

**מאמרים:**

**יגאל שוורץ:**

"הנדסת האדם" ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה

**תמר הס:**

פואטיקה של עץ תאנים:

פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ

**חמוטל צמיד:**

המתים והחיים, המאמינים והעקורים:

דליה רביקוביץ מקוננת ונביא

**חנן חבר:**

אנתולוגיות לשירה עברית בארץ-ישראל

**אספרנצה אלפונסו:**

גלות ושייכות בספרות העברית בימי הביניים

**יצחק בן-מרדכי:**

הגנגסטר והספינקס: קריאה ב"ארי קינג" מאת נסים אלוני

**עדי אופיר:**

על כתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית:

קריאה בסיפורים של אורלי קסטל-בלום



**תיאוריה:**

ז'יל דלז ופליקס גואטרי:

מהי ספרות מינורית?

**טקסט נשכח:**

מ"מ פייטלזון

האשה המשתחררת בספרותנו

**דיוקן:**

ראיון עם אהרון אפלפלד



# מכאן, כתב־עת לחקר הספרות העברית

כרך א, מאי 2000, אביב חש"ס



המחלקה לספרות עברית

הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע

עורך: מיכאל גלזמן

ועדת מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויארין,  
דן בן-עמוס, מנחם בריוק, אבנר הולצמן, מתי הוס,  
בנימין הרשב, חנון חבר, גליה חזן-רוקם, עלי יסיף,  
ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר,  
חנה נוה, אילנה פרדס, גבריאל צורן, חנה קרונופלד,  
טובה רוזן, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד

עריכת טקסט: דינה הורביץ

עריכה גרפית: תמיר להבי-דלמסר

© כל הזכויות שמורות למחלקה לספרות עברית,  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,  
ולהוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

מסת"ב 54-17-1565

מאמרים אפשר לשלוח למערכת מכאן,  
המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,  
ת.ד. 653, באר שבע, 84105

סדר ועימוד: קטיה בנוביץ'

הפקת דפוס: ניוטון הפקות בע"מ

# תוכן העניינים

פתח דבר – 5

## יגאל שוורץ – 9

”הנדסת האדם” ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה

## תמר הס וחמוטל צמיר – 25

”משהוזע במעמקים”:

שני פרקים על שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ

## תמר הס – 27

פואטיקה של עץ תאנים:

פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ

## חמוטל צמיר – 44

המתים והחיים, המאמינים והעקורים: דליה רביקוביץ מקוננת ונביא קריאה בשיר ”ביאת המשיח”

## חנן תבר – 64

”כפרדס שירתנו”: אנתולוגיות לשירה עברית בארץ-ישראל

## אספרנצה אלפונסו – 85

תפיסת הגלות ותחושת השייכות בספרות העברית בימי הביניים:  
בין טקסט לקונטקסט

## יצחק בן-מרדכי – 97

הגנגסטור והספינקס: קריאה במחזה אדי קינג מאת נסים אלוני

## עדי אופיר – 115

על כתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית:  
קריאה בסיפורים בלתי רצוניים של אורלי קסטל-בלום

## ז'יל דלו ופליקס גואטרי – 134

מהי ספרות מינורית?

## טקסט נשכח – 144

### מ”מ פייטלזון

האשה המשתחררת בספרותנו (1905)

## דיוקן – 150

עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון: ראיון עם אהרן אפלפלד  
מדריין: מיכאל גלזמן





## פתח דבר

מכאן עוסק בספרות העברית ובספרות הישראלית בהקשרים תרבותיים רחבים, תוך דיאלוג עם זרמים תיאורטיים וביקורתיים בינלאומיים. המלה "מכאן" מציינת מקום שגבולותיו בלתי מוגדרים ולכן היא מצביעה בהכרח על הבעיות הכרוכות במושגי זהות גיאוגרפיים וטריטוריאליים. הכותרת מתייחסת לשני "אתרים" גיאוגרפיים: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, הבית והאכסניה של כתבי-העת, היא אתר גיאוגרפי קונקרטי; הספרות העברית, לעומת זאת, היא מרחב/מקום מדומיין שבו מתקיימת התרבות העברית. עם זאת, המלה "מכאן" מכילה גם את שלילתה, שכן היא מסמנת גם את מה שנמצא "שם". הגבולות בין ה"כאן" ל"שם" משתנים פעמים רבות ולעתים התופעות התרבותיות המעניינות ביותר נמצאות דווקא על קווי גבול אלה, המגדירים את הפנים והחוץ של התרבות. העניין בדיאלוג עם זרמים תיאורטיים וביקורתיים בינלאומיים, והמודעות ההיסטורית לכך שהספרות העברית נכתבה בטרטוריות שונות, מטעינים את המלה "מכאן" במשמעויות שונות והופכים אותה למלה אמביוולנטית. מבחינה זו, הכותרת "מתכתבת", כמובן, עם כותרת הרומן של ברנר, מכאן ומכאן, המסמנת שתי אופציות העומדות בסתירה מתוחה זו לזו אך גם מפרות זו את זו.

ואכן, הגליון הראשון של מכאן עוסק רובו ככולו בשאלות של זהות ומקום, של "כאן" ו"שם", ורבים מן המאמרים מצביעים על הבעייתיות הכרוכה במושגים אלה. במאמר הפותח מציג יגאל שוורץ כמה דגמי תשתית של היחס בין האדם למקום בספרות העברית החדשה. סופרים רבים ייצרו באינטנסיביות דגמים אוטופיסטיים של החיים שראוי לחיותם בארץ-ישראל, ודגמים אלה, שעיקרם מה ששוורץ מכנה "תרגום-כרונוטופי" קונקרטי של אחת מעלילות-העל שעניינן ההיווצרות המיתית של האומה או עתידה המיתי, התחרו ביניהם על הדומיננטיות בתרבות העברית בארץ-ישראל ועל המעמד של "מיתוס מכונן" של החברה החדשה. שוורץ בוחן שלושה טקסטים שייצרו דגמים מרחביים-לאומיים מעין אלה: אהבת ציון של אברהם מאפו, אלטנוילנד של הרצל ו"יואש" של יוסף לואידור. תשומת לב מיוחדת מוקדשת במאמר לשאלה כיצד נקנית חזקה על הארץ. על פי הדגם של לואידור, איש העלייה השנייה, האדמה נקנית בדם, ורק בדם; לדברי שוורץ, דגם זה הוא שזכה במאבק על הבכורה בתרבות העברית במשך עשרות שנים.

תמר הס וחמוטל צמיר מציעות, בפרויקט משותף, קריאות חדשות בשירת דליה רביקוביץ ויוצאות נגד הגישה המסורתית הרואה ברביקוביץ משוררת המבטאת את האישי והפרטי. שתיהן עומדות על הפופולריות הרבה של שירתה מצד אחד ועל מיעוט העיסוק הביקורתי-אקדמי בה מצד אחר, ומייחסות זאת, בין השאר, לקושי של הקאנון הגברי להתמודד עם קול נשי החותר תחת הנחות היסוד התרבותיות-לשוניות שלו. תמר הס פותחת בקריאה צמודה של השיר "אפילו אלף שנים" ומראה כיצד

רביקוביץ משתמשת בחומרי גלם קאנוניים וגבריים במובהק – במקרה זה חומרים מן המקרא ומספרות האגדה – כדי “לשנות את היחס בינה, כמשוררת־אשה, לבין המרחב הגברי שבתוכו היא פועלת”. המאמר שופך אור על השימוש של רביקוביץ בסיפור על הזקן הנוטע עץ תאנים שספק אם יזכה לאכול מִפְרוֹתָיו ותופס את תשובתו – “כשם שישגו לי אבותי כך אני יגע לבני” – כעמדה פטריארכלית של התפתחות ושל מתן מאבות לבנים. כנגד רצף פטריארכליזה מוצבת אשת לוט המקראית – שאפילו שמה אינו מוזכר – ההופכת בשיר לא לנציב מלח אלא לגוש מלח סתמי הממחיש את אי־האפשרות של סובייקטיביות נשית. בשירזה, כמו בשירים אחרים, חותרת רביקוביץ בעקביות תחת התשתית האידיאולוגית־לשונית של הקאנון הדוחק אותה לעמדה בלתי אפשרית ומוכן לקבלה, ככל הנראה, רק כ”בובה ממוכנת”. המקום שהס מדברת עליו הוא המקום שממנו אשה יכולה לדבר, שהרי לביטוי הנשי אין מקום בשפה אלא “ככישוף, כהיסטוריה, כתחינה או כנהי”.

חמוטל צמייר מראה כיצד השיר הפוליטי של רביקוביץ “ביאת המשיח” – שיר שהביקורת התעלמה ממנו לחלוטין – מכשיל את ההפרדה המסורתית בין הפרטי־האישי לבין הציבורי־הלאומי. האמביוולנטיות של המושג “מקום” בולטת ביותר ב”ביאת המשיח”: האם ה”מקום” בשיר זה הוא טריטוריה גלותית שאנשיה (ככל הנראה מאמיני שבתאי צבי) מחכים למשיח שיוביל אותם לארץ־ישראל? או שמא אלה דוברים “מקומיים”, ארץ־ישראלים, המדברים על הציונות ועל הארץ כעל “שדה של מתים [ה]בולעת את החי”? “קפיצת הדרך”, התנועה בין שני המקומות, הגולה וארץ־ישראל, יוצרת בשיר אפקט על־טבעי, מאיים, בנוסח ה-Unheimlich הפרוידיאני. גם הנשיות מתוארת כאן כפקעת המכשילה כל ניסיון לצרף יחד את הסיפורים השונים לסיפור קולקטיבי לאומי־אישי טלאולוגי אחד.

חנן חבר בוחן את האנתולוגיות לשירה שראו אור בארץ־ישראל ואת הנרטיב ההיסטורי המובלע בהן. תשומת לב מיוחדת מוענקת לאנתולוגיה שערך אשר ברש בשנת 1938, מבחר השירה העברית החדשה. אנתולוגיה זו משמשת במאמרו של חבר כדוגמה ליומרה להציג את “כלל השירה”, כאשר ה”כלל” מציין במובהק את הכלל הלאומי. לטקסטים הכלולים באנתולוגיה יש מעמד מייצג, והשלם שואף לייצג מערכת הרמונית לכאורה של תרבות לאומית, שהעיומותים והקונפליקטים המיגדריים, הדתיים, המעמדיים, האתניים והגזעיים מטושטשים או מובלעים בה. אנתולוגיה כוללנית מעין זו שערך ברש מציבה את המחויבות לעברית רק כהסוואה לשורה של הדרות. לפיכך, דווקא השיר הלידי־אינדיבידואלי הופך למטבע האפקטיבי ביותר לכינונו של דימוי לאומי משותף המופץ באמצעות האנתולוגיה.

אספרנצה אלפונסו טוענת, בעקבות יוסף חיים ירושלמי, כי לחוויית הגלות ביהדות אופי דואלי ודיאלקטי. אלפונסו בוחנת טקסטים שנכתבו באל־אנדלוס במאה העשירית ובמחצית הראשונה של המאה האחת עשרה ומצביעה על האופן שבו מושג הגלות צומח בד בבד עם תחושות של השתייכות והשתלבות. כך, למשל, חסדאי אבן שפרוט מתאר את הגולה

כ"ארץ שמנה רבת נהרות [...] ארץ דגן ותירוש ויצהר רבת תנובות". לדעת אלפונסו, חסדאי משתמש ביודעיין במתח שבין "גלות" ל"בית": מצד אחד, השאיפה לגאולה מכתובה את תיאור הגלות כמרחב של סבל; מצד אחר, הגלות היא בית שחשים שייכות וקרבה אליו. אלפונסו מדגישה כי המושגים "גלות" ו"בית" אינם מושגים נבדלים שניתן לזהותם בנפרד. אמנם המחברים השונים מבנים את הגלות כאובדן או כהעדר, אולם כל אחד מהם מפרש את ההעדר הזה בדרכו־שלו.

במאמר על המחזה אדי קינג של נסים אלוני דן יצחק בן־מרדכי בפואטיקת הגודש של אלוני שזכתה לביקורת נוקבת, שכן, רבים סברו כי מחזותיו אינם אחדותיים. בן־מרדכי מראה כיצד דגמים דרמטיים, ספרותיים, מיתולוגיים וחברתיים שונים – למשל הטרגדיה וסרט הגנגסטרים – מנהלים ביניהם דיאלוג מתוח וטעון באדי קינג. ואכן, אלוני עוקר את עלילת אדיפוס המלך מתבני וממקם אותה בניו יורק, תוך עימות מתמיד בין העולם הישן לעולם החדש. החידה המרכזית שאדי מתמודד איתה היא חידת המקום, אמריקה; המקום הוא־הוא הספינקס, החידה שאדי אינו מסוגל לפענח.

עדי אופיר מציע קריאה בטקסטים הפוסטמודרניים של אורלי קסטל־בלום. לעומת התפיסות הרואות בפוסטמודרניזם סוג של ניהיליזם מסוכן או רלטיביזם אתי, אופיר טוען כי סיפוריה של קסטל־בלום מעודדים אי־השלמה עם המצב שהם מתארים. אמנם השפה נחשפת בסיפורים אלה כ"משענת חולות נודדים" והחיץ שבין טקסט למציאות אינו ברור עוד, אך קריאה מנקודת מבט מוסרית היא סוג של שיקום. "הצדקתה המוסרית של הספרות הפוסטמודרנית מותנית בעמדת קריאה שמאפשרת לשקם רגישות מוסרית – שלא לומר ערכים מוסריים – מתוך עולם סתוף־זהויות", כדבריו. אף על פי שדומה כי הטקסטים של קסטל־בלום עוסקים בנפש כטריטוריה פנימית (דולי סיטי כמרחב פסיכולוגי), אופיר עומד על זיקתם למצב הישראלי.

המאמר התיאורטי שלז'יל דלו ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?", הלקוח מספרם על פרנץ קפקא, זכהזה כבר למעמד של קלאסיקה. למאמר זה היתה השפעה מכרעת על מחקר הספרות בעשורים האחרונים והוא אחראי, במידה רבה, לצמיחתם של תחומים אקדמיים חדשים כגון שיח מיעוטים וחקר ספרויות הנכתבות בתנאים של גלות, הגירה ופליטות (Diaspora Studies). דלו וגואטרי יוצאים נגד העיסוק התמאטי־אלגורי בכתיבו של קפקא ומפנים את תשומת הלב ללשונו – גרמנית הנכתבת בידי יהודי בפראג – שיש בה משום "דה־טריטוריאליזציה של השפה". בעיני דלו וגואטרי, "ספרות מינורית איננה ספרות הנכתבת בשפה מינורית, אלא דווקא זו שמיעוט מייצר בשפה מאז'ורית". חוקרים כרנאטו רוסאלדו וחנה קרונפלד מתחו ביקורת על הגדרתם של דלו וגואטרי את הספרות המינורית דווקא כספרות הנכתבת בלשון מאז'ורית. לדבריהם, הבחירה בדוגמה קאנונית כקפקא והעיסוק בשפה הגרמנית מביאים להטמעת המינורי אל תוך המאז'ורי ומונעים דיון באפשרויות מינוריות באמת (כגון הכתיבה ביידיש). עם זאת,

המודל של דלו וגואטרי לספרויות מינוריות – דה־טריטוריאליזציה של השפה, העובדה שהכל בהן פוליטי והכל מקבל בהן ערך קולקטיבי – מאפשר לחשוב מחדש על היחסים בין לשון לכוח, בין שפה לטריטוריה, בין ספרות ללאומיות.

במדור "טקסט נשכח" בחרנו להביא את מאמרו של מ"מ פייטלזון, "האשה המשתחררת בספרותנו", שפורסם לראשונה בכתבי־העת הזמן בשנת 1905. קולו של פייטלזון מועלה כאן באוב משום שמאמרו הוא אחד הנסיונות הראשונים לנסח את בעיית הייצוג של נשים בספרות העברית. פייטלזון, שיש הסבורים כי התאבד בשל פגיעה שפגע בו מנדלי מוכר ספרים, יוצא בביקורת חריפה על הייצוג המוטטה, המגביל והמגובל של נשים בספרות העברית במחצית השנייה של המאה התשע עשרה ומלין על אי־כולתם של הסופרים העבריים לתאר את האשה כסובייקט מְדבר. "ל גורדון, למשל, בוכה על מר גורלה של "האשה העבריה שבשביל 'קוצו של יוד' נשברים חייה, אבל לתת לה עצמה להתמרמר על מצבה [...] זה לא יעלה גם על דעתו!". פרסום מאמרו של פייטלזון מאפשר, ולמעשה מזמין, עיון מחדש במקום של נשים ונשיות בספרות העברית של המאה התשע עשרה.

במסגרת מדור שכותרתו "דיוקן" מובא ראיון עם אהרן אפלפלד. אפלפלד חוזר פעם אחר פעם לשאלות של מקום ומיקום. בדבריו הוא מתאר את יחסו המורכב ל"ישראליות" ולשפה העברית – שעבורה "גירש" מתוכו את שפת אמו – וחושף את יחסו לתהליך ההתקבלות של יצירתו: "יש לי תחושה שבארץ עדיין לא יודעים למקם אותי, וברגע שממקמים אותי יש אי־נחת מן המיקום". אף על פי שהוא חי בארץ כבר למעלה מחצי מאה, אפלפלד כותב אך ורק על ארבע עשרה השנים הפורמטיביות בחייו, שנותיו כילד וכנער באירופה בתקופת מלחמת העולם השנייה. בעיני אפלפלד, "מהגר הוא מהגר הוא מהגר", והכתיבה היא מעין תחבושת המונחת על פצע האובדן – אובדן של תחושת מקום טבעית, של נופי ילדות, של טריטוריה שהיתה בית והפכה לשדה קטל.

ולסיום כמה תודות: הוצאת כתבי־עת חדש כרוכה בקשיים לא מעטים. תודה לאנשים הרבים שתרמו מנסיונם ומחוכמתם להוצאת הגליון הראשון של מכאן: לקוראים־השופטים על הערותיהם המועילות, לדינה הורביץ על עריכת הטקסט, לתמיר להב־דלמסר על העיצוב, ולחברי המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב על אורך רוחם. תודה מיוחדת לד"ר איריס פרוש, שהיתה שותפה מלאה לגיבוש הרעיוני של כתבי־העת; עצותיה ושיקול דעתה ניכרים ברבות מן ההכרעות שהתקבלו בעת עריכת החוברת. תודה גם לפרופ' נחום פינגר, דקטור אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ולגימי ויינבלט, דיקן הפקולטה למדעי הרוח והחברה, על תמיכתם בהוצאת כתבי־העת לאור.

# הנדסת האדם" ועיצוב המרחב בתרבות העברית

החדשה\*

יגאל שוורץ

עָרְב־עָרַב וּזְרָחִים כּוֹכְבִים פֹּה מְסֵתָר.  
בְּקֶרֶב־בְּקֶרֶב הַשָּׁמַשׁ זֹרֵעַ אֹרֶךְ.  
אֵין סֶפֶק, הַשָּׁמַיִם אֶצְלָנוּ בְּסֵדֶר...  
מַעֲשֵׂיוּ רַק נִשְׁאָר אֶת הָאָרֶץ לְבְרָא.  
נִתֵּן אֶלְתֵּרֵמָן, "לִיִּיצֵר אֲדָמָה!"

א

בעם היהודי התחוללו בעת החדשה שתי מהפכות ששינו את הווייתו מקצה לקצה. המהפכה הראשונה, שהחלה במאה השמונה עשרה וצברה תנופה במחצית הראשונה של המאה התשע עשרה, בשלב הסער והפרץ של תנועת ההשכלה במזרח אירופה, עמדה בסימן המעבר מתרבות תיאוצנטרית לתרבות הומוצנטרית. את המהפכה הזו, שאפשר לכנותה "המהפכה החילונית", ניתן לתאר גם בעקבות יוסף חיים ירושלמי וממשיכי דרכו, דוד רוסקיס ואלן מיינץ,<sup>1</sup> כמעבר מחברה שחיה בחלל־זמן מיתולוגי לחברה שחיה בחלל־זמן היסטורי. המהפכה השנייה המשיכה את דרכה של המהפכה הראשונה, בכמה גרסאות. אחת מהן – המרכזית לענייננו כאן, ברם, צריך לחזור ולהדגיש, לא היחידה – היא המהפכה הציונית, בגרסאות "דת הלאום" שלה.<sup>2</sup> מהפכה זו – שהמשיכה את המהפכה ההומוצנטרית, אבל כפי שנראה, גם סטתה ממנה – עיקרה הנסיון להעתיק את מרכז הכובד הרוחני של עם ישראל מן הזיקה בין האדם ובין "המקום" – "המקום" ככינוי לאלוהי עם ישראל, הקדוש ברוך הוא – ליחסים בין האדם היהודי ובין "המקום" במובן הגיאוגרפי־המדוני, כלומר, כמרחב קיום לאומי־ריבוני.<sup>3</sup>

שתי המהפכות האלה – או, ליתר דיוק, כמה מן השלבים הפורמטיביים שלהן, כפי שהם נצפים ביצירות פרוזה עבריות בדיוניות – הן מוקד הדיון שלנו כאן. השלבים הפורמטיביים הללו ארכו פרקי זמן לא קצרים והיו אינטנסיביים מאוד. אנשי רוח רבים – הוגים, פובליציסטים וסופרים – יצרו במהלך המאה התשע עשרה ועל ספה של המאה העשרים עשרות דגמים

\* מאמר זה הוא חלק מספר בכתיבים שכותרתו "הידעת את הארץ שם הלימון פורח" – אהבה, ארץ מולדת ואידיאולוגיה בסיפורת העברית".  
1. וראו י"ח ירושלמי, זכור, תרגום ש"שביב, עם עובד, תל אביב, תשמ"ה; ד' רוסקיס, אל מול פני הירעה, תרגום י' פלס, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1993; A. Mintz, *Hurban*, Columbia University Press, New York, 1984, pp. 203-239

2. וראו לעניין זה, בין היתר, ד' בוירדין וי' בוירדין, "אין מולדת לישראל: על המקום של היהודים", תיאוריה וביקורת 5, 1994, עמ' 79-103; ב' הרשב, "תחייתה של ארץ־ישראל והמהפכה היהודית המודרנית: ההדורים על תמונת־מצב", בתוך: ג' גרין (עורכת), *נקודות־תצפית, תרבות והברה בארץ־ישראל*, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1988, עמ' 7-31.  
3. על מעמדו של "המקום" במובן הגיאוגרפי־אידיאולוגי בתרבות היהודית/או בתרבות הישראלית נתנו דעתם רבים, וראו, בין היתר, ע' אלמוג, *הצבר – דייקן*, עם עובד, תל אביב, 1997, עמ' 35-52, 252-288, ועוד; י' ברלוביץ, *להמציא ארץ להמציא עם, תשתיות ספרות ותרבות ביצירה של העלייה הראשונה*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1997; ג' גוברין, *כתיבת הארץ, ארצות וערים על מפת הספרות העברית*, כרמל, ירושלים, 1998; ג' גרין, *שכונה בחלומה*, עם עובד, תל אביב, 1995; "לאור, אנו כותבים אותך מולדת, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1995; א' שביד, *מולדת וארץ יעודה*, עם עובד, תל אביב, 1997; ג' שקד, *הסיפורת העברית 1880-1970*, ד. כתר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב, 1993, עמ' 14-46; R. Domb, *Home*, *Thoughts from Abroad*, *Distant Visions of Israel in Contemporary Hebrew Fiction*, Vallentine Mitchell, London, 1995; S. Hasson, "Frontier and Periphery as Symbolic Landscape."

*Ecumene* 3:2, 1996, pp. 146-166; R.N. Potok, "Borders, Exiles, Minor Literature: The Case of Palestinian-Israeli Writing," in: E. Barkan and M.D. Shelton (eds.), *Borders, Exiles, Diasporas*, Stanford University Press, 1998, pp. 291-310

4. בדברי על דגמים אוטופיסטיים אני מתכוון גם לדגמים אוטופיסטיים גלויים/מוצהרים המשתייכים למסורת הרומנטיסטית-האוקופיסטית שפרחה באירופה במחצית השנייה של המאה התשע עשרה, למשל האוטופיות שכינסה ר' אלביז'ירור בכרך השני של מחקרה המעולה, וראו ר' אלביז'ירור, *המחר של האתמול, מבחר האוטופיה הציונית*, כרך ב, יד: צחק בן צבי, ירושלים, 1994. וגם לדגמים אוטופיסטיים גלויים/מוצהרים פחות בטקסטים מדיניים-פוליטיים ו/או בטקסטים הוגתיים. לפי מדינת היהודים (1896) של הרצל מהו ובין עם לארצו (1944) של בובר מהו, ובטקסטים המוגדרים כ"ספרות יפה" למעשה, למסורת האוטופיסטית וכולל המסורת האנטי-אוטופיסטית והמסורת הדיסטופית) יש מעמד מכריע בעיצוב התרבות העברית החדשה. עוד לעניין זה ראו בכרך הראשון במחקרה של אלביז'ירור, שם, כרך א, עמ' 35-36 ועוד.

5. וראו, בין השאר, ב' אנדרסון, *קהילות מדומיינות*, תרגום רן אורי, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1999; אלמוג (לעיל, הערה 3); גרין 1995 (לעיל, הערה 3); י' דובובל, "בין 'היסטוריה' ל'אגדה': גלגולי תל-חי בוכרון העממי", בתוך: ד' אוזנה וריס ויסטרין (עורכים), *מיתוס וזכרון, גלגוליה של התודעה הישראלית*, מכון ון ליד וקיבוץ המאוחד, ירושלים וחרל אביב, 1996, עמ' 189-202; ע' ורטל, "המעונים והקדושים: כינונה של מרטירולוגיה לאומית", *זמנים*, 48, עמ' 28-46; ג'ל מוסה, *הנפלים בקרב*, עיצובו מחדש של זכרון שתי מלחמות העולם, עם עזר, תל אביב, 1993;

אוטופיסטיים של החיים שראוי לחיותם, לדעתם. בארץ-ישראל<sup>4</sup> רוב הדגמים נשכחו מיד. כמה מהם זכו לאדיכות היים ציבורית ויכרת. ומיעוטם זכו למעמד של "טקסטים מכוונים", של מסמכי יסוד תרבותיים ששיקפו, וגם – ולעתים בה במידה, או אפילו בעיקר – עיצבו, כמה מן "המיתוסים המכוונים" של החברה העברית המתחדשת. כלומר. טקסטים אלה שיקפו ו/או עיצבו את אותם סיפורי תשתית שעניינם, כפי שצינו חוקרים מדיסציפלינות שונות,<sup>5</sup> תיאור אירועים/תהליכים שהובילו ליצירתם של ההסדרים החברתיים הנהוגים/המקובלים בקהילה מסוימת, ובה בעת הם גם מפרשים ומצדיקים אותם.<sup>6</sup>

בחיבור הזה אני מבקש לבחון בקצרה שלושה מן הטקסטים המכוונים הללו: *אהבת ציון* של אברהם מאפו; *אלטנלינד* של הרצל ו"יואש" של יוסף לואידור. האופי המסוים של מסמכי היסוד הללו, וכמובן, תוצאתה של התחרות על השליטה בתודעה הציבורית בין הדגמים התרבותיים שהם שיקפו, ובמידה לא מבוטלת גם עיצבו, קבעו את דמותה של החברה בארץ-ישראל במשך עשרות שנים.

מיד אציג את הדגמים הלאומיים-המרחביים הללו, כשלעצמם ובזיקותיהם ההדדיות. אך תחילה אני מבקש לדון, בקווים כלליים, בשתי שאלות היסוד הבאות: א. מה מקורה של האנרגיה הרגשית והאינטלקטואלית האדירה שהשקיעו אנשי רוח יהודים בכל הדורות בנוסיונות לעצב דגמים גיאור-תרבותיים של ארץ-ישראל? ב. מדוע רק מאמצע המאה התשע עשרה – למעשה, החל באהבת ציון של מאפו – קיבלו הדגמים הללו אופי מציאותי-מוחשי כביכול? שאלת יסוד נוספת שלא אדון בה כאן, לצערי, בשל קוצר המצע, היא: מה בכל אחד מן הדגמים מנמק – אם הוא אכן מנמק – את מימושו הבדיוני בארץ-ישראל דווקא?

על השאלות החשובות הללו אי אפשר להשיב בלא להביא בחשבון את מערך הזיקות המורכב בין הדגמים הללו – המייצגים מבחינה זאת את כל הדגמים הבלטריסטיים של ארץ-ישראל בעת החדשה – לבין שני מטא-דגמים מרחביים-לאומיים, כלומר את מערך היחסים בין כל הטקסטים שדמיינו את המולדת הישנה-החדשה במאה וחמישים השנים האחרונות ובין דגם העיצוב של ארץ-ישראל בספרות המקראית ודגם העיצוב של העיירה היהודית במזרח אירופה במופעה הקלאסי, כפי שהוא התגבש בספרות העיירה היהודית במזרח אירופה, "ספרות השטעטל", והגיע לשיא שכלולו בסיפוריהם של מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם. ובכן. כאשר מביאים בחשבון את קיומו של המארג האינטרטקטואלי הזה אפשר לטעון שהמקור הראשי לכמות המדהימה של טקסטים, ספרותיים ולא ספרותיים כאחד, שמוצגים בהם דגמים מדומיינים של ארץ-ישראל, הוא העמדה הדו-ערכית העקרונית שעולה מדרכי העיצוב של המרחב הלאומי בשני דגמי התשתית האלה.

במאמרם החשוב "על המקום (ואנתרופולוגיה ישראלית)", מבחינים זלי גורביץ' וגדעון ארן בין שלושה סוגי מקום: "מקום". המרחב היומיומי שבו אנו חיים; "לא-מקום", מרחב לימינאלי הנתפס תמיד כאקסטרטוריה; ו"המקום", המרחב האידיאלי, מרחב קיומי נאצל ומופשט. ההבחנה המשולשת הזו נגזרת, לטענתם של גורביץ' וארן, מדגם התשתית המרחבי המקראי, והיא גם מגדירה אותם:

[...] המיתוס המקראי הוא מיתוס של מקום, אולם לא של מקום הצומח מתוכו, אלא של מקום הנתון בתוך רעיון הקודם לו ותורג מגבולותיו וממדיו הארציים. המיתוס מורכב ממיתוסים משניים של התגלות המקום מחוץ למקום [למשל במדבר, המרחב הלימינאלי, או, בלשונם של גורביץ' וארן, ה"לימבו"], של הגעה למקום ושל עזיבת המקום המחודשת ומעוררת את מיתוס ההגעה כמיתוס "הארץ המובטחת".

המקום ("הארץ") הוא רעיון הקודם למקום. קדימותו של הרעיון למקום משמעה אי-זוהות בין המקום לרעיון. זהו היסוד הדיאלקטי שבמחשבת המקום היהודית, המהווה מקור לאמביוולנטיות מתמדת, שכן קדימותו של הרעיון פועלת כנגד הפיכת המקום למובן מאליו, לילידי. המקום לא נח מהגשמתו, מהחובה המתמדת כלפיו ומהצורך המתמיד להגיע אליו. מכאן המתח המציין את עמדתנו כלפי המקום, שאינו חדל להיות מוקד של הבטחה ועלייה, וממילא גם של אכזבה וירידה.<sup>7</sup>

במחשבת המקום המקראית יש אפוא פער נצחי בין "המקום"

"למקום". זהו הפער העולמי, הבלתי ניתן לגישור, בין "ירושלים של מטה" ל"ירושלים של מעלה", בין "ארץ-ישראל של מעלה" לבין "ארץ-ישראל של מטה".<sup>8</sup>

פער דומה מאוד מאפיין את סיפורי העיירה הקלאסיים, סיפורי השטעטל. את אופיו של הקורפוס הזה, בהקשר הנידון כאן, היטיבו לתאר דן מירון ואורי איינצוויג.<sup>9</sup> שני החוקרים טוענים שהעולם הבדיוני של סיפורי העיירה מבוסס על הנחת קיומו של מתח בין העולם השלם והטהור של "העיירה של מעלה" לבין העולם הפגום של "העיירה של מטה". מירון קבע, ובצדק לדעתי, שהדימוי של העיירה היהודית מכוון "להעלאת תמונה אידיאלית של יחידת קיום טהורה, מעין מובלעת של 'יידישקייט' בלתי מהולה [...]. זוהי 'מלכות' זעירה רפת אונים, מופקרת לכל מרעין, אבל גם אוטונומית ושלמה בפני עצמה".<sup>10</sup> האופי המסוים הזה של הדימוי הקלאסי של העיירה נובע, לדברי מירון, ממרכז תבנית קבוע ומוגדר: "החיפוש אחר חוליית הקשר המיתולוגי בין ההווה העיירתית [הנמוכה] לבין האידיאה של עיר הקודש".<sup>11</sup>

המערך הדיכוטומי-הירארכי הזה במחשבה היהודית המסורתית, המבנה ומגדיר את זיקתן של הספרות המקראית וספרות העיירה הקלאסית למרחב הלאומי – וגם, כפי שניסיתי להראות במקום אחר,<sup>12</sup> את זיקתה של ספרות העיירה הבתר-קלאסית לאותו המרחב – יוצר מתח רוחני מתמיד. אחת מתוצאותיו העיקריות של המתח הזה, שש"נ איינשטדט כינה אותו "המתח הסטריולוגי", הוא השפע האדיר, הבלתי נדלה, של דגמים מרחביים המיועדים לגשר על הפער בין הסדר הארצי/הנמוך לסדר הטרוסצודנטי/הגבוה.<sup>13</sup>

התשובה על השאלה הראשונה שהצגתי – התהייה בדבר מקורו של הדימוי העצום של דגמים מדומיינים של המרחב הלאומי – מובילה אותי לשאלה השנייה, שעניינה, כזכור, הנסיון להסביר מדוע רק מאמצע המאה התשע עשרה קיבלו הדגמים המרחביים-לאומיים אופי כמורציאותי וכמור

ע' סיון, דור תש"ח: מיתוס, דינקן וזכרון, משרד הבטחון – התוצאה לאור, תל אביב, 1991; C.S.; Liebman and E. Don-Yehiya, *Civil Religion in Israel: Traditional Judaism and Political Culture in the Jewish State*, University of California Press, Berkeley, 1983

6. "טקסט מכינה" ניכר במאפיינים רבים שקשורים תדיר זה בזה ומחוקים זה את זה, ובהם "התכונות מכוננת" מפורשת של המחבר, עדויות של נמענים היסטוריים, היקף התפוצה של הספר (מספר המהדורות וההדפסות, התרגומים והפרישה הגיאודמוגרפית של הקראים), וכן, ולענייננו בעיקר, ההיסטוריות מוצהרות ומובלעות לאותו טקסט בטקסטים בלטרסטיים ולא בלטרסטיים שראו אור אחריו.

7. ד' גורביץ' וג' ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4, 1991, עמ' 11.

8. דברים דומים, מנקודת מוצא דומה למדי, ראה שביד (לעיל, הערה 3).

9. וראו ד' מירון, "הדימוי הספרותי הקלאסי של העיירה", ידיעות אחרונות, 24.9.1976, 1.10.1976, 15.10.1976, 29.10.1976; ד' מירון, *דענ אימאש פון שטעטל*, דדי ליטערארישע שטודיעס, פארלאג יל. פרץ, תל אביב, 1981; U. Eisenzweig, *Territoires occupés de l'imaginaire juif, essai sur l'espace sioniste*, ed. Christian Burgois, Paris, 1980.

10. מירון (לעיל, הערה 9, 24.9.1976), שם.

11. ראו י' שוורץ, "מחשבת המקום בספרות העברית הבתר-קלאסית: 'מעבר הנחיר' מאת מ. בריצ'בסקי", בתוך י' בראל, ת' הס וי' שוורץ (עורכים), *ספרות וחברה בתרבות העברית במאה העשרים* (כדפוס).

12. לעניין זה, שאיינשטדט כינה "המתח הסטריולוגי", נדרשו חוקרים שונים שעסקו ביוצרי האוטופיה, במאפייניו הצורניים והתוכניים



מוחשי. בתשובתי על השאלה המרתקת הזאת אני מבקש להסתייע בשני מקורות: האחד הוא מחקרו של ל"ג דיוויס, שעניינו תולדות עיצוב המרחב באמנות המערב, והאחר הוא מאמרו של שלמה צמח העוסק בראשוניות של אהבת ציון בתחום עיצוב המרחב ובנסיון לנמק את התופעה הזאת.<sup>14</sup>

דיוויס טוען – והוא מחזק את טענתו זו בסיומין רבים – שבתולדות האנושות לא זכינו על פי רוב באמנויות השונות לתיאורי מקום מפורטים, כמורמוחשיים, המעוגנים בקונצפטים תיאוריים ברורים. המפנה הראשון בהקשר זה חל, לדבריו, בתקופת האימפריאליזם: בכתבי יורדי הים, ובעקבותיהם בספרות היפה ובאמנות הפלסטית של התקופה, החלו להופיע תיאורי נוף, או, ליתר דיוק, דיווחים כמותיים קטלוגיים: רשימות אינוונטר של בעלי חיים, צמחים וכיוצא באלה. המפנה השני חל בתקופת הקולוניאליזם, תקופת ההתיישבות של האדם הלבן ב"מושבות שמעבר לים", שבה הופכים הקטלוגים שנכתבו בתקופה הקודמת לתיאורי סביבה נופית ואנושית מלאי חיות המעוגנים בקונצפטים תיאוריים ברורים שבאמצעותם, קובע דיוויס, נכבש/מבוית/מתורבת המקום החדש. דוגמת מופת לעניין זה אפשר למצוא ברומן *דובינון קרוזו* של דניאל דפו.

התיאור והטענה הפואטית-היסטורית שמציג דיוויס, שעל פיהם כיבושו של שטח חדש מתבצע תמיד בשיתוף פעולה של סייפא וספרא, דומים להפליא לתיאור הפואטי-היסטורי ולתזה המנמקת את התיאור הזה במאמרו של צמח. גם צמח טוען שתיאורי נוף של ממש הם נושא חדש למדי באמנות העולם. אשר לספרות העברית – זו, לדבריו, "מפגרת" בנושא זה יותר מספרויות אחרות, מסיבות שונות. כאמור, תיאורי הנוף הממשיים הראשונים מופיעים בה, לדעתו, באהבת ציון.

הדמיון בין שני החיבורים מתבטא גם בנסיון לנמק את התופעה הפואטית-היסטורית הנידונה. צמח, בדומה לדיוויס ולחוקרי תרבות אחרים שעסקו בויקה המורכבת בין תיאורי מקום באמנות לבין אידיאולוגיות חברתיות,<sup>15</sup> מנמק את הופעתה ה"מפתיעה" של תיאורי הנוף במה שהוא מכנה "הרגשה חדשה של האדם לסובב אותו",<sup>16</sup> הרגשה שצמחה, לטענתו, בויקה הדוקה לגילויי הלאומיות החדשה בתרבות היהודית. הנחת קיומה של זיקה הדוקה בין "האדם החדש" ל"מקום החדש", או, בניסוח הריף יותר, הנחת קיומה של זיקה הדוקה בין "הנדסת האדם" לבין "עיצוב המרחב" בתרבות המערבית המודרנית, הנחה שמבססים דיוויס וצמח, היא הברית התיכון בנסיוני להציג את "מחשבת המקום" בשלושת הטקסטים המכונים שלפנינו.

ובמקורותיו החברתיים, וראו: P. Ricoeur, "Ideology and Utopia as Cultural Imagination," *Philosophic Exchange* II, 1976, pp. 17-28; P. Ricoeur, "The Function of Fiction in Shaping Reality," *Man and World* XII, 1979, pp. 123-141; P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. G. Taylor, Columbia University Press, New York, 1986; E. Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, M.I.T. Press, Cambridge, 1988, pp. 103-141, 134-160. סקירה ביקורתית של החיבורים הללו ושל חיבורים אחרים העוסקים בסוגיה זו ראו אצל אלביס דרור (לעיל, הערה 4, עמ' 34-26).

L.J. Davis, *Resisting 14 Novels, Ideology and Fiction*, Methuen, New York and London, 1987, pp. 52-101: ש' צמח, עיוניו, דברי, תל אביב, תשכ"ד.

15. ובעיקר חוקרים שיהו עצמם, או ווהו בדיעבד, כ"פוסט-קולוניאליים", וראו, למשל H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994; R. Hyam, *Empire and Sexuality: The British Experience*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1990; E. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin, London, 1991; E. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York, 1993. מאמרים מקובצים, סקירות כלליות, רשימות ערכים ומראי מקומות בסוגיית המקום והאידיאולוגיה ראו, B. Ashcroft, G. Griffith and H. Tiffin, *The Empire Writes Back, Theory*

הופעתם של תיאורי נוף של ממש מסמנת אפוא שינוי מהפכני בתרבות היהודית. השינוי הזה, המשקף את התעצמותה של הלאומיות החילונית, מתבטא ב"מחשבת המקום" בגל גדול של נסיונות למחוק את הפער בין ה"מקום" ל"המקום". במלים אחרות, התרבות היהודית המודרנית עומדת בסימנה של הכרות מלחמה על אחד המאפיינים המרכזיים של התרבות היהודית המסורתית. המלחמה הזו – אני מבקש להקדים ולומר, והדברים

*and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London and New York, 1989; B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London and New York, 1995, esp. pp. 391-417; B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London and New York, 1998.

16. צמח ולעיל, הערה 14, עמ' 220.

17. לנושא החזרה - או, מוטב, החזרה לכאורה - של קהילות חברתיות למצאי עלילות-העל שלהן, שעניינן שלב הלידה או שלב אחרית הימים, נכתבו כמה מחקרים מרתקים, וראו למשל, נ' מגד, *האצטקים, מחנית השמש לתחנתות שבורות*, דביר, תל אביב, 1996, עמ' 63-72; מ' עזריהו, *פולחני מדינה, חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל, 1948-1956*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע, 1995, עמ' 4-9; אילנה פרדס, *הבריאה לפי חזה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1996*; M. Eliade, *The Sacred and the Profane*, Harcourt, New York, 1959; וריובל ולעיל, הערה 15.

18. וראו עזריהו ולעיל, הערה 17, עמ' 1-15; א' שפירא, *יהודים חדשים, יהודים ישנים*, עם עובד, תל אביב, 1997, עמ' 217-247.

19. וראו S.R. Suleiman, *Authoritarian Fictions*, Columbia University Press, New York, 1983.

יתבררו בהמשך - לא הוכרעה. היא לבשה צורה ופשטה צורה, אבל הפער בין ה"מקום" ל"המקום" לא נמחק.

הקורפוס שאני מתייחס אליו כאן מונה מאות טקסטים. כל אחד מהם הוא עולם מלא, מערכת רעיונית ואמנותית בעלת מאפיינים ייחודיים משלה. עם זאת - ואין כאן סתירה - כל היצירות הנכללות בקורפוס הזה מבוססות על עקרון אמנותי אחד, המתבקש מן הקרבה בהתכוונות ההגותית של הסופרים. כל היצירות בקורפוס שלפנינו מבוססות על קריאה-מחדש של אחת מעלילות-העל של התרבות העברית שעניינן שלב ה"לידה"/"שלב ההיווצרות המייתי של האומה, ו/או של אחת מעלילות-העל המכוונות לעתיד המייתי של האומה והעולם - והכוונה לעלילות-על כגון פרשת העקדה, פרשת יציאת מצרים וחזון אחרית הימים.<sup>17</sup> הקריאה-מחדש של עלילות-העל הפורמטיביות האלה - שהפנייה אליהן מתבקשת הן משום שכינונה של החברה היהודית בארץ-ישראל לא היה, בעיני האבות המייסדים, יצירה חדשה אלא יצירה מחדשת,<sup>18</sup> והן בשל ההתכוונות המהפכנית, או, למצער, הרפורמטורית, של הסופרים - מתבצעת במתכונת קבועה. מתכונת זו עיקרה "תרגום-כרונוטופי-קונקרטי" של אחת מעלילות-העל הנוכרות, כלומר המחשתה ברמת העלילה הסיפורית החד-פעמית. "תרגום" זה נעשה על פי שני דגמים: דגם מסורתי שאבד תוקפו, וליתר דיוק, דגם מסורתי/מקובל שהסופר טוען שאבד תוקפו, ודגם חדש החותר תחת קודמו ומבקש לרשת אותו. מעשה החתירה תחת הדגם המסורתי מתבצע באמצעות תחבולה שעיקרה ניצול אידיאולוגי של אחד מהרגלי היסוד שלנו כקוראים של טקסטים בדייוניים, שהרי הסופר יודע שאנו נוטים להזדהות עם סיפורי מעשה הממומשים בדרך מפורטת - כלומר, עם סיפורי מעשה על דמויות חד-פעמיות המעוצבות במרחב-זמן מסוים/"מלא"/מימטי - הרבה יותר משאנו נוטים להזדהות עם סיפורי מעשה המדווחים לנו על קורותיהם של קהלים גדולים על רקע של מרחב-זמן מוכלל/מעורפל/סתמי. אי לכך, ובהתאם להתכוונות האידיאולוגית-דידקטית שלו, הסופר מממש את תפיסת העולם המסורתית-השגורה בציר העלילה הקולקטיבי: במישור הרקע של הסיפור. ואילו את תפיסת-הוא, החדשה-החתרנית, הוא מממש בציר העלילה הפרטי, במישור של הדמויות הקונקרטיות ושל מרחב-זמן דמוי-מציאות שבחזית הסיפור. התחבולה הזאת, שאפשר לתאר אותה, במונחים צורמים-משהו, כניצול המדרג הריגושי הפסיכולוגי של הקורא כלפי אובייקט אחד (כאן: דרכי העיצוב של ההתרחשויות בעולם הבדיוני) כדי לשנות את עמדותיו כלפי אובייקט אחר (כאן: האופי הרצוי של האדם היהודי החדש והמולדת החדשה), היא, כידוע, תחבולת יסוד בכל טקסט ספרותי, ובייחוד בטקסטים המבקשים במוצהר לשכנע אותנו להאמין/לעשות משהו. אין תימה אפוא שבטקסטים שלפנינו - הקרובים ברוחם לז'אנר "סיפורי התזה", ז'אנר-כלאיים הממוג, כפי שסוון סולימאן הראתה באורח משכנע, בין "ספרות יפה" ל"ספרות דידיקטית"<sup>19</sup> - הופכת התחבולה הזו למרכיב שליט.

ל"המקום" משתקף באהבת ציון שראה אור ב־1853, ומאז הוא פורסם במהדורות ובהדפסות רבות. סיפור המעשה של הספר מעוגן בממלכת יהודה, בימיהם של המלכים אחז וחזקיהו. תקופה זו עומדת בראשיתה בסימן של משבר אמוני ואחר כך בסימן של התעצמות אמונית, חברתית-מוסרית וכלכלית. ההתעצמות הזאת עומדת בסכנה בשל איום מבחוץ (מצד ממלכת אשור), אבל איום זה מוסר בכוח עליון (המגפה בצבאו של רבשקה).

אלה הם האירועים המרכזיים בציר העלילה הקולקטיבי – ציר העלילה של האירועים הגדולים, האירועים ההיסטוריים. אלה מהווים רקע להתרחשויות בציר העלילה הפרטי, הזוכה לעיצוב מדוקדק. במרכזו של הציר הזה עומדות פרשות אהבה של שני זוגות צעירים – תמר ואמנון, פנינה ותימן. תמר ותימן הם אחים, וכך גם אמנון ופנינה. משפחותיהם משתייכות לשדרה החברתית-כלכלית והפוליטית העליונה של ירושלים. תחילתן של שתי פרשות האהבים הללו בתקיעת כף בין שני האבות, יורם וידידה: יורם, שנגזר עליו לצאת למלחמה בפלישתים, נפגש עם ידידה בבית הנופש שלו בהר הזיתים ומשביע אותו שילדיהם יינשאו זה לזה כשיגיעו לפרקם. יורם נשבה במלחמה, ובשל סדרת מזימות נאלצת נעמה אשתו לברוח מביתה ולנדוד בכפרים ביחד עם ילדיה, אמנון ופנינה. המשפחה מוצאת את פרנסתה בדוחק, מעבודות חקלאיות עונתיות. אולם מעמדם הנמוך ודלותם של אמנון ופנינה אין בהם כדי לשמש מחסום – לפחות לא למראית העין – לפני תימן ותמר, היוצאים לאחוזותיהם הכפריות (תימן לכרמל ותמר לבית לחם) ומתאהבים באמנון ובפנינה אהבה ניצחת.

הדברים מוסיפים ומסתבכים הן בציר הקולקטיבי, בשל המצור של רבשקה על ירושלים, והן בציר הפרטי: תמר נופלת קורבן למוזימת שקר, היא נטעית לחשוב שלבו של אמנון נתון לאחרת ומשלחת אותו בחרון מעל פניה. אמנון, מדוכא עד עפר מאובדן אהובתו, חובר לקבוצת נוודים השמים פעמיהם למצרים. בדרכם הם נתפסים בידי פלישתים, ואלה מוכרים אותם לסוחר עבדים יווניים. אמנון מוגלה לכפתור, האי שעליו שוהה זה כבר שבוי אחר – יורם, אביו. אבל, לא אלמן ישראל. הסיבוכים העלילתיים – הן בציר הקולקטיבי והן בציר הפרטי – מותרים במהירות, באותה מיומנות ספרותית מופלאה שבה נרקמו. בסוף הרומן ירושלים משתחררת מאיום המצור, השבויים חוזרים ממקומות גלותם, ושתי המשפחות מתאחדות בחגיגת נישואין כפולה בבית הקיץ שעל הר הזיתים.

ציר העלילה הקולקטיבי באהבת ציון מבוסס על סיפור אחרית הימים המקראי. כידוע, הסיפור הזה – או, מוטב, עלילת-העל הזו – שב ואושר בהיסטוריה הקדומה של העם העברי באמצעות תנועות פולחניות-מחזוריות: העליות לרגל השנתיות לבית המקדש בירושלים. עלילת-העל הזו מיוצגת במרחב התרבותי העברי והיהודי המסורתי גם באמצעות "עלילת הגמול" שחזרה וקשרה את עם ישראל לאלוהי ישראל ולארץ-ישראל. זוהי עלילה מיתו-היסטורית המיוסדת על תבנית תנאי חדה: והיה ועם ישראל יעשה את הטוב בעיני ה', הוא יֵשֶׁב על אדמתו בשלווה; והיה ויעשה את הרע – על פי אותן אמות מידה תיאולוגיות – הוא יגורש מאדמתו. באהבת ציון מתממשת עלילת-העל של אחרית הימים בשני מופעי הקלאסיים. ראשית, בציר העלילה הקולקטיבי נזכרת העלייה לבית המקדש בשלושת הרגלים, ושנית, תבנית התנאי של עלילת הגמול מתאשרת: בני אפרים שעושים את

הרע בעיני ה' גולים מארצם, ואילו בני יהודה, שעושים את הטוב בעיני ה', יושבים לבטח על אדמתם.

ציר העלילה הפרטי בסיפור שלפנינו בנוי על שני סיפורי תשתית תרבותיים אחרים. האחד לקוח מן המצאי המקראי ואפשר לכוונתו "מאחרי הצאן": סיפור בחירתו של רועה פשוט למנהיג. האחר לקוח מן המצאי האירופי, והוא סיפור-תשתית רומנטי מובהק המכונה "אגדת הגביע": אובדנו של חפץ מקודש מסמן תקופת בצורת ואי-פריון במשפחת המלוכה (המלך נוטה למות, בת המלך אינה נישאת), ואילו מציאתו של החפץ המקודש מבשרת תקופת פריחה ופריון (בת המלך נישאת לאביר/לנסיך שמצא את הגביע, ובנם בא במקומו של המלך הזקן).<sup>20</sup> סיפור "מאחרי הצאן" מאוזכר כאן בסיפורו של אמנון הרועה – או, מוטב, ומיד אעסוק בנקודה הזו, הרועה למראית העין – הנלקח מאחרי הצאן שהוא מופקד עליו בשדמות בית לחם ומועבר לעילית החברתית-כלכלית-פוליטית בירושלים. עלילת הגביע מאוזכרת כאן באמצעות גלגולי טבעת החותם של חננאל, אביה של תרצה. מסירת החפץ הזה על ידי חננאל לתרצה, אמה של תמר, ואחר כך הענקתו על ידי תמר לאמנון, הן פעולות של השבעה/כריתת ברית של אהבה, ואובדנו מתפרש כביטוי להפרת אמונים. השבת האבודה לבעליה בסופו של הרומן מסמנת את השלמת המהלך המאגי ואת נצחיות האהבה.

סיפור אחרית הימים על שני מופעיו כאן, העלייה לרגל ועלילת הגמול מזה, וסיפור "מאחרי הצאן" ועלילת הגביע מזה, הם המרכיבים העיקריים ב"שדה הכוחות" של הרומן פורץ הדרך של מאפו. כיוון התנועה ב"שדה הכוחות" הזה נקבע, כאמור, על ידי הניצול המחושב של יחסי הרקע והחזית בין מרכיביו. הן בציר הקולקטיבי והן בציר הפרטי של אהבת ציון מתנהלת התנועה אל ירושלים וממנה. ואולם, התנועה בציר הפרטי – זה המייצג את תפיסת העולם של מאפו – אחרת במגמתה מן התנועה בציר הקולקטיבי, וההנמקה המבססת אותה שונה מאוד מזו המנמקת את התנועה בציר הקולקטיבי. התנועה המסורתית במרחב הארץ-ישראלי – זו השנתית-מחזורית בשלושת הרגלים, זו העתידה לבוא באחרית הימים – היא, כמובן, מן הפריפריה אל המרכז המקודש, מן האזורים הכפריים אל ירושלים. מיסודה זו היא תנועה דתית-מוסרית. ואולם, התנועה המסורתית משמשת באהבת ציון רק כרקע לתנועה אחרת. נציגי האליטה העירונית השלטת יוצאים לכפרים – מי לזמן ארוך יותר (אמנון ופנינה) ומי לזמן קצר יותר (תמר ותימן) – ואחר כך חוזרים לעיר. היציאה של נציגי האליטה השלטת לכפרים היא התנועה המשמעותית ביותר בסיפור. היא מאפשרת את המפגש בין ה"רומיאים" ל"וליות" של העולם הבדיוני. זהו מפגש מכריע שתוצאתו היא פעולה של "השבחת גזע": שיפור "הזן העירוני", שנמצא בסכנת דלדול והשחתה, באמצעות "הכלאתו" עם "הזן הכפרי" הרענן.<sup>21</sup>

במהלך העלילתי החדש הזה טמון בלי ספק גרעין מהפכני – שעל קיומו אפשר ללמוד גם מניתוח המישור הלסקיקלי של תיאור המרחב ברומן – ועמדה על כך, בדרך משכנעת, טובה כהן.<sup>22</sup> אבל, יש למהר ולציין, זהו גרעין זעיר: מחבר הספר מזהה סימוני רקבון בממלכת יהודה, מצביע על המרחב הנגוע (העיר) ומציע פתרון התחדשות, בנוסח רוסו, באמצעות מרחב אחר (הכפר). אבל אצל מאפו, ובזה הוא דומה לצ'רלס דיקנס, "הכל נשאר במשפחה". שלא כמו אצל יוצרים רדיקליים יותר, שביקשו לחדש את חיי

20. כידוע, זוהי עלילת-הברית באחת היצירות הרומנטיות החשובות, ואולי אף החשובה ביותר, "אגדות המלך ארתור ואבירי השולחן העגול", על עשרות גרסאותיה. ראו לעניין זה, למשל, A.C.L. Brown, *The Origin of the Grail Legend*, Harvard University Press, Cambridge, 1943; A. Ross, *Pagan Celtic Britain*, Routledge and Kegan Paul, London, 1967

21. והשווה ד' מירון, *בין חזון לאמת, ניצני הרומאן העברי והידי במאה ה-19*, מוסד ביאליק, ירושלים, תשל"ט, עמ' 17-51.

22. ט' כהן, *מחלום למציאות: ארץ-ישראל במספרות ההשכלה*, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן, 1982, עמ' 93-133.

האומה באמצעות "הנדסה גנטית" של ממש, כלומר באמצעות זיווג בין "דומיאו" ו"וליה" המייצגים מחנות שונים באמת, באהבת ציון הזוגות הנבחרים מייצגים את אותו המחנה עצמו – כולם בעלי יוחסין, עירוניים ועשירים. מאפו מתיר למחנה זה לשמור על מעמדו, בתנאי ש"דור המחר" שלו יתחדש במרחבים הפתוחים והבריאים של הכפר. אם כן, השיוך המעמדי הביולוגי הוא שקובע. בשינוי המקום אין משום שינוי של ממש במזל/בגורל/בטבע האדם. הוא רק משפר/משיבה אותו. תפנית של ממש בעניין זה – היחס בין שינוי המקום לשינוי המזל/הגורל/טבע האדם – מתחוללת בתרבות העברית בטקסטים אחרים, טקסטים "מהפכניים" יותר ו"ציוניים" יותר מאהבת ציון.

האופי המתון של "הנדסת האדם" נוסח מאפו משתקף בסמויטיקה של המרחבים שבהם מתרחשת הפעילות הארוטית. המרחבים הללו – שדמות בית לחם, הכרמים בכרמל וגם, ובעיקר, בית הקיץ בהר הזיתים – מעוצבים תמיד, וכבר מירון עמד על כך, כ"המקום הנחמד" בנוסח הניאורקלאסי.<sup>23</sup> אבל, אני מבקש לסייג ולומר, זהו "מקום נחמד" שמשוברים בו אלמנטים רומנטיים מובהקים. אמנם המקומות הללו מתוארים תמיד כעומדים בסימן של איזון בין טבע לתרבות, ברם – וכאן משתבץ האלמנט הרומנטי – זהו איזון שביד מאוד, ומקורו במשיכה העצומה של מאפו לטבע הפראי והאכזר. המשיכה הזאת מתבטאת בדרכים שונות, למשל בפלישתן של חיות טרף לכל הפגישות המכריעות בין אמנון לתמר. בפגישה המכרעת הראשונה בין השניים, בבית לחם, זהו "אריה משחית. איום ונורא מראהו, שערותיו כמסמרים נטויות על כתפותיו וזנבו כארז, עיניו מזרות זיקות אש, גרונו קבד פתוח ולשונו כלשון אש אדומה, יבשה וצמאה לדם חללים" (עמ' יא).<sup>24</sup> בפגישה המכרעת השנייה, בהר הזיתים, זהו "פרס טורף, פרוש כנפיים, פיו פעור וצפרניו, צפרני ברזל כמשמרות נטועים תחתיו" (עמ' כה). ובפגישה השלישית – או, מוטב, בפגישה השלישית העקיפה, המתרחשת בתיווכו של זמרי הנבל, שהוא עצמו מתואר כמוגיגה חריפה של כוחות חיות גדולים וכוח משחית אדיר – זוהי "מרודת פתנים בנבל [תירוש]" (עמ' נא).

יחד עם זאת, מאפו אמנם נמשך לדמויות/לבעלי חיים בעלי כוח ארוטי גדול, כוח שקשור תמיד גם בעוצמה תאנאטית כבירה, והוא מעדיף אותם על פני דמויות/בעלי חיים "אנמיים" יותר, דוגמת פנינה ותימן והצבי ה"נחמד" שנקשר לפגישה ביניהם,<sup>25</sup> אבל הוא גם חושש מהם ומקפיד לרסן ולביית אותם. אין תימה אפוא שאמנון "הרועה" עובר "הכשרה" צבאית ורוחנית מזוורת המתעלת את האנרגיה הליבידינלית שלו לאפיקים ממסדיים "חיוביים". לאחר שהוא מצטרף לשורותיו של הממסד השליטי בירושלים, האיכות הפראית, החיונית-המסוכנת ששפעה ממנו בבית לחם מיוצגת באמצעות עורו של האריה המשחית המת הפרוש על גב סוסו.

23. וראו מירון ולעיל, הערה 21, עמ' 32-23.

24. מראי המקום לאהבת ציון מפנים למזוורת כל כתבי אברהם מאפו, דביר, תל אביב, תשכ"ט.

25. לפגישה המכרעת של תימן ופנינה, זוג הרקע" הויג המועדף פחות על מאפו), "פולש" "צבי נחמד [ה]רץ בצואר נטוי, כמו מתגאה הוא בקרני הרמות, המכתירות את ראשו כנור לשומו מלך היער" (עמ' יג). זהו, בלי ספק, בעל חיים יפהפה, ואפילו פאלי-משהו, "בצוארו [ה]נטוי" ו"בקרני הרמות", אבל אין בו ולו שמץ מן העוצמה האדירה, המפתה-הכובשת" המכלה של החיות ש"פולשות" למפגשים בין אמנון לתמר – האריה המשחית, הפרס הטורף והנחש הארסי.

הרצל חתם את אלטנוילנד, הרומן האוטופי שלו על ארץ-ישראל, בווינה, ב-3 באפריל 1902. מבחינת מרחב-הזמן נחלק הרומן לשני חלקים ברורים. החלק הראשון מתרחש ב-1902 בווינה ובארץ-ישראל; החלק

השני מתרחש ב-1923, בארץ-ישראל. בחלק הראשון, שהאירועים בו מתרחשים בזמן כתיבת הספר, מתאר הרצל את חיי היהודים בגולה ובארץ-ישראל בזמנו. בחלק השני, המתרחש בעתיד – ביחס לזמן הכתיבה – הוא מממש את תזונו על התחייה הצפויה של העם היהודי בארצו.

תמונת המצב של העם היהודי בגולה ובארץ-ישראל בזמן חתימת הספר היא עגומה מאוד. הגולה היא מקום שהוא, למעשה, "לא-מקום", ובניסוחו החרیف: "והיהדות [בגולה] הלכה [...] וירדה פלאים. היא היתה לאמיתו של דבר למה שמכונה במלה הגרמנית העתיקה בשם 'Elend', כלומר מחוץ לארץ, כלומר לא ארץ, מקום מושבם של מנוודים". ובהמשך שוב: "'Elend', לא ארץ, גלות, גיטו!"<sup>26</sup> מצבה של ארץ-ישראל במציאות החוץ-ספרותית, בעיניו של הרצל, טוב קצת יותר. אמנם, ככלל, היא שממה ושממון, אבל יש בה כמה איים זעירים של צמיחה, ואלה מעידים על הפריחה האפשרית: המושבות גדרה, רחובות וראשון לציון (עמ' 42). אבל ניצני הפריחה הללו בטלים בשישים מול המחלות, הזוהמה, הפרימיטיביות והמוות. זה באשר ל"מקום". לעומת זאת, "המקום", ארץ-ישראל העתידית, זו של 1923, היא מרחב פורה ומשגשג שאפשר לתארו כאירופה מתקדמת ומשוכללת. במרחב הזה – בשונה ממה שראינו אצל מאפו – הטבע נכפף לחלוטין לציוויליזציה. הארץ מרושתת בקווים ישרים ו"נקיים", קווים שנקל לזהותם בתוואי מסילות הברזל ובקווי הטלגרף, וכן בבנייני הציבור, בתוכניות המתאר של שכונות המגורים וכמובן גם ב"הכפר החדש", שהוא הביטוי העליון של חזונו הלאומי-המרחבי של הרצל – צורת התיישבות המבוססת על הגיון גיאומטרי חמור. זהו הגיון עיצובי המוצג כשיא התכליתיות והאסתטיות כאחת, שכמו הקדים את אסכולת "הסגנון הבינלאומי" של לה קורבזייה והוא אמור לתפוס את מקומו של האי-הגיון העיצובי של "הכפר הישן", הלא הוא הכפר הערבי, המוצג כשיא הכיעור.

את איחוד ה"מקום" ו"המקום" יוצר הרצל – כמו מאפו – באמצעות הבלעת עלילות-על מקראיות ברומן ועיצובן-מחדש דרך הפריזמה של עלילות-על בנות תקופתו. עלילות-העל המקראיות הן יציאת מצרים וחזון העצמות היבשות, ועלילות-העל בנות הזמן, ה"מייובאות" מן המצאי האירופי, הן עלילות-העל של הנאורות, או, ליתר דיוק, עלילות-המשנה הליברלית-אוניברסליסטית שלה, ועלילות-העל הרומנטיות, או, ליתר דיוק, עלילות-המשנה הניאו-רומנטית האנטישמית שלה.<sup>27</sup>

תהליך העיצוב-מחדש – של המרחב, ובה בעת של האדם – ממומש בספר בשני צידים: במרכזו של האחד דמותו של פרידריך לבנברג, ובמרכזו של האחר דמותו של דוד ליטבק. התנועות של השניים במרחב הבדיוני ממשות את עלילות-העל המקראיות ברובן של עלילות-העל התקופתיות החדשות, והן מוגשמות – בדיוק כמו התנועות המקבילות של גיבוריו של מאפו – בזיקה למופעים קודמים של עלילות-העל המקראיות, המזוהים כאן לרקע ומוצגים כאנכרוניסטיים.

פרידריך הוא צעיר יהודי וינאי משכיל, מובטל וחסר חיוניות, העומד על סף התאבדות. רגע לפני שהוא מחליט לבצע את החלטתו הוא נתקל במודעה, ובעקבותיה הוא נוטש את וינה ומצטרף לגוי בשם קינגסקורט שבתר לחיות באי בודד בקצה העולם. לפני שהשניים יוצאים ליעדם – דרך ארץ-ישראל – לוקח פרידריך מקינגסקורט סכום כסף נכבד ומעניק אותו

26. כך על פי מהדורת מבחר כל כתבי הרצל (תרגום מגרמנית ר' בנימין, א' ברש, א' יערי, ד' קמה י' שטיינברג), הוצאת מ. גיומן, תל אביב, תש"ו, עמ' 250. נוסח זה עדיף בעיני, בהקשר הנידון כאן, על נוסח התירגום המאוחר: "והיהדות הלכה והירדדה. היא היתה ל-'Elend' במשמעות של המלה בגרמנית העתיקה: הארץ חודה, מקום משכנם של המנוודים", ובהמשך "'Elend' גולה, גיטו" (בנימין זאב הרצל, אלטנלינד, תרגום מ' קראוס, בבל, תל אביב, 1997, עמ' 195). מראי המקום להלן מפנים לאלטנלינד בתרגומה של מ' קראוס.

27. על זיקתו של הרצל לורמים ההגותיים שרווחו בשעתו באירופה עמדו, מנקודות מוצא אחרות, ריב הביזנטיים שלו וכמה מן החוקרים שעסקו בדמותי בהקשרים אחרים, וראו, בין היתר, ש' אבינרי, *הרעיון הציני לגונין*, עם עובד, תל אביב, 1980, עמ' 105-118; ש' אבינרי, "האיטופיה הציונית של הרצל: הלום ושברו", *קתרדה*, 40, תשמ"ו, עמ' 189-200; ע' אילון, *הרצל*, עם עובד, תל אביב, 1979; אלביס-דרור (לעיל, ה' 4), עמ' 70-81; א' בנין, *הרצל*, בניגראפיה, ירושלים, תשמ"ג (תרגום); שפירא (לעיל, הערה 18), 1997, עמ' 175-191.

28. וראו ד' בויארין, "גשפ המסכות הקולוניאלית: ציונות, מיגרה, חיקוי", תרגום ח' בויארין, תיאוריה וביקורת 11, 1997, עמ' 123-144; מ' גלזמן, "הכמיהה להטרנסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת 11, 1997, עמ' 145-162; C. Bardenstein, "Territorialism and Desire in Palestinian and Israeli Discourses of Exile and Return," *European Journal for Semiotic Studies* 9:1, 1997, sec. 2, Spatial Affects, pp. 87-114; D. Boyarin, *Unheroic Conduct*, California University Press, Berkeley, 1997

29. לבעיית השגנה העצמית בקרב היהודים ולשאלת תהליכי ההפגמה של הדימויים האנטישמיים: תגובות אחרות עליהם בקהילה היהודית באירופה בכלל ובכתביו של הרצל בפרט, עיינו ש' אלמוג, לאומיות, ציונות, אנטישמיות, הספריה הציונית, ירושלים, תשנ"ב; בויארין (לעיל, הערה 28); גלזמן (לעיל, הערה 28); פ' גיי, פרויד: פרשת חיים לזמננו, דביר, תל אביב, 1993; י' דורון, "הציונות הקלאסית והאנטישמיות המורנית: תקולות השפעות (1883-1915)", *הציונות ח, תשמ"ג*, עמ' 57-101; שפירא (לעיל, הערה 18), עמ' 175-191; J. Korenberg, *Theodor Herzl: From Assimilation to Zionism*, Indiana University Press, Bloomington, 1993; G.L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, New York, 1996

סיג'יית הדימוי העצמי בקרב היהודים ויחסי של היהודים למורשתם מזה ולמורשת האירופית מזה עמדה למעשה גם בדיקת הפולמוס הגדול שהתעורר בעולם היהודי מיד לאחר שאלטנוילנד דאה אור. לספר קמו מקטרגים גדולים

לקבצן שפגש במקרה ברחוב. מתת הכסף משמשת למימון לימודיו של הילד דוד ליטבק, בנו של הקבצן, שבוחר בהשכלה כבדרך חיים. דוד עולה לארץ-ישראל, ופה הוא מצליח מאוד מבחינה כלכלית ופועל רבות למען רווחתם וטיפוח תרבותם של תושבי הארץ. במשך רוב התקופה הזו שוהה פרידריך באי המרוחק עם קינגסקורט ועם שני משרתים. שם, באי - אקסטרטוטויה מובהקת, שהיא המקבילה המבנית והסמנטית של הגלות שהרצל תופס אותה כ"Elend", כלא-מקום - הוא מבריא ומתחשל. ב-1923 יוצאים קינגסקורט ופרידריך למסע שאמור להיות ביקור חטוף באירופה, ובדרכם הם מבקרים בארץ-ישראל ונדהמים למראה החיוניות האדירה המפעמת בה. מראות הארץ הישנה-חדשה על אתריה המרכזיים - בית המקדש הרוחני, המעוקר-משהו מזה, ותחנת הכוח בים המלח, בית המקדש המודרניסטי, הפוטוריסטי כמעט מזה - נגלים לעיני השניים בתיווכם הנאמן של דוד ליטבק, אחותו מרים ואחרים. החיוניות של ארץ-ישראל החדשה מחלחלת לנפשו של פרידריך וחוברת לגופו שהבריא באי הרחוק. בה בעת קינגסקורט "שונא האדם" מתאהב בבנו הקטן של דוד. הסיפור מסתיים - כמו אהבת ציון - בנצחון "כוחות האור" ובאיחוד משפחות. דוד ליטבק נבחר לנשיא "החברה החדשה", קינגסקורט הזקן מחליט להישאר בארץ בקרבת בנו הקטן של דוד, ופרידריך בא בברית אירוסין עם מרים, אחותו של דוד.

מסלולי החיים של דוד ופרידריך מייצגים שני אנפים המשלימים זה את זה בכרונוטופיקה המשקפת את תפיסת העולם של הרצל. מצד אחד המסלול של דוד, המאשר את עלילת-העל של יציאת מצרים בנוסח עלילת-העל של הנאורות, או של תנועת ההשכלה האירופית, שעל פיה מי ששוקד ולומד יכול להגיע לכל תפקיד, אפילו לתפקיד הנשיא. כן, גם אם שמו ליטבק, כלומר, גם אם הוא יהודי מזרח אירופי, "אוסטיודן"; ומצד אחר המסלול של פרידריך המאשר את עלילת-העל של חזון העצמות היבשות בנוסח עלילת-העל הרומנטית האנטישמית שעל פיה - ודניאל בויארין, מיכאל גלזמן וקרול ברדנשטיין עסקו בסוגיה הזאת והציגו תובנות מרתקות, אם כי לא תמיד מבוססות/משכנעות דיין<sup>28</sup> - הגבר היהודי הוא יצור "מעוות", נשי ו/או הומוסקסואל, שבא על תיקונו במקום החדש, בארץ-ישראל.<sup>29</sup>

שתי עלילות-העל המקראיות הללו, בנוסחיהן החדשים, מתממשות ברומן על רקע מופעים קודמים שלהן, הנתפסים כאנכרוניסטיים/כושלים. למשל, עלייתו של דוד לארץ, שבאה לאחר הכנה שיטתית בגולה - שמקבילתה היא העלייה ההמונית המאורגנת שמתכנן ג'ו, שהוא משה רבנו של הרצל<sup>30</sup> - מוצגת על רקע העלייה הקודמת לארץ-ישראל: עלייה ספורדית, לא-מתוכננת ולפיכך כושלת. ובמקביל, עלייתו של פרידריך לארץ - לאחר הכנה ראויה של עשרים שנה באי המרוחק - מוצגת על רקע האופציות האחרות שעמדו לפניו ונשללו כולן: ההתאבדות של חברו היינריך בווינה; ההגירה לדרום אמריקה, שהביאה למותו של חברו האחר, אוסולד; העלייה ארצה ללא הכנה, אופציה שאיננה מביאה תיקון, והיא מיוצגת על ידי ארנסטינה, האשה שלא נישא לה, וחבריה הווינאים.

עוד זאת. ממעקב אחר הדרכים שבהן עיצב הרצל את האדם החדש ואת המקום החדש עולה עמדה אמביוולנטית הן בנוגע ליהודי מזרח אירופה (דוד ובני משפחתו) והן בנוגע ליהודי מרכז אירופה (פרידריך וקבוצת

וגם מצדדים תקיפים. המקטרג הנגדל ביותר היה, כידוע, אחד העם, שטען, בין השאר, שהאוטופיה של הרצל ריקה מערכים לאומיים-יהודיים יאמקומם של אלה תופס חיקוי היצוני של התרבות האירופית. לדעתו של אחד העם, מה שהניע את הרצל היה בראש ובראשונה הרצון לשאת חן בעיני העמים הנאורים, וראו כל כתיב אחד העם, דבר, תל אביב, תשכ"א, עמ' שיג-שכה.

30. ג'ו, הגשמש ב'1923, שנת הגשמת החזון של הרצל, כ"מנכ"ל משרד העתישה" - תפקיד ראוי לנביא שעבר טרנספורמציה טכנולוגית-מודרניסטית - מוגדר בפורש כ"מתנהיג שאינן את עליית היהודים" (עמ' 148). ההקבלה בינו לבין משה רבנו נוצרת בדרכים רבות, בין היתר על ידי השמעת סיפורו, סיפור יציאת מצרים החדשה בערב פסח, מיד לאחר סיפור יציאת מצרים הישנה.

31. בסוגיה זו קובע בויארין, בין השאר, ש"הרצל הגיע למסקנה שהאנטישמיות היתה מוצדקת בעיקרה בשל התנגות היהודים, ובמיוחד בשל התנגות ה-Ostjuden", וראו בויארין לעיל, הערה 28, עמ' 128. ביחס משוואה זו - יהודים = יהודי מוצר אירופה - להרצל חולך בויארין, באיזוהירות, בדרכם של אחד העם ואנשי חוגו. כמותם - אבל בלי ההצדקה ההיסטורית שהיתה להם, שעה שחשו כמי שעומדים מול מתקפה טוטאלית על זהותם - הוא מתעלם מניואנסים חשובים בתפיסת היהדות של הרצל.

ההתייחסות הראשונית שלו). זוהי עמדה מורכבת, ולא, כפי שטען בויארין, עמדה אוטו-אנטישמית חד-משמעית שפירושה, הלכה למעשה, שלילה טוטאלית של יהדות/יהודי מזרח אירופה.<sup>31</sup> שכן - ואני אציין כאן, בשל קוצר המצע, רק שני אספקטים תואמים - אמנם אפשר לראות בזיווג הכמור ממילאי בין מרים לפרידריך, גבר מרכז אירופי שמייצג את האינטלקט והתרבות ואשה מזרח אירופית שיודעת היטב את מקומה, מעין הנדסה גנטית אוטו-אנטישמית השוללת את יהדות מזרח אירופה. אבל אי אפשר לא להביא בחשבון את העובדה הניצחת שדוד, ה"ליטבק", מגיע היישר ארצה והוא נעשה לנשיא בזכות השכלתו ואישיותו, ותו לא, ואילו פרידריך הווינאי נמצא ראוי לבוא בקהל "החברה החדשה" רק לאחר עשרים שנות ניתוק חמור מכל מכמני תרבות אירופה. כלומר, ביהדות מזרח אירופה חייב להתחולל תהליך של "יתרבות", אבל זהו תהליך פשוט למדי המעיד על כך שיהדות זו נתפסה בעיניו של הרצל כ"בריאח" בבסיסה, ויותר מזה, כחיונית וכרבת-אונים. לעומת זאת, יהדות מערב אירופה ומרכזה נמצאת במצב דקדנטי מובהק - מתורבתת להפליא אך סובלת מהעדר חמור של חיוניות. זהו מצב קיומי חמור שרק "טיפול שורש" יש בו כדי לשנותו.

ברם, לא רק אמביוולנטיות בנוגע ליהדות מזרח אירופה מזה וליהדות מערב/מרכז אירופה מזה יש כאן, אלא גם - וכאן אני מקבל, בעקרון, את טענתו של בויארין - אמביוולנטיות בנוגע לכדאיות/לנכונות של המשך קיומם של היהודים כאומה ייחודית ונבדלת. אמביוולנטיות זו משתקפת בין היתר בחשש הסמוי מהצלחת הפרוגרמה הציונית, ממחיקה גמורה של הפער בין ה"מקום" - "אירופה הדוויה", ובין "המקום", "החברה החדשה" בארץ-ישראל. הסיפור רומז על כך בדרכים רבות, בין היתר - אם בקשר שבין "הנדסת האדם" לעיצוב המרחב אנו מתמקדים - במאפייני הסגנוניים-התרבותיים של הסצינה שבה ניצת בלבו של פרידריך "זיק האהבה" למרים. הרגע החיוני הזה - שאינו חוזר - אינו מתרחש, כפי שאולי אפשר היה לצפות, בתוך "הכפר החדש", ואפילו לא בחיפה, העיר החילונית-המודרנית התופסת כאן את מקומה של ירושלים. הוא מתרחש דווקא בגינת ביתו של האמן אייזקס. כאן, בגן אירופי עשוי לתלפיות (הנבדל לחלוטין מן המרחב הלבנטיני הכאוטי-מכוער כביכול שמסביבו), שומע פרידריך את קולה של מרים השרה "משירי שומאן, רובינשטיין, ורדי וגונו" (עמ' 203) - ומתאהב. כך עולה גם מן ה"ליהוק" המרתק של הדמויות בסיפור. אמנם "הזוג הרשמי" הוא פרידריך ומרים, ועל הזוג הזה מוטל, לכאורה, לפחות לפי כללי הזיווג נוסח רומיאו ויוליה, להמשיך את השושלת ולהשביח את הגזע. ברם, קשה שלא להתרשם מכך שמדובר בזוג אנמי, שלא לומר אימפוטנטי. כך עולה מפרשת החיזור היגעה (שמסתיימת בהצלחה רק הודות לאמה הגוססת של מרים, שמחברת את ידיהם של הנאהבים-הנרפים), וכך עולה גם מן ההשוואה בין "הזוג הנבחר" של הרצל ל"זוג הנבחר" של מאפו: תמד העירונית היוזמת והאנרגטית ואמנון, הרועה למראית העין, שכולו עוז ואון. מי שקונים את לבו של הרצל הרבה יותר מפרידריך וממרים הם קינגסקורט ופרידריך הקטן. זהו "הזוג הנבחר" - צמד-חמד שהיחסים בין מרכיביו (נציג דור הסבים ונציג דור הנכדים) מעידים על פרשת חיזור אינטנסיבית, על כל כלליה ודקדוקיה, ואחר כך על מסירות נפש ומחויבות של ממש.

מכל זה עולות, לדעתי, מסקנות מרחיקות לכת. עולה מכאן,



32. על ההערצה הסמויה של הרצל לאצולה הגרמנית על גינוניה הגבריים צבאיים מעיד גם יחסו לתרבות הדר-קרב, וראו אילון (לעיל, הערה 27); קורנברג ולעיל, הערה 29; ביארין ("נישף המסכות הקולוניאלית", *Unheroic Conduct*, לעיל, הערה 128).

33. המובאות להלן מן הסיפור "יואש" נלקחו מתוך "לואידור, סיפורים, עריכה ומבוא ד' לנדאו, הוצאת אגרות הסופרים העבריים בישראל ומסדה, רמת גן, 1976, עמ' 63-90.

34. אליאדה (לעיל, הערה 17).

35. לסוגיית טקס העקדה בספרות העברית במאה העשרים ראו בין היתר

ה' יוס, דיוקן הלוחם, על גבורה וגיבורים בספרות העברית של העשור האחרון, אוניברסיטת בר אילן, רמת

גן, 1975, עמ' 222-230; ד' מירון, מול האח השוחק, עיונים כשירת

טלהסת העצמאות. האוניברסיטה

הפתוחה וכתר, ירושלים, 1992; ד'

קרטון-בלום, "מיתוס העקדה כמקרה

בוחן בשירה העברית החדשה", בתוך

אחנה וויסטרין (לעיל, הערה 6), עמ' 231-247; "מ'מקום אחי"

לדוליס סיטי, הרהורים על אדם ומקום

בסיפורת העברית בשנות השישים

ובשנות התשעים", דארין, 1995, 16.6;

מ' שלו, "מסיפור אקטואלי לטקסט

ריטואלי ועל בתחילת קיץ 1970)",

דארין, 1972, 29.3, 1972, 4.4; Y.S.

Feldman, "Isaac or Oedipus?

Jewish Tradition and the

Israeli Aqedah," *Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series* 266: Gender, Culture,

Theory 7, 1998

36. וראו מוסה (לעיל, הערה 6).

37. ג' עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס

החלוצי ופולחן האדמה במחזות

התחיישנות, גומא, צ'ריקובר, תל

אביב, 1980, עמ' 19-31; שפירא

(לעיל, הערה 18), עמ' 155-174.

בין היתר, שהשלשלת העתידית האמיתית, זו שהרצל כמה אליה, איננה תוצאת הזיווג בין פרידריך למרים – להם הרי אין ילד, ולא ברור אם יהיה – וגם לא בין דוד לאשתו. שהם כאן בבחינת "הזוג הפונדקאי" בלבד. אלא בין "הסב" הגוי, האציל הפרוסי. איש הצבא, התעשיין העשיר שראה עולם, ידע נשים אך החליט להתנוד מהן – הוא-הוא הטיפוס האנושי המאווה-הנסתר- הנערץ של הרצל – לבין "הנכד", אותו נער עירוני שאמנם נולד בארץ אך הוא נקרא פרידריך והוא עתיד להיעשות. על פי כל הנחונים שהמחבר מספק לנו. למעין אציל פרוסי-יהודי, אציל ומודרני כאחד.<sup>32</sup>

## ה

"מחשבת המקום" ו"מחשבת האדם" של מאפו והרצל הן רפורמטוריות. שניהם קוראים לשינוי אבל הם אינם תומכים בהוצאה מוחלטת של ישן מפני חדש. אצל יוסף לואידור, סופר מובהק של תקופת העלייה השנייה, הגישה רדיקלית יותר.

את "מחשבת המקום" התקופתית-השגורה מייצג בסיפור שלפנינו דוד, עולה חדש שמושגי הגלות עדיין מושרשים בנפשו. דוד מבדיל בין יהודים שאינם יושבים על אדמתם ולכן הם השופים לפוגרומים. לבין יהודים היושבים "בארץ אבות" (עמ' 69)<sup>33</sup> ומשום כך הם אינם נכנעים לכוח ומשיבים מלחמה שיערה לכל פולש ותוקף. יואש, לעומתו, הגיבור הארץ-ישראלי של הסיפור, אינו מבחין "בין ארצות-הגלות ובין ארץ-ישראל". לטענתו, "כל מקום שהאדם יושב בו, הוא ארצו והוא אדמתו" (עמ' 73-74), והוא מוסיף: "הנה אני אוהב את ארץ-ישראל ולעולם לא אעזוב אותה, מפני שבה נולדתי ובה גדלתי [...] אבל אילו נולדתי וגדלתי בארץ אחרת, אין ספק שהייתי אוהב אותה כמו שאני אוהב עתה את ארצנו" (עמ' 74). "אמנם," הוא ממשיך, "בארץ-ישראל נולדו וחיו אבותינו ועליה שפכו את דמם. אבל עם כל האהבה, שירחש לבו של האדם לארץ, שבה נולדו אבותיו הקדמונים, יאהב עוד יותר את הארץ, שבה נולד הוא" (שם).

לשון אחר, בעיני דוד "הגלות", יש פער בין ה"מקום" ל"המקום", ולכן משנה מקום יכול לשנות מזל; ואילו בעיני יואש אין שום פער בין ה"מקום" ל"המקום", ואין זה משנה כלל היכן נולדת. תפיסתו של יואש – שהיא "מחשבת המקום" הנכונה-המוצהרת של לואידור – היא, אם להסתמך על אליאדה,<sup>34</sup> תפיסה ילידית מובהקת הרואה זהות בין אדם, מקום ועולם, והמקום הוא בסיס הזהות. כל מקום שאדם נמצא בו, שם מקומו. את הפער בין "מחשבת המקום" של דוד ל"מחשבת המקום" של יואש מנסה לואידור למחוק באמצעות כרונוטופיקה המבוססת על עיבוד-מחדש של מיתוס העקדה המקראי – ברית היסוד בין האדם היהודי לאלוהיו – בנוסח לאומני-רומנטי.<sup>35</sup> עיבוד חדש מן הסוג הזה – ששורשיו נעוצים, כפי שצינו חוקרים שעסקו ב"דת הלאום" האירופית, בעיקר ג'ל מוסה,<sup>36</sup> וחוקרים שעסקו ב"דת הלאום" בנוסחה העברית,<sup>37</sup> במסורת הרומנטית הגרמנית ובעיבודה הרוסי המודרני בכתבי טולסטוי (וכן אצלנו, בתיווכו של א"ד גורדון) ובספרות האדמה הבינלאומית – אמור להמיר את מה שמוצג בסיפור כעיבוד היהודי-הגלותי של טקס עקדת יצחק: טקס קידוש השם.

דוד עובר בסיפור תהליך חניכה לאורו של יואש, הילד, וכאשר הוא כבר גבר־די, כלומר ציוני־די, הוא משתתף בקרב על האדמה נגד הערבים, בני המקום. במהלך הקרב דוקר ערבי את יואש בלבו והוא נופל ומת: "ש[ו]ן כב בלי רוח־חיים בפישוט ידיים ורגליים, כאילו אמר להגן בגופו על אדמתו גם אחרי מותו" (עמ' 89-90). המספר, המתפקד פה כנציג של "מקהלה יוונית", מסכם עבורנו את המעמד: "מי יודע? אפשר שלמראה הדם היוצא מחזה העלם המת ושוטף ויורד ומרטיב את עפר הארץ, עלתה מחשבה על לבו של האחד, שהדם החדש מתערב במעמקי האדמה עם הדם, שנשפך במקומות האלה לפני שנות אלפיים..." (עמ' 90). והוא מוסיף, הפעם בשמו של אחד מחברי "המקהלה" המשמש כנציג של הנמענים הפוטנציאליים של הסיפור, כלומר בשמם של האנשים הצעירים בני הזמן שכבר בחרו בדרכו של יואש, אך הם עדיין אתוים בדפוסים הפסיכותרבותיים של דוד:

ואולם מחשבה אחרת חשב האיש הצעיר, חבר ועד־המושבה. כך היה נראה מדיבור זה, שנפלט מפיו בלי משים:  
- נער פחו כמים!  
בדיבור זה הורגשו צער ונזיפה כאחד (שם).

על תוצאותיו של האירוע הזה מדווח לנו המספר ממרחק של זמן: "האדמה קמה לצמיתות למושבה. אם לא מצאה הקומיסיה על האדמה יהודים עובדים מצאה יהודי מת עליה, ואם לא קנו בני־המושבה "חזקה" עליה בזיעת־אפיהם, קנו אותה בדמי אחד מאחיהם" (שם). הסצינה הזאת היא אחת מסצינות־היסוד של התרבות העברית המתחדשת, והיא משקפת נסיון מהפכני, נועז ובוטה לחבר זה לזה את העיבודים הלאומיים־ההרואיים של עקדת יצחק בנוסח מיתוס המכבים ואת המאבק בערבים בתקופת העלייה השנייה. זהו, אם אפשר להתבטא כך, "נסיון עוק־גלות", נסיון שכוונתו המוצהרת היא להמיר את הפרשנות המסורתית המקודשת של עקדת יצחק, שעיקרה אִשרור הברית בין האדם ל"המקום"/"לקב"ה – פרשנות שנשמרה בכל הגרסאות ה"גלותיות" של קידוש השם – בפרשנות שעיקרה כריתת ברית חדשה, או, על פי תפיסת המספר, אִשרורה של ברית שקיימת מקדמת דנא, ברית מיתו־היסטורית בין האדם ל"מקום"/"לאדמה.

צריך לשים לב לטיבה המסוים של קניית ה"חזקה" על האדמה/הארץ שהמספר מפליג כאן בשבחה. אין זו חזקה הנקנית בעבודה (כפי שא"ד גורדון הטיף לה), בכסף (כפי שעשו יהושע הנקין ודומיו), בהשכלה או ב"חינוך־מחדש" נוקשה (כמו בספרו של הרצל), ודאי שאין היא נקנית מכוח מעמד מיוחס והשבחת הגזע (על פי חזונו של מאפו). האדמה נקנית כאן בדם. ורק בדם.

הנוסח הזה, שאומץ בידי לואידור ובני דורו, הוא נוסח מהפכני־אדיפאלי קיצוני, נוסח של "אנשי בראשית" שמוחק את האבות/ההיסטוריה ומתחבר היישר לערפילי המיתוס. ועוד יש לשים לב גם לדגם "הנדסת האדם" שיצרו אנשי העלייה השנייה. את מקומם של הזיווגים בין נשים לגברים, זיווגים שונים ואולי אפילו משונים, שכמותם ראינו אצל מאפו

והרצל, תופס כאן הזיווג בין העלם המת. הצח והכתול, עלם שאין בו מתום – על פי כל כללי הלאומיות הרומנטית ה"קייטשית" – לבין האדמה. את מקומם של האהבה, המין, ההשכלה, הטכנולוגיה ושאר המרכיבים היוצרים חיים ובונים המשכיות תרבותית, תופס המוות, שהוא "המצווה לנו את החיים". דווקא הנוסח הזה, נוסח ה"אדמה-אדם-דם", כניסוחו הקולע של גדעון עפרת – נוסח שאינו מציע דגם ברור של המשכיות ביולוגית-גנטית – הוא שזכה במאבק על מעמד הבכורה בתרבות העברית במשך עשרות שנים. עוד זאת, הסיפור של לואידור מסתיים לא בקורותיו של יואש אלא בקורותיו של דוד. המספר מדווח לנו שדוד, שנפצע בקרב הגורלי על האדמה, "שכב כשני חודשים בבית החולים ויצא משם בריא ושלם" (שם). משמע מכאן ש"העולה החדש" עבר בהצלחה את טקס החניכה ועתה הוא יכול למלא את מקומו של יואש, היליד. ברם, הדברים (גם/אפילו) אצל לואידור אינם כה פשוטים. אמנם הוא "חילן" את "המקום", במובן של הקב"ה, ובכך מחק את המתח הרליגינזי המסורתי, אבל בה בעת הוא "קידש" את "המקום" במובן הגיאואידיאלוגי. המהפך השלם הזה, שיש לו דבבות ביטויים בתרבות העברית במאה העשרים, יצר מתח חדש, המתח שבין "מקום", יישוב יהודי "סתם" בארץ-ישראל, לבין "המקום", "ארץ-ישראל השלמה". קיומו של הפער הזה משתקף בסיפורי שלפנינו כדרך מרתקת בתיאור זיקותיהם השונות של יואש ודוד לנוף. השניים הללו, ש"נפשותיהם נקשרו באהבה", דוד ויהונתן בנוסח חדש, מרבים לשוטט. יואש חושף לפני דוד בהדרגה את מכמני הארץ, למעט אחד – מרחב מקודש שרק לו, ליואש, יש זכות כניסה אליו. הנה:

עתה, דוד, פנה יואש אל רעו [...] עתה אני נפרד ממך לשעה קלה. שור: [...] רחוקים אנו מכל העולם. מעולם האנשים. גם שדה-חרישה גם עץ עושה פרי, וכל דבר, שיכול להוכיח לנו את מציאותו של האדם. אין לבגד עינינו. הפסים אנו מחיי יום-יום. בני-הורין אנו מעבודה ומעול [...] ואני בן-הורין אני כחיות השדה, כעוף-השמים וכרוח-הים. שור: השמים התקדרו בעבים, עוד מעט וינתך מטר סוחף – גם הוא ברוך לי, גם הוא אחד מכותה-הטבע, ואת כוחות-הטבע כה אהב אני: הנה טעמתי עוד הפעם טעם חירות ומרחב – והאדם הפרא קם לשחק בן. גשם, סער מתחוללו התקבצו כולכם והסתובבו והשתוללו – ואני בתוככם! (עמ' 76).

לשמע הדברים הללו אוחזת בדוד בהלה. והמספר מסביר: "בסביבה זו, הבדלה מן העולם, היה יואש בקולו המוזר של איש-המידבר, בעיניו השחורות והבוערות באש פראית וזרה, בפניו, שהיו קודרים כסלעים ביום סער, אדם נורא ומאיים בעיני דוד [...] (שם). היראה של דוד מפני יואש נמוגה רק לאחר שיואש נרגע מעט. מחלק את המרחב שלפניהם ל"תאי שטח" ומתאים לכל אחד את "תא השטח" המתאים לכישוריו:

-סלח לי, דוד רעיו – חינוך יואש רגע את קולו – בשעה זו גם אתה מיותר לי. יחיד, יחיד עם סוסי ועם הטבע צריך אני להישאר עתה. והלא אתה גם לא תוכל

למהר ולרכוב כמוני. רכב לך במרוצה בסביבות המקום הזה והמתן עד שאשוב [...] אל תפחד מן הגשם: אם תרכב שעה קלה בגשם תמצא גם בזה עונג מיוחד (שם).

מסתבר אפוא שכונות לחוד ומימושן המלא לחוד. אמנם דוד תופס את מקומו של יואש במרוץ השליחים הלאומי, בדם, אף על פי שעמד בהצלחה במבחני המעבר/האקלום, דוד לעולם לא יהיה יליד. שכן, ילידים, במסורת הסיפורית שלפנינו, חיים במלוא העוצמה – מימושים מושלמים של הפנתאזים הניטשיאני – ומתים כחידה, כייצוג של המסתורין שבטבע. אלה הם יצורים תמימים ובתוליים כאותו מרחב תמים וראשוני שדוד מגוע מלהינס אליו. ועם זאת – כדאי לשים לב, ויש בכך פתח לדיון נוסף במסגרת אחרת – הצעירים, התמימים והבתוליים הללו לוקים תמיד באיזו "לקות גורלית" (יואש, כזכור, הוא "נער פחו כמים!"). "לקות גורלית" זו אמורה לנמק את מותם בלא עת.

1

איני יכול לסיים את החיבור הזה בלי לנסות ולהשיב, לפחות במידת־מה, על השאלה הבאה, שחזרה העסיקה אותי בעת כתיבת המאמר: מדוע בחרתי דווקא בשלושת "הטקסטים המכוננים" המסוימים הנדונים כאן?

הבחירה שלי באהבת ציון, באלטנוילנד וב"יואש" דווקא נובעת ככל הנראה מצירוף של שתי סיבות, אחת עניינית לגמרי, והאחרת – אידיאולוגית. שתי הסיבות תקפות לשלושת הטקסטים, אם כי – וכאן נכנס המשתנה האידיאולוגי – לא באותה מידה. אבהיר: אמנם בחרתי בשלושה "טקסטים מכוננים" מובהקים, אבל רק על זכותו הוודאית של אהבת ציון להופיע כאן קשה לערער – וזאת, כמובן, בשל ראשוניותו וחלוציותו המוכחות. ואילו הבחירה באלטנוילנד וב"יואש" מקורה גם – אם כי בהחלט לא רק – באיזו הנחה מוקדמת שלי על טיבה של הזיקה בין שני המודלים של תפיסת האדם והעולם שהטקסטים האלה מייצגים, ובעמדתו והאידיאולוגית) כלפי הזיקה הזאת.

מודל תפיסת האדם והעולם שמשקף ב"יואש" הוא, לפי דעתי, המודל שמייצג את התרבות שנוצרה בארץ בחותמה של יהדות מזרח אירופה. זוהי התרבות שקנתה לה מעמד שליט מובהק במשך עשרות שנים (ובתחומים מסוימים עד עצם היום הזה), אותה תרבות שניבשו וטיפחו אנשי העלייה השנייה והעלייה השלישית. קבוצה של אנשים לא רבים אבל בעלי הכרה ומודעות היסטורית־פוליטית גבוהה, וגם (ולא פחות חשוב) בעלי כשרון ויכולת ארגון. בשילובם של כל אלה הם יצרו עד מהרה ממסדים עתירי עוצמה. לעומת המודל "המזרח אירופי" – ששאב כמה מעיקריו, כפי שכבר ציינתי, דווקא מן הרומנטיקה המערב אירופית (הגרמנית) – עומד המודל שעולה מכתביו של הרצל. מודל זה, כפי שכבר ציינו כמה מחוקרי חיבוריו של הרצל, יש בו – לבד ממרכיבים משכילים ומודרניים־טכנולוגיים ומאירופוצנטריות ברורה (במובנה הרחב ביותר) – גם מרכיבים ייחודיים שמקורם באופיה של הממלכה האוסטרו־הונגרית, ובהם האפשרות שניתנה ללאומים שונים לדור

ככפיפה חברתית-תרבותית אחת רופפת למדי, ולא במסגרת של מדינה/מדינת-לאום; איזון עדין בין לאומיות לאוניברסליות: שאיפה מתמדת לקוסמופוליטיות; הפרדה ברורה בין דת למוסדות השלטון; מתן מעמד מרכזי לחינוך. לחיי התרבות ולאסתטיקה; והכרה בחשיבותן של אליטות בכלל ושל אליטות אינטלקטואליות בפרט. אולם המודל העולה מכתביו של הרצל כולל גם מרכיבים אחרים – סימפטיים הרבה פחות, מהם שכבר נזכרו כאן (בעיקר סוגיית ה"גבריות") ומהם שלא נזכרו – בין היתר, הזיקה הקלושה למורשת היהדות והזלזול בערבים/בלבנט.<sup>38</sup>

והנה – וכאן אני מגיע לעצם העניין האידיאולוגי, מבחינתי – דווקא המרכיבים הסימפטיים פחות במודל של הרצל נקלטו בתרבות הישראלית, והם גם שזכו לאחרונה בביקורת בקיתונות של רותחין, ובצדק. לעומת זאת, המרכיבים החשובים במודל של הרצל, המעידים על מחשבה פוליטית חכמה ומרחיקת ראות – נזנחו. לשון אחר, החלק החיובי/המשמעותי בחזונו של מי שהוכתר למרבה האירוניה כ"חווה המדינה" נרמס פעמיים (אם לא נביא בחשבון את הפולמוס עם אחד-העם וחסידיו): בפעם הראשונה כאשר הוא נדחה כמעט לחלוטין על ידי האבות המייסדים של החברה העברית בארץ-ישראל ועל ידי ממשיכי דרכם, ובפעם השנייה בידי המבקרים שאפשר לכנותם "פוסט-ציוניים"/"אנטי-ציוניים". בהצבת המודל (המובס) של הרצל לצד המודל (המנוצח) של לואידור – המייצג כאמור בהקשר זה את כל בני העלייה השנייה והעלייה השלישית – יש משום נסיון להצביע על העוול ההיסטורי (המתמשך) ביחסים החברתיים והתרבותיים בין שני אגפים בתוך מה שנהוג לכנות "המחנה האשכנזי".

38. וראו לעניין זה, בין היתר, אלמיר' דרור ולעיל, הערה 4, עמ' 103–147; גלזמן ולעיל, הערה 28; ברדנשטיין ולעיל, הערה 28.

## "משהו זע במעמקים":

# שני פרקים על שירחה המוקדמת של דליה רביקוביץ

חמר הס וחמוטל צמיר

דליה רביקוביץ היא אולי המשוררת המוערכת, המוכרת והאהובה ביותר הפועלת היום בישראל. מעמד זה ליווה אותה מאז החלה לכתוב ולפרסם באמצע שנות החמישים. משום כך מפתיע מיעוט המחקר העוסק בשירתה, ובלט במיוחד העדרו של מחקר פמיניסטי. בצמד המאמרים שלהלן אנו נדרשות לחסר זה. אנו מציעות קריאות פמיניסטיות הבוחנות את שירתה המוקדמת של רביקוביץ. ובייחוד את ספרה הראשון, *אהבת תפוח הזהב* (1959), בהקשר של שירה לאומית-גברית.

גישותינו שונות זו מזו ואין הן עולות תמיד בקנה אחד, אבל, כמדומה, הן בעיקר משלימות זו את זו. לשני המאמרים משותפת ההכרה במיקומו הבעייתי-בהכרח של משוררות בספרות לאומית ובצורך שלהן, לפיכך, להפעיל אסטרטגיות מורכבות כדי להתקבל אליה.

הקאנון הלאומי מכונן את עצמו כגברי ואת האשה כאחר שלו – אובייקט מושקת, חסרת קול משלה. הוא מעמיד במרכזו סובייקט גברי, אינדיבידואלי אוניברסלי, הנתפס כ"מטונימיה של התנסות לאומית"<sup>1</sup> – ולכן כבעל סמכות לייצג את הקולקטיב – ואילו האשה נתפסת כמייצגת נסיון אישי-פרטי בלבד ולכן אין היא יכולה לייצג את הקולקטיב והיא נדחקת אל השוליים. ביקורת הספרות אף היא נוטלת חלק במנגנון זה, למשל כאשר היא מייחסת לשירתן של נשים, באופן עקבי למדי, תכונות "נשיות" כמו פשטות, עדינות, פינוק, ילדותיות, דטוריקה זו ממעיטה מערכן של הנשים ושל שירתן, וכך היא מייצרת ומנציחה את הניגוד ההירארכי בין שירה "אמיתית" ו"רציונית", מעשה ידי גברים, לבין "חובבנות" (או אף גרפומניה) בלבד, שנושם מועדות לה, כביכול מעצם מהותן.<sup>2</sup>

כדי להשתתף בספרות הלאומית ולהתקבל אל הקאנון שלה – כדי לכתוב ולפרסם – על המשוררת לשתף פעולה עם התהליכים המורכבים האלה ולהתנגד להם בעת ובעונה אחת. עליה להעמיד את עצמה במרכז ולכונן את עצמה כסובייקט – עליה, למשל, להיות "פשוטה", "עדינה" ו"מתפקת" – ובו בזמן להשתמש בתכונות אלה כדי לייצר אמירות משלה, מורכבות ולעתים קרובות אלימות. אסטרטגיות כפולות אלה חושפות את תנאי היצירה הבעייתיים של נשים ועל ידי כך הן חותרות תחת המנגנונים המייצרים אותם וקוראות עליהם תיגר.

1. דן מירון, *אמהות מייסדות, אמהות*. מודעות: על שתי התחלואות בשירה הארצישראלית המודרנית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1991, עמ' 67.

2. וראו חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים" – על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת זמנן", *סדן: מחקרים בספרות עברית*, ב, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, תשנ"ו, עמ' 203-240.

3. המונח הפרוידיאני "Unheimlich" תורגם בעברית ל"המאוס" ובאנגלית ל"uncanny". שני התרגומים בעייתיים, שכן "Heimlich" מציין כגרימזי או הביתי. המוכר. ואילו "Unheimlich", מציין את מה שאינו ביתי ומוכר, ולכן מאיים.

עיקר ענייננו כאן להאיר את הדרכים המורכבות שבהן חותרת שירתה של רביקוביץ תחת הקאנון הישראלי המתהווה בשנותיה הראשונות של המדינה. מאמרה של תמר הס מנתח את השניות בשירתה של רביקוביץ – הכניעה לדיכוי ובה בעת ההתנגדות לו – בעיקר דרך התחקות אחר נוכחותו, משמעותו ותפקידו של הנשי בשירתה כ-Unheimlich הפרוידיאני.<sup>3</sup> חמוטל צמיד מציגה קריאה בשיר אחד, "ביאת המשיח", החושפת את הנשיות כפקעת שהאישי פרטי והציבורי-לאומי, העבר והעתיד, החיים והמוות אחוזים ותקועים בה לבלי התר, באופן שמפרק ומעוות את ייצוגיהם ההגמוניים (הגבריים) בשנות הארבעים והחמישים.

משני המאמרים חוזרת ועולה דינמיקה דומה של תיחום הנשי ו"שמירה" עליו במסגרות כובלות מצד אחד, ושל חלחול והתפרצות שלו. תוך כדי היפוך היוצרות. ערעור מוחלט עליהם והעמדת המסגרת עצמה בסכנה מצד אחר. שני המאמרים מתחקים אחר מאפיין עקרוני אחד בפואטיקה של רביקוביץ – הקשרים האינטרטקסטואליים האינטנסיביים עם הספרות היהודית המסורתית – ומדגישים את פעולתו החתרנית. למראית עין, אינטרטקסטואליות זו, והשימוש הנרחב שעושה רביקוביץ בלשון אדכאית, הם מרכיב שמרני מובהק העולה בקנה אחד עם הצורות השיריות השמרניות בשירתה המוקדמת (בית, חרוז, משקל) – צורות שבלטו במיוחד לנוכח המודרניזם המינימליסטי והשפה המדוברת של עמיתיה זך, עמיחי ואבידן, ובוודאי סייעו להתקבלותה; ואולם, כיוון שטקסטים אלה, ושפה שירית המתייחסת אליהם ומסתמכת עליהם, היו במשך דורות רבים נחלתם של גברים בלבד, הרי בעצם פנייתה של רביקוביץ אליהם יש משום מעשה חתרני של ניכוס ורוויזיה. אם שירת הנשים שקדמה לה נזקקה בעיקר למוטיבים מקראיים והתנורה מן המליצה, שירתה של רביקוביץ בראשית דרכה חורגת ממסורת זו, פולשת לטקסטים וללשון ה"גבריים" של המליצה, של התלמוד ושל המדרש, ומנכסת אותם ליצירת קול נשי ישראלי חדש, נועז, ובסופו של דבר גם רביהשפעה.

# פואטיקה של עץ תאנים:

## פנים פמיניסטיות בשירתה

### המוקדמת של דליה רביקוביץ\*

תמר הס

לטובת הדורות הבאים

אפילו אלף שנים

מוקדש לנוקי

אני לא יכולה להכין את העולם מחדש  
וגם אין טעם.

יום ליום ויום ללילה דבר אינם מביעים.

באביב תפרח אפונה ריחנית, ורדים ופרחי אודרכת  
הכל בגדל טבעי והכל בצבעים.

חדוש אמת לא צומח גם פעם לעשר שנים.

מי שרוצה לשאף ריחות שושנים

יאסוף אותם מן הרוח

ומי שרוצה לנטע עץ שיטע לו עץ תאנים,

לטובת הדורות הבאים.

אפשר לשאל אותי אם ראיתי פעם יפי,

ואני אשיב שראיתי הרבה אבל לא במקומות הנכונים.

נקח לדגמה את אשדות הנהר

מוכן שראיתי,

אז מה?

מפלים אדירים הם מראה שאיננו נעים.

הדברים היפים באמת אינם מתהלכים בחוץ

לפעמים הם קורים בתדר,

כאשר ההלחות בעולות וגם התריסים מוגפים.

באמת, הדברים היפים

הם אינם נהרות או הרים או חופים.

אני יודעת עליהם יותר מדי מקדי לרמות את עצמי,

ולחשב על דברים נוספים.

\* תודה לרות קרטון-בלום, שנוסח ראשון של המאמר הוגש לה כעבודת סמינר בשנת 1994, לגרשון שקד, שקרא את אותו נוסח, לחמוטל צמיר, ובייחוד לרות גינזבורג, שבתיווכה נגשתי בכתביו של פריד.



מה שנותר לאחר הקאב הוא הסקנות  
 לראות איך יפל דבר,  
 מה יהיה בסוף,  
 לכל הדברים היפים.

אני יודעת: אני תיבת לנטע עץ תאנים.  
 אפשר גם לנהג אחרת.

אפשר לחכות לאביב, לורדים ולסיפנים.  
 אבל אנשים במרוצת הימים געשים קשים כצפרנים,  
 אפרים כסלעים  
 עקשים באבנים.

אולי זו תצפית מפתה להפך לגוש של מלה.  
 עם פה מינרלי.  
 להשקיף בעינים ריקות על מפעל האשלגן והפוספאטים  
 אפלו אלף שנים!<sup>1</sup> (עמ' 153-154)

1. מראי המקום למובאות משיריה של רביקוביץ מפנים כולם למהדורת כל שיריה: דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1976.

השיר "אפילו אלף שנים" ניתן לקריאה כמפה הפורשת את מרחב הקיום הפואטי והאידיאולוגי של האשה היוצרת בעברית. זהו מניפסט שידי שנוגע בתפיסות של אסתטיקה וייצורה ושל מסורת ספרותית יהודית-עברית. חומרי הבניין השיריים המשמשים את רביקוביץ עוברים תהליך מורכב של עיבוד וחיידוש. תחילה מאמצת המשוררת חומרים ותבניות משדות התייחסות מיתולוגיים ומסורתיים – המקרא וספרות האגדה. אלה הם חומרי גלם ספרותיים קאנוניים וגבריים במובהק. אולם רביקוביץ עושה בהם כבתוך שלה. כך עולה בידה לשנות את היחס הקיים בינה, כמשוררת-אשה, לבין המרחב הגברי שבתוכו היא פועלת. הפנים האחרות שרביקוביץ מקנה לחומרים קיימים כאשר היא לשה אותם לצרכיה יוצרות מערך יחסים חדש לגמרי בין אשה לשפה ובין שפה למיגדר.

אשת לוט היא דמות-דגם של קורבן נשי. אמנים רבים ניסו לאורך הדורות להתעכב על רגע מותה המזעזע, שזוכר במקרא בפסוק אחד בלבד – "ותבט אשתו מאחריו ותהי לנציב מלח" (בראשית יט, כז) – ולהבינו. שירה של רביקוביץ "אפילו אלף שנים" מתמקד לא במניעים האפשריים למבט המצמית אלא בתוצאותיו. זווית ראייה זו מבטלת את הילת הקדושים המיתית הנקשרת לקורבניות ולחוסר האונים הנשיים של אשת לוט ומעמידה סדר עדיפויות ערכי שונה שמסכסך אמות מידה וחלוקות מיגדר מסורתיות.

באמצע שנות השבעים, כעשור לאחר שנכתב השיר הזה,<sup>2</sup> תיארה הלן סיקסו את מעשה הכתיבה הנשי כפעולה משחררת ומעצימה או כחיוניות שעשויה לפרק תבניות קיטוב ניהודיות מאובנות המקובעות בלשון, בתודעה ובתרבות. רביקוביץ הקדימה אפוא ליטול על עצמה את השליחות שמייעדת סיקסו לאשה היוצרת: "לכתוב וכך לחשל לעצמה את נשק האנטי-לוגוס. להיות. ברצונה. לבוחרת וליוזמת. ברשות עצמה, בכל מערכת סימבולית, בכל תהליך פוליטי"<sup>3</sup>. אפשר לקרוא את השיר "אפילו אלף שנים",

2. השיר נדפס לראשונה במשא, למרחב, א, 24.4.1967, ונכלל בקובץ הספר השלישי שראה אור בשנת 1970.

Hélène Cixous, "Laugh of the Medusa," *Signs*, Summer 1976, pp. 875-893

ועמו שירים נוספים בשער "המריווטה" בקובץ הספר השלישי ("הבית שלי", "לשנה הבאה", "זכרון תמים" ו"המריווטה"), כאנטומיה של "חישול נשק האנטי-לוגוס". בשירים אלה, החותמים את העשור הראשון ליצירתה של המשוררת, מתגבשת עמדה זו ומגיעה לשיאה. משום כך, ואף על פי שעיקר עניינו של מאמר זה בקובץ שיריה הראשון של רביקוביץ, *אהבת תפוח הזהב* (1959), אפתח בעיון בשיר "אפילו אלף שנים", ורק אחר כך אשוב אל השירים המוקדמים.

נציב המלח המקראי, שאולי נאצל לו איזה הדד, מונמך בשיר שלפנינו לכדי "גוש מלח" סתמי. עוצמתו המונומנטלית נפרטת לאיכות כימית, ל"כוח מינרלי" – וכוח זה מתגלה כחלל תפל. "גוש המלח" שמציירת רביקוביץ משקיף "בעיניים ריקות", כלומר הוא נעדר מבט, חסר סובייקטיביות ומתמקד בגוף סתמי ומכוער: מפעל לעיבוד יסודות כימיים.<sup>4</sup> פריטת הארכיטיפ הנשי לחומרי יסוד והפשטת "נוף הקדומים" מהילתו המיתית, שאמורה לנתק אותו מהשפעות הפיתוח התעשייתי בן הזמן, חושפות את האופי הדכאני של החומרים המיתיים ושל המיסטיפיקציה הנשית הגלומה בהם, ומפנות מקום להסתכלות שונה.

הבית הראשון בשיר קושר בין בריאה או יצירה ("להכין את העולם") לבין טקסטים קאנוניים שהדוברת מונכסת וכותבת (או "מכינה") מחדש. הטור השלישי, "יום ליום ויום ללילה דבר אינם מביעים", הוא שיבוש של הפסוק "יום ליום יביע אמור ולילה ללילה יחנה דעת" (תהלים יט, ב). בסירוס המקור קונה הדוברת לעצמה יחס של קרבה אל הטקסט הקאנוני ומעדרת על סמכותו, ובה בעת היא מבטלת את התפיסה לפיה יש המשכיות ומשמעות (גם אם נסתרת) לקיום ברצף הזמן הליניארי ולתודעה האנושית המתייחסת אליו (בנוסף "את הכל עשה יפה בעתו").

רביקוביץ מעמתת בשיר שני רצפי זמן אפשריים. באחד נשבר מהלכם המחזורי של היממה ושל מעגל העונות. אלה נפרשים כרצף ליניארי ריק מתוכן המתקדם לעבר נקודה בלתי ידועה ונעדרת משמעות. בואו של האביב מוצג כמבנה מלאכותי, באמצעות האמירה העודפת שפרחיו הם "בגודל טבעי ובצבעים". הבית האחרון יוצר הקבלה בין ההמתנה לאביב (ולפריחה הבנאלית) לבין הבהייה חסרת התוחלת של אשת לוט. מהקבלה זו משתמע שהבחירה בהמתנה לאביב גוזרת התאבנות והתאינות, כמו זו של אשת לוט.

רצף הזמן האחר עולה מאזכור הסיפור על הזקן בן המאה הנוטע עץ תאנים שספק אם יזכה לאכול מפרותיו, והוא מנמק את מעשהו כך: "כשם שיגעו לי אבותי כך אני יגע לבני" (ויקרא רבה כה, ה). עץ התאנים מייצג שרשרת דורות של עמל, של התפתחות ושל מתן מאבות לבנים. רצף פטריארכלי מובהק זה מועמד בשיר כנגד בחירתה של אשת לוט. זוהי גם דרך הפעולה שהדוברת-האשה מאמצת, אף כי היא "יודעת שאינה חייבת". אחת הבעיות שהדיון הפמיניסטי של "הגל השני" נדרש להן היא דחיקת הנשיות מן התחום המייצג "אנושיות" או אוניברסליות. לטענת סימון דה בובואר, "היחס שבין שני המינים אינו בדיוק כיהס שבין שני קטבים חשמליים, מאחר שהגבר מייצג הן את החיובי והן את הנייטרלי, כפי שניכר בשימוש הרווח במושג אדם (man) כדי לציין יצורים אנושיים בכלל; ואילו האשה מייצגת רק את השלילי, המוגדר על ידי קריטריונים מגבילים, ללא

4. הבחירה בפועל "להשקיף" (בתיאור גוש המלח הצפוי "להשקיף בעיניים ריקות") איננה מקרית, כמובן. במקרא משרת הפועל את תיאור אברהם המתבונן בהפיכת סדום, למחרת החורבן: "וישכם אברהם בבקר אל המקום אשר עמד שם את פני ה'. וישקיף על פני סדום ועמורה ועל כל פני ארץ הכנען וירא והנה עלה קיטר הארץ כקיטר הכבשן" (בראשית יט, כה-כט). אברהם שורד לראות בקאנון-אובדנה של אשת לוט. להסתת הפועל המסתמן את השורד המקראי אל מי שתשקיף לעד על העולם המשתנה לנגד עיניה, ללא יכולת לשאת ולתת על התנאים, יש אפקט אירוני חזק. אשת לוט תבהה בפסיביות לא על מראות יפים או סוערים ולא על מפגשים אלוהיים, אלא על ניכור וכיעור, המיוצגים כאן באופן מטונימי בתמונת מפעלי הפוספאטים. להבדיל מעיניו של אברהם, עיניה של "גוש המלח" שבשיר הן "עיניים ריקות": היא, שלא כאברהם, אינה רואה דבר. היא בוהה, ולכן היא איננה יכולה להיות תודעה מכוננת, ועל כך להלן.

Simone de Beauvoir, *The 5 Second Sex*, tr. H.M. Parshley, Vintage Books, New York, 1989 (1952), p. xxi

הדדיות.<sup>5</sup> שירה של רביקוביץ מצליחה לערער את החלוקה הזאת, להעמיד את הנשי כאוניברסלי ולסגל איכויות נשיות למרכיבים המזוהים במסורת כגבריים וכ"יצוגיים".

ערער זה נוצר בשיר הודות לתנודותיה של הדוברת בשיר בין השתקפויותיו של האני בשיר כסובייקט פרטי-אישי ("אני לא יכולה להכין", "אפשר לשאל אותי", "אני יודעת עליהם" וכן הלאה) לבין הצהרות מכלילות הנאמרות בהתרסה ובלשון סתמית, ודווקא בגלל סתמיותן הן הוכחות תוקף של צווים פתגמיים או של כללים אקסיומטיים ("באביב תפרח אפונה", "חדוש אמתי לא צומח גם פעם לעשר שנים", "מי שרוצה לשאף ריחות שושנים / יאסף אותם מן הרוח", "מה שנוחר לאחר הכאב הוא הסקרנות", ועוד). "אפילו אלף שנים" נע אפוא בין דוברת מזוהה מובהקת לבין דוברת אנונימית המפנה אמרות המנוסחות כעובדות ידועות לעבר נמען אנונימי ומוכלל ("מי ש –"), אלא שלאורך השיר הולכות שתי ישויות אלה ומתאחדות. בבית השני מוצגת עמדותיה האסתטיות של הדוברת בנימה דידקטית ("נקח לדוגמה את אשדות הנהר") כאילו הן מייצגות את "הברור מאליו" ("מובן שראיתי, / אז מה?") ובניסוח פסקני, המקנה להן תוקף אקסיומטי ("הדברים היפים באמת אינם מתהלכים בחוק"). הדוברת מעמידה עצמה כדמות מייצגת, בדומה לזקן הנוטע, ואת עמדותיה האישיות היא מציגה כחלות על האנושות כולה. היא הודרת את הנרטיב הגנאלוגי הפטריארכלי והלאומי שמייצג הזקן ומסגלת אותו לכתיבת שירה נשית. פלישתו של הנשי אל המרחב המייצג מרשימה עוד יותר משום שהיא נעשית כביכול בדרכים מסורתיות לעילא, הנשענות על הקאנון המקראי והמדרשי המזוהה כקאנון גברי.

סיפור הזקן הנוטע עץ תאנים שימש במקורו להצגת ערכים חיוביים אוניברסליים.<sup>6</sup> כאן עולה בידי רביקוביץ להציג את הנשי כמייצג וכאוניברסלי. דווקא משום שהשיר מרבה בהכללות אודות "מי" סתמיים – לכאורה ובאמרות פסקניות בונה הדוברת אצל נמעניה המשוערים ציפייה לאמיתות אוניברסליות מייצגות. משום כך, כשבסוף השיר מופיעה דמותה הארכיטיפית של אשת לוט ("אולי זו תצפית מפתח להפך לגוש של מלח") היא נקלטת, בהשפעת השיר כולו, כנטולת שם ולכן גם כבלתי מסומנת מיגדרית. רביקוביץ מסיעה את הקוטב הנשי אל נקודת האמצע, הנקודה המייצגת, שנתפסה עד כה בידי הקוטב הגברי בלבד, ואמת המידה הנשית מתפרשת על הטווח ה"נייטרלי".

אשת לוט מסרה את חייה במבט. על פי האגדה היא פנתה לאחור מתוך דאגה לשלום בנותיה הנשואות שנותרו בעיר (פרקי דרבי אליעזר, פרק כה). בקבלה על עצמה אורחות נשים מסורתיים, היא מאבדת את עצמה.<sup>7</sup> ביושר אכזרי ואופייני לשירתה מציגה רביקוביץ את חוסר הטעם שבפעולת הקרבה שכזו. המדרש שלה מכוון לקריאה שונה של הסיפור המקראי.

הפסוקים המקראיים אינם אחידים בהצגת אשת לוט כדמות העומדת בפני עצמה: "ויחזיקו האנשים בידו וביד אשתו ושתי בנתיו בחמלת ה' עליו ויצאהו וינחהו מחוק לעיר. ויהי כהוציאם אתם החוצה ויאמר המלט על נפשך אל תביט אחריך ואל תעמד בכל הפכר ההרה המלט פן תספה" (בראשית יט, טז-יז). הצו האוסר על פנייה לאחור ניתן בלשון יחיד וזכר. בהביטה לאחור אשת לוט מפרידה את עצמה ומכוננת את עצמה

6. כזכור, הסיפור מפיגש בין זקן יהודי לבין אדריאנוס, הקיסר הרומאי הכיבוש שמגלה העריכה רבה לתפיסת עולמו של הזקן. ערכיו האלטרואיסטיים של הזקן וזכים לחיזוק בסיפא ה"קומית" לסיפור שמביאה את נסיונם של שכניו לזכות אף הם בממין: שכנתו הטיפשה וחסרת הלב של הזקן שולחת את בעלה להביא פירות למלך חובב הפרי, כדי שיוכו אף הם במשקלם כבוב, אך השכן וזכה במלקות בלבד ואשתו רחוקה מלהביע הודות או צער. כלומר, רביקוביץ מתמודדת כאן עם חומר מיווגני מובהק.

7. ההבדל שבין מבט נשי לאחור לבין סיפור היסוד של המבט הגברי לאחור – סיפור אורפיאוס – סילט: אורפיאוס המביט לאחור (ממניעים הקרובים לאלה שמספקת האגדה לאשת לוט) מאבד את אהובתו לנצח אך גותר עם עצמו ולעצמו. האשה המביטה לאחור מותרת על עצמה.

כסובייקט מובחן שאינו מוכל בזולתו. ה"אחר" המוחפץ יכול לכונן עצמו כסובייקט רק כאשר עולה בידו להישיר מבט אל מי שמייצר אותו כאובייקט. עידית – השם שהעניקו לה הז"ל – אולי מישירה מבט אל יוצר-הכל,<sup>8</sup> אולם המבט המכונן סובייקטיביות הופך באחת למבט המחפץ ומאבן אותה. ההחפצה עוברת כאן המחשה מחרידה משום שאשת לוט אינה חווה תודעה כזוהי; היא מגשימה בגופה את החפציות הנכפית עליה, או על נציב המלח שהיא כעת.

תנודותיה של הדוברת בשיר "אפילו אלף שנים" מסתמיות מכלילה לסובייקטיביות קשורות אפוא בלבו של סיפור אשת לוט המקראית. הדוברת של רביקוביץ מתפצלת ממורשת דכאנית זו כדי לסלול קו סיפורי חדש. אשת לוט שלה היא אנדרטה לתבוסה, לדיקנות ולחוסר היכולת להשפיע; היא מסמנת את סופה של דרך ההמתנה לבוא האביב. בנוכחותה הריקה והאיומה היא קובעת שאין מוצא אלא להשליך פלאי עולם קיימים, כגון "מפלים אדירים", ולנסות "להכין את העולם מחדש" בנוסח ששומט את הקרקע תחת ה"נציב" ומחליף אותו ב"גוש" סתם; נוסח שמוותר על המיסטיפיקציה הנשית שבמוות לטובת החיים. אם לא עכשיו, בדורות הבאים.

"אפילו אלף שנים" הוא, כאמור, שיר העוסק בעשיית שירה ובאבני הבניין הלשוניות שמרכיבות את מעשה האמנות הלשוני, מרמת הצירוף הכבול ועד לדימויים שגורים, לארכיטיפים ולאוצרות תרבות של טקסטים מסורתיים, מורשת ספרותית ומסגרות תרבותיות, חברתיות ואידיאולוגיות. ההזדקקות למבע הלשוני מכפיפה את הדוברת לדיכטומיות פאלוגוצנטריסטיות.<sup>9</sup> השפה, כפי שהראתה הלן סיקסו, מעמידה לפנינו אפשרויות דיכטומיות (חומר/רוח; חושך/אור; זכר/נקבה וכן הלאה).<sup>10</sup> הפאלוגוצנטריזם יקצה תמיד לדוברת-האשה קוטב אחד בדיכטומיות האלה – הקוטב הנמוך, החומרי, הפסיבי, האפל וכדומה. הדוברת בשיר "אפילו אלף שנים" מייצרת ניגודים קוטביים – פנים/חוץ; זמן מחזורי/זמן ליניארי; מחזור עונות השנה (אביב) / רצף גאולוגי ("הדורות הבאים"); המתנה/עשייה; יופי/כיעור; אותנטיות/מלאכותיות; אמת/שקר, ועוד) – בה בעת שהם מייצרים אותה, משום שהם מעוגנים בשפה שבפיה. סיקסו איתרה מוות וקפאון בכל זירת מפגש דיכטומי כזו, ברגע שהקוטב ה"חיובי" (הגברי) מאפיל על הקוטב ה"שלילי" (הנשי).<sup>11</sup> אם כן, מי שמצליחה לערבל, ולו במעט, את החלוקה הדיכטומית, מייצרת חיים. משוררת הכותבת בעברית אינה "יכולה להכין את העולם מחדש". היא יכולה לנסות לנער ולו במעט את שפת האבות, שפה שאינה מתרצה לה, שפה שהתנכרה למשתמשות במשך דורות. בעימות הזה בין כותבת-אשה לשפה אולי אין מנצחות, אך יש גם יש נטיעות.

## תכוח תפחה

נטייתה הבולטת של שירת רביקוביץ לאינטרטקסטואליות איפשרה למבקרים רבים<sup>12</sup> לייחד שירים מכלל שירתה כיצירות מפתח שלאורן יש לקרוא את המכלול. שְׁלֵה, לדוגמה, כינה את השיר הפותח את

8. וראו לעניין זה את דברי הרמב"ן לפסוק יו: "וקרוב אני לומר כי בהשחית ה' את הערים האלה היה המלאך המשוות עומד בין הארץ ובין השמים נראה בלחב האש כענין במלאך המשחית שראה דוד ולכן אסר לתן ההבטה ובפרקי דרבי אליעזר כענין הזה אמרו להם אל תביטו לאחורכם שהרי ירדה שכינתו של הקב"ה להמטיר על סדום ועל עמורה גפרית ואש. עירית [כך במקור] אשתו של לוט נכמרו רוחיה על בנותיה הנשואות בסדום והביטה לאחריה לראות אם הולכות הן אחריה וראתה אחרי השכינה ונעשית נציב מלח".

9. המונח "פאלוגוצנטרי" הוא ניאולוגיזם של דרידה, שחיבר את הפאלוגוצנטרי והלוגוצנטרי כדי לאפיין את צורת החשיבה הדומיננטית, לדעתו, בחשיבה המערבית.

10. וראו Hélène Cixous, "Sorties," in: *The Newly Born Woman*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1988 (1975), pp. 63-132.

11. וראו דבריה של סימון דה בובואר (ולעיל, הערה 5).

12. וראו, לדוגמה, מירי ברוך, עיונים בשירת דליה רביקוביץ, עקר, תל אביב, 1973; זילייט חסין, "המיתוס בשירת דליה רביקוביץ", עכשיו 47-48, חורף תשמ"ג, עמ' 450-461; שולמית לבא, "יתרון הדג על האדם: השיר 'אהבה' – מפתח להבנת שירת דליה רביקוביץ", בציון 67, ניסן-איוני תשל"ו, עמ' 190-194; נסים קלדרון, "טמד נוסף", משא, למרחב, 30.5.1969; רות קרטון-בלום, "רחיפה נמוכה" ועל אהבה אמיתית, עמון 77, אפריל 1987, עמ' 15; מרדכי שלו, "דליה רביקוביץ משוררת מקוננת", דארין, 2.4.1969, 13.6.1969; חמוטל צמיר (להלן ואחריה).

אַהֲבַת תְּפוּחַ הַזֶּהָב

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּוּ,  
טְבוּ מְרָאִיו  
לְמֵאֲכָלָהּוּ,  
שֶׁם אֵל לְבוֹ  
כִּי הוּא הָרוֹאֶהוּ.

אֶתְרוּג בּוֹ יִרְהֵב:  
חֲכַמְתִּי מִמֶּנּוּ,  
אֵילָן הַתְּעַצֵּב:  
לְמַת וְאֵינֶנּוּ.  
פָּחוּ בְחֶשֶׁב,  
מִי יִשְׁיִבֵנוּ?

אֶתְרוּג בּוֹ סִרְהֵב:  
הַבּוֹנֵה הַפְתִּי!  
אֵילָן הַתְּקַצֵּרִי:  
סִרְהֵב הִיא וְחֶטָּא הִיא,  
חֹדֶר בָּךְ הֵיטֵב  
כִּי כֶסֶל שְׁנֵאתִי.

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּוּ,  
אָהֵב אֶת מִפְּהוּ  
בְּכָל אֲבָרָיו.

תְּפוּחַ זָהָב  
אָהֵב אֶת אוֹכְלָהּוּ,  
הֶלֶךְ אֵל מִפְּהוּ  
בְּרוֹת לְשִׁנּוּי

תְּפוּחַ זָהָב  
בְּבַלַע בְּאוֹכְלָהּוּ,  
בָּא בְּעוֹרָהּוּ,  
אָף בְּבִשְׁרָיו. (עמ' 15-16)

14. סירף (לעיל, הערה 12).  
 15. מילון הסמלים והדימויים של דה־וריס (Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, 1976, Amsterdam) מינה כמה שדות משמעות שבהם התפוח הוא סמל, מהם כמה הנוגעים לענייננו: התפוח מסמל שלמות ארצית, תשוקות הומריות ועונג כולל (בויקה לגן עדן); כאשר הוא נקשר לחוה הוא נתפס כסמל איבר מין נשי, חיי אלמות (וספציפית לתפוח הזהב), הנאה מינית, פירות, שדיים (בשיר השירים), וכן הטא, בתחום הדת הוא מסמל מוות או עונש, תבונה, נוכחות נשגבת. התפוח מסמל אף הוא את הנקבי, הנדיב והפורה. הצורה הארכאית "חור קב" בבית השלישי תוסכת אף היא בתיוג מיגדרי נשי של התפוח. אמנם המקרא מתיר שימוש במלות יחס בהטיה נקבית כאשר הכוונה היא לזכר, אולם הבחירה בו כאן היא עדות מסייעת לזהותו המינית של התפוח. המונח הזה מדגים יפה את האסטרטגיה של רביקוביץ בניכוס הלשון הקאנונית. "חור" הוא שורש מלשון חכמים (מן השורש הרד הארמיא; "חור בו" אף היא צירוף הנצוי בתלמוד. רביקוביץ מטה את המילית "בו" בהטיה המקראית הנורמטיבית בגוף שני נקבה, כלומר, היא יוצרת צורה "מקראית" סינתטית שאין כדוגמתה, אי צירוף בלשון חכמים שאינו קיים בלשון זו אך משרת את צרכיה של. בשיר השירים הוצה התפוח, המציין את הן הדוד והן את האהבת, את גבול המיגדר ויוצר, כפי שהראתה אילנה פרדס, הדדיות שוויונית נדירה בין האהבים. "רית אפך כתפוחים" (שיר השירים ז, ט) איננו הרוד, והדוברת אומרת עליו: "כתפוח בעצי היער כן דודי בין הבנים בצלו חמדי וישבתי ופריו מתוק ללחיי" שיר השירים ב, ג, וראו אילנה פרדס, הנביאה על פי זה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1996, עמ' 93.  
 16. וראו ברוך קורצווייל, "שיריה של דליה רביקוביץ", דאק, 1959.12.25.

שיר זה כבר זכה לדיונים שראו בו שיר אהבה ארוטי מאזוכיסטי או תוקפני ואלים, או הימנון לחוכמה הצרופה. הסיטואציה הדרמטית בשיר (אתרוג ואילן משוחחים על תפוח ועם תפוח) אכן מזמינה פרשנות סמלית. ברוך טוענת כי הוראת המלה "בשריו" החותמת את השיר ממקמת את השיר כולו בתחום המשמעות המיני.<sup>14</sup> המטפורה המאנישה את התפוח ומחברת אותו לגוף אנושי ("אהבה את מכהו/ בכל אבריו"), בויקה לגופו של האוכל (עורה, בשךיו), אף היא מזהה את המגע ביניהם כארוטי. תמיכה נוספת לפרשנות זו נמצא במלה "פחז" המופיעה בבית השני, בדברי האילן, ומצמצמת את מסגרת המשמעות המינית של השיר לתחום החרוגה מנורמות התנהגות מיניות. שכן, המלה "פחז", כפי שמציינת ברוך, מופיעה פעם אחת בלבד בהטיה זו במקרא, בצוואת יעקב לבנו ראובן ששכב עם אשת אביו, בלהה: "פחז כמים אל תותר כי עליה משכבי אביך אז חלת יצועי" (בראשית מט, ד). אפשר להוסיף כאן את הפועל "בא" המופיע בבית האחרון ("בא בעורה") ויכול לשמש אף הוא, כמובן, בהוראה מינית. פועל זה הוא אחת הנקודות שבהן נענה השיר לקריאה פמיניסטית. במקרא, וכן בעברית החדשה, השורש בו"א מציין בהוראתו המינית פעולה גברית בלבד, המופעלת על אשה. בלשון המקרא, גם אם אשה יוזמת קשר מיני, היא אינה באה אל/על הגבר, אלא מזמינה אותו לבוא אליה/עליה. היא אינה עושה, אלא נעשה בה דבר. דומה שרצף השיר "אהבת תפוח הזהב" מיישם, מאשר ומנציח דגם התנהגותי זה.

עצם הבחירה בצמד "תפוח" ו"אוכל" גוזרת את דמותו של האחד כפסיבי, כאובייקט, ואת דמותו של האחר כסובייקט מודע ואקטיבי. אפשר להניח ש"תפוח הזהב" כאן הוא תפוח מזהב, ולא התפוח הארץ־ישראלי. לבחירה בתפוח עשוי זהב מצטרף מטענו הסמלי של הפרי, שמקובל לראותו כפרי הפיתוי והוא מזוהה מיגדריית כסמל נקבי, כמו בשיר שלפנינו, אף על פי שהשם עצמו, "תפוח", הוא שם עצם זכר; כפילות זו תתגלה כפעילה בשיר. על פי המסורת, התפוח הוא פרי המביא ידיעה פיזית ושכלתנית אך גם הרס או חורבן, פרידה מן העולם כפי שהיה עד כה ותחילתו של עידן חדש. תפוח הזהב נושא עמו מטען סמלי מטאפיזי אך מציין בפרט עונג ארצי, מיני וחושני שלם.<sup>15</sup>

התפוח בשיר מאופיין כסימני מיגדר משניים נוספים המזוהים אותו כנשי. הבית הראשון מעמיד את התפוח כאובייקט שקיומו תלוי במתבונן בו: "טבו מראיו/ למאכלהו/ שם אל לבו/ כי הוא הרואהו".<sup>16</sup> די בעובדה שהאוכל רואה את התפוח כדי לשפר את חזות התפוח. התפוח זקוק לסובייקט מתבונן חיצוני שיגדיר את גבולותיו והווייתו. סימון מיגדרי משני המשלים את זהותו הנשית של התפוח הוא האלם. שתיקתו של התפוח בולטת על רקע אופיו הדיאלוגי של השיר ועל רקע דבריהם הפרובוקטיביים של האתרוג והאילן הדורשים תגובה אך אינם זוכים לה.

מאחר שאין בידי התפוח למנוע את מעשה האכילה, דומה שהאילן והאתרוג מגיבים לא על החורבן עצמו אלא על השפעתו על התפוח – האהבה. התפוח רואה בחיוב את הכליון הצפוי לו, ולקראת סוף השיר הוא אף נעשה פעיל בו: הוא "הולך" אל האוכל, שבשלב זה היה גם למכה. כלומר, "מעשה ההבל" לפי האתרוג, או החטא, בלשון האילן, הוא ההנאה המאזוכיסטית מתהליך ההפצה שמבסס את זהותו של התפוח כאובייקט.

השנאה העצמית, המוכנות לכליון ושנאת הגוף – גוף האשה – הן המעוררות את מחאת הדוברים.

האילן, הטוען כנגד התפוח "סדה היא וחטא היא". נוזף בו על עבירה על קודקס מוסרי. הוא מתדיע כנגד מרי וסטייה מנורמות מיניות מקובלות – סטייה שתגרור עונש. הסטייה נרמזה, כאמור, כבר בשימוש במלה "פחו". הקושרת את דבריו הראשונים של האילן לחטא ראובן ובלהה. אמנם התפוח יוצא כנגד סמכות פטריארכלית – כל הדמויות האחרות בשיר מוזהות מיגדרית כגבריות – אך המרד שלו פורץ חוקים יסודיים יותר.

הטורים הפותחים את השיר – "תפוח זהב / אהב את אוכלהו" – מופיעים בו שלוש פעמים. ריבוי החזרות יוצר תחושת סטיות הנוגדת את תהליך האכילה ההולך ומתקדם. עד לשבירת התבנית והמקצב בכית השישי והאחרון. כאשר תפוח הזהב "נבלע באוכלהו". כנגד זאת, האווירה הבלדית, שכמה מבקרים זיהו בשיר, מחייבת מלכתחילה סוף "טרגי". אולם השפה הגבוהה והמורכבת מרחיקה את השיר מן הבלדה. הסיום אינו "עצוב" או "טרגי"; הוא מותיר תחושה מסתורית, מצמררת או מאיימת.

התפוח "נבלע באוכלהו, בא בעורהו, אף בבשריו". נוצר רושם שהכליה הצפויה לא התרחשה. ברוך מעירה ששיח הפרות והאילן מעלה על הדעת את משל יותם (שופטים ט, ח-טו).<sup>17</sup> ואכן, גם כאן יוצאת אש מן האטד-התפוח. הפגיעה והאלימות השולטות בשיר אינן חד-סטריות. האוכל והמפה ייפול גם הוא קורבן להתעללות בתפוח. לא התפוח לבדו משנה מצב צבירה: האוכל משתנה אף הוא וחלוקת הכוחות הולכת ומתאזנת. התפוח חודר אל האוכל, בתנועה מנוגדת לכיוון הסימול הפאלוצנטריסטי, המסמן את הנקבה ככלי, כנקב או כריק.<sup>18</sup> והנה, באחת, משיל התפוח מעל עצמו את שייכותו המיגדרית וחוצה את הגבול אל תחום בלתי מוכר, בלתי מוגדר. כעת, משהתבררה כוונתו של התפוח, דומה שהשיר מעמיד את היסוד הגברי במקומו המקובע של הנשי, והתנגדותם המוקדמת של האילן והאתרוג, שניהם דוברים-זכרים, מצטיירת באור אחר. בעקבות פרויד אפשר לומר שהיסוד הנשי שדוכא והודחק פורץ כעת על פני השטח כשווה-כוח.<sup>19</sup> הקורבן המוכה מתאחד עם המכה, נעשה לגוף מגופו, בשר מבשרו. מה שהיה מוכר (Heimlich) כה"אחר" האילם והכנוע מואר כעצמי, והדומם מתעורר לחיים. גילוי זה הוא שיוצר את תחושת האיום. כידוע, נשיות מגלמת – גם בכתבי פרויד – את המאיים, ה"Unheimlich".<sup>20</sup> רביקוביץ מממשת פוטנציאל מאיים זה כדי לחשוף את מעמדו של הנשי בשפה הפאלוצנטריסטית ולטשטש דיכוטומיות מוכרות ומופננות שעליהן שפה זו מושתתת.

חתירת התפוח הנשי תחת ניגודי המיגדר הקוטביים מתממשת גם במצלול השיר, ששני צלילים דומיננטיים חוזרים בו, בעיקר בחריזה: היחידה AV (זהב, אהב, מראיו, ירהב, אבריו ועוד) הנקשרת בתפוח, וכנגדה היחידה הצלילית E-HU (אוכלהו, מאכלהו, רואהו, מכהו) המזוהה עם האוכל ועם מעמדו הדומיננטי ביחס אל הנאכל. אולם בבית החמישי מוסב הצליל AV אל האוכל, בתנועה המתארת את חדירת התפוח אל האוכל: "הלך אל מכהו / ברות לשניו". הצליל AV נקשר כעת גם אל האוכל ואל השפעתו האפשרית של התפוח עליו. הגבולות התוחמים את שתי הישויות נעשים חדים פחות, והבית השישי והאחרון מדגיש מהלך זה: ראשיתו אמנם שומרת על התבנית הצלילית שנקבעה בתחילה ("תפוח זהב / נבלע

17. בירך (לעיל, הערה 12).

18. Sigmund Freud, "The Theme of the Three Caskets," *Art and Literature*, The Penguin Freud Library, London, vol. 14, pp. 233-247  
19. Sigmund Freud, "The Uncanny," *ibid.*, pp. 335-376, esp. p. 359

20. על המינה "Unheimlich" ראו בהערה ל"משהו זע במעמקים", המבוא לשני המאמרים העוסקים בשירתה של דליה רביקוביץ.

באוכלהו") אולם אחריתו ("בא בעורהו, / אף בבשריו") מבלבלת את היוצרות. כעת מציין הצליל E-HU את חדירתו של התפוח אל האוכל ואת חילופי המעמד ביניהם. כעת התפוח הוא הדומיננטי, והוא משליט את הצליל המזוהה עמו על האוכל ועל ההגה האחרון בשיר.

מהלכיו של התפוח, מהלכים של כליון והרס עצמי, נראים תחילה כיישום אולטימטיבי של אידיאולוגיה והוויה פטריארכלית. אולם השנאה העצמית, שהיא תולדה בלתי נמנעת של כניעה כה שלמה למבנים פאלוצנטריסטיים, מתפרצת ופוגעת בכל הסובבים. העמדה החתרנית מצטיירת כעמדה שעל המאמצות אותה לשלם מחיר כבד. המחיר הוא פרימתה של זהות קיימת, בטרם נרקמה זהות חלופית. כך, בשיר "זכרון תמים" בקובץ הספר השלישי רביקוביץ כותבת: "דשאים מן הארץ נאנקים/ (כאב צמיחתם גדול מחבלי הכמישה)" (עמ' 161). בעשור הראשון ליצירתה היא מתמודדת עם הכאב הנורא הזה, כפי שניכר מקריאה בשירי הספר השלישי, דוגמת השיר "אפילו אלף שנים". הקריאה בשיר "אהבת תפוח הזהב" מאפשרת ניסוח של העמדה הבסיסית בשירת רביקוביץ: אימוץ קיצוני לכאורה של העמדה הפטריארכלית, הפנמה שלמה של ערכיה, אם כי בעצם הכתיבה עליה בעט-אשה יש משום ערעור על יסודותיה. האלם, השעבוד ובקשת החסד מצד הקורבן, אפילו התחננותו – כל אלה מתקבלים כעמדת יסוד נשית. כנגד זאת, שירתה של רביקוביץ דוחה מכל וכל את אותם ערכים באמצעות שליטה וירטואוזית בכלי השיר ובאוצרות השפה (תחומים "גבריים"). המנגנונים הדכאניים קורסים כאשר השפה מצליחה לחדד ובה בעת לטשטש את הגבולות הנוקשים שעליהם היא מושתתת. רביקוביץ משסה את העברית כנגד עצמה, ובאופן זה מולידה אפשרויות ביטוי ומשמעויות חדשות. בלבושם השונה עשויים היסודות המיתיים, הלשוניים והפיגורטיביים המשמשים בשירתה להציע "סדר עולמי חדש".<sup>21</sup>

## צורות מקראיות ושירת רביקוביץ

מבקרים וחוקרי ספרות שעסקו בשירתה של רביקוביץ ציינו כולם את זיקתה למקרא ולמקורות בתר-מקראיים. לדרך ההתחפרות של רביקוביץ במקורות המסורתיים היתה השפעה ארוכת טווח על שירת הנשים בישראל, עד היום, ומשום כך חשוב להתעכב עליה. זיקתה אל הקאנון העברי התקבלה כנטייה קלאסיציסטית, מסורתית ושמרנית (בהשפעת שירת רטוש),<sup>22</sup> ולא דווקא כהתמודדות עם הקאנון. הביקורת לא עמדה על השינוי שיש בעצם השימוש שעושה אשה בשפה זו.

השימוש שעושות משוררות במקורות עבריים מסורתיים הוא, כאמור, מורכב ובעייתי.<sup>23</sup> שפת הקאנון הזכרי אינה תשתית ויסוד יצירתן, כפי שהיתה תמיד ביצירתם של משוררים. מקובל ליחס למשוררות שימוש ייחודי בלשון המקורות – שימוש שמתרחק מן הצירוף הכבול ונוקק למקרא יותר משהוא נוקק למקורות בתר-מקראיים. במובן זה יש בשירתה של רביקוביץ חתיחה תחת יסודות הקאנון. היא פונה אל "אבן הראשה" של הקאנון העברי והופכת אותה למושג תשוקה ארוטי. במעשה ניכוס השפה היא מכריזה על עצמה כמשוררת שאינה מוכנה להתאבק בעפר רגליו של

21. או, כלשונה של רות קרטון-בלום, לעצב "עולם אשר בו הסיטנים נופכים למיתולוגיה" (לעיל, הערה 12, עמ' 11).

22. מאיר ויזלטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", הארץ, ספרים, גליון 132, 6.9.1995, וכן ס' ארגוב, שירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ: התקבלות ופואטיקה, עבודת גמר, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ה.

23. וראו, Michael Gluzman, "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History," *Prooftexts* 11:3, 1991, pp. 259-278; דן מירון, *אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1991; וכן דברים בעל פה של רות קרטון-בלום. רק עם סיום כתיבת המאמר מצאתי את מאמרה של זיוה שמיר, "אחות רחוקה", שמעלה טענות חשובות ביותר לדיון זה, וראו זיוה שמיר, "אחות רחוקה: מירי דור – המשוררת המודרניסטית הראשונה", בתוך: זיוה שמיר (עורכת), *סדן: מחקרים בספרות עברית ב, אוניברסיטת תל אביב, תשנ"ו*, עמ' 241-263 וכן בספרה *להתחיל מאלף*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1993, עמ' 189-208.



הקאנון אלא מתמודדת על קדמת הזירה השירית. משניכסה שירתה של רביקוביץ את לשון האבות היא יכולה להרפות מאחיזתה בקאנון ולהתייך ללשון "דיבורית". הילוניות וכבולה פחות לחדור אל שירתה. אולם אלה התפתחויות מאוחרות יותר, ולא מוחלטות. בשירתה העכשווית היא עדיין עוסקת במטבעות לשון ובפירושן/פירוקן ואין היא מוותרת על האיכות ה"ארכאית" של שפתה.

לרביקוביץ שליטה מושלמת בלשון המקרא. היא מרבה בשיבוץ מלים יחידאיות ומצליחה, כלשונה של מירי ברוך, "לעשות[ן] לחלק אורגני משירתה".<sup>24</sup> דרכה של רביקוביץ בניכוס צידופים נדירים מן המקרא הודגמה כבר לעיל, בניית השיר המהווה את חוט השדרה של דיון זה, "אהבת תפוח הזהב". אביא כאן דוגמה מובהקת נוספת החשובה לענייננו, גם היא מן השיר "אהבת תפוח הזהב". כזכור, בבית החמישי בשיר משתנה היחס בין התפוח לבין האוכל: תפוח הזהב "הלך אל מכהו / ברות לשניו". המלה "ברות" מופיעה במקרא פעמיים, ופירושה אוכל. בפעם הראשונה היא מופיעה בפסוק "ויתנו בברותי ראש" (תהלים סט, כב). כאן, ראש הוא צמח רעל. לפיכך, השימוש במובאה ייחודית זו מטרים את הסכנה הצפונה בתפוח לאוכל. בפעם השנייה היא מופיעה בספר איכה: "ידי נשים רחמניות בשלו ילדיהן היו לברות למו בשבר בת עמי" (איכה ד, י). אלוזיה זו, הנושאת מטען מזוועה ומאיים, מרמזת גם היא על ערעור סדרי עולם.

### "חנינו לזה שיפרץ מעמק האדמה"

העמדה והמאפיינים הפואטיים המעוצבים בשיר "אהבת תפוח הזהב" נבנים לאורך יצירתה של רביקוביץ, בשירים כגון "מתנות מלכים", "כסאות למשפט", "כתמי אור", "אשה קטנה עשתה לה לערש", "שכרה" (אהבת תפוח הזהב, 1959); "הזמן הניצוד ברשת", "מלמולים", "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", "מחלון וכליון", "השתדלות", "השתדלות נוספת", "חלומותיה של תרצה", "עגור", "כישופים" (חורף קשה, 1965); "הקרפודים", "פורטרט", "מיקי היקר", "לשנה הבאה", "המריונטה" (הספר השלישי, 1970) ואחרים. העמדה הנושית שרביקוביץ מעצבת בשירים אלה בטווח המשמעויות הפאלוגוצנטריסטי מתאפיינת בשנאה עצמית אלימה ותכופות גם בשאיפה להכחדה עצמית. אפשר שאלה הם תוצרי לוואי בלתי נמנעים של מוסר כפול פטריארכלי. מכל מקום, ענישה עצמית קשה על עבירות כגון אלה של הדוברת המשתמעת ב"אהבת תפוח הזהב", כלומר על עצם ההזדקקות למבע לשוני ועל כיוון סובייקט נשי מיניארטי, רווחת בשירתן של משוררות עבריות שקדמו לרביקוביץ – יוכבד בת-זמרים, רחל בלובשטיין ולאה גולדברג.<sup>25</sup> לצד ההרס העצמי משרדת שירתה של רביקוביץ גם בתדר משני, בעוצמות משתנות. התדר החתרני בשירתה מערבל את שידוריו של השיח הפאלוגוצנטריסטי ומקשה על הקוראים לפענח את הסימנים המוכרים כפשוטם. דוגמה מובהקת לעיצוב פרסונה שירית הזורעת הרס עצמי שנוקשר לזהות נשית יש בשיר "שאון המים" (עמ' 89). השיר, שנדפס בקובץ חורף קשה, עמוס תיאורים ומטפורות של היכחדות השאולים מהקשרים לשוניים שונים: אפס כוח, טביעה, היעלמות ("נמוגות"), היאכלות ("לא

24. וראו ברוך (לעיל, הערה 12). לדוגמה, השורה המרשימה "קיים של עשן נטו במלכסן" נשענת על כמה מטפורות מקראיות קרובות של חרבן עולמים, אש ועשן ומלכים ב כא, יג; איכה ב, ח: ישעיהו לד, י-יא, ובייחוד: "לילה ויומם לא תכבה לעולם יעלה עשנה מדור לדור תחרב לגצה נצחיים אין עבר בה. וירשוה קאת וקפור וינשוף וערב ישכנו בה ונטה עליה קן תהו ואבני בהו". דוגמה נוספת יש בשיר "אהבת תפוח הזהב": הצירוף "מי ישיבנו" (יפחו נחשב / מי ישיבנו), שמתאים לחרוז בבית ומשתלב כאילו לא היה שיבוץ בדברי האילן, מופיע שלוש פעמים במקרא, כולן בספר איוב. מקור קרוב להקשר של השיר יש בדברי איוב על אלוהים. דברים אלה מתייחסים אל מעשה שאין ממנו חזרה: "הן יחתך מי ישיבנו מי יאמר אליו מה תעשה" (איוב ט, יב).

25. A. Ostriker Suskin, וראו *Stealing the Language, The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986

26. הסיטואציה השירית והלשון אולי נקשרות כאן לשירה של לאה נילדברג "קול ציפור": "התכלת – כלה צעקה, / עד אפס־מרומים / הולך הקול. / צלול, צלול האויר הקורא, / הבכי הגבה. / האביב הגדול. // גביהה- אבודה הצפור // קרוב, קרוב. / והתכלת כלה צעקה / עד אפסיים. [...] (לאה נילדברג, שירים ב, ספרית פועלים, מרחביה, תל אביב, 1996 [1986], עמ' 95). זיקה ניכרת גם בין שיר זה ובין שיר ו' מתוך "סונטות אהביה" של נילדברג שנדפס לראשונה ב-1946 ואף בו פועל קול הציפור כמסומניה לחשוקה ביניה: "צוד אחת קראה קריאה נואשת / במרחקים כבדי הדומיה, / ושוב היתה אננו ריה / מוכרונות הלילה והגשם" (שם, עמ' 41).

27. לעיל, הערה 12; ההדגשה במקור. אפשר היה להתעכב כאן על החיבור או ה-enmeshment ששלו עישה בין "צרכיה הנפשיים של המשוררת", כפי שהוא תופס אותם, לבין הפואטיקה שלה. מכל מקום, כוחו המפרה של היסוד הנקבי חוזה בלשון הציורית של שירת רביקוביץ. אורה של "הלבנה בגשם" (אהבת תפוח הזהב) גובט "כפטריות וכמהים". בשיר "מלמולים" מורף קשה, הציפורים מצייצות "עד שהיער נולד בן האפל"; הן מחרדות "חמה ממקומה בעיבי הלילה", והן מחלצות את היער מאפל" והן מספרות את עדנת הימים". הנקבי הוא הן היוצר והן המתעד. האחר: ליצר העונג. לכרוך התיסטור.

הותיר לי צפרן"), אלימות ("ידו משכה בשערותי"), חורבן ("חשבתי השבר") ואמוניה כלאחר טראומה ("שום מאום לא אזכר"). שוב בולטים הפסיבייות של הדוברת והאופן שבו מושלך העצמי על ישות שמחוצה לו ("צפור ציצה כמשגעת / עד אפס לחה / ואחר בכתה; / אני שקעתי בענן של נעם").<sup>26</sup> כמו בשיר "אהבת תפוח הזהב", הדמות הגברית בשיר אינה מזוהה: היא מכונה "איש", ולא "אהוב" דווקא ("שונרה" היא מכונה "מישהו"). להבדיל מ"אהבת תפוח הזהב". כאן אין נוכרת אהבתה של הדוברת הנבלעת בתוך האיש. הוא אוהב אותה, היא שוקעת "בענן של נעם".

עירוב תחומי המיגדר חוזר אף הוא בכמה שירים. שְלוּ, הדן בשיר "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", כותב שהנערה הטובעת

הנבלעת בנלי הים, היא היא המפרה את הים: "אך כשעברה הנערה הטובעה את כל חדרי הים, / דענו שהים הוא המוליד את הנחלים". הים הופך להיות איביקט ארוטי לנערה במיתוס של דליה רביקוביץ. כתוצאה מהיבלעות הנערה על ידי הים נולדים הנחלים, אבל בהתמזגות זו ממלאה הנערה את תפקיד הגבר – והים את תפקיד האשה. היא העוברת את כל חדרי הים. היא המפרה והוא המוליד [...]. המרוק בין הנערה הטובעת מ"תפילת אשכבה" לבין הטובעת מ"שאון המים" אינו כה גדול כפי שאפשר לשער במבט ראשון. אררבא: ההרפתקה הארוטית של הראשונה נועזת בהרבה מזו של השנייה. לא זו בלבד שהטביעה היא הקלימאכס של האהבה. אלא שטכס הקבורה המתואר הוא. בעצם, טכס חתונתה של הנערה עם הים הבלוע אותה, ואף הנחלים הנולדים להם נראים. באופק, גם גיל הנערה ("תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה") מרמז בכירור לכך, שקבורתה היא חופתה.<sup>27</sup>

צירוף כלולות לקבורה הוא כשלעצמו מוטיב מסורתי – קורבן/מותן של בת יפתח, איפיגניה ופרספונה מאפשר את המשך קיום עמון, משפחתן או האנושות כולה. אולם, כפי שמראה שְלוּ, במיתוס החלופי שרביקוביץ בונה יש יותר מאשר לקיחת חיים. שוב, כמו ב"אהבת תפוח הזהב", היפוך סימני המיגדר חייב להיעש בכליה, ועם הצייתת תחום החיים מתאפשרת גם שבירת גבולות אחרים. בעולם השירי אין כל הנחלים וורמים אל הים ומפרים אותו. אלא מתרחש היפוך של סדרי הטבע: הנחלים נובעים מן הים. שלו מייחס לשירים גילוי של "אגרסיות גבריות חבויות". במקום שאפשר היה לדאוגתו כמפרק של אגרסיות גבריות גלויות. כלומר, שְלוּ קורא את רביקוביץ מתוך עמדה ליברלית הומאניסטית שמניחה שהדוברת שואפת להזדהות עם גבריות ואיננה מעלה על הדעת שהיא מערערת על הגדרות המבחינות בין גבריות לנשיות. קריאתו כורכת את המוות בחניכה המינית, אולם האובדן, לפחות בשיר "תפילת אשכבה לאחר שבע עשרה שנה", קשור בעיקר בחציית גבולות המיגדר.

הכאב הכרוך בניתוח פסילים וההכרח להרוס כדי לבנות מחדש עולים בבירור מן השיר "זכרון תמים" (עמ' 161). כאן, בשיר שנתפרסם בתוך הספר השלישי, מנסחת הדוברת השירית נסיון לנגיעה בלתי אמצעית בזכרון, בתחושות ראשוניות ובתודעה. נגיעה בלתי אמצעית כזו מתאפשרת

דק מתוך שחזור של תוהו ובוהו בראשיתו. במלים אחרות. רק הנסיגה אל הדמיוני, הקדם-סימבולי, עשויה לאפשר שחרור מחוק האב.

השיר "אשה קטנה עשתה לה לערש" (עמ' 45-46) מרחיב אף הוא את זירת ביטול המחיצות בין העצמי ל"אחר" לממדים מיתיים. הדמות העומדת במרכז השיר היא ההיברידי האוקסימורוני שקולו מופיע ברבים משיריה של רביקוביץ: "אשה קטנה". לא בוגרת אחראית למעשיה ולא ילדה שאינה הייבת בדיון, אלא שילוב מעוות של שתייהן. זהו שילוב שהפטוריארכיה קיבעה כאידיאל – "קטנותה" של האשה נתפסת כהמחשה פיזית לבניעותה, לקסמה התמים והראשוני-ילדותי. לדחיקתה מהכרעות העולם הבוגר ולמעמדה כבת חסות בעולם גברי. דעותיה, אפילו הן נוגעות לכלל, נמסרות תמיד במסגרת של "דעה פרטית" (הספר השלישי). "אשה קטנה" זו עושה "לה לערש" את כדור הארץ, עושה לה "נחיל כוכבים כנחיל דבורים", צוברת כוחות על. היקום לשירותה, כביכול (ויכדור הארץ היה לי סירה), אך ההבחנה נשמרת לכל האורך: היא קטנה, והוא, כדור הארץ, גדול. הלשון המטפורית הבונה את הקשר בין כדור הארץ לאשה חותרת לעשותם לאורגניזם אחד: "והוא צמח עשבים אל חיקה / וכרך את גופה / בגבעולים". העור, הגבול האחרון המפריד בין אדם לזולת, נפרץ כאן: "כדור הארץ דבק אל בטני / ידי צומחות כפרחים מן הארץ / ועל פני הכדור העצום הזה / באה חדוה בכל אברי". היא צומחת מן הארץ והארץ צומחת לתוכה. כדור הארץ הדבק אל בטנה עשוי להצטייד הן כעובר והן כבן זוג. דומה שמתבטל בה הגבול המבדיל בין פנים לחוץ – הישג העולה בקנה אחד עם חזונה של קריסטבה אודות אפשרויות המגע של כתיבה נשית בתחום ה"דמיוני".

בדומה לשירי אהבה אחרים שבהם מתכלה האוהבת באהוב – נבלעת, נאכלת, נספגת, חודרת, שוקעת ומסוננת – גם כאן מעוצבת האורגזמה כהתפרקות של האני שהיקום כולו משתתף בה, במחזוריות קבועה. השיר בנוי בחטיבה אחת וצופה המתקדמת לקראת שיאה. מנוף שלישי מרוחק לגוף ראשון אקסטטי הנקטע במרווח הגרפי שבין בית לבית, וחוזר חלילה – שכן, הבית האחרון בשיר הוא חזרה מדויקת על החטיבה הפותחת. בדומה, גם בשיר "שכרה" (עמ' 51) מופיע היקום כולו כשותף לאורגזמה.

## "מלת אהבה אחת" – בין רביקוביץ לאלחנן

רביקוביץ היא המשוררת הקאנונית האחת הנמנית עם דור משוררי שנות החמישים. אולם מלכתחילה, מאז ערך לה קורצווייל קבלת פנים אוהדת ופטרונית עם הופעתה, היא נתפסה כחריגה בקרב בני דורה, למרות הקרבה הפואטית הברורה. נוח היה לקורצווייל לברך על המשוררת הצעירה שמילאה את דרישותיו מן היצירה הישראלית בזיקה העמוקה שקיימו שיריה המוקדמים אל מקורותיהם המסורתיים. סיבה נוספת להתקבלותה המיידית נעוצה אולי בפרסונה השירית שלקחה על עצמה. רביקוביץ דוברת בקולה של המכשפה או המעלה-באוב היורה השבעות מאגיות, אלות, איומים ומלות כישוף,<sup>28</sup> או בקולה של פרסונה היסטורית שכבר נזכרה כאן: אשה-ילדה שלכאורה היא בלתי מאיימת אך יש בה משום

28. ברוך קורצווייל, "שירי דליה רביקוביץ – אחד הגילויים החשובים ביותר בשירתנו הצעירה", הארץ, 29.1.1965. גם שלו ולעיל, הערה (12) טוען שהיבריד הלשוני החתרני בשירת רביקוביץ נתפרץ בסוגות נשיות מסורתיות: הקינה והחידה. הקינה היא אולי סוגה מסורתית המתירה את השמעת הקול הנשי, אולם מעמדה של החידה שנות מנחה מינדרית. וראו להלן, במאמרה של תמוטל צמיר בחוברת זו.

מטרד לכל סובביה, אשה על גבול השפיות המתחננת על נפשה, בלא חופש הילדות ובלא העצמאות שבבגרות, אשה שלעולם "אינה אחראית למעשיה" או למהלך חייה; היא "בובה ממוכנת" או "מרינוטה". במסגרות מוכרות אלה, נוח היה לא לקרוא את המסדרים החתרניים המלווים את שירתה. ודאי שלא בזכותם התקבלה באהדה כה רבה.

שיריה המוקדמים של רביקוביץ מסמנים תקופת מעבר בשירה העברית, מן הדומיננטיות של נוסח שלונסקי – אלתרמן אל הדור שמרד בנוסח זה. סימני הפואטיקה של אלתרמן ניכרים בשיריהם המוקדמים של כל משוררי הדור, לרבות רביקוביץ. בקובץ *אהבת תפוח הזהב* נאספו שירים הנושאים תו אלתרמני אפיגוני ברור, כמו "צעד הלילה" ו"הדרך כל-כך רחוקה", / ויש סהר כבדיל מרקע, / ואין מי שיבדיל / בין זהב ובין בדיל / השקול בפרוטה מחוקה".<sup>29</sup> או "תקופות השנה" ו"אובד האילן בקרה את עליו, / וענן מצמח שערו ותלתליו", כנגד "וענן בשמיו ואילן בגשמיו" של אלתרמן).<sup>29</sup> הזיקה ניכרת בפרוודיה. במטפוריקה ובאוצר הדימויים, ובפרט בדמות ההלך.

אולם הקשר הפואטי בין רביקוביץ לאלתרמן אינו מתמצה באפיגוניות תמימה, אלא הוא מתגבש לכדי דיאלוג ועימות. לדוגמה, השיר "עומד על הכביש" (עמ' 24) מגלה זיקה גלויה ל"שדרות בגשם" של אלתרמן.<sup>30</sup> הן בתבנית הסיטואציה השירית ואב מטייל עם בתו: "ראה, אלהי, עם בתי הצוחקת / אני מטייל ברחובך הראשי" והן בציטוט ישיר: השורות המסיימות את שירו של אלתרמן הן "עירי הפרומה שמלתה מרכסת. / חיוך הברזל והאבן עוד שט. / הללו אינם שוכחים את החסד / של מלת אהבה אחת", ושירה של רביקוביץ מסתיימת בשורות "והוא אינו מדבר לי מלת אהבה אחת / למרות שהיה בשכבר הימים אבא שלי / ולמרות שאני הייתי הבת הבכורה שלו / הוא אינו יכול לדבר לי מלת אהבה אחת".

האבל על אובדן אביה הוא מיסוד יצירתה של רביקוביץ. באהבת תפוח הזהב נוגעים בתחושת היתמות שירים כמו "עמוד התיכון", "דעת לנכון נקל" ו"תרי"ג מצוות ואחת". בשירים אלה מואדרת דמות המת לממדים מיתיים והוא שב אל בני ביתו כדי להקל על כאבם.<sup>31</sup> בשיר "עומד על הכביש" קושרת רביקוביץ בין חוויית הנטישה הסובייקטיבית שבמות האב הביוגרפי ובין מותו הריגתו של אב תרבותי-שירי שעמדותיו הפואטיות והאידיאיות מאבדות את תוקפן.

בשל תפוצתם הגדולה של שירי "כוכבים בחוץ" והשפעתם הרבה אפשר לשער שהזיקה של שירי רביקוביץ אליהם מגלה התמודדות ישירה עם הקאנון. רביקוביץ כותבת את תשובת הכת הפואטית לשירו של האב: הוא מטייל בבוקר עם בתו ברחוב הראשי "בין כל הדברים שנולדו שנית", והיא משחזרת בכפייתיות את מות האב, על הכביש, בלילה. הלידה-מחדש בשירו הופכת אצלה למלכודת מוות מעגלית שאין בה חסד. "שדרות בגשם" הוא שיר טעון ארוטית: העיר נגלית כאשה עירומה לאחר מגע מיני או רחצה ("עירי הפרומה שמלתה מרכסת"), האב והבת נגלים כמציצנים. השותפות הזו מאירה את התמונה כנגועה בסטייה מינית או בנילוי עריות הרוחשים מתחת לפני השטח העליונים. ייתכן גם שאפשרות זו נרמזת משום שהדובר מחליף את עמדותיו כלפי האובייקטים המתוארים, מבלי לעמוד על השינוי: בראשית השיר מתוארת העיר הנשית

29. וראו נתן אלתרמן, "עוד חיוור הניגון", בתוך: "כוכבים בחוץ", שירים ששכבר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשל"א, עמ' 7.

30. נתן אלתרמן, "שדרות בגשם", שם, עמ' 49-50.

31. עוד על כך ראו להלן, במאמרה של המוסל צמיר.

כ"יפה באמת – היא תמיד בִּישֵׁנִית", בבית האחרון היא עירומה למחצה וחסרת כושה. הדובר בשירו של אלתרמן נע בין שימוש בנוף ראשון יחיד לשימוש בנוף ראשון רבים, המכיל את הבת בקולו. השניים מתבוננים במשותף, כמעט חד הם. אחדות זו יוצרת עמדת-אב מגוננת שמתווכת בין הבת לעולם אך גם מונעת ממנה גישה בלתי אמצעית אל הדברים. רביקוביץ נאחזת בפוטנציאל המעורר בשירו של אלתרמן ומעמידה אותו במרכז. בשיר "עומד על הכביש" נאלם קולו של האב לגמרי והדוברת היא הבת. הבת חשופה, ללא ההגנות האלמנטריות שהוא אמור להעניק לה. ופגיעותה מוחשת הן בסיטואציה השירית שהיא בונה והן על דקע "שיר המקור" שהיא מאזכרת. לעומת האחדות הברורה מאליה בין אב לבת שמציג השיר "שדרות בגשם", ב"עומד על הכביש" נאלצת הדוברת להוכיח את שייכותה לאב: "וכך הכרתי אותו ונתתי בו סימנים / שזה האיש עצמו היה פעם אבא שלי". בשירו של אלתרמן, הדובר ובתו מתעתדים לחוות את החיים כולם במשותף עד "בית אחרון בנתיב הרחב". שותפות זו מוארת באור מאיים ונורא כשהיא הופכת לחוויה של אבל ואובדן שעתידה להעיק לנצח, ללא מרפא, במלוא כובדה. אם בשירים ה"מדחיקים" את המוות שב האב אל משפחתו, כאן הדוברת "חייבת לגשת אליו למקום עמדו". החזרה הכפייתית. וכן הספק שמתעורר (עד לבית השלישי בשיר) בנוגע למצבו של ה"איש" – חי או מת – כמוהם כחלום ביעותים, והם היוצרים את האפקט המאיים בשיר, את ה-Unheimlich הפרוידיאני. שירו של אלתרמן, שיר השמח במוכר ובקורב, שבו "[...] גם הלילה הוא נהר הַיּוֹמִים, / אשר על חופיו ארצות מוארות" הוא מגייס את המרחב כולו כדי לחגוג את שמחתו, הוליד שיר שמוחק את הנוף כדי להתמקד באב, בבת ובנקודה אחת על הכביש, שבה הם כלואים לעד. שירה של רביקוביץ זר ומאיים פי כמה, דווקא משום שצמח מתוך הקרוב והמוכר.

"עומד על הכביש", שנדפס לראשונה בתשרי תשי"ז. נקשר גם אל שירה של לאה גולדברג "פזמון הכוכב הרחוק", שראה אור שנתיים קודם לכן. בתשט"ו. בשירה של גולדברג מתואר כוכב רחוק בלתי מושג:

מֵעֵרֵב וְעַד עֵרֵב  
תִּלְכִּי אֵלָיו.  
נִכְנַעַת וְעוֹרֶת  
תִּלְכִּי אֵלָיו.  
[...]  
יָדָךְ הַמְגִשֶׁשֶׁת  
שְׁלוֹקָה אֵלָיו  
וְכַת עוֹרִים לוֹחֶשֶׁת:  
"קִטְפֵי כּוֹכְבוֹ"

וְשׁוֹב חוֹלֵף הָעֵרֵב  
וְלֵילָה בָּא –  
וְאִישׁ אֵינּוֹ אוֹמֵר לָךְ  
מִלֵּת חֲבֵה.<sup>32</sup>

32. גולדברג ולעיל, הערה 26, עמ'

הסיטואציה בשיר של גולדברג קרובה לזו שבשיר של רביקוביץ במעגליות שאין מוצא ממנה ובנסיון המתמיד, שאינו צולח, לשבור את המעגל. בשונה מן הזיקה לאלתרמן, רביקוביץ מקבלת את גולדברג כמונוף שהיא יכולה להיעזר בו, לאיך אותו ולהתאימו לצרכיה.

## "מרב אהבה": נשיות כמנגנון מקולקל

אחד האמצעים היוצרים את תחושת האיום, את ה-Unheimlich הפרוידיאני, הוא טשטוש ההבחנה בין מציאות לבין דמיון. שירתה של רביקוביץ מרבה להחזיק בשני הקצוות של דיכוטומיה זו ולנוע על גבול האחיה במציאות, על גבול השגעון. השיר "בובה ממוכנת" (עמ' 36) נדפס לראשונה ב-1958, שלוש שנים לפני שראה אור קובץ שיריה האחרון של סילביה פלאת', אריאל, ובו השיר "Daddy"<sup>33</sup>. אין קשר ישיר בין השירים, אולם הקרבה הציורית בולטת. שתי המשוררות מייצרות דוברת נשית שמתמודדת עם היותה בדיה, יצירה של אחר, פרי עשייה ודמיון גבריים שליטים. שתיהן נוקקות למטפורה פיגמליונית המציירת את הדמות הנשית כנבראת במלאכת מחשבת גברית. גזור והדבק, שבור והדבק. האשה בשיר של רביקוביץ, כמו זו בשיר של פלאת', שורדת כמנגנון מכאני. בד בבד אובדנה העצמי מגיע לשיאו כאשר היא הופכת לפריט בפס ייצור של אידיאל גברי סטנדרטי: בובה, "אשה קטנה". שיער הזהב והעיניים הכחולות מאיימים על קיומה משום שהם מבטלים כל אפשרות של בריחה מן המכאניזציה. ה"הישברות לשברים" אינה מחלצת את הדוברת מגוף הבובה אלא הופכת אותה לבובה דחויה, בובה "מסוג שני". תחושת האיום מתעצמת משום שהאני הולך ונעשה זר לעצמו: מתוקן, שקול וציינתני. האשה המכאנית של רביקוביץ – הבובה, או המריונטה שבאה אחריה – חושפת אפוא את הנשיות כמנגנון שהוא פרי הבניה פטריארכלית, מנגנון המייצר שבר נפשי. תהליך המיכון, או התגלמות האני בבובה ממוכנת או במריונטה, מתואר תוך כדי התרחשותו בשיר "הזמן הניצוד ברשת":

ישוב הייתי פֶּאֶתת הַיְלָדוֹת הַקְּטָנוֹת,  
בְּצִפְרָנִים שְׁחֹרוֹת מְעַמֵּל  
וּבְגִינֵן מְנַהֲרוֹת בְּחֹל.  
כָּל מְקוֹם שֶׁנִּתְּחַה עֵינַי הָיוּ רְצוּעוֹת אֲרָגְמָן.  
וְעֵינַיִם רְבוֹת זֶרְחוּ כְּמוֹ תְרוּזִים שֶׁל כֶּסֶף.  
שׁוֹב הָיִיתִי פֶּאֶתת הַיְלָדוֹת הַקְּטָנוֹת,  
שְׁנוֹסְעוֹת בְּלִילָה אֶתֶד סָבִיב לְעוֹלָם כְּלוֹ  
וּבְאֹתוֹ עַד אֶרֶץ סִין  
וְעַד מְדִינַת סֻרְיָה,  
וְאֵלָּה שְׁשׁוֹבְרוֹת צִלְחוֹת וּסְפָלִים  
מֶרֶב אֶהְבֶּה,  
מֶרֶב אֶהְבֶּה,  
מֶרֶב אֶהְבֶּה. (עמ' 67)

Silvia Plath, "Daddy," 33  
Selected Poems, Faber &  
Faber, London, 1985, pp. 60-  
62

"הזמן הניצוד ברשת" הוא זמן שניתן לעצרו. לשמרו או למחורו, ואכן, השיר עשוי מעגלים מעגלים סגורים. "הזמן הניצוד ברשת" הוא לכאורה זמן ילדות אבוד. "ילדות" בשירתה של רביקוביץ היא התקופה שבה היתה "שהות רבה להרהר בצער" – למשל בשיר "תמונה" (עמ' 37). כאן, בשיר "הזמן הניצוד ברשת", נצבעת ילדות זו תחילה בצבע דיקנסי – ציפורני הילדות "שהורות מעמל" – אולם השורה השלישית ממקמת את העמל במעמד של משהק בחלומות ובבניית מנהרות. האתר המשוער של פעולת החפירה הוא ארגו חול או חוף ים: נופי ילדות. נופים אלה עוברים בשיר מטמורפוזה מאיימת: "כל מקום שנחה עיני היו רצועות ארגמן". באחת הופך נוף הילדות הריאליסטי לנוף שחוקי הפרשנות של המציאות אינם חלים עליו. האדם עשוי להיקשר לארוס או לצייד זרמי דם. השורה הבאה תומכת בכיוון קריאה זה: "ועיניים רבות זרחו כמו חרוזים של כסף". העיניים הרבות אינן מתפקדות כסינקדוכה לדמויות מתבוננות אלא נתפסות כ"חרוזים", כעיניים עקורות הפרודות מן הגוף האנושי ומרמוזות על פירוק איברים (על מוות אפשרי; ופרויד היה אומר, על סירוס), ולכן הן מאיימות. כאן נפתח בשיר מעגל הזמן השני, החוזר אל הפתיחה: "שוב הייתי כאחת הילדות הקטנות". הפעם המעגל חורג מעבר למסע באורך זרוע במנהרה חשוכה, והוא מקיף את העולם כולו. אפשר לקרוא את המסע הלילי כחלום שהשיר אינו מתעכב לפרשו, משום שהוא ממשיך בתנופת הנסיעה אל מעגל הזמן השלישי: "ואלה ששוברות צלחות וספלים / מרב אהבה". מעשה השבירה נקרא תחילה כתאונה ואחר כך כמעשה קפריזי וחסר יסוד. החזרה המכאנית על הנימוק ("מרב אהבה") היא שיאו של התהליך היוצר את תחושת האיום. מעגל הזמן הופך לנקודה שממנה אי אפשר להתקדם עוד: ניתן רק לחזור על אותה פעולה. עם כל חזרה מתקרבת האהבה אל ההעדר ואל הקפאון הרגשי המאיים. משהו השתבש במנגנון: הילדות חוצות את גבול המציאות, לא ברור לגמרי אם הן ילדות או בובות ממוכנות. לכידת זמן הילדות ומשהק הילדות המוכר גררה אחריה חשיפה של חומרי סיוט. הנוסטלגיה הולידה את המאיים ומהלך הקריאה משחזר את טשטוש הגבול שביניהם; למעשה, הם אחד.<sup>34</sup> כדי לקנות את זכות הדיבור מעדיפה אפוא הדוברת בשירת רביקוביץ בכללה להישען במשנה תוקף על יסודות דכאניים: התלות וחוסר האונים של האשה ההיסטרית הנופלת לנטל על הסובבים אותה, העונשים אותה בגזלת חירותה (למשל בשירים "בובה ממוכנת" ו"המרינוטה", וכן בשירים המציירים כליאות ודיכוי נשי, כגון "פורטרט", "איך הונג קונג נהרסה" ו"הבגד", או בצעקה המתגברת על "האיש האונס נשים" / ואוטם את פיהן בכף ידו" בשיר "הקרפודים", ועוד).<sup>35</sup> תאומתה העתיקה של האשה ההיסטרית המודרנית היא המכשפה. האחת מועמדת למוות בחייה, לאשפוז, והאחרת – לשריפה ("מכשפה לא תחיה"). בשיר "השתדלות", בקובץ *חורף קשה*, מסתייגת הדוברת מזוהייה כמכשפה המרתיעה את האוהב. אולם היא מנצלת את הספק כדי לשוב ולהתרות בו לבל ישכח לבוא, שכן, היא עלולה להטיל בו כישוף: "אל תאמין אף לדברי / כשהם גלויים או מפלאים, // אני ישנה ככל האדם / ואיני עוסקת בכשוף. / אני מותרת מראש על כבודים / ואיני דומה לבנות האלים. / **תזכר מתי והיכן**" (עמ' 81–82; ההדגשה שלי). רביקוביץ נעה בין שתי הסטיות המאיימות של הקיום הנשי. בין היסטריה לכישוף, דחוייה תמיד, דווקא משום שהיא מתעקשת על ביטוי נשי – ולביטוי

34. פירוק איברים כאמצעי ליצירת ה-*Unheimlich* שימש את רביקוביץ כבר בשיר "כף יד רשעה" בקובץ *אהבת תפוח הזהב*. כפי שהראה פירושה הפרוידיאני של רבקה גורפיין בשיר זה, הדוברת בשיר ניצבת מדרה מול האב השופט ומול הקהל המקיף אותו ותופך בו. גורפיין כותבת שעיקר החוויה והסיוט שצמח ממנה נובעים מן ההפרדה שבין הילדה לבין היר, מן החציצה שבין האבר לנוף השלם: היר מוצגת "כמשוה נפרד מכל שאר גופה ואישיותה של הילדה". ניתוק זה מעניק ליד גם ממד ממשי וגם ממד סמלי וכוכו. פרויד טוען שאחת הדרכים ליצור אפקט מאיים היא כתיבת ההבחנה בין מציאות לדמיון, כמו בדוגמה שלפנינו. כאשר דמיון מקבל את מלוא התפקידים של הדבר שהוא מסמלו, וראו רבקה גורפיין, *עם שירים ועם טיפוסים*. משה: רמת גן, 1972, עמ' 32–35.

35. Catherine Clément, "The Guilty One," in: *The Newly Born Woman*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1988 (1975), pp. 3-39

כזה אין מקום בשפה, אלא ככישוף, כהיסטוריה, כתחינה או כנהי. אין פלא שהשירים שבהם לובשת הדוברת את דמותה של הפאם פאטאל המתנשאת והקרירה (למשל השיר "שונֶה" בקובץ *חורף קשה*) מתאפיינים בשתיקה. מתוך עמדות מסורתיות אלה היא מנסה לכבוש לה מקום, לקנות את זכות הדיבור. היא אינה חורגת מדמויות המכשפה והאשה ההיסטורית, אולם היא פותחת בתהליך הארוך של שינוי מיקומון בסימבולי.<sup>36</sup>

שירת רביקוביץ נענית אפוא לאתגר שהציבה להן סיקסו כשקראה לנשים לכתוב והציגה את הכתיבה עצמה כאפיק שחרור: "באמצעות כתיבה מאת נשים ולקראת נשים, ובאמצעות התמודדות עם אתגר הדיבור שנשלט על ידי הפאלוס, נשים תמקמנה נשים במקום אחר מזה ששמור להן בתוך ובאמצעות הסימבולי, כלומר, במקום אחר מאשר בדממה. נשים צריכות לפרוץ מתוך מלכודת הדממה. אל להן ללכת שולל ולקבל נחלה שהיא השוליים או ההרמוני".<sup>37</sup>

"ואתמול יצאה מן הים נימפה שקופה / כְּלָה כְּחַל וְיֶרֶק. / רק גסי הרוח היו קוראים לה מדוזה" ("לשנה הבאה", עמ' 156). רביקוביץ כותבת את המדוזה לנימפותה.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

36. הקושי שבייצוג קול נשי דובר מסביר תופעה שמבקרים רבים הצביעו עליה בשירת רביקוביץ: ריחוק והסוואת האני הדובר בשיר. תופעה זו הסתמנה בריבוי השירים המתמייחסים, כלשונו של נסים קלדרון, ל"עובדת קיום בסיסית באמצעות הגלים" יש' או 'יהי: [תכיפות בצורה האגדית 'יהי היה:] 'הוגד לי כי יש דרך אל ארץ מבוא השמש, 'יהי היה איש שנחלה למות, 'יהי היתה יונה לבנה, 'יש אור שהוא כחול ויש ים שהוא ענבר" וכי' (לעיל, הערה 12). הרחקת האני היא אמצעי המאפשר לדוברת לפצות פה, אולי להסוית את הזהות הנשית הכובלת. כך גם פועל פיצול הקול בין נוף ראשון לגוף שני (בשיר "אתה בודאי זוכר": "אתה יושב לבדך") ונקיטת נוף ראשון רבים (כמו בשיר "זכרון תמים": "הכיני לזה שיפֶרץ/ מעמק האדמה"). הפנייה אל ה"אתה" או אל ה"אנחנו" מאפשרת לדוברת להביע את מה שאולי לא היתה אומרת בקול נשי גלוי.  
37. לעיל, הערה 3.



# המתים והחיים, המאמינים והעקורים: דליה רביקוביץ מקוננת ונביא

קריאה בשיר "ביאת המשיח"

## חמוסל צמיר

מרדכי שָׁלוֹ, במאמרו המאלף "דליה רביקוביץ משוררת  
מקוננת"<sup>1</sup>, מנתח את השיר "פורטרט" מתוך הספר השלישי<sup>2</sup> בזיקה למבנה  
הקינה והחידה המקראיות, שאף דומות וקשורות זו לזו. זהו מבנה משולש  
שבו הדוברת-המקוננת פונה אל מישהו בגוף שני (במגילת איכה, למשל, זהו  
האל) ומפנה את תשומת לבו למצבה של ה"היא" (במגילת איכה: ירושלים).  
מקורו של המבנה הזה הוא, לדעת שָׁלוֹ, בסיטואציה של אָבֵל, שבה

1. מרדכי שָׁלוֹ, "דליה רביקוביץ  
משוררת מקוננת", הארץ, 2.4.1969,  
13.6.1969.
2. דליה רביקוביץ, הספר השלישי,  
הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1969, עמ'  
33.

"נגזרת מעין פסיביות, שהיא טבעית ופולחנית בד בבד, על הגיבורה, והפעילות  
מועברת לידי הנשים שהיא חוסה בצלן. זוהי רגרסיה אל תקופה ינקותית, שבה  
לא היתה הגיבורה יכולה לספק את צרכיה בעצמה, ואפילו לא לדבר, אלא רק  
לצעוק ולבכות, ובה היה צורך לנחש לא רק מה היא צריכה אלא גם מה היא  
מרגישה, או רוצה לומר, ולומר זאת במקומה. [...] זוהי רגרסיה לגיטימית,  
פולחנית, מוכרת, הבאה למנוע את הרגרסיה האינדיבידואלית, הפרטית, המטרופת  
– והמקוננת, המדברת על "היא", או בשמה, אל ה"אתה" – ממלאת בה תפקיד  
חיוני."

וכך, "כיוון שהמתיחות בין ה'אתה' וה'אני' היא ללא נשוא,  
נוח יותר ל'אני' להתלבש בדמות 'היא' – ולהופיע כמתווך בינה לבין ה'אתה'".  
זוהי אפוא מעין התחפשות או התחבאות, ו"השיר כולו הוא שורה של סימנים  
לפיהם יש לגלות על מי מדובר", שכן כל דבריה של ה"אני" על ה"היא" הם  
כרמזים לפתרון החידה, לגילוי זהותה של ה"היא", ורק בסיום מתבררת הזהות  
ביניהן, נפתרת ה"חידה" ונגמרת ה"רגרסיה", והמתאבלת יכולה לחזור  
לתפקוד נורמלי, כמבוגרת בחברת מבוגרים. בזכות התיווך של המקוננת.  
התופעה שְׁשָׁלוֹ מבקש להסביר באמצעות מודל זה של  
המקוננת היא השניות של האני, המאפיינת כמעט את כל שירתה של

רביקוביץ: החלוקה ל"אני" ו"היא" (או "אני" ו"הם"/"אתם"), הקריאה והכמיהה אל האחר, ובעיקר, כפי שהראתה תמר הס לעיל, השניות שבין חשיפת הדיכוי והרצון להשתחרר ממנו לבין הכניעה לו. שְׁלוֹ מעגן את השניות הזאת בסיטואציה "טבעית" של אבל ובתפקידן ה"טבעי", ולכן ה"לגיטימי" של הנשים בה. כלומר, הוא מדבר במושגים מהותניים שביסודם הנחות היסטוריות, פסיכולוגיות וסוציולוגיות הנתונות כביכול מראש בדבר "נשים" ומקומן ב"חברה". מבנה הכותרת של מאמרו, משפט שמני חסר אוגד, מגלם בתמציתיות את יחס הזהות האימננטית-כביכול שרואה שְׁלוֹ בין רביקוביץ לבין "המקוננת", כתפקיד וכפונקציה פסיכולוגית ופולחנית.

אולם כל נסיון להבין מה פירוש הדבר להיות "משוררת מקוננת" במסגרת המודרניזם הישראלי של שנות החמישים – כלומר, כיצד משתלבים הזמנים, ההקשרים והתפקידים השונים: העתיק והעכשווי, המקוננת המקראית והמשוררת המודרניסטית – יוביל לשאלות שיערערו על הטבעיות-כביכול של מודל המקוננת של שְׁלוֹ: למה לה לרביקוביץ להיות מקוננת? האם וכיצד היא מנצלת את העמדה הזאת, ולאילו מטרות? שאלות אלה מובילות בהכרח למסקנה שהמקוננת היא בעצם קונסטרוקט תרבותי-חברתי, היסטורי ופוליטי, שרביקוביץ יוצרת כעמדה וכפרסונה ומנצלת כדי לדבר בה וזרחה.

ההבדל בין תפיסת המקוננת כמהות/זהות לבין תפיסתה כקונסטרוקט כרוך גם בהבדלים במשמעותה, במקומה ובתפקודה. שכן שְׁלוֹ, בהסתמכו על קטגוריות מהותניות כדי להסביר את תפקידה המתווך של המקוננת, מציג את הקינה, הן זו המקראית והן זו של רביקוביץ, כתהליך אישי בלבד, תראפיטי של התאבלות "אוניברסליסטית", אקזיסטנציאלית על "טעם הקיום", "קינה על אובדן הפלא המתחלפת בקינה על אובדן הנעורים", "שוואה [...]" שאינה תלויה באסון או במחסור, אלא בדברים שאינם ניתנים לשינוי [...], היינו, בקיום האנושי עצמו".

קריאה זו של שְׁלוֹ סימפטומטית לקריאה של שיח לאומי את שירתן של נשים בתוכו. דן מירון כתב כי בספרות העברית של ראשית המאה "מתפרש נסיון חייה של הצעירה היהודיה על הרוב כנסיון אישי-פרטי, ואילו נסיון חייו של הצעיר היהודי מוצג כמטונימיה של התנסות לאומית".<sup>3</sup> בכך ניסח מירון בתמצית את אחת הדרכים העיקריות שבהן מרחיק כל שיח לאומי את הנשים היוצרות בקרבו ומונע מהן את האפשרות להתכונן כסובייקט אינדיבידואלי-אוניברסלי, "נטול מיגדר" – דרך השליטה במעשי הייצוג ובמושג הייצוגיות בכלל.<sup>4</sup> ראוי להוסיף במאמר מוסגר כי מירון מרמז כאן בעצם, אולי מבלי משים, לשתי זירות שונות שבהן מתרחש התהליך הזה: הפועל "מוצג" מתייחס לתהליך הכתיבה, הנעשה בידי הסופרים בתוך היצירות, ואילו הפועל "מתפרש" מתייחס לתהליכי הקריאה, הביקורת והפירוש. שתי הזירות ושני המגוונים משלימים אלה את אלה ופועלים במשותף.

במלים אחרות, הקאנון תופס ומציג את המשוררות כשוליות לנרטיב הלאומי, כל אחת כמקרה מיוחד לעצמו שאינו יכול לייצג באופן ישיר ומשכנע את הקולקטיב, ולכן ייצוגיהן בספרות אינם יכולים לקבל תוקף נורמטיבי. תפיסה זו באה לידי ביטוי ברור אפילו במושג "שירה" עצמו ובמה שהיא נבדלת ממנו, למשל "שירה נשית". "שירה" פירושה, באופן ממילאי

3. דן מירון, *אמהות מייסדות, אמיות חודגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1991, עמ' 67.

David Lloyd, *Nationalism, A and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1987

5. שם, וכן מן חברי "גורו לכם מן הגלוצאים" - המאבק על הקאנון בספרות העברית, תיאורית וביקורת 5, סתיו 1995, עמ' 55-77, בייחוד עמ' 61-63.
6. וראו, Mary Ellman, *Thinking About Women*, Harvest/HBJ, New York, London, 1968: היה שם, "משוררת בקהל משוררים": על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת ומנן, סדן: מחקרים בספרות עברית, ב, תשנ"ז, עמ' 203-240.
7. על תהליכים אלה של עיצוב האישי-אוניברסלי בחברה ובמחשבה המערבית המודרנית ראו למשל ניתוחה המצויין של ג'ואן סקוט, Joan Scott, "Universalism and the History of Feminism," *Differences* 7:1, 1995, pp. 1-14; David Lloyd, "Analogies of the Aesthetic: The Politics of Culture and the Limits of Materialist Aesthetics," *New Formations* 10, 1990, pp. 109-126; Lawrence Venuti, "The Ideology of the Individual in the Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot," *Boundary 2*, 14: 1-2, Fall 1985 - Winter 1986, pp. 161-193; בספרות העברית ראו חם 1995 (לעיל, הערה 5). מיגרד הוא רק אחת מכמה קטגוריות המצטבות את שיפוט הטעם. קטגוריה נוספת היא, למשל, גזע (כלומר "לובן").
8. ואגב, מעניין שכל דור ספרותי וכל "שורה ראשונה" של משוררים נושלת קראים שומרים, כך נראה, "משכבת" אחת למשורת "טובה", מרכזית או "יצוגית", וראו גם שחם תשנ"ז (לעיל, הערה 6), עמ' 203: רחל לצד שלונסקי. אצ"ג. למדן. קרני. פוגל ועוד; לאה גולדברג לצד אלחנן ושלונסקי; רביקוביץ לצד זך, עמית ואבידן; וולך לצד של הורביץ ווילסטר. דומה שם המשוררות עצמן מרגישות צורך להיאבק - ו/או

עד לבלי הכר, שירה שהיא בו בזמן אישית ואוניברסלית - ולכן, **בזכות זאת**, גם ציבורית-לאומית הראויה וכשרה לייצג את ה"עם" או ה"אומה".<sup>5</sup> המושג "שירה נשית", לעומת זאת, נושא קונוטציות ברורות של שירה פרטית ואישית בלבד המאופיינת לעתים קרובות כ"פשוטה", "מינורית", "רגישה", "עדינה" וכן הלאה.<sup>6</sup> חלוקה זו משכפלת, כמובן, אותם יחסים בין האינדיבידואלי-אוניברסלי הגברי, שיש לו תוקף ייצוגי במסגרת הקהילה הלאומית, לבין (מה שנתפס ומיוצר כ)פרטיקולרי ולא מייצג. חלוקה זו נקשרת ונתמכת במושגים אוניברסיטאיים של איכות ומהות. ולצדן, בסתירה לכאורה, בתחושות סובייקטיביות של הנאה וסלידה אסתטיות (אלה גם אלה הבניות תרבותיות ותוצרים של השיה על האסתטיקה השליט במחשבה האירופית למן המאה השמונה עשרה).<sup>7</sup>

דליה רביקוביץ איננה, כמובן, קודבן של קאנון שהתעלם או הסתייג ממנה. נהפוך הוא: מראשית דרכה, באמצע שנות החמישים, היא הוכרה כמשוררת מן השורה הראשונה (שורה המאוכלסת כמעט רק משוררים גברים).<sup>8</sup> ויצירתה עמדה בכל הקריטריונים של "שירה", היינו, "שירה טובה", שהאישי בה מקבל תוקף אוניברסלי. יתרה מזו, "אישי" זה אף הוכר מלכתחילה כנשי. דא עקא, זו בדיוק הסיבה שמנעה ממנה, כמובן מסוים, את האפשרות לייצג, או להיתפס כמייצגת, את הקולקטיבי; כלומר, דווקא כיוון שנתפסה כ**משוררת** (אישית-אוניברסלית) נמנע ממנה להיות "אישי-אוניברסלי" (בזכר), כלומר גבר "נטול מיגדר" שייתפס כ"מטונימיה של התנסות לאומית".<sup>9</sup>

קריאתו של שְלו היא דוגמה למהלך הזה: מצד אחד הוא מכפיף את רביקוביץ (או מראה כיצד היא נענית) לכללי האישי-אוניברסלי (הגברי) ומודד אותה במושגי המהות והאיכות ה"אוניברסיטאיים", כדי להוכיח שהיא ראויה להיכלל בקאנון; בה בעת, בהשעינו את היסוד האישי-אוניברסלי של הקינה על עובדת נשיותה של רביקוביץ, הוא מגביל את תפקידיה, משמעויותיה והשתמעויותיה של הקינה לתחום הפרטי בלבד, הפסיכולוגי והאקזיסטנציאלי. וכך, לא פחות משהוא מזהה את רביקוביץ עם המקוננת זהות טבעית-כביכול, הוא גם **מקצה** לה, למעשה, את העמדה הזאת. הערכתו הגדולה את רביקוביץ מתאפשרת על ידי כך שהוא תוחם אותה בגבולות הזהות והתפקוד הנשיים המסורתיים, ובמסגרת תפיסה מסורתית שלהם. כאמור, הנטייה לקריאה אישית-פסיכולוגית איננה נחלתו של שְלו בלבד, אלא היא רווחת בביקורת על ספרות נשים בכלל, וגם על שירתה של רביקוביץ. דוגמה נוספת היא התמקדותו של קורצווייל ב"מפה הגיאוגרפית הפנימית" וב"אכזוטיקה הפרטית" של רביקוביץ.<sup>10</sup> קריאה כזאת באה על חשבון קולות נוספים שרביקוביץ מדברת בהם ועל חשבון פונקציות אחרות של עמדת המקוננת עצמה.<sup>11</sup> שכן, כפי שנראה, רביקוביץ איננה מדברת רק בקולה הנשי-מסורתי של המקוננת, אלא גם בקולותיהם הגבריים והלאומיים במובהק של נביאים (ולא נביאות!); קינתה איננה רק אוניברסלית ואיננה מוסבת רק על טעם הקיום, אלא גם על מצב היסטורי מסוים ותוך זיקה להקשר הלאומי, הפוליטי והתרבותי של זמנה.

במאמר זה אציע קריאה פמיניסטית באחד משיריה הראשונים של רביקוביץ, "ביאת המשיח", שנדפס בתוך **אהבת תפוח הזהב**.<sup>12</sup> ברבים משירי הספר הזה, ובייחוד באלה הסמוכים ל"ביאת המשיח" ("דעת

לנבון נקל", "עמוד התיכון", "מושיע", "תרי"ג מצוות ואחת", "כף יד רשעה" ועוד), עוסקת הדוברת באביה, ביחסיה עמו ובמותו הפתאומי. כמה משירים אלה זכו להתייחסויות של הביקורת במסגרת הדיון על הנהייה אחר האב המת כנושא מרכזי בשירתה של רביקוביץ בכלל.<sup>13</sup> אבל "ביאת המשיח" לא נידון בדרך כלל בהקשר זה, ולמעשה, למיטב ידיעתי, לא נידון כלל. אולי אין כאן מקריות: ייתכן שמצד אחד, הקשרו הקולקטיבי-החברתי הברור ואופיו ה"מְשָׁלִי" של השיר לא איפשרו, כמוסבר לעיל, לקרוא אותו כ"אישי-אוניברסלי", אבל מצד אחר, העדר התייחסות מפורשת לאב (שלא כמו בשירים הסמוכים לו) מנע גם קריאה נשית-ביוגרפיסטית. באמצעות תפיסת ההבחנה בין האישי-פרטי לציבורי-לאומי כמוצרת על ידי שיה תרבותי-לאומי במטרה לשרת, לייצר ולשכפל מצב עניינים ואינטרסים מסוימים (לאומיים ופטריורכליים) אנסה אפוא, במקום לקרוא את השיר כ"אישינשי" או כ"ציבורי-לאומי", לבחון את עצם הדיכוטומיה הזאת – כיצד היא מעוצבת ומובנית, כיצד היא פועלת – וכן לקרוא נגדה, או מְעַבְרָה לה, גם בשירים עצמם: כיצד מייצגת רביקוביץ את האישי והנשי ואת הציבורי-לאומי והגברי ואילו יחסים היא קושרת ביניהם? כיצד היא משתמשת, מתוך מקומה כאשה בתוך או בדרך אל הקאנון של הספרות העברית בשנות החמישים, בקטגוריות (הדיכוטומיות) של ה"אישי-הנשי" וה"לאומי-גברי"? ובמקביל, כיצד היא משתפת בשיח זה דרך ייצוגיה את הקטגוריות האלה?

בקריאתי את "ביאת המשיח" אנסה להראות כי השיר מסרב לעצם ההבחנה הזאת, מערער עליה ומסכל אותה: רביקוביץ מנכיחה את הנשיות ומעצבת-ממקמת אותה כצומת המרכזי של השיר, שבו עוברים ומצטלבים לבלי התר האישי והציבורי, הפרטי והלאומי, עבר (הווה) ועתיד, הגולה וארץ-ישראל, הגברי והנשי, החיים והמתים. השיר מספר סיפורים שונים, ש"פקעת הנשיות" (והמוות) היא המקל בגלגלים המונע אותם מלהתקדם ולהצטרף יחד לסיפור קולקטיבי לאומי-אישי טלאולוגי אחד, ומפרק אותם – או חושף את היותם מפורקים – לסיפורים חלקיים, שבירי סיפורים שאינם מצטרפים אלא מקבילים ונאלוגיים זה לזה, מעומתים זה עם זה, מכוננים ואף הורסים זה את זה. רביקוביץ חושפת את הקשרים ההדוקים בין האישי-פרטי (הביוגרפי והנשי) לציבורי-לאומי ואת הברית בין הלאומיות לפטריאררכיה, ומעצבת באופן מורכב ביותר את מקומה של האשה במסכת הקשרים הזאת כְּמוֹדַחַק, שהוא לכן גם מסוכן. כפי שנרמז לעיל, היא גם משלבת את קולותיהם של המקוננת ושל הנביא ליצירת קול שיש לו בה בעת סמכות לאומית-מוסרית (שהיתה שמורה כמעט רק לגברים) וסמכות נשית-רגשית מתווכת ומייצגת. שני הקולות מחלחים זה בזה – הנביא הופך לרגשי, המקוננת מתגלה כלאומית. באמצעות עיצוב זה רביקוביץ משתפת הן בשיח הציבורי על המשיחיות והציונות, שהעסיק את החברה הישראלית הצעירה, והן במאבק (הקולקטיבי) של שירת התקופה לאינדיבידואליות ול"הפרדה" של האישי-הפרטי והקונקרטי מן הקולקטיבי, הלאומי והסמלי.

נתפסות כנאבקות – על המשבצת  
היחידה הזאת, וראו מירון 1991 ולעיל,  
הערה 13, עמ' 25; הלית ישורון, "זינה  
וולך אפריל 1984", ראיון, חדרים 4,  
סתיו 1984, עמ' 105–117; דליה  
קרפל, "האלוצ'ינאציה של כאב",  
ראיון עם זונה וולך, מעייב, 2.8.1985.  
9. דומה כי זהו מצב הפוך בדיוק,  
באופן סימטרי, למצבה של אסתר  
ראב, למשל, שהקאנון הוכרח למוחק  
את נשיותה כדי לקבלה כ"מטורר",  
וראו חוטל צמיר, "אהבת מולדת  
ושח חודשים: על שיר אחד של ראב  
והתקבלותו הגברית", תיאוריה  
ונביקורת 7, חורף 1997, עמ' 125–  
145, ובייחוד עמ' 128–131.  
10. ברוך קורצווייל, "שירי דליה  
רביקוביץ – אחד הגילויים החשובים  
ביותר בשירתנו הצעירה" ועל חורף  
קשה, הארץ, 9.1.1965; וראו גם מירי  
ברוך, עיונים בשירת דליה רביקוביץ,  
עקר, תל אביב, 1973; רבקה גורפיין,  
"אל מעבר למלים: כף יד רשעה" –  
דליה רביקוביץ", עם שירים ועם  
סיפורים, מסדה, רמת גן, 1972, ועוד.  
11. מן הראוי להוסיף כאן בהסתמכות  
כי אֶבְרָהָם זו איננה חלה במידה שווה  
על כל ניתוחו של שָׁלוֹ. לקראת סיום  
מאמר, למשל, הוא כותב כי "במסגרת  
הניכור למיתוס ההיסטורי המשותף לה  
ולרבים אחרים מבני דורה [...] מהווה  
ירושלים [בשירים שרביקוביץ מקדישה  
לה] בחינת יוצא מן הכלל מדהים, מעין  
נקודה מיוחדת במינה שבה נפגשים  
מיתוס היסטורי טבעי ואישי בעת  
ובעונה אחת" (לעיל, הערה 1). בכך  
מציג שָׁלוֹ גם פסיכולוגיזציה  
וסובייקטיביזציה של הפוליטי – אבל  
גם, כמובן, ההפך (וראו להלן).  
12. דליה רביקוביץ, *אהבת תפוח הזהב*,  
ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי, תל  
אביב, 1959, עמ' 23. השיר פורסם  
לראשונה במשא, למרחם, 11.11.1955.  
13. ברוך קורצווייל, "שיריה של דליה  
רביקוביץ" (על אהבת תפוח הזהב),  
הארץ, 25.12.1959; מאיר ויזלטיר,  
"האהבה האמיתית אינה כפי שהיא  
נראית", הארץ, ספרים, גליון 132,  
6.9.1995, וכן ברוך 1973 וגורפיין  
1972 (לעיל, הערה 10).

"ביאת המשיח": בין סיפור למשל, בין עבר להווה

ביאת המשיח

א. לילה תמים עמדו אנשים על פתחם,  
 לילה תמים חכו אנשים למשיחם,  
 שמכרו בתיהם לזרים לרצונם ולא על כרחם  
 לא משיח ככל האדם אשר יתנחם.

המאמינים:

אם אתה לא תבוא אלינו  
 מי יבוא?  
 איך נשליך יתבנו: בואה!  
 ולא יבוא?  
 אם מכרנו את כלי ביתנו  
 העבטנו את נכסינו,  
 וכספנו צרור אצלנו  
 בעוקרים ללכת מפה -  
 ועמדנו על סף ביתנו  
 שאיננו לא עוד ביתנו  
 וחכינו לאושפיונו  
 היוכל שלא יבוא?  
 אם אתה לא תבוא אלינו  
 מי יבוא?  
 כלום אפשר שבקשנו: בואה!  
 ולא יבוא?

ב. לילה תמים חכו על פתחם  
 משיח לא בא אליהם לנחותם,  
 שמא משיח ככל האדם  
 יען הפך דבורו ונחם.

המאמינים:

כלום שדה של מתים לזכרת  
 את החי?  
 כלום שדה של מתים בולצת  
 את החי?

הנה בְּתִינוּ מְכֹרִים  
 וְרַב הַגְּנוּ לְאַחֵרִים  
 וּמְקֹמְנוּ כְּשֶׁדֶה־מְתִים  
 הֵם הַרְבִּים וְאֲנַחְנוּ הַמְּעֻטִּים.  
 כְּלוּם שְׂדֵה שֶׁל מְתִים לִיְכַדֵּת  
 אֶת הַחַיִּי?  
 כְּלוּם שְׂדֵה שֶׁל מְתִים בּוֹלְעֵת  
 אֶת הַחַיִּי?

כפי שאראה מיד, רביקוביץ מספרת כאן מחדש את סיפורם ההיסטורי של מאמיני שבתאי צבי, שמכרו את בתיהם ואת כל רכושם כדי לעלות לארץ עם בואו הקרב של המשיח, ועתה – השיר מתרחש בלילה אחד – הם מחכים לו שיבוא לקחתם. חלק א' מספר על ראשיתו מלאת התקווה של הלילה, ואילו חלק ב' מתרחש בסוף הלילה, כשכבר ברור כי ציפייתם נכזבה וכי המשיח לא יבוא. רגע ההתפכחות מסופר בבית השלישי, כאשר מתברר כי המאמינים נקלעו למצב ביניים טרגי, בין הכנותיהם האקטיביות לעלייה (מכירת הבתים והרכוש) לבין הציפייה הפסיבית, ההכרחית, למשיח שלא יבוא.

מצד אחד, הדמיון הברור בסיטואציית הסיפר והכינוי "מאמינים" – כך ורק כך כינו עצמם מאמיני שבתאי צבי – יוצרים את הדוּשם שאכן, על פרשה היסטורית זו נסב השיר.<sup>14</sup> מצד אחר, הלשון הגבוהה וטון הדיבור המרוחק, האגדתי-אפי של הדובר/ת,<sup>15</sup> ובייחוד ההתייחסות למאמינים כ"אנשים", ללא ה"א הידיעה – כל אלה יוצרים עמימות באשר למקומה ולזמנה של הסיטואציה המתוארת ואף באשר לזהותם של האנשים. נוצר אפוא פער מתוח בין הקונקרטריות לעמימות, פער המעמיד בסימן שאלה את מעמדם הייצוגי של המאמינים ושל הסיפור השבתאי ההיסטורי: האם הם נושא השיר, או שמא הם מייצגים דברים או אנשים אחרים? (ואם כך, מיהם ומהם, ואיך הם מיוצגים? ומה היחס בין המשל לנמשל?) דווקא אל מול הפיתוי הקל, השקוף, לזהות את האירוע ההיסטורי המסוים, בולט, כמדומה, סירובו של השיר להתמסר לו. מתח זה עומד במרכז השיר: כשם שהשיר מזמין אותנו לקרוא אותו כמעין משל היסטורי או אלגוריה – כאשר עלינו, הקוראים, ליצור סיפור מקביל, אידיאלי-מוסרי ו/או אקטואלי דרך השלמת החסר ויצירת קשר בין ההווה לעבר<sup>16</sup> – כן הוא עצמו מסכל, כפי שנראה, כל נסיון כזה. הסיפור ההיסטורי וההווה יתבררו כמקבילים זה לזה וכממשיכים זה את זה בעת ובעונה אחת.

קשירת הקשרים בין הסיפורים השונים תתאפשר דרך בחינת היחסים ה"אנכיים", הטקסטואליים, בין ה"עלילה" הגלויה לבין רשת המקורות שהיא משוקעת בהם, וכן דרך בחינת היחסים ה"אופקיים" בין שני הקולות הדוברים בשיר, של הדוברת ושל המאמינים. משתי הבחינות הבית האחרון, השונה באופן בולט משאר הבתים, הוא נקודת המשבר הקריטית. שלושת הבתים הראשונים מאופיינים בחזרות רבות, במקצב מוזיקלי אנטיפוני ורפטטיבי וברצף סיפורי קוהרנטי ובהיר, המתרחש, ככל הנראה, בגולה. הבית

14. מחקרי השבתאות הרבים שפרסם גרשם שלום החל מ'1937, מאז מאמרו הפרוגרמטי "מצווה הבאה בעבירה" (תרצ"ז) ולאורך כל שנות הארבעים והחמישים (בעיקר בכתביהעת ציון), עמדו במרכז התודעה התרבותית והחברתית בארץ ועיררו פריחה של מחקרי שבתאות בכלל. אין כל ספק שרביקוביץ הכירה ויטב ומקריב הן את המחקרים והן את הפולמוסים (בייחוד בנוהגת תלמידתו של ברוך קרצווייל, ממתנגדיו הבולטים של שלום). לערויות על מאמינים שמכרו את בתיהם ורכושם והתכוננו לעלות לארץ ראו גרשם שלום, "תעודות שבתאיות חדשות מספר ת"ע" רוח", ציון ז, תש"ב, עמ' 179; "רשימות מאטליה על התנועה השבתאית בשנת תכ"ו", ציון י, תש"ה, עמ' 61-62, 66, וכן בספרו המאוחר יותר, שבתאי צבי, עם עובד, תל אביב, 1957, עמ' 364-365, 439-440, 543, ועוד). על הכינוי "המאמינים" ראו גרשם שלום, "מצווה הבאה בעבירה", כנסת ב, תרצ"ז, עמ' 110; מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, מיסד ביאליק, ירושלים, 1974, וכן שלום 1957 (לעיל), עמ' 193 ועוד.

15. מכאן ואילך אנקוט לשון נקבה, אם כי להשהיית הגילוי של זהות הדובר/ת נודעת, כפי שנראה, חשיבות חשובה במעלה בשיר.

16. יראו ולטר בנימין, עמדה כתבים, חלק ב: תרגומים, תרגום ד"ר יוגנט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1996 (1925), עמ' 26-29.

17. המלה "קשר", במובן "knot", הולמת כאן יותר, שכן גלוי בה יותר יסוד ההפרעה והשיבוש, אבל השימוש הרב בה במובנה האחר, המטפורי, של "יחס" או "זיקה", יוצר סרבול ואי-בהירות, ולכן העדפתי את "פקעת".

האחרון, אף כי גם הוא מוזיקלי ורבי-חזרות, טורף את הקלפים. הוא תמוה ואינו עולה בקנה אחד עם קודמיו, אוצר המלים בו חדש וזר לשאר השיר, שדה הדימויים שלו הוא בעיקר ארץ-ישראלי, ומקומו – "שדה של מתים" – איננו ברור. "שדה של מתים", המופיע כאן בלשון נקבה (כבלשון חז"ל), הוא כעין פקעת סרבנית שבה "נתקעים" הסיפורים השונים, מתערבבים ומתפצלים (או מוכפלים) זה בזה.<sup>17</sup> אף שהיא בולטת בחריגותה ומעוררת תמיהות רבות – מהי בדיוק, מדוע בלשון נקבה, ומדוע היא מאיימת ללכוד ולבלוע את החי – מתברר שהוטיה נמשכים מראשית השיר ולכל אורכו. בה טמון הפתרון – דרכה אפשר להתיר את הסיפורים זה מזה לחוטים שונים ונפרדים – אבל, כפי שנראה, היא גם שמסכלת כל אפשרות לפתרון.

כך קורה גם עם שני הקולות שבשיר, זה של הדוברת וזה של המאמינים. עד לבית הרביעי נדמה שהם מובחנים זה מזה: לשונה של זו מקראית, סגנונה סיפורי-אגדתי, טון הדיבור שלה גבוה והחריזה סדורה, מלרעית-גברית (קרו אחד בכל דבריה: "יחס"), ואילו דברי המאמינים הם בלשון חז"ל, סגנונם דיבורי והחריזה קלושה, מלעילית-נשית (גם כאן קרו בולט אחד: "נו"). לכאורה, קולות אלה גם משלימים אלה את אלה בהרמוניה אנטיפונית, אבל לאמיתו של דבר ההפרדה איננה מוחלטת. בשלושת הבתים הראשונים יש חלחול דק של הקול המקראי (של הדוברת) אל זה החז"לי (של המאמינים), ובבית הרביעי הופך החלחול לפלישה רבתי ולערבוב היוצרות. נוסף על כך, כבר מן ההתחלה שורר בין שני הקולות מתח רב שמקורו בפער של ידיעה ושל סמכות לטובת הדוברת, שדבריה מכילים-מנבאים את שעתיד לקרות. אבל אם בשלושת הבתים הראשונים זהו מתח סמוי בלבד, הרי בבית הרביעי הוא הופך לאימה גלויה.

אבל נתחיל מן ההתחלה. דבריה הראשונים של הדוברת נראים כתיאור פתיחה תמים, כמעט אגדתי:

לִילָה תָּמִים עָמְדוּ אַנְשִׁים עַל פֶּתַחם,  
 לִילָה תָּמִים חָכוּ אַנְשִׁים לְמִשְׁיָחם,  
 שָׁמְרוּ כְּמִיָּחם לְזָרִים לְרִצּוֹנָם וְלֹא עַל פְּרָחם  
 לֹא מְשִׁיחַ כָּכֵל הָאָדָם אֲשֶׁר יִתְנַחֵם.

השורה האחרונה היא מעין מבע משולב שבו מביעה הדוברת, מתוך הזדהות עם ה"אנשים", בטחון ודאי בביאת המשיח, לאמור: כיוון שהמשיח איננו ככל האדם – הוא אינו משקד ואינו מתחרט, ולכן ודאי כי יבוא. אבל המקורות המקראיים של המשפט, שניים במספר, מהפכים את המשמעות הזאת היפוך אירוני-טרגי. המקור העיקרי הוא הפסוק "וגם נצח ישראל לא ישקד ולא ינחם, כי לא אדם הוא להנחם" (שמואל א טו, כט) – מהודעתו של שמואל לשאול על החלטתו של ה' לקרוע מעליו את המלכות כיוון שהפר את הוראתו המפורשת להרוג את כל עמלק והחליט על דעת עצמו לחמול על השור והבקר ועל אגג, מלך עמלק; כלומר, שאול מואשם שעשה דין לעצמו, מתוך יומרה להיות רחום וחונן יותר מה' ובמקומו, ומתוך בטחון שאין כאן אלא מעשה של אמונה מצדו (שם, יג). הרטתו של ה' על שהמליך את שאול (והחלטתו לקרוע מעליו את המלכות) היא-היא אפוא ההחלטה או ההבטחה שעליה לא תהיה חרטה.

גם את הבטחתו של המשיח לבוא – שאיננה מפורשת בשיר אלא משתמעת בלבד, מציפייתם של המאמינים ומן המלה "משיח" עצמה, באשר היא – מִהֶפֶךְ ההקשר המקראי: אין זו הבטחה לגאולה אלא לקריעה ולעונש. רביקוביץ מחליפה את "נצח ישראל", הוא ה', ב"משיח", וכך יוצרת זיהוי מדומה בין מהותו האלוהית של "נצח ישראל" למהותו האלוהית-לכאורה – זהותו המקווה – של "משיחם" של המאמינים. אבל ההקשר של הפרק הופך למעשה את הזיהוי הזה על פיו ומראה שהאנלוגיה היא בעצם בין המשיח לבין **שואל**. כשם ששואל (הראשון שנמשח למלך) הכויב (את ה') בגאווה ובלהיטותו לתפוס את מקומו של ה' (במקום לציית לו מתוך הכרת ההבדל ביניהם), כך נרמז כי גם "משיחם" של המאמינים איננו "נצח ישראל" ואף איננו המשיח (אלא "משיחם"), ולכן ודאי ש"יתחרט" על "הבטחתו" – שכן מלכתחילה שקרית היא. המקור השני לשורה האחרונה של הבית הזה מאוזכר במלה "לְהִתְנַחֵם", שרביקוביץ משתמשת בה במקום במלה "לְהִנָּחֵם" שבפסוק מספר שמואל. הצורה "לְהִתְנַחֵם" מאזכרת פסוק מקראי אחר, הוזהה בתוכנו לַפְּסוֹק מפרשת שואל. זהו משפט שאומר בלעם: "לֹא אִישׁ אֶל יֻכָּזֵב וּבְיָאֲדָם יִתְנַחֵם" (במדבר כג, יט). גם כאן יוצר מבנה התקבולת זהות בין חרטה, או אי־קיום־הבטחה, לבין שקר. פרשת בלעם היא מעין היפוך סימטרי של פרשת שואל: שואל ביקש "לברך" את ה' ונמצא "מקלל" אותו בגאוות־יתר ובאי־ציות; בלעם, כידוע, ביקש לקלל ונמצא מברך. שואל חטא בנטילת החוק (וליתר דיוק, בנטילת הזכות לעשות חסד) לידיו – כלומר, בהעמדת שיקול דעתו מעל זה של ה' – ואילו בלעם הודיע מראש כי אינו יכול (פיזית) אלא לציית ולומר את שְׁיִשִּׁים ה' בפיו (כג, כו; כד, יג).

דרך הדיבור בקולם של שמואל ושל בלעם מעצבת אפוא רביקוביץ את קולה של הדוברת כנביא – ולא כנביאה! – קול המעניק לה יתרון של סמכות וידע על המאמינים. אם בתחילה נדמה היה שהיא מציגה את המאמינים בתמימות ותוך הזדהות אתם עד כדי (ועל ידי) דיבור "בשמים", הרי בקולו של הנביא כבר נרמז כי המשיח הבטיח לשווא (שכן איננו משיח כלל), וברור כי הדוברת לא רק מזדהה עם הטרגדיה שבמצבם אלא גם מבקרת אותם באירוניה מרה. גם את השימוש במלה "אנשים" אפשר להבין כערעור אירוני על אמונתם. בהמשך השיר עוד יתחזק קולו של הנביא.

המאמינים ממחישים ומשחקים את דברי ההקדמה של הדוברת ואת עצמם בתפקיד הכפול של "אנשים", קורבנות תמימים של אסון שאינם יודעים עליו עדיין, ושל "מאמינים" ששמו מבטחם במשיח־שקר ובכך הביאו על עצמם את אסונם. דבריהם מגווסחים כסדרה של חמש שאלות רטוריות החוזרות ומביעות בטחון ודאי בביאת המשיח מיד, תוך נסיונות להוכיח אותה בשרשרת של טענות טאוטולוגיות:

אם אַתָּה לא תבוא אֵלֵינוּ  
 מִי יָבֹוא?  
 אֵיךְ נִשְׁלִיךְ יְהֻבְנוּ: בּוֹאָה?  
 וְלֹא יָבֹוא?  
 אם מְכַרְנוּ אֶת כְּלֵי בֵיתנוּ  
 הָעֵבֶטְנוּ אֶת נַכְסֵינוּ,



וְכִסְּנוּ צְדִיר אֶצְלָנוּ  
 כְּעוֹקְרִים לְלֶכֶת מִפֶּה -  
 וְעִמְדָנוּ עַל סֶף בֵּיתָנוּ  
 שְׁאִי־נָפוּ לֹא עוֹד בֵּיתָנוּ  
 וְחָפְנוּ לְאִישׁ־שָׁוֶנוּ  
 הַיּוֹכֵל שְׁלֹא יָבֹא?  
 אִם אַתָּה לֹא תָבֹא אֵלֵינוּ  
 מִי יָבֹא?  
 כְּלוּם אֶפְשֶׁר שֶׁבְּקֶשְׁנוּ: בּוֹאָהוּ  
 וְלֹא יָבֹא?

פנייה זו נשמעת כפקודה דרישה שהצנית, כמעט ציווי על המשיח לבוא (על ידי הטאוטולוגיות), ובה בעת כבכיינות ילדותית (על ידי החרוזה המלעילית וריבוי הצליל "נו") וכשוועת אבודים לעזרה. ייתכן אפוא כי גם דבריהם של המאמינים עצמם מכילים את האפשרות, אולי את הידיעה הסמויה, שציפייתם לשווא היא. הביטוי "נשליך יהבנו", הלקוח מתהלים נה, כג - "השליך על ה' יהבך הוא יכלכלך" - כבר מסמן את ראשית הסתננותה של לשון המקרא של הדוברת לתוך לשון חז"ל של המאמינים. בו בדיק נמצאת גם, מנייה וביה, ביקורתה האירונית על המאמינים, שהחליפו את האמונה בה' באמונה במשיח בשר ודם. דווקא הביטוי האמור לציין את גודל אמונתם, וכך להצדיק ולהבטיח את בואו של המשיח, הוא שחושף את גודל הטאם.

החלק השני של השיר מתרחש, כאמור, בסופו של הלילה, כשכבר ברור שהמשיח לא בא ואף לא יבוא. הדוברת מסכמת את המצב בקצרה. באותו טון מרוחק, תמים למראה, של דבריה הראשונים, וכמעט באותן מלים:

לִדְלָה תָּמִים חָפוּ עַל פִּתְחֵם  
 מְשִׁיחַ לֹא בָּא אֵלֵיהֶם לְנַחֲוֹתֵם,  
 שְׁמָא מְשִׁיחַ כָּכֵל הָאָדָם  
 עֵן הַפֶּךָ דְּבִירוּ וְנָחֵם.

שתי שורות הסיום מאזכרות שוב אותו פסוק מפרשת שאול וחוזרות על האירוניה האכזרית מן הבית הקודם: כיוון שאין זה המשיח אלא אדם, היא אומרת. הרי בדי היה מראש כי "יתחרט". כלומר, כי שיקר מלכתחילה. כפי שכבר משתמע מן המקרא, איקיום הבטחה (בידי אדם) כמוהו כשקר, וכאן אכן הופכת ה"חרטה" לכעין לשון נקייה, אירונית, לשקריות ומראש של המשיחית.

השורה השנייה, ובייחוד המלה "לנחותם", מפגישה את הסיפור ההיסטורי של מאמיני שבתאי צבי עם סיפור היסטורי-מיתולוגי נוסף, זה של יציאת מצרים. הצורה החסרה "לנחותם" מופיעה במקרא פעם אחת בלבד, בתיאור ההדרכה האוהבת והמגינה שמעניק ה' לבני ישראל בצאתם ממצרים: "וה' הולך לפנייהם יומם בעמוד ענן לנחותם ולילה בעמוד אש להאיר

18. ראו שלום תש"ב (לעיל, הערה 14), עמ' 14.

19. שלום 1974 (לעיל, הערה 14), עמ' 9-12, וכן גרסם שלום, דברים כגו: פרקי מורשה ותחיה, עם עובד, תל אביב, 1982 (1962), עמ' 66-67.

20. ראו למשל C.S. Liebman and E. Don-Yehiya, *A Civil Religion in Israel: Traditional Judaism and Political Culture in the Jewish State*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 15-19; Adi Ophir, "From Pharaoh to Saddam Hussein: The Reproduction of the Other in the Passover Haggadah," in: L. Silberstein and R.L. Cohn (eds), *The Other in Jewish Culture and Thought*, New York University Press, New York and London, 1994, pp. 208-210, 228-229.

להם, ללכת יומם ולילה" (שמות יג, כא). להעלאת סיפור יציאת מצרים יש כאן משמעות רבה, משום שמדובר בסיטואציה דומה של עזיבה קולקטיבית פתאומית את הגולה באמצע הלילה ועלייה מלאת אמונה לארץ-ישראל, וכן משום שמאמיני שבתאי צבי אכן ראו עצמם כיוצאים ממצרים ובכתביהם הם התייחסו רבות לסיפור זה, ובייחוד לעמוד הענן ולעמוד האש.<sup>18</sup> אבל על רקע הדמיון הברור, הממילאיי-כמעט בין שני הסיפורים בולטים ההבדלים ביניהם: ראשית, יציאת מצרים נעשתה ביוזמתו ובסיועו הישיר של ה' עצמו – שבדיוק בניגוד לו עומד המשיח בשיד, שאיננו דואג לעמו ומשאירים תועים בחשיכה;<sup>19</sup> שנית, יציאת מצרים נוצקה מראשיתה במשמעויות של התגשמות לאומית, ולהבדיל מנסיון העלייה של השבתאים היא הסתיימה בהצלחה, בהגעה לארץ-ישראל וביישובה. ולבסוף, יש הבדל סמוי לכאורה אבל חשוב ביותר בין מקומה של השבתאות כחריג שנוי במחלוקת. מורחק או אף מודחק בהיסטוריה היהודית והלאומית, לבין מעמדה המרכזי של יציאת מצרים בנרטיב הציוני. כאחד האירועים הכולטים שמתקיימות ומסתמלות בהם דווקא רציפות והמשכיות בין ההיסטוריה היהודית לזו הציונית והישראלית (בעיקר, כמובן, בפרקטיקה של חג הפסח).<sup>20</sup>

דרך המלה "לנחותם" מתגנב אפוא לסיפור ההיסטורי והמשיחי של השבתאות הסיפור המיתולוגי-לאומי של יציאת מצרים. אלה הם למעשה שני הסיפורים העיקריים האמורים, דרך הדמיון וגם דרך ההבדלים ביניהם, להסביר זה את זה וכך למלא את הפער שנפער, כזכור, בין הקונקרטיביות ההיסטורית של מאמיני שבתאי צבי (ה"משל") לבין העמימות של ה"אנשים" (ה"נמשל"). לפי זה, אם כן, הנמשל, שהקוראים מונחים לחפשו, ממוקם ככל הנראה בהווה ההיסטורי והלאומי של הדוברת/ רביקוביץ. אם השיר נסוב על ההווה ההיסטורי של הדוברת, דומה שנוצרת כאן אנלוגיה מכוונת בין המשיחיות השבתאית לבין הציונות. אפשר לראות כאן ביקורת חריפה, אירונית-טרגית על הציונות ההגמונית שהחליפה את המשיחיות הפסיבית הגלותית במשיחיות אקטיבית ואופרטיבית, ואת האל, או את שליחו המשיח – במשיח-שקר בשר ודם. עם זאת, אין ספק כי היא גם מכירה בתוצאה הטרגית של מצב עניינים זה – כלומר, בכך שאף על פי שהמאמינים "מייתרים" את המשיח הם עדיין, בעצם, זקוקים לו.

אבל, כאמור, הבית האחרון מגלה כי היחס המשלי בין שני הסיפורים לא יצלח. בית זה נאמר מפי המאמינים המאוכזבים וההמומים. המבינים פתאום כי הם לכודים חסרי-כל וללא משיח. כתחילתו של הבית שתי שאלות סתומות, באמצעו המאמינים מסכמים את מצבם תוך אזכור דבריהם הראשונים. ובסופו חוזרות השאלות הסתומות על עצמן:

כלום שדה של מתים לוכדת

את החי?

כלום שדה של מתים בולעת

את החי?

הנה בתינו מכורים

ורב הוננו לאחרים

ומקומנו כשדה-מתים

הם הרבים ואִנְחָנוּ המְעֵטִים.  
 כלום שְׁדָה של מְתִים לוֹכְדָת  
 אֶת הַחַי?  
 כלום שְׁדָה של מְתִים בּוֹלְעָת  
 אֶת הַחַי?

סדרת השאלות בסוף השיר מעלה תהיות רבות: מה פשר השאלות ואיך הן מתקשרות לרצף השיר? מדוע מנסחים לפתע המאמינים את מצבם במונחים של חיים ומוות, לכידה ובליעה? מהי ה"שדה של מתים" ואיפה היא? למה "אנחנו המעטים", ומיהם ה"הם" הרבים? ולבסוף, מדוע "שדה" בנקבה?

"שדה של מתים" – מעין וריאציה פיוטית ל"בית קברות" – מהדהדים כמה מקורות שונים המעשירים אך גם מטשטשים את זהותה ומקומה של השדה. האחד הוא חזון העצמות היבשות של יחזקאל, שה' מבטיח בו להשיב את העצמות היבשות לתחייה ולהעלותן לארץ-ישראל. "הנה אני פִתַח את קברותיכם וְהֶעֱלִיתִי אתכם מקברותיכם עִמִּי והבאתי אתכם אל אדמת ישראל. וידעתם כי אני ה' בְּפִתְחִי את קברותיכם וּבְהֶעֱלֹתִי אתכם מקברותיכם עִמִּי. ונתתי רוחי בְּכֶם וְחַיִּיתֶם וְהִנַּחְתִּי אתכם על אדמתכם וידעתם כי אני ה' דְּבַרְתִּי וְעִשִׂיתִי נְאֻם ה'" (יחזקאל לו, יב-יד). יש דמיון ויזואלי ותמאטי ברור בין חזון זה לבין התמונה העולה מן השיר, כשני סיפורים של התכוננות לעלייה על סמך הבטחה אלוהית מודגשת. ה"שדה של מתים" היא כמלכודת הגלות, שהמאמינים אינם יכולים לשוב אליה, מצד אחד – שכן "[...] בתינו מכורים / ורב הוננו לאחרים" – או לצאת ממנה, מצד אחר, שכן היא עצמה מאיימת ללכוד ולבלוע אותם.<sup>21</sup>

חזון העצמות היבשות מאיר אפוא את מצבם של המאמינים באור סוריאליסטי-טרגי ומעורר אימה: הם כמתים שהושבו לתחייה, כלומר התקיים בהם חציה הראשון של נבואת יחזקאל, אבל עדיין הם מחכים לחצי השני – ההעלאה ארצה. ובינתיים הם "באמצע", מתים-חיים הלכודים ב"שדה של מתים", "על פתחם" – פתחם של הקברים. אבל רביקוביץ עוצרת את הסיפור באמצע, באופן שמגלה את המהלך הציוני של תחייה ועלייה לארץ כאבסורדי וחושף סדק טרגי בתפיסת הגאולה המונחת ביסודו, בדיוק בהמרתו את מושגי הגאולה הדתיים במושגים מודרניים-לאומיים "מעשיים". עם זאת, ב־1955, שנת פרסום השיר, ההילכדות בגולה ב"שדה של מתים", רגע לפני השלמת הנבואה והעלייה לארץ-ישראל, יכולה להתפרש גם כהתייחסות לשואה. אם כך, הרי מלבד התוכחה האידיאית-המוסרית כנגד הרעיון הציוני יש כאן גם ביקורת הפוכה, על כך שהציונות לא השלימה את המלאכה מבעוד מועד. מתברר אפוא שהיא היא משיח-השקר שלא הצליח לגאול את כולם.

אבל שני מקורות אחרים לביטוי "שדה של מתים" מסבכים את התמונה, שכן לפיהם מקומה של השדה הוא דווקא בארץ-ישראל: האחד הוא הקטגוריה התלמודית "שדה בוכין" (מועד קטן, ה ע"ב), שטח על יד בית הקברות שדרכו מעבירים את המתים לקבורה (או, על פי פירוש אחר, מספידים בו את המתים),<sup>22</sup> והאחר הוא "שדה הדם" ("חקל דמא" בארמית) שליד ירושלים, הנוכר בפרק על צליבת ישו בבירת החדשה (מתי כז).<sup>23</sup> גם

21. כמעט כל פסקה בפרק לו מסתיימת במלים "ידעתם כי אני ה' דברתי ועשיתי", בחינת הוכחה לבלעדיותו של ה' כמי שמבטיח ומקיים. כן יש כמה סמכויות לשוניות ומצליליות המחזקות את הקשר בין שני הטקסטים: הפועל "הנחתי" בהקשר של תְּבָאָה לארץ מתקשר להנחיה האלוהית ב"לַנְהוּתִים" ומדגיש את הפסיביות הנדרשת מן העם; השורש פת"ח מהדהד בשיר פעמיים במלה "פתחם" (בדברי הויברג); ובכלל, גם בקטע המקראי וגם בדברי הווברת שולטים צלילי הה'ת והכ"ף.

22. וראו שלמה זיין (עורך), "בית הפרס", אנציקלופדיה תלמודית, כרך ג, הוצאת המרכז העולמי של המדרש, בסיוע מוסד הרב קוק שעליד המדרחי העולמי, ירושלים, 1951.

23. יהודה איש קריות ראה כי אכן הרשיעו את ישו ועומדים לצלבו, "ויגוים [!] וישב את שלושיהם הכסף אל ראשי הכהנים והוקנים לאמר: חטאית כי דם נקי הסגרת" (מתי כז, ד), ואחר תלה את עצמו. הכהנים לא רצו לקבל את הכסף, "כי שכר דמים הוא", אך לבסוף השתכנעו, וקנו בו את "שדה הוויבר לקבורת הגוים", ומכאן שמו (שם, ו-זח), כלומר, על שום כספו של יהודה. ב"מעשי השליחים" (א, יט) יש גרסה אחרת של אותו סיפור, ולפיה יהודה קנה את השדה ב"שכר הושע" שקיבל תמורת הסגרת ישו, ו"בנפלו בנקעה בטנו וכל מעיו נשפכו החוצה". את השם "שדה הדם" נתנו, לפי גרסה זו, תושבי ירושלים, ולא על שום כספו של יהודה אלא על שום דמו ממש. לכפל המשמעות של "דם" – דם וכסף – יש, למעשה, משמעות גם בהמשך השיר, ברמז לדברי התוכחה של ירמיהו על חטאיו של העם ראו על כך להלן.

24. ואנב, לקראת סוף הפרק, מיד כשישו "נפח את רוחו", מתגשם הזון העצמות היבשות של יחזקאל: "[...] והארץ נרעשה ורסלעים נבקעו. והקברים נפתחו ורבים מגופות הקדושים ישני אדמת עפר נעורו. ויצאו מן הקברים אחרי הקיצו ויבאו אל העיר הקדושה [...]". (שם כו, גא-גז).

מעניין לציין כי דוד רוונטל מציע לזהות בין שדה־בוכין או שדה־יכין לבין שדה חם, וראה דוד רוונטל, "חקל דמא' - שדה בוכין: על השימוש בספרות החיצונית לקביעת נוסח בספרות חז"ל", בתוך: משה בר־אשר ודוד רוונטל (עורכים), *מהקרי תלמוד - קובץ מחקרים בתלמוד ובתחומים גובלים*, מוקדש לזכרו של פרופ' אליעזר שמשון רוונטל, ב, מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשנ"ג, עמ' 490-516. רוונטל סוקר במאמרו כמה דעות באשר לשמו ולמקומו של שדה חם: היו חוקרים שהציעו לקרוא "חקל דבך", מן השורש הארמי דבך (שפירושו שכב, נח, ישן, מת), כלומר "שדה מתים"; בית קברות" נקלוסטרמן 1883, אצל רוונטל, שם, עמ' 500. אחרים העלו אפשרות של קשר גיאוגרפי ולשוני בין אותו "שדה חם" מן הבדית החרשה ל"שדה מוות" ו"חצר מוות" (במובן בית קברות - בין השאר על סמך רשי"י, ברכות יח ע"ב), וכן למלה "שדמות", הנכתבת כצירוף "שדה" ו"מוות" (שם, הערה 61). למעשה, רוונטל מאוכרז באת מחקרים שפורסמו בתרביץ בשנים 1933-1948, ואין זה כלל מן הנמנע כי רביקוביץ הכירה אותם - או, כמובן, את המקורות עצמם.

"שדה חם" קשור אפוא במוות (הן מותו של יהודה והן ייעודו החדש כבית קברות לזרים) ובמשיחיות בשך ודם.<sup>24</sup>

לפי מקורות אלה, ארץ־ישראל היא מקום ההתרחשות של הסיטואציה השירית והיא שהופכת - או מתבררת - ל"שדה של מתים", "שדה בוכין" או "שדה דם": שיש בה חשש טומאה אבל היא טהורה, שנקנתה בכספי רשע ויועדה לקבורת גרים, שמאיימת ללכוד ולבלוע את החי. ואכן, למעשה, כפי שנרמז במלה "לנחותם" וכפי שציינו בתחילה, שדה הדימויים בבית זה מרמז כולו לארץ־ישראל, ובכך הוא משמש את "עלילת" השיר: הפועל לכ"ד משמש במקרא כמעט אך ורק במשמעות של כיבוש, והוא רווח במיוחד בסיפורי כיבוש הארץ בידי יהושע (למשל יהושע י, א). השדה ה"בולעת את החי" מאזכרת את העונש שניתן לקורח ולבני עדתו בדרך לכנען, על שקראו תיגר על משה ועל ההירארכיה האלוהית וניסו להתנבא: "[ו]תְּבַקַּע האדמה אשר תחתיהם. ותפתח האדמה את פיה ותבלע אותם ואת בתיהם ואת כל האדם אשר לקח ואת כל הרכושי" (במדבר טז, לא-לב). כן מהדהדים כאן גם דבריהם המפורסמים של המרגלים לפני הכניסה לארץ - "ארץ אוכלת יושביה היא" (במדבר יג, לב). רמז מובהק נוסף הוא המשפט "הם הרבים ואנחנו המעטים", המאזכר את המיתוס הציוני־ישראלי המסביר את קיומה של מדינת ישראל כשילוב מוצלח של גבורה מעשית עם מעשי נסים, ובה בעת משמר תחושה של מצור ושל הבדל ברור, "מטאפיזי", בין "טובים" ל"רעים". בהקשר של הבית כולו מקבל גם המשפט הזה משמעות נוספת: לא רק "רעים" רבים מול גיבורים "טובים" מעטים, אלא גם מתים רבים מול הדוברים (החיים עדיין) המעטים. שתי המשמעויות מצטרפות אפוא לעיצוב ה"שדה של מתים" גם כשדה קרב, או שדה קטל (ועל כך עוד ארחיב בהמשך). כל אלה מרמזים שהמאמינים "כבר" נמצאים בארץ, כאילו נעשתה להם מין קפיצת־הדרך מראשית הלילה שבחלק הראשון, בטרם עלייה, אל סוף הלילה בחלק השני - קפיצה שהיא גם המשך. הסיפור האחד שמספרים שלושת הבתים הראשונים של השיר מתפצל (או מוכפל) כאן אפוא לשני סיפורים שונים המתרחשים במקביל, בעת ובעונה אחת: המאמינים נלכדו בגולה, בטרם עלייה, אך "פתאום", מבלי שזוו ממקומם, הם נמצאים גם בארץ. דבריהם חלים עתה על שתי מציאויות שונות, או מציאות אחת שהוכפלה (ואף שולשה); וכמוה הוכפלו גם המקום, ה"שדה של מתים", זמנו ומהותו.

רביקוביץ מספרת כאן סיפור שמראשיתו הצטייר, כזכור, כמשל היסטורי שנמשלו נבנה לאורך השיר, דרך המפגש של סיפורם של המאמינים עם האזכורים וההקשרים המקראיים, שהיו קשורים ברובם במשיחיות־שקד, באנשים שהתיימרו לעקוף את ההירארכיה האלוהית או לקרוא עליה תיגר - שאול (ומולו שמואל ובלעם), ישו, קורח, וכמובן, שבתאי צבי - אם בארץ־ישראל ואם בדרך אליה (ביציאת מצרים, בתחיית המתים, ובסיפור השבתאי עצמו). אבל בה בעת השיר גם מסרב לקריאה המְשֻׁלֶּת ומסכל אותה. שני המקומות, שתי המציאויות ושני הסיפורים היו אמורים, לכאורה, להמשיך זה את זה ולהצטרף יחד לתהליך היסטורי רציף של סיפור לאומי טלאולוגי אחד: מהגולה לארץ־ישראל, משעבוד לגאולה, ממוות לחיים, מחושך לאור. אבל הכפלתו לשניים חושפת בו סדק טרגי: עתה אין שברי הסיפורים (רק) ממשיכים זה את זה אלא (גם) ניצבים זה ליד זה, באנלוגיה.

בשני המקרים הם נקטעים באמצע, לכודים בשדה של מתים, בלילה שאינו הופך לבוקר. ההיתקעות בין שני "צדי" האמונה – בין האקטיביות הכל-יכולה לבין הציפייה (והצורך האמיתי) המתמשכת-עדיין לגאולה שתבוא מבחוץ – היא ביקורת אידיאית-מוסרית על הציונות וחשיפתה כמשיחיות שאינה רסטורטיבית אלא אפוקליפטית; אבל היא גם ביקורת על הגשמתה החלקית בלבד. גם לביקורת אחרונה זו יש שני פנים, לפי שני המקומות השונים של ה"שדה של מתים": גם על שלא הושלמה במועד (בהקשר של השואה) וגם על המחיד שהיא גובה (בשדה הקרב). כל הנרטיבים האלה מגיעים אל אותו מבוי סתום, מצב זמני-נצחי תקוע.

ההיתקעות באה לידי ביטוי בלשונו של הבית האחרון. לעומת שאלותיהם הראשונות של המאמינים, המתארות את העבר ("אם מכרנו" וכו') ומופנות אל העתיד ("היוכל שלא לבוא?" וכו'), דבריהם בבית האחרון, ורק כאן, מנוסחים בלשון הווה: הגאולה האמיתית עדיין חסרה (למרות ובגלל המשיחיות האקטיבית-האופרטיבית שהתימרה להחליף את הציפייה לגאולה ואת הצורך בה). לעומת שאלותיהם הראשונות של המאמינים, החוזרות על עצמן אבל בשינוי, השאלות בבית האחרון חוזרות על עצמן בדיוק מכאני בתחילת הבית ובסופו, וכך ממחישות את היעצרות הזמן. הקצב הפנימי של הבית מנותק מן המבנה המוזיקלי הדו-קולי שאפיין את שלושת הבתים הראשונים, על חלוקת התפקידים בין הדוברת למאמינים. המאמינים מציגים את מצבם באמצעות תיאורי מצב ("הנה בתינו מכורים" וכו') ובמשפטים שמוניים המבליעים את הפעולה וכך סוגרים ומעלימים את העבר: "זרוב הוננו [– נמכר, הועבט וכו' –] לאחרים", וכן באמצעות השאלות המטרידות שניסוחן בהווה כמעט מרוקן אותן, למעשה, מכל משמעות. עצם קיומו של העתיד מוטל כאן בספק.

## שדות, בתים, נשים

אבל עדיין לא עמדנו על כל מקורותיה של נקודת הצומת הזאת ולא הבהרנו את כל משמעויותיה ותפקידיה בשיר. עדיין נותר לנו להסביר מדוע "שדה" בלשון נקבה ומדוע היא מאיימת ללכוד ולבלוע את המאמינים.

המקורות המרכזיים ביותר להבנת "שדה של מתים", שגם מבריהם את השיר כולו, הם שני פסוקים דומים מאוד זה לזה מירמיהו: "וְנִסְבּוּ בְתֵיהֶם לְאַחֲרֵים שְׂדוֹת וְנָשִׁים יַחְדָּו" (ו, יב), ו"לָכֵן אֶתֵּן אֶת נְשֵׁיהֶם לְאַחֲרֵים שְׂדוֹתֵיהֶם לְיֹרְשֵׁים" – כלומר, ל"כובשים" (ח, י). ירמיהו מנבא לעם שבעווש על חטאיו – "כִּלּוֹ בּוֹצֵעַ בָּצַע וּמִנְבִיא וְעַד כֹּהֵן כָּלוּ עֲשֵׂה שֶׁקֶר" (ו, יג; ח, י) – יעברו נשותיו, שדותיו ובתיו לרשות העמים הזרים שיכבשו את הארץ. פסוקים אלה נוכחים לכל אורכו של השיר: החל ב"שמכרו בתיהם לזרים" בפי הדוברת בבית הראשון, דרך החזרה על "מכרנו" בדבריהם הראשונים של המאמינים, ועד "הנה בתינו מכורים/ זרוב הוננו לאחרים" והשדה עצמה בבית האחרון. בניגוד מופגן לצורת הסביל "וְנִסְבּוּ" שבפסוק הראשון ול"לָכֵן אֶתֵּן" שבפסוק השני – פעלים המדגישים את פועלו של ה', שיהיה כגורה על העם – הדוברת בשיר מדגישה, כבר בבית הראשון, כי המאמינים

25. ודוק: מכירת הבתים הופכת כאן לא רק לעונש אלא גם לחטא עצמו – או שהיא מתבררת ככזו. לחילופי המקומות שחוללה ה"שדה של מתי" עד עתה, בין הגולה לארץ-ישראל, נוסף כאן בלבול מתעתע: הסבת השדות והנשים ליורשים הורים מוצגת כאסון שיקרה לעם היושב בביתו – כלומר, ה' מאיים לנשל את העם מנחלתו-שלו, ארץ-ישראל, שִׁירָשׁ (כבש). הבתים והרכוש שמכרו המאמינים היו, כך הנחנו, בגולה. – א' שמא לא כך? אולי נרמות כאן האפשרות שכבר מתחילתו של השיר אנו נמצאים בעצם בארץ-ישראל (טרם הגלות)? או, אולי, הבית בגולה הוא זה בימים האמיני של המאמינים, והוא הבית שאסור היה להם למכור?<sup>26</sup>

26. התרגום הוא של עדי אופיר, ויחידתי לו.

Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 142-157

28. שם, 154. על נשים כ"מוסף" ראו Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982, pp. 165-170

Scott, "Women's History," in: Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991, pp. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, pp. 152-155

מכרו את בתיהם לזרים "לרצונם ולא על כורחם": לאמור, הם שהביאו על עצמם את עונשם.<sup>25</sup>

בשני פסוקים אלה טמון גם ההסבר לשימוש שעושה רביקוביץ בצורת ה"שדה" בנקבה. מבנה התקבולת המשלימה מציע כי השדות, הבתים והנשים נוספים ומצטרפים זה לזה ברשימות הדברים שיועברו ליורשים, אבל בה בעת הם גם מזהים זה עם זה, ולכן הם בני המרה. הנשים הן אפוא "מוסף" (supplement):<sup>26</sup> גם תוספת וגם תחליף (בשרשרת של "מוספים", לצד השדות והבתים). במושגיו של ז'אק דרידה, ה"מוסף" הוא תוספת חיצינית, עודפת למשהו שהוא לכאורה כבר שלם, אבל היא גם מעידה בהכרח על חסר ומיועדת להשלים אותו – כלומר, המוסף הוא גם הכרחי.<sup>27</sup> נוסף על כך, ירמיהו עושה שימוש סינקדוכי ב"שדות" לציון ארץ-ישראל כולה, וכך יוצר קשר מטפורי גם בין הנשים לארץ. שני פנים משלימים פיהס לנשים באים כאן אפוא לידי ביטוי: קומודיפיקציה שלהן, הפיכתן לרכוש, ואובייקטיפיקציה שלהן, הפיכתן לדימוי או למטפורה. פסוקים אלה מנסחים בתמצית את הקשר העמוק המתקיים בין פטריארכיה לאידיאולוגיה לאומית, וגם סיטואציית התקשורת שבה הם נאמרים – מפי נביא (גבר) ל"עם" (בעליהם, הגברים כמובן, של הבתים/הנשים/השדות), מעל ראשן וגבן של הנשים – ממחישה זאת.

כפי שהראה דרידה, ה"מוסף" מסוכן, בגלל האי-מוחלטות שלו: הוא מתנגד לאופוזיציות בינאריות ומשבש אותן, מבלי לספק להן פתרון, ובהיותו "חורג מכל לשון המטאפיזיקה, הוא כמעט בלתי נתפס בהגיון [...]". הוא מרגיז ומשגע, משום שאיננו לא נוכחות ולא העדר.<sup>28</sup> רביקוביץ מנצלת את מלוא הפוטנציאל החתרני וההרסני של ה"מוסף": היא מבססת את השיר כולו על דבריו של ירמיהו – וכך, אגב, שוב מדברת בקולו של נביא – תוך שהיא הופכת אותם כהפוך בגד על צדו השמאלי וחושפת את התפרים המחברים בין מרכיביו השונים. בעיקר, היא מעצבת את ה"שדה" כמעין פקעת סבוכה המסרבת להתפרק ומסכלת כל ניסיון לחלץ מתוכה ולו חוט שלם אחד. ה"שדה" היא אפוא הנשיות שתקועה בגרונו של הסיפור הלאומי הציוני, בין העם לארצו, בין הגולה לארץ-ישראל, בין המוות לחיים, בין העבר לעתיד ואף, כפי שנראה מיד, בין היחידה לקולקטיב.

הפסוקים מספר ירמיהו, הרוחשים מתחת לשיר כולו, הן בדברי הדוברת והן בדברי המאמינים, מרמזים על – ויוצרים את – הקשר והקרבה בין שני הקולות. קשר זה, ש"הודחק" בהפרדה הברורה למדי ביניהם בשלושת הבתים הראשונים – בין השפה המקראית לבין לשון חז"ל; בין הטון האפי, האגדתי-משהו והמרוחק של הדוברת לבין הטון הרגשני, המבוהל והמתחנן של המאמינים – קשר מודחק זה עולה אל מעל פני השטח בבית האחרון, בפלישת הלשון המקראית (היינו, קולה של הדוברת) אל לשון חז"ל (קולם של המאמינים). הכפילות שהיתה בקולה בשלושת הבתים הראשונים – הזדהות מחד גיסא וביקורת מתנשאת ואירונית מאידך גיסא – מתחלפת כאן בקול אחד, בשאלות הנאמרות בבהלה הולכת וגוברת, כאשר תודעתה מתערבבת בתודעתם ולפתע מתברר לה – ולנו – שגם היא לכודה ביניהם. ואם עד עתה הדוברת עצמה דיברה בגוף שלישי ובטון מרוחק ואירוני, ולמעשה נעדרה מן השיר לחלוטין או פוצלה לדוברת ולמאמינים, הרי שהמלה "שדה" מנכיחה אותה ומסמנת כאן את הקשר המחודש או

הנסתר ביניהם. לאמיתו של דבר היא גם מכילה את הקשר הזה. בעצם המורכבות של השימוש בצורת נקבה: מצד אחד יש כאן שימוש חז"לי מובהק, שהרי ה"שדה" כנקבה תואמת את לשון חז"ל של המאמינים; מצד אחר היא ככל זאת בולטת כאן, משום חריגותה בלשון ימינו. ה"שדה" בשיר נעה אפוא בין החריגות הדקדוקית (בלשון ימינו) לבין הרגילות (בלשון חז"ל של המאמינים). נוסף על כך. החז"ליות שלה בולטת גם על רקע המלים וההקשרים המקראיים שסביבה (שגם הם בעצם "חריגים" בתוך לשון חז"ל של המאמינים). נוכחות מורכבת זו מגלמת וממחישה את טשטוש ההבדלים שחל כאן בין הדוברת למאמינים. מה שמדגיש אולי יותר מכל את חשיבותה של החריגות הדקדוקית ואת משמעותה הוא העובדה ש"שדה" היא המלה היחידה בשיר כולו בצורת נקבה (!).

מנייה וביה. ה"שדה" איננה רק סימן לנשיות באופן כללי (כפי שעולה מן הפסוקים מספר ירמיהו ומכלל ההקשרים הקולקטיביים של השיר), אלא היא גם הנכחה, אמנם מוצפנת, של הדוברת עצמה – לאחר שבמהלך השיר כולו היא היתה, כאמור, מפוצלת. מדוחקת ומסוויית. מצד אחד, אם כן, הדוברת שייכת למאמינים. לכודה יחד עמם תחת איום ה"שדה של מתים"; מצד אחר היא גם השדה המאיימת עצמה. זהות כפולה זו מציבה אותה כ"תקועה" גם בין ה"אני" לבין ה"הם" ומבטאת את מעמדה המיוחד כיחידה – להבדיל, כמובן, מיחיד – בקולקטיב הלאומי. היא חלק אינטגרלי של העם אך גם, בה בעת, ה"שדה של מתים" שלו: הרכוש שלו, האובייקט שלו, וה"ארץ" עצמה – בין שזו בקעת העצמות היבשות שבגולה ובין שזה שדה הקרב בארץ ישראל, שדה הדם ושדה הבוכין (בית הקברות) שלו. והרי זהו בדיוק אותו מעמד כפול של "מוסף" שנחשף בדבריו של ירמיהו על היחס בין הנשים, השדות והבתים.

המשותף לנשיות ולמוות הוא תיחומם כ"שדה" בידי אחרים – האל והחוק האלוהי, החברה, הלאום, ה"מאמינים" למיניהם – במטרה להפריד עצמם מן המאיים (Unheimlich) ולהתגונן מפניו. על ידי הדחתו ושליטה בו.<sup>29</sup> כפי שכתב פרויד, גם בהקשר של נשיות וגם בהקשר של מוות, ה-Unheimlich הוא "כל מה שהיה צריך להישאר חבוי וסודי, ובכל זאת יוצא אל האור".<sup>30</sup> הבית האחרון בשיר אכן מגלה עד כמה שבריים ומסוכנים מאמצי התיחום: החל בעלייתה של המלה "שדה" אל מעל פני השטח, כמלה המבריחה את השיר כולו ומסמנת דברים שונים בעת ובעונה אחת: עכור דרך מהותה/זהותה המתבררת ומונחת כאן כסימן לנשיות בכלל ולדוברת בפרט, כ"מוסף" המאיים לשבש את שלל הניגודים הבינאריים שאינם יכולים להכיל אותו. של הפטריארסיה והלאומיות בכלל ושל הנרטיב הלאומי-ציוני בפרט: גולה וארץ-ישראל, יחיד וקולקטיב, שדות/בתים כטריטוריה ושדות/בתים כמטפורה לנשים, נשים כרכוש ונשים כדימוי; וכלה, כמובן, בסכנת ההתפרצות הממשית של השדה עצמה, במסגרת הסיטואציה השירית: היא הסוד שמחביא הנרטיב הלאומי. ובידה האפשרות להתפרץ ולהרוס אותו. הומי באבא כותב, בהקשר של הלאומיות המודרנית, כי בדמותה של האשה מתגלמת בעיית האירציפות שיוצר הזר והמאיים (unhomely) במבנה האמביוולנטי של המדינה האזרחית, על החלוקה הפרדוקסלית שהיא עושה בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית, חלוקה שהיא עצמה "unhomely" באופן עמוק – ובאבא מצטט כאן את חנה ארנדט – "בין דברים שצריכים

29. על המונח "Unheimlich" ראו לעיל, "משוהו זע במעמקים", המבוא לשני המאמרים העוסקים בשירתה של דליה רביקוביץ.

30. Sigmund Freud, "The Uncanny," *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, trans. James Strachey, Harper and Row, New York, 1958 (1925), p. 130

31. וראו באבא ולעיל, הערה 28, עמ'

10. לתאודור ברוך דומה ראו גם

Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford, California, 1988, pp. 98-101 idem, *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*, Polity Press, Cambridge, 1989, pp. 118-140; Joan B. Landes, "The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration," in: Johanna Meehan (ed.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, Routledge, New York and London, 1995, pp. 91-116

32. וראו גם שָׁלוֹ (לעיל, הערה 1).

33. ראו למשל זיגמונד פרויד, "תרבות

בלא נחת" (1930), כתבי זיגמונד

פרויד, כרך ה, תרגום אריה בר, דביר,

תל אביב, 1968, וכן שלוש מסות על

התיאוריה המינית, תרגום מנחם אילון,

ספרית פועלים, מרחביה, 1954.

34. וראה פאטמן 1988 (לעיל, הערה

131), עמ' 99-103.

35. Fredric Jameson, "Third-

World Literature in the Era

of Multinational Capital-

ism," *Social Text* 15, Fall

- 1986, p. 69

36. מרכזי שָׁלוֹ כותב כי "האהבה

האוראלית נתפסת כדרך היחידה

למשש את השלמות - שאינה ניתנת

להישג בשום דרך אחרת," ושהיא

ביסודה "דרישה לפיצוי אינפנטילי"

על "האובייקט האוראלי הקלאסי"

שהוא החלב, ואור כך תורע ולעיל,

הערה 1.

37. גיימסון (לעיל, הערה 35); Aijaz

Ahmad, "Jameson's Rhetoric

of Otherness and the

'National Allegory,'" *Social*

*Text* 17, Fall 1987, pp. 3-25

38. גיימסון (לעיל, הערה 35), עמ'

72-70

להיות מוחבאים לבין דברים שצריכים להידאות".<sup>31</sup>

ההגיון הפרוידיאני של ה-Unheimlich מסביר גם את איום הבליעה של השדה (שאמנם מוכר, לצד התאוה להיבלע, משירים רבים אחרים של רביקוביץ, כמו "אהבת תפוח הזהב", "חמדה", "שונקה", "פורטרט", "שאון המים" ועוד).<sup>32</sup> לפי פרויד, כידוע, האשה איננה מסוגלת לעדן ולתעל נכונה את האינסטינקטים ולשלוט בהם (כיוון שבניגוד לגבר היא איננה יכולה לפתור את תסביך אדיפוס שלה כהלכה ולהגיע לשלב ההתפתחות הפאלי), ולכן היא חסרה, או כמעט חסרה, סופר-אגו, כלומר גישה למוסה, לדת, לתרבות. במלים אחרות, אין באפשרותה לפתור כהלכה את הקונפליקט בין האינדיבידואל לחברה על ידי סובלימציה של האינסטינקטים וויתור על העונג האגואיסטי לטובת האינטרס החברתי הכללי.<sup>33</sup> הבדל זה (שפרויד מעגנו באנטומיה) מסביר אפוא את החלוקה המיגדרית-ליבידינלית המונחת ביסוד החברה המערבית, בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית,<sup>34</sup> וכן, כפי שכותב גיימסון, חלוקת דיכוטומיות בסיסיות אחרות כמו הפואטי והפוליטי, תחום המיניות והתת-מודע (הסובייקטיבי) מול התחום החברתי, הכלכלי והמעמדי ("פרויד נגד מרקס", במלותיו). בחברה המערבית, "מחויבות פוליטית עוברת הכלה-מחדש ופסיכולוגיזציה או סובייקטיביזציה באמצעות הפיצול בין הפרטי לציבורי".<sup>35</sup>

לפי זה, האוראליות בשירתה של רביקוביץ היא שלב ביניים רגסיבי, ילדותי, אות לעיכוב בהתפתחות הדוברת, לעצם מצבה כאשה, שבהכרח מונע אותה, כביכול, מליטול חלק בשיח הגברים הציבורי-לאומי.<sup>36</sup> אבל בעקבות גיימסון ואחמד אפשר להציע גם מהלך פרשני הפוך: לא מהפוליטי לפרטי אלא מהפרטי והסובייקטיבי אל הפוליטי והציבורי.<sup>37</sup> את איום הבליעה של השדה, ואולי את התפיסה האוראלית של רביקוביץ בכלל, אפשר לראות גם כהתנגדות אקטיבית, **סירוב מראש** של האשה לפסיכולוגיה הליבידינלית, הגברית, ה"ציבורית"-כללית. זאת ועוד, ריכוז הליבידינליות סביב הפעילות הגופנית של עיכול, זלילה ובליעה, במקום סביב המיניות, פירושו גם התקה (או לפחות אפשרות להתקה) של הדיכוטומיה פרטי/ציבורי (ושאר הדיכוטומיות המערביות) לדיכוטומיה מתחום אחר, "זה שנובעות ממנו קטגוריות בסיסיות ועמוקות הרבה יותר: בין טהור לטמא".<sup>38</sup> סירוב-מראש זה - אולי לצד המשמעות הפסיכולוגית הרגסיבית - עולה כמדומה בקנה אחד עם סרבנותה של ה"שדה של מתים" לברית בין הפטריארכלי ללאומי ובעיקר, אמנם כן, לחלוקה בין הפרטי לציבורי, בין "המאמינים" ל"דוברת", דרך חשיפה והנכחה של מנגנון ה"סובלימציה" וההדחקה (של הנשי, של המוות, של האוראליות עצמה) שביסודה.

## שיבתו לחייה של המח'הי'

בהקשר של השירה העברית של שנות החמישים - כזכור, השיר פורסם לראשונה ב-1955 - יש ל"שדה של מתים" ולעיצובה כפקעת כזאת משמעות אסתטית ופוליטית קונקרטיית. בראיון עם יצחק בצלאל אמרה רביקוביץ:



39. יצחק בצלאל, "הכל כתוב בספר – עם סופרים בישראל כיום, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשכ"ט, עמ' 35. 40. למשל בשירו המפורסם של אמיר גלבע "ואחי שותקי", הפותח בשורה "אחי חור מן השדה" (אמיר גלבע, כמולים ואדומים, עם עובד, תל אביב, 1981 [1953], עמ' 212), בשירו של חיים גורי "מותו של האיש בשדה" (חיים גורי, פרמי אש, ספרית פועלים, תל אביב, 1961 [1949], עמ' 68, ועוד הרבה. ואגב, השימוש המקוצר ב"שדה" במקום ב"שדה קרב" מתקשר גם לשדה של קין והבל (בראשית ד, ח), שגם הוא, כמובן, זירת קרב נבדית לעילא (תורה לתמר הס על הערה זו).
41. תנן חברי, "שירת הגוף הלאומי: משוררות מלחמת העצמאות", תיאוריה וביקורת 7, חורף 1997, עמ' 103-108; דן מירון, "האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1992.
42. תנן חברי, "חי החיומת המת", סימן קריאה 19, מרס 1986, עמ' 189.
43. חבר 1986, 1997 (לעיל, הערות 41-42), וראו גם חיה שחם, הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח והזכרת "לקראת" בוקתה לשירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תל אביב וחיפה, 1997, עמ' 86-112.
44. בנימין (לעיל, הערה 16), עמ' 26-29.
45. כפי שצינו כמעט כל המבקרים, וראו ברוך (לעיל, הערה 10), עמ' 6; קירצווייל (לעיל, הערות 10, 13); קרטון-בלום, "רחיפה נמוכה" (על אהבה אמיתית), עמון 77, אפריל 1987, עמ' 15; נתן זך, "האיש והאלגוריה", משא, למרחב, 1960.1.1; שמעון זנדבנק, "אותה מלת נחמה, תחפנס" (על חורף קשה), אמות שנה ג, חוברת ב (יד), תשרי-חשוון תשכ"ה, עמ' 112-114; ז'יליש חסין, שדה ומרחם ביצירתה של דליה רביקוביץ, עקד, תל אביב, 1989.
46. ראו גלית תור-רוקס, "הקול קול אחותי: דמויות נשים וסמלים נשים במדרש איכה רבה", בתוך: יעל עצמון

כן, לחיים גורי יש כנראה הרגשת השתייכות ישראלית יותר אמיצה מאשר לי. לסופרי הדור הקודם בכלל היתה תודעה עצמית חזקה של השתייכות וכיבוש. לשולונסקי - כיבוש האדמה. לאלתרמן - כיבוש חיי העיר. לסופרי דור הפלמ"ח - הרגשה חזקה של השתייכות לאומית וחברתית. הם היו לוחמים.<sup>39</sup>

ב"ביאת המשיח" רביקוביץ מפרקת פירוק יסודי שניים מן המושגים המרכזיים ביותר בשירת הדור הקודם: השדה, כלומר שדה הקרב,<sup>40</sup> והמת-החי.

הסמל של המת-החי הציג את נפילתו של החייל בקרב כמוות לא סופי, וכך איפשר לו להיוולד מחדש ולנוכס לעצמו את לידת המדינה, כשם שאיפשר לחיילים לבחור בכיכול כמותם וכשם שגם איפשר לחיים להצדיק ולקבל את מותם של החיילים. על ידי הצגת פיוס בין החיים למוות - כלומר, טשטוש ההבדלים והגבולות ביניהם - ריכך המת-החי את הסתירה הקיצונית שבין המחויבות לחיים הפרטיים לבין המחויבות ללאום ואיפשר התעלות מעל לסתירות ומעל לסופיותו של המוות. עד כדי הכנסת המוות אל תוך הנרטיב הלאומי הטלאולוגי הגואל.<sup>41</sup> השדה בשירה זו איננו רק הזירה שבה התרחשה הדרמה ההרואית של המת-החי, אלא גם המקור לסמכותו של המשורר ("שהיה שם") לייצג אותה.<sup>42</sup> זוהי טריטוריה שלא רק מוגדרת כגברית אלא גם, בה בעת, **מכוננת** גבריות.

לעומת הדרכים שבהן ערערו משוררות ומשוררים על מעמדו המיתי של המת-החי בשנות המלחמה ומיד לאחריהן - על ידי קונקרטיזציה ודה-מיטיזציה שלו, חשיפתו כקונסטרוקט והדגשת המחיר שהוא גובה<sup>43</sup> - רביקוביץ מציעה מיטיזציה נגדית שלו, תוך פירוק, התקה ו"הקמה-לתחייה" הן של המת-החי והן של השדה. במקום ייצוג סמלי היא מציעה עיוות. אלגוריה, וכך חושפת את הקשר שבין המשל לנמשל כקשר של סמיכות בלבד (ולא של מהות); קשר מטונימי, של התקה, שחושף תמיד גם את השדרותיות שביסודו ואת ההבדלים בין המסמן למסומן, בין המשל לנמשל.<sup>44</sup>

ראשית. כמו בשירים רבים אחרים של רביקוביץ ובייחוד בקבצים הראשונים). גם כאן מאפייניו הצורניים של השיר יוצרים "אווירה מיתית":<sup>45</sup> ההקפדה על האנונימיות והאימפרסונליות של הדוברת כדי כך שגם בהיחשפה היא נשארת מוצפנת; המקצב המונוטוני והדפטיבי והלשון הגבוהה; וכן המבנה האנטיפוני, משהו בין משל להימנון, לקינה ולמחזה יווני (בהיפוך תפקידים: המאמינים הם ה"שחקנים" ודווקא הדוברת היא בתפקיד המקלה).

כנגד הסמכות הגברית-בהכרח של החייל-המשורר מציבה רביקוביץ שתי סמכויות אלטרנטיביות. האחת היא, כמובן, כפי שהבחין שלו, המקוננת, אלא שעל המאפיינים שהוא מונה (הפסיכולוגיים-אקזיסטנציאליים בעיקרם) אפשר להוסיף תפקידים נוספים של ייצוג ותיווך, ובהחלט לא רק בזירה הפרטית: בין רגשות האבל לבין הביטוי השירי, המאורגן והאמנותי שלהם; בין הפרטי (המקוננת עצמה) לציבורי-לאומי שבשמו ובשבילו היא מקוננת (העם או הקהל המתאבל); בין העם לבין האל, וכן בין החיים למתים עצמם (שכן בידיה מסורות הזכות והאפשרות לדבר אל המתים).<sup>46</sup> שְׁלוֹן מנסח

(עורכת), *אשנב לחייהן של נשים חברות יודיות*. מרכז זלמן שזר, ירושלים, 1995, עמ' 95-114; שלמה ד' גייסין, "שירת האשה במקרא", מולד יד, חוברת 100-102, דצמבר 1956, עמ' 529-544; יעקב חיים טיגאי, "קנינה, קנינות", אנציקלופדיה מקראית, מוסד ביאליק, ירושלים, 1981, עמ' 130-134; Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, New York and London, 1992, pp. 1-2. תחתי לחנה קרונפלד שהפנתה את תשומת לבי לספרה של הולסט-ווראפט.

47. לעיל, הערה 1.  
48. הן קשריה של רביקוביץ עם משוררים נביאים קודמים, בעיקר ביאליק, והן משמעויות ותפקודו של קול-הנביא שלה בתוך השירה העברית של תקופתה, ראויים לדיון נפרד ומפורט.  
49. זאגב, מעניין שבפסוקים מספר ירמיהו גם הנביאים עצמם נכללים בין החוטים, כשאר בני העם: "ומנביא ועד כהן קלו עשה שקר" - ממש כשם שבשיר הדוברת מסבקת את המאמנים ושייכת אליהם בעת ובעונה אחת.

Paul De Man, "The Rhetorics of Temporality," *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 207

יפה את מעמד הביניים של הקינה הקלאסית – בין הקינה החילונית, נעדרת האל, בקינת דוד ליהונתן, לבין זו הנבואית, שהאל והאינטרס האלוהי הם העיקר בה: יש בה נאמנות כפולה, "לאל ולסובל כאחד", ולכן היא "אינה יכולה שלא להוליד מתח נסתור, בין הטינה כלפי האחראי לסבל [...] לבין התוכחה כלפי הסובל האשם בו".<sup>47</sup> אפשר לקרוא זאת גם כתיאור מדויק של עמדתה הכפולה, המזדהה והמבקרת כאחת, של הדוברת בשיר כלפי המאמינים.

הסמכות השנייה שנוטלת כאן רביקוביץ היא כמובן זו של הנביא – שגם הוא, אגב, כמו המקוננת, מעין מתווך בין האל לעם – דרך הציטוטים מדבריהם של שמואל, בלעם, ובראש ובראשונה ירמיהו. באמצעות השימוש בקולו של הנביא עוקפת רביקוביץ את חוסר האפשרות שלה לדבר בקולו של הלוחם, אך מבלי לוותר על הסמכות הלאומית והדתית-מוסרית. על זכויות היתר ועל זכות הייצוג השמורות לגבר. בכך מצטרפת רביקוביץ למסורת ארוכה של המשורר כנביא בשירה העברית, וכמובן, בהיותה משוררת היא פורצת בהכרח את גדרותיה של המסורת הזאת, משנה אותה ועושה בה שימוש לצרכיה.<sup>48</sup> כך, קולה של הדוברת ב"ביאת המשיח" הוא בה בעת מזדהה ומוכיח, גברי ונשי, רגשי ומוסרי, אישי ולאומי.<sup>49</sup>

את השדה ואת המת-החי עצמם רביקוביץ "מפזרת", כפי שראינו, על פני כמה מישורים היסטוריים, גיאוגרפיים וייצוגיים מקבילים ומפרקת לשפע של משמעויות סותרות ולא-ייצובות וליחסים בלתי מתקבעים בין מסמנים למסומנים. כזכור, כבר הצגתו של הסיפור השבתאי בתחילת השיר כבעייתי – ספק קונקרטי ספק עמום, ספק נמשל ספק משל למשהו אחר – חושפת פער שצריך למלא, אייציבות שצריך לקבע בין מסומן למסמן ובין העבר השבתאי לבין ההווה שבתוכו כותבת רביקוביץ. המקורות הלשוניים והטקסטואליים השונים, ה"חושפים" עבר מקראי-לאומי "מתחת" לעבר השבתאי, אינם משתלבים עמו לכדי סיפור אחד אלא משבשים אותו, מכפילים או מפצלים אותו לשברי סיפורים שונים ונתקעים ב"שדה של מתים" – שבה, כך מתברר, טמון המפתח לפתרון, אבל היא גם שמונעת כל אפשרות לפתרון. ה"שדה" הופכת ל"שדה הקרב", המצטייר כסינקדוכה של ארץ-ישראל – אבל גם, בד בבד, לגולה, וכן לנשים בכלל (ביחס ללאום ולארץ) ולדוברת (יחידה בקהילה הלאומית) בפרט. מזירת הדרמה הלאומית-הגברית הופכת ה"שדה" ל"Unheimlich" המתוחם והמודחק – הנשיות והמוות כאחד – המתפקד כפקעת סרבנית המסכלת את הצטרפות הסיפורים השונים זה לזה ואת הפוטנציאל המתבקש שלהם להסביר זה את זה. הפערים הנפערם כאן אינם ניתנים לגישור והציפייה לנרטיב לאומי גואל מתנפצת אל מול שרשרת הנרטיבים המקוטעים המתייחסים זה לזה – בדומה לתיאורו של פול דה-מאן את האלגוריה – כשרשרת סימנים, כאשר "המשמעות שמכונן הסימן האלגורי יכולה להיות מושתתת רק על חזרה [...] על סימן קודם שאף פעם לא תהיה הפיפה ביניהם", שכן "האלגוריה מצביעה בראש ובראשונה על מרחק מן המקור שלה עצמה [...] ומשתיתה את לשונה על הריק של ההבדל הזה בזמנים".<sup>50</sup> בסופו של דבר, תמונת האימים הטוטאלית הזאת מצטלבת עם המת-החי הביוגרפי של רביקוביץ. מאיר ויזלטיר כותב בדבריו על השיר "עומד על הכביש בלילה הזה" מן הקובץ *אהבת תפוח הזהב*. כי "המת-החי

51. ויזלטיר 1995 (לעיל, הערה 45).

התיאטרלי, הזוחוה הוא [של אלטרמן], קורס פה באחת לתוך מת-חי אה לגמרי, ביוגרפי, טראומטי – האב שהפקיר את בתו לאימי העולם על יד מוות אנטי-הרואי מובהק, תאונת דרכים מקרית".<sup>51</sup> למעשה, גם עם פירוקו המת-החי אינו "נעלם" ונמוג אלא, אדרבא, הוא קורס כדי לקום מחדש, בדמוו חדשה. האי-מוחלטות והאי-יציבות, ריבוי המשמעויות והפונקציות של כי היסודות בשיר – כל אלה דווקא משמרים את מצב הביניים של המת-החי הוא "מתפזר" והופך לעם שלם של "מאמינים" – חוטאים, שהם לעולנו "כעוקרים": "עוקרים" ולא עקורים (שכן, כזכור, "לרצונם ולא על כורחם") "כי... ולעולם לא באמת: מתים שהושבו לתחייה. חללים שנוולדים מחדש – וגם האב המת, המדומה למשיח ו/או למשיח-שקר. גם המלה "אושפינונו" בדבריהם הראשונים של המאמינים, לועגת לניגוד-כביכול בין משיח למשיח שקר ומגלה שהציפיות ממנו הן אחרות: שרק יבוא לבקר – אבל שיחזונו שוב ושוב וכמו בשיר "תרי"ג מצוות ואחת": "בכל עת שיבוא רצון מלפנינו כל אימת שהצער יגבר עלינו/ עֹזב יַעֲזֹב עִמָּנו". במלה זו מתמצית החזרו האינסופית של האידוע הטראומטי כולו. האידוע ההיסטורי היחיד (השבתאות), שהוכפל ושולש לכמה אירועים ממשיכים-מקבילים (יציאו מצרים, הצינונת), הופך כאן למחזוריות שנתית אינסופית של ביקור אושפינונו גם כותרת השיר משתמעת לשני הפנים האלה: מצד אחד היא כאילו מעידה, בניגוד מפתיע למהלך השיר כולו, שהמשיח דווקא הגיע ומצד אחר היא גם המסקנה האמיתית העולה מן השיר. שכן היא מתארד מה קורה כשהמשיח "מגיע". דמותו של האב המת נעה בין שתי האופציות הפרדוקסליות של המשיחיות: משיח שהוא "ככל האדם", ולכן הוא יכו לכאורה לבוא אבל בעצם אף פעם לא יבוא; והמשיח (האמיתי) שלעולנו **עתידי לבוא**, הנעלם המוחלט.<sup>52</sup> הניגוד הבסיסי בין עמדת הנביא, המייצג אר המוסר האלוהי ואת הציפייה הראויה למשיח, ציפייה פסיבית ומלאת אמונה לבין אלה ש"כשלו" – שאול, קורח, ישו – ניגוד זה מתמוטט כאן לחלוטין כשמתברר שהדוברת שייכת גם לזה גם לאלה.

לאנלוגיה הזאת מצטרפת צלע שלישית. השותפות שני הנשיות והמוות לגורל התיחום, ההדחקה וההצנפה – שותפות המגולמר ב"שדה של מתים" – מזהה גם אותם, למעשה, זה עם זה. זוהי ההזדהור המוחלטת של הדוברת (והבת) עם האב המת, של השדה עם המתים-החיים שבה. של ה"מאמינה" עם המשיח. גם בשירים נוספים. למשל "דעת לנוב נקל" בקובץ *אהבת תפוח הזהב*, מציגה הדוברת את עצמה כיחידה המאמינו שאביה יחזור מ"..." עיר דמשק, / נהרות אמונה ופרפר, / מ"ארץ כותים" ומ"מדינת הים" – כנגד ה"שוטים" וה"פתאים" המשוכנעים שהוא מה ומשקה בה ושהיא "מתעתעת". החזרה העקשנית על "ומשטה בי לא היה" בסיומו של כל בית כמעט, והטון הספק פולמוסי ספק אפולוגטי. ספק תמיכי ספק נואש של השיר כולו משמשים את הדוברת במאבקה הפרדוקסלי במציאות המשטה, נעדרת-האב, ובנסיונה להפוך את השוטים למשטים, את ה"משטה" ל"תופס משוט", ואת עצמה לסמכות רבת-כוח, אפילו כוח על-אנושי, של מי שיודעת את האמת לאמיתה ואת הנעשה במרחקים – עד כדי כך שהיא אף משלחת קללה במעוים לחשוב אחרת ("יבלע לבינת פתאים"). כמובן, ככל שגובר המאבק ומתבהרת האמת שיודעת הדוברת, כך נחשף גם כשלונה.

52. ראו קרטון-בלום ולעיל, הערה 45). שלום היטיב לתאר את גדולתה וגם את תורפתה היסודית של המשיחיות, שבגינה שרויה ה"אכסיסטנציה" היהודית בי"מה שלעולם אינו בא על פירוקו האמיתי: הוא ביער ואינו אכל לעולם. וכשהיא מתפרצת בתוך ההיסטוריה שלנו, הריהי מנוצצת ואו, אפשר לומר, נחשפת) מתוך קוצר-ידעת כימשיחיות שקר", וראו גרשם שלום, "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", דברים בנו ולעיל, הערה 104. עמ' 191.

אבל קריסת (ותקומת) המת־החי ההרואי, ה"תיאטרלי" וה"זחוח" אל האב האישי, הביוגרפי, היא בדיוק מה שגם מפקיע אותו מן התחום האישי-ביוגרפי ומחזיר אותו אל התחום הציבורי והלאומי. בהמשך לדבריו על האב הביוגרפי כותב ויזלטיר, בעניין היחסים בין משוררי שנות הארבעים למשוררים הצעירים של דור המדינה: "האב הזה כבר אינו רק אב ביוגרפי; הוא גם האב האלתרמני המהולל, אותו דחליל חלול ואטום המייצג את הפטרנליזם היישובי ביותר מובנים מכפי שהשיר של דליה רביקוביץ מודע להם בשלב זה".<sup>53</sup> רביקוביץ מפרקת ומעוותת את המת־החי הלאומי כדי להקים אותו מחדש בדמותו (המיתולוגית) של המת־החי האישי – דרך סיור מקיף בזמנים ובמרחבים הלאומיים ועל ידי חשיפת שתי הזירות (הלאומית והאישית) כמסובכות זו בזו לבלי התר סביב קשר הנשיות והמוות שהוא ה"שדה של מתים". וכמאמר ולטר בנימין, "תוך ציפיה מתמדת לנס".<sup>54</sup>

53. ויזלטיר (לעיל, הערה 13).

54. בנימין (לעיל, הערה 16), עמ' 23.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

# "כַּפְרֵדֶס שִׁירָתֵנוּ":

## אנתולוגיות לשירה עברית

### בארץ-ישראל\*

#### חנן קבר

ובאמת ייתכן לראות את הספר כפרדס שירתנו על אילניו הגדולים והקטנים, שגם שיחים ופרחים ועשבים מכסים את פני אדמתו. רוח עצב מתהלך בתוך הגן ורק זעיר שם ישמע בו קול צפור נעלסה, אבל רבים שבילי הגן, דרכי מלך וצדי דרכים, רכסים ובקעות, והוא מלא רוחות וריחות טובים, מראות וצבעים מרהיבי עין ומרחיבי נפש.<sup>1</sup>

נוסח ראשון של המאמר ראה אור בשנת 1997, וראו Hannev Hever, "Our Poetry Is Like an Orange Grove": Anthologies of Hebrew Poetry in Frets of Israel," *Prooftexts* 17:2, 1997, pp. 199-225

1. אשר ברש, "פתח דבר", בתוך: אשר ברש (עורך), *מבחר השירה העברית החדשה*, שוקן, ירושלים, תרצ"ח. עמ' בן ההדגשה במקור.

#### א

בתקופת היישוב היהודי בארץ-ישראל, כבר בשלבים הראשונים של התמסדות התרבות והספרות העברית, מופיעות האנתולוגיות כיוזמות שמתעדות, ולמעשה גם מייצרות, התגבשויות של השיח הספרותי. השיר או הסיפור הבודד, הנכללים בקובץ ומופצים במסגרת קהיליית כותבים וקוראים מסוימת המוגדרת כ"קהילייה לאומית", תורמים את חלקם לכינון של מה שבנדיקט אנדרסון כינה בשם "הקהילייה הלאומית המדומיינת".<sup>2</sup> אבל בניגוד לתיאור ההומוגני והליניארי שמעניק אנדרסון לתהליך ייצורה של הקהילייה הלאומית המדומיינת, דומה שהמעבר מקיומו של שיר כטקסט מבודד בשדה התרבות אל נוכחותו כחלק ממכלול מדומיין של קהילייה של תרבות לאומית או אחרת אינו תהליך מובן מאליה, או "טבעי", אלא הוא מתקיים תמיד כתהליך היברידי הכרוך בהפעלתם של מנגנוני ייצור, שימור והפצה.<sup>3</sup>

2. בנדיקט אנדרסון, *קהיליות מדומיינות*, תרגום דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, 1999 (1991).

3. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, pp. 157-160

הכפילות הזאת של הטבעי והמלאכותי נוכחת כבר באנתולוגיה הראשונה הידועה לנו בתולדות הספרות המערבית. אנתולוגיה זו, שנקראה *Stephanos*, זר היתה פרי עמלו של מלאגרוס איש גאדארה, בן המאה הראשונה, שערך אוסף של יצירות פיוטיות קטנות, בייחוד אפיגרמות. "אנתולוגיה", ביוונית עתיקה, פירושה ליקוט פרחים: anthos הוא פרח ואילו

le'gein פירושו לאסוף, ללקט. השימוש המטפורי ב"זר" מציג את האנתולוגיה כתופעה מתחום הצומח, וככזאת היא נוצרת באורח טבעי ואורגני. כמו זר פרחים ערוכה האנתולוגיה כמבנה מלאכותי של אלמנטים טבעיים המשובצים זה לצד זה. כפילות זאת ניכרת גם במונח הלטיני, שמצייני, על פי אובידיוס, איסוף אבקה של פרחים. אך נוסף על המטפורה, המסמנת את הטקסטים הנאספים באסופה באמצעות עולם הצמחים, כוללת בתוכה ה"אנתולוגיה" גם מטונימיה המסמנת את האנתולוגיה כזר פרחים באמצעות מעשה האיסוף והליקוט של צמחים טקסטים. האפקט האסתטי של האנתולוגיה הוא אפוא אפקט של יופי הטרוגני המיוסד על שני מרכיבים, האחד אורגני והאחר מלאכותי: המרכיב האורגני מצביע על חיבור בלתי אמצעי, סימון "טבעי" של מציאות תרבותית טקסטואלית מסוימת שהאנתולוגיה מופיעה כשיקוף הולם, אותנטי ומלא שלה ושבה לטקסט הבודד הכלול באנתולוגיה יש מעמד אקזומפלרי, דוגמאי. המרכיב האחר, לעומת זאת, מצביע על אקט מלאכותי: שיקוף שנבנה, שכרוך במעשה של התערבות אנושית המתווכת בין מציאות תרבותית טקסטואלית לבין ייצוגה באנתולוגיה.

הכפילות הזאת מייצרת את ההיברידיות של האנתולוגיה כמסמן תרבותי, והמעשה האנתולוגי נתפס במסגרתו כאקט מלאכותי המייצר אפקט של טבעיות – וכשיקוף "טבעי" ו"אותנטי" שהמלאכותיות שלו חשופה וגלויה לעין. במובן זה אנתולוגיה היא תמיד מעשה של ייצוג מאוחר או מושהה שהמיידיית וחוסר האמצעיות שלו כשיקוף נאמן של, נאמר, "שירת הטבע", הם בגדר אפקט מובנה ומלאכותי. ולכן, כמוצר תרבותי היברידי הטוען לדרזונטציה "טבעית" ו"אורגנית", לעולם אין האנתולוגיה מוחקת לחלוטין את נוכחותה של היד האנושית המארגנת במעשה הליקוט. תפקיד מרכזי ממלאים בכך המבואות ופיגומי הקומפוזיציה של האנתולוגיה, כגון שערים, הערות והבהרות העורך, ואלה מצטרפים אל נוכחות החומרית של האנתולוגיה בתהליך ההפצה והשימור של טקסטים בתרבות. בכל אלה נעשה שימוש קבוע בכפילות הזאת של טבעיות ומלאכותיות לשם ייצורה של מראית עין של הסכמה "טבעית" בדבר מעמד הייצוגי של הטקסטים הכלולים באנתולוגיה, כמדגימיהן, כביכול, אבל למעשה כמייצריהן, של ישויות כמו "השירה המודרנית", "שירת האהבה העברית" או "שירת העמל". הפצתו של הטקסט הספרותי באמצעות האנתולוגיה כוללת בתוכה הכרזה על מעמדה המיוחס של האנתולוגיה כמייצגת של שדה כללי בתוך התרבות. אמנם בניית הסמכות הזאת כוללת בתוכה את הכפילות הקבועה של המעשה המלאכותי והסמכות הכמו-טבעית, אבל ברגע הופעתה של האנתולוגיה המגובשת בשיח הספרותי הכללי היא מתקבלת כבעלת מעמד של "ייצוג תכונות דומות ואשר המסמן מופיע כמי שנבחר לייצגם. בפרסום ובהפצה של הטקסטים באמצעות האנתולוגיה יש מעין תמאטיזציה, ובכך תורמת האנתולוגיה את תרומתה למיסודו של האירוע הטקסטואלי הבודד ולקיבועו כחלק של שדה תרבותי רחב. כאוסף של ייצוגים של ייצוגים פועלת האנתולוגיה כמייצגת אופיינית של טקסטים. ריכוזם של טקסטים אלה בקבוצה אחת והפצתם המשותפת מכפילים בסופו של דבר את עצם מעשה הייצוג השירי שבאמצעותו רוכשת לה האנתולוגיה סמכות מיוחדת בשדה תרבות מסוים.

יותר מכל אנתולוגיה אחרת שהופיעה בארץ-ישראל בתקופת היישוב קנתה לה מקום מרכזי מבחר השירה העברית החדשה, אנתולוגיה המכילה את מבחר השירה הלירית העברית במשך מאתיים שנה, מ'ר' משה חיים לוצאטו עד היום, שראתה אור בשנת 1938 בהוצאת הספרים שוקן ובעריכתו של הסופר והעורך אשר ברש.<sup>4</sup> אנתולוגיה זו זכתה למעמד ייצוגי ולפופולריות רבה ביותר, וזמן רב, גם לאחר תקופת היישוב, היא נתפסה כייצוג סמכותי של תולדות השירה העברית החדשה. האנתולוגיה של ברש איננה מופיעה כבאת כוחו של מחנה ספרותי זה או אחר או של מגמה פוליטית מסוימת, אלא היא מציגה עצמה כאנתולוגיה של השירה בכלל. בתקופה זו, בסוף שנות השלושים, בעת שהמודרניזם והאוונגרד הארצישראלי התמסדו זה מכבר, העמיד ברש פרספקטיבה כללית שהמגמות והזרמים השונים אמורים למצוא בה את מקומם מתוך שיתוף הרמוני.

4. ברש ולעיל, הערה 11.

גם אנתולוגיות אחרות של שירה עברית שנתפרסמו בתקופת היישוב סימנו שמות כלליים – לדוגמה, "שירת האהבה" בשידי אהבה בישראל מימי קדם עד ימינו שערך חיים תורן בש"ה,<sup>5</sup> "שירת מאורעות 1936" בשירת הדמים,<sup>6</sup> או "הגבורה היהודית לדורותיה" באנתולוגיה שכוללת פרקים משירת העבר, כמו פרקי גבורה שערך בתש"ד זרבבל גלעד.<sup>7</sup> אך בתוך שפע הכיוונים ואפשרויות הגיבוש האנתולוגי הללו בולטת "האנתולוגיה הכוללנית", שהשדה שהיא מייצגת מתרחב עד כדי ייצוג של "כלל השירה" – כשה"כלל" מציין במובהק את הכלל הלאומי. נורמה לאומית זאת של הייצוג האנתולוגי היתה לכלל יסוד בביקורת העברית המודרנית, כפי שניסח אותה בסוף שנות החמישים מבקר מרכזי ביותר של הספרות העברית, מן הפרספקטיבה הציונית: "המכנס שיטרח על כוליות השירה ומשורריה, שאין הוא רשאי לנהוג בחינת דין-הנַן-לי וְיַתְהוֹן-לָא-הַנַן-לִי".<sup>8</sup>

הטקסט השירי המסוים הנכלל ב"אנתולוגיה הכוללנית" מופיע כבעל סטטוס כללי, כְּמָה שמהווה דוגמה למכלול וטוען לסמכות ולמעמד של מייצג כזה. ברש, בן הדור הסמוך לדורו של ביאליק, ערך אנתולוגיה של שירה עברית מפרספקטיבה לאומית-ציונית. לשם כך הוא בנה אותה כאתר שמרני שמשכפל נורמות של מכנה משותף הגמוני באמצעות העמדה של מערכת הרמונית לכאורה של תרבות לאומית, גבוהה, שמבטלת או מבליעה תחת מטרייה משותפת אחת את ההבדלים ואת העימותים והקונפליקטים הפוליטיים, המיגדריים, הדתיים, המעמדיים, האתניים, הגזעיים, ובמקומם היא מכוננת ייצוג משותף שיש לו מעמד אוניברסלי כללי. במבחר השירה העברית החדשה שערך ברש, כמו באנתולוגיות אחרות, ניכרת היד המארגנת המייצרת את הייצוג הכוללני באמצעות השעיית קונפליקטים והדְּרָה (exclusion) של מי שעלולים להעלותם או להקשות על יישובם במסגרת הדימוי הלאומי המשותף. כך, למשל, משורר פוליטי מהפכן כמו אלכסנדר פן מיוצג בה בשיר לירי, לא פוליטי, בשם "בליידעת למה".<sup>9</sup>

האנתולוגיה העברית הכוללנית מציבה את המחויבות ללשון העברית רק כהסוואה לסדרה של הגבלות על מה שייכלל בה. מאחורי הנורמה של היצירה בלשון העברית מתקיימים קריטריונים של מוצא אתני, מעמד,

5. חיים תורן (עורך), שירי אהבה בישראל מימי קדם עד ימינו, קריית ספר, ירושלים, תש"ח.

6. שירת הדמים, קיבוץ שירים מטובי משוררינו על מאורעות תרצ"ו, מספר א, ספרות לעם, תל אביב, תרצ"ו.

7. זרבבל (עורך), פרקי גבורה, מספרות ישראל, מערכות, ירחון לשאלות מדיניות כלכליות וצבאיות, תש"ד. מהדורה שנייה, מורשת גבורה, פרקים מספרות ישראל, מערכות על ידי קריית ספר, ירושלים, תש"ח.

8. "אלי טובים בעיני ואלו אינם טובים בעיני" (בראשית רבה ג, ז). וראו רב סדן, "שירה ומבחרה", אבני בדיק, על ספרותנו, מסדה ואגפיה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשכ"ב, עמ' 69.

9. ברש ולעיל, הערה 11, עמ' 484.

זהות דתית וזהות מיגדרית, וקריטריונים אלה הם שמעניקים לגיטימציה לטקסטים הכלולים באנתולוגיה העברית. מראית העין של הדימוי האוניברסלי-לאומי שמייצרת האנתולוגיה של ברש כאנתולוגיה של שירה עברית היא ביסודו של דבר תוצר של ייצוגים פרטיקולריים שאינם חורגים מגבולותיו של דימוי לאומי. אמנם דימוי לאומי זה נוצר באמצעות שירים שנכתבו בלשון העברית, אבל מחבריהם של שירים אלה הם אך ורק ממוצא יהודי, והם ברובם משוררים גברים (לאה גולדברג, שכבר פרסמה אז את ספר שיריה טבעות עשן, לא נכללה), המזוהים כחלק של הכתיבה החילונית (אף שקצתם דתיים) וכולם ממוצא אירופי (פרט למקרה גבול של יוסף הלוי, יליד אדריאנופול שבתורכיה). בתוך כך מתעלמת האנתולוגיה מקיומה של שירה עברית בת הזמן פרי עטם של משוררים ממוצא מזרחי, למשל ילידי תימן וילידי צפון אפריקה.<sup>10</sup>

לשם כינון סמכותה האוניברסלית אין האנתולוגיה הכוללת מציבה במרכזה את השיר הבודד, וגם לא את האירוע ההיסטורי או הפוליטי הספציפי. במקומם ניצבת במרכז דמות אינדיבידואלית של משורר עם ביוגרפיה אישית, ומשורר זה מוצג לעיני הקוראים כמי שהניב פרקי שירה שערכם אמור להיקבע על פי מדדים אוניברסליים של איכות התוצרים האסתטיים של האישיות היוצרת. ולכן רק צפוי הוא שהקטגוריה התרבותית המרכזית בפיתוחו של ייצוג הגמוני כוללני כזה בתחום השירה היא הליריקה. על פי קטגוריה זאת, "להיות לירי" פירושו לציית לקריטריונים של יופי, של אסתטיקה, של טבעיות, של ביטוי אישי אותנטי בלתי אמצעי שמבטל את הניגודים, את העימותים ואת חוסר הקוהרנטיות שבתוך הקהילייה התרבותית. ואכן, ככל שהקהילייה התרבותית העברית הארצישראלית הולכת ומתגבשת כקהילייה לאומית כך גובר כוחה של הקטגוריה "לירי". הלירי הופך למעין מושג-מטרייה המחפה על ניגודים ועימותים ומכונן קהילייה מדומיינת שיש לה נרטיב אחיד של התקדמות ליניארית מן העבר דרך ההווה ולקדחת עתיד משותף. ברש עצמו ניסח את הדברים בראש האנתולוגיה שלו:

צמצמתי את בחירתי בליריקה בלבד, מפני שהוא הסוג הפורה והמפותח ביותר בשירת ישראל בכל הדורות, למן כתבי הקודש ושירת ספרד ועד היום, ועד דורנו היו המשוררים הליריים כתרה וזהרה של ספרותנו הפיוטית. תהלים ואיכה וקצת שיר השירים הם האדנים עליהם כוננו עמודי השירה העברית בכללה. בה מתגלה הנפש המפעלת והכואבת של האומה העברית ושל האדם מישראל לכל ועוועויה ורחשיה הדקים מן הדקים. בקודש ובחול מצאה בה הנשמה הישראלית את עלייתה, ובה הגיעה הלשון העברית בסגולות יופיה ונעמה אל ראש הפסגה.<sup>11</sup>

לגיבושו של דימוי זה באנתולוגיה תורם בין השאר מספרם הרב של השירים שהתמה שלהם היא עצם המעשה השירי כמעשה אמנותי אוניברסלי שנועד למלא את צרכיו של העם כולו. כזה הוא, למשל, הבית הראשון בשירו של יששכר בן הורוץ, "המשורר לבני עֵבֶר", שהכללתו באנתולוגיה של ברש אמנם לא סייעה לו להינצל מן השכחה אבל בולט בו הקשר ההדוק בין השיר הלא־ידוע לבין העקרון המארגן של האנתולוגיה

10. וראו יהודה רצהבי (עורך), שירת תימן העברית, לקט נבחר, עם עובד, תל אביב, תשמ"ט; אפרים חזן (עורך), השירה העברית בצפון אפריקה, מאגנס, ירושלים, תשנ"ה.

11. ברש ולעיל, הערה 11, עמ' א.



שהעמידה במרכזה את הליריקה כמסגרת משותפת של השיר הלאומי. בדומה לשירו הנודע של "ל גורדון, "למי אני עמל?", הכלול גם הוא באנתולוגיה, העקרון התמאטי הבסיסי של ליריקה לאומית זאת הוא שהתרומה של המשורר לעמו מיוסדת על אי-הכרה בה מצד העם. התכנים והצורות של השיר הלאומי מוגדרים מראש ככאלה שאינם מקובלים על הציבור שעבורו הם נכתבים. מסורת הנביא המקראי משמשת כאן ליצירת תודעה לאומית מודרנית, ולפיה המשורר הלאומי הוא מורה דרך שהוראתו נדחית מראש על ידי העם. אבל באמצעות הקיום הפרדוקסלי הזה של משורר שעמלו לשווה מבודדת ומכוננת סמכותו הבלתי תלויה של המשורר כאמן אוניברסלי שכלי הביטוי העיקרי שלו הוא הליריקה:

אֵיךְ שׁוֹא יַעֲמֹל הַמְּשׁוֹרֵר לְבְנֵי עַמּוֹ,  
וּבְשִׁירָיו לְרִיק יִפְרוֹשׁ אֹר לְנַגְתּוֹ;  
מִתְחַזֵּק נְדָרוֹ מִבְּטָן עַד קֶבֶר  
וּבְחִצְרוֹת הַשִּׁיר, הֵם חִצְרוֹת אֱלֹהִים,  
שֶׁם הוּא רֵאשׁ כְּהֶנְזוּ וּלְשִׁירָיו רֵב קֶשֶׁב -  
וּבְעֵמּוֹ יִקַּל, עֲרִכּוֹ לֹא יִחְשָׁב.<sup>12</sup>

12. שם, עמ' 95.

## א

עם הופעתה של האנתולוגיה של ברש כתב עליה יעקב פיכמן כעל אירוע ראשון בסוגו. "יותר מבכל מחקר והסברה יש בו בספר כזה כדי לחנך לקליטה של ליריקה, כדי להכשיר את הקורא להבחין בסוג פיוטי זה, שהתחליפין כל כך מצויים בו". על שאלתו כיצד לא חובר עד כה ספר כזה השיב פיכמן כי "לכלל הקוראים העבריים יש עד היום מושג מטושטש מאד ממהותו של שיר לירי, ויש לחשוש שדווקא הדוגמאות המצוינות ביותר שבספר זה תעוררנה השתוממות אצל רבים: על מה זכו אלה להיות מוצגות כיצירת מופת?" ביסודו של דבר משבח פיכמן את אומץ לבו של ברש על כך שהעמיד

את ספרו כמעט על שירה לירית נקיה בלבד, בלי להסס, שמא לא הוכשר עוד קוראנו לכך. בגלל זה צומצם בלי ספק הספר מבחינה ידועה - קופת בעיקר חלקם של כמה מן המשוררים והאישים החשובים של תקופת ההשכלה. [...] שורת-הדין מחייבת להרהיב לגבי משוררים מסוג זה את המושג של ליריקה, שהיא מתגלה לפעמים בכוח גדול גם בשירה רעיונית. סוף-סוף יש להציג כל משורר קודם כל בנכסים שהוא נתברך בהם.<sup>13</sup>

13. יעקב פיכמן [י.פ.], "מבחר השירה העברית החדשה", מאזנים, כרך ה, 1937-1938, עמ' 389.

ה"ליריקה" מתפרשת אפוא כמוקד של כינוס ושיתוף שמסלק כל מה שעלול לשבש אותו. הדימוי הטהור של הליריקה מעניק מידה של רציפות להתפתחות ההיסטורית של השירה העברית שההומוגניות הלירית שלה מתקיימת כאתר תרבותי שנמצא מעבר למחלוקות ולעימותים. דבריו של פיכמן על חוסר מוכנותו של הקורא העברי

לקבלתה של הליריקה מעידים על כך שהמעשה האנתולוגי של ברש התרחש דווקא כאשר הפיצול הפנימי בשדה השירה והתרבות העברית היה בשיאו. אלא שדווקא אז, בימי הוויכוח הגדול בשאלת החלוקה והעימות החרוף בין תנועת הפועלים לימין הרוויזיוניסטי, כאשר ריחפה סכנה על מושג הלאומיות והתרבות העברית המשותפת בארץ-ישראל, ניכר המאמץ הגדול בתרבות הארצישראלית לייצר אתרים שלכאורה אינם פוליטיים. בשירה העברית אלה השנים שבהן העמידה עצמה האסכולה הסימבוליסטית בהנהגת אברהם שלונסקי בעמדה ספרותית הגמונית, במידה רבה באמצעות נטרול השתמעויות פוליטיות ישירות.<sup>14</sup>

אך לעומת הסימבוליזם האוניברסליסטי של שלונסקי וקבוצת המשוררים שפעלה בהשפעתו ניצבה שירתו של אורי צבי גרינוברג, שניסחה אז, לאחר ספר הקטרונג והאמונה, את שיאי עמדותיה הלאומניות ואת הרדיקליות הפוליטית שלה. ככזאת סימנה שירת אצ"ג בנוכחותה גם את המקום המשותף שבו לא היה לה חלק. לקיום זה של אצ"ג כ"נוכח נעדר" של האנתולוגיה העברית היו כמה גילויים: ברש כלל באנתולוגיה שלו מבחר משיריו ה"ליריים" של אצ"ג וצירף בסוף הכרך הערה שבה ציין כי השירים הוכנסו "בניגוד לרצונו" של אצ"ג וכי "בשירים אלה לא התכונתי למסור את עיקר ייעודו הלאומי של א. צ. ג. בשירה העברית."<sup>15</sup> ניסוח בהיר עוד יותר לעמדתו של אצ"ג, שסימן את השיתוף שהוא עצמו חרג ממנו, הופיע באנתולוגיה שירתנו החדשה, ליקוטים למקרא ולדקלום, שגם היא דאתה אור ב' 1938, בעריכתו של אליהו מייטוס. בדברי המבוא ציין מייטוס ש"לא נכנסו גם כן, משורר מסוים אחד, מחמת התנגדותו הפרינציפיונית לכנוס שירים של כלל המשוררים",<sup>16</sup> ובכך חשף את הבעייתיות שבעצם מעשה הכינוס והכינון של "כלל המשוררים" כשדה משותף אחיד. הערה דומה בדבר משורר "נודע בן-דורנו, המתנגד באופן פרינציפיוני להופיע ב'מבחרים' הופיעה שנים אחדות אחר כך באנתולוגיה שירי אהבה בישראל מימי קדם עד ימינו, שערך חיים תורן.<sup>17</sup>

## 1

לעומת ברש, שהציב את הליריקה כאידיאל מחייב, ערך מייטוס אנתולוגיה שונה. ב"פתח דבר" הדגיש מייטוס כי זהו ילקוט שירים

ממיטב יצירותיהם של משוררינו, שימשם ספר-שעשועים לחובבי השירה. וישמש ספר-עזר לקריין. המחפש לו חומר הגון לדקלום מעל הכמה, וביתר עם זה יוכל לשמש גם מעין ספר-לימוד השירה העברית לתקופותיה. [...] אל הספר הזה נכנסו השירים, הטובים לדקלום, הן אלה, שיש בהם משום תוכן דרמטי והן אלה, שהם ליריים טהורים, שקריין בעל כשרון וטעם יוכל להראות בהם את כוחו, כי דעתי היא ששיר לירי טוב, היהו גם השיר הנאה לדקלום. [...] ואשר למשוררים המקובלים בקהל, הכנסתי משלהם אותם השירים, שכבר נכנסו לתוך הרפרטואר של הקריינים שלנו, ואז צריך הייתי לוותר על טעמי שלי, אפילו אם אותם השירים אינם דווקא האופייניים למשורר, ואולי גם אינם מן המשובחים שבשיריו מבחינה אמנותית.<sup>18</sup>

14. חנן חבר, כשבו האוטופיה, מסה על שירה ופשיחויות בשירה העברית בין שתי מלחמות העולם, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב יתמכרו לפורכת בן-גוריון. שדה בוקר, 1995, עמ' 101-108, 177-160.

15. ברש ולעיל, הערה 11, עמ' 503.

16. אליהו מייטוס (עורך), שירתנו החדשה, ליקוטים למקרא ולדקלום, הוצאת "כנסים" על יד דביר. תל אביב, 1938, עמ' 2.  
17. תורן ולעיל, הערה 5, עמ' 343.

18. מייטוס (לעיל, הערה 16), עמ' 2-1.

הפונקציה הדומיננטית של האנתולוגיה הזאת היא הדקלום בציבור, ולכן גם לא הוכנסו אליה שירים שלא נמצא בהם "עניין לדקלום, אם גם טובים הם מן הצד השירי". אבל גם מייטוס, ממש כמו ברש, ציית לכללי המצאת המסורת הנפרשת לאורכה של התפתחות היסטורית לאומית משותפת וארגן את השירים לפי תאריכי לידה של המשוררים, שכן, לדבריו, העדפת סדר זה נובעת מכך שהספר מכיל מאתיים שנה של שירה "עם כל השתלשלות תקופותיה, תמורות סגנונית וחליפות צורותיה. וטובה כפולה בסדר תאריכי זה לקורא, שניתן לו ע"י קריאה מודרנת לעמוד על האוצר השירי, רב-הגונים ועשיר-העניינים, האצור בספרותנו, וללמוד להכיר את תהליך גלגוליה השונים"<sup>19</sup>. כלומר, אפילו שהגדיר את האנתולוגיה שלו כבעלת פונקציה ספציפית – הקראה בציבור – אשר אינה תואמת את האידיאל הלידי, הלא-פונקציונלי לכאורה והאוניברסלי של האיכות השירית, חזר מייטוס ואישר את האנתולוגיה הכללנית ככלי לייצוג כלל-לאומי וכדגם נורמטיבי שעל פיו ערך גם הוא את האנתולוגיה שלו לשירים מדוקלמים.

בשתי האנתולוגיות, זו של ברש וזו של מייטוס, חזרה ונתקבעה המסגרת המקובלת של תולדות השירה העברית החדשה על פי הדוגמה שהציב ביאליק כבר בתרע"ד. במסגרת מאמציו לכוון היסטוריה לאומית משותפת ורציפה של שירה מן הפרספקטיבה של "שירת התחייה" הלאומית סימן ביאליק את רמח"ל כפותח דרך, ויצר באמצעותו הפיפה בין ראשית ספרות ההשכלה לבין ראשית היווצרותה של ספרות לאומית חדשה. בעמדתו כלפי רמח"ל, שהשפיעה רבות על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, ובייחוד על זו שונכתבה בידי פישל לחובר, הציע ביאליק קריאה רומנטית מיסטית של רמח"ל והציב אותו כאבי הספרות העברית הלאומית החדשה. בעיקר בזכות תפקידו כממזג וכממצע בין ישן לחדש ובין יהודי לאירופי זר. לאחר ארבע מאות שנה שבהן התקיימה השירה העברית במסתרים, במסגרת עולמה של הקבלה, קבע ביאליק כי רמח"ל הוא שחולל במאה השמונה עשרה, לאחר תקופתו של שבתאי צבי, "התפרצות וולקנית" שהעלתה את השירה העברית מחדש אל מעל פני השטח. "רמח"ל" – כתב ביאליק – "היה גם כן האירופי הראשון בשירה העברית" אשר "בוזוגו ברוחו הפיוטי זווג הרמוני, עוז התנ"ך ונועם השפה הגרמנית, הביא לנו מזיגה יפה ונעימה. הוא השתמש במשקל ממוצע בין המשקל הקדמוני והאירופי ומצא עוד הפעם את הנתיב לתחיית שירתנו. ולכן אני רואה ברמח"ל את אבי השירה העברית החדשה הנמשכת עד היום הזה"<sup>20</sup>. במקום אחר חזר ביאליק והבליט את הניגודים בדמותו של רמח"ל כמקור לעושר פנימי. ההסתמכות על העושר הנפשי הפנימי העניקה לדמותו כוח אוניברסלי, וכוח זה איפשר לביאליק להציגו כמשורר משיחילאומו. באמצעות הטעמת מחויבותו של רמח"ל ללידיקה יכול היה ביאליק להציגו כמבשר הופעתה של תרבות לאומית חדשה. ביחסו לשירת רמח"ל כוח אינהרנטי, כוח שצומח מתוך פנים אישיותו של רמח"ל ולא מואצל עליו מאיזה מקור חיצוני שהוא, העניק לביאליק לשירה זו סמכות לאומית ציונית מודרנית שבכוחה לייסד את האדם היהודי החדש השואב את כוחו ומשמעותו חייו מערכים אוניברסליים כגון השדאה ועוצמה רוחנית. שכן, "כל ההפכים האלה חברו להם יחד בלב 'העלם מפאדובה', האיש אשר נועד בידי ההשגחה עצמה להביא לספרות ישראל בעצם ימי בלותה וירידתה התחתונה – ולהביא לה מתוכה, ממעמקי הניתה – את

20. ח"ג ביאליק, דברים שבעל-פה, ספר שני, דבר, תל אביב, תרצ"ה, עמ' יז-יח.

הבשורה הגדולה על התנערות והתחדשות, את בשורת התחייה"<sup>21</sup>. הנחות היסטוריוגרפיות אלה נפוצו מאוד בספרות העברית שבין שתי מלחמות העולם. דוגמה מובהקת נוספת לשימוש טבעי ומובן מאליו שנעשה בהן היא האנתולוגיה של י"ח טביוב שראתה אור לראשונה בשנת תרפ"ב וכללה מבחר טקסטים של משוררים – ממנחם בן סרוק, שכתב בראשיתה של השירה העברית בספרד בימי הביניים, ועד ר' עמנואל פראנשיס באיטליה. במבוא לאנתולוגיה שרטט טביוב את "תולדות המליצה העברית" והעמיד בה את רמח"ל כמחולל העיקרי של המפנה הלאומי בתולדות השירה העברית.<sup>22</sup>

## ה

אבל לעומת מרכזיות זאת של רציפות ההיסטוריה הלאומית באנתולוגיות של השירה העברית משנות העשרים והשלושים, בשלבים מוקדמים בהתפתחות האנתולוגיה בארץ-ישראל לא התקיימה אותה מחויבות לאומית לנרטיב ההיסטורי הסמכותי של תולדות השירה העברית החדשה. ב-1904, בשלהי העלייה הראשונה ובימייה הראשונים של העלייה השנייה, ראה אור פנקס שירים קטן בשם *כנור ציון*, אשר במהדורתו משנת תרע"ד הוא "כולל חמישים שירים לאומיים ועממיים אשר ישוררו כהיום בערי ארה"ק ומושבותיה"<sup>23</sup>. פנקס זה, שנערך בידי אברהם משה לונץ, חוקר ארץ-ישראל ומוציא לאור, מייצג שדה שהוגדר על ידי העורך כשדה לאומי מובהק. הוא "היה אחד האבירים הבסיסיים החשובים בצקלונם התרבותי של ותיקי הישוב, והם נשאו אותו עמם כמעט לכל מקום התכנסות". כותרתו של הקובץ נלקחה מן השירון הציוני *כנור ציון* שנדפס בהוצאת תושיה בוורשה ב-1900 לקראת התכנסות הקונגרס הציוני הרביעי בלונדון וזכה להידפס בשבע מהדורות.<sup>24</sup>

לעומת החזות האוניברסליסטית של הליריקה באנתולוגיה של ברש נבנתה האנתולוגיה של לונץ מאבני בניין מגוונות, ואלה, בסופו של דבר, גם ייצרו דימוי לאומי שונה בהרבה מן הדימוי הלאומי-אוניברסליסטי שטופח בסוף שנות השלושים. הפונקציה המוצהרת שהאנתולוגיה של לונץ באה למלא היא פונקציה שימושית, כשירון של שירים לאומיים, ומקור הסמכות של האנתולוגיה נעוץ בשימוש בה כאוסף שירים "אשר ישוררו כהיום בערי ארץ הקודש ומושבותיה". אבל במקום סמכות לאומית כללית, המיוסדת על נרטיב היסטורי הטוען לרציפות ולהמוגניות של סיפור לאומי המאגד יחדיו שירים לכדי סיפור התפתחות של שירה לאומית שיש לה מכנה משותף לאומי קבוע ועל-היסטורי, הציעה האנתולוגיה של לונץ דימוי לאומי צנוע למדי שסמכותו הארעית היא פרי של הנסיבות האקטואליות. לונץ עצמו הבלית נקודה זאת כשהעניק לדברי הפתיחה שלו לקובץ את הכותרת "זמנים אחרים – שירים אחרים":

רצית לדעת מעמד איוה עם, מגמתיו ושאיפותיו באיוו תקופה שתהיה, שים לבך לשיריו בדור ההוא, כי דור ודור ושיריו. ואת חזיונות חיי עצמנו הארוכים

21. ח"ג ביאליק, "הכחור מפאדובה, לצאת 'ספר המחזות' לרמח"ל", דברי ספרות, דבר, תל אביב, תשי"ד, עמ' קנט-קס; ההדגשה במקור.

22. י"ח טביוב (עורך), *אוצר השירה והמליצה*, לקטים נבחרים ממיטב הספרות העברית בשיר 'בפרוזה, מראשית התקופה העברית הספרדית עד סוף המאה התשיעית לאלף הששי, עם תולדות כל סופר וערכו ועם הערות ובאורים ומבוא גדול, הוצאת מוריה, ובאורים בדפוס 'מוריה' באודיסה ונדפס מטטיריאוטופיה בדפוס א. אתין וס. שושני, תל-אביב, א"י, תרפ"ב"; הדפסה שנייה, תל אביב, תרפ"ט.

23. אברהם משה לונץ (עורך), *כנור ציון*, תוצאת א.מ. לונץ, ירושלים, 1904; מהדורה רביעית, תרע"ד.

24. וראו אליהו הכהן, "מבוא למהדורה המצולמת", *כנור ציון*, מהדורה מצולמת של שירי ארץ-ישראל בימי מלחמת העולם הראשונה, הוצאת כורש, ירושלים, תשנ"ג.

נראה כמו במראה מלטשה בשיריו מ"או ישיר משה ובני ישראל" עד שירי המשוררים בזמננו. דורנו דור התחייה הוא, עמנו הקיץ מתרדמתו הארוכה ומתלומותיו וירא והנה לא טוב פתר אותם הזמן ויחל לשאף בכל כוחו לחיים חדשים ויקומו משוררים חדשים ויכו על נימי כנודותיהם ושירים חדשים נשמעו. שירי התעוררות. רבים כעת שירים כאלה אשר ידננו בני עמנו בחשק נמרץ ובהתלהבות עזה ודבר מצוי הוא עתה כי בשמחת מרעים ישאלו המסכים: "שירו לנו משירי ציון".

אמנם לא הכל יודעים אותם בעל פה, ע"כ השתדלנו לאספם אל קובץ אחד את הטובים שבהם ויש להם לחן ידוע והדפסונם על ניר טוב, וקוזה נקוה כי הקהל הנכבד יקבל את הקובץ הזה בסבר פנים יפות וזה יהיה שכרנו.<sup>25</sup>

25. לונגן ולעיל, הערה 23, עמ' ה-ו.

העובדה שקנה המידה לארגון הטקסטים בכנור ציון אינו היסטורי אלא הוא מיוסד על הפונקציה הביצועית האקטואלית שלהם בזמן במקום מסוימים, ועל ידי נמענים נתונים, ניכרת בהטרואוגיות של האנתולוגיה שאין בה הקפדה על אחידות החומרים הנכללים בה. לעומת השירונים, שהפכו עם הזמן לנכס טבעי בתרבות הפופולרית העברית בארץ-ישראל, ואשר אינם נכללים בדיון זה, באנתולוגיה של לונגן עדיין אין הבחנה ברורה בין שירון לאנתולוגיה של שירה, ולכן ניתן למצוא בה גם שירי עם שמתקיימים רק בגרסתם המושרת, כמו "חושו אחים חושו", לצד שירים כמו "משאת נפשי", או "התקווה", שנוסף על היותם מושרים הובטה גם מקומם בקאנון השירה העברית הלירית הגבוהה. אך פונקציה אקטואליסטית זאת היא גם שנטלה מן האנתולוגיה של לונגן את הסמכות של ייצוג לאומי יציב ומתמיד שכוחו יפה לעבר הרחוק, להווה וגם לעתיד לבוא. הדימוי הלאומי המשותף שייצרה האנתולוגיה של לונגן הוא דימוי פרטיקולריסטי של קהילייה או עדה לאומית בעלת ציפיות ותביעות מוגבלות כהרבה מאלה שעלו עם צמיחתה של התודעה הלאומית המודרניסטית.

עמדה לאומית צנועה זו התמידה גם בשנים שלאחר מכן. סימן ההיכר של דימוי לאומי מוגבל ולא אוניברסלי זה היה הלוקאליות הארצישראלית שהתפתחה בו. הטריטוריה הלאומית עדיין לא נתפסה כדימוי מופשט שיש לו משמעות אוניברסלית שמשויכת לעם בכלל, האמור לציית לנורמה האוניברסלית של חירות ושורשיות באדמתו. אלא כהתחברות לאתרים קונקרטיים באמצעות עבודת הכפיים החלוצית. כך, למשל, שירי החלוצים מתקופת העלייה השלישית ואילך נתפסו כביטוי לשירה מקומית של בני המקום המעורים באדמתם ובארצם. קבוצת שירים כאלה כונסה ב*החלוצים*, אנתולוגיה שראתה אור בתרפ"ה בעריכתו של מ' נרקיס, ובה "שירי חלוצים" ולצדם צלליות גזורות בידי האמן מאיר גור-אריה, איש בצלאל. המאמץ העיקרי באנתולוגיה זו ניכר בניסיון לעצב באמצעות השילוב האלבומי בין הצללית לבין הטקסט השירי מוצר לאומי-עממי שייצג את שירי החלוצים כשירה של רובד עממי. לשם כך נבחרו שירים המלווים במנגינות, שכולם, פרט לשלושה, היו פרי עטם של מחברים אונימיים. גם הצלליות הגזורות היו אמורות, על פי דברי ההקדמה של נרקיס, להתחבר למסורת ארוכה של אמנות יהודית עממית. השירים נבחרו לא על פי ערכם האסתטי האוניברסלי ולא על פי אופיים העממי כשירים בודדים. אלא על פי

26. מ' נרקיס (עורך), החלוצים, לקט צליליות גזרות בידי מאיר גורי-אריה, הוצאת בני בצלאל, ירושלים, תרפ"ה, עמ' ב.

התאמתם למכלול העממי שאמורה לייצר האנתולוגיה. שכן "[...] ידעתי את כל קשי הדבר לקבץ את השירים. ביחוד, בשעה שערכם הפיזי הוא כה מועט ולפעמים גם עממיותם מוטלת בספק אף היא. מפאת הרוח הקופלטי השורר בהרבה מהשירים"<sup>26</sup>.

אם כן, העורך, נרקיס, הבליט את המטרה העממית, אבל יחד עם זאת הוא לא הצניע את עצם המעשה המלאכותי שביצירת העממיות. לשם כך הוא הצביע בהעלם אחד הן על היסוד העממי והן על היסוד האתנוגרפי ואף טווה תזה היסטוריוגרפית בדבר התעלמות השירה העברית מן הנושא החלוצי:

כאמור לא השפיעה תנועה זו (החלוציות) על השירה העברית בכלום (רק במקרים בודדים ויוצאים מן הכלל: כפואימות ובאידיוליות). אם נהיה אמתיים לגבי עצמנו לא נדחה "בקש" את הדבר. היתה כאן שאלה של יצירה סטיכית ורק בעטיו של בלבול הלשונית שלנו [יידיש ועברית] הפסדנו את השירה החלוצית.

אולם יסוד עממי ואתנוגרפי ישנו לשירה זו, והמתחקה על התפתחותם של שירים אלה במקורם ובמאוחר שלהם, ימצא גם את ההשכחה שבאה לאטה בשירה

27. ש.ס.

ז' - 27

העממיות מקושרת אפוא עם היידיש, שהירידה במעמדה לעומת העברית פגעה ביצירה העממית. ובתוכה גם החלוצית. ועם הטקסט הפזמוני המושר בפי החלוצים, שכן, ברבים מן השירים היה תפקיד המנגינה חשוב למחבר יותר מתפקיד המובן המילולי. "השתדלתי להכניס שירים כאלה רק במקרים בודדים; בשעה שהיתה בהם מקודרות מיוחדת זו של חיי הכביש"<sup>28</sup>. לעומת זאת, את השירה החלוצית הקאנונית וכשהכוונה כנראה לזו של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, יצחק למדן ואחרים) מציג העורך כשירה שאינה קשורה "באמת" לחלוציות העממית. העלאת הלוקאליות והביטוי הקבוצתי הספציפי של החלוצים כערך לאומי מצאה את ביטוייה ביצירת אנתולוגיה של שירה שהציבה דימוי לאומי לא אוניברסלי שעמד בניגוד לעמדה של קאנון השירה העברית בארץ-ישראל באותה התקופה. לעומת הנחות היסוד של הקאנון, לפיהן יש בדימוי של החלוץ (וההולך לפני כל המחנה) משום ייצוג תמציתי של עולם ערכים לאומי-אוניברסלי, הציגה אנתולוגיה זאת, שכללה כאמור שירי משוררים לצד "שירי כביש" ו"שירי עם" מאת מחברים אנונימיים, דימוי אלטרנטיבי של קולקטיב לוקאלי שאינו משתלב במסורת השירה העברית הלאומית המודרנית.

28. ש.ס.

למגמה זאת של אנתולוגיה ספציפית, שמעשה הייצוג שלה אינו מתחייב לייצוג כלל-לאומי, אוניברסלי, לא היה המשך. רמת הגיבוש הגבוהה של שדה התרבות העברית בארץ-ישראל העניקה למעשה האנתולוגיה עמדת כוח כה חזקה, עד שקיבוצם-יחד של שירים עבריים סימן בו, כמעט באורח מיידי, עמדת ייצוג כלל-לאומית שהגיעה לשיאה בסוף שנות

השלושים. אך להתגבשות זאת של האנתולוגיה הלאומית הכוללתית קדמו כמה שלבים. במחצית השנייה של שנות העשרים התחוללו בשירה העברית בארץ-ישראל תהליכים ברורים של פוליטיזציה. מוסכמות היסוד הכלל-לאומיות, ובמרכזן הדימוי המשותף של החלוץ, שעמד במרכזו של "שירת העבודה", החלו להיבחן באור ביקורתי. בשירתו של ליובה אלמי מן השמאל הרדיקלי, ואחר כך, וביתר עוצמה, בשירתו של אורי צבי גרינברג, שוכתבו דפוסי הייצוג המרכזיים של השירה הארצישראלית ודימוי החלוץ החל להיתפס כסלע מחלוקת, ולא כצומת של קונסנזוס לאומי. בסדרה של מהלכים פואטיים תקפו משוררים אלה של האוונגרד הארצישראלי את הנחות היסוד הפואטיות של "שירת העבודה", ובתוכן את המטפורות החקלאיות שלה, את הקומפוזיציות המתפתחות לקראת טלאולוגיה לאומית, ובעיקר את הרצף המובן מאליו שנוצר בשירה זו בין החלוץ הפרטי, שנשא בגופו את סבל המהפכה הציונית בארץ-ישראל, לבין מנהיגיו שבגדו, נטשו או ניצלו את סבלו לצורכיהם הפוליטיים.<sup>29</sup> בשל פוליטיזציה מחרیפה זאת התפצל בראשית שנות השלושים שדה השירה העברית בארץ-ישראל לשני מחנות מנוגדים זה לזה. המחנה האחד כלל בפועל את דמותו הדומיננטית של אצ"ג ופנה לשירה אקספרסיוניסטית שעיקרה משיחיות לאומנית, וזו פיתחה מבע פוליטי בוטה שניצב באופוזיציה כמעט טוטאלית לכל גילויי התרבות העברית הארצישראלית; המחנה האחר, שבראשו עמד אברהם שלונסקי, החל להתגבש בראשית שנות השלושים בכיוון סימבוליסטי, מופשט, תוך הצבת עמדה אקזיסטנציאלית אוניברסליסטית, וזו הגיעה לשיא גיבושה בספרו *אבני בונה* שראה אור ב-1934.<sup>30</sup> שנתיים קודם לכן, כשפרסם אברהם שלונסקי את האנתולוגיה *לא תדצח, ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה*, במלאת שמונה עשרה שנה למלחמת העולם הראשונה, היו כל השירים שנכללו בקובץ, למעט שירו של אביגדור המאירי, שזוהה במובהק עם הספרות האנטי-מלחמתית, תרגומים משירת אירופה. שירים אלה – פרי עטם של ולדימיר מאייקובסקי, ארנסט טולר, נואל גארניה, ו' האונקלוור, ז' רומן, פ' ז'וב, מ' מרטינה וקארל אוטו – הצטברו בו יחדיו לאקט של התקת (displacement) הדיון מן הזירה התרבותית המקוטבת של התרבות הציונית בארץ-ישראל אל העולם האירופי. את הזיקה לסיטואציה הפוליטית בארץ-ישראל יצר שלונסקי רק בדברי המבוא שלו לאנתולוגיה, שם הוא קישר את הרוח הפציפיסטית של האנתולוגיה הזאת אל הפוליטיקה הארצישראלית והצביע על הדמיון בין הקיטוב הפוליטי בין ימין ושמאל בתוך הציונות לבין הקיטוב הפוליטי באירופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה. המשותף לימין האירופי ולימין הארצישראלי נמצא, לדעת שלונסקי, ביחס האוהד למשיחיות הפוליטית ובתמיכה במיליטריוזם ובאלימות מבית מדרשו של הפשיזם:

29. ראו הנן חבר, פייטנים וכריזמים, צמיחה השיר הפוליטי בשירה העברית בארץ-ישראל, מוסד ביאליק, ירושלים, 1994.

30. ראו חבר (לעיל, הערה 14).

הרי גם אצלנו, בטרם מלכות לנו וסימני מלכות, הנה זה שנים על שנים ישתקשקו בלי הרף "חיילי העופרת" של הלאומיות הקיצונית. יש נוער ומנהיגים ומפלגה בתוכנו, המרימים על נס את הבריונות כסמל התחיה, המקדישים את סמלי הגבורה ומסלסלים בצורות החיצוניות של הצבאות הנבובה.<sup>31</sup>

שלונסקי יוצא בדבריו נגד כל המשוררים "שנטלו על עצמם לפייט במיטב הריתמים והחרוזים של שכרון המוחין הזה ולהקדיח את תבשיל

31. אברהם שלונסקי (עורך), לא תדצח, ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה, יחדיו, תל אביב, תרצ"ב, עמ' 27.

הפיוט בישראל במאידך גיסא של מושגי 'מלכות' ו'חזון'. אבל אין ספק שהיעד המרכזי של הביקורת הזאת היה אצ"ג, שהותקף על ידי שלונסקי בגלוי בשל עמדותיו הפוליטיות והספרותיות וכמי שחולל באתוס החלוצי תמורה מיליטריסטית שבמהלכה "את כל הטרמינולוגיה הקסרקטינית הדחיקו לתוך הפיוטים של משיח ומלכות בית דוד".<sup>32</sup>

32. שם, עמ' 31.

שלונסקי בחר להתעמת עם אצ"ג ועם הקיטוב הפוליטי החרף שאפיין אז את התרבות העברית הארצישראלית באמצעות הפרוזה המסאית שלו, ולא באמצעות השירה. את השירה העברית השאיר שלונסקי מחוץ לעימות הגלוי, ובכך העיד על התרחקות אסכולת השירה שלו ממעורבות פוליטית וציבורית ישירה ואף תרם להתרחקות זו. המלחמה והעימות הצבאי יכלו אפוא להוות שדה לגיטימי לאנתולוגיה של שירה. אבל כשמדובר באסכולה של שלונסקי, האסכולה המרכזית ההולכת ומתחזקת של השירה העברית בארץ-ישראל, הדרך היא דרך עקיפין של פציפזם אוניברסליסטי שמרחיק את עדותו מן הזירה המקומית וממדיה הצבאיים.

## I

ארבע שנים אחר כך, ב־1936, כשהחל המרד הערבי הגדול שכינויו ביישוב היה "מאורעות 1936", ראתה אור אנתולוגיה קטנה בשם שירת הדמים, קובץ שירים מטובי משוררינו על מאורעות תרצ"ו. אנשי אסכולת שלונסקי לא נכללו בה (למעט יעקב אורלנד, שהיה בבחינת קרוב-רחוק), ולעומת זאת בלטה בה נוכחותם של בני דורות קודמים בשירה העברית, כגון שאול טשרניחובסקי, דוד שמעונוביץ ויהודה קרני, של משוררים בני דורו של שלונסקי, למשל ש. שלום ואברהם ברוידס, ואף של משוררים צעירים, כמו משה [טבנקין], שלא השתייכו לחבורתו של שלונסקי. בהקדמה שצירף לקובץ, "במקום חרוזים", ניסח אביגדור המאירי, שהיה מקורב אז לחוגי הימין הארצישראלי, כתב הגנה לאומי על מעורבותה של השירה באירועים האקטואליים. נקודת המוצא של המאירי היתה תהייה מוסרית-אוניברסלית, אם הסירוב להכיר במרד הערבי כהתקוממות לאומית מקורו רק בנקודת המבט הפרטיקולרית שלנו. תשובתו הנחרצת של המאירי היא שההפך הוא הנכון וכי "יש לנו עסק עם המנוולות שבהתקוממיות: תקיפי הקרקעות והתענוגות משתמשים בעשוקיהם האומללים להרבות את עשקם ולהכרית מתוך אוהלו החשוך והמעופש של הפלח והבדוי את הגור והסבון". לאחר שהשיב על השאלה בלאו מוחלט, ולאחר שחזר וביסס את מוסריותה של העמדה היהודית בעימות עם הערבים, מתפנה המאירי לדון בשירת המלחמה ולהצדיק אותה כביטוי לאומי באמצעות הפרימאט המוסרי-אוניברסלי, שניצב מעבר לכל שיקול אסתטי. העובדה ש"בין השירים הללו שבאוסף זה תמצאו כאלה שמבחינה אמנותית אינם מוסיפים ערך רב לחוברת" מעידה על כך שמדובר גם במי שגורסים "אסור לי לשתוק בהודמנות טובה זו. כלומר: הבה, אכנס גם אני אל חזית-המקהלה, יישמע גם קולי בחזנות הלאומית, שאזני קהל רב עשויות לה כעת כאפרכסת. – וגם אלה מקומם פה. גם אלה ראויים לכך. אם לא ערכם האמנותי, הרי ערכם המוסרי מצדיק את ישותם ואת מקומם".<sup>33</sup>

33. אביגדור המאירי, "הקדמה", בתוך שירת הדמים (לעיל, הערה 6), עמ' ד-ה.



המהלך השליט באנתולוגיה שירת הדמים הוא מהלך של ייצוג מוסרי אוניברסלי של עמדה לאומית. מהלך זה מתפתח בסופו של דבר לכדי חיבור המוסריות הלאומית עם צרכיה של הלאומיות המקומית הארצישראלית. רק לאחר שביסס את הלאומיות הכללית חושף המאירי את תכליתה המקומית, הארצישראלית: "וערכם האנושי-מוסרי הישראלי של השירים האלה: יותר משיש בהם קינה לדורות – מתאחדים הם למקהלת ניצחון מעודדת, לא 'מגילת איכה' היא זאת, כי אם 'מגילת ככה', לא התאונות-ימות, כי אם תכנית לנצח ישראל".<sup>34</sup>

אך מה שמוצג אצל המאירי ב־1936 כטעון הוכחה והכרזה מופיע זמן קצר אחר כך כברור ומוסכם. האנתולוגיה של אשר ברש, שהופיעה כאמור ב־1938, כבר מניחה את הארצישראליות כנתון מובן מאליו. המרכז הארצישראלי מופיע בה כראשון ועיקרי, וכל התפתחות השירה העברית במאתיים השנים האחרונות מוצגת כתהליך של התקדמות לקראת הגשמת הציונות בארץ-ישראל. אישור נוסף לעמדה זאת ניתן באותה שנה עצמה שבה הופיעה האנתולוגיה של ברש, כאשר פורסמה בארצות הברית אנתולוגיה של השירה העברית באמריקה בעריכת מנחם ריבולוב. כדי לקבוע אם להכליל משורר זה או אחר באנתולוגיה הסתפק העורך בנתון הביוגרפי שארצות הברית היתה תחנה בהתפתחותו של אותו משורר (שלעתים קרובות המשיכה בארץ-ישראל),<sup>35</sup> ובכך חזר ואישר את הפריפריאליות של המרכז העברי בארצות הברית, לעומת המרכז הארצישראלי.

35. מנחם ריבולוב (עורך), אנתולוגיה של השירה העברית באמריקה, בצירוף תולדותיהם ותמונותיהם של המשוררים, עם מבוא מאת העורך, הוצאת עוגן על ידי ההסתדרות העברית באמריקה, ניו יורק, תרצ"ה, עמ' 2.

II

בזמן מלחמת העולם השנייה ובתקופת המאבק לעצמאות ומלחמת 1948 התבסס מוסד האנתולוגיה של השיר העברי כמוסד לאומי ארצישראלי מובהק שהייצוג הכלל-לאומי והייצוג הלוקאלי ממוזגים בו יחדיו כך שהעמדה המוסרית-אוניברסלית והעמדה הלוקאלית חוברות בו לכדי עמדה לאומית אחת מרכזית. ולכן, גם כאשר מופיעות בשנים אלה אנתולוגיות הממוקדות בנושא המלחמה והמאבק הצבאי בערבים, נותרת המסגרת הלאומית בעינה והזירה הארצישראלית הופכת להיות הזירה ה"טבעית" ביותר לייצוג לאומי של השירה העברית. החלפת האנתולוגיה הכוללנית של הליריקה באנתולוגיות ספציפיות לא הרחיקה אותן מן הממדים האוניברסליים, אלא להפך – היא העמידה את הייצוג ההרמוני והנעלה של הליריקה כמקור גלוי של משאבים קולקטיביים וככלי של מאבק.

האסכולה השירית של שלונסקי, שהעלתה על נס ערכים אלה של ליריקה אוניברסלית, עמדה אז בשיא כוחה. כבר ב־1941 ערך שלונסקי קובץ ייצוגי של האסכולה בשם 6 פרקי שירה וכלל בו מבוחר מיצירותיהם של רפאל אליעז, נתן אלתרמן, יוכבד בת-מרים, לאה גולדברג ואלכסנדר פן, וכן מיצירותיו של-רעצמו.<sup>36</sup> אך נוכחותה המובהקת של האסכולה היתה דווקא בשירה מתורגמת שנאספה באנתולוגיה הנודעת ביותר באותה תקופה, האנתולוגיה שירת דוסיה, שראתה אור ב־1942, בעיצומם של ימי המלחמה, בעריכת אברהם שלונסקי ולאה גולדברג. לפרסומה בהוצאת הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, ולהודותם הפוליטית של העורכים ובית

36. אברהם שלונסקי (עורך), 6 פרקי שירה, ספרית פרעלים, מרתביה, תש"א.

ההוצאה עם מלחמתה של ברית המועצות בהנהגת סטלין בנאציזם, ניתן ביטוי בולט ברוח ההומאניזם האוניברסליסטי המרחפת בספר הזה. גם כאן, בדומה להנחה האסתטית-אידיאולוגית המונחת ביסוד האנתולוגיה של ברש, התשתית לכל ההתרחשויות ההיסטוריות היא אוניברסליזם צרוף שהאנתולוגיה טוענת לדבר בשמו. אירועי הימים והמגמתיות הפוליטית לא הסיטו את שלונסקי מן המחויבות לעמדה אשר יונקת את סמכותה ההגמונית מעולם אוניברסליסטי. באנתולוגיה של ברש טיפחו האידיאלים האסתטיים את רוח הלאום הציונית, ואילו שירת דוסיה העמידה במרכזה את הליריקה כמקור לאיכות מוסרית שמאחדת את האנושות כולה, והעם היהודי בתוכה, במאבקה נגד האויב המשותף בשעה היסטורית קשה:

"לקוט שירת העמים" – שם כולל הוא לששה סדרי שירה, אשר נתכנו ככללות אחת של שירת העולם החדשה לאומותיה ולשונותיה, – בעיקר במדור הליריקה – ואשר לאו דווקא מפני טעמים פורמאליים ניתן בהם סדר שירת רוסיה כאתחלתא. כי הכוונה אינה לכך וכך שירים מסולתים. או כך וכך משוררים יחידים-גולה, – הכוונה היא למתן דמות ידוקנו של דור, לביאוגרפיה המוסרית שלו. אשר בכל אומה ולשון היא באה לידי גילוייה העליון בשירה, שירה, שלכאורה היא ביטוייה של תקופה מסוימה, – אך דווקא משום כך מדברת אל כל התקופות. כביכול: שירת יחיד של דור עם לבבו ואומה-אומה עם נפשה. ובסופו של דבר – מקהלה אחת של גויי-הארצות. הרי כל דור ודור עיצב בשירתו ובאנסמבל הכללי שלה, ולא דווקא במישק האינדיבידואלי של משוררי הסגולה את דמותו הפרטית: ובשורש מהותה הרי כל שירת-אמת היא תמיד אקטיבאלית: צומחת ממקומה, יונקת מזמנה. אך כיוון שתכליתה להביע את התמצית שבאדם, ממילא נפרץ גדרם של מקום וזמן, והיא עולה אל הגשר הבינתקופתי והבינלאומי של הרוח האנושית. ויאה לשירה המכונסת בזה לפתוח את סדרת הווידויים הקיבוציים האלה – על רחשי הדור, על שפלו וגאותו, על שנאתו ואהבתו. הלא בהכתב על ספר קורותיו של הדור הזה, וודאי ייאמר עליו: היה זה דור חוטא וכבד עוין, אך גם מבקש פדות וכיפורים.<sup>37</sup>

37. "פתח דבר", בתוך: לאה גולדברג ואברהם שלונסקי (עורכים), שירת דוסיה, ספרית פועלים, מרחביה, 1942, עמ' 1.

כעבוד שנה, ב-1943, בעיצומם של ימי השואה. ערך מבקר הספרות עזריאל שוורץ (אחר כך אוכמניו). איש השמאל בתנועת השומר הצעיר, אנתולוגיה קטנה בשם עלי טרף. משיירי העמים במלחמה, וכלל בה שירים שהופיעו כפריודיקה בת הזמן. שירים אלה.

ערכם לא ביחורו של כל שיר. אלא בכושר-ההצטרפות שלו לכרוניקה שירית של ימינו, כרוניקה טראגית, שראשיתה לפני עשרים-ותשע שנה, באותה פרשת דרכים גורלית בין שתי "ההסטוריות", זו של "אנוכיות ודם" וזו "הבוראת חיי עמים ונשמתם", יומה – גרדומים וזוועה, גבורה וקידוש-שם-אדם, וסופה בזה היום הרחוק, שאת הבלו החם נחוש לעת-עתה רק נישוש-של-לב.<sup>38</sup>

38. עזריאל שוורץ (עורך), עלי טרף, משיירי העמים במלחמה, דורון, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, תל אביב, 1943, עמ' 5.

השירה העברית היתה רק סקציה אחת ואחרונה בקובץ זה. שכלל כרובו תרגומים מייצגים משירת אירופה (בלגיה, צרפת, גרמניה, צ'כיה,

פולין, אנגליה, יוון, סרביה, ברית המועצות) ומשירת יידיש. אבל המבט האוניברסלי הזה מתגלה עד מהרה כמגויס לסדר יום פוליטי שראה במלחמתה של ברית המועצות בגרמניה הנאצית את מאבקו של המחנה הסוציאליסטי. את ההומאניזם האוניברסליסטי שמצא בשירת השואה היהודית פירש העורך פירוש פוליטי מובהק: "לא מקרה הוא שדווקא המשורר היהודי תובע כבר עכשיו תביעה של חומרה 'מהבל-פי המפלצת שימרונא על השבט' [...] ומאוד מאוד מחכה, ליום בו 'לכל מלותינו יוגדנא לחזור מגוב העווית וחירוק-השיניים'. יעוד? ודאי. יעוד טרגי, אך בשוליו – זוהר. בימינו אין לו שם אחר אלא סוציאליזם"<sup>39</sup>. בהתאם לכך, גם הנרטיב ההיסטורי שעל פיו אורגנו השירים הציג את מלחמת העולם השנייה על פי האינטרפרטציה שהתקבלה במחנה הסוציאליסטי, ולפיה שורשי המלחמה נעוצים באירועי מלחמת העולם הראשונה, שהיתה זירת המאבק בין לאומנות וקפיטליזם לבין הומאניזם וסוציאליזם.

39. שם, עמ' 6.

בקובץ שידי הימים, ילקוט משירת העולם על מלחמת העולם, שערך אברהם שלונסקי שנתיים לאחר מכן, הפכה המגמה האוניברסלית לחשופה עוד יותר. למעשה הצהיר עורך הקובץ על כוונתו לכתוב באמצעות השירים היסטוריה אוניברסלית:

שידי הימים – על דרך דברי הימים. מעין אבטוביגרוֹפִּיה־שֶׁל־דוֹר. כתובה בהרזים ובאורה קולקטיבי. גביית עדות פיוסית על ניהושים והתרחשויות בפרוס מלחמת העולם השניה, על אשר קדם לה ועליכן גרמה, ועליה, עליה גופה, לכשהגיעה לפרקה, בשלה בחטאיה ובעוונתה, [...] וכך – מעם לעם, ומענין לענין. מעין מונטאז'ה של שירים, שכוונתם ליתן ביטוי לתאריכיה הגדולים והקטנים של התקופה. אם לא לכולם, הרי לרובם, במידה שהם מצטרפים לתמונה כוללת. לפאבולה של הזמן. ובאופן שייקראו הרבדים לא כהיקרא דברי-שיר נאנתולוגיה, דהיינו: במפורדין, – אלא ברציפות. בזה אחר זה, כאשר ייקרא ספר, שחוט אחד של עלילה מקשרו. [...] עיקרו של הספר: קשב של הודות-נפשית עם ועם אדם ועם קינת כרכים וארצות, שכולם כאחד הוטלו אל תהום-הדמים – ולא במפתיע ובדרך של תאוה בעלמא. אלא במיועד ובכוונת מכוון, על חטא אשר חטאו. כולם, כולם עד אחד.<sup>40</sup>

40. אברהם שלונסקי (עורך), שידי הימים, ילקוט משירת העולם על מלחמת העולם, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1945, עמ' 5; ההדגשה במקור.

העימות בין המחויבות לאוניברסליזם הגמוני מזה ובין אימי האידועים האקטואליים המכוונים כנגד העם היהודי מזה הביא את שלונסקי, שהיה נאמן לקונצפציה האוניברסליסטית שלו, להציב את החורבן הלאומי היהודי כחלק, אמנם המחריד ביותר, של האסון הכלל-עולמי. שכן, "מן הטבח" – זה שם המדור הישראלי שבספר הכולל הזה. [...] כי עם כל היחוד שבחורבנו, אשר היא תוצאה מיחוד מעמדנו ההסטורי-ממשי, הלא היא גם 'מסובב', פועל-יוצא מן הגורל הכללי של משפחות האדמה. את היוקה הזאת, זיקת גורלנו הלאומי-האינדיבידואלי לגורל הכללי של העולם, הוכיחו הוכחה חותכת (חותכת – תרתי משמע!) דברי הימים האלה"<sup>41</sup>. את מיווג הגורל הלאומי והגורל האוניברסלי השיג שלונסקי על ידי שילוב השירים המתורגמים ושיריו-שלו, וכן באמצעות שיר מפתח בשם "אותות", שהוא עצמו חיבר עבור הקובץ כולו ואשר כל אחד מבתיו שימש כמוטו לאחד משערי הקובץ.

41. שם, עמ' 6.

כך, למשל, בראש השער "אותות", המציין את האירועים ההיסטוריים שבישרו את פרוץ המלחמה באירופה, כמו מלחמת ספרד ועליית הנאצים לשלטון בגרמניה, ומובאים בו שירים מאת אמיל ורהרן, פריץ בריגל, י' שטרנברג, לנגסטון הוז, פבלו נרודה, ה' לייזיק ואברהם שלונסקי עצמו, קבע שלונסקי את הבית הבא:

בְּרָמָו תּוֹיזִים הַתְּרָה בָּהֶם הַסֵּעַר,  
בְּנוֹטְרִיקוֹן שֶׁל אֵשׁ – אוֹתוֹת, אוֹתוֹת, אוֹתוֹת!  
וּכְבֵּר הַתְּבַעְרָה אֶחָה בְּגִנְף הַיַּעַר –  
וְהֵם עָרְלוּ, הֵם טָחוּ מִלְּאֹתוֹ!<sup>42</sup>

42. שם, עמ' 7.

מסגרת השיר הסימבוליסטי ועלילת האורות המתפתחת בו מסתיימות במחווה אופטימית – "אַתָּה, וְשׁוֹב אֶתָּה, תִּצְוּ עוֹד: יְהִי אוֹר!" – המעניקה פירוש לירי אוניברסליסטי לאירועים האקטואליים. אבל הערה שצירף שלונסקי בשולי האנתולוגיה בנוגע לזכויות המקרא בפומבי של השירים הכלולים בה מלמדת שהגיוס הישיר של האנתולוגיה לטובת העניין הלאומי ניכר גם בטשטוש הגבול הז'אנרי המסורתי בין שירה לירית כתובה לשירה מדוקלמת. ההמלצה המשתמעת לשימוש בשירים לצורכי דקלום בציבור מצטרפת לכך שהאובייקט המיוצג בהם הוא תמה קולקטיבית ברורה ומוגדרת – כמו "מלחמה", "גבורה" "העפלה" או "התיישבות" – שהעמדות המתקיימות בנוגע לה מחוץ לשירה הן עמדות ציבוריות קבועות וממוסדות מראש. מבנה אנתולוגי דומה ערך ב.י. מיכלי באנתולוגיה בליל זה... ילקוט משידי הזמן, שגם היא ראתה אור בשנת 1945.<sup>43</sup> מיכלי בנה אנתולוגיה כוללנית שיוצגה בה שירת השואה של משוררים ארצישראליים בני כל הדורות, על פי גילם – משאול טרדניחובסקי ויעקב כהן ועד דוד רוקח, בנימין טננבוים ומשה טבנקין. לעומת האנתולוגיה הכוללנית, המייצרת ומייצגת את הקהילייה הלאומית המדומיינת בדרך עקיפין ותוך מאמץ לטרנסצנדנציה לירית של הניגודים, כעת, בעיצומם של ימי המאבק לעצמאות, מופיעה האנתולוגיה יותר ויותר ככלי של תעמולה ישירה המדריכה את קוראיה כיצד להשתמש בה בציבור. מעפילים, מקראה לנוער ולעם, שראתה אור בעריכתו של צבי זהר ב־1940, היא דוגמה אופיינית לאנתולוגיה המגויסת לעניין ספציפי ומיידי. בראשה הובאו דברים של ברל כצנלסון מתוך נאומו בקונגרס הציוני הכ"א, שבהם שילב את ההעפלה בת הזמן ברצף הולך ונמשך של העליות לארץ-ישראל, כביטוי מובהק ל"שותפות הגורל היהודי".<sup>44</sup> האנתולוגיה כוללת טקסטים מסוגים שונים – מאמרים, סיפורים, רשימות פרוזה, פרקי מחזה ושירים – המאורגנים, שערים שערים, בסדר כרונולוגי המגולל את תולדות העלייה לארץ-ישראל מיהודה הלוי ועד לניצולים שעלו מאירופה בזמן השואה. בפתח פרקי גבורה, אנתולוגיה דומה שנתפרסמה בתש"ד, כתב העורך, זרבל גלעד:

43. ב.י. מיכלי, בליל זה... ילקוט משידי הזמן, עדי, תל אביב, תש"ה.

44. ברל כצנלסון, "במקום הקדמה", בתוך: צבי זהר (עורך), מעפילים, מקראה לנוער ולעם, הוצאת הוועד המשותף לענייני הנוער שעל ידי ההנהלה הציונית, הקרן הקיימת לישראל וקרן היסוד, ירושלים, ת"ש, עמ' 8.

ילקוט זה – צרכי-השעה הבשילהו: רבבות חברינו וחברותינו המגויסים לחטיבותיהם, הפוזרים על משמרתם ובתפקידיהם במרחבי הארץ ובמרחקים – הם הנוקקים לו – להיות להם לעזר בעריכת-הג וקריאת השלובים בחיננו, לקריאה במסיבה ליד מדורה, בשעת-נופש באוהל ובמסע בדרך.<sup>45</sup>

45. זרבל ולעיל, הערה 7, עמ' 3.

46. ראו לעיל, הערה 7.

47. שם, עמ' ג.

בשל דומיננטיות הפונקציה התעמולתית נוצר ערבוב ז'אנרי של טקסטים שנבחרו על פי תרומתם הישירה והגלויה למאמץ התעמולתי. באנתולוגיה פרקי גבורה, וגם במהדורתה השנייה שהופיעה בתש"ח תחת הכותרת מורשת גבורה, פרקים מספרות ישראל,<sup>46</sup> שולבו יחדיו שיירי זמר לצד שירה קאנונית, סיפורים, מאמרים ופרקי זכרונות, כולם סדורים על פי סדר כרונולוגי של תולדות המאבק הלאומי היהודי מימי התנ"ך ועד לתקופת השואה והמאבק בכריטים. המגמה המוצהרת היתה לעצב סיפור רציף של גבורה יהודית המאחד תחת קורת גג אחת את קידוש השם בגולה עם ההגנה העצמית, סיפור שבו "דרך כל הדורות נשמע קולה של ההגנה העצמית היהודית. כחזיון של גבורת יחידים הפורצים מול צר, כקרבנות הפושטים צוארם ברינת-עוז של מקדשי-השם וכמגינים בכוח הזרוע ובנפש סוערה עם הנשק ביד – חומת-מגן וגאווה מול הזדים. עד עצם היום הזה".<sup>47</sup>

האנתולוגיה למגן, פרקי שירה, שנערכה בידי יהודית הנדל וראתה אור ב-1948 בהוצאת מחלקת ההסברה של הוועד הפועל, ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בארץ-ישראל, מוקדשת כולה לשירה, אך המגמה הדידקטית שלה מובלטת בביאורי המלים שנוספו בסופה, ובעיקר בטשטוש ההבדלים בין טקסטים "גבוהים" לטקסטים "נמוכים", בין תרגום למקור ובין ליריקה לבין פרוזה שירית. כך נאספו בה יחדיו פרקי תנ"ך, שירת יידיש, פזמונים ("זמר הפלוגות" מאת אלתרמן) ושירה לירית קאנונית פרי עטם של נתן אלתרמן, שאול טשרניחובסקי ואחרים.<sup>48</sup> ארגון הטרונגי כזה חוזר ומופיע באוספים נוספים של פרקי ספרות ורפורטאז'ה שהופיעו במהלך המלחמה ואשר הוקדשו ליצירות אקטואליות שמטרתן להעניק שיקוף מידי לאירועי הזמן – למשל בעקבות לוחמים: מבחר רפורטאז'ים מאת סופרי צבא-ההגנה ודשימות מדברי ימי יישובים במערכה (1949),<sup>49</sup> או הקובץ קשת סופרים, ילקוט לדברייספרות של סופרים-חיילים, שראה אור ב-1949, בעריכתו של מ.ש. (משה שמיר), בהוצאת שירות התרבות של צבא ההגנה לישראל.<sup>50</sup> בקשת סופרים נכללו יחדיו דברי שירה, סיפורים ומאמרים, אך על פי שמדובר בקובץ של "סופרים-חיילים" ניכרת בו הבחירה בסופרי דור הפלמ"ח ובממשיכי אסכולת שלונסקי בקרב דור סופרי שנות הארבעים, כמו ע. הלל, בנימין גלאי או חיים גורי.

48. יהודית הנדל (עורכת), למגן, פרקי שירה, הוצאת מחלקת ההסברה של הוועד הפועל, ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בארץ-ישראל, תל אביב, תש"ח.

49. בעקבות לוחמים: מבחר רפורטאז'ים מאת סופרי צבא-ההגנה ודשימות מדברי ימי יישובים במערכה, ספרית פועלים, מרחביה, 1949.

50. משה שמיר (עורך), קשת סופרים, ילקוט לדברייספרות של סופרים-חיילים, שירות התרבות של צבא ההגנה לישראל, תל אביב, תש"ט.

## 10

באנתולוגיה של ספרות מלחמה שראוה אור בימי המלחמה נראה הגיוס הלאומי כמחויב המציאות. אבל ממש באותה שנה, ב-1948, פרסם חיים תורן אנתולוגיה של שיירי אהבה בישראל, וגם אנתולוגיה זו נערכה בהתאם לקריטריונים לאומיים מובהקים. העקרון המנחה, כמבואר בכותרתה, היה הבחירה ב"שיירי אהבה בישראל מימי קדם עד ימינו", והעורך טרח לשוות לקובץ מראה של רציפות ברורה של שירת האהבה מימי המקרא (מסיפורי בראשית ועד שיר השירים ומשלי), עבור דרך ספרות האגדה, שירת ספרד בימי הביניים, שירת איטליה, שירת ההשכלה, שירת חיבת ציון, שירת התחייה, שירתם של ראשוני המודרניסטים ושל המודרניסטים של שנות השלושים, ועד לשירתם של משוררי שנות הארבעים; כולם נכללו באנתולוגיה

תחת מטרייה משותפת של אחדות המקורות הלאומיים. הרצף הכרונולוגי שעל פיו אורגנו שירי הספר ומשורריו מופרע כל העת באמצעות מובאות מתקופות שונות, ובסופו של הרצף הציב העורך פרקים משיר השירים דווקא, ובמהלך מעגלי, המאחד את הרצף לכדי קיום סינכרוני, חזר אל תקופת המקרא, שבה נפתחה האנתולוגיה.

בראש האנתולוגיה קבע העורך פתח דבר מאת יעקב פיכמן "על שירת האהבה בספרות ישראל", ובו תיאור של שירת האהבה העברית כסיפור של טלאולוגיה לאומית. כשם שבשירת המלחמה ממלא המוסר את תפקיד הבסיס האוניברסלי לייצוגה של התרבות הלאומית, כך בשירת האהבה ממלאים תפקיד זה הארוס והאהבה:

האהבה, שהיא השאור שבהויה, היא גם השאור שבשירה. מימי עולם ראתה בה השירה שורש כל צמיחה, כל התעוררות גדולה שבלב האדם ושבתבע. כל שירת עם מתחלת בה, מתבלבת עמה. [...] מתוך שירת האהבה אתה עומד על סגולות נפשו של היחיד, של האומה כולה. כשם שכל פרט אוהב אחרת, כך גם כל אומה אוהבת אחרת.<sup>51</sup>

51. יעקב פיכמן, "על שירת האהבה בספרות ישראל", בתוך תורן (לעיל), הערה 6, עמ' א-ב.

מכאן ואילך מגולל פיכמן את תולדות שירת האהבה העברית כסיפור לאומי שבו, למשל,

"שיר השירים" היה הביטוי השלם והמלא ביותר של זיקת ישראל אל האהבה ואל הטבע, שהם ממוזגים בכל שירה לירית אמיתית. [...] אבל הזמר הארוטי, שהשתפך מלב הרועה של "שיר השירים" בלהט־שמש, נפסק לחלוטין. אף שיר־אהבה אחד אין למצוא בספרות העברית עד תקופת ספרד. היה זה מסימני הגלות הקשים ביותר. היה בזה משום פחד החיים וחמדת החיים. הגניוס של האומה נדחק לתוך קרן־זווית עמומה, אור הדת ואור התורה בלעו כל אור אחר. ואף אם אין ספק, שהמוני העם הביעו גם אז בשירים שבעלי־פה את צהלת איביהם, לא נשאר כל־זכר להם בדברים שבכתב.<sup>52</sup>

52. שם, עמ' ה-ו.

המטפורה של שירה כחיים, ולהפך, הופכת להיות המטבע המרכזי שבאמצעותו מוזגו גלגולי השירה וגלגולי הלאום לכדי סיפור הומוגני אחד. לכן הסיפור מסתיים בשירת ביאליק ותקופתו, והוא מתכנס לבסוף לשיאו בסיפור הציוני בארץ־ישראל:

במיוחד יש לציין את השירה הצעירה שהעמידה ארץ־ישראל, - כת שחרית זו, שינקה ממבועי חיינו החדשים. פרשה מיוחדת היא - דפים ראשונים של ספר חדש בשירה ובחיים גם יחד. צבע אחר וקצב אחר לה. אמנם כל אהבה גדולה ברוכה בחדוה וברוכה ביגון - זה אופיה מ"שיר השירים" ועד היום: תמיד חרדה ובטחון כרוכים בה יחד. ובכל זאת שירת האהבה, שעלתה עם הפריחה החדשה, יומית יותר, שמשית יותר, - אורה של הוויה שנתחדשה ורוע עליה.<sup>53</sup>

53. שם, עמ' יט.

חיים תורן, עורך האנתולוגיה, חוזר ב"אחרית דבר" בדיוק

54. תורן (לעיל, הערה 5), עמ' 342-341.

55. שם, עמ' 342.

על אותה תבנית סיפורית המזהה את שירת האהבה עם קיום העם היהודי בארצו ואת העדרה של שירת האהבה עם הגלות. גם אצלו היוצא מן הכלל המעיד על הכלל הוא חלק משירת האהבה העברית בספרד ובאיטליה. גם הוא, כמו פיכמן, מניע אל הפרק הארצישראלי. שבו "בתחומי המולדת, מצא הפטיש את סדנו – אזנים פתוחות ונכונות לקלוט את שפע הקולות והצלילים. כאן נשמעה שירת הטבע והאהבה במלוא התנופה והכוח, כנאה לעם השב לתחייה בגוף ובנפש"<sup>54</sup>.

אך תהליך כינונו של דימוי לאומי באמצעות שירת האהבה כרוך גם בהתמודדות עם נוכחותה של הזהות המינדית כסיפור האהבה הפרטי-לאומי. כשציין העורך את הכנסת שירתן של המשוררות לחוך האנתולוגיה הוא עשה כן תוך נקיטת מהלך מורכב של הדרה. תחילה, כדי להצדיק את הכנסתן של המשוררות אל האנתולוגיה, הוא הסתייע בהגשמה הלאומית בארץ-ישראל, שבמסגרתה "חידוש גדול היה עצם הופעתה של להקת משוררות עבריות על סף חיינו החדשים בא"י ולישבע, רחל, י. בת-מרים, אנדה פינקרפלד, לאה גולדברג ועוד). עם בואן נחשף לפנינו עולמה הפנימי של האשה ונתחזר משהו מסוד ישותה על כל חוויותיה העדינות והמורכבות"<sup>55</sup>. אך משהגיע לדיון על מקומן של הנשים בקובץ נשכחה ממנו לזמן-מה הנורמה של הליריקה האינדיבידואליסטית ובמקומה הוא מדבר כעת על "להקת משוררות", כשהמטפורה המסורתית של הליריקה ככינוי של ציפור שיר – מטפורה שמקורה בשירתו של גיתא – מתורגמת על ידו לניסוח קולקטיביסטי של להקת ציפורים. תרומת הנשים המשוררות לכינונה של הלאומיות המדומיינת מתאפשרת אפוא באמצעות התאמתן לסטריאוטיפ המקבע אותן כממלאות תפקיד של נציגות הקולקטיב הנשי בתרבות הלאומית – תפקיד שהן אמורות למלא באמצעות תכונות "נשיות" כגון עדינות, אירציונליות ומסתורין. משעה שעמדו בנורמות של הלגיטימיות הלאומית העניקה להן ההגמוניה הלאומית מקום שהוא אמנם בתוכה, ועם זאת הוא גם מתוחם ומוגדר.

המקבילה בת הזמן לשיירי אהבה בישראל של תורן היא האנתולוגיה שידת העמל שראתה אור בעריכתו של פסח גינזבורג בתש"ז. גינזבורג בחר נושא לאומי מאין כמוהו – העמל – שהיתה לו עדנה בימי העלייה השנייה והעלייה השלישית, עם התפתחות "שירת העבודה". את התופעה ההיסטורית הזאת מציגה האנתולוגיה של גינזבורג כתופעה כלל-לאומית שמתקיימת ברציפות מאז ימי התנ"ך ועד ימינו. שוב, רציפות התרבות היהודית מנוכסת לטובת התרבות הציונית בת הזמן, והייצוג הכוללני מניח את הארצישראליות כנקודת המפנה בהתפתחות השירה. גם כאן, כמו בשירת האהבה על פי תורן, מתקיימת חפיפה מלאה בין הטלאולוגיה הציונית לבין התפתחות השירה:

זמרת הארץ – שהיתה שונה בתכלית מן השירה העברית בגולה. ולא עוד, אלא שרוב המשוררים שעלו מן הגולה והשתקעו בארץ, אף הם נעימה אחרת התחילה מתנגנת בשירתם, עם עלייתם. היתה זאת נעימת חדה מיוחדת במינה, והחדרה חרות עמלים. נמול עבודה יוצרת, שכמעט לא היה זכר לה בשירה העברית בגולה. אף על פי שלא זרו לה כל נושאים אנושיים אחרים. ופליאה בתוך

פליאה: בנעימה ה"חדשה" הזאת שבו־נשמעו הדי נעימה עתיקה עד מאד, נעימת "הזורעים בדמעה ברנה יקצורו", מלפני שנות אלפים, זו נשתמרה לעם נודד בין גיילי קודש ובלחש תפילות, בהן התיחד בכל נודדיו עם אלהיו ועם ארצו הרחוקה, החרבה. הדים אלה דומה, שהיו עוממים והולכים במשך הדורות עד ששב העם לחונן עפרות ארצו...<sup>56</sup>

56. פסח גינזבורג (עורך), שירת העמל, הוצאת מ. ניומן, תל אביב, תש"ו, עמ' 5.

אבל גם בשירת העמל, כמו באנתולוגיות האחרות, ניכרת היד המארגנת המייצרת את הייצוג הכוללני, הטבעי־לכאורה, באמצעות השעיית קונפליקטים והדרת מי שעלולים להעלות את הקונפליקטים, או להקשות על יישובם במסגרת הדימוי הלאומי המשותף. שוב מתגלה האנתולוגיה העברית כמי שמציבה את הנורמה של הכתיבה בלשון העברית לכאורה כנקודת מוצא ולמעשה כהסוואה למערכת רחבה יותר של הגבלות באשר למי ראוי ומי אינו ראוי להיכנס בשעריה של אנתולוגיה ייצוגית של השירה העברית. כאמור, לא עצם הלשון העברית כלשון ספרות אלא נורמות של מוצא אתני, פרספקטיבה מעמדית, זהות דתית וזהות מיעודית הן שקבעו את הלגיטימיות של הטקסטים שנמצאו ראויים להיכלל באנתולוגיה העברית. ולכן, למשל, למרות מחויבותו המוצהרת למסורת הטיפול בתמה של העמל בשירה העברית נמנע גינזבורג בעקביות מלכלול באנתולוגיה שלו ייצוגים פוליטיים מעמדיים של נושא העבודה שנכתבו בארץ־ישראל, כמו שירתם הפרולטרית של לויבה אלמי או אלכסנדר פן, ובמקום זאת הסתפק בהרחקת עדות לעבר השירה הסוציאליסטית העברית של מוריס וינצ'בסקי (בן־נץ) ויצחק קמינר, שנכתבה בגולה בסוף תקופת ההשכלה ובתקופת חיבת ציון. שוב, ההדרה של הלא־ראויים היא שמסמנת את גבולות הלגיטימיות של האנתולוגיה הלאומית, ולא עצם השימוש המוצהר בלשון העברית.

ב"אחרית דבר" לאנתולוגיה שידי אהבה בישראל העיד חיים תורן על עצמו ששקד על עבודת העריכה כארבע שנים, כלומר מימי המלחמה והשוואה ועד להופעת הספר ב־1948. אבל יחד עם זאת הוא הדגיש שם את הימנעותו מדידקטיות.<sup>57</sup> במובן זה, המעשה האנתולוגי שלו הוא גם בבחינת העתקת המעשה הספרותי הרחק מעבר לזירת הסבל והמוות הישירה והנוכחת כל כך אז. שוב ממלא השיח הלאומי, באמצעות האוניברסליזם, כלי מילוט מן העימות הישיר עם מוראות הזמן או עם הקיטוב הפוליטי, ושוב מתגלה האנתולוגיה הלאומית כמעשה של ייצוג באמצעות התקה או השעיה של ניוגודים ושברים בלתי ניתנים לאיחוי. גם האנתולוגיה הכוללנית ההיסטורית שירה עברית, אנתולוגיה של השירה העברית החדשה מרמח"ל ועד ימינו, שראתה אור ב־1948 בעריכת יצחק עוגן, היא מעין מעשה של התקה.<sup>58</sup> עתה, בעקבות השואה, היא נראתה גם כמאמץ לשימור נוסטלגי של עולם תרבות יהודי שחרב. בכך היא מצטרפת למאמצים שונים שנעשו אז בכיוון זה, כדוגמת האנתולוגיה היה מעשה, אנתולוגיה לפולקלור יהודי בארצות מזרח אירופה, שראתה אור ב־1946 בעריכת ח.ב. אילון־ברניק,

57. תורן (לעיל, הערה 5), עמ' 342.

58. יצחק עוגן (עורך), שירה עברית, אנתולוגיה של השירה העברית החדשה מרמח"ל ועד ימינו, מ. ניומן, ירושלים ותל אביב, 1948.



59. ח.ב. אילון-ברניק (עורך ומתרגם), *היה היה מעשה*, אנתולוגיה לפולקלור יהודי-כנעני בארצות-הברית, אירופה, שירים, סיפורים, מסורות, מנהגים, הנהגות, בדיחות, פתגמים, אמנות תפלות, פרפראות, חידות, מבחר היצירות העממיות לכל סוגיין לוקטו מפי העם וממקורות שונים, נחקרו, הושאו והורגשו לעברית. עם מבוא וצינונים, על ידי ח.ב. אילון-ברניק, יוצאת לאור בהוצאת פולקלור, תל אביב, תש"ו.  
60. עוגן ולעיל, הערה 59, עמ' 6.

61. שם, עמ' 2.

62. וראו א' שטיינמן, *במורה הזמן*, אמודאים, תל אביב, תרצ"א.

63. עוגן ולעיל, הערה 59, עמ' 4.

64. שם, עמ' 2.

שהצהיר עליה במפורש כעל מעשה הצלה של קנייני הרוח של יהדות אירופה.<sup>59</sup> דומה שיצחק עוגן, שהיה מן הדמויות המרכזיות בקבוצת הסופרים שהתרכזה סביב כתב-העת *גליונות* שערך יצחק למדן, ניסה באמצעות האנתולוגיה שערך להעניק סמכות ומשנה תוקף לקול שירי ציבורי-לאומי שעוצב בהתאם לכלליה של פואטיקה ביאליקאית שנתפסה אז, בשנות הארבעים, כמיושנת. האנתולוגיה אמורה היתה להיות חלק ראשון של אנתולוגיה מקיפה מרמח"ל ועד ימינו. אבל לא היה לה המשך. נותרה אנתולוגיה שגבולה העליון נקבע בשירת חיבת ציון. אבל נקודת המוצא למיון ולבחירה היא של דור ביאליק – וזו ניכרת, למשל, בדרך שבה הציג עוגן את רמח"ל כמי שרצה "לגאול את העם שגאולתו היא גם גאולת ההווה כולה בתפישת המסתורין העברים, והגיע לפתיחת אופקים לשירה העברית, שאף בה גאולה לעם".<sup>60</sup> עוגן מציע קדיאה מאוחרת ונוסטלית. קדיאה שלאחר השואה, לשירת ההשכלה וחיבת ציון, ש"[...] אם כי זיקתה העיקרית נתונה לחברה ולשאלותיה, בא בכל תקופותיה לידי גילוי מובהק יסוד אינדיבידואלי חזק. [...] השירה עוסקת בכלל ובצרכיו, היא משמשת מבוע ומבע לשאלותיו, אולם אין היא זונחת אף את הפרט, ובעיות אנושיות-כלליות, אמנותיות טהורות, באו בה לידי ליבון. הישוף ועלית-נשמה בוטווי, בצורה בחזון ובדמות".<sup>61</sup> לעומת הזלזול הקבוע בשירת ההשכלה שהיה אז לבזן טון, במידה רבה בשל מאמצי אסכולת שלונסקי והמקורבים לה,<sup>62</sup> הרי עתה. לאהר חורבנה של הגולה. ניכר המאמץ להכילטציה מאוחרת של שירת ההשכלה. אמנם עקרון הארגון של האנתולוגיה כולל בתוכו מתח קבוע בין העמדה הלאומית הרומנטית לבין השכלתנות והרטוריות של שירת ההשכלה, אך עוגן מנסה להתגבר על המתח הזה ובשם מסגרת משותפת ורצופה של ספרות לאומית הוא מבקש לאחוז במקל בשני קצותיו. ולכן, לדבריו, מצד אחד הבליט בעריכתו תחילה את "היסוד הלידי-האינדיבידואלי ביצירתו של המשורר, אחר כך היסודות הסוציאליים-פובליציסטיים, ולסוף – היסודות האפיים שבה",<sup>63</sup> אבל מצד אחר הכריז על מגמתו הדידקטית "לקרב את שירת ההשכלה וחיבת ציון לקורא ולתלמיד".<sup>64</sup> גם עתה. לאחר החורבן. מתגלה הדפוס הקבוע של הייצוג האוניברסלי של ההווה הלאומית דרך הליריקה האינדיבידואלית כמטבע האפקטיבי והנפוץ לכינונו של דימוי לאומי משותף באמצעות האנתולוגיה העברית.

אוניברסיטת תל אביב

# תפיסת הגלות וחחושח השייכות

## בספרות העברית

### בימי הביניים:

### בין טקסט לקונטקסט\*

#### אספרנצה אלכונסו

\* מספרדית: גורית גור, המערכת מודה לתרצה ורדי וללואיס לנדאו, שקראו את כתביהוד והעירו הערות מועילות, ולטובה רוזן, שערכה את הנוסח העברי של המאמר.

גרסה ראשונה של מאמר זה הוצגה בדצמבר 1998, במרכז ללימודים מתקדמים בסדעי היהדות באוניברסיטת פנסילבניה (CAIS). בגרסה זו הצבעתי על היבטים מסוימים שנידונו ביתר הרחבה בחיבור הדוקטור שלי (Madrid, 1988). אני אסירת תודה ל-CAIS, וכן לחברי המרכז, הערותיהם והצעותיהם כאות לידוי ביטוי בגרסה אחרונה זו. תודתי נתונה לה"י אקר (Ecker), א' סאנזבאדילוס (Sáenz-Badillos), ר' בראן (Brian) ופי רוזן על עזרתם.

1. יראי: Y. H. Yerushalmi, "Exile and Expulsion in Jewish History," in: Benjamin R. Gampel (ed), *Crisis and Creativity in the Sephardic World 1391-1648*, Columbia University Press, New York, 1997, pp. 22-3.

מאמרים רבים למדי כתנו בשנים האחרונות דינמיקה זו. באשר למושג הגלות בימי הביניים ראוי לציין את חיבורו של ר' בריקאי, "תפיסות פטריארכיות של יהודי ספרד בימי הביניים על רקע פטריארכיות של נוצרים ומוסלמים", דברי הקונגרס העולמי השמיני למדעי היהדות, חטיבה ב, ירושלים, תשמ"ב, עמ' 38-46. בריקאי דן ברגש הלאומי או הפטריארכיות של היהדות עם נקיים הלידה בקרב נוצרים, מוסלמים ויהודים בחצי האי האיברי בימי הביניים. יי בויראין וד' בויראין מדגישים את תחושת השייכות, תוך השוואה בין ישראל ובין עמים אחרים ביחסם לארמותיהם שלהם. וראי: J. Boyarin and D. Boyarin, "Diaspora, Generation and the Ground of Jewish Identity," *Critical Inquiry* 19:4, 1993, pp. 693-725, וכן ר' בראן, "תבניות של גלות בקונטקסט עבריות וערביות בספרד", בתוך ר' צור ופי רוזן (עורכים), ספר

במאמרו "Exile and Expulsion in Jewish History", שנדפס ב-1997. מצביע יוסף חיים ירושלמי על טבעה הדואלי והדיאלקטי של חוויית הגלות ביהדות: תודעה של הימצאות בגלות, ובה בעת תודעה של השתייכות. הכרה בקיומו של קשר עמוק לאדמת הגולה.<sup>1</sup> אני תמימת דעים עם ירושלמי, המציג את הניגוד שבין המושגים "גלות" ו"בית" כניגוד שלכאורה בלבד.

המטרה העיקרית של מאמר זה היא לבחון את הדינמיקה שבין שני מושגים אלה ואת היחס הפרדוקסלי לכאורה ביניהם. שלוש שאלות עיקריות מוצגות בהקשר זה: כיצד ליישב את תחושת הבית עם תחושות הזרות והדחייה? כיצד להסביר את התפתחות רעיון הגלות כאשר הקונטקסט החברתי מצביע על פי רוב דווקא על השתלבותם של היהודים בחיים החברתיים ובמוסדות השלטון? ומהן האסטרטגיות שנקטות כדי להביא לידי איזון בין שני המושגים – או, לחלופין, כדי להביא, במודע או שלא במודע, לידי עימות ביניהם?

הטקסטים שאבחן נכתבו באל-אנדלוס. במאה העשירית ובמחצית הראשונה של המאה האחת עשרה. מדובר בדוגמאות ידועות: האיגרת של חסדאי אבן שפרוט (910–970) אל יוסף מלך הכוזרים; קטע מתוך כתאב אלהדיה אלי פראיץ אלקלוב (ספר חובות הלכות) מאת בחיי בן יוסף אבן פקודה (1040–1110?); ופיוט מאת שלמה אבן גבירול (1020–1107). אך ראשית חשוב למאמר של ירושלמי כדי להבהיר מושגי יסוד בדיון על הנושא. ירושלמי בוחן את מושג הבית (domicile) בימי הביניים באמצעות החקיקה של מועצות הכנסייה (concilios), השימוש של האוכלוסייה היהודית בלשונות המקום והסתגלותם התרבותית, הארגונים המוסדיים והקהילתיים, ארגון המרחב העירוני ומרכזי הלימוד הקהילתיים, ולבסוף – באמצעות

ישראל לזין - קובץ מחקרים בספרות העברית בדורותיה, מכון בן, תל אביב, 1994, עמ' 45-61.

2. תופעה זהה של "פרשנות גיאוגרפית" מתועדת בד בבד בספרות הנוצרית ובספרות האסלאמית. אם במטרה להעניק לניסוחיה ואם בשל האמונה באחרית הימים. ניתן אפוא לבחון את התופעה בספקטרום תרבותי רחב יותר. על המקורות הנוצריים ראו: A. Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Casa-Museo de Colón, Valladolid, 1983, p. 415 y ss; על המקורות הערביים ראו: E. de Polignac, "L'imaginaire arabe et le mythe de la fondation légitime," *REMM* 46, 1987, pp. 55-63.

3. טודורוב מציע שלוש רמות ניתוח: הסמיוטית, הרטורית והאנתרופולוגית, ראו: T. Todorov, "Introduction à la symbolique," *Poétique* III, 1972, pp. 273-308, 274, n. 4. האיגרת יצאה לאור בתוך P. Kokovtsov, *Evreiskokhazrskaya perepiska v X veke*, Leningrad, 1932, 10-19. מהדורה דו-לשונית, עברית-אנגלית, ראו: F. Kobler (ed.), with an introduction, biographical notes and historical comments), *Letters of the Jews through the Ages from Biblical Times to the Middle of the Eighteenth Century I*, Ararat Publishing Society, London, 1952, pp. 98-106.

באשר לוויכוח בדבר האותנטיות של התכתובת ראו: N. Golb & O. Pritsak, *Khazarian Hebrew Documents of the Tenth Century*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1982, p. 75ff. 5. ראו: D. Wasserstein, "The

השמות המקראיים שהוענקו לערי הגולה.<sup>2</sup> מרבית הסימוכין שירושלמי מביא הם - כפי שנהוג לא פעם - סימוכין חוץ-טקסטואליים.

במאמר זה בכונתי להשלים את התזה שמציג ירושלמי - ושעמה אני מסכימה, כאמור - ולנתח את היחס בין "גלות" ל"בית" תוך שאני מגבילה את עצמי אך ורק לקטגוריות המשתמעות מן הטקסטים עצמם. אני מתייחסת אל הטקסטים כאל נרטיבים אוטונומיים בעלי סטרוקטורה משלהם, אם כי לא כאל נרטיבים מנותקים מהקשריהם. ניתוח מסוג זה הוא הכרחי. לדעתי, מפני שבפרשנות הטקסטים העוסקים בגלות קיימות שתי בעיות: ראשית, במחקר רווחת הנטייה לקבוע אקוויוולנטיות אוטומטית בין הטקסט לקונטקסט. נטייה זו מצמצמת את תפקיד הטקסטים לחיקוי או לשיקוף של ה"מציאות". לפיכך, טקסטים מסוימים מוערכים כלגיטימיים יותר מאחרים. בהתאם למידת ה"נאמנות" שבה הם משקפים את המציאות, וזו מובנת כאבסולוטית וכאובייקטיבית. שנית, מושג הגלות עדיין מטופל באמצעות מונחים כגון כנות המחבר, נאמנותו למקום או מחויבותו למסורת. טענתי היא שכל הקטגוריות הללו הן סובייקטיביות. ובדרך כלל אין הן מבטאות אלא את שיפוטיהם או את נטיותיהם האידיאולוגיות של החוקרים עצמם.

לפי הבנתי, טקסט אינו מייצג מציאות אלא מכונן אותה, והמציאות שהטקסטים מכוננים איננה אחידה ואין היא מתאימה את עצמה למודלים הומוגניים או לקטגוריות דסקריפטיביות. מטרתו בעמודים הבאים היא לבחון כיצד המבע הטקסטואלי של הגלות נוצר בתוך תחומו של הטקסט ואיך הוא פושט צורה ולובש צורה באמצעות מניפולציות טקסטואליות. לדעתי, הטקסט הוא בעצם האמצעי היחיד המסוגל לכונן "מציאות" חברתית ותרבותית.

איך מכוננים שלושת הטקסטים שבחרתי לדון בהם את המציאות החברתית והתרבותית של זמנם ומקומם אל-אנדלוס היהודית במחצית השנייה של המאה העשירית ובמחצית הראשונה של המאה האחת עשרה? כיצד מתארגנת בהם "הפונקציה החברתית של השיח"? לעניין זה בחרתי במתודה שמציע צוואטן טודורוב, וליתר דיוק, במה שהוא קורא "הרמה האנתרופולוגית של העובדות הספרותיות".<sup>3</sup> שני תנאי יסוד הכרחיים לדיון במסגרת גישה זו: ראשית, יש להביא בחשבון את סוגו הספרותי של הטקסט ועל כן יש לדון בו בשלמותו. ולא לבדד מתוכו מובאות. כל שכן להוציאן מהקשרן - דבר שנהוג לעשותו ושגורם, לדעתי, ליצירת סטריאוטיפים; שנית, יש לשאול מהי מטרת הטקסט ומה התפקיד החברתי שהוא ממלא.

### חסדאי אבן שפרוט: האיגרת אל הכוזרים<sup>4</sup>

דוד וסרשטיין טוען שדמותו של חסדאי אבן שפרוט, כפי שמקובל לראותה היום, איננה אלא תוצר מחקרי של המאה התשע עשרה.<sup>5</sup> לא אדון כאן בסוגיה מוכרת זו; די אם אציין שבין שחסדאי היה שר בשלטון האומיי ובין שהיה פקיד בשירות השליטים האומיים, כפי שטוען וסרשטיין, אין ספק שהיה ככל הידוע היהודי הראשון שהגיע למעמד רם באל-אנדלוס.

Muslims and the Golden Age of the Jews in al-Andalus." *IOS* 17, 1997. pp. 179-196. על הסדאי ראו גם S.W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, Columbia University Press, New York, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1952-85, III, p. 155ff; V, pp. 44ff, 161; S.D. Goitein, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza* I. Berkeley - Los Angeles - London, 1967-1993, p. 191; E. Ashtor, *The Jews of Moslem Spain*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1973-9, I, pp. 155-228; A. Sáenz-Badillos and J. Targarona, *Diccionario de Autores Judíos (Sefarad, Siglos X-XV)*, El Almendro, Córdoba, 1988, pp. 50-1

6. על אופיה האגדי של מלכות הכוזרים נכתב רבות, וראו *EJ. s.v. Khazars*, X, pp. 944-953; D.M. Dunlop, *The History of the Jewish Khazars*, Princeton University Press, New Jersey, 1954

7. וראו ח' שירמן, *השידה העברית בספרד ובאנדלוס*, סרך א, תוסד ביאליק ודבור, ירושלים ותל אביב, 1954-1960, עמ' 6-8.

8. לפי הצעת ח' שירמן, ייתכן שישות זו היא ביוניטין ולעיל, הערה 7, עמ' 14.

מכל מקום, לענייננו ראוי להדגיש את חליפת המכתבים בינו לבין מלך כוזר, מלכות במערב אסיה שתושביה התגיירו, על פי הסברה.<sup>6</sup>

האיגרת פותחת בשיר "אפודת נור",<sup>7</sup> שנכתב בידי מזכירו של חסדאי, המשורר מנחם בן סרוק. שמונה עשר הבתים הראשונים מוקדשים למלכות הכוזרים, המכונה בשיר "שבט מושלים" וישעיהו יד, ה) ו"הממלכה הנהלָאָה" (מיכה ד, ז). חלק ראשון זה של השיר מתאר את נצחון הצבא הכוזרי, הפועל בחסות ה' ונלחם באויביו. המשורר רואה בממלכה זו "שריד" לדיבונות יהודית ומדגיש את יכולתה להגן על עצמה נגד חזקים ממנה ("ךדות שְׁרִיד בַּבִּירִים"). בבתים 18-19 מאוזכרת ישות פוליטית אחרת, "הממלכה הַחֲטָאָה" (עמוס ט, ח), שנוצחה בידי הצבא הכוזרי.<sup>8</sup> במרכז השיר מוצגת כנסת ישראל המפורדת והמשועבדת:

שֶׁשׁ שׁוֹפְתָה וַתֵּךְ עֲלֶיהָ וּמְנִיחָה לֹא מִצָּאָה,  
פָּדָה לֹא נִפְדָּתָה וְעַת הַדְּרוּר לֹא כָּאָה,  
רְצִיעָה כְּרִצִּיעַת אֶזְוֹן וְאֵל חֲפֵשׁ לֹא יִצָּאָה  
וְנוֹתְרָה עֲנִיָּה וּשְׂכִירָה - וּמִשְׂכָּר לֹא סְבוּאָה,  
טוֹרְפִיָּה הַשִּׁיגוּהָ וּמִמְקַדֵּשׁ הַקֹּדֶשׁ הוֹצָאָה. (27-23)

כנסת ישראל מוצגת כמורחקת מן המקום הקדוש וכמשוללת

גאולה:

מֵאֵד אֲרֹכּוּ הָעֵתִים וְנִמְשְׁכוּ הַיָּמִים וּמוֹפֵת לֹא נִרְאָה,  
נֶחְתָּם חֲזוֹן וְנִבְיָא וְלֹא נִפְרָץ רוּחַ וְלֹא מִרְאָה,  
חַיּוּנֵי אִישׁ חֲמוּדוֹת לֹא נִגְלוּ וְלֹא נוֹתַר כֵּל נְבִיאָה. (28-30)

בשמה, בשמם של "נוגי המועד" (33), פונה הדובר לאל בבקשת גאולה. הוא מתפלל לכינון-מחדש של מלכות דוד, וזו "תקיא" את כובשיה (המוסלמים) ותגשים את הנבואה "קְרַגְךָ אֲשֵׁים בְּרוּזֵל" (מיכה ד, יג) לנצח.

נעבור מכאן אל גוף האיגרת, שנכתב כאמור בידי חסדאי אבן שפרוט. כאן מבהיר חסדאי תחילה את הזהות ה"שנייה", והות הגלות, ומציג את עצמו כאחד מ"גלות ירושלים אשר בספרד [...] הלוכי גולה שוכחי רבצם אשר סר מעליהם הוד מלכות, וימשכו עליהם ימי עוצר ומשפט ואותותם לא נראו בארץ", אך מיד הוא מעמיד מול זהות זו של הגלות את תנאי הקיום של יהודי אל-אנדלוס. דיכוייה של כנסת ישראל, המתואר באמצעות פעלים בזמן עבר, מועמד מול נרטיב המתאר את המצב בהווה: כעת, הוא אומר, אנו "בשלווה בארץ מגורנו", שבה עול האומות פחת ו"יקל עולם".<sup>1</sup> כמרכיב חיוני של הווה זה חסדאי מתאר ומדגיש את "גדולתו ותוקפו" של ח'ליף קורדובה, עבד אלרחמאן השלישי. הכינוי "אדוני המלך", המיוחס בשיר הפתיחה למלך הכוזרים, מיוחס מכאן ואילך הן למלך הכוזרים והן לעבד אלרחמאן השלישי. חסדאי ממשיך ומתאר את ההווה, ובתוך כך הוא מציג לאחור את שושלת היוחסין של עבד אלרחמאן השלישי. עד עבד אלרחמאן הראשון. כמו כן הוא מבליט את התואר "אמיר המאמינים" ("אמיר

9. התואר "אמיר המאמינים" אומץ לראשונה באל-אנדלוס בידי עבד אלרחמאן השלישי, וראו M. Fierro, "Sobre la adopción del título califal por 'Abd al-Rahman III," *Sharq al-Andalus* 6, 1989, pp. 33-42

10. גם שמואל הנגיד יתפוס את התפקיד כ"שליחות אלוהית" – מול אלה המתנגדים להתערותו בחצרות המוסלמים, וראו למשל שמואל הנגיד, *שירי מלחמה*, הכין לדפוס והוסיף אחרית דבר והערות א"מ הברטן, מחברות לספרות, תל אביב, תש"ה, עמ' 34 ("שעה מנ"י").

אל-מאמנין<sup>9</sup>, תואר שנטל לעצמו עבד אלרחמאן השלישי ובכך כונן את עצמאותה של ח'ליפות קורדובה וניתק את תלותה בגדד. כך מוקניח לגיטימיות לשלטון האומי באל-אנדלוס, מה גם שלשמו של הח'ליף הוא מוסיף את הברכה "יהי אלוהיו עמו".

תיאורה הגיאוגרפי של אל-אנדלוס בפי חסדאי דחוק מלהיות "ארץ משואה", שממה, כתיאורו של מרחב הגלות בשירו של מנחם בן סרוק. מדובר כאן ב"ארץ שמנה רבת נהרות ועיינות ובורות חצובות ארץ דגן תירוש ויצהר רבת תנובות ועדנים וכל מיני מגדים גנות ופרדסים ומצמחת כל עץ פרי ומפרחת כל מיני עצים". יש כאן יותר מתיאור. זו כמעט התרפקות, מעין אידיאליזציה, על דרך סגנון המפחיר או הפדאיל של הפייטנים הערבים. סגנון זה אינו שכיח בקרב יהודי אל-אנדלוס, ודאי לא בתקופה שלפני האל-מראביטון. הקול האינדיבידואלי הופך כעת לקול קולקטיבי: מדובר ב"ארצנו" וב"מלכנו", שעליו נאמר "ויאסוף המלך המולך עלינו סגולות כסף וזהב ונכבדות וקהלות חיילים אשר לא אסף כמוהו מלך אשר היה לפניו".

מדוע מוצא חסדאי לנכון לתאר ולהלל את עבד אלרחמאן השלישי ואת עוצמתו? דומה שחסדאי מעמיד בכך הקבלה מלאה לגדולתו של מלך הכוזרים ולתפארתו, וככל שהוא מאדיר את עבד אלרחמאן השלישי, כן הוא מאדיר את עצמו. וחסדאי אף אומר זאת מפורשות: "וכל דבר סחורותם וכל אודותם לא ייתכן כי אם על ידי". יתר על כן, עוצמה זו חסד אלוהים היא, וחסד זה מתווכ באמצעות חסדאי!<sup>10</sup>

צידוק עוצמתו של עבד אלרחמאן השלישי פירושו צידוק עוצמתו של חסדאי, וכדי להוסיף לגיטימציה של כוחו הפוליטי מוסיף חסדאי ומציין את דאגתו לרווחתם של בני הגולה: "הדרור לשרירים אשר בלו בעבודה ולא מצאו מנוח". אם כן, תוך כדי תיאור ה"בית" היהודי באל-אנדלוס צצה ועולה שוב הזהות של הגלות, זהות שחסדאי עושה בה שימוש פוליטי.

חסדאי נטל לעצמו סמכות, וזו מאפשרת לו להעתיק את האנלוגיה בין עבד אלרחמאן השלישי לבין מלך הכוזרים ולהעמיד עכשיו יחס חדש בין מלך הכוזרים לבין חסדאי עצמו. אם קודם לכן הדגיש שהמתנות הדיפלומטיות הנשלחות אל עבד אלרחמאן השלישי מתקבלות דרכו, הרי כעת הוא ששולח "מממוניו" מתנה דיפלומטית למלך הכוזרים.

לאחר שנבנתה ההקבלה נזקק חסדאי לחיזוק הקשר שבין הקול האישי לקול הקולקטיבי, והוא עושה זאת באמצעות תחבולת לגיטימציה חדשה. וכך הוא כותב: "לא עשיתי כל זאת לכבודי כי אם לדרוש ולדעת האמת אם יש מקום שיש שם ניר וממלכת לגולת ישראל". כאן אין הוא מדבר בשמם של יהודים החיים בשלווה בקורדובה, כפי שציין בתחילת האיגרת. כי אם בשמם של יהודים שזהותם הקולקטיבית נקשרת בגלות.

מבנה האיגרת, הנע כמטוטלת, מתנוודד שוב. כעת חסדאי מתעניין בכל מה שקשור לארגונה של ממלכת הכוזרים – מבנה חברתי, שיטות ממשל והנהגה. התפלגות טריטוריאלית, מסים, הפיכות. נבולות. העברת השלטון, אילנות יוחסין, לשון ועיסוקים שאופים מעשי ופוליטי. התעניינותו בכל אלה עומדת בניגוד להתעניינות נוספת שלו: דאגתו למועד הגאולה. דהיינו, בשאלת הגאולה הוא נדרש שוב לזהות הגלות. לנושא הגלות, מעצם טבעו, יש אופי משיחי, ועל כן ניתן

11. דונש בן לבראט, שירים, הוצאת מוסד הרב קוק, ירושלים, תש"ז, עמ' 10-15.

12. רואו R. Brann, *The Compunctious Poet*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, pp. 32-33; R.P. Scheindlin, *Wine, Women and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*, The Jewish Society, Publication Philadelphia, 1986, pp. 43-45.

13. יראו Y. Talmon, "Milenarismo," *Enciclopedia internacional de ciencias sociales* 7, pp. 104-115.

14. התואר "קאסא" הוא תואר מרכזי בדוקטרינה של הפאטימים. אימוצי בידי עבר אלרחמאן השלישי עורר מאבק על הלגיטימיות לתואר בינו ובין הפאטימים שבמצרים. לתואר זה יש קונוטציה דתית חזקה בדרם האיטאליאני באסלאם והוא משמש לציון המהדי, משקם הדת והצדק שילוך לפני אחרית הימים, מי שבאו מתקשר למלכות הצדק ולקיום קפדני של חוקי הדת. עבד אלרחמאן השלישי מנצל את עיתוי עלייתו לשלטון בתחילת המאה הרביעית להיגידה, שכן, לפי המסורת האסלאמית, תחילתה של כל מאה מצונית בהופעתו של מחדש או מגיד. על המושג מגיד ראו E. Van Donzel, *EP<sup>2</sup>*, s.v. (E. Landau-Tasseron, "The 'Cyclical Reform', A Study of the Mujaddid Tradition," *SI* 70, pp. 79-117, 1989. שוב מדובר בקטגוריה שיש לה קונוטציות משיחיות, מאחר שעל פי הסברה המגיד האחרון יהיה המהדי, וראו על כך E. Van Donzel, *EP<sup>2</sup>*, s.v. (W. Madelung), *EP<sup>2</sup>*, s.v. גם קטגוריה זו משרתת אפוא את עבד אלרחמאן השלישי כדי להעניק לגיטימציה למעמדו. עוד ראוי לציון שבחליפת המכתבים שמנהל החליף עם נכבדים מצפון אפריקה הוא מצייין תכופות את כיבוש המזרח, המוצג

לפרש את התעניינותו זו של חסדאי כנאמנות לעמו ולמסורת שלו. ואכן, אין ספק שחסדאי רוצה שכך היא תפורש. אך הרמזיה לגלות טומנת בחובה תמיד מרכיב של זהות, של הגדרה עצמית מול ה"אחר", ובמקרה זה – מול החברה הערבית-האנדלוסית. יש אפוא מקום לשאול לאיזו גאולה מתכוון חסדאי: האם כוונתו לאחרית הימים, או שמא הוא שואף להגדרה עצמית של המיעוט שאותו הוא מייצג בדין ועליו הוא מנסה ללמד זכות בטקסט? האם הרמזיות לגלות וכיסופי הגאולה, למרות ההווה הנוח, מבטאים נאמנות לעמו? או שמא יש כאן שימוש מודע ביסודות משיחיים לתכליות ארציות? האם הוא מנסה "להכשיר" את האמביציות שלו להטבות פוליטיות ולביסוס מנהיגותו בקרב הקהילה היהודית-אנדלוסית באמצעות הסוואתן כבעלות ערך לאומי?

חסדאי משתמש לדעתי במודע במתח שבין ה"גלות" ל"בית" ומעמיד בידעין את הביטוי הטקסטואלי של ה"גלות" בשירות ה"בית". מתח טקסטואלי זה בא לידי ביטוי הטוב ביותר במשפט "איככה אוכל לתת דומי על חורבן בית תפארתינו?" מתח דומה במידת-מה מתקיים בשיר היין הידוע, אולי הראשון בעברית, של דונש בן לבראט, "ואומר אל תישך", הכולל בחלקו הראשון הזמנה מפורטת למשתה יין אנדלוסי טיפוסית, ובחלקו השני הטפת מוסר למזמין: "[...] דם דם / אֶלִי זאת אֵיךְ תִקְדֶם / וְבֵית קִדְשׁ וְהַדֶם / אֶלֵהִים לְעִרְלִים." <sup>11</sup> אולם הדמיון בין שני הטקסטים מסתיים בנקודה זו. בשיר של דונש בן לבראט מדובר בקונפליקט פנימי של הדובר, המתחבט ביו שתי זהויות, <sup>12</sup> ואילו הקונפליקט של חסדאי הוא רק קונפליקט-לכאורה, שהרי הוא כבר פתור. אין מדובר כאן בניגוד בין תפיסת הבית לתפיסת הגלות, כי אם בשימוש מודע בתפיסת הבית כאמצעי למתן לגיטימציה לתפיסת הגלות. מן המפורסמות הוא שחברות קדם-מודרניות משתמשות בנימוקים תיאולוגיים (ובמקרה זה, בשאיפות המשיחיות) כדי לתת הכשר לכוח פוליטי. קביעה זו מאפשרת לפתור כמה פרדוקסים באשר לשימוש ברמזיות משיחיות במובן רחב יותר. עדיין מקובלת הסברה שהכמיהה המשיחית וחישובי קצין הם תוצאה של תנאים סוציו-פוליטיים קשים, והם מופיעים במגזרים החלשים של האוכלוסייה. אולם לא תמיד כך הוא הדבר. די אם אציין את דבריו של יעקב טלמון על המשיחיות. במאמר שהפך לקלאסי מצביע טלמון על כמה מצבים התומכים בציפיות משיחיות. כך הוא בקבוצות המטפחות ציפיות שאפתניות ביותר מבלי שיתפתחו בהן האמצעים הארגוניים הדרושים למימוש ציפיות אלה. <sup>13</sup> יותר משמדובר בהרעה בתנאי חייהן של קבוצות אלה מדובר בהטבתם המוגבלת. מבחינת סדר הטקסט, הרצף ההגיני הוא כזה: קשיי הגלות מנביעים צורך בגאולה. אך מבחינת דרך התהוותו, כיוון הרצף הוא בעצם הפוך: השאיפה היא לגאולה, ומכאן מוכתב תיאור הגלות כמרחב של סבל.

עם זאת, האופן שבו חסדאי משתמש בחומרים אלה איננו מקרה בודד ואין הוא ייחודי לקהילה היהודית. תפיסה דומה מתגלה בחברה המוסלמית באותה תקופה. עבד אלרחמאן השלישי, שבחצרו קנה לעצמו חסדאי מעמד, הכתיר את עצמו לח'ליף בשנת 929, ומאז נחשב ל"אמיר המאמינים". בין תוארי הכבוד שהעניק לעצמו בולטים "מגן דת אלוהים" (נְסִיר לְדִין אֱלֹהִים), שאיש מן האומיים שקדמו לו לא אימץ, ושל "הניצב בסתר האל" (אֶל־קֵאָם בַּאֱלֹהִים). <sup>14</sup> אם כן, לשם ביסוס מעמדו מול השלטון העבאסי בבגדד והשלטון הפאטימי במצרים משתמש עבד אלרחמאן בכינויים

- כ"יב"ש"מחדש" או כשחרור נחלת האבות. הן לתוארי הכבוד והן לתביעה למרחב קדוש יש משמעות אסכטולוגית ותכליתם העמולתית - להעניק לגיטימציה לחליפות האומית מדמשק, שירשיה הלגיטימיים הם, לידרו של עבד אלרחמאן השלישי, השליטים האומיים באל-אנדלוס.
15. J. Gil, "Judíos y cristianos en Hispania (s. VIII-IX) (continuación)," *Hispania Sacra* 31, 1978-9, pp. 9-88; על ספרות ותנועות אסכטולוגיות באל-אנדלוס ראו גם M. Fierro, "Mahdisme et eschatologie en al-Andalus," en: A. Kadduri (ed.), *Mahdisme. Crise et changement dans l'histoire du Maroc*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1994, pp. 47-69
16. ראו *Al-hidaja ila farraid al-qulub des Bachja ibn Josef ibn Paquda*, ed. A.S. Yahuda, E.J. Brill, Leiden, 1912, וכן א' צפרוני (מהדיר), *ספר חובות הלבבות לר' בחיי בן יוסף אבן פקודה*, בתרגומו של יהודה אבן תבון, מוסד הרב קוק ומחברות לספרות, תל אביב, תש"ט. כתבי יד שונים, מהדורות ותרומים של הציריח ראו M. Orfali, *Biblioteca de autores lógicos hispano-judíos (ss. XI-XV)*, Universidad de Granada, Granada, 1997, pp. 36-9
17. ראו יהודה ולעיל, הערה 16, עמ' 119, וכן צפרוני ולעיל, הערה 16, עמ' 200-201.
18. ראו אשתור ולעיל, הערה 45, עמ' 253.
19. ראו גם M.J. Viguera, "Historia Política," en: J.M. Jover Zamora (ed), *Historia de España Menéndez Pidal, Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el s. XI*, coordinado por M.J.

בעלי קונוטציות אסכטולוגיות ברורות.

שימוש דומה בחומרים אסכטולוגיים יש, לדעתי, באיג של חסדאי אבן שפרוט. אין זה מן הנמוע שכמי שהופקד על יחסי החוץ לחליפות היה חסדאי עד מן הסתם לחליפת המכתבים של הח'ל ולאסטרטגיות האסכטולוגיות שלו. אין בכך כדי לרמוז על השפעה ישיר כי אם על קיומם של כוחות ורעיונות הרווחים בעת ובעונה אחת בחבר שיש קשרים ביניהן. מפתיע ביותר הוא שלא עמדו במחקר על הקבלה כאשר הדגישו חוזר והדגש את המקבילות, בהקשרים אחרים. בין חסדאי אבן שפרוט מנהיג הקהילה היהודית ובין עבד אלרחמאן השלישי, ואת האו שבו ניסו שניהם, זה במרחב המוסלמי וזה במרחב היהודי. להשיג עצמא תרבותית מול המזרח. לדעתי, השימוש בחומר אסכטולוגי משותף לש הקהילות בנסיון לבנות זהות ולזכות בלגיטימציה לכוון הפוליטי. גלוי ה ששתי הקהילות היו מורגלות בסוג זה של חשיבה, שכן, כפי שהראה ח' חי כבר חמישים שנה לפני כן, במחצית השנייה של המאה התשיעית, התעור תנועות משיחיות בשלוש הקהילות באל-אנדלוס - היהודית, הנוצרית והמוסלמית.<sup>15</sup>

### בחיי אבן פקודה: כתאב אלהאיה אלי פראיץ אלקלוב<sup>16</sup>

בפרק זה אדון בכינון תפיסת הגלות ושימוש בה בטקס שמאפיינו שונים מאוד מאלה שנידונו עד כה, אף שהוא פרי של קונטקס חברתי דומה: קטע קצר אך רב-משמעות מתוך *כתאב אלהאיה אלי פראי אלקלוב*, *ספר חובות הלבבות*, שנכתב בידי בחיי בן יוסף אבן פקודה במחצית השנייה של המאה האחת עשרה, בשנת 1080 לערך. וכך כתוב בו:

ואם יבקש אדם בזמן הזה לראות מה שהוא דומה לענינים ההם, יביט בעין האב עמדנו בין האומות מעת הגלות וסדור ענינינו ביניהם, עם מה שאנו בלתי מסכימי עמהם בסתר ובגלוי, והם יודעים בזה. \*ויראה, כי עניננו אפשר שיהיה קרוב מעניניהם במזונות ובטרפים, ואפשר שיהיה טוב מעניניהם בעת המלחמה והתנרות. ותראה הבינונים והכפריים שבהם טורחים יותר מן הבינוניים שב והדלים אשר בקרבנו. כמו שהבטיחנו יצרנו יתברך.<sup>17</sup>

קטע זה, שהוא חריג ביצירה של היהודים באל-אנדלוס מפתיע במבט ראשון בעמדתו חסרת הפניות והאוניברסיטית לכאורה ש בחיי אבן פקודה, המתגלה כמי שערך ליתרון הסוציו-פוליטי של היהודים תחת השלטון המוסלמי, עד כדי הכרה במצבם המועדף לעומת זה ש השכבות המוסלמיות החלשות. יש להימצא בסיטואציה סוציו-פוליטית נוח למדי כדי לכתוב קטע כגון זה. ורק בהסתמך על הנחה זו ניתן לפרשו. בחי כותב בסדרגוסה, הנמצאת באותו זמן תחת שלטונה של שושלת בני הז' שיעושרם הכלכלי ושגשוגם האינטלקטואלי ידועים היטב. אליהו אשתו מתאר את העיר סדרגוסה באותה תקופה כעיר גבול שמתנהלת בה תנועה מסחרית ערה וכעיר המעלה בזכרון את ימי הזוהר של קורדובה.<sup>18</sup> סלימא

,Viguera Molíns, Madrid, Espasa Calpe, 1997, VIII-I, p. 72 y ss

20. לקונטקסט פולמוסי זה התייחס גם הסדאי באיגרתו: "ואם לאל ידינו באומנם לנו כל היום: לכל עם ועם יש מלכות ולכם אין זכר בארץ" (לעיל, הערה 4).

21. אבו מוחמד עלי בן אחמד אבן חזם, אלרד עלא אבן אלנגרילה ודסאאל אחמד. סהרות הזה שמש. תרגום לעברית על פי מהדורת אהסאן עבאס, קהיר, 1960, עמ' 2, בתוך: זהה לצורם ייפה, ספרים מוסלמים על יהודים ויהדות, מרכז זלמן שזר, ירושלים, 1996, עמ' 90.

22. ההכרה בתנאים הטובים של החיים בגולה איננה ייחודית לבחיי. גם אם איננה שכיחה. וראו בסקסט שבו רמב"ן מפרש פסוקים מספר דברים (כה, סד ואילך) במטרה להוכיח את נוכחותו של אלוהים בקהילתו. החיה בגולה כספר הניצרות: "אבל אהרן היותנו בגלות בארצות אייבינו לא נתקללו מעשה ידינו ולא אלפינו ועשיתנו צאנינו, ולא כרמינו ויתינו ואשר נורע בשדה, אבל אנתנו בארצות כשאר העמים ושבנו הארץ הזאת. או כשבו מהם, שרחמינו ילינו. כי ישיבתנו בגלות היא כמבטחה שאמר לנו ואף גם זאת בייחוס בארץ אייביהם לא מאתים ולא געלתים לכלותם להפר בדיתי אתם כי אני ה' אלהיכם" (פרשני התורה לרבינו משה בן נחמן ארמב"ן). על פי כתבי יד ודפוסים ראשונים בצירוף הערות ומראי מקומות הרב חיים דב שמואל, כך ב, הוצאת מוסד הרב קוק, ירושלים, תש"ך, עמ' תעד).

23. ראו B. Safran, "Bahya ibn Paquda's Attitude toward the Courtier Class," in: I. Twersky (ed.), *Studies in Medieval Jewish Relations*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1979, pp. 154-96

24. לתרגום אבן תיבון, ראו *Duties of the Heart by Bachya ben Joseph ibn Paquda*,

אבן הוד, שמשל עד 1046, ויורשו אחמד, שמשל עד 1081, עיצבו מודל פוליטי גמיש ופתוח שהותיר מקום לנוצרים וליהודים.<sup>19</sup>

ואולם, רק קריאה שטחית ואנכרוניסטית תציג את הטקסט כמשקף בפשטות את המציאות ההיסטורית ותתעלם מן הפניות הסובייקטיביות של המחבר. הקטע לעיל הובא מתוך פרק אודות החוכמות שאלוהים העניק לאדם – והנעלה שבהן, החוק שנמסר למשה. בעיני בחיי, ההוכחה לחסד אלוהים בתקופתו היא מצבו של העם היהודי בין העמים. ובמונחיו של ירושלמי: ה"בית" שבגלות. בכך משיג בחיי כמה מטרתו:

ראשית, הוא משיב לפולמוסים מוסלמים הטוענים שהעדר עצמאותם של היהודים יש בו משום הוכחה לכך שאלוהים עשוי לחזור בו מבחירתו בישראל כעם הנובחר.<sup>20</sup> די אם אדגים זאת באמצעות קטע מתוך אלרד עלא אבן אלנגרילה אליהודי מאת אבן חזם (994–1064), חיבור פולמוסי נגד שמואל הנגיד. אבן חזם, כמעט בן דורו של אבן פקודה, כותב כך על היהדות: "השפלה שבדתות והנתעבת שבאמונות – היא היהדות, אשר קללת אלה כלפי האוחזים בה תמידית וכעסו של האל יתעלה שוכן קבע על המשתייכים אליה".<sup>21</sup> כדי לנמק קביעה זו מצטט אבן חזם פסוקים מתוך ספר דברים (דברים כח, טו ואילך), שם מפורטות הקללות שתבואנה על כנסת ישראל אם לא תשמע בקול אלוהים לעשות את מצוותיו ולקיים את חוקותיו אשר ציווה. בחיי, מצדו, נדרש אף הוא לפסוקים וכגון עזרא ט, ט או תהלים קכד, ב–ג), אבל באסמכתאות שלו שעבוד ישראל לאומות מופיע תמיד בהקשר של רחמי האל וקיום בריתו עם ישראל. כלומר, התנאים הטובים בגולה הם הוכחה לנוכחות המופתית של האל בהיסטוריה היהודית.<sup>22</sup>

שנית, מן הראוי לשים לב לכך שיצירתו של בחיי איננה חיבור פולמוסי כי אם ספר מוסר. בחיי יוצא נגד השאיפות של החברה החצרנית תוך גינוי מאפייניה הכולטים, כגון האידיאלים האינטלקטואליים, המודל החינוכי, האתיקה החברתית והשאיפה למנהיגות. כפי שביאר בצלאל ספרן באופן משכנע ביותר.<sup>23</sup> בדבריו אלה מוכיח בחיי לחברה החצרנית שזכויות היתר וטובות ההנאה שהיא זוכה להן מקורן באל.

שלישית, קטע זה מאפשר לבחיי לפרש באופן קוהרנטי את ההצלחה החברתית של היהודים. פירוש זה אינו עולה בקנה אחד עם התפיסה המסורתית של עם גולה, מושפל ומבוזה, תפיסה הבאה לידי ביטוי בעיקר בפיוט והיא חלק של הזכרון הקולקטיבי של הקהילה ושל התפיסה המסורתית העצמית של היהודים, כפי שנראה בהמשך.

כאמור, את גישתו של בחיי ניתן להסביר רק בקונטקסט של מצב סוציו-פוליטי נוח. אבל אחר כך, כאשר הל שינוי בתנאים. התחייב ממנו, כפי שנראה, ניסוח מחדש של הטקסט. למשל, הקטע שסימנתי בין כוכביות הושמט כשתרגם יהודה אבן תיבון (1120–1190) את הטקסט לעברית בשנים 1160–1180.<sup>24</sup> בתקופתו של אבן תיבון, ובהקשר ההיסטורי שהוא חי בו, לא ניתן היה עוד להחזיק בטיעון שכזה. בזמן שעבד מכתיבת הטקסט לתרגומו הלך והורע מצבם של היהודים באזורים שתחת שלטון המואחדים ומרבית הקהילות היהודיות נהרסו. יתרה מזאת, בתקופה זו נכתבו כמה טקסטים נסיבות ספציפיות מאוד, אלא שדורות מאוחרים הוציאו אותם מהקשרם, פירשו אותם כהשתקפות של המציאות ההיסטורית ואימצו אותם כמייצגים ואמינים של זהות הקיבוץ היהודי. דוגמאות לכך הן הקינה של אברהם אבן



translated from the Arabic into Hebrew by Jehuda ibn Tibbon, with English translation by M. Hyamson, New York, 1941, p. 25

שהדברים לא מופיעים במקור העברי שאכן חזינו תרגם ממנו. אך אין בכך כדי להחליש את הטענה, שהרי אם כך הדבר הרי הם הושמטו בזמן שעבר בין כתיבת היצירה לבין תרגומה.

G. Nahon, "La elegía 25 de Abraham ibn Ezra sobre la persecucion de los almohades. Nuevas perspectivas," en: F. Diaz Esteban (ed.), *Abraham ibn Ezra y su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Asociación Española de Orientalistas, Madrid, 1990, pp. 217-224, וכן רשימה של המהדורות השונות של השיר, שם: M.J. Cano, "Sobre el poema histórico de Abraham ibn Ezra titulado *Ahah Yarad*," *Homenaje al Profesor Jacinto Bosch Vila II*, Universidad de Granada, Granada, 1991, pp. 679-88.

בראן (לעיל, הערה 1), עמ' 45-61.

26. רבינו משה בן מימון, *אגרות*, תרגם לעברית ביאר והכין על פי כתבי יד ודפוסים יוסף קאפח, מוסד הרב קוק, ירושלים, 1987, וראו גם ד' ספטימוס, "תחת ארום ולא תחת ישמעאל, גלגול של מאמר", ציון מו: א, 1982, עמ' 103-111, על התפתחות עמדותיהם של היהודים כלפי חצי האי במהלך המאה השלוש עשרה.

27. ראו יהודה (לעיל, הערה 16), עמ' 405.

עזרא, "אהה, ירד על ספרד רע מן השמים"<sup>25</sup>, או קביעותיו של הרמב"ם, שאומר באיגרת תימן (1172) באשר למוסלמים: "ולא עמדה על ישראל כלל אומה צודדת יותר ממנה, ולא היה מי שהפליג בהכנתיו והשפלתיו וחזק שנאתיו כמותם"<sup>26</sup>. אכן תיכון משמיט את המשפט מפני שמערכת ערכי העבר שהציג בחיי באה לידי משבר, והזהות שבנה כבר אינה ניתנת להסבר שיהיה קוהרנטי בקונטקסט של זמן התרגום.

לסיכום, שינויי הקונטקסט מחייבים לנסח מחדש את מושגי הגלות והבית, וכשם שלא ניתן להתעלם משינויי הקונטקסט, כך גם לא ניתן להתעלם מסוג השיח ששני המושגים הללו באים בו לידי ביטוי. אי לכך ברצוני להפנות את תשומת הלב לקטע נוסף מתוך כתאב אלהאדיה, שבו אבן פקודה מקונן על חורבן המקדש ומכה על חטא לפני אלוהים:

הנה בציונינו שמים מקדשינו. וְגַלְהּ יְקָרְנוּ. וּבֵית תְּפָאֲרֵתֵנוּ הָיָה לְשִׁרְפֵת אֵשׁ וְלֹא יִכּוֹן לָנוּ לְשׁוּם קְטוּרָה בְּאַפֶּה וְכָלֵל עַל מִזְבְּחֶהָ עַל אֲדָמַת נֹכַר. אֲבָל וּבְחִירֵי רוּחַ נִשְׁבְּרָה לֵב נִשְׁבֵּר וְנִדְכָה אֱלֹהִים לֹא תִבְוָה. הִיִּסְבָּה בְּרִצּוֹנָהּ אֶת צִיּוֹן תִּבְנֶה חֲמוּת יְרוּשָׁלַיִם. אֲזַ תַּחְפֹּץ וּבְחֵי צִדֵק עוֹלָה וְכָלֵיל אֲזַ יַעֲלוּ עַל מִזְבְּחֶהּ פְּרִים.<sup>27</sup>

במבט ראשון דומה שבטקסט הזה יש משום סתירה לטקסט הקודם. לראשונה ביצירה נזכרת "אדמת נכר" ומועלית בקשה לבנות את ציון, וכמו כן, לראשונה נזכר עוונם של היהודים – לעומת הטקסט הקודם, שמתייחס למצב האנושי מנקודת מבט אתית כללית יותר. את הסתירה הזאת אי אפשר ליישב אם מתעלמים מן הז'אנר שבתוכו היא נתונה. במקרה זה מדובר ב"בקשה", בשיר תחינה המופנה לאל והמצורף לשער העשירי של ספר חובות הלבבות, "שער אהבת ה'". סוג זה של "בקשה", והשירה הליטורגית בכלל, מכוננים את היחס שבין אלוהים לאומה ומתאפיינים במוסכמות נוקשות למדי. בשיר זה חוזר בחיי על תפיסת הגלות המסורתית הרואה בארץ מושבם של היהודים "ארץ נכר" הרחוקה מן המקום המקודש ומפולחן הקרבת הקורבנות.

טקסט זה גדוש מובאות מן המקרא וכתוב בעברית (לעומת הטקסט הקודם, שנכתב בשפה היהודית-ערבית). והוא דורש רגישות פרשנית שונה, בהתחשב במסורת הלשונית שלו. שני המודלים האלה אינם עומדים בסתירה זה לזה. ראוי להדגיש שהטקסט בפרוזה ערבית אינו משכפל את המציאות באופן נאמן יותר משעושה זאת השיר העברי, שכן שניהם מבנים את המציאות באותה מידה, אף שסגנונם, לשונם, התבנית המנטאלית והאסטרטגיה הנרטיבית שלהם שונים אלה מאלה.

## שִׁבְיָה עֲנִיָּה: כִּיּוֹם מֵאֵח אֲבִן גְּבִירֹל

הטקסטים שנידונו לעיל מועילים ביותר לבחינת המושג "בית", ואולם, עם כל ההבדלים ביניהם, הם מציגים את רעיון הגלות בתבניות המקראיות והתלמודיות, כהרחקה מן המקום הקדוש: גירוש זה הוא עונש על חטא כלפי האל. ההקשר שבו נמצא את הפיתוח המפורט ביותר של תפיסה

28. על נושא הגלות בפיוט ראו במבוא לספרו של ר"פ שיינדלין: R.P. Scheindlin, *The Gazelle: Medieval Hebrew Poems on God, Israel and the Soul*, The Jewish Publication Society, Philadelphia and New York, 1991. ספר מאוחר יותר הוא ספרו של י' לויין, המנתח את הנישא בשירה העברית המקראית והפוסט מקראית: י' לויין, *תנינים וכינור. חזרונ, גלות, נקם וגאולה בשירה העברית הלאומית*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1998.

29. י' יובל, "נקמת ה' היא נקמת היכלו: היסטוריה ללא חרון וללא משוא פנים", ציון נטב ב-ג, תשנ"ד, עמ' 353.

30. י' בער, *גלות, תרגום י' אלוד, מוסד ביאליק, ירושלים, 1980*, עמ' 3.

31. קביעה זו הועלתה בדיון על מושגי הזכרון הקולקטיבי והתודעה ההיסטורית, ראו "Collective Memory and Historical Consciousness," *History and Memory* 1:1, 1989, pp. 5-26

זו של ה"גלות" הוא השירה הליטורגית, הפיוט.<sup>28</sup>

בניתוח הפיוט מקובלות שתי גישות מנוגדות זו לזו: מצד אחד שכיחות ההערכות המדגישות את הקלישאויות של הפיוט, את החזרה המכאנית על דפוסים תוכניים ורטוריים, בלי זיקה להקשר, "שירה דתית שהמוטיבים המיתיים שלה נטולי חיים", כפי שמכנה אותה ישראל יעקב יובל במאמר עכשווי ופולמוסי בנושא הגלות באשכנז.<sup>29</sup> מצד אחר, חקר תפיסת הגלות התבסס במידה רבה על פיוטים אלה. כך למשל כותב יצחק בער על הסליחות שנתחברו בתקופת מסעי הצלב: "על יסוד פיוטים אלה בלבד ניתן להעלות תמונה היסטורית נאמנה של הגלות על פרטיה".<sup>30</sup> לדעתי, שתי הגישות מציגות מסקנות חלקיות ובלתי מספקות בהכרח. אני דוחה את הטענה שהפיוט אינו יכול להעיד על הקשרו. לדעתי, הפיוט הוא כלי יעיל ולגיטימי לבחינת הקשרים שבין הקונטקסט, הטקסט והבניית המציאות. קורפוס עצום כמו שירת הקודש העברית לא נוצר בלא תכלית. אחד מתפקידיו המרכזיים הוא הבניית הזכרון הלאומי, והזכרון, כפי שקובע עמוס פונקנשטיין, הוא תמיד השלכה של ההווה ושל הסטרוקטורות שלו על העבר.<sup>31</sup>

בחרתי בפיוט מאת אבן גבירול, בן דורו הצעיר של אבן פקודה. אבן גבירול הגיע לבשלות אינטלקטואלית בסרגוסה, כלומר, בסביבה דומה לזו שאבן פקודה מתאר בכתאב אלהדאיה. בפיוט של אבן גבירול – שאינו נתפס בעיני כמקרה נבדל או כדוגמה ייחודית, כי אם כאבטיפוס של הסוג כולו – שני יסודות דבקים זה בזה לבלי הפרד: חוויית הגלות וכיסופי הגאולה. הללו באים לידי ביטוי באמצעות נוסחה שגורה: דרשיה שבין אלוהים לבין כנסת ישראל. מבין דרכי הניתוח הרבות שהטקסט מציע אתרכזו בהיבט קונקרטי מאוד: ההבניה הסימבולית של המציאות בטקסט, והמשמוע של סימבוליות זו בקונטקסט החברתי שאבן גבירול משתייך אליו.

כדרכו של הפיוט, גם כאן מוצג מחזור שלם: החטא של ישראל, העונש מידי האל (גלות), חרטה, תחינה לאלוהים ובקשה לסליחה, ולבסוף גאולה. למרות המאגר המשותף של דימויים ושל מוטיבים הבונים את החזות המסורתית של הגלות על פי סטרוקטורה קיימת, יש משום עניין בחיפוש אחר היסודות הייחודיים לדמיון הפואטי של כל משורר, אחר הניסוח האינדיבידואלי של חוויית מציאות משותפת.

### שביה עניה

שְׁבִיָּה עֲנִיָּה בְּאֶרֶץ נִכְרִיָּה  
 לְקוֹחָהּ לְאִמָּה לְאִמָּה מִצְרִיָּה  
 מִיּוֹם עֲזַבְתָּהּ לָהּ הִיא צוֹפִיָּה  
 הֶשֶׁב שְׁבוּתָהּ רַב הַעֲלִילָהּ  
 וְאִם עֲשִׂירֶיהָ תִּהְיֶה שְׁלִישִׁיהָ  
 וְחֵישׁ קָל מִהֶרָה וּבִשְׂרָה בְּאֵלֶיהָ  
 רְנִי בַת צִיּוֹן הִנֵּה מְשִׁיחֵנוּ  
 לְמָה לְנִצַּח תִּשְׁפָּחֵנוּ

לְכָל תִּקְלָה יֵשׁ קִץ וְאִין קִץ לְפָרְצֵי

כָּלוּ שְׁנוֹתַי וְאֵין מֵתָם לְמַחְצֵי  
שְׁכַנְתִּי בְּגִלוֹת טְבוּעָה בְּבִצֵי  
וְאֵין תּוֹפֵשׁ מְשׁוֹט אֲנִיָּה לְהוֹצִיא  
עַד אָנֹּה יְיָ תִּאֲרִיךְ קִצֵּי  
מֵתַי קוֹל הַתּוֹר יִשְׁמַע בְּאַרְצֵי שְׁמַךְ עֲלֵינוּ וְנִקְרָא אֶל תַּנְיַחְנוּ

מֵהוֹצֵים וּלְהוֹצִים סוֹבְלֵי מַעֲמָם  
בְּוָזִים וּבְוָזִים נְתוּנִים לְמַךְמָם  
עַד אָנֹּה יְיָ אֲוַעֵק הֶמָּס  
וְלִבְבִי בְּקִרְבֵי הֶמָּס יִמָּס  
זֶה כִּמָּה שָׁנִים עוֹבְדִים לְמָס  
יִשְׁמַעְאֵל כְּאַרְיֵה וְעָשׂוּ כְּתַחֲמָם זֶה יַנְיַחְנוּ וְזֶה יִקְחָנוּ

הַקּוֹלֵךְ זֶה הַקּוֹל גּוֹלֵת אֲרִיאֵל  
יִלְוֵי וְצַהֲלֵי בְּתוֹלֵת יִשְׂרָאֵל  
לְעֵת הַרְשִׁים בְּסִפְרֵי דְנִיָּאֵל  
וּבְעֵת הַהִיא יַעֲמַד מִיְכָאֵל  
וְיִקְרָא עַל נֶר וְכֹא לְצִיּוֹן גּוֹאֵל  
אָמֵן וְאָמֵן כֵּן יַעֲשֶׂה הָאֵל כִּימוֹת עֲנִיתָנוּ כֵּן תִּשְׁמַחְנוּ<sup>32</sup>

32. שירי הקודש להבי שלמה אבן גבירול, עם פירוש, מקורות, גרסאות, מבוא, מפתחות, מלון וביבליוגרפיה מאת ד' ירון, ירושלים, תשל"ז, עמ' 494.

33. אמצעים אלה אינם בלעדיים לשירה הליטורגית. הם מופיעים גם בשירת החול, למשל בשירי המלחמה של שמואל הנגיד או באחרים משירי אבן גבירול.

34. על השימוש במטפורות של חיות ועל מטרות ותפקידן של מטפורות אלה ראו U. Rubin, "Apes, Pigs and the Islamic Identity," *JOS* 17, 1997, pp. 89-105; W.M. Brinner, "The Image of the Jew as Other in Medieval Arabic Texts," *JOS* 14, 1994, pp. 227-40.

35. שירי הקודש (לעיל, הערה 32), שיר קמה ("שער פתח"), בית 2.

36. ראו R. Edwards, "Exile, Self and Society," in: M.I. Lagos Pope (ed.), *Exile in*

שני אמצעים ספרותיים המופיעים בשיר שכיחים בפיוט בכלל. ראשית, השימוש בשמות פרדיגמטיים מקראיים: "עשו" ו"ישמעאל" ככינויים מטפוריים לנוצרים ולמוסלמים (בית 19). שימוש זה קושר את גויי התקופה למטען סמנטי מסורתי, שלילי בדרך כלל. יהודי אל-אנדלוס לא היו הראשונים שהשתמשו בכינויים מקראיים, אך הם היו הראשונים שגודשו להם בצורה שיטתית כל כך.<sup>33</sup> שנית, השימוש במטפורות של חיות לייצוג ה"אחר": "ישמעאל כאריה ועשו כתחמס" (בית 19). מטפורות אלה, השכיחות בספרות הפולמוס ובשירה הביניימית של שלוש הקהילות – היהודית, הנוצרית והמוסלמית – מחזקות את דימוי אכזריות האויב ואת תחושת חוסר האונים של ישראל. ה"אחר" מוצג כבלתי אנושי וכחייטי.<sup>34</sup> כמו בפיוטיו האחרים, גם בפיוט זה משתמש אבן גבירול בשני האמצעים הללו כדי להעמיד רעיון מרכזי: הגלות היא שעבוד המנוגד לסדר הטבעי של הדברים. כנסת ישראל היא "שפחה", "אמה", "בן אמה" או "בני אמה". הגר, השפחה המצרית (בראשית, טז, א; כא, י), מייצגת האסלאם, היא עכשיו הגברת, ושרה היא השפחה. האומות לועגות לכנסת ישראל ומזלזלות בה ("לִי לְעֵנָה שְׁפָחַת אֲמִי וְנָם לְבָהּ", אומר הדובר באחד השירים),<sup>35</sup> לעג מכאיב בהתחשב במוצאם הנחות והבלתי חוקי של הלועגים. מוטיב קבוע זה מופיע בסמיכות למוטיב השעבוד הכלכלי של היהודים ה"עובְּדִים לְמָס" (15, 18).

הלשון היא מטפורית, היפרבולית, כמעט נוסחאית. לענייננו נשאלת השאלה מהי מטרת הלשון המטפורית, כלומר, מהו תפקידם החברתי של האמצעים הרטוריים הללו.<sup>36</sup> בחינת המטפורה מן ההיבט התרבותי

Literature, Associated University Presses, London & Toronto, 1988, pp. 15-31. אדוארדס מציין, בצדק רב, שהגלות היא חוויה פסיכולוגית, על כן יש להעריכה או למדוד אותה בהתאם לדימוי שהיא מציירת, כלומר בהתאם להתפשטותה לעבר המטפורה. לעבר המבנים המנטאליים והדמיוניים שבאמצעותם היא באה לידי ביטוי.

37. ראו K. Burke, *Language as Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley, 1966, pp. 44-5. מצוטט בתוך J.D. Sapir and J.Ch. Crocker, *The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 34.

38. שם.

39. ראו ספיר וקרופקר (לעיל), הערה 37, עמ' 11-12, וכן K. Harries, "Metaphor and Transcendence," in: S. Sacks (ed.), *On Metaphor*, Chicago University Press, Chicago and London, 1979, pp. 86-87.

40. אדוארדס (לעיל), הערה 36, עמ' 15-31.

מצביעה על כך שהאינטראקציה הנוצרת בין איברי המטפורה מאפשרת את היווצרותה של "ישות חדשה". קנת' פֶּרְק, שחקר את הלשון הסימבולית בהקשרים פולחניים, מדגיש: "פעילות סימבולית אינה רק ביטוי של המציאות; היא מְבַנֶה את ההתנסות באורח פעיל".<sup>37</sup> לדבריו, הזיהויים המטפוריים – וכאלה הם השמות המקראיים שאבן גבירול משתמש בהם – הם "אסטרטגיות להתמודדות עם מומנטים קיומיים", ו"האופי הסמנטי של תחבולות רטוריות הוא חלק בלתי נפרד של התמודדות מעין זו".<sup>38</sup> השפחה המצרפית בבית 2 איננה זהה לזו שבבראשית טז, א, והיא גם איננה רק רמז מצועף למוסלמים האנדלוסים. בשל מהותה המטפורית היא מעוררת בציבור המתפללים רגשות ומביאה לידי קביעת עמדות כלפי ה"אחר", וכך היא מְבַנֶה זהות חדשה.<sup>39</sup>

האמצעים הרטוריים שאבן גבירול נדרש להם משמשים אותו להעמדת הירארכיה, וזו מוצגת בטקסט כטבעית וכעולה בקנה אחד עם הסדר המקראי: הירארכיה שמקבילה לסדר החברתי. הפיוטים מזכירים את הסדר שראוי היה שיתקיים ומתארים את השיבוש שפקד אותו. ההערך בא לידי ביטוי בהעדר של טוהר או של כוח פוליטי; הוא יכול להתמקד באכזריות, או, כמו בפיוט של אבן גבירול, בשעבוד. וחוסר האונים מקרין על הסטרוקטורות של ההווה, כלומר על נסיבות ההקשר האישי והחברתי של המחבר.

משכוננו שני עולמות מקבילים אלה מעוררת המטפורה תנועה לקראת שינוי. וכך, מנקודת ראות חברתית, מטרתה של הלשון המטפורית בשירה הליטורגית היא להיאבק במציאות ולחולל בה שינוי. טבעו של השינוי הנשאף מומשג במושג הגאולה. הגאולה היא היפוך היוצרות, השבת הסדר הטבעי על כנו: "כימות עִנְיָנוּ כִּן תִּשְׁמַחֲנוּ".

במאמר על נושא הגלות בספרות מציין רוברט אדוארדס שכינונם מחדש של העולמות הבדויים לעולם אינו מניח את חזרתם המדויקת; התוצאה היא תמיד ניכור גדול יותר.<sup>40</sup> במקרה זה, הניכור הוא כלפי ה"אחר", המוסלמי או הנוצרי, וניכור זה כשלעצמו מביא לידי אישושה של הזהות הנבדלת, לעומת תרבות הרוב. בעת שמצבה של הקהילה יציב למדי, כמו בזמנו של אבן גבירול, השירה הליטורגית מחזקת את הזהות הקולקטיבית מול זהותו של הפרט שמקיים, מצדו, אינטראקציה ניכרת עם החברה הנוכרית. נוסף על כך, הטקסט משפיע על הבניית היחס ההירארכי בין קבוצת המיעוט לבין הרוב. אם על פי חוקי האסלאם היהודי הוא אורח מדרגה שנייה, שנועד לשרת את המאמינים בדת האסלאם, הרי הטקסט נאבק במצב זה של נחיתות, כלומר, הוא הופך את המצב ומתאר באותם מונחים עצמם את התבוסה שינהיל אלוהים לאויבים. סטריאוטיפ "האמה המצרפית" אינו אומר כמעט ולא כלום על הקבוצה שהוא בא להגדיר, אך לעומת זאת הוא מגלה רבות על המנטאליות ועל הבעיות החברתיות של הקבוצה שיצרה אותו.

לסיכום הייתי רוצה לחזור על כמה רעיונות: המושגים "גלות" ו"בית" אינם מושגים נבדלים שניתן לזהותם בנפרד; הם קשורים זה בזה בקשר הדוק, ולעתים אחד מהם משמש להצדקת האחר. חסדאי אבן שפרוט משתמש ברעיון הגלות, ובייחוד בשאיפות המשיחיות הקשורות לגאולה, כאמצעי להצדקת רעיון הבית, כלומר להצדקת סמכותו הלגיטימית בקרב

יהודי אל-אנדלוס. בחיי אבן פקודה, לעומתו, מגן על רעיון הבית אך מעמיד אותו בשירות הרעיון המסורתי של הגלות: לפי דעתו, אל לאנשי החצר לשכוח שההצלחה החברתית הושגה הודות לנוכחות האל.

כאמור, אף על פי שהמושג "גלות" נבנה מתוך התנסות משותפת. יש בניסוחיו השונים מידת-מה של ייחוד אישי. הגלות מובנית כאובדן או כהעדר, ואופיו של העדר זה תלוי בהקשר החברתי ובמחבר. הסדאי אבן שפרוט מכונן את תפיסת הגלות כהעדר סמכות; עבור בחיי אבן פקודה, ב"בקשה" שלו, הגלות היא העדר הפולחן בבית המקדש; עבור אבן גבירול היא העדר הירות. שעבוד. כולם משליכים מחוויותיהם שלהם וממשיגים באמצעותן את המציאות. שינויי הקונטקסט, מצדם, מביאים לידי התפתחות של מושגי הבית והגלות. כפי שראינו בתרגום הקטע מספרו של בחיי אבן פקודה בידי אבן תיבון.

אם בצירוף גלות – בית קיימת זיקת גומלין בין שני המושגים, היא קיימת כל שכן בצירוף גלות – גאולה. תיאור הגלות קובע את טבעה של הגאולה: הסדאי אבן שפרוט מתאר אותה במונחים של נצחון צבאי, בחיי אבן פקודה מתאר אותה כמרחב של הקרבת קורבנות, אבן גבירול מתאר אותה כהשפלת האויב. התפיסה לפיה הרהורים משיחיים הם תוצאה של החמרה בתנאי החיים בגלות אינה נכונה תמיד, והטקסטים שנידונו כאן מוכיחים זאת. אצל חסדאי אבן שפרוט ההתעניינות במועד הגאולה נובעת בעיקר מהטבה בתנאי הגלות: העול הוקל. כדבריו. אצל אבן גבירול, הגאולה מפצה על ההתנסות החברתית הפגומה בהווה. לסיכום, מדובר בחוויה של גלות רבת-פנים, המניבה על מציאות משתנה.

אוניברסיטת קורנל

# הגנגסטור והספינקס:

## קריאה במחזה אדי קינג

### מאת נסים אלוני

יצחק בן-מורכי

Seneca, *Oedipus*, in: 1. *Seneca in Nine Volumes, Tragedies*, vol. VIII, tr. Frank J. Miller, William Heinemann, London, 1917; Pier Paolo Pasolini, *Oedipus Rex (Edipo Re)*, tr. John Mathews, Lorrimer Publishing, 1971 סרטו של פאולוני הופק בשנת 1971.

העיבדים והגרסאות לסיפור אדיפוס רבים מכדי לסקור אותם, אפילו בקצרה. אזכיר רק שני עיבודים מודרניים שנעשו בעשורים האחרונים: עיבורו של טד יוז לגרסתו של סנקה, *Seneca's Oedipus*, adapted by Ted Hughes, Faber and Faber, London, 1969 והמחזה "Greek" מאת סטיבן ברקוף, וראו *Steven Berkoff Plays*, 1, Faber and Faber, London, 1994

2. נסים אלוני, אדי קינג, ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב, 1975. התצגה הועלתה לראשונה בתיאטרון הלאומי הבימה, טאי 1975. המובאות מתוך המחזה אדי קינג נלקחו כולן ממחזורת 01.

3. בועז עברון, "המלך מברוקליין", *ידיעות אחרונות*, 5.6.1975.

4. גרשון שקד, "דייקנו של אדיפוס כמהגר", *הארץ*, 6.6.1975.

5. רחל שקלובסקי, "אדיפוס והגנגסטור", *הארץ*, 17.10.1975.

6. דן מירון, "נסים אלוני: הויגו והסיני", *ידיעות אחרונות*, 25.7.1975.

### מבוא

כתיבת גרסה חדשה ליצירה קלאסית היא מטבעה מעשה נועז; היא מעשה נועז פי כמה כשמדובר באדיפוס המלך מאת סופוקלס, שכבר אריסטו בפואטיקה ראה בו דגם מופתי לטרגדיה. ואף על פי כן, יוצרים רבים, החל בסנקה הרומי וכלה בבמאי הקולנוע פייר פאולו פאולוני, כתבו גרסאות ועיבודים משלהם למחזה.<sup>1</sup> מאחורי נסיונות אלה עומד בדרך כלל (בייחוד מתקופת הרומנטיקה ואילך) הרצון להשתמש במודל הספרותי-דרמטי המוכר כדי לומר אמירה אחרת, חדשה, או כדי להציג פואטיקה שונה מזו של הדגם המוכר. ואמנם, כאלה הם פני הדברים במחזה אדי קינג של נסים אלוני.<sup>2</sup>

הביקורת לא יצאה מגדרה לנוכח מחזהו של אלוני ומצאה בו חולשות. בועז עברון טען כי אמנם "נתפסים לאווירת המחזה", אך נתפסים גם לשממון במשך שלוש שעות ההצגה.<sup>3</sup> גרשון שקד שקל את איכויותיו של המחזה לעומת חולשותיו וציין כי אלוני קשור לפרטים יותר מאשר למכלול. על פי שקד, הסצנה משמשת כיחידה המרכזית במחזה, וכל מה שמעבר לה "מתרקם ומתחבר אך אינו מחושב מראש כחלק של תבנית".<sup>4</sup> טענות על הפואטיקה של הגודש ועל הנטייה לפירוט הועלו גם הן בביקורת על אדי קינג. לעומת הביקורת ה"רכה" של שקד על היחס שבין הפרטים למכלול כתבה רחל שקלובסקי דברים קשים על חולשותיו של המחזה. לדבריה, המחזה מלא "חכמות" טפלות" והוא ארוך מדי וגדוש פרטים.<sup>5</sup>

לסוגיית חולשותיו ומעלותיו של אלוני נדרש גם דן מירון במאמר שפרסם בשנת 1975 ובו ערך סיכום ביניים ליצירתו של אלוני, החל ממחזהו הראשון ועד אדי קינג. בין היתר, לצד דברים נוספים על הישגיו וכשלונותיו של המחזאי, ציין מירון את "אייכותו של אלוני לתפוס את המחזה כולו, מראשיתו ועד סופו, כאמירה אחת, רצופה, מכוונת בכל חלקיה לנקודה מרכזית אחת – גלויה או מובלעת – של משמעות". אלוני, גורס מירון, "יוצר רצפים מקומיים, מקריים, משתהה אצלם למעלה מן המידה משום שאין לו תוכנית ברורה" ואין הוא "מסוגל ליצור מהלך דרמטי חסר סתירות פנימיות, טהור מפרטים בלתי דרושים".<sup>6</sup> הפואטיקה של הגודש –

או העודף – אכן בולטת באדי קינג, וצודקים המבקרים באומרם שאחת מחולשותיו של המחזה היא נטייתו של אלוני לרצפים מקומיים ולעודף דיאלוגי. אלא שתופעה זו, למרות חשיבותה, היא משנית לעומת הטענה – הבולטת במאמרים של שקד ומירון – בדבר חסרונה של תבנית כוללת למחזה. בעניין זה ראוי להרחיב את הדיבור, שכן עיון מדוקדק במחזהו של אלוני מעלה לפני הדברים שונים לחלוטין.

דומה כי החיפוש אחר תבנית אחדותית מן הסוג האריסטוטלי מביא לא רק לידי החמצת הלזו הפואטי של המחזה אלא גם לידי החמצה של אחד מיסודות הפואטיקה של אלוני. שכן, אלוני אינו מעוניין במחזה אהדתי שכל מרכיביו, או לפחות רובם, מצטרפים לאמידה מלוכדת אחת. את האמידה שלו הוא מעצב באמצעות פואטיקה שבה תבניות ודגמים ז'אנריים, דרמטיים וספרותיים (וגם מיתולוגיים, חברתיים ועוד) מעומתים זה עם זה וסותרים זה את זה, אך בו בזמן הם גם מנהלים ביניהם דרישה. שעל כן, הסתירות הפנימיות, שמירון מחשיב אותן כחולשתו של המחזה, הן למעשה אבן יסוד בפואטיקה של אלוני. באמצעותן הוא מעצב עולם דרמטי מורכב ורבי-משמעי המתווה אפשרויות וכיוונים שונים. וגם סותרים. בעת ובעונה אחת, ומשקף את המציאות הריאלית שאף היא מורכבת, רבת-ניגודים וסתירות. פואטיקה זו ניכרת באדי קינג אפילו מעצם העובדה שאלוני משלב – ובה בעת גם מעמת – שני דגמים תרבותיים שונים כל כך זה מזה: טרגדיה יוונית עתיקה וסרט גנגסטרים של ימינו. אלא שבתוך המערכת המורכבת הזאת, שמרכיביה מתרוצצים לכיוונים שונים, קיים גרעין מוטיבי ומטפורי המשמש ככוח מהדק, כעין כוח כבירה המושך אליו את מרכיביו השונים של המחזה.

להלן אדון בפירוט במערכת המגוונת והניגודית שאלוני בונה במחזה. בתוך מערכת זו יש תבנית בסיסית שניתן להגדירה כ"עליותו ונפילתו של אדי קינג". אולם אצל אלוני, כפי שמחייבת הפואטיקה שלו, העלייה היא אמביוולנטית ומורכבת ממש כמו הנפילה.

## זיקות ותבניות

### ה'וקה לאדי'כוס המלך

הכותרת "אדי קינג" מבליטה הן את הקשר לטרגדיה של סופוקלס והן את המציאות המודרנית שבה מתרחש המחזה.<sup>7</sup> אלוני משתמש בתבנית המוכרת של סופוקלס, אך תבנית זו, על אף חשיבותה במחזה, איננה העיקר.<sup>8</sup> אלוני מסלק את הסוגיות העיקריות שאדיפוס מתמודד עמן במחזהו של סופוקלס ומכניס במקומן עניינים אחרים. למשל. אדי קינג אינו חוקר את רצח לאיוס. שהדי ידוע לו שהוא עצמו הרוצח. שאר הסודות מן העבר מתגלים גם הם בלא שאדי ינקוף אצבע לשם כך, ושאלה מרכזית שאדיפוס חוקר – שאלת הזהות העצמית – אינה מטרידה את אדי כלל. שונו אחר יש בתגובתו של אדי על הגילוי שלאיוס היה אביו וג'וקסטה היא אמו. לעומת אדיפוס הנסער של סופוקלס, אדי קינג מגיב בקור ובציניות, כמעט באדישות. סילוק הבעיות שאדיפוס מתמודד עמן והיחס השונה של

7. על הקשר בין מחזהו של אלוני לזה של סופוקלס, וכן פרשנוה כללית על אדי קינג, ראו חיים שוהם, "אדי קינג" לנסים אלוני כמחזה-מיתוס", מאגנים מד, 1977, עמ' 392-402; רחל אהרוני, העיר שכבשתי, תג, תל אביב, 1997, עמ' 187-206.  
8. ראוי לציין כי מוטיבים אדיפליים מצויים בכמה וכמה ממחזהו של אלוני. מוטיב זה בולט, למשל, במחזה הנסיכה האמריקאית, אך גם במחזה זה הוא משמש כמרכיב אחד מני רבים, וראו נסים אלוני, הנסיכה האמריקאית, הוצאת עמיקם, תל אביב, 1963.

9. ראו בעניין זה יצחק בן מרדכי, "אדיפוס וחידותיו של אפולו", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי יט-כ, תשנ"ז-תשנ"ח, עמ' 393-412.

אדי כלפי אשמתו מאפשרים לאלוני להעלות בעיות חלופיות. אפשר שתמצית ההבדל בין סופוקלס לאלוני צפונה דווקא בעמדה כלפי מוטיב החידה, שתופס בשני המחזות מקום מרכזי. אדיפוס של סופוקלס ניצב לפני חידות משני סוגים – של הספינקס ושל אפולו (באמצעות האורקל) – ופותר אותן.<sup>9</sup> בסוף המחזה אדיפוס נמצא בעמדה של מי שיודע. ואילו אדי של אלוני ניצב לאורך המחזה כולו לנוכח החידה שאין הוא מסוגל לפתור. ההבדל בין מי שלבסוף יודע לבין מי שגם בסוף אינו יודע הוא הבדל עקרוני, והוא המבדיל בין העולם העתיק, שבו יש אפשרות לדעת – גם אם בדיעבד ובדרך הסבל – לבין העולם בן זמננו, שהסבל נתפס בו פעמים רבות כחסר פשר והמשמעות נתפסת כחמקמה וכבלתי ניתנת להשגה.

כפי שאדי שונה מאדיפוס, כך גם שאר הדמויות במחזה של אלוני שונות מאלה שבמחזהו של סופוקלס. ג'וקסטה, שאצל סופוקלס היא צלולה כל כך, מעורערת כאן בנפשה. בדיעבד היא שותפה לרצח לאיוס ויש בינה לבין אדי ברית של פשע. תרזה אצל אלוני הוא דמות גרוטסקית וביזארית המעורבת ישירות בסיפור חייו של אדי. שלא כמו טירסיאס של סופוקלס, הוא אינו רק שליח האל. גם לקראונה יש מאפיינים שאין לקריאון של סופוקלס. קראונה מייצג את הדור החדש שחידת העולם החדש אינה מעסיקה אותו כי הוא כבר בן בית באמריקה והוא מכיר את חוקיה ודרכיה, את סודותיה. עולמו הוא עולם של בנקים ובורסה ואצלו הפשע עובר מן החושך אל האור, אל התחום הלגיטימי כביכול.

דמותה של דונה כריסטינה אינה מצויה במקור של סופוקלס. היא "האם הגדולה", אמו של לאיוס, שערכיה הם ערכי "הארץ הישנה". הוספתה למחזה מביאה עמה נופך של סאגה שיש בה שלושה ואפילו ארבעה דורות. אף על פי שהצד הדורי עמום לפעמים, ברור שמדובר בסבתא, בן ונכד (דונה כריסטינה, לאיוס ואדי) וביורשי הנכד. דונה כריסטינה, נציגת "הארץ הישנה", מונגדת לאנג'לה, שהיא תוצר של תרבות העולם החדש (אבל עם מזג "ישן"). דונה כריסטינה מונגדת גם לאדי קינג, משום שאין לה כל רצון להתערות בעולם החדש.

הטרגדיה האחדותית והקאמרית של סופוקלס, שמנתה מספר מצומצם של דמויות, נהפכה אפוא אצל אלוני לדרמה רבת משתתפים וסגנונת.

## הזיקה לז'אנר סרטי הגנגסטרים ולסרט הסנדק

השפעת הסנדק (*The Godfather*, 1972), סרטו של פרנסיס פורד קופולה, שנעשה על פי הרומן של מריו פוזו (1969),<sup>10</sup> היתה בשיאה כשכתב אלוני את אדי קינג. הסבת אדיפוס למלך של גנגסטרים – בדומה לסנדק של המאפיה האיטלקית בניו יורק – יצרה זיקה ישירה בין אדי קינג ובין הסנדק והז'אנר הקולנועי שנוצר בעקבותיו.

אלוני יוצר במחזהו זיקה גם לז'אנר ותיק יותר, ז'אנר סרטי הגנגסטרים, שבלט בקולנוע האמריקאי החל משנות השלושים. למעשה, באדי קינג משלב אלוני מאפיינים של שני הז'אנרים גם יחד. ג'ון קאוולטי מצוין שהמודל העיקרי לדמויות הגנגסטרים בסרטים היה אל קאפונה, הגנגסטר

10. מריו פוזו, הסנדק (דון קודליאונה - איש המאפיה), תרגום חיים גליקשטיין, ספרי שיין, תל אביב, 1971 (1969).



John G. Cawelti, "The 11 Mythology of Crime and its Formulaic Embodiments," *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago University Press, Chicago and London, 1977, pp. 59-60

Robert Warshow, "The 12 Gangster as Tragic Hero," *The Immediate Experience*, Atheneum, New York, 1962, p. 131

11. 13.

14. על עמדתה וחיבתה של המשפחה בתרבות האיטלקית ראו Luigi Barzini, *The Italians*, Atheneum, New York, 1964, pp. 190-213

המפורסם משיקאגו. אל קאפונה זכה לתשומת לב רבה בכל רחבי אמריקה במיוחד בגלל העיתונות, שהרבתה לדווח על מעלליו.<sup>11</sup> בהשראת דמותו נוצרו סרטים כגון *קיסר קטן* (1930), *אויב הציבור* (*Public Enemy*, 1931) ו*פני צלקת* (*Scar Face*, 1932). חשיבותה של התקשורת ביצירת דמות הגנגסטר הארכיטיפית ונטייתה לדווח בהרחבה על עולם הפשע, ובעקיפין אף להאדיר אותו – אלה באות לידי ביטוי באדי קינג. שעל כן, לא המקריות היא שהביאה את אלונו לשלב במחזה באופן בולט כל כך את ה"שואו" הטלוויזיוני של השדר-האסטרולוגי-הנביא תרזה ואת הופעתם של העיתונאים. דוברט וורשאו מציין כי הפושעים הם תוצר של הכרך

האמיתי, ואילו דמות הגנגסטר בקולנוע היא תוצר של כרך דמיוני, משמע, תוצר של הדמיון.<sup>12</sup> בעקבות וורשאו ניתן לומר כי אלונו יוצר במחזה זיקה לא לעולם הפשע האמיתי אלא לתדמיות ולארכיטיפים של גנגסטרים, של פשע מאורגן ושל העומדים בראשו. אלא שאלונו, ממש כפי שעשה לטרגדיה של סופוקלס, משתמש בארכיטיפ המשולב של הסנדק והגנגסטר כאמצעי בלבד, כתבנית-שלד שלתוכה הוא יוצק תכנים אחרים. לענייננו חשוב שרבים מן הגנגסטרים והפושעים, הן במציאות והן בקולנוע. היו מהגרים, בייחוד מאיטליה. על פי התבנית הקולנועית, הגנגסטר עולה במעמדו בתוך עולם הפשע, וממצב התחלתי של חוסר-כל הוא מגיע לעושר. ההצלחה ולכות. בדרכו שלו ממש הגנגסטר את מיתוס ההצלחה האמריקאי, אלא שזוהי הצלחה אפלה המנוגדת לחוק ולמוסר וחותרת תחת אושיות החברה. ולפיכך ניתן לראות בהצלחת הגנגסטר פן אפל של מיתוס ההצלחה ושל "ההלום האמריקאי".

ואולם, ממש כפי שהצלחתו של אדיפוס של סופוקלס אינה יכולה להימשך בלי שאדיפוס יבוא על עונשו, כך גם ההצלחתו של הגנגסטר חייב לבוא קץ. ואכן, הארכיטיפ, כפי שהוא בא לידי ביטוי בז'אנר סרטי הגנגסטרים, מחייב את נפילת הפושע. התבנית היא אפוא תבנית של עליית הגנגסטר ונפילתו. את התבנית הזאת, החופפת בקטעים רבים את תבנית אדיפוס המלך (שגם הוא מחזה על עלייה ונפילה וגם בו הגיבור מבצע פשעים), מאמץ אלונו באדי קינג.

היחס לכרך באדי קינג מדגים נאמנה את המורכבות שהכניס אלונו לז'אנר המוכר. וורשאו גורס כי "הגנגסטר הוא איש הכרך הדובר בשפת הכרך ומכיר את דרכיו".<sup>13</sup> אצל אלונו, אדי קינג הוא אכן איש הכרך, שאלמלא כן לא היה נהפך למלך הפשע, אך בו בזמן הכרך ומהותו והסוד הצפון בו הם עבורו כחידה שאינה נותנת לו מנוח. אדי שייך לכרך אך הוא גם זר בתוכו. הוא שייך ולא שייך. הוא מהגר שמגיע ולא מגיע להישג. שמצליח ולא מצליח. הסנדק של קופולה יצר ז'אנר חדש של סרטי גנגסטרים.

תחום העיסוק של הז'אנר עבר מן הגנגסטר הבודד אל משפחה של גנגסטרים שיש לה ערכים ברורים ולכידות פנימית המאפשרת לה לשמר את הכוח והשלטון.<sup>14</sup> ההתמקדות במשפחה, שהדורות ממשיכים בה זה את זה, סילקה במחי יד מרכיב מרכזי של התבנית הקודמת: נפילתו של הגנגסטר. בז'אנר החדש, כשהסנדק מודקן נהפך בנו לסנדק, ואחריו יבוא סנדק חדש וכך הלאה והלאה. מן הסרט *הסנדק* לקח אלונו את המרכיב העיקרי של הז'אנר: המשפחה. למרכיב זה הוא נזקק כדי ליצור את התפיפה לאירועים המשפחתיים במחזה אדיפוס המלך. אלא שאצל אלונו – שלא כמו בסרט

הסנדק – המשפחה מפוררת וקרועה: לאיוס מבקש להרוג את בנו, וג'וקסטה שותפה בדיעבד לרצח בעלה לאיוס. הפשע המרכזי מתבצע בתוך המשפחה, ובכך מפורר אלוני את הליבה הקשיחה של הסנדק.

השפעת הסנדק, שבו מוצג הגנגסטר כבעל תכונות אנושיות ראויות, איפשרה לאלוני להכניס למחזהו את הצד הפילוסופי-יקומי שבעולמו של אדי קינג. למעשה, עולם הפשע והפשעים שהוא עצמו ביצע מטרידים את אדי פחות משמטרידה אותו חידת העולם החדש, שאותה הוא מבקש לפצח.

## הקשר לתבנית העלייה והנפילה

תבנית העלייה והנפילה משותפת לאדיפוס המלך ולז'אנו סרטי הגנגסטרים. זוהי תבנית אמפירית, דרוויניסטית ביסודה. ולפיה סופה של כל עלייה הוא נפילה. בטרגדיה היוונית נפילתם של בני האדם תלויה וקשה יותר ככל שהצלחתם גדולה יותר. אדיפוס במחזהו של סופוקלס מגיע למעמד של כמעט-אל לפני שהוא נופל לתהומות.

מרכיב מרכזי במה שמכונה "החלום האמריקאי" הוא האפשרות הכמעט בלתי מוגבלת להצלחה. הדמוקרטיה של העולם החדש ביטלה, לפחות להלכה, כל אפליה הנובעת ממוצאו של האדם, ממינו, מייחוסו או מדתו – ולפיכך, לפני כל אדם פתוחה הדרך להצלחה. עושרה של אמריקה, גודלה, והאפשרות המוחשית להצליח בה – אפשרות שנחסמה לפני אנשים רבים ב"עולם הישן" – הם ששלהבו את דמיונם של המהגרים שנהרו בהמוניהם אל העולם החדש. אמריקה הייתה מכה ניצחת את התפיסה האירופית הניטורליסטית. הפסימית, מסוף המאה התשע עשרה. שעל פיה גורלו של אדם נגזר מראש על ידי כוחות התורשה והסביבה. גם אם בפועל היתה המציאות באמריקה מורכבת יותר והדרך להצלחה לא היתה סוגה בשושים. ולפעמים היתה אפילו חסומה, הרי המיתוס האמריקאי צייר עולם חדש, אחר. מיתוס ההצלחה באמריקה הוא מיתוס של עלייה. זהו מיתוס זוהר שהנפילה איננה שלב הכרחי בו, אף על פי שהיא אפשרית. מכל מקום, סיפורי ההצלחה מספרים על הצלחות גדולות שרק בארץ גדולה וחופשית כאמריקה הן אפשריות. ההצלחות הן כלכליות בעיקרן, והאישי המצליח בא מלמטה – גם אם לא בהכרח מקו העוני ואין הוא בהכרח מהגר – והוא עושה את כל הדרך אל הפסגה. מן הפסגה הזאת הוא עלול ליפול.

הרומן עלייתו של סילאס לפהאם (1885) מאת ויליאם דין האולס הוא ככל הנראה יצירת הסיפורת החשובה הראשונה באמריקה שהתמודדה עם העלייה והנפילה, משמע. עם ההצלחה והכשלון.<sup>15</sup> האולס מעמת ברומן זה את הצלחתו הכלכלית של סילאס לפהאם עם עולמו המוסרי ועם מעמדו החברתי. הכותרת מציינת את העלייה בלבד וקושרת את הרומן במישרין עם מיתוס ההצלחה, אך הספר עוסק גם בכשלון. הצלחתו הכלכלית של לפהאם כרוכה בעוול מוסרי שגרם לשותפו, ואילו כשלונו הכלכלי נגרם בגלל נחישותו לתקן את אותו עוול. עלייתו האמיתית של לפהאם, כפי שמרמזת הכותרת, היא אפוא מוסרית, לא כלכלית. חשיבות הרומן של האולס היא בכך שהוא עוסק במורכבות המוסרית של העלייה והנפילה. השוואתו

William Dean Howells, 15  
*The Rise of Silas Lapham*,  
 Random House, New York,  
 (1885) 1951. בהקשר זה ראוי  
 להזכיר את הרומן של אברהם קהן,  
 עלייתו של דוד לוינסקי. שנכתב  
 בהשראת עלייתו של סילאס לפהאם.  
 הרומן של קהן עוסק במהות ההצלחה  
 של מהגר יהודי באמריקה. ולפיו  
 ההצלחה הכלכלית מלווה בכשלון  
 רוחני מובהק. ראו אברהם קהן  
 Cahan, *The Rise of David*  
*Levinski*, Harper and Bros.,  
 New York, 1960 (1917)

לאדי קינג מלמדת שלמרות התבנית המשותפת, אדי שונה מלפיהם. לפיהם, שמוצאו מאזור כפרי, עוקר בשיא הצלחתו לעיר בוסטון, אולם שם אין הוא מצליח להתערוזת בעילית המיוחסת. גם לפיהם הוא מעין מהגר בעיר הגדולה: כמו אדי, הוא אדם שמצליח ועולה בכוחות עצמו, וכמו אדי הוא עולה בדרך לא מוסרית והוא אינו מצליח להתערוזת בעילית החברתית השלטת. האולס, כמו אלון, מציג שני נרטיבים, האחד חיצוני והאחר פנימי. הנרטיבים החיצוניים בשתי היצירות דומים זה לזה ועניינם עלייה ממשית, ואילו הנרטיבים הפנימיים שונים זה מזה ומביאים לידי הבדלים במשמעות ובאמירה בין שתי היצירות. הנרטיב הפנימי של לפיהם מתאר את התמורה המוסרית המתחוללת בניכוד: מאדם לא מוסרי הוא נהפך לאדם מוסרי, גם על חשבון הצלחתו הכלכלית. ואילו הנרטיב הפנימי של אדי אינו קשור לתמורות כלשהן. להפך, באדי לא חל שינוי מאז בואו לאמריקה. כל שנותיו באמריקה הוא מבקש לפענח את סוד ההשתייכות לחברה האמריקאית – ונכשל. לשאלות של מוסר אין מקום בנרטיב זה. ברור שאדי, מעצם היותו גנפטור, הוא אדם לא מוסרי, ואלוני אפילו אינו מנסה – כפי שנעשה בסרט *הסנדק* – לאפיין אותו כבעל תכונות חיוביות כלשהן. חוסר המוסריות שלו בולט כאשר הוא רוצח את לאיוס וממהר לשאת את ג'וקסטה לאשה. במעשה זה מממש אדי את הפתגם "הרצחת וגם ירשת", הנחשב לאחד משיאי השפל האנושי. אבל מאחר שבעולמו המנטאלי של אדי המוסר אינו רלוונטי, אין לו כל כוונה להעניש את עצמו – שלא כמו אדיפוס וסילאס לפיהם. אדי אינו מכיר באשמה ולפיכך אינו מודה בה.

עליותו של אדי איננה שלמה כעליותו של אדיפוס. אדי הוא מלך של עולם תחתון ואין לו שום סיכוי להיות בעל מעמד בעולם ה"עליון". והוא הרי רצה לכבוש את אמריקה כולה, לא רק את העולם התחתון. אלא שאת אמריקה הוא לעולם לא יוכל לכבוש, כי היא הספינקס; היא החידה שאין הוא מסוגל לפתור. מאחר שעליותו של אדי היא חלקית, גם נפילתו חלקית. הוא אמנם נופל, וממלך של גנגסטרים הוא נהפך לעיור חסר כוח והשפעה, אך הגובה שממנו הוא נופל נמוך בהרבה מזה שאדיפוס נפל ממנו. שהרי הכשלון ליווה אותו גם בשיא הצלחתו, הרבה לפני הנפילה.

## הזיקה לתבנית המחזורית: עלייה, נפילה ועלייה מחדש

תבנית העלייה והנפילה מעומתת במחזה עם תבנית מחזורית שעל פיה לאחד הנפילה יש התחדשות ועלייה מחדש. זוהי תבנית מיתית שמתייחסת לנפילה (או למוות) לא כאל שלב סופי, אלא כאל שלב ביניים בלבד. שיש אחריו המשך. בטבע, למשל, בא הדבר לידי ביטוי בכך שעונה חדשה באה לאחר העונה שגוועה, ובמיתוס – בעקבות זאת – מסופר על האל דיוניסוס שנוולד מחדש באביב לאחר שמת בייסורים בחורף, ועל האלה פרספונה שמדי שנה, באביב, עולה מן השאול.<sup>16</sup> על פי תבנית זו, אדי קינג אמנם נופל, אך שלטון המשפחה נמשך באמצעות קראונה ואנג'לה. כאן ניכר השילוב בין תבנית *הסנדק* ובין תבנית ז'אנו סרטי הגנגסטרים שקדמה לה. נפילתו של אדי ברוח הז'אנו המוקדם, ואילו המשכיות השושלת היא

16. התבנית המחזורית משמשת כתשתית לחיבורו הידוע של ג'יימס ג'י פרייזר, וראו James George Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, New York, 1922

ברוח הסנדק. אלוני משלב את שני הז'אנרים ומעמת את הנפילה עם ההמשכיות: אדי נופל, אך משפחת הפשע ממשיכה לחיות.

שתי דמויות שוליות – ריצ'י וסלוטורה – מביאות למחזה את המוטיב המחזורי. תפקידן במחזה הוא סמלי: הן מסמלות את הסכנה האורבת תמיד למלך. אלא שבהוויה שיוצר אלוני אין מדובר רק במתחרים על השלטון; מדובר במציאות ובנסיבות ש"מייצרות" עוד ועוד בחורים צעירים דוגמת ריצ'י וסלוטורה. המונעים על ידי אותם מניעים שהניעו את אדי. משמע. מקרה אדי קינג אינו חד-פעמי ואינו יוצא דופן, אלא הוא תוצאה הכרחית של המציאות.

מחזוריות שכזאת אינה נמצאת באדיפוס המלך, אולי משום שהמחזוריות זרה לרוח הטרגדיה. עניינה של הטרגדיה הוא המיוחד והחד-פעמי שאין דומה לו, ולא מקדים חוזרים ונשנים. המציאות אצל סופוקלס אינה מייצרת שגיאות טרגיות בהמוניהן, ואילו המציאות שמציג אלוני מחייבת שעוד ועוד בחורים ידצו לרצוח את אדי קינג ולרשת אותו. כפי שהוא עצמו עשה ללאיוס.

## היקה לתבניות אסתטיות

הצמד ג'ק וג'ו ושלישיית הגנגסטרים מאק, סטיב ואל הם הרכבים מלאכותיים. פונקציונליים, שההנמקה לקיומם היא אסתטית ופואטית. את עלילת אדי קינג אפשר לספר בלעדיהם ולמעט דמותו של ג'ו. החיונית לעלילה). שני הרכבים אלה, ביחד עם דמות האסטרולוג הנביא תרזה, יוצרים במחזה צד קומי-גרוטסקי ואפילו פארודי, משום שאלוני מעצב את שני ההרכבים על פי דגמים מוכרים בעולם הבידור, הבמה הקלה והקולנוע. אלא שאלוני, כדרכו, מוסיף לדגם השלדי איכויות משלו. דמויותיהם של ג'ק וג'ו בנויות כצמד ויגודי במתכונת צמדים קומיים כלורל והארדי, אבוט וקוסטלו ודומיהם. לכאורה ג'ק שפוי וג'ו משוגע, אך בפועל שניהם משקפים את המציאות המודרנית המתעתעת. שניהם משוגעים ושפויים בעת ובעונה אחת. ממש כשם שבמציאות של העולם החדש אין גבול מוגדר המבדיל בין השגעון לשפיות.

הצמד ג'ק וג'ו הוא פארודיה על הווי ניו יורקי, שהוא ככל הנראה ספרותי וקולנועי יותר מאשר אמיתי. השניים משוחחים בלשון שהיא פארודיה על העגה שהיתה נהוגה כביכול בעולם השעשועים של ניו יורק בעשורים הראשונים של המאה, עולם שבו משמשים יחדיו מרוצי סוסים, הימורים, הצגות בברודווי, נערות מקהלה – וגם גנגסטרים<sup>17</sup>. שפתם ועולמם של ג'ק וג'ו מייצגים את השניות שיש במחזה. גם אדי קינג מתנסח לא אחת בעגה של הימורים – "אחד לשבע שיש לו סיפור על איש נופל. אתה שם כסף, אל?" (עמ' 23). הנפילה הצפויה – נושא שמדובר עליו רבות במחזה – מוצגת לא אחת כעניין של הימור. ברוד שבסופו של דבר מישהו ייפול ואחר יעלה במקומו. העלייה והנפילה הן עניין תבניתי שאי אפשר לשנותו. השאלה איננה אם המלך ייפול, אלא מתי הוא ייפול; והתשובה על שאלה זו היא מעין הימור.

לעומת השניות שבעצם קיומם של ג'ק וג'ו, שלישיית

17. השימוש בעגה זו הוא ממאפייניו הבולטים של סגנון כתיבתו של הסופר האמריקאי דיימון ראניון, שכתב על עולם השעשועים ועל העולם התחתון של ניו יורק, וראו למשל Damon Runyon, *Guys and Dolls*, Pocket Books, New York, [1931] 1955, וכן דיימון ראניון, *כתבי דיימון ראניון*, תרגום א' כרמי, כרמי את שות', תל אביב, 1957.

18. משה נתן, "מלך בזמן עניים",  
 כישוף נגד המוות, הקיבוץ המאוחד,  
 תל אביב, ללא תאריך, עמ' 123-124.

הגנגסטרים היא הדר־משמעות. מאק, סטיב ואל קודצו מחומרים זהים וערכיהם הם ערכיו הברודים, הקדומים, של העולם הישן. מטרתו המוצהרת של אלוני היתה שהשלושה יתפקדו כמעין מקהלה, כדבריו בראיון למשה נתן: "המקהלה היא שלושה גנגסטרים: כאילו היו שלושת הקולונלים של גנרל אדיפוס. [...] המקהלה כאילו מבטאת את העם – את המון החיילים"<sup>18</sup>. שלושת הגנגסטרים מבטאים את הנישה הישירה, החזיתית, הלא־מתוחכמת. שמקורה בעולם המנטאלי של "הארץ הישנה". מבחינה זאת, ושלא כמו המקהלה היוונית, הם מבטאים ערכים לא רלוונטיים, ערכים שהשתנו. השלושה רוצים נקמה. הם רוצים לשמור על הכוה באמצעות כוח. הם בני "הארץ הישנה" שחיים בעולם החדש אך אינם באמת חלק ממנו. לכן אין זה פלא שהם נופלים ביחד עם אדי קינג.

## העולם האמביוולנטי של המחזה

### מיתוס ופארודיה

המיתוס נוכח באדי קינג במישרין וגם בלבוש אירוני ופארודי. עם זאת. ראוי לציין שדברים מגילויי המיתוס במחזה אינם קשורים כלל למיתוס אדיפוס. אדי קינג הוא לא רק עיבוד מודרני למחזהו של סופוקלס, אלא גם מטפורה רבגונית למיתוס היווני העתיק. מאחר שהמחזה אינו ריאליסטי יכול אלוני להעניק לו איכויות מטפוריות. הדבר בולט, למשל, בעקרונות שעל פיהם עיצב אלוני את דמות תרזה ואת מוטיב הספינקס. נוכחותו הישירה של המיתוס ניכרת כבר במסגרת הזמן של המחזה. המחזה מתחיל בחורף ומסתיים באביב. העונות ומזג האוויר מודגשים בפתיחה ובסיום ללא שמץ של אירוניה. ברור שאלוני מאמץ כאן תבנית מיתית – שאיננה במחזהו של סופוקלס – שבה החורף מסמל את המוות, והאביב מסמל את הפריחה וההתחדשות. בחורף נופל אדי קינג; באביב עולים קראונה ואנג'לה ויורשים את מקומו.

המיתוס בא לידי ביטוי בעמדות השונות כלפי "הארץ הישנה". למשל, על פי אדי, האנשים ב"ארץ הישנה" הם "חצי־אנשים חצי־עזים" (עמ' 48), ועל עצמו הוא אומר בכאב: "בטח אני מן ההרים... חצי־איש... חצי־עז...". (עמ' 76). דבריו של אדי הם מטפוריים והם משקפים תודעה מיתית. "הארץ הישנה" נתפסת אפוא כמקום בעל איכויות מיתיות עתיקות יומין. דוגמה אחרת לתודעה המיתית של אנשי "הארץ הישנה" היא התייחסותה של כריסטינה לג'וקסטה כאל כלתה, אף על פי שלאיוס מת זה כבר וג'וקסטה נשואה שנים רבות לאדי קינג. מוטיב "הכלה הנחצית" הוא מוטיב מיתי וארכיטיפי. תגובתה הנפחדת של ג'וקסטה, כשאר פחדיה מן המפגש עם כריסטינה, מקורה בפחד מן העולם המיתי הקמאי. האפל, המאיים עליה בעקבות שותפותה בדיעבד ברצח לאיוס ונישואיה לרוצח. הדי המיתוסים מהדהדים גם בעולם החדש. התודעה המיתית נמצאת ברקע הדיאלוגי הבא בין קראונה לאנג'לה:

קראונה: [...] פה ושם, עם הקפה, הוא [דון לאונארדו] זורק מלה על המלכות...  
 אנג'לה: על המלכות?  
 קראונה: מלכות החושך...  
 אנג'לה: (בוהירות) גם בעיתונים כותבים עלינו כך, לא? מלכות החושך... מלכות  
 הרשע...  
 קראונה: בעיתונים, כן... הם עושים מלכות גם מהיקף השדיים...  
 אנג'לה: (שקטה מאוד) רק שיש מלכות, יקירי... (עמ' 43)

קראונה רואה את שלטון הפשע כעניין עסקי גרידא. אנג'לה, לעומתו, מזהה את המעמקים המיתיים של מלכות הפשע. העובדה שהיא מכירה בכך שיש "מלכות" מעידה על תודעה מיתית. כך הוא הדבר גם לגבי אדי, שבחר לעצמו את השם "קינג".

המיתוס נוכח במחזה גם מצדו הפארודי. הפארודיה בולטת בדמותו של לאונארדו דל סול – "אל" כליכול השוכן בהרים, כמו האל אפולו, שמשכנו באולימפוס. תפקידו של לאונארדו מקביל מבחינה מבנית לתפקידו של אפולו בטרגדיה של סופוקלס: שניהם משמשים כסמכות עליונה המעלה ומורידה אנשים. ובדומה לאל אחר, דיוניסוס, לאונארדו מת בחורף ועולה מחדש באביב, בדמות בתו אנג'לה.

אלא שלאונארדו הוא בשר ודם, והוא בן תמותה. למרות סמכותו המוחלטת נאמרים עליו במחזה דברים אירוניים ופארודיים. למשל, "האל" התחיל את דרכו לפסגת הפשע כסרסור עלוב – לעומת אדי, שהתחיל את דרכו באופן נועז, קורא תיגר. יתר על כן, "האל" עומד למות והוא מחפש יורש ראוי. ועם זאת, האלוהות והמלכות, שני מושגי יסוד בתרבות ובמיתולוגיה, מוצגות לא רק באור פארודי ואירוני אלא גם באור אמביוולנטי, משום שיש בהן גם צד ישיר ואמיתי, שאינו פארודי. שהרי האל לאונארדו דל סול והמלך אדי קינג, שניהם שליטים באמת. שניהם עשו את דרכם למעלה והמליכו את עצמם על "מלכות החושך".

"מלכות החושך" היא מיתוס חלופי למיתוס המלוכה בתרבות המערבית. זהו מיתוס קרנבלי ואפל הלועג למלכים ולשליטים ולאתוס של החברה. מעצם היותו קרנבלי יש בו צד קומי-פארודי. הצירוף של הרציני והמצחיק, שהוא מאושיות הקרנבל, ניכר גם במיתוס הזה, שבו פושעים הפועלים לפי חוקים משלהם ממליכים על עצמם מלך. זהו מלך של אשפתות, גם אם הוא גר בהיכלי פאר ומסגל לעצמו גינונים של מלך או אפילו של אל.

## "הארץ הישנה" והעולם החדש

בין "הארץ הישנה" לעולם החדש מפרידה תהום. מן ההווה הקמאית, הכמעט שבטית,<sup>19</sup> של "הארץ הישנה" מגיעים המהגרים לניו יורק – הכרך האולטימטיבי, החידתי. המעבר לעולם החדש מעמיד את הגנגסטרים במצב אמביוולנטי. בנשמתם הם קשורים ל"ארץ הישנה" ולערכיה, בעוד בפועל הם חיים על פי ערכי העולם החדש. דבריו של סטיב,

19. רוב המהגרים האיטלקים באמריקה באו מכפרים או מעיירות קטנות בדרום איטליה. הדרום היה חקלאי יותר, עני יותר, שבטי יותר ומתועש פחות מן הצפון, וראו Thomas Sowell, *Ethnic America*, Basic Books, New York, 1981, p. 100

20. אלוני אינו הראשון המציג את היחס לאמריקה כחס אף ירושלים החדשה. קדם לו נתניאל הותורן ברומן *את השני* (Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Collier Books, New York, 1962), המתאר את הפוריסטים שהיגרו לאמריקה באמצע המאה השבע עשרה. הפוריסטים התייחסו לאמריקה כמושגים דתיים: חציית האוקיינוס היתה עבורם כמעין הטבלה מחודשת לנצרות, ואמריקה היתה בעיניהם הארץ הקדושה, מעין ירושלים חדשה. וראו תנה וירטיג'ר, "העיר כמטפורה בסיפורת האמריקנית", בתוך ארנון גוטפלד (עורך), *התוויה האמריקנית*, זמורה ביתן, תל אביב, 1986, עמ' 215-195.

"יש לי בית זונות [...] – זה כנסייה..." (עמ' 112), משקפים את המצב החדש הזה. הזהות שיוצר סטיב בין בית זונות לכנסייה אפשרית רק בעולם שהכנסייה נהפכה בו לבנק (עמ' 43). זהות כזאת אינה אפשרית בהווה הנוצרית הקאתולית של "הארץ הישנה".

המהגרים רוצים לכבוש את העולם החדש אך הם יודעים היטב שהוא כבר נכבש. זו הסיבה לכך שהדרך לתהילה לובשת אצל אלוני לבוש אחד בלבד – של פשע ואלמות. למהגרים העניים אין דרך אחרת. ברוח זו פועל סלווטורה בסוף המחזה, וכך פועל גם אדי קינג. כדברי תרזה: "כתבתי המנונים לעלם שבא לכבוש את אמריקה עם אקדת... אדי קינג... עלם שבא לנצח ספינקס..." (עמ' 74). השימוש במלה "עלם" מדגיש את התום של האיש הצעיר שהיגר לכאן, עלם שבעולם החדש יש לו רק דרך אחת להצליח: עם אקדת.

עבור העניים ב"ארץ הישנה", אמריקה היא לא רק עולם של חלומות. עבורם היא הרבה יותר מזה. בעיניהם, לאמריקה יש משמעות דליגיוזית, והם יוצאים לכבוש אותה כפי שהצלבים יצאו לכבוש את ירושלים.<sup>20</sup> את המשמעות הזאת מדגיש אלוני באמצעות השוואת אמריקה לירושלים, למשל כשאדי מתאר את הילדים העניים שאמרו "אמריקה, אמריקה... כמו שאנשים אמרו מזמן, ירושלים, ירושלים..." (עמ' 21, וראו גם עמ' 64, 83). על פי השוואה זו, אמריקה ירשה את ירושלים כיעד לחלומות ולגאולה. קראונה הוא בן העולם החדש, ולכן אלוהיו הם הבנק והבורסה; את כל הערכים הישנים הוא מתרגם לפיונסים, ואפשר שזו המציאות האמריקאית האמיתית. אבל קראונה, כאמור, הוא בן העולם החדש, ולכן הוא אינו מייצג את עולמם של המהגרים. הללו נשאו את נפשם לאמריקה מסיבות עמוקות הרבה יותר. אמריקה הציעה להם אפשרויות להצליח, להעלות את ערכם האנושי – דבר שנבצר מהם ב"ארץ הישנה". אמריקה נתפסה אפוא כמעין גאולה, גם אם זו באה לידי מימוש באמצעות אקדת.

בני דורו של אדי אמנם מיטלטלים בין אמריקה לבין "הארץ הישנה", אך בפועל הם יצרו לעצמם סינתזה המאפשרת להם לשלב את שני העולמות. מצבו של אדי קינג, לעומתם, סבוך הרבה יותר. הוא כבש את העולם התחתון של אמריקה, אך הוא רוצה יותר מזה. וליותר מזה הוא לעולם לא יגיע. יורשיו, קראונה ואנג'לה, הם בני העולם החדש. באמצעותם מדגיש אלוני את ההבדל שבין מהגר סבוך-נפש ליליד שנפשו משוחררת והאפשרות להצליח ברורה לו מאלה.

הטלוויזיה במחזה משקפת שיקוף פארודי את המציאות האמריקאית. לטלוויזיה יש כאן תפקיד טקסי, בדומה לתפקיד הטקסי של הכנסייה בארץ הישנה. אלא שהכנסייה מייצגת תפיסת עולם מוסרית מוצקה, ואילו הטלוויזיה מציגה מציאות מתעתעת שבה לכל יש ממד בידורי. החדשות מעולם הפשע הן בידור של ממש, כפי שתרזה המעוור את אדי קינג בשידור חי הוא בידור. הדיטואל הטלוויזיוני הוא פארודי. הדמות המרכזית בפארודיה היא דמותו של תרזה – שדד עיוור, ביזארי, שהוא גם אסטרולוג, בידו פוחלץ של כלב ולראשו פאות צבעוניות. זו פארודיה על העולם החדש ועל הטלוויזיה גם יחד. הטלוויזיה, במקרה זה, משמשת כסינקדוכה: היא פרט המייצג את ההווה האמריקאית כולה, ובה בעת היא משקפת את המציאות הניו יורקית התזויתית, המשתנה כל הזמן. ה"שואר" של תרזה הוא שידור חי שהמציאות

21. ראו בעניין זה Sandy Flitterman-Lewis, "Psychoanalysis, Film, and Television," in: Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse*, North Carolina University Press, Chapel Hill and London, 1987, pp. 172-210

וההשתקפות הטלוויזיונית שלה מתרחשות בו בעת ובעונה אחת. אלוני עושה כאן שימוש פארודי מוקצן בשידור החי, שהוא אחת התכונות הסגוליות של הטלוויזיה.<sup>21</sup>

הטלוויזיה מעצבת את המציאות במחזה ולא רק משקפת אותה, ותרזה הוא לא רק שדר אלא גם דמות פועלת. הוא האסטרולוג וה"פסיכולוג" של ג'וקסטה. הוא לא רק מדווח על עולם הפשע, הוא גם מעורה בו, חלק ממנו; הוא קורבן לשעבר של אדי קינג והוא גם האיש שנוקם באדי ומעוור אותו בשידור חי – שבו הוא גם השדר וגם הגיבור, שדר שמשדר את עצמו. הוא שמדווח על האירוע – והוא האירוע עצמו.

הביזאריות של תרזה וטשטוש הגבולות בין המסקר למסוקר ובין המציאות להשתקפותה מייצגים את אופיו של העולם החדש. ב"ארץ הישנה" היו ערכים ברורים וגם המציאות היתה ברורה. בעולם החדש ניטשטשו הערכים והמציאות אינה ברורה. לכן לא ייפלא שג'וקסטה, ג'וקסטה, וגם תרזה עצמו – כל אלה מוצאים מפלט בשגעון, או בשגעון-כביכול.

## שגעון ושיבוח

השגעון הוא מוטיב חשוב במחזה. לכמה דמויות מרכזיות – ג'וקסטה ותרזה – הוא משמש כמעין אופציה קיומית שמאפשרת להן לשרוד במציאות המסוכסכת והברוטלית של העולם החדש. השגעון אינו גנטי. גם לצד הקליני שלו אין חשיבות. זהו שגעון שלפתולוגיה שלו יש אופי חברתי. השגעון מתאפיין בכך שלא ברור אם הוא אמיתי או מדומה. אפשר שהדמויות רק מעמידות פנים כמשוגעות, ואפשר שהן על סף השגעון. הן מודעות לשגעון, ולא אחת הן גם מדברות עליו.

הצמד ג'וקסטה ותרזה, הפותח את המחזה ומסיים אותו, משמש כמסגרת התייחסות שבמרכזה השגעון. בתחילת המחזה ג'וקסטה שפוי, או מעמיד פני שפוי, וג'וקסטה משוגע, ואולי רק מעמיד פני משוגע; מכל מקום, לפני שבא עם ג'וקסטה לניו יורק הוא שהה במוסד לחולי נפש. השיח של ג'וקסטה וג'וקסטה קומי פרסאי, "מטורף", ובו מתגלה ג'וקסטה ככפילו הרוחני והמנטאלי של ג'וקסטה. ממושאי השיח שלהם הן הצגות שהופקו והוצגו במוסד. ההצגה של המשוגעים היא כמובן דמות-דאי פארודית הן להצגה אדי קינג והן למציאות האמיתית, השפוייה (או "השפוייה"), שמחוץ למוסד.

כפי שלא ברור במחזה עד כמה השגעון הוא אמיתי או מדומה, כך גם לא ברור עד כמה השפיות של המציאות האמריקאית היא אמיתית או מדומה. השגעון והשפיות הם אפוא תופעות שאינן נבדלות במובהק זו מזו. כל אחת מן השתיים יכולה להיכתב במרכאות או בלעדיהן. הדבר בא לידי ביטוי בולט בסוף המחזה, כשג'וקסטה מצטרף למוסד שג'וקסטה שוהה בו ומוכרז אף הוא כמשוגע, לפחות מבחינה פורמלית. הדרישה שלהם מעיד על המציאות המתעתעת של המחזה:

ג'וקסטה: (בחיוך). מה שנקרא: חיוך טוב, כמתפלא) להגיד לך את האמת, ג'וקסטה, מה אני עושה אתך, וכל כך הרבה זמן, לי זה לא ברור. אני לא משוגע. עובדה. אבל אני גר בבית משוגעים. עובדה. אני לא חושב שאני משוגע. עובדה. אבל לפעמים



נדמה לי שכן. עובדה.

ג'ון: הרופאים אומרים שכן.

ג'ק: עובדה. (חיוך רחב מאוד. טוב מאוד) אבל הרופאים...

ג'ון: (עובדתי) חמישים וששה אחוז מהרופאים אצלנו משוגעים. עשרים ושניים אחוז כותבים ספרים. מאה שלושים אחוז חושבים רק על ספורט. סטטיסטיקה.

אולי יש עוד שנים עשר על הגבול.

ג'ק: ואני. ג'ון?

ג'ון: אתה משוגע. זה רשום [...] (עמ' 115).

השגעון ובית המשוגעים משמשים כמטפורה חשובה, שמושאה הוא המציאות האמריקאית שהמהגרים חיים בה. דמויות כג'ק וג'ו. ג'וקסטה ותרזה הן קורבנות של מציאות זו. השגעון והשגעון-כביכול הם כאמור גם האופציה הקיומית של דמויות אלה. שחולשתן המנטאלית אינה מאפשרת להן להתמודד במישרין עם נסיבות חייהן במציאות שנקלעו אליה. לעומת זאת, לשגעון אין מקום בעולמן של דמויות בעלות אישיות חזקה כאדי קינג, קראונה ואנג'לה.

המציאות ה"משוגעת" דוחפת אפוא את ג'ק וג'ו לזרועות ה"שגעון". כמשוגעים החוסים במוסד הם מוגנים מפני המציאות. השגעון גם מאפשר להם לספר את האמת על אדי קינג ועל רצח לאיוס. לכאורה הם עושים זאת עבור בצע כסף, אך דומה שהמניע האמיתי שלהם עמוק יותר ומקורו בצורך להסביר ולהצדיק את השגעון שלהם, לנוכח השגעון של החברה. גם השגעון של ג'וקסטה הוא חברתי ונסיבתי במקורו. קשה להשיב תשובה חד-משמעית על השאלה עד כמה היא משוגעת, אף כי האנשים הסובבים אותה מדברים עליה כעל משוגעת. אפשר שהנסיבות הן ששיגעו אותה. אפשר שהשגעון הוא מפלט עבורה, כמו עבור ג'ק וג'ו. אפשר שהאובססיה שלה לים מקורה בצורך סמלי להיטהר מרצח לאיוס ומנישואיה לאיש שרצח את בעלה. אלא שג'וקסטה מצהירה על עצמה שהיא שפויה (עמ' 52).

גם תרזה מצוי בין השגעון לשפיות. הביזאריות שלו גובלת בשגעון, והיא מהווה עבורו מעין מפלט מן המציאות הברוטלית שבעטיה איבד את מאוד עיניו. הוא מרבה לדבר על השגעון. "בחדרים שלך ממתין השגעון" (עמ' 15) הוא אומר לאדי ומנבא "אלף שנות שגעון" (עמ' 77). הוא גם מטפל בג'וקסטה המשוגעת. מצד אחד הוא משוגע לא פחות ממנה; מצד אחר הוא שפוי שמטפל במשוגעים ומחנבא על המציאות המשוגעת ועל השגעון שעוד צפוי במציאות הזאת.

תרזה הוא דמות קרנבלית. הוא מציג טירוף פרוע המקבל לגיטימציה ציבורית – הן על ידי חברת הגנגסטרים והן על ידי החברה האמריקאית המקבלת אותו כשדר טלוויזיה. הוא מציג עצמו בציבור כדמות מטורפת ואמביוולנטית גם יחד, כדבריו: "אני תולה את עצמי בכל יום חמישי [...] אני נביא השקד של האמת!..." (עמ' 74). הוא מעיד על עצמו שהוא זונה ונביא (עמ' 47, 77). לא ברור אם הוא גבר או אשה.<sup>22</sup> הוא חסד אוניס מבחינה גופנית אך מלא עוצמה תקשורתית. כחריג וכמטורף מותר לו לומר דברים שאדם שפוי אינו יכול לאומרם. הוא מנצל זאת היטב, אך מסתבר שהוא עושה זאת בזדון שפוי. הוא, מסתבר, שליהו של דון לאונארדו. יתר על כן,

22. כמה ממאפייניו של תרזה במחזה מעוצבים לא על פי דמות הנביא במחזהו של אפוקלס דווקא, אלא על פי דמותו של הנביא טירסיאס במיתולוגיה היוונית בכלל. לדוגמה באוכור שתרוה ראה נחשים מודווגים (עמ' 173), וראו Robert Graves, *The Greek Myths*, Penguin Books, London, 1991 (1955), p. 373; Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford University Press, 1966, pp. 431-432

בחסות השגעון הוא אורב לאדי קינג. הוא מבקש לנקום את נקמת עיוורונו ובאכזריות הוא מממש את המטפורה "עין תחת עין". תרזה הביזארי, המטורף, מתגלה בסוף כאדם נחרץ ושפוי.

במציאות המתעתעת הזאת חי ופועל אדי קינג. בסוף המחזה, כשהוא כבר עיוור ומודח מן המלכות, מוצעת לו האופציה למצוא מפלט בבית משוגעים – והוא מסרב: מסרב לוותר, מסרב להיכנע. על כך מגיבים ג'ק וג'ו:

אדי: (פתאום, צעקה) אני לא מרים ידיים, כלבים...

ג'ק וג'ו, עם שהם מגחכים, מסתירים את פניהם במסיכות, נוטלים את התרמילים על כתפיהם וחומקים ממנו.

ג'ו: לא למד להפסיד...

ג'ק: משוגע אמית'... ועמ' 119-120.

שני המשוגעים, שאולי הם שפויים, משייכים אפוא את אדי קינג – גם אם באירוניה ובציניות – לחברת המשוגעים. הם רואים בו משוגע – בניגוד מוחלט לתפיסתו את עצמו. על פי ג'ק וג'ו, למצוא מקלט בבית משוגעים זהו מעשה שפוי, ואילו להמשיך לחיות את חיי העולם החדש זהו שגעון אמיתי. אבל בסיכומו של דבר, אדי קינג, וכן קראונה ואנג'לה, אינם משוגעים. הם קרי מזג. והכוחות שמניעים אותם חזקים מן השגעון. עם המציאות האמריקאית הם מתעמתים חזיתית, ואין הם מסתתרים או נמלטים מפניה.

## הזמן והמקום

בתוך המערכת רבת-ההיגודים שבונה אלוני במחזה בולטים הזמן והמקום ככוחות בעלי חשיבות עליונה. הם המעצבים ואף חורצים את גורלו של אדי קינג. העצמת המקום והזמן נעשית באמצעות שתי מטפורות מרכזיות: מטפורה של זמן ומטפורה של מקום. הזמן הוא "זמן העניים", הזמן שגרם לאדי להגר לאמריקה, ואילו המקום נתפס על ידי אדי כספינקס חידתי שאין הוא מסוגל לפענח אותו. מאבקו הנואש בחידת הספינקס, מאבק שכשלונו צפוי מראש, הוא עמוד השדרה של המחזה. הספינקס ו"זמן העניים" מצויים במוקד התמאטי של המחזה והם שקושרים יחדיו את מרכיביו השונים. המאבק כנגד הזמן והמקום המטפוריים וכנגד מה שהם מייצגים הוא מאבקו החשוב באמת של אדי. פעילותו כמלך של פשע ועמידתו לנוכח האמת על רצח אביו וגילוי הערדיות – אלה משניות לעומת מאבקו הכמעט מטאפיזי בכוחות החזקים ממנו.

## "זמן העניים"

המחזה מתרחש "בימינו" (עמ' 7), בתקופה שאדי קינג שב ומגדירה כ"זמן העניים". הוא מצטט את ג'ו: "[...] והוא אמר לי, אדי, תרשום,

המלחמה נגמרה, קו. מעכשיו, זה לא מה שהיה. מעכשיו, תספור, זה זמן העניים. (מביט בהם) אה? זמן העניים. הזמן שלנו" (עמ' 22). ההגירה לעולם החדש כרוכה אפוא לא רק במעבר מתרבות לתרבות אלא גם במעבר לסדרי עולם החדשים המוכתבים על ידי "זמן העניים".

קשה שלא לקשר ולהשוות את העניות, המודגשת במחזה, לתיאולוגיה הנוצרית, שהעוני והעניים הם ערך חשוב בה. ההשוואה מתבקשת במיוחד משום שברקע המחזה ישנה תרבות נוצרית קאתולית (של "הארץ הישנה") ודמות כדונה כריסטינה שייכת במובהק לעולם המושגים הנוצרי. כידוע, ב"דרשה על ההר" הכריז ישו: "אשרי עניי הרוח, כי להם מלכות השמים" (מתי ה, ג). פסוק זה, הפותח את הדרשה המפורסמת ביותר בברית החדשה, נעשה במרוצת הזמן למוטיב מרכזי באתוס הנוצרי. "עניי הרוח", משמע עניים מרצון. העוני מתבטא בנטישת הערכים החומריים, המשחיתים, של העולם הזה ובחתימה לעולם הרוחני שמציע ישו. העוני הוא הדרך המובילה לגאולה.<sup>23</sup>

אלוני משתמש במוטיב הזה במורכבות האופיינית לו. כמו ישו, גם הוא מתכוון למהפך שבמרכזו העניים, אלא שבניגוד לעניות בנצרות, אצל אלוני אין לעניים שום סיכוי להגיע לגאולה. המושג "עניים" משמש במחזה של אלוני במישור הליטרלי ובמישור המטפורי גם יחד. במישור הליטרלי מדובר בעוני של ממש, העוני שדחף את אנשי "הארץ הישנה" להגר לאמריקה. "זמן העניים" הוא ההווה שבו, לפחות להלכה, פתוחה לפני המהגרים האפשרות להצליח. אבל ההצלחה כרוכה במלחמה, כפי שאומר אדי כשהוא מדבר על ריצ'י, הגנגסטר הצעיר שנלחם בו. אדי אומר עליו שהוא "מלא כבוד. מלא מלחמה. [...] ילד עני... (עמ' 18).

למלחמה במחזה יש משמעות רבה יותר מזו שיש לסתם מאבק בין גנגסטרים. המאבק האמיתי שאדי מדבר עליו הוא מאבק על מעמד והשפעה בחברה האמריקאית. על פי אדי, במאבק הזה כשלוננו של המהגר צפוי מראש, ועל כן הוא בוחר מלכתחילה באקדה ופונה לדרך האחת והיחידה שבה הוא יכול להצליח: דרך הפשע.

במישור המטפורי, העניים במחזה הם היפוכם של העניים של ישו. אדי מתאר אותם כ"עניים... בלי מלך, בלי אלוהים... לבד..." (עמ' 22). אלוני מעמת כאן את הסדרים הישנים והסדרים החדשים. לפני "זמן העניים" היה מלך והיה אלוהים, והללו סימלו את הסמכות ואת הסדר. הם היו התגלמות הגדולה והתפארת, ואת אלה הביאו לעולמם של בני האדם. הם הביאו חגיגות, גם צבעוניות, ועל כן – על פי אדי קינג (וגם על פי אלוני) – בלעדיהם הכל אפור וסגירי, הכל חולין. העוני הוא אפוא עוניה הרוחני והמנטאלי של הדמוקרטיה.<sup>24</sup> על עצמו אומר אדי: "אני איש עני, מלך עני, בזמן העניים... (עמ' 54). הצירוף של עוני ומלכות הוא צירוף אוקסימורוני, ופירושו שב"זמן העניים" גם עני יכול להיות מלך. שכן, מלכותו של מלך עני היא עלובה, היא מלכות של עניים. "זמן העניים", מעצם מהותו, סילק מן העולם את מוסד המלוכה על הגדולה והתפארת שבו, ועל כן שום מלך אינו באמת מלך. הוא מלך עני.

תסכולו של אדי קינג מן המלכות קשור למלכוד שהוא שרוי בו ללא מוצא. הוא רוצה להיות מלך אמיתי ולמלך לא רק על העולם התחתון. אך להיות מלך אמיתי אין לו סיכוי, שכן הספינקס – שהוא סמל לישות

23. ראו גם הבשורה על פי לוקס ו, J.C. Fenton, *Saint Matthew*, Penguin Books, London, 1963, pp. 80-82

24. האפרוריות והעוני הרוחני של הדמוקרטיה הם מוטיב חשוב במחזה הנסיכה האמריקאית. אנג'לה אדי קינג והמלך הגולה בהנסיכה האמריקאית משתמשים באותו ביטוי מטפורי לשם אפיון הדמוקרטיה: "אפור, אפור, אפור", וראו אדי קינג, עמ' 43; הנסיכה האמריקאית (לעיל), הערה 8, עמ' 17.

האורבנית המודרנית – ניצב מולו כמפלצת חידתית שאין הוא מצליח לפענח. הוא יודע שכדי להיות בן בית בעולם החדש, ובוודאי כדי למלוך, עליו לפתור את חידת הספינקס, אבל הוא גם יודע ש"זמן העניים" חיסל את מוסד המלוכה. מצבו של אדי אבסורדי: הוא רוצה מלוכה, אך הוא יודע שזו אינה אפשרית ב"זמן העניים". גם אילו היתה אפשרית – לו, כמהגר, אין שום סיכוי להשיגה.

## המקום כספינקס

המקום בא אף הוא לידי ביטוי במישור הריאלי ובמישור המטפורי. במישור הריאלי מדובר, כמובן, בעיר ניו יורק. במישור המטפורי העיר נתפסת בתודעתו של אדי קינג, וכך גם בתודעתו של תרוה, כספינקס, משמע כמפלצת חידתית. העיר ניו יורק היא הספינקס שאדי נלחם בו. הספינקס הוא גם מפלצת וגם חידה, והוא מייצג את פניו האמיתיים והמתעתעים של העולם החדש.

עיר כמטפורה אינה תופעה חדשה בספרות המודרנית. שכיחה בנושא זה המטפורה שבה העיר היא מעין מבוך – לבירינת – שבו לכוד האדם (כגון ביוליסס של ג'ויס). העיר נתפסת גם כג'ונגל, מקום מסוכן וצפוף שמתחולל בו מאבק מתמיד של הישרדות.<sup>25</sup> כפי שמציין ברטון פייק, הערים הגדולות מזוהות לא אחת עם הרוע של הטבע האנושי. העיר, שנוצרה בידי בני אדם והיא תוצר של תרבות האדם, מסמלת את הניתוק מן הטבע. הניתוק הזה גורם לניכור בין האדם לעולם ובין אדם לאדם. הספרות של שתי המאות האחרונות ידעה דמויות רבות המתקשות להתמודד עם המציאות האורבנית,<sup>26</sup> כגון רסקולניקוב של דוסטויבסקי, ק' של קפקא וסילאס לפהאם של האולס, שניידון לעיל.

ראיית העיר כספינקס משותפת כאמור לאדי ולתרוה. שניהם מכירים בכוחו של הספינקס אך כל אחד מהם מושפע ממנו אחרת – אדי נאבק בו, ואילו תרוה משלים עם קיומו ומקבל את מרותו. הביזאריות שלו היא מטונימית, היא השתקפות גרוטסקית של מפלצתיות הספינקס.

מצבו של אדי קינג, לנוכח הספינקס הרודה בעיר, מתממש בשני מישורים. כמלך העולם התחתון הוא מכיר כמה מסודות הספינקס. אבל העולם התחתון הוא זוטרי בעיניו של אדי. אדי נושא פניו לעולם הלגיטימי, המואר, הזר לו. פרדוקסלית, הספינקס מייצג את העולם העירוני הלגיטימי ולא את העולם התחתון. דווקא העולם המואר נהפך במחזה לישות מיתולוגית שאדי קינג אינו יכול לכבוש אותה.

האירוניה של אלוני טמונה, בין היתר, בהיפוך היוצרות: דווקא העולם האפל הוא עולם אפשרי ומוכר לאדי קינג, בעוד העולם המואר, החוקי, חסום בפניו. העולם הזה והקיום בו הם לאדי כחידה – חידת הספינקס. החידה הידועה מן המיתולוגיה היוונית נהפכת כאן לחידה של קיום. עבור אדי, אין לחידה זו פתרון; עבור אחרים, למשל אנג'לה וקראונה, אין היא בגדר חידה כלל. אנג'לה מדברת על "העניים שבאו מרחוק לפתור בעיות עם אקדחים" (עמ' 44), ואילו אדי יודע שהאקדח שבידו לא פתר דבר וגם אינו מסוגל לפתור. אבל אין לו אלא אקדה. ובסוף המחזה אין לו אפילו אקדה.

Malcolm Bradbury, "The 25 Cities of Modernism," in: Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, London, 1976, p. 97; Debra A. Castillo, "Beckett's Metaphorical Towns," *Modern Fiction Studies* 28, 1982, p. 190; Burton Pike, "The City as Image," in: Richard T. LeGates and Fredric Stout (eds), *The City Reader*, Routledge, London and New York, 1966, pp. 244-245; "Society - Peter Langer, Four Images of Organized Diversity," in: Lloyd Rodwin and Robert M. Hollister (eds), *Cities of the Mind*, Plenum Press, New York and London, 1984, p. 100-101  
 26. ראו Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1981, pp. 100-101

## דמותו של אדי קינג

המניע לפעילותו של אדי קינג הוא דחף עמוק, דחף של אדם שבא מלמטה ושואף לכבוש את העולם החדש. בכך הוא שונה בתכלית מאדיפוס של סופוקלס, המונע על ידי מניעים אחרים ותחושות אחרות. כמו אדיפוס, אדי עשה את דרכו לצמרת בכוחות עצמו. גם הוא נעשה למלך, אך הוא אינו שבע רצון, שכן הוא רצה לכבוש את העולם החדש בעיקר מן הבחינה המטאפיזית – ובכך הוא נכשל. יחד עם זאת, דומה שהן אדיפוס והן אדי הם כבובות משחק בידי כוחות גדולים מהם. את גורלו של אדיפוס גזר אפולו; את גורלו של אדי גזרות המציאות והנסיבות שעיצבו את עולמו ב"ארץ הישנה". כוחות אלה מהתלים בשניהם, מניחים להם לטפס לצמרת – ואז גורמים להם ליפול.

הפשע שביצע אדיפוס הוא חד־פעמי. אדי, לעומתו, בוחז בפשע כדרך חיים. הבדל זה מעמיד באור מיוחד את עמידתו של אדי לנוכח הפשעים שביצע. לכאורה ניתן לומר שבגלל היותו פושע אין פשעיו מטרידים אותו. אלא שזו אינה הסיבה האמיתית. אדי גם אינו מתרגש מהפרת הטאבו של גילוי עריות – חטא שהיה מוזעזע אפילו את גדול הגנגסטרים.

אדיפוס יודע בבירור שעליו לתת את הדין על מעשיו. שנים רבות לאחר הנסיון לסכל את גזרת אפולו הוא מכיר בעליונות האל. ואילו אדי אינו מכיר בסמכות העליונה. במציאות הריאלית הוא סר למרותו של ה"אל" לאונארדו דה סול, אלא שלאונארדו הוא "אל" של פשע, "אל" במישור הארצי – וגם הפארודי – ואין הוא הכוח האמיתי שגזר את גורלו של אדי. הכוח האמיתי במחזה של אלוני הוא ברוח הנטורליזם, משמע: התנאים והנסיבות שעיצבו את אישיותו ועולמו של אדי. הכוח הזה הוא שמרומם והוא שמשפיל. אך אדי אינו נכנע לו ואינו מכיר במרותו גם כשהוא עיוור וחסר־כל. גם בסוף, אדי "לא מרים ידיים" (עמ' 120, וראו גם עמ' 53, 57, 77).

על פי אדי – ובדומה לתבנית הפסיכואנליזה של פרויד – פענוח הסודות העלומים הוא המפתח להצלחה אמיתית באמריקה. הצלחתו כגנגסטר בעולם הפשע איננה הצלחה בעיניו והיא אפילו מנוגדת להצלחה האמיתית. לכן לא ייפלא כי המישור הארצי חשוב לו במידה מועטה והוא פועל בו כמעט באדישות. מאבקו האמיתי – שהוא המאבק על ההצלחה האמיתית – הוא כנגד שתי המפלצות המטפוריות: הספינקס ו"זמן העניים". מבחינה זו אדי חי בעולם מיתולוגי: עובדות היסטוריות וסוציולוגיות (כגון דרוויניזם חברתי, ניכור בכרך, שלטון של אליטות) מתעצמות בנפשו ונהפכות לכוחות־על מפלצתיים. בהקשר זה בולטת מטפורת האור והחושך. כאן בא לידי ביטוי היפוך יוצרות אמביוולנטי. אדי קינג הוא מלך של עולם תחתון אפל, ועל כן הוא מכיר היטב את החושך. עבורו, דווקא האור הוא תעלומה וחידה; את האור אין הוא מכיר ואותו הוא מנסה להבין, אליו הוא רוצה להגיע. המפלצות המיתולוגיות, המטפוריות, הן אפוא מפלצות של אור.

שלא כמו אדיפוס, אדי אינו מתבונן בעצמו ואינו חוקר את עצמו. תחת זאת, מושאי ההתבוננות שלו הם העולם והחברה. המחזה מבקש אפוא לומר דבר לא על האדם באשר הוא אדם אלא על האדם הנפעל על ידי

נסיבות היסטוריות וחברתיות של מציאות וזמן חדשים. הצורך לפתור את החידה ולכבוש את העולם אינו סתם גחמה של אדי קינג אלא תוצאה מחייבת של הכוחות החדשים בעולם. לכן אדי רואה עצמו פטור מאשמה, ולכן, כדבריו, "אין חטא" בו ובמעשיו.

מחזהו של אלוני אינו "טרגי". אמנם את השלד של המחזה לקח אלוני ממחזהו של סופוקלס, אך את הרוח הטרגית הוא סילק ממנו לחלוטין. אדי, שאינו מודה באשמה כלשהי גם אינו רואה סיבה לגזור על עצמו עונש. העובדה שאדי קינג אינו דמות טרגית ניכרת בייחוד באיכניעיתו לכוחות החזקים ממנו. גם כשהוא עיוור ומודח מן המלכות הוא ניצב מולם, מוכה וחסר אונים, ועדיין הוא מתעקש להילחם, אף על פי שהמלחמה, בשלב זה, היא סמלית בלבד. וכך, בסיום, ממש כמו לאורך המחזה כולו, אדי חוזר ומצהיר שהוא "לא מרים ידיים".

## בין נטורליזם לאבסורד

בתפיסת העולם של אדי קינג מתמודדים שני כוחות הסותרים זה את זה ומביאים אותו למצב שאין ממנו מוצא. כוח אחד הוא נטורליזם נוסח אמיל זולא, הגורס שרצונו החופשי של האדם ויכולתו לקבוע את גורלו אינם אלא אשליה, שכן, מצבו וגורלו נקבעים מראש בידי כוחות התורשה והסביבה.<sup>27</sup> על פי תפיסה דטרמיניסטית זו, האדם הוא קורבן של כוחות חזקים ממנו, שעליהם אין לו יכולת להשפיע. הכוחות הנטורליסטיים האלה מיוצגים במחזה על ידי "זמן העניים" והספינקס. שני סמלים אלה, ומה שהם מסמלים, מוצגים במחזה כאמת הפנימית של אדי קינג, כתפיסת העולם שלו. לפי אדי, מוצאו והמציאות שבה הוא חי חרצו מראש את גורלו. אדי מציג את עצמו כ"איש עני". זהו עוני גנטי וסביבתי גם יחד, ליטראלי ומטפורי. "זמן העניים" וחוסר המוצא ב"ארץ הישנה" אילצו אותו להגר לעולם החדש, שבו הוא חייב להיאבק בספינקס. כישוריו המנטאליים (המולדים) ביחד עם כוחות הסביבה מכתיבים את כשלונו במאבק הזה. ברוח הדרוויניזם החברתי, שהשפיע רבות על הנטורליזם, אדי הולך במסלול המחייב אותו לחפש כוח ושלטון ולהיאבק על מקומו בצמרת עולם הפשע. במציאות הקשוחה הזאת, המוסר החברתי והמוסר האנושי הם בגדר מותרות. על פי אדי, דברים אלה תקפים לא רק לגבי עצמו אלא לגבי כל מהגר צעיר שבא לכבוש את אמריקה. ריצ'י וסלוטורה, שהם דמויות־ראי של אדי, כבולים גם הם באותם כבלים. כמוהו, הם יכולים לכבוש רק את מה שניתן לכבוש בכוח האקדח, ולא יותר.

תפיסת העולם של אדי אמורה לכאורה לרפות את ידיו ולהביאו לידי כך שיחדל להיאבק, שהרי הוא יודע מראש שייכשל. ואף על פי כן הוא חוזר שוב ושוב לאורך המחזה על ההצהרה שהוא "לא מרים ידיים". בכך בא לידי ביטוי הכוח האחר בנפשו, שעיקרו מחאה גדולה כנגד הגורל המוכתב מראש. כוח זה הוא ברוח משנת האבסורד של אלבר קאמי, כפי שהוצגה בספרו המיתוס של סזיפוס.

על פי קאמי, עולמו של האדם בעל התודעה הוא עולם אבסורדי. האבסורדיות נובעת בין היתר מכך שהעולם הוא שרירותי ואין לו

27. הנטורליזם החברתי טען שהכוחות החיצוניים (הטבע והחברה) מגבילים את החופש של האדם, והכוחות הפנימיים (הגנטיים והלא־מודעים) מגבילים את הרציונליות שלו. הנטורליזם רווח ברבע האחרון של המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים, והיא השפיע על סופרים כאמיל זולא בצרפת, גרהארד האופטמן בגרמניה ותיאודור דרייזר בארצות הברית. ראו למשל Lilian R. Fürst and Peter N. Skrine, *Naturalism*, Methuen, London, 1971

הסבר רציונלי. אדי קינג הוא אדם שמנסה להבין, שרוצה בכל מאודו להבין, אך את חידת הסיניקוס – שהיא המפתח להצלחתו באמריקה – אין הוא מסוגל לפצח. על פי הנטורליזם, הסיבות לכך מקורן בתורשה ובסביבה. על פי משנתו של קאמי, זהו מצבו של האדם באשר הוא אדם בעל תודעה.

פילוסופיית האבסורד גורסת שהאדם הוא "גולה" נצחי בעולם. האדם מודע לגלותו, מודע לחיץ שבינו לבין העולם והמציאות, מודע לכך שחייו נעדרי משמעות למרות רצונו ונסיונותיו הבלתי נלאים למצוא להם משמעות. במיתוס של סיניקוס אומר קאמי כי "תודעה ומרד – סירובים אלה הם היפוכו של הוויתור. כל הרוגש והבלתי נכנע שבלב אדם מפיח בהם חיים. צריך אדם למות בלתי מפוים וכנגד רצונו."<sup>28</sup> האדם האבסורדי, אומר קאמי, "הוא היפוכו של האדם שהסכים להתפשר".<sup>29</sup>

דברים אלה תואמים להפליא את מצבו הקיומי של אדי קינג. אדי כמוהו כגולה בעולם החדש. כשלונו לכבוש את העולם החדש נובע מגלות זו. הוא אינו מוותר וממשיך להיאבק ביודעו שאין לו שום סיכוי. הוא מסרב להתפשר אף על פי שפער בלתי ניתן לגישור מפריד בינו לבין המציאות שהוא חי בה. על פי קאמי, התאבדות היא הוכחה לכשלונו של אדם להתמודד עם המציאות. ברוח זו, התעקשותו של אדי להמשיך לחיות אף היא הצהרה בוטה על המשך המאבק. עיוור ונואש הוא מתעקש להמשיך ולחפש את מה שלעולם לא ימצא.<sup>30</sup>

אלוני מעמת אפוא באדי קינג שתי אסכולות פילוסופיות שעניינן מצבו של האדם. גורלו של אדי קינג מוכתב מראש, ברוח הנטורליזם, ממש כפי שגורלו של אדיפוס של סופוקלס מוכתב מראש. אך אדי, ברוח האבסורד, אינו מרכיב ראש בפני הגורל. בכך באים לידי ביטוי מאבקו הסיניקי ומחאתו הגדולה: כנגד התורשה, הסביבה, הסיניקוס, "זמן העניים", ההדחה מן המלכות. בסוף המחזה אדי מוחה גם כנגד אלוהים. זוהי מחאה של אדם שרואה את עצמו עצמאי וחופשי גם ברגעיו הקשים ביותר, אדם שאינו מוכן לקבל שום תכתיב – גם לא מאלוהים.

איניברסיטת בריגורין בנגב

28. אלבר קאמי, המיתוס של סיניקוס, תרגום צבי ארד, עם עובד, תל אביב, 1978 (1942), עמ' 61.

29. שם, עמ' 64.

30. קווי דמיון לא מעטים קושרים את אדי קינג ואת הוד של קאמי, למרות ההבדלים הניכרים ביניהם והוד ראה אור ב-1942, השנה שבה התפרסם גם המיתוס של סיניקוס, והוא נחשב כמימוש סיפורי של תיאוריית האבסורד שפיתח קאמי. למשל, אדי מנוכר לסביבתו ממש כמו מרסו, גיבורו של קאמי. אדי מתייחס בשוויון נפש לרצח אביו ולידיעה על גילוי העריות עם אמו, כפי שמרסו מתייחס בשוויון נפש למות אמו. בסיום, גם מרסו וגם אדי אינם נכנעים: מרסו אינו נכנע לכוזר ואינו מוכן לחזור לחיק האמונה, אדי אינו נכנע לפיתוי השגעון ואינו מוכן להשתכן בבית משוגעים. שניהם, כל אחד בדרכו, אינם מוותרים על חופש המחשבה ועל עצמיותם האידיאליות.

# על כתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית: קריאה בסיפורים בלתי רצוניים של אורלי קסטל-בלום\*

עדי אופיר

א

\* נוסח ראשון של המאמר הוצג בהרצאה בגלדיה בוגרשוב ז"ל בפברואר 1994; תודה מיוחדת לאורלי לובין ולקורא/ת אנונימי/ת של המאמר על ההערות המועילות.

באחרית דבר לאוסף הנפלא של סיפורים קצרים אמריקאיים משנות השישים והשבעים שערך, מאפיין משה רון את החוויה הפוסטמודרנית שמוצאת ביטוי עז ברוב הסיפורים בקובץ. רון כותב בין השאר:

החוויה הפוסטמודרנית היא כל מה שנובע מתחושה חריפה של אי־ודאות לגבי עצם אפשרותה של זהות מקורית וחדפעמית. האי־ודאות הזאת חלה על כל מרכיבי השיח ועשויה להיות ניכרת בכל רמה: הסובייקט, האובייקט, השפה, המשמעות, החברה [...] הואיל וכל הערכים הנחשבים מסורתית תלויים בהגדרות־זהות ברמות השונות הללו, הרי התפוררות העצמי, בריחת המשמעות, אובדן מושג החברה כטוטאליות [...] עשויים להחוות [...] כאסונות כואבים, כשערוריה מוסרית, או לפחות כפגיעה בטעם הטוב.<sup>1</sup>

אין בנמצא, לא קרקע מוצקה של ערך ומשמעות שביחס אליה יכולה להתפענח ולהימדד אירוניה, ולא פרספקטיבה טלאולוגית מוגדרת שביחס אליה אפשר לדבר על אסטרטגיה. ייתכן אפוא שאין דרך עקבית "להצדיק" יצירות אמנות פוסטמודרניסטיות במושגים של אתיקה או נכונות פוליטית כלשהי [...] יש להבין יצירות רבות כאקטים של השלמה ואפילו של חינוך אסתטי להשלמה עם מצב שאין איש טוען שהוא מניח את הדעת, בבחינת "איך הפסקתי לקונן והתחלתי להתענג על האבסורד/ הניכור/ הסימולקרום/ המצב הפוסטמודרני בכלל (אין צורך למחוק את המיותר)".<sup>2</sup>

1. משה רון, "אחרית דבר", בתוך: משה רון (עורך), מה הסיפור שלך: סיפורים קצרים אמריקאיים משנות ה־60 וה־70, עם עובד, תל אביב, 1993, עמ' 306; הדרגשה במקור.

2. שם, עמ' 309.

אפיין זה של הפוסטמודרניות, שרון מסייג בכמה אופנים, בעייתי מבחינה היסטורית עוד יותר משהוא בעייתי מבחינה תיאורטית. כל מה שרון כותב על הדומיננטה התרבותית של סוף המאה העשרים חל גם על ניטשה. אפשר לטעון שניטשה, האכזר במודרניסטים, הוא אבי הפוסטמודרניות, אלא שהדברים חלים גם על מונטיין, הצרפתי החכם, הספקן,



בן המאה השש עשרה, ובהסתייגויות מסוימות גם על גורגיאס, פרוטגורס וקאליקס, הסופיסטים היוונים בני דורו של סוקרטס. רון יודע זאת היטב כשהוא כותב כי ייתכן שאת המצב הפוסטמודרני יש להנגיד "לפרק היסטורי שראשיתו בתרבות יוון העתיקה ולא רק לתקופה קצרה בשלהי העת החדשה"<sup>3</sup>. אם זה המצב, הרי רוב הכלים העומדים לרשותנו כדי להבין את המצב החדש עדיין לקוחים מארגו הכלים הישן, שיש בו מכשירים שגילם נע מחמישים לאלפיים וחמש מאות שנה. לשון אחר, דרושים אפיונים נוספים של הפוסטמודרניות כדי לתאר אותה כמצב תרבותי חדש וכעמדה תרבותית מובחנת. אבל לצורך הדיון המוגבל שאני מבקש לפתח כאן, דבריו של רון מאירי עיניי. הם ממקדים את תשומת הלב בשאלת ההצדקה המוסרית של העמדה התרבותית הפוסטמודרנית, של כתיבה (ויצירה בכלל) בתנאים של תחושת אי־ודאות חריפה ושל אובדן זהויות. ניסוח זה הוא נקודת פתיחה מצוינת לבהינה של ההיבט המוסרי בספרות ובאמנות הפוסטמודרניסטית. דומה שהוא הזומן במיוחד כפתיחה לדיון בכתיבתה של אורלי קסטל־בלום, שעליה אייחד כאן את הדיבור.

כמעט בכל יצירה של קסטל־בלום יש אי־ודאות חריפה, מוטרפת, באשר לכל מיוצג שהקוראים מורגלים לייחס לו זהות מקורית ומובחנת. אי־הוודאות הזאת חלה על כל מרכיבי השיח, על הדוברת (לפעמים הדובר) בטקסט, על כל הגיבורים, על השפה או השפות שהם משתמשים בהן, על הקודים החברתיים, על כל מה שמתיימר להיות ביטוי של ערך, על האפשרות לייצב איזו שהיא מערכת זיקות, ובעיקר הבדלים, בין שפה למציאות: המלים בעולם שגיבוריה של קסטל־בלום נעים בו גולשות שוב ושוב ומתמצקות לכלל דברים, דברים מתאיידים בלי הרף למלים. על כך כתבו הרבה ואני לא ארחיב.

כמעט בכל יצירה של קסטל־בלום יש אירוניה שפועלת על בסיס מוסכמות השפה, תוך כדי הפעלה של משחקי לשון שונים, מובחנים, והתגרות בהם. האירוניה הזאת חושפת את השפה כמשענת חולות נודדים ואת משחקי הלשון כמחסה ארעי פרוץ בשעת משחק מחבואים. אבל האירוניה הזאת מתקיימת רק כל זמן שמתייחסים לשפה המוסכמת וליחסי הכוח הפועלים בה ומופעלים מתוכה כדבר־מה טבעי, נתון או נכון. ברגע שחדלים להתייחס כך לשפה, ניטל עוקצה של האירוניה; לכל היותר היא הופכת לאירוניה עצמית: הסיפור, סמכות המספר, ועוד יותר מזה עמדת המחבר והספרות בכלל – כל המוסדות האלה נסחפים בורם, מופצים לכל רוח. הם מתקיימים רק בזכות אותן פיקציות מן הסוג שהטקסט של קסטל־בלום מפרק. על כן נדמה שאפשר להשתעשע בטקסט הזה, אבל אי אפשר לקחת ברצינות את מה שהוא אומר. כי לקחת ברצינות פירוש הדבר לקבוע עמדה (זהות מס' 1) כלפי דבר־מה שישנו ככזה וכזה (זהות מס' 2) וכלפי מה שאותו דבר־מה היה צריך להיות (זהות מס' 3). מובן שאי אפשר לדבר על "פרספקטיבה טלאולוגית" שעל פיה ניתן להעריך ולהצדיק את אסטרטגיות הייצוג, הפירוק ובניית הסמכות שמופעלות בטקסטים האלה, אלא אם כן מדובר בסך הכל במשחק הישרדות בשדה הספרותי (שדה – זהות מס' 4; גם זהות זו, כמו כל האחרות, תתפרק).

אם כל זה נכון, ואם רון צודק, אין דרך להצדיק את הטקסטים של קסטל־בלום במושגים של אתיקה זו או אחרת, ואפשר לראות בהם אופן

של השלמה עם מצב זוועתי, אולי אפילו דוגמה לחינוך אסתטי להשלמה, שאין בו אף לא נימוק אחד מדוע ראוי להשלים עם הזוועה – למשל הטון הענייני, האגבי, פעמים תזזיתי פעמים מנומנם, שבו מתוארים כל מעשי הרצח בדולי סיטי, כל מעשי הביתוק והביתור והקריעה לגורים וההתעללות בגופים ובגופות של זקנים נשים וטף, על רקע "שפוך חמתך" כללי על הגויים, עם טיפול מיוחד, איך לא, לגרמנים. הקוראת המודאגת יכולה להרגיע את עצמה: כל זה קורה, כמובן, רק בסיטי של דולי, כלומר במחוזותיה של נפש מסויטת אחת. אבל בדולי סיטי נמתקים בשיטתיות קווי התיחום בין הפנימי לחיצוני, בין הפרטי לציבורי, בין האני ללאומי ובין הלאומי לשאר העולם; מקטמנדו עד בלגיה, כל הגלובוס נחצה "ביי-עף". כלומר, דולי היא לא רק אשה מוטרפת היא גם עיר מוטרפת, והעולם שכל זה מתרחש בו איננו רק עולם מיוצג בטקסט אלא הוא גם עולמה של הקוראת. כשקסטל-בלום מפרקת את הזהויות והתיחומים בשפה היא מפרקת בין השאר את החיץ הנוח שבין טקסט למציאות, באיזמלים של מנתחי לשון היא פוצעת שוב ושוב את השפה שבאמצעותה מְבַנֶה ומארגנת הקוראת את עולמה, מטפטפת לפצעים הפתוחים את הרעל שלה, סועדת את הקוראת בגלולות של חומר אנטי-מטפורי שממוסס את כל כדוריות הזהות שעדיין זורמות בדמה. למשל, אנשים פגועי אטום חוזרים לעיר משדה הקרב עם עיניים בלי ראש, או בלי מותניים, כששני פלגי גופם מחוברים זה לזה ב"קשר אסוציאטיבי". מה שמחובר בקשר אסוציאטיבי אפשר להתיר במלה, וקסטל-בלום מלמדת את הקוראת שלה איך. אפשר להגדיל ולטעון נגד קסטל-בלום שהיא מנרמלת את הטירוף על ידי כך שאיננה מותירה, בלשונו של רון, שום "פיסת קרקע מוצקה של ערך ומשמעות שביחס אליה" אפשר להבחין את השפוי מן הלא-שפוי. ובמצב הזה, כשאת סדרת מעשי הזוועה שמבצעת דולי בבנה ובכל מי שנקלע לחברתה אי אפשר אפילו לסמן כמעשי טירוף, ולשיפוט המוסרי אין שום אחיזה, אין לקוראת ברירה אלא להתרגל. הנה מתכון לחינוכו האסתטי של האדם בעידן הפוסטמודרני.

ובכל זאת אני מבקש לטעון שבטקסטים של אורלי קסטל-בלום אין השלמה עם המצב. נכון שבשום מקום ובשום אופן הם אינם אומרים לך מה אפשר או צריך לעשות ואינם מציעים לך דמות אחת להזדהות עמה; אבל כמעט בכל פעם מחדש הם אומרים לך שכך זה אינו יכול להימשך. אי-השלמה, כך אבקש להראות, היא תנאי הכרחי לאפשרות ההצדקה המוסרית של הכתיבה הפוסטמודרנית של קסטל-בלום – של הכתיבה הפוסטמודרנית הזאת, לא של כתיבה בכלל ולא של כתיבה פוסטמודרנית בכלל. אבל היא איננה תנאי מספיק. מה שיספק את ההצדקה המוסרית, אם בכלל, איננו המחאה עצמה אלא ההירארכיות המוסריות שהיא מלמדת את הקוראת להחזיר לעולם שנשמטה בו הקרקע מתחת לכל הערכים, עולם שבו כל הערכים צפים יחד בזרם של מלים ודברים שנתערבבו זה בזה לבלי הפרד, נתונים לחסדי הציניקן שקולט אותם מדי פעם במבט משועשע ומפטיור, "אהה, הנה עוד אחד מאלה" – ומניח להם לשוט הלאה בזרם. לא קל להראות שהטקסטים של קסטל-בלום אינם מחנכים להשלמה. קשה עוד יותר להראות שלמחאה של קסטל-בלום יש משמעות מוסרית, שהקוראת מוזמנת להפיק מוזמנת. שום דבר אינו מוכתב כאן. הטקסט מציע. הרבה תלוי בקוראת. הניסיון כדאי לא רק בשל חשיבות סיפוריה של קסטל-בלום, אלא מפני שהוא

מציג דגם של התמודדות עם עצם אפשרותה של אתיקה פוסטמודרנית. הקריאה שלי תתמקד מטעמי צמצום בדולי סיטי ובסיפורים בלתי דצוניים, ואחר כך בניתוח של סיפור אחד מתוך קובץ זה.

## 1

כמעט בכל סיפור בקובץ סיפורים בלתי דצוניים מתקיים מצב אבסורדי שהוא מטריד מאוד מבחינת "השכל הישר" והנורמות המקובלות, לפעמים מעורר פלצות ממש. מצב שראוי ומבחינת אותו "שכל ישר" לא להשלים עמו, שראוי היה שיחדל, שלא יימשך. לפעמים המצב באמת אינו נמשך. הסופרת שסיפורים טפטפו מן הוויגיה שלה מתה ("הסופרת כוונת צמרת"); האשה מסכימה פתאום לוותר לבעלה ולא לקרוא לילדיה נבוכדנאצר וחמורבי ("האשה שילדה תאומים ועשתה בושות"); האישה הערירי שהלך ברחוב ונרטב בגשם נאסף אל חדרה הקטן של אשה זקנה "שנתנה לו מרק חם ואמרה לו: תישאר" ("סיפור"); האשה הערירית קיבלה סוף־סוף בדואר צ'ק וכרטיס טיסה למונטבידאו ("האשה שכף ידה נתקעה בתיבת הדואר". בפעמים אחרות המצב דווקא נמשך והכל נשאר כשהיה. האשה שטוענת שהיא אמה של המספרת חוזרת אל המקום שממנו הופיעה, אל מתחת לספסל, והמספרת נשארת יושבת עליו, נטועה במקומה ("אמי פה שךל"). המלחמה נמשכת, "הארבה ימשיך מפה לירדן או לסוריה", אנשים ימשיכו "להילחם ולאכול את החרד, אפילו שזה מגעיל ובכלל לא משיביע" ("האשה שהעדיפה לחפש אוכל"). מכל מקום, מה שנמשך או חדל, קורה או אינו קורה, מופיע או נעלם – מתרחש כך סתם, וזה העיקר. להתרחשויות המקבעות מצב אבסורדי או קוטעות אותו אין שום טעם או הצדקה סיבתית, ואפילו לא הנמקה פואטית, אלא אם כן מחשיבים את ה"סתם" כסוג של הנמקה. אבל אם "סתם" הוא סוג של הנמקה – הכל הולך. כשהכל הולך עלולים להתרחש דברים נוראים, או נפלאים, או סתמיים. אבל גם הנורא וגם הנפלא מאבדים את ההילה והייחוד שלהם מפני שנולדו מתוך הסתם ואל הסתם ישובו. וכל אחד מהם נראה כמו סתם עוד התרחשות אחת בסדרה של התרחשויות חסרות שחר.

כדי שהתרחשות – הופעה או היעלמות של משהו – תהיה בבחינת אירוע ולא סתם קטע מקרי בשטף הדברים המתהווים וכלים, צריך להימצא מישהו שלהופעה או להיעלמות תהיה משמעות בשבילו, מישהו שמה שמופיע או נעלם, נוכח או חסר, הוא הבעיה שלו. מישהו כזה נמצא כמעט בכל אחד מן הסיפורים בקובץ. ב"אמי פה שךל" מתארת המספרת אשה זקנה המופיעה פתאום מתחת לספסל וטוענת שהיא אמה; "האשה שהעדיפה לחפש אוכל" מוצאת דג ענק משתזף על ספסל, אבל הוא נעלם במים לפני שהיא מספיקה לאכול אותו; "האשה שרצתה להרוג מישהו" מחפשת חוק שתוכל ליטול לידה ואיש שמן שתוכל להרוג, אבל כשהיא קוראת לשמן הוא אינו בא; "האשה שחיפשה ווקי טוקי" הפכה למטרד למדינה שלמה; האשה שחיכתה למכתב מגלה להפתעתה שהמכתב מגיע לבסוף. וכן הלאה. אותו "מישהו" שהתרחשות היא אירוע רבי־משמעות בשבילו הוא כמעט תמיד אשה, ועל העובדה הזו לבדה אפשר לבנות פרשנות

פמיניסטית שלמה. ההתרחשות המתוארת נוגעת לעתים קרובות באחד מן "המוסדות הלאומיים" (ניצולי שואה, קיבוץ, טבריה בעונה הבערת, עיתונות, מלחמה, הרצליה, החוק. התשתית החקלאית של הקיבוצים בחולה, גבול הצפון, ועוד ועוד), וגם על העובדה הזאת אפשר לבנות, אם רוצים, דקונסטרוקציה שיטתית של הסובייקט הלאומי. צירוף שתי העובדות האלה יחד יניב, מן הסתם, דין וחשבון חתרני על תפקידה של האשה בפירוק הסובייקט הלאומי. אבל כדי לעשות את כל הדברים הצפויים למדי האלה (צפויים לפחות בהקשר של הביקורת הפוסטמודרנית) צריך להבין קודם את היחסים שבין הסתמי לבין הבלתי נסבל ובין מה שאפשר להשלים עמו לבין מה שאי אפשר שיימשך עוד. קסטל בלום יוצרת בעקביות דמויות שקורים להן דברים רבייחשיבות מכל מיני סוגים, דברים טובים ודברים רעים, דברים קשים ודברים מרוממי נפש, והיא מוחקת בעקביות את הילת המשמעות שסביב מה שקורה לדמויות שלה. היא עושה זאת על ידי השטחת יוצא הדופן אל רצף של שגרה, על ידי יצירת שגרה של מודרניות שאף אחת מהן כבר איננה יכולה להיות יוצאת דופן. על ידי יצירת ציפיות שנכזבות במהירות. על ידי עירוב של פרטים כנאליים מאזורי מציאות שונים, וכאמור, על ידי חיסול לכאורה של כל הנמקה, סיבתית או פואטית, למפנה במהלך הדברים. היא יוצרת מרחב גדל והולך של סתמיות וכמו מאלפת את הדמויות שלה להשלים עם כל מה שבא, עם הטוב ועם הרע, ובעיקר עם הסתם.

כמעט כל סיפור בקובץ סיפורים בלתי רצוניים אפשר לקרוא כסיפור של אירוע שנמחקה משמעותו. סיפור של אירוע שהוחזר אל סדר ההתרחשויות. ההבדל בין סיפור של אירוע לכרוניקה סתמית של התרחשויות הוא ההבדל שבין לעילה/נרטיב עם סובייקט או תכלית (שגם היא מניחה סובייקט) לעילה/נרטיב בלא שום ציר מלכד, לבד מציר זמן שרירותי, שגם הוא עשוי להיות מוטל בספק. אני מניח כאן מושג ארעי, לא מדויק, של סובייקט, הכרוך בהתייבויות מטאפיזיות מעטות ביותר: מישהו שהופעה או היעלמות של דבר-מה מהווה בשבילו בעיה, מישהו שהופעה או היעלמות של דבר-מה מתועדות ומפונחות מנקודת מבטו כעדות לדבר-מה אחר שהיה ואיננו או טרם הופיע, מישהו שמנסה לארגן את עולמו כדי שמישהו יופיע או יחדל, מישהו שמבקש משהו, מישהו שחוה חסר כתשוקה והיעלמות כאובדן, מישהו שחוה נוכחות כסבל או כעונג. כמעט בכל סיפור בסיפורים בלתי רצוניים קסטל בלום מציירת תמונה שיש בה עקבות של סובייקט כזה, אולם מהלך הסיפור מוחק את העקבות בהדרגה. כשבוחנים את הסיפור כאילו הוא סגור בתוך עצמו, מנקודת מבטו של הסובייקט שרק עקבותיו נותרו בטקסט, מסתבר שהוא מתחיל כתיאור של אירוע ומסתיים ככרוניקה של התרחשויות שאינן מעלות ואינן מורידות כלום, עוד תיאור של עוד פיסת סתם. כל סיפור, כשהוא פרוש בין הטקסט לקוראת, הוא אירוע שמסגיר ומעלים בעת ובעונה אחת את עקבותיו של איוה שהוא סובייקט. בסופו של דבר, כל סיפור הוא אירוע לא בשביל הדמויות שבתוכו אלא בשביל הקוראת, במידה שהיא עדיין מסוגלת להכיר בהיעלמות הזאת או לחוות אותה בתור הבעיה שלה. לקוראת המצפה למצוא בטקסט מישהי שקורה לה משהו שדומה לדברים שעלולים או עשויים לקרות לה, לקוראת, מישהי שאת הבעיה שלה היא מסוגלת לתפוס גם כבעיה שלה (של הקוראת) – לקוראת כזו נכונה בכל סיפור אכזבה חדשה. כשבילה כל סיפור מייצר מתדש תחושת מחסור או אובדן. אולי זה הדבר

שאי אפשר להשלים אתו. שיוצר את התחושה התריפה שכך אי אפשר להמשיך – לפחות כל זמן שמחפשים סיפור שמתאר מישו שאפשר להזדהות אתו. כל זמן שמבקשים עולם שיש בו סובייקטים שזהותם קבועה וקוהרנטית.

בינתיים השאלה נותרת פתוחה. אולי קסטל-בלום מוחה נגד עולם שבו נחקים בשיטתיות עקבותיו של הסובייקט (הקוהרנטי?) – או, למצער, עקבותיו של סובייקט מסוג מסוים, ממין מסוים, האחר – ואולי היא מבקשת להנך את קוראותיה להשלים עם עולם כזה. שהוא העולם שבתוכו היא/אנו חיים. בין כך ובין כך נפרצו גבולות הסיטואציה המיוצגת והקוראת נגררה כבר אל תוך הטקסט. הטקסט יכול להפעיל אותה – והיא יכולה להפעיל את הטקסט – כמישהי המזהה היעלמות כבעיה שלה, המזהה היעלמות כאובדן, מישהי המשתמשת באופן היאחזותה בסדר הדברים (לזהות היעלמות, לפרש היעלמות כאובדן) כדי לכונן את עצמה כסובייקט, סובייקט המתקומם נוכח מחיקת עקבותיו של סובייקט אחר. או, לחלופין, הטקסט יכול להפעיל אותה – והיא יכולה להתמסר לתפקידה – כקוראת המשכפלת בעולמה את טשטוש עקבות הסובייקט בעולם המיוצג. היא תחנך את עצמה לא לראות בהיעלמות הסובייקט בעיה שלה. ובתוך כך היא תחדל מלנסות ולייצר לעצמה עמדה של סובייקט. אם לא הכרעת ביניהן מלכתחילה, אם לא הנחת את המבוקש. שתי החלופות (העמדה הסובייקטוצנטרית ועמדת הפירוק) מפתות באותה מידה; אבל ספק אם הן אפשריות באותה מידה במסגרת האונטולוגיה שמתיר עולמה של קסטל-בלום. כדי להבין זאת צריך לשוב לרגע לשאלת אובדן הזהות.

כדי למחות במסגרת עולמה של קסטל-בלום זקוקה הקוראת לעמדת סובייקט שתהיה עמידה בפני סחף הזהויות. כדי להשלים צריכה הקוראת שלא לראות עוד באובדן הסובייקט, או הזהות, או המשמעויות. בעיה שלה. היא צריכה להשליך את הספר הזה כמו את הסולם של ויטגנשטיין, אבל לא מפני שיתברר כמופרך אלא מפני שלא תמצא בו שום עניין, לא תגלה בו שום בעיה שהיא מסוגלת לזהות כבעיה שלה. זאת, לא מפני שאין לה בעיות אלא מפני שהיא כבר איבדה את האמון ביכולת לזהות. לקבוע זהויות, לרבות זהותה-שלה כקוראת שהתחנכה להשלים. כלומר, כדי שיהיה טעם ולו רק לדיבור על השלמה אסתטית עם עולם שכל הזהויות מרקדות בו במחול עיוועים, נחוצה עמדה שממנה ניתן יהיה להשלים. אם עמדה כזאת אפשרית, אולי מוטב כבר לנצל אותה כדי למחות. או להפך: אולי כדי למחות מוכרחים קודם להשלים, לאמץ את העמדה היחידה שאפשרית בעולם כלי זהויות קבועות. האם תיתכן עמדה כזאת? כדי להשיב על שאלה זו נדאי לסייר שעה קלה במחוזותיה של דולי סיטי.

כאמור, החיץ הברור שבין "טקסט" ל"מציאות" אינו קיים עוד. ההבדל בין הקוראת ובין הדמויות של קסטל-בלום איננו בעובדות, בסיטואציה, באופי המושלכות אל תוך העולם, אלא בחריפותה של תחושת אי-הוודאות מזה ובהשלמה עם אובדן הזהויות מזה. הקוראת מסוגלת לעמעם את תחושת אי-הוודאות מפני שהיא משלה את עצמה בעניין יציבותן של הזהויות. מפני שאינה משלימה עם אובדן הזהויות כשהוא מוטח בפניה. כמו ילד אחרי סרט עצוב היא אומרת לעצמה, "זה רק בסיפור, זה לא בחיים". אילו שיקרה לעצמה פחות היתה מוצאת את עצמה במצבן של הדמויות של

קסטל-בלום. היא היתה מוכרחה להשלים עם אובדן הזהויות – והרי קסטל-בלום היא מאסטרו ב"לאבד זהויות" – כדי לשרוד איכשהו עד סוף הסיפור. אבל ההשלמה עם אובדן הזהויות איננה השלמה עם המצב. בדיוק להפך. דווקא הדבקות בזהויות המופרכות איפשרה לה, עכשיו היא יודעת, להשלים עם המצב; הזהויות המוצקות הסתירו מפניה אפשרויות אחרות, אינספור אפשרויות שהדברים יהיו אחרת או לא יהיו בכלל. במצב של אי-השלמה עם אובדן הזהות, זהות אבודה היא עדיין זהות מוגדרת, מסומן נעדר שעקבותיו פזורים על פני השטח לרוב, והיא עשויה להיות מוקד של חיפוש, חתירה נואשת, משאת נפש. יש בשביל מה לחיות, יש משמעות – גם אם זו נעדרת, נמצאת תמיד במקום אחר, מתקיימת כהבטחה לזמן אחר. ומתוך החיפוש עצמו נולדת זהות חדשה, בטוחה יותר מכל האחרות, זהותו של מחפש הזהות. זו זהותם של אותם סוכנים, חשאים וגלויים, הסוחרים בשאלות הזהות, סוכני הזהות המקצועיים – הזהות היהודית, למשל, או הישראלית, המזרחית, הנשית, התל אביבית. אלה המשלימים האמיתיים, הפונקציונרים של הסדר הטוב, המומחים בשכפולו של הקיים.

לעומת זאת, ההשלמה עם אובדן הזהויות הופכת את המצב לא רק לאבסורדי אלא גם לבלתי נסבל ממש. ההשלמה עם אייציבובתן הכרונית של הזהויות המתחלפות פירושה אינספור אפשרויות שנפתחות בלי הרף. מי שמאבד את הכושר לייצב זהויות לוקה ב"מחלת האפשרויות האינסופיות, נחישות הדעת של הספק" (עמ' 39),<sup>4</sup> סוג של "סרטן הנפש, כאשר במקום תאים מתרבות [...] האפשרויות" (עמ' 115) ובמקום התפתחות וגדילה בתוך סדר דברים מוכר יש רק גידולים, סימולציות אובססיביות של עתיד העומד להתרחש וחוסר אפשרות להבחין בין עתיד להווה, בין התרחשותה של סימולציה לסימולציה של התרחשות.<sup>5</sup> בשעת התקפים של המחלה הזאת, כל דבר עשוי להתברר כמשהו אחר, כל סכנה מדומה עלולה להתגשם, "אין גבול לדמיון של המציאות" (עמ' 88), אין סוף לאפשרויות הנפתחות ממנה ואין גבול להרדה.

דולי היא אשה מוטרפת שלקתה בסרטן הנפש, אשה המודרכת על ידי אובדן צפוי המוטרם כל העת, מומחש ונמוע באינספור דרכים, ניתוחים, מניפולציות על גופו ונפשו של הבן, שכל נוכחותו היא נוכחות של אובדן צפוי, הבן שהופיע פתאום מאי-ישם (בארגו המכונית, במקום הכלב שנקבר, והוא עצמו מין גידול של אפשרויות טקסטואליות ולא תוצר של גדילה והתפתחות "טבעיים") ולאישם ייעלם. דולי, האשה והעיר, היא סובייקט המתקיים באופן היחיד שסובייקט יכול להתקיים בעולם סחוף-זהויות – כלומר, כמי שנאחז בקוטב האבדון עצמו. הסובייקט הזה ממציא ללא הרף את האובדן הנורא ביותר שהוא יכול להעלות בדעתו, מטרים אותו, ממחיש אותו, חוסם את כל אפשרויות ההתגשמות שלו, בונה סביב האהוב המועמד לאובדן פירמידות כפרעה, חונט אותו בחייו, מחסן אותו שוב ושוב מפני כל צרה שלא תבוא. "חשוב לי שלא ייווצר הרושם שלקחתי ילד והרסתי אותו. רק רציתי להגן עליו מפני הדברים הרעים. רציתי שיחיה עד מאה ועשרים. מה רע בכך? דרשתי פיקוד על כל המחוזות, ומה רע בכך? [...] לי אסור לדרוש ריבונות על הגנת הילד שלי?" (עמ' 39). הטירוף הופך את הנתין חסר האונים לאדם ריבוני. וכשמתרגש האובדן מתחלפת הסימולציה של האובדן באובדן עצמו, ויש לה עתה כוח מרגיע, מפני שהסימולציה לעולם

4. מראי המקום להלן מפנים לספרה של אורלי קסטל-בלום, דולי סיטי, זמירה ביתן, תל אביב, 1992.

5. Jean Baurillard, *Fatal Strategies, Semiotext[e]*, Pluto, New York, 1990

אינה נפרדת מאמצעי החיסון: "הבנתי שתפסו אותי, שהוא ברח, שירו עלי, שהוא נפצע, כגב [...] דאגתי לילד, אבל זאת לא היתה היסטוריה. ידעתי שאחרי כל מה שעשיתי לו, כדור או סכין בגב – זה לא דבר שהוא לא יכול להתמודד אתו" (עמ' 122 – 123). האם המטורפת זוכה סוף־סוף בשיקול דעת מיושב. נוכחותו הבלתי מתפשרת של האובדן היא המקנה לסובייקט זהות וריבונות.

להקנות לסובייקט את זהותו פירוש הדבר להשליט עליו סדר יום, משטר פעולה, אופק ציפיות. האובדן המשתלט על דולי ומטריף את דעתה הוא אותו אובדן המקנה לה את זהותה. צריך להיטרף כדי להישאר שפוי. אפשר בהחלט לקרוא כאן יותר מקו אלגורי אחד בין שאלת הזהות הפרטית והנשית של דולי לשאלת הזהות הלאומית. בדולי סיטי יש בלונדיניות עם חזה ענק שלוקות ב"תסביך הזה של שומו שמים" ויש זן חדש של פוביה, ערבופוביה, שנגדו אין ברירה: "[...] צריך ללכת על הפחד, דווקא להזדיין עם ערבים, אם את מפתחת מהם" (עמ' 47). בדולי סיטי היחס לערבים הוא סוג של טירוף. והטייז'וף הוא צודה של יחס לערבים בפרט ולגויים ככלל. הרי מדובר בחברה שזכרון של אובדן הטריף את דעתה – "השיקול לטוס עם הילד לדיסלדורף, גרמניה. כדי להשיג לו כליה מתינוק גרמני. היה שיקול מוסרי טהור" (עמ' 33) – ושעבד אותה לאובדן צפוי שיש למנוע אותו בכל מחיר ולהקים כנגדו מתרסים בכל מקום שהדבר אפשרי: "כבר יכולתי לומר יותר מדבר אחד על אודות טירוף הדעת. מעל לכל ספק – הטירוף, חיית טרף הוא. מזונו – הנפש. הוא משתלט על הנפש במהירות שבה כבש צבאנו את כל יהודה ושומרון וחבל עזה ב'67' [...] אם מדינה כמו מדינת ישראל לא מצליחה להשתלט על ערביי השטחים, מדוע שאנו, בן אדם פרטי, אוכל להשתלט על ה־occupied territories שבקרביז?" (עמ' 74).

בלי להמעיט מחשיבותו של הקו האלגורי הזה. אני מבקש להצביע על קו אלגורי אחר, אולי יסודי יותר: שאלת הזהות הפרטית והנשית של דולי כאלגוריה לשאלה העקרונית על זהותו של הסובייקט המסוגל להתקיים בעולם כעולמה. בראש ובראשונה על הזהות של המחברת והקוראת. האם אי אפשר לראות בבן הזה שהופיע מאי־שם, שהוא, כאמור, גידול פרוץ של אפשרויות טקסטואליות, גבו משורטט כמפה, מטפורות מזורקות לדמו וכל בשרו חיתוכים ותפרים, האם אי אפשר לראות בו אלגוריה לטקסט (שיוצר באמצעות מחשב), ובאמו – אלגוריה למחברת? האם אין מעוללת דולי לבנה מה שהמחברת מעוללת לדולי – שהיא אשה, שהיא עיר, שהיא טקסט? האם חרדת האובדן איננה חרדת המחברת לאבד את בנה. החרדה לראות כיצד אוזלת המשמעות מעורקיו. מופצת לכל רוח על ידי קוראים ומבקרים? דברי אפלטון ב"פיידרוס" על הכתיבה, אבל במהופך: לא טקסט כתוב כתור בן שנותייתם מאביו, מחברו, אלא המחברת כאם שכולה, אחרי שהטקסט הכתוב יצא משליטתה. האם כל מעשיה של המחברת, כל פעולות הכתיבה שלה, אינם אלא נסיונות להטרים את הרגע שבו יימסר הטקסט טרף לעטי המבקרים. הפרשנים ושאר קוראים, מאמץ נושא לחסן אותו מפני הכדורים והסכינים שלהם? ובאמת, מה כבר אפשר לעולל לטקסט הזה אחרי השמות שעשתה בו המחברת? והאם לא ייצרה המחברת את זהותה סביב חרדת האובדן הזו, האם לא הפכה את הטירוף לעמדה בעולם שבו הזהויות כמוהן כחולות נודדים?

הטירוף המכלה את הנפש מקנה לנפש את ייעודה ואת זהותה. חרדת האובדן היא המייצרת משענת לנפש שאינה יודעת עוד היכן היא נמצאת. אם נוכחות האובדן היא המענה לאובדן הנוכחות, זו המוכרת, הברורה והמובחנת, אם הטירוף הוא המפתח לשאלת הזהות, אי אפשר לדבר עוד על השלמה. אם אכן מותר לדבר על הסרת החיץ בין טקסט למציאות, אם מתקיימת האנלוגיה בין המחברת לאם ובין הטקסט לבן, הרי גם הרופאה מקטמנדו וגם המחברת מתל אביב אחוזות טירוף של אובדן שממנו הן מפיקות את זהותן. זוהי תגובה של מי שהשלימה עם כך שלא תוכל לשנות את העובדה שבעולמה, בעולמנו, כל דבר יכול להיות כל דבר אחר, כל דבר יכול להיות בעל ערך או חסר ערך כמו כל דבר אחר, בעל משמעות או חסר משמעות, כל דבר יכול להיות באותה מידה ובלי שום סיבה וטעם נאצל או נורא או סתמי – ובדיוק משום כך היא נטרפת. ההשלמה היא עם כך ש"זה מה שיש", הטירוף הוא הנסיון לשלוט בחיים האלה אף על פי כן. בעולם כזה, שבו אי אפשר עוד לקבע זהות וערך, אפשר לפחות לייצר את האובדן בתור מקור או תחליף של זהות וערך (הזהות, מרגע שנתכוננה או הוצבה, מתפקדת כערך, מעין עצמי אידיאלי או אידיאל של העצמי שקובע מה עלי להיות). זהו אובדן שמאיים בכל רגע, צץ מכל פינה, אפשרויותיו מתרבות כגידול ממאיר – וכל זה בדיוק בגלל התפרקות השפה שאיננה מסוגלת עוד לשלוט בארגון המציאות: "לעתיים, ברגעים קשים במיוחד, הייתי מזעיקה אס.או.אס את אמי שתגייד לי מה אני רואה, שתשתמש בנסיון שלה. היא היתה אומרת: זה שולחן, דולי, זה כיסא, זה טרקלין [...] והתאמצה להוכיח לי שהכדור עגול, שהכדור הוא אדום, שהכדור הוא ירוק וקופץ" (עמ' 93). האונטולוגיה הפוסטמודרנית של קסטל-בלום אינה מאפשרת שום זהות זולת זו שגבנית מתוך אובדן הזהות, שום ערך זולת זה שנוצר מתוך התמוססות הערכים כולם – וגם הזהות הזאת נתונה בתזוית, מתפרקת וקמה לתחייה (בעזרת אמא, אלא מי) ושוב מתפרקת.

באופן פרדוקסלי אולי, אבל אופייני, האלגוריה יוצרת מטונימיה בין המחברת למספרת. אם יש הקבלה בין המספרת, דולי, למחברת, אמה של דולי, ובין בן, בנה של דולי, לטקסט, בנה של המחברת, הרי במובן מסוים, לפחות, המחברת והמספרת שייכות לרצף טקסטואלי/אונטולוגי אחד. בפירוש הזה דולי מתפקדת כמסמן שהמחברת היא המסומן האלגורי שלו, אבל גם כחלק של המחברת, אקסטנציה שלה, שותפה שלה כלפי אובדן הזהות, התגובה המוטרפת והיכולת לייצר זהות חדשה מתוך חרדת האובדן, דגם מובלט, מוגזם ומוקצן המציג את מאפייני העמדה שלה בשיח. הרצף שבין טקסט לשיח, ובין העולם המיוצג לעולם שבו מיוצרים הייצוגים, מקבל כך ביטוי מוחשי. הוא מקביל לרצף שנוצר בין הסיטי של דולי לעולמה של הקוראת ומעצים אותו.

ומה באשר לעמדת המחברת בקובץ סיפורים בלתי רצוניים? הרי שם אין שום דמות שהופכת אובדן צפוי למדחס של נוכחות ומקור של זהות. כל אחד מן הסיפורים מסופר מעמדה נאיבית של מספר סיפורים, מישהו שהסיפורים שלו הם חלק משיח סתמי, יומיומי, מישהו שאינו מותיר שום עקבות לעמדת המספר שלו או למעשה הסיפור. רק פעם אחת, בסיפור "סיפור", נוצר מרחק רפלקטיבי שמציג גם את המספר וגם את פעולת הסיפור כבעייתיים: "הסיפור שאני הולכת לספר לכם עכשיו, אין לי מה להגיד עליו"



6. מכאן ואילך, מראי המקום מפנים לספרה של אורלי קסטל-בלום, סיפורים בלתי רצוניים, זמורה ביתן, תל אביב, 1993.

7. מטמורפוזות מן הסוג הזה יופיעו בהרחבה במינה ליוה, וראו אורלי קסטל-בלום, המינה ליוה, כתר, ירושלים, 1995.

ועמ' 103).<sup>6</sup> וכמו בלי שום קשר לכך, באותו סיפור, שהוא לכאורה סתם "סיפור", אנקדוטה שאין מה להגיד עליה, שאין טעם להסיק ממנה מסקנות, שאין בינה ובין המספרת דבר משותף, בעצם, מוצג אדם שנבלע בטקסט, מישהו ש"קרא לתוך העיתון במקום את העיתון" והתחוללה מטמורפוזה שאחריה האיש והעיתון היו לאחד. "עיתון [...] קשה. קשה כמו אבן, ודק כמו נייר" (עמ' 107), חסין בפני כל אפשרות קומוניקציה.<sup>7</sup>

המטמורפוזה היא עניין מדכוי בסיפורים הקצרים. ועוד אעיד על כך בהמשך. כאן אני רוצה רק להדגיש את הרצף סופר/מציאות—מחבר/שיח—מספר/טקסט, שמובלעים בו בבת אחת חוסר האפשרות לייצב את עמדת המחבר. להעניק לה זהות ברורה, וחוסר האפשרות לנתק את הטקסט מן המציאות. עניין זה חוזר ומופיע בשלושה סיפורים אחרים בקובץ. שבהם הסופר הוא הדמות המרכזית בסיפור. בסיפור "נפילתו" יש סופר שכל קיומו וזהותו כמחבר מוענקים לו על ידי מבקר, והמבקר גם הורס אחר כך את מה שבנה בהבל קולמוס. ועל כך הוא נרצח בידי הסופר. שאיש אינו יכול לנלות את זהותו. בסיפור "הסופרת כוונת צמרת" יש סופרת, "אשה שפויה", "רבת־מכר", שנראית נפלא בביקונו. הקשר בינה לבין הספרים שלה הוא כמו הקשר בין בעל מפעל הלבשה לבין השמלות המיוצרות אצלו, עד שהיא נפצעת בתאוה ומאבדת כמעט כל מה שהיה לה, עוברת ניתוח מדהים ונעשית למחברת חסרת הכרה המפרישה את הטקסטים שלה מאיבר המין, ועם מותה היא זוכה שוב בעמדת מהברת. בסיפור האחרון בקובץ המספרת מוכרת בחלום, כסופרת, זו שכתבה את דולי סיטי, מישהי "שחיה על הנייר" (עמ' 119). משחק המלים יוצר מיד רצף בין סופרת למחברת, בין שיח לשאר המציאות. אבל הוא גם מותיד את הרצף הזה בחלום. עמדת המחברת קיימת רק על הנייר. מוכרת דק בחלום. שוב ושוב בודקת קסטל-בלום את עמדת המחברת בסיפורים האלה, מנסחת את שבריריותה, את תלותה המוחלטת בגורמים חיצוניים ל"יצירה", תפלים, בלתי צפויים. עמדה זו מועדת תמיד לאובדן.

הסיפורים הבלתי רצוניים נכתבו ברובם לפני דולי סיטי ובמקביל. אפשר לראות בסיטי של דולי תשובה על שאלת המספרת מרובת הזהויות בהיכן אני נמצאת<sup>8</sup> — אין ספק שהיא נמצאת בדולי סיטי. ביתר פירוט, בויקה לסיפורים בלתי רצוניים, אפשר לראות בטירוף של דולי תשובה לשפיות של הסופרת רבת־המכר והמשך לסימביוזה שבניה ובין הסיפורים שלה לאחר שאיבדה את הכרתה, במעשי הזוועה של דולי אפשר לראות הקצנה של דמות הסופר־הרוצח, ואת הסיוטים שלה אפשר לראות כמבקשים מרפא בחלום על בית השיטה. בית השיטה הוא קיבוץ, מקום של זהויות ברורות, של דבר דבור על אופניו, של דברים שאין מערערים עליהם, שאין מתווכחים אתם — כמו אורז, למשל ("עם אורז לא מתווכחים"). אבל כל זה רק בחלום, "כי בחלום סוגרים עניינים" (עמ' 118). רק בחלום העניינים יכולים להיות סגורים, רק בחלום אפשר להבטיח "לא להתווכח עם אורז" (עמ' 119). במציאות הכל פתוח ולא חדלים מלהתווכח, אף על פי שאסור, כי מה שאסור באמת זה להשלים — "כל הטריק הוא בעצם לעשות את עצמך ישן ולחתור תחת". אך בין כך ובין כך, בין שמקבלים את הערעור על עמדת המחבר הנרמזת בסיפורים בלתי רצוניים ובין שמקבלים את הערעור על האסטרטגיה של טירוף האובדן ונידול האפשרויות בדולי סיטי. הדילמה המוסרית נותרת

8. אורלי קסטל-בלום, היכן אני נמצאת, זמורה ביתן, תל אביב, 1990.

בעינה. אם הברירה שהקוראת ניצבת לפנייה היא בחירה בעמדה המאמצת את מחיקת הזהויות או את טירוף האפשרויות כאסטרטגיה או בחירה בעמדה המאמצת את הזהויות המוצקות והקונבנציות השרירותיות השומרות על העולם מפני טירוף נוסח דולי סיטי, או מפני אובדן אוריינטציה נוסח היכן אני נמצאת, אם אלה שתי החלופות הקיימות, לא ברור איך אפשר לנמק את הבחירה. ברור שאי אפשר לפתור את הדילמה המוסרית, לא ברמת העולם המיוצג ולא ברמה של עמדת המחברת, כל עוד לא ניתן דין וחשבון על עמדת הקוראת שמעצבים הטקסטים האלה ועל האופי של אי-ההשלמה או המחאה שהם מאפשרים לממש. אלה שני עניינים שהם אחד. הצדקתו המוסרית של טקסט איננה עומדת על מה שהוא אומר (מה שאומר הסופר שאינו מוכן להשלים), אלא על מה שאפשר לעשות אתו (מה שיכולה לעשות אתו הקוראת, שאינה מוכנה להשלים). ובמלים אחרות, מדובר באפשרויות השימוש, ועמדת המחבר היא רק מרכיב אחד בין המרכיבים הקובעים אותן. כאמור, מדובר באפשרויות, לא במשמעות הגלומה בטקסט, משמעות שהוא מכתוב כביכול לקוראת. הרבה תלוי בקוראת, באינטרס המוסרי שלה, בהיענותה לעקבות הסיטואציה המוסרית שהטקסט מזמין אותה לשקם.

אפשר לקרוא כל אחד מן הסיפורים הבלתי רצוניים כגידול אחד פרום-קצוות שנעקר מתפרחת גידולים ובודד למטרות תצפית וניסוי בתנאי מעבדה. בתנאי מעבדה מנסים לשמור על כמה מן המשתנים הרלוונטיים כקבועים, ולעשות מניפולציות במשתנים אחרים. מכאן אולי הנטייה להעלים את עקבות המספרת ולהצניע את פעולת הסיפור, כמו היה קוטב הכתיבה המשתנה הקבוע בניסוי; לכל היותר המספר מוכנס לניסוי בתור סופר, והוא נבדק במסגרת הבדיקות של פיסות העולם המיוצג, לא של אמצעי הייצוג. מכאן גם הרושם שהמספרת אדישה לגמרי לסיפור המסופר – "מה לי ולסיפור הזה?" (עמ' 103) – ומבטאת השלמה גמורה עם העולם המיוצג. הרושם הזה מתפוגג כשעומדים על הזיקות המתוארות לעיל בין סיפורים בלתי רצוניים ובין דולי סיטי. אבל בכך, כאמור, אין כדי לקבוע לא את עמדת הקוראת ולא את אופיה של אי-ההשלמה. בסיפורים הבלתי רצוניים שני העניינים האלה, עמדת הקוראת ואופיה של אי-ההשלמה, כרוכים זה בזה באופן מובהק. שכן, מה שנבדק במעבדה של קסטל-בלום איננו העולם המיוצג אלא קוטב הקריאה.

אם אמצעי הייצוג הם המשתנה המוחזק קבוע (משתנה בלתי תלוי), העולם המיוצג הוא סדרה של משתנים תלויים האמורים להשפיע על הנבדק, מושא המחקר, שהוא עמדת הקוראת. באמצעות מניפולציה ליטרלית שיטתית של קלישאות מטפוריות ואמצעי חבלה לשוניים אחרים מיוצרים בעולם המיוצג סוגים ואופנים שונים של מחסור, העדר ואובדן: אובדן של זהויות, משמעויות, מניעים, הצדקות, תקווה, שלוה, קשר, ומזון סתם. על הקוראת מוטל להשלים את החסר. התגובה שלה יכולה לנוע לאורך הציר שבין השלמה עם המחסור והאובדן להשלמה של החסר והאבוד, ועוד יותר מזה, להשלמה של העולם המייצר מחסור ואובדן מסוג זה או אחר. אי-ההשלמה עם עולם כזה היא המבחן המוסרי של הקריאה הפוסטמודרנית. הקוראת יכולה להפוך את האובדן שבטקסט לבעיה שלה וליצור ממנו מוקד של זהות חדשה, בדיוק כפי שדולי הפכה את האובדן למקור הזהות שלה. אלא שמול הטירוף המבטא אי-השלמה גורפת עם עולם סחוף-זהויות ומרובה

אפשרויות צריכה הקוראת להעמיד מחאה מדויקת, כנגד עולם מסוים אחד, שבו נוצרים מיני מחסור ואובדן מוגדרים פחות או יותר שהסיפור מלמד אותה לזהות. העולם הזה איננו עולם המיוצג בטקסט כנתינתו; צריך לשקם אותו מתוך העולם המיוצג בטקסט. קריאה מנקודת מבט מוסרית היא סוג של שיקום. הצדקתה המוסרית של הספרות הפוסטמודרנית מותנית בעמדת קריאה שמאפשרת לשקם רגישות מוסרית – שלא לומר ערכים מוסריים – מתוך עולם סחוף-זהויות.

לפני שאני בוחן את העניין הזה מקרוב, במעבדה של סיפור בלתי רצוני אחד, אני מבקש לצרף עוד כמה הערות. הקוראת יכולה להצטרף לחגיגת הפירוק של קסטל-בלום ואפילו להתבשם מהצדקתה המוסרית. והנה, כל אותם ישים – זהויות, קבוצות, ערכים – שהיו קודם מקור של תוקפנות, עוול, רשע, או לפחות יחסי כוח דכאניים, מאבדים עתה את בסיס תוקפם בהשתוללות הלשון של קסטל-בלום: בעלים וסתם גברברים, מוסד העיתונות, שר המשטרה וראש הממשלה, צבאות שפוך חמתך, המדינה, האם, מוסד העבודה, אתיקה רפואית. אבל כשמתמוטטות כל ההירארכיות, כשאין בסיס לשום מוסד חברתי ואין קוד מוסרי חלופי, יכולים המוסדות הישנים לשוב למקומם, כל אחד על פי כוחו, כל דאלים גבר. כך גם הפרשנויות: אלה יכולות עתה להתרבות לאין-קץ, כמו האפשרויות של דולי, וגם להתחלף זו בזו במהלך אותה קריאה עצמה, כמו המלים והדברים בדולי סיטי. כך, לפחות, מוצג הטיעון האנטי רלטיביסטי בדרך כלל. אינני רוצה לתקוף את הטיעון הזה חזיתית אלא לעקוף אותו. אם תיתכן בכלל הצדקה מוסרית, היא צריכה להתקשר לא רק למה שנפטרים ממנו אלא גם למה שמאפשרים לו להוסיף להתקיים. אם תיתכן בכלל עמדה ברורה של קוראת, היא צריכה להניח את פירוק הזהויות והמשמעויות, אבל היא אינה יכולה להסתפק בה. אף שדולי האם והמחברת אמה מצויות באותו רצף של מלים ודברים ביחד עם הקוראת המממשת אותן, אינני חושב שאפשר לקרוא את חרדת האובדן של דולי כאלגוריה לתחושת אובדן המשמעות ואי-הוודאות של הקוראת (באנלוגיה ליחס שבין דולי למחברת). בין המחברת לקוראת אין סימטריה. האחריות המוטלת על כתפי האחרונה כבדה הרבה יותר – אחריות לעצם השימוש בטקסט, להפעלת מנגנוני הייצוג שלו, למימוש העולם המיוצג, ומשום כך גם אחריות אחרונה לזהות המחברת, למשמעות הטקסט, להצדקתו המוסרית. ויתרה מזאת, גם האפשרויות העומדות לפני הקוראת מוגבלות יותר. השיח והטקסט אינם מערכות היחסים היחידות המטילות עליה אילוצים. לטירוף האובדן ולגידולי האפשרויות יש מחיר כבד כשהוא אינו מוגן על ידי חומות הנרטיב שמציע הטקסט.

א

הסיפור "התלות בין הנערה עם המיני השחור והצעיר המעוות עם המכוננית הלבנה" הוא אגדה על נערה שיש לה חבר גיבן ומשפחה לחוצה. חוץ מהנערה, כל אחד חי בתחושת מחסור: חסרים להם עבודה, כסף, גוף, קומה.

לגיבן יש מכונית לבנה, חולצה לבנה, מכנסיים לבנים, שיניים

לבנות; לכן היא החברה שלו. למשפחה שלו יש המון כסף; לכן המשפחה שלה מסכימה. לגיבן יש עודף כסף ומחסור בקומה. חסר לו גב זקוף, וכל השאר נראה ממש מושלם. הוא רק יקנה את קומתו תמורת מאה וחמישים אלף דולר וכולם יגשימו את חלומותיהם. היא תהיה שלו והוא יהפוך אותה לזמרת. הוא יפתח לעצמו מספרה. הם יהיו עשירים וכל המשפחה הלחוצה שלה תרוויח.

גם לנערה יש חלומות. לגיבן תהיה מספרה והוא יעשה את תסרוקתה פעמיים בשבוע. ובכלל, יש לה סיכוי להיות מישהי. לה, בניגוד לאחרים, יש גם הווה, לא רק חלומות. יש לה מיני שחור וחבר עם אוטו לבן ובגדים לבנים. יש לה קהל כשהיא שרה. גופה לא חולל. כולם מכבדים אותה (אף על פי שהם חושבים שגופה חולל). כולם עובדים את הסיכוי שלה, אבל בעיקר הם עובדים את המכונית שלו ואת העתיד שלו. המכונית היא שליחת האלים, קמע, נציגה של העתיד המאושר, או – וזה היינו הך – של עולם האגדות. לאף אחד אין שם, פרט למכונית. קוראים לה שלגיה.

הנערה איננה שלגיה. היא לא תירדם בנגיסת תפוח ולא תתעורר בנשיקה. גם הגיבן לא יתגלה כנסיך, אף על פי שהניתוח יצליח. הניתוח הוא טקס פולחני שכולם נאספים לכבודו בכוונה רבה, לבושים בלבן, מצפים למטמורפוזה. הגיבן מקבל גוף חדש, הבחורה מקבלת הזדמנות לשיר. אחרי הניתוח הוא כבר מה שהנו – גבוה בשלושים ס"מ, בגדיו לבנים פחות – וכבר איננו הבטחה להיות מישהו אחר. לא צפוי דבר שיפצה על מראהו הבלתי מושלם. עכשיו, כשגרעון הקומה שהוא היה נסתם במאה וחמישים אלף דולר, גם היא צריכה להיות מה שהבטיחה. אבל גם ההבטחה שהיא היתה לא שווה כלום. הוא לא יודע לדפוק והיא לא יודעת לשיר. הכל מתחרבן. הוא מנסה להרוג אותה ובמקום זה הורג את הכלב שלה. היא מנסה לברוח ובמקום זה חוזרת הביתה ("למעונה") לבכות. הוא רוצה להרוג אותה בגלל כשלונה; היא בוכה בגלל משהו אחר.

מדוע בוכה הנערה? מה הפסידה? מה אבד לה? מדוע היא

סובלת?

הניתוח הוא מטמורפוזה, לגוף ולסיטואציה. לפני הניתוח היה מחסור, אבל לכולם היה סיכוי. אחרי הניתוח נותרו רק נזקים ואובדן: מאה וחמישים אלף דולר לדוד, בגדים לבנים שדהו, כלב מת, ו"כל הציפיות הגרנדיזיות" (עמ' 71), כל הסיכויים. אובדן הסיכוי גורם לו לרצות להרוג אותה וגם בני משפחתה מתבאסים. אובדן הסיכוי מוליד כעס, תסכול ואכזבה. אבל אין סימנים של סבל. האם הגיבן סובל – לפני הניתוח, בזמן הניתוח, או אחרי, כשמתנפצות האשליות? המספרת אינה מאפשרת לקורא לדעת. אם יש שם סבל היא מוחקת את עקבותיו, כמו את עקבותיה שלה עצמה. רק לסבלה של הנערה יש עקבות במידת-מה. ברור שהיא איננה בוכה בגלל הכשלו, כלומר בגלל אובדן הסיכויים. כנראה גם לא בגלל הכלב. אפשר היה לחשוב שהיא בוכה מפני שהכלב מסרב להסתלק אתה ו"מעדיף לקפוץ על המתוח". אפשר היה לחשוב שהיא בוכה מפני שהכלב מת; אחרי הכל, רק בגלל שבה על עקבותיה. אבל הכלב מופיע ברגע האחרון, ולסבל שלה יש סימנים מוקדמים יותר.

בהתחלה, תיכף אחרי הניתוח, היתה אכזבה קטנה. משהו היה פגום בעמידתו גם אחרי שהודקף. כשהם חוזרים הביתה היא כבר

מצוברחת, אולי משום שהעתיד נמצא כאן: "עכשיו כל מה שתצטרך זה לעמוד על הבמה ולשיר" (עמ' 68). אחר כך בא הלילה, שהיה צריך להיות הלילה הראשון שלהם ביחד, ולא קורה כלום. היא עושה קציצות מחול ונודמת לבד על החוף. אחרי הבדידות בא הפחד. "היא מרגישה [...] שכבר לא מקבלים אותה כמו קודם, שנתנו לה לחיות בשקט, עם השטויות שלה בראש, אלא דורשים ממנה איזה תשלום על כל השנים האלה שהם ראו אותה הולכת עם בחור מעוות במכונית לבנה ושתקו. בעצם מצמידים אותה לקיר. וזה מפחיד אותה"; כל מה שהיא רוצה זה "שירדו ממנה, שיעזבו אותה בשקט. העיקר שלא יגידו לה ללכת לעבוד" (עמ' 69). מרגע שהפך לזקוף-קומה, גבר לכל דבר, היא מאבדת את אחיזתה בעולם. עכשיו הוא יגיד לה לשיר והם יגידו לה ללכת לעבוד וכולם ידעו מה היא שווה. כשהוא הופך לגבר לכל דבר היא הופכת לחפץ לכל דבר. הסיטואציה שבה סובייקט (הנערה המבטיחה שכותבת שירים, ואפילו הם אידיויטיים, שמותר לה להודיין, ואפילו עם נכה) הופך בעל כורחו לאובייקט (הנערה כמכשיר למימוש הבטחות) היא סיטואציה שבה מישהו נעשה לקורבן. לתאר כך את הסיטואציה פירוש הדבר לקרוא אותה קריאה מוסרית. וגם קריאה מודרניסטית.

אבל באיזה מובן מישהו בסיפור הזה הוא בכלל סובייקט, כל שכן סובייקט מוסרי? יש רק אנשים בלי שמות שמוזוהים על פי בגדיהם, איברי גופם, קשריהם המשפחתיים, שמתחברים זה עם זה רק בגלל איזה דבר-מה שיש או עתיד להיות לכל אחד מהם, שמחליפים ביניהם מעט מלים פה ושם, בונים את זהותם מתוך ציפייה למילוי של איזה מחסור ומשקיעים את כל תקוותם במטמורפוזה של גוף אחד. מטמורפוזה אצל קסטל-בלום היא תמיד מוקד של ציפייה ואכזבה: בני משפחתה של הסופרת ב"הסופרת כוונת צמרת" מזועזעים לגלות את הסופרת שהפכה למנגנון להפרשת סיפורים (עמ' 113); ב"סיפור" מגלה האיש במסעדה להפתעתו שמאחורי העיתון אין איש, כלומר העיתון הוא כל מה שנותר מן האיש שקרא בו (עמ' 107); והאקדח שאינו יורה ב"האשה שרצתה להרוג מישהו" הופך "לאיזה אנוקר או חוחית" (עמ' 43). בסיפור על הנערה עם המיני השחור, כל אחד מהווה מעין אי של תקוות ש"חושב מחשבות לפי איך שהמוח שלו רגיל לחשוב" (עמ' 67), בלי הכרה באחר כזולת שיש לו מחשבות ותקוות ותוכניות משלו. והרי אפשר לטעות ולחשוב שגם בשבילה לא היה הניתוח אלא אמצעי להגיע להיכל התרבות. היא יושבת בחדר ההמתנה ו"מתלבטת איך כדאי לה לבוא, אסוף או פזור" (שם). אם קנה המידה הוא הפיכת האחר למכשיר, לאובייקט בעל כורחו, כל אחד הופך כל אחד אחר לאובייקט בשבילו. מעין גיהנום נוסח סארטר שנעשה לתופת של ממש כשהמכשירים מסרבים לפעול: "איזה דקות של תופת! איזה רגעים קשים עוברים שם באוטו על שני הצעירים האלה" (עמ' 27) אחרי כשלון הנערה במבחן.

מנקודת המבט המוסרית, הקריאה הזאת "תקועה": אם כל אחד הופך את האחר למכשיר בשבילו, אין שום הירארכיות מוסריות בין הנפשות הפועלות. כל אחד אשם באותה מידה, כל אחד קורבן באותה מידה. אבל בסיפור הזה הנערה היא הקורבן. רק הנערה אינה בונה את זהותה מתוך ציפייה למילוי של מחסור אלא בחסות המחסור הזה, מתוך העיוות הזה, מוגנת על ידי נוכחות של אותו העדר שהגיבן נושא אתו בכל אשר ילך. בהדרגה היא הופכת ממוקד של תשוקה, הערצה ותקווה לאשה פגועה, מושפלת ("אז

יללה, תשירי!"), נושאת בסבל. כל האחרים כועסים, רק היא בוכה. הגיבן זכה בגב זקוף – התסכול שלו על ההבטחה שלא התגשמה מתקיים רק הודות להישג הזה. הוא חונק את הכלב מרוב זעם. הכלב לא עשה לו שום רע. אולי גם הכלב הוא קורבן. אבל גם היא לא עשתה לו שום רע. היא בסך הכל לא יודעת לשיר והשירים שלה דפוקים, אבל את כל זה הוא היה יכול לדעת קודם, שהרי הוא היה הקהל שלה. ואילו המשפחה, על תקוותיה ואכזבותיה, שלפעמים משמשת כרקע, כמצע שעליו נבנית העלילה, היא מעין סביבה שמוינה את הציפייה ומעצימה את האכזבה והחרדה; בסופו של דבר, המשפחה היא אולי מקור הרעה. כלומר, כדי להציע קריאה מוסרית לסיטואציה הזאת אין די בזיהוי הפיכתה של הנערה לאובייקט. הנערה הופכת לקורבן לא משום שהפכה מסובייקט לאובייקט – כל אחד נתפס בסיפור הזה כמכשיר, אמצעי בשביל מישהו אחר – אלא בגלל דפוסי האובייקטיפיקציה/סובייקטיפיקציה המסוימים שלה. כדי להציע קריאה מוסרית לסיטואציה – כדי לבסס את ההזדהות עם הנערה שהסיפור מעורר בתור הזדהות מוסרית – אין די בתפיסת סובייקט אקזיסטנציאליסטית, מודרניסטית (נוסח סארטר, למשל). צריך להבין מדוע דפוסי אובייקטיפיקציה וסובייקטיפיקציה מסוימים אינם מוסריים ומדוע אחרים הם מוסריים או א־מוסריים.

הגיבן, למשל. הרי הוא מה שגופו חסר ומה שגופו עוד יהיה, העוצמה שמקנה לו מכונתו והעוצמה שכספו עוד יקנה לו. הצעיר הזה מזהה את עצמו עם מה שיש לו – דוד עשיר, מכונת שכזאת, גב עקום – והעצמי שהוא מציג הוא בדיוק אותו עצמי שמייצרים לו האחרים. הציפיות שלהם ממנו בנויות מן הציפיות שלו מעצמו, מן ההבטחות שמבטיחים הגוף והרכוש, וכן להפך. הגב הכפוף, הקומה הנמוכה, הנוכחות של המום, החסר שהגוף נושא אתו לכל מקום, כל אלה הם "מן הטבע". אין כאן אובדן – הרי גבו לא היה זקוף מעולם – ואין כאן נוק, שהוא אומדן של אובדן, ועוול בוודאי שאין כאן. יש כאן מעוות שיוכל לתקון – תמורת סכום נאות, כמובן. כשהגב המיושר מביא רק אכזבות גואים התסכול והזעם. זעם איננו אינדיקציה לסבל דווקא, אך כאשר הוא מתפרץ הוא עלול לגרום סבל לאחרים. למשל. זעם אינו עדות לעוול שנגרם למישהו. בסך הכל הוא היה חבר של הנערה בגלל מה שהיה צפוי ממנה, והיו לו ציפיות לא מציאותיות. אין לו להאשים אלא את עצמו. העולם שלו לא נחרב, רק עתה הוא מתחיל להיבנות. הרי רק עתה הוא מרגיש, בפעם הראשונה, "חלק מהעולם הזה" (עמ' 70). עם גב ישר כמעט ללא דופי, ארוך בשלושים ס"מ, עוד נכונו לו עלילות.

האובייקטיפיקציה/אוטו־אובייקטיפיקציה של הגיבן היא א־מוסרית. אצלה המצב הפוך. היא היתה חברה שלו בגלל מה שכבר היה לו, לא בגלל מה שהיה צפוי ממנו. היא כתבה שירים ושרה אותם בחברתו, "לפעמים ערומה". כשהיא חשבה על מה שיהיה אחרי הניתוח חשבה בסך הכל על המספרה שלו ועל התסרוקת שלה. כאמור, אפילו על ההופעה שלה בהיכל התרבות חשבה דרך התסרוקת שלה. האחרים הניחו לה לחיות כדרכה. השקט שלה, השטויות שלה, החופש שלה, הכבוד שלה, הקבלה שלה על ידי אחרים, כל אלה היו תלויים בנכותו (כך בפירוש ובפשטות כבר בשם הסיפור: "התלות בין הנערה עם המיני השחור" וכו'). רק בחסות נכותו היא יכלה לשאת את היותה נערה אומללה שאינה מסוגלת לשום דבר מעבר ל"סתם שיר מחוק". הם הניחו לה להסתובב עם נכה, אפילו לשכב אתו, כי הנכה היה

הבטחה מהלכת. ההבטחה הזאת היתה המחסה שלה. היא לא שכבה אתו. היא שדה וחלמה בחברתו. אולם מרגע שהנכה קיים את הבטחתו נתבעת היא לקיים את הבטחתה. הוא – כליכולו לא היה אלא המחסור הזה של גופו. כשהמחסור התמלא ההבטחה התגשמה והוא מוכן מיד להיות כמו כולם. "אפילו לדפוק כמה בנות בערב אחד" (עמ' 66). עבורו היא עכשיו מכשיר למימוש הבטחתה, כפי שהכסף היה מכשיר למימוש הבטחתו־שלו. כשהמכשיר נכשל הוא מוכן לפרק אותו לחתיכות. ואילו היא – כליכולה לא היתה אלא המלאות הזאת של קיומה בצל המחסור של גופו. עכשיו, כשהחסך שלו אינו מסוכך עליה עוד, הם מכריחים אותה להיות כמו כולם, להצליח, להיות שלו כדי שתהיה להם גישה אל הכסף ואל המכונית שלו. הם מצפים ממנה שתפצה אותם עבור הכבוד האבוד שלהם בכל אותן שנים שהסתובבה עם מעוות כמותו. הם היו מוכנים לכל זה רק בגלל הפיצוי המובטח. הם לא ידעו שהיא שרה כשהיא לצדו, הם חשבו שהיא מזדיינת אתו. הם לא ידעו מה היא הולמת וגם לא היה אכפת להם. עכשיו לקחו לה את החלומות ותובעים שתגשים את הציפיות. הציפיות שלהם היו נוכחות של מחסור או אובדן: הגשמתן תובעת את סילוק המחסור. החלומות שלה היו נוכחות של עונג. הם מעולם לא תבעו להתגשם. הופעת התנאים להתגשמותם היא־היא האובדן.

הנה יחסי החליפין, אלה שהתקיימו בפועל ואלה שהדמויות בסיפור תובעות או חולמות שיתקיימו:

מאה וחמישים אלף דולר תמורת נב ישר.  
 הרבה כסף (שייכנס מהשירים שלה) תמורת הגב הישר והמכונית  
 הלבנה שלו.  
 הרבה כסף (להפיק את השירים) תמורת הכבוד האבוד (בת שמזדיינת  
 עם נכה).  
 רשיון נהיגה וזכות לנהוג במכונית הלבנה (לאב) תמורת הכבוד האבוד  
 (של המשפחה).  
 חתונה כדת וכדין (פיצוי לאם) תמורת הכבוד האבוד (של המשפחה).

הנערה, שלגופה. לכבודה ולקולה יש ערך שימוש וערך חליפין. אינה משתפת ביחסי החליפין המתפתחים. דברים מסיפוריה של קסטל־בלום, ובייחוד בקובץ הזה, הנשים משתמשות בידועין בגופן ובכישוריהן כדי להשיג משהו כמסגרת מערכת יחסי חליפין קיימת (יחסי מין תמורת ויזה לבית השיטה, רבי־מכר תמורת הון תועפות. קידום מכירות תמורת נשיקות, סיפור שבועי תמורת אלף שקל). מצבן משתפר או מורע על פי טיב העסקה והצלחתה. לא כך בסיפור הזה. תגובתה של הנערה משתקת את מערכת החליפין ומותירה את כל השטרות ללא כיסוי ואת כל השותפים מתוסכלים. ואילו סבלה של הנערה אינו תוצאה של כשלון העסקה אלא של עצם התקיימותה של מערכת חליפין כזאת ושל מעמדה המסוים כחפץ בתוכה. כל זמן שפוזרו השטרות היה אושרה, או משהו הדומה לאושר, מובטח, גם אם לשטרות לא היה כיסוי. מרגע שהחלו להגיש שטרות לפרעון הכל התמוטט. על מה שנשלל ממנה – החלומות, השקט, השטויות, הנכות שחצצה בינה ובין התובענות של הסביבה – אין פיצוי. נשאר לה רק הכלב,

וגם הוא אינו רוצה בה עוד, וגם אותו הורגים. היא סובלת מפני שאיבדה דברים רבים ומפני שלאובדן שנגרם לה אין פיצוי. האובדן הזה לא היה הכרחי. בעקרון, ניתן היה למנוע אותו. גם את הסבל שלה ניתן היה למנוע, אולם עכשיו אי אפשר לסלק אותו מפני שאי אפשר להשיב את מה שאבד. גם גופו של הצעיר הוא חפץ במערכת החליפין, אבל הוא, להבדיל ממנה, משתתף ביחסי החליפין; למעשה הוא המפעיל את מערכת החליפין הזו בשלמותה, ובתוך כך הוא משיב לעצמו את מה שמעולם לא היה לו. היא, שגופה וכשרונה היו לאובייקט ביחסי החליפין, מאבדת את מה שהתקיים רק בחסות אותו מחסור ונחשפת למבטם המאמלל של האחרים; רק באולפן ההקלטה מתברר שהיא אומללה "כמו כל האומללים בעולם". לא רק שאי אפשר לפצות אותה על האובדן, מעתה גם אי אפשר להגן עליה מפני פגיעות נוספות. מעתה כל אחד יודע שהיא סתם יצור מחוק שהסכים להזדיין עם גיבן בשביל כלום. אפילו לברוח היא אינה מסוגלת. בגלל כלב היא נתקעת במקום שבו איש לא יגן עליה עוד.

פרט לנערה, לאיש מן השותפים למערכת יחסי החליפין לא נגרמו נזק או סבל שאין עליהם פיצוי. בני המשפחה סחרו בכלל בפיקציות – הם ויתרו על כבוד הנערה אבל כבודה לא חולל, הם שיווקו את כישוריה המוזיקליים אבל אלה לא היו קיימים כלל, הם חגגו בדמיונם עם כסף שמעולם לא היה שלהם. הם לא השקיעו דבר ולא הפסידו דבר, פרט לאשליות. ודאי יתפכחו, ואחר כך ישקעו באשליות חדשות. הגיבן ימצא נערה אחרת: הוא עכשיו גבר זקוף עם מכונית לבנה. על האובדן והסבל שנגרמו לנערה אין פיצוי, לפחות לא "בשכונה המשוגעת" – מי ישיב לה את השקט שלה, את החופש להתעסק בשטויות שלה, את כבודה האבוד. יתר על כן, על הנזק הזה ועל הסבל הזה הנערה אינה זוכה אפילו להכרה – "המשפחה שלה חושבת שהיא בוכה בגלל הכשלון שלה" (עמ' 73). אובדן שאין עליו פיצוי הוא רעה. במסגרת מערכת יחסי גומלין וחליפין נתונה וקוד נורמטיבי מוסכם המאפשר את הפעלתה, אובדן הנאמד ומוכר כנזק שאין עליו פיצוי הוא עוול. כשאין הכרה בקיומו של הנזק, או כשאין הסכמה על הקוד המאפשר לתבוע פיצוי, ואי אפשר בכלל לתבוע פיצוי, נוספים עוול על עוול, כפי שמראה ליוטאר,<sup>9</sup> או לפחות רעה על רעה. כשהנזק או הסבל ניתנים למניעה בעקרון, ומתוך עקרון אחר הם אינם נמנעים, מתבררים הרעה והעוול הנלווה לה כחלק מסדר חלוקתן של הרעות, ביטוי של רוע. כיצד ניתן למנוע את הנזק? על ידי תשומת לב ולו מעטה ביותר לנערה ולכישוריה, על ידי הכרה בה וביחסיה עם הגיבן. איזה עקרון גרם לכך שהנזק לא נמנע? אותו עקרון שעל פיו הוצבה הנערה כמושא במערכת החליפין ושעל פיו התכוננה מערכת החליפין הזאת כולה.

בהדרגה, בסדרה של פעולות תרגום או המרות פשוטות יחסית, על בסיס נתוני הטקסט ובלי להוסיף להם שום עובדה או ערך מבחון, הפכה הקריאה מקריאה סתמית, עובדתית, אינפורמטיבית, לקריאה המארגנת את הטקסט מחדש מנקודת מבט מוסרית. כל מה שנדרש לשם כך הן כמה משוואות פשוטות המאפשרות לזהות נוכחות של רע: רע נגרם כשאי אפשר לפצות על אובדן, כשמכירים בנזק ואין מפצים עליו, כשאין מכירים בנזק, כשאין מונעים נזק אף שניתן היה למנועו. היכולת לזהות נוכחות של רע אינה תלויה בהסכמה על איזה שהוא ערך. היא תלויה רק ביכולת לזהות

Jean-François Lyotard, 9  
*The Differend: Phrases in Dispute*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1988, # 7-9



נוכחות של אובדן ולייחס את האובדן הזה למערכות חליפין קיימות. זו קריאה המשחזרת את מערכת יחסי החליפין המתקיימים בעולם המיוצג, נותנת ביטוי לאובדן ולנוקים שנופלים בחלקו של כל שותף לאינטראקציה, מאתרת את אותם נוקים שלא זכו להכרה או לפיצוי, ובסופו של דבר מזהה את הקורבן ומציבה אותו ביחס למערכת נתונה של יחסי גומלין. רק בשלב האחרון של השחזור חורגת הקריאה מן הטקסט, אך גם זאת על פי מה שמתחייב מן הטקסט עצמו, ובהתאם להגיון הפנימי של הניסוח הנוגד-מציאות (counter-factual) שמחייבת שאלת אפשרות מניעתו של האובדן (כדי לענות על השאלה אם ניתן היה למנוע את האובדן/הסבל צריך לתאר עולם שבו אובדן/סבל כזה לא היה נגרם). זוהי קריאה משקמת. היא משקמת לא את העולם המתפורר, את הזהויות החומקות, אלא את נקודת המבט המוסרית, והיא איננה עושה זאת באמצעות הכפפת העולם המתואר לערך איזשהו – שוויון, צדק, חופש, וכיוצא באלה – שהוא חיצוני תמיד לעולם המתואר, נעדר בעקרון, מציג תמיד את העולם המתואר כחסר בעקרון. היא עושה זאת רק באמצעות מה שחסר מנקודת מבטן של הדמויות המאכלסות את העולם הזה אבל נוכח בו כאובדן, כמום או כמחסור, ובאמצעות מה שעודף בו – כאב, צער או סבל. היא משקמת את נקודת המבט המוסרית לא מפני שהיא מחזירה לסיטואציה המתוארת סולם ערכים – אלה הרי נסחפו יחד עם כל הזהויות – אלא מפני שהיא מאפשרת לתאר מחדש את הסיטואציה כך שניתן יהיה לזהות בה קורבן.

לזהות מישהו בתוך קורבן פירוש הדבר לשקם מישהו כסובייקט מתוך עקבות האובדן שלו, להכיר באובדן של מישהו אחר כבעיה שלך ולהיאחז באובדן של מישהו אחר כדי לכונן עמדת סובייקט משלך. על כן יש לה לקריאה הזאת סיכוי לשרוד גם בעולם סחוף-זהויות, שכן היא איננה מחויבת לאיזו קונבנציה של תיאור האובדן או אומדן הנוק, לבד מזו שמותירה בידיה המחברת. וזה כולל, כמובן, את שרידי המחברת עצמה כסובייקט שיש לשקמו מתוך עקבות האובדן שלו, אובדן הזהויות, המוסכמות והמחסה של הסדר הטוב, וכולל, ובאותה מידה, גם את המחויבות לתיאור האובדן של כל דובר אחר בשיח שמבקש לעצמו את הסמכות לתאר, כלומר לתפוס בתורו את עמדת המחברת, ואשר גם אותו יש לשקם כסובייקט מתוך עקבות האובדן שלו. פעולת השיקום היא עניין שאין לו סוף, unfinished business. רק המחברת יכולה להרשות לעצמה להסתלק בסוף הסיפור; הקוראת ממשיכה מסיפור לסיפור, כל זמן שהיא מסוגלת לקרוא, לתאר, לשקם. דבר אחד הוא להציג את עצמך כקורבן – לשם כך די בסיפור אחד, רצוני. דבר אחר הוא לשקם את נקודת המבט המוסרית שתאפשר לזהות קורבן מתוך תיאוריהם של אחרים, או (וזה היינו הך) לשקם את הסיטואציה כך שניתן יהיה לזהות בה קורבן. לשם כך דרושה לפעמים רקונסטרוקציה של שיח שלם, לפעמים של יותר מאחד.

מכאן ואילך הדרך פתוחה. אפשר לזהות קורבן בסיפור, להזיל דמעה, לסגור את הספר ולשוב ולהציב את החיץ שבין טקסט למציאות, ואפשר גם לא; אפשר לזהות מישהו כקורבן ולהושיט לו או למי שדומה לו יד; אפשר להצביע על מישהו כאחראי, כמי שגורם עוול; אפשר לחשוף את הסדר החברתי המאפשר/מתיר/מעודד/מייצר קורבנות כאלה; ואפשר, כמובן, להתעלם, לזהות קורבן ולהפנות לו עורף, להשלים עם עולם שמייצר קורבנות

כאלה, להשתתף בסדר החברתי המאפשר/מתיר/מעודד/מייצר קורבנות כאלה. עמדת הקוראת איננה מכתובה קריאה מנקודת מבט מוסרית – היא מאפשרת אותה, מזמינה אותה, בשום אופן לא מכתובה אותה. ובדיוק משום כך היא מטילה אחריות על הקוראת.

לא בכל סיפורי הקובץ סיפורים בלתי רצוניים אפשר להפעיל קריאה מנקודת מבט מוסרית. לא בכלם אפשר לשחזר קורבן, ודאי לא בבהירות כזו כמו בסיפור על הנערה עם המיני השחור ועל הצעיר המעוות. לא בכלם יש טעם לנסות. אבל אפשר לומר שהמעבדה של קסטל-בלום בודקת את תגובות הקוראת שלה על מצבים משתנים של פגיעה ואובדן, בוחנת את סף הרגישות המוסרית שלה (היכולת לזהות קורבן) ואת גבולות נקודת המבט המוסרית (היכולת לזהות קורבן בהקשר). היא יוצרת מערכות שונות של יחסי חליפין בסיטואציות שונות ומשונות, ובכל אחת מהן מישוה מאבד יותר ממה שהוא מקבל. ניווק יותר ממה שניתן לפצות אותו. ניווק נזק או סובל סבל שניתן היה למונעו במסגרת עולם שאפשר לתארו על בסיס הנתונים הקיימים בטקסט, או ניווק וסובל יותר מכפי שמכירים בכך האחרים. ואחרות היא כמוני מוטיב מרכזי, אבל את הארטיקולציה שלה היא מקבלת במסגרת הקצאה דיפרנציאלית של גישה למערכת החליפין ועמדות בתוכה. וגם זה עניין לדיון נפרד המצטרף לשאלות של מיגדר וזהות לאומית שהושמו כבר קודם בסוגריים). כל המרכיבים האלה נוכחים על פני השטח של הטקסט בדרגות שונות של עמימות ובהירות, טשטוש ומיקוד. כדי לשחזר אותם ולהעניק להם ארטיקולציה מסודרת אין צורך בפענוח של סוד כמוס, בחשיפה של משמעות חבויה. בפרשנות סימבולית. צריך פשוט להתמקד בהם, להסיר כמה מפרטי הפרטים הנערמים עליהם כאבק, להתעלם מכמה קצוות מטפוריים פרומים של המלים המתארות אותם ולשרטט שוב ושוב בזהירות את קווי המתאר של האובדן.

במובן מסוים, לסיפורים של אורלי קסטל-בלום יש ערך מימטי גבוה – אני מתכוון לקושי לזהות את הקורבן בסיטואציות המתארות ולארגן את נקודת המבט המוסרית שתתמקד בו, לקושי לזהות היעלמות של דבר־מה בתור אובדן בשביל מישהו, ועוד יותר מזה להפוך אובדן של מישהו אחר לבעיה של המתבונן, הצופה. הקורא; אני מתכוון לקהות מוסרית, להגבהה המתמדת של סף הרגישות המוסרית שמאפיינת תרבות עכשווית. פוסטמודרנית. שמופצצת בדימויים של מעשי זוועה, מטולוחות עד קצה הגלובוס, עד החייל האחרון, עד טיפת הדם האחרונה, עד הקורבן האחרון, שמתשטשת את המרחק בין זוועה מקומית לזוועה שבסוף העולם ומצמצמת את האחריות כלפי הקורבן שבדימוי המיוצג לכלל יכולת השליטה על השלט. במציאות הזאת הטקסטים של קסטל-בלום יכולים להיקרא כתרגום בהנמכת סף הרגישות המוסרית והם תורמים תרומה קטנה לחינוכו האסתטי של האדם המוסרי ולחינוכו המוסרי של האדם האסתטי.

אוניברסיטת תל אביב

# מהי ספרות מינורית?\*

## ז'יל דלו ופליקס גואטרי

בדיוק כך, לא עסקנו כאן אלא בתכנים ובצורתם: ראש מורכב – ראש מורם, משולשים – קווי מגוז. ואמנם, בתחום הביטוי, ראש מורכב מוטה (בהתאם לכללין) הצילום, ראש מורם מוטה (בהתאם לכללין) הצליל. אבל כל עוד הביטוי, צורתו ועיוות-צורתו אינם נבחנים כשלעצמם, לא נשיג מוצא ממשי. אפילו לא ברמת התכנים. רק הביטוי מראה לנו את הדרך (Procédé)<sup>1</sup>. קפקא אינו מעלה את בעיית הביטוי באופן מופשט אוניברסלי, אלא בנוגע לספרויות המכונות "ספרויות מינוריות" – למשל הספרות היהודית בוורשה או בפראג. ספרות מינורית איננה ספרות הנכתבת בשפה מינורית, אלא דווקא זו שמיעוט מייצר בשפה מאז'ורית. מכל מקום, המאפיין הראשון של ספרות מינורית הוא שבשפה מוטבע מקדם חזק של דה-טריטוריאליזציה. כך, קפקא מגדיר את המבוי הסתום החוסם בפני היהודים בפראג את הנישה לכתיבה והופך את הספרות שלהם לכלתי אפשרית: הוסר האפשרות לא לכתוב, הוסר האפשרות לכתוב בגרמנית, הוסר האפשרות לכתוב אחרת.<sup>2</sup> הוסר האפשרות לא לכתוב מכיוון שהתודעה הלאומית, בהיותה בלתי יציבה או מדוכאת, עוברת בהכרח דרך הספרות ("המאבק הספרותי משיג צידוק ממשי בקנה המידה הגדול ביותר שבאפשר"). עבור היהודים [בפראג], הוסר האפשרות לכתוב אלא בגרמנית פירושו תחושת מרחק בלתי ניתנת לגישור מן הטרטוריאליזציה הצ'כית הפרימיטיבית; וחוסר האפשרות לכתוב בגרמנית, פירושו הדבר דה-טריטוריאליזציה של האוכלוסייה הגרמנית עצמה, מיעוט מדכא המדבר שפה המנותקת מן ההמונים, כמו "שפת נייר" או שפת תחבולות; ודבר זה נכון עוד יותר לגבי היהודים, שמהווים חלק מן המיעוט הזה ובה בעת הם מוֹדְרִים ממנו. כמו "צוענים שחטפו תינוק גרמני בעריסה". בקיצור, הגרמנית של פראג היא שפה שעברה דה-טריטוריאליזציה, היא מתאימה לשימושים מינוריים ומוזרים (בהקשר אחר ניתן להשוות זאת למה שהשחורים מסוגלים לעשות עם [השפה] האמריקאית).

המאפיין השני של ספרויות מינוריות הוא שהכל בהן פוליטי. בספרויות ה"מאז'וריות", לעומת זאת, **העניין האישי** (המשפחתי, הזוגי וכו') נוטה לחבור לעניינים אחרים, אישיים לא פחות, והמילייה החברתי משמש בתור סביבה ורקע; אף אחד מן העניינים האדיפאליים האלה אינו בלתי נמנע במיוחד או הכרחי, אבל הם מהווים "גוש חוסם" אחד במרחב גדול יותר. הספרות המינורית שונה לחלוטין: בשל המרחב הצר שלה, כל עניין אישי מקושר מיד לפוליטי. העניין האישי נעשה אפוא נחוץ הרבה יותר, הכרחי, הוא מועצם כמו מבעד למיקרוסקופ כיוון שבתוכו רוחש סיפור אחר לגמרי. במובן זה, המשולש המשפחתי מתחבר למשולשים אחרים – מסחריים, כלכליים, ביורוקרטיים, משפטיים – הקובעים את ערכיו. כאשר קפקא מונה

"Qu'est-ce qu'une littérature mineure?", Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris, 1975, ch. 3

מצרפתית: אריאלה אולאי. תורת התרגום נתונה להנן חבר על הערותיו

1. למלה procédé יש מובן כפול: דרך, ותהליך. בגלל השיבות ממד המרחב בעבודתם של דלו וגואטרי נבחרתי לתרגם את המלה ל"דרך" (המתרגמת).

2. וראו מכתב ברירד מינוי 1921 (Franz Kafka, *Correspondance*, p. 394, וכן הערותיו של ואגנבאך, Klaus Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, Mercure, Paris, 1967, p. 84

3. "עידון הניגוד בין אבות לבנים והאפשרות לדבר עליו" (פרנץ קפקא, יומנים 1910-1913, תרגום חיים איזק, שוקן, ירושלים ותל אביב, 1978, עמ' 160-161).

הפערים בין תרגומי יצירותיו של קפקא לעברית ובין תרגומיהן לצרפתית הייבו אותי במקומות רבים לתרגם מחדש מובאות מיצירותיו של קפקא שרלו וגואטרי מנתחים. זאת לא כדי להציג תרגום ראוי יותר של קפקא – שהרי התרגום שלי אינו נסמך על המקור בגרמנית – אלא כדי לאפשר לקורא העברי להכיר במידת-מה את הטקסט של קפקא כפי שדלו וגואטרי קראו אותו. ועם זאת, בהערות הובאו התרגומים הקיימים בעברית, וכן מראי מקום.

4. יומן, 25.12.1911: "גם אם העניין נהנה לעצים ביישוב העץ עד תומו. בכל זאת אין אותה מגיע אל גבולותיו, שבהם הוא מתקשר אל עניינים דומים לו במהותו, יותר מכל אתה מגיע אל

הגבול בפיליטיקה. ולא עוד אלא אתה אפילו שואף לראות גבול זה קודם שהוא ישנו ותכופות למצוא בכל מקום גבול זה המצטמצם והולך [...] מה שמתרחש למטה בין גדולי הספרות והוא בבחינת מרחף לא הכרחי של הכנין, כאן הוא מתחלל לאור היום, מה שגורם שם התקהלות רגעית, כאן הוא מביא ליד מה שאינו פחות מן ההכרעה על חייהם ומותם של הכלי (לעיל, הערה 3, עמ' 162-163).

5. אני נשענת על הצעתו של גבי אש לתרגם את המונח *énonciation* ל"הגדה", ואת ביטוי *énoncé* ל"היגד" (המתרגמת).

6. "בחינים החיצוניים הכפופות היא בטלה ממעשה ומתפורת תדיר" (לעיל, הערה 3, עמ' 160).

7. יזמנים, 25.12.1911: "אבל הספרות יותר משהיא עניין לתולדות הספרות עניין העם היא" (לעיל, הערה 3, עמ' 162).

8. עיין בהכנות לנישואין בכפר: "אין תשש כל עוד משתמשים בצורה הסתמית on במקום ב'אני'". שני הסובייקטים מופיעים: "איני צריך אפילו ללכת לבשר. זה לא הכרחי. אני שולח לשם את נופי הלבוש..." - בעוד המספר נשאר במיטה כמעין חיפושית (*coléoptère, lucane,* *dianneton*) אין ספק, אפשר לראות כאן מקור היעשות חיפושית של גריגור ב"מסמורפוזה" (וכך גם קפקא עצמו מוותר על פגישה עם פליצה ומעדיף להישאר שכוב במיטתו). אבל בדיוק כך, ב"מסמורפוזה", החיה לובשת ערך של היעשות טמטמת ואיננה מייכת עוד את הקפאון של סובייקט ההגדה.

9. רלו וגואטרי מריבים להשתמש במונח *agencement*, שפירושו לתבר משהו לדבריה אחר, להרכיב אותו עליו ולהאמינו. המונח מבוסס על המונח *agence* - מסוף, סניף או סוכנות - ולכן נהרתי לתרגמו ל"מיסוף", מונח המשמר גם את הויקא למסוף, נקודת התחברות הפועלת בויקא לרשת של נקודות כמותה, וגם את פעולת ההתחברות (המתרגמת).

בין מטרתיה של הספרות המינורית את "טיהור הקונפליקט המעמדת אבות ובנים ואת האפשרות לדון בקונפליקט זה"<sup>3</sup>, אין מדובר בפנטסמה אדיפאלית, אלא בתוכנית פוליטית: "גם כאשר ניתן יהיה להרהר בעניין האישי בנחת, לא נגיע עד הגבולות שבהם הוא מתלכד לגוש אחד עם עניינים מקבילים נוספים; נגיע דווקא לגבול שמבחינ אותו מן הפוליטיקה. ואף נרחיק לכת ונשתדל לתפוס אותו עוד בטרם היותו שם, וכן לאתר בכל מקום את הגבול הזה ההולך ומתהדק [...] מה שבקרב ספרויות גדולות מתרחש למטה ומהווה מרתף שאינו הכרחי למבנה כולו, מתרחש כאן באור יום; מה ששם מעורר התקהלות חולפת מוביל כאן ללא פחות מאשר עצירת החיים או מוות"<sup>4</sup>. המאפיין השלישי של ספרות מינורית הוא שהכל מקבל בה ערך קולקטיבי. למעשה, כיוון שבספרות מינורית הכשרונות אינם מצויים בשפע, אין תנאים ההולמים הגדה<sup>5</sup> אישית. מן הסוג של "רבי-אמן" כזה או אחר, כזו שאפשר להפרידה מן ההגדה הקולקטיבית. למעשה, במצב זה של נדירות הכשרונות יש משום יתרון, והוא מאפשר לדמות משהו שונה מספרות של רבי-אמנים: מה שהסופר לבדו אומר כבר מהווה פעולה משותפת, ומה שהוא אומר או עושה הוא בהכרח פוליטי, גם אם האחרים אינם חושבים כך. כל היגד נגוע בשדה הפוליטי. אבל מעל לכל, כיוון שהתודעה הקולקטיבית או הלאומית "לעתים קרובות איננה פעילה בחיים החיצוניים והיא תמיד בתהליך של התפרקות"<sup>6</sup>, הספרות היא שמוצאת את עצמה ממלאת את התפקיד הזה ואת פונקציית ההגדה הקולקטיבית ואף המהפכנית: למרות הסקפטיות, הספרות היא שמייצגת סולידריות פעילה; ואם הסופר נמצא בשוליים או מרוחק מן הקהילה השברירית שלו, מצב זה מכשיר אותו לכטא קהילה פוטנציאלית אחרת. לבדות את האמצעים של תודעה אחרת ורגישות אחרת. כמו הכלב ב"חקירותיו של כלב", שבבדידותו מחפש אחר **מדע אחר**. בתוך כך, המכונה הספרותית לוקחת את תפקיד המכונה המהפכנית העתידה לבוא, וזאת כלל לא מסיבות אידיאולוגיות, אלא כיוון שהמכונה הספרותית היא לבדה נחושה למלא אחר התנאים של הגדה קולקטיבית שאינם בנמצא במקום אחר במילייה זה: **הספרות עניין העם היא**<sup>7</sup>. לפני קפקא הבעיה מתייצבת במונחים אלה. ההיגד אינו מפנה לסובייקט של ההגדה, שהוא סיבתו, ואף לא לסובייקט של ההיגד, שהוא תוצאתו. אין ספק, קפקא חשב זמן-מה בקטגוריות מסודרות אלה של שני סובייקטים - המחבר והגיבור, המספר והדמות, החולם והנחלם.<sup>8</sup> אבל מהר למדי הוא ויתר על עקרון המספר, כשם שלמרות הערצתו לגינתה, הוא התנגד לספרות של מחבר או של רבי-אמן. העכברה יזופינה מוותרת על אימוני השירה הפרטיים שלה כדי להתמוגג בהגדה הקולקטיבית של "המונם של אינספור גיבורי עמנו". זהו מעבר מן החיה שעברה אינדיבידואליזם לעדר או לריבוי הקולקטיבי: שבעה כלבים מוזיקליים. ושוב ב"חקירותיו של כלב", ההיגדים של החוקר הבודד נוטים למיוסוף<sup>9</sup> ההגדה הקולקטיבית של הזן הכלבי, גם אם קולקטיביות זו עדיין איננה - או שכבר איננה - בנמצא. אין סובייקט, יש רק **מיסופים קולקטיביים של הגדה** - והספרות מבטאת אותם רק אם הם אינם כפויים מבחוץ, ורק אם הם קיימים בתור עוצמות שטניות העתידות לבוא או בתור כוחות מהפכניים שיש לבנות. הבדידות של קפקא פותחת אותו לכל מה שמתרחש כיום בהיסטוריה. האות ק' כבר אינה מציינת מספר וגם לא גיבור, אלא מיוסוף שהוא יותר דמוי-מכונה, מסוף שנעשה קולקטיבי יותר ככל שהיחיד המצוי

בו מחובר יותר לבדידותו (רק ביחס לסובייקט יכול היחיד להיפרד מן הקולקטיב ולנהל את ענייניו הפרטיים).

שלושת המאפיינים של הספרות המינורית הם הדה-טריטוריאליזציה של השפה, ההתחברות של היחיד למיידית-הפוליטי, והמיסוף הקולקטיבי של ההגדה. אפשר לומר ש"מינורית" כבר אינו מאפיין ספרויות מסוימות, אלא הוא מאפיין את התנאים המהפכניים של כל ספרות המצויה בקרב ספרות המכונה "גדולה" (או "מבוססת"). גם מי שלרוע מזלו נולד בארץ של ספרות "גדולה" צריך לכתוב בשפת הארץ, כפי שיהודי צ'כי כותב בגרמנית וכפי שאוזבקי כותב ברוסית. לכתוב כמו כלב החופר לעצמו גומה, כמו עכבר החופר מחילה, ובתוך כך למצוא את נקודת התת-התפתחות שלו, את הניב שלו, עולם שלישי משלו. מדבר משלו. היו דיונים רבים בשאלה מהי ספרות שוליים, וגם מהי ספרות פופולרית, פרולטרית וכו'. כל עוד אין מתחילים במושג אובייקטיבי יותר, כמו ספרות מינורית, קשה לקבוע את אמות המידה. האפשרות לכונן מבנים אימון מינורי, אפילו בשפה מאזוורית, היא לבדה מאפשרת להגדיר ספרות פופולרית, ספרות שוליים וכו'.<sup>10</sup> רק במחיר זה, הספרות נעשית למכונת ביטוי קולקטיבית של ממש, מוכנה ומזומונה לטפל בתכנים ולתרגלם. קפקא מדייק ואומר שספרות מינורית בשלה הרבה יותר לעבד את חומריה.<sup>11</sup> מדוע קיימת מכונת ביטוי זו, ומהי? אנחנו יודעים שהיא מקיימת יחסי דה-טריטוריאליזציה מרובים עם השפה: זהו מצבם של יהודים שעזבו את הצ'כית בומן שעזבו את הסביבה הכפרית, אבל זהו גם מצבה של הגרמנית כ"שפת נייר". ואפשר אף להרחיק לכת, להדוף הלאה את התנועה הזו של הדה-טריטוריאליזציה בביטוי. אלא שיש שתי דרכים אפשריות לעשות זאת: להעשיר באופן מלאכותי את הגרמנית, להתפית אותה בכל האמצעים, בסימבוליזם, באוניריום, במובן אוטורי, במסמן חבוי. זוהי האסכולה של פראג – גוסטב מייירינק (Meyrink) ורבים אחרים, ובהם מכס ברוד.<sup>12</sup> אבל מן הניסיון הזה עולה מאמץ נואש לרה-טריטוריאליזציה סימבולית על בסיס של ארכיטיפים, קבלה ואלכימיה, מאמץ המדגיש את הנתק מן העם ומוצא פתרון פוליטי רק בציונות, בתור "חלום [השיבה] לציון". מהר מאוד קפקא יבחר בדרך האחרת, או, ליתר דיוק, ימציא דרך אחרת. הוא יבחר בשפה הגרמנית של פראג, כפי שהיא, בעצם עליבותה. תמיד להדחיק לכת בדה-טריטוריאליזציה... מרוב תסכנות. כיוון שאוצר המלים יבש, לעורר אותו בעוצמה. כנגד כל שימוש בשפה שהוא סימבולי, או אפילו משמעותי, או סתם שימוש מסמן, להציע שימוש מועצם בלבד. להגיע לביטוי מושלם ולא מעוצב, ביטוי חומרי מועצם. (האם, בתנאים אחרים, לא נוכל לדבר על אותן שתי דרכים אצל ג'ויס ובקט? שניהם אימים, שניהם נתונים בתנאים מדהימים לספרות מינורית. תהילתה של ספרות מעין זו היא בהיותה מינורית, כלומר מהפכנית, לעומת כל ספרות. שימוש באנגלית ובכל שפה אצל ג'ויס. שימוש באנגלית ובצרפתית אצל בקט. אבל ג'ויס אינו חדל לפעול מתוך שגשוג והיקבעות יתר [surdétermination], והוא מבצע את כל הרה-טריטוריאליזציות שבעולם. בקט פועל מתוך יובש וחסכנות, מתוך דלות מרצון. הוא מקצין את הדה-טריטוריאליזציה עד שלא נותר עוד כלום פרט לעוצמות).

כמה אנשים חיים כיום בתוך שפה שאינה שלהם? כמה אנשים כבר אינם יודעים – או עדיין אינם יודעים – את שפתם, ובקושי יודעים את

10. על הקושי בקביעת אמות המידה המרכזיות וההכרח להתחיל במושג "ספרות מאזור שני" עיין Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel, Paris, 1974

11. יומנים, 25.12.1911: "זכרונה של אומה קטנה אינו קטן מזכרונה של אומה גדולה, מכאן שהיא מעכלת את החומר המצוי באופן יסודי יותר" (לעיל, הערה 3, עמ' 161-162).

12. עיין אצל ואגנבאך (לעיל, הערה 2), בפרק המצוין "פראג במפנה המאה", העוסק במצבה של השפה הגרמנית בצ'כוסלובקיה ובאסכולת פראג.

השפה המאזוּרית שנכפה עליהם להשתמש בה? זו בעיה של מהגרים, ובעיקר של ילדיהם. בעיה של מיעוטים. בעיה של ספרות מינורית, אבל גם בעיה של כולנו: כיצד לחלץ מתוך שפתך־שלך ספרות מינורית המסוגלת לחפור בשפה ולהוליך אותה בעקבות קו מהפכני חמור? כיצד להיעשות לנווד ולמהגר ולצועני בתוך שפתך־שלך? קפקא אומר: לגנוב תינוק בעדיסה, להלך על החבל הדק.

מכל שפה, עשירה או ענייה, נובעת דה־טריטוריאליזציה של הפה, של הלשון ושל השיניים. הפה, הלשון והשיניים מוצאים את הטריטוריאליזציה הפרימיטיבית שלהם במזון. כשהם מתמסרים להגייה של צלילים מתחוללת בפה. בלשון ובשיניים דה־טריטוריאליזציה. יש אפוא הפרדה מסוימת בין אכילה לדיבור – ויותר מכך, למרות מה שנראה, בין אכילה לכתיבה: ללא ספק ניתן לכתוב תוך כדי אכילה, יותר מאשר לדבר תוך כדי אכילה. אבל הכתיבה הופכת את המלים לדברים המסוגלים להתחרות במזון. הפרדה בין תוכן לכתיבה. לדבר, ובעיקר לכתוב, פירושו לצום. קפקא מפגין אובססיה קבועה למזון, ובייחוד למזון המובהק, שהוא החיה, או הבשר, ולקצב, ולשיניים, לשיניים גדולות ולא מצוחצחות או לשיני הזהב.<sup>13</sup> זו אחת הבעיות המרכזיות שיש לקפקא עם פליצה. גם צום הוא תמה קבועה בכתיבה של קפקא, כתביו הם היסטוריה ארוכה של צום. אמן הצום, שקצבים משיגים עליו, מסיים את הקריירה שלו לצד חיות פרא שאוכלות בשר נא, מציבות כך את המבקרים לפני חלופה מורטת עצבים. הכלבים מנסים למלא באוכל את פיו של הכלב מ"חקירותיו של כלב" כדי שיחדל מלשאול שאלות – וגם כאן החלופה מורטת עצבים: "מדוע לא פשוט לסלק אותי ולאסור עלי לשאול שאלות? לא, זה לא מה שרצו; אכן, לאף אחד לא התחשק כלל לשמוע את שאלותי, אבל דווקא בגלל שאלות אלה היססו לגרש אותי."<sup>14</sup> הכלב ב"חקירותיו של כלב" מתנדנד בין שני מדעים, מדע התזונה, שהוא מדע האדמה, מדע הראש המורכב ("מהיכן האדמה לוקחת את המזון הזה?"), ומדע המוזיקה, מדע האוויר, המדע של הראש המורם, כפי שמעידים שבעת הכלבים המוזיקליים בהתחלה והכלב המזמר בסוף: ביניהם דווקא מתקיים משהו משותף. כיוון שהמזון יכול להגיע מלמעלה, ומדע התזונה אינו מתקדם אלא באמצעות הצום, כפי שגם המוזיקה חרישית באופן מוזר.

בדרך כלל, השפה אמנם מפצה על הד־טריטוריאליזציה שלה באמצעות דה־טריטוריאליזציה של המובן. היא חדלה להיות איבר של מובן, היא הופכת להיות מכשיר של המובן.<sup>15</sup> בתור מובן מילולי (sens propre), המובן הוא שמקצה את הצלילים במסגרת ההוראה (הדבר או המצב של הדברים שהמלה מורה [désigne] עליהם), ובתור מובן פיגורטיבי הוא מקצה את הדימויים והמטפורות (הדברים האחרים שבתנאים או בהיבטים מסוימים המלים מתייחסות אליהם). אם כן, מדובר לא רק ברה־טריטוריאליזציה רוחנית, ב"מובן", אלא גם ברה־טריטוריאליזציה פיזית, באמצעות מובן זה עצמו. בדומה, השפה אינה קיימת אלא באמצעות המובחנות וההשלמה של סובייקט של הגדה בזיקה למובן. ושל סובייקט של היגד בזיקה לדבר שמורים עליו, באופן ישיר או באמצעות מטפורה. שימוש רגיל מעין זה בלשון (langage) יכול להיקרא **אקסטנסיבי** או **דפונטיבי**: פונקציה שמחוללת רה־טריטוריאליזציה של השפה (כך הכלב המזמר בסוף "חקירותיו של כלב"

13. עקביותה של תמת השיניים אצל קפקא: חסנא הקצב: סדנת רחוב לקצבים; הלסתות של פליצה; הסירוב לאכיל כשר אלא כאשר הוא שוכב עם פליצה במריאנבר. ראו Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17.4.1972: "אתה שיש לך שיניים כה גדולות". זהו אחד הטקסטים היפים ביותר על קפקא. אצל ז'אק קרול אפשר לפגוש ניגוד דומה בין אכילה לדיבור ומצא רומה באי־מובן (non-sense).

14. "אם כך, יכלו לגרש אותי, לטרב לשמוע את שאלותי. לא, זאת לא רצו לעשות. אמנם לא רצו לשמוע את שאלותי, אבל דווקא בגלל השאלות הללו לא רצו לגרש אותי" (פרנק קפקא, "חקירותיו של כלב", מאור של פאבק, תרגום אברהם כרמל, שוקן ירושלים ותל אביב, 1994, עמ' 193).

15. דלז, כמו פילוסופים פוסטסטרוקטורליסטים צרפתים אחרים, משתמש במונח sens ככפל משמעות – כיוון, ומובן. ב־1968 הקדיש דלז ספר "מובן" – הלוגיקה של המובן. למונח זה יש משמעות נוספת: חוש. במקומות מסוימים מרפרר דלז גם למשמעות זו (המורגמת).

16. המשפט: "לבסוף הרגיש כי מדברים הם אליו, אך הוא לא הבין את הברחה. אונזו שמעו רק את קול הרעש, שמילא את כל החלל ומבעדו נשמע כעין צליל ממושך ובלתי משתנה, כצלילי צצצות אנוידי" (פרנק קפקא, המשפט, תרגום ישרון קשת, שוקן, ירושלים ותל אביב, תשכ"ו, עמ' 78).

17. יומנים, 20.8.1911: "חי אני רק פה ושם במלה קטנה, שבתנועתה ("פרוץ" למעלה) אני, למשל, מאבד לרגע את ראשי חסר התועלת. האות הראשונה והאות האחרונה הן התחלה והסוף של הרגשתי הדיגית" (לעיל, הערה 3, עמ' 48).

18. "בלי לדרוש גם משמעות, הרי הביטוי 'אחרון' הוסיף להיות בעיני סוד מעורר דאגה" (יומנים, 24.12.1911, לעיל, הערה 3, עמ' 158: בתרגום לצרפתית נכתב sens, "מובן"), בעיקר משום שחזר מדי חודש בחודשו. קפקא עצמו מעלה את האפשרות שכיוון זה נותר חסר מובן מתוך עצלות ו"סקרנות לשה". זהו הסבר שלילי המעלה את החוסר או את איך-האונים, כפי שוואגנבאך דן בהם. לעתים קרובות קפקא מציג – או מסתיר – כך את מושאי תשוקתו. בתרגום לעברית של היומנים, סוף החודש מכונה "האחרון", כלומר היום האחרון בחדש. כאן בחרתי לתרגם את המונח ל"סוף החודש", כיוון שהמובאה הקצרה שדלו וגואטרי בחרו אינה מאפשרת להבין ש"האחרון" הוא היום האחרון בחדש והוא מציין את המצוקה הכספית של סוף החודש (המתרגמת).

19. פרנק קפקא, מכתב אל אבא, מכתבים אל מילנה, תרגום עדנה קורנפלד, שוקן, ירושלים ותל אביב, תשל"ו, עמ' 103. על ההיקסמות של קפקא משמות פרטיים, ובראש בראשונה מילה שהוא מציג. ראו יומנים, 11.2.1913 (לעיל, הערה 3, עמ' 231-232, באשר לשמות של "גור דין").

20. בחרתי לתרגם את המושג devenir "ליהיעשות", ולא ל"התהוות" (התרגום הפילוסופי המקובל) כיוון שהוא מאפשר לבטא

מאלץ את הגיבור לשבור את הצום: כמוכן מסוים זו הדיאפאליוזיה). או הנה: המצב של השפה הגרמנית בפראג, בתור שפה מיובשת, מעורבבת בצ'כית וביידיש. תאפשר את ההמצאה של קפקא. כיוון שזה כך ("זה כך, כיוון שזה כך", נוסחה אהובה על קפקא, פרוטוקול של מצב הדברים...), נונח את המובן, נבליע אותו. נותיר ממנו רק שלד או מגורת נייר: א. בעוד הצליל שבוטא (articulé) היה רעש שעבר דה-טריטוריאליזציה, אבל שעבר דה-טריטוריאליזציה במובן, כעת הצליל עצמו הוא שיעבוד דה-טריטוריאליזציה מוחלטת. ללא פיצוץ. הצליל או המלה שיחצו את הדה-טריטוריאליזציה החדשה הזו אינם שייכים לשפה מובנת, אף שהם נובעים ממנה, והם אינם מוזיקה או שירה מאורגנת, גם אם הם נראים כך. ראינו זאת – הצפצוף של גריגור שטרף את המלים, הציוץ של העכבר, השיעול של הקוף; וגם הפסנתרן שאינו מנגן. הזמרת שאינה שרה ומיילדת את השיר שלה מכן שאינה שרה. הכלבים המוזיקאים. שהם מוזיקאים בכל גופם עד כדי כך שאינם מפיקים מוזיקה. בכל מקום, קו של ביטול חוצה את המוזיקה המאורגנת. כשם שקו של דליפה חוצה את השפה המובנת. כדי לשחרר חומר זה אקספרסיבי שמדבר בשביל עצמו ואינו זקוק לעיצוב.<sup>16</sup> לשון זו שנעקרה מן המובן, שהושגה במובן, שמוטרלת באופן פעיל את המובן – לשון זו אינה מוצאת עוד את כיוונה אלא בהדגשה של המלה, בהטעמה שלה: "אני חי זעיר פה וזעיר שם, בתוך מלה קטנה, בהטעמה שבשלה אני מאבד לרגע את ראשי הלא-נחוץ [...] הדרך שלי להרגיש קרובה לזו של דג".<sup>17</sup> הילדים מיומנים מאוד בתרגיל הבא: לחזור על מלה שניתן לנחש את מובנה רק במעומעם, ולגרום לה לרטוט (בתחילת הטידה ילדי בית הספר מדברים מהר כל כך שאי אפשר להבין מה הם אומרים). קפקא מספר כיצד, בתור ילד, הוא חזר על ביטוי של אביו בשביל לשזור אותו בחוט של איי-מובן (non-sens): "סוף החודש, סוף החודש..."<sup>18</sup> השם הפרטי, שאין לו מובן בעצמו, הוא נוח במיוחד לתרגיל זה: מכתבים אל מילנה, עם ההדגשה על היו"ד, מתחיל באזכור: "יווני או רומאי, שנקלע בשוגג לבוהמיה. ואנס לציכית ונכבד באופן ההטעמה"; ואז, באומדן מדויק יותר, באזכור "אשה שנושאים אותה על כפיים, למלטה מתוך העולם הזה, למלטה מתוך האש". הדגש מסמן את הנפילה שהיא תמיד אפשרית, או להפך, את "זינוק האושר שאת בעצמך מזנקת עם משאך".<sup>19</sup>

ב. נראה לנו שיש הבדל מסוים, גם אם יחסי ומעודן, בין שני האזכורים של השם מילנה: הראשון קשור לסצינה נרחבת ופיגורטיבית. מעין פנטסמה; השני כבר מועצם הרבה יותר ומסמן נפילה או קפיצה בתור סף של עוצמה המוכלת בשם הפרטי עצמו. הנה מה שקורה כשמובן מנוטרל באופן פעיל: כפי שוואגנבאך אומר, "יידה של המלה על העליונה, היא מחוללת במישרין את הדימוי". אבל כיצד להגדיר את הדרך הזאת? מן המובן נותר רק מה שמאפשר לנחש את קווי המגזו. כבר אין הצבעה על משהו בעקבות המובן המילולי, וגם לא הקצאת מטפורות בעקבות המובן הפיגורטיבי. הדבר כמו הדימויים, אינו מעצב אלא רצף של מצבים עוצמתיים, קנה מידה או מסלול של עוצמות טהורות שניתן להלך בו בכיוון זה או אחר, מלמעלה למטה או מלמטה למעלה. הדימוי הוא המסלול הזה עצמו, הוא נעשה היעשות:<sup>20</sup> היעשות-[שלי-אדם]-כלב, היעשות-[שלי-כלב]-אדם, היעשות-קוף או היעשות-חיפושית ולהפך. אנוחנו כבר אינו נמצאים במצב של שפה עשירה רגילה,

בעברית טוב יותר את השימושים השונים שדלו וגואטר עושים במושג זה, שחוא מרכזי בתאוריה שלהם. שמרתי על התרגום הזה גם כאשר המשפט העברי נשמע צורם, למשל "נעשה היעשות", כדי לתת ביטוי למאפיין של דלו וגואטר לעבור מזהירות קבועות - כמו דימוי צילומי - לשטף, לעוצמות, למסלולים (המטרגמה).

21. הפרשנויות של חוקרי קפקא ביוצרות ביותר בעניין זה, משום שהן נצמדות למטפורות: כך, מרתה רוברט (Roberta), טוענת שההורים הם כמו כלבים, או, מאחר שזוהגים באמן כמי שרעב ללחם, קפקא הופך אותו לאמן הצום. או, מאחר שזוהגים בו ככפריזיט, הוא הופך אותו לשרץ ענקי (Oeuvre complètes, Cercle du livre précieux, t. V. p. 311). נראה לנו שזו תפיסה פשטנית של המכונה הספרותית. רוביגרייה התעקש על ההרס של כל מטפורה בידי קפקא.

22. "המטפורות הן אחד מן הדברים הרבים המביאים לידי ייאוש מן הכתיבה" ופרנץ קפקא, יזמנים, 1914-1921. הרגיש חיים איזק, שקוף, ירושלים ותל אביב, 1979, עמ' 167.

23. ראו למשל הפכתב לפולק, 1902. 4.2. (לעיל, הערה 2, עמ' 26-27).

24. ראו H. Vidal Sephiha, "Introduction à l'étude de l'intensif," *Langues* 18, June 1970, pp. 104-120. שואלים את המלה "מתוח" (tenseur) מוזן פרנסואז ליוטאר. שמשמש בה כדי לציין את היחס שבין ההעצמה לליבדו.

25. ניתן להשוב שכל נוסחה שמלווה מונח שלילי של כאב, של מחוש, של פחד, של אלימות, יכולה להתפרק כדי להחזיק רק בערך הגבולי שלה, כלומר בערך העוצמתי שלה: למשל המלה sehr בגרמנית. "מאוד", שבאה ממלה בגרמנית עילית בינונית - ser, "סואב" (שם).

שבה המלה כלב, למשל, מצביעה ישירות על בעל חיים וניתן ליישמה כמטפורה לדברים אחרים (כך שנוכל לומר "כמו כלב").<sup>21</sup> יומן, 1921: "המטפורות הן אחד הדברים הגורמים לי להתייאש מן הספרות".<sup>22</sup> קפקא משמיד במתכוון כל מטפורה, כל סימבוליות, כל משמעות, לא פחות מאשר כל הצבעה. המטמורפוזה היא ההפך הגמור מן המטפורה. כבר אין מובן מילולי, וגם לא מובן פיגורטיבי, אלא חלוקה של מצבים במנועד של המלה. הדבר והדברים האחרים אינם אלא עוצמות שצלילים או מלים שעברו דה-טריטוריאליזציה באים אחריהן לפי התוואי של קו המגזן. אין מדובר עוד בדמות שבין ההתנהגות של החיה וזו של האדם. ופחות מכך במשחק מלים. אין עוד חיה או אדם, כיוון שכל אחד מחולל דה-טריטוריאליזציה באחר, בחיבור של השטף, ברצף הפיך של עוצמות. מדובר בהיעשות שכוללת דווקא את מרב ההבדלים בתור הבדלי עוצמות. הצטייה של סף, עלייה או נפילה, שפל או זקפה, דגש של מלה. החיה איננה מדברת "כמו" האדם אלא היא מוציאה מתוך השפה טונליות חסרת משמעות; המלים עצמן אינן "כמו" חיות, אלא, בדרכן שלהן, הן נאחזות, נובחות ושרוצות, בהיותן כלבים, חרקים או עכברים בלשוניים במובהק.<sup>23</sup> להרטיט רצפים, לפתוח את המלה לעוצמות פנימיות שלא נשמעו כמותן, בקיצור, שימוש עוצמתי ולא-מסומן בשפה. יתרה מזאת. אין עוד סובייקט של ההגדה או סובייקט של ההיגד: אין מדובר עוד בסובייקט של ההיגד שהוא כלב, וסובייקט ההגדה נשאר "כמו" אדם; וגם אין מדובר בסובייקט של ההגדה שהוא "כמו" חיפושית, וסובייקט ההיגד נשאר אדם. מדובר בתנועה מעגלית של מצבים המהווים היעשות-הדדית, בתוך מישוף שהוא בהכרח מרובה או קולקטיבי.

במה מצב הגרמנית בפראג - אוצר מלים מיושב, תחביר שגוי - מעודד שימוש זה? באופן כללי ניתן לכוונת את היסודות הבלשוניים, שונים ככל שהם, עוצמתיים או מתוחים (tenseurs). הם מבטאים את "המתחים הפנימיים של שפה". זה המובן שבו הבלשן וידאל ספיחה (Sephiha) מכנה עוצמתי "כל כלי בלשוני המאפשר למתוח את המונח עד הקצה או לחצות אותו". תוך שהוא מציין תנועה של השפה לעבר הקטבים שלה. לעבר מכאן ואילך או משם והאלה הפיכים.<sup>24</sup> וידאל ספיחה מראה היטב את מגוון היסודות האלה היכולים להיות מלות מפתח (passe-partout), פעלים או מלות יחס שמקבלים מובן כלשהו; פעלים חוזרים או עוצמתיים בלבד, כמו בעברית; מלות חיבור, מלות קריאה, תוארי הפועל; ומונחים שיש להם קונוטציות של כאב.<sup>25</sup> נוכל גם לצטט את ההדגשות הפנימיות במלים, את פונקציית הצרימה שלהן. אלא שנראה ששפה של ספרות מינורית מפתחת במיוחד את השימושים המתוחים או העוצמתיים האלה. ואגנבאך, בעמודים המצוינים שבהם הוא מנתח את הגרמנית של פראג, המושפעת מן הצ'כית, מצטט בתור מאפיינים של השפה הזאת את השימוש הלא-נכון במלות יחס; את השחתת הכינוי (pronominal); את השימוש בפועלי מפתח (כמו Giben), המציין את הסדרה "לשים, לשבת, להניח, להרים", והופך משום כך לעוצמתי; את הריבוי והרציפות של תוארי הפועל; את השימוש בקונוטציות של כאב; את החשיבות של ההדגשה בתור מתח שהוא פנימי למלה, ואת חלוקת העיצורים והתנועות כמו צרימה פנימית. ואגנבאך מתעקש על כך: כל מאפייני העליבות האלה של השפה נמצאים אצל קפקא, אבל הם באים לידי שימוש יצירתי... לטובת הסכנות חדשה. אקספרסיביות חדשה, גמישות



26. ואגנבאך (ולעיל, הערה 2), עמ' 88-88, בעיקר עמ' 78, 81, 88.  
27. יזמנים, 15.12.1910. ולעיל, הערה 21.  
28. עמ' 13.

חדשה, עוצמתיות חדשה.<sup>26</sup> "כמעט אף מלה אחת שאני כותב אינה תואמת את חברתה. אני שומע את העיצורים מתחככים זה בזה בקול פחי. והתנועות מלוות אותם בזמרה ככּוּשִׁים בהצגה."<sup>27</sup> **השפה חדלה להיות מייצגת, וזאת כדי להימנע עד לקצותיה או לגבולותיה.** את המטמורפוזה הזו מלווה קונוטציה של כאב – למשל כאשר המלים נעשות יבבות של כאב אצל גריגור, או הצעקה של פרנץ, "בבת אחת ובטון אחד". חשבו על השימוש בצרפתית בתור שפה מדוברת בסרטים של גודאר. גם שם יש הצטברות של תוארי פועל ומלות חיבור סטריאוטיפיים. שמרכיבים את כל המשפטים: עליבות משונה שהופכת את הצרפתית לשפה מינורית בצרפתית; מהלך יצירתי המחבר את המלה ישירות לדימוי; אמצעי שמגיה בסוף הרצף בקשר לעוצמתיות של הגבול "זה מספיק, מספיק, נמאס מזה"; עוצמה מוכללת המתנגשת בתנועה הפנורמית שבה המצלמה מסתובבת ונעה כמגב בלי לזוז, גורמת לדימויים לרטוט.

אולי הלימוד ההשוואתי של השפות מעניין פחות משמעניין הלימוד של הפונקציות הלשוניות שאותה קבוצה משתמשת בהן בשפות שונות: דרלשוניות ואפילו רב-לשוניות. דק לימוד הפונקציות המגולמות בשפות מובחנות מביא בחשבון במישורן את הגורמים התברתיים, את יחסי הכוחות, את מרכזי הכוח השונים מאוד; הוא חומק מן המיתוס "האינפורמטיבי" כדי להעריך את השיטה ההירארכית והציווית של שפה בתור מסירת פקודות, הפעלת כוח או התנגדות להפעלה זו. בעקבות מחקרניהם של פרגוסון (Ferguson) וגומפרץ (Gumperz) מציע אני גובאר מודל ארבע-לשוני: השפה המקומית (vernaculaire), שפת אם או שפה טריטוריאלית, שפה של קהילה כפרית או כפרית במוצאה; השפה המסיעה (véhiculaire), שפה עירונית, מדינית או אפילו כלל-עולמית, שפה של חברה, של סחר חליפין, של תמסורת ביורוקרטית וכו', שפה של ה-טריטוריאליות מדרגה ראשונה; שפה רפרנציאלית (référentiaire), שפה של מובן ושל תרבות המחוללת ה-טריטוריאליות תרבותית; שפה מיתית (mythique) הנמצאת באופק של תרבויות, שפה של ה-טריטוריאליות רוחנית או דתית. קטגוריות החלל-זמן של שפות אלה משתנות בבירור: השפה המקומית היא **כאן**; השפה המסיעה, **בכל מקום**; השפה הרפרנציאלית, **שם**; המיתית, **מעבר לכאן**. יותר מכך, ההתפלגות של שפות אלה משתנה מקבוצה לקבוצה, ובאותה קבוצה עצמה, מתקופה לתקופה ובמשך זמן רב הלטינית היתה שפה מסיעה באירופה. לפני שהפכה לשפה רפרנציאלית ואחר כך למיתית: כיום האנגלית היא השפה המסיעה הכלל-העולמית.<sup>28</sup> מה שיכול להיאמר בשפה אחת אינו יכול להיאמר בשפה אחרת, והמכלול של מה שיכול להיאמר ומה שאינו יכול להיאמר משתנה בהכרח משפה לשפה ועל פי היחסים בין שפות אלה.<sup>29</sup> נוסף על כך, לכל הגורמים האלה יכולים להיות שוליים דר-משמעיים וחלוקות נמשיות. ואלה משתנים מתחום לתחום. שפה יכולה למלא תפקיד מסוים בתחום מסוים, תפקיד אחר בתחום אחר. כל תפקיד של שפה מתחלק בתורו וכולל ריבוי של מרכזי כוח. דייסה של שפות. כלל וכלל לא שיטה של לשון. ניתן להבין את זעמם של הטהרנים<sup>30</sup> הבוכים על ששרים את המיסה בצרפתית, כיוון שכך מדיחים את הלטינית מתפקידה המיתית. אבל "אגודת המוסמכים" (la Société des agrégés) מצויה בפיגור רב יותר, והיא מבכה אפילו את ההדחה של הלטינית מתפקידה התרבותי

Henri Gobard, "De la 28. vehicularité de la langue anglaise." in: *Langues Modernes*, Janvier 1972 (et *L'Aliénation linguistique: Analyse tétraglossique*, Flammarion, Paris, 1976)

29. מישל פיקו מתעקש על חשיבות החלוקה בין מה שיכול להיאמר בשפה בדגש נתון ובין מה שאינו יכול להיאמר בה (גם אם ניתן לעשותו). זורוו' רברה (Dévereux), המצוטט אצל גובאר, מנתח את המקרה של צעירי מואב (Mohaves) המדברים בקלות רבה על המיניות שלהם בשפתם המקומית, אבל אינם מסוגלים לדבר כך בשפה המסיעה, שבשילוב היא אנגלית – וזאת, לא רק מפני שהמורה האנגלי ממלא תפקיד דכאני, אלא בגלל בעיה של שפות, וראו *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 125-126

30. Intégristes – טהרנים המסרבים להתאים דוקטרינה מסוימת לתנאים חדשים והמתיגמתו.

הרפרנציאלי. כך גם מתאבלים על צורות כוח כנסייתיות או חינוכיות שפעלו באמצעות שפה זו וכיום צורות אחרות תפסו את מקומן. יש דוגמאות חמורות אף יותר, החוצות קבוצות. עם הרה-טריטוריאליזציה באמצעות דיאלקט או ניב, שפה מקומית, מתחדשת הרגינאליות: כיצד זה משרת את הטכנוקרטיה העולמית או העל-מדינית? כיצד זה יכול לתרום לתנועות מהפכניות. כיוון שגם הן מקדמות צורות ביטוי מיושנות שאותן הן מנסות לטעון במובן אקטואלי... החל בשרבן-שרייבר (Servan-Schreiber), עבור דרך הפייטן הברטוני וכלה בזמר הקנדי. ועם זאת, הגבול אינו עובר כאן. כיוון שגם הזמר הקנדי יכול לחולל הרה-טריטוריאליזציה ריאקציונרית ביותר, אדיפאלית ביותר, הו אמי. אה מולדתי, סוכתי, אולָה אולָה. אנחנו אומרים זאת לכם, דייסה, היסטוריה מעורבת, עניין פוליטי שהבלשנים אינם מכירים כלל, אינם רוצים להכיר – כיוון שבתור בלשנים הם "אפוליטיים", מלומדים טהורים. אפילו חומסקי מפצה על האפוליטיות שלו כמלומד באמצעות מאבקי האמיץ במלחמת וייטנאם.

נחזור למצב באימפריה ההאבסבורגית. ההתפוררות והשקיעה של האימפריה מכפילות את המשבר, מבליטות בכל מקום את תנועות הדה-טריטוריאליזציה ומעודדות הרה-טריטוריאליזציות מורכבות. מיושנות, מיתיות או סימבוליות. נצטט בערבוביה מבני זמנו של קפקא: איינשטיין והדה-טריטוריאליזציה שעשה לייצוג של היקום (איינשטיין לימד בפראג, והפיזיקאי פיליפ פראנק נשא שם הרצאות שקפקא נכח בהן); הדודקפונים האוסטרים והדה-טריטוריאליזציה שחוללו בייצוג המוזיקלי וצעקת המוות של מריה בוויצק, או זו של לולו, או ה"סי" המוכפל שהולך לדעתנו בכיוון מוזיקלי הקרוב במובנים מסוימים לזה שקפקא הלך בו; הקולנוע האקספרסיוניסטי ותנועתו הכפולה: הרה-טריטוריאליזציה והרה-טריטוריאליזציה של הדימוי (רוברט ויין [Wiene], שהוא ממוצא צ'כי; פריץ לאנג [Lang], יליד וינה; פול וגנר [Wegener] והשימוש שעשה בתמונת של פראג). וכמוכן, הפסיכואנליזה בווינה והבלשנות בפראג.<sup>31</sup> מהו המצב הייחודי של יהודי פראג באשר ל"אדבע השפות"? בשביל היהודים שמוצאם מסביבות כפריות, השפה המקומית היא הצ'כית, אבל הצ'כית נוטה להישכח ולהידחות; באשר ליידיש, לעתים קרובות מתייחסים אליה ביראה ובזלזול, היא מעוררת פחד, כפי שקפקא אומר. הגרמנית היא השפה המסיעה של הערים, שפה ביורוקרטית של המדינה. שפת סחר החליפין (אבל האנגלית כבר התחילה להיות הכרחית לפונקציה זו). ולגרמנית – הפעם זו של גיתה – עדיין יש תפקיד תרבותי ורפרנציאלי (ובאופן משני גם לצרפתית). עם ראשית הציונות, העברית, בתור שפה מיתית, היא עדיין חלום פעיל. עבור כל אחת מן השפות האלה יש להעריך את מקדמי הטרטוריאליזציה, הדה-טריטוריאליזציה והרה-טריטוריאליזציה. קפקא עצמו הוא אחד מן הכותבים היהודים הבודדים בפראג המבין ומדבר צ'כית (לשפה זו תהיה חשיבות גדולה ביחסיו עם מילנה). הגרמנית משחקת את התפקיד הכפול של שפה מסיעה ותרבותית – ובאופן נמצא גיתה (קפקא יודע גם צרפתית, איטלקית וללא ספק קצת אנגלית). עברית הוא ילמד רק אחר כך. מסובך יותר יחסו של קפקא ליידיש: יותר משהוא רואה בה סוג של טריטוריאליזציה לשונית בשביל היהודים, הוא רואה בה תנועה של דה-טריטוריאליזציה נוודית הפועלת בתוך הגרמנית. היידיש מקסימה אותו לא כל כך בשל השפה של הקהילה הדתית אלא דווקא בשל התיאטרון העממי

31. על חוג פראג ותפקידו בבלשנות ראו Change 3, 1969: 10, אמנם חוג פראג נוצר רק ב-1926, אבל ב-1920 הגיע יאקובסון לפראג, שבה כבר הייתה קיימת אסכולה צ'כית שהונהגה בידי מתסוס (Mathesius); וזאת קטורה לאנסון מרטי (Marty), שלימד באוניברסיטה הגרמנית. בשנים 1902-1905 שמש קפקא קורסים אצל מרטי. שהיה תלמידו של ברנטאנו (Brentano), והשתתף בפגישות של תלמידי ברנטאנו.

32. על קשריו של קפקא ללוי ולתיאטרון היידי ראו מנס כרוד, פראנץ קאפקא, ביאוגרפיה, תרגום עזנה קורנפלד, עם עובד, תל אביב, תשס"ו, עמ' 117–123, וכן ואגנבאך (לעיל, הערה 2), עמ' 163–167. בתיאטרון-חקיינות זה היו בוודאי הרבה ראשים מורכנים וראשים מורמים.

33. "Discours sur la langue yiddish," in: *Carnets, Oeuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. VII, pp. 383-387

34. עורך של כתבי-עת אמר שלפרוה של קפקא יש "מראה של נקיון של ילד שמשגיח על אישיותו", וראו ואגנבאך (לעיל, הערה 2), עמ' 82.

35. "אלוף השחייה" הוא ללא ספק אחד הטקסטים ה"בקטיים" ביותר של קפקא: "עלי להיווכח בוודאות שאני כאן בארצי ושלמרות כל מאמצי איני מבין אף מלה בשפה שאחם מהדברים בה" ("ראשית עלי להבהיר שאני לא נמצא כאן במולדתי. ועם כל מאמצי אינני מבין אף מלה מן הנאמר כאן", וראו לעיל, הערה 14, עמ' 165).

(הוא ייעשה לפטרוני ולאמרגן של קבוצת התיאטרון הנוודת של יצחק לוי).<sup>32</sup> מיוחדת במינה היתה הדרך שבה הציג קפקא בעת התכנסות ציבורית את היידיש לפני קהל יהודי בורגני שהיה עיון במקצת: זוהי שפה שמעוררת פחד, אפילו יותר משהיא מעוררת זלזול, "פחד מהול בשאט נפש מסוים"; זוהי שפה נטולת דקדוק החיה ממנוחים גנובים, מגויסים, מהגרים, שנועשו נוודים תוך הפגמת "יחסי הכוח"; זוהי שפה שהורכבה על הגרמנית העילית הבינונית ומעבדת את הגרמנית כה מכפנים עד שאי אפשר לתרגם אותה לגרמנית בלי להרוס אותה; את היידיש ניתן להבין רק "בתחושה" ובאמצעות הלב. בקיצור, שפה מועצמת או שימוש מועצם בגרמנית, שפה או שימוש מינוריים שיסחפו אתכם: "רק אז תוכלו לבדוק בצורה ישירה מהי האחדות האמיתית של היידיש, ותעשו זאת בתקיפות רבה כל כך עד שתרגישו פחד, לא עוד מהיידיש, אלא מעצמכם [...] תיהנו מכך כמידת יכולתכם!"<sup>33</sup>

קפקא אינו הותר לרה-טריטוריאליזציה באמצעות הצ'כית. או לשימוש היפר-תרבותי בגרמנית שהוכנסו בה שינויים אונידיסטיים (חלומיים), סימבוליים ומיתיים ואפילו מעברתים, כפי שפוגשים באסכולת פראג, או ליידיש אוראלית ועממית; אבל הוא ילך בכיוון הזה שהיידיש מצביעה עליו באופן אחר לגמרי, כדי להמירו בכתובה ייחודית ומתבודדת. כיוון שבגרמנית של פראג התחוללה דה-טריטוריאליזציה בכמה מישורים, הוא מרחיק לכת אף יותר, בעוצמה, אבל גם בכיוון של התאפקות, של תיקון חדש שלא נשמע כמוהו, של יישור ללא רחמים, זקיפת ראש. נימוס סכיופוני, שכרות ממים טהורים.<sup>34</sup> לשזור את הגרמנית בקווי מגוו; להתמלא בצום; לעקור מן הגרמנית של פראג את כל נקודות התתי-התפתחות שאותן היא מבקשת להצניע, לגרום לה לצעוק צעקה כה חסכנית ונוקשה. להחסיר ממנה את נביחת הכלב, את שיעול הקוף ואת זמוזם החיפושית. לייצר מתוך הצעקה תחביר שיתאחד עם התחביר הקשוח של הגרמנית המיובשת הזו. לדחוף אותה לדה-טריטוריאליזציה שהתרבות או המיתוס לא יפצו עליה עוד, דה-טריטוריאליזציה מוחלטת, אפילו אם היא איטית. נדבקת למקומה. קופאת על שמריה. לגרור את השפה למדבר באיטיות, בהדרגתיות. להשתמש בתחביר כדי לצעוק, לתת לצעקה תחביר.

רק המינורי יכול להיות גדול, מהפכני. לשנוא ספרות של [מחברים] דגולים. היקסמותו של קפקא ממשרתים ומשכירים (וכך גם אצל פרוסט באשר למשרתים וללשונם). אבל מעניינת גם האפשרות לעשות שימוש מינורי בשפה שלך-עצמך, בהנחה שהיא יחידה במינה, שהיא שפה מאז'ורית או שהיא היתה כזו. להיות כמו זר בתוך השפה שלך עצמך: זה המצב של "אלוף השחייה" של קפקא.<sup>35</sup> אפילו כשהיא ייחודית, שפה נשארת דייסה, ערבוב סכיופוני, לבוש של מוקיון שדרכו מופעלות פונקציות לשוניות שונות מאוד ומרכזי כוח מובחנים המערבלים את מה שיכול להיאמר ואת מה שלא יכול להיאמר: נשחק בפונקציה אחת כנגד השנייה. נשחק במקדמי הטריטוריאליזציה והדה-טריטוריאליזציה היחסיים. אפילו שפה מאז'ורית מועדת לשימוש עוצמתי שיארוג אותה בהתאם לקווי מגוו יצירתיים, ושימוש זה, איטי וזהיר ככל שיהיה, הוא בבחינת דה-טריטוריאליזציה מוחלטת. איזו המצאה – ולא רק מילונית, המילון נחשב רק מעט – אלא המצאה תחבירית חסכנית כדי לכתוב כמו כלב (אבל כלב אינו כותב. – בדיוק, בדיוק משום כך): מה שארטו עשה לצרפתית, הצעקות-נשימות; מה שסלין עשה לצרפתית,

בעקבות קו נוסף, הקולני ביותר שיש. ההתפתחות התחבירית של סלין: ממסע אל קצה הלילה אל מוות באשראי, ואז ממוות באשראי ועד חברות הגיניול (ואחר כך לא היה לסלין מה לומר עוד אלא לספר את צרותיו, כלומר לא היה לו יותר חשק לכתוב, היה לו רק צורך בכסף. וזה תמיד נגמר כך. קווי המגוון של השפה: השתיקה, ההפרעה, האינסופי, או גרוע מכך. אבל איזו יצירה מטורפת בינתיים, איזו מכונה של כתיבה! סלין זכה לאהדה רבה על מסע אל קצה הלילה, כך שבמוות באשראי הוא הרחיק לכת אף יותר, ואז בחברות הגיניול הנפלאה, ששם השפה איננה עוד אלא עוצמות. הוא דיבר על "המוסיקה הזעירה". גם קפקא זו מוסיקה זעירה, אחרת, אבל תמיד צלילים שעברו דה־טריטוריאליזציה, לשון שהועמדה על ראשה). הנה מחברים מינוריים אמיתיים. מוצא ללשון, למוזיקה, לכתיבה. מה שאנחנו מכנים פופ – מוסיקת פופ, פילוסופיית פופ, כתיבת פופ: wönnel'luchi. להשתמש ברב־לשוניות בשפתך־שלך, לעשות בה שימוש מינורי או עוצמתי, להנגיד את התכונה המדוכאת של שפה זו לתכונה המדכאת שלה, למצוא בה נקודות של אי־תרבות ותת־התפתחות, אזורים של עולם שלישי לשוני שדרכם השפה תומקת. חיה מתרכבת על, מיסוף מתחבר. לכל כך הרבה סגנונות, או ז'אנרים, או תנועות ספרותיות, אפילו קטנות ביותר, יש רק חלום אחד: למלא תפקיד מאז'ורי בלשון, להציע שירותים בתור שפת מדינה, שפה רשמית (לדוגמה, הפסיכואנליזה כיום, שמתיימרת להיות האדון של המסמן, של המטפורה ושל משחק המלים). לחלום את החלום ההפוך: לדעת ליצור [מצב של] היעשות־מינורי (האם יש לפילוסופיה סיכוי, לפילוסופיה שזמן כה רב היתה ז'אנר רשמי ורפרנציאלי? והנה מהרגע שבו האנטי־פילוסופיה מבקשת להיות כיום הלשון של הכוח).

# האשה המשתחררת בספרותנו

[1905]\*

## מ"מ בייטלזון

אחד החזיונות החשובים של תקופתנו היא שאיפה להשתחררות של האשה בכלל ושל האשה העבריה בפרט.

מאז ומעולם אין אנו מוצאים באשה העבריה אותה ההתמכרות ליהדות הישנה שנמצאה לפנינו בגברים; למען הבין שאין דברי אלו פרדוקס, די לזכור את ההשתתפות הגדולה, שהשתתפו הנשים העבריות ביצירתה והטפתה של הדת הנוצרית, ואת העובדה, שכשרצה שקספיר (וקודם לו מרלו בחזיונו היהודים במלטה) לצייר, בניגוד ליהודי אדוק כשיילוק, תמונת יהודי נפרד מעמו, בחר לו לא איש, כי אם אשה, את יסכה. לכאורה אין התייחסות זו מצד האשה צודקת. שהרי שקדו חכמים על תקנת בנות ישראל, ואף התנהגות בני עמנו עם נשיהם היתה תמיד התנהגות של חסד ורחמים. אבל – יש מאכיל את אביו פטומות ויודש גהנום! גם הדת הנוצרית ציוותה על הנשים "לשתוק בקהל", כלומר, הגבילה מאוד את זכויותיהן, אבל ביחד עם זה הבינה, שהאשה, מלבד שהיא אשה ואם, היא גם אדם, וכאדם יש לה חוץ מתיבעות האשות והאמיות עוד תביעות אחרות; הנזירות, שבה יכלה האשה להתקדש ולהתרומם מעל לחיים הממוצעים במידה שווה כמו האיש, והערצת האדם הקדושה, שבה הורמה האשה עוד ממעל להאיש – שתי אלו היו כעין זיתודים, שבהן כיפרה הכנסיה הנוצרית את פני הנשים על שילוחיהן משאר מקצועות החיים. לא כן היהדות. בכל רחמיה על האשה היא מבטת עליה רק כעל תפל לבעל ולבנים: "נשים כמאי קא זכיין? שמצילות אותנו מן החטא ומגדלות את בנינו!" ואף מקום כל שהוא אין היא קובעת בעד האשה, שבו תהא שייכת רק לעצמה. הייפלא אפוא שכשעברה בימי מנדלזון רוח הרשה במחנה ישראל והתחילו אף נשינו להבין שאין "עיקר" ו"תפל" בטבע, אז לא רק נשים כבנות ארנשטיין, מיעד ויתר הגיבורות הידועות של הטדקלינים הברליניים, שבהפקידא ניהא להן, כי גם נשים בעלות נפש כרחל פון ווארנהגן-עני התחילו לצעוק: מאן מוס הינאויס!\*

\* המאמר ראה אור לראשונה בכתב העת הזמן, ירחון לענייני החיים, הספרות, האמנות והמדע, שנה ראשונה, חוברת ז', יולי, וילנה 1905, עמ' 181-188. נדפס שוב בתוך מ.מ. בייטלזון, בחינות והערכות, מבחר כתבים, בחר והקדים מבוא א.ב. יפה, הוצאת אגודת הסופרים בישראל ליד הוצאת "מסדה", 1970, עמ' 30-39. תודה לאיריס פרוש, שהפנתה את תשומת לבנו למאמר זה (המערכת).

\*\* הכרה הוא לצאת החוצה (המערכת).

איך התייחסה ספרותנו החדשה לשאיפת השחרור של האשה ובאיזה אופן התרשמה בה שאיפה זו?

"כל דרשן דורש לטובת עצמו". אמיתיות פתגם זה תתגלה לנו בהתייחסות בלטרסטינו הראשונים להשתחררות האשה: יותר מדי היתה התייחסותם התייחסות של גברים, שתועלתם דורשת, שלא תצא האשה ממצב ההכנעה. לא אדבר כסמולנסקין, שבהכרה וכוונה התייחס בשלילה לכל התקוממות נגד רצון ההורים – אחת היא אם מצד הבנות או הבנים – עד כי

גם לבת סרסור וסרסרת לדברי עבירה כפנינה בהידושה. הוא מטיף (בשם אחת מגיבורותיו החמיכות עליו): "לוא גם שאול חטאו הורוך בעיניך בתם יהיו כמלאכי מרוס!" ולכן תמונות כל הנשים המתקוממות שיצאו מתחת עטו מתוארות באיבה גלויה, זולתי בת-שבע בנמול ישרים, בוודאי משום שלא נגד אמה התקוממה זו, כי אם נגד אם חודגתה! – אבל גם שאר סופרינו, שהם גם להתקוממות עוררו וגם בעצמם היו במתקוממים, לא בהרבה טובו מסמולנסקין בנידון זה: הם אמנם הודו שמצב האשה בתוכנו הוא לא נורמלי, וגם הביעו צערם על זה, אבל על התקוממותה של האשה בעצמה נגד הלחץ הלוחץ אותה הביטו לא בעין יפה. כשרצה מאפי לתאר אשה מוחאת נגד עקת שלטון ההורים, לקח לו את תמר בת ידידיה (באהבת ציון), כלומר, אשה מדורות קדומים, ואת אלישבע ועתליה דודתה (בעיט צבוע) בנות זמננו, שהרגישו בלי שום ספק את עקת הסדרים הישנים יותר מתמר, הוא מכריח ללכת בלי שום התנגדות אל אשר יוליכן אביהן או גם אחיהן. ולא עוד אלא כשבא לידי מאפו לתאר אשה המתקוממת בפועל – אם כי בדרכים רעים ובלי הכרה ברורה – נגד סדרי הנישואין הישנים – הריני מדבר בצפנת אשת ירחמיאל (ברומן הנוכח) – הוא משליך עליה שיקוצים כאדוק גמור שלא ניתקה כף רגלו כל שהוא מן היהדות הטרדיצייונית: המעט שהוא מייחס לה כל מעשה רע, כי גם את "הניצוץ האלוהי" האחר, שנמצא עוד בלב האשה המושחתה הזאת, את רגש אהבתה ללוי – שמכל המסופר אנו רואים שאהבה אותו באמת – מנבל המחבר, בתתו אותה לכגוד באהובה בשעת גסיסתו, כמעט יבטיח לה רבי צדוק להביא לה תחת לוי, ההולך למות, עלם יפה אחר! – וכל זה משום שחפצה להתפטר מבעל ירחמיאל, שעוד גם ניתנה לו למרות רצונה! עיוות הדין הזה יגדל בעינינו עוד יותר, בזכרנו, כי את בעל צפנת, ירחמיאל – שבשביל מה שאשתו הנשואה לו למרות רצונה, אינה משיבה לו אהבה, הוא מחליט לעובה עגונה כל ימי חייה, ובוזה הוא גורם לה לבחור לעצמה דרכים עקלקלות – את ירחמיאל זה מתאר מאפו לא בתור איש רע, כי אם בתור חסיד שוטה, וגם זה לא בעד מעשהו זה.

ניגוד כזה בין ההתייחסות לאשה בהגיון להתייחסות במעשה אנו רואים גם אצל אברמוביץ וגורדון: גם שמעון, גם רחל (בני אפרים ושרה בהאבות והבנים) מרגישים את כל כובד העול המוטל עליהם, אבל בעוד ששמעון בורח מלחץ זה, הנה רחל – שבדקות רגשותיה עלתה על שמעון – לולא החיש לה המחבר עזרה מן הצד, כי אז היתה לאשה לבן פרץ פרא האדם. כמו כן, בכה יבכה גורדון לגורל האשה העבריה שבשביל "קוצו של יוד" נשברים חייה, אבל לתת לה לעצמה להתמרמר על מצבה, כמו שהוא נותן, למשל, ליוסף בן שמעון, או לקוט בפניה על ש"עצבה, משושה, שברה, מאווייה יולדו קרבה יתמו תוכה", כמו שהוא מתאונן על רבי קלמן (ב"ושמחת בחגך") על בלתי צאתו מן הגדר שגדרו בעדו – זה לא יעלה גם על דעתו! אדרבה, כששרה אחות מרדכי (ב"עולם כמנהגו", סיפור שני) – ועלינו לזכור שהיא אשה פנויה – יוצאת מבית יוכבד המוכסת לבל תפגוש בו, ולא יכירו בפניה את אהבתה לאלברט הרופא, אז המחבר – הקטגור הלאומי שלנו! – מוציא מפי אחת מנפשות הסיפור הנכבדות בעינינו את הקריאה: "מה יפית, מה נעמת במידתך זאת, בתולת בת ישראל!"

1. לבד חנה יצר ברודס עוד שתי עלמות "מוחאות": את חנה ב"אהבה תחולל נפלאות" ואת רחל שומרת היבם *מדת והחיים*. אבל גם שתיקן אינן נכנסות לחשבונני. הראשונה – משום שהיא נלחמה נגד האפוטרופוסית המונחת עליה **בחשאי**, ולכן אין להתקוממותה כל ערך ציבורי ומוסרי, והשנייה – משום שמלבד הדברים היוצאים מן הלב המעטים שאנו שומעים מפיה בעמדה לפני הרב, אנו רואים בה בכל הסיפור רק "מנעמת מלל" ברוחו של פיסרב ולא יותר.

ברודס היה הראשון שכרמות חנה בת אשת הרב (בהדת *והחיים*) תיאר לנו נערה, שאף אמנם חוג תביעותיה קטן ומצומצם, ואולם יודעת היא ללחום בעדן בכל תוקף עוז. אבל גם הוא – הצייר של שמואל, שרגא ויתר הגברים ה"מתקוממים" בתוכנו! – לא נתן אותו לבו לתאר בת קמה באביה והוא נותן לחנה להתקומם מול אבי חורגה, מה, שכמובן, מקטין את ערך גבורת רוחה.<sup>1</sup>

רק בשנת תרנ"ג – עובדה המראה עד כמה ספרותנו מפגרת מלכת אחרי החיים – מצא לו עזרא גולדין בסיפורו "אם ובת" די כוח לב להציג לעומת אם כחנה, שאינה אלא מהדורה חדשה (ומתוקנת) של אלישבע, רחל ויתר "הסובלות בדומיה" של ספרותנו ונבדלה מהן רק במזלה הרעו – בת כמו הלני, אשר את "חפצה בחיים ולא בייחוס וכבוד מדומה" היא מראה לדעת לא בדברים ודמעות כי אם במעשה ובחרת לברוח מבית אביה העשיר מאשר "לבכות אחרי כן כאמה כל ימי חייה" על חופשה הגזול. חסרונו של האם והבת הוא, מה שהן שבלוגיות יותר מדי, רצוני לאמר, שאצל האם מביע כל דבר ודבר, מן הפנים עד המחשבות ועד הספרים שהיא קוראה, את חולשת הרצון, ולהפך, אין אצל הבת כמעט כל פקפוקים ונדודי לב. שכח המחבר שלא אידיאות פשוטות, אלא אנשים מורכבים הוא מתאר.

כל אלה הנשים שהזכרתי נלחמות בעיקר רק בעד זכותה של האשה להיות אשה, כלומר להינשא על פי נטיות רוחה. אבל כידוע לא עמדה שאיפת הנשים להשתחררות על נקודה זו: בעקב הנשים של גיאורג סנד המבקשות רק חופש האהבה, כלומר המבקשות חופש רק בחוג חיי המשפחה והזיווג, באו הנשים של זודרמן, איבסן וטורגנייב, שכופרות בעיקר ההנחה, שלא נוצרה אשה אלא לבנים, ומתפרצות מן התחום הצר של חיי המשפחה הנועד לאשה, או משום, כמו מגדה אשר לזודרמן ב"המולדת" – שצר שם המקום לנטיותיהן הארטיסטיות, או משום – כמו נורה אשר לאיבסן – שאינן רוצות להיות תפל לבעל ולמוסר הבעל, או משום שהן שואפות לעבודה ציבורית, כמו הלני אשר לטורגנייב ("בערב").

מתקוממת ממין הראשון, אשה המתפרצת מגבול היהדות הישנה משום שחסר שם מרחב אסתטי, אנו רואים בספרותנו באסתר המזמרת אשר ב"ביום הכיפורים" לפרישמן. לפנינו מלחמת שני עולמות שאינם מבינים ואינם יכולים להבין זה את זה: מעבר האחד יהודית טיפוסית מן הדור הישן כמו שרה האלמנה, שחוושה האסתטי פגום ולהפך חוושה המוסרי חריף עד למאוד, ולכן אין היא יכולה לראות את היופי שבחיי העמים האחרים, שאליהם שואפת בתה, ואת חוסר היופי שבחיי עמה היא, כלומר, אינה עלולה בשום אופן להבין, מה הוא בחיים הזרים שמוציא את בתה מחוגה היא ומושכה אל חוג אשר לא ידעה היא ואבותיה, ולהפך היא מכרת בהכרה דקה מן הדקה את הפגמים המוסריים של אותם החיים הזרים, – ולעומתה בתה אסתר, נפש ארטיסטית, שהכל היא מודדת במידת היופי ואת הכל היא מוכרחת להקריב למען היופי! עוד בראשית הסיפור, כשאנו רואים את אסתר הילדה, כי "בקשוב אוזנה אחד מקולות הזמרה נמלט ובא עדיה אז עיניה קמות בחוריה... ולא תדע את כל אשר סביב", ובשמענו את דברי אביה יוסף המנגן: "לולי עשה אותה אלוהים כרצונו ויעשנה לנער, אז היתה כקשטן החזן או החזן משקוד", אנו מבינים,

שילדה זו בגדלה, מוכרחת לבוא לידי התנגשות עם העולם הישן, ואם לא תבוא לידי התנגשות, אז רק משום שלא כל מה שמחויב לבוא בא גם באמת! כי מה נתנה היהדות הישנה לאשה ארטיסטית? גם לגברים שואפים ליופי צר היה המקום בעולם היהדות, אבל בכל אופן ניתנו להם איזו סורוגטים, שבשעת הדחק יכלו למלאות מקום החיים האמיתיים שנלקחו מהם; אם נאסר להם היופי בחיי חול, הותר להם להתהדר במצוות נאות; אם נסגרו לפנייהם התיאטראות ובתי האופירה, נפתחו להם לזמר ולניגון בתי התפילה והחתונות; ואם לא התירו להם לעשות פסל אדם, לא אסרו עליהם לצייר אדיות, עשרת בני המן ועשר מכות כנפשמ שבעם. אבל לאשה אסתטית לא ניתן גם המעט הזה! לכן לא נתפלא, כי די היה לאסתר לראות חיים מעט יותר יפים מן החיים שהיתה מצויה בהם, די היה לה לשמוע מנגינה יותר מתאמת לשאיפותיה הטמירות מן הנגינות אשר שמעה עד הנה, והעיקר, לדעת כי אשה היא המשוררת את זאת, למען יתמרמר בה לבה על בני סביבתה, על כי את חייה גולו ממנה, את לבה עקרו משרשי ואת רגשותיה ומחשבותיה טמטמו ביד חזקה – ותמלא געגועים חזקים אל החיים החדשים הנגלים אליה!

והננו מבינים גם אנו "שלו גם חפצה אסתר לסור מן הדרך ההוא, מי יודע אם הצליחה", כי הלא גם גדולים וחזקים ממנה, ראשי הרומנטיות שלגל, מילר וורנר ודומיהם לא יכלו לעמוד נגד הכוח הסוחף אשר לרגש היופי, ובאמור להם רגש זה: עזבו את דתכם הפרוטסטנטית ובחרו בקתולית, לא משום שהיא יותר אמיתית, כי אם משום שהיא יותר נאה, הלכו ובחרו באשר נצטוו, ואיך תעמוד נגד נחשול זה נערה צעירה ובלתי חמושה בכל נשק רוחני כאסתר? הננו מבינים גם זאת, מפני מה מלאה אסתר נדודים לפני המרתה את דתה וחרטה לאחר המעשה – לא על עוובה את עמה, כי אם רק על עוובה את אמה, כי הלא עמה לא נתן לה מאומה, ואמה – אהבתה אהבה נוראה ונפלאה! רק את זה לא נבין, מפני מה לא פעל מעט או הרבה על אסתר זכרון אופן מיתת אביה, שהומת באכזריות בוז על ידי בני אותו העם שאליו נספחה היא! איני אומר, כי בכוח הזכרונות ההם היה לעצרה מלהתחבר אל החיים האסתטיים שמשכוה אחריהם: נפשות ארטיסטיות כאסתר אינן עלולות כלל וכלל להיות הניבלים שומרי עברה, ומה כי גם אסתר היתה ילדה קטנה בעת מיתת אביה ורשמיה מן המאורע הזה היו אפוא רק רשמי שמועה. אבל בכל אופן צריכה היתה עובדה זו לפעול על אסתר – ולו לזמן קטן – איזו פעולה עוצרת, כי הלא זוהי הטרגדיה שבחיי אסתר, שמלבד היותה ארטיסטית היתה גם בת, כלומר, שביחד עם שאיפה חזקה ליופי היו מפותחים בה במידה עצומה גם רגשות המשפחה, והרגשות האלה היו לא רגשות של יראת אבות, שיש שנשמעים להם – כמו שנשמעה למשל אמו של דניאל דירונדה לצוואת אביה גם אחרי מותו למרות אי-רצונה – אבל ביחד עם זה מתמרמרים ונלחמים נגדם בכל כוח, כי אם רגשות אהבת אבות, ולכן צריכה היתה פעולתם להיות חזקה. נשים חדרשות מן המין השני והשלישי, היינו נשים העוזבות את חוג חיי המשפחה מחפצן לעמוד ברשות עצמן או משאיפה לעבודה ציבורית – היארו לראשונה בספרותנו על ידי י"א טריווש בדמות מריה אויונובנה (מרים בת יונה) ב"דור תהפוכות" ובאחות המורה קפוטקין ומרים בולקין ב"דין והשכונ". מהן אין הראשונה מצורפת למנייני משום שאנו רואים בה רק את שנאת המחבר



להתנועה הציבורית שאליה נתחברה זו, ולא יותר; תמונת השנייה אינה בהירה כל צורכה, והשלישית, מרים, אמנם תוארה ביתר אמנות ואובייקטיביות מהקודמות, אבל היא מוצגת לפנינו אחרי שובה, רצוני לאמר, בשעה שכבר נטשה את איריאותיה ומתאמצת להיות "בת בעל בית", כמו שציווה אלוהים. והמחבר אינו מפרש לנו, אם עשתה זאת משום שהכירה, שלא לאשה להתעסק בעבודות חברתיות, או משום שחדלה להאמין בדעות שבעדן נלחמה. הדבר האחד שיש ללמוד ממנה הימנה הוא, שלאשה שהיא בעלת דעות באמת (ולא מחיקוי, כמו אחות המורה הנזכרת, שאחרי שובה היא נעשית "גראנד-דֶ־מֶה" מצויה!) קשה יותר להשתחרר מדעותיה מאשר לאיש. דבר זה מתברר לנו מהנהגת מרים ובעלה: גם היא, גם אישה שנו ופרשו, אבל בעוד שהוא נעשה סוחר ככל הסוחרים, הנה היא, למרות התפארה: "אם אשת שודד אני אהיה גם אני שודדת!", הנה כשבא הדבר לידי מעשה, לא יכלה להיות "שודדת", ואף לבעלה לא נתנה להיות כזה.

ביתר חיבה מתאר את הנשים החדשות י. ברדסקי: באותה התייחסות של ביקורת, שבה מתייחסת חנה ברוכביץ (באין מטרה) להגברים הסובבים אותה, וברקריאתה: "לו ידעו הנשים לפני החתונה מה שהן יודעות לאחר החתונה, כי אז נמנע מהן הרבה צער ויאוש!" – אנו רואים צעד לפנינו בהכרת האשה את מצבה: על פי טבעה הרך והסבלן נעשית חנה ברוכביץ זו לבת גילן של אלישבע וחנה של גולדין הנזכרות, אבל בעוד שאלו, לו קרה להן מה שקרה לה, כלומר לו נכשלו כמוה בבעל שאינו הגון שבחרו בו על דעת עצמן – אז היו תולות בוודאי את האשם במה ש"לא שמעו בקול", כמו שאנו רואים אצל אלישבע אחרי חלומה, הנה היא מבינה כבר שבכוח חופש הבחירה לשחרר את האשה רק משעבוד הודים ולא משעבוד רשמים כוזבים, ולכן היא דורשת שלחופש הבחירה יקדם חופש הידיעה, כלומר שיינתן לבתולה להתקרב ולהסתכל אל החיים במידה שזה ניתן לעלם. יותר אמיצות ברוחן ורדיקליות בתביעותיהן הן ברטה מרניץ (באין מטרה) ואסתר איזראלון (בנגד הזרם): בהן מגשים המחבר את השאיפה לחירות אקונומית שאנו רואים בבנות ישראל האינטליגנטיות מראשית שנות התשעים של המאה שעברה. ההבדל שבין ברטה ואסתר הוא, שברטה מבקשת לה אומונות שתעמידה ברשות עצמה, משום שהיא מבינה, כי לא טוב היות תלוי בדעת אחרים, ואסתר – משום שמרגישה זאת. מצד ההתאמה אל החיים יתר שאת לאסתר על ברטה: באסתר אנו מכירים עוד בראשית עמידתה לפנינו שזו לא נעשתה מהחומר שממנו נעשות בנות מקשיבות, בעוד שאצל ברטה החלטתה לעמוד ברשות עצמה באה לפתע פתאום ועד החלטתה זו אין אנו יכולים לדעת, אם אשה בעלת דעות לפנינו או רק אשה משתעשעת בדעות.

אשה ממדרגה יותר גבוהה, אשה בתור עסקנית ציבורית, התכוון לתת בן-אביגדור בצוירו "רבי שפרה". מפי גיבורת הציור הזה שמעה הפובליקה העברית לראשונה את השאלות "היחשבו בעינייך הנישואין לאידיאל נעלה להאשה שאין למעלה הימנו? הנבצרה מהאשה לעזוב את חדר המיטות ולקחת חלק בכל חיי החברה כהגבר?" – אבל המחבר שכח, שכשם שאין אדם נעשה במקרה משורר או צייר, כך אי אפשר להיות גם עסקן ציבורי אמיתי אם לא תקדם לזה שאיפה פנימית. ומשאיפה אשר כזו אין הוא מראה לנו כלום

בגיבורתו: לא משום שהרגש הציבורי לא נתן אותה למצוא מניח כחיי הנישואין מתגרשת רבי שפרה מבקעה ואינה רוצה להינשא לאהובה, כי אם להפך, היא מתעסקת בצורכי ציבור משום שלפי עדות עצמה "ראתה כי לא תוכל נשוא את ריקות חייה – חיי הנישואין – ומרירותם ותבקש לה עבודה ועניין לענות בס ולהטריד את נפשה בהם". כמלים אחרות, היא מתמכרת לחיים הציבוריים רק משום שחיה הפרטיים לא עלו יפה! והא ראייה, כשנמצא לה בחייה הפרטיים עניין לענות בו, כשילדה בת, עזבה את עבודתה הציבורית בלי כל מלחמה פנימית, ולולי מתה עליה בתה מי יודע אם לא היתה ל"בעלת בית" מצויה, והאומנם כזו תהיה עסקנית ציבורית אמיתית? איני אומר, שאין רבי שפרה לקוחה מן המציאות. אדרבה, נוטה אני לחשוב, שחלק גדול מהעסקניות והעסקנים הציבוריים הם מעין רבי שפרה, אבל רוצה אני להגיד שאצל עסקנית כזו המתמכרת לעבודה ציבורית רק מתוך שעמום אי אפשר שתימצא אותה ההתלהבות וההתמכרות לעבודתה שהמחבר מייחס לה. עוד יותר אי-טבעית ונלעגה בפי זו ההתאוננות על חיי הנישואין המקטינים את דמות האשה. האומנם לא הבין המחבר שהתאוננות זו – אם אך אינה מן השפה ולחוץ! – מקומה רק בפי אשה שחיי הנישואין מקטינים באמת את דמותה, כמלים אחרות, שיש לה שאיפות שאינן יכולות להתכנס בחיים הללו, ולא בפי אשה מצויה כשפרה, שכל שנאתה לנישואין היא רק משום שאת גבר אחד – את בעלה – לא אהבה ואת גבר שני – את אהובה – ביוזת? כי במה אנו בטוחים שתעמוד בשנאתה כשיזדמן לה גבר שלישי שגם תאהבה וגם תכבדהו, או גם רק לא תבוהו, כי הלא לא משום שלא כיבדה את אהובה מאסה בו, כי אם משום שביוזתה אותו.

כשם שאין אנו יכולים להכיר את רבי שפרה לאשה ציבורית רק בשביל מעשיה הציבוריים, כי "מצוות צריכות כוונה" – כך להפך, איני יכול לקפח שכר הרגש הציבורי והדעתני שבלויה "בת העשיר" אשר לא' ו' רבינוביץ רק משום שרגש זה אינו מתפתח וגם התנוול יתנוול במצבים שהמחבר מעמיד אותה בהם. בכדי להראות ש"בת עשיר" כלויה, כלומר נערה מפונקת ומורגלת מעודה שהכל יטפלו בה, עלולה רק "למכור פרחים בנשף חשק" ולא להתמכר לאיזו דעה, עושה אותה המחבר לראשונה למיילדת, עבודה שלא יכלה להתעסק בה כראוי מפני חולשת כוחה, ולאחרונה למחזיקת בתורת טולסטוי, תורה שבתור עירונית בכלל ועירונית יהודית בפרט לא היתה ליזה מסוגלת להיות נאמנה לה זמן רב, והראיה, כמו שידוע לכולנו ולה' רבינוביץ בכלל, גם הצוקרמנים, כלומר הטולסטואיסטים בכל נפשם ומאודם המעטים שהיו בתוכנו, ניערו סוף סוף חצנם משיטה זו, כשנמצאה להם תורה אחרת המטיפה אף היא לשכלול האנושיות, כהטולסטואיסמוס, אבל אינה דורשת כמוה לשוב ללכת על ארבעו! שכח המחבר, שכדי לשפוט על האנרגיה של איזה איש עלינו לראותו כמצבים שהסכין להם, או לכל-הפחות שאינם מתנגדים לגמרי להרגליו, שהרי גם דוד מלך ישראל, שבוודאי היה גיבור וחוק, צרו צעריו כשלבש בגדים לא לפי מדו.

# עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון

ראיון עם אהרן אכלפלד

מדאיין: מיכאל גלזמן

**דומה שקיים פער בין מעמדך בארץ ובין מעמדך בעולם; פרדוקסלית, אתה מוערך יותר מחוץ לגבולות הארץ. האם גם אתה דואה הבדל בין האופן שבו קוראים את ספריך בארץ לבין האופן שבו קוראים אותם בחו"ל?**

כן. יש הבדל ניכר. בחו"ל יש לי כמה זהויות, שרובן נכונות ואמיתיות. קוראים אותי בהקשר של המודרניזם שצמח סביב קפקא ובהקשר של המודרניזם של אחרי מלחמת העולם השנייה, שנטלי סארוט נתנה לו ביטוי בספרה עידן החשד. כלומר, המודרניזם ההאבסבורגי מצד אחד והמודרניזם של אחרי מלחמת העולם השנייה מצד אחר. החוויות שלי הן חוויות הילדות שלי בשואה, אבל לא הן שנמדדות אלא היצירה. יש לי תחושה שבארץ עדיין לא יודעים למקם אותי, וברגע שממקמים אותי יש אינחת מן המיקום. על פי רוב אני מתייחס לכך בשוויון נפש אבל יש רגעים שאני מצר על כך, מפני שאני סוף כל סוף סופר עברי; זה הקהל שאני לא רק כותב אליו, אני צמחתי מתוכו. וכמובן, קל מאוד להגיד "אה, אפלפלד הוא 'אאוטסיידר', הוא בכלל לא שייך לפה. הוא שייך לשם, לשואה, לזמן אחר, לציבור אחר...". ועם זאת, שאבתי ואני שואב עידוד מציבור שמצא חפץ בכתיבה שלי ומבין שאני לא נטע זר אלא צמח מצמחי המקום.

**בעקבות הפרסום של כל אשר אהבתי, ובייחוד של סיפור**

**חיים, כתב גרשון שקד שאתה מבקש להיפטר מן הישראליות.**

מה זו "ישראליות"? אנחנו חברה של מהגרים, ההגירה היא שמאפיינת אותנו, על כל תחלואיה אבל גם על העושר שבה. הביקורת העברית יצרה מעין אילוזיה שיש יצור "ישראלי" – אדם שלמד בגן, אחר כך למד בבית ספר עממי ובבית ספר תיכון, שירת בנח"ל וכו'. בעיני זו ישראליות סטריאוטיפית מאוד, עם קצת נופך מיתולוגי לא ריאלי, ובשמה של הישראליות הזאת מנופפים כלפי כל השנים, מאז שיצא ספרי הראשון עשן. שאלו, "אפלפלד, מתי תבוא אלינו?". אני לא מדבר על קהות הדעת – לדרוש מאדם להיות מה שהוא איננו. אדם יכול לכתוב רק על מה שיש לו, לכתוב על מה שהוא יודע. אני גדלתי כיתום, ועברתי את המלחמה, ונדדתי עם הפליטים, ואני עדיין מהגר. מהגר הוא מהגר הוא מהגר. אם תרצה זה מום, אם תרצה זו מעלה. במהגר יש משהו שעושה אותו אוניברסלי. האזרח המקומי נטוע תמיד כשורש בלוקאליזם שלו; המהגר מביא ארבע שפות ושמונה נופים,

אבות דתיים ולא דתיים, קומוניסטים ורבנים, מביא דברים רבים וסותרים לעתים.

**ברשימה של שקד עלתה שאלת היחס שלך אל השפה העברית. שקד כתב ש"אפלפלד סולד מן השפה העברית". אתה בא מרקע רב-לשוני: בבית הוריה דיברו גרמנית, אבל מסביב, ברקע, היו הרבה מאוד שפות מרכז אירופיות. העברית לא היתה בחירה מוזנת מאליה. האם אתה אכן סולד מן העברית?**

כדי להתייחס לרשימה של שקד הייתי צריך לגייס את פרויד, וזאת לא אעשה. אדבר רק על הרשעות שיש בקביעה הזאת. לא קל לקנות שפה. הגעתי ארצה בן ארבע עשרה, עם הרבה נסיון חיים, הרבה כאבים והרבה אי-שקט; הגעתי בלי השכלה. כל השכלתי היתה כיתה א', וגם אותה שכחתי בדרך. נדרש ממני מאמץ נפשי כדי לרכוש לא רק את השפה אלא בכלל את השכלתי. ב-1946 לא בדקו מה ילדים יודעים ומה צריכים ללמד אותם. שלחו אותנו לקיבוצים ולכל מיני יישובים, ועבדנו בשדה. אחרי הצהריים ובערב קצת למדנו. כלומר, קניית השפה היתה כרוכה במאמץ רב, ולמענה הקרבתי את שפת אמי. כשאני אומר "שפת אמי" אני מדבר על אמי שנרצחה. לא שאהבתי את השפה הגרמנית, אבל אהבתי את השפה של אמי, השפה שהיא דיברה אלי. ואת השפה הזאת נטשתי, לא טיפחתי אותה לרגע. לא זו בלבד אלא שלמען העברית למדתי יידיש, כדי לגרש את הגרמנית. למדתי יידיש כדי שיהיה לי קל יותר לאמץ את העברית.

#### **אם כן, יידיש היתה הגשר בין הגרמנית לעברית.**

בדיוק. ועשיתי מאמצים אדירים. אני זוכר את עצמי נרדם לא עם ספר אלא עם המילון של גור גרובסקי. היה אז מילון גדול שנקרא "גור גרובסקי". הייתי לומד דפים ובוחר את עצמי. המאמץ היה כל כך גדול, שהתחלתי לגמגם. במשך שנה וחצי גמגמתי. קודם לכן לא גמגמתי. נדמה לי שהמאמצים האלה ניכרים בטקסטים הראשונים שלי. רואים שזאת לא לשון שהיא מן השפה לחוץ, אלא לשון שנובעת מתוך התאים של הגוף. אחרי כל זה לבוא ולומר "אפלפלד שונא את השפה העברית" – זו רשעות. זו אהת מאי-ההבנות שאני מדבר עליהן. ויש עוד אי-הבנה אחת. היתה תפיסה לפיה יש לקיים את הצינונות וכל מה שהיא הזתה – אני לא אומר "חזתה", אלא "הזתה" – וכל דבר אחר איננו לגיטימי, אינו שייך לנו. על כן היתה מעין דה-לגיטימציה, גם אם לא מפורשת, של העולם שלי. שקד לא בא כמבקר האומד "בוא נראה מהו העולם שלך, בוא נראה מאילו חומרים העולם שלך בנוי". הוא קובע שהעולם שלי אינו נכון, אנכרוניסטי.

**כשהגעת לארץ חשת בציווי להפוך בן-לילה ל"בחור גבוה, בלונדיני, בעל עיניים כחולות, והעיקר חסון". יש משהו כמעט אָרִי בדרישה הזאת.**

היא באה מבחוץ וגם ממוני.

**יש בכך מן האבסורד: דווקא כשהגעת לארץ נתקלת בדרישה שהיא כמעט אוטו-אנטישמית.**

כן. הדרישה היתה חיצונית וגם פנימית, אבל הצרה היא שרבים מאתנו, בני דורי במיוחד, הפנימו אותה – נמוכים רצו להיות גבוהים, רזים רצו להיות מלאים, נעדרו שרירים רצו לפתח שרירים, ומי שלא היה לו זקן גידד את עורו כדי שיצמח לו זקן. הפנמנו את הדרישה. זו הטרגדיה של הדור שלי, ולא רק של הדור שלי: מה שהבאנו הדחקנו פסיכולוגית, ועל ההדחקה הזאת בנינו אישיות אחרת. ניתקנו את עצמנו מן הזכרון האישי ביותר, האינטימי ביותר, ובנינו עולם אחר. ואם אני מנסה לפעמים להבין את השטחיות שיש בחברה הישראלית, אני מפרש אותה על הרקע הזה.

### **כתבת ש"מן הניצול ציפו שיודה בצדקתה של הצינונות ובכשלונה של ההתבוללות והמסורת היהודית". זה נטל כבד.**

זה לא נאמר במפורש. למעשה, הצינונות של שנות הארבעים והחמישים ביקשה להתכחש לשני אלמנטים חזקים מאוד, להתבוללות היהודית ולרליגיוזיות היהודית. כשאני אומר "התבוללות" כוונתי לאינטלקטואלים המודרני. כל מה שהיה קשור בו נחשב לחסר ממשות. מגדלסון, רוזנצווייג, בובר, פרויד, קפקא. האינטלקטואלים היהודי נחשב לדבר פסול, לא טוב, מחליש. יחס קשה אף יותר היה כלפי הרליגיוזיות היהודית. דווקא שתי אלה, ההתבוללות האינטלקטואלית היהודית והרליגיוזיות היהודית, הן הגוף והנפש שלי. מהן אני צומח. הורים מתבוללים וסבים משני הצדדים שעדיין שמרו מסורת. מהם אני יונק מה שאני יונק.

### **על רקעוזה, האם העלייה ארצה היתה מובנת מאלה? בדברים שנשאת לרגל קבלת פרס אוסישקין בשנת 1967 אמרת: "שמועה יצאה, שהדרכים מובילות לפלסטינה". מן התיאור עולה שנסחפת לארץ.**

ב־1946 הייתי בן ארבע עשרה. הייתי באיטליה, אחרי זה ביוגוסלביה, בתוך מחנה אדיר של אנשים עקורים, חסרי בית. הדיסאוריינטציה היתה מורה הדרך שלהם. מי היה מוכן לקבל יתום בן ארבע עשרה? רק האוניות הבלתי ליגאליות שהפליגו לארץ ישראל. החזקים והבריאים והמעשיים מבין הניצולים נסעו לאוסטרליה ולאמריקה. החלשים יותר והיתומים נסעו לארץ־ישראל. לא באתי מבית ציוני, באתי מבית אירופי אוניברסליסטי, ונישאתי על גלי הפליטים.

### **כשהגעת לארץ, האם הופתעת מן המציאות הארץ־ישראלית?**

היו לי קצת מראות שהבאתי עמי. מה היו המראות המרכזיים שלי? גיטו, מחנה, יערות, הצבא הרוסי, שהייתי בו נער מטבח. האנגלים תפסו אותנו והכניסו אותנו למחנה עתלית, ושם שהינו כחצי שנה. המחנה היה המשך למה שהיה באירופה. אחר כך שלחו אותנו למקום מבודד ליד ירושלים, שנקרא "חוות הנוער של רחל ינאית".

#### **מחנה אחרי מחנה אחרי מחנה.**

כשתיארתי את זה בספר *מכוות האור*, אנשים כעסו עלי משום שאני רואה הכל בצורת גיטאות ומחנות. ציפו שמי שבא ארצה יראה מיד את הפריחה ואת כל הדברים הטובים והנאים, הפלמ"ח והאצ"ל ולח"י,

ולא ראו מה נעדים כמונו הביאו, איזה מראות אנחנו הבאנו: הבית הטוב והיפה של ההורים, ספריות ופסנתרים וקונצרטנים וקולנוע. אבל כל זה נשכח אחרי שש שנים רצופות של מלחמה. מה שנשאר בראש כשבאתי ארצה היו הגיטו, המחנה, היערות, הגסות והשכרות של הצבא האדום.

### איך מתוך המציאות הזאת התחלת לכתוב?

אפשר כמעט לשאול את ההפך. הרי החיים ציידו אותי רק להיות סופר. הם ציידו אותי ביתמות, בכאבים, בעוני, ברעב, והקשה ביותר – בהשפלה. בזמן המלחמה המושפלים ביותר היו הנשים והילדים. והילדים יותר מן הנשים. כל אחד רצה להיפטר מהם. היה צורך במאמץ רב מאוד כדי להישאר בחיים, לא חשוב אם בגיטו או במחנה. חייב היית להיות טוב, להיות יעיל. להיות זריז, כדי שישאירו אותך בחיים.

### מה המסלול שהפך אותך לסופר? באת עם שק החוויות

#### הטראומטיות מן העבר.

הגעתי מתוך דיסאוריינטציה גמורה. והשאלה היתה למה אני כאן, מה אני עושה כאן, מי היו ההורים שלי, למה הם אינם אתי, למה אני צריך לשכוח את שפתי ולקנות שפה אחרת. למה אני צריך לעבוד בשדה. אבא ואמא עבדו בשדה? השאלות האלה לא עלו באופן סיסטמטי. מדי פעם בפעם הן צצו. היו לפני – אם לתאר זאת באופן סכמטי – שתי דרכים. האחת, להשכיח ולהדחיק עד לעמקי הנפש את כל מה שהבאתי ולבנות אישיות אחרת שאין לה כלזיקה לאישיות הקודמת. והשנייה, להתייחס אל העולם שממנו באתי, לנסות להבין אותו, להתפייס עמו. משום מה, אין לי כל הסבר לכך, נטייתי לדרך השנייה. אולי מפני שלא יכולתי להדחיק, או אולי מפני שגופי לא היה גוף שהתאים למודל הארץ-ישראלי. והדרך הזאת פירושה שיח ארוך עם עצמך. והכתיבה, יותר משנתתי לה היא נתנה לי. באמצעות הכתיבה החייתית את הורי, את הבית שלי, את הרחוב שבו נולדתי, את הכפרים של הסבים שלי, את מה שעבר עלי בגיטו, במחנה; את כל הפנורמה של החיים האלה הקמתי מתוך ההריסות. הריש הבדל בין טראומה של אדם מבוגר לבין טראומה של ילד. המבוגרים זכרו את הכרונולוגיה, אני אפילו את הכרונולוגיה לא זכרתי. על כן הייתי צריך לדמיין את המצב הזה, לשחזר אותו – היו לי קצת זכרונות מהבית ועליהם הייתי צריך לבנות, כמו רופא שיניים שבונה שן על גבי שורש. כך הגעתי אל הספרות. ספרות מטבעה איננה ניזונה רק מן הזכרון.

### הרצון לכתוב מתחיל בדרך כלל מחוויה של קריאה. אתה

קודם כל קורא משהו ואומר: "הנה, יש ספרות, יש ז'אנרים, יש אפשרויות, הנה כלי לביטוי העצמי". האם אתהזוכר את החוויה הזאת? האם אתהזוכר שקראת ספר ואמרת "אני רוצה לכתוב כך"?

הגעתי ארצה בן ארבע עשרה. כשהתגייסתי בעפולה הייתי בן שמונה עשרה ועדיין לא ידעתי קרוא וכתוב. היה פער בין נסיון החיים הקשה שלי – מה לא ראיתי, מה לא שמעתי – ובין הביטוי והתרבות. בהתחלה כתבתי שירים. זו היתה יבבה של בעל חיים. אבל ברגע שהתחלתי, הכל התהפך. ברגע שהבנתי שאני חוזר הביתה, ושזה תהליך חשוב לשוב

הביתה, התחילה גם הקריאה שלי. באותם ימים קראתי בעיקר ספרות ישראלית, ומיד הרגשתי שעליה אני לא יכול לבנות. זה לא העולם שלי. אני לא יכול לבנות על "אפרים חוזר לאספסת" ואני לא יכול להיעזר בכמו ידיו, באליו שנוולד מן הים. הספרות הזאת היתה רגיונאלית מאוד, לוקאלית מאוד. בדרך כלל היא דיברה על נער בן עשרים ואחת – פעם קובי, פעם עוזי, פעם אהוד – שגדל בבית טוב והיה בהכשרה ואחרי זה בפלמ"ח. זאת לא היתה הנפש שיכולתי לדבוק בה. אם חיפשתי מודלים, חיפשתי אותם במקום אחר – בספרות יידיש, שפתאום נגלו לי בה דברים, בעיקר מעולם הסבים, ובספרות הגרמנית.

### מי הנחה אותך?

דב סדן היה מורי הראשי באוניברסיטה, והסופר היידי לייב רוכמן היה מדריכי בספרות יידיש. למולי פגשתי רבים מחבריו של קפקא. זה היה בשבילי בית ספר שעזר לי מאוד. למדתי אצל הוגו ברגמן. הכרתי את בובר, ברוד ואחרים שהיו חבריו הקרובים של קפקא.

### קראת את קפקא בגרמנית?

כשהתחלתי לקרוא את קפקא מיד ראיתי שהגרמנית שלו היא גרמנית שאני מכיר עד לבהונות רגלי. זוהי הגרמנית של הממלכה ההאבסבורגית, של צ'רנוביץ, וינה, פראג. גרמנית לא-גרמנית. אם תרצה, זאת היתה גרמנית יהודית עצמחה והתנגנה בקרב האינטליגנציה. הכרתי אותה עד לפרטי הפרטים.

### אם כן, לקרוא את קפקא על עולמו המנוכר היתה חוויה

אינטימית מאוד.

זו היתה חזרה אל ההורים שלי – באמצעות השפה, לא באמצעות התוכן. מה שעינג אותי מיד, או, נכון יותר, שימח אותי, היתה השפה שאהבתי כל כך. קפקא היה גם מעין מורה דרך בשבילי לא רק בסגנון: קפקא שהתעניין ביהדות, קפקא שלמד יידיש, קפקא שלמד עברית, קפקא...

### קפקא שקרא את ברנר.

שקרא את ברנר. קפקא שקשור למזרח אירופה, מחפש נתיבות אל מזרח אירופה, אל מזרח אירופה העממית, החסידית, באמצעות בובר, באמצעות ברדיצ'בסקי. זה היה מפגש. אם יידיש היתה המפגש שלי עם העממיות היהודית, שאליה אני שייך, קפקא גם היה מורה הדרך אל התרבות היהודית המתבוללת.

### אם כן, קפקא היה אחד המודלים. אבל התוכן הסינטי של

סיפוריו שונה מאוד, כמובן, מן התוכן הסינטי של ההיסטוריה הספציפית שאתה מתאר.

בשבילי הסינטי היה קונקרטי, בשביל קפקא הסינטי היה פנימי. מושבת העונשין בשביל קפקא היא משהו פנימי, בשבילי היא קונקרטי ביותר. אני הייתי בתוך זה. אבל קפקא נתן לי מעין לגיטימציה לעסוק בסינטי, במחנה, בגיטו.

**מה היחס בין טראומה לזכרון? כתבת על המבוגר הנזכר בעברו: "לימים כל הדרכים והיערות שבים אליו באיזו שיבה פרועה". במלים אחרות, ככל שהחיים נעים קדימה, הם גם הולכים אחורה, אל העבר. בעצם, היחסים בין עבר להווה ושחבשו, או התערבלו מאוד.**

היה מי שהגדיר את הזמן בספרות כהיבט אימננטי שלה. לכאורה, רוב יצירות הספרות נכתבות בזמן עבר, לא עבר במוכן ההיסטורי אלא עבר שהוא הווה פרמננטי. טולסטוי לא ביקש לספר את העבר של אנה קרנינה. הוא ביקש לספר את ההווה שלה. ההבחנה הזאת בין הווה לעבר ברורה. זה מעשה הכישוף של הסופר: הוא לוקח את העבר והופך אותו להווה. וברגע שהעבר הופך להווה, הוא הופך לעל-זמני. ההווה הוא על-זמני. הוא בהתהוות. העבר כבר גמור, והעתיד – אלוהים יודע מה. ההווה איננו סופי ועל כן הוא באיזה שהוא אופן, בזעיר אנפין, הנצח.

**אתה מנסה להפוך את העבר, שהוא בעצם עבר רחוק מאוד, להווה נצחי. להנכיח אותו כדי שלא ייעלם.**

כדי שלא ייעלם. אבל העבר הזה איננו העבר בטהרתו; זהו הנסיון שהצטבר עם השנים. אני מסתכל עליו, מדבר אליו, מנסה לתאר אותו. כל מה שאירע לי עד גיל ארבע עשרה – מתוך נסיון שנצבר חמישים שנה. אני חי את זה שוב, אבל אין דבר כזה "מה שהיה". מה שהיה מתחיל לחיות באמת רק כשאתה מצרף לו את חייך הנוספים.

**היחס שלך לעבר השתנה עם השנים?**

יש דברים קבועים ויש דברים משתנים.

**היחס לאם, למשל, הוא קבוע.**

נכון.

**אם כן, מה משתנה?**

ראשית כל, השינוי קשור בחיים עצמם. יש לי שלושה ילדים. השיח עמם הוא שהעמיק את השיח עם הילדות שלי, את הראייה של עצמי בגילים שונים. כאן יש השתנות. התחתנתי מאוחר. רוב הגיבורים שכתבתי עליהם עד אז היו אנשים בודדים. עד שהתחיל השיח עם הילדים שלי. כשהילדים היו קטנים ושאלו אותי איפה הייתי, לא רציתי לומר להם שהייתי במחנה ולא רציתי לומר להם שהייתי בגיטו; אמרתי להם שהייתי ביער. ואז הם התחילו לשאול אותי פרטים על היער. דרכם שאלתי את עצמי מה היו מחשבותי כשהייתי בן שמונה, בן תשע, בן עשר, עד גיל ארבע עשרה, עד שבאתי ארצה. בזמן המלחמה מחשבותי היו מצומצמות. הייתי עסוק בלחם. וכשניסיתי לבנות את הילד ביער או במחנה או בכל מקום אחר הייתי צריך להיעזר בשנותי הבוגרות. בחוכמה שבדיעבד.

**איך אתה רואה את היחסים בין ספריך? יש הטוענים שהעולם**

**שלך הוא במונחים מסוימים סטטי, שהוא בלתי משתנה. כתבת פעם כי "אדם אינו יכול לשנות את עורו", ועל אחד הספרים שלך אמרת "הספר הזה קשור**



**לקודמים". איך נולד ספר חדש, מה הקשר בינו ובין הספר שקדם לו או בינו ובין ספריו הקודמים, כמסגרת אותו הווה נצחי שאתה מדבר עליו?**

יש סופרים שהעולם החיצוני מעניין אותם ויש סופרים שכותבים מתוך עולמם הפנימי. מה ההבדל בין הסיפורים של קפקא. בין המשפט, הטירה ואמריקה? כמה הם שונים זה מזה? הרי זה כמעט אותו עניין. פעם הגיבור נמצא בפרוודורים של בית המשפט, פעם הוא מתדפק על דלתות הטירה ופעם הוא בורח לאונייה שמפליגה לאמריקה. ככל שהסופר פנימי יותר, העיסוק במיקרו גדל. ואילו הסופר שעוסק בחיצוני ממציא תמיד: פעם הוא כותב על ניו זילנד, פעם הוא כותב על הודו. הוא עסוק בלכבוש את העולם. לי אין יומרות לכבוש את העולם. יש לי טריטוריה מסוימת, ובטריטוריה הזאת אני לוקח לי אגף אחד. מרסל פרוסט מתאר חברה פריזאית מן המעמד הבינוני הגבוה. עם אותם הדאמות והגברים. דרמות גדולות אינן מתרחשות שם, אבל יש מיקוד: פעם אתה מתמקד בזה, פעם בזה.

**יש קשר בין עיסוק בעולם פנימי לבין עניין במיקרו-סטרוקטורות? האם זו הסיבה שאתה אוהב את גנסיין?**

בדיוק. זו הסיבה שאני אוהב את גנסיין. וזו הסיבה שאני אוהב מאוד את ברנר. גם את פוגל. ואולי הייתי צריך לשים את פוגל ליד גנסיין. גנסיין, פוגל, ברנר ועגנון – אלה הם החיבורים שלי אל הספרות העברית.

#### למה דווקא הם?

ראשית כל, בגלל האינדיבידואליזם; האני קודם לכל. אצל גנסיין ופוגל ודאי, ואפילו אצל ברנר – האיש, התנועה, הפנימיות, האישיקט, מה שהוא קורא "ייסורי מין"; אלה הם הדברים המהותיים. אצל עגנון עניינו אותי הכיסופים אל הרליגיוזיות היהודית. הוא היה היחיד שהיתה לו הבנה ברליגיוזיות יהודית. כיוון שאני בא מרקע מתבולל ביותר, ברור שפוגל, גנסיין וברנר הם החיבורים הטבעיים שלי. עגנון הוא בחירה אינטלקטואלית יותר. סופר שתמיד אהבתי ולמדתי ממנו הרבה היה אשר ברש – בלשון הממוזגת, במשפטים הנקיים. שופמן פחות.

**הבחירה שלך בגנסיין ובפוגל מובנת לי, משום ששניהם מחוברים לפואטיקה אימפרסיוניסטית. גם לך יש זיקה לפואטיקה אימפרסיוניסטית שמעמידה במרכז את העין ואת ההתבוננות. אבל בכל זאת יש הבדל, לא רק משום שהם כתבו כתחילת המאה ואתה כותב במחצית השנייה של המאה. כשהיחס לאימפרסיוניזם השתנה, אלא גם משום שהפסיכיות של הפואטיקה האימפרסיוניסטית מקבלת אצלך משמעות חדשה.**

באיזה מובן?

**אצלך הפסיכיות היא פסיכיות של גיבור-ילד שהחיים סוחפים אותו בכוחות עצומים; העמדה הפסיכית נקטת גם לנוכח הנחשול האדיר של ההיסטוריה.**

אני לא משוכנע שהתואר "פסיכי" הוא מדויק. ההישרדות בנחשולים ההיסטוריים הגדולים היא קצת יותר מפסיכיות. עם פסיכיות לא

שורדים. ועוד דבר. ברגע שאתה מתבונן, יצאת מהפסיביות.

### אתהזוכר את עצמך מתבונן? האםזהזכרון ילדות?

כבר בבית הייתי מתבונן, ותמיד הייתי מקבל נויפה. אנשים היו עוברים ואני הייתי מתבונן בהם. היינו יוצאים לטייל, ואני הייתי מתבונן במשהו, אדם או בעל חיים או צורה, והייתי מפגר אחריהם. אהבתי להתבונן בפרט מסוים. לצלול לתוכו. להתמזג עמו.

### התיאורים של הנהר ליד הכפר הם פעמים רבות תיאורים של התמזגות.

בדיוק. עניין נוסף היו סטירות הלחי. כבר בגיטו, כשהייתי מתבונן באנשים, למשל עיוורים, חולים שנשענים על מקל, פתאום הייתי חוטף סטירה. הם היו רגישים מאוד. אבל ההסתכלות שלי גם הצילה אותי, במובן מסוים. ברגע שאתה מתבונן בסבל, יצאת ממנו ולו לרגע. ברגע שאתה מתבונן, הגבהת את עצמך.

### המבט מעניק שליטה?

מעניק שליטה מסוימת ומחלץ אותך מתוך הסבל.

### המבט הוא גם כלי הישרדותי המאפשר לזהות סכנות.

אם דיברנו על הכתיבה, ההתבוננות היתה סוג של אימון. זה דבר שהתאמנתי בו מילדותי, מהבית, ובזמן המלחמה. מפני שבמלחמה צריך להסתכל, להאזין, להעריך את הסכנה שבחיה או באדם, או, גרוע יותר, שבאדם בדמות חיה. אתה צריך להיות קשוב כל הזמן, כלומר כל הזמן "בהיכון".

### ואז הקליטה החושית היא כלי הישרדותי.

זה היה הדבר שהציל אותי. ודבר נוסף שגיליתי במלחמה, ביערות, היה השקט.

### השקט היה ריק או מלא?

אינני יודע. את הרגישות שלי לשקט קיבלתי ביערות. הספרות העברית. כמו ההווה היהודית, היא מאוד ורבאלית. היא מסבירנית. פרשנית. היא מעדיפה תמיד את ה־telling על ה־showing. אני חושב שזהו יסוד אנטי־אמנותי שצמח מן הדרשנות ומן הפלפול היהודי. ראה מה עשה הדרש עם המקרא. המקרא מלא שקט בין משפט למשפט ובין פסקה לפסקה. הוא מינימליסטי ומלא שקט. אבל הדרש אומר: בואו נמלא את השקט הזה. מה חשב אברהם אבינו? מה חשבה שרה? לוקחים סיפור שבנוי כולו על שתיקה ומכניסים מהומה לתוכו.

### מכניסים "פטרות"?

דיבורי־תנ"ך הוא בעוכרי הספרות העברית. כבר מההתחלה. גם השירה וגם הפרוזה התחילו בשידות גדולות וברומנים ארכניים.

**הזכרת את ההבחנה בין telling ל־showing, אך דווקא בכתיבה שלך כולט מיעוט הדיאלוגים. אנשים אינם מרבים לשוחח בספריך. יש בכך כדי להזכיר את תיאור השקט ביער ואת ראיית הספרות העברית כספרות רעשנית. מדוע אתה נמנע מדיאלוגים?**

דיאלוג איננו מסירת אינפורמציה. רוב הדיאלוגים הגרועים הם העברת אינפורמציה: מה השעה, השעה חמש, לאן אתה הולך. אינפורמציה כזו אתה יכול למסור בדרך אגב. אין צורך בדיאלוג. לא תמיד אני מקיים את הכלל הזה, אבל דיאלוג צריך להיות משהו שלא ניתן להעביר בדרך אחרת, איזה סוד קטן, נמנע שעולה רק בצורה כזאת, ולא מה שאפשר לומר במשפט. אני לא עוסק באידיאות. לאידיאות יש גבולות. אידיאות הן מזון שאדם נזקק לו, אבל יש דברים חשובים יותר בחיים, כמו אינטואיציה, כמו רגש, כמו דמיון, מוחשיות וחושים, שהם מקיפים הרבה יותר מאידיאות.

**למרות הנמנע וההיסוס – ואלה מושגים שאתה חוזר עליהם במקומות שונים, פעם אחר פעם – אחד הדברים המפתיעים בכתיבתך הוא המתח בין עולם שנושכר באלימות ובין לשון החיאור. שהיא הרמונית מאוד. הכתיבה מהוססת ומגומגמת, אבל התיאור והשפה הרמוניים מאוד. אולי אפשר להסביר את הסתירה הזאת באמצעות אנלוגיה ניגודית. אבות ישורון לקח את השכר הביוגרפי והכניס אותו לתוך השפה, והשפה נהייתה שבורה ואלימה. אצלך המהלך הפוך: מן העולם המתואר לא נשאר שריד וזכר, אבל התיאור כמעט הרמוני.**

אני הייתי מפרק קצת את המושג "הרמוני". לפעמים אני מרגיש שהכתיבה שלי היא מעין תחבושת. יש פצע. ועל הפצע הזה יש להניח דבר רך. הנחת תחבושת על הפצע לא יכולה להיות אלימה. תחבושת היא כמו כישוף קטן. אתה מניח אותה ונוהר שלא להכאיב. ועל כן המלים באות לכסות, קצת כמו תחבושת.

#### **זה מה שיוצר את תחושת ההרמוניה?**

כן – אבל לא במובן של "עכשיו אעטוף אתכם במוך רך". אסור להוסיף כאב על כאב; תאר לך שאתה מוסיף על הכאבים האלה גם לשון בוטה. אסור לגעת או לחטט בפצע. אתה מוצא סוג של נגיעה-לא נגיעה. נגיעה מרחפת שהיא התחבושת. הכתיבה היא לחש. קול מוגבר כואב וצורם, ולכן אני מחפש מלים שהן לחש. מעניין שלמלה "לחש" יש בעברית משמעות נוספת – "השבעה". אני בוחר מלים שהן פחות בוטות, פחות אומרות. פחות סמליות, פחות מפתיעות. מלים שאינן פוגעות בפצע. העקרון שלי הוא איי-הבלטה של הלשון; המעטה של הלשון. אני מנסה להמעיט במלים כדי להבליט את הרגש או את המחשבה. בנושאים שאני עוסק בהם, ורבאליות עודפת היא כמעט פשע. ככל שזה פחות, זה יותר.

#### **פרדוקסלית, דווקא הזהות המחבוללת נתפסת בספרים שלך**

##### **כזהות היהודית.**

יש פה פרדוקס, והפרדוקס הזה נמצא לא רק אצלי אלא גם אצל סופרים אחרים, למשל קפקא או פרויד. טורוב ביקש מפרויד לכתוב הקדמה לתרגום לעברית של טוטם וטאבו. בהקדמה כתב פרויד: אני לא

יהודי לאומי. אני לא יהודי דתי. אני לא מדבר בשפתם של היהודים, אני לא יודע את לשונם. אבל אם תשאל אותי מה היא התמצית ומה הוא העיקר של מהותי הרוחנית, אגיד לך רק דבר אחד: היהודי שבי. זה פרויד.

### ואתה חש קרבה לזה.

כן. ואני חושב שכך גם חשו הורי. מצד אחד כבר היה ניתוק ומרחק, ומצד אחר היתה תחושה של קרבה, של געגוע, של חוסר שייכות אבל גם שייכות.

**העמדה הדואלית הזאת חונרת אצלך בכמה נושאים: בעמדה כלפי היהדות, בעמדה כלפי הישראליות, גם כלפי הספרות העברית. האם העמדה הלימינאלית הזאת, העמידה על הגדר, היא עמדה מפרה?**

מניסוח זה עלול להשתמע היסוס, כאילו איני יודע לאן אני שייך. אם אני על הגדר אני לא יכול להיות שייך, אך יש לי יחס ליהדות. אמנם איני אורתודוקס, מהרבה סיבות. אני אוהב את היהודי המתבולל, אבל איני יהודי מתבולל. אני אוהב את הספרות העברית, אבל איני יכול להיות שותף להתפתחותה. "להיות על הגדר" אין פירושו הדבר עמדת היסוס, עמדה של איידיעה. אני יודע.

**מדוע אינך יכול להיות שותף להתפתחות הספרות העברית?**

אולי זה לא לגמרי נכון שאיני שותף להתפתחותה. אני איבר מאיבריה. אני מרגיש לעתים כמו גלגול מאוחר של עגנון, ברנר, גנסין. הם עסקו בזהותם היהודית. הסוד הזה שנקרא "יהודים" או "יהדות" אינו מרפה ממני. אולי משום שאני בא ממשפחה מתבוללת, אולי משום שגדלתי בסביבה שהתכחשה ליהדות, אולי משום נסיון השואה. הסוד הזה, על כל פנים, אינו מרפה ממני. הספרות העברית נתנה גט כריתות לענייני היהודי, לסוד היהודי. במקום זה היא אימצה את הכנעניות. את הארץ-ישראליות, וכבר קורצווייל הצביע על כך.

### אתה מרגיש כסופר יהודי?

כן. ולכן עגנון וברנר חשובים לי, אבל גם ברונר שולץ, קפקא, ורפל המוקדם, פרימו לוי, וכל מודי באוניברסיטה – סדן, הוגו ברממן, שולם, בובר, סימון. לכולם קסם הסוד היהודי.

### אתה חש קרבה לסופרים שכותבים היום?

אני חש קרבה וידידות להרבה סופרים. עוז היה תלמיד שלי בחולדה. א"ב יהושע למד אתי באוניברסיטה העברית. אך הביוגרפיות שלנו כה שונות, שכל אחד מאתנו מושך לכיוון אחר לגמרי. אני חבר של הרבה סופרים. אני קורא הכל. אני חי כאן חמישים וארבע שנים, אך בארבע עשרה שנים באירופה הטמעתי המון. אני מרגיש שייך לרצף אירופי-יהודי אינטלקטואלי ואף לרצף המסורתי. שני אלה לא מצאו אחיזה כאן בארץ.

**העמדה כלפי היהדות מובילה לשאלת תיאור הגויים בספריך. גרשון שקד למשל כתב על עד שיעלה עמוד השחר, שבתוך הדיאלקטיקה**

של יהודיגוי, של יהודי מתכולל שבמוכרמה קרוב גם לתרבות הגויית, יש יחס של שנאה וסלידה עמוקה מעולמם של הגויים.

כן. כמו בכל דיאלקטיקה או דרשיה, גם כאן יש קנאה. היהודי המתכולל הוא כמו פרח שצמח ללא קרקע. אבל כתבתי הרבה מאוד דווקא על הגוי שמבין ביהדות יותר מן היהודים עצמם.

**בקאטרינה, למשל, הגיבורה אומרת בצער, במעין נזיפה, ש"היהודים שכחו את האל".**

דווקא הגוי יודע שיש דברים ראשוניים כמו עבודת אלוהים. גם אם זו עבודה פגאנית. זה משהו ששייך למהות האדם. היהודי המתכולל הוא רציונליסט מכדי שתהיה לזיקה למסתורין של האמונה. למסתורין של הפגאניות, למסתורין של הטבע. הוא רציונליסט מדי.

### סרבאלי.

והגוי מבין את זה. הגוי מרחם על היהודי המתכולל ומדי פעם מזכיר לו: "אתה יודע, זה עם הזקן והפאות הי חיים טבעיים יותר משלך. מפני שהוא מחובר למשהו, לאיזה מסתורין. אתה לא מחובר לשום רגש אמוני, אתה רק כאן".

**אם כן, הזהות הנחשקת ביותר של היהודי המתכולל – כאינטלקטואל, כמי שבעצם יצר את התרבות המודרנית – היא טרגית במהותה.**

היא נעשתה טרגית עוד יותר בימי השואה, כשהזכירו לו שהוא יהודי ועליו למות משום שהוא יהודי. והוא כבר לא היה יהודי במובן המסורתי. הרי זו הטרגיות של השואה: רוב היהודים בשנים 1940 – 1945, בייחוד הצעירים, בייחוד האינטליגנציה, כבר היו מעבר למתנס, מחוץ לעולם היהודי. בא הרשע ואומר לו: "אתה יהודי. אתה לא רוצה להיות יהודי, אבל זה לא משנה. אני קובע שאתה יהודי". בימי הביניים היהודי מת על קידוש השם. בשואה לא היה קידוש השם.

**אני רוצה לחזור לסיפור חיים. הביקורת תהתה על הסלקציה של החומרים שנכנסו לספר. כתבת מעין ביוגרפיה, אבל לא כתבת על המשפחה שלך, על אשתך וילדיך, ולא על נושאים רבים אחרים.**

החיים שוטפים אותנו באלפי דברים. יש דברים שהופכים להיות למעין אבוקות, למעין מורי דרך, דברים שאתה חוזר אליהם, שנעצו בתודעה ונשארו, ואלה הדברים שמזינים אותך. ויש דברים חשובים מאוד וגדולים מאוד שחולפים על פניך. בסיפור חיים בחרתי דברים שבשנים האחרונות שוב עלו בתודעה שלי. אני לא כותב על מה שאני צריך לכתוב. אני כותב על מה שאני יכול לכתוב. לא על הכל אני יכול לכתוב.

### על מה אי אפשר לכתוב?

על דברים שאתה קרוב מדי אליהם, או רחוק מדי מהם. כתיבה ספרותית היא המקום שהפרט הופך בו למשהו כללי. ברגע שפרט הוא רק פרט, הוא לא מעניין – לא אותי ולא את אחרים. הפרט חייב להיות

בעל משמעות, עליו להיות לא רחוק מדי ולא קרוב מדי. פלובר, אם אינני טועה. מציע במכתב לסופר צעיר: אם הדבר אישי מאוד ואתה רוצה לעשות אותו כללי יותר, כתוב אותו בלשון "הוא" ומיד תקבל פרספקטיבה; אם הדבר רחוק מאוד, כתוב אותו בלשון "אני". כך תקרב אותו, תהפוך אותו לאינטימי. שלא יהיה רחוק מדי ולא קרוב מדי. ברגע שהוא רחוק מדי, הוא הופך להיות היסטורי; ברגע שהוא קרוב מדי, הוא נעשה סנטימנטלי. הקושי הוא לבחור את נקודת המרחק הנכונה.

**יש דברים קרובים מדי ויש דברים רחוקים מדי, ובכל זאת, באחד הראיונות סיפרת שפגשת את אבא שלך לאחר המלחמה. העובדה הזאת איננה מופיעה בסיפור חיים.**  
נכון.

**גם בסיפור חיים וגם בראיונות אתה אומר שאנשים מספרים לך, עד היום, שהם עדיין שומעים את הצעקות שלך כשהפרידו אותך מאבא, כי אבא היה הדבר האחרון שנותר לך בחיים. זו היתה פרידה טראומטית מאוד. ופתאום קראתי – לא בביוגרפיה אלא בראיון – שפגשת את אביך בארץ לאחר המלחמה.**

אתה שואל, במידה מסוימת של צדק, למה סיפור הפגישה עם אבא לא נכנס לביוגרפיה. ראיתי את שמו של אבא ברשימה בסוכנות ולא ידעתי אם זה אבא או לא. לא ידעתי אם מיכאל אפלפלד הוא אבא, או מיכאל אפלפלד אחר, אף על פי שהשם אפלפלד הוא שם נדיר מאוד. פשוט. אבל נדיר. שאלתי איפה הוא נמצא. אמרו לי שהוא במעברה בבאר טוביה. בבאר טוביה אמרו לי שהוא עובד בפרדס. הוא היה בבאר טוביה כבר עשרה ימים. מצא עבודה ועבד בקטיף. אני הולך לפרדס ושואל איפה הוא, אומרים לי "בעץ ההוא". אני רואה סולם, ועל העץ עומד יהודי זקן מאוד.

### בן כמה היית אז?

הייתי בן שלושים, כבר סיימתי את לימודי באוניברסיטה. והוא היה בן למעלה משישים. אני פונה אליו בגרמנית ואומר לו: "Herr Appelfeld"? והוא יורד מן הסולם, מסתכל עלי ולא יכול להגיד מלה אחת, ורק דמעות שוטפות אותו. ובמשך יום שלם הוא לא יכול להוציא הגה מפיו, רק איזה בכי איום. הוא לא אומר לי שהוא האבא שלי, אני לא אומר לו שאני הבן שלו. עד היום אני לא יכול לעשות מזה שום דבר. זה מביא אותי לדמעות, זה לא דבר שאני יכול לגעת בו. לא יכול. עדיין לא. אולי בעוד עשרים שנה אוכל לגעת באש הזאת.

### המקום עדיין חם מדי?

כן. אני צריך עוד שלושים שנה כדי שאמצא את הצירוף לזה. יש דברים שעדיין לא מצאתי את הצירוף בשבילם. צירוף המלים הנכון, הטון. על רוב הדברים אני כותב ממרחק של שנים רבות, מפני שיש סיטואציות שאני עדיין לא יכול לכתוב עליהן. למשל, בסיפור חיים הילד נוסע ברכבת בשלווה ומלצרית תאוותנית נטפלת אל הילד היפה הזה וכמעט אונסת אותו. הסיפור היה חבוי בי הרבה מאוד שנים, אבל הוא עלה בהקשר למשהו אחר.

פתאום ראיתי שבכל הילדות שלי הייתי נתון לאנשים שפלים.

### שעשו כך מה שהם רצו.

פתאום גיליתי שזה התחיל כבר שם. הנה. למשל, לקרוא את סיפור חיים ולא לראות שיש כאן רצף של מומנטים של ילד שהיה נתון במשך שנים רבות או בידי יהודים רעים או בידי איכרים שהצרו את חייו. לא לראות את זה אלא לומר "אה, באת לארץ, תגיד תודה רבה. נתנו לך בית". תראה כמה שהעמדה הזאת מתנשאת. "היינו טובים אליך. נתנו לך גם את פרס ביאליק וגם את פרס ישראל. אז ככה אתה מתנהג?"

**אתה מתאר את הכתיבה כהליך תראפויטי, למשל כשאתה זוכר במלצרית התאוותנית ברכבת ובזכרון המיני. אתה "מקלף" שכבות של תודעה.**

אני לא קורא לזה "תראפויטי". ראשית, משום שאני בוחר. עצם הבחירה היא שלב שמעבר לתראפויטי.

### הכוונה לתראפויטי כמעין תהליך של היוודעות.

ניסיתי לעשות מהפגיעה בי מנוף לתחושות, לדעיונות, למראות, כלומר ניסיתי להרים את זה. כמו שהרמתי את עצמי מאשפתות, ניסיתי להרים את הפגיעה אל דברים שיש להם משמעות. ברגע שיש להם משמעות, אינך אינווליד. קוטזוב, שנלחם בנפוליאון, בחר למטה שלו אנשים בעלי מום. הוא עצמו היה שתום עין, בעל מום. הוא טען שאדם שלם אינו יכול להיות גנרל טוב; רק אדם בלי יד, בלי רגל, בלי עין, בלי אוזן יכול להיות גנרל. איזה גנרל יכול להיות אדם שבא עם שתי ידיים, שתי רגליים, מרוצה מעצמו? הפגיעה בי היתה קשה, ללא כל ספק, אבל ניסיתי לתת לה משמעות ובחרתי דברים שיש להם משמעות. אחרת זה היה בכי רצוף. אבל כיוון שהייתי ילד היו בסבל הזה גם מומנטים של אושר. שוב, אני מדבר על אמצע השואה. למשל, אני זוכר רגעים נפלאים ביער. היו רגעים שמצאתי מים וישבתי ליד המים, ואלה היו רגעים נפלאים. ראיתי את עצמי בתוך המים, המים השתקפו בי. או פתאום ראיתי עץ תפוחים, והתפוחים טעימים, או כאשר טיפסתי על עץ ומצאתי ביצים גדולות וטריות ושתייתי אותן והרעב חלף. דברים נפלאים אירעו לי באותן שנים, אנשים נפלאים פגשתי בדרך והם הושיטו לי פרוסת לחם.

### השואה הפרטית איננה מתוארת בספרך רק כדבר שלילי.

**יש ניסיון לתאר גם את מה שקיבלת.**

איש לא היה יוצא מהשואה אם הכל היה שחור. הניצול ניצל מפני שאדם נדיב הושיט לו ברגע מסוים, קריטי, פרוסת לחם או פונת מים. אדם שלא הכרת לקח מעצמו ונתן לך, וכך האיר נר בעולם. אלמלא נדיבות זו לא היו נרות בעולם. בחרתי מומנטים שהיה בהם גם איזה אור. אחרת לא היו ניצולים.

**כאן אתה קרוב לפרימו לוי. גם לפרימו לוי היה חשוב לתאר את הרגע האנושי בלב השואה.**

כן, אם כי כשפרימו לוי אומר "הזהו האדם", יש בכך ביקורת גם על הרוצח וגם על הקורבן. כשניסיתי להבין מה אירע לי רצייתי להבין את זה במושגים יהודיים, לאור ההיסטוריה היהודית. כשפרימו לוי בא להבין מה אידע בשואה. הוא פונה לְדְנֵטָה. הגיהנום של דְנֵטָה. הטרגי הוא, שכדי להבין את הדבר הקשה ביותר שאירע ליהודים בהיסטוריה היהודית הוא נעזר במיתולוגיה הנוצרית. בדְנֵטָה.

### האם דיכרת על כך עם פרימו לוי?

דיברתי אתו על זה אך לא יכולתי להיות פתוח כלפיו לגמרי, מפני שהוא חשב במושגים ההומאניסטיים של איטליה היהודית לפני המלחמה. לא רצייתי להרוס לו את זה. הוא אמר דברים קשים מאוד שלא יכולתי לקבל, בעיקר בנוגע לישראל. הוא נקט עמדה פרו־פלסטינית חד־משמעית. גם לי יש ביקורת, אבל היה לי קשה לקבל את הביקורת שלו. אולם מעבר לזה היו לנו הרבה מאוד דברים משותפים.

### הוא העריץ מאוד את הכתיבה שלך.

כאן, בארץ, חשתי לעתים לא מובן, ובחול"ל אנשים כמו פרימו לוי, ארווינג האו, אלפרד קאזין ורוברט אלטר הבינו את היצירה שלי בהקשרים רבים. הוציאו אותה מן הקוונטקסט המגביל של השואה והראו שהיא קשורה למודרניזם.

### היתה סכנה שהסיווג "סופר שואה" יפקיע את הספרותיות

#### מן הכתיבה?

ספרות שואה נקשרת לזכרונות שואה סנטימנטליים, לכרוניקה של השואה בנוסח בכיני. מבחינה זו אני לא סופר שואה. אבל במקומות אחרים – באנגליה, בגרמניה, בצרפת – מדברים אתי על מודרניזם. הרי משהו קרה במלחמת העולם השנייה. חווינו משהו. אנחנו לא יכולים לחשוב, להרגיש, לדמיין כפי שעשינו בשנות העשרים. עברנו מטמורפוזה. מה טיבה של המטמורפוזה הזאת? בין השאר אי אפשר לדבר בצורה הרמונית. אי אפשר לומר: הנה, בראשית הסיפור סיפרת שאיבדת את איבך. למה אתה לא מספר לנו את הסוף של הסיפור הזה?

### כשאני חושב על הפרויקט האפלפלידי בכללותו בולט לעין

האופי הלא־ליניארי שלו. שוב אני חוזר על הדברים שאמרת לרגל קבלת פרס אושיסקין: "דק השתנות שלמה והשכחה שלמה היתה יכולה להועיל לו לנער". היחסים המורכבים בין עבר להווה יוצרים כמעט בהכרח תנועה לא־ליניארית. העמדה הלא־ליניארית היא גם עמדה מודרניסטית מאוד.

כשהתחלתי לכתוב, הספרות העברית היתה מוגבהת, גם מבחינת התוכן, גם מבחינת הלשון. יזהר, שמיר, שחם, מוסנזון כתבו באוקטבות גבוהות. לא פעם נזפתי על הלשון. הייתי אולי הראשון שכתב בשפה נמוכה יחסית. לא הוספתי על מה שהיה לי. כאשר התקשיתי בפרסום ספרי הראשון, המבקר ב.י. מיכלי שאל אותי: "תגידי, אפלפלד, איך אתה בתנ"ך?" ענית: "למדתי בעצמי מה שיכולתי". "איך אתה במדרש?", שאל. "תראה", אמרתי, "יש לי ספר האגדה של ביאליק, ואני מעיין בו כמעט כל



שבוע". "איך אתה בשירת ימי הביניים?" אמרתי לו: "למדתי אצל שירמן, יש לי גם הספר של שירמן בבית, אני מעיין בו". "איך אתה בחסידות?" שאל. אמרתי: "הייתי תלמידו של שולם". "תגיד לי, איפה כל זה אצלך?" זה היה הנועץ. "איפה כל זה אצלך?" עדיין לא היה לי אז השכל, או ההעזה, לומר לו: "תגיד לי, האנשים האלה שעברו את השואה והגיעו לכאן, האנשים האלה שבאים מבתים לא כל כך יהודיים, מה אתה רוצה מהם, שידברו בלשון הנביאים? שידברו בלשון של רבי עקיבא? שידברו בלשון של שלונסקי? שידברו בלשון של שנהר, שתרגם בלשון גבוהה את אנה קרנינה? שידברו בלשון של יזהר? זה יתאים להם? שידברו בלשון של מלך בשך ודס? זו תהיה הלשון האדקוואטית להם? זה מה שיש להם. הם מדברים במה שיש להם.

### בגמגום?

בגמגום.

**היו גם ביקורות טובות. לכן מירון היתה ביקורת חיובית מאוד**

**על הספר הראשון שלך, עשן.**

מצד אחד כן, מצד שני לא כל כך. אני שמח ששום דבר לא ריפה את ידי. המשכתי. כמו שהמשכתי ביערות, הלכתי מיער ליער. ככה עברתי מספר לספר. זו עיקשות, אבל זו גם תחושה, שמה שהיה טוב בילדות והוביל אותי מילדות, קיים בחווקה גם עכשיו.

### יש לך נוסטלגיה לילדות המוקדמת?

נוסטלגיה לא. אני לא אדם נוסטלגי. אני יודע שהבית נתן לי הרבה, וגם הדרכים לימדו אותי הרבה, אבל לא הייתי רוצה לוותר על הנסיון שצברתי. היו נסיונות כואבים, כן, אבל בלעדיהם הייתי אינווליד. הם הגביהו אותי.

**הבית איננו מתואר כבית נטול מתחים. יש קרבה לאם ואהבה**

**לאב, אבל גם קצת יראה מהאב. ובכל זאת הבית מלא וגדוש ועשיר. התיאור נצבע בצבעים האלה בגלל מה שקרה אחר כך?**

גם בגלל זה... אבל בלי אידיאליזציה. הבית שתיארתי בתוך הפלאות איננו בית הרמוני. הוא טעון מתיחות רבה. ראיתי את זה, אבל כלפי היתה אהבה חזקה... גם מפני שהייתי בן יחיד וכל האהבה התנקזה אלי. אני חושב שהחום הזה הוא שאיפשר לי לשרוד. הוא אתי עד עצם היום הזה. אני מרגיש את הורי עד עצם היום הזה.

### והשנים שעוברות לא מעמעמות את התחושה?

לא. לא. לא. זה משהו מאוד מאוד חזק ומאוד אתי, והוא קיים בצורות שונות. שונה האמא, שונה האבא. שוב, לא תיארתי את אבי בספרי בין השאר משום שזה לא היה פשוט. אבא שלי עזב אותי בגיל שמונה ומצא אותי בגיל עשרים ושמונה. זה היה אבא וזה לא היה אבא. זה היה מורכב מאוד. עדיין לא מצאתי את המלים לתאר את זה.

**לתאר מישהו שנפרדים ממנו כאדם הכי קרוב ופוגשים אותו**

**כאדם זר?**

כן. הפגישה הזאת החזירה לי הרבה זכרונות. היא מילאה אותי. עדיין לא מצאתי את המלים לתאר את הדברים המורכבים האלה. אני עדיין מצפה שבאחד הימים אכתוב עליהם.

**יש לך הרבה תוכניות לעתיד?**

כן. שנים רבות הייתי צריך לפרנס את עצמי מהוראה בבתי ספר, ולאחר מכן מהוראה בסמינרים ובאוניברסיטה. הרבה מיצירותי מונחות אצלי כפרקים שהתחלתי ולא השלמתי. כמעט הייתי אומר שחלק גדול מיצירותי עדיין בכתובים.

**ספרים רבים שלך נקראים בעצם כפרקים, או כהיבטים, של סיפור אחד גדול, כמו אצל בלזק או כמו בתיאור מחוז יוקנפטופה אצל פוקנר. אבל אצלך זה מחוז ביוגרפי, ולא מחוז בדוי.**

אם אתה עוסק בעולם פנימי, זאת הדרך לכתוב; לכתוב ספר שבנוי מפרקים רבים. עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון.

**זה סיום נפלא לראיון. נסכים שעד עכשיו כתבת את השליש**

**הראשון.**

# Mikan: Journal for Hebrew Literary Studies

Volume 1, May 2000



The Department of Hebrew Literature  
Ben-Gurion University of the Negev Press

Editor: **Michael Gluzman**

Editorial Board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai**

Text Editor: **Dina Hurvitz**

Design: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Typesetting: **Katia Benovich**

© All Rights Reserved

Mikan, 2000

ISSN 1565-17-54

Printed in Israel

# Contents

## **Yigal Schwartz - 9**

The Engineering of Man and the Construction of Space  
in Modern Hebrew Literature

## **Tamar Hess and Hamutal Tsamir - 25**

Two Readings of Dahlia Ravikovitch's Early Poetry (Introduction)

## **Tamar Hess - 27**

The Poetics of a Fig Tree: Feminist Aspects in the Early Poetry of Dahlia Ravikovitch

## **Hammutal Tsamir - 44**

The Living and the Dead, the Believers and the Uprooted:  
A Reading of the Poem "The Arrival of the Messiah"

## **Hannan Hever - 64**

"Our Poetry Is Like an Orange Grove":  
Anthologies of Hebrew Poetry in Eretz-Israel

## **Esperanza Alfonso - 85**

Constructions of Exile in Medieval Hebrew Literature: Between Text and Context

## **Yitzhak Ben-Mordechai - 97**

The Gangster and the Sphinx: A Reading of Nissim Aloni's *Eddy King*

## **Adi Ophir - 115**

On Postmodern Literature and its Moral Justification:  
A Reading of Orly Castel-Bloom's *Involuntary Stories*

## **Gilles Deleuze and Félix Guattari - 134**

What Is a Minor Literature?

## *From the Archive - 144*

### **M.M. Feitelsohn**

The Liberated Woman in Our Literature

## *Portrait - 150*

Until Now, I Have Written the First Part: An Interview with **Aharon Applefeld**

