



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12
גיליון
2024
סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכזת המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמשי
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס בדפוס צדוק קינן

כרים וכסתות

המרחב המעוקם בעולמו של שלום עליכם

שלמה בידרמן

א

משפחתו של פייסי החזן – אלמנתו, בניה אליהו ומוטיל וכלתה ברכה – עוזבת את תחום המושב ברוסיה הצארית בשאיפה להתיישב בקהילה היהודית ההולכת ומתרחבת בניו יורק בתחילת המאה העשרים. מחוז חפץ זה הוא יעדה של העלילה בחלק הראשון של יצירתו של שלום עליכם סיפורי מוטיל בן פייסי החזן.¹ בחלק זה נפרש סיפור מסע שתחילתו, כאמור, בתחום המושב, בעיירה באוקראינה, וסופו באונייה היוצאת מלונדון לניו יורק.² אל המשפחה נלווה זוג נוסף: "חברנו פיני", ידידו ואיש סודו של הבן הבכור

1. היצירה מורכבת משני חלקים; החלק השני, הלא־גמור, מתאר את קורות המשפחה לאחר הגיעה לאמריקה.
2. שלום עליכם, סיפורי מוטיל בן פייסי החזן, כך שביעי של כתבי שלום עליכם, מיידש: י"ד ברקוביץ, דביר, תל אביב תשכ"ב. המובאות מתוך סיפורי מוטיל בן פייסי החזן לקוחות מתרגום זה. אין בכך משום קביעת עמדה בפולמוס המרתק שהתנהל בין חוקרים, מבקרים ומתרגמים של שלום עליכם לעברית, בשאלת מהימנותם וערכם של תרגומיו של ברקוביץ לכתבי שלום עליכם. בהקשר זה אני מאמץ במלואה את הנמקתו של גידי נבו לשימוש בתרגומי ברקוביץ: "תרגומו של ברקוביץ העמיד טקסט עברי אוטונומי, טקסט שחדר למחזור הדם של הספרות העברית המודרנית ושהוא חלק אינטגרלי ממנה. לא זו בלבד, אלא שהוא נכס צאן ברזל של הספרות הזאת ואחת החוליות המרכזיות בשלבי התשתית שלה [...] דורות גדלו על התרגום הזה והם קראו אותו, עיכלו אותו, כטקסט עברי משובח, טקסט עדית, אחד המימושים המופתיים של מה שביאליק כינה 'הנוסח', המופעל כאן בווירטואוזיות, במודוס הקומי שלו. מידת נאמנותו (או חוסר נאמנותו) של הטקסט הזה למקור העומד מאחוריו היא ככלל בלתי רלוונטית לשיפוטו ולניתוחו כטקסט עברי העומד בפני עצמו"; וראו בספרו, מושב לציים: הרטוריקה של הסאטירה העברית, כנרת זמורה-ביתן דביר, מכון הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, אור יהודה 2010, עמ' 61.

אליהו, ואשתו טייביל. במהלך המסע מתעכבת המשפחה המורחבת בכמה ערים במרכז אירופה ובמערבה. נדודים אלו אינם נחוצים למימושה של תוכנית ההגירה הגדולה, שפיני הגה והרה אותה; היפוכו של דבר, נראה בעליל שהמעברים התכופים מדי מעיר אחת לחברתה דווקא מעכבים בעדה. הטעם להתעכבות זו של המשפחה הנודדת בברודי, בלבוב, בקרקוב, בווינה ובאנטוורפן מוצג על ידי מוטיל, הילד המספר של הרומן, ככרוך בניסיונותיה הנואשים של האם להשיב לידיה את הכרים והכסות – רכוש הכמעט יחיד של המשפחה הענייה – שאבדו לה בעת גנבת הגבול הרוסי.

אליהו ופיני הפקידו את הכרים והכסות בידי אישה יהודייה בעלת חזות חרדית-צדקנית, סרסורית לגנבות גבול. היא, מצידה, מינתה כשלוחיה "זוג ערלים" שהיו אמורים להוליך את בני המשפחה בחשכת הלילה אל מעבר לגבול. מסתבר שמורי דרך אלו לא התכוונו כלל למלא את המשימה, ובעיצומה של הברחת הגבול תבעו מבני המשפחה באיום סכין את כספם. התערבותם של שומרי הגבול, ששמעו את קולות המהומה ופתחו ביריות, אפשרה למשפחה לנוס על נפשה מתגרת ידם של המבריחים השודדים, ובמנוסת בהלה זו אף לחצות את הגבול, אלא שהכרים והכסות, שנועדו ללוות את המשפחה במסע, ובעיקר לאחר שתגיע ליעדה, נגנבו או אבדו.

המשפחה פותחת אפוא במסע נדודים באירופה, בערים שבהן פעלו "בתי ועד של הנודדים" – ארגוני סיוע יהודיים שסייעו ברב או במעט לחבורות המהגרים ממזרח אירופה. ב"בתי ועד" אלו היא מבקשת סעד בשל אובדן הכרים והכסות בראשית דרכה. פשרו של סעד זה לא מתחוויר לקוראים, אבל תיאור מדויק של הכרים והכסות וכל אשר אונה להם במהלך דרמת הברחת הגבול חוזר ונשנה בדיווחי המשפחה לפני נציגי "בתי הוועד" בערים שהיא מתעכבת בהן, שלעיתים מתקשים להאמין למשמע אוזניהם נוכח מה שנראה בעיניהם כאירוע קל ערך. דומה שהנדודים הפנים-אירופיים בחיפוש אחר הכרים והכסות לא יאפשרו למשפחה להתנתק ממה שקושר אותה בעבותות-כלי-מיטה אל היבשת הישנה. ואכן בשלב מסוים מבין פיני, אבי רעיון ההגירה, את הסכנה הטמונה בכרים ובכסות לעצם התממשותו של החלום האמריקאי:

חברנו פיני בא בטענות על אחי אליהו. אומר הוא לו: "נוסעים אנחנו וחוזרים ונוסעים, ואנו עומדים במקום אחד". אמר לו אחי אליהו: "אם כן, מי מעכב אותך? סע לך! רוצ' לך! עוף לך!" אמר לו פיני: "איך אעוף, ואמך לא תנוח ולא תשקוט עד אשר תתנדע אל כל בתי-הועד שבעולם?" שמעה אמה ואמרה לפיני: "אם חכם אתה כל-כך, עוצה לי איפוא עצה, איך לבוא לאמריקה בלא כרים וכסות?" ... נסתתמו טענותיו של פיני ועשה שלום עמנו. (עמ' קסו)³

3. בגוף המאמר מצוינים מראי המקום למובאות מתוך שלום עליכם, סיפורי מוטיל בן פייסי החזן, לעיל הערה 1.

קשה להתעלם מהתפקיד המרכזי שממלאים הכרים והכסתות בחלק הראשון של היצירה. האם סבורה, משום מה, ש"אמריקה מדינה מצוינת היא, שאין כרים בה. הכל יש בה חוץ מכרים", ועל כך מגיב הילד-המספר: "כיצד ישנים שם בני האדם – אינני מבין. בודאי יקשה להם למראשותיהם!" (עמ' קו). כאשר המשפחה אורזת את מיטלטליה המועטים לקראת מסע הנדודים לאמריקה, הכרים והכסתות הם רכוש היחיד (שאר המיטלטלין נמכרו בעת מחלת האב פייסי): "קיטונה האפל של אמא מלא מפה לפה חבילות וכרים וכסתות. הכרים והכסתות כמעט עד התקרה יגיעו" (עמ' קח). מטען זה מועמס על עגלה, והילד-המספר תוהה "כיצד אטפס ואעלה על עגלה גבוהה זו, שתלי כרים וכסתות מתנוססים עליה?" (עמ' קיד). אם כן הכרים והכסתות הם רכוש חיוני שאינו ברה-חלפה, ויש לשמור עליו מכל משמר בטלטולי הדרך ובפגיעה המרובים. כך למשל מעוררת החבילה הענקית של הכרים והכסתות את רוגזו של "הגוי הממונה על מסילת-הברזל", המתאנה למשפחה "בגלל החבילות. ולא כל-כך בגלל החבילות, אלא בגלל הכרים והכסתות" (עמ' קטז), שהגוי, מצידו, מכנה "סמרטוטים"; כדי לשכך את קצפו יש לשחדו ב"מחצית השקל" (עמ' קיז-קיח).

אובדן הכרים והכסתות בשעת גנבת הגבול מוגדר בפי בני המשפחה כ"אסון", ותגובות הצער על אובדן זה מזכירות, ולא במקרה, אֵבֶל עמוק על מותו של מאן-דהוא קרוב: האם "פוכרת ידיה ואין גבול ליגונה" והאח אליהו "מתהלך קודר בלחץ יגונו" (עמ' קלה). בסדרת מופעים לפני פקידי "בתי הוועד לנודדים" חוזר מעשה אובדן הכרים והכסתות שוב ושוב, כמוטיב מרכזי בתיאור מצבה האסוני של המשפחה, כפי שמספר מוטיל: "שם [...] יש בית-וועד לנודדים. אולי תבוא ישועתנו על-ידי בית-וועד זה וניכנה גם אנחנו ממנו? למה יִגְרַע חלקנו מחלקם של שאר הנודדים? ובפרט, שקרנו אסון בדרך – כל הכרים והכסתות אבדו לנו" (עמ' קלז). כך, בהופעתם לפני נציגי "אליאנס" בווינה פונה האם אל נציגי הארגון בשאלה: "הגידו-נא לי, בבקשה מכם, מי הוא ביניכם האליאנץ? אסון קרני בדרך, את כל הכרים והכסתות לקחו ממני, וגם את נפשי ונפש ילדי ביקשו לקחת" (עמ' קסד). סכנת המוות שריחפה על המשפחה בעת מעבר הגבול מוצגת בדבריה של האם רק לאחר אֶזְכוּר אובדנם של הכרים והכסתות, המתואר כאסון של ממש.⁴ אכן, אובדן זה אינו מרפה מהמשפחה הנודדת ברחבי אירופה. השאלה "מה נעשה באמריקה באין כרים וכסתות?" עולה שוב ושוב כשאלה קיומית. ב"בית ועד" אחר, בעיר לכוב, מתייצבים בני המשפחה אל מול הפקיד הממונה, "הדוקטור בעל העיניים הטובות והצוחקות", ומתישים אותו עד כלות כוחותיו בדיווחים

4. במקור היידי: "שאָדן", מילה שניתן לתרגמה גם כ"נזק" וגם "אובדן" ו"סבל"; וראו שלום-עליכם, מאָטל פייסע דעם חנוס, עדיציע נאָכוואָרט אן טעקסטאַלגישער אַפּאַראַט, בעריכת חנא שמרוק, מאגנס, ירושלים תשנ"ז, עמ' 125.

ארכניים ומבולכלים על אשר אירע אותם בדרך, כשכל אחד מהמבוגרים נוטל לעצמו רשות דיבור כדי לתקן את דברי מי שקדם לו. לאחר שהם מוגיעים את הפקיד חסר הישע במלל חסר כיוון (ולו לא נותר אלא לאיים מולם בהתעלפות), הוא מבקש מהם להציג את מבוקשם "בקיצור נמרץ". האם נוטלת על עצמה תפקיד זה, ובינה ובין הדוקטור מתפתח דיאלוג קומי להפליא, שמוטיל, המספר, בוחר להציג דווקא כדיאלוג דרמטי:

אמא: ובכן, רצונך, שאספר בקצרה? את חבילותינו לקחו מאיתנו.

הדוקטור: אילו חבילות?

אמא: את הכרים והכסתות. שתי כסתות, ארבעה כרים גדולים, ועוד שני כרים, אף הם גדולים, ושלושה כרים קטנים, הקרואים ממזרים.

הדוקטור: ולא יותר?

אמא: ועוד שלש שמיכות. שתי שמיכות ישנות ואחת חדשה. ומלבושים שנים, וסודר של משי, וגם...

הדוקטור: לא לזאת שאלתי. אסון⁵ אחר לא קרה אתכם בדרך?

אמא: איזה אסון אחר אתה רוצה?

הדוקטור: כוונתי, מה יחסר לכם עתה?

אמא: כרים וכסתות.

הדוקטור: ולא יותר?

אמא: וכי מעט לך זה?

הדוקטור: וכרטיסים יש לכם? וכסף יש?

אמא: תודה לאל. גם כרטיסים יש לנו, גם כסף מעט... (עמ' קמה-קמו)⁶

במהלך הדברים נשוב למופע נוסף של כלי המיטה בחלק הראשון של הספר, אבל דומה שכבר עתה ניתן לקבוע שהעצמת פרשת היעלמותם של הכרים והכסתות בחלק זה אינה רק עניין של הגזמה קומית; יש לה גם תפקיד מבני, ואם תרצו – מוזיקלי, כלייט-מוטיב המהדהד בצמתים מרכזיים של התפתחות העלילה ומעניק לה צבע יסוד מסוים מאוד. לעיתים אפילו נוצר רושם שהכרים והכסתות הם הגיבורים הראשיים הנסתרים של עלילת החלק הראשון, או מרכז כבידה שאליו מתנקזים הזרמים התת-קרקעיים שחלק זה משופע בהם. אבל בחלק השני של הרומן, הפורש את שלבי קליטתה של המשפחה באמריקה, הכרים והכסתות אינם נזכרים, להוציא אזכור חטוף בעמודים

5. במקור היידי: "אומגליק"; וראו שם, עמ' 116.

6. השימוש בדיאלוג דרמטי, בציטוט ישיר, אינו מקרי, ומטרתו אינה רטורית גרידא. נידרש לו בהמשך.

הראשונים.⁷ כיצד התערתה המשפחה באמריקה ללא הכרים והכסתות (שהרי, כזכור, "הכל יש בה חוץ מכרים") – שאלה זו היא אחת השאלות האירוניות הלא-פתורות ששלום עליכם הניח לפתחם של קוראיו. כך או כך, החלק השני אינו מצליח להגיע לפסגות שבהן ניצב בבטחה רבה החלק הראשון, בכל הנוגע לחדות הביטוי, לדקות המבט ולעומק ההתבוננות. ואולי היעדרם של הכרים והכסתות – הגיבורים הסמויים של החלק הראשון – הוא שמותיר את החלק השני כנופל ברב או במעט מקורמו. גם בשל כך ראויים כרים וכסתות אלו לכמה הרהורים באשר לתפקיד שהם ממלאים בעיצוב המציאות כפי שהיא נראית למוטיל המספר, ויתרה מכך, כפי שהיא מוטחת בידי המספר היישר בקוראיו.

ב

העיסוק האובססיבי בכרים ובכסתות מעלה על הדעת את הרעיון הפרוידיאני בדבר ההתקה כמנגנון הגנה המחליף את המושא המאיים ומעורר החרדה במושא אחר המצוי בסמוך לו – מושא המייצג אותו, אך ללא עוצמת האיום הנוכח במושא המקורי. במקרה שלפנינו, המושא המאיים הוא נטישת הבית, העיירה, השפה, המסורת, ולמעשה כל מה שמכונן את דרך החיים היהודית. כל אלו מותקים ומוצאים את מיקומם ההגנתי בדאגה חסרת מידה לכרים ולכסתות – שכידוע, אי-אפשר להשיגם באמריקה. הכרים והכסתות אינם אלא מטונימיה, ולא על עצמם יצאו ללמד. ההתקה ההגנתית של החרדה אל הכרים והכסתות היא הליך שקל לקוראים האמפתיים לקבל בהבנה, שהרי מה מסמל יותר מכול את ההשתקעות במה שיש, את הצניחה הגופנית אל תוך החוס, הרכות, המעטה העוטף והמגן? כלי המיטה אמורים להישאר בבית, ולא להרחיק נדוד אל מקום זר ומזר; אבל הבית אינו, והם כל מה שנותר ממנו. אין להתפלא אפוא שבמעבר הגבול – אותו קו לימינלי שבין העיירה היהודית ובין כל מה שאינו העיירה היהודית – הם נעלמים מן העין ולא נותר מהם אלא זכרם בלבד. מבט מעט יותר אנליטי יאציל על הכרים והכסתות נופך אינפנטילי כמייצגים זיכרונות ילדיים, או, ביתר דיוק, כמבטאים תשוקת חזרה אל המצב הילדי. ואכן, כשהדוקטור שואל את האם אם לא קרה לה אסון חמור יותר מאובדן הכרים והכסתות, היא עונה: לא ייתכן אסון גדול יותר מאשר אובדן הכרים והכסתות. זאת משום שכלי המיטה הם המושא המותק של אובדן הבית, קורת הגג, התא המשפחתי. כל אלו נגזזו עם אובדנם בעת

7. ראו בהקשר זה Dan Miron, *The Image of the Shtetl*, Syracuse University Press, Syracuse 2000, p. 192.

חציית הגבול, אבל לא רק הם: באובדנם משוקעת דינמיקה מדממת של אובדן הילדות, שקיעה בשכחה ההולכת ואופפת את חוויות העבר. היעלמות כלי המיטה מונעת את האפשרות לחוות את החוויות הגופניות הראשוניות, שכמותן ניתן לחוות במיטה, ואך ורק בתוכה. משפחת פייסי החזן נותרת אם כן ללא קורת גג קבועה וללא בית, במובן הדתי והתרבותי שיש למושג זה – כל אלו מותקים לאובדן של כלי המיטה, ובעצם לאובדן המיטה, המצע, המשען התחתון המקנה את תחושת היציבות והנוחם, זו שאינה נקנית בעמידה ואף לא בישיבה אלא רק בשכיבה.

ראיית האבל על אובדן הכרים והכסותות כהתקה של האבל על אובדן הבית מעניקה משמעות למה שנראה במבט ראשון מוגזם, כמעט גובל באבסורד. נוכחנו בכך בדיאלוג בין האם לפקיד "בית הוועד", שאינו מבין כלל את סערת הנפש שאינה מאפשרת לבני המשפחה להציג לפניו תמונה ברורה של מה שעבר עליהם. למעשה הדיאלוג עם האם – נציגת המשפחה – מתנהל בשני מישורים מקבילים זה לזה. הפקיד אינו קולט את ההתקה שהאם מבצעת, ולכן הוא מקשיב לדבריה בתערובת של בדיחות דעת וחמלה המאפיינת תגובה של אדם נורמטיבי אל מול מי שדעתו התבלעה עליו. אילו היה מבין שעניין לו כאן במקרה של התקה, הסיטואציה ודאי הייתה נראית בעיניו מגוחכת פחות. הוא הדין בקוראים. מה שנראה במבט ראשון כטקסט הומוריסטי, קליל, אפילו חביב, מתברר בהדרגה כטקסט המבטא כאב, שכול ואבל.

דפוס פרשנות רב-עוצמה זה עשוי לשמש לא רק להבנת הדיאלוג בין האם לפקיד אלא גם לקריאת טקסטים רבים אחרים של שלום עליכם. דן מירון ניתח בחדות ובמקוריות את מה שהוא כינה "צד אפל" בהומור של שלום עליכם. מניתוחו נובע שבמיטב יצירתו של שלום עליכם ההתקה נוכחת במלוא חריפותה באופן התנהלותו של הטקסט עצמו. הטקסט מבצע משהו שאינו עולה בהכרח בקנה אחד עם התוכן של מה שנאמר בו. הקוראים נדרשים לבצע פעולה פרשנית של איתור ההתקה הטקסטואלית ופירוקה, שכן רק פעולה כזו תאיר להם את פשרה האמיתי של היצירה. לשם כך יש לעבור מעולם הדימויים העשיר המשמש רבים מהדוברים בסיפוריו של שלום עליכם, אל מרכיב סמוי שבו נעוצה משמעותן האמיתית של פעולות הדיבור של דוברים אלו. בעוד הדמויות והטקסט המזהה עצמו עימן מתיקים את ההכללה הסמנטית אל הקונקרטיות של המבע הפרגמטי, הקוראים נדרשים לפצח הליך זה כדי לחזור אל הפשר הכללי. וכאמור, פשר זה הוא תחושות עמוקות של אובדן, כאב ותסכול.⁸ הרובד ההומוריסטי הגלוי מצפין תחתיו רובד סמוי, עמוק יותר, שלא רק שאינו קומי אלא שבו, ביסודו, נעוץ מצב בלתי פתיר המתמיר את הסובייקט המדבר לגיבור טרגי של ממש.

8. דן מירון, הצד האפל בצחוקו של שלום עליכם, עם עובד, תל אביב 2004.

אולם דרך פרשנית זו, משכנעת ככל שתהיה, מותירה עדיין קושיה ללא מענה: בהינתן הסיטואציה הטרגית, לא ברור מה תפקידה של המסגרת ההומוריסטית. המרכיב הקומי שבסיטואציה מועמד כמעצב טפל של המשמעות, ובוודאי לא כיסוד הכרחי בתהליך המשמעות, שהרי אין הוא אלא חלק מאותו מנגנון הגנתי שהקוראים הביקורתיים אמורים לחשוף לאחר קילוף המעטה החיצוני המבדח והשלכתו. כך המבוי הסתום שאליו מגיע הדיאלוג בין האם ובין הדוקטור בעל העיניים הטובות אמור להמחיש את התהום הלא-מבדחת-כלל הכרויה ביניהם. תהום זו אף מעמיקה לאחר חילופי הדברים שצוטטו לעיל, כשהדוקטור מציע עסקת חליפין: הם ייתנו לו את כרטיסי האונייה ואת מעט הכסף שבידיהם, והוא יתן להם את מקומו במשרד "בית הוועד" ואת ארוחת הבוקר המזומנת לו שם. כנראה נתבלעה דעתו של הדוקטור, כך מסכמים בני המשפחה את עמדתם לנוכח הצעת החליפין הזאת, שנראית להם גובלת בטירוף הדעת. הפרשנות המתיקה מעקרת באחת ממד קומי-אבסורדי זה, שבו המטורף מאשים את הזולת הנורמטיבי בטירוף דווקא מפני שאותו זולת מפגין את היתרון הנורמטיבי שיש לו על פני המטורף. הרי מדובר באישה צעירה למדי, במיטב ימיה, האבלה על אובדן בעל, שהיה גם מפרנס, גם מעניק מעמד (כחזן בקהילה) וגם אב לילדיה, נעקרת מהמסגרת העיריתית המגינה ומוצאת את עצמה נודדת בדרכים, ואת מושא האבל, הזעם ותחושת אין-האונים היא מתיקה אל הכרים והכסתות. זוהי דמות הראויה לחמלה, ובסיטואציה מסוימת היא עשויה להופיע כדמות טרגית הנצמדת אל הכרים והכסתות מתוך עיוורון קיומי עמוק. ספק אם נראה בה מושא לגיטימי של הלצת-חליפין תפלה. דומה שהתקה מעין זו אינה מצויה כלל באופק הנרטיבי של המספר, מוטיל. לאחר הכול, הוא ילד בן תשע,⁹ וביתר דיוק: מספר חסר גיל, רוח ערפילית המייצגת נאמנה את מחברה – אותה דמות שבחרה לעצמה כינוי שאינו אלא בדיחה, והיא מציצה מבעד למסך המציאות תחת הכינוי "שלום עליכם".¹⁰ מוטיל הוא ילד שאינו מתבגר, ילד הנוהג במשובות ילדות המתאימות לגילו אך כותב ברהיטות לשונית ההולמת מספר מבוגר, מלומד ומושחז. הפקדת מעשה הסיפור בידי ילד שכזה אינה נובעת רק משיקולים אסתטיים, שמידת הצלחתם מעורבת, אלא יש בה גם הכרח נרטולוגי: רק כך ניתן לקיים את חוט השדרה הקומי, או, בלשון קרובה יותר למקור, לא לוותר על

9. במקור היידי, בתחילת סיפור המעשה, מוטיל הוא בן חמש שנים בלבד; ברקוביץ הוא ש"העלה" את גילו של מוטיל לתשע שנים.

10. ראו על כך במאמרו החשוב של דן מירון, "משמעות הכינוי הספרותי 'שלום עליכם'", הארץ, תרבות וספרות, 17 ביוני 2016. לדעת מירון, "הכינוי 'שלום עליכם' מלמד לא על ישות אנושית ברורה, אלא על מצב, על מחווה, על אופציה תקשורתית ועל ליצנות שיש בה גם זדון קל".

"חוזק מאכן", "עשיית חוזק" – להתל, להתלוצץ, להבליט את המגווח.¹¹ אומנם אין להכחיש שאובדן הכרים והכסות עשוי להיות מטונימיה להאפלתו של העבר ולטשטוש של אופק העתיד, אבל בד בבד עם מטונימיה זו בוחר הילד מוטיל, מחולל הנרטיב, להתייחס לאותם כלי מיטה כאובייקטים קונקרטיים להחריד. שתי כסותות, ארבעה כרים גדולים, עוד שני כרים גדולים ושלושה כרים קטנים הקרויים "ממזרים" – הם במוחשיותם מגחיכים את מסעותיה של המשפחה. כיצד ניתן להבין את השילוב הזה של התקה והגחכה?

תשובה אפשרית לשאלה זו כרוכה בהבנת פשרו של ההכרח הנרטולוגי שעמד לפני שלום עליכם בעת שבחר להפקיד את יצירת המופת שלו דווקא בידיו של מספר ילדי ערטיילאי. מעמדו המשווה של מספר זה העלה תהיות אצל חוקרי שלום עליכם. חנא שמרוק הצביע על הבעייתיות ששלום עליכם נאלץ להתמודד עימה בבואו לגבש את מעמדו של מוטיל הילד כדובר ישיר וכד בבד להעביר באמצעותו תיאורים ועמדות שאינם הולמים את תמונת עולמו של ילד. שמרוק הנגיד בין הדרך שבה אפיין שלום עליכם את המספר של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן לבין הדרך שבה אפיין את הפרסונה שלו עצמו בטוביה החולב – יצירה הכתובה כולה כסדרת מונולוגים הנאמרים מפי דמות ל"שלום עליכם" איזשהו, החוזר ומתחייב לפני קוראיו שהוא מוסר את דברי הדמות במדויק, מילה במילה.¹² לעומת זאת, בסיפוריו של מוטיל, המחבר אינו מתחייב לדיוק מילולי. בכך, לדעת שמרוק, מובלט "העירפול המכוון כלפי מוטיל, אף על פי שלכאורה גם סיפוריו עוצבו כמונולוגים"; לכן, בכל הנוגע לסיפוריו של מוטיל, "מותר לנו עתה להניח את 'התערבותו' של מי שטרח למסור אותם ולנסחם בכתב".¹³ המונולוג של מוטיל שונה מכל אותם מונולוגים המאפיינים את מיטב כתביו של שלום עליכם. כשמירון בחן את מעמדם של נושאי המונולוגים הוא העיר, בצדק, ש"כל סיפור מונולוגי מעמיד תמונת מציאות חד-צדדית או גם מעוותת, וכמעט שלא נמצא מונולוגיסטן שאיננו בבחינת 'מספר בלתי מהימן', שהרי מונולוג דרמטי 'אמיתי' הוא תמיד – במישרין או בעקיפין – בבחינת פעולת דיבור 'תועלתית', היינו פעולת

11. הביטוי "חוזק מאכן" הוא אחד מאותם ביטויים שביידיש "נשמעים אחרת". במכתב שכתב שלום עליכם הצעיר אל יהושע חנא רבניצקי בשנת 1886 הוא אפיין את פעילותו הספרותית במילים אלו: "שפעטן, אויסלאכן, חוזק מאכן, אראנקריכן אין דער גרער" = להגחך, להלעיג, "לעשות צחוק", "להיכנס מתחת לעור"; מצוטט אצל David G. Roskies, *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, Harvard University Press, Cambridge 1995, p. 152. בלהג היידי המוכר לי, נהגית המילה "חויזק" (khoyzek).

12. שלום עליכם טרח להדגיש זאת גם בכותרת היצירה: "דערציילט פון טביה אליין און איבערגעגעבן וואָרט בײַ וואָרט דורך שלום-עליכם".

13. חנא שמרוק, עיירות וכרכים: פרקים ביצירתו של שלום-עליכם, מאגנס, ירושלים 2000, עמ' 78.

דיבור הנועדת להעביר שומע או שומעים 'אל צידו' של המדבר במסגרת של איזה מאבק או ויכוח או טענה כלשהי.¹⁴ במובן זה, מוטיל המספר אינו "מונולוגיסטן" מפני שאין לו כביכול כל אינטרס בסיפור ואי-אפשר לראות את סיפורו כפעולת דיבור שמטרתה להעביר את הנמען "אל צידו" של המספר במסגרת פולמוסית. מוטיל הוא מספר אסתטיקן, "נעדר אינטרסים" – וככזה, מהימנותו כמספר אמורה ליהנות מחסינות מלאה. אבל מהימנות אינה רק תוצר קיומם של אינטרסים או היעדרם. מוטיל אינו "מספר מהימן" בעיקר בשל אותו ערפול מכוון ששמרוק הצביע עליו – לא רק הערפול שבין הדמות הילדית הגלויה לבין הדמות הבוגרת האנונימית הניצבת לכאורה מאחוריה, אלא גם בשל הטשטוש המכוון של נקודת המבט שממנה צופה המספר בעלילות משפחתו. הזהות המעומעמת של המספר מיועדת להעצים את הערפול של נקודת המבט הנרטיבית, עד כדי אנונימיות. שאלת המהימנות אינה רלוונטית במצב עניינים שכזה. הרעיון של מירון, שבדמותו של מוטיל נוכחת תמונה מיתית של פיטר פן – ילד שאינו ילד (כיוון שכל ילד סופו להתבגר, אבל הוא לעולם לא יתבגר), ומכאן שיש בסיפור ניסיון לא רק לתאר את האירועים הקונקרטיים אלא גם להתבונן בהם מנקודת מבט מיתית – אינו משכנע.¹⁵ עמעום דמותו של המספר משרת דווקא מטרה הרסנית: הוא פוגע בציפיות של הקוראים ומערער, בכל פעם מחדש, את מערכת הציפיות שהם יכולים לפתח לאור זיהוי המספר ככזה ולא כאחר. בגלל ערפולה של נקודת המבט מצויים סיפורי מוטיל בהווה מתמיד – אבל לא בשל מעמדו המיתי של הדובר אלא בשל חוסר היכולת לקבץ נקודת מבט חד-משמעית. הווה אומר: ילדיות והיעדר אינטרסים אינם תנאי מספיק למהימנות מפני שהם עשויים לשמש כסות לא מחשידה להטעיה מכוונת של הקוראים. השתתפות במעשה הבדיון מחייבת, כידוע, פעולה של השעיית הספק, אבל השימוש בדמות של ילד-מספר ערטילאי, דמות מעורפלת חסרת גיל שיש בה הכלאה של נקודות מבט מרובות, חורג בהרבה מהנהוג ומהמקובל; השעיית הספק במקרה זה אינה עוד אחת מהבקשות הקונבנציונליות של המדיום מקהל קוראיו אלא פעולה חתרנית של הכותב, ה"מנצל" את הנכונות של הקהל לבצע או לקבל על עצמו השעיה כזו ובתוך כך הוא זומם להמיר אותה מהשעיה הסכמית לאפיון אונטי מאבחן של המציאות.

14. דן מירון, על דלותה של הספרותיות: עיון במונולוג "עצה" של שלום עליכם, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 35.

15. שם, עמ' 26, וכן הנ"ל, *The Image of the Shtetl*, לעיל הערה 7, פרק חמישי. מירון סבר שמוטיל אינו יכול להיות ילד אמיתי מפני שילדות ריאלית כוללת בתוכה את פוטנציאל הגרילה, ההתבגרות והשינוי. לדעתו, מוטיל הוא מעין פיטר פן: במובן אחד יותר מילד, במובן אחר פחות מילד. עליו לרחף – חסר משקל – מעל לעולם שבו הוא חי ושאותו הוא מתאר.

חתרנותו של המספר טמונה בכך שהוא מנפץ, לא במכוון ולפי תומו הילדותי, את הציפיות הנורמטיביות של הקוראים, השוכנות באותו מקום מבטחים המכונה לעיתים קרובות "השכל הישר". בספרה על דמות הילד בספרות היהודית המודרנית מדגישה נעמי סוקולוף את המעמד הלא-פרסונלי של מוטיל כמספר ומכנה אותו "תרכובת טיפולוגית" של ילדות ובגרות ו"קונסטרוקט נרטיבי" שהכותב משתמש בו למטרותיו הרטריות.¹⁶ אלא שגם לאחר הצגה זו של דמותו של מוטיל, השאלה מהן מטרות רטריות אלו נותרת בעינה. בנקודה זו נפתחת הדלת הפרשנית לרווחה, והתיאורים הקומיים בספר מועמדים כסינקדוכות המייצגות היבטים שונים של המצב האנושי הכאוטי ושל המצב החברתי הסטיכי. בלי להקל ראש בפרשנויות אלו, ובאחרות כדוגמתן, ראוי לא להחמיץ את מעמדו ה"טיפולוגי" של מוטיל, המשרת מטרה רטרית ישירה, שהיא, בראש וראשונה, "עשיית חוזק". הפרשנויות למיניהן מבקשות להמיר את נקודת המבט הראשונה של הקוראים בנקודות מבט אחרות, אולם ההגחכה השלוש-עליכמית אינה מחויבת לנקודת מבט זו או אחרת, ולכן אין לחפש נקודת מבט אחרת שתחליף אותה. כל שנעשה ב"עשיית חוזק" אינו אלא שבירתה של נקודת המבט הרגילה, בלי להמירה באחרת. "עשיית חוזק" נמנעת מלהציע למתבונן להחליף את זוג משקפיו בזוג משקפיים אחר תואם יותר; היא מסתפקת בעיקומן של העדשות הקיימות, או בניפוצן, ופורשת לפנינו את מה שמתגלה דרך עדשות מעוותות או שבורות אלו. בכך היא יוצרת מסגרת אונטית שרק בתוכה ניתן בכלל להעניק פשר או להציע פרשנות. כך למשל רבים מחוקרי שלום עליכם הצביעו על תחושת החופש והשחרור שאחזה במוטיל שעה שכל רהיטי הבית ותשמישי הקדושה שבו נמכרו אחד לאחד כדי לממן את הוצאות הריפוי של פייסי הגוסס, אבל ראוי לא להתעלם מכך שתחושה זו "מותנית", הלכה למעשה, ב"עשיית חוזק", שבאמצעותה מוגחכים כליל מיכל סוחר הספרים הערמומי, יוסל הצורף, שפרם את עטרת הכסף מטליתו של פייסי, נחמן הנגר ושני בניו, שרכשו את ארון הספרים, וחנה היהודייה, שקנתה את המיטה והדרגש אך לאחר שנתנה דמי קדימה בדקה את מה שקנתה ו"התחילה יורקת על ימין ועל שמאל" (עמ' יג). זוהי גלריה של דמויות שכל אחת מהן היא קריקטורה בוטה שלא רק היא עצמה מעוקמת, היא אף מעקמת את הסיטואציה שבה היא משתתפת. הוצאת הארון מהבית, לדוגמה, שמירון ראה בה "סימבול היסטורי של ההתמוטטות הסופית של התרבות היהודית המסורתית" ומטונימיה לקריסת "המעמד היהודי הבינוני",¹⁷ ממלאת תפקידים אלו רק בתוך אותה מטא-מסגרת קריקטורית שבה הנגר טוען שאין אפשרות להוציא את

16. Naomi Sokoloff, *Imagining the Child in Modern Jewish Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1992, p. 62.

17. מירון, *The Image of the Shtetl* לעיל הערה 7, עמ' 229.

הארון מהפתח כיוון שהפתח צר מהארון, ועל שאלתו של האח אליהו כיצד אם כן הוכנס הארון לחדר, משיב הנגר בכעס: "שאל את הארון, ויגיד לך! [...] וכי יודע אני? ביקשו ממנו, ונכנס!" (עמ' יב).

ג

עיקר מעמדו הילדי של המספר אינו נעוץ אפוא במידת המהימנות של תיאוריו אלא בהבחנה שהוא מציע על העולם המוצג בתיאורים אלו. בדומה לסיפורו הידוע של הנס כריסטיאן אנדרסן "בגדי המלך החדשים", גם כאן ממלא הילד תפקיד של תמרור דרכים שעיקר חשיבותו אינו במבנהו, בצורתו, בטבעו או בכל היבט אחר שלו, אלא בהיבט הפרגמטי שלו, בפעולת הדיבור שלו. הפרסונה הילדית, הכמעט אנונימית, מיועדת להפניית תשומת הלב לאנומליה הקיימת **במציאות עצמה**. דבר מה במציאות אינו תואם את תמונת העולם הריאליסטית-שגרתית שאנו מאמצים על פי רוב. הפרסונה של הילד-הפילוסוף של אנדרסן, המצביעה על עירומו של המלך, מגויסת לכאורה גם כאן, בדמותו של הילד מוטיל, למטרה אונטולוגית זהה: להראות את המציאות נכוחה. אולם המציאות הנחשפת כאן שונה לחלוטין מזו הנחשפת בסיפורו של אנדרסן. הילד בסיפורו של אנדרסן מבקש ליישר את מה שהחייטים הנוכלים עיקמו, ובכך להפוך את העקוב למישור; מוטיל, לעומת זאת, מעלה תמונה שונה לחלוטין, שבה המישור מעוקם ללא תקנה. המציאות המוטילית היא מעוות שלא יתקן, במלוא המשמעות הישירה והקונקרטית של ביטוי קשה זה. מבחינה זו, סיפורי מוטיל בן פייסי החזן מציגים **אונטולוגיה מעוקמת**. בניגוד לפעולה של התקה הניתנת לייצוג, ולכן אף להבנה, רק כסוג של חריגה (על פי רוב הגנתית) מדרך המלך של הייצוג, האונטולוגיה המעוקמת אינה טפלה לאונטולוגיה בלתי מעוקמת איזושהי. בין הלא-מעוקם לבין המעוקם אין יחס של מקור והעתק, או של תפיסה ואילוזה, או של כל צמד מושגים אחר שאחד מהם מציאותי יותר ממשנהו, מן הטעם הפשוט שאין לפנינו צמד כלל ועיקר. המעוקם אינו תמונה אונטית חלופית אלא הוא אותה **תמונה אונטית עצמה** – אבל עקומה. בסיפורי מוטיל בן פייסי החזן, עוצמתה הקומית של התמונה נעוצה בכך שאת ההיגדים על דבר הכרים והכסתות יש להבין כפשוטם ממש. הטענה שלפיה עתידה של המשפחה נתון בסכנה קיומית ללא הכרים והכסתות אינה התקה של מושא החרדה מדבר אחד למשנהו; מה שעושה את הסיטואציה לקומית הוא בדיוק ההפך מזה: חוסר היכולת לבצע התקה כזו. יש דבר מה מוחשי, מידי, מגוחך, בדגשים המושמים על מקומם של הכרים והכסתות האבודים בחיי המשפחה.

השימוש במושג המעוקמות בדיון זה מחייב הליכה על חבל המשגה דק ופתלתול. במבט ראשון, יצירתה של תמונה אונטית מעוקמת מותנית בהנחה מוקדמת שיש תמונת מציאות שאינה מעוקמת, ואולי מוטב לומר: ההנחה בדבר עיקומה של המציאות נשענת, במישורין או בעקיפין, על מה שאנו נוהגים לראות כמציאות רגילה, יומיומית, שאינה תלויה אך ורק בתפיסותינו ואינה מותנית באופן בלעדי בנקודת המבט שממנה אנו משקיפים עליה. במקרה שלפנינו, סדרת המרדפים של משפחתו של מוטיל אחר כלי המיטה האבודים מוגחכת רק מפני שיש בה משום סטייה ילדותית מתמונת מציאות תקינה ומאוזנת, זו המשכילה להבחין בין עיקר לטפל. מציאות זו אמורה להיות מוכרת היטב לקוראים; ההיכרות המוקדמת עימה היא המאפשרת להם התבוננות סאטירית ביקורתית על אותם יהודים גלויים שאינם מסוגלים להשתחרר מנוסטלגיה עקרה המקבעת תמונת עבר, מדומיין ברובו, שבה מולכים אותם חפצים שהמתבונן החיצוני, חסר הפניות (כמו למשל הגוי הממונה על מסילת הברזל), רואה בהם לא יותר מ"סמרטוטים".

אלא שמבט ראשון זה לא יסכון. במיטב שביצירתו הספרותית נמנע שלום עליכם מאימוצה של נקודת מבט סאטירית המשקיפה מגבוה על מושגי תיאורה. בכך הוא נבדל בתכלית ממנדלי מוכר ספרים, שעבורו, ההתבוננות הסאטירית על עליבותה של העיירה היהודית, על כל יושביה ואופקיה, היא חזות הכול. הסאטירה, לדעתי, נעדרת ממרבית יצירותיו של שלום עליכם, ולו רק בשל היעדרו של מדרג התייחסות היררכי שבו המספר מצוי במישור גבוה יותר, "ישר" יותר, מזה שמצויים בו מושאי תיאורו. "עשיית חוזק" אינה סאטירה. מה שמאפיין את "עשיית החוזק" אצל שלום עליכם הוא ההכרה בכך שהמציאות, על הריבוי הבלתי נסבל של פניה, היא תמיד מתווכת. אין ביכולתנו לחדור בעד למסך שהמראה החושית והלשונית מציבה מולנו – מסך שרק לכאורה הוא שקוף לגמרי.

השאלה עד כמה ניתן לראות את יצירתו של שלום עליכם ככלל, ואת סיפורי מוטיל בפרט, כמנכחים התבוננות סאטירית, היא תיאורטית בעיקרה, ואילו הקושי בראיית המציאות המוטלית כ"מרחב מעוקם" אינו תלוי תיאורית; בראש ובראשונה, הוא קושי לוגי. ברור שהלוגיקה של השפה נזקקת למושג "תמונת מציאות תקינה" כדי להעניק משמעות לתיאורי הסטייה ממנה, אך אין לשכוח שתלות לוגית זו אינה מנביעה בהכרח מחויבות אונטולוגית לקיום בפועל של אותה "מציאות תקינה". הכרחיותו של "הדבר כשהוא לעצמו", במחשבתו של עמנואל קאנט, אינה מנביעה את מציאותו בפועל; הכרחיות זו היא, לאחר הכול, פורמולה ריקה. בדומה לכך, "המציאות התקינה", שמולה מופיעה המציאות הממשית כמעוקמת, אינה אלא מושג ריק. אין היא מצביעה על דבר מה ואף לא מייצגת אותו. בעולם הבדיון הספרותי ניתן לראותה כמשאלה,

או כהבעת תקווה, ובאופן מעט מופשט – כסוג עמום של אידיאה רגולטיבית, פנס מהבהב הנוכח בסטרוקטורה הלשונית שבה אנו פועלים. אולם הסטרוקטורה הזאת כולה אינה מייצגת אלא את עצמה. הריק של הדבר־כשהוא־לעצמו תוחם את המציאות הקאנטיאנית בגבולות נוקשים של מה שמתגלה להכרתנו האנושית. אין בנמצא מעברי גבול שדרכם ניתן להתגנב אל ממלכתו הריקה של הקו הישר, התקין, הניצב כביכול לעצמו ואינו תלוי בפעולת התיווך של הכרתנו. נראה שפרנץ קפקא הבין את עומקה של מגבלה זו. בביוגרפיה שלו, שכתב חברו מקס ברוד, מתוארת שיחה שבה העלה ברוד את האפשרות שעצם קיומנו האנושי אינו אלא מחשבה ניהיליסטית שחלפה להרף עין במוחו של אלוהים, ועל כך השיב קפקא שקרוב לוודאי שאין אנו מחשבה של אלוהים אלא לכל היותר מצב רוח רע שלו. לשאלתו של ברוד אם אין אפוא כל תקווה, השיב קפקא: יש תקווה, אך לא בשבילנו; רק אלוהים יכול לקוות.¹⁸ בדומה לתקווה, האידאה הרגולטיבית של המציאות התקינה היא הנחה הכרחית מבחינה לוגית, אך אין לה יישום כלשהו (מטעמים שבעיקרון) במציאות שבה אנו חיים.

אם כן, המרחב המעוקם אינו מרחב חלופי אלא הוא האפיון הבלעדי של המציאות. המעוקמות האונטית אינה מצויה מראש בנרטיב; היא מתגלה תוך כדי תנועה, בפעולות דיבור פרפורמטיביות היוצרות את "עשיית החוזה" ההומוריסטי של המספר.¹⁹ גיבוריו של מוטיל אינם נאר־קאנטיאנים בהיחבא, ומנגנוני ההגנה הפרוידיאניים אינם נהירים להם. הם אינם משיגים את המרחב המעוקם בדמיונם או מניחים אותו בשכלם. הוא מתגלה להם במוחש, במהלך חייהם. אי לכך, השאלה המתבקשת, לכאורה, בדבר התלות של המציאות המעוקמת במציאות בלתי־מעוקמת איזושהי – או, בניסוח בוטה: "מעוקם – לעומת מה?" – אינה עולה כלל באותו עולם בדיון ספרותי שטווה שלום עליכם. כזכור, המציאות המעוקמת אינה מחצית מצמד שכולל גם אונטולוגיה בלתי־מעוקמת איזושהי. הדמויות בעלות התודעה שחיות במציאות זו אינן מבחינות מלכתחילה בעיקומה; זה מתגלה להן אך ורק בדיעבד. כאשר מי מהן מבחינה בו, אין ביכולתה להציע סיבה, פשר או תכלית לו ולהשפעתו על מהלך חייה. בסופו של דבר, כל אלו הטורדים ב"מלאכת החיים" מבטאים בעצם המלאכה (על פי רוב שלא מרצונם, ובלי שידעו על כך) את אותו מצלול לא־הרמוני הקובע בדיעבד את מעמדן כדמויות קומיות וכמושא של הגחכה. קיומה – וביתר דיוק, עצם אפשרותה – של מציאות חלופית אינה יותר ממשאלת לב (סמויה או גלויה, מודעת או לא מודעת),

18. מכס ברוד, פראנץ קאפקא: ביוגרפיה, מגרמנית: עדנה קורנפלד, עם עובד, תל אביב תשט"ו, עמ' 84.

19. זה, לדעתי, גם פשרו של העיצוב הקומי של כמה מהדמויות ביצירותיו של קפקא, כגון דמויותיהם של ארתור וירמיה, עוזריו של ק. ברומן הטירה.

שהכנתה דורשת מאיתנו ניתוח פסיכולוגי מעודן של מניעים, דחפים, יחסים, אמונות ודעות. כמיהה זו ניצבת אל מול המציאות כפי שהיא, המתגלה לנפשות הפועלות תוך כדי התרחשותה. יש שיראו משאלת לב זו כביטוי לעומקים נשגבים בתודעתה של הדמות הפועלת, אחרים יראו בה לא יותר מהונאה עצמית – אשליית עוועים שאינה אלא ביטוי נוסף של התעקמות המרחב. כך או כך, מה שנותר בסופו של דבר אינו יותר מאשר חייהם של בני האדם, שהדרך היחידה לאתגרם היא באמצעות ההגחכה הקומית, המשמשת כמעין מכשיר רנטגן אבחנתי בידי הילד-המספר.

בהקשר זה עולה על הדעת הנווד בסרטו של צ'רלי צ'פלין הקרקס. במנוסתו מפני החוק שרואה בו (בטעות, כמובן) כייס, נתקל הנווד שוב ושוב במרחבי מציאות שעתה, בעת משבר, מתגלים במלוא עקמומיותם. אין מרחב מציאות מעולם יותר מזה של הקרקס, אבל עוד לפני כן מתנסה הנווד במפגש מוקדם עם מרחב כזה כשהוא נמלט אל תוכו של מתחם שעשועים, מעין לונה-פארק זוטא המכיל מתקנים שונים להנאת מבקרו. בהיותו שם הוא פורץ אל תוך חדר רבו מראות המצטלבות זו בזו ומשקפות זו את זו. מרחב המציאות בחדר המראות הוא בהכרח מרחב מעולם, ועקמימות זו היא המאפשרת לנווד לחמוק מידי החסונות של השוטר הפורץ אחריו אל החדר אך אינו מצליח ללוכדו בשל המרחב המעולם הנשקף אליו מאותן מראות מצטלבות. קשה להחמיץ את הממד הקומי הגאוני שבסיטואציה זו, שיותר משהוא מופנה כלפי הרודף והנרדף, הוא מכונן נגד המציאות השגורה. מציאות זו מומרת בתמונת מראה שלה, שבמובן אחד היא שכפול ריאליסטי של המקור אבל כמובן אחר היא מייצגת את המקור בדרך מעוותת המגחיכה במידה שווה את השוטר ואת הנווד, אך בעיקר את עצם המרדף. מה שעל פי רוב בולט בגילוי מעוקמותה של המציאות הוא התפרטותם והתפצלותם של הישים הכלליים והמופשטים שבה ליחידות-אירוע בדידות. מציאות מעוקמת היא מציאות שמתחוללת בה קונקרטיזציה עודפת, מציאות דחוסה ולא מאוזנת בשל ריבוי הפרטים בה. ואכן, בעולמו של מוטיל שורר מעין עומס יתר אונטי המקשה מאוד על קוראים המנסים לערוך הבחנות חברתיות, מוסריות וערכיות. חדר המראות בסרטו של צ'פלין ממחיש זאת היטב. "מרדף" יכול להתקיים רק כאשר קיימת הבחנה בין רודף לנרדף, אבל בעולם שבו הרודף והנרדף מתפצלים לרצף משתנה תדיר של הבזקים קונקרטיים מאבד המושג "מרדף" את משמעותו. כמוטו למחזה רביזור ציטט ניקולאי גוגול פתגם רוסי האומר "אל תשפשף את המראָה אם הפרצוף שלך עקום".²⁰ ניתן להבין פתגם זה כטוען שהעקמומיות אינה במראָה המשקפת את הפנים אלא בפנים

20. ולדימיר נבוקוב, גוגול, מאנגלית: דורי פרנס, ידיעות אחרונות – ספרי חמד, תל אביב 1997, עמ' 48.

המשתקפות עצמן, אבל ניתן גם להבינו לא כטענה אלא כאבחון: העקמומיות הניבטת מהמראָה אינה ניתנת לשינוי, ודאי לא ליישור.

בדומה לגוגול, גם שלום עליכם אינו שוגה באשליה שהפרצוף העקום הניבט מהמראָה אינו אלא שיקוף חלקי של חֲצִייה הלא-מואר של מציאות שיש בה גם צד מואר. כמו המראָה של גוגול, גם את המראָה של שלום עליכם אין טעם לשפשף, הווה אומר: המציאות היחידה הנגישה לנו היא זו הנשקפת דרכה. וכיוון שכך, הניסיון לתור אחר מציאות "ישרה" איזושהי, היא עצמה אינה אלא תוצר של עולם המראות המעוות. בספרו נפשות מתות מתאר גוגול פונדק בעיצומו של לילה אפל. כל חלונותיו חשוכים, אורחיו נמים על משכבם, רובם שיכורים כלוט. רק בחלון של חדר קטן אחד, סימן חיים יחיד, מודעות אנושית בהירה במציאות אפלה שבה נכבלת המודעות בחבלי השינה. בחדר המואר מתגורר סגן ש"ככל הנראה היה חובב גדול של מגפיים, שכן כבר הזמין ארבעה זוגות, ומרדד ללא לאות את החמישי".²¹ העולם יִשָּׁן, אבל ליבו של הסגן עֵר ופועם בעוז, והוא מלא וגדוש מגפיים. ייתכן, כמובן, שפעולת "עשיית החוזק" של גוגול נסבה אך ורק על הסטייה הבלתי מזיקה (איסוף כפייתי של מגפיים ופעולות ביזאריות כיוצא באלו), אבל סביר יותר שהמבט הגוגוליאני אינו מבקש להתמקד בעדכון קטלוג הפרוורסיות האנושיות אלא לאפיין, באמצעות הסגן ומגפיו, את טבעו של העולם. כך גם הכרים והכסתות בסיפורו של שלום עליכם, לא על בעליהם הקרתניים יצאו ללמד אלא על העקמומיות של המרחב המכונה "מציאות".

כאן ראוי להדגיש שהמרחב המעוקם שומר, אפילו בקנאות, על תמונת עולם ריאליסטית. "עשיית חוזק" אומנם פועלת סמוך מאוד לקו התפר שבין הריאלי לבין הפנטזמטי אבל לעולם אינה חוצה אותו.²² בהתאם לכך, גם המספר של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן אינו מציג גרוטסקה של המציאות. תיאור גרוטסקי מעמיד מול העולם המוכר מציאות אחרת, נלעגת אך גם מאיימת. בעולם גרוטסקי, הדמיון הפרוע גובר על השכל הישר, הכאוס תופס את מקומם של הסדר והשגרת, המאזן דוחה את הביתי.

21. ניקולאי ר' גוגול, נפשות מתות, מרוסית: רנה ליטוין, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2013, עמ' 190.

22. מאיר וינר, במאמרו הקלאסי על ההומור ביצירותיו של שלום עליכם, סבר שהמלל העודף של הדמויות המדברות מצביע על כך שהמציאות שטווה הסופר ביצירותיו היא ביסודה מציאות "מדומינת". לדעתו, "הריאליזם [של שלום עליכם] נעוץ בגילויים של היבטים 'מדומינים' בחיים שהוא מתאר" – והיבטים מדומינים אלה אינם עובדתיים אלא מילוליים. אולם נראה לי שווינר התעלם מאותו קו גבול ריאליסטי דק ששלום עליכם מקפיד לא לחצות; מה שווינר תיאר כגישה "מדומינת" אינו אלא התייחסות "ריאליסטית" למעוקמות של המציאות. וראו Meyer Wiener, "On Sholem Aleichem's Humor" (1941), *Prooftexts*, 6, 1986, pp. 41-54.

המעבר אל הגרוטסקי כרוך בויתור על המציאות המוכרת ועל הניסיון היומיומי.²³ לעומת זאת, במרחב המעוקם אין צורך בכל פעולה שהיא של המרה. התעקמותה של המציאות נובעת בעיקרה של דבר מתוך עצמה.

המרחב המעוקם בולט במיוחד בצמתים של העלילה, שבהם מעדיף מוטיל לסלק את עצמו לחלוטין מזירת הנרטיב, במחישמשפט, ולהותיר לדמויות לדבר בעד עצמן. טכניקה רטורית זו נוכחת בדיאלוג בין אימו של מוטיל לבין הדוקטור ב"בית הוועד" של לבוב. בדיאלוג זה נותרים המשווים לבדם, ללא כל תיווך נרטיבי, חשופים לגמרי להגחכה הנפרשת במלוא חריפותה במהלך השיחה ביניהם. מעבר כזה ממבנה נרטיבי למבנה דרמטי-דיאלוגי מופיע ארבע פעמים בחלק הראשון של הרומן, וראוי עתה להתעכב על שתיים מהופעותיו הנוספות בחלק זה, שכל אחת מהן מצויה בצומת מכריע בכל הנוגע לקביעת מעמדה וטיבה של המציאות שבה המשווים מוצאים את עצמם ולהם מנסים להעניק פשר איזשהו.²⁴

המחשה מפורטת אחת של המרחב המעוקם באמצעות דיאלוג דרמטי מצויה בחלק זה בחטיבה בת ארבעה פרקים העוסקת בניסיונותיו של האח אליהו ליצור מקור הכנסה למשפחתו, לאחר פטירת האב החזן ופשיטת הרגל של חותנו האופה. אליהו אינו מחפש משרה כשכיר (כפי שמקווה אימו) אלא מנסה לפתח יוזמות להקמת עסק עצמאי שרווחיו המהירים בצידו. כדי לעשות זאת הוא נעזר בספר שרכש ברובל האחרון שהיה ברשותו: "בעד רובל אחד – מאה רובל!". ספר זה מציע "סגולות" להתעשרות מהירה – הכנסה מובטחת של לפחות מאה רובל לחודש. אליהו מקים אפוא עסק אחר עסק, בהתאם להנחיות המפורטות בספר – תחילה הוא מייצר בביתו משקה קל (קוואס), לאחר מכן הוא מייצר דיו, ולבסוף הוא מציע שירות להברחת עכברים באמצעות סם מיוחד. שלושת העסקים הללו, לא רק שאינם עולים יפה אלא הם אף מביאים על המשפחה פגעים ותקלות. לכאורה לפנינו דגם מוכר של ניסיונות התעשרות קלוטים מהאוויר, המבוססים על הצעות שרלטניות של ספר מפוקפק וניזונות מפנטזיות ילדותיות על

23. אפיון מרתק של מרחב גרוטסקי מעוות מוצג במאמרו המעמיק של אריאל הירשפלד על תמול שלשום לש"י עגנון. הירשפלד הצביע על העיוות הגרוטסקי כנובע מהשתלטותו של פירוש אנושי מאיים או קומי על המציאות – או, בלשוננו, "שם התואר הופך לשם עצם"; וראו אריאל הירשפלד, "עיוות המרחב בגרוטסקה ב'תמול שלשום' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית, א, תשמ"א, עמ' 49–59.

24. הדיאלוג הדרמטי הרביעי קודם לשלושה האחרים והוא מובא כאשר מוטיל מצותה לשיחתם של אליהו ופיני, שבה הם נמנים וגומרים להגר לאמריקה; וראו שלום עליכם, סיפורי מוטיל בן פייסי החזן, לעיל הערה 1, עמ' קא-קג. לאור אופן הקריאה המוצע כאן באשר לשימוש בטכניקת הציטוט הישיר וההגחכה באמצעותו, ניתן להעלות הרהור לא מחייב בנוגע לדעתו של המספר על יציבותה האונטית של תנועת הגירה זו; ייתכן שאין היא נראית למספר שונה ביסודה מההשתקעות בפרשת הכרים והכסות.

גריפת רווחים בקלות. אולם דגם כזה, המניח מראש תמונת מציאות "ישרה" שאינה נוטה חסד לפעילות פנטזמטית, לא אדקוטיט בעליל, אינו עולה בקנה אחד עם דגם המציאות המעוקמת שמציג המספר. במרחב המעוקם, הכישלון אינו נעוץ בהוראות כזב של הספר; להפך, בהוראות הביצוע אין כל דופי. אליהו ממלא אחריהן בקפדנות וביעילות – והוא אכן מייצר משקה מרווה, דיו עמיד היטב בכל מבחני הכתיבה וסם להברחת עכברים. הפגם אינו בהוראות ואף לא בתכנון וביצוע. מה שמכשיל את המפעל היצרני הזה הוא דבר מה במציאות החיצונית: בקוואס מתערבב סבון כביסה, בקבוקי הדיו אינם נמכרים כיוון שאין מודבקת עליהם "פתקה מצוירת", ורעל העכברים גורם לתגובה אלרגית חריפה. המציאות אינה עונה לציפיות ואף מחבלת בהגשמתן. הכישלונות של אליהו נגרמים בעיקר בשל המרחב המעוקם, שאינו מאפשר התאמה מלאה בין הפעולה לבין המושא שהיא מבקשת ליצור או להניע.

מצב עניינים זה פותח לרווחה את שערי הדיסוציאציה המתחוללת בדמויות וממילא גם פורש את מלוא קשת האפשרויות הקומיות שהמעוקמות יוצרת, עד כדי אבסורד גמור. אחת מהן היא הדיאלוג בין אליהו ובין שכנו, משה הכורך הרואה בביתו של האח את בקבוקי הדיו הרבים (להערכת מוטיל – כאלף במספר!) שאין להם דורש:

כשנכנס [הכורך] לביתנו וראה את הבקבוקים המרובים הללו, בלא עין-הרע, נבהל ונרתע לאחוריו. [...] ואז נדברו שניהם איש אל רעהו. מוסר אני בזה את שיחתם כמות שהיא, מלה במלה, אף אחת מהן לא נעדרה:

אחי אליהו: למה נבהלת כל-כך?

משה הכורך: מה-זה בבקבוקים?

אחי אליהו: מה בבקבוקים? יין!

משה הכורך: איזה יין? הלא דיו היא זה!

אחי אליהו: אם כן, למה תשאל?

משה הכורך: מה תעשה בדיו הרבה כל-כך?

אחי אליהו: אשתה.

משה הכורך: לא, אין כוונתי לליצנות. היש בדעתך למכור את הדיו גם לאחרים?

אחי אליהו: וכי משוגע אני בעיניך? אם למכירה – לא אמכור אלא עשרה בקבוקים, עשרים בקבוקים, חמשים בקבוקים בבת אחת. לסיטונות אמכור.

היודע אתה פירושם של סיטונות?

משה הכורך: יודע אני פירושם של סיטונות. למי איפוא אתה אומר למכור?

אחי אליהו: למי? להרב! (עמ' עז-עז)

חילופי הדברים בין האח אליהו למשה הכורך – הנמסרים לכאורה "מילה במילה", ללא כל התערבות של המספר – חושפים את הקושי במתן תשובה חד-משמעית

לשאלה הפרמנידית: "מה זה?" אותו "זה" תופס מקום במרחב: מאות רבות של בקבוקים בגדלים שונים, ללא כל פתקית מזהה, כולם מלאים דיו. לדעת הכורך, מציאות זו אינה אפשרית, ושאלתו "מה זה בבקבוקים?" מבטאת את הטלת הספק המוחלטת בקיומו של מצב עניינים שבו כל כך הרבה דיו מאוכלס במקום אחד, ללא שימוש. הכבדות הבלתי נסבלת של הקונקרטיזציה שבהימצאות בקבוקי הדיו מבקשת לה מוצא בשאלה שלפי ציפייתו הפרגמטית של השואל אמורה להביא את בן-שיחו להכרה בחוסר האדקוואטיות של המציאות שהוא יצר באמצעות בקבוקי הדיו. אלא שתשובתו של אליהו – המנחשת, כמובן, את פעולת הערעור החתרנית המובלעת בשאלתו של הכורך – מסרבת ליפול בפח שנטמן לה והופכת את הדיו לייך. ברור שהתשובה אירונית, אבל ברור גם שהאירוניה בוגדנית, משום שהיא מסגירה את המצב הדיסוציאטיבי של אליהו באותו מרחב מעוקם. גם כאשר הכורך מבהיר ששאלתו על תוכן הבקבוקים הייתה רטורית וכי הוא יודע היטב שהבקבוקים מלאים וגדושים דיו, אלא שלא ברור לו "מה תעשה בדיו הרבה כל-כך", לא נכנע אליהו לנקודת המבט של הכורך ומשיב שאומנם הנזול הוא דיו ולא יין, אבל הוא ישתה אותו. לכאורה, תשובה זו נראית כניסיון עצבני לגרש יתוש טרדן המטריח את אליהו בשאלותיו, אולם גם אליהו אינו יכול להתעלם מהבקבוקים לאין-ספור המתארחים בבית, בתוך המרחב שאלהו כראש המשפחה אחראי עתה להתקיימותו. לכן, הדיו שהפכה לייך חזרה עתה לשמש כדיו – ועם זאת, עדיין אפשר לשתותה. הכורך רואה תשובה זו כ"ליצנות" ומקשה: מי אמור להיות קהל הקונים של הדיו? כאן אליהו מגלה ריאליזם מסחרי ראוי לשבח: הוא ימכור רק בסיטונות. האם הכורך מבין את משמעות המושג "סיטונות"? הכורך מבין ואינו מבין. אופן המכירה בסיטונות מוכר לו, אבל עדיין נותרה שאלת המשך סמויה אך הכרחית: מי אמור לרכוש דיו בסיטונות בעיירה יהודית קטנה בתחום המושב הרוסי, שחלק נכבד מתושביה אינו יודע קרוא וכתוב? בשלב זה של הדיאלוג יש רק תשובה אפשרית אחת, ואליהו אכן מסיים בה את ההתגוששות המילולית: הרב! מוטיל המספר נעדר מדיאלוג זה, שכאמור, הוא ציטוט ישיר, "מילה במילה", של השיחה בין שני הדוברים. אבל פעולת ההגחכה הקומית אינה נעלמת במסירתו את הדברים, אלא דווקא מועצמת. מי שנוטל על עצמו את "עשיית החוזק" הוא אליהו עצמו, המלעיג על קרתנותו של הכורך כמי שדבק יתר על המידה בהנחות מוצא שגורות. האם לפנינו עוד מקרה של עימות בין קרתן מצוי, בדמותו של הכורך, ובין חולם דון-קיוטי, בדמותו של אליהו? הבחנה מעין זו בין אליהו למשה הכורך תחטיא כאן את העיקר. משה הכורך אינו מייצג את עקרון המציאות ואליהו אינו גילומו של עקרון הפנטזיה. אליהו גם אינו מהמר חסר אחריות הלוקה בהיעדר שיפוט נכון. הרי רוב המתעשרים החדשים שהאח וחברו פניו מרבים להזכיר את שמותיהם בתערובת של

קנאה וערגה התחילו בדיוק כך, ברובל אחד, וייצור דיו אינו נבדל מכל פס ייצור אחר שאחד מאותם מיליונרים הגה, הרה והוציא אל הפועל. לאמיתו של דבר, אין הבדל של ממש בין המציאות של אליהו לבין המציאות של משה הכורך, אולם המציאות של אליהו התעקמה לכיוון מסוים, ולכן, כאשר הוא נדרש להשיב לשאלותיו המתריסות של הכורך, ההתעקמות מובילה תשובות המוליכות בהכרח לאבסורד קומי לעילא. אם לשאלות של משה הכורך יש מעמד הרסני (שהרי הן מבקשות לקעקע את המציאות שהספר "בעד רובל אחד מאה רובל" ביקש לכוונן), תשובותיו של האח מצילות את המציאות הזו, אך הן עושות זאת במחיר של עיוות קומי, עיקום המרחב ועיקום של השפה. אגב, גם המציאות של משה הכורך, המועמדת לכאורה כניגודה המוחלט של המציאות המעוקמת של אליהו, מעוקמת לא פחות. כשהוא שב ומלעיג על שכנו יצרן הדיו ("למה הכינות לך הרבה כל־כך דיו? וכי אמרת לספק דיו לכל העולם כולו? או כלום חושש היית שמא תהיה השנה שנת־בצורת ובני־אדם ירעבו לדיו?"), מזכיר לו אליהו את עיקום המרחב שלו, כאשר דף של "סליחות" לימים הנוראים השתרבב לו בין דפי הגדה של פסח שבכריכתה היה עסוק (עמ' פ). מעשה זה מאופיין כ"תקלה" שנתגלגלה לו (בתרגומו של י"ד ברקוביץ), או כ"אסון" שאירע לו (בתרגום מילולי של המקור היידי),²⁵ אולם גם כאן, המציאות היא שאמרה את דברה. כך גם כאשר הדוקטור בעל העיניים הטובות והצוחקות ב"בית הוועד" של לכוּב מציע לבני המשפחה המלינים על אוכדן הכרים והכסתות את ארוחת הבוקר שלו בתמורה לכרטיסי האונייה שלהם. מלבד האירוניה שבהצעה ביזארית זו מצויה בה גם תובנה מפוכחת בדבר מצבו הבלתי נסבל של הדוקטור במציאות המעוקמת שבה הוא שרוי – בחדר קטן, מוקף מאות פליטים המבקשים ממנו סיוע שאין ביכולתו להעניק להם ולעיתים אף עצם פשרו אינו מחוור לו.

דמיון מבני הדוק מתקיים בין הדיאלוג הקומי של האם והדוקטור ב"בית הוועד" בלכוּב לבין הדיאלוג הקומי של אליהו ומשה הכורך בחדר שבו נאגרו בקבוקי הדיו. בשני הדיאלוגים מומחשות היטב המעוקמות האונטיות ואי־היציבות של נקודת המבט עליה, ובשניהם בוחר המספר להעלים את עצמו ולהותיר את הזירה לדמויות באמצעות המחזת הסיטואציה. שימוש זה בדרמטיזציה של הדיאלוגים הוא, כמובן, עוד תעלול אירוני של המספר. מוטיל, המספר המעורפל, שמהימנותו מוטלת תדיר בספק זה או אחר, בוחר כאן לפנות את מקומו למה שנראה לכאורה כייצוג אמין ומדויק של המתרחש. התמלול הדרמטי של כל אחד מהדיאלוגים הללו אמור להתפרש כמעין ערבות לאמינות הבלתי מעורערת של מה שנאמר בהם, אבל זהו מצג שווא, כמובן,

25. במקור: "הָאָט זײַך געטרָאָפֿן אַן אומגליק"; וראו שלום עליכם, מאָטל פֿייסע דעם חזנס, הערה 4, עמ' 62.

משום שהתמלול הדרמטי דווקא מעצים ומדגיש את המוזרות האונטית. בהיעדר תיווך נרטיבי, כלי המיטה, הדיו, ארוחת הבוקר וההגדה המעורבת מוצגים כישים-בפני עצמם. התמונה האונטית המעוקמת יוצרת עתה חילופי תפקידים: מה שהיה עד כה אמצעי (כרים, כסותות, קוואס, דיו, וכיוצא באלו אובייקטים פונקציונליים), הוא עתה מטרה; בהתאמה, מה שהיה עד כה מטרה (עשיית רווחים, התמקמות ביבשת חדשה, עזרה לנזקקים) הוא עתה, בדיעבד, אמצעי. היעלמותו הזמנית של המספר מאפשרת את האנדרלמוסיה המגחיכה הזו.

ד

בין האובייקטים הפונקציונליים שהפכו מאמצעי למטרה מצויים, כאמור, גם הכרים והכסותות – הגיבורים הראשיים הסמויים של החלק הראשון של הספר. כזכור, הכרים והכסותות מלווים את המשפחה כהיעדר נוכח-תמיד. כשהמשפחה המורחבת מגיעה לאנטוורפן היא נפגשת שם, בין היתר, עם המחוננים – משפחתה של ברכה, אשתו של אליהו – יונה האופה, אשתו ריבלה האופה ובתם הקטנה אלטה, הגדולה ממוטיל בשנה אחת. אלטה מספרת למוטיל על הנסיבות שבהן החליטו הוריה להצטרף אל קהילת המהגרים לאמריקה ומייחדת מקום נכבד לאחד מפריטי הלבוש של אימה:

עטיפה הייתה לאמא, מין מלבוש רחב, ששרוולים אין לו. את העטיפה הזאת קנה לה אביה בימים הטובים ההם, כשהיו שנים כתיקונן. עכשיו, כשירד אביה מנכסיו והנושים הציקו לו, נמנו וגמרו, כי ימכרו את כל אשר יש להם ויצאו לאמריקה. כשהגיעה שעתה של העטיפה להימכר, עמדה אמה ומסרה מודעה, כי את העטיפה לא תמכור בכל הון! אמר לה האב: "עטיפה זו למה לך? הלא באמריקה אין הנשים יוצאות בעטיפות!" אמרה לו: "מה עלה על דעתך? כלום את העטיפה אמכור? כמה שנים, היא אומרת, התפללתי אל העטיפה הזאת, עד אשר שמע אלוהים את תפילתי וזכיתי לעטיפה. ועכשיו, היא אומרת, אתה בא ואומר, כי אקום ואמכור את העטיפה!"... וכך היו מדיינים ומתנגחים כל הימים וכל הלילות בגלל העטיפה,²⁶ עד שנכנסו בני המשפחה, משפחת אמה, בעבי המחלוקת, והמלחמה התלקחה והלכה. והגיעו הדברים לידי כך, שכבר אמרו להיפרד איש מאשתו, כלומר, אביה ביקש לגרש את אמה. והכל בשביל אותה העטיפה. כסבורים אתם, מי ניצח? אמה! העטיפה לא נמכרה! נטלו את העטיפה

26. במקור היידי: "טאָג ווי נאַכט האָט מען געהערט בײַ אונדז נאָר 'רעטאַנדע' און 'רעטאַנדע'!" [= יום ולילה שמעו אצלנו רק "עטיפה" ו"עטיפה"]; וראו שם, עמ' 140. התרגום של ברקוביץ מחמיץ את האובססיה בעיסוק בעטיפה ואת המעמד האונטי המוענק לשם העצם "עטיפה".

וחבשוה בחבילה מיוחדת וקשרוה בחבלים ויצאו אותה לדרך. וכשהגיעו עד הגבול, נעלמה העטיפה ואיננה... (עמ' קפב-קפג)

אובדן העטיפה, בדומה לאובדן כלי המיטה, מנקז אל תוכו את עיקרו ולשרו של נתק ההגירה ואובדן הבית והמשפחה, ואולי אף של אובדן האמונה (לדידה של ריבלה האופה, היא זכתה בעטיפה לאחר תחינות שהפילה לפני האל). במקביל, אובדן העטיפה מתמזג באובדנם של הכרים והכסותות ומביא את החלק הראשון לאחד השיאים הקומיים של הרומן, ואולי של כל כתבי שלום עליכם, בדיאלוג שמנהלת האם עם המחותרת שלה, ריבלה האופה, שאינה חדלה מלקונן על העטיפה שאבדה לה או נגולה מעימה בעת שהיא ובני משפחתה גנבו את הגבול הרוסי בדרכם מערבה. האם רואה בתאניה על דבר העטיפה האבודה ביטוי מגונה של השתקעות עצמית, לא מידתית בעליל, ברכושות אגואיסטיות, ועל כך היא נוזפת בבת שיחה, ואת דבריה היא סומכת על מקרה חמור יותר של אובדן, האובדן שאירע לה עצמה – אובדן הכרים והכסותות של המשפחה:

כל הימים מרבית היא [ריבלה האופה] בעטיפה שלה, שגנבו ממנה ליד הגבול. אין פיה פוסק מדיבור! והגיע הדבר לידי כך, שגם אמא לא יכלה להתאפק עוד ואמרה לה: "אי, מחותרת! אילו אמרתי אני לעורך קינה על כרי ועל כסותותי, אשר לקחו ממני ליד הגבול, כמו שאת מקוננת על עטיפתך, לא הייתי מספקת!" אמרה לה ריבלה האופה בקולה הגברי: "הקישו עטיפתי לכריה! להבדיל באלף הבדלות!" אמרה לה אמא: "וכי כרי גנובים הם אתי?" אמרה לה ריבלה האופה: "אם גנובים ואם לא גנובים – איני יודעת. לא עמדתי למראשותיהם." אמרה לה אמא: "תמחה אני עליך, מחותרת, לשון זו מה פירושה?" אמרה לה ריבלה האופה: "כשם שמברכים, כך נענים." אמרה לה אמא: "מחותרת! במה פגעתי בכבודך?" אמרה לה ריבלה האופה: "כלום אמרתי לך, שפגעת בכבודי?" אמרה לה אמא: "אם כן איפוא, למה אמרת: להבדיל באלף הבדלות?" אמרה לה ריבלה האופה: "להודיעך, שלא הרי עטיפתי כהרי כריך!" אמרה לה אמא: "וכי כרי גנובים הם אתי?" אמרה לה ריבלה האופה: "אם גנובים ואם לא גנובים – איני יודעת, לא עמדתי למראשותיהם..."
וכך הן חוזרות חלילה. (עמ' קפז-קפח)

כל משפט בשיחה הזויה זו קורא דרור לדמיון הקומי, למשל הבלטת הניגוד הגופני-התנהגותי בין אימו של מוטייל ובין ריבלה האופה. לאורך היצירה כולה מתאפיינת האם בעיקר ביבבותיה; ריבלה האופה, לעומתה, מתאפיינת בקול גס ובאורח דיבור תוקפני. הדיאלוג ביניהן מעלה על הדעת את התיאור המוזיקלי של שמואל גולדנברג ושמיל בתמונות בתערוכה למודסט מוסורגסקי – האחד גביר, בעל בעמיו, שקולו

עבה, גברי, סמכותי, השני מך ודל, ללא שם משפחה, שקולו רוטט, שכרירי, יבבני. בתיאור מוזיקלי קריקטורי זה יש ללא ספק יותר מנופך של אנטישמיות: עולה ממנו דימוי דו־קוטבי של יהודי חסר קונטורה ברורה ומגובשת. דו־קוטביות כזו משתקפת גם בתיאור שתי המחנות.

הדיאלוג של שתי המחנות מלא וגדוש התפתלויות קומיות, שכל אחת מהן מבטאת את התעקמותו של המרחב ומוליכה לסטיות הולכות ומתרחבות של נקודת המבט שהייתה אמורה לבסס את האדוקוטיות של תפיסת המציאות של הדוברות. בניגוד לדיאלוגים הדרמטיים הקודמים, כאן המתרגם שבין שני הצדדים מוצב בלב ליבו של אותו מרחב מעוקם עצמו, ששתי הדוברות "מצויות" בו במידה שווה. אבל שיתוף זה אינו מרפה את המתח השורר בחילופי הדברים הנרגזים, אלא דווקא מעצים אותו. מעמסת הקונקרטיזציה אינה מאפשרת קביעת היררכיה ברורה בתוך המרחב המעוקם: מה חשוב יותר – העטיפה או הכרים והכסתות? מאבק על הסדר ההיררכי מוכר לנו במופעי החברתיים המרוכים כאחד הקשים והפוגעניים ביחסי אדם עם זולתו, אבל במרחב המעוקם גם מאבק זה מעוקם, ולכן אין כל אפשרות של הסכמה על אמת מידה לקביעתה של היררכיה כזו. כל ניסיון להגיע אל הסכמה ייעשה חיש מהר להליך מעגלי אינסופי.

האם פותחת בתלונה על עיסוק היתר המילולי של ריבלה האופה באובדן העטיפה שלה ומציגה טענת קל־יחומר סמויה: אם הייתה נוהגת כריבלה בתגובתה לאסון הכרים והכסתות שאירע לה, כי אז... – אולם בכך מתעלמת האם מכך שמסעה של המשפחה בערי אירופה לא נועד אלא לתינוי האסון של אובדן הכרים והכסתות. לא זו בלבד שהיא אינה מגלה כל אמפתיה למצבה של ריבלה, היא אף מדגישה שאין כל מקום להקבלה בינו לבין מצבה שלה. אדרבא, היא "מאשימה" את המחנות בעיוורון – אותו עיוורון שהיא עצמה לוקה בו.

ריבלה משיכה בהתנשאות החלטית: אין כל בסיס שהוא לעצם ההשוואה בין העטיפה לכלי המיטה. ההבדל ביניהם כה מובן מאליו עד שאין הוא טעון כל ראייה או הנמקה. בעולמה של ריבלה די בקביעה פסקנית זו כדי לבסס תמונה היררכית של מציאות שבה מעמדה האונטי של העטיפה שונה מזה של כלי המיטה. בכך היא חולקת עם האם את ההנחה שבמרחב המעוקם ניתן לקבוע היררכיה של דרגות מציאות שונות – הנחה מוטעית, שהרי במרחב כזה, בעולם המראות, אין כל יכולת להבחין בין מקור להעתק, בין מוחשי למשתקף.

האם, משום מה, אינה מנסה לערער על עצם ההבחנה של ריבלה, אבל היא נזעקת למחות על מה שלדעתה עלול לנבוע ממנה. אין כל ספק בליבה שאסון הכרים והכסתות גובר על אסון העטיפה, ולכן נראה לה שאם ריבלה מערערת על עצם ההקבלה ביניהם,

היא חושדת ככל הנראה שהכרים והכסתות הללו לא היו שייכים לאם כדת וכדין אלא נגנבו על ידיה. הנחה מעוקמת בתכלית זו יוצרת זהות בין קיום לבין בעלות, אבל הפעם העיקום נועד לקבוע קו גבול שחזקה על המחוננת שלא תעז לחצותו.

אולם ריבלה מגיבה בגסות רוח. במקום להשיב ב"חס וחלילה" רועם על האפשרות שלא-תעלה-על-הדעת שהמחוננת שלה החזיקה ברכוש גנוב, היא מודיעה שאין לה די ידע באשר לבעלותה של האם על כריה ("לא עמדתי למראשותיהם"), ולכן עליה להימנע מכל שיפוט. בבעיטה תוקפנית מסלקת ריבלה את קו הגבול שהציבה האם: אכן, אולי הכרים גנובים? מנין לנו לדעת? הרי הדרך היחידה לקבוע בעלות היא "לעמוד למראשותיהם".

אימו של מוטיל מבחינה, כמובן, בפעולת השיפוט השוללני, ותובעת את עלבונה על המילים שריבלה מטיחה בה. ריבלה מגיבה באמרה יידית עוקצנית שמשמעותה "כשם שמדברים – כך נענים".²⁷ בשלב זה הופך הדיאלוג למעגלי – הוא הולך וסובב שוב ושוב ולמעשה נותר על מכונו, ללא תהליך של התפרקות והתפוגגות המלווה בדרך כלל דיאלוג לאחר שהוא מגיע לסיומו. במקור הידי, תיאור הדיאלוג בין האם לבין ריבלה מסתיים בהערה שיפוטית (נדירה למדי)²⁸ של מוטיל המספר: "וכך הן חוזרות חלילה. מי צריך תיאטרון?".²⁹ ברקוביץ השמיט משום מה בתרגומו את שלוש המילים האחרונות, השיפוטיות.³⁰

מי אכן צריך תיאטרון? ולשם מה יש צורך בתיאטרון? מסתבר שיש ויש צורך בו. בנקודה זו בעלילה מגיע שלום עליכם לפסגה ספרותית חד-פעמית המשתווה למיטב שבדמיונו הספרותי של מורו ורבו גוגול. לאחר שהותיר את הדיאלוג ההזוי בתהליך גרסיבי של הישנות – "וכך הן חוזרות חלילה" – הוא ממחזיז הישנות זו הלכה למעשה כחלק מהטקסט והופך אותה משיחה בין שתי מחוננות למופע תיאטרוני פומבי:

27. במקור: "וואָסער אַ גוט-מאַרגן, אַזאַ גוט-יאָר"; וראו שם, עמ' 145.

28. לדברי מירון, "המחבר המשתמע של סיפורי שלום עליכם ראה את עיקר שליחותו במתן קול נטול שיפוט למצב הקיומי הסטיכי, הדוחה מעליו – ברוך או בזעם, או גם באדישות מוחלטת – את התביעה לשינוי ולתיקון"; וראו דן מירון, מפה לאוזן, אפיק, רמת גן 2012, עמ' 155.

29. במקור: "און ווידער אַ מאָל דאָס אייגענע און אָבער אַ מאָל דאָס אייגענא! דאָרף מען טעאָטער?"; וראו שלום עליכם, מאָטל פייסע דעם חזנס, לעיל הערה 4, עמ' 145.

30. פשרה של השמטה זו אינו מחוור לי. ברקוביץ, כידוע, ניצל לא מעט את הרשות שהעניק לו שלום עליכם להכניס שינויים ביצירותיו בעת תרגומן לעברית. שינויים אלו נבעו בעיקר מטעמים אסתטיים או מטעמים אידיאולוגיים מעניינים לכשעצמם (שלא כאן המקום להיכנס לכיורוס). את השמטת השאלה "מי צריך תיאטרון?" אין להסביר לא בטעמים אלו ולא בטעמים אלו.

ממילא מובן כי באותו יום, בין השמשות, ישבנו שנינו – אני, מוטיל הקטן, וחברי, מוטיל הגדול, – לחקות את דברי שתי הנשים לשם בדיחות הדעת. המתחיל בדבר היה חברי, מוטיל הגדול.

– היודע אתה? – אמר אלי. – הבה נתחפש ונהיה לנשים. אני אהיה ריבלה האופה, ואתה תהיה במקום אמך. אני אדבר בקול גס, כקולה של ריבלה האופה, ואתה תדבר בקול־בוכים, כקול אמך. ורק זכור ואל תשכח את כל הדברים, אשר דיברו הנשים ביניהן!

כך אומר לי חברי, מוטיל הגדול, ואנו עומדים שנינו ומתחפשים. אני מתעטף בסודרה של אמא, והוא חובש פאה נכרית לראשו. כנסנו את כל בני החבורה: את מגדל בריהמץ, את אלטה בת מחותננו, את גולדלה לקוית־העינים, ועוד ילדים וילדות מבני הנודדים, וקרבנו אל המלאכה.

מוטיל הקטן (בקול בוכים): אי, מחותנת! אילו אמרתי אני לעורר קינה על כרי ועל כסתותי, אשר לקחו ממני ליד הגבול, כמו שאת מקוננת על עטיפתך, לא הייתי מספקת!

מוטיל הגדול (בקול גס): הקישה עטיפתי לכריה! להבדיל באלף הבדלות!

מוטיל הקטן: וכי כרי גנובים הם אתי?

מוטיל הגדול: אם גנובים ואם לא גנובים – איני יודעת. לא עמדתי למראשותיהם.

מוטיל הקטן: תמהה אני עליך, מחותנת, לשון זו מה פירושה?

מוטיל הגדול: כשם שמברכים, כך נענים.

מוטיל הקטן: מחותנת! במה פגעתי בכבודך?

מוטיל הגדול: כלום אמרתי לך, שפגעת בכבודי?

מוטיל הקטן: אם כן איפוא, למה אמרת: להבדיל באלף הבדלות?

מוטיל הגדול: להודיעך, שלא הרי עטיפתי כהרי כריך!

מוטיל הקטן: וכי כרי גנובים הם אתי?

מוטיל הגדול: אם גנובים ואם לא גנובים – איני יודעת, לא עמדתי למרא... (עמ' קפח-קפט)

כאן נקטע המחזה בשל כניסתם הבלתי צפויה ל"אולם" של יונה האופה, ריבלה אשתו, ברכה בתם ועוד קרובים וידידים.

ה

המופע התיאטרוני הוא רגע מכריע באבחון עקמומיותה של המציאות: מה שבצבץ פה ושם במופעים הקומיים ברומן, ומה שזוכה לחשיפה ישירה במבנים של דיאלוגים דרמטיים, מוצג עתה, במופע המומחז של הדיאלוג הדרמטי, באופן מפורש ובוטה:

המרחב המעוקם ופעולת ההגחכה הקומית המצויה במרכזו ממחישים את האבסורד שבמציאות. מה לשלום עליכם ולאבסורד?

שלום עליכם עצמו הכיר את מעמדו בציבור היהודי כהומוריסטן מנחם ואף ביטא הכרה זו באפיטף שביקש לחרות על מצבתו. בנוסח העברי, שתורגם מידיש בידו ברקוביץ ואושר בידו שלום עליכם, תיאר הסופר את עצמו כ"יהודי פשוט" וכ"סופר מבדח" שכתובתו נועדה "לשמח לבב המון העם ונשיו". אולם ברור שהוא לא הזדהה עם נוסח זה, כפי שעולה מהכתובת בידיש, הבוטה יותר מהכתובת העברית ואף מבליטה את הממד האירוני שבתיאור: "דא ליגט א איד א פשוטער / געשרייבען אידיש-דייטש פאר ווייבער / און פאר פראסטן פאלק האט ער געווען / א הומוריסט א שרייבער". הסופר מתואר ככותב "לנשים" וכמי שמעמדו בעיני "העם הפשוט" ("פראסטן פאלק") הוא מעמד של "סופר הומוריסטן". זוהי, ללא ספק, מסכה נוספת שהפרסונה שאימצה לעצמה ככינוי ברכת שלום עטתה על עצמה (ובהמשך האפיטף טרחה להסירה).

ובכל זאת, במבט ראשון, ארוכה הדרך מראייה מפוכחת, רבת דרגות ועומקים, של ההומור השלום-עליכמי, לקביעה שהיסוד הקומי בכתביו, ובייחוד בסיפורי מוטיל בן פייסי החזן, מבטא את האבסורד שבמציאות. כדי להבהיר קביעה תמוהה לכאורה זו יש תחילה להתעכב על אחד המובנים המקובלים של המושג "אבסורד" כאשר הוא מוחל על החיים האנושיים. בהקשר זה עולה על הדעת עמדתם של אלבר קאמי ושל הוגים אחרים הנמנים עם הזרם האקזיסטנציאליסטי בפילוסופיה של המאה העשרים ושל אלו שקדמו להם במאה התשע עשרה. לדידו של קאמי, האבסורד הוא תוצר של מתח או פער המתקיימים בין העולם לבין האדם. האבסורד אינו "תכונה" של העולם, ואף לא תכונה נפשית של האדם, אלא אפיון של יחס:

העולם הזה כשהוא לעצמו איננו הגיוני, וזה כל מה שאפשר לומר. אבל אבסורד הוא העימות בין האירציונלי לבין השאיפה המטורפת לבהירות, שאיפה שקריאטה מהדהדת במעמקי נפשו של האדם. האבסורד תלוי באדם כפי שהוא תלוי בעולם. לפי־שעה הוא הקשר היחיד ביניהם. הוא מרתק אותם זה לזה, כפי שרק השנאה יודעת לקשור.³¹

אפשר כמובן למנוע את תחושת האבסורד – אם באמצעות ויתור מלכתחילה על המשמעות וקבלת ההנחה הניהיליסטית שהכול, אבל ממש הכול, חסר משמעות, ואם באמצעות ויתור נפשי על אותה "שאיפה מטורפת לבהירות" המהדהדת במעמקי נפש

31. אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס: מסה על האבסורד, מצרפתית: צבי ארד, עם עובד, תל אביב 1978, עמ' 30. לניתוח נרחב של מושג האבסורד בכתביו של קאמי ובהגות האקזיסטנציאליסטית ראו אבי שגיא, אלבר קאמי והפילוסופיה של האבסורד, משרד הבטחון, תל אביב 2000.

האדם. אבל "האדם האבסורדי הוא היפוכו של האדם שהסכים להתפשר" ואי לכך "האבסורד אינו משהחרר, הוא קושר".³² ומשמעו של קשר זה נעוץ בהשוואה בלתי נמנעת שעורך האדם האבסורדי בין פעולה אנושית לבין העולם ש"הוא למעלה ממנה", משמע, אדיש לחלוטין להתקיימותה. השוואה זו אינה מאפשרת מצב של השלמה, מפני שהיא עצמה מבוססת על עימות: "ביסודו של דבר, האבסורד הוא פירוד. אין הוא מצוי אף באחד מהגורמים המושווים. הוא נולד מן העימות ביניהם".³³

אל מול השימוש האקזיסטנציאליסטי במושג האבסורד מתחדדת שבעתיים השאלה מה למוטיל בן פייסי החזן ולאבסורד. ייתכן שבכמה מכתביו העיקריים האחרים של שלום עליכם – טוביה החולב, "הקדרה", "חמישה ושבעים אלף", ועוד – אכן ניתן לחשוף ממד אבסורדי, נוסח קאמי, ביחס שבין גיבורי היצירות (הממלאים גם את תפקיד המספר) לבין המציאות. המאבקים שעליהם הם מדווחים בפירוט דחוס, בלשון שעל פי רוב אינה מצייתת לבעליה ועושה בנרטיב כחפצה, כושלים, כמובן, כדרך המאבקים הסינטיים של האדם האבסורדי, אבל נראה שגיבורים אלו לעולם לא ישלימו עם ויתור על התקווה הכוזבת, זו שמניעה אותם להתעשת, לקום על רגליהם ולהמשיך. לעומת זאת, בנרטיב של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן אין למצוא את דגם ההתמודדות המאפיין את תפיסת האבסורד נוסח קאמי. לא בכדי העירו המבקרים שהיצירה כולה – ממחלתו של האב ועד ההשתקעות באמריקה – מתרחשת במזג אוויר אביבי, ללא כל רמז לחילופי עונות השנה.³⁴ שורר בה אביב נצחי, שהפגעים, הצרות, הכישלונות והתסכולים אינם פוגמים בו כלל. ומאחר שילד קטן הוא שנוהג בעלילה ומכוון אותה, מתקבלת תמונת מציאות שאומנם אינה מאירה פניה לכני האדם אבל בשום מצב אינה מביאה אותם לבחור באבסורד בנוסח קאמי או לציית לו. כאשר אני מייחס אבסורד לכמה מהיצירות התמטיים והמבניים של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן, השימוש במושג זה, ובהתאם לכך גם משמעותו, אינם זהים לשימוש של ההוגים האקזיסטנציאליסטים ולמשמעות שהם ייחסו לו. בכך אני נסמך על הדרך שבה מייחס ולדימיר נבוקוב אבסורד ליצירותיו של גוגול:

האבסורד היה המוזה האהובה על גוגול – אבל באומרי "אבסורד" אינני מתכוון לתמונה או לקומי. לאבסורד יש לא פחות גוונים וצללים ודרגות מאשר לטרגי, ובמקרה של גוגול, הוא סמוך ממש על גבולו של האחרון. תהיה זו טעות לטעון שגוגול הציב את דמויותיו במצבים אבסורדיים. אי-אפשר להציב אדם במצב

32. קאמי, המיתוס של סזיפוס, לעיל הערה 31, עמ' 70.

33. שם, עמ' 36.

34. וראו, לדוגמה, דן מירון, שלום עליכם: מסות משולבות, מהדורה חדשה מורחבת, בעריכת בנימין יצחק מיכלי, אגודת הסופרים העבריים בישראל ליד מסדה, רמת גן 1977, עמ' 191–192.

אבסורדי אם כל העולם שבתוכו הוא חי הוא אבסורדי; אי־אפשר לעשות זאת אם באומרך "אבסורד" כוונתך למהו המעורר צחקוק או משיכת כתף. אבל אם כוונתך לפתטי, למצב האנושי, אם כוונתך לכל אותם דברים שבעולמות פחות־עלומים נקשר שמם במאווים הנשגבים ביותר, בסבל העמוק ביותר, בתשוקות העזות ביותר, אזי, כמובן, ייפער הסדק ההכרחי והנכון, ובן־אנוש נלעג ואבוד בלב עולמו המסויט וחסר המוסר של גוגול, יהיה ל"אבסורדי", על־פי מין היפוך־על־היפוך.³⁵

את המרחב המעוקם בעולם שמוטיל מתאר אי־אפשר להעמיד על המבנה הנפשי של הדמויות, על דחפיו והגנותיו. ואף אי־אפשר למצוא בו ביטוי ל"שאיפה המטורפת לבהירות" רציונלית – שאיפה המתנגשת למרבה הצער בהיעדר המשמעות של העולם. מרחב מעוקם זה אינו יותר מאשר תזוזה קלה, כמעט לא מורגשת, המפרה איזון – וביתר דיוק, אשליה של איזון. הפרה כזו מתרחשת ללא כל סיוע של בני אדם. האבסורד ברומן, המגיע לשאי ביטויו במאבק האיתנים בין הכרים והכסותות לבין העטיפה, מצוי בעולם. זהו אבסורד שאי־אפשר "לוותר עליו" באקט של השלמה או של נסיגה מתוך ניכור. אין הוא תוצר של בחירה ואין הוא נובע מתמיהה, שאלה, התחבטות או תדהמה. הוא פשוט מצוי בעולם, משתקף באותן מראות המעוקמות שדרכן ורק דרכן משתקף אופן הקיום הנגיש לנו. מעבר להן אין "מציאות כשהיא לעצמה". כל מחשבה על אודות מציאות כזו אינה אלא חלק מאותה השתקפות מעוקמת עצמה – והרי לנו עוד מופע של מעגליות המקבע את האבסורדיות של העולם.³⁶

המעגליות נוכחת באותם צמתים של הנרטיב שבהם עובר הנרטיב לדיאלוג דרמטי שדמותו של המספר נעדרת ממנו. בדיאלוג שבין שתי המחזות מתבצע מעבר נוסף אל המופע התיאטרוני שבו "שחקנים" מייצגים את המשווחות המקוריות. כאן מועצמת המעגליות אד אבסורדום, כאשר מספר מעגלים מסתובבים זה בצד זה ואולי זה בתוך זה. המופע התיאטרוני אינו קריקטורה של השיחה המקורית. היפוכו של דבר – להוציא הבדלים זעירים פה ושם, הוא נאמן לחלוטין למקור. ההעמדה הבימתית המינימליסטית מנסה לחקות עד כמה שניתן את הנשים המתנצחות. ההמחזה היא מופע של הישנות גמורה שאינה מעניקה פרשנות משל עצמה לדיאלוג. כך המופע מתוכנן, במחשבה תחילה, בידי שני המוטילים.³⁷ כמובן טכני יותר, הביצוע התיאטרוני מבטא

35. נבוקוב, גוגול, לעיל הערה 20, עמ' 142; ההדגשה שלי.

36. במצב זה ממש מצויות "הדמויות המדברות" ביצירותיו המונולוגיות הנפלאות של שלום עליכם, המבטאות עצמן בשטף של מלל חסר כיוון.

37. תרגומו של ברקוביץ מחמיץ נקודה זו לחלוטין. תרגומו של אברהם יבין, לעומת זאת, נאמן למקור: "מובן מאליו, ששנינו, כלומר אני, מוטיל הקטן, וחברי מוטיל הגדול, התיישבנו באותו

מטא-הישנות המכילה בתוכה גם את ההישנות הראשונה, המתרחשת בדיאלוג של שתי המחנות. נוצרת אפוא הישנות כפולה, וביתר דיוק – הישנות המניעה הישנות. בניסוח פסודור-בודיהיסטי של תהליך זה ניתן לומר שגם רפטיציה היא רפטיביט (בדומה לטענה שגם הריקות היא ריקה).

המבנה המעגלי-הישנותי שולט אפוא במאבק שבין הכרים והכסות לבין העטיפה, וההמחזה – הן התכנון הן הביצוע – מעצימה עוד יותר את המעגליות. עתה, במופע התיאטרוני המשחזר את הדיאלוג בין האם לחותנת, משמשת ההגחכה – "עשיית חוזק" – לא רק להמחשת המעוקמות האונטית אלא גם לביקורת על חוסר הקוהרנטיות של מציאות שאין בה מחויבות לנקודת מבט, ויתרה מזאת, שאין בה אפשרות להתחייב לנקודת מבט מסוימת. אבל למעבר מהדיאלוג אל גרסתו התיאטרונית יש מובן נוסף: "עשיית החוזק", שהגיעה לשיא קומי בדיווחו הראשון של מוטיל על ההתנצחות המוטרפת בין שתי המחנות, מועמדת עתה, בשלב ההמחזה, כסוג של "הקלטה" שאמורה לייצב ולשמר, אחת ולתמיד, את ההישנות הסיבובית של הדיאלוג. המופע התיאטרוני מרחיק את ההגחכה מזירת ההתמודדות עצמה, אבל בכך הוא מקבע אותה עוד יותר. ה"הקלטה" לא רק משמרת את העקמומיות שבדיאלוג אלא אף מהדהדת אותה, הן כדו-שיח קונקרטי בין שתי מחנות הווהות באנטורפן הן כפרדיגמה ביצועית של מרחב מעוקם.

המופע התיאטרוני חושף את מבנה העומק של המרחב המעוקם, מקפיא אותו, אולי אפילו "מנציח" אותו. הוא למעשה מבצע את פעולת ההישנות המניעה את הדיאלוג של שתי הנשים ובכך מעמיד אותה כאינהרנטית לגמרי למשמעותו: כבר בדיאלוג "המקורי" ביניהן, השוואת האסונות שפקדו את שתי המשוחחות (אובדן העטיפה מול אובדן כלי המיטה) התדרדרה חיש מהר לוויכוח על כלי המיטה של האם – אם אכן גנובים הם או איתה הם. התנועה המעגלית חסרת התכלית בין האפשרות שהכרים והכסות גנובים לאפשרות שאינם גנובים זוכה עתה, ב"הקלטה התיאטרונית" שלה, להדהוד אינסופי. הדבר היחיד שימנע אינסופיות זו הוא הפרעה טכנית, אינסטרומנטלית, התערבות מבחוץ, מעין קריאת "קאט" שתגיע מהיכן שתגיע אבל לא תחשוף את קיומה של מציאות לא מעוקמת, שהרי היא עצמה חלק בלתי נפרד של המרחב המעוקם. כך, השאלה שומטת-הלסת "וכי כרי גנובים הם אֵתִי?" – שאלה אפשרית רק במרחב

הערב וסידרנו לנו משחק כזה [= אָזא מין אָנשטעלן: תשמע, אני אהיה ריבלה האופה ואתה תהיה אמא שלך ונעשה אותה הצגה שעשו הן [= לָאמיר מאַכן די אייגענע שפיל וואָס זײַן]. אבל מה? באותה הלשון ובאותו הקול. אני אדבר בקול עבה, כמו ריבלה האופה, ואתה – בקול כייני, כמו אמך"; וראו שלום-עליכם, מוטיל בן פייסי החזן, מיידיש: אברהם יבין, עם עובד, תל אביב 1999, עמ' 152; ההדגשות שלי.

מעוקם – תישנה שוב ושוב, ללא מענה. כל תשובה עליה אינה מן האפשר, בעיקר משום שבמופע התיאטרוני השאלה מוטחת ללא כל הקשר שיציג את התנאים ההכרחיים והמספיקים למתן תשובה עליה. קשה אכן לדמיין עולם פואטי אפשרי שבו השיחה בין אימו של מוטיל לבין ריבלה האופה מגיעה לסיום טבעי או לסיגור ספרותי. אחת דינה של שיחה זו – להיות ללא סיום, להישנות שוב ושוב, עד שהפרעה חיצונית תסיים אותה באורח שרירותי.

כל המעגלים הללו – זרמי מציאות שאין להם כל מוצא מחוץ למסלולם הסובב ושב וסובב – ממחישים את האבסורד הטמון במציאות עצמה. שלום עליכם שרוי לכאורה בעולמו המסויט של גוגול, עולם מוזר "שכולו תפלות מוחלטת" ובו חיי אנוש הם לא יותר ממרקם מלא פגמים.³⁸ המספר ב"פואמה" נפשות מתות, המתערב ללא הרף בהתפתחותה של העלילה ובתהפוכותיה (ואין לתמוה על כך, שהרי אף הוא אינו יותר מדמות באותו "מרקם חיים" פגום), כותב זאת במפורש:

ואחר הוא גורלו, של הסופר שהעז להעלות על פני השטח את מה שמצוי לנגד עינינו בכל רגע ועיניים אדישות אינן רואות – את כל טין הזוטות האיום, המזעזע, המכביד על חיינו; את מלוא מעמקיהן של הדמויות היומיומיות הקרות, המרוסקות, השורצות בדרכנו המרה, המשמימה לעתים, עלי אדמות.³⁹

עם זאת, בדבריו על אותו "טין הזוטות האיום" גוגול אינו מהסס לפרוץ שוב ושוב את גבולותיו הקישחים של הריאליזם: חוטם ניתק לפתע מפניו של בעליו ה"חוקים" והופך באחת לפקיד בכיר בפטרבורג; רוח רפאים של פקיד פטרבורגי מסתובבת ברחובות הכרך בלילות חשוכים, מתנפלת על עובדי אורח וחוטפת מהם את אדרותיהם. בצד דמויות פנטזמטיות אלו מצויות דמויות שלכאורה הן דמויות בשר ודם אך זהותן האנושית מפוקפקת – ובראשן דמותו של צ'צ'יקוב, ה"אין אדם" בנפשות מתות, שאוסף בכפייתיות נפשות מתות, הנעשות אט אט לגיבורות הרומן. תיאורי הדמויות שמעלה גוגול ביצירותיו הבשליות רצופים הגזמות פרועות, החוצות לעיתים קרובות את גבול הגרוטסקי ומקנות לאותו "טין הזוטות האיום" גוון מעין-סוריאליסטי. עולמו של גוגול הוא מלכתחילה עולם של היעדר. האבסורד שבעולם הוא תוצאה של הריק המאפיין אותו, ושגוגול בגאונותו הצליח לבטאו בסגנונו המיוחד לו. בסופו של דבר, האדרת שישנה ואיננה, הנפשות המתות המתקיימות רק בשל היעדרן, האף שהוא בה בעת פקיד בכיר בשירות הממשלתי ונוכל-מתחזה הנמלט מהחוק – כל אלו, וההמולה

38. נבוקוב, גוגול, לעיל הערה 20, עמ' 144.

39. גוגול, נפשות מתות, לעיל הערה 21, עמ' 166.

האנושית הסוככת אותם, מוגחכים באמצעות הגזמות בלתי מרוסנות המעמידות אותם כישויות ערטילאיות. ישויות אלו יתגלגלו לכאן ולשם, יתרצצו רצוא ושוב, ישנו צורה, צבע, כסות ומסכה, יתרחבו לממדים שאין לשערם, יצטמקו לקמצוצי־גרעינים – מה לא; אבל לעולם לא ייעלמו. כיצד יוכל הריק להיעלם? כיצד נכחיד את מה שנעדר? ההערצה שחש שלום עליכם לגוגול היא מן המפורסמות. כפי שציין דוד רוסקיס, להערצה זו היו ביטויים מוחשיים: תמונתו של גוגול הייתה תלויה בחדר עבודתו של שלום עליכם, והקופסה שבה אוחסנו כתבי היד בתהליך העבודה כונתה בשם "גוגול".⁴⁰ עם זאת, עולמו של שלום עליכם היה שונה מזה של גוגול. שלום עליכם המעיט עד מאוד בסטיות מהמסגרת הריאליסטית של הנרטיב, ובסיפורו של מוטיל, סטיות מעין אלו אינן מצויות כלל. כזכור, בעולמו של מוטיל שולט הריאליזם, אלא שחלה בו סטייה קלה, עיקום של מה־בכך, שאינו נוגע בעולמות עליונים מיוחלים או במעמקי תחתית מבעיתים. הדיו, הקוואס, העטיפה, כלי המיטה – כל אלו ישויות קונקרטיות, מוחשיות לחלוטין, שאינן שונות במאום ממה שהן בפועל. ההגזמה הגוגולית אינה הולמת אותן. ניתן אולי אף להניח שהיא מיותרת. ההגזמה המבטאת את האבסורד שבעולם אינה זקוקה אלא לתיאור מדויק של העקמימות המשתקפת במראות, ולעיתים גם אין צורך במספר וניתן להותיר את הזירה לנפשות הפועלות עצמן. שיאה של ההגזמה הוא בהעברת פעילותן המגוחכת של הדמויות לבימת התיאטרון. ההיעדר קיים גם כאן, כפי שמעיד הוויכוח על העטיפה והכרים והכסתות. הרי העטיפה "נעלמה" וכלי המיטה "אבדו" והקוואס, הדיו ורעל העכברים נפוצו לכל עבר – והיעלמויות אלו מוגחכות כמובן אף הן באמצעות "עשיית חוזק" – אבל על היעדר זה מפצה מייד האונטולוגיה המעוקמת, המעמידה את הדיבור הכפייתי על אודותיו כתחליף מציאות.

בהתבוננות לאחור על השוני בין גוגול לשלום עליכם בהמחשת האבסורד בעולם ניתן להעלות את ההשערה ששלום עליכם ביקש להמחיש למורו ורבו שאין כל צורך בזיקוקים אנטי־ריאליסטיים כדי לחשוף את האבסורדיות שבעולם. אפשר לעשות זאת במינימליזם אוקאמי שלא יתיר פריצה ספרותית מוגזמת, כל עוד ניתן להגיע אל המסקנות באופן חסכוני יותר. במקום שבו המספר של נפשות מתות שרוי ברגשה גרוית עצבים, המספר של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן מטופף על קצות אצבעותיו, לעיתים מרפרף על פני המציאות כתמרור ולעיתים אינו נוגע בה כלל אלא רק מציץ בה מבعد לחרך. במובן זה, הרומן של שלום עליכם הוא פסגה ספרותית מן המעלה הראשונה, יצירה פורצת דרך במלוא המובן המילולי של ביטוי שחוק זה. מתוך קפליה של האדרת של גוגול העלה שלום עליכם אפופיאה ספרותית גאונית התוהה על מזורותו של העולם

40. רוסקיס, *A Bridge of Longing*, לעיל הערה 11, עמ' 154.

וחושפת, בתוך חייהם הרגילים בתכלית של בני האדם, את ההכל ואת הכל ההכלים כצבע יסוד של עולמנו.

נותרה אפוא רק ההגחכה, "עשיית חוזק", זו שעניגה קוראים כה רבים של סיפורי מוטיל בן פייסי החזן. אולם עתה היא מלווה משב מעיק של עצבות. העקוב לא יהיה למישור. עטיפתה של ריבלה האופה והכרים והכסתות של משפחת פייסי החזן סובבים זה את זה שוב ושוב כישים קונקרטיים בתכלית, כבדים ללא נשוא, שהיעדרם מעצים את נוכחותם החלופית כישויות מילוליות. הם מושכים את שתי הנשים, ועימן את קהל המאזינים והקוראים, אל תוך המעגל המילולי, שבשל ריקותו, לעולם לא יגיע בכוחות עצמו לנקודת הכרעה, עצירה או סיום. "האדרת של גוגול" מצויה אולי אי־שם, בביעותי לילה של רוחות רפאים אך העטיפה וכלי המיטה אינם עוד: הם נעלמו ולא תהיה להם תקומה, נוכחותם היחידה בעולם היא במעגל המילולי הכפייתי ובמופע התיאטרוני המקבע אותם בסיבובו. עטיפה אחת, וכמובן – ובעיקר – כרים וכסתות: שתי כסתות, ארבעה כרים גדולים ועוד שני כרים, אף הם גדולים, ושלושה כרים קטנים הקרויים ממזרים.