



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

08 גיליון  
2018 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב  
על העטיפה: אהרון, יואל ויעקב שבתאי (באדיבות ארכיון יעקב שבתאי, מרכז קיפ לחקר התרבות והספרות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2018 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס ברפוס אלינר

# כפילות וטיוטה בסוף דבר ליעקב שבתאי

## מוריה דיין-קודיש

על יד כל מציאות יש בעולם עוד מציאות אחרת, ואף מציאות אינה נשארת על עומדה.

ס. יזהר<sup>1</sup>

### א

יעקב שבתאי כתב את ספרו האחרון כשהיה חולה לב. ב-1981 הוא נפטר, מותיר אחריו כתב יד לא גמור המכיל כאלף ומאתיים עמודי טיוטות. טיוטות אלה נערכו והותקנו לדפוס בידי אלמנתו עדנה שבתאי ובידי דן מירון לכדי רומן "מוגמר", המוכר לנו כיום בשם "סוף דבר".

טיוטות הספר הן רצף מופלא של גרסאות המכילות מילים/משפטים/מקטעים החוזרים זה אחר זה ומקבילים/נרדפים זה לזה. הגרסאות השונות קיימות הן ברמת המילה הבודדת, הן ברמת המשפט והן ברמת הפסקה והמקטע כולו. ב"אחרית דבר" לרומן מתאר מירון את כתב היד שקיבלו הוא ועדנה שבתאי לידיהם כטקסט ה"כרוך בנטייתו הכפייתית של יעקב שבתאי לכחון כמעט כל משפט שהעלה על הדף בחינה הלכה למעשה, על ידי העלאת המשפט מחדש, שוב ושוב, בשינוי סדר מלים, נעימה, ריתמוס, בהזזת האברים התחביריים של המשפט ובקביעת יחסים חדשים ביניהם. עד

\* ברצוני להודות עמוקות לד"ר חנה סוקר-שווגר שחשפה אותי לקיומן של הטיוטות לספרו האחרון של יעקב שבתאי ואפשרה לי לעיין באלה מהן שהיו ברשותה, ולגב' עדנה שבתאי, שהתירה לי להשתמש בהן במחקרי.

1. ס. יזהר, "משפט הפתיחה", סימן קריאה, 22, 1991, עמ' 259.

שלא העלה על הנייר את כל האינטרפולאציות שמאפשר התחביר העברי, לא נחה דעתו; ומשהעלה אותן חד לעצמו חידה – מי מהן תיכשר יותר ותובא בסופו של דבר אל הטקסט הסופי.<sup>2</sup> אך בשונה מיצירותיו הקודמות, בספר זה לא הספיק שבתאי לסיים את עבודת הברירה והעריכה. לבר מהפרק השני, שהובא לידי גמר, נותרו שלושה פרקים עמוסי אפשרויות; בייחוד בלט בהקשר זה הפרק הראשון, ששבעים וחמישה עמודיו נבחרו מתוך שש מאות עמודי טיוטות. בממוצע, כל מילה נבחרה מתוך שמונה אפשרויות שונות.

הטיוטות מייצרות שרשרת מסמנים ארוכה, מפת דרכים מסוכסכת המצביעה על הרומן – העוסק, בין השאר, באי-היכולת לבחור ולהכריע – ומנביעה אותו. ואכן, סוף דבר הוא יצירה המורכבת ממערכת של כפילויות, החל מחומר הגלם המכיל רצפים של אפשרויות המשתקפים זה בזה וכלה בתמאטיקה ובסגנון של הרומן עצמו. גודש האפשרויות מקצין עד אבסורדום מגמות הקיימות ברומן ומנסח באופן גולמי את היומיום החדגוני, האובססיבי, של מאיר, גיבור הרומן, ואת מנוסתו החרדתית מהמוות האורב.

## ב

היקפה של ספרות המחקר שנכתבה על שבתאי אינו עומד ביחס ישיר להיקף יצירתו, הכוללת קובץ סיפורים, שני רומנים (אחד מהם ראה אור לאחר מותו), כמה מחזות, שירי זמר וספר ילדים. הדיון המחקרי והביקורתי – הכולל סקירות נרחבות בספריהם ההיסטוריוגרפיים של חנה הרציג, הלל ברזל וגרשון שקד,<sup>3</sup> מונוגרפיה מקיפה על יצירתו,<sup>4</sup> דברי מחקר וביקורת מצד שורה של מבקרים דוגמת מירון, נסים קלדרון, אבידב

2. דן מירון, "אחרית דבר", בתוך יעקב שבתאי, סוף דבר, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984, עמ' 243.

3. חנה הרציג, הקול האומר: אני – מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1998; הלל ברזל, מגמות בסיפורת ההווה: הסיפור החווי, יחדיו, תל-אביב 1979; גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ה: בהרבה אשנבים בכניסות צדדיות, כתר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב 1998.

4. חנה סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007.

ליפסקר, דרור בורשטיין,<sup>5</sup> מאמרים המסכמים את דברי המחקר שנכתבו אודותיו,<sup>6</sup> ועוד ועוד – החל כטפטוף עם הוצאת קובץ הסיפורים הדוד פרץ ממריא, גבר עם הוצאת זכרון דברים<sup>7</sup> והתעצם עם פרסום סוף דבר, שלווה בסיקור נרחב בשל נסיבות הוצאתו המיוחדות של הספר, שראה אור, כאמור, לאחר מותו של המחבר.

סוף דבר, בדומה לזכרון דברים, מתאפיין בשרטוט עקשן, נואש והירואי של היומיום הטריטוריאלי ובלשון ייחודית המשופעת במיליות שעבוד, איחוי וניתוק. אחד ההבדלים בין המודוסים של שני הרומנים נעוץ בסוגיית הממשות: בסוף דבר העולם הריאלי מתעמעם, המיקוד פרטי (בניגוד להקשר החברתי של זכרון דברים), כפיל אמורפי מלווה את הגיבור כצל, והמציאות מתרופפת בגבעות החול בפרק הרביעי, שמרבית המבקרים פירשו כמטא-ריאליסטי. בפרק זה הגיבור ספק נולד מחדש, ספק מת, ספק משתהה בתווך בין החיים למתים. התרחשות חידתית זו התפענחה על ידי שקד, הרציג, מירון ואחרים כהצעת נחמה החורגת מן הממשות. שקד, למשל, מקביל את הפרק הרביעי לנירוונה הבודהיסטית: "מעין מיתוס על מסעו של בן מלך סאקיאס, גאוטמה, שנתקל ביציאתו לדרך בזקן, בחולה ובגופת מת, ובסופו של דבר מחליט לוותר על הבלי העולם הזה, זוכה להארה של נירוונה והופך לכודה".<sup>8</sup> אמנון נבות ניסח מודל משולש המשקף את מורכבותה של סוגיה זו. לדידו, יש לבחון את סוף דבר לאורן של שלוש חלופות. לפי החלופה הראשונה, סוף דבר הוא רומן ריאליסטי, "וזאת בתוקף שקלול המרכיבים המימטיים והריאליסטיים ברומן"; לפי החלופה השנייה, הרומן הוא "רומן חציוני"; ולפי החלופה השלישית, "המישור הריאליסטי-מימטי אינו

5. מירון, "אחרית דבר", לעיל הערה 2, עמ' 241-247; הנ"ל, "הזכרון כאידיאה: זכרון דברים מאת יעקב שבתאי", ידיעות אחרונות, תרבות ספרות אמנות, 27 באפריל 1978 [נרפס שוב בתוך דן מירון, פנקס פתוח: שיחות על הסיפורת בתשל"ח, ספרית פועלים, תל-אביב 1979, עמ' 19-29]; נסים קלדרון, "עבים כשקים", סימן קריאה, 2, 1973, עמ' 369-374; הנ"ל, "עד ה-17 במאי 1977: על 'זכרון דברים' ו'ארץ ישראל העובדת'", סימן קריאה, 10, 1980, עמ' 431-449; אבידב ליפסקר, "היכן הדברים באמת? קריאה באקספוזיציה של 'סוף דבר' לי. שבתאי", עלי שיח, 30-29, 1991, עמ' 61-74; דרור בורשטיין, "השמש לימדה אותי, שההיסטוריה אינה הכל": על 'המסע למאוריציוס' מאת יעקב שבתאי", זמנים, 81, 2002, עמ' 18-31.
6. ראו, למשל, ציפורה כגן, "זכרון דברים ליעקב שבתאי: פרספקטיבות ופרדיגמות בביקורת", דפים למחקר בספרות, 13, 2002, עמ' 7-22.
7. כידוע, כתב היד של זכרון דברים נדחה בידי הוצאת "עם עובד", ובסופו של דבר הוא ראה אור בהוצאת "סימן קריאה" וזכה להצלחה רק כשנה לאחר צאתו, עם פרסום מאמרו של מירון "הזכרון כאידיאה: זכרון דברים מאת יעקב שבתאי"; וראו מירון, שם.
8. גרשון שקד, "אבות ובנים, חיים ומוות: על יצירתו של יעקב שבתאי", עיתון 77, 204, 2007, עמ' 42. וראו גם הרציג, הקול האומר: אני, לעיל הערה 3, עמ' 103-194; מירון, "אחרית דבר", לעיל הערה 2, עמ' 245.

אלא שככת-על, מתחתיה פערים ברורים בשככת המציאות המתוארת.<sup>9</sup> כמה מבקרים חלקו על הקביעה כי בפרק הרביעי מתחוללת חריגה מן הממשות; לשיטתם, סוף דבר, על ארבעת פרקיו, הוא שחזור וגלגול של ריטואלים קודמים.<sup>10</sup>

אל המבוכ הזה, אשר עורר לא מעט חשדנות, התווספה העובדה כי ידיים שאינן ידי יעקב חתמו את העבודה על הרומן. בביקורת על סוף דבר כתב שלום לוריא: "הידיעה שאמנם קיים בעזבון חומר היולי בכתב או מעובד בחלקו, בבחינת נוסחים וניסוחים אחרים של היצירה כנתינתה, עשויה לעורר את סקרנותו של כל חוקר ספרות [...] אפשר שגילוי של החומר החסר עדיין יוסיף נקודות ראות ואף יעשיר את האינטרפרטציה למעשה האמן".<sup>11</sup> החשיפה הראשונה של כמה מן הטיוטות במאמר זה יוצאת מתוך אותה הנחת עבודה תוך ניסיון להרחיב את הדיון במושג "טיטה". ברצוני להתבונן בטיטות הספר כעל איבר רוחש סתירות וחזרות ביצירה המכונה "סוף דבר". הטיוטות הן הדלתא של הרומן, אותו מישור-סחף המקשה על הנהר בזרימתו לים בשל המשקעים וריבוי השכבות, ובה בעת הוא המקום שבו מתקיימים החיים הפוריים ביותר.

## ג

בפרק הרביעי של הרומן סוף דבר מופיע המשפט הבא: "הרחובות שבהם צעד היו קרים ועזובים, ולמעלה, לא גבוה מדי, השתרעו שמיים נקיים מענן וחשוכים, וכשהגיע לפינת בוגרשוב קינג ג'ורג' נעמד רגע והיסס אם לא לפנות וללכת עד לים, קול סאונו הכבד הגיע עד לכאן, אבל המחשבה על הים עוררה בו הרגשה עמומה של אי-נוחות והוא המשיך עם קינג ג'ורג' ופנה אחרי השיקמים הזקנות ועלה עם בורוכוב".<sup>12</sup> חלקו הראשון של המשפט נערך מתוך רצף אפשרויות המופיע בטיטות כך:<sup>13</sup>

האוויר (בחוצ'ן) היה קר ולמעלה השתרעו שמי חורף זכים וחשוכים (ואפלים מאוד), (האוויר בחוצ'ן היה קר מאוד ומלמעלה, מעל לרחובות העזובים, השתרעו

9. אמנון נבות, "ממשות תל-אביבית והזיה פרטית: בין 'זכרון דברים' ו'סוף דבר' – הדילמה", מאזנים, נח: 7-8, 1985, עמ' 49.
10. ראו למשל אורציון ברטנא, "על 'סוף דבר' ועל הביקורת", ידיעות אחרונות, תרבות, ספרות, אמנות, 14 בספטמבר 1984; שמעון אדף, "על ארציותם של החיים ברומנים של יעקב שבתאי", מכאן, יד, 2014, עמ' 264-275.
11. שלום לוריא, "כמעין המתגבר" (הערות על מעשה הסיפור של יעקב שבתאי), מבפנים, מז: 3, 1985, עמ' 277.
12. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 66-67.
13. הקטע מובא כנתינתו בטיטות, לרבות אמצעי הפיסוק, הלוכסנים והסוגריים המרובעים והעגולים.



נמצאת תמיד בתהליך דינמי, נצבר, נדחה.<sup>14</sup> העולם מתארגן, בסיועה הנמרץ של הלשון המתנווכת – שכדרכם של מתווכים, לוקה פעמים רבות בכשלי אמינות – בדרך של חזרה: בהכפלות וברצפים המקיימים בתוכם הבדלים. הטיטות של סוף דבר מדגימות את העמדה התיאורטית הזאת הלכה למעשה: המסמנים נמצאים במרדף מתמיד עשוי רשת צפופה של חזרות והבדלים; השמים מתרחקים מאתנו – לענייננו, מעטו של הסופר – בעת שאנו מנסים להתקרב אליהם; האטומים המרכיבים כל מילה, ודאי כל משפט וכל פסקה, אינם נחים במקומם אלא זזים ללא הרף.

אולם, כאמור, סדרת ההכפלות המילוליות בטיטות עשויה להתפענח לא רק באמצעות המפריד, החזרה, אלא גם באמצעות ההקבלה. ההקבלה מתמקדת ביסוד הדומה בפעולת ההכפלה ונשענת על האפשרות התיאורטית של קיום כמה "עולמות אפשריים"<sup>15</sup> שההבדלים ביניהם, ואפילו הסתירות, אינם מקנים עדיפות אונטולוגית או היררכית בזמן או במרחב לאחד מהם. שבתאי נע בין חזרה על מילים/היגדים/משפטים, החושפת את ההבדלים הזעירים ביניהם בניסיון לאתר את המילה המתאימה ביותר, לבין "הקבלה" המעמידה סדרות של כפילים מילוליים. האם השמים הם או שמי חורף זכים או שמי חורף זכים וחשוכים או שמים חשוכים, דהיינו, האם מדובר ב"או" מוציא, או ששבתאי מעמיד מודל (גם אם לא במכוון) של אי-הכרעה, לפיו השמים הם גם שמי חורף זכים, גם שמי חורף זכים וחשוכים, גם שמים חשוכים? שכן, כל האפשרויות שרירות על הרף והמרדף של הסופר אחריהן, ושלחן זו אחר זו, הולם היטב את עמידתו הנבוכה של מאיר ביום קר ונקי מענן.

## ד

הפואטיקה של שבתאי, טען שקד, היא "פואטיקה של ריבוי".<sup>16</sup> הרצון לדייק בכל בדל דמות, בכל בדל רעיון, הוביל את שבתאי הן ל"רדיפת ציד עקשנית אחר המילה האחת

14. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago 1978 ראו

15. המושג "עולמות אפשריים" ראשיתו בכתבתו של לייבניץ, וראו G.W. Leibniz, *Theodicy*, Don Mills: J.M Dent, Ont. 1966.

עם הזמן חלו בו שינויים והוא התבסס כמושג יסוד חשוב

בלוגיקה, וראו John Divers, *Possible Worlds*, Routledge, London 2002; David Lewis, *On*

ראו *the Plurality of Worlds*, Basil Blackwell, Oxford and New York 1986. בעשורים האחרונים

חרג המושג מתחום הפילוסופיה והוא נידון במגוון דיסציפלינות ומקיף תחומי שיח לשוני, מרחב

וירטואלי ועולמות בדויים, החל בספרות ועד לתיאוריות פיזיקליות.

16. וראו שקד, "אבות ובנים, חיים ומוות", לעיל הערה 8, עמ' 34.



המדויקת",<sup>17</sup> הניכרת היטב בטיטות, והן לשפעה מילולית, לרשת הגדרות שהיחסים בין איבריה הם המייצגים את "המילה האחת המדויקת". דומה שהגדרתו של לודוויג ויטגנשטיין למהות הלשונית, לפיה המשמעות הסמנטית של מילה נגזרת מ"יחסי דמיון וקרבה, ואפילו שדרה שלמה של יחסים כאלה [...] רשת מסובכת של דומויות החופפות וחוצות זו את זו",<sup>18</sup> קולעת לתיאור הריבוי הפואטי אצל שבתאי. שבתאי כמו חודר אל נבכי המילה, הרגע, הדמות, וחושף את הרשת הסבוכה המתחבאת בעומק. עמדה פואטית-פילוסופית זו מתבטאת בעוצמה רבה בטיטות אולם היא מתגשמת, באופן מעודן יותר, גם ברומן עצמו. כך למשל מתוארת ברומן סבתו המנוחה של מאיר:

אם יפנה [...] תופיע סבתו [...] בנעלי־הבית החומות, העשויות לבד, ובשימלה הביתית האפורה ועם צעיף הצמר הגדול החום סביב כתפיה, ותלך לקראתו כשחיוך נוהר מלא תבונה וכל־טוב מכסה בנחת את פניה הרחבות והאהובות, ובבת אחת, באותה תנועה של מחשבה ואף מהר ממנה, הרגיש את מגע פניה בפניו כשיחבק וינשק אותה, ואת מגע כפות ידיה העבות ככפות ידי נגר, ואת הריח המיוחד, האישי, שעטף אותה ואת חדרה, עד שהיה זהה לה, ובאותו הרף של מחשבה ראה גם את השמיים הכחולים הדשנים, שמי אביב או סתיו מלאי נועם, שהשתרעו מעל למירפסת הקטנה, בה ישבו שניהם, הוא על הארץ והיא בכיסא־נוח, בעת ההפצה האיטלקית, ואת הברושים העבותים והתאנה [...].<sup>19</sup>

רגע "תמים" של היזכרות הופך למפולת שוצפת של פרטים – ראייה, מישוש, ריח, עבר, הווה, עתיד – הניתכים בניסיון ללכוד מראה פנים, בדל דמות. הניסיון למצוא את המשמעות הסמנטית המדויקת מתבטא אפוא הן ביצירת רשימות טיטאות של אפשרויות שמהן יש לברור את הטובה ביותר והן בשצף של פרטים הנכנע, לכאורה, לטיבה של המילה הבודדת, לעומק ההסתעפויות שמהן היא עשויה.

שקד מנתח את הריבוי הזה כתוצאה של התייצבות מול המוות: "הוא נזקק למספר תיאורים גדול לכל תנועה [...] כמיצוי אחרון של קיום אנושי".<sup>20</sup> ואכן, המוות המאיים השורה על סוף דבר אורב כבר בפסקת הפתיחה: "בגיל ארבעים ושתיים, קצת אחרי סוכות, תקף את מאיר פחד־המוות, וזאת אחרי שהכיר בכך שהמוות הוא חלק ממשי מחייו, שכבר עברו את שיאם והם מתנהלים עכשיו במידרון, ושהוא מתקרב אליו במהירות ובנתיב ישר אשר מן הנמנע לסטות ממנו, כך שהמרחק ביניהם, אשר

17. עדנה שבתאי, "בשולי הדברים", בתוך יעקב שבתאי, "על הצבר ועל יפות הנפש", מאזנים, נז: 5-6, 1983, עמ' 18.

18. לודוויג ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, מאנגס, ירושלים 2001, עמ' 65-66.

19. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 14-15.

20. שקד, "אבות ובנים, חיים ומוות", לעיל הערה 8, עמ' 34.

עוד בחול-המועד, שלא לדבר על הקיץ, שנראה לו עכשיו כחלום רחוק, היה כמעט אינסופי, מצטמצם והולך".<sup>21</sup>

ההכפלה קשורה בחרדה, והחרדה הבסיסית והמצמיתה ביותר היא חרדת המוות. במסה "המאויים", הבוחנת את ההופעה הנורוטיית של תחושת הכפיל/כפילות, קישר פרויד בין כפילות לחרדת מוות: "הכפיל היה בראשונה כעין ערובה מפני כליית האני [...] החרדה הפרימיטיבית שבנו מפני המות עדיין כבירת כח כל כך ומוכנה להתגלות כל אימת שבא משהו ומעוררה".<sup>22</sup> את הקשר הזה ביסס פרויד בין היתר על מחקרו של אוטו ראנק, תלמידו, שטען במסתו "הכפיל" שהנרקסיסט מאוהב בדמותו ומשכפל אותה, וכך הוא מגביר את קיומו.<sup>23</sup> עם זאת, על פי פרויד, הכפיל הופך לעתים מנושא העדות על קיום נרקסיסטי למבשר הכיליון. הכפילות היא אפוא גם ביטוי לחרדה וגם קריאת תיגר על הסופיות. הבהלה המצמיתה מפני הכיליון מצמיחה התנהגות נורוטיית של הכפלה, "כעין ערובה מפני כליית האני". מבעד לפריזמה זו, רשת ההכפלות של השמים בטיוטה שהובאה כאן מייצגת את האופן שבו המילים מצטרפות בכתיבתו של שבתאי זו לזו ונערמות זו על זו "כמיצוי אחרון", כאקט מתפרץ של חרדה, בעוד הגזירה והברירה של רשת האפשרויות הן מהלך סובלימטיבי המבקש לתחום את גבולותיה של החרדה.

גם מאיר, גיבור הרומן, מצמיח לו כפיל. במהלך שיטוטיו בתל-אביב הוא חש "איך בתוך רגליו, כבתוך הקליפה של בובת-שוקולד חלולה, יש עוד זוג רגליים, רגלי הילד שלו, והן צועדות על המדרכה, ההרגשה היתה כל-כך מוחשית עד כי השפיל את מבטו והסתכל ברגליו וחיך, וכעבור רגע, בעודו שרוי באותה הרגשה כפולה, הסתכל בבתים ובעצים שסביב".<sup>24</sup> אולם המתיקות החלומית, שאפיינה את הופעותיו הראשונות של הכפיל, מתחלפת לקראת סופו של הרומן באימה משתקת. כאשר הופיע, שררו בינו ובין מאיר יחסים הרמוניים; הכפיל מילא אותו "כחומר המילוי הממלא כר",<sup>25</sup> "כבתוך הקליפה של בובת-שוקולד". הקליפה והמילוי התקיימו זה בתוך זה. הכפיל מילא את מאיר – הן מרחבית והן מטאפורית (הכפיל "מילא צורך"), אך למרות כוחותיו הנסיים, הוא היה נתין בטריטוריה של מאיר. קיומו של הכפיל היה כפוף, לפחות עד שיוכח אחרת, למאיר.

21. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 9.

22. זיגמונד פרויד, "המאויים", מגרמנית: חיים איזק, מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, דביר, תל-אביב 1988, עמ' 16, 22.

23. Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, University of North Carolina Press, N.C 1971

24. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 33.

25. שם, עמ' 143.

אולם בעת הביקור של מאיר בחנות הספרים "פויל'ס" בלונדון משתנים לפתע יחסי הכוחות בינו ובין כפילו. כבר עם כניסתו לחנות הספרים חש מאיר מחנק, זיעה מכסה את פניו והוא קורס על הרצפה, משוכנע שהגיע סופו. המוכר מבקש להזמין אמבולנס אך מאיר הודף את ההצעה, שכן הוא משוכנע שאין צורך להזמין אמבולנס עבור אדם שמת ברגעים אלה ממש. ותוך כדי ההתמוטטות, המסתיימת באשפוז בבית חולים, משתנים יחסי הכוחות של מאיר עם כפילו: "משהו בתוכו מתקשה והוא ניתק מעצמו ומסביבתו ונעטף בקליפה עשויה אוויר ספוגי, אפרפר, החוצצת בינו לבין משהו שבו הוא נתון כעובר מת בתוך השליה".<sup>26</sup> ההיררכיה בין השניים מתהפכת ומאיר מוצא עצמו כלוא בתוך משהו אחר, נתין בטריטוריה זרה: "חש בבירור [...] שאיזה כוח סתום, כביר ממנו, השתחרר איכשהו ועלה מתוך נבכיו [...] והשתלט עליו".<sup>27</sup> בחנות הספרים מכה במאיר תובנה משתקת: הכפיל חזק ממנו. "כביר ממנו". יחסי הכוחות אינם שקולים, ומאיר עתיד להפסיד במערכה. מערכה על מה? על חייו? על גופו? על מחשבותיו? והרי הכפיל הוא הוא.

הקשר בין מאיר לכפילו אנלוגי במידת-מה לקשר בין שבתאי לבין מאיר. האם קיים דמיון ממשי בין קורותיו של מאיר לבין חייו של שבתאי? הפואטיקה של שבתאי מזמינה את הקוראים פעמים רבות לבצע השוואות מסוג זה, בעיקר בשל נטייתו של שבתאי לשתול פרקים ביוגרפיים מחייו ביצירתו ולחזור עליהם בגרסאות שונות. כמה מן האירועים המתוארים בסוף דבר אירעו במציאות – למשל ההתמוטטות ב"פויל'ס". אירועים אחרים היו רחוקים מחייו. אולם תנועת היסוד של הספר, שבה אדם מרגיש את סופו מתקרב, משותפת לסופר ולבן דמותו. כזכור, שבתאי כבר היה חולה לב בעת כתיבת סוף דבר, והוא הרבה לבקר אצל רופאים. האם בעצם יצירתו של מאיר הרחיב שבתאי את ה"אני" שלו בניסיון להימלט מאימת המוות?

אולם הכפיל לא רק מציג דמיון בינו לבין מקור אחר אלא גם משקף את ההבדל ביניהם. אחת מתכונותיו של הראי היא היפוך הבכואה המשתקפת בו. כך גם במקרה של סוף דבר. יצחק בן-נר, חברו של שבתאי, אמר על דמותו של מאיר: "מאיר בספר חסר לחלוטין את הקסם האישי הכריזמטי המשגע שהיה ליענקל'ה. יכול להיות שמבחינת המודעות העצמית שלו הוא ראה את עצמו כמאיר. היה מאיר בפחדים שלו, במוות שתלוי לו על הראש".<sup>28</sup> ואכן, במרבית סיפורי הכפילים וההכפלות בא לידי ביטוי היפוך עקרוני: על הכפיל מואצלות תכונות החסרות לגיבור. ביישן נעשה אמיץ, עני נעשה עשיר. ייתכן שהתכונה שהאציל שבתאי על כפילו היא הנטייה להתנהג

26. שם, עמ' 186.

27. שם, עמ' 196.

28. משה זונדר, "יפה כמו שהמיתוס מבקש", ידיעות אחרונות, מוסף תל-אביב, 19 בספטמבר 1990.

באובססיביות וכחרדתיות, לצמצם את הפער בין תודעתו לבין חייו, וייתכן שהתכונה המרכזית שהאציל על מאיר היא התכונה שהוא-עצמו היה חסר: היכולת לא למות.

## ה

סוף דבר נשען על יסוד ההכפלה. החיים היומיים, על החזרות הכרוכות בהם ועל שגרת המחשבות שהם מזמנים, הם המוקד הנרטיבי של הרומן.<sup>29</sup> גם האירועים ה"חיצוניים" מתגלים כרצף של כפילויות: פטירת אמו של מאיר, העומדת בלבו של הפרק השני, היא מעין וריאציה על פטירת סבתו של מאיר, המוזכרת בפרק הראשון, ושתי הפטירות הן הדרגות של מאיר מפני מותו-שלו. גם טיולו של מאיר ללונדון ולאמסטרדם, האמור לייצג שינוי דרמטי בתנועה הקטטונית של חייו, הוא שחזור של שיטוטיו ברחובות תל-אביב.

פעולת ה"שחזור", המעשית והתודעתית, מקבלת ביטוי בלשונו של הרומן. כך, למשל, בעת ביקורו באמסטרדם קנה מאיר "ביג מאק" ושקית צ'יפס ופנה לחפש מקום ישיבה, אלא שבכל האולם כולו לא היה גם שולחן אחד שלא ישב על ידו מישוהו, ולכן יצא משם עם ה'ביג מאק' ושקית הצ'יפס [...] ותעה ברחובות השוקטים הללו עם ה'ביג מאק' ושקית הצ'יפס בידו. [...] איזו השלמה מרה השתלטה עליו, והוא פרק מעל כתפו את התיק הירוק והניח על עמוד בטון את ה'ביג מאק' ואת שקית הצ'יפס והתחיל לאכול".<sup>30</sup> החזרות הרבות על המילים "ביג מאק' ושקית הצ'יפס" – ארבע פעמים בחצי עמוד – יוצרות אפקט כפול: מחד גיסא הקורא "מוכנס" לתוך הסצנה דרך הלשון המשקפת את ההתרחשויות החוזרות ומוסרת אותן באופן המזכיר את החזרתיות שהן משקפות, מאידך גיסא, החזרות – אמצעי קומי מובהק – מייצרות גוון כמעט פארודי ה"מתרחק" מהריאליה ומגחיק את המוכר. לשני אפקטים מנוגדים אלה ניתן להוסיף את האפקט המצלולי הנוצר בשל התיפוה החדגוני והמצטבר של המילים "ביג מאק' ושקית הצ'יפס".

לכך מצטרף סגנונו הלשוני החד-פעמי של שבתאי. שעבוד תחבירי באמצעות פסוקי לוואי, איחוי תחבירי באמצעות וי"ו החיבור ושי"ן הזיקה, ניתוק פסוקי לוואי משמות העצם, ניתוק נושאים מנושאים, ועוד – כל אלה מייצרים פסקאות סבוכות

29. על החזרות וההישנות בפואטיקה של שבתאי ראו סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים, לעיל הערה 4, עמ' 310-313; הרציג, הקול האומר: אני, לעיל הערה 3, עמ' 123-130; ליפסקר, "היכן הדברים באמת?", לעיל הערה 5, עמ' 62-68; אדף, "על ארציותם של החיים ברומנים של יעקב שבתאי", לעיל הערה 10, עמ' 264-275.

30. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 170-171.

ההולמות היטב את אפקט הדריכה במקום, "החזרה הנצחית" של גיבורי הרומנים של שבתאי, והנטייה להרבות בפסיקים ולמעט בחלוקה לפסקאות גורמת לזמן "להימתח" בזמן הווה. "לקחתי על עצמי לספור את המשפטים ב'זכרון דברים'. זה היה ברגע של חדלון רוחני כמעט מוחלט, בעיר אחרת ורחוקה שאינה תל-אביב [...]", מספר משה רון במאמרו "זכרון דברים: המשפט". "ובכן, לפי מנייני יש 589 משפטים ב-275 עמודים, כלומר מעט יותר משני משפטים לעמוד. משפטים רבים אורכם יותר מעמוד שלם".<sup>31</sup> כתוצאה מכך נוצר אפקט של "עולם מישורי, שטוח [...] שאינו מקנה שום ודאות [...] – קצת כמו תל-אביב, עירו של שבתאי, הנוכחת בשוטטויות הבלתי פוסקות של גולדמן בזכרון דברים ושל מאיר בסוף דבר: "תל-אביב [...] עיר שטוחה [...] הבנויה על החולות הנורדים של הזמן".<sup>32</sup>

הזמן אולי שטוח, אך הוא אינו סטטי. הוא נע קדימה ואחורה באמצעות פסוקיות לוואי ואמצעי קישור הנעוצים בלב המשפטים הארוכים ומייצרים מעין תנועת מטוטלת, שכן כאשר הם מופיעים בשימוש המקובל, כהגדרה או כתיאור של שם עצם, הם מכילים פעמים רבות אינפורמציה על העבר ו"מסיעים" את הזמן לאחור, אך בשימוש הפחות מקובל הם ממשיכים את התיאור, כלומר מכילים אינפורמציה חדשה ו"מסיעים" את הזמן קדימה.<sup>33</sup> תנועת המטוטלת הזאת היא אחד הביטויים ההולמים ביותר את רעיון הכפילות בסוף דבר. המטוטלת "זזה"; היא נוסעת אל העבר, קופצת אל העתיד, פוסעת ברחוב אבן גבירול וברחוב רוקין, אך שדה המשיכה שלה מחזיר אותה תמיד אל הקוטב האחר – מן העבר אל העתיד, מרחוב רוקין אל המלון, מאביבה (האשה החוקית) אל רעיה (המאהבת). הכפילות היסודית "מקזזת" ומבטלת במידת-מה את התנועה במרחב ובזמן, אולם רק במידת-מה, משום ש"ההתקדמות" הפואטית במבנה זה קשורה בתזוזות הקטנות, בפיתולים ובהסתעפויות, ולא ב"תוצאה".

תנועת המטוטלת, המתבטאת בסגנון ובתמות של סוף דבר, ניכרת במלואה בטיטות. בפרק הראשון ברומן מתואר פחדו של מאיר מפני המוות: "הוא ידע והרגיש שהמוות ישיג אותו בכל מקום שאליו מגיע היקום, ולוא גם יסתתר בנדיק צר בקצה מערה חשוכה שבכוכב הזעיר ביותר והמרוחק ביותר ביקום האינסופי הזה".<sup>34</sup> הפואטיקה של שבתאי כופלת רצף או סדרה: נדיק, מערה, כוכב, יקום. דימוי מוביל לדימוי המשתכפל וגדל. תיאור זה משקף את מערכת הכפילויות ברומן אולם מחמיץ את עומקה ומהירותה

31. משה רון, "זכרון דברים: המשפט", סימן קריאה, 16-17, 1983, עמ' 273.

32. שם, עמ' 277.

33. ניתוח בלשני של לשונו של שבתאי ראו אצל רינה בן שחר, "יעקב שבתאי: סגנון הרומנים זכרון דברים" ו'סוף דבר' וסימני השפעתו על סגנונם של סופרים אחרים, בלשונות עברית, 27-30, 1990, עמ' 292.

34. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 67.

של תנועת המטוטלת הקיימת בטיוטות. כך, לדוגמה, בטיוטה שממנה זוקק משפט זה נעה המטוטלת במהירות ובחדות בין מרחבים ש"מעבר לתפיסה" ובין מרחבים שבתוך גבולות התודעה והסמנטיקה:<sup>35</sup>

ידע (הבין) כי המוות ישיג אותם גם שם, / ידע כי המוות, אם רק ירצה, ישיג אותו גם שם) / ויהיה המרחק אשר יהיה, (ויהיה זה אפילו הרחק מעבר לקצות שולי השמיים, באיזה תהומות שמעבר לכל דמיון (באיזה תהומות מעוררי חלחלה), // ויהיה זה במרחקים אשר מעבר לכל דמיון (אשר אין להעלות בדמיון) // ידע כי המוות ישיג אותו גם שם, בעומק מעמקי השמיים, (בקצה קצווי השמיים), במרחקים אשר אין להם שיעור, // לפי שמיד הכיר בכך שהמוות, ברגע שירצה, (אם רק ירצה), ישיג אותו גם שם, בכל מרחביו האדירים של היקום, // לפי שמיד הכיר (ידע) והרגיש איך שהמוות משיג אותו גם שם, בקצה קצות מרחבי היקום, / בקצה קצות השמיים // לפי שמיד ידע (הכיר) והרגיש שהמוות, אם רק ירצה, (ברגע שירצה), ישיג אותו בכל מקום שאליו מגיע היקום (שעד אליו משתרע היקום // ואפילו מעבר לחומותיו (לגבולותיו), // לפי שמיד הכיר בכך שהמוות, כשירצה, ישיג אותו בקצה קצות השמיים, שאין לחרוג (לצאת לעבור) מהם, שכן, הם כאילו גדורים (בחומה) // בחומת ריקות // בחומת ריקות לא נעברת, // לפי שמיד הרגיש וידע שהמוות, כשירצה, ישיג אותו גם שם, ולו גם יסתתר מעבר לקצותיו (שוליו/דפנותיו) של הכוכב האחרון שביקום (שבקצות שולי היקום), // לפי שמיד הרגיש וידע שהמוות, אם רק ירצה, ישיג אותו ולו גם יסתתר בנדיק צר (חשוך // צר כסדק) שבכוכב אשר בקצה קצהו של היקום (ולו גם יטמון את עצמו במערה חשוכה/ בקצה מערה חשוכה/ שבכוכב הזעיר ביותר (והמרוחק ביותר) שביקום/ האדיר הזה/ האין סופי הזה) //

הטיוטה עוסקת בשאלות כבדות משקל: האם למוות יש גבול? האם ליקום יש גבול? מאיר, בדומה ליוצרו, מבקש להימלט מהמוות. האם כדאי לו למצוא מסתור בתוך המרחב שביכולתו לתפוס? או שמא מוטב לו לחרוג אל מעבר לתפיסתו־שלו, אל מעבר ליקום? והאם מרחב זה, בהנחה שהוא קיים, יוכל לעצור את המוות? אחת השאלות המרכזיות בטיוטה זו היא אם ניתן לתפוס את האינסוף ואם מותר בכלל להרהר בו. ההתלבטות אם לכרוח מהמוות בתוך היקום או מחוצה לו מעידה, בין השאר, על חשש הקשור בעצם הדמיון של מרחב כזה. את המשפט "ויהיה זה במרחקים אשר מעבר לכל דמיון" שבתאי מסייג מיד בהערת סוגריים מפתיעה: "אשר אין להעלות בדמיון". ניתן לפרש את האמירה "אין להעלות בדמיון" כתיאור של מצב עניינים (אי

35. המרחבים ש"מעבר לתפיסה" מסומנים באות עבה, והמרחבים שבתוך גבולות התודעה והסמנטיקה מסומנים בקו תחתון.

אפשר להעלות בדמיון), אולם ניתן גם לפרש את המילה "אין" כלשון הוראה, ציווי, הדרכה (אסור להעלות בדמיון). זוהי אחת ההתלבטויות החבויות בקטע זה: ההימצאות בתוך הגבול או מחוצה לו אינה שאלה טקטית גרידא אלא כזו הנוגעת בגבולות התפיסה האנושית והיכולת שלנו לאתגר אותה, לגרום לה לחקור במופלא ממנה.

אל מול שפע האפשרויות הלשוניות, המייצרות שפע של אתרי בריחה פוטנציאליים, בולטת היקבעות אחת, כמעט אנאפורית, לאורך הטקסט: "ידע שהמוות ישיג אותי". לא פחות מתשע פעמים חוזר המשפט בטיוטה זו, בווריאציות, ומטעים את חוסר התוחלת שבניסיונותיו של מאיר (ושל בוראו) להימלט מן המוות הקרב. דווקא אל מול הווריאציות, אל מול הרצפים המילוליים, מזדקרת, כסלע יציב ואיתן בלב ים גועש, הידיעה המצמיתה: המוות ישיג אותי. במערה, בחלל, בתוך התודעה או מחוצה לה. החזרה, המכתיבה את הקצב של הטקסט (ושל הרומן כולו), מדגימה לא רק את המבוכה של מאיר, את העדר ההיקבעות, העדר הדרך, אלא גם את סימני השביל שאינם נתונים למשא ומתן.

המטוטלת, הנעה מצד אחד למשנהו, מבטלת לכאורה את הזמנים והמקומות ומותירה את מאיר באותו מקום, באותו זמן, חושב על אותו דבר. אבל תנועה זו, המובעת בעוצמה בטיוטות, מקרבת את הקורא אל הדילמות הרודפות את מאיר בכך שהיא מצביעה על טבען: הן אינסופיות, מבלבלות, נמצאות בעבר ובעתיד, מלפנים ומאחור, ובכל מקרה, קיימות מעבר לתפיסתנו וליכולתנו להמשיג אותן.

## 1

הכיליון הוא הכוח המניע והמחולל של הסיפור, כפי שניכר כבר בשמו של הרומן; הצל המרחף מעליו, ובמידת־מה גם היעד שלו. מסע דומה, שאינו נעדר הלימה פואטית, עבר מחברו של הרומן, שבתאי, שמת כאמור בטרם הספיק לסיים את הרומן.

מערכת ההכפלות הסובבת את סוף דבר שוכפלה גם בנסיבות יציאתו לאור. מישל פוקו, רולאן בארת ואחרים כבר "פירקו" את המושג "מחבר" בטענה כי ה"מחבר" אינו פרסונה אחדותית אלא רקמה מפוצלת.<sup>36</sup> במקרה של סוף דבר, הפיצול או ההכפלה של המחבר אינם עניין לתיאורטיקנים כי אם עובדה של ממש; הרומן לא היה יוצא לאור בנוסחו זה ללא עדנה שבתאי ודן מירון.<sup>37</sup> כפילות עקרונית זו עומדת בלב היצירה

36. על ה"מחבר" ראו Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1990

37. על "שם המחבר" "יעקב שבתאי" ראו סוקר־שווגר, "בשם המחבר", מכשף השבט ממעונות עובדים, לעיל הערה 4, עמ' 20-40.

ומכוננת אותה: את המילים כתב שבתאי, את מלאכת הגזירה וההרכבה עשתה אלמנתו, ומירון סייע לה וערך את הספר בנוסחו הסופי.<sup>38</sup>

השליטה ב"רוחו" של שבתאי, שעדנה שבתאי ומירון נטלו לכאורה לעצמם, עוררה תרעומת בקרב לא מעט מבקרים והשפיעה על התקבלותו של הספר. נבות תיאר את הרומן כבעל "צורה מרובעת וגזורת קצוות", הנובעת מהעדפותיהם ומטעמם של העורכים ולא מן התבנית הפנימית האופיינית לכתיבתו של שבתאי, וקבע בפסקנות:

כל דיון ביקורתי ממשי אמיץ וכן ב"סוף דבר" חייב להניח לעצמו הנחה אכסיומטית מוקדמת: שהעריכה האמורה פגמה קשות ברומן, ומכאן שכל מבקר חייב לאמץ לעצמו צורה אפשרית אחרת שהיה על הרומן לקבל בפועל [...] ההיגררות להיפותיזות מפליגות והשערות ארוכות טווח (באין הטיוטות לנגד עינינו – הללו, על פי גזירת העורכים, תיקברנה באיזו כספת עד דור רביעי ואחרון) באשר לעיצוב המבני הנכון שהיה צריך הרומן לקבל, מפקיעה את העניין כולו מכלל דיון ביקורתי אפשרי ושפוי.<sup>39</sup>

סביר להניח כי מאבקי השליטה על "הפואטיקה של שבתאי" עמדו לנגד עיניהם של שני העורכים והכתיבו בחירות, מדעת ושלא מדעת. שם המחבר "יעקב שבתאי" חרג בתהליך יצירת סוף דבר הרבה מעבר לגבולותיו הנזילים ממילא. הכפילות מתבטאת בהכפלה של העומדים בראשו אך גם בקשת האפשרויות שהוא מחביא: "צורה אפשרית אחרת שהיה על הרומן לקבל בפועל", כדברי נבות. בדברי הקטרוג שלו חושף נבות את אחד מכוחות המשיכה החזקים של הרומן, הנובעים ישירות מנסיבות יציאתו לאור: הרווח הנסתר בין מה שיש לבין מה שהיה עשוי להיות.

הצדק עם נבות בדבר אחד: צורות רבות מסתרות בטיוטות. הרומן שאנו מכירים בשם סוף דבר הוא רק צורה אפשרית אחת, שעדנה שבתאי ומירון שותפים ביצירתה. באין הטיוטות כולן בידי, אלא רק חלקים מהן, איני יכולה להסכים או לשלול את קביעתו של נבות כי הרומן היה יכול לקבל צורה אחרת, אולם גם לו היו בידי, שאלה זו הייתה נשאר פתוחה. הטיוטות של שבתאי הן אורגניזם חי, סרבן, בועט, שאינו מאפשר מבט-על. יש לצלול לתוכן, לבחור אפשרות אחת ולראות כיצד בחירה זו מכתובה בחירה שנייה ושוללת בחירה שלישית. יש לערוך מחדש את אלף ומאתיים עמודי הטיוטות כדי להחליט אם צורה זו עדיפה, אם לאו.

38. למעשה, במקרה זה הפיצול כפול: מחד גיסא פיצול בין "המחבר" לבין "העורכים", מאידך גיסא פיצול בין עדנה שבתאי לבין דן מירון.

39. אמנון נבות, "עוד על 'סוף דבר'", עכשיו, 50, 1985, עמ' 349.



סוף דבר מורכב מארבעה פרקים. בשלושת הפרקים הראשונים אנו מתוודעים לדמויות, וכל פרק מתמקד בתמה מרכזית אחרת: "בריאותו של מאיר", "מות אמו של מאיר", "טיולו של מאיר בחו"ל". הפרקים בנויים במתכונת דומה ונובעים זה מתוך זה. לא כך הדבר בפרק הרביעי. פרק זה העמיד אתגר של ממש בפני חוקרי שבתאי, שכן נדמה שהוא חורג מן הנורמות הריאליסטיות שאפיינו את כתיבתו של שבתאי עד אז ויש בו אלמנט של גאולה הנעדר לחלוטין מיצירתו הכוללת ומשלושת הפרקים הראשונים של סוף דבר.

בפרק זה מאיר נחלץ ממחשבותיו הטורדניות. הוא נפגש עם הדמויות האהובות בחייו, פוסע בשבילי ילדותו וננעם מהמראות ומהקולות. העבר והעתיד שעינו אותו בתזויותם מותכים למעין גוש אחד, שלם: "והזמן שאמו דיברה עליו בחרדה כזאת נראה לו שופע ואינסופי וצופן בחובו את כל האפשרויות הרצויות"<sup>40</sup>, "כל ההבחנה בין עבר להווה ועתיד היא מופרכת מכל וכל"<sup>41</sup>. אין תימה שבמרחב אלסטי זה, סופו של המסע הוא גם התחלה: "אור עז היכה בלי חמלה על עיניו, והוא חש טפיחת צינה צורבת על גופו, עד כי נרעד והתכווץ ופרץ בבכי מר, מלא חרדה ועלבון ואובדן-עצות, והוא לא חדל לככות גם כשניגבו אותו ביד זריזה ועטפו אותו וניסו לפייס אותו, עד שהתעייף ונרגע, ומישהו החזיק בו בזהירות והגביה אותו מעט ואמר 'איזה ילד יפה'".<sup>42</sup> גם המרחב שהתאפיין פעמים רבות על דרך ההעדר – חוסר יכולתו של מאיר להרחיב את רדיוס שיטוטיו ורדיוס מחשבותיו – נכנע למתיקות ולאלסטיות האינסופיות: "הסתכל במרחב הכחול האינסופי [...] אשר המס כאילו את גבולות גופו ומוגג אותו אל תוכו עד שהיה לאחד עם חלל האוויר והמים"<sup>43</sup>. כמונחים של זלי גורביץ' וגדעון ארן, שלושת הפרקים הראשונים עומדים בסימן ה"מקום" (המרחב היומיומי), ואילו הפרק הרביעי מתחולל ב"המקום" (מרחב טרנסצנדנטי).<sup>44</sup> פער זה מתבטא, לדבריהם, ב"דילוג בין מציאות חיים קרובה, ממשית, עכשווית, לבין רעיון"<sup>45</sup>. שבתאי חותר תחת הדגם שהוא עצמו

40. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 228.

41. שם, עמ' 225.

42. שם, עמ' 234-235.

43. שם, עמ' 222.

44. זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית", אלפיים, 4, 1991, עמ' 9-44 [נדפס שוב בתוך זלי גורביץ', על המקום, עם עובד, תל-אביב 2007, עמ' 22-73].

45. שם, עמ' 25. גאל שוורץ טוען כי פער זה הוא הפער העומד בלבה של התרבות היהודית. לדעתו, הופעתם של תיאורי הנוף בספרות העברית היא חלק מניסיונה הכושל של הלאומיות החילונית למחוק את הפער בין ה"מקום" לבין "המקום"; וראו "הנדסת האדם ועיצוב המרחב

שרטט ברומן וקופץ מנככיו הדקדקניים של ה"מקום" אל "המקום" – מרחב אוטופי, נטול חוקיות פיזיקלית ו/או לוגית.

והנה, הפער בין תודעתו של מאיר בשלושת הפרקים הראשונים ובין תודעתו בפרק הרביעי דומה לפער בין טיטות הפרקים הראשונים לטיטות הפרק האחרון. שבתאי הדקדקן, שהעתיק שוב ושוב את הנוסחים השונים, שכפל וקיצץ והעמיד סדרות של כפילים וכפילויות בתוך היצירה, כתב את הפרק הרביעי במודוס אחר. ב"אחרית דבר" לספר כותב מירון:

הפרק הרביעי לא היה גמור, מבחינה זו שאנו מדברים בה; דהיינו גם הוא היה כתוב כמה פעמים זו בצד זו, אלא שפרק זה – ולכך כדאי לשים לב – נכתב בידי יעקב שבתאי במין קלות שמתוך התעלות ורחיפה. המתיקות הממלאה את הפרק, הרגשת הקלות החלומית, היכולת נטולת הגבולות להקים לתחיה את העבר ולהבטיח את העתיד (על ידי היוולדות מחדש) דבקו בסופר בשעת הכתיבה. ומשום כך לא היה כתב־היד הבלתי גמור שלו רצוף מעקשים, וזימתו הכתיבה את שיכתובו. נמצאו בו קטעים רבים ללא ניסויי אלטרנטיבות; דהיינו, קטעים שנכתבו כאילו במשיכת קולמוס ראשונה בצורה שהניחה את דעתו של המספר, שדעתו לא נחה עליו כמעט מעולם.<sup>46</sup>

הגאולה ה"אמיתית" בספר היא אפוא גאולתה של הלשון. למרבה הפלא, הלשון ניתקת מן ההיטלטלות בין "המילה הנכונה ביותר" לבין "פואטיקה של ריבוי", ומתחוללת במעין שלווה נדירה. הטיטות לפרק נטולות חזרות כמעט לחלוטין. הפיצול והכפילות, שאפיינו כל כך את תודעתו של מאיר ואת לשונו של הרומן, נמזגים אל מציאות של חיבור ואחדות.

בשלושת הפרקים הראשונים של הרומן מייצר שבתאי תנועה בין "או זה או זה" לבין "גם זה וגם זה". בפרק הרביעי, לעומת זאת, הוא יוצא לכאורה נגד חוקי הלוגיקה ויוצר מעין אלכימיה מילולית; ה"דברים" מלאים "סתירות" ו"טאוטולוגיות" אך מותכים זה בזה בתהליכים של היספגות והטמעה. לא עוד ניסויי אלטרנטיבות, לא עוד "כל העולמות האפשריים", אלא הצבעה על מקום אחד – "זה המקום".<sup>47</sup> הכפילויות נמחקות, והלשון נמלטת מן הסדר של "גם זה וגם זה" ומזה של "או זה או

בספרות העברית החדשה, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, כנרת זמורה-ביתן דביר, אור יהודה 2005, עמ' 25-49.

46. מירון, "אחרית דבר", לעיל הערה 2, עמ' 244; ההדגשה שלי.

47. שבתאי, סוף דבר, לעיל הערה 2, עמ' 208.

זה" אל מרחב נקי מייסורים אלה. באופן פרדוקסלי מתברר כי דווקא העדר הריאליה הוא המאפשר ללשון להתקיים בצמוד ל"דברים".

הדיאלקטיקה של צמצום מול ריבוי מתגלה בפרק האחרון כשני צדיו של מטבע אחד. מגמות של צמצום וריבוי אינן רק מגמות הפוכות זו לזו; הן גם עשויות להשלים זו את זו. אחת משאלות היסוד בקבלה הלוריאנית בנוגע לספירות – שהן מעין "תכונות" של האל ואחריות לריבוי ולגיוון בעולמנו – היא "כיצד מן האחד התהוו הרבים?"<sup>48</sup> איך ניתן להסביר את היווצרותם של הפכים וניגודים, של שינויים והבדלים, מתוך האחדות השלמה? על כך עונים המקובלים בדימוי: "הלא תראה זמורת הגפן אשר בה שרשים וענפים ועלין וקנוקנות ואשכולות וענבים וגרעינים, ונראין לעין שכל אחד דבר בעצמו נפרד. ועל האמת הכל ענין אחת וכלן יצאו משרש הזמורה וכלן אחוזים ודבוקים בה, וכאשר יקח האדם זאת הזמורה יעלו כלן לאחד בידו".<sup>49</sup> האחדות והכפילות, הצמצום והריבוי, הם פנים של אותו מטבע: העולם מתגלה הן באמצעות הפרטים והן באמצעות הכלל המנסח אותם, ואופן ההסתכלות שלנו הוא הקובע אם לפנינו "קערת פירות אחת" או "תפוחים, תמרים, ענבים".

דומה שבמקומות רבים בטיוטות מתלבט שבתאי בסוגיה זו בדיוק: במה יש למקד את המבט – בריבוי הפירות או באחדות הקערה? ומה יש לתאר – כיצד התפוחים והאגסים משתקפים זה בזה, או כיצד מכילה הקערה את השתקפויותיהם? הפרק הרביעי, על ניסוחיו הרכים, המתמוססים, מציע נתיב מילוט מן הדיאלקטיקה המייסרת הזאת, מתנועת המטוטלת החדה. ה"מטבע" מותך, לכאורה, ומאפשר לצופים להתבונן בריבוי ובצמצום בעת ובעונה אחת, בלי שייאלצו לבחור באחד מצדיו.

## ח

חקר הטיוטות של הרומן התקיים כאן במקביל לחקר הרומן המוגמר ומתוך ניסיון להצביע על הקשרים והזיקות ביניהם. אולם הטיוטות, המתגלות כפיתוח רדיקלי של שרשרת הכפילויות ברומן, מעלות תהיות בנוגע לאפשרות קיומן שלהן־עצמן – וקיומן של טיוטות בכלל – במנותק מהתוצאה ה"סופית" הנגזרת מהן.

הטיוטות, מעצם מהותן, הן לכאורה שלב מקדים, ראשוני, נקי ממניפולציות, אולם בחינת שורשי המילה "טיוטה" מובילה למסקנות אחרות. מקור המילה בארמית, והיא מופיעה במסכת בבא בתרא בדיון על תקפותו של שטר כתובה. הפתרון המוצע

48. משה חלמיש, מבוא לקבלה, ספרית אלינור, ירושלים 1991, עמ' 125.

49. שם, שם.

בתלמוד לבעיית הרווחים הריקים כשטר, שעלולות להתווסף בהם הערות שאינן במקור, הוא "בין עדים לשטר נמי מטייט ליה"<sup>50</sup>: ברווחים יש לעשות "טיוטה". ורש"י מפרש: "דמטייט ליה – כלומר, מלכלכו בדיו, ואין יכול לכתוב בו שום זיוף". אם כן, הטיוטה אינה שלב מקדים, נקי ממניפולציה; היא המניפולציה עצמה, "לכלוך" מכון (נקודות או שורות דיו, לפי רבנו תם) הנוסף אל הטקסט לאחר שזה כבר נכתב. פירוש זה עולה גם ממילון יסטרוב, המגדיר את המילה הארמית "טיוטה" כך: "Blotting, fulling a blank with dots or blots"<sup>51</sup> – כלומר הכתמה, מילוי רווח בנקודות או בכתמים. הטיוטה, לפי יסטרוב, "מכתימה" את הדף ה"נקי". לפנינו מופע אבסורדי הכורך יחדיו את הסדר ואת פריעתו. הכתובה היא מופת לרקדקנות הלכתית, אך ה"סדר" של אותיותיה ותיבותיה אינו תקף בלא ה"קשקוש" הטיוטאי המופיע בתחתית השטר. אל מול אוסף המילים המקודשות מתקבצים הקווים והנקודות ומשבשים את הסדר, את המשמעות, את הכוונה. רק כך, בשילוב של הטקסט והטיוטה, מקבל השטר תוקף. אליעזר בן־יהודה דבק במובנה של המילה בארמית,<sup>52</sup> אולם אברהם אבן־שושן כבר מציע את ההגדרה המוכרת כיום: "נוסח ראשון של מכתב או חיבור וכיוצא בזה, הטעון עיבוד ותיקון נוסף, וממנו מעתיקים אחר כך אל נקי"<sup>53</sup>. כך או כך, הקו המקשר בין מקור המילה לגלגולה המאוחר הוא ה"לכלוך". הטיוטה מייצגת משהו "מלוכלך" שיש לעברו למשהו "נקי".

טיוטות הן מסמך אינטנסיבי, מרגש, המלחיץ את הקורא ומעייף אותו. הקושי לצלוח אותן קשור באיכותן הפואטית – חזרות, שברי משפטים, העדר נרטיב מובחן – אולם גם בכלבול ובתחושת ה"לכלוך" שמשיתים עלינו עצמים שאינם נענים לקטגוריות מוכרות. במקרה של סוף דבר ההתמודדות מעניינת שבעתיים, שכן הטיוטות הן־הן ה"ספר" שכתב שבתאי. ה"ספר" שהותיר שבתאי אחריו הוא יצירה אמורפית, מבוך של סדרות ורצפים ומחיקות והצעות והערות ומילים ועוד מילים, ואפשרות, ועוד אפשרות. אי־ההכרעה והכפילויות, המאפיינות את הרומן לכל אורכו, מגיעות למימושן האופטימלי דווקא בשלב הטיוטות, שבו משתברות המראות בעוצמה זו בזו ומילים מתחרות על מקומן בעקשנות, בתאוותנות, בחרדה.

50. בבלי, בבא בתרא קסג ע"א.

51. Marcus Jastrow, *A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, Pardes, New York 1903, p. 515

52. המילים "טיוטה" או "טיוטה" אינן מופיעות במילונו, אבל המילה "טיוט" מוגדרת בו כך: "שטר הכתוב בקו או בנקודות של דיו על פניו"; וראו מילון בן־יהודה, הוצאת מקור, ירושלים 1980, ערך "טיוט".

53. מילון אבן־שושן המרוכז, מחודש ומעודכן לשנות האלפיים, קרית ספר, ירושלים 1993, ערך "טיוטה".

הבחינה האיטימולוגית של שורשי המילה "טיוטה" מחזקת גם את ההכנה של מורכבות היחסים בין טקסט לטיוטה. כזכור, במקרה של הכתובה, הטיוטה היא שלב מאוחר לטקסט. היא נותנת לו גושפנקא. במקרה של סוף דבר, הטיוטות קודמות כרונולוגית לטקסט המוגמר אך נדמה שגם הן, כמו הקשקוש הטיוטאי בכתובה, מעניקות תוקף לטקסט. יתרה מזאת, מרגע שנחשפים לטיוטות, הטקסט הערוך מאבד את יציבותו האונטולוגית. לפתע מתבררת חלקיותו – לא משום שברירה זו ולא אחרת הייתה מצמיחה רומן "נכון" יותר אלא משום שעצם ההכרעה מרוששת את הטיוטה מהוויטליות הפראית שלה. ההכרעה מתבררת אפוא לא רק כפעולה של בחירה אלא גם כפעולה של אילוף: תנופתן הבלתי אפשרית של הטיוטות כמו מוכרעת ארצה לעבר קיום מוחשי, מוגדר, ליניארי.

בספרה כתב ידו של דוד פוגל כותבת לילך נתנאל: "גיליונות הכתיבה המונחים על שולחנו של הסופר אינם מסתיימים בספר, הם אינם מכונסים באופן ממצה באותו אובייקט חתום וגמור המוגש לקורא, אלא ממשיכים ללוותו בבחינת אפשרות שלא מומשה, במעין נוכחות סתומה, מטרידה ובלתי מפורשת, הממירה כל אפשרות לקריאה באפשרות לכתיבה נוספת"<sup>54</sup>. ואכן, מרגע שנחשפת העין לטיוטות של סוף דבר, הן מלוות את הקריאה בספר המוגמר כרוח רפאים, כדמון. יתרה מכך, גם הטיוטות עצמן הן מקור חתום שבו שותתים קרעי מילים שלא הגיעו לכלל הגשמה. הטיוטות, המתגשמות בחומר, הן ביטוי סופי החונק וכורת את האפשרויות הבלתי נגמרות של הכתיבה, כשם שהרומן המוגמר חונק וכורת את הטיוטות ונולד מתוך השכחתן.

\*

הטיוטות לרומן סוף דבר מדגימות, הלכה למעשה, את אפשרות הריבוי. זהו תרגיל מחשבתי שקשה להתמודד עמו. שדה של חצים הפונים לכיוונים מנוגדים. הידוקו של הרומן הערוך, יפי המשפטים המתגלגלים זה מתוך זה, הנרטיב – כל אלה אובדים בסבך הטיוטות. אולם יש קסם, או כישוף, המתגשם דווקא באזורים האמורפיים, באופן שבו המילים נושקות זו לזו עד שנידפים גבולותיהן. הטיוטות והרומן מתפקדים כאיברים שונים של יצירה אחת. הרומן לא רק נובע מתוך הטיוטה; במובנים רבים הוא גם מנביע אותה. המימוש – סוף "הדבר" – שורה על החומר הטיוטאי, נע ורוחש בתוך המילים, מנביע ומכפיל אותן, כשם שהמוות מטיל את צלו הארוך על החיים.

54. לילך נתנאל, כתב ידו של דוד פוגל: מחשבת הכתיבה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשע"ב, עמ' 12.