
513. בנימין הרשב (עורך), מניפסטים של מודרניזם, ירושלים: כרמל, עמ' 197-226.
514. מנקודת מבט זו אפשר לראות בשנות ה-30 סימנים למשבר בשירה של שלונסקי שמבחינן באי-האפשרויות של עמדה זו בעוד הווייתו בורגנית להפליא. הניסיון בשירי המפולת והפיוס, למצוא דובר בורגני לא לגמרי נכשל, אבל גם לא עלה יפה, במיוחד לנוכח האפשרות המרהיבה שמציג אלטרמן בכוכבים בחוץ, תל אביב: יחידו, תרצ"ח.
515. בהט (1982) מעמיד במרכז אולי באופן מוגזם את הממד החסידי של האמונה הזאת. מוצאו של שלונסקי ממשפחה חסידית והתייחסויות מרובות הן בשירה והן בפובליציסטיקה תומכות את הדעה הזאת, כמו גם ספר הסלמות, תל אביב: ספרית פועלים, 1973.
516. יש לציין שאבריאלי ברילבב אפיין תפיסה דומה כבר במאה ה-16 תוך הדיון בצוואות המוסר: Bar Levav, "When I was Alive: Jewish Ethical Wills as Egodocuments", in: Rudolf Dekker (ed.), *Egodocuments and History*, Rotterdam: Verloren, 2002, pp. 45-60.
517. אסופות השירים האחרות של שלונסקי הן שירים, תל אביב: ספרית פועלים, 1954; א.ב. יפה (עורך), ילקוט שלונסקי, תל אביב: הוצאת יחידו, 1976; וכתבים, תל אביב: ספרית פועלים, 1972.
518. זאת כמובן השקפה מנוגדת לזו של בארת, שרואה כאן את גרעין הקול, טביעתו של היחיד, החומריות של גופו המדבר: רולאן בארת, גרעין הקול, תרגום: הילה קרס, תל אביב: רסלינג: 2007, עמ' 163-166.
519. Giorgio Agamben, *Language and death*, p. 86.
520. Malden Dolar, "The Object Voice", in *Gaze and Voice as Love Objects*, Renata Salcel and Slavoj Žižek (eds.), Durham and London: Duke University Press, 1996, p. 13.
521. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 20.

522. אצל היידגר זאת למעשה גם נקודת המוצא; הקריאה של הקול כקריאה של המצפון המעמידה את הקיים בפני ישותו: Heiddeger, *Being and Time*, pp. 251-256.
523. שלונסקי, בגלגל.
524. יעקב בהט, א' שלונסקי, חקר ועיון בשירתו והגותו, תל אביב: דביר, 1982. בהט הקדיש ניתוח ארוך לשיר, במיוחד מצד הדיאלוג שלו עם המקרא ועם המקורות. בתוך: אביעזר וייס (עורך), אברהם שלונסקי, מבחר מאמרים על יצירתו, תל אביב: עם עובד, 1975, עמ' 179.
525. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.
526. מיכאל גלזמן, "שירת נשים במודרניזם" בתוך: אדרת לבנימין, 2001, כרך ב', עמ' 118-150. חלק מהדיון הוא עם איתמר אבן זהר, "הספרות העברית – מודל היסטורי", הספרות כרך ד' חוברת 3, 1973, עמ' 440-427. במאמר על שירת נשים במודרניזם, מראה גלזמן, שההדרה של הנשים מתחום הלימוד אפשרה לשירת הנשים עמדה כפולה בתוך ומחוץ למסורת, ושכך מצוי הסבר ליכולת שלהן לשנות את שפת השירה העברית. למרות הניסיון להציב גנאולוגיה נשית אלטרנטיבית לזאת הגברית, בחינה של שלונסקי מראה שההתפתחות של שירת הנשים ארעה ככל הנראה בתוך פיתוחי הפרדיגמה של שירת הגברים (שאכן מיישמים רק במידה חלקית את העקרונות שהם מפתחים). ראו גם הדיון של בויראין בתפקיד של לימוד התורה ביצירת הגבריות היהודית: Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct*, ch. 4, 1997.
527. ראובן שילת, קריאת השמע והנלוות אליהן במסכת ברכות, מעלה אדומים, תשנ"ו.
528. נהוג לראות בטקסט התנגדות למלוכה בשם הריבונות האלוהית. דבר זה בוודאי נכון, אבל אין התעלם מכך שיש רובד מעשי לדברים, ובו, במסגרת המלוכה ובכלל במסגרת של מבני הכוח, ישנה התנגדות חריפה לשיטת הירושה הביולוגית. על כך: Walter Breuggmann, *David's Truth in Israel's Imagination*, Minneapolis: Fortress, 2002.
529. לכך: אורי ש. כהן, "על הבלתי מובן בפרוזה המוקדמת של אלתרמן", רגע של חולדת.
530. זו אולי הדרך הטובה ביותר להבין את הטרגדיה של שאול, שנקלע במידה שווה לנבואה ולמלוכה. שברו הוא ביטוי ליכולת להכיל את שניהם. הטירוף הקדוש של הנבואה, הוא חולשתו ושברו של המלך שסמכותו לעולם מתגוששת עם זו של הנביא.
531. ח"נ ביאליק, שירתנו הצעירה, תרס"ו. מירון כבר הרחיב את הדיון בניסיון המרתק של ביאליק להגדיר את המשך ההתפתחות של השירה העברית בצלמו. דן מירון, בודדים במועדם, תל אביב: עם עובד, 1988.
532. מחניים, טורים שנה א', גיליון ח', עמ' 2.
533. הדברים רלוונטיים כמובן גם להתנהלות של החסידות.
534. בהחלט אפשר לראות כאן המשך של אותו מזרח שאליו מכוון פיארברג בלאן.
535. דבר דומה מתגלה גם במקרה של גרשום ב"הנדה"; תהליך מותו מתחיל בדיוק בקינה המוגזמת על החורבן.
536. ז'ורז' בטאיי, תיאוריה של הדת, תרגום: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2003.
537. שלונסקי, דוי, תל אביב: הדים, תרפ"ד.
538. שלונסקי, לאבא אמא, תל אביב: הדים, תרפ"ז.
539. שלונסקי, בגלגל, תל אביב: הדים, תרפ"ח. מקור המחזור "סתם" בספר לאבא אמא אך כבר

הישרדות

- בבגלגל, האוסף הראשון של כתביו הוא מופיע ראשון לאחר "התגלות".
540. אין למצוא אזכור של היידגר בהדים, ואני טרם מצאתי התייחסות אליו בכתבי העת האחרים.
541. Heidegger, *Being and Time*, §127, p. 119.
542. ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, תל אביב: שוקן, 1969, עמ' 19.
543. משה שמיר, הוא הלך בשדות, תל אביב: ספרית פועלים, 1947.
544. Edith Wyschgod, *Spirit in Ashes*, New Haven: Yale University Press, 1985, p. xii.
545. נראה שבספרות העברית אלתרמן של שמחת עניים הוא הדוגמה הטובה ביותר לכך, אף שיש דוגמאות רבות אחרות ובמיוחד בפרוזה שמופיעה ב-49 בספרי "משלט" של ספרית פועלים.
546. הפיתוח התיאורטי המאוחר והמובהק בעברית הוא של מנחם פרי: "הדינמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו", הספרות 28, אפריל 1979, עמ' 6-20.
547. Heidegger, *Being and Time*, p. 234.
548. דיון מפורט במבנה המשמעות של המוות הלאומי, אורי ש. כהן, "שכול ואבל".
549. זהו מינוח שבו משתמש רוברטו אספוזיטו. התפיסה של אספוזיטו בוראת קהילה מתוך התפיסה של לוינס את היחסים עם האחר בעיקר כנובעים מהידיעה על מותנו, שגלומה באחר. גם בלי להסכים עם הנחות היסוד האלה אפשר לראות את הכוח ההסברי הרב שבתיאור המנגנון של הקהילה כחיים שהם תחליף למוות הפרטי.
- Esposito, *Categorie dell'impolitico*, p. 114
550. E. Hobsbawm and T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983
551. G. L. Mosse, *The Nationalization of the Masses*
552. כיוון שהמשיך לפתח כמוזן בעבודה הלא פחות חשובה, הנופלים בקרב.
553. עדות מרתקת לכך מפי אדם מן השורה אצל סבסטיאן הפנר, יומן של גרמני (1933), תל אביב: חרגול, 2002.
554. רק לדוגמה ראו: Walter Lacquer, *Weimar – A Cultural History*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1979; George L. Mosse, *Masses and Man*, New York: Fertig, 1980; Peter Gay, *Weimar Culture*, New York: Norton, 2001 (1968)
555. דיונו העכשווי של סמית בלאומיות מראה שההמון של העבר יכול להפוך לביטוי האותנטי של האומה בהווה. דיונו גם מאפשר לראות שמושג ה"המון" עדיין משמש את המחשבה על הלאומיות, ראו: א"ד סמית, האומה בהיסטוריה, עמ' 38-39.
556. שלונסקי, שירים, עמ' 13.
557. סוגיית סדר הופעת השירים של שלונסקי בכמות השונות וסידורם בספרים לא טופלה על ידי המחקר אלא בצורה נקודתית ביחס לשירים מסוימים. לא ברור אם המסקנות שניתן להסיק מעבודה כזאת מצדיקות את המאמץ המחקרי שעבודה כזו דורשת. מהשוואות בין נוסחי השירים שערכתי מצאתי שהשינויים בין הנוסחים ברוב המקרים אינם משמעותיים ביותר.
558. ישראל לוי, "העץ הוא כל גיליו", בתוך: ספר שלונסקי א', עמ' 11-62.
559. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, p. 51

560. המחזור "גלבוץ" הוא דוגמה מצוינת לכך. המבנה עצמו של הקובץ מחייב קריאה אלגורית. המהלך הוא דיסקורסיבי ומגיע לסיכום בשירי "קץ אדר" שבו מות אדר מסתבר כמותו של "בן השיך, איש כפר העיץ" (שירים א', עמ' 202).
561. את הקביעה הזאת צריך לאיך בהשמטת החלוקה המקורית של אבני בהו לשני ספרים, ושל שיר המפולת והפיוס לשערים. מלבד זאת סדר השירים נשאר כמעט ללא שינויים מלבד אלה שיידונו בהמשך ושאינם משנים את הטיעון העקרוני.
562. חנן חבר, בשבי האוטופיה.
563. 'אופנהיימר, "כיבוש השממה והנרטיב הלאומי", אלפיים 23, תשס"ב, עמ' 83-103. כמו כן 'אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא, שירה פוליטית בישראל, עמ' 48-68. אופנהיימר סבור שיש משמעות להבחנה בין קריאה ליטרלית ובין קריאה פיגורטיבית של טקסט. זו טענה מוזרה למי שטוען שהגישה התיאורטית שלו נשענת על גיימסון. בכל מקרה מחקר זה אינו שותף לתפיסה שלו של הפוליטי ומה מהווה טקסט פוליטי. על הבעיות של התפיסה של השיר הפוליטי אצל שניהם.
564. רות אשל-שלונסקי, ויהי, גלגוליה של פואמה אחת.
565. שלונסקי, באלה הימים.
566. במהדורת שירים נוספו מספר שירים וחלק מהם שוננו. אחת הדוגמאות המעניינות היא השיר "ינשוף" שהוא השיר השלישי במהדורה הראשונה, אך שונה לשלושה בתים החותמים את מחזור השירים "טף". באלה הימים, תר"ץ, עמ' ח-ט; שירים, 1952, עמ' 266.
567. במהדורת שירים נוספו לקובץ: "היסעורים", "אנחנו בנים", "שיר המשמרת", והמחזור "קוממיות", שלא הופיעו במהדורה המקורית של הספר. שלושת הראשונים הופיעו בכתובים לפני יציאת הספר ו"קוממיות" הופיע בתור "שיר להקראה בציבור" בטורים א'. הציונים המדויקים לכל אלה: פישל לחובר, אברהם שלונסקי: ביבליוגרפיה, מרחביה, הקיבוץ הארצי והשומר הצעיר, 1950; וגם ביד לקורא ב'.
568. זאת כבר במהדורת 1933. כמוכן, הציון הביבליוגרפי לצורך הנוחות הוא למהדורת שירים כרך ב', עמ' 94-97.
569. שירים כרך ב', עמ' 13.
570. שלונסקי, שירים, עמ' 260.
571. בפרקטיקות הפיגורטיביות כאן אפשר למצוא דמיון רב לאימאזיות הרוסית ובמיוחד לייסניץ. אל הזיקה לייסניץ: שלמה יניב, "לגלגולה של תבנית ז'אנרית", עלי שיח 27-28, תש"ן, עמ' 41-49.
572. יעקב גולומב (עורך), ניטשה בתרבות העברית, ירושלים: מאגנס, תשס"ב.
573. ניטשה, הולדת הטרנזיט מרוחה של המוסיקה, עמ' 14.
574. כפי שכבר נידון, בויראין (*Unheroic Conduct*) מתאר את התהליך הזה בצורה משכנעת מאוד ומיכאל גלזומן פיתח את הדיון בתחום הספרות העברית החדשה. אגמבן, כפי שנדון בהקדמה, מעמיד את מחנה הריכוז כפרדיגמה של הביורפוליטיקה המודרנית. ראו: מיכאל גלזומן, "הכמיהה להטרנסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת 11, עמ' 145-162; Daniel Boyarin, *Unheroic conduct; Agamben, Homo Sacer*.
575. שירים א', עמ' 244-246.
576. Ruth Kertun-Blum, *Profane Scriptures*, Cincinnati: Hebrew Union College Press, 1999.

577. ככזאת הפיגורה של העקרה נעה בכיוון ההפוך לזה שמסכם אורבך בדיון שלו בקריאה הנוצרית-אלגורית של הברית הישנה. שם, עמ' 160.
578. לדיון נרחב ביותר ראו פרק הפתיחה וכמו כן: Emilio Gentile, *Il Culto del Littorio*, 1993
579. בהתחשב בוותק המועט של עצם מושג הנעורים בעולם המודרני בכלל ובמיוחד בעולם היהודי, מעניין לראות שיותר מכול מוטבעים הנעורים בתרבות כהחמצה: Giovanni Levi and Jean Claude Schmitt (ed.) *A history of young people in the West*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
580. מצוטט בתוך: James H. Miller, *The Ethics of Reading*
581. Joel Fineman, *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition*, Cambridge, MIT Press, 1991
582. הדיון של דלז וגואטרי בספרות מצביע על כך שבספרות מינורית הישראלית בתרבות היא לעולם הישארות בקהילה הלאומית – העם – הנמען המשמעותי שמגדיר המשורר ושהוא מוגדר על-ידו. דלז וגואטרי, קפא: לקראת ספרות מינורית, רסלינג, 2005.
583. ראו: הדיון במבנה של הריבונות לפי אגמבן. על פי תפיסה זו בהיה מתיא פסקל הריבונות מתקיימת בדיוק בסף שבין ההכלה להדרה, זאת בשל המבנה העקרוני של הריבון כמי שמחליט על מה שמצוי מחוץ לכלל, תוך שהוא חלק מן הכלל, מתוקף כך שהועא חורג ממנו. זו כמובן הגדרה שכבר כוללת את המונופול על הכוח, והיא גם מראה כיצד השירה של שלונסקי, ובכלל השירה הלאומית, היא גם תרגיל בריבונות. ראו: Agamben, *Homo Sacer*, pp. 31-33
584. ראו לדוגמה: "ריקוד המוות" של הולביין; בציור מופיע האדם בדמות עיוור המגשש את דרכו במקל שבקצהו מופיע שלד או שניים, בדיוק כפי שמתואר בשיר.
585. תופעה דומה המדגימה בדיוק את אותה הנקודה מופיעה בספרות תש"ח בדמות הסלידה מהפוליטרוקים הבאים לדבר גבוהה את מה שברור לכולם ונעשה יום ביומו. נתיבה בן יהודה, בין הספירות, ירושלים, 1981.
586. פוקו, מהו מחבר?.
587. יעקב הרני, הרב קוק וההתיישבות החילונית, ירושלים: משרד החינוך והתרבות, המחלקה לתרבות תורנית, תש"ם.
588. במאמר בגיליון הראשון של טורים מסביר שלונסקי ש"השולמית היא רוחו של העם היהודי".
589. דומה שכל ההגדרות של המשיחיות מסכימות שביחס לסיזיפוס המשיחיות פירושה התערבות אלוהית שתפוצץ את הסלע או תעמיד אותו על ראש ההר לעולם ועד. לכך משה אידל, משיחיות ומיסטיקה.
590. מחוץ לתחום הדיון הזה מצויה האבחנה שאין פלא ששירתו של שלונסקי איבדה את תוקפה מרגע שהיחס בין הדרך למטרה השתנה לטובת עיצובה של המטרה, כלומר המדינה. השוואה בין שירי המפולת והפיוס וכוכבים בחוץ מראה עד כמה שלונסקי התקשה לייצר את תנאי היסוד של שירתו בקונטקסט של מציאות, לעומת ההצלחה האדירה של אלתרמן בדיוק בזה: להפוך את המציאות ואת הכוח שבונה אותה לאי-מציאות כוחנית שאליה האדם כפות וכפוף. אפשר בדרך קיצור לומר שהאדם של שלונסקי נדחף על ידי המוות בעוד האדם של אלתרמן נמשך על ידיו.

591. מספיק לעיין בהפועל הצעיר בהספדים לברנר כדי לראות את המידיות של התהליך. "מה מושלם מותך", אומר ר' בנימין בהספדו. גיליון הפועל הצעיר מיום 6.5.1921, וכן גיליון מיום 13.5.1921, וכמו כן, מרדכי קושניר, (עורך) יוסף חיים ברנר, מבחר דברי זיכרונות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971.
592. כאן, וכמוכן לא רק כאן, שלונסקי הוא בהחלט דובר של ההגמוניה של תנועת העבודה. שלונסקי מייצר ומייצג את דימוי האתוס הדפנסיבי של היהודי, כפי שמכנה אותו אניטה שפירא. לפי התפיסה הזאת היהודים לעולם נאלצים להפעיל כוח הגנתי. ראו: אניטה שפירא, חרב היונה, תשנ"ב, תל אביב: עם עובד, עמ' 171-175, שם היא מתארת תפיסה זו כחלק מרכזי בבניית מה שהיא מכנה "האתוס הדפנסיבי". ראו גם: יוסף גורני, השאלה הערבית והבעיה היהודית, תל אביב: עם עובד, תשמ"ו, שם הוא מגדיר את התפיסה הזאת כשורשיה של הגישה "השתלבותית-אלטרואיסטית" (עמ' 47-55). וראו גם נתנאל קצבורג, "העשור השני למשטר המנדט בארץ ישראל", משה ליסק, אברהם שפירא וגבריאל כהן (עורכים), תולדות הישוב היהודי בא"י מאז העלייה הראשונה: תקופת המנדט הבריטי, כרך ב', ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ד, 1994, עמ' 352-359.
593. לסיכום חלקי של הגישות האלה ראו: אורי ש. כהן, "החיה הציונית".
594. לניתוחים הספרותיים של המרחב בהקשר הישראלי ראו דיון המנסה ליצור מערך מושגים אצל גבריאל צורן: טקסט, עולם, מרחב, דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997. בעיניי נדמה שהניסיון מביא ליצירת מערך מושגים מורכב מדי שפוגע בכוח ההסברי שלו. ראו גם: ניסים קלדרון, הרגשה של מקום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988. תרומה חשובה לדיון מצויה בגיליון של תיאוריה וביקורת שיצא כספר: יהודה שנהב (עורך), מרחב אדמה בית. ירושלים: ואן ליר, 2003.
595. המשך העיון בבאלה הזימים אינו מתייחס לשירים שלא הופיעו במהדורה המקורית. "שיר המשמרת", המסכם את מחזורו, "אשרי", והמחזור "קוממיות", שעוסקים באופק הפנים-היהודי, ביחסי עובדים מעבידים: "הבוז למגשליך, היד העברית" ("שיר המשמרת", שירים א', עמ' 300) וביחסים החברתיים בכלל. כאמור, הקשרם הרופף יחסית של שירים אלה בתוך הקובץ ניכר מכך ששלונסקי פרסם אותם בטורים ארבע שנים אחרי פרסום הספר שירים לקריאה ביבבור. ראו: טורים, גיליון י"ב.
596. יצחק למדן, "הערכים והציונות, 1882-1914", בתוך: משה ליסק (עורך), תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה: תקופת המנדט הבריטי, כרך א', עמ' 215-256.
597. ז' שטרנהל, בניין אומה או תיקון עולם.
598. זו כאמור זכתה לתיאור מפורט אצל רות אשל-שלונסקי, ויהי, 1991.
599. מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה – על הספר אבני בהו" (נרפס גם בעכשיו 64 (1995-1996), עמ' 114-133).
600. הרעיון של השיבה הנצחית, כמו רעיונות אחרים של ניטשה, מצוי בשפע בציונות המוקדמת. על גלגולו של הרעיון במחשבתו של ניטשה: רידיגר ספרנסקי, ניטשה – חיי הגות, תרגום: יעקב גוטשלק, ירושלים: כרמל, 2003, עמ' 183-194.
601. Ezra Pound. *Literary Essays of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1968 (1935), p. 21
602. הדיון המפורט והמעמיק ביותר בנושא הזה שממנו שואב אגמבן חלקים ניכרים בתפיסתו נמצאים אצל רוברטו אספוזיטו שאינו מקבל כפשוטה את התפיסה שרואה

- Roberto Esposito, *Bios*, במודרניות: הנפגשות תופעות נפרדות הנפגשות במודרניות: Torino: Einaudi, 2004, esp. pp. 38-40
603. כפי שכבר נדון בעבודה, אין הכוונה כאן אלא לכך שאין למוות היהודי משמעות במונחים של הלאומיות המודרנית, עם אובדן המשמעות הדתית של המוות והשינויים שמחוללת הלאומיות במרחב האירופי.
604. בדרך זו או אחרת הטענה הזאת עולה כמעט בכל הדיונים בהיסטוריה הקולוניאלית של אפריקה, במידה רבה זו גם הטענה של ארנדט בשורשי הטוטלטריות: Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt Brace, 1975, p. 185
605. דיון נרחב יותר בשרשרת הסימון הזאת אצל ממדני על התהליך שבו השלטון הקולוניאלי הפך את הטוטסי וההוטו לקטגוריות גזעיות שמסמנות בין השאר ילידות/זרות ראו: Mahmood Mamdani, *When Victims Become Killers*, Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 99-102
606. זוהי ככל הנראה אחת הטענות הקשות ביותר לעיכול שעולות מתוך אייכמן בירושלים: ד"ח על הבנאליות של הרוע (כבל, 2000), והיא נתמכת במחקר הקלאסי של הילברג. מכל מקום לא מדובר באבחנה טריוויאלית משום שעצם האפשרות של השמדה בירוקרטית תלויה בכך שהקהילה היהודית המשיכה לנהל את האוכלוסייה היהודית גם במסגרת של מדינות לאום מודרניות.
607. Zigmunt Bauman, *Mortality and Immortality*, Oxford: Polity Press, 1992, pp. 88-92
608. הכוונה של דרידה בעניין זה היא שונות רדיקלית ומקיפה הרבה יותר מהשימוש שאני עושה כאן, ראו: Jacques Derrida, *Aporie*, Milano: Bompiani, 2004, p. 39
609. המובן שבו אני משתמש במונח "לאומי" הוא כללי מאוד. במובן מסוים העבודה הזאת כולה היא ניסיון לעמוד על המהות של המושג. מחקר זה מושפע במיוחד מג'ל מוסה באמצעות התיאור הנחשוני שלו את ההתהוות הנאציזם במונחים של דמוקרטיה מעורבת, כמו גם התיאור של יוג'ין וובר את המעבר מ"איכרים לצרפתים". ככלל הלאומיות מוצגת בעבודות אלה כמצב נפשי שבו הלאום נתפס כהרחבה טבעית של היחיד במרחב ובזמן. ראו: George L. Mosse, *Nationalization of the Masses*; Eugen Weber, *Peasents into Frenchmen*, Standord: Stanford University Press, 1976
610. הפרויקט של ננסי עוסק ברעיון של בטאיי דרך הדיון של בלאנשו ב"קהילה הסבילה", אם אפשר לתרגם כך את שם ספרו העוסק בעניין זה. הניסיון העקרוני של ננסי הוא להתיר את הקשר של המחשבה על הקהילה המערבית. נקודת המוצא של ננסי היא העבודה של בטאיי, בניסיון לחשוב על קהילה שאין לה במשותף אלא את שונותה והיעדר המטרה שלה. ננסי קושר בין צורת המחשבה שלנו ובין המושג של הקהילה לא בלי התבוננות אירונית בפער שבין הפילוסופיה ובין ההלכה והמעשה של הקהילה: Jean Luc Nancy, *La Comunità Inoperosa*, pp. 173-179
611. "מזרח מערב", מתוך נאום בוועידת פועלי האימפריה הבריטית בשאלת הווד, לונדון, כ"ט תמוז, תר"ץ, אנחנו ושכנינו, תל אביב: דבר, תרצ"א, עמ' רמ"ז.
612. לדיון ממצה בתפיסה של ספרות מינורית בהקשר של ספרות עברית ראו: Chana Kornfeld, *On the Margins of Modernism*, Berkley: University of California Press, 1996
613. ש"י עגנון, "פרקים מספר המדינה", סמוך ונראה, תל אביב: שוקן, 1979, עמ' 252.
614. הדיונים בעניין זה כמובן מרובים מאוד. בולטים בהם שקר, אומנות הסיפור של עגנון, תל

- אביב: ספרית הפועלים, 1973, עמ' 20-23; ואף גבריאל מוקד, שבחי עדיאל עמזה, תל אביב: שוקן, 1989. הדבר עולה מתוך הדיון ב"עד עולם" ו"עידו ועינם", לדוגמה עמ' 31, ראו: מיכל ארבל תור, כתוב על עורו של כלב, עמ' 19-52.
615. עגנון טוען כאן למעשה את הטענה המרכזית של דרידה בעל הגרמטולוגיה.
616. בודריאר לעולם רלוונטי בהקשר הזה של מרחבי הדימוי הסימולאקרי, אך נראה שכוחה ההסברי של ראייה זו אינו רב ביותר לביקורת של בודריאר ראו: Jean Baudrillard, *Simulations*
617. "חג העבודה", חזיון במערכה אחת, האחדות 18, כ"ו שבט, תרע"א.
618. היום, כשרוב החומר מן הארכיון של בן גוריון פורסם בכתב או מצוי ברשת, אין תוקף לאבחנות האלה מלבד העובדה שבן גוריון ראה בהן חלק מנושא אחד. דוד בן גוריון, אנחנו ושכנינו.
619. מוסוליני הוא ככל הנראה המנהיג הנחקר ביותר במאה ה-20 והוקדשו לו מספר רב של ביוגרפיות. היסודית שבהן הייתה ונשארה זו של רנזו דה פליצ'ה. שלב זה בחיי מוסוליני מטופל בחלק הראשון: (1996) (1995) De Felice, *Mussolini*, Torino: Einaudi, Vol. 1, *Mussolini il Rivoluzionario*. בעברית הופיעה גם הביוגרפיה של דניס מק סמית', שמסקנת תמונה כללית טובה של מוסוליני אף שהסברים שלה חלקיים. דניאל מק-סמית', מוסוליני, תל אביב: עם עובד, 1985.
620. כתבי מוסוליני התחילו להיאסף ולצאת כבר ב-1935 והמהדורה השלמה החלה להופיע ב-1951.
621. כשטלמון תיאר את הדיקטטורות של המאה ה-20 בתור "דמוקרטיות טוטליטריות" היה זה מהלך מהפכני. במידה רבה עד היום ספרו משמש אבן יסוד בדיון על האופי של הפשיזם ומקורותיו, אותם מייחס טלמון לרוסו ולמהפכה הצרפתית: יעקב טלמון, ראשיתה של הדמוקרטיה הטוטליטרית, תל אביב: דביר, תשט"ו.
622. George L. Mosse, *Nationalization of the Masses*
623. הפשיזם, ובמיוחד זה האיטלקי, נחשב שהוא "רק" פרקטיקה שלטונית שבה הרעיונות משרתים את הפוליטיקה הפרגמטית. זאת תפיסה שאחרי הכול מניחה שהפשיזם צריך ל"שקר" כדי לכבוש את לבבות האזרחים המובלים לאסון. המחקר, במיוחד מאמצע שנות ה-60 ובעקבות הפרויקטים של דה פליצ'ה, שטרנהל וג'נטילה, הראה בצורה משכנעת מאוד שהפשיזם הצרפתי והאיטלקי הם בעלי אידיאולוגיה ככל אידיאולוגיה שלטונית אחרת. דוגמה טובה לתפיסת הפרקטיקה ראו: Robert Paxton, *The Anatomy of Fascism*, New York: Knopf, 2005
624. Giovanni Gentile, "Origini e dottrina del fascismo", *Quaderni dell'istituto nazionale fascista di cultura*, Roma: istituto nazionale fascista di cultura, 1934 (1929), p. 9
625. ראו לדוגמה את אופן ההתמודדות של החברה האנגלית עם הזיכרון של המלחמה ועם הזעזוע החברתי שנבע ממנה בספר היסוד של המחקר בתחום: Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, 1975. כמו כן מנקודת מבט של התמודדות כלכלית עם התוצאות של המלחמה ראו: Niall Ferguson, *Pity of War*, New York, Basic Books, 1999, pp. 395-432
626. Gentile, "Origini", p. 10
627. כלכלה הנה אחד הצדדים הנחקרים ביותר של הפשיזם. בפועל מדובר בדיכוי של העובדים

- שמאוזן באמצעות דיכוי ניכר של המעמד הבינוני. הדברים של ג'נטילה מופיעים באמצע התהליך ההשתלטות של המדינה על הכלכלה. בשלב זה נראה ברור שהארגון והתכנון הכלכלי של המדינה על ידי הפשיזם היה בין התנאים שאפשרו את הבוס הכלכלי של הכלכלה האיטלקית אחרי המלחמה. ראו: Pierluigi Ciocca e Gianni Toniolo (eds.), *L'economia italiana nel periodo fascista*, Bologna: Il mulino, 1976
628. אורי ש. כהן, "שכול וקרובן בספריה הלאומית", שלום ומלחמה בחברה היהודית, ירושלים: זלמן שז"ר, 2006, עמ' 298-302.
629. "[...] זוהי מולדתי / שבה אני יכול לחלום בלי לפל / ולעשות מעשים רעים בלי לאבד, / ולזנוח את אשתי בלי להיות בודד, / לבכות בלי בושה ולבגד ולשקר / בלי להיות מפקר לאבדון". יהודה עמיחי, "שירי ארץ ציון וירושלים", יב, מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול, תל אביב: שוקן, 1974. מהדורת שירי יהודה עמיחי, תל אביב: שוקן, 2003, כרך ג', עמ' 14.
630. הספר של ספקמן כולל ניתוחים רבי ערך, מן הסתם מה שנודע על פרשת מטיאואטי לאחר שכתבה את ספרה היה משפיע על הניתוח שלה: Barbara Spackman, *Fascist Virilities: rhetoric, ideology and social fantasy in Italy*, p. 134
631. Benito Mussolini, "Discorso del 3 gennaio", *Opera Omnia*, vol. 21, p. 238
632. לשחזור מדויק של כל מה שנאמר ולא נאמר ראו: Claudio Fracassi, *Matteotti e Mussolini*, 1924: il delitto del Lungotevere, pp. 120-142
633. לחלוטין שמוסוליני מתייחס לדברים האלה. כמו כן: Mauro Canalis, *Il Delitto Matteotti*, pp. 393-455
- יש הבדל גדול מאוד בין ההתייחסות אל הנופלים במלחמה הגדולה, שעליהם מבוססת המהפכה, ובין ההתייחסות לקורבנות של המהפכה עצמה, במיוחד אלה הצעירים ההופכים לקדושים. לדוגמה, *Pagine eroiche della rivoluzione fascista*, Manfredo De Simone, Milano: Imperia, 1925
634. זה בסופו של דבר האופן שבו מתארת ארנדט את החוקיות שבתוכה התנהל אייכמן. ארנדט, אייכמן בירושלים, עמ' 120.
635. ראה את הדברים של דה פליצ'ה, וכן את המאמרים של זוקארט, הוא מלאפרטה: Renzo de Felice, *Mussolini il fascista* vol. 1, pp. 715-730
636. ראו לכך את הדיון המרתק של סרג'ו לוצאטו בגופה של הדו"ח. הדברים קשורים לתפיסה של אגמבן את הפיהרר ב-201-202. *Homo Sacer*, pp. 201-202. ההבדלים בצורת המוות של שניהם מלמדים הרבה: Sergio Luzzato, *Il Corpo del Duce*, Torino: Einaudi 1998
637. תמוז, תרע"ה, פורסם ב"התורן", חוברת ה' תרע"ה, אנחנו ושכנינו, עמ' ב.
638. לכך: שבתאי טבת, קנאת דוד, חלק א', תל אביב: שוקן, תשל"ז, עמ' 123-160; מיכאל בר זהר, בן גוריון, חלק א', תל אביב: עם עובד, תשל"ה, עמ' 68-72, בר זהר גם מציין שבן גוריון היה בין מקבלי פניו של ביאליק בהגיעו לארץ ישראל.
639. הפרשה הביבליוגרפית הזאת סבוכה למדי וראויה למחקר נפרד: אברהם אלכסנדר זיסקין, זכור מצבת זיכרון לחללי הפועלים העבריים בארץ ישראל, יפו: דפוס א. אתין, תרע"ב. זכור, צום אנדענקען פון דן געפאלענע וועכטער און ארבייטער אין ארץ ישראל, ניו יארק: פועלי ציון, פאלעסטינא קאמיטעט, תרע"ז, רעדיגירט פון זרובבל יצחק בן צבי און אברהם האשין. זכור: צום אנדענקען פון דן געפאלענע וועכטער און ארבייטער אין ארץ ישראל, ניו יארק:

- תרע"ז, רעדיגירט פון אברהם חאשין, דוד בן גוריון, צוויטע פערגרעסערטא אויפלאגע.
 640. בר זהר, בן גוריון, כרך א', עמ' 68; טבת, קנאת דוד, כרך א', עמ' 138-143.
641. הדברים פורסמו בהתורן, ה' תרע"ה, וגם, אנחנו ושכנינו, עמ' ב.
642. השינוי הזה מתרחש לא רק בארץ ישראל אלא בעולם כולו, והוא מסביר, לפחות במידה מסוימת, את האפשרות של היהודים כצד במלחמה של היטלר. לא צריך להתעלם מכך שהציונות מוכיחה שהיהודי הוא אכן אויב, במידה שבה היהודי אינו יכול להיות אלא יהודי, וכבר חשוד כאויב.
643. אחד הביטויים המעניינים ביותר של הנאמר כאן מצוי בפרוטוקול של שיחה שניהל בן גוריון עם נציגי הליגה לשיתוף פעולה יהודי-ערבי ב-25 באוקטובר 1939. בין הנוכחים היו בובר, שהרשים את בן גוריון לטובה בריאליזם שלו, ור' בנימין. כך אומר להם בן גוריון: "נחוץ גם כוח להגנת הארץ. היטלר ישמיד את היהודים [שבארץ, אם יכבוש אותה]"; דוד בן גוריון, נילחם כאומה, זיכרונות מהעיבוון, מאיר אביזוהר (עורך), תל אביב: עם עובד, המרכז למורשת בן גוריון, 1997, עמ' 147-164.
644. זכור, מהדורה שנייה, עמ' 11. שני העורכים חתומים על הדברים, אבל אפשר להניח שבן גוריון אחראי להם, והמתרגמת מיידית בטוחה שמדובר בתרגום לטקסט עברי במקור. למיטב ידיעתי הטקסט המעניין הזה לא הופיע בעברית עד היום, תודה לזן מירון על הערותיו.
645. אנחנו ושכנינו, עמ' ג.
646. אי-אפשר לפרוש כאן את הביבליוגרפיה שעוסקת בכך. ראו חלקית אצל: אניטה שפירא, חרב היונה, 1992; מכתב של בן גוריון לגאולה כהן מרתק ועוסק בנושא הזה בצורה ישירה: דוד בן גוריון, הזקן והעם, מבחר איגרות אישיות של דוד בן גוריון, תל אביב: משרד הביטחון, 1988, עמ' 167-169. זהו כנראה המכתב המעניין ביותר בכל הקובץ ובן גוריון חוזר בו עד לדיון בוויכוח עם ז'בוטינסקי על שאלת הכותל: "על הכותל ועל העיקר", חשוון, תרפ"ט, אנחנו ושכנינו, עמ' קנ"ו-קנ"ט.
647. כל ועדות החקירה שביקרו בארץ מטעם המעצמות ציינו זאת. כל ועדה כלשעצמה ודאי לא הכריעה את הכף במאבק בין היהודים לערבים, אבל כולן מבטאות את התפיסה האוריינטליסטית של הערבים, שיהודים ידעו לנצל לטובתם. ראו: בני מוריס, קורבנות, תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 136, 173-174.
648. אני מודע היטב לבעייתיות של המונח "ערבים", ואני משתמש בו כאן בדרך שבו השתמשו בו בתקופה. על המושגים האלה ופרספקטיבה מעניינת מאוד על המפגש של ציונים וערבים בארץ ישראל לפני 1914: Rashid Khalidi, *Palestinian Identity*, New York: Columbia University Press, 1993, pp. 91-123.
649. אנחנו ושכנינו, עמ' ח-ט.
650. "א" בעבר ובהווה", עמ' 416-417, דו"ח של משלחת פועלי ציון, עמ' 117-118, ניו-יורק ת"א תרף, אנחנו ושכנינו, עמ' ג"ו.
651. תל אביב, אב תרפ"א, קונטרס צ"א, אנחנו ושכנינו, עמ' ס"א.
652. שלמה צמח (שנה ראשונה, תל אביב: עם עובד, 1952) מספר על הגעתו לפלשתינה ועל שפתיו הקריאה של פיאברג "למזרח", אלא שהוא מהר מאוד מגלה שהוא אולי מזרחי בעיני האירופים, אבל אירופי בעיני הערבים.
653. סיכום ומפנה בעמדות האלה בדברים שפורסמו כ"עניינינו המדיניים, סוף ההרצאה במועצת

הישרדות

- ההסתדרות ל"ה, 7 בפברואר 1937, משמרות, תל אביב: דבר, תרצ"ה, עמ' 44-68.
654. ירושלים, 7 במאי 1936, במערכה, כרך ראשון, תל אביב: הוצאת מפא"י, תשי"א, עמ' 13. הההגשות במקור.
655. "על מאורעות אב", גילוי דעת של אחדות העבודה והפועל הצעיר, תל אביב י"ב אלול תרפ"ט, קונטרס ש"פ, אנחנו ושכנינו, עמ' קסח.
656. הרצאה בוועידת הייסוד של מפלגת פועלי ארץ ישראל, תל אביב, ו' טבת תר"ץ, "הפועל הצעיר", גיליונות 7-8 תרצ"א, אנחנו ושכנינו, עמ' רי"ג.
657. משמרות, עמ' 54, הדברים נאמרים ב-1937.
658. אנחנו ושכנינו, עמ' רכ"ב.
659. שם, עמ' רט"ו.
660. דוד בן גוריון, "סיכומה של מערכה", במערכה, (1937), תשי"א, עמ' 67.

ליבידו) סדרה לתרגום

1. סלבוי ז'יז'ק **על הסופר-אגו ורוחות-רפאים אחרות**
2. ג'ודית באטלר **קוויר באופן ביקורתי**
3. פרדריק גיימסון **פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**
4. זיגמונד פרויד **אבל ומלנכוליה / פעולות כפייתיות וטקסים דתיים**
5. סלבוי ז'יז'ק **ברוכים הבאים למדבר של הממשי**
6. ז'אק דרידה **נפתולי בבל**
7. מישל פוקו **הטרטופיה**
8. אלן ואנייה **לאקאן**
9. אפרים דויד (עורך) **אנטי-גלובליזציה - ביקורת הקפיטליזם העכשווי**
10. ז'ורז' בטאיי **תיאוריה של הדת**
11. לוס איריגארי **מין זה שאינו אחד**
12. נועם חומסקי **שפה ושאלות על הידע - הרצאות מנאגואה**
13. חכים ביי TAZ - **אזור אוטונומי ארעי**
14. לואי אלטוסר **על האידיאולוגיה**
15. ג'ון לכת **חמישים הוגים מרכזיים בני-זמננו (כרך א)**
16. ז'ורז' פרק **העלאה במשכורת / מתחם התפודים, מחזות**
17. אנטוניו גרמשי **על ההגמוניה - מבחר מתוך "מחברות הכלא"**
18. י"ו סטלין **על המטריאליזם ועל הלשון / ז'יז'ק / המהפכה הפרוורטית**
19. ג'וליה קריסטבה **בראשית הייתה האהבה - פסיכואנליזה ואמונה**
20. ז'אן לפלנש ז'אן-ברטרן פונטליס **פנטזיה ראשיתית**
21. ג'ודית באטלר **טענת אנטיגונה - יחסי שארות בין חיים למוות**
22. ארנסטו לוקלאו ושנטל מוף **הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית**
23. ז'אן-ז'אק בורשטיין **הפסיכואנליזה של הנאציזם**
24. פיליפ לוק-לברת ז'אן-לוק ננסי **המיתוס הנאצי**
25. אברהם יסעור (עורך) **אנרכיזם - אנתולוגיה**
26. רולאן בארת **הנאת הטקסט / וריאציות על הכתב**
27. רולאן בארת **דרגת האפס של הכתיבה**
28. לוס איריגארי **אני, את, אנחנו**
29. סוזן באק-מורס **חשיבה מעבר לטרור**
30. ג'ון לכת **חמישים הוגים מרכזיים בני-זמננו (כרך ב)**
31. זיגמונד פרויד **על החלום**
32. מוריס מרלו-פונטי **העין והרוח**
33. פרדריק גיימסון **הלא-מודע הפוליטי**
34. ז'אן בודריאר **רוח הטרור**
35. אלן באדיו **אתיקה - מסה על תודעת הרוע**
36. ז'וליה קריסטבה **כוחות האימה - מסה על הבזות**
37. סלבוי ז'יז'ק **התבוננות מן הצד - מבוא לז'אק לאקאן דרך תרבות פופולרית**

38. קרל שמיט **תיאולוגיה פוליטית**
39. פרנן ברודל **הדינמיקה של הקפיטליזם**
40. אדוארד סעיד **פריוד והלא-אירופאי**
41. פרדינן דה סוסיר **קורס בבלשנות כללית**
42. קתרין מקינון **פמיניזם משפטי - בתיאוריה ובפרקטיקה**
43. מישל פוקו **הארכיאולוגיה של הידע**
44. דילן אוונס **מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית**
45. ז'יל דלז ופליקס גואטרי **קפקא - לקראת ספרות מינורית**
46. רולאן בארת **מות המחבר / מישל פוקו מהו מחבר?**
47. אנרי לפבר **מרקסיזם**
48. שרה מילס **מישל פוקו**
49. אליזבת רודינסקו **מדוע אנו זקוקים לפסיכואנליזה בימינו?**
50. הנרי דויד ת'ורו **אי-ציות אזרחי**
51. ג'ל. אוסטין **איך עושים דברים עם מילים**
52. ז'אן-פרנסואה ליוטאר **הסברים על הפוסטמודרני**
53. טרי איגלטון **אידיאולוגיה - מבוא**
54. רוג'ר סילברסטון **מדוע ללמוד מדיה?**
55. הלן סיקסו וקתרין קלמנט **זה עתה נולדה**
56. ז'אק דרידה **מחלת ארכיב - הדפסה/רושם/רישום פרוידיאניים**
57. אלן ווד **עמנואל קאנט**
58. ז'וליה קריסטבה **שמש שחורה - דיכאון ומלנכוליה**
59. קווין פסמור **פשיזם - מבוא**
60. דומיניק לה קברה **לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה**
61. רולאן בארת **ביקורת ואמת**
62. רולאן בארת **יסודות בסמיולוגיה**
63. אנדרה גרין **תסביך הסירוס**
64. ולטר בנימין **לביקורת הכוח / ז'אק דרידה תוקף החוק - "היסוד המיסטי של הסמכות"**
65. ריצ'רד רורטי **קונטינגנטיות, אירוניה וסולידריות**
66. אביטל רונאל **טיפשות**
67. פול וירליו **המרחב הביקורתי**
68. פול ריקר **על התרגום**
69. רולאן בארת **גרעין הקול - ראיונות 1962-1980**
70. פיטר בירגר **תיאוריה של האוונגרד**
71. ז'אק דרידה **על הכנסת האורחים**
72. עמנואל לוינס **המוות והזמן**
73. אריק נוימן **האדם המיסטי**

ליבידו (קולנוע)

74. דינה פולאן **ספרות זולה**
75. מריטה סטרקן **תלמה ולואיז**
76. מייקל אטקינסון **קטיפה כחולה**
77. איימי טובין **נהג מונית**

78. סלבוי ז'יז'ק **מטריקס – האחר הגדול והמציאות הווירטואלית**
79. קמיל פאגליה **הציפורים של היצ'קוק**
80. גארי אינדיאנה **סאדו-פשיזם – עיון בסרטו של פזוליני 'סאלו'**
81. סלבוי ז'יז'ק **לאקאן עם היצ'קוק**
82. לורה מאלווי **אדיפוס באמריקה – עיון בסרטו של אורסון וולס 'האזרח קיין'**
83. סקוט בוקטמן **האדם האורבני והמרחב המדומה – עיון בסרט 'בלייד ראנר'**
84. ז'אן-לוק גודאר, יוסף יצחקפור **ארכיאולוגיה של הקולנוע וזיכרון המאה – דיאלוג**

ליבידו (סוציולוגיה | אנתרופולוגיה)

85. קלוד לוי-שטראוס **הטוטמיזם היום**
86. גיאורג זימל, רוברט פארק, לואיס וירת **אורבניזם**
87. ויקטור טרנר **התהליך הטקטי – מבנה ואנטי-מבנה**
88. מרי דגלס **טוהר וסכנה – ניתוח של המושגים זיהום וטאבו**
89. ברוניסלב מלינובסקי **מין והדחקה בחברה הפראית**
90. פייר בורדייה **שאלות בסוציולוגיה**
91. קליפורד גירץ **עבודות וחיים – האנתרופולוג כמחבר**
92. מרסל מוס **מסה על המתנה**
93. קלוד לוי-שטראוס **זע, היסטוריה, תרבות**
94. ארווינג גופמן **על מאפייני המוסדות הטוליים**
95. אמיל דורקהיים **הכללים של המתודה הסוציולוגית**
96. קליפורד גירץ **עיונים באסלאם – התפתחות דתית במרוקו ובאינדונזיה**

ליבידו (תיאולוגיה)

97. עמנואל לוינס **אלוהים והפילוסופיה**
98. סלבוי ז'יז'ק **הסובייקט שאמור להאמין – הנצרות בין פרברסיה לחתרנות**
99. קרל בארת **יסודות הדוגמטיקה הנוצרית**
100. האנס יונס **מושג האלוהים אחרי אושוויץ, ומאמרים נוספים**
101. קרל גוסטב יונג **פסיכולוגיה ודת**
102. אריק סנטנר **על הפסיכו-תיאולוגיה של חיי היום-יום**
103. תיאודור רייק **השופר – מחקר פסיכואנליטי של הריטואל היהודי**
104. פרנץ רוזנצווייג **הספרון על השכל הבריא והשכל החולה**
105. ק.ג. יונג **תשובה לאיוב**

ליבידו (היסטוריה)

106. אריק הובסבאום **לאומיות ולאומים – מאז עידן המהפכה**
107. ויליאם דויל **המהפכה הצרפתית – מבוא**
108. יואל בינין **פזרת יהודי מצרים – תרבות, מדיניות וגיבוש גולה חדשה**

זיגמונד פרויד – מבחר כתבים

109. זיגמונד פרויד **הצגת הנרקסיזם, ומאמרים נוספים על פסיכוזה (כרך א)**
110. זיגמונד פרויד **עכבה, סימפטום וחרדה (כרך ב)**

ז'אק לאקאן - כתבים וסמינרים

111. ז'אק לאקאן **הסמינר ה-20 - עוד**

112. ז'אק לאקאן **על שמות-האב**

הדבר הלאקאניאני

113. ז'אק-אלן מילר **האיווי של לאקאן**

114. מרקו מאואס **פרויד עם לאקאן**

לוגוס | הקלאסיקה של הפילוסופיה

115. ג.נ.פ. הגל **רוח הנצרות וגורלה**

116. ז'אן-ז'אק רוסו **האמנה החברתית**

117. ג'ורג' ברקלי **מסה על עקרונות דעת האדם**

118. לודוויג ויטגנשטיין **המחברת הכחולה והמחברת החומה**

119. רנה דקרט **רגשות הנפש**

120. עמנואל קאנט **ריב הפקולטות**

(פטיש) סדרת מקור לביקורת התרבות

121. מיכל בן-נפתלי **כרוניקה של פרידה**

122. משה צוקרמן **חרושת הישראליות**

123. נועם יורן **ערוץ 2 - הממלכתיות החדשה**

124. יצחק בנימיני ועידן צבעוני (עורכים) **עבד, התענגות, אדון - על סאדיזם ומזוכיזם**

125. רות גולן **אהבת הפסיכואנליזה - מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן**

126. ורד לב כנען ומיכל גרובר פרידלנדר (עורכות) **הקול והמבט**

127. איתן כהן **המרקאים - הנגיב של האשכנזים**

128. אריאלה אזולאי ועדי אופיר **ימים רעים - בין אסון לאוטופיה**

129. משה צוקרמן **כפצון האדם - מכתמים על חברה, פוליטיקה ותרבות**

130. דלית יסעור בורוכוביץ **אלימות אינטימית - עולמם הרגשי של גברים מכים**

131. חדוה ישכר **אחיות לשלום - קולות בשמאל הפמיניסטי**

132. יואב רינון **חדר המיתות של סאד**

133. יצחק בנימיני **מה רוצה הגבר? 8 מסות פסיכו-תיאולוגיות**

134. משה צירמן **חור במצלמה - עיונים בקולנוע הישראלי**

135. סטפן מוזס **ולטר בנימין ורוח המודרניות**

136. אמיר בן-פורת **כדורגל ולאומיות**

137. אילן גור-זאב **לקראת חינוך לגלותיות**

138. אנדראה פשל (עורכת) **צ'רנוביץ - מקום של עדות**

139. אפרים דויד **צ'ה גוזארה - סיפורו של מהפכן**

140. אורי זילברשייד (עורך) **מרקס ועתידי הסוציאליזם**

141. אורי רם **הגלובליזציה של ישראל - מק'וורלד בתל אביב, ג'האד בירושלים**

142. אביטל וולמן **אהבת אלוהים**

143. אהד זהבי **רומן לוגי - ז'יל דלז בין פילוסופיה וספרות**

144. עידן ירון **בית השימוש במרחב הסמלי**

145. מיכאל גלזמן, חנן חבר, דן מירון **בעיר ההרגה – ביקור מאוחר – במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק**
146. אסתר פלד **פסיכואנליזה ובודהיזם – על היכולת האנושית לדעת**
147. רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות) **תרבות אדריכלית – מקום, ייצוג, גוף**
148. גילה טולידאנו **סיפור של להקה – שרה לוי-תנאי ותיאטרון-מחול ענבל**
149. עודד היילברונר ומיכאל לוי (עורכים) **העיר הישראלית**
150. אפרים מאיר **מעשה זיכרון – חברה, אדם ואלוהים לאחר אושוויץ**
151. דני פילק **פופוליזם והגמוניה בישראל**
152. יצחק קליין **חירות דיאלקטית**
153. דוד שליט **מקרינים כוח – בתי הקולנוע, הסרטים והישראלים**
154. עפר גרוזברד **מנחם בגין – דיוקנו של מנהיג**
155. ענבל פרלסון **שמחה גדולה הלילה – מוסיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית**
156. **מטפורה –** כתב עת לפילוסופיה גיליון מס' 6 – אביב 2006
157. אורי רם **הזמן של ה'פוסט' – לאומיות והפוליטיקה של הידע בישראל**
158. רפאל פלק **ציונות והביולוגיה של היהודים**
159. יגאל חלפין **הטיהורים הסטליניסטיים**
160. אבנר בן-זקן **קומוניזם כאימפריאליזם תרבותי: הזיקה בין הקומוניזם הארצישראלי לקומוניזם הערבי 1948-1919**
161. אריאלה אזולאי **האמנה האזרחית של הצילום**
162. יהונתן אלשך / רועי וגנר **מעשה סדום פוליטי – הרלוונטיות של ז'אן ז'נה**
163. אלי שיינפלד **פלא הסובייקטיביות – עיון בפילוסופיה של עמנואל לוינס**
164. אורי ש. כהן **הישרדות – תפיסת המוות בין מלחמות העולם בארץ ישראל ובאיטליה**
165. יעל שפירא, עמרי הרצוג, תמר ס' הס (עורכים) **קנוני ופופולרי – מפגשים ספרותיים**
- ואתי מחלקה ספרותית**
166. נטלי סארוט **השימוש במילים**
167. עדי שורק, עידן צבעוני, עודד מנדה-לוי **חללים | שדות תעופה | קניון**
168. קת'רין מנספילד **בפנסיון גרמני – 13 סיפורים**
169. גרטרוד שטיין **פריז צרפת**
170. דילן תומס **דיוקן האמן ככלב צעיר**
171. ז'ורז' בטאיי **הבלתי אפשרי – סיפור של חולדות | דיאגוס | האורסטיאה**
172. ואלרי סולאנס **מניפסט החלאה**
173. סמואל בקט **פרוסט**
174. קולט **החתולה**
175. הרולד פינטר **אמנות, אמת ופוליטיקה – המחזות הפוליטיים ונאום פרס נובל**
176. תומס פינצ'ון **הזעקה של אוסף 49**
177. ויליאם קרלוס ויליאמס **סיפורי רופא**
178. אמילי דיקנסון **אולי הלב**
179. מיכל בן-נפתלי **ספר, ילדות**