

# דפים למחקר בספרות

החוג לספרות עברית והשוואתית  
אוניברסיטת חיפה



דפים  
למחקר  
בספרות

עורכים: **חיה בריצחק, יוסף טובי, ורד לבכנען, גבריאל צורן, חיה שחם**  
רכזת המערכת: הדי שייט

כתובת המערכת: החוג לספרות עברית והשוואתית  
אוניברסיטת חיפה, הר הכרמל, חיפה 31905

© הוצאת החוג לספרות עברית והשוואתית, הפקולטה למדעי הרוח, אוניברסיטת חיפה  
חיפה תשע"ב

ISSN 0334-0686

המערכת אינה אחראית לתוכן המאמרים

עריכת טקסט בעברית: דינה הורביץ

ציור העטיפה: שרון פוליאקין  
על צד העטיפה בעברית: אסכולת אתונה 1, 2011, שמן על בד, 240x311 אוסף גלריה גורדון,  
תל-אביב  
על צד העטיפה באנגלית: אסכולת אתונה 2, 2011, שמן על בד, 240x311

עימוד והפקה: אברהם שטרן, 02-5322105

# דפים למחקר בספרות

כרך 18



החוג לספרות עברית והשוואתית  
אוניברסיטת חיפה

המשתתפים בדפים למחקר בספרות 18  
(לפי סדר האל"ף-בי"ת)

ד"ר ענת ויסמן, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב  
פרופ' יוסף טובי, אוניברסיטת חיפה  
מר גדעון טיקוצקי, אוניברסיטת תל אביב  
פרופ' רנה לפידוס, אוניברסיטת בר-אילן  
ד"ר עדיה מגדלסון-מעוז, האוניברסיטה הפתוחה  
ד"ר סיגל נאור-פרלמן  
ד"ר קארין נויבורגר, האוניברסיטה העברית  
ד"ר ענת קופלוביץ'-ברייר, אוניברסיטת בר-אילן  
פרופ' יגאל שוורץ, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב  
ד"ר תהילה שוורץ-אלטשולר, המכון הישראלי לדמוקרטיה והמכללה האקדמית הדסה, ירושלים  
ד"ר רונית שושני, אוניברסיטת בר-אילן  
ד"ר אלחנן שילה, מכללת ספיר ומכללת דוד ילין

## דפים למחקר בספרות 18

### ספרות עברית חדשה

#### לאה גולדברג – מאה שנים להולדתה

- ענת ויסמן ייסורי 'הסינתזה האנושית הגדולה':  
דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג 7
- גדעון טיקוצקי ספר שיריה של לאה גולדברג  
על הפריחה כפלימפססט 34

#### עיונים ביצירת א"ב יהושע

- עדיה מנדלסון-מעוז כוחה הנורא של האתיקה:  
קדיאה אתית ברומן מסע אל תום האלף  
לאברהם ב' יהושע 61
- תהילה שוורץ-אלטשולר 'איִכְכָּה אוֹכַל וְדָאִיתִי':  
טקסט ואינטרטקסט ברומן אש ידידותית  
לאברהם ב' יהושע 87

#### עיונים בשירה ובפרוזה

- קארין נויבורגר התחייה מן העבר האחר:  
התמודדותו של אצ"ג הצעיר עם הפואטיקה  
של ביאליק 116
- סיגל נאור-פרלמן להיפגש 'עם' אלתרמן בחולות' 133
- אלחנן שילה סימבוליקה לאומית ומוטיבים קבליים:  
דמותה של לאה בסיפור 'לפנים מן החומה'  
לש"י עגנון 165

189	אופרה סֶדִיָּה? גרנדיוזיות וגבריות בסיפוריו של דוד שיין	יגאל שוורץ
208	משורר החול העברי בימי הביניים כגיבור תרבות	שירת ימי הביניים יוסף טובי
232	הסיפור 'החלוק המבהיק' ומקבילותיו במדרש ובמקרא	ספרות המדרש רונית שושני
261	'אין-אונים של הלב': זיקתו של א"נ גנסין ליצירתו של א"פ צ'כוב	ספרות השוואתית רנה לפידוס
284	נתן יונתן: שירים הומריים	ענת קופלוביץ-ברייר

**DAPPIM**

**Research in Literature**



DEPARTMENT OF HEBREW AND  
COMPARATIVE LITERATURE  
UNIVERSITY OF HAIFA



**DAPPIM**  
**RESEARCH IN**  
**LITERATURE**

**Editors: Haya Bar-Itzhak, Vered Lev-Kenaan, Yosef Tobi, Chaya Shacham, Gavriel Zoran**  
**Editorial Secretary: Heddy Sha'yit**

Hebrew Text Editing: Dina Hurvitz

Cover Painting: Sharon Poliakin

Front Cover: The School of Athens I, 2011, oil on canvas, 240x311 cm.  
Collection of Gordon Gallery, Tel Aviv

Back Cover: The School of Athens II, 2011, oil on canvas, 240x311 cm.

Typesetting & Production: Avraham Stern, Tel. 02-5322105

All materials submitted for publication should be addressed to:

**Dappim – Research in Literature**

Department of Hebrew and Comparative Literature

University of Haifa, Mt. Carmel, Haifa 31905

The editors assume no responsibility for the opinions  
of individual contributors.

ISSN 0334-0686

© University of Haifa, Department of Hebrew and Comparative Literature  
Haifa 2012

**DAPPIM**  
**RESEARCH IN**  
**LITERATURE**

Volume 18



**University of Haifa, Department of Hebrew  
and Comparative Literature**

**Dappim – Research in Literature, Volume 18**

**List of Participants**

(In alphabetical order)

**Dr. Anat Koplowitz-Breier**, Bar-Ilan University

**Prof. Rina Lapidus**, Bar-Ilan University

**Dr. Adia Mendelson-Maoz**, The Open University

**Dr. Sigal Naor-Perelman**

**Dr. Karin Neuburger**, The Hebrew University, Jerusalem

**Prof. Yigal Schwartz**, Ben-Gurion University of the Negev

**Dr. Elchanan Shilo**, Sapir College and David Yellin College

**Dr. Ronit Shoshany**, Bar-Ilan University

**Dr. Tehilla Shwartz-Altshuler**, The Israeli Institute for Democracy  
And Hadassah College, Jerusalem

**Mr. Giddon Ticotsky**, Tel-Aviv University

**Prof. Yosef Tobi**, University of Haifa

**Dr. Anat Weisman**, Ben-Gurion University of the Negev

# CONTENTS

## **Anat Weisman**

Towards 'the Ultimate Human Synthesis':  
Dialectics of Undecidability in Lea Goldberg's Work 7

## **Giddon Ticotsky**

Reading Lea Goldberg's *On Blossom* as a Palimpsest 34

## **Adia Mendelson-Maoz**

The Terrible Power of Ethics:  
A.B. Yehoshua's *A Journey to the End of the Millennium* 61

## **Tehilla Shwartz-Altshuler**

'How Can I Endure to See the Evil':  
Text and Intertext in A.B. Yehoshua's Novel *Friendly Fire* 87

## **Karin Neuburger**

The Renaissance from the Other Side:  
The Struggle with Chaim Nachman Bialik's  
Poetics in Uri Zvi Greenberg's Early Work 116

## **Sigal Naor-Perelman**

Meeting Alterman in the Sands 133

## **Elchanan Shilo**

National Symbols and Kabbalistic Motives  
in the Figure of Leah in *Lifnim Min ha-Homah* 165

## **Yigal Schwartz**

'Opera Seria'?  
Grandiosity and Masculinity in David Shütz's Stories 189

## **Yosef Tobi**

The Secular Hebrew Poet as Cultural Hero in the Middle Ages 208

## **Ronit Shoshany**

The 'Radiant Robe' Story and its Midrashic and Biblical Parallels 232

**Rina Lapidus**

'The Impotence of the Heart':

Uri Nissan Gnessin's Relation to the Works of Anton Chekhov 261

**Anat Koplowitz-Breier**

Natan Yonatan: Homeric Poems 284

## ספרות עברית חדשה

לאה גולדברג – מאה שנים להולדתה

# ייסורי 'הסינתזה האנושית הגדולה' דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג

ענת ויסמן

### תהומות ופרגודים

בשנת תרצ"ה, עם הופעת ספרה הראשון של לאה גולדברג, טבעות עשן, פרסם יעקב פיכמן בכתב העת מאזנים שבועיכתו רשימה שכותרתה 'משוררת חדשה' (פיכמן 1980 [1935], 38-40). רשימה זו הייתה בגדר אירוע חשוב ביותר עבור המשוררת הצעירה בת העשרים וארבע. באותה עת נכרכו בחייה זה בזה שלושה מאורעות משדדי מערכות: עזיבתה את אירופה, עלייתה לארץ-ישראל והופעת ספרה הראשון. במכתב ששלחה לחברתה מינה לנדוי, כחודש וחצי לאחר הגעתה ארצה, היא כתבה בגאווה, בזהירות, בחשש: 'ספרי באמת יצא כבר לאור. יש לו, כמדומני, הצלחה. היתה הרצאה עליו בבית-העם, אני לא שמעתיה מכמה טעמים ואיני יודעת מה דיברו ומיהו המדבר. ביקורת הופיעה רק אתמול ב"מאזנים"'. מאמר של פיכמן בשם "משוררת חדשה", אומרים שדי ארוך ושהוא כותב טובות, אך אני עדיין לא ראיתי' (גולדברג 2009, 207).<sup>1</sup> כידוע, עם בואה ארצה התקבלה גולדברג בחום רב בידי אנשי תבורת 'יחידו'. אברהם שלונסקי, על פי עדותו בשיחת רדיו, טרם להדפיס את ספרה הראשון לפני בואה ארצה בסיועו של 'גביר' ו'עם הארץ', כלשונו, אשר שוכנע להוציא לאור 'ספר של משוררת צעירה מקובנה'. לדבריו, 'מאוד מאוד רציתי לקבל את פניה בפנים מאוד

1 בשנים 1956-1959 כתבה גולדברג שלוש רשימות אהבות על דמותו ועל שירתו של פיכמן, 'עת כנוס ועת זמר' (1956), 'אש בפנים שמורה' (1958), 'המשורר ושירו' (1959), וראו גולדברג 1976, 141-149, 198-196, 200-199. ברשימות אלה גולדברג מדגישה כי 'בשבילנו יעקב פיכמן הוא "אחד משלנו"' (שם, 198) ועונה על טענות אפשריות בדבר מוגבלות שירתו והטון האחיד שלה באמצעות הצבעה על איכויותיה הרעננות, המוזיקליות והמופתיות. בצטטה את דברי גתה, לפיהם 'האמן הריבוני ניכר בידיעת גבולותיו', היא מוסיפה כי אצל פיכמן גבולות אלה 'לא הצרו את שידתו, אלא היו כחלקה טובה ורשנה' (שם, 199). ראוי לציין כי כמה מן הטענות נגד שירת פיכמן, בעיקר נגד המוניזם החווייתי, הועלו גם נגד שירת גולדברג עצמה, ודאו למשל וך 1980 (1959), 72.

מאוד צוחקות של רעות, שיפגינו את האקלים בחבורה שלנו, חבורת ידידים ברוח וגם ביחסים האישיים.<sup>2</sup> מבחינת הפרגמטיקה הלשונית, העודפות וההכפלה בדברי שלונסקי – המשתקפות בלשון ה'מאוד מאוד' – מסתירות מאחוריהן עולם שלם של קשיים אנושיים וקונפליקטים אמנותיים הן בקרב אנשי חבורת 'חדיו' והן ביחסיו של שלונסקי עם גולדברג. באותה שיחת רדיו סיפר שלונסקי כיצד אורו עיניה של גולדברג הצעירה כאשר ראתה את הספר הכרוך אך גם כיצד התייפחה כשגילתה את שגיאות הדפוס הרבות שמצאה בו.<sup>3</sup>

לצד קבלת הפנים של שלונסקי, גם לרשימתו של פיכמן הייתה חשיבות רבה בקבלת הפנים שנערכה לכבוד המשוררת, בהיותה רשימת 'מי שבירך' מפי משורר שהשתייך לדור אחר – דוד שגילה עיונות עקרונית לחוגי 'התרבות המתקדמת' או 'המודרנה'. הרטוריקה של רשימה זו נשענת על עיצוב ערכים חיוביים דרך שלילתן של הנחות הקודמות להיגד: גולדברג אינה 'סתם' משוררת נשית ועדינה, כפי שאולי אפשר לחשוב; היא אינה אפיגונית של הפואטיקה השלונסקאית – ובזה, בין השאר, ניכר כוחה. הרשימה מתובלת, ברוח הזמן, גם בהסתייגויות עמומות-משהו הנוגעות לאיזו אי-עמידה באמות מידה מחמירות, בנוסח 'הביטוי [...] פעמים מורכב, גרוש, ופעמים גם מקצת דמקצת מאונס' (פיכמן 1980 [1935], 38), ולצדן מחמאות המנוסחות על דרך השלילה, למשל: 'הקובץ מהווה בלי ספק משהו שלם. אין בו כמעט קולות ארעיים (אם גם נקל להבחין סימני השפעה מועטים מבפנים ומבחוץ), ואין גם התקשות אקספרימנטלית'. אך בהשוואות המפורשות והבלתי נמנעות בין שלונסקי וה'חדשים' לבין גולדברג, שירתה נתפסה כ'אמיתית וטובה יותר', למרות שליטתה ב'מניירות'

2 השיחה, בעריכת שמואל הופרט ובהנחייתו, שודרה ב־4 בפברואר 1970 בקול ישראל, וראו הופרט 1970. תודה לגדעון טיקוצקי על שמסר לידי את ההקלטה ועל הערותיו המועילות.

3 סיפורו של שלונסקי על נסיבות הדפסת טבעות עשן לפני בואה של גולדברג לארך ועל בכיה למראה שגיאות הדפוס הרבות שנפלו בו עטה ברבות השנים נופך של 'אגדה אורבנית' טוביה ריבנר מסתייג מן הסיפור: 'א.ד. שפיר (שפירא) טען בשיחה פרטית, שלא שלונסקי לבדו טרח בהוצאת הספר, כפי שעולה מדבריו, אלא החבורה כולה טרחה' (ריבנר 1980, 29, הערה 206). ריבנר אף מוסיף לגרסת שלונסקי את הביטוי 'מרטה את שערותיה', המופיע אחר כך במרכאות גם אצל מירון 1999, 387. בגרסה המתועדת של שלונסקי לא ברור היכן התרחשה סצנה זו. לדבריו, גולדברג הובאה ב'צל קורה' והוא יצא לרגע, וכאשר חזר שמע את התייפחותה. ראוי לציין את ההפרזה בדברי שלונסקי כאשר לממדי ההפתעה, שהרי גולדברג ידעה היטב כי ספרה עומד לראות אור והיא עצמה שלחה לשלונסקי את סדר השירים הרצוי. מירון מספר כי מסיבת קבלת הפנים של חבורת 'חדיו' נערכה 'עם רדתה [של גולדברג] מן הספינה' (שם, שם) ומייחס לבכי מעמד סמלי של בכי גדול הנובע מן הרגרסיה הפואטית והסתגלות-היתר של המשוררת לניאור-סימבוליזם הארץ-ישראלי – מהלך שהטתה את כתיבתה 'ממיצוי פוטנציאל היסוד שהסתמן בשירתה המוקדמת' (שם, 386). גם אני הוספתי נדבך לאותה 'אגדה' כאשר תיארתי לתלמידי 'מן הויכרון' את ירידתה של גולדברג מן האונייה ואת תגובתה כאשר הוגש לה ספרה הראשון. לנגד עיני עמדה תמונה מדומיינת של המשוררת היורדת מן האונייה (בנמל חיפה...) ומקבלת כשי את ספרה הכרוך. אולם גולדברג הגיעה לנמל יפו, ושם, כידוע, הגישה לנמל מצד הים חסומה על ידי סלעים. הנוסעים הועברו אפוא לחוף באמצעות סירות שהושטו בידי ערביי יפו.



של האסכולה: 'בשיריה של לאה גולדברג הווירטואוזיות מסוג זה פוגמת לפעמים, אם גם את המלאכה היא יודעת טוב מאוד (ואין זה סימן רע לה כל-עיקר)' (שם, 40).<sup>4</sup> מעניין לעמוד על התמודדותו של פיכמן עם הקלישאות ועם התגובות השגורות על ספרה הראשון של משוררת-אישה. 'נראה כי לאה גולדברג היא משורר לירי. רק לירי,' הוא כותב ומוסיף הערה: 'כן, אין לקנא בימינו במי שאומנותו שירה לירית' (שם, 38). את יוצאות הדופן של גולדברג מייחס אפוא פיכמן לליריות המובהקת של שירתה, הבולטת בשונותה מן הנהוג בתקופתה. הוא אינו נוטה לאפיין את ייחודה של המשוררת באמצעות תכונות כגון נשיות או עדינות, כמתבקש לכאורה ממעמדה כמשוררת-אישה באותה עת. במקום זאת הוא בוחר להרגיש את החלופה הלידית שהמשוררת החדשה מציעה לאסכולה השלונסקאית ולטעם החדש, שלתפיסתו של פיכמן הוא בבחינת 'צידוף של העויות סגנוניות' (שם, 40). אולם בשולי רשימתו נזקק פיכמן בכל זאת להטיה מגדדית: ברברי השבח על האיפוק והבגרות הניכרים בשירתה של גולדברג הוא מוסיף 'שלא הודגלנו' לכך 'גם בטובות שבחברותיה המשוררות', והוא אף עורך השוואה בין 'הבינה הלירית' של גולדברג לבין הפרוואיקנית הגדולה של תקופתו, דבורה בארון. ואולם, לענייננו, חשיבות רשימתו של פיכמן איננה נאמדת במעשה המיפוי של השירה העברית בת הזמן או בקביעת מקומה של גולדברג בתוכה, אלא בניסיון לאפיין בקצרה את תווי האופי הסגוליים של יצירתה של המשוררת באמצעות הערה פרשנית אחת לשיר 'ימים לבנים'. ברשימתו מצטט פיכמן את הבית הראשון ואת שני הטורים הראשונים של הבית השני:

ימים לבנים, ארפים כמו בקיץ קרני-החמה.  
 שלות-בדידות גדולה על מרחב הנקר.  
 חלונות פתוחים לרוחה אל תכלת-דממה.  
 גשרים ישרים וגבהים בין אֶתְמוֹל וּמָחָר.

לְבִי הִתְרַגַּל אֶל עֲצֻמוֹ וּמוֹנָה בְּמַתִּינֹת דְּפִיקוֹתָיו.  
 וּלְמַתֵּק תְּרַתְּמוֹס הֶרֶף נִרְצַע, מִתְּפִיס, מוֹתֵר [...] ]

4 על ההפרדה (לטובה) של טבעות עשן משירת האסכולה השלונסקאית 'על רקע המאבק בין מודרניזם לרומנטיקה שמרנית' – הפרדה של 'המבקרים הוותיקים', יעקב פיכמן ושלמה צמח – ראו גם מירון 1999, 321-323.

5 השיר 'ימים לבנים' נדפס לראשונה ב־28 ביוני 1932, בגיליון 1 של השבועון פֶּתַח: גליון לספרות של קבוצת סופרים עבריים בקובנה. כעבור שנתיים הוא כונס בספר טבעות עשן, ואחר כך, ב־1959, בספר מוקדם ומאוחר, בשינויים קלים. השינוי הבולט ביותר במעבר בין שני הנוסחים הוא החלפת המילה 'דתמוס', המופיעה בנוסח הראשון שפיכמן מצטט – מילה שנעשתה 'מקצועית' מדי ברבות השנים – למילה 'קצב' בנוסח המאוחר.

על שורות אלו כותב פיכמן: "מתינות זו שבדפיקות הלב", מתינות האמן, היא אולי הקו היקר ביותר בשירה זו, אם גם הרוח המתהלכת בשירים אלה אינה "מתונה" כל-עיקר. יקר כאן הסיפור הלבבי, השקוי כאב והומור, וזו ההכנעה החרישית, זו שקיפות העולם שבדפיון המדומה – כל מה שמעיד על עושר סמוי שבלב, על חכמת אמן, האורגת על כל תהום את פרגודי־תנחומיה! (שם, 39).<sup>6</sup> בשפתו החמקמקה־מפורשת מצביע כאן פיכמן על השיר כמייצר 'רפיון מדומה', בלשונו, תנועה מסוימת מאוד בין מתינות לבין 'מתינות', בין שקיפות דיאליסטית לבין התמכרות לאשליה, בין משהו היוצא מן הלב וספוג־גשות לבין מערכת של מחיצות מגלות־מכסות בחסות התחבולה האמנותית. בדבריו אלה הוא מציין את העירוב המיוחד של כאב והומור בשירתה של גולדברג (ההומור הוא אחד המאפיינים הפחות מדוברים של שירה זו), וחושף, במתינותו הרבה, יש לומד, את הווריאציה הייחודית של המשוררת על המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' של ביאליק – גילוי וכיסוי ברגש ובחושניות הטקסטואלית. בניסוחו, חכמת האמן אורגת על כל תהום את 'פרגודי תנחומיה' – התנחומים המתאימים דווקא לתהום זו ולא אחרת. לכך ניתן להוסיף כי ההתבוננות באימי התהום כרוכה תמיד ביצירתה של גולדברג באריגת פרגודי תנחומים, וליתר דיוק, התהום היא בה בעת גם 'תהום' וגם 'פרגודי תנחומיה'.

כיצד אפשר לארוג את פרגודי התנחומים מבלי לבטל את התהום? שאלה זו מעסיקה כל מי שסוגיית התמודדותה של האמנות עם אימי הקיום מטרידה אותו, אם כיוצר ואם כנמען של יצירה. השיר 'העשוי היטב' של גולדברג, הישענותו על פואטיקה קיימת ו'עובדת', הימנעותו (האידיאולוגית?) מרדיקליות, הדיווח המתמיד של המשוררת בכל סוגות היצירה על בדידות ואהבות נכזבות לצד שירים רבים המכילים הצהרות על הסתפקות במועט, ב'צנוע' ב'קטן' ב'יומיומי', בנוסח 'רַק עֲלֶה – וְיָדַעְתִּי פִּי טוֹב' ('סיום', שיר א [גולדברג 1986, א, 244]) – כל אלו הובילו לקריאות הנכנעות לרושם של פרגודי התנחומים בשירה, ובתוך כך הן מסתפקות בבבואת חייה הממשיים של המשוררת כרמז חוץ־שידי נוכח של התהום. הכשל הביוגרפי, כלומר ההנחה כי לזו יצירתה של גולדברג הוא תיאור סבלה של אישה בודדה שנותרה כל חייה חשוכת ילדים וללא בן זוג ומצאה תנחומים באמנות – כשל זה עלול לעוור את עינינו מלראות את המתרחש בחטיבות שלמות של שירתה.

התפקיד שניתן לגולדברג בתרבותנו, תפקיד של מתינות כפשוטה, אינו מתאים כלל לשאלות ולערכים ששירתה מקדמת. הנחת הקריאה החלופית המוצעת כאן היא שגם אם הטקסט של גולדברג נראה 'סגור', וגם אם הצירוף 'אישה–בדידות–יצירה' נראה מובן מאליו, אין זה אלא רקע ל'משחק' האמנותי שמציעה המשוררת, 'משחק' שגם הביוגרפיה שלה מעורבת בו כחלק מאותה דטוריקה של 'פרגודים ותהומות'. גולדברג מציגה פתרון

6 כאן ובהמשך, ההדגשות במקור (המחברת).

מעניין לבעיית התהום ופרגוריה באמצעות הבהוב או רשט הנעים בין איכויות רגשיות לבין ערכים מנוגדים המייצרים דיבור כפול. רבריו של פיכמן, מבער למליצה ולפיוט, הם אפוא בבחינת דברי ראשונים בתיאור המרקם הייחודי של 'יצירתה ועמדתה הפסיכו-אסתטית של משוררת המייצרת פואטיקה שניתן לכנותה 'דיאלקטיקה מהבהבת'. פואטיקה זו שואפת למעין שלמות בחסות החתירה לסינתזה בין ניגודים, אולם היא (כמעט) לעולם אינה נשלמת אלא 'מהבהבת' את הניגודים ללא 'פשרה', ללא הצגת מושג חדש שבכוחו להכיל את הניגודים ולהתעלות מעליהם, כמצב טרנסצנדנטי. בעקבות הפסיחה על שתי הסעיפים נוצר תכופות הרושם הנרמז בדבריו של פיכמן, רושם של מתינות ש'אינה מתונה כל-עיקר'.

אפשר לתאר זאת גם כך: בשיר 'ימים לבנים' המשוררת הצעירה מייצרת את 'אפקט המתינות ללא מתינות' באמצעות ייצוג בוטח כפול של הבדידות. מן הצד האחד מובא בשיר תיאור של הבדידות כמשאת נפש נפלאה, מצב שבו האדם יכול לספק לעצמו את כל צרכיו (טוטאליות בלתי מתונה בעליל), מן הצד האחר מובא תיאור של שגרת הבדידות כריק המצוי מעבר לכל מה שנתפס כקיום עצמו, כניעה פאתטית ומרידה, ויתור מוחלט על כל מה שאיננו בדידות לטובת ימים ארוכים וריקים. שתי האפשרויות מקיימות ביניהן דיאלוג שתוצאתו היא מצב של אי-הכרעה. כך נוצר אפקט המתינות המיוחד המאפיין את השיר כמציאות שלא ניתן להגיע בה לתפיסה אחת, צודקת, קובעת, לצד מתח שאינו נפרק – מצב שאינו מתון כלל וכלל.

בשיר מתוארת בדידות מוגנת שהעולם כולו פרוש לפניה בחלונות פתוחים לרווחה. הוויית חיים זו שזורה בחוויות סינסטטיות עגומות אך מספקות ('תכלת דממה', 'מתק הקצב הרך'). לפעמים נראה כי הדוברת נכנעת לשגרת הבדידות האטומה, עד שזו כמעט מוציאה אותה מדעתה. שאלת טיבה של הבדידות מתחדדת ביתר שאת בדיוק בשורות שבהן פיכמן מפסיק לצטט את השיר:

כְּתִינּוֹק מְזַמֵּר שִׁיר־עֶרְשׁוֹ בְּטָרֵם יִסְגֵּר אֶת עֵינָיו,  
עַת הָאֵם הַלְּאֵה נִרְדָּמָה וּפְסִיקָה מְזַמֵּר.

כָּל־כֶּף קָל לְשֵׁאת שְׁתִּיקתְּכֶם, יָמִים לְבָנִים וְרִיקִים!  
הֵן עֵינֵי לְמָרוֹ לְחַיֵּד וְחִדְלוּ מִשְׁכַּבְּךָ  
לְזָרוּ עַל לוח־שִׁעוֹן אֶת מְרוֹץ הַדָּקִים.  
יְשָׁרִים וּגְבִהִים הַגְּשָׁרִים בֵּין אֶתְמוֹל וְהַיּוֹם. (גולדברג 1986, א, 53)

היש תמונה נוגה, בודדה ומצמררת יותר מתמונת תינוק הנאלץ להרדים את עצמו באמצעות שיר ערש? האם לא ברורה הנימה האירונית המרה בטור 'כָּל־כֶּף קָל לְשֵׁאת שְׁתִּיקתְּכֶם, יָמִים לְבָנִים וְרִיקִים!', שבסופו מתנוסס סימן קריאה כתמרור 'עצור'? האין זה ברור כי העיניים שלמדו לחייך כדי להסתיר את האמת הקשה של הבדידות אינן מבקשות

עוד להאיץ את הזמן, משום שהרובדת התייאשה מכל אפשרות להיחלץ מן השיממון האופף אותה? על פי קריאה כזו, האשליה המתנפצת היא הרושם המרכזי והחותם של השיר. אין עוד דרך חזרה לאווירה של 'שלוות הבדידות', שייתכן כי הקורא ש'נפל בפח' חש בקיומה בתחילת השיר.

מירון, שהציג פרשנות ברוח זו לשיר 'ימים לבנים', הדגיש בה את יסוד ה'התהפכות'. לטענתו, 'לאה גולדברג מתארת כאן בהלוך-רוח מטעה של שלוה מדומה תקופה שלאחר אובדן כל תקווה ואפילו שלאחר אובדן הייאוש מן התקווה' (מירון 1999, 381-382). לשיטתו, השיר מתאר 'לכאורה ימים מתוקים של פיוס והתרגעות', אך קריאה מעמיקה בו תגלה כי זוהי שלוה נבובה ומאכזבת וכי הוויית פני השטח הנינוחה והמתוקה הופכת 'בתנועה קלה היכולה להיות כמעט בלתי-מורגשת' ל'אמת רגשית קודרת המסתתרת מאחוריהם' (שם). התיאור הזה נכון אך חלקי, לטעמי, משום שתנועה קלה זו אינה מובילה לסטזיס או להיפוכה של הקריאה ה'פסטורלית' של השיר. בתנועה קלה נוספת אנו חוזרים לרגש אחר המחרה-מחזיק אחר התזוה הראשונה של השיר, 'שלוות הבדידות', ולמתק של הווייתור וההתפייסות. מצב זה מתאפיין בהיעדר ציפייה ובאי-תלות במהלך החיים התקין שבו נשים יולדות את תינוקן ושרות לו שירי ערש. התובנה העולה מן השיר היא שאותה הרגשה של 'תכלת דממה' עשויה להתקיים אך ורק במצבי חיים שבהם הגשרים אינם מובילים לשום מקום. האפשרות לחוות רגע אחד מזוכך של 'תכלת דממה', השווה את מלוא נטל הבדידות והרחמים העצמיים, היא בגדר אפשרות שרירה וקיימת. על פי קריאה זו מתרחש כאן תהליך למידה של ממש, אפשרות של מתן ערך לבדידות, ללא התמסדות מוחלטת לריקותה השוללנית, בבחינת 'עיני [באמת] לְמִדּוּ לְתַקֵּן'. הגשרים הישרים והגבוהים, החוזרים בטור האחרון בווריאציה קלה, מבטאים ניקיון נפשי – אימאז' חוזר המדגיש את השיבה לעמדה הראשונה, 'שלוות בדידות', הפעם מתוך גישה מנטלית אחרת, ללא פיתולים והתנצליות. החזרה על הביטוי אינה מצביעה דווקא על כך שכעת ברור כי גשרים אלו אינם מובילים לשום מקום, כדברי מירון; היא עשויה גם לבטא הרהור בדבר יכולתה של הבדידות לשחרר את האדם מן הזמן, אך הפעם לא מעמדה של היתממות.

יתר על כן, בתנועה קלה נוספת השיר עשוי להתהפך שוב ולהציג שאלה על אודות טיבו של היחס לבדידות, המתאפיין כאמור בשניות. במהלך הקריאה נדמה לרגעים כי השיר מבטא בעיקר בוז למרחביה המדומים של הבדידות, אך לעתים מופיעה בו גם התפעלות מטעמה המר-מתוק; פעם גוברת האירוניה העצמית כלפי אהבת הבדידות ופעם גוברת הנטייה להעניק ערך חיובי לבדידות. אין כאן תבנית של התהפכות, אפילו לא של התהפכות מדומה, וגם אין ריבוי משמעויות סטטי.<sup>7</sup> זהו תהליך קריאה אחר. מקור

7 בדומה לתהליך הקריאה בשיר ה'מתהפך' של ביאליק, על פי מאמרו של מנחם פרי 'השיר המתהפך, על

התוגה נעשה לפיוס, ולהפך – הפיוס עם הבדידות נעשה למקור של תוגה. הערך השלילי נעשה לערך חיובי, ונהפוך הוא – הבדידות כערך נעלה נעשית לריקות גרידא; הרצון נעשה לכוח, ולהפך. השיר גורם לקוראיו להתרוצץ בין שתי פרשנויות אפשריות של תופעת הבדידות: שלווה בדידות גדולה ו'שלווה בדידות' גדולה. ההיפוך לעולם אינו שלם. השיר מהבהב את שתי חלופותיו; נחמת ההיקבעות בידיעת עצמי-עולם, העשויה להכיל בתוכה את שתי האפשרויות, אינה בנמצא.<sup>8</sup>

עקרון אי-ההכרעה מתקיים גם במישור הפרוודי של השיר. הבית הראשון מציג רצף שלישוני סדיר למדי, שלם וזורם ללא הפרעה, אולם בבתי הבאים נוצרת רשת משקלית היברידית יותר. לכאורה, הפרוודיה משקפת את החוויה של הפרת השלווה המדומה. בבית השני נפערים 'חורים' ברשת המשקלית (אחרי הצירוף 'המתק הרך'), ובטור הפותח את הבית השלישי חסרות שתי השפלות אחרי המילים 'כל כך קל' ואחרי המילה 'שתיקתכם' (ובהמשך, במילה 'למדו' ולפני המילים 'לוח שעון'). תופעה זו עשויה לכפות על הקוראים לקרוא את שני הבתים הללו, על החסרותיהם והפסקיהם, במעין עצירה של הרצף המוזיקלי, ועם זאת היא מאפשרת – בחסות התחביר – להמשיך ולזרום עם המוזיקליות של השיר בקצב קצת אחר ('קלקול', אך רק לכאורה, כאמור). רק הגלישה

עקרון אחר של הקומפוזיציה הסמנטית בשירי ביאליק' (פרי 1968/9). גם בתהליך הקריאה בשירה של גולדברג נוצרות שתי כותרות הנושאות השתמעויות מנוגדות, אולם בניגוד לשירו של ביאליק, כאן אין החלפה של הכותרת 'שקנתה לה מקום בשלכיו הראשונים [של תהליך הקריאה]' (שם, 609). גם בסוף התהליך לא מתקבלת הכרעה מהו האפיק הנכון שיש ללכת בו כדי למשמע את השיר במלואו, והקוראים נדרשים להתמסר לאי-ההכרעה.

8 השיר 'ימים לבנים' הולחן בידי שלמה יירוב ונכלל באלבום הפעם הראשונה (1979), וכן באלבום צליל מכוון (1979), שבו יירוב שיתף פעולה עם שם טוב לוי ויצחק קלפטר. על פי התגובות ללחן ניתן ללמוד דבר-מה על רושמו המתעתע של השיר. לשיטתו של מירון, הלחן חוסא במסירת צדו המתוק של השיר ובהתעלמות מתוכנו הקורד (מירון 1999, 381; ואגב, מירון מציין בטעות כי מלחין השיר הוא מוני אמריליו). ריבנר, בהערה קצרה המצורפת לתקליטור שרות לאה גולדברג, מביע עמדה הפוכה: 'הרובת בשיר מעידה על אורך רוחה הרב שמסתפק במראה עיניים ואינו מריץ אותה לזרו את הזמן, כי נראה שהסכינה עם "שלווה-בדידות גדולה"' ('נענע דיסק', 2003). מול שני המבקרים, המציגים עמדה פרשנית חריג-שמעית באשר לאופיה של הבדידות המוצגת בשיר, טוען יוסי חרסונסקי כי הלחן עושה חסד עם מילות השיר ומתאים ליחסו האמביוולנטי לבדידות: 'לאה גולדברג [...] מוצאת משענת גם בסיטואציה הכואבת עד כדי כך שהיא מצליחה לחבב את אותו הרגש הרע'. בהקשר זה מצטט חרסונסקי את טורי השיר בגרסתו המולחנת: 'לְבָבִי הַתְּדַגֵּל אֶל עֲצוּמוֹ וּמוֹנֵה בְּמַתִּינֵת דְּפִיקוּתִיו. / וְלִמְתָק הַקָּצֵב הַרְף מְתַפֵּס מִוְתֵר וְנִרְגָע'. לדבריו, 'השיר מבטא חוסר גבולות רגשי, את היכולת להתבונן בדברים ולהכילם ללא מגבלות' (http://www.yosmusic.com/news.asp). למרבה ההפתעה, השיר 'ימים לבנים' כגנס בספר חלומות שמורים – הספר השלם לשירי ערש עבריים (מסינגר [עורך] 2008, 34). לדברי העורך, הספר כולל גם 'שירים אחרים, שלא נכתבו כשירי ערש, אולם הרוח והיופי שבהם הופכים אותם למתאימים לשעת ההרדמה' (שם, 6). באחרית הדבר לספר קובע אבנר כהן, פסיכולוג קליני: 'זהו תפקידו הראשון של שיר-הערש: להרגיע, לנחם, להעביר מין שלווה המבטיחה שיהיה בטוח, שנישן טוב וננוח ושקום ונמשיך לשחק, לחבק, לצחוק ולגדול' (שם, 60).

בין הטור השני לטור השלישי של הבית השני (הַן עֵינֵי לְמַדּוֹ לְחַיֵּךְ וְחָדְלוּ מִשְׁכַּבְר / לָרוֹז על לוח־שָׁעוֹן אֶת מְרוֹץ הַדְּקִים) אינה מאפשרת ליחידה התחבירית לשדר רגיעה ו'עסקים כרגיל'. לכך מצטרף גם האפקט מתחום המשמעות: בחסות השהיית הקליטה נוצרים שני היגדים המבטלים זה את זה ומתקיימים זה לצד זה: עיני למדו לחייך – וחדלו (לחייך). עם זאת, החזרה לטור השלם (פנטמטר אנפסטי) בסופו של השיר, אחרי ההתגברות על הפרעת הזרימה, עשויה לרמוז על אפשרות הקבלה-מחדש של תזת 'שלוות הבדידות'. קשה אפוא לתאר את ההתרחשות בשיר 'ימים לבנים', ובשירתה של גולדברג בכלל, באמצעות נוסחאות שגורות כגון 'שקיעה ותחייה', 'כוחה של חולשה' או 'החלום ושברו'. גם הצבעה על האופי האוקסימורוני העקיף או המעודן של השיר אין בה כדי לעשות צדק מלא עם התנועה המתחוללת בו.<sup>9</sup> יש לחפש תיאור שיסביר את המבנה האנטיתטי המוחבא-נוכח שלו, את הברזומניות, את הקוניונקטיביות ('גם וגם') שאינה מבטלת או דוחה לחלוטין את המבנה הדיסיונקטיבי ('או-או'), כלומר את ההתעקשות לא לבחור. תיאור כזה עשוי להבהיר את מה שנסתר מעיני רבים מקוראיה של גולדברג, מעריצי שירתה ושולליה כאחד – האופן המיוחד שבו היא מנכיחה את הקונפליקטים האורגים את הטקסט שלה כדי להסתירם, או, לחלופין, מסתירה את הקונפליקטים כדי להנכיחם. דומה כי רבות מיצירותיה של גולדברג בכל שנות כתיבתה מושתתות על עיקרון של ציורי-יחידה בנוסח 'ארנב-ברווז', 'אשתי-חותנתי' או 'הכד המשנה את צורתו' – ציורים המדגימים את התופעה המכונה 'ריבוי קביעות בתפיסה' (multistability in perception).<sup>10</sup> בספרו הידוע אמנות ואשליה, בפתיחת הדיון במורכבותה הפסיכולוגית של האשליה, כותב ארנסט גומברד:

אנחנו יכולים לראות בציור תמונה של ארנב או של ברווז. קל לגלות את שתי הגרסאות. קל פחות לתאר מה קורה כאשר אנחנו עוברים מפרשנות אחת לשנייה. ברור שאין לנו אשליה

9 דוד פישלוב מצביע על השימוש הנרחב ב'אוקסימורון המעודן' בשירת גולדברג ככלי פואטי המשמש להפגשת הפכים אוקסימורוניים או ניגודים מקובלים 'כדי ליצור אחדות חדשה, מורכבת' באמצעות 'הסמכת מונח א למונח ב, כאשר מונח ב עומד ביחס היפונימי, או מטאפורי ישיר (או שייכות לאותו שדה סמאנטי), או יחס מטונימי ישיר – עם האנטונים של מונח א' (פישלוב 2000, 57). מדובר בציורים אוקסימורוניים עקיפים כגון 'ג'יהנום אהבתי' (שם, 50), או, במקרה שלנו, 'שלוות בדידות'.  
10 ההיסטוריה של הציורים הללו ושל השימוש הפילוסופי והפסיכולוגי בהם ארוכה ומעניינת. ניתן לציין בקצרה כי הציור 'ארנב-ברווז' הופיע כנראה לראשונה בשבועון הומוריסטי גרמני בשנת 1892. אופיו המקורי הוא אפוא קונדסי. בשנת 1899 התפרסמה גרסה של הציור במאמר של הפסיכולוג האמריקני ג'וזף ג'אסטר (Jastrow), במטרה להראות כי הראייה אינה תלויה אך ורק בנתוני החושים אלא גם בתהליכי הפרשנות של המוח (גשטלט). לודויג ויטגנשטיין דן בציור זה בחלק השני של ספרו מחקרים פילוסופיים, כרוגמה למשחקי לשון מטיפוס 'seeing as' (Wittgenstein 1953, 165). מאחד שגומברד הזכיר בספרו את ויטגנשטיין, ולא את ג'סטרו, הוטעו רבים לחשוב כי ציור זה, כמכשר להבנת הרואלים התפיסתי, הוא המצאה של ויטגנשטיין, וראו גומברד 1988 (1959), 315, וכן

שלפנינו ארנב או ברווז 'אמיתיים'. הצורה שעל הנייר אינה דומה ביותר אף לאחת מן החיות. ואף על פי כן אין כל ספק שהצורה משנה את עצמה באופן דק כלשהו, כאשר מקורו של הברווז הופך לאוזני הארנב ונקודה שהיתה קודם זנחה בולטת עכשיו בתור פיו של הארנב. אני אומר 'זנוחה', אבל האם היא בכלל נכנסת לתוך התנסותנו כאשר אנחנו חוזרים לפרשנות ה'ברווז'? כדי לענות על השאלה אנחנו נאלצים לחפש אחרי מה ש'באמת נמצא שם', לראות את הצורה בנפרד מפרשנותה, ודבר זה, אנו מגלים עד מהרה, אינו אפשרי באמת. אנחנו יכולים לעבור מפרשנות אחת לשנייה במהירות גדלה והולכת; כמו כן 'נזכור' את הארנב בעודנו רואים את הברווז, אבל ככל שנתבונן בעצמנו ביתר קפידה, כך יתברר לנו שאין אנו יכולים להתנסות בפרשנויות חלופיות בעת ובעונה אחת. האשליה, כך נגלה, קשה לתיאור או לניחוח, כי גם אם נהיה עדים באופן שכלי לעובדה שכל התנסות נתונה חייבת להיות אשליה, לא נוכל, לאמיתו של דבר, להתבונן בעצמנו בשעה שאנחנו מתנסים באשליה (גומברד, 1988 [1959], 18).



ייתכן אפוא כי כאשר נתבונן לראשונה בציור המתאר 'ארנב-ברווז' נראה רק את הארנב או רק את הברווז, אולם ברגע שנראה את האפשרות השנייה לא נוכל לעולם לנוח בחיקה של ודאות פרשנית אחת או תמונת עולם יחידה. לכל מתבונן או קורא יש 'גרסה שנייה' אחרת,<sup>11</sup> וכל מה שצריך לעשות כדי לראותה – ובמקרה של השיר 'מים לבנים', הבדידות המנוולת לעומת הבדידות המזהירה – הוא לשנות את זווית ההסתכלות. אולם את השניות עצמה אי-אפשר ללכוד. בניגוד לשיר המתהפך, שבעקבות הקריאה בו הקורא תופס בתימהון את ראשו בין ידיו, מכה על חטא ושואל את עצמו 'כיצד לא ראיתי זאת קודם', במקרה זה השיר אינו מאפשר לנו לקבע את מחשבתנו בפרשנות אחת ברגע שאנו עדים לחלופתה, ואי-אפשרות זו היא מקור ל'כאב ראש' רציני ומתמשך. גם כאן ניתן לראות את הקורא תופס את ראשו בין ידיו, אך מטעם אחר: ברגע שהוא בוחר באפשרות אחת, צצה ועולה האפשרות החלופית; כאשר הוא בוחר לא לראות 'משהו', ה'משהו' הזה מתפרץ לקדמת הבמה. זהו התעתוע הכואב של הכרח הבחירה. עצם הבחירה לראות דבר מוגדר מנכחה דווקא את המנגנון האשלייתי, המסתיר את ההכרח לראותו ככזה. כל אחד מן המרכיבים בשיר יכול להיות גם 'ברווז' וגם 'ארנב', אך לא בעת ובעונה אחת.

11 יש מתבוננים הרואים קודם כול את הברווז והם נזקקים למישהו שיראה להם את האפשרות האחרת, הארנב, ואילו אחרים רואים רק את הארנב ויש להציג בפניהם את חלופת הברווז. בדומה לכך, קוראי השיר 'מים לבנים' מציגים על פי רוב גרסה פרשנית אחת לשיר, ולכן יש צורך להציג בפניהם את חלופתה. בניסוי בלתי מבוקר בכיתות שבהן לימדתי הוקרא השיר בקול, בלוויית השאלה: 'מי חושב שעיקרו של השיר פיוס עם הבדידות ומי חושב שעיקרו ייאוש מן הבדידות?' בכל המקרים, התוצאה הייתה זהה: הכיתות נחלקו כמעט שווה בשווה בהצבעתן על שתי האפשרויות. מעניין לציין כי רבים מן התלמידים שינו את דעתם לאחר הצגה מדוקדקת של אחת החלופות ואיבדו את ביטחונם בתשובתם הראשונה.

התמונה השלמה היא תוצאה של הבהוב ללא היקבעות. במובן מסוים, הבחירה בין שתי האפשרויות היא־היא האשליה. אם נחזור לתחילת הדיון ולדבריו של פיכמן על 'מים לבנים' נוכל לומר ששיר זה מעלה את השאלה מהי התהום ומהם הפרגודים הארוגים עליה: האם הבדידות היא הפרגוד המכסה על תהומם של החיים, או שמא הבדידות היא התהום רווקא והשיר מתאר מצב שבו שום פרגוד אינו יכול לכסותה?

## דחיית הטרינסצנדנטי

הבנת המונח 'דיאלקטיקה' כהפשטה של המונח 'דיאלוג', כפי שמציע בחטין בנימה משועשעת, עשויה להנחותנו בהבנת המנגנון הפועל ביצירתה של לאה גולדברג:

Dialogue and dialectics. Take a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgments from living words and responses, cram everything into the abstract consciousness — and that how you get dialectics (Bakhtin 1986, 147).

לאור הצעתו של בחטין ניתן להבין את הטקסטים הנוצרים במנגנון זה באמצעות דיאלוג בין פרשנויות מתחלפות של העולם ושל הלכי נפש ההולמים אותן. אך מה באשר לסינתזה או ל'שלם', לשאיפה האנושית והפילוסופית לשים סוף לאותה היטלטלות בין 'ארנבים' לבין 'ברווזים'? לעתים סינתזה זו מתממשת ביצירתה של גולדברג באורח בלתי צפוי, מוזר וחלקי, אך על פי רוב היא אינה מתממשת כלל. לשיטתה, תפקידו של האדם היוצר הוא לחפש כנגד כל הסיכויים את 'הסינתזה האנושית הגדולה'. במסתה 'האומץ לחולין', שראתה אור לראשונה ב־1938, משמשת סינתזה זו כאתוס, או אולי כמגדלור אשלייתי של תקווה, המאפשר למשוררת להמשיך ולהתלבט (גולדברג 1976, 165-170). בקריאת יצירותיה של גולדברג, 'המתבגרת הנצחית' של השירה העברית, ניתן לזהות בינאריות קיומית הנעה בין שיגעון לשפיות, בין מיתיות לקיום יומיומי, בין חגיגות לחולין. אפשר לחוש כיצד היא אוהזת בחוויה בינארית זו בעקשנות, הופכת והופכת בה כמעט כחוויה מטאפיזית. מן הצד האחד, חוויה זו מתבוססת בתוך האינ־מוצא, האפודיה, המחסום הבלתי עביר של האופוזיציות הנפשיות שלה; מן הצד האחר, המהלך הדיאלקטי־דיאלוגי בין תפיסות, הלכי רוח וצרכים מנוגדים זה לזה מתגבש בה כדרך היחידה ליצירה־מחדש של ערכים נצחיים ו'פשוטים' המכילים בתוכם את הניגודים וחורגים אל מעבר להם. לעתים נדמה שיצירתה של גולדברג היא מעין תחינה למנוחה, להפוגה, לפתרון שיגאל אותה מן 'המלכודת הבינארית' או מן ההכרח לבחור 'תפיסת עולם', 'דרך חיים' או מולדת — כמיהה שאולי נגזרת מהיאושו מן המעבדים החדים בין אפשרויות סותרות של התבוננות על העולם, מההססנות הטבועה באישיותה, מהפחד משיגעונו של אביה או מההיטלטלות בין הסלידה מקיום 'נודמלי' ובין השאיפה להשיגו. 'המלכודת הבינארית' מתוארת באופן גולמי וראשוני אך תשתיתי ומשכנע בדומן הגנוז



אברות, שנכתב במחצית השנייה של שנות השלושים.<sup>12</sup> בריאלוג בין קרון, גיבור הרומן, משורר עברי שעזב את פלשתינה (א"י) לטובת השלמת מחקר מדעי בברלין, לבין הפרופסור איוואן יולייביץ' ברסון, מהגר רוסי ממוצא יהודי, אומר ברסון את הדברים הבאים:

'אדם כמוני? [...] 'כל איש לעצמו הוא "אדם כמוהו". והצדק? מי אמר לך, כי זקוק האדם, נגיד, לאושרו הפרטי? וכי באמת ובתמים רוצה אתה ב"אושר פרטי"? בכל אותה הצטרפות מקרים מרגיעים, שנוהגים לקרוא לה בשם "חיים פרטיים"? הלא גם אתה כמוני נכון להסתפק בפסגותיך, בבדידותך, בכישרונך להכיל במשך רגע אחד בתוך נשמתך הקטנטונת את העולם הגדול, את האינסוף הטרגי של העולם הזה. הגע בנפשך רק רגע אחד, עצום עיניך והשוב: אדם אחד, קטן ובן-חלוף, נישא בנפשו האחת את כל העולם כולו ואת כל האלוהים האינסופי כולו! אלא מה? התברה, אחותך, ידידיך, קרוביך, הכול דורשים ממך את אושרך הפרטי, דורשים ממך שתחיה חיים כשורה ולפי תבנית שקבעו לעצמם; אישה אוהבת לצדך, וננים בריאים סביב לשולחן [...] [גולדברג 2010, 65].

קרון מגיב על דברים אלה בשאלה: 'והאם, באמת, לא ייטב לאדם במעט חמימות?'. הפרופסור שותק לרגע ופוצח במונולוג מוזר, הנפתח במילים: 'חמימות, אומר אתה, אך יש גם קור. והוא גדול מאוד ומטהר. מה עדיף? איני יודע. איני מתרץ קושיות' (שם, שם). לאחר דיונים מקוטעים ומלאי פאתוס,<sup>13</sup> המשרטטים את מפת הכאבים והקונפליקטים הקיומיים והתרבותיים של המהגרים הרוסיים בני התקופה, כגון המתח בין יחידות לבין קהילתיות, השקיעה בעלבון אישי מול יחס אמפתי לאחר, מקומם של זעזועי הנפש מול סבלו של עולם החווה 'עב, לחץ ועוני', מסתיים הריאלוג, ועמו גם הפרק, במילותיו של קרון: 'מי מביא לך תה בבוקר, איוואן יולייביץ'?' (שם, 67).

דיאלוג זה מייצג מבנה רעיוני-חזויתי מרכזי בעולמה של המשוררת, המשקף את התעקשותה לעסוק בהתלבטויות בלא כחל ושרק – במקרה זה, בניגוד בין חמימות 'האושר הפרטי' או 'החיים הפרטיים', המוגדרים כ'אותה הצטרפות מקרים מרגיעים', לבין הקור הטהור והקשה המאפיין את הרגע היחיד של חזונית הנצחיות בתוך הקיום בן החלוף. בתוך הבוקה והמבולקה של נסיבות היסטוריות, כאב, מוות, חרדה, שינויים מפליגים בגורל האינטליגנציה הרוסית (קבוצת הייחוס המאומצת של גולדברג) ובגורל יהודי אירופה (קבוצת ההתייחסות ה'טבעית' שלה), היא מסיימת את הפרק בשאלה על כוס התה המוגשת בבוקר ('מי מביא לך תה בבוקר, איוואן יולייביץ'?). מתוך עולמה של היצירה אפשר לומר כי תהייתו של קרון מתרגמת את השאלות הגדולות בדבר עדיפותה

12 הרומן ראה אור רק כעבור למעלה משבעים שנה בכותרת אברות: רומן גנוו, וראו גולדברג 2010.  
13 ויכוחים אלה מעלים בזיכרון את הויכוחים העקרים בקרב האינטליגנציה הרוסית בסיפוריו המוקדמים של ברנר, המשובצים בסיסמאות על אודות הנושאים הפופולריים של זמנם, למשל בסיפור 'בחורף' (ברנר תשל"ח [1904] 170-179, 183-189). המחווה לדמות 'התלוש' וליצירתם של ברנר וגנסין ברומן אברות היא נושא לעיון נפרד.

של הבדידות הטרגית על פני חיי הנוחות ה'בורגניים' (או להפך) לרגע של חולין שבו אי-אפשר להימלט מאינסופיותה של הבדידות, במובנה הטרוויאלי והאידיאי גם יחד. במושג 'האומץ לחולין' עומדת אפוא גולדברג על הזיקה בין העיסוק המתמיד במלאכת הפירוק והבחינה של הקיום החלקי, היומיומי, לבין הנהייה לשלמות ולנשגבות. רק כך מתאפשרת, לשיטתה, 'הסינתזה האנושית הגדולה': מצד אחד אין לבגוד בחולין מתוך התשוקה לשלם, ל'גדול', מצד אחר אין להסתפק ב'מציאות הקטנה' ובפירוקה, כדי לא לבגוד בערכיה של האמנות. למרות ממדיה הצנועים ואופיה ה'קופצני', הרווי דוגמאות, המסה מבטאת עמדה נחושה ומנומקת בזכות הדיאלקטיקה המתמדת וההכרחית של האמנות באשר היא, למען קיומה של תרבות אנושית ראויה לשמה.

אך לא כל התלבטות מעין זו יכולה להסתיים ב'כוס תה'. הקריאה הנרגשת ל'כל אלה אשר יקר להם עד היום גורל האדם ועתידו, כל אלה שלא איבדו מתוך קוצר רוח את כושר המחשבה', להמשיך ללכת אחרי 'היוצרים החופשיים, השוקדים עדיין על פירוק המכונות, כדי למצוא ביום מן הימים את הסינתזה האנושית הגדולה' (גולדברג 1976, 170), מסתיימת לעתים בתנועה בין שתי האפשרויות. כאותו 'הבהוב' עצמו מופיעות שתי התבוננויות חלופיות על העולם, על נושא או על אובייקט אחד, ובתוך כך נחשף הפער הבלתי נסבל ביניהן במעין הצהרת כוונות דיסקרטית של בוזמניות. דוגמה לפער זה ניתן לראות בשיר 'שוק הדגים', המבטא בגלוי ובבהירות מנגנון של אי-הכרעה מבלי לדרוש מהקורא לייצר בעצמו מנגנון כזה אלא רק לעקוב אחריו. השיר פורסם לראשונה ב־16 ביולי 1940 בשבועון השומר הצעיר, בתוך מחזור השירים 'לאחת הערים', ואחר כך נכלל בקובץ מביתי הישן, שראה אור ב־1944:

#### שוק הדגים

צַחֲנָה קוֹלְנִית. וּמִשֶּׁק סִנְפִּירִים.  
גִּיהָנוּם מְפָרֵר בְּדִלְיִים.  
לא הוֹשֵׁר מְמוֹרֵךְ, לא הוֹשֵׁר בְּשִׁירִים,  
הַמוֹשְׁלֵת בְּדִגֵּי-הַמַּיִם!  
מְטַפְחֶתָּ מְנַמְרֶת, שְׁמוּטָה עַל כְּתָף,  
שְׁעָרָךְ – סֶעֳרָה וְחֶשֶׁךְ.  
וְיָדְךָ הַרְחֵבָה לְמוֹדָה לְלֶשֶׁךְ  
אֵת הַצְרוּר עִם פְּרוֹטוֹת הַנְּחֻשֶׁת.  
אֲדִירָה בַּמְּגָף כַּף-דְּגִלְךָ הַגְּדוֹלָה,  
דְּאָגָה אֵת מְצַחְךָ הַנְּמִיכָה,  
עַל שְׁפִתֶיךָ, כְּפָרִי עֲסִיסִי, הַקְּלָלָה:  
'יִכְנַס בְּאָבִי אֲבִידוֹ!'

מה שְנֵאת אֶת שְתִיקַת הַדְּגִים הָאֲלֵמִים,  
אֶת כְּנִיעַת עֵינֵיהֶם בְּאֵין-אִמֵּר.  
וְלִבָּךְ לֹא נָחַשׁ נְהָרוֹת וַיָּמִים,  
וְסִידוֹת דְּיָגִים וְגָמָא.

וְחִמָּה כִּי תִזְרַח בְּאֲלֵפֵי קִשְׁקִשִׁים,  
וְעִמְקוֹ הַתְּהוֹמוֹת בְּדָלְיִים –  
לֹא תִבּוֹאֵי לְדָרֵשׁ אֶת חֲלָקָךְ בְּנַסִּים,  
הַמוֹשְׁלֵת בְּדִגְיֵי-הַיָּם.

כִּי יוֹמֶךָ לֹא-רָחַם, וּמִוֶּצֶק, וְעָנּוּ,  
וּמָה טוֹב שְׂאִינְךָ יוֹדְעַת,  
מָה יָפָה כְּפִתְךָ בְּאַחֲזָה בְּזָנֵב  
אֶת הַדָּג הַנִּפְתָּל בְּרֶעַד. (גולדברג 1986, א, 237)

לכאורה זהו שיר פשוט מאוד הפונה למוכרת דגים במתכונת השיר האפוסטרופי ומשלב בתוכו שתי אפשרויות תיאור: על פי אפשרות אחת, מוכרת הדגים מתוארת כדמות נשגבת, כחלק מאותו טבע מימי כביר שהמשוררים עורגים אליו. דמות זו עשויה לייצג את ה'נאיבי' במובן ששילר התכוון אליו, כלומר את מה שאינו נגוע בסבל הסנטימנטליסטי הנובע מן הפער שבין האדם לבין הטבע. בסוף השיר מעוררת הדמות מעין קנאה-זוטא בדוברת הלידית, זו שיודעת, אולי, יותר מדי. על פי אפשרות אחרת, התיאור מבקש להנמיך את דמותה של מוכרת הדגים ולהדגיש את עליבותה, את אומללותה, את גסותה ואת נידחותה. דמות זו רחוקה, במידה נוגעת ללב, מאותם נהרות וימים שמהם הובאו הדגים כדי לשמש כסחורה מתה בשוק. ההגבהה המשוררית אינה הולמת אותה.

מאתורי השיר הקטן הזה ניצב כרקע עולם ומלואו של שאלות ודילמות רגשיות ותרבותיות. עולם זה מתבטא באופן מובהק באפיגרם מתוך מחזור השירים 'סיום': 'עֲבְרֵי אֲשֶׁר לֹא אָהַבְתִּי / שׁוֹב נִהְיָה עֲבְרֵי הָאָהוֹב' (גולדברג 1986, א, 245)<sup>14</sup> – משפט הטומן בחובו את דיאלקטיקת 'אי-ההכרעה' של גולדברג ומתאפיין בגוון פרוקסלי (האם העבר

14 הבית השלם מתחיל בעובדה ומסתיים בסימון אמבלמטי מדויק ומעורפל כאחד של הזמן והמקום באמצעות מיני-קטלוג: 'הֲלִכְתִּי מִשֶׁם וְלֹא שָׁבְתִי, / אֶף לֹא רָצִיתִי לְשׁוֹב. / עֲבְרֵי אֲשֶׁר לֹא אָהַבְתִּי / שׁוֹב נִהְיָה עֲבְרֵי הָאָהוֹב, / בְּעוֹלָם אֲשֶׁר עֲזַבְתִּי, / בְּשִׁלְגִים, בְּקִמְלִיָּה, בְּלִבְלוֹב' (גולדברג 1986, א, 245). שירי המחזור 'סיום' מופיעים בסוף הקובץ מביתי הישן במהדורת 'כל השירים', אולם הם לא נכללו בספר משנת 1944 אלא הודפסו בקובץ מוקדם ומאוחר (1959), הכולל מבחר משיריה של גולדברג. ייתכן שגולדברג צירפה את השירים הללו לשירי מביתי הישן במהדורת מבחר שיריה כדי להנהיג לעצמה ולקוראיה את העמדה הפואטית הכרוכה בכתיבת שירים כמו-נוסטלגיים וכמו-נאיביים בעיצומה של מלחמת העולם השנייה. כל שירי המחזור הם מופת למהלך הדיאלקטי המיוחד שמאמר זה מבקש להנכיח.

היה אהוב או לא? גם וגם, ואף לא אחת מן האפשרויות). זוהי הוויית חיים של 'המולדת האפורה' – / שממון העיר הנדחת' ו'שבתות של מרה שחרה' (שם); זהו גם העולם הגוי של המשרתות, של מוכרות הדגים ושל הנערות הנעזבות.<sup>15</sup>

נושא זה – 'מוכרת הדגים', או 'שוק הדגים' – המתאפיין בתיאור של הווי יומיומי, 'נמוך' ו'אנטי-אידיאולוגי', הוא ציון דרך מובהק בספרות העברית. סיפורו של בן-אביגדור 'לאה מוכרת הדגים' היה הראשון בסדרת 'ספרי אגורה', שראתה אור בשנת 1891. לסיפור צורף 'מכתב' מקדים שכותרתו 'אל חובבי שפת עבר וספרותה', מעין מניפסט לריאליזם בספרות העברית, ובו כתב המחבר: 'תמונות חיות ובהירות, בציורים אמיתיים לקוחים מהחיים – ספרות כזאת עוד אין לנו' (בן-אביגדור 1980 [1891], 22). אולם השיר של גולדברג נקשר בעיקר בפולמוס החבוי והגלוי של המשוררת עם דמותו של אברהם בן-יצחק, כפי שהיא משתקפת בספרה פגישה עם משורר (גולדברג 1972 [1952]).<sup>16</sup> פולמוס זה, ביסודו, עוסק בריאלוג בין הגדולה הטמונה בפשטות ובין הפשטות הטמונה בגדולה, וכן בהתמודדות עם החלופות השונות של מימוש ערכים כגון צניעות, שלמות, הפשטה ויצירה. בריאלוג זה, דמותה של גולדברג מייצגת את 'האישיות הסינתטית' ודמותו של בן-יצחק מייצגת את 'האישיות הגדולה' והחגיגית. הוויית החסר הטמונה ב'מציאות החולין' (הפשרה, העשייה המינורית) מעומתת עם המציאות של מי שבחר להימלט מן האתיקה והפרקטיקה של 'החולין' אל השתיקה.

בספר פגישה עם משורר נזכר השיר 'שוק הדגים' כ'זרז' להבאת סיפור מפי בן-יצחק על שוק דגים, במסגרת שרשרת סיפוריו על 'דמויות האנשים הפשוטים': האיכר האוקראיני, הפועל הכפרי, המשרתת הזקנה והחייל, חתנה של המשרתת (שם, 292-293). זיכרונותיו של בן-יצחק, המובאים בממואר של גולדברג, מבטאים את כמיהתו לפשטות ולעולם קדם-מודרני ומתאפיינים בנימה נוסטלגית מחויכת לעולם שאבד. סיפוריו מתמקדים בדמות 'האריסטוקרט של הרוח' הנשלט בידי כוחות עכורים אך לרגעים הוא נח בחיקם של התמימות, של צרות האופקים ושל הקיבעונות המתקיימים, לשיטתו, בקרב 'האנשים הפשוטים'. המשורר של ראשית המודרניזם העברי מופיע אפוא בדמותו של אמן המכיר

15 בהקשר זה ראוי לציין את השיר הליטאי העממי, שהעסיק את גולדברג בשנים הללו כאנדרטה שירית לעולם שאבד לה ללא שוב. חמוטל בריינסוף, במאמרה 'לאה גולדברג והשיר העממי הליטאי', מעלה את האפשרות כי נוסח שיר העם היה 'המודוס שאפשר לגולדברג "להתפרע", לשחרר שובבות ורגשות נמוכים כולל רגשות שליליים עזים. שחרור כזה היה מנוגד לתדמית העצמית האצילית והתרבותית שביקשה לאמץ, ולהשקפת העולם ההרואית-רציונלית שלה, אשר מתחה ביקורת על התפרצויות רגש לא מבוקרות, על אוכדנות (שאותה מצאה בורם הסימבוליסטי, ובמיוחד אצל אלכסנדר בלוק), ועל השלמה עם שפיכות דמים ואכזריות. גולדברג, שמעולם לא סלחה לאביה על ההתמוטטות הנפשית שלו בשעת משבר, אימצה את הקליפה הרגשית הקשה של שיר העם, המהווה מחיצת ביטחון בין הרגשות הקיצוניים שהוא מאפשר למשורר לבטא ובין הקורא' (בריינסוף 2005, 449).

16 על חיבור זה ראו מאמרי 'הממואר כפולמוס' (ויסמן 2000).

ביופיה הבהיר של הנאיביות המאפיינת את האדם הפשוט אך גם חווה כאב בשל אי-יכולתו להשתייך אליה. על שירה של גולדברג 'שוק הדגים' הגיב בן-יצחק בסיפור נוסף שאופיו הדרמטי והפאתטי מבדיל אותו מן האנקדוטות שקדמו לו: 'אחרי שקרא את חוברת שירי "מביתי הישן" אמר לי: שוק הדגים שלך מעורר בי גל של זכרונות. בהיותי ילד, אהבתי מאוד את שוק הדגים בעירנו וימים שלמים הייתי משוטט בו' (שם).

בן-יצחק מספר כי יום אחד הגיע לשוק הדגים השכם בבוקר. בשעות אלה השוק רענן ומבריק 'עם זכר כל הנהרות הגדולים וההמולה של חיי השוק והדליים המלאים'. חיי השוק לובשים בסיפורו צורה מוחשית ביותר ומלווים בתיאור פרטני של סוגי הדגים, של שמותיהם ושל המראה שלהם. גולדברג, כנמענת של הסיפור, עומדת על הקונקרטיזם החזותי המרשימה של התיאור: 'ואני ראיתם לנגד-עיני בברקם ובפירכוסם' (שם, 293). אולם במשך היום האווירה משתנה; הרעננות, הבהירות והחיות מתחלפות בדחיסות של האוויר והאנשים, בדליחות של המים בדליים, בצרידות של קולות הרוכלים ובצחנת ריקבון: 'ומן העולם החי, היפה, המפרכס, לא נותרו אלא אותם שרידים נוראים, בעלי העיניים המתות, האיומות' (שם). תחושת ההתפעמות מן היופי והחיוניות של השוק מתחלפת בחרדה מעכירותו ומחורבנו, לצד חמלה על עליבותם של העניים והפועלים קשי היום. אלו מונים את פרוטותיהם, ולבסוף הם אוזרים אומץ וב'תנועה של אי-בטחון ובקול נכנע מבקשים את הרוכלים שיראום את הדגה המתה הזאת, והיו בוררים כמבוששים' (שם). עבורם, השוק רחוק מכל יופי והדר; הם ניוונים מן השרידים העלובים של המראות היפים שראה בן-יצחק בתחילת היום.

'ואני ראיתי את מות השוק, ומוות נורא היה בכל, משחזרת גולדברג את דבריו של בן-יצחק (שם). הראייה של המשורר קובעת את עובדת המוות בעולם המתואר. האני והעולם חופפים זה את זה, על פי מסורת השירה המגלומנית. ראייתו של בן-יצחק, המשורר, היא הקובעת: 'ומוות נורא היה בכל'. מהלך הסיפור מעוצב בתבנית של 'צדק אסתטי' אכזרי: המשורר-הילד נאלץ לחוות את מותו של השוק באותה חיות אינטנסיבית שבה חווה את יופיו כמה שעות קודם לכן. עליו לשלם את מחיר הרעננות והחיוניות בחיות בלתי נסבלת, הפעם של המוות: 'והייתי בורח ממנו ומות-יום-שוק-הדגים רודף אחרי'. אולם הסיפור מסתיים בהצלחה, בתיאור הילד העובר על פני בית כנסת: 'בחלונות הבהבו כמה אורות, וקרני השקיעה משתקפות בהם. קולות של כמה יהודים עלו משם, ואני רצתי נמלטתי אל בית הכנסת ועמדתי שם בין הבאים לתפילה וידעתי שאני ניצול' (שם).

טוביה ריבנר קושר את סיפוריו של בן-יצחק על 'האנשים הפשוטים' לפואטיקה של גולדברג כמספרת 'הנעזרת לרוב בעניינים "קטנים ופשוטים" (בקיאות במלאכת הסנדלרות או בגידול עצי פרי וכיו"ב) כדי לאפיין את גדולת גיבורה, וכן לאחד המוטיבים בספר פגישה עם משורר – מוטיב 'היחס בין גדול (גם נחשב ומפורסם, גם גאה) וקטן (גם יומיומי, גם ענו') (ריבנר 1980, 101). את הסצנה שתוארה לעיל הוא רואה כדוגמה

לפואטיקה של גולדברג כמשוררת – 'אותו היסוד בפואטיקה של המשוררת הטוען לעיצוב הפאטוס המיתי במציאות אנטי־פאתטית' (שם). לדבריו, סצנה זו היא בגדר מפתח להבנת המשותף והמפריד בין שני היוצרים:

משותפת היא הראייה החושית, הרצון לדייק במוחש, נפשה של זו ונפשו של זה קשורות היו בעולם של יופי, עיניה של זו ועיניו של זה ראו עולם של דלות וצער. אך עולם של דלות ושל צער כסתירה בלתי מתפשרת לעולם של יופי, ראו, כמדומני, רק עיניו של זה. תשובתו היתה אתוס דתי. שתיקה שגור על עצמו היא שתיקתו של מי שבחר ב'תמיד', בקורבן, במקום 'העדיים' שאותם התפרק על אם הדרכים, ואותן הדרכים שבהן 'מתפלגים' בעוד שב'אחד' (של 'שמע ישראל') שבים. לאה גולדברג לא היתה נמלטת ממותו של שוק הדגים אל בית הכנסת ומרגישה עצמה שם ניצולה (שם, 103).

על פי ריבנר, אמנם סיפורים אלו של בן־יצחק נקשרים לפואטיקה של גולדברג, אך במקביל ניתן להשתמש בהם גם כמפתח לדיון השוואתי בין הדגמים הפואטיים השונים המאפיינים כל אחד משני המשוררים. לכך ניתן להוסיף ולומר כי בקריאה בשיר לצד הסיפור, שנכתב אחריו, ניתן לעמוד כבר במבט ראשון על קרבה 'מעוררת חשד' בין היצירות, הן ברובד הלשוני והן ברובד התמאטי. כך, לדוגמה, הסינסתזיה הפותחת את שירה של גולדברג – 'צַחְנָה קוֹלְנִית' – נקשרת לשלב השני בתיאור השוק בסיפורו של בן־יצחק, בצימוד של קול וריח: 'וקולות הרוכלים נצדרו, וצחנה היתה עולה מן הדגה' (גולדברג 1972 [1952], 293). 'גִּיהוּם מְפַרֵּד בְּדִלְיִים' הוא הביטוי השירי שקדם לתיאור הסיפורי של 'הדליים המלאים', המתחלפים בהמשך הסיפור בדליים שנדלחו, ביטוי להשתלטותם של כוחות ההרס והמוות על השוק. פרוטות הנחושת בשיר של גולדברג מופיעות בסיפור כפרוטות שהעניינים מונים בהיסוס. 'זכר כל הנהרות הגדולים' מופיע באפיון המיתי של השוק בתחילת סיפורו של בן־יצחק, כמבע המשלב את קולה של גולדברג בעודה פונה למוכרת הדגים: 'יִלְבֵּף לא נחש נְהָרוֹת יָמִים'.

המבע המשולב וטשטוש הגבולות בין דבריו ורעיונותיו של בן־יצחק לבין אלה של גולדברג הם בגדר תחבולות־מפתח ביצירה פגישה עם משורר. הפולמוס בין שתי הדמויות, שני 'טיפוסי המשוררים' שהן מייצגות (ויסמן 2000), מובא דווקא על רקע הדומות בערכים הספרותיים שהם מחזיקים ובמושאי התבוננותם. הקשר האינטימי בין שני המשוררים מבוסס על הנחות יסוד משותפות, למשל באשר לתפקידה של הענווה. לאור כל זאת ניתן להבין את ביסוס זהותה האוטונומית של גולדברג: כמחברת מובלעת היא צרה היטב למשותף ולמפריד בין הגרסה השירית הרוחנית שלה לבין גרסתו של בן־יצחק, כפי שהיא באה לידי ביטוי גם בשירתו.<sup>17</sup>

17 לתמות ולרעיונות המובעים בסיפורים ובהערות המיוחסים לבן־יצחק בפגישה עם משורר ניתן למצוא הדים בכל רובדי יצירתה של גולדברג. כך, למשל, אפשר שהסיפור על זוג הזקנים שהמשיכו לחיות בביתם את חיי החצר של הקיסר פרנץ יוזף (גולדברג 1972 [1952], 307-308) היה רקע לכתובת

חנן חבר מתאר את מהלך שירו של בן-יצחק 'בורדים אומרים' כמהלך של ניגוד דיאלקטי (חבר 1993, 93-116). על פי חבר, בשיר מצטייר מעבר מן המינורי למאזורי, ממוגבלות הראייה האנושית לאחדות האדם והיקום, ממצואות אנושית קונקרטי ל'מתזווריות קוסמית' ולבסוף לעצמה טרנסצנדנטית-דתית: 'על שפתי בורדים שירה נעצרת: / בשבע דרכים נתפלג ובאחד אנו שבים' (בן-יצחק 1992, 19). בשיר 'אשרי הזורעים ולא יקצורו' מתוארת מציאות של הקרבה וויתור בניסוח פרדוקסלי של ענווה כגאווה שעלתה על גדותיה: 'אשרי הגאים אשר גאותם עברה גבולי נפשם / ותיה כענות הלבן / אחרי העלות הקשת בענן'. גם שיר זה מסתיים בנחמה מטאפיזית: 'אשריהם כי יאספו אל תוך לב העולם / לוטי אדרת השכחה / והיה חקם התמיד בלי אמר' (שם, 20).

גישתו של בן-יצחק, כפי שהיא עולה מן הספר פגישה עם משורר, מבחינה בין שלבי החוויה: היופי (הגדול) – העליבות והפחד (הקטנים) – הנחמה המטאפיזית (הגדולה). סיפורו על שוק הדגים מקבע אפוא את המבנה המבריל את החוויות השונות זו מזו. אצל בן-יצחק נראית סימטריה, במובן של עלייה צורך ירידה מול ירידה צורך עלייה, אולם סופו של הסיפור מציין חריגה מן הסימטריה ועלייה למישור חדש שאינו נתון בסיופיות אסתטית והוא מאפשר פורקן או נחמה קתרטית. לעומת מבנה זה, השיר 'שוק הדגים' של גולדברג בנוי על ניגודים. הגדול והמיתי, הקטן, העלוב והיומיומי – כל אלו משתרגים וכרוכים זה בזה לכל אורך השיר. 'התהומות בקליים' הם גם תהומות וגם מים עכורים. ממריה הגדולים של מוכרת הדגים, ידה הרחבה וכף רגלה הגדולה – 'אדירה במגף פן-רגלף הגדולה' – הם ממדים מיתיים המצביעים גם על פשטות גולמית ומכוערת. 'מה שגאת את שתיקת הדגים האלמים, / את פניעת עיניהם באין-אמר', פונה גולדברג ל'גיבורה' שלה. עיניהם המתות של הדגים אינן שייכות לשלב ההכרה הטרגית בזוועת השוק; הן נוכחות כאבזור מהבהב ומתמיד. בשירה של גולדברג אין 'ציאת חירום' למטאפיזי; החוויה מעובדת לדיאלוג בין אפשרויות פרשניות שונות, ומבחינה זו היא נותרת במסגרת הצנועה של הסיטואציה ואינה נדרשת לרובד טרנסצנדנטי איזשהו.

עתה ברור מדוע גולדברג 'לא היתה נמלטת ממותו של שוק הדגים אל בית הכנסת', כדברי ריבנר (1980, 103). בהקשר זה נראה כי דווקא גולדברג, ולא בן-יצחק, נענית למורשת האנטי-טרנסצנדנטליסטית של רילקה, הגיבור הנסתר של פגישה עם משורר.

המחזה בעלת הארמון. תחבולת המבע המשולב מאפשרת לגולדברג לבטל, במסכת דיאלקטית של התבטלות והתגברות מול דמותו של בן-יצחק, את ההפרדה בינה לבין מושא הממאר שלה, הנמצא בבירור בעמדת עדיפות עליה, ואולי אף לדמו על השפעה דוכיונית המתרחשת במפגש. שיאה של ההשפעה ההדדית בין השניים בא לידי ביטוי בפתק השידי שכתב בן-יצחק לגולדברג והמובא לקראת סופו של הממאר: 'בהלת האויר המורם / לא תסבע עינם בתאדם. וסליחה ותודה על חרוני' (שם, 93-90, 2000, וראו ויסמן 2000, 90-93).

אם נחליף בדבריו של רילקה במכתבו לויטולד הולביץ' את המילה 'נוצרי' במילה 'יהודי',  
'מיסטי' או 'דתי', נוכל להתאימם לרוח דבריה של גולדברג:

החלוף מט־נופל בכל מקום אל קיום עמוק יותר. מכאן שיש להידרש לכל התופעות הארציות לא רק מצד מוגבלותן בזמן, אלא יש לשלבן, ככל שיכולתנו מגעת, בתוך אותן משמעויות נעלות יותר שיש לנו חלק בעיצובן. אלא שפעולה זו של הכנסת הדברים שצפינו בהם ונגענו בהם כאן אל החוג המורחב אסור שתיעשה מן ההיבט הנוצרי (שממנו אני מתרחק בלהט רב והולך), כי אם בתודעה שכולה ארצית, ארצית־עד־מעמקים, ברוכת ארציות. לא אל עולם־שמעבר שצלו מחשיך את הארץ, כי אם אל תוך דבר שלם, אל תוך השלם (בתוך ברודסקי 1994, ב, 527-528).

מוכרת הדגים, הנמענת התוך־שירית בשירה של גולדברג, היא 'המושלת בְּדִגֵי־הַמַּיִם', אך היא איננה יודעת לאיזה הקשר 'גדול' היא משויכת: 'יִלְבֵּף לֹא נִחַשׁ נִהְרֹת וַיַּמִּים, / וְסִירוֹת וַיִּגִּים וְגַמְא'. הויקה המטונימית בינה לבין הטבע הנשגב והמאיים חזקה כמו זיקתה המטונימית ל'פְּרוֹטוֹת הַחֲשֵׁת' ולקללות ה'נמוכות'. אין יסוד טרנסצנדנטי החורג מן הסמיכות המתמדת הזאת של יופי ודלות, גדולה ועליבות, ידיעה ובורות. ההתרה הרעיונית של השיר תלויה בקשר בין ידיעה לבין ענווה. כמו בשירו של בן־זיכוק 'אשרי הזורעים ולא יקצורו', גם בשירה של גולדברג, הפוטנציאל ליופי, לגדולה ולחגיגות טמון בענווה. מוכרת הדגים איננה מצטיינת בדבר, אין לה כל סיבה לחוש גאווה או אכזבה והיא אף איננה יודעת שהיא עשויה להתנסות באיזה נס או בדבר 'גדול' וחגיגי ('לֹא תְּבֹאֵי לְדָרֶשׁ אֶת חֶלְקֶךָ בְּנַפְסִים'). השיר מסתיים בשורות: 'כִּי יוֹמֵךְ לֹא־תָחֵם, וּמוֹצֵק, וְעָנֹה, / וּמָה טוֹב שְׂאֵינְךָ יוֹדַעַת, / מֵה יִפֶּה כְּפִתְךָ בְּאַחֲזָה בְּזַנְבִּי / אֶת הַדָּג הַנִּפְתָּל בְּרַעַד'. מוכרת הדגים יכולה אפוא להתעלם מן ההקשרים הקוסמיים והמטאפיזיים של הווייתה וכך להימנע מן ה'חגיגות' ומתוצאותיו ההרסניות של 'פרדוקס הצניעות' (שתיקה או איון); המשוררת, לעומת זאת, איננה יכולה להימלט מן ההקשרים הללו ומהשלכותיהם. על כן מוכרת הדגים איננה יכולה לשמש לה מודל אותנטי.

השימוש באפוסטרופה – הפנייה הישירה למוכרת הדגים – עשוי ללמד דווקא על הכישלון או על המלאכותיות המאפיינים את החיפוש אחר 'הסינתזה האנושית הגדולה', 'האומץ לחולין' או כל מושג דיאלקטי אחר; הרי מוכרת הדגים, הנמענת הישירה של השיר, פטורה מן הדיאלקטיקה של נאיביות וסנטימנטליזם, מתודעת נחיתות או עליונות ומן הבחירה בין אישור לשלילה של חייה או מן הצורך לתת להם ייצוג אמנותי. המעקף הרטורי שמאפשרת האפוסטרופה עלול אפוא לעורר בקורא מבוכה קלה בעצם חשיפת הקשר הבעייתי בין המוען לבין הנמען בשירה הלירית, כפי שמציין קאלר (Culler 1981, 135). המשוררת מכוננת כאן את מילותיה למי שאינה אמורה ואינה יכולה לשפוט אותה, למי שאינה יכולה לענות לה ולהמשיך במלאכת הדיאלוג. למעשה, הנמענת נעדרת מן השיר (כחלק מן הקונבנציה של האפוסטרופה), והיעדרות זו מעצימה את ההתרסה נגד עצם האפשרות ליצור קשר ממש עם נוכחות של מישהו או משהו.



## הכישלון/הניצחון הסינתטי של 'כאב שתי המולדות'

ההבהוב המתמיד של איכויות רגשיות וערכים מנוגדים לובש ופושט צורות שונות ומגוונות ביצירתה של לאה גולדברג, הן בעבודתה הספרותית הן בהגותה המובלעת או המפורשת. התופעה של הצגת שתי תפיסות עולם, פרשנויות או עמדות רגשיות העומדות זו כנגד זו אך יוצרות ביניהן דיאלוג – תופעה זו מתפתחת ומשתנה עם השנים, נוחלת הצלחות אך גם כישלונות. ניסיונותיה של גולדברג לייצר דיאלוגים בתוך הטקסט באמצעות ניגודיות היפרבולית מוכיחים כי 'הניגודים מתנגנים בקלות יתירה' או מייצרים ניסוחים אנטיטטיים מוכנים מראש בנוסח 'חלון שלי – חלום וקרע. / עולם שמת ומתריד', כפי שטוען ריבנר בביקורתו על שירי הספר שיבולת ירוקת העין (ריבנר 1980, 63).<sup>18</sup> תוצאותיו המוצלחות של הריצוד הנה ניכרות בשירים בנוסח 'ארנב-ברווז', אלו שקריאתם המתגמלת ביותר תוביל להבנתם כשירים המייצרים דיאלוג מיוסר בין 'הרגשות-עולם' ועמדות פרשניות מתחלפות מתוך שאיפה ל'התרה', לסינתזה או להכלה של ניגודים; על פי רוב מהלך זה אינו מתממש בשירים, כאמור, או שהוא מתממש בדרך בלתי צפויה, מוזרה וחלקית. כך נוצרים טקסטים מדויקים, מכמירי לב, המייצרים תנועה בין שני הלכי רוח, שני מכתמי נפש. אין זה מקרה שהמבנה הנאה להם ביותר הוא צורת הסונטה. גולדברג השתמשה בעיקר בסונטה האיטלקית הפטרארקית הבנויה משמונה טורים,

18 מעניין לראות את החיקוי הפרודי של מנגנון זה בשירו של דוד אבידן, 'אחת-עשרה סונטות סונטות, מדוגמות ופעילות':

הצבע המתוק בשצרי,  
הטעם המליח בבשרך.  
אתה בתוך גופי, בתוך עור.  
אתה דולק כמו נר בחשכה.

ואם תרצה, אהיה אשה שנייה.  
ואם תרצה מאד – אשה שלישית.  
אהיה לך אמה הבוכיה  
בבכי שלי, החרישית.

אתה תראה אותי פורחת לפניך  
כמו עץ רק בוער ולא אפל.  
ושנינו כאן בתוך המעגל

שיסגר עלינו בלפיתה,

כמו מות, כמו שנה, כמו חגישה,

כמו אשר אינסופי, כמו רצד קל. (אבידן 2010 [1981], 247)

כך גם בסיומים של שתי סונטות נוספות של אבידן שנכתבו כפרודיות על סגנונה של גולדברג: 'לא איש יבוא אלי ולא אשה, / לא בחמלה ולא ביד קשה' (שם, 246); 'אבל אתה יודע: לא היום. / וזה נפלא כל-כך וזה אים. / וזה הסוף וזה ההתחלה' (שם, 248).

אוקטבה, המחולקים לשני מרובעים במתכונת חריזה אחת, ואחריהם שישה טורים, ססטט, המחולקים לשתי שלשות במתכונת חריזה שונה. בחסות צורה מסורתית-קלאסית-חגיגית-סימטרית זו, שכבר הוכיחה את עצמה כיעילה בייצוג חגיגי של הקונפליקטים המרכזיים של התרבות המערבית – נפש-גוף, נצחיות-חלוף, חול וקודש – ביקשה גולדברג לטלטל את קוראיה בין בעיות לפתרונות, בין קביעות להפרכות.

בראיון לגליה ירדני אמרה גולדברג: 'מי שקרא את הסונטים שלי יודע שהשתמשתי בצורה הקלאסית הזו לשם מטרת בלתי קלאסיות בתכלית' (ירדני 1962). ייתכן כי בדברים אלו התכוונה המשוררת לומר כי באמצעות הסונטות היא יצרה מתח בין ההבטחה להכלת הניגודים לבין הפרתה של הבטחה זו, מעבר לבחירתה לוותר לפעמים על החריזה או לחרוג מן המבנה. כך, למשל, במחזור הסונטות המפורסם והשלם ביותר שלה, 'אהבתה של תְרוּזָה דִי מוֹן', שנכללה בספר ברק בבקר (1955), הפליאה גולדברג לשרטט מערכת מורכבת של ניגודים – הטירוף והדעת, התבונה ויצר הבשר, האידיאל והפיכחון, העליבות והשגב באהבה, העלבון וההתנשאות, השרירותיות וההכרח, הבבואה והמציאות – אולם האיזון המתבקש לעולם אינו מושג. סונטה יב, החותמת את המחזור, נפתחת בשורות: 'מֶה יִשְׂאָר? מְלִים, מְלִים כְּאֶפֶר / מֵאֵשׁ הַזֹּאת שֶׁבָּה לְבִי אֶפֶל, / מְחַרְפֵּתִי, מְקַל אֶשְׁרֵי הַדֵּל / רַק אוֹתִיּוֹת הַתְּתוּמוֹת בְּסִפְרִי' (גולדברג 1986, ב, 167). במבט ראשון נראות שורות אלו כ'סוף המשחק', כקינה על 'אידיאל שירי שהוגשם והועמד בספק' (שביר 1980 [1962], 118), אלא שהמשחק המורכב שמציע מחזור הסונטות, וכן הידיעה שתרוזה די מוֹן הבדיונית והמומצאת שרפה את שיריה, על פי דברי ההקדמה למחזור השירים, אינם מאפשרים לקורא לקבל את הסוף הזה כ'פתרון' למה שהתרחש במהלך השיר; זוהי למעשה פתיחה מחדש של השאלה בדבר הערך המיוחס לדברים ובדבר מידת התעתוע שיש בהם.<sup>19</sup> האם המילים נהפכו לאפר, כלומר נעלמו, או שמא אש החוויה, על שלל מוראותיה והשפלותיה המרטיטות, היא שהפכה לטקסט, יפה אך מיותר? האם הטקסט השירי הוא מה שנותר, ולכן המציאות 'פחות חשובה', או שמא המילים עצמן אינן יכולות להחליף את עושרה של המציאות, גם אם אין היא אלא 'אושר דל'?

ביצירתה של גולדברג טמון אפוא חשד אינטואיטיבי בפתרונות טרנסצנדנטיים, בד בבד עם תפיסה של עבודת השירה כחיפוש מתמיד אחר 'השלם' (על פי הגל או על פי רילקה), או אחר הסינתטי (על פי פייכטה), דרך דיאלוג או ריצוד בין שתי התנסויות או פרשנויות ה'נשתלות' ביצירה. שילוב זה מייצר את הייסורים המאפיינים את יצירתה והעולים בקנה אחד עם תדמיתה הציבורית. העונג האסתטי מן הטקסט, שמסורת שלמה עומדת מאחוריו, הוא המאפשר לייסורים הללו להפוך למופת שירי. במילים אחרות,

19 על מחזור הסונטות 'אהבתה של תרוזה די מוֹן' ראו הירשפלד 2000, 147-149; יגלין 2002, 53-54; טיקוצקי 2005. במאמרו של טיקוצקי ניתן למצוא הפניות למאמרים נוספים.

מצב הכלאיים שבו הנשמה מתנדנדת בין החלופות השונות מוביל לתסכול, לחרדה ואף לדיכאון, אך חוויית האבדן והחסר המתמיד היא המנוע הדרוש להמשך המעשה השירי, לחיפוש אחר אותו גשטלט הגדול מסך חלקיו. והנה, זוהי עוד 'דיאלקטיקה מהבהבת'. כדוגמה נפלאה לדרך שבה דווקא הכאב על אי-היכולת להגיע להכרעה נעשה לערך אתי הנושא משמעות תרבותית ניתן להביא את סירובה של גולדברג לבחור במשמעות אחת של המושג 'מולדת': המקום שאדם נולד בו, על פי ההגדרה המילונית, או ארץ-ישראל, על פי ההגדרה הציונית. בשיר 'אורן', השיר הראשון מתוך מחזור הסונטות 'אילנות', שנדפס אף הוא בספר ברק בבקר, גולדברג עושה אף יותר מכך: היא נעה בין הסירוב לטשטש את המחיר הכבד הכרוך באי-היכולת להחליף מולדת במולדת לבין הרצון לחפש מושג חדש, סינתטי, שיקהה את הכאב ויכיל את שתי האפשרויות.

#### אורן

כָּאן לֹא אֶשְׁמַע אֶת קוֹל הַקּוֹקֵה.  
 כָּאן לֹא יִחַבֵּשׁ הָעֵץ מִצְנַפֵּת שֶׁלֵּג,  
 אֲבָל בְּצֵל הָאֲרָנִים הָאֵלֶּה  
 כֵּל יְלֻדוֹתֵי שְׁקֵמָה לְתַתִּיָּה.  
 צִלְצוֹל הַמְּחַסִּים: הִיָּה הִיָּה — — —  
 אֶקְרָא מוֹלְדֹת לְמִרְחַבֵּי־הַשֶּׁלֶג,  
 לְקִרְתֵּי יִרְקֵק כּוֹבֵל־הַפֶּלֶג,  
 לְלִשׁוֹן הַשִּׁיר בְּאֶרֶץ נְכָרִיָּה.  
 אוֹלֵי רַק צְפָרִי־מִסַּע יוֹדְעוֹת —  
 כְּשֶׁהֵן תְּלוּיֹת בֵּין אֶרֶץ וְשָׁמַיִם —  
 אֵת זֶה הַכָּאב שֶׁל שְׁתֵּי הַמוֹלְדוֹת.  
 אַתְּכֶם אֲנִי נִשְׁתַּלְּתִי פְּעָמִים,  
 אַתְּכֶם אֲנִי צְמַחְתִּי, אֲרָנִים,  
 וְשָׂרְשֵׁי בְשָׂנֵי גּוֹפִים שׁוֹנִים. (גולדברג 1986, ב, 143)

השיר פותח במבנה לוגי ובהיר מאוד: הישיבה בצל האורנים מזכירה למשוררת את ילדותה, וכך היא יכולה לחוות אותה גם 'כאן', בארץ-ישראל. לדגע נדמה כי העולם הישן אבד לחלוטין, אך לא כך הדבר; הוא ממשיך להתקיים בצלם של האורנים הארץ-ישראליים (שרובם נשתלו, אגב, בידי הקרן הקיימת לישראל). הביטוי ההיפרבולי 'קמה לתחייה' עלול להיתפס כהגזמה גרידא או כביטוי כבול המתאר את תחיית הזכרון, אולם הוא גם מרמז על מופדכותה של תזה מנחמת זו. האנפורה 'כאן' משמשת הן לחיזוק התזה הן להתרסה נגדה. המשוררת יודעת בבירור היכן היא נמצאת, והיא אף יודעת כי שום

פנטזיה או העלאה באוב לא תשנה עובדה זו. על פי חוק הסתירה, אי־אפשר להיות גם 'כאן' וגם לא 'כאן'.

הבית השני מתחיל בצליל מוזר, לא קיים, ובתמונה המציירת אווירה פנטסטית לצד המציאות הנוכחת. כמו במקרים רבים אצל גולדברג, מציאות זו נתפסת כיותר מדי מציאות: 'צִלְצוֹל הַמְּחַסִּים: הִיָּה הִיָּה! האם מישהו שמע צלצול מחסים? איזה צליל יש לצלצול כזה? אכן, הדבר הוא בגדר 'הִיָּה הִיָּה'. דומה כי המשוררת שואלת: 'את מי את מרמה בסניגטות המופרכות שלך? באפשרות של גם וגם?'. בהמשך הבית מתחולל ריקוד מוזר בין מציאות לפנטזיה, בין חולין לחגיגות. בשני הטורים הבאים נדמה כי מתרחש אקט ברור של בחירה: 'אֶקְרָא מוֹלְדֵת לְמֶרְחֵב־הַשְּׁלֵג, / לְקֶרֶח יֶרְקֶק פּוֹבֵל־הַפֶּלֶג'. המולדת היא שם, לא כאן, אולם מיד מתרחש מפנה נוסף: 'לְלִשׁוֹן הַשִּׁיר בְּאֶרֶץ נִכְרִיָּה'. הטקסט מייצר שני פירושים ושניהם עשויים להתקבל על הדעת, כפי שמיטיב לתאר דורי מנור:

מהי אותה 'ארץ נוכריה' ומהי 'לשון השיר'? האם הארץ הנוכריה היא ליטא של ילדותה ולשון השיר היא העברית שאומצה בסוף הילדות? ואולי ההיפך הוא הנכון? שמא הארץ הנוכריה היא ישראל (ארץ שקול הקוקיה אינו נשמע בה ושעציה אינם חובשים מצנפת שלג, כלומר ארץ אשר אין בה תוקף פיו לזכרונות הילדות), ולשון השיר, לפיכך, אינה העברית, אלא שפת האם שבצילייה מתנגנת השירה האינטימית ביותר? (מנור 2006).

מנור אף מוצא פתרון להיטלטלות הבלתי נעימה הזאת בין שני הפירושים: 'בסופו של חשבון דומה כי גולדברג מבקשת להגדיר את מולדתה האמיתית לא כמקום קונקרטי אלא כמרחב מטאפיזי. המולדת לדידה היא לשון השידה עצמה [...] מולדת של השירה כ"לשון בתוך לשון", כהגדרתו הקלאסית של ואלרי' (שם).<sup>20</sup>

האומנם כך הדבר? זוהי אפשרות אחת, כמובן, אך אם אכן המולדת של גולדברג היא מולדת על־זמנית ואל־גיאוגרפית, אקסטריוטוריאליט וטרנסצנדנטלית, מדוע הכאב, 'הַכָּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמוֹלְדוֹת', קשה מנשוא? ברות הדברים שנאמרו במאמר זה ניתן לטעון כי זהו הכאב של אי־האפשרות לבחור בין 'ארץ' ל'שמים', כאב ה'פעמיים', ששום מכתם יפה כמו 'וְשָׁרְשֵׁי בְּשָׂנֵי נוֹפִים שׁוֹנִים' לא יוכל להכילו.

לאה גולדברג הייתה 'עוורופייסקיה צברה', צברית אירופית, כך כינה אותה משה בילינסון, לדברי דב סדן, בשל היעדר ציטטות מן הספרות העברית בספר מכתבים מצטיעה מדומה.<sup>21</sup> את הכינוי הבלתי מחמיא הזה, שנאמר בהקשר שלילי, מימשה

20 השיר 'אורן' זכה לפרשנות מקיפה בספרו של מיכאל גלזמן (Gluzman 2003) ובמאמרה של נטשה גורדינסקי (Gordinsky 2005), וכן במבוא שכתב עוזי שביט לדרך של מכתב שירי לאה גולדברג בסדרת 'עם הספר' (שביט 2008). במסגרת זו לא אוכל לדון במשמעויות השונות של השיר ובפרשנויות השונות של קודמי.

21 על פרשה זו ועל סירובה של גולדברג לבחור בין הספרות העברית ל'ספרות העולם' ראו מאמרו של יורם ברונובסקי משנת 1974, 'הצברית של הספרות הרוסית' (ברונובסקי 2006, 20-24).

גולדברג, כהרגלה, באמצעות מתן ערך חיובי, מורכב וחמקמק שאולי יאה לו האמרה המיוחסת לרבי מקוצק: 'אין שלם כלב שבור'. הביטוי 'כאב שתי המולדות' מגלם גם את סוד 'הפשטות השנייה', או 'פשטות מסדר שני'<sup>22</sup>, שכל כך מעט יוצרים מסוגלים להגיע לדרגתה, כלומר אותה פשטות המושגת אחרי ככלות הכול. אולי כאן טמון סוד השרידות והפופולריות של יצירתה של לאה גולדברג, אחת המשוררות העבריות הנקראות ביותר בימינו. בסופו של דבר, השאיפה להגיע לסינתזה בין הניגודים הטבעיים והמלאכותיים בחיים, בתרבות ובספרות מועדת לכישלון, והיא עשויה להיחווה כ'סתם' כאב אנושי פשוט, תוצאה של ביוגרפיה מסוימת מאוד.

## ביבליוגרפיה

אבידן, דוד

2010 (1981): דוד אבידן: כל השירים, כרך ג, עריכה: ענת ויסמן ודוד וינפלד, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, בני ברק וירושלים.

בן-אביגדור (אברהם לייב שלקוביץ)

1980 (1891): סיפורים, הוצאת דוד רכגולד, תל אביב.

בן-יצחק, אברהם

1992: כל השירים, עריכה ואחרית דבר: חנן חבר, 'הספריה החדשה לשירה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

ברודסקי, עדה

1994: ריינר מריה רילקה – דרכו של משורר, שני כרכים, כרמל, ירושלים.

ברונבסקי, יורם

2006: ביקורת תהיה: רשימות על שירה, פרוזה ומסה בספרות העברית, עריכה ואחרית דבר: דוד וינפלד, כרמל, ירושלים.

בר־יוסף, חמוטל

2005: 'לאה גולדברג והשיר העממי הליטאי', בתוך: אבנר הולצמן (עורך), ממרכזים למרכז: ספר גורית גוברין, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, עמ' 437-459.

22 תורה לעמוס עזו על הביטוי 'פשטות שנייה'.

ברנר, יוסף חיים

תשל"ח (1904): יוסף חיים ברנר: כתבים, כרך א, הבאה לדפוס: מנחם דורמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

גולדברג, לאה

תרצ"ה: טבעות עשן, יחדיו, תל אביב.

1944: מביתי הישן, ספרית פועלים, מרחביה.

1972 (1952): 'פגישה עם משורר (על אברהם בן-יצחק סונה)', בתוך: כתבי לאה גולדברג, כרך ד: פרוזה, ספרית פועלים, תל אביב, עמ' 325-375.

1976: האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותינו החדשה, עריכה: א"ב יפה, ספרית פועלים, תל אביב.

1986: שירים, מהדורה חדשה ומתוקנת, שלושה כרכים, עריכה: טוביה ריבנר, ספרית פועלים, תל אביב.

2008: שירי אהב"ה וזה"ב: הסונטות של לאה גולדברג, עריכה: עפרה יגלין, אחרית דבר: עפרה יגלין וגדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, בני ברק.

2009: גערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1923-1935, עריכה: יפעת וייס וגדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.

2010: אברות (מוקדש לאנטוניה): רומן גנוז, עריכה ואחרית דבר: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.

גומברייך, א"ה

1988 (1959): אמנות ואשליה: הפסיכולוגיה של הייצוג התמונתי, תרגום: דפנה לוי, כתר, ירושלים.

הופרט, שמואל (עורך ומנחה)

1970: 'בשבילי הספרות – עם הלילה הזה: שלושים יום למות גולדברג, משוררים משוחחים על שירתה', שיחת רדיו, משתתפים: אברהם שלונסקי, דן פגיס, ט' כרמי, טוביה ריבנר, קול ישראל, 4.2.1970.

הירשפלד, אריאל

2000: 'על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג', בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, עמ' 135-151.

ויסמן, ענת

2000: 'הממאר כפולמוס', בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם

משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, עמ' 74-94.

וך, נתן

1980 (1959): 'ראית את הגשם? אנחנו שקטים', בתוך: א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה, עם עובר, תל אביב, עמ' 70-79.

חבר, חנן

1993: פריחת הרומיה: עיונים בשירת אברהם בך יצחק, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

טיקוצקי, גדעון

2005: "מחלוני וגם מחלונך": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג, עלי-שיח 53, עמ' 69-83.

יגלין, עפרה

2002: אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

ידדני, גליה

1962: שיחות עם סופרים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 120-132.

מירון, דן

1999: 'האומץ לחולין וקריסתו – על "טבעות עשן" מאת לאה גולדברג כתחנת-צומת בהתפתחות השירה העברית המודרנית', האדם אינו אלא... – חולשת-הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה, זמורה-ביתן, תל אביב, עמ' 309-388.

מנור, דורי

2006: "זה הכאב של שתי המולדות": הרהורים על לאה גולדברג במלאת 95 להולדתה, מעריב, 'המוסף לשבת', 26.5.2006.

מסינגר, אביב (עורך)

2008: חלומות שמורים: הספר השלם לשירי ערש עבריים, כנרת – בית הוצאה לאור, תל אביב.

**פיכמן, יעקב**

1980 (1935): 'משוררת חדשה', בתוך: א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירתה, עם עובד, תל אביב, עמ' 38-40.

**פישלוב, דוד**

2000: 'לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן', בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, עמ' 48-60.

**פרי, מנחם**

1968/9: 'השיר המתהפך, על עקרון אחד של הקומפוזיציה הסמנטית בשירי ביאליק', הספרות א: 3-4, עמ' 607-631.

**ריבנר, טוביה**

1980: לאה גולדברג: מונוגרפיה, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**שביד, אלי**

1980 (1962): 'אל השיר – וממנו והלאה', בתוך: א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירתה, עם עובד, תל אביב, עמ' 9-118.

**שביט, עוזי**

2008: 'לאה גולדברג: מבחר שירים – מבוא', בתוך: לאה גולדברג, מבחר שירים, סדרת עם הספר, משכל, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב, עמ' 9-18.

**Bakhtin, M.M**

1986: *Speech Genres & Other Late Essays*, translated by Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin.

**Culler, Jonathan**

1981: 'Apostrophe', *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 135-154.

**Gluzman, Michael**

2003: *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, Stanford, California.

**Gordinsky, Natasha**

2005: "'Homeland I Will Name the Language of Poetry in a Foreign Country': Modes of



Challenging the Home/Exile Binary in Leah Goldberg's Poetry", in: *Leipziger Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur*, Vol. III, Munich 2005, pp. 239-254.

**Peterson, M.A., Kihlstrom, J.F., Rose, P.M. and Glisky, M.L.**

1992: 'Mental Images Can Be Ambiguous: Reconstructions and Reference-frame Reversals', *Memory & Cognition* 20:2, pp. 107-123.

**Wittgenstein, Ludwig**

1953: *Philosophical Investigations*, edited by G.E.M. Anscombe and R. Rhees, translated by G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford.

# ספר שיריה של לאה גולדברג על הפריחה כפלימפססט

גדעון טיקוצקי

ספר שיריה של לאה גולדברג על הפריחה ראה אור בפברואר 1948, כשלוש שנים לאחר סיום מלחמת העולם השנייה וכשלושה חודשים לפני הקמת המדינה, בעצם ימי מאבק הדמים לעצמאותה. רוב שיריו נכתבו לאחר מלחמת העולם, אולם נכללו בו גם שירים שנכתבו בתחילתה. הספר עומד אפוא בצומת היסטורי: שיריו נוצרו בשנים שהיו מן הגורליות ביותר במאה העשרים. לכאורה, העובדות הללו משניות להבנת הספר, משני טעמים. הטעם הראשון הוא שבשירי הספר מפעמת רוח הסימבוליזם, אשר חתר, כידוע, לעקירת השיר מן ההקשר ההיסטורי-מיידי שלו ולהעתקתו אל משמעות אוניברסלית ועל-זמנית. לא בכדי אין בשולי השירים בספר שלפנינו (כבשירת גולדברג ברובה המכדיע) תאריכים או מקומות. ציון הפרטים הללו רוח ברומנטיקה – גְּתָה מצווה על אקרמן, המשורר יר-ימינו, לציין מתחת לכל שיר את יום חיבורו משום שהדבר יפה 'לשמש גם מעין יומן לכל אשר איתך' (אקרמן 2000, 29) – וזאת מתוך תפיסה שראתה בשיר פיסת מציאות או תיעוד לנפש האמן ברגע נתון. הטעם השני הוא שבתחילת המלחמה, בדשימה שנשאה את הכותרת 'על אותו הנושא עצמו' ועוררה פולמוס בקריית ספר העברית, הכריזה גולדברג שלא תכתוב 'שירי מלחמה', כלומר שתימנע מייצוג ישיר של המלחמה בשירתה ותמשיך לכתוב שירים סימבוליסטיים ברוחם (גולדברג 1939ב).<sup>1</sup> כחסידה נלהבת של הגישה שדגלה ב'אמנות לשם אמנות', בעיקר בתחילת דרכה, ייצגה גולדברג קו מודרניסטי-קוסמופוליטי נועז בספרות העברית, שעד אז הייתה ברובה שלוחה של האידיאולוגיה הציונית וקידשה את ההיאחזות בארץ ואת עבודת האדמה. ואכן, גולדברג התבלטה כאמנית אינדיווידואליסטית בחברה שהייתה גברית-קולקטיביסטית ביסודה ושקועה עד למעלה ראש ב'בניין אומה'.

למרות שני הטעמים הללו, אי-אפשר לקרוא את הקובץ על הפריחה שלא על רקע זמנו. לכוחות החיצוניים שפעלו על הספר הייתה משמעות כה רבה עד שהם שינו מעיקרם את נתוני היסוד שלו: המלחמה מנעה מגולדברג להמשיך בקו המשתבלל של 'אמנות לשם אמנות' וקידבה את שיריה אל תקופתם. הספר הזה הוא אפוא מקרה-מבחן מרתק למתח שבין השירה לבין הזמן, בין האסטיקה לבין ההיסטוריה.

1 על הפולמוס ראו בעיקר אצל ריבנר 1980, 69-75; יפה 1984, 98-108; יגלין 1997, 111-116; חבר 2000, 116-120 (ובנוסף מקוצר מעט: חבר 2001, 40-41); דורמן 2001, 138-151, 161; שביט 2007, 10-19; גורדינסקי 2009, 148-151.

כמבוא להבנת העולם הרחני של גולדברג, כפי שהוא משתקף בשירי על הפריחה, עשויים לשמש דבריו של הסופר האוסטרי-יהודי סטפן צווייג כפתח ספרו העולם של אתמול: זיכרונות של בך אירופה. אף על פי שצווייג היה מבוגר מגולדברג בדור שלם (הוא נולד ב־1881, היא ב־1911), הוא חווה על בשרו, כמוה, את שתי מלחמות העולם ואת השבר הגדול של התרבות האירופית ההומניסטית. שניהם גדלו על ברכי התרבות הזאת והעריצו אותה, ושניהם עמדו נדהמים לנוכח חורבנה. עם עליית הנאצים לשלטון נאלץ צווייג לגלות מאוסטריה ונרד ללונדון, לארצות הברית ולברזיל, שם התאבד בפברואר 1942. זמן קצר קודם לכן השלים את כתיבת זיכרונותיו. כך כתב בהם, בין השאר:

לאו דווקא על גדולי יסופר, אלא על גורלו של דור שלם – הדור שלנו, שנשא מטען גורלי שלא נשא אולי דור אחד במרוצת ההיסטוריה. כל אחד מבינינו, גם הקטן והדל, נודעו עד מעמקי ישותו על ידי התפרצויות הגעש, שפקרו כמעט ללא הפוגה את ארמת אירופה. [...] המכורה שבחר לבי, אירופה, אבדה לי, לאחר ששלחה יד בנפשה וביתרה עצמה בפעם השנייה במלחמת אחים. על כורחי הייתי עד לתבוסה שאין נוראה ממנה של התבונה, ולניצחון הפרוע ביותר של החייתיות בכרוניקה של הימים. [...] בפרק הזמן הקצר, מאז בצבצה חתימת-זקני ועד שהתחיל להאפיר, ביובל שנים זה, נתרששו יותר תמורות וגלגולים קיצוניים משנתרחשו בעשדה דורות. [...] נגזר עלינו לחוות כמות מאורעות, שכרגיל ההיסטוריה מחלקת אותם בחסכנות, פעם לארץ אחת ופעם למאה אחת. [...] מה לא דאינו, לא חווינו, לא כאבנו? חרשנו מאל"ף עד ת"ו את הקטלוג של כל האסונות האפשריים (ועדיין לא הגענו לעמוד האחרון). [...] בין היום הזה שלנו, לבין האתמול והשלשום, נתמוטטו כל הגשרים (צווייג 1982, 7-9).<sup>2</sup>

למקרא הדברים האלה בפרווה מהדהדים צירופיה השיריים של גולדברג על 'עֲדֵי הַתְּבַעְרָה' ו'הַלּוּמִי הַפְּחָד' מן הספר על הפריחה (ב, 29),<sup>3</sup> ועל דרך הניגוד, גם שורה אופטימית שכתבה בצעירותה, שנים לפני מלחמת העולם השנייה, בספר ביכוריה טבעות עשן, שראה אור בשנת 1935: 'יְשָׁרִים וְגִבְהִים הַגְּשָׁרִים בֵּין אֶתְמוֹל וּמָחָר' (א, 53). שורה כזאת ודאי לא ניתן היה לכתוב לאחר קו השבר שחרצה המלחמה בהיסטוריה ובביוגרפיה של בני הדור ההוא.

צווייג אינו רק מקונן על הגורל שהתאכזר אל דורו. בהמשך נוסף לדבריו ממד מפתיע:

ההצלחה האירה פניה יותר לדור יהודי וסבי, והם חיו את חייהם בקו ישר וברור, מראשית עד סוף. אף על פי כן, איני יודע אם אני מקנא בהם. הר קלוש בלבד הגיע אליהם מהמדידות האמיתית שבחיים, מהמוזמות של הגורל ומכוחותיו, ולמעשה חיו ליד המשברים והבעיות המרטשים את הלב, אבל מרחיבים אותו בו־זמון! כל שעה בשנותינו הייתה קשורה בגורל העולם. אבל דבר לא ניתן לנו במתנה. שילמנו את מחיר הכול במלואו (צווייג 1982, 31).

2 כאן ובהמשך, כל ההדגשות במקור, אלא אם כן מצוין אחרת.

3 מכאן ואילך, מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים כולם למהדורת כל שירי לאה גולדברג בעריכת טוביה ריבנר (גולדברג 2000).

הדואליות הזאת של קינה בצד התפעמות ('המשברים והבעיות המרטשים את הלב, אבל מרחיבים אותו ב־כּוּזְמָן!') מאפיינת רבים משירי על הפריחה, והיא באה לידי ביטוי בשורות כגון 'זבְּכֻלֹּתַי הָיִיתִי מְאַשְׁרֶת' (א, 47), בכותרת מחזור השירים 'הגיהנום המאושר' (א, 73-76), בצירוף 'וְזָעָה מְאַשְׁרֶת' (ב, 93) ועוד. אוקסימורונים אלה רווחים בספר שלפנינו ומייצגים מהות דואלית עמוקה, המשתקפת גם בשם הספר. בקריאה ראשונה מתפרש השם כאופטימי מעיקרו, שהרי לפריחה גלוות בהכרח קונוטציות חיוביות, אבל בקריאה נוספת מתברר שהמילה 'פריחה' נתונה כאן בתבנית של אלגיה קלאסית – 'על הפריחה' (כמו, לדוגמה, באלגיה 'על החולף' של המשורר הגרמני הוגו פון הופמַנְסְטַל, שזיכר כאן בקצרה).<sup>4</sup> בנוסף על כך בדי ששם הספר מתכתב עם שירו האלגי של ביאליק 'על השחיטה', שנכתב בעקבות פוגרום קישינב ב־1903. אחיזתאומו של 'על השחיטה' הוא השיר 'בעיר ההרחה', שנכתב באותם ימים ובאותן נסיבות. הדובר ב'עיר ההרחה' מתריס כנגד הטבע על שהוא ממשיך להפגין את יופיו כאילו לא אירעו כל הזועות המתוארות בשיר: 'וְלִבְּבוֹ הַשְּׂמִים לִנְגֵדֶךָ וְזִלְפוֹ בְּאֶפֶךָ בְּשָׂמִים, / [...] / כִּי־קָרָא אֲדָנִי לְאֵיבִי וְלְטֹבֵחַ גַּם־יָחַד: / הַשְּׂמֵשׁ יָרְחָה, הַשֶּׁשֶׁה פָּרְחָה וְהַשְּׁחֹטֵט שָׁחַט' (ביאליק 2004, 254). גם בספרה של גולדברג על הפריחה קיים ניגוד מתמיד בין הפריחה לבין המוות, וגם כאן בנסיבות היסטוריות, אבל ניגוד זה מקבל משנה חשיבות ומוצב כבסיס הפילוסופי והאסתטי של הספר.<sup>5</sup>

## על הפריחה ועל הקמילה, על הסימבוליזם ועל הרומנטיקה: לאה גולדברג ואברהם בן־יצחק

זמן קצר לפני מותו ביקרה גולדברג את המשורר הנערץ עליה אברהם בן־יצחק (זוֹנָה) בסנטוריום שבו אושפז. גולדברג ביקשה להסיח את דעתו של בן־יצחק מייסורי מחלתו הממארת וסיפרה לו על מראָה מרהיב שנגלה לה בדרכה אליו – פריחת עץ יקרנדה סגול מעל לגג אדום של איזה בית, 'והפריחה הייתה כה קלה ורעננה', תיארה באוזניו, נפעמת, 'כעשן כחלחל בשמיים חיוורים שלאחר שקיעה'. בן־יצחק השחפני חייך תחילה למשמע הדברים האלה והתפעל מיפי הפריחה, אולם אז לבשו פניו לפתע צורה של סבל גדול והוא הפטיר: 'כן, זה נורא: ככל אשר תגדל הפריחה, כן תגדל גם הקמילה שאחריה'. 'ואני ידעתי', מספרת לאה גולדברג בזיכרונותיה, 'כי זוהי אחת מפגישותינו האחרונות' (גולדברג 2009, 15).<sup>6</sup>

4 על פי פירושו של עוזי שביט לשמו של מחזור השירים 'על הנוק שבעישון', וראו בתוך גולדברג 2008, 17, וכן אצל ריבנר 1980, 227, הערה 268; יגלין 1997, 89-90.

5 במקום אחר ראוי לעמוד גם על הזיקות שבין על הפריחה לבין על מלאת, ספר שיריו של אברהם שלונסקי שראה אור באוגוסט 1947. תודתי לעוזי שביט על הבחנתו זו.

6 לקראת סיום הספר פגישה עם משורר שב ונזכר עניין הפריחה והקמילה בהקשר אחר: 'פעם אחת דיבר עמי קשות על אחד השירים שפרסמתי בעת ההיא. [...] החל להוכיחי, שאני עושה שגיאה באותו

השיחה בין שני האנשים הנמצאים איש עם חיו משני עברי הזמן – היא אישה בת שלושים ותשע שאמנם כבר חוותה סבל רב אבל כל החיים עוד לפני, והוא אדם כבוי בן שישים ושבע על ערש דווי – היא שיחה על החיים והמוות, על החיים שבכוחם להתנגד לרגע אחד למוות (היופי שבפריחה) ועל המוות המצוי בתוך החיים (הקמילה הגלומה מראש בפריחה). ברובד נסתו יותר זו שיחה בין שתי אסכולות אמנותיות: הרומנטיקה והסימבוליזם. במסתה 'הערות לאסתטיקה של הסימבוליזם' השוותה גולדברג יצירות משני הזרמים האלה והבחינה במקום השונה שתופס בהן המושג 'תהום'. ביצירות רומנטיות רבות, קבעה גולדברג, האמן נמשך אל התהום ואפילו יורד אליה אולם הוא תמיד חש חובה לעצמו לעלות ממנה 'ולגלות מחדש את השמים הנצחיים מעלינו', ואילו בשירת בודלר ויוצרים סימבוליסטים אחרים, 'התהום היא על פי רוב צלילה גמורה בתוך מעמקים שאין חוזרים מהם, ופעמים זוהי גם הדרך אל האין' (גולדברג 1977, 64-65). גם מושג ה'יפה' מבדיל בין שני הזרמים, טענה המשוררת. אמנם בשניהם שמור מקום של כבוד להערצת היפה, אך בשעה ש'הרומנטיקן מעמיד את היפה מול התהום ככוח אנטיגוניסטי', הסימבוליסט מתפתה אחר היופי החושני וצולל באינסוף. כראיה לדבריה היא מזכירה את זעקתו של דוסטויבסקי, 'היופי יציל את העולם', ומעמתת אותה עם דברי בודלר בשירו 'הימנן ליופי' על כך שאחת היא לו אם היופי בא מן השמים או מן התהום, כל עוד 'מפליצת אדירה נוראה, תמימה' זו פותחת עברו את הפתח לאינסוף (שם, 66-67). אם כן, בשיחתה עם בן-יצחק מחזיקה גולדברג בעמדה רומנטית ביסודה ותופסת את היופי, את הפריחה, כתבל הצלה (זמני, כמובן) מתהום המוות, ואילו בן-יצחק, כדרך הסימבוליסטים, נסחף עם היופי אל התהום.

לדיאלוג בין גולדברג לבין בן-יצחק על הפריחה ועל הקמילה, על שלל משמעויותיו, קדם מונולוג שעל שמו קרוי הספר שלפנינו. הכוונה למחזור השירים 'על הפריחה' שגולדברג פרסמה בסוף שנת 1940.<sup>7</sup> בראש המחזור מתנוססת הקדשה לבן-יצחק, ובאחד משיריו, שיר ז, מתוארת דמותו, ככל הנראה. והנה, במונולוג זה, שקדם בעשור לשיחתם, גולדברג מגלה דווקא נטיות סימבוליסטיות מובהקות (ברייסוף 2000), הניכרות בין השאר

שיר, בראותי בטבע רק את השמחה שבו. הוא דיבר על החד-פעמיות של כל פרח, על הקמילה, על הטרגי שביופי הזה של הפרחים, שאין לו שום אמצעי להכיר את עצמו. ולמחרת קיבלתי זר פרחים, ז'יפסופיליה לבנה [...] (גולדברג 2009, 67-68).

7 המחזור פורסם בקובץ 6 פרקי שירה שראה אור בספרית פועלים בעריכת שלונסקי, לצד יצירותיהם של רפאל אליעזו ('שלושה קולות'), נתן אלתרמן ('שיר ארבעה אחים', מתוך 'שיר עשרה אחים'), יוכבד בת-זרם ('בשולי הימים'), אלכסנדר פן ('ברקיע השביעי', פרשיות מאהבה ואהבות) ושלונסקי עצמו ('שירי הלחם והמים'). בקובץ לא צוינה שנת הפרסום. ניתן לתאריך את מועד צאתו לאור לפי יומניה של לאה גולדברג – 10 בינואר 1941 שיתף אותה בן-יצחק ברשמיו למקרא הקובץ (גולדברג 2005, 271) – וכן לפי מודעות בביטאון הסומר הצעיר, שהקובץ חולק כמתנה למנוייו: ב-27 בנובמבר 1940 פורסמה שם מודעה המכריזה כי ניתן להשיג את הקובץ 5 פרקי שירה (כך במקור; בפירוט שמות המשתתפים לא נזכר אז שמו של רפאל אליעזו).

בדרך המיסטית שבה מתואר האהוב – כאמור, אולי בן־דמותו של בן־יצחק – ככזה ש'פ'ל הפוכים יורדים לפרות / בְּדוּמֵית יָדִיד הַהוֹזוֹת' (ב, 27). היופי צולל אפוא אל התהום.

## גולדברג ובלוק בין בן־יצחק לשלונסקי

במקביל לכתובת אחדים משירי על הפריחה העמידה המשוררת עם אברהם שלונסקי את שירת רוסיה, אסופה מקיפה, ראשונה מסוגה בשירה העברית, של תרגומים מיצירת משוררי 'דור הכסף' ברוסיה. לשניהם שימשה עריכת האנתולוגיה מפלט מהשיתוק היצירתי שאחו בהם עקב המלחמה (אצל שלונסקי, האלם – זו הייתה כותרת אחד השירים היחידים שפרסם בשעת המלחמה – היה מובהק יותר משהיה אצל גולדברג, שבכל זאת המשיכה לפרסם שירים, אם כי במספר נמוך בהרבה מכפי שפרסמה בעבר).<sup>8</sup> התקנת התרגומים ועריכת הספר גם סייעו לשניהם להמשיג את התווה ובוהו של זמנם באמצעות שירה שהתחברה בתקופה קודמת של חוסר ודאות – ימי המהפכות ברוסיה ומלחמת העולם הראשונה.<sup>9</sup> על דקע זה יש לקרוא את דברי השניים בהקדמה לספר, שראה אור במאי 1942 ועד מהרה הטביע חותם ייחודי בתרבות הארץ־ישראלית והישראלית:<sup>10</sup>

הארכנו את הדיבור על שירתו של בלוק. הבמקרה? הנה קבענוה כחוט השדרה בספר הזה, בזכות צידופה המיוחד שיש בו כדי לסמל את השירה בכללה – כל שכן את השירה הרוסית המקובצת בזה. זהו הגיגון. זהו השורש [...]. הדבר הראשון אשר קירב את בלוק אל התקופה היה רגש המורא הגדול. פחד מפני נחוש הפורענות – הוודאית באותותיה, המוחשית בקירובה (= בהתקרבותה) הנושף ובא (שלונסקי וגולדברג 1942, 147).

'הארכנו את הדיבור על שירתו של בלוק. הבמקרה?'. דומה שלא במקרה. גולדברג מספרת בזיכרונותיה על אברהם בן־יצחק על אודות מעורבותו העקיפה־אך־חשובה בעריכת שירת רוסיה (מעורבות הבולטת בייחוד על רקע אישיותו ההימנעותית), ובאותו הקשר היא מציינת שהוא 'אהב את בלוק' ומצטטת את דבריו: 'עד כמה שיכול אני לדון, היה הוא האריאל של השירה הרוסית' (גולדברג 2009, 64-65). ודאי גם היא הופתעה לשמע הדברים האלה מפי בן־יצחק, שלא ידע רוסית והיכרותו עם השירה הרוסית, כל כמה שהייתה רחבה, באה מכלי שני – באמצעות מכרים דוסיים אחדים ובזכות קרבת השפה

8 בשנים 1941-1944 פרסמה גולדברג כארבעים שירים חדשים בלבד – מספר המשתווה ליבול השירי שלה בשנת 1938 לבדה או בשנת 1939, עד פרוץ המלחמה. להרחבה על כך ראו טיקוצקי 2009, 198; גורדינסקי 2009, 147-148. שירו של שלונסקי 'אלם' נדפס בביטאון השומר הצעיר 9, 1939.11.9, וראו שלונסקי 2002, ב, 15.

9 דיווח על הופעת הספר נמסר במדור 'בספרות ובאמנות' של העיתון רבר, 4.5.1942, עמ' 4.  
10 בעיקר בשירת 'דור הפלמ"ח'. על מעמדו הנפלה של הספר ראו, בין השאר, דברי משה דור בסוף המהדורה הפקסימילית של שירת רוסיה מ־1983 (דור 1983, 201-203) ודברי חיים גורי בתוך ברעם 2007, וכן ברונובסקי 2006, 74-79.

הפולנית לרוסית (שם, 63). בין כך ובין כך, בן-יצחק, המשורר הוותיק והנערץ עליה כעת, נתן לגולדברג לגיטימציה מפתיעה לשוב אל מי שהיה שנים ארוכות בצעירותה המשורר האהוב עליה מכל משודדי העולם. בן-יצחק היה עבודה 'מחזיר אהבות קודמות'. בלוק היה אפוא, למשך תקופה קצרה בתחילת שנות הארבעים, הנקודה שבה נפגשו שלונסקי, גולדברג ובן-יצחק, אבל זה היה מפגש מדומה וקצר מועד, כי בלוק של שלונסקי היה שונה מאוד מבלוק של גולדברג ובן-יצחק. גולדברג, וקרוב לוודאי גם בן-יצחק, תפסו את בלוק בעיקר כסימבוליסט והעדיפו את שירתו המוקדמת, בשעה שעבור שלונסקי היה בלוק בעיקר משורר המהפכה – בלוק המאוחר, המשורר שכתב את 'סקיתים' ו'שנים עשר'.<sup>11</sup> בלוק מסמן אפוא גם את נקודת המעבר של גולדברג, בעצם ימי חיבור על הפריחה, מאזור ההשפעה הרוסי-שלונסקאי אל אזור ההשפעה הגרמני-בן-יצחקי.

בן-יצחק, שגלה מאוסטריה בקיץ 1938 בעקבות ה'אנשלוס' והשתקע בירושלים, נעשה עד מהרה לדמות הדומיננטית בחייה של גולדברג. 'פגישה זו הפכה את חיי על פיהם', כתבה ביומנה (גולדברג 2005, 276). עם בואו ארצה קיבל אותו טורים, כתב העת של חברת היוצרים המודרניסטים 'חדיו', בראשותו של שלונסקי, בברכה חמה. לכאורה, בן-יצחק היה בשר מבשרם של משוררי 'חדיו' ומעין 'אב שירי' עבורם, מי שכבר שנים רבות לפניהם כתב בנוסח הקרוב ללבם. אלא שעד מהרה סר חנו מעליהם.<sup>12</sup> בספרה פגישה עם משורר, שראה אור לראשונה בשנת 1952, העידה גולדברג:

לא פעם אחת בלבד שמעתי מפי רבים: 'יכי מה הוא חושב לו, באמת... / מה הוא מעמיד פנים של אריסטוקרט!...' / 'מי הוא, שהוא כך?!' [...] נכונה אני להישבע, שאיש מאלה אשר דיברו

11 תודתי לעוזי שביט על הבחנה חשובה זו. באסופה, המחזיקה מאה ושישים עמודי שירה לערך, הוקדשו עמודים ספורים לכל משורר, למעט שניים – מ'קובנסקי' (עשרים עמודים) ובלוק (עשרים ושישה עמודים). ודוק: מתוך אחד עשר שיריו של בלוק שנכללו בקובץ, רק אחד תורגם בידי גולדברג, למרות קרבת הנפש הגדולה שחשה לשירתו. אחת הסיבות לכך היא שכמה משיריו של בלוק כבר תורגמו בעבר בידי שלונסקי, ראו אור בכמות שונות וכונסו כאן לראשונה.

12 ישראל זמורה, מאנשי החבורה, כתב ביומנו: 'אמש הביא ליפשיץ את ד"ר ז'ננה ל"אריסט': אדם מטורון, גם המשקפיים על אפו "פיוטיים"-מטורזנים; סגור מאוד, כמעט שלא ניתן לדבר איתו. אולי רק בפגישה ראשונה? זמורה מיהר לשאול את ג' שופמן, שאף הוא הגיע ארצה באותה תקופה מאוסטריה, אם מכיר הוא את א' בן-יצחק. ענני כי הוא "poseur" (= מעמיד פנים), מקיף את עצמו בנימבוס', כלומר בהילה. זמורה לא הסתפק בתשובתו של המספר הנודע והמשיך לברר. 'הלכתי לא' ברש לשאול אותו אם הוא יודע היכן נרפסו שירי א' בן-יצחק; הוא אמר לי כי הוא מושפע מרילקה ומהופמנסטל ואפילו העתיק מהם שורות לתוך שיריו; בכלל צחק לו' (זמורה 1973, 114-115, רשומות יומן מאוקטובר 1938 ומפברואר 1939). גולדברג, לעומתם, ראתה בבן-יצחק את 'המשורר העברי הראשון, אשר מחוג השעון שלי הורה לא את הזמן היהודי הספציפי בלבד, אלא את הזמן שהיה אותה שעה לספרות העולמית' (גולדברג 2009, 73). האם העמיקה לראות יותר מעמיתיה ואולי רצתה לראותו כך, ולכן העמיסה על המהגר הערידי והחולה, שעמד במחצית השנייה של שנות החמישים לחייו, איזו דמות אידיאלית של משורר שציירה בעיני רוחה? דאו על כך גם ליבליך 2010.

כך לא היה מסוגל, אף לא רצה, לחיות בעולמו הטרגי אפילו יום אחד... אבל אולי במעמקי נפשו מתאווה לפעמים כל חנווני קטן ושבע להמיר את גורלו בגורל אדיפוס שניקרו את עיניו ובלבד שירגיש שהוא מלך.

פעם אחת אמר לי אחד מאלה (אדם חביב מאוד בדרך כלל), כשמטמה כבושה ועלבון גדול מחלחלים בקולו: 'הוא בתכלית הפשטות – Hochstapler! [נוכל, גרמנית]' (גולדברג 2009, 19).

אותו 'אדם חביב מאוד בדרך כלל' הוא לא אחר מאשר שלונסקי, כפי שמסגירים יומניה של גולדברג: 'אחר כך החל אברהם [שלונסקי] לדבר עליו [על בן-יצחק] במרירות מסותרת מאחורי אירוניה. שוב צצה המילה האידיוטית [...] "הֹכְשֵׁטְאפֶּלֶר" (גולדברג 2005, 274). ואמנם, כמידת התקרבותה לבן-יצחק כן מידת התרחקותה משלונסקי. לבחירתה של גולדברג להתקרב אל בן-יצחק נודעת אפוא משמעות החורגת מן המישור האישי: שלונסקי היה שושבינה של גולדברג בשירה הארץ-ישראלית, האדם שהסדיר את עלייתה ארצה ודאג לפרסם כאן את ספר שיריה הראשון, ואילו בן-יצחק החזיר אותה אל עולמה התרבותי של אירופה, ובייחוד אל הסימבוליזם הגרמני והרוסי (בריוסף 2000). 'הסימבוליזם הרוסי', סיפרה לימים על התודעותה אל שירת בלוק בגיל חמש עשרה, 'גילה אפשרויות של ביטוי והרגשת עולם, אשר ניחשתיה, מן הסתם, גם לפני כן, אך לא ידעתי שיש לה ביטוי והגשמה בלשון אדם. נאחזתי בבלוק כבהצלה והוא האיר לי באור אחר כל מה שקראתי עד אז' (גולדברג 1955).

## עקבותיו של בלוק בשירי על הפריחה

השפעתו של בלוק ניכרת ברבים משירי על הפריחה. הספר נפתח במחזור 'משירי הנחל', שבראשו מובאה ממחזור השירים של פול ורלן, 'אריות אבודות' ('Ariettes oubliées'): 'מקהלת קולות קטנים'<sup>13</sup>. בלוק העיד שהמוזיקה של ורלן הייתה מרכזית לשירתו ואף כתב שיר ששמו 'קול מן המקהלה', שם מסמל קול אחד יחיד במקהלה את הקול הכלל-

13 מחזור שירים זה פותח את קובץ שיריו של ורלן, *Romances sans paroles* (רומנסות בלי מילים). כמו המחזור 'משירי הנחל' של גולדברג, שהתפרסם בשנים 1946-1945, כך גם מחזור שיריו של ורלן, שנדפס באביב 1872, ביקש לשחזר את 'קול העולמות האבודים' (א, 247) בשעה שמקהלת הקולות הרמים מאוד של המציאות בת הזמן נשמעת היסב: אצל ורלן – שלטונה קצר הימים והעקוב מדם של הקומונה הפריזאית, המשבר האישי שבו היה נתון עקב אהבתו לארתור רמבו והמשבר שעבר על האסכולה הפארנאסית כולה (Adam 1953); אצל גולדברג – מלחמת העולם השנייה והתפרקות חבורת 'החדי' שירו של ורלן נפתח בטורים הבאים, בתרגומי החופשי: 'זוהי ההשתלהבות העורגת, / זוהי הלאות המאוהבת, / זוהי הסמרמורת העוברת בעצים / בין לפיתת המשבים, / זו היא ששרה, אל האמירים המאפירים – / מקהלת הקולות הקטנים' (Verlaine 1965, 191). לימים הולחנו אחדים משירי המחזור בידי קלוד דביסי (Debussy) ובידי קמיל סן-סנס (Saint-Saëns), ואפשר שגם כך התוודעה גולדברג, חובבת מושבעת של יצירת דביסי, אל שיריו אלה של ורלן. עוד על גולדברג ודביסי ראו בקצרה אצל טיקוצקי 2010.



אנושי – ממש כפי שאצל גולדברג, במחזור 'משירי הנחל', דווקא הקולות הקטנים הם הקולות החיוניים ביותר והנצחיים. וכרבים משירי בלוק, אף שירי על הפריחה זרועים כוכבים, ובייחוד כוכבים ירוקים: 'כָּבֵד כְּבֵה בְּאַפֶּק / כּוֹכֵב יִרְקָק' (ב, 21), 'נִצָּן יֵדֵק יֵרֵךְ שְׁלֶשְׁמִים' (ב, 30), 'נוֹטְפִים כּוֹכְבִים יִרְקִים / לְאֵט – כְּהֶלֶם הַלֵּב' (ב, 87), 'יִרְטִיטוּ / כּוֹכְבִים יִרְקִים וְלִחִים' (ב, 97). מקורם של הכוכבים הידוקים הללו – שאינם קיימים במציאות, האסטרונומים והפיזיקאים יבטלו את אפשרות קיומם כלאחר יד – נעוץ ככל הנראה בשניים משיריו של בלוק, 'מאי' ו'זמר', וכן במאמר 'אי־זמן' שראה אור באוקטובר 1906 ובו דימה בלוק את המציאות הרוסית בת זמנו לפרך אבוד הנע במעגל בין ביצות יעד כשרק כוכב ירוק אחד מלווה את תנועתו. אך בעוד אצל בלוק נלווית לכוכב הידוק על פי רוב משמעות שלילית (Тарановский 1980),<sup>14</sup> אצל גולדברג נקשרת בו תקווה: במחזור 'על הפריחה' מבשר הכוכב הידוק את 'אביב העולמות', ובהופעותיו האחרות בשיריה הוא מסמל את היופי המוחלט, הבלתי מושג, כמעין אידיאל של השירה. בעיזבונה של גולדברג נמצאה סונטה קצוצה (בת 13 שורות, 'סונטת אהב'ה', בלשונה), שמועד כתיבתה אינו ידוע ושמה 'משירי הכוכב הידוק':

לא קל הכוכבים כְּאֵלֶה, לא פֶלֶם,  
אך הָאֶחָד הֵנָּה, אָנִי נִשְׁבַּעַת  
הֵנָּה כְּצִיץ יֵדֵק מוֹל הָעוֹלָם  
בְּדַמְדוּמֵי שְׁחָרִית בְּשָׁמֵי הַבַּהֵט.

ריחו כְּרִיחַ עֲשָׂבִים טְלוּלִים  
עם יְקִיצָה חֲפְשִׁית, קִיצִית, מְפִתַּעַת  
מִתַּחַת לְשָׁמַיִם הַגְּדוּלִים,  
בְּעוֹד הַבְּקָר מֵהֶסֶס לְגַעַת

בְּאוֹר צוֹנֵן שְׁבַע אֲשֶׁר הַחֲלוּם.

ריחו כְּרִיחַ צִבְעוֹנֵי אָדָם

עֲמַק בְּדָשָׂא לַח. אָנִי נִשְׁבַּעַת

שְׁכָל חֲלוּמוֹתֵינוּ הַטּוֹבִים

יודעים את סוד ריחם של פוכבים. (גולדברג 2008, 98)

המסען החיובי הנלווה לאזכור הכוכב הידוק בשיר החותם את המחזור 'על הפריחה' מובהר עוד יותר למקרא שירו הנודע של אוסיפ מנדלשטם על הכוכב הידוק של פטרופוליס, הלא היא סנט פטרבורג. מנדלשטם כתב את השיר בשנת 1918, ככל הנראה בהשראת

14 תודתי לי על טומשוב על שתרגמה עבורי את המאמר בתבונה ובירענות.

הכוכב הירוק של בלוק, כשביקש לבפות את ירדת קרנה של עירו בשנה שבה הכריז לנין שמוסקבה תהיה לבירה, במקום סנט פטרבורג (Mandelstam 1973, 23-24):

בגבה הנורא הלום ארצי יקדת,  
כוכב צלול-ירק פורת.  
הה, לו כוכבת את, – לרם ומים את,  
אחיד, פטרופוליס, גווע. (שלונסקי וגולדברג 1942, 121)<sup>15</sup>

הן מחזור השירים של גולדברג והן שירו של מנדלשטם נכתבו בסיטואציה היסטורית משברית, שניהם מונעים מכוחו של אסון מנוחש, אסון שהלב מנבא אותו אך העיניים טרם חזו בו, ובשניהם תופסת מקום מרכזי חוויית העמידה מנגד וחוסר היכולת למנוע את האסון ההיסטורי הממשמש ובא.

גולדברג נדרשה ליצירתו של בלוק סמוך למלחמת העולם השנייה דווקא משום שכתבתו ענתה על שאלות עקרוניות שהמלחמה עוררה. בלוק צפה את 'חורבן ההומניזם' בנאום הנודע שזו כותרתו, ובנאום במלאת שמונים וארבע שנה למות פושקין עסק בהרחבה בכאוס המייסר שמתוכו נולדת ההרמוניה ודיבר על ייעודו של המשורר ליצור צורה – 'קוסמוס', בלשונו – מתוך הצליל הצורם, הכאוס. בנוסף על כך, בטענתו כי 'הסימבוליזם הרוסי הינו הסיום-המשלים, המזהיר ביותר, של הרומנטיקה' הוא סיפק לגולדברג נוסחה שבכוחה ליישב את ההתלבטות בין הרומנטיקה לבין הסימבוליזם (גולדברג 1977, 253). אפשר שמכל הסיבות הללו בחרה גולדברג דווקא בכותרת 'על אותו הנושא עצמו' לרשימתה שהציתה את הפולמוס על השירה בימי המלחמה, שכן זוהי פרפרזה על שורה של בלוק, ששלונסקי תרגמה כך: 'הלא זה תמיד, תמיד, תמיד, על אותו דבר עצמו' (שלונסקי 1960, 17).<sup>16</sup>

אלכסנדר בלוק, ויליאם בטלר ייטס ויוצרים סימבוליסטים אחרים עמדו בשנות העשרים של המאה העשרים מול אותו אתגר פואטי שגולדברג ויוצרים אחרים בני דורה (דוגמת נתן אלתרמן) ניצבו מולו כעשרים שנה אחר כך. 'אתגר זה הוביל לתפנית הפוסט-סימבוליסטית ביצירתם', כותב עוזי שביט על בלוק וייטס בספרו שירה מול טוטליטריות. 'משוררים אלה ויתרו ביודעין על החלום הטהור של שירה לעצמה, סגורה בתוך עולמה ומנותקת מכבלי המציאות החיצונית, אך לא רצו לוותר על גרעין תפיסתם

15 השיר, כפי שראה אור באסופה שירת רוסייה, תורגם בידי אליהו טסלר, ועיינו גם בתרגומו של עזרא זוסמן (זוסמן 1985, 115).

16 גם סיום רשימתה של גולדברג הוא בגדר מחווה שירית: 'על כן נטלתי על עצמי תפקיד שאינו מכובד, תפקידו של הקופץ בראש, כדי להגיד, בשמי הפרטי שלי, כי אני, בספטמבר 1939, רואה אני חובה לעצמי לצאת אל הספרות בפסוק הפותח, נניח, במילים אלו: "בבקר אלול / הים בארצנו / שקוף וצונן..." – ואפשר שמצוי כאן רמז לשירה של רחל 'בגינה' (1923): "בבקר אלול העולם ורד ותכל, / מרעף תנחומין. / שָׁמָא לְקוּם, לְהַתְנַעַר מֵעַפְר הָאֶתְמוּל, / בְּמַחַר לְהֶאֱמִין?" (רחל תשמ"א, 17).

הפואטית הסימבוליסטית ועל האוטונומיה של העולם השירי. גם בלוק וגם ייטס הלכו בכיוון דומה: הם חתרו למפגש של האישי עם הכללי' (שביט 2003, 32). צווייג, בחיבורו האוטוביוגרפי שנזכר קודם, כתב: 'בלי כל סבלותי במלחמה, מתוך רגשות השתתפות וראיית הנולד, הייתי נשאר אותו סופר שהייתי לפני המלחמה, "נרגש בנועם", כפי שאומרים במוזיקה, אבל לא הייתי תופס, נתפס, נפגע עד קרבי. עתה, לראשונה בחיי, הרגשתי שאני מדבר בקולי ובקולו של הזמן' (צווייג 1982, 189-190). אותו מפנה עצמו חל גם בשירתה של גולדברג במלחמת העולם השנייה. היתוך האישי עם הכללי ניכר בעל הפריחה אפילו ברמה הדקדוקית, בשימוש התדיר בגוף ראשון רבים. השימוש בגוף זה נשמר על פי רוב בשירה. גולדברג לציון צמד אוהבים ('אנחנו' – אני ואתה), אולם בספר זה הוא מופיע גם בהוראתו זו וגם בהוראה של קולקטיב שהדוברת שייכת אליו ('אנחנו' – בני הדור). הקול הפרטי נקשר בטבעיות עם הקול הציבורי עד שקשה להבחין אם 'אנחנו' הם זוג האוהבים או דווקא בני הדור, למשל בשיר הפותח בשורות: 'איך אַת לַבְּנו הגוֹסֵס נְבִיאָה / אֶל יוֹם חֶדֶשׁ בְּהַעֲלוֹת הָאוֹר?' (ב, 29).

### שכבות הפלימפסט העיקריות בעל הפריחה

קולו של הזמן נשמע בייחוד במחזור השירים 'על הפריחה'. זהו פלימפסט מרהיב ששירי בלוק (ואולי גם אלה של מנדלשטם) הם רק אחת משכבותיו.<sup>17</sup> ומטבע הדברים, כל שכבה בפלימפסט הזה נושאת עמה לא רק מטען תרבותי עשיר אלא גם הקשר היסטורי ספציפי.

בספרו *Palimpsestes, la littérature au second degré* מפתח ז'ראר ז'נט את המושג 'פלימפסט' – מגילת קלף עתיקה שנכתבה מתוך ידיעה שתימחק כדי לשוב ולפנות מקום לטקסט חדש שיבוא תחתיה (ולמעשה מעליה), אך שכבותיה השונות נגלות פה ושם – כמטפורה לטקסט הספרותי באשר הוא. לשיטתו, הטקסט הספרותי בנוי, ממש כפלימפסט, מרבדים קדומים, שאֵתם הוא מדבה להתכתב במגוון דרכים (פרודיה, פסטיש, אלוזיה, חיקוי וכדומה), ועל הקורא הקשוב מוטל לפענחן (Genette 1982). שכבה גלויה יחסית בפלימפסט של 'על הפריחה' היא מחזור שיריו של הסימבוליסט הגרמני הוגו פון הופמנסטל, 'על החולף' (Über Vergänglichkeit), שעניינו חלופיות החיים. גולדברג תרגמה לעברית בוורטואוזיות את השיר הראשון במחזור הזה, כל כמה שהיה מסובך לשמור על הטרצה-רימה (גולדברג 1976, 136). 'תרגמתי שיר של הופמנסטל הכתוב בצורת טרצינה', סיפרה בראיון, 'ואמרת בלבי: הצודה נראית לי מסובכת במקצת ודורשת מאמץ מסוים; אני לא הייתי רוצה לכתוב שיר בצודה כזאת. כעבור כמה זמן

17 נטשה גורדינסקי הצביעה על מקור מפתיע נוסף לשירי המחזור – המחזור האלגי של וולט ויטמן 'When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd'. וראו על כך גורדינסקי 2009, 165-169.

נסעתי באוטובוס מתל אביב לחרדה. בדרך פרח הקיקיון, והפעם התחילו להסתדר בראשי שורות. כשהגעתי למושב חדרה, רשמתי אותן ואז נוכחתי שזאת הייתה טרצינה. אחרי זה באו יתר השירים שבקובץ' (צורית 1959). מכאן שורת הפתיחה של 'על הפריחה': 'פְּרִיחַת הַקִּיקְיוֹן אֲשֶׁר הָיְתָה בְּנֵי-לַיִל' (ב, 22). הקיקיון המוחשי בדרך מתל אביב למושב הוא גם הקיקיון של יונה הנביא, 'שֶׁבֶן-לַיְלָה הָיָה וּבֶן-לַיְלָה אָבְדָה' (יונה ד, י). 'כֹּל זֶה יֵאבֵד אִי-אֶז' אך גם 'קוֹם לְעֵד', במילותיה של גולדברג, ממש כמו הקיקיון וכמו החיים בשיר של הופמנטל (יגלין 1997, 10-47; בד-יוסף 2000).

הטרצינה מובילה אל השכבה הקדומה והנסתרת ביותר בפלימפססט הזה: אל יצירתו של דנטה, ובייחוד אל הקומדיה האלוהית, המוזהה עם צורה שירית זו (בר-יוסף 2000). מאז לימודיה הגבוהים בגרמניה, שכללו בין השאר התמחות בהיסטוריה של ימי הביניים והרנסנס, הייתה דמותו של דנטה קרובה מאוד ללבה של גולדברג. ב-1937, כשנתיים לאחר שהוסמכה כדוקטור לפילוסופיה מטעם אוניברסיטת בון, ביקרה המשוררת באיטליה ו'עלתה לרגל' אל בית ילדותו של דנטה בפירנצה (גולדברג 1944). ביקור זה הונצח ברומן הגנוז אברות שחובר אז, המתרחש על רקע שקיעתה של רפובליקת ויימאר ועליית הנאציזם. בן דמותה של גולדברג ברומן, משורר עברי ששמו אלחנן קָרוֹן, מתבונן בפרוטומה של דנטה המונחת למעצבה בחדרו השכור בברלין –

מעל לארון הספרים חייכה אנדרטה של דנטה, ידוקה מרוב חלודה. מדוע מוצב לראווה בכל בית גרמני הגון ראשו של דנטה אליגיירי? דווקא הפלורנטיני החכם הזה! הוא נזכר בהקדוּג המשרתת בת הכפר, שהייתה מנגבת במטלית רטובה את פניו החלודים של האיטלקי הגדול וטענה: 'גם פרצוף כלב זה עלי לנקות!' – ידידי הנכבד מאוד דנטה אליגיירי, רק אנחנו שנינו בבית זה יודעים, כי אינך פרצוף כלב, רק אנחנו שנינו אהבים אותך. הזוכר אתה איך תעיתי פעם בסמטאות הצרות של עיר מולדתך קסומת הגשם של דאשית מאי, שם, לא הרחק מן הארנו הצהוב, וחיפשתי את ביתך בין בתים אחרים הדומים לו ולא מצאתי. ביקשתך ולא מצאתיך, רבי ומורי הגדול והחכם ממני, ביקשתך גם בין שורותיהם של החוזים בשפת צֶבֶר ומכרזים בקולי קולות על רנסנס עברי, ולא מצאתיך. אבל מה אתה עושה כאן? (גולדברג 2010, 112).

כמו דנטה, גם קרון הוא משורר-גולה שכתובתו נקשרת בתחייה הלאומית של עמו, וכשם שדנטה ניצב בתווך בין ימי הביניים לבין העת החדשה, אף קרון עומד על ספה של תקופה חדשה בהיסטוריה. לימים תיארה גולדברג באחת ממסותיה את דנטה כ'אדם שחזה מברשו מלחמות קשות, שאיבד את מולדתו הפיזית ואף דמותה אשר אהב אבדה ואיננה' (גולדברג 1977, 95), ותיאור זה יפה גם לקרון – וגם לגולדברג עצמה. כמו במחזור 'על הפריחה', כך גם במובאה מן הרומן אברות, דנטה ויצירתו מתווכים באמצעות התרבות הגרמנית (שירתו של הופמנטל, החדר הברלינאי), אולי כהד להקשר שבו התוודעה גולדברג ליצירתו ובה בעת כמין ניגוד לגרמניה של זמנה, שפנתה עורף לערכיו ההומניסטיים. 'מלומדים, משוררים, אנשי רוח חשים, כמדומני, בימינו יותר מתמיד, את תלות עולמם הרחוני ביצירתו של דנטה', כתבה במסה על אודות היחס החדש אל יצירת

דנטה בעקבות מלחמת העולם השנייה. 'יחסנו אל היצירה שוב אינו יכול להיות יחס עיוני-אסתטי-היסטורי בלבד, אלא שהדברים נוגעים לנו במישרין; בקובענו עמדה לקומדיה האלוהית אנו בוחרים גם בעמדה עקרונית לגבי דורנו וערכי הרוח שלנו' (גולדברג 1954, 3). ועוד היא כותבת שם: 'כוחה של היצירה [הקומדיה האלוהית] הוא בזה, שהרגשת ההרמוניה בערך, בגולת הכותרת של היצירה, מושגת לא על ידי התכחשות לסבל, להרס, לא ידי התעלמות מן החורבן, לא על ידי ביטול היסוד הטרגי במצבו של האדם, אלא מתוך ראייה אמיצה, חסרת פרכוס וקישוט, של כל האימה שבחיי האדם' (שם).

גולדברג קוראת אפוא את דנטה מבעד למשקפיו של בלוק ('הכאוס המייסר שמתוכו נולדת ההרמוניה') ומנסחת אגב כך במובלע אידיאל של הפואטיקה שלה-עצמה. האם עמדה בשי"ר על הפריחה במבחן מחמיר זה, של ייצוג הדיסהרמוניה לשם השגת ההרמוניה? התשובה על כך חיובית, והיא נפרטת לשלושה מישורים עיקריים.

במישור הכמעט-ליטרלי, זה שבו הרמוניה משמעה נעימה, נגינה – ערך שהסימבוליות קידש, כפי שאמר ורלן, 'De la musique avant toute chose' ('המוזיקה לפני כל דבר') – המוזיקה נעשית כאן לא אחת צורמת: 'וְלֹס רְצוּץ שֶׁל תְּבַת־נְגִינָה' (ב, 70), 'מְלִילֵי הַעֵמֶק צוֹחֶקֶת עֵרִי הַמֶּתָה / פְּנִגּוֹן שֶׁל יָמִים נוֹרְאִים' (ב, 72).<sup>18</sup> מצד אחד, עצם היכולת לשיר שירים מוטלת בספק: 'אֵיךְ אֲשִׁיר שִׁירִים?' (שם), שואלת הדוברת, והילדה ששרה לנחל – גלגול של אופליה – הולכת אליו בעקבות הצליל ולשם כך אף נוטשת את בית אמה, אבל הצליל קורע את עיניה (ב, 14): 'נָרַם מִזְמֹר לְבָבִי / וְאִפְסָ כָּחוֹ / וַיְהִי כְּאֶבֶן / וַיִּפּוֹל' (ב, 108) – אלה כמעט שורות הסיום של הספר. מצד שני, לפנינו ספר שירה גדוש ומלא!

במישור אחר מתבטאת הדיסהרמוניה בקיטוע ובריבוי פרספקטיבות וחוויית. הקובץ אינו בנוי בקומפוזיציה סדורה ו'אדריכלית' (אף על פי שיש בו מעברים חלקים ונבונים בתוך מחזורי השירים וביניהם), וגם אם מתחולל במסגרתו תהליך ליניארי-התפתחותי מתחילתו (האווירה הלילית על גדות הנחל המעיין-אירופי במחזור 'משירי הנחל' [ב, 11-15]) עד סופו (האקלים הצחיח והאור המסנוור של ארץ-ישראל במחזורי השירים 'אלול בגליל' [ב, 100-101] ו'בהרי ירושלים' [ב, 104-108] ובשיר 'רוח בהרים' [ב, 102-103]), הרי שבדרך מלווה התהליך בשבירות חוזרות ונשנות, אקראיות כמעט. אין כאן תודעה שירית אחת ומרכזת-מרכזית שלאורה מתארגנים כל השירים אלא שפע של תודעות הסותרות לעתים אלה את אלה: שירי אהבה לצד שירים הגותיים, שירי אהבה מאושרת לצד שירי אהבה מיוסרת, וכן הלאה. גם בתוך מחזורי השירים הפרספקטיבה מתגוננת, כפי שממחיש בעיקר המחזור 'משירי הנחל', שהוא מעין מפתח מוזיקלי לקובץ כולו ('מקהלת קולות קטנים') ומתווה את נושאו המרכזיים – היחס שבין המשורר לעולם,

היחס שבין המציאות לייצוגה האמנותי, בין האירוע החד־פעמי (ובמשתמע, חיי האדם) לבין המחזוריות והנצח (ובהתאמה: ההיסטוריה), בין הסטיות לבין הדינמיות ועוד. ועם כל זאת, הפוליפוניה יוצרת הרמוניה משלה, המתבטאת בעיקר בצורה: רבות כאן הסונטות והטרצינות – תבניות נוקשות למדי – והבית המרובע, המסתיים בתריזה סוף־טורית, מברית את רובם המכריע של השירים. 'יש לי הרגשה, שדווקא בתקופות שבהן חושש האדם מהתפוררות הוא מבקש להיאחז בצורות קבועות, מסורתיות, בקווים ברורים', אמרה המשוררת בראיון; 'האמנות, גם זו שמבטאה התפוררות, אסור לה לסייע להתפוררות. להפך, עליה לשמש לה סייג' (ירדני 1961, 126).

המישור השלישי והאחרון הוא ייצוג המוות. בשירים שכתבה גולדברג לפני מלחמת העולם השנייה זכו המוות וסופיות הקיום לייצוג הרמוני על פי רוב, אולם במהלך המלחמה התערערה ההרמוניה הזאת לבלי שוב. אפשר להתרשם מכך יפה למקרא שני שירים שנושאים דומה, האחד נמסר לדפוס באוגוסט 1939, ערב המלחמה, והאחר ראה אור במרס 1945.<sup>19</sup> העיון בשני השירים מתויר אותנו אל שיחתם של גולדברג ובן־יצחק על הפריחה ועל הקמילה, על החיים ועל המוות. השיר המוקדם כונס בספר שיבולת ירוקת העין.<sup>20</sup>

#### שעה אחרונה

היא תבוא בַּמַּעַע הַשְּׁקִיעוֹת הַגְּדוּלוֹת,

בְּכִרְפַת בְּדִירוֹתֵינוּ, בְּאוֹר.

עַד עֲמָקוֹ הַיָּמִים כְּעֵינֵי אֵילוֹת

עִם שְׁלֶכֶת סְתוּיִם עַל הַיָּאוֹר.

עַד נִצָּא אֶל הַגֶּן, וְהַשְׁמֵר הַקָּדִים,

וְלִבְנוֹ קָרַע וַיִּשְׁתַּק

מוֹל שְׁלוֹת הַפְּרוֹת הַבְּשָׁלִים, הַכְּבָדִים,

הַיּוֹדְעִים אֶת מוֹתָם כִּי מְתוֹק. (א, 153)

המוות כאן הוא אסתטי ואפילו 'מתוק'. הפירות הבשלים נכונים לקראת סופם בשלווה

19 השיר 'שעה אחרונה' נדפס לראשונה ברבר, 'מוסף לשבתות ולמועדים', 25.8.1939, עמ' 15; תחת כותרתו נכתב: 'מתוך הספר שיבולת ירוקת העין, היוצא לאור בקרוב'. מחזור השירים 'על האושר' נדפס לראשונה במשמר, 28.3.1945, עמ' 5.

20 הספר נמסר לדפוס ככל הנראה בקיץ 1939, קודם שפרצה המלחמה. ב־28 בספטמבר 1939 הופיעה בביתאון השומר הצעיר מודעה לקראת צאת הספר לאור, שציינה כי הוא 'נגמר בדפוס ובקרוב ייצא לאור'. למחרת כתבה גולדברג ביומניה, 'חלמתי על אי־סדר בהדפסת ספרי' (גולדברג 2005, 267). הספר ראה אור באוקטובר 1939. על העותק שהקדישה למשורר שימל גנס (שמעון גן), שנישאה לו נישואים פיקטיביים לצורך עלייתם ארצה ב־1935, מופיע התאריך 13.10.1939. (לשון ההקדשה: 'לשמעון גנס, בידידות שאפילו הגט איננו מבטלה, לאה'. תודתי לתמוטל ברייסיס על שהעבירה לידי את צילום ההקדשה מגב' אילנה מרחב.)

ובכך הם מתקפים את מחזוריות הטבע שיש בה 'שקיעות גדולות' בצד 'שחר מקדים'. ההשלמה עם המוות מזכירה את הפיוס הגדול בבוא השעה האחרונה באחד משיריו של אָמיל וְהָאָרְן, הסימבוליסט הבלגי שנודע במחאתו הפציפיסטית נגד מלחמת העולם הראשונה.<sup>21</sup> גם לבלוק שיר ששמו 'שעה אחרונה' ובו מצטיירת שעה זו כ'דידה ענוגה מאז ומעולם' המביאה עמה מתנה, 'תכריכים מלכותיים'.<sup>22</sup> בשלושת השירים מופיעות שקיעות וזריחות כסמל למחזוריות החיים.

השיר המאוחר יותר, שנכלל בספר על הפריחה אך ראה אור, כאמור, כבר במרס 1945, נפתח בתמונת הסיום של השיר המוקדם:

על האושר

ג

הַעֲנָפִים מְלֵאוּ. וְכִי יִפֹּל הַפְּרִי  
בְּלִי קוֹל לְדָשָׁא רֶךְ, אֲנַחְנוּ לֹא נִשְׁמָע.  
וְלֹא נִדְעַ כִּי שׁוֹב בְּתוֹךְ שְׁמָמָה  
עוֹמֵד הָעֵץ עִרֵם וְעִרְיָרִי.

אֵף לֹא בְּכָרִי דְרָפְנוּ הַמְּגוֹר  
שְׁבַפְרִיּוֹן, הַפְּחַד שְׁבֵאוֹר  
אֲשֶׁר נָדוֹן לְלִילָה מְלִמְפָרַע.

עֶצֶר, עֶצֶר, לְבִי, לֵךְ נָמֵן  
לְחִיּוֹת אֵת כָּל הַנְּצִחַת הַקֶּסֶן  
שֶׁל אֲשֶׁרְךָ, וְלִרְאוֹתוֹ גּוֹעַ. (ב, 91)

כאן המוות כבר איבד מהודו. הפרי – פרי יחיד, בשונה מהפירות הרבים בשיר הקודם – נושר בדממה ואיש אינו ער לסופו. המוות אינו מבשר את החיים שיצמחו ממנו, אלא את המוות. לכן הפיריון מלווה במגור, בפחד עצום מפני המוות, ואור היום מעורר את החשש מפני הלילה שיבוא בעקבותיו. 'לפני', שכרע ושתק בהתפעלות נוכח שלוות הפירות הקמלים, נעשה ל'לפי' ונדרש לעצור (דבר שיביא עליו בהכרח את מותו). רק ללב היחיד נותר איזה אושר קצר, שעתיד אף הוא להסתיים עד מהרה. ההיקסמות מן המחזוריות הקוסמית בשיר מאוגוסט 1939 מפנה את מקומה בשיר ממרס 1945 להכרה בסופיות המוות ובאימה שבו.

21 ראו שיר מס' 24 בספר שיריו של ורהארן של *Les heures du soir* (שעות הערב) שראה אור ב־1887 (Verhaeren 2001, 219). יוסף ליכטנבוים תרגם את השיר לעברית בכותרת 'שעה אחרונה' (למדהב, 'משא', 5.8.1956, עמ' ב).

22 בתרגומה של מידי ליטווק (בלוק 2007, 43-44).

וכעת – 'רֶדְפֵנוּ הַמְגוֹר'. המילה 'מגור' שבה וחוזרת בנבואות הזעם של ירמיהו על חורבנה של ירושלים ועל חורבנו הצפוי של עם ישראל. הנביא הדחוי שב ועובר בתופת, שהיא גם Inferno וגם גיא בן־הינום, שבו העבירו ילדים באש למולך. מילה זו חוזרת אצל גולדברג כמין 'מסמן מפתה' (בלשונו של רולן בארת)<sup>23</sup> המושך אחריו את ההקשר של נבואות ירמיהו ומופיע על פי רוב בקשר למלחמת העולם השנייה.<sup>24</sup> כך, למשל, בפתח האסופה שירת רוסייה כתבה גולדברג: 'שוב משבי הסופות נוגעים בנו נגיעה גדולה. מגור על סביבנו, הלבכות מתבהלים מן האותות האפוקליפטיים המבשרים, כביכול, את הקץ' (שלונסקי וגולדברג 1942, יט).<sup>25</sup> ה'מגור' של גולדברג הוא מעין תרגום ל־'angst', לאימה הקיומית של קירקגור, שקיבלה כעת הקשר היסטורי קונקרטי. המגור הוא שבירת ההרמוניה והמחזוריות, כפי שעולה גם מן השיר 'העץ', שראה אור לראשונה באביב 1942 ונכלל בספר על הפריחה:<sup>26</sup>

העץ

ב

אֶנְחֵנו אַחְרוֹנִים בְּטָרֵם אֹר.  
בְּאֶשֶׁר יִפְגַע כּוֹכֵב בְּמְרוֹם הַרְטֻט,  
בְּאֶשֶׁר וְרִיחַת הַגְּבוּל בְּשַׁחֲרֵי נַחְרֻט  
נַפֵּל, כִּי הַשִּׁינָנוּ הַמְגוֹר.  
לְבַלְתִּי דַעַת, לְבַלְתִּי עֵבוֹר  
מִפִּי הַתְּהוֹם עַל חוֹף יִתְגַעְגַע  
דְּמֵנו הַקָּנָא וְהַיָּגַע  
אֶשֶׁר מְעַל בְּגֵדֵר וּבְדוֹר.  
מְעַל צִינֵינוּ כְּקִלְפָה יֶצְנַח  
עוֹלָם יָקָר, עוֹלָם אֶהוֹב כָּל־כֶּךָ,  
וּבְהַמְשָׁכָה אֵלָיו תִּגְוַע יְדֵנוּ.

23 במקור: 'le signifiant comme sirène' (Barthes 1975, 148), ובתרגום אבנר להב: 'המסמן בתור סירנה [וגם: סירוגית]' (בארת 2011, 163). הפסקה שבה מופיע המשפט נקשרת, בדרכה, לתפיסה האינטרטקסטואלית המגולמת במושג הפלימפססט של ז'נט: 'האינטרטקסט אינו בהכרח שדה של השפעות; הוא יותר מוזיקה של דימויים, של מטפורות, של מחשבות־מילים; הוא המסמן בתור סירנה [וגם: סירוגית] (שם).

24 רדוק: צווייג כתב במלחמת העולם הראשונה את הטרגדיה ירמיהו, מְשַׁל תנ"כ־אקטואלי על המלחמה. סביר להניח שגולדברג הכירה יצירה זו.

25 פתח הדבר משותף לשני העורכים אך השימוש במילה 'מגור' מסגיר להבנתי את העובדה שפסקה זו היא פרי עטה של גולדברג דווקא.

26 השיר נדפס לראשונה בקובץ לדברי ספרות ועיון ניסן בעריכת שלונסקי, בהוצאת ספרית פועלים והשבועון השומר הצעיר.



וְהַאֵילָן מוֹל זָרִם מְעַרְפֵּל,

אֲשֶׁר עֲנָפוּ הַשָּׁח נָגַע בְּגֹל,

יִרְאֶה אֶת אור הַשָּׁחַר בְּלִעְדֵינוּ. (ב, 32)

בשיר זה של גולדברג נשמעים הדי שיר נוסף של אמיל ורהארן, 'העץ' (l'arbre; Verhaeren 1977, 169-171). גולדברג תרגמה קטע משירו ברשימה עיתונאית פרי עטה שנדפסה ביום שפרצה מלחמת העולם השנייה (גולדברג 1939א). בשיריה שלה מצטיירת עמידה מיוחדת של אותם 'אֲחֵרוֹנִים בְּטָרָם אֹר' מול העולם: מצד אחד הם אשמים, כי דמם 'מְעַל בְּנֶדֶר וּבְדוֹד', מצד שני הם חפים מפשע; לא הם מעלו אלא דמם. הם ספק יכולים ואף מנסים להציל את העולם האהוב עליהם, ספק אינם מסוגלים לכך מלכתחילה. והם נענשים: 'נֶפֶל, כִּי הִשְׁיִנּוּ הַמְּגוֹד' (נפילה כפשוטה, או נפילה בקרב). הם לא ידאו את אור השחר. הם משולים לעץ, שכל כמה שהוא נטוע בסביבתו ו'עֲנָפוּ הַשָּׁח נָגַע בְּגֹל', הוא נדון תמיד להשקיף מנגד על ההתרחשות הדינמית שסביבו. אותם 'אֲחֵרוֹנִים בְּטָרָם אֹר' מנסחים את הדין ושופטים את עצמם. 'דרכו של דנטה בקומריה האלוהית', כתבה גולדברג במסה שקטעים מתוכה הובאו קודם, 'היא דרך הייסורים בחיפוש ההרמוניה של אחד שהוא עצמו האמת המשולשת – הנידון, הדיין והדין' (גולדברג 1954, 3).

העמידה מנגד, כאן ובשירים אחרים בספר, מבטאת אולי את תחושת חוסר האונים שחשו אנשי היישוב נוכח המלחמה באירופה. ואולי לא בכדי חרגה גולדברג ממנהגה וציינה תאריך ומקום בשולי השיר, באחת הפעמים הנדירות בשירתה: 'תל אביב, 1942'. בשעת פרסומו הראשון של מחזור השירים, באביב 1942, היו שורות הסיום שלו עשויות להתייחס לצעירים הארץ-ישראליים שהתגייסו לצבא הבריטי כדי להילחם בנאצים; בשעת כינוס המחזור בעל הפריחה, כעבור שש שנים, אפשר היה להסב אותן שורות עצמן על הצעירים שהתגייסו לכוחות המחתרת של המדינה-שבדרך. וכך, בעוד 'דָּמְנוּ [...] מְעַל בְּנֶדֶר וּבְדוֹד' (אולי גם בגלל העמידה ה'עצית' מנגד), דמם של 'בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים' הוא שמאפשר לבוקר לעלות (ובפירוש אחר, פחות סביר, הבוקר עולה בתוך דמם):

הִנֵּה יָצְאוּ בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים

הַקְּבִיל הָאֹר וְלִדְאוֹתוֹ פְּנִים,

לָכֵם לֹא חַת וּמִבְּטָם פְּקוּחַ,

וּבְדָמָם הַבֶּקֶר יֵעֲלֶה

כְּמִיץ זֶרֶם מְשֻׁרֵשׁ לְעֵלֶה

וּבְרֶף תִּלְמְלִייהֶם יִשְׁקֵט הָרוּחַ. (ב, 35)

'בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים' הולכים – במקום הדוברים – אל התופת, כאותם ילדים שהועברו באש למולך בתקופת ירמיהו, ודמם האנושי כמו מחדש את הצמיחה הווגטטיבית וממלא

את הצורך בקרבן. בכך שבה ומתחדשת ההרמוניה, אך כעת זוהי הרמוניה מסוג אחר: מורכבת יותר, עקובה מדם, קשורה בעבותות בדיסהרמוניה שבתוכה.

### פרסום הספר על הפריחה: שכבות הפלימפסט הבאות

עם פרסום הספר על הפריחה נעשו שיריו, בתורם, לשכבה בפני עצמה בפלימפסט, וקטעים מתוכם נדלו לשימוש בהקשרים תרבותיים אחרים. כך אירע למשל לשיר האחרון במחזור השירים 'על הפריחה' (ב, 30), שנשמע בשלמותו ובאופן אורגני באחת מן ההגדות הקיבוציות לפסח הטבועה בחותמה של מלחמת העולם השנייה.<sup>27</sup> שורת שיר אחרת מצאה את דרכה אל לב הממלכתיות הישראלית: השורה שצוטטה כאן קודם, 'יְבָרְכֶם הַבְּקָר יַעֲלֶה', חקוקה ברחבת משכן הכנסת, לצד אש התמיד הדולקת לזכר הנופלים במערכות ישראל. ולהבדיל, השיר הפותח במילים 'הָאֲמָנָם עוֹד יְבוֹאוּ יָמִים בְּסִלְיָהּ וּבְחֶסֶד' (ב, 77) זכה להתכתבות בלתי צפויה בפזמונו של מאיר אריאל 'שדות גולדברג', שנכתב כמין התפלמסות עם שירה של גולדברג: 'יִלְדָתִי שְׁלִי! / אֵל תִּלְכִּי לְבִדְדָךְ. / אֵל תִּלְכִּי לְבִדְדָךְ / בְּשָׂדֵה הַמְזוּהָב' (אריאל 2010, 80).

שיר זה של גולדברג הוא חוליה בשרשרת אינטראטקסטואלית השוזרת נדבכים שונים ביצירתה של גולדברג במשך תקופה של למעלה מעשרים שנה. תחילתה של שרשרת זו ברשימה עיתונאית שבה העלתה המשוררת על הכתב זיכרונות של חוויה טראומטית שאירעה באוקטובר 1919, כאשר משפחתה שבה מפנים רוסיה אל ביתם בליטא בתום מלחמת העולם הראשונה ואביה נעצר ועונה בחשד שהוא בולשביק (גולדברג 1938). גולדברג הילדה, שהייתה אז בת שמונה, הופקדה לשמור על מיטלטלי המשפחה בלב שדה פתוח, לבדה,

27 הנה קטע מהגדת 'אביב' (או 'חרות'). השיר של גולדברג נוקד כאן כדי להבליטו בתוך הרצף:

כי הנה הסתיו עבר / הגשם חלף הלך לו /  
הניצינים נראו בארץ / עת הזמיד הגיע /  
וקול התור נשמע כארצנו. / כוכב נטוש  
אָחַד בְּשָׁחֹר פְּרוּעַ, / וְקוֹל הַיָּם. גְּלִים גּוֹאִים – יְאוּשׁ. /  
מְדַבֵּר [באתר האינטרנט: צוהר] שָׁחֹר מוֹל מְשַׁבְּרִים וְרוּחַ.  
הָאֲפֵלוֹת הַגִּיחוּ גוֹשׁ אֶל גּוֹשׁ. / וְלִיל־שִׁחְקִים  
יָגַע בִּילֵל הַיָּמִים, / וְרַק כּוֹכַב אָחַד, כּוֹכַב נְטוּשׁ,  
נֶצֶן יָרַק וְרַף שֶׁלִּשְׁמַיִם, / נִיצוּץ־לְכֻלּוֹב, כְּרוּז שֶׁל  
חֲלוּמוֹת: / אוֹלֵי מַעַל לְגַבָּה, בְּאֲפָסִים  
הַנֶּץ, הַנֶּץ אָבִיב הָעוֹלְמוֹת...  
כל דכפין / כל דכפין לחזון, כי יגה תוך דבקות  
של אביב אדמה ואדם [...].

ההגדה זמינה באתר הקודם של מכון החגים הקיבוצי 'שיטים' בכתובת:  
<http://www.chagim.org.il/oldsite/passover43.html>

בשעה שהיום החשיך; אך למרות המצוקה הנוראה היא הבחינה ביפי הטבע, והדבר שימש לה מקור נחמה. החוויה המעצבת הזאת, שאדיאל הידשפלד העמידה כ'מדאה שתייה' ביצירתה של גולדברג (הידשפלד 2000), מהדהדת בשלושה טקסטים נוספים של גולדברג – בשיד 'האָמָנָם עוד יבואו ימים בסליחה ובחסד', שפורסם לראשונה בפברואר 1943; ברומן והוא האור, שראה אור בשנת 1946; ובשיר משנת 1950, שכונס בספר ברק בבקר (1955):

זיכרון שלושה דרכים

ב. גתיב־שָׁדָה בסַעֲרָה

הַקָּרַע הַיָּרֵק בְּשָׁמִי עוֹפֶרֶת –  
שְׁדוּתִי, זְכָרוֹנוֹתֵי הַמּוֹרִיקִים,  
מֵאִיזָה יוֹם עַל אֲדָמָה אֲחֶדֶת  
בְּאֵי קוֹיֵץ זֶה שֶׁבְּשִׁחָקִים!

שָׁפוֹן כְּבֹד שֶׁלֹּא הִזְהִיב עֲדוֹן,  
הַמַּעֲנִית צָרָה כִּכְף רַגְלִי,  
וְשִׁבְלִים גְּשׁוּמוֹת עַד הַמֵּתִנִּים,  
וּמִי הַגֶּשֶׁם מֵלֵא הַדְּלִי.

הַיּוֹם מִחֲשִׁיף עִם כָּל פְּסִיעָה וְשַׁעַל.  
לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם חֲדוּה וְחֲרָה  
עַת סַעֲרֵאֵי־מָנוֹס מְלוֹי מַמְעַל  
וְאֵת תַּחֲתֵי נִנְעֶרֶת וַיַּחֲדָה.

כְּאֶבֶן עַל הָרֵאשׁ נוֹפֵל הָרַעַם.  
וְשׁוֹב בְּדִידוֹת, חֲרוֹת וְאֵי־מַפְלָט.  
רַק שְׁבִיל יָרֵק נִפְתַּח בְּשָׁמִי הַזֶּעַם.  
לֹא מִם הַגֶּשֶׁם. לְכִי לְאֵט. (ב, 115)

כברבים משיריה של גולדברג, גם כאן העלאת הזיכרון מוצגת ככורח־כביכול, כאקט בלתי רצוני בעליל,<sup>28</sup> וההשתוממות נוכח ציפת הזיכרון מודגשת באמצעות סימן הקריאה שבסוף הבית הפותח. עם זאת, כינויי השייכות – 'שְׁדוּתִי, זְכָרוֹנוֹתֵי' – מסגירים את קרבתה האינטימית של הדוברת אל המראות ההם, 'עַל אֲדָמָה אֲחֶרֶת', שהוצפו על ידי המראות העכשוויים, וכבר הכול מיטשטש. טשטוש זה מתבטא גם בהיפוך שחל בסדר המילים בשורה 'שְׁדוּתִי, זְכָרוֹנוֹתֵי הַמּוֹרִיקִים', שהרי הסדר ה'נכון' הוא הפוך: 'זְכָרוֹנוֹתֵי, שְׁדוּתֵי הַמּוֹרִיקִים'.

28 ראו, למשל, בפתיחת המחזור 'לאחת הערים': 'לא אהנכה! איכה עלית לפתע / בְּנִדוֹן סוֹלֵחַ וּמְזַהֵר' (א, 233).

פרטים רבים בבית השני ובבית השלישי של השיר חופפים ודומים לעיבוד האמנותי של החוויה ההיא משנת 1919 ברומן והוא האור, ואלה הודגשו כאן:

דרך הבדירות הראשונה שבילדות. אותו מקרה אוילי: משמר הגבול של הארץ הקטנה, איכרים בורים במדי צבא, שמו את עינם בנעליו הצהובות של האב. אמרו כי סימן מובהק הן, הנעליים הללו, שהוא מרגל בולשביסטי. אחר כך עצרוהו באורווה ריקה. ויום-יום, עשרה ימים בזה אחר זה, הוציאוהו, כביכול, להורג. עשרה ימים רצופים נמשך המשחק הזה. והאיש נשבר [...]

דרך של שבועיים – מוזר, אך בזיכרונות נחרתו לעולמים גם שדות יפים. פרחי הדגניות בקמה הגבוהה, ואותו אור זהוב-עמום שבראשית ספטמבר. וצפרדע אחת ירוקה וזעירה שישבה על פי הבאר, בוקר אחד, לאחר גשם, והשמיים היו אפורים ורכים, והירק מבהיק ועמוק. [...] נורה נותרה לבדה על פרשת הדרכים בין שדות – לשמור על גל המטלטלין. ישבה על הצרורות. לבדה. בשדה. על פרשת דרכים. החשיך היום. היה קר. קפאו הידיים והרגליים. עברו חיילים מוזונים. לא נגעו בה. חלפו שעות. היה ברור בתכלית: לעולם לא ישובו ההורים. היא תקפא פה בלילה [...] (גולדברג 2006 [1946], 25-26).

סיום השיר 'נתיב-שדה בסערה' בפנייה העצמית המצווה ('לְכִי לְאֵט'), שהיא ממאפייניה הרטוריים המעניינים של שירתה המאוחרת של גולדברג,<sup>29</sup> נקשר אל השיר שראה אור בפברואר 1943:

הָאָמֶנֶס עוֹד יָבֹאוּ יָמִים בְּסִלְיָהּ וּבְחֶסֶד,  
וְתִלְכִי בְשָׂדֶה, וְתִלְכִי בּוֹ כְּהֶלֶךְ הַתָּמ, וּמְחֻשׁוֹף כְּפִי-רִגְלָךְ יִלְטֵף בְּעֲלֵי הָאֶסְפֶּסֶת,  
אוּ שְׁלִפֵּי-שִׁבְלִים יִדְקְרוּךְ וְתִמְתַּק דְּקִירָתָם.  
אוּ מָטָר יִשְׁיֵגֶךָ בְּעֶדֶת טְפוֹתָיו הַדּוֹפְקֹת  
עַל כְּתֻפֵיךָ, חֲנוּךְ, צְוֹאֲרֶךָ, וְדֹאשׁוֹ רִעְנָן.  
וְתִלְכִי בְשָׂדֶה הַטֵּב וְיִרְחַב כָּךְ הַשֶּׁקֶט  
כְּאוֹד בְּשׂוּלֵי הָעָנָן.  
וְנִשְׁמַת אֶת דִּיחוֹ שֶׁל הַתָּלָם נָשׁוּם וְרָגוּעַ,  
וְרֵאית אֶת הַשֶּׁמֶשׁ בְּרֵאיי-הַשְּׁלוּלִית הַזֶּהָב,  
וּפְשׁוּטִים הַדְּבָרִים וְחַיִּים, וּמְתָר בָּם לְנִגּוּעַ,  
וּמְתָר, וּמְתָר לְאֵהָב.

29 אפוסטרופה זו, שיש להבדילה מן הפנייה בגוף שני שאין בה ממד של ציווי, דוגמת 'את אשה לא פה, בת עשרים ושתיים' (א, 28), היא אחד ממאפייני שירתה הפוסט-טקטונית של גולדברג: 'נְפִי לִישׁוֹן. עֲכָשׂוֹ נְפִי לְנִחוֹ' ('אנטיגונה', שיר א [ב, 262]), 'אִמְרָתִי לָךְ: לֹא לְעֶשֶׂן' ('על הנזק שבעישון' [ג, 282]), ועוד. התעכבות על תופעה רטורית זו עשויה לחשוף את השתנות תפיסת הסובייקט בשירת גולדברג והיבטים נוספים בפואטיקה שלה.

את תלכי בשדה. לבדה, לא נצרכת בלהט  
 השרפות, בדרכים שסמרו מאימה ומדם.  
 וכישר-ללב שוב תהיי צננה ונכנעת  
 כאחד הדשאים, כאחד האדם. (ב, 77)

גם כאן מופיעים פרטים רבים הנקשרים אל הזיכרון משנת 1919, ובראשם חוויית הבדידות בשדה, סמוך לרדת הגשם. אלא שבשני השירים, זה והשיר 'נתיב-שדה בסערה', הסטטיות ותחושת הנטישה שהודגשו בכתיבה בפרוזה, הן ברשימה העיתונאית משנת 1938 והן ברומן והוא האור, מתחלפות בדינמיות ובתחושת שליטה למרות כל המוראות. המאחד את ארבעת הטקסטים, הנסובים כולם סביב אותו זיכרון ילדות מכונן, הוא המומנט של 'חדווה וחרדה', כפל הפנים של החוויה שהיא על סף המוות ('בדרכים שסמרו מאימה ומדם') ובה בעת מבשרת לידה, אולי הולדת השירה (הירשפלד 2000, 145). אם מפרשים את השיר כתגובה מאוחרת לפולמוס על כתיבת שירה בעת מלחמה, שבו, כזכור, הותקפה גולדברג לאחר שהכריזה שלא תכתוב שירי מלחמה, הרי שהשדה עשוי להיות שדה הספרות. הדמות הנשית הצועדת בשדה זה, שהיא אולי בת דמותה של גולדברג עצמה, אינה מושפעת מן האימה שסביבה והיא נאמנה רק לעצמה. לכל אורך השיר מודגשת נשיותה של הדמות, ובבית הראשון אף נלווה לה ממד ארוטי מוחשי – בלב התופת (ביטוי נוסף ל'חדווה וחרדה'): 'מחשוף כף-רגלך ילטף בצלי האספסת', 'שלפי-שבליים ידקרוך ותמתק דקירתם' (כמו האוקסימורון שבכותרת מחזור השירים 'הגיהנום המאושר'), 'מטרד ישיגך בעצת טפותיו הדופקת / על כתפיה, תוף, צנארה, וראשך'. דמות זו היא אפוא מעין עדשה ממקדת שהתחושות הפיזיות של העולם החיצוני מתמצות בה כולן.<sup>30</sup> הדגשת נשיותה של הדמות מובילה בסופו של השיר אל הפיכתה ממסומנת נשית לבלתי מסומנת, ל'כל אדם' (בקריאה עכשווית, קליימקס זה הוא במובנים רבים אנטי-קליימקס): 'תהיי [...] כאחד הדשאים, כאחד האדם'. בהקשר של הפולמוס הנזכר בדבר תפקיד השירה בימי מלחמה ניתן לפרש את הדברים לאור תפיסתה העצמית של גולדברג כמשורר, ולא כמשוררת (שחם 1996; טיקוצקי 2006, 7, הערה 16).

השיר מתמצת בכמה מובנים את שירי על הפריחה. ראשית, הוא עומד רובו ככולו בסימן שאלה. אין כאן הבטחה כפשוטה לימי שקט שיבואו בתום השרפות אלא שאלה: 'האומנם עוד יבואו ימים בסליחה ובחסד [...]?' לשאלה זו משועבדים שלושה מתוך ארבעת בתי השיר. הבית האחרון אמנם מנוסח בלשון חיווי – 'את תלכי בשדה. לבדה' – אבל אזכור השרפות, האימה והדם מפר את האידיליה המובטחת לעתיד לבוא. כמו שיר זה, גם שירי על הפריחה נעים בתנועת מטוטלת בין המוות לבין החיים, בין ההרמוניה לבין הדיסהרמוניה, ולעתים גם בין הרומנטיקה לבין הסימבוליזם. דווקא התנועה של

30 תפיסה זו מזכירה את 'Correspondances' של בודלר ואת שירתו המוקדמת של אברהם בני-יצחק, דוגמת שורותיו: 'לי נדקה: / יחד עם לב הארץ, / בי לבי יתלם' (בני-יצחק 1993, 8).

שירי הספר, הממזגת את קטביהם המנוגדים, היא שמעשירה אותם ומקרבת אותם אל החיים. שנית, השיר, כרבים משירי הספר (ושיריה של גולדברג בכלל), אינו מנסה לטשטש את המאיים, את ה'דרכים שִׁמְרוּ מְאִימָה וּמְדָם', ועם זאת הוא בוחר 'בְּיִשְׂרָאֵל לִכְב' למקד את המבט בשביב התקווה, באור הנגלה לרגע קט 'בְּשׁוּלֵי הָעֵנָן' המטיל את צלו. ברשימה 'על אותו הנושא עצמו' כתבה המשוררת בין השאר, תוך שהיא מצטטת את דברי קהלת: 'אני מאמינה באמונה שלמה, שאם יש ערך לחיי אדם, הרי הוא, בעיקר, בדברים הקיימים מיום היות האדם: "וּמְתוֹק הָאוֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרְאוֹת אֶת־הַשָּׁמֶשׁ"' (גולדברג 1939). אז, בספטמבר 1939, נאמרו הדברים מתוך איזו אמונה פשוטה ובריעבר גם נאיבית; בתום המלחמה, כשכתבה על דנטה, נזקקה שנית לדברי קהלת אך העמידה אותם לא בפני עצמם אלא אל מול הזוועות. היא כתבה אז על דמותו של דנטה, 'על מדירותו וגאוותו וכות ההכנעה שלו וידיעתו שעל אף הכול "וּמְתוֹק הָאוֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרְאוֹת אֶת־הַשָּׁמֶשׁ"' (גולדברג 1954, 3). והדברים מזכירים את הדמות הנשית בשיר, שִׁמְכַחֵנָה האמיתי הוא להיות 'עֵנָה וְנִכְנַעַת', חרף הליכתה הגאה בשדה.

## חתימה

ברשימה עיתונאית שפרסמה כתצי שנה לאחר סיום מלחמת העולם השנייה העלתה לאה גולדברג זיכרון מתקופת לימודיה בעיר בון, ערב עליית הנאצים לשלטון:

לעולם לא אוכל לעבור על פני אפרסק פורח בלי שיתקוף עלי הזיכרון ההוא.

בגן הבית, אשר בו גרתי בעיר הגרמנית הקטנה באביב שנת 1933, היה עץ אפרסק אחד. עד היום זוכרת אני את מקומו, לא הרחק משיחי הדומדמנית, בקרבת חומת האבן. גם בימים שלפני הפסח בשנת 1933 היה אביב על האדמה, גם בעדים ההן על שפת הריין.

ברחובות היו מהלכים צעירים לובשי מדים חומים. בשני בתי ידידים ערכה המשטרה חיפוש. שירת 'הוֹרְסְט וֶסֶל' החרישה את צפצוף ציפורי האביב. הייתי טרודה מאוד, עזרתי להבריה ידיד אל מעבר לגבול. ביום בריחתו נודע לנו, כי סגרו את הגבולות. הייתה חרדה רבה. גם הטלגרמה שבאה לא הרגיעה: ברחו שניים, אם אירע דבר לאחד מהם, יכול השני לשלוח מברק להרגעתנו. בלילה ישבנו בעליית גג – אני, ואמו של הפליט. שרפנו ספרים אסורים. היו שם הקפיטל והמגיפסט הקומוניסטי. היו מכתבים ויומנים וכרטיס חבר של המפלגה הסוציאלי-דמוקרטית. עשן עלה מן הספרים והכתבים – שמא ישגיחו בו בחוץ? 'שרפת ספרים'. – הייתי בעיני כרוצחת. בלילה, בפרקי השינה הקצרים, הבעיתוני החלומות.

אחר כך בא בוקר צלול עד כדי ייאוש. כתבתי מכתב הביתה, לאמי, ביקשתי מלים שקטות, שלא יגונב דבר מסערת נפשי, שלא תימסר שם החרדה. כתבתי: 'בגן שלנו פורח האפרסק. לבלובו כל כך רוד' [...] (גולדברג 1946).

לאה גולדברג שורפת ספרים!<sup>31</sup> לא רק האימה מפני המשטר הנאצי בולטת כאן אלא גם

31 הדבר אירע כחודש לפני שרפת הספרים בכיכרות בערי גרמניה ב-10 במאי 1933, אותו אירוע שהנאצים הגדירו כ'פעולה נגד הרוח הלא-גרמנית', ועיינו וייס וטיקוצקי 2009, 239.

הפחד להידמות למקרבן ('הייתי בעיני כרוצחת'). גולדברג סייעה אז ככל הנראה להבריא את ישעיהו ליבוביץ מגרמניה לשווייץ וכך הצילה את חייו (וייס וטיקוצקי 2009, 295, הערה 338). מעבר לאירוע היסטורי מסוים זה, מעניינת כאן דרך התמרתו במכתב אל האם: במקום לפרט את הזוועה, דבר שאולי היה מן הנמנע מחשש הצנזורה הגרמנית, בוחרת המשוררת בת העשרים ואחת לציין עובדה טריוויאלית לכאורה: 'בגן שלנו פורח האפרסק. לבלובו כל כך ורוד'. האם ניסתה לרמוז לאמה שהדיווח השגרתי מסתיר מאחוריו דבר-מה איום שאין להעלותו על הכתב? ואולי אין זה רמז אלא דווקא מין התרסה, שבשעה ששירת 'הורסט וסל' מחרישה את צפון ציפורי האביב, הדבר החשוב הוא הפריחה, העומדת מעל להיסטוריה?

בין כך ובין כך, מנגנון ההתמרה הסימבוליסטי-במובהק שגולדברג מסגירה כאן את קיומו (והוא ודאי עקרוני מאוד בפואטיקה שלה) מעורר את הצורך לשוב ולקרוא את המשפט החותם את הרשימה 'על אותו הנושא עצמו': 'פְּבֶקֶר אֶלּוּל / הֵיִם בְּאַרְצֵנוּ / שְׁקוּף וְצוֹנָן...'. המשפט, שקודם עוד אפשר היה לקרוא כנאיבי-לכאורה (אם אין מכירים את הרמיזה לשיר של רחל),<sup>32</sup> מצטייר כעת כמשפט מודע-לעצמו וככזה המתרחק בכוננת מכון מן האקטואלי אל העל-זמני ואל האוניברסלי.<sup>33</sup> בצירוף הרמיזה לשיר של רחל, משפט זה הוא פלימפסט בזעיר אנפין, המנכיח – ובו בזמן מוחק – את שכבתו הקודמת, כשם שהוא מנכיח, על ידי המחיקה ולמרות המחיקה, את ההקשר ההיסטורי והתרבותי שבו הוא נכתב. ייתכן שיש כאן הסבר אפשרי לריבוד הפלימפסטי העשיר כל כך של הספר על הפריחה: זהו ספר של משוררת סימבוליסטית המתרחקת מייצוג ישיר של ההיסטוריה של תקופתה, ובכל זאת היא נתונה בתוך היסטוריה זו; ספר שבמוקד שיריו סמל הפריחה, שכמו הפלימפסט, הוא אוצר בחובו גם צד אחד, צד הקמילה, הצד המחוק והנוכח כאחד.

## ביבליוגרפיה

אקמן, יוחן פטר

2000: שיחות גתה עם אקמן, ליקוט ותרגום: צבי וויסלבסקי, מבוא והערות: ישראל מהלמן, הדפסה שנייה, ספרי מופת מספרות העולם בהוצאת האוניברסיטה העברית בירושלים בשותפות מוסד ביאליק, ירושלים.

<sup>32</sup> ראו לעיל, הערה 16.

<sup>33</sup> תודתי לד"ר תמר ס' הס ולדינה ברדיצ'בסקי על שסייעו לי לחדד פרשנות זו כשהצגתי את עיקרי המאמר בסמינר תלמידי המחקר, 'לאה גולדברג: משוררת, מספרת ומסאית', שהתקיים בחוג לספרות עברית, יידיש ופולקלור באוניברסיטה העברית בירושלים, בסמסטר אביב תשע"א, בהדרכת ד"ר הס.

**אריאל, מאיר**

2010: עצמאי בשטח: כל השירים, עריכה: יואב קוטנר, כנרת, תל אביב.

**באר, רולן**

2011: רולאן בארת על פי רולאן בארת, תרגום, הערות וביאורים: אבנר להב, עריכה מדעית: דפנה שניצר, רסלינג, תל אביב.

**ביאליק, חיים נחמן**

2004: השירים, עריכה, מבואות, ביאורים ונספחים: אבנר הולצמן, דביר, אור יהודה.

**בלוק, אלכסנדר**

2007: מבחר משירתו, ליקוט ותרגום: מירי ליטווק, עריכה: עמוס לויתן, גוונים, תל אביב.

**בן-יצחק, אברהם**

1992: כל השירים, עריכה ואחרית דבר: חנן חבר, 'הספריה החדשה לשירה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**ברונבסקי, יורם**

2006: ביקורת תהיה: רשימות על שירה, פרוזה ומסה בספרות העברית, עריכה ואחרית דבר: דוד וינפלד, כרמל, ירושלים.

**ברזינסקי, חמוטל**

2000: "על הפריחה": לאה גולדברג והסימבוליזם, בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 115-98.

**ברעם, ניר**

2007: 'אני חי מחדש חיים שנשכחו ממני [ראיון עם חיים גורי]', הארץ, 1.1.2007.

**גולדברג, לאה**

1938: 'ילדות', טורים ב:לז, 28.12.1938, 1.  
1939א: 'מסע קטן', השומר הצעיר, 1.9.1939, עמ' 10-11.  
1939ב: 'על אותו הנושא עצמו', השומר הצעיר, 8.9.1939, 9-10.  
1944: 'יומן ספרותי: פלורנציה', משמר, 11.8.1944, 4.  
1946: 'אילנות וזיכרונות', משמר, 15.4.1946, 6. (כונס בתוך: יפעת וייס וגדעון טיקוצקי [עורכים], 2009: נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1935-1923, ספרית פועלים, תל אביב.)



- 1954: 'גישה חדשה לדנטה', משא, 3.6.1954, 3, 12.
- 1955: 'אלכסנדר בלוק ואורי ניסן גנסין [משאל על הספר שהשפיע ביותר]', הארץ, 'תרבות וספרות', 13.5.1955, א.
- 1976: קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה, עריכה: טוביה ריבנר, הדפסה שנייה, ספרית פועלים, תל אביב.
- 1977: מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, עריכה ומבוא: אורה קוריס, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2000: שירים, עריכה: טוביה ריבנר, מהדורה חדשה ומתוקנת, שלושה כרכים, הדפסה שביעית, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2005: יומני לאה גולדברג, עריכה והבאה לדפוס: רחל ואריה אהרוני, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2006 (1946): והוא האור: רומן, 'הספריה החדשה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- 2008א: לאה גולדברג: מבחר שירים, סדרת 'עם הספר', משכל, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב.
- 2008ב: שירי אהב"ה וזה"ב: הסוגות של לאה גולדברג, עריכה: עפרה יגלין, הבאה לדפוס: גרעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2009: פגישה עם משורר (על אברהם בן-יצחק זונג), מהדורה מחודשת, מהדיר: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2010: אברות ('מוקדש לאנטוניה'): רומן גנוז, עריכה ואחרית דבר: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.

#### גורדינסקי, נטשה

- 2009: "'ומני חרוט בשיני': יצירתה של לאה גולדברג בשנים 1935-1945', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.

#### דור, משה

- 1983: 'שירת רוסייה: ארבעים שנה', בתוך: אברהם שלונסקי ולאה גולדברג (עורכים), שירת רוסייה, הוצאה פקסימילית, ספרית פועלים, תל אביב, עמ' 201-203.

#### דורמן, מנחם

- 2001: נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עריכה והבאה לדפוס: דבורה גילולה, הדפסה שלישית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

#### הירשפלד, אריאל

- 2000: 'על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג', בתוך: רות קרטון-

בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 1935-1923, 151-135.

וייס, יפעת וטיקוצקי, גדעון (עורכים)

2009: גערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1935-1923, ספרית פועלים, תל אביב.

זוסמן, עזרא

1985: תרגומים, הוצאת אליה זוסמן, נחלת יהודה.

זמורה, ישראל

1973: 'דפי יומן ישן: ימי "טורים" ו"מחברות לספרות"', קשת טו:ד, 121-114.

חבר, חנן

2000: "הזמר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה, בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 120-116.

2001: פתאום מראַה המלחמה: לאומיות ואלומות בשירה העברית בשנות הארבעים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

טיקוצקי, גדעון

2006: 'ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות', עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים.

2009: 'הסיפורים של לאה משורר [אחרית דבר]', בתוך: לאה גולדברג, כל הסיפורים, עריכה: גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף, ספרית פועלים, תל אביב.

2010: 'למה התכוונה המשוררת? – לאה גולדברג מפרשת אחד משיריה', אלמנך 3, 16-14.

יגלין, עפרה

1997: 'קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.

יפה, א"ב

1984: פגישות עם לאה גולדברג, צ'ריקובר, תל אביב.

ירדני, גליה

1961: ט"ו שיחות עם סופרים, ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ-ישראל, הקיבוץ המאוחד, עין חרוד.

**ליבליך, עמיה**

2010: 'אבדות ומציאות (עם פרסום הרומן הגנוז אבדות)', אתר פסיכובלוגיה עברית, 11.3.2011,  
[http://www.hebpsy.net/blog\\_post.asp?id=55](http://www.hebpsy.net/blog_post.asp?id=55)

**צווייג, סטפן**

1982: העולם של אתמול: זיכרונות של בך אירופה, תרגום: צבי ארד, זמורה-ביתן, תל אביב.

**צורית, אידה**

1959: 'סופרים מספרים על יצירתם: לידתו, התהוותו ועיצובו של סיפור אחד, או שיר אחד',  
למרחב, 'משא', 8.5.1959, א.

**רחל (בלובשטיין)**

תשמ"א: שירת רחל, דבר, תל אביב.

**ריבנר, טוביה**

1980: לאה גולדברג: מונוגרפיה, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**שביט, עוזי**

2003: שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו'שירי מכות מצרים', הוצאת הספרים של אוניברסיטת  
חיפה וזמורה-ביתן, חיפה ותל אביב.

2007: לא הכל הבלים והבל: וחיים על קו הקץ על פי אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**שחם, חיה**

1996: 'משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על  
ידי ביקורת זמנך, בתוך: זיוה שמיר (עורכת), סדן: מחקרים בספרות עברית, ב: פרקים  
נבחרים בשירת נשים עברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 203-240.

**שלונסקי, אברהם**

1960: ילקוט אשל: צרור מאמרים ורשימות, סדרת כתבים בעריכת דוד הנגבי, הקיבוץ  
הארצי – השומר הצעיר, מרחביה.

2002: שישה סדרי שירה: כל שירי אברהם שלונסקי, שני כרכים, ספרית פועלים, הקיבוץ  
הארצי – השומר הצעיר, בני ברק.

**שלונסקי, אברהם וגולדברג, לאה (עורכים)**

1942: שירת רוסיה: ילקוט שירת העמים, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, בהשתתפות מוסד  
ביאליק, תל אביב.

**Adam, Antoine**

1953: *Verlaine, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, Paris.

**Barthes, Roland**

1975: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris.

**Genette, Gerard**

1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris.

**Mandelstam, Osip Emilevich**

1973: *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam*, translated by Burton Raffel and Alla Burago, with an introduction and notes by Sidney Monas, State University of New York Press, Albany.

**Verhaeren, Émile**

1977: *Poèmes choisis*, édition établie et présentée par Robert Vivier, la renaissance du livre, Mercure de France, Bruxelles.

2001: *Poésie complète*, édition critique établie par Michel Otten et présentée par Marie-France Renard, éditions Labor et Archives & Musée de la Littérature, tome 3, Bruxelles.

**Verlaine, Paul**

1965: *Oeuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

**Тарановский, К.Ф**

1980: 'Зеленые Звезды и Люющие Воды в Лирике Блока', *Russian Literature* (Amsterdam) 8:4, 363-376.

עיונים ביצירת א"ב יהושע

# כוחה הנורא של האתיקה

## קריאה אתית ברומן מסע אל תום האלף

### לאברהם ב' יהושע

עדיה מנדלסון-מעוז

בהקדמה לספרו תמונתו של דוריאן גריי כתב אוסקר ויילד: 'ספר לעולם אינו מוסרי או בלתי מוסרי. ספרים כתובים היטב או כתובים רע. זה הכול' (9) [1890] (Wilde 1948). במשפט זה התכוון ויילד לצאת נגד התפיסה המחברת ספרות למוסר, תפיסה הבוחנת את הטקסט הספרותי בהתאם ליכולתו לחנך להתנהגויות ראויות.

יותר ממאה שנה לאחר כתיבת שורות אלה כותב אברהם ב' יהושע בספרו כוחה הנורא של אשמה קטנה, העוסק בהקשר המוסרי של הטקסט הספרותי, את הדברים הבאים:

הנה, לפני חודשים אחדים סיפרתי לאחד מידידי הסופרים על כתיבת הספר הזה, ומיד הרגשתי בחשדו כלפי ניסיון לכרוך מוסר בספרות. הפעלת שיפוט מוסרי של קורא על התנהגות גיבורים ספרותיים נראית לידידי לא רלוונטית במקרה הטוב, ומסוכנת במקרה הרע. הוא חושש שאני מבקש להעריך יצירות ספרות על פי מרד של ערכים מוסדיים, שהם חיצוניים לספרות (יהושע 1998, 20).

שני הסופרים, ויילד ויהושע, מציגים עמדות כמעט מנוגדות זו לזו בשאלת החיבור בין ספרות לבין אתיקה ומוסר. גישתו של ויילד שרירה עד עצם היום הזה בקרב קוראים ומבקרים, המלווים את הדיון בספרות ומוסר בחשדנות ואף בעוינות. יהושע, המבקש לחזור אל הקשר בין התחומים, מתאר נאמנה את הלכי הרוח בקרב מבקרי הספרות עד לדורות האחרונים, ובכל זאת הוא בוחר ללכת בדרכו. במאמר זה אבקש להציע קריאה מטא-אתית ביצירתו של יהושע, ודרכה לפתח דיון בשתי סוגיות מרכזיות העוסקות בקשר שבין ספרות למוסר.

החשש מפני ביקורת אתית או מוסרית בנוי משני יסודות הכרוכים זה בזה, האחד קיים על פני השטח והשני סמוי. ברמה הגלויה מבטא החשש פחד או סלידה מפני שימוש לרעה בטקסט הספרותי, כלומר מפני אימוץ של קריאה דוגמטית ומוסרנית שתשתמש בספרות כבכלי דידקטי. אבל ברמה הסמויה, חשש זה קשור במישרין בתפיסת התרבות המערבית-אירופית את עצמה כתרבות נאורה, לעומת תרבויות וזמנים אחרים – לא

מערביים ולא אירופיים – ובניגוד להם. כלומר, ההתרחקות מכל דבר שעשוי להיראות דידיקטי או שמדני נובעת מכך שדידיקטיות ושמרנות נתפסות כמייצגות את מה שמסווג כעולם החשוד, שהוא בדרך כלל העולם השלישי, העולם הפרימיטיבי, הדתי, הלא-מערבי והלא-חופשי, בניגוד לעולם הראשון, המסווג כחופשי, כנאור וכמוסרי.

במאמר זה אתמודד עם שני היסודות הללו, הגלוי והסמוי, ואבקש לערער עליהם: ראשית, באמצעות אימוץ פרספקטיבות מן הפילוסופיה של המוסר אראה כי ניתן לבצע קריאה אתית שלא תהיה מוסרנית או דוגמטית ואדגים כיצד אמצעים אסתטיים יכולים לתרום לבידוד המוסרי; שנית, באמצעות אימוץ מבט פוסט-קולוניאליסטי אערער על החלוקה הקוטבית בין העולם הראשון לעולם השלישי וכך אטיל ספק בקשר שבין מוסר ואתיקה לבין הנאורות המערבית. יצירתו של יהושע, ובפרט הרומן מסע אל תום האלף, תשמש לי כמעין מקרה מבחן שבאמצעותו אראה כיצד ניתן לשלב ביקורת ספרותית-אתית עם ביקורת פוסט-קולוניאליסטית. קריאה שכזו תוכל להראות כי הדיון בספרות ומוסר נתון כולו בתוך מסגרת של מערך כוחות מורכב יותר, הנקשר בהגמוניה המערבית וביחסיה עם העולם השלישי.<sup>1</sup>

### ביקורת אתית: ממה אנחנו פוחדים?

בספרה לקרוא את לוליטה בטהרן מספרת המחברת, אזאר נאפיסי, על חייה בטהרן תחת משטר האייתוללות. היא מתארת את עבודתה באוניברסיטה, שעיקרה הוראה וקריאה בטקסטים מן הספרות האנגלית והאמריקנית, ומתעכבת על שאלות שהעלו תלמידיה בדבר מוסריותם של הטקסטים הספרותיים. יום אחד ניגש אליה אחד הסטודנטים, ניאזי, ומבקש להתלונן נגד הטקסט הספרותי שלימדה, גטסבי הגדול של סקוט פיצג'רלד. 'הוא לא מוסרי', טוען הסטודנט. 'הוא מלמד את הצעירים את החומר הלא-נכון; הוא מרעיל את מוחותיהם'. 'האם זה לא ברור?', שואל ניאזי את המרצה שלו. 'זה לא היה ברור לי', מספרת נאפיסי. 'הזכרתי לו שגטסבי הוא יצירה בדיונית ולא ספר הדרכה שימושי. הוא עמד על דעתו ושאל אם לא ברור לי שהרומנים האלה ודמויותיהם נעשו המודל שלנו בחיים האמיתיים' (נאפיסי 2005 [2003], 164). בעקבות שיחה זו מחליטה נאפיסי בשיעור הספרות הבא להעמיד את הספר למשפט – 'וכך נפתח התיק של הרפובליקה האסלאמית האירנית נגד גטסבי הגדול' (שם, 169). ניאזי נקרא לפרט את האישומים. בדבריו הוא

1 בספרי הספרות כמעובה מוסרית הצגתי קריאה בספרו של יהושע כרוגמה לעימות בין שתי גישות מן הפילוסופיה של המוסר (מנדלסון-מעוז 2009). במאמר זה אני מבקשת ללכת צעד אחד קדימה ולטעת את הדיון בתוך ההקשר הביקורתי של המחשבה הפוסט-קולוניאלית. מטרת המהלך הזה היא לאפשר דיון ביקורתי רחב יותר בסוגיית הקשר שבין מוסר ואתיקה לבין התרבות המערבית, דיון שלא עסקתי בו כלל עד כה.

טוען כי האסלאם הוא הדת היחידה בעולם ש'שייעדה לספרות תפקיד מיוחד קדוש להרריך את האדם לחיות כירא אללה' וכי 'האימאם חומייני הפקיד בידי המשוררים והסופרים שלנו משימה חשובה [...] את השליחות הקדושה, הנעלה' (שם). לדעתו של ניאזי, קריאה ולימוד של טקסט המתאר התנהגויות לא ראויות, כגון בגידה, פריצות, התנהגות לא נאותה של נשים או שחיתות כלכלית, עלולים לגרום נזק למוסריות של קוראיו ולהסירם מדרך הישר, שהיא הדרך האסלאמית הראויה.

דרשתו של ניאזי, טון דיבורו, יחסו אל יצירות הספרות ואל התפקיד המוטל עליהן – כל אלה מציגים תפיסה הדוגלת באינדוקטרינציה המשתמשת ביצירת הספרות לצרכיה.<sup>2</sup> תפיסה זו מבחינה את כוחה של הספרות ומעוניינת לנצל אותו.<sup>3</sup> האם ייתכן כי מה שעומד ביסוד מחשבה זו הוא המאיים עלינו? לכאורה, החשש מפני ביקורת מוסרית או אתית הוא החשש מפני דוגמטיות, אבל למעשה מדובר כאן על יסוד גוסף, הבנוי על הדיכוטומיה בין מה שאנו מכנים 'עולם ראשון', עולם מערבי ונאור המחזיק בעקרונות מוסר, לבין 'עולם שלישי', הנתפס כפרימיטיבי, כדתי, כדוגמטי וכנטול עקרונות מוסר ליברליים. לפי התמונה הליברלית, המערבית, החילונית, ניתן לתאר את התרבות והחברה המערבית ככאלה הדוגלות בערכים מודרניים ומאפשרות לכל פרט לצרוך תרבות וספרות לפי טעמו; זוהי עמדה שוחרת אמנות המעניקה חופש ביטוי מלא ומאפשרת לחיות בחברה ללא צנזורה שבה אין מקום לפיקוח תרבותי ול'שטיפת מוח'. על יסוד שימור הניגוד המלאכותי, הקוטבי והבלתי מדויק בין תפיסת העולם ה'ליברלית', מערבית וחילונית' לבין התפיסה שמציגה דרשתו של ניאזי, מתחדד האיום הטמון בחיבור הספרות למוסר ומבסס ביתר שאת את הניגוד בין שני העולמות. נבחן אפוא את טיעוני ההגנה במשפט שמקיימת גאפיסי בכיתה. עלינו לזכור כי גאפיסי באה 'משם', מן המזרח, מן העולם השלישי, והיגדה אל המערב, וכי ספרה משקף את המבט המערבי ומבסס את הדיכוטומיה בין התרבויות. לכן, תשובת ההגנה במשפט עשויה לעניין אותנו מאוד.

2 ראו על כך אצל Booth 1988, 5-6. אחת השאלות המרכזיות הכרוכות בביקורת ספרות על פי עקרונות המוסר ובדרכי יישומה היא ההבחנה בין מוסריות לבין מוסרנות. לפי מילון אבן שושן, המוסריות היא 'נהגה לפי עקרונות המוסר' ואילו המוסרנות היא 'דרישה להעמיד הכול על יסודות המוסר' (הנתפס כאוניברסלי). המוסרי הוא מי שפועל על פי יסודות המוסר, המוסרן הוא מי שמציג את עצמו כמופת ומתוך כך תובע מאחרים להעמיד את הכול על יסודות המוסר (הידועים בעיקר לו-עצמו). על פי הגדרות אלה ברור מדוע המוסריות נתפסת כרצויה בתרבות, בחברה ובכל מערכת יחסים בין-אישית, בעוד המוסרנות זוכה לביקורת בשל הפטרנליזם המיוחס לה, שעלול להוביל לדיקטיות, לדמגוגיות, לשטיפת מוח ולצנזורה. מוסרנות מכונה לעתים גם 'צדקנות'; דבריו של אביעד קליינברג על הצדקנות הולמים את התפיסה שלי בדבר המוסרנות (קליינברג 2007, 181-194).

3 ריצ'רד פונר מציג את כוחן האסתטי של יצירות גם כשהן מתארות עניינים בלתי מוסריים, כלומר, 'הסכנה' היא דווקא תוצר של 'הכוח האסתטי'. בדבריו מפנה פונר בעיקר אל יצירותיהם של הומרוס ושיקספיר, כזוגמה ליצירות מופת שיש בהן גילויים של אלימות ושנאה (Posner 1997, 5).

לאחר ששטח ניאזי, התובע, את טענותיו נגד ספרו של פיצג'רלד, עונה זארין, הסטודנטית המופקדת על ההגנה:

אבל האם רומן הוא טוב [...] מפני שהגיבורה מוסרית? האם הוא רע אם הדמות הפועלת סוטה מהצווים המוסריים, שמד ניאזי מתעקש לכפות לא רק עלינו אלא על כל הסיפורת? [...] אין מודדים את מוסריותו של רומן לפי המובן הרגיל של המילה. הוא יכול להיחשב מוסרי, אם הוא מנער אותנו מקהות החושים שלנו ומביא אותנו לידי התמודדות עם המוחלטים שאנו מאמינים בהם. אם זה נכון, גטסבי הצליח להפליא. זאת הפעם הראשונה שספר עורר חילוקי דעות כאלה בכיתה. גטסבי עומד למשפט מפני שהוא מפר את שלוותנו – לפחות את שלוותם של מקצתנו [...] (שם, 175-176).

לפי התפיסה הדוגמטית, העילה לפסילת יצירת ספרות מן הטעמים האתיים נובעת מחוסר התאמה בין התפיסה האתית של היצירה או הביקורת לבין התפיסה של מה שרצוי בעינינו או בעיני השלטון, מעין חוסר התאמה בין 'המוסר שלי' לבין 'המוסר שלך' – או, כפי שיוזם קניוק מציג בספרו גבלות, 'זה בסך הכל הצדק שלי נגד הצדק שלו' (קניוק 1997, 96). אבל דיון בספרות ובמוסר איננו חייב להיות כזה. זארין טוענת כי קריאה ביצירה יכולה להוביל אותנו להתמודדות עם הערכים המוחלטים שלנו. אני רוצה לטעון כי בכאנו לקרוא קריאה אתית ביצירה אנו מתמודדים לא רק עם ערכי אתיקה ומוסר השונים מאלה שלנו אלא גם עם מקומה של האתיקה בתוך המחשבה שלנו.

### כוחניותו של השיח האתי

מחשבת הנאורות ניסתה לא אחת להגיע לניסוח תיאוריות אתיות אוניברסליות ותבוניות, אולם בשנים האחרונות, בעקבות התפתחותה של ביקורת הנאורות, אנו עדים לניסיונות לעדער על האוניברסליות, שנתפס בדרך כלל כיסוד של דינמיקה כוחנית. במסגרת ניסיונות ערעור אלה, גם האתיקה איננה נתפסת עוד כמונחים מוחלטים אלא כתוצר נוסף של יחסי הכוח בין קבוצות הגמוניות לבין קבוצות מוחלשות. דיצ'רד פרידמן, החוקר את היחסים בין ספרות לאתיקה, מציג את הביקורת הזאת כך:

ההתקפות אלו יש מקורות אינטלקטואליים שונים: הניאו-מרקסיסטים טוענים כי השיח האתי הוא, במהותו, מעמדי, ולכן אידיאולוגי; [...] פמיניסטיות רבות טוענות כי השיח האתי המסורתי אינו ניתן להצדקה בגלל ההיסטוריה המגדרית שלו; הפוסט-סטרוקטורליסטים, שבמקרים מסוימים מעדיפים להשאיר את האתיקה בסדר היום שלהם, מצאו שמטריד מאוד – אפילו בלתי אפשרי – להציג שיח אתי בעל ערך הנובע מעמדה המכחישה את קיומם של סוכני מוסר 'מרכזיים' והרואה את השפה כחמקנית וכמכילה סתירות מיסודה; פוסט-קולוניאליסטים מאשימים את השיח האתי המערבי באתנוצנטריות (Freadman 1996, 519).

אנדרו גיבסון מפנה ביקורת נוקבת כלפי חוקרים מרכזיים הפועלים בתחום הביקורת



הספרותית-מוסרית. בספרו על פוסט-מודרניזם, אתיקה וספרות הוא בוחר להגדיר את הכשל בתורתם דרך המושג 'עליונות רדיקלית' שטבע אלברכט וולמר (Wellmer): 'וולמר מבין את המושג "עליונות רדיקלית" כתנועה שעולה אל מעבר לנתון, צופה מגובה האולימפוס, תמיד שמה את הנתון בצל ומשקיפה עליו מן החלל האיריאלי' (Gibson, 11, 1999). הביקורת של ג'יימסון היא חלק מכתב האשמה של ביקורת הנאורות כלפי השיח האתי, כפי שהוא נתפס דרך תורות המוסר המקובלות. פרדריק ג'יימסון רואה באתיקה אידיאולוגיה של ניגודים בינאריים המשמשת ככלי לחיזוק מבני הכוח והדומיננטיות בחברה (Jameson 1981, 114, 117). כמו ההבדל הבינארי בין שפיות לטירוף, המשמש ככלי דיכוי, לפי פוקו, כך פועל גם מושג ה'טוב'. תפיסת הנורמות האתיות כמחייבות, הבאה לידי ביטוי במילים 'צריך' או 'חייב' (ought), מבליעה בתוכה אלמנט כוחני; מילים אלו מבטאות מחויבות שאדם 'צריך' לקחת על עצמו, ולמעשה הן מבטאות קבלה, ללא עודרין, של הערכים בתרבותו. כך, גם אם הציווי האתי מושתת על תפיסה תבונית, תועלתנית או אמונית, הוא קשור בסופו של דבר בקשר ישיר אל הכוחות התרבותיים שנמצאים סביבנו.

תפיסת הכוח על פי פוקו והביקורת של ג'יימסון יכולות לצייד אותנו במבט חדש וביקורתי על האופן שבו מתואר השיח האתי. מבט זה מחדיר אל הדיון מרכיבים של מחשבה פוסט-קולוניאלית המציעה לבחון את האתיקה במסגרת שדה כוח שמתממשים בו יחסים הייררכיים בין העולם הראשון – ובכלל זה התרבות המערבית – שתרבותו נתפסת כעליונה, לבין העולם השלישי, המזרחי, שתרבותו נתפסת כנחותה. ככלל נוכל לומר כי ניתוח פוסט-קולוניאלי 'עוסק בפיתוח מבנים תיאורטיים המערערים על נקודות מבט מערביות' (יאנג 2008, 11). הדבר דומה לאופני הערעור של הביקורת הפמיניסטית – אם בעבר סרטים או ספרים היו מסופרים דרך נקודת המבט של הזכר, הביקורת הפמיניסטית ביקשה לערער על נקודת המבט הזאת באמצעות קריאה ביקורתית של טקסט וייצור של טקסטים אלטרנטיביים הנקראים דרך נקודת מבט שונה. קריאה פוסט-קולוניאלית מציעה מהלך דומה המתבצע באמצעות ערעור ותחירה תחת המבט הקולוניאלי המצייר את המערב כ'נאור' וכ'מוסרי' ואת מה שאיננו מערבי כ'פרימיטיבי' וכ'חשוך'. כדי להדגים תפיסה זו בהקשר של כוחניותו של השיח האתי אפנה לדיון בספרו של יהושע מסע אל תום האלף.

### מסע אל תום אלף: בין אתיקה לאתיקה

הרומן מסע אל תום האלף, שראה אור בשנת 1997, מצייר בצבעים עזים נקודה של שבר בין יהדות צפון אפריקה לבין יהדות אשכנז. ערב שנת האלף הראשון לספירה הנוצרית יוצא הסוחר בן-עטר בלוויית שתי נשותיו, שותפו המוסלמי אבו לוטפי והרב אלבו ובנו למסע אל ארצות אשכנז, לפגוש את אחיינו, אבולעפיה, שעזב את ביתו בצפון

אפריקה ועבר להתגורר בארצות אשכנז. לאחר שנים של שיתוף פעולה עסקי-כלכלי בין אבולעפיה לבין בן-עטר ואבו לוטפי נישא אבולעפיה לאישה שמוצאה מוורמיזוא, אסתר-מינה, הרואה בעין שלילית את מנהג ריבוי הנשים. משום כך היא מבקשת מבעלה לנתק את קשרי המסחר המשפחתיים. בן-עטר, שאינו רואה כל פגם במנהג זה, מחליט לצאת למסע ארוך, לפגוש את האישה בהירת העור והעיניים ולטעון, בעוד שתי נשותיו עמו, כי אין רע בריבוי נשים. הרומן, שיש בו מלאות ריאליסטית בד בבד עם רבדים אלגוריים, מגולל בפירוט רב ובסגנוניות את סיפור המסע מן הדרום אל הצפון. הפגישה בין אנשי הדרום לאנשי הצפון מעמידה ניגודים בולטים בין שתי התרבויות, בתקופה שבה התרבות היהודית הצפון אפריקנית משגשגת ופורחת ואילו יהדות אשכנז ענייה, פרובינציאלית ומנותקת ממרכזים יהודיים. מערכת הניגודים בין אנשי הדרום לאנשי הצפון (או בין מזרח למערב) עומדת בלב היצירה.

המאבק בסוגיית ריבוי הנשים משתלב במאבק הגלוי והסמוי בין שתי תרבויות הנברלות זו מזו באופיין, באורח חייהן ובגישתן לכתבי הקודש. ואולם, מאבק זה אינו משקף רק פער תרבותי אלא גם שני הבדלים נוספים, המרכזיים לענייננו: ראשית, שתי התרבויות מייצגות הלכי מחשבה שונים בתחום המוסר; שנית, שתיהן משקפות הבדלים בין מזרח למערב.

יצירתו של יהושע משקפת מאבק בין שתי תפיסות אתיות שונות, ובמסגרת זו היא מתארת את הכוחניות המובלעת בשיח האתי. בן-עטר, היהודי הדרומי, והרב אלבו, שנקרא לטעון את טענותיו מן הפן הדתי, מציגים פרספקטיבה מוסרית פרטיקולריסטית המתאפיינת בקווי מתאר אריסטוטליים. אסתר-מינה ורבני אשכנז מציגים עמדה מוחלטת המתאפיינת בקווי מתאר חובתיים המנוסחים בספר ברוח תורת המוסר של קאנט. הגם שאירועי היצירה מתרחשים לקראת סוף האלף הראשון, הרבה לפני שגובשה תורת המוסר הקאנטיאנית, הטקסט הספרותי נכתב מאוחר יותר, לקראת סוף האלף השני, וככזה הוא מטיל על הקהילות תפיסות אתיות בנות ימינו ומשרטט מאבק בין שתי פרספקטיבות מרכזיות בדיון הפילוסופי-מוסרי העכשווי.

הסוגיה המוסרית המובילה את היצירה כולה דנה בתופעת ריבוי הנשים. היא הסיבה לרצף ההתרחשויות כולו – למסעו של בן-עטר, למפגשים, למשפטים, למותה של האישה השנייה – והיא המוליכה את היצירה אל סיומה. סוגיה זו מדגישה את הוויכוח בין שתי התרבויות, האחת מערבית והשנייה מזרחית, האחת מצייתת לחוקים ברורים וכתובים בעלי אופי חובתי ורציונליסטי, כצפוי מבני התרבות המערבית-אירופית ('הנאורה') המושפעת מן הנצרות, השנייה נתפסת כתרבות פרימיטיבית המחוברת אל העולם המוסלמי המאיים ומתוארת באופן אוריינטליסטי.<sup>4</sup>

4 היצירה אמנם עוסקת בסוף האלף הראשון לספירה, אולם כבר בתקופה זו ניכר המבט האוריינטליסטי של משלחות ויחידים שיצאו מאירופה לארצות הדרום והמזרח, וראו סעיד (2000) (1978). עם זאת,

ביצירה מתלקח אפוא ויכוח בין התרבות האשכנזית, המתאפיינת בקווי מתאר קאנטיאניים, מערביים, לבין התרבות הצפון אפריקנית, המתאפיינת בקווי מתאר אריסטוטליים, מזרחיים. העימות בין שתי התרבויות הוא עימות בין פרספקטיבה הגמונית לפרספקטיבה מוחלשת. כפי שנראה, עימות זה נעשה חלק מעולמו של הקורא משום שההזרה הרגשית ביצירה מתועלת דווקא כלפי בן המזרח, שתפיסתו המוסרית איננה זו המקובלת בקרב קוראים בני ימינו. כך, אולי דווקא בשל הריחוק ההיסטורי והגיאוגרפי, מתאפשר לנו לעמוד בצד של האחר, הלא-מערבי, ה'בלתי לגיטימי', לראות דרכו ולערער על ההגמוניה האתית המערבית.

### בין הדרום לצפון, בין האירופאי לבין הלא-אירופאי

משעה שמגיעה ספינתם של בן-עטר ובני לווייתו אל מבואות פריז מתברר הניגוד החריף בין שתי התרבויות:<sup>5</sup>

אם נכון מראה עיניים, והארץ שאתם דרים בה שוממה כל-כך, בתיה קטנים, ויבולה דל, והנוצרים שמקיפים אתכם מטילים עליכם מורא מעבר להשגתכם, מה פלא שאתם חסרים את מעלת הכוח הפורח באלף שושנים בארצות הדרום המוארות באור השמש החכמה (עמ' 143).<sup>6</sup>

כל אחת משתי התרבויות מייצגת תפיסה תרבותית, קווי אופי, טון והלך רוח ייחודיים לה. בין שתיהן קיים ניגוד כמעט בינארי האופייני ביותר לראייה הסטריאוטיפית של ההבדלים בין מערב למזרח – הניגוד בין האירופאי ללא-אירופאי. להלן נעמוד על מערכת הניגודים בין התרבויות.

מבחינת תפיסת החושים, הדרום מצטייר כארץ של שמש וחולות זהובים, ארץ של אור, ריחות, תבלינים וצבעים: 'ושוב פורצים ריחות התבלינים החריפים מן השקים הנפתחים, וחלות הדבש הזהבהבות מגלות את גילופיהן העדינים, ונשלפים ממחבואיהם פגיונות קטנים וחינניים, משובצים אבני-חן זעירות' (עמ' 103). הצפון, לעומת זאת, מתואר בצבעים אפורים ומבטא סגירות, דלות וחשכה. ביתם של אסתר-מינה ושל אבולעפיה מתואר כבית אפל – 'האפילה גדולה כל-כך שנדרשת תושיה גדולה לא רק כדי לגלות את מקומה של הרלת החיצונית [...] אלא גם כדי לשחרר חֶרש את הבריחים הרבים שמגיפים אותה על-מנת להיחלץ מהאפילה הברזילית אל לילה מלֶטף' (עמ' 116) – וסמטת היהודים בוורמיזוא היא שורת 'בתים קטנים ומעוקמים, נשענים על כלונסאות גדולים

אינני מוצאת הכרח להצדיק את ההבחנות הללו מבחינה היסטורית, שהרי הספר נכתב ונקרא במציאות של ימינו-אנו, ומסרתי הביקורתית קשורה להבנתנו כיום את יחסי הכוח בין מזרח למערב.

5 על הפערים בין התרבויות ראו גם הופ 1999, 128-129.

6 כאן ובהמשך, ההדגשות במקור. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים לרומן מסע אל תום האלף (יהושע 1997).

ומחוספסים' (עמ' 187). תושבי הדרום לבושים בבגדים ססגוניים, ב'גלימות' ו'חמילות' בהירות וצבעוניות (עמ' 194), ואילו תושבי הצפון לבושים ב'מעטפות כהות' (עמ' 194). הססגוניות והעושר של התרבות הדרומית, ומולם האפרוריות והסגירות של התרבות הצפונית, משתקפים, באורח מטונימי, גם בתיאור ההבדל בין מסגדי הדרום לבין כנסיות הצפון. בהגיעם לרואן מוזמנים תושבי הדרום כאורחים לתפילה בכנסייה. מאחר שהם רגילים לחלוק כבוד לדתות השונות, הם נעתרים להזמנה. בכניסתם לכנסייה מתחדד הפער בין הצפון לדרום:

לעומת המיסגדים רחבי הידיים שהכירו האורחים בצפון-אפריקה ובאנדלוסיה, על ספותיהם הרכות והערבסקות הכחלחלות המעטרות את קירותיהם, נראתה הכנסיה של רואן עלובה וצרה בחומרתה הקודרת, ואף עלה ממנה ריח מתקתק־תמצמץ של קטורת בלולה בזיעת מתפללים, שגם ביום קייץ זה לבשו בגדים כהים והדוקים [...] כל העיניים נפנו אליהם ועבודת־האלוהים הושתתה לאפשר לרעד של תדהמה לחלוף בין שורות המתפללים, שהגלים הרכים של גלימות הנשים והמכנסיים התפוחים של הגברים זרמו ביניהם. למראה הפאגאן השחור בחמילתו הלבנה, והססגוניות החיה של אריגי המשי של המזרח, דימו מן הסתם שהנה ירדו מקירות הכנסיה הדמויות המיתולוגיות המצויירות והפכו לממשות חיה בתוכם (עמ' 71).

כשם שהתרבות הדרומית מייצגת חושניות והתרבות הצפונית מייצגת איפוק, כך נבדלות שתי התרבויות זו מזו גם ביחסן אל היצריות: אנשי הדרום מייצגים יצדים עזים, מיניות ופוריות, אנשי הצפון מייצגים פוריטניות ועקריות. בן־עטר רואה מחויבות בסיפוק צרכיהן המיניים של נשותיו, וגם הרב אלבו אינו מוצג כמשולל יצדים – הוא נזכר בערגה באשתו ואף חושק בנשים אחרות. לעומת נשותיו של בן־עטר, המקרינות מיניות בבגדיהן ובגופן, אסתר־מינה עקרה ומקרינה סגירות. ואכן, כשמגיעים בן־עטר ונשותיו אל קהילת ורמייזא מפרידים אנשי המקום את הנשים מן הגברים, מלבישים אותן בבגדים שחורים ומנסים להחניק על ידי כך את היצר.

היחסים בין הדתות שונים אף הם מתרבות יהודית אחת לשנייה. בקרב אנשי הדרום ניכרת סובלנות דתית גדולה והם מעורבים בחייהם עם בני דתות אחרות, ואילו תושבי הצפון מנותקים מבני דתות אחרות. בן־עטר לוקח עמו למסעו רב יהודי, שותף ישמעאלי (כלומר מוסלמי), כמה ספנים מוסלמים ועובד אלילים, אך שילוב הדתות השונות על הסיפון אינו מעורר עימותים. כל אדם חי באמונתו, והאחרים מקבלים אותה ואף תומכים בה. דוגמה מובהקת לכך היא התחברותו של בן־עטר אל אבו לוטפי המוסלמי. השניים שותפים מלאים. אבו לוטפי מסכים לצאת עם שותפו למסע שלו־עצמו אינו חשוב כלל. הוא אינו מבין מדוע אנשי הצפון דוחים את מנהג ריבוי הנשים ומדוע על בן־עטר להוכיח את צדקתו ולצאת לשם כך למסע כה מפרך עם נשותיו, ולמרות זאת הוא מצטרף לנסיעה ותומך בשותפו, שמח בניצחוננו ואבל באבלו. התרבות הצפונית, לעומת זאת, אינה מגלה כל גמישות דתית. היחסים בין היהודים לנוצרים מתוארים כמנוכרים וכמלאי חשד, ושנת האלף ניצבת כעננה אפורה מעל ראשי היהודים, עד כדי כך שהיהודי המומר, הרופא

בוררן, אומר: 'כן, היא תחיה [...] אבל אלה לא יחיו, ומעביר את ירו על צלליותיהם של שבעת היהודים, שמתקינים באור הירח את משככם ליר העגלה הגדולה שהביאה אותם מקהילת מִץ' (עמ' 248).

בהתאם לכך, גם אופי הרבנות והאמונה שונה מקהילה לקהילה. עבור תושבי הדרום, הדת היהודית עומדת במרכז ההוויה אך אינה מנוגדת לרגשות וליצרים. לכן הרב אלבו בוחר לקחת עמו אל המסע את בנו, לאחר שאשתו נפטרה, ולא להשאירו בצפון אפריקה בהשגחת המשפחה:

הרב התעקש. לאחר שהתאלמן מאשתו לא היה מוכן לשאת שום פרידה נוספת. וכשראה את איבריו המתמלאים של הילד באור השמש והתכלת, את עורו שנעשה חלק ושחום, ואת השתתפותו השמחה והנלהבת בעבודת השיוט, הבין שיפה עשה כשנשמע להרגשתו ולא להרגשת קרוביו וידידיו, אבל פעם ביום, בשעת ערבית היה מקפיד [...] לשנן עימו שניים-שלושה מזמורי תהילים [...]

תחילה חישב הרב ללמוד עם בנו גם משניה או סוגיה תלמודית קלה, אבל כיוון שחווית המסע על הים העירה בו רגשות פיוטיים עזים, דחה את הלימוד ההגיוני עד שיעלו שוב על היבשה (עמ' 68).

הרב אלבו מוכן אפוא לוותר על לימוד כמה משניות משום שהוא רואה לנגד עיניו גם סוג אחד של לימוד ושל התפתחות שבנו זוכה לו. וכפי שנוהג הרב אלבו בבנו כך הוא גם נוהג בעצמו כאשר ריח הים מעורר את יצירתיותו ומסית אותו לכתוב שירה: 'הלוא עצם כתיבת שיר מופלאה היא בעיני הרב אלבו, שמעולם לא שיער שיהא מסוגל או יתאווה לכך. והנה בשבוע האחרון הצטרפו להם שישה בתי שיר, כולם בעברית, חרוזים ושקולים על-פי הנוסח המרנין החדש, שהביא בן לְבָרֵט מן המזרח לאנדלוסיה' (עמ' 37). הרב אלבו מתואר כאדם ש'אינו מבטל את החיים בפני הכתובים' (דורון 1999, 91). הוא מקשיב ולומד לא רק על פי התורה שבכתב אלא גם על פי התורה שבעל פה ועל פי מה שהוא רואה לנגד עיניו. את מחויבותו ללימודי תורה הוא משלב עם אסתטיקה, עם אהבת היופי ועם צורכי החברה והחושים.

ביחסם של אנשי הדרום אל מצוות הדת מתגלה גמישות רבה. כך, למשל, כשנגזר עליהם בשל מחלת האישה השנייה לחוג את יום הכיפורים במקום שאינם מורגלים בו, בעיר שאין בה יהודים, ליד ביתו של הרופא המומד, הם מנסים לאסוף מניין לתפילות. לאחר שהביאו, בתשלום, כמה יהודים מן העיר הסמוכה, מתברר להם שעדיין חסר אחד למניין, אולם מאחר שהם מוכנים לפשרות, הם הופכים את עובד האלילים הצעיר ליהודי ליום אחד. ייתכן שמבחינה הלכתית מחמירה הדבר פגום, אלא שעבורם זהו פתרון הגיוני, בהתאם למגבלות הזמן והמקום, והם אינם מייסרים עצמם בשלו.

בניגוד לגמישותם של אנשי הדרום, אנשי הצפון חדורים רגשות אשמה על אי-מילוי חובותיהם הדתיות: 'אופיים של בני עירה [של אסתר-מינה], שעוטפים בחומרה וביבושת

גם את חביבות הלב המעודנת ביותר [...] כוחם הגדול של יהודי ורמייזא בא להם משום שמעולם לא החשיבו את צדיקותם אפילו קרובה למושלמת, ובעשר השנים שחלפו מאז עזבה את קרוביה וידידיה, הם טורחים כל העת להוסיף ולשכלל את צדיקותם הלא-מושלמת' (עמ' 189). אסתר-מינה ואחיה גדלו אצל תלמידי חכמים שהאמונה, הדבקות ולימוד התורה התבטאו בביתם בכך ש'לפעמים היו שוכחים בו לערוך שולחן לסעודת ערבית מחמת ויכוח נסער על פירוש של פסוק' (עמ' 99). ר' קלונימוס בן קלונימוס איש ורמייזא מתואר כ'איש לבוש שחורים' (עמ' 81) הטוען כי 'אין אמונה אמיתית באה לעולם אלא מתוך הכנה קפדנית' (עמ' 82).

העמדת הדרום והצפון כשתי קהילות מנוגדות זו לזו בונה מערכת של ניגודים בין המערב האירופי לבין המזרח הלא-אירופי: המערב נתפס כמרוסן וכרציונלי ואילו המזרח, לעומתו, נתפס כחوشي, יצרי וזורם ואף ככזה שיש בו מאפיינים 'נשיים', שגם הם מצביעים על נחיתותו.<sup>7</sup>

### בין האריסטוטלי לקאנטיאני: שבירת הבינאריות של מזרח ומערב

בן-עטר מגיע אל קהילת אשכנז כדי להוכיח כי ריבוי נשים אינו מנהג פגום. הוא מבקש לשכנע את אשת אחיינו כי ניתן לחדש את קשרי המסחר ביניהם ולהסיר את 'רתיעתה' משיתוף הפעולה. לאחר שנוכח כי אבולעפיה נקרע בין רצונו לשמור על קשריו עם משפחתו לבין רצונו באישה החדשה, מבין בן-עטר כי הפתרון היחיד הוא התמודדות ישירה עם האשמותיה של אסתר-מינה, המייצגת את קהילתה.

דליה אופיר טוענת כי העימות בין מזרח למערב ברומן הוא למעשה עימות בין הקוטב הדיוניסי (המייצג את הצדדים הבלתי נשלטים באופיו של האדם) לקוטב האפולוני (המייצג שליטה): 'הקוטב הדיוניסי מגולם בדמותו של בן-עטר, הגבר המזרחי הייצרי, ואילו הקוטב האפולוני מיוצג על ידי אסתר-מינה האלמנה העקרה וחמורת הסבר הקרובה באישיותה ובהופעתה לנצרות הקודרת [...] השכלתנית, הנוטה לסגפנות ומוסר קפדני'. לפי אופיר, אחד ההבדלים בין אנשי הדרום לאנשי הצפון הוא, במובן מסוים, מוסרי: אנשי הדרום מייצגים משהו יצרי, דיוניסי, חסר גבולות, ואילו אנשי הצפון מייצגים מוסר קפדני (אופיר 1999, 168). בדבריה אלה מציגה אופיר עמדה קולוניאליסטית מובהקת הממקמת את בן-עטר בקוטב היצרי והפרימיטיבי, שבעיניה הוא 'לא מוסרי'. העיון שאני מבקשת להציג חותר תחת אבחנה זו בניסיון להציע נקודת מבט אחרת, לפיה אנשי הדרום אינם אנשים בלתי מוסריים ההולכים אחר היצר בעיניים עיוורות. נהפוך הוא; הם מייצגים התנהגות מוסרית שיש בה הגינות, סובלנות, ידידות וגם אומץ, אלא שכל

7 כפי שטוענת אן מקלינטוק, במקרים רבים, 'הבדלי מגדר בין נשים לגברים משמשים להגדרה סמלית של גבולות ההבדל הלאומי והכוח בין גברים' (McClintock 1997, 89).

אלה אינם מוצגים דרך עיניים מערביות, ולכן התרבות המערבית, הרואה את עצמה כבת סמכא בעינינו מוסר, אינה מסוגלת לתפוס אותם כלגיטימיים. לשיטתי, ההבדל בין התפיסות המוסריות של כל אחד משני המחנות אינו נעוץ בניגוד בין חברה יצרית חסרת עקרונות מוסריים לבין חברה נוקשה שיש בה עקרונות מוסריים אלא בניגוד בין חברות שכל אחת מהן מחזיקה בנורמות מוסריות המתפרשות ומתעצבות בדרכים הייחודיות לה. בדיונם על 'המבט המערבי' כותבים אלה שוחט ורוברט סטאם:

תפיסה אידיאליסטית של המערב מארגנת ידע בדרכים המחמיאות (אולי מתחנפות) לאוצר הדימויים שמרכזו באירופה. מדע וטכנולוגיה, לדוגמה, נחשבים בדרך כלל ל'מערביים'. [...] מבט המשקף את המערב כ'מוח' וכבעל עידון תיאורטי, ואת מה שאינו מערבי – כ'גוף' וכחומר גלם. [...] אולם עד המאות האחרונות אירופה הייתה במידה רבה זו ששואלת מדע וטכנולוגיה: האלף בית, האלגברה והאסטרונומיה, כולם באו מחוץ לאירופה [...] לסיכום, את ה'מערבי' וה'לא-מערבי' אי-אפשר להציג כהפכים, מכיוון ששני העולמות חודרים למעשה אחד לתוך השני במרחב לא יציב (Shohat and Stam 1994, 14-15).

מדבריהם של שוחט וסטאם עולה כי המערב מנסה בלא הרף לייצב את עצמו כמי שמופקד על 'המוח', על הרציונליות, ובכלל זה גם על מערכת סדורה של נורמות מוסריות, וכדי לבסס את כוחו הוא מציג את הצד השני, הלא-אירופאי, העולם השלישי, כעולם המחובר אל הגוף, כחומר גלם חף מכל חוק. תמונה זו נראית נכונה למדי בתיאורי שתי הקהילות בספרו של יהושע: הקהילה הדרומית אכן מתוארת כקהילה של 'גוף', קהילה מגובשת שאיננה פועלת באופן רציונליסטי אלא באופן רגשי, ואילו הקהילה הצפונית מתוארת כקהילה של 'מוח'. ואולם, בהקשר המוסרי ניכרת חריגה מן התמונה הבינארית הזאת. על פי הקריאה המוצעת כאן, בן-עטר מוצג ברומן כבעל עקרונות מוסריים, ואין להפריז בחשיבות הבחירה להציגו כך. בחירה זו יוצרת מהלך חתרני משום שהיא פורעת את התמונה הבינארית של מזרח-מערב. אם אנחנו מראים כי בן-עטר חודר תפיסה מוסרית מגובשת, גם אם היא שונה מזו האירופית, הרי שאנחנו טורפים את מערכת הניגודים הטענה שלי היא כי דרכם של בן-עטר ובני הדרום מתאימה כאמור לפרספקטיבה פילוסופית-מוסרית אריסטוטלית, ואילו דרכם של אנשי הצפון מתאימה לפרספקטיבה פילוסופית-מוסרית קאנטיאנית,<sup>8</sup> ואם כך, לא זו בלבד שלבן-עטר יש מחשבה מוסרית, אלא שהוא מייצג מסורת פילוסופית מפוארת המהווה תשתית לפילוסופיה המערבית, כפי ששוחט וסטאם מדאים בהקשר של מדע וטכנולוגיה.

ההנחה כי מדובר כאן בשתי פרספקטיבות פילוסופיות, האחת נובעת משורשי המחשבה הפילוסופית ביוון העתיקה ומזוהה עם המזרח והשנייה תבונית ומייצגת את התרבות

8 בדיונה בשאלת היחסים בין הגישות האוניברסליסטיות לבין הגישות הפרטיקולריסטיות על אודות המוסר טוענת אונורה אוניל בין השאר כי שתי הגישות האלה מציעות שתי דרכים להביט על האתיקה (O'Neill 1996, ch. 1), ומכאן שאין חייבים לראות גישות אלה כמנוגדות זו לזו.

המערבית, מאפשרת להראות כי הוויכוח בין שתי הקהילות, אף על פי שהוא נסוב סביב תיאוריות פילוסופיות, מוטמע בתוך המאבק העולמי בין שתי התרבויות. להלן אציג את שתי הפרספקטיבות המוסריות ואת השתלשלות הוויכוח ביניהן, על השלכותיו התרבותיות.

הפרספקטיבה האריסטוטלית, שבה מחזיקים בן-עטר ופמלייתו, היא פרספקטיבה טלאולוגית (תכליתנית) הנקשרת אל השאיפה לחיים הטובים ולמימוש עצמי. הפרספקטיבה שמחזיקים בה אסתר-מינה ואחיה היא פרספקטיבה דאונטולוגית (חובתית) הנקשרת אל החובות המוסריות. תורת המידות של אריסטו מציגה אדם החותר לאושר ושואף להגיע אל הסגולה, אל תכונות האופי הרצויות. היא עוסקת באדם הפרטיקולרי ואיננה מתיימרת להציג נוסחאות פעולה כלליות. בניגוד לה, תורת המוסר הקאנטיאנית מתרכזת באדם הרציונלי ומבקשת לספק עקרונות צורניים וכללי פעולה ברורים. תורת המידות האריסטוטלית מתרכזת באופיו של האדם ונותנת מקום לרגשותיו ולתהליכים שהוא עובר; התורה החובתית של קאנט מתרכזת ברצון המוביל לפעולה.

בן-עטר מגלם בדמותו אדם בעל סגולה לפי אריסטו. הוא ישר, אמין והגון. הוא בחר לקחת לעצמו אישה שנייה משום שראה כי הוא מצליח בעסקים וביכולתו להחזיק שני בתים. הוא משתדל לנהוג בהגינות כלפי שתי נשותיו, אינו מפלה ביניהן, ו'בכל מעשה אהבה שלו לאחת מהולה מחשבה דואגת לאחרת' (עמ' 30). הוא מגלה אהדה למצוקותיה של כל אחת מן הנשים. כך, למשל, בעת מחלתה של האישה השנייה הוא משנה את מסלול הנסיעה למענה, מאכיל אותה ומטפל בה, ובה בעת הוא מקפיד לא להזניח לחלוטין את האישה הראשונה. הוא מבקש להוכיח כי ניתן לאהוב שתי נשים באותה מידה, ועם זאת, אהבתו הכפולה אינה גורמת לו להתייחס אל השתיים כזהות באישיותן. בתיאורי המשגל של בן-עטר עם כל אחת מן הנשים אפשר לראות את דרכי התנהגותו הייחודיות עם כל אחת מהן, את נועם דיבורו ואת תוכן דבריו, ההולמים את מערכות היחסים הנפרדות.

גם בתחום העסקים ניכר בן-עטר בסגולותיו הטובות. מדי שנה הוא מחלק את הרווחים בינו לבין שני שותפיו, אחיינו אבולעפיה ושותפו המוסלמי אבו לוטפי. הוא מקפיד 'לבחון ביושר מה חלקו של כל שותף בעמל שהושקע וברוח שהושג' (עמ' 22). הוא שוקל את המאמצים של כל אחד מהם בתחום המסחר, מוסיף להם וגורע מעצמו: 'אבל עם שקיעת הנרות על השולחן הוא מגלה שבאחדתו הנלהבת לנאמניו קיפח את עצמו, ולאחר התלבטויות רבות נחה דעתו, והוא פותח את דלת הברזל, ומשחרר את בריחי התריס [...] להרגיע מעט את הנפש שנסערה מן המאבק שניהלה בינה לבינה למען הצדק של עצמה' (עמ' 23). בדמותו הוא ממחיש את מידת הצדק, אשר, לפי אריסטו, 'אינו אלא התאמת חלקו של המקבל לזכות מסוימת שמצויה בידו' (אריסטו 1985, 116). נוסף על כך, בן-עטר מגלה מידה רבה של ירידות כלפי שותפיו. הוא שחילץ את אבולעפיה ממצבו הקשה לאחר שאשתו התאבדה והוא נותר עם בת פגועה. אבולעפיה הרגיש חנוק



בקרב אנשי קהילתו וביקש לנסוע לארץ־ישראל, אולם בן־עטר חשב כי מוטב לו שימשיך לעבוד ולהעסיק את עצמו. לפיכך, מחר גיסא הוא שיתף אותו בעסקיו כדי לשמור על הקשר המשפחתי, החשוב בעיני בן־עטר, ומאידך גיסא הוא אפשר לו להתרחק מן הקהילה. הוא גם טיפל בבתו של אבולעפיה: בתחילה דאג לשלומה בדרום, ולאחר מכן הביאה לצפון, ביחד עם מטפלת. גם יחסיו עם שותפו, אבו לוטפי, משקפים הגינות מופלגת. שניהם נאמנים אחר לשני, תומכים זה בזה, וגם כשמתעוררות אי־הסכמות, הן נפתרות בשיקול דעת.

קשה אפוא לראות את בן־עטר כאדם ההולך בעיוורון אחר יצויו, כפי שהציעה אופיר, או כ'פרימיטיבי' מזרחי המונע רק על ידי צרכיו הגופניים. בהתנהגותו יש מן הטבעי והיצרי, אך יצירתו מרוסנת על ידי נורמות התנהגות ברורות. הוא חש חובה שווה כלפי שתי נשותיו, כלפי משפחתו וכלפי האנשים הקרובים לו; הוא שוחזר צדק ומבקש לסיים את הסכסוך בפשרה, ואינו מתיירא לצאת למסע מפרך לשם כך.

סגולותיו הטובות של בן־עטר עומדות גם בבסיס טיעונים של בני הדרום, המנסים להסביר את תופעת ריבוי הנשים ולהצדיקה. טיעון זה מיוצג על ידי הרב אלבו, שלדעת אביבה דורון, 'אינו מצמצם את ראייתו בנקודת מוצא הלכתית בלבד, אלא הוא רואה את האדם כמכלול' (דורון 1999, 94). תפיסה זו דומה, כמובן, לגישתו המוסרית של אריסטו. הרב אלבו נשכר להגן על מנהג ריבוי הנשים, אך הוא אינו רואה את משימתו זו כמנותקת מנסיבות חייו של בן־עטר. ברמותו של בן־עטר ובמערכת יחסיו עם שתי נשותיו רואה הרב טיעון מרכזי בעד ריבוי נשים. כלומר, את המצב הכללי הוא בוחר מתוך המקרה הפרטי, וכך עושה גם בן־עטר עצמו: 'הוא רואה בעיני רוחו איך ההוויה הנשית החיה והצבעונית של שתי נשותיו, שתגיע לתוך הבית הקודר והאפור הזה, תמוסס לאיטה את ההתנגדות, לא בכוח פסוק לא־צפוי או פלפול מתחכם, אלא רק מתוך הטבעיות של קשר האהבה המשולשת' (עמ' 99), שהרי '[...] מי כאבולעפיה יודע איך גם אשה יחידית יכולה להיות אומללה' (עמ' 80). בן־עטר והרב אלבו מבקשים להראות, הלכה למעשה, כיצד מתאפשרים יחסים בין בעל לשתי נשים. ריבוי נשים הוא אפשרות לגיטימית בקרב אנשי הדרום, כל עוד המציאות עצמה מראה כי יחסים כאלה אפשריים: 'זהרי לא פרשנות מתפלפלת, סיפור מקראי ידוע, או גוויל עתיק יוכלו לכופף תקנה ברורה, חדשה וצורקת, שהמציאות תובעת אותה ומאורות גדולים אישרוה' (עמ' 103).

לעומת אנשי הדרום, המייצגים את הגישה הפרטיקולריסטית, האופיינית למתודולוגיה האדיסטוטלית המבקשת לנבוע מתוך המציאות, לתהות על מידות האופי ולראות את האדם כמכלול, אנשי הצפון מייצגים גישה הפוכה. בעיניהם, ההתמודדות עם הרב אלבו היא התמודדות אינטלקטואלית שתכליתה התפלפלות: 'מלהיטה אותם הידיעה על בואו של רב חכם ותמים, שיבקש להתפלפל איתם עד שיובס' (עמ' 99). את הוויכוח בין הדרום לצפון הם תופסים כוויכוח על עקרונות, על חוקים ועל תקנות המחייבים את

הכלל. לדירם, הריון על אודות חייו של בן-עטר אינו רלוונטי. הם מבקשים פתרון ברמה העקרונית-התבונית, וכנציגי החשיבה הרציונליסטית, הם אינם מוכנים לתת תוקף לתפיסה שונה משלהם; תפיסה שונה נראית להם, ברוח אירופוצנטרית, כביטוי להיעדר מוסר ולהיעדר כללים.

להבדל בין הפרספקטיבות המוסריות יש כאמור השלכה גם מנקודת מבט פוסט-קולוניאליסטית, שהרי אפשר לזהות קשרים בין נקודות המבט הפילוסופיות השונות שהוצגו כאן לבין הניגוד בין המערבי ללא-מערבי. לדברי הומי באבא, 'הכוח של התרגום הפוסט-קולוניאלי של המודרניות נמצא במבנה הפרפורמטיבי הדפורמטיבי שלו, שלא רק מעריך מחדש את התוכן של המסורת התרבותית או מעביר ערכים בין תרבויות' (Bhabha 1994, 241). כלומר, הערעור על המערביות יכול להתבצע לא דרך הערכת התוכן או דרך התפלמסות על תכנים אלא באמצעות מתודולוגיה שונה. במקום אחר באבא מבחין בין הפדגוגי לבין הפרפורמטיבי:

הפדגוגי מוצא את סמכותו הנרטיבית במסורת של אנשים [...] בסדרה של רגעים היסטוריים המייצגים נצח הנוצר מעצמו. הפרפורמטיבי מפריע לריבונות של היצירה-מעצמו של הלאום על ידי הטלת צל בין האנשים כ'דימוי' לבין משמעות הדימוי כמראה מברל של העצמי, שונה מהאחר והחיצוני. במקום הקוטביות בין האומה הנוצרת מעצמה ובין האומות החיצוניות האחרות, הפרפורמטיבי מציג את הזמניות של 'הביניים' (Bhabha 1990, 299).

לפדגוגי יש סמכות נרטיבית ויסודות היסטוריים. הוא מייצג את סמלי הקדמה והמודרניזציה ומציג את ההומוגניות, ההגמוניות והאוטוריטיביות של המערב. הפרפורמטיבי, לעומתו, הוא תיאורי, מתרכז בפרטיקולרי, ביומיזם, בפרטי, בנבדל ובמובחן (Bhabha 1994, 245). הראייה הפרפורמטיבית, היוצאת מתוך המופעים עצמם, היא העשויה לערער את הנרטיב האוטוריטיבי, והיא-היא, לדעתי, הראייה שמציעה המתודולוגיה האריסטוטלית. מכאן שהמתודולוגיה שבן-עטר ופמלייתו מחזיקים בה, אף על פי שמקורה בערש התרבות המערבית, מערערת על התפיסה הפדגוגית האירופית בכך שהיא מעלה את המקרה הפרטי ונותנת לו מקום. האם ניסיון הערעור הזה יצליח, או שמא התרבות האירופית, הפדגוגית והאוטוריטיבית לא תיתן מקום למי שעשוי לפגוע בהומוגניות ובהגמוניות שלה?

המאבק בין שני הצדדים, בין שתי הגישות המנוגדות זו לזו, עולה בבירור משני המשפטים המתקיימים במהלך היצירה ומסביר גם את ההכרעה הנרטיבית הסופית.

המשפט הראשון נערך סמוך לפריז, בווילה לה ז'ויף. הרב אלבו מבקש להכניע את הרתיעה ממנהג דיבוי הנשים בדרשה הנשזרת מ'חכמת חיים' ולא מ'פסוקי חכמים' (עמ' 302). הוא אינו מוכן לאפשר לסופרי סת"ם לעמוד בראש בית הדין משום שהם יידעו לפסוק על-פי מה שכתוב בספרים. אבל איזה ספרים? ולמה ספרים? [...] אילו היו הדברים כתובים ומפורשים באחד הספרים, האם היה עולה על דעתו לעזוב את עירו ולטלטל עצמו על גלי האוקיינוס כדי לתבוע דין-צדק לשלוחו? (עמ' 125). לפיכך הוא

מבקש לבחור את הפוסקים מבין האנשים הפשוטים, 'להסתפק ברוח הקדמונים, שהיא הרוח האמיתית, היודעת להפוך, למשל, את כל עדת היהודים הפשוטים והטובים לעדה שופטת ומצילה, אם את התובע אם את הנתבע, כמו שנאמר בפירוש בספר שמות, אחרי רבים להטות' (עמ' 126).<sup>9</sup> אנשים פשוטים אלה, ובהם נשים, מבינים בנקל את התמונה הפרטיקולרית המוצגת לפניהם, שהרי הם דחוקים מעקרונות מופשטים. משום כך הם פוסקים לטובתו.

הנימוקים שמעלה הרב אלבו בעד ריבוי הנשים נוגעים לחייו האישיים של בן-עטר. המשפט נפתח בהצגת הרקע למערכת היחסים המיוחדת של בן-עטר עם אחיינו, ומיד לאחר מכן מצדיק הרב אלבו את מנהג ריבוי הנשים בשלושה מישורים. במישור הראשון הוא מציג מקורות מקראיים:

גללו את הספר שבקדושתו כולנו חייבים, ותמצאו את האבות הגדולים, אברהם יצחק ויעקב, כפולִי, משולשי ומרובעי נשים [...] ואם תמצאו לומר, כי אלה הקדמונים, יצורי אנוש גדולים וחזקים הם, שנדרשו וגם ידעו לבחור בין רע לטוב, הרי לכם ספר דברים, ששם, מעט לפני סופו, מצוי פסוק 'כי תהינה לאיש שתי נשים' (עמ' 139).

במישור השני הוא מציג תפיסה פסיכולוגית לפיה במוחו של כל אדם הנשוי לאישה אחת קיימת אישה שנייה. גילומה של אישה שנייה זו באישה בשר ודם עשוי לשנות את היחס גם אל האישה הראשונה. האישה הראשונה איננה נאלצת להתמודד עם אידיאל נשי בלתי אפשרי שמעמיד בן זוגה בראשו אלא עם אישה אחרת, שגם היא איננה אידיאלית. במישור השלישי מציג הרב אלבו את בן-עטר עצמו: 'הרי זה איש אוהב, פילוסוף וחכם של אהבה, שבא ממרחקים כדי להכריז קבל עם, כי יש שתי נשים אהובות, ובמידה שווה' (עמ' 140). הצגת אורח חייו של בן-עטר היא דוגמה פרטיקולרית לאפשרות מוצלחת של ריבוי נשים.

בית המשפט בוויילה לה ז'ויף, שהוא בבחינת 'בית-דין של שדה ושל כרמים' (עמ' 123), פוסק לטובת בן-עטר ונשותיו, מתוך שהוא רואה את הדוגמה הפרטיקולרית ואת המציאות. 'המציאות היא נקודת המוצא', טוען אריסטו, ועל החוקים להתאים את עצמם לעובדות: 'לגבי כמה עניינים אי אפשר לחוקק חוקים, ויש צורך בתקנות [...] כך התקנה מתאמת את עצמה לעובדות' (אריסטו 1985, 18, 135). כמו המתודולוגיה האריסטוטלית, המבוססת על ניסיון החיים, המבכרת את הפרטיקולרי והמבקשת להגיע

9 הדבר עולה בקנה אחד עם המתודולוגיה האריסטוטלית, כפי שהיא באה לידי ביטוי באתיקה הניקומאכית: 'כמה מדעות אלו נאמרו בפיהם של אנשים רבים והן רווחות מדורי דורות, וכמה הן של גברים יחידים סגולה רובי תהילה, ואין זה מתקבל על הדעת שהמדוברים הללו או היחידים האלה טעו לחלוטין, ובוודאי צדקו במה שהוא או אף במדבית דבריהם' (אריסטו 1985, 28). אריסטו בונה את השקילה הדיאלקטית מתוך הצגת התופעה ומתוך הצגת ה־endoxa – התפיסה הרווחת. במסגרת החקירה האתית הוא מבקש לשמר את ה־endoxa ככל שניתן (Bolton 1991, 13).

למסקנות המקובלות על רוב האנשים, כך גם הרב אלבו מציג את הניסיון המוצלח של דיבוי הנשים כמרכיב מרכזי בטיעונו.

אבל ההצלחה שבאה לפתחם של בן-עטר והרב אלבו במשפט הראשון אינה עומדת להם במשפט השני. בעקבות המשפט הראשון מבקשת אסתר-מינה כי אבולעפיה יגרש אותה. היא מבינה שלא תוכל להשלים עם פסק הדין ומבקשת, בשל ההפסד שנחלה, לקטוע את מערכת היחסים עמו. קשיחותה של אסתר-מינה עומדת גם כעת בניגוד לסובלנותם של בני הדרום, והראיה: מיד לאחר שהיא מציגה את עמדתה מוכנים אנשי הדרום, למרות ניצחונם, להמשיך את המסע ולהציג את טיעוניהם בפני קהילתה של אסתר-מינה בוורמיזא.

המסע לוורמיזא והתערבות בני הדרום עם בני הקהילה האשכנזית נושאים אופי סימבולי. בוויולה לה ז'יף עדיין יכלו בן-עטר ופמלייתו לנהוג לפי צו תרבותם, אולם מרגע הגיעם לקהילת ורמיזא תרבותם מושקת ומודחקת. הבגדים השחורים שהם נדרשים ללבוש כמוהם כ'מסכות לבנות', אם נשתמש במונחיו של פאנון (פאנון 2004 [1952]). הם מחויבים לוותר על חלק מן התרבות שלהם, ובכך הם מוקטנים מיד על ידי הסביבה. מרגע זה נמנעת מהם האפשרות לקבל משקל שווה בדיון, משום שהם נעשים למוכפפים (ספיבק 2004). אמנם, שלא כמו בקולוניאליזם האירופי, שהתפתח כעבור מאות שנים, לא הם אלה שנכבשים, כלומר, אירופה איננה מגיעה אליהם אלא הם מגיעים אל אירופה, אך מצבם כמי שמבקשים הכרה יוצר א־סימטריה במערך הכוחות. מרגע שהם מגיעים לקהילה האירופית הם מופרדים זה מזה, מולבשים, מטופלים ונדרשים להתנהג על פי קודים שונים משלהם. בסביבה כזאת, הדיבור נשלל מהם. הרב אלבו מאבד את מקומו ואת יוקרתו. הלוגיקה שבה החזיקו עד כה איננה פועלת עוד.

הבורר היחיד, ר' יוסף בן קלונימוס, שומע את עדותו של הרב אלבו בדבר מנהג דיבוי הנשים אך בוחר לשאול על כך ישירות גם את שתי הנשים. בעקבות שיחתו עמן נופלת הכרעה מנוגדת לזו שנפלה בוויולה לה ז'יף ומובילה לחרם. מדוע נחרץ דינו של בן-עטר במשפט השני?

התשובה נעוצה בעדותה של האישה השנייה, התומכת בריבוי הנשים, כמו האישה הראשונה, ואף מציגה תקווה להרחבת המנהג:

לא רק שהיא מוכנה להיות מוכפלת, אלא היא רוצה להיות גם מכפילה. ולכן, בעוד שאין בה שום תלונה כנגד האשה הראשונה, הנגדית, שאת מעלות סבלנותה ושוב-לבה למדה להכיר במסע ימי ויבשתי משותף, הולכת ומתלקחת בה דווקא קינאה נוראה בבעל יחיד, שיש לו שתי נשים שלהן יש רק בעל אחד (עמ' 216).

האישה השנייה מרחיבה אפוא את רעיון דיבוי הנשים ומציגה אופציה של דיבוי גברים. דבריה אינם מאפשרים ליוסף בן קלונימוס להציג גישה חיובית כלפי מנהג דיבוי הנשים וגורמים לו להבין מדוע חשוב לשמור על האיסור החדש: 'אין כפילות בלא

דיבוי, ואין ריבוי שיש לו גבול' (עמ' 217). הוא מדגיש מאוים מדבריה הן משום שהיא רומזת במובהק שגם הוא ראוי להיות בעל שני, ופתיחות מינית מעין זו מאיימת עליו, והן בשל הגישה המוסרית המוצגת בפניו, שאותה אין הוא יכול להבין. קהילת הדרום והרב אלבו, המייצג אותה, מציגים את ריבוי הנשים מתוך עמדה פרטיקולריסטית (ברוח אריסטו) ופרפורמטיבית (ברוח באבא) הבוחנת את הניסיון ואת המציאות ומתוכם מגבשת את נורמות ההתנהגות. לשיטתו של הרב אלבו, גבר המשכיל לנהוג בהגינות בשתי נשים, הלכה למעשה, ראוי להן. כך מציגה זאת גם האישה השנייה. קהילת ורמייזא, לעומת זאת, רואה את נורמות ההתנהגות כנובעות מחוקים מוסריים, עקרוניים ומחייבים. זוהי קהילה רציונלית הפועלת לפי הצו המוסרי הקאנטיאני האומר 'לעולם אין לי להתנהג אלא כך שאוכל לרצות גם כן, כי הכלל המעשי שבידי יהיה לחוק כללי' (קאנט 1988 [1785], 37). צו מוסרי זה אינו מאפשר ליוסף בן קלונימוס לקבל את מנהג ריבוי הנשים. הוא מבין כי אם יותר כלל התנהגות המאפשר לגבר לשאת יותר מאישה אחת, היא הדבר כהכרעה בעלת תוקף של חוק כללי. חוק כללי כזה יאפשר לגברים להינשא ליותר מאישה אחת או אפילו משתי נשים, יאפשר לנשים להינשא ליותר מגבר אחד, ולמעשה יוביל לערעור מוסד המשפחה. מניעה של האישה השנייה לתמיכה בריבוי נשים וגברים נובעים מתוך הניסיון החיובי שלה-עצמה, משביעות רצונה מן התא המשפחתי שהיא מכירה ומתוך השאיפה להרחיבו, אולם מדבריה אפשר לגזור חוק כללי שיוביל להתפוררות של מוסד המשפחה, הנחשב לאחד המוסדות החשובים והמרכזיים בחברה. יוסף בן קלונימוס מבין את הכרעתו כהכרעה שנועדה להציב חוק כללי שממנו ייגזרו כללים מעשיים, והוא איננו יכול להציב חוק כללי שעלול למוטט את החברה ומוסדותיה. ברוח המתודולוגיה הקאנטיאנית, הוא אינו יכול לאשר התנהגות שלא יוכל לרצות בה כחוק כללי, ולכן הניסיון הפרטיקולרי של ריבוי הנשים, מוצלח ככל שיהיה, אינו יכול לשנות במאומה את ההחלטה. ר' יוסף בן קלונימוס, הנקבע לשמש כבורר, מחויב לגישה הפילוסופית-מוסרית שקהילתו מייצגת. הוא איננו יכול להבין ואיננו יכול להכיל גישה אחרת. יתרה מזאת, הגישה האחרת, הנראית פתוחה יותר, מאיימת עליו הן מבחינה יצרית והן מבחינה לוגית. לכן הוא פוסק לרעת בני הדרום ואף מכריז עליהם חרם.

### בין ההכרעה המשפטית להכרעה הנרטיבית

בעת הצגת טיעונו במשפט בויליה לה ז'ויף פונה הרב אלבו בשם בן-עטר אל בני אשכנז ואומר: 'לא באנו ממרחב האוקיינוס הגדול להרגיז את רוחכם, ואין בנו מחשבה להציע גם לכם להכפיל ולשלוש את נשותיכם [...] בעוד כל אחד נשאר עם עצמו ומכבד את טבעו, השיבו כקדם את השותפות' (עמ' 143). בן-עטר, נשותיו ובני לווייתו בחרו לצאת למסע כדי להוכיח לאנשי הצפון כי מנהג ריבוי הנשים אינו פסול. הם הונחו על ידי תפיסה

פלורליסטית שאיננה מבקשת להשפיע על התנהגותם של אנשי הצפון אלא מנסה למתן את התנגדותם למנהג ריבוי הנשים – בניגוד לאנשי הצפון, שהמילה 'רתיעה' מגלמת את יחסם לתרבות הררומית ואשר לא היו מעלים על רעתם לעשות את הדרך ההפוכה ולנמק את תפיסתם המוסרית באוזני אנשי הררום (טובי 1999, 73). אולם הרצון להגיע אל האחים בצפון עומד לבן-עטר ולפמלייתו לרועץ. הנכונות להגיע לפשרה מעמידה אותם בעמדת נחיתות. ברגע שהם מגיעים אל הצפון הם מאבדים את תרבותם ומוצאים עצמם במצבים של כפיפות. תרבותם החיה והתוססת איננה מקבלת לגיטימציה בקהילה הצפונית ואף נתפסת כמקור איום.

תביעתם של אנשי הצפון למשפט וקיומם של שני המשפטים החדירו, לדעת שולמית אלמוג, 'ממד אלים לקונפליקט שבין הצדדים'; במקום ליישב את הסוגיות העקרוניות, ובמקום לעורר דיון מוסרי, 'מצטיירת הפנייה למשפט לא כדרך-פעולה המעצבת פתרונות קבילים ומגשרת על הפערים, אלא כאופציה כושלת ואפילו הרסנית' (אלמוג 1999, 188). הרסנותם של המשפטים באה לידי ביטוי גם בהכרעות הנרטיביות בהמשך היצירה. לאחר שנחלו תבוסה במשפט השני ולאחר שהוטל עליהם החרם מחליטים בן-עטר ובני לווייתו לעזוב לאלתר את המקום ולחזור אל ספינתם, העוגנת בסמוך לפריז. האישה השנייה, המנסה להסביר כי התכוונה לכפילות שברוח, ולא לכפילות שבגוף, רדופה רגשות אשמה קשים. היא בהריון, ועד מהרה היא נופלת למשכב. בן-עטר סוטה מדרכו ומביאה אל בית הרופא המומר, והלה מנסה להקל על סבלה, אך לשווא; האישה הצעירה נופחת את נשמתה. ירידיה יצחקי רואה את מותה ספק כתאונה, ספק כהתאבדות, ספק כמחאה: 'זהו מוות מיתולוגי, קרבן שנדרש לשמה של האחדות הקדמונית של המשפחה, של קהילות היהודים, של העם כולו. זה פתרון נכון, פתרון טראגי רב עוצמה לשאלת סיומו של הסיפור' (יצחקי 1999, 163). לדעת גרשון שקד, מותה הוא מימוש של גזר דין מוות שנגזר עליה (שקד 1999, 23). מותה הוא בחזקת 'המעשה הנורא' ביצירה, שהוא גם 'המשבר הפותד'<sup>10</sup> הוא מוביל להכרעה (אלימה) המותירה את בן-עטר עם אישה אחת. רק לאחר שהכו בני הצפון את בני הררום, ורק לאחר מותה של האישה השנייה, מתחדשת הידירות עם אסתר-מינה והחרם מוסר. סביב כאב מותה של האישה השנייה חוברים יחדיו אנשי הררום ואנשי הצפון, היהודים והמוסלמים.

ההכרעה הנרטיבית, החותמת ומבססת את ההכרעה המוסרית – את ההוראה המונוגמית של אנשי הצפון – מכתבה באורח אלים וטרגי את מהותו של הפתרון. הכרעה זו קובעת את ניצחונם של הצפון האידופי, שיש בו משום בשורה בדבר שינוי יחסי הכוחות בין שתי הקהילות. אם עד לנקודת הכרעה זו היו הררומיים קהילה משגשגת ופורחת ואילו העוני

10 בקורס 'העלילה ברומן' (החוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת חיפה, 1994) הציג יהושע את 'המשבר הפותד' כמונח פרשני המציין נקודת מפנה עלילתית המובילה אל הסוף הבלתי נמנע, וראו על כך גם יהושע 1981.

והנכשלות היו נחלתם של אנשי אידופה (שמיר 1999, 217),<sup>11</sup> הרי מנקודה זו והלאה יחסי הכוחות בין הדרום לצפון עומדים להשתנות: היהודים אנשי הצפון ילכו ויתחזקו וייעשו לקהילה מפותחת ואילו אנשי הדרום עתידים להיתפס במשך אלף השנים הבאות כפחות מפותחים, פחות מחונכים, כקהילה שתרבותה נחשלת. רמז לכך ניתן לראות בחילופי הילדים: ילדו המבטיח של הרב אלבו נשאר באשכנז ואילו בתו הפגועה וחסרת התקווה של אבולעפיה חוזרת אתם לצפון אפריקה. החילופין מייצגים את העתקת מרכז הכובד אל אשכנז (בן-דב 1999, 116-117).

הניצחון של בני הצפון הוא ניצחון מר. בעימות בין שני הצדדים ניתן לראות כי אף על פי שבני הדרום נוצחו, המחבר מווסת כלפיהם יחס חיובי (שקר 1999, 23; קלדרון 1999, 140). מלכתחילה הוא מכבד את תרבותם המוסרית ומסרב לראות אותם רק בכלים אוריינטליסטיים. לכן, היצירה מדגישה את היותם קרבנות של משחק כוחות, שבסופו, אהבת החיים והוויטאליות הם תיכונות מנוצחות על ידי החוק התבוני. השותפות בין שני קרובי המשפחה מתחדשת רק על רקע אבדן תרבותם של בני הדרום והכרזת הניצחון עליהם.

### אתיקה במבט ביקורתי

זמן קצר לאחר שהרומן מסע אל תום האלף ראה אור כתב אברהם בלבן כי בקריאת יצירה זו נדרש הקורא להזדהות עם גורמות תרבותיות מוסריות החוקות מלבו (בלבן 1997). זיוה שמיר טענה כי הרומן 'מהפך את כל היוצרות ומעניק לקוראיו [...] את היכולת לראות את המציאות בעיניים חדשות ורעננות, בטכניקה של הזרה ושל ניכור המוכר' (שמיר 1999, 216). ואכן, יצירה זו מצליחה, בלשונו של יהושע במקום אחר, 'להרדים את חוש הצדק הטבעי שלנו' (יהושע 1998, 33) ולהטותנו מבחינה מוסרית, עד כדי כך שאנחנו מוצאים את עצמנו במהלך הקריאה מביטים אחרת על תופעת הפוליגמיה. הבחירה האסתטית של יהושע להציב את הקורא בצד של המזרחי, הצד של המוכפף והנחות, מציעה סוג של הטיה מוסרית המאפשרת לקוראים להימצא בצדו ה'אחר' של הוויכוח המוסרי והתרבותי.

הבחירה להתחבר אל הצד המוכפף והנחות, אל הצד המזרחי, מצטרפת לדיון הער בביקורת יצירתו של יהושע סביב סוגיית מזרחיותו ולוויכוח אם יהושע, כמזרחי, מאמץ ביצירתו זהות זו או שהוא דוחה אותה ומאמץ את המבט ההגמוני האשכנזי. הדעות חלוקות – יש הרואים ביצירת יהושע 'מפנה ספרדי', הבא לידי ביטוי בעיקר

<sup>11</sup> זיוה שמיר רואה את המסע הימי של בן-עטר ופמלייתו אל אשכנז כתמונה הפוכה למסעו של קונראד בספר לב המאפליה; בשני המסעות, כך היא טוענת, מדובר במסע אל תוך תודעתו של האדם המודרני, וראו שמיר 1999.

ברומנים מולכו, מר מאני ומסע אל תום האלף, אחרים טוענים שאף על פי שכתבתו של יהושע מציגה דמויות מזרחיות, היא עושה זאת באמצעים סטריאוטיפיים ומציגה דמויות התלושות מעולמן־הן.<sup>12</sup> חגן חבר, לעומת זאת, טוען כי המזרחיות נוכסה על ידי ההגמוניה הספרותית האשכנזית: בעקבות הקולות של כותבים יהודים־ערבים בשנות השמונים שינתה ההגמוניה את עצמה כדי שתצליח להכיל גם את הערביות וכך עקרה ממנה למעשה את האיום הטמון בה (חבר 2008, 529). יהושע עצמו הודה כי 'גם ברומאן זה אני חוזר להתחבר אל נושא המטרירד אותי לאחרונה – התפר בין מזרח למערב [...] שבעיני הוא עתיד להיות אחד המאבקים הקשים של העולם כולו במאה הבאה. טועים אלו החושבים שאני כותב על היהודי המזרחי. את היהודי המזרחי ממש אני מכיר מעט מאוד. מה שבאמת מעניין אותי הוא האינטראקציה בין המזרח למערב' (יהושע 1999, 225). אינני מבקשת לבקוט צד בדיון זה ובוודאי שאינני מבקשת לחרוץ את דינו של יהושע, על מכלול יצירתו. בהמשך לביקורת של טל כוכבי אני סבורה כי אף על פי שיהושע 'טמן את ראשו בחול ההגמוני המערבי', בלשונה, אין פירושו הרבר ש'נאסר' עליו לשחק גם במגרש אחר (כוכבי 2006, 226).

במונחים רבים, כפי שהראיתי לעיל, בני הדרום, הלא־מערביים, מתוארים ביצירה זו במונחים סטריאוטיפיים, כמי שמייצגים את 'הגוף'. מבחינה זו יהושע לא יצר זהות אותנטית הנתונה במרחב משלה. אולם הוויכוח המוסרי בונה ביצירה דיון אידיאלי שאינו מאפשר עוד לרבוך בניגוד הבינארי בין האירופאי המערבי הנאור והמוסרי לבין הלא־אירופאי המזרחי הפרימיטיבי והלא־מוסרי. הרומן מבטא מאבק בין שתי פרספקטיבות הלוקחות מן הפילוסופיה של המוסר והקשורות במאבק בין האירופאי לבין הלא־אירופאי. מרתק ביותר לראות כי אף על פי שהלא־אירופאיות מצוידת בכלים אתיים, ואפילו כאלה המייצגים את ערש התרבות המערבית (הפרספקטיבה האריסטוטלית), התרבות המערבית שוללת את מוסריותם, ולמעשה, כל האמצעים כשרים במסע הקולוניאלי של בניית ההגמוניה האירופית. ניצחון המערב על המזרח בסיום היצירה, המבסס את האוטוריטה וההגמוניה התרבותית האירופית על התרבות והחיים המזרחיים,<sup>13</sup> מצויר הן בכלים היסטוריים־תקופתיים והן בכלים אלגוריים. ניצחון זה מדגיש את מקומה של האתיקה בתוך יחסי הכוח הקולוניאליים ובכך מערער על המקום והתפיסה שלנו, כבני המערב. הבחירה האסתטית של יהושע, שלפיה אנחנו חוברים אל בן־עטר במסעו, יוצאים עמו

12 על נושא זה ביצירתו של יהושע בכלל ראו למשל בלבן 1992; הרציג 1998, 246-247; מעשני 2006; שאול (בן צבי) תש"ע, 136; Berg 1997. על נושא זה בדומן מסע אל תום האלף ראו שקד 1999; טובי 1999; קלדרון 1999; יצחקי 1999; אופיר 1999.

13 בכך אני חולקת על נסים קלדרון, הסבור שהספר איננו סיפור על ניצחון המערב על המזרח אלא סיפור על ניצחון המונגמיה על הפוליגמיה וטוען כי במפגש הזה כל צד איבד משהו והרוויח משהו אחר (קלדרון 1999, 144-145).



מצפון אפדיקה ומגיעים בעקבותיו לאידופה המנוכרת והקרה, מתחברים אל הצבעים והדיחות של התרבות המזרחית ולומדים להכיר את מעלותיה, את מה שאלן מינץ מכנה 'המתנה של הספרדים – חיות, ויטאליות ונדיבות' (Mintz 2001, 190) – בחידה זו היא כלי מרכזי בחקירה המטא-אתית שלנו. אפשר לראות שאף על פי שהמזרחי הוא שמגיע אל המערב (ולא להפך, כלומר, צורת הקולוניאליזם מתהפכת), הדינמיקה בין שתי התרבויות היא דינמיקה קולוניאליסטית מובהקת היוצרת העדפה תרבותית: ביטול של מה שאיננו אירופאי, סטריאוטיפיזציה ואוריינטליזם המכוונים כלפי הלא-אירופאי, שלילת הלגיטימיות של דרך חייו של הלא-אירופאי ודרישה לזנות מנהגים מושרשים ולאמץ כאלה הנחשבים נאורים יותר. המבט ההיסטורי מאפשר לנו לחזות במפגש ראשון בין הקולוניאלי למוכפף, להבין את שורשי הכוחנות ולצפות בתבוסה, ובתוך כך גם להבין את מקומה של האתיקה בתוך מערך הכוחות. יצירתו של יהושע מחוללת טרנספורמציה מעניינת בתפיסה המוסרית שלנו-עצמנו: אף על פי שסביר להניח שגם אנו שוללים, בעיקרון, את מנהג ריבוי הנשים, בשל התרבות שבתוכה חונכנו, אנחנו מוצאים את עצמנו בצד המוחלש וה'בלתי לגיטימי' ויכולים לחוש כמעט על בשרנו את מחיר הדיכוי הקולוניאלי.

'השיבו כקדם את השותפות הישנה ואל תשברו אותה עוד' (עמ' 143) פונה בן-עטר אל בני דתו, יהודי אירופה, אבל הללו צריכים לקבל תחילה קרבן אדם – מות האישה השנייה, שביטל את הפוליגמיה באלימות – כדי להכיר בבני הדרום ולחדש את שותפותם עמם. ואכן, 'כמה גדולה ועמוקה התבוסה שנחל, כי לעולם לא תוכל השותפות שהתחדשה בין צפון לדרום לכפר ולנחם על מה שאבד לו עולמית במסע הזה' (עמ' 317). אם השותפות הישנה אכן הוחזרה בסוף היצירה, היה זה במחיר כבד מנשוא. מה נותר מן התרבות של בן-עטר ופמלייתו? מה נותר משמחת החיים, מן הוויטאליות והנדיבות שלהם? כאן מתרחב הסיפור ההיסטורי של יהושע למחוזות האלגוריה. יהושע עורך 'ספקולציה חושנית', כפי שטוען קלדרון, של מה שעשוי להתחולל בין מזרח לבין מערב, ואת הספקולציה הזאת הוא מתארך לזמן קדום שבו טמון גרעין הדיכוי. בניגוד לקלדרון, הטוען כי זהו 'רומאן על הסיכוי לפלורליזם' (קלדרון 1999, 146), אני סבורה, לאור העיון המטא-אתי והפוסט-קולוניאליסטי, שהטקסט מציג תמונה הפוכה לחלוטין. הספקולציה החושנית הזאת, אם תובן, על דרך האלגוריה, כמטפורה למה שקורה כאן, או למה שעשוי או עלול לקרות כאן, נותנת הודמנות חדה וחדשנית להציץ אל הדינמיקה של מנגנוני הכוח בחברה המערבית בכלל ובחברה שלנו בפרט. במאמר זה ביקשתי להתבונן מעבר לסוגיית האשכנזים והספרדים בחברה הישראלית, ומעבר לסוגיית המזרח והמערב, העולם הראשון והעולם השלישי, ולהראות באיזה אופן היצירה מאפשרת לנו להבין ברמה האתית כיצד המוסר, האנושיות והנאורות משמשים ככלים במלחמת התרבויות, וכאלה, הם עלולים להוביל לדיכוי ואף לרצחנות.

## ביבליוגרפיה

אוחנה, דוד

1988: 'אי אפשר להימלט מהשאלות המוסריות [ראיון עם אברהם ב' יהושע] ידיעות אחרונות, המוסף לחג', 20.9.1988, 34-32.

אופיר, דליה

1999: 'הים בני ובניך – בין מזרח ומערב ב"מסע אל תום האלף"', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דודון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 175-166.

אלמוג, שולמית

1999: 'כשל המשפט ככשלון המסע', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דודון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 200-187.

אדיסטו

1985: אתיקה, מהדורת ניקומאכוס, תרגום מיוונית ופתח דבר: י"ג ליבס, שוקן, ירושלים ותל אביב.

בלבן, אברהם

1992: מר מולכו: הכיוון הנגדי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
1997: 'בין שתי נשים', ידיעות אחרונות, 'תרבות וספרות', 28.2.1997.

בן-דב, ניצה

1999: 'אל הנער הזה התפללתי', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דודון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 125-116.

דורון, אביבה

1999: 'אל כדי החרש המלאים פרחים', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דודון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 96-87.

הופ, דורית

1999: 'מבהירות מפצלת לסוד מצרף', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דודון (עורכות), מסות על

תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 132-126.

הרציג, חנה

1998: הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

חבר, חנן

2008: 'בין ניכוס לחתרנות', מחקרי ירושלים בספרות עברית 22, 592-589.

טובי, יוסף

1999: 'סוגייה בת-הזמן במסווה של רומן היסטורי', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 76-68.

יאנג, רוברט

2008: פוסט־קולוניאליזם: מבוא, תרגום: תמי אילון-אורטל, רסלינג, תל אביב.

יהושע, אברהם ב'

1981: 'נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה', על־שיח 11-10, 88-79.  
1997: מסע אל תום האלף, 'הספריה החדשה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
1998: כוחה הנורא של אשמה קטנה, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב.  
1999: 'לעיין בראש סיכה', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 230-224.

יצחקי, ידידיה

1999: 'אחדות מתוך ריבוי', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 165-157.

כוכבי, טל

2006: 'להחזיק את הקצוות באמצע: על כתיבה פוסטקולוניאלית בישראל', תיאוריה וביקורת 228-219, 29.

מנדלסון-מעוז, עדיה

2009: הספרות כמעבדה מוסרית: קריאה במבחר יצירות בפרוזה העברית של המאה העשרים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

**משעני, דרור**

2006: בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים, עם עובד, תל אביב.

**נאפיסי, אזאר**

2005 (2003): לקרוא את לוליטה בטהרן: החיים והספרים, תרגום: אופירה רהט, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב.

**סעיד, אדוארד**

2000 (1978): אוריינטליזם, תרגום: עתליה זילבר, עם עובד, תל אביב.

**ספיבק, גיאטרי צ'קרווירטי**

2004: 'כלום יכולים המוכפפים לדבר?', תרגום: איה ברזיר ועדי אופיר, בתוך: יהודה שנהב (עורך), קולוניאליות והמצב הפוסט קולוניאלי, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב, 185-135.

**פאנון, פרנץ**

2004 (1952): עור שחור, מסכות לבנות, תרגום: תמר קפלנסקי, ספרית מעריב, תל אביב.

**קאנט, עמנואל**

1988 (1785): הנחת יסוד למטפיסיקה של המידות, תרגום: מ' שפי, מאגנס, ירושלים.

**קלדרון, נסים**

1999: 'שתי שפות', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון (עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 148-133.

**קליינברג, אביעד**

2007: שבעת החטאים, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב.

**קניוק, יורם**

1997: נבלות, תג, תל אביב.

**שאול (בן צבי), רבקה**

תש"ע: 'רמויות ללא אחיזה – עיון בדמויות הספרדיות והמזרחיות של א"ב יהושע', שנתון שאנן טו, 140-131.

**שמיר, זיוה**

1999: 'מרתיעה לפיוס: קריאה אחרת ב"מסע אל תום האלף"', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון

(עורכות), מסות על תום האלף: עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף',  
הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2002. 223-216.

שנהב, יהודה וחבר, חנן

2002: 'המבט הפוסט קולוניאלי', תיאוריה וביקורת 20, 9-22.

שקד, גרשון

1999: 'ניצחון המנוצחים', בתוך: זיוה שמיר ואביבה דורון (עורכות), מסות על תום האלף:  
עיונים ברומן של א"ב יהושע 'מסע אל תום האלף', הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2002. 24-20.

**Berg, Nancy E.**

1997: 'Sephardi Writing: From the Margins to the Mainstream', in Alan Mintz (ed.), *The Boom in Contemporary Israeli Fiction*, Brandeis University Press, Hanover and London, 114-142.

**Bhabha, Homi K.**

1990: 'DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation', *Nation and Narration*, Routledge, New York and London, 291-320.

1994: *The Location of Culture*, Routledge, London and New York.

**Bolton, Robert**

1991: 'Aristotle on the Objectivity of Ethics', in J.P. Anton and A. Preus (eds.), *Essays in Ancient Greek Philosophy*, vol. IV, SUNY Press, Albany, New York, 7-28.

**Booth, Wayne C.**

1988: *The Company We Keep*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.

**Freadman, Richard**

1996: 'Ethics Theory and the Novel [Book Review]', *Philosophy and Literature* 20:2, 519-522.

**Gibson, Andrew**

1999: *Postmodernity, Ethics and the Novel*, Routledge, London and New York.

**Jameson, Fredric**

1981: *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

**McClintock, Anne**

1997: 'No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism', in Anne McClintock, Aamir Mufti and Ella Shohat (eds.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Post Colonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 89-112.

**Mintz, Alan L.**

2001: *Translating Israel*, Syracuse University Press, Syracuse.

**O'Neill, Onora**

1996: *Towards Justice and Virtue: A Constructive Account of Practical Reasoning*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Parker, David**

1994: *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge.

**Posner, Richard A.**

1997: 'Against Ethical Criticism', *Philosophy and Literature* 21:1, 1-27.

**Shohat, Ella and Stam, Robert**

1994: *Unthinking Eurocentrism*, Routledge, London and New York.

**Wilde, Oscar**

1948 (1890): 'The Picture of Dorian Gray', *The Works of Oscar Wilde*, Collins, London.

# 'איכָּכָה אוֹכַל וְרָאִיתִי'

## טקסט ואינטרסקסט ברומן אש ידירותית לאברהם ב' יהושע

תהילה שוורץ-אלטשולר

### א. מבוא

ברומן אש ידירותית של אברהם ב' יהושע בולטת ההתכתבות עם ספר התנ"ך: גיבורי הרומן קוראים בתנ"ך, כועסים עליו, מתדגשים ממנו, אדישים כלפיו, מתרגמים אותו ו(כמעט) משליכים אותו אל האש. במאמר זה אני מבקשת להתחקות אחר המופעים האינטרסקסטואליים השונים של מגילת שיר השירים ברומן ולהראות כיצד המשחק בין סוגים שונים של אינטרסקסטואליות מעניק דובדי עומק להבנת הרומן. השימוש במגילת שיר השירים ממשמע, בעיני, שתי תמות חשובות ברומן, תמת הדיאלוג (הדואט) ותמת התיווך, והוא גם טווה את תמת ההחמצה באדיג העלילה. תמות אלה וקשריהן במישורים גלויים וסמויים עם מגילת שיר השירים מונהרים עוד באמצעות הקשרים הפנים-מקראיים בין המגילה לבין טקסטים מקראיים אחרים הנזכרים ברומן. היצירות המקראיות מתלחשות ברומן זו עם זו, ושיח תחתי זה תורם להעשרת השיח העילי, שממד האלגוריה הסמלית מצומצם בו.

המושג 'אינטרסקסטואליות' משמש, קונספטואלית ופרקטית, במובנים שונים, מהם נאמנים למקור הקריסטבאי ומהם רחוקים ממנו (Moi 1986, 6-19; Orr 2003). במאמר זה אני משתמשת במושג במשמעות שריפאטר נתן לו, משמעות מרוכבת קמעה ופרגמטית הממוכזת בקוראת אבל גם מתחשבת בציוני הדרך הנמצאים בטקסט ובמגבלות הטקסט עצמו (Riffaterre 1985, 40-41; Morgan 1985, 29). אף על פי שמדובר ביצירה עכשווית וביוצר המוכן ופתוח לדבר על מקורות ההשראה שלו ועל מניעיו, אני מעדיפה, לפחות בגוף המאמר, לבצע פרשנות אוטוצנטרית בעיקרה, כזו המושתתת על עולם אסוציאציות אישי.

הקשרים בין מגילת שיר השירים לבין הרומן מגוונים, ולמעשה הם מתפרשים על מלוא טווח הסקאלה האינטרסקסטואלית שמתאר מורגן (Morgan 1989, 266), החל במובאות ישירות, עבור דרך אלוויות גלויות יותר ופחות, וכלה בתבניות עומק. אחד התנאים להחלת פרשנות אינטרסקסטואלית על טקסט מעין זה הוא היכולת לתפוס (במודע ושלא במודע) את המניפולציה שבהפעלה הסימולטנית של הטקסטים השונים ולמנף אותה לשם

הבנה מורכבת יותר של הטקסט (Ben Porat 1976, 107-108).<sup>1</sup> ככלל, כאשר מדובר בקשר שבין יצירות ספרות לבין המקרא נרשת כשירות תוכנית, לשונית וספרותית מסוימת, וכן התמצאות בעולם המקראי הנרמז והכרת לשונו, היכרות עם העולם המררשי והפרשני הקרום שליווה את המקרא ויריעת הפרשנות המודרנית העוסקת במקרא (שקד 2005, 23).<sup>2</sup> וכאשר מדובר בשימוש כה נרחב במקטע מן המקרא, יש לקרוא את הסיפור המקראי במקורו ובשלמותו מחד גיסא, ולשים לב לפרטים ולתיאורים מסוימים בו מאידך גיסא. בנוסף על כך, בהתחשב באפשרויות הפרשניות המרובות כל כך בקריאת הטקסט המקראי (אוארבך תש"ח, 3-19; Kugel 2007), נחוצות בפרשנות שיניקו משמוע קונטקסטואלי לטקסט העילי. בהקשר הפואטי הנוכחי, שתי ההכרעות המרכזיות שאזדקק להן נוגעות לרצף העלילתי של מגילת שיר השירים ולפרשנותה האלגורית. השאלה אם המגילה היא צֶבֶר מקרי של שירי אהבה או שיש בה עלילה מתפתחת נתונה לוויכוח רב שנים ושכבות. יאיר זקוביץ, למשל, קובע כי 'הניסיון לכפות סיפור המשכי, הגיוני, על המגילה הוא חסר שחר' (זקוביץ 1992, 8), אולם עבודות לא מעטות מבקשות לזהות בה מבנים ספרותיים מתמשכים ורבי-משמעות (Exxum 1973; Shea 1980). בהקשר זה אני מאמצת את תפיסת העלילה המתפתחת משום שהיא מאפשרת לי לאתר מוטיבים בהתפתחות הדרמטית (מוטיב הערות והשינה ומוטיב השליטה) ולהשוותם אל המוטיבים המופיעים ברומן.

שאלה פרשנית אחרת, קשה לא פחות, היא השאלה אם יש לפרש את המגילה כפשוטה או כאלגוריה. ההנחה כי מגילת שיר השירים נושאת משמעות אלגורית היא הנחה כמעט בלתי מעורערת בעולם היהודי ובעולם הנוצרי (אורבך תשכ"א, 149; Horine 2001, 15-27), ואכן, הפרשנות המסורתית קושרת בדרכים כלליות ופרטיות, היסטוריות ואפוקליפטיות, בין הדוד והרעיה לבין אלוהים וכנסת ישראל, ומנסה להסביר בשיטתיות כל פסוק ופסוק כמשל ליחסים ההיסטוריים בין האישיות הקיבוצית המכונה 'רעיה' לבין האלוהים, החל מיציאת מצרים ומתן תורה על הר סיני ועד לימות המשיח (כהן 1996, 27).<sup>3</sup> מנגד יש הטוענים כי המגילה מנוגבת מכל אווירה דתית ולאומית המאפינת את

1 כך מכנה בן-פורת את פעולתה של 'האלויה הספרותית', החופפת במובנים מסוימים לאינטרסטואליות. להרחבה באשר לתהליך הפסיכולוגי, הכמעט לא-מודע, הכרוך באלויה הספרותית ובאינטרסטואליות, ראו Schleicher 2007, ch. 1. בהמשך המאמר אשתמש בביטוי העברי 'ארמו' במקום במילה 'אלויה'.

2 מעבר לעצם ההעשרה שבה, פרשנות ספרותית מודרנית למקרא מפעילה כלים פרשניים דומים לאלה המופעלים על הטקסט הספרותי, והדבר מאפשר לנסח קנה מידה משותף להערכת הטקסטים. מעניין לציין כי אחד הספרים החשובים הנוגעים לניתוח ספרותי של המקרא הוא ספרו של מאיר שטרנברג, שאף על פי שריפאטר אינו נזכר בו, הגישה שהוא מציע, המתמקדת בשאלה כיצד מכון הטקסט את הקורא, דומה מאוד לזו של ריפאטר, וראו Sternberg 1987.

3 ראו למשל בבלי, סנהדרין קא ע"א, וכן פירושיהם של רש"י ואברהם אבן עזרא למגילת שיר השירים ותרגום אונקלוס למגילה.



ספרות המקרא, ואת הצופן לפענוחה יש למצוא בהעצמה, כפשוטה (זקוביץ 1992, 3). אין ספק שאידיאלוגיות מוטיבציוניות שונות מעורבות בוויכוח זה, אולם אני בוחרת כאן שלא לצדד באחת מהן כי אם להעניק רובד משמעות נוסף לרומן באמצעות עצם ההכרה הן בהימצאותן של שתי הגישות והן במתח ביניהן.

אברהם ב' יהושע הוא 'קשרן של חוטים ארוכים' (הופ 2004, 10), וקורפוס יצירתו שזור בפתילים אינטרטקסטואליים המוליכים את הקוראת אל יצירות מספרות העולם ומן הסיפורת העברית,<sup>4</sup> אולם מאהר שבמאמר זה אני מתמקדת ביחסים האינטרטקסטואליים בין הרומן אש ירדתיית ובין המקרא, שהם בעיני מרכזיים ברומן, אינני מדחיבה בניחות קשריו עם יצירות אחרות, שמן הסתם יוכלו לפרנס חיבורים נוספים.<sup>5</sup> עוד אוסיף שאין בכוונתי לעסוק בקשרים שבין הרומן לבין הטופוס של עקדת יצחק ובינו לבין כלל יצירת יהושע,<sup>6</sup> אך אין זאת משום שמדובר בטקסט 'טחון' לעיפה, כהגדרתו של ירמיהו, גיבור הרומן (עמ' 271),<sup>7</sup> אלא משום שהדבר ירחיב את הנתיב הפרשני יתר על המידה. מנגד, אני משתמשת במתודולוגיה של פרשנות אינטרטקסטואלית תוך-מקראית, תחום דעת מעניין ומתפתח בעשורים האחרונים (Laneel Tanner 2001; Vassar 2007; Nolan Fewell 1992; Boer 2007), משום שביצירה שיש בה רפרורים כה רבים אל הטקסט המקראי, חשיפת הקשרים ביניהם מוסיפה רובדי עומק להבנת העלילה.

## ב. מי זאת עולה אל המדבר

דניאלה יערי, מורה לאנגלית בת שישים, נוסעת בזמן חופשת חג החנוכה לאפריקה כדי לבקר את גיסה האלמן ירמיהו, בעלה של אחותה הגדולה שולי שמתה שנה קודם לכן. מטרת הנסיעה היא להתחבר אל האבדן וללבות את האבל שהתעמעם בשנה שחלפה, ולכן דניאלה נוסעת לבדה ומותירה בישראל את בעלה אמוץ, מהנדס מעליות. מהלך

4 ראו למשל יצחקי 1993; בן-דב 2006. ספרו של ידידיה יצחקי מציג ניתוח רחב פנורמי של האינטרטקסטואליות ביצירתו המוקדמת של יהושע. ניצה בן-דב, בספרה והיא תהילתך, דנה בהשפעות מצד עגנון אך גם מצד אחרים על יצירת יהושע. דוגמאות נוספות לכך, בין שהן מזכירות במפורש את המונח 'אינטרטקסטואליות' ובין שלא, תמצאנה אצל ברול 1974; יצחקי 2007; גרץ 1991; אהרוני 1998; קרטון-בלום 2005; Band 2000, ואין זו אלא רשימה חלקית.

5 כגון שלוש האחיות ברומן והקשרי בינן לבין שלוש האחיות אצל צ'כוב או אצל עגנון, וכן הקשרים בין הרומן של יהושע לבין שם הורד של אומברטו אקו, ובייחוד, כך נדמה לי, בינו ובין שיר השירים אשר לסולומון של טוני מוריסון.

6 ראו יהושע 1995, 394; שלו 1995, 399, ועוד. עם זאת ראוי לציין כי שמו של החייל המת, אייל, מחזיר את הקוראת אל מיתוס העקדה, ואין להתעלם מכך. אף שזוהי, אכן, הפרשנות הגלויה או הפשטנית מדי, אפשר לראות בשם זה גם קשר אל מגילת שיר השירים, שבה מושווה הדוד לעופר איילים.

7 מכאן ואילך, מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים אל הרומן אש ירדתיית (יהושע 2007).

העלילה מבוסס על שני ממדים, ממד הזמן (החל מן הנר השני של חג החנוכה ועד לנר השמיני) וממד המקום (הרומן בנוי 'פרקונים', כהגדרתו של עורך הספר מנחם פרי, המתארים, לסירוגין, את המתרחש בישראל ובאפריקה), וכך הקוראת מתוודעת במצולב גם אל דמויות-משנה בכל אחת מן היבשות, כגון ילדיהם של אמוץ ודניאלה ונכדיהם, אביו הקשיש של אמוץ ואהובתו הפסיכיאטרית הירושלמית, וכן אנשי משלחת החפירות האנתרופולוגיות באפריקה המחפשים את חוליית המעבר בין הקוף לאדם, שירמיהו משמש להם כמנהל, ובהם אחות רפואית ממוצא סודני.

מסע ההתחברות של דניאלה מתגלה כבעייתי משום שירמיהו שקוע דווקא בניסיונות שכחה והתנתקות מ'כל הדייסה היהודית... הישראלית...' (עמ' 60), לאחר שנים שבהן ניסה להתחקות אחר משמעות מותו של בנו החייל, אייל, שנהרג מ'אש ירירותית' של חבריו על גג בית בעיירה טול כרם. במהלך ימי שהותה בטנזניה נחשפת דניאלה למשנתו הכואבת של ידמיהו ביחסו לעבר, להווה ולעתיד של העם היהודי והחברה הישראלית, ולתיאוריו הרטרופסקטיביים בדבר מפגשיו עם בני המשפחה הפלסטינית שבביתם נהרג אייל, ובייחוד עם כלתם, סטודנטית הרה. גם בישראל מתרחשים אירועים מאירועים שונים במהלך הימים האלה, אלא שנדמה שמטרתם להעניק תהודה לתהליך המתחולל במסעה של דניאלה באפריקה, שסופו מגע מיני חטוף בינה ובין גיסה, ולכן לא אתעכב עליהם כאן.<sup>8</sup>

### ג. נופת תיטופנה שפתותיך

כאמור לעיל, רבים הקשרים בין מגילת שיר השירים לבין הרומן. ברובד הגלוי, ידמיהו ודניאלה קוראים במגילה במקור העברי ובתרגום אנגלי, וקריאה זו מטלטלת את נפשם: ירמיהו קורא את המגילה 'שטוף דמעות' (עמ' 275), ודניאלה מוצאת עצמה 'נפעמת' (עמ' 291). בנוסף על כך, כמה מן הטכניקות הספרותיות ברומן שאולות מאלה של המגילה,<sup>9</sup> למשל ארכנות-היתר של התיאורים במהלך העלילה, בבחינת 'הפיכת ההנאה ממשחק האהבה להנאה ממשחק בדימויים' (Alter 1987, 199), אל מול החסכנות והצמצום בפרטים בתיאור השיא של מפגש האהבה, או השימוש באלמנט הלקוח מן המציאות, והמופיע כרקע לסיפור (או, בעצם, למעשה החיזור), כאלמנט דימויי, תוך כדי מעבר מן הליטרלי אל המטפורי. כך, למשל, הביטוי 'שְׁמֵרֵי הַחַמּוֹת', הנזכר בפרק ה בשיד השירים (ה),<sup>10</sup> נקשר בפרק ח לדימוי 'אֲנִי חוֹמָה וְשָׂדֵי פְּמַגְדָּלוֹת' (ת, י); ברומן נאמר כי 'באופק

8 על שילוב הפרקונים העוסקים בישראל ואלה העוסקים באפריקה ראו אורן 2008, 74-75.

9 אף על פי שעקבות של כמה מהן עשויים להימצא גם ביצירות אחרות של היושע, נכון להצביע על השתלבותן של הטכניקות הספרותיות הללו במארג המוצע כאן.

10 מכאן ואילך, אזכורי פרקים ופסוקים בסוגריים ללא ציון המקור המקראי מפנים תמיד אל מגילת שיר השירים.

מזדקרות שתי גבעות, שאולי הן תכלית הנסיעה' (עמ' 91), וגבעות אלה תהפוכנה מאוחר יותר לשדיים של דניאלה, שלהם מסור תפקיד במימוש הקשר המיני בינה ובין ירמיהו, ובד בבד הן מתקשרות עם מגרליו של בעלה אמוץ. כך מתעצם הקשר הסמלי שבין הגוף לבין המרחב הנופי, שיש לו, כמובן, משמעות אלגורית משל עצמו (Hunt 2008, 71-74). ברומה, ההתעכבות על תיאורי המזון והאכילה ברומן משתלבת בסימטריה שבין סיפוק מיני לסיפוק קולינרי, המאפיינת את המגילה (Alter 1995, 3-4), ואף מעוררת את התמיהה אם חצילים מטוגנים הם האפרודיזיאק הישראלי (עמ' 50-51).

דרך מעניינת אחרת של התכתבות עם המגילה היא באמצעות 'רומן בתוך רומן', כלומר רומן הטיסה שדניאלה קוראת במהלך המסע. לכאורה, תוסף סיפורי חסר ערך משל עצמו, אבל מנגד, דניאלה עצמה 'מייצבת אותו בקו אחד עם התנ"ך' (עמ' 292), תוך שהיא מחווה דעתה על התיאורים הווצפיים שבו ('התיאורים גופניים מאוד, וכרגיל חוזרים על עצמם' [עמ' 112]),<sup>11</sup> ועל היעדר התקרמות או 'מהפך דרמטי אמיתי'. יוצא אפוא ש'רק מהפך אפשרי בהבנת הכוונה או הסוג של הרומאן הזה' (עמ' 173) יעניק ליצירה את ממד האלמותיות הספרותית. הקוראת נדרשת לחפש, בהשוואה למגילת שיר השירים, את תוכנו של המהפך.

#### ד. אחותי רעייתי

ברובד הסמוי נקשרת רמותו של ירמיהו, האלמן והאב השכול, עם ארבע דמויות נשים, שלוש מהן אחיות. האחות האחת, הנוכחת-נפקדת, היא אשתו המתה שולי, ששמה, יש לשער, הוא שולמית, ושבעקבות זיכרונה יוצאת דניאלה אל המסע: 'שובי שובי השולמית שובי שובי וְנַחֲזוּ בָךְ' (ז, א). 'זוהי אותה השולמית שאנו מכירים רק את צלליתה הרקה 'המתעטפת ברדיד צמר ישן' (עמ' 23)<sup>12</sup> ולומדים כי דניאלה, אחותה של שולי, בטוחה ששם, בשוק, במרכז העיר הטנוזנית, ליד דוכן השמלות, שם התמוטטה וקרסה אל תוך עצמה באבלה על בנה שאיננו, בתמונת ראי לפסוקים: 'אָקוּמָה גָּא וְאֶסְבְּבָה בְּעִיר בְּשׁוּקִים וּבְרַחֲבוֹת אֲבָקָשָׁה אֵת שְׂאֵהָבָה נִפְשִׁי בְקִשְׁתִּי וְלֹא מִצְאָתִיו' (ג, ב), "מִצְאָנִי הַשְּׂמָרִים [...] הכּוֹנֵי פְּצְעוֹנֵי נְשָׂאוֹ אֵת רְדִידֵי מַעְלֵי' (ה, ז). אכן, ירמיהו האלמן מבקש מדניאלה לחדול מלחפש 'מיסטיקה שאיננה', אבל לבה ההולם של דניאלה מבין את ההתרחשות לאשורה (עמ' 139).<sup>13</sup> האחות האחרת היא סיג'ין קואנג, סודנית שחודה ונאוה (ראו א, ה) המלווה

11 על הקשר בין מגילת שיר השירים לסוגת הווצף ראו, למשל, את שלושת המאמרים בספרה של ברנר, בחלק שעניינו 'Genre Interpretation: The Case of the Wasfs' (Brenner 1993, 214-259).

12 כאן ובהמשך ההדגשות שלי, אלא אם כן מצוין אחרת (המחברת).

13 אפשר כי עצם השימוש הפואטי במילה 'רדיד' יוצר תמונה המלמדת על פורענות קרבה לבוא. המילה מוזכרת במקרא פעמיים בלבד, בשיר השירים ובספר ישעיהו: 'בַּיּוֹם הַהוּא יִסֵּר ה' אֶת תְּפֹאֲרֵת הָעֲכָסִים וְהַשְּׂבִיסִים [...] וְהַצְּנִיפּוֹת וְהַרְדִּידִים' (יש' ג, יח-כג); וראו על כך אצל שביי 1984, 295.

את משלחת המחקר באפריקה כאחות רפואית. הקישור בין תיאור האחות הסודנית לבין התיאורים במגילת שיר השירים בולט, ואף על פי שהוא מתרחש בדמיונה של דניאלה, בדרך שיש בה יותר מרמז למשיכה ארוטית (עמ' 206-207), הוא נראה כאוסף של ארמוזים למגילה:

בדמיונה של האשה הלבנה, על משכבה בלילה ביבשת השחורה, עולה עכשיו מן המדבר הסודנית סיג'ין קואנג, שחורה ונאוה, קומתה כתמד, והיא סובבת בעיר בלילות חולת אהבה, משוטטת בשוקים וברחובות, מחפשת את שאהבה נפשה ואינה יכולה למצוא אותו, ושומרי החומות מוצאים אותה ומכים ופוצעים אותה, ומושכים ממנה את הצעיף, והיא כשושנה בין החוחים... (עמ' 291).

דניאלה גם מספרת לאחות הסודנית על החלום שחלמה, שוב בדרך של התייחסות ישירה למגילה: 'חלמתי עלייך חלום [...] ראיתי אותך אצלנו בירושלים מחפשת אהבה ומוצאת אותה' (עמ' 357).

שתי דמויות הנשים האחרות הן דניאלה עצמה, שאיננה רק רעיה אלא גם אחות קטנה (ח, ח-ט), כפי שהיא מכונה בפי ירמיהו גיסה פעמים רבות במהלך העלילה (עמ' 49 ועוד), וסודנית פלסטינית הרה, כלתם של בני המשפחה המתגוררת בטול כרם, בבית שבו נהרג אייל, בנו של ירמיהו, ודבש וחלב תחת לשונה (ראו ד, יא), שכן היא דוברת 'עברית מתוקה' (עמ' 322). הקשר בין מגילת שיר השירים לבין שתי הדמויות האלה מתרחש במישורים סמויים הרבה יותר, אך דווקא בשל כך הוא עמוס במשמעות המשרתת את שתי התמות שבהן אדון עכשיו: תמת הדואט ותמת התיווך.

## ה. דואט

בעמוד הפתיחה הפנימי של הרומן אש ידידותית מופיעה בסוגריים, מתחת לשם הרומן, המילה 'דואט'. ואכן, ברומן מתנהל 'דואט' שאפשר להכינו בדרכים שונות: דואט בין חיים למתים, בין גברים לנשים, בין שחורים ללבנים, בין להבות לאפר, בין רוח לעצמות יבשות.<sup>14</sup> במובן הפשוט של עיצוב העלילה מדובר בדואט בין דניאלה, הנוסעת

<sup>14</sup> שהרי כל אחד מגיבורי הרומן נוטל לו, כך נדמה לי, קול מן הדואט: או עצמות או רוח. שולי, האחות הגדולה, שמתה 'כְּאִשָּׁה עֵזוּבָה וְעֵצוּבַת רוּחַ' (יש' נד, ו), מול דניאלה, האחות הקטנה, הארצית, חובבת הברש, הנבחרת להביא עמה את העצמות היבשות לבדיקת מעברה בישראל; רוחו של אייל, החייל המת, מול בת דורתו נופר, המתנרבת לטפל בעצמות היבשות של חולים סופניים; האחות הסודנית, המאמינה ברוחות המתגלגלות בתוך עצים ואבנים, מול הבריטי הקשיש המבקש לטפל בעצמותיו המזדקנות בסנטוריום האפריקני; יערי הזקן, שעצמותיו היבשות רועדות, מול דבורה בנט הפסיכיאטרית; אמוץ יערי, המחפש את ארבע הרוחות שמהן באה הרוח בפירי מעליות בירושלים ובתל אביב, מול ירמיהו, שמצד אחד הוא 'קוף זקן ורועד' ומצד שני נביא זעם שרוחו רעה. הדואט הנוצר בין החיים למתים, בין הסופניות לבין התקווה לתחיית המתים, ראוי לעיון נפרד החורג מגדר הדיון כאן. שרה שגיא סבורה כי ברומן 'מתקיים דיאלוג בין הפרקים של יערי ובין הפרקים של דניאלה.

לאפריקה, לבין בעלה אמוץ, הנשאר בארץ. דואט זה מתכתב עם גיבורי מגילת שיר השירים, אמוץ ה'דוד' השכול ומולו ה'רעיה' דניאלה,<sup>15</sup> אולם הקריאה האינטרטקסטואלית מלמדת שהדואט העלילתי מתפתח ברומן דווקא בין דניאלה לירמיהו, כלומר בין דניאלה בתפקידה כ'אחות קטנה' של ירמיהו, לבין ירמיהו, שהוא, בתורו, 'דודם' של ילדיה (זה הרי טיבם של קשרי משפחה). ניתן ללמוד זאת מתוך התבוננות בשני מוטיבים המאפיינים את התפתחות הדרמה שבשיר השירים: מחזורי הערות והשינה ומאבקי השליטה בין בני הזוג.

## ה.1. אם תעירו ואם תעוררו

משורר מגילת שיר השירים ממצב את גיבוריה בשעוני זמן שונים, כאמצעי ספרותי שנועד להעצים את המתח הדרמטי. הרעיה מבקשת להיפגש עם אהובה בשעת הצהריים – 'הגידה לי שאהבה נפשי איכה תרעה איכה תרביץ בצְהָרִים' (א, ז) – אולם הלה איננו פנוי באמצע יום העבודה שלו והוא קורא לה: 'צאי לך בעקבי הצאן ורעי את-גדיתיך' (א, ח). שכן, זמנם של חיי האהבה הוא הלילה: 'שראשי נמלא טל קנצותי רסיסי לילה' (ה, ב). לאחר מכן, הרעיה, המתקשה להמתין עד הבוקר, 'עד שיפוח היום ונסו הצללים' (ב, יז), יוצאת לשוטט בחוץ: 'על משכבי בלילות בקשתי את שאהבה נפשי בקשתיו ולא מצאתיו. אקומה נא ואסובה בעיר בשוקים וברחבות אבקשה את שאהבה נפשי' (ג, א-ב). לפיכך, כאשר הרוד מגיע בלילה הבא העייפות מכריעה אותה והיא מתקשה לפתוח לו את הדלת. זו סצנת ההחמצה הגדולה של המגילה: 'אני ישנה ולבי ער קול דודי דופק פתחי לי אחתי רעיתי יונתי תמתי שראשי נמלא טל קנצותי רסיסי לילה. פשטתי את כתנתי איכה אלפשנה רחצתי את רגלי איכה אטנפם' (ה, ב-ג).

גם ברומן, בכללותו, משמשים שעוני זמן שונים, ואלה יוצרים מחזורי ערות ושינה נבדלים כדי לעמת בין בני זוג, למשל בין יערי הזקן לפסיכיאטרית דבורה בנט: יערי חושש יתר על המידה מן הזמן, וליתר דיוק מפגעי הזמן, ועל כן הוא מתכחש ככל יכולתו לאהבתה של בנט, אף על פי שמלכתחילה היו הקשרים ביניהם 'במגבלת הגיל'; בפגישה הנרגשת והרועדת המתקיימת ביניהם סביב תיקון המעלית יושב יערי הזקן

ובדיאלוג הזה שבין הפרקים מהדהדים דיאלוגים שבין הגברי לנשי, בין המפוח לנחשל, בין מיניות להדחקה ועוד' (שגיא 2007). בהמשך הדברים אראה כי לשיטתי, קביעה זו איננה מדויקת.  
 15 שמו של אמוץ ראוי לעיון נפרד. השם 'אמוץ' מתקשר לשמו של ישעיהו הנביא ובכך הוא יוצר סוג נוסף של עימות-ניגוד בינו לבין ירמיהו, גיבור הרומן, למשל כאשר הוא נוטל על עצמו את תפקיד ה'מבשר', או כאשר נוצר קשר אינטרטקסטואלי בין דבריו לבין משל הכרם של ישעיהו (בן-דב 2007). הקישור הישיר בין גיבורי הרומן לבין הנביאים נראה בעיני כמה מן המבקרים פשטני מעט (מלמד 2007), אבל בהסתכלות מעמיקה קצת יותר יש בו לא מעט תחכום, הן בבניית דמותו של ירמיהו והן בעיצוב מערכת היחסים בין הגיסיים ותרומתה להבנת העלילה.

על המיטה ומפקח על פירוק המעלית, בעוד דבורה בנט נרדמת בשלווה על הכורסה. אולם המחזורים הנבדלים נועדו בעיקר לאפיין את הקשר בין דניאלה לאמוץ אל מול הקשר המתפתח בין דניאלה לירמיהו. דניאלה ואמוץ נמצאים ביבשות נפרדות, באזורי זמן שונים, אך בכל זאת נורעים ברומן רמזים המלמדים על התאמת הזמנים המושלמת ביניהם, ואילו דניאלה וירמיהו, הנמצאים יחד, מקיימים מחזורי צרות ושינה הפוכים זה לזה.

ערב המסע לאפריקה נמצאים דניאלה ואמוץ על משבצת זמן זהה, המתכתבת עם המילים 'אִיכָה תִּרְבִּיץ בְּצִהָרִים' (א, ז) של מגילת שיר השירים: 'זכיוון שכבר בשנת נישואיה הראשונה התברר לאמוץ שמנוחת הצהריים מתגברת את המיניות שלה, הוא החל להיות לה שותף נאמן [...] עדיין נותרה בה הלהבה של שעת הצהריים, שאמוץ משתדל לא להניח לה לחמוק ממנו [...]'. (עמ' 87). כך יש להבין את אכזבתו של אמוץ בשיחת הטלפון, כשהוא מגלה ששכח להוסיף עוד שעה לחישוב הפרשי הזמן בין ישראל לטנזניה: 'או כל דבר שדמיינתי בנסיעה שלך כבר גמרת שעה קודם' (עמ' 127), וכן את הערתו של ירמיהו על גיסו אמוץ לפיה 'מאז שהכרתי אותך, לפני ארבעים שנה, אני יודע שמסוכן לתת לו לחכות' (עמ' 126), ואת דבריו של פרנציסקו הפיליפיני, המטפל ביערי הזקן, לאחר שאמוץ, שנלחם ברוחות כל הלילה, שקע בשינה באמצע היום במיטת ילדותו: נתתי לך לישון 'רק עד ארבע, שלא תאבד את אשתך' (עמ' 362). האומנם היה אמוץ מאבד את אשתו אם היה ממשיך לישון? ייתכן, אם הצורך בתיאום משבצות הזמן בינו לבין דניאלה הוא כה הכרחי. מנקודת מבט זו, אפשר שבזוגיות השטוחה, היציבה וארוכת השנים של אמוץ ודניאלה מתחולל מפנה עם חזרתה של דניאלה לארץ. כאשר אמוץ מבחין בדניאלה בשדה התעופה מתעורר בו 'רצון להשהות את חיבורם מחדש, אולי כדי שתחוש שלא תמיד זמין הוא בשבילה' (עמ' 367). גם בלילה הראשון לאחר שובה של דניאלה נמצאים השניים במשבצות זמן אחרות: היא ישנה והוא יושב מול הטלוויזיה, 'ער כמו שד' (עמ' 374), שהרי ישן במשך היום.

לעומת זאת, הקשר בין דניאלה לירמיהו מבוסס על מוטיב של מחזורי צרות ושינה הפוכים, בדומה לאלה של גיבורי מגילת שיר השירים (Fuchs 1985, 78-81). הרמז הראשון לכך נזרע עוד טרם פגישתם הראשונה של דניאלה וירמיהו עם הגיעה לטנזניה, כאשר דניאלה הישנונית מבינה שעליה להתעורר, שכן ' [...] אם היא תבוא אליו פזורת-רוח, קהת-חושים, הוא ירדים אותה, כמו בעלה, ירפד [בתפוחים?] את הווייתו ויגביר את תלותה, כמו שעשה לאחותה' (עמ' 41). לאחר האבחנה הראשונה באשר למצבו של ירמיהו מבינה דניאלה כי 'אם היא לא תמצא דרך לעורר בו זיכרונות על אחותה ועל עצמה, הוא לא יעשה זאת בשבילה' (עמ' 111), וכאן הארמו אל הפסוק 'אם תִּעֲרֹוּ וְאִם תִּעֲרֹוּ אֶת הָאֵהָבָה עַד שֶׁתִּחַפְּצוּ' (ב, ז), בהיר יותר. ירמיהו מזהיר את דניאלה כמה וכמה פעמים שעליה להתעורר בזמן, אך בכמה מקומות הניגוד ביניהם בעניין זה מוצג

במפורש, למשל כאשר 'במושב הקדמי מתנועע רפוסות ראשו של ירמיהו [...] עד שהוא נשמט סופית לתרדמה. אבל במושב האחורי בוערת גיסתו בערנותה' (עמ' 107), או כאשר דניאלה איננה נרדמת בלילה וחשה ברירות בעוד גיסה ישן (עמ' 111). תכלית ביקורה של דניאלה – 'לעורר' בירמיהו זיכרונות על אחותה ועל עצמה – מתממשת כאשר דניאלה, שאינה מסוגלת להירדם, מגיעה אל ירמיהו באמצע הלילה. באותו רגע ירמיהו הישן 'מתעורר באחת' (עמ' 349), ובשיחה המתנהלת ביניהם חוזר השורש עו"ר שש פעמים.

מוטיב השינה מופיע בריבוי פנים בכלל יצירת 'הושע', וברומן אש ירדונית הוא בולט גם ברבדים נוספים על אלה שהוזכרו לעיל, כמו בתיאור המיטות השונות שגיבורי הרומן ישנים בהן (דניאלה במיטתו של ירמיהו, ירמיהו במיטת החולים במרפאה, אמוץ על הספה בבית בנו וכלתו ובמיטת ילדותו בבית אביו) ומקומות שינה אחרים (במושב המטוס, בתוך המכונית, על ספסל בלב הערבה, על כורסה בבית הפסיכיאטרי). דורית הופ מתארת את השניות המאפיינת את תפיסת השינה ביצירת 'הושע' כמייצגת חרדת מוות מול תקווה אנושית להתחדשות; מאבק בין הכוחות הטאנאטיים לרחפים הארוטיים, בין כוחות החיים לבין כוחות המוות. להבריל מיצירתו המוקדמת של 'הושע', שבה לשינה היה קשר ישיר אל המוות, התבוננות בתיאורי השינה ונסיבותיה ברומן אש ירדונית מצביעה, לדברי הופ, על המשך התהליך שהחל כבר ברומן מולכה: השינה נתפסת כחלק אינטגרלי של חיים תוססים ותובעניים, חיים שגם הידיעה על המוות אין בה כדי להצמיחם, ולפיכך המוות מהווה חלק מהם (הופ 2007). דברים אלה נכונים, בעיני, רק בחלקם, משום שבמופעים רבים ברומן אין מדובר כלל בשינה מיטיבה ומרעננת אלא בשינה עמוסת חלומות האוצרים בתוכם זיכרונות קולקטיביים יונגיאניים (למשל חלומו של אמוץ על ידידה שאין לה סוף במעלית שבבניין הכנסת בירושלים, או חלומותיה של דניאלה על החלפת בעלה בבעלים זרים וחביבים ועל הסודנית השחורה המחפשת אהבה בירושלים).<sup>16</sup> שינה מעין זו אמורה להעניק פשר לחיים, למסורת ולמעבר הבין-דורי, ולא לסמל בהכרח את המוות.

גם אם דברים אלה נכונים למופעי השינה ברומן, דומה שיש להעניק פרשנות שונה במקצת לעצם המתח שבין צרות לשינה. מתח זה מצביע על שפה אחת מתוך מגוון שפות הסימונים שהרומן גרוש בהן ומהווה נדבך נוסף בבניין תמת התיווך הריאלוגי ובחיפוש אחר מציאת תדר משותף שדרכו ניתן לנהל דו-שיח. בנוסף על כך, קריאה קשובה במגילה בהקשר זה עשויה ללמד על קיומה של דיכטומיה פרדוקסלית בין הצרות ובין השינה, שהרי הפרסוניפיקציה של האהבה מתבטאת בעיקר בכך שלאהבה מיוחסות תכונות של עוררות ושל עייפות: 'אם תִּעְרַו וְאם תִּעְזְרוּ אֶת הָאֵהָבָה עַד שֶׁתִּחַפְּצוּ' (ב, ז);

16 חלומות אלה מזכירים במידת-מה את הארמו לשיר השירים בחלומו של המספר בסיפור 'תרדמת היום', שנכלל בקובץ מות הוקן (יהושע 1963).

כלומר, מימוש האהבה משמעותו 'הקמתה לחיים' מן השינה. אלא שבכך טמון גם המלכוד שבמימוש מערכת היחסים, שהרי ברגע שהאהבה מתעוררת היא עזה כמוות, ולפיכך היא משיבה את מי שנפל ברשתה אל המסמן – השינה. טרגיות אינהרנטית זו, המלווה את קוראת המגילה, תלווה מעתה גם את קוראת הרומן, שציפייתה לשיא שתוכנו קשר בין הגיבורים תתממש לזמן קצר בלבד.

## 2. אתי מלבנון כלה, אתי מלבנון תבואי

מאפיין ייחודי נוסף של מגילת שיר השירים הוא הדואט השוויוני של שני הקולות המרכזיים הנשמעים בו (Pope 1978, 210), בשל שיווי המשקל בין ניסיונות השליטה של הדוד (Falk 1982, 100) לבין יְזֻמֹת החיזור האקטיביות של הרעיה.<sup>17</sup> הדוד מבקש לקיים את מפגש האהבה במקום שיש לו שליטה בו, ב'אפיריון' שעשה לו שלמה מעצי לבנון, מכסף, מזהב ומארגמן (ג, ט), ולא בכרי הצאן, על ההרים או על הגבעות. הדוד מבקש דלת, רצוי גם מנעול. הרעיה, לעומת זאת, איננה מוכנה לקבל את מרותו של הדוד, להמתין לליווי שלו, שנדמה לו כהכרחי עבורה ('אתי מְלַבְנון כְּלָה, אתי מְלַבְנון תְּבוּאִי' [ד, ח]); היא מבקשת אפוא לקיים את המפגש במקום פתוח ואף מחפשת אחריו בעצמה, מיזמתה, ובכך היא משמרת את שיווי המשקל ביניהם. מאבק השליטה נושא פעמים רבות אופי מיליטריסטי וכוחני, וכך נבדק ושב ונבדק במגילה הקו הדק המפריד בין אהבה מגוננת לבין שליטה אלימה. מעבר לכך, אף שאין זה מענייננו הישיר, בדימויי האהבה משתקף עולמה הרחב של חברה מיליטריסטית, המעניק נקודת מוצא נוספת להבנה כיצד הכללי והפרטי שבשליטה נקשרים יחד, למשל בפסוק 'הֲגַהּ מִשְׁתֹּי שְׁלֹשְׁמָה שְׁשִׁים גְּבֻרִים סָבִיב לָהּ מִגְּבֻרֵי יִשְׂרָאֵל. כָּלֵם אֶחָזִי חֶרֶב מְלַמְדֵי מְלַחְמָה אִישׁ חָרְבוּ עַל־יָרְכוּ מִפְּחָד בְּלִילֹת' (ג, ז-ח) – פסוק המבטא, למעשה, חשש מפני אימפוטנציה לאומית.<sup>18</sup>

דומה שהיעדר השוויון בדואט שבין אמוץ לדניאלה כה בולט עד כי אין צורך להרחיב עליו את הדיבור. אהבתו הדאגנית של אמוץ היא למעשה כיסוי לשליטה משתקת (עמ' 19, 33) שבאמצעותה מרפד אמוץ את הווייתה של דניאלה (עמ' 40); אם היה הדבר בכוחו

17 פיליס טרייבל כותבת כי במגילה 'there is no male dominance, no female subordination, and no stereotyping of either sex' (Trible 1973, 45). הקריאה הרואה שוויוניות רבה בדואט הובילה חוקרים לא מעטים למסקנה שהמגילה נכתבה מנקודת ראות גינוצנטרית ואולי אפילו בידי אישה (גויטיין 1968, 283-317). יש להודות כי תפיסת הדואט השוויוני איננה הגישה היחידה האפשרית (ראו למשל אופנהיימר 1995, 7-21), אך היא מתאימה למהלך הפרשני המוצע כאן.

18 רבים מדימויי האהבה של הדוד והרעיה הם מיליטריסטיים באופיים, למשל 'סִסְתִי בְּרִכְבֵי פְּרָעָה' או 'דָּגְלָה', דימוי שלמרות הקונטוציה הפאלית הוא משמש למעשה כסמל למלחמה: 'וְדָגְלוּ עָלַי אֶהְבֶּה', 'אִימָה כְּנִדְגָלוֹת', 'כְּמַגְדֵל דָּוִד צְוֹאֲרָךְ', וכן 'אֶלֶף הַמָּגֵן תִּלְוֵי עָלְיוֹ', 'שִׁמְרֵי הַחַמּוֹת' ואפילו 'מַחֲלַת הַמַּחְנִים' – חיילי שני המתנות.



היה שולט גם בחלומותיה (עמ' 127). בשיחת הטלפון עם דניאלה הוא אינו נשמע 'אוהב או מתגעגע, אלא רק מוטרד מחסדונה, קצר רוח, מחפש שליטה' (עמ' 133), ובהיעדרה הוא מפנה את הצורך שלו בשליטה אל בנו, מורן (עמ' 80). דניאלה, מצדה, מקבלת בהכנעה את שליטתו של אמוץ בחייה משום שהיא סבורה שיש בה כדי לגונן מפני סבל מיותר וייאוש (עמ' 158), והיא מאפשרת את השקט הנפשי שבנאמנות המתלווה אליה (שם, וכן עמ' 197, 215). לעומת זאת, כאשר ירמיהו מנסה לשלוט בדניאלה ואומר לה 'את בשום אופן לא תסתובכי כאן לברך' (עמ' 186), מתפרצת רוח המרד האצורה בה, אותה רוח שלא הופנתה כל הזנים כלפי אמוץ השתלטן, והיא ממשיכה להתווכח, אף שאינה יודעת לשם מה. "אתר לא אמוץ, ואין לך אחריות עלי [...]" (שם).

כעולה מן הדברים, הדואט העלילתי איננו מתנהל כאן בין אפדיקה לבין ישראל, בין דניאלה לבין אמוץ, אלא בתוך אפריקה עצמה, בין דניאלה לבין ירמיהו, ומגילת שיר השירים משמשת בו כתבנית עומק. לכן, הפנייה של דניאלה לאמוץ בעלה בסיום הרומן, '[...] לא יקרה לך כלום אם תשיר [...] יחד אתי, דואט' (עמ' 375), עוטה נופך אירוני, שהרי הדואט בין דניאלה לאמוץ לכל אורכו של הרומן הוא פיקטיבי, אוניסוני, מונע מכוח ההדרגל, שמא מכוח חובת אנשים מלומדה, דואט לא־שוויוני שבו קול אחד נכנע לשליטתו המשתקת של הקול השני, שאין בו אפשרות, נכונות או כוונה להאזין לקול האחר. מרוב דיאלוג אין בכלל דיאלוג.

### 3ה. ברח דודי ודמה לך לצבי או לעופר האיילים על הרי בשמים

אך האם אכן מתקיים דואט בין דניאלה לבין ירמיהו? לכאורה התשובה חיובית, לפי הפרמטרים שהוצבו לעיל: מחזורי עדות ושינה הפוכים ומאבק לשוויוניות בין הקולות. אלא שהדברים מורכבים יותר. ניצה בן־דב מתארת את הגיבורות הנשיות ביצירת יהושע כשייכות ל'מסורת ארוכה של שופטות סמכותיות הקוברות בעלים' (בן־דב 2006, 166). דניאלה, כשמה כן היא, 'שופטת ומגיבה בחומרה' (עמ' 347), אוהבת להשליט את רצונה על סביבתה, ומנגד, מתקשה להשתחרר מכבלי השליטה של הגברים המרפדים את העולם שסביבה, לא רק מכבליו של אמוץ בעלה אלא גם מאלה של ירמיהו, שהרי היא מרגישה כי במפגש המיני המרומז ביניהם העניקה גם לו 'שטר בעלות' (עמ' 363). דומה שמשוהו באישיותה של דניאלה מאפשר לה לחוש בטוחה דק כשלצדה גבר שתלטן, ואולי יש בכך ממד אלגורי נוסף הנוגע לאופיו של העם היהודי, שלמרות מערכת יחסיו הקשה עם אלוהיו הקנא והשתלטן, בכל זאת הוא נמנע מלפנות למלכות שמים אחרת. עם זאת, כאשר דניאלה מביטה לאחור על מה שהתרחש בינה לבין ירמיהו, חולף בה הרהור מזור: 'אולי זאת היתה כוונתה הסמויה; למנוע ממנו לשוב, כדי לא להרעיל באש הידידותית שלו את משפחתה. את ילדיה ואת נכדיה' (עמ' 363; ההדגשה במקור). אף על פי שאין כאן קבורה של ממש, עונש של הגליית עולם יש כאן, כמקבילה למוות.

אכן, ייתכן שכאשר קשרים ארוטיים מיטשטשים עם קשרים משפחתיים צוללים הגיבורים לעולם המסומן באות של חטא, עולם שבו מוות, דה יורה (גירוש) או דה פקטו, הוא עונש וגאולה גם יחד. מכל מקום, ברור כי משלב זה בעלילה, גלותו של ירמיהו במדבר האפריקני איננה עוד התנתקות מרצון כי אם מאונס, מכוח רצונה של האחות הקטנה, שגם בסיום מגילת שיר השירים מגרשת, למעשה, את אהובה: 'בָּרַח דְּוָי וּדְמַה־לָּךְ לְצָבִי אוּ לְעַפְרָה הָאֵילִים עַל הָרֵי בְשָׁמִים' (ח, יד). אפשר כמובן לראות בכך הזמנה (אולי בלשון סגי נהור) של הרעיה, הקוראת לדוד לגנוח על שדיה, שהרי ההרים והגבעות נמשלו לפני כן לשדיים, אבל ניתן גם לפרש זאת כהכרה בחוסר היכולת לממש את האהבה, המובילה לתובנה כי מוטב שכל אחד מן הצדדים יפנה לדרכו.

'הפרדיגמה העשתורית' (כניסוחה של בן-דב, המקבל כאן משמעות מרחיבה לפיה מגילת שיר השירים עצמה מתארת סצנריו ליטורגי הקשור במיתוס של מות האל תמוז וירידת אישתר לשאול כדי להצילו) מתממשת במשותף בידי דניאלה ובידי האחות הסודנית, ש'בניתוק מהיר ומוחלט' (עמ' 357) מוציאה את המכונית מן החווה בדרך אל שדה התעופה, גוזרת על ירמיהו התנתקות שלא מבחירה ואף מפיסה את דעתה של דניאלה בדבריה על כך ש'טוב לו להישאר כאן' (עמ' 358).<sup>19</sup> והנה משמעותו החלופית של הדואט: כאשר המציאות הריאלוגית מאיימת, יש לגרש את אחד הצדדים מן הבמה אל המדבר. הדואט המבני ברומן ומגילת שיר השירים – שהיא, אולי, הדואט המרשים ביותר במקרא – הם, במובן זה, אמצעי הסוואה אידוניים למציאות שבה אין דואט, לא משום שבני הזוג מדברים בקול אחד אלא בשל חוסר היכולת למצוא את תדר ההקשבה, את השפה המשותפת שדרכה ניתן להבין ולהודות, לגלות אמפתיה ואולי אפילו לוותר. כתוצאה מכך, אחד מן הצדדים מגרש את האחר אל מעבר לסלעי המחלוקת.

זאת ועוד. הגירוש ההרדי שבמגילת שיר השירים, 'קוּמִי לָךְ רַעֲיָתִי יָפְתִי וְלָכִי לָךְ' (ב, י) מול 'בָּרַח דְּוָי וּדְמַה־לָּךְ לְצָבִי אוּ לְעַפְרָה הָאֵילִים עַל הָרֵי בְשָׁמִים' (ח, יד), וגירושו הסמוי של ירמיהו בידי דניאלה, מתנקזים שניהם אל תוך הסצנה המרכזית של הרומן, זו שבה הסטודנטית הפלסטינית ההרה אומרת לירמיהו על גג הבית בטול כרם שבו נהרג אייל בנו:

אנחנו כבר מיואשים מכם [...] לקחתם אדמות, לקחתם מים, ואתם שולטים בכל תנועה שלנו,

19 האחות, המאמינה ברוחות קדושות השוכנות בעצים ובאבנים (עמ' 54), היא המביאה לדניאלה את מעיל הרוח האוצר את דיחה של אחותה שולי (עמ' 92), אותו מעיל שבו תתעטף דניאלה כדי להתחבר אל רוחה של אחותה ולאחר מכן תפשוט בהתרסה טרם כניסתה למיטתו של האח הגדול (עמ' 351). דגעי הקרבה הראשונים בין ירמיהו לדניאלה מתרחשים לאחר שהם מרבים על הקשר שבין האחות הסודנית לירמיהו (עמ' 123-124), ושיאו של המפגש ביניהם מתקיים במדפאה, מקום מושבה של האחות – כמעט, אפשר לומר, במיטתה־שלה. ייתכן אפוא שהאחות הסודנית היא למעשה הזרז להתפתחות מערכת היחסים בין ירמיהו לדניאלה. בכך נקשרים הגלוי והסמוי שבאינטרקסטואליות עצמה ומעגל שלוש האחיות נסגר.

או לפחות תגו אפשרות גם להצטרף אליכם [...] אז מה נשאר לנו? רק לשנוא אתכם ולהתפלל לִדְגֵעַ שְׁתוּזוּ מִפֶּה [...] קְדִימָה [...] קחו עוד פעם את המקל ותסתלקו מפה. אפילו התינוק בבטן שלי מחכה לזה (עמ' 322).

אחד ממאפייני יצירתו של יהושע הוא בניית אנלוגיות סמליות בין סיטואציות משפחתיות לבין סוגיות לאומיות (גרץ 1979, 422; עזר 1992, 41; Morahg 1982, 179; Domb 2006, 78). יהושע עצמו כותב כי יחסי משפחה, ובייחוד יחסי גישואים, אהבה ותלות הדדית, עשירים בדילמות ובמשוואות מוסריות סבוכות, דקות ומחוכמות, ועל כן הם מתאימים לשמש כדימוי חברתי ופוליטי וכמוקד לחקירת מוטיבציות (לא־מודעות, לפעמים) של ההיסטוריה החברתית והלאומית (יהושע 2008, 164-170). אם ברומן מר מאני ביקש יהושע להשתמש בלא־מודע המשפחתי כביטוי ללא־מודע הקולקטיבי,<sup>20</sup> ואם ברומן מסע אל תום האלף העניק לחוסר הרלוונטיות הנורמטיבית של המחלוקת בעניין ריבוי נשים סמליות מטפורית שנגעה לנושאים מוסריים עכשוויים, הרי ברומן אש ידירותית משמש הדיאלוג הפנים־משפחתי כנקודת משען לדיון בדיאלוג הישראלי-פלסטיני. הכשלים, כך נדמה, הם אותם כשלים כאן וכאן, אולם קשה להשתחרר מן התחושה שברומן אש ידירותית לא סמך המחבר על יכולת התפיסה היישומית המופשטת של קוראיו והעניק להם את המשל ואת נמשלו במישרין, אפילו בבוטות. במובן זה, ההקבלה בין דניאלה לבין הסטודנטית הפלסטינית כה שקופה עד שיטו בה מן השעמום. אלא שכאן אני מבקשת לטעון שהשימוש במגילת שיר השירים מעניק רובד נוסף לאסטרטגיה המטפורית משום שהוא חותר לחידוד המתח שבין השליטה לבין האהבה. המפגש הטעון והרינמי בין בני הזוג, שיש בו פוטנציאל אלים ביותר, הוא המטפורה של שיר השירים, שלפיה השניים נפרדים ונפגשים שוב ונפרדים שוב, והכול בשל חוסר היכולת של האחד לכפות את זהותו על האחר. הריקוד ההדדי של הדוד והרעיה, של האהוב והאהובה, הוא ריקוד של משיכה ורחייה, התקדמות ונסיגה. ריקוד זה, שאין בו הגשמה, הוא ריקודה של המטפורה. הלאומיות, התופסת את מקומה של האהובה, הופכת להיות האהובה – תחילה היא מוחזקת מרחוק כציפייה לא ממומשת ואחר כך היא מבקשת להגשים את עצמה באמצעות גירוש בן הזוג.

אל תוך המרחב שבין משמעותה הלאומית־אלגורית של מגילת שיר השירים לבין משמעותה האישית־ארוטית נשאבת ההקבלה בין השיח שמנהל ירמיהו עם דניאלה לבין השיח שהוא מנהל עם הסטודנטית הפלסטינית. כך הופכת האגדה הארוטית – שהיא־עצמה כבר מטפורה – לכמיהה לאומית, לאגדה של זהות המוענקת בידי אל מתעתע. בהקשר זה, הבחירה במגילת שיר השירים משקפת אמירה פוסטמודרנית שמטרתה להנכיח את נוזליותם וערפולם של המושגים 'אהבה', 'משפחה', 'לאום'. אמירה זו נוצרת בשל הדו־משמעות המובנית במגילה, אך לא פחות מכך משום שהמגילה מספקת מודל להערכה

20 ראו על כך במאמרים השונים המופיעים אצל בן־דב 1995.

מחודשת של מושגים אלה. שהרי, לעומת המקרא בכללו, מגילת שיר השירים עוסקת באהבה מסוג אחר, אהבה המתממשת ומתוארת במונחים ייחודיים לה: אהבה שהיא גופנית אך מטרתה איננה נישואים או הולדת ילדים, אהבה שאיננה הדדית בהכרח ושהאלימות היא חלק בלתי נפרד ממנה.

## 1. ליבבתיני אחותי כלה

אחת מן התמות המתפתחות ברומן אש ירדותית היא זו שעניינה כוחה – או שמא מגבלות כוחה – של פעולת התיווך בדיאלוג. העלילה כולה מותנעת סביב ניב שפתיים אומלל של מוסר המסר שלא קלע בדיוק לעולם הרגשי של השומע וגרם לו להקים 'דת חדשה' של 'אש ירדותית' (בן-דב 2007). מעידה מכוונת או מקרית של מוסר המסר הופכת להיות בסיס למפנה בהיסטוריה הפרטית של משפחה אחת, שיש בה כדי ללמד על הכלל. המרחב האסוציאטיבי של הרומן מזכיר את זה של המתווכים המקראיים – מגדלים, תחיית המתים, נשים הרות, גשם – ומעורר את התהייה אם מניפולציות רגשיות שכשלו בעולם המקראי עשויות להצליח בעולם של ימינו.

האמצעי הספרותי הכולט ביותר המשמש ברומן אש ירדותית לצורך חידוד תמת התיווך הוא תרגום הטקסט המקראי מן התנ"ך של המלך ג'יימס לעברית מודרנית (עמ' 261, 276-277, 290-291). דומה שבניית דמותה של דניאלה כמורה לאנגלית נועדה לשרת מטרה זו – התיווך הבין-לשוני – ולגרום לקוראת לשאול את עצמה באיזו מידה היא שבויה בידי הטקסט המקראי המקורי, הכתוב בעברית, ומה מידת העצמה שניתן לייחס לו כאשר הוא נאמר בעברית אחרת, לא מקראית. דווקא בשל כך מעניין להתבונן בעיצוב הספרותי של סצנת התרגום/תיווך הראשונה ברומן:

מעולם לא הודמן לה לקרוא בתנ"ך בשפה זרה. אומנם חסרים בספר שמו של המתרגם ושנת התרגום, אבל לפי האנגלית הנשגבה נראה לה שזה התרגום המיושן של המלך ג'יימס [...] היא פותחת באקראי ב'שמואל ב' וקוראת על אמנון המתחלה, שהומין את תמד לחדרו כדי שתכין לו שתי עוגות – a couple of cakes, מתודגם כאן – והיא מוצאת את הפרווה הזאת בהירה ומלבבת (עמ' 261).

דניאלה מוצאת את הפרווה הזאת 'מלבבת', ובמילה 'מלבבת' מדהדה הטקסט המקראי המקורי שבו מבקש אמנון מאביו 'תבוא נא תמר אַחתי ותִּלְבֵּב לְעֵינַי שְׁתֵּי לִבְבוֹת' (שמ"ב יג, ו) – ולא 'שתי עוגות', כפי שהיא קוראת בתרגום האנגלי. אלא שכאן שבים הטקסטים המקראיים להתלחש אלה עם אלה, שהרי השורש ל"ב" מופיע במקרא בבניין פיעל רק בסיפור אמנון ותמר ובמגילת שיר השירים, וכך נוצר המרחק הגרוטסקי בין תמר, שלקחה את הבצק 'תִּלְבֵּב לְעֵינַי ותִּבְשֵׁל אֶת הַלִּבְבוֹת' (שם, ח), לבין קריאת האהוב לאחותו המטפורית, 'לִבְבְּתִי אַחתי כִּלָּה לִבְבְּתִי באחד (בְּאַחַת) מֵעֵינַי בְּאַחַד עֶנְק

מצוֹרֵינָךְ' (ד, ט). הדהוד פסוקי שיר השירים בסיפור אמנון ותמר, ואפשר שגם ההפך, מעמת בין משיכת הלב לבין לישת הלביבה, בין אהבה לבין מחלה ואלומות, בין תפיסתה של ה'אחות' כמושא אהבה לבין תפיסתה כמושא ראוי לגילוי עריות בתוך המשפחה. סיפור אמנון ותמר, שבו, באבחת משכב אחת עובר אמנון מאהבה גדולה לשנאה גדולה עוד יותר, בתגובת היפוך מבעיתה – 'כִּי גְדוֹלָה הַשְּׂנֵאָה אֲשֶׁר שְׂנֵאָה מֵאֲהָבָה אֲשֶׁר אֲהָבָה' (שמ"ב יג, טו) – מעניק מבט מערער על מושג האהבה שבשיר השירים. המשחק בין אהבה זכה המובילה למחלה לבין אהבה חולנית שסופה אונס, בין המשמעות המטפורית של ה'אחות' כאהובה לבין האחות במשמעותה הביולוגית, עושה על המטפורות השיריות המעוררות של שיר השירים לבוש ריאלי, וולגרי וכעור (חיון 1998) ומפרק את המושג 'אהבה' לרסיסים פוסטמודרניים. אך יותר מאלה, פעולת תרגום הטקסט העוסק באמנון ותמר – המתקשר, בתורו, עם מגילת שיר השירים – מנהירה כי אהבתו של אמנון התחלפה בשנאה מפני שמעשה הכיבוש לא אפשר למעשה האהבה להתקיים בצורה היחידה שבה הוא יכול להתקיים: כפעולה לא ייצוגית המבוססת על היעדר יחסי תיווך וייצוג בין הדמיון, הלשון, ובין המציאות. משכך, הגירוש בלתי נמנע: 'וַיֹּאמֶר לָהּ אֲמָנוֹן קוּמִי לְכִי' (שמ"ב יג, טו). תמונת המראות רבת-הצדדים מעניקה לקשר שבין הגירוש שבמגילה לבין שני גירושיו של ירמיהו ברומן עומק פואטי נוסף.

## ז. פשטתי את כותנתי איכָּה אלבשנה

להקבלה בין יחסי ירמיהו ודניאלה לבין יחסי ירמיהו והסטודנטית הפלסטינית – הקבלה המשתרעת במרחב שבין הארוטי לבין הלאומי במגילת שיר השירים – רבדים נוספים, שהחשוב בהם, בעיני, הוא רובר ההחמצה. אפשר לומר כי תמונת השיא של המגילה בנויה משתי כנפות דיאלוג, זו של הדוד וזו של הרעיה (Shea 1980, 378).<sup>21</sup> הדוד דופק על דלתה של הרעיה – 'קוֹל דוֹדִי דוֹפֵק פֶּתַחִי לִי אֲחֹתִי רַעֲיָתִי יוֹנְתִי תַמְתִּי שְׂרָאִשִׁי נִמְלָא טָל קְצוֹצוֹתַי רְסִסֵי לִילָהּ' (ה, ב) – אולם הרעיה כבר שכבה לישון ותגובתה מאכזבת ומפתיעה: 'פְּשֻׁטֹתַי אֶת פֶּתְנֵי אֵיכָּה אֶלְבָּשְׁנָה רְחֻצְתִּי אֶת רַגְלֵי אֵיכָּה אֶטְנַפֵּם' (ה, ג). האם אפשר שמדובר כאן בסיפור טרגי של אהבה מוחמצת? בסעיף זה אנסה להראות כיצד משתקפת תמונת ההחמצה שבמגילה בתמונת ההחמצה הכפולה שברומן.

## 11. קול דודי דופק

כפי שהערתי למעלה, מערכת היחסים שבין דניאלה לירמיהו מתפתחת בדרך דומה לזו

<sup>21</sup> המצדדים בגישה המזהה במגילת שיר השירים דרמה מתפתחת מבחינים כי מדובר כאן בנקודת מפנה. יש הסבורים כי מדובר בנקודת האמצע בין שני צדדים כיאסטיים, יש הרואים כאן את תחילת ההתרחקות בין בני הזוג, ויש הרואים בתמונה זו חזרה לנקודת המוצא של המגילה, שממנה יש להתחיל שוב מחדש.

של המהלך העלילתי במגילת שיר השירים, כלומר באמצעות סצנות של משיכה ודחייה. הרעיה מנסה להגיע אל המפגש בעוד הדוד עומד אחר הכותל, משגיח מן החלונות, מציץ מבעד לתרכים ואינו מתגלה. לאחר מכן הדוד מעוניין במפגש – 'פִתְחֵי לִי אֶחָתִי' (ה, ב) – אולם הרעיה איננה רוצה לטנף את רגליה שכבר נרחצו. לבסוף היא מתחרטת ומתרוצצת בשווקים בחיפושים אחר האהוב, אך לשווא. בהקשר זה, אמצעי חשוב להעצמת המתח הדרמטי הוא מוטיב הדפיקה בדלת, ששיאו בתמונה המתוארת לעיל, שבה הופכת הדפיקה מנקישה של תקווה לצליל חלול של החמצה.

בלילה הראשון לשהותה באפריקה מחפשת דניאלה את החדר שבו ישן ירמיהו, לאחר שפינה את חדרו המקורי בשבילה, וזאת משום שראוי כי 'אשה שלחץ-הדם שלה עלה בשנה האחרונה תדע על איזו דלת היא רשאית להתדפק בלילה אם משהו יעיק על לבה' (עמ' 117). גם שולי, האחות המתה, מזוכרת בהקשר זה כאשר ירמיהו מדגיש: 'אהבה של שולי אלייך היתה תמיד בלי שום תנאי [...] אפילו אם נכנסת לחדר שלה בלי לדפוק' (עמ' 191-192). לאחר הביקור אצל הפיל,<sup>22</sup> ולאחר רגעי הכעס, ממשיך מסע החיזור: 'ועל דלת חדרו דפק בעדינות רבה, ורק לאחר שווידא שדניאלה לא ישנה והיא מזמינה אותו בלבביות להיכנס, נכנס [...]'] (עמ' 215), והשיחה הגלויה העוסקת בשיר השירים מתקיימת לאחר שדניאלה דופקת על דלת המרפאה הפתוחה ונכנסת (עמ' 306-307). ושוב ירמיהו נסוג, וברור לדניאלה ש'הוא ממשיך להתחמק מפניה' – ארמו לפסוק 'וְדוּדֵי חֶמֶק עָבְרוּ' (ה, ו) – משום שהוא חושש שלקראת פרידתם 'היא תשביע אותו בשם אהבתו לאחותה לשמור על קשר עם משפחתה' (עמ' 338). משפט זה, המקביל לפסוק החוזר בשיר השירים 'הַשִּׁפְעֵתִי אֶתְכֶם בְּנוֹת יְרוּשָׁלַם [...] אִם תַּעֲרִירֵנִי וְאִם תַּעֲזָרֵנִי אֶת הָאֵהָבָה עַד שְׁתַּחֲפֹץ' (ב, ז), מטרים את שיאו של המפגש בין השניים, שבתמונתו הדרמטית משמש מוטיב הדלת בתפקיד מרכזי, כאשר דניאלה פותחת דלת (עמ' 348) ועוד דלת (עמ' 349) אל החדר שבו נמצא ירמיהו.<sup>23</sup>

אפשר שדניאלה באה לעורר את ירמיהו במיטתו בשל החמלה על החייל שנפל, כאשר היא מבינה שהקשר שבין האהבה לבין המוות, או, ליתר דיוק, חוסר ההתאמה שבין

22 גם בסצנה זו מובלע ארמו למגילת שיר השירים: המשפט המתאר את דניאלה חוזרת 'החבורה עדיין בעקבותיה, לא מרפה – עד שהיא נאחות בירו של ירמיהו, שיצא לקראתה' (עמ' 186), מקביל למשפט 'עד שפצאתי את שאהבה נפשי אֶחָתִי וְלֹא אֶרְפְּנֶנּוּ' (ג, ד).

23 טכניקה דומה של גילוי והסתרה בתוך הקשר האינטרטקסטואלי עצמו אפשר למצוא גם בתיאור המפגש האפלטוני לחלוטין בין דניאלה לבין ראש המשלחת, המבקש ממנה לקחת עמה עצמות יבשות לישראל. התיאור מרמז למגילה, כמעין הטרמה של המפגש האמיתי שעתידי להתקיים מאוחר יותר בין דניאלה ובין ירמיהו: 'וכיוון שמתמיהא לה העובדה שהאינטלקטואל המובהק של המשלחת מצא לנכון לבוא אישית לחדרה, היא מבקשת ממנו להמתין מעט עד שתוכל לפתוח לו, ופושטת את כתונת-הלילה, ורצה יחפה לשטוף את פניה, ולובשת את השמלה האפריקנית [...] ולפני שהיא ניגשת אל הדלת [...] ואז היא אוחות בכפות המנעול ועודה יחפה' (עמ' 292). מנגד, אפשר לראות בתיאור זה השתעשעות סיפורית נוספת שאיננה מוטיפה דבר למטר העיקרי.

האהבה לבין החיים, מחייב בחירה: לחיות בעולם על פי חוקיו וכלליו, או לבחור בניכור. על כן, תיאור פתיחת הדלת מבקש לייצר תמונה הופכית לתמונת ההתנתקות של ירמיהו בתחילת העלילה, שבה הוא משליך אל האש שקית גדושה בעיתונים עבריים שהביאה לו דניאלה מישראל: [...] וניגש במהירות אל הדוד, פותח דלת קטנה שחושפת לשונית אש כחלחלה, ובלי היסוס דוחף לאש את השקית כולה וממהר לסגור את הדלתית' (עמ' 59).<sup>24</sup> מוטיב הדפיקה בדלת, על הסמליות הכרוכה בו כמוקד סצנת ההחמצה במגילת שיר השירים, נושא כאן משמעות נוספת. 'איתך אין לי ברירה, את תישארי תמיד אחות קטנה' (עמ' 62), אומר ירמיהו לדניאלה. ייתכן שהבחירה בביטוי 'אחות קטנה' נועדה לטשטש את אופיו של המגע ביניהם כגילוי עריות (כהן 2007, 59),<sup>25</sup> אולם יש בה גם ארמו לפרק האחרון במגילה, שם נאמר 'אחות לָנוּ קִטְנָה וְשָׂדִים אֵין לָהּ מָה נַעֲשֶׂה לְאָחֵינוּ בַּיּוֹם שֶׁיִּדְבֵּר בָּהּ. אִם חוֹמָה הִיא נִבְנֶה עָלֶיהָ סִירָת כֶּסֶף וְאִם דֶּלֶת הִיא נִצּוֹר עָלֶיהָ לִוַח אֲרָז' (ת, ח-ט). אכן, שדיה של האחות הקטנה זוכים להתייחסות מיוחדת במהלך העלילה: דניאלה מרדימה את עצמה 'בתנועת יניקה קדומה' (עמ' 68), שותה חלב אפרפר של אם קדומה 'אבל חלב של מה? חלב ממה? חלב ממי?' (עמ' 118), מתירה את החויה ומשחררת את שדיה (עמ' 86), אשר גם בגיל שישים 'שמרו על חיטובם ורענותם' (עמ' 207), והכוכבים האפריקניים הלא מוכרים לה 'מסחררים את שביל החלב של ילדותה' (עמ' 100). בסופו של דבר גם המגע המיני בין ירמיהו לדניאלה מתקיים דרך השדיים בלבד, ושפתיו המרפרפות סמוך לשדיה יותידו סימן, סהר קטן, מזכרת לסוד שתשיב עמה לישראל. בסצנה הסוגרת את העלילה רואה דניאלה את בעלה יושב בחצות הלילה בין צללי הטלוויזיה, 'עד כמו שד'. 'השד עוד מסוגל לגלות', תחשוב דניאלה בייאוש (עמ' 374), והקוראת תוהה אם הכוונה לשד או שמא לשד.

מן ההיגד הנוגע לשדיה של האחות הקטנה מתקדם יהושע יחד עם מגילת שיר השירים אל מוטיב החומה והדלת. כאשר דניאלה מתמרדת נגד שתלטנותו של ירמיהו, היא מטיחה בו: 'בניגוד לשולי, אני בכלל לא אוהבת להיות לבד, תמיד טוב לי ונעים לי בחברת בני אדם' (עמ' 186). כך מעוצבות ברומן דמויותיהן של שתי האחיות: האחת חומה, מרוחקת ומנותקת מסביבתה, שקועה באבלה ומדחיקה את נשיותה; השנייה דלת, רופפת ופתוחה, אוהבת חברת בני אדם ואיננה מסוגלת לשמור אפילו פירור של סוד. דניאלה, המבכה ערומה במיטתו של ירמיהו את הנשיות האבודה של אחותה, משתפת את ירמיהו בחרטה שהיא חשה על שלא השתדלה למצוא את הדלת גם אצל שולי, להכריח אותה לקרוע בתוך אבלה פתחי כניסה של החיים ואליהם. בשפתיו של ירמיהו המרפרפות על שדיה של

24 תמונה זו עצמה היא ארמו ישיר לסיטואציה מקראית המתוארת בירמיהו לו, כב-כג.  
25 חזיונים לכך הם הקריאה ה'מלכבת' בסיפור אמנון ותמר (עמ' 261), שנדונה לעיל, ותפיסתו של ירמיהו לפיה כמו האחות הגדולה, גם האחות הקטנה זקוקה ל'מיטה שהורה לחלוטין' (עמ' 59) כדי לישון שינה שלווה.

דניאלה ינסו גם האחות הקטנה וגם האח הגדול לאחות את פצע ההחמצה הפעור בתוכם על שהפקירו את האחות הגדולה, על כך שלא היו שומרי החומה. כל זאת בהנחה, שיש בה מן האשליה, שהאהבה יכולה לפצות על מוות.

## 2.2. דבש וחלב תחת לשונך

תמונת הראי של מימוש תמת ההחמצה ביחסים בין דניאלה לירמיהו נמצאת בדרושיה המתנהל בין ירמיהו לסטודנטית הפלסטינית על גג הבית בטול כרם, שבשיאו קוראת הסטודנטית לירמיהו ולבני עמו לאחוזי שוב במקל הנרודים ולהסתלק. קריאה קשובה של המשך תיאור הדרושיה, כפי שירמיהו מספר עליו לאחר זמן לדניאלה, מגלה ארמונים סמויים מן העין למגילת שיר השירים.

'מה שמה?'

'היא סירבה להגיד.'

'אתה מצטט אותה כאילו היא באמת שכנעה אותך.'

'לא שכנעה אבל הרשימה. בביטחון הנשי שלה. וגם ההידיון צבט את הלב. הרי לו היה איילי חי, גם לי היתה יכולה להיות מין כלה כזאת, שהיתה יולדת תינוק עם עברית מתוקה.'

'עוד פעם עברית מתוקה? באיזה מובן מתוקה?'

'[...] שבמקום להגיד כואב לי, היא אומרת, איך לא אכאב? ובמקום להגיד, אני שונאת אתכם, היא אומרת, איך לא ישנאו אתכם האנשים?' (עמ' 322).

דמות הסטודנטית מעוצבת כאן כייצוג שקוף של מציאות לאומית. היא חסרת שם (הגדרה לאומית), אבל הרבש והחלב שתחת לשונה, ההופכים את העברית שלה ל'מתוקה', יוצרים קרבה בין דבש לבין דיבור וממשמעים את תמת התיווך הקשורה בלשון ובשפה. בנוסף, הארמוז הסמוי לביטוי המקראי 'דָּבַשׁ וְחֵלֶב תַּחַת לְשׁוֹנְךָ' (ד, יא) מתרחב בהכרח גם אל הפסוק 'אַרְץ זָבַת חֵלֶב וְדָבַשׁ' (שמ' ג, ה, ומקומות נוספים) ויוצר קשר ברור בין הגוף לבין המרחב הנופי (Van Dijk-Hemmes 1993, 194). הרעיה כבר איננה רק העם אלא גם הארץ, וגבעות שדיה של דניאלה מול הרבש והחלב של הסטודנטית הפלסטינית מעצימות את היחסיות הנרטיבית שבעצם ההקבלה. עוד אפשר להעיר כי הריונה של הסטודנטית ו'מתיקות הילד' שבבטנה<sup>26</sup> נושאים בשורת המשכיות פוסט-עקדתית המקובלת ביצירת יהושע (בן-דב, 2006, 201; שלו 1995, 399),<sup>27</sup> אלא שברומן אש ירדותית כבר

26 דאו על כך גם בתיאור הילד ברומן מסע אל תום האלף (יהושע 1997, 156), ואם שם מדובר בילד יהודי (תמונה סמלית, אולי, של הצבר הישראלי), הרי שהתיאור המילולי הוזה כאן, המועבר אל העובר הפלסטיני, מעניק לדברים משמעות מהפכת.

27 קשה להשתחרר מן התחושה שברומן אש ירדותית מפרש יהושע, אולי אפילו פירושי-יתר, את מה שלא הובן ברומן מר מאגי, כלומר את 'ביטול העקידה על ידי מימושה' (יהושע, 1995). הקשר העמוק בין



ירדה המאכלת על החייל הישראלי המת, ובגלריית [ה]בנים [ה]אהובים שאינם נעקדים ביצירות יהושע מפני שמשימת שלום וגאולה שלמה לעתיד לבוא מוטלת על כתפיהם' (בן־דב 2006, 211) נותר נכדה של דניאלה, נדב, שטיפת נדיבות אין בו וגם לא תקווה. משימת הגאולה מועתקת אל כתפי העובר הפלסטיני, כתגובת־נגד פרדוקסלית להחמצה הלאומית הישראלית שאין ממנה מוצא: רגישות ונדיבות יתרות יביאו עליה כרת מבלי לעורר רחמים או הזדהות מן הצד הפלסטיני, ומנגד, בבהמות ובאנטי־נדיבות אין כל ערוץ של תקווה להמשכיותה כחברה בריאה ומתפקדת.

### 31. מה תיטיבי דרכך לבקש אהבה

כעת נותר לברר מדוע מתרגש ירמיהו עד דמעות בקריאת מגילת שיר השירים מחד גיסא, ומאיך גיסא מדוע הוא מכלה את חמתו בדברי הנביאים וטוען שאם קוראים בהם לעומק 'מתברר שהצדק הזה קשור בנאמנות של העם לאלוהים, והזעם הוא לא בענייני יתום ואלמנה נטו, אלא על בגידה באלוהים, שהוא בעצם מין בעל מטרף, קנאי לאשה אחת שהוא התלבש עליה במדבר וממשיך לענות אותה בפקודותיו' (עמ' 274). אולם מה לו כי ילין? הרי מרובר בשני הצדדים של אותה המטבע! ירמיהו הנביא עצמו, למרות הטון השונה המלווה את נבואותיו, מבצע אלגוריוזיה של מגילת שיר השירים, ממשיך את יחסי אלוהים והעם ליחסי חזור ואהבה והופך את השולמית לבת השובבה באמצעות מטפורות של נאמנות, קנאה, בגידה, זנות, וכמובן – אהבה ('מה תיטיבי דרךך לבקש אהבה' [יר' ב, לג]).

התשובה על תמיהה זו נעוצה, לשיטתי, בתמת התיווך השזורה כחוט השני בעלילה. ירמיהו טוען שהכשל במערכת היחסים בין אלוהים לבין העם איננו נובע ממעשה הבגידה עצמו אלא מתיווך לקוי מצד הנביאים, שבשל צרכים אישיים־פרטיים לא השכילו להיות צינור אובייקטיבי ראוי להעברת מסריו של אלוהים כך שיובנו על ידי נמעניהם, ואין בהם דבר זולת אופורטוניזם דתי.<sup>28</sup> כאשר ירמיהו מתאר את חוויותיו מן הקריאה בתנ"ך הוא מדפרף על פני הסיפורים המשפחתיים של ספר בראשית וממשיך הלאה:

אחר־כך קצת קראתי בשאר ספרי החומש. שם כבר מתחילים המאבקים והסכסוכים בין משה

הרומנים מתבטא גם ביחסם של הגיבורים לקריאה בספר התנ"ך, ולמעשה דומה שבדמותו של ירמיהו ברומן אש ירדיתית מתחולל תהליך דומה לזה שהתחולל בדמותו של אברהם מאני לאחר שעקד את בנו: שניהם מבקשים לשוב אל צמתים היסטוריים ולבדוק מה היה קורה אילו נבחרו אפשרויות אחרות. אלא שנדמה שהקפיצה הישירה מן ההווה אל המקרא באש ירדיתית גדולה מדי, אולי כנענית מדי, ובוודאי שקופה מדי. לכן בחרתי להתמקד דווקא בהיבטים הת־קרקעיים של ההתכתבות עם המקרא. מכל מקום, אין ספק שמדובר במרחב שיפרנס עבודות מחקר ופרשנות נוספות.

28 יוסף אורן תוקף את יהושע על טענה זו וסבור שהיא 'תעלול גימנוסטי נחות ושחוק' (אורן 2008, 85-88). הטקסט שלהלן יבהיר שלטענה שמציג יהושע יש תכלית במהלך הספרותי הכולל.

לבין האספסוף שיצא ממצריים [...] המסכנים כנראה הרגישו מה עומד לנחות עליהם, והתחילו להתקומם כנגד הדת הקוסמית הזאת, דת תקיפה ותובענית, שנטפלה לעם קטן אחד. [...] יש תיאוריה נועזת שטוענת שמשה לא מת מוות טבעי, אלא שבני-ישראל רצחו אותו. אם זה כך [...] חבל שהם לא הקדימו את הרצח הזה בשלושים-ארבעים שנה [...] (עמ' 273).

על דוכן הנאשמים מעמיד ירמיהו את ירמיהו הנביא ועמו את ישעיהו הנביא ואפילו את גדול הנביאים המקדאיים, משה רבנו. שלושה אלה מייצגים למעשה את כל חלקי המקרא: משה בתורה, ישעיהו בנביאים, וירמיהו, שלפי המסורת כתב גם את מגילת איכה הנקראת בתשעה באב, בכתובים. הבנת הקשר ביניהם עשויה להנהיר את הברית התיכון של 'הקללה העמוקה שהותרה לגנים של העם הזה' (עמ' 272) ולהשלים את המהלך המעגלי. שלושת הנביאים הביעו את תמיהתם על מצבו ועל גורלו של העם באמצעות אותה מטבע לשון: 'איכה'. כך אומר המדרש (שהוא עצמו אינטרטקסטואלי) על פתיחת מגילת איכה:

שלושה נתנבאו בלשון 'איכה': משה, ישעיה וירמיה. משה אמר 'איכה אֶשָׂא לְבָדִי'. ישעיה אמר: 'איכה הִיָּתָה לְזוֹנָה'. ירמיה אמר: 'איכה יִשְׁכַּח בְּדָרְךָ... (איכה רבה [מהדורת בונבר] פרשה א, ד"ה איכה ישבה).

עינו החרדה של כותב המדרש הבינה כי השימוש במטבע לשון זו איננו מקרי וכי יש קשר בין שלוש השאלות של שלושת הנביאים (ליבוּבִיץ 2000, 761). אף על פי שהשאלה הכואבת ביותר היא שאלת התורבן, היא נעוצה בהתבטאות רטורית שנאמדה שמונה מאות שנה קודם לכן, 'איכה אֶשָׂא לְבָדִי טְרַחֲכִים וּמִשְׁאָכִים וְרִיבָכִים' (רב' א, יב). שורש התורבן המוסרי יונק אפוא מחוסר היכולת למצוא דרך ליישב את הנהגתו של משה, גדול הנביאים, עם דרכם של שישים ריבוא בני בשר ודם פשוטים. משה כשל בתפקידו לתווך בין אלוהים ובין העם, ולכן ההבחנה הרצויה בכל מערכת תיאולוגית – בין טוב לרע, בין אמת לשקר, בין מותר לאסור – לא הועברה כהלכה מן האלוהים אל העם (ואולי אף הובילה לכך שמשה לא מת מוות טבעי אלא נרצח רצח פוליטי). כך מתחזרת ההיסטוריוסופיה המקראית של ירמיהו ברומן: שורש כישלוננו של ירמיהו הנביא טמון בכך שהתנבא 'נבואת תורבן בהנאה' (עמ' 277), שחזר בו ושב וחזר בו רק כדי לא לנבא נבואה סופנית שמשמעותה האישית היא שלא יהיה לו למי לנבא עוד. יתרה מזאת, ירמיהו לא הצליח לפגוע בלב שומעיו בשל הפער הבלתי אפשרי בין הלשון המפוארת והרטוריקה המהפנטת לבין המסרים הקשים. המדיום – וכמה דו-משמעית המילה בהקשר של נבואה – הוא המסר בכל פעולת תיווך, ומשכשל המדיום, נכשל המסר.

#### 4. איכה אוכל וראיתי

בשלב זה של המהלך הפרשני אני מאפשרת לדמיון הדיאלוגי שלי להאזין ללחש רק מן הדק בין הטקסטים התשתיתיים הפועמים ומהדהדים במופעים השונים של הביטוי

האכזרי והכואב 'איכה'. כזכור, סצנת ההחמצה של המגילה מקופלת בשאלה 'פִּשְׁטֵי אֶת פְּתָנֵי אֵיכָה אֶלְפֶשֶׁה רְחֻצְתִּי אֶת רַגְלֵי אֵיכָה אֶטְנַפֵּם' (ה, ג). בהיעדר נכונות לברוא שפה מתווכת בין הצדדים, בהיעדר נכונות להסכים לפחות על כללי המשחק, על חוקי השיח – מתי, היכן, באיזו אינטונציה, מי תפתח ומי ישיב, באילו מקרי קצה מותר לשבור את הכלים – הוחמזה ההזדמנות לעורר את מערכת היחסים. מסתבר שבשאלה זו מהדהדת גם קריאתה של דמות מקראית נוספת המתנגנת בטעמי 'איכה': 'אֵיכָה אוֹכֵל וְרֵאִיתִי בְּרָעָה אֲשֶׁר יִמְצָא אֶת עַמִּי וְאֵיכָה אוֹכֵל וְרֵאִיתִי בְּאֶבְרֵן מוֹלֶתִי' (אסתר ח, ו).

אף על פי שמדובר בסוג של קפיצת צפרדע, אני מתקשה שלא להתייחס אל המשמוע היחסי למונחים 'לאום' ו'מולדת'. במרחב שבין סיפור אהבה טרגי לבין חץ אלגוריאליזמו מוחמץ הדיאלוג הפנים-משפחתי, וכתוצאה מכך האחות הגדולה שולי מתה 'כאשה עזובה ועצובת רוח'; ירמיהו מגורש בידי דניאלה, האחות הקטנה, בשל סירובה לחוות את הדיאלוג הקשה והמאיים; ולקוראת מתחוויר התהליך ההרסני הכרוך בחוסר תקשורת, ששורשו בחשש העמוק של כל צד מאבדן המולדת. במילותיה של הסטודנטית הפלסטינית לירמיהו, 'איך לא אכאב? [...]' איך לא ישנאו אתכם האנשים?' (עמ' 322), מקופל הייאוש השורר בשני צדי הדיאלוג גם יחד.

משכך, אפשר להפליג ולומר כי במקום 'איכה' של ירמיהו, ישעיהו ומשה, הספר אש ירירותית הוא מגילת ה'איך' של יהושע. איך לא אכאב, הוא מתנבא נבואה הפורצת מדוד מבעבע של ניסיון חיים ותחושה שגם אם נותר מקום לאמידה רפורמטורית, מקום זה כבר צר מאוד ואולי אף הוחמץ כליל. אכן, אין כמו הספרות לשמש כמדיום לדבר את אלוהים. ויחד עם זאת, אף על פי שיהושע עֵד למוקש המשמעות שגדולי הנביאים דרכו עליו, שהוא הצורך בתיווך נכון כדי שהדברים יוכלו גם להיקלט, הדמיון הרב שבין נבואתו לבין הנבואות המקראיות מלמד שהבנה איננה ערובה להצלחה. ואולי תומרתו של המסר כה גדולה עד שריכוכה איננו אפשרי.

## ח. סיכום

ארבע נשים, שכל אחת מהן נקשרת ברעיה ממגילת שיר השירים, מפזמות באוניסון את שיר ההחמצה ברומן אש ירירותית: אחות סודנית שחורה ונאווה שהמיניות אבדה לה, שולמית הסגורה כחומה, סטודנטית פלסטינית זבת חלב ודבש, ואחות קטנה שיש בכוחה לפתוח ולסגור דלתות, לקרב רחוקים ולהרחיק קרובים.

במאמר זה ניסיתי להראות כיצד הקישור למגילת שיר השירים ממשמע שתי תמות ברומן, זו של הדיאלוג (הדואט) וזו של התיווך ומגבלותיו. הבנת ההתכתבות האינטרסנטואלית של הרומן עם רמת הפשט של מגילת שיר השירים ותפיסת עלילת הרומן כדרמה אחרתית ומתפתחת שהדיאלוג שבה איננו מבשיל לכלל הקשבה בין שני צדדים, שהשליטה והכוחניות שזורות בה בתוך דימויי האהבה היפהפיים, הנהירו קצת מן

הכאוס הגועש מתחת לעיצוב המסודר של (היעדר) הדואט ברומן. תמת התייווך, ובעיקר העיסוק בשפה ובלשון כדרך לשיח משותף, מתחדדת ב'נאום האיכה' שנושאת הסטורנטית הפלסטינית באוזני ירמיהו, בשל הצבתה במרחב שבין המישור האלגורי לבין מישור הפשט של האהבה הארוטית שבמגילה. דווקא כאשר גיבור הרומן, ירמיהו, מבקש לעסוק בשכחה, התנ"ך עוסק בזיכרון, לא רק זיכרון אישי ולא רק זיכרון קולקטיבי אלא גם זיכרון מעגלי שאין לו התחלה וגם לא סוף. לכן, הקשרים התת-קרקעיים בין הטקסטים המקראיים התשתיתיים האחרים המופיעים ברומן (סיפור אמנון ותמר, נבואותיו האלימות של ירמיהו, חוסר התקשורת בין משה רבנו ובין צאן מרעיתו) מקבלים תוקף משל עצמם ומעצימים את הכשל וההחמצה שבאי מציאת שפה דיאלוגית מתוכתת ושמיישה.

יהושע הוא כותב המצהיר בגלוי על עמדות פוליטיות-מוסריות-חברתיות, וברומן אש ירירותית הוא איננו טורח להסוותן, בייחוד כאשר הוא מניח לירמיהו לשטוח ולפתח את דעותיו בנאומים ארכניים. את הביקורת החברתית-מוסרית הוא יודה באש ירירותית לכל הכיוונים, וכל זאת, כך הוא מתנבא, על פתחה של התהום שאליה כולנו מירדררים. אם בדומנים מר מאני ומסע אל תום האלף ניתן היה ללמוד מתקופות היסטוריות שונות על המציאות של ימינו, בדומן אש ירירותית המציאות היא העלילה והעלילה היא המציאות. התת-טקסט המקראי, בריבוי קולותיו, הוא המעניק נפח ספרותי ניכר לדומן, דווקא משום שטחיותה של ההסמלה; תהליך המשמוע, לפיכך, פועל כאן (גם) בכיוון הנגדי.

בתכניה, מגילת שיר השירים היא אולי הספר הייחודי ביותר בתנ"ך. ניתן לומר שהיא משמשת משקל-נגד לשאר חלקי התנ"ך, ובייחוד לספרי הנביאים, במובן שג'ון אפדייק מתכוון אליו:

We trust the bible a bit more because it contains, in all its helpless, shameless force, the Song of Solomon, when we need a balance to prophetic polemic (Updike 1997, 10).

המגילה מכילה נרטיב תנ"כי ונרטיב אנטי-תנ"כי בעת ובעונה אחת, וקריאה דיאלקטית בפרקיה מסייעת לבחון מחדש מוסכמות הנדמות מוצקות. כך, הדיון בנושא האהבה, שהוא האסוציאציה הראשונה המתעוררת למקרא היבוא האינטר-טקסטואלי של תכנים ממגילת שיר השירים אל תוך הרומן, הופך לשיעור על מושגים כגון אהבה עצמית, רכושנות, נקמה, קנאה, אלימות, שליטה – מושגים המחייבים את הקוראת להגדיר מחדש מהי אהבה ואם מוצדק לשאוף להתממשותה. המרחק האלגורי שבין המושג 'אהבה' לבין המושג 'לאום' מצטמצם ומקבל משמעות לא מוחלטת, פוסטמודרנית במהותה, והיחסיות ההיסטורית של הרומן משתקפת בדברי הסיום שלו: 'כמו ירמי או לא כמו ירמי' (עמ' 375). הפנמת שניות זו היא-היא מהותו של ה'דואט'.

חקירה אינטר-טקסטואלית איננה מוגבלת רק לקשרים בין טקסטים לטקסטים ובין מורשת ספרותית אחת לשנייה. היא מערבת, בהכרח, גם סוגיות של כוח ושל תרבות. לטקסטים, כמו לקוראות, יש עבר אמיתי, ולא רק ספרותי, צלקות מהיסטוריה של

קונפליקטים וקשרים. והנה אני שבה וקוראת במגילה ומגלה בה סיפור תת־קרקעי שונה, טרגי ומתסכל. אם משמעות המקרא כולו היא הדו־שיח בין אלוהים לאדם על פי תנאי הברית, הרי שבמובן האלגורי, מגילת שיר השירים מעוררת את הקשר שבין השניים רק כדי לברוק אותו מחדש: מה קורה כשהאחד קורא אך השני מתחמק מלענות, כאשר הבקשה 'שׁוֹבֵי שׁוֹבֵי הַשׁוּלְמִית' איננה גוררת אחריה איחוד מרגש? האהבה הבלתי מוגשמת, שבאמצעותה מבקשים האוהבים לצמצם את הפער שביניהם ולשמדו בעת ובעונה אחת, יוצרת מעגל של קריאה ומענה שהוא בלתי פתור, בלתי שלם, מנותק, מתוח. במובן שניסו לעמוד עליו כאן, מתח זה הוא גם המתח שבין הקוראת לבין הטקסט.

## ביבליוגרפיה

אהרונִי, אירית

1998: 'מסע אל תום האלף או מעשיות אלף לילה ולילה: הרהורים על שחזרה ויהושע', מאזנים עג:1, 45-47.

אוארבך, אריך

תשי"ח: מימוס, תרגום: ב' קרוא, מוסר ביאליק, ירושלים.

אופנהיימר, יוחאי

1995: 'טוריקה של תשוקה: שיר השירים כמקרה גבול של שירה ארוטית', מחקרי ירושלים בספרות עברית טו, 7-21.

אורבך, אפרים אלימלך

תשכ"א: 'דרשות חז"ל ופירוש אוריגינס לשיר השירים והויכוח היהודי־נוצרי', תרביץ ל, 148-170.

אורן, יוסף

2008: משמרות בסיפורת הישראלית, יחד, ראשון לציון.

בירמן שלמה ושי בירמן

2005: 'כי גדולה השינאה אשר שנאה מהאהבה אשר אהבה: מחשבות על אהבות', בתוך: ארנה בן נפתלי וחנה נוה (עורכות), משפטים על אהבה, רמות – אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 415-432.

בן־דב, ניצה

1995: בכיוון הגנדי: קובץ מחקרים על מר מאני של א"ב יהושע, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2006: והיא תהילתך – עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב יהושע ועמוס עוז, שוקן, תל אביב.  
2007: 'גילוי וכיסוי בלשון נוסח א"ב יהושע', קשתות – כתב עת מקוון, <http://keshatot.org.il/Index.asp?ArticleID=1125&CategoryID=185&Page=1>

#### ברזל, הלל

1974: 'כוחה של תשתית בסיפורי א.ב. יהושע', סיפורת עברית מטריאליסטית, אגודת הסופרים העברים ומסדה, רמת גן, 177-149.

#### גויטיין, שלמה דב

1968: 'אופיו הספרותי ופירושו הסמלי של ספר שיר השירים', עיונים במקרא, יבנה, תל אביב, 317-283.

#### גרץ, נורית

1979: 'ספרות, חברה, היסטוריה: אספקטים אקטואליים בסיפורת של א.ב. יהושע', סימן קריאה 9, 432-422.  
1991: 'בין "מר מאני" ל"אוונטי פופולו"', סימן קריאה 22, 348-343.

#### הופ, דורית

2004: 'קשרן של חוטים ארוכים', הארץ, 'ספרים', 18.2.2004.  
2007: 'סומני מורפוזיס, גלגולי שינה, מיטות ומיתות ביצירת א"ב יהושע', דברים שנאמרו בכנס בין-אוניברסיטאי 'שבעים פנים לא"ב יהושע', אוניברסיטת חיפה, מארס 2007.

#### זקוביץ, יאיר

1992: 'שיר השירים עם מזבא ופירוש, סדרת 'מקרא לישראל: פירוש מדעי למקרא', עם עובד ומאגנס, תל אביב וירושלים.

#### חיון, חיים

1998: 'מדוע ביקש אמנון דווקא לביבות?', על הפרק: כתב עת למורים לתנ"ך בבתי הספר הכלליים 15, 14-12.

#### יהושע, אברהם ב'

1963: 'תדרמת היום', מות הזקן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 79-63.  
1995: 'לבטל את העקידה על ידי מימושה', בתוך: ניצה בן-דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני של א"ב יהושע, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 398-394.  
1997: מסע אל תום האלת, 'הספריה החדשה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
2007: אש ירדותית, 'הספריה החדשה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2008: 'המשפחה כרימוי פוליטי וחברתי בספרות', אחיות מולדת, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 170-164.

יצחקי, ידידיה

1993: הפסוקים הסמויים מן העין, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.  
2007: 'שליחותו של הממונה על משאבי אנוש כדיאלוג יהודי-נוצרי', קשתות – כתב עת מקוון, <http://keshatot.org.il/Index.asp?ArticleID=901&CategoryID=185&Page=1>

כהן, גבריאל חיים

1996: עיונים בחמש המגילות, הוצאת ספריית אלינר ומרכז לוקשטיין, ירושלים.

כהן, גילי

2007: 'כוחה של אשמת הכלות – טאבו ואשמה אצל א"ב יהושע', קשת החדשה 21, 72-59.

ליבוביץ, ישעיהו

2000: שבע שנים של שיחות על פרשת השבוע, כתר, ירושלים.

מלמד, אריאנה

2007: 'אש קטנה', YNET, <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3369867,00.html>

עזר, ננסי

1992: 'הביזיון הלאומי והיסטוריה על-תנאי: גירושם מאוחרים – א.ב. יהושע', ספרות ואיריאולוגיה, פפירוס, תל אביב, 74-41.

פרדס, אילנה

1996: הבריאה לפי חוה: גישה ספרותית פמיניסטית למקרא, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

קרטון-בלום, דות

2005: 'הנחש והשבלול: הפסיון של הנהות ב"שליחותו של הממונה על משאבי אנוש"', קשת החדשה 12, 31-22.

שביב, שמואל

1984: 'קדמות שיר השירים (חלק שני)', בית מקרא צט:ד, 295.

שגיא, שרה

2007: 'השיח הנאלם: תחנות בהתפתחות דפוסי השיח בסיפורת של א"ב יהושע', דברים שנאמרו בכנס בין-אוניברסיטאי 'שבעים פנים לא"ב יהושע', אוניברסיטת חיפה, מארס 2007.

שלו, מרדכי

1995: 'חותם העקידה ב"שלושה ימים וילד", ב"בתחילת קיץ 1970" וב"מר מאני"', בתוך: ניצה בן-דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני של א"ב יהושע, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 399-448.

שמיר, זיה

2007: 'בין סוף לבין סף: על אש ידידותית מאת א.ב. יהושע', מאמר מקוון, <http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-1531.htm>

שקד, מלכה

2005: לנצח אנגנך: המקרא בשירה העברית החדשה, חלק שני: עיון, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב.

**Alter, Robert**

1987: *The Art of Biblical Poetry*, Basic Books, New York.

1995: 'Introduction', in Ariel and Chana Bloch, *The Song of Songs*, Random House, New York, 3-4.

**Band, Arnold J.**

2000: 'Sabbatian Echoes in A.B. Yehoshua's "Mar Mani"', in Benjamin H. Hary, John L. Hayes and Fred Astren (eds.), *Judaism and Islam, Boundaries, Communication and Interaction: Essays in Honor of William M. Brinner*, Leiden, Brill, 343-353.

**Ben Porat, Ziva**

1976: 'The Poetics of Literary Allusion', *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 107-108.

**Boer, Roland (ed.)**

2007: *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies*, Society of Biblical Literature, Atlanta.

**Brenner, Athalia (ed.)**

1993: *A Feminist Companion to the Song of Songs*, Sheffield Academic Press, Sheffield UK.

**Brenner, Athalia and C.R. Fontaine (eds.)**

2000: *The Song of Songs: A Feminist Companion to the Bible* (second series), Sheffield Academic Press, Sheffield UK.

**Clayton Jay and Eric Rothstein (eds.)**

1991: 'Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality', in Jay Clayton and Eric Rothstein, *Influence and Intertextuality in Literary History*, University of Wisconsin Press, Madison, 4-39.



**Domb, Risa**

2006: 'Crossing Borders: The Clash of Civilizations in *The Liberating Bride* by A.B. Yehoshua', *Identity and Modern Israeli Literature*, Vallentine Mitchell, London, 78-89.

**Exxum, J. Cheryl**

1973: 'A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs', *ZAW* 85, 47-79.

**Falk, Marcia**

1982: *Love Lyrics from the Bible: A Translation and Literary Study of the Song of Songs*, The Almond Press, Sheffield UK.

**Fuchs, Esther**

1985: 'The Sleepy Wife: A Feminist Consideration of A.B. Yehoshua's Fiction', *Hebrew Annual Review* 8, 71-81.

**Gaster, Theodor Herzl**

1969: *Myth Legend and Custom in the Old Testament*, Harper and Row, New York.

**Horine, Steven C.**

2001: *Interpretive Images in the Song of Songs: From Wedding Chariots to Bridal Chambers*, Peter Lang, New York.

**Hunt, Patrick**

2008: *Poetry in the Song of Songs: A Literary Analysis*, Peter Lang, New York.

**Kugel, James L.**

2007: *How to Read the Bible: A Guide to Scripture, Then and Now*, Free Press, New York.

**Laneel Tanner, Beth**

2001: *The Book of Psalms Through the Lens of Intertextuality*, Peter Lang, New York.

**Moi, Toril**

1986: 'Introduction', in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1-10.

**Morahg, Gilead**

1982: 'Reality and Symbol in the Fiction of A.B. Yehoshua', *Prooftexts* 2:2, 179-196.

1988: 'Facing the Wilderness: God and Country in the Fiction of A.B. Yehoshua', *Prooftexts* 8:3, 311-331.

**Morgan, Thais E.**

1985: 'Is there an Intertext in the Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality', *American Journal of Semiotics* 3, 1-39.

1989: 'The Space of Intertextuality', in P. O'donnell and R. Con Davis (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 239-279.

**Nolan Fewell, Danna**

1992: *Reading Between Texts: Intertextuality and the Hebrew Bible*, Westminster / John Knox Publishing, Louisville.

**Orr, Mary**

2003: *Intertextuality: Debates and Practices*, Polity Press, Cambridge.

**Pope, Marvin H**

1978: *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*, Doubleday, New York.

**Riffaterre, Michel**

1985: 'The Interperetant in Literary Semiotics', *American Journal of Semiotics* 3, 40-55.

1990: 'Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive', in M. Warton and J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester.

**Schleicher, Marianne**

2007: *Intertextuality in the Tales of Rabbi Nahman of Bratslav: A Close Reading of Sippurey Ma'asiyot*, Brill, Leiden and Boston.

**Shea, William H.**

1980: 'The Chiasitic Structure of the Song of Songs', *ZAW* 92, 378-396.

**Sternberg, Meir**

1987: *The Poetics of Biblical Narrative*, Indiana University press, Bloomington.

**Trible, Phyllis**

1973: 'Depatriarchalizing in Biblical Interpretation', *Journal of the American Academy of Religion* 41:1, 30-48.

**Updike, John**

1997: 'Foreword', in Lawrence Boadt, *The Song of Solomon: Love Poetry and Spirit*, St. Martin's Press, New York.

**Van Dijk-Hemmes, Fokkelien**

1993: 'The Imagination of Power and the Power of Imagination', in Athalia Brenner (ed.), *A Feminist Companion to the Song of Songs*, Sheffield Academic Press, Sheffield UK, 156-171.

115 'איכָּה אוֹכַל וְרֵאִיתִי'

**Vassar, John S.**

2007: *Recalling a Story Once Told: An Intertextual Reading of the Psalter and the Pentateuch*, Mercer University Press, Macon GA.

## התחייה מן העבר האחר התמודדותו של אצ"ג הצעיר עם הפואטיקה של ביאליק

קארין נויבורגר

במהלך פעילותו הספרותית בגולה, משנת 1912 ועד סוף שנת 1923, יצר אורי צבי גרינברג בשתי שפות יהודיות, בידיש ובעברית, אולם את עיקר כוחו הוא הפנה אל היצירה בשפה היידית דווקא ובה פיתח לעצמו קול ייחודי שהלך והתגבש לכדי סגנון מודרניסטי.<sup>1</sup> סגנון זה מצא את ביטויו המובהק הראשון בפואמה 'מעפיסטא' (גרינברג 1979 [1921/2], 317-378; Neuburger 2007), שפורסמה בלמברג בשנת 1921 ופתחה לפני המשורר הצעיר את האפשרות להצטרף לקבוצת משוררים אוונגרדיים בוורשה, אחד ממרכזיה החשובים של הספרות היידית באותה עת. בוורשה חיבר אצ"ג יצירות הנמנות עם מיטב הספרות האקספרסיוניסטית בשפה היידית ואף הוציא לאור את כתב העת אלבאטרֶאָס. לקראת סוף שנת 1922, לאחר שנאלץ לעזוב את פולין משום שהואשם על ידי הצנזור בייצוג ספרותי המחלל את סמלי הדת הנוצרית, עבר אצ"ג להתגורר בברלין והמשיך שם את פעילותו הספרותית (מירון 2002, 35). במהלך שהותו בברלין החל אצ"ג בהכנות לכתיבת שירה בשפה העברית (וולף־מוזון 2005, 32-33), ועם עלייתו ארצה בשלהי 1923 הייתה העברית לשפת היצירה הבלעדית שלו.<sup>2</sup> בשנים אלה של יצירה מאומצת בידיש, העומדת בסימן החיפוש אחר פואטיקה ההולמת

1 מהצגת דברים זו עולה גם טענה באשר לרציפות התפתחות שירתו המוקדמת של אצ"ג. טענה זו, שבמאמר שלפנינו אבקש להמציא לה סימוכין, חורגת מן התפיסה המקובלת לפיה בראשית שנות העשרים, עם הופעת הסגנון האקספרסיוניסטי בשירתו של אצ"ג, כתחליף לסגנון ה'סנטימנטלי' שאפיין אותה לכאורה קודם לכן, חלה בה מעין 'קפיצת הדרך' (ראו, למשל, וינפלד 1980, 67; נוברשטרן 1986, 122, 140; מירון 2002, 28; 1999, 94). נוברשטרן מציג במאמרו מערך מורכב מאוד של זיקות בין יצירתו המוקדמת של אצ"ג, היצירה ה'סנטימנטלית', לבין השלב האקספרסיוניסטי בשירתו, ומצביע בין היתר על הנטייה להכללה כיסוד קבוע המחבר ביניהן (שם, 133), ויחד עם זאת הוא דבק בתפיסה המקובלת ורואה ב'מעפיסטא' יצירה שבה פתח אצ"ג 'דף חדש בכתיבתו' (שם, 140). סימוכין נוספים לטענתי באשר לשירתו המוקדמת של אצ"ג יוצגו במאמרים נוספים, שעניינם יצירות קודמות לאלה הנדונות כאן או מאוחרות להן.

2 בשנים 1933-1939 חזר אצ"ג וכתב קומץ שירים בידיש, וכך עשה גם בשנים 1955-1958, בעקבות השואה. על הביוגרפיה הספרותית של אצ"ג ראו מירון 2002, 24-54.

אותו ואת תפיסת עולמו, אפשר לראות מעין דרך־עקיפין שהובילה את אצ"ג בסופו של דבר אל היצירה בעברית. כך עולה מדבריו של דן מירון, הטוען כי אצ"ג פנה אל היידיש כדי לחולל בה את פריצת הדרך שהיה מתקשה לחולל בעברית; שהרי לספרות יידיש של שלהי המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים הייתה מסורת קלאסית בפרוזה אולם חסרו בה לגמרי 'דמויות כביאליק וטשרניחובסקי, שהיה בכוחן ליצור מסורת או מסורות שיריות "קלאסיות" אמיתיות, ומשום כך הפריצה החדשנית אל תוך שירת יידיש היתה כמעט כפריצה בדלת פתוחה' (מירון 1999, 101).

ואכן, בשנים אלה חצה אצ"ג גבולות שקשה לשער שהיה ביכולתו לחצותם בכתיבתו בעברית משום שחציית גבולות מעין זו הייתה כרוכה בניפוץ המסגרת שביאליק הציב בשירתו. על כן, רק לאחר שמצא את מקומו מעבר לגבולות אלה והגדירו מבחינה פואטית עלה בידו לבוא בתחומה של השירה העברית. אולם אין להסיק מכך שבחירתו ביידיש כשפת היצירה העיקרית שלו בשנים 1916-1923 הייתה נעוצה בעיקרו של דבר בחשש שקינן בלבו של המישור הצעיר מפני עימות עם ביאליק, כפי שטוען מירון, הקובע כי הקשר בין אצ"ג לביאליק ראשיתו באמצע שנות העשרים (שם, 101).<sup>3</sup> הצגה זו של הדברים, שעולה בקנה אחד עם עמדותיהם של אברהם נוברשטרן ושל דוד וינפלד, הרואים אף הם בשירתו המוקדמת של אצ"ג שירה אפיגונית (נוברשטרן 1986, 125; וינפלד 1980, 66), אינה מביאה בחשבון שאצ"ג התמודד בשיטתיות עם הפואטיקה של ביאליק בכמה שירים שחיבר בשנים 1912-1913, כלומר בשנים הראשונות לפעילותו כמשורר. שירים אלה, שנכתבו בעברית, ואחדים מהם אף נדפסו בכתבי עת מרכזיים של התקופה, בין היתר השלח, העולם והצפירה (ארנון 1980, 4-6), משכתבים, כביכול, כמה מן המפורסמים בשירי ביאליק, כגון 'עם דמדומי החמה' (1902), 'הקיץ גווע' (1905) ו'הכניסיני תחת כנפך' (1905), ובתוך כך הם מכניסים בהם שינויים מרחיקי לכת ולמעשה קוראים תיגר על הפואטיקה הביאליקאית, ובכלל זה על תפיסת האדם (היהודי) שפואטיקה זו מגלמת. תפיסה זו הייתה קשורה בקשר בליינתק בשאלת מעמדו החברתי־פוליטי של המשורר, ולכן גם בשאלת אופיה של תחיית התרבות היהודית בראשית המאה העשרים, שעמדה בראש מעייניהם של רבים מיהודי מזרח אירופה ומערבה באותה תקופה (Moss 2009, 2-3; הרשב 2002, 75-8; חבר 2007, 9-47).

בדומה לתהליכים התרבותיים שנלוו לגיבוש מדינות־הלאום בחברות האירופיות במאה

3 בהבנת הקשר בין אצ"ג לביאליק מסתמך מירון על תיאוריית ההשפעה של הרולד בלום, וראו מירון 1999, 125-126. מירון כותב כי בגיל חמש עשרה, כאשר אצ"ג החל לפרסם את שיריו הראשונים, הוא 'לא יכול לרתק אליו את תשומת־לבו של בכיר המשוררים ובוודאי לא להתייבץ לעומתו כמי שטוען לירושה וקורא תיגר, שכן בשירתו העברית היה אצ"ג בשלב זה משורר "חלש", בלתי מגובש, שחותם השפעת ביאליק (בין זו הישירה ובין זו שהגיעה באמצעות תלמידי ביאליק) היה טבוע בשיריו בצורה שלא יכלה לעורר בלב המשורר הבכיר כבוד או גם התנגדות' (שם, 94).

השנים שקדמו לה, גם התחייה התרבותית היהודית התחוללה במידה לא מבוטלת בתוך השידה הלידית ובאמצעותה.<sup>4</sup> שידה זו נתפסה כביטוי אותנטי של האני וכזירה שניתן לעצב בה את אחת מאבני הפינה של התרבות היהודית הלאומית המתהווה – היחיד וזיקתו אל העולם הסובב אותו (ברלין 2001, 121; חבר 2007, 20-21; Moss 2009, 4-5).<sup>5</sup> בעניין זה התחברו הספרות היידיית והספרות העברית לכדי מרחב תרבותי אחד (Moss 2009, 4), אולם יחד עם זאת, בכל אחת משתי הספרויות הללו היו גלומות אפשרויות פואטיות ופוליטיות שונות, ולא אחת הן מצטיירות כשתי 'ממלכות' נפרדות ואולי אף מנותקות זו מזו.<sup>6</sup> על רקע זה ניתן להבין את העדפת היידיש בכתיבתו של אצ"ג הצעיר כביטוי להתנגדותו לביאליק, ולא כניסיון להימנע מעימות עמו. קשה אפוא להניח כי 'מלחמתו הספרותית האמיתית של אצ"ג כמשורר וכחדשן בשירה [החלה] רק לאחר שהעתיק את מרכז הכובד של יצירתו מן היידיש אל העברית' (מירון 1999, 101). אדרבה, דרך העקיפין שנקט בעצם בחירתו ביידיש הייתה ביטוי לרצונו העז לחצות גבולות – אותם גבולות שביאליק, בבואו להתוות את קווי המתאר של התרבות היהודית המתחדשת, ביקש לשמור עליהם. על כן, יצירתו של אצ"ג הצעיר הייתה בבחינת תחייה מן העבר האחר. היא ביקשה מלכתחילה להעמיד תרבות יהודית הנושאת אופי פוליטי מובהק וחותרת להתערות בעולם שמסביבה במקום להיבדל ממנו. את השירים שיידונו בהמשך הדברים ניתן אפוא לראות, בדיעבד, כשירים המבשרים את המתח האדיר שעתיד להתגלות בין שני המשוררים ולהוביל לניתוק היחסים ביניהם כשני עשורים לאחר מכן, כאשר ביאליק יפנה עורף לאצ"ג על רקע מעורבותו בתבוסתו של חיים ויצמן,

4 על מעמדה של האמנות בכלל והשירה בפרט בהקשר זה ראו ברלין 2001, 9, 69. קשר זה בין היחיד ללאום ובין השירה הלידית לתרבות הלאומית נקבע בהגות הרומנטית, שהציבה את היחיד כישות נפרדת ועצמאית המבטאת את עצמאותה בכך שהיא יוצרת את עצמה 'יש מאין'. יצירה מעין זו נעשית באופן המשכנע ביותר בידי המשורר הבונה את עצמו, את האני שלו, במילותיו-הוא. מצד אחד, מילים אלה מבטאות את דחשי הלב של האדם כאשר הוא (המשורר כיחיד אוניברסלי), מצד אחר, הן באות להגדיר את זהותו של היחיד המביע את עצמו בשפה מסוימת, על רקע היסטוריה מסוימת ולאור תרבות מסוימת. מבחינה זו המשורר מייצג את עמו, וליתר דיוק את הלאום שלו, ובתור שכזה הוא ערב לעצמאות הפוליטית של העם ולקיום החופשי של היחידים המרכיבים אותו. על הקשר בין שירה, לאומיות ורומנטיקה ראו רבריו של ישעיה ברלין על הגותו של הרדר (שם, 80-86), וכן חבר 2007, 20.

6 מירון סבור שהחל משנת 1908, היינו למן כינוס צ'רנוביץ היידישיסטי, 'הספרויות העברית והיידיית ממלכות נפרדות זו מזו ואף עוינות זו לזו [...] ומה שנעשה בתחומה של האחת לא היה בר-תחולה ויישום בתחום האחרת' (מירון 1999, 95). סברה זו של מירון, כך נדמה, באה לתמוך בעמדתו שלפיה המרד האמיתי בביאליק החל להתבצע בשירת אצ"ג רק עם עליית המשורר ארצה (שם, 101). מוס מציג את הדברים בדרך שונה במקצת, ונראה כי המעברים בין היידיש לעברית בשנות היצירה הראשונות של אצ"ג עשויים לתמוך בתפיסתו. לפי מוס, אף על פי שבשנים 1917-1918 פסקו הסופרים היהודים ברובם המכריע לכתוב בשתי השפות היהודיות, היידיש והעברית, וכל אחד מהם התבצר באחת מן השפות, אותן הנחות יסוד אידיאולוגיות כאשר התחייה התרבותית היהודית הנחו אותם הן בספרות יידיש הן בספרות העברית (Moss 2009, 29, 100).

שביאליק צידד בו במאבק על הנהגת ההסתדרות הציונית.<sup>7</sup> בשירים אלה ניכר המתח בראש ובראשונה בעיצוב היחס בין אני לעולם. יחס זה יעמוד אפוא במוקד הריון המשווה שלהלן. כדי להימנע מחזרות מיותרות אסתפק כאן בהצגת ארבעה שירים בלבד – שני שירים מאת אצ"ג בזיקתם לשני שירים מאת ביאליק.

בספרו הפרידה מן האני העגי טוען מירון כי הפואטיקה הביאליקאית התגבשה בעיקר כתמורה בדמות המשורר. בראשית דרכו עמד לפני ביאליק האתגר להתגבר על הנימה הסנטימנטלית שאפיינה את שירת חיבת ציון, ולדברי מירון, בהתמודדותו של המשורר עם אתגר זה ובהתעצבות האני בשירתו ניתן להבחין בשני שלבים. בשלב הראשון, בשנים 1892-1894, הציב ביאליק כנגד דמות הדובר בשירת חיבת ציון, המבוססת על שניות של אני פרטי ואני קולקטיבי, מבנה משולש המורכב מן אישי ופן קולקטיבי-יצוגי, ולצדם פן חדש, זה של המשורר המתווך ביניהם (מירון 1986, 30-31). ואולם, לאחר תקופה קצרה למדי של יצירה בתוך המסגרת של אני תלת-ממדי זה מיצה ביאליק את האפשרויות הפואטיות הגלומות בו והחל לגשש אחר אני פואטי חדש. גישויו הובילו אותו לביסוסו של אני דו-ממדי המורכב מן אישי-חוויתי ומפן אסתטי-פיוטי (שם, 347). אני דו-ממדי זה נוצר אפוא, לדעת מירון, מתוך ויתור על הפן הקולקטיבי – או, במילים אחרות, מתוך חיפוש אחר מציאות אינטימית. כדי לתחם את המציאות האינטימית הזאת היה על ביאליק לבצר את האני הפיוטי, כפי שמבהיר מירון:

חשיבותם של השירים 'העניינים הרעבות' ו'מכתב קטן לי כתבה' בהתפתחות שירתו האישית של ביאליק גלומה בדיוק בנקודה שהמשורר שוקד להרגישה בשלב 'התגברות והתבגרות' זה של 'האני' הפיוטי שלו: הזכות ואף ההכרח של המשורר להרחיק ולהרוס כל תביעה הבאה אליו מן העולם שמחוצה לו, תביעה העשויה להפריע לו בהתרכזות 'בעולם שבלבבי' [...].

כדי לבצר את 'האני' הפיוטי-האישי ולסייע לו במאמצי ההשתחררות מן הסימביוזות, שבלעדיהן לא יכול עד עתה להתיר לעצמו קיום של ממש, חייב היה ביאליק להתנער מכל מוסכמה, הקושרת אוטומטית את המהות של 'אני' זה בגורם שמחוצה לו (שם, 254-255).

גם אצ"ג עמד בראשית דרכו מול האתגר שהציבה לפניו השירה הסנטימנטלית הניאו-רומנטית, שקנתה לה אחיזה לא רק במחוזותיה של הספרות העברית אלא אף בתחומיה של ספרות היידיש (נוברשטרן 1986, 123), וגם הוא התמודד עם שאלת מעמדו של

7 בעקבות הקונגרס הציוני השבעה עשר צידד ביאליק בחיים וייצמן לאחר השלה הותקף בחריפות רבה בידי אנשי זאב ו'בוטינסקי, ובהם אצ"ג. כשנתיים מאוחר יותר הרגיש אצ"ג שביאליק מפקיר אותו ואת האומה כולה משום שלא ראה לנכון להתערב ולהגן עליו בפרשת רצח ארלוזורוב, בעת שאצ"ג, כחבר 'ברית הבריונים', הואשם באחריות לרצח (מירון 1999, 91-93). מירון מבהיר כי העברת וייצמן מתפקידו הייתה בעיני ביאליק 'לא רק אסון פוליטי לציונות אלא גם עלבון אישי צורב. הוא חיסק את עצמו אל תוך האנלוגיה שזיהתה את מפלת המנהיג הציוני [...] עם מצבו-הוא כמשורר וכמנהיג תרבות [...]'. האנלוגיה יצרה מגע מחשמל בין שני אלמנטים [התרבות והפוליטיקה], שהיו עד כה נפרדים בתודעתו. ומגע זה שרף בהכרח קשרים רבים, לרבות קשר הידירות עם אצ"ג' (שם, 110-111).

ה'אני' הלידי ביחסו ל'עולם'; וכאמור, לשאלה זו הייתה משמעות פוליטית-תרבותית. אולם התמודדות זו לא הובילה אותו לידי הרחקה של העולם. להפך, אצ"ג שאף בשירתו לקרב את העולם אל האני ככל האפשר, כדי שאני זה, המיוצג על ידי הדובר בשיר, יוכל להתמוזג עמו לישות אחת.<sup>8</sup> שאיפה זו, שיש לראות בה את הגרעין להתנגדותו של אצ"ג לביאליק, באה לידי ביטוי כבר בשיר הראשון שפרסם אצ"ג בשפה העברית, 'מוביל המשעול... / שנדפס בכתב העת הספרותי סגונית ביוני 1912:

מוביל המשעול...

מוביל המשעול את רגלי במישור,  
מפעל יד-פלא כוכבים זרעת –  
חזי כה תוסס, ועיני נכספה  
אל הדרת-הקנש של שמש שוקעת.

הרחק שם זולף זיו-פתם חכלילי  
מזוהר הגנוז בפאתי ים יוקר –  
דבר-מה מתרפס מתלבט בחשאי,  
כאנקת האדם במרחב השוקט.

מתעמקים הגבולים – תחומי הרקיעים,  
אפסי מרחקים נאחזים במדונה,  
סביב כל נדם... כה מקסים ויפה –  
עולם-יה נכנס תוך היכל השירה. (אצ"ג 1992, 9)

השיר, המוקדש רובו ככולו לתיאור השקיעה ולתחושותיו של הדובר המתבונן במראה המרהיב, נסגר במפנה מאולץ במקצת אל עבר מציאות אסתטית. בשונה מן המציאות הממשית, המתוארת בשיר כמציאות של אבדן, המציאות האסתטית מוצגת כמלאה וגדושה, ככזו המכילה בתוכה 'עולם-יה' ועמו את השמש שזה עתה נעלמה באופק. טעמו של מפנה זה מתברר כאשר משווים אותו למפנה בסגירת שירו של ביאליק 'הקיץ גווע', המעמיד מראה של שקיעה שמתלווה לה התרוקנותו של העולם.

הקיץ גווע

הקיץ גווע מתוך זקב וכתם  
ומתוך הארְגָּמן  
של-שלכת הגנים ושל-עבי ערְבִים  
המתבוֹסֹסות בְּדָמָן.

8 טענה זו עומדת בניגוד לדבריו של גוברשטרן, הרואה ביצירתו המוקדמת של אצ"ג העדפה של הספרות על החיים (גוברשטרן 1986, 126).



ומתרוֹקן הפְּרָדִים. רק שְׁלִים יְחִידִים  
 וְשִׁלּוֹת יְחִידוֹת  
 יִשְׂאוּ עִינֵם הַנּוֹהָה אַחֲרֵי מְעוֹן הָאֲחֵרוֹנָה  
 בְּשִׁירוֹת הַחֲסִידוֹת.

ומתִּימָם הַלֵּב. עוֹד מֵעַט יוֹם סְגָרִיר  
 עַל־הַחֲלוֹן יִתְדַפֵּק בְּדַמָּה:

'בְּדַקְתֶּם נְעִלְכֶם? טְלֹאֲתֶם אֲדוֹתְכֶם?

צְאוּ הַכִּינוּ תַפְחֵי אֲדָמָה'. (ביאליק 1990, 236)

ביאליק פותח את שירו בתמונה חובקת עולם המעידה על כך שהוא אמנם מכיר היטב את כוחו של המיתוס הפואטי הרומנטי, המעמיד את המשורר כבורא עולם, אולם תמונת השקיעה המרהיבה מצביעה גם על מודעותו של המשורר לכך שעולם זה מכיל את אבדנו בתוכו. ואכן, בהמשך השיר מוצג אבדן זה כנסיגה הדרגתית של הטבע מן האדם, מבלי שהאני-הדובר, זה שבדא אותו כדיבורו, יוכל לעצור בעדו. חוסר אונים זה משותף לדובר של ביאליק בשיר 'הקיץ גוע' ולדובר של אצ"ג בשיר 'מוביל המשעול...', אולם תגובותיהם עליו שונות זו מזו בתכלית השינוי. דוברו של ביאליק מקבל את האבדן כעובדה מוגמרת: המציאות הגשמית מגבילה את כוח הבריאה שלו ומזכירה לו את ממדיו האנושיים הפגיעים, ולכן הוא משלים עם העובדה שהעולם האסתטי שקם עם שירתו אינו בא ואינו יכול לבוא במקום המציאות הגשמית, גם כאשר הוא מוצב כמציאות חלופית המתקיימת במקביל אליה. וליתר דיוק: דווקא משום שהוא מוצב במקביל אליה, הוא אינו יכול לגעת בה ישירות.<sup>9</sup> דוברו של אצ"ג, לעומת זאת, נחוש בדעתו להילחם בחוסר האונים שלו אל מול הטבע, וכדי להגביר את כוחו אל מול המציאות הגשמית הוא מבקש לערער על ההבחנה בינה לבין המציאות האסתטית. על כן, במקום להציב את השירה ואת הטבע כשני תחומים נפרדים זה מזה, הוא מאחד אותם. בשונה מן הדובר בשירו של ביאליק, המתייצב אל מול עולם הטבע ומתאר את הנעשה בו מבלי להיות חלק ממנו, כביכול, הדובר של אצ"ג מציב את עצמו מלכתחילה בתוך עולם הטבע. הדובר מתהלך בעולם וחווה את השינויים המתרחשים בו מתוך הזדהות עמו. לעומת הדובר אצל ביאליק, הנותר מרוחק ויוצר רושם של מסתכל אובייקטיבי, הדובר בשירו של אצ"ג מביע את רחשי לבו, ואלה משקפים את המתרחש בטבע: הוא מתרגש כאשר דרמת השקיעה בשיאה והוא נרגע ואף נדם כאשר העולם שוקט.

ואולם, הזדהותו של הדובר עם הטבע, האמורה ליצור את הרושם שהם עשויים מקשה אחת, חושפת למעשה שאין הדובר כך, שהרי ההקבלה בין אדם לטבע אצל ביאליק,

9 ביאליק עתיד לנסח דעיון זה במסו 'גילוי וכיסוי בלשון' (ביאליק 1949, קצא), וראו על כך בהמשך הדברים.

הממחישה את היותם נפרדים זה מזה, אינה נעלמת משירו של אצ"ג אלא מועתקת מהרובד הראשוני של הריבור השירי – הרובד הניצב כביכול מחוץ לעולם שהוא מייצג – אל הרובד המשני של העולם המיוצג. העתקה זו מתבצעת באמצעות הדיבור השידי: עולמו הפנימי של הרובד הוא מעין תמונת ראי להתרחשות בטבע, ולכן היא מוצבת במקביל אליו. עם סיומו של השיר 'מוביל המשעול...' מתברר ביתר שאת כי אצ"ג מתקשה בניסיונו לערער על ההבחנה בין מציאות אסתטית למציאות גשמית. בשונה מן הרובד בשירו של ביאליק, המסתגר בביתו ומתבונן בעולם מבעד לחלון החוצץ ביניהם, הרובד בשירו של אצ"ג נשאר בטבע. גם כאשר העולם שמסביבו מאיים להיעלם בחושך ולהיבלע בשתיקה הלילית ממאן הרובד לחפש מפלט מחוצה לו, כשם שעושה הרובד בשירו של ביאליק, הנסוג אל המרחב הביתי כרי להתגונן מפני הקוד החורפי. במקום זאת הוא הופך את היוצרות ומצהיר כי אין זה, כפי שנראה עד כה, שהעולם מכיל אותו, את ההלך, בתוכו, אלא להפך: הרובד הוא כלי הקיבול המכיל את העולם בתוכו, בתוך שירתו. בכך מתגבר אצ"ג לכאורה על הנפרדות שבין העולם לשירה, בין חוץ לפנים. זאת ועוד. מהמיתוס הפואטי הרומנטי של המשורר־הבודד – מיתוס שביאליק מסתייג ממנו, כאמור<sup>10</sup> – משתמע שהשיר מבטא את עולמו של המשורר באופן בלתי אמצעי, ומכאן שהמשורר והשיר, הרובד והעולם, חד הם. ואולם, כאמור, האופי הערטיילאי של השיר האחרון בשיר 'מוביל המשעול...' – השיר שבא לאשר את אחדות השירה והטבע באמצעות ההצבעה על מעשה הבריאה של המשורר־הרובד – מעיד על כך שאין בכוחו של הדיבור השירי לספק אישור זה. המגע בין הרובד לעולם הוא מגע אמצעי, כלומר מגע המתווך באמצעות הלשון. השיר האחרון מבליט אפוא את הפער בין המצוי לבין הרצוי, את הניגוד בין המציאות לבין האידיאל שאל מימוש הרובד חותר בניסיונו להסיר את המחיצה שבין מציאות אסתטית למציאות 'טבעית'.

אם כן, כבר שירו הראשון של אצ"ג שראה אור בדפוס מתכתב עם יצירת ביאליק, אם כי הויקה אליה עדיין מובלעת. בשיר זה אצ"ג מבקש לעמת את מעשה השיר שלו עם זה של ביאליק, ובד בבד הוא מנסח את התפקיד המוטל עליו כמשורר מתוך התמודדות עם הפואטיקה של ביאליק, בניסיון למצוא דרך להסיר את המחיצה בין אני לעולם, בין שירה למציאות, ובהקשר של מעשה התחייה היהודי – בין תרבות לפוליטיקה.<sup>11</sup> עניין זה עולה ביתר שאת בשיר שראה אור כעבור כשנה, באוגוסט 1913, בכתב העת הספרותי

10 בהתעקשותו של אצ"ג על מיתוס זה אפשר לראות את יסוד משיכתו למשיחיות, או שמא להפך – ייתכן שהיסודות המשיחיים בתרבות היהודית שבה גדל מתגלים כאן וזוכים לפיתוח ספרותי. מכל מקום, היצירה הראשונה שהקדיש אצ"ג לייצוג דמותו של המשיח שלא על דרך הרמוז אלא במישרין הייתה 'די לעגענדע פֿונעם ווה', שראתה אור באוקטובר 1918 (גריןבערג 1979 [1921/2], 289-290).  
 11 המשמעות הפוליטית של השיר 'מוביל המשעול...' מתבהרת על רקע סיפור הנעורים של אצ"ג 'זכרונות: אויס דעם וואַנדער־אַלבוּם', שבו המטפורה של השמש השוקעת מוטענת בתכנים לאומיים והיעלמותה של השמש מסמנת את אבדן הזהות העצמית של העם היהודי. לאור זאת, ניסיונו של

השלה. שיר זה, הנושא את הכותרת 'עם השקיעה', מקיים זיקה חזקה מאוד לשירו של ביאליק 'עם דמדומי החמה':

עם השקיעה	עם דמדומי החמה
<p>הרים, סלעים קלויים... עם השקיעה נצל ואחרית שיר-אהבים ממרום שם נרנה – היום עוד נחגו יחד – ושמש זו השוקעה היום אותנו יחד הן תראה באחרונה...</p>	<p>עם דמדומי החמה אלהחלון נא-גשי ועלי התרפקי, לפתי היטב צנארי, שימי ראשה על-ראשי – וכה עמי תדפקי.</p>
<p>מחר עם הערב, כאשר תשקע שמש, תחו צורים וקופים, משעול צד בהרים, – מחר, הו, עם ערב, כאשר תשקע שמש, יתומים, בתי, נגור בבתים נוגים, ודים...</p>	<p>ומחשקים ודבקים, אלהזהר הנורא דומם גשא צינינו; ושלחנו לחפשי על-פני מי האורה כל-הרהורי לבנו.</p>
<p>מחר עם הערב, כאשר תשקע שמש, כל אחד מאתנו יביט דם מערבה: קצה-העולם הצת... מוזר זיר-השמש; ככה קרוב היה אַתְּמול עד לא ככה...</p>	<p>והתנשאו למרום ביצף שוקק כיונים, ובמרחק ופליגו, יאבדו; ועל-פני רכסי ארְגָּמן, איי-זהר אדמונים, ביצף דומם ירדו.</p>
<p>מחר עם הערב כל אחד מאתנו יתלבט בלי-אונים בן-מי-ד-השקיעה, – מחר עם הערב, דעי, הלב יתעטף למגד קידות-פלאו, ולהמוג עם הבריאה...</p>	<p>הם האיים הרחוקים, העולמות הגבוהים זו בחלומות ראינום; שעשונו לגרים תחת כל-השמים, ותיינו – לגיהנם.</p>
<p>למול כל צפצף תנצנץ מחרות ימים ורדים, ימות-אהבה ורדים, שכמו דמדומים הנם; והנשמה תצר חרש ותרשט ולא תבין: 'מגמת-האהבים – כלום היתה זו בתנם?...' (אצ"ג 1992, 12)</p>	<p>המה איי-ההב זה צמאנו אליהם כאל ארץ מולדת; שפל-כוכבי הליל רמוזו לנו עליהם באור קרן רועדת.</p>
<p>ועליהם גשארנו בלי-רע ועמית כשני פרחים בציה; כשני אבדים המבקשים אברה עולמית על-פני ארץ נכריה.</p>	<p>ועליהם גשארנו בלי-רע ועמית כשני פרחים בציה; כשני אבדים המבקשים אברה עולמית על-פני ארץ נכריה.</p>

(ביאליק 1990, 133)

הדובר בשיר להכיל את השמש בעולמו מתפרש כניסיון לפעול למען מימושו של רעיון העצמיות (selfness) היהודית. ודאו על כך אצל Neuberger 2011.

בשני השירים הרובר פונה אל אישה אהובה ומזמין אותה לצפות עמו בשמש השוקעת; בשני השירים, להתבוננות בשקיעה מתלווה מעין התמוגגות עמה, שאצל ביאליק היא מתוארת במונחים אידיאיים-רוחניים ('הַהַרְוֵי לְפָנָי' מתרוממים ומפליגים אל עבר 'אֵי-זֶה') ואילו אצל אצ"ג היא מתוארת במונחים פיזיים-גשמיים דווקא (הרובר והנמענת מוצגים כמי שמתלבטים ב'וְרַמְיָדִם הַשְּׁקִיעָה'); ובשני השירים, ההתמוגגות עם השקיעה נקנית במחיר של אבדן: אבדן החיבור האינטימי בקשר שבין הרובר לעולם ובתוך כך גם ביחס כלפי האהובה, שעל הפרידה ממנה מצהירים הדוברים. ואולם, הניכור הקיומי ותחושת הזרות הנלווית אליו מוצגים בשני השירים בדרכים הפוכות זו לזו: בעוד ביאליק מנכיח את הניכור והזרות בחווייתם של הרובר וזוגתו ובחוויותיו של הקורא בכך שהוא מביים את תהליך היווצרותם, אצ"ג כמו מכחיש את נוכחותם בהווה ודוחה את היווצרותם אל העתיד, כפי שמבליטה האנפורה 'מָחָר עִם הָעֶרֶב', ואף מציג את דוברו כמי שאינו חווה את חוויית הניכור בפועל אלא רק יודע שזיקתו אל העולם עתידה להתערער.<sup>12</sup> מתוך כך הוא מצטייר כמי שמקיים מגע אינטימי עם העולם.

ואולם, כפי שעוד יובהר בהמשך, מגע אינטימי זה נותר לאורך השיר כולו בגדר שאיפה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי מובהק בכותרת השיר, 'עם השקיעה', בייחוד לאור זיקתה לכותרת שירו של ביאליק. שכן, אצ"ג יוצר את הרושם שיש בכוחו 'לקרוא לדבר בשמו' ודומה שמסמן ומסומן אינם נבדלים אצלו זה מזה, לעומת ביאליק, שהדגיש את הפער ביניהם בהתאם להבנתו את מעשה השיר. לדידו של ביאליק, השיר בא ליצור הזדהויות להציץ אל מעבר למילים, דהיינו אל עבר ההווה במצבה ההיולי, ה'בראשיתית', ומכאן ה'אמיתית' – ה'תוהו', בלשונו במסה 'גילוי וכיסוי בלשון', שבה הוא טוען כי רק מי שמכיר בפער זה, רק מי שיודע שהמילים אינן זהות לדברים שהן מסמנות, יהיה מסוגל ליצור שירה (ביאליק 1949, קצא-קצג).<sup>13</sup> הנה כי כן, צירוף המילים 'עם מדומי החמה' מתנגן ברכות ובנעזימות ובכך הוא מציב ניגוד למציאות הגשמית של השקיעה, שפירושה, כפי שאפשר ללמוד במהלך השיר, אבדן הגורם קושי וכאב שאין להם שיעור. הנגדה זו בין לשון האדם לבין המציאות הגשמית עולה בקנה אחד עם מערכת היחסים בין האדם לטבע בשיר זה, שאף בו, בדומה לנעשה בשיר 'הקיץ גוע', ניצב הטבע כנוף אל מול האדם

12 'ידענות' זו היא אחד ממאפייניו הבסיסיים ביותר של הרובר בשירת אצ"ג, הן המוקדמת והן המאוחרת. אברהם נוברשטרן מבחין בשירתו המוקדמת של אצ"ג בנטייה להכללה ולהפשטה (נוברשטרן 1986, 129-128), וראובן שהם מעיר על כך בדיונו על הרובר בספר אימה גדולה וירח (שהם 2000, 157).

13 במסה זו מעמיד ביאליק ניגוד בין לשון השירה ללשון הפרוזה, בין היתר על פי העיקרון המבנה השולט בכל אחת מהן. לשיטתו, אדם הנוקט לשון פרוזה משול ל'מי שעובר את הנהר על פני קרח מוצק, עשוי מקשה אחת', ואילו המשורר משול ל'מי שעובר את הנהר בשעת הפשרה על-פני גלידין מתגנדים וצפים [...]'. בין הפרצים מהבהבת התהום [...] (ביאליק 1949, קצג). בלשונו של רומאן יאקובסון ניתן לומר שהפרוזה, על פי ביאליק, היא מטונימית בעיקרה ומתארגנת על ציר אופקי, ואילו לשון השירה היא מטפורית ונענית לעקרונות ארגון אנכיים, וראו יאקובסון 1987.

המביט בו מבעד לחלון ללא כל יכולת לגשר על הפער שנפער ביניהם. אדרבה, הניסיון להפליג על כנפי הדמיון אל עבר מחוזות הטבע מחמיר את תחושת הניכור והזרות של האדם בעולם עד כדי כך שהוא משול לאובד המבקש 'אַבְדָה עוֹלָמִית / עַל־פְּנֵי אֶרֶץ נְכַרְיָה'. בפער זה שבין האדם לבין העולם טמון היסוד הטרגי של השיר 'עם דמדומי החמה', המעורר כאמור את הקורא להזדהות עם הדובר ולחוש עמו את חווייתו בכל עצמתה. עצמה זו מועברת בשיר בדרכים שונות, בין היתר באמצעות שמירת המתח בין הנשגב לבין החומרי, בין 'הַאִיִּים הַרְחוּקִים, הָעוֹלָמוֹת הַגְּבֹהִים' לבין האדם המתבונן בהם מבלי להשיגם. כדי להמחיש את המתח במישורים שונים של הדיבור השירי מרבה ביאליק להשתמש במבנים 'תקבולתיים' המכילים בתוכם ניגודים,<sup>14</sup> כפי שניתן ללמוד ממבנה הטור בשיר, המתגלה לקורא בייחודו כבר במבט ראשון: כל צמד טורים מורכב מטור ראשון של ארבע רגליים וטור שני של שתי רגליים. יתרה מזאת, בשל הוספת ההברה הבלתי מודגשת בסופי הטורים, האנפסט בשיר נשמע על פי רוב כאמפיברך, ובתור שכזה הוא ממחיש את המעבר מעלייה לירידה המתואר בשיר זה. התרזוה, בדומה לכותרת השיר, מקשרת בין הצורה לבין תוכן הדברים באשר היא כורכת יחדיו מילים המבטאות את הפער בין העולם האידיאלי לבין העולם הגשמי. כך הדבר בבית השני, למשל, שבו המילה 'נוֹרָא' בטור הראשון מתחרזת עם המילה 'אוֹרָה' בטור השלישי; בבית הרביעי, שבו המילה 'הַלּוֹמוֹת' נצמדת להיפוכה, 'גִּיהֶנֶם', באמצעות החרוז 'רְאִינוּס'; ובבית החמישי, שבו התרזוה קושרת את המילים 'מוֹלָרְת' ו'רוֹעֶרְת'.

מבנים תקבולתיים אלה, המכוננים מערכת ענפה של יחסי גומלין בין יסודות טקסטואליים שונים, יוצרים בשיר רושם של דחיסות (גולדברג 1976, 16), ורושם זה מתורגם אצל הקורא לחוויית מלאות ששותפים לה, כאמור, גם הדובר וגם האוהבתו. חוויית מלאות זו מנוגדת, כמובן, לחוויית האבדן בשיר ולריקנות המתלווה אליה. בניגוד זה טמון כוח השכנוע האסתטי של השיר, שהרי באמצעות רושם המלאות החווייתית חוזר השיר ומייצג את הפער בין העולם האידיאלי, כלומר העולם האסתטי של השירה, לבין המציאות הגשמית, שבה שולטת תחושת האבדן. גם מבחינה זו, השיר 'עם דמדומי החמה' מבטא את תפיסתו של ביאליק באשר להפרדה בין הנשגב לחומרי, בין מעשה השיר לבין הפעולה בעולם הגשמי, ובסופו של דבר, בין 'תרבות ופוליטיקה', ככותרת המסה שכתב ביאליק ב-1919 ואשר בה טען לעצמאות התרבות היהודית, לעומת העשייה הפוליטית הציונית (ביאליק 1949, רסג-רסה). במסה זו, שנכתבה כתגובה לדברים שפרסם אוסישקין מעל דפי העיתון הגגה, ביקש ביאליק להבהיר שאמנם לתרבות תפקיד מכריע בייסוד המדינה ובגיבושה, וכי מבחינה זו יש לראות בה מעשה פוליטי מכריע (ראו

14 במאמרו 'בלשנות ופואטיקה' מגיד יאקובסון את השירה כמבע המתאפיין בסטרוקטורה תקבולתית (parallelism) הגורמת לכך שתשומת לבו של הקורא, או השומע, מופנית אל המילים עצמן (יאקובסון 1987א, בייחוד עמ' 155).

למשל ביאליק (1949, רסח), אלא שביכולתה למלא תפקיר זה אך ורק כאשר היא שומרת על עצמאותה, היינו על עצמאות חיי הרוח, מול העשייה הפוליטית בעולם הגשמי של העסקנים המרניים – ה'קברניטים', בלשונו (ראו בעניין זה גם Moss 2009, 96ff). כפי שהראיתי לעיל, תפיסה זו משתקפת בפואטיקה של ביאליק, בין היתר בשיר 'עם רמרומי החמה', בחיץ שהוא מקים ברכים שונות בין אדם לעולם. אצ"ג, לעומת זאת, ביקש להעמיד את מעשה השיר כמעשה פוליטי, ובהתאם לכך הוא חיפש בשלב מוקדם מאוד של כתיבתו דרכים להסיר חיץ זה.

כפי שהובהר לעיל, אצ"ג – שהגדיר את הדובר בשירתו מלכתחילה כמי שבא לפתור בעיות פוליטיות באמצעות השירה<sup>15</sup> – חתר תחת הפרדה זו כבר בכותרת השיר 'עם השקיעה'. מיד אחר כך, בבית הראשון של השיר, זוכה מגמה חתרנית זו לאישור באמירה שהשמש השוקעת 'תראה' את זוג האוהבים, שכן 'ראייה' זו של השמש משמעותה כי האדם והטבע מקיימים ביניהם יחסי גומלין. זאת ועוד, כמו בשיר 'מוביל המשעול...', גם כאן האדם מתואר לא כמי שעומד מול הטבע אלא כמי שמתהלך בו לא רק בדמיון כי אם בפועל ממש. השוטטות העתידית במרחב, המוצגת אמנם רק בבית הראשון של השיר 'עם השקיעה', טומנת בחובה שינוי סדרי עולם מן הסוג שהתוודענו אליו בשיר 'מוביל המשעול...', שכן במהלכה נעשה הנוף ממושא ההתבוננות של האדם לתפאורה לעלילתו. אין פירוש הדבר שהאדם מתמוזג עם הטבע, כפי שאולי אפשר להבין על דרך ההקבלה כאשר הדובר מזמין את אהובתו לעלות אל ההר ולהתאחד עמו, שהרי התמוזגות מעין זו משמעותה אבדן, כלומר התלבטות 'בְּלִיאֹנִים בְּרִמְיֵי־הַשְּׁקִיעָה', שהדובר מבשר עליה בבית הרביעי. אך השוטטות במרחב מאפשרת בכל זאת מגע עם הטבע משום שהיא מפרקת את העמידה הסטטית מולו, המאפיינת את זוג האוהבים בשירו של ביאליק. המרת הסטטיות בזרימה זוכה לייצוג פואטי במקצב השיר, שאפשר בהחלט לראות בו את ניצניו הראשונים של 'ריתמוס הרחבות' (הרשב 1978). המשקל בשירו של אצ"ג, שלא כמו זה שביאליק השתמש בו בשיר 'עם דמדומי החמה', אינו שלישוני כי אם בינארי, ויתרה מזאת, לעומת הטורים בשירו של ביאליק, המורכבים מארבעה אנפסטים ושני אנפסטים (אמפיברכים) לסירוגין, הטורים בשירו של אצ"ג בנויים כולם משישה טרוכים המחולקים בצורה באמצעם. אך לא רק המשקל משנה את התרשמות הקורא מן השיר אלא גם המבנה האנפודי וההימנעות מפגורות לשוניות מורכבות. כל אלה מקנים לשיר אופי פרואי באמצעות ביטול יסוד הפליאה וההתפעלות מן המגע הראשוני-כביכול בין לשון לבין עולם, שעליו, על פי ביאליק, מושתת מעשה השיר. בהתאם לכך, הדובר בשיר 'עם השקיעה' ממאן להתפעם לנוכח מראה השקיעה המוכר לו לעיפה. הוא שח

15 על כך מעידות פסקאות הסיום של סיפור הנעורים של אצ"ג 'זכרונות: אויס דעם וואנדער־אלבום' (גרינבערג 1979 [1921/2], 288), וראו גם Neuberger 2011.

במראה זה מבלי להקנות לו את ההילה הנשגבת שמעניק לו ביאליק, שלפיו השירה אינה עוסקת במציאות שעל פני השטח כי אם במה שמעבר לה, זו שבה אנו מצויים לפעול. השטחה זו של המציאות בשיר 'עם השקיעה', המשרתת כמובן את רצונו של אצ"ג לגשר בין המציאות האסתטית לבין המציאות הגשמית, ניכרת גם בשימוש התכוף בלשון ריבוי ('הרים, סלעים קלויים [...] יתומים [...] נגור בבתים נוגים, זרים [...]'), המדגישה את הארגון המונוטוני של חוויית הדובר, הרואה כאמור את הדברים מצדם המופשט, ולכן השווה, וחש משום כך בריקנות העולם. במילים אחרות, אצל ביאליק הריקנות היא מנת חלקו של האדם בלבד והיא משתלטת על התודעה ולא על העולם שמחוצה לה, אותו עולם שהאדם חש את עצמו מנותק ממנו, ואילו אצל אצ"ג הריקנות משתלטת על ההווה כולה, ובתוך כך גם על האדם המהווה חלק אינטגרלי ממנה.

על רקע זה מובן שאצל אצ"ג, הייצוג האסתטי אינו עומד בניגוד לעולם המיוצג באמצעותו אלא משקף אותו במישרין. אצ"ג הדוגל בתפיסה הפוכה לזו של ביאליק ואינו מבקש להפריד בין שירה לבין מציאות גשמית, סבור שביכולתו לשקף את החוויה כפי שהיא, או, כפי שניסחתי את הדברים קודם לכן, 'לקרוא לדברים בשמם' ובכך לייצג את החוויה באופן 'אותנטי', כלומר באופן המתגבר כביכול על דרכי הייצוג שאופייני המתווך מודגש כל כך ביצירתו של ביאליק. לפיכך, החולשה האסתטית של שיריו המוקדמים של אצ"ג, ובכלל זה של השירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה', שעליה חזרה והצביעה ספרות המחקר בעשורים האחרונים,<sup>16</sup> אינה נעוצה בהכרח בהבדל בין השקפתו הפואטית של אצ"ג לזו של ביאליק, שהרי בשלבים מאוחרים יותר של יצירתו הוא עתיד לכתוב שירה ראויה לשמה מבלי לוותר על רצונו לחבר בין מציאות אסתטית למציאות גשמית ובין שירה לפוליטיקה.<sup>17</sup> ודאי שהדבר גם אינו נובע מחיקוי לא מוצלח של הפואטיקה של ביאליק.<sup>18</sup> אדרבה, דווקא משום שאצ"ג אינו רוצה או אינו יכול ללכת בדרכו של ביאליק, שירתו אינה מספקת מבחינה אסתטית. כמשורר צעיר ובלתי מנוסה התמודד אצ"ג עם האתגר לפלס לעצמו דרך באמצעות התנגדות לפואטיקה השלטת בשירה העברית של זמנו וחיפוש אחר דרכי ביטוי פואטיות חדשות. האתגר היה גדול מאוד, והשירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה' מלמדים על הקושי להתמודד עמו. קושי זה בא לידי ביטוי בהתנגשותן של שתי מגמות פואטיות סותרות. כך, למשל, בעודו מנסח את דבריו באופן היוצר רושם של זיקה בלתי אמצעית בין השירה לבין העולם דבק

16 על טענה זו בדבר שירתו המוקדמת של אצ"ג ראו, למשל, לינדנבאום 1984, 12; מירון 2002, 15; נוברשטרן 1986, 125.

17 מבין יצירותיו ביידיש יש לציין בהקשר זה את השיר הארוך 'מעפיסטאָ' ואת הפואמה 'אורי צבי פארן צלם', ומבין יצירותיו בעברית – את קובץ הפואמות הראשון שראה אור, אימה גדולה וירח, וכמובן, את קובצי השירה שבאו אחריו.

18 על טענת האפיגוניות של שירתו של אצ"ג הצעיר ראו לעיל, הערה 3.

אצ"ג בדרכי עיצוב המצביעות דווקא על הפער בין שידה למציאות, כמו חלוקה לבתים מרובעים או חריזה בסופי הטורים (המדגישה בדלותה את ריקנות החוויה).<sup>19</sup> זאת ועוד. בניגוד להבטחה הגלומה בפואטיקה של אצ"ג, שלפיה אפשר לקרוא לדברים בשמם, אצ"ג לא הצליח להנכיח בשני שיריו אלה אפילו לרגע אחד את החיבור בין הדובר לבין הטבע, בין השירה שדובר זה אומר לבין העולם שעליו הוא אומר אותה. היעדר החיבור בין הדובר לבין הטבע בא לידי ביטוי מובהק בכך שהדובר אינו מסוגל להיות נוכח בעולם המיוצג בשיר. אין באפשרותו לשהות בהווה של העולם הזה, ב'כאן ועכשיו'. שלא כמו הדובר בשירו של ביאליק, המבקש מאהובתו לעמוד עמו ליד החלון בשעה שהוא מביע את חווייתו בהווה, הדובר ב'עם השקיעה', שפסק לחוות את העולם ובמקום זאת הוא 'ודע' אותו, פותח בכך שהוא מכריז על העתיד להתרחש בשעת השקיעה של אותו היום וממשיך ומתאר את העתיד להתרחש ביום שלמחרת, או את מה שייזכר מהפרספקטיבה של מחר כאתמול.<sup>20</sup> מבנה הזמן בשירו של אצ"ג מעיד אפוא על כך שהדיבור השירי (המתקיים בהווה) מנותק מן העולם המיוצג באמצעותו (עולם העתיד ועולם העבר). קיצורו של דבר, מבנה הזמן בשיר מצביע על הניתוק שבין העולם האסתטי לבין העולם הגשמי, בעוד היבטים אחרים של הפואטיקה הבאה לידי ביטוי בשיר יוצרים כאמור את הרושם שהשירה והעולם מקיימים ביניהם קשר בלתי אמצעי. סתירה זו פוגעת מאוד באיכות האסתטית של השיר 'עם השקיעה' והיא אף מלמדת שאצ"ג נקלע בשיר זה למלכודת שבה הרווח, המגע הישיר עם העולם על דרך הידיעה, מתגלה כהפסד, כאבדן המגע הזה עצמו. אך למרות מגרעות אלה מדובר בשיר חשוב המורה על הכיוון שמירון מזהה בשירתו המאוחרת של אצ"ג כצורך מוסרי לדעת את הדברים ידיעה מיידית, פיזית, כלומר כצורך שמבחינה פואטית ורעיונית יחייב את אצ"ג לצאת מן 'האסנציאליזם הרומנטי' ולהיכנס 'לתחומו של אקסיוטנציאליזם מודרני' (מירון 1999, 167). אמנם בשלב הראשון של יצירת אצ"ג הסתמן צורך זה דק בקווים כלליים, אך במהלך שנים רוויות גישושים פואטיים בניסיון ליצור את המגע הישיר עם העולם, המגע שאליו חותר השיר 'עם השקיעה', הוא הולך ומתבהר כאחד הכוחות המרכזיים המניעים את יצירתו של אצ"ג. גישושים אלו כללו אפוא גם כתיבת שירים בעברית במשך שנה אחת, תרע"ד,<sup>21</sup> אולם עיקר המאמצים בתקופה זו נעשו בשלב זה

19 על המחיצות שלשון השירה יוצרת בין השירה לבין המציאות בדרכים אלו ואחרות ראו למשל גולדברג 1976, 15, 20-21. באשר לחריזה בשיר 'עם השקיעה', לעתים מדובר בחריזה המבוססת על סיומת דקדוקית או על חזרה גרידא על מילה, שלמעשה אינה חריזה כלל. דוגמה נוספת לשיר מוקדם שבו התאים אצ"ג את מבנה הבית והטור לאופי הזורם של הדיבור השירי הוא השיר 'נגני', שהתפרסם לראשונה בשנת תרע"ד בכתב העת השלח (גרינברג 1992, 34).

20 על מבנה הזמן בשירת אצ"ג ראו קורצווייל 1973, 13, 21.

21 על הפואטיקה של השירים שפרסם אצ"ג בשנת תרע"ד ועל הטעמים להעדפת העברית על היידיש בשלב זה של יצירתו ראו נויבורגר 2007, 83-92.



בכתיבתו בייריש, שעל פי מצב התפתחותה באותה העת אכן שימשה קרקע נוחה יותר מהעברית לטטטוש הגבולות שבין מציאות אסתטית למציאות גשמית, בין ספרות לחיים ובין תרבות לפוליטיקה.

בהקשר זה יש לציין שהייריש, בשונה מן העברית במזרח אירופה של אותן שנים, הייתה שפת הדיבור היומיומית, ובתור שכזו היא לא רק שיקפה את מציאות החיים אלא גם השכיחה במידת-מה את המחיצה שבין החיים לבין הספרות; וכשפה המשקפת את מציאות חיי היומיום, הייריש קיימה ממילא קשר אמיץ ובדור עם ההווה ההיסטורי, עם הזמן והמקום. העברית, לעומת זאת, נתפסה כלשון הקודש, כשפה המקיימת בראש ובראשונה את הזיקה אל העבר. ביאליק ביקש לשמר ויקה זו באמצעות 'מפעל הכינוס', ואילו אצ"ג, בשלבים הראשונים של יצירתו, חשב להשתחרר ממנה (מירון 1999, 112), כפי שמעידה בין היתר העובדה שביצירתו המוקדמת הוא לא הרבה להתייחס למקורות יהודיים. על רקע זה מובן שהיו שראו את הייריש כשפת ההמון, ומכאן כשפת הפוליטיקה, ואילו את העברית ראו כשפת היחיד, ומכאן כשפת התרבות שהפוליטיקה ממנה והלאה (ביאליק 1949, דסד). לראייה זו תרמה גם העובדה שהחל מתקופת ההשכלה נעשתה הייריש, בשל קרבתה לשפה הגרמנית, לגורם בעל חשיבות פוליטית כבירה בחייהם של יהודי מזרח אירופה. רבים מהם העמיקו את היכרותם עם העולם המערבי המודרני באמצעות ספרות (ספרות מדעית פופולרית, אך גם, ואולי בעיקר, ספרות יפה) שנכתבה במקור בגרמנית או תורגמה משפות מערב אירופיות ומאנגלית-אמריקנית לגרמנית (Barner 1986). ומשום שדוברי יידיש יכלו להבין גרמנית מבלי להשקיע מאמצים גדולים, דבק בייריש ניוחח של פתיחות אל עבר העולם הגדול, עולמה של תרבות המערב המודרנית.

ואולם, כפי שאצ"ג הבהיר לעצמו לאחר תקופה של כתיבה נמדצת בייריש, למרות המטען הפוליטי שהייריש נשאה עמה, היא הייתה, בהקשר האירופי, שפה נטולת כוח פוליטי, שפה של מיעוט שאנשי תרבות הרוב לא ראו צורך להקריש לה ולנכסיה התרבותיים תשומת לב מיוחדת.<sup>22</sup> על כן, בשלב מסוים של התפתחותו כמשורר לא היה לאצ"ג מנוס מלבחור בעברית בתור שפת יצירה, כלומר בשפה שבראשית המאה העשרים הלכה ושינתה את תדמיתה עם השתרשותו של הרעיון הציוני בקרב האוכלוסייה היהודית באירופה ובעולם ועם התבססותו של היישוב בארץ-ישראל. כעת הייתה העברית – גם בעיני אצ"ג – שפה המבטאת את העצמאות היהודית ולכן את יכולתו של העם היהודי לפעול כגוף בעל כוח פוליטי במציאות ההיסטורית. המעבר מן הייריש אל העברית היה אפוא בגדר מעשה פוליטי מובהק שיש להבינו כצער נוסף בניסיונו של אצ"ג להפר את

22 מעניין לציין שכאשר אצ"ג מציג בעיה זו הוא עובר מיד מתחומי הספרות אל תחומי הפוליטיקה וכורך אותם יחדיו: הן חוסר העניין בספרות יידיש מצד הגויים והן התעוררות האנטישמיות האלימה מעידים, לדידו, על רצונם של עמי אירופה להעלים את העם היהודי מעל אדמתם, וראו גרינבערג 1979 (1921/2), 476.

צו הצמצום שלפיו התנהל ביאליק הן בשירתו והן בהגותו.<sup>23</sup> לפיכך, צעד זה, הטומן בחובו את עיקר המתח שעתיד להביא לניתוק היחסים האישיים בין אצ"ג לבין ביאליק בראשית שנות השלושים, הוא בבחינת המשך של העימות שאצ"ג ניהל עם הפואטיקה של ביאליק כבר בראשית שירתו, בשירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה', ובעקיפין גם בכל שנות יצירתו בידיש.

## ביבליוגרפיה

ארנון, יוחנן

1980: אורי צבי גרינברג: ביבליוגרפיה של מפעלו הספרותי ומה שנכתב עליו בשנים תרע"ב–תשל"ח, ע. מוזס, תל אביב.

ביאליק, חיים נחמן

1949: כל כתיבי ח"ג ביאליק, דביר, תל אביב.

1990: שירים תרנ"ט–תרצ"ד, עריכה: דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב.

ברלין, ישעיה

2001: שורשי הרומנטיקה, תרגום: עתליה זילבר, עם עובד, תל אביב.

גולדברג, לאה

1976: 'חמישה פרקים ביסודות השירה', האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, ספרית פועלים, תל אביב, 40-11.

גרינברג, אורי צבי

1992: כל כתיביו, כרך ד: שירים, עריכה: דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים.

גרינבערג, אורי צבי

1979 (1921/2): 'מעפיסטאָן', געזאמלטע ווערק, צווייטער באַנד: תרפ"ב–תשי"ח, עריכה: חנא שמרוק, מאגנס, ירושלים, 378-317.

23 ניתן להראות שמעבר זה הונע גם על ידי כישלוננו של אצ"ג במהלך שנות היצירה בגלות להמציא פואטיקה שתאפשר נגיעה בלתי אמצעית במציאות, וכישלון זה התפרש ביצירתו בראש ובראשונה כבעיה פוליטית. ברם, הדיון בסוגיה זו מצריך ידיעה רחבה יותר משאפשר להעניק לו במסגרת מאמר זה. מכל מקום, מעבר זה – כמו מעברים אחרים של אצ"ג מידיש לעברית ומעברית לידיש בשנים אלה – מלמד על הקרבה הגדולה בין ספרות היידיש לספרות העברית שעליה הצבעתי לעיל.

**הרשב, בנימין**

1978: ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיביסטית של אורי צבי גרינברג, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2002: 'המהפכה היהודית המודרנית: קווים להבנתה', אלפיים 23, 75-8.

**וולף־מוגזון, תמר**

2005: לנגה נקודת הפלא: הפואטיקה והפובליציסטיקה של אורי צבי גרינברג בשנות העשרים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה־ביתן, חיפה ואור יהודה.

**וינפלד, דוד**

1980: 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיביזם', מולד ח: 39-40, 65-72.

**חבר, חנן**

2007: הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, רסלינג, תל אביב.

**יאקובסון, רומאן**

1987א: 'בלשנות ופואטיקה', תרגום: מולי מלצר, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב, 138-166.

1987ב: 'שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות', תרגום: גדעון טורי, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב, 167-184.

**לינדנבאום, שלום**

1984: שירת אורי צבי גרינברג: קווי מתאר, הדר, תל אביב.

**מירון, דן**

1986: הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק 1891-1901, הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

1999: 'טורא בטורא, אינש באינש: יחסי ביאליק-אצ"ג כמפגש היסטורי וכמודל פואטי', האדם אינו אלא... חולשת הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה, זמורה־ביתן, תל אביב, 87-196.

2002: אקדמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים.

**נוברשטרן, אברהם**

1986: 'המעבר אל האקספרסיוניזם ביצירת אורי־צבי גרינברג. הפואמה "מעפיסטאָ": גלגולי עמדות ודוברים', הספרות, סדרה חדשה, 4-3 (36-35), 140-122.

**נויבורגר, קארין**

2007: 'זיקתה של שירת אצ"ג לספרות גרמניה ולתרבותה', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 92-83.

**קורצווייל, ברוך**

1973: 'היעוד האישי והמיתוס', בין חזון לבין אבסורד: פרקים לדרך ספרותנו במאה העשרים, שוקן, ירושלים ותל אביב.

**שהם, ראובן**

2000: 'דיוקן הדובר וקשריו אל דרכי העיצוב בשירת אורי צבי גרינברג', בתוך: הלל ויס (עורך), המתכונת והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בראיילן, רמת גן, 170-143.

**Barner, Wilfried**

1986: 'Jüdische Goethe-Verehrung vor 1933', in Stéphane Moses und Albrecht Schöne (eds.), *Juden in der deutschen Literatur: Ein deutsch-israelisches Symposium*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 127-151.

**Moss, Kenneth B.**

2009: *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, England.

**Neuburger, Karin**

2007: *Uri Zvi Grinberg: 'Mephisto'*, übersetzt, mit Anmerkungen und Einleitungssessay von Karin Neuburger, veröffentlicht in der Reihe 'Makom' des Franz Rosenzweig Minerva Forschungszentrums für deutsch-jüdische Literatur an der Hebräischen Universität Jerusalem und editiert von Ashraf Noor, Fink Verlag, München.

2011: 'Between Judaism and the West: The Making of a Modern Jewish Poet in Uri Zvi Greenberg's "Memoirs" (from the Book of Wanderings)', *Polin: Studies in Polish Jewry* 24, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford, pp. 151-169.

# להיפגש 'עם' אלתרמן בחולות'

סיגל נאור-פרלמן

האם הוא קורץ, מגחך? זאת  
לא נתן לראות מן הפרקס.  
מניף שוב את ידו? לא. לא אלי! כי  
הוא נושא בלבו  
כדור עופרת.  
נתן זך, 'עם' אלתרמן בחולות'

## זך ואלתרמן: פגישה מאוחרת

השיר 'עם' אלתרמן בחולות' (זך 2002) הוא השיר הארוך ביותר שכתב נתן זך עד כה – חמישים ואחד בתים – והוא מתאר פגישה מחודשת, מאוחרת, בין שני משוררים שהשפיעו השפעה מכרעת על השירה העברית: נתן אלתרמן ונתן זך. החלטתו של זך להפגיש מחדש – פגישה הזויה במסגרת בדיונית של שיר – את דיוקנו כמשורר מבוגר עם דיוקנו של אלתרמן המשורר המת מצביעה על העניין היסודי והעמוק שיש לזך בשירת אלתרמן גם כארבעים שנה לאחר שכתב את המסה 'הרהורים על שירת אלתרמן' (זך 1959). ואולם, המילה 'מפגש' רומזת לכך שזך איננו מעוניין 'רק' בבחינה מחודשת של הפואטיקה שלו לעומת הפואטיקה האלתרמנית; הפגשת שתי דמויות המשוררים במסגרת השיר מאפשרת עימות ישיר וגלוי ביניהן, עימות שלא נערך כשהיה אלתרמן בין החיים: אלתרמן לא הגיב מעולם, לפחות לא בגלוי, על טענותיו החריפות של זך נגדו. העימות הישיר בין שני המשוררים בשיר 'עם' אלתרמן בחולות' הוא אפוא עימות ש'נכפה' על המשורר המת. 'כפייה' זו מעלה שאלות רבות: מדוע חש זך צורך להעלות באוב את דמותו של אלתרמן ולהעמת עמה? מה ביקש לשמוע 'מפיו' של אלתרמן ו'בקולו'? והאם עימות זה עשוי להיות עימות הוגן כשדברי המשורר המת מושמים בפיו על ידי המשורר החי? הדיון במאמר ינסה לתת מענה על שאלות אלה ואחרות.

הפגישה בין שני המשוררים, המתקיימת בגבולותיו הבדיוניים של השיר, מחייבת הבחנה בין המשוררים זך ואלתרמן ובין הפרסונות הפנים-שיריות שלהם; לכן, הפרסונה הפנים-שירית של זך תיכתב בדיון להלן במרכאות כפולות, "זך", והפרסונה הפנים-שירית של אלתרמן – "אלתרמן".

## כותרת השיר: 'עם אלטרמן בחולות'

הפגישה בין "זך" לבין "אלטרמן" נערכת בחולות. מיד בפתיחת השיר פונה "זך" ל"אלטרמן" בתמיהה על מקום הפגישה: 'לְהַפְגֵּשׁ כָּאן, פְּגִישָׁה לְאִין קִץ? הַבֵּט / אִיזָה מְרָאָה תִּנְכִּי, / הַכֵּל מְצִיר כָּמוֹ לְפָנַי הַמְּבוּל' (בית 1).<sup>1</sup> "אלטרמן" 'אִינֹו מִתְעַנֵּין' ופונה אל האישה שהגיעה עם "זך": 'מָה שָׁמְךָ, הוּא שׂוֹאֵל אוֹתָהּ' (בית 2), אך מיד אחר כך הוא מתייחס בכל זאת למקום הפגישה כשהוא פונה אל "זך" ושואל בסרקזם: '[...] פִּיקְנִיק בְּחֻלוֹת? אַבְל מִתְעַלֵּם לְחֻלוֹטִין מִדְּבָרָיו שֶׁל "זך" עַל הַנוֹף. הַשְּׂאֵלָה שֶׁמְצִיג "אלטרמן" לְאִישָׁה בְּהַמְשָׁךְ הַשִּׁיר מְצַבִּיעָה עַל כֵּךְ שֶׁהַתְּעַלְמוֹת הַיִּתֵּה מְכוֹונֹת וְכִי הוּא הִיָּה עֹד לְדַבְּרָיו שֶׁל "זך" בְּתַחִילַת הַפְּגִישָׁה: '[...] וְאָתָּה, מָה דְעָתְךָ עַל הַנוֹף, אִם / יֵשׁ לְךָ דְעָה, נֹרְאִי-הוֹד אוֹ סֶתֶם שָׁמְמָה?' (בית 25). בחירתו של "זך" להיפגש עם "אלטרמן" בחולות נראית אפוא כבחירה לא מקרית, גם אם איננה מודעת, לכאורה, שהרי הפגישה עצמה מתרחשת בְּחֻלוֹם הַנְּטוּעַ בְּמִצִּיאוֹת הַשִּׁירִית, כפי שמסתבר לקראת סוף השיר: 'הִנֵּה הוּא כְּבָר רְחוּק / [...] / מְנִיף בְּיָדוֹ: / שְׁלוֹם. / שְׁלוֹם כְּבִחְלוֹם' (בית 50).

בשנת 1932 פרסם אלטרמן בעיתון הארץ את הרשימה 'חזון הגמלים' (אלטרמן 1979 [1932], 15-16). הרשימה נפתחת באפיגרף הלקוח מהפואמה של אברהם שלונסקי 'מול הישימון': 'דוֹרוֹת רַבִּים-דְּרַבִּים / רַבְּצוּ חוֹלוֹת כְּשֶׁנְּהַבִּים'.<sup>2</sup> אלטרמן, כשלונסקי, מתאר את תל-אביב כגמל הדובץ על החול, אך שלא כגמל, העיר מכבידה על החול בנוכחותה הקבועה: 'חול. תל-אביב בנויה על גבי החול. האם שיערו מעודם גרגירי המוצקים, שזופי השמש ולטושי הרוח והמים, האם שיערו מעודם גרגירי החול המופקרים נטל שכוחה?' (שם, 15). בהמשך מתוארת העיר אף כמדבר אכזרי מקודמו: 'זכרתי את החול ולא ריחמתיהו [...] כי מוכרחה תל-אביב לגדול [...] על רקע הישימון הולך ומתיילד מדבר חדש. בכפרי הארץ ובשדותיה – תנובה על רקע הישימון. וכאן – מדבר חדש, אשר יהיה מפואר ועז ואכזרי מן הקודם' (שם, 16).

גם בשירו של אלטרמן 'ליל שרב', שנכלל בספרו כוכבים בחוץ (1938), ניצבת העיר הנבנית על חולות המדבר שקדם לה. כאן מתחדדת ההכרה שבין העיר לבין המדבר אין איבה, אלא להפך: העיר המתפתחת נדרשת לזכור, והיא אכן נשבעת לזכור, '[...] אֵת רַחֲב הַלְּיָלָה הַזֶּה הַפְּקוּחַ, / אֵת לַחֵשׁ הָאֵב וְהַלְּהַב הַזֶּה, / אֵת יַד מוֹלְדֵתָה הַשְּׁלוּחָה לָהּ בְּרוּחַ, / אֵת פֶּחַ בְּכִיָּה שְׂאִינְגוֹ גִּשְׁבֵּר' (אלטרמן 1972, 96) – כלומר את הישימון שעליו נבנתה.

1 מראי המקום למובאות מן השיר 'עם אלטרמן בחולות' מפנים למספרי הבתים (זך 2002). בשיר עצמו הבתים אינם ממוספרים, והמספור נעשה כאן לנוחות הריון. כל ההדגשות במובאות הן במקור.

2 במאמרו 'החיה הציונית' טוען אורי כהן כי ברשימה מוקדמת זו סבור אלטרמן, כשלונסקי, כי איבה מהותית שוררת בין הישימון ובין העיר העברית, אך יחד עם זאת, כבר בשלב זה הוא רואה בה איבת-שווא כיוון שגם העיר העברית הנבנית היא מדבר, ולמעשה היא גלגולו המודרני של הישימון (כהן 2003, 198).

בעיון משווה בין שירו של אלטרמן 'ליל שרב' לשירו המוקדם של זך, שכותרתו זהה (זך 2001 [1960], 12), טוענת חיה שחם כי אלטרמן נוטה לראות הן בעיר והן בשימון ישויות מיתיות החורגות מן הניסיון האנושי הקונקרטי, ואילו זך מבקש להעמיד פואטיקה חלופית המחזירה את מדאות העיר אל תחומיו של הניסיון האנושי (שחם 2004, 169-170). ואמנם, בשירו של אלטרמן, לחולות הקמאיים יש הוויה מוצקה – מוצקה כמו העיר שמולה הם ניצבים – ואילו בשירו של זך, תכונותיו המודגשות של החול הן ארעיות ומרקמו המוחשי והבלתי מוחשי בעת ובעונה אחת. אצל זך, בניגוד לאלטרמן, העיר והחול אינם עומדים זה מול זה; החול הממשי הוא חלק מן החיים בעיר ומתחללות בו טרנספורמציות מחזוריות: 'אֶבֶק הָרְחוֹב נֶהְפֵּךְ שׁוֹב לְחֹל נוֹדֵד'. החול, על המשמעויות הקונוטטיביות שהוא נושא, משמש כמטפורה למפה האנושית הארעית שפורש זך בשיר זה: 'תֵּיָר בְּמִלּוֹן. אֶשֶׁה הָרֶה. / קָצִין בְּכִיר // [...] אֶשֶׁה מֵאֲתֵמֹל. מִפֶּה שֶׁל חוֹל'. החול והעיר חוזרים כאן אפוא לממריהם הממשיים וזך אף מבטל את ההפרדה ביניהם ומקבל אותם כחלק בלתי נפרד מן הניסיון האנושי.<sup>3</sup>

דומה כי בתיאור החולות כ'מִרְאָה תִּנְכָּי' / [...] כְּמוֹ לְפָנַי הַמְּבוּל' מבקש "זך" לרצות את "אלטרמן" באמצעות סילוק המחלוקת ביניהם; תיאור זה של החולות במצבם הראשוני, לפני שעוותן, 'מנקה' אותם מהמשמעויות שספחו, הן בפואטיקה האלטרמנית והן בפואטיקה הזכית. אבל "אלטרמן" איננו מניח ל"זך" להסיט הצדה את המחלוקת ביניהם והוא פונה אל הנערה ושואל ' [...] בְּחֶסֶר עֵינַן: וְאַתָּה, מִה דַּעְתָּךְ עַל הַנוֹף, אִם / יֵשׁ לָךְ דַּעַה, נוֹרֵא־הוֹד אוֹ סֵתֶם שְׂמֵמָה? / תִּסְרִים לָךְ בְּתֵי קֶפְהָ?' (בית 25). שאלתו של "אלטרמן" מחזירה למרכז הדיון את מה ש"זך" ביקש לגרש, אך לא כעניין רב־חשיבות; להפך, בנימה הסרקסטית ובחוסר העניין המופגן מעמיד "אלטרמן" את הרצינות שבה מתייחס "זך" למחלוקת זו באור מלגלג. יתרה מזאת, כאן, דווקא "אלטרמן" הוא שמחזיר את הנוף אל גבולות האנושי: 'זְכְמוּ לְעֵצְמוֹ: נוֹף הוּא רַק מְעֻשִׂים / וְנֶאֱנָשִׁים, בְּאִים וְהוֹלְכִים [...] (בית 26). לעניין זה חשיבות רבה משום ש"אלטרמן" מודה, לכאורה, בטעותו; אולם הודאה זו ששם זך בפיו של "אלטרמן" היא חרב פיפיות המופנית כלפי "זך" המשורר המבוגר משום שהעיסוק בגבולותיו של האנושי חודג כאן מן הדיון הפואטי אל ממשותו של המוות הקרוב, המאיים על "זך", שהרי כעבור כמה בתים הוא אומר: 'מִפְּגֵשׁ שֶׁל זְקֵנִים אֶשֶׁר רָשְׂמוּ אֶת שְׂמֵם / בְּחֹלּוֹת, אָהָ?' (בית 30).<sup>4</sup> אמירה זו, המכוונת ל'גורל המשותף' של המשורר המת ושל המשורר החי, שזמנו עבר, מבטאת את חששו של "זך" הן מסופו הקרב והן ממחיקת שמו כמשורר. בהקשר זה, אין זה מן הנמנע שזך מייחס לעצמו חלק לא מבוטל בדחיקתה של הפואטיקה האלטרמנית מן המפה הספרותית החל

3 כך הדבר למשל גם בשיר 'בלי חול' (זך 2001 [1960], 84).

4 אמירה זו ניתנת לייחס הן ל"זך" והן ל"אלטרמן" (ראו על כך להלן, בסעיף שכותרתו 'חילופי דמויות: נתן או נתן?').

משנות החמישים ואילך, גם אם אין מדובר במחיקת שמו של אלתרמן כמשורר, כמובן. הזמנת "אלתרמן" המת למפגש עשויה להתפרש כעמדה מתחננת המבקשת מן המשורר המת ש'בחזרתו לחיים', כמו בתפיסתו הפואטית, ימצק מחדש את החולות, המהווים מעין מטונימיה לחיי האדם, ויעניק להם משמעות היסטורית רחבה יותר מזו שיש לניסיון האנושי. תפיסתו של "אלתרמן", הרואה את החולות כאנושיים, היא אולי ניצחון פואטי של "זך" במסגרת השיר, אבל בו בזמן היא גם הודאה מפוכחת של זך בגבולותיו של הניסיון האנושי לנוכח המוות הקרב.

### האפיגרף: חגיגת קיץ

השיר 'עם אלתרמן בחולות' נפתח באפיגרף מתוך הקובץ האחרון של אלתרמן שראה אור בחייו, חגיגת קיץ (אלתרמן 1965). בראיון שהעניק ליעקב בסר בעתון 77 לקראת הופעת הקובץ כיוון שאני בסביבה אמר זך: 'אשר לאלתרמן, אני באמת לא רוצה יותר לעשות חשבונות עם אלתרמן. התרחקתי מזה [...] ואספר לך סוד? לא תאמין, איש לא יאמין. אני את חגיגת קיץ עוד לא קראתי' (בסר 1996, 18). אכן, קשה להאמין שזך לא קרא את חגיגת קיץ; השיר 'לידידים שיעצו לא', למשל, המופיע בקובץ צפונות מזורחית (זך 1979, 131), מנהל יחסים אינטרטקסטואליים גלויים עם השיר 'דבר המחבר אל כוסו' מתוך חגיגת קיץ (אלתרמן 1965, 93-94). רות קרטון-בלום רואה בספרו האחרון של אלתרמן יצירה 'דבת-מהפכים' שבה שינה אלתרמן את העקרונות המכוננים של יצירתו והציג תשובה מרשימה להתקפותיו של זך נגדו: 'הצורך להקשיב לקולה של חגיגת קיץ היה מצנן את להט המאבק, לטענתה (קרטון-בלום 1994, 17-18), וייתכן שיש בדבריה כדי להסביר מדוע הכחיש זך שקרא ספר זה. כך או כך, בחירתו של זך לפתוח את השיר 'עם אלתרמן בחולות' באפיגרף מתוך הספר חגיגת קיץ מעידה על כך שבשלב זה הוא כבר קרא אותו.

האפיגרף, 'אָגִיעַ יוֹתֵר מְאֹדֵר. / אוֹלֵי בְּלֵי כָּל גּוֹף. / מֵה יֵשׁ?', לקוח מתוך השיר 'עוד מדברי המחבר' בקובץ חגיגת קיץ (אלתרמן 1965, 95-97). בשיר זה ובשיר הקודם לו בספר חגיגת קיץ – 'דבר המחבר אל כוסו' – קוטע אלתרמן את הרצף הסיפורי של קורות העיר סטמבול ונותן את זכות הדיבור למחבר הסיפור, המתלבט אם ללגום מן הכוסית ובסופו של דבר עושה זאת. שני השירים כתובים בנימה פרודית; על רקע הדרמה המתרחשת בעיר – בשלב זה מצפה מישה בר חסיד לעימות הצפוי עם וולדרסקי וחבריו בסטמבול-המסעדה – התלבטותו של המחבר 'לָלֶגֶם אוֹ לֹא? אֵין לְרוֹחֵי מְנוּחַ' (שם, 93), מגוחכת כשלעצמה; כך גם באשר לתיאור השפעותיה של השתייה:

[...] אֵיבֵר, הַיֵּן,

אֵיךְ בְּעוֹרְקִים טַפְסֵת, לֹא שְׁקַטֵת,

וּבְרַקְמָתֶם הַעֲנֵפָה פְּשֻטֵת



וְשֵׁם מֵאֵד שְׁמַחַת בְּרֵאוֹתָךְ  
אוֹתָם כְּשֶׁרִיגִי הַגֶּפֶן הוֹרֵתָךְ.  
אֶךְ הַיָּמִים חָלְפוּ. הִיָּה הִיָּה.  
מִה הַנְּאֻה לִי יֵשׁ כַּיּוֹם מִמֶּךָ?  
עִם כּוֹס רֵאשׁוֹן, מִיָּד, לֵלֵא שְׁהִיָּה,  
אֵתָה הוֹמָם – שְׁרַעַם יְהַמְנֵךְ! –  
אֵת אוֹהֶבְךָ מִקֶּדֶם. כֵּן, רִשְׁעָה  
מִלֵּאתָ וְוָדוֹן, וּבְעוֹד רֵאשֶׁךְ  
מִקְפִּיץ מַעַל מַחִי אֵת הַתְּקֵרָה,  
רִגְלִיךָ עִם קָרְבִי עוֹרְכוֹת תְּגֵרָה.  
אֵינִי תוֹפֵס אֵיךְ מִחֲזִיקִים מִיָּן הָרֵס  
כִּזְוֵה בְּכֵלִי וְכוֹכִית וְחָרֵס. (שם, 94)

בשיר 'עוד מדברי המחבר' הפרודיה אף מתרחבת כאשר הדובר-המחבר מדבר על הזקנה ועל המוות ויוצא נגד מוטיב המת-החי בשירתו של אלתרמן עצמו; ואכן, קרטון-בלום רואה בשיר זה, בין היתר, 'הזרה בוטה לתבנית המיתית של המת-החי' (קרטון-בלום 1994, 71). וכך, בעוד בשיר 'בדרך הגדולה' אומר הדובר 'להביט לא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל / וְאֵמוֹת וְאוֹסִיף לְלֶכֶת' (אלתרמן 1972, 111), הרי בשיר זה אומר הדובר-המחבר:

עַל כֹּל מִקְרָה, אִם מִחַר  
בְּעַרְבִי לֹא נִפְגַּשׁ,  
תִּדְעִי שְׁנִמְנַעְתִּי, מֵאַחַד  
שֶׁהִגּוּף, כִּנְרֵאָה, הַתְּעַקֵּשׁ.  
אֵגִיעַ יוֹתֵר מֵאַחַר.  
אוֹלֵי בְּלִי כֹל גּוּף. מִה יֵשׁ?

יְהִי, כְּמוֹכֵן, בְּנִי־אֶדָם  
שִׁיאֵמְרוּ: בְּלִי גּוּף לֹא מִתְהַלְכִים.  
שְׁטִיטוֹת. בְּקִיץ, כְּשֶׁתֵּם,  
זֶה בְּכֻלָּל אוֹלֵי לֹא הִכְרַחִי.  
וּבִסְתּוֹ כְּכֹר נִמְצָא פֶה וְשֵׁם  
אֵינֶה בְּגֵד. אֶפְשָׁר לְהִכִּין. (אלתרמן 1965, 96)

הנגימה הפרודית איננה מופנית רק כלפי מוטיב המת-החי עצמו אלא גם כלפי אלה שראו ברצינות גדולה מדי את הפיגורה של המת-החי, ובהם זך; אלתרמן מבקש כאן להחזיר את פיגורת המת-החי בפרט ואת השירה בכלל לתחום המשחק והשעשוע. התייחסות דומה של אלתרמן אל השירה הופיעה כהיגד ארס-פואטי מפורש כבר בתוך 'השיר הזר', שנכלל

בספר כוכבים בחוץ: 'רק מלים נכריות את קוראן כאגרת. / לו סלחי לי על קד החרוז הצלול. / על עלבון אהבה פה פשוטה ואכזרת / שהלפשתי לה כתנת משחק וצלצול' (אלתרמן 1972, 47). כלומר, גם 'תכנים' קשים אחרים, כגון 'עלבון אהבה פה פשוטה ואכזרת', מעוצבים ו'לובשים' תבנית שירית משעשעת ומוזיקלית. שחם טוענת כי למרות הרחקת התכנים האנושיים-רגשיים, 'השיר הזר' יכול, בפוטנציה, להיות שיר 'לא זר', כפי שניכר למשל בשורות: 'הה, מה קל לעזרר / את לבו, או 'כל אות בו אליך תחיד' (שחם 2004, 159). השורה 'שהלפשתי לה כתנת משחק וצלצול' עשויה אף היא להדגים את מה ששחם מצביעה עליו – גילום האפשרות הטמונה בשיר להיות שיר 'לא זר'.

הבחירה באפיגרף זה מאפשרת אפוא לזך להצטרף להשתעשעותו של אלתרמן ולעקוף בחיך את הפגישה הבלתי אפשרית בין החי לבין המת, שהרבה לעסוק בה בעיקר בשירי הקובץ שירים שונים, למשל בשיר 'חרטה' (זך 2001 [1960], 33). אולם הכנסת הפגישה למבנה של חלום אין די בה, וניתן לראותה כאמלה לפגישה עם המשורר המת. האפיגרף, לעומת זאת, מאפשר לזך להעתיק את הפגישה עם המת למחוזות הלא-מציאותיים שאלתרמן יצר בשיריו. כך, קביעת מקום הפגישה ב'מגרש' של אלתרמן 'מצילה' מחד גיסא את זך מן הכורח לספק הסבר משכנע למפגש זה מתוך תפיסת השיר שלו-עצמו, ומאידך גיסא ניתן לראות בה מחווה לאלתרמן. יחד עם זאת, כפי שניזכר להלן, השיבוש בצייטוט המובאה מאלתרמן דומז לכך שהתפיסה הפואטית של זך לא תיעדר מן השיר הזה.

החדירה לשירו של אלתרמן ושינוי הטיפוגרפיה שלו עשויים להתפרש כמעשה רציני ומשעשע בעת ובעונה אחת:

אלתרמן	האפיגרף בשירו של זך
אגיע יותר מאחר.	אגיע יותר מאחר.
אולי בלי כל גוף. מה יש?	אולי בלי כל גוף.
	מה יש?

ב'תיקון' סדר השורות יש משום מעשה פולשני שזך יכול לעשותו רק לאחר מותו של אלתרמן. זך אינו מסתפק כאן בקריאה דומה לזו שכבר הפנה כלפי אלתרמן בעבר – לשבור את הסכמטיות הריתמית המאפיינת את בתי השיר שלו – אלא הוא נוטל לעצמו את הזכות הנתונה רק למשורר עצמו ו'מתקן' את השיר. נראה שהעברת המילים 'מה יש?' לשורה חדשה נועדה לשבש את האוטומטיות הריתמית של החרוזה הצפויה בין המילים 'התעקש' ו'יש' בשורות 'שהגוף, פנךאה, התעקש. / אגיע יותר מאחר. / אולי בלי כל גוף. מה יש?'. יחד עם זאת, לא סבירה המחשבה שזך לא היה צר לשיבוש הריתמי שכבר נעשה בידי אלתרמן עצמו, שהרי שקילתן השונה של השורות הללו וסימני הפיסוק המחייבים עצירות במקומות שונים מפרים – עוד לפני 'תיקונו' של זך – את הסכמטיות

הריתמית.<sup>5</sup> ואף על פי כן, ה'תיקון' הטיפוגרפי שזך מכנים בשורות של אלתרמן מצביע על ניסיונו למתן את ה'כניעה' הכרוכה בעצם השתוקקותו להיפגש עם פיגורת המת-החי האלתרמנית המופיעה בשיר זה ברמות "אלתרמן" עצמו.

### להפגש כאן, פגישה לאין קץ!!

השאלה ש"זך" מפנה ל"אלתרמן" בפתיחת השיר, 'להפגש פֶּאן, פְּגִישָׁה לְאִין קָץ?!', מבטאת תמיהה על מקום הפגישה, החולות, אך היא גם מביעה סרקוזם – כפי שמעידים סימני השאלה והקריאה – כלפי עצם אפשרות הפגישה בין החי ("זך") לבין המת ("אלתרמן"). הסרקוזם של "זך" מופנה כאן גם כלפי עצמו, שכן, הביטוי האוקסימורוני ששואל "זך" מאלתרמן – 'פגישה לאין קץ' (אלתרמן 1972, 8-9) – מבטא את יחסו אליו; הפגישה ביניהם, עבור "זך", איננה סופית אלא מתמשכת, כיוון שהמשורר המת ממשיך להעסיקו גם לאחר מותו. אולם ההפניה לכותרת שירו של אלתרמן מפנה גם אל השיר 'פגישה לאין קץ' עצמו, כלומר אל מהות הפגישה שמתאר הרובד בשירו של אלתרמן: 'כִּי סְעָרַת עָלֵי, לְנֶצַח אֲנִגְנֶנָּה. / שְׂוֹא חוּמָה אָצוּר לָךְ, שְׂוֹא אָצִיב דְּלִתִּים! / תְּשׁוּקָתִי אֶלֶיךָ וְאֶלֵי גִגָּה / וְאֶלֵי גּוּפֵי סְתָרְחָר, אוֹבֵד יָדִים!' (שם, 8). השפעתה של אותה 'את' – אישה, ארץ – על הדובר של אלתרמן עשויה להתפרש בהקשר זה גם כמאפיינת את יחסו של "זך" אל "אלתרמן", ולכן, הפנייה הסרקסטית מבליעה בתוכה גם את הודאתו של "זך" כי למרות ניסיונותיו הוא איננו מצליח להרחיק את "אלתרמן" וכי הוא נכנע למפגש הזה מתוך רצון גדול.<sup>6</sup> השימוש בסרקוזם המשולב בהפניה לשיר מלא הרגש והפאתוס של אלתרמן מצביע אפוא על יכודות הקירוב והרחייה המפעילים זה לצד זה את יחסו של "זך" כלפי שירתו של אלתרמן.

### מניסיון אישי לאמירה מנוסה

במאמרה "הפרידו החיים": ההיפוך הקומי, שנכלל בספרה הלץ והצל, טוענת קרטון-בלום כי בחגיגת קיץ מתחוללת טרנספורמציה בדגם המת-החי וכי אלתרמן המאוחר

5 בשורה 'שְׁהִגּוּף, כְּנֶרְאָה, הִתְעַקֵּשׁ' יש שלושה אנפסטים, ואילו בשורה המתחרזת עמה, 'אֶלֵי בְּלֵי כֶּל גִּנְף. מֶה יֵשׁ?', יש אנפסט אחד ושני יאמבים. דיון מורחב בשינויים הסגנוניים-פואטיים שהתחוללו בשירתו של אלתרמן בקובץ חגיגת קיץ ראו קרטון-בלום 1994, 178-196.

6 את השניות ביחסו של זך כלפי המפגש עם אלתרמן ניתן לראות בהרחבה כשניות ביחסו של זך כלפי התפיסה הרומנטית, כפי שכותב יוסף מילמן בספרו אש קרה זרה: רומנטיקה וניכור בשירת בתן זך: 'יחסו של זך לרומנטיקה הוא [אפוא] יחס אמביוולנטי, שקדבת רוח עמוקה מבצבצת מתוכו לצד החשדנות והרחייה. התנגדותו העזה, החוזרת ונשנית [...] מבטאת מלחמה פנימית של המשורר כנגד יסודות המושרשים בו עצמו ומאיימים עליו מבפנים, דווקא בשל היותם חלק בסיסי של הווייתו' (מילמן 1995, 21).

'נוזק לדגם המת-החי כדי לנגח אותו מתוכו [...] ומחזיר אותו אל בסיס ריאליסטי מוצק' (קרטון-בלום 1994, 66). דברים אלה מצביעים על שתי סיבות מרכזיות לשינוי בתפיסת המוות אצל אלתרמן: תודעת המוות נעשית לתודעתו האישית-רגשית של המשורר המבוגר, והשקפת העולם המטאפיזית שלו מתחלפת בהשקפת עולם אקזיסטנציאליסטית. תפיסת המוות המשתנה של אלתרמן ניכרת גם בשיר 'עם אלתרמן בחולות', בפרפרזה שזך שם בפיו של "אלתרמן" על מילותיו הידועות מתוך שירו 'החולד', הנכלל בקובץ שמחת עניים: '[...] וְכִמוּ מִזְכְּרוֹן רְחוֹק: / אֶת עֲצֵבַת רֵאשֵׁי הַמְּקָרִית, אֶת יְגוֹן צִפְרָנֵי הַגְּדוֹלוֹת. / וְהִנֵּה גַם אֶתָּה מְקָרִית, מַה נִּשְׁתַּנָּה? מִבֵּית בְּצִפְרָנֵי' (בית 12); אבל "וך" מחיל את תפיסת המוות המאוחרת של אלתרמן דווקא על שיר מוקדם של אלתרמן, והדבר מעיד על כך שהוא מבקש לנתק את הקשר בין התהליך ההתפתחותי, התודעתי והפואטי שהתחולל באלתרמן כאדם וכמשורר ובין השתנות תפיסת המוות שלו; יתרה מזאת, במילים הללו שזך שם בפיו של "אלתרמן" הוא כופה עליו את מימוש תפיסת המוות המאוחרת שלו כבר בשירתו המוקדמת, כשהיא מנותקת מן השינויים שהתחוללו בשירתו ואשר הובילו אותו למסקנות פואטיות אלה.

יחד עם זאת, התערבות בוטה זו בשירתו של אלתרמן, יותר משהיא מסמנת, כביכול, ניצחון פואטי של זך, היא מבליטה שינוי בגישתו – בידעין או שלא בידעין – כלפי מה שכינה בעבר 'ההכרזות הפסבדו־מנוסות' בשירת אלתרמן: 'אינני אוהב את ההכרזות הפסבדו־מנוסות' ("הנה הברזל, / האליל והעבר, / נפח הימים הנושא בעולם. / הנה, בת שלי, אחותנו האבן, / הזו שאיננה בוכה לעולם"), שחרף הכול אינן אלא הכרזות פסבדו־מנוסות [...]'] (זך 1959, 111). בהחילו בדיעבד את תפיסת המוות המשתנה של אלתרמן על שירתו המוקדמת מכריע "וך" בעד הידיעה המנוסה המופיעה כסיכום והמנוגדת לניסיון האנושי המתהווה. הכרעה זו בשיר – כמו ציפייתו של "וך" ש"אלתרמן" יעניק ל'חולות', המטונימיים לחיים, משמעות מוצקה יותר מזו של הניסיון האנושי – מעידה על תחושתו של זך שהניסיון האנושי בשלב זה של כתיבתו כמשורר מבוגר איבד עבורו את משמעותו. הכרעה זו, הנובעת מכך ש' [...] הַמְּסָף / יָרַד, הַהֲצָגָה נִגְמְרָה' (בית 31), בולטת גם במקומות אחרים בשיר, למשל 'לא נולדנו / להיות רועי הרוח של העולם' (בית 17), או 'כָּל עֶמֶל הוּא עֶמֶל שְׂא' (בית 48).

### 'המילה שהד של רחוב בה'

במאמר 'הרהורים על שירת אלתרמן' תקף זך את אלתרמן על 'היעדרה של המילה שהד של רחוב בה' (זך 1959, 111).<sup>7</sup> בשיר 'עם אלתרמן בחולות', לעומת זאת, בולטת דווקא

7 דומה שאלתרמן היה צד להיעדרה של נימת הדיבור משירתו, והראיה, בדברים שנשא ב-1968, עם פרסום הספר שירים לעזרא זוסמן, הוא אמר: 'הוא היה זה (ואינני מדבר כאן על הבדלי ערך, אלא

לשוננו הדיבורית של "אלטרמן", שניתן למצוא בה משפטים כגון 'ואת זה – עלי – את מכירה מזמן?' (בית 9), 'ובינתיים מה עושים שם אצלכם?' (בית 18), 'רק לא אחלה, סבבה. / בזה לפחות אנחנו מסכימים?' (בית 27), וכיוצא בהם. דיבוריות זו נוצרת בין היתר באמצעות פרפרזות ווריאציות שמבצע "אלטרמן" בטקסטים שלו-עצמו.<sup>8</sup> כך, למשל, לאחר ש"אלטרמן" מצטט משירו 'החולד' את המילים 'את עצבת ראשי המקריח, את יגון צפרני הגדולות', הוא ממשיך בפרפרזה הנשענת עליהן והופכת אותן לדיבוריות: 'הנה גם אתה מקריח, מה נשתנה? [...]; ו"זך", מצדו, ממשיך את הפרפרזה של "אלטרמן" ומציין כי "אלטרמן" [...] מביט בצפרני' (בית 12).

"אלטרמן" מדבר בשיר בשפת סלנג הנעדרת משירתו של אלטרמן: 'פתאם אלי: יפה, אה? / בוצר תמיד את היפות. איך אומר זה, / נו, שכחתי את שמו, הפנעני // הנה, רטוש, חתיכה? / אתם עוד אומרים חתיכה?' (בתי 10-11). כאן "אלטרמן" אמנם לועג ליונתן רטוש ולשימוש שעשה במילות הסלנג 'חתיכים וחתיכות',<sup>9</sup> אולם בעצם אמירת המילה 'חתיכה' – החוזרת פעמיים – ניתן לה משנה תוקף. יתרה מזאת, בהמשך השיר הוא אף אומר 'חתיכת קיץ',<sup>10</sup> וכך, בשימוש באחד מן המאפיינים הבולטים של סגנונו של אלטרמן – צירופי לשון קצרים<sup>11</sup> – יוצר כאן "אלטרמן" צירוף חדש: חלקו הראשון ('חתיכת') לקוח משפתו של רטוש, אבל הצירוף כולו הוא וריאציה על צירופים דומים של אלטרמן עצמו, כגון 'חגיגת קיץ' ו'מריבת קיץ' – כותרת השיר שבו יצא אלטרמן כנגד רטוש וביקר את השפעותיה האפשריות של שפתו על העברית: 'מי יקום לנבא מה יהיו דמות ותאר / לרקמת שרזולי הנאנה הפפרית? / לזמרת הרוכל? לשחוקן של בנות צערי? / לחקי הרקדוק? לצלצול העברית?' (אלטרמן 1978 (1957), 206-207). בשיר 'עם אלטרמן בחולות', לעומת זאת, נוקט "אלטרמן" עצמו לשון דיבורית. כך, שאלתו של "אלטרמן" 'מה אם באמת יתברר פתאם / כי זריחה קראנו לשקיעה?!' (בית 41) היא פרפרזה על משפט מתוך שיר שנדפס בקובץ המסכה האחרונה: 'זמה אם יברך פתאם / פי זריחה קראנו לשקיעה?' (אלטרמן 1968, 71). הפרפרזה דומה מאוד למשפט המקורי, אבל הוספת המילה 'באמת' והמדת המילה 'ובר' במילה היומיומית יותר 'יתברר' הופכות אותה מפיוטית לדיבורית.

על הברלי מהות), שהעביר את השירה הארצישראלית מן הפאטוס השירי [...] אל הדיבור. הוא היה הראשון בינינו שהתחיל לדבר. שר, אבל מדבר' (אלטרמן 1971, 98).

8 על אמצעים אלו ראו בהרחבה אצל שחם 1997, 32-73.

9 בספרו צלע הקדיש רטוש שער נפרד לשיר 'חתיך': 'ואפשר תמיד לחזור – / וחתיכות וחתיכים / לעולם הם ברוכות / וברוכים / בחתיכים וחתיכות' (רטוש 1959, 121).

10 את הצירוף 'חתיכת קיץ' בבית זה אפשר לייחס גם לזך. להלן, בסעיף 'חילופי דמויות: נתן או נתן?', נדון באותם מקומות בשיר שבהם מתחלפות דמויותיהם של זך ואלטרמן זו עם זו עד שלא ניתן לדעת מי אומר מה.

11 דיון מורחב במאפיין סגנוני זה של אלטרמן ובהשפעותיו על משוררי שנות הארבעים ומחצית שנות החמישים ראו אצל שחם 1997, 32-49.

אבל זך איננו מסתפק בפרפרזות ובווריאציות הנשענות, בשמו של "אלתרמן", על טקסטים אלטרמניים. הלשון הדיבורית שהוא שם בפיו של "אלתרמן" משמשת את האחרון גם להתייחסות גלויה לשירתו של זך – מה שלא עשה בחייו, כאמור. "אלתרמן" אמנם עוקץ את "זך" – [...] יפה שְׁקֵרְאֲתֶם לִי, גַם אֲנִי בְּמִקְרָה / בְּסִבִּיבָה – עֲקִיצָה – אֲנִי לֹא מְפָרֵיעַ לְפִיקְנִיק? (בית 32), אך בעצם הזכרת קובץ השירים של זך כיוון שאני בסביבה יש משום הכרה ביצירתו. גם בהמשך השיר מתייחס "אלתרמן" ליצירתו של "זך":

אָז מָה, לֹא מִצְאוּ חֵן בְּעֵינַי  
הַכּוֹכְבִים שְׁלִי? שְׁלֶךְ יוֹתֵר יָפִים?  
דְּבַר, אֵל תִּחְשַׁשׁ, הָרִי אֲנִינּוּ לְבַד בְּאֵן.

בְּעֵצֶם אָמָה לֹא אֲשֶׁם, לֹא בְּאֵן גְּדֵלְתָּ  
לֹא מְדַגֵּשׁ אֶת גְּדֵלְתְּ הַשְּׁעָה שְׁהִיתָה, אֶת  
פְּעֻצֵי הָאֲדָמָה הַצּוֹעֲקָתָ, אֶת הַמְדָּבָר הָרִץ. (בתים 34-35)

בדברים אלו מורה "אלתרמן" בפני "זך" שהוא מייחס חשיבות לכך ש'הכוכבים שלו' לא מצאו חן בעיני זך, והוא גם מבחין בין תפקודם של הכוכבים ביצירתו-שלו לתפקודם ביצירתו של זך. אצל זך, כשזוכרים כוכבים, הם משמשים לניסוח מצבו של האדם, שאיננו מנותק מהם, למשל בשיר המוקדם 'לחוף ימים': [...] וְחוֹזִים בְּכּוֹכְבִים / פְּנוּ מִשְׁקֹפֹתֵיהֶם אֶל הַשָּׁמַיִם בְּסִמְנֵי שְׁאֵלָה' (זך 2001 [1960], 17), או בשיר 'הקסם הזר האיטי', שבו מפנה הדובר-המשורר את נאומו, כלומר את שירתו, אל הכוכבים: [...] לְשֵׂאת אֶת / הַנְּאוֹם הַעֶקֶר אֶל הַכּוֹכְבִים' (זך 1986 [1966], 7). גם בקובץ כיוון שאני בסביבה הכוכבים אינם מנותקים מן האדם. בשיר 'אלמנה' אומרת הדוברת: 'לְבִי מְלֵא כּוֹכְבִים מְזֻדְקָנִים' (זך 1996, 37), ובשיר 'לאלזה לסקר-שילר' אומר הדובר: 'כּוֹכְבֵיךְ יְרָמוּ אֶצְלִי עַל פֶּה' (שם, 62). אצל אלתרמן, לעומת זאת, הכוכבים הם חלק מעולם אנלוגי, סימבוליסטי; ברוך קורצווייל היטיב לנסח זאת באומרו כי 'הכוכבים [של אלתרמן] זרים לאדם. הם עומדים בחוץ, ללא שום זיקה לגורל האדם. הם ההפגנה התמידית של אדישות הנצח כלפי מצבו של האדם' (קורצווייל 1976, 106). כוכביו של אלתרמן מנותקים מן האדם, ושלא ככוכביו של זך, הם אינם מבטאים את הניסיון האנושי. דבר זה מוסבר בפני "אלתרמן" בשיר 'עם אלתרמן בחולות' כצורך להיענות ל'גְּדֵלְתְּ הַשְּׁעָה שְׁהִיתָה', היא השעה ההיסטורית. הלשון הדיבורית של "אלתרמן" מאפשרת אפוא את הוויכוח הפואטי על טבעם של הכוכבים, ויתרה מזאת, נדמה שיותר משהיא מאפשרת את עצם קיומו של הוויכוח הפואטי, היא מסייעת ל"זך" לכפות על "אלתרמן" שיחה והתייחסות ישירה לשירתו.

במאמרה "השיר הנכון" מול "השיר הזר" בוחנת שחם את הפואטיקה של שירים שונים לאור כוכבים בחוץ ומקמת את זך המוקדם בשלב הראשון מתוך ששת השלבים, שמנה הרולד בלום בספרו חרדת ההשפעה (שחם 2004; בלום 2008 [1973]). ואולם,

בשיר 'עם אלטרמן בחולות', הפיכת שפתו של "אלטרמן" לדיבורית יותר באמצעות פרפרזות ווריאציות, כפי שהראינו כאן, וההתייחסות המפורשת של "אלטרמן" לשירת זך, מצביעות על כך שמבחינה זו, לפחות, ניתן למקם את זך בשלב האחרון על פי בלוס, Apophrades – ובתרגומה של שחם: 'שיבת המתים' (שחם, 1997, 26). בשלב זה מתבטא ניצחוננו המלא של המשורר המאוחר בכך 'שהמשורר המוקדם כאילו חזר, אך הוא מדבר עתה בקולו של המשורר המאוחר' (שם, שם). יחד עם זאת, אינני סבורה כי ניתן למקם את זך המאוחר רק בשלב זה, בייחוד משום שדומה שהתעמתותו לאורך השנים עם הפואטיקה האלטרמנית איננה מגיעה להכרעה בשיר 'עם אלטרמן בחולות'. יתרה מזאת, הדיאלוג ההזוי בין "זך" לבין "אלטרמן" כתוב כאן בזמן הווה, ולעיתים, כפי שניווכח להלן, לא ניתן לדעת בבירור למי משויכים הדברים הנאמרים; לפיכך, הניסיון למקם את זך על פי שיר זה באחד מן השלבים המפורטים בתיאוריה של בלוס אינו אפשרי כלל. יחד עם זאת ראוי לציין כי אין בכך כדי לסתור את ההצעה לראות בשלב האחרון בתיאוריה של בלוס שלב מכריע בשיר זה.

### חילופי דמויות: נתן או נתן?

בספרו סוגיית הפואטיקה של דוסטויבסקי מאפיין מיכאל בחטין את הרומן של דוסטויבסקי כחדור תחושת עולם קרנבלית ומצביע על תכונתו המרכזית של הטקס הקרנבלי – ייצוג של 'עולם הפוך', דהיינו עולם קומי שבו מתבטל הסדר ההיררכי בחברה (בחטין 1978). התחלפות קרנבלית מעין זו נוצרת בשיר 'עם אלטרמן בחולות', למשל כאשר שפתו של "אלטרמן" – שזך תקף אותה בעבר על 'היעדרה של המילה שהד של רחוב בה' – מתחלפת בשפה דיבורית. מאפיין קרנבלי בולט עוד יותר הוא טשטוש הגבולות במקומות אחדים בשיר בין דבריו של "אלטרמן" ובין דבריו של "זך", עד כי לא ניתן לדעת מי מהם הוא הדובר. כך, למשל, בית 14, 'הָרִי כָּבֵד אֵינָנוּ מִי שְׁהֵינָנוּ / כִּי אִם מִה שְׁנֵהֵנָה אוּ, גְרוּעַ מִזֶּה, / מֵה שְׁעוֹשִׁים וְיַעֲשׂוּ מֵאֲתָנוּ, עֲשׂוּי לְהִיחֵשֵׁב גַּם כְּתוֹשֵׁבָה שֶׁל "זך" ל"אלטרמן" וגם כהמשך ישיר לדבריו של "אלטרמן" מן הבית הקודם: [...] נְחֹזֵר / לְעֵנְיָנוּ שֶׁהוּא עֵנְיָנוּ שֶׁל מִי שְׁאִין לָהֶם / עוֹד עֵנְיָנוּ בְּעוֹלָם הַזֶּה הַמְקַרֵּיחַ' (בית 13). בבית הבא ממשיך "אלטרמן" ואומר: 'אֲנִי אֶת שְׁלִי עֲשִׂיתִי / לֹא דִי, הָאֲשָׁמָה כְּלָה בִּי, / וְאֲמָהָ?' (בית 15), אולם בית זה עשוי להישמע גם כתשובת-נגד ל"זך": אם "זך" הוא שדיבר בבית 14 על הגורל המשותף לשניהם, הרי בבית 15 מבקש "אלטרמן" לשמר את ההבחנה ביניהם באמצעות מעשיהם. כאן בולטת אף יותר נטייתו של "זך" לאמירות 'המנוסות' המכלילות שעליה הצבעתי לעיל; אפשרות שיוכו של בית 14 ל"זך" מממשת את האפקט הקרנבלי, שהרי "זך" מתחלף כאן עם "אלטרמן" ומדבר כמוהו, בסגנון הדיבור שתקף נחרצות בעבר. כך גם באשר לבתים 30-31; את שני הבתים אפשר לשייך

הן ל"אלתרמן" והן ל"זך", וגם בהם בולטת עמדתו של 'המשורר המנוסה' המביט על חייו במבט רטרוספקטיבי:

מפגש של זקנים אשר רשמו את שמם  
בחולות, אה? רק הזקנים עוד חוזרים  
בדלת המסתובבת.

מחויז לזה, אין להם מה לעשות. המסך  
ידי, ההצגה נגמרה,  
הקהל הלך הפיתה עם תצקל וגמזו. (בתים 30-31)<sup>12</sup>

גם את בית 24, המחזיק שתי שורות, 'וכאשר שנוּרְתֶם תִּשְׁנֹרְרוּ. / מִתְּשֵׁ, לֹא נִבְיָא זַעַם', אפשר לשייך הן ל"זך" והן ל"אלתרמן". שלושת הבתים המקדימים אותו נאמרים במפורש מפי "אלתרמן". בבית 23, הנפתח במילה 'זמוסיף', המשייכת את הדברים ל"אלתרמן", מוכיח "אלתרמן" – כמו בבתים הקודמים – את ההתנהגות הלאומית הנוכחית, המאופיינת באבדן ערכים: הַשְׁתַּטִּיתֶם שֶׁם כְּלָכֶם / בְּזַמְנֶכֶם הַפְּנוּי. מִמְלָאִים אוֹתוֹ / מִתּוֹךְ פְּחֵי אֲשָׁפָה מְתוּצֶרֶת אַמְרִיקָה USA.<sup>13</sup> אפשר לקרוא את בית 24 כאילו נאמר מפי "זך", המפרש את דברי "אלתרמן" ואת עמדתו, אבל אפשר גם לקרוא אותו כהמשך תוכחתו של "אלתרמן" מן הבתים הקודמים וכהצגת עמדתו של מי שחש מותש ומיואש לנוכח המצב, ולא כמי שחש כנביא זעם. כידוע, המילים 'וכאשר שנוּרְתֶם תִּשְׁנֹרְרוּ' הן ציטוט מחתימת הפואמה של ביאליק 'בעיר ההרגה': 'וכאשר פִּשְׁטֶתֶם יָד תִּפְשְׁטוּ, וְכֹאֲשֶׁר שְׁנוּרְתֶם תִּשְׁנֹרְרוּ'

12 'חצקל' הוא חצקל (יחזקאל) איש כסית (1908-1979), שהקים את בית הקפה התל-אביבי המפורסם 'כסית' שבו נהגו להתארח אלתרמן וזך. 'גמזו' הוא ד"ר חיים גמזו (1910-1982), מבקר האמנות והתיאטרון החשוב של התקופה. בספר המעגל, המכנס את מסותיו ורשימותיו של אלתרמן, מצויות שתי רשימות, 'בשולי "הסערה הגדולה" – מכתב למערכת הארץ' ו"ועד האגודה החליט" – (התפתחות חדשה בדיון על הביקורת התיאטרלית) (אלתרמן 1971, 74-81), שעניינן תגובותיו של אלתרמן על הביקורת הקטלנית שכתב ד"ר גמזו על מחזותיו (אלתרמן איננו מציין שם של מחזה מסוים). בסרטו של אלי כהן אלטרמניה אומר זך: 'בשירה תקפו אותו [את אלתרמן], אז עבר לתיאטרון. ניסה תחום חדש. והנה שם הוא מקבל מכה עוד יותר נוראה. המכה האחרונה והקשה ביותר לא היה [!] המאמר שלי [ההרורים על שירת אלתרמן], היה המכות בתיאטרון. וזה היה גמזו. גמזו היה מעריץ של אלתרמן, זה היה ברור לו [לאלתרמן], ופתאום מהאיש הכי קרוב לו. זו הייתה פגיעת מוות באלתרמן' (כהן 2002). אם מייחסים את בית 31 ל"זך", הרי שהבהרותיו של זך בסרט אלטרמניה בנוגע למערכת היחסים בין אלתרמן לגמזו הופכות את השורה 'הקהל הלך הפיתה עם תצקל וגמזו' לעקיצה אכזרית במיוחד שהוא מפנה כלפי אלתרמן.

13 הביטוי 'תוצרת אמריקה' משמש כאן כניגוד לביטוי 'תוצרת הארץ', החוזר שוב ושוב בקריאתו של אלתרמן לרכוש רק מ'תוצרת הארץ': 'לְעוֹרֵר אֶהְבֶּה וְכְבוֹד וְחֶבֶד / וְקִנְיָה / לְתוּצֶרֶת הָאָרֶץ! / לְחֶלֶב, לְחֶצֵץ, לְעוֹגוֹת, לְדָבָה / לְגִבְיָהּ / מְתוּצֶרֶת הָאָרֶץ! / אִם רְצִיתָ מִתּוֹק מִסֶּכֶד לְכַבּוֹד מֵג, / לֵךְ לְבַחֵר / מְתוּצֶרֶת הָאָרֶץ!' (אלתרמן 2002, 210-212).



(ביאליק 1990, 174). כמו ביאליק, המוכיח את העם היהודי על הניסיון להפיק רווח משפיכות הדמים, גם הדובר בבית זה יוצא חוצץ כנגד הנוהג הנפסד, בעיניו, להישען על התרבות האמריקנית. האפקט הקדנבלי מתעצם כאן כיוון שלא זו בלבד שניתן להחליף את דמויותיהם של "אלטרמן" ושל "זך" זו בזו אלא שבשימוש של הדובר במילים הביאליקאיות הדובר אף מתחלף עם דמותו של ביאליק. אם "אלטרמן" הוא הדובר, הדי בצטטו את מילותיו של ביאליק ללא מדכאות, כך שהן נשמעות כמילותיו־שלו, הוא מערער על הפואטיקה של מורו, אברהם שלונסקי, שביקש לנסח פואטיקה חלופית לזו של ביאליק, וגם על הפואטיקה שלו־עצמו, שהתאפשרה בעיקר בזכות הדרך שפילס לו שלונסקי.<sup>14</sup> יתרה מזאת, "אלטרמן" מתחלף כאן עם מי שבשירתו ראה זך רעננות שירית גדולה יותר מזו שראה בשירתו של אלטרמן: 'ומה בדבר ביאליק. כן, אפילו ביאליק! כמה "יומיומי" הוא לפעמים תיאירו בחוסר־הרחם הקולע שלו, הנטול כל מחלצות "פיוטיות" מרככות [...] הפיומן הביאליקאי החריף בלשונו הבלתי־מסוגנת מסוגל גם כיום לשמש דוגמה ללשון צעירה' (זך 1959, 110).

האפשרות לייחס היגדים מסוימים בשיר ל"זך" ול"אלטרמן" בעת ובעונה אחת מטשטשת את הגבולות הברורים שביקש זך לשרטט כשקרא תיגר על הפואטיקה האלטרמנית. טשטוש הגבולות מצביע על התייחסותו הלוחמנית פחות והקומית יותר – כמעט סלחנית – של "זך" ל"אלטרמן" ולפואטיקה האלטרמנית. דומה כי בשלב זה של שירתו חש זך המבוגר קרוב לעמדת 'המשורר הפסבדו־מנוסה' האלטרמני, אותה עמדה שתקף במאמרו 'הרהורים על שירת אלטרמן'.

### 'מפגש של זקנים אשר רשמו את שמם בחולות, אה?'

אלטרמן נפטר בשנת 1970, כשהיה בן 60; זך כתב את השיר 'עם אלטרמן בחולות' בשנת 2001, כשהיה בן 71. אולם במסגרת הבדייונית של השיר, המפגש מתקיים בין שני משוררים מבוגרים. "זך" מציין שכעת הוא אף מבוגר מ"אלטרמן": 'אֶפְלוּ לְגִילִי לֹא הִגִּיעַ' (בית 47). בניגוד למאבקו של זך הצעיר במשורר המבוגר ממנו, המפגש כאן מאפשר, בין היתר, את חילופי הדמויות, כפי שראינו לעיל, ואת שיוך ההיגדים למודי־הניסיון לשניהם. כך גם מתאפשר היגד מכליל כגון זה שאומר "אלטרמן" בלשון רבים, בשמו ובשם "זך": '[...] נִחְזֵר / לְעִנְיָנֵנוּ שֶׁהוּא עֲנִיָּנִים שֶׁל מִי שָׁאִין לָהֶם / עוֹד עֲנִין בְּעוֹלָם תָּהָה הַמְּקֻרֵית' (בית 13).

14 אמנם אברהם הגורני־גרין טוען כי בספרו כוכבים בחוץ מחויר אלטרמן את מבטו לעבר מראות העולם שפרנסו את שירת ביאליק אך נזנחו בשירת שלונסקי (הגורני־גרין 1985, 138), אך הוא גם סבור כי ללא המרד של שלונסקי בביאליק 'אי אפשר לשער את המשך התפתחותה של שידתנו, לא את שירת אלטרמן ולא את שירת נתן זך וחבריו המורדים, בתורם הם' (שם, 6-5).

במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן' תקף זך את אלתרמן וטען כי 'לאט-לאט מגיעים אנו למסקנה, כי אצל רב-מג זה של המילים (ואלתרמן הוא באמת אשף-המילים) פגום דבר-מה יסודי ביותר כמשורר – פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך' (זך 1959, 120). מן הדברים הללו עולה כי 'היכולת להיות אדם משתתף בעולם' היא קריטריון פואטי הכרחי בעיני זך; דבריו של "אלתרמן" – 'ענינם של מי שאין להם / עוד ענין בעולם הזה המקריית' – משמעם אפוא שלילת הכתיבה ושלילת האפשרות לשורר. יתרה מזאת, הדברים הללו שאומר זך בשמו של "אלתרמן" מטילים ספק רטרואקטיבי בהצלחתו-שלו כמשורר; אם כמשורר מבוגר ומנוסה הוא איבד עניין בעולם, גם 'השתתפותו בעולם' בעבר מוטלת בספק. ייתכן שעניין זה, בין היתר, הוא שהוביל את "זך" להעלות באוב את "אלתרמן" ולהתנחם בכך ש'גורל' זה – אברן העניין בעולם – משותף לשניהם. אלא שנחמה זו היא נחמה פורתא; "אלתרמן" מביע חוסר עניין בעולם כמשורר מת ואילו "זך" איבד עניין בעולם כמשורר חי. זך שולח כאן חץ אירוני באלתרמן, שיצר, על פי זך, עולמות אנלוגיים-סימבוליסטיים ובכך ביטא מלכתחילה חוסר עניין בעולם הזה, בכאן ובעכשיו.

אברן העניין בעולם הזה כמסקנה העולה דווקא מן המעורבות האינטנסיבית בו מוביל את "זך" לומר 'לא נולדנו / להיות רוצי הרוח של העולם' (בית 17). המילים 'רוצי רוח' – דהיינו מי שעוסקים בדברים בטלים – מכוונות לתפיסה הקהלתית הרואה בכול 'הבל ורעות רוח' (קהלת ב, כו). תפיסה זו משותפת בשיר הן ל"זך" והן ל"אלתרמן", כפי שעולה מן הדברים שלא ברור מי אומרם: 'מפגש של זקנים אשר רשמו את שמם / בחולות, אָה? [...]' (בית 30), אבל "זך" מכוון כאן בעיקר למחזור 'שירים על רעות הרוח', שנכלל בקובץ עיר היונה (אלתרמן 1978 [1957], 161-217). בספרה על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן מקדישה זיוה שמיר דיון נפרד למחזור שירים זה, שראה אור לראשונה בשנת 1941, וטוענת כי אף על פי שהוא מאופיין ב'היגיון נפתל' וב'סדר כאוטי', ניתן לגלות בו 'כמה וכמה חוטי מחשבה עקיבים העוברים לאורכו כחוט השני ומקנים לו את אחדותו; למרות שבעת מלחמה נתבע כל אדם לעבודה פרודוקטיבית ולא לדברי הבל ורעות רוח, כלומר לשירה, הרי ראוי לו לסבל, בכל זאת, שיונצח בשירה'. במחזור זה, לדעת שמיר, מתבטלים הגבולות בין 'אמנות' ל'חיים', שכן האמן רואה באמנות – חיים, והצהרת האהבה כלפי הארץ תורגת כאן מן הנוסח המוכר של שירי אהבת המולדת וטוענת בזכות עשייה של ממש ונגד הכרזות כוזבות (שמיר 1999, 144-147). על רקע תפיסה מורכבת זו של אלתרמן בדבר הקשר בין השירה ובין 'החיים' – תפיסה המביעה אמון, בסופו של דבר, בכוחה של השירה להיות פעולה ממשית בעולם, כפי שמראה שמיר – אמירתו של "זך" שצוטטה לעיל, 'לא נולדנו / להיות רוצי הרוח של העולם', עשויה להיחשב כאירוניה המבטלת תפיסה זו מעיקרה,

כלומר כאירוניה המבטלת את אפשרות השפעתה של השירה על 'החיים'. יתרה מזאת, מלשון הרבים ('נולדנו') ש"וך" נוקט עולה ביתר שאת ההכרה כי שירה היא 'הבל ורעות רוח' משום ששתי תפיסות השיר השונות, ה'זכית' וה'אלתרמנית', נכרכות כאן יחד בלי שנשמרת ההבחנה ביניהן.

יחד עם זאת, אין לשכוח שאמירה זו של "וך" היא אמירה פואטית הנתונה בשיר. גם הדברים שהוא אומר לקראת סוף השיר על השתתפותו של "אלתרמן" ב'סרט הדו-לשוני' – 'כָּל עֵמֶל הוּא עֵמֶל שְׂוֹא – אֲנִי אוֹמֵר לְעֵצְמִי – מֶה / הוּא מְסַגֵּל לְשׁוֹת בְּפֶרֶט הַדוּ-לְשׁוֹנִי' (בית 48) – אינם נעדרים אמון בכוחה של המילה 'לשנות', שאם לא כן, "וך" לא היה מזכיר את הסרט ומוסיף ומדגיש את עובדת היותו 'דו-לשוני'. ואמנם, לא רק נכונותו של "אלתרמן" להשתתף בסרט כזה מצביעה על האפשרות 'לשנות', אלא גם, ובעיקר, עצם ייצוג נכונותו זו בשיר.<sup>15</sup> על רקע דברים אלה לא ייחא זה בלתי סביר להניח שוך מעלה באוב את "אלתרמן" בין היתר כדי לשאוב ממנו כוח שיסייע לו להעניק משמעות, למרות הכול, לקיומו כאדם וכמשורר.

### 'היסטוריה לא עושים, היסטוריה זוכרים'

בדברים שנשא בשנת 1968 לרגל הופעת ספרו של עזרא זוסמן שירים אמר אלתרמן, בין השאר:

[...] שעה שזוסמן אומר ש'העץ שב אל היער', אין זו רק שיבה חיצונית. אגב, אני תופס את זה בהווה, לא בעבר – העץ שב, הולך ושב אל היער, הוא שב כל הזמן. ואינני יודע אם היער נמצא מחוץ לעץ בכלל, היער נמצא בתוך העץ, לכן הוא שב אל היער. ויש ימים, שבהם היער רץ אל העץ, וכולו תלוי בוה. זו אמנם תמונה מאקבתית קצת, אבל גורל היער תלוי בעץ. מה יעשה העץ? היער הוא בתוכנו, ושעה שאנו הולכים אל היער, שהוא הכלל, אנו גם הולכים אל עצמנו. זה לא נכון שהוא בחוץ, ואנחנו – בפנים [...] [אלתרמן 1971, 98-99].

מהדיון האינטלקטואלי ביחס שבין הריאלי לסמלי עולה קריטריון פואטי שאלתרמן ביקש לייחס גם לשירת-שלו, דהיינו, העולם האנלוגי-סימבוליסטי איננו מנותק מן העולם הריאלי אלא כרוך בו, ושניהם נתונים זה בתוך זה. הדברים הללו עשויים לשמש גם, בעקיפין כמובן, כתשובה לאחת מן הטענות המרכזיות של זך במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן':

רק דלות יסודית של הרגש מסוגלת להסביר את הפרדה שהריתמוס האלתרמני מפריד בין האדם

15 גם במקומות אחרים בשיר מציג זך את "אלתרמן" כמי שממשיך להחזיק בתפיסת עולם אידיאולוגית, למשל כאשר "אלתרמן" מעיד: 'שְׁמַעְתִּי רוֹצְחִים שֵׁם אֶצְלָכֶם גַּם אֶת הַתַּנ"ךְ, שְׁלֹא / לְדַבֵּר עַל אִישׁ אֶת רְצֵחוֹ. הַכֹּל כְּנֻבִים / בְּצִינִיכֶם' (בית 21). הפסחה בין המילים 'הכל כְּנֻבִים' למילה 'בְּצִינִיכֶם' הופכת את "אלתרמן" למי שסבור שלא הכול כובים, כלומר שלא הכול הבל.

לבין העולם ואת חוסר-היכולת להמחיש סיטואציה, הכרוך מצידו בהזדקקות כרונית לתחליף שבעלילה הפרואית [...]

ערטילאיות פשטניות זו היא המונחת ביסוד החיפוש האלתרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלתרמן – בצורה כבתוכן – בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל הגדלים השווים' (וך 1959, 120).

דברים נוספים שאמר אלתרמן באותו מעמד עשויים להיות מובנים אף הם כתשובה עקיפה לטענותיו של זך, ובעיקר לטענתו בדבר ההפרדה שאלתרמן יוצר בין אדם לעולם:

השירה – אגב, לא בפעם הראשונה אומרים זאת – היא אפילו לא מילים, היא רק אותיות. עם זאת ברור – כשארם כותב שיר מתוך תיאוריה זו, הרי גם אז כל מילה היא סוס טרויאני, המכניס אליו את כל התכנים הקשורים במילה הזאת, את כל עברה וההווה שלה, כך שהשיר מתאכלס, על אף מחברו [...] אבל כדי שבכל זאת תוצדק התיאוריה הזאת, הרי שירתנו היתה מתחפשת לא מזמן לחסרת-בינה בכלל. איזה מין אינפאנטיליזם של דיבורים פרימיטיביים, חסרי משמעות כמעט. אמנם לזאת איש לא האמין, מפני שכל-כך הרבה בינה – וזה ייאמר לשבחם של המשוררים – היתה מושקעת בזה, כדי ליצור את הרושם של חוסר-בינה; כל כך הרבה כוונה, כדי ליצור את רושם ההיוליות, וכל כך הרבה הכנות כדי ליצור את רושם הספונטאניות האומרת רק את עצמה ברגע זה (אלתרמן 1971, 97-98).

אלתרמן יוצא כאן כנגד ההנחה שרק הכתיבה הספונטנית והבלתי צפויה מצביעה על קשר בין המשורר לבין העולם; אדרבה, כתיבה זו מצביעה לדעתו דווקא על מאמץ-היתר שמשקיע המשורר כדי ליצור את רושם הספונטניות – מה שמבטל אותו, בסופו של דבר. תוכני העולם וזמנו, החודרים אל השיר כשהם כבר מוכלים במילה, הם הפותחים את השיר לספונטניות, בעיני אלתרמן, משום שהם אינם נתונים לשליטתו המלאה של המחבר.<sup>16</sup>

קביעתו של "אלתרמן" בשיר 'עם אלתרמן בתולות', 'היסטוריה לא עושים', / היסטוריה זוכרים' (בית 22), מתקשרת לדבריו אלה של אלתרמן המצביעים, בין היתר, על תפיסה שונה של ההיסטוריה: עבור "אלתרמן", ההיסטוריה מצויה מעבר לניסיון האנושי והוא קיים כזיכרון,<sup>17</sup> ואילו עבור "זך", ההיסטוריה היא הניסיון האנושי המשתנה תדיר. מתפוסותיהם השונות נגזרת גם שאלתו של "אלתרמן": 'יבניתים מה עושים שם אצלכם? / בהענייה

16 יתרה מזאת, בדבריו של אלתרמן על שירה שנוצר בה 'רושם של חוסר-בינה' ועל ההכנות הרבות המושקעות ביצירת רושם היולי זה, המעיד על ספונטניות, לכאורה, אי-אפשר שלא לראות רמז למה שנהוג לכנות 'שידי המשחק' או 'שידי הנונס' של זך, המופיעים בעיקר בקובץ שירים שונים (למשל 'תיאור מדויק של המוסיקה ששמע שאול בתנ"ך', 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל', והשיר הפותח במילים 'מתה אשתו של המורה למתימטיקה שלי').

17 קרטון-בלום, למשל, מצביעה על ההווה המופשטת והעל-זמנית בפואמה המיתית שמחת עניים, המאופיינת בסטיות ובשאיפה לקביעות: 'הזמן נע על פני קואורדינטות קבועות כתנועת מטרונום המונה יחידות רחבות וסדורות' (קרטון-בלום 1994, 71-72).

המפְּרָת. / ומִיד מְשִׁיב בְּעֶצְמוֹ: / עוֹשִׁים עוֹשִׁים עוֹשִׁים, אֵין לְהִתְחַלָּה סוּף' (בית 18). הזיכרון ההיסטורי היהודי-לאומי איבד מחשיבותו ונותר רק ההווה המתחדש. על רקע זה ניתן להבין גם את דבריו של "אלטרמן" בהמשך השיר: 'שְׁמַעְתִּי רוֹצְחִים שָׁם אֶצְלָכֶם גַּם אֶת הַתַּנְ"ךְ, שְׁלֹא / לְדַבֵּר עַל אִישׁ אֶת רַעְהוּ. הַכֹּל כְּנֹבִים / בְּעֵינֵיכֶם. הָרִי לֹא יִשָּׂא לְכֶם כְּלוֹם [...] (בית 21). בדברים אלו יוצא "אלטרמן" כנגד עקירת המקורות היהודיים מן היצירה הספרותית, עקירה בלתי מוסרית, בעיניו, ההופכת בהכרח את היחסים הבין-אישיים לבלתי מוסריים. גם בכך ניתן לראות תשובה לדברים שהשמיע נגדו זך במאמר 'הרהורים על שירת אלטרמן' כשטען כי הריתמוס המוכתב מבחוץ בשירת אלטרמן מבטל את 'המתחיות המוסרית שבחיי האדם השם לב' (זך 1959, 115) וכי השקפת עולמו של אלטרמן 'מבקשת להבין הכול ולסלוח הכול או כמעט הכול' ו'עומדת בסימן תבונת-זקנים שמעבר לגיהנום ולגן-עדן של הניסיון האנושי הממשי' (שם, 117). "אלטרמן" סבור אפוא שלא תשומת הלב למשתנה ולזרם תוך ביטולו של זיכרון העבר היא המבטאת מוסריות, אלא דווקא היכולת לזכור ולשמר את המסורת התרבותית היהודית. את הדברים הללו משמיע כמוֹבן זך בשמו של "אלטרמן", ובכך הוא נותן תוקף להמשך הוויכוח הפואטי ביניהם. ואולם, דומה שלטיעונים ששם זך בפיו של "אלטרמן" תוקף חזק יותר משיש לטיעוניו של זך-עצמו, ואפשר כי הסיבה לכך קשורה אף היא בתחושתו שהניסיון האנושי אין די בו למשורר המבוגר. כפי שנראה להלן, ויכוח זה איננו נשאר בגדר ויכוח על מסורות העבר אל מול ימי ההווה אלא הוא מתרחב לוויכוח על תחושת השייכות הלאומית והיהודית.

### ויש גם נוף – לא מולדת, חלילה'

הדברים שמפנה "אלטרמן" ל"זך" בבית 43, 'וַיֵּשׁ גַּם נוֹף – לֹא מוֹלָדָת, חֲלִילָה', מסכמים את הוויכוח שניטש ביניהם לאורך השיר כולו על טיבו של 'המקום'. כזכור, החולות – גם אם נבחרו כמקום פגישה הזוי, חלום – מציינים הברל איריאולוגי יסודי בין אלטרמן לבין זך. עבור אלטרמן, החולות הם ההווה המיתית הקודמת לעיר ואשר העיר תפסה את מקומה, ואילו עבור זך, החול נטען במשמעויותיו הקונקרטיות: גודד, אדעי, דק, קיים ולא קיים וכן הלאה. יתרה מזאת, אם ניתן לראות בדימוי החול בשירתו של זך מעין סמל, הריהו סמל לארעיות ולא-ימימוש הבטחות, כפי שעולה למשל מן השיר 'כמו חול' (זך 2001 [1960], 84; וראו מילמן 1995, 50). ההבדל בין אלטרמן לבין זך, המתבטא בתפיסה השונה של מהות החול, או החולות, מתקשר בשיר לטענתו של "אלטרמן" בדבר השוני בתחושת השייכות הלאומית: עבור "זך", ה'מקום' הוא נוף;<sup>18</sup> עבור "אלטרמן", ה'מקום' הוא מולדת.

18 מעניינת בהקשר הזה טענתה של חמוטל צמיר, הסבורה כי שירתו של זך מבנה את הניגוד בין

שוני זה קשור גם בתפיסת הזמן של כל אחד משני המשוררים. "אלתרמן" קושר את המילה 'נוף' עם פעולת העשייה: 'נוף הוא רק מעשים / ואנשים, באים והולכים, לא תמיד צדיקים, לא תמיד / צורקים. מענת לא יתקן [...]'. (בית 26). השורש ע"ה משמש את "אלתרמן" גם ברבריו על תפיסת ההיסטוריה שלו, השונה, כאמור, מזו של "זך": 'היסטוריה לא עושים, / היסטוריה זוכרים' (בית 22). היסטוריה איננה עשייה אלא זיכרון. במילים אחרות, "זך", על פי "אלתרמן", מנותק מן הזיכרון התרבותי בכלל והיהודי בפרט; עבודו ההיסטוריה מתמחשת בפעולות ההווה, ולכן גם ה'מקום' נותר רק נוף ולא מולדת.

"אלתרמן" מנסה להסביר ל"זך" מדוע ה'מקום' הוא מולדת עבורו: 'בפעם אתה לא אשם, לא כאן גדלת / לא מרגיש את גדלת השעה שהיתה, את / פעמי האדמה הצועקת, את המדבר הרך' (בית 35). במילים 'לא כאן גדלת', "אלתרמן" איננו מתכוון ככל הנראה לכך ש"זך" לא חי בשנות ילדותו בארץ; זך אמנם עלה לארץ מגרמניה בשנת 1936 בהיותו בן שש, אבל אלתרמן עלה לארץ מרוסיה בשנת 1925 כשהוא כבר בן חמש עשרה. מבין השניים, דווקא אלתרמן הוא זה שלא חווה כאן את שנות ילדותו ונערותו. אפשרות סבירה היא ש"אלתרמן" מכון לכך ש"זך" לא חווה את 'גדולת השעה' ההיסטורית כאדם בוגר אלא כילד וכנער. אי-אפשר שלא לראות בטיעונים הללו ששם "זך" בפיו של "אלתרמן" אירוניה עצמית ש"זך" מכון כנגד שירתו המוקדמת של זך המשורר, הנעדרת מקום וזמן ספציפיים.

במאמרו 'על קו הקץ' מנסח דוד כנעני את תחושת הזמן שאלתרמן מדבר עליה, ובתוך כך הוא עומד על החשיבות שיש להעניק לאופי ההתמודדות הפואטית של אלתרמן עם תקופה זו:

בפתח ביתנו עמד הצד, ותחושה גאונית לחשה וכפתה עליו על המשורר לשיר את ימי ערב-השוואה מבעד לשפתי המתהחי שבשמחת עניים. קשה להעלות על הדעת צורה אדקואטית יותר להבליט את חווית 'החיים על קו הקץ' [...] המתהחי, העומד בין שני עולמות, רק הוא יכול היה למצות עד תום את המאבק הזה ופשרו (כנעני 1976, 64).

כנעני רואה את פיגורת המתהחי כהכרחית לתקופה שבה נכתב הספר שמזחת עניים; טענה דומה בדבר חשיבותו של המתהחי מנסה "אלתרמן" לטעון בפני "זך". המילים 'את / פעמי האדמה הצועקת, את המדבר הרך' רומזות לשני שירים מתוך שירי מכות מצרים: לשיר 'בדרך נא-אמון', הפותח את המחזור, שבו מתוארת ההתקפה הפתאומית על העיר נא-אמון – 'נא-אמון, מברזל צירוף / שערים נתלשו בילל [...] // נא-אמון, אז עלתה עד סהר / צעקה ראשונה בלי עד. / והחי אשר רץ אל שער / נהפך ברצו

האינדיווידואליות והספציפיות לבין ההפשטה והאוניברסליות כדי להרחיק את המרחב הלאומי וכך לאפשר מראית עין של שייכות מובנית למרחב זה (צמיר 2003, 220).

ל'מת' (אלטרמן 1972, 227) – ולשיר 'ברד': 'אֵת צְעֻקַת הָרֶץ מִחֲרִישׁ הוּא בְמוֹרָג' (שם), 245). המחזור כולו נפתח בעיר הנחרבת ובחי שהפך במרוצתו למת, ובהמשך מסתבר כי המת הוא בן החווה עם האב – במותו – את עשר המכות. ואולם, לעומת שני השירים הללו, שבהם הרץ הצועק הוא הבן המת (בשיר הראשון, 'בדרך נא-אמון', ניתן לשייך את הצעקה גם לעיר עצמה), הרי בשיר 'עם אלטרמן בחולות' הארץ היא הצועקת, והמדבר – המטונני לארץ כולה – הוא 'הָרֶץ', המת-החי החווה את המכות. ייתכן שבדברים הללו מנסה "אלטרמן" להצדיק את החלטותיו הפואטיות – בין היתר את הצורך בפיגורת המת-החי – המגויסות לצורכי השעה. על טענה זו משיב "וך" ל"אלטרמן" בהמשך השיר: 'חִידַת הַכֶּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין – / וְלֹא נוֹתֵר מִמֶּנּוּ פְּרֵי גֶרְגֵד. / מְכוֹת מְצָרִים – שֶׁל אֲבִיךָ, שֶׁל / הַיִּטְלָר אוֹ שֶׁל חֶסֶד, אֵילֵת שְׁחַד / שֶׁל הַמְרַצְחִים?!' (בית 39). תשובתו של "וך" מבקשת לקעקע את טענתו של "אלטרמן", שהרי המילים 'חִידַת הַכֶּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין' מופיעות בשירו של אלטרמן 'אֵילֵת', החותם את שירי מכות מצרים. 'חִידַת הַכֶּחַ' היא חיוביהם של האב והעלמה, המחייכים אף על פי שהם מאבדים את היקר להם מכול:

לְכֹן שָׁחַק הָאֵב, מִשֹּׁן עַד צְפָרְנִים,  
וְהַעֲלָמָה אִתּוֹ, נוֹהֶרֶת וְגִידָה.  
עָבְרוּ תוֹלְדוֹת עֲמִים כְּשֶׁד בְּצִהָרִים,  
בֵּין חֶטָא וְדִין וְחֶטָא – אֵף פֶּסֶל וּבְגִידָה  
וְעוֹרֹנֵי חוֹזִים וְשָׂרָר מְכוֹת מְצָרִים  
אֵת הַחִינּוֹף הֵנָּה הוֹתִירוּ לְחִידָה.

והיא חִידַת הַכֶּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין, (אלטרמן 1972, 254)

"וך" מתקשה לקבל את האפשרות שחיוך או חסד יצמחו מהריסות הרוע; מדבריו עולה כי 'חִידַת הַכֶּחַ' היא דווקא החידה האופפת את הרוע של הנאצים. על רקע זה מובן גם הקושי שלו לקבל את מכות מצרים כסמל. הסמל, ככל סמל, הוא רב-משמעי, והוא יכול לסמל את המכות שבאו על האב, את המכות שהפה היטלר או את המכות המצמיחות חסד, כפי שעולה מן הבית האחרון של השיר 'אֵילֵת':

אֵילֵת לַיִל אָמוֹן, עֲרֵמָה לְעוֹף הַגְּבִהָת!  
וְאֵת פּוֹכְבֵי-גוֹזֵל, אֵף מֶה זוֹהַר וָרֵם!  
אֵת חֶסֶד אַחֲרוֹן לְמִשְׁלִים בְּלֵי רֵעַד  
וְחֶסֶד שְׁחוֹק רֵאשׁוֹן לְנוֹתָרִים רִיקִים.  
אֵלֶיךָ שׁוֹחֲקִים, עִם רֶמֶשׂ וְתוֹלְעֵת,  
הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם. (שם, 255)

טענתו של "אלטרמן" כי 'השעה' היא שדרשה את השימוש בפואטיקה הסמלנית נדחית כאן אפוא בידי "וך". יתרה מזאת, "וך" דואה בסמלים האלטרמניים סמלים המרחיקים

אותו מתחושת המקום. בבית 37 הוא אומר זאת ישירות: 'ואתה, מר קפודי, מה לך ולגמל? הרי הדב / ארה את הדבש בספורי ילדותך, העורב השחור / עמד על צמרת ארץ משלג והשועל החניף לו / בתרוזים. מה לך פי תלין. לא באנו לכאן לסמל ולהתגמל'.<sup>19</sup> הכינוי 'מר קפודי', כשמו של גיבור ספרו של אלתרמן המוסכה האחרונה, והוספת המילה 'מר' לשמו המגוחך ממילא של גיבור הספר ולדמות הנלעגת שהוא מייצג, מגחיכה את "אלתרמן" אף יותר, אם כי ניתן לשמוע בפנייה זו גם נימה של אהדה וקרבת־מה.

"זך" תוהה מה לאלתרמן ולגמל, ותהייה זו מתקשרת לשתי מסות קצרות שכתב אלתרמן בשנת 1932: 'חזון הגמלים' (אלתרמן 1979, 15-16), ו'לגמל', שנדפסה לראשונה בטורים (שם, 66-68). במסה 'לגמל' מציג אלתרמן את הגמל כזר לו ולחוויות ילדותו:

לא אתה שיחקת עימנו בסיפורי־הילדים, לא אתה היית הגיבור בספרי האגדות הראשונים שלנו. הדוב החום ארה את הדבש בסיפורנו, הסנאי פיצח בהם אגוזים, העורב השחור עמד על צמרת אורן מושלג והשועל נשא אליו סנטרו החד, החניף לו לשון בחרוזים זרים, למען ישמיט את הגבינה ממקורו [...]. רק אתה לא לקחת חלק בכל אלה. היית רחוק, בנוף אחר, בלשונות אחרות, בסיפורים אחרים (אלתרמן 1979, 66).

"זך" משתמש כאן אפוא בדבריו הכנים של אלתרמן ומפנה אותם נגדו. ניסיונו של אלתרמן להבין באמצעות הגמל, כסמל,<sup>20</sup> את המרחב שבו הוא חי, אינו מקובל על "זך", והוא מצביע על המרחק שנפער בין ניסיונותיו של אלתרמן להנכיח את המציאות לבין נוכחותה העדטילאית של המציאות בשירתו.<sup>21</sup> "אלתרמן", לעומת זאת, מפנה את ביקורתו כלפי הארעיות המאפיינת את חייו של "זך" עוד לפני הפיכתה לשיר: 'רואה רק גלויות

19 המילה 'להתגמל', שולחת חץ אירוני כלפי אלתרמן, שאופן הילוכו העלה על הדעת הליכה של גמל: 'היה לו הלוח גמיש, גואה ושוקע מדי צעד, / ובמדרכות פסע בְּזִיגוֹנִים חֲלוּמִים / כְּאִלוּ מִישֵׁהוּ קוֹרָא לוֹ לְפָרְקִים קְצוּבִים / מִשְׁנֵי צְדִיָּה שֶׁל הַדְּרֶף' (אורלנד 1985, 11). בסרט אלטרמניה מספר דן מירון: 'הליכת הגמל [של אלתרמן] – לפני שזיהית את האיש ראית את ההליכה' (כהן 2002).

20 השימוש בדימוי הגמל כסמל ניכר, למשל, בפרסוניפיקציה של הגמל: '[...] אתה היית מעופר חול ואבקסי, ובשירי הילדים והגדולים, אשר ניסינו לחבר לך, הרגשת עצמך זר ומבוזש מאד, כי בעל־כורחך עליית אל הבמה, וגם אנו וגם אתה ידענו תמיד כי רב מאד המרחק בינינו [...]'. (אלתרמן 1979, 66). אלתרמן עצמו היה ער לכך שבשימוש בדימוי הגמל כסמל מועמסות עליו (על הגמל) משמעויות שהן מעבר לכוחו: 'סלח נא גם לסופר העברי המנסה להרכיב על דבשתך את גיבורי הרומאנים שלו' (שם). אין זה ברור אם אלתרמן רמו כאן על סופר מסוים; סביר יותר להניח שהוא מתכוון לסופרים השייכים למה שגרשון שקד כינה 'הז'אנר הארצישראלי' (תודה לאורי ש' כהן שהאיר את עיני בניין זה).

21 גם דבריו של "זך" בהמשך – 'זמה בדבר שלמת בטון ומלט? / והמלט באמת ימות באין השיר / תבוק בו כמו לב? אתה שוררת את שירת הקבלים' (בית 38) – מופנים כלפי דבריו של אלתרמן במסה 'הגמל'; המילים 'המלט' [...] ימות באין השיר / תבוק בו כמו לב' הן ציטוט ממסה זו, וגם בהן זך מבקש לקעקע את משמעות הסמל ואת הניסיון לתלות את קיומו של הריאלי (מלט, במקרה זה) בפואטי. אורי ש' כהן, לעומת זאת, דואה במפגשו של אלתרמן עם הגמל דווקא מפגש עם 'אחרות'.



דָּאָר, אוֹרִינְט אַקסֶפֶרס, / צָרִיךְ לְמַהֵר לְעוֹד פֶּסְטִיבֵל. – עוֹד עֵקֶצְהָ. / וּבִילְדֵי נְכָרִים יִשְׁפִּיקוּ, / יִסְפִּיק? (בית 36).

גם בעיני "זך", מציאות חייו־שלו מאופיינת בארעיות, כפי ש"אלתרמן" טען נגדו: 'פֶּאָן מְאֻחֶז־מִשְׁהוֹ. דוֹרְסִים בְּהִתְלַהְבוֹת / אֶת הָאֲדָמָה הַמְּבֻטָּחַת, הַמְּפֻקָּעַת. אוֹלֵי נִמְצָא פֶּאָן / אֶת מְכֻרוֹת הַמְּלֶךְ שְׁלֵמָה, אוֹלֵי גְאֻלָּה שְׁלֵמָה. בִּינְתִים יוֹרִים' (בית 20). האפשרות למצוא את 'מכרות המלך שלמה', כפי שעולה מהרמיזה לספר ההרפתקאות של הנרי רידר הגרר הנושא כותרת זו, והאפשרות למצוא 'גאולה שלמה', מועלות כאן בנימה אידונית חריפה, שכן, לא זו בלבד שמי ש'דוֹרְסִים בְּהִתְלַהְבוֹת / אֶת הָאֲדָמָה הַמְּבֻטָּחַת' אינם מכוונים לאפשרויות מעין אלה, אלא שהם 'דוֹרְסִים' ו'יֹרִים' למען מה שהוא מראש ארעי – 'מְאֻחֶז־מִשְׁהוֹ'. ואולם, מן הדברים הללו ניכר כי בעיני "זך" מדובר במקום ארעי לא בשל עקירת היסודות התרבותיים היהודיים, כפי שאומר "אלתרמן" – 'הַפֵּל כְּזָבִים / בְּעֵינֵיכֶם. הֲרִי לֹא יִשְׂאָר לָכֶם בָּלוֹם' (בית 21) – אלא דווקא בשל הניסיון להיאחז במקום ולעשותו למולדת תוך גירוש תושביו: 'עֲרַבִּיאִים / רוֹעִים בְּמִדְבָּר בְּצִבְעֵי זֵית' (בית 4). באמצעות המילים "בצבעי זית" רומז כאן "זך" להדרתם של הערבים מהספר כוכבים בחוץ, שהשיר "עץ הזית" נכלל בו (אלתרמן 1972, 101-102). חגי רוגני טוען כי הקרב המתואר בשיר זה בין עץ הזית הנאבק על לבה של הארמה לבין הקיץ הנקמני הוא מאבקו של החלוץ, ספק כנגד האקלים הארץ־ישראלי ספק כנגד תושביה הערבים של הארץ (רוגני 2006, 123-124). "זך", לעומת זאת, השואל את המילה 'ערביאים' משירתו של אבות ישורון, מבקש לערער על הנרטיב הציוני של אלתרמן ולהזכיר ל"אלתרמן" שאף על פי שניסה להעלים את הערבים משירתו, הם היו כאן בעבר והם נמצאים כאן גם כעת.<sup>22</sup>

"זך" איננו מסתפק בשימוש במילה 'ערביאים' אלא מחזיר לחיים את "אלתרמן" לשם השתתפות בסרט דו־לשוני, עגרי-ערבי: 'וְהוּא, שֶׁבָּא לְכָאן לְהִשְׁתַּמֵּךְ בְּסֶרֶט / עֲרַבִי' (בית 19), [...] מֵה / הוּא מְסַגֵּל לְשִׁנּוֹת בְּסֶרֶט הַדוּ-לְשׁוֹנִי, / הֲרִי מְעוֹלָם לֹא הִרְאָה אֶת פְּנֵיו עַל מְסַךְ' (בית 48).<sup>23</sup> בדברים הללו ניכר ניסיונו של "זך" לכפות על "אלתרמן" לשנות את גישתו כלפי הערבים, ועם זאת, אין ספק כי "זך" ער לשינוי שחל ביחסו של אלתרמן כלפי הערבים במהלך השנים, ולפחות להתנגדותו לפגיעה בהם; אפשר שזו הסיבה שהוא שם נימה אירונית בפיו של "אלתרמן", המכוונת ל"זך" ולאופן שבו זך תופס את יחסו

בניגוד לזך, כהן סבור כי המפגש בין אלתרמן לגמל איננו ריאלי אך הוא אמיתי, והוא מתרחש על רקע סביבה שנדרשו בה הכרעות לחיים ולמוות (כהן 2003, 204-205).  
 22 בשיר 'נספח לשפתח' של אבות ישורון, שממנו נלקחה המילה, מתייחס הדובר מפורשות להעלמת הערבים מן השירה: 'אַרְץ וְנִבְיָאִים מְתָאֲרִים. / אַרְץ וְעֲרַבִּיאִים לֹא מְתָאֲרִים' (ישורון 1970, 38).  
 23 ייתכן שזך רומז כאן לבקשתו של אלתרמן מן הבמאי יצחק (צפל) ישורון שיקדיש לו סרט דיוקן. בסופו של דבר הסרט לא הופק, מסיבות שונות (אני מודה ליוסף שרון על הערה זו).

של אלתרמן לערבים: 'אָבֵל עֵכָשׁוּ אָנִי כְּכֵר צָרִיף לְחֹזֵר. אָסוּר / לְהַרְגִּיזוּ בְּמַאִים עַרְבִים' (בית 44).<sup>24</sup>

לקראת סוף השיר אומר "וך" על "אלתרמן": 'רֵאשׁ עָרוּף, מְלֵא מַחְשְׁבוֹת שֶׁל מֵתִים / עַל גְּבִי מִגֵּשׁ כֶּסֶף / בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל מְדַמְמֵת' (בית 49). "וך" רואה בקרבן הפואטי של פיגורת המת-החי קרבן שווא, וכך גם ב"אלתרמן" המת, שבחייו היה ראשו 'מְלֵא מַחְשְׁבוֹת שֶׁל מֵתִים' (פיגורת המת-החי). שלא כמו בשירו של אלתרמן 'מגש הכסף', שבו מצדיקים הנער והנערה את מותם בהכרותם [...]. אֲנַחְנוּ מִגֵּשׁ הַכֶּסֶף / שֶׁעָלִיו לֶךְ נִתְּנָה מְדִינַת-הַיְהוּדִים' (אלתרמן 1977 (1962), 155), "וך" איננו רואה הצדקה בקרבנו הפואטי של אלתרמן, בעיקר לנוכח ארץ-ישראל ה'מְדַמְמֵת'; אבל בה בעת ניתן לשער שאת הדברים הללו אומר "וך" על עצמו: המילים 'מְלֵא מַחְשְׁבוֹת שֶׁל מֵתִים' הן ציטוט כמעט מדויק משירו של אלתרמן 'החולד': 'הַמְּלֵאִים מַחְשְׁבוֹת שֶׁל מֵתִים' (אלתרמן 1972, 163). אמנם בבית 49 מהדהדת אוירת הבעתה המאפיינת את הקובץ שמוחת עניים כולו, שבו מופיע השיר 'החולד',<sup>25</sup> אבל אווירה זו מיוחסת לא רק ל"אלתרמן" אלא גם ל"וך" עצמו, שלכל אורך השיר ראשו מלא במחשבותיו של "אלתרמן" המת, ובכך הוא עצמו מקים לתייחה, בפגישת-חלום המתקיימת בהזיה, את פיגורת המת-החי. 'הודאתו' של "וך" בבית זה שכאן, שלא כבקובץ שמוחת עניים, רודף החי ("וך") את המת ("אלתרמן"), איננה נעדרת אירוניה עצמית – וזו, בתורה, נשענת על האירוניה החריפה של הדובר בשיר 'החולד': 'נְפִלְאִים, נְפִלְאִים הֵם תַּיִנוּ / הַמְּלֵאִים מַחְשְׁבוֹת שֶׁל מֵתִים' (שם). אבל בד בבד מצביעה הודאה זו על ניסיונות ההתקרבות הנואשים של "וך" ל"אלתרמן", ולא יהא זה מופרך להקבילם לניסיונותיו הנואשים של המת להתקרב לרעהי בקובץ שמוחת עניים. מחשבותיו של "אלתרמן", הממשיכות לחיות בראשו של "וך", והעימות בינו לבין מחשבותיו של "וך", נותנים תוקף מחודש לוויכוח הפוליטי-הפואטי בין שני המשוררים בדבר מידת שייכותם ומחויבותם הלאומית והיהודית.

## 'את'

הפגישה 'בחולות' בין "וך" ל"אלתרמן" היא פגישה מקרית. "וך" יצא אל החולות עם אישה ככוונה להתבודד או לערוך – כפי שקובע "אלתרמן" – 'פִּיקְנִיק בְּחֹלוֹת', אך אף על פי שהפגישה נועדה להיות בין "וך" ובין האישה, אולי אהובתו, נותרת אישה זו בגדר

24 דיון מורחב ביחסו של אלתרמן לערבים ובשינוי גישתו אליהם החל משנת 1945 ואילך ראו אצל רוגני 2006, 105-145.

25 וראו בהקשר זה את מאמרו של דן מידון 'המת והרעה': על שירת האהבה של נתן אלתרמן, המבחין בנוכחותם המכרעת של אפקטים אגדיים, גוטיים-מסורתיים, בקובץ שמוחת עניים (מידון 1976, 83-101).

אֶת' כללית. "זך" אינו פונה אליה ולו פעם אחת לאורך השיר, ורק "אלטרמן" עושה זאת מדי פעם; אבל גם פניותיו של "אלטרמן" אליה נראות כניסיון להתעלם מ"זך" או לאשש עמדה ש"אלטרמן" מחזיק בה. כבר בבית הראשון מבקש "זך" להציג ל"אלטרמן" את מקום הפגישה, אבל "אלטרמן" מתעלם ממנו, במכוון: 'הוא אינו מתעניין. / מה שָׁמַךְ, הוא שׂוֹאֵל אוֹתָהּ; רק אז הוא חוזר ל"זך" בנימה מתנשאת־משהו: 'אֵלֵי: פִּיקֵנִיק בַּחֲלוֹת?' (בית 2). מיד אחר כך הוא שוב מתעלם מ"זך" ושואל את האישה: 'וּמַהֲיֵךְ אֶת? שׁוֹב אֵלֶיךָ' (בית 5). המילים 'שׁוֹב אֵלֶיךָ' מבליטות את הבנתו של "זך" ש"אלטרמן" פונה אל האישה כדי להתעלם ממנו, ולא דווקא מתוך עניין בה. בהמשך השיר אף ניכר כי בשאלותיו של "אלטרמן" אל האישה מובלעת אירוניה כלפי "זך":

וּבְחֶסֶד עֲנֵנִי: וְאַתָּה, מַה דַּעְתְּךָ עַל הַנּוֹף, אִם  
יֵשׁ לָךְ דַּעַה, נוֹרָא־הוֹד אוֹ סָתָם שְׂמָמָה?  
חֲסִדִים לָךְ בְּתֵי קֶפֶה?  
[...]

וּמְשִׁיךְ: וְהוּא, מַה הוּא לָךְ, סִמְפֻסִי? (בתים 25, 27)

"זך", לעומת זאת, מתעלם מן האישה לחלוטין, והתעלמותו פוערת ביניהם מרחק שאיננו מתקצר. הוא חושב עליה כעל 'היא' – למשל, 'אֲנִי חָשׁ גָּאוּה, בְּכָל זֹאת / אֶלְתֶּרְמָן – וְהִיא' (בית 6) – וכמעט שאינו נותן לה זכות תגובה בשיר. רק פעמיים לאורך השיר היא עונה על השאלות המופנות אליה, ובשתי הפעמים היא מדברת על הביוגרפיה שלה: בפעם הראשונה היא מספרת על מוצאה (בית 5) ובפעם השנייה היא מספרת על אביה: '...] – הִיָּה סוֹחֵר. / אַחֲר־כֵּךְ פּוֹעֵל בְּנֵיָן, / כְּתַב סְפָרִים' (בית 8). לבד מן הביוגרפיה הכללית שלה, ש"אלטרמן", בצדק, מסמן בכותרת הכללית 'ציונית' – 'בִּיּוֹגְרַפְיָה צִיּוֹנִית', הוא מְצַיֵן' (בית 9) – נותרת אישה זו מופשטת לחלוטין. התעלמותו של "זך" מפליאה במיוחד על רקע טענותיו של זך כלפי אלטרמן במאמר 'הרהורים על שירת אלטרמן', שכמה מהן כבר הובאו לעיל:

ערטילאיות פשטנית זו היא המינחת ביסוד החיפוש האלטרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלטרמן – בצורה כבתוכן – בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל ה'גדלים השווים'. הבלתי־פרטי מנסה להסוות את חולשתו בעזרת המפורט. כך יוצא שמיכל אינה מיכל ומיכאל אינו מיכאל. מיכל היא דוד – עוד בטרם היתה למיכל, ומיכאל הוא תקופה או פתח־תקופה – עוד בטרם איפשר לו המשורר לחיות את חייו כמיכאל. כך קורה שגם האשה נהפכת לשם־עצם ('החמוטל') (זך 1959, 120).<sup>26</sup>

ואולי התעלמותו של "זך" מן האישה אינה מפתיעה למדות הכול. במאמרו 'חתך־אורך

26 ראוי לציין בהקשר זה כי המילה 'את' מופיעה 119 (!) פעמים בכרך שירים שמכבר, וראו בן־טולילה וקומם 1998.

בשירתו של נתן זך' טוען מאיר ויזלטיר כי זך של שירים שונים 'הוא חסיד גדול של שם-העצם הכללי'; זך מרבה להשתמש בכינוי 'נערת', למשל, ולא באפשרויות אחרות, כיוון שקוסמת לו 'דווקא הסתמיות, הריקות, ה"שקיפות": האופציה לאי-התחייבות – הרתיעה מפני ההתחייבות שכופה הספציפי' (ויזלטיר 1980, 422-423). ואמנם, כמו האוהב האלתרמני, שעליו אומרת שחם כי הוא מרוחק תמיד מן האהובה וכי גם בשובו מן הדרך 'אין הוא מסוגל להתקרב אליה התקרבות של ממש, והוא נותר תמיד על סיפה' (שחם 1997, 76), קובע גם זך – ודאי בשירתו המוקדמת – מרחק ברוד בינו לבין האישה-האהובה. בחירתו של זך ב'אֵת' כללית, בייחוד בשיר מאוחד זה, שבו הוא מתעמת מחדש עם הפואטיקה האלתרמנית, יש בה מן ההודאה שתפיסתו-שלו את האישה-האהובה קרובה מאוד, גם היום, לתפיסת האישה-האהובה בשירת אלטרמן. כפי שויזלטיר מציין, זך לא בחר ב'פתרונות מן המוכן – היא, את, שם פרטי (אמיתי או בדוי) – כולם בעלי חיות ותוכן רגשי יותר מאותו "נערת" חוזר ונשנה' (ויזלטיר 1980, 423), אך בשיר 'עם אלטרמן בחולות', גם המילה 'אֵת' איננה מצליחה ליצוק תוכן רגשי יותר משכינוי כללי כמו 'נערת' מצליח לעשות זאת.

## 'הוא'

המילה 'הוא' מופיעה בשיר 'עם אלטרמן בחולות' שש עשרה פעמים, מתוכן רק פעמיים כמילת קישור לשם הגדרה: 'נוף הוא רק מְעֵשִׂים' (בית 26) ו'כָּל עֶמֶל הוא עֶמֶל שָׂא' (בית 48). בשאר המקרים היא משמשת להתייחסויות עקיפות של "אלטרמן" ושל "זך" איש אל רעהו. בפי "אלטרמן" משמשת המילה 'הוא' כשהוא פונה אל האישה ומכוון ל"זך", למשל: '[...] והוא, מה הוא לך, סימפטי?' (בית 27) או 'הוא / לא יִבְרַח' (בית 33). בפנייתו העקיפה של "אלטרמן" אל "זך" בגוף שלישי, ללא ציון שמו, יש משום זלזול, שהרי "זך" עצמו נוכח במקום. הנימה המזלזלת ניכרת גם כש"אלטרמן" שואל את האישה: 'אֵת זֶה – עֲלִי – אֵת מְכִירָה מְזַמֵּן?' (בית 9). "זך" מסביר כאן לקורא שמדובר בו-עצמו ('עֲלִי'), ובכך הוא מבהיר שהוא עָר לזלזול שנוהג בו "אלטרמן". זלזול זה ניכר גם בהדגשת המילה 'הוא' בבית 33, ההופכת את טון הדיבור עצמו למזלזל. "זך", לעומת זאת, משתמש במילה 'הוא', המשווה לטון הדיבור עצמו נימת זלזול, רק כדי לתאר את פעולותיו של "אלטרמן", למשל: 'הוא אֵינוּ מְתַעֲנֵן' (בית 2), 'הוא מְקַפֵּיד' (בית 7). לקראת סוף השיר, מבית 46 ואילך, הולך וגובר השימוש במילה 'הוא' משום ש"אלטרמן" הולך ומתרחק, השיחה נפסקת, ודומה שבתיאור פעולותיו של "אלטרמן" מבקש "זך" לאחוז בדמותו עד דגע הפרידה: 'הִנֵּה הוא חוֹנֵד וְהוֹלֵךְ בְּשׂוֹדוֹת' (בית 47), 'הִנֵּה הוא כְּבֵד רְחוּק' (בית 50), 'הֵאֵם הוא קוֹרֵץ, מְגַחֵף?' (בית 51), 'הוא נוֹשֵׂא בְּלָבוֹ / כְּדוֹר עוֹפְרֵת' (שם).

שניים מבין המשפטים המתארים את "אלטרמן" המתרחק בולטים באי-הקונקרטיות

שלהם: 'הנה הוא חוזר והולך בשדות' והוא נושא בלבו / פדור עופרת'. שני המשפטים הללו לקוחים משירו של אלתרמן 'האם השלישית' – הראשון הוא וריאציה על המשפט 'הוא הולך בשדות', השני לקוח כלשונו משירו של אלתרמן, כשהאם השנייה (מבין השלוש) מתארת את בנה המת: 'אומרת שניה: / – בני גדול ושתקן / ואני פה כתנת של תג לו תופרת. / הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד פאן. / הוא נושא בלבו פדור עופרת' (אלתרמן 1972, 123). "זך" מתאר אפוא את דמותו ההולכת ומתרחקת של אלתרמן במילים המשמשות את האם השנייה לתיאור בנה המת. תיאור זה והשיר כולו מצביעים בבירור על כך שהחי "זך" עדיין מוטרד מן המת ("אלתרמן") ומקיים בו-עצמו את דגם המת-החי. חתימת השיר – ולמעשה חתימת הפגישה בין "זך" לבין "אלתרמן" – בשורה הדרמטית-רומנטית משל אלתרמן 'הוא נושא בלבו פדור עופרת' רומזת ואולי אף מעידה בבירור על רגשות האשם שזך חש כלפי אלתרמן בשל הביקורת השלילית הטוטאלית שהפנה נגדו. דברים מעין אלה אמר זך בגלוי לקראת צאתו לאור של הקובץ כיוון שאני בסביבה:

אני לא רואה איזשהו קשר בין הספר הזה לבין עיר היונה מפני שבכל זאת, הוא נשאר המשורר הלאומי, גם בעיר היונה, שעליו נכתבה כל כך הרבה ביקורת. אבל יכול להיות שלקראת סוף הדרך או בעקבות זעזוע שהוא עבר – המוניטין שלו נפגעו קשה בעקבות המאמר שלי, לא ידעתי, לא היה לי מושג עד כמה אדם שלא הגיע לגיל שלושים, יכול לעדער מעמד של משורר, שנחשב למשורר הלאומי אחרי ביאליק. זה לא היה בכוונתי (בסר 1996, 189).

בחירתו של זך לשים בפיו של "אלתרמן" את המילים 'בְּעֵצִים אָתָּה לֹא אָשֵׁם' (בית 35) מצביעה, אולי יותר מכול, על קיומה של תחושת אשם מעין זו.

הדיבור על "אלתרמן" בגוף שלישי לאורך השיר כולו, תמיד בלי לציין את שמו, לבד מאשר בכותרת השיר ובבית השישי, בעקיפין, מצביע על כך שהמרחק הקבוע בין "זך" לבין "אלתרמן" נשמר, כפי שאומר "זך" מפורשות בתחילת השיר: 'אָבֵל הַמְרַחֵק אֵינּוּ נֶעְלָם, עָקֵשׁ. / מְרַחֵק לְעוֹלָם אֵינּוּ נֶעְלָם' (בית 4). אם בשיחתו עם "אלתרמן" חתר "זך" בכל זאת לצמצום המרחק, הרי הדברים החותמים את השיר מסכלים את האפשרות של "זך" להתקרב אל "אלתרמן". יתרה מזאת, כפי שניווכח להלן, בסיום השיר נעשה "אלתרמן" למעין אב גדול, ובכך סותם "זך" את הגולל על האפשרות להתקרב אליו.

## 'מרחק זריקת אבן': אלתרמן כישו

לקראת סיום השיר מתאר "זך" את הפרידה מ"אלתרמן":

הנה הוא פָּבֵר רְחוּק  
מְרַחֵק זְרִיקַת אֶבֶן  
אָבֵל אֵין זוֹרֵק,

מֶרְחַק זְרִיקָה  
 אָבֵל אֵין יוֹרֵק.  
 מִפְּנֵה רֵק מַעַם אַחַת  
 אֶת פְּנִי, דּוֹקָא אֵלֶיהָ,  
 מִנִּיף בְּיָדוֹ:  
 שְׁלוֹם.  
 שְׁלוֹם בְּבַחֲלוֹם. (בית 50)

באוונגליזם השלישי מתאר לוקס את ישו בהר הזיתים כשהוא מתרחק מתלמידיו 'הרחק כקלע אבן':

וַיֵּצֵא וַיֵּלֶךְ כַּיּוֹם כַּיּוֹם אֶל הַר הַזֵּיתִים וַיֵּלְכוּ אַחֲרָיו גַּם תַּלְמִידָיו. וַיָּבֵא אֶל הַמָּקוֹם וַיֹּאמֶר אֲלֵיהֶם הִתְפַּלְלוּ שְׂלָא תָבֵאוּ לִידֵי נְסִיוֹן. וְהוּא נִפְרַד מֵהֶם הֶרְחַק פְּקָלֵעַ אָבֵן וַיִּכְרַע עַל בְּרָכָיו וַיִּתְפַּלֵּל לֵאמֹר. אָבִי אִם תִּרְצֶה לְהַעֲבִיר מֵעָלַי אֶת הַכּוֹס הַזֹּאת אֲךָ אֵל יְהִי כְרַצוֹנִי כִּי אִם כְּרַצוֹנְךָ. וַיֵּרָא אֵלָיו מַלְאָךְ מִן הַשָּׁמַיִם וַיִּחַזְקֵהוּ. וְחִבְלֵי מוֹת בָּאוּ עָלָיו וַיֹּסֶף לְהִתְפַּלֵּל בְּתוֹקָה וְתַהֵי וַעֲתוֹ כְּנִטְסֵי דָם יְרֵדִים לְאָרֶץ (לוקס כב, לט-מד; תרגום דעליטש).

ההקשר המורחב שבו נטועה האסוציאציה של "זך" – "אלתרמן" מתרחק מֶרְחַק זְרִיקָת אָבֵן – מסמן את הקשר ביניהם כקשר בין תלמיד ("זך") למורה ("אלתרמן"), ויותר מזה, כקשר בין בן לאב על פי המסורת הנוצרית. קשר זה מתבטא במיוחד ביחסים הבלתי פתורים בין "זך" לבין "אלתרמן", כפי שהם מצטיירים בשיר זה, ובידיעה ש"זך" – גם כמשורר מבוגר – ממשיך להיות מוטרד מדמות 'המשורר-האב' שבה מרד בצעירותו. יתרה מזאת, מרד זה מקבל כעת פנים אחרות, שכן, כפי שראינו לאורך הדין כולו, זך כמשורר מבוגר ומנוסה שם בפיו של "אלתרמן" טיעונים פואטיים חזקים יותר מטיעוניו־שלו ובכך הוא מבטא מעין הרהורים מחודשים על שירת אלתרמן ועל דיוקנו שלו־עצמו כמשורר. אך למרות ניסיונו של "זך" להתקרב ל"אלתרמן", הבחירה באסוציאציה הנוצרית מֶרְחַק זְרִיקָת אָבֵן – המציינת את המרחק שהתרחק ישו מתלמידיו כדי להתפלל – מבליטה את ההבנה שהמרחק ביניהם לא הצטמצם לאורך השיר כולו; הפיכת המטפורה הֶרְחַק פְּקָלֵעַ אָבֵן' לאפשרות ממשית של זריקת אבן חותרת לצמצום המרחק, כלומר למגע. כזכור, חתירתו של "זך" למגע ניכרת כבר בפתיחת השיר, בניסיונו לרצות את "אלתרמן" בפרשנות שהוא נותן למקום הפגישה, אך המרחק בין "זך" לבין "אלתרמן", שנקבע בפתח השיר, איננו קטן לאורך השיר כולו, ומי שאיננו מאפשר זאת הוא "אלתרמן". פעמים רבות הוא פונה כאמור לאישה, ולא ל"זך", גם כשהדברים מכוונים אליו; לעתים הוא שואל את "זך" אך איננו מצפה לתשובה: 'וְהִנֵּה גַם אַתָּה מִקְרִיחַ, מַה נִּשְׁתַּנָּה? מִבֵּיט בְּצַפְרֵנִי. // שׁוֹב לֹא מְחַכָּה לְתִשׁוּבָה [...] (בתים 12-13); ועל הטענות ש"זך" מפנה כלפיו הוא מגיב במילים: 'דְּבַר דְּבַר – בְּשִׁלְוָה אוֹלְמִיפִית – / לִי אַתָּה כְּבָר לֹא מִפְרִיעַ' (בית 40). גם בפרידה הוא איננו מאפשר את צמצום המרחק

ביניהם. הוא יכול לזרוק על "זך" אבן ואף לירוק עליו, אך הוא איננו עושה זאת: מִרְחַק זְרִיקַת אָבֶן / אָבֶל אֵין זֹרֵק, / מִרְחַק יְרִיקָה / אָבֶל אֵין יֹדֵק' (בית 50). גם המבט האחרון ששולח "אלטרמן" לפני הפרידה איננו מופנה אל "זך" אלא אל האישה: מִפְּנֵה רֵק פְּעַם אַחַת / אֶת פְּנֵי, דְּוִקָא אֲלֵיהָ' (שם).

אפשרויות המגע ש"זך" מעלה בסוף השיר הן זריקת אבן ויריקה. העלאת שתי האפשרויות הללו, ולא אחרות, מצביעה על חתירתו של "זך" לכך ש"אלטרמן" יאשים אותו: הן על כך שפגע במעמדו כמשורר, והן – ואולי בעיקר – על כך שהטיעונים הפואטיים שהיו הסיבה לפגיעה הקשה איבדו את כוחם בעיני "זך" המשורר המבוגר. ניסיונו של "זך" להביא את "אלטרמן" להאשימו ניכר כבר לאחר ש"אלטרמן" אמר ל"זך": 'בְּעֵצָם אַתָּה לֹא אָשֵׁם, לֹא כָּאֵן גְּדֻלָּתְ / לֹא מְרָגִישׁ אֶת גְּדֻלַּת הַשְּׁעָה שְׁהִיתָה [...]' (בית 35). בתשובה התפרץ כנגדו "זך", מה שלא עשה קודם לכן:<sup>27</sup>

וְאַתָּה, מֶר קְפוּרִי, מַה לָּךְ וְלִגְמָל?

[...]

וְמָה בְּדַבֵּר שְׁלֵמַת בְּטוֹן וּמְלֵט?

וְהַמְלֵט בְּאַמַּת יְמוֹת בָּאֵין הַשִּׁיר

חֲבוּק בּוֹ כְּמוֹ לֵב?

[...]

מְכֹת מְצָרִים – שֶׁל אֲבִיךָ, שֶׁל

הַיִּטְלָר אוֹ שֶׁל חֶסֶד, אֲלֵת שַׁחַר

שֶׁל הַמְרַצְחִים! (בתים 37-39)

"זך" מבקש ואף דורש מ"אלטרמן" להטיל עליו אשמה, אבל "אלטרמן" נותר רגוע: לִי אַתָּה כְּבָר לֹא מְפָרֵעַ' (בית 40). ואם בתום הפגישה "אלטרמן" איננו מממש את אפשרויות ההאשמה ש"זך" מצפה להן (זריקת אבן ויריקה), הרי בפגישה עצמה הוא אף פוטר את "זך" מפורשות מן האשמה: 'בְּעֵצָם אַתָּה לֹא אָשֵׁם' (בית 35). צידוף זה של שם גוף עם השורש אש"ם מתווסף לשלושה צידופים דומים בשירתו של זך, שלאחד מהם אף מצטרפת המילה 'בעצם'. בשני הצידופים הראשונים מדובר בקשר בין בן לאביו, ובאחרון מדובר בקשר בין בן לאמו. בשיר 'רגע אחד' אומר הדובר על האב: 'אֵינְנִי מְאָשִׁים / אוֹתוֹ' (זך 2001 [1960], 23); בשיר 'הגשמים' אומר הדובר: 'הִיָּה שְׁלוֹם, אֲנִי כְּבָר לֹא כּוֹעֵס, הַרְוֵפָאִים / הַסְּבִירוֹ לִי שֶׁהַאֲשָׁמָה הִיָּתָה שֶׁל הַעוֹלָם. לֹא שֶׁלְּךָ' (זך 1996, 85); ובספר האוטוביוגרפי מוֹת אַמִּי אומר הבן על אמו:

27 בפעם הקודמת והיחידה ש"זך" ענה לדברי "אלטרמן" הוא תיבל את ביקורתו בדברי שבה: 'אֶת הַפּוֹסְפָּה הָאֲחֻרוֹנָה הַזֹּאת אֵינְנִי אוֹהֵב / אָבֶל כְּלִי הַעֲרֵצָה לְחַרוּזִים הַצְּבָעוּנִיִּים: / נִסְיָן כּוֹשֵׁי מְצִיָּר בְּלִבִּי, רוּחַ רְפָאִים / בְּגִמְגוּם אֲצַבְעוֹת שֶׁל רוּחַ' (בית 16).

בעצם לא ניתן להאשים אותה. אמה מתה בלידתה. שתי אחיותיה הבוגרות ממנה התעללו בה, הפכו אותה לסינדרלה, לכלוכית המטבח. סינדרלה בלי נעל קסמים, בלי משתה, בלי נסיך. האב היה עסוק מדי בקומפוזיציות שלו, בן 42 או 43 במותו. מה עוד נותר לה אלא להינשא לגבר הראשון שהציע לה מפלט. פגשה בו בחשמלית באמסטרדם. בני זוג שאפילו לשון משותפת לא היתה להם, זולת הרצון להימלט. הוא – מאמו השתלטנית. היא – מאחיותיה. בת 17 היתה בנישואיה. איזה 'שירוך'. ואיוו אהבה יכולה היתה להעניק לבן שהורמן, לא מבוקש, לתמונה המשפחתית (וך 1997, 93).

בכל המקרים הללו הבן פוטר את האב או את האם מאשמה, אבל עצם העלאת אפשרות האשמה מצביעה על הבעייתיות המאפיינת את מערכות היחסים הללו. בעייתיות זו היא בלתי נמנעת, בשל הנסיבות. בשיר 'רגע אחד' נובע הקושי ביחסים מחוסר האפשרות לממש את המגע עם האב (אב פרטי או אב במובן הרחב, הנוצרי), או להפך, חוסר האפשרות לממש את המגע הוא ביטוי לקושי זה:

[...] יְכַלְתִּי לְגַעַת בְּשׁוּלֵי

אֶרְתָּו. לֹא נִגְעַתִּי. מִי יְכוּל הִיָּה

לְדַעַת מִה שְׁלֹא יִדְעַתִּי.

[...]

לֹא יְכַלְתִּי לְדַעַת. אֵינְנִי מְאֻשִּׁים

אוֹתוֹ. לְפַעְמִים אֲנִי מְרַגֵּשׁ אוֹתוֹ קִסַּם

בְּשִׁנָּתוֹ, סְהַרְרִי כְּמוֹ זֶם, חוֹלֵף לְיָדֵי, (וך 2001 [1960], 23)

בשיר 'הגשמים' תולה הבן את הסיבה למערכת היחסים המעורערת עם אביו באימתו של האב מן הנאצים,<sup>28</sup> ובספר מוות אמי פוטר הבן את האם מאשמת אימהותה הגרועה בשל ילדותה העגומה. הבן הפוטר את הוריו מכל אשמה מותיר את היחסים עמם בלתי פתורים; הוא אמנם חש פגוע, אך הוא איננו יכול להצביע בנחרצות על הוריו כמי שאחראים לפגיעה בו. בשיר 'עם אלתרמן בחולות', לעומת זאת, מי שפוטר מאשמה הוא ה'אב', ולא ה'בן'; דומה כי "אלתרמן" כ'אב' – במובן הרחב של המילה – מונע מ"זך" את ההאשמה שהוא מייחל לה כיוון שהוא מבקש להכריח אותו להתמודד לבדו עם מצפונו.

במאמרה 'מה אתם חושבים שאני – אלוהים? בין שירתו של נתן זך לברית החדשה' טוענת קרטון-בלום כי בשיר 'רגע אחד', [...] גם הבן וגם האב הם קורבנות, אבל בשל נמנעות המגע ביניהם נמצא הבן במלכוד תמידי בין השאיפה שהאב יגאל אותו לבין ההכרה שעליו לגאול את עצמו. בשירו של זך אין אף אחד משני הצדדים נגאל

28 בספר מוות אמי מספר זך: 'שנים רבות לאחר מכן אני מוצא בארכיון הממלכתי המסודר למופת בברלין את המסמך המציין כי אחד, גורברט זייטלברך, אשתו ובנו התייצבו בקונסוליה הנאצית בפאריס להודיע על שינוי כתובתם, כראוי וכנדרש מאזרחים הגונים. וזאת, חודש אחרי מנוסתם מברלין. חודש לאחר שנודע לאבי המשפחה כי גזר דין מוות תלוי על ראשו' (וך 1997, 95).



או מתחזק מכוח הנגיעה' (קרטון-בלום 2003, 269). בשיר 'עם אלתרמן בחולות', כאמור, נשמר מרחק קבוע בין "זך" לבין "אלתרמן"; לא השיחה ביניהם, לא פלישתו של "זך" לשיר האלטרמני ושינוי הטיפוגרפיה שלו, לא הלשון הריבודית של "אלתרמן", לא התחלפות דמויותיהם ולא הזכרות המנוסות של "זך" המבוגר, המקרבות אותו לתפיסת השיר האלטרמנית – דבר מכל אלה אינו מצמצם את המרחק בין השניים. במובן הזה אפשר לראות את השיר 'עם אלתרמן בחולות' כהרחבה של הסיטואציה בשיר 'רגע אחר', כפי שמתארת אותה קרטון-בלום: "אלתרמן" המופיע בחלומו של "זך" עובר לידו אך איננו נוגע בו, והמילים 'בְּנִי. לֹא יִדְעָתִי שְׁאֵתָה, בְּמִדָּה פְּזֹאת, אֵתִי' (זך 2001 [1960], 23), עשויות היו להיאמר גם על ידי "אלתרמן" בעקבות הפגישה עם "זך". אלא ש"אלתרמן" לא אמר מילים מפויסות מעין אלה, וכנראה שהוא גם אינו יכול לומר אותן, כיוון שהוא נושא בתוכו פצע – 'הוא נושא בְּלִבוֹ / פְּדוּר עוֹפְרֵת' (בית 51). פצע זה הוא הסיבה לכך ש"אלתרמן" איננו מאשים את "זך" ואיננו מסייע לו להתמודד עם מצפונו. אפשר אולי להשוות את כדור העופרת, כמסמן פצע אימננטי ובלתי ניתן להגלדה, להווייתו המטפורית, החלולה והקשה של האב בשיר 'רגע אחר': 'דִּיק כְּמוֹ צְפוּר, קָשָׁה כְּמוֹ אֶבֶן' (זך 2001 [1960], 23). הבן, שיכול לגעת באב אך לא עשה זאת, פוטר את עצמו מאשמה כשהוא מגלה שכבר לא ניתן לגעת באב, אך בו בזמן הוא פוטר מאשמה גם את האב: 'לֹא יִכְלֵתִי לְדַעַת. אֵינְנִי מְאֲשִׁים / אוֹתוֹ' (שם). בשיר 'עם אלתרמן בחולות', לעומת זאת, הפצע קונקרטי יותר והפוצע הוא "זך", במפורש; גם ניסיונו למתן את הביקורת החריפה שמתח על שירת אלתרמן, ניסיון הבא לידי ביטוי בהתקרבותו האישית והפואטית אל "אלתרמן" בשיר, איננו מקבל מענה מצדו של האחרון; זו גם הסיבה לכך ש"אלתרמן" איננו מניף לו יד לשלום: 'מְנִיף שׁוֹב אֵת יָדוֹ? לֹא. לֹא אֵלֵי! כִּי / הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבוֹ / פְּדוּר עוֹפְרֵת'. אין זה מן הנמנע שהמילים 'פְּרִתֵק זְרִיקַת אֶבֶן', הרומזות כאמור לתפילתו של ישו בהר הזיתים לפני מותו, מכוונות גם להכרתו של זך באחריותו לפגיעה במוניטין של אלתרמן כמשורר. במובן זה יש קשר אמיץ בין אלתרמן, ה'נושא בְּלִבוֹ פְּדוּר עוֹפְרֵת', לבין ישו, שזעתו הייתה 'כְּנִטְפֵי דָם יִרְדִים לְאָרֶץ'.

השיר מסתיים אפוא בהכרתו של "זך" כי זוהי פגישה מאוחרת מדי; הוא הנושא באשמה, והמרחק בינו לבין "אלתרמן", 'המשורר האב', לא יצטמצם לעולם. גם לא בחלום.

## ביבליוגרפיה

אורלנד, יעקב

1985: כו שירים: נתן היה אומר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**אלתרמן, נתן**

- 1957: שמחת עניים, מחברות לספרות, תל אביב.  
 1965: הגיגת קיץ, מחברות לספרות, תל אביב.  
 1968: המסכה האחרונה, ספרית מעריב, תל אביב.  
 1971: במעגל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
 1972: שירים שמכבר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
 1977 (1962): הטור השביעי א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
 1978 (1957): עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
 1979: תל אביב הקטנה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.  
 2002: צריך לצלצל פעמיים: שירי זמר, שירי ספר, פזמונים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**בחטין, מיכאיל**

- 1978: סוגיות הפואטיקה של רוסטויבסקי, תרגום: מרים בוסנג, ספרית פועלים, תל אביב.

**ביאליק, חיים נחמן**

- 1990: שירים תרנ"ט-תרצ"ד, עריכה: דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב 1990.

**בלום, הרולד**

- 2008 (1973): חרדת ההשפעה, תרגום: עופר שור, רסלינג, תל אביב.

**בן-טולילה, יעקב וקומם, אהרן**

- 1998: קונקורדנציה לשירים שמכבר, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע.

**בסר, יעקב**

- 1996: 'נתן זך: גדלתי על שירה אחרת [שיחת החודש]', עתון 77 לספרות ותרבות 198, 16-19.

**הגורני-גרין, אברהם**

- 1985: שלונסקי בעבותות ביאליק, אוד עם, תל אביב.

**ויזלטר, מאיר**

- 1980: 'חתך אורך בשירתו של נתן זך', סימן קריאה 10, 405-428.

**זך, נתן**

- 1959: 'הרהורים על שירת אלתרמן', עכשיו 3-4, 109-122.  
 1979: צפונית-מזרחית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1983: קווי אוויר: על הרומנטיקה בסיפורת הישראלית ועל נושאים אחרים, שיחות מילואים, כתר, ירושלים.

1986 (1966): כל החלב והדבש, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1996: כיוון שאני בסביבה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1997: מות אמי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2000 (1984): אנטי־מחיקון, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2001 (1960): שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2002: 'עם' אלתרמן בחולות', זורים 14, 13-7.

#### ישורון, אבות

1970: זה שם הספר, שוקן, ירושלים ותל אביב.

#### כהן, אורי

2003: 'החיה הציונית', מחקרי ירושלים בספרות עברית יט, 219-167.

#### כהן, אלי

2002: אלטרמגיה (סרט), שירות הסרטים הישראלי, ירושלים.

#### כנעני, דוד

1976: 'על קו הקץ', בתוך: אורה באומגרסן (עורכת), נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 75-45.

#### מילמן, יוסף

1995: אש קרה זרה: רומנטיקה וניכור בשירת נתן זך, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

#### מידן, דן

1976: 'המת והרעיה: על שירת האהבה של נתן אלתרמן', בתוך: אורה באומגרסן (עורכת), נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 101-83.  
1985/6: 'מיוצרים ובונים לבני בית', אגרא 2, 135-71.

#### צמיד, חמוטל

2003: 'הנוף מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי הישראלי של נתן זך', מחקרי ירושלים בספרות עברית יט, 244-219.

#### קורצווייל, ברוך

1976: 'ה־'Condition Humaine' בשירה הפרסונית לנתן אלתרמן', בתוך: אורה באומגרסן (עורכת), נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל אביב, 144-102.

**קרטון-בלום, רות**

- 1977: 'חיוך ראשון – ושני: תמורות בפואטיקה האלטרמנית', מחברות אלטרמן א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 203-229.
- 1994: הלץ והצל, זמורה-ביתן, תל אביב.
- 2003: 'מה אתם חושבים שאני – אלוהים? בין שירתו של נתן זך לברית החדשה', קשת החדשה 3, 22-37.

**רוגני, חגי**

- 2006: מול הכפר שחרב: השירה העברית והסכסוך היהודי-ערבי 1929-1967, פרדס, חיפה.

**רטוש, יונתן**

- 1959: צלע: שירים, אגודת הסופרים העברים ליד דביר, תל אביב.

**שוורץ, יגאל**

- 1986: 'בין תומאס מאן לאלטרמן', סימן קריאה 18, 413-417.

**שחם, חיה**

- 1997: הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת 'לקראת' בויקתה לשירת אלטרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והקיבוץ המאוחד, חיפה ותל אביב.
- 2004: קרובים רחוקים: בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע.

**שמיר, זיוה**

- 1999: על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

# סימבוליקה לאומית ומוטיבים קבליים

## דמותה של לאה בסיפור 'לפנים מן החומה' לש"י עגנון

אלחנן שילה

מאמר זה עוסק במרכיבים הסימבוליים והקבליים שמהם בונה עגנון את דמותה של לאה בסיפור 'לפנים מן החומה'.<sup>1</sup> הסיפור מתאר טיול של האני־המספר עם לאה בעיר העתיקה בירושלים. הטיול מתרחש בזמן היסטורי מטושטש, סוריאליסטי (שקד תשס"א, 83), היוצר דילוג זמנים, מתקופת המנדט הבריטי לתקופה שלאחר מלחמת השחרור, תקופת השלטון הירדני בעיר העתיקה של ירושלים.<sup>2</sup> בפתח הסיפור נאמר שללאה אב אחד ביולוגי ואב אחר שאימץ אותה לאחר שנפטר אביה הראשון. על האב המאמץ מסופר שהיה 'דר לפנים מן החומה ובית גדול היה לו בעיר לפנים מן החומה', עד שנשט את העיר העתיקה לטובת העיר החדשה, 'ועדיין יש בני אדם שמצטערים על שעקר את דירתו מהם והניח אותם' (לפנים מן החומה, 6).<sup>3</sup> בתוך סיפור זה שזורים סיפורי־משנה רבים שהאני־המספר מספר ללאה. רוב הסיפורים הם על ירושלים או מסופרים מתוך זיקה לירושלים. בסיפור הראשון מספר האני־המספר על זקנה שתיארה באוזניו את המצב הקשה בירושלים בעת מלחמת העולם הראשונה, ומיד אחריו הוא מספר על טיול עם אלכסנדרה ביפו, שם הוא פותח שישה חדרים ובכל חדר הוא נותן לבת לווייתו חפץ אחר. בסיפור־משנה נוסף הוא מטייל עם תמר בירושלים והשניים פוגשים בזקנה המספרת להם על ילדותה ועל נישואיה. הזקנה מבטאת תפיסת עולם מסורתית־שמרנית העומדת בניגוד לעולמה המודרני של תמר. סיפורי־משנה אלו מעמידים ניגוד בין ירושלים ליפו, בדומה להתדווצות בין שתי הערים ברומן תמול שלשום. בהמשך הסיפור מובאים סיפורים נוספים על ירושלים, למשל על מעשיו של 'חסיד אחד קדוש' ביומו האחרון

\* מאמר זה הוא עיבוד של חלק מפרק בעבודת דוקטור בנושא 'משקעי קבלה ודרכי עיבודה הספרותי ביצירותיו של ש"י עגנון', שנכתבה באוניברסיטת בר־אילן בהנחייתו של פרופ' יואב אלשטיין (שילה תשס"ה). העבודה עתידה לראות אור כספר בהוצאת הספרים של אוניברסיטת בר־אילן.

1 המובאות מסיפורו של עגנון 'לפנים מן החומה' לקוחות מן הכרך 'לפנים מן החומה, שוקן, ירושלים ותל אביב, תשל"ה, עמ' 50-5. כל ההדגשות במאמר הן מטעמי (המחבר).

2 'אי אתה יודע מה נעשה בארץ [...] וממשלת המנדט רואה ושותקת' (שם, 42); 'עלתה על דעתי פתאום שאנו יושבים לפנים מן החומה וקרוב לכאן יושב עם אחר שנלחם בנו [...] ואם ימצא אותנו איש מהם יקח אותנו בשבי. [...] ראיתי שאנו נמצאים במקום סכנה ואולי בית זה שאנו נמצאים בו בחלקו של האויב הוא' (שם, 46). עגנון עצמו מעיר על הקפיצה מתקופה לתקופה (שם, 49).

3 בהמשך הסיפור, כל אימת שזכר אביה של לאה, הכוונה לאביה המאמץ.

לחייו (לפנים מן החומה, 29) ועל ישיבת המקובלים בית אל שבעיר העתיקה, על המויות של אנשי בוטשאטש שעלו לירושלים, ובהם ר' יהודה מנדיל, ר' פסח גבאי, המיילדת של בוטשאטש ויוטה הקצבית, ועל יהודי זקן שעלה מגרמניה ועסק בהמצאת מכונות (שם, 35-37). סיפורי-המשנה האחרון הוא על יהודים המוכרים תשמישי קדושה לנוצרים המבקרים בירושלים (שם, 41). ואולם, מכיוון שהמישור האלגורי והמוטיבים הקבליים מתמקדים בתיאור לאה, אביה וביתו, וכן בתיאור קשריה של לאה עם האני-המספר, הדיון שלהלן לא יעסוק בסיפורי-המשנה.

עגנון משבח מוטיבים קבליים בסיפוריו בדרכים שונות. יש שהוא לוקח דמות ספרותית הנזכרת בספרי קבלה ומעתיק אותה מהקשרה הקבלי אל תוך הסיפור שלו-עצמו, כפי שנמצא למשל ב'מעשה רבי גדיאל התינוק' (שלוש תשי"ט, 289-305), ויש שהוא שואל מושגים קבליים, מחולל בהם טרנספורמציה ומעתיקם מהקשרם המטאפיזי בעולמות העליונים אל ההקשר הספרותי. אופן שימוש זה בעולמה של הקבלה בא לידי ביטוי בתיאור דמותה של לאה בסיפור 'לפנים מן החומה'.

ניסיון ללכת בכיוון פרשני זה הוצע כבר בנוגע לסיפור 'שבועת אמונים', באמצעות קישור בין גיבורי הסיפור ובין ספירות הקבלה (נגיד 1967; אופז 1981-1982; Bodoff 1993), אולם פרשנות זו הייתה מלאכותית והיא אף שינתה את תוכן הסיפור עצמו.<sup>4</sup>

4 אביבה אופז מזהה את אמה של שושנה בסיפור 'שבועת אמונים', הגברת גרטרוד, עם ספירת בינה (אופז 1981-1982, 99), ואף קובעת ששמותיהן וכינוייהן של הנערות רומזים על רבדים קבליים (שם, 206), בלי להביא ראיות לכך, אולם הבעיה העיקרית איננה חוסר הביסוס אלא שינוי התוכן של הסיפור עצמו בעקבות הסימבוליקה הקבלית. חיים נגיד כותב ששבועה בשם ה' היא שבועה בשבע הספירות המזוהות בסיפורו של עגנון עם שבע הנערות, ומתוך תפיסה זו הוא מסיק שהפרת השבועה היא שחוללה את הנתק בין יעקב לנערות: 'אין הוא חפץ להתקשר עם שושנה ואף לא עם איוו אשה בכלל' (נגיד 1967). ואולם, לפי סיפורו של עגנון, הדברים הפוכים, שהרי הפרת השבועה מביאה דווקא ליצירת קשרי חברות עם הנערות, ואילו הנאמנות לשבועה מונעת מעקב ליצור קשר מחייב ומוחלט עמהן.

פרשנים המבקשים לפרש את 'שבועת אמונים' מתוך הסימבוליקה הקבלית מנסים למצוא יחס הרמוני בין שושנה לבין הנערות בעקבות שני דגמים קבליים: מערכת היחסים שבין הספירות לשכינה ומערכת היחסים שבין השכינה לנערותיה. לפי אופז, הנערות הן סמל לשש הספירות (ו' קצוות), ולשושנה, שהיא ספירת מלכות: 'מערכת היחסים בין שושנה לקצוות, יש בה כדי להעלות מערכת יחסים דומה הקיימת בין הספירות לשכינה' (אופז 1981-1982, 206), אלא ש'לפנים מן החומה', עגנון עצמו רוחה את הניסיון לקשור ביניהן: 'אמרה לאה, רק שלוש הן ולא שש? – שש? למה שש דוקא? אמרה לאה, הרי שושנה אינה מן המנין' (לפנים מן החומה, 18-19). אופז מזהה את שושנה והנערות עם שבע הספירות, ואילו ליפקין בודוף מזהה את יעקב ונערותיו עם שבע הספירות, בעקבות ההשוואה שעורך עגנון בין יעקב ונערותיו לבין שבעת כוכבי הלכת (ער הנה, 177) ובעקבות היהוי בקבלה בין שבעת כוכבי הלכת לשבע הספירות. כדי לגשר על הפער שבין היחסים ההרמוניים והקדושים שאמורים לשרור בשבע הספירות לבין המאבק המתואר בסיפור בין האישה הראויה לבין הנערות שמסביב לה כותב בודוף שעל שושנה להפוך את מעגל החולין, מעגל כוכבי הלכת של יעקב ונערותיו, למעגל של ספירות קדושות: 'Shoshana must become part of Jacob's circle of seven – and transform it by her presence and union with Jacob from seven secular "planets" to seven holy sefirot'

לעומת זאת, הניתוח במאמר זה יהיה בנוי על זיהויים פרטניים ומדויקים המסתמכים בין השאר על האנתולוגיות של עגנון עצמו, המשמשות ראייה למודעותו לקישורים אלו. הדיון להלן יושתת על ארבעה נושאים: א. זיקתו של עגנון לעיר העתיקה; ב. דרך הכתיבה של עגנון; ג. הרובד הסימבולי של הסיפור; ד. הרובד הקבלי בתיאור דמותה של לאה.

## עגנון והעיר העתיקה

באמצעות דמותה של לאה, המסמלת הן את עגנון עצמו והן את העם, מביע עגנון את תחושותיו בנוגע לבגידה בעיר העתיקה. הביקורת של עגנון היא בשני מישורים, הן במישור האישי של חייו, קרי, קביעת ביתו בתלפיות, והן במישור הלאומי – המעבר לעיר החדשה בתקופת המנדט.

יחס מיוחד היה יחסו של עגנון לירושלים בכלל ולעיר העתיקה בפרט. בשנת 1924, עם חזרתו ארצה משהותו הארוכה בגרמניה, כתב עגנון לשלמה זלמן שוקן שכל יום שאין הוא נמצא בירושלים חשוב בעיניו כיום מבוזבז: 'זאע"פ שבתל אביב יכלתי למצוא חדר ככל אֶת נפשי, לא קבעתי לי ישיבה בתל אביב, כי רבו געגועי על ירושלים הקדושה והמקודשת עד כי חשבתי כל יום בתל אביב כאילו הוא אבוד לי' (ש"י עגנון – ש"ז שוקן, 170). בסיפור 'תהלה' הוא כותב על הידלדלות היישוב היהודי בעיר העתיקה, ומתוך מה שהוא כותב שם מואר מה שהוא כותב בסיפור 'לפנים מן החומה' ומתחדדות

(Bodoff 1993, 427). גם כאן, החלת הדגם הקבלי מעוותת את מהלך הסיפור עצמו, שיש בו ניגוד בין שושנה לנערות. שושנה אינה נכנסת למעגל אלא באה במקום המעגל ומסלקת את הנערות הצוררות אותה. הַיָּד שושנה זוכה בו בסוף הסיפור מרמו על יחסה לנערות: 'כשושנה בין החוחים כן רעייתי בין הבנות' (שה"ש ב, ב). המלאכותיות שיש בהחלת שבע הספירות על הנערות ועל יעקב/שושנה ניכרת גם מכך שהסימבוליקה דקבלית מדברת על שישה זכרים ונקבה (שכינה/מלכות), ואילו בסיפורו של עגנון מדובר על שש נקבות שמסביב לנקבה (לפי אופז) או שש נקבות שמסביב לזכר (לפי בודוף). הדגם הקבלי השני מדמה את שושנה והנערות לשכינה ולנערותיה. גם כאן, היחס ביניהן הוא יחס של השלמה: 'השכינה נעזרת אפוא בנערותיה' (אופז 1982-1981, 206). שוב נוצר ניגוד בין היחס ההרמוני שבדגם הקבלי ובין ידסי התחרות שבין שושנה ובין הנערות בסיפור. כדי להיחלץ מסתירה זו מציג נגיד (בדומה לתיאורו של בודוף) שני מצבים: האחד מקולקל והאחר הרמוני. הנערות יכולות 'בהשפעת הסטרא אחרא להצטרף לכוחות הרע', אולם במצב ההרמוני השכינה 'נעזרת בבנות לווייתה'. המלאכותיות של פירוש זה נובעת גם מכך שבסיפורו של עגנון כוכבי הלכת מסתובבים סביב יעקב ואילו בדגם הקבלי של נגיד ואופז כוכבי הלכת מסתובבים סביב שושנה. כמו כן, בדגם הקבלי מדובר על שמונה נקבות – שבע שמסביב לנקבה המרכזית – ואילו בסיפורו של עגנון יש לכלל היותר (עם שושנה) שבע נקבות מסביב לזכר מרכזי.

עצם ריבוי הנמשלים – שכינה ונערות, שש ספירות-נערות ושכינה-שושנה, שש ספירות-נערות ויעקב – מלמד על כך שלא היה למפרשי הסיפור דימוי ברור והם התרצצו בין הדימויים השונים. על דימויים אחרים שאינם קבליים, ועל דימויים אחרים מספרות הקבלה המתאימים יותר לסיפור, ראו שילה תשס"ה, 10, הערה 9.

הסיבות לייסורי המצפון שחש על נטישת העיר העתיקה והמעבר לעיד החדשה. אם בראשית המאה העשרים מנתה הקהילה היהודית שבין החומות 19,000 נפש, ב־1948 הצטמק היישוב לכ־2,500 נפש והיה קיים כמובלעת באזור ערבי עוין (נאור תשנ"ה, 198). הרוב היהודי בתוככי העיר העתיקה נעשה מיעוט. בטיולו של האני־המספר עם תהלה בעיר העתיקה היא מספרת:

רואה אתה חצר זו, ארבעים משפחות מישראל היו בה ושני בתי כנסיות היו בה והיו מתפללין ולומדים ביום ובלילה והניחוח ובאו ערביים ותפסו בה. הגענו לבית קהוה. אמרה, רואה אתה בית זה, ישיבה גדולה היתה בו ולומדי תורה היו יושבים ולומדים והניחוח ובאו ערביים ותפסו בה. הגענו לרבץ של חמורים. אמרה, רואה אתה רבץ זה, בית תבשיל היה כאן ועניים בני טובים היו כנסים רעבים ויוצאים שבעים והניחוח ובאו ערביים ותפסו בו. בתים שלא פסקו מהם תורה ותפילה וצדקה ועכשיו ערביים וחמורים מכרכרים בהם (ער הנה, 144).

מתוך המשפט האחרון של תהלה עולים צלילים מתנשאים ואולי אף גזעניים, המעצימים את הפער שבין 'ישראל קדושים' לבין ערבים 'בהמיים'.

לאחר כיבוש העיר העתיקה בידי הירדנים ב־1948 השתוקק עגנון לירושלים של לפני מן החומה. בשבתות הוא נהג לטייל להר ציון כדי 'להשקיף על העיר העתיקה' (בר־חיים 1970), וגם משיחותיו שבעל־פה ניכר שחסרונה של העיר העתיקה העסיק אותו והוא חצר על שלא ידעו להכיר בערכה: 'באותם הימים [...] לא חשנו כראוי בקרושתה, עכשיו שנתרחקנו ממנה בעוונותינו חשים אנו בחסרונה' (שלו 1966). עגנון התגעגע לעיר העתיקה וחלם לשוב אליה. בשיחתו עם רחל אידלמן, נכדתו של ש"ו שוקן, הוא סיפר על עצמו בגוף שלישי: 'אין כמו עגנון מכיר את העיר העתיקה, ומי יודע אולי עוד נזכה אי פעם להגיע אליה ואז נלך ואראה לך את יופיה' (אידלמן 1998).

## דרך הכתיבה של הסיפור

בניגוד לדרך הנינוחה שבה מתואר הטיול של האני־המספר עם לאה ובה מסופרים מרבית הסיפורים שהוא מספר לה, לקראת סופו של הסיפור מתחוללים שני אירועים דרמטיים. אירוע אחד הוא ניסיונו של האני־המספר לשכנע את לאה לברוח עמו בשל חרדתו שמא ייתפסו בידי אנשי הלגיון הירדני: 'צריכים אנו להמלט פן תדבקנו הרעה ומתנו. [...] נשאתי עיני אליה והבטתי בה דרך בקשה ותחנונים [...] בואי ונמלט על נפשנו פן נספה. [...] בחמלת ה' עלינו יצאנו ממקום הסכנה' (לפנים מן החומה, 47).<sup>5</sup> הזיקה בין המישור הסיפורי־בדיוני ובין המישור האישי־ביוגרפי עולה מדבריו של אברהם חיים

5 וזאת, על פי לשון הפסוקים מסיפורו של לוט בהפיכת סדום: 'וַיִּתְמַקְּמָה וַיִּחְזִיקוּ הָאֲנָשִׁים בְּיָדוֹ וּבְיַד אִשְׁתּוֹ וּבְיַד שְׁתֵּי בְנֵי מְחֵמֶלֶת ה' עִלָּיו. [...] וַיֹּאמֶר [...] הֲהִרְדָּה הַמֶּלֶט פֶּן תִּסְפָּה. [...] לֹא אוֹכַל לְהַמְלִט הֲהִרְדָּה פֶּן תִּדְבַּקְנִי הָרָעָה וַמָּתִי' (בר' יט, טז-יט).



אלחנני, המספר על טיולו עם עגנון בירושלים באזור הגבול בשכונת מקור חיים: 'עד מהרה עלה ההרהור שמא כבר נמצאים אנו מעבר לגבול, וכדי להפיג את הפחד ביקשתי להתבדח: "איזה רעש היה מתעורר בארץ ובעולם, אילו אירע שעגנון עבר את הגבול בשגגה ונשבה בידי הירדנים"' (אלחנני תשל"ח, 48). האירוע הדרמטי השני הוא הנשיקה שהאני-המספר נושק ללאה בניגוד לרצונה: 'הטייתי עצמי כלפי פיה ונתתי פי על פיה ונשקתי לה' (לפנים מן החומה, 46). בעקבות זאת לאה נוטשת אותו: 'הלכה לה לאה, הלכה ממני' (שם, 48). בסוף הסיפור, ובניגוד לדרכו של עגנון בשאר סיפוריו, האני-המספר מתערב, מוסיף פרשנות משלו וממשיל את לאה, גיבורת הסיפור, לנשמה – 'בת לווייתני זו הנשמה' (שם, 49) – ואת עצמו לגוף: 'בן לווייתנה של הנשמה זה הגוף' (שם, 50). אירוע הנשיקה מתפרש לפי משל זה כאחדות של גוף ונשמה. הנשיקה ללאה היא ביטוי לרצונו של הגוף לעשות בנשמה כל מה שהוא חפץ: 'דימיתי שהיא אני היא ואני היא הוא וכל אשר אני חפץ רשאי אני לעשות בה' (שם).

מהלך זה של עגנון בסוף הסיפור מעורר תמיהה. מה הסיבה שמכוחה הפך עגנון את סיפורו למשל? למה שינה את מוקד הסיפור, סיוור בירושלים, לנמשל שבסופו? לאור הניגוד שבין תוכן הסיפור לבין המשל שבסופו סברו כמה חוקרים ש'הסימבוליקה בסיפור פתוחה לפירושים שונים' (שקד תשס"א, 73, הערה 17) וכי הדברים בסוף הסיפור 'אין לקבלם כפשוטם' (דן 1977)<sup>6</sup> ואין להקיש מהם על כלל הסיפור. ואכן, שאלת היחס שבין המשל שבסוף הסיפור לבין גוף הסיפור עצמו מעלה שתי תמיהות: א. מה המניע לכתיבת המשל? ב. מה מקומו של המשל במבנה הסיפור? המענה על תמיהות אלה טמון אולי בהבנת דרך הכתיבה של עגנון. לעגנון היו מצבי תודעה חלומיים או אקסטטיים, וייתכן שמצבים אלה הביאו לכתיבת החלקים הדרמטיים של הסיפור. אף על פי שאין בידי הוכחה לכך, זוהי השערה סבירה שבכוחה להסביר את הפיכת הסיפור למשל. לשם ביסוס השערה זו יש לדון במקומם של החלום והכתיבה האקסטטית ביצירתו של עגנון. החלום, תפקיד מרכזי לו ביצירת עגנון. לא רק שסיפורים רבים משופעים בחלומות (שרייבוים 1993; בן-דב תשנ"ז, 11-122), גם לחלומותיו של עגנון עצמו יש תפקיד בתהליך כתיבת היצירה הספרותית. דבר זה ניתן להסיק משני סוגים של עדויות: עדויות ביוגרפיות של עגנון עצמו, שיש להתייחס אליהן בקורטוב של חשד בגלל נטייתו 'להמציא' סיפורים על עצמו (שילה תשס"ה, 59-65), וסיפורים שמגרסאות מוקדמות שלהם ניכר שמקור השראתם נובע מחלומות. פרגמנטים של סיפורים שנכתבו בעקבות חלומות מצויים בתיקיה שפרסמה אמונה ירון בשנת 1997, המכילה אוסף של חלומות שעגנון צירפם תחת הכותרת 'חלום'.<sup>7</sup> ואכן, בכמה מסיפורי עגנון ניתן למצוא את עקבות החלום.

6 לעומת זאת, הלל ברול מאמץ את פרשנותו של עגנון: 'אין לאה אלא הנשמה' (ברול 1975).  
7 התיקיה מכילה פרגמנטים קצרים שעגנון העלה על הכתב בעקבות חלומותיו והם שימשו לו ככל הנראה כחומר גלם לסיפורים שתכנן לכתוב. עוד בנושא זה דאו שרייבוים 1993, 254, הערה 9.

הסיפור 'עידו ועינים' (עד הנה, 309-369), למשל, אינו מסתיים עם מותם של גינת החוקר וגמולה הסהרודית (שהגיעה מארץ אקזוטית רחוקה). דמויות אלו ממשיכות להיפגש עם האני־המספר בחלום, כפי שהוא מספר ב'פתחי דברים': 'מיום שגמולה וגינת הניחו את ארץ החיים נוהגים היו שהיו מראים עצמם אצלי בכל לילה, על משכבי בלילות שוכב הייתי ואיני יודע אם רוצה אני לראותם אם איני רוצה לראותם וכבר באו' (פתחי דברים, 105). גם בתיקיה הנקראת 'חלום' מזכיר האני־המספר את גיבורי 'עידו ועינים' כאשר הוא אומר לעצמו בחלומו: 'אשכב על מטתי, מאחר שהבטחתי לגרייפנבכים לשמור את ביתם מפני הפלשנים עד שיחזרו מנסיעתם ואחזיר להם את המפתח'. כך גם ב'ספר המעשים'. פרק ט של הסיפור 'פי שנים' (סמוך ונראה, 114-116) נקרא בכתב היד 'חלום' (ארכיון עגנון, סימן 4<sup>0</sup>1270, תיק 1:647), ובשם זה נקרא גם הנוסח המודפס הראשון של הסיפור, שראה אור בכתב העת גליונות (תרצ"ט-ת"ש). בסוף סיפור נוסף ב'ספר המעשים', 'השיר אשר הושר', מתאר האני־המספר מצב חלום בנוגע לבני ביתו שבאו עמו לראות את תפילתם של חסידי ברסלב.<sup>8</sup> לאחר התפילה, בזמן הריקודים, בני משפחתו 'נתעלמו פתאום או אולי לא היו כלל עמי. זולת חיוך מתוק מרפרף היה באויר, כמין חלום שאדם רואה וסבור שאף אחרים רואים אותו' (סמוך ונראה, 154). גם בספר תמול שלשום מסופר שחמדת (המזוהה עם עגנון עצמו) 'הוסיף וסיפר סיפורי דברים שראה בחלום, כאילו הם מעשים שהיו' (תמול שלשום, 318). מתוך העדות הברורה – תיקיית אוסף החלומות שחלם עגנון – סביר להניח שגם אזכורי חלומות של האני־המספר בסיפורים סוריאליסטיים משקפים חלומות של ממש.

עגנון ניסה לטשטש את עקבות החלומות כדי שסודו לא יתגלה, ולכן סידר לגלות לביאליק איך כתב את 'ספר המעשים': 'כמה שהשתדל ביאליק להוציא ממני סוד ספר המעשים השתדלתי אני להסתירו ממנו' (מעצמי אל עצמי, 245). ואולם, שנים לאחר מכן הוא הודה באוזני דוד כנעני שסיפורי 'ספר המעשים', 'כתבתי אותם כאלו בחלום (גם ביאליק כתב דברים בחלום), היו חדשים גם לי' (כנעני תשל"ב, 36). במכתב ששלח אל ש"ו שוקן ב־1917 כתב עגנון: 'שאון כל הלילה. ישנתי מעט ורע. חלום: ליאונרדו עושה סוס [...] ועל הסוס רוכב מלך המשיח' (ש"י עגנון – ש"ו שוקן, 50). חלום זה הוא שהביא ככל הנראה לכתובת השיר 'אני ראיתי את מלך המשיח' (שם, 107),<sup>9</sup> שחובר באותה התקופה.

8 בצמוד לדבריו על 'קהל ברי לבב', שעמם הוא מתפלל, כותב האני־המספר: 'סיפרתי להם על אותו צדיק, שזה יותר ממאה שנה שנסתלק מן העולם ועדיין אשו יוקדת, וקרוב הדבר שתהא יוקדת והולכת עד לביאת הגואל' (סמוך ונראה, 153). הצדיק הוא ר' נתן, וכך כותב ר' נתן תלמידו: 'שמעתי מאיש אחד ששמע מרבינו ז"ל שאמר בזה הלשון: "האש שלי תוקד עד שיבוא משיח" (שטרנהרץ, חיי מוהר"ג, אות שו). תודה לד"ר צבי מרק שהפנה את תשומת לבי להקשר הברסלבי של משפט זה.

9 שיר זה אבד ככל הנראה עם שאר כתביו של עגנון שעלו באש בשרפה שפרצה בביתו בבאר־הומבורג. למשמעותו של שיר זה ראו שילה תשס"ה, 107.

בשונה ממצבי החלום, שעליהם יש עדויות הלקוחות מאופן התהוות הטקסט הספרותי, על המצבים האקסטטיים בעת הכתיבה יש רק עדויות ביוגרפיות של עגנון עצמו. על המצב הנפשי שהיה נתון בו בשעת כתיבת הרומן אורח נטה ללון סיפר עגנון בראיון: 'זכורני כשכתבתי את "אורח נטה ללון" הייתי מסתכל מפעם לפעם לאחור כדי לראות מי העומד לצדי ואומר לי את הדברים שכתבתי. אני כשלעצמי לא ידעתי כיצד הגיעו הסיפורים אלי' (חרוף 1966), ועל כתיבת הספר ימים נוראים אמר: 'ב"ימים נוראים" לא הבאתי שום חידוש בשמי חוץ מ"קול דודי", הוא הקול שאני שומע בשעת הארה או יצירה' (כנעני תשל"ב, 35). מצב אקסטטי זה מסביר גם את התבטאויותיו של עגנון בנוגע לכתיבתו שהיא ברוח הקודש, מתוך מעין השראה נבואית. על דברים אלה חזר כמה וכמה פעמים, הן בשיחותיו עם דוד כנעני – 'בשעת הכתיבה היד ממש כותבת מעצמה, את ששם אלוהים בעטי' (שם) – והן בראיונות: 'אני כותב רק מה שאלוקים שם בפני' (טירה 1966); 'ההשפעה העיקרית עלי היא מרוח השרה עלי אלקים' (חרוף 1966). היעדר השליטה במה שהוא עצמו כותב הביאה את עגנון גם לכתיבת דברים שלא היו ראויים לפרסום, לדעתו. במכתב לדב סדן ב-1936 הוא כותב על פרק מסיפורו 'תחילה וסוף' (לימים תמול שלשום), שהוא אינו יודע אם לפדסמו: 'פרק הסיפור שהתחלתי להעתיק איני יודע אם יפה הוא ל"דבר", מפני המוסריות שבו. איני יודע מה עמי. אין אני שולט עכשיו על דברי, הדברים שולטים עלי' (מסוד חכמים, 254). כתיבה אקסטטית זו מסבירה גם את חוסר יכולתו של עגנון לפרש את עצמו. כשנשאל לפרש הכלב בלק שבתמול שלשום אמר: 'בעצמי איני יודע' (ברוור 1974, 426).

ייתכן אפוא שתיאורי החרדה בסיפור 'לפנים מן החומה' מקורם ברובד לא-מודע המתפצל לשתי אפשרויות שלא ניתן להכריע ביניהן: ייתכן שהם נובעים מחלום וייתכן שהם נובעים מתוך מצב אקסטטי. ואילו ניתוח המאורעות והמשל בסיום הסיפור מקורם ברובד מודע שבא לאחר מכן. הרובד המודע הוא בעת ובעונה אחת זה שמסביר את הרובד הלא-מודע וזה שמדחיק אותו. הרובד הלא-מודע מופיע לא אחת גם בצורה של פריצת מוסכמות בתחום המיני – ה'איד', בלשון הפסיכואנליזה – המביאה על האדם חרדות. אם אכן היה רובד לא-מודע שהשפיע על כתיבת הסיפור 'לפנים מן החומה', ניתן להסביר באמצעותו את הסיטואציה המתוארת בסופו, שבה האני-המספר נושק ללאה בניגוד לרצונה: 'אשים פי על פיה ושפתי על שפתיה. והיא לא השיבה לי נשיקה על נשיקתי, רק בעיניה הביטה בי כאילו ביקשה לדעת מה פני איש אשר העיז לעשות כן' (לפנים מן החומה, 49). לפי השערה זו, פירושו של האני-המספר שלאה היא נשמתו והוא עצמו הוא הגוף הוא הדחקה של ה'איד' באמצעות פרשנות סימבולית המדככת ומסבירה את המעשה המביש באמירה כי הדבר לא קרה במציאות אלא בחלום היה – 'הפכתי את כל המוצאות אותי לחלום' (שם) – וכי החלום עצמו הוא רק משל למשהו אחר.

העברת סיפור ממצב של ערות למצב של חלום בעקבות סיטואציה מינית שאינה עולה

בקנה אחד עם הנורמות המקובלות מופיעה גם בסיפור 'לילות'. במפגשו של חמדת עם רחמה הוא מסיר את מעילו ומסתובב ערום על ידה: 'ותאמר הלוא תבוש חמדת להלוך ערום. [...] ואען את רחמה ואומר הלא חולם חלום אני, ואת החלומות הלא נחלום בשנתנו. [...] ואדע כי לא תבוש עמי כאשר ערום אנוכי [...]'] (על כפות המנעול, 314). גם בסיפור 'הנשיקה הראשונה' ניתן לראות פריצה של המוסכמות בתחום המיני, וגם בו טושטשו עקבות החלום. בכתב היד הסיפור נקרא 'חלום', ובסוף נוסח זה נכתב: 'נתעוררתי משנת'.<sup>10</sup> בנוסח המודפס מספר האני-המספר בסיום שנער הכמורה שנפגש עמו הוא בעצם נערה יהודייה, והוא נושק לה: 'נודעו עי לבי ורבק פי בפי' (פתחי דברים, 161).

בעקבות עדויות הנוסח הברורות שבסיפור 'הנשיקה הראשונה' ניתן להניח בסבירות גבוהה שגם בסיפור 'לפנים מן החומה' היה שלב ראשון של כתיבה לא-מודעת ושלב שני של כתיבה מודעת. ואולם, בעיבודים הספרותיים שנעשו בשני הסיפורים באות לידי ביטוי מגמות מנוגדות זו לזו. בסיפור 'הנשיקה הראשונה' מיטשטשים עקבות החלום והסיפור מתגלגל מחלום בנוסח כתב היד לסיפור בנוסח המודפס, ואילו ב'לפנים מן החומה' מתרחש תהליך הפוך, מהסיפור אל החלום: 'הפכתי את כל המוצאות אותי לחלום' (לפנים מן החומה, 49), 'הראו לי בחלומי' (שם) את פשר הסיפור – ופשר הסיפור הופך למשל. הדחיקת המיניות פורצת הגדר שבסיפור 'לפנים מן החומה' באמצעות החלום והמשל מצביעה על האפשרות שגרעינו של הסיפור היה לא רק 'תמונה אמנותית מורכבת דמוית חלום' (שקד תשס"א, 90) אלא חלום של ממש.

לאור השערה זו ניתן להביר על שכבות שונות המרכיבות את הסיפור. בשכבה המוקדמת, שמקורה במצב לא-מודע (חלום או מצב אקסטטי), מסופר בדרמטיות על פריצת מוסכמות ומצבי חרדה. בשכבה המאוחרת, אותם מצבים מתפרשים במהלך הכתיבה המודעת. אף כי המשל מופיע רק בסופו של הסיפור, רוחו משפיעה ברטרופקציה על כל שלבי הסיפור והוא יוצר שכבה מודעת בתוך גרעין סיפורי לא-מודע.

## ימים שאין הבדל בין זכר לנקבה

ערעור המוסכמות בתחום המיני, המופיע בסוף הסיפור 'לפנים מן החומה', שנכתב בראשית שנות השישים,<sup>11</sup> הוא נושא משני שבא לידי ביטוי כבר בראשית הסיפור, בהערותו של

10 [...] נדבק בפייה עד שנתעוררתי משנתי וכאשר התעוררתי (משנתי) הדגשתי (בפי) מעין מתיקות [בפי] שלא הרגשתי כן שנים הרבה' (ארכיון עגנון, סימן 4<sup>0</sup>1270, תיק 1:646, וראו וייס 1974, 35).

11 בסיפור עצמו אומר המספר: 'עכשיו שנאמני ירושלים הלכו לעולמם ואני לבדי נותרתי לבי אומר לי ספר כל מה שראית ושמעת בחמישים ושנים שאתה מתעפר בעפר ירושלים' (לפנים מן החומה, 37). בהוספת המספר 52 לשנת 1908, שנת עלייתו של עגנון ארצה, מתקבלת השנה שבה ככל הנראה נכתב הסיפור – 1960 (שקד תשס"א, 71, הערה 15).

האני־המספר על לבוש הנשים: 'התחילו רוב הנשים לקצר בשמלותיהן' (לפנים מן החומה, 7). גם לנשיקה שנשק האני־המספר ללאה בסוף הסיפור וגם לחצאיות הקצרות המוזכרות בתחילתו נותן עגנון פרשנות משיחית־קבלית ושזור בה חוט של אירוניה. בתחילת הסיפור נוצר ניגוד בין שמלתה הארוכה של לאה, המורמת מעט בידיה, ובין לבושן של הנשים האחרות: 'סבורים היינו שאנו מתקרבים לימים שלא יהא הפרש בין זכר לנקבה וכבר התחילו רוב הנשים לקצר בשמלותיהן דוגמא שלעתיד' (שם), ואילו בסוף הסיפור לאה עוזבת אותו מכיוון 'שעדיין לא הגיעו הימים שאין הפרש בין זכר לנקבה' (שם, 50) ואין הוא יכול לעשות בה כל שלבו חפץ. מקודה של תוכנה זו, שלפיה לעתיד לבוא יתבטל ההבדל שבין זכר לנקבה, קשור בדברי המקובלים על התיקון העתידי של פרצוף נוקבא, שיהיה שווה לזעיר אנפין. תפיסה זו בנויה על מדרש חז"ל על חטאו של הירח, שהביא ל'מיעוט הלבנה'<sup>12</sup> ועל נבואת ישעיהו: 'וְהָיָה אֹרֶךְ הַלְבָנָה כְּאֹרֶךְ הַחֲמָה' (יש' ל, כו). לפי קבלת האר"י, הזיווג של זעיר אנפין ונוקבא, המתואר כזיווג של עליון בתחתון, יעלה למדרגת זיווג אבא ואמא, שהם בקומה אחת שווה<sup>13</sup> וזיווגם בלא הפסק: 'לעתיד לבא כי אז תהיה אור הלבנה כאור החמה ויהיה זווג התחתון כעליון תמידי לא יפסק באחדותא בתריותא (= באחדות בשמחה) (רח"ו, שער מאמרי רשב"י, ט ע"ב). תיקון זה יביא לשוויון בין זעיר אנפין לנוקבא: 'ותכלית גידול שלה הוא שתהיה [...] עם ז"א [= זעיר אנפין] פכ"פ [= פנים בפנים] שוה לגמרי, וישמשו ב' מלכים בכתר א[נ]חד] שהוא מה שקטרגה הירח כנודע, [...] ויהיו זו"ן [= זעיר אנפין ונוקבא] שוין במציאותן כדמיון או"א [= אבא ואמא] [...], ואז כל העולמות בתכלית התיקון' (רח"ו, עץ חיים, שער לו, פרק א).<sup>14</sup>

יחסי זעיר אנפין ונוקבא אינם רק עניין מטאפיזי אלא הם קשורים גם ביחסי זכר ונקבה במישור הארצי. השל"ה, ד' ישעיה הורביץ, שמדבריו מביא עגנון ציטטות בכמה מסיפוריו (שילה תשס"ה, 52, 69, 184-185), מקשר בין הנשים לבין פגם הלבנה וחטאה של חוה. על אמירת קידוש לבנה במוצאי שבת הוא כותב: 'לא ראינו מעולם נשים מקיימות קידוש הלבנה [...] מפני שפגם הלבנה גרמה האשה הראשונה דהיינו חטא חוה' (שני לוחות הברית, ח"א, עמ' 99). שעה שבעולם הזה, המלא קלקולים, האישה פסיבית, לעתיד לבוא ישתנו תכונותיה ויתקיים שוויון בין זכר לנקבה. הנקבה תיעשה אקטיבית ותקבל את העצמה הגברית: 'ולעתיד "יבדא ה' חדשה ונקיבה תסוכב גבר", ככתוב בספר

12 'רבי שמעון בן פזי רמי (= מקשה), כתיב 'ויעש אלהים את שני המאורות הגדולים' (בר' א, טז) וכתיב 'את המאור הגדול ואת המאור הקטן' (שם). אמרה ירח לפני הקב"ה רבש"ע אפשר לשני מלכים שישתמשו בכתר אחד? אמר לה לכי ומעטי את עצמך' (חולין ט ע"ב).

13 'או"א [= אבא ואמא] [...] לא מתפרשין לעלמין וכחדא שריין (= לא נפרדים לעולמים וכחדא שורים) שוים במעלתם בקומתם' (רי"א חבר, פרוש על מסכת אצילות, עמ' כח).

14 וכן: 'זו"ש [= וזה שאמר] 'והיה אור הלבנה כאור החמה' וכו' [...] וזה לימות המשיח ואז שניהם שוין כמקודם קטדוג' (רח"ו, פרי עץ חיים, שער ראש חודש חנוכה ופורים, פרק ו). וראו עוד אצל דש"ז מלאדי: 'והיה אור הלבנה כאור החמה, שוים בקומתם, משמשים בכתר אחד' (ליקוטי תורה, ט ע"א).

ירמיה (לא, כב) כי תתעלה הנקיבה להיות כתוקף הזכר, בסוד "והיה אור הלבנה כאור החמה" (שם, ח"ב, עמ' 116).

## סמליותם של לאה, אביה וביתו

אפילו שוטח מחבר היצירה לפנינו את פענוח הסיפור, אין להבין את היצירה באופן חרממדי. הביקורת כלפי פרשנות אלגוריסטית (מירון תשכ"ח, 350-359) והניסיון לפרש פרשנות מינימליסטית (סמילנסקי תשמ"א, 329-336) נובעים בין השאר מכך שהפרשנות האלגוריסטית בחלקה הגדול באה להשליט על הסיפור עיקרון אלגורי מסוים ואין בה מן הגמישות הנדרשת כדי לקפוץ מסמל לסמל וממשות לסמל. הפרשנות האלגוריסטית מבקשת להכניס את היצירה העשירה והרבגונית לתבנית אלגורית (ראו למשל טוכנר 1968), אולם החלום והכתיבה המודעת, הכתיבה האסוציאטיבית השופעת ותיקוני ההגהות – כל אלה יוצרים סיפור רב־שכבתי המצריך חשיפה של היבטים אלגוריים מצד אחד ושל היבטים ריאליים־עלילתיים מצד אחר. בהקשר זה יש להבחין בין 'אלגוריה' הבונה שתי קומות לאורך הסיפור כולו ובין 'משקע אלגורי' (מירון תשכ"ח) או 'אלגוריה רכה' (ברזל 1982, 23), שבה יש ליסוד האלגורי מעמד חלקי בלבד ביצירה. הבחנה זו באה למנוע החלה מאולצת של ההיבטים הסימבוליים והקבליים על הכיבים שאינם קשורים בהם. לכמה מרכיבי הסיפור יש משמעות עלילתית בלבד, משמעות 'רזה', ואילו בדרכיבים אחרים ניכרת שכבה כפולה – עלילתית ואלגורית. רק מתוך ההכרה בשני ההיבטים הללו ניתן להפיק פשר מלא של היצירה. השימוש בריאליה בלבד או באלגוריה בלבד מותיר חלקים של היצירה סתומים ובלתי מובנים, ואילו הניסיון לכפות פרשנות אלגורית מסוימת על כל קטעי הסיפור יוצר פרשנות מלאכותית. במאמרו של יוסף דן, לדוגמה, נמשלת לאה לשכינה, והדבר מביא אותו לפרש גם את הנשיקה ללאה כנשיקה לשכינה: 'כנשיקה שהוא נושק את שפתיה של השכינה הישנה' (דן 1977). ואולם, אם אין זו אישה בשר ודם אלא ערך עילאי של דבקות בשכינה (ראו כתובות, קיא ע"ב), מדוע כועסת לאה על 'אשר העיז לעשות כן' (לפנים מן החומה, 49)? דווקא העמימות בנוגע לדמותה של לאה, הנעה בין אלגוריה לדמות ממשית, מציבה זווית ראייה רחבה בנוגע לעיצוב דמותה.

לפי הדובר הסימבולי, במוקד הסיפור עומדת השאלה בדבר פשר אבדן העיר העתיקה, השוכנת 'לפנים מן החומה'. במהלך הסיפור נרקם דיאלוג בין האני־המספר לבין לאה, שבמרכזו התמיהה מדוע אביה של לאה עזב את ביתו שלפנים מן החומה. הסמליות הטמונה בסיפור מתגלה באמצעות זיהוי לאה עם 'ירושלים' ועם 'כנסת ישראל', וזיהוי אביה של לאה עם הקב"ה, וזיהוי ביתו עם בית המקדש. זיהויים אלה נותנים פשר ומשמעות לדיאלוג המתקיים בין האני־המספר ובין לאה.

תשעה רכיבים מכוננים בסיפור זיהויים אלה: א. לאה מכונה 'בת ירושלים' (שם, 8).

בניגוד לאני המספר, שבא מן הגלות, לאה 'עשתה את ימי נעוריה לפני מן החומה' (שם). שם מקורו של כוח החיים שלה: 'עיקר חיותי משוך לכאן' (שם, 40). ב. בילדותה, כך לאה מספרת, 'על אבן אחת שיחקה בבובות ועל אבן אחת חקק לה אביה צורות אותיות לשון הקודש. [...] את האותיות הראשונות חקק הוא לה באצבעו על האבנים' (שם, 8). שתי האבנים והאצבע מרמזות על 'שני לוחת האבנים פתבים באצבע אלהים' (דב' ט, י; שם' לא, יח), שעליהם נחקקו עשרת הדיברות שניתנו לכנסת ישראל בימי נעוריה: 'יהמכתב מכתב אלהים הוא חרות על הלח' (שם' לב, טז).<sup>15</sup> כתיבה באצבע אלוהים מוזכרת רק בלוחות הראשונים, וכך גם אצל לאה: רק את האותיות הראשונות חקק לה אביה באצבעו.<sup>16</sup> ג. תיאור ריחוקו של האני-המספר מאביה של לאה והימשכותו אליו – 'אף על פי שדבוק אני אחר לאה עדיין איני מכירו, אבל משוך אני אחריו באמת ובתמים' (לפנים מן החומה, 6) – מובן על רקע זיהוי האב עם הקב"ה. ריחוק זה מציג האני-המספר כניגוד בינו לבין שאר בני אדם, שאף על פי שאינם טורחים להתקרב אל האלוהים, הם רואים עצמם כאילו יש להם קשר אליו: 'בדבר זה שונה אני משאר כל אדם שאינם טורחים להכירו ועושים עצמם כאילו מכירים אותו וכאילו מצויים אצלו' (שם). ד. בדבריה על בית אביה מספרת לאה 'את כבוד הבית ואת כליו ועל משרתי ועל כל הבאים [...] לבית ועל שמחת אביה על באי הבית ואין צריך לומר בחגים שהיו באים מכל הארץ' (שם, 39). לבית המקדש היו עולים לרגל בחגים מכל הארץ, וגם הביטוי 'כבוד הבית' רומז לבית המקדש: 'גדול יהיה כבוד הבית הזה האחרון מן הראשון אמר ה' צבאות' (חגי ב, ט). ה. בכייתה של לאה מול בית אביה החרב (לפנים מן החומה, 38). ו. הגליית האב מביתו מפני ש'בהבליהם הכעיסוהו' (שם, 39). ז. השאלות 'החוזרות באופן אובססיבי ובניסוחים שונים' (שקד תשס"א, 76) כמעין 'מנטרה': 'למה אינו חוזר' (לפנים מן החומה, 38); 'אימתי יחזור אביך לכאן? שתקה לאה ולא ענתה לי' (שם, 39); 'וכי אין אבא רוצה לחזור לכאן?' (שם); 'כלום אין אביך מבקש לחזור? השיבה לאה ואמרה, בכל עת ובכל שעה' (שם, 40). ח. התשובה החוזרת ונשנית של האב לפיה הוא אינו שב עקב ניתוקה של לאה מהעיר העתיקה: 'יותר מדי הרגלת עצמך בעיר החדשה' (שם, 40); 'החליטה דעתי לדבר עם לאה בדבר שהיה דוחקני [...] שאומר הוא אביה שהיא התרגלה בישיבת העיר החדשה והיא אומרת שעיקר חיותה כאן לפני מן החומה' (שם, 43); ט. אדישותם והימנעותם של האנשים מפעולה למען חזרתו של האב: 'אמרתי לה ללאה, וכי טפש לבם שאינם חלים ואינם מרגישים מה הם חסרים מיום שעקר אביך את דירתו מהם? [...] ולענין ששאלת אם מרגישים מה חסרים, יש מרגישים ויש אין מרגישים [...] מכל מקום המרגישים אינם באים לידי מעשה' (שם, 40).

15 זיהוי דור המדבר עם תקופת הילדות של כנסת ישראל מופיע בדברי ירמיהו: 'זכרתי לך חסד נעוריך אהבת פלגיתך לקתך אחרי במדבר בארץ לא רוצה' (יר' ב, ב).  
16 ראו ברזל 1979, 15, הערה 4. לאנלוגיה שבין האותיות הראשונות, שמקורן באב, ללוחות הראשונים, שמקורם באב, הפנה את תשומת לבי יואב רוזנברג.

כל הרכיבים האלה מוארים ברגע שמבינים כי האב מסמל את הקב"ה המבקש לשוב לביתו, בית המקדש, ולהתאחד עם לאה, כנסת ישראל. אולם כנסת ישראל חטאה בעבר, וגם בהווה היא מנותקת מהעיר העתיקה. השתרשותה של לאה בעיר החדשה מבטאת את חטאה של כנסת ישראל ברובד הלאומי ואת רגשות האשמה הפרטיים של הסופר עצמו, שעזב את העיר העתיקה לטובת תלפיות. כדי לערער על ההאשמה שלפיה הנתק מהעיר העתיקה הוא הסיבה לאי-חזרתו של האב לביתו שם עגנון בפי לאה את הטענה שאף על פי שכנסת ישראל חיה בירושלים החדשה, 'עיקר חיותי משוך לכאן' (שם), לעיר העתיקה. כנסת ישראל לא התנתקה מהעיר העתיקה, שהרי קיומה של ירושלים החדשה נובע מתוך היניקה לירושלים ההיסטורית.

### מוטיבים קבליים בעיצוב דמותה של לאה

כעת, לאחר הדיון ברובד הסימבולי, נתמקד במוטיבים הקבליים שבאמצעותם מעצב עגנון את דמותה של לאה. הלל ברזל טען שהסיפור 'לפנים מן החומה' נכתב 'ברוח סמליותה הקבלית של לאה' (ברזל 1975), אולם לבד מהצהרה כללית זו אין בדבריו ניסיון לחשוף את אותם סמלים קבליים המעצבים את דמותה. במאמר שכותרתו 'עגנון וירושלים של מעלה: הסיפור "לפנים מן החומה" ומקורותיו בתורת הסוד' זיהה יוסף דן את לאה עם השכינה והביא כמה זכרי לשון קבליים המתארים אווירה מיסטית,<sup>17</sup> אולם הוא כמעט אינו עוסק ברבדים הקבליים המעצבים את דמותה של לאה (דן 1977).

עד הופעתה של קבלת האר"י זוהתה לאה בעיקר עם הבינה-האם העליונה: 'לאה שהיא

17 להלן זכרי לשון המובאים במאמרו של דן:

א. 'לפני שבע שמיטות' (לפנים מן החומה, 8), רמז לתורת השמיטות, שלפיה העולם מתקיים למשך 49,000 שנים: 'כשעלה משה ברקיע לקבל תורה להורידה לישראל למד סוד מ"ט אלף שנה' (ספר הפליאה, ח ע"א, וראו בעניין זה שלום תש"ח, 176-193; כהן, קול הגבוהה, עמ' קנב, הערות מז-מח).  
ב. 'האור שאין כל מחשבה תופסת אותו' (לפנים מן החומה, 19); על מקורותיו הקבליים של מושג זה ראו שילה תשס"ה, 228-229).

ג. 'ניתנו לי מוחין חדשים' (לפנים מן החומה, 25); על מקורותיו הקבליים של מושג זה ראו שילה תשס"ה, 235).

ד. 'עלינו במעלות שיורדים בהן [...] וכשם שנכנסנו בשלום כך יצאנו בשלום' (לפנים מן החומה, 5). בתיאור זה של הכניסה לעיר העתיקה יש דמיון ל'יורדי המרכבה' שעולים למרכבה בירידה ולר' עקיבא שנכנס לפרדס ויצא בשלום (הגיגה יד ע"ב). בעקבות זאת מקשה דן בין סיפור עלייתו של ר' ישמעאל מששת ההיכלות להיכל השביעי, שבו השכינה, לבין ששת החדרים וששת המפתחות שעגנון מראה לאלכסנדרה ב.יפו. כפי שלא ניתן לגעת בשומר הפתח של ההיכל השביעי (פרקי היכלות, פרק כג, פסקה א), כך גם בסיפורו של עגנון המספר מראה את ששת החדרים והמפתחות ומסתייר את המפתח השביעי: 'לא כל המפתחות כולם אלא ששה מפתחות בלבד' (לפנים מן החומה, 18). ממשפט זה מסיק דן שהמפתח השביעי והחדר השביעי מוזהים עם ההיכל השביעי, שבו נמצאת לאה, השכינה. לזכרי הלשון המובאים במאמרו של דן יש להוסיף גם את הביטוי 'עור הרקיע מתקמט', החוזר כמה פעמים בסיפור (שם, 8, 9, 44, 47, 50). על מקורותיו הקבליים של ביטוי זה ראו ארזי 2004, 63.



הבינה' (דמ"ק, פרדס רימונים, שער כ, פרק ב). לאה המקראית ילדה שישה בנים ובת, המזוהים עם ו קצוות – שש הספירות מחסד עד יסוד וספירת מלכות הנקבית: 'ששה בנים ובת שילדה לאה אימא עילאה' (דמ"ק, אור יקר, עמ' עב). בקבלת האר"י זוהתה לאה בעיקר עם פנימיות המלכות / פרצוף נוקבא / שכינה, וכן עם ירושלים. בכל זרמי הקבלה, רחל מזוהה עם החיצוניות הנגלית ולאה עם הפנימיות והנעלם, המסתתר: 'דלאה הו' באתכסיא, ודרחל באתגליא (= לאה היא במכוסה, ורחל היא במגולה)' (זוהר ח"א, קנב ע"א).

בקבלת האר"י, המושגים 'כנסת ישראל' ו'פרצוף לאה' קשורים זה בזה: כנסת ישראל = שכינה = מלכות/נוקבא = פרצוף לאה. בספרות הקבלית, 'כנסת ישראל' אינה רק כלל ישראל אלא היא גם מזוהה עם השכינה: 'זהנה השכינה היא כלל ישראל, שכל נשמות ישראל הם בה כידוע. לכן תיבת "אנחנו" שהוא כלל ישראל רומז על השכינה' (ר' נפתלי הרץ הלוי, 'אמרי שפר', עמ' סה). בקבלת האר"י, לאה ורחל מזוהות עם הפנימיות ועם החיצוניות של פרצוף נוקבא: 'יסוד זה לאה ורחל, כי לאה היא הפנימיות של נוקבא [...] ורחל היא חיצוניות הנוקבא' (רמח"ל, אדיר במרום, עמ' שז). זיהוי זה קושר את לאה לשכינה ולכנסת ישראל, כפי שהדבר בא לידי ביטוי אצל הרמח"ל, הכותב שלאה ורחל הן פנימיות השכינה וחיצוניות השכינה ומהן יוצאים שני היסודות של כנסת ישראל, יהודה ויוסף: 'זוה כי הוא לקח שתי נשים לאה ורחל, וסודם פנימיות וחיצוניות השכינה. ומלאה היה צריך לצאת משיח בן דוד לתקון הפנימיות, ומרחל משיח בן יוסף לתקון החיצוניות' (רמח"ל, גנזי רמח"ל, עמ' קב).

המוטיבים הקבליים מקשרים בין תיאורי לאה המטאפיזית ובין תיאורי לאה בסיפור 'לפנים מן החומה' בשתי דרכים, הן באמצעות קישור ישיר בין האירועים המתוארים בסיפור לבין תיאור לאה המטאפיזית והן באמצעות קישור עקיף, דרך ספירת בינה. בהיות לאה מזוהה עם ספירת בינה, לתיאורים המשויכים לספירה זו יש זיקה גם ללאה. בקבלה ניתנו ללאה שתי מערכות סמלים, ושתיהן באות לידי ביטוי בסיפור 'לפנים מן החומה'. האחת מבוססת על סמליה של הקבלה עד להופעת קבלת האר"י, השנייה מבוססת על סמליה של קבלת האר"י:

קבלת האר"י	→ לאה ←	קבלה
ירושלים, ענווה, פנימיות נוקבא/		בינה, לב, יום הכיפורים, נשמה,
שכינה/ נשמת המלכות, 'כנסת		'עלמא דאתכסיא', 'תרי רעין דלא
ישראל', 'זיווג נשיקין' (= של		מתפרשין (= שני רעים שאינם
נשיקה)		נפרדים).

המושגים 'בינה', 'ענווה', 'לב', 'ירושלים', 'עלמא דאתכסיא' ו'נשמה' קשורים ישירות

ללאה, ואילו המושגים 'יום הכיפורים', 'תרי רעין דלא מתפרשין' ו'זיווג נשיקין' קשורים לספירת בינה, המזוהה עם לאה. חשיפת הרובד הקבלי מראה כיצד לאה, גיבורת הסיפור 'לפנים מן החומה', מזוהה עם: א. ירושלים; ב. כנסת ישראל; ג. מוטיבים של פרצוף לאה; ד. מוטיבים של ספירת בינה; ה. נשמה. הנשמה מייצגת את השכבה האחרונה, שנוצרה בסיפורו של עגנון מתוך הרצון להימלט מסיטואציה מביכה, ועל כן היא מוצגת בתרשים שלהלן כנובעת מלאה הארצית, המייצגת תשוקה אסורה:



הרובד האלגורי הוא רובד גמיש. הדמות יכולה לקפוץ ממושג למושג. לאה מזוהה בסיפור עם כנסת ישראל, אך בבניית זיקתה לפרצוף לאה הקבלי עגנון מסתייע במוטיבים הקשורים במושג מטאפיזי זה כדי לעצב את דמותה, אף על פי שאין היא מזוהה עם מהות מטאפיזית זו. דמותה של לאה מעוצבת אפוא בסיפורו של עגנון באמצעות המוטיבים הקבליים שבהם היא מתאפיינת: ירושלים וכנסת ישראל, ענווה, בינה, 'תרי רעין דלא מתפרשין' ו'זיווג נשיקין', עלמא דאתכסיא, לב ונשמה.

### לאה – ירושלים

הזיהוי שבין לאה לכנסת ישראל נלמד לא רק מהתנהגותה של לאה, המבטאת מגמה שהייתה שלטת בכלל האומה, כפי שאביה אומד עליה בסיפור, 'יותר מדי הרגלת עצמך בעיר החדשה' (לפנים מן החומה, 40), אלא גם משמה, המשמש כסמל לכלל ישראל: 'פְּרַחַל וּכְלָאָה אֲשֶׁר בָּנוּ שְׁתֵּיהֶם אֶת בֵּית יִשְׂרָאֵל' (רות ד, יא). אמנם ברובד הסמלי עשויה גיבורת הסיפור להיקרא גם בשם 'רחל', אולם לאור ההתוודעות לקבלת האר"י ולדיוק שנהג עגנון בכתיבתו על פיה, ברור מדוע בחר בשם 'לאה'.

ביצירותיו קורות בתינו והדרים וכסא' מזהה עגנון את יוסף עם ציון (קורות בתינו, 80; לפנים מן החומה, 186),<sup>18</sup> ואילו בסיפור 'לפנים מן החומה' הוא מזהה את לאה עם ירושלים. החלוקה שבין רחל/יוסף כסמל של ציון לעומת לאה כסמל של ירושלים מופיעה בקבלת האר"י: 'כי ציון הוא רחל אך ירושלים היא לאה' (רח"ו, ספר טעמי המצוות, דף

18 'יוסף בגימטריא ציון' (רח"ו, לקוטי תורה, פס ע"ב). עוד בעניין זה ראו שילה תשס"ה, 66.

פו ע"א). ירושלים המטאפיזית של חז"ל, 'ירושלים של מעלה' (תענית ה ע"א), מזוהה בקבלת האר"י עם מקום מושבה של לאה: 'מקום לאה [...] נק'רא] ירושלים של מעלה' (רח"ו, שם). הזיהוי שבין לאה לירושלים הוא שהביא את עגנון לבחירת השם 'לאה' לגיבורת הסיפור, 'בת ירושלים', וזיהוי זה חוזר גם בספר סופר וסיפור: 'ירושלים היא לאה' (עמ' ססד). אֶזְכוּר זה מלמד שהזיהוי הקבלי בין ירושלים ללאה היה במחשבתו של עגנון ומשך את תשומת לבו. בהקשר זה יש גם לציין שצמד המושגים 'ציון' ו'ירושלים' בהקשרם הקבלי משמש אצל עגנון גם בתיאורי תיקון חצות (שילה תשס"ה, 284-279).

### לאה – ענווה

בנוסף על צמד המושגים 'ציון' ו'ירושלים', המזוהים עם רחל ולאה, קיים בקבלת האר"י גם צמד המושגים 'יראה' ו'ענווה'. זיהוי רחל עם 'יראה' ולאה עם 'ענווה' מוזכר פעמים רבות בכתבי ר' חיים ויטל: 'כמו שנודע כי רחל היא נקראת יראה, והיא עקב אל לאה הנקראת ענוה, כמ"ש [= כמו שנאמר], עקב ענוה יראת ה'" (פרי עץ חיים, שער קריאת שמע, פרק יד), וכן 'סוד לאה הנקרא ענוה' (ספר הליקוטים, דף נב ע"ב), ו'לאה העליונה נקראת ענוה' (שער הפוסקים, טז ע"א). לאור זיהוי זה בקבלת האר"י (וכן בכתבי חסידות)<sup>19</sup> מאפיין עגנון את לאה בסיפורו 'לפנים מן החומה' עם מידת הענווה, וכשהוא בא לתאר את אופיה הוא כותב: 'ענוה עם בינה שיש בה' (לפנים מן החומה, 7).

כדי להבין כיצד נוצר הזיהוי בין לאה לענווה יש לעמוד על השתלשלות זו: מקרא ← חז"ל ← תקוני זוהר ← קבלת האר"י ← ש"י עגנון. על פי פשוטו, הפסוק 'עַקְבַּ עֲנוּהַ יִרְאֵת ה'" (משלי כב, ד) מתפרש כך: בעקבות הענווה באה היראה. אצל חז"ל, לעומת זאת, הוא נדרש באופן הפוך, כלומר היראה נתפסת כעקב של הענווה: 'עַקְבַּ עֲנוּהַ יִרְאֵת ה', א"ר יצחק בר' אלעזר רקסרין מה שעשתה חכמה עטרה לראשה עשתה ענוה סוליים לרגלה שנאמר: "ראשית חכמה יראת ה'" (תהלים קיא, י) וכתוב "עקב ענוה יראת ה'" (ילקוט שמעוני, משלי, פרק כב).<sup>20</sup> ביחס לחכמה, היראה היא הכתר שמעל הראש; ביחס לענווה, היא כעקב שבקצה הרגל. בעקבות תפיסת זוהר את ספירת מלכות כספירה שאין לה מעצמה דבר – 'לית לן מגרמיה כלום' (ח"ב, ריח ע"ב) – מזהה בעל תקוני זוהר את הענווה (שבה האדם אינו מחשיב את עצמו) עם השכינה העליונה (המזוהה עם ספירת מלכות). היראה היא שלב ראשון לקראת השלב העליון, הענווה: 'מאן דאית ביה יראת ה' איתיה ליה לידי ענוה דאיהי שכינתא עלאה,

19 ככל הנראה, עגנון לא הכיר את זיהוי לאה עם הענווה מכתבי ר' חיים ויטל אלא מהספרות החסידית. לדוגמה, בספר בני יששכר לר' צבי אלימלך מדינוב – שעליו מביא עגנון את הסיפור 'על שום מה קרא אותו צדיק את ספרו בני יששכר' (תכריך של סיפורים, 119) – נכתב: 'דידוע ענוה היא מדת לאה' (מאמדי חודש סיון, מאמרו ו). וראו גם ספר סופר וסיפור, תלא.

20 מקור הדרשה בתלמוד ירושלמי, שבת א, ג (ח ע"ב).

דידאת ה' עקב לגבה (= מי שיש לו ידאת ה' בא לידי ענווה שהיא השכינה העליונה, שיראת ה' עקב לגביה') (ה ע"ב). בשל זיהוי זה תפסה קבלת האר"י את פרצוף רחל כמתחיל בעקביה של לאה, השכינה העליונה – 'עקב ענוה יראת ה', כי העקבים של לאה, הם נכנסים ומלוכשים תוך ראש רחל' (רח"ו, שער הפסוקים, מג ע"ב) – וזיהתה את רחל עם היראה ואת לאה עם הענווה.

### לאה – בינה – יום הכיפורים

לאה המקראית מזוהה עם ספירת בינה – 'לאה שהיא הבינה' (רמ"ק, פרדס רימונים, שער כ, פרק ב) – וזאת התכונה השנייה שעגנון מאפיין בה את לאה: 'בינה שיש בה' (לפנים מן החומה, 7). המושגים 'לאה', 'בינה' ו'ירושלים' אחוזים זה בזה וקשורים זה לזה. לא רק לאה מזוהה עם ירושלים אלא גם ספירת בינה: 'בינה היא בסוד ירושלים שלמעלה' (ר' אברהם חזון, כוכבי אור, עמ' קיד). לספירת בינה קשור גם יום הכיפורים: 'יום הכפורים שהוא נגד בינה' (רח"ו, פרי עץ חיים, שער עולם העשיה, פרק ד). ביום זה 'עולה המלכות עד הבינה' (שם, שער יום הכפורים, פרק ד). הקשר שבין יום הכיפורים לבין ספירת בינה, והתעלות העולם בזמן זה, נזכרים אצל עגנון גם במקומות נוספים: 'יום הכיפורים [...] מתחילת הלילה שערי בינה נפתחים' (ימים נוראים, רמט); ביום הכיפורים 'כל העולמות מתעלים' (שם, רלד).<sup>21</sup> ההתעלות שביום הכיפורים כמותה כהתעלות שחש האנייה המספר במפגשו עם לאה: 'שכל שאני עושה כשאני עם לאה עולה ומתעלה לבחינה עליונה' (לפנים מן החומה, עמ' 43) – לעולם הבינה המופשטת. ההתעלות באה לידי ביטוי בהפיכתו לישות רוחנית:

שעה אחת קטנה יש ביום צום כיפורים שהגוף מתבטל והולך ונעשה כולו נפש. כך הייתי אני בכל שעה שהייתה לאה מזדמנת לי. ומה שאמרתי קודם לכן שרואה הייתי את עצמי עמה כשני ריעים שלא מתפרשים, כדי לשבר את האוון אמרתי כן, ואילו האמת היא למעלה מזה. למעלה מכל שיבור אוון (שם).

התפיסה לפיה האדם מתעלה ונעשה רוחני ביום הכיפורים מובאת בספר ימים נוראים כהסבר לרווח שהשתרר בבית המקדש ביום הכיפורים: 'ביום הכפורים שכל אדם מישראל [...] במעלה רוחנית גבוהה וכל דבר רוחני אינו תופס מקום. וזה שמצינו במקדש: "עומדים צפופים ומשתחוים רווחים" (אבות ה, ה), שכל מי שנכנס למקדש היה מתעלה ברוחניותו במעלה יתירה, ולא היה תופס מקום [אגדת אליהו מסכת ביכורים עיין שם]' (ימים נוראים, ריג). לאור תפיסת יום הכיפורים בספרות הקבלה כיום שבו עולים לספירת בינה, לעולם רוחני מופשט, דימה עגנון את הימצאותו עם לאה לתמורה שחלה בו ביום הכיפורים.

21 מתוך ספרו של ר' מנחם מענדיל מרימנוב, מנחם ציון, עמ' קג.

**'תרי רעין דלא מתפרשין'**

במסגרת תיאור הזיקה של האני־המספר ללאה, המדומה למצב הנפשי ביום הכיפורים, מוזכר דימוי נוסף: האני־המספר ולאה כמוהם כ'תרי רעין דלא מתפרשין' – שני חברים שאינם נפרדים. תיאור זה עובד כחוט השני לאורך הסיפור: 'מהלכים היינו כשני ריעים שלא מתפרשים' (לפנים מן והחומה, עמ' 7); 'אבל אני ולאה כשני ריעין שלא מתפרשין' (שם, 28); 'רואה הייתי את שנינו כשני ריעים שלא מתפרשים' (שם, 49); 'זבת לווייתן שהייתי עמה כשני ריעים שלא מתפרשים' (שם).

הקשר שבין אבא (חכמה) לאמא (בינה) מתואר בווהר כקשר של חיבור תמידי ללא ניתוק: 'אבא ואמא דלא מתפרשין לעלמין' (ח"ג, קכ ע"א). אולם הנוסח המלא של המשפט, החוזר שוב ושוב בסיפורו של עגנון, מופיע רק בקבלת האר"י: 'אמרו כי או"א [= אבא ואמא] תרין רעין דלא מתפרשין' (רח"ו, לקוטי תורה, כח ע"ב). יחסי האני־המספר עם לאה מדומים ליחסים שבין חכמה לבינה – אבא ואמא. הביטוי הקבלי 'שני ריעים שלא מתפרשים' חוזר כמה פעמים ביצירותיו של עגנון,<sup>22</sup> אולם ביצירות האחרות עגנון משתמש בביטוי לתיאור מערכות יחסים הדוקות, ללא זיקה למישור המטאפיזי, ואילו כאן יש ללשון הקבלית תפקיד כפול: ברובד הנגלה היא מתארת את מערכת היחסים שבין האני־המספר ללאה, אך ברובד הקבלי הנסתר, זיקתה של לאה לספירת בינה קושרת אותה לזיקה התמידית שבין חכמה לבינה.

**'זיווג נשיקין'**

הקשר שבין אבא (חכמה) לאמא (בינה) הוא תמידי ואופיו מדומה לקשר של נשיקה: 'או"א בזווג הפנימיות נקרא נשיקין' (רח"ו, עץ חיים, שער פנימיות וחיצוניות, דרוש ו). בעוד זיווג תפארת ומלכות מתואר כזיווג גופני, החיבור שבין חכמה לבינה הוא חיבור רוחני פנימי של נשיקה: 'זכבר נודע כי אין נישוק אלא אתדבקותא דרוחא ברוחא (= התדבקות של רוח ברוח)' (רח"ו, שער הכוונות, דרושי כוונות קריאת שמע, דרוש ה).

<sup>22</sup> בסיפור 'כיסוי הדם' משמש הביטוי כדי להדגיש את הקשר שבין המספר לאיש בעל התיבה: 'באותם הימים נעשינו ממש כשני ריעין שלא מתפרשין' (לפנים מן החומה, 101). בסיפור 'בין המתים' מתואר הקשר ההדוק בין חיים הארוך לקדיש ליב, הנקרא 'חצי קדיש', במילים 'נעשו כשני ריעים שאינם מתפרשים' (עיר ומלאה, 682). בסיפור 'מלאך המות והשוחט' מתואר הקשר בין השוחט, שמלאך המות נתן לו ארכה לחיות עד מוצאי שבת, לבין שבת וזגתו: 'אף היא [השבת] נתמשכה אחריו. [...] וכך היו משוכים זה אחר זה כשני ריעין שאינם מתפרשים' (האש והעצים, 213). באשר לאמירת האמת כותב עגנון ב'ספר תכלית המעשים': 'אם אין הפה והלב כתרי ריעין דלא מתפרשין אין שניהם שווים כלום' (שם, 171), 'אולי בעקבות דבריו של ד' קלונימוס קלמן הלוי עפשטיין בספרו מאור ושמש: 'כי המחשבה שבמוח והלב הן תרין ריעין דלא מתפרשין ונקרא בחינה הזאת תורה שבכתב מלשון הכתוב "כתבם על לוח לבך" והדבור נקרא תורה שבעל פה ועל ידם מתנהג האדם בכל עניניו. וצריך לייחדן שלא לדבר אחד בפה ואחד בלב' (פרשת ניצבים).

רוחניותה של הבינה קושרת אותה עם הנשיקה, שהיא התחברות רוחנית. הנשיקה היא בבינה של חכמה ובינה: 'הנשיקין [...] שהם בסוד בחינת בינה של או"א' (רי"א חבר, פתחי שערים, נתיב מ"ד ומ"ן, פתח ח). לקראת סיום הסיפור 'לפנים מן החומה' אומר האניי־המספר: 'ואשים פי על פיה ושפתי על שפתי' (לפנים מן החומה, 49). לפי שחר ארזי 'זהו זיווג דנשיקין' (ארזי 2004, 162), אך לאור התנגדותה של לאה למעשה לא ניתן לדמות את הנשיקה הזאת ל'זיווג נשיקין' אלא יש להשתמש במשקע הקבלי באופן מינימליסטי. משימוש של עגנון בביטוי 'שני רעים שאינם נפרדים', הקשור כאמור ליחסי אבא ואמא שיש ביניהם 'זיווג נשיקין', ניתן להסיק שבתוך התיאור הריאליסטי<sup>23</sup> של מעשה הנשיקה משוקעת גם זיקה למאפייניה של הנשיקה בספרות הקבלה, אולם אין למשוך את הסימבוליקה הקבלית בנוגע לתגובתה של לאה אלא יש להקים חיץ ולומר, עד כאן משוקעת סימבוליקה קבלית ומכאן ואילך יש רק תיאור של דמות לאה הארצית, בשר ודם. בסמל המטאפיזי, חיבור דרך נשיקה הוא התקשרות עילאית, ואילו בסיפורו של עגנון הנשיקה נעשית בניגוד לרצונה של לאה והיא מביאה לניתוק הקשר בינה ובין האניי־המספר.

### לאה – עלמא דאתכסיא

קישור אחר בין לאה לספירת בינה כרוך בכך שספירת בינה היא בלתי מושגת. בפי הרמ"ק היא מכונה 'הבינה הנעלמת' (פרדס רימונים, שער כ, פרק ט), 'עולם נעלם' (שער כג, פרק ה). הבינה היא המחשבה הנעלמת של האל, המתגלה באמצעות הולדת מידותיו, 'ספירות הבנין'. לאה היא בלתי מושגת בשל זיהויה עם הבינה; לא רק ספירת בינה איננה מושגת אלא אף לאה עצמה: 'כי לאה נעלמת, עלמא דאתכסיא' (דח"ו, לקוטי תורה, יט ע"ב). הזיהוי הקבלי שבין לאה ובין 'עלמא דאתכסיא' מוזכר אצל עגנון גם במקום אחר: 'ולאה היא עלמא דאתכסיא' (ספר סופר וסיפור, תלה). גם בהקשר זה מופיע בקבלה צמד המושגים 'דחל' ו'לאה', המייצגים שני עולמות – לאה 'עלמא דאתכסיא', דחל 'עלמא דאתגליא': 'דחל ולאה תרי עלמין נינהו, חד עלמא דאתכסיא, וחד עלמא דאתגליא (= רחל ולאה שני עולמות הם, אחד העולם המכוסה ואחד העולם המגולה)' (זוהר, ח"ב, כט ע"ב). כשם שהבינה נסתרת ולאה המטאפיזית מכוסה, כך גם לאה הספרותית של עגנון אינה מתגלה מחמת מחיצה שאינה מאפשרת לראות את פניה הבלתי מושגת: 'דאוי היה להוסיף משהו לענין מראה פניה. [...] פעמים הרבה הטיתי עצמי לראות ולא עלתה לי לראות. מראה הכבוד שעליהן עושה מחיצה, שאינה נותנת לעין לעבור ולהסתכל. [...]

<sup>23</sup> יש לשוב ולהעיר כי הרובד הריאליסטי של תיאור הנשיקה הוא המוקד הגלוי והעיקרי, ואילו ההקשר הקבלי נמצא ברובד הסמוי. אין להפוך את היוצרות ולפרש את הנשיקה כנשיקה לשכינה (דן 1977). מהלך זה יותיר את המשכו של הסיפור חסר מובן.

רואה אני שלא ניתן לי לצייר את רמות ריוקנה, אם כך מניח אני את שלא ניתן לי [...] (לפנים מן החומה, 7-6).

### לאה – לב

נעלמותה של לאה באה לידי ביטוי גם ביופיה: [...] מרגישין את יופיה בלב יותר ממה שרואים בעינים, כלומר אפילו אין רואים כל יופיה הלב יודע שהיא נאה' (לפנים מן החומה, 6). הניגוד שבין הראייה החיצונית של העיניים להרגשה הפנימית של הלב מקורו בדברי ה' לשמואל בנוגע לבחירת דוד: 'פִּי הָאָדָם יִרְאֶה לְעֵינַיִם וְהוּא יִרְאֶה לְלֵבָב' (שמ"א א טז, ז). זיקתה של לאה ללב קשורה בויהוי ספירת בינה עם הלב, 'הלב שהוא בינה' (רמ"ק, פירוש רימונים, שער כג, פרק טז), הנלמד מדברי חז"ל 'לב מבין' (ברכות סא ע"א), שנתפרשו בוהר: 'לב מבין בבינה' (ח"ג, רלה ע"ב). בעקבות זויהוי שבין הבינה ללב, גם לאה, שהיא בחינת בינה, זוהתה בספרות החסידית עם הלב, כפי שכותב ר' צדוק הכהן מלובלין: 'הלב הנעלם [...] והוא מדריגת לאה בבינה שבלב כידוע' (קומץ המנחה, אות עד), וכן 'לאה שהיא האם מצד הלב' (שם, אות עח). היותה נסתרת, 'עלמא דאתכסיא', הביאה את ר' נחמן מברסלב לזהות את לאה עם הלב המכוסה: 'כי לאה היא עלמא דאתכסיא שהוא בחינת לב, כמו שכתוב (תה' קיט, יא) בלבי צפנתי אמרתך' (ליקוטי מוהר"ן, קמא, תורה לב). כפי שלא העליונה היא בחינת לב נעלם שאינו ניתן לגילוי חיצוני, כך גם יופיה של לאה ב'לפנים מן החומה' אינו ניתן לגילוי חיצוני באמצעות העיניים אלא רק לתחושת הלב הנסתר.

### לאה – נשמה

הזיהוי המפורש בסיום הסיפור בין לאה לבין הנשמה נרמז כבר בתחילתו, כאשר האני-המספר מתאר את לאה ואומר שהיא 'קלה, ממש בלא גוף' (לפנים מן החומה, 6). זיהוי לאה עם הנשמה קשור לאפיונים קודמים של הדמות. האני-המספר ולאה הם 'ריעים שלא מתפרשים', כפי שהגוף והנשמה אינם נפרדים. במפגש של המספר-הגוף עם לאה-הנשמה המספר נהפך למהות רוחנית: [...] הגוף מתבטל והולך ונעשה כולו נפש' (שם, 43), כמו ביום הכיפורים. בכך הוא נעשה רוחני כמו לאה, הנשמה הרוחנית. בהיות לאה הנשמה, האני-המספר אינו יכול לראות את פניה: 'ולא עלתה לי לראות' (שם, 6). בקבלה, המושג 'נשמה' קשור בספירת בינה.<sup>24</sup> הרמ"ק כותב בערכי הכינויים: 'נשמה – בינה' (אור נערב, עמ' סה), וכך גם ר' חיים ויטל: 'בינה שהיא נשמה' (עץ חיים, שער

24 בחלוקה של נר"ן ח"י, הנשמה היא כנגד בינה: 'זו"ס [= וזה סוד] מ"ש [= מה שאמרו] רז"ל ה' שמות יש לנשמה והם נגד ה' פרצופים נפש מלכות. רוח ת"ת. נשמה בינה. חיה חכמה. יחידה כתר' (רח"ו, עץ חיים, שער העקודים, שער ו, פרק ה).

דרושי אבי"ע, פרק ה). תפיסת לאה כנשמה מקשרת אותנו לא רק לספירת בינה אלא אף לסמליה של לאה בקבלת האר"י. כשם שלאה בסיפורו של עגנון מזוהה עם הנשמה, כך גם לאה המטאפיזית, פנימיות המלכות בקבלת האר"י, מזוהה עם הנשמה, שהיא הפנימיות: 'כי המלכות לית לה גופא דידה (= אין לה גוף מעצמה) אלא סוד פנימיות שבה בסוד נשמה שהיא לאה' (ספר ליקוטי הש"ס, מיוחס לאר"י, כג ע"ב).

לאור מקורות אלו ניתן לראות כיצד המושג 'נשמה' נקשר לשתי המערכות השונות שבהן מתאפיינת לאה, בינה ופנימיות המלכות. הגם שלאה מייצגת מהויות שונות, זיקה פנימית מאחדת את כולן ונקשרת למושג הנעלם, הפנימי, הנסתר. המאפיינים השונים של לאה אחוזים כאמור זה בזה וכרוכים זה בזה. בתודעתו של עגנון התרוצצו מוטיבים שונים המאפיינים את לאה ושזורים זה בזה – ירושלים, ענווה, בינה, 'עלמא דאתכסיא', לב, כנסת ישראל, נשמה – ולצדם דמותה של לאה הארצית, המוחשית והארוטית.

כללו של דבר, בסיפור 'לפנים מן החומה' מוצפנת מערכת סמלים רב-שכבתית. היבטים שונים של מערכת זו מתגלים במקומות שונים ביצירה ובאמצעותם נחשפים המוטיבים הקבליים המשמשים לעיצוב דמותה של לאה. בקריאה פשוטה שאיננה צרה לרובד הקבלי שביצירה לא נמצא מכנה משותף לתכונותיה השונות של לאה, אך בעקבות ההתוודעות אל מאפייניה של לאה המטאפיזית בקבלה מתחברות התכונות השונות שבסיפור למהות אחת. ניתוח הרבדים הסמליים והקבליים של הסיפור אפשר לראות את גלגוליה של לאה מדמות ארצית במקרא ללאה השמימית בקבלה; מן העולם השמימי היא יורדת לארץ בסיפורו של עגנון ומייצגת, בתוך הארצי, את העולם השמימי הנעלם, את ירושלים ואת כנסת ישראל החיה בין חדש לישן. מצד אחד היא 'התרגלה' לעיר החדשה, מצד שני חיותה מהעיר העתיקה והיא משתוקקת לחזרת האב לביתו שלפנים מן החומה.

לתפקודה של הקבלה בסיפור 'לפנים מן החומה' יש הארה דו-כיוונית. מצד אחד נרקמת משמעות מטאפיזית בתוך התיאורים הריאליסטיים והיצירה עולה מהריאלי אל המטאפיזי ('אור חוזר'), ואילו מצד אחר, המטאפיזי מגיע לכלל גילום בעצם היצירה המתארת לכאורה אך ורק את חיי העולם הזה ('אור ישר'). עגנון, בסיפורו 'לפנים מן החומה', מוריד את המושג הקבלי לתוך הקשר ספרותי-מודרני, ואופן עיבוד זה ניתן לראותו כשלב נוסף וחדש בגלגוליה של הקבלה בעת החדשה.

## ביבליוגרפיה

### כתבי שמואל יוסף עגנון

- אורח נטה ללון, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.
- האש והעצים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.



- 'חלום', גליונות ט:ג, תרצ"ט-ת"ש, 201-202.
- 'חלום [אוסף חלומות]', הבאה לרפוס: אמונה ירון, הארץ, 1.10.1997.
- ימים נוראים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.
- לפנים מן החומה, שוקן, ירושלים ותל אביב תשל"ה.
- מסוד חכמים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשס"ב.
- מעצמי אל עצמי, שוקן, ירושלים ותל אביב תשל"ח.
- סמוך ונראה, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.
- ספר סופר וסיפור, שוקן, ירושלים ותל אביב תשל"ח.
- עד הנה, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.
- עיר ומלוואה, שוקן, ירושלים ותל אביב תשל"ג.
- על כפות המנעול, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.
- פתחי דברים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשל"ח.
- קורות בתינו, שוקן, ירושלים ותל אביב תשס"א.
- ש"י עגנון – ש"ז שוקן, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"א.
- תכריך של סיפורים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשמ"ה.
- תמול שלשום, שוקן, ירושלים ותל אביב תשנ"ח.

### **ארכיונים (גרסאות שבכתביד)**

ארכיון ש"י עגנון, סימן 4<sup>0</sup>1270, תיקים 1:646, 1:647.

### **דברים שבעל־פה**

אידלמן, רחל

1998: 'מעט על הקשר ביני לעגנון', הארץ, 22.5.1998.

אלחנני, אברהם חיים

תשל"ח: ארבעה שסיפרו, במערכה, ירושלים.

ברוור, אברהם יעקב

1974: 'במחיצתו של ש"י עגנון', האומה יב, 426.

בר־חיים, עמיאל

1970: 'בשכנותו של עגנון', דבר, 20.3.1970.

חריף, יוסף

1966: 'ממי הושפע עגנון [ראיון עם עגנון]', מעריב, 21.10.1966.

טירה, י'

1966: [ראיון עם עגנון], מעריב, 19.8.1966.

כנעני, דוד

תשל"ב: ש"י עגנון בעל פה, הקיבוץ המאוחד, מרתביה.

שלוי, שלמה

1966: 'בביתו לפני הרעש', מעריב, 9.12.1966.

### כתבי קבלה וחסידות

- הורביץ, ישעיה, שני לוחות הברית, ירושלים תשי"ט.  
הרץ הלוי, נפתלי, 'אמרי שפר', בתוך: סידור הגר"א, ירושלים תרנ"ה.  
ויטל, חיים (רח"ו), לקוטי תורה, למברג תרט"ו.  
– ספר הליקוטים, ירושלים תרע"ג.  
– ספר טעמי המצוות, וילנא תר"ם.  
– עץ חיים, תל אביב תשל"ה.  
– פרי עץ חיים, דובראוונא 1804.  
– שער הכוונות, ירושלים תשמ"ח.  
– שער הפסוקים, ירושלים תרע"ב.  
– שער מאמרי רשב"י, ירושלים תרנ"ח.  
חבר, יצחק איזיק, פרוש על מסכת אצילות, חמ"ד תרכ"ד.  
– פתחי שערים, תל אביב תשמ"ט.  
חזן, אברהם, כוכבי אור, ירושלים תשל"ב.  
כהן, דוד ('הנזיר'), קול הנבואה, ירושלים תש"ל.  
לוצטו, משה חיים (רמח"ל), אדיר במרום, ירושלים תש"ן.  
– גנזי רמח"ל, בני ברק תשמ"ד.  
לוריא, יצחק [מיוחס לאר"י], ספר ליקוטי הש"ס, בני ברק תשל"ב.  
מנחם מענדיל מרימנוב, מנחם ציון, ירושלים תשנ"א.  
נחמן מברסלב, ליקוטי מוהר"ן, ירושלים תשנ"ד.  
[ספר ה]פליאה (אנונימי), פרימשה תרמ"ד.  
עפשטיין, קלונימוס קלמן הלוי, מאור ושמש, ירושלים תשמ"ח.  
פרקי היכלות (אנונימי), ירושלים תקצ"ט.

- צבי אלימלך מדינוב, בני יששכר, בני ברק תש"ן.  
צדוק הכהן מלובלין, קומץ המגחה, בני ברק תשכ"ז.  
קודדובירו משה (רמ"ק), אור יקר: פרוש לספר יצירה, ירושלים תשמ"ט.  
– אור נערב, תל אביב תשכ"ו.  
– פרדס רימונים, קארעץ תקמ"ו.  
שטרנהרץ, נתן בן נפתלי הירץ מנמירוב, חיי מוהר"ן (עם השמטות), ירושלים תש"ס.  
שניאור זלמן מלאדי (רש"ז), ליקוטי תורה, ניו יורק תשמ"ז.  
תקוני זוהר (אנונימי), ירושלים תשנ"ט.

## מחקרים

### אופו, אביב

- 1982-1981: 'עיון ב"שבועת אמונים"', מתוך הסימבוליקה הקבלית הטמונה ביצירה, עלישיח  
י"א (1981), 89-100; יב"ד (1982), 199-208.

### ארזי, שחר

- 2004: בעקבות אהבה אבודה, לטייל בירושלים עם ש"י עגנון, משכל, תל אביב.

### בן-דב, ניצה

- תשנ"ז: אהבות לא מאושרות, עם עובד, תל אביב.

### ברזל, אלכסנדר

- 1979: 'עיבור צורה', עלישיח 7-8, 8-15.

### ברזל, הלל

- 1975: 'סיפורים מיטאביוגראפיים של עגנון: עם הופעת "לפנים מן החומה" מעיזבוננו של  
הסופר', ידיעות אחרונות, 18.7.1975.  
1982 (עורך): ש"י עגנון: מבוחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל אביב.

### דן, יוסף

- 1977: 'עגנון וירושלים של מעלה: הסיפור "לפנים מן החומה" ומקורותיו בתורת הסוד', ידיעות  
אחרונות, 1.4.1977.

### וייס, יהודית

- 1974: "הנשיקה הראשונה" לש"י עגנון, ביקורת ופרשנות 4-5, 27-35.

**משולם**

1968: פשר עגנון, אגודת הסופרים בישראל ליד הוצאת מסדה, רמת גן.

**מירון, דן**

תשכ"ח: 'ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון', מאזנים הו, 359-350.

**נאור, מרדכי**

תשנ"ה: 'ירושלים עיר ועם, יד יצחק בן-צבי, ירושלים.

**נגיד, חיים**

1967: 'השבועה הלבנה והעטרה (על הסימבוליקה הקבלית ב"שבועת אמונים" לעגנון)', דבר,

13.10.1967.

**סמילנסקי, יזהר**

תשמ"א: 'מעגנים לא יהיו לך', בתוך: הלל ויס (עורך), עידו ועינים: בקרת תהיה [מבחר מאמרי ביקורת] יחידה 2, הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב,

336-329.

**שילה, אלחנן**

תשס"ה: 'משקעי קבלה ודרכי עיבודה הספרותי ביצירותיו של ש"י עגנון', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בראילן, רמת גן.

**שלום, גרשם**

תש"ח: ראשית הקבלה, שוקן, ירושלים ותל אביב.

תשי"ט: 'מקורותיו של "מעשה רבי גדיאל התינוק" בספרות הקבלה', בתוך: דב סדן ואפרים א' אודבך (עורכים), לעגנון ש"י, הועד הצבורי ליובל השבעים של ש"י עגנון, ירושלים,

305-289.

**שרייבוים, דבורה**

1993: פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון, פפירוס, תל אביב.

**שקד, מלכה**

תשס"א: הקמט שבעור הרקיע, מאגנס, ירושלים.

**Bodoff, Lippman**

1993: 'Kabbalistic Feminism in Agnon's "Betrothed"', *Judaism* 42:4, 423-437.

## 'אופרה סריה'?

### גרנדיוזיות וגבריות בסיפוריו של דוד שיץ

יגאל שורץ

לאריאל הירשפלד

א

דוד שיץ הוא סופר נשכח. אמנם אוהבי ספרות מבוגרים זוכרים אותו, אך בין אוהבי הספר הצעידים מעטים מאוד שמעו את שמו, ורק כמה יחידי סגולה קראו את כתביו.<sup>1</sup> זוהי תופעה תמוהה, לכאורה, שהרי מדובר בסופר בן זמננו שלא מכבר יצאו לו מוניטין. ספרו האחרון, כמו נחל, ראה אור בשנת 1997, וקדמו לו שבעה ספרים שכמה מהם זכו לשבחי הביקורת;<sup>2</sup> שלושה מהם, העשב והחול (1978, 1992),<sup>3</sup> שושן לבן, שושן ארום (1988) ואבישג (1989, 1990),<sup>4</sup> אף היו לרבי-מכר.<sup>5</sup> אולם למעשה, שיץ מעולם לא התקבל למרכז המערכת הספרותית הישראלית. הוא לא זכה למעמד שזכו לו סופרי דור המדינה 'הבכורים' – עמוס עוז, א"ב יהושע, אהרן אפלפלד, עמליה כהנא-כרמון, יעקב שבתאי, יהושע קנז ואחרים – וגם לא למעמד שזכו לו סופרי דור המדינה 'הצעירים', בני גילן: רות אלמוג, חיים באר, יצחק בן-נר ואחרים. על כך מעידים, לצדה של תופעת השכחה המהירה, נתונים נוספים: הוא לא זכה בפרס המעיד על קנוניזציה מובהקת (פרס ברנר, פרס ביאליק, פרס ישראל), ובניגוד לרוב הסופרים הקנוניים, הצמודים להוצאת ספרים אחת, הוא נדד מהוצאה להוצאה בתקווה לשפר את מעמדו בסצנת הספרות הישראלית. אמנם אבנר הולצמן, חוקר ספרות עברית חשוב, הקדיש לו שתי רשימות וכלל אותן

1 וראו לעניין זה יגיל 2008.

2 וראו, למשל, הולצמן 1989, 69-76; יצחקי 1982, 303-309; שקד 1979, 20; נבות 1988; אוריין 1987.  
3 העשב והחול ראה אור לראשונה בספרית פועלים, וכך גם ספרו השני של שיץ (שנכתב ראשון), ההורמנות האחרונה (1979). ספרו השלישי, עד עולם אחכה (1987), ראה אור בהוצאת זמורה-ביתן. בשנת 1987 עבר שיץ להוצאת כתר. בהסכם עם ההוצאה נכלל סעיף שעניינו הוצאה מחודשת של העשב והחול. ואכן, הספר ראה אור ב־1992 בעריכה מחודשת ובלוויית אחרית דבר שלי (המחבר).  
4 הרומן אבישג הופץ במקביל בשתי סדרות, בשתי הוצאות ספרים – בסדרה 'צד התפר' של הוצאת כתר ובסדרה 'ספריה לעם' של הוצאת עם עובד.  
5 המהדורה הראשונה של הרומן העשב והחול נמכרה בכ־20,000 עותקים – מספר מרשים מאוד ביחס לנתוני המכירות הכוללות של השנה שבה יצא לאור, 1978. שושן לבן, שושן ארום נמכר בכ־6,000 עותקים, ואבישג – בלמעלה מ־25,000 עותקים.

באסופת רשימות הביקורת מפת דרכים: סיפורת עברית כיום (הולצמן 2005), אולם שיץ לא זכה להיכלל בפנתיאון הספרות הישראלי של גרשון שקד, חוקר הסיפורת העברית הבולט ביותר בדורו (שקד 1998), וגם לא נזכר כלל, או נזכר רק בהערות שוליים, בספריהם של חוקרים ומבקרים שניסו, בדומה להולצמן, להציג מבט מקיף על הסיפורת הישראלית בשנים שבהן הוא היה סופר פעיל (ברתנא 1993; בלבן 1995; הרציג 1998). ההסבר לעובדה שהסיפורת של שיץ לא 'התמקמה' במרכז המערכת הספרותית הישראלית קשור, קרוב לוודאי, בגורמים חוץ-ספרותיים האופייניים ל'תרבות הצריכה' בעשורים האחרונים – בין היתר, נטייתה של החברה הישראלית, המחקה את החברה האמריקנית, למחוק מתודעתה כל פרט שאינו רלוונטי לצריכה המיידית. אבל הוא קשור גם – ובעיקר, לדעתי – בעובדה אחרת: לאחר ההתלהבות קצרת הטווח מהסופר הצעיר והמבטיח (שגם נודע במראהו המרשים וכונה 'שיץ היפה'), החלו כמה מן המאפיינים התמאטיים והסגנוניים הבולטים של הסיפורת של שיץ להיתפס כ'זרים' ו'מוזרים' לתרבות הישראלית. בעטייה של תחושת ה'זרות' וה'מוזרות' הזאת, שהתעצמה בתודעת הקוראים, נדחק שיץ, שחפץ בכל מאורו להיות לסופר ישראלי 'לגיטימי' אבל גם נדעך וסלד מן הניסיון הזה, למעמד של 'ילד חוץ'.

דוד שיץ נולד בברלין בשנת 1941 בשם דיטמר-אינגברט מלינר-באואר-שיץ (Schütz) להוריו לגאה בדאון ורודולף באואר. הוא הגיע לישראל עם אחיו הבכור בשנת 1948 במסגרת עליית הנוער, ואת שנות נעוריו הוא העביר בכפר הנוער 'ניצנים' ואחר כך במוסד 'בית השוליה' בחיפה, שם למד את מקצוע הדפוס ועבר כשוליה בבית דפוס. בצבא הוא שירת כקצין בחיל התותחנים. אחר כך למד באוניברסיטה העברית בירושלים לתואר בוגר בהיסטוריה כללית ובפילוסופיה ולתואר מוסמך בהיסטוריה כללית והחל בלימודים לתואר דוקטור בתחום זה, אך במהלך כתיבת התזה החליט לנטוש את לימודיו האקדמיים ולהיות לסופר. ברומנים העשב והחול ושושן לבן, שושן אדום, וכן בספר המיועד לבני הנעורים, יומן הזהב (1991), נדרש שיץ לחוויות יסוד מתקופת ילדותו ומתקופת נעוריו, חוויות של הגירה, ניכור וזרות, אך בספריו האחרים הפנה עורף ליסודות הביוגרפיים המוקדמים שלו וכתב רומנים שבמוקדם יחסים סבוכים בין נשים לגברים הארוגים באירועי-צומת של המציאות הישראלית.<sup>6</sup>

ואולם, הפניית העורף ליסודות הביוגרפיים המוקדמים לא הביאה עמה את ההכרה בו כסופר ישראלי קנוני, אותה הכרה ששיץ ייחל לה כל כך. למעשה – וזוהי, כמדומה, הבחנה מפתיעה, אבל דק במחשבה ראשונה – המשבצת שהוקצתה לו בהיכל הספרות הישראלית דומה למשבצת שהוקצתה במשך עשרות שנים לסופר אחר בהיכל הספרות העברית, סופר שנשכח במשך עשרות שנים שבמהלכן הוא זכה לשתי תקופות של הכרה

6 על מעבר זה, שכמה מן המבקרים בירכו עליו, ראו, למשל, אוריין 1987.

מאוחרת – דוד פוגל. כמו פוגל, גם שיץ לא באמת 'נקלט' בספרות המקומית, משום שאף הוא נתפס – אם כי, בעניינו, איש לא הציג את העמדה הזאת במפורש – במידה מסוימת של צדק, לא כסופר עברי אלא כסופר הכותב 'ספרות גרמנית' בעברית.<sup>7</sup> בעמודים הבאים אנסה לבסס את הטענה שהצגתי כאן באמצעות דיון בשניים מן המאפיינים המובהקים ביותר במכלול מפעלו הספרותי של שיץ הקשורים וכוּרוּכִים זה בזה: סגנון התיאור ה'ברוקי' שלו, בעיקר המעמדים האופראיים המלכותיים הממוקמים בצמתים מרכזיים בעלילות סיפוריו, ומאפייני הגבריות ביצירותיו, השונים מאוד, בלשון המעטה, מאלה הרווחים בסיפורת הישראלית.

## ב

אחד מסימני ההיכר של אמנות הסיפור של שיץ הוא סצנות תיאטרליות גרנדיוזיות. סצנה מסוג זה כלולה בפרק 'נשף מסכות' ברומן שושן לבן, שושן אדום (שיץ 1988). הסצנה בנויה משני חלקים: בחלק הראשון מתוארים שניים מגיבורי הסיפור, נערה ונער, בדרכם לנשף מסכות בחג הפורים בבית־העם בכפר שבו הם 'נקלטו', ביחד עם עוד נערים ונערות פליטי השואה; בחלק השני מתוארים הנערים והנערות מאותה קבוצה, ולצדם נציגים מקבוצת המתיישבים ש'קלטו' אותם, כפי שהם עוצבו במחולו של אחד הצעירים הפליטים בציריך־ענקיים בבית־העם המקומי.

נשף המסכות מתקיים במושבה מדי שנה בשנה. בשנה שבה מתחוללים האירועים המתוארים בסיפור הוא עומד בסכנת ביטול בשל טביעתה של אחת מצמד נערות פליטות המכונות 'צאינה וראינה'. לצמד זה יש בסיפור משמעות סמלית מועצמת העולה מאופן הצגתו בידי המספר:

[...] דשדשנו בבוץ המקיף את הביצה. מרחוק ראינו את צאינה וראינה, שתי הבחורות הגבוהות, הצנומות, הפוסעות על רגליים דקות כרגלי אנפות, גבן מכוסה בשמיכה שמר טאוב הזקן, מהמחלבה, נתן להן. מתחת לשמיכה הזו התנהלו חייהן. שם צחקו ובכו, שרטו וצבטו זו את זו, התנחמו וחלמו, כיצוד אחד המסוכסך לעתים עם עצמו. אחד מפיותיהן היה משמיע גרגורי צחוק חרישי, מין התפרצויות לא־צפויות של שמחה פראית, לא נשלטת, והפה השני היה נואק ולעתים מתכסה בקצף לבן. שתיהן לא דיברו, וכשפנו אליהן היו שני זוגות עיניים ירוקות־אפורות, גדולות וריקות, ננעצות בפרצופו של הדובר (שם, 95-96).

באחת משבתות החורף מפתה נער שכיניו 'גולדין היפה' את צאינה וראינה לעלות על

7 ארבעה מספריו של שיץ – העשב והחול, יומן הזהב, שושן לבן, שושן אדום ואבישג – ראו אור גם בגרמנית וזכו לביקורות טובות. בהקשר זה ראוי לציין שרק אחד מספריו, העשב והחול, תורגם לשפה נוספת – צרפתית. בגרמניה הופיע גם ספר עיון משל שיץ, שלא ראה אור בעברית, וראו Schütz 1995.

רפסודה שהתקין בעצמו ולשוט על פני ביצה המשתרעת ליד גבעת הקברים של המושבה. הנערות, הסומכות על גולדין היפה – אף הוא פליט שואה – עולות על הרפסודה למרות חרדתן העמוקה ממים. ברם, לאחר זמן קצר מאבדת אחת מהן את שיווי משקלה ונופלת למים, ושם היא טובעת ומוצאת את מותה בעוויתות גופניות הנלוות ככל הנראה להתקף אפילפטי קשה. בשל הפרשה המזויזעה הזאת, מיידע אותנו המספר, 'היו שסברו שיש לבטלו [את נשף המסכות] לאות אבל על טביעת הנערה. לעומתם היו שטענו [...] שאסור להיכנע להלך־הרוח הנוגה שפשה בקרבנו' (שם, 98). קולם של האחרונים גבר והוחלט לקיים את הנשף המסורתי. נעקוב עתה אחר הטקס הזה, על שני חלקיו, החלק המתאר את הנער והנערה בדרכם לנשף המסכות בחג הפורים והחלק המתאר את ציורי־הקיר בבית־העם.

#### חלק ראשון

ערב הנשף הלכה לילי ליהודית וינר, אמו המאמצת של פליקס, ושאלה ממנה את שמלת כלולותיה; לבנה היתה ומנוקדת בחזה בנקודות אדומות, זעירות, כמעט לא נראות לעין. שוליה הגיעו עד הרצפה והשרוולים היו מנופחים בכתפיים ובאמת־היד ושיוו לילי מראה מהודר וכבריאש. וכשעמדה כך בשעת ערב ליד החלון בחדרנו המשותף, לבושה בשמלת הכלולות הישנה, השקופה למחצה, ועל ראשה זר לבן, חשבתי שאין יפה ממנה בכל העולם כולו וכך גם אמרתי לה. [...]

ואחרי־כך שילבה לילי את זרועה בזרועי. חסרת משקל היתה, כמעט אזורירית, וכמו התלפפה על ידי, לילי המקושטת בשמלת הכלולות הלבנה שהבהיקה בחשכה העמוקה שירדה על הכפר. וכך הלכנו בשבילי הבוץ הקרוש. על כתפיה עטתה את מעילה הכהה, הישן. השמלה היתה מוסתרת למחצה, רק השרוולים בלטו בחשכה, וחלקה התחתון של השמלה, האמרה הרחבה, ריחפה על המהמורות. אני הייתי נסיך. כתפי הרעידו תחת הגלימה האדומה שקיבלתי בהשאלה מדורתה של דפנה ויינשטוק – וילון ישן שהודק סביב הצוואר בסיכת ביטחון – ובידי היה שרביט מוזהב (שם, 98-99).

#### חלק שני

הבל חמים נשב מפתחו הרחב של בית־העם. כשעלינו במדרגות קיבל סימון את פנינו והכריז על בואנו כמו היינו זוג אצילים שבא לנשף. עיניו החומות, הגדולות, של סימון קרנו שמחה. לא ידענו אז שזו מסיבת הפורים האחרונה שיחגוג. ברוב טקס הוביל את לילי אל הפתח. וכשעמדתי שם לידם, רחב לבי. עליצותו של סימון דבקה בי. ורק אז הבחנתי בשינוי. על קירותיו השוממים של האולם צייר פליקס ציורי־קיר ענקיים. הקירות שפעו צבעים חמים ודמויות מוכרות. ממדיו של האולם כמו הוכפלו; אותם אנשים שבידכו אותי לשלום היו מצוירים על הקיר, מתבוננים בי בעיניים פקוחות, מתהלכים בנוף זר. מקושטים ומחופשים היו, ואף־על־פי־כן לא היה אפשר לטעות בוהותם. כל החדש האחרון עסק פליקס בעניין זה, וכפי שהבנתי אחרי־כך שיתף את סימון ואת לילי בלבד. במכוחו הצליח להפוך את המבנה הישן של בית־העם לארמון קסום. היום קשה לי לתאר את הרושם שעשתה עלי הפגישה הראשונה עם אמנותו; עמדתי שם ליד לילי וסימון, מול התחפושות העליונות שמילאו את האולם, ושקעתי בעיניה של דפנה ויינשטוק שהתבוננה בי מתוך משבצת הקיר. פליקס עיטר אותה בשמלת שנצים מפוארת, שהלמה יפה את



פניה הסמוקים, את הברך המסוכן, המוכר לי כליכך, שניתז מעיניה. עגילים כבדים, מזרחיים, השתלשלו מאזוניה, ושפתיה הפשוטות היו צבועות אודם כהה. שולי שמלתה היו דקומים חוטי זהב. הדמות הנשית הגדולה הזו שלטה על הקיר שמול הכניסה והיתה הראשונה שנתקלה בה עינו של הצופה; היא ניצבה במרכזה של סצנה מפותלת, רבת משתתפים. ואחרי שהסתגלתי לאור ולחום ולרחש שבבית־העם, זיהיתי אותם בלי קושי.

פליקס רשם את הרגע שהמלך מגדש את המלכה האהובה עליו ובוחר אחרת תחתיה. חבוייה למחצה מאחורי שורה של נשים גדולות וחבורה של סריסים מחופשים, שחומים, התגלו פניה המבוהלים קמעה של לילי. רשיער הכהה שימש מסגרת לעיני הפחם. ועל אף שפליקס הציבה הרחק מהמרכז נמשכה העין אל הבעת התימהון הקבועה בפנים החיוורים; היא מתקשה להאמין שהיא־היא בחירתו החדשה של המלך. מאחוריו, מאחורי המלך הצעיר, שפניו מוצלים ורק עורפו וידו הלופתת את ראשו נראים בבירור, עמדו יועציו: סימון וינד ומר בירנה. סימון חבש כובע ברט חגיגי תכול בצבע השמים ושפתיו הדקות היו חשוקות בחזקה, כמו עתה זה התגלה לו סוד והוא נוצרו בלבו, מהרהר במשתמע ממנו. ואילו מר בירנה הפנה אל הצופה את ראשו הכבד, הגמלוני, חוטמו הבולבוס מודקד כלפי מעלה ומפיו כמו מחליקה השריקה החרישית, ההמהום הנצחי על החצילים הסגלגלים. אישתו, הגברת בירנה, ניצבה בדאש טור של גבירות־חצר נשואות־פנים. היא נשאה עיניים מעדיצות אל המלך, תלתליה האפורים מסודרים לה כהרגלה כלפי פנים וידיה הבשרניות, האדומות, אוחות קערת פירות עסיסים. מפתיע היה לראות את הגברת בירנה מתבוננת בי בעיניים האלה שהכרתי היטב והנה הן עמוסות בהבעה זרה – תשוקה ברורה לרצות את שליטה. ליד המלך, בשורה אחת עמו, ישבו שדיו לפי סדר חשיבותם. הבולט שבהם היה יואל הלפרין, שפליקס הוסיף לו שפם וזקן. כפות ידיו לפתו בכוח את משענות הכורסה שישב בה. ניכר היה שהוא מבקש להתרומם ולהתערב בנעשה. שדידי זרועותיו המתוחים הציבעו על כוח רצונו, על עוצמתו. צללים כיסו את ראשו המושפל, מטשטשים במקצת את תווי פניו אך אינם מסתירים את מבטו האפל. אישתו היתה סופי ויינשטוק. שפתיה פשוטות באותו חיוך ביישני האופייני לה וידה השמאלית מתקנת בתנועה שגורה תלתל סצנה משולי הכובע הגדול, המקושט בפרחים, שחבש פליקס על ראשה. ברור היה שהיא שרה. וברור היה שבזה הרגע ממש נקטע השיר שהתדרגן על שפתיה. ואנחנו, שהסתופפנו למדרגות התמונה הענקית שתיארה את הנשף שערך המלך האגדי אחשורוש, שמענו את הארִיה עולה מגרונה של סופי ויינשטוק ונוסקת מעלה־מעלה, בוקעת את גגותיו הקמודים של הארמון אל עבר השמים המכוכבים, שבהם שיבץ פליקס, כמלאך גדול, את צאינה ודאינה. תלויות היו בין שמים לארץ, מרחפות מעל ראשי המתקהלים, מעל השרים והשרות, הנגנים, הסריסים, המשרתים, דבוקות ואחוות תחת שמיכתן המתפוררת הפרושה ככנפיים גדולות וצחורות. ידיהן הדקות היו שמוטות בחולשה לצדי גופן. את כל עצב העולם דחס פליקס בידיים האלה, באצבעות הארוכות, הרפות, הענוגות. עיניהן הריקות צפו בנו מתוך רקיע משובץ כוכבים. מתחתן ישב גולדין היפה. עשד פעמים חזר פליקס ועיצב את גולדין, בתנוחות גוף שונות. פניו לבשו הבעות מנוגדות של חיבה וסלידה. הדמות האחרונה והקטנה מכולן כיסתה בשתי כפות ידיה הזעירות את פרצופה, כמו היתה עדה למחזה אימים. כתפיה הזדקרו בחדות משני צדי ראשה, ולא נראתה אלא הבלורית הזוהבה, המדרגית, הגולשת על המצח (שם, 99-100).

סצנה זו היא אחת מפסגות הסיפורת של שיץ והיא משקפת צמתים מרכזיים בעולמו הנפשי. את חלקה ראשון אפשר לכנות 'מיני־סצנה גרנדיוזית של אביונים'. הנער –

המספר כעבור שנים את הסיפור – ולילי קאמר, בת זוגו לנשף המסכות, מתוארים בסצנה זו כנסיכה ונסיך מרשימים. היא בשמלת כלולות שקופה למחצה, שמלה 'לבנה [...] ומנוקדת בחזה בנקודות אדומות, זעירות, כמעט לא נראות לעין', ש'שוליה הגיעו עד הרצפה והשרוולים היו מנופחים בכתפיים ובאמת היד ושיוו [לה] מראה מהורהר וכבד-ראש'. לילי זו, ש'על ראשה זר לבן, נרמית בעיני הנער-המספר כמי 'שאינן יפה ממנה בכל העולם כולו'. והוא, מתורה הנאמן, גלימה אדומה עוטה את כתפיו ובידו שרביט מוזהב. ואולם, כפי שנקל להבחין, התחפושות המלכותיות אינן הופכות את הנער והנערה לרמיות 'גדולות מן החיים', שכן הן מסתירות ומגלות בעת ובעונה אחת את היותם אביונים. כך מתברר לנו מן העובדה שאין מדובר באביוני תחפושת מקוריים אלא באביונים מושאלים – ולא זו בלבד שהם מושאלים, הם מושאלים מיד שלישית, כפי ששיץ קורץ לנו מאחורי גבו של המספר, שהרי לילי שואלת את התחפושת שלה לא מפליקס, מכירה, אלא מאמו המאמצת, והנער-המספר שואל את תחפושתו לא מדפנה ויינשטוק, מכירתו, אלא מדודתה. יתרה מזאת, בתיאורי התחפושות המלכותיות נזכרים פרטים המלמדים על ערכם האמיתי של האביונים המלכותיים-למראית-העין: לילי, כך מתברר, הייתה לבושה ב'שמלת הכלולות הישנה'<sup>8</sup> של אמו המאמצת של פליקס, ואשר לגלימת-הנסיך האדומה של המספר – זו אולתרה מ'זילון ישן שהודק סביב הצוואר בסיכת ביטחון, אבזור זול שאותו משלים שרביט מוזהב. ולבסוף, הנסיך והנסיכה מגיעים לנשף המלכותי ברגל ב'שבילי הבוץ הקרוש', והמספר מעיד: 'כתפי הרעידו תחת הגלימה האדומה ואילו 'על כתפיה עטתה [לילי] את מעילה הכהה, הישן, ואמרת שמלת הכלולות שלה 'ריחפה על המהמורות'.

חלקו הראשון של נשף המסכות מתרחש בדרך לבית-העם. חלקו השני מתרחש באולם עצמו, ולמעשה כבר בכניסה לאולם. בעודם עולים במדרגות מכריז סימון על בואם של לילי והנער-המספר, 'כמו היינו זוג אצילים שבא לנשף'. עיניו של סימון קורנות שמחה, וזו דבקה גם בנער-המספר, שרק אז מבחין בשינוי הדרמטי – תרתי משמע – שהתחולל באולם בית-העם, שקירותיו כוסו בציורי-קיר צבעוניים המתארים את חצר המלך אחשוורוש.

ממצעד הנסיכים האביונים מועבר הקודא לזירה המרכזית, לבית-העם. את המרחב הזה, 'הבית של העם', שיש לו קונוטציות חלוציות סוציאליסטיות, הצליח פליקס להפוך במכחולו למרחב אגדי מלכותי, או, כפי שהמספר עצמו מגדיר, ל'ארמון קסום'. המעבר ממצעד הנסיכים האביונים לנשף המלכותי המתקיים בארמון הקסום מתבצע בגלישה איטית. כשאנו צופים בנער ובנערה העולים במדרגות בית-העם, כלומר ביחידת התווך שבין 'שבילי הבוץ הקרוש' ו'המהמורות' לבין 'הארמון הקסום', מקפיד המספר לתאר את

הופעתם בלוויית המילית 'כמו', שהרי סימון מכריז על בואם 'כמו היינו זוג אצילים שבא לנשף'. מילית זו, שיש לה פונקציה מסייגת-מקטינה, מקבילה לפונקציה המסייגת-מקטינה שיש לפרטי התיאור בחלק הראשון של הסצנה, שמהם למדנו על ערכן האמיתי של תחפושותיהם של לילי ושל הנער-המספר. המילית 'כמו' מופיעה גם לאחד שהנער-המספר מבחין בשינוי הרמטי שהתחולל באולם ש'ממרו [...] כמו הוכפלו', אלא שכאן יש לה פונקציה מסייגת, מבדילה, ולא מקטינה או מגחיכה. כאן המילית מנתבת אותנו להבחין בין הגודל הממשי של בית-העם הישן לגודלו האשלייתי, פרי מעשה היצירה של האמן, וזאת, לא כדי שנכיר באופי העלוב של המעמד, של התחפושות או של מצבן הכלכלי של הדמויות, אלא להפך, כדי שנתרשם עוד יותר מכוחה הבודא של האשליה האמנותית.

זליגתו של מצעד האביונים אל תוך הנשף המלכותי בארמון הקסום ניכרת גם באזכור שהמספר המבוגר של הסיפור – הלא הוא הנער-המספר לאחר שנים רבות – טודת להגניב לרצף הסיפור כאשר הוא מדווח ש'עיניו החומות, הגדולות, של סימון קרנו שמחה', ואז הוא מוסיף, אגב אורחא, 'לא ידענו אז שזו מסיבת הפורים האחרונה שיחגוג' – הטרמת מידע המחדירה לאירוע המשמח רכיבים של מוות, אבדן ואבל. חלקה הראשון של הסצנה מעוצב אפוא כמעין תהלוכה גרנדיוזית של אביונים. חלקה השני, לעומת זאת, שהוא החלק המרכזי, מעוצב דוּבו – לא כולו, ולעניין זה אדרש מיד – כסצנה אופראית מלכותית מפוארת המזכירה מאוד סצנות אופייניות במסורת ה'אופרה סריה', וכוונתי לסגנון הגרנדיוזי ששלט באופרה באירופה מראשיתה בתקופת הברוק המוקדמת ועד שלהי המאה השמונה עשרה. ה'אופרה סריה' הייתה נשגבת בצלילה ומסוגגנת מאוד בצורתה. שולבו בה 'אריות דה קאפו' – מעין פזמונים ארוכים שביצעו זמרים וירטואוזים שנהגו ממעמד של כוכבי-על. תפקיד הגיבור באופרות אלה נכתב בדרך כלל לזמרות סופרן או מצר-סופרן. ה'אופרה סריה' נועדה על פי רוב להשמעה בחצרות המלוכה ובקרב האצולה. אנשי החצר, ובייחוד בני משפחת המלוכה, היו אמורים לראות את עצמם על הבמה, ומכאן גם משק הדמויות והסגנון הגרנדיוזי: מיצג מפואר שנועד להדהים ביופיו הארכיטקטוני (Headington, Westbrook and Barfoot 1987, 11-52).

ציורי-הקיר הענקיים של פליקס, המייצג פן אחד של הסופר, דוד שיץ, מעמידים 'סצנה מפותלת, רבת משתתפים'. זוהי סצנה אופראית גרנדיוזית ההופכת, כדברי הנער-המספר, המייצג פן אחר של הסופר, את 'המבנה הישן של בית-העם לארמון קסום'. המייצג שמציב פליקס עומד ברובו בכל כלליו ודקדוקיו של המודוס האופראי הברוקי, הן בבחירת ההקשר המלכותי-חצרני – המשתה שעורך אחשורוש, 'המלך האגדי', בארמונו המפואר; הן בסיטואציה הדרמטית – גירוש המלכה ובחירת מלכה חדשה במקומה; הן בבחירת דמויות המשתתפים במשתה – משפחת המלוכה, שרי המלך ויועציו, נשות החצר, הסריסים השחומים ויוצא באלה; והן, כמובן, בתלבושות – הכובע הגדול המקושט בפרחים המתנוסס על ראשה של סופי ויינשטוק, בת דמותה של ושתי, המלכה המודחת,

שמלת השנצים המפוארת של רפנה ויינשטוק, וכן הלאה. שיאה של הסצנה האופראית־ברוקית הזאת, הרגע שבו מתבררים סופית סוגה ואופיה, הוא הרגע שבו הנאספים בבית־העם, שדמויותיהם המוכפלות, הכבירות, מעטרות את קירותיו, שומעים – כמו אוזניהם – 'את הארץ עולה מגרונה של סופי ויינשטוק ונוסקת מעלה־מעלה, בוקעת את גגותיו הקמורים של הארמון אל עבר השמים המכוכבים'.

ברם, הסצנה האופראית־ברוקית שיצר פליקס קורסת ומתמוטטת בסופה. כפי שהמדכיבים האביוניים מחלקה הראשון של הסצנה זולגים לראשיתו של חלקה השני ומעמעמים – אם כי רק לזמן־מה – את הדר המלכות שלו, כך המרכיב המרכזי בחלק השני זולג, נמחה ומתפוגג אל תוך היחידה החותמת אותו, החורגת במפגיע ממסגרת הסיפור המלכותי־חצרני. הקול היוצא מגרונה של המלכה בוקע את גגותיו הקמורים של הארמון ועושה דרכו אל עבר צאינה וראינה, שתי הנערות הפליטות המזורות־דחויית שבעקבות טביעתה של אחת מהן כמעט בוטל נשף המסכות. את הנערות הללו, המסמנות יותר מכל דמות אחרת בסיפור את מוראות השואה, צייר פליקס במכחול של חסד כשהן דבקות ואחוזות זו בזו מתחת לשמיכתן הבלויה וידיהן הרקות שמוטות לצדי גופן. ובידיים הללו, ליתר דיוק 'באצבעות הארוכות, הרפות, הענוגות', ולא 'בעיניהן הריקות', דחס האמן־הצייר 'את כל עצב העולם'.

מי שלא זוכה במכחול של חסד הוא גולדין היפה, הנער האסתטי־נרקסי המייצג בספר – לצדם של הנער־המספר ופליקס האמן־הצייר – פן נוסף של הסופר, דוד שיץ. גולדין זה הוא גם תליין וגם קרבן. הוא מוליך את צאינה וראינה על פני המים אל מחוז המתים, מעשה חארון הספן המעביר את הנפטרים אל עולם המתים על פני נהר האבדון, אך בה בעת נגזר עליו, כמו על אורפאוס, לחזור מן המסע הזה אל ארץ החיים. אלא שגולדין, הנער האסתטי־נרקסי, מגיב על המראות הנגלים לעיניו על רקע השאול בדרך הפוכה לזו של אורפאוס, הזמד והמשורר המיתולוגי, שעל מעמדו המכריע של המיתוס שלו בכתביו של שיץ אעמוד בהמשך: אודפאוס מביט לאחור (כמו אשת לוט), ובכך הוא מפר את התנאי שהוטל עליו, שלא להתבונן אל התחום האלוהי, ואילו גולדין היפה מנסה להתחמק מהתמודדות עם המראות הקשים.

פליקס טרח וצייר את דמותו של גולדין עשר פעמים. הדמויות המוכפלות הללו, הממחישות את מהותו הנרקיסית הבבואתית, שונות זו מזו בגודלן, בתנוחת גופן ובהבעתן. הדמות הקטנה ביותר, העשירית, זוכה למרב תשומת הלב ברברי המספר. באורח תיאורה של דמות זו קבע שיץ את האקורד המסיים את הסצנה שלפנינו וסימן עבורנו שני דגשים. ראשית, מה שהתחיל במיני־סצנה גרנדיוזית של אביונים והמשיך בסצנה מפותלת ורב־משתתפים בסגנון האופרה סריה' מסתיים ב'מחזה אימים'; שנית, מה שהתחיל בבני אדם בשר ודם מחופשים והמשיך בצירי־קיר ענקיים המתארים דמויות 'גדולות מן החיים' מסתיים בדמות מגומדת שהדבר הבולט בה ביותר הוא 'הבלורית

הזהובה, המרדנית, הגולשת על המצח, כלומר, אותו פרט המבליט את מהותו הפאלית-נרקיסית היבריסית של גולדין היפה ('הזהובון היפה'), מהות מפתה והרסנית – ולראיה פרשת צאינה וראינה – אך בה במידה מגוחכת ומסורסת.

## ג

זה כמדומה המקום לעצור ולתהות על הבחירה הפיגורטיבית הלא-שגרתית של שיץ. מדוע בחר הסופר לעצב את דמויותיו – צעירים וצעירות פליטי שואה וקולטיהם המבוגרים, מתיישבים קשי יום וחמורי סבר – במתכונת המלכותית-הצרנית של 'אופרה סריה'? זה אולי גם המקום לנסות לעמוד על הגיונם ומשמעותם של שני המהלכים העלילתיים הדרמטיים ביותר ששיץ מבצע במסגרת הבחירה הפיגורטיבית הזאת – קביעת שיא הסצנה הסבוכה והמורכבת דווקא בגרונה של אם המלכה, 'גרונה של סופי ויינשטוק', איבר המצויר בממדים ענקיים על קיר בית-העם ואשר מתוכו, מעשה קסם, שומעים הנאספים באולם את האריה המכונפת ה'עולה [...] ונוסקת מעלה-מעלה, בוקעת את גגותיו הקמורים של הארמון אל עבר השמים המכוכבים'; והשיבוץ המוזר של צאינה וראינה בסצנת הארמון הגרנדיזוית מזה, ושל התליין שלהן, גולדין היפה, שדמותו מוכפלת ובו בזמן מוקטנת ומגומדת, מזה.

את המענה לתמיהות הללו אני מבקש להציע באמצעות עיון קצרצר ברומן אחד של שיץ, או, ליתר דיוק, באמצעות בחינה מברקית של זיקת הגומלין ההדוקה בין עלילת הרומן הזה והגיונה הפנימי לבין הסיפור המסתתר מאחורי הציור המופיע על עטיפת הרומן. הרומן הוא שבע נשים (שיץ 1995), ועל עטיפתו מודפס תצלום של ציור השמן 'אורפאוס', פרי מכחולו של גוסטב מורו.<sup>9</sup>

הציור 'אורפאוס' של מורו מתאר את סיפורו של הזמר והמשורר המיתולוגי שנגינתו הטילה כישוף בבני אדם, בבעלי חיים, בעצים ובסלעים, אך מתמקד בחלק הפחות מוכר של הסיפור. הוא אינו עוסק בנישואי אורפאוס ואאורידיקה, בסצנת מותה של אאורידיקה לאחר שנחש הכישה או בסיפור ירידתו של אורפאוס לשאול וחזרתו משם, לאחר שהקסים בנגינתו את שוכני דומה, והוא גם אינו מתמקד ברגע שלמדנו לראות בו את שיאו של הסיפור: הרגע שבו אורפאוס מפר את תנאי האלים, מביט לאחור כדי לבדוק שאאורידיקה אכן הולכת בעקבותיו – וכך מאבד אותה לעולמים. במוקד הציור עומדת דווקא סצנת הסיום האכזרית: לאחר שאורפאוס נוכח באיולתו הוא חוזר לתראקיה, שם מחזרות

9 'אורפאוס', ציור שמן על עץ, צויר בשנת 1865 בידי גוסטב מורו (1826-1898). שיץ, אני זוכר היטב – היה לי הכבוד להיות עורך הספר – התעקש שציורו של מורו יופיע על עטיפת הספר, אף על פי שאנשי הוצאת הספרים חזרו וטענו שספר שציור זה יתנוסס על עטיפתו לא יהיה מכיר.

אחריו נשות העיר (בגרסאות אחרות אלו כוהנות או אלות גורל), וכשהוא דוחה אותן, הן קורעות את גופו לגזרים.

זיקת הגומלין בין סצנה זו מסיפורו של אורפאוס, שאת תוצאותיה הפאטאליות אנו רואים בציוור של מורו – נערה אוהזת לירה, כלי נגינה עשוי שריון של צב שאורפאוס קיבל מאפולו, ועליה מונח ראשו הכרות שבע הייסורים של המשורר שסירב לפיתוייהן של נשות תראקיה – לבין מסכת האירועים וטכניקת הסיפור ברומן שבע נשים, היא מאלפת. הרומן מספר על יאיר רכס, סופר שכתב כמה ספרים והלך לעולמו בטרם עת. שבע נשים מספרות על רכס ועל יחסיהן עמו, כל אחת בדרכה. מן הסיפורים השונים ומן ההצלבה ביניהם מתגלה אט-אט דמות חידתית וחמקמקה. שני הטקסטים, הציוור והסיפור, מתמקדים באמן היוצר לאחר מותו, שבא עליו מידיהן של נשים נקמניות, ושני הטקסטים משחזרים את אקט קריעת גופו לגזרים. מורו 'מסתפק' בהצגת הראש הכרות של אורפאוס כשהוא מונח על הלירה שלו; שיץ, לעומתו, ממחזיז את אקט קריעת הגופה באמצעות שבעת הסיפורים של שבע הנשים, שיחד הם מבתרים את פרשת חייו של הסופר המת לעשרות חלקים עד שקשה להעלות על הדעת שפיטות אלה היו פעם גוף סיפורי אחד. המיתוס של אורפאוס כגבר-אמן הנקרע לגזרים בידי קבוצה של נשים נקמניות משמש לשיץ כחוט שני נרטיבי-פיגורטיבי בכל הרומנים שלו, החל ברומן הראשון, העשב והחול (שיץ 1978), וכלה ברומן האחרון, כמו נחל (שיץ 1997). מופע עוברי של הנרטיב הזה, שעיקרו גבר אפוליני הנקרע לגזרים בידי נשים דיוניסיות, קיים כבר בסיפור המוקדם 'ארבע נשיו סביב מיתתו', שראה אור בקובץ הסיפורים ההזדמנות האחרונה (שיץ 1979). עניינו של סיפור זה הוא ניסיונו של המספר לשחזר את סיפור חייו – או, ליתר דיוק, את סיפור מותו – של מכרו אדם שטיינר, ובלשונו של המספר עצמו: '[...] אני חייב להמשיך. סוף-סוף נותרתי אני היחיד שבכוחו לחבר יחדיו את חלקי הפסיפס השבור הזה – מה שהיה פעם אדם שטיינר' (שם, 215-216). שיאו הרטורי של הסיפור הוא שיחה בין שלוש מארבע נשיו של הגיבור המת, הכתובה כגרסת כיסוי גרוטסקית של הבלדה 'האם השלישית' של אלתרמן:

מרים: הוא לא מת.

האם: זו שאלה של זמן. אנחנו צועדים לקראת סופו. שום דבר לא השתנה מאז ילדותו. אני זוכרת שהיכו אותו. הוא שב קרוע וזב דם. העור העדין של אפו לא החזיק מעמד בלחץ האגרופ. שטפתי את פניו. עיניו התגלו. הן היו גדולות ורציניות.

סיבילה: הוא הירדה בשאלה זמן רב. בשום אופן לא הצליח לתפוס מדוע היכו אותו.

מרים: הוא עדיין חי.

האם: אינני דואגת לו. כשהיה ילד הייתי בוכה. היום הדברים מתבהרים. הוא יטלטל את עצמו לירושלים והחור בחזהו.

מרים: אני אטפל בו. כשיבוא, ארחץ את פצעיו.

סיבילה: נדמה לי שכיום הוא מבין מדוע היכו אותו. הוא הפסיק לשאול שאלות. הכאב לא

מטריד אותו עוד. לקראת הסוף הבין מדוע היכו אותו. מרים: זה לא נכון. הוא עדיין נושם (שם, 241).<sup>10</sup>

ההיצמדות לאפילוג של המיתוס האורפאי והעיבוד הרמטי המועצם והמעוות קשורים לדעתי בעבותות של חושך למשיכה של שיץ כאמן לסצנות אופראיות גרנדיוזיות. אנסה להבהיר: בספרו היפהפה 'אתן, היודעות!' על שיח האהבה באופרות של מוצרט כותב אריאל הירשפלד על הקשר העמוק הקיים, לשיטתו, בין הסיפור הקלאסי של אורפאוס, ובייחוד האפילוג שלו, שעניינו מוות בידי נשים, לבין האופרה בכלל וה'אופרה סריה' בפדט. הסמל המרכזי בסיפור הקלאסי, טוען הירשפלד, הוא 'האמן המוגע בכוח האהבה היורד אל השאול כדי להוציא מתוכו את אוהבתו ומתגבר על כוח המוות בכוח המוסיקה, אך הוא אינו מתגבר על יצר או כוח כלשהו המבטל שנית את אפשרות חייה של אוהבתו' (הירשפלד 1994, 145). הכוח הזה, שטיבו אינו מתברר בסיפור הקלאסי, הוא, על פי הירשפלד, 'פתח אל עולם קשה ומורכב בנפש הגבר האמן המובהק' (שם). כאן, בגבול שבין העולמות, נפרד הגבר-המשורר מן האישה מתוך דחף שאינו בר-שליטה, כדי להעביר את האהבה הגשמית אל תחום היצירה ואל 'היפה': 'האישה לגביו [של אורפאוס] היתה צריכה למות – כדי להפוך למוזה' (שם, 146). מותו של אורפאוס בסיפור המיתולוגי הקלאסי בידי הנשים הדיוניסיות הוא אפוא הגיוני ואפילו מתבקש. הן נוקמות בו – ובצדק, מבחינתן – על שהוא בז לאהבה הגשמית ומקדש את עצמו לאמנות.

10 והשוו:

ואמרת שניה:  
– בני גדול ושתקן  
ואני פה כמת של חג לו תופרת.  
הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן.  
הוא נושא בלבו כדור עופרת.

אמהות שרות. אמהות שרות.  
אגרוף רצם נמך. דומיה חזקה.  
בחוצות הריקים צעודי בשורות  
פנסיים אדמי-זקן.

והאם השלישית בעיניה תועה –  
לא היה לי יקר כמוהו...  
איכה אבך לקראתו ואינני רואה  
אינני יודעת איפה הוא.

סתו אנוש, סתו יגע ולא-מנהם  
ומטף בלי אחרית וראש.  
ובלי גר בחלון ובלי אור בעולם  
שרות  
אמהות שלש.

אז הכבי רוחץ את ריסיה שלה...  
– ואולי עוד לא נח. ואולי  
הוא מודד בנשיקות, כנזיר משלח,  
את נתיב עולמך, אלהי.  
(אלתרמן תשי"ט [תרצ"ח], 115-116)

ואמרת אחת:  
– ראיתיהו פעת.  
אנשק בו כל אצבע קטנה וצפרן.  
אניה מהלכת בים השקט  
ובני תלוי על ראש התרן.

עוד על הקשר בין הסיפור 'ארבע נשיו סביב מיתתו' של שיץ לבין 'האם השלישית' של אלתרמן ראו שוורץ 1980, 139-141.

סיפור אורפאוס בביצוע האופראי־ברוקי שלו – ודוגמת המופת היא 'אורפאו' של קלאודיו מונטוורדי, הנחשבת לאופרה הראשונה – מבוסס על רציונל אחר. את מקומו של האמן המושלם והאדם השסוע בסיפור הקלאסי תופס אמן אבירי, תמים והרואי. האורפאוס הזה, גיבור ה'אופרה סריה', שנענתה למערכת החוקים של האמנות החצרנית הניאוקלאסית, הוא אדם ש'איבד את הפסיכולוגיה שלו כאדם בוגר והציב במקומה פסיכולוגיה של נער' (שם, 148). הירידה אל מעמקי השאול היא גם דימוי של הנוכחות המינית הגברית בתוך התוך הנשי המקיף אותה כמערה. המפנה הגורלי בסיפור הקלאסי, הפניית הפנים לעבר אאורדיקה, משמעו סירובו של הגבר להחיות את האישה, להפרותה. בנוסח הברוקי, לעומת זאת, הפניית הפנים לעבר אאורדיקה מסמנת 'בהלה ונסיגה מפניה' (שם); כלומר, את מקומו של מעשה ההמרה של האישה הארצית במוזה תופס בנוסח הברוקי מעשה של בריחה מפניה בשם הטוהר האבירי – מעשה שמשמעו עקדה־מרצון וסירוס עצמי.

העקדה־מרצון והסירוס העצמי המשתמעים מן ההכרעה האורפאית בנוסחה הברוקי, נוסח ה'אופרה סריה', מוחשים, טוען הירשפלד, 'דרך הסימפטום [שלהם]: סגנון השירה המיוחד' (שם, 150) – וכוונתו, כמובן, גם לכך שהתפקידים הראשיים של הגיבורים 'השרים מתוך המוות' נכתבו לקולות גבוהים, סופרן או מצו־סופרן, קולות 'שאומנו לקראת האתגרים המסתבכים והולכים של ה"מליסמה האורפאית" שהפכה לאריה המקושטת והמפוארת' (שם), וגם לכך שהזמרים שהיטיבו לשיר תפקידים אלה והכתיבו, מצדם, את הדרישות הטכניות המופלגות ביותר, היו הסריסים, ה־Castrati. תופעת הסריסים הייתה קשורה, כידוע, לאיסור על זמרת נשים בכנסייה הקתולית, אך גם – ובעיקר, לענייננו – לאידיאל הבתוליות או המלאכיות (והמלאכותיות) של תקופת הברוק, שהזמרים הסריסים, שהתפתחותם המינית נמנעה, ייצגו בצורה מושלמת (Calder 1986 [1956]). בעטיו של אותו אידיאל יופי (מלאכותי) לא יכלה הדרמה הברוקית להסתיים בקריעת הגיבור לגזרים בסגנון אאוריפידס. במקום זאת אפילו אוסף אליו את בנו הבתול – פתרון מלאכותי, דאוס אקס מכינה, העולה בקנה אחד עם האסתטיקה הגרנדיוזית (מלאכותית) של ה'אופרה סריה' (הירשפלד 1994, 150-148).

## ד

שיץ נמשך בחבלי קסם לגרנדיוזיות הברוקית, גם במישור האסתטי וגם במישור הפסיכולוגי. במישור האסתטי הוא מכשף את גיבוריו, שחיהים הממשיים מתנהלים בעולם שגרת־יומיומי, והופך אותם לדמויות 'גדולות מן החיים' הסובבות במרחבים קסומים. במישור הפסיכולוגי, הגיבורים־הגברים מוצגים אצלו תדיר כקזנובה – או, על פי הגדרתו של שלמה גיורא שוהם, כמי שדורפים 'אחרי "האהבה המחוללת" המתייחסת לאישה כאל מיטלטל או כאל אובייקט' (שוהם ח"ד, 226) – אבל בגרסה של שיץ הם תופסים את



עצמם בעיקר כקרבנות, כמי שנפלו למלכודת שטמנה להם איזו ישות נקבית מפלצתית (שוורץ 1992, 209-216).

במסורת הברוקית ששיץ ממשיך אותה, כפי שאנו מנסים להראות כאן, העקדה-מרצון של הרמות האורפאית ופעולת הסירוס העצמי משמען פסיוניזציה של הסיפור הפגאני, המחזות הסיפור היווני האילי בהיטל של סיפור הייסורים והחסד הנוצרי. זוהי אינורסיה נרטיבית המנמקת את התמקדותו של שיץ בסצנה המפוארת המעטדת את קירות בית-העם בדומן שושן לבן, שושן אדום דווקא בגרונה של אם המלכה, 'גרונה של סופי ויינשטוק', שמתוכו, מעשה קסם, שומעים הנאספים באולם את הארִיָה המכונפת 'עולה' [...] ונוסקת מעלה-מעלה, בוקעת את גגותיו הקמורים של הארמון אל עבר השמים המכוכבים'.

גרונה של המלכה, כפי שהראה ויין קוסטנבאום בספרו המבריק *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, הוא האיבר האנושי החשוב ביותר באופרה (Koestenbaum 1994, 154-175). מתוך האיבר הזה בוקעים הקולות, ובייחוד קול הסופרן או המצור-סופרן – שאותו, כזכור, ביצעו תכופות בתקופת הברוק הסריסים, ה־Castrati – הקול המבטא את תמת היסוד של האופרה: ניצחון הרוח על המוות, ולמעשה גם על החיים, באמצעות המוזיקה. שכן, כפי שציין הידשפלה, הגיבורים הגוועים ושרים – טריסטן ואיזולדה, רסדמונה, לאונורה, כרמן, טוסקה, בוריס גודונוב, טנקרד ודומיהם – הם הגרעין שסביבו ולקראתו נבנית הדרמה המוזיקלית הקרויה 'אופרה' (הירשפלד 1994, 147).

למיתוס האורפאי בנוסחו האופראי-ברוקי יש אפוא מעמד מרכזי בעולמו הפיזי והדגשי של שיץ. ואולם – וזו נקודה מכרעת בדיוננו – זהו מעמד מורכב. כך עולה בבירור מקיומם של כמה רכיבים אמנותיים, שוליים לכאורה וחשובים למעשה, הנכללים בארגו הכלים של שיץ שעה שהוא ניגש לצייר את הפרסקאות הענקיים שלו, המבליעים, כמעט תמיד, את גרסתו-שלו לסיפור אורפאוס. המכנה המשותף לדרכים הללו הוא האופי החקייני, המשכפל, המגדיל או המקטין שלהם. זהו אופי מוקיוני, אופי של mimicry, על פי הפרשנות שהומי באבא העניק למונח זה (Bhabha 1994, 85-92): חיקוי לעגני תוך 'הוצאת לשון' חצופה, שיש בו צירוף 'דוד שיצי' שאי-אפשר לטעות בו; צחוק מתהולל, שדוני משהו, המלווה אולי אבק של בוז אך גם אימה חשכה ותחושות של קטנות, חוסר חשיבות ואפילו אפסות וחרדה איומה. אין זה מקרה אפוא ששיץ בחר לעצב את הסצנה האופראית-ברוקית שקראנו כאן כנשף מסכות פורימי, חג הקרנבל היהודי, ואין זה מקרה שהוא בחר לשים את הארִיָה בפיה של אם המלכה ולא בפיה של המלכה – הכפלה בהיסט קל היוצרת הן העצמה והן הגחכת-מה – ובעיקר אין זה מקרה שהוא בחר לסיים את הסצנה הנשגבת בתיאור רמותו של גולדין היפה דווקא, הדמות הנרקיסיטית-היבריטית, כשהיא משוכפלת, כמו המלכה ואמה וכמו צאינה וראינה, אבל בהדגשת זווית הראייה הממוצרת.

אותו היגיון תיאורי, הגותי ורגשי פועל גם בסיפוריו האחרים של שיץ. דוגמה בולטת בהקשר זה היא הזיקה הפיגורטיבית שהוא יוצר ברומן אבישג בין עמוס, הגיבור המת – כמובן<sup>11</sup> – של הרומן, לבין החתול שלו, המכונה 'נבופו', כשמו של נבוכדנצר באופרה של ורדי. בין השניים – בין החתול הזכר, הקרוי על שם מלך אדיר שזוהה תכופות עם אריה או נמר, לבין גיבור הרומן, שבדמותו מתחוללים תהליכי התקרבות וסירוס עצמי אינטנסיביים, משל לאריה או נמר ההופך את אט לחתול מסורס – נרקמת במהלך הספר זיקת גומלין מטונימית-מטפורית ששיאה בסצנה המופיעה סמוך לסיום הרומן ובה אבישג, בת זוגו של עמוס, ממצמצת בשפתיה לנבופו, החתול, ובה בעת היא פותחת את דלת חדר השינה שלה ושל עמוס. מה שנגלה לה ומה שעובר עליה מתואר במילים הבאות:

והיא החליטה לפתוח בכל זאת את דלת חדר השינה, בזהירות, כדי סדק, רק בשביל לבדוק אם הוא שם, כי פתאום נתקפה הרגשה לא-נעימה שהיא לבדה בבית. והיא ניגשה אל חדר השינה, ניגבה את ידיה הרטובות במכנסייה, לחצה על הידית ואט-אט פתחה את הדלת. רוח קרה קידמה את פניה והיא הבינה שהחלון פתוח. החדר היה חשוך, והדבר הגביר בה את התחושה שמשו לא בסדר, שעמוס כנראה איננו. עוד רגע התאפקה וניסתה לסקור במבטה את החדר האפל, שאיוו צללית הצטיירה בו, אבל מיד גבר פחדה והיא הדליקה את האור. עמוס היה תלוי על זיו הברזל שמעל למיטה, וגבו אליה. ידו כמעט נגעה באהיל האדום של המנורה. תחילה לא תפסה מה קורה ורצתה לומר לו שירד משם. אך גופו נסב אט-אט והיא ראתה את פניו. לשונו השתרבבה מפיו ועל פניו היתה הבעה מוזרה: תערובת של גיחוך וייסורים (שיץ 1990, 210).

התערובת המוזרה של גיחוך וייסורים היא-היא המענה ביצירתו של שיץ לשגב המלודרמטי, שמימושו המובהק ביותר הוא הקטעים האופראיים הברוקיים ה'תקנייים'. המענה הזה יוצר תבנית קונטרפונקטית המאפשרת לשיץ, שיצירתו עמוסה במטענים רגשיים נפיצים, להישמד מכשל פאתטי (pathetic fallacy), אבל בד בבד היא משקפת, באורח העמוק ביותר, את פניה הכפולים של יצירתו. כך גם ברומן שושן לבן, שושן אדום. בחזית התמונה, במרכזה של סצנה 'מפותלת', רבת משתתפים, מצוירת האישה הגדולה השולטת על סיבותיה. זוהי דמות המלכה המוכפלת: דפנה ויינשטוק ואמה סופי ויינשטוק, המלכה המגורשת, שמגרונה נשמעת הארץ – הביטוי האנושי האמנותי המבטא בצורה המזוקקת ביותר את אופיה הגרנדיוזי

11 לשיץ יש משיכה לתבנית הסיפורית המכונה "זכור את המתים" (memento mori), שראשיתה ב"תקופת הבערות" ("הגאוליה") של השירה הערבית והמשכה בשירה הנוצרית בימי הביניים ובתקופת הברוק. תבנית זו זכתה לפריחה גם בשירה העברית בספרד המוסלמית, בספרד הנוצרית, בפרונס ובאיטליה, וראו ליון תשכ"ז, 278-296. דוגמאות בולטות לתבנית הסיפורית הזאת בסיפורת של שיץ ניתן לראות בפתיחת הרומן אבישג, שעניינה שוטטות בבית שנעזב על ידי יושביו, בכותרת הרומן עד עולם אחכה, שמקורה בכותרת שנכתבה על קיר בירושלים בידי אלמוני, ובצילום המעטר את עטיפת הספר ההודמנות האחרונה, המתמקד בחורבותיו של בית בירושלים.

הנשגב של הסצנה הברוקית הזאת ובה בעת את אופיה המלאכותי והמסודר.<sup>12</sup> קול הסופרן או המצוטופרן הבוקע מגרונה של המלכה, אותו קול שהפיקו בצורה וירטואוויית הסריסים, משמש כאן כמוליך (vehicle) מושלם. הוא מעביר אותנו מן המרכז המהודר של התמונה לשוליה. שם, מחוץ לגבולות 'הארמון הקסום', מתרחש 'מחזה אימים'. 'מחזה' זה הוא צד האופל – הנוכח ברקע, 'שם', תמיד – של ה'מחזה' הברוקי, הגרנדיוזי, הנשגב. כאן לא מככבות דמויות הלקוחות מן המיליה המלכותי החצרני השופע טקסים, מחוות וגיגונים: מלכים ומלכות, נסיכים ונסיכות, שרים, יועצים, גבירות חצר נשואות פנים וסריסים שחומים. את מקומם של כל אלה תופסות נציגות הקרבנות האולטימטיביים: צאינה וראינה, פליטות השואה החיות בסימביוזה הנדמית כלא-אנושית, שבאצבעותיהן הארוכות, הרפות והעדינות דחס פליקס 'את כל עצב העולם', מזה, וגולדין היפה, התליין שלהן, קרבן עלוב בעצמו, המסרב להתבונן בתוצאות מעשהו, מזה.

מבעד לחורי העיניים הקדועים במסכות הברוקיות המצועצעות-מלאכותיות באורח מוגזם, ביודעין ובכוונה תחילה, נגלים לנו מחזות ייסורים שקשה לצפות בהם ולעכל אותם. שיאיהם של המחזות הללו – המקבילים לרגע שבו 'הארֶיה עולה מגרונה של סופי ויינשטוק ונוסקת מעלה-מעלה, בוקעת את גגותיו הקמורים של הארמון אל עבר השמים המכוכבים' – הם המפגשים שספק נוצרים ספק לא-נוצרים בין 'עיניהן הריקות' של דמויות קרבן מוחלטות כצאינה וראינה לבין עיניהן העיוורת-מרצון, המסמלות סירוס עצמי מכוון, של דמויות אסתטיות-נרקיסיות אגוצנטריות דוגמת גולדין היפה.

## ה

בינואר 1988 נבחר הרומן שושן לבן, שושן ארום לשמש כספר הפותח את סדרת המגויים 'הספריה', הפרויקט המו"לי המשותף של שתיים מהוצאות הספרים הגדולות שפעלו אז בישראל, הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, ובית הוצאה כתר. הצבת הספר בראש הסדרה היוקרתית העידה על ניסיון ברור להעניק לשיץ חותם קנוני. ואולם, כפי שקורה פעמים רבות, החלטה של קובעי טעם תרבותיים יכולה להכניס יוצר להיכל התהילה הספרותי אך אינה יכולה להבטיח את הישארותו שם. רוב הקוראים שביקשו להתמודד עם הסיפור של שיץ ניסו לפענח אותה באמצעות ארגו הכלים הפרשני האסתטי-מוסרי שהתאים ליצירות הישראליות הקנוניות, חשו זרות והתאכזבו. על רקע הפואטיקה הניאו-דיאליסטית ששלטה בספרות הישראלית בשנות השבעים ובראשית שנות השמונים נדאתה הפואטיקה הברוקית של שיץ כמיצג אמנותי מלאכותי 'מוגזם' המונע על ידי סיפור מעשה מלודרמטי שמככבות בו דמויות קרטון. כך, לדוגמה, ברשימה

12 וראו על כך גם אצל שמעוני 2010.

ששמה 'אהבה משוטחת' כתב הולצמן על הרומן אבישג: 'נוצרת כאן סתירה קשה ליישוב בין האסתטיזציה המודגשת של דרכי העיצוב, הסגנון, השעשוע בחומרים לבין כוברו התהומי של הנושא המרכזי. הקורא חייב לשאול את עצמו איך אפשר להתיימר ברצינות לצלול אל מעמקיו האפלים של הארוס באמצעות רמויות הנראות כגזירי־קרטון שטוחים וצבעוניים' (הולצמן 2005, 64). השאלה של הולצמן, שהוא מבקר ספרות רציני ואחראי, נובעת, כמדומני, משימוש בארגז כלים לא נכון, מניסיון לשפוט יצירה ברוקית באמצעות נורמות אסתטיות המתאימות ליצירה ריאליסטית או ניאוריאליסטית. האם הולצמן היה בא בטענות לקלאודיו מונטוורדי על כך שבאופרה 'אורפאו', שנושאה קרוב מאוד לזה של אבישג, יש סתירה בין 'האסתטיזציה המודגשת' לבין 'כוברו התהומי של הנושא המרכזי'? והאם גם בהקשר הזה הוא היה קובל על 'רמויות הנראות כגזירי־קרטון שטוחים וצבעוניים'? אני משוכנע שלא.

התיאטרליות ה'מוגזמת' של שיץ לא התאימה אפוא לאופק הציפיות של קוראיו המיידיים. מכשול אחר שעמד כמדומה בינו לבין הקהל היה אי־התואם הבולט בין מודל הגבריות ששלט באותה עת בסיפורת (ובחברה) הישראלית לבין מודל הגבריות המצוי בבסיס המערכים הרגשיים־נפשיים שעיצב שיץ בכל ספריו. מודל הגבריות בפרט ומודל המיניות בכלל בסיפורת הישראלית הקנונית היו אז מודלים פורטינניים. כך היו פני הדברים הן משום שהספרות העברית החדשה תפסה את עצמה כיורשת של ספרות הקודש העברית והסופרים ראו עצמם כממשיכי הנביאים, הרבנים וכיוצא בהם, והדברים ידועים, והן משום שהספרות העברית הקנונית בהקשרה הארץ־ישראלי ('ספרות היישוב' ו'דור הפלמ"ח') והישראלי ('דור המדינה') הייתה, בבסיסם של הדברים, ספרות של מתיישבים, וגם ככזו היו לה נטיות פורטיניות מובהקות. ואילו מפת התשוקות של שיץ איננה מעוגנת באהבה בין האדם למולדתו, שבקורפוס עצום של יצירות ציוניות היא תופסת, כידוע, את מקומה של האהבה בין גבר לאישה. מפת התשוקות של שיץ, שהיא גם מפת החרדות והסיוטים שלו, מעוגנת בספרות ובתרבות הגרמנית הרומנטית, וגם, ואולי אף יותר, במיתולוגיה הטבטונית הרצחנית שינק בשחר ילדותו ואשר, למרבה האסון, עלתה בקנה אחד עם אירועי הביוגרפיה המוקדמת שלו. שיץ ניסה ככל יכולתו להיות ישראלי, ולא רק כדי לפלס לעצמו דרך אל הממסד הספרותי. הוא היה קצין בצה"ל, נעל סנדלים, ומדי פעם כתב רשימות בענייני היום. ביצירתו המאוחרת הוא אף נטש, כאמור, את העיסוק בשנות ילדותו האיומות ובשנים הקשות שעברו עליו כנער מהגר בארץ, והמיר אותו בעיסוק בנשים וגברים, כאן ועכשיו. אבל מתחת למעטה הישראליות, העכשוויות והנורמליות המשיכה לרחוש הוויה אחרת שמצאה לה מוצא, כמו פסגתו של קרחון אימתני העולה מעל פני המים, באסתטיזציה המודגשת, בסגנון העודף, לכאורה, בדמויות הנראות כ'גזירי־קרטון שטוחים וצבעוניים', וכמובן, במעמדים התיאטראליים המלכותיים־חצרניים הגדולים מהחיים'.

המאפיינים הפואטיים הללו, שלא עלו בקנה אחד עם טעמו של הקורא הישראלי,

תאמו ככפפה ליד את המיתוס המפרנס את מכלול יצירתו של שייך: המיתוס של אורפאוס בגרסה הימי ביניימית שלו ובתוספת יסודות מן המיתולוגיה הטבטונית, שרגע ההכרעה בו, הפניית העורף של אורפאוס לאאורדיקה, הוא תגובה המסמלת משיכה ויראה עצומה מן האפשרות של היבלעות ברחם של האם הגדולה, ובעקבותיה תגובת־נגד בדמות עקדה־מרצון וסירוס עצמי – שתי פעולות המשרטטות מפת תשוקות וחדרות שהייתה זרה מאוד בשעתה לקוראים הישראלים.

## ביבליוגרפיה

אוריין, יהודית

1987: 'הפעם – חומרים ישראליים [על עד עולם אחכה]', ידיעות אחרונות, 5.6.1987.

אלתרמן, נתן

תשי"ט (תרצ"ח): כוכבים בחוץ, מחברות לספרות, תל אביב, 115-116.

בלבן, אברהם

1995: גל אחר בסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרנית, כתר, ירושלים.

ברתנא, אורציון

1993: שמונים: ספרות ישראלית בעשור האחרון, אגודת הסופרים העברים, תל אביב.

הולצמן, אבנר

1989: 'הזכרון כקליידוסקופ: על ספרו של דוד שייך "שושן לבן, שושן אדום"', עלי־שיח 26, 69-76.

2005: מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 63-64, 158.

הירשפלד, אריאל

1994: 'אתן, היודעות': על שיח האהבה באופרות של מוצרט, זמורה־ביתן, תל אביב.

הרציג, חנה

1998: הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

יגיל, רן

2008: שבע נשים במקום מספר: על הפרוזה של דוד שייך, <http://www.blogs.bananot.co.il>, 30.6.2008.

**יצחקי, ידידיה**

1982: 'קריאה אל האהבה מתוך הבדידות: על העשב והחול לדוד שיץ', עלי-שיח 12-14, 309-303.

**לוי, ישראל**

תשכ"ז: 'הבכי על חרבות המעונות והדמות הלילית המשוטטת', תרביץ לו, 296-278.

**נבות, אמנון**

1988: 'סיפורת עברית תשמ"ח: המדור הראשון, אורפו, אפלפלד, שיץ', דבר, 'משא', 30.9.1988.

**שוהם, גיורא ש'**

חש"ד: אהבה כפתיון: חוה, קונובה ודון חואן, הוצאת רמות מערכות חינוך, חמ"ד.

**שורץ, יגאל**

1980: 'חוויה מחפשת צורה: על ההזרמנות האחרונה של דוד שיץ', סימן קריאה 11, 141-139.  
1992: 'מטוטלת הכוח של דוד שיץ [אחרית דבר]', בתוך: דוד שיץ, העשב והחול, 'צד התפר', כתר, 216-209.

**שיץ, דוד**

1978: העשב והחול, ספרית פועלים, תל אביב.  
1979: ההזרמנות האחרונה, ספרית פועלים, תל אביב.  
1987, עד עולם אחכה, זמורה-ביתן, תל אביב.  
1988: שושן לבן, שושן ארום, 'הספריה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, כתר, תל אביב וירושלים.  
1990: אבישג, כתר, ירושלים.  
1991: יומן הזהב, דומינו, ירושלים.  
1995: שבע גשים, 'צד התפר', כתר, ירושלים.  
1997: כמו נחל, הוצאת ידיעות אחרונות, פרוזה, תל אביב.

**שמעוני, בתיה**

2010: 'ילדות ביצירתו של דוד שיץ', הרצאה ביום עיון שנערך לרגל פתיחת ארכיון דוד שיץ, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, 4.5.2010.

**שקד, גרשון**

1979: 'עולמם של בני הקוקייה', רבר, 'משא', 25.5.1979.

1998: הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ה: בהרבה אשגבים בכניסות צדדיות, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל אביב וירושלים.

**Bhabha, Homi**

1994: *The Location of Culture*, Routledge, London.

**Calder, Heriot**

1986 (1956): *The Castrati in Opera*, Riverrun, New York.

**Headington, Christopher, Westbrook, Roy and Barfoot Terry**

1987: *Opera: A History*, The Bodley Head, London.

**Koestenbaum, Wayne**

1994: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Vintage Books, New York.

**Schütz, David**

1995: *Das Herz der Wassermelone: Deutsch-israelische Erfahrungen*, Aus dem Hebräischen von Pavel C. Goldenberg, Mit einem Nachwort von Wolf Biermann, Claassen, Hildesheim.

## שירת ימי הביניים

# משורר החול העברי בימי הביניים כגיבור תרבות

יוסף טובי

### פתיחה

שירת החול העברית בימי הביניים הייתה אך היבט אחד – אמנם חשוב ביותר – של התרבות היהודית החדשה שנוצרה בתוך העולם הערבי-המוסלמי במאה העשירית בבגדאד, מוקד מפגשן של שתי התרבויות, היהדות והאסלאם. כידוע, ראשית השירה העברית בימי קדם, כמוכח מספרות הנבואה, מספרי תהלים ואיוב ועוד. השירה אף מילאה תפקיד מרכזי בחיי הדת של העם היהודי בתקופת חז"ל ובתקופת הגאונים, שכן הטקסט של תפילת הציבור היה כתוב בצורת שיר, הוא הפיוט המפורסם. אלפי פיוטים נתחברו בתקופה זו, וכולם כדי להיות מבוצעים במסגרת תפילת הציבור. החשיבות העצומה שנודעה לפיוט בחיי העם היהודי מוכחת מכך שסוגה ספרותית זו תופסת מקום ראשון בדפי הגניזה בקהיר, המתעדת את חיי החברה והרוח של קהילות ישראל בימי הביניים המוקדמים והאמצעיים (פליישר 1975, 17-20).

והנה, באופן מפתיע לכאורה, דמות המשורר-הפייטן עלומה לחלוטין. במהלך חמש מאות השנים הראשונות לקיום אסכולת הפיוט, עד למאה החמישית, לא נודעו כלל שמות הפייטנים, ועל כן מכונה פרק זמן זה בתולדות הפיוט בשם 'תקופת הפייטנים עלומי השם'. הפייטן הראשון שנודע בשמו הוא יוסי בן יוסי, שעל פי המשוער חי במאה החמישית. רק מן המאה השישית ואילך נודעו שמות הפייטנים, אך לא על פי תיעוד איזושהו מחוץ לשירה עצמה אלא על פי שיטת הפייטנים, החל בימי בן המאה השישית, לחתום את שם על הפיוטים. אבל לא היה בכך כדי ללמד דבר נוסף כלשהו על הפייטנים (מירסקי תש"ן, 77-81). המסקנה הברורה היא שלפייטנים לא היה מעמד של גיבורי תרבות. גיבורי התרבות האמיתיים של התקופה עד המאה העשירית היו אנשי בית המדרש, כלומר התנאים והאמוראים חכמי התורה המתועדים היטב בספרות חז"ל – במשנה, בתלמוד ובמדרש – שכן, כל הלכה וכל מדרש מובאים בשמו של אחד מהם, בעוד הפיוט מובא בעילום שם מחברו. הדעה המקובלת במחקר היא שהפיוט שייעודו



ליטורגי, כלומר להיאמר בתפילת הציבור, היה מכוון לשמש ככלי ביטוי לא להגיגי רוח של מחברו אלא לרחשי לבו ורגשותיו של העם, ועל כן נעלמה תודעת מחברו. אך אין בהנמקה זו כדי להסביר את העניין במלואו, שהרי שמותיהם של הפייטנים כמעט שאינם מתועדים בספרות עם ישראל מאותם ימים.<sup>1</sup> לבד מפיוטיהם, הם לא נתפסו בדורותיהם כדמויות בעלות חשיבות. רק לאחר מאות שנים התפתחה הערצה, לעתים מיתולוגית, כלפי ראשוני הפייטנים, כגון בקרב יהודי אשכנז בימי הביניים כלפי אלעזר הקלירי (הברמן 1970/2, א, 42).

ראשוני הפייטנים שבדוראי היו גיבורי תרבות של עם ישראל, בדורם ובדורות שלאחריהם, הם רב סעדיה גאון (נפטר 942) ורב האי גאון (נפטר 1038, בן תשעים ותשע שנים), אך היותם גיבורי תרבות לא הייתה בגין פיוטיהם אלא בגין תפקודם כגאונים, כלומר כעומדים בראש הפדמידה של לימוד התורה בעם, ובשל פעילותם הרוחנית-הספרותית המגוונת. וראיה לדבר, שדווקא יצירתם הפייטנית נעלמה כמעט לחלוטין ולא נודעה אלא מדפי הגניזה.<sup>2</sup> זאת ועוד, מסתבר כי אף הם עצמם לא ייחסו ליצירתם הפייטנית חשיבות רבה, שכן הם העלימו בדרך כלל את שמם מפיוטיהם וחתמו בהם בשמות אחרים, ככל הנראה בשמות החזנים שביצעו את הפיוטים בבתי הכנסת שהתפללו בהם (טובי תשמ"ב, א, 223-224; פליישר תשל"ז, 246-249). אם נתיר לעצמנו להקיש מעובדה זו על התקופה הקודמת של הפיוט נוכל לשער, גם על סמך עדויות אחרות שלא כאן מקומן, כי הפייטנים מעיקרם היו שליחי הציבור בתפילה, החזנים.

נדאה שעם השיפור העצום שחל במעמד המדיני, החברתי והכלכלי של היהודים במזרח, לאחר שהשלטון הערבי-המוסלמי החליף את השלטון הביזנטי והפרסי, התפתחה והתמסדה גם תופעת החזנות בכיצוע התפילה בבית הכנסת והחזן-הפייטן נעשה גיבור תרבות. זאת בבירור לא בשל כישרונו הספרותי של החזן אלא בשל הביצוע המוזיקלי של הפיוטים במסגרת התפילה בבית הכנסת, אלא שהוא נדרש להוסיף סקסטים לקומפוזיציות פייטניות ידועות ומקובלות כדי להתאימן לדרישות המוזיקליות על פי טעם הקהל באותם ימים. כך היה בעיקר במאה העשירית בבגדאד, בירת הכליפות העבאסית, שבה שכנה הקהילה היהודית הגדולה והחשובה ביותר ובה היה מקום מושבם של ראשי הגולה ושל הישיבות הגדולות והגאונים שעמדו בראשן. שם התפרסמה משפחת אלברדאני, שבמשך שלושה דורות שימשו בניה כחזנים-פייטנים, והמפורסם שבהם יוסף בן חיים אלברדאני

1 לא מעט חיבורים המפרטים את שלשלת הקבלה של תורת ישראל ומונים מאות שמות של חכמים מימי הכנסת הגדולה ועד הגאונים, כגון איגרת רב שרירא גאון והקדמת הרמב"ם לפירוש המשנה, אינם מתייחסים כלל לפייטנים. נראה שהיעדר פרטים ביוגרפיים על הפייטנים הקדומים ועל תגובות הקהל ליצירותיהם, והתעלמותו של המחקר המודרני מן התכנים הרעיוניים של הפיוט הקדום, מנעו מן המלומדים בזמן החדש להתוות את דמותו האישית, הרעיונית והחברתית של הפייטן הקדום.  
2 על רב סעדיה כפייטן ראו טובי תשמ"ב; על רב האי ראו בראדי תרצ"ו; פליישר תשנ"ו.

(בארי תשס"ג, 7-11). אך מכתבי הגניזה עולות עדויות דומות גם בנוגע לקהילות אחרות ולתקופות מאוחרות יותר. כך למשל מסופר על חזן בקהילת דמשק שביום כיפור שר את פיוט הסליחה 'אשתונן ואתאונן' של שלמה אבן גבירול, וכשסיים ביקש ממנו הקהל שנלהב מן הביצוע להוסיף על הפיוט, וכעדות החזן 'נתן ה' בלבו לחבר חרוז נוסף' (גויטיין תש"ם, 12).<sup>3</sup>

## המשורר הערבי כגיבור תרבות

השינוי הממשי במעמד המשוררים כגיבורי תרבות החל רק לקראת אמצע המאה העשירית, אך לא בגין פיוטים שכתבו בעבור בית הכנסת אלא בגין שירי חול שלא היה להם כל קשר לחיי הדת. אלה נכתבו במסגרת חברתית חדשה שלא הייתה קיימת עד אז בעם היהודי ונוצרה בהשפעה ברורה של החברה הערבית באותה תקופה. מן המפורסמות הוא כי המשורר היה גיבור התרבות המרכזי והחשוב ביותר בחברה הערבית בתקופת הגאֶהֶלִיָה, כפי שהדבר עולה לא רק מן השירה עצמה אלא גם מן המסורות המרובות שתועדו בשנים שלאחר הופעת האסלאם.<sup>4</sup> בסוף תקופת הגאֶהֶלִיָה החלה השירה הערבית למלא תפקיד חדש – שבח לשליט תמורת טובת הנאה חומרית – וכך נוצרו יחסי גומלין בין המשורר לבין השליט.<sup>5</sup> מצד זה נתחזק עוד יותר מעמד המשורר בימי הכליפות הערבית, שבירתה הייתה תחילה בדמשק ואחר כך בבגדאד, וכן בממלכות מוסלמיות אחרות. המשוררים, ששירתם שימשה ככלי ניגוח פוליטי בין מפלגות יריבות עוד בימי הנביא מוחמד, נעשו בני לווייה קבועים של השליטים השונים. יש מהם שרוב יצירתם הוקדשה לסוגת השבח לכבוד השליט, שלעתים היה גומל להם בסכומי כסף אדירים.

יוקרת המשורר הערבי נבעה אף מכך שהשירה הייתה למעשה תחום היצירה הרוחני היחיד, לבר מדת האסלאם, שהערבים הביאו עמם מחצי האי ערב, והיא אף ביטאה את האידאל של הרוח הערבית שעמד תמיד לנגד עיני הערבים לאחר שכבר יצאו מתחומי חצי האי ערב. למעשה הייתה השירה המקור החשוב ביותר לידע על החברה

3 על הפייטן כחזן ועל החזן כפייטן ראו Goitein 1971, 119-124, וכן שם, על פי המפתח, עמ' 619, ערך Cantors; רבינוביץ תשמ"ה, 72-76; אליצור תשמ"ח/ט.

4 על מעמד המשורר והשירה בחברה הערבית בתקופת הגאֶהֶלִיָה ראו ניקולסון תש"ך, 62-118.

5 רבות נכתב בספרות הערבית בימי הביניים ובספרות המחקר בתקופה החדשה על היחסים הדורסטרניים בין המשורר לשליט. מספרות ימי הביניים נזכיר כאן את אבן רשיק בספרו אלְצֶמְרָה, המספר בין היתר כי המשורר הערבי הראשון שכתב שירה בשבח שליטים (מלכי גסאן וחירה) היה נאבגה אלדביאני שחי במחצית השנייה של המאה השישית, כלומר בסוף תקופת הגאֶהֶלִיָה (אבן רשיק 1996, א, 80), אך הוא היה היחיד במשוררי הגאֶהֶלִיָה שכתב שירי שבח תמורת טובת הנאה חומרית (פאכורי 1986, 167). למחקר כולל על השירה וטובת ההנאה (תַפְסֻט) ראו למשל חוראני 2004.

הערבית הקדומה, כפי שמלמד המשפט הירוע 'אלשער דיואן אלערב' (= השירה היא ספר ההיסטוריה של הערבים) (אבן כלדון תשכ"ו, 372). וכך, אחד המקורות החשובים והמפורטים ביותר על חיי התרבות והחברה של הערבים בימי הביניים, ובייחוד על שליטיהם, הוא הספר כתאב אלאגאני (ספר השירים) לאבו אלפרג אלאצפהאני (897-967). החשיפה העצומה שהייתה למשוררים הערבים בספרות הערבית הימי ביניימית וקרבתם לשליטים הקנו להם מקום של כבוד בתודעה ההיסטורית של הערבים מאז ועד היום. בייחוד נתפרסמו המשוררים הגדולים שחיו עד המאה העשירית, כגון אבו אלעתאיה, אבו נואס, אבו תמאם, אלמתנבי ואלמערי, שהיו מגדולי אנשי הרוח בקרב הערבים והמוסלמים. ובניגוד לפייטן היהודי, שהעלים את עצמו ואת שמו מפיטויו, הנציח המשורר הערבי ביצירתו את שבחי עצמו ושבחי שירתו, בעיקר בחטיבת ההתפארות שנוכחותה מחויבת בקצידה הערבית.<sup>6</sup>

אולם דמות המשורר הערבי כגיבור תרבות מורכבת הרבה יותר מזו שנוצרה בהקשר החצרני. אמנם מעמדו החברתי העיקרי של המשורר בתקופת הכליפות הערבית היה כמשורר חצר, כלומר כמי שכתב שירי שבח בעבור השליט ובדרך כלל חיפש את מקומו בחצרות שליטים שונים כדי להגדיל את הכנסותיו. יצירתם של רבים מן המשוררים הערבים, עד כדי תשעים אחוזים ממנה (טובי תשס"ח, 49), הייתה שירת שבח, על פי רוב שירת חנופה, שנכתבה במטרה לפתוח את כיסו של השליט הנריב. אך שירה זו, ערכה לדורות היה מועט ביותר, ולא היא שהנציחה את המשורר הערבי כגיבור תרבות. דווקא היצירה השירית שהייתה משוחררת מן הויקה אל השליט היא שעשתה את המשורר הערבי לגיבור תרבות, כשירי ההגות של אבו אלעתאיה, שירי היין והחשק של אבו נואס, שירי ההגות של אבו אלעלא אלמערי ושירי הגן של אבן כפאגה.

מכל מקום, פעילותם הספרותית והרוחנית של דוב המשוררים הערבים הייתה מצומצמת לתחום השירה והם לא השתייכו למעגל ההנהגה החברתית והרוחנית של הקהילה שבה חיו, ובוודאי לא לזה של האומה הערבית בת זמנם. מחמת כך היה המשורר הערבי מעין בוהמיין, בלשון ימינו, אדם הנמשך אל הנהגות כשהוא פורע בתוך כך את חוקי המוסר האנושיים ואף את חוקי האסלאם, בייחוד בכל הנוגע לפעילות מינית ולשתיית יין, דבר האסור באיסור חמור בדת האסלאם. הפרוץ שבכל המשוררים הערבים היה אבו נואס, שסיפר ללא בוש על חוויותיו המיניות עם ילדים קטנים והצהיר על כך שהוא נמשך לשתיית יין, בהכריוו בהפגנתיות כי אין הוא מחויב למוחמד, לקוראן ולדת האסלאם. החברה הערבית-המוסלמית בימי הביניים ובזמן החדש, שלא הייתה מסוגלת לקבל גיבור תרבות זה, שהוא אולי המשורר הערבי המפורסם ביותר, ושסביבו נרקמו אנקדוטות אין

6 על ההתפארות בשירי שמואל הנגיד על דקע ההתפארות בשירה הערבית, ובעיקר בשירי מתנבי, ראו טובי תש"ס, 219-234. למוטיבים ערביים בשירת ההתפארות של שלמה אבן גבירול ראו דצהבי תשמ"ד.

סוף, מהן מפולפלות ביותר, נחלצה לתרץ את השירים הלא־מוסריים בררכים שונות. כך מקובלת בקרב החוקרים הערבים הרעה כי בסוף ימיו חזר אבן נואס בתשובה, וכאשר ראו אור לאחרונה שיריו הפרופיליים נחלצה חוקרת סורית לשכנע את עצמה ואת העולם כולו כי אין להבין שירים אלו כפשוטם אלא על דרך האלגוריה (זעים 1981).

בדרך כלל לא ניהל המשורר הערבי אורח חיים נורמטיבי, וזאת במקביל לרמות הנערה־השפחה־החשוקה בחברה החצרנית, כפי שהיא עולה מן השירה החצרנית ובעיקר משירי היין והחשק. דמותו זו של המשורר הערבי נתפסה כמובן כשלילית בעיני החוגים הקליריקליים המייצגים את דת האסלאם (ראו למשל אבו זיד 1994), אבל בכל אלו לא היה כדי לפתח גישה שלילית כנגד השירה עצמה, שיוקרתה הייתה ונשארה תמיד גבוהה בעיני הערבים ומנהיגיהם הרוחניים. כך, למשל, בספרו המפורסם אלמקאמה מקדיש אבן כלדון פרקים חשובים לדיון בשירה (אבן כלדון תשכ"ו, 374-386), ואף מבקריו החריפים ביותר של המשורר המיסטי עמר אבן אלפארץ, שחי במצרים בסוף המאה השתים עשרה ובתחילת המאה השלוש עשרה, תקפו אותו בגין תפיסתו המיסטית שהסבירה את שירי האהבה הנועזים שלו כשירים אלגוריים לאהבת האל אך לא העזו לערער על ערכו כמשורר (Homerin 1994).

### מנחם בן סרוק ודונש בן לברט: ראשוני משוררי החול העבריים בספרד

לאחר שקבענו לעיל כי החל מן המאה העשירית נעשה המשורר העברי גיבור תרבות יהודי, בהשפעת מעמד המשורר הערבי בתרבות הערבית, יש מקום לשאול על היחס בין המשורר העברי לבין המשורר הערבי כגיבור תרבות. כפי שנראה להלן, התשובה החד־משמעית על שאלה זו היא כי מעט מאוד מן המשותף היה לשתי דמויות אלו. אך תחילה נסקור את מעמד המשורר בחברה היהודית בימי הביניים מאז החלה ההשפעה של תרבות ערב על תרבות ישראל, ובעיקר על השירה ועל כל הכרוך בה. זאת נעשה להלן על פי המקורות בני הזמן, אך לא נתייחס אל המשורר העברי בספרד כאל גיבור תרבות בזמן החדש, שבו ההתייחסות אל משוררי ספרד הייתה לעתים קרובות פועל יוצא של השקפות תרבותיות ורעיוניות. כך פיתחו אנשי ההשכלה במאה התשע עשרה יחס אוהד לשירת החול בספרד משום שראו במשוררים גיבורי תרבות המשקפים את פתיחותם התרבותית, וכך פיתחה התנועה הציונית יחס אוהד ליהודה הלוי, 'הציוני הראשון'<sup>7</sup>.

המשורר היהודי הראשון שמילא תפקיד של משורר חצר המקושר אל השליט היה ראש הגולה עוקבא (900-915), אלא שהלה לא כתב שירה עברית במסגרת חיי החברה

7 על יחס המשכילים לשירת החול בספרד ראו אלוני תרצ"ז; על היחס ליהודה הלוי ראו דורון 1988; כ"ץ תשנ"ט; ורסס תשנ"ג.

היהודית כי אם שירה ערבית בשבח הכליף העבאסי אלמקתדר (908-932). אך עוקבא לא הותיר כלל את רישומו בתרבות ישראל, לבר מאזכור קצר בכרוניקה הערבית-היהודית של ר' נתן הבבלי (טובי תש"ס, 38). גם המשוררים היהודים שכתבו במאה העשירית במזרח שירי שבח לאישים יהודים שעמדו בראש ההנהגה הרתית או הקהילתית לא נעשו גיבורי תרבות ולא הותירו רישום בתולדות ישראל מעבר לזמנם ולמקומם. הם אף לא אמרו דבר על עצמם בשיריהם, ובניגוד לפייטנים, שנהגו לחתום את שמם באקרוסטיכון שבפיוטיהם – ובאותם ימים נעשה שימוש מרובה באמצעי זה, לעתים עד כדי זרז – הרי משוררי השבח חתמו בשיריהם את שמות האישים שלכבודם נכתבו השירים. עוד יש לציין כי שירים אלו לא נכתבו במסגרת יחסי משורר-נדיב, הידועים מן השירה הערבית, כלומר חיבור שיר שבח תמורת הנאה כספית, אלא מתוך הערכה אמיתית למנהיג הקהילה, בין שהיה איש הדת ובין שהיה הפרנס (שם, 49-52).

אחד המשוררים הללו היה מנחם בן סרוק שחי באמצע המאה העשירית, אמנם לא במזרח אלא בספרד. לכאורה, הוא המשורר היהודי הראשון שנחשב לגיבור תרבות. הוא מילא את תפקיד משורר החצר של חסדאי בן שפרוט בקורדובה שבספרד ובאמצעות שיריו פרסם ברבים את שמו הטוב של פטרונו (שירמן-פליישר תשנ"ו, 101-119), שהיה היהודי הראשון בספרד שכינה בתפקיד שלטוני בכיר מאוד במסגרת מלכות מוסלמית וריכז בידיו עצמה מדינית רבה. שמו של מנחם בן סרוק כמשורר נודע מאז בכל חיבור העוסק בתולדות יהודי ספרד או בהיסטוריה הרוחנית שלהם. לעומת כן, לא נודע שם של משורר ובכלל של מחבר או חכם יהודי שפעל לפניו בספרד, אף שיש בידינו ידיעות – אמנם לא רבות – על מציאותם של אישים כאלה. שאלה היא אפוא מה יחד את מנחם מקודמיו במזרח ובספרד והביא לעשייתו לגיבור תרבות, בייחוד שמבחינת שירתו עדיין אין הוא משתייך לאסכולה החדשה של השירה העברית בימי הביניים הכתובה על פי דגמי השירה הערבית. דומה ששהי תכונות עיקריות הקשורות בפעילותו השירית והספרותית בכלל הן ששינוהו מקודמיו:

- א. יציאת פעילותו השירית אל מחוץ לכותלי בית הכנסת, כלומר כתיבת שירי חול שאינם מיועדים למסגרת הדתית השמרנית אלא למסגרת חברתית חדשה, ובמקרה דגן, זו הקשורה בשמה של הדמות החשובה ביותר בחברה היהודית בספרד ובעולם היהודי בכלל באותם ימים. אין ספק שיוקרתו העצומה של חסדאי האצילה על זו של מנחם בן חסותו. למעשה, עטו של משורר זה היה מגויס לצרכיו האישיים של חסדאי ולפעילותו המדינית. כך כתב מנחם שיר שבח לממלכת הכוזרים, ושיר זה צורף לאיגרת המדינית של חסדאי שנשלחה לממלכה הרחוקה בשם מלכו עבד ארחתמן השלישי, וכן קינה על פטירת הוריו של חסדאי.
- ב. היותו המשכיל החדש הראשון בקהילה היהודית בספרד שלא נמנה עם חכמי ההלכה וספרות חז"ל וכתב חיבור מדעי שיטתי בתחום הלשון, הלא הוא המילון המקיף ללשון

המקרא הידוע בשם 'מחברת'. אף ששיטתו הבלשנית בחיבורו זה עדיין לא כללה את העיקרון שקבעו חכמי הלשון הערבים בדבר שלוש אותיות השורש, היא היוותה חידוש מרענן בחכמת ישראל באותם ימים, כלי יעיל ביותר להבנת המקרא על דרך הפשט דווקא, מגמה שהלכה והתחזקה אז בעם ישראל מכוחו של רב סעדיה.

חשוב ממנו כגיבור תרבות היה דונש בן לברט, מייסד האסכולה החדשה של שירת החול העברית בספרד, בן דורו הצעיר ומתחרהו המד של מנחם בחצרה של אותה אישיות רמת מעלה, חסדאי בן שפרוט. דונש, יליד פאס שבמרוקו, היגר בילדותו עם הוריו לבגדאד, שם למד בפני רב סעדיה. הוא היה המשורר הראשון שכתב שיר עברי על פי כל כללי הקצירה הערבית. ככל הנראה, חידושו זה לא נתקבל בעין יפה בקרב הקהילה היהודית הממוסדת והשמרנית במזרח, אם נשפוט על פי תגובתו הפושרת של מורו רב סעדיה כאשר הביא לפניו את שיריו הכתובים על פי המשקל הערבי (טובי תש"ס, 131). משורר זה, סולל דרך חדשה בספרות העברית, לא מצא את מקומו במזרח ושנים לא רבות לאחר מכן היגר לאנדלוסיה, 'העולם החדש' של אותם ימים, הן של התרבות הערבית והן של התרבות העברית, ועד מהרה מצא את מקומו בחצר חסדאי, שבעידודו של עבד אלרחמן השלישי ובתמיכתו פעל לניתוק תלותם של יהודי ספרד במוסדות היהודיים של ראשות הגולה והגאונות בבגדאד.<sup>8</sup>

היקלטותו של דונש בחצר חסדאי יצרה בדרך הטבע מתח אישי עצום בינו לבין מנחם, שהיה לא רק בן ספרד אלא אף קשיש מדונש וותיק ממנו בשירות הנדיב. אך מעבר לתחרות האישית בין שני האישים הללו, שכל אחד מהם היה גיבור התרבות החדשה, התפתח מאבק עקרוני בין שתי השיטות החדשניות שייצגו, ולמאבק זה הצטרפו תלמידים מכל צד. למעשה, היה כאן מאבק עיקש וניצח על דמותו של גיבור התרבות באותו דור באנדלוסיה, דמות שנקבעה למשך דורות רבים. כדי להבין את מהות המאבק ואת משמעותו נציין תחילה כי הוא נסתיים בניצחון ברור של דונש ובתבוסה טרגית של מנחם הקשיש, שלא רק הודח ממעמדו בחצר אלא אף הושלך לבית הסוהר וביתו נהרס בידי שליחי חסדאי, לפי ההשערה בשל נטייתו לקראות (שירמן-פליישר תשנ"ו, 13).

היה זה מאבק תרבותי בתוך הקונסנזוס של האורתודוקסיה היהודית, שלא בדומה למאבק התרבותי בין הרבניים לבין הקראים במזרח במאות התשיעית והעשירית ובוודאי שלא בדומה למאבק התרבותי בין המתיוונים לבין אמוני ישראל ובין הצדוקים לבין הפרושים בימי הבית השני. על שני עניינים נחלקו מנחם ודונש ותלמידיהם: א. השימוש במשקל הערבי, שלא היה אלא משל להשפעת השירה הערבית הודה על השירה העברית, שעד אותם ימים הייתה מכוונסת בתוך עצמה; ב. תפיסת השורש העברי, אם על פי העיקרון שיש בו שלוש אותיות, כקביעת חכמי הלשון הערביים בדבר הלשון הערבית, אם

8 על דונש ופועלו הספרותי בתחום השירה וחקר הלשון ראו שירמן-פליישר תשנ"ו, 119-139.

מתוך התעלמות מעיקרון זה, כפי שנהגו כל הפייטנים. מנחם ותלמידיו מצאו ברב סעדיה, שיוקרתו כמנהיג החברתי והרוחני האולטימטיבי של עם ישראל לא פסה מאנדלוסיה גם שנים רבות לאחר מותו, סעד לשיטתם בשני העניינים הללו, מתוך כוונה לשמור על התרבות העברית מפני השפעת התרבות הערבית. אך מהר מאוד התברר שהפתח המסוים שפתח רב סעדיה אל התרבות הערבית נפרץ כמעט לחלוטין בידי תלמידו דונש, ואף שכמשורר וכבלשן לא הגיע דונש למרומי יצירתו של רב סעדיה בשני התחומים הללו, עלה בידו לא רק לגבור על מתחדהו מנחם אלא אף על מורו רב סעדיה.

כדי לבסס את מעמדו כגיבור התרבות היהודית החדשה באנדלוסיה, זו הנענית לתרבות הערבית יותר מן המקובל מקודם, גייס דונש את עטו לשלושה חיבורים פולמוסיים: א. חיבור ביקורתי על 'מחברת' מנחם; ב. שיר שבח שכתב לכבוד חסדאי ובו ביקורת על שיטתו הבלשנית של מנחם; ג. וחשוב מכול – כתב 'תשובות' על דברי רב סעדיה גאון ובו למעלה ממאתיים השגות על פירושי רב סעדיה למקרא, שבהם לא התחשב בעיקרון של שלוש אותיות השורש<sup>9</sup>. כך נעשה דונש גיבורם של משוררי ספרד לדורותיהם, גם של אלו שעלו עליו לאין ערוך מבחינת רמתם הספרותית. שיטתו הלשונית, שכיום מקובל במחקר לכנותה 'השיטה הטהרנית' (ה'פוריסטית'), נוקטת שימוש בלעדי ברובד המקראי של הלשון העברית לצורך השירה, הן מבחינת הלקסיקון והן מבחינת הדקדוק, בניגוד גמור לשיטת הפייטנים ובניגוד חלקי לשיטת רב סעדיה ומנחם. שיטתו בשירה התקבלה אף היא ללא עוררין, שכן הקצינה ובתה הצעירה המקצועה, הדגמים המובהקים של השירה הערבית שדונש הכניסם לשירה העברית, הפכו להיות הדגמים הבלעדיים של שירת החול העברית בספרד עד להופעת שיר האזור (ה'מושח). יצוין כי דונש נתפס כגיבור תרבות אך ורק בהקשר של שירת החול, שכן מערכת הפיוטים השלמה והמקיפה ליום כיפור, שכתב בסגנון הישן של הפיוט הקדום, לא שימשה דגם מופת למשוררי ספרד שבאו אחריו. מייסדי הסגנון החדש בשירת הקודש – מבחינת הלשון, הפרוודיה והרעיונות – סגנון שפייטני ספרד אימצוהו, הם יצחק אבן מר שאול, בן הדור השני, ושלמה אבן גבירול, בן הדור השלישי.

על כל פנים, מימי דונש נעשו הדקדוק והשירה חלק בלתי נפרד ממערכת החינוך היהודי בספרד ויסוד מחויב בידע של כל משכיל יהודי, כפי שהיו חלק מהכשרתו של משכיל מוסלמי.<sup>10</sup> משמעות הדברים היא שבקהילות ישראל בספרד נוצרו יחסי גומלין

9 בדור האחרון פשטה הרעה בקרב החוקרים כי דונש מחבר ה'תשובות' על רב סעדיה אינו דונש בן לברט הידוע אלא אדם אחר, ודאו על כך אצל חזון תשס"ו. אך מטעמים שונים, שלא כאן המקום לפרטם, מחזיק אני בדעה שרווחה קודם לכן כי בעל ה'תשובות' הוא המשורר הידוע.

10 לעדויות הרבות מספרות ימי הביניים על הכללת השירה וכתובת השירה בסדרי החינוך של יהודי ספרד ופרובנס בימי הביניים ראו שירמן-פליישר תשנ"ו, 58-61; על הוראת השירה במערכת החינוך המוסלמית ראו למשל Homerin 1994, 22.

חדשים בין המשורר לבין החברה שהוא חי בה. יצירתו של משורר זה אינה ליטורגית בלבד, כלומר אינה מיועדת אך ורק לצורכי בית הכנסת, כפי שהיה מקובל במשך כל התקופה הארוכה של הפיוט העברי המזרחי הקדום. פרי עטו של המשורר העברי החדש, בתחום שירת החול ובתחום שירת הקודש כאחת, מבטא מעתה את הערכים התרבותיים והרוחניים של החברה היהודית, המגלה באותם ימים פתיחות רבה ביותר כלפי התרבות הערבית-המוסלמית שבתוכה היא חיה. תחילה נעשו הדברים בצעדים מדודים ובחשש מה. מנחם עדיין שייך לאסכולה המזרחית החדשה, שאמנם כבר החלה להיפתח כלפי התרבות הסובבת; הוא כתב שירים שלא לצורך ליטורגי אבל לא העז להשתחרר כליל מערכיו הספרותיים של הפיוט הקדום. אף דונש, שכבר 'חצה את הקווים' הספרותיים אל עבר ערכיה הפרוזודיים של הקצידה הערבית, ובשניים משיריו, 'ואומר אל תישן' ו'דעה לבי חכמה', תיאר משתה נהנתני שנערך בחצר חסדאי בן שפרוט, נזהר היטב שלא להכניס בכלל תענוגות המשתה את הדמות הקונבנציונלית של החשוקה הליברטינית, היא ה'קִינָה' הידועה מן החברה הערבית ומן השירה הערבית, דמות מפוקפקת ביותר מבחינה מוסרית שמלבד תפקידיה כמזמרת, כמנגנת וכמרקדת שימשה לדבר עברה.<sup>11</sup> אך לא רק התענוג הכרוך במין עורר קושי גדול בחברה היהודית אלא הנהנתנות בכללה, שעל כן, כנגד תיאור המשתה ותענוגותיו העמיד דונש בשיריו דברי ביקורת ושלילה על הנהייה אחריהם.<sup>12</sup> כידוע, הביקורת על הנהנתנות ועל ההתקרבות של חוגים יהודיים מסוימים לאורח החיים של השליטים הערביים ושל החברה הערבית הגבוהה בכללה הובעה כבר במזרח, עוד במאה התשיעית, דווקא בידי חכמי הקראים, ואחר כך בידי חכמי ישראל בספרד (בחיי אבן פקודה) ובמצרים (הרמב"ם) במאות האחת עשרה והשתיים עשרה.<sup>13</sup> כללו של דבר, מנחם, ויותר ממנו דונש, היו לגיבורי תרבות בחברה היהודית במחצית השנייה של המאה העשירית משום שנתנו בשיריהם ביטוי כן לתמורות התרבותיות והחברתיות שחלו בחברה זו.<sup>14</sup> בכלל, השירה נעשתה חלק בלתי נפרד מן התרבות היהודית והייתה מצויה דרך קבע בתכנית הלימודים של ילדי ישראל בספרד ובארצות המזרח (גויטיין תשכ"ב, מה-מו; Schirmann 1954, 237; טובי תשס"ו, 41-48).

מנחם, ולצדו דונש, נחשבו גיבורי תרבות בתחום השירה בעיני המשוררים בני הדורות הסמוכים להם לאחריהם. כך, כאשר מבקש שלמה אבן גבירול, בן הדור השלישי

11 על המקורות האנתרופולוגיים של הקִינָה בתחומי הבידור והמין בחברה הערבית הקדומה ראו עתאמנה 2008.

12 דעות שונות הביעו החוקרים בעניין יחסו של דונש לחיי הנהנתנות בספרד ולביקורת עליהם, ולא הגיעו לכלל הסכמה. ראו שירמן-פליישר תשנ"ו, 125 (בפנים דעת שירמן ובהערה 128 דעת פליישר).

13 על ביקורת חכמי הקראים ראו טובי תש"ס, 38-39; על ביקורת בחיי ראו Safra 1979; על ביקורת הרמב"ם ראו Tobi 2010, 422-466.

14 על החברה היהודית בספרד באותה תקופה ועל השתקפותה בשירת החול ראו וייס תשי"ב; חזן תשס"ז; טובי תשס"ח.



למשוררי ספרד (בערך 1020–1050), בהיותו בן שש עשרה שנים, לשבח את שמואל הנגיד על שירתו, הוא פותח את שירו בלשון זו:

שמואל מת בנו לברט                      וְעַמְדָּתְ עָלַי כְּנֹ  
וְכָלִינוּ מָאֵד אֵלָיו                      וְאוֹלָם הֶנֶךְ הֵנָּה (שירמן תשט"ו, א, 204)

הייחוס לדונש דווקא, ולא למנחם, משקף בוודאי את ההבדל בהערכה כלפי שני משוררים אלו. על כל פנים, גם מנחם מוזכר כמשורר ראוי לייחוס מבחינת ערך השירה. כך פותח משה אבן אלתקאנה, משורר אחר בן הדור השלישי, את שיר ההתפארות שלו ומשיב לעצמו:

הַדִּינָשׁ קָם וְעָלָה מְקַבְרִים                      וְהִחִיָּה אֶת מְנַחֵם לְיִצְחָרִים?  
[...]  
וּמִי הַדִּינָשׁ אָמַר אוּ מִי מְנַחֵם                      וּמִי אָבוֹן וּמִי כָּל הַמְשֻׁדָּרִים?  
הֲלֹא אֵין וְאָפֶס הֵם לְגַגְדִּי! [...]                      (שם, 145)<sup>15</sup>

על סמך דברים אלו הצטיירו מנחם בן סרוק ודונש בן לברט כגיבורי תרבות גם בעיני המחקר המודרני. מעמדם ההשוב בתרבות היהודית בימי הביניים ובתולדות השירה העברית של אותה תקופה הונצח לעד בידי חיים שירמן, גדול חוקרי השירה העברית בספרד, שבשני ספריו המונומנטליים, האנתולוגיה של השירה העברית בספרד ובפרובנס ותולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, הציבם – בצדק, כמובן – כראשוני משוררי החול היהודים בארץ זו (שם, 3–41; שירמן-פליישר תשנ"ו, 101–139).<sup>16</sup> אולם כבר שירמן נתן דעתו לכך שלאחר הדור השלישי 'הולכת ומשתכחת יצירתם של אבות השירה העברית בספרד' (שירמן-פליישר תשנ"ו, 129). לעומת זאת, חכמי ימי הביניים לא החשיבו ביותר. כך, למשל, ר' אברהם בן דוד נמנע כליל מלהזכירם בספר הקבלה,<sup>17</sup> ומשה אבן עזרא לא הקדיש להם אלא מילים ספורות והביע זלזול בכוחם השירי, כשהוא כוללם בין המשוררים בני הדור הראשון, שלשיפוטו אמנם כתבו שירה אך לא הצטיינו בה: 'עוד מן הפרוזאיקנים והמשוררים והמחברים דונש בן לבראט הלוי יליד בגדאד

15 אָבוֹן הַנּוֹכַח כָּאֵין הִיָּה מְשׁוֹרֵר בֶּן הַדּוֹר הָרֵאשׁוֹן אוּ הַשְּׁנַי שְׁלֹא נוֹרַע עֲלֵיו דְבַר נוֹסֵף וְלֹא נוֹתֵר דְבַר מִיִּצְיָרְתוֹ, אֵךְ הוּא נּוֹכַח אֲצֵל אֲחֵרֵיָּיו (ראו להלן); אוֹלַי הוּא אָבוֹן בֶּן שְׂרָרָה מְאִלִּיסָנָה הַמוֹזְכָּר אֲצֵל מֹשֶׁה אָבוֹן עוֹרָא בְּסִפְרֵי הַעִיּוֹנִים וְהַדִּיּוֹנִים (אָבוֹן עוֹרָא תְּשַׁל"ה, 67; בְּתַרְגוּמוֹ הָעִבְרִי סוּסָה א"ש הַלְקִין מִמְשַׁמְעוֹת הַמְקוֹר הָעִרְבִי, עַל כֵּן לֹא הִלְכְּתִי תְּמִיד בְּעַקְבוֹתָיו בְּמוֹבָאוֹת שְׁלֵהֵן מַחִיבוֹר זֶה). הַלְקִין (שם, הַעֲרָה 19) זִיָּהָ אוֹתוֹ בְּטַעוֹת עִם אָבוֹן בֶּן הַמָּאָה הָאֲחַת עֶשְׂרֵה אוּ הַשְּׁתַּיִם עֶשְׂרֵה שִׁשִּׁירְמָן כָּתַב עֲלָיו וְהִבִּיא שִׁיר מְשֻׁלוֹ (שִׁירְמָן תְּשַׁט"ו, א, 340–342).

16 עַל מְקוֹמוֹ שֶׁל מְנַחֵם בְּרֵאשִׁית הַשִּׁירָה הָעִבְרִית בְּסִפְרָה דְּאוּ גַם פְּלִיִּישׁ תְּשַׁמ"ח.  
17 וְכִבֵּר עֵמֶד עַל כֵּךְ גִּרְשׁוֹן כֹּהֵן, מֵהַדִּיר סִפְרֵי הַקְּבֵלָה: 'Among the outstanding names omitted by Ibn Daud were Menahem b. Saruq, Dunash b. Labrat, Isaac ibn Halfon' (Cohen 1967, 276, n. 24); הַהֲדָגְשָׁה שְׁלִי. הַתּוֹאֵר outstanding מְשַׁקֵּף כְּמוֹכֵן אֶת דַּעַת הַחֻוֹקְרִים הַחֲרָשִׁים.

וחניך פאס, ותלמידו אבן ששת, ומנחם בן סרוק הטורטוסי, אחר כך מבני קורדובה, כפי הנראה מחיבוריהם לפי כוחם, אלא שאיש מהם לא הוליך אל משכן התועלת' (אבן עזרא תשל"ה, 59).<sup>18</sup>

יהודה אחריו היה אף הוא רחוק מלהתלהב משירת מנחם ודונש ובסקירת תולדות השירה העברית בספרד במחברת השלישית הלך בעקבות אבן עזרא ביחסו למשוררי הדור הראשון: 'אֶבֶל בַּיָּמִי קָדָם הָיוּ בָהֶם מְשׁוֹרְרִים רַבִּים / צָמְחוּ כְעֶרְבִים / וְשׁוֹרְתָם סְתוּמוֹת / וְלֹא נִקְבּוּ בְשִׁמוֹת / כְּגֹן מִנְחָם בֶּן סְרוּק וְדוֹנֵשׁ בֶּן לְבָרֵט וְשִׁמוּאֵל וְאֶבְרָם וְאַחֲרֵיהֶם רַבִּים מְלֵבֵד אֶלֶּה אֲשֶׁר אֵין זְכוֹן לְשִׁירֵיהֶם / מִפְּנֵי חֲלָשׁ עֲנִינֵיהֶם' (אלחריזי תשי"א, 43).<sup>19</sup> ואילו בשער השמונה עשר התעלם אחריו כליל מן המשוררים בני הדור הראשון בספרד, אף שהאריך בשבח חסדאי בן שפרוט שבימיו 'נִפְקְחוּ בְמִלְאֶת הַשִּׁיר הָעִינִים'. המשורר הראשון שהזכירו הוא יצחק בן כלפון, 'הַעֹבֵר בְּמַעְרַכַת הַשִּׁיר רֵאשׁוֹן' (שם, 184-185). גם אברהם הברדשי (פרובנס, מאות שלוש עשרה – ארבע עשרה) לא הזכיר את שני המשוררים הללו כאשר סקר ביצירתו השירית הארוכה, חרב המתהפכת, את השירה העברית בספרד (בדרשי תרכ"ה, 14).

### המשורר העברי כגיבור תרבות בעיני משה אבן עזרא

דבר היותו של המשורר העברי גיבור תרבות של הקהילה היהודית בספרד בכלל, ולא רק של משורריה, מוכת מכך שבניגוד לחיבורים כרונולוגיים הסוקרים את שלשלת הקבלה של חכמת ישראל בתקופת חז"ל ובתקופת הגאונים, כגון איגרת רב שרירא גאון, המתעלמים לחלוטין מן הפייטנים שחיו באותם הדורות, חיבורים מקבילים מתקופת ספרד מציינים גם את המשוררים, כפי שנראה בסמוך להלן. גם בעניין זה ניכרת היטב השפעת התרבות הערבית והספרות הערבית, העשירות ביותר בחיבורים מיוחדים העוסקים בתולדות המשוררים כנושא רב-עניין לציבור הרחב, כגון שניים מן הראשונים והחשובים שבהם, כתאב אלשער ואלשעראא (ספר השירה והמשוררים) לאבן קתיבה (מת 889) וטבקאא אלשעראא (מחלקות המשוררים) לעבד אללה אבן אלמעט' (מת 908) (אבן קתיבה 1902; אבן אלמעט' 1981).

ראשית המגמה החדשנית בספרות היהודית הייתה כבר בימי רב סעדיה, שאחד מתלמידיו סקר בקצרה את תולדות הפיוט העברי בציון שמות הפייטנים מן הדורות הקדומים (טובי תש"ס, 146-147), אולם החיבור החשוב ביותר על תולדות המשוררים

18 סטיית קצת מתרגום הלקיץ במקום שהיה צמוד מדי לטקסט הערבי ולא נתן לו ביטוי הולם בעברית.  
19 אחריו אף כלל את דונש (בשמו העברי) ב'גיבורי השיר' שבספרד, ששיבחים במליצה סתמית, 'ולא כשירי רבי אדונים ביד החן תבוקים' (אלחריזי תשי"א, 41), ובדומה לכך כתב על שירי הקודש של דונש: 'שירי אדונים / לקרשי השכל אדונים' (שם, 44).

ושירת החול העברית באנדלוסיה מאז ימי מנחם בן סרוק ודונש בן לברט, במחצית השנייה של המאה העשירית, ועד אברהם אבן עזרא, קרוב לאמצע המאה השתים עשרה, הוא כתאב אלמחאצרה ואלמדאכרה (ספר העיונים והדיונים) למשה אבן עזרא, שהוא עצמו היה משורר, ולא רק שהביא בספרו ידיעות על עשרות משוררים, בהם רבים שלא נודעו ממקורות אחרים, הוא אף הביע דעתו על המשוררים הללו בלויית דברי ביקורת ספרותיים על השירה (אבן עזרא תשל"ה, הפרק החמישי).<sup>20</sup> אולם לענייננו חשוב הספר מבחינת התוויית קלסטר פניו של המשורר העברי כגיבור תרבות.

על עמדת אבן עזרא בסוגיית המשורר כגיבור תרבות נוכל ללמוד בעיקר מן הפרקים החמישי והשישי בספרו. אבן עזרא רואה במשוררים היהודים גיבורי תרבות משום שהם מסמלים ביצירתם את החזרה אל העברית המקראית, ומבחינה זו הרי הם שותפים לחוקרי הלשון. על חשיבות הדבר נלמד מן המשפט שהעמיד בראש הפרק העוסק ב'יתרון גולי ספרד על זולתם ביצירת השירה ובקישוט הדרשות והמכתבים העבריים': 'ואין ספק שאנשי ירושלים, אשר בני גלותנו [ספרד] אנו יוצאי חלציהם אנחנו, היו יותר מלומדים בצחות הלשון ובקבלת לימוד התורה משאר הערים והכפרים' (אבן עזרא תשל"ה, 55). כידוע, נימוק דתי זה בדבר צחות הלשון העברית, כלומר החזרה ללשון המקרא, הבאה לידי ביטוי במדע הבלשנות וביצירה השירית, וזיקתה להבנה הנכונה של תורת ישראל, הועלה כבר בידי רב סעדיה (טובי תש"ס, 116-118). בעיני אבן עזרא, המשורר העברי ממלא אפוא שליחות דתית-לאומית. זיקה זו בין השירה ללימוד התורה עולה גם מכך שאבן עזרא טורח לציין בנוגע לכמה משוררים את גדולתם בתורה: שמואל הנגיד, שלמה אבן גבירול, יצחק אבן גיאת, שמואל בן חנניה, יצחק בן ברוך, יצחק בן דאובן, יוסף בן סהל, יוסף בן צדיק ושלמה אבן אלמעלם (אבן עזרא תשל"ה, 63-79).

אף על פי כן, ובמפתיע לכאורה, מעמיד אבן עזרא באופן חד-משמעי את המשוררים במעלה נמוכה לזו של חכמי התורה, המוסר, הפילוסופיה והמדעים, ה'עולים על סופרי הפרווה הפרוזאיקנים והמשוררים. וכבר עמדו החוקרים על כך שאבן עזרא מעמיד רף גבוה ביותר לדמות המוסרית של המשורר, הן מבחינת הנהגותיו האישיות ויחסיו עם סביבתו והן מבחינת המשתמע משירתו' (דנה תשמ"א; תשמ"ב; תשמ"ג, 211-229). העדיפות הערכית שאבן עזרא מעניק לחכמים האחרים שאינם משוררים משתמעת גם מכך שהוא מתנצל על שלא הזכיר בכתאב אלמחאצרה ואלמדאכרה אלא את סופרי הפרווה והמשוררים, לפי שנשאל עליהם בלבד, ואילו לחכמי ישראל האחרים הקדיש חיבור מיוחד (שם, 81).<sup>21</sup> בכל זאת, בסעיף שבו דן במשוררים שהיו גם אנשי הלכה מובהקים לא יכול להימנע מהעלאת שמו של ר' יצחק אלפאסי (הרי"ף), 'הרב הנעלה [...] בעל

20 ראו על כך Tobi 2010, 356-368. אף על פי שאבן עזרא לא דן בספרו בפואטיקה של שירת הקודש, בתולדות המשוררים השונים ציין את יצירתם בתחום זה.  
21 חיבורו על חכמי ישראל האחרים אבד ולא הגיע לידינו.

הדת המוצקה, אשר אין דומה לה והשכל הבריא אשר אין דוגמתו, והחכמה הצלולה אשר אין משלה והעט השופע אשר אין כמותו, לא סיגל לעצמו כלום ממקצוע השירה. לפיכך לא הזכרתיו עם בעלי ההלכה המשוררים' (שם, 75). אפשר שבעדיפות חכמת התורה על השירה בעיניו יש לתלות את העובדה שלא הקדיש ליהודה הלוי אלא מילים ספורות בלבד, 'ואבו אלחסן בן הלוי הצולל לדלות פנינים, בעל החידודים השנונים' (שם, 79), בניגוד חריף ביותר לדבריו הנרחבים והמחמיאים על משוררים אחרים, אף שהכירו היטב מאז שנות השמונים של המאה האחת עשרה, עשרות שנים קודם שכתב את ספרו.<sup>22</sup> יתרה על כך, לפחות על פי העולה מכתבי הגניזה כאשר לשהותו במצרים בשנת חייו האחרונה, 1141, מצטייר יהודה הלוי כדמות הקלאסית של גיבור תרבות נערץ (גיל-פליישר תשס"א, והשוו חזן תשס"ו, 15). אפשר כמובן לתרץ את הסתירה לכאורה בכך שאבן עזרא כתב את ספרו קודם לבואו של יהודה הלוי למצרים וכי בספר לא נהנה יהודה הלוי ממעמד נכבד זה.

מלבד הכישרון השירי, שהוא הדבר המובן מאליו, ומלבד ביצור מעמד העברית בתרבות היהודית והבקיאות בתורת ישראל, משבח אבן עזרא כמה מן המשוררים על ידיעתם את הלשון הערבית ועל יכולתם לכתוב שירה ערבית, ודאי כבבואה לפתיחותו כלפי התרבות הסובבת. ואלו הם האישים שהזכירם בעניין זה: שמואל הנגיד ובנו יהוסף, משה אבן ג'יקטילה, אבו אלפצל בן יוסף בן חסדאי, שלמה אבן אלמעלם ויצחק אבן ברון (אבן עזרא תשל"ה, 63-81). ויש שהוא תולה את השירה המשובחת בשליטה בתרבות ערב, כדבריו על אחיו יצחק: 'ומבעלי היצירה הרצינית והשירה הברורה היה אחי הגדול ממני אבו אבראהים; הוא ירחמהו ה' מצא עזר לעדינות הביטוי ולמתיקות השירה ברוחב שלטונו בתרבות ערב' (שם, 77). לעומתו, ציין את יצחק אבן גיאת, ש'נפל' מקודמיו 'בשירה השקולה מפני דלות ידיעתו בחכמת הערבים' (שם, 73).

כאמור, חלקה של סוגת השבח החצרנית בשירה הערבית גדול ביותר. לא כן בשירה העברית. בדבריו על יצחק אבן כלפון מציין אבן עזרא בהדגשה כי 'לא היה עוד כמוהו בקרב משוררי היהודים איש אשר אחז בשירה לאומנות לו, והחזיק ביצירה השקולה למקור פרנסה ורצה לקבל שכר בעדה, ונדר בעולם כולו, והשיג מן הנדיבים טובה כתאוותו' (שם, 59).<sup>23</sup> אמנם אין הוא מכחיש את הצד החיובי שבתמיכה הכספית שהעניקו הנדיבים למשוררים, אלא ש'ראוי לו למשכיל שיבחר את האנשים לשירי תהילתו כמו

22 על קשרי יהודה הלוי ואבן עזרא בצעירותם ראו Brener 2005.

23 על אבן כלפון כמשורר חצר ראו Brener 2003. ודאי, אבן עזרא לא התייחס לאלחריזי, המאוחר לו בהרבה, שהשתמש בשירתו באופן גס ביותר להשגת טובות הנאה כספיות (וראו על כך להלן). שירמן ובעקבותיו פגיס מדגישים יתר על המידה את הצד החצרני של משורר החול העברי בספרד ואת יחסי התלות ההדדיים שבינו לבין הנדיב. (Schirmann 1954, 237ff.); שירמן-פליישר תשנ"ו, 63 ואילך; פגיס 1976, 16 ואילך, אולם כבר הוכח לאחרונה שרחוק הוא מלתאר את שירת החול העברית בספרד כשירה חצרנית ואת משורריה כמשוררי חצר (חזן תשס"ו; טובי תשס"ח).

שתיבחר האדמה הטובה לזריעה' (שם, 91). אדרבה, לשירי השבח הנכתבים לאישים הראויים יש חשיבות גדולה בפני עצמם, שכן הם מהווים תיעוד היסטורי לשמם הטוב של המהוללים. נראה שיש למצוא בדברים אלו הר דברי אפלטון השולל את שירי השבח, אלא אם כן הם מיועדים לאל ולאנשי המעלה (שפיגל תשל"ב, 133). מכל מקום, אבן עזרא מתייחס בשלילה לכתובת שירי שבח שכל כולם נועדו לקבלת תמורה כספית, והוא אף מעיד על עצמו שלא כתב שירים למטרה זו:

והרי אני העני העשיר, המחוטר הגביר [...] והמתחנן אל ה' יתעלה שיפרנס אותי ואת אחי הנאמנים בטובה העצומה הזאת עד עת הגלגול אל עולם השכר והגמול וההעסקה מן העולם הזה של זוהם אל מעון האושר והנועם. [...] בכל זאת לא משכתי ידי לגמרי מיצירת השירה לעת הצורך בה, שכן אמר אפלאטון: הלומד חכמה מפני מעלתה לא יסור לבו ממנה מחמת היותה מונחת כאבן שאין לה הופכין (אבן עזרא תשל"ה, 103).

בהמשך דבריו שם, בפרטו את הסוגות השונות בכלל שירתו, מזכיר אבן עזרא בין היתר שירי שבח שכתב לאחיו ולרעיו וקינות שכתב על אחיו ואהוביו, ואינו מזכיר שירים שכתב לכבוד נדיבים. מדבריו עולה כי במהלך חייו חל בו שינוי עצום בהערכת השירה ובתפיסת המשורר כגיבור תרבות, מהערכה רבה בצעירותו אל רחיה וביטול עד כדי שלילה כמעט מוחלטת בזקנתו: 'בימי הנעורים ובשנות העלומים הייתי מעריך את השירה מעשה המביא פאר וחושב אותה מכלל האמצעים העושים רושם. אחרי כן רחיתיה ועזבתיה כעזוב הצבי את צלו, מתוך רצון לבלות את שנות חיי בדבר שהוא הגון ממנה' (שם, שם).<sup>24</sup> כתאב אלמחאצרה ואלמדאכרה, שנכתב בזקנתו של אבן עזרא, משקף אפוא את העמדה השלילית כלפי השירה, בלא כל קשר לדיון בשירה מבחינת ערכיה הספרותיים.

### המשורר העברי כגיבור תרבות בעיני הראב"ד

בשנת 1160 לערך, זמן לא רב אחרי שמשה אבן עזרא כתב את ספרו על הפואטיקה, כתב ר' אברהם בן דוד (הראב"ד) מטולדו את ספר הקבלה.<sup>25</sup> החיבור נועד לפרט את שלשלת הקבלה של תורת ישראל מימות משה רבנו ועד דור המחבר, ולא ללמד על השירה העברית ועל משורריה דווקא. אף על פי כן, עמוד אחד משבעים וארבעה עמודיו במהדורת גרשון כהן (האחרון!) מוקדש לחכמי ישראל שאינם 'רבנים' אלא 'מחברי ספרים', שבכללם פתח המחבר בשמות בודדים של בלשנים ואחריהם מנה תשעה משוררים:

24 לתופעה של המשורר המתחרט בסוף ימיו על שעסק בשירה בצעירותו ראו Brann 1991; לעמדת אבן עזרא על הלגיטימיות של השירה ראו Scheindlin 1976; לעמדת יהודה הלוי בעניין השירה ראו Tobi 2010, 389-421.

25 ראו Cohen 1967, וכן שם, עמ' xxv, על שנת החיבור.

ורבים חכמים אחרים שכתבו לנו ספרים ומחזורות ושירות ותושבחות ליוצרנו ית' שמו ונחמות לישראל לחזק את לבם בארץ גלותם. כימי ר' חסדאי הנשיא התחילו לצפצף ובימי ר' שמואל הנגיד נתנו קול. מהם ר' שלמה בר' יהודה בן גבירול, חכם גדול ומשורר; והרב ר' יצחק בר' יהודה בן גיאת; ור' אוהב הנשיא בר' מאיר הנשיא אבן שרמיתקש; ור' משה בר' יעקב בן עזרא מזרע המשרה וחכם גדול בתורה ובחכמה יונית ובעל שירות ותושבחות ואשר בזה את העולם הזה והבטיח על העולם הבא וכל השומע אותם ירך לבבו וימלא ידאת יוצרו; ור' יוסף הדיין בר' יצחק בן סאהל; ור' יוסף הדיין בר' צדוק בן צדיק; ור' יהודה הלוי בר' שמואל הלוי; ור' אברהם בן עזרא. כלם חכמים גדולים וקדושים ומחזיקים את ישראל בשירותם ובנחמותם. על אלה נאמר: זכר צדיק לברכה [משלי י, ז]; ועל אותם המינין נאמר: שם רשעים ירקב (Cohen 1967, 73-74).

לרשימה קצרה זו ערך דב, שכן מעשרות השמות של המשוררים שהביא משה אבן עזרא בספרו מביא הראב"ד שמותיהם של תשעה משוררים בלבד, בוודאי לאחר סינון קפדני שנעשה על פי סולם ערכים רוחני-תרבותי שהיה מקובל עליו. אין כל ספק שקביעת מבחר השמות נעשתה מתוך התייחסות לא לשירת החול של המשוררים הללו אלא לשירת הקודש שלהם בלבד, כפי שהראב"ד כותב במשפט הפתיחה: 'חכמים אחרים שכתבו לנו ספרים ומחזורות ושירות ותושבחות ליוצרנו ית-ברך' שמו ונחמות לישראל' וכו'. במילה 'ספרים' כוונתו לכך שהיו מהם חכמים שכתבו לא רק שירה אלא גם ספרי עיון, ומבחינה זו הרי הם כחכמי התורה האחרים המפורטים בחיבור כולו, ואילו כל המונחים האחרים, 'מחזורות ושירות ותושבחות [...] ונחמות', מכוונים לשירת הקודש, לפיוט הליטורגי המיועד לתפילה בבית הכנסת.<sup>26</sup> אף יש לתת את הדעת לכך כי הראב"ד מכנה את כולם 'חכמים גדולים וקדושים', ובכתיבתו הפרטנית על אבן גבירול ומשה אבן עזרא הוא מקדים את התואר 'חכם גדול' לתארים המתייחסים לעיסוקם בשירה.

התעלמות הראב"ד משירת החול באה לידי ביטוי גם בחלק העיקרי של חיבורו, כאשר הוא מזכיר כמה משוררים שאת כולם, פרט ליוסף בן אביתור, הזכיר גם בסוף החיבור. משוררים אלה נזכרים בחלק העיקרי לא מפאת היותם משוררים אלא בשל גדולתם בתורה: יוסף בן אביתור, שמואל הנגיד, בנו יהוסף הנגיד, יצחק אבן גיאת, יוסף אבן סהל ויוסף אבן צדיק. בדבריו על אישים אלו מתעלם הראב"ד מעיסוקם בשירה, לבד משלושת האחרונים, שלגבי כל אחד מהם הוא מציין שהיה 'פייטן' דווקא, ולא 'משורר' (Cohen 1967, 48-61). המשמעות הברורה העולה מדברי הראב"ד היא שמבחינתו היו אישים אלה גיבורי תרבות לא בשל היותם משוררים אלא בשל גדולתם בתורה, ובמידת מה בשל שירי הקודש שכתבו. מעניין ביותר הוא ששניים מגדולי המשוררים והפייטנים, יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא, הזכרים בסתם ולא הוסיף כל תואר לכבדם.

26 'נחמות' הוא שם עצם בלשון רבים המכוון לפיוטים הכוללים דברי נחמה, ובעיקר בעניין הגאולה. מקור הביטוי בתפילת הקדיש הארמית: 'שִׁירְתָּא וְתוֹשְׁבַחְתָּא וְנַחְמַתָּא' וכו', והשוו ויינפלד תשס"ד, 123, וכן פסיקתא דרב כהנא, א, עמ' 13: 'דברי שבח דברי נחמתא'. אגב, הניקוד הנכון הוא כפי שהובא כאן ולא כפי שמצוי בסידורים, כולל סידורו של שלמה טל: נַחְמַתָּא.

לסיכום, תפיסת הראב"ד, המרגישה את הבחינה התורנית של המשוררים, אינה רחוקה מזו של משה אבן עזרא, לפחות בימי זקנתו.

### המשורר העברי כגיבור תרבות בעיני יהודה אלחריזי

בשנת 1220 לערך כתב אלחריזי במזרח את ס' תחכמוני וכלל בו שני שערים, השלישי והשמונה עשר, שבהם לא רק הביא את תולדות השירה והמשוררים אלא אף הביע דעתו עליהם (דישון תשנ"ה; שירמן-פליישר תשנ"ז, 203-205; טובי תש"ס, 271-282; Segal 511-514, 438-443, 2001). התייחסות למשוררים יהודים מארצות המזרח כלולה גם בשער הארבעים ושישה. והנה, בכל אלו, אבני הבוחן הבלעדיות לשיפוטו של אלחריזי הן ספרותיות, אם נתעלם מדעותיו האישיות, ובייחוד מן הזלזול המופגן במשוררי המזרח ומן הטינה שפיתח כלפי אישים מסוימים על שלא תמכו בו מבחינה כספית. בדרך כלל, המילים שאלחריזי משתמש בהן כדי לתאר את יצירתם של המשוררים השונים הן מליצות נבובות ריקות מתוכן, לעתים קרובות דברי הלל או גנאי על דרך הצימוד עם שם המשורר. אף על פי כן הוא יצא מגדרו המליצי גרידא בהערכתו החיובית והמפורטת לשירי אבן גבירול ויוסף אבן צדיק, ובייחוד לשירי יהודה הלוי, שהקדיש לו שיר מיוחד ('לְלוֹי כָּל יֶקֶר גְּלוּהַ וְגִקְוֵה') (אלחריזי תשי"א, 43-47, 185-186). אך יש לציין שאלחריזי היה הראשון שקבע את 'ארבעת הגדולים' במשוררי ספרד – אבן גבירול, משה אבן עזרא, יהודה הלוי ואברהם אבן עזרא – כשהוא מתייחס לסיום תקופת הפריחה של שירת ספרד: 'וּמֵאַחַר אֲשֶׁר נֶאֱסַף שְׁלֵמָה הַיּוֹשֵׁב עַל כְּסֵאוֹ / וַיִּגְוַע וַיָּמָת אַבְרָהָם נְשִׂיאֵי / וַיְהוּדָה שֶׁר צָבָאוֹ / וּמֹשֶׁה נְבִיאֵוֹ / נִסְתַּם חֲזוֹן הַשִּׁיר וּמוֹצָאוֹ / וְנִסְתַּלַּק הַכְּבוֹד הַהוּא וּמוֹרָאוֹ / וְלֹא יִסַּף עוֹד מְלֶאכֶּה ה' לְהָרְאֶה / כִּי לֹא קָם אַחֲרֵיהֶם / מִי יַחְבֵּר כְּשִׁירֵיהֶם' (שם, 186-187).<sup>27</sup> וכן הוא כותב בגנות משורר מדמשק המתפאר בשיריו: 'אִישׁ מְצָרֵי יַחְבֵּר שִׁירִים אֲסוּרִים לְשִׁמְעַ / [...] / וְהוּא חוֹשֵׁב בְּגִאּוֹתָיו וְגֵאוֹנוֹ / כִּי שְׁלֵמָה הִקְטֵן קִטְן מִהֲכִיל הַגִּיּוֹנוֹ / וְאַבְרָם כָּבֵד מְאֹד בְּשִׁירָיו לְנִגְדַת צַחוֹת לְשׁוֹנוֹ / וּמֹשֶׁה הָיָה רוּעָה צֹאנוֹ / וַיְהוּדָה יְהוּדָה לְשִׁכְלֵי רַעֲיוֹנָיו' (שם, 192). הדי דבריו של אלחריזי נשמעים היטב בסקירת השירה העברית בספרד בחרב המתהפכת של אברהם הבדרשי, אלא שהלה מוסיף על ארבעת המשוררים-הנביאים הנזכרים לעיל את יצחק אבן גיאת ושמואל הנגיד:

וְאֶתְמוֹל נְבִאוֹ חָבֵל נְבִיאִים	אֲשֶׁר הִתְאַשְׁרוּ בְּכֶתֶב אֲשׁוּרֵי
וַיְהוּדָה הַגִּבּוֹר גִּבֵּר בְּאֶחָיו	לְלוֹי אֲמָרוֹ תָּמִי וְאוּרֵי
וְגִבֵּר כְּגִבּוֹרֵי בְּחֻרוֹתָיו	וְשִׁירָיו עַל לְחֵי שִׁירִים כְּתוּרֵי
וְנִגְהָ אֹר לְשׁוֹן קֹדֶשׁ וְנִרְחַ	לְכֹן־מְאִיד וְעִזְרַת אֵל לְעִזְרֵי

27 מעניין שאלחריזי מתעלם בדבריו משמואל הנגיד.

וְמָה אֵיּוֹם בְּסֶדֶר יוֹם עֲשׂוּרִי	וְהִסְלַח בְּרוּחַ צַח מִמֶּלֶךְ
לְבֵן וְאָב יָמִין שִׁיר נְאֻדְרִי	וּבְנֵי-גִיּוֹת יָקָד לְבַשׁ וְגִאוֹת
וּמוֹסְרֵי חֲלֵי כְתָמִי וְכַתְרִי (בדרשי תרכ"ה, 14) <sup>28</sup>	וְהַגִּיד נְגִידִים דְּבְרוֹתָיו

כמובן, דמות המשורר הלא־יהודי עולה בשערים רבים אחרים בס' תחכמוני, ראשית בדמות הגיבור חבר הקיני, החוזרת כמעט בכל השערים והמעוצבת בדמות הגיבור במקאמות הערביות של המדאני וחרירי, דמות צבעונית ומעניינת של משורר משכיל אבל בוודאי רחוקה – בלשון המעטה – מלסמל את המוסר הצרוף.<sup>29</sup> כן עולה דמות המשורר בעשרים השערים שבהם יש תחרות בין משוררים, כגון השער הרביעי. למעשה, בכל אלו מעצב אלחריזי את דמות המשורר בדמותו המקובלת בספרות הערבית כשהוא נותן דעתו לכישרונו הספרותי־הרטורי בלבד, בלא כל התייחסות לצדדים אחרים באישיותו ובמנותק מן ההקשרים החברתיים והערכיים. דומה שלא יהא זה רחוק לומר כי אישיותו של אלחריזי עצמו כמשורר עלתה בקנה אחד עם התדמית שיצר למשורר בס' תחכמוני וכי לא ראה במשורר גיבור תרבות שיש לו מחויבות לחברה ולערכיה. אישיותו האגוצנטרית ותחושתו כי בכישרונו הספרותי הוא עולה על כל מי שנקרה בדרכו הביאוהו לכתובה גסה המשתמשת בחומרים נמוכים ביותר, שלא היו דומים להם בספרות ישראל לדורותיה, ואפילו לא במחברות עמנואל הרומי שר' יוסף קארו אסר על קריאתן בשל הרמזים המיניים הגסים שבהן. נאמנים עלינו דברי שירמן על אלחריזי: 'בדרך כלל לא היה הסופר אלחריזי אישיות בעלת עקרונות חזקים ומוצקים' (שירמן תשל"ט, א, 367). למדות זאת, לפחות בקרב המושכים בעט סופרים לא נדחתה דמותו של אלחריזי כגיבור תרבות. כך מצינו לשבת אברהם הברדשי בתיבורו חרב המתהפכת – 'זמה נָאוּ חַרְוֵי הַחֲרִיזִי / יְצוּדוֹן לֵב בְּלִי לְחָשִׁי וְחֶבְרִי' (בדרשי תרכ"ה, 14) – וספרו תחכמוני התקבל כספר המופת בסוגת המחברות העברית ורבים חיקוהו ואף ציינו זאת במפורש, כגון עמנואל הרומי (איטליה, המאה הארבע עשרה) וזכריה אלצאהרי (תימן, המאה השש עשרה) (וראו שירמן־פליישר תשנ"ז, 167; צאהרי תשכ"ה, 53).

### סיכום: המשורר העברי כגיבור תרבות הנושא את דגל המוסר

למרות היוקרה הרבה שזכה לה אלחריזי בשל ספר המחברות המופלא שלו, לא תדמית המשורר העולה מחיבור זה נתקבלה בקרב קהילות ישראל בימי הביניים אלא זו של משה אבן עזרא ושל הראב"ד. הנה כך כותב ידעיה ברדשי בשער האחרון בספר הפרדס שלו, השער 'המדבר במליצה ושיר', שבו הוא מונה שלושים ותשעה סעיפים בעניין השירה על

28 יהודה – יהודה הלוי; בן־מאיר – אברהם בן מאיר אבן עזרא; הסלח – משה אבן עזרא, שנודע בשם זה על שם פיוטי הסליחות שלו.

29 על דמות הגיבור במקאמות הערביות ובס' תחכמוני ראו מרעי תשנ"ה, 205-216.



פי ניסיונו. כמה מן הסעיפים הללו מתייחסים לחשיבותה של השירה אך הם גם משקפים את התפיסה הרואה במשורר גיבור תרבות המייצג את הדת והמוסר. ואלה הם:<sup>30</sup>

- ו. החוקתי החכמה בימינו והשיר בשמאלי, והיה כל העורך עמי מסוכן.
- ח. לולא משלי השירים לא יעמדו הדתות, בעבור כי דרך כל שיר לחוק דתו ולגדל אמונתו בנועם המליצה וערבות המשלים אשר ראה הנפש אליהם ויתעוררו עליהם הלבבות ויודו עליהם השומעים אחר שהכונה אמת.
- כא. העמידו המליצים אמונת הבורא בפיוטיהם, והמשוררים בחרוזיהם, והחכמים בדרשותיהם.
- כד. אם תרצה שיתפרסם ענין מן הענינים שימהו בשיר, ואם תשימהו בספר לא יתפרסם בחיך.
- כו. השיר הוא המסלה העולה אל קנין המדות הטובות ואל המשקפה וחברת הנכבדים וקרבת המלכות, והמוסר וההנהגה הטובה אחוזים בכנפיו, בעליו רחוק שידאג.

בסיכום דברינו יש לתת את הדעת גם לכך שבניגוד למשורר הערבי האופייני, כל המשוררים היהודים באנדלוסיה, למעט יצחק אבן כלפון, לא הייתה השירה תחום עיסוקם היחיד ואין ספק כי יוקרתם החברתית והרוחנית והיותם גיבורי תרבות נבעו לא רק משירתם, ואולי לאו דווקא משירתם. מנחם ודונש היו גם חכמי לשון וכל אחד מהם העלה שיטה חדשה בתפיסה הלשונית של העברית; שמואל הגניד היה וזיר, ראש הקהילה היהודית, בלשן, פרשן המקרא וראש ישיבה; שלמה אבן גבירול היה פילוסוף מקורי ומגבש האסכולה של שירת הקודש האנדלוסית הכתובה במבנה ערבי ותכניה פילוסופיים כלליים;<sup>31</sup> יצחק אבן גיא היה מראשי חכמי התורה בימיו; משה אבן עזרא היה מראשי קהילתו בגרנדה ופילוסוף; יהודה הלוי היה רופא מכובד בקהילתו, בעל החיבור המפורסם הכוזרי שבו הגן על היהדות בפני הדתות האחרות (כתאב אלרד ואלדליל פי נצר אלדין אלדליל), מי שהעמיד את ארץ-ישראל במרכזו ההווה היהודית והביע בפיוטיו הרבים את רוחו הלאומית של עם ישראל; יוסף אבן סהל ויוסף אבן צדיק היו דיינים מכובדים בקהילת קורדובה; ואברהם אבן עזרא היה פרשן המקרא האולטימטיבי כמעט. כללו של דבר, המשורר היהודי באנדלוסיה נמנה עם שכבת ההנהגה של הקהילה היהודית וברור שבכך היה מחויב למסורת היהודית ולמצוותיה, קלה כחמורה.

30 ראו על כך אצל דוקס תר"ג, והשוו שירמן-פליישר תשנ"ז, 502-504 (סעיף ו: העורך – מלחמה אתי).  
31 ודאי, אבן גבירול לא זכה להיעשות גיבור תרבות בחייו, אבל לא בשל שירתו דווקא אלא בגלל דעותיו הפילוסופיות, וראו קלוזנר תרפ"ו, 46-49, 75-85.

עם זאת, היה זה נוח למדי לחברה היהודית לראות במשורר העברי גיבור תרבות, שכן לא היה בו דבר כדי לעורר ביקורת נגדו. אדרבה, מכוח העובדה שרוב המשוררים בתקופה האנדלוסית היו פעילים מאוד גם בחיבור פיוטים שנועדו לתפילת הציבור בבית הכנסת, שבו ביקרו דרך קבע כל בני הקהילה היהודית, נוצרה קרבה בין המשורר לבין אנשי הקהילה. לא לחינם התקבל במסורת היהודית, והדבר נמשך גם אל המחקר המודרני, להוסיף את התואר 'רבי' לפני ציון שמותיהם של המשוררים העברים מימי הביניים, אף על פי שאך מעטים מהם כיהנו בתפקידים רבניים או היו דמויות דתיות במובהק. דבר זה בוודאי לא נוכל לאומרו על המשורר הערבי.

דמות המשורר העברי באנדלוסיה של ימי הביניים נצטיירה בחברה היהודית כמי שמייצגת אולי יותר מכול את התרבות היהודית-הערבית, זו המבוססת מחד גיסא על ערכי היהדות המקוריים, ובעיקר ההערצה ללשון העברית ולמקרא אך גם לתורת חז"ל, ומאידך גיסא מגלה פתיחות כלפי התרבות הערבית הסובבת שניתכו בתוכה הפילוסופיה והמדע היווניים. לתופעה זו של תרבות יהודית המשולבת הדוקות בתרבות הכללית לא היה אח ורע בכל תולדותיו של עם ישראל. נסיים בדברי אפרים חזן על המשורר העברי בספרד:

לא הישגיו החצרניים עשו אותו לדמות מופת [...] הווה אומר דמותו של המשורר שהוא תלמיד חכם היא דמות המופת (חזן תשס"ו, 14-15).

## ביבליוגרפיה

אבו ז'ד, עלי אבדאיהם

1994: זהו אלמג'אן פי אלעצר אלעבאסי, דאר אלמעארף, קהיר.

אבן אלמע'ת'ו, עבד אללה

1981: טבקאת אלשעראא, מהדורת ע' אלסתאר וא' פראג', דאר אלמעארף, קהיר.

אבן כלדון [ח'לדון], עבד אלרחמאן

תשכ"ו: אקדמות למדע ההיסטוריה, תרגום: עמנואל קופלביץ, מוסד ביאליק, ירושלים.

אבן עזרא, משה

תשל"ה: כתאב אלמחאצרה' ואלמודאכרה', מהדורת א"ש הל'קין, הוצאת מקיצי נרדמים, ירושלים.

אבן קתיבה, עבד אללה בן מסלם

1902: כתאב אלשער ואלשעראא, Brill, Leiden.

אבן רשיק, אבו עלי אלחסן אלקידואני  
1996: אלעמדה פי מחאסן אלשער ואאדאבה ונקדה, מהדורת צלאח אלדין אלהוארי, שני כרכים, דאר ומכתבה אלהאל, בירות.

אלוני, נחמיה  
תרצ"ו: 'משירת ספרד בשירת ההשכלה והשפעת שירת ספרד על שירת ההשכלה', גיב הסטודנט, ירושלים, 33-42.

אלחריזי, יהודה  
תשי"א: ספר תחכמוני, מהדורת יהודה טופורובסקי, מחברות לספרות, ירושלים.

אליצור, שולמית  
תשמ"ח/ט: 'פיוט חדש ליניי החזן', קרית ספר סב, 867-872.

בארי, טובה  
תשס"ג: החזן הגדול אשר בבגדאד: פיוטי יוסף בן חיים אלברדאני, מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, ירושלים.

ברדשי, אברהם  
תרכ"ה: חרב המתהפכת, נספח לס' חותם תכנית, מהדורת גבריאל פולאק וש"ד לוצאטו, הוצאת ישראל לעויססאן, אמשטרדם (ד"צ בתוך: א"מ הברמן, תשכ"ט: שירי אברהם הברדשי ויצחק הגרני וחוגם, הוצאת בן אורי, ירושלים, 1-23)

בראדי, חיים  
תרצ"ו: 'פיוטים ושירי תהלה מרב האי גאון', ידיעות המכון לחקר השירה העברית ג, ג-סג.

גויטיין, שלמה דב  
תשכ"ב: סדרי חינוך בימי הגאונים ובית הרמב"ם – מקורות חדשים מן הגניזה, מכון בן-צבי, האוניברסיטה העברית, על ידי קרית ספר, ירושלים.  
תש"ס: 'חיי אבותינו לאור כתבי הגניזה', תעודה א: חקרי גניות קהיר, 7-19.

גיל-פלוישר (גיל, משה ופליישר, עזרא)  
תשס"א: יהודה הלוי ובני חוגו – 55 תעודות מן הגניזה, האיגוד העולמי למדעי היהדות, ירושלים.

דוקס, יהודה ליב  
תרי"ג: 'זכרון המשוררים בספרי חכמי ישראל', נחל קדומים, חוברת ראשונה, הנובר, 41-54.

דודון, אביבה (עורכת)

1988: יהודה הלוי: מבחר רברי ביקורת על יצירתו, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

דישון, יהודית

תשנ"ה: 'משוררי ספרד, המחברת השלישית בספר תחכמוני', בתוך: ראובן צור וטובה רוזן (עורכים), ספר ישראל לויץ: קובץ מחקרים בספרות העברית לדורותיה, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 79-94.

דנה, יוסף

תשמ"א: 'דמותו המוסרית והחברתית של המשורר העברי בימי הביניים', זהות א, 95-104.  
תשמ"ב: 'דמותו הרצויה של המשורר העברי בימי הביניים', עלישיח 12-14, 162-164.  
תשמ"ג: הפואטיקה של השירה העברית בספרד בימי הביניים על פי ר' משה אבן עזרא ומקורותיה, דביר, ירושלים ותל אביב.

הברמן, מאיר אברהם

1970/2: תולדות הפיוט והשירה, שני כרכים, מסדה, רמת גן.

וינפלה, משה

תשס"ד: הליטורגיה היהודית הקדומה, מאגנס, ירושלים.

וייס, יוסף

תשי"ב: 'תרבות חצרנית ושירה חצרנית: בירורים להבנת שירת ספרד העברית', הכינוס העולמי למדעי היהדות, ירושלים, 396-403.

ורסס, שמואל

תשנ"ג: 'המשורר רבי יהודה הלוי בעולמה של הספרות העברית החדשה', פעמים 53, 18-45.

זעים, אחלאם

1981: אבו נואס בין אלעבת ואלאתראב ואלתמרד, דאר אלעודה, בירות.

חוראני [אלחוראני], יאסר עבד אלכרים

2004: אלשער ואלתכסב, דאר מגדלאוי ללנשר ואלתווייע, עמאן.

חזון, רעיה

תשס"ו: 'תורתו הבלשנית של מחבר התשובות על רב סעדיה גאון', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.

חזן, אפרים

תשס"ז: 'האומנם משוררי חצר ושירה חצרנית', בתוך: יהודית דיזון ושמאל רפאל (עורכים), מטוב ספרד (= בקורת ופרשנות 39), הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, 15-9.

טובי, יוסף

תשמ"ב: פיוטי רב סעדיה גאון: מהדורה מדעית (של היוצרות) ומבוא כללי ליצירתו, שני כרכים, הוצאת המחבר, ירושלים.

תש"ס: קירוב ודחייה: יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה.

תשס"ו: השירה, הספרות הערבית-היהודית והגניזה, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.  
תשס"ח: 'שירת החול העברית בספרד כשירה חצרנית – האמנם?', בתוך: יוסף טובי (עורך), ספר היובל לכבוד פרופ' אמנון שילוח (= בין עבר לערב ד), המרכז לחקר התרבות היהודית בספרד ובארצות האסלאם, אוניברסיטת חיפה, חיפה, 62-46.

כ"ץ, שרה

תשנ"ט: ביאליק בחבלי אבן גבירול, הוצאת ראובן מס, ירושלים.

מירסקי, אהרן

תש"ן: הפיוט: התפתחותו בארץ-ישראל ובגולה, מאגנס, ירושלים.

מרעי, עבד אלרחמן

תשנ"ה: השפעת מקאמות אחרירי על מחברות תחמוני, עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

ניקולסון, ר"א

תש"ך: תולדות הספרות הערבית, קרית ספר, ירושלים.

עתאמנה, כליל

2008: "אלמראה וחיאה אללהו ענד אלערב קבל אלאסלאם": אלגוארי ותגארה אלגנס/, דראסאת מכתארה מן חקול אתראת אלערבי אלאסלאמי, מכללת אלקואסמי, באקה אלגרביה, 272-262.

פאכודי

1986: אלגאמע פי תאריך אלארב אלערבי, דאר אלגיל, בירות.

פגיס, דן

1976: חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואיטליה, כתר, ירושלים.

**פליישר, עזרא**

1975: שירת הקודש העברית בימי הביניים, כתר, ירושלים.  
 תשל"ז: 'עיונים בשירתו של רב האי גאון', בתוך: צבי מלאכי (עורך), שי להימן: מחקרים בספרות העברית של ימי הביניים, הוצאת ראובן מס, ירושלים, 274-239.  
 תשמ"ח: 'לקדמוניות שירתנו בספרד: עיון בשירים ופיוטים של רבי מנחם בן סרוק', אסופת ב, רכז-רסט.  
 תשנ"ו: 'שירו של רב האי גאון אל רב יהודה ראש הסדר מקירואן – נסיבותיו וסביבותיו', תרביץ סה, 482-451.

**פסיקתא רב כהנא**, מהדורת דב מנדלבוים, ניו יורק, תשכ"ב.

**צאהרי, זכריה**

תשכ"ה: ספר המוסר: מחברות ר' זכריה אלצאהרי, מהדורת יהודה רצהבי, מכון בן-צבי, ירושלים.

**קלוזנר, יוסף**

תרפ"ו: 'רבי שלמה אבן גבירול: האדם, המשורר, הפילוסוף', בתוך: שלמה אבן גבירול, מקור חיים, תרגום: יעקב בלובשטיין, עריכה: אברהם צפרוני, חמו"ל, ירושלים, ג-פה.

**רבינוביץ, צבי מאיר**

תשמ"ה: מחזור פיוטי רבי יציי לתורה ולמועדים, מוסד ביאליק, ירושלים.

**רצהבי, יהודה**

תשמ"ד: 'מוטיבים ערביים בשירת ההתפארות של בן גבירול', בתוך: צבי מלאכי (עורך), יד להימן: קובץ מחקרים לזכר א"מ הברמן, מכון הברמן למחקרי ספרות, לוד, 152-131.

**שידמן, חיים**

תשט"ו: השירה העברית בספרד ובפרובאנס, שני כרכים, מוסד ביאליק, ירושלים ותל אביב.  
 תשל"ט: לתולדות השירה והדראמה העברית: מחקרים ומסות, שני כרכים, מוסד ביאליק, ירושלים.

**שירמן-פליישר (שירמן, שמחה ופליישר, עזרא)**

תשנ"ו: תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית, ערך, השלים וליווה בהערות: עזרא פליישר, מאגנס, ירושלים.

תשנ"ז: תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, ערך, השלים וליווה בהערות: עזרא פליישר, מאגנס, ירושלים.

שפיגל, נתן

תשל"ב: תורת הפיוט לאריסטו, מאגנס, ירושלים.

**Brann, Ross**

1991: *The Compunctious Poet – Cultural Ambiguity and Hebrew Poetry in Muslim Spain*, John Hopkins University Press, Baltimore.

**Brener, Ann**

2003: *Isaac Ibn Khalfun: A Wandering Hebrew Poet of the Eleventh Century*, Brill, Leiden.

2005: *Judah Halevi and His Circle of Hebrew Poets in Granada*, Brill, Leiden.

**Cohen, Gerson D. (ed.)**

1967: *A Critical Edition with a Translation and Notes of The Book of Tradition (Sefer Ha-Qabbalah) by Abraham Ibn Daud*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia.

**Goitein, Shelomo Dov**

1971: *A Mediterranean Society*, vol. II: *The Community*, University of California Press, Berkeley, CA.

**Homerin, Emil Th.**

1994: *From Arab Poet to Muslim Saint: Ibn al-Fārid, His Verse, and His Shrine*, University of South Carolina Press, SC.

**Safran, Bezalel**

1979: 'Bahya ibn Paquda's Attitude towards the Courtier Class', in Isadore Twersky (ed.), *Studies in Medieval Jewish History and Literature*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 154-196.

**Scheindlin, Raymond P.**

1976: 'Moses Ibn Ezra on the Legitimacy of Poetry', *Medievalia and Humanistica*, n.s. 7, 101-115.

**Schirmann, H.J.**

1954: 'The Function of the Hebrew Poet in Medieval Spain', *Jewish Social Studies* 16, 232-252

**Segal, David S.**

2001: Judah Alharizi, *The Book of Tahkemoni: Jewish Tales from Medieval Spain*, translated, explicated, and annotated by David S. Segal, Littman Library of Jewish Civilization, London.

**Tobi, Yosef**

2010: *Between Hebrew and Arabic Poetry: Studies in Spanish Medieval Hebrew Poetry*, Brill, Leiden.

## ספרות המדרש

# הסיפור 'החלוק המבהיק' ומקבילותיו במדרש ובמקרא

רונית שושני

### א. מבוא

הסיפור 'החלוק המבהיק' בא לדאשונה בספר חיבור יפה מהישועה לרב נסים בן יעקב מקירואן וזכה להופעה רצופה ומרשימה באסופות המזרח המוקדמות והמאוחרות.<sup>1</sup> גיבור הסיפור הוא יוסף הגנן מאשקלון, איש עני המקפיד לתת מחצית מפרי עמלו לצדקה. שני חכמים מבשרים לו כי החלוק המיועד לו בגן עדין מבהיק ונוצץ כשמש אך חסר בו צווארון, וכדי להשלימו רצוי שיוסיף על מעשיו הטובים. אשתו של יוסף הגנן מציעה לו שימכור אותה לשפחה וייתן את התמורה לצדקה. יוסף מהסס, אך לאחר שהאישה נשבעת שלא תאפשר לאיש לקרב אליה, ולו במחיר חייה, הוא עושה כדבריה. האדם שקונה את אשת יוסף מנסה לפתות אותה, ללא הצלחה. בכעסו הרב הוא מתעלל בה, אך היא מחזיקה מעמד. לאחר זמן-מה יוסף עובר במקום מחופש ובודק אם עמדה בשבועתה. כאשר נוכח לדעת שכך הדבר, הוא חושף את זהותו ושניהם בוכים על מצבם. אז יוצאת בת קול ומכריזה על השלמת החלוק ועל אוצר המיועד להם. יוסף פודה את אשתו והם חיים באושר ובעושר וממשיכים במתן צדקה.

חוקרי הסיפור 'החלוק המבהיק' הצביעו על כמה יסודות בעלילתו הזורים לעולם הערכים היהודי, ובהם מתן צדקה בסכום העולה על חמישית מן הרכוש, בניגוד להוראת ההלכה, ומכירת אישה לשפחה והחזרתה. לסיפור לא נמצאה מקבילה בספרות חז"ל או בספרות לא יהודית, אך נמצא סיפור מוסלמי שבו מוטיב מקביל לחלוק חסר הצווארון. בסיפור זה מתואר חלום של הנביא מוחמד שבו אנשים לבושים בחלוקים לא שלמים, ורק חלוקו של הכליף עומר ארוך ושלם. דוד צבי בנעט, שמצא סיפור זה במסורת מוסלמית מן המאה התשיעית, סבר שמוטיב החלוק עבר ממנו לסיפור שבחיבור יפה

\* תודתי נתונה לר"ר יעל שמש על הערותיה המועילות למאמר זה.

1 נוסח מלא של הסיפור ראו להלן, נספח א. דיון בתפוצת הסיפור ורשימת הגרסאות ראו אצל ליפסקר תשס"ו, 197, 214-215; תשס"ט.



מהישועה (בנעט תשט"ז). עם זאת, בנעט הרגיש שאין להניח שהמסורת על חלומו של הנביא מוחמד הייתה ידועה בין היהודים ושהסיפור 'החלוק המבהיק' נבנה עליה ישירות. על כן שיער שמוטיב זה הגיע לחוגים יהודיים בצורת סיפור שלם הכולל בתוכו את כל עלילת הסיפור 'החלוק המבהיק', וכי בסיפור זה הוכנסו כמה שינויים כדי להתאימו לשומעים יהודים. על פי השערתו, רב נסים הכיר את הסיפור בצורתו ה'מיוהדת' והכניסו לקובץ סיפוריו בתום לב (שם, 335-333). אף על פי שזו השערה בלבד וסיפור כזה לא נתגלה בספרות הערבית, ואף על פי שרב נסים פותח את סיפורו במילים 'זכרו רבותינו ע"ה', קיבלו רוב החוקרים את השערתו של בנעט, בשל זרותו של הסיפור.<sup>2</sup> חיים זאב הירשברג, לעומת זאת, סבר שרב נסים שאב את סיפוריו מכל רחבי הספרות היהודית, ואם לא מצא חומר בנושא מסוים בספרותנו הקדומה המציא את הסיפורים בעצמו או צר צורה ספרותית לחומר שהיה ידוע רק בעל פה (הירשברג תשי"ד, 73-56, 77, 82).<sup>3</sup> במאמר זה אצביע על מקבילה בספרות חז"ל למוטיבים שבסיפור 'החלוק המבהיק', והיא סיפור אבא יודן (ויקרא רבה ה, ד; ירושלמי, הוריות ג, ד [מח ע"א]). חוקרי הסיפור 'החלוק המבהיק' לא עמדו על מקבילה זו משום שבסיפור משולבים מוטיבים נוספים מן המקרא ומספרות חז"ל, ובעיקר מוטיבים מקבילים למוטיבים ממחזור סיפורי יוסף בספר בראשית. להלן אציג את המקבילות המדרשיות והמקראיות לסיפור 'החלוק המבהיק' ואבאר כיצד הן מיישבות את הקשיים שבסיפור ומבהירות את המסר שרב נסים בא ללמדנו בסיפור זה, והוא המסר המרכזי בחיבור יפה מהישועה.

## ב. המקבילה המדרשית: סיפור אבא יודן

נוסח ויקרא רבה ה, ד (מהדורת מרגליות, קי-קיג):<sup>4</sup>

'מתן אדם ירחיב לו ולפני גדולים ינחנו' (מש' יח, טז). מעשה בר' אליעזר ור' יהושע ורבי

2 למשל, שרגא אברמסון מפנה למאמרו של בנעט ללא הערה נוספת (אברמסון תשכ"ה, 414). עלי יסיף מקבל את השערתו של בנעט ומציע את האפשרות שכאשר עבר סיפור זה לחברה היהודית הוא גויס כדי להבליט ערכים שהחברה היהודית הייתה מעוניינת בהם (יסיף תשנ"ד, 297). גם אבידב ליפסקר מקבל את הצעתו של בנעט ומדגיש את רושמו הרע של מוטיב מכירת האישה לשפחה, ש'אינו מתקבל על הרעת בקנה המידה המקובל של מידת החסד והרחמים שנוהג אדם מישראל באשתו' (ליפסקר תשס"ז, 203).

3 מהדורתו של הירשברג נדפסה בשנת תשי"ד, לפני שהתפרסם מאמרו של בנעט. בספרו שראה אור עשד שנים לאחר מכן הירשברג עדיין מחזיק בדעתו בדבר מקורותיו היהודיים של החיבור ואינו מפנה למאמרו של בנעט (הירשברג תשכ"ה, 130-131, 252). במבוא למהדורתו הוא מציין כי מכירת אשת איש אינה אופיינית ליהודים ואף לא למוסלמים. אמנם בספרות המוסלמית שכיה מוטיב של מכירת שפחה-פילגש, אך לא של מכירת אשת איש (הירשברג תשי"ד, 70-71). ההסבר היחיד היכול להפיג במקצת את זרותו של המעשה, לדעת הירשברג, הוא רצונו של רב נסים להזהיר בכבודה של שפחה עבריינה (שם, 80).

4 נוסח הסיפור מובא כאן על פי מהדורת מרגליות. הוספתי הערות פרשניות בטורגיים מרובעים על

עקיבא שהלכו לחולת אנטוכיא לעסוק במגבית חכמים. הוה תמן חד (= היה שם אדם אחד ושמו) אבא יודן, שהיה עושה מצוה בעין יפה וירד מנכסיו. כיון שראה רבותינו עלה לביתו ופניו חולניות. אמרה לו אשתו: מה לך פניך חולניות? תני לה עובדה (= סיפר לה את המעשה): רבותינו כן (= כאן) ואיני יודע מה אעשה להן. אשתו שהיתה צדקת מה אמרה לו: לא נשתיירה לך שדה אחת? לך מכור חציה ותן להן. הלך ועשה כן. כשהוא נותן להן אמרו לו: המקום ימלא חסרונך. הלכו להם רבותינו. יצא לחרוש. עם כשהו חורש חצי שדהו האיר לו הקב"ה עיניו, ונבקעה הארץ לפניו ונפלה פרתו ונשברה. ירד להעלותה ומצא תחתיה סימא (= אוצר). אמ': לטובתי נשברה רגל פרתי. כשחזרו רבותינו שאלון עליה: ההוא אבה יודן מה עבד (= שאלו עליו, אותו אבא יודן מה עושה)? אמרי: מן יכיל למיחמי אפיה דאבא יודן? אבא יודן דעיזיא, אבא יודן דחמריא, אבא יודן דגמליא (= אמרו: מי יכול לראות פניו של אבא יודן? אבא יודן של עזים, אבא יודן של חמורים, אבא יודן של גמלים). בא אצלן ואמ': להן: נעשת תפילתכם עלי פירות ופירי פירות. אמרו לו: אפעלפי שנתן אדם אחר יותר ממך לך כתבנו בראש טומוס (= רשימת הנדבנים). נטלוהו והושיבוהו אצלם וקראו עליו: 'מתן אדם ירחיב לו' (מש' יח טז).

בסיפור זה יש כמה קווי דמיון לסיפור 'החלוק המבהיק' (ראו גם טבלה משווה להלן, נספח ב). החכמים הבאים לגבות צדקה מאבא יודן הם ר' אליעזר, ר' יהושע ורבי עקיבא. החכמים הבאים ליוסף הגנן הם ר' אלעזר ור' יהושע.<sup>5</sup> שמו של גיבור הסיפור – אבא יודן – משתנה בסיפורו של רב נסים ליוסף, אולי בעקבות ההקבלה לסיפור יוסף המקראי (ראו להלן, סעיף ו). אבא יודן ירד מנכסיו, ואף יוסף הגנן איבד את כל רכושו לאחר מות אביו. בשני הסיפורים, הפעולה החיובית של הגיבורים היא מתן צדקה. שני הגיבורים נתונים במצוקה בגלל חוסר יכולתם לקיים את המצווה על פי דרישת החכמים (בסיפורו של אבא יודן החכמים באים לגבות ממנו צדקה, בסיפורו של יוסף הגנן החכמים מייעצים לו להגביר את מתן הצדקה כדי להשלים את חלוקו). בשני הסיפורים, אשת הגיבור מעלה הצעה הכרוכה בקרבן קשה: אשת אבא יודן מציעה לו למכור את מחצית השדה היחיד שנותר לו, אשת יוסף הגנן מציעה לו למכור אותה-עצמה לשפחה.<sup>6</sup> ובשני הסיפורים, הגמול על המסירות לצדקה הוא מציאת אוצר.

פי הצורך. במקבילה בירושלמי, הוריות ג, ד (מח ע"א), נוסח הסיפור כמעט זהה. במקבילה בדברים רבה ד, ח, הנוסח מעובד.

5 גם במקבילה לסיפור אבא יודן בדברים רבה ד, ח מוזכרים שני חכמים בלבד: ר' אלעזר ור' יהושע. ייתכן שרב נסים עיבד את סיפורו על פי הגרסה בדברים רבה, אך אפשר שפעלה בסיפורו מגמה דומה למגמתו של בעל דברים רבה – הרצון לפשט את העלילה ולצמצם את מספר החכמים לשניים. בעיבוד נוסף של סיפור אבא יודן (מהדורת הירשברג, פח) מוזכרים שלושת החכמים (וגם שם, ר' אלעזר במקום ר' אליעזר).

6 בספרות חז"ל האישה נמשלת לעתים לשדה, כגון בדברי יעקב לראובן בבראשית רבה צח, ג (מהדורת תיאודור-אלבק, 1253): 'כל החרישות שחרשתי באמך לא ברחל הייתי ראוי לחרשן?'. ראו גם נאכט תשי"ט, רכב-רכו. ייתכן שדימוי זה הקל על רב נסים לפתח את הסיפור ממכירת שדה למכירת אישה. כפי שאבאר להלן בסעיף ו, השינוי ממכירת השדה למכירת האישה הוכנס לסיפור בעקבות עיבודו על פי סיפור יוסף המקראי.

זה המקום להעיר כי קיים עיבוד נוסף של סיפור אבא יודן בחיבור יפה מהישועה (מהדורת הירשברג, פח), בנוסח קרוב לסיפור המקורי, אך שם הוא מיוחס לאביי. עיבוד זה בא במסגרת רצף של סיפורים על נותני צדקה (שם, פו-פח), במרחק רב מן הסיפור 'החלוק המבהיק', המשובץ ברצף סיפורים שונה. מכאן אפשר ללמוד כי עניינו העיקרי של הסיפור 'החלוק המבהיק' אינו מצוות הצדקה וכי העיבוד של סיפור אבא יודן לסיפור 'החלוק המבהיק' נועד לכוון אותו למשמעות חדשה, כפי שאבהיר להלן בסעיף ז. גם בסיפורים אחרים שינה רב נסים פרטים רבים בנוסח המקורי של סיפורי חז"ל כדי להתאימם לצורכי תקופתו ולקהל שומעיו (אברמסון תשכ"ה, 394-395; יסיף תשנ"ד, 279-287).

### ג. 'אשתו שהיתה צדקת ממנו'

בסיפור אבא יודן האישה מגלה מסירות גדולה מזו של בעלה למצוות הצדקה בהצעתה למכור את מחצית השדה היחיד שנותר להם. בנוסח ירושלמי, הוריות ג, ד (מח ע"א) נאמר הדבר במפורש: 'אשתו שהיתה צדקת ממנו'.<sup>7</sup> גם בסיפור 'החלוק המבהיק' האישה צדקת מבעלה, ובת הקול המכריזה בסוף הסיפור על השלמת החלוק אומרת: 'חלוק אשתך מפואר מחלוקך'.

מוטיב האישה הצדקת מבעלה נמצא בסיפורים נוספים בספרות חז"ל. בבבלי, תענית כג ע"ב מסופר על זוג חכמים שנשלח לאבא חלקיה לבקש שיתפלל לגשם.<sup>8</sup> אבא חלקיה עלה עם אשתו לגג ושניהם התפללו. כשהגיעו הגשמים, הקדימו העננים ועלו מכיוון הפינה שעמדה שם אשתו, כלומר תפילתה נענתה תחילה. כאשר שאלו אותו החכמים לסיבת הדבר ענה אבא חלקיה:

משום דאיתתא שכחא בביתא, ויהבא ריפתא לעניי ומקבא הנייתה [ואנא יהיבנא] זוזא, ולא מקבא הנייתה (= משום שהאישה מצויה בבית, ונותנת לחם לעניים, וקרובה הנאתה [העני יכול לאכול מיר את הלחם והנאתו מיידית], ואילו אני נותן לעניים כסף, והנאתם אינה קרובה).<sup>9</sup>

נימוק דומה מובא בסיפור על מר עוקבא בבבלי, כתובות סו ע"ב. מר עוקבא היה רגיל לתת צדקה בסתר לעני אחד. פעם, כאשר הלך העני אחרי מר עוקבא ואשתו כדי לראות מיהו המיטיב עמו, ברחו שניהם ונכנסו לכבשן אש, ושם נשרפו רגליו של מר עוקבא

7 בנוסח ויקרא רבה ה, ד: 'אשתו שהיתה צדקת'; בנוסח דברים רבה ד, ח: 'אשתו שהיתה אוהבת את המצות'. גם בשתי גרסאות אלו, צדיקותה היתה של האישה עולה מן העלילה.

8 לניתוח מפורט של סיפור זה ראו הירשמן תשמ"ט.

9 בכתבי היד נאמר רק שהאישה מצויה בבית והנאתה קרובה. נוסח הדפוס הוא כנראה הרחבה פרשנית. כל המובאות מן התלמוד הבבלי במאמר הן על פי דפוס וילנה; בשעת הצורך הערתי על שינויי נוסח בכתבי היד.

ורג'ליה של אשתו לא נשרפו. כאשר חלשה רעתו של מר עוקבא בשל כך ניחמה אותו אשתו באומרה: 'אנא שכיחנא בגויה דביתא ומקרבא אהג'יית' (= אני מצויה בתוך הבית וקרובה הנאתי).<sup>10</sup>

סיפור נוסף הוא סיפורה של האישה הכשרה ברות זוטא ד, יא. על פי הסיפור, אליהו הנביא מתגלה לאדם שירד מנכסיו, מודיע לו שלפניו שבע שנים טובות ושואל אם הוא מבקש לקבלן עכשיו או בסוף ימיו. אשתו של אותו אדם מכריעה לקבל אותן מיד ועוסקת בגמילות חסדים בכל אותו זמן. בסופן של שבע השנים הטובות דברי האישה משכנעים את הקב"ה להשאיר להם את עושרם לכל חייהם.<sup>11</sup> הדרשן מבהיר את מעמדה של האישה במאמר שלפני סיפור המעשה: 'ואין הדורות נגאלים אלא בזכות נשים צדקניות שבדור'. בירושלמי, פסחים ד, ט (לא ע"ב-ע"ג) מסופר על אדם שנהג לקמץ בהוצאות מחייתו אך נתן ביד רחבה לצדקה. כאשר באו אליו החכמים לגבות צדקה הוא שלח אותם לאשתו שתיתן להם מידה של דינרים:

אמדה לון: מה אמר לכון גדיל או מחוק? אמרו לה: סתם אמר לן. אמדה לון: אנא יהבה לכון גדיל, ואין אמר גדיל הא כמילוי ואין לא אנא מחשבנא גודלנה מן פרני (= אמרה להם: מה אמר לכם, גדושה או מחוק? אמרו לה: סתם אמר לנו. אמדה להם: אני אתן לכם גדושה, אם אמר גדושה הרי עשייתו כדבריו ואם לאו הריני מנכה את הגודש מכתובתי). כיון ששמע בעלה כך כפל לה את כתובתה.

שני בני הזוג בסיפור זה מוכנים להקריב משלהם למען מצוות הצדקה, אולם קרבנה של האישה גדול משל בעלה. הבעל מקמץ בהוצאותיו למחיה אך הוא המפרנס והשולט ברווחיו ולכן מסירותו לצדקה אינה מביאה אותו למצב של חוסר כול. לאישה באותה תקופה לא הייתה יכולת להתפרנס וכתובתה הייתה מקור מחייתה היחיד במקרה של גירושם. על כן, נכונותה לתת לצדקה על חשבון הכתובה מלמדת על מסירות רבה מזו של בעלה למצוות הצדקה. בכל הסיפורים שנוכרו כאן הבעל צדיק, אך המספר מבליט את צדיקותה היתרה של האישה. כך גם בסיפור 'החלוק המבהיק': הבעל צדיק ועל כן הוא ראוי לחלוק מפואר בגן עדן, אך אשתו מגלה מסירות והקרבה המזכות אותה בחלוק מפואר מחלוקו.<sup>12</sup>

## ד. צדקה ללא שיעור

גיבור הסיפור 'החלוק המבהיק' נתן בקביעות מחצית מפרי עמלו לצדקה. בכך כבר קיים

10 לניתוח מפורט של סיפור זה ראו קוסמן תשס"ד.

11 לדין מפורט בסיפור זה ראו שושני 2008; אילן תשנ"ט. הסיפור מובא בעיבוד מורחב בחיבור יפה מהישועה (מהדורת הירשברג, צג-צה).

12 להלן, בסעיף ה, ארון בסיפור על דבי שמעון בן חלפתא והמרגלית (רות רבה ג, ד) שגם בו האישה צדקת מבעלה, אך שם הצדיקות אינה מתבטאת במתן צדקה אלא בנכונותה של האישה לחיות בחוסר כול ובלבד שלא ייגרע חלקם לעולם הבא.

את מצוות מתן צדקה מעבר לדרישת ההלכה, ויש אפוא לתמוה על שנאלץ למכור את אשתו ולתת את כל התמורה שקיבל בעבורה לצדקה כדי להשלים את מעשי צדיקותו. חוקדי הסיפור הצביעו על תמיהה זו כראיה לאופיו הלא־יהודי של הסיפור.<sup>13</sup>

מצוות הצדקה נזכרת פעמים רבות בשני התלמודים ובמדרשים, וריבוי המאמרים בעניין זה הוא עדות לחשיבות הרבה שייחסו לה חז"ל. עם זאת, היו שנטו לבזבז את כל רכושם במעשי צדקה, והדבר הביא לנפילתם למעמסה על הציבור.<sup>14</sup> כדי למנוע זאת הותקנה תקנת אושא, שלפיה אדם צריך להפריש לצדקה חמישית מרכושו (ולא יותר).

ירושלמי, פאה א, א (טו ע"ב):

רבי שמעון בן לקיש בשם רבי יהודה בן חנינא: נמנו באושא שיהא ארם מפריש חומש מנכסיו למצות [...] מעשה ברבי ישבב שעמד והחליק את כל נכסיו לעניים, שלח לו רבן גמליאל: והלא אמרו: חומש מנכסיו למצות?<sup>15</sup>

בבלי, כתובות נ ע"א (ומקבילות):

א"ר אילעא: באושא התקינו, המבזבז – אל יבזבז יותר מחומש. תניא נמי הכי (= שנויה גם כך): המבזבז – אל יבזבז יותר מחומש, שמא יצטרך לבריות; ומעשה באחד שבקש לבזבז [יותר מחומש] ולא הניח לו חבירו, ומנו (= ומי הוא)? רבי ישבב, ואמרי לה (= ויש אומרים): רבי ישבב [ביקש לבזבז], ולא הניחו חבירו, ומנו (= ומי הוא)? רבי עקיבא.

שני המקורות לתקנת אושא מציינים את ר' ישבב כדוגמה לאדם שנתן (או רצה לתת) את כל רכושו לצדקה. מקרים כאלה מתוארים גם בסיפורי מעשי חכמים.

בבלי, תענית כד ע"א:

אלעזר איש בירתא,<sup>16</sup> כד הוו חזו ליה גבאי צדקה הוו טשו מיניה, דכל מאי דהוה גביה יהיב להו. יומא חד הוה סליק לשוקא למיזבן נדוניא לברתיה. חזויהו גבאי צדקה, טשו מיניה. אזל ורהט בתרייהו, אמר להו: אשבעתיכו, במאי עסקיתו? אמרו ליה: ביתום ויתומה. אמר להן: העבודה, שהן קודמין לבתי. שקל כל דהוה בהדיה ויהב להו. פש ליה חד זוזא, זבן ליה חיטי, ואסיק שדייה באכלבא. אתאי דביתהו, אמרה לה לברתיה: מאי אייתי אבוך? אמרה לה: כל מה

13 ראו בנעט תשט"ז, 334, הערה 7; יסיף תשנ"ד, 297; ליפסקר תשס"ו, 202-203.

14 דיון בתורת הצדקה של חז"ל ראו אצל אורבך תשמ"ח, ושם ספרות נוספת. על מרכזיותו של עניין הצדקה בימי רב נסים ראו כהן תשס"ב. דיון במגמה לבזבז הרכוש כולו למטרות צדקה ראו אצל אורבך, שם, 111.

15 לשימוש במילה 'מצוה' במשמעות המצומצמת של 'צדקה' ראו וידר תשנ"ח, כרך שני, 542, הערה 225; 554.

16 במקצת כתבי היד: 'ברתותא'. באבות ג, ז נאמר: 'רבי אלעזר איש ברתותא אומר: תן לו משלו שאתה ושלך שלו, וכן בודד הוא אומר: כי ממך הכל ומידך נתנו לך'. תוכנה של משנה זו הולם את התנהגותו של אלעזר בסיפור שבבבלי, תענית כד ע"א. התפיסה היא שהרכוש הוא של הקב"ה, ולא של נותן הצדקה.

דאייתי, באכלבא שדיתיה. אתיא למיפתח בבא דאכלבא, חזת אכלבא דמליא חיטי, וקא נפקא בצייגורא דרשא, ולא מיפתח בבא מחיטי. אזלא ברתיא לבי מדרשא, אמרה ליה: בא וראה מה עשה לך אוהבך. אמר לה: העבודה, הרי הן הקדש עליך, ואין לך בהן אלא כאחד מעניי ישראל. (= אלעזר איש בירתא, כאשר היו רואים אותו גבאי צדקה היו מתחבאים ממנו, [משום שידעו] שכל מה שאצלו ייתן להם. יום אחד היה עולה לשוק לקנות צורכי נדוניה לבתו. ראוהו גבאי צדקה, התחבאו ממנו. הלך ורץ אחריהם, אמר להם: משיביע אני אתכם, במה [באיזה צדקה] אתם עוסקים עכשיו? אמרו לו: ביתום ויתומה. אמר להם: העבודה [לשון שבועה], שהם קודמים לבתי. לקח את כל [הכסף] שהיה אצלו ונתן להם. נשאר לו זוז אחד, קנה לו חיטים, ועלה [לביתו] וזרק אותן באסם. באה אשתו, אמרה לה לבתו: מה הביא אביך? אמרה לה: כל מה שהביא, זרק באסם. באה לפתוח את דלת האסם, דאתה שהאסם מלא חיטים, ויוצאות דרך חור הדלת, והדלת אינה נפתחת מרוב החיטים. הלכה בתו לבית המדרש, אמרה לו: בא וראה מה עשה לך אוהבך [הקב"ה]. אמר לה: העבודה, הרי הן הקדש עליך, ואין לך בהן אלא כאחד מעניי ישראל.)

סיפור אלעזר איש בירתא מעורר אי־נוחות רבה. האב מפקיר את עתידה של בתו למען יתום ויתומה שאינו מכיר. הוא אינו מדווח לבני משפחתו על מה שעשה אלא זורק את החיטים באסם והולך לבית המדרש. היעדר הקשר בינו ובין משפחתו מובלט בשיחה בין האם לבת: האם שואלת מה הביא האב, והבת מדווחת על מה שראתה מרחוק, משום שאינה יודעת מה זרק האב באסם. אפילו גבאי הצדקה חושבים שהתנהגותו מוגזמת והם נוהגים לברוח מפניו כדי שלא ייתן להם את כל כספו.

בויקרא רבה לו, ב (מהדרת מרגליות, תתגו-תתס) בא סיפור דומה המתאר אדם שנתן את כל כספו לצדקה, ומאחר שהתבייש מאשתו לקח אתרוגים מבית הכנסת וברח למדינה רחוקה, ובסוף הסיפור הוא חוזר ברכוש גדול.<sup>17</sup> לדעת אביגדור שנאן, סיפור זה, הנראה לכאורה כמשבח אדם שעשה צדקה וזכה לעושר רב, הוא למעשה סיפור המגנה בחריפות את התנהגותו של אדם הנותן את כל רכושו לצדקה ומזניח את צורכי בני ביתו. השאלה שהסיפור עוסק בה אינה חשיבותה של צדקה אלא גדר הצדקה וגבולותיה. בימי עיצובו של המדרש הייתה מוכרת התופעה של אדם המרבה בצדקה שלא לשמה, צדקה הבאה בעברה, כדי לקנות לו שם של נדבן, עד שדאו לנכון לגנות תופעה זו בלשון חריפה (שנאן תשנ"ב, 68-69).

17 יש להעיר כי שני הסיפורים כה דומים זה לזה עד שנראה שהסיפור על אלעזר איש בירתא הוא הסיפור הגרעיני של הסיפור בויקרא רבה (בלי לטעון שיש מעבר ישיר מאחד לשני). הגיבורים בשני הסיפורים נותנים את כל כספם לצדקה, ובאירוע המסוים המתואר בסיפור היו בדרכם לקנות דבר־מה לצאצאיהם: אלעזר איש בירתא הלך לקנות צורכי נדוניה לבתו ובעל הצדקה בויקרא רבה הלך לקנות משהו לבניו. שני הגיבורים נתקלים בדרכם בגבאי צדקה, בשני הסיפורים הצדקה מיועדת ליתומים, ובשני הסיפורים הגיבור אינו מעז להתעמת עם אשתו: אלעזר איש בירתא זורק את מעט החיטים שקנה לאסם וממהר לצאת לבית המדרש בלי לדבר עם אשתו, ובעל הצדקה בויקרא רבה בורח. בסופו של דבר זוכים שני הגיבורים בעושר גדול, אך אלעזר איש בירתא מסרב ליהנות מן האוצר שקיבל, שלא כבעל הצדקה בויקרא רבה.

דומה שגם הסיפור על אלעזר איש בירתא הוא סיפור ביקורתי, אלא שהביקורת בו מרומזת בלבד ואפשר גם לקוראו כסיפור שבח. הגיבור אינו נוטש את בני משפחתו, ובסירובו ליהנות מן החיטים שקיבל בדרך נס הוא שונה מגיבורו של הסיפור בויקרא רבה, המבקש במפורש את החזרת רכושו בסוף הסיפור. חיזוק לראיית הסיפור על אלעזר איש בירתא כסיפור ביקורתי אפשר למצוא בהבאתו במסכת תענית מיד לאחר הסיפור על רבי יוסי דמן יוקרת, המגנה אב שגרם את מותם של בנו ובתו, אף על פי שבקריאה דאשונה דומה שהוא סיפור שבח לצדיקותו הדבה של האב.<sup>18</sup>

הסיפור על בעל הצדקה בויקרא רבה לו, ב מובא בחיבור יפה מהישועה בנוסח מעובד המסיר ממנו את הרכיבים המציגים את גיבורו באור שלילי ומציגו כמופת לעשיית צדקה (מהדורת הירשברג, פו-פז).<sup>19</sup> מיד לאחריו מובא הסיפור על אלעזר איש בירתא, המיוחס לאלעזר איש ציצית ביבי (שם, פז), בשינויים קלים בלבד מן המקור. כפי שצינתי לעיל, בסיפור זה הביקורת מרומזת ואפשר לפרשו כסיפור שבח. בסופו של רצף הסיפורים מובא עיבוד של סיפור אבא יודן, המיוחס לאביי (שם, פח), אף הוא בשינויים קלים בלבד. שלושת הסיפורים מובאים בחיבור יפה מהישועה כסיפורי שבח ועידוד למעשי צדקה. מגמת הגינוי המקורית שהייתה בשני הסיפורים הראשונים אינה קיימת בגרסתם המעובדת, ודומה שרב נסים תפס אותם כסיפורי מופת.<sup>20</sup>

מכל האמור לעיל אפשר ללמוד כי גם בסיפור 'החלוק המבהיק' אין גינוי ליוסף הגנן מאשקלון על נתניה מופרות לצדקה, ובהתנהגותו אין יסוד לאי־הודי. רב נסים ראה בסיפורי חז"ל המתארים מתן כל הרכוש לצדקה סיפורי שבח ולא מצא דבר חדיג בחיבור עלילה שבה הגיבור נותן מחצית מפרי עמלו לצדקה ועדיין צדיקותו אינה שלמה. וכפי שהבהרתי לעיל, עלילת הסיפור 'החלוק המבהיק' מקבילה לסיפור אבא יודן, שמכר מחצית מחלקת השדה היחידה שנותרה לו למטרת צדקה, ומעשהו מוצג באור חיובי. הקושי האחד שעדיין נותר הוא מכירת האישה לשפחה. ההסבר למוטיב זה יובא להלן, בסעיף ו, הדן בהקבלה שבין הסיפור 'החלוק המבהיק' ובין מחזור סיפורי יוסף בספר בראשית.

## ה. חלק לעולם הבא

העולם הבא נתפס כישות רוחנית, ולא כישות חומרית, כפי שמנסח רב בבבלי, ברכות

18 ניתוח של הסיפור על רבי יוסי דמן יוקרת כסיפור גרוטסקי חריף המציג את רבי יוסי כרוצח ראו אצל קוסמן 2002, 52-57.

19 דיון בשינויים שבגרסת חיבור יפה מהישועה ראו אצל שגאן תשנ"ב, 74-77.  
20 בסיפור אבא יודן אין ביקורת גם בגרסה המקורית: היחסים בין הבעל לאשתו טובים, האישה שותפה מלאה למעשה הצדקה של בעלה ואף יוזמת את מעשה הקרבה, ובמכירת מחצית השדה אין משום התרוששות מוחלטת, שהרי לאבא יודן עדיין יש אפשרות פרנסה.

יז ע"א: 'העולם הבא אין בו לא אכילה ולא שתיה ולא פריה ורביה ולא משא ומתן ולא קנאה ולא שנאה ולא תחרות, אלא צדיקים יושבין ועטרותיהם בראשיהם ונהנים מזיו השכינה'. יסיף טוען שלבוש ממש-חומרי של הנשמות בעולם הבא, המתואר בסיפור 'החלוק המבהיק', הוא יסוד זר לעולם הערכים היהודי (יסיף תשנ"ד, 297). אולם בספרות חז"ל מצויים גם תיאורים גשמיים של חיי העולם הבא. להלן אציג שני סיפורים המקבילים לסיפור 'החלוק המבהיק' גם בתיאור הגשמי וגם בדאגה לשלמות החלק המיועד לעולם הבא.

רות רבה ג, ד: 21

דילמא: ר' חייא רבה ור' שמעון בן חלפתא הוו יתבין לעיין באורייתא בהדין בית מדרשא רבא דטבריא בערובת פיסחא, ואית דאמרי בערובת צומא רבא. ושמעי קלהון דברייאתא בייבין. אמר ליה: אילין בריתא מה עסקון? אמר: דאית ליה זבן, ודלית ליה אויל לגבי מרי עבדתיה והוא יחיב ליה. אמר ליה: אם כן הוא אף אנא אויל גבי מרי עבדתי והוא יחב לי. נפק וצלי בהדא אילוסיס דטבריא, 22 וחזא חד ידא מושטא ליה חדא מרגליתא. אול טעין גבי רבינו. א"ל: הדא מנא אית לך? הדא מילא דאיסטופיטא היא. אלא הא לך תלתא דינרין ואול ועבד ליקרא דיומא, ובתר יומא טבא אנן שטחין קליה, ומה דהוא עביד טימיתיה תיסב. נסב תלתא דינרין ואול זבן זבונין ועל לביתיה. אמרה ליה דביתהו: שמעון שרית גניב? כל פעלך לית היא אלא מאה מנה, ואילן זבינתה מה אינון? מיד תני לה עובדא. אמרה ליה: מאי את בעי תהי גנונג חסר מן דחברך חדא מרגליתא לעלמא דאתי? אמר לה: ומה נעבד? אמרה ליה: זיל תחזור זבינתא למדיהון ודינריא למדיהון ומרגליתא למרא. כד שמע רבינו מצטער, שלח ואיתיה, אמר לה: כל הדין צערא צערת להדין צדיקא. אמרה ליה: מה את בעי, דיהא גנוניה חסר מדידכון חדא מרגליתא לעלמא דאתי? אמר לה: ואין הוה חסר, לית בן ממלייה יתיה? אמרה ליה: רבי, בהדין עלמא זכין מחמי אפך, ולא אר"ל: כל צדיק וצדיק יש לו מדור בפני עצמו? 23 והודה לה. ולא עוד אלא שדרכן של עליונים ליתן ואין דרכן ליטול, הנס האחרון קשה מן הראשון. מנסיב ליה הות ידא ארעיא (למטה), ומי מושטא ליה הוה ידא עילאה כאיניש דמוזיף לחבריה.

(= מעשה: ר' חייא הגדול ור' שמעון בן חלפתא היו יושבים ועוסקים בתורה בבית המדרש הגדול בטבריה בערב פסח, ויש אומרים בערב הצום הגדול [יום כיפור]. שמעו את קול הבריות הומים. אמר לו [ר' שמעון]: אנשים אלה במה עוסקים? אמר [ר' חייא]: מי שיש לו [כסף] קונה [צורכי החג], ומי שאין לו הולך אצל מעסיקו והוא נותן לו. אמר לו [ר' שמעון]: אם כן הוא אף אני אלך אצל מעסיקי [הקב"ה] והוא ייתן לי. יצא [ר' שמעון] והתפלל באילוסיס של טבריה, וראה

21 הנוסח על פי דפוס וילנה. במהדורת רות רבה של מ"ב לרנר, 88-92, יש כמה שינויי נוסח, אך אין בהם כדי להשפיע על המסר העיקרי של הסיפור. לסיפור יש מקבילות במדרשים מאוחרים.

22 האילוסיס – או אילוסיס – של טבריה הוא אתר שנותר בבחינת חידה לא מפורענת. מן המקורות אפשר ללמוד שהוא היה מרחב גיאוגרפי פתוח בתחומי העיר טבריה, שהתקיימה בו פעילות של לימוד תורה ותפילה. לדין ולסקירת המחקר ראו אליאב תשנ"ה, 11-15.

23 הציטוט מדברי ריש לקיש מופרך מבחינה כרונולוגית משום שריש לקיש חי בדור שאחריהם, וכן נדיר מאוד בספרות חז"ל שאישה תתפלם עם תלמיד חכם ותצטט מדברי תלמיד חכם אחר.



יד מושיטה לו מרגלית. הלך והביאה אצל רבינו. אמר לו [ר' יהודה הנשיא]: זו מנין לך? דבר יקד היא. אלא הרי לך שלושה דינרים, ולך ועשה לכבוד היום [צורכי החג]. ואחרי החג נכריז עליה, ומה שיהיה מחירה תיקח. לקח [ר' שמעון] את שלושת הדינרים והלך קנה מצרכים והלך לביתו. אמרה לו אשתו: שמעון, התחלת לגנוב? כל רכושך אינו אלא מאה מנה [מטבע קטנה], ואלו המצרכים מה הם? מיד סיפר לה את המעשה. אמרה לו: מה אתה רוצה, שתהא חופתך חסרה משל חבריך מרגלית אחת בעולם הבא? אמר לה: ומה נעשה? אמרה לו: לך החזר את המצרכים לבעליהם, ואת הדינרים לבעליהם, ואת המרגלית לבעליה. כאשר שמע רבינו [שר' שמעון] מצטער, שלח והביאה [את האישה], אמר לה: כל הצעד הזה ציערת לצדיק זה. אמרה לו: מה אתה רוצה, שתהא חופתו חסרה משלכם מרגלית אחת לעולם הבא? אמר לה: ואם תהא חסרה, אין בנו מי שימלאה? אמרה לו: רבי, בעולם הזה זכינו לראות את פניך [אבל בעולם הבא], האם לא אמר ריש לקיש: כל צדיק וצדיק יש לו מדור בפני עצמו? והודה לה [ר' יהודה הנשיא] הסכים עם האישה, ור' שמעון החזיר את המרגלית]. ולא עוד, אלא שדרכן של עליונים ליתן ואין דרכן ליטול, הנס האחרון קשה מן הראשון. כאשר לקח [ר' שמעון] את המרגלית [הייתה ידו למטה] [כמו אדם המקבל מתנה], וכאשר הושיט אותה [להחזירה] הייתה ידו למעלה, כאדם המלווה לחברו.

ר' שמעון בן חלפתא ואשתו חיים בעוני נורא. ר' שמעון הוא צדיק, ולכן כאשר הוא מתפלל האל נותן לו מרגלית יקרה. ר' שמעון, בתמימותו, מוכן להשתמש במרגלית כדי להקל את מצוקתו החומרית, ואף ר' יהודה הנשיא אינו רואה פגם בשימוש זה, אך האישה מתנגדת: היא מבינה שהשימוש במרגלית בעולם הזה יפגע בחלק המיועד להם לעולם הבא, והיא מוכנה להוסיף ולסבול חרפת רעב בעולם הזה ובלבד שלא ייגרע דבר קטן ביותר (מרגלית אחת מתוך חופה שלמה) מחלקם לעולם הבא. בגישה זו דומה אשתו של ר' שמעון לאשתו של יוסף הגנן בסיפור 'החלוק המבהיק', המוכנה למעשה הקרבה גדול בעולם הזה כדי שלא ייגרע חלק קטן מן החלוק המיועד לבעלה בגן עדן.<sup>24</sup>

גישה דומה לחיי העולם הבא מצויה בסיפור על ר' חנינא בן דוסא ואשתו בבבלי, תענית כה ע"א. בני הזוג עניים מרודים, ואשתו של ר' חנינא משכנעת אותו להתפלל כדי לקבל משהו מן השמים. ר' חנינא מתפלל ומקבל רגל של שולחן מזהב, אך לאחר שהוא (או אשתו) רואה בחלום שכל הצדיקים בגן עדן אוכלים על שולחן מזהב בעל שלוש רגליים ורק הוא ואשתו אוכלים על שולחן בעל שתי רגליים, מחליטים בני הזוג לוותר על רגל הזהב.<sup>25</sup>

24 הסיפור על ר' שמעון בן חלפתא דומה לקבוצת הסיפורים שנדונה לעיל, בסעיף ג, שבהם גיבור הסיפור היה צדיק אך אשתו התגלתה כצדקת ממנו. בסיפורים הללו צדקתה של האישה התגלתה במעשי גמילות חסדים, ואילו בסיפור זה צדקתה מתבטאת בויתור על רווחה חומרית בעולם הזה.

25 גרסאותיו השונות של הסיפור, בכתבי היד ובדפוס, ופירוש רש"י, חלוקים בשאלה מי מבני הזוג חלם את החלום ומי אמר מה בשיחה שביניהם, אך לפי כל הגרסאות בגן עדן אוכלים על שולחן מזהב, פריש גשמי, ובכולן, השאיפה לשלמות חומרית בעולם הבא גוברת על השאיפה לקיום בכבוד בעולם הזה.

שני הסיפורים – הסיפור על ר' שמעון בן חלפתא והסיפור על ר' חנינא בן דוסא – דומים זה לזה בעלילתם, אך הם נבדלים זה מזה בטיבו של הפריט הגשמי המיועד להם לעולם הבא: בסיפור הראשון מרגלית, בסיפור השני רגל של שולחן מזהב.<sup>26</sup> בשני הסיפורים הגיבורים מעדיפים חיי עוני וסבל בעולם הזה ובלבד שחלקם לעולם הבא לא יהיה חסר לעומת חלקם של חבריהם: אשת ר' שמעון מדגישה את חסרון חופתו בגן עדן לעומת זו של חבריו, ובחלום המתואר בסיפור ר' חנינא מודגש שכל הצדיקים בעולם הבא אוכלים על שולחן בעל שלוש רגליים, לעומת שולחנו החסר של ר' חנינא, הניצב על שתי רגליים בלבד.

תיאור זה של חיי העולם הבא מתמיה לא רק בגלל המרכיב הגשמי שבתיאור אלא גם בגלל ההשוואה לחלקם השלם של שאר הצדיקים, המנוגדת לדברי רב שהבאתי בתחילת סעיף זה ('העולם הבא אין בו [...] ולא קנאה ולא שנאה ולא תחרות'), אולם יש להבין שסיפורים אלו נוצרו כדי לעודד אנשים (ובעיקר תלמידי חכמים) החיים בעוני נורא ולשכנעם שכדאי לסבול בעולם הזה למען חיים מושלמים בעולם הבא. מגמת עידוד זו מנוסחת במפורש בסיפור על תלמידו של רשב"י בתנחומא, פקודי ז (מהדורת בובר, 131-132):<sup>27</sup>

מעשה בתלמיד אחד של ר' שמעון שיצא לחוצה לארץ ובא עשיר, והיו התלמידים רואין אותו והיו רוצין לצאת לחוצה לארץ. ידע ר' שמעון והוציאם לבקעה שעל פני מרון עירו, ונתפלל לפני הקב"ה, ונתמלאת הבקעה דיגני זהב. אמר להם: מי שמבקש ליטול יטול, אלא היו יודעים שכל מי שהוא נוטל עכשיו, מתוך חלקו של עולם הבא הוא נוטל, שאין מתן שכרה בעולם הזה, אלא לעולם הבא, הוי 'תשחק ליום אחרון' (מש' לא, כה).

בסיפורי חז"ל המתארים העדפה של חיי עוני על פני הנאה כלשהי מן החלק המיועד

26 כפי שהערתי בהשוואת הסיפורים על אלעזר איש בירתא ועל בעל הצדקה בויקרא רבה (לעיל), הערה 17), גם כאן אפשר לומר שקווי הדמיון בין שני הסיפורים מעידים שלפנינו סיפור אחד (ונראה שהסיפור על ר' חנינא בן דוסא הוא הסיפור הגרעיני של סיפור ר' שמעון בן חלפתא). בשני הסיפורים בני הזוג סובלים מעוני נורא, בשניהם תפילת הבעל הצדיק מביאה לקבלת פריט גשמי יקר מגן עדן בדרך נס אך המחשבה שקבלת הפריט בעולם הזה תפגע בשלמות החלק לעולם הבא גורמת להזרתו, ושני הסיפורים מסתיימים בקביעה שהנס האחרון (קבלת הפריט בחזרה) קשה מן הנס הראשון (נתינתו לצדיק). הצד השונה שבין שני הסיפורים הוא שבסיפור ר' שמעון בן חלפתא האישה מתנגדת נמרצות לקבלת המרגלית ומשכנעת בצדקתה את בעלה ואת רבו, ואילו בסיפור ר' חנינא בן דוסא האישה משדלת אותו להתפלל לקבל משהו מן השמים ומתחרטת אחר כך (בעקבות חלומה, או בעקבות דברי בעלה). ייתכן שבעל הסיפור על ר' שמעון עיבד את סיפור ר' חנינא בדרך שתדגיש את צדיקותה של האישה, כדי להתאימו למוטיב הספרותי של אישה צדקת מבעלה, שהדאיית לעיל בכמה מן הסיפורים. 27 גרעינו של הסיפור בא בירושלמי, ברכות ט, ב (יג ע"ד), וכן בבראשית רבה לה, יב (מהדורת תיאודור-אלבק, 329). בגרסת הגרעין מסופר רק על מעשהו הנסי של רשב"י ואין מתוארת הסיבה החינוכית למעשה זה. לסיפור בתנחומא (בובר) יש מקבילות במדרשים מאוחרים, ובכולן מובא לאחר הסיפור נוסח מעובד של הסיפור על ר' שמעון בן חלפתא והמרגלית, השונה בכמה פרטים מגרסת רות רבה.

לעולם הבא אין מגמה סגפנית.<sup>28</sup> יש בהם רק כוונה לעודד אנשים המיואשים ממצבם הקשה בעולם הזה. זוהי גם מטרתו של רב נסים בספרו: לנחם ולעודד את בני עמו הנתונים בצער.<sup>29</sup> החשיבות שמייחסים גיבורי הסיפור 'החלוק המבהיק' לשלמותו של החלוק המיועד ליוסף הגנן, ואופיו הגשמי של החלוק, הם מוטיבים חז"ליים מובהקים. בסיפורי חז"ל שהוזכרו כאן, הפריט הגשמי מן העולם הבא הוא מדרגלית, שולחן מזהב או דינרי זהב; בסיפורו של רב נסים, הפריט הגשמי הוא חלוק. הסיבה לבחירה בחלוק דווקא תתואר להלן.

### 1. המקבילה המקראית: מחזור סיפורי יוסף

בסעיפים הקודמים הראיתי שבסיפור 'החלוק המבהיק' יש קווי דמיון רבים לסיפור אבא יודן, ושלמוטיבים הנראים זרים לעולם הערכים היהודי יש מקבילות בסיפורים נוספים בספרות חז"ל. בסעיף זה אבהיר כיצד שאר מרכיבי הסיפור, ובהם הפרט המקומם של מכירת האישה לשפחה, מוסברים על ידי הקבלה למחזור סיפורי יוסף בספר בראשית.<sup>30</sup> אולם חשוב להדגיש שההקבלה בין הסיפור 'החלוק המבהיק' לסיפור יוסף אינה שלמה. בכמה פרטים בעלילה יוסף הגנן מקביל לדמותו של יוסף המקראי, ובפרטים אחרים דווקא האישה מקבילה לדמותו של יוסף. הסיבה לכך היא שהסיפור 'החלוק המבהיק' מקביל בעיקרו לסיפור אבא יודן, אך לסיפור הגרעיני נוספו מוטיבים מסיפורים אחרים, ופעולת המזיגה של המוטיבים השונים לא אפשרה הקבלה מדויקת בכל פרטי הסיפור המעובד. אולם נראה לי שהקווים המקבילים הרבים שאציג בהמשך בין הסיפור 'החלוק המבהיק' לבין סיפורי יוסף בספר בראשית אינם יכולים להיות פרי המקרה, ואפשר ללמוד מהם שסיפור יוסף היה לנגד עיניו של רב נסים כאשר הוסיף לסיפור המקורי את מוטיב מכירת האישה לשפחה (להשוואה בין הסיפורים ראו גם להלן, נספח ב). מרכיב חשוב בסיפור 'החלוק המבהיק' הוא החלוק, שהוא המניע את העלילה מתחילת הסיפור ועד סופו. השאיפה להשלמת החלוק מביאה למכירת האישה לשפחה ולסבל

28 לדברי אורבך, 'העדר הערצת העני והאופי הבלתי סגפני של הצדקה במאמרי חז"ל ובדרשותיהם מציינים הבדלים יסודיים בין תורת הצדקה שלהם לבין זו של אנשי הכנסיה הנוצרית' (אורבך תשמ"ח, 114).

29 ראו הירשברג תשי"ד, 50-52, 82. על מגמת ספרו של רב נסים ועל מגמת הסיפור 'החלוק המבהיק' ראו להלן, סעיף 1.

30 גם בספרות חז"ל יש לעתים שימוש סמוי בטקסט מקראי, כאשר בתשתיתו של סיפור שעלילתו וגיבוריו שייכים לתקופת חז"ל קיימים מרכיבי עלילה וגיבורים מקראיים, וראו למשל שושני 2007, ושם ספרות נוספת. מחזור סיפורי יוסף, ובייחוד סיפור יוסף ואשת פוטיפר, מצטיין בעושרו העלילתי ובאופיו הדרמטי, ועל כן זכה למספר רב של עיבודים – אם בדרך של הרחבת הסיפור המקראי ואם בדרך של שימוש סמוי – מתקופת הספרות הבתר-מקראית וספרות חז"ל ועד לימינו-אנו. ראו מצה תשס"ו, ושם ספרות נוספת.

שנגרם לה. בסיפור יוסף, מרכיב מרכזי הוא כתונת הפסים המעוררת את עיונותם של האחים כלפי יוסף ומובילה לחטאם הנורא: השלכתו לבור ומכירתו לישמעאלים. חלוק הוא כתונת, והמילה שרב נסים משתמש בה במקור הערבי היא 'קמיץ'<sup>31</sup> שמשמעה בערבית 'חלוק' או 'כתונת'.<sup>32</sup>

הפרשנים נחלקו בנוגע למשמעותה המדויקת של המילה 'פסים', אולם ברור שהכוונה לבגד מפואר. יעקב עשה את כתונת הפסים ליוסף משום שאהב אותו מכל בניו (בר' לז, ג), וכתונת פסים מוזכרת גם כלבושה של תמר, בת המלך דוד (שמ"ב יג, יח). גם בסיפור 'החלוק המבהיק' מתואר פארו של החלוק: 'חלוק מבהיק, נוצץ כשמש'. הסיפור מדגיש את פארו של החלוק, ולא את שלמותו. כאשר החכמים סוברים בטעות שהחלוק המבהיק נועד לאחד מהם מודיע המלאך הנושא את החלוק כי החלוק המיועד להם טוב ומפואר מחלוק זה, וכאשר יוצאת בת קול ומודיעה ליוסף הגנן שנשלם חלוקו, נאמר לו שחלוקה של אשתו מפואר משלו. לעומת זאת, הסיפור המוסלמי שמצא בנעט מתאר רק את שלמות חלוקו של הצדיק, לעומת חסרון חלוקם של האחרים (בנעט תשט"ז).<sup>33</sup> לפיכך אין סיבה להניח שהסיפור 'החלוק המבהיק' קשור לסיפור זה. רב נסים, ששילב בסיפורו מוטיבים מסיפורים שונים בספרות חז"ל, רקם עלילה על חלק חסר לעולם הבא שיש להשלימו (על פי סיפור המרגלית וסיפור רגל השולחן מזהב), ובחר לייצג חלק זה בחלוק דווקא, כדי שיקביל לכתונת הפסים של יוסף.

אינני שוללת את האפשרות שרב נסים הכיר את המסורת המוסלמית העוסקת בחלוקים, אני רק טוענת שאין הכרח להניח זאת משום שכל מרכיבי הסיפור שחיבר מצויים במקורות היהודיים שהיו לפניו. אם אכן הכיר את הסיפור המוסלמי והושפע ממנו, ההשפעה נוגעת למוטיב אחד בסיפורו, ואפשר להצביע על תופעות דומות של שילוב מוטיב אחד מספרות פרס או יוון בסיפורי חז"ל בלי ששילוב כזה יגרע מן האופי היהודי של הסיפורים.<sup>34</sup> יש לזכור שבספרות הערבית לא נמצאה מקבילה לסיפור 'החלוק המבהיק' בשלמותו, והסיפור שמצא בנעט מקביל לו רק במוטיב החלוק הלא-שלם.

שמו של גיבור הסיפור 'החלוק המבהיק' הוא יוסף, וייתכן שהדבר נועד להפנות את תשומת לב שומעיו להקבלה המקראית. זאת ועוד, מדברי יוסף הגנן לחכמים שבאו להודיעו את עניין החלוק אנו לומדים שהוא יתום מאביו, כשם שיוסף המקראי יתום מאמו. עוד עולה מדבריו לחכמים כי לאחר מותו של אביו הוא איבד את כל רכושו,

31 המקור הערבי (באותיות עבריות) על פי אברמסון תשכ"ה, 452.

32 בבדאשית רבה פד, כג (מהדורת תיאודור-אלבק, 1019) נאמר: 'את כתנתו – זה חלוק'. אמנם רב סעדיה גאון השתמש במילה 'תונת' לתרגום 'כתונת', אבל בקוראן, סורה יב, יח, מתורגמת המילה 'כתונת' במילה 'קמיץ', שהיא, כאמור, המילה שהשתמש בה רב נסים בסיפור 'החלוק המבהיק'.

33 כאמור בסעיף א, בנעט עצמו טען שאין להניח שסיפור מוסלמי זה היה ידוע בקרב היהודים, וכל דבריו בהמשך מאמרו על הסיפור השלם שממנו הושפע סיפורו של רב נסים הם השערה בלבד.

34 דיון בשילוב של מוטיב פרסי בסיפור המובא בתלמוד הבבלי ראו למשל אצל Sperber 1982.

וכשראו אנשי העיר את מצוקתו גירשו אותו מן העיר. פרט זה בסיפור אינו מובן. מדוע שונאים אנשי העיר את יוסף, שהוא איש צדיק וגומל חסדים? גם פרט זה אפשר להסביר על פי סיפור יוסף המקראי: אנשי העיר מקבילים לאחי יוסף ששנאו אותו ולא יכלו דברו לשלום (בר' לז, ד).

מכאן ואילך עוברת ההקבלה ליוסף המקראי לאשתו של יוסף הגנן. האישה נמכרת לשפחה, בהקבלה למכירת יוסף לישמעאלים, ואחר כך למכירתו לעבד לפוטיפר המצרי. יוסף נמכר בניגוד לרצונו, בגלל עוינות האחים, ואילו האישה נמכרת מרצונה ועל פי הצעתה, משום שמכירתה היא שילוב של סיפור יוסף עם הצעת האישה בסיפור אבא יודן למכור את מחצית השדה כדי לתת את תמורתו למגבית החכמים. כזכור, מכירת האישה לשפחה היא המרכיב הבולט שציינו החוקרים כיסוד לא־יהודי בסיפור, אולם ההקבלה לסיפור יוסף מבהירה את הסיבה להכנסת מרכיב זה.<sup>35</sup>

דמותו של האיש שקנה את אשת יוסף היא מזיגה של פוטיפר ואשת פוטיפר. כמו אשת פוטיפר, האדון מתאוה אל האישה ומנסה לפתותה;<sup>36</sup> כמו פוטיפר שהפקיד את יוסף על ביתו, האדון מבקש למסור בידי האישה את מפתחות האוצרות; וכמו פוטיפר שחרה אפו ולכן הוא שם את יוסף בבית סוהר, האדון כועס על האישה שלא נענתה לו ונותן אותה בידי רועה צאנו. מסירת האישה לרועה הצאן מסמלת השפלה והתעללות.<sup>37</sup>

לאחר זמן־מה יוסף הגנן פוגש את אשתו. הוא מתחפש ובורק אם עמדה בשבועתה שלא תאפשר לאיש לקיים עמה יחסי אישות.<sup>38</sup> האישה עומדת איתנה מול שידוליו להינשא לו, ויוסף מודיע לה שהוא בעלה.<sup>39</sup> סצנה זו מעניינת במיוחד משום שהיא מקבילה לשני

35 יש להעיר כי בימי רב נסים הייתה קיימת עבדות, ובבתיהם של יהודים היו עבדים (ראו אסף תרצ"ט). הזרות במעשה היא מכירתה של אשת איש, ולא עניין המכירה עצמו.

36 הסיפור המקראי מדגיש את יפי תוארו של יוסף (בר' לט, ו), שהוא שגרם לאשת פוטיפר להתאוות אליו. בגרסת הסיפור 'החלוק המבהיק' בחיבור יפה מהישועה אין מסופר על האישה שהיא יפת תואר, אבל בעיבודים מאוחרים של הסיפור נוסף פרט זה, אם משום שניתן להסיקו מעלילת הסיפור, אם משום שהרגישו המעבדים בהקבלה לסיפור יוסף המקראי. ראו לדוגמה נוסח הסיפור בכתב יד ירושלים (ליפסקר תשס"ו, 219), וכן נוסח הסיפור באסופה בית המדרש (ילינק תרצ"ח, חדר חמישי, 136).

37 בספרות חז"ל מלאכת הרועה נחשבת לאומנות בויה, וראו על כך אצל איילי 1987, 99.

38 יוסף המחופש שאשתו אינה מזהה אותו הוא היפוך למוטיב האישה המחופשת שבעלה אינו מזהה אותה. מוטיב זה מצוי למשל בסיפור על רבי חייא ואשתו בבבלי, קידושין פא ע"ב, וראו נאה תשס"א. על מוטיב האישה המחופשת ראו גם חזן־רוקם תשמ"ג.

39 מוטיב האישה העומדת בתומתה מצוי גם בסיפור על 'האיש שלא נשבע מימיו' במדרש עשרת הדיברות; דיון בסיפור זה ראו אצל יסף תשמ"ה; שפירא תשס"ה, 54-59, 131-133, 145-146. על הזיקה שבין מדרש עשרת הדיברות ובין חיבור יפה מהישועה ראו שפירא, שם, 176-181. אולם בסיפור 'החלוק המבהיק' האישה עומדת במבחנים קשים בשל התעקשותה לשמור אמונים לבעלה, ואילו בסיפור על 'האיש שלא נשבע מימיו' אין מסופר דבר על סבלה של האישה בשביה, ורק עדותו של בעל הספינה בסוף הסיפור מבהירה שלא התקיימו ביניהם יחסי אישות. עוד על מוטיבים מקבילים בין שני הסיפורים ראו להלן, הערה 42.

מקורות: הסיפור התלמודי על אחות ברוריה, וסיפור יוסף המקראי. תיאור מבחנה של האישה והחזרתה מקביל לסיפור אחות ברוריה, שישבה בקובה של זונות בגזרת המלך (בבלי, עבודה זרה יח ע"א). בסיפור זה ר' מאיר מתחפש ובורק אם אחות ברוריה תסכים לשירוליו לרבר עברה. כאשר הוא נוכח לרעת שהיא מסרבת בתוקף להצעותיו הוא מסיק שלא עברה עברה ועל כן ייעשה לה נס והוא יוכל לחלצה מן המקום. בר בבר, תיאור המפגש בין יוסף הגנן לאשתו מקביל למפגש בין יוסף לאחיו (בר' מב-מה): האחים אינם מכירים את יוסף, שבגר והשתנה, אך הוא מכירם ומבקש לבדוק אם השתנו לטובה. הוא אינו מגלה את זהותו לאחיו ומעמיד אותם בסדרת מבחנים כדי להיווכח אם ישמרו על נאמנותם לאחיהם בנימין. כאשר הם מגלים נאמנות לבנימין, ואף מביעים חרטה על המעשה שעשו ליוסף אחיהם, הוא חושף את זהותו ובוכה עמם, כפי שיוסף הגנן ואשתו בוכים בכי גדול לאחר שהבעל חושף את זהותו לפניה.<sup>40</sup>

בעקבות הבכי הגדול יוצאת מיד בת קול ומכריזה על השלמת חלוקו של יוסף הגנן. ולא רק בעולם הבא זוכה יוסף הגנן, אלא גם בעולם הזה. סבלו ועוניו הסתיימו והוא מוצא אוצר גדול ופודה את אשתו. אוצר זה מקביל לאוצר שמצא אבא יודן כאשר חרש בשדהו, אולם שלא כאוצר שמצא אבא יודן, שמקורו אינו ידוע, האוצר שמצא יוסף הגנן הוא כסף שהיה שייך לו מלכתחילה, שכן בת הקול מכוונת אותו למקום שבו גנזו אוצר שהטמין אביו. הסיפור אינו מבאר מדוע הטמין האב את האוצר וכיצד לא ידע יוסף הגנן על קיומו, כפי שאין הוא מסביר מדוע איבד יוסף הגנן את רכושו של אביו לאחר מות האב. המסקנה שיש להסיק מן העלילה היא שיד עליונה כיוונה את הסתרת הכסף ואת מסכת ייסוריהם של יוסף הגנן ואשתו, עד לרגע שבו השלימו את מעשי צדיקותם וזכו באוצר. בכך מקבילה עלילת הסיפור 'החלוק המבהיק' לקורות חייו של יוסף המקראי, שאף הם כווננו מלמעלה ונצפו מראש בחלומותיו. כידוע, יוסף הנער חלם שני חלומות סמליים: באחד השתחוו אלומות אחיו לאלומתו, בשני השתחוו לו גרמי השמים. חלומות אלה התגשמו שנים רבות אחר כך כשנעשה משנה לפרעה ואחיו באו למצרים לשבור אוכל והשתחוו לו אפיים ארצה.

הסיפור 'החלוק המבהיק' מסתיים בקביעה שיוסף הגנן ואשתו שבו לחיות ביחד ומצבם היה טוב יותר משהיה בתחילת הסיפור. משפט סיום זה מזכיר את סיומו של ספר איוב: 'וה' בָּרַךְ אֶת אַחֲרֵית אִיּוֹב מֵרֵאשִׁיתוֹ' (איוב מב, יב). משפט הפתיחה של הסיפור, 'דע שאני אתחיל בהזכרת אדם, שהיתה ראשיתו מצטער ושנתה אחריתו מאוד', רומז אף הוא

<sup>40</sup> ההקבלה אינה מדויקת, כי מי שמסתיר את זהותו הוא יוסף הגנן, ששב ומקביל ליוסף המקראי, והאישה, שעד כה הקבילה ליוסף, מקבילה כעת לאחים שאינם מזהים את יוסף ועומדים במבחן. והרי האישה לא חטאה ליוסף הגנן, אלא להפך – הוא מכר אותה לשפחה, כפי שהאחים מכרו את יוסף לעבד. אולם לסיפור המחורש שיצר רב נסים יש היגיון משלו, ובסצנה זו לא ניתן לדייק בהקבלה למקרא בלי לפגוע בסיפור.

לספר איוב: 'וְהָיָה רֵאשִׁיתָּךְ מִצֶּעַר וְאַחֲרֵיתָּךְ יְשׁוּעָה מְאֹד' (איוב ח, ז). הרמיזות לספר איוב עוטפות אפוא את הסיפור 'החלוק המבהיק' כמעין מסגרת ומכוונות את הנמען להקביל את גורלו של יוסף הגנן לגורלו של איוב, איש צדיק שנוסה בניסיונות קשים בידי האל, ולאחר שעמד בהם זכה בגמול גדול.

אם כן, הסיפור 'החלוק המבהיק' מקביל למחזור סיפורי יוסף ברצף של מוטיבים הבאים בסדר זהה לסדר המוטיבים בסיפור המקראי, ומסגרת הסיפור רומזת לנו שגורלו של יוסף הגנן מקביל לא רק לזה של יוסף המקראי אלא גם לזה של איוב. מיוזג המוטיבים מספרות חז"ל ומן המקרא יצר סיפור חדש, שמשמעותו תידון להלן.

### ז. 'הכל צפוי והרשות נתונה'

חוקרי הסיפור 'החלוק המבהיק' מעמידים את מוקד הסיפור בשאלת צדיקותו של יוסף הגנן ומותחים ביקורת על התנהגותו של יוסף. יסיף מציין את 'הניגוד החרף בין דאגתו של יוסף הגנן לעניינים לבין התעלמותו מענותה של אשתו, עצמו ובשרו' (יסיף תשנ"ד, 297), וליפסקר טוען שהחתימה לשלמות המידות של יוסף הגנן 'מוליכה לאותו מהלך אכזר של מסירת האישה בידי מעניה' (ליפסקר תשס"ו, 204). אולם ביקורת זו אינה עולה מן הסיפור עצמו. לא יוסף הגנן הביא לסבלה של אשתו אלא מהלך אלוהי, שהרי התגלות המלאך לשני החכמים בתחילת הסיפור מכוונת לעוררם לפגוש את יוסף הגנן ולבשר לו על הצורך בהשלמת חלוקו, כפי שאכן עשו. זאת ועוד, ההצעה למכירת האישה לשפחה באה מן האישה עצמה, ויוסף נענה לה בהיסוס. שני בני הזוג פועלים בתמימות, ואין הם מעלים על דעתם את הסבל הגדול הצפוי לאישה. ההתעללות הקשה באישה אף היא מקורה ברצון האלוהי להעמידה במבחן. כאשר בני הזוג שבים ונפגשים הם בוכים יחדיו, בלי שמץ של האשמה מצד האישה כלפי בעלה ובלי רמז של גינוי ליוסף מצד המספר.<sup>41</sup>

עוד יש לציין כי גם יוסף הגנן עומד במבחן של סבל. כנער הוא גדל בבית אב עשיר ומכובד, וכשמת אביו איבד את עושרו וגורש מן העיר על לא עוול בכפו. ובכל זאת לא איבד את אמונתו התמימה ואת טוב לבו והקפיד לתת צדקה לעניים, למרות עוניו. שיחתו עם החכמים הבאים אליו מעידה על צניעותו ועל נימוסיו הטובים. ואף על פי

41 בת הקול המכריזה על השלמת החלוק מוריעה ליוסף הגנן שחלוק אשתו מפואר מחלוקו, אך זאת משום שהיא הייתה הסיבה להשלמתו, ולא משום שהתנהגותו של יוסף הגנן דאווה לגינוי. כאשר האישה מציעה לבעלה שימכור אותה לשפחה הוא מביע חשש שהאדון יאנוס אותה והוא יפסיד את החלוק. דברים אלו תומכים לכאורה בדברי החוקרים המבקרים את יוסף הגנן על שדאגתו להשלמת מעשי צדיקותו גוברת על דאגתו לאשתו, אולם דברי יוסף הגנן לאשתו באים אך ורק כדי שתוכל להישבע לו שלא יקרה כדבר הזה וכדי שיוכל בהמשך לבחון אם עמדה בשבועתה. בכך מכשיר המספר את חזרתה של האישה לבעלה ואין לו שום כוונה לגנות את יוסף הגנן על דבריו.

כן הקב"ה רוצה להעבירו מסכת ייסורים נוספת לפני שיעניק לו את האוצר השמור לו במטמון שהחביא אביו – אף זה על פי תכנית האל. ייסורים אלו עוברים אל האישה משום שבסיפור הגרעיני, סיפור אבא יודן – הנושא כאמור קווי דמיון לסיפור 'החלוק המבהיק' – האישה היא שמעלה את ההצעה הכרוכה בקרבן נוסף, ומשום שמכירת האישה לשפחה מאפשרת פיתוח סצנה מקבילה לסיפור אחות ברוריה.<sup>42</sup>

מדוע גזר האל סבל כזה על יוסף הגנן? מדוע גזר האל על יוסף המקראי, נעד מפונק ואהוב על אביו, להיעקב מסביבתו המגוננת ולחיות שנים בנכר, בכדידות ובסבל? האם חטאיו הקלים (הוצאת דבתם של האחים והתנשאות עליהם) מצדיקים עונש כה חמור? ואם חטא בגילו הצעיר בבית אביו, הרי בבית פוטיפר שמר על תומתו ועל עקרונותיו המוסריים ולא התפתה לאשת אדוניו. מדוע גזר עליו האל סבל נוסף בבית הכלא על לא עוול בכפו?<sup>43</sup>

יוסף המקראי סובל משום שנועד לגדולות. המקרא נוהג להעביר את גיבוריו הנבחרים מסכת ייסורים לפני שיגשימו את ייעודם. המקרא אינו אומר שגיבורים אלו דאויים לסבל בגלל חטא כלשהו; התפיסה המוסכמת היא שכך יאה לגיבור שיש לו ייעוד. בעלי המדרש בתנחומא (הנדפס), בהעלותך ח, מנסחים יפה תפיסה זו:

אין הקב"ה מעלה את הארם לשררה עד שבוחן ובודק אותו תחלה, וכיון שהוא עומד בנסיונו הוא מעלה אותו לשררה. וכן את מוצא באברהם אבינו נסהו הקב"ה בעשר נסיונות ועמד בהן, ואח"כ ברכו, שנאמר: 'וה' ברך את אברהם בכל' (בר' כד, א); וכן יצחק נסהו בימי אבימלך ועמד בנסיונו, ואח"כ ברכו, שנאמר: 'ויורע יצחק בארץ ההוא וימצא בשנה ההוא מאה שערים ויברכהו ה'" (בר' כו, יב); וכן יעקב אבינו נסהו בכל אותן הצרות בעשו, ברחל, בדינה, ביוסף, בשמעון, בכנימין, והיאך יצא מבית אביו, שנאמר: 'כי במקלי עברתי וגו'" (בר' לב, יא), ואח"כ ברכו, שנאמר: 'זירא אלהים אל יעקב עוד בבואו מפדן ארם ויברך אותו' (בר' לה, ט); וכן יוסף נסהו בכל אותן הצרות באשת פוטיפר והיה חבוש שתיים עשרה שנה, ואח"כ יצא ונעשה מלך – על שעמד בנסיונו.

הנטייה האנושית היא לחבב סיפורים המתארים גיבור חף מפשע הסובל סבל רב. נמעני הסיפור שואבים הנאה מן ההקלה הבאה בעקבות ישועת הגיבור, שניצל מכל תלאותיו

42 מבחן דומה של סבל מצוי בסיפור על 'האיש שלא נשבע מימיו' (ראו לעיל, הערה 39). גם בסיפור זה עוברות תלאות רבות על גיבורי הסיפור על לא עוול בכפם, ובסופו של דבר הם זוכים בעושר שהיה שמור להם מלכתחילה. אולם בסיפור 'החלוק המבהיק' האישה בוחרת בסבל מרצונה המופשי כדי להועיל לבעלה בעולם הבא (אף על פי שאינה מעלה בדעתה את עצמת הסבל המיועד לה), ואילו בסיפור על 'האיש שלא נשבע מימיו' גיבורי הסיפור נקלעים למצב זה ללא בחירה, כתוצאה ממאמנותו של הבן למצוות אביו.

43 גם בספר איוב מתוארים שני ניסיונות: בניסיון הראשון איוב מאבד את רכושו ואת בניו אך גופו נותר שלם, בניסיון השני, המוצג בספר כחמדר מן הראשון, השטן פוגע בגופו ממש. אולם ההקבלה בין 'החלוק המבהיק' ובין ספר איוב היא כללית, וההקבלה בפרטים היא, כאמור, לסיפור יוסף.



זוכה לתהילה ולעושר.<sup>44</sup> ולפי בעלי המדרש, לא רק גיבורים מתנסים בסבל אלא כל אדם ואדם. כך למשל נאמר בתנחומא (הנרפס), משפטים ח:

הכל הקב"ה מנסה. את העשירים, אם ידיהם פתוחה לעניים – אוכלין נכסיהם, וצדקה שעושים הקרן קיימת לעולם הבא, שנאמר: 'הלך לפניך צדקך כבוד ה' יאספך' (יש' נח, ח), ואומר: 'אשרי משכיל אל דל ביום רעה ימלטהו ה' (תה' מא, ב); והעניים מנסה אותן – אם אינן מבעטים בעולם הזה נוטלין שכרן לעתיד לבא, שנאמר: 'כי את עם עני תושיע' (תה' יח, כח); איוב נתיסר בעולם הזה ושלם לו כפלי כפלים, שנאמר: 'ויוסף ה' את כל אשר לאיוב למשנה' (איוב מב, י').

מדרש זה מביע בתמציתיות את דעיונו של הסיפור 'החלוק המבהיק': ה' העמיד את יוסף הגנן ואת אשתו בניסיון קשה, וכיוון שעמדו בניסיון ולא התלוננו – זכו לגמול.<sup>45</sup> על פי השקפת חז"ל, ייסורים הבאים על האדם אינם בהכרח עונש. אלו יכולים להיות ייסורים של אהבה. וכך נאמר בבבלי, ברכות ה"א:

אמר רבא ואיתימא רב חסדא: אם רואה אדם שיסורין באין עליו – יפשפש במעשיו, שנאמר: 'נחפשה דרכינו ונחקרה ונשובה עד ה' (איכה ג, מ); פשפש ולא מצא – יתלה בבטול תורה, שנאמר: 'אשרי הגבר אשר תיסרנו יה ומתורתך תלמדנו' (תה' צד, יב). ואם תלה ולא מצא – בידוע שיסורין של אהבה הם, שנאמר: 'כי את אשר יאהב ה' יוכיח' (מש' ג, יב).

ומדוע מייסר ה' את מי שהוא אוהב? תשובה על שאלה זו אפשר למצוא בבבלי, קידושין מ"ב. ה' מייסר את הצדיקים כדי שיירשו את העולם הבא:<sup>46</sup>

אמר רבי אלעזר ברבי צדוק: למה צדיקים נמשלים בעולם הזה? לאילן שכולו עומד במקום טהרה ונפו נוסה למקום טומאה. נקצץ נופו – כולו עומד במקום טהרה. כך הקב"ה מביא יסורים על צדיקים בעולם הזה, כדי שיירשו העולם הבא, שנאמר: 'והיה ראשיתך מצעד ואחריתך ישגה מאד' (איוב ח, ז).

44 ובשל הנאה זו יש מגמה להעצים את תיאור ייסורי הגיבור. רב נסים מתאר בלשון קצרה וסתמית את סבלה של האישה: 'מרר [הרועה] את חייה וציער אותה'. העיבודים המאוחרים התמירו את תיאור ההתעללות. כך למשל בנוסח הסיפור באסופה בית המדרש: 'ויקהה הרועה ויפתה אותה בכל יום ויום ויכה אותה הכה ופצוע ולא יכול עמה וימררו את חייה בעבודה קשה בכל צרה' (נלינג תרצ"ח, חדר חמישי, 136). אפשר להקביל העצמה זו להרחבה שהרחיבו מדרשי חז"ל בתיאור האסונות שבאו על איוב (ראו מאק תשס"ה, 129-132).

45 יוסף הגנן מתאר את קורות חייו לחכמים שבאו לבשר לו על החלוק ללא כל תלונה על מצבו הקשה בהווה. על האישה הנתונה להתעללות מצד הרועה נאמר: 'היא סובלת ומחכה [לישועה] – למדות מצבה'. בסיפורים אחרים בחיבור יפה מהישועה רב נסים מנסח במפורש את המסר המובלע בסיפור 'החלוק המבהיק', למשל בראש הסיפור 'עשרת הרוגי מלכות': 'וכן אם ראתי צדיק במצב יוד, שפגעו בו פורענות, ובאו עליו פגעים, חלה בתליים, מת מיתה משונה, הרי זה לטובתו ולאשרו בעולם הנצח' (הירשברג תשי"ד, יא), ולאחר תיאור מעשי ר' חנינא בן דוסא: 'ולכן, חייב המאמין להאמין בכל מה שהוכרתי ואל יכעס כשבאה עליו פורענות, כי בזה ירבה שכרו ויגדל גמולו' (שם, כה).

46 השו"ת דברי רשב"י במכילתא דרבי ישמעאל, יתרו, מסכתא דבחדש, י (מהדורת הורביץ-רביין, 240): 'אמרת, אי זו היא דרך שמביאה את האדם לחיי העולם הבא, הוי אומר, אלו יסורין'.

והנה, פסוק זה מספר איוב שהזכיר רבי אלעזר ברבי צדוק הוא הפסוק שאליו דומז המשפט הפותח את הסיפור 'החלוק המבהיק': 'רע שאני אתחיל בהזכרת אדם, שהיתה ראשיתו מצטער ושגתה אחריתו מאוד ולזה התכוונתי בספרי זה'. הדעת נותנת שדרשתו של רבי אלעזר ברבי צדוק הייתה לנגד עיניו של רב נסים כאשר חיבר את הסיפור 'החלוק המבהיק'. בסיפור זה רצה רב נסים לתאר אדם שעברו עליו ייסורים ובזכותם קיבל את חלקו השלם בעולם הבא. רעיון זה מתאים לתפיסה התיאולוגית המשתקפת בחיבור יפה מהישועה, כפי שרב נסים מציין במפורש במשפט הפתיחה לסיפור, 'ולזה התכוונתי בספרי זה'.

ספר איוב המקראי הוא אסופה של כתובים בעניין צדקת האל. הוא בוחן את שאלת הצדיק הסובל ומנסה להציע תשובות שונות על שאלה זו (הופמן תשנ"ה 241, 248-249, 294). לרב נסים יש תשובה אחת על שאלת סבל הצדיקים: האל צודק, תמיד, ואין להרהר אחר מעשיו. יש לשמור על האמונה ובסופו של דבר תגיע הישועה.<sup>47</sup>

במבוא למהדורתו סוקר הירשברג את מבנה הספר חיבור יפה מהישועה: החלק הראשון של הספר (פרקים א'-י) מבקש להוכיח כי אלוהים שופט צדיק ופועלו תמים. רב נסים מציג שורה של סיפורים כדי להוכיח כי אין להרהר אחר מידותיו של הקב"ה. בחלק השני (מפרק יא עד דאשית פרק יג) מרוכזים סיפורים על נשים טובות ורעות. בחלקים הבאים נדונים עניינים שונים: לימוד תורה, קיום מצוות וכיו"ב (הירשברג תשי"ד, 52-55). הסיפור 'החלוק המבהיק' משובץ בפרק יא, ועל פי חלוקתו של הירשברג הוא סיפור על אישה צדיקה, אך לי נראה שסיפור זה שייך דווקא לחלק הראשון, והוא עוסק בשאלת צדקת האל.<sup>48</sup> פירוש זה לסיפור נתמך במשפט הפתיחה, הרומז כאמור לפסוק מספר איוב, וכן בהקבלה ליוסף המקראי, שאף הוא צדיק שעמד בניסיון. ההקבלות המקראיות מלמדות כי סבלם של גיבורי הסיפור אינו תוצאה של להיטותם להשלמת החלוק אלא פרי תכנונו של הקב"ה. ראייה נוספת היא פסקת הסיום לסיפור. רב נסים מסיים כמה מן הסיפורים בספרו בדברי מוסר, שהיו כנראה הדברים שנאמרו לקהל השומעים לאחר שסיים לספר את הסיפור (הירשברג תשי"ד, 52; יסיף תשנ"ד, 322). פסקת הסיום לסיפור 'החלוק המבהיק' פותחת במשפט: 'זמה גדולים חסדי ה' יתעלה ומה רבה טובתו למי שהתפלל אליו באמונה במצוקתו וכאבו – והוא הצילו ממנו', וממשיכה בתיאור צדקתו וטובתו של ה'. אין בפסקה זו דיון במתן צדקה או בשלמות מעשיו של הצדיק, מאחר שאין זה עניינו של הסיפור. הסיפור עצמו מדבר על מתן צדקה משום שזה היה עניינו של סיפור אבא יודן, המקבילה המדרשית לסיפור 'החלוק המבהיק', ומשום שזו הדרך היחידה שבה יכול גיבור הסיפור לגלות את צדיקותו. אולם עניין הצדקה אינו מוקד הסיפור, והראיה

47 רעיון זה מנוסח בדרכים שונות בחיבור יפה מהישועה, וראו לעיל, העדה 45.

48 מקומו בסוף החלק הראשון מאפשר לו לשמש כמעבר לחלק השני, שבו מובאים סיפורים על נשים.

לכך היא מקומו בחיבור יפה מהישועה ברצף של סיפורים העוסקים בצדקת דרכו של האל, ולא ברצף הסיפורים על מתן צדקה, המובאים בפרקים כח-לא (שבהם גם עיבוד קרוב-למקור של סיפור אבא יודן). הסיפור אף אינו עוסק בשלמות מידותיו של הצדיק. עניין השלמת החלוק מובא בסיפור רק כדי לאפשר את מכירת האישה ואת הסבל שבא בעקבותיה. יוסף ואשתו זכו באוצר משום שקיבלו את סבלם ללא תלונה ורק בכו וקיוו לישועת ה', כאמור במדרש תנחומא (הנדפס), משפטים ת, שהבאתי לעיל: 'אם אינן מבעטים בעולם הזה נוטלין שכרן לעתיד לבא'. מבחינה זו שונה הסיפור (והספר כולו) מספר איוב המקראי, המרבה להתלונן על הסבל ולהשיח דברים קשים כלפי האל ודרכו בהנהגת עולמו.<sup>49</sup>

אנו, בני התקופה החדשה, מתקשים לעכל את תוכנו של הסיפור ואת הייסורים שעברה האישה על לא עוול בכפה, אולם הסיפור נועד לקהל שומעים אחר. רב נסים כתב את ספרו לאנשים תמימים, שהיו שרויים בצער ובמצוקה, ומטרתו הייתה לעודד את רוחם ולחזקם באמונתם בה.<sup>50</sup> אנשים אלו שאבו עידוד מסופה הטוב של עלילת יוסף הגנן ואשתו ולא ראו בסיפור דיון פילוסופי מוסרי בשאלת צדיקותו של האדם. על כן לא התרעמו על התנהגותו של יוסף הגנן כלפי אשתו, משום שתפסו את כוונת המחבר, שכל מה שקרה לבני הווג נעשה על פי רצונו של האל.<sup>51</sup>

## ח. סוף דבר

בעקבות נבעט סברו רוב החוקרים שמקורו של הסיפור 'החלוק המבהיק' בסיפור מוסלמי. במאמר זה הצבעתי על קווי דמיון בין הסיפור ובין סיפורי חז"ל וסיפורים מקראיים, ויישבתי את קשייו של הסיפור בעזרת מקבילות אלו.

גרעינו של הסיפור מקביל לסיפור אבא יודן, שעלילתו הורחבה על פי מתזור סיפורי יוסף בספר בראשית. ההקבלה לסיפורי יוסף מבהירה את מקורו של מוטיב מכירת האישה לשפחה, שכל החוקרים מצביעים עליו כעל יסוד זר לעולם הערכים היהודי. רעיון

49 על ספר איוב בהקשר זה ראו ליכט תשל"ג, 26-21; הופמן תשנ"ה, 248-249; חזן-רוקם תשס"ה, 396 ואילך.

50 דיון במגמת הספר ראו אצל הירשברג תשי"ד, 50-52. רב נסים עצמו מודיע בפתח דבריו כי כוונתו לחבר ספר שינחם את השרויים בבל ובצער ויעודד את רוחם כדי למלא את בקשתו של ידידו שגלקח ממנו בנו. הירשברג קובע, על סמך בריקת הספר כולו, כי רב נסים התכוון בחיבורו לכלל ישראל, ולא לפרט.

51 ולכן אין מקום לטענתו של נבעט, שלפיה 'רק אדם בעל שיקול דעת לקוי יכול להעלות על דעתו שהצדקה החד-פעמית המתאפשרת לגנן ע"י מכירת אשתו מקנה לו זכות גדולה יותר מזו שהיה נותן יום מייגיע כפיו' (נבעט תשט"ז, 334, הערה 7). שהרי לפי פירושי, לא הצדקה החד-פעמית הקנתה לגנן ולאשתו את חלקם לעולם הבא אלא הסבלנות וההשלמה שבה קיבלו את סבלם והוסיפו לבטוח באל.

השלמת החלק החסר בחלוק מקביל לסיפורים על ר' שמעון בן חלפתא והמרגלית ור' חנינא בן דוסא ורגל השולחן העשוי זהב, והבחירה בחלוק דווקא כפריט גשמי בעולם הבא מוסברת על ידי ההקבלה לכתונת הפסים בסיפור יוסף. סצנת המפגש בין יוסף הגגן המחופש לאשתו המעונה מקבילה לסיפור ר' מאיר ואחות ברוריה. ולבסוף, הסיפור 'החלוק המבהיק' עטוף במסגרת של משפט פתיחה ומשפט סיום הדומים לספר איוב: לא לאופיו הפולמוסי והמטיח כלפי האל אלא למסגרת הכללית של סיפור על צדיק שעמד בניסיונות קשים וזכה בגמול.

חשיפת מקבילות הסיפור במדרש ובמקרא תרמה להבנת המסר שבו. סיפור אבא יודן נועד לעודד מתן צדקה, אולם עיבודו בידי רב נסים לאור המקורות המקראיים כיוון את הסיפור למשמעות חדשה. עניינו העיקרי של הסיפור המעובד אינו מתן צדקה, ולא חתירה לשלמות המידות, אלא עידוד האמונה בישועת האל והבעת ביטחון גמור בצדקת דרכיו. זהו המסר הכללי של חיבור יפה מהישועה שחיבר רב נסים כדי לנחם ולעודד את בני עמו השרויים במצוקה. מסר זה עולה הן מניתוח הסיפור, הן ממקומו ברצף הסיפורים בחיבור יפה מהישועה והן מדבריו המפורשים של המחבר בתחילת הסיפור ובסופו. תוכנו של הסיפור מקומם קוראים בני זמננו, אבל יש להניח שבני דורו של רב נסים הבינו את הסיפור בדרך התמימה והמנחמת שבה נכתב.

בהקדמתו מעיד רב נסים במפורש ששאב את החומר לחיבורו ממקורות יהודיים (הירשברג תש"ד, 56). הירשברג צמצם לשבעה את מספר הסיפורים בחיבור יפה מהישועה שלא מצא להם מקבילה בספרות היהודית הקודמת-בזמן לתקופתו של רב נסים (שם, 73).<sup>52</sup> במאמרי הצבעתי על מקבילות מדרשיות לאחד משבעת הסיפורים הללו. יש להניח שגם לסיפורים שנותרו יש מקבילות בספרות היהודית, אלא שמקבילות אלו לא הגיעו לידינו, או שלא זוהו בגלל העיבוד של רב נסים.<sup>53</sup>

52 מן הסיפורים הנזכרים שם יש להוציא את הסיפור 'צדיקים נסתרים', שנמצאה לו מקבילה בכ"י אוקספורד של מדרש תנחומא. הירשברג מעיר על כך בדיון בסיפור עצמו (הירשברג תש"ד, מח); המקבילה מובאת במבוא למהדורת תנחומא (בובר), סח, א-ב.

53 בפירוט הסיפורים ללא מקבילות הירשברג אינו מציין את הסיפורים שלא מצא להם מקבילה בספרות היהודית אך נמצאה להם מקבילה בספרות המוסלמית. על האחד, 'מעשיו התמוהים של אליהו', טוען שוארצבום שרב נסים שאב את החומר לסיפורו ממקורות ערביים שהושפעו מסיפור בקוראן, אך הסיפור שבקוראן הושפע ממוטיבים באגדה התלמודית והמדרשית (שוארצבום תשל"ה, 168-182). על המקבילה המדרשית הקדומה לסיפור השני, 'אליהו הנביא – בנאי', ראו שושני 2008. סיפור מקביל ל'מעשיו התמוהים של אליהו' בא במדרש עשרת הדיברות (שפירא תשס"ה, 89-91, 177). סיפור מקביל ל'אליהו הנביא – בנאי' בא בשני כתבי יד של מדרש עשרת הדיברות (שם, 226-228). לדיון במקבילה מדרשית לסיפור 'אל יתיאש אדם מהפודעות' ראו שושני (בדפוס).

## נספח א:

### נוסח הסיפור (ללא דרשת הסיים)

#### על פי מהדורת הירשברג, כו-כח

דע שאני אתחיל בהזכרת אדם, שהיתה ראשיתו מצטער ושגתה אחריתו מאוד ולזה התכוונתי בספרי זה.

זכרו רבותינו ע"ה שר' אלעזר ור' יהושע היו עולים לירושלים בימי העליה לרגל והם מתהלכים ערב הכיפור בבית המקדש והנה נראה להם מלאך ובידו חלוק מביק, נוצץ כשמש, שחסר בו הצוארון. אמר אחד מהם לחברו: איני מסופק, שחלוק זה מיועד לאחד משנינו. התקרבו אל [המלאך] ושאלוהו בשביל מי הוא. אמר להם: המיועד לכם, טוב מזה ומפואר ממנו; וחלוק זה לאדם מאנשי אשקלון ושמו יוסף הגגן. ומשנגמרו ימי העליה לרגל, יצאו יחד מירושלים, בכוונה [למצא] אותו האיש. כשהגיעו יצאו לקראתם נכבדי העיר וגדוליה וטוביה כדי להקביל פניהם וביקשו אותם להתארח אצלם. לא עשו השנים זאת, ואמרו להם: לא נתארח אלא אצל יוסף הגגן! הביאו אותם אליו. הביטו עליו, והנה הוא בתוך הגן מאסף עשבים. בירכו אותו והוא השיב להם במיטב המליצה. אמרו לו: באנו להתארח אצלך! נפל על פניו בהכנעה, נשק את רגליהם ואמר: רבותי! הנחתם את אנשי החסד והעושר ואביתם לבא אלי! מעיד אני עלי את ה' יתברך, שאין אתי אלא שתי ככרות! אמרו לו: נקבל ונסתפק במה שאתך; לא נדרוש ממך שתכין לנו דבר אחר. הביא שתי הככרות, אכלו וברכו ברכת המזון. אמרו לו: הנה ראית שהתכוונו לבא אליך ולא אל שאר אנשי העיר ומתאווים אנו לדעת מה מלאכתך. אמר להם: רבותי! הלא תראו את עוניי ודלותי, ואין לי מלאכה זולתי מה שראיתם, שהנני מעבד חלקה זאת. אמרו לו: בכל זאת עליך להודיענו אם הנך [עוסק] בחלקה זו מנעורך או חדשה היא לך. אמר: רבותי! אם תרצו להקשיב למה שאסביר לכם, אודיעכם שאר ענייני, ואשיב על שאלותיכם ואבאר לכם זאת ברצון.

אבי ירחמהו ה' יתברך היה מגדולי העיר ומנכבדיה ועשיריה. וכשמת התנדף כל הונו ונתפזר בין ידי ולא נשאר לי אלא מעט. וכשראו אותי אנשי העיר במצוקה גדולה לאחר עשרי, ונודע להם כי עושרי הלך וכלה, גירשו אותי מהעיר. אז נמלטתי אל חלקה זו, סידרתי בה גן זה ונטעתי בו את מה שהנכם רואים. כל מה שאני מוכר ממנו, את החצי אני מוציא לפרנסתנו ואת החצי השני הנני נותן צדקה לעניים. אמרו לו: ה' ישתבח ויתעלה, הכין לך רוב טובה כי הנה ראינו בידושלים בידי מלאך חלוק, שעניינו כזה וכזה, ונודע לנו שהוא בשבילך; אולם הוא [החלוק] מחוסר הצוארון. לכן באנו אליך הנה להכירך ולדעת במה זכית לו. ראה כיצד הטיב ה' לך בזה, ולכן ביקש להוסיף על מעשיך. שיבת אותם והודה להם, ולאחר מכן ליווה אותם; והם נפרדו ממנו.

אמרה לו אשתו: שמעתי מה שהודיעו לך חכמי ישראל על חסרון חלוקך. עשה מה שאומר לך כרי שתזכה באפשרות השלמת חלוקך. אמר לה: שמעתי את דבריך, טוב מה שזכרת ויפה מה שיעצת; אולם את יודעת את עוניי וכי אין לי כלום. אמרה לו: אני איעצך ואם תקבל [את עצתי] הצלחת! אמר לה: ומה היא [עצתך]? אמרה לו: הוציאני ומכור אותי בשוק, ולך הוצא את מחירי לצדקה, ובזה תימצא ראוי להשלמת החלוק. אמר לה: אני ירא למכרך, שמא יאנוס אותך אדונך על כרחך – ויאבד החלוק כולו! אנו נבקש מעט ויאבד הכל! אמרה לו: אני אשבע לך ואקבל על עצמי בשבועה חמורה, שלא אשמע לאיש שיקרב אלי ולו הקרובי את נפשי להרג. היא נשבעה לו, והוא מכר אותה, ומחירה נתן בצדקה לעניים. התאוה אליה האיש שקנה אותה, וביקש למסור לה את מפתחות האוצרות. אמרה לו: אדוני! איני מתאימה להיות שומרת האוצר. היא מרדה בו כשנתאוה אליה ולא נענתה לו. כעס עליה ומסרה לרועה צאנו. היה הרועה מפתה אותה והיא מסרבת לו; מדר [הרועה] את חייה וציער אותה, והיא סובלת ומחכה [לישועה] – למרות מצבה. לאחר זמן עבר בעלה במקום, וכשראה אותה התחפש וניגש אליה. ראה אותה והנה היא נשתנתה וגופה תשש. אמר לה: האם תרצי שאקנך מאדונך ותינשאי לי? אמרה לו: אשת איש אני, ו[דבר] זה לא מרשה לי להנשא לאחר. הוא לא פסק מלשדל אותה ולדבר בנעימות אליה; והציע לה הון – אולי תיענה לזה. אך היא לא הסכימה בעמדה איתנה בשבועתה וצדקתה. ואז, כשנוכח האיש לדעת ונתברר לו שהיא עומדת בשבועתה, הודיע לה שהוא בעלה. בכו שניהם מאוד. מיד עלתה נאקתם אל ה' ישתבת ויתעלה. יצאה בת קול והכריזה: בן אדם! הנה נשלם חלוקך וחלוק אשתך מפואר מחלוקך, כי היא היתה הסיבה להשלמתו. לך אל מקום פלוני, שבו [גנוז] אוצר, שהטמינו אביך. הלך אל המקום, חפר ומצא אוצר גדול של זהב ואבנים טובות, ופדה את אשתו מאדוניה. הוסיפו שניהם לעשות טובה וצדקה, ושבו [לחיות במצב] טוב יותר מאשר בתחילה.

**נספח ב:**

**טבלה משווה של הסיפור 'החלוק המבהיק' ומקבילותיו במדרש ובמקרא**

המקבילות המקראיות: איוב, סיפורי יוסף	המקבילות המדרשיות: בבלי, קידושין מ ע"ב; סיפור אבא יודן על פי ויקרא רבה ה, ד; סיפור אחות ברוריה בבבלי, עבודה זרה יח ע"א	הסיפור 'החלוק המבהיק'
וְהָיָה רֵאשִׁיתְךָ מִצֶּעֶר וְאַחֲרֵיתְךָ יִשְׁגָּה מֵאֵד (איוב ח, ז)	כך הקב"ה מביא יסורים על צדיקים בעולם הזה, כדי שירשו העולם הבא, שנאמר: 'והיה ראשיתך מצער ואחרייתך ישגה מאד' (בבלי, קידושין מ ע"ב)	דע שאני אתחיל בהזכרת אדם, שהיתה ראשיתו מצטער ושגתה אחירתו מאוד ולזה התכוונתי בספרי זה.
	מעשה בר' אליעזר ור' יהושע ורבי עקיבא (אבא יודן)	זכרו רבותינו ע"ה שר' אלעזר ור' יהושע
וְעָשָׂה לּוֹ כְתָנֹת פָּסִים (בר' לו, ג)		חלוק מבהיק נוצץ כשמש
	הוה תמן חד אבא יודן, שהיה עושה מצוה בעין יפה וירד מנכסיו [...] לא נשתיירה לך שדה אחת? (אבא יודן)	ואין לי מלאכה זולתי מה שראיתם, שהגני מעבד חלקה זאת [...] אבי ירחמהו ה' יתברך היה מגדולי העיר ומנכבדיה ועשיריה. וכשמת התנדרף כל הונו ונתפורז בין ידי ולא נשאר לי אלא מעט.
וַיֵּדְאוּ אָחִיו כִּי אֵתוּ אֶהָב אֲבִיהֶם מִכָּל אָחִיו וַיִּשְׁנֹאוּ אֹתוֹ וְלֹא יָכְלוּ דַבְּרוּ לְשָׁלֵם (בר' לו, ד)		וכשראו אותי אנשי העיר במצוקה גדולה לאחר עשרי, ונודע להם כי עושרי הלך וכלה, גירשו אותי מהעיר.
	תני לה עובדה: רבותינו כן ואיני יודע מה אעשה להן. (אבא יודן)	את יודעת את עוניי וכי אין לי כלום.
וַיִּמְכְּרוּ אֶת יוֹסֵף לְיִשְׁמָעֵאלִים בְּעֶשְׂרִים כֶּסֶף וַיְבִיאוּ אֶת יוֹסֵף מִצְרָיִמָה (בר' לו, ח) וְהַמְדָּנִים מְכָרוּ אֹתוֹ אֶל מִצְרַיִם לְפוֹטִיפָר סָדִים פְּדֵעָה שָׂדֶה הַטְּבַחִים (בר' לו, לו)	אשתו שהיתה צדקת מה אמרה לו: לא נשתיירה לך שדה אחת? לך מכור חציה ותן להן. (אבא יודן)	אמרה לו: הוציאני ומכור אותי בשוק, ולך הוצא את מחירי לצדקה

<p>וַיִּפְקְדוּהוּ עַל בֵּיתוֹ וְכָל יֵשׁ לּוֹ          קָתַן בְּיָדוֹ (בר' לט, ד)          וַתֵּשֶׂא אֵשֶׁת אֲדֹנָיו אֶת עֵינֶיהָ אֶל          יוֹסֵף וַתֹּאמֶר שִׁכְבָּה עִמִּי (בר'          לט, ז)</p>		<p>התאווה אליה האיש שקנה אותה, וביקש למסור לה את מפתחות האוצרות.</p>
<p>וַיְהִי כַּדְבָרָה אֶל יוֹסֵף יוֹם יוֹם          וְלֹא שָׁמַע אֵלֶיהָ לְשֹׁכֵב אֲצֵלָהּ          לְהִיטֵת עֵצָה (בר' לט, י)</p>		<p>היא מדדה בו כשנתאווה אליה ולא נענתה לו [...] היה הרועה מפתה אותה והיא מסרבת לו.</p>
<p>[...] וַיַּחַר אָפוֹ:          וַיִּקַּח אֲדֹנָיו יוֹסֵף אֹתוֹ וַיִּתְּנֵהוּ אֶל          בֵּית הַסֵּהֶר (בר' לט, יט-כ)</p>		<p>כעס עליה ומסרה לרועה צאנו [...] מרד [הרועה] את חייה וציער אותה</p>
<p>וַיֵּאָר יוֹסֵף אֶת אָחִיו וַיִּכְרֹם          וַיִּתְּנֶכֶר אֲלֵיהֶם וַיְדַבֵּר אִתָּם          קִשּׁוֹת [...] וַיִּכֹּר יוֹסֵף אֶת אָחִיו          וְהֵם לֹא הִפְדָּהוּ (בר' מב, ז-ח)          וַיֹּאמֶר יוֹסֵף אֶל אָחִיו אֲנִי יוֹסֵף          (בר' מה, ג)</p>	<p>אזל נקט נפשיה כתר פרשא, אמר לה: השמיעני לי, אמרה ליה: דשתנא אנא. אמר לה: מתרחנא מרתח, אמרה לו: נפישין טובא [ואיכא טובא הכא] דשפירין מינאי. אמר: ש"מ לא עבדה איסורא (אחות ברוריה); (= הלך ועשה עצמו כפרש, אמר לה: השמעני לי, אמרה לו: נידה אני. אמר לה: אחכה לך, אמרה לו: יש כאן הרבה שיפות ממני. אמר: למד מכאן שלא עשתה איסור)</p>	<p>לאחר זמן עבר בעלה במקום, וכשראה אותה התחפש וניגש אליה [...] אמר לה: האם תרצי שאקנך מאדונך ותינשאי לי? אמרה לו: אשת איש אני [...] הוא לא פסק מלשדל אותה [...] אך היא לא הסכימה בעמדה איתנה בשבועתה וצדקתה. ואז, כשנוכח האיש לדעת ונתברר לו שהיא עומדת בשבועתה, הודיע לה שהוא בעלה.</p>
<p>וַיַּפֵּל עַל צַוְאָרֵי בְנֵימֵן אָחִיו          וַיִּבְכּוּ וּבְנֵימֵן נָכָה עַל צַוְאָרָיו.          וַיִּנְשָׁק לְכָל אָחִיו וַיִּבְכּוּ עֲלֵיהֶם          (בר' מה, יד-טו)</p>		<p>בכו שניהם מאוד.</p>
<p>אשתו שהיתה צדקת (אבא יודן, ובמקבילה בירושלמי, הוריות ג ד [מח ע"א]: אשתו שהיתה צדקת ממנו)</p>		<p>וחלוק אשתך מפואר מחלוקך, כי היא היתה הסיבה להשלמתו.</p>
<p>ירר להעלותה ומצא תחתיה סימא. אמ': לטובתי נשברה דגל פרת. (אבא יודן)</p>		<p>הלך אל המקום, חפר ומצא אוצר גדול של זהב ואבנים טובות</p>
<p>וה' בָּרַךְ אֶת אַחֲרֵית אִיּוֹב          מֵרֵאשִׁיתוֹ (איוב מב, יב)</p>	<p>בא אצלן ואמ' להן: נעשת תפילתכם עלי פירות ופירי פירות [...] נטלוהו והושיבוהו אצלם וקראו עליו: מתן אדם ירחיב לו. (אבא יודן)</p>	<p>הוסיפו שניהם לעשות טובה וצדקה, ושבו [לחיות במצב] טוב יותר מאשר בתחילה.</p>



## **ביבליוגרפיה**

**אברמסון, שרגא**

תשכ"ה: רב נסים גאון: חמשה ספרים, שרידים מחיבוריו יוצאים לאור על פי כתבי יד בצירוף מבואות, הערות ומפתחות, הוצאת מקיצי נרדמים, ירושלים.

**אורבך, אפרים אלימלך**

תשמ"ח: 'מגמות דתיות וחברתיות בתורת הצדקה של חז"ל', מעולמם של חכמים: קובץ מחקרים, מאגנס, ירושלים, 97-123.

**איילי, מאיר**

1987: פועלים ואומנים: מלאכתם ומעמדם בספרות חז"ל, יד לתלמוד, גבעתיים.

**אילן, נחם**

תשנ"ט: 'אישה כשרה, טובות וחסדים – בין דו־שיח גלוי לפולמוס סמוי', בתוך: נחם אילן (עורך), עין טובה: דו־שיח ופולמוס בתרבות ישראל: ספר יובל למלאת עי"ן שנים לטובה אילן, הקיבוץ המאוחד ונאמני תורה ועבודה, תל אביב, 180-196.

**אליאב, ירון צבי**

תשנ"ה: אתרים, מוסדות וחיי יומיום בטבריה בתקופת התלמוד, 'מטוב טבריה' 10, מרכז לחקר טבריה, טבריה.

**אסף, שמחה**

תרצ"ט: 'עבדים וסחר-עבדים אצל היהודים בימי הביניים (עפ"י המקורות העבריים)', ציון ד, 91-125.

**בנעט, דוד צבי**

תשט"ז: 'חלוקא דרבנן, "חיבור יפה מן הישועה" ומסורת איסלאמית', תרביץ כה, 331-336.

**הופמן, יאיר**

תשנ"ה: שלמות פגומה: ספר איוב ורקעו, מוסד ביאליק, ירושלים.

**הירשברג, חיים זאב**

תשי"ד: רבינו נסים ב"ר יעקב מקירואן: חיבור יפה מהישועה, מוסד הרב קוק, ירושלים.  
תשכ"ה: תולדות היהודים באפריקה הצפונית, כרך א: מימי קדם ועד מחצית המאה השש-עשרה, מוסד ביאליק, ירושלים.

**הירשמן, מנחם**

תשמ"ט: 'מוקדי קדושה משתנים: חוני ונכדיו', בתוך: מאיר איילי (עורך), טורא: אסופת מאמרי הגות ומחקר במחשבת ישראל, מוגשת לפרופ' שלמה (סימון) גרינברג בשנות גבורותיו, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 118-109.

**וידר, נפתלי**

תשנ"ח: התגבשות נוסח התפילה במזרח ובמערב, מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, ירושלים.

**חזן-רוקם, גלית**

תשמ"ג: 'הפתגם כמפתח למורכבות עלילתית', בתוך: יששכר בן-עמי ויוסף דן (עורכים), מחקרים באגדה ובפולקלור יהודי, 'מחקרי המרכז לחקר הפולקלור' ז, מאגנס, ירושלים, שסז-שצז.

תשס"ה: 'להיות או לא להיות – איוב בספרות האגדה', בתוך: יעקב זוסמן ודוד רוזנטל (עורכים), מחקרי תלמוד ג, כרך א, מאגנס, ירושלים, 402-385.

**ילינק, אהרן**

תרצ"ח: בית המדרש, במברגר את וואהרמן, ירושלים.

**יסיף, עלי**

תשמ"ה: 'הסיפור על "האיש שלא נשבע מימיו": מאויקוטיפ יהודי לאויקוטיפ ישראלי', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ת, 7-32.

תשנ"ד: סיפור העם העברי: תולדותיו סוגיו ומשמעותו, מוסד ביאליק, ירושלים.

**כהן, מרק ר'**

תשס"ב: 'הלכה ומציאות בענייני צדקה בתקופת הגניזה', בתוך: נחם אילן (עורך), האסלאם ועולמות השוורים בו: קובץ מאמרים לזכרה של חוה לצרוסי-יפה, המכון ללימודי אסיה ואפריקה, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים, 333-315.

**ליכט, יעקב**

תשל"ג: הניסיון: במקרא וביהדות של תקופת הבית השני, מאגנס, ירושלים.

**ליפסקר, אבידב**

תשס"ו: 'כיצד נעשין "צדיק גמור"? טיפולוגיה של שינויים במעבר תימות ממזרח למערב – עיון השוואתי בשתי תימות: נתן דצוציתא, החלוק המבהיק', בתוך: אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית מוגשים ליואב אלשטיין, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, 220-193.

הסיפור 'החלוק המבהיק' ומקבילותיו במדרש ובמקרא 259

תשס"ט: 'החלוק המבהיק [יוסף הגנן]', בתוך: יואב אלשטיין, אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי: סיפור עוקב סיפור, כרך ב, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, 291-301.

#### מאק, חננאל

תשס"ה: 'אלא משל היה': איוב בספרות הבית השני ובעיני חז"ל, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

#### מצה, דבורה

תשס"ו: 'סיפור יוסף ואשת פוטיפר', בתוך: אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית מוגשים ליואב אלשטיין, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן, 243-273.

#### נאה, שלמה

תשס"א: 'חרותא', בתוך: סוגיות במחקר התלמוד: יום עיון לציון חמש שנים לפטירתו של אפרים א' אורבך, כ"א בכסלו תשנ"ו, האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, ירושלים, 10-27.

#### נאכט, יעקב

תשי"ט: סמלי אשה: במקורותינו העתיקים, בספרותנו החדשה ובספרות העמים, הוצאת ועד תלמידיו וחניכיו של המחבר, תל אביב.

#### קוסמן, אדמיאל

2002: מסכת גברים: רב והקצב ועוד סיפורים, כתר, ירושלים.  
תשס"ד: 'על השימוש בשם הגיבור כאמצעי ספרותי בסיפור התלמודי בהקשרים מגדריים – הסיפור על מר עוקבא בבבלי כתובות סו ע"ב', בתוך: אהרן דמסקי (עורך), ואלה שמות: מחקרים באוצר השמות היהודיים, כרך רביעי, המפעל לחקר אוצר השמות היהודיים, רמת גן, סא-צג.

#### שוארצבום, חיים

תשל"ה: ממקור ישראל וישמעאל: יהדות ואיסלאם באספקלרית הפולקלור, דון, תל אביב.

#### שושני, רונית

2007: 'רשב"י במערה ואליהו במדבר: אנלוגיה בין סיפור תלמודי לסיפור מקראי', JSIJ 6, <http://www.biu.ac.il/JS/JSIJ/6-2007/Shoshany.pdf>  
2008: 'עיון בשני סיפורים במדרש רות זוטא ובעיבורם ב"חיבור יפה מהישועה"', JSIJ 7, <http://www.biu.ac.il/JS/JSIJ/7-2008/Shoshany.pdf>

(בדפוס): 'הסיפור "אל יתיאש אדם מהפורענות" ומקבילותיו במדרש ובמקרא', בתוך: אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור, כרך ג, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

שנאן, אביגדור

תשנ"ב: "מעשה באתרוגים": סיפור מן המדרש (ויקרא רבה לז:ב) ומקצת גלגוליו, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי יג-יד, 61-79.

שפירא, ענת

תשס"ה: מדרש עשרת הדיברות: טקסט, מקורות ופירוש, 'ספריית דורות' 70, מוסד ביאליק, ירושלים.

**Sperber, Daniel**

1982: 'On the Unfortunate Adventures of Rav Kahana: A Passage of Saboraic Polemic from Sasanian Persia', in S. Shaked (ed.), *Irano-Judaica: Studies Relating to Jewish Contacts with Persian Culture Throughout the Ages*, Ben-Zvi Institute, Jerusalem, 83-100.

## ספרות השוואתית

# 'אין-אונים של הלב'

## זיקתו של א"נ גנסין ליצירתו של א"פ צ'כוב

רנה לפידוס

### רישומו של צ'כוב ביצירתו של גנסין

זיקתו של אורי ניסן גנסין (1879-1913) ליצירת אנטון פבלוביץ' צ'כוב (1860-1904) נבעה לא רק מטעמו ומהלך רוחו האישי אלא גם מהלך הרוח ששרר בחוג חבריו וידידיו בעיר פוצ'פ שבאוקראינה. גנסין, כמו רבים מחבריו, נהג לקרוא את הספרות הרוסית – ספרותה של החברה שבה חי – בהתפעמות יתרה. ביצירתו הסיפורית על שלביה השונים הוא סלל לו דרך ייחודית משלו, הן בצורה והן בתוכן, על רקע זיקותיו השונות לספרות העברית בת זמנו ולזרמים בספרות העולם, ובייחוד לספרות הרוסית.

כפי שעולה מיצירותיו הספרותיות, גנסין היה שרוי בראש ובראשונה בעולמה של הספרות הרוסית של המחצית השנייה של המאה התשע עשרה. בעיקר ניתן לחשוף את זיקותיו ליצירתו הבלטריסטית והדרמטית של צ'כוב, שהיה במידת-מה בן דורו. ואכן, רבים מחוקרי יצירתו של גנסין מציינים את זיקתו העמוקה לסופר הרוסי. הדברים אמורים קודם כול בעיצוב דמויות הגיבורים, באפיון ובטיפולוגיה שלהן, וכן בצביון התיאורי והסגנוני. זיקתו של גנסין ליצירתו של צ'כוב ניכרת, במישרין או בעקיפין, ברמז או בגלוי, אף על פי שייצירותיהם של שני הסופרים מתארות סוגים שונים של מציאות. אמנם גיבורי שניהם שרויים באותו מרחב טריטוריאלי ומדיני, אולם עולמם הרוחני של גיבורי גנסין נבדל במובנים רבים מזה של גיבורי צ'כוב.<sup>1</sup>

1 על זיקתו העמוקה של גנסין לצ'כוב ראו דבריו של דן מירון בהקדמתו לכרך השני של כל כתבי א"נ גנסין (מירון 1982, יב), וכן גולדברג 1977, 99-97; שקד תשל"ח, 58-56; מירון 1997, 154-155; צמח 2000, 47-48. רחל אלבק-גדרון מציינת כבדרך אגב את זיקתו של גנסין לטורגנייב, וראו Albeck-Girdon 2005, xi. אבן זהר טוען שיצירת גנסין ניוונה בעיקר מיצירותיהם של סופרים רוסיים שאינם 'שייכים לגווארדיה הראשונה', כדבריו, שבהם הוא מונה את טולסטוי, את דוסטויבסקי ואת טורגנייב (אבן זהר 1986, 11-41); לדעתי, השפעתו של טורגנייב על גנסין היא מכרעת ורבתי משמעות, והיא ניכרת בדיאלוגים, בעיצוב הדמויות, במטבעות הלשון ובסגנון הכולל של היצירה, אך הדברים טעונים בדיקה יסודית.

המגע הראשון של גנסין עם יצירתו של צ'כוב נוצר אפוא כאשר שקד גנסין על קריאה מרובה ומעמיקה בספרות הרוסית בת זמנו, אולם גנסין לא הסתפק בקריאה בלבד אלא ביקש להנחיל לקורא העברי יצירות מפרי עטו של צ'כוב ולתרגם לעברית כמה מסיפוריו הקצרים, לצד יצירות נוספות מתוך הספרות האירופית בת הזמן שדיברו אל לבו והוא הריקן לעברית. תרגומו לסיפורים הקצרים של צ'כוב 'טאלאנט' («Талант»), 'אשה מספרת' («Рассказ госпожи NN») ו'באביב' («Весна») פורסמו בחוברת מיוחדת של סדרת 'נסינות' שראתה אור בשנת 1906 בעריכת ידידו וחברו הקרוב של גנסין, יוסף חיים ברנר. תרגומו של סיפור נוסף, 'בצה' («Тина»), שהיה מיועד לפרסום באותה סדרה, לא נכלל בה כסופו של דבר והוא פורסם בידי ברנר בירושלים ב-1914, כשנה לאחר מותו של גנסין בטרם עת.<sup>2</sup>

לגנסין אמנם קדמו כמה מתרגמים שהריקו את סיפורי צ'כוב לעברית, אך הוא, לעומתם, לא הסתפק במעמד של מתרגם אלא גם ספג ביצירתו-שלו הרבה מאמנותו הסיפורית ומסגנונו של צ'כוב. תרגום סיפורי צ'כוב לעברית שימש לגנסין כשלב הכשרה לקדאת עיצוב סגנונו העברי הייחודי לו, שקלט לתוכו כמה מיסודות המקצב והאווירה הלירית רבת-התוגה המאפיינים את כתיבתו של צ'כוב. כבר בתרגום הסיפור 'בצה', שהקדים את תרגום שאר הסיפורים, אפשר לראות את חיפוש הדרך של גנסין לקראת גיבוש סגנון משלו, למשל בגודש שלא במידה של צירופי ארמיזמים שאינם הולמים כלל את נושא הסיפור, העוסק בשחיתות המוסרית של אישה יהודייה, וייתכן כי גנסין עצמו ויתר על פרסומו. כך או כך, הדי רישומו של צ'כוב בתכנים וביסודות הסגנון מגיעים אלינו מתוך סיפוריו של גנסין. להלן אתמקד בנובלה 'אצל' של גנסין ואבדוק את מקורות ההשפעה שלה בכמה מיצירותיו של צ'כוב – במחזה 'הדוד וניה' («Дядя Ваня»), בשניים מן הסיפורים שתורגמו לעברית בידי גנסין, 'באביב' ו'כישרון', שגנסין תרגם כאמור בכותרת 'טאלאנט', וכן בסיפורים 'ערבה' («Степь»), 'רוצ'קה' («Верочка»), 'ביש-מזל' («Несчастье»)<sup>3</sup>, 'דור'קב' («Дуэль») ו'מכשפה' («Ведьма»).

## עיצובי הטבע ובעלי החיים וזיקתם לגיבור

### תיאורים ליריים של הטבע

תיאורי הטבע בנובלה 'אצל' של גנסין דומים לתיאורי הטבע בסיפוריו של צ'כוב ששימשו להם ככל הנראה כמקור השראה; בייחוד אמורים הדברים בתיאורי הטבע הנוגים והלידיים

2 ארבעת התרגומים קובצו במהדורת כל כתבי גנסין בעריכת דן מירון, וראו גנסין 1982, ב, עמ' 227-187.

3 תרגום כותרת הסיפור הזה הוא משלי (המחברת). בקובץ יום הפטרון הקדוש וסיפורים מוקדמים אחרים, בתרגומה של דינה מרקון, נקרא הסיפור 'צרה', וראו צ'כוב 2002, 183-194.

בנובלה 'ערבה'.<sup>4</sup> בניגוד לסיפורים קצרים אחרים של צ'כוב, כגון 'כישרון' ו'באביב', שבהם מתואר הטבע בצבעים צורמים יותר וסגנונו של המחבר עוקצני, אירוני וסרקסטי, ב'ערבה' מתואר הטבע בסגנון רגוע. בנובלה זו, הנופים, צלילי הלילה, בעלי החיים והציפורים למיניהן משקפים בדרך זו או אחרת את הלך רוחו של הגיבור, וכך גם בנובלה 'אצל': 'בשדמות הרחבות, שנשמו בדומייה הכבושה שבלילה ואפלוליתו הרחוקה, ניסרה פתאום איוו ציפור נסירה צרודה ומרוגזת, שמילאה מרחקים הווים' (עמ' 379, וכן עמ' 384);<sup>5</sup> 'באגמים ובבצות הגדולות שבקירוב מקום היתה ציפור אחת קובלת וקובלת בקול נואש, ומהנקימים, אשר מאחורי ההרים, הייתה הולכת ומזומזמת שירה של גיתית הומייה, שירה חרישית ונוגה, הולכת ומזומזמת ומתקרבת' (עמ' 395-396); 'לא רחוק מאותו מקום קישקש וקישקש זוג אחד בודד ומלאנכולי של איזה סוס, שכפתו והניחוהו לנפשו ללינת לילה, ואותה ציפור שבבצה היתה מנמנמת וקובלת וקולות הלילה היו מרובים והומים יחד, ויש אשר פתאום היה נדמה, כי רק קולו של כלב אחד הוא, הנובח ואינו פוסק בקולו המצלצל באיזה יישוב אשר במרחקים...' (עמ' 398).

וכך מתואר הטבע בסיפורו של צ'כוב: 'להקת קוראים שהכרכרה הבהלתם התעופפה וטסה לעבר הגבעות, לצלילי ה"טרֶרֶר" הרך שלהם. חגבים, צרצרים וערצבים לאטו בעשב את ניגונם החורקני והחדגוני' (צ'כוב 2000, 11); 'השתררה דומייה. נשמעו רק קולות נחרורים ולעיסתם של הסוסים ונחירת הישנים; אישם במרחק בכתה קיווית יחידה ולעתים נדירות נשמע ציוצן של שלוש החרטומיות אשר עפו לכאן לבדוק שמא האורחים הלא-קוראים נסעו לדרכס' (שם, 20-21). ברוח מלבבת ומרנינת לב שכזאת מובאים גם תיאורי טבע אחרים אצל צ'כוב:

בערבים ובלילות של חודש יולי שלווים ומלפני-שלווים לא צוחים עוד, זמירים לא שרים בערוצים שביער, האוויר אינו מדיף ניחוחות של פרחים, אך הערבה עודנה נפלאה ביופיה ושוקקת חיים. אך תשקע השמש ואפלולית תעטוף את הארץ והנה נשכחה תוגת היום, הכול נסלת והערבה נושמת נשימה קלה במלוא חזה. בעשב, כמדומה מפני שבאפלולית אינו רואה את זקנתו, קמה מהומה של קולות צרצור וצקצוק עליונים, צעירים, שלא נשמעים בו ביום; טרטור, שריקוק, קולות שריטה, באסים, טנורים ודיסקנטים של ערבה – הכול נמוג לשאון לא פוסק, חדגוני, שלצליליו נעים להיזכר ולהתעצב (שם, 49-51).

תיאורי טבע ייחודיים שכאלה אינם נופלים מתיאורי טבע שנכתבו במיטב יצירות הספרות הרוסית מבית היוצר של סופרים דגולים כגון ניקולאי גוגול (1809-1852),

4 תיאורי הטבע המופלאים של גנסין נדונו לא מעט בחקר הספרות העברית, וראו זמורה 1951, 130-133; לוו 1983, 19 ואילך; פיין 1989, 11-13; ברנדוין 1964, 220-223.  
5 כאן ובהמשך, מספרי עמודים ללא ציון שם המקור מפנים לסיפורו של גנסין 'אצל' במהדורת כל כתבי אורי ניסן גנסין בעריכת דן מירון (גנסין 1982, א, 379-485). כל המזבאות מן הסיפור 'אצל' נלקחו ממהדורה זו.

איבאן טורגנייב (1818-1883) ולב טולסטוי (1828-1910). תיאורי הטבע אצל סופרים אלה – ובהם, כאמור, צ'כוב – הטביעו את חותמם גם על הספרות הרוסית המאוחרת יותר, כגון זו של איבאן בונין (1870-1953) ומיכאיל פרישבין (1873-1954), ואף שימשו מקור השראה לתיאורי טבע בספרות העולם, בין היתר ביצירותיהם של תומאס מאן (1875-1955), יצחק בשביס זינגר (1904-1991) ואומברטו אקו (נולד 1932). תיאורי הטבע המופיעים במיטב הספרות הרוסית השפיעו גם על הסופרים העבריים, בראש ובראשונה על אלה מהם שהכירו והוקירו את הספרות הרוסית ולמדו ממנה. גנסיין, כאמור, היה אחד מן הסופרים העבריים האלה, ודישומם של תיאורי טבע פרי עטם של גוגול ושל צ'כוב ניכר כבידור כסיפורת שלו. עם זאת, בשעה שצ'כוב נפעם ונרגש לנוכח מראות הטבע בתפארתם, ותיאוריו מדהיבים ומסחררים, גנסיין עצוד יותר ותיאוריו צנועים ואף נרגזים.

### געגועי הגיבור אל טבע ילדותו

גם אצל צ'כוב וגם אצל גנסיין מופיע מוטיב הגעגועים אל הטבע; בייחוד מתגעגע הגיבור אל נופי ילדותו וכור מחצבתו, המוצבים כאנטיתזה לנוף העירוני האכזר שבו הוא מצוי עתה. ילדותו נראית לו באור אידילי, כפי שכותב גנסיין:

צאי נא ובקשי פה, במדבר האבנים הדוממות הזו, את נאקות הפלאי הפראיות הנישאות יום ולילה בחורשות שבמולדת, [...] או תפשי נא את קרקורם הגוזר והמנשא את הלבב של אווירי-הבר החוזרים ממרחקים, זה הפולח שם את השטח המטושטש והרוחש חדשות ונצורות. [...] בבוקר מחוגות מחוגות של כנפיים פרושות, שסוכבו בלילה בשלגים הרכים המתרככים, ונחשי נא בחדווה צוהלת שבלב: הירד, תרנגולי הבר הם שחזרו [...] – חי נפשי! מחוגות ראיתי בשלגים שבשדות! (עמ' 391).

ובהמשך הוא מתרפק: 'זוכר אתה – כשהיינו ילדים? אלוהים! אותם החלומות הנואלים שטיפחו בנו החורשות הללו...' (עמ' 472). גם במחזה 'הדוד וניה' של צ'כוב מתואר מעין טבע אוטופי שהגיבורים כבר רחקו ממנו:

סוניה: [...] היערות מרפכים את קשיות האקלים. בארצות שאקלימם [!] רך [...] האדם רך ועדין יותר; שם האנשים יפים, גמישים, נוחים-להתפעם, דיבורם נאה, תנועותיהם מלאות-חן, [...] יחסם אל האשה מלא אצילות מעודנת [...]

אסטרוב: [...] בשומעי, איך הומים עצי יערי הרכים, אשר נטעתי כמו ידי, אני מכיר ויודע, כי [...] אם בעוד אלף שנים עתיד האדם להיות מאושר, הדי במידת-מה יהא זה גם בוכתי שלי (צ'כוב 1973, 101-100, וכן, ברוח זו, עמ' 142).

למרות הדמיון בין גנסיין לצ'כוב בתיאורי הטבע, הגעגועים אל הטבע משמשים אצל צ'כוב כדי לתאר את הגיבורים באור סנטימנטלי ופאתטי ולאפיינם באירוניה, ואילו אצל גנסיין, המספר מתרפק באמת ובתמים על הטבע ועל המראות הקסומים, המסיחים את



דעתו מן המציאות העגומה, ונפשו נישאת אל נופי ילדותו שנותרו מאחור, כאשר עדיין היה רחוק מן הסבל שבו הוא מתייטר עתה.

### הטבע האכזר וזיקתו לגיבור

עיצוב הזיקות ויחסי הגומלין בין הטבע לבין הגיבור בסיפור 'אצל' דומה במידה רבה לזה שאצל צ'כוב.<sup>6</sup> בדרך כלל, מצבי הטבע הם כאלה המעוררים הלכי רוח פסימיים בלב הגיבור: דממה, גשם סתווי מעציב ומדכדך, מזג אוויר סגרירי. יש שהגיבור מתבונן בנוף לילי מופלא, אפוף סודות ואווירה של בריון ותעלומה שקולות שונים מהרהדים בו, אך בתוך כך מתעוררת בו תחושת בדידות המזכירה לו את הכיליון המצפה לאנוש בסוף דרכו. חוויית הנוף הלילי משמשת כמקור להרהורים קיומיים על גורל האדם, מראות הטבע המרהיבים מתגלים ככוזבים, הטבע נחשף באכזריותו והמתבונן נוכח כי נסתם הגולל על כל פתח של תקווה, כפי שעולה מהרהוריו של אפרים מרגלית ב'אצל':

פה היתה דממה גדולה [...] וירדה פתאום תוגה ללב, אותה תוגה, הקוססת את לבו של אדם ביום סגרירי אפל, כשהגשם דופק ורופק בחלונות והלב הקודר הומה והוא מנחש, שלא הבדירות בלבד היא קוטב אסונו הנורא, שאפילו אם היתה ביום קודר זה יושבת אצלו ילדתו היפה [...] לא היו גם שניהם נמלטים מסופם הנורא, אשר ימחה את האבתם ואת רשפי לבם מתחת השמים (עמ' 467).

וכך גם בהמשך:

הנה ימים באים לקראתנו [...] ימי סגריר רטובים ואפורים ומכלים שארית תקווה בלב [...] אותם הלילות הגדולים, השחורים, האילמים, ככתלים הללו, החושפים לאדם הבודד שיניים איזמות וקרות מהוגיות השחורות – וזו הציפייה... אותה ציפייה פחדנית, הקוססת את הלב החולה, שאתה מצפה שוב לבוקר – לאותו הבוקר החולני, הכבוי, כאישוני התרנגולת השחוטה, הרטוב, המזוהם, המבלה שארית תקווה שבלב... (עמ' 477).

החיבור בין דממה, בדידות ואי-יכולת להימלט מן המוות מופיע גם בנובלה 'ערבה' של צ'כוב:

בעורך מביט שעה ארוכה בשמים העמוקים [...] מתמזגות מחשבותיך ונשמתך מבלי משים להכרה של בדידות. אתה מתחיל להרגיש גלמוד ללא תקנה, [...] הכוכבים הניבטים מהשמים כבד אלפי שנים, השמים החתומים והאפלה, אדישים לחייו הקצרים של האדם, כשאתה נשאר עמם ביחידות ומנסה לרדת לחקרם, הרי הם מעיקים על נשמתך בתיקתם. על מחשבתך עולה אותה בדידות המזומנת לכל אחד מאתנו בקבר, ומהות החיים מצטיירת כחסרת תוחלת, מחרידה... (צ'כוב 2000, 77).

6 על זיקת גומלין בין הטבע ובין גיבור הנובלה 'אצל' ראו פיין 1989, 80-84.

מראות הטבע המפעימים במבט ראשון אינם אלא אחיזת עיניים, הולכת שולל של המתבונן. הטבע אדיש וחסר רחמים; גילוייו אך ממחישים למתבונן את אפסותו.

## אי־היכולת של הגיבור לקיים זוגיות

### 'אצל' החיים, 'אצל' הנשים

הן אצל צ'כוב והן אצל גנסיין, הגיבור סובל מ'איך־אונות רגשית' (צ'כוב 2000, 181-182); הוא איננו מסוגל לאהוב אישה. בעניין זה ניתן לראות הקבלות בין הסיפור 'אצל' לבין סיפורו של צ'כוב 'ורוצ'קה', שבשניהם נרתע הגיבור מפני נערה צעירה, נאה, תמימה ונלהבת המתוודה בפניו על אהבתה. בסיפור 'אצל', אפרים נרתע מזינה, נערה נאה, המבקשת את קרבתו:

משהתחיל מרגיש באותה אש מסותרה, [...] וראה את חלקת הצוואר הוּו [...] וכבר התחיל מתרומם אליה מכיסאו, [...] אלא שפתאום פגה אותה הרגשה מלבו – פתאום הרגיש שכל אותו סבל גדול, שִׁישְׁנו בבשרו הרוחש, הריהו כבד ומסובל יותר מְדִי לגבי חזהו [...] הריק והמרזוק, המתחיל מצטמק בכאב גופני מציק, מחמת אותה דיקניות נובלת שבתוכו, והוא צנח ונפל בחזרה, כקורת־בית־הבד זו, וראשו נפל לו אחורנית ובפניו, שְׁחוּרו פתאום, התחילה מתלבטת בת־צחוק חלשה של לגלוג (עמ' 441-442, וכן עמ' 440-441).

גם כאשר זינה מתוודה על אהבתה אליו, אפרים אינו מסוגל להיענות לה:

הלא אני אוהבת אותו [...] אפרים, אימתי כבר יֵהא לו מושג מאותו דבר – הלא אני אוהבת אותו... הלא שלוש שנים רצופות ויותר אני שואפת את צְלו [...] הלא רק אליו נישאתי [...] הלא הוא אחר, יחיד ומיוחד [...] ואולם למה הוא מביט אלי ככה [...] איני יכולה להביט בפנים מפותחים שכמות אלו ולבי כי לא ירגז [...] הוא חוור פתאום והתחיל צוחק בקול גדול (עמ' 448-449).

המפגש עם זינה מעורר בלבו של אפרים תחושת החמצה: 'הוא כבר היה יושב נלאה וקָשֵׁב משום־מה באותו יאוש סולד שבלב, הרותח ורותח ונוקב ברתחתו זו במפולש: – אבדו החיים' (שם). ברוח דומה הוא מגיב כאשר נודע לו כי גם דינה אוהבתו, ובפגישתם האחרונה הוא דוחה גם אותה מתוך תחושת חידלון עצמי:

והיא נפנתה אליו והניחה את כפות ידיה החמות והרוחשות על כתפיו [...]

– סלח נא לי, אפרים; אבל... איני יכולה יותר [...] אפרים יחידו!

וראשה הרותח נפל אָל שכמו.

אפרים היה גדהם במקצת [...]

– אבל, דינה... [...]

ואפרים היה יושב אצלה בקצה המיטה שליָדה וראשו נמצא פתאום כבד [...]

ופתאום חשב סתם [...] זוהי, כנראה, תמציתה של אותה אהבה, שהם מדברים בה... (עמ' 453-454).

במחיצתה של דינה מרגיש אפרים אי־נוחות: 'אבל הנה באו שתי שפתיים רותחות [...] וְכָבְדָה פְּתָאוֹם הַנֶּפֶשׁ וְכִבְדּוּ גַם הַכְּתָפִים' (עמ' 457).

אטימותו של הגיבור לנוכח אהבתן של נשים מופיעה גם אצל צ'כוב. גיבור הסיפור 'ורוצ'קה', איבאן אלכסייץ' אוֹגֶנְב, סטטיסטיקאי כבן שלושים השווה בקיץ בכפר, נקלע לשיחה בלתי צפויה עם בת מארחו, ורוצ'קה, המגלה לו לפני צאתו מן הכפר את דבר אהבתה אליו: "אני... אוהבת אותך!" [...] אך אוֹגֶנְב הסב את פניו מִן הַמְּבֹכָה עֲזָה, קָם מִמְּקוֹמוֹ וְחָשׂ שֶׁבְעֵקֶבֶת הַמְּבֹכָה בָּאָה בְּהֵלָה. [...] תחושה חריפה וצורמת של אי־נעימות. [...] לְבוֹ נִהְפֵךְ עֲלֵיו' (צ'כוב 2002, 179). לנוכח הכרזה בלתי צפויה זו של הנערה המאוהבת בו חש אוֹגֶנְב במבוכה בחוסר יכולתו לאהוב: 'היה זה למעלה מכוחו לומר ישירות "איני אוהב אותך", ולומר "כן" לא היה מסוגל, שהרי ככל שחיסטט בנשמתו, לא מצא בה ולו ניצוץ אחד קטן שבקטנים [...] "אח, הרי איני יכול לאהוב בעל־כורחי!", שידל הוא את עצמו' (שם, 180-181). וכמו במפגש של דינה ואפרים, גם המפגש של ורה ואוגנב מעורר בלבו של הגיבור תחושה של החמצת החיים: 'ומתי תהיה שעת רצון ואוֹהֵב? הרי אני כבר מתקרב לשלושים! מימי לא פגשתי וגם לעולם לא אפגוש אשה טובה מִן־הַ...'. (שם). אמנם לאחר הרהור נוסף הוא מנסה לחזור בו מסירובו לנערה, אך בה בעת הוא אומר לעצמו שניסיונו להיענות לה לא יצלח והדבר אינו ניתן עוד לתיקון. שעת הכושר הוחמצה.

עם כל הדמיון בין שתי הדמויות, אוֹגֶנְב תמים, רך ומתלבט יותר מאפרים. נסער מווידויה של ורה ומחוסר התגובה הרגשית שלו־עצמו, ומתוך תחושה של תוגה וצער בשל הסירוב שאין לו תקנה, הוא עושה מעשה וניגש לביתה, במטרה לברר לעצמו פעם נוספת את מהות רגשותיו אליה: 'עמד מעט ליד חלונה החשוך של ורה, החווה תנועת ויתור בידו, ובאנחה כבדה סב על עקביו, לצאת מן הגן' (שם, 182). גם אפרים מתייטר ללא הפוגה בשל אי־יכולתו לאהוב את הנשים המתרפקות עליו, כל אחת על פי דרכה, אך סיפורו של גנסיין אופן סבל וכאב, תחושות אבדן, חולי ומוות. מוטיב זה נעשה נוקב יותר ואווירת הסבל ללא מוצא מעיקה על אפרים יותר ויותר.

בשני הסיפורים, דחפיו הבסיסיים והטבעיים ביותר של הגיבור מדוכאים. כזכור, כאשר זינה מבקשת את קרבתו של אפרים הוא אינו מסוגל להיענות לה, כפי שזינה עצמה מבינה: 'אותו איש אינו קרוב אליה, כמו שהיא היתה רוצה' (עמ' 440).<sup>7</sup> מקבילה דומה לסצנה זו ניתן לראות גם במחזה 'הרוד וניה', כאשר סוניה המאוהבת באַסְטֶרֹב מנסה לגשש את דרכה אליו בשאלה הסננית ועקיפה:

סוניה: [...] אמור־נא לי, מיכאיל לבוביץ'... אילו היתה לי חברה [...] ואילו נודע לך שהיא... נו, נניח, אוהבת אותך, ובכן, מה היה יחסך לזאת?

אסטרוב (במשיכת כתפיים): איני יודע. מן־הסתם, לא שום יחס (צ'כוב 1973, 116).

7 כאן ובהמשך המאמר, ההדגשות במקור (המחברת).

ועם זאת, למרות הדמיון בין הסצנות, הן שונות זו מזו ברוחן: אפרים איננו מסוגל להתקרב לאישה מכיוון שהוא שרוי בדיכאון, מכונס בעצמו ובהרהוריו הקודרים על אפסותו ועל כיליונו הצפוי, ואילו אסטרוב איננו מתקרב לסוניה מכיוון שלא לכך נתון ראשי, כדבריו (שם); ראשו נתון לעניינים אחרים, כגון התבוננות במהות הטבע האנושי. אפרים מתרחק מנשים משום שהוא מדוכא מרוב הרהורים על המוות ומשום שהוא מצפה למוות העומד בסוף דרכו, ואילו אסטרוב נרתע מנשים משום שהוא נבלם על ידי מעצור פנימי המונע ממנו לספק את דחפיו הטבעיים והרגשיים הבסיסיים.

### חוסר החלטיות ביחסים עם נשים

לאחר שהגיבור דוחה אישה המתוודה על אהבתה אליו, הוא מרבה להתלבט אם נהג כשורה אם לאו. הוא מתחרט חרטה שלאחר מעשה – או, ליתר דיוק, חרטה שלאחר הימנעות ממעשה. אולם בחרטה זו אין כל ממש, שהרי גם אם היה אפשר לחזור אל העבר ולתקנו, הגיבור לא היה משנה בו דבר ושוב היה דוחה את האישה החפצה בקרבתו. גם גיבורו של גנסין וגם גיבוריו של צ'כוב מבינים כי אין ביכולתם להרגיש כל רגש; נפשם ריקה ומרוקנה. על אפרים מסופר כי:

משחררו [רבדי הנערה] ונפלו אל תהום הנפש באפלוליותה, קמה שם פתאום איזו טרדה קודחת [...] וכי מה דברים אתה מוצא להגיד לה? [...] ופתאום נטרד [...] הוא נטרד בתחילה, כאדם הנטרד בחלום שאינו ברור, ומיד נתפס, שנפשו היא, הבוכייה במסתרים, וחזהו הכואב הומה והומה לזו – לאותה שהלכה. [...] ויהי כאשר אפפו אותו חבלי מוות – ויתפלל בחוזקה. כאשר אפפו אותו חבלי מוות... וכאשר אפפו אותה חבלי אהבה? [...] ופתאום קרס, כמי שפקו ברכיו, וישב וקפא בקצה המיטה (עמ' 459-461).

גם אוגנב בסיפור 'ורוצ'קה' מתחרט חרטה מתלבטת-למחצה: 'איבאן אלכסייך' נשאר בגפו. [...] כל דמותו אומרת תימהון ופליאה, כמי שאינו מאמין לעצמו. עיניו תרו אחר עקבות רגליה של ורוצ'קה על הדרך, והוא מיאן להאמין ש[...] "דחה" אותה בדרך כל-כך מגושמת ובוטה! [...] מצפוניו כוסס בו [...] הוא חש [...] שהרגעים שחווה זה עתה בצורה עקרה כלי-כך לא ישובו עוד' (צ'כוב 2002, 181). בדומה לכך, במחזה 'הדוד וניה' מתחרט וויניצ'קי על כי דחה את אהבתה של ילנה אנדרייבנה אך אינו עושה דבר כדי להחזיר את המצב לקדמותו (צ'כוב 1973, 110).

אפרים מתייסר ביחסיו עם הנשים האוהבות אותו והסובלות בגללו בחשאי ובגלוי. גנסין מתבונן מן הצד במבוכת גיבוריו ומשמש דובר נאמן של הבעיות המעיקות עליהם. לעומת זאת, גיבורי צ'כוב מקלים על עצמם בסבלם ובמבוכתם באמצעות התהליך הרטורי שהם שקועים בו בלא הרף, וצ'כוב, מצדו, מלגלג עליהם בשל התנהגותם המבולבלת האטומה.

### ניסיונות פאתטיים לרצח ולהתאבדות

גם אצל גנסיין וגם אצל צ'כוב מתוארים ניסיונות התאבדות כושלים ומעוררי גיחוך של הגיבורים בשל כישלון יחסיהם עם נשים. לחלופין, הגיבורים שוקלים לרצוח את יריביהם, הנוחלים הצלחה עם נשים. אמנם ניסיון ההתאבדות של אפרים שונה במהותו מרצונו של הדוד וניה למות ומיריות הסרק של וויניצקי בפרופסור סרבריאקוב, הנורות אל האוויר, אולם לכל הגיבורים הללו תכונה משותפת: הם אינם יכולים לחיות חיים של ממש אך גם למות מוות של ממש הם אינם יכולים, והם גם אינם מסוגלים לרצוח אדם אחר. גיבור כזה אינו אלא 'איש מיותר' בהתגלמותו. כך מתאר גנסיין את אפרים כאשר הוא מוותר על רעיון ההתאבדות: 'ואפרים חדר פתאום מקפאוונו ובנשימה כבושה ורותחת מיהר ונטל את פי האקדח הממולא מרקתו, [...] ובכוננו אותו ביד אמיצה למטה [...] והוציא לבטלה בזה אחר זה את כל ששת הכדורים, שהיו בו [...] והתנפל במלוא קומתו וכבש את פניו בדשא הקריר' (עמ' 463). אפרים חדל אונים אל מול האהבה ואל מול המוות כאחת; לא לחינם הוא מזהה את ייסורי האהבה עם ייסורי המוות: 'כי נוגה, נוגת נפש, כמוות, אהבה...'. (עמ' 461). גם הדוד וניה מדבר בגלוי על אירצונו לחיות: 'במוזג-אוויר כזה טוב להתאבד...'. (צ'כוב 1973, 99), וגם וויניצקי מנסה לירות בפרופסור סרבריאקוב השנוא עליו אך מחטיא, ספק מרצון וספק משום שאיננו יודע לירות. הסצנה כולה עושה רושם מגוחך וגרוטסקי:

מאחורי הבמה קול יריה [...]

וויניצקי: הגיח, Hélène, הניחי לי! (נחלץ, נכנס במרוצה ומחפש בעיניו את סרבריאקוב) איהו? אה, הנה! (יורה בו) הן! (אתנחתא) לא פגעת? שוב החטאתי?! (בועף) אה, השד, השד... השד יקחנו... (שם, 135-136).

הפן הליצני של הסצנה נחשף בדבריו של הרופא אסטרוב, הממליץ לוויניצקי להתאבד, לפחות, אם לא הצליח לרצוח מישהו אחר: 'אם נשתוקקת לירות, יכולת לתקוע כדור במצחך שלך' (שם, 139). וויניצקי, שאיננו מבין את הקומיות שבמצב שבו העמיד את עצמו, מצטייר כדמות פאתטית. הסצנה המתארת את אי-יכולתו של הגיבור לסיים את חייו שלו-עצמו או את חיי יריבו מוצגת ברוח הומוריסטית והגיבור מועמד באור אירוני, לעגני וסרקסטי.

לא כך הדבר בנובלה 'אצל'. גנסיין מזדהה עם גיבורו, הדואה בכישלון יחסיו עם נשים אות וסימן לכישלון חייו בכלל, ואפרים מצטייר כדמות טרגית; הרצון להתאבד מתעורר בו בשל אסונו הפרטי. כאשר גנסיין מתאר את סבלו של הגיבור, את כאבו ואת עומק דיכאונו, הוא סובל וכואב יחד עמו. הרהוריו ודבריו של אפרים הם קינה שמקונן גנסיין על עצמו. גיבורו משמש לו כאמצעי לשפוך את לבו ולזעוק זעקה שאין לה מענה. כאשר

אפרים בוכה, גנסין בוכה בדמעותיו. מבחינה זו גנסין אמנם הושפע ממוטיב ההתאבדות הכושלת המתואר אצל צ'כוב, אך הוא יצק בו משמעות משלו.

### רציונליזציה של הרתיעה מנשים

בניסיון לתרץ את רתיעתו מנשים מסביר הגיבור, כביכול לעצמו, כי הסיבה לכך איננה נעוצה בו אלא בהן: הנשים היפות, המטופחות והמושכות הן צבועות ומיתממות, ולאמיתו של דבר הן שטופות ביצריות מינית מופרזת, בתאוות בשרים קדמונית בלתי מרוסנת החבויה עמוק בטבען ומוסרת תחת מעטה חיצוני של אדישות ועצלות לכאורה.<sup>8</sup> צ'כוב מפתח את הנושא הזה בהרחבה ואילו גנסין נוגע בו רק בחטף, אולם גנסין ישיר, בוטה וחריף מצ'כוב; הנשים מוצגות אצלו כחיות בית מפוטמות העוסקות כל העת בטיפוח גופן וימיהן עוברים עליהן בהנאה בטלה, ומתוך אותן בטלה ועצלות נחשפת פתאום יצריות־פרא בלומה הטבעה בהן מטבע בריאתן: 'הַנְּי נְשִׁי... החיות היפות הללו, חיות־הבית [...] הפטומות מדור דורות ודכות הבשר, הנרפות, כחתולים המגודלים הללו [...] כשבבשר נרפה ומטופח זה מתחיל פתאום תוסס דם הפרא היסודי, [...] והוא שוחר לְבָשֶׁר ומתאוה תאוה... (עמ' 414).

צ'כוב מפתח את הנושא הזה בכמה מיצירותיו. גיבור הנובלה 'דוֹ־קרב', איבאן אַנְדְּרֵיִץ לֵייבְסְקִי, חי בעיירה קטנה בחברת בת זוגו נְדֵיזְדָה פִּיֹדוֹרֹבְנָה, שעובה למענו את בעלה. השניים אינם נשואים רשמית. הבטלה והשעמום מתסיסים בגופה של נדייזדה פיודורובנה את יצריה: ' [...] היה נדמה לה שכל הגברים [...] מתפעלים למראָה' (צ'כוב 2006, 44); 'ליד השולחן מולה ישב אַצ'מִיאָנוֹב ולא גרע ממנה את מבט עיניו השחורות המאוהבות; המאוויים הנסתרים עוררו בה רגשה [...] להיכנע לתשוקה הטמאה' (שם, 75). 'הימים הארוכים והמשעממים [...] כשמהבוקר עד הערב אין יודעים מה לעשות בזמן שאין בו צורך, ומחשבות כפייתיות על [...] כך שעלומיה חולפים לחינם, וגם לייבסקי עצמו [...] משרה עליה שעמום בגחמותיו – כל אלה העידו בה אט־אט מאוויים נסתרים, וכמוכת טירוף חשבה בלילה וביום על אותו הדבר עצמו. [...] וכאשר קירילין החל לחזר אחריה [...] התמסרה לו... (שם, 34). גם בספור 'ביש־מזל' מוצגת מיניות האישה בחושניות רבה, תוך הדגשת הצד הגופני שבהנאת האישה ממין. בתיאורים חושפניים אלה היה משום פריצת דרך בתקופתו של צ'כוב. כך למשל מתואר אילֵאין, המחזר אחרי סופיה פטרובנה לֹבְיָאֲנֶצְבָה, צעירה יפה הגשואה לאחד: 'אילאין כבר כרע על ברכיו לרגליה... הוא חיבק את ברכיה [...] אילאין נצמד אליה כעלוקה' (צ'כוב 2002, 187, וכן 184, 188, 191-192), ובעקבות זאת:

תשוקה שאין להילחם בה יצקה כובד בגופה והחלה להשתלט עליה. [...] היא ישבה ליד החלון

8 על הסיבות להימנעותו של הגיבור של גנסין מקשר עם נשים ראו פיין 1989, 28-39.

הפתוח והתמסדה לתשוקתה. [...] כל רגשותיה ומחשבותיה התגודדו סביב מטרה אחת ברורה. [...] היא הוקיעה את עצמה על כך שלא רגש הוא שמאיץ בה לצאת מהבית [...]. אלא התחושות שהיא עתידה לחוות [...] נשימתה נעתקה, היא בערה מבושה ולא חשה את רגליה תחתיה, אך הכוח אשר דחף אותה קדימה היה חזק מבושה, מתבונה, ומפחד גם יחד... (שם, 193-194).

גם במחזה 'הרוד וניה' נכרכת יצריותן של הנשים היפות בנטייתן לבטלה, למשל בדבריו של אסטרוֹב על ילנה אנדרייבנה: 'היא יפה־להפליא, אין ספק, אבל... והרי אין היא אלא אוכלת, ישנה, מטיילת [...] אחרים עובדים בשבילה [...] חיי הבטלה אי־אפשר שיהיו טהודים' (צ'כוב 1973, עמ' 113-114). כך גם בדבריה של ילנה אנדרייבנה עצמה:

ילנה אנדרייבנה: [...] (בעצבות של שעמום) אני מתה משעמום, איני יודעת מה לעשות. [...] סוניה: [...] עבודה חסרה כאן? [...] ילנה אנדרייבנה: איני מסוגלת. וגם לא מעניין' (שם, 120-121).

אמנם סוניה מציגה ומייצגת עמדה שונה מזו של ילנה אנדרייבנה, אך אין בכך כדי לערער את ההכללה בדבר כל הנשים היפות, שהרי סוניה עצמה אינה מתוארת כיה. ברוח זו מושמע גם המונולוג של אסטרוֹב על השפעתה המשחיתה וההרסנית של ילנה אנדרייבנה: 'לכאורה הרי את אדם טוב, בעל־נפש, אך [...] הנה באת לכאן עם בעלך [...] שניכם – הוא ואת – הרבקתם את כולנו בבטלתכם [...] וכך, לכל פינה שאתם פונים, את ובעלך, אתם מביאים עמכם הרס...'. (שם, 143). אולם נטייתן זו של הנשים היפות היא רק צד אחד של טבען החייתי, הטורף. ואכן, אסטרוֹב מכנה את ילנה אנדרייבנה 'חיית־טרף חמודה' (שם, 127). סוד קסמה ההרסני טמון ביסוד המכשף והחייתי שבה: 'דם של רוסאלקה נוזל בעודקי' (שם, 124).

מוטיב מיניות האישה מופיע גם אצל גנסיין, אך אצלו הוא מעוצב בדרך שונה. צ'כוב מתבונן מן הצד בבכּי נפשה של הגיבורה כשהיא אחוזת תאוות בשרים, בהתלבטויותיה, בתחושותיה, בתהפוכות מצבי הרוח שלה, ומציג אותה באור לעגני ומנמיך. גנסיין, לעומת זאת, המזדהה כאמור עם אפרים, מתמקד בו ולא בנשים הנכרכות אחריו. הוא איננו מגנה את הנשים על תשוקתן המינית, כדרכו של צ'כוב, אלא מצד על כך שמאווייהן חומרניים בעיקרו של דבר. מאחורי צערו עומדת ההכרה בכך שגם רצונן של הנשים, ככל תופעה אנושית בסיסית, סופו כליה ונשייה. גם כאן אין גאולה ואין ישועה מן הקץ. צ'כוב עוסק בהגחכת הגיבורות החשקניות ואילו גנסיין דן בסוגיות קיומיות בדבר הכיליון האנושי.

## דמות הגיבור

### הגיבור כ'איש מיותר'

למרות ההבדלים רביי־המשמעות בין 'אצל' של גנסיין ובין 'הרוד וניה' של צ'כוב, ניתן להצביע על נקודות מגע טקסטואליות בין שתי היצירות. מדובר בעיקר באנלוגיות

בחוויות ובתחושות שהגיבורים מתנסים בהן, הן כחוויות ותחושות אפיוזודיות חד-פעמיות וחולפות, לכאורה, והן כמצבי נפש מתמשכים. בשתי היצירות הגיבור שייך במידה זו או אחרת לקטגוריית 'האיש המיותר' מיסודם של איבאן גונצ'רוב (1812-1891) ברומן אובלומוב (1859), מיכאיל לרמונטוב (1814-1841) ברומן גיבור דורנו (1840),<sup>9</sup> טורגנייב ביצירותיו 'ומנו של איש מיותר' (1850), 'התכתבות' (1856), 'המלט ממחוז שצ'יגרובו', רודין (1859) ואבות ובנים (1862), ואיבאן פאנאיב (1812-1862) ברומן קרובים (1847). דמות זו מופיעה גם אצל רבים מממשיכי דרכם של סופרים אלה בספרות הרוסית, וכן בספרויות אחרות, למשל בספרות האמריקנית (Wilkinson 1986) ובספרות העברית, שדמות 'האיש המיותר' מוכרת בה מאז ראשית המאה העשרים (Lapidus 2003, 26-42). 'האיש המיותר' אינו יכול לתרום לעצמו, לחברה שהוא חי בה או לארץ הולדתו. הוא חסר תועלת, כפי שאומר אפרים על עצמו: 'אתה משמש, אם לא חית-בית נחוצה, לפחות, בחינת תרנד הסירים שנפסל אצל המבשלת הגדולה של אותה אנושות מהוללה [...] איזה תרנד הסירים, ששוב אינו משמש לכולם' (עמ' 416). ברבריו מהדהדות מילותיו של וויניצקי במחזה 'הרוד וניה': 'הו, הו, הו! הייתי אישיות נאורה, שאיש לא נהנה מאורה [...] אין לך לעג מר מזה! [...] לילות שלמים אינני ישן מרוב רוגז, מכעס שהחמצתי את הזמן בדרך טיפשית כל-כך' (צ'כוב 1973, 98). רצונותיו של אפרים מסתכמים בשאיפה להתכנס פנימה, אל תוך ראשו ואל תוך הרהוריו, להתרחק מהוויית העולם, להתנכר לכל חוויה ולכל רגש: 'נרמה כה קשה ולא כדאי להיות הלאה [...] כאדם זה שנתייבש פתאום מכוחותיו והוא ממהר ונופל לרצונו, בטרם יתגבר משאו הכבד ויפילנו תחתיו שלא לרצונו. [...] להיות [...] קפוא לגבי כל מחשבה וסתום וחתום לגבי כל הרגשה וקהה ומטומטם לגבי קבלת איזה רושם שהוא... להיות מוטל מת!' (עמ' 457). גם אסטרוב, הרופא הכפרי במחזה 'הרוד וניה', מהרהר הרהורים דומים: 'הרגשות נתקוהו איכשהו. איני רוצה שום דבר, אין לי צורך בשום דבר, איני אוהב שום אדם...' (צ'כוב 1973, 92), ובהמשך הוא אומר: 'בשביל עצמי איני מחכה עוד לשום דבר, איני אוהב את בני-האדם... זה זמן רב איני אוהב שום אדם' (שם, 114). דומה אפוא כי לצד הדמיון בין אפרים, וויניצקי ואסטרוב, הגיבור העברי עבר כבדת דרך ארוכה במסלול ההידרדרות האופייני ל'איש המיותר' – ארוכה מזו שעברו בני דמותו במקורות השראתו בספרות הרוסית.

### הגיבור כתמהונית

גם גנסין וגם צ'כוב ערים לתמהונית, למשונות ולאחרות. אצל גנסין הגיבורים מאפיינים לפרקים זה את זה בתואר 'משונה', אם כי הנושא הזה מפותח אצלו פחות משהוא מפותח

9 ראו על כך בעבודתה מאירת העיניים של פיין בנושא זה (פיין 1989).



ביצירתו של צ'כוב. אצל שניהם, הביטויים 'תמהוני' או 'משונה' אינם שליליים אלא מבטאים תהייה לנוכח השונה והאחר. אצל גנסין, לרוגמה, נאמר כי 'אפרים זה – בדייה משונה הוא באמת... (עמ' 400), וכן 'אדם משונה היא – זינה זו [...] ורוחה כה כביר [...] כי מחומר אחר קורצה' (עמ' 480), ואצל צ'כוב מרבה אסטרוב במחזה 'הרוד וניה' להשתמש במושג 'תמהונות'. המושג מתפתח במהלך המחזה ולקראת סופו הוא מקבל משמעות של מצב רוח מסוים שאדם רגיל נתקף בו בתוקף הנסיבות החיצוניות, כפי שאומר אסטרוב: 'מסביבך אנשים תמהוניים כולם, אנשים תמהוניים בלבד; וכיון שחית עמהם בצוותא שתיים-שלוש שנים, הרי לאט-לאט, בלי שתשגיח בכך, אתה עצמך נהפך לתמהוני' (צ'כוב 1973, 92, וכן עמ' 101, 115); 'לפנים סברתי גם אני, כי כל תמהוני הוא אדם חולה, בלתי-נורמלי, ואילו עכשיו דעתי היא, כי מצבו הנורמלי של האדם הוא – היותו תמהוני' (שם, 139). למרות הדומות הרבה במשמעויות המושג הזה אצל צ'כוב ואצל גנסין, אצל צ'כוב יש לו משמעות של תמימות שיש להתייחס אליה בסלחנות, אולי אפילו בחיבה ומתוך קרבה (זו גם משמעות המושג בתרבות הרוסית בכלל), ואילו אצל גנסין מיוחסת לו משמעות של זרות שיש לנהוג בה בזהירות ואף בהסתייגות ובניכור. ייתכן שבכך באה לידי ביטוי זרותו של גנסין עצמו, שלא היה בן בית בתרבות הרוסית בכל רמ"ח איבריו.

### 'מנוחה נכונה'

גיבורים מסוגו של אפרים ב'אצל' ומסוגם של וויניצקי במחזה 'הרוד וניה' ואוגנב בסיפור 'ורוצ'קה' נוטים להתכנס אל תוך חולמנות ערטילאית וסתומה המאפשרת להם להתנתק מן המציאות. הם כמיהים אל עולם הדמיון הקסום ואינם מסוגלים לחיות את חיי ההווה. מבחינתם, חיים המבוססים רק על חוויות היומיום בהווה אינם אלא קיום פיזי המלווה בצער-רעד ובצורך להתעלמות רגשית ממנו. ההווה משמים בעיניהם, 'איום-ונורא בחוסר-השחר שבו', כפי שאומר וויניצקי (שם, 109). עיניהם נשואות אל העֵבֶר או אל העתיד או אל מחוזות אחרים, רחוקים ובלתי מושגים. הם חיים בתחושת החמצה מתמדת.

הכמיהה אל עולם דמיוני ורחוק פנים רבות לה: געגועים לאוטופיה עתידית או ל'מנוחה נכונה' (כך מסתיים הסיפור-שבתוך-סיפור ב'אצל' וכך מסתיים המחזה 'הרוד וניה'); אידיאליזציה של תקופת הילדות והנעורים כתקופה היחידה שהאדם חי בה 'באמת', אם כי גם זו אינה אלא אחיזת עיניים, שהרי גם אז הוא חי בחלום: 'הוא היה ילד ונפשו הלוהטת היתה גומאה חלומית' (עמ' 397); געגועים אל הטבע, אם כאל כור מחצבתו של האדם, אם כאל מקור חלומותיו – 'אותם החלומות הנואלים, שטיפחו בנו החורשות הללו' (עמ' 472) – ואם כאל מושא געגועים אוטופי: 'בארצות שאקלימם [!] רך [...] האדם רך ועדין יותר; שם האנשים יפים, גמישים, נוחים-להתפעם' (צ'כוב 1973, 100).

מוטיב הכמיהה אל החלומות הבלתי אפשריים, אל 'המנוחה הנכונה' – מן הכאב, מן

השיממון, מן המחשבות הטורדות – מופיע פעמים רבות אצל גנסיין: 'גברו הדמדומים ותהא הומה ההויה ההוזה שבנפש. הכול פס. מנוחה, מנוחה, מנוחה... [...] באפס מחשבה. באפס הרהור קל שבמות. באפס אותו כאב תמיד. מנוחה... מנוחה... מנוחה... (עמ' 475-476); 'ומבטה נתלה ונשאר דבוק באותו אופק מטושטש ורחוק, אשר רמו מאחורי אותם השדות [...] שהשתטחו מאחורי הרחובות ואבדו במרחקים' (עמ' 402); 'ומבטו [...] נישא ומחליק הלאה, אל אותו אופק טהור שבאפסיים, זה הגדול, הגדול באמת, המוטל לו שם במלואו וחובק הרים בשלווה ואורג את הרהוריו הכמוסים' (עמ' 409). מוטיב זה מזכיר את דברי וויניצקי, לפיהם 'באין חיים של ממש, הרי אתה חי בדמיונות־שוא' (צ'כוב 1973, 112), וגם אסטרוב מדבר על כמיהתו אל עולם דמיון נפלא: 'אלה אשר יחיו מאה, מאתים שנה אחרינו ואשר יבוזו לנו מפני חיינו, שבילינו באיוולת כזו ובחוסר טעם כזה, – אלה, אולי, ימצאו סגולה לאושר' (שם, 140). וויניצקי ואסטרוב גם יחד חולמים על מעין עולם אידיאלי דמיוני ודבריהם מוצגים באור מטפורי ואירוני, כפי שאומר וויניצקי עצמו: 'הכרוכיה הזקנה שלי, Maman, עינה האחת צופיה אלי קבר, ובעינה השניה מחפשת בספריה שופעי־החוכמה את אילת־השחר של החיים החדשים' (שם, 94). גיבורים אחרים של צ'כוב מעבירים אף הם את חייהם בכיסופים הזויים אל מחוות הדמיון, גם אם הכיסופים האלה לא יתגשמו אלא לאחר מותם. ילנה אנדרייבנה במחזה 'הדוד וניה' מדמינת כי תגיע למקומות קסומים שבהם תיגאל מכל הבלי העולם הזה: 'לעוף כציפור־דרור הרחק מכולכם, מפרצופיכם המנומנמים, משיחות־החולין שלכם, לשכוח שכולכם קיימים בעולם...' (שם, 124).<sup>10</sup> גם אסטרוב וסוניה חולמים ומשתוקקים אל האושר הצפוי להם, אותו אושר שעתידי לפצות אותם על ההווה העגום, אם כי לדברי סוניה משתרבת נימה של אירוניה ומרירות כשהיא מביעה את תקוותה לשלווה הצפויה לה, לכאורה: 'כשתגיע שעתנו, נמות ברוח נמוכה [...] והאלוהים יגלגל רחמיו עלינו' (שם, 147). חלום אוטופי זה על העתיד האידיאלי מתגלגל להרהוריו המיוסרים והסרקסטיים של אפרים בנובלה 'אצל' (עמ' 481).

### זקנה בטרם עת

אחד ממאפייניו של 'האיש המיותר' הוא תחושת הזקנה המוקדמת הנופלת עליו לפתע פתאום. זוהי זקנה מטפורית המסמלת את אותו 'אין־אונים של הלב', בלשונו של צ'כוב (צ'כוב 2002, 182). תחושה זו פוקדת את אוגנב בסיפור 'ורוצ'קה' לנוכח וידוי האהבה הלוהט המביך אותו כל כך. ואכן, אוגנב מעיד על עצמו שהזדקן בנפשו בטרם עת: 'הו, זקנת כלבים! זקנה בגיל שלושים!' (צ'כוב 2006, 181), והמספר מוסיף: 'הוא הודה בפני עצמו בכנות שאין זו [...] אלא רק אין־אונים של הלב, אייכולת לקלוט ולספוג עמוקות

10 וראו גם בסיפור 'דוֹיקרב', בתוך צ'כוב 2006, 59.

את היופי, זקנה מוקדמת שפקדה אותו בשל החינוך שקיבל' (שם, 182, וכן עמ' 115). זקנה מוקדמת נופלת גם על אסטרוב במחזה 'הדוד וניה': 'עייפתי מרוב עבודה [...] לא היה לי אפילו יום אחד של פנאי. ומה פלא שנזדקנתי? וגם החיים כשלעצמם משעממים, אויליים, מוזהמים... עד צואר אתה שוקע בתוך החיים הללו!' (צ'כוב 1973, 91-92). מוטיב זה מתגלגל גם הוא לסיפור 'אצל' של גנסיין. לנוכח השרשרת הבלתי פוסקת של וידויי אהבה מצד הנשים הצעירות המבקשות את קרבתו חש אפרים מותש, מיואש וחסר אונים. התחושה הטרגית של זקנה ואבדון, ללא יכולת נפשית להתגבר עליה, מטרידה את אפרים בלא הפוגה ומעיקה עליו אף יותר משהיא מעיקה על גיבוריו של צ'כוב: 'כבר היה ברור כיום, שימי הילדות הפורים חלפו בכדי ופרחי הלב בבלבובם נבלו ושוב לא ישובו לפרוח! ואלו האילנות וצמרותיהם ההזות, אותם שבאחד הימים כה דיברו לנפש השוקקה, הללו שוב אינם אומרים כלום – בהחלט, כלום. תם ונשלם [...]!' (עמ' 380, וכן, ברוח זו, עמ' 381, 383). אולם צ'כוב מדגיש את תשישותו של הגיבור, המרגיש עצמו זקן, ואילו גנסיין מדגיש את האבדון של מה שלא ישוב עוד. תיאוריו של גנסיין טרגיים, מיוסרים וכאובים יותר ממקור ההשראה הרוסי שפעל עליו.

### השתקעות בסוגיות ספרותיות ופילוסופיות

הן אצל גנסיין והן אצל צ'כוב הגיבורים עוסקים בספרות, או ב'פילוסופיה', כדבריהם, כתחליף לחיים ה'אמיתיים'. ביצירה הספרותית הם מוצאים מפלט מקשיי המציאות, אך, למרבה האירוניה, דווקא בגללה הם מחמיצים את החיים עצמם. אצל גנסיין, האירוניה העצמית עולה בעיקר מהתעסקותו המופרזת והבלתי פוסקת של אפרים ב'פילוסופיה' – כינוי לפעילות-יתר של המחשבה, הנוטלת מחייו את טעמם. אפרים מרבה להרהר בפרטי-פרטיהם של אירועים ומצבים שנקלע אליהם, לשקול את צדדיהם השונים ולהעריכם לכאן ולכאן, ובתוך כך הוא מאבד הזדמנויות חדשות הנקרות בדרכו. במפגש עם וֵירה, המאוהבת בו גם היא, הוא פותח בהתפלספות על אשליית האושר, במקום לנצל את ההזדמנות לאושר של ממש במחיצתה. האירוניה העצמית מתעוררת בגיבור עצמו ובמספר המזדהה עמו:

מה אני סובר? [...] אני סובר, וֵירה טובה, שכל אותו 'אושר' טפל ולא יפה במהותו – ואפילו אם נניח כבר, שאינו מדומה, [...] אינו כדאי [...] מאחר שהוא יכול שיהא משמש גורם, [...] של אותם הייסורים המוזהמים, המשפילים והמנוולים ככה את הנפש. [...]

ואולם וֵירה הוציאה פתאום את כפה מזו שלו [...] ודבריה היו קרים והיו כמלגלים:

– מה זאת – פילוסופיה?

ולאפרים חרה בתחילה והטיל אדס קשה יותר מדי:

– אח! ואני שכחתי לגמרי, שהיא דורשת לחם – וגבר, תהיחתי! והגה אני, השוטה, בא בפילוסופיה שלי... (עמ' 480-481).

על ההתעסקות בסוגיות עיוניות מופשטות מדבר גנסין בסרקום כעל ניסיון אומלל ופאתטי של הגיבור לקנות לעצמו שמץ של אחיזה בנצח, כפי שעולה מהרהוריו של אפרים: 'הרי אדם [...] בא היום ושם פתאום חחים באפו של אותו נצח אילם וגדול בכבודו [...] ישנה אחיזה!' (עמ' 437). דברים ברוח דומה הוא משמיע באוזני זינה: 'בני-אדם צפויים אלי אותה כליה דלוחה וגדולה. [...] לבם מנחש להם במסתרים את אסונם הגדול. [...] אלא שיש אתנו ובתוכנו דברים [...] ואנו הצמאים, ואפילו להצלה פורתא, רוצים לראות בדברים כאלה חלק אחד מאותו היש המבהיל ומנחשים לנו בהם איזה מפלט ומגששים לנו בהם איזו אחיזה' (עמ' 438-439).

תיאוריו אלה של גנסין ניוונים מיצירתו של צ'כוב, המגלה יחס דומה לסתירה שבין החיים לבין ההתעסקות בספרות וב'פילוסופיה'. בסיפור 'ורוצ'קה', לדוגמה, תוהה אוגנב למשמע וידוי האהבה של ורה [...] אם חוכמת הספר קנתה עליו שליטה אותה שעה, או שמא היתה זו הרדיפה הלא-נשלטת אחר האובייקטיביות שלעתים קרובות כל-כך אינה מניחה לבני-אדם לחיות' (צ'כוב 2002, 179), ובמחזה 'הדור וניה' מדבר אסטרוב על 'קלקול מידות' שהוא תוצאה של שכלתנות-יתר (צ'כוב 1973, 114). בהיפוך אירוני מתחלפים כאן תפקידי הגבר והאישה בכל הנוגע ל'מחשבות סרק', והפעם האישה היא הנוטה לפלפולים בעניינים של מה בכך בשעה שנפשו של גבר יוצאת אליה, כפי שאומר וויניצקי על ילנה אנדרייבנה: 'מדוע אין היא מבינה אותי? הריטוריקה שלה, המוסר העצלני, מחשבות-ההבל העצלניות על אבדן העולם – כל זה שנוא עלי תכלית-שנאה' (שם, עמ' 110).

בסיפור 'באביב' מתוארים ייסוריו הנלעגים של מאקאר דניסיץ', פקיד צעיר המושך בעט סופרים. גם כאן מוצגת הסתירה שבין החיים לבין העיסוק המופרו והמיותר בספרות:

הכול [...] לא טוב, [...] אם אתה מתרועע עם המוזות [...] כמה הוא אומלל! לעולם הוא סוחב אתו ספרים, [...] וכותב, וכותב [...] הוא כותב מדי ערב, מדי אחר-צהריים, כשכולם ישנים, ומטמין את כל מה שכתב בארגז הגדול שלו [...] כל אנשי הפלך חושבים שהוא איש ספרות, משורר, הכול רואים בו דבר-מה מיוחד, אינם מחבבים אותו, אומרים שאינו מדבר כדרך בני-אדם [...] וגם הוא עצמו פלט שלא לעניין [...] שהוא עוסק בספרות (Чехов 1985, 140).<sup>11</sup>

העיסוק בספרות מוצג באור סרקסטי ומלעיג: 'תולעת מתחילה לכסוס בנשמתו של מאקאר. כבוד עצמי של מחבר הוא חולי, דלקת של הנשמה; הלוקה בה אינו שומע עוד את שירת הציפורים [...] המחשבה שלא מבינים אותו, לא רוצים ולא מסוגלים להבין, היא שמפדיעה למאקאר להתענג על האביב' (שם, 144). וכך, הזדמנויות נדירות לחרוג מן הבדידות ולהתחבר לזולת מוחמצות בשל ההשתקעות הכפייתית בספרות: 'מאקאר [...] נשמתו מלאה ברגש הבדידות והיתמות [...] אולי רק לעתים נדירות, [...] לכשיפגוש

11 כל התרגומים מסיפור זה הם שלי (המחברת).

[...] תמהוני לא־יוצלה כמותו ויצייץ בעיניו, יתמלא לפתע חיים להרף־עין, וכן גם חברו' (שם, 145). אולם קנאת סופרים תרעיל גם את רגעי האושר הנדירים האלה, שכן מאקאר והלא־יוצלה שנזדמן לו מכחישים זה את כישרונותיו של זה, אינם מכירים איש בכישרונו ובמעלותיו של רעהו, מקנאים, שונאים, מתרגזים ונפרדים זה מזה כאויבים. כך נמוגות להן שנותיהם בלא שמחות, בלא אהבה וידידות, בלא שלוות הנפש ובלא כל אותם דברים שמאקאר כה אוהב לתארם בערבים, ברגעי ההשראה הספרותית שנחה עליו (שם, 146-147).

הדמיון בין גנסין ל'צ'כוב בנושא זה בולט ומובהק, אולם לצד הדמיון ניכר גם הפער. אצל 'צ'כוב, מוטיב ההתעסקות המופרות של הגיבור בספרות מוצג בהומור, באירוניה, אפילו בליצנות; הוא מתבונן בגיבור מן הצד בעין בוחנת וצוחקת. היפוכו של דבר אצל גנסין: כאן, המחבר מזדהה עם הגיבור, והגיבור עצמו מתמכר לסוגיות עיוניות כדי להסיח את דעתו מן ההרהורים על הכליה הממשמת ומתקרבת. מוטיב זה מופיע אצל גנסין כביטוי נוסף לטרגדיה הקיומית של האדם באשר הוא. 'צ'כוב עוסק באמנות העיצוב של דמויות הגיבורים, גנסין עוסק באוטו־פסיכותרפיה באמצעות דמות הגיבור.

### תחושת אבדן והחמצת החיים

הן אצל 'צ'כוב והן אצל גנסין מפותח מאוד מוטיב האבדן, תחושת החיים האבודים והמבזבזים. כך רואה הגיבור את חייו בהווה, ואילו עברו הרחוק, ילדותו ונעוריו הם עבורו מחוזות ההתרפקות של הנפש. חוויות העבר מוצגות מתוך אידיאליזציה כזיכרונות כמעט בלתי מציאותיים, מעין ימי בראשית אבודים כשהלב והרגש עדיין נפעמו מן החיים: 'מה היה פתאום ללב נואל זה, שחזר שוב והתחיל צובט [...] כבשנים קדמוניות שנגוזו [...] שהוא היה ילד ונפשו הלוהטת היתה גומאה חלומות' (עמ' 396-397). והמספר מתאר את אפרים: 'זו היתה חזות פניו של אפרים משכבר הימים – היו בהם שרידי קולות רוגשים ומביעים חלומות שבלבבו' (עמ' 426, וברוח זו, עמ' 450, 462). תיאורים אלה ניזונים גם הם מסיפוריו של 'צ'כוב. במחזה 'הרוד וניה', למשל, מושם הדגש על הבזבז הנורא של החיים, כפי שמקונן וויניצקי: 'הנה יחלוף הגשם, וכל התולדה תחדש כוחה ותנשום לרנחה. ורק אני לא תחדשני הסופה. יומם ולילה, כרוח רעה, חונקת אותי המחשבה, שחיי אבודים אבידה שאינה חוזרת. העבר היה ואיננו, הוא נתבזבז בזבז אוילי על דברים של מה־בכך, וההווה איום־נורא בחוסר השחר שבו' ('צ'כוב 1973, 109); והוא מוסיף ומתאבל על עצמו: 'הלכו לאיבוד החיים! הנני בעל־כשרון, חכם, אמיץ... אילו חייתי חיים כתיקונם, יכול היה לצאת ממני שופנהאואר, דוסטויבסקי...!' (שם, 134). אולם אף על פי שגם כאן משולב אצל שני הסופרים אותו מוטיב עצמו, ואפילו בניסוח כמעט זהה, אי־אפשר להתעלם מן ההבדלים בעיצובו. גם כאן, 'צ'כוב מדבר על גיבוריו בהומור ובקורטוב של אירוניה ואילו גנסין מתאבל עליהם – ובאמצעותם הוא מתאבל על עצמו.

## זיקות בתחומי עיצוב הסיפור

### הסערה

גם אצל גנסיין וגם אצל צ'כוב מתוארות סערות כאירוע־טבע רב־עצמה ומטיל אימה, כזעזוע של תבל. אותות הסערה, כגון יללת הרוח, מואנשים כיצורים תאבי דם החושפים את שיניהם המחרידות לנוכח טרפם הצפוי. אצל גנסיין, תיאור הסערה מופיע בסיפור־בתוך־סיפור המיוחס ל'ש.פ. קְלֶמֶר', 'בחור זה הלבנוני והמקורזל' שהופיע זה לא כבר בעיר שאפרים מתגורר בה:

רבעה בכבודות אותה חשכה שחורה ואילמת שבלילות־הסתיו האפלים. ברחוב הדיקני חבטו האילנות החשופים בזמורותיהם ושאגו שאגה יבשה, והזוגיות שבחלונות, שהבהיקו שחורות והיו צובאות בחשכה הרחוקה את אוד המנורה הנוגה שבחדר, הללו היו לפרקים תדרות מפותה של הרוח הפסקנית וצילצלו רסיסים רסיסים, [...] ואחד זר, אחד זר ושחור ואיום, בא ויָשֵׁב לו באיזה לול שבהסתר אצל הארובה שבגג, ואפשר באותה ארובה גופה, וילל מפרק לפרק פְּרָא (עמ' 435).

תיאור זה מצטלצל כהר לתיאור הסערה בסיפורו של צ'כוב 'מכשפה':

צדיף השומרים שלו היה נעוץ בגדר והחלון היחיד נשקף אל השרה. ובשדה התנהלה מלחמה של ממש. קשה היה להבין מי מנסה להעביר את מי מן העולם וחיוו של מי תלויים מנגד באנדרלמוסיה הזאת שקמה בטבע, אך השאון הלא־פוסק, המבשר רעות, העיד שמתעמדים בו קשות באותו פלוניי־אלמוני. איזו עוצמת מנצחים רדפה אחר מישהו בשדה, השתוללה ביער ועל גג הכנסייה, הטיחה באגרופי זעף על זוגיות החלון, געשה וקצפה, ומשהו מנוצח יילל ובכה... בכי מרורים גשמע פעם מאחורי החלון, פעם מעל הגג, פעם בתנוד ההסקה. לא היתה בו קריאה לעזרה, רק עצבות של מי שידוע שכבר מאוחר מדי, שאין מושיע (צ'כוב 2002, 91).

למרות הדמיון הרב בתיאורי הסופה, אצל צ'כוב הם עסיסיים וצבעוניים יותר. אצלו, הסופה מתנהגת כארם ומגלה מגוון של תגובות האופייניות לבני אנוש: היא עצובה ומיואשת, כועסת, בוכה ומייללת. הגודש והעצמה של התיאורים הרגשיים המיוחסים לסערה מעמידים אותה באור גרוטסקי. סצנת הסערה מתוארת כולה כסצנה קומית. אצל גנסיין, לעומת זאת, הסופה מחרידה ומטילה אימה. פערים אלה עולים בקנה אחד עם הסגנון הכללי של כל אחד משני הסופרים – אצל צ'כוב התיאורים אמנותיים, מבריקים ותיאטראליים יותר, אצל גנסיין התיאורים מצטיינים באותנטיות פסיכולוגית רבה יותר.

### השאיפה הפאתטית למנוחה נכונה

חתימת הסיפור־שבתוך־סיפור ב'אצל', סיפורו של קְלֶמֶר, מזכירה את חתימת המחזה 'הרוד וניה', וכך גם התפאורה שבחוץ – נוף סתווי המסמל את מצבם של הגיבורים. אצל שני המחברים עולה עניין המנוחה שהגיבורים יזכו לה לאחר מותם, ואצל שניהם, מצבם

העגום של הגיבורים בהווה הוא אנטיזה לעתיד הנפלא והאידילי הצפוי לדורות הבאים, אותו עתיד שגיבורי הסיפור נושאים אליו את עיניהם אך יודעים שלא יזכו ליהנות ממנו. אצל גנסיין מושמים הדברים בפיה של אשת חיקו של גיבור הסיפור-שבתוך-סיפור, המבקשת לנחם אותו בליל סתיו שחור, קורר, אימתני, מייאש:

– [...] ויהיה יותר נוח להם לבני-אדם לחיות את חייהם פה [בדורות הבאים] [...] הנה דוד יולד, – וכל צל קלוש וחיוור מדברי ימי התמרורים האלה ימצא לו את תיקונו... מובטחני. דויד – כל צל קלוש וחיוור... אח, אראנה ולא רחוק, אשורנה, דויד, ולא דורות בנינו – וזוה הייתי רוצה לחיות אז את חיי גם אני אתם... אלוהים! יום אחד [...] ילדים בריאים יצחקו בריחוק מקום וחבצלות דחוקות יתנו ריח וזקנה מופלגה לנכדה החולם תלחש את דברי האגדה הנפלאה [...]

– ואנחנו פה... אנחנו פה ננות, דויד – אנחנו פה ננות... ננות... (עמ' 436).

גם במחזה 'הדוד וניה', מצבם הנוכחי של הגיבורים הוא אנטיזה לעתיד האידיאלי והאוטופי הצפוי לדורות הבאים, 'אלה אשר יחיו מאה, מאתים שנה אחרינו ואשר יבזו לנו מפני חיינו, שבילינו באיולת כזו ובחוסר טעם כזה, – אלה, אולי, ימצאו סגולה לאושר, ואילו אנו [...] בשעה שננוח בשלום איש בקברו, יפקדונו חזיונות, ואולי אפילו געימים', כדברי אסטרוב (צ'כוב 1973, 140), ובהמשך מוסיפה סוניה: 'אנו נחיה, דוד וניה, [...] באורך-רוח נישא את הנסיונות, שיביא עלינו הגורל [...] וכשתגיע שעתנו, נמות ברוח נמוכה [...] אנו ננוח! אנו נשמע קול מלאכים, [...] אנו ננוח [...] אנו ננוח!' (שם, 147-148).

הדמיון שבין שתי החתימות בולט וקשה להתעלם ממנו. בשתיהן מופיעים אותם ביטויים ומילים, כגון 'הדורות הבאים', 'המנוחה' הצפויה לגיבורי ההווה והשכר שישולם בעתיד לאלה אשר לא עמלו למענו. עם זאת, עיצוב המוטיב שונה: גיבורי צ'כוב מתפעלים במידה כה מופרות מאושרם הצפוי של הדורות הבאים עד שמתקבל הרושם שהמחבר שם בפיהם קורטוב של אירוניה, וכך מצטיירות דמויות הגיבורים כפאתטיות, כסנטימנטליות וכנלעגות גם יחד, ואילו גיבורי הסיפור-שבתוך-סיפור אצל גנסיין מדברים מנבכי נשמתם וברם לבם, מתוך ייסורים וסבל; המחבר מזדהה עם הגיבורים ומעניק לסיפור הפנימי צביון טרגי וכאוב, רחוק מכל אידוניה.

### חתימה: 'אצל' לעומת 'הדוד וניה'

במחזה 'הדוד וניה' הגיבורים לכודים בהווה אפור, משמים ומייסר. המחזה נחתם בהבעת תקוותם שתגיע עת אחרת והם יזכו לאושר של ממש. סוניה מחפשת דרכים להתנתק מן המציאות, אף על פי שאינה נותנת את דעתה לאי-האפשרות המעשית לעשות זאת. היא מוצאת לה נחמה פורתא: 'אנו ננוח! [...] אנו נראה את כל השמים בזיו יהלומים, אנו נראה, איך כל הרע שעלי אדמות, כל היסורים שנתיסרנו יטבעו בשפע הרחמים,

העתידים למלא את כל העולם, וחינו יהיו רוגעים, ענוגים, נעימים כלטיפה. אני מאמינה, מאמינה... (שם, 148). דבריה החולמניים, הפאתטיים והמגזיכיים של סוניה מציירים מציאות עתידית דמיונית ואוטופיסטית. הד לחתימת המחזה הזה של צ'כוב נמצא בעמודי הסיום של 'אצל'. לעומת צ'כוב, גיבורו של גנסין מפוקח, כואב וסרקסטי; החלום שלו הוא אנטי-אוטופי, בחירה מאולצת וכפויה בחיים שאינם חיים של ממש, סוג של חיים שבדרך אל המוות: 'חלום היה הלילה האפל והשותק [...] החולם יחידי אצל לשונות הנחל [...] אגדה סיפרו בדבר החיים והמונם – אגדה רחוקה בדבר בני-אדם חיים וטורדים ונואלים ואמללים, שהיו אוהבים זה את זה וגורמים ייסורים זה לזה ושונאים זה את זה [...] נדמה שוב, שאצל החיים אפשר וגם נוח לחיות' (עמ' 481). הנובלה נחתמת בנימת ספק מעיקה: 'הנה חרדה צמרת במרום וציפור נמה קפצה [...] מה יהיה, כשיאדימו פאתי הבהרות הללו שבשמים?' (עמ' 485).

אם כן, גם 'אצל' וגם 'הדוד וניה' מסתיימים בחתימה דומה, במעין אגדה אוטופית המושמעת מפי הגיבור. אולם אצל צ'כוב, אמן ההומור החבוני וריבוי המשמעויות, נשמעת האגדה פאתטית, סנטימנטלית ואירונית גם יחד, ואילו אצל גנסין, האקזיסטנציאליסט חוזה השחורות, האגדה נשמעת כמעין נבואת זעם קודרת שאיננה מותרת פתח לכל תקוות אנוש.

## שאלות לשוניות

ביצירותיו של גנסין ניתן למצוא לא אחת לשון השאולה בסגנונה מיצירתו של צ'כוב. כך, לדוגמה, המשפטים 'נימה אחת נוגה ורֶות ארס קוסס נמשכת אלי ממרחקים וחודרת מבעד לשממה הגדולה' (עמ' 428), או 'ורחוק, בקצה השמים שמנגד, היו מפרק לפרק זהרורים חרישים מתנשאים בכברות וחוזרים ונופלים באפס אונים. היה חם – ובחולשת דמדומים, [...] פירפר הלילה השחור' (עמ' 463), ניוונים מלשון התיאור של צ'כוב בסיפור 'ערבה', אם כי, כאמור, סגנונו של צ'כוב רך, מפויס ולירי יותר: 'שיר שקט, מתמשך ונוגה, דומה לבכי, שהאוזן קלטה אך בקושי, נשמע פעם מימין ופעם משמאל, פעם מלמעלה ופעם מתחת לאדמה, כאילו רוח לא נראית חגה מעל לערבה ושרה' (צ'כוב 2000, 22); 'הפעם ניכרה בכול מלכתחילה כמין תוגה עמומה. מחנק עמד באוויר [...] הירח שעלה היה בגוון ארגמן עז וארשתו זעופה [...] גם הכוכבים הזעיפו פנים, האפלולית היתה סמיכה יותר, המרחק עכרוי יותר' (שם, 98). אף על פי שתיאורי טבע אלה מתוארים כמעט באותן מילים אצל צ'כוב ואצל גנסין, האווירה הכללית העולה מהם היא שונה. צ'כוב מעצב אווירה מלנכולית ולירית ואילו בתיאוריו של גנסין חוברות יחדיו גם נימות ליריות מבית היוצר של צ'כוב וגם נימות אותנטיות משלו, קשות ומטילות אימה.<sup>12</sup>

12 על שאלותיו הלשוניות של גנסין מגיבור דורנו של לדמונטוב ראו פיין 1989, 98.



## סיכום

בסופו של ניסיון זה לשרטט קווי רמיון בין יצירותיו של גנסין לאלה של צ'כוב מתקבל הרושם הברור כי יצירתו של צ'כוב הייתה מקור השראה לסיפור הארוך 'אצל' של גנסין. אין ספק שגנסין מושפע מנושאים וממוטיבים המופיעים אצל צ'כוב ומסגנונו הלשוני, והוא אף שואב ממנו במישור הרעיוני ומנהל עמו דיאלוג, אם בגלוי ואם במובלע. השפעתו של צ'כוב ניכרת בייחוד במרכזיותם של תיאורי הטבע, באפיון הגיבורים המרגישים כ'אנשים מיותרים' ובתיאור יחסם המנוכר והמסויג כלפי הזולת, בעיקר כלפי נשים, ואף בביטויים ובצירופי מילים מלשונו של צ'כוב המשתרבים, בתרגומם לעברית, לסיפוריו של גנסין. ועם זאת, למרות קווי הדמיון הווראיים, יש הבדל רב בתיאורי האווירה אצל כל אחד משני הסופרים. אצל צ'כוב האווירה הומוריסטית ועשירה בגוונים ובדקויות, ואילו אצל גנסין האווירה כבדה וקודרת. גיבוריו של צ'כוב מתוארים בסרקזם ובלגלוג מאופקים ועדינים, ואילו גיבורו של גנסין רווי שנאה עצמית, בוז, ניכור וסלידה מעצמו ומן ההווה הקיומית בכלל. תחושת חוסר המוצא והימצאות הגיבור 'אצל' החיים, בין החיים לבין המוות, הן מסימניה הבולטים של יצירתו של גנסין. ייאשו של גנסין יורד עד תהום, זעקתו עולה השמימה ואין עונה לה.

גיבוריו של צ'כוב הם אנשים מן היישוב; הם אינם מסוגלים לגדולות ואין לצפות מהם לכך. צ'כוב מתבונן באורח חייהם הקרתני, בדרך חשיבתם הזעירה, בעולם מושגיהם המוגבל, המצחיק והמגוחך; הוא קשוב לבעיות הקטנות והאנושיות של גיבוריו, מגלה כלפיהם יחס חייכני, מלווה באירוניה רכה ובגיחוך סלחני, ומצייר לקורא את דמויותיהם מנקודת מבט שונות, בעיקר הומוריסטיות וקומיות. דומה שצ'כוב נהנה לעסוק באמנות העיצוב של דמויות הגיבורים. הוא נחשף כאמן הסיפור הקצר והמחזה, בייחוד של הקומדיה הקטנה. גנסין, לעומת זאת, מזדהה עם גיבורו אפרים ועם הגיבורים האחרים שהווייתם היא הוויית סבל, ייסורים ואימה לנוכח הכליה והאבדון המצפים לכל בשר בסוף דרכו. גיבורי גנסין, כמוהם כמחבר עצמו, מקוננים על עצמם בלא הרף; הרהורי הקץ הפוקדים אותם ללא הפוגה אינם מאפשרים להם לנשום ולו נשימה אחת של הנאה מן החיים. גנסין הוא גם השופט וגם הנדון למוות, ולא נותר לו אלא להמתין שהחיים יקיימו את פסק דינם האכזר. הוא מספר סיפור טרגי שאין בו כל פתח לתקווה, סיפור אפוף מדירות, ייאוש והומור שחור. יצירתו היא ניסיון לפסיכותרפיה עצמית. לא פחות משהוא אמן, הוא פילוסוף, והפילוסופיה שלו היא אקזיסטנציאליזם אֶבְדָנִי.

## ביבליוגרפיה

אבן זהר, איתמר

1986: 'הדיאלוג אצל גנסיין ושאלת המודלים הרוסיים', בתוך: דן מירון ודן לאור (עורכים), אורי ניסן גנסיין: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים, 41-11.

ברנדויין, חיים

1964: משורר השקיעה: אורי ניסן גנסיין ומסכת יצירתו, הוצאת ראובן מס, ירושלים.

גולדברג, לאה

1977: 'מסביב ל"אצל"', בתוך: לילי רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל אביב, 99-97.

גנסיין, אורי ניסן

1982: כל כתבי אורי ניסן גנסיין, שני כרכים, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

זמורה, ישראל

1951: המספר קו לקו: אורי ניסן גנסיין, מחברות לספרות, תל אביב.

לות, צבי

1983: אצל גנסיין: פירוש צמוד לסיפור 'אצל', ספרית פועלים, תל אביב.

מירון, דן

1982: 'בפתח הכרך השני', בתוך: אורי ניסן גנסיין, כל כתבי אורי ניסן גנסיין, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1997: חחים באפו של הנצה: יצירתו של אורי ניסן גנסיין – חמישה מחזורי עיונים, מוסד ביאליק, ירושלים.

פיין, אסתר

1989: 'השפעת "גיבור דורנו" ללרמונטוב על "אצל" של גנסיין', עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

ציכוב, אנטון פבלוביץ'

1973: 'הדוד וניה', ארבעה מחזות, תרגום: אברהם שלונסקי, עם עובד, תל אביב, 148-89.

2000: ערבה, תרגום: דינה מרקון, כרמל, ירושלים.

2002: יום הפטרון הקדוש וסיפורים מוקדמים אחרים, תרגום: דינה מרקון, כרמל, ירושלים.

2006: דו-קרב וסיפורים אחרים, תרגום: דינה מרקון, כרמל, ירושלים.

צמח, עדה

2000: באמצע: קריאה בשני סיפורים של אורי ניסן גנסין, מאגנס, ירושלים.

שנפולד, דות

1986: "הנשים הללו" – דמויות הנשים ב"אצל", בתוך: דן מירון ודן לאור (עורכים), אורי ניסן גנסין: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים, 172-153.

שקד, גרשון

תשל"ח: הסיפורת העברית 1880-1970, כרך א: בגולה, כתר והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

**Albeck-Girdon, Rachel**

2005: 'Introduction', in Uri Nissan Gnessin, *Beside & Other Stories*, The Toby Press, New Milford – London, vii–xxx.

**Lapidus, Rina**

2003: *Between Snow and Desert Heat: Russian Influences on Hebrew Literature 1870-1970*, Hebrew Union College Press, Cincinnati.

**Wilkinson, Myler**

1986: *Hemingway and Turgenev – The Nature of Literary Influence*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.

**Чехов, А.П.**

1985: «Весной», том 4, стр. 144-147, в: *Собрание сочинений в 12 томах* издательство «Правда», Москва.

# נתן יונתן: שירים הומריים

## ענת קופלוביץ'ברייר

אחד המאפיינים של שירת נתן יונתן שטרם נחקר דיו הוא ההיבט הבינ־טקסטואלי שלה. ב'אחרית דבר' לספרו האחרון של יונתן, שירים שנשארו (2007), כותבת נילי כרמל־יונתן:

אבל, שירה זו, הלובשת מראית עין בהירה וצלולה, היא בעצם קומפלקס מורכב של מגדלים רבי־קומות, שיש להם גם מרתפים אפלים ומסתוריים, ושם, בקומות העליונות ובחשכת המרתפים, ספוגה שירתו אינטלקט מזהיר ובשלות פילוסופית נדירה. השכלתו הרחבה – הספרותית, היהודית והכללית – ואפקיו הפתוחים לרווחה אפשרו לו לנהל בשירתו דיאלוגים רבים, גלויים וסמויים, עם שפע של דמויות, אמתיות וברויות, מן ההיסטוריה ומספרות העולם של כל הדורות והתרבויות, למן המיתולוגיה היוונית, התנ"ך ושאר מקורות היהדות, ועד אחרוני הפייטנים של הגרפיטי על קירות הרכבת התחתית של ניו יורק (כרמל־יונתן 2007, 93).

התשתיות הבינ־טקסטואליות שכרמל־יונתן מתכוונת אליהן מתחלקות בבירור לכאלה השאובות מן המסורת היהודית, ובעיקר מן התנ"ך, ולכאלה השאובות מתרבות העולם. דוגמה מובהקת לעיסוק מחקרי בנושא התשתיות התנ"כיות בשירתו של יונתן היא מאמרה של טליה הורוביץ, 'הבל הבלים הכל הבל! עיון ב"שירי קהלת" של נתן יונתן' (הורוביץ 2006), העוסק בעיקר בשאלת מקומו של ספר קהלת בשירתו של יונתן. מאמר זה אינו היחיד העוסק בתשתיות התנ"כיות אצל יונתן. לעומת זאת, לא רבים עסקו בתשתיות מן הספרות העברית החדשה ומספרות העולם בכלל.

## התשתיות הספרותיות

בשל ריבוי האזכורים של ספרות עברית וכללית בשירתו של יונתן מכנה אותו אורציון ברתנא בתואר 'משורר ספרותי' (ברתנא 1984, 21), והלל ברזל, בספרו שירה ופואטיקה, כותב שיונתן משתמש בשירתו ביצירות ספרותיות ומכוון את קוראיו אליהן:

המשורר אינו מסתפק בתשתיות הלקוחות מן המקורות התנ"כיים, או בהטמעה סמויה של יצירות עבריות ואוניברסליות, אלא מכוון במישרין את הקורא ליצירה או ליוצר ממנו נטל דברים מסוימים. ריבוי של התייחסויות ישירות הופך לסימן ההיכר של שירת יונתן [...] המובאות הן עדות לחירות רוחו של הכותב, חירות המשורר וחירות האדם בהצטרפן יחדיו. הציטוט קיים רק במקום שבו הוא משרת כהלכה את חווית הכותב, כשהוא מתלכד במישור החויתי העמוק ביותר עם רצף הרהוריו ותחושותיו (ברזל 1990, 170-171).

בחינת מקומן של התשתיות הספרותיות השונות ביצירתו של יונתן מעלה כמה סוגים של אזכורים בינ־טקסטואליים: אזכור יצירות קונקרטיות, כמו 'לְלוֹדְלִי שְׁלִי'

(יונתן 1995, 24-25), המאזכר את שירו הידוע של היינריך היינה 'לורליי', או 'עצות לדולצינאה' (יונתן 1979, 68), המאזכר את רון קיחוטה של סרוונטס; ציטוט ביודעין של טקסטים מוכרים, לעתים בהבלטה, למשל באמצעות שימוש בהם במוטו, כמו בשיר 'לפני ששומם' (יונתן 1974, 72), שבו המוטו נלקח מתוך טריסטאן ואיזולדה; ושתילת רמזים ליצירות אחרות בתוך השירים עצמם. דוגמה מעניינת לכך היא הבית הפותח את 'השיר על לזהילי', המזכיר בגלוי את הבית הפותח את שירו הידוע של אדגר אלן פו, 'אנאבל לי'; השם 'אנאבל לי' אף מוזכר במפורש בשירו של יונתן, ומעניין לציין כי נוסף על אזכור השם, השיר מזכיר את שירו של פו גם במצלולו, בייחוד בתרגומו של זאב ז'בוטינסקי:

<p>השיר על לזהילי / נתן יונתן  אָז, בימי־עלומי, בְּלֶכְתִּי בְּשִׁבְלִי  כְּשֶׁהָיוּ לִי אֵילָאֵל וְגַם אָנָּאֵבֶל לִי  רְאִיתִיהָ פְּתָאוֹם הוֹלֶכֶת מוֹלִי  לֹא הָיָה כְּפִיפִיָּה בְּדֶרֶךְ־הָאֵלִים  אָז קָרָאתִי בְּשֵׁמָה – לִזְהִילִי.</p> <p>(יונתן 2004, 250)</p>	<p>אנאבל-לי / אדגר אלן פו  זֶה הָיָה לְפָנַי וְלְפָנֵי שְׁנַיִם,  בְּמַלְכוּת עַל יָם עֶרְפָּלִי.  שֵׁם דְּרָה יְלָדָה – שֵׁמָה לֹא תִרְעֶ:  קָרָאתִי לָהּ אֲנָבֶל־לִי.  מִשָּׂאֵלֶב אַחַר מְלִבְד אֶהְבָּה  לֹא הָיָה גַם לָהּ וְגַם לִי. (רייך 2001, 143)</p>
--	---

בנוסף על שירים אלה מצויים בשירת יונתן גם שירים המתייחסים ליוצרים אחרים, בעיקר מספרות העולם – למשל שני שירים המוקדשים לחורחה לואיס בורחס וליצירתו, שיר המוקדש למשורר גבריאל פרייל, ועוד. על זיקתה של השירה העברית ליצירות או למשוררים אחרים עומדת רות קרטון-בלום:

הדרך שבה הטקסט יכול להתייחס לטקסטואליות הספרותית שלו איננה רק בהיותו מודע לתהליכי הסיפור (בדומה ל־metafiction בפרוזה) אלא גם כשהוא תופס עצמו כמסמן אחד המוצג כמכלול שלם ביחס לעצמו או ביחס לטקסטים אחרים. אלה הם המודלים האינטרטקסטואליים או האינטראטקסטואליים בשירה. בחזרה האינטרטקסטואלית חוזר טקסט חיצוני לטקסט ולמחבר, דוגמת הטקסטים של ביאליק ב'וריאציות על ביאליק' של אריה סיון, או טקסט של רוברט פרוסט בשירו של ז'ק ל'רוברט פרוסט'. ואילו בחזרה האינטראטקסטואלית מהדהדים טקסטים חיצוניים לטקסט אך לא למחבר, מעין חזרת המחבר. מבחינת המודלים אין הבדלים עקרוניים בין שני סוגי חזרה אלה. השירה העברית בעשורים האחרונים מרבה להתייחס לטקסטואליות הספרותית של עצמה באמצעות מודלים אלה (קרטון-בלום 1989, 33-34).

בשידתו של יונתן בולטת קבוצת שירים שנכתבו בפרקי זמן שונים אך לכולם נושא מרכזי אחד – ההתייחסות להומרוס ולאפוסים ההומריים, האיליאדה והאודיסאה. במונוגרפיה שכתב על יונתן מנסה צבי לוז לעמוד על סיבת הימשכותו של המשורר אל התרבות הקלאסית: 'נראה הדבר, שהיסוד הימי הממלא את האפוס ההומרי וחווית החיים על סף־הקץ של הגיבורים הקלאסיים שלו, הם שקירבו את יונתן אל היוגות הקדומה, ומבלי

לפגוע בזיקותיו החזקות אל מקורות היהדות. אין כאן מאבק עקרוני בין תרבויות, כבשירת טשדניחובסקי, אלא השלמה הדדית' (לוז 1986, 95). הם – מאבני התשתית של יצירת יונתן, לדעת לוז – והרוח הם תיכונית הנושבת ביצירות הקלאסיות, הם שמשכו את יונתן לעסוק בהומרוס ובתרבות היוונית בכלל.

במאמר זה אנסה לבחון את 'השירים ההומריים' של יונתן, החל מאלו שראו אור בקובץ הראשון, שבילי-עפר, שיצא לאור ב-1951, ועד שיריו המאוחרים, שראו אור לאחר מותו בקובץ שירים בכסות הערב (2004), שיונתן עצמו היה שותף לעריכתו. הקריאה בכלל שירתו של יונתן מגלה לפחות ארבעה עשר שירים החושפים זיקה ישירה להומרוס ולשני האפוסים הגדולים המיוחסים לו, האיליאדה והאודיסאה: 'החורף חורש את הים' (1951); 'לו נחיה בשירה הנוגה' (1962); 'זמר על גלי הזמן' (1962); 'ציור הלנה מטרויה' (1962); 'הזמר' (1962); 'רשומות מאיתקה החדשה' (1970); 'איש לנפשו, אישה לנפשה' (1970); 'זיכרון מהמלחמה' (1974); השיר חסר הכותרת הפותח במילים 'בהומרית עתיקה' (1979); 'הפלגה' (1984); 'שמור על הצלקת' (1988); 'צדף אחרון', 'פרינססה אמרוסה' ו'אפרופו אודיסאוס', שלושתם מתוך המחזור 'מסנטורני בדרך הים' (2004).<sup>1</sup> למעשה, ברוב ספרי השירה שכתב יונתן נכללים שירים שניתן לזהות בהם זיקות לנושאים ההומריים, אולם כשם ששירתו של יונתן בכללותה אינה עשויה מקשה אחת, והיא הולכת ומשתנה עם השנים, כך גם באשר לזיקותיה לנושאים ההומריים. וכפי שמציין ברטנא בדבריו על השימוש של יונתן במקורות ספרותיים בכלל, 'בהמשך הדרך חל שינוי בעיבוד הספרותי של המקורות, כפי שחל שינוי במקורות עצמם' (ברטנא 1984, 21). הנושאים ההומריים בשירתו של יונתן נחלקים לשלושה: סיפור מלחמת טרויה, סיפורו של אודיסאוס ודמותו של הומרוס.

## סיפור השיבה ממלחמת טרויה וזיכרון הנופלים

בחנית שיריו של יונתן העוסקים באפוסים ההומריים מעלה כי תחילה עסק המשורר בעיקר בסיפור מלחמת טרויה כמקבילה למלחמה באשר היא, מנקודת המבט של אלה השבים לביתם וזוכרים את הנופלים. בשיר 'החורף חורש את הים' (1951), לדוגמה, משמש סיפור חזרת הדנאים, המספרים על הקרב שתם ועל מות הכבוד של חבריהם בקרב, כמעין פתח לדיון סמוי בהתנהגותם של החוזרים מן הקרב בעת החדשה ובכלל,

1 ראו 'החורף חורש את הים', שבילי-עפר, 1951, 59; 'לו נחיה בשירה הנוגה', שירים לאורך החוף, 1962, 17-16; 'זמר על גלי הזמן', שם, 18; 'ציור הלנה מטרויה', שם, 19; 'הזמר', שם, 21; 'רשומות מאיתקה החדשה', שירים בערב הזמן, 1970, 10-11; 'איש לנפשו, אישה לנפשה', שם, 54; 'זיכרון מהמלחמה', שירים, 1974, 11; \* [בהומדית עתיקה], שירים עד כאן, 1979, 26; 'הפלגה', שירים אחרים, 1984, 32-33; 'שמור על הצלקת', שירים על קו הרכס, 1988, 9; 'צדף אחרון', שירים בכסות הערב, 2004, 408; 'פרינססה אמרוסה', שם, 409; 'אפרופו אודיסאוס', שם, 411.

ואמצעי ההשוואה הוא מנהגי הקבורה היווניים (השלכת קווצת תלתלים למדורת הקבורה): 'עַת אָחִינוּ נִסְפָּה, לְמִדּוּרָה לֹא נִשְׁלֶיף עוֹד תְּלַתְל אַחְרוֹן' (עמ' 273).<sup>2</sup> הכבוד, המכונה ביוונית 'קלאוס' (Κλέος) – כלומר הזכייה בתהילת עולם, שהייתה שאיפתו של כל לוחם יווני, בעיקר אם ייפול בקרב – אבר, על פי יונתן, ללוחמים בני זמננו: 'פִּי שְׁכַלְנוּ, אֲכִילֵס הֶגָא, אֶת כְּבוֹדְנוּ' (שם). תשובת הדנאים מקבילה להליכה בעקבות הארון בשני הטורים האחרונים בשיר. העצב העוטף את הים, אז כהיום, משותף לחוזרים מן הקרב, אולם בעבר הייתה הקבורה טקס רב־דושם, ואילו היום, לאחר שהלוחמים איבדו את כבודם, מנהגי הקבורה השתנו: 'רַק אֲנַחְנוּ חֲדָלְנוּ מִכְּבִּי. / עַת אָחִינוּ נִסְפָּה, לְמִדּוּרָה לֹא נִשְׁלֶיף עוֹד תְּלַתְל אַחְרוֹן' (שם). שינוי מנהגי הקבורה עומד בניגוד למוטו לשיר, הלקוח מן האודיסאה (שיר רביעי, שו' 195-198) ובו אומר בנו של נסטור, הנזכר במוות אחיו אנטילוקוס בקרב, כי הכבוד היחיד העומד לבני האדם הוא טקס הקבורה (שֵׁרֶפֶת קוּוּצַת הַשְּׁעָר) והדמעה של אלה הזוכרים את המתים: 'וְאִינִי כָּא לְגִנּוֹת הַבּוֹכִים לְמֵתִים שְׁנִסְפוּ בַגִּזְרָה. אָנוּ, בְּנֵי־אָנוּשׁ אֲמַלְלִים, הֵלֹא זֶה כְּבוֹדְנוּ הָאֶחָד: הַשְּׁלֶיף לְמִדּוּרָה הַקְּנוּצָה שְׁנִכְרְתָה וְדַמְעָה עַל לְחִי' (עמ' 273). אזכור מלחמת טרויה והשיבה ממנה הוא אפוא פתיחה לדיון בתפיסת האבל ובמשמעות המוות בימינו־אנו, לעומת תפיסת המוות והאבל ביוון הקדומה.

בשיר 'לו נחיה בשירה הנוגה' (1962) ממשיך יונתן לעסוק בזיכרון המלחמה, ובעיקר בזיכרון הנופלים, הפעם באמצעות דמותו של אודיסאוס החוזר לאיתקה. כאן, דמותו של אודיסאוס והרפתקאותיו ברכי לביתו תופסות את מקום המלחמה עצמה. הקשר בין שני השירים גלוי: בטור השלישי יונתן מצטט את עצמו במילים 'כְּבָר הַחֲרָף חוֹרֵשׁ אֶת הַיָּם' (עמ' 312), הרמוזות לשמו של השיר שראה אור כעשר שנים קודם לכן, והמוטו לקוח גם הוא מן האודיסאה (שיר ראשון, שו' 350-352): פנלופה מנסה לעצור את המשורר מלשיר על תשובת הדנאים, אולם טלמכוס טוען כלפיה כי השירה הנוגה של תשובת הדנאים 'חֲבִיבָה מְאֹד עַל־בְּנֵי־אָדָם. / וְהִיא מְדִי יִשְׁמְעוּהָ וְהִיטָה לָהֶם כַּחֲדָשָׁה' (עמ' 312). יונתן, ששירו 'החורף חורש את הים' פותח במילים 'שִׁיר תְּשׁוּבַת־דְּנָאִים הַנוֹגָה', המשמשות, כאמור, כפתיחה לדיון באבל העכשווי, מקיים אפוא את דברי טלמכוס במוטו, שכן, שירת הדנאים נתפסת כל פעם כחדשה; זיכרון המתים אינו משתנה, כאז כן עתה. ואכן, מבט מעמיק על השיר 'לו נחיה בשירה הנוגה' מגלה כי הוא אינו עוסק רק באודיסאוס החוזר הביתה. זיכרון רעיו המתים מלווה את אודיסאוס וחוצץ בינו לבין העולם בכלל ובינו לבין פנלופה בפרט: 'בֵּין גּוֹפָה הָרָעֵב לְבִינִי זְכָרוֹנֹת הַמֵּתִים וְהַזְּמִן' (עמ' 313). אולם השיר מדבר גם על ההווה, והמעבר מן היחיד (אודיסאוס) אל הרבים במחציתו השנייה

2 מכאן ואילך, מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים כולם לאסופה שירים בכסות הערב (יונתן 2004).

של השיר – 'בַּאֲחַת הַסְּפִינּוֹת, הַחוֹנֶרֶת / בּוֹדְדִים אֶל עֲצָמָנוּ נָשׁוּב, פְּנִלּוּפָה שְׁלֵנוּ, לַחֹף' (שם)<sup>3</sup> – מסתמן גם בשינוי הצורני מבית של ארבעה או חמישה טורים, סדורים פחות או יותר בצורתם, לבית של שמונה טורים שאורכם משתנה. כמו בשיר 'החורף חורש את הים', גם כאן, סיפורו של אודיסאוס פותח פתח לדיון בתחושות ההווה. תיאור תחושת הבדידות המלווה את אודיסאוס והרגשתו כי 'שֵׁם בְּהֶדֶס פְּלִם בְּלָעָדִי, וְעַל פֶּן עֲצוּב־רוּחַ הַיָּבֵי' (עמ' 312) הוא מעין מקפצה לתיאור תחושתם של החוזרים מן הקרב בימינו, שגם הם 'בודדים' ואינם מזהים את מקומם הפיזי־הגיאוגרפי־הנפשי:

עֲרַפֵּל. הַדְּמוּמִים לְבָנִים.

לֹא נִדְעַ אֶל נְכוֹן אִם כֶּכֶר עָרֵב

או זֶה אֵד שְׁעוּלָה מִן הַיָּם.

או הוּא בְּקֶר עָבוֹת.

או הוּא סוּף. (עמ' 313)

הטורים הלא־סדורים מדגישים אף הם את מבוכתם של החוזרים, ותחושת הבדידות מועצמת באמצעות תיאור הערפל והדמדומים, המזכיר את תיאור מקום השאול באודיסאה: 'אַרְץ לוֹטָה לְעוֹלָם עֵב הַעֲנָן וְעָרַפֵּל' (שיר אחד עשר, שו' 15). אך תחושת חוסר הוודאות מרמזת על הרגשתם של אודיסאוס ואנשיו בהגיעם למקום מושבה של קירקי, כשהם אינם יודעים את מקומם הגיאוגרפי וחשים חסרי אונים: 'הִנֵּה, יְדִידִי, אֵין אֲנִי יוֹדְעִים אִי מִזְרַח אִי מְעָרֵב, / אֵיפֹה יָרֵד הַשָּׁמֶשׁ הַמֵּאִיר לְאָדָם בְּמִבּוֹאוֹ / וְאֵיפֹה יַעֲלֶה בְּצִאתוֹ' (שיר עשירי, שו' 190-192). תחושת הבלבול הפיזי־הנפשי של אלה הסובלים מתלאות הדרך שלאחר הקרב משותפת לאפוס העבר ולהווה. שיר תשובת הדנאים איננו רק השיר הנוגה באפוס ההומרי, הוא גם שירם של השבים מן הקרב בימינו־אנו; פנלופה איננה רק הדמות מן האודיסאה כי אם גם האישה באשר היא,<sup>4</sup> ותחושותיו של אודיסאוס שבאפוס הן מראָה לתחושותיהם של הלוחמים החוזרים מן הקרב בהווה. הרצון המובע בבית האחרון של השיר, שהוא גם כותרתו, 'לו נחיה בשירה הנוגה', הוא רמז לרצונם של הלוחמים השבים מן הקרב לחיות בזיכרון. תיאור החופים הרטובים, 'שֵׁם תְּמִיד מְנַשֶּׁבֶת הָרוּחַ' (עמ' 313), מזכיר את תיאור השאול בפי אודיסאוס בבית השלישי של השיר: 'וְנוֹשֶׁבֶת שֵׁם דוּחַ יְמִית שְׂאֵף פֶּעַם אֵינְנָה פּוֹסְקֶת' (עמ' 312). ואולם, לעומת אודיסאוס החי עם הזיכרון, המתגעגע לשאול אך ער לכך ש'עֵד שְׁנַגִּיעַ לְשֵׁם עוֹד הַרְבֵּה סְעָרוֹת נַעֲבֵר' (שם), הלוחמים השבים מן הקרב, אותם דנאים מודרנים בני זמננו, שואפים לחיות בשאול של הכאן והעכשיו. הם מעוניינים לחיות כבר היום אי־שם במרחק, 'בְּתֵלֵי הַעֲפָר הַשְּׁחָדִים שֵׁם יִלְבִּין הַמְּשׁוּט הָאֲחֶרֶן' (עמ' 313), המרמזים לארצה של קירקי המנותקת מן המציאות היומיומית, מן

3 כאן ובהמשך, כל ההדגשות במובאות משידי נתן יונתן הן מטעמי (המחברת).

4 מוטיב זה חוזר בשיר 'איש לנפשו, אישה לנפשה', ודאו על כך להלן, עמ' 293.



הארץ שבה תקוע משוטו של אֶלְפִּנֹד המת לזיכרון עולם. בין העבר, שבו ידעו להסכין עם המוות, כפי שראינו בשיר 'החורף חורש את הים', לבין ההווה, שבו הלוחמים השבים מן הקרב אינם מסוגלים להסכין עם החיים, נפער פער. אודיסאוס, שלמרות הכאב הכרוך בזיכרון המתים חוזר לנשק את טלמכוס ושב אל גופה הרעב של פנלופה, כלומר חוזר לחיים – ומה מסמל את החיים יותר מן המין? – מוצג בשיר כניגוד גמור לדנאים המורדנים, שהבלבול והכאב שהם חשים גורמים להם לשוב בבדידותם אל עצמם וכל רצונם להישאר בעולמם של המתים ולחיות בשירה הנוגה, שירת המוות.

בשיר 'זיכרון מהמלחמה' (1974) חוזרת מלחמת טרויה לשמש כאב־טיפוס למלחמה באשר היא. בתחילת השיר מוצגת מלחמת טרויה כ'אֶגְדָה עֶקְבָה מְדָם', אולם בסופו נאמר כי 'טְרוֹיָה לֹא הֵיְתָה אֶגְדָה' (עמ' 67). השיר מרמז ללילה שלפני כיבוש העיר, כאשר הטרויאנים האמינו שהאכאים ברחו. זיכרון אותו לילה, שבסופו נכבשה טרויה בקרב עקוב מדם, מהווה מקבילה לזיכרון המלחמה העכשווית. ההפוגה והשקט שלפני הסערה זהים בכל המלחמות. המעגליות הנוצרת בשיר בשאלה אם טרויה הייתה או לא הייתה היא בעצם מראָה המשקפת את אשליית ההפוגה בקרב של ימינו; האשליה הטרויאנית מקבילה לאשליה בת זמננו. השיר עובר מן המשותף לעבר ולהווה אל מאפייני ההווה וחוזר למשותף בין השניים:

ההווה	המשותף לעבר ולהווה
	[... נובל לישן הליֵלָה על החול הָרַף, לְהַתְעוֹדֵר לְאֵט,
בְּלֵי דְמוֹנִים דְרוֹכִים	לְזוֹ כְּמוֹ צְדָפִים הַפּוֹכִים, בְּלֵי פְקָדָה,
	לְלֶכֶת יַחֲפִים עַל שְׁפַת הַמַּפְרָץ הַצֵּלִיל, לְגִלוֹת קוֹנֵכִית
	כְּחֵלָה, לְכַתֵּב שְׁאֵנוּ בָּאִים בְּקָרוֹב. (שם)

תחילה מובא תיאור פסטורלי של השינה הרגועה על החוף, לאחר מכן עובר השיר לחיי הצבא בזמננו ('בְּלֵי דְמוֹנִים דְרוֹכִים'), ובסוף הוא חוזר אל הפסטורליות של החוף, המשותפת לעבר ולהווה. למעשה, אם היינו שולפים מתוך השיר את אזכור הרימונים הדרוכים אפשר היה לקרוא את השיר ככזה המתאר דק את הלילה הוא בטרויה, והמלחמה הייתה נשאת אותה אגדה עקובה מדם המתוארת באפוס, אולם בעצם הוספת כלי הנשק המורדניים הופך זיכרון המלחמה ההיא לזיכרון המלחמה בכלל, וטרויה, שהייתה רק אגדה, אינה עוד אגדה. בסופו של השיר, כשהמתים נשארים מוטלים על החוף, הם נעשים חלק מן הזיכרון הקולקטיבי האנושי של מלחמה באשר היא, וגם, כמובן, חלק מן הזיכרון הפרטי של הלוחם בן ימינו.

יונתן, המעוניין לעסוק במלחמה וביזכרון הנופלים בכלל, עושה זאת באמצעות הסיפור המיתולוגי של מלחמת טרויה. מלחמת טרויה היא סמל לכל מלחמה, וההבדל התהומי בין העבר להווה נעוץ בדרך שבה מתמודדים עם האבדן ועם המוות הכרוכים במלחמה. בעבר, ההתמודדות אפשרה את החזרה לחיים מפני שמוות בקרב נחשב למוות של כבוד

ומפני שהטקסיות אפשרה פרידה מן המת, אולם בהווה הכבוד 'נשכל' יחד עם המתים, ולכן הפרידה מן המת כמעט בלתי אפשרית, וכך גם החזרה לחיי היומיום.

## אודיסאוס

לצד השירים העוסקים בהכללה בשבים מן הקרב מצויים בשירת יונתן שירים לא מעטים המתמקדים בדמותו של אודיסאוס. באפוסים ההומריים אודיסאוס ידוע במעלליו, בחמתו ובגבורתו, אולם בשירתו ההומרית של יונתן הוא מאופיין לא כגיבור מלחמת טרויה, כפי שהוא מופיע באיליאדה, אלא כפי שהוא מופיע באודיסאה: לוחם המתמהמה בחזרתו הביתה עשר שנים נוספות. וכפי שיחסו של אודיסאוס אל ביתו ואל משפחתו משתנה במהלך נדודיו, כך גם יחסו של יונתן אל אודיסאוס משתנה במהלך השנים. בקובץ שירים לאורך החוף, שראה אור בשנת 1962, מזכר אודיסאוס בשני שירים: 'זמר על גלי הזמן' ו'לו נחיה בשירה הנוגה'. בכל אחד מן השירים הללו מוצג פן אחר של אודיסאוס: ב'זמר על גלי הזמן', המספר על אודיסאוס העוזב את קליפסו, מצטיירת דמותו של הגיבור כהרפתקן ערמומי שתכונתו המרכזית היא ההפכפכות: 'נִפְשׁוּ הַהֶפְכָּפְכָת', 'נִפְשׁוּ גֵבֶר הַהֶפְכָּפְכָת עִם תֵּם שֶׁל יָלֵד' (עמ' 311). הפכפכותו מסמלת את הזמן החולף ומשתנה לבלי שוב. באודיסאה, אודיסאוס השתהה אצל קליפסו שבע שנים מתוך עשר שנות נדודיו. קליפסו, שחשקה בו, לקחה אותו לה למאהב, אולם לא ידוע מה היו רגשותיו-שלו כלפיה, שהרי כשאנו פוגשים בו הוא כבר איננו רוצה להישאר עמה וגעגועיו לביתו עזים. למעשה, רק בצו האלים מאפשרת לו קליפסו לעזבה. בשירו של יונתן, לעומת זאת, נרמז כי ההרפתקה כולה הייתה פרי דצונו של אודיסאוס, שבחר לקחת לו את קליפסו 'אֶף-עַל־פִּי שְׁלֵא אָהֵב' (שם). נדמה כאילו לא הייתה זו אלא הרפתקת אהבהים קצרת מועד שאודיסאוס הוא שיוזם אותה והוא שסיים אותה. וכמו תיאור הפכפכותו, גם תיאור ההרפתקה אצל קליפסו כמערכת יחסים קלילה וקצרת מועד הנובעת מאופיו של אודיסאוס נועד להעיד על הזמן המשתנה והחולף.

בשיר 'לו נחיה בשירה הנוגה', שכבר נדון לעיל, עולה וצץ פן אחר לחלוטין של אודיסאוס: 'אודיסאוס חוזר אל ביתו' (עמ' 312) בלא רעיו, שאותם שכל במלחמה או בדרך הביתה. כאמור, בשיר זה אודיסאוס מסמל את השבים משדה הקרב ומתגעגעים לנופלים. הוא מצטייר כמי שאינו יכול לחזור לשגרת יומו ולפנלופה, שבינו לבניה חוצצים 'זְכָרוֹנוֹת הַמֵּתִים הַהֶזְמָן' (עמ' 313), וכמי שמתגעגע לשאול, הנראה בעיניו כמקום טוב יותר להיות בו. ההרפתקאות השונות שחוה אודיסאוס, ובעיקר מות רעיו וירידתו לשאול, משמשות כאן כבסיס לעיסוק בנושא זיכרון המתים בעולם החיים, ואף על פי כן הוא מבין כי למרות הקשיים עליו לחזור לביתו. בזמננו-אנו, לעומת זאת, השבים מן הקרבות מתקשים בחזרתם הביתה.

החל מן השיר 'רשומות מאיתקה החדשה' (1970) משתנה תפקידו של אודיסאוס.

כעת הוא אינו משמש עוד כייצוג לכלל, והעיסוק בו נעשה אינטימי יותר. דמותו של אודיסאוס, הנזכרת בשיר זה פעם אחת בלבד – 'כְּמוֹ אוֹדִיסֵאוֹס' (עמ' 279) – מוצבת בהקבלה לדמותו של האני־השר. המאפיין הראשי של דמותו של אודיסאוס בשיר זה הוא האבהות הבוגרת, למורת ההרפתקאות – לעומת טלמכוס, המקביל לבנים, שהם למעשה בניו של יונתן עצמו, ליאור וזיו, הנזכרים בשיר בשמותיהם. גם בשיר 'הפלגה' (1984) מזדהה האני־השר עם דמותו של אודיסאוס המפליג בים. כאן, ההשוואה היא בין האני־השר לבין אודיסאוס, המכונה 'אחי'. הפלגה בשיר היא סמל להפלגה בים הזמן והשכחה, כשהדרך היחידה המוצעת כדי לנצח שכחה זו היא דרך המילה הכתובה: 'לְבַקֵּשׁ הַצֵּלָה עַל קֶרֶשׁ צָף שֶׁל מְלֵחַ / לְהִשָּׂאֵר קֶצֶף עַל מַיִם רַבִּים / כְּמִשׁוֹט לְהִנְעֵץ בְּחוּל / לְהִלְבִּין רְחוֹק / כְּחֻצְבִים' (יונתן 1984, 34).<sup>5</sup> הזהות הנוצרת בין המשורר המפליג בים בסתיו לבין אודיסאוס, שהפליג גם הוא בים בסתיו, נובעת מן הצורך להיאחו ביצירה השירית כמפלט וכזיכרון.<sup>6</sup> גם בדימוי 'כְּמִשׁוֹט לְהִנְעֵץ בְּחוּל' יש משום אזכור למעשהו של אודיסאוס, שנעץ את משוטו של אלפנוד המת באדמה, לבקשתו של זה האחרון, כדי שישמש כמצבה לו. המשוט ננעץ בחול כחצבים, ואכן, אותם חצבים של ממש ש'רעדו' לאודיסאוס בראשית השיר – 'גַּם לֵךְ בְּטַח רְעֵדוּ חֻצְבִים פּוֹרְחִים' (עמ' 309) – נעשים בסופו לדימוי, למילה המלבינה מרחוק, שבה טמון הזיכרון. אם כן, הניסיון להתמודד עם המוות ועם השכחה דרך הכתיבה בא לידי ביטוי דווקא בהשוואה לאודיסאוס, שהוא אולי הגיבור הזכור ביותר בספרות העולם, בזכות השירה ההומרית.

בשיר 'שמור על הצלקת' (1988) מופיע מוטיב נוסף הלקוח מן האודיסאה – צלקתו של אודיסאוס, שהיא המסגירה את זהותו האמיתית בפני אומנתו הקשישה אבריקיליה בבואו מחופש לאדמונו (שיר תשעה עשר). הצלקת היא גם עדות מוחשית לזיכרון ילדות, וגם סימן מזהה של אודיסאוס. בשירו של יונתן, הקורא לאודיסאוס הנודד לחזור הביתה, יש לצלקת חשיבות כפולה. מתד גיסא, היא הסימן המזהה היחיד שיש בו כדי להצילו: 'שֶׁם שׁוֹם צְדָקָה / כְּבָר לֹא תִצִּיל אוֹתָךְ מִמָּוֶת אוֹ מִבְּגָד – / שְׁמֹר עַל הַצֵּלָקָת' (עמ' 118); מאידך גיסא, היא הסימן היחיד המזכיר לאודיסאוס את הבית ומכריחו לשוב הביתה:

אֶבֶל אֵת הַצֵּלָקָת שְׁמֹר מִכֵּל מִשְׁמֵר, זוֹ שֶׁהִשְׁאִירָה לְךָ אִמָּא  
לְהִצִּילְךָ מִשְׁכָּחָה, סִימָן אַחֲרוֹן שְׁמִכְאוּבָה הוֹתִיר  
הוא שְׁיִתְזִיר אוֹתָךְ לְחוּף נְטוּל־הַרְחָמִים  
בְּלִי חֶסֶד בְּלִי חֶבֶד. (שם)

5 באסופה שירים בכסות הערב מובא נוסח שונה של סיום השיר: 'לְבַקֵּשׁ הַצֵּלָה עַל קֶרֶשׁ צָף שֶׁל מְלֵחַ / לְהִלְבִּין רְחוֹק / כְּחֻצְבִים' (עמ' 309).

6 אזכור חודש אוקטובר בשיר הוא ככל הנראה רמז למלחמת יום הכיפורים, שבה שכל יונתן את בנו ליאור.

לעומת ההרפתקאות החולפות, שהאני־השר מכנה אותן בשם 'משחק' – 'תם המשחק פּוֹסִי־עֵץ, בְּאֵהָבִים, בְּמִלְחָמוֹת' (שם) – הצלוקת היא הפרט הקבוע היחיד בחייו של אודיסאוס. היא הזיכרון היחיד מן הבית והילדות, ובשנות הנדודים, היא הדבר היחיד המשמש כעוגן בטוח שיחזיר את אודיסאוס הביתה, אף על פי שהבית הוא ה'חוף נְטוּל־הַרְחָמִים'. אך בניגוד לצלוקת הממשית הנזכרת באודיסאה, הצלוקת בשירו של יונתן איננה בהכרח צלוקת של ממש אלא זיכרון מהאם שיגרום לאודיסאוס לשוב הביתה, כפי שמציין יחיאל קדמי במאמרו 'לשמור את הצלוקת': 'בשירו של נתן יונתן על אודות צלוקתו של אודיסאוס בולט פרדוכס נפוץ למדי: צלוקת היא דבר מוחשי בעולם המציאות, אך בשיר היא הופכת לסמל אוניברסלי, שמשמעו הוא תשוקת האדם לחזור אל מקורו, אל מחוץ הילדות, גם אם ברור לו, שתשוקה זו לעולם לא תהא בת־מימוש' (קדמי 1989, 18).

במחזור המאוחר של יונתן 'מסנטוריני בדרך הים' (2004), אחד המחזורים שנכתבו בקיץ 2002, מזכיר אודיסאוס בשני שירים. בשיר 'פרינססה אמרוסה' מדומה רב החובל של הספינה ל'...]. אודיסאוס שֶׁל הָאֶמְרוֹסָה' (עמ' 409). המשותף לו ולאודיסאוס הוא משלח ידם: שניהם אנשי ים המפליגים בים התיכון. אולם רב החובל דימיטריוס הוא אודיסאוס הנודד תמיד, זה המתמכר לים על אינסופיותו, ובהיותו מודע לכך הוא אומר: 'הָאֵהָבָה שֶׁל דִּימִיטְרִיוֹס / מִתְחִילָה / וְנִגְמָרֶת בְּיָם' (שם). במילים אחרות, מי שמתמכר לים סופו יבוא לו בים, כי הים הוא אהבתו היחידה. 'אנחנו', לעומת זאת, איננו אלא ילדיו של דימיטריוס, שהוא אודיסאוס, ולכן נחזור לאיתקה:

[...] הָלוֹא בְּלָנוּ, אָמִיגוּ, הַיְלָדִים שֶׁל אֹדִיסֵאוֹס,  
תמיד שְׁמוֹנָה לָנוּ בְּרֶגֶל אוּ בְּלֵב אִיוֹ צֵלְקָת, שְׁתַּצִּילֵנוּ מִבְּגִידָה  
וּמְחֹזֵר אוֹתֵנוּ לְאִיתְקָה שֶׁל הָאֵהָבָה  
הַסּוֹפְנִית, הַיְחִידָה. (שם)

הצלוקת, שבשיר 'שמור על הצלוקת' הייתה זיכרון לאהבתה של האם, והיא שמשכה את אודיסאוס הביתה, מוחלפת בשיר זה בזיכרון 'הָאֵהָבָה / הַסּוֹפְנִית, הַיְחִידָה', אותה אהבה שבשיר 'צדף אחרון', השיר הראשון במחזור שירים זה, היא התשובה היחידה לזמן ההולך ומתקצר ולפחד מפני הלילה והסוף: '[...] תְּנִילִי אֶת מָה שֶׁרַק / הָאֵהָבָה יוֹדַעַת לְפַעֲמִים לְתֵת לְמִשׁוֹרֵר' (עמ' 408). גם בשיר 'פרינססה אמרוסה' הצלוקת איננה גופנית־ממשית; היא מצויה 'בְּרֶגֶל אוּ בְּלֵב' ותפקידה להציל את האני־השר מפני בגידה (כמו אהבותיו המזדמנות של אודיסאוס לקליפסו ולקירקי) ולהחזירו הביתה לאיתקה, לאהבה 'הַסּוֹפְנִית, הַיְחִידָה'. הצלוקת היא זיכרון האהבה שנחרטה בלבו של האני־השר, והיא שתחולל את חזרתו הביתה.

בשיר 'אפרופו אודיסאוס', השיר השני במחזור 'מסנטוריני בדרך הים' ששמו של אודיסאוס מזכיר בו, ואחד השירים האחרונים במחזור, חוזר יונתן למוטיב השיבה, שבו עסק בשיריו המוקדמים יותר. כעת מוסברת השתרותו של אודיסאוס במסע החזרה הביתה:

'לְצַאת מְסֻרָה חִי! הַגֶּבֶר מְנַסֶּה בֵּין הָאֵיִים / לְשִׁכַּח אֶת עֲצָמוֹ' (עמ' 411). כלומר, אם השירים המוקדמים עסקו בחזרה הביתה לאחר הנדודים, כשזיכרון המלחמה משפיע על החזרה לשגרת היומיום, ובהכרה שחיי השגרה של אודיסאוס חייבים להימשך (לו נחיה בשירה הנוגה), כעת מוסבר מדוע אודיסאוס התעכב בשיבתו: אודיסאוס השתהה בדרכו בשל הרצון 'לְבוֹא אֶל אִיתָקָה שְׁלוֹ נָקִי, / לְשׁוּב הַבְּנֵיָה רִיק מִמְלָחְמוֹת' (שם). המסע הארוך והשוטטות בין איים שונים והרפתקאות שונות היו ניסיון למחוק את אימי המלחמה באמצעות התמסרות לחיים:

[...] לְתוֹר לְאֵט

כָּל אֵי וְהַיִּתִּים שְׁלוֹ, וּמִפְרָצֵי־אֶהְבוֹתַי,

הַיִּין, הַנְּשִׁים, כָּל אֵי וְאֵלֵי־לִי: אֵלֵי־הָאֲרָמָה,

אֵלֵי הַשָּׁמֶשׁ וְהַיָּם, אֵלֵי הַמְּלָחְמָה,

אֵלֵי הַמָּוֶת וְהָאֶהְבָּה. אֵלֵי הַזֵּן

לְהִשְׁתַּכֵּר בַּפֶּאֶב הָאֱלוֹהֵי שֶׁל הָאוֹלִימְפּוֹס: שְׁטוּף שְׁמֵשׁ וְזָמָה... (שם)

ההתמסרות הטוטאלית לכל מה שהחיים מציעים (הארמה, השמש והים, המלחמה, האהבה ואפילו המוות) נועדה למחות את זיכרון 'תִּשְׁע שְׁנוֹת הַמְּלָחְמָה' (שם), וההרפתקאות השונות, על כל ההנאות הצפונות בהן, מטרטן אינה אלא מחיקת הזיכרונות. אם הכתיבה נועדה לשמר את הזיכרון, ההתמסרות הטוטאלית לחיים נועדה לטשטש את הזיכרון על מנת לאפשר את השיבה הביתה. וכדי למנוע התמסרות גורפת להנאות הדרך, קיימת הצלקת, שמטרתה לעורר את זיכרון הבית, בין שזו אהבת האם ובין שזו אהבת האישה. שיר נוסף השייך לקבוצת השירים ההומריים של יונתן וקשור בעקיפין לשירים על אודיסאוס הוא השיר 'איש לנפשו, אישה לנפשה' (1970), העוסק בדמותה ובסיפורה של פנלופה. השיר, שעניינו מהותה של האהבה המזדקנת, אינו מאזכר במישרין את הסיפור ההומרי אלא משתמש בסיפור האריגה והפרימה כמטפורה לאהבה. באודיסאה, אהבתה של פנלופה לאודיסאוס מביאה אותה למעשה האריגה והפרימה, שנועד לעכב את הבחירה באחד מן החתנים לבעל, אך בשיר מיוחסת למעשה זה משמעות שונה: האהבה היא האריג הישן שהזמן פורמו. כדי להעמיק את המטפורה בוחר יונתן להוסיף פרט שאינו נזכר באודיסאה ומציין כי צבעו של האריג הוא אדום<sup>7</sup> – וכידוע, אדום הוא צבע התשוקה. האהבה והתשוקה הישנות הן אריג ישן ומתפורר, ועל כן, [...] אֵיךְ יַעֲרֵב לְנוּ וְאֵיךְ יִמְתַּק וְאֵיךְ יָחַם / בְּזֶה אֲרִיג הָאֶהְבָּה הַיָּשָׁן' (עמ' 227)? האהבה כבר איננה, 'הפל נגמר' / 'ואודיסאה שלנו חתומה' / 'וגננך הנפש מרוקן' (שם), ואף על פי שאריג האהבה עדיין אדום ומכושף, הוא כבר אינו מסוגל למלא את ייעודו: 'בְּלִכְתָּנוּ מִכָּאן בְּדָד / איש

7 שלא כדברי בלפור חקק, הטוען בדבריו על שירו של יונתן כי 'בשירו של הומרוס אורגת פנלופה אריג לבן' (חקק 2004, 63).

לְנַפְשׁוֹ. / אֶשֶׁה לְנַפְשָׁהּ (שם). כאן, כאמור, הסיפור ההומרי אינו אלא תשתית מטפורית; יונתן אינו משתמש בסיפור עצמו כי אם כמוטיב בודד מתוכו ובדרך כמעט מנוגדת למקור: באודיסאה, מעשיה של פנלופה, האריגה וההתרה, הם סמל לאהבה ולנאמנות, המודגשות דווקא בגלל תהליך הפרימה, ואילו אצל יונתן, האריג השלם הוא האהבה, ותהליך הפרימה מקביל לתהליך התפוררותה של האהבה.

## הומרוס

בקבוצת שיריו של יונתן המאזכרים את האפוסים ההומריים מצויים גם שירים שאינם מקיימים זיקה לאפוס עצמו דווקא כי אם למחבר האגדי ולשירתו. הומרוס, שלא הרבה ידוע על חייו, נתפס בתרבות המערבית כיוצר האולטימטיבי. כבר היוונים הקדמונים כינוהו 'המשורר', ואריסטו בפואטיקה כותב עליו כעל מופת לפייטנים: 'וכשם שהיה הומירוס ראש הפייטנים לגבי ענינים נעלים' (פרק ד, שו' 35). היחס אל הומרוס כאב-טיפוס ליוצר הלך והתחזק החל מתקופת הרנסנס, התעצם מאוד בתקופת הרומנטיקה ולמעשה נמשך עד המאה העשרים, כשבורחס כתב שני סיפורים שדמותו של הומרוס עומדת במרכזם: 'היוצר' ו'בן האלמוות'. וכפי שכותבת דומיניק ז'ולין במאמרה 'Bigraphy', of an Immortal

In 'El Inmortal,' the fictional biography becomes a voyage through literature; in 'El hacedor' it is platonic myth of literary creation. Both protagonists appear to be allegories of the 'author', whom Homer has come to epitomize (Jullien 1995, 136).

גם בשירה העברית ניתן למצוא התייחסות להומרוס כאל המשורר המובהק. מן הקטע הבא בשירו של טשרניחובסקי 'אני – לי משלי אין כלום...', המשמש כמוטו בפתיחת תרגומו לאיליאדה, ניתן לראות שאף הוא ראה בהומרוס את בכיר המשוררים:

פְּבוֹד לְבַחֵיר בְּנֵי, רֵאשׁוֹן בְּמִשׁוֹרְרָיו,

[...]

שְׁתוּם־עֵינַיִם זֶה חוֹזֵה עוֹלָם־יִפְעָה  
לֹא רָאָתָה עַד כֹּה כְּמֵהוּ עֵין רוֹאֵה,  
הָאִישׁ אֲשֶׁר יִצַק מְלִים כְּמַנְגִינָה  
מִכֶּסֶף־רִנְנוֹת, מִכְתִּיר עַל־דַּפְנָה  
לְעַד לֹא יִבְלוּ, אֲשֶׁר קָרָא הוֹמֵר.

כך גם בשירת יונתן, שבה מופיעה דמותו של הומרוס כמין אב-טיפוס ליוצר ולמשורר. למעשה ניתן לומר שיונתן משתמש בדמות זו כבמעין מסווה ארס-פואטי וכי דרך הזיקות להומרוס ולשירתו הוא מביע את רעיונותיו-הוא על תפקידה של השירה ומוסיף רובד נוסף לשירתו. לדברי קרטון-בלום, 'אם המשורר שם מסכה מסוימת על פניו ואיננו סתם

ה'דובר בשיר', אלא דמות ידועה (יוסף, דוד, רבה בר-ברחנה הגוזמן) היסטורית או סמלית (הליצן, הנביא), כאשר הוא מדבר בשיר על השירה, הרי נוסף כאן נדבך שלם הפועל על הקורא, ובמיוחד בולט הדבר, כמובן, בשירים על משוררים אחרים או הנאמרים בשמם, בין שהוא קרמון, בין שהוא בן זמנו של המחבר' (קרטון-בלום 1982, 20). ואכן, יונתן ראה כמה משידיו העוסקים בדמותו של הומרוס ובשירתו כשירים ארס-פואטיים ושיבץ אותם בספרו חסד השירים, המוגדר כ'מבחר שירים על השירה' (יונתן 1996). שירים אלה – 'רשומות מאיתקה החדשה', 'הומר', 'ציור הלנה מטרויה' ו'זמד על גלי הזמן' – נכללו בספר זה לצד השירים 'הפלגה' ו'לו נחיה בשירה הנוגה' שנדונו לעיל, שאמנם אינם שירים ארס-פואטיים מובהקים אך קיימת בהם זיקה ברורה לאפוסים ההומריים. אראלה בריפמן טוענת כי בשירה הארס-פואטית בכללה מצויים שלושה מוקדים תמאטיים, המשורר, השיר והקורא, אך בשירתו הארס-פואטית של יונתן הקשורה בהומרוס ובשירתו מצויים בדרך כלל רק שני מוקדים: המשורר והשיר. בריפמן מגדירה שני מוקדים אלה כך:

עיון ראשוני בציטוטים הקשורים בשלוש הקטגוריות, מגלה מגוון גדול של התייחסויות תימאטיות. מגוון זה מתבטא הן בעצם הזווית התימאטית המטופלת בשיר, והן בעמדת השיפוט המנוסחת. הציטוטים הקשורים במשורר – עוסקים במיהותו, בדמותו ובאופיו, במעשיו ותפקידו, בסמכותו של המשורר ובמקומו בחברה [...] הציטוטים הקשורים בשיר – עוסקים במיהותו, באופן לידתו, בדרך כתיבתו, במגבלותיו וכוחו של השיר (בריפמן 2001, 119-120).

עיון בשיריו של יונתן שדמותו של הומרוס ושירתו עומדות במרכזם מגלה כי אין בהם הפרדה ברורה וחד-משמעית בין המשורר לשירתו. דמותו האגדית של הומרוס כמשורר עיוור מתערבלת בשירתו ובמאפייניה הנובעים ישירות מעיוורונו. כך, למשל, בשיר 'ציור הלנה מטרויה' (1962) מופיעה דמותו של המשורר העיוור המנציח את המלחמה לדורות הבאים, אולם כבר כותרתו של השיר מגלה שלא המלחמה עצמה מתוארת כאן כי אם ציור של הלנה. השיר מתחלק לשני חלקים שווים, כל אחד בן שישה טורים. חלקו הראשון הוא למעשה אקפרסיס, תיאור הציור של הלנה מטרויה:

הלנה היפה חוגגת וגופה השכור  
 מְדָם ומאור  
 מן החומות הוא מְתַמַר, שֶׁל אֵילִיּוֹן,  
 עַד הַהֶלְסְפוֹנֵט  
 בְּאֵדָם וְיָרֵק וְשָׁחַר.  
 הַעֲמִים נִלְחָמוּ בְּמִשׁוֹר. (עמ' 310)

בחינה של תיאור הציור תגלה כי אין מדובר בציור ריאליסטי של הלנה אלא בתיאור הבא לנגד בין הלנה השיכורה החוגגת לבין המלחמה שנגרמה בגללה. הגוף השיכור מדם ומאור מיתמר מעל לחומות ולמעשה כמו משקיף על המלחמה הנוגעת-לא-נוגעת

בו. הלנה מצויה הרחק מעל החומות בעוד ה'עמים' נלחמים למטה במישור. גם צבעיה של הדמות החוגגת – אדום, ירוק ושחור – אינם הצבעים שהיינו מצפים להם בציור המתאר את הלנה. למעשה, הסיטואציה כולה מתוארת באופן לא ריאליסטי אלא תחושתית. בחציו השני של השיר מצוי הסבר אפשרי לתיאור זה של הציור. המשורר העיוור, המכונה כאן 'הומר', אינו כותב 'בְּתָרֵט אָנוֹשׁ' את מראות המלחמה; תפקידו לשמר לדורות הבאים לא את התמונה הממשית של המלחמה כי אם את קולותיה. הקול מופשט, מעביר תחושה, ועל כן, כשהצייר מצייר על פי הומר, הוא אינו מצייר את המלחמה כפי שהיא נתפסת בעיניים אלא כפי שהיא נתפסת על ידי משורר עיוור: על פי קולותיה ועל פי התחושות שהם מעוררים. הקשר הישיר בין היצירה ההומרית לבין הציור מודגש באמצעות חרוז משולש: הוֹמֵר – שְׁאוּמֵר – מְצִיר. תפקידו של הומוס כמשורר, כפי שהוא נתפס בשיר זה, הוא אפוא לכתוב את הקולות למען הדורות שיבואו, אולם הדרך שבה הוא מעביר את הזיכרון אינה דרך ריאליסטית, דרך המראות, שהרי עיוורונו גורם לו, כאמור, להעביר את הדברים דרך הקולות שהוא שומע ודרך התחושות שהם מעוררים בו. בריפמן מבחינה בין סוגים שונים של שירה; הסוג המתאים ביותר לשיריו ההומריים של יונתן הנדונים כאן הוא זה המוגדר אצלה כ'שירת-מושא ארס-פואטית': 'שירת-מושא ארס-פואטית היא, איפוא, אותה שירה העוסקת, עקרונית, במשורר או בקורא כדמויות; ביחס בין המשורר לבין הביקורת; באמצעי-הכתיבה (עט, עיפרון, ניר מחשב) וכד'. מושאיהם של שירים כגון אלה מצויים מחוץ לשירה כהווייה לשונית, ומבחינות מסוימות הם דומים לכל שירת-מושא אחרת' (ברפמן 2001, 129). שירתו של יונתן איננה מתמקדת בשירה בלבד ועל כן היא איננה מטא-שירה מובהקת. עיסוקו בדמותו של הומוס כמסכה לדמותו-שלו כמשורר הוא בדרך כלל חלק מעיסוקו בנושאים אחרים. בשיר 'זמר על גלי הזמן', למשל, מופיעה דמותו של הומוס רק בבית האחרון, ושוב, תפקידה בשיר הוא תפקיד המשורר באשד הוא: לזכור ולא לשכוח. הזמן, שהתנועה הבלתי פוסקת של הים מסמלת אותו – ועל כן הציורף 'גלי הזמן' מופיע בכותרתו של השיר – משכיח הכול: את כאב הלב של קליפסו עם לכתו של אודיסאוס, את מותם של הטובים החולפים כמו היופי. היחיד שזוכר הוא המשורר:

תן להם לישן, הומוס, עד אשר על שפת הַלְתִי  
 יִשְׁכְּחוּ הַכֹּל לְבִטָּח, שֶׁם יִרְגִיעוּ כְּשִׁחָפִים  
 רק הפִּיטָנִים, הומוס, עם אֶהְבֶּתֶם שְׁמֵתָה  
 עוד שָׂרִים אֶל תוֹךְ הַסֶּפֶר הַקְּסָמְטָרִים עֲצוּבִים. (עמ' 311)

הפנייה בבית האחרון של השיר מפצירה בהומוס לאפשר את השכחה, המביאה עמה את הרוגע. אולם המשוררים, במהותם, הם אלה הזוכרים, בשוררם את שירת ההקסמטרים, היא האפוס. שירת ההקסמטרים הסדורה, המאורגנת, המאפיינת את האפוסים ההומריים, מציעה ליונתן ביטחון וסדר; דווקא היא מאפשרת את הזיכרון. תנועת היס-הזמן עומדת



בניגוד לקביעותם של ההקסמטרים, הזוכרים ואינם מרשים את המחיקה הטוטאלית שמאפשר נהר הלתי, הוא נהר השכחה. בהקשר זה יש לציין כי אף על פי שהשיר שקול ברובו במשקל סדור, אין הוא שקול בהקסמטר הדקטילי המאפיין את השירה האפית ההומרית אלא באוקטמטר טרוכאי.<sup>8</sup> ייתכן כי משקל זה נבחר בכוונה תחילה, שהרי השיר ברובו מדבר על 'גלי הזמן' הפכפכים ואילו השירה ההקסמטרית נתפסת כקבועה. המשוררים הם הזוכרים, כאמור, והומרוס משמש כאב-טיפוס למשוררים כולם – ובהם, כמובן, יונתן עצמו.

גם בשיר 'הומר' (1962) משמש הפייטן העיוור כנקודת עגינה יציבה, כסמל הקביעות, לעומת הזמן המחולל שינויים בעולם. במוקד הבית הראשון עומדת קליפסו, המבכה את הליכתו של אודיסאוס ממנה, אך כבר בבית השני מובטח לנו כי קליפסו עוד תמצא ניחומים באחר. לכאורה, הזמן, בהשתנותו הבלתי פוסקת, מביא עמו נחמה, אולם בבית השלישי מגלים הדוברים בשיר כי הם זקוקים להומר המצוי בסלעים; הביטחון שהסלעים מספקים ויציבותם, לעומת הים הסוער, מאפיינים את המשורר. הבית הרביעי מגלה כי הומר מצוי בסלעים משום שהוא מדומה לצוק: 'הוא צופה כמו צוק, הישיש' (עמ' 308). אם כן, התכונה הראשונה הבולטת בדמותו של המשורר היא היציבות, אולם בצד היציבות, או כפועל יוצא שלה, התכונה הבולטת הנוספת, כפי שעולה משני הבתים האחרונים, היא השתיקה המלווה את ההקשבה. העיוורון מחייב את המשורר להקשבה אינסופית לקולות סביבו – וההקשבה לקולו של הים היא-היא המאפשרת את היצירה. יצירתו של המשורר משקפת את קולו של הים. הפייטן העיוור, הכותב הקסמטרים, משמש כמעין כלי ליצירה הגדולה של הטבע: 'הקסמטרים של ים לוחשים / מנגינות לפיטן העור' (שם). עיוורון העיניים, הרואות את המציאות כמות שהיא, מוחלף בשמיעה, הקולטת את הצלילים שמעבר למראות, וכך נוצרת היצירה שהיא מעבר לזמן החולף. בהקשר זה מעניין לציין שבבית הרביעי מצויר המשורר בדרך המנוגדת לזו שבה הוא מצויר בבית החמישי:

בית רביעי	בית חמישי
הוא צופה כמו צוק, הישיש	הוא מקשיב תזקן ומקשיב,
ופניו כמו פני החרשים	הקסמטרים של ים לוחשים
השותקים והים מדבר.	מנגינות לפיטן העור.

למעשה, הבית הרביעי מוביל אל הבית החמישי ומעצים את המסקנה לפיה שירתו של הפייטן העיוור אינה תוצאה של צפייה כי אם של הקשבה והעברה של שירת הים האינסופית, המנצחת את הזמן, אל תוך היצירה השירית.

8 ברצוני להודות לד"ר חגי רוגני על הערותיו מאירות העיניים בדבר משקלי השירים.

בשיר 'רשומות מאיתקה החדשה' מתאר יונתן מסע שערך עם ילדיו, ליאור וזיו, ממפלי הניאגרה לאיתקה החדשה, זו המצויה על גדת האגם ק'ינגה. את ההרפתקה שטבעה בהם את חותמה הוא מדמה לזו של גיבורי האודיסאה:

כתב את האיש הזה צירי  
 כמו כל האחרים שהיו חדשים ועזים  
 או שארע באיתקה שלהם משהו דומה  
 כמו אודיסאוס או טלמכוס או הומר. (עמ' 279)

טליה הורוביץ מזהה בשיר ארבע נפשות פועלות: 'המשתתפים במסע הם האנייה-השר, בניו הביולוגיים, הנזכרים בשמותיהם – ליאור הבכור וזיו הצעיר – שלושתם דמויות ריאליטיות; ולצידן – דמות מן התנ"ך "קהלת זקן היה שם במלמלו את אחרוני שיריו" (הורוביץ 2006, 192). אולם לדעתי, בשיר יש רק שלוש נפשות פועלות. שלוש הדמויות מן האודיסאה הנזכרות כאן מקבילות לדמויות בשיר: אודיסאוס הוא יונתן, טלמכוס מקביל לשני הבנים, ליאור וזיו, והומר הוא היומנאי המתעד את המתרחש. דמותו של קהלת מקבילה לדמותו של יונתן עצמו, המעמיד את דמויות בניו הצעירים מלאי החיים כניגוד לדמותו-שלו, דמות קהלת זקן, המשורר, ואחר כך מתאר לפני ילדיו את חייו, המחולקים לשלוש תקופות: ילדות ('גם קהלת היה פעם ילד, בלונדי שלי, אהובי הקטן'), בחרות ('ובגברותו המה אליו ימו; / שלמה, שלמה, מלא נשים נכריות ואלמגים'), והזקנה, ההווה. הבנים, המתוארים בשיר בשיא חיותם, מקבילים לטלמכוס, המתואר באודיסאה כעלם צעיר שהגיע לבגרות. האב, לעומת זאת, מתואר מצד אחד כאודיסאוס למוד הרפתקאות ומצד שני כקהלת זקן הממלמל שירים. על החיבור בין ההווה של המשורר וילדיו לבין האפוס ההומרי כותבת גילה רמרז-ראוך: 'המסגרת המעוגנת בכאן ובעכשיו נפתחת אל מעין פרספקטיבה על זמנית של התבוננות מחד והשתתפות מאידך בחוויה. המדבר הצופה בשיר, כצופה מודרני מחד וכמשתתף על-זמני מאידך, יוצר תחושה של המשך והזדהות עם האנושות הנפתלת עם עצמה; תוך ומשך תהליך זה מתעמקת יחודיותו' (רמרז-ראוך 1975, 1).

לאחר עזיבתם את המפלים מתחוללת סערה, המסמלת את המשבר שבין האב לילדיו שאינם נשמעים לו, והם מאבדים את חכותיהם ואת סירתם בסערה:

כתב שעם רדת הלילה שמעו צעקות וזה הייתי אני  
 שצעקתי אל בני בסחף הרוח את החכות ואת הסירה  
 אספו התחננתי לפני שתקחן הסערה  
 לא אספו. כמשפט הבנים, [...] (עמ' 278)

האב מתחנן לייציבות ('אספו [...] לפני שתקחן הסערה'), הבנים מסרבים להישמע לו, והיומנאי מתבקש לתאר את הדברים בכתובתו בלא לשאול שאלות:

אל תשאל, יומנאי, מה אתה מבין בטיבן של רשומות,  
 מי אתה בסף הפל, כותב כותב  
 ובהיות הכל הולך ונרחק הולך ונמחק  
 אפלו שמך, אפלו שמך  
 ומשתנים הצבעים וכך השמש בעננים. (שם)

היומנאי מצווה לתעד את משבר הרורות המתרחש על גבי הסיפון ואת האירועים הטראומטיים – הסערה והצפת המזח בעקבותיה. תפקידו זה של היומנאי מזכיר במידה רבה את תפקידו של המשורר בשיר 'הומר': לשמש כלי לזיכרון הדברים. כדי לא לאפשר לזמן לשנות את הדברים יש לתעד אותם בכתב. ואכן, לכל אורך השיר מתבקש היומנאי לתעד את המסע. הציווי 'כתב', המופיע שש פעמים בשיר, והכפלת המילה המתארת את מעשיו של היומנאי ('פּוֹתֵב פּוֹתֵב') – כל אלה מנוגדים לאמידה, הכפולה גם היא, לפיה 'הכל הולך ונרחק הולך ונמחק' (שם). שוב אנו רואים כי הכותב הוא היומנאי, הוא המתעד, הוא הומרוס, ותפקידו לשמש עוגן בפני תנועת הזמן האינסופית המוחקת את המאורעות לאחר שהם מתרחשים. גם שיר זה, המתאר אירוע שהתחולל במציאות, כפי שהיא נתפסה על ידי המשורר המתעד, נקשר לחוש השמיעה, שהרי האידיה השר מבקש מן היומנאי לתעד את קולות ההתרחשות, ולא את ההתרחשות עצמה: 'כתב שְעֵם רֶדֶת הַלִּילָה שְמָעוּ צְעָקוֹת' (שם). היומנאי, ממש כמו המשורר העיוור, איננו מסוגל לתאר את המציאות הנראית לעין, ולו רק משום שהכול מתרחש 'עם רֶדֶת הַלִּילָה' [...]. ובחשך'. היומנאי כמוהו ככל האחרים שהיו 'חֲרָשִׁים וְעוֹרִים'. שוב, כמו בשיר 'הומר', הכותב מתואר כעיוור, אך כאן הוא גם חירש, ובכל זאת הוא נקרא לכתוב את ששמע. ייתכן שהמשורר נדרש לכתוב את המציאות כפי שהיא מובלעת בשמיעה הפנימית שלו, כשם שבורחס בסיפורו 'היוצר' מתאר את הומרוס המתעוור כמי שמבין שעל כתיבתו לנבוע מזיכרונו<sup>9</sup>.

הפן של היוצר כמי שנותן ביטוי למציאות הלא-נראית ומשמש כלי לשימורה מופיע גם בשיר חסר כותרת הפותח במילים 'בְּהוֹמְרִית עֵתִיקָה' (1979). בשיר זה, המתחיל בהומרוס ומסתיים בו, בשורות 'עֵינַיִם לְעֵצִים / כְּמוֹ הוֹמֵר / לְתֵת לְאִם שִׁיבְרָ' (עמ' 68), צץ ועולה תפקידו של המשורר כמשמר זיכרונו. השיר פותח בשפה ה'הוֹמְרִית עֵתִיקָה' המאפשרת 'לְדַבֵּק בְּסֵלֶע': בתוך המציאות הימית השוטפת וקוצפת, שהיא הזמן השוצף והחולף, נטועה השפה ההומרית, היא הזיכרון, כסלע שיש לדבוק בו. השיר כולו מתאר בסמלים את תהליך היצירה בשפה ימית, 'בְּהוֹמְרִית עֵתִיקָה / בְּלִשׁוֹן שֶׁל מְלַח' (שם), אולם לעומת

9 יונתן הכיר את כתיבתו של בורחס, וכאמור, שניים משיריו אף עוסקים בדמותו: 'חורחה לואיס בא בימים' (שירים עד כאן, 1979, עמ' 95 [עמ' 338]) והשיר הפותח במילים 'עקד ספרים שלי' (שירים אחרים, 1984, עמ' 36 [עמ' 339]).

הפעולה האקטיבית של העלאת זיכרונות מקרקעית הים, המתוארת באמצעות שמות פועל הרודפים זה את זה, פעולת היצירה היא פסיבית לגמרי והיא מתוארת באמצעות הפועל 'לשתק':

לְדַבֵּק בְּסִלְעַ, לְגַרֵד צוּקִים אֶל הַמְּצוּלָה  
 לְקַדַּח אֶת הַיָּם  
 לְשַׁלֹּת שְׁבָרֵי סְפִינָה נְטֻרָפֶת  
 לְרַפֵּא לָהֶם בְּרִטּוֹת שֶׁל זָפֶת  
 יִרְקַת שֶׁל אֲצוֹת לְשֵׁטֶף גְּעֻגוּעִים לַחוּף  
 לְשֵׁתֵק. [...] (שם)

כעת מתברר כי הפעולה האמיתית של השירה איננה הניסיון האקטיבי להעלות זיכרונות מתוך הזמן, הוא הים, ולרפאם, אלא השתיקה המלווה בעצימת העיניים ההומרית ומאפשרת למציאות לדבר מתוך עטו של המשורר. השפה ההומרית, שפת היצירה, אינה שפה אקטיבית המנסה להפריד את הזיכרון מן הים אלא שפה פסיבית המאפשרת לזיכרון לשטוף דרכה בעיניים עצומות, כביכול. הצלילים (דברי הים) מחליפים שוב את המראות. הסלע המזדקר בלב ים מניח לים לשטוף אותו ולהשאיר בו את אותותיו וזיכרונותיו. לא עקירת הסלע היא מעשה היצירה כי אם הרבקות בו. אם כן, גם בשיר זה מהווה הומרוס אב-טיפוס למשורר; עיוורונו הוא המאפשר את היצירה האמיתית.

כזכור, במחזור השירים 'מסנטוריני דרך הים' נכלל השיר 'צדף אחרון', המתאר הפלגה בין האיים היווניים. גם בשיר זה נזכר שמו של הומרוס, אולם הפעם הדגש מושם על היציבות שבכתביה ההומרית, ההקסמטרית, לעומת חוסר היציבות של האנייה-השר, היודע כי 'פְּתִיל הַחַיִּים מִתְקַצֵּר וְהוֹלֵךְ' (עמ' 408). הזמן אינו חושש מן הקץ, שהרי הוא נצחי, 'יש לו זְמַן, לְזְמַן, אולם חיי האדם אינם נצחיים, ועל כן המסע לקראת סופו של המילניום הוא מסע מטיל פחד. האנייה-השר מתגעגע ליציבות שבשירה ההומרית, המתוארת כמין תרופה למצב הקיומי המבעית שבו מצוי האדם: 'שְׁתִּים שְׁלוֹשׁ כְּמוֹסוֹת שֶׁל הַקְּסֵמְטֵרִים / הֵיוּ גוֹאֲלוֹת אוֹתָנָו אוֹלֵי מְדָמוֹן-הַחֶשֶׁךְ הַמְּכַעֵית' (שם). ההקסמטר, המשקל הקבוע, המאפיין את הכתיבה האפית ההומרית, משרה תחושת ביטחון וקביעות, מעין רפואה לאי-הוודאות ולזמן ההולך ואוול. ההקסמטר נזכר בשירים שונים של יונתן כמשקל המאפיין את השירה ההומרית, אולם הגעגועים אליו חסרי תכלית, כפי שכותב יונתן: ' [...] אֶכֶּל מִי, / בְּכָל הַמְּדָחַב הַיָּמִי הַזֶּה, יוֹדֵעַ אֵיךְ כּוֹתְבִים הַקְּסֵמְטֵרִים / בְּעֵבְרִית?' (שם). אפילו הנחמה ההומרית נמנעת ממנו במסע הזה, שהוא מסעו האחרון. בחינה של הטור הראשון בשיר, 'פְּתִיל הַחַיִּים מִתְקַצֵּר וְהוֹלֵךְ, הַלֵּילָה יוֹרֵד עַל הַיָּם, מגלה כי הוא כתוב בהקסמטר דקטילי, המשקל המאפיין את האפוסים ההומריים, אותו משקל שהאנייה-השר טוען בהמשך השיר כי אינו יודע לכתוב על פיו, אלא שבחינה נוספת של השיר מעלה כי רק הטור הראשון כתוב כך, ומיד אחריו המשקל אינו סדור כלל. ייתכן שהמשקל המשתנה נועד לשקף

את המצב הקיומי חסר היציבות, בניגוד למשקל ההקסמטרי, המסמל בשירתו של יונתן בכללה, ובשיר זה בפרט, את היציבות והסדירות. הומרוס מצטייר אפוא בשירי יונתן כדמותו של המשורר בה"א הידיעה. תהליך היצירה שלו מתאפיין בעיוורון כלפי המציאות הנראית וקליטתה דרך השמיעה. היצירה היא מצבה למציאות כפי שנקלטה ועוּבְּדָה בידי משורר. קליטת המציאות דרך שמיעה היא מופשטת יותר, ולכן המשורר, שהוא כלי קיבול למציאות הנשמעת, מסוגל ליצור יצירה שהיא רגשית יותר. ואכן, היצירה ההומרית היא יד וזכר למציאות כפי שנקלטה ברוחו של המשורר, ויכרון המנצח את הזמן, בין היתר בזכות הקביעות והסדר המושגים באמצעות ההקסמטרים הסדורים, שהם ממאפייניה הבולטים. על תפקידו של השיר בעיני יונתן כותב לוז:

הפסיכולוגיה הנסתרת היא תחום חתום לנו, ואילו הגורמים הפואטיים נמסרים בעצם השירים, והם מענייננו. עיקרם נעוץ בתפיסת הפונקציה של השיר כמין אקט של גאולה אפשרית יחידה לעומת הסתף של הזמן – 'לבקש הצלה על קרש צף של מלה' (שירים אחרים, עמ' 32). השיר הוא מעין אחיזה בטוחה אחרונה, ואילו כל השאר נסחף ועובר, ואין תקנה לדברים אלא במלים שאינן עוברות (לוז 1986, 114).

בחינת מאפייניה של השירה ההומרית בשירת יונתן מלמדת כי המשורר דואה את הומרוס כדגם למשורר באשר הוא, ואת יצירתו – כדגם לשירה בכללותה. ואם כך, מעצם העיסוק בהומרוס ובשירתו, שירים אלה הם שירים ארס-פואטיים במהותם.

## סיכום

בשירתו של נתן יונתן התחוללו שינויים רבים במהלך השנים. השינוי הבולט ביותר היה המעבר מן הכללי, שירת ה'אנחנו', לעיסוק בפרטי-האישי, שירת ה'אני'. מגמה זו נסקרת בהרחבה במונוגרפיה שכתב צבי לוז על שירת יונתן. אמנם ספרו של לוז ראה אור בשנת 1986, ולכן, מטבע הדברים, לא נכלל בו דיון בשירים שנכתבו לאחר מכן,<sup>10</sup> אולם מגמת השינוי נמשכה גם בהם. גם בשיריו ההומריים של יונתן – המתפרשים, כפי שראינו, על רוב קובצי השירה שלו, החל מן הקובץ המוקדם שבילי-עפר, שהתפרסם ב־1951, ועד שירים בכסות הערב, שיצא לאור לאחר מותו – באה מגמה זו לידי ביטוי, בעיקר במעבר משירים העוסקים בשבים מן הקרב בכלל, כמו בשיר 'החורף חורש את הים', לשירים אישיים יותר העוסקים בדמותו של אודיסאוס, המוצג לא רק כמי ששב מן המלחמה אלא גם כמי שסיפורו האישי הולך ותופס מקום בשירים כמטפורה לנודד השב

10 הכוונה לשירים שנכללו בקבצים שירים על קו הרכס (1988) ורעול פנים הזמן (1995), וכן שירים שנכללו באסופה שירים בכסות הערב (2004) ולא פורסמו קודם לכן, והשירים מן העיזבון, שראו אור בקובץ שירים שנשארו (2007).

הביתה או אף למשורר עצמו. השבים ממלחמת טרויה נזכרים אצל יונתן בפעם האחרונה בקובץ שירים, שיצא לאור ב־1974, אולם דמותו של אודיסאוס ממשיכה ללוות את שירת יונתן עד לשירים המאוחרים, שנכתבו בקיץ 2002. גם היחס אל דמותו של אודיסאוס עצמו משתנה במהלך הזמן. בתחילה, אודיסאוס השב מן המלחמה מנוגר ל'אנחנו' השבים מן המלחמה ('לו נחיה בשירה הנוגה') או מסמל את הזמן ההפכפך והחולף ('זמר על גלי הזמן'), אולם עם הזמן היחס אליו נעשה אישי יותר והוא מוצג כמקבילה לדמותו של האני־השר ('דשומות מאיתקה החדשה', 'הפלגה') או כמטפורה לנווד הנקרא לשוב הביתה ('שמור את הצלקת', 'פרינססה אמרוסה', 'אפרופו אודיסאוס') – שוב, ביחס ישר לאני־השר.

נושא נוסף העולה תכופות בשירים ההומריים של יונתן הוא דמותו של הומרוס, המחבר שהאפוסים מיוחסים לו. דרך דמותו ויצירתו של הומרוס מתגבש מודל כתיבה המלמד על תפיסתו הארס־פואטית של יונתן. השימוש בדמותו של הומרוס ובאפוסים ההומריים כמסווה לתפיסתו השירית של יונתן עצמו הופך את שירתו לשירת־מושא ארס־פואטית, כזו העוסקת ב'מושאים המצויים, עקרונית, מחוץ לשירה, או מחוץ לשירה כהוויה לשונית' (בריפמן 2001, 127). הומרוס מוצג כאב־טיפוס למשורר שתפקידו לשמר את הזיכרון במסגרת המלחמה נגד הזמן הבולע ומשכיח הכול, כמעין צוק איתן במערבולת הזמן. המשורר העיוור קולט את המציאות באמצעים החורגים מן התפיסה החזותית. המציאות הנתפסת באמצעות השמיעה היא מופשטת יותר מזו הנתפסת באמצעות הראייה, ועל כן המשורר העיוור הוא שיכול לתעד ולשמר אותה באמצעות כתיבת הזיכרון.

השימוש באפוסים ההומריים ובדמותו האגדית־מיתית של הומרוס מעניק לכתיבתו של יונתן רב־רובדיות ההופכת אותה מ'שירת הארץ', כפי שנתפסה שנים ארוכות, לשירה פורצת גבולות הנושקת לתרבות המערב ומתכתבת עמה. שירתו של יונתן נתפסה פעמים רבות בביקורת כשידה פשוטה ולא מתוחכמת, אולם בחינת שיריו ההומריים מעלה כי כבר מראשית דרכו הייתה שירתו בבחינת פשט המכיל את הדרש וכי בתחומה ובעומקה היא ראויה לשכון לצד שירתם של גדולי המשוררים בארץ ובעולם.

## ביבליוגרפיה

אריסטו

1947: פואטיקה, תרגום: מרדכי הק, מחברות לספרות, תל אביב.

ברזל, הלל

1990: שירה ופואטיקה, יחדיו, תל אביב.

בדיפמן, אראלה

2001: 'שירה על שירה: תבנית מרכזית בארס־פואטיקה בשירה העברית החדשה 1950-1997', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת חיפה.

ברתנא, אורציון

1984: 'הצופן המטאפורי והצופן החברתי', ידיעות אחרונות, 24.2.1984; 2.3.1984.

הומרוס

1987 (1934): אודיסֵיה, תרגום: שאול טשרניחובסקי, עם עובד, תל אביב.

1987 (1941): איליאדה, תרגום: שאול טשרניחובסקי, עם עובד, תל אביב.

הורוביץ, טליה

2006: 'הבל הבלים הכל הבל! עיון ב"שירי קהלת" של נתן יונתן, שאגן יא, 208-173.

חקק, בלפוד

2004: 'דברים על שירו של נתן יונתן "איש לנפשו, אישה לנפשה"', מאוניים 4:78, 63-62.

יונתן, נתן

1951: שבילי־עפר, ספרית פועלים, מרחביה.

1962: שירים לאורך החוף, ספרית פועלים, מרחביה.

1970: שירים בערוב הים, ספרית פועלים, מרחביה.

1974: שירים, ספרית פועלים, תל אביב.

1979: שירים עד כאן, ספרית פועלים, תל אביב.

1984: שירים אחרים, ספרית פועלים, תל אביב.

1988: שירים על קו הרכס, זמורה־ביתן, תל אביב.

1995: רעול פנים הזמן, ספרית פועלים, תל אביב.

1996: חסד השירים: מבחר שירים על השירה, ספרית פועלים, תל אביב.

2004: שירים בכסות הערב, הוצאת ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב.

כרמל־יונתן, גילי

2007: 'אחרית דבר', בתוך: נתן יונתן, שירים שנשארו, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב, 97-89.

לז, צבי

1986: שירת נתן יונתן: מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל אביב.

קדמי, יחיאל

1989: 'לשמור את הצלקת', על המשמר, 14.7.1989.

קרטון-בלום, רות

1982: שירה בראי עצמה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

1989: יד כותבת יד: שירה בראי עצמה – ארבעים שנה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

דייך, אשד

2001: הנשיקה מעבר למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה, עם עובד, תל אביב.

רמדו־ראוך, גילה

1975: 'בסימן המיתוס ובמבחן הזמן', דבר, 'משא', 3.1.1975.

**Jullien, Dominique**

1995: 'Biography of an Immortal', *Comparative Literature* 47:2, 136-159



1.

## **Towards ‘the Ultimate Human Synthesis’: Dialectics of Undecidability in Lea Goldberg’s Work**

Anat Weisman

The paper proposes a description of the distinctive texture of Lea Goldberg’s work: a quick alternation between contradictory emotions and values that induces a particular ambivalence. I call this poetics ‘Oscillating Dialectics’. It strives for a kind of completeness, towards a synthesis of contradictions, but the synthesis is never reached. No transcendent unity subsumes the contradictions, the works remains oscillating between its poles. The first part of the paper analyzes the poem ‘White Days’ (Yamim Levanim) in order to describe the psycho-esthetic stance of the poetess through a concrete example. I show that this stance is manifested at the level of ideas, of values and of prosody. Many of Goldberg’s poems, over the course of her writing years, are founded on the model of ‘multistability in perception’ effect (the Duck/Rabbit or the Necker cube riddle paintings). In the second part of the paper, with reference to further examples, I show Goldberg’s poetry as characterized by the painful illusion of the necessity of choice, and the conscious rejection of the transcendental.

2.

## **Reading Lea Goldberg’s *On Blossom* as a Palimpsest**

Giddon Ticotsky

The poems of the Hebrew woman poet Lea Goldberg (1911-1970) are usually considered as symbolist and therefore detached from their time. Goldberg’s poem book *Al ha-Prikha (On Blossom, 1948)* serves as a test-case to identify its references to history: the Second World War, the Holocaust and the independence of the state of Israel. By discovering the different ‘urtexts’ of the

poems – their Russian, German and Italian sources of influence – the reader can understand Goldberg's own representation of her time. For example, she tends to read WW2 through the impressions of the Russian poets Alexander Blok and Osip Mandelstam from WW1 and the Russian revolutions. The different layers of Goldberg's palimpsest also portray her inclination towards two opposite mentors: the Hebrew poet Avraham Ben-Yitzhak (Sonne), who represented to her the German symbolistic poetry ('art for art's sake'), and on the other hand, another Avraham – the Hebrew poet Avraham Shlonsky, who believed in a more engaged poetry and was an ardent follower of the dominant modernist Russian poets. The 'Palimpsestical effect' of *On Blossom* poems is not only retrospective but also prospective: in their turn, the poems of this book were interwoven into Israeli culture and were integrated into some popular and literary works which correspond with them.

### 3.

#### **The Terrible Power of Ethics:**

#### **A.B. Yehoshua's *A Journey to the End of the Millennium***

Adia Mendelson-Maoz

In recent years an academic debate has emerged around the relationships between ethics and literature. This article is a contribution to the evolving field of ethical criticism, confronting its theoretical basics and offering a new practice of reading, through an analysis of A.B. Yehoshua's work, *A Journey to the End of the Millennium*. Until the last decades many writers and scholars opposed any discussion of moral or ethical themes in the context of literary works. Their objection stemmed from the fear that the literary work will turn to a dogmatic text and be used for conservative education. However, behind that fear stands the binary concept of Western culture as an enlightened one, contrary to what may be considered the dark non-Western cultures of the third world. In this article, I offer an innovative

study on the interface between the practice of ethical reading and the post-colonialist thought, through a reading of Yehoshua's work. By revealing this often hidden link I propose a criticism over the seemingly objective attribute of Western morality, demonstrating that the Western apparently universal concepts of ethics are in fact part of the power relations between hegemonic cultures and subordinate ones.

4.

**'How Can I Endure to See the Evil':  
Text and Intertext in A.B. Yehoshua's Novel  
*Friendly Fire***

Tehilla Shwartz-Altshuler

In A.B. Yehoshua's novel *Friendly Fire* there exists a prominent correspondence with the Bible: the novel's characters read the Bible, they are angry, excited and indifferent towards it, translate it and (almost) throw it into the fire. In this article, I investigate the different intertextual appearances of the book of *Song of Songs* in the novel, and show how the play on different types of intertextuality adds layers of depth to the understanding of the novel. I show that the use of the *Song of Songs* portrays two important themes in the novel: the theme of dialogue (the "Duet") and the theme of mediation, while also weaving the theme of missed opportunities into the fabric of the story. The correspondence with the literal meaning of the *Song of Songs* and its perception as a drama whose dialogue does not lead to a sincere listening between two sides, that control and aggression are entwined in it inside beautiful allegories of love, clarifies a bit of the chaos boiling under the orderly design of the (lack of) duet in the novel. Just when the novel's protagonist, Jeremiah, wishes to deal with forgetting, the Bible deals with memory, not just personal or collective, but also a circular memory which has neither a beginning nor an end. The sub-textual connections between other basic Biblical texts that appear in the novel receive a

power of their own and amplify the failure and feeling of missed opportunities in not finding a common, useful, mediatory language. Therefore, the Biblical works converse with each other in the novel and this sub-discourse adds to the enrichment of the upper discourse, in which the dimension of allegory is limited.

## 5.

### **The Renaissance from the Other Side:**

### **The Struggle with Chaim Nachman Bialik's Poetics in Uri Zvi Greenberg's Early Work**

Karin Neuburger

In this article, I present a comparative reading of two of Uri Zvi Greenberg's early Hebrew poems (published in 1912-13), in which he re-visits and corresponds with two of Bialik's most famous works ('HaKayitz Gove'a'/Summer Passes Away and 'Im Dimdumei HaKhama'/At the Setting of the Sun). In the course of this reading, I show that Greenberg's early poetry is not epigonic, weak, and preponderantly determined by emotions, as suggested in the research dealing with his work, but rather revolts against Bialik's poetics. While Bialik invested much effort in order to maintain a fundamental distinction between aesthetic and real worlds and thus also between poetry and politics, at the very beginning of his career Greenberg aspired to blurring the borderlines between the poem and the world. Thereby, he wished to establish an alternative to the concept of Jewish culture introduced by his forerunner, i.e. he strived at interfering in politics through writing poetry and intended to bestow an explicitly political character upon modern Jewish culture. It is in this context that I suggest to read young Greenberg's preference of Yiddish to Hebrew as a poetic language as an expression of his revolt against Bialik and not as an attempt to avoid a controversy with him.

6.

### **Meeting Alterman in the Sands**

Sigal Naor-Perelman

In the poem 'With Alterman in the Sands', which was printed in *Hadarim* in 2001, Natan Zach 'causes' a late and hesitant meeting between the two most important poets to have influenced Modern Hebrew poetry, Natan Zach and Natan Alterman. This meeting forces a direct conflict between "Zach's" poetic portrait and that of "Alterman". Though this dispute was 'forced' on "Alterman" in the poem, the reading illustrated, primarily, that Zach feels that his poetic arguments are no longer as strong as they used to be. In the poem, the poeto-biographical self-image is reflected and becomes clear when Zach uses different poetic media that narrow the gap between the poetic viewpoints of "Zach" and "Alterman". Confronting his real and imminent death, "Zach" admits that the human experience, which has been a central principle in his poetry, is getting weaker now. Once again he contests Alterman's poetic claim that human experience is not enough and that life has to lean to some extent on a historical view. The feeling that human experience is not enough anymore is expressed also through Zach's experienced voice, a style which he then attacks in Alterman's poetry. Throughout the poem "Zach" tries to get close to "Alterman" but "Alterman" disagrees. Furthermore, at the end of the poem "Alterman" turns out to be a great father-figure, almost a divinity, which prevents "Zach" from drawing closer to him and asking his forgiveness.

7.

### **National Symbols and Kabbalistic Motives in the Figure of Leah in *Lifnim Min ha-Homah***

Elchanan Shilo

This paper deals with Jewish national symbols and Kabbalistic motives which

Agnon uses in creating Leah, the heroine of his story *Lifnim Min ha-Homah*. At the beginning the various symbolic layers of the story are discussed. Leah is identified with the Jewish nation, her father is identified with God, and their house is identified with the Temple. Agnon's reason for writing symbolically is also discussed. In the second part of the paper, the Kabbalistic motives that form the heroine Leah's personality are addressed. According to the pre-Lurianic mysticism Agnon identifies Leah with the sefira Bina, 'intelligence,' and other similar motives such as heart, the day of atonement, soul, Alma d'etcasa and trei rain delo mitparshin. According to Lurianic Kabbalah, Agnon identifies Leah with Jerusalem, humility, the inner self of the Shechina, the soul of Malchut and 'zivug neshikin'. On the one hand, Agnon puts metaphysical meaning into realistic descriptions, and his work of art proceeds from reality to metaphysical being; on the other hand, he puts the Kabbalistic idea into literary reality.

8.

### **Opera Seria? Grandiosity and Masculinity in David Shütz's Stories**

Yigal Schwartz

David Schütz is a forgotten writer. Adult lovers of literature remember him, but few young bibliophiles have ever heard his name. This is a seemingly strange and surprising phenomenon, since he is a contemporary writer who was well known not very long ago. His last book was published in 1997, and was preceded by seven others, some of which won critical acclaim, and three of which became bestsellers. How, then, can we explain his nearly complete disappearance from the visual field of contemporary literature? The answer to this question, which this article attempts to establish, is that Schütz was never really accepted into the center of the Israeli literary system. Indeed, he earned a faithful audience of readers, mainly thanks to the fascinating plots of his stories and also because of the confessional, revealing position of his narrators, and

perhaps even for ex-literary reasons – his bizarre biography and the fact that he was a handsome man – but, in fact, he was and remained all his life an ‘outside child’ in Hebrew literature, because the thematic and aesthetic codes of his work did not fit those of the center of the contemporary Israeli literary system. Yigal Schwartz attempts to support this claim at two complementary levels: the level of the world of emotion and consciousness that Schütz creates and the level of the author’s style which both, separately and together, significantly deviate from the normative Israeli ‘horizon of expectations’.

## 9.

### **The Secular Hebrew Poet as Cultural Hero in the Middle Ages**

Yosef Tobi

The actual change in the status of the Hebrew poets as cultural heroes began toward the mid-10th century under the influence of the Arab culture. As is known, the Arab poet was a central figure and a cultural hero in jahili Arab society. Then, Arab poetry began to fulfill a new function – praise of the ruler in exchange for a gift of material pleasure. In any event, the literary and spiritual activity of most Arab poets was restricted to the field of poetry, and they did not belong to the social and spiritual leadership circle of their community. The Hebrew poet was a cultural hero of the Jewish community in Spain in General – not only of its poets – as is shown by the fact that chronological works from the Spanish period mention the poets among the national spiritual and religious figures. In contrast to the typical Arab poet, all the Jewish poets in Andalusia, except for Ibn Khalfun, were not occupied only with poetry as their single preoccupation. There is no doubt that their social and spiritual prestige and their status of cultural heroes stemmed not just from their poetry, and perhaps not at all from their poetry. They were also Bible commentators, linguists scholars, philosophers, physicians, political personalities, heads of the Jewish community, heads of yeshivas and religious court judges. In all, the Jewish poet

in Andalusia was counted among the leadership of his community and clearly committed to the Jewish tradition.

10.

### **The ‘Radiant Robe’ Story and its Midrashic and Biblical Parallels**

Ronit Shoshany

The story of the ‘Radiant Robe’ first appears in *Hibbur Yafeh me-ha-Yeshuah* (‘The Book of Comfort’) by R. Nissim B. Jacob of Kairouan (Hirschberg edition, 26–29). Scholars have pointed out various elements in the story – such as the selling of the wife into slavery – which are foreign to Jewish values. Following Baneth, most scholars maintain that the story has a Muslim source. This paper argues that the ‘Radiant Robe’ story has common features with the tale of Abba Yudan (*Vayikra Rabba* 5:4 and parallels), and that the reason scholars have not discovered this connection is that R. Nissim adapted and enlarged the Abba Yudan story according to the Joseph cycle in Genesis and other biblical and rabbinic motifs. The tale of Abba Yudan is meant to encourage charity. Its adaptation in light of the additional sources directs the story to a new meaning: encouraging faith in God’s salvation and expressing complete trust in His righteousness.

11.

### **‘The Impotence of the Heart’: Uri Nissan Gnessin’s Relation to the Works of Anton Chekhov**

Rina Lapidus

Uri Nissan Gnessin (1879-1913) had a powerful connection to the works of the great Russian authors: Gogol, Turgenev, Tolstoy. Particularly striking is his



relation to the work of Anton Chekhov, in terms of language, characterization, subject matter, ideological background, and composition. The present paper focuses upon Gnessin's novel *By (Etsel)*, which is compared to Chekhov's *Uncle Vanya* and to his stories 'Springtime', 'Talent', 'Willow', 'Verochka', 'Misery', 'The Duel', and 'Witch'. I find similarities in the fashioning of many subjects, such as the scenes of nature that concretize the hero's loneliness. The protagonist is 'a superfluous man' of the type made known by Goncharov, Lermontov, Turgenev and Panaev. He is unable to sustain an ongoing romantic relationship and as a result of the failure of his relationships with women undertakes a pathetic and ridiculous attempt to murder his rival or to commit suicide. However, notwithstanding the similarities, there are important differences between the two. Chekhov's works are fashioned with a humoristic, melancholy and lyrical atmosphere, while Gnessin creates a heavy, frigid atmosphere of suffering and thoughts of the destruction that await the hero and the author at the end of their path. Chekhov is a literary artist whose style is reminiscent of a comedy, while Gnessin is a philosopher, whose work is written in an existential, suicidal mood.

## 12.

### **Natan Yonatan: Homeric Poems**

Anat Koplowitz-Breier

This article examines a unique phenomenon in Natan Yonatan's poetry, which I call his 'Homeric Poems.' These poems have intertextual connections with *The Iliad* and *The Odyssey*. It appears that these intertextual relations began in 1952 and increased up to his latest poems, written in the summer of 2002. The 'Homeric Poems' can be divided into three groups, the first one being poems which relate to the Trojan War, in particular to the soldiers who survived and returned home. The second group of poems is based on the character of Odysseus, an ex-soldier, an adventurer, a wanderer, and a family man. In some of these poems the poet considers Odysseus as a reflection of himself. The third

group focuses on Homer and his creative work. Homer is considered as the model of the poet; the poems in this group demonstrate Yonatan's arspoetics. Thus, his 'Homeric Poems' show several different aspects of Yonatan's poetry; furthermore, their intertextuality adds more value to their meaning.