

מכאן, כתבי־עת לחקר הספרות העברית

כרך ב, יולי 2000, קיץ תשס"א



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 ברינקר, אבנר הולצמן, מתי הוס,
בנימין הרשב, חנן חבר, גלית חזן-רוקם, עלי יסיף,
ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר,
חנה נוה, אילנה פרדס, גבריאל צורן, חנה קרונפלד,
טובה רוזן, ריימונד שיינדליון, גרשון שקד

Mikan: Journal for Hebrew Literary Studies

Volume 2, July 2001

The Department of Hebrew Literature

Ben-Gurion University of the Negev

עריכת טקסט: דינה הורביץ

עריכה גרפית: תמיר להבידלמסר

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

ISSN 1565-17-54

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

בדברה מאן – 5

“והיישוב הלך אחר הקברים”: בית הקברות הישן בתל־אביב כמקום וכטקסט

חנה סוקר־שווגר – 33

“זה המקום”: על המרחב ביצירת יעקב שבתאי

מיכל ארבל – 65

הכתיבה כמצבה: רומנטיקה והיסטוריוסופיה בסיפוריו של ש״י עגנון

טובה רוזן – 95

צייד הצבייה: קריאה חתרנית בשירי אהבה עבריים מימי הביניים

סמדר שיפמן – 125

האם אני נמצאת: סיפור החניכה הנשי אצל צרויה שלו ויהודית קציר

יוחאי אופנהיימר – 142

נשיות ולאומיות: שירת אנדה פינקרפלד־עמיד בשנות הארבעים והחמישים

תמר אלכסנדר – 165

דיבוק: הקול הנשי

עמליה זיו – 191

הצרות המיגדריות של ג'ודית באטלר

ג'ודית באטלר – 202

צרות של מיגדר (קטע)

טקסט נשכח

חמוטל צמיר – 220

מבוא: מאמי אחרי חמש עשרה שנה –

כרוניקה של מלחמה ידועה מראש, או אל השדות האדומים

הלל מיטלפונקט – 222

מאמי

דיוקן – 228

להישרט על־ידי החומר, לא להתרפק עליו: ראיון עם רונית מטלון

מראיין: מיכאל גלזמן

"והיישוב הלך אחר הקברים":

בית הקברות הישן בתל-אביב

כמקום וכטקסט*

ברברה מאן

* מאמר זה הוא חלק ממחקר על הפואטיקה של המרחב הישראלי. המאמר ראה אור לראשונה בגרסה אנגלית, וראי Barbara Mann, "Modernism and the Zionist Uncanny: Reading the Old Cemetery in Tel Aviv", *Representations* 69, Winter 2000, pp. 63-95. תרגום: דינה הורביץ.

אני מודה לגלי ורורבסקי ולציונה רו מארכיון עריית תל-אביב-יפו; לבתיה כרמיאל מן המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו; לאיילת אילון מסניף תל-אביב של החברה להגנת הטבע; לאילון וולך, איש חברה קדישא, תל-אביב; לצוות העובדים בארכיון הציוני המרכזי ולאנשי הספרייה הלאומית בירושלים. תודה גם לפטר גורדון ולנעמי זיידמן, שהשתתפו במושב על בתי קברות יהודיים בכנס החברה ללימודי היהדות (AJS) שהתקיים בבוסטון בדצמבר 1996, ולקהל המאזינים באותו כנס; ללינקולן שלנסקי, שהעיר הערות על גרסה קודמת של המאמר; למיכאל גלזמן, שסייע בהכנת הנוסח העברי, ולדינה הורביץ שתרגמה; ולאילון שוורץ, שהכיר לי את בית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור לפני שנים רבות.

1. אבות ישורון, "שיר ערש לשכונת גורדיה", השבר הסודי-אפריקני, תל-אביב 1974, עמ' 33-34.

2. Michel de Certeau, "Practices of Space", in Marshall Blonsky (ed.), *On Signs*, Johns Hopkins University Press 1985, p. 129

ובעיר אין לי לניזות אלא של
אחד העם, ביאליק, נזרדוי [...]¹

History begins at ground level, with footsteps.²



תמונה מס' 1

תצלום מהלווייתו של אחד העם שהתקיימה בשנת 1927 בבית הקברות הישן של תל-אביב ברחוב טרומפלדור (תמונה מס' 1). במרכזה של קבוצת אנשים המקיפה את הקבר הטרי עומד ח"נ ביאליק ומספיד את האב האידיאולוגי של דור של אינטלקטואלים יהודים במזרח אירופה. רוב המלווים מתבוננים בקבר או זה בזה. כמה מהם במדים, מדי משטרה או

מדים רשמיים אחרים; מאחורי כתפו השמאלית של ביאליק נראה אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ בזקנו הלבן, משקפיו הכהים בוהקים אל מול המצלמה. ביאליק ניצב במרכז התמונה; הוא מביט אל המצלמה בהבעה של עייפות ועצב – יהודי מזרח אירופי לבוש מעיל כבד על בגדים סתמיים, חובש כובע צנוע, עומד לצד הקבר שנכרה זה עתה בחולות של בית הקברות. בתצלום פנורמי יותר של הטקס ניתן לראות שהקבר ממוקם בחלק החדש יותר של בית הקברות, וסביבו בעיקר חול,

מעט קברים אחרים וכמה שיחים סחופים שנטעו זה לא כבר (תמונה מס' 2). החליפות הכהות של ההמון, הבגדים האירופיים – אלה עומדים בניגוד חד לשממת המקום, לצחיחות החולות, לכלוך, לחומת האבן המקיפה את בית הקברות, הנראית במערפל במרחק, למצבות המשולשות שעל קברי אחים,



תמונה מס' 2

המתנשאות באופק. ואולם, מה שמרגש יותר מכל בתצלום הראשון נובע מידע מאוחר המתנגב לתוכו בהיבא: ביאליק עומד כמעט במקום שהוא עצמו ייקבר בו כעבור שבע שנים. דומה שעייפותו היא יותר מצער גרידא על חבר ואב רוחני שהלך לעולמו; היא נראית כמעט ככניעה או כהודאה – אבל במה בדיוק? ואולי ביאליק פשוט עייף מלהתייצב במרכזו של עוד תצלום אחד נוסף?

מטבעו של הצילום, לצופה יש לעתים קרובות ידע כלשהו על העולם שמחוץ למסגרת התמונה – ידע שאין למצולמים בתמונה. בייחוד כך הדבר בתצלומים של אירועים היסטוריים: בדיעבד, ידיעת העבר מייצרת שלא בידעין שיפטים מאוחרים של נושאי הצילום, שהם עצמם עיוורים למה שיתרחש בעתיד. אולם התצלום מהלווייתו של אחד העם מערער את הידע הזה ואת תחושת הכוח של הצופה, שכן הבעת העייפות שעל פניו של ביאליק נראית כמעט כראיית העתיד, כאילו לבו מנבא לו את מותו־שלו. התצלום של ביאליק העומד בגמלוניות על “מקום מנוחתו האחרונה” מערער עד היסוד את מושג המוות כ”מנוחה”, והוא גם מסבך את האסוציאציה שיש במנוחים המציינים מקום קבורה: “בית קברות”, “בית עולם” או “בית עלמין”. בין “בית” לבין “קבר”. התצלום קושר בין שני יחסים מתנודדים ובלתי פתורים – מוות כלא מנוחה / קבר כלא בית. הרקע ההיסטורי – תל-אביב בראשיתה – והתפקידים המרכזיים של ביאליק ושל אחד העם ביצירת התרבות העברית החדשה, מעלים במובלע את הסתירה שביצירת דבר שהוא בעת ובעונה אחת חדש מיסודו – ובית. במובן זה, בית הקברות ברחוב טרומפלדור מייצג את נסיונותיה הפרדוקסליים והבלתי נלאים של תל-אביב עצמה להיות “בית” לתרבות העברית החדשה. סיור בבית הקברות ברחוב טרומפלדור ישמש להדגמת יחסה המורכב של תל-אביב להיסטוריה ולעצם רעיון הבית. מאמר זה בוחן את בית הקברות – תוכנית הקרקע, המצבות, היחס בינו ובין העיר הסובבת אותו, ייצוגו בתודעה הציבורית – במטרה להראות כיצד ביטאה תל-אביב וכיצד סימלה את הפרדוקסים הטבועים עמוק

במעשה ההתיישבות של יהודי אירופה במזרח התיכון. בקריאה בבית העלמין כבטקסט ברצוני להבין מה אבד במעבר של התרבות היהודית מן הגולה לארץ ישראל ומה נעקר ממקומו ונמחק בתהליך זה. ואולם, כדי להבין את ההתחלות של תל-אביב ושל בית העלמין הישן יש לחזור תחילה לגולת אירופה, לזכרון של הארכיטקטורה ה"גדולה" ושל המרחב הציבורי.

דיוקנאות של בית

בסופו של הסיפור "במצור ובמצוק" של גרשון שופמן, סיפור על ירידה פיזית ומוסרית המתרחש בווינה במלחמת העולם הראשונה, מתוארת שיבתו של הסופר העברי שלמה פיק לארץ ישראל. פיק, שהגיע לווינה כדי "לשאוב אירופיות", מוצא עצמו "פוסע [...] ברפיון [...] עומד ומתנדנד, נוטה לנפול", כאילו "אין קרקע תחת רגליו".³ לאחר שכמעט נחנק מאווירת ה"אירופיות" הנוכחת בכל הוא שב לקרקע המוצקה של "ארץ ישראל", משאיר מאחוריו את דיוקנו שצויר בידי מנדו, מהגר יהודי צעיר שנאסר בחשד שווא שריגל בעת שצייר ציורי נוף מוחץ לעיר. מנדו, ששמו רומז על שייכות לעולם הגדול, עבר את המלחמה בנוחות יחסית, לאחר שנכלא ב"מוסד לחולי הרוח", שם העסיק את עצמו בציור דיוקן של רופא. עבור פיק, בן דמותו הלא מוסווה כמעט של יעקב רבינוביץ, "אין כאן קרקע תחת רגליו, אבל הפורטרט שלו יעמוד הָכָן; לזה יהיה מקום גם באירופה". כפי שמנדו עצמו מסכם, "מכיוון שהפורטרט כבר נעשה, שוב אין לו חפץ במקור".

סיפורו של שופמן מעלה באוב את רוח הרפאים של "היהודי הנודד", דימוי שהציונות ביקשה למחוק באמצעות השיבה לארץ האבות. ההעדרות מווינה/מאירופה פירושה נוכחות – "קרקע מתחת לרגליו" – בתל-אביב/בארץ ישראל, על כל המשמעויות הפוליטיות, הכלכליות והתרבותיות הנלוות לכך. האדרה זו של הטריטוריאליזם, אפילו גרסה מוגבלת או אירונית שלה, עומדת בניגוד גלוי לאסתטיקה של ניכור וגלות השלטת במודרניזם האירופי.⁴ ועם זאת, אם הציונות היא גם צורה של מודרניזם, הרי תל-אביב – "העיר העברית הראשונה" – היא אחד הטקסטים המעניינים והבעייתיים יותר שלה, תרגיל אולטימטיבי ב"יצירת החדש". תל-אביב היתה מעין "מעבדה לתכנון אורבני", נושא שאיפות האידיאולוגיות המתחרות של גלי המהגרים שבאו בזה אחר זה והניחו את התשתית לעיר.⁵ ואולם, מניע זה, המכוון אל העתיד, אל החדש, עמד תמיד בניגוד לרטוריקה של מקום ומולדת, של שיבה למקום נבחר. שיבה זו ראתה לנגד עיניה תרבות עברית חדשה ששורשיה נעוצים בחיי היהודים באזור בעת העתיקה והיא מבוססת על סיפורי המקרא ועל חפירות ארכיאולוגיות של חורבות בתי כנסת. וכך, האידיאולוגיה של החדש סוכלה באורח בלתי נמנע על ידי השאיפה להיראות ישן. תל-אביב היתה המצאה מודרניסטית לא רק או אפילו לא בעיקר בתכנון האורבני שלה ובסגנונה האדריכלי,⁶ אלא גם במונחי התפיסה הפרודוקטלית שלה את עצמה – עיר שהיא גם חדשה וגם אותנטית, עיר שנוצרה מתוך השבר בינה ובין העבר הגלותי הקרוב ועם זאת היא נטועה וקשורה במסורת קדומה, מקודשת יותר. פרדוקס זה פָּרַס הרבה מן המתח

3. גרשון שופמן, "במצור ובמצוק", כתבים, ספר שלישי, תל-אביב תרפ"ט, עמ' 127, וראו גם ג. שופמן, שלכת, בחר והוסיף אחרית דבר חיים באר, תל-אביב 1994, עמ' 75.

4. על הספרות העברית בהקשר של האדרת הגלות במודרניזם ראו Michael Gluzman, "Modernism and Exile: A View from the Margins", in David Biale, Michael Galchinsky and Susan Heschel (eds), *Insider/ Outsider: American Jews and Multiculturalism*, California University Press 1998, pp. 231-253.

5. Hån Troen, וראו "Establishing a Zionist Metropolis: Alternative Approaches to Building Tel Aviv", *Journal of Urban History* 18:1, November 1991, pp. 10-36.

6. סקירה טובה של הבנייה בסגנון הבאוהאוס בתל-אביב, בהקשר הכללי של אדריכלות ישראלית, ראו אצל ניצה מצגר-סמוק, בתים מן החול, אדריכלות הסגנון הבינלאומי בתל-אביב, תל-אביב 1994.

7. המונח "unhomeliness" הוצע על ידי הטיי באבא (Bhabha) כתרגום למלה "unheimlich", כפי שהיא מופיעה בכתביו של פרויד. בעברית מתורגמת מלה זו בדרך כלל ל"המאיים", אולם תרגום זה אין בו כדי למצות את מלוא משמעותה בטרמינולוגיה, שכן "heimlich" מציגת בטרמינולוגיה את הבית והמוכר, וניגודה, "unheimlich" מציגת את מה שאינו ביתי ומוכר, ולכן מאיים. למעשה, פרויד עצמו היה ער לבעיית תרגום המלה לשפות אחרות. במאמר בנושא זה הוא כותב: "[...] המילונים שבהם אנו מדפדפים אינם מוסיפים לנו הרבה דברים חדשים, ואולי רק משום שאנו עצמנו בעלי לשון ודה. יתר על כן, נדמה לנו, כי בלשונות רבות אין מלה לטון סטילי זה של מעורר-הפחד", וראו ז'גמנד פרויד, "המאיים", בתוך כתבי ז'גמנד פרויד, כרך ד (מערב לעקרון הערנג'), תרגום חיים אזוק, עריכה מדעית ח' אורמאן, תל-אביב 1968, עמ' 8. לפיכך, בטובאות שנלקחו כלשונן מן הנוסח העברי של המאמר משמש המונח "המאיים" כתרגום ל-"unheimlich", אולם במקומות אחרים העדפנו את המונח הגרמני או תרגמנו על פי ההקשר. המובאות להלן מתוך המאמר של פרויד נלקחו ממהדורה זו, פרט לדוגמאות שמביא פרויד ממילון סנדרס ומסיפורי האחים גרים; אלה הושמטו מתרגום המאמר לעברית, מסיבות שונות, ולפיכך תורגמו כאן מחדש.

8. שם, עמ' 21.

9. שם, עמ' 10.

10. שם, עמ' 24.

11. ראו Linda Nochlin and Tamar Garb (eds), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, New York 1996.

12. דבורה בארון, "בסוף הקיץ", בתוך נורית גוברין, *המחצית הראשונה*, פרשיות מוקדמות: סיפורים תרסי"ב-תרפ"א, ירושלים 1988, עמ' 632.

היצירתי בספרות העברית שנכתבה בראשית היישוב, ספרות שהתאמצה לתאר את חיי היהודים במקום כחיים טבעיים וכחיי גאולה גם יחד, לעומת התלישות החולנית-כביכול של החיים בגלות. כדי שנוסחה זו תצליח היה צריך להתגבר על ה-"unhomeliness"⁷ הבסיסי של יהודי אירופה בארץ ישראל – או, לפחות, לצמצמו.

מה שהדחיקה הציונות על ידי שלילת הגלות בצבץ מעל פני השטח של התרבות העברית החדשה כ-unheimlich – תופעה הקשורה לרוח הרפאים של היהודי הרודפת את אירופה בסיפורו של שופמן. במונחיו של פרויד, הדחקה מסמנת את ה-unheimlich, מה ש"אינו דבר מה חדש או זר, אלא משהו נהיר משכבר לחיי הנפש, משהו שרק תהליך ההדחקה הרחיקו מעליהם".⁸ יש מן האירוניה בכך שתחושת הזרות מגיעה לשיאה דווקא "בבית". מסקנותיו של פרויד נובעות במידת מה ממשמעות משנית של heimlich בגרמנית – "חבוי" או "קבור". השימוש של פרויד בדוגמאות ממילון של סנדרס (Sanders), שראה אור בשנת 1860, רומז על הצד המאיים יותר של הבית, על משהו טמון עמוק וחשאי: "שורשי חבויים (heimlich) היטב, אני צומח במעמקי האדמה". הדוגמאות בהמשך המאמר, הלוקחות מסיפורי האחים גרים, עולות בקנה אחד עם צד אפל זה: "מרעיון ה'דמוי-בית', השייך לבית, מתפתח הרעיון של משהו שנעלם מעיניהם של זרים, משהו מוצנע, סודי". קטלוג זה מוביל למסקנה לפיה "heimlich" היא מלה שמשמעה יוצא לצוד איזו דרערכיות, עד שהיא מתמוגגת לבסוף עם היפוכה: "unheimlich".⁹ מושג זה, שמבחינה היסטורית הגיח בתקופה של הגירה עצומת ממדים וגעגועים הביתה בכל רחבי העולם, היה דרך לתאר בית שכבר לא נתפס ככזה; במונח מה הוא היה תוצר לוואי צפוי של הדחף אל עבר הבית.

חלק נכבד מחיבורו של פרויד מוקדש לדיון ביצירות ספרות, שכן, בתחום הדמיון מגיע ה-unheimlich לביטוי הפרוע ביותר: "לעתים קרובות ובנקל ייראה לנו דבר כמאיים, כשמישטש הגבול שבין הזיה וממשות; כשדבר שהיה בעינינו עד עתה דמיוני, ניצב לפנינו כממשות; כשסמל נוטל לו מלוא הישגיו ומשמעותו של הדבר שהוא בא לסמלו".¹⁰ פעולה סימבולית זו מונחת ביסוד כוחו של הדיוקן בסיפורו של שופמן: הרושם המהפנט שהיה לדימויים של יהודים במזרח אירופה.¹¹ זרות זו הלחלה אל תוך התרבות העברית באירופה, שנוצרה בשפה בלא טריטוריה. משהו מאותו unheimeliness אירופי נשתל גם בארץ ישראל והיה, במידת מה, "נכון": למרות הרטוריקה של השיבה הביתה, ולמרות שורשיה הלשוניים הנטועים במזרח, התרבות העברית בארץ ישראל היתה ביסודה תרבות זרה. כפילות זו – הבית והזר – מסתרת בתיאור מוקדם של תל-אביב בסיפורה של דבורה בארון, "בסוף הקיץ", המציג את תושבי תל-אביב בשנת 1920 בערך, מבועתים מהתפשטות של מחלה: "בתוך צפיפות שכונותינו, רבותי, באקלים זה בשלהי הקיץ, עלולה המחלה לקבל צורה רצינית, צורה מגיפה לכל פרטיה".¹² התיאור הקצר של בארון יוצר שוב ושוב תחושה של רוע – ומיד מנפץ אותה. בדיוק כאשר "המכוננית הסגורה" נושאת עמה את הקורבן האחרון (לעת עתה), מופיעים "שני החולים התמידיים – חולי השחפת שלאחר ייאוש", תזכורת לכך שההפוגה היא רק לזמן מה. והנה, בעת שהסיפור מתקדם לקראת "הרווחה כל-שהיא" וסיום המגיפה, מופיעה עגלה "בקצה הרחוב ומישהו פוסע פסיעה עם המושכות בידו לצדה":

"חולה מובל לבית החולים הקרוב, או מת?"

[...]

למראה הגוף המתנודד, עטוף בסדין, בטלפולי העגלה המתקרבת – נובלים כל פנים. רק עתה מרגישים רבים, כי רד כבר היום ועל פני הים כבו נגוהות אחרונים. בבית החולים המקומי מוארים החלונות לכל אורך האגפים. נראים חצאי-אנשים בתחבושות מבעד לשבכות-הברזל; מזרנים נתלים מעל מסעדי הגוזזטרות שרויים באור החשמל על כל כתמיהם החשודים [...]

הלויה היא ענקית.

עם המיטה הארצישראלית, ועומת-הדפנות, בידיהם נבלעים השמשים מיד להופעתם לבין האספסוף, ולא לאה אשר יביטו מעל הגגות תראה התהלוכה חגיגת כמעט עם המון נרותיה שאנני-השלהבות, כששום בכי או נאקה וקול דיבור לא ישמע בתוכו. על פרשת דרכים, עם גמר הכביש, נוטים המלווים ימינה, גולשים רגע גלוש והבהב בנרותיהם במורד ונעלמים בבת אחת בעלילת החולות. ובתוך השכונה שנתרוקנה משתררת דממה ממושכה, דממת רווחים. נפתחים תריסים בלי קול.¹³

מקום המגורים של החיים ומקום המנוחה של המתים הם שתי ספירות נפרדות הנבדלות זו מזו, אולם הן מתקיימות זו לצד זו, בסמיכות קרובה, אפילו אינטימית. הקהל מלווה את המת למעין עולם תחתון – "פרשת דרכים", הד למוות ולעולם שמעבר לו, המקום שבו הכביש מסתיים ועלילת החולות בולעת את הנרות המהבהבים – בעוד בעיר משתררת "דממת רווחים" כאשר החיים חוזרים שוב למסלולם. ובכל זאת יש משהו מן המוות ב"שכונה שנתרוקנה" ובה "חצאי-אנשים בתחבושות", "דממה ממושכה" ותריסים הנפתחים "בלי קול", בעוד בית הקברות, המכונה בלשון נקיה "מקום מנוחת עולם", מואנש, מלא חיים לזמן מה.¹⁴ "בסוף הקיץ" מעלה כך את הסמיכות המעיקה שבין חיי היומיום למקום המוות, שבעיני פרויד הוא המקום המוחלט של ה-unheimlich: "אנשים רבים, כל מה שקשור במוות, בגוויות ובתחיית המתים, ברוחות ובשדים, נראה להם כמאויים במידה מופלגת."¹⁵ הרקע של הסיפור – תל-אביב המעולפת בשרב של סוף קיץ בשנות העשרים – נדיר ביצירתה של בארון, שמרבית סיפוריה ממוקמים בעיירה במזרח אירופה. ואולם, אין כל תימה בכך שהרגישות של בארון, לעתים קרובות רגישות גרוטסקית אפלה, ממקמת עצמה בהלוויה כשיא תמאטי של סיפור המתרחש במה שנתפס כמפעל תחייה ראשון במעלה – ייסוד העיר העברית הראשונה, ראש החנית של התרבות העברית הלאומית החדשה.¹⁶ הסיפור מצביע על קווי המתאר של הנוף הפסיכולוגי של המוות בתל-אביב באותם ימים; הוא מציג את המוות של אדם אחד כהתנסות קולקטיבית, תזכורת למצבה הרופף של הקהילה עצמה.¹⁷

היחס הגיאוגרפי בין בית הקברות ובין העיר בסיפור דומה במידה רבה ליחס האמיתי ביניהם בתל-אביב בשנות העשרים. בית העלמין נוסד בשנת 1902, בימי מגיפת הכולירה ביפו. השלטונות העות'מאניים אסרו לקבור את המתים בתוך חומות העיר, בשל קרבתו של בית הקברות היהודי בעגמי למרכז העיר. מנהיגי הקהילה היהודית ביקשו מקום קבורה חלופי, ושמעון רוקח השיג אישור לרכוש שנים עשר דונמים בשם "ועד הקהילה

13. שם, עמ' 634-635.

14. על פי אחד המילונים הנכונים אצל פרויד, בית קברות עשוי להיות "שלו, נחמד ולא מאיים (heimlich), מקום שאין מתאים ממנו למנוחה", וראו במילון דניאל סנדרס משנת 1860: מצוטט אצל Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. 1992, p. 26.

15. לעיל, הערה 7, עמ' 21-22.

16. בכך דומה בארון לשופמן ולסופרים עבריים אחרים שהחלו לכתוב בסוף המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים. לדברי המוטל בריינסקי, "ההתנגשות בין הפסימיזם הרקאדנטי לאמונה האופטימית בתחיית העם היהודי התהווה קורבן חשוב למתחים ולמורכבות", וראו המוטל בריינסקי, מגעים של דקאדנזם: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנד, באר שבע וירושלים 1997, עמ' 374.

17. יכולתו של מוות סדר לייצג קורבן לאומי קולקטיבי אופיינית לבתי קברות צבאיים במדינת ישראל כיום, שבהם כל קבר הוא "מיקרוקוסמוס של הנוף הלאומי כולו של הקרבה עצמית", וראו Don Handelman and Lea Shamgar-Handelman, "The Presence of Absence: The Memorialization of National Death in Israel", in Eyal Ben-Ari and Yoram Bilu (eds), *Grasping Land: Space and Place in Contemporary Israeli Discourse and Experience*, State University of New York Press 1997, p. 90.

18. וראו א' רמבה, ישראל דוקא: קברניטה של תל-אביב, רמת גן 1969, עמ' 27-28.
19. ב"ח'ונה שחורה", הנערכת בעת מגיפה, משיאים יתומים זה לזה בטקס שנערך בחסות הקהילה, מתוך תקווה שאלוהים יראה בעין טובה את מעשה הצדקה של הקהילה, ירחם עליה ויעצור את המגיפה, וראו שלמה שבא, *הז עיר, הז אם, תל-אביב 1977*, עמ' 222-224. רייעה בעיתון *החבצלת* משנת 1903 מביאה עוד פרטים על המוויקה שהושמעה בטקסי הנישואים האלה ועל גניזת ספרי קודש בבית הקברות, וראו צבי קרול וצדוק לינמן (עורכים), *ספר בית הקברות הישן בתל-אביב, תרס"ג עד ראשית שנת ה'ת"ש, תל-אביב 1939*, עמ' viii, הערה 7.
20. שם, עמ' vii.
21. לעיל, הערה 14, עמ' 3-66.

המאוחדת לעדות האשכנזים והספרדים", באזור שנקרא אז "אדמות צפון יפו". מספרים שהאזור היה אז ברובו חולות נודדים קשים לעיבוד;¹⁸ מספרים גם שספרי קודש נגזו בו בקבר מיוחד וכי שתי "חתונות שחורות" התקיימו בשטחו, בנסיון לזכות ברחמי האל ולעצור את המגיפה.¹⁹ רק חמש שנים אחר כך הוצעה התוכנית הראשונה לבניית שכונת מגורים יהודית מודרנית מחוץ ליפו. אם כן, תל-אביב ראשיתה במתיה, או, כפי שנכתב על בית הקברות, "[...] היישוב הלך אחר הקברים".²⁰ בית הקברות הזה, שנודע בשם "בית הקברות הישן", ממוקם היום במרכז הגיאוגרפי של תל-אביב, מתחם פסטורלי מסוגר התופס שטח נדל"ן יקר במקום מבוקש ביותר בעיר. החוויה שהוא מייצג – המרחק של העיר מ'בית" גלותי – נותרה בלב-לבה של התרבות הישראלית שהתפתחה מסביבו. בית הקברות הוא דוגמה למה שאנתוני וידלר כינה "המאיים הארכיטקטוני", מקום המסמל או טומן בחובו תחושת זרות יסודית.²¹ האינטרפרטציה המילולית שמציע וידלר מחזירה את המונח הפסיכואנליטי למקורו המרחבי – דיסאוריינטציה פיזית עמוקה שנתפסת בכל זאת, במעומעם, כמוכרת.

המסורת היהודית עומדת על קשר הדוק בין עצם הרעיין של קבורה בארץ ישראל ובין שיבה הביתה – מוטיב הנמשך למן הסיפור המקראי על קבורת האבות ועד לימינו, להשתוקקותם של יהודים החיים בגלות להיקבר בארץ ישראל. יש מן האירוניה בכך שבית הקברות ברחוב טרומפלדור הופך את היחס הזה שבין קבורה לשיבה הביתה; ההבעה שריחפה על פניו של ביאליק בעת שהספיד את אחד העם בחולות של בית הקברות מעידה, ככל הנראה, כי הוא ער להיפוך זה. האתר החשוף, העובדה שקדם לעיר עצמה – אלה עושים את בית הקברות לתזכורת קבע להיותו לא-בית, לאי יציבות העומדת בניגוד לעתיקותם של בתי הקברות היהודיים בגולה, שאליהם השוו אותו, מטבע הדברים.

יש אפוא יחס ייחודי בין בית הקברות ברחוב טרומפלדור ובין נסיונה ההיסטורי של התרבות העברית המודרנית להיות "בבית" בארץ ישראל, שהרי בית הקברות הוא מקום מנוחתן האחרונה של דמויות מפתח בתרבות העברית בראשיתה, ובהן מקס נורדאו, ח"נ ביאליק, אחד העם ומאיר דיזינגוף. במלים אחרות, בית הקברות הוא מעין מיפוי וירטואלי של התרבות העברית המודרנית. אפשר "לקרוא" את האתר של בית הקברות, ואת ההיסטוריה הטקסטואלית המקוטעת שלו, כדוגמה לדרך שבה תל-אביב מבינה את עצמה, וכן כדוגמה למתחים שבין מוסדות ציבור חילוניים למוסדות ציבור דתיים, לקונפליקטים שעדיין מחלחלים בספירה התרבותית ובספירה הפוליטית בישראל. למשל, החלטות בעניין בית הקברות התקבלו במשותף על ידי מוסדות שונים: חברה קדישא, בחסותה של הרבנות הראשית; ועד הקהילה ועיריית תל-אביב-יפו.²² ההתכתבות הרשמית בין מוסדות אלה בעניין בית הקברות עסקה במגוון של נושאים, מהשקעות באתר ועד לשיפוץ החומה המקיפה אותו ובניית כניסה חדשה כדי לציין חלקות נפרדות לפנתאון העברי או לקבורת הילדים. בית הקברות מציע אפוא תובנה של הדרך שבה תל-אביב החלה להגדיר את עצמה כעיר עברית חילונית חדשה, אבן הפינה של התרבות העברית בת הזמן.²³ ואולם, לפני שאפנה לייצוגי הטקסטואליים, ברצוני לבחון את בית הקברות כ"אתר זכרון" בכוח – לעומת בתי קברות דומים באירופה, ולאור המקום המרכזי של האבל בחברה הישראלית.

22. וראו ארכיון עיריית תל-אביב-יפו, תברה קדישא, תיק מסמכים מס' 4-1355/3807.
23. בית הקברות זכה לכינוי "ישן" כבר בשנות העשרים המאוחרות, כאשר הוגשו תוכניות להקמת בית קברות חדש. נוסף על ההבחנה בין אתרי הקבורה בעיר, "ותואר ישן נותן בו טעם מיוחד", לדברי דב סדן, וראו "פרקי תל-אביב", גזית לז:ט-יב, אפריל 1984, עמ' 221.

בית הקברות הישן, אבל ואחרי זכרון

מותו של הסופר יוסף חיים ברנר במהומות יפו במאי 1921 היה אחד האירועים הטראומטיים ביותר בתולדות היישוב (תמונה מס' 3). על פי דיווח בעיתון הארץ,



תמונה מס' 3

[...] נאספו כל תושבי תל-אביב, המון יהודים רב, לפני בנין הגימנסיה. מהגימנסיה הוצאו כל הגויות והוטלו בשורה. ה' דיונגוף הספיד את ההרוגים. אחר נקראה תפילת אל מלא רחמים וכל העם געה בבכי. החלוצים נשאו את הגויות אחת אחת עד בית הקברות. הסופרים העבריים ובתוכם הישיש א.ז. רבינוביץ נשאו את גופתו של ברנר. שרשרת ההגנה סבבה את כל הקהל הרב. בבית הקברות נמצא קהל גדול ואחד הפועלים נשא שם דברים אחדים. הודיעו על ישיבת אבל וכל קהל המלווים ישב רגעים אחדים על הקרקע. עם חשכה שב הקהל מבית הקברות בדומיית אבל.²⁴

24. הארץ, 5.5.1921; מצוטט אצל נורית גוברין, ברנר, תל-אביב 1991, עמ' 171.

25. הפועל הצעיר, 6.5.1921, וראו אצל גוברין, שם.

יצחק טבנקין כתב בהפועל הצעיר: "הקרבתו נקברו בקבר אחים כי נפלו בצוותא. ובקבר אחים זה טמונה גם גופתו של ברנר. אין קברו קבר יחיד. הוא נרצח עם יהודים ונקבר עמהם".²⁵ קבר אחים זה ממוקם בסמוך למקום שהיום נמצאת בו הכניסה לבית הקברות (תמונה מס' 4). כל שם נחקק על טבלת אבן נפרדת, פרט לשמו של יוסף בן משה לואידור; על פי הכתובת שעל המצבה, לואידור "נרצח יחד עם י.ח. ברנר וחבריו וגופתו



תמונה מס' 4

נעלמה”. הכתובת משקפת את החשיבות שיש לקבלת שרידי הגופה בחזרה; הקשר של האדם אל הארץ בימי חייו נוצר מחדש לאחר מותו, באמצעות “שיבת” הגופה אל עפרה.

גרסה אחת של הסיפור על בית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור מבוססת בדיוק על סוג הנרטיב שהצעתי זה עתה בנוגע לברנר: תנודה בין תיאור הצדדים הפיזיים של בית הקברות – האתר עצמו, סידור הקברים, הכתובות שעל מצבות – ובין הצדדים ה”מטפיזיים”, ההיסטוריה של המקום עצמו, וכן ההיסטוריות האישיות הנפרדות המוכלות בו. כמובן, אי אפשר לתאר כל אדם ואדם שנטמן בבית הקברות וכל מצבה ומצבה שהוקמה בו.²⁶ בחרתי להעיר באריכות מה על ברנר, שמת מוות אלים ודרמטי – ולא, למשל, על שרה ברץ, שאהבה ככל הנראה את הים, או על התצלומים המשמרים את דיוקנאות הילדים שנטמנו בבית הקברות (תמונות מס' 5–6). ערבוב שוויוני זה של האליטה התרבותית עם המון העם בכללו עולה בקנה אחד עם החזונות האוטופיים של העיר בראשיתה, ובתיאורים השונים של בית הקברות הוא מצוין כטיפוסי לו.²⁷

לנרטיב כפול זה יש להוסיף עוד ממד: ראיית בית הקברות הישן כ”אתר זכרון”, במונחיו של פייר נורה, מקום שבו “הזכרון מתגבש ומצפין את עצמו”.²⁸ אפשר להתפלמס עם השקפתו של נורה באשר לזכרון שפעם היה “אותנטי” ואחר כך נרמס על ידי הכוח המחליש של ההיסטוריה והפך, בתהליך של מונומנטליזציה, ל”אתרי זכרון”; השקפה זו נתפסת היום ככוללנית וכגורפת מדי, ואולי גם כבעלת נטייה לאידיאליזציה של אותו עבר אותנטי, אולם ההבחנות המהותיות של נורה עדיין מעוררות מחשבה ורבות-ערך.²⁹ למעשה, כוחו של הזכרון כמושג יציב וקוהרנטי שמשמר, כך נדמה, היבטים של העבר, מתחזק על ידי היפוכו, כלומר, חלופיות הזמן ומושג ההיסטוריה. דבר זה נכון באשר לבית הקברות הישן, כפי שעולה בבירור כאשר שמים לב למיקומו – בלבו של המרכז הקדחתני והמשתנה תדיר של תל-אביב (תמונה מס' 7). אף על פי שהרעיון שבית קברות מתפקד כ”אתר

26. כמה מן הרשומות המוקדמות אבדו בשריפה שפרצה בשנות העשרים, אולם הברה קדישא של תל-אביב מחזיקה רשימה ממוחשבת של כל השמות שנחרטו על המצבות בבית הקברות.

27. ראו למשל את זכרונותיו של יורם קניוק, שבהם הוא סוקר את הפנתיאון הלאומי ומסכם: “ואני, כשאני בא, מתחבר אל העיר דרך המצבות הצנועות של החלץ התימני הראשון [...]”, וראו “ארלוזורוב, שינקין, אחד העם – כולם כאן”, תוכנית המחזה על החיים ועל המוות מאת אלדר זיו ובבימויו, “הבימה”, תל-אביב 1997.

28. Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les lieux de Mémoire*”, *Representations* 26, Spring 1989, p. 7

29. ראו Kerwin Lee Klein, “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”, *Representations* 69, Winter 2000



תמונה מס' 6



תמונה מס' 5

זכרון" נראה אקסיומטי במידת מה, בשל השפע הגלוי של פרמטרים מרחביים ורמיוות טקסטואליות, הרי מטבע הדברים, אם בית הקברות הישן היה נתפס כך, הוא היה מתפקד כמעין מוזיאון פתוח, חלל זכרוני שהמבקר נע בתוכו ומפעיל דימויים הקשורים לזכרון קולקטיבי.³⁰ דוגמה מפורסמת לבית קברות עירוני המתפקד כאתר זכרון הוא בית הקברות פֶר לאַשֵׁן בפריס, המונצח בין השאר ברומנים של אונורה דה בלזק. לעיר־מתים זעירה זו, המשתרעת על גבעה במזרח למרכז העיר, יש אפילו תחנת מטרו משלה.³¹ ספרים רבים קילסו את ההיסטוריה של המקום, שעדויות על קיומו מגיעות עד לשנת 1841.³² מעמדו של פֶר לאַשֵׁן מבוסס אפוא גם בשיח, ביצירות ספרות קונויות ובמחקרים היסטוריים, וגם גיאוגרפית, במפת העיר. לבית הקברות היהודי הישן בפראג מיוחס מעמד דומה, אם כי בדרך שונה. שם, העומק הפיזי מתפקד

30. מספרים שסיימונידס, שהמציא את "אמנות הזכרון", טען כי "יש לבחור מקומות וליצור דימויים מנטאליים של דברים שרוצים לזכור ולאחסן את הדימויים האלה במקומות, כך שסדר הדימויים יישמר את סדר הדברים"; מצוטט אצל Frances A. Yates, *Chicago The Art of Memory*, M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory*; Princeton 1994, pp. 129-202.

31. בבית הקברות שעל הר הזיתים בירושלים, יותר מכל בית קברות אחר בישראל, מתעוררת תחושה של הימצאות במעין עיר הולכת ומתפשטת, בדומה לזו שמתעוררת בפֶר לאַשֵׁן; על בני הקברות בירושלים ראו מירון בנבנשתי, *עיר המנוחות*, ירושלים 1990.

32. סקירה קצרה של תולדות המקום ראו *Plan et histoire du Père Lachaise*, Paris 1996.



תמונה מס' 7

33. Ctibor Rybár, *Jewish Prague: Notes on History and Culture – A Guidebook*, trans. Joy Turner-Kadecková and Slavos Kadecka, Prague 1991, pp. 279-93

כמציין זמן: בשטח קטן למדי ברובע היהודי הישן של העיר נמצאים למעלה משנים עשר אלף קברים, מסודרים בשכבות שהמוקדמות שבהן מתוארכות למאה החמש עשרה.³³ האנדרלמוסיה הכאוטית בתוך בית הקברות רגועה ושלווה באורח מתמיה, והצמחייה בת מאות השנים המצלה על המקום משקפת את חיוניותה רבת-השנים של הקהילה היהודית בפראג. כיום, קרבתו של בית הקברות לאתרים היסטוריים יהודיים אחרים בפראג, ובייחוד למוזיאון המוקדש לציורי ילדים מטרוזין, קושרת אותו במישרין לשואה ולחורבן החיים היהודיים במזרח אירופה.

אף אחת משתי הדוגמאות – זו של פֶּר לאָשֶׁז בפרס וזו של בית הקברות היהודי הישן בפראג – אין בה כדי לשמש להשוואה פוריייה עם בית הקברות הישן בתל-אביב. ועם זאת, גם אם נשים בסוגריים שאלות על אריכות ימים היסטורית, מעמדם של בתי הקברות באירופה אינו דומה כלל לזה של בית הקברות הישן בתל-אביב, אף על פי שטמונים בו גיבורים מקומיים חשובים לא פחות. בית הקברות הישן זכה לאזכורים מעטים, כמעט שטחיים, ברוב התיאורים הכתובים הסטנדרטיים של תל-אביב – ובהם ספרים הסוקרים את תולדות העיר ומדריכי טיולים בעברית, וכן כאלה המיועדים לתיירים – ומסתבר שרבים מהולכי הרגל ברחובות המקיפים את בית הקברות אינם יודעים היכן נמצא בית הקברות ומי נקבר בו. אני עצמי מגיעה לבית הקברות, ולתל-אביב בכלל, קָזרה במידת מה; התגוררתי בשכונה הסמוכה לבית הקברות במשך ארבע שנים, משנת 1988 ועד לשנת 1992, ומאז, כשאני חוזרת לבית הקברות בביקורי התכופים בעיר אני מבחינה בשינויים זעירים בנוף ומדי פעם בקבר חדש. דומה לעתים שבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור הוא המקום היחיד בתל-אביב שנשאר כפי שהוא, כאילו יד הזמן לא נגעה בו – לעומת קו הרקיע שמסביבו, המטפס במהירות כלפי מעלה. אין בכך כדי לטעון נגד שינוי ובעד השקפה נוסטלגית וקופאת על שמריה באשר לראשיתה של העיר, וגם אין לי כאן כל עניין בהגנה או בהתקפה על התוכניות לפיתוח העיר כמרכז תרבותי וכלכלי או לשימור השכונות הישנות יותר. ועם זאת, מיום הקמתה, ראייתה של תל-אביב את עצמה כעיר התאפיינה בדיוק על ידי שתי אלה – נוסטלגיה ותלישות. הביטויים הספרותיים והאמנותיים בעיר אפילו יצאו נשכרים מן המתח היצירתי שבין השתיים: נוסטלגיה לחזון היסוד של תל-אביב כ”עיר גנים” אינטימית ליד הים ודחייה מפורשת של הרבעים היהודיים הצפופים במרכזים העירוניים בגולה, ביחד עם זכרונות אמביוולנטיים של ההישגים התרבותיים והחברתיים של אותן ערים גדולות; תחושה של להיות זר בעיר שבראשיתה לפחות, רוב תושביה נולדו במקום אחר.

לא זו בלבד שבית הקברות עצמו נעלם ונבלע בתוך העיר, גם בתוכו קשה למבקר למצוא את דרכו. אמנם השטחים המרכזיים מטופלים, אבל אין מפה בכניסה לבית הקברות ואין מידע על המתים הקבורים במקום או על תולדותיו.³⁴ המבקר נעזב לנפשו, חופשי לנדוד בין הקברים, להתקדם בין אבני המצבות במקומות שיש בהם שביל גישה, לפסוח עליהן בוהירות במקומות שאין בהם שביל. העדרו של הקשר דידיקטי עומד בניגוד בולט להיסטוריוצייה המפורזת של מקומות רבים כל כך בישראל, שנעשו לאבני דרך בתולדותיה; ייתכן שכך הדבר משום ששמותיהם של רבים מן הסופרים וגדולי האומה הקבורים כאן כבר נחרטו עד לעייפה במקומות אחרים בוכרן

34. החברה להגנת הטבע מקיימת מדי פעם סיורים בבית הקברות. ואכן, עד כמה שלבית הקברות יש “היסטוריה”, היא נכללת במידע ובאגדות שחולקת קבוצה קטנה של מדריכים הפוקדים את האתר. סקירה של הפנתאון של בית הקברות ראו אצל שלמה שבא, “היכן יש חיים בתל-אביב”, דבר השבוע, 25.7.1986, עמ’ 19-18, וכן אצל הנ”ל, עיר קמה, תל-אביב: השנים הראשונות, תל-אביב 1989, עמ’ 41.

הקוקלטיבי הלאומי – בתוכניות הלימודים בבתי הספר ובאינספור שלטי רחובות ובניינים.

ייתכן שאין לצפות שבית הקברות יהפוך למעין פארק שעשועים או אתר תיירות, כמו בתי קברות עירוניים בארצות הברית, בשל מרכזיותו של השכול בחברה הישראלית. ובכל זאת, בתי קברות אחרים בישראל מושכים אליהם תשומת לב גם של תיירים וגם של בני המקום; הדוגמה הבולטת ביותר היא הר הרצל.³⁵ אפילו אתר המרוחק מדרך המלך, כמו בית הקברות בקיבוץ כנרת, שרחל המשוררת נקברה בו, מתחזק ומסומן היטב. קברה של המשוררת ממוקם ומסודר כך שייצור סוג מסוים של "חווית עלייה לקבר". המבקר מוזמן לשבת על ספסל סמוך לקבר ולהשקיף על עץ דקל גדול על שפת הכנרת – דימוי מוכר בשיריה של רחל. לצד הקבר, בתוך תיבה המגנה עליו, מחובר בשרשרת, מונח ספר שיריה של רחל, שנדפס בלמעלה מעשרים מהדורות, מעין קמע או איקון של תרבות תנועת העבודה. גוף המשוררת וגוף שירתה טמונים שניהם באדמה. העלייה לקבר מכוננת אפוא מעין שיקום של העבר: עולה הרגל יושב לצד הקבר, קורא שיר ונושא עיניו כדי למצוא את הנוף הממשי המיוצג בשיר. החוויה מכילה בתוכה ניגודים במידת מה: מעין "זמן לירי" סטטי ממסגר את הנוף, כאילו דבר לא השתנה מאז נכתבו שירי הכנרת של רחל בשנות העשרים, אולם בה בעת אי אפשר להתעלם מן התשתית החקלאית, אבן הראשה של הנרטיב הציוני של "גאולת" הקרקע.

אי היציבות הפוליטית הפוטנציאלית של בית הקברות ב"תרבות השכול" הישראלית היא גם הנושא של שני רומנים פופולריים שנכתבו בסוף שנות השמונים ובאמצע שנות התשעים. בדומן רוסי של מאיר שלו נוקם איכר יהודי בשכניו למושב באמצעות הפיכת חלקו בקרקע החקלאית המשותפת לעסק מסחרי, "בית עולם לחלוצים".³⁶ תורמים יהודים עשירים מחוץ לארץ – קומוניסטים, סוציאליסטים ובעלי אוטופיות לשעבר שעזבו את ארץ ישראל עבור "סיר הבשר" באמריקה – יכולים, תמורת תשלום גבוה, להתאחד שוב עם אדמת ארץ ישראל, הפעם לתמיד: "מאתיים ושבעים וארבעה זקנים וזקנות, מגדולינה אחת ופרד אחד ישיש קבורים בבית הקברות שלי. חלוצים, מגשימים וקפיטליסטים בוגדים".³⁷ בית הקברות ברומן של שלו הוא רקע לדרמה החוצה כמה דורות: מארג סבוך של נאמנויות ובגידות נטווה על הקברים ונחרט בנוף באמצעות הקצאת חלקות קבורה. הדחף להשביח את הקרקע או לגאול אותה מושם כאן ללעג באמצעות שיבת שרידי גופותיהם של אלה שדחו את האתוס החלוצי מכל וכל. העבר הנוכחי בכל מרחף מעל כמו היתושים המאיימים לפלוש ליישוב. ברומן של בתיה גור אבן תחת אבן, מוות בשוגג של חייל בתאונת אימונים מעורר את אמו לקרוא תיגר על הממסד הצבאי והמשפטי כולו, בשל האיסור לחקוק כתובות אישיות על מצבות הקבורה של חיילי צה"ל. בעת הסרת הלוט מעל מצבת בטון סטנדרטית שאורכה ששים ס"מ ורוחבה ארבעים ס"מ, ואשר עליה נחקקה הכתובת "נפל בעת מילוי תפקידו", היא מתפרצת וצועקת: "'רוצחים, הם רצחו אותו ועכשיו הם אומרים לי נפל בעת מילוי תפקידו'. [...]. כולם פחדו. היא הפרה את כל הכללים. אמהות שכולות ילדות הארץ, ועוד ממוצא אשכנזי, מתנהגות באיפוק ובכבוד בהלוויות בניהן".³⁸ שני הרומנים, זה של שלו וזה של גור, תופסים את בית הקברות כמקום של קונפליקט חברתי

35. ראו Maoz Azaryahu, "Mount Herzl: The Creation of Israel's National Cemetery", *Israel Studies* 1:2, Fall 1996, pp. 46-74

36. מאיר שלו, רומן רוסי, תל-אביב 1989, עמ' 15.

37. שם, עמ' 196.

38. בתיה גור, אבן תחת אבן, ירושלים 1998, עמ' 31.

39. המחזה על החיים ועל המוות, שנכתב בידי אלדד זיו והוצג בתיאטרון הלאומי "הבימה" בשנת 1997 ולעיל, הערה 27). הוא יוצא דופן מעניין, על רקע ההעדר הכללי של שיח ציבורי או ספרותי על בית הקברות הישן ברחוב טרוטפלדור, וראו על כך בהמשך.

40. המוזיאון פועל לעת עתה באופן חלקי, ואין ככל הנראה תוכנית מוגדרת לפתוח אותו מחדש.

ופוליטי. ההעדר היחסי של שיח ציבורי או ספרותי על בית הקברות ברחוב טרוטפלדור מעורר אפוא השתאות, בדיוק בגלל מרכזיותו של השכול בתרבות הישראלית; העדר זה אופייני ליחסה המורכב של תל-אביב לעברה.³⁹ לדוגמה, לאחרונה, מאז שנסגר המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו, אין לתל-אביב מוסד המוקדש בלעדית לתולדותיה, וכך נמחק ביעילות רבה ממרחב העיר כל ייצוג סימבולי ממוסד של עברה.⁴⁰ אפילו במידע הרשמי שמספקת לשכת המודיעין העירונית לתיירים מוקדש עמוד אחד בלבד לאתרים חשובים בתולדותיה של העיר, ועיקר החומר מתמקד בחיי הלילה, באזורי קניות ובפעילויות המתקיימות על חוף הים. ועם זאת, בשנת התשעים לייסודה רמזה העיר שהיא מתחילה להכיר בכך שיש לשלב את עברה באופן פורה בהווה שלה. במסגרת אירועי שנת היובל, למשל, הוצגו תערוכות רבות ונדפסו אלבומי כרומו מבריקים על האדריכלות הייחודית האופיינית לתל-אביב, ונושא השימור ואיכות החיים בעיר תופס מקום חשוב בדיונים המתקיימים בה מאז.

ובכל זאת, חידת בית הקברות הישן עדיין איננה פתורה: מצד אחד אפשר לומר שבית הקברות הישן מתפקד כ"אתר זכרון" רק להלכה, כמעין העדר מכונן שגבולותיו אולי מגדירים וטומנים בחובם חלק חשוב של ההיסטוריה הישראלית, אבל את נוכחותו ואת משמעותו בפועל עדיין יש ללמוד; מצד אחר, בית הקברות פסח במובן מסוים על התהליכים והסימנים הברורים והמפורשים יותר של הנצחה וזכרון, והגיע היישר לפונקציה הסופית, הקיצונית, של אתר זכרון, כלומר – **להשכחה**. מה מקופל בדיוק בהשכחה זו, ומה קורה כאשר אנו מאפשרים להיסטוריה הטקסטואלית הפרגמטית של בית הקברות עצמו לזכור? הזכרון מדבר בדרכים בלתי צפויות שאי אפשר לשלוט בהן. בהענקת קול להיסטוריה הטקסטואלית של בית הקברות – החיבורים והשירים המעטים שנכתבו עליו, כתובות המצבות – ברצוני להבין מה נקבר ונשכח במקום ומה מתעקש ומסרב להישכח בו.

התקסט של בית הקברות

סקירה של תעודות מוקדמות הקשורות לבית הקברות ובדיקה של כתובות המצבות מעצימות את הפוטנציאל הטמון בו כאתר זכרון. לדוגמה, רשימה משנת 1922 רואה את בית הקברות כאתר שמן הראוי "לשפרו ולתקנו". ברשימה זו, העוסקת בין היתר בנטיעת עצים בעיר, קורא י' סגל, "גנן העירייה" של תל-אביב, להגן על הקברים מפני החולות שמשביב בעזרת עצי אשל; כך אולי יישמרו "שרידי העבר" המאפיינים את המוטיבים האיקוניים של הקברים, שבזכותם הוא ראו לתואר "בית קברות יהודי עתיק". סגל היה מקורב לאחד מן האומנים שעסקו בסיתות מצבות במקום. הוא הזהיר נגד השלטת אותן "מצבות מלט 'חדישות' ענקיות וצעקניות והמקושטות כל מיני קישוטים טפלים, כגון התמונות, הפוטוגרפיות של הנפטרים הקבועות מתחת למסגרת זכוכית בתוך אבן המצבה, וכיו"ב ועוד מיני מנהגים חסרי טעם ומסורת, המנבלים את מראהו השקט והתמים של בית הקברות היפה בפשטותו".⁴¹ סגל ביקש לקיים את בית הקברות בדרך המשקפת את ערכי הקהילה שאת צרכיה בא לשרת: פשטות, נקיין, כבוד

41. י' סגל, "בית הקברות בתל-אביב", ידיעות עירונית תל-אביב-יפו 4, יולי 1922, עמ' 25-26.

42. דיון על בתי קברות כהשתקפות של ערכים חברתיים ראו Randall H. McGuire, "Dialogues with the Dead: Ideology and the Cemetery", in *The Recovery of Meaning: Historical Archaeology in the Eastern United States*, Washington D.C. 1988, pp. 435-480

43. אף על פי שבתי עלמין יהודיים נתונים תחת סמכותה הדתית של חברה קדישא, דומה שהם נהנים מחופש ביטוי ויוזאלי גדול למדי.

לעבר וזיקה למסורת היהודית.⁴² אמנם תצלומים היו תוספות חדשות למדי, אולם בהצבת דיוקנאות של מתים על מצבות לא היה משום חידוש, וכאלה אפשר למצוא גם בבתי קברות יהודיים עתיקים יותר.⁴³ הפורטיטיוו באשר לביטוי הוויזואלי אולי נראית מפתיעה בהתחשב ביומרותיה של תל-אביב לחילוניות, אולם השקפה אנטי אורנמנטליסטית זו עולה בקנה אחד עם הרגישות התרבותית המינימליסטית, המודרניסטית, שבאה לידי ביטוי בתכנון העירוני ובארכיטקטורה, וכן בספרות.

הרשימה של סגל איננה מביעה עניין מפורש בבית הקברות כאתר שיכול לתמוך ביסודות ההיסטוריים הרעועים של תל-אביב. ואולם, הבחנות אסתטיות בעניין הסגנונות המודרניים והעתיקים של מצבות הקבורה הן לבי-לבו של החיבור הראשון שהעניק לבית העלמין מעמד של אתר היסטורי – ספר בית הקברות הישן של צבי קרול וצדוק לינמן, שראה אור בשנת 1939. ספר נדיר זה, שנותר החיבור המקיף היחיד על בית הקברות, מכיל רישומים ביוגרפיים של כמעט כל מי שנקבר בבית הקברות (3,758 שמות בעת שהספר יצא לאור), וכן כתובות מצבות; בדיקת התפלגות סטטיסטית על פי מין, גיל ושנת הפטירה; ותמונות של כמה מן המצבות הראויות יותר לציון. רעיון הספר נזקק לזכותו של אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ, שעד אותו זמן הספיק לראות רבים מחבריו נטמנים בבית הקברות הישן. בהקדמה הנרחבת מבחינים העורכים בין קבוצות שונות של קברים בבית העלמין – קברים מפורסמים וקברים אנונימיים, קברי אחים מוקדמים ומאוחרים, החלקות המסודרות פחות, קברי הילדים וקורבנות הכולירה – הבחנות שעדיין יש בהן תועלת למי שמנסה למצוא את דרכה בבית העלמין. קרול ולינמן מדגישים במיוחד את ההבדלים הסגנוניים בין "דורות" הקברים לסוגיהם השונים. הקברים המוקדמים יותר, קבריהם של אלה שמתו בעת מגיפת הכולירה ביפו, מגובבים באי סדר ובחוסר סימטריה. המצבות, האופייניות לבתי קברות יהודיים במזרח, שטוחות על הארץ, מצופות לעתים קרובות בלוחות שיש שעליהם נחרטו פסוקי תנ"ך או כתובות הקדשה מנוסחות כאקרוסטיכונים. למרות הפיזור האקראי וה"פרימיטיביות" המבנית, מצבות אלה, לפי העורכים, "דומות אחת להשניה בצורתן ותבניתן"; "אחידות סגנונית" זו מושרשת באופן אותנטי בגרסה יהודית ייחודית של הלוקאל. הערכתם לאיכויות המקומיות של המצבות מקבילה להשקפות שביטאו ראשוני הציירים המודרניסטים בארץ ישראל, שראו בפסיפסים של בתי הכנסת העתיקים מודל לאמנות עברית חדשה, אותנטית – לעומת מה שהם תפסו כרגישות יהודית גלותית. המצבות החדשות יותר, אלה שהונחו לאחר 1922, עומדות זקופות, במאונך, כנהוג בבתי קברות באירופה. "באזור החדש גברה המודרניזציה", לדברי קרול ולינמן; הטקסטים שעל המצבות האלה "שבלוניים" ו"ריקים מתוכן".⁴⁴ העורכים מעירים גם על כך שבכתובות שעל המצבות החדשות "נתקצר הנוסח" והן מציינות לעתים קרובות רק שם ותאריכי לידה ופטירה: "ודאי יש בזה מהטעם החדש של הדור, שביסודו הרצון להשתחרר מהשבלונה של הנוסח המקובל".⁴⁵ הרצון להשתחרר מנוסח הכתובות שעל המצבות אנלוגי מן הסתם לשאיפה המודרניסטית להשתחרר מן ה"נוסח" ששלט בספרות העברית בדורו של ביאליק.

ההבחנות בין קברים מוקדמים לקברים מאוחרים מצביעות על ההעדפה האידיאולוגית בשיפוטם של העורכים, ששורשיה נעוצים

44. לעיל, הערה 19, עמ' x.

45. שם, עמ' xii. מתח דומה אפיין את התוכניות להקמת קברו של הרצל בשנת 1952: השאיפה לפססות עממית גברה על הנטייה למונומנטליות, וראו עזריהו ולעיל, הערה 35, עמ' 51.

בתפיסתם מהי אותנטיות איקונית וטקסטואלית; המודרניות של הקברים המאוחרים יותר נתפסת כריקנות וכחוסר משמעות ונקשרת במפורש לגולה. ואולם, יש מן האירוניה בכך שהעורכים מודדים את מפעלם שלהם על פי הדגם שהציבו לפנייהם מלומדים שחקרו את בתי הקברות היהודיים באירופה; קו החקירה המרכזי של מלומדים אלה התמקד במצבות השבורות, הישנות, והאתגר המתודולוגי העיקרי שעמד לפנייהם היה במישור יהודי מסורתי – פרשנות טקסטואלית, כלומר "פענוח" הכתובות שעל המצבות, ועל ידי כך קביעת טבעה של הקהילה היהודית שבה חיו ומתו שוכני בית הקברות. מחקרים אלה ביקשו להציג רצף קוהרנטי של הקיום היהודי במשך הדורות, ואולם, העורכים של ספר בית הקברות הישן מכריזים כי

היסוד המחקרי בלבד אינו מתאים ואינו מספיק בנוגע לבית הקברות הישן בתל-אביב, אם מפאת מעוט שנות קיומו, למרות היותו נקרא "הישן" אינו מונה אלא ל"ח שנה, ואם מפאת דלות תכנם של המצבות. חסרה בכאן העתיקות של העבר הרחוק והבלתי נודע ואף המעבר בין התקופות אינו מורגש.⁴⁶

46. לעיל, הערה 19, עמ' xvi.

הטענה שאי אפשר לפענח שום תהליך היסטורי נשגב בבית הקברות הישן – "ואף המעבר בין התקופות אינו מורגש" – מעידה על כך שתל-אביב נתפסה כ"עיר חדשה".⁴⁷ שורשיה הרדודים ייחסית של תל-אביב היו מקור המשיכה שלה: בעמידתם של העורכים על הצורך בשיטה שונה מזו ששימשה לחקר בתי קברות יהודיים בגולה, ובהצטרפתם בנוגע ל"דלות" התוכן של המצבות בבית הקברות הישן, יש נימה של גאווה מתגוננת. במקום הגנאלוגיה המפוארת של בתי קברות באירופה, חשיבותו של בית הקברות הישן של תל-אביב מוצגת כפי שהיא בהווה:

47. רשימה שפורסמה עם צאתו לאור של ספר בית הקברות הישן עומדת על ייחודה של תל-אביב מבחינה זו. לדברי בעל הרשימה, לזכותה של תל-אביב ייאמר שכבר בימי הראשונים יש מי שמגלים עניין בבית הקברות שלה ומנחילים לה חיי עולם, וראו: דוד, בלי כותרת, דבר, כא כסלו ת"ש.

[...] בוני העיר תל-אביב [...] מעשיהם ופעליהם בחייהם רשומים ניכר ומורגש עוד באוירה של ימינו, הנה היו עמנו בחיים וביצירה, חולמים בחזון התחיה. תולדות חייהם ופעליהם הם מצבה לדור חי אשר ידענו אותו, ואשר הקשר עמו לא נתק עוד.⁴⁸

48. לעיל, הערה 19, עמ' xvi.

ההיסטוריה, רישום האירועים בזמן, מתוארת כמוצר מלאכותי ומאובן – מצבת אבן שאפשר להבחין בה באופן מוחשי במרחב. התחושה שהמתים "עמנו בחיים וביצירה" מסיטה את תשומת הלב מכתובות המצבות עצמן: הזכרון הטרי של מעשיהם מבטל את הצורך בכתובות מפורטות. העדר זה של כתובות בבית הקברות בדרך כלל, המינימליזם הסגנוני שלו – אלה מבחינים בינו ובין בתי קברות יהודיים בגולה. לשם השוואה, בספר על בית הקברות בוויילנה נתפסת הטקסטואליות כזכרון האולטימטיבי: "כי זכרון בספר יקר הוא יותר מהחקוק על אבן, שבכבר הימים יתקלקל, בעוד שהכתוב בספר עומד וקיים לעולמים".⁴⁹

49. דוד מניד, עיר ווילנא, דפוס האלמנה והאחים ראם, ווילנא תר"ס, עמ' ix-x.

בית קברות הסמוך יותר בזמן לבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור הוא "ארבייטער רינג" בניו יורק. מצבות רבות בפנתיאון זה של הספרות היידיית המודרנית נושאות כתובות הסבר מפורטות.⁵⁰ אולם בבית הקברות ברחוב טרומפלדור, כתובות המצבות הן ביחס הפוך לתהילה. הדוגמה

50. ראו David Roskies, "A Revolution Set in Stone, or The Art of Burial", *Pakn-Trager* 28, Spring 1998, pp. 36-47.

הקיצונית ביותר לכך היא אבן השיש האדומה הנוזרית שעל קברו של אחד העם: על האבן, שסותתה בידי אהרן מליניקוב, אין מצוין שמו האמיתי של אחד העם ואין תאריכי לידה ופטירה. בית קברות יהודי שקרוב יותר ברוחו לפנתיאון החילוני בבית הקברות ברחוב טרומפלדור הוא בית הקברות אוקופובה בוורשה, שקבורים בו הסופרים המודרניסטים י"ל פרץ וא"נ גנסי.⁵¹ העובדה שבית הקברות הזה שימש גם הוא נושא לספר, שראה אור בשנת 1936,⁵² מגבירה את הדמיון בין שני האתרים, על השאיפות המשותפות להם: שני בתי הקברות צופנים בחובם דחפים דתיים וחילוניים באשר להיסטוריה ולזכרון. הגיוון הסגנוני של המצבות בשני בתי הקברות מעיד עד כמה המעבר בין הדתי לחילוני לא היה חלק, פשוט וחד-משמעי. שני המחקרים מדגישים את החדשנות, את ההבעה האישית של הסגנון המודרניסטי של המצבות החדשות יותר, ושניהם מדמים את בתי הקברות ל"בתי גנים" חשובים להיסטוריה ולשינויים תרבותיים. למרות ההבדלים העצומים בין החיים היהודיים בוורשה לאלה שבתל-אביב, שני בתי הקברות מסמנים את אותו חלון היסטורי צר שבו חזון של קהילה יהודית חילונית מסוג מסוים עדיין היה בגדר האפשר.

למרות ההעדרה המודרניסטית ל"אבן כשלעצמה" בספר בית הקברות הישן, בית הקברות עצמו מאופיין על ידי ערבוב של סגנונות. למעט כמה מוטיבים תרבותיים משותפים – מנורת הקנים, קופסת הצדקה, נורת שבת או שתי ידיים נשואות בברכה – דומה שהאיקונוגרפיה היהודית של האבל נטועה יותר בהקשר מקומי, אתני או לאומי, מאשר במערך זה או אחר של עיקרי הלכה.⁵³ ואולם, כיום אי אפשר לא להבחין במצבה ענקית שאינה מתאימה אף לאחת מן הקטגוריות שהציגו העורכים ונראית כהפרה של הקיום-בצוותא האסתטי המתוח שהושג בין הסגנונות השונים השוכנים בכפיפה אחת. מה שמצבה זו מנציחה, וההבדל הרב בינה ובין המצבות האחרות – אלה מעידים עד כמה בית הקברות ברחוב טרומפלדור יכול להתקיים אך ורק בתל-אביב.

מצבה זו, המתנשאת מעל לאגף המזרחי, היא המצבה הטקסטואלית ביותר בבית הקברות: מונומנט מלבני גדול שהוקם לזכר אנשים שמתו הרחק מתל-אביב ואשר אפרם הובא לישראל – אנשי הקהילה היהודית של העיר זדונסקה-וולה שבפולין (תמונה מס' 8).⁵⁴ המצבה, שהוקמה בשנת 1950 בידי קבוצה של ניצולים, עשויה לוח שיש שחור בוהק ועליו אותיות זהב בולטות. סביב המצבה נבנה קיר נמוך עשוי שיש לבן ועליו חרוטים שמות הקורבנות – משפחות שלמות של עשרה ושנים עשר ילדים. במקום זה נטמן אפר שהובא לישראל מן הקרמטוריום בחלמנו בידי זליג פרנקל, יליד העיר. הטקסט המרכזי שעל לוח השיש השחור הוא סדרה של צמדי חרוזים המתארים את תכונותיהם של הקורבנות, את מותם האכזרי ואת הנצחת זכרם בידי הניצולים: "אפר השרופים שלושים רבבות/ ילדי עם קודש צאצאי האבות/ נאהבים ונעימים זכים וטהורים/ גברים ונשים ילדים והורים/ דם קדושים אלה לא ישקוט לנצח/ אל נקמות יופיע ודמים ידרוש/ ירחם השארית ועמו לא יטוש/ ינחמם מיגונם ויכרות אמנה/ להעלותם לארץ הקודש ברננה". הנוכחות המונומנטלית של המצבה שוברת את קו הרקיע של בית הקברות, הנמתח בדרך כלל בגובה אחיד למדי, בגוונים כמעט מונוכרומיים של לבן, אפור חיוור וצבע חול. אי ההתאמה הפיזית מבליטה את אי ההתאמה של

51. וראו אבנר הולצמן, "מצבתו של גנסי", אלפיים 15, 1977, עמ' 142-167.

52. ראו Leon Przysuski, *Cmentarze Żydowskie W Warszawie*, Warsaw 1936.

53. תצלומים יפים להפליא של בתי קברות יהודיים ראו אצל Arnold Schwartzman, *Graven Images: Graphic Motifs of the Jewish Gravestone*, New York 1993.

54. אפר ממחנות המוות הובא ארצה לראשונה כבר בשנת 1947, בעקבות המנהג להעלות לארץ הקודש ולקבור בה מחדש עצמות של יהודים שנפטרו בגולה, וראו הנדלמן ושמגרי-הנדלמן (לעיל, הערה 17), עמ' 122.



תמונה מס' 8

הטקסט שעל המצבה – הליריות הדחוסה, האנשים והאירועים המונצחים באמצעותו – למקום מסוים זה.

את האנדרטאות לזכר קורבנות השואה אפשר להבין בדרך כלל לאור הנרטיב הלאומי של ”שואה וגבורה”. הדוגמה המאלפת ביותר לדרך שבה ”שואה” ו”גבורה” קשורות זו בזו במרחב העירוני מצויה בירושלים, בקרבה שבין ”יד ושם” להר הרצל. אתרים אורחיים-מקודשים אלה, לצד אתרים דתיים, כגון הכותל המערבי והעיר העתיקה, מחזקים את מעמדה המיוחד של ירושלים בהיסטוריה של העם היהודי ושל מדינת ישראל. ואכן, ב”יד ושם” ובהר הרצל מתקיימים לעתים קרובות טקסים לאומיים, ותיירים רבים פוקדים את שני האתרים האלה זה אחר זה, ברצף דידיקטי.

משמעותן של האנדרטאות לזכר קורבנות השואה נוצרת בעיקר באמצעות הנוף שבתוכו הן ממוקמות.⁵⁵ לעתים קרובות הן מייצגות את הנתק שבין הנוף הישראלי לבין השואה – מה שאפשר לכוונת, בעקבות מומיק, הילד-המספר בספרו של דויד גרוסמן עיין ערך אהבה, ”ארץ שם”. תכונה זו של השואה, היותה ”שם”, ”במקום אחר”, היא היסוד המכריע המעצב את הנצחתה בזכרון הישראלי. כך, מצבות לזכר הנספים בשואה בכלל, וההנצחה ב”יד ושם” בפרט, ”בונות את אירופה בתוך ישראל”.⁵⁶ ואולם, בעוד בירושלים השואה מונצחת באמצעות מוסדות לאומיים, בתל-אביב, ששיעור גבוה יותר מתושביה הם ניצולי שואה, נוכחותה של השואה מוחשית יותר כעניין של התנסות יומיומית. במובן מה, אופיה המונומנטלי של מצבת הזכרון ליהודי ודונסקה-וולה ”בונה את ירושלים בתוך תל-אביב”. הכללתה בבית הקברות ברחוב טרומפלדור מעוררת את השאלה עד כמה סוג זה של הנצחת זכרם של קורבנות השואה הוא יסוד ”טבעי” בנוף הישראלי, ובה בעת היא מצביעה על הקושי שבהטמעת הטראומה של השואה בנרטיב הדומיננטי של ”העיר העברית הראשונה”.⁵⁷

את המצבה לזכר קהילת ודונסקה-וולה, ואת האירועים שהיא מייצגת, אפשר אולי להבין גם לאור מאפיין בולט חשוב אחר של בית הקברות ברחוב טרומפלדור, המייחד אותו מבתי קברות בישראל בכלל. בית הקברות ברחוב טרומפלדור מכיל מעט מן הסמלים השגורים של גבורה והקרבה

James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press 1993

56. וראו הנדלמן ושמגר: הנדלמן (לעיל, הערה 17), עמ' 109.

57. האגדרטה המרכזית לזכר השואה בתל-אביב – משולש הפלדה ההפוך של תומרקין – הוקמה בשנת 1975, והיא ממוקמת בכיכר רבין בתל-אביב, מול בניין עיריית תל-אביב-יפו.

58. יוצא דופן מבחינה זו הוא קברו של דב שטרנגלו, חבר אצ"ל שמת בשנת 1946: המצבה שעל קברו נושאת כתובת וסימני היכר הטיפוסיים לקברים צבאיים.

לאומית, הנקשרים בישראל לעתים קרובות במוות ובשכול.⁵⁸ כך, נוכחות השואה והגבורה כאחת מעומעמת למדי בבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור – תופעה יוצאת דופן המעידה על ההבדל בין הדרכים שבהן תל-אביב וירושלים מציינות את ההיסטוריה וזוכרות אותה.

אף על פי שהמצבה לזכר קהילת ודונסקה-וולה הוקמה שנים אחדות לאחר שספר בית הקברות הישן ראה אור, העורכים צפו את אפשרות הקמתה של מצבה מעין זו. קרול ולינמן התייחסו לאירועים באירופה כקונטקסט ללוגיקה מורבידית: בדיוק כפי שהחיים היהודיים בארץ ישראל מיועדים להנציח את החיים היהודיים באירופה, או אפילו לשמש כתחליף להם, כך גם מקום זה, המציין את המוות היהודי, מכבד את המתים היהודים באירופה.⁵⁹ את בית הקברות רואים העורכים כציון דרך שישמש בעתיד כ"אתר זכרון" יציב, מתוחם, וגם ספר בית הקברות הישן עצמו ישמש כחומת מגן נגד שכחה, שהרי "ימים יבואו ואיש לא יזכור את ימי נעוריה, את ימי יסודה והתהוותה וגידולה [של תל-אביב]."⁶⁰ העורכים מפצירים בציבור לטפח את בית הקברות הישן: "מהראוי שתנתן הדעת לשפרו ולתקנו ולשמור על קיומו לדורות העתיד. הספר הזה בא לסייע למטרה זו."⁶¹ ברגע של מודעות עצמית ראויה לציון הם מדמים את השימור של בית הקברות בעתיד בדיוק כסוג של אבן דרך תרבותית שתל-אביב זקוקה לו.⁶² לדבריהם, את בית הקברות הישן, "בית גנוים יקר"⁶³ של תל-אביב, שכבר אין בו צורך כבית קברות פעיל מאחר שב-1932 הוכשר בנחלת יצחק אתר חדש שישמש למטרה זו, יש בכל זאת לטפח בדרך זו או אחרת, מאחר שהוא מייצג את הטענה ההיסטורית האוטנטית היחידה לשורשים שתל-אביב יכולה להעלות, דלה ככל שתהיה. אפשר שהעורכים ייעדו לבית הקברות תפקיד דומה לזה שיש לבית הקברות היהודי העתיק בפראג, אשר "האווירה האופיינית לו, אווירה ייחודית שאין דומה לה [...] ניוונה לעתים קרובות מן הגורלות הדרמטיים של שוכני הגטו שהלכו לעולמם, ובתוך זמן קצר הוא תפס מקום באינספור מיתוסים, אגדות, יצירות ספרות וציורים".⁶⁴ על פי תסריט זה, בית הקברות יתפקד כנוכחות אינרטי, אתר שאפשר לראותו באופן עקבי ויציב ולהכניסו רובו ככולו לתוך מגוון של סוגי שיח תרבותי. ואכן, במידה הזעומה, יחסית, שבית הקברות נזכר בשיח על תל-אביב, הוא מתואר באמצעות אותו מערך של אנקדוטות ונסיבות אגדיות, בנוסחה כמעט סטנדרטית. בית הקברות נעשה למעין משל מוגבל המציע גרסה מונומנטלית נוחה של ייסוד העיר. אולם משוררים עבריים מודרניים קראו תיגר על סיפור זה של בית הקברות; היחס האירוני שלהם לבית הקברות כאתר זכרון חושף זכרונות שנמחו עד היסוד ומעניק להם קול. עד כה טענתי שבית הקברות – על האסתטיקה שלו – מנסה לעמעם את זכרון הגלות. לתיאור מפורש יותר של טראומת ההגירה וקשריה לאוסף אחר של זכרונות שנעקרו ממקומם, למשל אלה של העבר הפלסטיני, יש לפנות אל המשוררים.

59. לעיל, הערה 19, עמ' xix.

60. "בעד החיים – אל המתים",

מאנים 10, 1940, עמ' 325.

61. לעיל, הערה 19, עמ' xiii.

62. אחד מן המחברים, צבי קרול,

ייקבר אף הוא בבית הקברות.

63. לעיל, הערה 19, עמ' xiii.

64. לעיל, הערה 33, עמ' 289.

ביאליק בינת משרניחובסקי: בית הקברות כהיסטוריה ספרותית

גם השירה המתייחסת לבית הקברות הישן רואה אותו כארכיון, אם כי מסוג שונה – כ"בית גנוים" דינמי של היסטוריה ספרותית.

במקום "אתר זכרון" מתוחם ויציב, כמו זה שקדול ולינמן ראו בעיני רוחם, בית הקברות בשידיהם של אבות ישורון ודליה רביקוביץ הוא אתר שמערער את ההיסטוריה, שמוליך עד לקצה את מושג ההיסטוריה כהתקדמות ליניארית, בייחוד כנרטיב חד-משמעי של גאולה. את ראיית בית הקברות כארכיון אפשר אולי להבהיר באמצעות התבוננות קצרה במושג הארכיון אצל מישל פוקו. לדברי פוקו, "הארכיון [...] קרוב אלינו ובה בעת הוא שונה מן הקיום שלנו בהווה, הוא גבול הזמן המקיף את נוכחותנו, תלוי מעליה ומציין את אחרותה; הוא שתוחם אותנו, מחוץ לנו-עצמנו"⁶⁵. כמו ה-*unheimlich* של פרויד, מזורותו הבסיסית של הארכיון תלויה בקרבתו ובמוכרותו. כך, בית הקברות הוא מעין "אתר צללים", גם **מנותק** מן העיר וגם **חלק** ממנה, אתר התומך במבנה הנפשי שלה ומשמר את היסודות הקשים להטמעה של תולדותיה. אם בית הקברות הוא סוג **כזה** של אתר זכרון, ההיסטוריה הספרותית שלו גם מספרת כיצד הזכרון מיוצר ואיך המשמעות מוענקת – תהליך שנקבע בהכרח על ידי הקונטקסט התרבותי ושואב ממנו.

שידיהם של אבות ישורון ודליה רביקוביץ מזהים את יכולתו של בית הקברות ללבוש צורה ולפשוט צורה, את האיום הבסיסי הטמון בו. בית הקברות מסמל בשידיהם אמביוולנטיות כלפי העבר הגלותי ה"שכוח" ומוודעות מפורשת למה שתל-אביב מחקה ביעילות מן הנוף הפלסטיני. האפקט המכפיל של ה-*unheimlich* ניכר היטב בשירו של אבות ישורון, "שיך ערש לשכונת נורדיה", ששתי שורות מתוכו הובאו כאפיגרף בראש המאמר. רבים משירי תל-אביב ביצירתו של אבות ישורון מתארים את השבר הנפשי שהתחולל בו בשל הפרדה ממשפחתו שנותרה בפולין. תחושתו באשר לטראומה של יהדות אירופה נקשרת הדוקות לטראומות הנפשיות והפיזיות של הערבים שהתגוררו במקום בתקופה שלפני הקמת המדינה – מה שהמשורר מכנה "שתי שואות": "משבר של שתי שואות: שואת העם היהודי שנספה שם ושואת העם הערבי כאן"⁶⁶. בשיר לירי זה, שנכתב בשנת 1971 ונדפס בקובץ השבר הסודי-אפדיקני, קושר המשורר את ההיסטוריה הפרטית שלו לזו של אחת השכונות הראשונות של תל-אביב, שכונת נורדיה, ומדבר ישירות אל תל-אביב, בנסיון להחיות בה את נוף העיירה שעזב מאחוריו:

הַבְּדוּאִים שֶׁבָּאוּ מִפּוֹלֵנְיָה שְׁלֵא
כְּמַתְכֵּן הַתְּפֹשֶׁטוּ עַל רְחוֹב
בְּלִפְנֵי מוֹל אֶהֱלֵ שֵׁם עֲכָשׁוּ וְעַל
הַמְדְרוֹן מוֹל הַשְּׁקָמִים עֲכָשׁוּ נוֹרְדִיָּה.

וְהָיוּ בְּאֵהָלִים וְהָיוּ בְּסִכּוֹת וְהָיוּ בְּצָרִיפִים.
וְיִדִיתִּי שֶׁל דֶּלֶת כְּרֵתֵב דֶּלֶת וְגִגּוֹת.
וְגִגּוֹת דָּאוּ כִּילָדִים וְהִשְׁתַּנּוּ.
וְקִיץ וְהַרְף בְּרְחוֹב דִּינְגוֹף.

וּמִסְבִּיב קָמוּ רוֹזְנֵי בְּתִים,
וְהַתְּפֹשֶׁטוּ אָרְזֵי בֵּית עַל הַצָּרִיפִים.

Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York 1969, reprint 1972, p. 130

66. וראו יצחק בצלאל, הכל כתוב בספר – עם סופרים בישראל כיום, תל-אביב 1969, עמ' 39.

תל־אָבִיב עִיר הַקֶּדֶשׁ, אֵין לָךְ
שִׁיר עָרֵשׁ. אֶתְמוּל זֶה הָיָה.

הִלְכְּתִי בְּךָ הַכֵּל בְּרָגֵל,
כְּמוֹ שֶׁהָסוּס אוֹכֵל יֶשֶׁר מֵהָאֲדָמָה.
לְפָעַמַיִם אָנִי מוֹסֵר נַפְשׁ
בְּעַד כָּל בְּרוֹ שֶׁשָּׁכַחַת פְּתוּחַ.

הִלְכְּתִי בְּךָ בְּעִירָה שְׁעוֹבָתִי.
בְּעִיר שְׁלֶךְ, בְּעִירָה שְׁלִי.
אֶת הָעִירָה שְׁלִי שְׁמֵאֲחוּרֵי גִבְךָ
וְאֶת עֲצָמַי אָנִי, כְּלַפְיָךְ זְרַקְתִּי.

הִלְכְּתִי בְּךָ הַכֵּל.
רֵאשִׁית כָּל נֶחֱרַב בֵּית רֵאשׁוֹן.
שְׁנֵית כָּל נֶחֱרַב בֵּית שְׁנֵי:
בָּא בּוֹלְדוֹזֵר בְּעֵט בְּבֵית.

דּוֹבִין אָבָא חֲבָרִים.
יּוֹם אֶחָד אָנִי שָׁם יְדֵי עַל כְּתָפוֹ,
וְהוּא יָדוּ עַל יַרְכְּיָךְ.
כֶּךָ יוֹצֵאִים כָּל חֲבָרֵיךְ.

וְבָעִיר אֵין לִי לְיוֹת אֶלָּא שֶׁל
אֶחָד הָעָם, בְּיֹאֲלִיק, נוֹרְדֵי, שְׁמֵשֶׁךְ
אֶת שְׁמוֹ עַל הַשְּׂכוּנָה עַל שְׁמוֹ
שְׁמַעְתָּ אֶת נוֹרְדֵיָה כְּמָרוֹחַ אֶשֶׁךְ.⁶⁷

המשורר מנסה לפצות על ההעדר של זכרונות אישיים בביתו החדש – תחילה באמצעות יצירת "היסטוריה של צעדים", אחר כך באמצעות פרישת תל־אביב מעל עיירת ילדותו כמעין פאלימפססט, כטקסט רב־שכבות שהחדש כתוב בו על הישן. הפאלימפססט הוא מבנה מרחבי־מנטאלי המייצג את החפיפה הנוגעת־לא־נוגעת של ה־unheimlich, בין המוכר ("העיירה שעזובתי") ובין הזר (תל־אביב).⁶⁸ קשר זה, שייתכן שהוא תכונה מגדירה של השירה שנכתבה על תל־אביב, מזכיר את השורות המסיימות את שירה של לאה גולדברג "תל־אביב 1935", שבו, בתיאור קבוצת מהגרים המגיעה לנמל תל־אביב מוצגת הסמיכות בין עבר להווה, בין כאן לשם: "וגדמה – אך תחזיר את ראשך ובים/ שטה כנסית עירך".⁶⁹ עבור אבות ישורון, ההלוויות של שוכניו המפורסמים של בית הקברות הישן הן התגלמות נסיונו ללכת (בתל־אביב) בעיר שהותיר מאחוריו: "הלכתי בכך בעיירה שעזובתי".

67. אבות ישורון (לעיל, הערה 1), עמ'

34-33.

68. יחס זה בין שני המקומות נותר מרכזי בפואטיקה של אבות ישורון, גם בקבצים מאוחרים יותר. בשיר "ברדיצ'בסקי בית" מתוך המחזור "הבית", שראה אור בספר שיריו האחרון, מתואר בפירוט הרס של בניין ברחוב ברדיצ'בסקי, בשכונת מגוריו של המשורר בתל־אביב, וראו אבות ישורון, אין לי עכשו, תל־אביב 1992, עמ' 7-8. שיר לירי קצר באותו קובץ נושא את הכותרת "קראסניסטאו בית" (קראסניסטאו היא עיר הולדתו של המשורר): "בתל־אביב/ אֶהְבְּתִי בְּתִים/ עַד שְׁנֵהֲרֵס/ וְנִבְנֶה מֵחֵדֶשׁ.// הַצִּטְרֵתִי שְׁנֵהֲרֵס/ תִּישָׁן שְׁכַחְתִּי. / לְ שְׁכַחְתִּי/ קְרֵאסְנִיסְטָאוּ בֵּית" (שם, עמ' 127).

69. לאה גולדברג, כתבים ג, תל־אביב 1986, עמ' 14.

70. השפעת מותו של ביאליק בשנת 1934 הועצמה משום שנפטר בווינה. כמעט שבעים עברו עד שארוננו הגיע ארצה, וכל הזמן הזה היוונו העיתונים העבריים בהרחבה על התקדמות הארון ועל התקבלותו על ידי משלחות יהודיות שחכו לו בדרכו. בעיתונות אף פורסמו מאמרים על חייו של המשורר, וכן זכרונות של חברים ועמיתים ותיאורים של הכבוד הרב שחלקו לו קהילות יהודיות בעולם כולו. מותו והלווייתו תפסו כותרות ראשיות בעיתונים. דוגמאות לכיסוי הנרחב ולתשומת הלב הרבה שהיקדשה לתיאור ההלוויה ניתן למצוא במהדורות של דבר הארץ מיום 1 ביולי 1934.

71. לעיל הערה 60, עמ' 324.

72. אבות ישורון, כל שידיו ב, תל-אביב 1997, עמ' 121.

73. השטח שדיונגוף סנטר נבנה עליו היה בבעלותה של משפחה ערבית מיפו שעזבה את הארץ בשנת 1948, וראו תמר ברגר, דינסיסוס בסנטר, תל-אביב 1998, עמ' 143-149.

המשורר מאמץ לעצמו את ההלוויות הציבוריות האלה כאילו הן ההיסטוריה הפרטית שלו, העבר היחיד שאליו יש לו גישה ישירה, מוחשית. רשימות שנתפרסמו בעיתוני התקופה על הלוויות אלה, בייחוד על זו של ביאליק, מעידות שהן היו בגדר של עילה לאבל המוני שהקיף את הציבור כולו (בהלווייתו של ביאליק השתתפו למעלה ממאה אלף איש) וקשר את תל-אביב לקהילות היהודיות בכל רחבי העולם.⁷⁰ הלוויות של אזרחים מן השורה, לעומת זאת, לא עוררו עניין רב. ברשימה על ספר בית הקברות הישן מכונה הספר "הלוויה שניה" לאלה שלא זכו לטקס גדול, ציבורי: "הרי אחרי הכל האנשים פה זרים בארץ זה לזה"; תל-אביב איננה מקום הולדתו של אף אחד; היא "מקובצת" מ"שבעים מדינות".⁷¹ ולכן אבות ישורון מבכה לא רק את העדר זכרונותיו-שלו; גם לעיר עצמה אין עבר. לתל-אביב "אין [...] שיר ערש", מעולם לא היתה לה ילדות משום שנבנתה מהר כל כך – "אתמול זה היה". השיר מתאר קושי האופייני לכל מפעל צמיחה לאומי, כלומר, העדרם של שורשים תרבותיים סמכותיים שיש בהם כדי לשכנע. ואולם, דלות היסטורית זו נתפסת כתכונה המונחת ביסוד ה"קדושה" של תל-אביב, לעומת התהודה ההיסטורית המוצקה של ארכיטיפ הקדושה העירונית ביהדות, ירושלים – השוואה העולה מחורבן בית "ראשון" ובית "שני". יתרה מזאת, השיר של אבות ישורון מודה בנוכחותה של הגלות בתל-אביב, לרבות האופי הזר והמאיים של בית הקברות, ודבק בה וב"דלות" העיר כאחת. גרסה זו של העבר היהודי היא כל מה שלאבות ישורון יש גישה אליו; כמו בדיוקן הווינאי בסיפורו של שופמן, "היהודים המקוריים" הלכו להם לבלי שוב. ואולם, תנועה זו לקראת סוג מסוים של זכרון הולכת ונעשית מורכבת יותר בשל ההודאה בכוחה החזק לא פחות של השכחה. בשיר בפרוזה, שנדפס באותו קובץ, מתואר מנועול שנתלה על קיוסק מקומי; במהומה שליוותה את הרס השכונה אבד המפתח ואי אפשר להסיר את המנועול, אולם "משום כך – שנשכח – הוא חזק מאד יותר".⁷² "הקיוסק של אופנהיים", ועמו הזכרון של נורדיה ושל הנוף הטבעי שמתחתיה, נותר נעול, שמור, מוגן. החרוץ הפשוט והמשקל המדוד של השורה, התקבלת הכמעט מקראית שלו, משווים לוויית חן לטון האלגי: אולי נשכח, אבל "חזק מאד יותר".

"שיר ערש לשכונת נורדיה" מממש את צורכי הזכרון האישי באמצעות ההיזכרות הקולקטיבית. אם העורכים של ספר בית הקברות הישן האמינו שבית הקברות ברחוב טרומפלדור יכול לתפוס את מקומם של בתי הקברות באירופה, על משמעותם הסמלית, שיר זה, שנכתב למעלה משלושה עשורים אחר כך, כבר יודע שהטראומה של ההרס וההגירה עמוקה מדי. השיר מתאר אובדן עולמיים, אובדן שהנרטיב הקולקטיבי אינו יכול להציע כל פיצוי עבורו. אובדן זה קשור לגורלה של שכונת נורדיה – שהתרוקנה אט אט מתושביה ונמחקה בשנות השבעים כדי שדיזינגוף סנטר ייבנה על שטחה – והוא אף משובץ ב"תיאור מעובה" רטרופקטיבי של התמורות שהתחוללו בכברת ארץ זו: בואם של "בדואים" מ"פולניה", בניית אולם ציבורי ברחוב בלפור ("אוהל שם"), ועקירת השקמים כדי לפנות מקום לשכונת נורדיה.⁷³ העיר שהמשורר הולך בה "הכל ברגל" מתגלה כשכבת עפר בלבד, שמתחתיה שכבות היסטוריות רבות. צעדיו של אבות ישורון משרטטים, אמנם בעל כורחו, את התחלופה של תל-אביב ואת המקורות ההיסטוריים של התרבות העברית.



תמונה מס' 9

כאשר מתהלכים היום בבית הקברות הישן אכן נדמה שיסודות נבחרים של ההיסטוריה של תל-אביב – ובהרחבה, של ההיסטוריה של התרבות העברית החדשה בארץ ישראל – אכן השתמרו. המתים מנהלים ביניהם מעין שיחה בלתי אפשרית פוסט-מורטם, גרסה אידיאלית של ההיסטוריה שלפיה ברנר ו"חבריו", ש"נפלו בצוותא", עדיין נחים זה לצד זה "בצוותא"; מותם המשותף, מות קדושים, הוא כמעט בגדר מזיפה, לנוכח ההתקלות החברתית של האבנים הבודדות המציינות את ביאליק ודמויות מפורסמות אחרות מתחום התרבות, המכונסות יחדיו בחלק אחד של חצר בית הקברות, כמעט כאילו נתפסו לעד מסביב לשולחן בית קפה, בוויכוח שאין לו סוף (תמונה מס' 9). ואכן, במקום שוררת תחושה עזה שההיסטוריה השתמרה בסוג זה של חברותא, בוויכוח שהוא כמעט תלמודי. עוד סימנים מוחשיים ליחסים דיאלוגיים קבועים ומתמשכים אלה הם הרחובות המקיפים את בית הקברות. רבים משמות הרחובות ממפים ומעצימים שוב ושוב את תהליך ההנצחה הפנימי בתוך בית הקברות – שוב, במלותיו של פייר נוֹרָה, מעין "דליפת זכרון", לא "הסתרה" אלא "פליטה", "הפרשה"⁷⁴. לא הרחק מרחוב טרומפלדור נתקלים בשאל טשרניחובסקי, אחריו ביאליק ולבסוף בברנר, עם מלווהו הבלתי צפוי הגנרל אלנבי (תמונה מס' 10). הקשר בין סימנים עירוניים אלה ובין זכרון תרבותי מפורש אפילו יותר על עטיפת ספר העוסק בהיסטוריה ביוגרפית של התקופה. התמונה שעל העטיפה מתארת פגישה דמיונית בין רחוב ברנר, רחוב ביאליק ורחוב עגנון (תמונה מס' 11). פינת רחובות בלתי אפשרית זו מציינת רגע קנוני בהיסטוריה של הספרות העברית, תוצר של מחווה רטרודוספקטיבית, אולם היא גם רומזת לניליותו הטעונה של רגע זה, משום שהיא מציינת צומת, מקום שבו התנועה נפגשת וזורמת הלאה; עצם מעמדו כמקום קבוע מוגדר על ידי התנועה בו ומסביבו. בדומה לכך, אף שאפשר לראות את בית הקברות הישן כמקום סטטי, יחסית, המושלך אל העתיד על ידי העורכים של ספר בית הקברות הישן, הזכרון שמקבע אותו הוא כלי סימבולי במהותו, המקבל את צורתו מענייני ההווה. שירה של דליה רביקוביץ, "תקוות המשורר", עוסק במפורש בעניין זה ובתפקידו של בית הקברות בהיסטוריה של הספרות העברית. כפי שנראה, גם כאן קברו של ביאליק הוא אבן הבוחן.

74. על שמות רחובות ראו Maoz Azaryahu, "The Power of Commemorative Street Names", *Environment and Planning D: Society and Space* 14, 1996, pp. 314-40 וכן יורם בריגל, "שמות לרחובות תל-אביב: פרק בהיסטוריה תרבותית עירונית (1909-1933)", *קתדרה* 47, 1987, עמ' 118-131.



תמונה מס' 11



תמונה מס' 10

מה יש לכם אתם
משוברים צעירים
לכתב כל כך הרבה על השירה,
ואמנות השיר
והשמוש בחמרים
ושלא תבוא,
חס ושלום,
שתיקת המשורר
לעשות בכם שמות

והרי יש לכם מרפא
המגרש כל צער:
לשבת רוחים לשלחן הבקר
המכסה שעונית מעט דהוייה
ולתלות עינים בוגגית החלון,
עד שתקרב שעת הצהרים.
ואם תאתו בכם תנומה אל תגרשוה
ואל יקל בעיניכם טעם דבש וחמאה.
ואל תעשו בזה שירים ושירה
ואל תעשו כל מלאכה
ואם תהיה לכם תדנות לב,
הצפיניה ימים רבים
לבל תחזה בה עין.
כי מה אתה נבהל, יקריר,
לאחז בקרני השיר החומק
ולדחק בצלעו
כאשר יורו גער בדוי בודד
את חמורו המתמהמה?

והרי כל הטוב שיצמח לך מזה,
 הטוב שבכל העולמות האפשריים,
 הוא קבר אחד שיקרו למענה,
 לאחר השתדלות בלשכת ראש העיר,
 בבית הקברות שברחוב טרומפלדור
 במרחק ששים מטר
 מקברו של ביאליק.⁷⁵

75. דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה, תל-אביב 1995, עמ' 318-319.

כמו ברבים משיריה של רביקוביץ שנכתבו בשנות התשעים, גם בשיר זה השפה פשוטה באופן שיש בו כדי להוליך שולל – וזאת, כבר בלשון האגבית של המשפט הפותח. דומה שהשיר קורא להתנגדות ל"אלילים" שהתרבות העברית עשתה ממשורריה, ובכל זאת הוא נשען במישור על מובאות מיצירתו של ביאליק. על פי הבית הראשון, שירה על אודות שירה היא התחבולה האחרונה לפני "שתיקת המשורר" (שורה 8) – רמז לשתיקה הפואטית הארוכה והזכורה לרע שביאליק שקע בה לאחר שהתיישב בתל-אביב.⁷⁶ במעבר החדד למקצב מקראי בשורה 18 מהדהד הדיבר השני, האוסר על עשיית כל פסל וכל תמונה. "ואל תעשו בזה שירים ושירה", אומר השיר, ופירוש הדבר, "אל תעבדו את הקיום הנוח הזה ואל תחשבו עליו כעל חומר מוסרי לעשות ממנו אמנות", או, אולי, "אל תטרוחו לכתוב שירים באמת, מה שחשוב זה הפוזה". הילד הבדוי – רועה – הוא גרסה ארכיטיפית של המשורר/ת, ובחמור המתמהמה יש משום רמז עקיף לימות המשיח. הופעתו מציינת גם את הכשלון המוסרי של אותם "משוררים צעירים" – המכווצים בשורה 23 ל"קירי" בודד – המפגינים העדר מצפון (מבחינה אטימולוגית, המלה "מצפון" מבצבצת באזהרה "הצפינוה") וחולשת רוח, הנרמזת ב"בהלתו" של המשורר לאחוז את השיר בקרניו, כאילו אחז בקרנות המזבח (על פי מלכים א א ו-נא). המשפט "לאחוז בקרני השיר" הוא במרחק של הברה אחת מן המשפט "לאחוז בקרני השור" – שגם הוא אזכור לחיים שלאחר המוות, שהרי בשורו של השור נחשב למעדן מיתולוגי. לבסוף, בשורה 30 – שיש בה משמעות כפולה, חפידה ומשא ומתן – מדומה המשורר למעין איוב שחבריו משיגים עבורו מקום מכובד למדי בבית הקברות (והשווה איוב מ ל).

76. בסצנה המתוארת בבית השני יש משום אזכור בולט של מסה פואטית שכתב ביאליק בשנת 1917, "לממשלת הפרש", וראו כל כתבי חג. ביאליק, תל-אביב תש"ז, עמ' קפא-קפב. אני מודה לנרד שס' טוב שהביאה לידיעתי את המאמר ועל עזרתה בקריאת הדרך שבה רביקוביץ קוראת את ביאליק.

את הופעתו הקצרה של נער בדוי פעלתן ומשיחי, שלנוכח התנהגותו המשורר נראה חסר מעש במיוחד, יש להבין בהקשר של ייצוג שני סוגי דמויות שמקיימות זיקה ביניהן, או דמויות תאומות, ביצירתה של רביקוביץ: ילדים ופלסטינים. דימויים של אלה מופיעים בשני קבצים מוקדמים יותר – אהבה אמיתית (1987) ואמא עם ילד (1992). הרועה הבדוי ב"תקוות המשורר" הוא גרסה מאוחרת של הנערה הרועה ב"רחיפה בגובה נמוך", שאיננה ערה לסכנה האלימה הטמונה בנוף השיר, ושל הנער העומד מול החיילים בשיר "Stones".⁷⁷ ההקשרים הפוליטיים המיידים של שני שירים אלה – מלחמת לבנון והאינתיפאדה – מוחלפים ב"תקוות המשורר" בזירה הרחבה של תולדות הספרות העברית ושל מקורותיה-לכאורה בתל-אביב. הנוכחות המטפורית של הרועה איננה מעלה בהכרח זכרון של נוכחות פיזית קודמת של ערבים בתל-אביב; היא פועלת בדרך מופשטת יותר.⁷⁸ בשורות

77. רביקוביץ (לעיל, הערה 75), עמ' 219-221, 287-288.

78. אין לבלבל בין שימוש מטפורי זה ובין הפונקציה הנרטיבית, הפסיכואנליטית, של דמויות ערבים בספרות העברית, כפי שהן מתוארות בדבריו רבי'ההשפעה של מרדכי שלו על "מול היערות" של א.ב. יהושע. על פי שלו, את דמות הערבי בנובלה אפשר להבין כחלק של תסביך הוהות של הישראלי יליד הארץ, ולא כדמות לעצמה, וראו מרדכי שלו, "הערבי כפרתון ספרות", הארץ, 30.9.1970, עמ' 50-51.

79. לאה גולדברג, "משירי ציון א, לילה", כמבים ב ולעיל, השנה 69, עמ' 219.

"שירי לנו משירי ציון/ אשר יעלו באזן לא שומעת/ שירי פנימיים/ שהנפש נרתעת לשיר [...] בשיר "שאלונו שובינו דברי שיר", שראה אור בקובץ אמא עם ילד, יש משום פפרזה על שיר של לאה גולדברג, שבו היא שואלת: "איך נשיר שיר ציון על אדמת ציון/ ועוד לא התחלנו לשמע?".⁷⁹ השאלה, בייחוד בגרסה המחודדת של רביקוביץ, נוגעת בלב-לבה של התרבות העברית המודרנית: איזו תרבות מגיחה מתוך דחף עתיק, משיחי, לשוב הביתה, דחף שהוא עצמו חירש לקולותיה האחרים של הארץ? ממה התעלמה התרבות העברית במטרה לבסס את עצמה כאותה מערכת רחובות וחזחה ובטוחה בעצמה שמרובה בבית הקברות הישן ובקברו של ביאליק?

למרות הבטחה מרומזת לעולם הבא, השיר טוען בסופו של דבר שהמרב שמשורר יכול לשאוף אליו הוא מקום מנוחה קבוע במרחק של "ששים מטר מקברו של ביאליק".⁸⁰ "בית הקברות שברחוב טרומפלדור" – שאיננו מצוין עוד על ידי תואר הכבוד "הישן", אלא על ידי תיאור מקום גיאוגרפי גרידא – מדומה כזירה הפיזית שבה היחסים בין המרכז הספרותי לשוליים מותווים ומוגדרים שוב ושוב מחדש ככל שעובר הזמן ו"צמתים" קנוניים נעים ומשנים את מקומם בתוך אקלים תרבותי ופוליטי נזיל. המספר "ששים" מסכם את העמדה המתנדנדת של השיר מול אבן המצבה של ביאליק – "אבן היסוד" של הסמכות בספרות העברית. עד כמה קרובים ששים מטרים אל המרכז? מה מכונן מקום של כבוד בבית קברות שאיש אינו מבקד בו? המספר "ששים" נקשר למקדש שלמה, שאחת המידות החשובות בו היא "ששים אמות" (על פי מלכים א ו ב; יחזקאל מ יד), אך הוא גם מעלה על הדעת ביטויים כמו "בטל בששים", כלומר מרכיב זניח שהשפעתו מזערית, ו"אחד בששים", שפירושו "חלק קטן". ואולם, משמעותו של המספר נעוצה בעיקר בכך שהוא מציין את המרחק שעברה השירה העברית מאז מותו של ביאליק בשנת 1934 – תרגום ישיר של מידת זמן ליחידת מרחב, שנים למטרים. טרנספורמציה זו רומזת לאופן שבו בית הקברות עצמו מגולם במרחב את חלופיות הזמן. בעוד ביאליק וגדולי התרבות העברית הטמונים בבית הקברות כבר התפוגגו כליל בתוך התרבות הישראלית, דומה שבית הקברות עצמו מסרב לסוג זה של התפזרות, ובמקום זאת הוא מייצג קבורה והפיכה לאבן של התחלפותה של התרבות העברית המודרנית. בהתאבנות זו נסגר המעגל שנפתח עם הכמיהה לזכרון, הכמיהה לשורשים, שקיבלה ביטוי בשנת 1939 בספר בית הקברות הישן, והחרדה של מטרופולין מודרניסטית בראשיתה פינתה מקום למשיכת כתף פוסט-מודרנית של הכרה אמביוולנטית במה שרביקוביץ מכנה באירוניה "הטוב שבכל העולמות האפשריים".

80. אחת מן הביקורות על הספר טענה באירוניה שהשיר אופטימי מדי בעניין זה; שום מאמץ אין די בו כיום כדי להביא לכך שמשורר, כל משורר שהוא, ייקבר בבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור, וראו מאיר ויולטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", הארץ, ספרים, גליון 6.9.1995, 132.

חרוזה היסטוריה

הביקור הרשמי של שר התיירות בתל-אביב בינואר 1998 הסתיים בהחלטה שמסעות הפרסום המיועדים לשווק את העיר לתיירים ישימו את הדגש על החופים, על החנויות ועל חיי הלילה, כמוקדי המשיכה הראשונים במעלה שלה. בדוח שנכתב בעקבות הביקור זכו השכונות ההיסטוריות לתשומת לב מעטה; בית הקברות הישן נזכר בו בקצרה כמקום קבורתם של רבים ממנהיגי היישוב היהודי מן התקופה שלפני הקמת המדינה

81. "ביקור שר התיירות בתל-אביב", דוח עיריית תל-אביב-יפו, 20.1.1998.

ואחריה, אולם צוין גם שאף שהמקום שקוע כיום בעזובה אפשר לעשותו לאתר תיירות, כמקובל בעריה הגדולות של אירופה.⁸¹ דומה אפוא שאירופה היא עדיין נקודת ההתייחסות, ויתרה מזאת, אף על פי שמצבו הפיזי של בית הקברות טוב עתה בהרבה משהיה, הוא עדיין אינו זוכה להתעניינות מצד הציבור (תמונה מס' 12) – למעט הצגה שהועלתה בתיאטרון "הבימה" בשנת 1997 על פי מחזה של אלדד זיו, על החיים ועל המוות. המחזה מתרחש בבית הקברות, ואף על פי שדומה שהוא אינו גמור ופעמים רבות מדי הוא גולש למעין הומור מגושם ופרוע, המתאים לקומדיית מצבים בטלוויזיה יותר משהוא הולם הפקה של התיאטרון הלאומי, יש בו כדי להעלות שאלות חשובות באשר לזהות הישראלית ולתרבות העברית. סיפור המחזה סובב סביב המוניטין שיצאו לבית הקברות כמקום מפגש לתלמידי בית הספר התיכון השוכן מעבר לרחוב. מורה קובע פגישה עם תלמידה בבית הקברות, ושם הם נתקלים ברוחות של כמה משוכני המקום – ובהם ביאליק, דיזנגוף וטשרניחובסקי – שיצאו לטיול ערבית כדי ליהנות מפריחת עצי החרוב. ביאליק מופיע ראשון על הבמה; הוא נראה מוטרד ומחזיק בידו קונדום. הרושם שנוצר הוא קומי ואירוני בעת ובעונה אחת, בייחוד על רקע שירת האהבה של ביאליק, הספוגה תחושת כשלון ארוטי. הנרטיב המרכזי של המחזה עוסק בגורלם של ה"גלמודים" בבית הקברות, אנשים בני כל הגילים שנקברו בפנתיאון לאומי זה אולם זהותם נמחקה עם הזמן. המפורסמים מאמינים שבנוכחותם של הגלמודים, באי ידיעתם את עברם שלהם-עצמם, יש כדי לחבל בשמו הטוב של בית הקברות. בכך מעמת המחזה את היוצרים לכאורה של הזהות העברית עם יורשיהם המנושלים והממורמרים, אך מה שנראה כקטגוריות יציבות מתהפך בסיום המחזה, בעת שטשרניחובסקי מתלונן באוזני ביאליק: "אין לנו תולדות, רק חרוזים",⁸² וחושף את טענתם לתהילה ולזהות כמזויפת וכקלושה. ואולם, ה"גלמודים" לא נקברו בהכרח כאנונימיים; מהם שהפכו למשוללי זהות משום שאיש לא טרח לטפח את קבריהם. לפיכך, ההבדל בין ה"גלמודים" ובין הפנתיאון אינו עניין של מעשים בפועל, אלא של זכרון. במובן מה, גלמודים אלה מסמלים את הקושי שיש לתל-אביב בכל הקשור לשורשים ולזכרון. ייתכן שזוהי התוצאה הבלתי נמנעת של בניית

82. לעיל, הערה 27, תמונה 14.



תמונה מס' 12

מקום מתוך זכרונות עבר אינדיבידואליים רבים מספור, מקום שאזורי מגורים ממשיכים להתפשט בו ודומה שמעטים מוצאים זמן לראותו כמקום שימשיך להיות בית של מישוהו. לכל בית קברות יש מחויבות בשני כיוונים: הנצחת העבר – למען העתיד. תל-אביב, כך אפשר לומר, גם חוששת בשני כיוונים אלה: היא חסרת ודאות הן באשר לעברה והן באשר לעתידה. בתגובה על תוכנית נוספת להתפשטות של שטחי מסחר על אחד מרבעיה ההיסטוריים של העיר כתב דני קרוון:

אולי אנחנו עדיין לא יודעים שגם המראות שייכים לנו, לאזרחי העיר [...] עיר שלקחו ממנה את המראות, את המבטים, את הצמחים ואת הזכרונות, מאבדת את זהותה, חדלה להתקיים והופכת לרשת של כבישים, של מגרשי חניה, של בנייה ללא צורה והגיון, למדבר של אספלט, לצל של אדם.⁸³

בעוד תל-אביב מתרחבת ומתפשטת מסביבו, הופכת למה שיש אומרים שייעשה להונג קונג של המזרח התיכון, בית הקברות נשאר תזכורת למקום שהעיר באה ממנו, לאובדן העצום שהיה כרוך בהקמתה ולאבל שעדיין נוכח בה. מה פירוש הדבר שבית הקברות יהפוך לאתר אמיתי של זכרון, לא של שכחה? בעקבות זאת יבוא הזכרון – לדוגמה, הזכרון של עבד-אל-נאבי, בית הקברות המוסלמי שהוקם ביחד עם בית הקברות הישן בשנת 1902 ועליו עומד היום מלון הילטון. אף שאינו מרחב טעון או נתון במחלוקת במפורש – לעומת ירושלים, מבחינה זו – בסופו של דבר בית הקברות בתל-אביב הוא "אובייקט" של זכרונות מתחרים.⁸⁴ כדי להעריך כראוי את משמעותו ואת ההיסטוריה של העיר עצמחה סביבו צריכים אותם גלמודים שאינם יודעים את שמם, שמתעמתים עם ביאליק – וכמוהם הדור הנוכחי המנוער מתחושת עברו – להתמודד בעצמם עם הרועה הבדויי בשירה של רביקוביץ ועם השכבות הגנוזות של השכחה, שאבות ישורון עוקב אחריהן בצעדיו.

83. דני קרוון, "להציל את התל", *העיר*, 21.8.1998, עמ' 29.

84. בהצגה זו של בית הקברות כ"אובייקט" של זכרונות מתחרים יש משום פרפרזה על כותרת מחקרה של סוון סלימוביץ על עין הוד ועין חוד, וראו Susan Slymoyics, *The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*, Pennsylvania University Press 1998.

התמונות

תמונה מס' 1: ח"נ ביאליק מספיד את אחד העם בבית הקברות
ברחוב טרומפלדור, 1927.

ארכיון סוסקין, המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 2: מראה כללי של בית הקברות ברחוב טרומפלדור
בעת הלווייתו של אחד העם.

ארכיון סוסקין, המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 3: הלווייתו של י"ח ברנר, 1921.

המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 4: קבר אחים לקורבנות המהומות בי"ח 1921, ובהם י"ח
ברנר.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 5: קברה של שרה ברץ.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 6: קברי הילדים.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 7: מבט פנורמי על בית הקברות היום, במרכז העיר.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 8: מימין, המצבה לזכר קהילת זדונסקה-זוולה, פיסת ירושלים בתוך תל-אביב.
תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 9: הפנתיאון של התרבות העברית - ביאליק, אחד העם ונורדאו.
תצלום: ברברה מאן



תצלום מס' 10: ביאליק פינת טשרניחובסקי.
תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 11: עגנון, ביאליק, ברנר, ביוגרפיה תרבותית.
באדיבות הוצאת עם עובד



תמונה מס' 12: לוח המציין את השיבותו ההיסטורית של בית הקברות - "בית הקברות הראשון" - בעברית ובאנגלית, מושלך בפניה, ליד אלונקות הקבורה.
תצלום: ברברה מאן



"זה המקום":

על המרחב ביצירת

יעקב שבתאי*

* ברצוני להודות לתנן חבר, למיכאל גלזמן, לדינה תרובי, לחמוטל צמיר ולקוראת האלמוני/ת על הערותיהם הטובות והמועילות.

חנה סוקר־שווגר

לכתוב פרוזה זה כמו לטאטא את רחוב אלנבי

עם מברשת שיניים מכיכר המושבות ועד הים.¹

1. דברים שציטט רם לוי מפי יעקב שבתאי, וראו משה זונדר, "יפה כמו שהמיתוס מבקש", ידיעות אחרונות, מוסף תל־אביב, 19.9.1990.

בין מבחן תל־אביב ביצירת שבתאי למקומו במבחן הספרות הישראלית

ב־1986, חמש שנים לאחר מותו של יעקב שבתאי, כתב יגאל סרנה כתבה לזכרו, אולי תחליף לאזכרה שלא התקיימה. בכתבה זו התראיין דן מירון ושרטט מחדש את מפת הספרות הישראלית:

"כשיצא הרומן החדש של א.ב. יהושע על מולכו בסוף השנה יגידו שזה יהושע אחרי שבתאי", אומר דן מירון ורואה בדמיונו את הספרות המקומית משורטטת כמו מפת־אוצר של שודדי־ים ודרך תחתים שמובילה לשני הספרים של שבתאי. "כל מפת הספרות המקומית נבנתה מחדש בשנים האחרונות כדי ששבתאי יתפוס את מקומו הראוי".²

2. יגאל סרנה, "נאולי ללא שם", חדשות, חדשות של שבת, 8.8.1986, עמ' 34-35.

מה שמנוסח כאן במשפטים סבילים מצניע את התפקיד האקטיבי שלקח על עצמו מירון במלאכת הקונויזציה של שבתאי, מלאכה שהצריכה שרטוט מחדש של המפה הספרותית, הזזה הצדה של א.ב. יהושע ועמוס עוז והצבעה על השפעתו של שבתאי עליהם. ניסוח הדברים אף מדגיש את ה"מניפולציה" שנדרשה לבניית המפה, שהיתה תולדה של מטרה ברורה אחת: הצבת שבתאי במרכז המפה, "כדי ששבתאי יתפוס את מקומו הראוי". אבל סרנה מעדיף לספר סיפור "פיראטי" (נוסח "מירון וארבעים השודדים"): מלאכת הקונויזציה, המכוונת מלמעלה על ידי קובעי הטעם של הממסד הספרותי, מתוארת לא רק בלשון סבילה אלא גם בדימויים הלקוחים מן העולם הלא קנוני של "שודדי־ים" ו"דרך תחתים", כאילו מדובר כאן בתהליך חתרני, אנטי־ממסדי. מיקומו הכפול של שבתאי בין "חתרנות" ל"ממסד", בין "דרך תחתים" ל"דרך המלך", איננו ייחודי למירון ולסרנה, אלא רווח, כפי שאראה, בלשון הביקורת על שבתאי בכלל.

במאמר זה אתמקד בייצוגי המרחב ברומנים של יעקב שבתאי ואצביע על מתח בלתי פתור בין ייצוג ביקורתי-מפרק לבין ייצוג נוסטלגיי-אידיילי-מאחד, בין תל-אביב כעיר מהגרים הטרזוגנית ומבזורת ובין תל-אביב כעיר ילידית, "תל-אביב הקטנה", "העיר העברית הראשונה". פתחתי בלשון המרחבית המשמשת במלאכת הקוגניציה של שבתאי – במתח שבין "דרך חתחתים" ל"דרך המלך" – שכן היא קשורה קשר הדוק לייצוגים הכפולים של המרחב בתוך יצירותיו של שבתאי. שתי המפות – מפת הספרות הישראלית ומיקומו של שבתאי בה, ומפת תל-אביב הנפרשת ביצירת שבתאי – חופפות, מהדהדות ומאירות זו את זו. את הייצוג הכפול של תל-אביב ביצירת שבתאי, כעיר מהגרים וכעיר ילידית, צריך לקרוא דרך החיבור בין המקום למיקום: מצד אחד שבתאי הוא בן מהגרים המתקומם נגד הדחיקת כל גילוי של גלותיות באתוס הציוני, כדור שני שחווה על בשרו את מחיר ההדחקה. מצד אחר, כבנה המועדף והמפונק של שכבת אליטה מייסדת, הוא מתקשה לוותר על הפריוילגיות שמעמד זה מקנה לו, על הקהילה האינטימית והמגוננת של "מעונות עובדים". למעשה הוא תובע בעלות על תל-אביב: מתברר כי תחושת הגלות שלו איננה רק תולדה של היותו "דור שני לאימגרנטים בתל-אביב"³ ושל הוויה "נוודית",⁴ כפי שהדבר מוצג לעתים קרובות בביקורת, אלא פעמים רבות היא נובעת דווקא מתחושה בעל-ביתית ומכעס על המהגרים החדשים הגולים ממנו את תל-אביב הקטנה שלו. מתבקשת כאן אפוא קריאה ביקורתית של המרחב שמייצר שבתאי, על כל המשמעויות הפוליטיות, הלאומיות, האתניות והמיגדריות שלו.

כאמור, לכל אורך הדרך מתקיימת כפילות בלשון המלווה את "שם המחבר"⁵ של יעקב שבתאי. מצד אחד מוצג שבתאי כמי שמערער על ההגמוניה של דור המייסדים בשם דור הבנים וכמי שמפרק את דמות הצבר, או, בלשונו של עמוס גיתאי, כמי ש"בורא ישות ישראלית שמורכבת מקרעים של זהויות";⁶ מצד אחר נתפס שבתאי עצמו כסמל ה"צבר", הגבר היהודי-האשכנזי, "הנער הנהדר, היפהפה".⁷ זאת ועוד: מצד אחד יצירת שבתאי נתפסת כיצירה שנכתבה משולי הקנון, וככזו היא פילסה את הדרך גם ליצירות שוליות אחרות,⁸ מצד אחר מתוארת יצירתו כמי שזכתה ל"מעמד פטישיסטי בחברה הישראלית".⁹ גם עניין זה צריך להסבירו מתוך המיקום הלא שולי שמתוכו כותב שבתאי, אף על פי שהדמויות האבודות המשוטטות בסמטאות יצירתו יוצרות מראית עין של שוליות. נראה כי אפשר למתוח קווים משיקים בין המרחב שמייצר יעקב שבתאי לבין המרחב שמייצרת הביקורת סביב ה"מטפורה" שנבנית כאן כ"יעקב שבתאי", בין ייצוגי המרחב – שאינם מתיישבים לעתים זה עם זה – ביצירת שבתאי, לבין סדרה של ייצוגים ודימויים סותרים הנקשרים ל"יעקב שבתאי", אף שהביקורת עושה בדרך כלל מאמצים להצניע את הסתירות ולייצר את "שם המחבר" כסובייקט אחדותי וכדמות "טבעית" ו"מובנת מאליה".

הדיון במרחב שמייצר שבתאי ביצירתו יעמיד במרכז את דמות המשוטט. זוהי דמות מפתח בהוויה האורבנית המודרנית, אך היא חשובה לא פחות להבנת "פונקציית המחבר" של יעקב שבתאי. את כפילות הסובייקט שמכונן שבתאי ביצירתו, ואת הכפילות שמכוננת הביקורת ביחסה ל"שם המחבר" של יעקב שבתאי, אפשר לתאר כמתח בין שתי פרסונות – "המשוטט" מול "הצופה לבית ישראל", על המרחבים השונים שכל סובייקט

3. שם.
4. יגאל שורץ, "ההלך, המרינוטה, הצליין, הנור, התייר והמדיניסטי – היסטוריה של סוגיית ההוות בספרות הישראלית", האדן, תרבת וספרות, 20.4.1999.

5. המושג "שם המחבר" משמש כאן במשמעות שהעניק לו מישל פוקו, כ"פונקציה" המארגנת מקבץ של טקסטים שהוטבעה בהם סמכות של מחבר. במקום לעסוק ביעקב שבתאי האיש כמקור היצירה תיבחן כאן פונקציית המחבר כ"אפיון של אופן קיום, של הפצה ושל תפקוד שרות שיח מסוימים בתוך החברה", וראו Michel Foucault, "What is an Author", *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Harmondsworth, Middlesex, 1986, p. 108. המחבר הוא מוצר אידיאולוגי, טוען פוקו, שכן, אף שנהגים להציגו כמקור אינסופי של משמעויות, אין הוא אלא עקרון פונקציונלי שבאמצעותו מגבילים מדרים ובוזרים.

6. אורי קליין, "קילומטר מרובע אחר בתל-אביב" ראיין עם עמוס גיתאי, האדן, 28.11.1996.

7. הדברים נאמרו על ידי הן מירון כשכתב סלווידיה של פרדי גרובר, "עשור למוחו של שבתאי", הסלווידיה הישראלית, יומן השבוע, 1991.

8. למשל: "באור גדול האיר הדומן של ספרים מעטים וביניהם אחי החגים תומנט מוסיקלי מאת יהושע קצו [...]", שנדחקו למרות איכותם הוודאית לשולי דרך המלך של הספרות הישראלית, וראו בתיה גור, "המעשים שלא עשה הכריעו אותי", האדן, 11.3.1994.

9. קליין (לעיל, הערה 6).

כזה מייצר, בהתאם למיקום ולמבט המתאפשר ממנו. את דמות המשוטט המתנועעת במרחב השבתאי יש להבין לאור מסורת שלמה של דמויות תלושות בספרות העברית, כדמות הנעה על הרצף שבין שני קטבים רווחים בספרות העברית ובספרות הישראלית בייצוג הסובייקט הלאומי: מכאן סובייקט המתנער מכל תפקיד ייצוגי, הסובייקט האוטונומי-אוניברסלי כביכול, ומכאן סובייקט המחויב לסיפור הלאומי. המשוטט של שבתאי נע בין הסובייקט הפעיל של "דור הפלמ"ח לבין הסובייקט הפסיבי של "דור המדינה" – "מריונטות", בלשונו של יגאל שוורץ.¹⁰ הוא ספק סובייקט פעיל, מהלך, ספק סובייקט פסיבי – מתבונן, "הולך בטל". אי אפשר לא לראות בו, כפי שמציע קלדרון, תגובת-נגד חריפה ל"תרבות המעשים" האגרסיבית שטיפחה הציונות.¹¹ שהרי לכאורה מעמיד המשוטט דמות של יחיד המתהלך ממקום למקום ללא תפקיד, יעד או ייעוד מוגדרים, מי שמוותר על המבט מן המיקום המועדף "מעל החומה", השמור ל"צופה לבית ישראל", ויורד אל ה"המון". עם זאת, אפשר לראות כיצד המשוטט של שבתאי מייצר מרחב שיש בו תשובה לבעייתיות שהתגלעה ביצירת דור המדינה, יצירה שהציגה תביעה לקונקרטיזם ולאידנטיביות אבל בפועל בחרה בייצוג מופשט וסתמי של המקום והזמן.¹² המשוטט של שבתאי מצליח לשוטט בתל-אביב קונקרטי, מקומית, מוכרת "עד לתגים הדקים והחמקניים ביותר" (ס"ד, עמ' 121),¹³ בלי שהדבר יפגע באפיונו האינדיבידואלי-אקזיסטנציאליסטי. עם זאת, דומה שאי אפשר להבין אותו בלי המחויבות שלו למקום, גם כאשר לפעמים המקום "בוגד" בו; במחויבות זו כבר נושף בעורפו "הצופה לבית ישראל".

כפילות זו שבין המשוטט לבין "הצופה לבית ישראל" מתקיימת לא רק בנוגע לדמויות ביצירה אלא גם בנוגע ל"שם המחבר" שמייצרת הביקורת עבור יעקב שבתאי: הוא עצמו מוצג על ידי הביקורת מצד אחד כ"יענקלה", האדם הפרטי ה"משוטט" ברחובות תל-אביב, פעמים רבות בלויית מבקריר-חבריו, פעם עם אברהם הפנר ופעם עם דוד לויין או מאיר אגסי, אך מצד אחר הוא מוצג גם כ"צופה לבית ישראל", כ"גדול המספרים העבריים בדורו",¹⁴ כמחבר בעל כוח נבואי ומחויבות לסיפור הלאומי. נסים קלדרון הציע את הקריאה הפוליטית הגלויה ביותר ביצירת שבתאי, זו שהעניקה לשבתאי תפקיד של "צופה לבית ישראל". ב-1980 הוא כתב את מאמרו "עד ה-17 במאי 1977", ובו קרא את זכרון דברים כמנבא את מהפך '77 וכמכיל את כל אותות ההסתאבות של תנועת העבודה שהובילו לחילופי השלטון בישראל, החל בכינוי שטבע רבין ל"יורדים", "נפולת של נמושות", וכלה באמירה של גולדה על "הפנתרים השחורים": "הם לא נחמדים".¹⁵ כשיצא לאור סוף דבר, לכאורה ספרו האישי של שבתאי, האינטימי, הסוליפיסטי כמעט, גם אז בחר קלדרון לחבר בינו לבין עניין שנראה לו מכריע בפוליטיקה הישראלית – הטענה שהשמיע מידון בנבנשתי כי הכיבוש הוא בלתי הפיך.¹⁶ קלדרון טען כנגד שבתאי ונבנשתי כאחד שהם "עשו מן הייאוש תזה פוליטית", כמו רבים מן האינטלקטואלים הישראלים המשויכים אל מחנה השמאל. את פרק הסיום של סוף דבר, המתאר פנטזיה של לידה ומוות בעת ובעונה אחת, סיום ספק-אוטופי ספק-דיסטופי, אפוקליפטי,¹⁷ פירש קלדרון כייאוש מר ונמהר כשהוא מאשים את שבתאי, וכמוהו את נבנשתי, בהתנערות מ"אחריות לאומית", "התפרקות

10. שוורץ (לעיל, הערה 4).
11. אם כי מטרתו של קלדרון כאן, בדיוק כמו במאמר שכתב על זכרון דברים, היא ללמד זכות על תנועת העבודה ועל תרבות המעשים שלה: "שבתאי מעוניין רק בחוויית ההתרוקנות. אבל בלי היחסים שבין הריק לבין המלא בתרבות העבודה לא נבין את שניהם", וראו נסים קלדרון, "איזה גבולות אתה מסוגל לסמן במדרון", *הדגשה של מקום*, תל-אביב 1988, עמ' 25, וכן הנ"ל, "ער ה-17 במאי 1977", *סימן קריאה* 10, 1980, עמ' 431-449.
12. וראו מאיר ויזלטיר, "חתך אורך שירתו של נתן דן", *סימן קריאה* 10, 1980, עמ' 405-429.
13. המובאות מן הרומנים של יעקב שבתאי נלקחו מתוך זכרון דברים, תל-אביב 1977; סוף דבר, תל-אביב 1984. מכאן ואילך, ציטוטים מתוך זכרון דברים יופיעו תחת הקיצור ז"ר, וציטוטים מסוף דבר – תחת הקיצור ס"ד.
14. דן מירון, "עם הספר", בתוך יעקב שבתאי, *סוף דבר* (לעיל, הערה 11), עמ' 247.
15. קלדרון (לעיל, הערה 11).
16. קלדרון (לעיל, הערה 11).
17. את פרק הסיום של סוף דבר, ואת מאמרו של נבנשתי, צריך לקרוא לאור ההתנודדות של התברה הישראלית, ושל הספרות העברית בשנות השבעים, בין אוטופיה לריסוסופיה, וראו גם נתן דן, *ספרות שנכתבת מכאן*, תל-אביב 1999, פרק 7.

כמעט מאושרת מהגנות, מהצדקות, מזהות, מתוך "איזה שכרון של אפסות"¹⁸

שאלת הסובייקט המייצג שהטביעה הביקורת בשבתאי נדונה גם מכיוון אחר: מבקרים אחדים (בדרך כלל כאלה המזדהים עם עמדות הימין) טענו כנגד הצגת שבתאי כמי שמיטיב לשרטט את קלסתר פניה של החברה הישראלית וקבעו שלמעשה שרטט שבתאי את דיוקנו של סקטור מסוים מאוד ואת תווי פניהם של מבקריו הנלהבים.¹⁹ שכן, יש לשים לב: אף ששבתאי נתפס כמי שמיטיב לתאר את נפילת דור האבות המייסדים ואת אובדן הדרך של דור הבנים, שייכים שני הדורות כאחד – למרות מרד הבנים – לפלח מסוים בחברה הישראלית, לאליטה אשכנזית שמוצאה במפלגת העבודה ושמאלה ממנה ("מעמד ההסתדרות", או, בלשונו של בק, "מדינת מפא"י"), אותו פלח שאליו משתייכים גם קובעי הטעם שהכתירו את שבתאי והחולקים עמו בדרך כלל גם אותו מרחב – המרחב התל-אביבי.²⁰

כאמור, מול הביקורת המעניקה לשבתאי תפקיד ייצוגי ניצבת פרקטיקה ביקורתית אחרת, המאמצת את סיפור השוטטות ביצירתו של שבתאי ובחיו: במקרים אלה השיטוט בתל-אביב פורץ את גבולות הטקסט של שבתאי וחודר אל הביקורת. מבקרים רבים מטמיעים עצמם בשיטוט השבתאי ומשוטטים בעקבותיו, שיטוט חקיני, לא ביקורתי, המלווה גם בהיטמעות בסגנון הכתיבה השבתאי. מאיר אגסי, למשל, החדיר את עצמו ואת שבתאי כדמות לתוך משפטי הסיום של *זכרון דברים*: "יש לי הרגשה ששבתאי, היושב עם גבו אל תמונת האקוורל של סטימצקי התלויה על הקיר, מסמן לי שהגיע הזמן לסגת שניים-שלושה צעדים, ואחר להסתובב ולצאת";²¹ רוזי דלפז, המתרגמת לצרפתית של *זכרון דברים*, כתבה שלושים עמודים של שיחת נפש עם שבתאי, כשהיא מחקה את "מוזיקת הפרווה" שלו, מדמיינת מפגש במרחב הביתי שלו: "בבית קפה ישן, בעיר שלך, ברחוב אלנבי, על המדרכה המזוהמת";²² ודרור בורשטיין יצא לשוטט בעקבות שבתאי של *סוף דבר* בשכונת נורדיה ובאמסטרדם, כשהוא משכפל אחד לאחד את השוטטות של שבתאי – נוסטלגי כמוהו בתל-אביב הישנה, מבועת כמוהו ממצודת זאב – נטמע בסיפור של שבתאי ואף צועק לעבר גיבורו: "מאיר, ימינה!"²³ ביקורות אחרות נפתחות בהתנצלות: לא שוטטתי עם שבתאי ברחובות תל-אביב, "לא הייתי חברה של שבתאי, ולא נמנית עם עשרות ידידיו ומכריו".²⁴ כאן אציע תפיסה אחרת של דיון במרחב, שוטטות שאינה רק משכפלת ומאשרת (אישור כפול, הן באמצעות הלשון והן בעצם ההליכה בעקבות שבתאי), אלא שוטטות "חדשנית", מסיגת גבול לעתים, שוטטות שמתעכבת דווקא על הסדקים במרחב, על הפער. זוהי שוטטות שבוחנת את המשפט האליפטי של שבתאי ואת השוטטות במרחב כתהליכים בלתי פוסקים של איחוי ופירוק, של נוסטלגיה וביקורת, שאי אפשר לנתקם ממשמעויותיהם הפוליטיות, בדיוק כשם שאי אפשר להפריד את הדיון במרחב שמייצר שבתאי ביצירתו מקריאה ביקורתית של "פונקציית המחבר" שמייצרת הביקורת עבור שבתאי. כך למשל יש לשאול מי הורחק מתוך המרחב הזה ולמי אין חלק בו? מה משמעות הנוסטלגיה ל"עיר הלבנה"?²⁵ למי לא נתאפשר להקים מעונות בדומה ל"מעונות עובדים", שבהם גדל שבתאי ואלהים חוזרים גם המבקרים לשיטוט נוסטלגי?²⁶ מה פירוש ההזדהות הכמעט מוחלטת של הביקורת עם תחושת ה"גולה בעירו" של שבתאי?

18. קלדרון (לעיל, הערה 11), עמ' 27.
 19. ראו אורציון ברנא, "על סוף דבר" ועל הביקורת, *ידיעות אחרונות*, 14.9.1984; יורם בק, "דמדומים ישראלים – מקומה של הנוסטלגיה בהתרפקות על יצירתו של יעקב שבתאי", עמ' 78-79.
 20. מעניין לציין שבשני המקרים שבהם פורסמה ביקורת שלילית על יצירת שבתאי נקטו העורכים צעד יוצא דופן והוסיפו הסתייגות מצד המערכת: כשקלדרון פרסם מאמר לא אחר על *הדוד פרץ ממדיא* ננטים קלדרון, "עבים כשקים", *סימן קריאה* 2, 1973, עמ' 369-375, הוסיף מנחם פרי, עורך כתב העת, הערה ובה הובטה כי בקרוב יפורסם מאמר תגובה, וכשברנא כתב מאמר חריף על סוף דבר, בניגוד בולט ל"קונסנסוס" שלט בביקורת, צירף זסי סתווי, עורך מדור הספרות בעיתון *ידיעות אחרונות*, הערה בשולי הטאמר: "רשימה זו מתפרסמת על יסוד עקרון הופש הוויכוח והבעת הדעה, ואינה משקפת בהכרח את דעת מערכת הנוסף" (וראו ברנא, לעיל הערה 19). הכתבה הביקורתית של בק (לעיל, הערה 19) פורסמה בכתב עת המזוהה עם הימין, נתיב, ולכן היא התקבלה ללא עיוועים במערכת.
 21. מאיר אגסי, "הוא הולך ומתרחק ממני, הולך וניתק – על שבתאי ו'סוף דבר'", *הדעות*, 8.8.1986.
 22. רוזי דלפז, "נורדי שינה – מעשה תרגום ליל", *המעורר* 9, 1999, עמ' 9.
 23. דרור בורשטיין, "שתי הליכות בעקבות יעקב שבתאי", *הארץ*, תרבות וספרות, 30.6.2000.
 24. אילנה צוקרמן, "יעקב שבתאי: הראיין האחרון. הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים", *ידיעות אחרונות*, 4.9.1981.
 25. ראו אלונה נצן-סיפטן, "בתים מולבנים", *תיאורית וביקורת* 16, 2000, עמ' 227-232.
 26. ראו דני רבינוביץ, "האופציה שנשכחה: השיכון העירוני השיתופי", *תיאורית וביקורת* 16, 2000, עמ' 101-128.

מתוך איזה מרחב פעלו קובעי הקנון שהשפיעו על אופן ההתקבלות של יצירת שבתאי – למשל, המרחב התל-אביבי מול המרחב הירושלמי – ובאיזו מידה המרחב ששבתאי מעצב ביצירתו והדימוי שיצרה הביקורת עבור שבתאי המְחבר גענים לסטריאוטיפים המיגדרים הרווחים בסיפור הישראלי?

מרחב ומקום

במאמר-מפתח על הרומן *זכרון דברים* כתב דן מירון ש"אין לראות את האוטנטיות של המקום כעיקרו של *זכרון דברים*", אף כי "ספק אם קיימים בסיפורת הישראלית סיפורים תל-אביביים, ש'צבע' המקום ואווירתו הומחשו בהם במהימנות העולה על זו של שבתאי". תל-אביב, כותב מירון, ממלאת את הרומן "בתחושת-הקיום הפרידה-המיוזעת שלה" ומשרטטת "מסגרת של ממשות מקומית חד-פעמית. **אך אין זו אלא מסגרת ותו לא**".²⁷ במשפטים אלה מנסח מירון תפיסה רווחת בביקורת הספרות באשר לייצוג המקום, שעיקרה "אותנטיות", "צבע", "אווירה", "מקומיות", "ממשות", "חד-פעמיות", ובמלים אחרות: אילוסטרציה, "מסגרת", מלאות ריאליסטית ו"מהימנות" – "ותו לא". אך אפשר להתבונן במקום מעמדה ביקורתית אחרת, מתוך תפיסת מרחב שאיננה רואה את המקום כמכל או כמסגרת, אלא כאוסף פרקטיקות יומיומיות שהמקום מאוכסל בהן. על פי תפיסה זו, המקום איננו מתואר אלא מיתרגם לשפה של פעולה, של ביצוע. זהו ייצוג שאיננו ממהר להעניק משמעות אלא מעדיף למצות את ההבדלים, לתאר את הסטיות ואת המעקפים, להתחקות אחר השרידים. הדיון על המקום מתנהל לעתים דווקא במונחים של העדר, של תשוקה למקום, או מנקודת המבט של מי שהוצא מתוכו.

הדיון במונחים של מרחב עשוי להיות פורה במיוחד בהקשר של הספרות הישראלית, שכן זו ספרות שנכתבת במסגרת השיח הציוני שבו מתחולל מאבק להמיר שיח של זמן, שיח היסטוריה-יהודי, בשיח של מרחב. חנן חבר מתאר את המעבר מספרות עברית לספרות ישראלית, ואת פוליטיקת הזהויות הנלווית אליו, כחלק ממאמץ לכונן סיפור לאומי שמתרוצץ בין שני קטבים: מצד אחד זהו סיפור של המשכיות יהודית, סיפורו של העם היהודי השב לארצו ועובר תהליך של התערות במרחב, אבל מצד אחר ההתערות במרחב מתוארת גם כהתנתקות מן הרצף ההיסטורי, כמרד של היהודי החדש ביהודי הישן וכהזדהות עם מיתולוגיות העבר של המרחב החדש. בין שני הקטבים "משתרע מרחב רווי מאבקים ואלומות של זהויות אפשריות", שצומחות מתוך המתח המתמיד הזה בין זהות קבועה ויציבה, המזוהה עם המרחב, לבין תפיסה היסטורית משתנה של הזהות.²⁸ שני הקטבים הללו מרכזיים לדיון בייצוג המרחב ביצירת שבתאי, שכן מצד אחד שבתאי מחזיר לתודעה הישראלית את סיפור הזמן היהודי, מגלה שה"צבר" לא נולד מן הים, משרטט מרחב המעוצב בראש ובראשונה באמצעות גלריה שלמה של סבים וסבתות שבאו מ"שם" ושיש להם חלק חשוב ביותר בעיצוב העולם של דור הבנים-נכדים, ודרך היציאה לחו"ל בסוף דבר הוא גם מעלה תהיות בנוגע לרצף שבין יהדות לישראליות; מצד אחר הוא מעצב את המרחב הישראלי במידה רבה כמרחב "מיתולוגי", ילידי, שהעבר שלו, הבעלים

27. דן מירון, *פנקס פתוח – על הסיפורת בתשל"ח*, תל-אביב 1979, עמ' 23; כאן ובהמשך, כל ההדגשות הן שלי.

28. מתוך דברים שהשמיע חנן חבר בהרצאה בכנס של חמישים שנות ספרות ישראלית, 1998. ראו גם יגאל שורקי, "הגנסת האדם" ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה", מכאן א, 2000, עמ' 9-24; זלי גורביץ וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", *אלפיים* 4, 1991, עמ' 44-9.

הקודמים שלו וכל האחרים שאינם מזוהים עמו באופן מייד, נדחקים לשוליים.

לכאורה מתבקש לדבר על הרומנים של שבתאי דווקא במונחים של זמן, ולכת “בעקבות הזמן האבוד”, כפי שהעיד מנחם פרי על ההכרה שהבשילה בתוכו, שבעצם “נולד לנו פרוסט חדש”;²⁹ להתחקות אחר נפתולי הזמן הפרטי, ובמקביל אחר הזמן החברתי-היסטורי, לעקוב אחר תיאור קריסתם של דור ושל תקופה ברומן שנתפס כמתאר את שקיעתה של ארץ ישראל העובדת וכמבא את מהפך 77; לבחון בעקבות בנדיקט אנדרסון כיצד משתתף זכרון דברים בהבניית הסיפור הלאומי הישראלי, באיזו מידה הוא מחזק את הסיפור הלאומי ההגמוני ובאיזו מידה הוא חותר תחתיו;³⁰ או, בעקבות ארנסט רנן, להתעכב דווקא על ההשכחה המכוונת כחלק מן הסיפור הלאומי ולבחון את מושג הזמן דרך מושגים מתווכים – הזכרון ותאומתו השכחה.³¹ ואכן, שאלת הזמן חשובה מאוד ליצירת שבתאי, אך אי אפשר לדייק בה בלי לבחון את החיבור בינה לבין המרחב. מירון מציג קטגוריה מופשטת של זכרון היוצרת סינכרוניות בייצוג של זמן ומרחב.³² שקד מדבר על “מעברים סינכרוניים ברומן, היוצרים אחדות מרחבית לממד הזמן”.³³ בעקבותיהם אני מבקשת להדגיש את חוסר היכולת להפריד את הדיבור על הזמן מן הדיבור על המרחב ביצירת שבתאי, אך גם לסטות מן הנתב שסימנו ולדבר על **מירחוב הזמן**,³⁴ ולא על “אחדות מרחבית”, וזאת כדי להדגיש גם את הפירוק, ולא רק את האחדות; את הקונקרטי, המומחש, המפורק לאיגסוף פעולות, חפצים, אנשים, ולא רק את הקטגוריה המופשטת. סיפור הבניית הזמן הלאומי, על השכחות וההדחקות שלו, יובן טוב יותר דרך סיפור הבניית המרחב.

הדיון בייצוג המרחב מתבקש אפוא בנוגע לספרות הישראלית בכלל, ובנוגע ליצירתו של שבתאי בפרט, אך לא פחות מכך חשוב להצביע על הזיקה של הדיון המוצע כאן לשיח תיאורטי מפרה על המרחב, הרווח מאוד בכתיבה הביקורתית בשני העשורים האחרונים, בייחוד בביקורת הפוסט-קולוניאלית. במאמרו “Of Other Spaces” טוען מישל פוקו כי ה“אובססיה” של המאה התשע עשרה היתה ההיסטוריה: עיסוק בתמות של התפתחות, של עיכוב, של משבר ומחזוריות; לעומת זאת, התקופה הקרובה תהיה לדבריו תקופת המרחב, תקופת הסימולטניות: תקופה של העמדה זה לצד זה. אך המרחב, כמוכן, לעולם אינו מתקיים ללא קואורדינטת הזמן. למרחב עצמו, כותב פוקו, יש היסטוריה בנסיון המערבי.³⁵ גם פרידריק גיימסון טוען ש“התמאטיקה הגדולה של המודרניים – זמן וארעיות – המיסטריות הנוגות של ה-durée ושל הזכרון” שוקעות בעידן הפוסט-מודרני של סוף המאה העשרים ומתחלפות בעידן המרחב והסימולטניות.³⁶ גיימסון טוען שחיי היומיום שלנו, הוויית הנפש ושפת התרבות שלנו – כל אלה נשלטים כיום על ידי קטגוריות של מרחב. ההתמקדות במרחב מתקשרת גם ל“שטיחות” הפוסט-מודרנית המערערת על מטפיזיקת העומק, “שטיחות” שהיא עקרונית לפואטיקה של שבתאי: אף כי יצירתו נטועה במודרניים יש בה שאיפה לייצוג “שטוח”, לא פסיכולוגיסטי, או, בניסוחו של שבתאי עצמו, שאיפה לכך ש“לכתיבה תהיה איזו נימה מאוד כרוניקלית. מאוד שטוחה, ובמובן מסוים מאוד מונוטונית”.³⁷ בכך מבשרת יצירתו של שבתאי מגמות פוסט-מודרניות שעתידות להתגלות בספרות הישראלית בשנות התשעים.

29. מנחם פרי, “יש לנו פרוסט”, ידיעות אחרונות, 11.3.1994.

30. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London and New York 1991
31. Ernest Renan, “What is a Nation?”, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London 1990 (1889)

32. מירון (לעיל, הערה 27), עמ’ 19-29.

33. גרשון שקד, גל אחר גל בסיפורת העברית, ירושלים 1985, עמ’ 121.

34. החיבור ההדוק בין זמן למרחב מתקיים בכל יצירת ספרות, ובוודאי ביצירות ספרות מודרניות, אך אצל שבתאי נראה שהמרחב “משתלט” לכאורה על הזמן, דרך ריבוי הרמויות, המרחבים והאירועים המתוארים בעת ובעונה אחת, ודרך התנבחה המרחבית של אירועים מזמנים שונים ושטטוש מוחלט של הזמן הליניארי.

35. Michel Foucault, “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16, 1979, pp. 7-22

36. פרידריק גיימסון, “פוסט-מודרניים, או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר”, תרגום ערי גינצבורג-הירש, קן 10, 1990 (1984), עמ’ 101.

37. ראו סאיון אלינה צוקרמן (לעיל, הערה 24).

38. גלוריה אנזלדוא, Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987; וכן דני רבינוביץ, "המסע המפתל להצלת נשים חומות", *תיאוריה וביקורת* 7, 1995, עמ' 5-19; ג'ון סימונס, "הקואליציה הפמיניסטית באזורי גבול", שם, עמ' 20-30.
39. מישל דה'סרטו, "המצאת היומיום", תרגום אריאלה אוולא, *תיאוריה וביקורת* 10, 1997 (1980), עמ' 21.

לא במקרה צומח הדיון במרחב בעידן הפוסט-קולוניאלי, ששאלת המרחב נעשית בו מורכבת יותר משהיתה בתקופה הקולוניאלית, והמציאות הישראלית היא דוגמה מצוינת לכך, שכן הדיון בה במונחים של קולוניאליזם איננו פשוט וחד-משמעי; הוא הופך להיות דיון ב"אזורי גבול" – במרחב על פני הגלובוס ובמרחב הנפשי כאחד.³⁸

תפיסת הקריאה שאני נוקטת כאן איננה יוצאת רק מתוך הטקסט, התקופה שלו, הפואטיקה שלו; זו קריאה שמביאה בחשבון לא פחות מזה את הקורא, את התקופה שמתוכה הוא יוצא לבחון את היצירה, את השיח התיאורטי שבתוכו הוא פועל ואת המרחב שבתוכו הוא נע. זו קריאה הערה לכך שהקורא "מגניב תחבולות של עונג ושל ניכוס מחדש אל תוך הטקסט של הזולת: הוא צד שם ללא רשות, הוא יוצא שם מכליו, הוא מכפיל את עצמו בתוכו כמו רעשים של גוף [...] הקרום הדק של הכתיבה נהפך לתנועתן של שכבות, **משחקם של מרחבים**".³⁹ הקריאה כאן היא תוצר של מפגש בין המרחב והזמן של שבתאי ובין המרחב והזמן של תהליך ההתקבלות של שבתאי ובין המרחב והזמן שמתוכו אני מפרשת, וקוראת קריאה ביקורתית, את המרחבים והזמנים האחרים.

הבניית המרחב ביצירת שבתאי

שתי פרקטיקות שונות של יצוג המרחב הביתי – העיר תל-אביב

תל-אביב ברומנים של שבתאי היא משלב של שני אופני ייצוג שאינם מצטרפים זה אל זה: מכאן עיר ילידית, העיר העברית הראשונה, תמונה-מעשה-ידיילד של שמש גדולה ושמים כחולים, כפי שהיא מצטיירת בצבעי הגעגוע ממרחקי אמסטרדם, או תל-אביב כדיונות אינסופיות בקיץ נצחי, כפי שהיא משורטטת בפרק הסיום של *סוף דבר*; ומכאן תל-אביב כאוסף של פרקטיקות יומיומיות, כסיפור של הליכה ברגל – הליכה ברגל כמין *speech act*, במונחיו של מישל דה'סרטו.⁴⁰ זהו תיאור שהוא ביצוע, תיאור המתחקה אחר הפרקטיקות היומיומיות שמאכלסת העיר, עוקב אחר הסטיות והמעקפים, פורש את המרחב כסוג של התארגנות, של בנייה והריסה, של שרטוט ומחיקה, מתאר את העיר דרך ההליכה הרדופה – מתוך תשוקה לא אל מה שישנו דווקא אלא בעיקר אל מה שאינו, כמו ההליכה הרדופה, ה"זיגוגית", של גולדמן *במכון דברים*, המתחילה ברצון להסתלק מן הבית ובהחלטה ללכת אל דיתה ומסתיימת אצל זונה:

[...] וגולדמן, שהיה עצבני ונרגז בגלל ההטרדה הבלתי-נפסקת ומשום שהרגיש שנהג לא כשורה והפך איזה איסור, או לפחות נוהג של נימוס, בכך שהסתלק מהבית והשאיר את אמו לברה עם האורחים בעצם ימי האבל, היסט דגע ולבסוף החליט ללכת למרות הכל אל דיתה, שלא ראה אותה מאז מות אביו, אף כי לא התגעגע אליה במיוחד, אבל הוא רצה להימצא במקום נקי ושקט [...] וכשהגיע עד סמוך לביתה של דיתה וראה את האור שבקע בעד החלון הגדול הפונה לחצר הצדדית נעצר גולדמן ועמד, ואחר כך הסתובב והתחיל להתרחק משם, ובצעד

40. לדברי דה'סרטו, היחס שבין פעולת ההליכה למערכת העירונית הוא כיחס שבין פעולת הדיבור ללשון. ברמה הבסיסית ביותר יש לה שלוש פונקציות של "מבע": תהליך של ניכוס מערכת טופוגרפית, מרחבית, כמו ניכוס של מבנה הלשון; ביצוע *(acting out)* מרחבי של המקום, בדיוק כפי שפעולת הדיבור היא ביצוע אקוסטי, קולי, של הלשון; והנחת יחסים בין מיקומים נבדלים, וראו Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press 1984, p. 97-98

לא נחפז, כאילו עדיין בטרם החלטה, עבר רחובות אחדים ופנה וצעד כמטייל לאורך רחוב הירקון, שהיה לגביו הרחוב הבווי וגם המפחיד ביותר בעיר, וכמו תמיד הרגיש נוסף לדדות גם את מועקת החרפה, שכן, ההרפתקה שלקראתה צעד, ועדיין בהרגשה שהוא יכול לסגת ממנה ובידיעה שלא יסוג [...] (ו"ד, עמ' 118-120).

הטקסט של שבתאי עשוי משפט אחד ארוך, אליפטי, שעיקרו התקדמות ונסיגה, שרשרת של שלילות, אמירה והסתייגות. מבנה תחבירי זה עוקב אחר שוטטות הגיבורים בעיר ומקביל לה; ההליכה שלהם גם היא התקדמות ונסיגה, התקרבות והימנעות, סטיות ומעקפים. הם אינם הולכים לקראת משהו אלא נסוגים ממשהו – או, כדבריה של אמו של מאיר בסוף דבר: "אני לא הולכת בשביל להיות באיזשהו מקום אלא בשביל לא להיות באיזשהו מקום" (ס"ד, עמ' 18). ניסוח זה עולה בקנה אחד עם דבריו של דה־סרטו, המסביר כי ללכת פירושו להיות חסר מקום:

זהו תהליך אינסופי של היות נעדר [...]. התנועה שהעיר מכפילה ומתמצתת הופכת את העיר עצמה להתנסות חברתית עצומה בהעדר מקום – התנסות המתנפצת לאינספור הגליות זעירות (התקות והליכות), מפצה על כך בעזרת יחסים והצטלבויות של יציאות (exoduses) השוורות זו בזו ויוצרות מארג עירוני, וממוקמות תחת הסימן של מה שחייב להיות, בסופו של דבר, המקום, אבל אינו אלא שם – העיר.⁴¹

41. דה־סרטו (לעיל, הערה 40), עמ'

הלשון המטפורית העמוסה שנוקט דה־סרטו מסמנת קשר הדוק בין שני מושגים הכרוכים זה בזה, "עיר" ו"גלות", מושגים הכרחיים להבנת ייצוגי העיר אצל שבתאי. שבתאי בוחר למקם את יצירתו בעיר דווקא כדי לאפשר ייצוג ליסודות שהוגלו מן השיח הציוני – היסודות שהודחקו עם "שלילת הגלות", המהגרים ה"גלותיים" שהוותרו מאחורי גבו החסון של הצבר, כפי שניסח זאת שבתאי בסימפוזיון על דמות הצבר, כשביקש להרחיב דמות זו כך שתכלול גם את "בני המושבות, בני היישוב הישן, בני סוחרים ובורגנים זעירים, כל מיני טיפוסים מעודנים, תרבותיים, חיוורים"⁴². אבל בה בעת הוא גם מתאר את עצמו כגולה בעירו, ובכך הוא מדיר מקרב "בעלי־הבית" של תל־אביב את "האנשים החדשים", קרי המהגרים – הלא חיוורים – שהגיעו זה עתה לתל־אביב, ודורש עליה בעלות בלעדית.

42. יעקב שבתאי, "על הצבר ועל יפית

הנפש", מאזנים 11:5-6, 1983, עמ'

יש משהו בתפקידה של תל־אביב בשיח הציוני שמאפשר סתירה זו. מלכתחילה היתה תל־אביב גם "העיר העברית הראשונה" – ובכך היא שימשה כמייצגת ראשונה במעלה של הציונות – וגם עיר דקאדנטית המנוגדת לערכי הציונות, שקראו להתיישבות כפרית, חקלאית; גם עיר פלורליסטית, עיר של מהגרים, אך גם עיר ילידית, עברית, הומוגנית, חילונית, של "ישראל הראשונה". כפילות זו מסתמנת כמעט בכל טקסט על תל־אביב למן ימיה הראשונים של העיר – אפילו, למשל, בנאום האוהד שנושא ז'בוטינסקי ב־1926:

השם תל-אביב נעשה, כידוע, בחוץ לארץ ללעג. יש אומרים שהתנפחה, יש אומרים שהיא אסון היישוב כולו ויש אומרים שהיא כסרטן **האוכל בגוף** [...] אבל כשעליתי היום על גג בית הספר בתל-נוורוי [...] פרץ גל דמעות מעיני. זהו **אלגביש של עבודה יוצרת עבדית.**⁴³

ז'בוטינסקי מתאר שיח רווח לפיו תל-אביב היא כסרטן בגוף האומה. כדי להשמיע כמה מלים טובות על תל-אביב ולתאר אותה כחלק של החזון הציוני, ולא כהיפוכו, צריך לטרוח ולטפס על גג של בית – היינו, לאמץ את המבט הפנורמי, האידיאולוגי, המרוחק והמדחיק.

הד לכפילות פרדוקסלית זו יש בשני אופני הייצוג של העיר ביצירת שבתאי. ההישג הגדול של שבתאי **מכרזן דברים** נעוץ בחיבור המיוחד שבין הקונקרטי למופשט, בשתי תנועות מנוגדות: מכאן הפירוט המפרק של כל התנועות הקטנות, כל מעשי היומיום, ומכאן התנועה המאחדת הריתמית-מיתית, שכל אותם פרטים משתלבים בתוכה. אבל היכולת של שבתאי ליצור חיבור משכנע כל כך מסתירה נסיון להתמודד עם שני אופני התבוננות במציאות הישראלית בכלל, ובתל-אביב בפרט, שאינם מתיישבים זה עם זה: מצד אחד התבוננות שמנסה להרחיב את גבולות הסובייקטיביות הישראלית, לערער על הסובייקט הציוני האחדותי, המגולם בדמות הצבר, ומצד אחר געגועים לתפיסה ישראלית ילידית, הומוגנית, געגועים לארץ ישראל ה"ישנה" וה"טובה" וכמיהה לתל-אביב הקטנה. תל-אביב של שבתאי היא ספק עיר של דלות החומר,⁴⁴ של חצרות עוזבות ובתי מלאכה זעירים – "גטאות של דמי מפתח", בלשונו של רנן שור⁴⁵ – וספק כמיהה לעיר-כפר אידיאלית שמחברת את העיר עם "האוטופיה החקלאית" שעמדה כביכול ביסוד התרבות הישראלית, בניגוד להוויה העירונית; ספק פשטות של דלות הכרך, של ביזור וריבוי אקראי, של גיבוב גרוטאות, של הטרוגניות, ספק כמיהה לפשטות אחידה וברורה של החזון הציוני בימי עלומו, כפי שהדבר ממומש כאמור בפרק הסיום של **סוף דבר** ובתמונת תל-אביב כציור ילדים ממרחקי אמסטרדם,

עם בתיה הלבנים-צהבהבים העשויים כאילו מקרטון ישן, ועם שמי התכלת הנוהרים, אשר כאילו צוירו בידי ילד, ובמרכזם, קצת מדרום, שמש צהובה כחלמון, והם נמתחים כיריעה ענקית מעל לבתי החול ומעל לגבעות ולפרדסים ולחורשות האקליפטוס ושדות המזרע הירוקים [...] [ס"ד, עמ' 171].

תמונה יפהפייה ותמימה זו של תל-אביב חושפת מניה וביה גם את אי אפשריותה, את קיומה הבדוי במסגרת התום הילדי האופייני לציור ילדים (או לציור המאמץ סגנון זה מסיבות אידיאולוגיות, דוגמת הציור הארצישראלי בשנות השלושים). המעמד הבעייתי של התמונה נרמז גם בחשיפת ארעיותה בדימוי הקרטון הישן, כאילו היתה תפאורה זמנית. אבל למרות חשיפת הממד האשלייתי שבכמיהה אל הדימוי הנאיבי של תל-אביב, שבתאי מחקה אותו ביצירתו בכל פעם מחדש, ולו באמצעות המשפטים האליפטיים **מכרזן דברים** הנסוגים שוב ושוב אל שולי העיר ואל עברה ה"חלוצי", אל השדות

43. מצוטט אצל בנימין תמוז (עורך), **דיקנה של עיר – תל-אביב בחמישה עשר סיפורים**, אנתולוגיה, תל-אביב 1984, עמ' 15-16. התיאור הדמוני-דקאדנטי של תל-אביב הוסיף ללוות את העיר כל ימיה. גרשון שקד, למשל, מתאר את השיבה אל תל-אביב ואת התרבות העירונית בספרות של שנות השבעים כמנוחים של חרדה לגורל ה"ישראליות", חרדה מפני "הטנגו האחרון בתל-אביב", וראו גרשון שקד, **איך מקום אחר**, תל-אביב 1983, עמ' 26.

44. בכך משתלבת יצירת שבתאי בתפיסה אמנותית ששלטה בשנות השבעים ביצירתם של "האמנים התל-אביביים", אמני "דלות החומר", המקיימים גם הם יחס כפול כלפי הסיפור הציוני: מצד אחד, כאקט של מרד בכל אידיאולוגיה הם בוחרים בסכניקות של ריבוי והטרוגניות ונראו שהם ברייטברג-סמל, כי קרוב אליך מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, מוזיאון תל-אביב 1986, עמ' 12, אך מצד אחר הם מגלים זיקה הדוקה לאתוס החלוצי-סוציאליסטי הנוירי, המרושל. יא אפשר לא להבחין גם בקשר שבין הקולאז' המפורסם של רפי לביא למשפט ה"קולאז'י" של שבתאי, ובין קשקושי העפרון של לביא לדימויים נאיביים-ילדותיים אצל שבתאי – כל אלה, כמדומה, מובילים לציורי תל-אביב של נחום גוטמן ולסיפורי, למרות הנסיון הבולט להתנער מהם. את הדמיון ביניהם – ובינם לבין סרטי תל-אביב של אורי זוהר – צריך לקרוא קריאה מיגדרית, וראו על כך בתמשך, בדיון על תל-אביב כ"עיר הגברים".

45. רנן שור, "החוויה הקולנועית – הבנואה הצברית בסרטי של אורי זוהר", **קולנוע 78**, 15-16, 1978, עמ' 41-32.

והמקשאות ומשוכות הצבר, או אל שרידי הבתים בשכונת נורדיה המגוונת, הקמים לתחייה ומתקיימים על כל תכולתם כפי שהיו בעבר, ביחד עם המגרש הרחב והריק של חול וחמרה שמשתרע במקומם בהווה.

כאמור, אי אפשר להבין את הייצוג הכפול של תל-אביב כעיר מהגרים וכעיר ילידית בלי להבין את מקומו הכפול של יעקב שבתאי כבן מהגרים, כפליט, ובה בעת כבנה הילידי של תל-אביב. זאת ועוד, תפיסת שבתאי כ"גולה בעירו" חשובה ביותר הן להבנת יצירתו, הן להבנת מעמדו כגיבור תרבות והן להבנת "שם המחבר" שלו: פרקטיקת השוטטות בעקבות שבתאי מביאה את מרבית המבקרים להזדהות עם תחושת הגלות של שבתאי, לקונן יחד אתו על אובדן תל-אביב של פעם, על השינויים המתחוללים בעיר, בלי לקרוא את המשמעויות הפוליטיות של המרחב ושל הסובייקטיביות המובנית דרכו. בניגוד למרבית המבקרים, שקראו את התחושה של הגיבור השבתאי כגולה בעירו קריאה מזדהה מאוד, אני מבקשת לקרוא אותה קריאה ביקורתית ולהדגיש את המבט הביקורתי אצל מבקרים אחרים, המצליחים להחדירו אל תוך סיפור ההזדהות. אברהם הפנר, למשל, מתאר בספרו כולל הכל את שבתאי אבוד כהנול וגרטל ביער דיונגוף הגדול:

שוטטנו ברחובות תל-אביב שלו, והוא קיטר על העיר שהוריו הקימו והוא גולה בה - זר גמור. לא שלו העיר. גם לא שלי, אבל אני חיפאי בכלל והורי לא היו חלוצים סוציאליסטים. הם היו זעיר בורגנים מפולניה. אלא שאני יוחנן סבסטיאן הזדהיתי - תכף ומיד נשבר לבי עם קצת דסיסי הלב שעוד נשארו ליענקליה. כל כך אבוד. הוא היה הנול וגרטל ביער דיונגוף הגדול שליד מעונות העובדים. בסוף תפסה אותו מכשפת המציאות וכלאה אותו בכלוב, והוא לא ידע את חוקיה ולא היה מוכן להכיר בהם. במקום להושיט לה עצם נתן לה את ידו, והיא אכלה אותה ואותו. מול הטלוויזיה הבטיח למראה פני בגין המנהיג: "אני אמות מזהו" נועד התחייה המגלגל עיניים לשמים של חלוציות ואהבת ארץ ישראל איים עליו אישית, לטענתו. בסופו של דבר קמו אמנם וגנבו לו את הפנים, חטפו אותם ושמנו על הרגל שלהם, והוא הוזרז ומת.⁴⁶

46. אביהם הפנר, כולל הכל, ירושלים

1987, עמ' 308.

הפנר משכפל כביכול את הסיפור הרומנטי-אלגי על שבתאי הגולה בעירו, אך בהערת אגב הוא מצביע על חוסר ההלימה שבין ההזדהות שלו עם שבתאי לבין ההכרה בכך שהוא עצמו אינו מתאים לדיוקן התל-אביבי שמשרטט שבתאי. הערה זו מציגה באור אירוני את הטענה של שבתאי שזו כבר לא עירו, והיא משיבה לתל-אביב את תפקידה כעיר של מהגרים (גם מחיפה) ושל זעיר-בורגנים (ולא רק עירוניים-סוציאליסטים). ההערה של הפנר, המכירה בכך שאין לו זכות לנכס את תל-אביב, חושפת להרף עין - בתוך סיפור ההזדהות הזה - גם מבט ביקורתי על הסיפור של שבתאי ומציגה את שבתאי כקורבן של מבטו הרומנטי.

לא במקרה מזכיר כאן הפנר את "גניבת" דיוקנו של שבתאי בידי מפלגת התחייה ואת השימוש שנעשה בו בכרזות בחירות בשנת 1981. אי אפשר להפריד בין המשמעויות הפוליטיות הגלומות בייצוגי המרחב של תל-אביב, כחלק ממאבק על ניכוס העיר, למשמעויות פוליטיות דומות המשתקפות במאבק על ניכוס התמונה המפורסמת של שבתאי, ולחלקם

של שני המאבקים הללו בהבניית הסובייקטיביות המיוצרת עבור "שם המחבר" של יעקב שבתאי. שבתאי היה ידוע בעמדותיו השמאליות בשיח הפוליטי הישראלי, עמדות שבלטו במאבקו כנגד השימוש בתמונתו לכרזת מפלגת הימין, התחייה. מעניין אפוא לבחון כיצד התגלגלה תמונתו ונוכסה לצורכי תעמולת בחירות של מפלגה שקראה להתיישבות בהתנחלויות. האם היתה זו טעות בשיבוץ התמונה? האם היתה זו גניבה? או שמא חל עליה – כפי שנכתב בכתב העת *נקודה*, המזוהה עם המתנחלים – "דין הפקר אחר ייאוש בעלים"⁴⁷, לאמור, לאחר שנתיאשה תנועת העבודה מערכי החלוציות המגולמים בתמונתו של שבתאי, רשאים "החלוצים האמיתיים", אנשי גוש אמונים, ליטול אותה לעצמם? האם יש בהעברת התמונה משום עדות לתווה ימינה בנרטיב הציוני בשנות השבעים, כפי שכתבה נורית גרין?⁴⁸ "שם המחבר" של יעקב שבתאי נבנה אפוא בחזית כמערער על מיתוס הצבר, כמבנה מרחבים פתוחים והטרורגניים, אבל בעצם, בביטויים סמיוטיים שונים, הוא משכפל שוב ושוב את דמות הצבר, כפי שזו שוכפלה בכרזות שנתלו ברחובות תל-אביב בבחירות 1981.⁴⁹

כפילות זו נחשפת פעם אחר פעם בתהליך ההתקבלות של שבתאי. מצד אחד יצירתו נתפסת כמי שבאה לחלץ את הסובייקט הישראלי מן המרחבים הכפריים או הצבאיים, לפרק אותו לשלל דמויות ולמקם אותן בעיר חילונית. מצד אחר, ובניגוד מוחלט, יכול יגאל סרנה לתאר את יצירתו של שבתאי כ"סליק": "גם סוף דבר הוא סליק. ושנים רבות אחרי מות יעקב שבתאי עוד יישמר בו ריחם הישן של הרחובות, תכניות הקרב האבוד על הנוף המוכר, הדגלים האדומים של אחד במאי במרפסות הקטנות"⁵⁰. מה שמצטייר כשוטטות ללא יעד בעיר, כפרימה, כערעור על נורמת "הצופה לבית ישראל", מתקבל על ידי מבקרים, קוראים ומעריצים במונחים שלקוחים כל כולם מהוויית הפלמ"ח: שבתאי נתפס כאן לא כקורא תיגר על הווייה זו אלא כגליעד לה, כמצבור הנשק שלה; מה שנראה כשוטטות מזורת, כהליכה ללא תכלית, נקרא כ"תכניות הקרב האבוד על הנוף המוכר", כחלק מנוף שלם שהוא גליעד לציונות הסוציאליסטית, על דגליה האדומים. אבל סרנה איננו מפרש כנגד מי נערך הקרב אלא בוחר בלשון כללית המציגה מאבק כביכול ב"שינוי" בכלל ומסתירה מאבק קונקרטי ב"אנשים החדשים", בהגירה הפנימית בשנות השישים שבמהלכה נטשו עולים יוצאי ארצות המזרח את עיירות הפיתוח ובאו לתל-אביב לנסות את מזלם. ה"סליק" הוא דימוי המכיל יסוד של מעשה מחתרת-יחתרני, אבל למעשה הוא משכפל שיה פלמ"חניק, ממקם את שבתאי כסמל להווייה שנגזזה אבל היתה הבסיס לקונן בחברה הישראלית, ומשיב את שבתאי, בדלת האחורית, למיקום הייצוגי של "הצופה לבית ישראל".

ההתרפקות על יצירת שבתאי כ"סליק" נעשית במסגרת התרפקות כללית יותר על "מעונות עובדים", השכונה שבה גדל שבתאי, שבה ממקמות סצנות רבות ביצירתו ושבה גם נמצא לפני שנים מעטות סליק ישן מתקופת האנגלים. אך שוב, הזיהוי בין תל-אביב ל"מעונות עובדים" מכיל בתוכו – אם קוראים גם את ההעדר שבו – את הסיפור של מי שלא הורשה לבנות לעצמו שיכון עירוני שיתופי, דוגמת "מעונות עובדים". דני רבינוביץ מצביע על היתרונות הכלכליים שהיו גלומים בשיכונים אלה, שהוקמו ברובם המכריע בשנות השלושים בידי ההסתדרות, ועל המניפולציות

47. ורד גונם, "מעין המשך, או הרמות הגבוהה (הדום)", *נקודה* 159, עמ' 41.

48. נורית גרין, *שבויה במלומה*, תל-אביב 1995.

49. המאבק על התמונה חוד פעם נוספת ב-1996, אם כי בנימה פארוורית-משועשעת, כאשר מנחם פרי, שהוציא לאור את הרומנים של שבתאי, הצטלם עם דגל בתנוחה המחקה את תמונת שבתאי בכרות התמייה, והכריז "החזרנו את התמונה הביתה". פרי ניהל כאן מאבק כפול על ניכוס התמונה ועל ניכוס "שם המחבר": מצד אחד מאבק כנגד הימין שגול את התמונה, ומצד אחר מאבק נגד היצאת הספרים עם עובר, שדחתה את כתב היד של זכרון דברים ו"התמייה" אותו – לעומת סימן קריאה, הוצאת הספרים שפרי עומד בראשה, שידעה לזהות יצירה גדולה. 50. סרנה ולעיל, הערה 41.

51. רבינוביץ (לעיל, הערה 26).

52. באופן רומה מנתחת אלונה בצנן שיפסק את סגנון הבאותאיס בתל-אביב כמיטרי לאידיאולוגיה ששללה את הבורגנות, את הגלות ואת המזרח, וראו לעיל, הערה 25.

53. ראו תמור ברג, דיזינסוס במנטר, תל-אביב 1998.

השונות שמנגנו את העולים המזרחיים של שנות החמישים מליהנות מ”פתרון דיור” מעין זה.⁵¹ כלומר, מאחורי הנוסטלגיה התמימה-כביכול ל”מעונות עובדים” – מוסד עממי-סוציאליסטי לכאורה – המשותפת כמעט לכל “ציוני טוב”, מסתתר מוסד המתפקד כמועדון אליטיסטי סגור ומוצפנים תהליכי ההדרה של אלה שלא הורשו “להשתתף בחגיגה”, ושעל כן גם אינם יכולים להשתתף בנוסטלגיה.⁵²

פתחתי בתיאור המתח שבייצוג תל-אביב ביצירת יעקב שבתאי – בין ייצוג פנורמי-אידיולי מאחד לבין ייצוג מפרק המתממש אצל שבתאי דרך פרקטיקת ההליכה ומאפשר הטרוגניות וסטייה מדרך המלך. אבל מסתבר שפרקטיקת ההליכה ביצירת שבתאי, שנועדה להתעכב על הסדקים ולפשפש במה שנדחק לתוכם, עיוורת להדחקות אחרות, למחיקת “אחרים”. באמצעות השוטטות והתחביר המיוחד, שעוד אתעכב עליו, שבתאי אכן אינו משאיר אבן על אבן בכל סמטאותיה של שכבת האליטה של דור המייסדים – אבל הוא עיוור, למשל, לבעליה הקודמים של שכונת נורדיה,⁵³ אותה שכונה שבה התגורר ענף שלם ממשפחתו; הוא מצליח יפה כל כך להנכיח את כל שכבות הזמן השונות שלה בעת ובעונה אחת, על כל הסדקים ושיירי הפחם והנוצות, אך את שרידי הבעלים הקודמים של המרחב, הבעלים הערבים, אין הוא מצליח לזהות. יתרה מזאת, בפרקטיקת ההליכה והביזור ביצירתו שבתאי מפלס מקום ל”יהודים החיוורים”, אך מתנכר למהגרים החדשים, החיוורים פחות. הגיבור של שבתאי רואה את כל הפרטים, גם אלה הועירים והחמקניים ביותר “(ס”ד, עמ’ 32), אבל מגורים שלמים אובדים בטווח הנקודה העיוורת שלו. ה”עיוורון” של שבתאי הוא חלק מתנאי הנראות של תקופתו ומקומו, והוא הפך האחר – אולי תוצר לוואי הכרחי – המסתתר מאחורי הקשר הטבורי, והנרקסיסטי-משהו, של שבתאי לעירו, קשר שבו טמונים במידה רבה כוחה וקסמה של יצירתו.

בין תל-אביב ובין אמסטרדם ולונדון – בין הליכה לראייה

הביקורת נוטה להציג את גיבורי של שבתאי כ”נוודים”, כ”גולים” – בארצם כמו בנכר.⁵⁴ אך בכך היא נופלת בפח הפרקטיקה שמייצר שבתאי בתיאור השוטטות כגלות וברטוריקת ה”גולה בעירו”, כלי להבחין בהבדל העקרוני שבין השוטטות בתל-אביב לבין המאמץ לשוטט מחוץ לגבולות הארץ. בסוף דבר חורג שבתאי מגבולות הארץ ויוצא עם גיבורו אל ה”גלות”. מאיד, שנדד במעגלים ברחובות תל-אביב, מנסה לשוטט גם ברחובות אמסטרדם ולונדון. אפשר אפילו להצביע על חילוף אותיות בין רחוב הירקון בתל-אביב ובין רחוב רוקין באמסטרדם.⁵⁵ אמנם ניתן לטעון כי יש הרבה מן המשותף בשיטות “לבירינתיים” אלה, וכפי שראינו, כל הליכה בעיר – גם בעיר ה”ביתית” – מכילה גלויות, התקות והגלויות משלה. אולם אפשר להצביע על הבדל מהותי בין השיטות בתל-אביב לשיטות באמסטרדם ובלונדון: בניגוד לשיטות בתל-אביב, המתואר בעיקר כפעולה של הליכה, כspeech act, השיטות באמסטרדם מתואר בעיקר כמאמץ לראות; זהו מאמץ ללכת בעקבות הסימונים העיוורים של המפה, מאמץ מודע ליהנות מן היופי החזותי:

54. ראו בורשטיין (לעיל, הערה 23); אנסי (לעיל, הערה 21).

55. תודה לחנן חבר, שאני חתה לו רעיון זה.

והוא אמר לעצמו להאט את צעידתו, להתעכב לפעמים, ולהסתכל סביב בנחת כדי לקלוט ולהתרשם ממראות העיר וליהנות מיופיה, ואמנם הוא האט את צעדיו, ומזמן לזמן גם כפה את עצמו להתעכב ולעמוד על מקומו דקות ארוכות ולהתבונן במבט מכוון בחלון ראוה או בחזית של בית, או בתעלה מדופנת אכן עם גשרים מתוחים ועצים מודיקים, וחזר ואמר לעצמו בהתפעלות איזה יופי, איזו עיר נהדרת, ממש משגע, אלא שמבטו המכוון שספג את הפרטים הדקים ביותר, החליק כאילו באפס כוח על-פני איזה ציפוי זיגוגי, שכיסה כאילו על המראות, בלי יכולת להבקיץ אליהם עצמם ולחוש בממשותם, המתקיימת כאילו מחוץ ומעבר לפרטיהם, ולהפיק מהם ולוא גם טיפה אחת של הנאה או התרגשות, הכל אבר איכשהו בדרך שבינו לבנם, אבל הוא חזר ואמר לעצמו איזה יופי, איזו עיר נהדרת (שם, עמ' 142).

הכשלון נעוץ בנסיון להפיק מן הפרטים מבט פנורמי, בהתעקשות להסיק מסקנה טוטאלית – "איזו עיר נהדרת". דה־סטרו מבחין בין שתי התנסויות בעיר, בין מבט פנורמי מדחיק ומשטיח לבין פרקטיקה של הליכה, פעולה שנעשית "למטה", על ידי צרכניה הרגילים של העיר, "מתחת למפתני הנראות", כאוסף פרקטיקות שאף שהן מארגנות את העיר ההומה, הן "עיוורות" אליה וזו לזו.⁵⁶ גם בתל-אביב וגם באמסטרדם הגיבורים הולכים, מבצעים פעולת הליכה, אך בתל-אביב בדרך כלל אין הם מתעכבים על "תוכן האמירה" שמאחורי "פעולת האמירה", אלא באותם מקרים, כפי שהראיתי, שבהם תל-אביב משרתת אידיאה, תמונה פנורמית אידיאלית-אחדותית. באמסטרדם, לעומת זאת, נעשה נסיון בלתי פוסק להפיק משמעות, להבין את התוכן שמאחורי הפעולה, לראות. לכן מאיר איננו מצליח לשוטט באמסטרדם "סתם", "באפס דעת".

מול המאמץ לראות באמסטרדם ולהעניק משמעות בולטת הקליטה הלא מכוונת של המראות בשוטטות בתל-אביב. מול הכשלון "לראות" באמסטרדם בולטת היכולת לחוות את העיר על כל מראותיה – בעבר ובהווה – תוך כדי פעולת ההליכה וב"עיניים עצומות", כביכול:

ובעודו צועד ציפונה ומסתכל כמעט באפס דעת במדרכה ובעצים ובחנויות ובבתים, וקולט אותם באותו מבט לא מכוון על כל פרטיהם, גם אלה הוערים והחמקניים ביותר, ובו בומן גם את כל השינויים שחלו בהם וגם מה שהיו לפני שחלו בהם השינויים הללו, כשלושה תצלומים זה על גבי זה (שם, עמ' 32).

השוואה זו מעלה על הדעת את ההבחנה שערך ולטר בנימין בין המישוטט בין המקום ובין התייר. בן המקום מותיר לתייר את מראה העיניים ואת המונומנטים הגדולים; אותו-עצמו מנחים הזכרונות הצועדים לפניו ברחוב: העיר "מעלה באוב לא רק את ילדותו ונעוריו שלו ולא רק את סיפוריה שלה. מה שהיא פותחת לפניו הוא המחזה האינסופי של השוטטות".⁵⁷ המחזה הזה איננו אידיאלי, הזיקה אל העיר מורכבת ואכזרית – בנימין מצטט את בודלר שאמר את "האמירה האכזרית על העיר, שהיא משתנה מהר יותר

56. דה־סטרו (לעיל, הערה 40), עמ' 93.

57. ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך א ("המשוטט"), תרגום דוד זינגר, תל-אביב 1992, עמ' 100.

58. שם, עמ' 103.

מלב אנוש⁵⁸ – וחווית השוטטות כרוכה בעימות ואף בבדידות. מדובר כאן ביחס דרערכי של המשוטט כלפי ההמון: "הוא מצטרף אליו כשותף לעבירה ומתבדל ממנו כמעט בעת ובעונה אחת. הוא נושא ונותן עמו בהרחבה ולפתע מטילו, במבט יחיד של בוז, אל האין".⁵⁹

59. ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב' (ההוריים), תרגום דוד וינגר, תל-אביב 1996, עמ' 97.

חווית השוטטות, מעצם הגדרתה, היא חוויה של מאבק; תפקיד המשורר-המשוטט, אליבא דבנימין, הוא להדוף את הלם המודרנה. האם לפני גיבוריו של שבתאי נפתח "המחזה האינסופי של השוטטות"? בספרה דיוניסוס בסנטר, המשלב באופן מרתק תיעוד, מחקר ובדין, טוענת תמר ברגר כי "לכאורה כל התנאים בשלים לאפשר לגיבוריו של שבתאי שיטוט ראוי: הם בני המקום, הם אינם מעוניינים בזכרונות הגדולים, והם שם ברחובות, מהפשים. ובכל זאת, לפניהם לא נפתח 'המחזה האינסופי של השוטטות'".⁶⁰ מדבריה של ברגר נרמז ש"מחזה השוטטות" היה נפתח לפני שבתאי וגיבוריו לו הצליחו להגשים את תקוותם לעקוב אחר המסמנים ו"להשיב להם את ההילה".⁶¹ אבל המשוטט ויתר זה כבר על ההילה⁶² בניגוד לברגר אני רוצה לטעון שחווית השוטטות אכן מתקיימת עבור גיבוריו של שבתאי בתל-אביב; המסע באמסטרדם, לעומת זאת, נראה כנסיון כושל ללבוש את מסיכת המשוטט.

60. ברגר ולעיל, הערה 53, עמ' 95.

61. שם, עמ' 96.

62. ראו על כך דבריו של בנימין, המצטט את בודלר ולעיל, הערה 59, עמ' 111.

חווית השוטטות המתקיימת בתל-אביב – מכדון דברים ובסוף דבר כאחד – מורכבת ופרדוקסלית במהותה ובהגדרתה. שוטטות פירושה התמודדות עם ההטרורגניות של העיר: עם העירוב של פנים וחוק, עם שכבות הזמן השונות, עם מציאות מפורקת, נעדרת הילה. עם זאת, המשוטט, בניגוד לתייר, ניחן ביכולת לראות את כל שכבות הזמן של העיר בבת אחת, להגיע אל בארות הזכרון. המשוטט אינו מתאר, הוא מספר, כפי שכותב בנימין: "הוא מספר מחדש את מה ששמע. לטייל בברלין הוא הד למה שסיפרה העיר לילד למן שחר ילדותו. ספר אפי כליכולה, העלאת זכרונות תוך כדי שוטטות".⁶³ אבל הסיפור שהעיר מספרת למשוטט, הסיפור שהוא שב ומספרו, איננו חף מאידיאולוגיות המשוקעות במקום ובזכרון. להפך, דווקא בהיותו בן המקום השוטטות שלו כוללת את "ידיעת המגורים". כך למשל מתאר המספר בסיפורו המוקדם של שבתאי, "אדושים", את שכונת פלורנטיין:

63. לעיל, הערה 57, עמ' 100. "לטייל במילין" הוא קיצור שם ספרו של פרגן סל, וראו Franz Hessel, *Spazieren in Berlin und Wien*, Verlag Dr. Hans Epstein 1929. בעקבת ספר זה כתב בנימין את המסה "שובו של המשוטט", וראו לעיל, הערה 57, עמ' 104-100.

כמו הורי פחדתי מפני כלבים. זרים היו לי כמו הוויסקי ושייכים לעולם אחר, נחות ופרוע, שיש להיזהר מפניו ולהיבדל מעליו, עולם המשתרע לאורך הטיילת ורחוב הירקון ומעבר לאלנבי עד יפו, ונקרא בפי אמי "שכונת פלורנטיין", מין שיקאגו של תל-אביב, והוא מאוכלס רוכלים, פושעים, בעלי מום, אלמנות, גרושות, מוכרי אסקימו, עניים, מתזוכים, ילדי רחוב שורצי כינים, מפצחי גרעינים, הולכי לחצגות יומיות ונשארי כיתה.⁶⁴

64. יעקב שבתאי, *הדוד פרץ מטייל*, תל-אביב 1972, עמ' 9.

אין כאן רק "גיבוב גרוטסקי" המעיד בבירור על "יסוד הדמיון הילדותי", כפי שכתבה עדנה שבתאי,⁶⁵ אלא תיאור מדויק שחושף את מבנה העיר על החלוקות הסוציאל-אקונומיות של רבעיה השונים, את הסטריאוטיפים שמאחורי דחיית כל "אחרים" בעולם המבוגרים. תיאור זה מאיר את עולם הפחדים שלהם בדרך הגלויה ביותר, ללא ההדחקות והלשון המסווה של מספר מבוגר; ב"בארות הזכרון" שנושא אתו המשוטט ברומנים של שבתאי משוקעים מרבצי דעות קדומות ואתוסים מנחים.

65. עדנה שבתאי, "תל-אביב בפרוזה של יעקב שבתאי", עכשיו 56, 1991, עמ' 62.

המשוטט של שבתאי מצליח לקלוט במבט של "היסח הדעת", שהוא המבט האופייני למשוטט, את כל פרטי הרחוב, "גם אלה הזעירים והחמקניים ביותר, ובו בזמן גם את כל השינויים שחלו בהם וגם מה שהיו לפני שחלו בהם השינויים הללו" (ס"ד, עמ' 32). שוב ושוב ניתן לאתר אצל שבתאי הנכחה מרחבית, ברזומנית, של הזמנים השונים, "כשלושה תצלומים זה על גבי זה" (שם). כך למשל נוצרת תמונה כפולה המציגה בעת ובעונה אחת את בתי הקפה כפי שהיו בעבר וכפי שהם בהווה, כפעולה של מירחוב הזמן:

הוא [ישראל] צעד לאט, עדיין מרוגז בתוכו, והסתכל בים ובאנשים שצעדו כמוהו לאורך הטיילת, ובאלה שישבו על הספסלים או נשענו אל מעקה הברזל [...] וישראל עבר ביניהם והצה את הכביש וצעד לאורך בתי הקפה, שבראשון ישבו פעם עשירי העיר, קבלנים וסוחרים ובעלי ירושות, על כסאות מרופדי-עור, לפני שולחנות קטנים מכוסים במפות אדומות [...] אלא שעכשיו היו שני בתי הקפה האלה, שנסגרו זמן, עזובים וחשוכים, אבל אחריהם היו שלושה בתי קפה רחבי ידיים, ים תיכוניים, פתוחים לרווחה אל המדרכה, והם היו מלאים נשים מצובעות, שישבו להן בבגדי קיץ צבעוניים באור הלבן של מנורות הניאון (ז"ד, עמ' 63-64).

המשוטט בן המקום יכול להביט ב"אפס דעת" בדיוק משום שהדברים מוכרים לו כל כך, על כל המשמעויות הפוליטיות, המיגדריות והאתניות הנלוות אליהם, "כשלושה תצלומים זה על גבי זה". המשוטט של שבתאי יודע לזהות "נשים מצובעות" כזונות ואת הגברים שבחברתן כ"רועי זונות" (שם). הוא יודע לזהות סימנים המעידים על שינויים דמוגרפיים החלים באזורים שונים, יודע שהטיילת, שפעם ישבו בה "עשירי העיר", קרי, מייסדי תל-אביב הקטנה, ירדה מגדולתה וכיום יושבים בה בעיקר זונות וסרסוריהן. הטקסט שכותב המשוטט – הן הטקסט המילולי והן זה שנכתב בפעולת ההליכה – איננו חיקוי, שכפול, או דיווח, אלא התערבות. התערבות כמעשה ספרותי, אלגורי, לאו דווקא התערבות בממשי, לאו דווקא מעורבות. שבתאי לא רק משכפל את הדעות הקדומות ששאב בילדותו אלא גם מפרק אותן, לפעמים דווקא דרך שכפולן ההיפרבולי, כמו בציטוט לעיל מ"אדושם", או, למשל, דרך מתן השם "ישראל" לגיבורו המשוטט, כשמה של מדינת ישראל, על כל חוסר התואם שבשם האלגורי הזה: קשה שלא להבחין באי ההלימה בין השם הייצוגי לבין דמותו של ישראל, המתנער מכל מה שיש בו שמץ ייצוגיות ומכל אחריות, אפילו אם מדובר באחריות לתינוק שהוא כנראה בנו. כאמור, השוטטות עצמה היא פרקטיקה שמפרקת את השלם וחושפת את שבריו. בנימין מציג את הכתיבה האלגורית "כסם-שכנגד למיתוס" האורגני והשלם כביכול:⁶⁶ המשוטט הוא שמכיר בחוסר התואם, בצרימות של המודרנה, הוא המכיר באופיה האלגורי של הסחורה ובאופיה הסחורתי של האלגוריה – כלומר, בקשרים הלא אורגניים, המלאכותיים, שבין ערך השימוש לערך החליפין ובין המסמן האלגורי למסומן. הכרות אלה הן תולדה של המודרנה. מי שמגלמת בגופה את ההטרונגויות מלאת הסתירות של המודרנה ושל הכרך היא הזונה. "הסחורה מבקשת להסתכל בפניה היא",

66. בנימין (לעיל, הערה 59), עמ' 125. בנימין מציב על עדיפותה של האלגוריה על פני הסמל ביצירה המודרנית, שכן היחס השיריותי בין המסמן למסומן באלגוריה תואם את השבר שבמערכת הייצוג של המודרנה, וראו "האלגוריה ומחזה התוגת", שם, עמ' 8-31.

כותב בנימין; "את היותה לאדם היא חוגגת בזונה"⁶⁷. בלי להתחייב לתפיסה מרקסיסטית נוסח בנימין, גם שבתאי מייעד לזונה תפקיד מרכזי בחוויה העירונית, בתיווכו של גולדמן, שאינו חדל לדבר "בזכות הזנות", אף על פי שספג פעם מכות בגלל זונה (שם, עמ' 64). הזונה מייצגת את חוסר התואם שבעיר ובמודרנה, ועם זאת אין דימוי הולם ממנה לחיים האורבניים המודרניים. לכן גם גולדמן – המשוטט "המכיר בחוסר התואם" – נע בין "הרגשת החרפה והחטא" (שם, עמ' 120) לבין נאום חוצב להבות בזכות הזנות במשטר הדמוקרטי: "אבל דעתו היתה שלא זו בלבד שהזנות היא תופעה חיובית ויש להקנות לה מעמד חוקי, אלא שעל המדינה גם לספק זונות חינם, או בעד תשלום נמוך, בדיוק כפי שהיא מספקת שירותי חינוך, בריאות וסעד" (שם, עמ' 64). לא במקרה נכשל מאיר, גיבור סוף דבר, גם בנסיונו לשוטט באמסטרדם וגם בנסיונו להגיע לרובע הזונות, שכן הוא נכשל במימוש החוויה המודרנית שמזמן הכרך.

לטענת תמר ברגר ניתן להצביע **בכרוך דברים** על ערגה אל הטבע, אשר "יותר משהיא ביטוי להעדפה הציונית הרווחת, הרי היא גילוי של אנטי אורבניזם"⁶⁸. האומנם אנטי אורבניזם? האם ניתן לדבר על אנטי אורבניזם בלי לקרוא אותו בהקשר אידיאולוגיהיסטורי כלשהו? נראה שדבריה של ברגר מחמיצים את היחס המורכב והרב-משמעי של שבתאי וגיבוריו אל העיר ומתעלמים מן האהבה והקרבה העצומות אליה העולות מיצירת שבתאי: דומה כי לא היה עוד סופר ישראלי שתיאר את העיר מתוך תחושת קרבה כמו זו של שבתאי.⁶⁹ הגיבורים של שבתאי צועדים לא ברחובות אלא עם הרחובות, הם הולכים עם גורדון ועם פרישמן; אלה ישויות חיות. יתר על כן, גם כשהעיר מתוארת בפן המחמיא לה פחות, מתקיימת הקבלה מלאה בין הדימוי הגופני של הדמויות לבין הרחובות, למשל כאשר מאיר "הרגיש פתאום איך גופו אכול ומלא רפש וצחנה כמו הרחובות הסמוכים לשוק הכרמל" (ס"ד, עמ' 70). לעתים נדמה שהרחובות אינם אלא הסתעפויות של הדמות המשוטטת עצמה:

68. ברגר (לעיל, הערה 63), עמ' 93.

69. כך לדוגמה בכרוך דברים: "גולדמן פנה לרחוב רש"י וממנו פנה לרחובות הקטנים וצעד נינוח מאוד, נתנה מהשקט ומההליכה ומהמראות" (ו"ד, עמ' 160). לעומת זאת, מיד כשהוא עולה לביתה של דיתה נעברת רוחו ו"הרוחה והנועם שמילאו אותו כשטייל ברחובות התפוגגו והלכו" (שם). כך גם בסוף דבר: "ואו, בעודו צועד לאטו ברחוב החשוך הזה, משהו מרגיע ומנחם היה ברחובות המוכרים הללו" (ס"ד, עמ' 14).

[...] ופנה וירד עם קינג ג'ורג', רחוב שאמו עברה בו ודאי מאות ואולי אלפי פעמים, ואשר איכשהו, ולא רק משום שעברה בו פעמים כה רבות, היה מזוהה בלבו אתה ועם חייה אולי יותר מכל רחוב אחר, הוא וכמה מהרחובות שסביבו, אשר לא היו בעיניו אלא הסתעפויות שלו עצמו, ולמראה הרחוב, אשר נגלה לפניו עכשיו בבת אחת, שרוי בעצבות יום ששי לפנות ערב, עד לעצי השקמה הוקנים, ומעבר להם, הציפה אותו תחושה נעגמת של התמזגות עם הרחוב ההמוני הזה, כל כך קרוב היה ללבו בכל ריפוטו וכיעורו הפרובינציאליים, כאילו בו, ודווקא בו, על חגויותיו המאובקות וסרות הטעם, שרובן כבר היו נעולות, ועל בתיו הישנים הנקלפים עם יופיים המושאל, המגוחך קצת, שגם הוא התפורר והושחת אתם יחד, ועל אנשיו, המון רב של בעלי מלאכה וסוחרים זעירים, הטרוידים תמיד במלאכתם ובמסחרם הזעיר, שכמעט כולם נטשו אותו כבר בשעה הזאת והפקירו אותו עד יום ראשון בידי העזיבות והשממון, היה משהו מתמצית רוחה ונשמתה של העיר (שם, עמ' 116).

האם הרחובות המתוארים הם הסתעפויות של מאיר? או שמא אין הרחובות מסביב אלא הסתעפויות של רחוב קינג ג'ורג'? כך או כך, הניסוח המעורפל משאיר מקום לקרוא את הרחובות כהסתעפויות של הדמות המשוטטת, כמימוש של זהותה האורבנית. קינג ג'ורג' מתואר כאן כרחוב המוני, שוקק, אף על פי שהוא בעצם ריק מאדם בשעה זו של יום ששי לפנות ערב. תיאור זה מתאפשר בשל הראייה הסימולטנית של הרחוב בזמנים שונים, כלומר בשל מירחוב הזמן. נשמע כאן הד לנוכחות הנעדרת של ההמון, בדומה למה שבנימין מכנה "שתיקתה של שקיקה" בדבריו על בודלר: "ההמון הוא לבדלר פנימי עד כדי כך שלשווא נחפש אצלו את תיאורו [...] שום ביטוי ושום מלה [...] אינם מזכירים את ההמון במפורש. ובכל זאת תלוי המתרחש בו בלבד, כפי שהפלטתה של ספינת מפרש תלויה ברוח".⁷⁰

70. בנימין (לעיל, הערה 59), עמ' 94-

95.

עם זאת, בייצוג ההמון כ"נוכחות נעדרת" אפשר לראות גם פרקטיקה מערפלת המסווה את העובדה שבעצם שבתאי מעדיף כמעט תמיד את העיר הריקה וחש שלא בנוח בקרב ה"המון". מעניין למצוא את עקבותיה של עמדה זו בצורתה התמימה, הגולמית, במכתב שכתב שבתאי בנערונו למשמר לילדים. המכתב חתום בשם הפרטי, הייצוגי כל כך, "יענקלה, 'להבות', קן מרכז":

אהבתי לטייל ברחוב, עת השמים מתכסים עבים קודרים, עת הרוח שורק בין העפאים, עת הכול מתכנסים בכתייהם ובפינתם החמה [...].
אהבתי לשוטט בדד בשבילי ארץ [...] מעלי ידיעת השמים התכולה [...]. או לטבוע בים הקמה הנרחב.

שנאתי להלך במרכז קריה סואנה עת הכל רץ וממהר, סואן והומה כסמכטיון. שנאתי את העושר השופע בחלונות הראווה, את הנערים הבטלים מלימודים ומחובת העם, היושבים בכתי הקפה ומפריחים ענני עשן מתוך גאווה, את לבושם הנראה בעיניהם יפה ואת תוכם הריק מכל, הרקוב, את הצועדים ברחוב ושורקים שירים וולים, לועסים ומפפחים זרעונים מחוסר מעשה, בשעה שאהיהם ניצבים בחזית.⁷¹

71. המכתב ראה אור לראשונה במשמר

לילדים, 1.1.1948; אהרן שבתאי מסרו

לפרסום חוזר בהארץ, 11.3.1994.

במכתב ישנה חלוקה ברורה בין האהבה לעיר, לשוטטות ברחובותיה השוממים בחורף – המקבילה, בעצם, לשוטטות ה"חלוצית" "בדד בשבילי הארץ" – לבין השנאה לעיר הסואנת, למרכז העיר, לחוויה האורבנית ובעצם ל"המון", קרי לנוער הבטל, הוולגרי, למפצחי הגרעינים שניצבים אל מול ה"פזיטיביות" של "אחיהם" שבחזית. שבתאי הנער משכפל כאן בדבקות את ערכי היסוד של האתוס הציוני שעליהם חונך כל נער בישראל, קל וחומר מדריך בתנועת נוער. את היחס הכפול אל ההמון מצד המשוטט צריך אפוא לקרוא לא רק דרך בודלר ובנימין אלא גם דרך זיהוי ואישור של זהותו האתנית-חברתית. כאן כדאי להזכיר, למשל, את מאמרו של זך – ממנסחי הפואטיקה של "דור המדינה", פואטיקה ששבתאי נמצא אתה בדיאלוג מתמיד – "הסופר בחברת ההמונים". המאמר מדבר בשבח התחככות הסופר בהמונים, כדי שספרותו תהיה "ספרות עם עולם", אך מתוך דבריו של זך ברור כי המחיר לכך כבד: ההמון פוגע באצילות הנפש של היחיד,

72. נתן נדן, "הסופר בחברת ההמונים", אמות 11:1, 1964, עמ' 23.

המשול ל"אדם שנפל בין חיות טורפות", בין "פראים"⁷² – בדיוק הכינוי שנמצא גם אצל שבתאי (ז"ד, עמ' 191).

למרות אהבתו של שבתאי לתל-אביב נדמה שאפשר להחיל על יצירתו את דבריו של יורם קניוק בעניין אחר: "מישהו אמר שאהבנו את ההעפלה, אבל לא אהבנו את המעפילים"⁷³. לעתים נראה כי שבתאי אוהב את העיר, אך לא את אנשיה; לא את המהגרים החדשים, למצער. אפשר אולי לטעון כי למרות התחושה של אהבה לעיר על כל השינויים המתחוללים בה, שבתאי אוהב רק את תל-אביב הישנה ואת אנשי תל-אביב הישנה, המזוהים בעיניו עם העיר: "המון רב של בעלי מלאכה וסוחרים זעירים, הטורדים תמיד במלאכתם ובמסחרם הזעיר" (ס"ד, עמ' 116). לעומת זאת, "האנשים החדשים" – "שבעיניו של גולדמן לא היו אלא זרים שפלו לתוכה", או "מגיפה" (ז"ד, עמ' 196) – מעוררים בגיבורו שאט נפש:

73. יורם קניוק, "קצה אבוד של חלום", עתון 77, 85-84, 1987, עמ' 27.

ובעוד הוא עומד ומסתכל באה חברה של צעירים, צוחקים בקולניות ודוחפים זה את זה, וגולדמן זו מעט ופינה להם דרך, ואחר כך המשיך ללכת ואמר "פראים. הייתי הורג אותם אחד אחד", ואחר כך אמר "זאת כבר לא העיר שלי, והיא כבר אף פעם גם לא תהיה. זה סתם זבל" (שם, עמ' 190-191).

אכן, האנטי אורבניזם אינו אלא אנטי מהגרים, כפי שטוענת ברגר, אך בלי להסיק מכאן את המסקנות המתבקשות, שכן לטענתה האנטי אורבניזם איננו פוליטי. בעניין אחר – ובעצם באותו עניין – טוענת ברגר: "גם שבתאי מפקיע בדרכו את הערבים מערבייותם. הם נעשים חלק מהנוף, מטונימיה שלו. סמל למהו אחר, רחוק, לזכרון שהולך ונמחק". אבל,

חוסר העניין הזה של שבתאי איננו גדול ופוליטי. הוא חלק מתחושת הזרות שלו כלפי כל מה שאינו סמוך אליו ממש. הרי אינו יודע לקרוא בשם גם ל"דבבות אנשים חדשים, שבעיניו של גולדמן לא היו אלא זרים שפלו לתוכה (לעיר) והפכו אותו עצמו לזר"⁷⁴.

74. ברגר (לעיל, הערה 53), עמ' 86.

ואולם, שבתאי דווקא יודע לקרוא להם בשם – "פראים" (ז"ד, עמ' 191).⁷⁵ האומנם זהו סתם חוסר עניין שאפשר לפתור אותו כלא גדול ולא פוליטי? האומנם העוינות כלפי מהגרים אינה פוליטית בסופו של דבר? במקום אחר טוענת ברגר טענה העולה בקנה אחד עם הכיוון שברצוני להתוות כאן: שבתאי הוא בנה של קבוצה שאיבדה את ההגמוניה על המרחב, והוא מתקשה להשלים עם כך.

75. על השימוש במלה "פראים" בדבריו של בן-נוריון על עולי צפון אפריקה ראו תום שגב, "הישראלים הראשונים, ירושלים 1984, עמ' 156, וכן חנה סוקר-שווגר, "התנ"ך הוא לא תוכנית פריצליצה: החברתי והפוליטי ביצירתו של שבתאי", תיאוריה וביקורת 8, 1996, עמ' 181-202.

האם בסוף דבר משלים שבתאי עם אובדן ההגמוניה על המרחב ושב ומתפייס עם העיר? עדנה שבתאי, במאמרה המקיף "תל-אביב בפרוזה של יעקב שבתאי", מבחינה הבחנה חדה בין זכרון דברים, ששבתאי דן בו את תל-אביב ב"מידת הדין", לבין סוף דבר, ש"מידת החסד" שורה בו על תל-אביב ואשר בו שב שבתאי ומתפייס עם העיר.⁷⁶ קשה לחלוק על הטענה שיש שוני גדול בין שני הרומנים, אך אין מדובר ב"מידת הדין" מול "מידת החסד", אלא, בסופו של דבר, ביחסים שונים המתקיימים בין שני דפוסי ייצוג של העיר תל-אביב: בשני הרומנים נוכחת העיר על ההווה והעבר

76. לעיל, הערה 65.

שלה בעת ובעונה אחת, כעיר מהגרים וכעיר ילידית, כאוסף פעולות מול העיר כמכל. *מכרון דברים* שומר שבתאי על מבנה ארכיטקטוני קפדני, על נימה כרוניקלית, על איזון מחושב בין ביקורת לנוסטלגיה ועל ייצוג העיר כאוסף פעולות יומיומיות, ואת העבר הוא "מקים לתחייה" רק במרומו, באמצעות התחביר המיוחד, כנוכחות מרחבית המתקיימת בד בבד עם ההווה. בסוף דבר, לעומת זאת, שבתאי אינו מתפייס עם תל-אביב של היום אלא מוותר על הייצוג הכרוניקלי המפרק ובוחר לממש כמיהה "ילדית-פנטסטית" לשוב אל תל-אביב של פעם, אל תל-אביב "ילידית". אף על פי שבתחילת סוף דבר עדיין מתקיימת תל-אביב כאוסף של פרקטיקות, בהדרגה היא חדלה להתקיים כעיר והיא נוכחת בעיקר כהרחבה של האם, הופכת למכל, שבה להיות "המקום", הרחם.

אבל החלוקה בין שני אופני הייצוג של העיר בשני הרומנים של שבתאי – ההליכה מכאן, והייצוג הפנורמי או העיר כמכל מכאן – איננה חלוקה בינארית: אף על פי שהצגתי את המבט הפנורמי כמאשר, כמדחיק, כמייצג מבט הגמוני (ואפשר להוסיף – גברי), ואת ההליכה והשיטוט הצגתי כייצוג מפרק, לא הגמוני, אפשר לדאות כיצד גם ההליכה מנכסת את העיר, מאשרת זהויות ובעלויות: מול הנטייה של שבתאי להחזיק בעמדות "שמאליות" מתפשרות, ומול הנכונות לוותר על שטחים ולהכיר במצוקת ה"אחר" הערבי, יש לבחון את השוטטות בתל-אביב גם כפרקטיקה של ניכוס תל-אביב הקטנה, שעליה אין הוא מוכן להתפשר ובה אין הוא מוכן להתחלק עם "אחרים". בראיון עם יגאל סרנה מספר דוד לויך על השוטטות שלו ושל שבתאי ברחובות תל-אביב כ"הליכה כפייתית כדי לשרוף חרדות":

כיוון שהיה כה חרד, קינן בו החשש שיחד עם האקלים המוכר והישן הנעלם אוברת גם אחיזתו או מעט הבטחון הקיים. נוף מוכר הקנה לו בטחון. שבתאי היה אומר לפעמים: "מה היא ירושלים? כן יחזירו, לא יחזירו. אבן גבירול! זה הגבול!"⁷⁷ וצוחק.

מנגנון ייצוג אידיאולוגי, המייצג את תל-אביב במנותק מישראל כולה, כטריטוריה נפרדת, מאפשר לשבתאי מצד אחד להחזיק בגישה שמאלנית שמוכנה להתחלק בישראל עם הפלסטינים, ומצד אחר לנכס לעצמו את תל-אביב ולתבוע את עלבונו כמי שגורש מביתו. העניין מוצג כלא פוליטי, ולאנשים החדשים אין שם ואין זהות אתנית כביכול. השוטטות האינסופית ברחובות תל-אביב מאפשרת לשבתאי ולגיבוריו לא רק לייצג מציאות אלא גם לייצר מציאות – ארץ נכבשת ברגלים!⁷⁸

העמדת תל-אביב במרכז הרומן של שבתאי איננה רק התרסה כנגד שלילת הגלות וכנגד הצגת סובייקט הומוגני, החלוץ, אלא היא גם תגובת נגד על הסצנה/המיקום של ירושלים בהווה הישראלית לאחר חגיגות הנצחון של מלחמת ששת הימים, מעין אמירה מצד שבתאי, ומצד הממסד הספרותי שהעמיד אותו בראש הקנון, בזכות תרבות חילונית שפויה המיוצגת, כביכול, על ידי תל-אביב. בספרו *אם לא תהיה ירושלים* מתאר דן מירון את התחרות התמידית בין תל-אביב לירושלים.⁷⁹ לטענתו, הלוקוס המיוצג בספרות העברית של שנות השבעים והשמונים אינו תואם את פניה ה"אותנטיים" של המציאות (שהם הרבה יותר כהים ממה שנדמה על פי הספרות):

77. לעיל, הערה 1.

78. בספרו *הרגשה של מקום קלדרון* מכנה יפה אותה התבצרות של שבתאי בגבולות תל-אביב בשם "תסמונת ג'וניה" – על שם אותה עירית חוף לבנונית שבה מצאו חיילים ישראליים את הנוצרים בחליפות לבנות ובביקני כאשר המלחמה מסביב, וראו קלדרון (לעיל, הערה 11), עמ' 28. אך קלדרון אינו משמיע ביקורת כלפי שבתאי המנכס לעצמו את תל-אביב, בגבולות מבצרים היטב, אלא מעלה טענה בשם "השמאל הציוני השפוי" כנגד התברלות מתוך ייאוש של אינטלקטואלים אנשי שמאל, ותובע מהם מעורבות.

79. דן מירון, *אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי*, תל-אביב 1987, עמ' 227-235.

הנכתבת בארץ היא "תל-אביבית", במובן זה שכל-כולה מייצגת את תרבות החיים שלפני 1967. אבל ספרות זו, טוען מירון, כבר אינה רלוונטית לתרבות החיים העכשווית, שהיא תרבות "ירושלמית", היינו, תרבות של כיבוש ושל אלימות. דומה כי הדין של מירון בספרות תל-אביבית מול ספרות ירושלמית אינו אלא התחמקות מדין ב"ישראל הראשונה" מול "ישראל השנייה". מירון מזהה למעשה בין "ישראל הראשונה" לבין תל-אביב ובין "ישראל השנייה", ה"לאומית", זו שהעלתה את הליכוד לשלטון, לבין ירושלים. אבל דימויים אלה הם בעייתיים: לתאר את תל-אביב כ"שמורה חברתית היסטורית", כמעוז של ארץ ישראל הישנה, ובעצם כ"ישראל הראשונה", פירושו של דבר לעצום עיניים לנוכח השינויים שמתרחשים בתל-אביב, להתעלם מן ההטרונגויות של תל-אביב ולאמץ מיתוס לאומי בדבר "עיר לבנה" חילונית, שפוייה. זוהי גם הבעיה שמתגלה בתפיסת זכרון דברים כ"מנבא"/מייצג את המהפך החברתי, בלי לשים לב לכך שהחברה המאכלסת את הרומן איננה כוללת את מחוללי המהפך, את "ישראל השנייה". עמדה בסיסית זו היא גם המכתיבה את ההזדהות הלא ביקורתית עם תחושתו של שבתאי כ"גולה בעירו" ועם הדימוי הכוזב של תל-אביב כעיר פתוחה ופלורליסטית. בשונה ממרבית המבקרים, אמנון רוזקרוצקין תוקף בחריפות את הדימוי המטעה שעולה מיצירתו של שבתאי, לפיו תל-אביב היא עיר חופשית וליברלית, בשעה שהיא

העיר היחידה במערב שאין בה ערבים, עיר שהכניסה אליה אסורה על תושבי השטחים ושבפועל היא סגורה גם בפני אזרחיה הערבים של ישראל. עובדה זו עומדת מאחורי דימויה העצמי של העיר כחילונית וחופשית וממחשה עד כמה התודעה שמייצגת העיר השוקקת אינה מנותקת מהמיתוס הלאומי.⁸⁰

80. אמנון רוזקרוצקין, "בין דיוגנוף סנטר לים של עזה" (ביקורת על ספרה של תמר ברגר דיוגנוסוס בסנטר), הארץ, ספרים, 2.9.1998, עמ' 1-2.
81. קליין ולעיל, הערה 6.

אם כן, הטענה הרווחת לפיה שבתאי ניסה לנסח אופציה לקיום חילוני שפוי⁸¹ המיוצג על ידי המרחב התל-אביבי, בניגוד למרחב הירושלמי, טענה זו מתגלה כסדוקה ומעורערת מיסודה.

בין אידוכה לאסיה - "המרחב השלישי" בסוף דבר

מאיר, גיבור סוף דבר, מנסה להיחלץ מן המרחב הארצישראלי, שכל גיבוריו של שבתאי כבולים אליו בעבותות של אהבה וחיימה, תקווה ואכזבה, והוא מנסה לממש שאיפה המשותפת לכל הדמויות ביצירת "זור המדינה" - מה שזך כינה להיות "אזרח העולם", להיות סובייקט אוטונומי שאינו מחויב לסיפור הלאומי. אך מאיר נכשל במאמציו: "הוא לא היה איש העולם הגדול כפי שקיווה להיות" (ס"ד, עמ' 166). הוא מגיע לאירופה אך נותר כבול לתבניות החשיבה, לפוליטיקת הזהויות ולפחדים שהוא נושא אתו מן הארץ.

מכרון דברים הדמויות אינן יוצאות את הארץ, למעט אותן דמויות של "בוגדים", "יורדים". חובת הנאמנות לארץ איננה מאפשרת יציאה ממנה, ככל הנראה אפילו לא בדמיון. רק לאחר מותו של האב העריץ יכולה אמו של גולדמן לשוב ל"נכר", אך גם זאת רק בפנטזיה, בשיבה ל"הדר" הפולני, לקטיפות ולפרוות. ב"שבת אחת מזהירה", ברגע נדיר של קרבה בין

82. וראו גם תנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16, 2000, עמ' 181-196.

גולדמן לאביו, מסמן האב את האופק שמעבר לים, את הים כגשר למרחבים אחרים ולא כגבול או כשלב מעבר לטריטוריה הציונית: "הצביע בידו השזופה כלפי האופק, שהתמזג ברכות רבה עם הים, ואמר ששם נמצאות ארצות יפות, איטליה וצרפת וספרד ואנגליה והולנד, ושם חוצים את הים הזה מגיעים אליהן" (ז"ד, עמ' 156).⁸² אבל האופק הזה מיד נסגר ומתחלף "בחוטר האונים של אביו ובפחד הגדול, הרודף, שמילא אותו נוכח שפעת המים השקטים, שכוחות אפלים אצורים בהם אשר בכל רגע וללא כל סיבה עלולים להתפרץ ולכלות את הכל" (שם). הים, והמרחב ה"אחר" שמעבר לים, מאיימים על ה"אני" המבוצר של האב, בדיוק כמו כל מי שנתפס בעינו כ"אחר".

בסוף דבר, לאחר מות האם, פורץ מאיר אל מחוץ ל"קילומטר מרובע אחד בתל-אביב"⁸³ ויוצא "לחוץ לארץ", לאירופה, "כדי להתעשר בחוויות תרבותיות – מוזיאונים, תיאטרון, קונצרטים, מראה בניינים מיוחדים ורחובות" (ס"ד, עמ' 123). למרבה ההפתעה, דווקא כאשר הוא מגיע לאירופה, הוא פוגש את אסיה. במפגש בין לונדון לקונגו בלב החשכה מאת ג'וזף קונראד נוצר, לדברי הומי באבה, "מרחב שלישי", שהוא תוצר של נסיון לתרגם את המטרופולין למונחי הקולוניה ולהפך: מארלו, גיבור לב החשכה, "מתרגם" את הסיפור האפריקני לשפת אירופה, ובעצם מערער בכך על הגבולות החד-משמעיים שבין הקולוניה למטרופולין, אך גם על האפשרות לתרגם תרגום מילולי משפה לשפה, ממרחב למרחב. כך נוצר מרחב חדש של בין לבין: "האישה הלבנה, הארוסה, הופכת לצל של האישה האפריקנית; רחוב הבתים הגבוהים מקבל צדודית של גולגולות שבטיות; בהלמות הלב מהדהד רעש התופים".⁸⁴ באופן דומה מנסה גם מאיר לתרגם את אירופה למונחי אסיה, את אמסטרדם למונחי תל-אביב, אך התרגום איננו אפשרי. נותרים תמיד "גושים" שאינם נמסים. הגשם באמסטרדם רק דומה לגשם בתל-אביב (ס"ד, עמ' 143), ורחוב רוקין אמנם דומה בשמו לרחוב הירקון ובמראהו לרחוב יהודה הלוי, אבל הוא גם שונה מהם כל כך (שם, עמ' 129): הנוכריות עומדת באוויר כמו נד ועוטפת את מאיר כמו בועה. מאיר נוסע לחוץ לארץ "כדי להינפש ולהתדרען מהמתחות והועף שמצצו את כוחותיו", וכדי להתעשר, כאמור, בחוויות תרבותיות, להתנתק מן הסביבה המוכרת ולהתנסות בחוויות תרבותיות אחרות, מעשירות, אך הוא מוצא עצמו מחפש באמסטרדם ללא הרף אחר סימני יהדות וישראליות ומוזהה מכל עבר את "האויב הלאומי", את הערבים. הפרנויה הפרטית מתלכדת עם הפרנויה הלאומית. אירופה כמעט אינה קיימת: "וחזר ואמר לעצמו שהוא ערבי, ואחר כך, משום מה לא היה לו נוח עם המחשבה הזאת, אמר לעצמו שהוא מדרום-אמריקה, וגאנגסטר, אבל אחרי מבט נוסף לא יכול היה להתנער מן ההרגשה הברורה שהוא ערבי" (ס"ד, עמ' 141). מאיר אינו יכול, למרות מאמציו, להימלט מתבניות החשיבה שהביא עמו מן ה"בית". דילמות הקיום הישראלי ופוליטיקת הזהויות שלו נודדות אתו לאירופה ואף מתנסחות שם ביתר חריפות. מה שנאמר בלשון הסוואה מכדון דברים על השתנות פני העיר תל-אביב נאמר בלשון גלויה בסוף דבר על אירופה:

ואמר לעצמו מה שחזר ואמר לעצמו כמה וכמה פעמים במרוצת היום, שמתחת לחזות הנועם והשלווה הכפריים כמעט של העיר הזאת רוחשת אלימות נכונה

Homi K. Bhabha, *The 84 Location of Culture*, London 1994, p. 212

להתפרץ, שנושאה הראשי הוא האספסוף הזר של יוצאי העולם השלישי, ערבים וכושים ובני אסיה, הוא צירף לזה גם את שני הישראלים עם הנערה הצנומה מהצהריים, אבל את עצמו הוציא מכלל זה, שהם מורסה המתפשטת בגופה וברוחה של אירופה (שם, עמ' 161).

אך חשוב להדגיש: בניגוד לנאמר בזכרון דברים, נראה כי הפעם המספר מסבך לנו שאין הוא עומד מאחורי אמירות גזעניות אלה; הרמז מצוי בהערה האירונית "את עצמו הוציא מכלל זה". אמירות גזעניות אלה, השאובות בין השאר מן המחשבה על זרים בארץ, מקבלות כמובן משמעות אחרת כאשר הן נאמרות באירופה ומהדהדות בהן אמירות אנטישמיות על היהודים כ"מורסה [...] בגופה וברוחה של אירופה". כך נוצר "המרחב השלישי", המרחב שבין שתי המסגרות, אסיה ואירופה: כל אמירה על המרחב האחד נבדקת גם במונחי המרחב האחר ומחדדת את הצרימות שהאזן אולי ערלה להן בכל אחד מן המרחבים המובחנים. הומי באבא מנסה להסביר מעברים כאלה במרחב בלי להיקלע לחלוקות בינאריות – מזורח ומערב, למשל – אלא תוך הסטה במרחב ומתן דין וחשבון מורכב יותר על מרחבים שהם כביכול מנוגדים זה לזה, אבל בחשבון אחרון הם גם חופפים. החרדה התוקפת את גיבורו של שבתאי אופיינית למי שמכיר בגבולות המטושטשים שבין המרחבים, ב"אזורי הגבול" שאיש אינו חש בהם בביתו. תחושת ה-unhomely מלווה בחרדה, אך היא כוללת בתוכה את אפשרות ההכרה ב"אזורי הגבול" כזירות של התמודדות, משא ומתן ופתיחות.⁸⁵

פתיחות זו איננה מתאפשרת לגיבורו של שבתאי. אף שנדמה כי שבתאי מבקש לפרוץ את הגבולות הבטוחים של ה"בית", להוציא את גיבורו אל ה"גלות" ולאפשר לו להתמודד עם תרבות אחרת, לא מוכרת, מאיר מתקשה לוותר על תחושת ה"בית". לכן הוא בוחר להתגורר במה שקרוב בעיניו יותר מכל לבית – בית המלון היהודי: "התעוררה בו הרגשה רופפת של שייכות, ועל כל פנים של אי זרות, ונסכה בו שלווה ונעימות, הזוג המבוגר מישראל שוב צף ועלה בראשו עם העובדה שהמלון שייך ליהודי" (שם, עמ' 139). תחושת השייכות ה"רופפת" מרמזת כמובן על הבעייתיות שבבסיס הזהות הישראלית, בעייתיות הנוגעת לשאלת הרציפות שבין יהדות לישראליות. נדמה ששבתאי מבקש לחבר את הקצוות שהתנתקו בסיפור הציוני וליצור קשר בין העולם הגלותי לבין ההווה הישראלית, ולו באמצעות "החייאת" דור הסבים ה"גלותיים" והצבעה על מחירי ההדחקה ששילמו האבות המהגרים, ובעיקר האמהות. ועם זאת מתעוררת בקריאת יצירתו התחושה שהיהדות היא תמיד אשכנזית, לבנה. כך גם באירופה: מאיר מחפש את קרבת היהודים ה"לבנים", מבקש להשתהות בחברתו "של היהודי הזה", ש"זרות חליפתו הבעל-ביתית [...] זרות העברית הדלה שבפיו במבטאה המשובש, הגלותי", מעוררות בו דווקא "אהדה נלבבת וקרבה" (ס"ה, עמ' 157), אך הוא מתרחק מן הישראלים ה"שחורים", המצטיירים כ"שני צעירים מזרחיים" וביניהם נערה "מכועצת מפחד וחוסר ישע" (שם, עמ' 145).

לא רק השאיפה להתנסות בחוויה תרבותית אחרת איננה מתממשת, גם הפנטזיות המיניות הפרועות שלשמן מאיר נוסע, "כדי להתנסות בתענוגות סקס פרועים" (שם, עמ' 123), אינן מתגשמות, והוא

85. וראו במבוא לספרו של באבא (שם). כדאי עוד להסיף ולומר שמידת הנוחות שבחיים באזורי גבול תלויה במידת הקשר והקרבה להגמוניה; מי שמורד ממנה אולי יחוש בנוח יותר באזורי הגבול ההיברידיים. המושג unheimlich מעלה על הדעת כמובן את ה"מאיים" (unheimlich) מבית מדרשו של פרויד, וראו זיגמונד פרויד, "המאיים", בתוך כתבי זיגמונד פרויד, כרך ד ("מעבר לעקרון השננה"), תרגום היים איזק, עריכה מדעית ד' אורמיאן, תל-אביב 1988, עמ' 7-30. על פי פרויד, "המאיים" מנוגד לביתו אך גם נטוע בו, שכן "המאיים הוא אותו סוג של תופעה מפחידה, שיסודה במוכר, בנוהר משכבר" (שם, עמ' 8). הדיון מרחק מרגע שבו הביתו הופך ללא בית, למאיים.

נותר במרחב של בין לבין, של מציאות שאיננה ניתנת לתרגום, ככול לעצמו, לפחדיו, לדעותיו הקדומות, לחרדותיו ולנופיו. נסיונו להסביר את החרדה נעשה במונחים של טעות, של שיבוש: משהו בתהליך לא התבצע על פי הדרך ה"נכונה", כביכול. מעבר בין תרבויות דורש פעולת תרגום; התרגום, טוען הומי באבא בעקבות ולטר בנימין, יוצר לכאורה רציפות, אבל זו רציפות שמכילה בתוכה טרנספורמציה, רציפות שאיננה שומרת על זהות ואפילו על דומות.⁸⁶ המעבר איננו חלק, ולכן התנועה של מאיר במרחב ה"אחר" קשה כל כך, רצופה מעקשים. הקושי של מאיר לקלוט את מכלול המרחב מודגש בין היתר באמצעות אי יכולתו להגיע אל "החלונות האדומים" למרות מאמצים חוזרים ונשנים, אי יכולת שמעמידה באור אירוני את תוכנית המסע אל עולם התענוגות ואת נסיונות השווא להשתלט על המרחב בעזרת המפה.⁸⁷ המעבר מן המפה למרחב העירוני משתבש. המפה אינה יכולה לייצג את המרחב, שכן המרחב הוא סוג של פעולה, ולא מכל.

והנה, אף ששבתאי המחבר מציג עמדה ביקורתית כלפי הקרתנות וכלפי הפוביות של גיבוריו, באמצעות ייצוג מוגזם ופארודי שלהם, בראיון האחרון שנערך עמו הוא שב ומשכפל אותה עמדה חסרת כל פתיחות כלפי "השינוי הנורא" של תל-אביב,

שהפך אותי, בתור יליד תל-אביב ומי שגדל בתל-אביב, לאיש שהוא מרגיש את עצמו כמו פליט בתל-אביב. פשוט, כמו איש זר במקום שלו. לא רק אני. אני מרגיש את עצמי ואת כל אלה שעל ידי, כמו אנשים שנהפכו לפליטים בתוך העיר.⁸⁸

שבתאי מדבר כאן לא רק בשמור-שלו אלא כנציג של שכבה דורית שלמה, הומוגנית, שצריכה להתמודד עם ה"אחר" שפלש לתחומה, שכבה בעל-ביתית שמקמת עצמה כאילו היא האחר, היא הפליט.

בין מרחב ללשון

לעומת זכרון דברים, שאפשר לתארו כרומן הנאחו במרחב, כרומן "טריטוריאלי" במידת מה, על סוף דבר אפשר להצביע כמסמן תהליכים של דה-טריטוריאליזציה.⁸⁹ מאיר, גיבור סוף דבר, משיל מעליו אט-אט את כל קליפות הממשות ומאבד את אחיזתו בכל טריטוריה שהיא: היציאה ללונדון ולאמסטרדם מתפרשת כנטישת כברת הארץ ה"בטוחה" – העיר תל-אביב ואשתו אביבה, "שהיא כברת הארץ היחידה הממשית שיש לו בחייו" (שם, עמ' 137) – והיא מגיעה לשיאה בחנות הספרים פויליס שבלונדון, בסצנה של התפרקות וקריסה מוחלטות ובשיבוש יכולת התנועה, הדיבור והכתיבה. "איט וויל נוט הלפ", משיב מאיר למוכר בפויליס, משוכנע שהוא עומד למות. "דה בלאד פייפס אין מיי דֵד דֵד בין ספליטד. איט'ס פינישד, איי נו איט", והוא שומע "איך שקולו מתעבה ומתפורר וחש איך הוא עצמו מתרחק ומיטשטש" (שם, עמ' 191). גם אחר כך, לאורך הביקור בלונדון, מאיר אינו מצליח לשלוט באיבריו, האותיות שהוא מנסה לשרבט על גלויה משתבשות ויוצאות "מעוקמות ורצוצות", וקולו נשמע לו זר: "הקול לא היה

86. באבא ולעיל, הערה 64, עמ' 212.

87. חוסר היכולת להגיע אל "החלונות האדומים" מעורר במאיר תחושת אי נוחות וחרידה שבהעדר שליטה. מעניין להצביע על התרחשות דומה, אם כי הפוכה, שמתאר פרויד להרגמת ה"מאויס", כאשר הוא מספר כיצד הגיע לרובע הוונות בעיירה איטלקית, ואף שניסה להתרחק מן המקום מצא עצמו שוב ושוב באותו רחוב עצמו: "אותה שעה אחתני הרגשה שאיני יכול לתארה אלא כ'מארימת'", וראו פרויד ולעיל, הערה 65, עמ' 18.

88. בתוך צוקרמן ולעיל, הערה 24.

89. המושג "דה-טריטוריאליזציה" לקוח ממאמרם של דלו וגואטרי על ספרויות מינוריות. אף שהשניים מתמקדים ביצירתו של קפקא כספרות מינורית, הם מבקשים להפוך את "בעיית" דה-טריטוריאליזציה של השפה, האופיינית למהגרים ולמיעוטים, ל"בעיית" הספרות כולה. בהקשר זה הם שואלים, "כיצד להיעשות לנווד ולמהגר ולצוּעני בתוך שפתך-שלך?" – או, בניסוח אחר, הם מנסים "למצוא בה [בשפה] נקודות של איתרבות ותתי-התפתחות, אורים של עולם שלישי לשוני שדרכם השפה חומקת", וראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?", מכאן 1, 2000, עמ' 137, 143.

90. ההתפרקות של מאיר מתוארת באופן שמעלה על הדעת את הטמפורוזה המתחוללת בגרגור ספסא, גיבור "הגלגל" של קפקא: "ובעוד הוא מותן את עצמו בלי הרף חש שוב בפועל ממש בפריכות המשונה שבקולו, הוא היטה את ראשו והשמייע קול וגובה כי אמנם כך הוא" (ס"ד, עמ' 196). בהערות שנמצאו בארכיון שבתאי מוצגת כתיבתו של קפקא כמדול.

91. ראו חנה הריג, השם הפרטי, תל-אביב 1994, עמ' 13-55; אבידב ליפסקר, "היכן הדברים באמת: קריאה באקספוזיציה של 'סוף דבר' לי. שבתאי", עלי ש"ח 30'29, סתיו 1994, עמ' 61-74.

92. פרנץ קפקא, תיאור של מאבק, תרגום אביהם כרמל, ירושלים ותל-אביב 1974, עמ' 74.

93. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 138.

94. דלו וגואטרי מצטטים מכתב שכתב קפקא למילנה, ובו הוא סובב סביב משמעויות אפשריות של השם וסביב הטעמה שלו: "מילנה נאיה שם עציר וכבר, מרוב שפעה כמעט שנבצר להירמו [...] רק ההטעה החזקה באות 'י' נפסדת היא. כלום אין השם שב ומנבק לו הלאה מנפד?", וראו פרנץ קפקא, מכתב אל אבא/ מכתבים אל מילנה, תרגום ערגה קורנפלד, ירושלים ותל-אביב 1976, עמ' 103, וכן דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 138.

קולו, כשם שהפנים לא היו פניו אלא קליפה של עור מת שנמתחה על מה שלפני כן היו פניו" (שם, עמ' 194).⁹⁰ זהו ללא ספק תהליך מובהק של דה-טריטוריאליזציה של הלשון ושל הגוף; אין כמו תעתיק האנגלית הרצוצה הכתוב עברית כדי להדגיש את תהליכי הדה-טריטוריאליזציה. בעצם, גם תל-אביב עצמה מאבדת את ממשותה ונדמית לעיי חורבות עם מות אמו של מאיר. תהליכים אלה מתקיימים כתמונת מראה לגעגועיה של האם לגיברלטר, מקום שאינו אלא מרחב כמעט נטול מרחב, מקום "דה-טריטוריאלי" – נקודה זעירה ששטחה כששה קמ"ר, ספקיים ספקיבשה, מקום-לא-מקום על חודו של צוק, על הגבול שבין אירופה לאפריקה, בין הים התיכון לאוקיינוס האטלנטי, מקום שתושביו הם ערבי-רב של ספרדים, איטלקים, מרוקנים ושיעור ניכר של יהודים, קולוניה בריטית שאורחיה שותפים לניהולה. כל אלה הופכים את גיברלטר ל"אזור גבול" מובהק השומט את הקרקע מתחת לכל מושגי המרחב והטריטוריה היציבים והמוגדרים.

למרות תהליכי הדה-טריטוריאליזציה המתרחשים לאורך הרומן כולו, דווקא בפרק הסיום הפנטסטי-כביכול, המתרחש בלא-מקום, נדמה – במפתיע, כפי שאראה בהמשך – כי לא-מקום זה מקבל ממד של ממשות, מוחשיות ומקומיות,⁹¹ ובו מתרחשת חזרה לטריטוריה ישראלית מובהקת, ל"מקום", ל"זה המקום" (שם, עמ' 208). זהו בעצם אותו מתח שמצאנו ביצירת שבתאי כולה, בין הרצון לפנות מקום גם ל"אחרים", לגלותיים, ולהיפתח לתרבויות אחרות, לבין היאחוות בסופו של דבר ב"בית", במוכר.

עם זאת, תהליכים רחבים ועקרוניים הרבה יותר של דה-טריטוריאליזציה מתקיימים בשני הרומנים של שבתאי באמצעות הלשון, באמצעות הפניית תשומת הלב לצליל ולתחביר, על חשבון תשומת הלב הניתנת למונח. דלו וגואטרי מנתחים את השפה אצל קפקא כצליל: השפה הגרמנית המדוברת בצ'כיה, שפה המעורבת בצ'כית וביידיש, מאפשרת לקפקא להמציא שפה אחרת. הטאוטולוגיות הקפקאיות "זה כמו שזה", או "הבלתי נתפס בלתי נתפס הוא",⁹² נוטשות את המובן ומובילות לדה-טריטוריאליזציה של השפה. דלו וגואטרי מזכירים את חריקת הקול של גרגור ב"הגלגול", את שריקת הפה, את ג'וזפין הזמרת שאיננה שרה, את הכלבים המוזיקליים שאינם מפיקים שום מוזיקה – "לשון זו שגעוקה מן המובן [...] שמנטרלת באופן פעיל את המובן – לשון זו אינה מוצאת עוד את כיוונה אלא בהדגשה של המלה, בהטעמה שלה".⁹³

אחת הדרכים להגיע לנטרול המשמעות, לדה-טריטוריאליזציה של הלשון, היא חזרה על מלה שוב ושוב. משמעות המלה אינה עוד אלא תחושה מעורפלת, כשהעיקר הוא הרעד מסביב למלה. שמות פרטיים, שאין להם משמעות משלהם, טובים לכך במיוחד.⁹⁴ שבתאי, בדומה לקפקא, מפנה לעתים קרובות את תשומת הלב לצליל של המלה ולא למשמעותה, למשל באמצעות חזרה על שמות פרטיים: לא במקרה מתכוון ישראל לעבוד, כבר בעמוד השני של הרומן, על "וריאציות גולדברג", אבל תחת זאת הוא מנגן ברישול, מתוך הזכרון, את ה"סרקאזמים" של פרוקופייב, ואחר כך, במקום להתאמן בנגינת הווריאציות הוא מממש אותן בדרך חלופית ומתמכר למשחק בצלילי השמות, תוך טשטוש המשמעות:

ומחשבותיו, שהתערבלו בראשו מעצמן וחלפו ללא תכלית, נאחזו איכשהו בנסך קיירלינג מדרודן, שסבל מנרודי שינה, ובצ'מבליסט שלו יוהן גוטליב גולדברג, והוא שיחק בשמות הללו בראשו בלידעת והם הצטרפו כמאליהם בצירופים מתחלפים ושננים בנעימה חד-גונית יוהן גולדברג גוטליב דרוון קיירלינג גולדברג גולדן יוהן קיירלינג גוטליב דרוון גוטליב יוהן קייר יוהן גוטברג גוטלינג ליברג יוהן דרוון גולדן (ז"ד, עמ' 8).

בדומה לקפקא, הכותב כי "המטפורות הן אחד הדברים הרבים המביאים לידי ייאוש מן הכתיבה"⁹⁵ שבתאי מבכר את החזרה על המלים בווריאציות שונות, את המטמורפוזה על פני המטפורה. באמצעות החזרה עוברות המלים תהליך של דה־טריטוריאליזציה ושל התרחקות מן המשמעות המקורית, המקובעת: "כבר אין מובן מילולי, וגם לא מובן פיגורטיבי, אלא חלוקה של מצבים במנעד של המלה"⁹⁶ שבתאי ממעט להשתמש במטפורות, בעיקר בכרון דברים. מובן שהוא כותב בשפה דנוטטיבית, דפרנציאלית, אך המצלול והתחביר מעידים על מגמה של חתירה תחת הסימון, תחת ההבחנות בין זמנים שונים ובין זהויות שונות, תוך טשטוש הגבולות, למשל בין הכלב נואי סומברה לבין גולדמן בילדותו, בלי שהאחד ישמש פיגורה עבור האחר. שבתאי גם משתמש במבנים תחביריים הנבדלים זה מזה רק במלה אחת ויוצר מתח בין הדמיון התחבירי והמצלולי לבין השינוי באוצר המלים ובמשמעות. כך נוצרת תבנית ספירלית של חזרה ושינוי ושל מתח בין דמיון לשוני, תוך משיכת תשומת הלב לצליל של המלה: "היא היתה אישה מיוחדת", מחווה יוסף לויטן את דעתו על קמינסקיא, ואביו של גולדמן אומר: "היא היתה אישה מושחתת" (שם, עמ' 243). במקום אחר אומר עליה משה ציימר: "תראה אותה, את הארטיסקה הזאת", ואביו של גולדמן משיב: "אני לא רוצה לראות. זונה" (שם, עמ' 156). זו וריאציה שבתוך הישנות, מטמורפוזה במקום מטפורה.⁹⁷

אפשר לתאר את התחביר השבתאי כדה־טריטוריאליזציה של הלשון גם בדרך אחרת. ההצעה של דה־סרטו לדון בהליכה במונחים של ייצוג בלשון ושל רטוריקה יכולה להאיר חיבור מיוחד שמתקיים ביצירת שבתאי בין המבנה התחבירי למבנה המרחבי. דה־סרטו מבחין בין שתי פרקטיקות שונות של ייצוג בלשון וברטוריקה של ההליכה: הסינקדוכה, שבה חלק מייצג את השלם, והאסינדטון – מבע שמדחיק מלות חיבור ומחדיר לתוך השפה איים, שרידים, פערים ומרווחים. האסינדטון מקביל לקפיצה ממקום למקום.⁹⁸ תחביר המשפט של שבתאי כולל בתוכו פערים כאלה, המוצנעים על ידי המשפט הזורם באין מפריע, כביכול, אבל מבליע קפיצות בזמן, מעברים מדמות לדמות ומאתר לאתר. איים אלה נחשפים רק בקריאה צמודה, למשל "והוא שכב אתה ונרדם, ורק בבוקר, כשהתעורר, כיבה ישראל את המנורה, וקם והתרחץ ושתה קפה ולקח את התווים" (ז"ד, עמ' 178). המבנה התחבירי יוצר איחוי בין צואר, ששכב עם תהילה, לבין ישראל, שנרדם בסטודיו בלי לכבות את המנורה. המשפט מצניע בתוכו קפיצה במרחב ומעבר מדמות לדמות, וכך הוא יוצר תחושה של רציפות זורמת, מתמשכת, יחד עם אי נוחות לנוכח הפערים והמעקשים הפזורים לאורכו, משבשים את תחושת

95. פרנץ קפקא, יומנים 1914-1923, תרגום חיים איזק, ירושלים ותל-אביב 1979, עמ' 167.

96. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 139.

97. מעניין לציין את ההימשכות של קפקא ושל שבתאי כאחד לידיש. קפקא היה לפטרון של קבוצת התיאטרון הנודדת של יצחק לוי, ושבתאי תרגם לעברית שירים רבים של איציק מאנגר. קפקא ראה ביידיש שפה שמעוררת "פחד מהול בשאט נפש", "שפה נטולת דקדוק החיה ממונחים גנובים, מגויסים, מהגרים, שנעשו נוודים תוך כדי הפגמת יחסי הכוח", וראו דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 142.

98. דה־סרטו (לעיל, הערה 40), עמ' 101.

הרציפות ומבקעים את המרחב. עם זאת, הצליל לא רק מפרק את המשמעות, לא רק יוצר אפקט של דה־טריטוריאליזציה, אלא הוא גם תורם ליצירת ריתמוס מאחד. זכרון דברים, למרות הפירוק וההתפרדות שבו, יוצר גם איזו "מוזיקה של פרוזה", שומר באמצעות הריתמוס על רציפות ואחדות מיתית. שוב אפשר לראות כיצד שבתאי מייצר טקסט שיש בו מתח בין פירוק להאחדה, בין ביקורת לאשרור. הריתמוס המאחד מכסה על המעקשים והסתירות שבטקסט ויש לו השלכות פוליטיות מרחיקות לכת. למשל, הוא מאפשר הזדהות עם הסובייקטיביות והמרחב המיוצרים בטקסט גם מצד מי שבעצם מושלך מתוך ה"בית", גם מצד מי שמוצא אל מחוץ למרחב היצירה. יסודות של דה־טריטוריאליזציה מאפשרים פתיחות של unhomely, כפי שמכנה זאת הומי באבא,⁹⁹ מאפשרים לקרוא תיגר על ה"בית" המבוצר, מתוך התנהלות בעולם שאיש אינו חש בו "בבית". אולם אותם יסודות פוליפוניים¹⁰⁰ ואותו ריתמוס שתורמים לפירוק הטקסט (על ידי הפניית תשומת הלב לצליל, ולא למשמעות), הם גם שמסתירים את הצרימות שבטקסט, את העובדה שהטקסט יכול רק לכאורה לדבר לכל אחד, ובשם כל אחד, דרך הדיבור האוניברסלי־כביכול שלו,¹⁰¹ כשלמעשה הוא מנסה לייצר חלל מובחן חלופי של בית. בחינה ביקורתית של אותו "בית" חושפת את האוכלוסיות שמאפיינות אותו ואת אלו שהודרו מתוכו.

99. וראו במבוא לספרו של באבא (לעיל, הערה 84).
100. על הפוליפוניות ביצירת שבתאי ראו סוקר־שווגר (לעיל, הערה 75).

101. ראו גרשון שקר, "אבות ובנים, חיים ומוות", עתון 77, 204, 1997, עמ' 34-49.

המקום - קריאה מיגדרית

למרחב ול"בית" שמייצר שבתאי יש, כפי שכבר נרמז, גם משמעויות מיגדריות ברורות, שאי אפשר לנתקן מן הדימויים ה"גבריים" שדבקו בשבתאי ואי אפשר שלא לקרוא אותן גם לאור קישורים מיגדריים סטריאוטיפיים בסיפור הציוני של המרחב והמקום. בכתבת טלוויזיה ששודרה במלאת עשר שנים למותו של שבתאי תיאר אותו דן מירון כמי שגילם בדמותו את אתוס הנעורים והתום, את דמות הגבר־הנער, "הנער הנהדר, היפהפה": "הוא נתן לתרבות שלנו, לחברה שלנו, מה שאף אחד לא נתן – בן שנשא משהו תמציתי. לא רק סופר גדול. מותו זו היעלמות התכונה הזו של הנער הנהדר, היפהפה, שהיופי מקרין מידות, טוהר, משהו פנימי".¹⁰² מאיר אגסי כתב רשימה נלהבת על יצירת שבתאי, ובה הוא הדגיש את היסודות הביקורתיים שביצירה, עד כדי כך שהכריז עליה כעל "תבנית נוף קופסת הלב הפלשתיןאי־פולני־סוציאליסטי־יהודי שלי, שלך, שלכם",¹⁰³ היינו: תיאור זהות מפורקת המתריסה כנגד הזהות המונוליתית הציונית־ישראלית. לכן מפתיע כל כך גלגות כי ברשימה של אגסי שולטת שפה גברית־מלחמתית האופיינית דווקא לאותה זהות ישראלית־צברית. שבתאי מוגדר כ"חייל הישראלי שנפל בקרב", ביצירתו הוא "הכריח אותנו לרדת ולפשפש בבונקר הפיקוד של חיינו" והצליח לתאר את הסיפור שלנו כך ש"ערוותנו לא גרמה לנו לבושת־ילדים, אך גם לא התיימרנו להיות הזיקפה המזרח־תיכונית". מה יש אפוא ביצירת שבתאי, ובשבתאי עצמו, שמעורר את השפה הכפולה הזו, ה"גברית"? האם שבתאי מערער ביצירתו על הסיפור הציוני־הגברי, האם הוא מסמן סיפור "נשי" אלטרנטיבי, או שמא הוא משכפל בסופו של דבר את היהוי המוכר כל כך של האישה והמקום וממקם את הגבר ככובש המקום?

102. גרובר (לעיל, הערה 17).

103. אגסי (לעיל, הערה 21).

אי אפשר להבין את ייצוגי העיר אצל שבתאי בלי לפרש אותם על רקע החיבור בין האם לעיר ובין האישה למקום. בין ההערות הראשונות שכתב שבתאי בעת שתכנן את כתיבת הרומן שייקרא מאוחר יותר זכרון דברים, נמצאה הערה שכותרתה "גלות – הסיפור על אלה": "הכל הרחיק לכת מדי", כותב שבתאי, "אלה, ובעיקר העיר הזאת, אשר שוב אינה העיר שהיתה. זוהי גלות."¹⁰⁴ שבתאי מכריז שזהו סיפור על אלה, אבל עד מהרה הוא ממיר אותה ב"עיר הזאת", ובסופו של דבר הוא כותב רומן על שלושה גברים! מה משמעות ההמרה של האישה במקום?

104. ארכיון שבתאי 18:200 – ה.

אחד הביטויים הראשונים ליחסי המרה בין אישה למקום מתקיים בקשר שבין עיר ואם, אם ומרחב. במובנים מסוימים, העיר תל-אביב נתפסת בסוף דבר כהרחבה של האם, והזיקה של מאיר לעיר נדמית כהתקה של הסימביוזה בין הבן לאם: "התפשטה בתוכו תהייה שלוה למראה המדרכות והכבישים והבתים [...] על שהם קיימים עדיין, שהרי על פי הרגשתו הם היו שייכים לאמו וזהים אתה, עד כי קיומם היה מותנה בכך שהיא תעבור על פניהם ותראה אותם" (ס"ד, עמ' 96). מישל דה-סרטר מסביר את אפשרויות המרחב והמיקום של הסובייקט כמותנות בהתנסות הראשונית והמכרעת של הילד בעת ההיפרדות מגוף האם.¹⁰⁵ העזיבה של האם מכוננת מקום שכמוהו כ"פאלימפססט", גליון קלף רב-שכבות, כתוב-מחוק: היא מאפשרת את המרחב ואת כינון הסובייקטיביות, אבל בה בעת המרחב מכיל בתוכו נוכחות תמידית של האם כהעדר. הגדרת המקום כפאלימפססט, כגליון שנכתב עליו מחדש אך ניתן לזהות מתחתיו את שרידי הכתב שנמחק, מצביעה על הפוטנציאל הביקורתי הטמון בתפיסה כזו של מרחב, גם בהיבט המיגדרי שלו. האם שבתאי מנצל את הפוטנציאל הביקורתי הגלום בייצור המרחב דרך הזיקה אל ה"נשי"? דומה כי סוף דבר מסמן אפשרות כזו באמצעות הזיקה של מאיר לשושלת הנשים, האם והסבתא, תוך הדגשת זרותן לחזון הציוני, כמיהתה של האם אל "הגלות", וייצוג אנמי של האב. אך בסופו של דבר אפשרות זו מוחמצת בשל סיום הרומן בחזרה אל הרחם מכאן ואל תל-אביב הקטנה מכאן. גם ההליכה בעיר בסוף דבר נראית כנסיון אינסופי לחזור אל האם, כחיזור מהוסס – התקדמות ונסיגה, נסיונות לכבוש עיר/אם/אישה – כשפרק הסיום מבשר על הצלחת הכיבוש. קריאת-הגבר של מאיר בעת המשגל, "זה המקום!", דומה במשהו לקריאה "הר הבית בדינו", אף שאולי יש לומר "תל-אביב בדינו". סיפור אדיפלי זה מנציח אפוא את האישה כמקום, ואת הגברים – ככובשי המקום. האם זהו הסיפור כולו, או ששבתאי מצליח גם לערער על המיקומים המיגדריים הסטריאוטיפיים?

105. דה-סרטר (ולעיל, הערה 40), עמ' 110.

תל-אביב – עיר הגברים

הרומן זכרון דברים זכה להתקבל אל לב הקונן משום שערב המהפך הפוליטי בשנת 1977 דומה היה שהוא מיטיב לתאר את פירוק החברה הישראלית לרסיסה בהציגו סובייקט מפוצל, קרוע, ואף על פי כן אפשר גם לתאר כמשולש שווה צלעות גברי. האם הסובייקטיביות הישראלית המפורקת אינה מכילה אף לא צלע נשית אחת (אף על פי שיש גם נשים

106. ה"בלורוקר" זוכה למעמד על ברומן כאשר מודעת פרסומת קוטעת במפתיע את רצף הטקסט, הכתוב כולו כפסקה אחת כמראינטופית, כבקטט החריג בארוכה - למעלה מעמוד - והכתוב בנוסף שונה. הטקסט מופיע תחת הכותרת "מתי לאורונה היית בפורמתי": "המש דקות בלבד ליום - ואתה הופך ורועות דחליליות לשריריות ומתצות: הזה צמוק לזהה קמור וגברי: כרס עלובה למטן מוצקה; כתפיים שמוטות לרחבות והסונות; רגליים גפרוריות ליסודות איתנים וחטובים" (ז"ד, עמ' 154). בקריאת טקסט פארודי זה אי אפשר לא להיות את עקבותיה של השאיפה להתנער מן הגוף הגלתי, שאפיינה את הנאציזם של ראשי היצירות בתחילת המאה העשרים, למשל בדבריו של מקס נורדאו על "היהדות השרירים": "נחוש אפוא את הקשר אל המסורות עתיקות הימים שלנו: נהיה שוב גברים עמוקים, חזק, דרוכי איברים, עזי מבט", וראו מקס נורדאו, "היהדות השרירים", כתבים ציוניים א, 1954 [1900], עמ' 187. עוד בעניין זה ראו מיכאל גלזמן, "הגוף כטקסט, הגבריות כשפה", על שפת הגוף ביסטר הקודקוד הפנימי", בתוך יהודית בראל, תמר הס ויגאל שוורץ (עורכים), ספרות ומחברת במרחב העברית במאה העשרים (בדפוס).

107. עניין זה פיתחתי בדברי כנס השנתי ללימודי נשים ומיגרר ולתיאוריות פמיניסטיות שהתקיים בשנת 1998 באוניברסיטת תל-אביב. עוד על כך ראו מיכאל גלזמן, "הכמיהה להטרנסקואליות: ציונות ומיניות באלטנולנד", תיאורית וביקורת 11, 1997, עמ' 145-162; גיצה ירום, "פרנסיסקוס הקדוש - מקרה של היסטריה", זמנים 56, 1996, עמ' 42-56; Caroline W. Bynum, *Fragmentation and Redemption*, New York 1991; Luce Irigaray, *Speculum*, 108 of the Other Woman, trans. Gillian C. Gill, Ithaca, 1985; Anne Golomb Hoffman, 109 "Constructing Masculinity

ברומן, כמובן)? מה משמעות תיאור הסיפור הלאומי כמאבק בין דור הבנים לדור האבות, ומה מקומן של האמהות, או הבנות, בסיפור הזה? אי אפשר להתעלם מן הנסיגות החוזרות ונשנים ביצירת שבתאי לפרק את מה ש"מאחורי המיתוס הגברי", לייצר אפקטים פארודיים המגחיכים את הפאלוצנטריזם בחברה הישראלית. הפארודיה חוגגת ולו בציון שמו של מחבר הספר מאחורי המיתוס הגברי, שמאיר מעלעל בו: "אנטוניו פייטרופינו, שמו צלצל לרגע בראשו כעיוות מכוון, אולי לשם הלצה או פרסומת" (ס"ד, עמ' 46). המחבר שולח אותנו לדרש השם, המורכב מן היסודות האולטימטיביים של "הזהות הגברית", פייטר + פיין, בהיפרבולה פארודית מובהקת. ואף על פי כן ניתן להצביע במקביל על "הגבריות המבוצרת" ביצירת שבתאי, שיש לה חלק לא מבוטל בקונויזציה של יצירה זו. כאמור, במרכז זכרון דברים מצוי משולש גברי שעוסק באובססיות בשאלת הגבריות, החל בגולדמן, המפתח את שריריו באמצעות ה"בלורוקר", מכשיר לפיתוח שרירים,¹⁰⁶ וכלה בצואר, הנאבק באובססיות בתהליך ההתקררות שלו באמצעות "יוכמס הורמון", נועץ את מבטיו בתמונות עידום של נשים ונוודד במסעות כיבוש אינסופיים בשדות הנשים, מוקף מראות מכל עבר בסטודיו שלו. צואר אינו אלא ייצוג היפרבולי, ואולי פארודי, של הייצוגים הגבריים מכאן ושל המבט הגברי מכאן. יצירתו של שבתאי מבקרת את מיתוס הגבר-הצבר ומערערת עליו באמצעות הדגשת יתרו של הגבריות ובאמצעות ישראל, הצלע השלישית, שמגלם יסודות של "גבריות נשית" המסומנת על ידי תצלום של פרננט מתוך "פרנסיס הקדוש" של אל גרקו: דרך ההזדהות עם פרנסיס הקדוש, עם הסטיגמטה שהופיעה בגופו ועם היסודות ההיסטוריים הנלווים לה, אפשר לשאול אם שבתאי מנסה לערער על חוסנו של הגוף הציוני הגברי.¹⁰⁷ אך בה בעת הרומן גם משכפל מיתוסים של גבריות הרווחים בחברה הישראלית. התוצאה היא מאוד לא חד-משמעית. לוס איריגרי מצביעה על אפשרות כזו של תקיינות חתרנית בכתיבה של נשים, המשבשת באמצעות הדגשת יתרו של הגבריות את המערכת הפאלוצנטריסטית;¹⁰⁸ אך גולומב הופמן בחנה סוגיה זו במכון דברים, אך בסופו של דבר היא מדגישה את היחס הפארודי לגבריות ומוותרת על המתח - המתח שאני מבקשת להדגיש דווקא - המתקיים ביצירה בין ביצור המיתוס הגברי לבין פירוקו.¹⁰⁹

במכון דברים הנשים עוברות בדרך כלל תהליך של אובייקטיפיקציה ושל הסְחָרָה, ובשון הפתיחה של סוף דבר נוצר שוויון ערך בין נעליים לנשים: המרחק בין מאיר למוות נמדד "בכמה זוגות נעליים שעוד יקנה או בכמה פעמים עוד ילך לקולנוע, ועם כמה נשים, מלבד אשתו, עוד ישכב" (ס"ד, עמ' 9). הנשים מוחלפות זו בזו, מועברות בין הגברים, ותפקידן לאשר את גבריותם של הגברים: הן אינן קיימות לעצמן אלא דרך הפונקציה שלהן בעולם הגברים. הנשים כאן אינן אלא מקומות - תפוסים/כבושים או ריקים.¹¹⁰ הנשים הן מקומות והגברים הם המשוטטים. המשוטט, אף שהוא נתפס כמי שמגלם את המודרניות, את האינדיבידואליות ואת האוניברסליות, כמי שמגלם בגופו את הסיסמה "חירות, שוויון ואחווה", מתגלה כמי שמוזהה עם הגבריות.¹¹¹ סימני המפתח בטרטוריה המיתית של העיר המודרנית הם פנאי, צריכה ומופע הכסף, אך כל אלה מיועדים רק לגברים. ז'נט וולף שואלת אם תיתכן בכלל דמות של "משוטטת", ועונה בשלילה: המשוטט הוא גבר במובהק, והוא מתפקד בדפוס של אידיאולוגיה

Yaakov Shabtai's Past Continuous", *Prooftexts* 11, 1991, pp. 279-295

110. על ההקבלה בין כיבוש מיני לכיבוש מדיני ברומן זכרון דברים ראו סוקר-שווארץ לעיל, הערה 75.

111. Griselda Pollock, "Vision and Difference", *Femininity, Feminism and the History of Art*, London and New York 1988

112. Janet Wolff, "The Invisible Flancuse; Women and the Literature of Modernity", *Feminine - Sentences Essays on Women and Culture*, University of California Press 1990, pp. 34-50

113. יוצאת מן הכלל הזו היא רוחמה, אחותו למחצה של צואר, שאפשר לראות בה דמות פועלת, כמעט "משוטטת", המכה את צואר בנשקו שלו. רוחמה היא "דיון ז'ואניט", היא נענית לתזוירים של מאקס שפילמן ושל בוש ואינה מהססת לשלוח את צואר מעל פניה בריגע המתאים לה: "עכשיו תלכש ותלך. נדמה לי שדוהה לנו מספיק" נ"ד, עמ' 178. ובכל זאת, רוחמה, וגם אלה, שאפשר לראות בה את בת דמותו של ישראל (ישראל, אלה), אינן אלא מראות מוקטנות המשקפות את דמויות הגברים ואינן מתקיימות אלא כבמאות חיזרות שלהם.

114. ראו, Jacques Lacan, *Ecrits - A Selection*, London 1977; Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London and New York 1990

בורגנית שהמרחבים החברתיים של העיר הובנו בה כספירות נפרדות של הציבורי והפרטי, כחלוקה על בסיס מיגדרי.¹¹² הקריאה המופגנת לחופש, לשוויון ולאחווה מדמיינת חברה המורכבת בעצם מאינדיבידואלים גברים חופשיים, השייכים לעצמם, הנושאים ונותנים עם מי ששווים להם, כלומר עם גברים. מבחינה זו שבתאי איננו חורג מן הייצוג המיגדרי של המשוטט: השוטטות ברחובות יצירתו היא "גברית", ה"ביחד" הוא "גברי", ואף זכרונות הילדות, הכוללים טקסי השתנה ביחד ואוננות הדדית, הם "גבריים".¹¹³

בין האישה ל"מקום" בהקשר ילידי

מול זכרון דברים, המציב במרכזו שושלת גברית ומאבק אדיפלי בין דור הבנים לדור האבות – כפי שהורגלו בספרות העברית – נראה כי סוף דבר מסמן אפשרות של הצבת שושלת "נשית", אולי כנרטיב נוסף, חלופי, לנרטיב הלאומי ה"גברי". בסוף דבר מוותר שבתאי בהדרגה על הפוליפוניות, על ריבוי הדמויות ועל ה"ביחד" הגברי של החברה הישראלית, ומשרטט מציאות סוליפיסיסטית שכל-כולה התמקדות בסובייקט הבודד ובאימת המוות שלו. במהלך הרומן החברים מיטשטשים לאט-לאט, נמוגים. בהדרגה נראות הדמויות כלווייניו של הגיבור, כהשלכות שלו – חבריו בלונדון הם כבר חסרי שם, והדמויות הנותרות שיש להן משמעות בחייו הן האם והסבתא. כאמור, דמות האב אנמית ברומן זה. בדף עבודה בעזבונו של שבתאי נמצאה ההערה הבאה: "לתת את הדעת על דמות האבא והאחות. בעיקר האבא!!! האבא חשוב!!! לבחון היטב!!! להעשיר!!!" אך לא במקרה דחתה דמות האב בסוף דבר; שוב אין בה אותה עוצמה מצמיתה ומשתקת והיא מפנה את קדמת הבמה ונדחקת אל השוליים. מרכז הכובד עובר אל מערכת היחסים הסימביוטית בין מאיר לבין אמו וסבתו. במקום הפרישה הסינכרונית-מרחבית של קשת דמויות רחבה בזכרון דברים ניתן להצביע בסוף דבר על הצטמצמות המרחב, התכנסות מעגלי הסובייקט והתפצלותו ב"מבנה עומק" כשרשרת של "בבושקות" הגתונות זו בתוך זו: הסבתא מוסיפה להתקיים דרך תנועות האם, והאם מוסיפה להתקיים דרך הבן.

ניתן לקשור יחסים סימביוטיים אלו ולהצביע, בעקבות לאקאן ואלויזבת גרוס,¹¹⁴ על האפשרות לראות בכל ההתרחשויות ברומן סדרה של המרות ותחליפים למושא התשוקה הראשוני, האבוד – האם. אינסוף הטקסים שמאיר עסוק בהם ברומן, הנסיון לחזור על מעשה ראשוני שהוחמץ (המגע המיני החפז עם רעיה), הרצון האובססיבי לחזור על מעשי "הגבר הוא" עם אביה אשתו, לשכב עמה בדיוק כפי שהוא שכב אתה – כל אלה יכולים להתפרש כנסיון לשחזר קשר ראשוני עם האם, שאבד במעבר לשלב הסימבולי. מה שאינו מתאפשר בכל הטקסים הכפייתיים המגוחכים-משהו לאורך הרומן – טקסים המוצגים באור אירוני-ביקורתי כטקסים של גבר נלעג, פאתטי ופרוורטי – מתחלל לפתע בפרק הסיום: כמו במעין נסיון לחזרה מתקנת, כמו בתהליך שחזור תראפויטי, מקים מאיר לתחיה את כל הדמויות שיש להן משמעות בחייו ומקיף עצמו בהן; אביו אינו זוכה להיכלל בחבורה זו. לאחר שהמחבר מיצה עד תום את המבט הביקורתי-הנוקב הוא מרפה מן הגיבור ובמעשה של חסד מממש את כמהתו הילדית להתאחד עם המשפחה המורחבת, ובעיקר עם האם. אבל אי אפשר לשכוח שהתאחדות זו פירושה גם מוות.

Julia Kristeva, 115
 "Women's Time," in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford 1986, pp. 187-211

116. ראו יגאל שורן, "הסיפור העברי – העידן שאחרי", *אפס שניים* 3, 1995, עמ' 15-7.
117. חבר לעיל, הערה 17.
118. ראו המושל צמיר, "אהבת מולדת ושיח הירשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלות הגברית", *תיאוריה וביקורת* 7, 1995, עמ' 125-146, וכן גלזמן לעיל, הערה 107.
119. אריאל הירשפלד ון בכניו "אותו מקום", המשמש בדבריו חז"ל לתיאור ערוות האישה, וביקורת לכינוי האלוהים "המקום", כדי לתאר ייצוג פרויוולגי כביכול של האישה, וראו אריאל הירשפלד, *דשימות על מקום*, תל אביב 2000, עמ' 91. הירשפלד עושה מאמצים ניכרים כדי לתת יתרון לכינוי "אותו מקום" לערוות האישה: "זהו הרב המהווה מקום לעצמו, ובפני עצמו, לפני ומעבר להיותו מקום לאחרים". גרדין וארן לעיל, הערה 28 דגים ביתם האמביוולנטי של היהדות כלפי המקום. מסדרת המוצהרת היא לערער על האידאולוגיה של גוש אמונים, המייחסת חשיבות כה גדולה למקום, ולהציג את האמביוולנטיות כחוק יסודי ביתם של היהדות אל המקום כדי לא לקדש אותו, אך בכך הם המייצגים את אופני פעולתה של כל אידאולוגיה אנשי גוש אמונים אינם נזקקים להם כדי למצוא ציטוטים במקורות. הם יודעים היטב לעשות בהם שימוש נפלא למטרות הפוכות רווקא: במקום להשתמש בכינוי "המקום" לאלוהים כחסבר לזיקה הקלושה של היהדות למקום הקונקרטי, הם משתמשים בו כהצדקה לכיבוש המקום בשם המקום.
120. מרדכי עומר, "הקדמה", בתוך *יצחק דנציגר – מקום, תל אביב תשמ"ב*.
121. שרה חניסקי, "שתירת הדגים, מקומי ואוניברסלי בשית האמנות הישראלי", *תיאוריה וביקורת* 4, 1993, עמ' 105-122.

סוף דבר מסתיים במציאות ספק רחמית/מגוננת ספק אפוקליפטית. האם זהו נסיון להישאר בשלב הסמיטוי (במושגיה של קריסטבה), שפירושו גם לא להתבגר ולא לעבור לשלב הסימבולי?¹¹⁵ מה משמעות ההתייחסות והנסיגה מן הסדר הסימבולי בהקשר של החברה הישראלית? מה משמעות הלידה מחדש – ספק לידה "נשית", ספק לידה "גברית", ספק אדם הולד את עצמו, בריאה עצמית? האם יש בה משום פירוק הזהות המיגדרית ופירוק השושלת, המיקום בשושלת? או שזו בריאה אוטוקטונית, מתוך האדמה, בריאה ילידית ואולי אף כנענית? האם מתקיימת כאן זיקה בין ילדיות לילידיות? במאמר הן בהתפרקות נרטיב-העל הציוני בספרות הישראלית מצביע יגאל שורן על "הנרטיב המתילד", אחד מחמישה נרטיבים חדשים בספרות זו, ומפרש את הופעתו כחלק מ"מצב נפש תרבותי של מחאה סרבנית". נרטיב זה נמצא בספרים "העוסקים בעיצוב השפעתם ההרסנית של הנרטיבים הגדולים של עולם המבוגרים על עולמם של ילדים"¹¹⁶. חנן חבר, לעומת זאת, יוצר חיבור אחר בין ילדיות לילידיות ומציג את העמדה הילדית לא כאקט של מחאה אלא כביטוי לנרקסיזם לא ביקורתי, הגמוני.¹¹⁷ אני סבורה שיצירתו של שבתאי נענית לשתי הפרשנויות כאחת: יש בה פוטנציאל ביקורתי המופנה כלפי עולמם של המבוגרים המייסדים, אך פעמים רבות היא מתבצרת בסופו של דבר בעמדה נרקסיסטית לא ביקורתית, בלי לפרוץ באמת אל מעבר לגבולות האידאולוגיה ההגמונית. תחילתה של הפנטזיה בפרק האחרון של הרומן היא במגע מיני של מאיר עם אישה-אם, ד"ר ריינר; מאיר "אף לרגע לא השתחרר מן ההרגשה שהיא מבוגרת ממנו, ובעיקר חזקה ועליונה עליו באיזושהו מובן עמוק וראשוני ואשר אינו ניתן כלל לערעור" (ס"ד, עמ' 207). המסע בגוף האישה מתואר כמסע בארץ שיש לה מאפיינים ארצישראליים טיפוסיים: מאיר "שכב כך בלחלוותי הנעימה והנייה לגופו להתרפות ולליאות המתוקה ולשלווה להיספג בו ולפנק אותו", ובטיילו בין "הגבעות המתערסלות" – בגוף הנשי ובגוף – חש ב"ריח מריר של קליפות תפוזים ישנות מעורב בריח סבון כביסה 'מנורה'" (שם, עמ' 208). האפשרות לראות בסוף דבר נרטיב נשי חלופי, שמערער על הסיפור הלאומי-הגברי, נעשית ברגע זה בעייתית לנוכח זיהוי האישה עם מאפיינים ארצישראליים, דרך המטפורה "אמא אדמה" הרווחת בספרות העברית ודרך רעיון הבעלות ה"גברית" על הארץ ה"נשית". האם שוב מנוכס גוף האישה לתיאור יחסי האהבה עם הארץ?¹¹⁸ ומה משמעות קריאת הכיבוש של מאיר ברגע השיא האורגומטי: "זה המקום, זה המקום?" מהו הקשר שבין גוף האישה ל"המקום", המחוז האוטופי שמאיר מגיע אליו בהזייתו?¹¹⁹ האם בתיאורי הנוף הארצישראלי ובקריאתו של מאיר אין מהדהד המושג "מקום" אצל יצחק דנציגר? "ב'מקום', אותו מבנה דמוי קבר שייח', המשמש כתא התבודדות בטבע, ראה דנציגר סמל לקשר ההדוק והנעלה שבין האדם לנופו", כותב מרדכי עומר.¹²⁰ שרה חניסקי, לעומת זאת, מנפצת תפיסה אורגנית ומיתית זו של האדם והטבע וטוענת כי תפיסה זו של הטבע והסביבה מתעלמת מן האנשים המאכלסים אותם, למשל הערבים: "הערבים, אם ישנם כאלה, הם בבחינת 'סביבה'".¹²¹ האם בפרק הסיום של סוף דבר מתפתה שבתאי לקסמיו של מיתוס הילידות והבראשיתיות הכנעני וכולל אותו בתוך פנטזיה פרטית של לידה ומוות? נראה כי בפרק זה, המתאר את הנסיגה אל הילדות, אל הרמוניה נאיבית, עולה – אולי בבלי דעת – עולם

הדימויים הקולקטיבי הנועץ בחשיבה ראשונית ובלתי ביקורתית: געגועים נוסטלגיים לארץ ישראל הטובה והישנה, שספק אם נתקיימה אי פעם ושהגעגועים אליה הופכים אותו ואתו אמו ל"גולים בארצם".

אפשר אפוא לדאות את זכרון דברים כהתמודדות וקריסה למול חוק האב, כחיים בצל האב. בסוף דבר, לעומת זאת, האב נמוג. מול אימת המוות מצטנף הגיבור ונסוג אל השלב הסמיוטי, אל ממלכת ההשפעה הנשית, האמהית, השלטת בלידה ובמוות, ושוב אין הוא מגלה עניין של ממש במה שבתווך, בממלכת החיים, בשפה, בסדר ובמשות, המצויים בשליטתו של האב. אף על פי כן, האם התבנית האדיפלית אכן נפרצת כאן בסופו של דבר? האם נפתח לאישה מקום חדש – לא עוד כרחם, כמכל, כמשהו ריק? או שמא יש בכך משום הגשמה דווקא של הנרטיב האדיפלי – השאיפה "לשכב עם האם"? נראה ששבתאי משרטט כאן במהוסס, בקו קטוע, נרטיב חלופי לסיפור הגברי, אף שהכלים, המטרופרות, עדיין שאובים מן המאגר הסטריאוטיפי המחבר בין אישה ובין אדמה, חושך ומוות.

כדאי לחתום את הדיון על המרחב שמייצר שבתאי ביצירתו ועל "שם המחבר" שמייצרת הביקורת עבור "יעקב שבתאי" בעיון חוזר בקווי אוויר מאת נתן זך. באוסף שיחות זה עוסק זך בעיקר ב"אתוס הנערים והנעורים" ובריבוי המיתות הרומנטיות בספרות העברית, אבל מעניינת במיוחד התייחסות אחת שלו למרחב התל-אביבי ביצירת שבתאי כמרחב של מהגרים. בקריאה חוזרת אפשר לגלות שגם זך זיהה את הצרימה שבדיבור על "מגיפת המהגרים החדשים" מכרון דברים, והוא אף מעיר שזו "מגיפה" רק "מצד אחד של המתרס, והוא צד המיעוט".¹²² עם זאת, זך אינו משתתף אף לרגע בצד האחר והוא אף נמוע מלדבר בלשון ישירה על ה"מזרחים"; הוא מצביע להרף עין על הבעייתיות של "כור ההיתוך המפורסם" ומיד שב ל"צד המיעוט", קרי, האשכנזים: "אבל אל נשכח שמיעוט זה הוא הכותב כיום את הספרות העברית הרגישה ביותר, הוא שמעצב את דמות עצמו בעיני עצמו כיום". כלומר, בידי המיעוט נתון הכוח של הממסד הקונוני, הכוח לייצר את ה"מאז'ורי". בבת אחת סותם זך את הגולל על הפוטנציאל הביקורתי שהסתמן בדבריו ושב לאשרר את "דמות עצמו בעיני עצמו". מי זה ה"אנחנו" הוה, שאך לפני רגע הופרך? זך שב והופך את ה"אנחנו" לרוב (ובדין, שכן בידי הכוח הממסדי הפוליטי-כלכלי-תרבותי), ועובר לתאר את מצוקתם של "צברים בני מהגרים" – דוגמת שבתאי – שהנה ניתן להם "המעט, המעט מזעיר, ששרד בידיהם" (היינו: תל-אביב), לאחר "ייסורי עקידה" (היינו: "פרעות", שואה ועלייה ארצה), ובאו "המהגרים החדשים" (היינו: המזרחים) ונטלו מהם את כבשת הרש! זך חותם בצייטטה מתוך זכרון דברים, המתארת את צריפי תל-אביב הישנה כ"סיעה של פליטים שאיבדו את שארית רצון החיים",¹²³ ויוצר זיהוי מוחלט בין המרחב ובין מקצת הסובייקטים המאכלסים אותו, אותם "צברים בני מהגרים"; הפליטים האחרים, "המהגרים החדשים" שהזכרו אך לפני רגע, שבו ונשכחו ונתרו ללא מרחב מכונן.

אבל לא רק זך מדבר על "אנחנו" בקריאתו את שבתאי. זוהי יצירה מאז'ורית המעוררת הזדהות רבה בקרב קוראיה, עד כדי דיבור בשם "אנחנו", וזאת למרות הקול הנשמע פרטי כל כך, ובעצם בגללו: האסתטיקה של ספרות מאז'ורית, אומרים דלו וגואטרי, מציבה אידיאל של ייצוג היחיד

122. נתן זך, קווי אוויר, ירושלים 1983, עמ' 16.

123. שם, עמ' 17.

124. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 69).

125. ראו חנן חבר, "גורו לכם מן הגליצאים: ספרות גליציה והמאבק על הקנון בספרות העברית", תיאוריה וביקורת 5, עמ' 55-77.

כבעל מאפיינים אוניברסליים, הומניסטיים, יחיד שהוא קודם כל בן אנוש.¹²⁴ דרך הדיבור בשם האוניברסליות מצניעה הספרות המאו'ורית את האינטרסים של התרבות השלטת שאותה היא משרתת,¹²⁵ ובכך היא מאפשרת הזדהות גם מצד מי שהאינטרסים שלו בעצם מנוגדים: עוצמת ההזדהות שמעוררת יצירת שבתאי כה גדולה, עד שהיא מובילה את הקורא להזדהות עם הסובייקט המעוצב בה, בלי לשים לב שבכך הוא מתנכר לעתים לעורר-שלו, למינר-שלו. על רקע ה"אנחנו" של זך – שהוא ה"אנחנו" שמאכלס את המרחב ביצירת שבתאי, והוא ה"אנחנו" של מי שבחרו בשבתאי "לעצב את דמות עצמו", היינו הממסד הספרותי, קובעי הקנון – בולט העדרו של קול אחר, קולו של ה"אחר", ה"אחרת", בדומה לדין וחשבון הנוקב שמשמיעה יונית נעמן בקולה הבודד:

זה מוזר: אני קוראת את יצירותיו של יעקב שבתאי ומרגישה כמו הילד השחור בסצנות קולוניאליות שכיחות "שמתרחק מעצמו, מגזעו, מתוך הודות גמורה עם הפוזיטיביות של הלובן, שהנו בעת ובעונה אחת צבע ולא צבע".¹²⁶ אני מוצאת את עצמי מזדהה עם מאיר וגולדמן; בעיני רוחי אני שייכת למילייה של הדוד לזאר ומאיר ציימר, אבל אני לא. "הפוזיטיביות של הלובן", כפי שהיא נרקמת במארג הטקסטואלי, כל כך משכנעת, עד כי קשה לי, ה"אחרת", להתיק את עיני מהמראה ולהתבונן בחזרה בפניה של אמי; אני נשכית בסטריאוטיפים הגזעניים כמעט ללא קושי.¹²⁷

126. באבא (לעיל, הערה 84), עמ' 152.

127. הדברים נכתבו בעבודה שהוגשה לי בקורס על יצירת שבתאי. אני מודה ליונית נעמן על שהרשתה לי לצטט מדבריה.

אוניברסיטת תל-אביב

הכתיבה כמצבה:

רומנטיקה והיסטוריוסופיה

בסיפוריו של ש"י עגנון

מיכל אורב

בנובלה "עד הנה" מובאת אגדה סינית על אדריכל זקן שהיה חביב על הקיסר בשביל הארמונות וההיכלות והמקדשים והמבצרים הנאים שבנה לו. "פעם אחת נתן הקיסר בידו לבנות לו ארמון חדש. יצאו שנים ולא נבנה הארמון שהזקין האדריכל ולא הלך לבו אחר העצים והאבנים. התחילו מזרזים אותו. נטל בד וצייר עליו צורת ארמון ועשה בחכמה שכל אחד ואחד רואה בה ארמון ממש. שלח והודיע לקיסר שכבר נבנה הארמון". הקיסר שמח במראה עיניו, אך יועציו גילו לו שאין שם אלא צורה מצוירת על בד. השליט הזועם נוף באדריכל על שהעמיד לו "צורה מחוקה במקום בנין", והאחרון ענה לו: "צורה מחוקה אתה אומר? הבה ונראה. הקיש באצבע על הדלת המצויירת. נפתחה הדלת ונכנס האדריכל ושוב לא יצא משם"¹.

במשל הקטן הזה מקפל עגנון את הקסם הלא נתפס שבכל מעשה יצירה, את המשחק עתיק היומין שבין קדימותה של מציאות "האבנים והעצים" לבין קדימות ממשותם של מְבֵדִים שבתוך עולמותיהם אנו חיים, ואת הטרוספורמציה המופלאה שמחולל מבטו של האמן האמיתי; והוא מקפל בו גם תמה שחוזרת ומעסיקה אותו כל שנות יצירתו: התמה של האמן העובר מן הקיום במציאות אל קיום בתוך יצירתו־שלו.

המעבר של האמן מן המציאות אל היצירה נטוע בסיפור של עגנון בהקשרים רבים ושונים. מצד אחד הוא נוגע בכמיהה העמוקה לטרנסצנדנטי ובחוויה הרומנטית של הקרע שבין המציאות החלקית והפגומה לבין השלמות הלא מושגת, וכזוהו הוא קשור בתפיסה הרומנטית של האמן האמיתי המבטל בהתקדשותו את העולם כולו ואין לו קיום אלא ביצירתו.² מצד אחר, פנטזיית המעבר נתפסת גם בהקשר פסיכולוגי־מודרניסטי החותר תחת התפיסות הרומנטיות; המבט הספקני מאיר באור אירוני את משאלותיו האדולסצנטיות של האמן לשלמות ואת נסיונו לחמוק מן ההתמודדות עם המציאות דרך נסיגה אגוצנטרית לתוך יצירתו. מצד נוסף, התמה נקשרת – כמעט בהכרח – למגעו של היוצר עם העבר. כל סיפור מכוון רקונסטרוקציה של עבר כלשהו, אמיתי או מדומיין; בסיפוריו הארס־פואטיים, שעניינם המעבר אל תוך היצירה, עגנון הופך תכונה כללית זו של המבדה הספרותי לתמה מרכזית. הכתיבה של הגיבור עולה מתוך נוכחותו של העבר בהווה חייו, והיא מנסה לחזור ולחבור אל אותו עבר דרך כינונו מחדש במלים. הכתיבה של הגיבור צומחת מתוך החלל, מתוך החסר של מה שהתקיים

1. שמואל יוסף עגנון, "עד הנה", כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך 1 ("עד הנה"), ירושלים ותל־אביב 1953, עמ' נד.

2. די אים נציין בהקשר זה שלושה מן האפוריזמים הרבים של פרידריך שלגל על האמנות: "גדול הוא מי שיש בו התלהבות וגאונות כאחת, ומה שגם אלוהי וגם מושלם. מושלם הוא מה שבעת־יבוענה־אחת גם טבעי וגם מלאכותי. אלוהי הוא הנובע מאהבה אל ההווה ואל ההתהוות הנצחית והטהורה, שהיא למעלה מכל שירה ומכל פילוסופיה. קיים כוח עליון שֶׁלִּיו בלי עוצמתו המוחצת של הגיבור וכלי מעשה־היעיצוב של האמן. האלוהי, המוגמר והגדול בעת־יבוענה־אחת, הוא מושלם"; "דיך בויקה אל האינסופי נוצרים תוכן ותועלת. מה שמחוץ לויקה הזאת פשוט ריק וחסר תועלת"; "האמן שאינו מפקיר את כל עצמו הנהו עבד שאין בו תועלת", וראו פרידריך שלגל, פראגמנטיזם, תרגום טוביה ריבנר, תל־אביב 1982, עמ' 41, 44, 49.

בעבר ואינו קיים עוד בהווה, והיא מסמנת את גבולותיו של אותו חלל בהעמידה את עצמה כסימן, כמצבה למה שהיה ואינו עוד.

גלגוליה של תמה מורכבת זו – כניסת האמן אל תוך יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים – משרטטים קו של התפתחות, שראשיתו בעיסוק במתח הלא פתור שבין תפיסות רומנטיות לערעור מודרניסטי והמשכו בספירה חדשה של מחשבה היסטוריוסופית. אמנם כבר בראשית כתיבתו יצר עגנון זיקות בין גילומים שונים של מעשה היצירה לבין היבטים לאומיים מסוימים (בניית הארון ב"עגונות" נטועה במשאלת הגאולה המסורתית, ההתכנסות היצירתית ב"גבעת החול" מוצגת על רקע "חוקי" של התחדשות היישוב), אולם כתיבתו המאוחרת של עגנון מעמידה במרכז קשר חדש, רב-עוצמה ורב-משמעות, בין כתיבה ללאומיות: המחבר הופך את כתיבתו שלו לסימן ולמצבה לעיר האבודה, לרקונסטרוקציה של עיר הילדות, המקפלת בתוכה את עולמם התרבותי-לאומי של יהודי מזרח אירופה שנשמד ואינו עוד.

הקריאה המוצעת כאן בסיפורים העוסקים במעברו של האמן מן המציאות ומן ההווה אל היצירה ואל העבר – "אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"המכתב" – מבקשת להציג כמה מגלגוליה של התמה ולעמוד על משמעויותיה המטא-פואטיות. מתוך כך מבקשת הקריאה גם לנסות ולשרטט את אותו קו התפתחות ולהצביע על המפנה המסתמן בו, מפנה שעיקרו המעבר מן המתח הרומנטי-מודרניסטי, המאיר את שאלת היצירה כשאלה קיומית אוניברסלית דרך דמויות האמנים ב"אגדת הסופר", "בדמי ימיה" ו"עד עולם", להקשר אחר, לאומי-תרבותי: הקשר המעגן את בחירותיו הפואטיות של המספר בהכרעותיו הרגשיות בדבר זהותו הלאומית.

הנרטיב הרומנטי והספק המודרניסטי

הסיפור "אגדת הסופר" עוסק בכתיבתו של ספר תורה.³ מלאכת הקודש של ההעתקה מטונימית למלאכה אחרת, מלאכת היצירה הספרותית. היחס שבין כתיבת ספר התורה לבין המשמעויות של כתיבה ספרותית, הנלוות לה, כמוהו כיחס שבין הנרטיב הפסידו-יראי שהסיפור מציג כביכול לבין הנרטיב הרומנטי העומד במרכזו. גרשון שקד עמד על אופיו הרומנטי של הסיפור "בארה של מרים" (גלגולו המוקדם של הסיפור "אגדת הסופר") והצביע על מגמת הריסון של "שלל הסנטימנטליות" במעבר מן הנוסח המוקדם אל הנוסח המאוחר כעל עדות למפנה מרכזי בהתפתחות הפואטיקה של עגנון: "התפתחות זו היא מאבק מתמיד למתן צורה קלאסית, כלומר צורה מושלמת מאוזנת ומומחשת, לתכנים רומנטיים ומודרניים".⁴

ואכן, ההתגבשות הפואטית של יצירת עגנון אין משמעה כלל ועיקר התנתקות מייצוג תמות רומנטיות; המהלך הפואטי הוא מהלך של מעבר מהזהות עם הרומנטי (ביצירה המוקדמת) אל עבר ההתבוננות בו וההתמודדות עמו. לא זו בלבד שמוטיבים רומנטיים כמו איחוד האוהבים במותם או שירת הברבור שרדו גם בנוסח המאוחר, אלא יתרה מזאת: הרעיונות המרכזיים המכוננים את תפיסת האמן והאמנות ב"אגדת הסופר" – לפחות על פני השטח – הם רומנטיים במובהק. כך הדבר באשר לכמהיהו של האמן

3. נוסח ראשון של הסיפור "אגדת הסופר" התפרסם בוורשה בשנת 1919, בכתב העת ערכים. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ב ("אלו ואלו"), ירושלים ותל-אביב, 1953. על גלגוליו המוקדמים של הסיפור ראו אצל Arnold Band, *Nostalgia and Nightmare: a Study in the Fiction of S.Y. Agnon*, University of California Press 1968; גרשון שקד, אמנת הסיפור של עגנון, תל-אביב 1976, עמ' 13-42.
4. שקד, שם, עמ' 28.

Virgil Nemoianu, "Roman-ficticism", in Alex Preminger (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press 1993, p. 1093. על זיקתה של הרומנטיקה לחולי ולמית דא ראו Mario Praz, *The Romantic Agony*, New York 1965; על הזיקה לנשגב ולטרנסצנדנטי דא ראו Samuel H. Monk, "The Sublime: Burke's Inquiry", in Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness*, New York 1970, pp. 24-40; Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press 1976. דיון מקיף ברומנטיקה הגרמנית דא למשל אצל Isaia Berlin, *The Roots of Romanticism*, London 2000.

6. עניין זה אינו מנוגד על ידי המציאות התוך-ספורתית, שהיא "על כלי-איש ואיש מישראל לכתוב ספר תורה מעצמו [...] ואם אינו יודע לכתוב - אחרים כותבים להם" (רמב"ם, משנה תורה, ספר אהבה פ"א א), ואמנם, רוב ספרי התורה אינם נכתבים כדי לתת שם ושארית לחיובי בני שנתאלמו.

7. הבקורת עמדה על הסמליות המטא-פואטית של פריצת הקרח והטבילה במי קרח הגדה: שקד מציג את הטבילה במי קרח ביום שלג כמטפורה שעניינה "צינון" העורך הסנסטימנטלי וריסון קלאסיציסטי של הכתיבה - מהלך מרכזי בהתגבשות כתיבתו של ענגון עצמו, וראו שקד (לעיל, הערה 3), עמ' 21-23. אן גילומב הופמן רואה בטבילה חלק מן הדרמה של המבט (gaze): זהו רגע הנפילה של גרסוס, החודר למראק ומטביע עצמו באקסטזה קפואה, וראו Anne Golomb Hoffman, *Between Exile and Return: S.Y. Agnon and the Drama of Writing*, State University of New York Press 1991, p. 35. כמו מלוי האותיות האחרונות והריקיות, חודרת ומתוארת בדביית כהתמוטטותו של האמן אל תוך השקט.

להתמזגות עם הטרוסצנדנטי וכך באשר להתקדשותו המוחלטת ליצירתו; כך באשר לצמיחתה של היצירה מן המוות וכך באשר לזיקתו של מעשה הכתיבה למחוזות הדמיון והטירוף; וכך הדבר גם באשר ליכולתו של הכוח היוצר למזג בין הארטיפקט לאמן, בין מציאות לפנטזיה, בין עבר להווה, בין החיים למוות ובין הרליגיוזי לאמנותי. רעיונות מעין אלו עולים בדבריו הקולעים של וירג'יל נמויאנו על החזון הרומנטי בכללו:

Consciousness and reality are meant to be fused in the romantic version of paradisiacal recovery; so too are subject and object, reason and imagination; God, nature and the self; opposing social classes, and the past and the future. This central claim of romanticism expressed itself in literature, in philosophy, and in political action. It was, however, impossible to achieve literally, and thus its explosiveness was coupled with instability, fragmentation, indirection, and absence.⁵

נראה הדבר שב"אגדת הסופר" המוטיבים הרומנטיים השונים חוזרים ומתארגנים סביב ציר אחד: הזיקה שבין מעשה היצירה לבין החסר וההעדר, העומדים בלב הקיום במציאות. פניה של זיקה זו כפולים: מצד אחד הכתיבה צומחת מן המוות, מן הכליון והחלופיות, מצד אחר היא פונה אל המושלם הנצחי. הסיפור נפתח בתיאור חיי רפאל, היושב בביתו וכותב בקדושה ובטהרה ספרי תורה. הספרים נכתבים, כך חוזר הנרטיב ומדגיש, עבור אלמונים חשוכי בנים, כדי "ליתן להם שם ושארית בישראל" (עמ' קלא).⁶ גם רפאל ואשתו מרים חשוכי בנים, וכאשר מרים נואשת מתקוותה לפרי בטן, היא מבקשת ממנו "בשברון לב ובהכנעה גדולה" (עמ' קלח) שיכתוב ספר תורה גם למענם. רפאל מסרב: "אלקים עוד לא כלא רחמיו מאתנו" (שם). מרים חולה ומתה, ואחר שכלים ימי האבל קם רפאל לכתוב את ספר התורה - תמורה לתינוק שלא נולד, זכרון לאישה שמתה.

רפאל כותב אפוא מתוך החסר, מתוך האובדן. הוא ממלא את חלל הידיעה, את החללים המיועדים לשם המפורש ואת חלליהן של האותיות כדי למלא חללים בעולם: חלל זהותם של אלמונים ערירים, חלל קיומו של התינוק שלא נולד לו, חלל גופה של מרים שמתה וחלל ריקתו של גופה, שבחייה לא נמלא חיים חדשים. "אבל לא כשטף הדיבור מהלך המעשים" (עמ' קמ): מעשי ההמרה והמילוי אינם טריביאליים. זרימת הכתב אל החלל, שבשלו ומתוכו הוא יוצא, ואילו הוא שב כדי למלאו, איננה פשוטה או בלתי מופרעת. אחרי מות מרים הכתיבה מתעכבת; רפאל אינו יכול למלא את הקלף באותיות. ואמנם, חלקו השני של הסיפור מציג את האימפוטנציה בכתיבה כמין תמונת דאי מכפילה והפוכה של האימפוטנציה המינית העומדת במרכז חלקו הראשון.

ואולם, בשונה מן השיתוק המיני, שיתוק הכתיבה נפרץ בסופו של דבר: רפאל שובר את הקרח, טובל בנהד וכותב מתוך תודעת מותו הקרב, "בחלישת כחו בנועם הדממה" (עמ' קמא).⁷ ההשתקפות בראי היא הסימן לשניו: בחלקו הראשון של הסיפור ההתבוננות במראה מרחיקה את בני הזוג זה מזה, ואילו בחלקו השני היא מביאה להשלמת הכתיבה, למילוי חללה של האות האחרונה בספר; ההתבוננות במראה היא המובילה את רפאל אל הניגון

המופלא ואל הריקוד המופלא, אל החגיגה המיסטית והאקסטטית של "הנישואין הקדושים". התורה הופכת לאחת עם מרים הכלה, ההווה מתאחד עם העבר והחיים מתאחדים עם המתים, עד ש"אורה גלמה את פניו של רפאל הסופר שצנח עם ספרו. ושמלת חופתה של אשתו פרושה עליו ועל ספרו" (עמ' קמה).

מה מקורו של עיכוב הכתיבה ומה מאפשר את פריצתו? שתי השאלות הללו, העומדות ביסוד פרשנות הסיפור, מעוגנות בסבך הזיקות שבין החסר והאובדן לבין מעשה היצירה.

רפאל כותב מתוך החלל; הוא כותב מתוך הגוף, מתוך הקיום הגשמי – ולכן מתוך האנטרופי, החלקי, המתכלה. בהעתקה החוזרת והנשנית של הטקסט המושלם והנצחי, הטקסט המסוים ובכל זאת האינסופי, הוא מנסה להיחלץ מן הגוף החסר שכולו חללים ולהימלט מן הכליון, מן החיים והמציאות, אל קיום בתוך שלמות מוצקה ואל־זמנית: הקיום שבתוך היצירה. הכתיבה, הצומחת מתוך החלל והחסר, מנסה בעת ובעונה אחת גם להעמיד מצבה לאותו חלל – שהרי ספר התורה נכתב לזכר נשמת מרים – וגם לחרוג מעולם של חללים וכליון אל עבר המלאות הטוטאלית. "הדביקות הקדושה" (עמ' קלו, וכן עמ' קמ-קמא) היא המאמץ לעבור – דרך הכתיבה – מן המציאות אל הטרנסצנדנציה, מן הזמניות אל הנצחיות, מן החלקיות אל השלמות: מן הגוף אל היצירה.

התפיסה הרומנטית של המציאות כהוויה של חסר, של גלות מתמדת ממצב ארכאי – או טרנסצנדנטי – של שלמות, עולה כבר ב"עגונות", הסיפור הראשון שכתב עגנון בארץ ישראל. הסיפור מתאר מצב קיומי־דתי מתמיד של עגיונות, של זיווג שגם אינו ממומש וגם אינו מבוטל; ביסודו עומדת הזיקה המתמדת אל מה שחסר. גם הגלות עצמה – העדרה של השכינה מציון – וגם המובנים הרבים והשונים של העדר זיקות עגיונות המוקרנים ממנה, מגולמים כולם במטונימיות של חלל ריק, במצב מתמיד של אי הכלה; מתוך מצב זה הבקשה היא למלאות הטוטאלית, לגאולה השלמה.

בהקשר אחד, המשכן והארץ ריקים משכינתם, בית ה' ריק מארון הקודש וארון הקודש ריק מספר התורה; בהקשר אחר, הגוף מבקש להתמלא בנשמה והנשמה מבקשת להשתכן בגוף: הנרטיב קושר את הגאולה גם לתיקון הקבלי שבזיווג בין גבר לאישה וגם לאיחוד הרומנטי שבין האמן ליצירתו. שני ההקשרים משתקפים במבנה, שהרי הסיפור אף הוא אינו מוכל בעצמו; ראשו אינו מכיל – למרות הצהרותיו – את גופו (תפיסת הגאולה והמודל העיליתי המוצגים בפתח כמודל להמשך אינם אלו המתקיימים בגוף הסיפור) ו"זנבו" (הנרטיב היראי־עממי כביכול של סיפור הרב) חורג מן הנרטיב הדתי־מיסטי והרומנטי כאחד שקדם לו.

ההוויה הדיכטומית של זיווג לעומת עגיונות, גלות לעומת גאולה, מקבלת ב"אגדת הסופר" פנים חדשות. המלכוד הרומנטי חסר המוצא הוא המלכוד הכפול של החסר. אל מול מובן אחד של חסר – הקיום החלקי בתוך הגוף המתכלה – עומד המובן האחר: האל־קיום (האי־קיום) בתוך הכתב המושלם והנצחי. הבקשה להימלט ממובנו הראשון, הגופני, של החסר מעלה את התביעה לביטולו של הגוף. כאשר רפאל ומרים נכונים זו לקראת זה וזה לקראת זו ומביטים במראה, אין הם רואים את גופם בהשתקפות, אלא את

8. מרים מוצגת כביכול כניגודו של רפאל: היא המבקשת ליד, וגופה הוא הגוף המפתה שיש להתנגן נגדו. עם זאת, מרים היא גם השתקפותו של רפאל – היא תופרת כשם שהוא כותב, ואף היא כותבת, בריקמתה, את שלמות האל. תמונת גן עדן שהיא רוקמת מעלה הן את החטא הקדמון, המוזהה בנצרות כחטא המיני שחוטאים שני בני הווג כנגד האל, והן את חטא הידיעה, חטא המודעות לקיומו של הגוף; האכילה מעץ הדעת יוצרת הבחנה בין אדם לאלוהים ובין טוב לרע, דרך ההבחנה בין האדם לגוף.

9. על מקורותיו הקבליים של סיפור ר' גיאל נער ועל הופעותיו בכתבי ענגון ראו גרשם שלום, "מקורותיו של 'מעשה רבי גיאל התינוק' בספרות הקבלה", בתוך: דב סדן ואפרים א' אורבך (עורכים), לענגון שי: דברים על הסופר זספרין, ירושלים תשכ"ז (תשי"ט), עמ' 289-305.

10. מלכה שקד, "לסוגיות יצר יוצר ויצירה בסיפורי ענגון", בתוך: אמונה ירון, רפאל ויוון, דן לאור וראובן מירקין (עורכים), קובץ ענגון, ירושלים תשנ"ד, עמ' 301, 305. כך הדבר גם ב"עגנות": בן אורי מתדבק במלאכת הקדוש/האמנות עד ש"לית אתר פניו מיניה" – ו"לא זכר בן אורי את דינה וישכחה", וראו "אלו ואלו" (לעיל, הערה 3), עמ' תו.

11. אפלטון, "המשתה", כתבי אפלטון, כרך ב, תרגום יוסף ג' ליבס, ירושלים תשל"ה, עמ' 91-156.

12. "חיי השירה וכוחה במה שהיא יוצאת מתוך עצמה, תולשת לה נתח מגוף הדת והזוהרת ושבה לתוך עצמה בנכסה אותו לעצמה", וראו שלגל (לעיל, הערה 2), עמ' 45.

13. במובן זה מוזכר המלכוד שרפאל מצוי בו את מלכודו של האמן ביאמן התענית" לפרנץ קפקא: בסופו של דבר, כדי לבצע בשלמות את אמנות התענית עליו להיפטר מגופו לחלוטין; אולם ללא גוף, ללא נראות, אין הוא יכול לבצע את אמנותו. וראו פרנץ קפקא, "אמן התענית", סיפורים ופרקי התבוננות, תרגום ישרון קשת, ירושלים 1977, עמ' 198-208.

הכתב: את המזרח ובו כתבה של מרים המעטר את תמונת גן עדן.⁸ האותיות המהופכות מכריות על דבר שלמות ההווה ("לה' הארץ ומלואה" [עמ' קלן]) ושלמות התודעה ("שיויתי ה' לנגדי תמיד" [שם]). בנוכחותה של השלמות אין מקום לזיווג גופני ולהולדה, שהרי משמעם אינו אלא השתנות, זמניות, התכלות.

דחיית הגופניות והמיניות מתפרשת כמובן גם בכיוונים נוספים. ראשית, הכתב המרטיע מפני הזיווג המיני הוא כתב האמונה, דבר האל. הזכרת דמותו של ר' גיאל התינוק מחברת את הנרטיב לאותם מקורות מסורתיים המזהים את שלילת המיניות עם עוצמה רוחנית, ובוהא אכן "יש לנו עניין גדול ונורא" (עמ' קלד).⁹ ואמנם, לא זו בלבד שהמשאלה לפרי בטן ממוקמת במובהק בהקשר דתי, אלא שהיא אף מנותקת מכל היבט מיני. שנית, רתיעתו של רפאל מחיי אישות מעוגנת בסבך המתחים שבין החיים לאמנות. לדברי מלכה שקד, בעולמו של הסיפור "אגדת הסופר" האמן חייב לבחור בחירה חותכת ודרמטית בין האישה לבין היצירה.¹⁰ נראה שביסוד פרשנותה עומדת תפיסת הארוס הן ככוח התשוקה המינית והן ככוח היוצר, הנעלה ממנו, תפיסה שימיה עתיקים לפחות כימי "המשתה" לאפלטון.¹¹ ואולם, בסופו של דבר, גם דחיית הגוף בשל הדבקות הדתית וגם דחייתו בשל דחייתו בהקשר ביצירה מופיעות כאמור כציווי מוחלט (שוב: "לה' הארץ ומלואה" ו"שיויתי ה' לנגדי תמיד") ואין הן אלא פרספקטיבות נוספות של בקשת השלמות שעמדנו עליה. זיהוי האל עם השלמות וזיהוי עבודת האל עם התביעה לשלמות מושלכים באורח רומנטי על מעשה היצירה;¹² בהקשר זה יש לזכור שאף לפי תפיסתה של דיוטימה ב"המשתה", הארוס מונע בכוחה של תשוקה לשלמות ולאמונה, בכוחו של חסר המבקש להשלים את עצמו.

מול התביעה ההכרחית לביטול הגוף בשם בקשת השלמות מעמיד המלכוד הרומנטי את חוסר האפשרות לקיימה במציאות. הגופניות והמיניות, החסר וההתכלות הם עקרון הקיום האנושי; הם התריס הרעוע והזמני מפני ההתאינות. המציאות, החיים – אלה אינם מאפשרים לרפאל להיפטר מ"גופו הקלוש", להיטהר מן "החומר החלוש" (עמ' קלב). קלושים וחלושים ככל שיהיו, החומר, הגוף והמיניות נוכחים יותר מתמיד. באופן פרדוקסלי, דווקא מאמץ ההיטהרות הבלתי פוסק מביא בהכרח לעיסוק בלתי פוסק בגוף; דווקא נסיונו של הנרטיב להעטות על מיניותה של מרים מעטה של כשרות וטוהר חושף את לחצו של המכוסה להיגלות. יתרה מזאת; הנרטיב חוזר ומבליט לא רק את גופניותו של רפאל אלא אף את גופניותו של ספר התורה, את הכרח קיומו של החומר שעליו ובו נכתב הכתב הקדוש. כך נזכרים הנוצות לכתובה, יריעות הקלף, מחרוזות האפצים לדיו, הגידים הרכים לתפירה, עצי החיים לגלילה, הפרוכת, וכך חוזר ומתואר המהלך הפיזי של שרטוט האותיות. לא בכדי משמש אותו אוויו הן להתקנת הצלי והן להתקנת הכלי לכתובה: גם הסופר וגם הספר כאחד זקוקים לגוף כדי למלא את יעודם.¹³

הציפייה היא שעם הסתלקותו של היסוד הגופני, הזוגי, המציאותי, המגולם בדמותה של מרים, ייבלע רפאל לגמרי ביסוד המנוגד לו, בקיום שברות, בקדושה, בכתב, ביצירה, במראה; שעצם המצב של "היות בתוך הזמן", על ההסתיימות והכליון שהוא מביא עמו בהכרח, ייצור את היפוכו, ידחוק ו"יוליד" את רפאל אל קיום שמחוץ למציאות: מחוץ לזמן

14. כמפתיע, הנרטיב מציג שתי גרסאות סותרות להולך העניינים. הגרסה האחת מתארת את רפאל הכותב ללא הפיגה עד להשלמת הספר, הגרסה האחרת מביאה את סיפור השיתוק ופריצתו (עמ' קלט-קמ), וראו ריסה דומב, "בעקבות האגדה והספר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", בתוך קובץ עגנון (לעיל, הערה 10), עמ' 197-204.
15. השיר המזור, המובא בדפף התיאור, נדרש אף הוא למבניו השונים של השיתוק: הוא מרמז למזמור תהלים הפותח בפסוק "שיר המעלות אשר לשלמה אם ה' לא יבנה בית שוא עמלו בוניו ב" (תהלים קכו א) - והיינו, היצירה אינה אפשרית אלא בהשראה אלוהית (ובטוטאליות שהיא מייצגת) - אולם הוא מוביל למסקנה המדגישה, בהקשר החשי של הסיפור, את המרת: "הנה נחלת ה' בניו שכן פרי הבטן" (שם, ג).
16. הפתיחה קושרת בין דמותו של רפאל לנו של נח: "אלה תולדות רפאל הסופר, רפאל הסופר היה איש צדיק תמים [...] (עמ' קלא), לשמח" אלה תולדות נח, נח איש צדיק תמים היה ברוריתו את האלהים התהלך נח" (בראשית ו ט). האלוהי מרמז על המשאלה ליצור דרך הכתיבה חיבה המכילה בשלמות את גרעין העולם כולו בתוך חללה המוגדר, הנשלט והקבוע, בעוד היקום סביב לה הולך ונשמד - ולהתקיים בתוכה.
17. וראו גולומב הופמן (לעיל, הערה 17), עמ' 35. המחווה הקיצונית של הטבילה בנהר הקפוא היא שיאן של כל הטבילות הקודמות, שהרי רפאל טיבל עצמו בקביעות פעמיים מדי יום ביומו (עמ' קלב, פעמיים), ומקפיד לחזור ולטביל כל אימת שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש (עמ' קלג פעמיים, ועמ' קלס), מבלי שיהיה לטבילות הללו חיוב חלקני. ואולם, הטבילה האחת הזאת פורצת את גבולותיהן של הטבילות החוזרות ונשנות, שהיו חלק ממערכת של איוונים. במובן נוסף, הספר מזוהה כמותרת של התינוק שלא נולד, וטבילתו של רפאל אינה אלא התינוק

ולחלופיות. ואולם, כפי שהזכרנו קודם, לאחר מותה של מרים רפאל אינו יכול לכתוב.¹⁴ הוא אינו יכול לכתוב גם משום ש"הדביקות הקדושה" - ההתמסרות הטוטאלית לכתובה - משמעה בהכרח היבלעות, נטישת המציאות, ויתור גמור על הגוף, על החיים, וגם משום שלכתובה עצמה יש גוף והיא כבולה למציאות, לחיים; מילוי היריעה באותיות ומילוי חלליהן של האותיות בדיו הם התחליף למילוי גופה של מרים.

הנרטיב מחזק את תחושת ההמרה באמצעות השפה הכפולה, המדברת בגלוי על כתיבה, ובמובלע - על מיניות והפריה. התיאור מרמז למחזור הווסת ("והודש נכנס וחדש יוצא ואין פעולה ואין עשייה"), לשעון הביולוגי שאינו עוצר ("חדש נכנס וחדש יוצא, הזמן זורק שיבה בפיאות"), לגוף הנשאר בתומתו ("זהרי חמה יורדים לרחוץ בקסת הסופר, וכשהם יוצאים ליתן שלום לצללי לילה עדיין היריעה כשהיתה"), למשגל הלא ממומש ("פעמים התחזק וענץ קולמוס בדיו וכתב תיבה, אבל לידי עשייה לא בא" [עמ' קמ]). הדמעות זולגות כעת במקום הדיו, ואילו בעבר הדיו זרם במקום הזרע; אפילו החרדה משפרכת השמן על הארץ, עוד לפני ההדלקה, מרוב "התלהבות ויראה ודביקות" (עמ' קמא) אינה נטולה קונוטציות מיניות.¹⁵ יוצא אפוא שמצד אחד הכתיבה היא ויתור על הקיום במציאות, על הגוף ועל החיים, ומצד אחר הכתיבה, כמו הזיווג, משמעה מימוש, ולכן גם חלקיות; וגם בשל כך אין היא אפשרית. אם כן, סיבותיו של העיכוב כפולות והפוכות זו לזו, ושתיהן כאחת נפרצות בטבילה בנהר.

הטבילה בנהר הקפוא היא טקס הווייתור המוחלט על הגוף ועל החיים. בשונה מבחלקו הראשון של הסיפור, בחלקו השני הכוחות הסותרים המשתקים את רפאל אינם שקולים. רפאל ש"נצטמצמו פניו ונתרוקנו לחייו ונצטמקו רקותיו ועיניו גדולות והולכות והוא יושב ותוהה בחלל ביתו השומם" (עמ' קמ) יודע שהמציאות מציעה לו רק מוות, רק כליון ללא השלמה. המעבר אל הטקסט, אל האל-מציאות והאל-זמניות של המיקרוקוסמוס שהוא מכונן בכתבתו,¹⁶ גואל אותו מן החלופיות, מן הכליון והחלקיות. פריצת הקרח היא חציית גבולם של החיים, והכניסה לנהר היא "הצלילה לתוך הטקסט", כפי שפירשה זאת אן גולומב הופמן.¹⁷

בחלקו הראשון של הסיפור המראה משקפת רק את המזרח; המבט מפריד בין השתקפות למציאות, בין יצירה לגוף, בין קודש לחול. ההתבוננות בהשתקפות מפרידה בין רפאל למרים, שנרתעים ואינם יכולים לגאול את עצמם דרך הזיווג: "הוא יושב בקרן זוית זו ולומד זוהר ותיקונים והיא יושבת בקרן זוית זו וקוראת בתחינה של אמהות, עד שהשינה חוטפת עיניהם" (עמ' קלז). לעומת זאת, בחלק השני המבט מבטל את ההפרדה ואת החיץ: רפאל רואה בהשתקפות בבת אחת "את פניו ואת המזרח שכנגד ואת הספר אשר כתב ואת האותיות החלולות" (עמ' קמב). התמונה, הכתב והגוף מתמזגים להשתקפות אחת, ליצירה אחת;¹⁸ לכן רפאל יכול למלא, לסיים, להשלים. הגבול בין גוף לבין מה שאינו גוף מתבטל, ולכן גם מתבטל שלטונו המכלה של הזמן: הגבר החי יכול להזדווג עם רעייתו המתה, התורה והאישה אחת הן, חג סיום הספר הוא גם חג שמחת תורה משנים עברו וגם חג כלולותיהם של רפאל ומרים.¹⁹

הנרטיב הרומנטי פותר את בעיית הקרע הנצחי שבין המציאות החלקית לבין השלמות הלא מושגת באמצעות ההימלטות מעולמם

לסבילות החינם של מרים (עמ' קג).
18. ההשתקפות במראה, המוצגת על ידי אפלטון ב"המרינה" כסמל לחיקוי אמנותי (לעיל, הערה 11, עמ' 539).

חזרת ומופיעה בסיפורים אחרים של עגנון שעניינם יצירה (למשל "גבעת החול", "בדמי ימיה" ו"הפנים לפנים"); ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", המבט בהשתקפות אינו רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעליה. ההשתקפות מופיעה בסיפור גם בדמותן של ההכפלות הפוכות, החזרות אף הן בתקשרים ארס-פואטיים בסיפורי עגנון (למשל ב"עד עולם", "עידו ועינם" ו"מול דגים"): האריות שבמורה מכפילים זה את זה והפוכים זה לזה כבתמונת ראי, עבודתה של מרים מכפילה את עבודתו של רפאל והפוכה לה, שני חלקי הסיפור – וסצנות ההתבוננות במראה בכלל זה – מכפילים זה את זה, והטקסט הנכתב מכפיל אף הוא את הטקסט הבוטב אותו והפוך לו, וכן הלאה.

19. במובן מסוים, המורל העומד בבסיסה של עלילת הסיפור הוא מודל הרומנס: החלק הראשון מציג שני אוהבים המבקשים להתאהד, אלא שהאתגורם מעוכבת בשל משול החוצץ ביניהם. ואולם, בשונה מן המודל העלילתי של הרומנס, המכשול המפריד כאן בין הגבד לאישה אינו חיצוני וגלוי אלא פנימי ומובלע: כדי להבין מה מונע את רפאל מלהתייחד עם מרים הקורא חייב להפעיל מינפולציה פרשנית מסובכת על הטקסט. הסיום האקסטי, התמוטטותו של רפאל, נספק אף הוא על פתרון עלילתי מסורתי ברומנס – איחוד האוהבים במונם – אך אינו זהה לו.

20. שלגל (לעיל, הערה 2, עמ' 50. "דָקִים" הם "בני שושלת רומית נודעת, על שום קורבן עולה שהקריבו עצמם סב, אב ובן למען הנצחון בקרב", וראו שם, עמ' 57.

21. ביקורת עגנון, שהרבחה לדון בעמדה האירונית ביצירתו בכלל, נדרשה לעניין זה גם בסיפור "אגדת הסופר", וראו הערותיו של שקר (לעיל, הערה 3, עמ' 25-26.

של החיים, מן המוגבלות, האנטרופיה, הזמניות וההתכלות, אל תוך האל-זמניות של היצירה, אל עולמם הלא מתכלה של המתים, שהיצירה היא מצבה להם. ההימלטות מן ההתכלות מתאפשרת דרך האקט הרומנטי של האמן, המעלה עצמו קורבן על מזבח אמנותו וחובר בכך לנצחי:

הטעם הסמוי של הקורבן הוא בכליונו של הסופי כיוון שהוא סופי. כדי להראות שזאת אכן הסיבה היחידה, צריך לבחור ביפה ובאצילי ביותר; ראש לכולם: באדם, ניצן האדמה, קורבנות אדם הם הקורבנות הטבעיים ביותר. אבל האדם הוא יותר מאשר ניצן האדמה; הוא בעלת-בונה, והתבונה היא בת-חורין ובעצמה אינה אלא קביעה עצמית נצחית לאינסוף. עליכן יכול האדם להקריב רק את עצמו, ואמנם כך הוא עושה במקדש הנוכח-תמיד המכוסה מעיני האספסוף. כל האמנים הם דָקִים, ולהיעשות אמן אין פירושו אלא להתקדש לאלוהיות התתקרקעיות. בהתלהבות הכליון מתגלה לראשונה טעמו של מעשה-הבריאה האלוהי. רק בלבו של המוות ניצת ברק חיי-הנצח.²⁰

מעשה הקורבן הוא שמעביר את רפאל לאותו עולם שרק בו ייתכנו גם היצירה המושלמת וגם זיווג האהבה המושלם; באמצעות השלמת הטקסט הנכתב של התורה ובאמצעות השלמת המהלך הרומנטי של המעבר משלים אף הסיפור את עצמו ונסגר.

ואולם, העמדה הרומנטית בסיפור איננה עמדה יציבה. כשם שלשון סיפורי היראים שבסיפור איננה אלא הלוש לנרטיב רומנטי, כך גם מתחת לתפיסה הרומנטית עצמה חותרים כוחות מודרניסטיים, ספקניים ואירוניים, המערערים אותה מיסודה. הריחוק והספק נוצרים בראש ובראשונה באמצעות עמדתו האירונית של הנרטיב.²¹ כך, למשל, טקסי הטיהור והכתיבה של רפאל נתפסים לא רק כמונחים רליגיוזיים או רומנטיים, אלא גם כמונחים נפשיים מודרניסטיים: כאובססיה פרפקציוניסטית, הנובעת מחוסר יכולת להתמודד עם חלקיותה, מורכבויותה וסתירותיה של המציאות; כסימפטום לאשמה אדיפלית ולחרדה מפני האישה והמיניות; וכמשאלת מוות המתגלגלת לשאיפה להתמזגות עם הטרנסצנדנטי. כך גם באשר לאירוני הסיום: האומנם מתקיים בסופו של הסיפור מיווג מיסטי הגואל את רפאל מן הקרע הבראשיתי של עולמו, או שמא מדובר בהזיה אסקפיסטית, בבדיחה מן המציאות הנפשית הקשה של הפרדות משתקות, שכפה רפאל על עצמו? האומנם עובר רפאל לסיפיה טרנסצנדנטית, שלמה ולא מפוצלת, או שמא הוא הולך ונסחף למצב הזייתי, למערבולת פיזית ונפשית המובילה אותו עד להתמוטטות? כך או כך, ברור שסיומו של הסיפור מתאר חוויה נפשית; אלא שהוא מעמיד לה שתי הבנות שונות המוציאות זו את זו.

על פי ההבנה האחת, החוויה הנפשית מייצגת התרחשות מיסטית לא מציאותית, אי רציונלית, שאכן מתקיימת בעולמו הבדוי של הסיפור. על פי הבנה זו, נצחונם הרומנטי של רפאל מושלם: הוא עובר כביכול בין שני האריות המצוירים במזרח ונכנס אל תוך הגן האבוד, אל תוך ההשתקפות המכוננת בתוך גבולותיה המסוגרים שלמות ואחדות של האבה, יצירה וקדושה. כיוון שהשלמות והאחדות גדולות מן החיים ואינן עולות

עמם בקנה אחד, משמעו של מעשה היצירה, של האקט הכפול של הזדווגות והולדה, הוא מוות; נצחונו של רפאל הוא גם כליונו. על פי ההבנה השנייה, המלווה את הראשונה, ההתרחשויות המיסטיות אינן מתקיימות בשום מובן מחוץ לתודעתו של הגיבור, והטקסט מתאר התפרקות של תפיסת המציאות ושל החשיבה הרציונלית במהלך ההתמוטטות הנפשית. ההבנה הריאליסטית פסיכולוגית של האירועים חותרת חתירה אירונית תחת ההבנה האחרת ומערערת את תקפותה; ההנמקות הרומנטיות-מיסטיות והרליגיוזיות מזהות עם נקודת התצפית של הגיבור, והן נתפסות באופן דוקטיבי כרציונליות של פתולוגיות נפשיות.

ההבנות השונות מובילות לא רק לתפיסות שונות של משמעות האירועים, אלא גם לתפיסות שונות של עצם מהותם וסיבותיהם. האם רפאל מת משום שעבר לממד קיומי טרנסצנדנטי, ממש כשם שעשה הארכיטקט במשל הקיסר הסיני ב"עד הנה"? על פי עדותו של גרשם שלום, עגנון עצמו הציע פירוש אחר לסיומו של הסיפור – רפאל כלל לא מת, אלא ראה קרי.²² האירוניה שבפירוש זה מנמיכה את הגרנדיוזיות הרומנטית ואת הרצינות המיסטית ומאירה אותן באור מנוחך ופאתטי. רגע הסיום נתפס, בעת ובעונה אחת, גם כרגע של התעלות רוחנית, כגאולתו המיסטית של אמן המצליח לנצח בכוח שלמות אמנותו ובמחיר חייו את מגבלות הקיום האנושי, וגם כרגע של פורקן מיני והתמוטטות נפשית של אומלל שחייו הרגשיים הסתבכו ללא מוצא, אומלל התופס את התמוטטותו-שלו במונחים גרנדיוזיים שאין להם שום אחיזה במציאות.

כנגד התמה הרומנטית של השלמות הנעלה מן החיים ואינה עולה עמם בקנה אחד, מציבה הקריאה האירונית תמוה סקפטית, מפוכחת, החושפת את צדדיה שוללי החיים והמסוכנים של אותה כמיהה רומנטית לשלמות אבודה. המעבר אל תוך גבולותיה המבוצרים של היצירה, הנסיגה אל עולמם של המתים, אין משמעם התגברות על חסרונות המציאות אלא ויתור על יתרונותיה וויתור על הריבוי ועל המורכבות, על השפע, על הפריון ועל כוח החיים. המעבר אל עולם לא מציאותי של שלמויות אינו מביא גאולה, אינו מחלץ את האמן מלפיתתו של הכליון, להפך – היומרה לשלמות מנוגדת לעקרונות המציאות, מנוגדת לחיים עצמם, והיא אינה אלא גלגולה של תשוקת מוות, תוצאתה של חולשה גדולה שאינה מאפשרת לאמן לחיות את המציאות. יש לזכור שרפאל כותב ומשלים את ספר התורה לזכר מרים משום שלא יכול לראות עמה חיים; במידה לא מבוטלת של התרסה מציג הסופר עגנון את בחירתו-שלו מיד בתחילת הסיפור, כשהוא מקדיש אותו "לנות ביתי לאסתר תחי" (עמ' קלא).

ואולם, כוחה המערער והמפרק של הראייה הריאליסטית פסיכולוגית אין די בו כדי להכריע את הראייה הרומנטית או להמיר אותה במלואה; ההבנה האחת (רפאל הוזה ומתמוטט נפשית בסיום) אינה מסלקת את ההבנה האחרת (רפאל עובר לעולמה המושלם של היצירה ומתאחד באהבה נצחית עם מרים המתה). האירוניה חושפת את חולשותיה של התפיסה הרומנטית, אולם הפרשנות הריאליסטית פסיכולוגית אינה זוכה למעמד בלעדי או אפילו דומיננטי והספק אינו מבטל ביטול דוקטיבי את תוקפם של מושאיו: המיסטי אינו נתפס רק כסימפטום למופרעות נפשית, והשאיפה הרומנטית אינה מאבדת את כוחה הסוגסטיבי. הערעור

22. וראו דן מירון, "דן מירון מראין את גרשם שלום", בתוך: אבינעם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית: סיכומים והערכות על יצירתו, כרך א, תל-אביב 1991, עמ' 370.

הנחת הקריאה שרפאל מת בסיום הסיפור נשענת על הביון עלייתי, תנאי ומוטיבי פנימי של הטקסט. היא אף מהזוקת בסיטוכין גוספיים, למשל משפט הפתיחה "אלה תולדות רפאל הסופר" (עמ' קלא) – דהיינו, כל התולדות – או נוסחיו הקודמים של הסיפור, שמותו של סופר הסתים מצוין בהם במפורש. עם זאת, ב"אגדת הסופר" המוות אינו מצוין במפורש, והקריאה אינה מובילה בהכרח למסקנה זו; ואמנם, גולומב הופטן איננה מדברת על מוות, כי אם על התמוטטות (לעיל, הערה 7, עמ' 23-39), ודווקא מדברת על כניסה למצב של שנען (לעיל, הערה 14, עמ' 197-204). גם קריאה פרשנית המניחה שרפאל מת יכולה לייחס למוות סיבת פרוזאית ולהתעלם מן ההיבט המיסטי: בנד טוען שרפאל הלה ומת עקב המבילה במי קרח (לעיל, הערה 3, עמ' 111).

23. במובן מסוים דומה המתה הזו ל"דואליזם הכרוני" המתקיים בסיפוריו של הופמן, למשל בסיפור "איש החול", וראו נילי מירסקי, "אחרית דבר", בתוך א.ת.א. הופמן, סיפורי הופמן, תל-אביב 1990, עמ' 145-141.

הסקפטי אינו מוביל אפוא ליציבות תמאטית דרך ביטול והמרה מלאים: בסיום נותרות שתי התפיסות הללו זו בצד זו באי מוכרעותן הפעילה והסותרת.²³

הכפילות התמאטית הלא יציבה נגרמת בין השאר משום שלמרות הניגוד הבולט בין שתי ההבנות, בתחומים מסוימים הן הולכות יד ביד. אמנם הנרטיב הרומנטי מציג את הדחף ליצירה כמשאלה למעבר מן החלקי והמתכלה אל השלם והנצחי ואילו הנרטיב הריאליסטי-פסיכולוגי חושף את צדדיה הפתולוגיים של משאלה זו, אולם הראייה הסקפטית בסיפור אינה מציעה כל תפיסה חלופית למקורותיו של הדחף היוצר. המשאלה לשלמות מסומנת כאדולסצנטית ואסקפיסטית והיא מעורבת בדחפים אובדניים, אך עדיין היא היא הדחף ליצירה.

אם כן, ההבנה המודרניסטית, החותרת תחת הנרטיב הרומנטי, מותירה בכל זאת כמה מהבחנותיו הבסיסיות על כנן. למרות הערעור והספק, או, נכון יותר, בד בבד עם הערעור והספק, ב"אגדת הסופר" היצירה נולדת מן החסר והאובדן ועומדת בזיקה מתמדת אליהם; היא הסימן והמצבה לעבר, לחלל שמוותרים המתים, והיא גם התחליף, התמורה לחסרונם. הכניסה לעולמה היא בהכרח גם הכניסה לעולמם: המעבר הוא הוויתור על החיים ועל המציאות בשני המובנים כאחד.

התפיסות הרומנטיות הללו בנוגע לדחף היוצר ולמעשה היצירה אינן מוגבלות לסיפורים מוקדמים של עגנון, כגון "עגונות", או מוקדמים למדי, כ"אגדת הסופר"; הן חוזרות גם בסיפורים שפורסמו מעט אחריהם, כ"בדמי ימיה", ואפילו בסיפורים מאוחרים כ"עד עולם". וגם בסיפורים אלו, כמו בקודמיהם, מתקיים המתח המתמיד בין הראייה הרומנטית לבין הערעור המודרניסטי החותר תחתיה.

גם ב"בדמי ימיה" וגם ב"עד עולם" הגיבור כותב מתוך החסר, והיצירה נולדת מתוך האובדן; בשני הסיפורים הכתב הוא מצבה למה שאבד ואיננו, ובשניהם – אם כי במובנים שונים ובדרכים שונות – הגיבורים נכנסים אל תוך עולם היצירה, שאינו אלא עולמם של המתים. בשני הסיפורים התמה הרומנטית, הנבנית מהתרחשויות אלו ומעניקה להן את משמעותן, מתערערת על ידי תמות מודרניסטיות העולות מן הנרטיב, ובשניהם הפירוק המודרניסטי אינו מבטל את הראייה הרומנטית אלא מתקיים לצדה מתוך אי הכרעה פתוחה ומתמשכת.

הסיפור "בדמי ימיה" נחתם במעשה כתיבת הזכרונות, שהוא גם מעשה כתיבתו של הסיפור עצמו.²⁴ אף על פי שתוצאה ממעיטה בערך כתיבתה – הכתיבה איננה אלא תראפיה, בקשת מרגוע – ברי לקורא שסיום הנובלה במעשה כתיבה טעון משמעות רבה. תוצאה כותבת את סיפור כשלוך אהבתה לעקביה מזל, אהוב נעוריה של אמה לאה. זכרונותיה אינם אלא חיקוי – השתקפות מכפילה והפוכה – של זכרונות מזל, המספרים את סיפור כשלוך אהבתו-שלו ללאה. תוצאה נדחפת לכתוב את זכרונותיה לאחר שהיא צופה בבעלה ובאביה המסבים עמה לארוחת הערב; פני הגברים נראים לה כמשקפים אלה את אלה – שוב, כהשתקפות מכפילה והפוכה, כמוהם כפני גוטליב ואחיו התאום. ולנוכח ההשתקפות מבקשת אף תוצאה, כמו בנו הקטן של אחי גוטליב, "לבכות, לבכות בחיק אמי" (עמ' נג). מדוע מבקשת תוצאה לבכות בחיק אמה המתה, ומדוע היא שואלת את נפשה למות? דומה

24. "בדמי ימיה" פורסם לראשונה בוורשה ב'1923, בכתב העת התקופה, ספר שבעה עשר, עמ' 77-124. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ג' (על כפות המנעול), ירושלים ותל-אביב 1953.

25. רוב מפרשי עגנון עמדו על אכזבה של תרצה, וראו סקירת הביקורת בעניין זה אצלרות גינזבורג, "בדמי ימיה מיה תרצה" או: "פה את ירעתי כתרצה נאה כירושלים אינה כנגלות", דפים למחקר בספרות 8, תשנ"ב, עמ' 286-288; שרה הלפרין, "רצופן הפואטי בגיבולה 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", הדאר 68, ג, תשמ"ט, עמ' 19-20.
26. כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ד ("אורח נטה ללון"), ירושלים ותל-אביב 1953, עמ' 75.
27. ע"י צמח, קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, ירושלים 1990, עמ' 11.
28. כתרצה כן סוביניה: מינץ מעלה את בתו לעולה כדי לתקן את העוול שעשה למול בגלול את לאה ממנו; מול עצמו עזב את האוטוביוגרפיה ובוחר להיות את חייו בעיר השדה המסורתית מתוך הרצון להמשיך את מעשה התיקון של אמו, שהורה ליהדות כדי לתקן את העוול שנעשה לפעם ולהתם. למעשה התיקון עצמו מצוי אפשר להוסיף את זה של הכב, אבי לאה, שהשיא את בתו למינץ כדי לתקן את העוול שנעשה לבנו אהר מוח ממחלת הלב בצבא. תרצה שוננה מהם רק בכך שהיא מוכנה לשלם את מחיר התיקון בחייה שלה, ולא בחיי וולתה.
29. צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 15.
30. שם, עמ' 22, 24.
31. אברהם בנד, "המספר הבלתי מוהמן ב'מרכאל שלי' וב'בדמי ימיה'", הספרות 101, 1971, עמ' 33.
32. המתה בין בקשת התיקון לבין משאלת גילוי העריות, הכרוכה בעקבה, מזכיר את הגמול הדין שבין חוקי הייבום לבין איסור גילוי עריות במקרא. הטקסט רומז למעשה יהודה ותמר בספר בראשית גם דרך דמות האישה הצעירה המפתה דמות אב בגניפולציה מינית, וגם באמצעות מלות הסירוב: "כי על כן נתתיה לו" - רב"י אבי לאה למול (עמ' כג), לעומת "צדקה ממני כי על כן לא נתתיה לשלח" (בראשית לח כו). גם המוטיבים של חוט השני והתאומים מופיעים בסיפור המקראי (בראשית

ששאלת האכזבה²⁵ בסימומו של סיפור האהבה נעוצה בשאלה העולה בתחילתו: מדוע כופה תרצה את עצמה על עקביה מזל ותולה את עצמה, כהבחנתו של המספר באודת נטה ללון, על צוואריו?²⁶ ייתכן שתוצאה, כפי שרואה זאת עדי צמח, מבקשת תיקון:²⁷ היא מבקשת להשיב את הזמן לאחור באמצעות הכפלתו, ולתקן באהבתה למזל את שברון אהבתה של אמה לו.²⁸ כשלונה של האהבה נעוץ בכשלונו העקרוני של נסיון התיקון; כפי שמלמד סמל דמות התאומים, הנסיון להכפיל את העבר יוצר דמיון מתעתע – אך לא זהות. מתברר לתוצאה "שההנאה אבא איננו אבא אלא אשליה נוראה".²⁹ העדר הזהות גורר אחריו בהכרח אומללות בחיי הנישואים: כיוון שתוצאה אינה זהה לאמה, ובשונה ממנה, היא אינה אשת ספר, אין היא מתאימה למזל ומזל אינו מתאים לה. בסופו של הסיפור, טוען צמח, תוצאה דנה את עצמה למוות משום שזיווגה למזל הכפיל את העיות במקום לרפאו, ו"אין היא יכולה לשאת את כשלונה ואת החטא שחטאה בחוסר התחשבות ברצונות הוולת"; והיא אף מבינה, ביחד עם הקורא, "שהיא תומרנה לצעד האומלל שעשתה על ידי אלה שאהבו אותה, אך הקריבו אותה על מזבח העבר" ו"נשאר לה רק למות".³⁰

פרשנותו של צמח נושאת עמה כוח שכנוע רב, אולם היא מעלה כמה קשיים מרכזיים. קושי אחד נוגע לשאלת החסר והמוטיבציה: מדוע הפגמים בחיי האם בעבר הופכים לחסר המרכזי בחיי הבת בהווה, עד שהיא משעבדת אליהם אף את עתידה? פרשנותו של צמח אינה מנמקת את הנחישות, את העוצמה ואת הכורח הרגשי הדוחפים את תוצאה אל עבר טעותה. קושי נוסף עולה מן התפיסה שלפיה הנובלה מלוכדת כולה על ידי תבנית תמאטית ומוטיבית אחת המכוונת אל הסיום, נקבעת על ידו ומתפרשת דרכו. על פי צמח, בסיום מגיעה תוצאה – ומגיע גם הקורא – אל ההבנה הטררגית שהיתה חסרה קודם; מבלי שהדבר נאמר במפורש, צמח מייחס לנובלה מבנה של סיפור פואנטה שסימו נשען על השלמה דרמטית, מפתיעה ורטוראקטיבית של ההתפענחות. ואולם, נראה הדבר שהסיפור אינו מסוגר על ידי הבנה חד-משמעית ונחרצת, לא של הקורא ולא של הגיבורה. נוסף על כך, פרשנותו של צמח אינה מתייחסת כלל לא לעצם כתיבת הזכרונות ולא למיקום תיאורו של מעשה הכתיבה במלים החותמות את הנובלה. דומה שההנחה בדבר ריחוקה של תוצאה מעולם הכתיבה (כסיבה לאי התאמתה למזל) אינה מאפשרת לפרשנות של צמח לעמוד על תפקידו רבי-המשקל – והמבלבל – של מעשה הכתיבה ב"בדמי ימיה".

כיוון פרשני אחר מצביע על כך שייתכן שתוצאה מונעת על ידי דחפים מודעים עוד פחות. בנד טוען שתוצאה "נשואה לאדם שהיה אהובה של אמה, בן דורו של אביה, ולא פעם היא נוטה לבלבלם זה עם זה; ועקביה מזל נשוי לבתה של אהובתו, לבתו הפוטנציאלית כביכול".³¹ בנד אמנם מקפיד להרחיק מתוצאה כל משאלה (גלויה או מודחקת) לגילוי עריות, כחלק מהנחתו בדבר תמימותה המופלגת ואי הבנתה; אולם נראה שפרשנותו מציעה בכל זאת פתרון לשאלת המוטיבציה: גילוי העריות הוא הדחף האסור והנעלם המסתתר מאחורי בקשת התיקון, והוא המניע את תוצאה בעוצמה כה גדולה.³² בהתאם לכך, תחושת האשם היא המובילה לאיסור הפנימי על ההנאה ממעשה גילוי העריות והיא מקור מצוקתה ואכזבתה של תוצאה בסיום; חזיון הכפילות הוא חזיון המרתו של האב באהוב.³³

לה, כו-כח). כוכור, פרשת יהודה תמר עניינה מוות, כשליין ייבום, מוות נוסף וייבום בעורמה ביוזמת האישה. 33. תרצה אכן מציגה את מול ככפילו של אביה, על אביה היא מספרת: "יש אשר החליק את שערות ראשי בידו החמה ואני הרכנתי את ראשי. רב אשרי מנשוא" (עמ' לב), ועל מול: "ומול הניח ידו על ראשי" (עמ' מד), "ויפרוש מול את ידו החמה" (עמ' מה). במיוחד, כפי שמעיר צמח, ניכרת הפילולוס בסיום: "אבי ואישי האירו לי פניהם, באהבתם ובחמלתם נדמו זה לזה" (עמ' נד). כפילות האבות היא המובילה להיזכרות בסיפור התאומים ולמשאלת הבכי בחיקה של האם המתה, וראו צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 13, 22-24.

34. עדי צמח נדרש להרמו לפסוק "מִצֵּץ לֹא יוּכַל לְתַקֵּן" (קהלת א טו) וראה בו עקרון משמעות מרכזי ביצירה, וראו צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 18-19; ואולם נראה שגם חלקן השני של הפסוק – "וחסרון לא יוכל לתקנות" – עומד במרכז עולמה. 35. סוין גובר מתארת כיצד האיסור על יצירה נשית בחברות שמרניות דוחף גיבורות ספרותיות להשתמש בגופן ככאובייקט אמנותי, ולאילו תוצאות הדסניות מוביל מעשה היצירה הזה, וראו Susan Gubar, "The Blank Page and Female Creativity", in Elizabeth Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*, Chicago University Press 1980, pp. 73-93.

36. ההכפלה הופכת לניגוד באמצעות שינוי סיומה של עלילת האהבה, כאשר תרצה נישאת לאוהבה של האם והרה לו. ואולם, גם אכזבתה של תרצה וגם "סירובו" של הנדסיב להיעצר בנישואים מפרקים את אחת מדרסי הסיום הקונבנציונליים של הרומנס (בהתייבצות הממסדת את הסוב), הניגוד חורר והופך להכפלה: תרצה הרהה סבורה שגם היא, כאמה לפנייה, נושאת בת, וזו תספול במול אחתי מתה-שלה.

ועם זאת, גם את נחישותה של תרצה בייצורה של פרשת אהבה חד-צדדית וגם את אכזבתה עם מימושה של אותה אהבה אפשר להבין בדרך נוספת, לפיה עניינו של הנרטיב הוא הולדת היצירה מתוך האובדן והחסר; היצירה היא הפתח המבוקש לעולמם של המתים. ואכן, הסיפור נפתח במוות, בהסתלקות האם שנעדרה גם בחייה. קיומם של מינין, מול ותרצה טובב כולו סביב אישה נעדרת: בגופה היא נעדרת מחייו של מול, שאינה נשואה לו, וברוחה היא נעדרת מחייו של מינין, בעלה, משום שאהבתה האמיתית נתונה לאחר. אולם יותר מכל היא נעדרת מחייה של בתה. כדי לשמוע את קול האם תרצה צריכה להתחזות לאחר (אולי אפילו לגבר האחר, החסר), לפתוח ולסגור את הדלת כאילו בא אורח. ביום מותה לאה נפרדת ממול בטקס שאיפת עשנם של השירים הנשרפים אל קרבה, אחר כך היא נפרדת מבעלה ומחברתה – ומתעלמת מקיומה של בתה-יחידתה. כל חייה של תרצה עומדים בסיומו של החסר המכאיב של האם, והחסר הקשה הזה מטונימי לחסר קשה אחר, חסר שאינו קונקרטי אלא מופשט והוא איננו אלא עצם קיומם של חסר, מוות והעדר. אם כן, לא רק העדרה של האם, בחייה ובמותה, אלא אף אי שלמותם של החיים, חללי הריק המאיימים תמיד – החסרון שאינו יכול להימנות³⁴ – הם שרודפים את תרצה ודוחפים אותה למלאם ולסיימם ביצירה, כשם שדחפו את רפאל למלא את האותיות ולסיים את הספר ב"אגדת הסופר" וכשם שדחפו את הקציין ר' אחיעזר למלא את ההיכל ולסיים את סיפור הגלות וההעדר בגאולה ובשכינה ב"עגונות".

בתחילה תרצה אינה פונה אל הכתב. היא אישה רכה בשנים, והיא משתמשת לא בכתב כי אם בחייה-שלה כדי ליצור עלילה.³⁵ תרצה קוראת את זכרונות מול; מן העמדה הייצונית שבה היא נמצאת נדמה לה סיפור האהבה, הכורך יחדיו את כל הקרובים לה, כמלאות מוצקה של נוכחות ומשמעות. מנקודה זו של "חוקי" ואי ממשות – "נשכחתי כי היה אני" (עמ' ח), היא אומרת ביגונה – תרצה נחושה לחדור פנימה, אל תוך סיפור הזכרונות, אל תוך הממשות החסומה. ה"אין" מזוהה אפוא עם המציאות, ואילו ה"יש" הנכסף הוא הכתב, המצבה לעולם שאבד, עולם שבמרכזו עומדת אישה מתה. תרצה מייצרת עלילת המשך ומשחקת בה את דמות אמה: בושת גילוי מיניותה של האם היא בושת גילוי מיניותה-שלה (עמ' טז, נג), והיא אוהבת את הגבר שאהבה אמה. שוב התלמידה מתאהבת במורה, שוב חוזר טקס המזרח וחוט השני, שוב חולה האוהבת במחלה אנושה, מחלת הלב – האהבה.³⁶ נדמה שיותר ממה שתרצה מבקשת לתפוס את מקומה של האם במיטת אוהבה – ובהשלכה, במיטת אביה-שלה – היא מבקשת לתפוס את האם עצמה, להתאחד עמה באמצעות זהות התפקידים בעלילה המכפילה והמתקנת. לשון אחר: באמצעות מעשה יצירתה מבקשת תרצה להימלט מעולם של חסר ואובדן ולעבור אל עולמם הממשי ורבי-המשמעות יותר של המתים.

ואולם, בתוך ההכפלה מתקיים הניגוד. המודל העלילתי של הרומנס משתבש: אין מדובר כאן בשני אוהבים המבקשים להתאחד למרות המכשולים הניצבים בדרך, כשני חצאים מופרדים המבקשים להפוך לשלמות אחת, אלא באישה צעירה, חזקה ונחושה, הכופה את עצמה ממניעים מסובכים על גבר מזדקן. תרצה אינה דומה ללאה לא רק משום שהיא נישאת למול ולא ללנדא, בן דמותו הצעיר של אביה, ולא רק משום שאינה מתה

ממחלתה, אלא בעיקר משום שבשונה מאמה היא איננה רק המושא הפסיבי של העלילה אלא היא גם היוזמת והמפיקה שלה; ובשונה מאמה היא איננה רק צרכנית של טקסטים (הספרים, כתבי מול) אלא היא אף היוצרת, הכותבת את הטקסט שלה.

לעומת "אגדת הסופר", הנובלה "בדמי ימיה" אינה יוצרת מתח של סתירה בין תמות רומנטיות לבין ספק מודרניסטי. האשליה הרומנטית באשר לאפשרות להיכנס לעולמם של המתים ולהימלט מקיומם של חסר היא אשלייתה של תרצה, וההתפכחות המרה גם היא התפכחותה שלה. השתקפות פני האב ופני הבעל אלו באלו אכן מסמלת, כדברי צמח, את כשלון ההכפלה; הרומנס המוכפל לא הוביל את תרצה אל מחוורת הנוכחות. ההשתקפות, כדברי אפלטון, אינה אלא אלוהיה ריקה,³⁷ ולכן, אף על פי שתרצה מלאה חיים חדשים, עדיין היא מבקשת את החיק החסר, חיק אמה המתה – כלומר, מבקשת את נפשה למות.

ואולם, לא בזאת נחתם הסיפור. אמנם הכפלת העלילה במעשים אינה פותחת את הפתח המבוקש אל עולמם של המתים, אולם הכתיבה היא עדיין המצבה, הסימן המשרטט את גבולות החסר. בנובלה "בדמי ימיה" האובדן כרוך בכתיבה, והכתב כרוך באובדן. מול כותב את שיריו לאהובתו, את זכרון אהבותיו האבודות ואת זכרון עברה האבוד של העיר, שהוא משחזרו בחפירותיו בבתי הקברות; מינטישי מעתיקה את זכרונותיו בכתב ידה, מתוך אהבתה האבודה לו, ומזל ומיניץ משתפים פעולה בכתיבת נוסח המצבה לאישה האהובה שאיננה: זה מביא את המלים, וזה – את האותיות. תלמידת הסמינר כותבת למול מכתבי אהבה אבודה, לנדא כותב לתרצה מכתבי אהבה אבודה, ולאח קוראת את הספרים שמול מביא לה ואת שירי אהבתם האבודה ושואפת את עשנם אל קרבה. גם תרצה בתה צורכת את הכתבים ה"משפחתיים" ומופעלת על ידם: היא קוראת את אותם ספרים ואותם זכרונות, וחורתת שוב ושוב את שמו של אהובה, אהוב אמה, על גבה של המראה, הכלי המשקף. לא בכדי הסיפור אינו נעצר במשאלת המוות אלא נחתם בפנייה אל הכתב. הלשון מאחדת את שיר השירים ("בחדרי בלילות" [עמ' נד]) ואת מגילת איכה ("ואשב בדד" [שם]): תרצה יודעת שבקשת האהבה, בקשת השלמתו של החסר, אינה אלא הקינה על הבקשה האבודה לאהבה, לגאולה, להשלמתו של החסר; המצבה לה היא הכתב, כתבי זכרונותיה.

הדמיון התמאטי בין הסיפור "עד עולם" לבין "אגדת הסופר" ו"בדמי ימיה" אינו מבוטל.³⁸ גם ב"עד עולם", כמו ב"אגדת הסופר", הגיבור מקדיש את עצמו כל-כולו לכתיבה ומתנתק, בשל הבחירה הדיכוטומית, מן המציאות ומן החיים; גם "עד עולם", כמו "אגדת הסופר", יוצר מערכת השתקפויות בין הטקסט הנכתב בעולם הבדוי לבין הטקסט הכותב אותו, וגם הוא מסתיים בהשלמת הטקסט הנכתב בד בבד עם המעבר הטרנסצנדנטי מן הקיום במציאות אל הקיום ביצירה. ב"עד עולם", כמו ב"בדמי ימיה", הגיבור מבקש לחדור בעזרת כוחו היוצר לסיפור אחר, קדום, סיפור על עולם שעבר וכלה ואיננו עוד. בעולם אבוד זה – ולא במציאות ובהווה – טמונים, באופן פרדוקסלי, לא רק משמעות הקיום אלא אף כוח החיים. ב"עד עולם", כמו בסיפור "אגדת הסופר" ובנובלה "בדמי ימיה", הכתיבה צומחת מן החסר, מן האובדן, והיא המצבה למה שאבד ואיננו עוד.

ועם זאת, רוחו של הסיפור המאוחר "עד עולם" שונה הן

37. אפלטון ולעיל, הסייה 111, עמ' 539.

38. "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, 16.4.1954. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ח (ירושלים: הוצאת ספרים, 1962).

39. וראו למשל את האנלוגיות, ואת הניגודים הכרוכים בעקב, בין בני גומלידתא לבין המצורעים; בין ספר המחקר למשאו, גומלידתא, ובין ספר המחקר לספר העיר; בין עדיאל עמוה לבין עלדג, ההווית הקסנת, כינו ובין הגרף גיפיון וכינו לבין האחות עדה עדין; בין עדה עדין לעלדג ובין גבהרד גולדנטל לגיבורי גומלידתא, וכן הלאה. במאמר קודם עמדתי על האופי האניגמטי של "עד עולם" ותיארת את השתתפות, האנלוגיות והניגודים המונעת את קיומה של פרשנות מספקת ומובילה לריבוי לא יציב של משמעויות, וראו מיכל ארבל, "סיפורים של איי-השנה - האבטובוס האחרון ו'עד עולם' לשיי עגנון", מחקר ירושלים בספרות עברית יד, תשנ"ג, עמ' 293-333.

40. וראו Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York 1974 (1970), pp. 3-6, 156.

41. על טכניקת הדימויים ביצירת עגנון הצבע שקד (לעיל, הערה 3), עמ' 64-47.

42. על מעמדה האקונומי-סוציאלי של הכרעה זו ראו בהרחבה אצל גבריאל מוקד, *שבחי עדיאל עמוה*, ירושלים 1989.

43. ב"עד עולם", עלילת החקירה (הפענוח) משחזרת (אולי מכוונת) ומשלימה עלילה קדומה, ובכך היא עולה בקנה אחד עם המודל שפיתר ברוקס מציג לעלילות סיפורי בלשים, כמסופרה לנרטיבים בכלל, וראו Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, New York 1985. גם ב"עד עולם", בדומה למה שביקס מתאר דרך עלילת "הקסם של בני מסטיבייב" לארתור קונן דויל, השחזור או החיקוי המרחיב (כאן, כניסתו של עמוה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה) מוביל אל מעבר אנכי בזמן, מעלילת החקירה אל עלילתו של מושא המחקר (כאן, לא הפשע כי אם האירוע ההיסטורי-לכאורה).

מרות "אגדת הסופר" והן מרות "בדמי ימיה" בשני מובנים מרכזיים. מצד אחד, המהלך הרומנטי מוקצן: ב"עד עולם", בשונה מבשני הסיפורים האחרים, המעבר אל העבר, אל מה שאבד, אפשרי, והיצירה פותחת פתח אמיתי לעולמם של המתים, גם לעולמם של בני גומלידתא המתים וגם לעולמם של המצורעים החשובים כמתים. מצד אחר, יש בסיפור גם הקצנה של חוסר היציבות המודרניסטי. גם ב"עד עולם" חותר הערעור המודרניסטי מתחת לתמה הרומנטית מבלי לבטל את חיוניותה, אולם המודרניזם אינו מתגלה כאן דרך התפכחותה של הדמות, כמו ב"בדמי ימיה", ואינו ממוקד בספק האירוני, כמו ב"אגדת הסופר". הערעור המודרניסטי חריף ב"עד עולם" הרבה יותר מבשני הסיפורים האחרים, והוא עולה מן המשחקיות השוצפת של הטקסט: מן הצחקוק, מן האניגמטיות, מחזרת האותיות שאינה מתפרשת ומרשת ההכפלות המבלבלת, המייצרת דיבוי אינסופי של משמעויות מבלי להוביל לפשר יציב.³⁹ הקיצוניות הרומנטית אינה מונעת אפוא מ"עד עולם", ואולי היא אף מסייעת לו, להתקרב לדימוי הלא מושג "טקסט כתיבתי" שטבע רולאן בארת.⁴⁰ אפילו הניגוד "רומנטיקה-מודרניזם" אינו יציב ב"עד עולם": התמה הרומנטית של הכמיהה הלא מושגת, של התשוקה וההתקרבות האינסופית אל מה שאבד, אל מה שמעבר, מתמזגת בסיום עם התמה המודרניסטית של החסר וההעדר, של חוסר האפשרות הקיומית להשלמה, לוודאות וליציבות.

עלילת הסיפור נפתחת בתנועה כפולה של חיפוש. החיפוש הראשון הוא אחר מו"ל: עדיאל עמוה מבקש להוציא לאור את מחקרו שעמל עליו עשרים שנה. לאחר דחיות חוזרות ונשונות, המביאות את עמוה לידי ייאוש, נראה שמאמציו יוכתרו בהצלחה; הגביר גבהרד גולדנטל מוכן להוציא את הספר בהוצאה מפוארת, ו"לא היה הדבר חסר אלא ראיית פנים" (עמ' שיו). ואולם, המהלך מסתיים בסופו של דבר בלא כלום, משום שעמוה מגיע להכרה שלא הספר המהודר הוא הפרט האחרון החסר לו להשלמת מבוקשו, והוא מוותר עליו. ברגע המכריע, כבגורת גורל, מזדמנת⁴¹ לו האחות עדה עדין, ומשיחתם המקרית כביכול הולך ומסתמן הפרט האחרון שאילו באמת יוצאת נפשו של עדיאל עמוה, שהרי הספר האחד והחשוב מכולם, הספר היחיד שהאחות אינה מונה ברשימתה, מכיל את העובדה האחת החסרה לו להשלמת מחקרו: מה היתה נקודת תורפתה של גומלידתא, שדרכה נכנסו אליה הכובשים ההונים להשמידה. והנה, בספר קורות גומלידתא, המצוי בבית המצורעים, כתוב "מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור" (עמ' שכד).

עדיאל עמוה מכריע הכרעה מרכזית: הוא דוחה את ה"חומר", את המימוש החיצוני ואת הכבוד שייבוא בעקבותיו; הוא נוטש את עלילת ההשלמה הפיזית של המחקר כספר ופונה אל ה"רוח",⁴² אל הפענוח, אל עלילת השלמתו של המחקר כאוסף של ידיעות. והנה, בשונה מן החיפוש הראשון, החיפוש השני מושלם ומסתיים בהצלחה; גם החוקר וגם הקורא מגלים את הפרט האחרון החסר. אם כן, לכאורה מחקרו של עדיאל עמוה הושלם והסתיים, וצפוי אפוא שהסיפור אף הוא יגיע אל קצו ויסתיים.⁴³ אולם הנרטיב מוביל אל מהלך נוסף, אל מהפך נוסף. מתברר שבסופו של דבר עדיאל עמוה נכנס אל בית המצורעים לא כדי להשלים את הפענוח, לסיים את המחקר ולצאת חזרה. בשונה מתרצה, עמוה אינו נשאר "בחוקי"; בשונה מרפאל הסופר, הוא אינו מתמוטט; ובשונה משניהם, הוא אינו משלים את

כתיבתו: זו אינה מושלמת ולכן גם אינה מסתיימת, אינה מתכלה. עמוה מצליח לעבור; גן עדן של החוכמה הוא עולמם המוקף חומה של המתים (בני גומלידתא) ועולמם המוקף חומה של אלו החשובים כמתים (המצורעים). מרגע כניסתו לעולם זה עדיאל עמוה אינו שרוי עוד בין החיים, במציאות; הוא משוחרר לא רק מהתכלותו ההכרחית של החומר אלא אף מתנועתה החותרת להישגים – ולכן גם המתממשת, המשלימה את עצמה ובהכרח גם המתכלה – של הרוח החוקרת. במקום לחקור ולפענח עמוה לומד; במקום להשיג ולהגיע הוא מתקרב; במקום לכתוב – הוא קורא. התנועה הנצחית של התשוקה הלא מתממשת – ולכן גם הלא מתכלה – אפשרית רק באטלנטיס האבודה, ורק משום שהיא אבודה. בכניסתו דרך הפרצה הלא ידועה אל בין חומותיו של בית המצורעים מגיע עמוה לעולם שאינו עולמם של החיים, שהרי מצורע חשוב כמת (וראו נדרים סד ע"ב); הוא עוזב את המציאות המשיגה והמתכלה ונכנס אל תוך המחקר, אל תוך היצירה, אל תוך בית המצורעים, שגם הוא שיקופה של העיר האבודה: עולם מוקף חומות ופרוץ במקום אחד, עולם שבמרכזו עומד ספר קורותיה – וחורבנה – של גומלידתא. בעולם זה אין הוא "עובד על" מחקר גומלידתא, אלא הוא "עובד את" קורות גומלידתא וסיפור אובדנה: דרך הקריאה המתמשכת לנצח ברליקווייה המרקובה של גומלידתא, בספר ה"מלוכלך [...] במגולא ישנה, שאפילו המנוגעים מאסו בו" (עמ' שכח), מתמסר עמוה לעבודת החלל שהעיר הותירה אחריה עם חורבנה.

ועם זאת, עבודת החלל והחסר בין חומותיו של בית המצורעים מנוגדת מעיקרה לא רק להוויית הקיום בעירו של עמוה, אלא אף להוויית קיומה של גומלידתא עצמה כאשר עדיין עמדה על תלה. גומלידתא היתה עיר שכולה עבודת ה"יש", עיר שכולה תאוה, בועלת ובעלת; אין תימה שבסופה נחדדה היא עצמה דרך הפרצה התחתונה שבחומה ונכבשה ונשמדה והפכה ל"איך"⁴⁴ אותה תאוה – לחדור, לדעת, לשלוט – היא המסיטה גם את עמוה ממימושו של המחקר בספר מפואר אל עבר ביתם של המצורעים. ואולם, עם הכניסה פנימה אל העולם שהגיעה אסורה בו, עולם שכיליון המתמיד של הגוף נוכח בו בכל רגע ובכל מקום, עמוה מוותר על הקונסומציה ועל הכיבוש ומציל את יצירתו ואת עצמו מכליון. הקריאה בספר אינה מכוונת עוד למציאת הפרט האחרון, להשלמת התהליך ההרמנויטי; במקום זאת היא מתקרבת בתנועה מתמדת ואינסופית אל עבר החוכמה, ובתנועתה היא מייצרת את הריבוי האינסופי של "חידושים", ריבוי המתמשך "עד עולם" (עמ' שלד).

במובן מסוים הולך גם הקורא בעקבותיו של הגיבור. הנרטיב האניגמטי, המודרניסטי, של "עד עולם" משחק עם הקורא את משחק הפיתוי ההרמנויטי. כמו עמוה, שעם השנים ידיעותיו על העיר הולכות ומתבצרות וחסר לו רק הפרט האחד, מאיזה פתח בחומה נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור, כך גם הקורא, שידיעותיו על עלילת הסיפור הולכות ומתבצרות, למעט הפרט האחד – מאיזה פתח בחומה נכנס עמוה לבית המצורעים: "איני יודע באיזה שער נכנס" (עמ' שכח). הבקשה לסתום את הפרצה האחרונה בחומת הידע היא כמובן רק מטונוימיה; "עד עולם" מפתה את קוראיו לצאת לחיפוש הרמנויטי מתיש ומתסכל הרבה יותר. ואכן, פרשן "מפענח" כקורצווייל ביטא את תסכולו המקצועי מ"עד עולם" בדברי מרי ("אבל יורשה לי לציין, שאין

44. פרשנותו של אריאל הירשפלד לסיפור עומדת על סמליותה המינית של הפריצה לעיר, וראו אריאל הירשפלד, "הראי והמארה", הארץ 22.7.1988. מעניין לראות שטקסט – מפת העיולה של גיא העגורים – הוא שטעיר על הפרצה וממיט על העיר את חורבנה.

45. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים תשל"ו, עמ' 324-325.
 46. ראו למשל גרשון שקד, "יעד עולם" של ש"י עגנון, הארץ, 9.7.1954; הנ"ל (לעיל, הערה 3), עמ' 284; ערי צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", הספרות א, 1968, עמ' 378-385; משולם טוכנר, פשר עגנון, רמת גן 1969, עמ' 123-152; הלל ברזל, "שירה ויעד עולם", בקורת ופרשנות 4-5, 1974, עמ' 11-13; מוקד (לעיל, הערה 42) והרשפלד (לעיל, הערה 44).

47. ב"עגנות" עגנון מציג את העיגון כסמל היסטוריוסופי, קיומי ופואטי שיעמוד במרכז יצירתו לעתיד לבוא, וראו בעניין זה את פרשנותו של שקד לסיפור בתוך גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל-אביב, 1989, עמ' 11-27. בהקשר זה יש לזכור שעגניות, בשונה מאלמנטים או מגרושים, אינה מצב יציב של פירוד, אלא זיקה מתמדת ולא פתורה להעדר.
 48. ראו בעניין זה את הערותיו של דן לאור, חיי עגנון, ירושלים 1998, עמ' 432. ההפניות ל"ספר המעשים" הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך 1 ("סמון ונדאה"), ירושלים ותל-אביב, 1953.
 49. וכך הדבר גם ב"עירו ועינם" ובשירה, אף על פי שגם בהם הרקע ההיסטורי והלאומי נושא חשיבות מכרית בבניית המשפעות ואף על פי שגם "יעד עולם" וגם "עירו ועינם" לא רק מאפשרים אלא אף מומינים קריאה היסטוריוסופית, כגון זו שעדי צמח מציע בפרשנותו לסיפורים, וראו לעיל, הערה 46.

זה תפקידנו לפענח חידונים מתוכננים היטב".⁴⁵ חוקרים אחרים נרתמו לאתגר ההרמנויטי והציעו פרשנויות רבות-עניין לסיפור, ואלם, לא זו בלבד שאף אחת מן הפרשנויות אינה מצליחה לאגוד את פרטיו של הטקסט בתבנית הדוקה של פשר (הפרצות בחומה נותרות בעינן), אלא שנראה שכיווני הפרשנות (ההיסטוריוסופיים, האקזיסטנציאליים, הפסיכולוגיסטיים) אינם עולים בקנה אחד זה עם זה, והפרשנויות עצמן מוציאות זו את זו: ריבוי המשמעויות נותר באי יציבותו הלא מוכרעת.

עדיאל עזמה הקדיש את כל חייו לחקר גומלידתא, "שהיתה עיר גדולה גאוות גוים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). התמסרותו למושא יצירתו, לגומלידתא, היתה כה גדולה ועצומה עד שהמחקר שכתב היה לא רק מצבה לעיר שנפלשה ונשמדה ונעלמה מן העולם, אלא הוא הפך לייצוג ממשי כל כך של העיר האבודה עד שהחוקר יכול לטייל "בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשיה" (עמ' שכד) ולגלגל "שיחה עם כלבי מקדשיה על מחיריהם" (עמ' שיט). מקור הקסם המשונה, הרגשי והארוטי שגומלידתא מהלכת על עזמה – ועלינו – נעוץ באובדנה. עזמה, שאינו מתעניין בעיר-רשלו, בעיר שהוא חי בה, ברחובותיה, בשווקיה ובבתי התפילה שבה, ושאינו מברר את מחירי זונותיה בבתי הבושת שלה, שבוי באקזוטיות הפרועה, הפרוצה והאכזרית של גומלידתא משום שהיא איננה עוד: עזמה מבקש להיות במגע עם האובדן, עם החלל והחסר. משמעויותיו של המהפך שעדיאל עזמה עובר בבית המצורעים מרחיקות לכת. עזמה מבין שהמגע היוצר עם עולם שכלה ונשמד אינו מתמצה בהעמדת מצבה. בסופו של דבר מעשה יצירה כזה – כמעשה רפאל הסופר – מביא על עצמו ברגע השלמתו את אותה התכלות ואת אותה השמדה. היצירה-המצבה האמיתית, הנאמנה, אינה מצבת מוות אלא מצבת קיום. לפיכך היא אינה יכולה להיות הישג, טקסט, מערכת פרטים שהושלמה, אלא עליה להיות זיקה מתמדת, פעילה, פתוחה ולא מוכרעת של הרוח. יצירה-מצבה כזו אינה מבקשת לסתום את החלל במוצקותה, אלא היא חוזרת ומכוננת את זיקת ה"עיגון":⁴⁷ היא חוזרת וקושרת, חוזרת ומעגנת בפעילות מתמדת את הרוח היוצרת אל מה שאבד ואיננו – עד עולם.

ב-1950 פרסם עגנון את נוסחו הסופי של "ספר המעשים", ובכלל זה את "המכתב" (הסיפור החותם את הקובץ) שחובר כנראה עשר שנים קודם לכן.⁴⁸ גם בסיפור זה – כמו בסיפורים "אגדת הסופר", "בדמי ימיה" ו"יעד עולם" – הכתיבה צומחת מתוך החלל, מתוך העדרו של מה שהיה פעם ואיננו עוד, והיא נועדה לכונן מחדש את מה שאבד, כך שהיוצר, בעברו את גבולה של היצירה, יוכל לחזור ולחבור אליו. ועם זאת, "המכתב" מייצג שינוי ותמורה במרחב שעגנון ממקם בו את הזיקה שבין אובדן ליצירה, וזאת כחלק של שינוי ותמורה בתמאטיקה המטא-פואטית אצל עגנון בכלל. השינוי מתרחש בתקופת היצירה המאוחרת – והופך לאחד ממאפייניה – אבל כמובן שאינו אחיד וגורף; כך, למשל, הסיפור המאוחר למדי "יעד עולם", שראה אור בשנת 1954, עדיין מעגן את הזיקה בין הכתיבה לאובדן ולהעדר במתח שבין רומנטיקה למודרניזם,⁴⁹ ואילו סיפור שקדם לו, "המכתב", כבר מגלם את המעבר למוקד התמאטי החדש, המוקד ההיסטוריוסופי.

"נפתח פתח ונכנסת": "המכתב" כאניכסט פואטי-היסטוריוסופי

"המכתב", כאמור, חותם את "ספר המעשים". לכאורה עשוי "ספר המעשים" מקשה אחת, אולם שלושה סיפורים מפירים את אחדותו התמאטית והסגנונית: "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב". סיפורים אלו נושאים עמם את מאפייניו ה"חיצוניים" של הקובץ, אך לאמיתו של דבר הם עומדים בניגוד לעולמו החווייתי והתמאטי בכמה מובנים מרכזיים ביותר.⁵⁰ אחד ההבדלים הבולטים לעין הוא, שאף על פי שגם הם משתמשים במידת מה בפואטיקה של החלום, האופיינית כל כך ל"ספר המעשים", הרי בשונה משאר סיפורי הקובץ הם אינם חיקוי של חלומות. בשלושתם ההיקף, הפירוט והמורכבות גדולים יותר, והעלילה מאורגנת ולכידה יותר; נוסף על כך, העיסוק המרכזי בתמות היסטוריוסופיות (בסיפורים "בדרך" ו"המכתב")⁵¹ והביקורת המפורשת על המציאות ההיסטורית האקטואלית ("מדירה לדירה" ו"המכתב") ממעיטים באופן ניכר את הדמיון שבין הסיפורים לחלומות.

ההבדל הסטרוקטורלי קשור בטבורו להבדל תמאטי מרכזי, שהרי סיפורי "ספר המעשים" משתמשים בחוויית החלום ובחוויית שיתוק השינה, הפרפור חסר השליטה שבין שינה לעירות, כמטונימיות מודרניסטיות למצבו של האדם. הניכור והאימה, חוסר השליטה ואי ההבנה, עוינותו של העולם, זרותה של המציאות וזרותה של ההכרה, הניתוק מן הזולת ומן העצמי ונוכחותם המאיימת והמפתה של כוחות מאיינים, לא מובנים ורבי-עוצמה – כל אלו מגולמים בחלום ובשינה. תוכני החלומות המתוארים בסיפורים אלה הם מן הסוג שפרויד כינה "חוסר היכולת לעשות משהו".⁵² ואכן, במרכזה של החוויה הקיומית ב"ספר המעשים" עומד חדלון המעשים: אי היכולת של הגיבור לעשות את המעשה הנדרש.

חדלון המעשים הוא נקודת המוקד העלילתית, הנרטיבית והתמאטית של סיפורי הקובץ. הוא מקפל בתוכו גם את התביעה החיונית להתקדמות ולהשגה וגם את הכשלון החוזר ונשנה, את אי היכולת הפנימית למלא תביעה זו. חדלון המעשים הוא הסימפטום להתפוררותם של סדרי העצמי, להתפרקות החשיבה הרציונלית, תפיסת המציאות והעולם הרגשי; הוא המוביל את הגיבור לניתוק קיצוני, מן העולם שסביבו והן מעצמו, לאובדן של כל נקודות האחיזה והעיון, להתפוררות השייכות והזהות. מצד אחד, חדלון המעשים הוא המקור לתחושות האשמה, החרדה ואימת הכליון המשתקת, הכרוכה בעקבן; ומצד אחר, הוא המגלם את משאלת השינה והמוות, את בקשת ההתמכרות להתאיינות הטוטאלית.

חדלון המעשים מטביע את חותמו אף במעשה הסיפר עצמו. ב"קשרי קשרים", כיוון שהגיבור הוא גם המספר, לא רק צעדיו, חפציו, מעשיו ומחשבותיו מתפורזים מבלי שיוכל לקשור אותם זה לזה בקשר סיבתי מאגד של התקדמות אל היעד, אלא אף פרטי הנרטיב שהוא מייצר אינם נקשרים זה לזה בחבילה מסודרת אחת: "מגביה אני כלי אחד וחבירו נופל מעל כתפי. מגביה אני את זה וחבירו נופל מעל כתפי. מגביה אני את זה וזה חוזר ונושר. לא נשתייר עלי אלא החבל שקשרתי בו את חבילתי" (עמ' 189). אי היכולת לדבר דבר דבור על אופניו מביאה להעדר הבולט של כל נסיון מצד המספר לפרש ולנמק את ההתרחשויות התמוהות, לחסרונן של חוליות קישור לוגיות,

50. במאמר קודם שדן ב"ספר המעשים" עמדתי בהרחבה על מאפייניו השונים של הקובץ, וראו לעיל, הערה 39.

51. התמות ההיסטוריות גלויות ב"מדירה לדירה" פחות מבשני הסיפורים האחרים; ועם זאת, אפשרויות המגורים ירושלים, תל-אביב, הקבוצה מייצגות ב"מדירה לדירה" – כמו בתמונל שלושם – אופציות לאומיות. יגאל שורץ עמד בהקשר זה על העמדת הקיבוץ כבחירה אידאולוגית אך בלתי ניתנת למימוש על ידי הגיבור או להמחשה על ידי הנרטיב, וראו יגאל שורץ, "בין רידה לקיבוץ: מעמדה ותפקידה של ההתיישבות העובדת ביצירתו של ש"י עגנון", עיתון 77, 66-67, תשמ"ה, עמ' 28-29. על אופיו ה"היסטורי" אתנורפי" של הסיפור "בדרך" ראו דן מירון, הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל-אביב 1995, עמ' 237-257.

52. "מה משמעה של תחושת התנועה המעוצרת, המופיעה בחלום לעתים כה קרובות, והקרובה כל כך לשולי החרדה? אתה תאב ללכת ואינך זו מן המקום, ברצונך לעשות משהו וכל הזמן הנך נתקל במכשולים", וראו זיגמונד פרויד, פשר החלומות, תל-אביב 1974, עמ' 308.

בעיקר סיבתיות, למעברים הלא ברורים מעניין לעניין ולחוסר הבחנה בין טפל לעיקר; מבוכתו של המספר בעולם הלא מושג משתקפת במבוכת הקריאה של נרטיב שגו, לא נשלט, לא מושג.

בהקשרים תמאטיים ונרטיביים מרכזיים אלו שונים שלושת הסיפורים שזכרו – "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב" – משאר סיפורי הקובץ. בלבם של סיפורים אלו עומד לא חדלון המעשים אלא כשרון המעשים: שלושתם מותרים בסיומם על ידי עשיית המעשה הנכון. נראה שההקשר ההיסטורי פותח את החוויה המודרניסטית, האגוצנטרית והקלאוסטרופובית של "ספר המעשים" אל מה שמחוצה לה. אל תוך הסיוט האישי הסגור בתוך עצמו, המטונימי לקיומו של האדם בעולם המודרני, חודרים מבנים מארגנים חיצוניים המאפשרים הכרעות – והתרות – הנושאות משמעות. לדוגמה, ב"מדירה לדירה", בדומה לשאר סיפורי הקובץ, הגיבור אינו מצליח לכאורה לכונן את מעשיו ליעדם; בלא כל נימוק הוא אינו עובר מן הדירה הגיהנומית אל הבית השלֵו המזומן לו בראש הגבעה. אולם, לאמיתו של דבר, החזרה אל התינוק החולה אינה מחדל אלא הכרעה קיומית⁵³ וזיהוי עצמי רבי-חשיבות. גם "בדרך" נפתח, באורח אופייני ל"ספר המעשים", בתעיה לא מציאותית ובתקלה, שוב בתעיה ובהחמצת מועד התפילה ביום הדין, בבדידות, באימה, בשינה ובחלום – אך הנרטיב פונה מנוסה החלום המוכר אל סימבוליים היסטוריוסופי מורכב.⁵⁴ הסיפור מסתיים לא בתעיה ובחרדה אלא בבטחון הגמור בדרך (הלאומית-הציונית) הנכונה: "ומשם הלכתי בספינה למקום חפצי לארץ ישראל. ברוך המקום שהחזירני למקומי" (עמ' 220).

כך הדבר גם בסיפור "המכתב". גם כאן, כמו בסיפורים "מדירה לדירה" ו"בדרך", הנרטיב מעלה את "סימניו" הבדוקים של "ספר המעשים", וגם כאן, ה"סימנים" הללו הופכים ללבוש חיצוני במידה רבה: הם אינם נשענים על הדגם העלילתי החוזר בסיפורי הקובץ ואינם מובילים לתמות העומדות במרכזם. גם ב"המכתב" מופיע ההיסוס האופייני, העקר והמשחק, בין שתי חלופות שקולות, וגם בו מופיע הדגם החוזר של המטלה האחת הדוחה את האחרת מבלי שהיא עצמה תתקיים. כמו בסיפור "התזמורת", שבו המספר אינו עונה על המכתבים החשובים מפני המכתבים הטפלים ואינו עונה על הטפלים משום ש"דרכו של טפל לעכב" (עמ' 197), ואף אינו מסתפר משום שעליו להתרחץ ואינו מתרחץ משום תירוצים אחרים, כך גם כאן: פרק ב נחתם בכך שהמספר אינו כותב את מכתב התנחומים למשפחת גדליה קליין בגלל עבודתו ואינו עובד בגלל הצורך לכתוב את המכתב.⁵⁵ בסופו של דבר הוא נמלט מן הדילמה – באורח אופייני ל"ספר המעשים" – אל שוטטות חסרת מטרה בחוצות: "אמרת אצא לי לחוץ ואטייל קמעה ואחזיר נפשי עלי" (עמ' 224). בשוטטות דומה נחתם גם פרק ד, כאשר המספר אינו יכול לענות על מכתבי קרוביו שנותרו בגלות פולין: "ללמוד תורה איני יכול, מפני ערבוב הלב, ולישב בבית איני יכול, מפני השעמום. מה לעשות? עמדתי ויצאתי לשוטט קצת בחוצות ירושלים" (עמ' 233).

העיכובים, ההתמהמהויות והשיטוטים חסרי המטרה והכיוון מובילים למאפיין מוכר נוסף – ההחמצה. כאן, בדומה לסיפורים "האבטובוס האחרון", "קשרי קשרים" ו"הפקר", מוחמצת האפשרות האחרונה לנוסע הביתה (עמ' 247). ושוב, באורח אופייני לקובץ, גם ההחמצה וגם חדלון

53. ראו על כך אצל יוסף אבן, "מדירה לדירה", בתוך ירדיה שמידט, רות אלון, יפה רפאלי ויוסף אבן (עורכים), *על שלושה שירים וסיפור מספרוננו החדשה*, ירושלים תש"ג, עמ' כא-כז.
54. ראו על כך אצל מירון (לעיל, הערה 51), עמ' 237-256.

55. וראו עזר רוגמאות מתוך "ספר המעשים": ב"האבטובוס האחרון" מחמיץ המספר את האוטובוס בשל כך כבסים מיותרת ואת המוגנית בשל האוטובוס הישן, שברי לו שכלל אינו עומד לנסוע; ב"פת שלימה" המספר אינו הולך לבית הדואר מפני בית האוכל ולבית האוכל אינו הולך מפני בית הדואר. מלכודת החלופות השקולות מתחרת כאשר החלופות אינן אלא אובייקטים, לדוגמה, שתי הסליליות ב"פי שניים" ושני המעילים (שאחד מהם אינו קיים כלל) ב"על התורה", שם עוקף המספר את הרילמה בכך שהוא נמנע מלפתור אותה ולבוש את שני המעילים זה על גבי זה.

המעשים בכלל, על גילוייו השונים, אינם נתפסים כסימפטומים לנסיגה מן החוץ אל הפנים, לעולם נפשי חלופי, אלא הם מוצגים כאנלוגיים להתפזרות העקרה של הנפש, להתמסמסות הרעיונות (עמ' 229), להרהורים הבטלים ולמחשבות המשוונות (עמ' 232).

את מקומן של הפעולה המכוונת ליעדה ושל החשיבה הרציונלית כאחת תופסת הוויית השינה, הדמדום, החלום, ההזיה. העולים לארץ, שהמספר רואה "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון" (עמ' 233), מתנמנמים ונופלת עליהם שינה למשך שנים ודורות; אפילו גדליה קליין המת הפעלתן סופו שקופצת עליו זיקנה יתרה והוא מתעייף, חוטפת אותו שינה והוא מתנמנם ו"פניו [...] מיוגעים ומיושנים" (עמ' 248); המספר אף הוא עייף, איבריו מתנמנמים והוא ישן וחולם. גם כאשר הוא ער, המציאות היא מציאות של חלום: השיפוט התבוני מתרופף, הבלתי אפשרי מתרחש ואינו מעורר תמיהה. אל תוך המציאות המתפרקת פולשים המיסטי והמאגי. השינה אינה אלא בבואתו של המוות, והמתים עוברים את גבולם המתפורר של החיים: המספר מבלה את זמנו עם גדליה קליין המת, פוגש את הגאון המת ונכנס פעמיים לבית מדרשם של המתים.⁵⁶ ההוויה אינה הוויה של פקחון עיניים כי אם של עיוורון: גדליה קליין מגשש כסומא (עמ' 226), הופך לסומא (עמ' 248–249) ומתמוג עם דמותו של הזקן הסומא (עמ' 231, 249). גם המספר אינו מבקש פקחון, שליטה וחיים. הוא מבקש לישון, למות, ויודע שאין שעה טובה לאדם מן המיתה:

56. וזאת בדומה לסיפורים "לבית אבא", "האבטובוס האחרון", "תנרות", "האבות והבנים" ו"קשרי קשרים", שגם בהם המספר חובר אל המתים, המשתתפים בעלילה. ב"המכתב", אי הבוירות בעניין ההבחנה בין החיים למתים גובלת בבדיחה, כאשר גדליה קליין סוגט במספר שערך את רגליו: "אלמלא לא אמרת לי שזקנך מת הייתי סבור שאני מהלך עמו" (עמ' 226). מתברר שבשונה מלמספר החי, לגדליה קליין המת, שאינו יודע את דבר מותו, בדי שהמתים אינם יכולים ללכת בחברת החיים.

שכבתי על מטתי והרהרתי, מפני מה מתייראים מן המיתה? לחשו לי, הגבה את השמיכה. מיד נתמלאו אצבעותי מאותו דבר שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בו. ואף הוא, כלומר אותו דבר, היה מתפשט והולך עד לכתפי ועד לערפי ועד קדקדי. עדיין שרוי הייתי בעולם הזה, אבל ידעתי שאם אני מגביה את השמיכה ונותנה על ראשי יכולני ליכנס בו לעולם אחר בהרף עין. מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכוו (עמ' 228).

האור היה צלול וירח וכוכבים היו מאירים. האדמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח אותה ולהתכסות בה כבשמיכה. כמה הייתי עייף, כמה ביקשתי לפוש (עמ' 247).

הכמיהה לעבור מן הערות והחיים אל השינה והמוות איננה רק משאלה אובדנית, נגטיבית; היא משיקה למשאלה המיסטית, הטרוסצנדנטית והאסקפיסטית כאחת, לעבור מן המציאות אל מה שמעבר לה, וליתר דיוק, לעבור מעולמו המאכזב של ההווה אל מחוזותיו האבודים של העבר.

משאלות השינה, המוות וההתמזגות המיסטית מובילות כולן כאחת אל בית המדרש הנעלם. לכאורה דומה סופו של "המכתב" לסופי אותם סיפורים ב"ספר המעשים" המסתיימים במעין נס, בקפיצת דרך, במציאת המקום, ברטט האימה ובמתיקות המופלאה של התאיניות העצמי דרך התמזגותו עם כוחות מיסטיים חיזוניים (וראו בסיפורים "לבית אבא", "ידידות", "השיר אשר הושר"). ואולם, דווקא סיומו של הסיפור מצביע אל

על הדומות כי אם על השונות הגדולה שבינו לבין שאר סיפורי הקובץ, שכן בסיומו – בדומה לסימוניהם של "מדירה לדירה" ו"בדרך", ובניגוד גמור למה שמתרחש בסימוניהם של שאר הסיפורים ב"ספר המעשים" – המספר עושה את המעשה הנכון שאליו נתכוון לבו, גם אם לא במודע, במהלך העלילה כולה.

בתוך מציאות של שוטטויות בטלות, חוסר יכולת לעבוד ועיכובים בכתיבת מכתב תנחומים, לבו של המספר מושך אותו למקום אחד: לבית מדרשם של המתים. שם נעשה לו הנס, שם פגש את אותו זקן, "אחד מגאוני עולם שרי התורה שהייתי מתעסק בספריו", ושם זכה לעשות עצמו "כמקל, כקנה, כבול עץ, כחפץ שאין בו דעת", כדי שלא ייגנפו רגליו של הגאון המת בשוחה: "גופו קל היה כגוף של תינוק. אף על פי כן יודע אני שארגיש בו עד שישמו עפר על עיני" (עמ' 227). מאותו רגע המספר יודע (ואינו יודע) את המקום שלבבו מבקש, והוא חוזר ומחפש את אותו מקום (אל-מקום) ששקע ואיננו. הוא יוצא לחפש את בית המדרש למחרת היום שבו נכנס אליו עם גדליה קליין המנוח; דברי הזקנה, שבית המדרש נתעלם לפני דורות "בעוונותינו שרבו" (עמ' 230), אינם מרפים את ידיו. ביום השלושים לפטירתו ממתין גדליה קליין המת למספר בדירתו, והמספר חוזר ושוטח לפניו את משאלתו: "את בית המדרש אני מבקש" (עמ' 248).

חיפוש בית המדרש אמנם איננו מעשה רציונלי ומציאותי, אבל בעצם הדבקות במטרה יש כדי להרחיק את עלילת "המכתב" ממבני העלילה המפורקים של סיפורי "ספר המעשים", ומשמעותו של החיפוש מרחיקה את הסיפור מעולמו התמאטי של הקובץ. אין מדובר כאן בתוויה מודרניסטית מנוכרת וסיוטית של התפרקות העצמי ופלישת כוחות טרנסצנדנטיים מאיינים לתוכו. הכוח המיסטי ב"המכתב" אינו מוחק את זהותו של המספר אלא מכונן אותה; ההתמזגות אינה התאיינות, אלא בחירה: המספר עושה את המעשה הנכון ובוחר להיכנס לעולמו של העבר. הסיפור נשלם ועלילתו מותרת משום שכאשר המספר מוצא את בית המדרש שנעלם, את מקומם של העבר ושל המתים, הוא מוצא, בטקס מיסטי של תמורה, צמצום והתגלות, גם את מקומו שלו:

נטל את מקלו והתחיל מגשש בו כסומא שנתגלגל למקום שאינו מכיר. ריטט המקל שבירו וריתתו שתי יריו וריתת הוא עם המקל. אחז את מקלו בכל כחו. אבל כחו לא היה עמו. פניו הלכו ממנו ואף הוא התחיל משתנה, עד שנשתנה כולו. ושוב לא היה דומה לעצמו. ואפשר שהוא לא היה הוא, אלא אותו זקן אותו סומא אותו שהדליק לי נר לנשמת זקני עליו השלום.

ציפיתי שאיך לי פנים כשם שהאיך לי פנים בראשונה בבית הכנסת הגדול כשהיה לוחש פסוקים של תהלים. אבל פניו היו בלזמות ועיניו נטולות מן השחוק. היה קשה עלי לעמוד לפני אדם שהיה מסביד לי פנים ועכשיו אינו נותן דעתו עלי. החודתי פני ממנו. כיון שהחודתי פני ממנו עמד עלי במקלו. נתייראתי ממנו וצימצמתי את עצמי. אחז את המקל והתחיל מחרט בו וחרט שש חרסיות. בצבץ ועלה בית כאותו בית המדרש. ביקשתי ליכנס ולא מצאתי את הדלת. הגביה הזקן את המקל והקיש שתי פעמים בקיר. נפתח פתח ונכנסתי (עמ' 249).

מה פירושו של המעשה הזה, שנטען במשמעות מיסטית מתוחה כל כך, שמיוחסת לו חשיבות רבה כל כך, עד שהוא המעשה החותם את "ספר המעשים" כולו?

לכאורה, הכניסה לבית מדרשם של המתים אינה אלא המשך ישיר של אותן הכרעות רומנטיות, גרנדיוזיות ואסקפיסטיות של האמן, כפי שראינו ב"אגדת הסופר" וב"עד עולם". המספר ב"המכתב" דומה במיוחד לעדיאל עמוזה. כמוהו⁵⁷ הוא סופר/חוקר המוותר על חייו בשביל כתיבתו: "זה שנה ומחצה פניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם. וויתרתי על תענוגי הזמן ולא הארכתי בשינה" (עמ' 223); כמוהו הוא מעמיד בספרו מצבה לעולם שנשמד וכלה ואינו עוד, וכמוהו כתיבתו מאפשרת לו לשוטט במחוזות האבודים שאליהם יוצא לבו: "אבל חלומות טובים שראיתי בהקיץ אין כל בעלי חלומות רואים אפילו בשנתם. ימים שעברו וישובים שנתלשו היו באים ועומדים לגדי, כבזמן שישאל מדובקים ביראתו ואהובים ומאוהבים בחכמת התורה. ופעמים זיכוני לראות את גדולי ישראל שרי התורה שבאותו הדור" (עמ' 223–224). לבו של המספר, כמו לבו של עמוזה, משוקע דווקא ברגעים האחרונים שלפני החורבן, הרגעים שבהם העולם שעדיין קיים כבר מוטבע בנוכחותו של האובדן הקרב: "אבל אני אוהב את רבותינו האחרונים. כתינוק שעומד שבת עם חשכה ומתנחם שעדיין השבת שווה מלצאת, כך מתנחם הייתי בדברי רבותינו האחרונים שעדיין נשתיירה קצת מן התורה" (עמ' 224). הנסיגה אל העולם המושלם שאינו עוד נכרכת אפוא ללא הפרד בנוכחותם המתמדת של החסר והאובדן. ולבסוף, גם למספר, כמו לעדיאל עמוזה, מזדמן המכרזור המוביל אותו אל העולם הנעלם, עולמם של המתים, שהוא עולמה של היצירה, וכמוהו הוא בוחר להיכנס בפתח שנפתח לו בדרך פלא, לעבור מן העולם ש"כאך" לעולם ש"שם" שלא על מנת לשוב.

ואולם, המעבר מעולם לעולם נטוע בסיפור "המכתב" בהקשר תמאטי אחר לחלוטין מזה שב"עד עולם". כאמור, "המכתב" אינו עוסק בכמיהה הרומנטית לשלמות ולאי התכלות, כמיהה המתפרקת פירוק מודרניסטי ומתכוננת בדרך פלא בנוסח חדש, אלא הוא מניפסט היסטוריוסופי ופואטי המעוגן במציאות היסטורית וספרותית בת הזמן. הסיפור סובב כולו סביב שבר קשה ונורא בהזדהותו של המספר עם מפעל התחייה הלאומית, סביב קריסת נכונותו לקבל את השינויים הלאומיים שמביאה עמה תנועתה הבלתי נמנעת של ההיסטוריה. ההכרעה הפואטית בסימונו של הסיפור "המכתב" היא תוצאתו של השבר הזה ופתרונו כאחד; המעבר אל תוך היצירה, אל תוך עולמם האבוד של רבותינו האחרונים, הוא אפוא ההכרעה, הפתרון, הנסיגה – גם במובניו של הקיום האישי בתוך המרחב הלאומי וגם במובניו של הפואטיקה הכרוכה בקיום זה ללא הפרד.

שני עניינים חוזרים ועולים בסיפור ומשתרגים זה בזה: האחד הוא המשאלה הדחופה והנואשת לגאולה, והאחר הוא האכזבה הקשה מן המימוש הפגום והמעוות של משאלה זו במציאות, כפי שהוא מיוצג בהווייתה של ירושלים הנבנית.⁵⁸ הפער שאינו ניתן לגישור בין המשאלה לאכזבה הוא שדוחף את המספר אל בקשת השינה, המוות, והוא שמוליד את הרצון לסגת אל מחוץ למציאות ההיסטורית, אל עולמם הנכחד והאוטופי של חכמינו האחרונים.

57. וכמו המספר ב"לבית אבא", "התזמורת", "הפנים לפנים".

58. ברוך קורצווייל אמר על "המכתב" "שהוא אחד הדברים הבודים והקטלניים שנכתבו אי פעם בספרותנו נגד הריקנות שבחיי עמנו", וראו לעיל, הערה 45, עמ' 342. ידירה יצחקי הולך בעקבותיו וטוען שהאכזבה הקשה היא מן "הציגות המעשית", וראו ידירה יצחקי, "עיון ב'המכתב'", עלי ש"ת 8-7, 1979, עמ' 51.

לכאורה, בקשת הגאולה היא בקשה להשלמתה של הגאולה הציונית. על פי תמונת העתיד שרואה המספר ואינו יודע "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון, או שמא אין זה לא חלום ולא דמיון" (בבחינת "אין זו אגדה"), יעבור זמן ולא זו בלבד שכל יהודי יוכל לעלות לארץ ישראל ללא עיכובי ממון וסרטיפיקטים, אלא שכל יהודי העולם כבר יתגוררו בציון והם "חורשים וזורעים ושמחים" (עמ' 233). לכאורה, החלק האסקפיסטי שבחזון – המשאלה להירדם ולישון עד שהאוטופיה הציונית תתגשם מאליה כביכול – אינו אלא תוצאתה של המצוקה ההיסטורית הקשה מנשוא. לכאורה, גם הביקורת הקשה על ציון המתחדשת מעוגנת בתוך השיח הלאומי-ציוני. כשם שהמספר מלין על צרות הזמן – על מצוקת המבקשים לעלות מגלות פולין וגלות אשכנז ואין בידם "מענות כדי להראות לשלטונות" (עמ' 233), או על הסכנה מפני הערבים – כך הוא מלין על פגמיו של היישוב: על טרוניותיהם של עולי גרמניה על הארץ ויושביה, על מריבות דת ומעמד, על אטימות המוסדות ועל כיעורה, גסותה ומהומתה האלימה של עיר חילונית (עמ' 234, 242–243). ירושלים המתחדשת נבנית על יסודות רעועים תרתי משמע – על ספסרות, על הפקעת מחירים ועל עבודה זולה ולקויה – ותאוות ממון ומחלוקות אוכלות בה כל חלקה טובה. לכאורה זו דרך העולם ולכאורה פגמים אלו בני תיקון בחלקם, והמספר עצמו יודע היטב שאין להוציא דיבת ציון רעה (עמ' 235).

אולם לא כך הם פני הדברים באמת. השבר ב"המכתב" אינו מתחולל בתוך גבולותיו המוגנים של המרחב הציוני, והאכזבה איננה נובעת מתקלות מקומיות בהתגשמותו של החזון הלאומי. ברי שנקיעת הנפש של המספר עמוקה מעומקו של הכעס על פגמיו של בניין הארץ, קשה ככל שיהיה. הרתיעה הגמורה, ההתפכחות הזועמת וחסרת האונים, הן מעצם הציפייה שחזון לאומי חילוני – המותנה בהכרח על ידי המציאות ומוגבל בהכרח על ידה – יוכל בכלל לענות על משאלת גאולה בת אלפי שנים, משאלה היסטורית וטוטאלית, דתית ומיסטית, הממלאת את נפשו ואת לבו של המספר. המספר אינו יכול – ואינו רוצה – להפר את ברית הנאמנות למשאלה יהודית עתיקה זו לגאולה; וכיוון שכך הוא חייב לבטל את נאמנותו – שאמנם מתקיימת רק מן השפה לחוץ – לבניין הארץ הציוני. משאלת הגאולה היהודית אינה יכולה בשום אופן לצמצם עצמה ל"מיטת סדום" של ההגשמה המעשית, החילונית, של השאיפות הציוניות. בניין הארץ רעוע מיסודו לא בשל תקלות מקומיות, אלא משום שגאולה המותנית באלף לא"י ובספסרות בתים אינה יכולה להיות גאולה אמיתית: "אדמת ירושלים שהיתה רגילה בהיכלות אין דעתה נוחה מן הבתים הקלים, חותרת היא תחתיהם עד שמתערערים" (עמ' 236–237); גם הבתים הגדולים אינם אלא סימן לריחוק מאלוהים, וראו עמ' 234). בשל האכזבה מהעדרה של גאולה טוטאלית – ולא בשל האכזבה ממימושיה הלקויים של האידיאולוגיה הציונית – יוצא קצפו של המספר בחרי אף כזה על ציון המתחדשת.

מיד לאחר חזון הגאולה המיסטית בא תיאור של אדם שביקש לעלות לארץ ישראל (עמ' 233). תיאור זה אינו אלא קטרוג נורא על ירושלים שבמציאות: איכה היתה לזונה קריה נאמנה. הציונות מתממשת בחיי סרק והבל, בזולות ובהפקרות, בכיעור ובאכזריות, ברעש ובמהומה. אמנם המספר נוזף באותו עולה מגרמניה שמלין על הארץ ואומר לו ש"ראוי לאדם מישאל

שיראה טובה של ירושלים ולא גנותה" (עמ' 235), אבל אין הוא נוטל קורה מבין עיניו-שלו: לא זו בלבד שהוא מצטט בהרחבה את תלונותיו של מכרו ואף חורזן בנוסח המקאמה, אלא שהוא גם מקדיש שלושה פרקים – פרקים ה-ז (עמ' 233-234) – לחשיפת גנותה, ולא לתיאור שבחה, של ציון דהעידנא; וגם את תלונותיו-שלו הוא מסיים בחרוזה סטירית מרה וקשה. בתוך פרקי הקטרוג מסתתר גרעין הקושי שבקבלת ההתיישבות הציונית כגאולה. אל מול חלונות הראווה בנוסח הבלי "חוצה לארץ" מעלה המספר חזון אחר של ירושלים:

ושמתי כדכוד שמשותיך ושערך לאבני אקרה וכל גבולך אבני חפץ. עתיד הקדוש ברוך הוא לעשות את ירושלים אבנים טובות ומרגליות. ואף עכשיו יכולין לדאות בירושלים מעין דוגמא שלעתיד לבא שכל מיני גוונים נאים חופפים על הריה, אלמלא אותם הבתים שמכסים עינה של ירושלים (עמ' 234).

בניין הארץ מסתיר ומעמעם אפוא את סימני הגאולה, ולא רק מן העין אלא אף מן האוזן: "לכשיבוא אליהו זכור לטוב לבשר את הישועה הלואי שיישמע קולו מקול האבטומובילים וצווחת הגרמפונים" (שם). המעשים – מעשי ידי האדם – מרחיקים את מה שחייב להיעשות בידי שמים. לא זו בלבד שהתחייבה הלאומית ההיסטורית בארץ ישראל אינה גאולה, אלא שהיא מונעת את הגאולה: הפגם תופס את מקומה של השלמות לעתיד לבוא. הציונות אינה יכולה להביא גאולה משום שהיא מכחידה את "ההווה המשיחי" – בהשאלה (רחוקה) ממושגיו של ולטר בנימין על "ההווה כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי"⁵⁹. "ההווה המשיחי" מבקש שהעבר כולו יהיה נעוץ בתוכו, ובוה כוחו הגואל; וכאשר "רסיסים של הזמן המשיחי" אינם נעוצים בו עוד, כל מה שנותר הוא הווה סתמי, בלתי נסבל בסתמיותו. "ההווה המשיחי" התקיים דורות על דורות בעבר, בעולם התורה של רבותינו; דווקא כיוון שהיו בגלות ידעו לשמור את בקשת הגאולה (שבתוכה מקופל כל עברם) ולא להשכיחה. מאחר שתנועת ההתחדשות הלאומית החילונית אינה מזהה את עצמה כאותה תכלית של גאולה שבית המדרש הישן כיוון עצמו אליה, היא סותמת את הגולל לא רק על ההווה המשיחי, כי אם גם על זכרו ונוכחותו של אותו עבר משיחי, דהיינו על "תמונת" המתים ובית מדרשם. או, במלותיו של בנימין: "תמונתו האמיתית של העבר חולפת ביעף. ניתן להיאחו בעבר רק כבתמונה המבזיקה ברגע שניתן להכירה ונעלמת לבלי שוב [...] כי זוהי תמונת-עבר שלא תחזור, המאיימת להיעלם עם כל הווה שלא זיהה עצמו כתכלית שאליה מכוונת התמונה"⁶⁰.

הסיפור המובא בתוך "המכתב", "מעשה באחד שביקש לעלות לארץ ישראל ולא היה בידו אלא לא"י", הוא משל היסטוריוסופי על דבר הגאולה המיסטית, שמן הראוי שתחליף את הגאולה הציונית ההיסטורית, זו הגאולה שאין די בה משום שהיא מתקיימת רק בהווה, רק במציאות – ומותנית על ידה. המספר מגולל לפנינו את סיפורם של בני משפחה שניטלטלו שנים "עד שהגיעו לתחומה של ארץ ישראל, ולא הניחום הסרדיוטים ליכנס. הטילו עצמם לפני שערי הארץ ובכו. נפלה עליהם שינה

59. ולטר בנימין, *מבחר כתבים*, כרך ב ("ההורים"), תרגום דוד וינר, תל-אביב 1996, עמ' 318. ההשאלה מבנימין רחוקה משום שבדור שאין מדובר כאן בתפיסה מהפכנית של משריאליסט היסטורי אלא בעמדה פסימית של ריאקציוניסט היסטורי.

60. שם, עמ' 311.

61. בדומה לקהילות העתיקות המופלאות ב"הדרום וכסא", וראו בעניין זה אצל הלל ויס, קול הנשמה: חקר "הדרום וכסא", ספר רבני הימים לשי" עגנון, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן 1985.

62. וראו עמ' 225, 228, 230.

ונתנממו. עלו אילנות והקיפו עליהם ונתכסו וישנו כמה שינו" (עמ' 233). כשנערו התברר להם ששנתם ארכה שנים רבות, הארץ פתוחה לפניהם והם מצויים בתחומה של קהילה אוטופית שהכסף זר לה;⁶¹ עצם הרעיון שהערך של "גרוטאות" – דהיינו אלף לא"י – יכול לעכב משפחה מישראל מלהיכנס לארץ מעורר צחוק גדול בעיר. המספר דוחה על הסף פתרונות ציוניים אקטיביסטיים כגון עלייה לא לינאלית. גאולתם של בני המשפחה אינה יכולה להיקבע על ידי נסיבות היסטוריות וחברתיות; הגאולה השלמה היא בהכרח טרנסצנדנטית, חורגת מן המציאות. במקום לגנוב את הגבול שולח המספר את העולים לישון: הגאולה אינה באה מפקחון העיניים הציוני, אלא מן התרדמה המיסטית, ממה שמכוסה – כמו בית מדרשם של המתים – מן העין. הגאולה (בדומה להתמזוגות המיסטית בסיפורים אחרים ב"ספר המעשים") מן ההכרח שתבוא דרך הוויתור על השליטה ועל הערות; לכן תנועתה היא התנועה המאגית של שרטוט המעגל⁶² ולא התנועה הליניארית, המעשית, ההיסטורית, הלאומית, המכוונת היטב ליעדיה.

המעשה בעולים מעלה מיד על הדעת את סיפור חוני המעגל העומד בתשתיתו. אותו חוני נצטער כל ימיו על המקרא "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים" (תהלים ככו א), משום שאין זה מתקבל על הדעת שאדם ינמנם שבעים שנה בחלום. כדי להסיר ספק מלבו נפלה עליו יום אחד שינה בדרך ונתנמנם, ועלה צוק והקיף עליו וכיסהו מן העין וישן שבעים שנה (תענית כג ע"א). המדרש חוזר ומאשר לנו שבשוב ה' את שיבת ציון עלינו "להיות כחולמים", לוותר על הרציונליות ועל הפעולה במציאות, וההרמוז מנכיח את העבר – החל מן העבר הקדום של חז"ל ועד לעבר הקדום פחות של תלמידיהם האחרונים בבית המדרש – בתוך "ההווה המשיחי" המדומיין, בתוך הגאולה המבוקשת.

גם תנועתו של המספר אינה "תנועת הווה" פקוחת עיניים. הכוח הפנימי הדוחף אותו אל בית המדרש הנעלם אינו נובע מהכרעה אידיאולוגית רציונלית; רגשות הנאמנות והזהות העומדים ביסודו עמוקים וחזקים יותר. כיוון שלבו של המספר מבקש את הגאולה השלמה, הטרנסצנדנטית, הוא חייב לבקש עיוורון ולא הגיון, שינה ולא ערות, את עולמם המיסטי של המתים ולא את עולמם המציאותי של החיים. ואכן, המספר מבקש לישון, אולם נראה שהוא יודע שבשונה משנתם של העולים בחזון, שנתו לא תוביל אותו בדרך נס אל גאולה לאומית אוטופית בארץ ישראל. הוא אינו יכול לנוע כמותם קדימה והחוצה, ממעבה העצים לארץ ישראל. התנועה היחידה הפתוחה לפניו היא התנועה אחורה ופנימה, מן ההווה אל העבר; תנועה זו בזמן מתגלמת בתנועה במרחב – מרחובות העיר הנבנית אל תוך בית המדרש השקוע. הכניסה אל בית מדרשם של המתים איננה רק מוות, רק נסיגה מן המציאות ומן החיים אל תוך העבר, אל תוך היצירה, שכן התנועה אחורה ופנימה מגלמת בתוכה את כינונה של האפשרות היחידה הפתוחה לפני המספר לצאת החוצה, ללכת קדימה; ואפשרות זו אינה אלא הכתיבה.

בכניסה לבית המדרש המספר חוזר ובוחר, חוזר ומאשר את מושאי כתיבתו, שהרי ספרו מוקדש לרבותינו האחרונים, לרגעיו האחרונים של אותו עולם שאליו הוא מתגעגע ובו הוא רוצה לשהות – דרך כינונו מחדש בכתיבה – כתינוק העומד ערב שבת עם חשכה ונהנה מרגעי הקודש האחרונים. הבעייתיות של הגלות הפנימית – הקדשת הכתיבה לעולם התורה

שאבד ואיננו והתעלמות מן העולם הלאומי החדש שאמור להחליפו – איננה נסתרת מעיניו של המספר:

מאחר שישבתי בטל נעשיתי בית אב להרהורים משונים, כדרך בני אדם בטילים שמולידים מחשבות בטילות. נתקהה תלמודי עלי ונתמעטה עבודתי בעיני. התחלתי שואל את עצמי, מה מקום לעבודה זו בזמן שהארץ מתחדשת ואנשים חדשים מחדשים את הארץ במעשיהם. גערתי בי ואמרתי לי, לך עדור באשפתך. וחזרתי לקרות דברי רבותינו זכרונם לברכה, ולא מצאתי קורת רוח ממשנתם (עמ' 232).

שיתוק העבודה מביא את המספר לקרוא במכתבי התחינה של קרוביו, שאינם יכולים לעלות ארצה כי אין בידם "מענות כדי להראות לשלטונות" (עמ' 233), המכתבים מביאים לחזון הגאולה המיסטית על "אותו אחד שביקש לעלות לארץ ישראל", וערבוב הלב מביא אותו לשוטטות בחוצות ירושלים – ולפרק הקטרוג הראשון. השוטטות הבאה, ביום השלושים לפטירת גדליה קליין, מביאה לפרק הקטרוג הבא. נקיעת הנפש קשה כל כך, עד שהמספר יודע בבירור שהוא אינו יכול לכתוב על ציון אלא את כתב גנותה; וכיוון שכך, מוטב לו שלא יכתוב עליה כלל: "ובתי הקהה מלאים בחור ואיש שיבה, נקבה תסובב גבר וגבר נקבה. היא צובעת שפתים, והוא שותה וויסקי, הוי מוזה בת השמים, מה זה עסקי"; "ובתי המשקאות מלאים, צבא חיל המנדט, שתו וקויו רעים, עד אשר תשבר הכד. ואני הולך למקומי, להספדו של אדם שמת, מוזה הוי דומי, ואל תדברי רתת" (שם).

"המכתב" מסתיים ברגע הפרישה: המספר אינו יכול לשהות יותר בציון הדהינדא ואת המוזה שלו הוא משתיק. בכל זאת משמעותו של הסיום איננה רק היעלמות ואלם. מסורת התפילה ולימוד התורה עם המתים היא מסורת כפולה. מצד אחד, כפי שמסופר למשל בספר חסידים, התפילה במניינם של המתים משמעה מוות;⁶³ ואכן, גם המספר ב"על התורה" יודע ש"כשקוראים לאדם חי לעלות לתורה במנין של מתים סימן הוא שנגזר עליו שימות" (עמ' 127). תפילת החי עם המתים מופיעה ביצירת עגנון לראשונה בסיפור המוקדם "יתום ואלמנה", וגם שם היא מבשרת מוות בעקבות כיסופי גאולה שאינם נענים,⁶⁴ והיא חוזרת ונוכרת גם בעיד ומלואה.⁶⁵ מצד אחר, הכניסה לבית מדרש של מתים מעידה על נבחרות וצדיקות: במדרש מתוארים בתי מדרשות של מעלה שבהם יושבים האבות והנביאים ביחד עם חכמים שנפטרו מן העולם ולומדים תורה ברוח הקודש.⁶⁶ הלימוד במחיצתם של מאורות שאינם בין החיים אין משמעו מוות כי אם העברת אמת טרנסצנדנטית לעולם השפל: בקבלה ובסיפורי חסידים, לדוגמה, מורים שלא מעלמא הדין באים ללמוד עם המקובל והצדיק. כך למשל מסופר שהבעש"ט למד עם אליהו הנביא, אחיה השילוני והאר"י, וביקר בישיבות של מעלה.⁶⁷ גם המספר ב"המכתב" נבחר, מכל בני האדם, להיכנס אל בית המדרש של רבותינו האחרונים. הדלת נפתחה לו משום שהוא מבקש בלב שלם לדבוק בעולמם, ומשום שהוא מבקש בלב שלם לספר את סיפורו של אותו עולם.

הכניסה לעולמם של רבותינו האחרונים משמעה אפוא המשך היצירה: זהו העולם היחיד שמתוכו ועליו יכול המספר לכתוב, העולם שבחר

63. ראו ספר חסידים, מהדורת וויסניצקי, פרנקפורט 1924, סימן רעא. על פרטיה והקשריה של האמונה הנפוצה בתפילת המתים בלילות ראו יום טוב לוינסקי, "תפילת המתים בלילות", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ג. תשל"ג, עמ' קמט-קנו. מקור הסיפור ב"המכתב" על אודות שליח הציבור המת "ששם הנקדש תפור ברוחו" (עמ' 226) הוא ב"מגילת אחימזע בן פלטיאל", וראו אצל לוינסקי, שם, עמ' קא-קב.

64. וראו שקד ולעיל, הערה 43, עמ' 149.

65. וראו שמואל יוסף עגנון, עיר וטלואה, ירושלים ותל-אביב תשל"ג, עמ' 21, 30. עגנון אינו היחיד שמומן את גיבוריו למניינם של מתים. בסיפורו של פיירברג "בעש"ט מופיע לגלגל של הסיפור החסידי על אודות החי שנקרא לעלות לתורה במניינם של המתים ונפטר מיד אחר כך (מרכי וזב פיירברג, כתבים, תל-אביב 1958, עמ' 19-37), ופתיחתה הפלאת של הדלת בסיומו של "המכתב" מוכיחה את פתיחת הדלת והנסתרות ב"סיפור המעשה" למ"י ב"רדיצ'בסקי; ברי שחיו של שלמה נטע ברסקי יסתיימו עם כניסתו אל עולמו בטול הזמן של הצדיק (מיכה יוסף ב"רדיצ'בסקי, מערי הקטנה: רשימות ושדטוטים, פיעטרקוב 1900, עמ' 45-47).

66. על לימוד תורה בהופת גן עזר ראו למשל יליקוט שמעוני, פרשת בראשית, רמז כ; על הישיבה בחיכל הגאון, שבראשה עמד רבי גראל נער, ראו יהודה רוד איוועשטיין, אוצר מדרשים, מסכת גן עזר, עמ' פד.

67. הדברים מופיעים גם בסיפורי הבעש"ט שעגנון עצמו יליקט, וראו שמואל יוסף עגנון, סיפורי הבעש"ט, ירושלים ותל-אביב תשמ"ז, עמ' 75-76.

76-82, 84-85, 88.

לו כזהות וכ"עבר אישי" – עבר מסוים, אחד ויחיד, שרק נוכחותו יכולה להפוך את הקיום לקיום "משיחי" נושא משמעות. לכן הכתיבה על העבר הזה יכולה – ועתידה – להפוך לאותם "רסיסים של זמן משיחי" המבקשים להינעץ בזמן העכשווי. במובן זה הכניסה לבית המדרש משרת – אמנם במובלע ולא בגלוי – לא רק את ההתכנסות והפרישה אלא גם את היציאה העתידית ההכרחית של הכתוב החוצה, אל עולמם של הקוראים, שאיננו אלא עולמה של ציון המחודשת והמתחדשת, על כל פגמיה.

אם כן, ב"המכתב", בשונה מב"אגדת הסופר" או במשל על האדריכל של קיסר סין, ובדומה ל"עד עולם" ובמובן מסוים גם ל"בדמי ימיה", הכניסה אל תוך עולם היצירה מאפשרת את המשך קיומה. ואולם, בשונה מב"עד עולם", "המכתב" אינו מספר על המשך מחקריו וכתבתו של המספר בתוך בית מדרשם של המתים או על רסיסי אמת מן העבר העוברים בדרך לא דרך מבעד לחומות הבצורות ומגיעים החוצה, אל עולם ההווה. ההקשר המטא-פואטי הגלוי של הסיפור הוא שמעמיד אותנו על כך שהכניסה אל בית המדרש הנעלם היא צעד פואטי קונסטרוקטיבי של בחירה במושאי הכתיבה – ובחירה בעצם האפשרות לכתוב. מי שממשיך וכותב מתוך עולמם של רבותינו האחרונים אינו המספר כי אם יוצרו: השורות החותמות את "המכתב" ואת "ספר המעשים" כולו הן מניפסט פואטי שעגנון מכריז בו על המקום האחד שממנו הוא יכול לכתוב, שממנו הוא מבקש לכתוב – ושממנו הוא אמנם עתיד לכתוב.

הגבול בין גיבור-מספר לבין מחבר, בין מעשה לבין סיפור, גבול זה מיטשטש בסיפור "המכתב"; המעשים הנכונים – סמיכתו של הגאון המת, העובר על פני שוחת המציאות, והכניסה לבית מדרשו – הם המעשים והם הסיפור על אודותיהם כאחד. המעשה היחיד הפתוח אפוא לפני המספר, המייצג בעניין זה את יוצרו, הוא מעשה הסיפור. המספר בוחר לספר על עולם מסוים והיסטורי. בכניסתו לבית מדרשם של המתים הוא אינו נכנס, כמו במדרש ובסיפורי חסידים, להיכל מפואר, על-זמני, המצוי בעולמות עליונים, והוא אף אינו נכנס, כמו ב"עד עולם" או ב"בדרך", לתחומה של קהילה קדומה ואקזוטית שזמנה ההיסטורי אינו ברור. בית מדרשם של המתים הוא שריד נאמן לעולם יהודי קונקרטי שירד ונעלם ובניו נשמדו, "זה בפורענות ראשונה וזה בפורענות אחרונה"⁶⁸. זהו עולם ממשי, היסטורי, שאיננו עוד; הוא הוא עולם ילדותו ומקור תרבותו של עגנון. את העולם הזה מבקש עגנון לספר, לו הוא מבקש להעמיד מצבה.

הסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"המכתב" קושרים את הדחף היוצר להווייה של אובדן וחסר. הקשר הזה מוצג על ידי עגנון גם כמיתוס הביוגרפי של תחילת יצירתו-שלו, והוא חוזר ומספר את אותו המיתוס בכמה מקומות.⁶⁹ הולדת יצירתו היתה בהיותו ילד: "כשהייתי כבן שש שנים כבן שבע שנים נסע אבי זכר צדיק לברכה ליריד" (עמ' 55). בבוקר, בדרך אל החדר, הילד עובר על פני בית מדרש ושומע קול שופר. געגועיו לאביו מתעצמים עד כדי כך שבשובו בצהריים הביתה הוא אינו יכול לעבור את סף הדלת:

מדוב געגועים על אבא קשה היה לי ליכנס לבית שיצא ממנו.

עמדתו מאחורי הדלת והנחתה את ראשי על כפות המנעול ואני אומד לעצמי אם

68. וראו "הסימן", בתוך "האש והעצים" (לעיל, הערה 38), עמ' 50.

69. וראו שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל-אביב 1976, עמ' 55-56, וכן במכתב למ"א ז'ק בתרפ"ז (שם, עמ' 7), בנאום "ביום שעשרוני בתואר חבר באוניברסיטה בר אילן", תשרי תשי"ט (שם, עמ' 58), ובנאום "עם קבלת פרס נובל 1966 בשטוקהולם" (שם, עמ' 86).

אכנס לבית לא אמצא את אבא.
 געיתי בבכייה ואמרתי מתוך הבכי בלשון הקודש,
 איפה אתה אבא אבא
 ואנכי אהבתיך אהבה רבה. (עמ' 55-56).

זה, אומר עגנון המבוגר, היה זיק האש הראשון של היצירה, "כל מאורי אור, של נפט של גז של חשמל לא ישוו בו" (עמ' 56). מיד אחר כך הוא מסמיך לסיפור הפורמטיבי פרשנות המרחיבה את מושג האב והגעגועים ורותם את פירושו לעגלה עמוסה הצדקה עצמית, זריקת מרה והצהרת אמונים גאולתית: "אבל אומר, לכשיגיע שעתו לתת דין וחשבון על כל מה שעשיתי בעולם הזה, ועל כל מה שלא עשיתי, אומר געגועים שהיו לי על אבא לא הניחוני לעשות. בילדותי געגועים על אבא שנסע ליריד ומאו ועד עתה געגועים על אבא שאנחנו נסענו ממנו" (עמ' 58).

האם אמנם מתוך חוויית הילדות הפורמטיבית הזאת נוצקו התמות החוזרות של הולדת היצירה מכאב האובדן גם ב"עגונות", גם ב"אגדת הסופר", גם ב"בדמי ימיה", גם ב"עד עולם" וגם ב"המכתב"? ואולי לגוליה השונים של התמה הביאו בסופו של דבר לפירוש מאוחר ויוצר של חוויית הילדות? שאלת המקור אינה משנה את עיקרי הדברים. כל הסיפורים הללו כולם יוצרים זיקה בין מעשה היצירה לבין הוויה של אובדן וחסר, וכולם מעלים שורה של משאלות הנוגעות לעניין זה: המשאלה לתיקון ולגאולה דרך "סתירת" החלל, דרך מילוי החסר באמצעות מעשה האמונת; המשאלה להעמדת מצבה של כתב המסמנת את חללו של מה שאבד ואיננו עוד; המשאלה להימלט מן המציאות אל הוויה שאין בה חסר ואובדן, אל תוך היצירה ואל תוך מושאיה האבודים, שאותם היא מייצגת ומשמרת "עד עולם".

כפי שראינו, גם "המכתב" מייצג את אותן תמות, אלא שהוא מעתיק אותן מתחומיו של המתח הדתי-רומנטי השזור בבקיעים מודרניסטיים ("עגונות"), או מתחומיו של המתח הרומנטי-מודרניסטי המובהק ("אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם"), אל תחומי המחשבה הלאומית ההיסטוריוסופית. המהלך הפואטי הרומנטי-מודרניסטי מלביש את התמות המטא-פואטיות בדבר היצירה, האובדן והמצבה במלבושים שונים; פניו של החסר השתנו מסיפור לסיפור. "המכתב" פותח – ומסמן – תקופה חדשה ביצירת עגנון, בכך שהוא מגדיר את החלל מחדש, והפעם באופן מקובע וחד-משמעי: האובדן מזוהה עם חורבנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה.

ניתן להבחין בכמה תחנות בהתפתחותה של התמוה המטא-פואטית וההיסטוריוסופית הזו ביצירת עגנון. כבר ב"חוש הריח", שראה אור בסוף שנות השלושים, מזוהה עגנון את האובדן המוביל ליצירה עם חורבנה של הקהילה היהודית המסורתית, עם הוויה של עיגון לחלל לאומי, דתי ותרבותי שהותירה אחריה קטסטרופה היסטורית:⁷⁰

70. "חוש הריח" פורסם לראשונה בעיתון הארץ, 14.5.1937; התפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, "אלו ואלו" (לעיל, הערה 3). בפרשנותו ל"אגדת הסופר" עומד שקד על כך שב"חוש הריח" עגנון מצביע על העדרו של עולם המסורת כמקור ליצירתו, וראו שקד (לעיל, הערה 47), עמ' 11-12.

אילו היה בית המקדש קיים הייתי עומד על הדוכן עם אחי המשוררים ואומר בכל יום השיר שהלויים היו אומרים בבית המקדש. עכשיו שבית המקדש עדיין בחורבנו ואין לנו לא כהנים בעבודתם ולא לויים בשרם ובזמרם אני עוסק בתורה ובנביאים ובכתובים במשנה בהלכות ובהגדות ותוספתות וקדוקי תורה וקדוקי סופרים.

כשאני מסתכל בדבריהם ורואה שמכל מחמדיו שהיו לנו בימי קדם לא נשתייר לנו אלא זכרון דברים בלבד אני מתמלא צער, ואותו צער מרעיד את לבי, ומאותה רעדה אני כותב סיפורי מעשיות, כאדם שגלה מפלטרין של אביו ועושה לו סוכה קטנה ויושב שם ומספר תפארת בית אבותיו (עמ' רצז-רצח).

ואולם, הקטסטרופה ההיסטורית ב"חוש הריח" היא הקטסטרופה העתיקה של חורבן בית שני, קטסטרופה "מסופרת" שעמדה במרכז עולמה הרוחני של הקהילה במשך אלפיים שנה. כפי שראינו לעיל, תפיסה זו אינה חדשה ביצירת עגנון: העמדתו של כוח היצירה על הדחף שיוצר המצב המתמשך של גלות – של עיגון לאומי-דתי מתמיד לאובדנה של הוויה קדומה של נוכחות והכלה – מופיעה כבר ב"עגונות".

מבחינה זו, "המכתב" מחולל מהפכה. האובדן איננו אובדן מיתי המעובד ומוכל בנרטיב המסורתי הלאומי-דתי זה אלפי שנים, אלא הוא אובדן היסטורי וקונקרטי, קרוב ומזועזע – אובדן שיש לו אימפקט אישי טראומטי. "המכתב" פורסם כאמור ב־1950, אך הוא נכתב כעשר שנים קודם לכן, כלומר לפני שהגיעו הידיעות על ההשמדה ההמונית של יהודי אירופה אך אחרי ש"עלה היטלר ועשה הרג בישראל" (עמ' 246), תחת ענן החרדה הכבדה לגורל יהודי גרמניה ומזרח אירופה; במרכזו עומדת מצוקתו של המספר לנוכח צרתם הנוראה של קרוביו, פליטים המבקשים לעלות ואין בידם סרטיפיקטים. חשוב לראות שבסיפור "המכתב", בשונה מבסיפוריו של עגנון שיבואו אחריו, המצוקה והחרדה אינן פונות "החוצה", אל עבר העולם הישן המתמוטט, אלא הן מוסבות אל עבר הבית שאינו בית, אל ציון הנבנית. הן הופכות לכעס אין אונים על כך שהעולם החדש, שבא להחליף את העולם הישן והאהוב ההולך ונשטמ מן הידיים, אינו מוכן להכיל את אותו עולם אבוד בתוכו – כעקרון קיומו הפנימי – ולשמרו בדרך זאת, כפי שהעולם הישן שימר בתוכו בעבר את העולם הקדום והאבוד של האומה כעקרון קיומו שלו.

עובדת אובדנו הגמור, הפיזי, של העולם היהודי במזרח אירופה – אובדן מחירי ואיום מכל מובן ודימוי קודמים של אובדן והרס – טלטלה את המחשבה הפואטית-היסטוריוסופית של עגנון והעמידה אותה על בסיס אחר וחדש. ב־1944, שנים ספורות אחרי מועד כתיבתו המשוער של "המכתב", פורסם במאזנים נוסחו הראשון של הסיפור "הסימן".⁷¹ כאן, החלל הנורא, המוחשי והבלתי נתפס כאחד, המוביל ליצירה, הוא חורבנו המוחלט של העולם היהודי במזרח אירופה; חורבן פיזי, חברתי ותרבותי המגולם באירוע הנורא של השמדת שארית קהילת יהודי בוטשאטש ביום אחד. במצב קיצוני וחד־משמעי כזה של אובדן העולם הלאומי הישן, הקצף אינו יוצא עוד על העולם החדש. בנוסח המורחב של הסיפור, שראה אור בשנת 1962, נתפס בניין הארץ – למרות קיומן של רעות חולות, ובהיפוך גמור מתפיסתו בסיפור "המכתב" – כמעשה הגאולה. לא דמויות הנראות בחזונות ישועה מיסטיים הם בני הקהילה הנפלאה, אלא ארבעת מייסדיה הממשיים של השכונה (עמ' רצח-רצט), והמספר מונה עצמו בין בוניה הציונים של ירושלים וגואלי עפרה (עמ' רפג, רצט). המספר בנוסח המורחב של "הסימן" אינו מבקש לישון, אלא הוא מבקש להסיר שינה מעיניו (עמ' רצ, רצב); הוא אינו מבקש את המיתה, אלא חפץ חיים לו ולעמו. ברי לו שרק בשל אדמת ארץ ישראל חֵיתָה נפשו (עמ' רפז), ואין לו אלא לברך על החדש:

71. "הסימן", מאזנים 18, 1944, עמ' 104; תהפניות כאן הן לנוסח המורחב של הסיפור, כפי שנדפס בתוך "האש והעצים" (לעיל, הערה 38) עמ' רפג-שיב.

אדרבא על כל צרה וצרה אמרתי יפה ישיבת ארץ ישראל משיבת חוצה לארץ, שארץ ישראל נתנה בנו כח לעמוד על נפשנו, לא כבחוצה לארץ שהלכנו לקראת צר כצאן לטבחא. רבבות אלפי ישראל שאין הצר שוה בנוק צפורן של אחד מהם נהרגו ונחנקו ונטבעו ונשרפו ונקברו חיים ובתוכם אחי ורעי קרובי וקרובותי שמיצו כל מיני יסורים קשים בחייהם ובמיתתם ברשעת מנאצינו ומנדינו עם נבל מנאצי ה' שלא היו רשעים כמותם מני שים אדם עלי ארץ (עמ' רפג).

עולם המתים הוא עולמם של הרצוחים והטבוחים, ולא לשם מבקש המספר לסגת לבלי שוב. גם אם נותר לבדו בליל שבועות – הלילה שבו נודע לו "על העיר ועל הרוגיה" (שם) – בבית הכנסת הקטן, וגם אם צריך העץ המשמש לתפילה אינו דומה לבית הכנסת הגדול שבבוטשאטש, וגם אם שלמה בן גבירול עצמו נגלה לו ונותן לו סימן לעירו שנכחדה, עדיין המספר נשאר בעולמם של החיים, בעולם הלאומי שיוצרת המציאות ההיסטורית בת הזמן, ומתוך העולם הזה הוא מבקש לתת סימן לעולם הלאומי שאבד, לעיר המולדת שנשמדה: להעמיד להם מצבה של מלים. וכיוון שכך הוא הדבר, נכרכים בהכרח סיפורי זכרונה של בוטשאטש, העיר שנכחדה (עמ' רפט–רצא), בסיפורי תקומתה ובנייתה של השכונה החדשה הצופה על מקום מקדשנו ומקום מקדשנו צופה עליה (רצא-שא) ואף אויביה-שלה מבקשים להחריבה: "במקום זה שביקש האויב לגרשנו ממנו בניתי את ביתי, כנגד מקום המקדש בניתיו, כדי להעלות על לבי תמיד את בית מחמדנו החרב שעדיין לא נבנה" (עמ' ש, וכן עמ' רפג, רצד). בשונה מן היחס כלפי העולם החדש בסיפור "המכתב", ב"הסימן" העולם החדש איננו אויבו של העולם הישן, אלא להפך: שתי הערים טוות סיפור לאומי אחד של חורבן ובקשת גאולה; אובדנו של העבר הלאומי הוא שנותן תוקף, משמעות והצדקה להווה – ולעתיד – הלאומי הציוני.

ועם כל זאת, לא התקומה כי אם הזעזוע על האובדן הוא המניע ליצירה; שהרי "אפשר עיר מלאה תורה וחיים אפשר נעקרת פתאום מן העולם" (עמ' שב)? ובסופו של דבר, לא בפקחון העיניים כי אם בעצימותן מתאפשר לכוח המדמה והיוצר להחיות את העיר האבודה. המספר עוצם את עיניו כדי לא לראות במיתת אחיו בני עירו, "ועוד מטעם אחר עצמתי את עיני, שאם אני עוצם את עיני כביכול בעל בית אני על העולם ואני רואה מה שאני מתאוה לראות. בכך עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל יושביה, היא וכל בתי התפילה" (עמ' שג). והעיר אכן באה אליו; המספר יכול להלך בה כשם שעדיאל עמוזה הילך בגומלידתא וכשם שהמספר ב"המכתב" הילך בעולמם של רבותינו האחרונים. מכוח עצמת העיניים הזו "כאלו זמן תחיית המתים הגיע" (שם). ואכן, "גדול יום תחיית המתים" (שם) – הוא המעלה את מדרש הצדיק המת שהמספר מבקש לפרסם בעולם, המדרש שלפיו הציונות, העוצמה הלאומית החילונית, היא-היא בשורת הגאולה: "קודם שיברך ה' את עמו בשלום יתן עוז לעמו עד שיתיראדו הגויים מהם ולא יעשו עוד מלחמה עמהם מיראתם אותם" (עמ' שז).

תחיית המתים בדמיון היא המעלה גם את נגינת "שביה עניה" בקולו של החזן הזקן, וכאשר המספר מקיץ נגלה עליו רבי שלמה בן גבירול. ושוב, בדיוק כמו בסיפור "המכתב", המספר אומר: "צמצמתי את עצמי עד

שהייתי כאילו איני" (עמ' שח). אלא שתחבולות המספר אינן מועילות לו: ללא דיבור וקול "מחשבה במחשבה נחקקה" (עמ' שח, וראו גם עמ' שט, שי). ההתגלות המיסטית המופלאה מביאה את ה"רסיס" המשיחי, הטומן בחובו את כל העבר היהודי בגלות, ונועצת אותו באותיות העתידות להיכתב. רבי שלמה בן גבירול מחבר שיר סימן לעיר שנשמדה – "ואם נכחדה עירי מן העולם שמה קיים בשיר שעשה לו המשורר סימן לעירי" (עמ' שיב) – אלא שגם השיר אבד: המספר אינו יכול לזכור לא את מלותיו של השיר ולא את נעימתו. ואפילו אם יענה לו החזן הזקן מן המתים, "יענה בקול נעימתו כבזמן שהיתה עירי קיימת וכל אנשי עירי היו חיים וקיימים, וכאן שיר אבל וקיינים ונהי על העיר ועל הרוגיה" (שם). גם כאן, כמו בסיפור "המכתב", המספר אינו מעיד במפורש על מה שעתיד הוא לכתוב. אולם כאשר מקדיש בן גבירול את שירו כסימן לעיר שנכחדה הוא מקדיש גם את המספר עצמו וחוקק בו את הצו להפוך את כתיבתו לשלול לסימן, למצבה.

גם "המכתב" וגם "הסימן" הם אפוא מניפסטים פואטיים המעמידים בתוך הקשר היסטוריוסופי חדש את התמה הרומנטית הוותיקה על דבר היחס שבין החלל לבין היצירה הנובעת ממנו וחורת אליו, על דבר הזיקה שבין האובדן לבין הכתב המבקש לשרטט את גבולותיו כמצבה לו. ואמנם, סיפורים אלו הם מניפסטים שמבשרים מהלך מרכזי ביצירתו המאוחרת של עגנון, מהלך המגיע לשיאו בשנות החמישים והששים במפעל הספרותי הגדול עיר ומלואה – ספר המבקש להיות מצבה לעיר שאבדה ואיננה עוד.⁷² הפתיח לספר אינו מותיר מקום לספק בעניין זה:

זה ספר תולדות העיר ביטשטאש היא בוטשטאש אשר כתבתי בצערי וביגוני למען ידעו בנינו אשר יקומו אחרינו שעירנו עיר מלאה תורה וחכמה ואהבה ויראה וחיים ותן וחסד וצדקה היתה למן היום הוסדה ועד שבא השיקוץ המשומם והטמאים והמטורפים אשר עמו ועשו בה כליה. ה' ינקום נקמת דם עבדיו ונקם ישיב לצריו והוא יפדה את ישראל מכל צרותיו (עמ' 5).

גם בגוף הספר, בתוך סיפורי קיומה של בוטשטאש, חוזר המספר ומעלה את סיפור השמדתה ואובדנה:

וכן היה המעשה. כשעלה השיקוץ המשומם לחבל את העולם נכנסו שלוחיו הטמאים והארורים לעירנו, פקדו על אחינו אנשי עירנו לכרות להם בור. לאחר שכרו להם הבור השליכו חמש מאות איש מהם חיים לבור ונקברו בו חיים, ושאר כל היהודים אחינו אנשי ביטשטאש שנשארו חיים כינסו הטמאים הארורים לככר אחת שהקיפוה בגדר של ברזל ושפכו עליהם בניין וציתו בהם אש ועלו כולם באש להבה (עמ' 206).⁷³

המספר גם חוזר ונדרש לתפקידה של הכתיבה. במדרש על שיר המעלות הוא אומר שמקור היצירה הוא בתודעת החורבן (עמ' 19), ובספר כולו הוא אומר שהכתב מבקש להעמיד מצבה:

72. "בתוך עירי" פורסם לראשונה בעיתון האד"ק, 9.9.1953. הכותרת "עיר ומלואה" הובאה לראשונה בתוך מאסף לדברי ספרות ביקורת והגות, כרך א, 1960, עמ' 22. בשנת 1965 קרא עגנון בבית העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו, והקדים דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה, וראו אצל לאור (לעיל, הערה 48), עמ' 484, 533-534; דברים אלה פורסמו בתוך מעצמי אל עצמי (לעיל, הערה 69), עמ' 83-84.

73. וכן ראו עמ' 16, 27, 28, 29, 174, 186, 206, 212, 230, 233, 238.

ויותר ממה שנטל מלאך של מיתה נטל השקוף המשומם שהרס את כל עירנו. ואלמלא חסדי השם שנתן אותנו לפליטה בארצו לא היה עוד שם לעירנו. מעתה אל תתמה שכל מקום שאני מזכיר את עירנו מאריך אני בפרטי פרטים, שאם אינם חשובים בעיניך חשובים הם בעיני כל באי עירנו שראו את עירנו בגדולתה ומתאבלים עליה שאברה מן העולם (עמ' 186).

ברי למספר שאינו יכול להעמיד תמונה מלאה, מצבה שלמה, של העיר. הוא יודע שתיאור העיר חייב לקפל בתוכו את כל עברה, החל מתנועת מבקשי הגאולה מזרחה, לציון, עבור דרך טקסי המעבר הלאומיים ביער הפרא, מציאת המקום וייסוד העיר, קורות רבותינו הראשונים ואלו שבאו אחריהם, ועד לרבותינו האחרונים, החביבים על המספר ב"המכתב". הוא יודע שעליו לתאר לא רק את כל אנשיה, בנייניה וחפציה של עירו, אלא אף את כל הסיפורים הכרוכים בעקבם, שהרי "מה נשתייר מכל הכלים המפוארים שהיו בבית הכנסת הגדול? סיפורי מעשיות נשתיירו" (עמ' 29). ובכל זאת, כל כמה שירבה פרטים – גם מהאהבה שהוא אוהב אותם וגם "למען ירוויחו מזה הבנים" (עמ' 40) – עדיין החסר יהיה ניכר ונוכח. המספר תמיד יהיה משול "לאישה שנקרעה כתובתה ואבדו קרעיה והיא שומרת את פירויה הבצק היבש שאיחה את הקרעים"⁷⁴: סיפורי בוטשאטש אינם אלא הפירוים.

74. וראו "הדום וכסא", בתוך שמואל יוסף עגנון, לפנים מן החומה, ירושלים ותל-אביב תשל"ה, עמ' 131.

ועם זאת, כמו עדיאל עמוה וכמו המספר בסיפורים "המכתב" ו"הסימן", גם המספר של עיר ומלואה מכונן מחדש את עירו, על כל כוחות החיים השוקקים בה, וגם הוא, כמוהם, יכול להלך ברחובותיה שקמו לתחייה. עירו של עגנון אינה עירנו שלנו, הקוראים; אבל בתודעת כולנו קיימת ה"עיריה", העיר הארכיטיפית שנכחדה בגולה, וגם אנו חיים כאן ועכשיו מתוך תחושת חסרונה ואובדנה. "פירויה הבצק" של עיר ומלואה מאפשרים לא רק למספר כי אם גם לנו להיכנס אל העיר האבודה ולחוש את מלוא קיומה וחיותה.

אוניברסיטת בן-גוריון

צ'ד הצבייה:

קריאה חתרנית בשירי אהבה

עבריים מימי הביניים*

טובה רוזן

הגברת הנעדרת והקוראת העכשווית

שאלות של מיגדר נוכחות ברבים מן האספקטים של שירת האהבה העברית בימי הביניים: מהו מינו של הכותב ומהו מינו של קהלו? מהו המין של האוהב וזה של מושא אהבתו? האם האהבה שבשיר היא הטרוסקסואלית או הומוסקסואלית? מה הם התפקידים המיניים שמגלמים השותפים במשחק האהבה? מהו מאזן הכוח, הממשי או הדמיוני, ביחסי האהבה? מי מדבר ומי שותק? מי מייצג ומי מיוצג? מה אופים של הייצוגים? מה הם הערכים המוסריים והאסתטיים שעליהם מושתת שיח האהבה? של מי הערכים הללו ומהי הפוליטיקה המינית שהם משרתים? עניינים אלה, שטרם נדונו במחקר הספרות העברית, יעמדו במרכזו של מאמר זה; שאלות אחרות (היסטוריות, פואטיות), שטופלו במחקר בעבר, תהיינה משניות לאינטרסים הפמיניסטיים של הדיון כאן.

בצד עניינים אלה, הקשורים קשר בליינותק בשאלות של מיגדר, עולה שאלה אחרת, והיא שאלת הזהות המיגדרית של הקורא/ת האקטואלית, העכשווית, של הטקסטים הללו. "אם המשמעות של יצירה נקבעת על ידי חוויית הקורא, מהו ההבדל הנגרם אם הקוראת היא אישה?" שואל ג'ונתן קאלר;¹ ומהו ההבדל שייגרם אם שירה זו, השירה העברית בימי הביניים, שנכתבה – ונועדה להיקרא – באורח בלעדי על ידי גברים, תיקרא עכשיו, כאלף שנה אחרי כתיבתה, על ידי קוראת בלתי קרואה, קוראת אישה בת זמננו? האם שיח האהבה הגברי יובן היום אחרת על ידי קורא־גבר משיובן על ידי קוראת־אישה (או, מוטב לשאול, על ידי קורא/ת פמיניסט/ית או על ידי קורא/ת לא פמיניסט/ית)?² האם הטקסטים העתיקים יפנו אליהם/ן באופנים שונים?

עד כה לא הוטרדו קוראיה של הספרות העברית שנכתבה בימי הביניים בשאלות כגון אלה.³ קשר האהבה טופל במחקר ובביקורת מבלי שהבעייתיות המיגדרית, הנראית עתה ברורה ומכרעת כל כך, הועלתה על פני השטח; כביכול, אפשר להפריד בין "אהבה" ובין שאלות של מיגדר.

* מאמר זה הוא פרק מספר בכתובים; תודתי נתונה לקרן הלאומית למדע על תמיכתה במחקר זה. כמו כן אני מבקשת להודות למיכאל גלזמן, למתי הוס, לרוני הלפרין ולריימונד שיינדלין על קריאתם ועל הערותיהם.

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press 1982, p. 42

2. האם קריאה פמיניסטית מוגבלת לנשים בלבד? האם יכול גבר לקרוא כמו אישה? על עמדה מהותנית לעומת עמדה פוליטית בקריאה פמיניסטית ראו בפרק "Reading Like a Feminist" בתוך Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York 1989, pp. 23-37

3. הסקירה המפורטת ביותר בעברית של שיירי החשק העדיים (לעומת המודלים העדיים שלהם) מופיעה בפרק "שירי האהבה (אלעזר)" אצל ישראל לוי, מעל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, כרך ב, תל־אביב 1995, עמ' 287-434. לסקירה היסטורית הנמצאת ראו Dan Pagis, "Convention and Experience: Hebrew Love Poetry in Spain and Italy", in *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press 1991, pp. 45-71

למסא רגיש נאמן לשירי האהבה העדיים (אף שהוא תף מראיית מיגדרית) ראו הקדמה למדור "Women", בתוך Raymond P. Scheindlin, *Wine, Women and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*, Philadelphia 1986, pp. 77-134 על־שדת האהבה האנדלוסית ראו Henri Pétres, *La poésie Andalousse en Arabe classique au XI siècle*, Paris 1953, pp. 397-431 וכן אצל Michael Sells, "Love", in Maria Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin and Michael Sells (eds), *The Literature of Al-Andalus*, Cambridge University Press 2000, pp. 126-158

4. ראו בעיקר לויז פגנס, וכן אצל Arie Schippers, *Spanish Hebrew Poetry and the Arabic Literary Tradition: Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*, Leiden 1994, pp. 145-180.
5. וראו למשל האינטרפרטציות לשירי האהבה בתוך עדי צמח, *כשרוש עץ: קריאה חדשה ב"א שירי חול של שלמה אבן גבירול*, ירושלים תשכ"ב; עדי צמח וטובה רוזן-מוקד, *יצירה מחוכמת: עיון בשירי שמואל הגנדי*, ירושלים 1983; וכן פירושו של שיינדלין (לעיל, הערה 3).
6. דן פגנס, *שירת החול וזמרת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו*, ירושלים 1970, עמ' 267-280.
7. להוציא הערה קצרה בתוך Nechama Aschkenasy, *Eve's Journey: Feminine Images in Hebraic Literary Tradition*, University of Pennsylvania Press 1986, p. 17. הראשונים בקריאה פמיניסטית של שירת ימי הביניים הם בשניים ממאמרי, וראו Tova Rosen, "On Tongues Being Bound and Let Loose: Women in Medieval Hebrew Literature", *Prooftexts* 8, 1988, pp. 67-68; idem, "Like a Woman": Gender and Genre in a Love Poem by Issac Ibn Khalfun", *Prooftexts* 16, 1996, pp. 5-13.
8. Judith M. Bennet, ראו "Medievalism and Feminism", *Speculum* 68, 1993, pp. 309-331.
9. Roberta L. Krueger, "Double Jeopardy: The Appropriation of Woman in Four Old French Romances of the 'Cycle de la Gageure'", in Sheila Fisher and Janet E. Halley (eds), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, the University of Tennessee Press 1989, p. 45.

חוקריה של שירה זו, כמו עמיתיהם שעסקו בספרויות אחרות, הזדהו, בין בידועין ובין שלא בידועין, עם הפוזיציה הגברית של שירת האהבה, משוכנעים שעמדתם כלפי הטקסטים היא "אובייקטיבית" ו"אוניברסלית". הביקורת המודרנית המוקדמת (אנשי "חוכמת ישראל" במאה התשע עשרה וממשיכיהם בראשית המאה העשרים), שהיתה מזוהה אידיאולוגית עם האמנציפציה וההשכלה, ומאוחר יותר עם מגמות ציוניות, העלתה על נס את ההדגונים היהודי שהתגלה בשירי האהבה והיין מימי הביניים. בעיקר הוקסמו המבקרים מן העובדה ששירים "אוניברסליים" אלה על אהבה וחשק נכתבו בידי תלמידי חכמים, מנהיגים רוחניים ופילוסופים. מבעי התשוקה שיצאו מעטם של כותבים אלה גויסו להפרכת הדימוי הפורטיני של יהדות ימי הביניים, ואף נעשה בהם שימוש אידיאולוגי ברוח הזמן כדי לעגן אידיאות תחייה מודרניות של הזמן החדש (חילוניות, "נורמליות", "אוניברסליות", "חזרה לטבע") בתקדימים עתיקים.

במחצית השנייה של המאה העשרים התיימרה הביקורת לאובייקטיביות והתמקדה בתמאטיקה ובלשון הצוירית של שירי האהבה, וכן בהשוואות לשירה הערבית.⁴ קריאות צמודות על דרך ה"ניו קריטיסיזם" ניסו לחשוף את יופים ואת לכידותם של השירים ולגלות באמצעותם את העקרונות האסתטיים של האסכולה,⁵ ודן פגנס תרם ניתוחים סטרוקטורליים וסטיליסטיים חשובים.⁶ מכל מקום, נטיות ביקורתיות אלה עמדו בפיגור של כמה עשרות שנים אחרי הזרמים המקבילים בביקורת הספרות במערב. סדר יום ביקורתי מעוכב זה עשוי להסביר במידת מה גם את האיחור בהופעתה של ביקורת פמיניסטית בתחום.⁷ החוקרים המובילים, ברובם גברים, הלכו בנאמנות בעקבות הכותבים והקוראים בימי הביניים, גברים כולם, אשר שללו בפועל את זכותה של האישה לכתוב ולקרוא את האהבה מזווית ראייתה שלה. השיח הפרשני המודרני משכפל אפוא את שירי האהבה העתיקים: קולה של האישה נעדר משניהם. חסר זה בביקורת העברית ניכר יותר ויותר בשלושת העשורים האחרונים, שהגישה הפמיניסטית נעשתה בהם בהדרגה גישה מובילה במחקר ובביקורת של ספרויות ימי הביניים באמריקה ובאירופה.⁸ מאמר זה יתמקד באופי האנדרוצנטרי של שירת האהבה העברית, אך עם זאת הוא יטה אוזן לקולן הנעדר של הנשים. "אם איננו יכולים להפוך לישות (to hypostatize) את הנוכחות של האישה ההיסטורית הממשית", כותבת רוברטה קרוגר, החוקרת את הספרות הצרפתית בימי הביניים, "אנו חייבים לאמוד את ההשתמעויות הנובעות מן ההעדר שלה",⁹ וננסי מילר, אחת המנסחות החשובות של תיאוריית הקריאה ה"נשית", מציעה לקוראת האישה "לדמיין את מקומה של הגברת [...] את מקומו של הגוף הנשי".¹⁰ בעקבות מילר ניתן לשאול מהו המקום שצריכה לתפוס הקוראת האישה (או הקורא/ת הפמיניסטית) של שירי שמואל הגנדי או יהודה הלוי: האם תשים עצמה במקום של הגבירה השותקת והנערצת, "על הפדסטאל", או במקום הריק של הקוראת היהודייה הנעדרת בת ימי הביניים? האם תוכל לבצע קריאה סימולטנית שמצד אחד תטיל ספק בחוסר הפניות של השירים ותתנגד להקטיה האנדרוצנטרית שלהם ומצד אחר תוכל להיות ערה לסוד קסמם, אם הרגשי ואם האסתטי? האם תגלה את האיכות הגואלת של יופים? קריאת שירים אלה מעמדה "נשית" מחייבת עמידה מורכבת, שיש בה חשדנות ופתיחות כאחת, וכן מודעות רפלקסיבית ושוטפת של

Nancy Miller, "Rereading 10 as a Woman: The Body as Practice", in Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Perspectives*, Harvard University Press, p. 355

בנים, חצונים ואוהבים

חיבור שירי אהבה מסוגננים היה רק אחת האופנות הספרותיות והפרקטיקות החברתיות שהעילית היהודית באנדלוסיה אימצה מסביבתה הערבית בראשית המאה האחת עשרה.¹¹ את עיקר ההשראה לשירי האהבה שלהם נחלו המשוררים העבריים לא מן המורשת העברית העתיקה של שירי האהבה (דהיינו משיר השירים), אלא מן המודלים של השירה הערבית דווקא. את הצורות הקונבנציונליות-לעילא של השירה הערבית (הפתיחות האלגיות לקצידות, שירי העזל האפיגרמטיים ושירי האזור), וכן את הברק הרטורי שלה, הם סיגלו במהירות ובהצלחה לאידיומטיקה ולפרזיולוגיה המקראית, שאותן העמידו לעצמם כמופת לשוני. עוד אימצו המשוררים העבריים מן השירה הערבית את תפיסת החיים ההדוניסטית הקוראת למיצוי הנאות העולם הזה.¹² שיר האזור הבא של משה אבן עזרא, יותר משהוא משמש אספקלריה ריאליסטית ל"חיים הטובים" של העילית היהודית בספרד המוסלמית, הוא חושף את תפיסת החיים שלה.¹³ בפעלי הציווי השולטים בשיר מטיף הדובר בפה מלא וללא סייג לנהנתנות כתורת חיים, ובטון כמור מוראליסטי הוא משכנע את הנמען לדבוק בתענוגות:

דְּדִי יִפְתָּאֵר לִיל חֶבֶק / וְשִׁפְתַי יִפְתַּ מְרָאָה יוֹמָם נֶשְׁקִי;

[...]

נִסְפָּךְ לְבָבְךָ בְּשִׁמְחוֹת וְשִׁישׁ

וְשִׁתָּה עָלַי יָבֵל בְּבֶל עֶסֶס

יֵינִי, לְקוֹל־נְבֵל עִסְתוֹר וְסִס,

5 וְדָקְדֵךְ וְגִיל, גַּם־פָּךְ עַל־פָּךְ סִפְּךָ, / וְשִׁכְרֵךְ וְדָלַת יַעֲלַת חֵן דְּפָקִי;

זֶה הוּא נְעִים תְּבֵל - קַח חֶלְקֶךָ

מִנּוּ כְּאֵיל מְלוּאִים, חֶקֶךָ

שִׁמָּה מִנֵּת רְאִשֵׁי עִם צִדְקֶךָ;

אֵל תַּחֲשֶׂה לְמִצֵּץ שִׁפְּה וְרִק / עַד תִּאָּחֹז חֶקֶךָ - חֲזֵה וְשׁוֹקִי!¹⁴

שיר זה מדגים לא רק את השאילה הספרותית מן השירה הערבית, בצורה ובתוכן, אלא גם את המנטאליות הנהנתנית המשותפת למשוררים העבריים ולמשוררים הערבים, וכן את המאמץ של המשוררים העבריים לייהד את הרעיונות השאולים. מצד אחד הולך השיר בעקבות המשוררים הערבים הנהנתנים (ובראשם אבו נוואס) בקריאה לתענוגות, אבל מצד אחר קריאה זו מתנסחת כפרפרזה למצווה היהודית להגות בתורה "יומם ולילה". כאן ממליץ הדובר לחבוק את דדי היפהפייה ב"ליל" ולנשוק את

11. על הסינתזה של החצונים-הערבים בין מורשתם הדתית לבין התרבות הערבית, ראו אצל שיינדלין (לעיל), הערה 3, וכן אצל Ross Brann, בתוך "The Arabized Jews", מנוקאל, שיינדלין וסלס (לעיל), הערה 43, עמ' 435-454.

12. על אמביוולנטיות בסיסית בתרבות היהודית-ספרדית בין הדונים לבין גניו אסקטי של היצר והאשע עמד בהרחבה רויד ביאל בספרו *ארוס ויהודים*, תל-אביב 1992.

13. שיר האזור (מושח) הוא צורת שיר סטרופית, חדשנית בחריזתה, שהמציאו המשוררים הערבים האנדלוסים בסוף המאה העשירית, והמשוררים העבריים סיגלו אותה במחצית הראשונה של המאה האחת עשרה. נושא האהבה דומיננטי בשירים אלה. לדוגמאות נוספות של צורה זו ראו השירים "חמה בעד רוקיע צמה" ו"יעלת חן" בהמשך מאמר זה. על הסוג בשירה העברית ראו טובה רוזן, *לאזור שיר: על שירת האזור העברית בימי הביניים*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה 1985.

14. משה אבן עזרא, *דיואן*, כרך א, מהדורת חיים ביארי, ברלין תרצ"ה, עמ' רסג.

שפתיה "יומם" (שורה 1).¹⁵ אידיאל החיים הוא לבלות במסיבות יין בגן, לשתות מקנקן ("נבל") ליד נחל ("יבל") זורם, כשבקע נשמעים קולות נגינה ("נבל") וציוץ ציפורים ("תר וסיס"), לשיר, לרקוד ולמחוא כף, להשתכר – ולסיים את הלילה בהתדפקות על דלתה (תרתי משמע) של יעלת חן (שורות 2–5). ואם הציווי להתעלס ייראה לו לנמען מוגזם מדי, מבטיח לו המטיף כי צו זה אינו בניגוד לתורה, אלא הוא מן התורה עצמה! ממש כמו הכוהן הגדול, המצווה ליטול לעצמו את מנת הבשר המעולה של הקורבנות, החזה והשוק,¹⁶ כן זכאי האדם (הגבר, כמובן) למיטב הנאות הבשרים – החזה והשוק של האישה! הכשרת בשר האישה היא בוודאי שיאה של נוסחה מיוהדת זו של ה"carpe diem" הימי ביניימי.¹⁷ שיר זה, בניסוחו הכוללי והאישי, יותר משהוא שיר אהבה של ממש, הרי הוא "אני מאמין" של תורת תענוגות.

אבל האם מגלים שירי האהבה דבר מה על חיי האהבה של המשוררים עצמם? משה אבן עורא טוען בספר הפואטיקה שלו כי יכול אדם לכתוב שירת חשק מבלי שאהב אי פעם אישה,¹⁸ ומשורר ערבי שנשאל פעם על ידי נסיכה למי מן הגבירות רמו בשורה מסוימת, ענה "לא למישהי זו או אחרת. אני משורר. אני כותב שירי עגבים וענייני הוא להלל את יפי הנשים".¹⁹ לעומתו, משורר ערבי אחר, שנשאל אם יש אמת בשירי האהבה שכתב, נתן תשובה הפוכה: "יש ויש, ולכן מפלל אני למחילת האל".²⁰

בספרות הערבית היתה שירת האהבה רק זן אחד בתוך רפרטואר ססגוני של סוגי שיר ארוטיים ורומנטיים מגוונים. הרפרטואר הערבי כלל, נוסף על שירה לירית, גם רומנסים אפיים, סוגים נרטיביים, אנקדוטות, אגדות וביוגרפיות. בין אלה נמצא גם שפע של סיפורים – בדיוניים ואמיתיים כאחד – על אהבותיהם ועגביהם של רבים מבין המשוררים הערבים. הספרות הערבית עשירה גם בחיבורים תיאורטיים על הפילוסופיה והפסיכולוגיה של האהבה, וכן בספרי הדרכה פורנוגרפיים ובמדריכים דתיים על מין בנישואים.²¹ באמצעות אלה ניתן לשחזר לא רק את המנטאליות הארוטית של כותבים מוסלמים בימי הביניים, אלא אף את הביוגרפיות הרומנטיות שלהם.

סוגה לעצמה מהווה השירה ההומוארוטית ששגשה באקלים הנהנתני של החצרות האנדלוסיות אשר בהן, למרות האיסור המפורש בדת האסלאם, היתה ההומוסקסואליות נוהג רווח ונסבל. בקשרים חד-מיניים היו מעורבים בדרך כלל גברים בוגרים ונערים (על פי רוב עבדים) שטרם הגיעו לבגרות. הדמיון בתיאורי הצבי והצבייה, "נשיותו" של הצבי, וכן הניגוד בין נחיתותו המעמדית במציאות לעומת הצגתו בשיר כשותף הדומיננטי בקשר – כל אלה מעודדים קריאה פמיניסטית של השירים ההומוארוטיים, קריאה שאני מקווה ליישם בעתיד.²² יוכוח לזהה התגלע בביקורת העברית סביב השאלה אם השירים העבריים משקפים הומוסקסואליות יהודית או שמא הם מחקים נושא ספרותי ערבי.²³

הספרות העברית אימצה רק פן אחד של ספרות האהבה הערבית, זה של ליריקת האהבה המסוגנת. דבר אינו ידוע לנו ממקורות חוץ-שיריים על חייהם התשאיים ועל סודותיהם הרומנטיים של המשוררים העבריים. סיפורי אהבה מופתיים – כמו אלה של מג'ון וליילה בשירה הבדווית או של אבן זידון והנסיכה וולאדה באל-אנדלוס, או כמו אלה של אבלאר והלואיז או דנטה וביאטריצה במסורת האירופית – נעדרים לגמרי מן הספרות העברית.²⁴ היינו רוצים להאמין שהיפהפיות המתוארות בשירים

15. מכאן ואילך, מספרים בסוגריים מציגים מספרי שורות.
 16. וראו: [...] וקדשת את חזה התנופה ואת שוק התרומה אשר הונף ואשר הורם מאיל המלאים [...] והיה לאהרן ולבניו לחק-עולם" (שמות כט כו-כח).
 17. כתרם מילולי מלטינית: "תפוס את היום", והכוונה: נצל את ימך להנאות, "אכול ושתה".
 18. משה אבן עורא מכשיר שירה ארוטית בעברית בטענה שהיא בדיונית, וראו ספר העיונים והעיונים, תרגום א"ש הלקין, ירושלים 1976, עמ' 276-277.
 19. מצוטט מתוך J.C. Burgel, "Love, Lust and Longing: Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources", in Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot (ed.), *Society and the Sexes in Medieval Islam*, Malibu 1979, p. 83.
 20. שם, עמ' 82.
 21. ראו Fatma A. Sabbah, *Woman in Muslim Unconscious*, London 1984, pp. 23-59, וכן ביאל ולעיל, הערה 12, עמ' 120-128.
 22. ריונים קיימים מטשטשים על פי רוב את ההבדלים בין שירי אהבה הטרוסקסואליים לשירי אהבה הומוסקסואליים. תוך הדגשת המוטיבים המשותפים והעתלמות מהבדלים מיניים/מיגדריים.
 23. לענין זה ראו חיים שירמן, "הצבי בשירה העברית בימי הביניים", לתולדות השירה והתרומה העברית בימי הביניים, כרך א, ירושלים 1979, עמ' 97-105; נתמיה אלון, "הצבי והנמל בשירת ספרד", אצו יהודי ספרד ד, תשכ"א, עמ' 39-42. הרבה לכתוב בנושא זה נורמן רות, וראו Norman Roth, "'Deal Gently with the Young Man': Love of Boys in Medieval Hebrew Poetry of Spain", *Speculum* 57, 1982, pp. 20-51; idem, "'Fawns of My Delight': Boy-Love in Arabic and Hebrew Verse", in Moshe Lazar and Norris J. Lacy

(eds), *Poetics of Love in the Middle Ages*, George Mason University Press 1989, pp. 96-118

24. רק מאוחר יותר, לקראת סוף המאה השתים עשרה, פיתחה הספרות העברית גם סיפורים בפרוזה מחורזים, רבים מהם סיפורי אהבה.
25. שיינדלין (לעיל, הערה 13), עמ' 78.
26. פירוש ביוגרפי כזה ניתן לשידור (שהוא אולי הקדום מבין שירי אהבה העבריים) "צחק מירסקי, בתוך יצחק אבן כלפון [כלפון], שירים, ירושלים תשכ"א, עמ' 19, וראו דיון בשידור זה לקראת סוף המאמר, עמ' 121.
27. טרודס בן יהודה אם אל אפיה [אבולעפיה], גן המשלים והחידות, כרך א, מהדורת דוד ילין, ירושלים תרצ"ד, עמ' 120, שורות 82-86.
28. שם, כרך ב, עמ' 50-51.
29. שם, שם, עמ' 130, שיר ראשון.
30. שם, כרך א, עמ' 169, שורות 70-72.
31. אודות מושגי מיניות והתנהגות מינית בתרבות המוסלמית בימי הביניים ראו Abdelwahab Bouhdiba, *Sexuality in Islam*, trans. Alan Sheridan, London 1985. לדעת ש"ד גויטיין, הנורמות המיניות של יהודי האסלאם בכל הנוגע לחיי משפחה, לנישואים, לבגידות, להומוסקסואליות ולפרופיליה לא היו שונות מאלה של הסיבית המוסלמית, וראו S.D. Goitein, "The Sexual Mores of the Common People" בתוך סיד-מרסו (לעיל, הערה 19), עמ' 43-61. מחקרים אלה (ואחרים) אודות הנורמות המיניות של היהודים בימי הביניים מבוססים בעיקר על תעודות היסטוריות, כתבים הלכתיים, ספרות השו"ת וכיוצא באלה, ולא על מקורות ספרותיים.
32. שיינדלין (לעיל, הערה 13), עמ' 86.

היו נשים אמיתיות, שהתשוקות ושברונות הלב אכן התרחשו במציאות [...] אבל המשוררים התכוונו לכתוב שירה, ולא אוטוביוגרפיה", אומר שיינדלין.²⁵ השירה העברית נותרה אפוא מקור יחיד, ולכן בלתי מספק, שממנו ניתן ללמוד (אם בכלל) על עמדותיהם ועל אורחם ורבעם של משוררי האהבה העבריים. האומנם היה יצחק אבן כלפון מאוהב בארוסתו? האם כשהציץ לביתה ונפגע אכן נס מפחד "אביה ואחיה ודודה" ואיבד אותה לעד, כפי שהוא כותב באחד משיריו?²⁶ או האם לשון "אני" שהוא נוקט היא כללית ואינה נושאת עדות אישית? על חיי האהבה של שמואל הנגיד, יהודה הלוי, משה אבן עזרא ויתר משוררי תור הזהב שהרבו בכתיבת שירי חשק לנשים ולגברים, אין אנו יודעים דבר; אחד ויחיד בין המשוררים העבריים הוא טרודס אבולעפיה, שחי במאה השלוש עשרה בטולדו ושיריו – שהכתובות בראשם, המסבירות את נסיבות כתיבתם, הן פרי עטו – מגלים מגוון של חוויות רומנטיות: הוא מחזר אחר בנות אצילים נוצריות, רוקד עמן ומהמר בקוביה,²⁷ מתגונן מפני האשמה שקיים יחסי מין עם שפחתו המוסלמית,²⁸ ממליץ על שעשועים עם קורטיונות ערביות (שאותן הוא מבכר על פני פרצות נוצריות),²⁹ ומחליף אגרות עם גבירה שהוא רוחש לה אהבה רוחנית, כדרך הטרוברדורים.³⁰ אם שירה זו נושאת עדות ממשית כלשהי על המציאות, הרי היא מעידה בראש ובראשונה על כך שיהודים משכבת העילית היו שותפים לסגנון החיים, לקודים החברתיים ולטעם האסתטי של שכניהם.³¹

אפשר להניח כי החשוקות שהמשוררים העבריים שוררו עליהן דומות היו לאלה שהעריצו עמיתיהם הערבים. ומכיוון שמנהגיהם המתירניים של המשוררים הערבים מתועדים לפרטיהם בכרוניקות ובאנקדוטות לרוב, אנו מכירים את הנסיכות ואף את השפחות והנערים שעמם תינו אהבים. האם המשוררים העבריים שכתבו על חוויות דומות אכן עגבו על נסיכות ושפחות חצר או על נערים? האם שיריהם מבטאים נאמנה את אוירת שכרון החשק במסיבות החצר שבהן נכחו? ואולי הם רק חיקו ספרותי של שירי העיל' הערביים? התשובות על שאלות אלה תישארנה בגדר השערה בלבד. גם אם היו אלה פנטזיות באספמיא בלבד, מה שקובע, אומר שיינדלין "הוא מידת האנרגיה היצירתית שהושקעה בליריקת אהבה זו".³²

האידיאליזציה של הגבירות, וכן רמת הסגנון והנוסחאות של השירים, תרומות לסטריאוטיפיזציה של הדמות הנשית ומקשות על הקורא בשירים העבריים מימי הביניים לזהות את הטיפוס החברתי ואת המוצא האתני של הנשים שהמשוררים כתובים עליהן; הסטריאוטיפי הנשי הקבוע (יפה ואכזרית, שולטת בגורלו של האוהב) מאפיל על כל קטגוריות הזהות האחרות. שני הפורטרטים השיריים הבאים – האחד של נסיכה, והאחר של שפחה-זמרת – נדירים למדי בשירה העברית באפיונים המעמדיים הספציפיים שהם מעניקים לדמויות. השיר הבא מציר גבירה אצילה ("כבודה") ומפונקת המבושמת במיני בשמים ("קציעות וקדה"); היא ספונה בארמונה, אינה נחשפת לשמש ("לא שחורה") ושפחותיה מספקות לה את כל מחסורה (2). כבר בנערותה חונכה לתענוגות על ידי נשות חצר ("שדות", קורטיונות) האמונות על גינוני חצר (4). תיאורה של הגבירה החשוקה כפסיבית מתחלף בסיומו של השיר כאשר הדובר, הפונה אליה באמצעות שליחים, הופך אותה לשליטה כלי-יכולה, אלוהית כמעט, על גורלו:

דברו נא לְבַת מְלָכִים כְּבוֹדָה / הַאֲמוּנָה עָלֵי קַצִּיעוֹת וְקָדָה,
 הַיְשָׁנָה בְּצַהֲרִים וְלֵה נֹתֵ / נֹת לְבֵיתָה שְׂאֵר בְּלֹא הִין וּמָדָה,
 לֹא יִגְעָה וְלֹא בְּפֶלֶךְ עֲמֵלָה, / לֹא שְׁחָרָה וְלֹא לִבְנָה בְּרָדָה,
 שְׂרֵתוֹתָ בְּנִצְרוֹתָה מְלָכוֹת / בְּעֵלוֹת תַּעֲנוּג וְשִׁדוֹת וְשָׂדָה:
 "יֹס רְצוּנְךָ כִּיֹּס גְּאֻלָּה בְּתוֹךְ ל' / בֵּי, יוֹס וְעַמְךָ כִּיֹּס הַפְּקָדָה"³³

33. שמואל הנגיד, דינאן, מהדורת דב רון, ירושלים תשכ"ו, עמ' 302.

הפורטרט השני הוא של זמרת חצר שובת לב שיופיה מענה את מעריציה הרבים – "מתי אהבה" (5) – אשר הדובר בשיר הוא רק אחד מהם ("אחד עבדיה"). היא מטיילה כישוף על אוהביה, מתרחקת מהם ומקצרת את חייהם (1). בתיאור יופיה משתמש הדובר בתחבולה הרטורית של ההפלאה: היא דומה לשמש, אך עולה עליה, שכן היא אינה שוקעת (2); לחייה הוורודות דומות לערוגת ורדים שאינם נובלים לעולם (2); את גופה הדקיק היא יכולה לחגור בצמיד (3), וגם כשהיא עירומה יופיה מכסה אותה (4). יתרה מזאת, היא מקסימה את קהלה לא רק ביופיה אלא גם בזמרתה הסנטימנטלית, ואת שירתה היא מלווה בכינור (מעין עוד) שהיא חובקת בחיקה כאילו היה תינוק (6–7). כשהיא שרה את שיר הפרידה העצוב שלה ומסלסלת ("חיננה") את קולה נשפכות דמעותיה כבדולח ומביאות את המאזין לידי כך שיריק את כל אוצרות דמעותיו – דמעות פנינים אדומות המעורבות בדם (9):

בְּעֵלֶת כְּשֵׁפִים אֲשֶׁר אָרְכוּ נְדוּדֶיהָ / יָמִים, וְקָצְרוּ יָמֵי תַּיִ יְדִידֶיהָ,
 יָפָה כְּשֶׁמֶשׁ – אֲבָל לֹא פָגְתָה לְעֶרְב, / לְחִיהָ עֲרוּגָה – וְלֹא יָבְלוּ נְרִידֶיהָ,
 רָכָה עֲנָגָה מְשַׁנֶּסֶת בְּמִתְנָה, וְאִין / לָהּ מַחְגָּרֶת – לְבַד חַד מְצַמִּידֶיהָ
 [...]

פְּשֻטָה כְּסוּתָה וְלֹא נֹתְרָה עֲרָמָה אֲבָל / תַּחַן וְהַחֹד וְהַיָּפִי בְּגָדֶיהָ.
 שְׁלוֹם לְבַת הַיָּפִי מֵאֵת מִתֵּי אֶהְבָּה / תִּשָּׂא גְבֵרֶת שְׁלוֹם אַחַד עֲבָדֶיהָ;
 [...]

פְּתָחָה לְשׁוֹרֵר שִׁפְתַּי שְׁנֵי וְשֵׁם חֲבָקָה / כְּנֹר כְּמוֹ אֵם וְהוּא כְּעֵצֵר יְלָדֶיהָ,
 סִמְכָה יְמִינָה, כְּאִלּוּ תִאֲצַל מַעֲנָה – / פִּיהָ לְפִיהָ וְהִנֵּה מְלֻמְדֶיהָ.
 פְּתָחָה לְשׁוֹרֵר עָלֵי פְרִיד, וְעַת חֲנָנָה / קוּלָה – פְּקַט שְׁפָכוּ בְּבִידֶיהָ.
 שְׁפָכָה בְּדֹלַח בְּמֵי דַמְעָה, עָדֵי פְרָחָה / עֵינֵי לְבַכְיָה פְּנִינֵי דָם עֲתוּדֶיהָ.³⁴

טיפוס זה של זמרת חצר ("קאינה", בערבית) ידוע מהוויו החצרות המוסלמיות. הזמרות היו בדרך כלל שפחות או שבויים ממוצא לא ערבי ששירתו כבדרניות בחצרות המפוארות של אל-אנדלוס. הן לא רק ביצעו אלא לעתים אף כתבו בעצמן את התמליל והלחן של שיריהן. "בשירתן הצוהלת והמתינית [...] נשמעו הדי השחוק השנון של מסיבות הרעים והחבורות הספרותיות", כותב ניקולס;³⁵ אולם לעתים קרובות היו הן עצמן הנושא לשיריהם של המשוררים הערבים. חיבור מן המאה התשיעית, המוקדש לשפחות היפות ואוהבות השעשועים הללו, מתיר לגבר המבלה אתן להביט בהן, לשוחח ולהתבדח עמן, לחזר אחריהן – ובלבד שלא יגע בהן. בעליה של "קאינה" כזאת יכול לעשות בה שימוש כאשת חיק בלא שיינשא לה, אך

34. על פי הנוסח המובא אצל חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובספרובאנס, כרך ב, ירושלים ותל-אביב תשכ"א (תשס"ו), עמ' 457, וראו גם יהודה הלוי, דינאן, כרך א, מהדורת חיים ברארי, ברלין תרנ"ד-תר"ץ, עמ' 14.
 35. M. James Nichols, "The Concept of Woman in Medieval Arabic Poetry", *Maghreb Review* 6, 1981, p. 87. אודות זמרות החצר ראו גם Celia del Moral Molina, "La imagen de la mujer a través de los poetas Andaluces", *Actas Ier Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*, Granada 1990, pp. 717-719, וכן לרין (לעיל, הערה 6), כרך ב, עמ' 374.

היא אסורה ליתר מעריציה ולחובבי הקונצרטים שלה. לעתים, כך מגלה את אוזנו החיבור הערבי, נפגשים בביתה כמה מעריצים ומסתתרים זה מפני זה; "היא, מצדה, בוכה בעין אחת לאחד, ושוחקת בשנייה לאחר, קורצת לאחד מאחורי גבו של האחר, מעניקה אהבתה לאחד בחשאי ולאחר בפרהסיה, גורמת לו להאמין [...] שהיא שייכת לו בלבד".³⁶ גם בשירו של יהודה הלוי הדובר מזהה את עצמו כאחד מעבדיה המסורים של הגברת.

36. החיבור הוא של אלג' אחס' הנודע. מצוטט מברגל (לעיל, הערה 19), עמ' 104-103.

האהבה כאירוע לשוני

תיאורים כמו־מציאותיים אלה של הגבירה והזמרת הם, כאמור, נדירים למדי. דוברובה של שירת החשק העברית מופנה לאהובה בדיונית, ערטילאית משהו. השירים עשויים בדרך כלל במתכונת המונולוג הדרמטי: גבר מאוהב פונה לאישה מרוחקת, נעדרת, מהלל את יופיה, מבקש את רחמיה, מייחל שתיענה לחיזורו. הגבר הוא המתחנן, כביכול, אבל הוא השולט בעצם בסיטואציית הדיבור. האהובה מעניקה את ההשראה למשורר לשורר אודותיה ולמענה, אבל היא עצמה נותרת אפופה בשתיקתה: "בכל לב אהבים לך – ולבך כמו צרור / וכל פה ידבר בך – ואת תתני דמיון".³⁷ בין האוהבים שורר אפוא חוסר איזון בסיסי. הגבר מדבר. האישה אילמת. האישה היא הנמענת הנעדרת של השיר. היא נושא השיר אך לעולם איננה סובייקט מדבר. קולה הנעדר של האישה מהדהד בין שורות הטקסט הגברי. פעולות הדיבור של הגבר – תחנונו, ציווי, שאלותיו, משאלותיו, איומו – הן התופסות את מקומה של כל פעולה ממשית. פרשיית האהבים הופכת לאירוע לשוני, לתשוקה הממומשת בלשון המופנית כלפי אישה שאיננה שם, כפי שכותרת ג'יין ברנס במסתה על שירת הטובודורים:

37. שמואל הנגיד, על פי הנוסח המובא אצל שירמן (לעיל, הערה 34), כך א, עמ' 152. וראו גם במהדורת דב ירדן (לעיל, הערה 33), עמ' 308.

לכך בריוק משתוקק המשורר. השתיקה וההעדר של האישה הם המעודדים את תפוקתו השירית: השיר שהוא מתבר נוטה להפוך ל"דבר" (to objectify) את האישה הנחשקת ולהרחיק אותה [...] היצירה השירית מונעת בדרך כלל על ידי נזיפתה של האישה; המשורר בוחר לשורר דווקא משום שאינו נאהב [...] הכמיהה לגבירה חשובה לו אפילו יותר משחשבה לו הבעלות עליה.³⁸

38. E. Jane Burns, "The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric", *Romance Notes* 25, 1985, p. 264

ז'אק לאקאן מתאר את האהבה החצרנית כאהבת הבלתי אפשרי, כפרדוקס: "האהבה היא אהבת המכשול אשר חוצץ לעד בעד האהבה".³⁹ הערכתו העצמית של האוהב וטעם חייו תלויים באישה שהוא אוהב. בלעדיה אין לו ערך והוא מבקש את נפשו למות – ומוטב לו שימות בידיה; וכשנראה לאוהב שרטוריקה אובדנית זו אינה מרשימה את אוהבתו, או אז יעבור לפיתוי ישיר:

39. Elizabeth Grosz, וראו *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London and New York 1990, p. 138 וראו גם עמ' 111 כאן.

לְקָרָאת חֲלָל חֲשֵׁקֶךָ קָרַב תְּתוּקִי / וּבֹאשׁ נִדְד הָאֲהָבָה הַדְּלִיקִי.
מֵאֲסֵת בִּי, עֲלֵיכֶן תְּרִיקִין לִי חֲנִית / וְאֲנִי בְּנַפְשִׁי אֲמַאֲסֶה – הֲרִיקִי!
רְעִית צְבִי, לֹא־טוֹב הָיִית דוֹדֶךָ שְׂבִי – / קָרַבִּי וְרַכְבִּי הִנְדֵּד תְּרִיקִי.
עֲרֵשׁ דָּוִי הַפְּכִי לְעֲרֵשׁ תַּעֲנוּג – / וְדַבֵּשׁ וְחֻלַּב אֲהַבְךָ הַנִּיקִי.⁴⁰

40. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כך ב, עמ' 34.

באפוסטרופה מלודרמטית זו מפגין האוהב את חולשתו. הוא "חלל האהבה". האהבה כבר פצעה אותו, כלומר פערה בגופו חלל, והוא מעודד את האהובה החמושה לחדור אותו שוב, והפעם למוות. אבל לפתע משנה האוהב את טעמו, כפי שקורה לא אחת בשירים אלה, וההעמדה הראשונה של המרטיר-המקריב-עצמו-על-מזבח-האהבה הופכת למחווה רטורית ריקה. לא למותו משתוקק האוהב, אלא לתענוגות האהבה. הוא מצפה שהאמונה הסרבנית תיעתר ותהפוך לנימפה צייתנית ונדיבה, אבל גברת החלומות לעולם אינה נעתרת והאהבה נותרת לעולם חד-צדדית ולא ממומשת.

המרחק בין האוהבים חיוני לקשר ביניהם, והוא לובש צורות הרבה. הוא נגרם בשל פרידה ונטישה, וגם בשל מגבלות חברתיות. כליאת הנשים בין חומות הבית, הציות לנורמות חסודות, הפחד ממטיפי מוסר ("מוכיחים") קפדנים, משכנים מקנאים, ממרגלים וממלשינים – כל אלה יוצרים מרחק ומכשילים את מימוש האהבה. אך מעל הכל מוטלת אשמת הריחוק על הגברת עצמה, על אכזריותה ויהירותה. בשיר הבא היא נערצת על ידי המון אוהבים (2), ואת כולם היא דוחה. היא מדברת – והורגת – במבטים, לא במלים. היא צבייה ענוגה וציידת מיומנת באחת (1), גבירה חסרת לב המכה את עבדה הנאמן למוות (3):

למי חָדְדו עֵינֵי צְבָאִים חֲנִית, לְמִי? / לָאֵט לָךְ לָאֵט סִמְכִי לְבָבִי וְרַחֲמֵי
כָּכֵל לֵב אֲהָבִים לָךְ וְלִבְךָ כְּמוֹ צִרּוֹר / וְכֵל פֶּה יְדַבֵּר בְּךָ, וְאַתָּה תִּתְּנֵי דְמִי.
הַפְּלִחְתְּ לֵב עֲבָדְךָ בְּעֵינֵי צֵבִי, וּמַתָּ / בְּיֹמָא? דְּמִי עֲבָדְךָ, וְחֵי אֵל, תִּשְׁלַמְנִי.⁴¹

יש שעמידתה המתנשאת של האהובה הופכת למושא תלונתם של המשוררים, ויש שהם מתארים את הגבירה כישות נשגבת ושמימית, כאחד מגרמי השמים. בשיר הבא מדומות גבות עיניה המעוגלות לקשת בענן, הקשת שהבטיחה ברית-שלום-עולמים אחרי המבול (בראשית ט יב-יז). אך אף שהיא מסמנת שלום, היא מפירה מיד את הברית ומשלחת מלחייה (הבורקות) ברקים מסוכנים. היא שלטת בעננים, וכשהיא צמאה היא מצווה עליהם להמטיר גשם. המשורר מנצל את הצימוד הצלילי החלקי בין "ענניה" ל"עיניה" כדי ליצור משמעות נוספת: עיניה הן הממטירות גשם של דמעות בדולח. אם כן, האהובה היא דמות נרקיסית המספיקה לעצמה, ואת צמאונה היא מרווה בדמעותיה-שלה, דמעות אבן:

עֹבְתַנִּי וְעֵלְתָה לְשִׁחָקִים / אֲשֶׁר יִפּוּ בְּצֹאֲרָה עֲנָקִים
[...]

אֲשֶׁר תּוֹכִיר בְּרִית נַח בְּקִשְׁתָּהּ / וְתִסְדֵּק מִלְּתִיָּה בְּרָקִים
וְעַת תְּצַמֵּא עֲנָנֶיהָ תְּצוּהָ / וְהִמָּה תִּבְדֹּלְחִים מְרִיקִים.⁴²

גם בשיר הבא האהובה היא שמימית ונצחית – מקומה "עלי עש", בין כוכבים – ולעומתה האוהב הוא בן תמותה שכל צעד וצעד שלו מקרבו אל מותו: "עֲדֵי עֵשׂ [רקב, מוות] יְעוֹפֵף". על המרחק בין האוהבים מגשרים שליחים (כאן – שליחים מטפוריים). הדובר מבקש מרוח השחר

41. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 37), עמ' 308. מקבילה פרסית נאף היא בעקבות הערבית, "התחשבי שאין עונש מאלוהים [...] על דמם של אוהבים כמוני? – יש ויש", מצוטטת אצל Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press 1987, p. 260. לגרסה העברית של הטופוס טיפוסי הניצול של האלוהיה המקראית: העבר מוצא לו סימוכין משפטיים בחוק העברים המקראי, שעניינו פגיעה גופנית שגורם ארון לעברו: "וכי יכה איש את עבדו או את אמתו בשבט ומת תחת ידו נקם ינקם אך אם יום או יומיים יעמד לא יקם כי כספו הוא" (שמות כא כ-כא).

42. שלמה אבן גבירול, שירי החול, מהרורת בראדיי-שירמן, ירושלים תשל"ה, עמ' 110.

שנשק לגוף אהובתו לגעת גם בו, ומן העננים הוא מבקש לשאת לה את ברכתו ולרכך ("לרופף") את לבה, כך שידמה למותניה הגמישים:

לו שְׁחָרִים יִדְפוּנִי בְרוּחַ / הַמְנַשֵּׁק פִּיהָ וְגוֹפֶה יְנוּפֶף,
וְעֲנָנִים לוֹ נִשְׂאוּ לָהּ שְׁלוּמֵי, / אֹן כְּמַתְנֶה קִשֵּׁי לִבָּהּ יְרוֹפֶף.
יַעֲלֶה בְּחֶרֶה עָלַי עֵשׂ מְנוּחָה, / רַחֲמֵי אֶת אֲשֶׁר עָרִי עֵשׂ יְעוֹפֶף.⁴³

43. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 45.

בשיר הבא האהובה רחוקה כי היא מסוגרת בחדרי-חדרים (3), אך היא גם קרובה מאוד כי היא תבויה בחדרי לב האוהב ("שכונה בלבבות"). היא מאירה מבעד לצעיף ("צמה") המכסה אותה כשמש מבין עננים ("עבות", 2). היא בלתי מושגת, ועם זאת, באופן פרדוקסלי, היא קרובה ואינטימית. האוהב קורא לה לצאת לקראתו ולאפשר לו לנשקה (לחצוב, לחשוף את שיני הפנינים שלה), כשם שהיא חצבה (שברה) את לבו:

צָאֵי יָפֶה שְׁכוּנָה בְּלִבָּבוֹת / וְשִׁלְחֵי מִפְּרֵק אֹרֶךְ לְהָבוֹת,
וְהֵאִירֵי בְּעַד צְמָה, כְּשִׁמְשׁ / אֲשֶׁר תֵּאִיר וְהִיא נִכְסֵית בְּעֵבוֹת.
הֲלֵא אֵי לָךְ שְׁכֵן חֲרָי תַּנְרִים, / צָאֵי לְקִרְאֵת יְדֵי עוֹרֶר אֶהָבוֹת,
וְיַחְצֵב מִשְׁפָּתֶיךָ פִּנְיָנִים / כְּמוֹ חֲצֵבֵת מְלָבוֹ לְבָבוֹת.⁴⁴

44. שם, עמ' 316.

כמו השמש, יופיה של האהובה זוהר ומרפא. בשיר הבא פונה אליה הדובר בכינוי "חמה", ולעצמו הוא קורא "עבד אסיר חלי". במטפורה משולשת זו הוא מעצים את חולשתו מול האהובה (1-2). גם אם ה"זמן" (דמות אלגורית המסמלת את הגורל השרירותי ואת החלוף) יחביא אותה מפני האוהב, האוהב יתחכם ל"זמן" ויכלא אותה בלבו (3-5). לבו הוא ה"מחנה" שלה, מקום מושבה הבטוח, אבל היא שורפת את הלב, שכמו הסנה הוא בוער ואיננו אוכל (8-10). האוהב מוכן למות למענה אם רק תדרוש זאת ממנו. הוא נשבע בחייו כי יעניק לה את שארית חייו – אם רק תחמול עליו ("הארכת לי", 11-12). האוהב חושק במתיקותה (הצוף והצרי) ובריחה הטוב (נרד) של האהובה, אך כשהוא מעז ליקרב אליה היא מאיימת עליו בעיניה הזועמות, היורות בו חצי מוות (14-17):

חֲמָה, בְּעַד רְקִיעַ צְמָה / אֹדֵר לְחֶיךָ גְּלִי,
כִּי בַחוּזֹת תַּנְרֵךְ תַּפְדִּיר / עֶבֶד אֲסִיר חָלִי.

אִם הַזְמַן לְמַנְעֵךְ חֶשֶׁב / וַיִּצְפְּנֶךָ כְּמֵן
הֵא לָךְ בַּחוּךְ לְבָבִי מוֹשֵׁב / אֵיתֵן וְנִאֲמֵן.
עַת אֶלְכַנְדֵּךְ בְּחַבְלֵי מַחְשָׁב - / מִה־יַּעֲשֶׂה זְמַן?
אִם אֶשְׁכַּחַה דְמוּתְךָ, חֲמָה, / אֶשְׁכַּח מְחוּלְלֵי*
אֶת אַחֲלֵי* וְאֶת מַחְמְדֵי - / מִה־לְזַמֵּן וְלֵי?

* בוראי.
* משאלתי.

מה־תַּגְעֲרֵי בְּלִבִּב נְעֵנָה / הוּא לָךְ לְמַחְנָה?
אֵיךְ אֶחְשַׁבְךָ כְּמַלְאָךְ חוֹנָה / וּתְבַעֲרֵי סִנְהָ?

10

אם תחפצי במותי - / הנה קראי ואענה.
 כי אין בפני, פדיתיה, * מרמה, / הקשי ושאלי,
 ימי מעט, ולך כל חלדי** / לו הארכת לי!
 איך אדאגה - / ואור פניך / שמשי וסחרי?
 כמעט וארד בין שניך / הצוף והצרי -
 לולי היות כלי עיניך / האף והחרי?
 15 עלמה אהי בחשקה עלמה / נרצח באין כלי?
 הן לחיך אשר שם נרדי / יחפץ לגאלי?⁴⁵

15

* אני נשבע בחיי.
 * חיי.
 45. שם, עמ' 324.

46. מוטיב האהבה הלוחמת נפוץ בשירה ובסיפורי עם ערביים. לטענת קרוק, דמויות אגריות של לוחמות ערביות אבריות נושאות עקמת של מיתוס האמונות הקלאסי, וראו Remke Kruk, "Warrior Women in Arabic Popular Romance", *Journal of Arabic Literature* 24, 1993, p. 226

47. בירגל מייחס את מוטיב הצבייה הציידת לפולקלור הברווזי העתיק, שבו צביות דמוניות שנצודו הורגות את הצייד שהתפתה לשחרן. לדעתו, "מספרות הצבייה מבטאת את העיבוד המודרן של פחד והיקסמות הנוצר מן המיזוג המרגיז של חולשה וכות באישה", וראו בירגל (לעיל), הערה 19), עמ' 9. הסבר זה, המזדהה עם עמדת הטקסט, אופייני למבקרים רבים. בירגל מצטט שיר ערבי מן המאה התשיעית שבו מדמה עצמו המשורר ל"אריה רדוף על ידי צביית'חן! עד שצדת אותי לא נצוד אריה על ידי צביית'חן!", והשווה אצל יהודה הלוי: "האיתם עוד לב אריה? / ופעפי עפרי?" (וראו הלל, עמ' 108 באן), וכן "צביה - ואיך כארי תטרפי" (לעיל), הערה 34, כרך ב, עמ' 17). למוטיב הציניים הפוצעות ראו סכיפרס (לעיל), הערה 3, עמ' 173-178.

48. שמואל הנגיד (לעיל), הערה 33, עמ' 297.
 49. הבית הראשון שזור שלושה דימויים מספר בראשית: כתונת יוסף המבולה כדם ששלחו האחרם ליעקב אביהם (בראשית לו כג, לא-לב); המור שיוסף הושלך אליו (שם, שם, כב); וריח בגדי הצייד של עשיו העולה באפו של אביו יצחק (שם, כו כז). אף כי אין אלה אלוזיות של ממש, שכן הן אינן תורמות ישירות לתהליך המשמוע של השיר, הרי הן בכל זאת משתפות בתגובת הקורא המיומן, האמור לזהות את האזכורים המקראיים ובו בזמן

רצחנותה של האהובה עומדת בניגוד ליופיה הענוג, התמים למראה. היא מתוארת בשירים כאמונה העשויה ללא חת⁴⁶ או כציידת נועזת. פעמים היא ציידת מצודדת הצדה צבאים, פעמים היא צבייה הטורפת אריות.⁴⁷ בשיר הבא היא צבייה וציידת בעת ובעונה אחת:

רעה, צבי מבורשבי - התפתחי? / רים בגדיך לבשרו שלחי!
 הבמי אדמים תמשחי שפתכי? / או דם עפרים תמרחי על הלחי?
 הודים לדוד, תגמול אהביו, תתני, / רוחי ונשמת, מקום מקרה, קחי!
 לב בשתי עיניכי אם תפלחי - / באחר ענק מצוארונך יחי!⁴⁸

שיר זה הוא דוגמה מרהיבה לאמנות המתוחכמת של השיר העברי-אנדלוסי. האהוב מבקש מן האהובה לחלץ אותו, הצבי, ממלכות האהבה שטמנה לו. אם רק תשלח לו את ריח בגדיה - הוא יינצל. הציידת, הצבי, דם הקורבן, כלא האהבה הלא מושגת והריח הגואל של בגדי האהובה - כל אלה הם מוטיבים הלקוחים מאוצר הדימויים הערבי. עם זאת, הרשת העדינה של הדים מקראיים טוענת את המטפורות השחוקות ברענונות ובשינונות משחקית.⁴⁹ אולם באמצע השיר מציע הדובר, קורבן הצייד, השרוי בבורשבי-האהבה, לשנות את הכללים: לא עוד משחקי ציד, אלא משחק "הוגן" - הוא ייתן לה את נשמתו והיא תיתן לו את גופה (היא - גוף; הוא - נפש). הוא מוכן למות למענה רק מפני שהוא מאמין בכוחה להשיבו לתחייה; אם רק יוכל לשלוח בה מבט, אם אך יזכה להציץ בחדו אחד מענקי צווארה, או אז לא יוכל לו המוות. אבל את הבית האחרון של השיר ניתן לקרוא גם אחרת, קריאה מקאברית יותר: החרוזים שעל צווארה של הגברת אינם אלא לבותיהם המפולחים של אוהביה הנכזבים. הציידת האכזרית גולת את לבבות קורבנותיה, מנקבת אותם במבטה החד, ואז, כדרך שעושים הציידים, שוזרת אותם לענק. בבחמתו העצמית של האהוב יש סקאום מסוים: הוא, שיחל מאז ומתמיד להניח את לבו על לבה של האהובה, יזכה לכך רק במוות, כאשר לבו המת יהיה לתכשיט מתכשיטיה. אבל או, כשינוח על צווארה, יזכה, באורח פלא, לחיים חדשים שלאחר המוות!⁵⁰

האהוב משתמש באוצר קבוע של דימויים ופיגורות רטוריות כדי לכבוש את לב האהובה. פניה וגופה של האהובה מפורקים לקטלוג של איברים, כשכל איבר מושווה לחפץ יפה אחר. לחייה - שושנים או ערוגת ורדים; פיה - חוט השני; שדיה - תפוחים או רימונים; מותניה הדקים -

לדחותם כלא רלוונטיים למשמעות הכוללת של השיר. משחק זה של קישור וניתוק הוא חלק מן המהלך האסתטי של הקריאה.

50. בבית האחרון מהדהד הפסוק "[...] לבבתי באחד מעיניך באחד ענק מצ'ורוניך" (שיר השירים ר ט). "לבבתיני" במשמעות של "משכת את לבי" עולה בקנה אחד עם הפירוש הראשון שהצעתי. פירושו של המדקדק יונה אבן ג'נאה, בן זמנו ובן מקומו של הנגיד, לפיו "ופירוש לבבתיני מחצת את לבי בחץ עיניך" (ספר השורשים, מהדורת בי"ז באכר, ברלין 1896, עמ' 238), תומך בהבנה המקאברית של השיר. תודתי למתי הוס שהעיר את תשומת לבי לפירוש זה.

* תקרוין.

51. שלמה אבן גבירול (לעיל), הערה 42, עמ' 110.

52. טרודס אבולעפיה (לעיל), הערה 27, כרך א, עמ' 40.

ענף גמיש. לעתים קרובות היא מושווית לארטיפקט, למלאכת מחשבת מעשה ידי אמן. אבני החן שמהן עשויים איבריה מדגישות את יופיה המרהיב אך גם את "אבניותה", את הפריגידידות והאכזריות שלה: לבה – לב אבן; שדיה – תפוחי אבן; צווארה – מגדל שן; שפתיה – אבני אודם; שיניה – פנינים; דמעוניה – בדולח.

האהובה היא גם אתר של ניגודים, כל אחד מאיבריה משדר מסר שונה, או הפוך, מזה שמשדרים האיברים האחרים. פניה (או גופה) הם גן מפתה, אבל הצפעונים (תלתליה השחורים) השומרים עליו מזרים אימה; שדיה הם תפוחים עגולים ותמימים, אבל פטמותיהם החדות פוגעות כרמחים שלופים. בשיר הבא היא מרה ומתוקה (1), צוף פיה המתוק מושך את האוהב להתקרב אליה, אבל חרבותיה השלופות ורמחיה הממורקים ("מרוקים") מרחיקים אותו (2). היא הורגת ועורגת באחת:

אֲשֶׁר תִּמְד וְתִמְשֶׁךְ הַלְּבָבוֹת / וְאִם הָיוּ שְׁפָתֶיהָ מְתוּקִים
חַרְבוֹת מְזַרְנִיָּה שְׁלּוּפוֹת / רְמַחִים לְהַרְגַּ דְּלִים מְרוּקִים.
תִּיעֶץ* לִי בְעֵינֶיהָ וְתַעְרַג / כְּאֵילָה צְמֵאָה אֶל אֶפְיקִים.⁵¹

גם בשירו של טרודס אבולעפיה היא מחלת האוהב, והיא התרופה. היא הנחש הארסי, והיא הנחש המסמל את הצרי לארס. הפלא ופלא, הנחש הוא הגורם לסבל והוא המרפא לו:

עֲפָרָה, וּמִשְׁעָרָה עֲלֵי לְחִיָּה / כְּדַמּוֹת נַחְשִׁים נוֹטְרִים פְּרִיָּה.
הַתְּמַהֲמָהּ וְרָאוּ פְּלָאִים, כִּי / הֵם מַחֲלֵת לְבִי וְהֵם צְרִיָּה,
וַיִּנְשְׁכוּ לְבִי, וְלֹא דָשְׁכוּ / אוֹתָהּ – וְאִם הָמָּה עֲלֵי לְחִיָּה;⁵²

ניגודי חושך ואור מקנים נופך דרמטי ליופיה של האהובה. ברגיל, תמונתה היא בשחור-לבן. פניה הוזהרים הם שמש הנחבאת בעד עננים כהים. בזוהרה היא גורמת לשמש ולירח להחוויר, או להאפיל; היא מכלימה אותם. היא שמש פלאית הזורחת באישון לילה. כשהאוהב המשתאה מתבונן בפלא המפגש בין היום ללילה המתרחש בדמות תוארה, הוא מברך בהתרגשות את האל, על פי נוסח ברכת היוצר שבשחרית:

בְּךָ אֲרָאָה / יְפִי מִתְעַרֵּב
מוֹצָאִי / בְּךָ וְעָרֵב

עַל-לְחֵןךָ וְשַׁעַר רֵאשֶׁךְ / אֶבְרָךְ; / "יוֹצֵר אוֹר וּבוֹרֵא חֹשֶׁךְ";⁵³

לשחור – לבן האקספרסיביים נוסף לעתים גם הצבע האדום. בדרך כלל, השפתיים, הלחיים והציפורניים הן המתוארות בדימויים של שושנים, אבני אודם, חוט שני או דם, אבל בשיר הבא, במפתיע, האדום הוא צבע שיערה של האהובה. בלילה שבו היא מתגלה אליו, פניה הזורחים המוקפים בשיערה האדמוני דומים לשמש המפציעה על רקע האופק הבוער:

53. יהודה הלוי (לעיל), הערה 34, כרך ב, עמ' 50.

* צחוב כאן פירושו אדום.

54. יהודה הלוי ולעיל, הערה 34, כרך 18, עמ' 18.

ליל גִּלְתָּה אֵלַי צְבִיָּה בְּעֶרְהָ / חֲמַת לְחַיִּיהָ וְצַמַּת שְׁעָרָה
צָהָב* – כְּעֵין אֲדָם בְּכֶסֶתוֹ עָלַי / רִקַּת בְּרִלְחָ לַח תְּמוּנַת תְּאֵרָה –
דְּמָתָה כְּשֶׁמֶשׁ, בְּעֶלְתָּה תְּאֵדִים / אֶת עֲנָנֵי גִשְׁף בְּלֶהָב זֹהֲרָה.⁵⁴

בשיר אחד משרטטים צבעי השחור – לבן – אדום הן את יופיה של האהובה והן את ייסורי האוהב. היופי והייסורים מוצגים מבחינה רטורית כמקבילים וכמנוגדים זה לזה, אולם הם אף נתפסים כמעצימים זה את זה. האוהב מאשים את הגברת בניצול ציני של איברי גופו הדואבים – באפר לבו השרוף השתמשה לאיפור עיניה, את פניני דמעותיו גולה להעניק ברק לשיניה, את לובן שיערו לקחה לחוורון פניה, ובדמו משחה את לחייה; בייסוריו היא מייפה את איבריה שלה, את הכאב היא הופכת לדבר מה אסתטי. אם למראה ייסוריו נעשית האהובה יפה יותר, הרי למראה יופיה – גדל סבלו:

בְּשַׁחֲד לִבִּי קָרְעָה עֵינַיָּה / וּבְרַב דְּמָעֵי מִלְּאָה שָׁנְיָה.
תְּלַבֵּין וְתֵאֲדִים, כִּי בְּלִבְנָת שְׁעָרֵי / וּבְכֶסֶת כְּבִדֵי צְבָעָה פְּנֵיהָ.⁵⁵

55. סדרוס אבלעפיה ולעיל, הערה 127, כרך א, עמ' 38.

הדיאלקטיקה של היופי והסבל מתחוללת לא רק במישור הפנימי של השיר, שעניינו יחסי החושק והחשוקה. בקריאה דקונסטרוקטיבית של השיר ניתן להסב את הדיאלקטיקה הזאת להצהרה פואטית של משורר האהבה אודות אמנותו. במידה רבה זוהי פואטיקה רומנטית הקושרת בין החוויה הרגשית לתוצר האמנותי. כאשר מאשים המשורר את היפהפייה בתכסיסי התייפות הוא מסגיר, על דרך ההיפוך וההשלכה, את אמנותו המניפולטיבית שלו עצמו. האהובה ממירה את סבלו לתכשירי איפור וצבע, ליופי מלאכותי ומעושה. אבל האם אין זה מה שהמשורר עצמו עושה? האם אין הוא חותר להפוך את הסבל ליופי, למעשה אמנות? האם אין הטכניקה הנצלנית המיוחסת לפאם פאטאל חושפת את כלי העבודה של המשורר עצמו? האם אין הוא מנצל את סגולות יופיה כדי לייפות באמצעותן את שירי-שלו?

הרטוריקה הקונבנציונלית של הפכים, פרדוקסים ומטפורות קיצוניות (אוקסימורונים וקונסטיטים), המכוונת להאדיר את יופיה של הגבירה (ולהעצים את יופיו של השיר), מדגישה גם את הרעיון של כפל פניה של האישה. האישה לעולם איננה מה שהיא נראית מבחוץ: "תרופה בפניה ועל חוט שפתייה – / ומנות בעיניה ותחת למדיה".⁵⁶ אופיה האמיתי, הברוטלי, חבו מתחת לשמלותיה. רעיון האישה המתעתעת שיופיה מסתיר את אופיה, שבגדיה מסמלים את בוגדנותה – רעיון המופיע רק במרומז ובאופן פיגורטיבי בשירי האהבה – הוא רעיון מרכזי בשיח של שונאי הנשים בימי הביניים. הניגוד בין הפנים לפנים, בין ההופעה למהות, הוא כלי בהטפותיהם של בעלי המוסר, המזהירים את הגבר מפני תעתועי המציאות הארצית. ניתן להצביע על זיקה בין שנאת הנשים בימי הביניים (בעיקר למן המאה השלוש עשרה ואילך) לבין הביקורת הגוברת והולכת על השירה כמדיום נשי ושקרי.⁵⁷ מבקרי השירה בתקופה זו טוענים כי כשם שהאישה מציגה חזות משלה, כך גם יופים הרטוריים של השירים הוא יופי מתעתע. ואולם, את האנלוגיה בין גינוי האישה לגינוי השירה בימי הביניים – אנלוגיה הנסמכת

56. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 33), עמ' 302.

57. על התפיסה המיסוגנית של היופי הנשי ועל הדימויים הנשיים של השירה כתבתי במאמרי "הבגד והבגידה: ייצוגים נשיים בספרות העברית של ימי הביניים", מתוך 5, 1997, עמ' 81-84.

על הפער המטעה בין חוץ לפנים – ניתן להפוך על פיה בנקל. בקריאה פמיניסטית ניתן להשתמש בה כבמנוף ביקורתי המופנה כנגד "תמימותם" של שירי האהבה עצמם. הכסות הלשונית האסתטית והמפתה שלהם מצפינה לא אחת הטיות אנדרוצנטריות ודעות קדומות אשר אך צעדים מעטים מפרידים ביניהן לבין מיסוגניה של ממש.

הצבייה במבט גברי

הקוראת הפמיניסטית של הקנון הספרותי היא בבחינת אשת לוט מודרנית המפנה את מבטה לאחור אל עבר מה שנאסר עליה לדאות. מבטה אל טקסטים שנשים הודרו מהם הוא, כניסוחה של אדריאן ריץ', "re-vision - the act of looking back, of seeing גם יחד: with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction".⁵⁸ מבטה של האישה הקוראת מעמיד את עצמו מול העין הגברית, הדומיננטית בשירים. נושא המבט מרכזי ביותר בשירי האהבה, אם כמוטיב חוזר ואם כנקודת תצפית המכוננת את עמדתם ואת מקומם, ואף את גורלם, של השותפים לקשר האהבה. בשירים האישה נתונה תמיד למבט הגברי המגדיר והחודר, אך בו בזמן היא גם מתוארת כבעלת מבט דומיננטי וכמי שמאיינת את הגבר בעצם מבטה. השליטה במבט נתפסת כשליטה ביחסי האהבה, והיא גם השליטה במרחב הסימבולי של האהבה, בשפה שלה. הקוראת הפמיניסטית יכולה להתבונן במשחק/קרב המבטים מבחוץ, אבל היא יכולה גם למקם את עצמה בתוך השיר, בעמדה של האובייקט הנשי. כך יהפוך אובייקט האהבה הפסיבי – האישה, שהיא מושא השירים – לסובייקט המגיב על הטקסט הגברי מבפנים. העין הפמיניסטית תקרא את השיר מתוכו ותתמודד עם המבט הגברי – זה של האוהב וזה של המשורר – דרך המיקוד של העין הנשית המושתלת בשיר.

על חשיבות המבט בשירה הערבית כותב עבדלוואהב בוהדיבה, החוקר את המיניות באסלאם; לדבריו, "השירה הערבית הפכה להמנון לעיניים ולסימפניה של המבט".⁵⁹ אבן חזם, שחי בגרנדה במאה האחת עשרה, מקדיש בהרצאותיו על הפנומנולוגיה של האהבה פרק ל"רמיזה בעיניים", ובו הוא חוקר את הסמיוטיקה של העין. לדבריו, באמצעות שפת העיניים מבצעים האוהבים שפע של פעולות דיבור:

הרמיזה במבט [...] תפקידה מבורך והשפעתה מופלאה, שכן היא מבטאת ניתוק והתחברות, הבטחה ואיום, גערה ושביעות רצון, ציווי ואיסור; [...] המבט מבטא שחוק ועצב, שאלה ותשובה, מניעה ונתינה. לכל אחת מן המשמעויות האלה יש סוג מסוים של מבט. [...] אתאר כאן דק את הקלים לתיאור: רמיזה בוויית העין האחת משמעה איסור; השפלת העפעף מורה על הסכמה; המבט המתמשך הוא סימן לכאב ולצער, והקריצה – סימן לשמחה. ספק עצימת העין – סימן לאיום; גלגול האישון לכיוון אחד והחזרתו בחופזה מסבים את תשומת הלב למישהו שמדמוים עליו; הרמיזה הנסתרת בוויית שתי העיניים – שאלה; גלגול האישון

Adrienne Rich, "When .58 We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34, 1972, p. 18

.59 בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ'

.39

60. אני מודה לאלה אלמגור על שהרשתה לי להשתמש בקטע זה מתוך תרגומה עֵקב הַיוֹנָה לספרו הנודע של אבן חזם, סאויק אל־חמאמה. התרגום יראה אור בקרוב בהוצאת מוסד ביאליק, ירושלים. וראו גם Lois Anita Giffen, "Ibn Hazm and the *tauk al hamama*", in Salma Khadra Jayyusi (ed.), *The Legacy of Muslim Spain*, Leiden 1992, pp. 421-441. את עקבות רעיונותיו של אבן חזם ניתן למצוא בשירי בן זמנו ובן מקומו שמואל הנגיד, וכן בשירי משוררים אחרים. לעניין זה ראו לוי (לעיל), הערה 13, עמ' 378-409.

בחופזה ממרכז העין אל תחתיתה מעיד על סירוב; גלגול שני האישונים ממרכז העיניים - איסור מוחלט. את שאר המשמעויות אין להבין אלא על ידי ראייה ממש.⁶⁰

הרטוריקה של המבט נראית לי מרכזית בשיר הבא, שבו מצטלבים שני המבטים, מבטו של הגבר ומבטה של האישה. שניהם מוצגים מנקודת ראותו של הדובר-הגבר. את שניהם אני מבקשת לפרק דרך העדשה הפמיניסטית.

יַעֲלֶה חֵן רַחֲמֵי לִבְבִי / שֶׁכִּנְתִּי מֵעוֹדֶךָ,
תִּדְעֵי כִּי יוֹם תִּנְוִרִי / אֶסוּגִי בְּנִדְדֶךָ.
גַּם בְּעֵת יְהָרְסוֹ עֵינַי / לְהַבִּיט אֶל הוֹדְךָ
מִלְחִינֶיךָ פָּגְעוּ בִּי / נַחֲשִׁים יִפְרִישׁוּ,
כִּי חֲמַתָּם בָּאֵשׁ יַחְתּוּ / וְאֵתִי יִגְרִשׁוּ.

שָׁלְלָה לִבִּי בְּדָדִים / עָלִי לֵב מִנְחִים,
לֵב כְּמוֹ אֶבֶן, וְרַק יִגְרֵ / מִל שְׁנֵי תַפּוּחִים
נִצְבּוּ וַיְהִי לְשִׁמְאֵל / וַיִּמֵּן כְּרַמְחִים,
מוֹקְדֵיהֶם הֵם בְּלִבִּי, / וְהֵם לֹא נִגְשׁוּ,
גַּם בְּפִיהֶם דָּמִי שְׁתוּ / וְלֹא הִתְבַּשְׁשׁוּ.

יַעֲלֶה, חֶקֶי דַת הָאֵל / בְּעֵינֶיהָ תִפְרֵ,
כִּי תִמְיַתִּי בְּצִדֶיךָ / אֲבָל אֵין לִי כֹפֵר.
הֲרֵאִיתָם עוֹד לֵב אֲרִיָּה / וְעַפְעַפִּי עֶפֶר
לְמָדוֹ לְטָרֶף כְּלָבִיא / וְחֻצִים יִלְטְשׁוּ,
דָּם לִבְבִי יִמְצוּ יִשְׁתּוּ / וְנִפְשֵׁי יִבְקֶשׁוּ.⁶¹

61. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 6.

את מבטו־שלו מתאר הגבר כמבט לגיטימי ושׁוחר־טוב; הוא הרי משתוקק "להביט אל הודך" (3). לעומת זאת, מבטה של האישה מוצג כהפרת חוק אלימה, כמבט טורפני ("עפעפי עפר" / [...] לטרף כלביא"), ערפדי ("דם לבבי ימצו ישתו"), רצחוני (11-15). אבל האם מבטו של הגבר תמים כפי שהוא מציג אותו? הבחירה בפועל הר"ס לשם תיאור פעולת המבט ("בעת יהרסו עיני") חושפת את משמעותו הלא מודעת לעצמה של המבט הגברי. פועל זה טעון משמעות אלימה של פריצה לאתר מקודש וראייה של האסור בראייה; זוהי הסגת גבול הגוררת עונש מידי האל.⁶² על זיהוי המבט האדוטי האסור עם הסגת גבולות המקודש אומר בוהדיבה כי "יש כאן פסיכו־סוציולוגיה של המבט הממשמעת את המבט כראשיתה של הסגת גבול שנקבע בידי האל".⁶³ הדובר-הגבר מציג את עצמו ואת האישה כמבטיים וכ"מוֹבְטִים" (כלומר, כנתונים כאובייקט למבטו של האחר), אבל ההצגה אינה סימטרית, שכן, אף על פי שגם הוא "הורס"/פולש במבטו למרחב הנשי המוגן, את אשמת הרצחנות הוא מטיל עליה; את עצמו הוא רואה כקורבן,

62. על פי "ויאמר ה' אל משה רד העד בעם פן יהרסו אל ה' לראות ונפל ממנו רב" (שמות יט כא).

63. בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ' 36.

ואותה – כתוקפנית. ה"יעלה" היא העוברת על חוקי האל, רוצחת בזדון וחומקת מעונש: "יעלה, חקי דת האל/ בעיניה תפר, / כי תמיתני בצדקה/ אבל אין לי כפר". שכן, רוצח בודון חייב מיתה, ואילו היא פטורה אפילו מתשלום כופר, שחייב בו רוצח בשגגה. מבטתה של האישה הוא אפוא בלתי נסבל לדידו, מאיים על חייו ומאיין אותה.

תיאוריית המבט הסינמטי של לורה מאלווי, שעסקה בעיקר בקולנוע ההוליוודי הקלאסי, מסבירה את ההיפוך הזה. "על פי עקרונות האידיאולוגיה השלטת, הדמות הגברית אינה יכולה לשאת בעומס המבט של אובייקטיפיקציה מינית", כאשר המביטה היא אישה.⁶⁴ בניתוח הנרטיב הקולנועי ותצורותיו תלויות המיגדר טוענת מאלווי כי במסורת הקולנועית ממוקם הגבר, בין כצופה ובין כדמות, בעמדה של בעל המבט הפעיל (-looking at) ולא בזו של ה"מוקט" (being-looked-at):

בעולם המוסדר על ידי חוסר איוון מיני, ההנאה מן המבט מתפצלת בין אקטיבי/ גברי לבין פסיבי/נשי. המבט הגברי המגדיר משליך את הפנטזיה שלו על הדמות הנשית המעוצבת בהתאם לכך. בתפקידן האקסהיביציוניסטי המסורתי נשים מוצגות לראווה ולראייה, וחיצוניותן מקודדת כדי ליצור רושם חזותי וארוטי כזה שניתן יהיה לומר עליהן שהן משדרות את היותן אובייקט למבט (-to-be-looked-at-ness). נשים המוצגות לראווה כאובייקטים מיניים הן המוטיב החוזר של החזיון (ספקטקל) הארוטי: [...] היא "אוהזת" במבט ומשחקת לידיו ו[בכך] ממשמעת את התשוקה הגברית.⁶⁵

עבור מאלווי, העובדה כי הגבר הוא אדון המבט עולה בקנה אחד עם שליטתו בשפה. בסדר הסימבולי הפטריארכלי, "גבר יכול לחיות את הפנטזיות שלו ואת האובססיות שלו דרך שליטתו בלשון על ידי כך שהוא משליך אותן על דימוי שותק של אישה הקשורה עדיין למיקומה כנושאת (bearer of) המבט, לא כמייצרת המשמעות".⁶⁶

על אף התגובות הפמיניסטיות החריפות שטענו שהתיאוריה של מאלווי מקבעת את האישה בתפקיד פסיבי, נראה לי כי תובנותיה באשר למבט הסינמטי מועילות מאוד לקריאת השירה העברית בימי הביניים, אשר גם בה ממושמע המבט על ידי הבחנה מיגדרית. האוהב/המשורר/הצופה הגבר הוא שמכונן בדבורו/במבטו את האישה כמושא של תשוקה והוא שמציג את עצמו כמושא/בקורבן של מבטיה הבלתי נסבלים. אף שבשירים אלה האישה מוצגת (על ידי הגבר הצופה בה) כאקטיבית, משמוע שני המבטים נתון, ככלות הכול, בידיו של הגבר.

מהי דמות דיוקנה של "יעלת החן" בעיני הגבר המביט בה? בשירו של יהודה הלוי פני היפהפיה מוקפים צפעונים מאיימים ונוטפי ארס, שדי האבן שלה זקופים כחרבות – ולחרבות יש פיות השותים את דמו של המתבונן.⁶⁷ האימאז'ים הערפדיים (שורות 10, 15) מעמידים אנלוגיה בין זוג שדיה לזוג עיניה והופכים אותה ליצור מפלצתי מלא עיניים/שדיים/פיות. האסוציאציה ל"ראש המדוזה" היא כמעט בלתי נמנעת. במסתו הידועה מפרש פרויד את "ראש המדוזה" במיתוס של פרסאוס כסמל ויזואלי לאיבר המין הנשי (ולחרדה שזה מעורר אצל הגבר), והוא מציין כי דימוי זה של

64. מצוטט מתוך מסתה פורצת הדרך של מאלווי על קריאה פמיניסטית בקולנוע, וראו Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989, pp. 14-25. את הבנתיה מבססת מאלווי על הגדרתו של פרויד לסקופופיליה, הנאה המופקת ממבט שתלטי הופך את האחר לאובייקט ומשעבר אותו. מאלווי טוענת כי ההיקסמות מן הקולנוע מועצמת על ידי דגמים אפרויריים של היקסמות סקופופילית, וכי דגמים חזותיים אלה של הלא מודע הפטריארכלי השפיעו הן על התבניות הנרטיביות של אמנות הקולנוע והן על דרכי ההנאה ממנה.

65. שם, עמ' 19.

66. שם, עמ' 15.

67. וראו לעיל, עמ' 108 כאן והערה 61 שם.

שיער האישה כפקעת נחשים נפוץ מאוד באמנות (ואכן, הוא גם אחד מדימויי התשתית של הפורטרט הנשי בשירי האהבה העבריים והערביים בימי הביניים). פרויד מנסח משוואה בין ראש המדווה לבין איבר המין המסורס של הנקבה (האם): "לערוף ראש = לסרס. אימת המדווה היא לפיכך אימת הסירוס המתלווה להסתכלות במושא"⁶⁸. ההסתכלות במחזה מזוויע זה מעוררת גם במסתכל עצמו את אימת הסירוס. יתר על כן, פרויד משווה את האפקט המאגן של ההסתכלות במדווה לזיקפה. על פי פירושו, הנחשים מעוררים את האימה וממתנים אותה באחת, שכן הם ממלאים את מקום איבר המין הגברי ובכך מאשרים את קיומו. כך, אותו מראה המעורר את פחד הסירוס הוא גם המראה המנחם את הצופה בחזיון, מבטיח לו שהוא עדיין בעליו של איבר הגברות. במיתוס היווני פרסאוס מצליח בסופו של דבר לקפד את ראשה של מדווה, כלומר לסרסה, רק כאשר הוא נמנע מלהביט ישירות בפניה, דהיינו באיבר מינה, והוא מביט בהשתקפותה במגינו הבהוק.

האם שיר האהבה אשר דרכו מתבונן האוהב/המשורר באהובתו המינית איננו בעצם המקבילה של מגן פרסאוס? האם קלסתרה האמנותי המסוגנן של האישה, שהמשורר ליטש אותה עד ברק, איננו מין סגולה אפוטרופאית כנגד כישוף, מגן פלאים המאפשר למשורר לסרס את הדמות הנשית ובו בזמן לאשר לעצמו את סגולותיו הלשוניות, להרגיע את עצמו שהוא עדיין בעליו של הפאלוס השירי? בטיעוניה חודרת מאלווי על הקשר ההדדי שגילה פרויד בין ההנאה הסקופופילית לתודת הסירוס ומבהירה איך הופכת האמנות את המראה המזוויע לפטיש מענג, ליצירת אמנות:

כך, האישה כדימוי (icon) מוצגת לראווה למבט [...] הגבר [...] תמיד מאיימת לעורר את החרדה שהיא מסמנת באופן מקורי. ללא מודע הגברי יש שני ערוצי בריחה מפני חרדת הסירוס: [האחד] התעסקות מוגזמת בטראומה [...] הראשונה [...] פיתוח ערך עצמו [...] הענשה עצמית [...] [והאחר] הכחשה גמורה של הסירוס על ידי המרתו באובייקט פְּטִיש או הפיכת הרמות המיוצגת עצמה לפטיש, שיותר משהיה מסוכן יהיה מרגיע [...] סקופופיליה פטישיסטית זו מכוננת את היופי הפיזי של האובייקט והופכת אותו למשביע רצון בזכות עצמו.⁶⁹

Sigmund Freud, .68
"Medusa's Head", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 23, trans. James Strachey, London 1955, pp. 273-274.

69. מאלווי (לעיל, הערה 64), עמ' 21.

הערוץ הראשון (העיסוק המוגזם בטראומה) מודגם היטב, לדעתי, בשיר "יעלת חן" של יהודה הלוי, שהדובר עסוק בו בלא הרף בחרדותיו אל מול הדמות המדווית המאיימת להרעילו, לשורפו, לטורפו, לדוקרו למוות, לשתות את דמו, ובקיצור – לסרסו. השיר הבא הוא דוגמה קולעת ביותר לערוץ האחר שמתארת מאלווי, שעיקרו סקופופיליה פטישיסטית ההופכת את אובייקט המבט ליצירת אמנות:

יפת מְרָאָה קְוֹמֶת נֶס, וְשַׁעַר / כְּשֶׁרָף, חוֹשְׁקִים נוֹשֵׁף וְאֹנֶס,
כְּאֵלוּ יוֹלְדָה צְוֹה בְּלִדְתָּהּ: / "צִשָּׂה שְׂדֵךְ וְשִׁים אוֹתוֹ עַל נֶס"⁷⁰

70. טדרוס אבלעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 40.

כמו "ראש המדוזה" של פרויד, גם ראשה של היפהפייה בשיר זה מוקף נחשים. היופי הנחשי הנושך והמרפא, דימוי נפוץ שמקורו בשירה הערבית, מקבל כאן ניסוח מקראי באלוזיה המפורשת ל"נחש הנחשת", אותו פְּטִיש פאלי שעשה משה כדי לרפא את הניגפים במגיפה.⁷¹ האישה המדוזית יפת המראה, אובייקט המבט הגברי, הופכת כאן לפטיש פאלי; היא פאלית ומסורסת בעת ובעונה אחת. אם אצל פרויד נתפס האב כמי שסירס את הילדה בהולידו אותה חסרת פאלוס, כאן האב השירי שלה – הצופה-הגבר, יצרן הסמלים ובורא המשמעויות, המשורר – הוא המתכחש לאיום הסירוס בכך שהוא הופך אותה ליצירת אמנות, לארטיפקט, ל"נחש נחשת", לאובייקט להערצה ולמקור לסיפוק אסתטי. "הפטיש נובע בעצם מפשרה אמיתית ומפיצול בין הכחשת הסירוס לאישורו [...] פשרה זו נוכחת לפעמים במבנה הפטיש עצמו".⁷²

דומה שהאימאז'ים בשיר זה נענים גם לזיהוי שמזוהה לאקאן את אובייקט התשוקה עם הפאלוס. בכוח הלשון מכונן הגבר את האישה בתור פאלוס, וכך הוא הופך לבעליו:

גם אם האישה איננה בעלת פאלוס, היא יכולה להיות הפאלוס, מושא התשוקה עבור מישהו אחר [...] באופן אירוני, במטרה להפוך למושא תשוקתו של אחר, היא הופכת להיות אתר של שבר, פאלית ומסורסת [...] פדרוקסלית, לקבל אישור בתור פאלוס פירושו להתאיין כאישה [...] הפאלוס מתפקד רק באופן בין-סובייקטיבי, שכן רק באמצעות האחר הבעלות על הפאלוס יכולה להתאשר, וכך גם זוהות עם הפאלוס [...] באמצעות גבר האישה יכולה להפוך לפאלוס (מושא התשוקה שלו); ובאמצעות יחסי מין עם אישה, יכול גבר לקבל אישור כבעליו של פאלוס.⁷³

מאלווי, בעקבות פרויד, מדברת על הדחף הסקופופילי כנובע מן הלא מודע הפאטריארכלי ה"אוניברסלי", ואילו בוהדיבה, בעקבות סארטר, מעגן את דיונו במבט-על-האחר בהקשר החברתי-תרבותי של האסלאם ומגדיר את חילופי המבטים כתבנית עומק חברתית, אימוננטית ורבת-חיוניות, בחברה שבה קירות ורעלות מסמנים מיגדרית את גבולות המרחב:⁷⁴

המבט, המאחו האחרון בחזית שבין המינים, נעשה מושא להנחיות דתיות קפדניות [...] העימות בין המינים, כפי שהוא נתפס באסלאם, הופך כל שותף מיני ל-"tré-regardé", ל"קיים בתור-מבט", אם לנקוט מונח של סארטר. מבטו-של-האחר הוא כה מוחשי באסלאם, שניתן לרדב, באופן מילולי ממש, על דיאלקטיקה דקה של המפגש בין המינים באמצעות החלפת מבטים [...] איך להביט ואיך להיות מובט – אלה הם נושאים לאימון דקדקני שהוא חלק אינטגרלי של הסוציאליזציה של המוסלמי. להיות מוסלמי פירושו לשלוט במבטך ולרעת כיצד להגן על פרטיותך מפני מבטם של אחרים.⁷⁵

71. וראו "ויאמר ה' אל משה עשה לך שרף ושים אותו על גל והיה כל הנשוח וראה אתו וחי" (במדבר כא ח).

72. Sara Kofman, *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writing*, Cornell University Press 1987, p. 86

73. לעיל, הערה 39, עמ' 132-133. להפרכת מושג הפאלוס של לאקאן כמסמן בה"א היריעה ראו Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Signs* 1-4 (Summer), 1976, pp. 875-893

74. להבדלים בין הסקופופיליה הפרוידיאנית, המבט אצל סארטר וה-"gaze" אצל לאקאן – מושגים שההבחנה ביניהם מיטשטשת לעתים קרובות בדיונים פמיניסטיים – ראו Elizabeth Grosz, "Voyeurism/exhibitionism/ the gaze", in *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford 1992, pp. 447-449

75. בוהדיבה (לעיל, הערה 31), עמ' 37.

האהבה כמבדה

משורר לא ידבר רק התולים / ועל לא נהיה ישא משלים.
 ומה השיר לבד דברי שקרים / משורר פרטט על פי נבלים?
 והשיר ייף ונהדר בכובים / ובמשלים כעין נהדר בעלים.
 ועל כן נהגו שרים לקהם / בראש כל־מהלל דברי התולים
 [...]

ורבים לא ישירו רק עגבים / ובחשק זמיריהם מבלים,
 וזה על הנדוד תמיד ידבר / ויאמר כי אֲחוּזוּהוּ חבלים
 [...]

וזה נשבע הכי לבו ונפשו / לעפר נמשכו מאין חבלים,
 ויאמר כי צבי גזל לבבו - / והוא נקב אלי בית החללים⁷⁶

בהכרזה פואטית חסרת אשליות זו, שהיא קטע משיר ארס־פואטי אירוני, חושף טדרוס אבולעפיה את סודות המקצוע של הטורבדור.⁷⁷ האהבה שבשירים איננה התפרצות רגשות כנה אלא מבדה ספרותי; לא מבע אותנטי של התמסרות או כאב, אלא מלאכת מחשבת מחוכמת; לא וידוי אישי אלא בידור חברתי. הפתיחות הרומנטיות בראש הקצידות הן לטעמו "דברי התולים". שיר האהבה אינו משקף חוויה אישית, אלא, כפי שטדרוס רומז, פעמים שהשיר אף מנוגד לנסיון האישי של הכותב. משורר המרבה לכתוב על מוטיב הפרידה והכאב מבלה בנעימים, ואחר, המדבר בשיריו על משיכה מינית חזקה, אינו אלא אימפוטנט ("נקב אל בית החללים", על פי משנה חולין ג א).

פגיס, שיינדלין ואחרים כבר הצביעו על נטייתה של שירת האהבה העברית בספרד בימי הביניים לסיטואציות טיפוסיות, לדמויות אידיאליות, למוטיבים ממוחזרים ולדימויים שגרתיים.⁷⁸ השימוש במוסכמות והאופי המסונגן, ביחד עם ה"אני" האימפרסונלי של האוהב והאנונימיות של האהובה – כל אלה מעודדים ומעצימים את הבדיוניות של שיר האהבה. הרבה נכתב על מבדה האהבה בשירות ימי ביניים בלשונות אחרות.⁷⁹ בעבודתו החשובה על המיונסנגרים (הטרובדורים) הגרמנים מבחין פרדריק גולדין במבדה סטריאוטיפי המונח בבסיסם של שירי האהבה. לדבריו, זהו מבדה "מפורד, מנותח לרגיסטר קבוע של אפיוזות, מצבי רוח, מצגי גוף, שממנו שואב המשורר כדי לארגן איזה דגם לא נרטיבי. הקהל החצרני הכיר את המבדה הזה היטב [...] כל אחד מן השירים הליריים מוצא את מקומו במבדה המקובע והאוניברסלי של האהבה החצרנית".⁸⁰ גיין ברנס מאמצת את גישתו של גולדין במחקרה על הטרובדורים הפרובנסאליים. בעקבות פול זומתור (Zumthor) היא טוענת כי ה־moi של הטרובדור הוא סגולה ז'אנרית, מוסכמה דקדוקית של שיר האהבה. רגש האהבה עצמו, כפי שהוא מעובד בשירה, הוא לדבריה "תוצר של התניה חברתית", קונסטרוקט תרבותי הנוצק לתוך תבנית לירית.⁸¹ בספרה על השירה החצרנית הפרסית בימי הביניים קובעת ג'ולי מייסאמי, אף היא בעקבות גולדין, שפרשת האהבים הבדיונית

76. טדרוס אבולעפיה (לעיל, הערה

27, כרך א, עמ' 173.

77. עיקרו של שיר זה הוא התנצלות המשורר על עלבון שעלב בדורו בשיר קודם. ההתנצלות מבוססת על טענת שקריות השירה, דהיינו, אין להתייחס ברצינות לדברי המשוררים, המשקרים מתוקף אמנותם.

78. שיינדלין (לעיל, הערה 3, עמ' 77; פגיס (לעיל, הערה 6, עמ' 267-271. לעומת זאת, בפרק "Convention and Experience" בספרו באנגלית (לעיל, הערה 3) טוען פגיס כי מאחורי הקליסאות הספרותיות עמדה לפעמים חוויה אישית.

79. לסקירה מקפת של הטענה הקונטרוברסאלית באשר להשפעה אפשרית של השירה הערבית על שירת הטרובדורים ראו María Rosa Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary History*, University of Pennsylvania Press 1990. ראו גם James T. Monroe, "Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition", וכן Roger Boase, "Arab Influences on European Love Poetry", שני המאמרים מופיעים בכרך שערבה סלמה גייסי (לעיל, הערה 60, עמ' 398-419, 482-457).

80. Frederick Goldin, "Array of Perspectives in the Early Courtly Love Lyric", in Joan Ferrante and G. Economou (eds), *In Pursuit of Perfection*, New York 1975, pp. 52-53.

81. לעיל, הערה 38, עמ' 255-256.

82. לעיל, הערה 41, עמ' 251.
 83. לעיל, עמ' 108 כאן, הערה 61 שם.
 84. לעיל, הערה 33, עמ' 302.
 85. שם, עמ' 308.
 86. דיין רומה בהקשר היווני, ראו Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago University Press 1996, pp. 3-8. על הדיון בשאלה זו בהקשר של שירת הטרובודורים ראו שולמית שחר, *האישה בחברת ימי הביניים: המעמד הרביעי*, תל-אביב 1990, עמ' 15-16, 149-146.
 87. במסורת החצרנית הערבית מופיעים אינספור סיפורים עיבתניים ובדויים על מלכים ונסכים שהתאהבו בשפחות או בנערים ממעמד נחות; בענק היונה של אבן חוס דוגמאות מרובות לעניין זה.
 88. טררוס אבולעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 42.
 89. יזורה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 322. מאה שנה אחרי יזורה הלוי כתב המשורר הצופי הגדול אבן ערב על "דת הצבאים": "אני נאמן לדת האהבה; במקום שילכו אליו גמלי האהבה שם האהבה היא דתי ואמונתי" (מצוטט בתוך J.C. Burgel, "The Lady Gazelle and Her Murderous Glances", *Journal of Arabic Literature* 20, 1989, p. 10).
 90. חיבורים ערביים אודות "דת האהבה" נדונים אצל Lois Anita Giffen, *Theory of Profane Love Among the Arabs: The Development of the Genre*, New York University Press and University of London Press 1971.
 91. וראו הערה 79 לעיל.
 92. על אבולעפיה כ"טרובודור" עיני ראו טובה רוק, "מאגייזים ספרותי כפן של ארכאיות תרבותיות: קווים לדיוקנו התרבותי של טררוס אבולעפיה", סדן: מחקרים מספרות הערבית א 1994, עמ' 49-76.
 * דב"ם מ"צב" או מ"צבא".
 93. טררוס אבולעפיה (לעיל, הערה 27), כרך א, עמ' 41.

לא נועדה אלא "לספק את ההזדמנות לשירו של המשורר והיא התירוץ להצגת המצבים השונים של האהבה [...] החוויה עצמה היא אידיאל ומבדה כאחד"⁸² מרכזית למבדה הזה היא המטפורה הפיאודלית המציגה את האהובה כמלכת הלבבות השולטת על לגיונות של אוהבים. האהובה עומדת מעל החוק ("יעלה, תקי דת האל / [...] תפיר").⁸³ עתים היא אכזרית, עתים חומלת. בכוחה לגזור חיים ומוות על הווסאלים שלה ("יום רצונך כיום גאלה [...] ויום ועמך כיום הפקדה").⁸⁴ אף על פי שהאוהבים, הנכנעים על פי רוב לרודנותה, מוכירים לה לפעמים שיש גבוה מעל-גבוה ("דמי עבדך, וחי אל, תשלמי").⁸⁵ תיאורה של האישה כשליטה עריצה מהפך את יחסי הכוחות החברתיים הממשיים בחברות ימי הביניים, ובייחוד בחברה היהודית, שמנעה מן הנשים גישה לכוח.⁸⁶

רוזנים ונסיכים הם עבדי האהבה והעם הנבחר שלה גם יחד. מי שמסוגל לאהוב מבחין את עצמו מן האחרים כמי שמממש את גבריותו ומשתייך למעמד האצולה. באופן פרדוקסלי, ככל שאדם אציל יותר כן הוא מסוגל יותר להכניע ולשעבד את עצמו לאהבה, ואפילו לאהוב את הנחותים ממנו.⁸⁷

מְלִכִּים לְאֵהָבִים נְאֻסְרִים / וְעַל הַמוֹשְׁלִים מוֹשְׁלִים וְרוֹדִים,
 וְלִבּוֹת רוֹזְנֵי אֶרֶץ מְעִינִים / וְנִפְשוֹתֶם בְּפֶרֶךְ מְעִבְדִּים.
 וְכַמָּה חוֹשְׁקִים הֵמָּה אֲרוּגִים / וְהֵם בְּאֵהָבָה עֲבָדִים עֲבָדִים!⁸⁸

נחיתותו של האוהב, כניעותו והתמסרותו השלמה לאהובתו מביאות את המשוררים לתאר את האהבה כדת: "תורתית תורת אהבה/ ממנה לא אתחלפה" – כלומר, לא אמיר אותה בדת אחרת.⁸⁹ מעריצי האהובה הם נאמניה של "דת האהבה", אידיאולוגיה שיש לה קודקס מפורט של עיקרי אמונה וכללי התנהגות.⁹⁰

ניתן להתחקות אחר שורשיהם של רעיונות האהבה האידיאלית בתחומה של התרבות המוסלמית, אך עם זאת רב הדמיון ביניהם לבין קוד האהבה החצרנית שראשיתו בשירת הטרובודורים.⁹¹ המשורר העברי המביא רעיונות אלה לידי שיא מיצויים הוא טררוס אבולעפיה.⁹² באחד משיריו מעוצבת האהבה עצמה כדמות אלגורית של גבירה פיאודלית החולשת על העולם כולו, שוכנת בלב ובנפש ודורשת ציות מלא מנתיניה:

אֲנִי הָאֵהָבָה, עוֹד כְּלִימוֹתִי / עָלֵי כְּלִימוֹתֵי מְשֻׁלוֹתֵי.
 וּבְסִגּוֹר הַלְּבָבוֹת מְתַנּוֹתִי / וּבְתֵי הַנְּפִשִׁים מְשַׁכְּנוֹתִי,
 וְנִפְשוֹת הַנְּדִיבִים אוֹהֲבוֹתִי / וְנִפְשוֹת הַנְּבָלִים שׁוֹנְאוֹתִי,
 וְזֶה מְתַגְבְּרִים עָלַיָּה מְלִכִּים - / וְכֻלָּם יִשְׁכְּבוּ אֵלַי מְרַגְלוֹתֵי!
 וְגִבּוֹרִים אֲרַדֵּף כְּלִימוֹתִי / וְשָׂרִים אֶחְלֵשׁ תוֹךְ מַלְחָמוֹתִי,
 וְאֵין לִי לֹחְמִים - כִּי אִם צָבָאִי * / וְלֹא תוֹפֵשׂ חֲנִית - כִּן בְּעֲרוֹתֵי,
 וְגִבֵּי יַעֲלוּ חֵן הֵם שְׁלָחִי, / וְגִבּוֹת הַצָּבָאִים - קִשְׁתוֹתֵי
 [...]]

וּמַעוֹלָם שְׂמִי נוֹדֵעַ בְּתַבְל / וְיִלְדֵי רוֹזְנִים הֵמָּה מְשֻׁרְתֵי!⁹³

94. מייסאמי ולעיל, הערה 41, עמ' 245.

95. שיינדלין ולעיל, הערה 3, עמ' 85.

96. על האוהב הרומנטי המשכפל את אהבתו הנרקיסית לאם על פי פרויד ראו גרוס ולעיל, הערה 39, עמ' 131-126.

97. וראו גם לעיל, הערה 39.

98. "האחר" המוחלט אצל לאקאן הוא האל. התבייה לאיחוד (One-ness) באהבה, כמו התבייה לאיחוד המיטטי עם האל, היא לפיכך תמיד במדר אי אפשרות. "האחר" [המוחלט] תהו הוא התנאי ל[...]. אהבה, אבל הוא גם שרן לכשלונו כל מאמץ לחיפוש האחר באהבה". על לאקאן והאהבה החצרנית/רומנטית ראו גרוס ולעיל, הערה 39, עמ' 132-140.

99. Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Cornell University Press 1967.

100. "motionless and emotionless", וראו שם, עמ' 76.

אם כן, היכולת להשתעבד לאהבה היא מסימניה של האצילות, ואף הטעם המעודן בשירה הוא עדות לאצילות הנפש. בחוגים החצרניים המוסלמיים, "השתעבדות לאהבה היתה [...] תכונה שהגדירה כל גבר שהתיימר להיות בעל 'אדב'", כלומר בן תרבות.⁹⁴ דבר זה נכון גם לרבינים החצרניים בספרד המוסלמית, ששירתם היתה הצגה ריטואלית של האידיאלים המעמדיים שלהם. שיינדלין כורך יחד את ערכי הארוס והיופי כשהוא טוען כי כמו עמיתיהם הערבים, גם המשוררים העבריים "השתמשו בשירה לבטא את מסירותם ליופי כערך קרדינלי של החיים הרוחניים [...] בכך] הם הפגינו עד כמה גדולה היתה רגישותם [...] כביכול אמרו: 'כדי כך גדולה יכולתי להיכנע לכוח היופי'".⁹⁵ אך האם עלינו לקבל את הכרזותיהם, הגלויות והמשתמעות, של המשוררים בדבר הערכים והאידיאלים שלהם ללא שום חשד? האם האתוס של האוהבים והאסתטיציזם של המשוררים אינו נתון לבחינה? האם מעבר לאידיאליוס הצרוף הזה של יחידים אין תבויים אינטרסים סמויים שלהם ושל החוג המעמדי שלהם?

בחיפוש אחד המסד הרגשי של "האהבה החצרנית" חשף פרויד את הכוב הרומנטי ואת הרווח האנוצנטרי של האוהב. כאשר האוהב מרומם את אהובתו ומשפיל את עצמו, אומר פרויד, יותר משהוא מעריך את תכונותיה הייחודיות של האהובה, הוא מעניק ערך חיובי לעצמו. כשהאוהב מתמסר לאובייקט אהבה מושלם הוא בעצם חותנו להוכיח את ערכו-הוא, וכשהוא "מייצר" אהובה אידיאלית הוא יכול לאהוב באחת את האובייקט ואת עצמו, ובכך לאשר את שליטתו בה. האוהב המשולהב מאוהב אפוא באהבה; הוא מאוהב בפוזיציה שלו בתור אוהב. אם כן, הקלישאות של שירי האהבה אינן רק עניין של סגנון. הנוסחאות המשתכפלות בשירים אינספור מבטאות את עמידתו של האוהב הסדרתי מול אהובותיו. הוא חוזר על הבטחותיו ומחמאותיו באוזני נשים רבות, כולן העתקים זהים של האהובה האידיאלית האחת.⁹⁶

ז'אק לאקאן, המניח את התיאוריה של פרויד כנקודת מוצא, רואה את "האהבה החצרנית" כתבנית העומק של כל יחסי האהבה באשר הם. "אהבה חצרנית" איננה רק אידיאליזציה, הגזמה או עיוות של יחסי אהבה "רגילים", אלא היא הפרדיגמה שלהם בה"א הידיעה. מכאן, כל אהבה אנושית היא אהבה של הבלתי אפשרי, "אהבת המכשול אשר חוצץ לעד בעד האהבה".⁹⁷ מה שהאוהבים כה משתוקקים לו – איחוד השניים באחד – הוא מן הנמנע. המכשול אינו חיצוני, אלא תנאי פנימי של הסובייקטיביות והמיניות האנושית. האהבה החצרנית היא אפוא בעיני לאקאן רמייה עצמית של הגבר, דרך לסרב להכיר בכך שהאהבה לאישה היא בעצם חיפוש "האחר" המוחלט (The Other). אם כן, שלא כפרויד, המדגיש את הדחף הנרקיסטי של האהבה, לאקאן רואה באהבה תמיד חיפוש "האחר" (The Other) שמצוי מעבר ל"אחר" (the other).⁹⁸

את הנרקיסיות שייחס פרויד לאוהב האינדיבידואלי תולה גולדין במעמד החברתי שהמשוררים נמנים עמו. בספרו על המיוסניגריס הגרמנים – שכותרתו, "המרקא של נרקיס", מדברת בעד עצמה – מציג גולדין את משורר האהבה כמי שמאוהב בעצמו.⁹⁹ גברית לבו היא המרקא שלו. דמותה "חסרת התנועה ונטולת הרגש"¹⁰⁰ מאנישה את השלמות שהמשורר וקהלו שואפים להשיג. היא מייצגת "כל שהוא משתוקק להיות,

ולא יהיה לעולם".¹⁰¹ כשהוא אוהב את הגברת מדגיש משורר האהבה את מעמדו החברתי; דרכה הוא מאציל ומעצים את עצמו:

אי המושגות של הגברת וסבלו של האוהב הם מרכיבים הכרחיים באתיקה של המברה של האהבה התצרנית. אהבה תצרנית [...] היא אהבת התצרנות,¹⁰² [אהבת] העידון המשמש סימן מעמדי, [אהבתו של] אידיאל מוגשם [...] קשר האהבה מאפשר לגבר התצרני להצהיר על נאמנותו לאידיאלים של מעמרו [...] ולתת רוגמה להתנהגות שבה אידיאלים אלה ממומשים [...] המשורר מתאר לקהלו כיצד, בנאמנותו לאספקלריה זו של תצרנות, ידע סבל ושמחה כה עזים, כאלה שרק אדם אצילי במהותו יכול לחוות [...] ייאוש [האהבה] גורם לו אושר גדול כאשר הוא מוכיח מעבר לכל ספק עד כמה איתנה נאמנותו, ונאמנותו היא הוכחה לתצרנותו,¹⁰³

102. המונח courtliness מקפל בתוכו משמעויות אחרות: תצרנות; מכלול ערכי המעמד התצרני; קוד ההתנהגות התצרנית; גיבונים ועידון. מכאן נגזרה גם המשמעות של "גיבונני תיזור" (courting).

103. גולדין (לעיל, הערה 80), עמ' 54-55.

יופיה המושלם של האהובה השיירית אמור להיות בלעדי: היא אחת ומויחדת; יופיה הוא מעבר לכל תיאור; שבחי המשורר המכוונים אליה הם בלעדיים, שכן רק אותה ראוי להלל; קסמיה הם מעבר ליכולת המילולית של המשוררים, והם אינם ניתנים לביטוי אפילו בלשון הציורית של השיירה. כל האמירות האלה, התובעות בלעדיות, אם של המתוארת ואם של כשדונו של המשורר המתאר אותה, הן אמירות רטוריות החוזרות על עצמן עד לעיפיה; למרות היומרה לבלעדיות, כל האהובות דומות זו לזו. עליונותה של האחת על האחרות אינה באה על ביטוייה בהמצאת מטבעות לשון או ציורים חדשים, אלא היא עניין של מידה. בלעדיותה של האהובה מובעת על ידי וריאציה קלה אך מתוחכמת של הדימוי השגרתי, או על דרך הסופרלטיב. בדומה לכך, גם סבלו העצום של האוהב מתואר במטפורות קיצוניות ובסופרלטיבים. אסונו טוטאלי, אין סבל שישווה לסבלו; אין די במלים לתאר את מצבו – אך סבלם של כל החושקים מתואר באופן דומה. על פרדוקס זה של "יחידאיות קלישאית" מצביע שיינדלין באמרו כי "הסגנון עומד בניגוד לאחת מן התמות השליטות".¹⁰⁴ שיינדלין מיישב פרדוקס זה בהדגישו את האופי הריטואלי של החוויה הספרותית. בדומה לתובנותיו החברתיות של גולדין אודות המיניסינגרים, שיינדלין קובע כי "הרבנים החצרנים של תור הזהב השתמשו בשירה כביטוי ריטואלי של אידיאל שהיה משותף להם ולחוגם החברתי [...] קהלם לא התעניין מהערצת היופי ומהערצת [המשורר] עצמו כאדם בעל רגישות ייחודית [...] רגישותו של המשורר היתה רגישותם-שלם [...] ומכאן שמושא ההערצה של משורר האהבה נותר לא מוגדר ככל האפשר. היא איננה יצור אינדיבידואלי אלא חוויה משותפת".¹⁰⁵

104. שיינדלין (לעיל, הערה 3), עמ' 85. והשוו לדברי ברגס על הפורמליות והסגנון של שירת הסרבורים ולעיל, הערה 38), עמ' 255.

105. שיינדלין (לעיל, הערה 3), עמ' 85.

חגיגת היופי כחוויה קולקטיבית מעמידת נוגעת לא רק לגבירתו של המשורר אלא גם לאמנותו. בעוד המשורר נמשך בחבלי קסם אחר יפי אהובתו, הוא גם טורח לשכלל את יפי שירו. בשעה שהאוהב הבדוי (בתוך הטקסט) עסוק בעשיית רושם על גברת (בדיונית אף היא), המשורר (הפועל בהקשר חברתי מציאותי) קורץ מעבר לכתפו של האוהב לקהל ממשי. למשורר יש אמנם אינטרסים, אבל הדובר בשיר מכריז על אהבתו ה"טהורה" ונטולת הפניות. כאוהב הוא חותר למימוש האהבה, אבל כמשורר, מה שמזין

את המוזה השירית שלו הוא דווקא העדרה של האהובה. בדרך כלל האוהב הבדוי הוא התופס את חזית הטקסט, בעוד המשורר (או הפרסונה שלו) נשאר מאחורי הקלעים. האם מודעים המשוררים־האוהבים לפוזה המורכבת שלהם? על פי רוב, לא כך הדבר. אבל במונולוג הבא מציג את עצמו דובר המתפאר בזהותו הכפולה, כ"שָׁר" וכ"חושק". הוא מלך השולט במחנות האהבה, וזקיפיו הם "החשק והשיר":

אָנִי מֶלֶךְ - אֲהַבִּים מִתְּנוּתִי / וְהַחֲשֵׁק וְהַשִּׁיר מִשְׁמֵרוֹתֵי,
וְהַשִּׁיר בְּשֵׁאֲנֵי עַל יִלְכִּי / וְהַחֲשֵׁק נִתְּנֵנִי בְּנוֹתֵי.
וְכָל הַשּׁוֹמְעִים שִׁירֵי בְּחֲשֵׁק / פְּנִינִים יִשְׂאוּ מִדְּבָרוֹתֵי.
וּבְשֵׁתִים שְׁמֵי נוֹרָע בְּתַבְל / וּבְעוֹלָם וְאַרְבַּע פְּעֻמוֹתַי -
וְאֵלֶּה הֵם שְׁמוֹתַי "שָׁר" וְ"חֹשֶׁק" [...] 106

106. טדרוס אבולעפיה (לעיל, הערה 102), כרך א, עמ' 37.
127. כרך א, עמ' 37.

השיר מסגיר את הקשר ההומרוסוציאלי בין המשורר לבין קהל מאזיניו־קוראיו, קשר ששירי האהבה הם תוצריו. הטרוברור שר לקהל הנחה מפניני מלותיו (3). הוא מזמר על חשק ואהבה באוזני גברים אחרים כדי לענג אותם, והוא עצמו מתענג כשהם נהנים. קשר חדימיני כזה, הנבנה על ארוס טקסטואלי, מכונה בפי איב סדג'וויק "הומוטקסטואליות"¹⁰⁷. הספרות הגברית, כך היא טוענת, היא שוק שמתבצעות בו "עסקות משולשות" בין גברים, כשנשים או טקסטים אודות נשים משמשים כסחורות חליפין. כלכלת עונג זו, המתבססת על אנרגיה ארוטית הזורמת בין המשורר לקהלו, מחזקת את הזהות הגברית ואת הקשר בתוך חבורת הגברים. היבט אחר של השיח ה"גברי" הוא היותו שיח אינטרטקסטואלי במהותו. בעודו תובע לעצמו בלעדיות ספרותית מכריז משורר האהבה על עליונותו על כל יתר המשוררים, החיים והמתים. בשירתו מהדהדות שירת עמיתיו ושירת קודמיו, אבל הוא מביטי לעצמו לעלות עליהם. התמודדות זו עם שירים אחרים ועם משוררים אחרים חושפת את מגמתו של המשורר לקיים דיאלוג באמצעות טקסטים עם בני מינו ובני מקצועו, ולא דווקא עם נמענת השיר. הומוטקסטואליות היא אינטרטקסטואליות במובן זה שהמשוררים מצטטים, מעבדים, מתייחסים ליצירותיהם של משוררים אחרים או מגיבים עליהן. שמואל הנגיד מתאר באחד משירי האהבה שלו יפהפייה שהוא מוכן לסבול עבורה כל סבל שבעולם, אולם את סבלו, העולה על זה של כל האוהבים, הוא מנסח בחומרים שגורים, והוא גם רומז לכך שהוא ער להשתייכותו למסורת רטורית ארוכה של משוררים־גברים. אחת משורות השיר אומרת: "אכה, כבר שָׁעֲרוּ [שוררו] אִישִׁים אֲשֶׁר אין בתוך / ארץ אלהים יפהפיה כְּמוֹתֵיכִי"¹⁰⁸. המשורר מודה כי בלעדיות האהובה ויופיה החד־פעמי כבר זומרו ושוררו פעמים רבות, ואילו הוא אינו אלא חוזר ומאשר את הידוע מכבר.¹⁰⁹

Eve Sedgwick, *Between 101 Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press Shielia, 1985. עור לעניין זה ראו Fisher and Janet E. Haley, "The Lady Vanishes" בתוך פִּישר והיילי (לעיל, הערה 9), עמ' 4.

108. שמואל הנגיד (לעיל, הערה 103), עמ' 299.

109. אמנם נאמר כאן "אִישִׁים", כלומר גברים, ולא "משוררים", אך דומה שמשמעות הפועל המקראי היחידאי "שערו" מכוונת כאן למשמעות הערבית של השרש. בערבית השירה נקראת "שער" והמשורר "שاعر". "שערו" כאן משמעותו עשויה אפוא להיות "שוררו".

אם האהובה היא, כפי שטוען גולדין, האתר הוויזואלי (תרתי משמע: הן במובן של "דמוי מציאות" והן במובן של "ערכי") שבו מתלכדים כל הערכים הגבריים הנעלים לכדי דמות, ואם דמות האישה האידיאלית היא בעצם אספקלריה לדמות הגבר החצרני האידיאלי, נשאלת השאלה, כיצד זה נבחר דימוי נשי דווקא לגלם ערכים גבריים, ואיך הפכה האישה לאמבלמה של גבריות חצרנית? נראה שגולדין עצמו, שעבודתו אינה מתמקדת בשאלות של מיגדר, לא היה ער לשאלה זו. עם זאת, הבחנותיו משמשות לגיין ברנס נקודת מוצא נוחה לביקורת פמיניסטית על שירת הטורבדורים הפרובנסאלים. לטענתה, האהבה החצרנית העילאית היא מסווה לא רק לאינטרסים מעמדיים אלא גם להטיות מיגדריות, והדגש על הערכים האביריים (יופי, שירות הגבירה, התמסרות וכדומה) אינו אלא כסות לנטיות מיסוגניות חבויות. המטפורה הפיאודלית, היא אומרת, היא "תחבולה מלוטשת", מניפולציה הנושאת עמה רווח מיני. האהבה מבטיח לגברת הכל אם רק תיאות להיענות לחיזורו; את נשמתו ייתן אם תיתן לו את גופה.¹¹⁰ מכאן מסיקה ברנס כי אהבה חצרנית היא

רטוריקה מתוחכמת של כפייה המוסווית כשירות [...] הבטחת האהוב לשרת את גברתו היא תכסיס ודיו שנועד לאלץ אותה לשדת את מטרותיו. בעוד לידינו עומד ליפול האויש (joie) המיוחל כל כך, לא נראה ששירותו הנאמן עשוי לתגמל אותה באופן דומה. [...] הוא משתעבר אך שולט. שירות [הגבירה] הוא צורה מוסווית של פיתוי, המוליך בסופו של דבר לשעבוד [שלה]; [...] רימום הגברת לדרגת שליטה הוא האמצעי בה"א הידיעה לאילופה ולשעבודה.¹¹¹

אם הגבירה ממאנת היא מואשמת באכזריות. עוד טוענת ברנס כי ההערצה מסתירה אמביוולנטיות עמוקה בנוגע למיניות הנשים. בהיותה השלכה של תשוקתו של הגבר ושל פחדיו, "הגברת האידיאלית הופכת [...] חזקה ומינית, בתולה תאוותנית ונימפה צייתנית כאחת [...] היא אינה אישה כלל [...] פורטרט [זה] של הגברת הוא מסיכה שמתחתיה מסתתרת פנטזיה של כוח שמוציאה (excludes) את האישה".¹¹² יתר על כן, השירה הופכת "לאותו כלי עצמו שממנו שואב האהוב/המשורר את כוחו כנגד מושא התשוקה שלו [...] מטרת כתיבתו/זמרתו היא לצמצם את איום המיניות הנקבית על ידי זיהוי בין תשוקה לפיתוי [...] המוצר הסופי של ניכוס ספרותי זה של כוח מיני הוא הפורטרט של הגברת".¹¹³

פסנה סבאח, פמיניסטית צפון אפריקנית, מציעה מודל קיצוני יותר מזה של ברנס לפורטרט הכפול של האישה בספרות המוסלמית. במחקרה המתחקים אחר הסמילוגיה של כמה וכמה סוגי שיח מיני באסלאם (שירה, פילוסופיה, כתיבה דתית, כתיבה משפטית, ואפילו חיבורים פורנוגרפיים) מציעה סבאח על שני דימויים קוטביים של האישה: האחד הוא אידיאל האישה המוסלמית, זו שהפטריארכיה ממליצה עליה כבת זוג של הגבר המוסלמי. על פי אידיאל זה, האישה נעימה, שקטה, פסיבית ונייחת.

110. וכך גם אצל המשוררים העבריים, למשל אצל שמואל הנגיד: "דוידים לדוד, תגמול אהביו, תתני/ רוחי ונשמתו [...] קחי" ולעיל, הערה 33, עמ' 297) ואצל יתורה הלוי: "נפשי פדות ליל אשר בו לאסירך פדות", כלומר, אתן את נפשי תמורת ליל התעלסות אחר שבו תגאלי אותי מייסורי האהבה ולעיל, הערה 34, כרך א, עמ' 114.
111. ברנס (לעיל, הערה 38), עמ' 266-265.

112. שם, עמ' 268.

113. שם, עמ' 266.

114. סבאח (לעיל, הערה 21), עמ' 24.
 115. שם, עמ' 25-27. ניקולס מציג בפורטרט את "קטלוג הופי" בשירה הערבית ומוען כי מקורם של תיאורים אלה הוא במנהג השבט המסורתי שלוחת נשים קשורות לרגל אחר כלות מיועדות ולחזור עם תיאורים מפורטים (לעיל, הערה 35, עמ' 86-87).
 תיאורים דומים בפי שרבוניות וקנות מופיעים במקאמות עבריות (למשל במנחת יהודה של יהודה אבן שבתיא ובמקאמת הנישואין של אלהררדי). גם אם צורך ניקולס בהשערתו ששנים שיתפו פעולה עם אידאל הופי, ובכך תרמו להנהלת המסורת הזאת, הריהו מתעלם מכך שרשימות אלה נובעות מן הדמיון הגברי והן נועדו לספק צרכים גבריים. לרשימות מקבולות בשירה העברית ובשירה הערבית ראו לוי (לעיל, הערה 4), כרך ב, עמ' 292-293, 318-322, וכן סכיפרס (לעיל, הערה 4), עמ' 157-158.
 116. הטקסט נדפס בתוך T. Carmi (trans. and ed.), *The Penguin Book of Hebrew Verse*, New York 1981, pp. 360-361; הודגשות שלי. המשורר הוא אנונימי, ככל הנראה זה במצרים במאה השתים עשרה.
 117. לורה מאלווי טוענת שתצלומי הקרובים של פנים וגוף בקולנוע הורסים את אשליית העומק ותוצאתם היא "שטחיות, איכות של מגורת נייר או של אקוור", וראו לעיל, הערה 64, עמ' 20.

הדימוי האחר הוא דימוי "האישה האומניסקסואלית", זו שכל-כולה "סדק טורפני". אישה זו היא חומר הגלם שממנו מיוצרת הראשונה, האישה ה"אידיאלית"; האישה המבויתת, המוגנת בין כותלי הבית, המכוסה ברעלה, היא התוצר המוגמר. לדברי סבאח, "האישה האומניסקסואלית היא יצור שאפיונו הבולט ביותר, אפיון הקובע את כלל אישיותה והתנהגותה, הוא איבר מינה הקרוי בערבית אל-פרג' (הריץ [... סדק])"¹¹⁴; בעודם ממליצים על אידיאל האישה הכנועה והא־מינית, חיבורים ערביים רבים מימי הביניים – כך על פי סבאח – עסוקים באובססיביות בפנטזיות אודות ה"סדק" הזה, העטוף בבשר נשי. הם מוטרדים בשאלה כיצד להטיל עליו משמעת וציות, או, לחלופין, בשאלה איך לספק את תאבוננו הגדול. האישה האומניסקסואלית היא גופנית לגמרי וחסרה כל ממד פסיכולוגי או רוחני:

תכונותיה הגופניות (כתפיים, זרועות, פה, שפתיים, לחיים, פנים, גבות, מצח, שיער, צוואר, חזה, מותניים, בטן, ידיים, רגליים) מתוארות לפרטי-פרטים ומצטרפות לפורטרט נוקשה רובוטי-משוה [...] אבל היסוד החשוב ביותר בפורטרט זה [...] הוא מה שנמצא בין רגליה [...] תכונות גופניות מסיימות, הנראות בנקל משום שהן חשופות לעין, כמו תכונות פיה, שפתייה, שדיה [...] עיניה [...] צווארה [...] מספקות מידע מדויק אודות הכושר האמוצינולי של אישה זו ועל צורת הוואגינה שלה, ובעיקר על ממדיה הצרים [...] פה קטן אדום ושדיים מלאים וקשים מסמנים ואגינה צרה וחמה [...] פה גדול מגלה ואגינה ענקית [...] ¹¹⁵

סבאח אינה רואה בכל אלה רשימות "אסתטיות" תמימות. "יופיו" לדידה הוא המסיכה – ובו בזמן גם הצופן – של מיניות נשית גולמית. יותר משקטלוג היופי מספר על נשים ונשיות, הוא מעיד על גבולות הדמיון המיני של הפטריארכיה המוסלמית. המודל של סבאח מסייע גם לתפיסת האישה בשירה העברית. בשיר הבא מתואר הגוף הנשי כאסמבלאז' של איברים מושלמים. צורתם וממדיהם, המודגשים להלן, מצפיינים את תכונותיו של איבר המין הנשי:

[...] וּפְהָ עֲגַל כְּסַפְּצַת / [...] וְשָׁנִים קָאָלוּ הֵם בְּדִלַח / [...] וְגַם צִוָּאר כְּצוּאָר הַצִּבְי / [...] וְשָׁדִים כְּתַפּוּחֵי כְּפָרִים / [...] וְגַם בֶּטֶן כְּמוֹ עֶסֶה לְבָנָה / וְגַם יָדָמָה כְּחִטִּים בְּעֶרְמָה / וְגַם שֶׁרְרָה* בְּתוֹךְ בְּטֶנָה כְּמוֹ בּוֹד / קָאָלוּ הִיא בָּאָר אֵין בְּהָ מְאֻמָּה / וּמְתַנֵּים מְאֹד יָדָיִם כְּמַתְנֵי / דְּבוּרָה [...] וְשׁוֹקִים כְּעַמּוּדִים, עֲלֵיהֶם / יָרִכִים, וְגַם אֵלֵיהָ עֲצוּמָה / וְיָדַיִם וְרַגְלַיִם כְּטַנְיִם / וְגַם לְחִים, [...] וּמְרָאֶשָׁה עֲדֵי רַגְלָה שְׁלֵמָה / כְּמוֹ יַפְּהָ, וְזוּם אֵין בְּהָ [...] ¹¹⁶

פרגמנטציה קפדנית זו מובילה לשטחיות ולשטחיות, להעדר ממד עומק.¹¹⁷ כל איבר נמדד ומושוה, באמצעות דימוי קולע, לאיוו אמת מידה של שלמות. גם אם כמה מן הדימויים דומים לאלה שבלשון הצוירות של שיר השיירים, קטלוג זה הוא עותק של הרשימות המופיעות בשירה הערבית. הטכניקה הגרפית של חיתוך ותקריב (close up) מופיעה גם בשיר עברי מאוחר יותר שנכתב באיטליה.¹¹⁸ כאן מנוסחת השלמות הנשית באופן

* סבורה.

118. השיר נדפס בתוך כרמי (לעיל, הערה 116), עמ' 456-457. המשורר הוא יוסף הכהן, רופא יהודי שחי באיטליה במאה השש עשרה. יהודה רצהבי פרסם את שירו זה לצד שתי מקבולות מן הערבית במאמרו "השפעות ערביות בספרות תקופת ספרד", בראילן; ספר השנה 6, תשכ"ח, עמ' 326-328. הדגמים הערביים מסדרים את תנאי הופי לא בשלישיות אלא ברביעיות. אין זה מן ההכרח שיוסף הכהן, שכתב באיטליה

בתקופה מאוחרת, השתמש בדגמים ערביים; סביר יותר שלנגר עיניו היו עיבורים אירופיים של דגם ערבי זה. שילה דלייני מתייחסת לשיר של מחבר אנונימי אנגלי מן המאה החמש עשרה, "השומר את גוף האישה [...].] לסדרה של המש עשרה תכונות יופי, המסודרות בשלישיות", וראו Sheila Delany, *Impolitic Bodies: Poetry, Saints and Society in Fifteenth-Century England, The Work of Osborn Bokenham*, Oxford University Press 1998, p. 112. דלייני, שאינה מכירה את המקורות הערביים, רואה טכניקה זו כפיתוח של הדגם הדרטרי התיאורי של ה-blazon. כן היא טוענת שמן הביתור האנוסמי של האיברים וסידורם המתורי בשיר ניתן לשער כי המשורר האנונימי האנגלי היה רופא. כאשר ליוסף הכהן – עובדת היותו רופא ירועה.

119. בשיר האנגלי (שם) נזכר ה"עניין" הנשי בתוך קבוצת הדברים העגולים, שהם שריים, זרועות, "and another thing, which I speke not of at all". שימוש זה אינו מותיר ספק בדבר המקור המשותף לשני השירים.

120. וולף מפרקת את הפוליטיקה של היופי: "מיתוס היופי מספר סיפור: האיכות הקרויה יופי קיימת באופן טבעי ואוניברסלי. נשים צריכות לרצות לגלם אותו וגברים צריכים לרצות להיות הבעלים של נשים המגלמות אותו [...]. גברים חוקים נלהמים ביניהם על נשים יפות [...]. דבר מאלה אינו נכון. יופי הוא שיטת מטבע כמו סטנדרט הזהב. כמו כל כלכלה הוא נקבע על ידי פוליטיקה [...]. על מה כל זה מבוסס? היומרה היא להלל את היופי הנשי. בעצם [מיתוס היופי] מורכב מריחוק רגשי, מפוליטיקה, מכסף ומריכוז מיני. מיתוס היופי אינו ארוות נשים כלל. עניינו במסודות גברים ובכוח מוסרי", וראו Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York 1991, pp. 12-13.

121. וראו אצל גרוס ולעיל, הערה 39, עמ' 129-130.

"מדעי" ומנדטורי ב"שלושים ושלושה תנאי היופי", המאורגנים בשלושות לפי קטגוריות של אורך, רוחב, צורה, צבע וכיוצא באלה:

אַךְ בְּחַר בְּשַׁעַר וְלֹא תְבוּשׁ, וְגַם / אַךְ בְּיָדַי וְגַם שׁוֹקַיִם.
שְׁלֹשׁ קְצָרִים הֵם נְתוּנִים לָהּ לְחֵן: / אֵזֶן וְשָׂרִים וְגַם שְׁנִיִּים.
מִצַּח יְהִי רָחֵב, וְהַחֹזֶה, וְגַם / יְהִי וְכָסְלִים רַחְבֵי יָרֵים [...].
עֵבֶה בְּצִיצִית רֹאשׁ תְּהִי אֶשֶׁה, וְגַם / בְּשֵׁתִי זְרוּעֶיהָ וְיִרְכַּתֶּיִם. [...].
פִּיהָ תְּהִי קָטָן, בְּלִי שֵׁטָן, בְּלִי / מוֹם רַע, וְהַחֶטֶם וְהַרְגְלָיִם.

כמו בדבריה של פטנה סבאח, כל תנאי היופי האלה חותרים בעצם לעניין אחד – "העניין" של האישה:

צָרָה בְּעֵצְיָנָהּ בְּחַר, צוֹפֶה, וְגַם / צָרָה בְּמוֹ יָרֵךְ וְגַם מְתַנֵּים.¹¹⁹

הרשימה הארוכה, שרק חלקה הובא כאן, מסתכמת במלים:

אֶשֶׁה אֶשֶׁר אֵלֶּה תְּנַאֵי יְפִיהָ / לֹא יַעֲרִיכֶנָּה זֶהָב פְּרוּיִם.

כלומר, אישה העונה על דרישותיו של סטנדרט מוקדם זה היא נדירה ביותר, והיא עולה בערכה על הזהב הטוב ביותר. אמירה זו, אשר נועדה להחמיא לכאורה לאישה הבנויה על פי הדגם האידיאלי של הנשיות, מדגישה גם את נדירותה במציאות. ההשוואה לזהב טהור כמו באה להמחיש את קביעתה של נעמי וולף שיופי נשי איננו אידיאל אסתטי ערטילאי אלא מטבע עובר לסוחר בין גברים. כמו "סטנדרט הזהב" בבורסת הזהב, גם היופי הנשי כפוף לכלכלה ולפוליטיקה גברית.¹²⁰

"לובי כלב אישה": האוהב הנשי

פרדוקס נוסף נוכח בשרי האהבה. כאוהב הגבר הוא חסר ישע וחלש – אבל כדובר הוא חולש על סיטואציית הדיבור. עמידתו הכנועה כעבד לפני גבירתו מייצרת רטוריקה מתחננת ומתרפסת, ועם זאת, המונוולוג שלו הוא המשתלט על הסצנה השירית, ואת הנמענת שלו הוא מותיר באילמותה. להיפוך תפקידים מטעה מעין זה התכוון פרויד כשקבע כי הופעתם החיצונית של השותפים לקשר הרומנטי מסווה את יחסי הכוחות האמיתיים המשוקעים במיתוס הרומנטי. האישה נראית חזקה, עליונה, מרוחקת, נרקיסית, מוצבת במעמד אלוהי או מלכותי; הגבר נראה עבדה הנרצע והציתן. אבל כמו האם הפאלית שיש לה ואין לה פאלוס בעת ובעונה אחת, כך, אומר פרויד, האוהב עליונה וחזקה דק במישור הסימבולי, ואילו במציאות היא נטולת כוח.¹²¹

בתיאורי האהובה שולטת סמליות פאלית. כידונים שלופים, חצים מתעופפים, ענפים זקופים, דקלים מיתמרים, דגלים מתנוססים וצפעונים מפותלים הם דימויים רווחים לגופה ולהתנהגותה. דימויים אלה מציגים אותה כדמות לוחמנית ופאלית. במקביל למסקולניזציה של האישה באמצעות הלשון הציונית, עובר דימוי הגבר תהליך של פמיניזציה. הדובר בשיר מציג את עצמו כ"מנוקב" תרתי משמע: היא מנוקבת אותו במבטיה החודרים כחצים וכפניונות. הוא חדור וחלול ("חלל"). בתיאורי האישה רווחים דימויים של חומרים מוצקים (ברזל ואבן), ולעומת זאת תופס הגבר את עצמו כ"נוזלי", רך ונמס. האישה מוצגת תמיד כחיצונית מוחלטת, כפזיונומיה, הדוברת-הגבר תופס את עצמו כפנימיות וחושף את הפזיונולוגיה שלו ככלי מלא כאב, דם, אש ודמעות. איבריו הפנימיים קורסים: לבו שבור וקרוע, אש יוקדת בין צלעותיו, כבדו וכליותיו נמסים, דמו זב. דמעותיו המהולות בדם הן הביטוי החיצוני למהות הפנימית הנוזלית שלו.

בקטע השיר הבא מתוארת פנימיותו של האהוב כנמסה באש התשוקה וכעולה על גדותיה בנהרות של דם ודמעות הפרצים מגופו החוצה. אבל שטף נוזלים זה אינו מכבה, אלא דווקא מלבה, את האש הבווערת בתוכו. האהוב כלוא ללא מוצא בין אש החשק למי הדמעות. המטפורות ההיפרבוליות של אש ומים (המייצגות את הפסיכופולוגיה של האהוב) ממומשות והופכות במאגיה של לשון השיר למציאות פנטסטית קוסמית של איתני טבע בלתי נשלטים. להבות האהבתו היוקדת מלחכות את גלי דמעותיו – ואינן כבות. נהר הדמעות שוחק את הלב כמו היה חלוק נחל ("אבני לבבות"). כדי להתקרב לאהובתו צריך האהוב לצלוח את האוקיינוס הגועש של דמעותיו, אך אינו מצליח. לעומת זאת, אם רגליה תתקרבנה לחופי, או אז יתרחש הנס ויבקע הים:

בִּינֵי וּבִינֵךְ יִם דְּמָעוֹת יִהְיוּ / גִּלְיוֹ וְלֹא אוֹכֵל עֵבֶר אֶלְיָךְ,
אֶךְ לוֹ פֶּעֶמֶךְ לְעֶבְרוֹ קָרְבִּי / אֲזִי נִבְקָעוּ מִיָּמִי לְכַף רַגְלֶיךָ
[...]

מִיָּמֵי דְמָעוֹת לְחֶכֶה אֶשְׁךְ נָגַם / אֲבָנֵי לְכֹבוֹת שְׁחָקוּ מִיָּמֶיךָ.
בְּאֵתֵי בָּאֵשׁ חֶשֶׁקְךָ וּמִי בְּכֵי, אֶהְיֶה, / לְבִי בְּדָמָעוֹתַי וְגַחְלֶיךָ.¹²²

"בכיינותו" של האהוב נתפסת בשירי האהבה כהתנהגות גברית המייצגת הקרבה ומסירות. בהגזמה רבה מתארים המשוררים הערבים והעבריים לא פעם את דמעותיהם כמעורבות בדם. ואולם, שפיעת הדמעות, ויותר מזה, זרימת הדם מן הגוף החוצה – אלה הרי נחשבות למאפיינים "נקביים" מובהקים!¹²³ מדוע אפוא מתאר את עצמו הגבר האהוב באמצעות דימויים "נשיים" סטריאוטיפיים אלה? מה גורם את היפוך התפקידים המיני הזה? רולאן בארת, השבוי בעצם בסטריאוטיפ זה, קובע כי אהבה בלתי ממומשת, בין של אישה ובין של גבר, היא תמיד "בעלת אופי נשי". לדעתו של בארת – ובכך הוא שונה מאוד מפרויד – אין בסיטואציה הרומנטית שום היפוך של יחסי הכוח במציאות:

122. יהודה הלוי (לעיל, הערה 34), כרך ב, עמ' 8-9, שורות 13-16, 29-32.
123. בעוד הגוף הגברי נתפס כמוצק וכבעל קונטורים קבועים וברורים, הגוף הנשי נתפס בתודעה הפאלוצנטרית כמכל אמורפי, דיפוזי, שתכולתו הנוזלית (בעיקר דם הווסת) פורצת דרך נקביו הרבים, וראו אצל Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press 1994, pp. 193-219

מבחינה היסטורית, האישה היא שנוקטת לשון העדרות: האישה היא יושבת אוהל, הגבר הוא צייד, נוסע; האישה נאמנה (היא מחכה), הגבר רץ, רודף שמלות (הוא משייט, פורש רשתות). האישה היא הצרה צורה להעדרות, מעבדת את בריונה, שהרי יש לה הזמן לכך; היא טווה ושרה [...] מאכן גובע שבכל גבר המדבר על העדרותו של האחד יש משהו מן הנשי: הגבר המצפה והסובל מכך נעשה, באורח פלא, נשי. גבר אינו נשי על שום שהתהפך בו מינו, אלא על שום היותו מאוהב 124[...]

124. רולאן בארת, שיח אהבה: קטעים, תרגום אביבה ברק, ירושלים ותל-אביב 1981, עמ' 18-19.

באופן דומה מתארת איליין טאטל האנסן דמויות גברים נשיים (feminized men) אצל צ'וסר. אלא שלא כמו בארת, שקביעתו האוניברסליסטית והמהותנית (הוא מדבר על "האישה" בה"א הידיעה) מוכתמת היא-עצמה בחשיבה סטריאוטיפית, נוהרת האנסן מלדבר על **מהות** נשית כוללנית אלא מייחסת את העמדה המהותנית לתרבות הימי ביניימית. בדברה על גיבוריו המאוהבים של צ'וסר – שהם רגשנים, פגיעים, כנועים, מתדפסים, נכונים להקרבה עצמית, בעלי נטיות אובדניות, ובקצרה, "נשיים" – היא אומרת:

[גברים] אינם יכולים להשלים עם המצב המסורס (emasculated) שאליו הידרדרו [...] למעשה, הנשיות, המקושרת באורח גורף בתרבות ימי הביניים עם פסיביות, חולשה, אי רציונליות [ו]יתור עצמי [...] דומה שהיא מצב ללא מנוס שבו מצויים כל הגברים בעולם [הברוי] של השיר. [...] הם נקלעים, כמו נשים, אל תוך עליותיהם של גברים אחרים, נתונים לכוחות מעבר לשליטתם ובלתי מסוגלים לשלוט בגורלותיהם [...] גברים לכודים תמיד ביחסים הטרוסקסואליים – אם לא בזרועות הגבירה, אזי במעגל הקסמים של הפמיניזציה [...] 125]

Elaine Tuttle Hansen, 2015 "The Feminization of Men in Chaucer's Legend of Good Women", בתוך פישר והייל (לעיל, הערה 9, עמ' 58-61.

גבר ההופך ל"נשי" בשל אהבה נכזבת ונכנע לכוחות חזקים ממנו הוא הפרוטגוניסט באחד משירי האהבה העבריים המוקדמים ביותר שנכתבו בספרד:

בַּעַת חֶשֶׁק [יַעֲרִינִי], אֲדַלֵּג / פֶּאֵיל לְחֹזַת עֵינֵי כְּבוֹדָה.
וְאִבּוֹאָה – וְהֵן אִמָּה לְגִנְדָּה / וְאִבִּיהָ וְאָחִיהָ וְדוֹרָה.
אֲשׁוּרָנָה – וְאִפְנָה לְאֲחֹרֵי / כְּאֵלוֹ לֹא אֲנִי רָעָה יְדִידָה.
יֵרָא מֵהֶם, וְעֲלִיָּה לְבָבִי / פֶּלֶב אִשָּׁה מְשַׁפֵּלַת יְחִידָה, 126

126. יצחק אבן כלפון ולעיל, הערה 126, עמ' 63.

שינוי פתאומי חל במהלכו של שיר קצר זה. השיר פותח בדימויו של איש צעיר לאיל צעיר, זכר מלא אונים, ומסיים בדימויו העצמי של אותו איש כאם שכולה. המהפך מארוס לתנאטוס מועצם על ידי שינוי המין. מהפך זה עניינו לא רק עוצמת הצער על חלום אהבה שהתנפץ, אלא גם דחמיו העצמיים של האוהב על האימפוטנטיות שלו, על אובדן גבריותו. הפמיניזציה נגרמת בשל העימות המפחיד עם הגברים, קרובי המשפחה של

127. כנינה של הנערה בבית הראשון, כבודה, רומן ל"כל כבודה בת מלך פנימה" (תהלים מה יד), פסוק שהמסורת מפרשת אותו (תוך ציוות הפשט של המקרא) כמתאר את מקומה של האישה בתוך החללים הפנימיים ביותר של הבית. האישה המבויתת נתפסת לפיכך כמסמנת וכמגלמת את כבוד המשפחה.

128. האנסן (לעיל, הערה 125), עמ' 61. רעיון הפמיניזציה הורחב מן הפסיכולוגיה של האוהב היחיד גם לעבר ההיסטוריה החברתית. מלומדים אחדים טענו שהערצת הנשים בספרות החזרונית ענתה לצרכים הלא מודעים של החברה הגברית עצמה; היא עוררה את הפמיניזציה של החברה הפיאודלית ובישרה את ה"פמיניזם" הטרנס-רונסני. הווארד בלוך מבקר גישה היסטורית זו, המביאה לידי אידיאליזציה של הערצת הנשים בספרות ימי הביניים, וראו R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, University of Chicago Press, 1991, pp. 194-197. הפיתוח אחרת טוענת שטיפוח האהבה החזרונית הוא עצמו היה סוג של מהאה מצד הגברים כנגד הנישואים המוסדרים מראש וכנגד קוד המוסר המיני הכנסייתי, וראו למשל J.F. Benton, "Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love", in F.X. Newman (ed.), *The Meaning of Courtly Love*, State University of New York Press 1968, pp. 19-42. Judith Fetterly, 129 "Introduction: On the Politics of Literature", *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press 1978, pp. xi-xxvi

אהובתו, העומדים הכן על משמר "כבוד" הנערה ה"כבודה"¹²⁷. כשמבטו של האוהב בשיר נתקל בהם – במקום באהובתו, שעמה התכוון להחליף מבט בהסתור – או אז הוא נעשה מודע לפער שבין האהבה הספונטנית, התמימה, לבין הסדר הפטריארכלי. ארגון החלל של המשפחה בשיר מציב את הנערה ואת אמה בתוככי הבית, בתווך, כשהן מוקפות בחגורה של זקיפים גברים. האוהב נמצא במעגל החיצוני ביותר, וגם מקומה של האהבה הרומנטית הוא מחוץ לסדר המשפחתי. בידועו שחשיפת תשוקתו תסכן את "תומתה" של אהובתו בעיני בני משפחתה, הוא בוחר לשלם את המחיר הכבד – ויתור גמור על האהובה. שיר זה יוצא דופן כל כך משום שהאישה כאן איננה ה"אחר" של הגבר (ולא הפאם פאטאל המיתולוגית שלו) אלא בבואתו האמיתית של הגבר חסר האונים; ה"אחרים" שלו הם גברים אחרים. בריחתו איננה משהדרת אותו; הוא כפוף לחוק האבות ממש כמו האישה הנשואת לכודה בתוך המעגל הגברי. שניהם, האישה והגבר שלבו "קלב אישה", נעשים כאן שווים זה לזה; שניהם קורבנות הפטריארכיה. הבחנותיה של האנסן יפות לענייננו כאן:

פמיניזציה בעולם כזה היא בלתי נמנעת כי חוקי הפטריארכיה אינם עולים בקנה אחד עם הלכות האהבה החזרונית [...] בעוד הפטריארכיה מזולזלת בכל ערך נשי בתרבות ועומדת בתוקף על ההבדל בין גברים לנשים ועל יתרון הכוח של הגבר על האישה, האיחוד בין גבר לאישה, אשר חוקיו של קופידון מעלים אותו לדרגת אידיאל, מעריך סגולות הנקשרות בנשיות, כמו אי רציונליות, קורבנות, כניעות ומתן שירותים, וכך מצמצמות להלכה את ההבדל ואת דיפרנציאל הכוח בין זכר לנקבה.¹²⁸

קריאה אחרת, או קריאתה של ה"אחרת"

האם יכולה קוראת-אישה להזדהות עם האסתטיקה האוניברסליסטית והערכים המוסריים של שירי אהבה "גבריים" אלה? האם יכולה הקוראת, החווה את עצמה כסובייקט-קורא, ליהנות משירים שהאישה כתובה לתוכם כאובייקט שותק? בשירי האהבה, אולי יותר מבכל גוף אחר של שירה, נעשית הקוראת הפמיניסטית מודעת באורח מכריע לשבד בתודעתה בין משיכתה ליופי המצודד של רבים מן השירים ובין התנגדותה באותו הזמן עצמו לדרכים שבהן שירים אלה הופכים נשים לאובייקטים ומייצגים אותן במעוות.

תשובתה של ג'ודית פטרלי על השאלה כיצד אישה-קוראת מעומתת עם טקסט אנדרוצנטרי איננה משתמעת לשני פנים. טקסט כזה, היא טוענת, מסרס את הקוראת, מלמד אותה לקבל מערך ערכים גברי כ"נורמלי", כלגיטימי וכאוניברסלי. סירוס זה מחליש אותה, שכן העצמי שלה כאישה מוצב כנגד העצמי שלה בתורת קורא "אוניברסלי". משום כך עליה לחתור להיות "קוראת מתנגדת", לחשוף את האנדרוצנטריות של הטקסט ה"אוניברסלי" לכאורה, ובכך לסכל את תהליך הסירוס וההחלשה שלה.¹²⁹ רוברטה קרוגר מתמקדת בעמידתה המיוחדת של המדיאבליסטית-הפמיניסטית ומציעה לקרוא את הטקסטים מימי הביניים מפרספקטיבה

היפותטית של קוראת בת התקופה, שאפשר לשחזרה מתוך האזנה לקולות "נשיים" מתנגדים הלכודים בתוך הטקסטים ה"גבריים" העתיקים. במלים אחרות, הצעתה של קרוגר היא לחפש את הקוראות המתנגדות של פטרלי המשוקעות בתוך הטקסט ההגמוני. באמצעות ההזדהות עם התגובות הנשיות על הטקסט הגברי, הארוגות בתוך הטקסט הגברי, "יכולה הקוראת הפמיניסטית להתבונן [...] בתפקידה שלה כאישה"¹³⁰.

Roberta L. Krueger, 130.
"Misogyny, Manipulation, and the Female Reader in Hue de Rolande's *Ipomedon*", *Courtly Literature, Culture and Context* (The Fifth Triennial Congress of the International Courtly Love Society, 1986) 25, 1990, p. 406.
131. יהודה אלהריו, *תחכמוני*, מהדורת "טפורובסקי" תל-אביב תש"ב, שער ארבעים וחמישה.
132. קרוגר (לעיל, הערה 130).

אפשרות נדירה למדי לפגוש קוראת מתנגדת כזאת בטקסט עברי ניתנת לנו מבלי משים בסצנה במקאמה של אלהריו. משורר המאוהב בבת היפה של פטרונו שר לה שירי אהבה קלישתיים ("צבית חן כודגלות אימה/ כבודה את כבת מלך פנימה // חשקתיך יעלה ברה ותמה") ומבקש את הקשבתה ("ואת שומעה ואונך לא סתומה"). תשובתה אינה רק דחייה של המחזר, החוזר לעיפה על ביטויים שחוקים, אלא מתקפה "פמיניסטית" ישירה על מאמציו השיריים: "דברייך בלי דעת וחכמה/ ושירך מתי חנף וזימה"¹³¹. כך היא חושפת את המסיכה מעל פטרוטיו הרומנטיים, המסווים הטרדה מינית כפשוטה – או, בדבריה של קרוגר: "זרעי ההתנגדות הביקורתית של הקוראת] נזרעים בתוך הרקמה האירונית והמודעת לעצמה של הטקסט"¹³².

Patrocino P. Schweickart, 133.
"Reading Ourselves: Towards a Feminist Theory of Reading", in Elizabeth A. Flynn and Patrocino P. Schweickart (eds), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, The Johns Hopkins University Press 1986, pp. 42.
אורלי לובין, "אישה קוראת אישה", *תיאוריה וביקורת* 3, 1993, עמ' 162-175.
134. שם, עמ' 43-44.

פאטרודצ'ינו שווייקארט מצביעה על הכוח המפתה, הפועל אפילו על קוראות מתנגדות, של כמה מן הטקסטים הגבריים, והיא דוחקת בקוראות פמיניסטיות לשאול שאלות נוספות: "מנין נוטל הטקסט את כוחו למשוך אותנו אל תוך רשתו? כיצד זה מצליחים רבים מן הטקסטים הסקסיסטיים-בעליל (לא כולם) להקסים אותנו אפילו אחרי שהפכו מושא לביקורת פמיניסטית מדוקדקת?"¹³³ תשובתה היא שחויית הקריאה של האישה הקוראת, בייחוד כשהיא קוראת טקסטים ארוטיים, מופצלת מבחינה רגשית. היא מזדהה בעת ובעונה אחת גם עם הדמות הנשית וגם עם הפרוטגוניסט הגבר. ההזדהות עם הדמות הנשית המיוצגת-כאובייקט יוצרת בה תחושה של ניכור; הדבר גורם לה למקם את עצמה בפוזיציה של ה"אחר/ת" של הטקסט. עם זאת, ובו בזמן, בהולכה שבי אחרי הדמות הגברית הפעילה – הסובייקט המשתוקק – מתחזקת בה "תשוקתה-שלה לעצמיות אוטונומית ולאהבה". לאור מורכבות סיטואציית הקריאה טוענת שווייקארט ש"טקסטים מסוימים (לא כולם) ראוים לפרשנות כפולה: פרשנות שלילית המסגירה את שותפותם לעיוותי האידיאולוגיה הפטריארכלית, ופרשנות חיובית המשחזרת את [...] הגרעין האוטנטי [...] של העוצמה הרגשית"¹³⁴. לעומת פטרלי ושווייקארט, המדגישות את הסתירה הרגשית, לאה דובב, במסתה על העירום הנשי בציוור, מצביעה על שבר אחר המובנה אל תוך התגובה הפמיניסטית, השבר שבין הממד המוסרי לזה האסתטי.¹³⁵ בעמידתה מול יצירותיהם של האמנים הגדולים שצוידו עירום נשי, יצירות הנגועות לעתים קרובות במיסוגניה, הצופה הפמיניסטית מוצאת את עצמה מתקוממת כנגד הערכים המוסריים המגולמים בהן. העמדה המוסרית (או, לדעת דובב, המוסרנית) של מבקרות פמיניסטיות, המדגישות את השקר הכוחני הגברי, יש בה כדי לחבל בהנאה האסתטית אף מיצירותיהם של רבי-אמנים. בנסיגה "להציל" את היופי הנשי מן האסתטיקה הפמיניסטית טוענת דובב כי הפמיניסטיות מתעלמות מן "ההבטחה לאושר" הגלומה באמנות גדולה. לדעתה יכולה גם צופה-אישה להפיק מיצירות אלה בו בזמן,

135. לאה דובב, "העין והגוף: אי-נחת באסתטיקה הפמיניסטית", *זמנים* 46-47, 1993, עמ' 88-105.

ואפילו נגד עצמה, הנאה אסתטית. לשם כך עליה להתבונן בהן מתוך עמדה פרספקטיבית מורכבת, כביכול עין אחת שלה היא עין-של-אישה, והעין האחרת – נייטרלית, חפה, נטולת מיגדר. אינני מתעלמת מן הפרובלמטיות הכרוכה בהצעה זו. ראשית, דובב מניחה ש"העין הפמיניסטית" היא עין מוסרנית העיוורת ליופי, ושנית, היא קובעת כי קיימת עמדה אנדרוגנית, "חפה", חסרת פניות מיגדריות. אינני שותפה גם לאכזבתה של דובב מן הביקורת הפמיניסטית. עם זאת אני מאמצת את המלצתה – ואת זו של שווייקארט – לאימוץ גישה מפוצלת. בקדיאת שירי אהבה מסוימים (לא בכולם) הקוראת הפמיניסטית יכולה לתקן את השבר. בשירים כאלה היא עשויה להגיב, לעתים כנגד עצמה, לדחפים אחדים המתקיימים זה לצד זה: היא יכולה להזדהות רגשית, להתנגד מוסרית ולהיענות לקסם האסתטי בעת ובעונה אחת.

אוניברסיטת תל-אביב

האם אני נמצאת:

סיפור החניכה הנשי אצל

צרויה שלו ויהודית קציר*

סמדר שיכמן

היכן אני נמצאת

בעשור האחרון, ואולי אף מעט קודם לכן, הפך סיפור החניכה הנשי לאחד הנרטיבים המרכזיים בסיפורת העברית. את מקומם של הגיבורים המתלבטים ומנסים לעצב להם זהות אינדיבידואלית בתוך המערך המורכב והתובעני של עיצוב הלאום, החל מגנסיין, ברנר ועגנון, דרך יזהר, שמיר ובני דורם, ועד גרוסמן, מאיר שלו ובני ברבש (רשימה חלקית ביותר, כמובן), תופסות גיבורות אבודות ותוהות הנאלצות להגדיר את עצמן מול החברה, מול הגברים שבחיייהן, מול מודל הנשיות המוכר להן.

דומה שאין עוד צורך לציין את מקומן הבולט של הסופרות בפרוזה העברית העכשווית, אולם לאור הבולטות של סיפור החניכה בסיפורת העברית, נראה לי שיש טעם לבחון את ייחודו של סיפור החניכה הנשי שנכתב בידי סופרות. כולן, אפשר לומר, יצאו מתחת לאדרתה של עמליה כהנא כרמון, אולם אם סיפור חניכה כמו למעלה, במונטיפפר היה חריג בשנות השמונים, הרי הרומנים של אורלי קסטל-בלום (היכן אני נמצאת, דולי סיטי, המינה ליזה), אילנה ברנשטיין (שאהר כסותה עונתה, רומן למשרתות), רוגית מטלון (זה עם הפנים אלינו), דורית רביניאן (סמטת השקדיות בעומריג'אן), יעל הדיה (שלושה סיפורי אהבה), סביון ליברכט (איש ואישה ואיש) ורבות אחרות תופסים מקום מרכזי, כמו מובן מאליו, במדף הספרים של קורא העברית היום.¹ חשיבותן של הסופרות בפרוזה העברית הופכת את השאלות הנוגעות לנשיות, לגבריות ולהגדרה עצמית מיגדרית למרכזיות יותר משהיו אי פעם בספרות העברית.

מאחר שאין ביכולתי לדון במאמר זה בכל הסופרות שזכרו למעלה, וברבות נוספות, אתמקד בשתי דוגמאות לרומן חניכה נשי: למאטיס יש את השמש בבטן של יהודית קציר חיי אהבה של צרויה שלו.² בחרתי בשני רומנים אלה משתי סיבות עיקריות, הנוגעות לדמיון ולשוני שביניהם. שניהם סיפורי חניכה של נשים שנכתבו בידי נשים צעירות, בהפרש של כשנתיים, ובשניהם בולטת התשתית ה"אדיפאלית" של סיפור החניכה. עם זאת, במבט ראשון בולט דווקא השוני שבין שתי היצירות. למאטיס יש את

* ראשיתו של המאמר בהרצאה בכנס השנתי ללימודי נשים ומיגדר ולתיאוריות פמיניסטיות שהתקיים באוניברסיטת תל־אביב במאי 1998.

1. ראו עמליה כהנא-כרמון, למעלה, במונטיפפר, תל־אביב 1984; אורלי קסטל-בלום, היכן אני נמצאת, תל־אביב 1990; הנ"ל, דולי סיטי, תל־אביב 1992; הנ"ל, המינה ליזה, ירושלים 1995; אילנה ברנשטיין, שאהר כסותה עונתה, תל־אביב 1994; הנ"ל, רומן למשרתות, ירושלים 1997; רוגית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל־אביב 1995; דורית רביניאן, סמטת השקדיות בעומריג'אן, תל־אביב 1995; יעל הדיה, שלושה סיפורי אהבה, תל־אביב 1997; סביון ליברכט, איש ואישה ואיש, ירושלים 1998.

הרשימה שלעיל כוללת רק חלק קטן מסיפורת הנשים המוצגת לאחרונה במרכז חלון הראווה של הסיפורת העברית. לא זו בלבד שכותרות רבות אינן נזכרות בה, ניתן לטעון שגם כותרות קנוניות פחות מציינות במידה רבה למודל המודרניסטי של סיפור חניכה. הרומנים של עירית לינור, הרומנים הבלשיים של שולמית לפיד ושל לימור נחמיאס – כל אלה מציינים גם הם גיבורת ראשית שאמורה ללמוד משהו על עצמה, על העולם ועל מקומה בו במהלך הסיפור.

2. יהודית קציר, למאטיס יש את השמש בבטן, תל־אביב 1995; צרויה שלו, חיי אהבה, ירושלים 1997. מראי מקום למובאות מתוך הרומנים יובאו בגוף הטקסט, בסוגריים. תודתי נתונה לחלמירי שחר גינדי שהציג לפני באופן משכנע, במסגרת עבודת סמינר, את הבסיס ה"פרוידיאני" המשותף לשני הרומנים.

3. הגדרות המודרניזם והפוסט-מודרניזם רבות כמעט כמספרם של המגדירים. בהבחנה בין מודרניזם לפוסט-מודרניזם אני מסתמכת בעיקר על טראיין מ'קהיל ופרדריק גיימסון, וראו Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York 1987

במונח "מודרניזם" ואני צדה לכך שאי אפשר לדבר על מודרניזם אחד, אחר, או אפילו על מגמה דומיננטית אחת) כוונתי לציטוט בשאלות הקשורות במשמעות ובידע, ולהסתמכות על נטייתו של הקורא לשחזר מבנים נושאי משמעות של עלילה ודמות ולנסות לגאול את העובדות מסתמיות. הפוסט-מודרניזם, לעומת זאת, הן לפי מ'קהיל והן לפי גיימסון (אם כי בהקשרים שונים ומסיבות שונות), נוטה לפורר מבני משמעות, להטיל על הקורא את האחריות הבלעדית לקונרטיזציה של המבנים הפסיכולוגיים והעלילתיים, ולהשמיט את הקרקע מתחת לכל נסיון אינטרפרטציה הבנוי על אחרות של גיבור, של עלילה, של עולם או של משמעות ואידיאלוגיה.

4. במונחיו של בארת אפשר לטעון שהגיבורה של שלו קוראת קריאה מודרניסטית: היא אינה מסתפקת בתפקידו הסביל של הקורא, אלא בחרת להיות קוראת-כותבת, וראו Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York 1974 (1970)

השמש כבטן הוא רומן מודרניסטי בעיקרו.³ קציר מספרת סיפור קוהרנטי, הדמויות ברומן שלה מאופיינות בבידור ובעקביות, והסיפור מנסה להעניק משמעות למסופר. אין ספק שמי שאומרת שהסיפור שלה יישמר את האהבה גם לאחר שהאוהבים ימותו (עמ' 216) מאמינה בכוחה הגואל של המלה. שלו, לעומת זאת, כותבת, כפי שאראה במהלך המאמר, פארודיה פוסט-מודרניסטית על רומן החניכה המודרניסטי. אמנם הדמויות נתונות לפרשנות פסיכולוגית, אך פרשנות זו אינה מובילה להבנה או אפילו ליכולת לקוהרטיזציה חד-משמעית של הדמויות הראשיות. העומק הפסיכולוגי הוא על פי רוב מדומה או קלישאי בלבד. העלילה מתפוררת, מתפוררת, סובבת במעגלים ואינה מובילה לשום מקום. אשר למשמעות שניתן או אולי לא ניתן להפיק מן הטקסט הכתוב, שלו מאפשרת לנו לקרוא מן הטקסט שלה דבר והיפוכו: מצד אחד, הטקסט הוא הכל – סיפורה של אשת הנגר מאגדות החורבן הוא הדגם שעל פיו מבינה הגיבורה את חייה; מצד אחר, הטקסט אינו קיים אלא דרך הקוראת – קריאתה של הגיבורה את האגדה משתנה, תלויה אך ורק בה ומשקפת אותה בלבד. דרישתו של המנחה שלה לאישוש הקריאה שהיא מציעה באמצעות אגדות נוספות, הניתנות לקריאה דומה, היא דרישה כמעט מופרכת, שכן היא מתנה את מבנה המשמעות של הטקסט בדמיונו לטקסטים אחרים, דרישה מכניסטית ואנטי הומנית למדי, אם נחשוב במונחים מודרניסטיים. כלומר, מצד אחד שלו ממשמעת את הטקסט הבודד (אגדת החורבן) באופן אינדיבידואלי המותנה בתודעת הקוראת, קרי, היא מאפשרת לגיבורה לקרוא את האגדה קריאה מודרניסטית-ממשמעת.⁴ מצד אחר, קולו האוטוריטטיבי של המנחה דורש קישורים בין-טקסטואליים, הבניה תרבותית של המשמעות, קרי, ויתור פוסט-מודרני על משמוע אינדיבידואלי שיש בו כדי להאיר את תודעת הקוראת.

במונחים של הספרות העברית בת ימינו אפשר אולי לומר שקציר כותבת כאילו קסטל-בלום עדיין לא כתבה את ספריה: התפוררות העלילה, ההקשרים התרבותיים, הפסיכולוגיה של הדמויות ומבני המשמעות המקובלים בתרבות שלנו אינה ניכרת ברומן למאטיס יש את השמש כבטן. שלו, לעומת זאת, כותבת רומן "פוסט-קסטל-בלומי". נקודת המוצא שלה היא עולם מתפורר שבו למבנים נושאי משמעות, כגון משפחה, חברות, אהבה, אין משמעות ברורה או מובנת מאליה; הציטוטים התרבותיים השונים ניתנים לבדיקה ולקריאה מחדש; פריד ועגנון רלוונטיים ולא רלוונטיים במידה שווה, וסיפור האהבה הוא סיפור אדיפוס ו"סיפור פשוט" בעת ובעונה אחת – ואף לא אחד מהם.

חיכת הטפניקס

"אם אתה דוחה את הרעיון הזה כפנטסטי וחושב שהאמונה שלי בהשפעת העדר הפין על עיצוב הנשיות אינה אלא אידיאה פיקס, אין לי, כמובן, כל דרך להתגונן", מצטטים ליסה אפיניאנסי וג'ון פורסטר את פריד ומוסיפים:

[...] ההיסטוריה אמנם פירשה את אמונתו של פרויד בהשפעת העדר הפין על עיצוב הנשיות כאידיאה פיקס. התקפות על אמונה זו לא חסרו, ואילו קולם של מגניניה לא נשמע. ובכל זאת, אמונה זו לא נכחדה או נעלמה, והיא עדיין הגרסה המפורסמת והפופולרית ביותר של ההשקפה הפרוידיאנית על גברים, על נשים ועל מין. איך ייתכן שהרעיון הקטן, האידיאה פיקס, שילדות הופכות לנשים כשהן כפויות לכך על ידי קנאת פין עמוקה ולוהטת, הגיע למעמד כה מפורסם, כה גדול, ולמען האמת כה בלתי סביר?⁵

Lisa Appignanesi and John Forrester, *Freud's Women*, London 1992, p. 397

ממש כשם שהשפעתה הנרחבת והממושכת של תיאוריית קנאת הפין היא "בלתי סבירה", כך גם קסמה של התיאוריה האדיפלית של פרויד אינו מובן על נקלה. עם זאת, ולמרות המודעות בת ימינו באשר לבעייתיותו של ההסבר האדיפלי, בייחוד כשהוא מוחל על נשים, קשה להתעלם ממרכזיותם של פרויד ושל "תסביך אדיפוס" בתרבות המערב. מעמדו של ההסבר האדיפלי בתרבות זו דומה למעמדו של מיתוס תרבותי, יותר משהוא דומה למעמדו של טיעון מדעי בר תוקף כלשהו.⁶ "המתח שבין הביולוגיה לפסיכולוגיה בתיאוריה הפרוידיאנית גדול ביותר בכל האמור בנשים, לכן הוויכוח על מיניות האישה מגלם מתח זה", אומרת דנה ברין.⁷ תהיה אשר תהיה עמדתנו כלפי פרויד בכלל וכלפי התיאוריה האדיפלית בפרט, כלפי אותה אידיאה פיקס באשר לקנאת הפין או בעניין יכולת היישום של התיאוריה הזו לנשים – התיאוריה של פרויד היא חלק מאורח החשיבה שלנו על עצמנו. כמי שגדלו בתרבות המושפעת מתבניות חשיבה אירופיות, אנו, ביחד עם קציר ושל, מניחות את המיתוס האדיפלי כחלק כמו מובן מאליו של התרבות שלנו. זהו, כנראה, ההקשר שבו יש לקרוא את ציטוטו של המיתוס של אדיפוס ברומנים של שלו וקציר, שנבדלים כל כך זה מזה מבחינות רבות אחרות.

6. מרכזיותו של פרויד בחשיבה המערבית בכלל ובחשיבה הפמיניסטית בפרט מוצגת בבהירות רבה בספרם של אפיניאנסי ופורסטר (שם). הוויכוחים, העימותים, האשמות בפאלוצנטריות – כל אלה מתייחסים לתיאוריה הפרוידיאנית כאל בסיס שממנו ניתן לסטות ועמו ניתן להתעמת, אך הוא עדיין הבסיס, נקודת המוצא המיתולוגית להבנת ה"נפש", ודאו בייחוד שם, עמ' 460 ואילך.

7. Dana Breen, "General Introduction", in Dana Breen (ed.), *The Gender Conundrum: Contemporary Psychoanalytic Perspectives on Femininity and Masculinity*, London 1993, p. 1

שני הרומנים, שונים ככל שיהיו זה מזה, נכתבו בידי סופרות ישראליות המעמידות במרכז את חיי האהבה של גיבורותיהן. אפשר, לכאורה, לקרוא את שני הרומנים כמעין מימוש של הפנטזיה האדיפלית על פי פרויד: אישה צעירה מנסה לממש את הדחף לשכב עם אביה, כאמצעי לסוציאליזציה נאותה. ואולם, מסיבות שונות, קריאה כזו אינה מספקת ואינה פורייה במיוחד. לפיכך אין כבוונתי לקרוא את הטקסטים האלה קריאה "פרוידיאנית" או פסיכואנליטית, או לחפש בהם "סימפטומים" לחיי הנפש של הכותבות או של הגיבורות, אלא להציע קריאה הבוחנת את אופני ההתמודדות של כל אחת משתי היוצרות עם הנרטיב הפרוידיאני על הנשיות. שתי הגיבורות מתמודדות עם הנרטיב הפרוידיאני בדרכים שונות: האחת קונפורמית יותר, השנייה מרדנית או פארודית בעליל. בשני הרומנים גלומה קריאה נשית ביקורתית או חתרנית של הטקסט ה"פרוידיאני", המתבנת חלק מ"קריאתנו" את עצמנו.

"כל סטודנט לפסיכולוגיה שנה אל"ף יגיד לך שאתה האבא שלא היה לי"

כאמור, שתי הכותבות מניחות את המיתוס האדיפלי כתשתית תרבותית המובנית לתוך העולם של גיבורותיהן. שתיהן מניחות, לכאורה, שהדרך להבניית הזהות הנשית היא העברת הקשר הרגשי מן האם אל האב והפנמת מקום האישה כבת זוג. אצל קציר יש אפילו מעבר ממשיכה הומורוארוטית למשיכה אל המין הנגדי: אהבתה הראשונה של ריבי, הגיבורה של למאטיס יש את השמש בבטן, היא לחברתה נועה (עמ' 41 ואילך), ונוספת לכך העברת המחויבות הרגשית והאהדה מן האם אל האב: תחילה מאשימה הגיבורה את האב על שזנח אותה, אולם אחר כך היא מגלה את בגידתה של האם באב; האחריות לפירוק הנישואים, ובעקיפין גם לזניחה, מועברת אל האם. ריבי מוצאת לה מאהב שגילו כגיל אביה, והיא מזהה בו במפורש את האב שלא היה לה, שנועלם מחייה. "כל סטודנט לפסיכולוגיה שנה אל"ף יגיד לך שאתה האבא שלא היה לי; כמו איזה אבא גרוש אתה בא אלי, מזמין אותי למסעדות, לסרטים, קונה לי ספרים, לוקח אותי לחוץ לארץ, מדבר אתי כמו בן אדם, מרצה לי הרצאות טרחניות [...]". (עמ' 100). יגאל, האב החלופי שהיא מוצאת לה, הוא גם "מורה דרך" לחיים ולתרבות וגם מאהב (לא ממש משכנע), אולם בסופו של דבר הוא נוטש אותה, ממש כפי שעשה אביה, למרות הבטחותיו שלא יעשה זאת. במעין צירוף מקרים, ריבי נדונה להיזנח ברגעי המשבר של חייה ולהישאר ללא דמות גברית תומכת ונוכחת.

יערה, הגיבורה של שלו, עוברת לכאורה ממיניות אינפנטילית למה שנראה לה כמיניות בשלה יותר באמצעות דמות אב מובהקת.⁸ היא לוקחת לה מאהב שלא זו בלבד שגילו כגיל אביה והיא מודעת לכך במפורש ובעוצמה רבה, אלא שהוא היה חברו הטוב של אביה ואהובה של אמה. "ואני ניסיתי להסתכל הצדה, כמו כשהייתי רואה במקרה את אבא שלי בתחתונים" (עמ' 22), היא אומרת בנסיון האחד שלה לנטרול הממד הארוטי מיחסייהם, "אבל הוא לא נתן", היא ממשיכה מיד. תפקידו של מאהבה מתמצה בקיום יחסי מין בוטים, נטולי כל מעורבות רגשית. יחד עם זאת, דווקא בהעדר העניין הרגשי בה יש משום חזרה על תבנית ההתנהגות של אביה: גם הוא נסוג אל תוך עצמו דווקא כשהיא מצפה ממנו לתמיכה רגשית. ממש כשם שאביה של יערה לא היה שם בשבילה ברגעי המשבר בעקבות מות אחיה התינוק והתמוטטות המערכת המשפחתית, כך גם אריה אבן מתעלם ממנה ומכחיש כל צורך ביחסים אתה או מעורבות בהם. וממש כשם שהוריה הפכו אותה לילדה הורית, שתפקידה החלטי מי מהם ראוי לרחמים יותר מרעהו, כך אריה הופך, לפחות על פי הפרשנות שלה-עצמה לקראת סיום הרומן, תלוי בתלות שלה בו. אין זה מקרה שיערה מצפה מאביה שימות כדי שתוכל להיצמד אל אריה, האב החלופי: "אם הוא ימות אריה בטוח יבוא להלוויה ואני אבכה על כתפיו, אצמד אליו כאילו הוא אבי החדש, והוא לא יוכל לסרב לי" (עמ' 39).

את דמויותיהם של יגאל ואריה, שני המאהבים העקרים (פיזית ורגשית גם יחד), אפשר לקרוא כמעט כפארודיה על הנרטיב הפרוידיאני של התבגרות ועיצוב זהות אצל נשים. אך נראה שריבי מציינת לנרטיב באופן מפתיע, כמעט כאילו ניסתה במודע לפתור את הקונפליקט האדיפלי ולהמשיך

8. מישל מונטרליי מזהה בין המיניות הילדית, הבלתי מפותחת, להנאה מינית הקשורה אך ורק באישה עצמה, ובין המשיכה האדיפלית למיניות בוגרת. כלומר, על פי מונטרליי אפשר לכאורה להניח שכשיערה מעתיקה את מושא אהבתה מינוי לאריה היא עוברת מאוטו-ארוטיות למיניות בוגרת. אולם, כאמור, אי אפשר לקרוא את טיפולה של שלו בנושא אלא כפארודיה. כפי שאראה בהמשך המאמר, לא זו בלבד שיחסי המין עם אריה נקשרים לזימויים ילדיים ביותר, אלא רגע הסיפוק המיני הברור היחיד עם אריה נקשר לחוויית ילדות אוטו-ארוטית. לעניין זה ראו Michele Montrelay, "Inquiry into Femininity", בתוך ברין, שם, עמ' 165-145.

הלאה בדרכה, ואילו את יערה אי אפשר לתפוס אלא כמימוש פארודי של תסביך אדיפוס. ריבי מספרת לנו סיפור ברור: הילדה שנמנחה עם גירושי הוריה, סבלה בשל כך מחשך בדמות אב, התנסתה באהבה הומו־ארוטית שהכזיבה והעבירה את התעניינותה אל המין הנגדי, מוצאת לה דמות־אב חלופית. הוא, כצפוי, משכפל למענה את דמות אביה שבפנטזיה, וכשהוא מסיים את תפקידו ב"גידולה" הוא נוטש אותה, ממש כמו האב. ריבי, גיבורה מודרניסטית ונואשת, צריכה לגבש לעצמה את זהותה בכוחות עצמה – וזהותה, מראה לנו קציר, טמונה בכתיבה: היא תכתוב את סיפור האהבה שלה ושל יגאל, ובכך תיגאל. אפשר לקרוא את הסיפור כפשוטו, ואפשר גם לראות שלמעשה חזרה ריבי אל נקודת המוצא. מהלך שלם של חיים, סיפור אהבה ופרידה, מות האם, הנטישה החוזרת של דמות־האב, הנישואים והלידה – כל אלה מובילים אותה שוב אל מכונת הכתיבה שהשאיר לה אבא, או אל המחשב שקנה לה האב־החלופי. כלומר, הסיפור שלה, ה"חיים משלה", אם להשתמש בביטוי של שלו, הוא למעשה הסיפור שייעדו לה דמות האב והחיים בצלו של האב.

"האב־המאהב" ברומן של קציר, שנבנה בעיקר כדמות המורה לחיים והמדריך לתרבות, מאכזב, ילדותי, ואין מה ללמוד ממנו. אם ציפינו שהמעבר ממשיכה הומו־ארוטית למשיכה הטרוסקסואלית אל דמות־אב יפתור כמיהה איזושהי, או ימלא פונקציה מבגרת איזושהי, אנו צפויים לאכזבה. האב הביולוגי זנח את ריבי והשאיר לה מכונת כתיבה; יגאל זנח אותה ומשאיר לה מחשב. אין פלא שריבי מזהה את הכתיבה עם החיים ומאמינה שלו היתה ממציאה נוף שונה לטיול המשותף שלה ושל יגאל (פולין במקום מצרים). היה הסוף אחר. לאחר שנישאה וילדה בת מספרת ריבי על תחושת הריחוף המשכרת הנובעת מכתיבת סיפורה הראשון: "והיא אומרת לעצמה, אני מאושרת עכשיו כמו שאף פעם לא הייתי, אבל עדיין אינה יכולה לדעת שאת השכרון הזה לא תשוב לחוש, לא בכל הסיפורים שעוד תכתוב, ולא באהבה, ואף לא כשתהיה לאם" (עמ' 122). מימושה של המשיכה האדיפלית אינו מעלה ואינו מוריד: המספרת והחווה אינן שונות זו מזו במהותן. שתיהן רואות באהבה האדיפלית אהבת חיים, שהדרך היחידה לשמרה או לפצות על אובדנה היא הכתיבה. "עכשיו אני יודעת", היא אומרת בסיום ספרה, "שיש אהבות שמתקיימות כל החיים, וגם הסיפור שלנו ייגמר רק כשאחד מאתנו ימות, לא, רק כששנינו נמות, ואולי אפילו אז לא, כי אני בטוח אכתוב אותו פעם, יש דברים שאסור שיישכחו, ומה עוד נשאר לי כשהכל מתפורר [...]". (עמ' 216).

ברומן של שלו, ה"אב" מושך ארוטית, אך עקר; מפתה, אבל גם דוחה, מגלם הרפתקה ארוטית אך ההרפתקה אינה אלא שגרה חדשה. לכאורה, ה"אב" מאפשר את מימושן המלא של הפנטזיות האדיפליות, ואפילו את "תיקון" סיפורה של האם, באמצעות מימוש סיפור האהבה שהאם ויתרה עליו. למעשה, מידת עקרותה של הפנטזיה מתבררת עם מימושה: ה"אב" מוצג ככלי ריק, וההרפתקה אינה מספקת משום בחינה. אפשר לומר ששלו מציעה לנו מימוש פוסט־מודרניסטי של המיתוס של אדיפוס.⁹ כל שלב בבניית המיתוס מכיל את היפוכו, כל דמות מתפוררת למרכיביה המנוגדים זה לזה. לכאורה אריה מייצג עבור יערה הרפתקה, חופש, "חיים משלה" – לעומת יוני, בעלה, שמייצג בטחון מובן מאליה אך א־ארוטי. אם נישואיה של יערה

9. לעניין זה ראו גם יגאל שורוק, "היפיפיה שבחורה להמשיך לישון: על העמדה הנשית־החתרנית של צרויה שלו בדומן 'חיי אהבה'", צפון, 1998, עמ' 89-113. שורוק עומד על חתרנותה של שלו בהקשר אחר, אולם גם הוא מדגיש את סירובה לקבל ולהפנים את הנרטיב הגברי אודות התבטותה המינית של האישה.

ליוני נבעו מן הצורך הנואש בבטחון, הרי הבגידה בו היא הוויתור על הבטחון למען ההרפתקה, למען ההתרגשות. ואולם, לא זו בלבד שתיאוריה את ההרפתקה אמביוולנטיים למדי (תיאורי המשגלים ביניהם מנוכרים להפליא, סצנות המין נחוות בעיקר כמשפילות), גם ההרפתקה היא סוג של שעבוד. יתר על כן, גם היחסים עם אריה הם יחסים אינפנטיליים, והאישה ההרפתקנית, המתנסה בחוויות חדשות, אינה אלא ילדה שמחליטים בשבילה, שאינה בוחרת בעצמה. כך, למשל, לאחר שקיימה יחסי מין עם אריה בפעם הראשונה היא "נבוכה כמו ילדה שעושה פיפי בחברה" (עמ' 34). בנסיעה ליפו היא בוחרת להיות "אבישג", כמו אבישג השונמית, המאהבת הצעירה של דויד הזקן, שאין לה כל חלק בבחירה להיות מאהבת המלך. (אולי אפשר אפילו להבחין פה בשאיפה סמויה לאימפוטנטיות של המאהב-דמוי-האב, אם נמצה את האנלוגיה). הסצנה של המין בשלושה עם אריה ושאל מתוארת במונחים של גן ילדים, ותפקיד הילדה הפסיבית הוא, כמוכך, תפקידה של יערה: "זואני הייתי [...] נהנית להיות תינוקת כזאת שמחליטים בשבילה" (עמ' 64). היא אומרת כשאריה דוחף לפיה נקניק וממלא את כוסה בקוניאק; אריה מדבר "בקול רם ומודגש, כמו של גגנת" והם הולכים למיטה "כמו שני פעוטים שרצים לבית-שימוש, עם יושבים חשופים ומכנסים משתלשלים" (עמ' 66). השחזור הפאתטי למדי של גן ילדים נדמה ליערה כחיים אמיתיים, שכן בין תיאורי הגנון היא גם אומרת לעצמה: "החרפות של הוויסקי התערבבה בחריפות של הנקניק ועשתה לי הרגשה של חיים, חיים אמיתיים" (עמ' 64).

כלומר, מימוש הפנטזיה האדיפלית אולי מפתה, מלהיב ומרגש, אך בשני המקרים, הן זה של ריבי והן זה של יערה, הוא אינו משנה דבר ואינו תורם תרומה של ממש להתבגרותה של הגיבורה. ממש כשם שריבי חוזרת אל נקודת המוצא – מכונת הכתיבה של האב הנוטש – כך יערה חוזרת אל ההתלבטות בין יוני המשרה בטחון והלא מרגש לבין ההרפתקה הגדולה עם אריה, בין הרצון להיות אישה עצמאית וחזקה לבין הפחד שיוני ואשתו החדשה יביאו לה שאריות צ'ולנט, כמו שאריות שנותרות לדודה תרצה.¹⁰ "אשת הקריירה" העולה לרגע בדעתה של יערה נמוגה אל תוך דמותה הפסיבית של אשת הנגר מאגדת החורבן. האם יערה חוזרת לנקודת המוצא של הרומן עם סיומו – חיבור הדוקטור הבלתי מותחל ובעלה שאינו בעלה – או שהיא תבחר בחיים "אחרים", "חיים משלה"?

"את נורא מזכירה לי את אמא שלך"

אפשר שמערכת היחסים עם האב או עם תחליף האב מחזירה את שתי הגיבורות, שונות ככל שהן, אל נקודת המוצא, אל עצמן, משום שמערכת היחסים המרכזית בשני המקרים היא, למעשה, מערכת היחסים עם האם. על פי התפיסה הפרוידיאנית, הנערה, שלא כמו הנער, אמורה לעבור תהליך התבגרות מסובך ולא נהיר כל צורכו שעיקרו העברת המשיכה הארוטית, הקשר הרגשי והנאמנות מן האם אל האב. לא במקרה הצביעו מחקרים פמיניסטיים מן העשורים האחרונים על הבעייתיות שבהסתמכות על התיאוריה האדיפלית בפרשנות של התנהגויות נשיות.¹¹ פרויד עצמו טוען:

10. האם בכחורה בשם "תרצה" יש משום הבלטה מפורשת של הוויסות ל"בדמי ימיה"?

11. דוגמאות בולטות לדיון הפמיניסטי על התיאוריה של פרויד מסוכנות הן בקובץ *The Gender Conundrum* בעריכתה של רנה ברין (לעיל, הערה 7), והן בספרם של אפיניאנסי ופורטטר (לעיל, הערה 15). הוויסות בין פרויד לבין אנשי "אסכולת לונדון" (ארנסט ג'ונס, קארן הורני, מלאני קליין) ברבר ההבדלים – הקיימים או אינם קיימים – בין המניעות הגברית למניעות הנשית הפך, בשלבם שונים של המחלוקת, להאשמות חריפות ב"פאלוצנטריות". דומה שכבר אין צורך לעמוד בהרחבה על הספק שמטילות קריאות פמיניסטיות בנכונות תיאורו של פרויד את הנשיות בכלל ואת מיניות האישה בפרט.

[אצל הנער] ברישומה של הסכנה לאבד את איבר־הזכרות נמצא תסביך אדיפוס מסולק, מודחק, ובמקרה התקין ביותר מושמד כליל, וכיורשו בא תחתיו אני עליון מחמיר. כמעט ההפך מזה מתחולל בנערה. תסביך־הסידוס מכשיר אותה לקראת תסביך אדיפוס במקום להרסו. בהשפעת קנאת־איבר־הזכרות נדחפת הנערה מויקת־האם ונמלטת לתסביך אדיפוס כאל חוף מבטחים. עם נשירת חרדת הסידוס מתחולל המניע הראשי שדחף את הנער לכבוש את תסביך אדיפוס. הנערה מוסיפה להיות שרויה בו זמן רב לא מוגדר, והוא מתבטל באיחור זמן, ואפילו כך לא לגמרי. בנסיבות אלה נפגעת בהכרח היווצרותו של האני העליון; אין הוא יכול להגיע לאותה עצמה ועצמאות המקנות לו את חשיבותו התרבותית – ואין לנו עצה כנגד רתיעתם של פמיניסטים מהשקפתנו על ההשפעה שמשפיע גורם זה על האופי של האישה הממוצעת.¹²

12. זיגמונד פרויד, "הנשיות", בתוך כתבי זיגמונד פרויד, כרך ה' (תרבות בלא נחת"), תרגום אריה בר, עריכה מרעית ח' אורמאן, תל־אביב 1968, עמ' 281.

בין שנתייחס בסלחנות להתגוננותו של פרויד מפני ההתקפה הפמיניסטית הצפויה כל כך ובין שנתייחס אליה בכעס, ברור שגם על פי התפיסה הפרוידיאנית טמונה פה מכשלה בסיפור החניכה הנשי: אם הגבר אמור לפתח סופר־אגו ולהפנים ערכי מוסר חברתיים בשל חרדת הסידוס, ואילו האישה אינה חרדה כלל, הרי הסופר־אגו שלה יהיה חלש. יתר על כן, סיפור החניכה שלה כולו פתלתל יותר וחלש מאוד, שכן עליה לעבור מדמות האם אל דמות האב לא כשלב ביניים שיש להיפטר ממנו אלא כפתרון לקנאת הפין, ולפיכך יש סיכוי סביר שהיא תישאר במידה זו או אחרת בתוך המערך האדיפלי כל חייה. בניסוח בוטה יותר, על פי פרויד, לנשים אין סיפור חניכה של ממש, שכן האישה הצעירה נסה אל עיר המקלט של התסביך האדיפלי, ושם היא נוטה להישאר. המערכת שהיא נמלטת ממנה, מערכת יחסי הכעס על האם והמשיכה אליה, התלות בה והרצון להיות בה ביחד עם השאיפה להיות אחרת – מערכת זו נותרת בלתי פתורה.

כאמור, אין לי כל יומרה להתעמת עם פרויד, עם ממשיכיו או עם מתנגדיו. הנקודה המעניינת בעיני בהקשר של שני הרומנים הנדונים כאן היא ששתי הסופרות מותירות את גיבורותיהן לכודות במערך רגשי אדיפלי וברשת אמביוולנטית ולא פתורה של הפנמה ודחייה בוזמניות של דמות האם ושל תפקודיה הנשיים. שוב, במעין מימוש מדויק כמעט עד פארודיה של הנרטיב הפרוידיאני הנערה חייבת להפנים את נשיותה דרך הכעס על אמה וההינתקות ממנה, אולם בה בעת אמה היא המודל היחיד שהיא מכירה לנשיות "תקינה".¹³

ריבי של קציר מגדירה את עצמה ואת נשיותה לעומת אמה: "אמה יפה, את זה ראתה יום יום, כל חייה, וכך אמרו כולם, אבל היא לא דומה לאמה בשום דבר"; "כן, היא לא דומה לאמה בשום דבר, ורק הפנים הרחבים הפתוחים, ועצמות הלחיים הסלאביות, דומים מעט למשפחת אמה, לתמונות של סבתא רבקה, שגם עליה אמרו שהיתה אישה יפה מאוד, והיא הרי לא מרגישה את עצמה בכלל אישה [...]". (עמ' 10). גם אם השאלה שריבי שואלת במפורש היא מדוע אביה לא רצה להיפגש אִתָּה, הרי ברגע שהשאלה נשאלת מועברת האחריות אל האם. ריבי אומרת "אף פעם לא הצלחתי להבין מה התקלקל בי, מה נפגם", ויגאל מיד מאשים את האם ושואל בכעס: "אבל למה האמא שלך לא דאגה לשמור את הקשר ביניכם?" (עמ' 63). גם התשובה

13. אפשר שזו הסיבה ששורץ מצביע על נשיותה של יערה לחצות את גבולות המינדר: אם אני מורדת באמא, אך גם מוכרחה למדל את עצמי על פיה, הרי המפלט היחיד שיש לי הוא להתנהג "קצת" כמו אבא, וראו שורץ (לעיל, הערה 9), עמ' 102–104.

שריבי מספקת לעצמה בסופו של הרומן היא במונחי הדמיון לאם: "רגע", אמרתי שוב, כמעט בשמחה, בהתפרעות של שמחה, כי פתאום הבנתי, כן, זה מה שחיפשתי כל השנים, זה המפתח, 'כשעזבת את הבית, כשנפרדתם, הייתי בדיוק בגילה כשראית אותה בפעם הראשונה, נכון, ואפילו שאני בכלל לא דומה לה, איכשהו הזכרתי לך אותה כשהיתה בת שתיים-עשרה, נכון? כן, זו הסיבה [...] כן, זהו זה, מעבר לכל ספק" (עמ' 204).

לא זו בלבד שריבי מגדירה את עצמה לעומת אמה, אלא שלמרות טענתה שאיננה דומה לאמה, היא משכפלת את בחירותיה של האם, אם כי בסדר הפוך. האם בחרה להינשא נישואי נוחות לאדם שדימתה שיתאים לציפיותיה פחות או יותר, ואחר כך בגדה בו עם גבר נשוי והיתה, במשך שנים, "החצר האחורית" של מאהבה. ריבי בוחרת, ככל הנראה, בחירות דומות, אך הופכת את סדר הדברים: קודם היא אוהבת גבר נשוי, אחר כך היא מתחנתת. כשהיא "מרגישה כמו עלילה משנית בדראמה שלכם [של יגאל ואשתו], איזו אפיוזדה שולית במערכה ב'" (עמ' 174 – 175). קשה שלא להיזכר בדבריה של אמה: "אל תסכימי להיות החצר האחורית של אף גבר, לא חשוב כמה נהדר הוא ייךאה לך, תילחמי עליו או שתוותר, רק אל תסכימי להיות איזו סמטה צדדית" (עמ' 184 – 185).

בין שריבי התחתנה עם הרופא הצעיר שתמך בה ליד ערש הדווי של אמה ובין שלא, ישנן מספיק סיבות לראות בנישואיה קיום של מעין צוואה רוחנית שהיא מייחסת לאמה. על הרופא היא אומרת "כי מי יכול להתאים לי יותר מרופא צעיר וממושקף במחלקה פנימית, והרי גם בעיניך הוא מצא חן, אולי הוא הזכיר לך את אבא כשהיה בגילו, רופא צעיר שענינו רכות ולבו מלא תקוות, ואולי אמרת שהוא נחמד כדי שאדע שאת מורישה לי אותך, שהוא צוואתך ומשאלתך האחרונה" (עמ' 194). העיניים הרכות מרמזות על לאה – לאה היא האישה הלא אהובה, האישה הכפויה על יעקב, אך היא שיוולדת לו בנים ומאפשרת קיום יציב של שושלת ומשפחה. הרמזיה אינה נמחקת גם כשריבי מגלה טבעת נישואים על ידו של הרופא, שכן אנו כבר יודעים שנישואיה לא יצליחו לרגש אותה כמו כתיבת הסיפור הראשון שלה, לא יצליחו לטשטש את תחושתה שיגאל היה האהבה האחת של חייה, אפילו לא ימחקו את קנאתה בזוגות שהיא רואה כאידיאליים וכרומנטיים: "וכעבור שש או שבע שנים, כשתטייל בבוקר סתיו אחד ברחוב דיזנגוף, דוחפת לפניך את עגלת בתה התינוקת, תראה אותם פתאום פוסעים למולה, וקריאת תמהון כמעט תימלט מפיה – הנה הגראנטים – [...] פניהם [...] ישאבו אותה במכונת זמן רבת-עוצמה אל השבוע ההוא במצרים, ואל הקנאה ההיא העיקשת, והיא תמלמל בתוכה – הנה הם עוד יחד, הנה – וכל אותו יום תהיה כאבלה" (עמ' 116).

סיפורה של ריבי, כצפוי, אינו הסיפור האחד והיחיד. הוא כמעט שכפול סיפורה של האם. אולי ה"כמעט" הוא שקובע במקרה זה, ואולי הבחירה בסדר ההפוך, מן הסמטה הצדדית אל העלילה המרכזית המשעממת קמעה, היא שמאפשרת לריבי לגדר את "החצר האחורית" שלה בטקסט הסיפורי, להפוך את הנרטיב הפרוידיאני למה שראוי להפוך אותו – נרטיב ותו לא. אם אפשר לקרוא כך את הטקסט של קציר, הרי התגובה שלה על המיתוס האדיפלי נראית נאיבית פחות: היא ממסגרת את הטקסט הפרוידיאני במסגרת שהוא ראוי לה, כסיפר אחד מכמה גרסאות אפשריות ל"קריאת" ה"עולם".

שלו, לעומתה, מספרת את הנרטיב הפרוידיאני בגרסה פארוודית מלכתחילה. כל מרכיב בסיפור האדיפלי הנשי מוקצן עד גרוטסקיות, כל מאפיין בקבעון האדיפלי מועצם עד גיחוך: המאהב אינו סתם כך מאהב מבוגר, דמות־אב המנחה את הגיבורה בדרכי החיים והתרבות, אלא חבר נעורים של אביה, מאהבה של אמה, גבר נחשק ועקר. אם כבר מאהב על פי המודל הפרוידיאני, מציעה לנו שלו, אז שיהיה המאהב של אמא, זה שהיא לא הצליחה להחזיק בו (או ויתרה עליו). שחזור המניעים האדיפליים אינו מעורר אמפתיה רבה אל הגיבורה של שלו, שהקורא חש הסתייגות כלפיה כבר בתחילת הרומן. יערה של שלו נעה מלכתחילה בין האם לאב ובוגדת בשניהם. כבר בילדותה רחמיה מספיקים רק לאחד מהם: "ואני הייתי הולכת ממייטה למייטה, רואה אותו בשנתו, אותה בשנתה, וחושבת, על מי משניהם לרחם, מסתובבת עם חבילה של רחמים כמו עם תרופה שתספיק רק לבן אדם אחד, אבל זה שיוכה בה יינצל, ולא יודעת למי להעניק אותה. [...]. והישועה היא רחמי הכבדים, המעיקים, שאני לא יודעת למי להעניק ובסוף מעניקה לעצמי" (עמ' 81). הנאמנות המפוצלת, המסתיימת בסופו של דבר בבגידה, חוזרת ומודגשת ברומן. המעבר מהענקת תמיכה ואהבה לאם אל חיכו של האב כה מהיר, עד שאי אפשר לקרוא אותו אלא כפארודיה. כבר בפתחה היא נשארת עם האם המתחלה בחדרה, אך מיד "בוגדת" בה ועוברת אל הסלון, לארח לאביה ולאריה לחברה. אולם לאחר שנראה שבחרה להעניק את רחמיה לאב, היא בוגדת בו עם אריה: "הוא לא ימצא כי התמונה אצלי מאשר האורח בלחש [...]. ואני מתעצבנת, למה הוא לא מגלה לו שהתמונה אצלו, ולמה אני לא מגלה, ואיך הוא ידע שאני לא אגלה, כמו זוג נוכלים אנחנו עוקבים אחרי החיפושים הנמצאים" (עמ' 11).

אותה העברת נאמנויות מהירה, כמעט גרוטסקית, מתרחשת כבר עם מותו של אבשלום, אחיה התינוק. תחילה היא מצייתת לאם המנסה להיניק אותה: "ואני נדבקת בטירוף שלה, פותחת את הפה, למרות שהייתי כבר כמעט בת עשר, ומתחילה לינוק ולינוק את החלב האוורירי המתקתק שהיה כל־כך חיוני ונעשה ברגע אחד מיותר" (עמ' 130). אולם כשהאב מחפש אותן ובוכה, היא מפסיקה לשתף פעולה עם האם: "והרגשתי שאני תכף נחנקת, והתחלתי להתפתל ובסוף ממש נשכתי אותה כדי להשתחרר ובפה מלא חלב הצלחתי להגיד, אנחנו כאן, אבא" (שם). האם תופסת את התנהגותה כבגידה: "למה גילית עלינו, כמו ילדה קטנה מדברת פתאום עם שגיאות, למה גילית עלינו, בוגדת, הוא לא היה מוצא אותנו לעולם" (שם). היא בוגדת באמה עם אביה, באביה עם אריה, וספק אם היא נאמנה לעצמה.¹⁴ ממש כפי שהיא חושבת שאביה יציל את אושרה אם ימות ויאפשר לה להיצמד אל אריה בהלוויה, כך היא "הורגת" את אמה כדי לתרץ את האיחור לפגישה עם ראש החוג באוניברסיטה; אמנם בתוך כך האם המנוחה הופכת להיות ז'וזפין, "האם המאמצת", אשתו של האב־המאהב, אך קשה להתעלם מנכונותה של יערה להרוג את הוריה על פי צרכיה.

בחירתה הראשונה בבן זוג נעשית כמו מתוך נאמנות גמורה לדרכה של אמה, כאילו הפנימה לגמדי את בחירתה של האם כבחירה הנשית היחידה. לא במקרה מצביע אריה על דמיונה לרחל, אמה, דווקא כשהיא מסבירה לו מדוע נישאה ליוני: "כי הוא הבטיח שיאהב אותי לתמיד, אמרתי בסוף, וידעתי שהוא אחד כזה שמקיים את ההבטחות שלו. זה מה שקורה

14. תבנית המשולש הבוגדי חוזרת ומופיעה בחיי הנישואים של יערה, כשהיא נעה בין שירה לבין יוני ובוגדת בשניהם. על פי תחושתה היא לקחה את יוני משירה שאהבה אותו "באמת". יערה מתברחת ומציעה לשירה שתתן לה את החתול שלה ותיקף לעצמה את יוני - אבל הקורא כבד יודע שיערה עשקה את שירה גם מן החתול שלה. אחד כך, כמובן, יערה בוגדת ביוני ואף יוצרת אנלוגיה מפורשת בין שתי הבגידות: "ואני מנסה כמו עם החתול, אני תמיד אכזישי ובסוף האמת תתקפל מפני השקד, אבל זה לא מרגיע אותי הפעם, כי החתול של שירה מת אבל אריה אבן חי, וכל זמן שהוא חי גם הבגידה שלי חיה" (עמ' 137).

כשנותנים לפחדים לנהל את החיים, הוא צחק, את נורא מזכירה לי את אמא שלך" (עמ' 101).

כשם שרחל בחרה בשלמה משום שציפתה להקים עמו משפחה ולזכות בבטחון כלכלי, כך יערה בוחרת להינשא ליוני, היציב והמשרה בטחון. כפי שהאם משלמת על בחירתה בתסכול ובצחיחות רגשית, כך יערה משלמת על בחירתה ביחסים שנראים להיעצמה "תינוקיים", חסרי ריגוש. יוני הוא המפלט, המקום הבטוח, מי שנמלטים אליו – מהורים (כך הבטיחה לעצמה כשביקרו אותה בטירונות), מזרים מטילי פחד (אריה בפגישה הראשונה), ממוכרות שתלטניות (בבוטיק). אבל יוני נטול מיניות. יוני נתפס כתינוק: הוא כל כך תינוק, עד שיערה רואה דמיון מלא בינו ובין התינוק של שכנתו של אריה. ליוני יש אף "תינוקי", הוא דומה לכבשה – וכזכור, בובת כבשה היתה הצעצוע היחיד שהצילה יערה לאחר מות אחיה התינוק, הצעצוע המנחם. יערה מרגישה שהם כמו אח ואחות: "תמיד הרגשתי יותר נוח עם הפנים שלו מאשר עם הגוף, ואחר-כך נשכבתי לידו והחזקנו ידיים ושילבנו אצבע באצבע, ערומים אבל חסרי מין, כמו ילדים בבית-ילדים בקיבוץ שלא מתרגשים בכלל מהעירום שלהם" (עמ' 86). כמו ריבי של קציר, שמדמה לעצמה שהיא שונה מאמה ולמעשה היא חוזרת על תבניות ההתנהגות של האם בסדר ההפוך, כך יערה של שלו "נמלטת" מן הזוגיות של הוריה באמצעות ייצור של אותו סוג עקר של זוגיות.

לכאורה, הרומן עם אריה הוא הבחירה ההפוכה, כמעט "חוויה מתקנת" של בחירת האם. הבחירה העקרה ביוני מובילה אותה לחיפוש ההתרגשות והאהבה שהאם ויתרה עליהן למען הבטחון הכלכלי והמשפחה, וזאת עוד לפני שהיא יודעת שאריה אבן הוא האיש שאמה ויתרה עליו. החזרה תוך-זריאציה על בחירותיה של האם מובילה את יערה אפילו לפנטזיה שבתה תמצא את אותם תצלומי עירום של אריה אבן, בתוך אותה קופסת קרטון קשורה בגומיות: "חשבתי על הילדה שלי, הילדה שפעם תהיה לי, מה היא תדע עלי, והיה לי ברור שגם היא תשפשש בקופסה הזאת ותחפש תמונות שלי, הרי הוא לנצח יסתובב בינינו, מושך ומקולל [...]" (עמ' 228). חייה נתפסים על ידה כמעין חזרה פרוידיאנית אינסופית, פארודית, על התבנית הראשונית. כדי לבנות לעצמך חיים משלך, מרמזת שלו, אין די בהתבגרות דרך מימוש המודל האדיפלי של פרויד. אפילו אין די באימוץ המודל הנשי של האם, או בווריאציה עליו. כשם שתרצה, גיבורת "בדמי ימיה" של עגנון מממשת את אהבת הנעורים של אמה ואינה מאושרת, כך יערה מממשת את האופציה שאמה זנחה ואינה רווה נחת. אימוץ מודל הנשיות של האם, מראות לנו שלו וקציר, אינו מוליך למימוש עצמי. אבל למעשה, גם המרד בבחירתה של האם אינו מחלף את שתי הגיבורות מן המבוי הסתום של חייהן.

"עוד לפני חדר משלך זה בא, חיים משלך"

אם כן, מהו סיפור החניכה של שתי הגיבורות ולאן הוא מוביל? הן לפני ריבי והן לפני יערה עומדים שלושה דגמים של התנהגות נשית: שניים השאובים מן ההתנהגות של אמותיהן, ואחד השאוב מן ההתנהגות של דודותיהן. כאמור, ריבי מאמצת את שני דגמי הנשיות של

אמה, בסדר הפוך: מודל של נישואי נוחות, ומודל של אהבה לגבר נשוי ונכסף. בדרכה אל הנישואים המקובלים והשלווים מוותרת ריבי על הגבר הבלתי מושג והופכת אותו לאובייקט ספרותי. היא דוחה על הסף, ללא מלים, את הדגם המוצג על ידי הדודה תחיה, המציע אהבה אחת לכל החיים. אולי זה דגם נפלא ומעורר קנאה, אך הוא אינו נתפס בעיני ריבי כרלוונטי לסיפור החניכה שלה-עצמה. יערה מאמצת שני דגמי נשיות שונים המוצגים על ידי אמה, ואולי גם את זה המוצג על ידי דודתה. הן דגם הנישואים השקולים והמשעממים (נישואיה ליוני) והן דגם היחסים עם המאהב המסעיר (הרומן עם אריה) מתבררים כמכזיבים; אף אחד משני הגברים שהיא נתלית בהם אינו מקדם אותה אל מפנה כלשהו בסיפור-השלה. גם אם תנסה את דגם הגירושים של הדודה תרצה, או את זה של איילה, אחותו של אריה, ברור לחלוטין שעליה למצוא לעצמה גרסה משלה לגירושים, שכן מצבה של תרצה נתפס כמעורר חמלה וכפאתטי.

יערה צריכה למצוא לעצמה דגם משלה: "כי היה לי ברור לגמרי שהוא [אריה] לא רואה את עצמו כחלק מחיי, כמו שקבלן שיפוצים שבא לשפץ דירה לא רואה בה את ביתו, ולא מתכוון לגור בה, ומן הסתם גם יוני באיסטנבול הרחוקה כבר לא רואה את עצמו כחלק מחיי, ומסתבר שלאף אחד אין חלק בחיי, ובצדק מסוים, גם אני הייתי שמחה להסתלק מהם, אבל אין לי לאן, והחיים האלה הם רק שלי, עוד לפני חדר משלך זה בא, חיים משלך" (עמ' 235). מהם "חיים משלך"? מהו הסיכוי של הגיבורה לבנות לעצמה חיים משלה? הרגע שיערה מתגעגעת אליו, הרגע שהיא זוכרת כרגע של סיפוק נטול צער בילדותה, הוא רגע של אושר הנובע מתוך עצמה. ואכן, כך היא גם מתארת את תחושת הסיפוק הממלאת אותה בפעם היחידה שהיא נהנית מיחסי המין שלה עם אריה, הפעם שבה היא שוכחת את נוכחותו אותה בחדר ובמיטה:

ונדמה לי שאני שם לבד עכשיו וכל המתיקות עולה מתוכי, וזו המתיקות האהובה עלי ביותר, זו שעולה מתוכי, כמו כשהייתי נלחצת אל המדפים בספרייה הישנה בשכונה, מתוך החלונות מציצים ענפי היערה והלנטנה בשלהבת של צבעים וריחות, ומאולם הקריאה בוקעות לחישות מרגיעות, ואני לבד בין המדפים של הרומנים השמנים, ואת כולם כבר קראתי לפחות פעם אחת אבל אני בכל זאת באה לבקר אותם. [...] ולוקחת לי ספר עבה, וישר מוצאת בו את מה שחיפשתי, ומתוך העמודים הישנים היתה עולה המתיקות הזאת, האהובה (עמ' 297-298; ההדגשות שלי).

רגעי האושר היחידים של יערה הם רגעים שאינם נוגעים באדם אחד. רגעי האושר הכרוכים בהורים, ביוני או באריה נוגעים תמיד בצורך לרחם, לטפל – או לדרוש את הטיפול, הרחמים וההגנה המגיעים לה. הסיפור של יערה קורמן הוא הסיפור של מי שמחפשת את הסיפור שלה. כמו הילדה בספרייה, שלמדה למצוא בספרים מיד את מה שחיפשה, שהצליחה לספר לעצמה את סיפור תחייתו של האח התינוק והעברת הטיפול בהורים אליו (שם) – מה שייאפשר, כמובן, את שחרורה מעול ההורים – כך גם האישה הצעירה מחפשת את הסיפור שלה. כמו הנרטיב של פרויד, גם סיפורו של

עגנון הוא רק סיפור אחד. סיפור החניכה של יערה עשוי להתפתח מתוך קריאתה באגדות החורבן. אחרי ככלות הכל, מדובר בגיבורה שמעדיפה שהמאהב שלה לא יפריע את עולם הסיפור הפנימי שלה: "ואז הוא שאל את השאלה הכי דוחה, מה את אוהבת בי, ואמרת, שלא שומעים את הצעדים שלך בין המדפים, והוא שאל, ומה עוד, ואמרת, את כל השאר אני שונאת אבל זה כנראה מה שקובע" (עמ' 298).

יערה עוסקת באגדות החורבן במסגרת עבודת התזה שלה על "השבר האישי באגדות החורבן" (עמ' 109). האגדה שהיא חוזרת ומספרת ומפרשת בתקופת יחסיה עם אריה ובמקביל להם היא האגדה על שוליית הנגר שגזל את אשת הנגר,¹⁵ אחת מקבוצת אגדות המנמקות את החלטתו של אלוהים להחריב את בית המקדש השני. הפרשנות שיערה מעניקה לאגדה מעניינת כמעט יותר מן האגדה עצמה, הנמסרת במקור בתמציתיות ולכאורה אף ללא כל מקום לפרשנות:

15. וראו למשל עמ' 108, 110, 143, 191, 199, 291, 304-306, 309 ועוד.

מעשה באדם אחד שנתן עיניו באשת רבו ושוליה של נגר היה. פעם אחת נצרך רבו ללוות. אמר לו: שגר אשתך אלי ואלוונה. שגר אשתו אצלו, שהתה עמו שלושה ימים. קדם ובא אצלו. אמר לו: אשתי, ששלחתי לך, היכן היא? אמר לו: אני פטרתיה לאלתר, ושמעתי שהתינוקות התעללו בה בדרך. אמר לו: ומה אעשה? אמר לו: אם אתה שומע לעצתי - גרשנה. אמר לו: כתובתה מרובה. אמר לו: אני אלווך ותן לה כתובתה. עמד זה וגרשה. הלך הוא ונשאה. כיוון שהגיע זמנו ולא היה לו לפדוע, אמר לו: בוא ועשה עמי בחובך. היו הם יושבים ואוכלים ושותים - והוא היה עומד ומשקה להם. והיו דמעות נושרות מעיניו ונופלות בכוסותיהם - ועל אותה שעה נחתם גור הדין (גיטין, נ"ח).¹⁶

16. ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, ספר האגדה: מבחר האגדות שבתלמוד ובמדרשים, כרך ראשון, ספר ראשון, תל-אביב ת"ש, עמ' רנט. האגדה מופיעה כלשונה בעמוד 199 ברומן מיי אהבה, כשיערה, ה"כלואה" בהדר השינה של אריה בעת שהוא יושב שבעה על אשתו, שומעת את קולו של אביה שהגיע לניחום אבלים.

הפירוש הראשון העולה על הדעת הוא, קרוב לוודאי, פירושו של הפרופסור רוס, הטוען שהדמעות הנושרות אל הכוס, הדמעות שבשלהן חרב בית המקדש, הן דמעות של כעס וזעזע על העוול שנגרם לו: "מה זאת אומרת, הרי זה מובן מאליו [...] על עצמו הוא בכה, על אשתו שהיתה לאחר, על העוול הנורא שנעשה לו!" (עמ' 304). יערה, המזדהה עם אשת הנגר, האישה הבוגדת, מרגישה אשמה בחורבן שני הבתים: ראשית, היא אשמה בחורבן הבית שלה ושל יוני, הלא הוא בית שני. אולם האגדות על חורבן הבית אינן מקפידות על דיוק כרונולוגי, ויערה עצמה מערבת את שני הבתים זה בזה, וכך הופך חורבן הבית השני גם לחורבן הבית הראשון, "בית המקדש" של ילדותה, הבית הנטוש שבו ידעה אושר עד שתמימות מבטה נפגמה, עד שקיימה לראשונה יחסי מין ב"בית המקדש".¹⁷ הגירוש מגן עדן, האחריות על חורבן הלאומי (או, לפחות, המשפחתי), הגלות - כל אלה מוטלים על כתפיה של אשת הנגר, שיערה מזדהה אִתָּה, כאמור. אין פלא שיערה מסיטה את פרשנותה לטקסט לאורך הרומן, כך שנטל האשמה ייפול פחות ופחות על כתפיה שלה. פרשנותה של יערה מתחילה ב"איזה מזל שאין עכשיו בית מקדש, אחרת כל דבר רע שהייתי עושה הייתי בטוחה שבגללי הוא ייחרב" (עמ' 108), עוברת דרך "ניסיתי לדמיין אותי ואת אריה אוכלים נקניקים ושותים קוניאק ויוני ממלא לנו את הכוסות ובוכה" (שם), וממשיכה בפתח המילולי: "והחלטתי שאני אולי כמו האישה באגדה, שלא יודעים מה היא

17. על הבית הנטוש, על קסמו ועל ההתפתחות ממנו ראו מיי אהבה, עמ' 110-112.

הרגישה באמת, אפשר רק לנחש לפי מעשיה" (שם). תפקיד האישה באגדה כה קשה ליערה, עד שהיא אפילו מצליחה להזדהות עם הבעל: "כאילו אני בעצם הבעל המרומה שמגיש את האוכל באגדה ההיא, ובוכה לתוך הכוסות, הבעל שבגלל צערן נחרב הבית, ואריה הוא האישה, ורק הדמות השלישית חסרה לי" (עמ' 143). מובן שיערה אינה יכולה להישאר בתפקיד הבעל המרומה זמן ממושך, הן בשל הנסיבות (הרי היא שלקחה לה מאהב, ולא יוני), והן בשל היותה אישה. אולי בשל כך היא חוזרת ומדגישה את הצמצום והאיפוק בדרכי הסיפור של הטקסט המקורי: הלא האגדה מורכבת רובה ככולה מתיאור מעשים ומדיאלוג תמציתי בין שני הגברים הנוטלים בה חלק. קולה של האישה לא נשמע, ולכן יערה אומרת: "נכון, הרי אני כמו האישה באגדה, רק מעשי יכולים להעיד" (עמ' 291).

בסופו של דבר יערה מטילה את האשמה על הבעל, בפרשנות מקורית המדהימה אפילו את המנחה שלה. מהשתתפות בצערן של הבעל וכעס על השוליה ועל האישה ששיתפה עמו פעולה, עוברת יערה לטיעון שונה לחלוטין: "לא על העוול שנעשה לו הוא בכה אלא על העוול שעשה הוא לאשתו, הרי הוא האיש הרע של האגדה הזאת, אפילו יותר מהשוליה שלו ובוודאי שיותר מאשתו" (עמ' 304). הפרשנות של יערה אכן מדהימה למדי, פמיניסטית למהדרין, ולמען האמת די קשה להתווכח אִתָּה. הרי בסופו של דבר הבעל הוא ששלח את אשתו אל השוליה, הוא שלא טרח להפיש אחריה שלושה ימים ושלושה לילות ולא ניסה לאסוף אותה ולנחמה, אם אכן התעללו בה בדרך, אלא הזדרז לגרשה: "למה אינו חוקר ודורש, למה אינו שואל את פיה, הרי הוא עצמו שלח אותה לכל ההרפתקה הזאת" (עמ' 305). כתב ההגנה של יערה על אשת הנגר, המבוסס בעיקר על אי

ידיעה או על פערים בטקסט, מרשים בעוצמתו. הטענה שאי אפשר לדעת עליה דבר גם על פי מעשיה, שכן היא פסיבית לחלוטין, היא טענה כה מוחצת, עד שהפרופסור מודה גם הוא: "נראה שמעשיה אינם מעידים עליה ולכן אי אפשר להאשים אותה, גם אם היא אשמה אי אפשר להאשים אותה" (עמ' 306; ההדגשה שלי). לכאורה, לפנינו זיכוי מוחלט מאחריות ומאשמה. גם אם יערה אשמה בחורבן הבית השני שלה, אי אפשר להאשים אותה. האשמה מוחזרת אל חיקן של הקורא־המאשים, שנפל בפח ההטעיה של הטקסט. אם האשמנו את אשת הנגר, עלינו לחזור בתשובה. על פי אותו קו מחשבה, אם האשמנו את יערה בריקון חייה הריקים של חברתה שידה, בשברון הלב של יוני, או אף בהרס חייה שלה־עצמה, עלינו לחזור בתשובה ולתקן את טעותנו. נבזרדן, מחריבו של הבית הראשון, אינו אלא כלי בידי האל. בת קול יוצאת ואומרת לו: "עם הרוג הרגת, היכל שרוף שרפת, קמח טחון טחנת".¹⁸ יערה, שהורסת את ביתה השני, אינה אלא כלי בידי כוחות פעילים חזקים ממנה: "חיים ריקים רוקנת, גבר מושפל השפלת, היכל שרוף שרפתי" (עמ' 285). אולם גם פרשנות אוהדת זו של סיפורה של אשת הנגר מובילה למבוי סתום. אפילו אם הפנטזיה של יערה בדבר הבעל המבקש את סליחת אשתו לאחר החורבן היא פנטזיה מנחמת, היא אינה מובילה לחיים משל עצמה (הן ליערה, הן לאשת הנגר), או אפילו לסיפור משל עצמה. עדיין מוטלת על יערה המשימה שהטיל עליה הפרופסור רוס, למצוא אגדה אחת נוספת שתתאים לְתָה שלה (עמ' 307). ואולי, המשימה האמיתית היא זו שיערה מטילה על עצמה: לברר איך הסיפור מטעה את הקוראת ולספר סוף־סוף סיפור

18. ביאליק ודיבניצקי (לעיל, הערה 16), עמ' קפס.

אחד אמיתי. סיפור זה יהיה הסיפור שלה, החיים שלה: "אני אנסה למצוא עוד אגדות חורבן שמטעות את הקורא בכוונה, שעוזרות לו להכשיל את עצמו, כי הטעות היא קודם כל רוחנית, ולכן התיקון שלה צריך להיות רוחני, אתה לא רואה?" (עמ' 307). יערה קוראת את אגדת החורבן כסיפור מטעה שיש לפענחו או לספרו אחרת משנהוג, כסיפור שאסור להיות על פיו. ממש כשם שהסיפור האדיפלי מכשיל אותה בחייה, כך היא רואה את אגדת החורבן כמכשילה את הקורא התמים. "אתה חושב שאפשר למנוע טעות?", היא שואלת את המנחה שלה ומוסיפה: "מי שרוצה לטעות, יטעה בלאו הכי, ושנינו כנראה רצינו לטעות בקריאה של האגדה הזאת, כל אחד מהסיבות שלו [...] אבל אם טועים בקריאה של החיים משלמים מחיר אמיתי" (עמ' 306–307).

שלו אינה מסתפקת ביצירת הקבלה כמעט מלאה בין הסיפור לבין החיים, בין היכולת לפרש אגדת חורבן לבין הצורך או היכולת "להציל את כל החיים שלי" (שם). הסיפור שלה הוא, כאמור, סיפור פוסט-מודרניסטי, מפורר, שמציע נרטיב רק כדי לפרק אותו. החיים הם סיפור, ואולי לא סיפור אלא פרשנות של סיפור. ייתכן שהפרשנות שרירותית, אך יחד עם זאת יש בה כדי לשכנע. יערה מבצעת את המשימה שהטיל עליה פרופסור רוס, או אולי לא את המשימה הזאת דווקא אלא את המשימה של הצלת חייה, או אולי שתי המשימות חד הן; ואולי היא נכשלת בביצוען של שתי המשימות כאחת. היא, או המחברת שלה, ממציאה "אגדת חורבן" ההולמת את חייה, כפי שהיא קוראת אותם: "ואני יודעת שמצאתי בדיוק את מה שהייתי צריכה, האגדה על בת הכוהן שהשתמדה ערב החורבן, ואביה ישב עליה שבעה, וביום השלישי היא באה ועמדה מולו ואמרה לו, אבי, לא עשיתי כן אלא כדי להציל את נפשי, אבל הוא סידר לקום מאבלו ועיניו זלגו דמעות עד שמתה, ואו הוא קם והחליף את בגדיו וביקש לאכול לחם" (עמ' 309).

האגדה שממציאה שלו לסיום סיפורה של יערה היא אגדת חורבן הנקשרת ישירות לחייה של יערה. יערה זוכרת את אמה קוראת לה את האגדה ואת אביה טוען שהסיפור עצוב מדי. התנהגותו של הכוהן מזכירה, כמוכן, את התנהגותו של דויד טרם מות התינוק שלו ושל בת שבע (שמואל ב יב יד–כג): כל עוד ניתן היה להעביר את רוע הגזירה (מוות במקרה של דויד, שמד באגדה זו), האב צם; עם המוות, הוא קם מאבלו. סיפורו של דויד קשור לסיפורה של משפחת קורמן דרך סיפור יחסיו עם בנו אבשלום. הפסוק שקישר בין רחל לבין אריה היה פסוק התוכחה של יואב לדויד לאחר מות אבשלום, רחל קראה לבנה אבשלום, ועם מותו קרא שלמה קורמן על קברו את קינת דויד על אבשלום. אולם מיקומה של אגדה זו בסיום הרומן לא רק מבליט את הקשר שבין אגדות החורבן לחייה של יערה, אלא הוא גם יוצר קשר הדוק בין אשמת הגברים ובין שתי אפשרויות ההתנהגות המנוגדות זו לזו הפתוחות לפני אישה: האישה הפסיבית של הנגר אינה אשמה, אשמים בעלה ומאבה; אולם גם בתו האקטיבית של הכוהן אינה אשמה, שכן היא ניסתה להציל את נפשו של אביה. האישה המקריבה את עצמה והאישה המוקרבת על ידי בעלה או על ידי אביה, שתיהן קורבנות של הגברים שסביבן. האפשרות לספר סיפור משל עצמי מוארת כאן כאשליה: האישה האקטיבית והאישה הפסיבית חד הנה.¹⁹ גם קציר וגם שלו מראות עד כמה עצם אפשרות הבחירה אינה מובנת מאליה, עד כמה אין זה ברור שלאישה יש חיים משלה, עד כמה הבחירות מוכתבות על ידי אחרים. שלו אף מנסחת טענה זו במלים, גם אם

19. נקודה זו הווארה מהיכס אחר במאמרו של יגאל שוורץ המדגיש, ואולי אף מעצים, את התנהגותה הפסיבית של יערה (לעיל, הערה 9). שוורץ, המציג את יערה כמי שבחרת להישאר רדומה, בנוסח היפהייה הנרמזת או שלגיה בטרם נשק לה הנסיר, תומך בעקיפין בטענה שדומן של שלו הבחירה האקטיבית אינה אלא בחירה מרומה, אשלייתית.

הן נאמרות על בחירת מסעדה סינית: "ואני נרגעתי קצת כי זאת באמת היתה בחירה שלי, אבל אולי בעצם הובלתי לזה, אני כבר לא זוכרת" (עמ' 294). ריבי של קציר בוחרת – אם אכן לא הובלה לבחירה – באופציה הקונפורמית שאמה בחרה בה כשנישאה לאביה. האהבה, ההתרגשות, ואתן גם "החצר האחורית" העקרה, נשמרות לכתובה. יערה של שלו הודפת את שתי הבחירות של האם. תחילה, כשהיא בוגדת ביוני, היא דוחה את הבחירה באביה, אחר כך היא דוחה גם את האופציה של המאהב. לאחר שהיא מסבירה לעצמה שאריה "תלוי לגמרי בתלות שלי בו" (עמ' 301) והולכת לפגישה עם הפרופסור רוס באוניברסיטה כשהיא משוכנעת ש"באמת אין לי לאן לחזור" (שם), אמה דוחפת אותה פעם אחת נוספת אל זרועותיו של יוני – האופציה הישנה, הוודאית, אופציה בטוחה ומוגנת כל כך "שזה משהו שדומה לאושר, חד-משמעי וברור, נעים אפילו מהאושר כי פחות חרדים לוי" (עמ' 311). אולם לבסוף, לאחר ההכנות המרובות, בשדה התעופה, היא מוותרת גם על יוני: "ולרגע אני רואה אותו לעצמו, יוני הנפרד ממני, יוני הזכאי לחיים משלו, ואני אומרת, תני לו, תני לו ללכת" (עמ' 314).²⁰

יערה, שלאורך הרומן כולו סירבה לבחור והעדיפה להתנהג כתינוקת שאחרים מחליטים בשבילה, יודעת בסופו של דבר (ואולי גם זה זמני בלבד) ש"שני הגברים של החיים שלי, [...] הצליחו לבטל אחד את השני ואחר-כך כל אחד את עצמו, והשאירו אותי לגמרי לבדי" (עמ' 317). אולי לא תהיה ליערה ברירה אלא לבחור לעצמה חיים משלה, אולם הסיכוי שתגיע לידי כך אינו נובע מפתרון הקונפליקט האדיפלי או ממימושו של הנרטיב הפרוידיאני. דווקא הדחייה הסופית של פתרוניתה של האם משאירה לנו פתח לקוות שיערה תנסה לחיות את חייה שלה.

"פעם נתנו להלן קלר פומפיה"

והיא מיששה אותה ושאלה, מי כתב את הזבל הזה"

למרות השוני הבולט כל כך בין למאטים יש את השמש בבטן לבין חיי אהבה, למרות שהפואטיקה של קציר שונה מהותית מן הפואטיקה של שלו, למרות שקציר משחזרת ומשמרת את הסיפור של ריבי ואילו שלו מפורדת את הסיפור של יערה, שתיהן מממשות את הנרטיב הפרוידיאני בדרך המעוררת הסתייגות, מפורשת או מובלעת, מן ההשתמעויות שלו. הן אצל קציר והן אצל שלו האב נעדר, או נוכח-נעדר, בחיי בתו. בשני הרומנים גם האב הבילוגי וגם הגבר המאומץ על ידי הגיבורה כמאהב, כדמות אב, מכזיבים כמעט בכל המובנים. "מורה הדרך" הגברי אינו מוביל את הגיבורה להתבגרות או לסוציאליזציה כלשהי; הוא טועה ומטעה. "היבשת האפלה" של פרויד מתגלה כיבשת שהתיירים הפרוידיאניים פשוט לא רצו לראותה. כשאישה ממציאה את עצמה ואת הסיפור שלה מחדש, הגבר הופך ל"יבשת אפלה": הגברים אצל שלו וקציר הם קפריזיים, בלתי מובנים, לא רציונליים. לדוגמה, לאחר שיגאל משיג סוף-סוף את אהבתה של ריבי הוא "נתפס" במתכוון על ידי אשתו ונוטש את אהובתו, ואריה אמנם מוצג כצייד גברי, אך הוא מתנהג כמו אישה קפריזית סטריאוטיפית: הוא רוצה ומיד דוחה, מבקש שיערה תבוא

20. מעניין שאפשר, להערכתה של יערה, להעניק ליוני חיים משלו במחי ויתור אחד על הבחירה בו. הדגם העולה על הדעת הוא זה של רודה של יערה, אלכס, שזכה לדמות מחודשת ולנצרים מחודשים בחיקה של אישה חדשה לאחר הרודה תרצה ויתרה עליו.

21. הגברים האניגמטיים, הבלתי מובנים, חוזרים ומופיעים אצל יוצרות שונות זו מזו כמו עמליה כהנא-כרמון, יהודית הגדל, יעל הדיה, סביון ליברנט, אילנה ברנשטיין - ואלה, כמובן, רק כמה ודגמאות מקריות.

22. הערה מעניינת על הקשר המפתיע שניתן לראות בין הגל הפמיניסטי של שנות הששים והשבעים לבין תחיתן של קריאות פרוידיאניות של יחסי אמהות ובנות אפשר למצוא בספרם של אפיניאנסי ופורסטר (לעיל, הערה 45).

אליו ומיד טוען שכלל לא ביקש זאת, ומתעניין בעיקר בשאלה אם ולמה היא אוהבת אותו.²¹

התבגרות, בחירה מחדש או הסתגלות חברתית – כל אלה עוברות בראש ובראשונה דרך ההתמודדות של הגיבורה עם האם.²² אולם תהליך ההפנמה של הנשיות דרך הדגם שמספקת האם נועד לכשלון. קציר ושלו קוראות את הנרטיב הפרוידיאני כסיפור חניכה נשי המוביל למבוי סתום. הפנמת דמות האישה על פי הדגם של האם, או על פי דגם הפוך לזה של האם, אינה מובילה למימוש עצמי מובן מאליו. הפנמת הדגם של האם מוליכה לחיים עקרים, משמימים, ילדיים בעליל, כלומר להעדר תהליך חניכה של ממש (כמו חיי הנישואים של יערה ויוני) או לחיים שנתפסים כמשניים וחיוורים לעומת סיפור האהבה הגדול, חיים נטולי מימוש עצמי (נישואיה של ריבי). ואילו אימוץ המודל המנוגד לזה של האם מסתיים בכשלון. למעשה, אין הבדל מהותי, מבחינת תהליך ההתבגרות והאישי העצמי, בין הרומן הכושל עם יגאל לבין הרומן הכושל עם אריה; שניהם מוליכים, בסופו של דבר, לכתיבת טקסט או לפרשנות של טקסט. בשני המקרים, הנסיון לחיות ולקרוא חיים של אישה במונחים שהפנימה התרבות המערבית בעקבות פרויד מתגלה כנסיון-שווא.

כדי לספר את הסיפור שלי, כדי לחיות את החיים שלי, יש לספר סיפור שונה מן הסיפור האדיפלי, או לצרף לו פרק נוסף. קציר מראה לנו שגם מי ששוכבת עם "אבא" אינה זוכה בהכרח להדרכה נכונה לחיים, וגם אם יש לה בת, אין פירוש הדבר שזו מפצה אותה על מה שאבד לה. שלו בוטה יותר: גם מי שמימשה את הפנטזיה הלא ממומשת של אמה, לא מימשה בהכרח את הפנטזיה שלה-עצמה; היא אפילו לא בהכרח יודעת מהי הפנטזיה שלה. המימוש דרך נישואים ואמהות גרוע אפילו יותר, שכן פירושו החד משמעי הוא ויתור על ה"אני". כשיערה מדמיינת את חייה כאם, היא מוחקת את עצמה לחלוטין: "וכל צערי וכל שמחתי, וכל פחדי וכל זיכרונותי, וכל אכזבותי ותימהונותי, וחרדותי ומאויי, כולם יחד ייהפכו ליצור חי, רך ויפהפה, ענוג וסוער, תינוקת שעוד עשרים שנה תחטט בתמונות ישנות באצבעות שקופות, ומעכשיו רק בשבילה אני אחיה, כי אצלי חיי האהבה נגמדים היום" (עמ' 312-313). לתינוקת, כמובן, לא תהיה ברירה אלא לחזור במדויק על מסלול חייה של יערה – החוזר, מצדו, על מסלול חייה של רחל אמה, אל קופסת הנעליים ותמונות האהבה של אריה אבן.

חיים משלי, כך עולה מן הרומנים שלפנינו, הם בחירה משלי. בחירה שאיני מובלת אליה, לא מכוח המיתוס התרבותי המכתיב לי לחפש דמות אב, לא מכוח הרצון לממש את הציפיות ממני כאישה, ולא מכוחה של התניה תרבותית אחרת. לא כמי שמגדלת ילדים, מטפלת בסובבים אותה ובסופו של דבר מואשמת בכך שבזזה את חייה, כמו אמה של יערה (עמ' 80); לא כ"חצר האחורית" של מישהו, כמו אמה של ריבי; לא כמו אשתו הפסיבית של הנגר, ואולי גם לא כמו בתו של הכוהן הגדול, שבחרה להמיר את דתה למענו והוא יושב עליה שבעה. אולי הוויתור על עמדת הילדה הפסיבית, זו שמישהו בוחר ומחליט בשבילה (יערה, או אשתו של הנגר באגדת החורבן, או ריבי, שאמה "הורישה" לה בעל), ועל עמדת ה"מטפלת", המקדישה את חייה "למען" מישהו ולמעשה אינה בוחרת בדרך משלה למען עצמה, יוביל ל"אני" אינדיבידואלי ומגובש.

האפשרות היחידה שגיבורותיהן של קציר ושלו מממשות היא האפשרות לספר את הסיפור מחדש. הנרטיב הדומיננטי מתגלה כלא מספק, ולפיכך ריבי כותבת מחדש את הסיפור ומשתעשעת באפשרות לשנות את סופו: "אילו הייתי לוקחת אותנו למסע הזה [...] עם תפאורה אחרת, ואור שונה, אולי גם ההמשך היה אחר, ואולי גם הסוף" (עמ' 120). יערה, בדומה לריבי, ועל אף השוני בין מי שכותבת למי שמפרשת, היתה מעדיפה את הסיפור של עצמה, ללא עימות של ממש עם הריאליה: "אולי יותר מלהיב לדמיין את הדברים או לשחזר אותם מאשר לחוות אותם" (עמ' 240), היא סבורה, ו"התמונה שתהיה לך בראש היא תמיד יותר שלמה ממה שתראי בעיניים [...] או אולי עדיף להישאר בתוך הראש, לא לראות מקומות, לא לפגוש אנשים" (עמ' 270–271).

ריבי כותבת, יערה חולמת ומדמיינת, מפרשת סיפורים של אחרים וממציאה אותם. עם כל השוני ביניהן, הפעולה היחידה שהן עושות ואינן מבטלות, הפעולה היחידה שאיננה מחזירה אותן לנקודת המוצא, היא הפעולה של בדיית הסיפור. ברומן של קציר מופיעה פעמיים אותה בדיחה עצמה: "פעם נתנו להלן קלר פומפיה והיא מיששה אותה ושאלה, מי כתב את הזבל הזה" (עמ' 67, 194). בפעם הראשונה הבדיחה איננה מצחיקה; בפעם השנייה, לקראת סוף הרומן, היא מצחיקה מאוד, שכן במהלך הקריאה למדנו מה משמעותו של ה"זבל": אם הנרטיב הגברי אינו מחלף אותי מן המעגל הסגור שאני לכודה בתוכו, כך משתמע מהתנהגותן של הגיבורות, אם מה שנותנים לי לקרוא הוא "זבל", אבדה לי את הסיפור שלי, וכך אולי אמציא את עצמי ואת חיי. מינה, הגיבורה של אורלי קסטל-בלום בספרה *המינה ליזה*, מודה: "וואולם, שוב אני מזכירה לעצמי שאני אינני הגיבורה של הרישומים האלה, אם כי מודה אני, למרות כל המגבלות, היד נסחפת לעתים, מתאוה היא לספר את סיפורי שלי, חסר עניין ככל שיהיה, אבל אני מרסנת את עצמי, או, ליתר דיוק, מזכירה אני לעצמי שאני מרוסנת".²³ דומה שהגיבורות של צרויה שלו ויהודית קציר כבר אינן כה מרוסנות.

אוניברסיטת תל-אביב

23. קסטל-בלום, *המינה ליזה* ולעיל, הערה 1, עמ' 24.

נשיות ולאומיות

שירת אנדה פינקרפלד-עמיד

בשנות הארבעים והחמישים*

*המאמר הוא חלק מספר שעתיד לראות אור בהוצאת מגנס, בכותרת "הזכות הגדולה לומר לא" – שירה פוליטית בישראל.

יוחאי אופנהיימר

בשנת 1929 פרסמה אנדה פינקרפלד-עמיד את קובץ שיריה הראשון **ימים דובבים**, ומאז היא כבשה לה מקום מרכזי בקרב משוררות שנות העשרים, לצד רחל, אסתר ראב ויוכבד בת מרים. מאמר זה עוסק בשני שלבים ביצירתה של פינקרפלד-עמיד. השלב האחד מתבטא בשיריה הקשורים לדמויות נשים מן המקרא. שירים אלה כונסו בקובץ **מעולם – דמויות מקדם** (1942).¹ השלב האחר עוסק בשיריה אודות מלחמת השחרור. בדיון על שני שלבים אלה ייבחן תחילה הממד החתרני שבשירתה, כפי שהוא משתקף בכתיבתה על נושאים מקראיים. בתוך כך יובהר הערעור המוצג בשיריה על מוסכמותיו של המקור המקראי, המציב את הנשיות בתוך מערכת ערכים לאומית ומבנה נשיות זו על פי אותה מערכת. אחר כך ייבחן אופיה החתרני של שירתה מ-1948 ואילך, לעומת הנורמות הספרותיות והאידיאולוגיות שרווחו בתקופתה. כמו שיריה על דמויות מקראיות, גם שיריה העוסקים במלחמת העצמאות מעמידים ניגוד בוטה בין ייצוגו הלאומי של האדם והשתייכותו למערכת של אתוסים קולקטיביים לבין עולמו הפרטי, המסרב לשעבד עצמו אל הקולקטיב. בשיריה על נושאים מקראיים חוצות דמויות הנשים את גבולות הלאום (יעל-סיסרא, דלילה-שמשון), ובשיריה על המלחמה היא בוחרת בדמות האם השכולה כדי לערער על תפיסת האבל והמוות כערכים עליונים, בשל יכולתם לכונן קהילה, וכן על השימוש במתים לתכליתיו של הלאום. זאת בשם חוויית השכול ההרסנית שאינה מאפשרת להסכיין עם הנסיון להעלים את מוחשיותו של המוות ואת סופיותו. בחלקו האחרון של המאמר תוצג נסיגתה של המשוררת מעמדתה החתרנית. נסיגה זו, המתבטאת בפואמה **אחת** (1953), תיבדק לאור העמדה הייחודית שהציגה פינקרפלד-עמיד בשיריה משנות הארבעים, עמדה המערערת על נורמות העיצוב הרווחות באשר לייצוג האבל על מתי המלחמה ועל האידיאולוגיה הלאומית שמשתקפת בהן.

1. אנדה פינקרפלד-עמיד, **מעולם – דמויות מקדם**, תל-אביב תש"ב. כונס בספרה **גדיש**, תל-אביב 1949, עמ' 7-74; המובאות משיריה של פינקרפלד-עמיד נלקחו מן הקובץ **גדיש**, פרט למובאות מן הפואמה **אחת**, ראו להלן, הערה 31.

בספרו *אמהות מייסדות, אחיות חורגות* מסכם דן מירון את עיקרי ההנחות שנשתרשו בביקורת הספרות של שנות העשרים והשלושים בנוגע לשירתן של נשים בכלל, ולשירתן באותה תקופה בפרט. באותן שנים רווחה ההנחה שמבחינה תמאטית שירים אלה אינם מעצבים דמות עצמאית של אישה, אלא מעמידים אותה תמיד בצל דמות הגבר. תוכנה הייחודי של החוויה הנשית נתפס כמצטמצם לריגושים ארוטיים, לאהבה או לתשוקה, להריון ולאמהות. לפי תפיסה זו, השיר הוא ביטוי בלתי אמצעי של היוצרת, כמעט יומן אישי, והוא נטול ממד אינטלקטואלי, הגותי, כלומר הוא חסר תשתית סמלית מפותחת ואין בו התמודדות עם שאלות התרבות המרכזיות של התקופה. באשר להיבט הצורני רווחה ההנחה כי שירת נשים אינה אקספרימנטלית ואינה חדשנית, והיא נוטה לשיר הלירי הקצר, המלודי והקל לפענוח, שיר שמבנהו פשוט ולשונו דלה ברמיזות מרבדים קדומים של השפה העברית.²

2. דן מירון, *אמהות מייסדות, אחיות חורגות; על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית*, תל-אביב 1991, עמ' 160-177.

מירון מיטיב להבהיר את הסתירה שבין כמה מטענות הביקורת לבין מאפייני יצירותיהן של משוררות שנות העשרים. אסתר ראב ויוכבד בת מרים, לטענתו, מעצבות דמות של "אני" נשי שניחן בעוצמה פנימית מרשימה ואינו תלוי בדמות גברית, ובכתיבתן הן חורגות מתבניות סגנוניות פשוטות. ואולם, דומה שאת ההנחה בדבר העדר פן אינטלקטואלי בשירת הנשים מאמץ מירון, והוא תולה זאת בחינוכן המוגבל של הנשים, שלא איפשר להן לכתוב בהתאם לנורמות פואטיות גבוהות ולהשתמש, ככל משוררי התקופה, במלוא המרחב הלשוני התרבותי הקנוני. לכל היותר עלה בידן, לדעתו, לשאוב מתרבות התפילה הנשית העממית, כמו בשירי "וילון" של בת מרים. הנחה זו מונעת את מירון מלהתייחס בכובד ראש לשירי נשים שמציגים התמודדות עם הקנון הלשוני המקראי ועם מערכת הערכים הגברית שבו.

בשנים האחרונות ראו אור כמה מחקרים המבהירים כי השימוש במקורות מקראיים היה אחד האמצעים המובהקים ששימשו את המשוררות בעיצוב דמותה העצמאית של האישה.³ ואולם, מחקרים אלה מסתמכים על מספר מצומצם מאוד של דוגמאות משירי רחל, ראב ובת מרים, ועניינם לא באחת ממשוררות אלה דווקא, כי אם בתופעה של שימוש בלשון ובסמלים מקובלים כדי להעביר מסרים פמיניסטיים; מסקנותיהם עשויות להיות הכנה למחקר שיעסוק בשאלה אודות מקומה של אסטרטגיה זו במכלול יצירתן של משוררות שנות העשרים, וכן בשאלה אם מדובר בתופעה שולית, או בעמדה עקרונית המשותפת למשוררות אלה. כאן אני מבקש לעמוד על עיצוב דמות האישה בכתיבתה של אנדה פינקרפלד-עמיר, כפי שהוא בא לידי ביטוי בקובץ השירים *מעולם – דמויות מקדם*, שפורסם כאמור בשנת 1942. מבקרי התקופה החמיצו את התעווה והחדשנות התמאטית המאפיינות שירים אלה, את יחסם האינטרטיקטואלי המורכב והמתוח למקור המקראי, ואת המשמעות הפוליטית-אידיאולוגית העולה בהם מפירוק הנרטיב הלאומי של הטקסט המקראי, ובעקיפין מפירוקו של כל שיח לאומי.⁴ החמצה זו נבעה מהפעלת נורמות ההתייחסות המקובלות

3. רואי Michael Gluzman, "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History", *Prooftexts* 11:3, pp. 259-278; Anne Lapidus-Lemer, "A Woman's Song: The Poetry of Esther Raab", in N.B. Sokoloff et al. (eds), *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, New York 1993, pp. 17-38; טובה כהן, "במחך התרבות ומחוצה לה – על גיכוס שפת אבי כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי", סדן – מחקרים בספרות עברית, ב, 1996, עמ' 69-110.

4. בנספח הביבליוגרפי לקובץ מאמרים על המשוררת נזכרות מסגרות רשימות ביקורת קצרות שפורסמו כתגובה על הספר *מעולם – דמויות מקדם*, וראו זהבה ביילין (עורכת), *אנדה – קובץ מאמרים, רשימות ודברי ספרות אחרים* עם נספח כיבליוגרפי על אנדה עמיר-פינקרפלד ועולם יצירתה במלאת לה 75 שנה, תל-אביב 1977.

5. שמואל פנואלי, "מעולם, המוות מקדם", גליזנות יגוה, תש"ב, עמ' 281.

6. יוסף ליכטנבום, "צלילי קדם וזמירות עם", כנסת 8, תש"ג-תש"ד, עמ' 285.

7. נורית גוברין, "כניעה צורך כיבוש – על שירתה של אנדה עמיר", מאננים לה:2, 1972, עמ' 134-135.

8. בשיחה עם איתמר יעור'קסט סיפרה פינקרפלד-עמיר על הריבובת האישית והפואטית בינה ובין לאה גולדברג: "אהר כך היתה לי צוויבת אמיתית – לאה גולדברג [...] נכון, היה שוני רב בינינו. גם בהשקפה על שירה. היא היתה קשורה מאוד לבניית שירים, ואילו אני – פרועה. לאה הרשתה לעצמה לומר (בבית קפה): 'אני אינני יודעת אם זאת שירה' והתכוונה לשירים שלי", וראו איתמר יעור'קסט, "עם אנדה – מונולוג בשניים", בתוך בילין (לעיל, הערה 4), עמ' 134.

בדיונים על שירת נשים, נורמות שלא נס ליחן אפילו בשנות הארבעים. שמואל פנואלי, לדוגמה, טען ש"דמויות מקדם הן פרימיטיביות, ערומות התאווה, אלמנטריות, טרופות הדודים והאימהות, וחלום אוֹן-הגבר הוא היחיד המרחיש את נפשן [...] שירה זו עצמה אלמנטרית היא יותר מדי. יש בה מן ההמצאה ואין בה מן המפתיע"⁵, ולדברי יוסף ליכטנבום, "עשר פואמות תנ"כיות כלולות כאן, וביניהן דמויות נשים כחוח, הגר, לאה, יעל, בת יפתח, דלילה, אבישג ועוד. בכל אלה אין כלום מן ההסתכלות ומגילוף תבליטים. הן משמשות רק מסגרת לשפוני יצרים וחמדת חיים ותשוקתם. כאן ברק אישה לירי מהבהב ממלא את האטמוספירה הדמיונית ושקוית התאוות בלהט חרוזיו, שבדילוגיהם ובכרכוריהם יש משהו מזרחי"⁶. עד כמה התמידה גישה זו ביחסה של הביקורת לשירת פינקרפלד-עמיר ניתן לראות אפילו בדבריה של נורית גוברין, אף שנעדר מהם הטון השיפוטי השלילי שאפיין את תגובות המבקרים בשנות הארבעים. בהנחה ש"נושאי שירתה של אנדה עמיר הם מצומצמים" ואפילו חוזרים על עצמם, וכי "הקריאה בשירים אלה כמוה כקריאה ביומן אישי ואינטימי מאוד, שלא נועד לפרסום", קובעת גוברין כי "גם השירים על הדמויות המקראיות וההיסטוריות מצטרפים לאותה ביוגרפיה אישית [...] מכאן הפירוש האישי מאוד שניתן לסיפורים המקראיים וההיסטוריים על הנשים והדרמות שהן לוקחות חלק בהן"⁷.

אפשר להסביר את התעלמות הביקורת מן הממד האידיאולוגי שבשיירי פינקרפלד-עמיר באימוץ נורמות קריאה מגבילות מאוד, אולם היו לה גורמים נוספים. ראשית, תשומת לב המבקרים היתה נתונה לחולשות הסגנוניות של שירה, שנראו בלתי מגובשים מבחינה אמנותית.⁸ יש לזכור כי הקובץ מעולם – דמויות מקדם פורסם בתקופה שנחשבת לתקופת שיא המודרניזם בשירה הארץ ישראלית; באותה שנה הופיעו שמחת עניים של אלתרמן חופה שחורה של רטוש. שנית, פינקרפלד-עמיר נתפסה בעיקר כמשוררת לילדים ואף זכתה לימים בפרס ישראל על שירי הילדים שלה. הדבר הניע מבקרי ספרות מאוחרים להתייחס בקלות ראש מסוימת לשירה.

ואולם, הבחירה להתמקד תחילה בקובץ זה לא באה רק על שום החמצתו על ידי הביקורת, אלא, כאמור, על שום הממד החתרני המיוחד את כתיבתה, בהשוואה לכתיבתן של משוררות אחרות בנות תקופתה. אמנם אין זו הפעם הראשונה שמשוררת נדרשת לדמות מקראית: רחל כתבה על רחל המקראית, רבא הזכירה את דבורה הנביאה, ובת מרים – את מרים אחות משה. אך למשוררות אלה אין עניין בדמות האישה המקראית כבנושא לעצמו, אלא כבדימוי מוצהר ומפורש ל"אני" של הכותבת. לפיכך מוגבל עיצוב דמויות אלה בשירתן לתכונה שניתן לשייכה גם לדוברת בשיר. יש בכך נסיון ראשוני, ובוסרי עדיין, להתוות נקודות התייחסות של האישה בהווה אל עברה התרבותי הרחוק, אך אין כאן התמודדות מפותחת עם ייצוג הדמות המקראית ועם ההנחות התרבותיות שמשוקעות בייצוג זה. זאת נמצא לראשונה בקובץ מעולם – דמויות מקדם, שאינו משעבד במישורו את עיצוב העולם השירי לממד הפרטי, האוטוביוגרפי, של היוצרת, אלא בונה עולם מרוחק של "דמויות מקדם" שהמלה "אני" מסגירה בו לא רק את היוצרת, או את הדוברת מטעמה, כי אם את הדמות המקראית עצמה. אצל פינקרפלד-עמיר הופך העיסוק בדמות האישה המקראית לפרויקט החורג מגדר

התייחסות מקומית וחפוז. הקובץ מכיל שמונה שירים על נשים מקראיות ושני שירים על דמויות ארכאיות אחרות – עשתורת ובת המערות. החדשנות מתבטאת כאן במאמץ מרוכז לעצב פנים וצדדים שונים של דמות האישה, תוך התמודדות עם סיפורי התנ"ך ועם מערכת הערכים המשוקעת בהם.

במסגרת המחקר הפמיניסטי כבר דובר רבות על השימוש הביקורתי שעושות יוצרות בטקסטים תרבותיים מרכזיים, תוך התאמתם לתפיסתן שלהן ואגב הבלטת תכנים שהטקסט המקורי אינו מפנה להם מקום. נקודת המוצא לדיונים האלה היתה תיאוריית ההשפעה של הרולד בלום, אשר תיאר את תולדות הספרות כהתמודדות של יוצר "חזק" עם יוצר "חזק" שקדם לו, מתוך נסיון להשתחרר מהשפעתו ולזכות בעצמאות. בספרו על "חרדת ההשפעה" משתמש בלום בתבנית הפרוידיאנית של יחסים אדיפליים כדי לאפיין את הדיאלקטיקה של הזדקקות לאב ספרותי בתור נקודת מוצא להתפתחות הספרותית של יוצר ולהתפתחות של מנגנוני ההגנה שנועדו לנטרל או למתן את השפעת האב הספרותי. בתבנית הפרוידיאנית הזו מוגדרת דרך ההתמודדות של יוצר עם קודמו כ"קריאה מוטעית" (misreading). בלי להיכנס לדיון על כל סוגיה השונים של "הקריאה המוטעית" אפשר לומר שמשמעותה היא שיוצר קורא את יצירתו של האב הספרותי בדרך "מתקנת" ו"משלים" אותה באופן אנטיטטי, על ידי שמירה על הסמנטיקה שלה תוך שהוא מעניק לה מובן שונה, כאילו נכשל קודמו לעשות זאת בעצמו.⁹

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence - A Theory of Poetry*, Oxford University Press 1973, p. 14

האימוץ הפמיניסטי של דגם זה בא כצפוי באמצעות ביקורת, שכן מדגם זה, המבקש לקרוא באמצעות המודל האדיפלי את תולדות השירה האנגלית כולה, נעלמו הדמויות הנשיות (בראש ובראשונה האם, כבסיס לקונפליקט האדיפלי, וכן הבת, בהקשר של העיסוק ביחסי אם-בת). לא זו בלבד שבלום מתעלם מנוכחותן של סופרות, אלא שדגם זה של מאבק אינו מתאים להיסטוריה של ספרות הנשים. לטענת סנדרה גילברט וסוזן גובר, מאבקן של נשים יוצרות אינו קשור לחרדת ההשפעה ("anxiety of influence") אלא לחרדת הכתיבה ("anxiety of authorship"), חרדה שנובעת מן היחס המשפיל אל נשים בתרבות הנשלטת בידי גברים. לפי גישה זו, נשים נאבקות לא ביוצרים קודמים אלא במסורת הגברית הממעיתה בהערכת יכולתן של הנשים. במאבק זה הופכות יוצרות אחרות ל"מסייעות", ולא ליריבות של הנשים היוצרות.¹⁰

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic - The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press 1979, p. 49

הרוויזיה הפמיניסטית שהוכנסה בתיאוריית ההשפעה הספרותית של בלום תובעת להביא בחשבון את הבעיה המיוחדת שקשורה ביחסן של נשים אל המסורת הספרותית, וליצור הבחנות מיגדריות בִּמְקוֹם שבלום מתעלם הן מהימצאות נשים בתוך המערכת הספרותית והן מסוג המאבק השונה שהן נדרשות לנהל עם המסורת הספרותית. התיקון הפמיניסטי אינו פורמלי גרידא, מתוך נסיון להבהיר כיצד מתבצע העימות בין יוצרים שונים, אלא תוכני:

להשתמש בדמות של מכשפות פירוש הדבר להוכיח שוב את הקישור המסורתי (הפטריוארכלי) בין נשים יצירתיות לבין מפלצות. כשנשים משליכות את כעסן ואת אי הנחת שהן חשות על דמויות מעוררות אימה, הן מודהות עצמן ובה בעת הן יוצרות דוויזיה של ההגררה העצמית שהתרבות הגברית כפתה עליהן. כל היוצרות

במאה התשע עשרה ובמאה העשרים, המשתמשות בדמות המפלצת הנשית, משנות את משמעותה, הואיל והן מזדהות עמה [...] מנקודת מבט גברית, נשים שדוחות את השתיקה הכנועה של חיי הבית נתפסות כבעלות משמעות אימה (גורגונות, סירנות, אלות הלילה וכדומה), אך מנקודת מבט נשית, מפלצת-אישה אינה אלא אישה שמחפשת ביטוי עצמי. נשים מציגות את הדמות הזאת (לפעמים בטוּף ראשון) מבפנים. כשל הקריאה הקיצוני (radical misreading) הזה של הפואטיקה הפטריארכלית מאפשר לאמנית ליישם את ביקורתה על הנורמות הספרותיות שירשה [...] היא יודעת שהסוד שנותר זמן רב כל כך נסתר מעיני הגברים הוא בדיוק נקודת המבט שלה.¹¹

המונחים המשמשים את גילברט וגובר – "הזדהות" לעומת "דחייה", "נקודת מבט נשית" לעומת "נקודת מבט גברית", "מבפנים" לעומת "מבחוץ", "סוד נסתר" לעומת "סטריאוטיפ גלוי" – מציבים את הרוויזיה הנדונה בתוך מערכת ניגודים שיש בה כדי לשנות מקצה אל קצה כמה עניינים מרכזיים:

א. ההבחנה בין פמיניסטי חתרני מצד אחד לבין א־פמיניסטי ומקבל סמכות מצד אחר אינה הבחנה הקשורה למינם הביולוגי של הכותבים, אלא לעמדה שהם מייצגים. כל נושא אפשר להציג בדרכים מנוגדות.

ב. ההתייחסות לטקסטים קנוניים "גבריים" עשויה להיות דרך מרכזית בכינון הזהות ה"נשית" המשוחררת ממסגרות ייצוג קיימות.

ג. כתיבה פמיניסטית, או "קריאה מוטעית" פמיניסטית, היא יותר מאשר מאבק בין "הורה" ל"צאצא", כלומר בין שני בני אדם פרטיים, והיא גם יותר מאשר חיפוש אחר סגנון אישי המובחן מסגנון אישי אחר. כתיבה פמיניסטית אפשרית על רקע של הבנת ייצוגיה ההגמוניים של הנשיות ומתוך מאמץ לייצגה בצורה אחרת. בהנחה שכל כותבת "חזקה" יוצרת עולם שיש לו שפה, מבנה והגיון משלו, ברור כי שונות זו תהיה חתרנית במידה זו או אחרת.

עד כאן הצגתי את ההנחות התיאורטיות המשמשות אותי בדברי על "רוויזיה פמיניסטית". לפני שאבהיר מהי אותה רוויזיה ומהם תחומיה, ברצוני להקדים ולעמוד על המושג "לאומיות", המהווה מפתח להבנה הן של הטקסטים המקראיים שפינקלברג-עזרי מעבדת מחדש והן של העמדות התרבותיות-פוליטיות של החברה הארץ ישראלית, שהמשוחררת מתמודדת אתן באמצעות הרוויזיה הספרותית. להלן בכוונתי להשתמש במושג "לאומיות" במשמעות שקבע לו ג'ון הצ'ינסון:

לאומיות היתה בראש ובראשונה דוקטרינה של חירות ועצמאות עממית. העם אמור להשתחרר מכל מגבלות חיצוניות, לקבוע את גורלו ולהיות אדון בביתו, לשלוט במשאביו ולציית לקולו ה"פנימי". אך דבר זה מחייב אחווה גברית (fraternity). העם חייב להיות מאוחד ולחסל כל חלוקת פנימיות שהן.¹²

הלאומיות היא תמיד אקסקלוסיבית, לעומת סוגי נאמנות אחרים, כגון מעמד חברתי, מיגדר ואפילו גזע, כפי שעולה גם מדבריו של בנדיקט אנדרסון, המציג היררכיה שבראשה נמצאת הלאומיות:

John Hutchinson, "Introduction", in John Hutchinson and Anthony D. Smith (eds), *Nationalism*, Oxford University Press 1994, p. 4

[...] הקהילה היא מדומיינת משום שלמרות חוסר השוויון והניצול העשויים להתקיים בה נתפסת האומה תמיד כחברות (comradship) אופקית עמוקה. אותה אחוות גברים (fraternity) היא שאיפשרה בעיקרו של דבר למיליונים של בני אדם במהלך שתי המאות האחרונות, לא להרוג דווקא אלא לרצות למות למען דימויים כה מצומקים.¹³

Benedict Anderson, 13
Imagined Communities,
London and New York 1991,
p. 7; התרגום שלי.

בחיסול הניגודים הפנימיים או בהשעייתם יש משום תנאי למימושה של תודעה לאומית, כלומר לנכונות של כל פרט ופרט בקהילה להקריב עצמו למען הישות המדומיינת המופשטת, הישות שמעבר לריבוי הפרטים, לשוני ולניגודים הקונקרטיים שביניהם. התודעה הלאומית מגיעה לביטוייה הייחודיים ביותר בשעת חירום, כשהעם נקרא לדגל, והיא עומדת בסימן אחוות הלוחמים. בהקשר זה ניתן להגדיר את המקום או את התפקיד המוענקים לנשים בתוך השיח הלאומי. פלויה אנתיאס ונירה יובל-דייוויס תיארו אותם באמצעות הגדרות סוציולוגיות של הנשים א. כמייצרות ביולוגיות של חברי הקהילה המוגדרת מבחינה אתנית. ב. כמייצרות של גבולות הקבוצה האתנית/הלאומית. הנשים נשלטות לא רק על ידי עידוד הילודה או על ידי מניעתה, אלא גם על ידי קביעת אופן הילודה – עם מי מותר להן לקיים יחסים ועם מי לא (לא עם בני קבוצות אתניות אחרות, לדוגמה, ולא עם גברים נשואים). ג. כמשתתפות מרכזיות בהנחלת האידיאולוגיה והתרבות של הקהילה; תפקידן כנשאות תרבות מוצא ביטוי בולט במערכת החינוך. ד. כייצוג סימבולי של הלאום, למשל בדימוי האומה האישה אוהבה הנמצאת בסכנה או לאם ששכלה את בניה במלחמה. דימוי זה רווח בשיח הנלווה למאבקי שחרור לאומיים או לצורות אחרות של קונפליקטים לאומיים, שהגברים נקראים בהם להילחם "למען נשותינו וילדינו" או כדי "להגן על כבודם".

ה. כמשתתפות במאבקים אתניים ולאומיים; תפקידן זה נתפס על פי רוב כסיוע וכעזרה לגברים, אף כאשר נשים ממלאות משימות רבות-סיכון.¹⁴ ספרות עשויה לאמץ את השיח הלאומי הזה כפי שהיא עשויה לדחותו. ניתן לתאר את האישה כיושבת בית וכאם או כאחות רחמנייה בשדה הקרב, וניתן גם לתארה כלוחמת עשויה ללא חת המצילה בתושייתה את הקהילה (ז'אן ד'ארק או מולאן האגדית). כך או כך, האישה נתפסת כנכס של הלאום, ולפיכך ייקבע מעמדו – החתרני או ההגמוני – של הסיפור רק על פי יחסו לשיח הלאומי ולשימושים הפוליטיים שאפשר לעשות בו. התייחסות ספרותית אל חוויה נשית או אמהית עשויה להשתייך לקוטב אחד של הניגוד, אם היא מאששת את השיח הלאומי, או לקוטב האחר, אם היא מערערת עליו ומצביעה על הפן המוסווה או המושחק שלו. במקרה האחד תוצג הנשיות מנקודת מבט "לאומית" (כפי שאורי צבי גרינברג מתאר את האם השכולה בשיריו שנכתבו על מלחמת השחרור);¹⁵ במקרה האחר היא תוצג מנקודת מבט "פרטית", שהיא גם חתרנית (כפי שרביקוביץ מייצגת את האם השכולה בשיריה משנות התשעים, ביחוד בספרה *אמא עם ילד*).

המחקר הפמיניסטי עמד באריכות על הניגוד הסטריאוטיפי בין הנשיות, המזוהה עם עולם פרטי, עם קשרי משפחה וטריטוריה ביתית,

Floya Anthias and Nira 14
Yuval-Davis, "The Woman
and the Nation-State"
בתוך הצינסון וסמית ולעיל, הערה 12, עמ'
314-315.

15. על השימוש בדמות האישה
באידיאולוגיה הלאומית באירופה ראו
George Mosse, *Nationalism
and Sexuality*, New York
1985

16. וראו, Chantal Mouffe, "Feminism, Citizenship and Radical Democratic Politics", in Judith Butler and Joan W. Scott (eds), *Feminists Theorize the Political*, New York and London 1992, p. 376

עם רגש או עם הלא מודע והיצריות, לבין הגבריות, המזוהה עם שכלתנות, כוח, חוק, תרבות וקשרים שמעבר לגבולות המשפחה. על פי הטענה הפמיניסטית, החדורה מודעות פוליטית, ניגוד זה הוא אמצעי לשלוט בנשיות ולדחוק אותה לעמדה של שוליות במערכת התרבותית.¹⁶ אולם נדמה לי כי בהקשר של ספרות העוסקת בגלוי או בסמוי בשיח הלאומי, ובייחוד בייצוג הקהילה ולידתה במלחמת השחרור שלה, ההנגדה הסטריאוטיפית הזו, וכן הערעור עליה, הן בעייתיות. שהרי ברור שכאשר השיח הלאומי מגייס את דמות האישה בדרכים שתוארו לעיל, עיצובה הספרותי כלא מגויסת, כאוהבת וכביתית, יזכה למשמעות פוליטית. לפיכך לא התמה עצמה ולא העלילה שבה משתתפות – או לא משתתפות – הנשים הן שקובעות את חתרנות הטקסט, אלא יחסן של שתי אלו אל המערכת האידיאולוגית הלאומית הרווחת ויכולתן לשבשה. באשר לשיריה של פינקרפלד-עמיר אקדים ואומר כי באמצעות הדמויות המקראיות, שניחנו דווקא ביכולת אהבה "שמרנית" לכאורה, מערערת המשוררת את הפן הלאומי של הסיפור המקראי ומשעה את הגבולות שהמקרא אמון על סימונם ועל קידושם.

1

בכמה עניינים בשיריה של פינקרפלד-עמיר ניכר ערעורה על מערכת הערכים הלאומית-דתית של סיפורי המקרא. ראשית ניתן להבחין בשיריה בערעור על נקודת המבט או על העמדה האידיאולוגית של המקור המקראי, למשל בשיר "אשת לוט". במקרא מובאת דמותה של אשת לוט כדוגמה לעונש שמוטל על מי שאינו מציית לאל, והמקום שתופס סיפורה אינו חורג מגדר אנקדוטה בתוך העלילה הרחבה שנועדה להמחיש את דרכי השגחת האל בעולם ואת נבחרותם המוסרית של האחים אברהם ולוט – האחד בשל העזתו להתמקח עם אלוהים על מספר הצדיקים שבעבורם מן הראוי לסלוח לעיר החטאה, והשני בשל עליונותו המוסרית לעומת בני עירו. פינקרפלד-עמיר משנה בשירה את היחסים ההיררכיים בין מרכז הסיפור לשוליו האנקדוטיים: באמצעות מתן זכות ביטוי לאשת לוט היא מערערת על בלעדיותו של הנרטיב המקראי, המצדיק את הדין האלוהי, ומעמידה במקומו נרטיב אחר, שמקור סמכותו אינו הרשות האלוהית כי אם החוויה האישית, הנשית, שאין להשתיקה:

מה מאד אֶשְׁרֶת,
אִישׁ יִשְׂרָאֵל וְתָם,
בְּקִרְאָה: צַעֲרָה.
אֵךְ אֲנִי –
אֲנִי לֹא אוֹכֵל;
[...]

הן כל דְּמֵי נְתוּנִים לוֹ, לְשִׁחְלָף,
לוֹ קָרְבִי, לוֹ מְצִי תַמְרָמְרוֹ.
[...]

איכה אברה מרחשיהם

והם עמדי יצעדו,

באלף זרועות ידביקוני;

שבי!

לנו את -

בנו את -

שובי!

ואיכה לא אביט אחרי -

ולו גם עם סדם אספה? (עמ' 17-18).

בצד האירוניה כלפי מאפייני האידיאל המקראי של "איש תם וישר וירא אלהים" (איוב א א), שמיוחס ללוט המציית לפקודת המלאכים שנשלחו להעבירו מסדום לצוער, נרמזת המחאה נגד מושגי הצדק והחטא המקובלים והמוסכמים, הנתפסים במקרא כמוחלטים במידה שיש בה כדי להעניק הכשר להשמדת עיר. למחאה דרוש קנה מידה ערכי אחר, וקנה מידה זה נמצא בצורה הבוטה ביותר בקטעים שבהם מומחשת עוצמתם של זכרונות העבר האוחזים בדוברת. לעומת לוט, שמסוגל למחות את העבר מתודעתו ואף מעורר בדוברת קונוטציות של שותף לפשע – "קולך מה אכזר בבטחון הבאות/ נוראה השללה בעיניך. / [...] / אתה כל חייך, עברך, מקרבך מחיית, / ללא אנחה" (עמ' 17) – מופיעה אשתו כמי שנאמנותה לעבר, לחיים, מצווה אותה לשמור להם אמונים. המבט לאחור מתפרש כהבעת מחאה הרואית נגד קלות הדעת שבה מקבל הגבר את האסון שהמיטה הרשות האלוהית – ונגד הדין האלוהי עצמו. במידה דומה של העזה דוחה יעל אשת חבר הקיני בשיר "יעל" את השבחים ה"רשמיים" המורעפים עליה בשירת דבורה: "החרישי, דבורה, / גבירה אכזרה, / דמו מהללני שפתך" (עמ' 48). דחיית שיר הנצחון הלאומי, שהוא גם שיר שבח להשגחה האלוהית האחראית להמשך קיומו של עם ישראל, מעמידה ערך חלופי: הריגת סיסרא בידי יעל אהובתו אמורה למנוע את נפילתו בידי אויביו הרודפים אחריו, הלא הם שבטי ישראל. הארוטיקה שוברת את הגבול הפוליטי-דתי שמציב המקור המקראי, זאת בשיר שנמסר מפיה של אישה מאוהבת, ולא מגרונה של נביאה לוחמנית החוגגת נצחון לאומי.

הצבת קנה המידה הפרטי, החווייתי, במקום זה הקולקטיבי הלאומי שהמקרא מייצג, זוכה למימושים מגוונים גם בשאר שירי הקובץ. הארוטיקה המשענה גבולות ממירה את השימוש באישה למטרה לאומית – למשל בשיר "דלילה": "במסרתי את צפוניך להם, לפלשתים; / להוליך במ שולל בני עמי אמרתי, / לשימם ללעג" (עמ' 64) – כפי שהדגשת כוח הפריון הנשי ממירה את סיפור החטא הראשון והגירוש מגן עדן בשיר "חוה" (עמ' 9-11). הרוויזיה של הסיפור המקראי פירושה דחיקת הערכים הלאומיים, שעליהם מתבסס הנרטיב הקדום, מפני ערכים אחרים שאין להם מקום בעולם המקראי, כפי שאין להם מקום בכל מערכת ערכים לאומית אחרת. לא זו בלבד שתפקידי הסיוע במלחמה נשללים מיעל ומדלילה, הן אף אינן נדרשות להשתתף בהתוויית גבולות הלאום. אם סיפור דלילה ושמשון במקרא מלמד

17. ראו בתוך, Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*, Indiana University Press, 1984, p. 12

שחציית גבולות הלאום היא אשליה תמימה שהגיבור משלם עליה בחייו, פינקרפלד-עמיר מרשה לעצמה להוסיף תיקון, שלפיו מה שנתפס כהשתתפות במאבק לאומי נגד האויב (פלישתים נגד שמשון) הוא רק פני השטח העלילתיים המסתירים שיתוף פעולה עם אותו "אויב". הכתיבה החתרנית מתבטאת כאן בהפרה של נורמות מוגדרות ביותר האופייניות למקור המקראי, התוחם לגיבורות את מקומן – אותו מקום שנקבע על ידי השיח הלאומי העתיק והמודרני כאחד.

הכתיבה מחדש של הסיפור הקונוי מסתייעת גם בשיבוש המערך הסמונטי המקורי. דבריה של דו־פליסיס אודות הרוויזיה של מיתוסים מקובלים מחדדים את הטענה בדבר האסטרטגיה שברצוני לרמוז עליה: "אין זה רק היפוך של הדמות, או פרשנות חדשה של אירועים אגב הטעמת מטען רגשי שונה. העיוות הוא שיטת התמודדות עם המרכיבים שעושים את הטקסט למה שהנו: תחביר תקיני, מובנות, אוצר מלים ידוע, רצף מסודר של אירועים, וכן הלאה"¹⁷. שיבוש פרובוקטיבי כזה לא יימצא בשירתה של פינקרפלד-עמיר, שאין בה חידושים צורניים, כאמור, ובשל כך היא נראית בלתי מודרניסטית ואפילו אנכרוניסטית בסגנונה, בייחוד בהשוואה לכתיבתם של המשוררים המרכזיים בראשית שנות הארבעים, כמו אלתרמן ורטוש. הסרבול התחבירי הלא חסכוני מצד אחד והלא דיבורי מצד אחר, למשל בשיר "יעל": "מה אעשה, מה אעשה בך, אלופי, / והם לא ינצחוה, / והם לא יפריעו תנומתך השלנה, / תנומת דודיך? / מה אעשה וְתדום לעד, / בשלנה זו גדולה / וְוית אהבים?" (עמ' 54–55); העדר מוזיקליות מקצבית, משקלית וצלילית; השימוש הלא מבוקר כמעט במליצות לשוניות – כל אלה אולי מסבירים מדוע שירתה של פינקרפלד-עמיר לא נחשבה בתקופה זו לחדשנית. ואולם, בשימוש באלוזיות הרשתה לעצמה המשוררת לחבל במערכות הקונויות. דוגמה מן השיר "אשת לוט" תראה זאת בבירור. את משפט החרטה על משוגות העבר וההכאה על חטא שנותן משורר ספר איכה בפייה של ירושלים החרבה – "ראה ה' כי צר לי, מעי חֲמַמְרוּ, נהפך לבי בקרְבִי כי מְרוּ מְרִיתִי מְחוֹץ שֶׁקָּלָה חֲרָב בְּבֵית כְּמוֹת" (איכה א כ) – הופך השיר למחאת הדוברת נגד המשפט האלוהי הרצחני. לא מקרה הוא שדווקא העיר המסמנת בתרבות היהודית את הרוע האנושי בהתגלמותו הופכת מנקודת מבט זו למושא הזדהות: "לו קרְבִי, לו מעי חמרמרו". עירוב הקינה על חורבן ירושלים והקינה על חורבן סדום, העתקת הדיבור מהקשר של התחטאות לפני אלוהים להקשר חדש של הטחת אשמה בו – אלה משנים את היררכיית הערכים הלאומית הקונוית ומעמידים במרכז את הקול המסרב לשתף פעולה.

שיבוש הקשרים תרבותיים מעניין לא פחות נמצא בשיר "יעל", המעתיק את העלילה המקראית מהקשר של נצחון לאומי להקשר של אבל וסירוב להתנחם. את התיאור המקראי, המציג את ציפיית אִם סיסרא לבוא המתאחר של בנה באירוניה ובמעט שמחה לאיד, "מתקן" השיר תוך שהוא מתאר דווקא את יעל כמי שמשקיפה בעד האשנב בציפייה לבואו של סיסרא אהובה אל האוהל. יעל ממוקמת כאן בהקשר של האבל המשפחתי, ולא בהקשר של כוחותינו הנלחמים בפולש. זאת ועוד; השיר נוטל את נוסחת העידוד המקורית שמושמעת בפי דבורה, "עודי עורֵי דבורה עורֵי דְבָרִי שיר. קום ברק ושבה שביך בן אבינעם" (שופטים ה יב), ואת הזיקה הצמודה בין דברי הנביאה לבין מעשי המנהיג, ומעתיקן לסביבה מנוגדת, לדרמה

התודעתית של יעל המחזקת את עצמה בכוונתה להרוג כמו ידיה את סיסרא
 אהובה כדי להצילו מידי רודפיו: "עורי, קומי, יעל, / קומי, הציליהו" (עמ' 54).
 שינוי היחסים בין הדמויות, השימוש של יעל בלשון האבל האמהית
 ונטרול המליצה החגיגית של שירת דבורה באמצעות הפיכתה לשירה אודות
 גבורה שונה בתכלית, הזרה ומנוכרת לאידיאלוגיה שמבטא הטקסט
 המקראי – כל אלה נובעים בין השאר מן האסטרטגיה הלשונית של שיבוש
 המערכת הסמנטית המקורית והצגת סמנטיקה חלופית.

בדברנו על כתיבה חתרנית, על עיצוב מערכת ערכים חלופית
 ועל ביקורת המופנית כלפי ערכיו של הטקסט המקראי, וכן על אסטרטגיות
 לשוניות-פואטיות של שינוי נורמות כתיבה, עולה השאלה הבאה: שירי
 מעולם – דמויות מקדם, שנמסרים כולם מפיהן של דמויות מקראיות,
 מציירים במפתיע דמות אישה קונבנציונלית. האישה מתוארת תמיד מתוך
 התייחסות לגבר, שהוא המהווה את תמצית חייה, והארוטיקה היא העלילה
 המרכזית של חייה. כבר בשנות העשרים חשה וירג'יניה וולף אי נחת בשל
 התפקיד שמילאו נשים בספרות שכתבו גברים, היות ששם

לא די שנראו הנשים הגדולות שבספרות רק בעיני המין השני אלא אף נראו רק
 בויקתן למין השני. וכמה קטן הוא חלק זה בחייה של אישה [...] הבה נניח,
 למשל, שהגברים היו מתוארים בספרות רק כאוהביו של נשים, ומעולם לא היו
 ידידיהם של גברים, חיילים, הוגי דעות, בעלי חלומות; מה מעט תפקידים אפשר
 היה להקצות להם במחזותיו של שקספיר. כמה היתה הספרות טובלת!¹⁸

18. וירג'יניה וולף, חדר משלך, תרגום
 אהרן אמיר, ירושלים ותל-אביב 1981
 (1929), עמ' 93-94.

התמיהה תתחדד בדיוננו על שירתה של פינקדפלד-עמיר,
 אם נביא בחשבון שבשיריה משנות העשרים בולטת המודעות לצורך לתאר
 את האישה כבעלת זהות עצמאית החורגת מתפקידה בסיפורי האהבה שבהם
 היא מעורבת. בספר השירים יובל, שראה אור בשנת 1932, נשמע ערעור על
 המקום המקובל של האישה כשייכת לעולם הגברי תוך תביעת עלבונה, למשל
 בשיר "כמו כל אישה":

רַב־רַב אֶרְפִּין ראשי
 אֲנִי, הַשִּׁיכָה, אֶף לְקַטֵּן בֵּין אֲהוּבֵי.

וּפְתַע, בְּהַגֵּן הָאָבִיב
 בּוֹז אָבוֹז לְכֶם
 וְאֶזְדַּקֶּף.

הִי! תִּרְעוּ יָדַע!
 לֹא הַשְׁתִּיכְתִּי לְכֶם מְעוֹלָם,
 לֹא לְאַחַד מִכֶּם!

בַּת חוֹרִין הִיִּיתִי
 וְאֶהְיֶה! (עמ' 201)

השייכות והמסירות לאוהביה ולעלילה הארוטית אין בהן כדי למצות את אפשרויותיה של האישה והן מגבילות את חירותה. ההתרסה הגלויה, המלווה בסימני קריאה רבים, מאפיינת לא רק את שירתה המוקדמת של פינקפלד-עמיר כי אם גם את הנורמה הרווחת בכתיבתן של משוררות נוספות באותה תקופה, כמו אסתר ראב ויוכבד בת מרים. הללו הציגו את השחרור ממסגרות חברתיות, תרבותיות וארוטיות כתנאי להבלטת זהותה הייחודית והבלתי תלויה של האישה. לפיכך יש לשאול מדוע בשירים מאוחרים יותר חוזרת פינקפלד-עמיר ומאמצת את הדימוי הנשי שכה התאמצה להשתחרר ממנו בשיריה הראשונים.

ברצוני להעלות שתי תשובות אפשריות. ראשית, בשנות העשרים התרכזה שירת הנשים בחירות הארוטית, בעיצובה של דמות נשית סוערת בעלת עוצמות נפשיות בלתי נדלות שאינה מוגבלת לתחומי העיסוק הביתיים, מעין "פאם פאטאל" מקומית, אולם כיוון זה הגיע במהרה לידי מיצוי. כל חזרה על דגם זה בסוף שנות השלושים עלולה היתה להיתפס, ובצדק, כהתפרצות לדלת פתוחה. נוסף על כך, בעטוי של המצב הפוליטי הקשה בארץ ישראל במחצית השנייה של שנות השלושים לא נוח היה למשוררות לתבוע הכרה בחירותן המינית ובחוסר מחויבותן האידיאולוגית, והן נטו להיענות לחץ להזדהות עם ייצוגי המציאות המקובלים באותה תקופה.¹⁹ זהו פן אחד שמבהיר את היעלמותה של כתיבה פמיניסטית "פרובוקטיבית" באותן השנים. שנית, התמקדותן של המשוררות בשחרור הארוטי הגבילה במידה רבה ביותר את תחומי הביטוי שלהן; הרחבתם של אלה חייבה אותן להפנות את תשומת הלב מהארוטיקה ומהטון הפאטטי לתחומים אחרים. אדריאן ריץ' טוענת שהרוויזיה שנשים עורכות בטקסטים מיתולוגיים נובעת בעיקרו של דבר מן הצורך לשרוד.²⁰ ברור כי אין לחדור לתרבות הקנונית בלא להיאחו (באופן ביקורתי, כמובן) בייצוגים המקובלים של האישה, במיתוסים רווחים. ויתור על העמדת הדרשה לחירות הארוטית ובחירה בדיוקן השמרני של האישה אינם רק אמצעי להימנע מאפיגוניות עצמית, אלא הם אף מעידים על בגרותה של המשוררת ועל היענותה לצורך עמוק לא פחות לעגן את נקודת המבט של האישה במערכת התרבותית, בלשונה ובנרטיבים הבונים אותה. אמנם יש כאן ויתור על ההיבט המוכר של המחאה הנשית, אולם זהו מהלך מתבקש של העמקת המבט הביקורתי, הפיכתו למעודן ולמרחיק לכת לאין שיעור.

כדי להבהיר את ייחודם של שירי פינקפלד-עמיר, ברצוני להשוות בינם לבין שירים דומים שכתבה שולמית קלוגאי. ספרה של קלוגאי, שנושא את הכותרת נשים, ראה אור בשנת 1941, וגם הוא מתאר נשים מקראיות, ובהן בת יפתה, לאה, דבורה, שולמית, חוה, דינה, חנה ועוד. אולם קלוגאי איננה משנה במאומה את הסיפור המקראי, אלא ממלאת פערים במקומות שבהם אין בכך כדי לפגוע בנרטיב. הביטוי הרגשי צפוי תמיד ואינו מפתיע משום בחינה, וגם עוצמתו אינה מכוננת נקודת מבט חדשה. בת יפתה, לדוגמה, שהמקרא מקדיש לצערה על המוות שנכפה עליה לא יותר ממשפט אחד, מתבטאת בשירה של קלוגאי באמצעות אמירות בנאליות המתארות בדרך קטלוגית מה יימנע ממנה בעקבות מותה: "לא אֶדְאָה את האור, אור היום המתוק / לא אקשיב אל צלילי העולם / לא אגלש עם צאנו בין הרי הגלעד / לעולם".²¹ מילוי המקומות הריקים בסיפור המקורי אינו יוצר בשיריה

19. וראו מירון ולעיל, הערה 2, עמ' 162.

Adrienne Rich, *On Lies, 20 Secrets & Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York 1979, p. 35

21. שולמית קלוגאי, נשים, תל-אביב 1941, עמ' 9.

של קלוגאי מתח בינם ובין המקור ואינו מבטא מחאה מכל סוג שהוא; אין בו יותר מקישוט, שגם מבחינה ספרותית נראה נדוש וחסר רעננות. השיר "דבורה" של קלוגאי נוח להשוואה לשיר "יעל" של פינקרפלד-עמיר, שכן כאן מחדירה קלוגאי מידע בלתי צפוי כביכול: דבורה הנביאה שרה על אהבתה המוצנעת לברק מלך ישראל ועל קנאתה בנשותיו שפחותיו. לסיפור הלאומי ולדמות הנביאה, שעל חייה הפרטיים אין המקרא מוסר דבר, מוסיף השיר פן פרטי ומעניק לו מעמד מרכזי. אולם שיר האהבה של דבורה אינו מערער על שום מרכיב בזהות הציבורית הלאומית, ומובן שאינו מערער על ערכיו הלאומיים של המקור המקראי. לסיפור הפרטי אין כאן תפקיד חתרני, ביקורתי, אלא הוא אמור להשלים את התמונה, להבהיר כי אישה נשאת תמיד אישה – כלומר, מתוך חולשה היא משתוקקת תמיד לגבר, שאותו היא רואה כגיבור, ומקנאה בנשים אחרות – בלי קשר למעמדה בעולם ולדמותה הציבורית הרשמית:

וְלֹא תִדַע כִּי בּוֹמְרֵי בְּאֵהָל,
וּבְשִׁפְטֵי הַעֵם בְּצֵל תִּמָּר,
בְּהִלְחָמִי בְּצוֹרְרֵי אֱלֹהִים,
וְעַת אֶפְרָשׁ בְּיַד בְּרֵאשׁ הָהָר,

אוּ כִי אֶצֵּא עִמָּךְ, בְּרַק בֵּן־אֲבִינֵעָם,
הַצֵּל מִכֶּף צָרִים אֶת כְּבוֹד הַעֵם,
אוּ אִם אֲשִׁיר אֶתְךָ תְּהִלַּת אֵל צֶדֶק
אֲשֶׁר גּוֹנֵן, הוֹשִׁיעַ וְנָקָם,

כְּהִשְׁתַּוְּקַק תּוֹעֵה מְדַבֵּר לַמַּיִם
וּכְעוֹר אֲמַלֵּל יִצְמֵא לְאוֹר, –
אֵלֶיךָ כֵּן צִמְאֵתִי בְּקָר, יוֹם וָלַיִל,
כֵּן אֲשַׁתְּוֹקֵק אֵלֶיךָ, הַגִּבּוֹר.²²

22. שם, עמ' 13.

הכפילות המשלימה הזאת, שמעוררת רושם אנטי פמיניסטי מובהק, מראה כי אין די בשימוש בחומרים פרטיים – סיפור אהבה בלתי צפוי, במקרה זה – כדי להקנות לשיר אופי חתרני. כל נושא אפשר להציג הן באופן הגמוני והן באופן חתרני, כלומר הן באופן המשרת את הסמכות הלאומית והן באופן המערער עליה ומציע עמדה אופוזיציונית כלפיו. פינקרפלד-עמיר מעמידה את האישה האוהבת – יעל או דלילה – כנגד הדימוי המקראי המקובל שלה כסוכנת הסדר הלאומי, המונעת על ידי שיקולים לאומיים, וכמי שהממד הארטי בהתנהגותה מוצג כפיתוי שנועד להפיל בפח את מי שמוגדר על ידי הסמכות הלאומית כאויב. הסיפור המקראי מְלַאֵם את המיניות, ואילו פינקרפלד-עמיר מחזירה את המיניות אל מקומה הֶאֱ-לאומי. אף על פי שהיא מגדירה את האישה כ"אוהבת", כאילו היתה זו תכונה "טבעית" שלה, תכונה שאינה תלויה תרבות ומצב חברתי, היא משתמשת בסטריאוטיפ זה כדי לנגח את התפיסה הרואה בלאומיות חלק

מסדר הדברים הטבעי, כלומר כדי לערער את מערכת הערכים הכוחנית שלה, את ניכוס הנשיות ואת קידוש המלחמה למען מטרות פוליטיות. כאן טמון ההבדל העקרוני בין שתי המשוררות: קלוגאי משתמשת בפרטיות הנשית כדי להדר ולאשר את הלאומיות, פינקרפלד-עמיר משתמשת באותה פרטיות נשית כדי לחתור תחת האימוץ הלא מבוקר של הלאומיות וראיית "כטבעית" או כעקרון מוחלט.

א

עד כאן דובר על בחירתה של פינקרפלד-עמיר בנקודת מבט חתרנית המערערת על מערכת הערכים הלאומיים של הטקסט המקראי ועל הבניית הזהות הנשית בתוך מערכת זו. בכוונתי לבדוק עתה כמה משיריה שנכתבו בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים כדי לשאול אם התעוזה שגילתה בשימוש החתרני האנטי לאומי בנרטיב המקראי מופיעה גם בכתיבתה על נושאים הנוגעים ישירות לייצוגה של מלחמת השחרור ולהנחות האידיאולוגיות הנקשרות לכך.

התרומה הראשונה של פינקרפלד-עמיר לשירת מלחמת השחרור התבטאה בשני שירים שנכתבו בתש"ח: "איכה הלכו בנים", המוקדש לזכר ה"ה", ו"אשל אברהם", העוסק בשאלת האבל. שירים אלה מזמינים השוואה לשירים אחרים שנכתבו באותה שנה ועניינם נפילת ה"ה" או התמודדות עם מותם של לוחמים. אפתח באזכור שירו ה"קונוני" של חיים גורי "הנה מוטלות גופותינו", שנכתב גם הוא על אודות ה"ה" והוא מוקדש ל"דני וחבריו".²³

23. חיים גורי, השירים, כרך א, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 93-

94.

בשירו של גורי מתוארת שורת הגופות לא על ידי אחד הנוכחים; המתים עצמם הם המדברים. קבורתם אינה אמורה להתקיים לפני שיוגדר האופן שבו הם ייכנסו לזכרון הקיבוצי. טקס הקבורה נדחה אפוא בשל טקס אחר שבו הנופלים מתארים את מרכיבי הגבורה, את האתוס הישראלי החדש שנוצר בשדה הקרב. לאתוס זה שלושה מרכיבים: א. הבעת נכונות מצד המתים להמשיך במשימתם, כשהצער על המוות ואיבוד הנעורים אינו פוגם באמון הניתן בהם, שהרי הם מימשו בלחימתם את דרך ההתנהגות הראויה.

ב. טקס של הצטדקות והוכחת חפותם של החללים, ניסוח מבחן הגבורה שהם עמדו בו בהצלחה, אף שלא עלה בידם למלא את המשימה שאליה נשלחו. תיאור גופותיהם השרועות בשדה הקרב אמור להוכיח כי "לא בגדנו", כלומר הם לא נרתעו מלהילחם עד קצה גבול היכולת (עד הכדור האחרון ועד טיפת הדם האחרונה) ולכן אין להאשימם.

ג. חזרת המתים אל עולם החיים בצורה סמלית, כפרחים. הקבורה מוצגת כהטמנת מטמון באדמה, כזריעה שתניב פרחים אדומים שיבקעו מן האדמה, זכר לדם שהותו והשקה אותה. סופיותו של המוות נשללת על ידי ייצוג באמצעות סמנטיקה של תנועה מעגלית, "טבעית", מחזורית. בכך מתבטל המגע הטראומטי עם המוות ומושגת מעין נחמה. לא זו בלבד שהמתים מותירים אחריהם דגם של גבורה שהקהילה אמורה לזכור ולהפנים, הם אף מבטיחים "עוד נשוב, ניפגש, נחזור".

השימוש בקולם של המתים כדי לנסח את אתוס הגבורה המכונן של הקהילה היה מקובל בשירה שנכתבה בזמן המלחמה. נקודת המבט האישית הקיומית נדחתה בדרך זו על ידי נקודת המבט הלאומית, הקולקטיבית, שביטלה את המוות אם על ידי קליטת המת בזכרון הציבורי ואם באמצעות טרנספורמציה שלו. למעשה, דגם זה מקובל מאז המהפכה הצרפתית: המתים שנפלו במלחמה משמשים כדוברים מדומיינים של נקודת המבט הלאומית. אנדרסון טוען שמישלה, היסטוריון המהפכה הצרפתית, הוא שלימד כיצד לנכס את קול המתים, לדבר בשמם ולהעניק להם באופן זה חיים חדשים. דבריו של מישלה מאירי עיניים בנקודה זו:

כל מת משאיר איזה נכס קטן, את זכרונו, ותובע שידאגו לו. ומי שאין לו חברים, צריך ששופט יספק לו זאת. משום שעל החוק, על הצדק, אפשר לסמוך יותר מאשר על כל אותות החיבה השכחניים שלנו, יותר מאשר על רמעותינו המתייבשות כה מהר. השופט הזה הוא ההיסטוריה [...] מעולם לא התעלמתי מחובתו של ההיסטוריון. הענקתי למתים הנשכחים מדי את העזרה שלה אודקק בעצמי. הוצאתי אותם מקברם לחיים שניים. הם חיים עכשיו עמנו, המרגישים כהוריהם וכחבריהם. כך נוצרת משפחה, קהילה משותפת בין החיים למתים.²⁴

24. בתוך אנדרסון (לעיל, הערה 13), עמ' 198.

הערתו של אנדרסון בנוגע למובאה זו ואחרות עומדת על המניפולציה הכרוכה בשימוש בקולם של המתים:

לניסוח זה אין תקדים. מישלה לא רק תובע לדבר בשם מספר רב של מתים אלמונים; הוא אף עומד במלוא הסמכותיות על כך שביכולתו לימר מה הם "באמת" רצו והתכוונו, הואיל והם עצמם "לא הבינו זאת". מרגע זה והלאה שתיקת המתים כבר לא היתה מכשול בפני הוצאתן מקברן של משאלותיהם העמוקות ביותר.²⁵

25. שם, שם.

מקובל להניח כי השיר הראשון שמערער דגם זה של דיבוב מתים בשירה העברית הוא שירו של אמיר גלבע "ואחי שותק", שנכתב בשנת 1950.²⁶ האח ההרוג השותק, ההימנעות מדיבור בקולו של החייל המת, הסירוב לשתף פעולה עם נרטיב שהופך את המתים לנשאים של אידיאולוגיה לאומית, ברצונם ובעיקר שלא ברצונם, הפארוודיזציה של אותו מנגנון שמוליד מחדש את המתים באופן סמלי, מטפורי (הפרחים האדומים בשירו של גורי הופכים להדפס של פרגים על גלויה שחוקה שנמצאה בכיסי האח המת בשירו של גלבע) – אין ספק שכל אלה משקפים ערעור רב-משמעות על הנורמות הפואטיות המשרתות אידיאולוגיה לאומית. אולם שיריה של פינקרפלד-עמיר שנכתבו בתש"ח, כשנתיים לפני שירו של גלבע, וכן התבטאויות ספרותיות של בת מרים מאותה תקופה, מגלים ערעור רדיקלי ונועז לא פחות, כשנקודת המבט שלהן כנשים – או, ליתר דיוק, כאמהות – מאפשרת להן למצוא בסיס מוצק לעמדתן הביקורתית.

השיר "איכה הלכו בנים" מוקדש לא לדני ולחבריו אלא לל"ה אמהות! העתקת תשומת הלב מן המתים אל האמהות ניכרת גם בפנייה של הדובר/ת לאמהות תוך התחקות אחר חוויית האבל המקצה לגבורה במלחמה

26. וראו חנן חבר, "חי החי ומת המת", סימן קריאה 19, 1986, עמ' 188-195; דן מירון, מול האח השותק – עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים, 1992, עמ' 329-334.

מקום שולי, נרמז בלבד. גם השימוש במלה "איכה", המתאימה לסגנון הכמור מקראי שהשיר נכתב בו, מצוין כפילות: מצד אחד זו מלת שאלה המזמינה תשובה שאמורה ליידע כיצד הבנים נפלו; ה"איך" הזה הוא המרכז בשירו של גורי. אולם מצד אחר זו מלת קינה מקראית שאינה מתייחסת בהכרח לתייעוד האסון ולהנצחת היסוד ההרואי המשוקע בו, אלא היא מעצבת את חוויית האבל וההתמודדות עם מות הבנים. המלה פותחת כאן ערוץ כפול של התייחסות למוות. בשיר זה לא נמצא את דיבוב המתים והשמעת האתוס הקולקטיבי בקולם המדבר. אמנם האמהות שומעות את קול המתים, אולם הדיבור הרשמי, הנמלק, הטקסי של המתים מוחלף בפנייה אינטימית של בן לאמו. לפנייה זו אין תוכן אינפורמטיבי ברור, ולא בכך חשיבותה. שכן, כאן נשמע קולם של פצועים הוועקים לעזרה:

לְכֹן תִּזְעַק כָּל אֶבֶן,

כָּל שִׁבִּיל יִגְל רִזּוּ.

אֲתָן, אֲתָן תִּשְׁמַעְנָה

מִלְמוֹל כָּל בֶּן יִקְרִי.

[...]

אֲתָן תִּפְעַנְחָנָה

מִקְתָּב־הַחֲרָטָמִים

שֶׁל אֲבָנִים פְּזוּרוֹת,

קְפוּאוֹת בְּאֶלְמוֹתָן,

סוֹד מוֹת־בְּנֵיכֶן סְתוּם,

[...]

לְכֹן הָרִים יִשְׁיבוּ

קְרִיאָה שֶׁל בֶּן נְבוּ,

קְרִיאַת עֲשָׂרִים שְׁנוֹתָיו,

עֲשָׂרִים שָׁנִים כְּרוֹתוֹת

מִכֶּן, תְּאִמְהוֹת,

בְּמִוֹת זֶה תָּמִים,

שֶׁלֶם לְלֹא־הוֹתִיר.

צְאִינָה לְהָרִים,

חִפְשָׁנָה צֶל־צֶלֶן

שֶׁל נִשְׁמַחְכֵן שְׁלוּיָה

בְּבָנִים,

עֲקָבֵי בְּנֵיכֶן־בְּנֵיכֶן,

בְּנֵיכֶן בָּם תְּהַרְסֵנָה,

תִּכְלִינָה בָּם לְעַד. (עמ' 426-427)

גם ההיבט הצבאי ההרואי של תמונת המוות נעלם לדידה של הפרספקטיבה האמהית, שמתעניינת לא בהנצחה הדשמית של החייל

אלא באבל האישי על הבן. את המראה שמתגלה בשדה הקרב (אמנם ממרחק זמן שאינו מאפשר לצלם את הגופות, על ציודן הקרבי) רק האמהות מסוגלות לפענח ולהבין מתוכו את מה שלציבור כבר אין עניין בו: ההליכה הכבדה של הבנים (הַד טפיה/ של צְעִידַת־עֵיפָה" ועמ' 425) או חיוניות הרגע ("זריחה אחרונה" ועמ' 426). ההתעלמות מן המידע על הלחימה קשורה למעבר מן הציבורי לאישי, מן הגברי לנשי, מן ההגמוני לחתרני. אופייני לכך גם השימוש במונח "בן יקיר", הלקוח מנבואת הנחמה של ירמיהו, שבה מבטיח האל לאם הלאומית הסמלית כי הפורענות אשר באה על הבן היקר אפרים תתוקן בעתיד (ירמיהו לא כ). השיר משנה את משמעותו של המונח הטעון – מזיקה של אב לבנו לזיקה של אם לבנה – ומרוקן אותו מכל הבטחות הנחמה ומכל ממד לאומי קולקטיבי.

נדמה לי שהשיר מערער על דגם ההנצחה המקובל גם בתחום נוסף. גורי ניסה להציג זכרון לא טראומטי של המתים. מקומו של הזכרון הלא טראומטי הזה הוא הקולקטיבי, שבו אין הבדל בין "אמותינו שחוחות ושותקות" לבין "רְעִינֵנו חונקים את בְּכֵיָם" (מתוך שירו "הנה מוטלות גופותינו"). אולם עד מהרה נתפרקה החבילה הזאת לשתי אפשרויות מנוגדות. האפשרות האחת היתה טשטוש הזכרון הציבורי בנוגע למתים, אפילו בתודעתם של הרעים, החברים לקרב. בתחילת שנות החמישים כתב ע. הלל את השיר "לנשמת רַע", שבו הוא התייחס להתפרקות הזכרון לכדי מרכיבים היצוניים ולאביב חדותו, העומדת בסימן האבל הראשוני: "ואנחנו נשוב ונשמח עוד שנים רבות"; ואפשר שלא נזכר אותך תמיד! / אל אלהים! אפשר שנשכח אותך!²⁷ האפשרות האחרת היתה חידוד הזכרון הטראומטי, אך לא זכרונם של חברים ורעים, אלא זכרונם של ההורים השכולים, אלה שאינם מסוגלים לשכוח. כלומר, ההנצחה איננה יכולה להתקיים לא על ידי קולקטיב ולא על ידי זכרון המוכתב באמצעות ערכים אידיאולוגיים לאומיים. הזכרון שעשוי להתמיד הוא הזכרון המשפחתי, הזכרון שאינו בונה קהילה אלא הורס את מי שזוכר.

גם מבחינה זו מתבררים ייחודו וחדשנותו של השיר "איכה הלכו בני". לנוכחות האם מיוחסת הסגולה להתגבר על "מְתֵם־הַהֶלָה" המשויך למתים, כלומר על האופי המופשט והמרוחק של הנצחתם הרשמית. המלים הרבות הקשורות בשמיעה (ידובב, הקשבנה, הד, תזעק, תשמענה, מלמול, קריאה) מעידות על יכולתן של האמהות להפוך את האבל ואת הזכרון למוחשיים, לקרובים, ולכן לבלתי מתפשרים, לעומת הזכרון הקולקטיבי. שיר זה גם קובע שציבור הזוכרים והאבלים אינו הקולקטיב המופשט ("יזכור עם ישראל...") ואף אינו ציבור הרעים והלוחמים, כמו ב"שיר הרעות" של גורי ("כי רעות שכזאת, לעולם / לא תתן את לבנו לשכח"),²⁸ אלא ההורים השכולים בלבד. רק הם (ובייחוד האמהות, שאליהן מופנה השיר) קשורים לנופלים בקשרי גורל שלא ניתן להשתחרר מהם. האמהות ערבה להמשך הזכרון, אך לא בתחום הקולקטיבי כי אם בתחום המשפחתי; אי האמון בהנצחה הקולקטיבית מפנה מקום לאמון בזכרון המשפחתי – וזכרון זה מתואר במונחי הרס כדי להמחיש את הרעיון כי האבל משמעו גם מותו המטפורי, הנפשי, של הזוכר ("בְּנִיכֶן בְּם תִּהְרָסְנָה, / תְּכַלִּינָה בְּם לְעַד"). תשומת הלב מוסבת למחיר שאמהות שכולות משלמות. עשרים שנות הבן מייצגות את האובדן הפיזי המוחשי. במקום להתרכז בבניית מושג הגבורה ובתנאים

27. ע. הלל, ארץ הצהרים, תל-אביב 1956 (1950).

28. וראו חיים גורי וחיים חפר, משפחת הפלמ"ח, ירושלים 1977, עמ' 233.

להפיכת הנופלים לראויים להיכנס לפנתיאון הלאומי, פותחת פינקרפלד-עמיר במהלך חדש שמתמקד בזוכרים, הנדונים לא להשתחרר לעולם מנוכחותו ההיסטורית של הזכרון. ואם נהוג להשתמש במטפורה מתחום הצומח כדי לתאר את שובם המנחם של המתים, פינקרפלד-עמיר משתמשת בעץ כמטפורה לאבלים:

עֵתָה תַעֲמֹד לְעֵד,
לְעֵר עוֹד לֹא תִגְוַח,
וְנֹעָה שֶׁל זֶה הַלֵּילָה תִסְרוֹף אֶת שְׁלֹתָהּ.
אֵף לְבָבָךְ נִקְרַע בָּךְ, אֲבֵן בְּקֶרְבְּךְ,
עִם לְמַד־הָא לְבָבוֹת־לֹא־חֹנְנֵנוּ.

כְּמוֹ שֶׁלֵךְ שֶׁל מַפְלָצָת,
הַמַּפְחִידָה מִזְקָן,
תַעֲמֹד גַּם תִּקְוֶנָה (עמ' 432)

משוררי תש"ח לא ביקשו לזעזע בתארם את המתים. התמונות המוחשיות בשיריהם היו אמורות להבהיר את גדולתם הנפשית של אלה שהיה בכוחם לשלוט בגודלם ולכוונו עד טיפת הדם האחרונה. גם כשאורי צבי גרינברג כותב

וְלוֹ יִכְלוּ הַמֵּתִים לְרַבֵּר בְּפִיהֶם הַמְעֵסָה
דָם וְרַגְבִים, וְיִכְלְנוּ לְשִׁמֵץ מַעֲנָה
הֵבֵן לְאִמּוֹ וּלְרַעִיו: נְאוּם פִּי הַמְכֵסָה
רַגְבִים וְכַפִּים: אִין אֲנִי אֶת דְּעִתִּי מְשַׁנָּה.

הִישַׁבְתִּי עֲשֵׂה, פִּי הִלְכְתִּי עִם כָּל הַנְּעָרִים
לְקֶרֶב עִם אוֹיֵב בְּהָרִים,
וְלוֹ קִמְתִּי מִבּוֹר – וְחַפְשָׁתִּי שְׁנִית אֶת הַגְּדוּד
לְגֹאֵל בְּדַמִּים אֶת נֶד אֲבוֹתַי הַשְּׂדוּד.²⁹

ברוד כי המסד הלאומי של המתים חולש על תמונת גופם הקבור. המלחמה איננה נתפסת באמצעות מחירה האנושי המזעזע, אלא באמצעות הרווח הערכי שניתן להפיק ממנה; היא מהווה הזדמנות להגדרתו של אתוס לאומי. ואילו אצל פינקרפלד-עמיר מטוהר הזכרון מכל רטוריקה אידיאולוגית ואין הוא מתפקד כאמצעי לאישורם של ערכים ולהצדקתם של הקורבן ושל המלחמה. הזכרון, שנובע משותפות הגורל שבין אם לבנה, וההתמקדות באבל שאין לו נחמה, מוצבים בניגוד לזכרון הציבורי המופשט. ניתן לומר שהתשובה של המשוררת למודל הספרותי-אידיאולוגי שממיר את המוות בלידה מחדש של חללי המלחמה – אם כפרחים, אם כאתוס לאומי שאין שוכחים אותו, ואם כטריטוריה שלמענה נפלו הלוחמים³⁰ – היא הכפלתו של המוות. לא רק הבן נהרג; ההורה המתאבל נדון למות עמו בתהליך

29. אורי צבי גרינברג, "בוכות אם ובנה וירושלים", כל כתבי אורי צבי גרינברג, כרך 1, ירושלים 1994, עמ' 58.

30. כמו בשירו הנזכר של אצ"ג, שם הופך המת בגופו לעיר ירושלים – טרנספורמציה שאינה סמלית אלא מאגית, והיא מאפשרת לקבוע "יודעה כי בקבר אין בנה", וראו שם, עמ' 59.

איטי של הרס עצמי, אך לא להיעלם כמוהו. השכול מכפיל את המוות ומעניק לו ייצוג באמצעות אנדרטה חיה, מזוועה. אמנם לא נמצא בשירתה מחאה מפורשת נגד המלחמה, או נגד האידיאולוגיה המנחה אותה, אך הערעור ששיריה מבטאים למול הנורמות הספרותיות המובילות פירושו מחאה עקיפה, פגיעה במוסד שהיה מרכזי בתרבות המלחמה והתווה את אופן ההתמודדות הציבורי עם מחירה האנושי.

T

השימוש בנקודת המבט של האם בכתיבתה של פינקרפלד־עמיר מציע אופוזיציה בטוחה בעצמה, הן לעומת הנורמות הפואטיות של שירת מלחמת העצמאות והן לעומת הממד האידיאולוגי שלה. תרומתה לשירת המלחמה נמשכה בפואמה אחת, שראתה אור בשנת 1953.³¹ זהו שיר סיפורי ארוך – כמאתיים עמודים – המתאר את תקופת מלחמת העולם, ההעפלה ומלחמת העצמאות, מנקודת מבטן של אם ובתה. הביקורת הספרותית לא החמיאה לספר: היא הדגישה במיוחד את חולשותיו הסגנוניות וראתה בזלזול את הנסיון היומרי, לדעתה, להתמודד עם נושאים היסטוריים כה רבים, כמו החיים בגטו היהודי, הפרעות, השואה, ההעפלה, ההגנה והפלמ"ח, מלחמת העצמאות. אולם אף מלה לא נכתבה על ייצוגם של האירועים ההיסטוריים החשובים הללו, על זיקתה של המשוררת לשירה העברית הישראלית או על ייחודה.³²

31. אנדה פינקרפלד־עמיר, אחת, תל־אביב 1953; ההפניות להלן הן למתורגם זו.

32. דברי ביקורת ראו אצל ק"א ברתני, "אחת – פואמה מאת אנדה פינקרפלד־עמיר", גליונות כח, תשי"ג, עמ' 156-158; שלמה טנאי, "פואמה נאמנה למציאות", האדק, 1953.1.30; שמשון מלצר, "על פואמה אחת", בחינות כביקורת הספרות 7, תשי"ד, עמ' 51-62.

לשם השוואה לשירי תש"ח של פינקרפלד־עמיר ברצוני לבחון את השירים המסיימים את הפואמה – אלה המספרים על נפילת הל"ה, על פינוי גוש עציון מיהודים ועל פריצת אנשי ההגנה לעיר העתיקה בירושלים – וזאת אגב התייחסות למאמרו של חנן חבר על שירת נשים במלחמת השחרור. מאמר זה נפתח בתמונה הלקוחה מתוך אחת, ובה מתוארות גופות הל"ה שהוחזרו משדה הקרב:

הַשְּׁלֵשִׁים וְחַמְשֵׁה, בְּמִכּוֹנֵית הַמֶּשָׂא,
הוֹבְאוּ, רְטוּשִׁים. בְּיַד־מִי רְחוּמָה חִלּוּם נִתְפָּסָה
בְּמִסְלֵית מִתְדָּוָה מְדָמִים.
רְחֻצָּה פְּלִיטָתָם וְכִבְדָּה,
אֶף צִיָּנָה, הַשְּׂכָכָה בְּשׁוֹרוֹת פְּנִים שׁוֹרוֹת. וְהִלְכָה חֲרָדָה
מִקְפִּיאָה בֵּין פְּתָלֵי הַיִּכָּל הַקּוֹרֵד, הִכִּילָם בְּתוֹכָיו.
הֵם מְלֵאוּ חִלְלוּ, וְאֵלֶּם הִשְׁתַּמְעוּ כּוֹעֶקֶת תּוֹכָהּ. (עמ' 182)

לדברי חבר,

תיאור הלוחמים שנקטלו באכזריות בדרכם להגיש עזרה לגוש עציון הנצור מתעכב באופן בוטה על פרטי הגופניות שלהם. בלב־לבו של אפוס הגבורה הלאומית שכתבה אנדה עמיר־פינקרפלד היא מדברת על הל"ה תוך התמקדות בגופותיהם

33. תנן חבר, "שירת הגוף הלאומי – נשים משוררות במלחמת העצמאות", תיאוריה וביקורת 7, 1995, עמ' 99.

המרוטשות, בחלקי הגוף המופרדים זה מזה, רוויי הדם. ייצוג הגיבור הלאומי הישראלי עובר בשירה זו ררוקציה בוטה לגופניות שלו, עד למרכיבים הפיזיים האלמנטריים ביותר שלה.³³

אין זו תמונה של גופניות, ובוודאי אין נזכרים כאן פרטים "פיזיים אלמנטריים ביותר". אמנם מצוין שהגופות מרוטשות, אך הן אינן מתוארות במישרין אלא באמצעות הדם שנספג ב"מטלית" המכסה אותן. גם בהמשך השיר נזכרות "אַלְנָקוֹת כְּתוּמוֹת דָּם, בְּטוֹרָן הָאֶרֶץ" (עמ' 183). מוקד התיאור הוא הרושם הקשה שהמראה משאיר על הנוכחים – חילול הגוף, האלם הזועק, החרדה. אך הגוף המרוטש נשאר מכוסה ב"תְּכָרִיכֵי הָאֵימִים / כֹּה רַבּוֹת הַגְּיוּיִת הַכְּרוּכוֹת בָּם" (עמ' 182). הזעזוע של הצופה מתווך בין המראה לבין הקורא; הקורא אינו אמור לצפות בעצמו ולהתרשם. במקום הגוף המרוטש מציג השיר את הבד האדום – מטונימיה שאינה שונה ממראה דם הנופלים "המותו בשבילים", המתואר בשירו של חיים גורי.³⁴ העדר ההמחשה של מראה הגופות המרוטשות בולט בשיר גם מהיבט נוסף. במפתיע מתוארת כאן השתתפותה של נערה בפעולה קרבית. אמה של רחל משתתפת בלחימה בתפקידים נשיים מוכרים – בישול וסיוע רפואי (עמ' 186–202) – שכן נאסר על נשים להשתתף השתתפות פעילה בלחימה, "פֶּן יָדִים / יִשְׁגּוּן, וְעֵינַי" (עמ' 195); הקונוטציות המקראיות והמשמעות המינית של המלה "עיניו", שמקורן בסיפור אונס דינה, מבהירות כי מי שבסמכותו לקבוע את מקומן של הנשים בשדה הקרב נרתע מאונס נשים, יותר משהוא נרתע מהתעללות אפשרית בגברים ואף ממותם. אולם רחל זכתה לאישור חד-פעמי לחרוג מתפקידיהן המקובלים של נשים בזמן מלחמה דווקא בגלל קונוטציות האונס הקשורות בגופות המרוטשות של חללי הל"ה: "[...] היא דרשה אף תבעה מלפני המפקדים, / השביעתם הַרְשוֹת לה לְטָהֵר מעלבוּן, להשיב לנפשה / את כבודה, אף לְנֶקֶם רְטוּשָׁם של גופי השלשים-וחמשה" (עמ' 195). ניתן להסיק כי המראה היה כה בלתי רגיל עד שהוא יצר רושם של אונס – מעשה המחייב להשיב את הכבוד ולהתגבר על העלבון באמצעות נקמה. המראה המזעזע של גופות מחוללות משעָה באופן יוצא מן הכלל את הסייגים על השתתפות נשים במלחמה, אולם דווקא סימונו המפורש של המראה כחריג והשעיית גבולות המיגדר ממחישים את הסתרת הגופות מעינו של הקורא, אשר אמור להסתפק בתיאורים הלא פיזיים, המופשטים, שהפואמה מעמידה לפניו.

על פי הפואמה, השתתפותה של אישה בקרב אפשרית כאשר היא מאמצת את נקודת המבט ה"גברית", לפיה חילול גופות אמור לעורר שנאה לאויב וכורח לנקום בו ולהשיב את הכבוד האבוד. נוכחותן של נשים במסגרות הלחימה אינה מעמידה כאן קול שונה ומובחן בערכיו, החותר תחת הנורמות ה"גבריות" (כפי שעשתה פינקפלד-עמיר בשיריה על דבורה, על אשת לוט ועל דלילה, וכפי שעשתה בשירה על אמהות הל"ה), אלא קול המייצג ללא שום מרחק את הקבוצה החברתית שהוא שייך אליה. אם כן, לא זו בלבד שמראה החללים מוחלף על ידי הרושם שהוא יוצר בעיני הדוברת – רושם שהיא מציגה באופן סמלי תוך שימוש בקונוטציות של חילול הקודש ושלילת צלם אלוהים (עמ' 183) – הוא מוחלף גם על ידי נרטיב הגבורה

המוכר, הבונה את הילת החללים ואת כוחם להשפיע אף לאחר מותם, גם על כוחותינו וגם על האויב:

אך גראה, כמו חומה גוננה הלתם של שלשים יחמשה,
 קחוצצת בינינו לצר; נתפוגג, נתמוגג עז רוחו;
 לא יעז אל תחומנו לקרב, יחרד פן ישנה נצחון
 המביש מתבוסה. אגדות ושמועות על פלאי נפילים,
 גבורים, התנשאו עד נפות רחוקות, כי ורועם פרזלים,
 כי קלעם אש התפת אוכלה שריונים; כי קצר קמץ קט
 ברבבה חללים חללים, וטורים על טורים, עד דכא. (עמ' 184)

הפיכת הגוף המרוטש לחומר גלם, שממנו נוצרות אגדות שמפוגגות אפילו את עוז רוחו של האויב, קשורה בטרנספורמציה המטפורית של הגוף המוחשי לברזלים ולאש תופת, וכן בשימוש במיתוס ההיסטורי המציג את נצחון המעטים על הרבים כעדות לנס – או, במקרה זה, לגדולתם הפלאית של הלוחמים. הנחמה שמושגת באמצעות העתקת תשומת הלב משורות החללים אל טורי האויב שנקצרו בידי הקומץ נובעת גם היא מאימוץ הנרטיב המעצב את המציאות באופן מיתי, תוך התעלמות מעובדות שאינן עולות עמו בקנה אחד.

דומה שגם ביחסה כלפי השכול שונה הפואמה אחת משירי תש"ח של המשוררת. תיאור תגובת ההורים למראה שורת החללים מזכיר תיאורים דומים בשירו של גורי, הן בשל ההתמקדות במספרן הרב של הגופות ובסידורן בשורה ארוכה, והן בשל אופיה המאופק של תגובת האבלים. אולי אין זה מקרה שפינקרפלד-עמיר העדיפה לתאר את האבות ולא את האמהות, שזעקתן רק נרמזת: "וגעיות חנוקות/ בְּהוֹזֹת נושאיהן [נושאי האלונקות]. אחריהן האבות הדמומים-אֲבוֹנִים; / מוֹעֵקֶת הוֹעֵקוֹת תֶּאֱמִיר שתִּיקְתֶּם על אֶבְדֵן הבָּנִים" (עמ' 183). גורי אינו מבחין בין צורות שונות של אבל, ולכן הוא יכול לתאר את האבל המשותף לאמהות ולחברים העומדים ליד הקבר. אולם פינקרפלד-עמיר, שכבר בשירה מ-1948 הבחינה בין הזכרון הציבורי המופשט לבין הזכרון המשפחתי ההרסני, בוחרת לא לחזור ולפתח את נקודת המבט הפמיניסטית-מטרנאלית הזו, והיא ממשיכה מאותו מקום שגורי נמצא בו – אחדות האבל הפרטי והאבל הציבורי. אי ההבחנה ביניהם, העלמת הפוטנציאל ההרסני והחתרני של האבל המשפחתי וסירובו לאשר את ייצוגי המוות – בכל אלה יש כדי לתמוך בראיית המלחמה כרגע שבו הקהילה מגדירה את זהותה העצמית. סיום הפואמה מוקדש לחוויית האם השכולה, שבתה נפלה בזמן הפריצה לעיר העתיקה בירושלים. אינני מתכוון לטעון שהמשוררת מעלימה את השכול, או את הרסנותו, באותה מידה שהיא מעלימה את גופם של החללים. אולם הפואמה יוצרת מערכת איזונים המעניקה לשכול ביטוי, בתנאי שביטוי זה נתפס כשלב שניתן להתגבר עליו ולראות בו מנוף לתפיסה אמיתית יותר, כביכול, של הויקה בין החיים למתים, של זהות קהילות הזוכרים, ושל המורשת הנקשרת לנופלים.

סיום הפואמה מציג שני שלבים בתהליך השכול: הראשון מיידי ומתרחש בזמן הלחימה עצמה, השני מתחולל עם תום המלחמה,

כשהמדינה חוזרת לחיי שגרה. המלחמה אינה מבדילה בין צורות שכול שונות אלא בין התמודדויות שונות עמו. בשני השלבים מתואר האבל כהרסני וכנטול נחמה: "נכחדה עם רחל, שְׂרָשִׁיָה עָקְרוּ, עִם אֲבָדָהּ הִיא אֲבָדָה." / לא שמעה אוהביה, ושבו ריקם כל באים לנחמה" (עמ' 201). או, ביתר אריכות:

נִשְׁתַּקְעָה אִז עֲדָה בְּשִׁכּוּלָהּ, בּו אֶךְ בּו תִּכְלַכַּל אֶת נַפְשָׁה;
 הִיא מִצְתָה הָאֲרֶכָה, - לֹא תֵאבְדָה לְהַפְלִיג עוֹד מֵאֵי-יְאוֹשָׁה.
 נִתְדוֹפְפוּ עֲבוֹתוֹת הַחַיִּים, הַנְּצִל אֵין סִבָּה, אֵין חֲמֻדָּה.
 לָהּ כְּאֲבֹן-שׂוֹאֵבַת חֲלָה שֶׁל רְחֵל, בּו תִּמּוֹג וְתִחְדַּל.
 כֹּה שְׁלֵמָה מְרִירוֹתָהּ, כְּמֵרֶפְרִי-לְעֵנָה, תֵּאָוֶה וְתִרְוֶה,
 כֹּל דָּמָה לָהּ הַמֵּר, עַד גְּדֵשׁ. עוֹד

מאוס, כָּל מְאוּס לֹא תֵאבְדָה. (עמ' 203)

ההתמודדות הראשונית עם השכול מתאפשרת עם הגדרתה של קבוצת השכול, שאיננה הקהילה ה"מדומיינת" ואף לא קבוצת המכרים המורחבת, אלא המשפחה. אולם משפחה זו חורגת מתחום הקשרים הביולוגיים ומורחבת באופן מטפורי – היא כוללת את "בניה" של האם, חיילי העמדה שבה היא סייעה בזמן הקרבות, כפי שעולה מפניית החיילים אל האם ששכלה את בתה היחידה: "אל בְּנֵיךָ תבואי, האם" (עמ' 201). הפנייה הכמו־משפחתית אל האם לחזור לסייע להם במלחמה מאפשרת את הבכייה המשותפת של משפחת השכול, האם והבנים, ואת חזרתה לעמדת הלחימה לצדם.

השלב המאוחר של השכול נמנע על ידי קריאה בכתבים שהבת השאירה. אהבת החיים המתבטאת בכתיבתה ודבריה נגד ההשתקעות בפרטי נתפסים על ידי האם כתגלית המעניקה לה "סם חיים". ההתגברות על השכול נובעת מן הדיאלוג בין החי למת, דיאלוג המאשר מחדש את הישארות נפשו של המת, אם באמצעות כתביו ואם באמצעות מטפורת הפרחים החוזרים ופורחים. החיים שאין להכחידם מאחדים את המתים ואת החיים:

כִּי אֶכֶן לֹא חֲנַם. בְּכַנְפּוֹת כָּל הָאָרֶץ שׁוֹפְעִים, נוֹשָׁאִים פְּרִי
 וְצִצִּים חַיִּים שֶׁל רְחֵל, וְשֶׁל גֵּד, שֶׁל נְעוֹת וְנָעָרִים;
 וְהָאֵם בְּעֵקֶבֶת תְּהִלָּהּ, תִּאֶסֶף אֶת רְחֵל מִשְׁבִּילִים;
 אֶת חַיֵּיהָ תִאָּדִיר, בְּחַיִּים תִּאֶשְׂרֵם.

וְתִבִּין:

לֹא תִקְחֵר

עוֹד רְחֵל, כִּי הָאָרֶץ הַזֹּאת, וְהָאֵם, וְהַבֵּת - הֵן אֶת. (עמ' 204)

הקרשצ'נדו בסיום הפואמה תורם לנודמה הספודית של הפרכת עובדת המוות לדיבור, לאתוס, לצו המחייב את משפחת השכול לדחוק את כאבה הצדה ולהתנחם בכך שמעבר לצער קיימת ישות (חיים, ארץ) שעמה מתאחדים המתים ואותם היא משיבה בתנועה מחזורית. לכן אין זה

מקרה שתיאור נפילתה של רחל אינו עוסק בהיבט הגופני של המוות אלא ממיר את המוות בשדר הערכי שהמת מנסח ברגעיו האחרונים. בשדר זה הופך מר גורלו הפרטי למשני לעומת הגורל הקולקטיבי: "... יִדְעָ לְעוֹלָם: אנו פה, בעיר פנימה. / תשמרו החומה. 'מה אֲשֶׁרֵתִי עֵתָה'. אל תבכי עלי, אמא..." (עמ' 197).

בסיכום מאמרו כותב חבר:

"הפמיניזציה" של המוות, הפנייה אל הגוף, הנוכחות הבוטה והמוחשית של הגוף ושל המוות – כל אלה אינם הופכים עדכים אוניברסליים ואינם פוגמים בקדושת המלחמה, אלא אדרבא: אחרי הכל הם מביאים ל"הלאמה" של הנשיות ומלמדים את האישה להשלים עם הקורבן ובכך ממלאים את תפקידם במשק החידום הלאומי – הגברי – של ייצוג המלחמה.³⁵

35. חבר (לעיל, הערה 33), עמ' 122.

לדעתי, הלאמת הנשיות בפואמה אחת נובעת לא מנוכחות הגוף אלא מהעדרו, מטשטוש ייצוגי הגוף והמוות, מהרחקתם ומהפיכתם למופשטים. הבהרתי את עמדתי באמצעות הצגת הפער שבין ייצוג המלחמה בשיריה המוקדמים של פינקרפלד-עמיר משנת 1948 לבין עיבודה המאוחר והנרחב, המעיד על חזרה לעמדות מוכרות, הגמוניות, וויתור על המסלול החתרני שהמשוררת בחרה בו כמה שנים קודם לכן. במאמרה של נורית גוברין על שירה של פינקרפלד-עמיר "אֵלֶיָהּ על ברברה משדה בוקר", שנכתב לאחר הירצחה של ברברה פרופר בתשרי תשי"ג, נמצא הערות מעניינות בנוגע למיתוזציה שהשירה יוצרת:

אלה הם שירים שמטרתם להפוך את המאורע ההיסטורי המסוים, באמצעות הספרות, למיתוס בשירות מטרות דידקטיות לאומיות וחברתיות. במרכז עומד מיתוס ההקרבה "על מזבח האומה", תוך הרגשה שיש טעם להקרבה ושהמוות לא היה לשוא. בשניהם יש ביטוי לאמונה כי ארץ ישראל נקנית בעבודת האדמה ובאמצעות אלה שמוכנים להקריב את נפשם עליה [...] והרגשת מקומה של האישה כשותפה מלאה לצדו של הגבר במעשה החלוצי, למען המטרה הכללית של תיקון החברה.³⁶

36. נורית גוברין, "היא נפלה בשדות: על בריכה פרופר משדה בוקר – שני שירים", עיונים בתקומת ישראל 8, 1998, עמ' 544-545. על תרומתה של המשוררת להנצחת הנפלים במלחמת העצמאות ראו אנדה פינקרפלד, בחייהם... כליל דמויות ממלחמת השחרור, תל-אביב תשכ"ב.

דברים אלה מתאימים ביותר למהלך של הפואמה אחת. כאן אימצה המשוררת את נורמות הכתיבה ההגמוניות של חלק משירת תש"ח, אותו חלק שנועד לנסח אתוס לאומי ולשוות לתקופה תדמית קולקטיבית הרואית. על פי ההנחה שמתבטאת ביצירה זו, מנקודת המבט של ההנצחה, הרואה אירועים בפרספקטיבה רחבה של עבר ועתיד, אין מקום לניגודים שאינם מתיישבים זה עם זה, למתחים שמאיימים על ההומוגניות של המכלול. הפרט שמשלם בחייו והקולקטיב ששלמו מובטח בדרך זו עולים בקנה אחד זה עם זה באמצעות ייצוג המיתי.

המעבר בשירתה של פינקרפלד-עמיר מעמדה חתרנית בנוגע לשיח הלאומי בשירי מעולם – דמויות מקדם לעמדה שמרנית המאמצת את השיח הלאומי ומקנה לו מעמד מרכזי בפואמה אחת, אין בו כדי להתמיה,

בראש ובראשונה משום שהוא משתלב באחת המגמות שהסתמנו בספרות הישראלית באותן השנים, שנות "הבוקר שלמהרת". אפשר לומר כי הספרות שנכתבה בעשור הראשון לאחר הקמת המדינה חושפת מאבק בלתי פוסק ואף בלתי מוכרע בין מגמות סותרות – מצד אחד הנצחה ומיתויזציה המאמצות את השיח הציוני, מצד אחר דהימיתיוזציה, כלומר התפכחות, התרחקות גוברת והולכת ממסרים אידיאולוגיים ציוניים ונכונות לבטא את הסתירות שהתגלעו בין המציאות הפוליטית-מדינית לבין הערכים ההומניסטיים שהציבור ברובו האמין בהם. מגמת ההנצחה תורגמה במקרים רבים ליצירות בעלות ממד אפי, כמו *פרידה מהדרום* של אבא קובנר, או בעלות ממד הגותי, כמו *עיד היונה* של אלתרמן. אליהן יש לצרף גם את יצירות הסיפורת רחבות ההיקף שתיארו את מלחמת העצמאות; המאוחרת והמוכרת שבהן היא *ימי צקלג* של ס. יזהר, שראתה אור בשנת 1958. יצירות מִסְכָּמוֹת-תְּקוּפָה אלה לא נטו אל המחאה הבוטה או אל ערעור השיח הלאומי תוך איתור מגבלותיו, אלא הן ראו חובה לעצמן לרדד מתחים פנימיים ולישבם זה עם זה.³⁷ בייחוד אמורים הדברים ביצירות שאימצו פרספקטיבה היסטורית רחבה והתיימרו לבטא את "שתיקתה ושאוהה" של התקופה,³⁸ את תהפוכותיה ואת מורכבויותה, מתוך נסיון לאחות את הקרעים. בהקשר זה ברור כי כתיבתה האפית של פינקרפלד-עמיר היתה כפופה לאילוצים, אשר שיריה על הדמויות המקראיות ואף שיריה הראשונים על מלחמת השחרור היו פטורים מהם. יתרה מזאת; שירי הקובץ *מעולם – דמויות מקדם* לא נקראו בשעתם כמציגים מגמה חתרנית אלא לכל היותר כווריאציות "נשיות" על נושאים מקראיים, כלומר כורים לכל עניין אידיאולוגי וכרחוקים מלשאת משמעות אקטואלית בצורה זו או אחרת. מאחר שלא זוהו כחתרניים יכלה המשוררת לחזור לִימים ולאמץ עמדה שמרנית בקלות רבה, ללא צורך בהבהרת הניגוד שבין "הנשיות האֶ-לאומית" בשיריה המוקדמים לבין "הנשיות הלאומית" באחת.

37. על נשיותו של ס. יזהר בימי צקלג לרדד מתחים שנתגלעו בסיפורי המלחמה המוקדמים שלו, ראו יצחק לאור, *אנו כותבים אותך מולדת*, תל-אביב 1995, עמ' 50-75; על העיצוב הראשוני של שירי *עיד היונה* ראו זוהר שמיר, *על עת ועל אתר – פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן*, תל-אביב 1999, עמ' 203-234.

38. נתן אלתרמן, *עיד היונה*, תל-אביב 1972 (1957), עמ' 8.

אוניברסיטת תל-אביב

דיבוק: הקול הנשי*

תמר אלכסנדר

הקדמה

בתפיסה העממית הרווחת עד היום בפולקלור ובתרבות היהודית, "דיבוק" פירושו חדירת רוח של אדם שנפטר אל גוף אדם חי כדי למצוא תיקון, או לפחות מנוחה מה. הרוח מקנן בגוף החי ופועל דרכו. המונח "דיבוק" הופיע לראשונה בקונטרס בידיש שנדפס בוהלין בשנת 1680 בערך,¹ אולם התופעה קדמה למונח בכמאה שנה. יתרה מזאת, גם המונח עצמו השתנה עם השנים ואף נתייחדה לו משמעות ערכית שלילית. המונח והתופעה המתוארת באמצעותו שגורים ומוכרים כיום במידה רבה בזכות הצלחת מחזהו של שלמה אניסקי *הדיבוק*, שנכתב בידיש בשנים 1912–1917 ותורגם לעברית בידי חיים נחמן ביאליק.² המונח "דיבוק" היה בראשיתו בשימוש בקרב יוצאי ארצות אשכנז בלבד, הגם שהתופעה החלה בקהילות ספרדיות דווקא. כיום המונח משמש הן בפי יוצאי ארצות האסלאם הן בפי יוצאי אשכנז.

האמונה בדיבוק היא חלק ממערכת אמונות רחבה הקיימת בפולקלור היהודי והקשורה לאיחוז (possession), כלומר תדירה של ישות היצונית וזרה – לא רוח של נפטר בהכרח – לגוף האדם. למעשה, גם שד יכול לחדור לגוף של אדם חי ולפעול מתוכו. ואכן, כך נתפסה תופעת האיחוז בימי בית שני ובתקופת התלמוד. כבר במשנה נאמר ששדים הם יצורים ללא גוף שנבראו בערב שבת בין השמשות (אבות ה' ו), והם נושאים תכונות מעורבות – של בני אדם ושל מלאכים (תלמוד בבלי, חגיגה טז ע"א). היות שלשדים אין גוף, הם יכולים ללבוש כל גוף שיחפצו בו ואף לחדור לגוף של אדם ולקנן בו.³ אולם שד איננו רוח, אף על פי שהמסורת הסיפורית המאוחרת איננה מבחינה לעתים בין איחוז של רוח לאיחוז של שד. תפיסת הדיבוק כרוח, כנשמה של נפטר שחודרת לגוף אדם חי, נעוצה בתפיסות קבליות שהתפתחו בעיקר בצפת במאה השש עשרה (אך ראשיתן כמה מאות שנים קודם לכן) והן קשורות בתורת הגלגול הקבלית,⁴ אף שהתופעה שאנו דנים בה כאן אינה קרויה בקבלה "גלגול" אלא "עיבור".⁵

על פי הנחת היסוד של תורת הגלגול בקבלה, לאחר מותו של אדם נשמתו חוזרת ונולדת מחדש באדם אחר או בצורת קיום אחרת. כך מפרש ספר הבהיר את הפסוק המקראי "דור הולך ודור בא" (קהלת א ד) – אותו דור עצמו הוא ההולך ובא;⁶ עיבור, לעומת זאת, הוא חדירה של נפש אחרת לגוף האדם, בנוסף על זו שכבר קיימת בו. העיבור עשוי להיות "עיבור טוב", למשל כאשר נשמה יורדת לסייע לאדם ולחזקו בביצוע מצווה. בספר תולדות האר"י, לדוגמה, מסופר כיצד ירדה נשמתו של ר' פנחס בן יאיר

תודתי לידידי ועמיתי לואיס לנדאו, שקרא את כתב היד של המאמר והעיד העירות מועילות.

1. וראו ג' שלום, פריקי יסוד בהכנת הקבלה וסמליה, ירושלים 1977, עמ' 332.

2. S. An-ski, *Dramen, Gezamlte shriftn*, Vol. 2, Tsvishn tsvey veltn (Der dibek): a dramatishe legende in fir aktn, Vilna, Warsaw, New York 1920-1925, pp. 1-105; ש' אניסקי, "בין שני עולמות (הדיבוק)", תרגום ח"נ ביאליק, *התקופה*, ספר ראשון, 1918, עמ' 223-296. תרגום לאנגלית נעשה בידי גולדה ורמן (Werman) ופורסם בתוך S. Anski, *The Dybbuk & Other Writings*, ed. D.G. Roskies, New York 1992, pp. 1-49, וראו הקדמתו של דוד רוסיקס, שם, עמ' xxxvi-xi, וכן J. Neugroschel (ed. and trans.), *The Dybbuk & the Yiddish Imagination*, Syracuse 2000, pp. 3-52.

3. על סיפורי שדים ראו ת' אלכסנדר, "לשאלת העיצוב האגרי של סיפורי שדים", דפים למחקר בספרות 8, 1992, עמ' 203-221.

4. על תורת הגלגול ראו לדוגמה שלום (לעיל, עמ' 308-357); מ' חלמיש, *מבוא לקבלה*, ירושלים 1991, עמ' 223-245.

5. ר' חיים ויסאל מבחין בבדור בין שני המונחים: "לגלגל הוא שבצאת הילד ממעי אמו נכנסת הנשמה בגוף והיא חיה סובלת כל הצער והייסורים הבאים על אותו הגוף מעת שיצא לאורד העולם עד שימות, ואין ברשותה לצאת עד יום המיתה. אך העיבור הוא שבאה הנשמה בעולם הזה בדיות האדם נולד כשד בעולם הזה נולד, או נכנסת נשמה אודות בתוכו ודומה האדם והוא לאישה עושה שיש לה ולד אחד בתוך המעי ולכן נקרא עיבור", וראו ד' חיים ויסאל, *ספר הגלגלים*, וילנא תרמ"ז, פ"ה דף ת ע"ב, וכן חלמיש (לעיל, עמ' 4).

עמ' 232.

6. וראו שלום (לעיל, עמ' 1), עמ' 312.

7. מ' בניהו, ספר תולדות האר"י, ירושלים תשכ"ו, עמ' 175-176.
8. וראו מ' בן-ישראל, נשמת חיים ודפוס צילום, ירושלים תשכ"ח, מאמר ג, פרק י; בניחו ולעיל, הערה 7, עמ' 256-252.
9. יוסף חיות, שבדק את תופעת הדיבוק ביהדות על רקע תופעות מקבילות בנצרות, עמך על קווים הייחודיים רק לתרבות היהודית, כגון רעיון ה"עיבור" הקבלי ותפיסת הדיבוק כרוח של נפטר, ולא כשטן (כפי שהוא נתפס בנצרות), ראו J.H. Chajes, "Judgement of Sweetened Possession: Exorcism in Early Modern Jewish Culture", *J.E.M.H.* 1-2, 1997, pp. 124-169.
10. י' בילו, "הדיבוק כהפרעה נפשית וכמשאב תרבותי", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל 4, 1982, עמ' 529-536.
11. Y. Bilu, "The Taming of 563: the Deviants and Beyond - an Analysis of Dibbuk Possession and Exorcism in Judaism", *The Psychoanalytic Study of Society* 11, 1985, pp. 132-131; י' בילו, "אסלאי, דיבוק, וארי: נבדלות תרבותית והמשכית היסטורית במחלות איחוז בקהילות ישראל", פעמים 85, תשמ"א, עמ' 131-149.
12. גרליה נגאל מביא למעלה מששים טקסטים המתארים גירוש דיבוק, נוסף על מבוא נרחב המתאר את התופעה, וראו ג' נגאל, סיפורי דיבוק בספרות ישראל, ירושלים תשמ"ג; ספר זה מספק את הקורפוס המרכזי של סיפורי דיבוק, וראו גם הנ"ל, "הדיבוק במיסטיקה היהודית", דעת 4, תשמ"א, עמ' 75-100.
13. סיפורים נוספים ניתן למצוא אצל א"ר מלאכי, "דיבוקים בביירות ובירושלים במאה הי"ט", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור א. ירושלים תשל"ו, עמ' קעה-קצנ; י' בוק, "הרב קוק כמשחרר חולה מרוח רעה", שנת בשנה, ירושלים תשל"ו, עמ' 387-391.
14. וראו ר' יהודה הליות, ספר צנפת פענח, כ"י דבלין, טריניטי קולג' B.5.27, עמ' 1445-1415, וכן מ' אידל, "עיונים בשיטתו של בעל 'ספר המשיב'", פרק בתולדות הקבלה הספרדית", ספונות 17, תשמ"ג, עמ' 224.

ונתעברה בגופו של ר' שמואל אוזידה כדי לסייע לו בעשיית צדקה.⁷ לעיבור כזה זוכים בעיקר צדיקים. אולם יש גם "עיבור רע", כאשר נשמתו של חוטא אחד מתחברת לחוטא אחר כעונש על עבירה שעבר, בדרך כלל עבירה הקשורה במין ובניאוף. הנשמה הזרה אינה רוצה לצאת מן הגוף שהתחברה אליו, שהרי שם היא מוצאת מנוחה מה מנדודיה ומעונשיה.⁸ משמעותו של המונח הקבלי "עיבור" עשויה אפוא להיות הן חיובית והן שלילית. למונח "דיבוק", לעומת זאת, יש רק משמעות שלילית.⁹

קינן הרוח בגופו של הנפגע מביא לידי שורה של דפוסי התנהגות מוזרים החורגים מן הנורמה החברתית, כגון חילול מצוות הדת, עשיית מעשי פריצות, הטחת גידופים וקללות, השמעת קולות מוזרים (למשל של בעלי חיים) או קולות גבר בפי אישה, וכן לידי הפגנת ידע בתחומים שלא ייתכן שהנפגע בקי בהם, כגון דיבור בשפות זרות. בשלב זה מובא הנפגע בדרך כלל לפני בעל שם או רב ידוע, וזה מגרש את הרוח בפומבי ועל פי כללי טקס קבועים. יורם בילו, המציע ניתוח פסיכולוגי-אנתרופולוגי לתופעת הדיבוק, מגדיר אותה כ"תסמונת תלוית תרבות" ורואה בה משאב תרבותי ומנוף להגברת הקונפורמיות בקהילה.¹⁰

התבנית הסיפורית

הטקסטים המתארים טקסים של גירוש דיבוק מתפרסים על פני ארבע מאות שנה, מן המאה השש עשרה ועד ימינו אנו, והם מייצגים את קהילות ישראל הן במזרח הן במערב, בעיקר קהילות שרווחה בהן מערכת של אמונות מיסטיקות קבליות.¹¹ המקרה הראשון הידוע לנו אירע בשנת 1535 בצפת, והמגרש בו היה ר' יוסף קארו;¹² המקרה האחרון הידוע לנו – לעת עתה – אירע בירושלים בשנת 1999, ואת הטקס ניהל הרב דוד בצרי.¹³ אולם יש לשער שמספר המקרים שאירעו רב בהרבה ממספר הטקסטים המתעדים אשר הגיעו אלינו.

סיפור על גירוש דיבוק אמור לתאר אירוע שהתרחש במציאות (ומוגדר כאגדה), ועל כן הוא מוצג כסיפור אמיתי וכולל שמות ופרטים מדויקים בכל הנוגע לאירוע, למשתתפים בו, לזמנו ולמקומו. עם זאת, יש סיפורים על גירוש דיבוק הנוטים בבידוד לצד המעשיית-בדיוני.¹⁴ אף על פי שסיפורים אלה מתארים אירועים שונים שהתחוללו בזמנים ובמקומות שונים, ניתן לזהות בהם מבנה ספרותי קבוע, בין שמדובר בתיאור לאקוני שיש בו אפיוודה אחת ובין שמדובר בסיפור מפותח ומורכב מבחינה אמנותית. ייתכן שהכותבים הכירו סיפורים קודמים בנושא זה, וכדי להגביר את האמינות של סיפוריהם-שלהם שמרו על המבנה הספרותי המוכר. כך, תיאור של אירוע שהתרחש במציאות מכופף עצמו לחוקיו של ז'אנר ספרותי. הימצאותן של תבניות ספרותיות קבועות היא תופעה שגורה בסיפורי עם המוגדרים כאגדות, למשל בסיפורים האגיגוריים (אגדות שבה), שעניינם ביוגרפיות היסטוריות של גיבורי הסיפור,¹⁵ או באגדות היסטוריות המתארות אירועים שהתרחשו בעבר, כגון בסיפורים על עלילות דם.¹⁶

סיפורים על גירוש דיבוק מתחלקים לשלושה שלבים עיקריים:

13. על גירוש הריבוק שאחו ביהודית סיגאוקר בשנת 1999 ראו בקלטת וידיאו שהפיקה עמותת "איחוד הלבבות", ישראל 1999.

14. ראו ש' צפתמן-בילר, "מעשה של רוח בק"ק קארץ' - שלב חדש בהתפתחותו של ז'אנר עממי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ב, תשמ"ב, עמ' 17-65; הנ"ל, "גירוש רוחות בפראג במאה הי"ז: לשאלת מהימנותו ההיסטורית של ז'אנר עממי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ג, תשמ"ב, עמ' 7-33.

15. על אגדות שבח ראו למשל ת' אלכסנדר-פריור, מעשה אהוב וזעי, הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים 1999, עמ' 152-193.

16. וראו לדוגמה ד' נוי, "סיפורי עלילת דם בערות ישראל", מתניים קי, תשכ"ו, עמ' לב-נא.

17. על כוונותיו של הרוח ומסורתיו ראו חיות ולעיל, הערה 9, עמ' 147-148.

א. פנייה אל נציג הקדושה (רב, בעל שם, או מרפא עממי), לעתים לאחר נסיונות כושלים להוציא את הדיבוק בעזרת מגרשים אחרים או לסייע לנפגע באמצעי הרפואה הקונבנציונלית.

ב. עימות בין הרוח לנציג הקדושה. זוהי האפיזודה המרכזית בסיפור הגירוש, והיא כוללת כמה מרכיבים מילוליים וטקסיים:

1. זיהוי הרוח – נציג הקדושה מכריח את הרוח להזדהות בשמו המלא, בשם אביו ובשם אמו.

2. תיאור תולדות הרוח – בתשובה על שאלות נציג הקדושה הרוח מפרט את תולדותיו: במה חטא, כיצד נענש ובידי מי (בדרך כלל בידי מלאכי חבלה), ומה איפשר לו להיכנס לגוף הנפגע (בדרך כלל עבירה שביצע הנפגע).¹⁷ בסיום הדיאלוג בין הרוח למגרש נשאלת השאלה המאפשרת לרוח להיחלץ ממצבו: "מה רצונך?" שלב זה בסיפורים משרת את מטרתם המרכזית של סיפורי הדיבוק כסיפורי מוסר והחנכה בתשובה.

3. סירוב הרוח לעזוב – הרוח מסרב לצאת, ונציג הקדושה מנסה לסלקו באמצעות השבעות, חרמות, הבטחות להתפלל לתיקונו ומעשים כגון תקיעה בשופר, הדלקת קטורת והצלפות. נציג הקדושה מבקש רשות מן הקהילה לפעול בשמה, וכך מואצלת עליו גם סמכות הקולקטיב, בנוסף על סמכותו הוא. הקהילה, מצדה, מנסה לסייע בגירוש הרוח באמצעות תפילות, פתיחת ארון הקודש, קריאת פרקי תהלים והתעטפות בטליתות.

ג. יציאת הרוח מן הגוף. גם שלב זה מורכב על פי רוב מכמה אפיזודות:

1. פגיעה – נציג הקדושה משביע את הרוח שלא יחזור להזיק לנפגע או למי מבני המשפחה או הקהילה. בעת היציאה מן הגוף הרוח פוגע באיבר שממנו הוא יוצא, על כן הרב מנסה לאלצו לצאת דרך האיבר שהפגיעה בו תגרום נזק קטן ביותר, למשל דרך המרווח שבין הציפורן לבשר של זרת כף הרגל.

2. הוכחה – יציאת הרוח מלווה בהוכחה פיזית, כגון חור בשמשת החלון או אדוות במים הנתונים בקערה שהוכנה מראש לשם כך.

3. החלמה – הנפגע מבריא וחוזר לחיק הקבוצה. גורלו של הרוח, לעומת זאת, נע מתיקון, דרך גירוש לתוך בעל חיים, ועד לנידוי מן הקהילה ומכל העולמות.

מובן שכל סיפור על גירוש דיבוק מסתיים בנצחון כוח הקדושה. ככל שגדול כוחו של הרוח המובס, כך מתחזקת המגמה ההאגיוגרפית, הבאה לשבח את האדם הקדוש. ככל שהעונשים – הן של הנפגע והן של הרוח – קשים יותר, כך מתעצמת המגמה החברתית-מוסרית של הסיפור כסיפור לקח ודוגמה למי ששוטה בהתנהגותו, או עומד לסטות, מן הנורמות החברתיות-דתיות.

כל סיפור על גירוש דיבוק כולל כמה דמויות המשתתפות באירוע וממלאות תפקידים סיפוריים שונים: נפגע, רוח, מגרש, קהל, מספר, כותב.¹⁸ לעתים שתי דמויות או יותר ממלאות תפקיד סיפורי אחד. לדוגמה, המגרש עשוי למלא גם את תפקיד המספר והרושם. אולם שלוש דמויות מן ההכרח שתשתתפנה בטקס, ולכל אחת מהן תפקיד נפרד משלה: הנפגע, הרוח והמגרש.

18. במאמרה "מעשה של רוח בק"ק קארץ' - שלב חדש בהתהוותו של ז'אנר עממי" עוזמת צפתמן-בילר על ז'אנר עממי תפקידים: החולה, הרוח, המגרש והמדווח, וראו לעיל, הערה 20, עמ' 14.

הנפגע

הנפגע בסיפורים אלה הוא בדרך כלל פסיבי. לא הוא מספר את סיפורו ואת קורותיו; הרוח הוא המתאר את חטאו של הנפגע – אם אכן חטא – והוא המספר כיצד חדר לגופו. הנפגע, המשמש ככלי קיבול לרוח, הוא כזה גם בתפקידו הסיפורי. הרוח מדבר דרכו.

לא בהכרח הנפגע חטא. כמו פגיעת שד, גם פגיעת רוח אפשר שתהיה מקרית, על פי נסיבות המקום והזמן או על פי מצבו הנפשי של הנפגע. קרבה למקומות טמאים שרוחות או שדים מקננים בהם, כגון בית קברות או תעלת מי שפכים, וכן למקומות לא מיושבים, כגון יער או מדבר, עלולה להביא לידי כך שרוח או שד יפגעו באדם, וכך גם הימצאות לבד בלילה, זמן פעולתם של רוחות ושדים,¹⁹ מצבים של רוגז וכעס או של חולשה וחרדה,²⁰ ותקופות מעבר, שבהן האדם רגיש ופגיע במיוחד.

ברוב מקרי הדיבוק נפגעת אישה, והרוח החודר הוא זכר.²¹ חדירת הרוח מתוארת פעמים רבות במונחים המשמשים לתיאור מעשי אונס. הן חטאי הרוח והן חטאי הנפגע קשורים על פי רוב בעבירות מין, כגון ניאוף או גילוי עריות, אם כי בדרך כלל החטא של הרוח כבד מאוד ואילו החטא של הנפגעת קל בהרבה – למשל נשיקה או הרהורי עבירה. יורם בילו רואה בהתנהגות האישה נפגעת הדיבוק ביטוי לתסכול מיני וליצרים מודחקים.²² בחברה היהודית המסורתית, שרק הגבר רשאי להשמיע בה את קולו, אישה יכולה להתבטא באמצעות דיבוק: היא הופכת לגבר המדבר מתוך גוף של אישה. לעתים היא אפילו מדברת בקול מעובה כשל גבר. תחת השפעת הדיבוק היא יכולה לומר ולעשות ככל העולה על רוחה, לרבות הטחת גידופים ועלבונות בקהילה וניאוף הקדושה. אולם המחיר של כמה רגעי חופש אלה גבוה ביותר. האישה נאלצת לעבור בפומבי טקסי השפלה ועינויים שכוללים לא פעם הצלפות ושאיפת סמי קטורת כבדים. לעתים מסתיים הטקס במוות הנפגעת, אך בדרך כלל הוא מסתיים באילופה ובהחזרתה למקומה ולתפקידה בקהילה. במקרים נדירים, כשמדובר ב"עיבור טוב", ולא בדיבוק, זוכה הנפגעת למעמד מיוחד וגבוה בקהילה כמי שיש לה שיג ושיח עם עולמות עליונים ובכוחה לעוץ עצות ולהגיד עתידות.²³

הרוח

האפיוודה המרכזית בכל סיפור על גירוש דיבוק היא סיפורו של הרוח, המתפקד כסיפור פנימי בתוך סיפור המסגרת הכללי. גם סיפור הרוח בנוי משלבים קבועים:

- א. זיהוי – הרוח מזדהה בשמו המלא ומציין את מקום מגוריו ואת מקצועו.
 - ב. וידוי – הרוח מספר על החטאים שחטא בימי חייו ונוקב בשמותיהם של שותפיו לעבירות.
 - ג. סיפור העונש – הרוח מתאר את סבלותיו מאז שהנשמה, שלא זכתה להיכנס לגן עדן ואפילו לא לגיהנום, נעה ונדה ממקום למקום.
 - ד. סיפור החדירה – תיאור התנאים והנסיבות שאיפשרו לרוח לחדור לגוף הנפגע, לרבות פירוט חטאיו של הנפגע (אם אכן חטא).
- כאמור, ברוב המקרים הרוח הוא זכר, וברוב המקרים הוא

19. ראו אלכסנדר (לעיל, הערה 3).
 20. וראו י' בילו, "מקומו של השד בהסברי מיתולוגיה ובעיות אצל יוצאי מרוקו בישראל", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ב, תשמ"ב, עמ' 108-123.
 21. מתוך ששים ושלושה מקרים הנזכרים בספרו של נגאל, בארבעים ואחד מקרים מדובר בנשים שנפגעו, ובעשרים ושניים – בנערים צעירים, וראו לעיל, הערה 11.
 22. וראו על כך במאמרו של בילו (לעיל, הערה 10).

23. למשל בסיפור על בתו של ר' רפאל ענו, אף שיש לשים לב לכך שלמרות מעמדה של הגיבורה, שמה' שלה אינו נזכר כלל בסיפור, וראו בתוך ר' חיים ויטאל, ספר החינוכות, מהדורת אשכולי, ירושלים 1954. על סיפור זה ראו מאמרו של הריס לינוביץ (Lenowitz) בקובץ המוקדש לתופעת הדיבוק, בעריכת מאט גולדיש (Goldish), בהוצאת אוניברסיטת וויין (בהכנה). תודתי לפרופ' לינוביץ על שאיפשר לי לקרוא את כתב היד של המאמר.

זכר יהודי (אם כי לעתים הוא גוי, ואפילו כומר); אפשר שגויים חוטאים אינם מעניינים ביותר את הקהילה היהודית, המבקשת לחזק באמצעות סיפור הדיבוק את הנורמות הדתיות הנהוגות בה. לעתים הדיבוק הוא רוח של אישיות ידועה, המהווה חלק מן הזכרון ההיסטורי הקולקטיבי של כל בני הקהילה. לעתים הוא רוח של אישיות היסטורית ידועה לגנאי, כגון רוחו של שבתאי צבי. במקרה זה הסיפור משרת את המגמות האנטי משיחיות הכלל-יהודיות שחתרו להוקיע את שבתאי צבי כמשיח שקר. בתולדותיו לאחר מותו יש משום הוכחה לטעותו ולעוונשים הכבדים שהוטלו עליו בגין מעשיו. כאן עולה שאלה מעניינת שעדיין לא נחקרה: אילו חוטאים מפורסמים בתולדות עם ישראל חזרו והופיעו כדיבוקים, ובאילו הקשרים? ואולם, לעתים הדיבוק הוא רוח של אדם הידוע בחוגי הקהילה הנוכחת בטקס הגירוש, ורבים מאנשיה זוכרים אותו ואת מעשיו; למעשה הוא חלק של הזכרון האישי של כל אחד מן הנוכחים,²⁴ ואלה יכולים לאשר את דבריו ולהיזכר בחטאים נוספים שלו – או, אם חטא בסתר, ביכולתם להשתאות למשמע סיפורו ולהיווכח כי אין נסתר מפני אלוהים וכל חוטא בא על עונשו. ולעתים, רוח של אדם שמת זה לא כבר חודר לנפגע שהיה קשור בו בקשר כלשהו בחייו, ואפילו קשר קרוב ביותר.²⁵

המגרש

המגרש הוא בדרך כלל מקובל ידוע, רב, בעל שם או מרפא עממי שהשמועות על סגולותיו כמי שעוסק בקבלה מעשית הולכות לפניו. ברשימת מגרשי הדיבוק נכללים אישים מרכזיים בתולדות היהדות, ובהם ר' יוסף קארו, האר"י, ר' חיים ויטאל והבעש"ט, וכן אנשי דת בני ימינו, כגון הרב קוק ולאחרונה הרב דוד בצרי. הנפגע מובא אל המגרש בדרך כלל על ידי בני משפחתו המבקשים עזרה עבורו – לא פעם, כאמור, לאחר פניות כושלות למגרשים קודמים. הכשלונות הקודמים מתוארים על דרך ההסלמה, במטרה להאדיר את שמו ואת יכולתו של מי שהצליח בסופו של דבר לגרש את הרוח. לעתים המגרשים שנכשלו שייכים לקבוצה המתנגדת לקבוצה שמייצג המגרש שהצליח. במקרה זה הסיפור משרת מטרה נוספת – לא רק לשבח את המגרש אלא אף להראות את כוחו לעומת כוחם של יריביו שנכשלו. בכך הופך הסיפור לסיפור שבח קבוצתי, אתני או אידיאולוגי, והוא משמש בהבניית הדימוי הקבוצתי, לעומת זה של קבוצות אחרות.

הקהל

טקס הגירוש נערך בדרך כלל בפומבי, בנוכחות קהל רב המהווה חלק נכבד מן הקהילה – בין שהקהילה מרוכזת במקום גיאוגרפי אחד ובין שזו קהילה שאנשיה חולקים זה עם זה תפיסות אידיאולוגיות מסוימות ואמונה בכוחו של הרב המגרש. לקהל תפקיד חשוב ומרכזי בטקס הגירוש, שכן המגרש אינו יכול לפעול בלא הסכמת הקהל ובלא סיועו. בעיני הקהל, גירוש הדיבוק מאמת את האמונה בקיומם של שכר ועונש ויש בו משום תמריץ לחיזוק האמונה ולחזרה בתשובה. סיפורו של הדיבוק הוא

24. ראו מאמרה של צפתמן-בילר, "גירוש רוחות בפראג במאה הי"ז: לשאלת מהימנותו ההיסטורית של 'זאב עממי' (לעיל, הערה 14).
25. כך אירע במקרה של יהודית סיגאוקר, שלגופה חדר הרוח של בעלה שנפטר (לעיל, הערה 13).

הוכחה לפעולת הצדק האלוהי, תשובה על שאלת "רשע וטוב לו" ועל שאלת הישארות הנפש וגורלו של האדם לאחר מותו. מי שלא נענש בחייו נענש לאחר מותו. אי אפשר להסתיר חטאים ואי אפשר להימלט מעונש. ויתרה מזאת, לא רק האל יודע את החטאים הנסתרים; מגיע הרגע שבו הם נחשפים לפני הקהילה כולה. ואכן, תחושת הפחד שמעורר הטקס בנוכחים מלווה לעתים בבושה ובחשש שמא גם חטאיו הנסתרים של מי מן הנוכחים ייחשפו בפומבי.

המספר

סיפורים על גירוש דיבוק נכתבים בדרך כלל מנקודת מבטו של מספר המתאר את האירוע. לא פעם המספר הוא אחד מן הקהל התוך-סיפורי, כלומר הוא עצמו נוכח באירוע והוא מתאר בגוף ראשון כמוסר עדות. לעתים, בסיפורים המנוסחים כדוחות, מופיעה אף חתימה ממשית של עדים. סיפור כזה שייך לז'אנר הספרותי העממי הקרוי "ממוראט" – ז'אנר שבו מהימנותו של הסיפור מבוססת על סמכותו האישית של המספר. אפשרות אחרת היא מסירת עדות שמיעה מפי מספר שנודע לו על האירוע מאדם שנכח בו או שמע עליו מאדם אחר. סוג סיפורי זה מכונה "פאבולט". כאן המהימנות מתבססת על שמות המוסרים ועל סמכותם.²⁶ ככל שעדות השמיעה מתרחקת מן האירוע עצמו ושלשלת המסירה ארוכה יותר, כך נפגמת מהימנותו הריאליסטית של הסיפור כתיאור של מציאות כהווייתה.²⁷ עם זאת, תפקידו של המספר עשוי להיות אקטיבי יותר מזה של הקהל המתבונן: לעתים הוא מסייע למגרש בביצוע טקס הגירוש, ובמקרים נדירים יותר הוא המגרש עצמו, שמתאר את מעשיו בגוף ראשון. למהימנות הנובעת מעצם הנוכחות נוספת במקרה זה גם המהימנות הנובעת מסמכותו של המגרש כנציג כוחות הקדושה, המספר את סיפורו האישי. אינני מכירה טקסט כתוב מן המסורת הסיפורית, שבו הנפגע הוא גם המספר.

כדי לשכנע את קהל מאזיניו, או את קהל קוראיו, כי מדובר בסיפור אמיתי, נוקט המספר אמצעים רטוריים שונים, כגון הכבדה בפרטי ריאליה (שמות, זמנים, מקומות). בדרך כלל הוא אף מטיל על כף המאזניים את סמכותו האישית כעד ראייה או שמיעה ומצהיר "אני עצמי הייתי שם" (או, על דרך השלילה דווקא, "אתם יודעים שאני עצמי לא מאמין בדברים כאלה אבל אחרי שהייתי שם אין לי הסבר אחר"). בסיפורו הוא מרבה בפניות ישירות ומתאר את תגובות הקהל שנכח באירוע, כדי לעורר אותן תגובות עצמן בקהל נמעניו.

לא כל סיפור דיבוק שמסופר בעל פה מועלה על הכתב, וגם אם הוא מועלה על הכתב יש לשער כי כמו בכל סיפור עממי, בד בבד עם המסורת הכתובה פועלת מסורת ספרותית שבעל פה, ובין שתי המסורות מתקיימות זיקות גומלין. מאחר שטקסי גירוש דיבוק נערכים בנוכחות קהל, אפשר להניח כי רבים מן הנוכחים מספרים על האירוע בחוג קרוביהם, וכך הסיפור ממשיך ומתגלגל כשבכל היגוד והיגוד הוא מסופר בדרך אחרת – על פי נסיבות הזמן והמקום, על פי מגמתו של המספר ועל פי יחסי הגומלין בינו ובין קהל המאזינים.

26. על הממוראט והפאבולט ראו I. Honko, "Memorates and the Study of Folk Beliefs", *Journal of the Folklore Institute* 1, 1964, pp. 5-19; L. Dégh and A. Vazsonyi, "The Crack on the Red Goblet or Truth and Modern Legend", *Folklore in the Modern World*, ed. R. Dorson, Paris 1978, pp. 253-272

27. ראו על כך במאמריה של צפתמן בילר (לעיל, הערה 14).

במחקרו העוסק בסיפורים המבוססים על המציאות מבחין ריצ'רד באומן בין "האירוע המסופר" (narrated event) לבין "אירוע ההיגוד" (narrative event).²⁸ הנרטיב הוא איקון מילולי של האירוע שהוא מתאר, והוא מגיע אלינו בצורת טקסט סיפורי הכתוב מנקודת מבטו של הכותב ועל פי מגמתו. כל סיפור כזה מסוגנן ברמה ובמידה התלויות בכשרונו של הכותב ובמטרתו. העלאת סיפור שבעל פה על הכתב עשויה לנוע על קו רצף – מכתובה תיעודית, דרך סגנון (העברה מלשון דיבור ללשון כתב) ועיבוד ספרותי, ועד ליצירה מחדש של חומרי המציאות.²⁹ כאמור, הכותב המתעד או המסגנן נוכח בדרך כלל באירוע, או מסתמך על עדות שמיעה. הכותב המעבד או היוצר הספרותי יכולים גם הם להסתמך על סיפור שבעל פה, אך הם יכולים גם להסתמך על סיפורים שנכתבו לפנייהם, ואף לערוך סינתזה משלהם על פי מקורות רבים ושונים.

דוגמה לעיבוד ספרותי מפותח של סיפור על גירוש דיבוק אפשר למצוא בסיפור "מעשה הרוח והשֶׁדָה", שנדפס בספרו של אברהם אבן סוסאן מעשה צדיקים בשנת 1889.³⁰ בסיפור זה יש שילוב מעניין של אמונה בשדים ואמונה ברוחות. שילוב כזה איננו מופיע בסיפורים הכתובים כדוחות, שמטרתם – שלא כמו זו של סיפורו של אבן-סוסאן – איננה ספרותית, אלא ניכרת בהם הכוונה לתעד במדויק אירוע שהתרחש, על פי תפיסתם, במציאות. בסיפור זה מתוארים במישור יחסי מין בין נער לשֶׁדָה – נושא שגור בסיפורים על יחסים בין גברים בני תמותה לשֶׁדָה, אלא שכאן יחסים אלה נגרמים בשל תביעתו של דיבוק שחדר אל גופו של הנער. בשל מצבו המורכב של הנער נדרשות שתי פעולות: תחילה יש לגרש את הרוח, ואחר כך אפשר לגרש את השֶׁדָה. הרב מזהה את הדיבוק, מגרש אותו – על פי המתכונת המקובלת בסיפורי דיבוק – ורק אז הוא מכריח את השֶׁדָה להתגרש מן הנער. כאן משתמש המחבר במתכונת סיפורית קבועה המופיעה גם בספר תולדות האר"י, שם מתואר כיצד אילץ האר"י שֶׁדָה להתגרש מנער שענד בשוגג טבעת קידושין על אצבעו.³¹

סיפורו של אבן-סוסאן מובא כסיפור של אמת המתבסס על התרחשות בעיר מסוימת, טבריה, ומאחר שנזכרים בו שמותיהם של הרבנים שהיו אז ראשי הקהילה ומובאים פרטים על סכסוכים שהתגלעו ביניהם בימים ההם, ניתן לשער מתי אירע המעשה. ייתכן מאוד שהמחבר אכן מתבסס על מקרים שאירעו במציאות ועל סיפורים שנפוצו בסביבתו, אולם סגנון כתיבתו הוא סגנון ספרותי גבוה והצירוף של שתי מסורות ספרותיות שונות הוא מעשה ידיו. לעומת זאת, המחזה של אניסקי הדיבוק איננו רק עיבוד של סיפורים שנמסרו בעל פה, ואפשר לראות בו יצירה ספרותית לשמה. אמנם המחזה מבוסס על סיפורי דיבוק המופְּרָים מן המסורת הכתובה, אך הוא סוטה מהם במידה מכרעת ומתאימם למסגרת אידיאולוגית שונה לחלוטין. הסיפור של אניסקי הוא בעיקרו סיפור אהבה, ולא סיפור תיאולוגי של חטא ועונש, והדגש בו מושם על העלילה הדומנטית – התאחדות האוהבים לאחר מותם. לאה מבקשת מדוחו של חנן אהובה, המקנן בגופה, לא לנטוש אותה, ולמרות הצלחת טקס גירוש הדיבוק היא בוחרת למות ולהצטרף אליו, כפי שחנן בוחר למות ולא לאבד את לאה.

28. R. Bauman, *Story, Performance and Event*, Cambridge University Press 1986, pp. 1-10

29. על ריכזי הכתיבה של סיפור שבעל פה ראו אלכסנדר פריור (לעיל, הערה 15), עמ' 30-45.

30. א' אבן-סוסאן, *מעשה צדיקים*, ירושלים 1889. יוסף דן רואה בספר זה חלק מזרם יצירה ספרותי שהתפתח בארץ ישראל במאה התשע עשרה אך לא נחקר דיו. לרבינו, בסגנון הכתיבה שלו יש משום חידוש ספרותי המורד במוסכמות הספרותיות בנות התקופה, וראו י' דן, "מעשה הרוח והאישה השרה", *הספרות* 19-18, 1974, עמ' 74-84.

31. וראו בנייה (לעיל, הערה 7), עמ' 187-185.

אם כן, אבן-סוסאן צירף ביצירתו שתי מסורות ספרותיות פנימי-יהודיות, ואניסקי צירף למסורת היהודית את המסורת הרומנטית שרווחה באירופה במאה התשע עשרה. על פי המודל הרומנטי, אי מימוש של האהבה מוביל לשגעון ולמוות.³² בקוטב שמול הכתיבה הספרותית – הן העיבוד, הן היצירה מחדש – מצוי התייעוד: רישום, הקלטה או צילום מדויקים ככל האפשר של הסיפור, כפי שסופר על ידי גיבורי האירוע עצמם. בדרך כלל מדובר בתייעוד לצורכי מחקר, אך תיעוד מסוג זה אפשרי רק בנוגע לאירועי היגוד המתרחשים בהווה, כל עוד לרושם, או לחוקר, אין מגמה אידיאולוגית מוצהרת ומכוונת באשר לתייעוד. דוגמה לתייעוד מעין זה, המשמר את לשון הדיבור של המספר, יש בסיפורו של יפת שבילי מתימן, שנרשם בידי הדה יוון.³³ הסיפור אמנם עוסק בחדירת שָׁדָה לגופו של גבר בן תמותה, אולם מבנה הסיפור, עיצובו וסגנונו עולים בקנה אחד עם המסורת הסיפורית של סיפורי גירוש דיבוק, פרט לכך שהמספר משתמש במונח "שד" ולא במונח "דיבוק".

בתווך, בין התייעוד לבין היצירה הספרותית, מצויים רוב סיפורי הדיבוק המוקרים לנו כסיפורים כתובים, מהם הרשומים כדוחות המבקשים לדייק בפרטים כדי לעורר בקורא רושם מהימן, ומהם הנוטים יותר אל הדמיון ואל היצירתיות. בדרך כלל הרישום יוצר סיפור מגמתי והוא בא לפאר את הרב המגרש ולחזק את יסודות האמונה ואת הנורמות הדתיות של הקהילה הנמענת של הסיפור. בקטגוריית ביניים זו אני כוללת את מקרה גירוש הדיבוק האחרון שידוע לי עליו, והוא גירוש הרוח מגופה של יהודית סיגאוקר על ידי הרב דוד בצרי מירושלים בשנת 1999.³⁴ טקס הגירוש אמנם תועד במצלמת וידאו ושוודר ישירות ברדיו – כביכול תיעוד מדויק של הטקס ושל המשתתפים בו, על דבריהם ותגובותיהם – אולם קלטת הווידיאו שנמכרה לציבור הרחב נערכה בידי אנשי הרב והיא כוללת רק קצת למעלה משעה מתוך שש שעות ויותר שארך הטקס. מבחינה זו יש לראות בקלטת סוג של טקסט, בדומה לטקסטים כתובים המתארים טקסים דומים. גם כאן, המגמה הבולטת של הסיפור היא החזרת הצופים בתשובה – מגמה שאף מנוסחת במפורש בפי יצחק בצרי, בנו של הרב ודוברו.³⁵ ועם זאת, אף על פי שהקלטת מתעדת חלקים מן האירוע בעת שהתרחשו, איש אינו מסכם את האירועים ואיש אינו מארגן אותם ברצף נרטיבי, כמו בסיפור כתוב.³⁶

סיפור אישי ואירוע היגודי

על בסיס התבנית הסיפורית שהוצעה לעיל וסיווג תפקידי המשתתפים בטקסי גירוש דיבוק במסורת הספרותית הכתובה, אני מבקשת עתה להתמקד בנייתוח עומק של סיפור גירוש דיבוק שהתרחש בביתו של רב מקובל בירושלים בשנת 1994. נקודת המוצא של הניתוח להלן היא תפיסת ההיגוד כאקט מבוצע (performed) של תקשורת הדדית בין המספר לקהל השומעים וכסוג של תקשורת תרבותית בין היחיד לחברה הסובבת אותו. הקלטתי את הסיפור בעצמי ורשמתי אותו כמה פעמים, משלוש נקודות המבט השונות של שלושת המשתתפים המרכזיים באירוע: הנפגעת, נערה בגיל ההתבגרות; המגרש – במקרה זה מגרשת, אשת הרב;

32. וראו ש' פירה, "שגעון ודרכי עיצובו בספרות העברית והיידיית במחצית השנייה של המאה ה־19 על רקע מוסכמות התרבות בת הזמן", חיבור לשם קבלת תואר מוסמך למדעי הרוח והחברה, אוניברסיטת בן-גוריון נבנב 1999.

33. ארכיון הסיפור העממי בישראל (אסע"י), 902. ועם זאת, יש לשים לב לכך שהרישום מתעד כאן רק את הטקסט הסיפורי ואין בירינו נתונים על תקשר ההיגוד – תגובות הקהל ונטיבות הזמן והמקום. נוסף על כך, סוג כזה של תיעוד, בשונה מתייעוד באמצעות צילום וידאו, אינו משמר את אמנות הביצוע של המספר, את שפת הגוף ואת נעימת הריבוי.

34. תיעוד האירוע ראו לעיל, הערה 13.

35. מתוך ראיון עם הרב בצרי, הארץ, 24.12.1999. בעת הטקס היה הרב בצרי ער ביותר לנוכחות המצלמות ומכשירי ההקלטה. נוסף על פניות חוזרות ונשנות לקהל הנכנס בקריאה לחזור בתשובה, הוא פונה ישירות גם לקהל המאזינים לרדיו ולקהל שעתיד לצפות בקלטת.

36. בעיתונות הכתובה והמשודרת נתפרסמו ראינות רבים עם גיבורי האירוע – החל בנפגעת ובמקורבים לה, ובהם אחותה, בנה, אביה, שכניה וחברתה, עבור דרך אנשים שפגשו בה לפני טקס הגירוש וכאלה שכחו באירוע, וכלה בבנו של הרב. הרב המגרש עצמו לא התראיין. בכל אחד מן הראיונות האלה סופר רק חלק מן הסיפור – וחלק זה סופר מנקודת מבטו של המתראיין, כמוכן, לקט גורי עיתונים נדפס בחוברת בהוצאת המכון לפאראפסיכולוגיה, וראו צ' ברק וא' בר-סלע (עורכים), דיבוק, היה או לא היה, ישראל תש"ס.

ועד, אבי הנערה, שהיה חלק מקהל רחב יותר, אך בשונה ממנו הוא היה גם מעורב באירוע, הן רגשית והן בפועל. בכל היגוד המספר מדבר בגוף ראשון ומדגיש היבטים שונים, ובכל היגוד המספר מציג את עצמו כגיבור האירוע. בשונה מסיפורים כתובים מן העבר, זהו תיעוד של סיפור בעל פה ולכן הוא נותן פתחון פה לקול הנשי. כאן, גם הנערה הנפגעת יכולה לספר את סיפורה. ועוד בשונה מסיפורים קודמים, טקס הגירוש בוצע בידי אישה והדיבוק עצמו הוא רוח של נערה, אולם דווקא הרוח איננו מדבר – לעומת הסיפורים המסורתיים, שבהם המונולוג המרכזי נמסר מפיו – ואף אין נזכרים חטאים שביצע. את סיפורו של הרוח – מדוע חזר לעולם הזה ומדוע בחר לחזור לגופה של נערה זו דווקא – מבין הרב המקובל בכוח ידיעתו המופלאה.

האירוע עצמו התרחש בנוכחות האנשים הנוגעים בדבר בלבד, בלא הפומביות הקהילתית-חברתית שנלווית בדרך כלל לטקסים מעין אלה. נסיבות ההיגוד היו אף הן פרטיות: שיחה בין האב לבניו, ושיח נשים ביני לבין הנערה ובני לבין אשת הרב. הקשר ההיגוד איפשר לנערה ולאשת הרב לספר את סיפוריהן בחופשיות ולכלול בהם פרטים אינטימיים; מסתבר שהנערה חששה לספר את סיפורה אף בנוכחות אביה, אם כי הוא עצמו היה יעד לטקס הגירוש. תחילה שמעתי את דבריו של האב, אחר כך את סיפורה של הנערה, אחר כך גרסה נוספת מפי האב, ולבסוף סיפרה אשת הרב את סיפורה באוזני. אולם כאן יובא תחילה סיפורה של הנערה, שהוא המלא, המפורט והחשוב שבהם.³⁷

סיפורה של הנערה – הנכגעה:

הנערה, מנוחה, פותחת את הסיפור בווידי המגדיר את מצבה הדתי: "אני הייתי אז מנסה להתחזק ביהדות. אני לא כל כך חזקה". בעת התרחשות האירועים היתה מנוחה בת שבע עשרה. זמן קצר קודם לכן הגיעה ארצה מרוסיה, לאחר שאביה החליט לחזור בתשובה ולעלות עם משפחתו לישראל, והיא מצאה עצמה, בעל כורחה, בארץ חדשה, כשהיא נדרשת ללמוד שפה זרה ולציית למערכת ציונים ואיסורים שלא הכירה עד אז. היא נשלחה לפנימייה דתית לבנות בירושלים, שם הפיקוח החברתי והדתי עליה היה הדוק ביותר. כדי לחזק את אמונתה היא מטילה על עצמה משימות נוספות, שאינן מחויבות על פי ההלכה: "כל פעם שעוברת מכונית של חברה קדישא הייתי קוראת תהלים לעילוי נשמת הנפטר". מנוחה בוחרת במעשה המוגדר כחסד של אמת, שאין עמו שום תגמול חברתי חיצוני. היא מתפללת לנשמת נפטרים שאיננה מכירה, ואיש איננו יודע על מעשיה.

אפיזודת הפתיחה הזאת נמסרת בזמן הווה מתמשך, כפעולה החוזרת על עצמה. כעת העלילה מתחילה לנוע, לחרוג מן השגרה אל עבר היוצא דופן: "יום אחד" עברה מכונית של חברה קדישא מול הלון חדרה בפנימייה ומנוחה לא הצליחה לשמוע את שם הנפטר כדי שתוכל לקרוא כהרגלה פרקי תהלים הפותחים באותיות שמו. אולם היא איננה מוותרת על המצווה ומחליטה לקרוא פרקים שנבחרו באקראי. במקום תפילה היא פונה אל האל בדיבור ישיר: "אמרת: אלוהים, [אני אקרא תהלים ו]אתה כבר יודע לאיזו נשמה לעזור". סגנון הפנייה דומה לזה שבסיפורים על אותו כפרי תמים שאינו יודע כיצד להתפלל ומסתפק באמירת אותיות האלף-בית, מתוך תקווה שהאל יצרפן לכדי תפילה.³⁸ בסיפורים, האיש נענה בזכות כוונתו הטהורה

37. בשל אופיו הלא פומבי של האירוע ביקשו המשתתפים להסוות את שמותיהם האמיתיים; לפיכך השתמשתי בשמות בדויים. אני מודה לרב ולאשתו, לנערה, לאביה ולבני משפחתם על הרשות לפרסם את סיפורם. ניסח מלא של דבריהם ראו בנספח בסוף המאמר.

38. בסיפור חסידי, לרוגמה, פונה איש כפרי לאלוהים ואומר: "רבש"עו מה אוכל לעשות? [...] אינני יודע להתפלל אך אני יודע את אותיות האלף-בית. אני אומר את האלף-בית ואתה רבש"ע תצרף את האותיות בצירופיהן ובשמתיהן", וראו א' שייבר, "דהמנא ליבא בעי", ידע עם ה'א-ב, 1965, עמ' 60, וכן ד' נוי, "תפילות התמים מורידה גשמים", מתניים נא: 49-50, תשכ"א, עמ' 34-45; ת' אלכסנדר, "אלוהים אוהב לבי" – לחקר הסיפור העממי הספרדי-יהודי, בתוך י' בן-עמי (עורך), מודשת יהודי ספרד והמזרח, ירושלים תשמ"ב, עמ' 293-305.

והקשר הישיר שהוא יוצר עם האל, אולם בניגוד אירוני לסיפורו של הכפרי, שתפילתו התקבלה בשמים ואיפשרה לתפילות שאר הקהל לעלות, המציאות של מנוחה שונה לגמרי. המכונית עברה שוב מול חלונה, ולרגע מנוחה ראתה בכך משום היענות לתפילתה. הפעם מיהרה אל החלון כדי לשמוע את שם הנפטר, אך אז היתה עדה לתאונת דרכים בין מכונית לאופנוע שבחורה רכבה עליו. מנוחה משחזרת את הוועה במדויק: "דאייתי את הבחורה זוחלת לאט מתחת לגלגלים של המכונית, בלי כוח. היא ניסתה להרים את הראש אבל הוא נפל... היא נשארה על הכביש".

היה זה יום ששי. באותו סוף שבוע נשארה מנוחה בפנימייה ואחותה באה לבקרה, כנהוג במה שמכונה בפנימייה "שבת אחיות". כלומר, זמן ההתרחשות הוא מועד כמעט מקודש, לפני כניסת השבת. מנוחה קראה לאחותה וירדה עמה לרחוב כדי להראות לה היכן אירעה התאונה. הנפגעים כבר פונו אך "הכביש היה מלא דם". מנוחה, שהכירה ככל הנראה אמונות עממיות הקשורות לכוחו המאגי של הדם,³⁹ נזהרה לא להצביע עליו: "לא רצייתי להצביע באצבע על הדם אז הצבעתי עם הרגל, הרגל שלי נגעה בדם...". מנוחה הגיעה מיד למסקנה שעשתה מעשה נורא שעתידי לגרום אחריו תוצאות קשות. המגע בדם השפוך העביר את נפש הנערה המתה אל גופה של מנוחה. דמה של ההרוגה עדיין שפוך על הכביש, נשמתה עדיין בקרבת מקום.⁴⁰

39. וראו על כך להלן, עמ' 180 כאן והערה 45 שם.

40. וראו על כך להלן, עמ' 180 כאן והערה 44 שם.

מאותו יום סבלה מנוחה מכאבי בטן וכאבי ראש, וכן ממה שהגדירה כ"בלבול": "כל פעם שדרכתני על הרגל שנגעה בדם קיבלתי כאב ראש חזק, כמו מכה". מנוחה רואה בסבלה תוצאה ישירה של הנגיעה בדם. מצב זה נמשך כשלושה חודשים, ובמהלכם התחוללו במנוחה שינויים הקשורים לאותו מעשה, בעיקר שינויים חדים בהתנהגות. מנוחה, נערה מופנמת שאורח חייה דתי קפדני ובמשפחה שולט אב סמכותי ותקיף, מתחילה לומר מלים גסות, לקלל ולעשות תנועות מגונות. היא צוחקת בפראות, יושבת ימים שלמים על ספה בביתה, איננה ישנה בלילות. אביה אוסר עליה לצאת מן הבית, ומנוחה הכלואה מוצאת קשר לעולם החיצוני באמצעות הרדיו. היא מאזינה בלא הרף לתוכניות רדיו ב"זוק מן", וכך גם גודע לה שם הנערה שנהרגה בתאונה. באחת מתוכניות הרדיו מבקשת אם להשמיע שיר לזכר בתה שנהרגה בתאונת דרכים ומוסרת את פרטי התאונה. עתה יש להרוגה גם שם וזהות: מירי. "ידעתי שזאת היא", מתארת מנוחה את תגובתה. "ידעתי כל כך".

בתקופה זו בחייה מתאהבת מנוחה בבחור. ברצף הכרונוולוגי של הסיפור, כפי שמנוחה מספרת אותו, לא ברור מה קדם למה: השינויים בהתנהגות, גילוי זהותה של הנערה או הפגישה עם הבחור. עם זאת ברור שהפגישה עמו קדמה לכליאתה בביתה. מנוחה פגשה בו בהר הרצל בירושלים, ליד בית העלמין הצבאי. בפגישה זו יש משום הפרה של נורמת ההתנהגות החברתית-קבוצתית המקובלת בקרב נערות דתיות וצנועות. ליחסים שהחלו להתפתח בין השניים היו תוצאות חמורות: מנהלת בית הספר חקרה את מנוחה בצעקות, אמה חשדה בה שהרתה ואביה הפסיק את לימודיה, הוציא אותה מבית הספר וכלא אותה, כאמור, בביתה. מנוחה יודעת שבכל המעשים הללו יש כדי לביישה: "עשיתי עוד דברים", היא אומרת. "אני מתביישת לספר". כדי להגן על עצמה היא חוזרת על משפט פתיחה של סיפוריה: "אני [...]. כל כך דתייה, אבל אני לא מספיק חזקה ביהדות".

41. מקורביו של רבי דניאל מכנים אותו "רבי" ו"רב" לסירוגין, וכך הוא יכונה גם במאמר זה.

עד כאן חלקו הראשון של הסיפור, המתאר רצף של אירועים שהתחוללו במציאות. בחלקו השני של הסיפור מובא הפתרון – הן פתרון חידת האירועים, הקושר בין הדברים, הן פתרון פיזי למצבה של מנוחה. אולם פתרון זה בא רק עם התערבותו של כוח עליון, לאחר שאביה לקח אותה אל נציג הקדושה, רבי דניאל.⁴¹

רבי דניאל הוא מקובל צעיר כבן ארבעים, יוצא מרוקו, הוא עצמו חוזר בתשובה ששמעו יצא בירושלים כפותר בעיות וכרופא חולים בכוח הקבלה המעשית. מבוקר עד ערב משחרים אנשים לפתחו. קשה מאוד להגיע אליו, קשה להתקבל אצלו. הוא אפוף מסתורין, נעלם לימים ולחודשים, לעתים הוא מסתלק לפתע לשעות ארוכות כשקהל רב מחכה לו. בעת התרחשות האירועים המתוארים כאן היה יבגני, אביה של מנוחה, שמשו ומזכירו של הרב.

רבי דניאל קושר את הקצוות ורואה בראייתו המיוחדת את סיבת השתלשלות הדברים. מספרת מנוחה: "הרב אמר שהבחורה הזאת היתה החברה של הבחור שאני יוצאת אתו. הוא מאוד אהב אותה. היא חזרה אליו דרכי". אם כן, לדברי הרב, הרוח חדר לגופה של מנוחה לא בגלל חטא שחטא ולא בנסיון למצוא מנוח מפני מלאכי החבלה, אלא בשל אהבתה של המתה לבחור. רוחה של מירי המתה מתלבש בגוף חי כדי להתקרב שוב אל האובה. ההסבר של רבי דניאל מפחית בהרבה מאשמתה של מנוחה, שהרי התנהגותה החריגה מוצגת כהתנהגות בלתי רצונית המונעת על ידי מירי המתה. אולם הפתרון במישור העל-טבעי מסבך את מערכת המניעים הרגשיים במישור הריאלי. סיפור התאהבותם של מנוחה והבחור הופך למשולש רומנטי, שכן מנוחה קיימת גם כהיא עצמה וגם כנערה המתה, אהובתו הקודמת. ההגדרה מחדש של הסיטואציה עלולה לערער את בטחונה של מנוחה ולעורר בה חשש שמא הבחור איננו קשור אליה כלל אלא מתגעגע למירי המתה. קושי רגשי שעשוי להתקיים בכל מערכת זוגית שבה אחד מבני הזוג עדיין קשור לבן זוג קודם שנפטר, הופך בסיפור זה למוחשי ביותר: בן הזוג המת קיים בגופו של בן הזוג הנוכחי, החי. אך מנוחה אינה מבטאת חששות מעין אלה. היא ממשיכה לקיים את הקשר עם אהובה בסתר, בניגוד מוחלט לרצון אביה. לאחר שאבחו רבי דניאל את בעייתה של מנוחה בא שלב הטיפול והריפוי. בדרך כלל, גירוש רוח נעשה בטקס המכונה על ידי רבי דניאל "עלייה". הפעם הרבי לא היה נוכח בטקס הגירוש, אך מן הראוי לתאר תחילה כיצד הוא פועל וכיצד הוא מנהל טקסים מעין אלה, המתחלקים ל"עלייה קטנה" ו"עלייה גדולה". השימוש במונח "עלייה" הוא יוצא דופן ביותר בהקשר של גירוש רוחות; אפשר שהוא לקוח מספרות ההיכלות, הספרות המיסטית היהודית הקדומה, או מן הספרות החסידית המאוחרת, שם מדובר על "עליית הנשמה".

ב"עלייה קטנה" נוכחים רק הפונה והרב, והיא מתקיימת בחדר הקבלה של הרב. הפונה מבקש מזור למצוקתו, או שואל על העתיד לבוא, או מבקש לדעת מה עמדתו של אדם שלישי בנושא מסוים, והרב מתחבר לנשמתו של אותו אדם, משוחח אתו ומעביר את דבריו לפונה. לפעמים מתחבר הרב לנשמת אדם גדול שנפטר. "עלייה גדולה", לעומת זאת, נערכת לעתים לא מזומנות והיא כרוכה בהכנות רבות, אולם אי אפשר לקבוע מראש את מועדה. צריך שהרב יהיה במצב רוחני ונפשי הולם, וכך גם

אשתו, המשתתפת בטקס. הפונה נדרש לחכות חודשים רבים עד לשיחת הטלפון המיוחלת המבשרת לו על קיום הטקס, וגם אז עליו לדעת שה"עלייה" עלולה להתבטל בגלל שינויים ושיבושים. משהגיע הזמן, נערך הטקס. ה"עלייה" מתחילה לאחר חצות ועשויה להימשך עד עלות השחר. לפני התחלת הטקס מכבים את נורות החשמל, מגיפים את התריסים והחלונות ומדליקים נרות וקטורת, כדי לטשטש את חושי הראייה, השמיעה והריח. המשתתפים – הרב, אשתו, הפונה והקהל – יושבים במעגל. בקול איטי, נמוך ומונוטוני מכניס הרב את אשתו למצב שהוא מכנה "מצב מיסטוי". רבי דניאל פועל כאן כמעין מהפנט, ואשתו – כמדיום. היא מרפה את גופה, עוצמת את עיניה, קולה נעשה עמום. הרב פותח בתפילה ומבקש עזרה לפונה; הוא מורה לאשתו "להעלות את נשמתה", וזו מתחילה "לעלות" ולטייל בהיכלות עליונים. בדרך כלל היא פוגשת "מורה דרך" – לדוגמה רבי עקיבא, אליהו הנביא או רב ידוע שנפטר לאחרונה – ולעתים הרבי אף מזהה אותו. בכל שלב ושלב הוא שואל את מי היא רואה והיכן היא נמצאת. בעזרת "מורה הדרך" היא עוברת מהיכל להיכל, ואת התמונות והחזיונות שנגלים לעיניה היא מתארת בקול; אלה אמורים להיות התשובה על שאלתו של הפונה. לעתים היא רואה חזיונות קשים או נתקלת במכשול ואינה יכולה להמשיך, ואז היא מבקשת מן הרב להתפלל. הרב אומר פסוקי מקרא המתאימים לבעייתו של הפונה וקשורים בה, בלשונם או בתוכנם. למשל, כאשר הבעיה קשורה בבן יאמר הרב "בניך כשתלי זיתים" (תהלים קכח ג), וכאשר היא קשורה בעקרות הוא יאמר "אשתך כגפן פריה" (שם). טכניקה זו של קישור פסוקים דומה לזו של פתרון חלומות.⁴² ב"עלייה" כזו נכחתי לא פעם.

אולם, כאמור, הרבי לא היה נוכח בטקס גירוש הרוח מגופה של מנוחה; אשתו של הרבי, דינה, תפסה את מקומו. מנוחה מתארת את טקס ה"עלייה": "ישבנו בסלון. פתאום הברז נפתח, התחילו לטפטף מים. קמתי לסגור. שמענו 'בום' חזק בחדר, לא ראינו כלום. [דינה] קראה לי ואמרה: 'יש כאן מישהי, היא יושבת על הכיסא שלך. עכשיו היא בתוך הבטן שלך, יש לה שיער מתולתל והיא שחומה. היתה לה תאונה'". התיאור של מנוחה מדלג אפוא על ההכנות ופותח מיד ברגע השיא, בהתרחשות על-טבעית, כשברז המים נפתח מעצמו. כאשר קמה מנוחה לסגור את הברז ראתה אשת הרב את נשמת ההרוגה ישובה על הכיסא שמנוחה ישבה עליו קודם לכן.

על פי גרסתה של מנוחה, לא היה כאן עימות בין אשת הרב לבין הרוח ואף לא דיאלוג או משא ומתן על יציאתו. שלא כמקובל בתיאורי גירוש דיבוק במסורת הסיפורית, הפעם אין צורך לראיין את הרוח ולזהותו, שהרי, כאמור, בכוח סגולותיו המופלאות זיהה רבי דניאל את הרוח כבר לפני טקס הגירוש. אשת הרב פשוט "רואה" את תמונת ההיפרדות של הרוח מן הגוף. כשם שהרוח נכנס "במקרה", כך גם יצא. ועוד בשונה מסיפורי גירוש אחרים, הרוח עצמו אינו מדבר ופרטי יציאתו אינם ברורים – אולי משום שמנוחה, הנפגעת, מספרת את הסיפור מנקודת מבטה ומתמקדת ברגשותיה ובתחושותיה שלה, ולא בסיפורו של הרוח. כך או כך, משמעות השחרור מתבטאת מיד בגופה של מנוחה: "התחלתי כולי לרעד. הרגשתי חום, הרגליים בערו לי... רעדתי הידיים רעדו לי. אבל קמתי וניסיתי לדרוך על הרגל. הראש לא כאב לי". יציאת הרוח שחררה את מנוחה מכאבי הגוף, אולם על שאלתי אם שכחה את אהבתה היא ענתה: "זה לא כך. היא בכל זאת השאירה לי נזק".

42. ראו ת' אלכסנדר, "מבוא", בתוך מ' ריימונד, מפגשים בחלום, תל אביב 1995, עמ' 50.

להשלמת המעגל הרעיוני של הסיפור ציפיתי לחזרה מלאה של מנוחה אל חיק הקהילה הדתית ולהיכרות עם בחור "מתאים" בשידוך ועל פי בחירתו של האב, כמקובל בחברות אלה. אולם הקשר עם הבחור, שהתגייס בינתיים לצבא, נמשך, אף על פי שמנוחה עצמה הגדירה זאת כ"נוק", כמשהו שאיננה מסוגלת להתגבר עליו למרות ה"עלייה"; לפיכך האב לא התיר לה לחזור לבית הספר.

סיפורו של האב - העד:

האב התראיין פעמיים: בפעם הראשונה הוא דיבר בקיצור רב ובחוסר רצון בולט; בפעם השנייה, כשניאות להרחיב את הדיבור, השמיט פרטים שלא מצאו חן בעיניו וכנראה גם לא רצה לשתף אותי בהם.⁴³ בסיפורו בולט הצורך להתגאות ברבי ובמעמדו־שלו בבית הרבי, אך יחד עם זאת מורגשת רתיעתו מן החשיפה.

בהיגוד הראשון סיכם האב בקצרה את השתלשלות האירועים: "לבת שלי היה בלבול גדול. הרבה הפרעות במשך חודשים. ירדה לגמרי מן הפסים. עשינו 'עלייה'. [דינה] ראתה דיבוק, מישהו בתוך הבטן שלה. זו היתה נשמה. הבת שלי דרכה על דם של בחורה שנהרגה". יבגני מגדיר את מצבה של בתו בשלושה ביטויים שיש בהם כדי ליצור הסלמה: "בלבול", "הפרעות", "ירדה לגמרי מן הפסים". מיד אחר כך הוא עובר לתיאור ה"עלייה", כלומר טקס הגירוש, ואף זאת הוא עושה ביושב ובקיצור נמרץ. לבסוף, במשפט האחרון, הוא מסביר מדוע נכנסה הנשמה לגופה של בתו: "דרכה על דם של בחורה שנהרגה". אחר כך הוא מוסיף באי רצון עוד כמה משפטים על הביטויים הגופניים של השפעת הרוח על בתו – כאבי בטן וכאבי ראש – וחותרם את השיחה בפסקנות: "אני לא רוצה לספר לך יותר, וגם לא סיפרתי הרבה פרטים, אני לא רוצה שתדעי. מה ש[מנוחה] תספר לך שהיא תספר".

ואכן, לעומת מנוחה, יבגני לא הרבה בפרטים: הוא לא סיפר על התלבטותה של בתו בענייני דת ועל נסיונותיה לחזק את אמונתה; הוא לא סיפר על יחסיה עם הבחור, ודאי משום שהתבייש וראה בהם ביטוי לכשלון חינוכו כאב; הוא לא סיפר שהוציא את בתו מבית הספר וכלא אותה בבית, מן הסתם כדי לא לקלקל את תדמיתו בעיני ומתוך הנחה שלא אבין את מעשיו ולא אצדיק אותם. עם זאת, במשפט האחרון הוא השאיר דלת פתוחה: הרשות לשוחח עם בתו.

לאחר שפגשתי את מנוחה בביתה, שם עדיין היתה כלואה כעונש על התנהגותה, הסכים יבגני לשוחח אתי שוב. לא ברור מדוע שינה את דעתו – אולי משום שבתו נתנה בי אמון, אולי משום שהרבי התיר לי לחקור את המקרה ולפרסם אותו. הפעם דרך ההיגוד שלו היתה שונה לחלוטין. כעת היה נרגש ומלא התפעמות, ובסיפורו הקנה לעצמו תפקיד מרכזי ביותר. הוא עצמו הפך לגיבור הסיפור: "מה שהיה במוצאי שבת, ממש נסים ונפלאות. חבל שלא באת. גירשו דיבוק מן הבת שלי. למה לא באת? הפסדת. איזה דברים, איזה דברים". הפעם הוא מגדיר את האירוע כ"נסים ונפלאות", ודבריו מסתיימים בחזרה כפולה – "איזה דברים, איזה דברים". מאחר שאין מלים בפיו לתאר ולהגדיר את שאירע, הוא משתמש בביטוי הסתמי "דברים".

43. למעשה, התפלאתי שיבגני הסכים לספר לי על שאירע לבתו, כל שכן שהניח לי לשוחח עמה. יחסי האמון בינינו נוצרו בשעות הרבות שישבתי בביתו של רבי דניאל לצורך איסוף חומר למחקר על סיפורי נסים וסיפורי שבת. ייתכן כי מעמדי בבית הרבי, כשייכת ולא שייכת בעת ובעונה אחת, סייע להחלטתו לשתף אותי במתרחש: מחר גיסא הייתי בת בית ולא אחת מקהל הפונים אל הרבי, ומאידך גיסא, כחוקרת ורושמת ייצגתי את ההשכלה ועולם האקדמיה. יבגני הוא שטלפן והזמין אותי באותו ערב, אך כששמעתי שהרב נמצא בחוץ לארץ החלטתי לא לבוא; לא שיערתי, כמובן, שאשתו תפוס את מקומו.

כאמור, יבגני הוא גיבור סיפורו. על פי גרסתו, הנשמה הסכימה לצאת מגופה של מנוחה בתנאי שתיכנס לגופו־שלו. תחילה הוא מציג את עצמו כאב מסור המוכן להקריב את עצמו למען בתו – וזאת לעומת תדמיתו כאב קשוח שכלא את בתו ומנע אותה מלהיפגש עם בחיר לבה: "בהתחלה אמרתי ש'כן', בשביל הבת שלי". "אבל", הוא ממשיך, "אחר כך חשבת, מה פתאום? נגרש אותה בכלל. הכנסנו אותה לתוך כלב".

יבגני עובר מתיאור האירוע בגוף שלישי לתיאור בגוף ראשון רבים ומשים עצמו שותף פעיל בגירוש: "נגרש אותה". הוא מוצא פתרון המבטיח לא רק את טובת הבת אלא גם את טובת־הוא: "הכנסנו אותה לתוך כלב". הגלגול בבעל חיים הוא עונש קשה לנשמה; בדרך כלל זהו שלב מוקדם בענישה, לפני שהרוח זוכה להיכנס לגוף אדם, אך מגרש יכול גם לשלוח רוח לתוך גוף של בעל חיים. יבגני אף מגדיל לעשות ומעמיד עצמו במעלת הרבי עצמו: "אני גם עשיתי משהו. כוונות ותיקונים מיוחדים". אך מיד הוא נבהל מדבריו ומסתייג: "עשיתי רק מה שהרב לימד אותי ואמר לי לעשות".

משפט זה מוסבר על רקע מערכת היחסים בין יבגני לרבי דניאל. כאמור, יבגני שימש כמוכירו של הרב. בעיני יבגני, בזכותו של הרב נמצא לו בישראל מקום עבודה שהוא גם מקום של קדושה. יבגני היה אמור לנהל את מערכות היחסים של הרבי עם העולם החיצון, אולם בשעות הציפייה הארוכות, כשהפונים חיכו במתח ובהתרגשות להתקבל אצל הרבי, הם נהגו להציג ליבגני שאלות רבות ושטחו את בעיותיהם לפניו, ולאחר שיצאו מן הפגישה עם הרבי ביקשו מיבגני פרשנות לדבריו. כך מצא עצמו יבגני מייעץ לפונים – תחילה בשם הרבי, ואחר כך גם על דעת עצמו. על רקע זה נוצר מתח בינו לבין הרבי, וסופו של דבר שהרבי פיטר אותו. אולם בתיאור גירוש הרוח מגופה של בתו יבגני חש מעורבות רגשית והוא אינו יכול להתאפק מהבלטת תפקידו בהצלחת הטקס.

סיפורה של אשת הרב - המגרשת:

דינה, אשת הרב, פותחת בהתנצלות: "לא התכוונתי לעשות 'עלייה' [למנוחה]. פתאום ראיתי דמות שקופה, ראיתי אותה בבטן [של מנוחה] שוכבת כמו עובר. בחורה מתולתלת, לבשה גינס וחולצת טריקו שחורה". התיאור מדויק, עמוס פרטים: לבושה של הנפטרת, צבע חולצתה, צורת תנוחתה בבטנה של מנוחה, כמו עובר. אשת הרב פותחת בשאלות לרוח, כמקובל בטקס גירוש דיבוק. "שאלתי אותה: מי את? ובת מי את? ולמה נכנסת?", אך היא פוסחת על תשובת הרוח – אולי משום שהתשובות ידועות לה ממילא – ועוברת מיד לתיאור פעולותיה־שלה כמגרשת: "ביקשתי ממנה לצאת. היא יצאה", ומוסיפה את המלה "כנראה". היא איננה מספרת כלל על פתיחת ברו המים, על האב או על מעורבותו באירוע. בסיפורה־שלה היא גיבורת הסיפור, אם כי היא מעמידה עצמה יותר כאנטי גיבור מאשר כגיבור. היא איננה משוכנעת שהרוח אכן יצא, ואם יצא – לאן הלך: "זוהי מפחיד אותי", היא מוסיפה. "הרב לא היה נוכח. כשהוא נוכח רואים לאן הנשמה הולכת". לעומת יבגני, היא איננה מספרת כלל על סילוק הרוח לגופו של כלב. בטחונה מעורער, אולי משום שפלשה לטריטוריה שאינה שלה.

כאמור, בטקסי "עלייה" היא מסייעת לבעלה כמתווכת, ואיננה עושה "עליות" בעצמה. העונש מיידית: דינה סובלת כאבי בטן קשים ואפילו נאלצת להתאשפז, אולם הבדיקות בבית החולים אינן מעלות דבר. "כל הלילה שמעתי צעדים כאילו אנשים הולכים", היא מספרת. דינה אינה אומרת במפורש שהרוח נכנס אליה והיא שספגה את סבלה של מנוחה, אך היא "בהחלט מקשרת בין שני הדברים".

בסיום הסיפור חוזרת אשת הרב על חששותיה וספקותיה: "מדאיג אותי שלא ראיתי לאן הנשמה הלכה. מי יודע? [מנוחה] עדיין לא בסדר". כדי לשכנע את עצמה – ואותי – היא מוסיפה הוכחות בדבר סגולותיה העל-טבעיות המיוחדות (למשל, כיצד חזתה את פרוץ מלחמת ששת הימים). לדבריה, ה"עלייה" נפגמה באשמתה, משום שנטלה על עצמה את תפקידו של הרבי. "פגם" זה מסביר, לדעתה, מדוע מנוחה לא הבריאה לגמרי ועדיין היא קשורה לאותו חייל (כזכור, מנוחה עצמה רואה זאת כ"נוק" שהרוח הותיר בה, ואילו האב מתעלם מן העניין ואומר: "[הבת שלי] עכשיו ברוך השם, היא בסדר"). להסבר בתחום המיסטיקה מוסיפה הרבנית הסבר מן התחום הריאלי-רגשי ומתחום החינוך: "אבא שלה יותר מדי קשה אתה. בסוף היא תברח מהבית. דווקא הבחור שלה בחור טוב, צריך לקרב אותו. הרבי דיבר אתו". דרך חשיבה זו מאפיינת את רבי דניאל, שפועל בדרך כלל בשני המישורים, זה המיסטי וזה הריאלי-רגשי.

דין

שלושת הסיפורים הם שלושה קולות שונים של שלושה מספרים, אולם הם מתארים אירוע אחד שהתחולל במציאות ואשר שלושת המספרים השתתפו בו. האירוע סופר באירועי היגוד שונים למאוינה אחת, וביחד הם מצטרפים לעלילה סיפורית של ממוראט המוסבר בכמה מערכות במקביל.

המערכת הדתית

במישור הדתי הממסדי זהו סיפורה של נערה החוזרת בתשובה בעקבות החלטה של אביה, אך יש לה ספקות והתלבטויות. כדי לחזק את אמונתה הרופפת היא מטילה על עצמה מצווה נוספת, אלא שמסתבר שמצווה זו אין די בה; למרבה האירוניה, דווקא הנסיון לקיימה מוביל לשרשרת האירועים המתוארת בסיפור. עיקרה של התפיסה הדתית המוצגת בסיפור זה, כמו בכל סיפורי הדיבוק, היא התפיסה המיסטית, ובמערכת האמונה המיסטית, כניסת הרוח לגוף הנערה מתפרשת כעונש. ואכן, בחירתה של מנוחה לפתוח את סיפורה במלים "אני הייתי אז מנסה להתחזק ביהדות. אני לא כל כך חזקה" מעידה על רגשות אשם ועל הצורך להצהיר מראש כי הרוח חדר לתוכה כעונש על אמונתה הרופפת. אין זה חטא אקטיבי, כמקובל בסיפורים אחרים על גירוש דיבוק, אלא חטא של אי עשייה וחולשה.

שלוש דמויות במערכת זו מייצגות את כוח הקדושה: הרב, אשת הרב, והאב. בדרך כלל, בסוג כזה של סיפורים (אגדות קודש וסיפורים האגיגורפיים) רק דמויות של גברים מייצגות את כוח הקדושה. בסיפור זה מצטרפת אליהן דמות של אישה. למרות זאת, הסיפור מתפקד כסיפור שבח רק בנוגע לדמותו של הרב: אף על פי שהוא עצמו אינו נוכח בגופו באירוע, דמותו משרתת את המגמה ההאגיגורפית של הסיפור. זהו סיפור שבח, אחד מני רבים שמשופרים על רבי דניאל. כאן מסופר כיצד הצליח ביכולתו המיסטית המופלאה לאבחן מיד את בעייתה של הנערה ולראות את הסיבות העל-טבעיות שהביאו לידי התרחשות האירועים. הרב, שניחן במבט על (למשל, הוא מציע לקרב את החייל ואף משוחח עמו), עומד במערכת הדתית בניגוד גמור לאב, המפרש את הדת היהודית לחומרה. אשת הרב מתפקדת במערכת זו כמתווכת בין הרב לאב ובין עולם לעולם – בין הנערה לבין הדיבוק שנכנס בה. מנוחה נמצאת בתחתית הסולם הדתי שמציג הסיפור, והרבי – בראשו. פנייתה הישירה של מנוחה לאל אינה נענית, ואילו הרב יכול ליצור קשר עם האל כרצונו, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בטקסי ה"עלייה" שהוא עורך.

המערכת הפולקלורית

במערכת זו עומד במרכז הסיפור הדם השפוך. הנערה נכשלה לא רק בחטא דתי אלא גם בהפרת טאבו: נגיעה בדם של הרוג שחייו נקטעו באיבם. כשאדם נפטר נשמתו אינה מוצאת מנוחה, וסמוך למוות היא עדיין משוטטת ליד גופו או בביתו, כל שכן כאשר מדובר במוות של אדם צעיר.⁴⁴ במערכת הפולקלורית, הדם מעומת עם המים: שניהם מתפקדים בתרבות כסמלים שמשמעויותיהם הפוכות זו לזו. הנגיעה בדם גרמה לרוח להיכנס, הנגיעה במים איפשרה להוציאו, ככל הנראה.

על פי דפוסי חשיבה עממיים, נשים נחשבות קרובות יותר מגברים למאגיה ולעולם העל-טבעי. לפי תפיסת העולם הריבונית המציבה את המלאכים למעלה, את בני האדם באמצע ואת השדים למטה, הנשים נמצאות סמוך לתחתית הסולם, קרובות לעולם השדים – קרובות אפילו משגברים בני תמותה קרובים אליו. תפיסה זו נובעת מראיית האישה כקשורה בטומאה, בחטא הנחש ובדם המחזור החודשי, המושך אליו שדים ורוחות רעות וניתן לעשות בו שימוש לצורכי כישוף ומאגיה שחורה. שני סוגי הדם הללו – הן דם הווסת הן דמו של הרוג – נחשבים טומאה. נגיעה בדם היא נגיעה בנפש. תפיסה זו כרוכה במערכת שלמה של אמונות עממיות, המוצאות להן ביטוי גם בתפיסה ההלכתית-דתית: במקרא נאמר "הדם הוא הנפש" (דברים יב כג), ועוד נאמר "חיים באדם זה דמו של אדם" (אדר"ל ל"א). יהודים מצווים על איסור אכילת דם (ויקרא ז כו–כו) ועל כיסוי בעפר של דם חי ועוף שושחט (ויקרא יז יג). בחברות שבטיות מסוימות שתיית דמו של אדם פירושה ספיגת נשמתו, ואדם המוכר את נשמתו לשטן חותם על שטר המכר בדמו, כי הנשמה נתפסת כמגולמת בדם.⁴⁵ מנקודת מבט זו, המערכת המאגית הפולקלורית, המייצגת את הטומאה, מנוגדת למערכת הדתית, המייצגת את הקדושה. המים מקשרים בין שתי המערכות ועל כן הם מאפשרים ריפוי. במערכת המאגית, מים הם סגולה כנגד עין הרע: מאחר

44. מדרש בראשית רבה מפרש את הפסוק "קול דמי אחיך צעקים אלי מן האדמה" (בראשית ד י) כך: "לעלות למעלה לא היתה יכולה שעדיין לא עלתה לשם נשמה ולמטה לא היתה יכלה לעמוד שעדיין לא נקבר שם אדם והיה רמו מושלך על העצים ועל האבנים" (מדרש בראשית רבה כב ט). ואגב, זו הסיבה שנהוג לכסות בימי השבעה של האבל את המראות בבית בכרים כהים, פן תשתקפן בהן הנשמה שעדיין משוטטת בבית.

45. ייתכן שתפיסה זו משתקפת בביטוי "דם זה לא מים". על אמונות עממיות הקשורות בדם ראו, G.A. Kohut, "Blood Test and Proof of Kinship in Jewish Folklore", *Journal of American Oriental Society* 24, 1903, pp. 129-145; T. Alexander, "The Blood Test Tale", in *The Pious Sinner. Ethics and Aesthetics in the Medieval Hasidic Narrative*, T bingen 1989, pp. 39-55

שפעולתה של עין הרע מייבשת וממיתה, נהוג לירוק נגדה, כדי להזיק למזיקים שלגוף החי יש נוזלים, או להתזיז מים ליד דלת הבית, כדי להרחיק ממנו כוחות רעים ומזיקים. בתרבות היהודית, מים הם מטפורה מקובלת לתורה, כפי שעולה מן הפסוק "נמשלה תורה למים חיים" (ספרי דברים, עקב סימן מח), והאל מדומה למקור מים חיים, ככתוב: "אתי עזבו מקור מים חיים לחצב להם בארות בארות נשברים אשר לא יכלו המים" (ירמיהו ב יג).

המערכת החברתית

בעת התרחשות האירועים היתה מנוחה נערה בגיל ההתבגרות שלחצים חברתיים כבדים פועלים עליה: מעבר לארץ חדשה, חזרה בתשובה על פי החלטת האב, לימודים בפנימייה סגורה לבנות, בידוד מעולם של גברים ושל אהבה. מולה מתייצבים נציגי החברה והמשפחה: האב, האם, מנהלת בית הספר וחברותיה לפנימייה, שידעו על המתרחש אך לא עמדו לצדה. כניסת הדיבוק לגופה מאפשרת לה להימלט מן הלחצים החברתיים: להתנהג באופן חריג, לעזוב את בית הספר, להתאהב, לקלל ולהאזין כל ימיה ולילותיה לרדיו, להמרות את פי אביה ולהביע את מחאתה, כביכול, באמצעות "רוח" של נערה מתה – אולי נערה מן הסוג שמנוחה עצמה היתה רוצה להיות. חדירת הרוח מאפשרת לה גם להתמודד עם הנשים המנסות לחדור לפרטיותה – אמה ומנהלת בית הספר, המבקשות לדעת אם הרתה.

הנערה נשארת לבדה: היא עוזבת את בית הספר ונכלאת בביתה, שם אינה זוכה לתמיכה – לא מאביה ולא מאמה. רק אחותה נותרת לצדה, והיא המתוכנת בינה לבין ההורים ובינה לבין הבחור שפגשה. אביה אמנם מביא אותה אחר כך אל הרבי, אולם אז נוצר מתח בין השניים, שכן האב הביולוגי מחמייר עמה, ואילו הרבי מתפקד כ"אב רוחני" ומנסה להבין אותה ולקרב את אהובה אל ערכי עולמה הדתי והחברתי. גם במערכת זאת אשת הרב פועלת כמתוכנת בין שני ה"אבות". התאהבותה של מנוחה בבחור השייך למערכת חברתית שונה גוררת אותה לעימות עם משפחתה ועם בית ספרה. ייתכן שהתאהבותה בחייל דווקא מייצגת את רצונה בקשר לעולם הישראלי החילוני שממנו נותקה ואליו היא מנועה מלהגיע בגלל אורח החיים הדתי שנכפה עליה.

המערכת הרומנטית

במרכז הסיפור עומד משולש יחסים בין הבחור, האהובה המתה והאהובה הנוכחית. שתי הנערות, זו המתה וזו החיה, מקוטבות זו לזו. האחת מייצגת את ניגודה של האחרת: מירי שחומה ומתולתלת, לובשת ג'ינס וחולצת טריקו הדוקה, רוכבת על אופנוע כגבר, מקיימת קשר אהבה גלוי ומייצגת חילוניות, חופש, שוויון; מנוחה סגורה בפנימייה לבנות, לבושה בחצאיות ארוכות ובחולצות רחבות ששרוליהן מכסים את מרפקיה, אינה נחשפת לשמש, שיערה מהודק בסיכות. היא נפגשת עם אהובה בסתר, וכדי לממש את אהבתה עליה לשלם מחיר כבד – עימות עם המערכות החברתיות

46. מרדש תנחומא, מהדורת סובר, עמ' 31.
47. טיפוס סיפורי א"ת 930, "תנבאה", אויקסיפ יהודי 930, "בת שלמה המלך הכלואה במגדל", A. Aarne and S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1961; reprint F.F.C 184, Helsinki 1973.
48. על טיפוס סיפורי זה ראו ת' אלכסנדר, "סיפור סינדולה: שמלת הירח, הכוכבים והשמש: מוטיפמה בהקשר תרבותי", בקורת ופרשנות 30, תשנ"ד, עמ' 157-175; A. Dundes, "The Maiden without Hands", *Folklore Matters*, Kooxville 1989, pp. 112-150; idem, "To Love My Father All, a Psychoanalytical Study of King Lear", in A. Dundes (ed.), *Cinderella, A Casebook*, New York 1983, pp. 229-245.
49. הרלת מעיינת את המעבר, את הסף שבין עולמה הפרטי של מנוחה, חדרה של, לבין העולם הציבורי, הכולל את הבית ואת שאר בני המשפחה. על מעברים וספיות ראו V. Turner, *The Forest of Symbols*, New York 1967; idem, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press 1974.
50. המחזה הועלה בתיאטרון "הבימה" במוסקבה ובתל-אביב בשנות העשרים והוצג מאז על במות רבות בידיש, בעברית, בטרמנית ובאנגלית. עיבוד לאופרה נעשה בידי המלחין האיטלקי לוחצי' רוקה (Rocca) בשנים 1928-1930; הופעת הבכורה של האופרה התקיימה במילנו בשנת 1934. גרסת אופרה בידיש הועלתה על ידי "האופרה הנודדת" באוניברסיטת בן-גוריון בשנת 1999. המחזה עיבד בוורשה לסיס בידיש בשנת 1937, ושני סרטים ישראליים נעשו על פיו - תאחד בידי אילן אלדר (1968) והאחד בידי יוסי זומר (1997). בשנות העשרים נערך בישראל משפט־דמה פומבי בשאלה אם ראוי להציג מחזה כזה בארץ, וראו הארץ, 20.6.1926; תודתי לעדנה נחשוט מן הסמינר התיאולוגי בניו יורק, שהפנתה אותי למקור זה.

הסובבות אותה. הסיפור אינו מצביע חד־משמעית על דרך "טובה" לעומת דרך "רעה": דרכה של מירי מובילה אל המוות, דרכה של מנוחה מובילה לשגעון ולנידוי חברתי.

במערכת הרומנטית, לא רק דמויות הנשים מעומתות זו עם זו, אלא אף דמויות הגברים, האב והבחור. האב כולא את בתו בביתו ומונע אותה מלהיפגש עם בחיר לבה, שאיננו לדוחו ולטעמו. סיפור הדיבוק הופך כאן לסיפור גורל שעל פיו לא ניתן לסכל את הקשר בין הנאהבים, מאחר שהוא מוכתב על ידי עולם המתים. בכך מתחבר סיפור זה לטיפוס הסיפורי השייך לקבוצת סיפורי גורל, כמו הסיפור "בת שלמה במגדל"⁴⁶, שבו כולא שלמה המלך את בתו במגדל כדי למנוע את נישואיה.⁴⁷ במישור הסמוי מתפרש המעשה כביטוי לרצונו של האב לשמור את בתו לעצמו.⁴⁸

הנשים המבוגרות בסיפור, האם ומנהלת בית הספר, מייצגות את הנורמה החברתית הנהוגה בקהילה הדתית ואת סמכותן של המשפחה ושל מסגרת הלימודים. שתיהן אינן מהססות לחדור לפרטיותה של הנערה ולחקור מה טיב הקשרים בינה לבין אהוב לבה ועד כמה הרחיקו ביחסיהם האינטימיים. הנשים המתווכות במערכת זו הן אחותה של מנוחה ואשת הרב. האחות שייכת למשפחה אך היא בעלת ברית של מנוחה: היא מסייעת לה להסתיר את יחסיה הנמשכים עם החייל, מביאה לה את מכתביו, שומרת ליד דלת החדר כדי להזהיר אותה מפני האב.⁴⁹ יחד עם זאת, היא עצמה מתנהגת על פי הנורמות החברתיות. האחות אף מקשרת בין הבית ובין בית הספר. כזכור, היא מבקרת את מנוחה ומבלה עמה בפנימייה ב"שבת אחיות", והיא אף מתלווה אליה כדי לראות את מקום התאונה, אך היא איננה מזוהרת את מנוחה מפני הסקרנות והסכנה והיא עצמה איננה נוגעת בדם. אשת הרב, המתווכת האחרת בסיפור, מבינה ללבה של מנוחה ומציעה לקרב את הבחור ולהחזירו בתשובה, במקום להרחיקו ולנסות לסכל את אהבתם. ייתכן כי גישה מושפעת מן הביוגרפיה שלה־עצמה: בהיותה בת שבע עשרה התאהבה ברבי דניאל, חזרה למענו בתשובה והפכה ל"אשת הרבי", הנחשבת צדיקה בזכות עצמה. דינה מקווה כי כשם שהמערכת הרומנטית בחייה התמוזגה עם המערכת הדתית ועם המערכת החברתית, כך יארע גם למנוחה.

המוטיב הרומנטי מרכזי במחזהו של אניסקי הדיבוק, אך לא במסורת הסיפורית של גירוש דיבוק בתרבות היהודית. למחזה היתה השפעה עצומה בעולם היהודי - במוסקבה, בתל-אביב ובניו יורק.⁵⁰ אביה של מנוחה, שהוא חוזר בתשובה, הכיר את העולם החילוני, וככל הנראה הוא לא רק קרא סיפורים מסורתיים על הדיבוק אלא אף שמע על המחזה של אניסקי. ואכן, הוא היחיד שהשתמש בדבריו במונחים "דיבוק" ו"גירוש דיבוק"; הרב ואשתו השתמשו במונח "עלייה". אפשר לראות בכך דוגמה לתהליך ההשפעה של הספרות על המציאות ועיצובה מחדש. אניסקי ביסס את מחזהו על סיפורי דיבוק מסורתיים, אולם הוא כתב יצירה ספרותית שבמרכזה סיפור אהבה ומוות. גם סיפורה של מנוחה נבדל מסיפורים מסורתיים על גירוש דיבוק בכך שהוא סיפור על אהבה ומוות. ואמנם, מוטיב המוות דומיננטי בסיפורה. מכל המצוות בחורה הנערה דווקא במצווה המטרימה את העתיד להתרחש: אמירת תהלים לנשמות מתים. אחר כך היא רואה נערה נהרגת בתאונת דרכים לנגד עיניה ונוגעת בדמה, ולבסוף היא מתאהבת בסמוך לבית קברות. דרגת הקרבה אל המוות עולה בהדרגה - מנפטור אנונימי לנערה שמתה לנגד עיניה, ואחר

כך לרוח של הנפטרת שחודר לתוך גופה. בכך מקשר סיפורה של מנוחה בין המציאות ובין היצירה הספרותית.

המערכת הציגדית

סיפור גירוש הדיבוק מגופה של מנוחה הוא סיפור של נשים המסופר לנשים על ידי נשים בהקשר נשי: שתי המספרות המרכזיות, שהן גם שתי הדמויות הפעילות באירועים עצמם, הן הנערה ואשת הרבי. גם נסיבות ההיגוד קשורות בעולמן של נשים מסורתיות: אשת הרבי סיפרה את סיפורה במטבח ביתה, בעודה עומדת ומטגנת ירקות לארוחת הצהריים; מנוחה סיפרה את סיפורה בחדרה, בעוד אחותה שומרת בפתח. הנערה סיפרה את סיפורה בנסיבות אינטימיות, באוזני מאזינה אישה שייצגה עבורה בגרות, נסיון חיים, סמכות אקדמית, וכן את העולם החילוני, העולם החוץ-קבוצתי שאולי ערגה אליו. נסיבות אלה איפשרו לה להשמיע את קולה בחופשיות ולשתף אותי בחייה האישיים, שהרי לא מצאה אוזן קשבת אצל אמה. מבחינה זו שימשת תחליף לאמה, כשם שהרב שימש תחליף לאביה.

בסיפורים מן המסורת הכתובה, שנכתבו בידי גברים, אין פתחון פה לנפגע – בדרך כלל אישה, כאמור. קולה של האישה הנפגעת מושמע באמצעות דיבוק – רוח־גבר. הרוח מתאר את קורותיו באריכות, והוא גם מספר מהי העבירה שעברה הנפגעת, שבעטיה התאפשר לו לחדור אליה. זוהי האפשרות היחידה שיש לאישה להשמיע את קולה: בכך שהיא "מתעברת" בדיבוק, היא הופכת לסוג ערטילאי של גבר וביכולתה להתבטא.

ואילו כאן מובא קולה של הנפגעת במישרין.⁵¹

כאמור, בשונה מרוב הסיפורים במסורת הכתובה, שבהם רוח־זכר חודר לגוף אישה, כאן חודר רוח של אישה לגוף אישה, אך עדיין נשמרת המערכת הזוגית ההטרסקסואלית: במקום יחסים בין גבר (דיבוק) לאישה (נפגעת), כאן היחסים הם בין גבר חי לאישה מתה המממשת את אהבתה באמצעות גופה החי של אישה אחרת. מבחינה זו, יותר משסיפורה של מנוחה דומה לסיפורים המסורתיים על גירוש דיבוק, הוא דומה לעיבוד הספרותי של אניסקי, שם חוזרת נשמתו של חנן לקנן בגוף אהובתו שנמנעה ממנו בחייו. אפילו התפקיד של מגרש הדיבוק ניתן כאן לאישה, אשת הרבי, וכך גם תפקיד המספר. זאת ועוד: האב, שהיה לדבריו פעיל בגירוש הרוח, אינו נזכר בסיפוריהן של שתי הנשים, והרבי אינו נוכח כלל בטקס. כניסת הדיבוק היא אמצעי בידי הבת למרוד בסמכותו הגברית של אביה, ובהוצאת הדיבוק יש משום הפרה של מערך הכוחות שבין הרבי, המחזיק בסמכות הגברית, ובין אשתו. אשת הרב אף מציינת במפורש שהיא "אוהבת לעשות 'עליות'"; ככל הנראה היא מנצלת את העדרויותו של בעלה כדי "לעשות עליות" בעצמה, אם כי גם היא, כמו השמש, יבגני, מסתייגת ומודה שאת הכל למדה מן הרב. באמצעות הדיבוק ממלאות שתי הנשים תפקידים שבדרך כלל נמנעים מהן: הנערה מבקשת חופש ואהבה, אשת הרבי מבקשת סמכות המקבילה לזו של בעלה. שתיהן נעשות בכאבי בטן, הנקשרים לתפקיד הנשי של אמהות. כזכור, אמה של מנוחה חשדה בה שהרתה לבחור; ואכן, מנוחה היתה בהריון מיסטי – נשמת הנפטרת הפכה לעובר בבטנה. ייתכן שהריון מדומה זה, שבו הרוח מקופל בבטנה כעובר, משקף את פחדיה של מנוחה

51. זהו היתרון של תיעוד סיפור בעל פה מן ההווה. כך גם נשמע קולה של יהודית סיגאוקר, שהתראיינה באמצעי התקשורת השונים, וראו לעיל, הערות 13, 36.

עצמה ממה שעלול לקרות לה כתוצאה מיחסיה עם אהובה. ואילו אשת הרבי מציינת שכאבי הבטן בעקבות טקס הגירוש מנעו מעיניה שינה וגרמו לה להזניח את ילדיה.

המערכת הז'אנרית

סיפור שבעל פה נוצר תוך כדי היגודו. לעומת טקסט סיפורי כתוב, המעצב את קולותיהן של הדמויות הפועלות דרך פרשנותו של כותב הסיפור, רישום אירוע כסיפורים אישיים המסופרים בעל פה מאפשר להקשיב לקולות השונים של גיבוריו. כאן ניתנה לי הזדמנות לשמוע את סיפוריהן של הנפשות הפועלות ישירות מפיהן. כל אחת מהן סיפרה את סיפורה מנקודת מבטה שלה והדגישה את הפרטים הרצויים לה, וכל אחת מהן העמידה את עצמה כגיבורת הסיפור. האירוע הוא אותו אירוע, אך התפקידים שונים. כל אחד מן הסיפורים מבוסס על חוויה אישית. כדי שחוויה אישית תהפוך לסיפור צריך שיתקיימו כמה תנאים: א. בסיפור יש התרחשות דרמטית; ב. הסיפור מתבסס על רצף יחידות הבונה עלילה (גם אם יש בה אפיזודה אחת בלבד), הכוללת סיבוך והתרה; ג. הסיפור מוצג כסיפור אמיתי, כחלק ממציינות חייו של המספר. מידת הקשב של המאזינים ומידת הצלחת ההיגוד מותנות בכישורי ההצגה (performance) של המספר. כדי לשכנע באמיתות הסיפור משתמש המספר באמצעים רטוריים, למשל הכברת פרטים מדויקים בכל הקשור בזמן, במקום, בפרטי לבוש, בתיאור הסיטואציה וכדומה; הבאת דברים מפי מי שמופְּרָים כבעלי סמכות, כגון רב, מורה או אפילו אמצעי התקשורת; פניות לקהל, הערות חוץ-סיפוריות ושאלות רטוריות.

רק בשנים האחרונות החל חקר הפולקלור לכלול את הסיפור האישי כז'אנר לגיטימי במערכת הז'אנרים הקלאסיים, לצד המעשייה והאגדה. סנדרה דולביי־סטהל מבחינה בין ממוראט לסיפור אישי.⁵² הממוראט הוא סיפור אישי המבוסס על אמונה עממית או דתית וקשור בחוויה על־טבעית, בין שמדובר בחוויה דתית אישית ובין שמדובר במפגש עם ישות מעולם אחר. בממוראט יש חריגה מן הריאליה, גם אם החריגה מתקיימת רק ברמת הפרשנות של המספר – למשל הצבעה על קשר בין סיבה לתוצאה בתיאור אירועים שאפשר לראותם גם כצירוף מקרים. הממוראט מעורר יראה, פליאה, הימשכות אל המסתורין, אל החריג ואל הלא מובן, או מבטא משאלה לפתרון נסי של מצוקות אישיות וכלליות. לעומת זאת, סיפור אישי אינו מתבסס על חוויה על־טבעית או על אירוע החורג מן הריאליה, אלא על אירוע משעשע מחיי היומיום, כגון אנקדוטה או "מתיחה", סיפור גוזמה, צ'ז'באט או סיפור של חיזור, היכרות והתאהבות.⁵³ היגוד של סיפור אישי או של ממוראט הוא הזמנה להיכנס אל עולמו הפרטי של המספר, הצצה לביוגרפיה אישית המספקת את יצר הסקרנות ומאפשרת לפעמים פריצה ממעגלים של בדידות וניכור. הן הסיפור האישי והן הממוראט פותחים ערוץ של תקשורת והזדהות בין המספר לקהל.

מובן שסיפורים אישיים מסופרים הן על ידי גברים הן על ידי נשים, אולם ז'אנר זה במיוחד נותן פתחון פה לנשים. הנטייה לראות את העולם במונחים "גבריים" השפיעה גם על חוקרי הפולקלור: מה חיפשו, מה

S. Dolby-Stahl, *Literary* 52
Folkloristics and the Personal
Narrative, Indiana University
Press 1989, p. 13, 19, 23
על הממוראט ראו לעיל, הערה 26.

53. ניתוח של סיפורים אישיים מסוג זה ראו אצל באימן (לעיל, הערה 28). באופן מנתח סיפורי "מתיחות" במחנות קיץ, וכן אנקדוטות מסיפורי דייגים וסוחרים בשוק, המשתמשים בסיפור אישי כדי למכור את מרכולתם.

R.A. Jordan and S.J. .54
Kalcik (eds), *Women's
Folklore, Women's Culture*,
Philadelphia 1985, pp. ix-xiv

M. Yocom, "Woman to .55
Woman: Fieldwork and the
Private Sphere" בתוך ג'ורדן
וקאלצ'יק, שם, עמ' 45-53.

.56 וראו אלכסנדר-פריור (לעיל,
הערה 15), עמ' 126-150.

רשמו ואספו – ומפי מי. בהקדמה לקובץ מאמרים על פולקלור ותרבות של נשים, שנכתב כולו בידי נשים, טוענות רוזאן ג'ורדן וסוזן קאלצ'יק כי ז'אנר הסיפור האישי פורח בעיקר בהקשר פרטי ואינטימי, במרחב הביתי או כחלק של שיחה בענייני דיומא.⁵⁴ מרגרט יוקום, לדוגמה, מספרת שבנסיבות פומביות ומשפחתיות סבה היה תופס את מרכז הבמה בסיפוריו השונים, ואילו רעייתו, הסבתא, היתה יושבת בצד ומחייכת. כאשר ביקשה יוקום לראיין אותה, סירבה זו בטענה ש"אין לה מה לספר", אולם כאשר ביקשה ממנה יוקום לספר על חייה ועל זכרונותיה מאירועים מסוימים בחייה, הסתבר שהיא מספרת מחוננת.⁵⁵ בזכות תשומת לב של החוקרת, נסיבות ההיגוד הפרטיות ומתן הלגיטימיות הז'אנרית לסיפורה האישי, התגלה כשרונה של הסבתא. כך גם בעבודת שדה שערכתי בקרב נשים ספרדיות יהודיות בירושלים – תחילה התחמקו גם הן בטענה ש"אין להן מה לספר", אולם כאשר ביקשתי מהן לספר סיפורים אישיים הן גילו את עצמן ואת ערך סיפוריהן, שנסבו בעיקר על חוויות ועורים ועל אהבות בלתי ממומשות, שסופן מות האוהבים.⁵⁶ כזכור, נושא האהבה והמוות הוא גם הנושא המרכזי בדרך הבאת סיפור הדיבוק מפי מנוחה ואשת הרב, ולעומת זאת, הוא איננו נזכר כלל בסיפורו של המספר-הגבר, אבי הנערה.

סיכום

כל המערכות הללו שלובות זו בזו וביחד הן מגבשות את הסיפור, המורכב משלושה היגודים שונים, לעלילה ייחודית אחת. כל היגוד מסגן פרטים מסוימים, מדגיש פרטים אחרים ומשמיט אחרים; המאזינים והקוראים הם המרכיבים את החלקים לתמונה אחת, שאף היא איננה שלמה. המערכת החברתית תומכת במערכת הדתית, ושתיהן יחד מנוגדות למערכת הפולקלורית ולמערכת הרומנטית. ואילו המערכת הפולקלורית מאפשרת את המערכת הרומנטית, שכן בעקבות הנגיעה בדם נולדת האהבה בין הבחור לנערה. מנקודת מבט זו, להפרת הטאבו היתה תוצאה חיובית דווקא. ארבע המערכות האלה חלות על החומרים התוכניים התוך-טקסטואליים. המערכת המיגדרית קשורה למערך הדמויות, הן התוך-טקסטואליות והן החוץ-טקסטואליות, כלומר לתפקידי הדמויות בתוך כל סיפור, לאופני ההיגוד של המספרים ולשיטת הרישום של החוקרת. מערכת זו תומכת במערכת הז'אנרית, שכן הסיפור האישי מעודד היגוד נשי. לשתי מערכות אלה יחס פרשני לכל אחת מארבע המערכות האחרות. כל המערכות פועלות הן באירוע המסופר והן באירוע ההיגוד, הכולל את המספר, את קהל המאזינים ואת נסיבות ההיגוד בזמן מסוים ובמקום מסוים.

למרות ייחודו של הסיפור על גירוש הדיבוק מגופה של מנוחה, ולמרות ההבדלים בינו ובין סיפורים אחרים על גירוש דיבוק, אני רואה בו חוליה במסורת ספרותית ז'אנרית ארוכה בתרבות היהודית. סיפורה של מנוחה, כמו סיפורים אחרים מן המסורת הכתובה בז'אנר זה, מתבסס על תפיסה רוחנית-רעיונית לפיה רוח של מת יכול להיכנס לגוף של אדם חי, וגם בו נשמרת התבנית הספרותית הקבועה – חדירת הרוח, תיאור נסיבות

החדירה, וגירוש הרוח. הן האב והן אשת הרב מכירים מסורת זו: האב מכנה את האירוע "גירוש דיבוק", אשת הרב פותחת את המשא ומתן עם הרוח ברפליקה המסורתית "מי את ובת מי את". משלושת המספרים – מנוחה, אשת הרב, האב – רק האב השתמש במונח המסורתי "דיבוק" ותיאר את טקס ה"עלייה" כ"גירוש דיבוק". במסגרת חזרתו ליהדות קרא יבגני קבצים של סיפורי חסידים והכיר סיפורים כתובים על גירוש דיבוק. לפיכך, גרסתו היא אולי הקרובה ביותר לסיפורים אלה, כפי שהם מופיעים במסורת היהודית הכתובה: יש בה עימות עם הרוח ויש משא ומתן (כאשר הרוח רוצה להיכנס אל גוף האב), והטקס מסתיים בנצחון המגרש, עם סילוק הרוח לתוך גוף של כלב – אף זה פתרון ידוע ומקובל בסיפורים על גירוש דיבוק.

בסיפורים כתובים על גירוש דיבוק ניכרת ידו של הסופר, או העורך, שארגנה מחדש את האירועים על פי סדר רצף וקוהרנטי ובהתאם למגמה מסוימת. יש לשער שגם בין אירועים מן הסוג הזה שהתחוללו בעבר היתה שונות רבה יותר, אולם המסורת הספרותית והסד הז'אנרי הכתיבו אחידות מבנית. ואילו הסיפור האישי המסופר בעל פה מבקש להעביר למאזין את החוויה הרגשית של הדובר ולשכנע באמינותה. דווקא בגלל מחויבותם של הדוברים לתיאור אמין ומדויק של המציאות, סיפוריהם קטועים וחסרי תבנית מאגדת; כל אחד מהם מספר על מקטע המציאות החשוב לו, שהוא עצמו היה בו הדמות המרכזית. סיפורנו אינו מסתיים, כמו הסיפורים הכתובים המגמתיים, בנצחון החברה על היחיד המתמרד, אלא בסיום "פתוח" לא ברור, שאיננו הסיום הרצוי בעיני החברה הסובבת: אשת הרב איננה יודעת בסיום הסיפור מה עלה בגורל הרוח היוצא, ומנוחה עדיין קשורה לחייל וכלואה בביתה.

הסיפור מתאר עלילה אחת בשלושה אירועי היגוד שונים, בנסיבות שונות של זמן ומקום: האב סיפר בחדר ההמתנה בבית הרבי, מנוחה סיפרה בחדרה בבית הוריה, אשת הרב סיפרה במטבח ביתה. בכל אירוע היגוד השתתף מספר אחר, אך המאזין נשאר קבוע. בכל אירוע היגוד עיצב המספר את האירוע המסופר בדרכו־שלו, בהתאם למגמתו ובהתאם ליחסיו עם הנמענים, ובכל אחד מהם נוצר סוג אחר של תקשורת: תקשורת בין־דורית בין שתי נשים (מנוחה ואני); תקשורת בין שתי נשים בנות גיל אחד (אשת הרב ואני); ותקשורת בין גבר לאישה (האב ואני). בשלושת ההיגודים ייצגתי אני, כרושמת, את הקהל החוץ־קבוצתי, ובשלושתם השפיעו גם יחסי מראיין–מרואיין. שלושת המספרים נקטו, כל אחד בדרכו, גישה אפולוגטית בנוגע להשקפת עולמם ולמעשיהם. גישה זו נבעה במידת מה מיחסם כלפי המשתתפים האחרים ותפקידיהם הקבועים בחברה ובמשפחה, ובמידת מה מיחסם כלפי, כמאזינה המייצגת בעיניהם עמדות אחרות משלהם. בשלושת המקרים, עצם הסיטואציה ההיגודית־סיפורית שימשה גם ערוץ תקשורת בין היחיד לחברה ולתרבות הסובבת אותו, מתוך עמדה מעורבת שעיקרה הצדקה והצטדקות, הפלאה והתפעלות. העלאת שלושת הסיפורים הנפרדים על הכתב, ברצף אחד, יוצרת זיקה ספרותית בין סיפור לסיפור.

הסיפור הנדון כאן הוא סיפור בן ימינו, האירוע ממוקם במדויק בזמן ובמקום – ירושלים בשנת 1994, פנימייה דתית לנערות בשכונת בית וגן, בית העלמין בהר הרצל – והזיהוי הראשון של הדיבוק נעשה באמצעי תקשורת ההמונים המודרנית. ועם זאת, בעצם קיומו של סיפור זה יש משום

57. הוכחה נוספת ומאוחרת יותר יש בגירוש הדיבוק בידי הרב בצרי בירושלים בשנת 1999, וראו לעיל, הערות 13, 36. לבד ממקרה מפורסם זה התקיימו טקסים נוספים, אך אלה עדיין לא נחקרו. יהודית סיגאוקר העידה שפנתה לרב הרשיש מנתיבות כשנתיים לפני שהגיעה לרב בצרי, וידועים שמות של מרפאים עממיים שעוסקים בגירוש רוחות.

הוכחה בעליל לחיותה של המסורת הסיפורית הכתובה על פגיעת רוחות מתים באנשים חיים.⁵⁷ הסיפור שהובא במאמר זה שומר, פחות או יותר, על אותה תבנית ספרותית שנוצרה בצפת במאה השש עשרה ועל אותם מוטיבים תמאטיים שראשיתם בתקופה זו, אלא שכל אלה נוצקים למציאות של כאן ועכשיו בישראל. כל עוד תתקיים האמונה בחיי הנשמה לאחר מות הגוף ייווצרו סיפורים על קשרים בין שני העולמות, עולם המתים ועולם החיים. סיפורים אלה מאפשרים לחי לבטא באמצעות המת את מה שאינו מעז לומר בדרך אחרת, והם נתפסים כחלק ממשי ואמיתי של מציאות חיה של בני קבוצת הזיקה. התבנית הספרותית הקבועה, המוטיבים החוזרים ואפילו הרפליקות הקבועות בדיאלוג שבין הרוח למגרש – כל אלה אינם מטים את הסיפור, בעיני בני הקבוצה, לכיוון הבדיון הספרותי והשאילה מסיפור לסיפור, אלא להפך, הם מחזקים את מידת השכנוע של המספרים גם כשהם עצמם מודעים למסורת הספרותית, שהרי בקיומן של מקבילות סיפוריות לאורך הדורות יש משום הוכחה נוספת להתרחשות הדברים במציאות. כאז כן עתה, אין שינוי באמונה באפשרות של פגיעת דיבוק. עם זאת, יש להביא בחשבון כי מספרים בני ימינו מכירים לא רק את המסורת הספרותית, שהרי הם שומעים סיפורים כאלה מפי רבנים, הנושאים דרשות פומביות, ומפי מספרים אחרים. רבים מהם גם ראו הצגות תיאטרון וסרטי קולנוע וטלוויזיה בנושא זה. ההיכרות משפיעה על עיצוב הסיפור, כפי שהוא מסופר בניהם, והיא אף עשויה להביא לידי יצירת סיפורים דומים.

הסיפור האישי שבוצע בעל פה איפשר לנו להאזין לקול הנשי, שנאלם בסיפורי הדיבוק המסורתיים שנכתבו בידי גברים, ולעמוד על משמעותו של הסיפור ועל חשיבותו ואופן תפקודו כסוג של תקשורת בין נשים לנשים. בסוג תקשורת זה יש לנשים תפקיד פעיל, לא פחות מזה שיש לגברים, הן באירוע המסופר עצמו הן בהיגוד הסיפור. ובכל זאת יש פער בין התפקידים המרכזיים של הנשים באירוע המסופר לבין התפקידים שהן מייחסות לעצמן באירוע ההיגוד. בתיאור האירועים – הן אלה שקדמו לטקס והן אלה שהתרחשו אחריו – מותירה מנוחה לאביה את תפקידו הסמכותי כאדון לחייה, ואילו אשת הרב, אף שהיא עצמה ניהלה את הטקס, חוזרת באירוע ההיגוד ומעניקה לגבר את סמכותו המשולשת כרב, כאב וכבעל. ובכל זאת, סיפורן מתייחד בכך שנשים מתארות בו באוזני אישה אחרת טקס נשי לחלוטין, שבו אישה מגרשת דיבוק של אישה שחדד לגוף של אישה.

נספח

סיכורה של הנערה

אני הייתי אז מנסה להתחזק ביהדות. אני לא כל כך חזקה, וכל פעם שעוברת מכונית של חברה קדישא הייתי קוראת תהלים לעילוי נשמת הנפטר. יום אחד ישבתי בבית ושמעתי את המכונית. קראתי פרק אבל לא שמעתי טוב את שם הנפטר. אמרתי: אלוהים, אתה כבר יודע לאיזו נשמה לעזור. אז האוטו בא שוב לסיבוב שני. הפעם יצאתי לחלון כדי לשמוע טוב יותר ולקלוט את שם הנפטר. ואז ראיתי וולוו לבנה באה ומולה בחורה על אופנוע. הם התנגשו חזיתית אחד בתוך השני. האופנוע התהפך. ראיתי את הבחורה זוחלת לאט מתחת לגלגלים של המכונית, בלי כוח. היא ניסתה להרים את הראש אבל הוא נפל... היא נשארה על הכביש.

ירדתי למטה עם אחותי. זו היתה "שבת אחיות" ואחותי באה לבקר אותי בפנימייה. כל הכביש היה מלא דם... אמרתי לאחותי: את רואה, כאן היתה התאונה וזה הדם שלה... לא רציתי להצביע באצבע על הדם אז הצבעתי עם הרגל. הרגל שלי נגעה בדם...

- הרגשת משהו?

- לא, לא. אז לא הרגשתי כלום. חזרנו למעלה. מאותו היום התחילו לי כאבי בטן וכאבי ראש. היא בלבלה אותי חודשים. כל פעם שדרכתי על הרגל שנגעה בדם קיבלתי כאב ראש חזק, כמו מכה. אחרי שלושה חודשים שמעתי במקרה את התוכנית של יוסי סיאס. צלצלה אישה אחת שאמרה שהיא מבקשת לשדר שיר לזכר בתה, מ', שנהרגה בתאונת דרכים לפני שלושה חודשים ברחוב פ'. שם האישה היה א'. היא אמרה את התאריך ואת שם הרחוב, ואז ידעתי שזאת היא. רעדתי כל כך. בתקופה הזאת עשיתי דברים שהיום אני לא מבינה איך יכולתי לעשות אותם.

- כמו מה?

- אני מתביישת לספר. טוב, דיברתי מלים גסות, קיללתי את אחותי. ואני בחורה דתייה, אני אף פעם לא מדברת כך [בחיוך מבויש] עשיתי תנועה כזאת [מראה אצבע משולשת] אני... אחותי אמרה לי: איך את מדברת, אני אחותך. אני יודעת, אמרתי לה והתחלתי לצחוק. צחקתי בפראות. שמעתי חודשים "ווק מן". ישבתי על הספה. לא קמתי, לא ישנתי בלילות. אמא שלי אמרה לי: איך את לא ישנה? מה יש לך, את משוגעת? לא עניתי לאף אחד. עשיתי עוד דברים. אני מתביישת לספר.

- הלכת בבית בלי בגדים?

- לא, לא, מה פתאום. אבל אני אספר לך עכשיו משהו [בלחש] שאבא שלי לא ישמע ואל תגידי לו. פגשתי בחור. בהר הרצל. זה על יד בית הקברות והבחורה שנהרגה היתה חיילת... התחלנו להסתובב יחד. אני בחורה דתית, אסור לי. אבא שלי הוציא אותי מבית הספר. מאז אני בבית, הספקתי רק כמה מן הבגרויות. מנהלת הפנימייה חקרה אותי, היא צעקה עלי: את לא מתביישת לעשות דברים כאלו? כאילו שעשיתי. היא כבר שמה לי מלים בפה. אמא שלי התחילה לחשוב שאני בהריון. אני, שאני כל כך דתייה. אבל אני לא מספיק חזקה ביהדות. אבא שלי לקח אותי לרב. הרב אמר שהבחורה הזאת, מ', היתה חברה של הבחור שאני יוצאת אתו. הוא מאוד אהב אותה. היא חזרה אליו דרכי.

- שאלת את הבחור אם זה נכון?
 - כן. בהתחלה הוא התחמק. אבל אחר כך הוא הודה שהם היו חברים. זאת היא, מ' בת א'. ואז עשינו "עלייה" והיא, הנשמה, עזבה אותי.

- מה שלומך כעת?
 - אני בסדר כעת, מרגישה בסדר.
 - שכחת את הבחור?
 - הלוואי. בכלל לא. עכשיו הוא כבר חייל. הוא עדיק כעת, הוא בכלל. פעם הוא צלצל להגיד שהוא בא. אבא שלי אמר לו שלא יבוא [מוציאה מכתב מוסתר עם תמונתו]. איזה קטעים... אבא שלי החרים את המכתב אבל אני מצאתי אותו ולקחתי אותו בחזרה [מראה את התמונה ומסתירה במהירות. אחותה שומרת בפתח החדר לדווח אם האב מתקרב].
 - אם היא עזבה אותך, איך לא שכחת את הבחור?
 - זה לא כך. היא בכל זאת השאירה לי נזק.
 - מה בדיוק היה ב"עלייה"?
 - ישבנו בסלון. פתאום הברז נפתח, התחילו לטפטף מים. קמתי לסגור. שמענו "בום" חזק בחדר, לא ראינו כלום. ד' קראה לי ואמרה: יש כאן מישהי, היא יושבת על הכיסא שלך. עכשיו היא בתוך הבטן שלך, יש לה שיער מתולתל והיא שחומה. היתה לה תאונה.
 - מה הרגשת כשהרוח יצא?
 - התחלתי כולי לדעוד. הרגשתי חום, הרגליים בערו לי...
 רעדתי. הידיים רעדו לי. אבל קמתי וניסיתי לדרוך על הרגל. הראש לא כאב לי!

סיפורו של האב

שיחה ראשונה:

מה שהיה... לבת שלי היה בלבול גדול. הרבה הפרעות במשך חודשים. ירדה לגמרי מן הפסים. עשינו "עלייה". ד' ראתה דיבוק, מישהו בתוך הבטן שלה. זו היתה נשמה. הבת שלי דרכה על דם של בחורה שנהרגה.
 - בטעות?
 - לא, היא ידעה שזה דם של בחורה אחרי תאונת דרכים.
 - בכוונה?
 - לא!
 - במה התבטאו ההפרעות?

- היו לה כאבי בטן חזקים וגם כאבי ראש. כל פעם שהיא דרכה על הרגל כאב לה הראש. היא היתה ממש לא בסדר. מבולבלת לגמרי. ד' הוציאה לה את הנשמה הזאת. עכשיו ברוך השם, היא בסדר. אני לא רוצה לספר לך יותר, וגם לא סיפרתי הרבה פרטים. אני לא רוצה שתדעי. מה שמ' תספר לך, שהיא תספר.

שיחה שנייה:

מה שהיה במוצאי שבת. ממש נסים ונפלאות. חבל שלא באת. גירשו דיבוק מן הבת שלי. למה לא באת? הפסדת. איזה דברים, איזה דברים.

ד' הוציאה מהבת שלי נשמה שנכנסה אליה. הנשמה הסכימה לצאת בתנאי שתיכנס אלי. ד' שאלה אותי אם אני מוכן. בהתחלה אמרתי שכן, בשביל הבת שלי. אבל אחר כך חשבתי, מה פתאום? נגרש אותה בכלל. הכנסנו אותה לתוך כלב. אני גם עשיתי משהו, כוונות ותיקונים מיוחדים, אבל עשיתי רק מה שהרב לימד אותי ואמר לי לעשות.

סיפורה של אשת הרב

ישבנו כאן בבית. לא התכוונתי לעשות "עלייה" למ' אלא לאנשים אחרים שבאו. פתאום ראיתי דמות שקופה. ראיתי אותה בבטן של מ', שוכבת כמו עובר. בחורה מתולתלת. לבשה ג'ינס וחולצת טריקו שחורה. שאלתי אותה: מי את? ובת מי את? ולמה נכנסת? ביקשתי ממנה לצאת. היא יצאה, כנראה. אבל אני לא יודעת לאן הלכה וזה מפחיד אותי. הרב לא היה נוכח. כשהוא נוכח רואים לאן הנשמה הולכת. הייתי כל כך מרוכזת במ' שלא יכולתי לעשות "עלייה" לאנשים אחרים. אחר כך התחילו לי כאבי בטן קשים. אני בהחלט מקשרת בין שני הדברים. הייתי כמה ימים בבית חולים בבדיקות, לא מצאו שם כלום. באותו לילה לא יכולתי לישון. הרב היה בחו"ל. כל הלילה שמעתי צעדים כאילו אנשים הולכים. קמתי ולא היה אף אחד. בדרך כלל אני ישנה טוב מאוד, בקלות. יש לי ילדים קטנים ואני קמה מוקדם.

- איך גילית בכך את הכוחות האלו?

- הרב ניסה ללמד אותי במשך שנים ולא הלך לי. פעם אחרי שבע שנים היו לי כאבי רגליים חזקים, קשים מאוד. הרב אמר: נעשה "עלייה", תנסי לעזור לעצמך. כל כך רציתי להירפא שפתאום התחלתי לראות דברים. ראיתי גם את מלחמת ששת הימים וכיבוש הכותל הרבה לפני כן, אבל אז אף אחד לא האמין לי. גם לא הרב עובדיה יוסף. אני אוהבת לעשות "עליות", זה נותן לי כוח. אבל הפעם, כל הזמן, מדאיג אותי שלא ראיתי לאן הנשמה הלכה. מי יודע? מ' עדיין לא בסדר. אבא שלה יותר מדי קשה אֶתה. בסוף היא תברח מהבית. דווקא הבחור שלה בחור טוב, צריך לקרב אותו. הרב דיבר אתו.

אוניברסיטת בן-גוריון

חיקוי, ציטוט והתנגדות:

הצרות המיגדריות של ג'ודית

באטלר

טמליה זי

Gender Trouble של ג'ודית באטלר הוא ללא ספק אחד

Judith Butler, *Gender Trouble*, New York 1990

הספרים המשפיעים ביותר של שנות התשעים.¹ הספר, שראה אור בשנת 1990, הפך בתוך זמן קצר לאחד הטקסטים המצוטטים ביותר בשדה הפמיניזם, התיאוריה הקווירית ולימודי התרבות, והקנה למחברת מעמד של תיאורטיקנית מרכזית בשדות אלה. לספר הצטרפו במהלך העשור ארבעה ספרים משל באטלר – *Bodies That Matter; Excitable Speech, The Psychic* – *Life of Power, Antigone's Claim*² – ואלה סייעו לבצר את מעמדה ככוכב עולה באקדמיה האמריקנית ובזירה הבינלאומית. אולם אף אחד מהם לא עורר תהודה שווה לזו שעורר *Gender Trouble*, וניתן לקרוא אותם במידה רבה כפיתוח וכהרחבה של הרעיונות שהוצעו בחלקו האחרון, החלק המתורגם כאן.

Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York 1993;
idem, *Excitable Speech*,
New York 1997; idem,
The Psychic Life of Power,
California 1997; idem,
Antigone's Claim, New York
2000

אם חשיבותה של תיאוריה נמדדת בערך השימוש שלה, כמות העבודות והניתוחים שהולידה תפיסת המיגדר כפרפורמנס, התפיסה שבאטלר מתווה בחלקו האחרון של הספר, מעמידה אותה כאחד הרעיונות הפוריים ביותר של התקופה. את ערך השימוש יוצא הדופן הזה ניתן לתלות בשני גורמים. ראשית, תיאוריית המיגדר של באטלר מוקקת הלכי רוח תרבותיים ופוליטיים אופייניים של שנות השמונים והתשעים ונותנת להם ביטוי. שנית, באטלר הצליחה לא רק לתרגם את רוח התקופה, ה־Zeitgeist, לנוסחה תיאורטית, אלא גם ליצור סינתזה רבת-עוצמה של שלושה מהזרמים המובילים באוניברסיטאות בארצות הברית: תיאוריה פוסט-סטרוקטורליסטית, מחשבה פמיניסטית רדיקלית ופרספקטיבה הומוריסטית. סינתזה זו היתה במובנים רבים מהלך מתבקש, לאור העובדה שבסוף שנות השמונים גילו יותר ויותר חוקרים וסטודנטים עניין בדיוק באותו צומת תיאורטי שעבודתה של באטלר חולשת עליו; האינטגרציה התיאורטית שהיא הציעה סיפקה אפוא פתרון לחיפוש התיאורטי והפוליטי של רבים אחרים. בה בעת, סינתזה תיאורטית זו עשתה שימוש אסטרטגי ביוקרתו האקדמית של הפוסט-סטרוקטורליזם ובמעמד המבוסס של הפמיניזם כפרדיגמה תיאורטית כדי לבסס את הפרספקטיבה ההומוריסטית לא רק כלגיטימית אלא גם כמרכזית וכחיונית, מהלך שהפך את *Gender Trouble* לאחד הטקסטים המכוננים של התיאוריה הקווירית.

אף כי *Gender Trouble* זכה בדיעבד למעמד קנוני בשדה התיאוריה הקווירית, הספר ממקם את עצמו בראש ובראשונה במרחב הדיון הפמיניסטי. הבעיה המרכזית שמעסיקה את באטלר בספר היא ניסוח הפרויקט הפמיניסטי מחוץ לפרדיגמה של פוליטיקת זהות, בעיה שמיתרגמת לשאלה אם יכול להתקיים פמיניזם שאינו מניח סובייקט נשי. על פי התפיסה המקובלת, הפמיניזם כתנועה פוליטית מתיימר לייצג את הקבוצה "נשים", כלומר מניח את קיומה של קטגוריית הזהות "אישה", שממנה נובעים האינטרסים הפמיניסטיים והמטרות הפמיניסטיות. האישה היא הסובייקט של הפמיניזם, והפמיניזם שואף להעניק לסובייקט זה ייצוג הן במובן הפוליטי (ייצוג שווה לנשים במערכות השלטון השונות ובמוקדי הכוח החברתיים) והן במובן הלשוני (כתיבת היסטוריה של נשים, מאבק בייצוגים סקסיסטיים של נשים, נטרול ההטיה האנדרוצנטרית של השפה, וכדומה). אולם תפיסה זו של פוליטיקה המעוגנת בזהות התגלתה כבעייתית בכמה מישורים. ראשית, במסורת החשיבה הפוסט־סטרוקטורליסטית, באטלר מערערת על אפשרות קיומו של סובייקט הקודם לייצוגו: "תחומי הייצוג הפוליטי והלשוני קובעים מראש את הקריטריון שבאמצעותו הסובייקטים עצמם נוצרים, כשהתוצאה היא שייצוג מוענק רק למה שניתן לזהותו כסובייקט"³. כשהפמיניזם מדבר בשם הסובייקט "אישה" ונלחם לשחררו, הוא בה בעת משתתף בכינונו, וכינון זה הוא אקט כוחני שיש לו תמיד ממדים של הדרה, הגבלה וכפייה. באטלר מוטרדת מן הממד הנורמטיבי והמרשמי הסמוי המגולם בקטגוריות המיגדריות, ממד שמתגנב לפוליטיקה הפמיניסטית כשזו נשענת על הקטגוריה "אישה" כאילו היא קטגוריה תיאורית לא בעייתית.

3. באטלר (לעיל, הערה 1), עמ' 1.

לבד מן הביקורת הפילוסופית על המהותנות המיגדרית (קרי, הנחת קיומה של מהות נשית, המשותפת לנשים באשר הן) המשתמעת מן ההתייחסות ל"אישה" כקטגוריה טבעית ואוניברסלית, ביקורת נוספת עולה ישירות משדה הפוליטיקה הפמיניסטית. החל משנות השמונים נשמעים בשדה הפמיניזם עוד ועוד קולות של נשים לא מערביות, נשים ממיעוטים אתניים ונשים לסביות, הטוענות שהזרם המרכזי של הפמיניזם אינו מייצג את הבעיות והאינטרסים שלהן, אלא את אלה של נשים מערביות, לבנות, הטרוסקסואליות ובנות המעמד הבינוני בלבד. ההכרה בתקפותן של טענות אלה הביאה למפנה הרבת־תרבותי בפמיניזם, כלומר לתפיסה הנותנת מקום לסוגים שונים של פמיניזם ולחתימה להעניק ייצוג שוויוני למיעוטים בתוך שדה הפמיניזם עצמו.⁴ אולם מעבר למענה הפרקטי, הפרספקטיבות של נשים מן העולם השלישי ובנות מיעוטים שונים מציבות אתגר מהותי לתפיסה לפיה "אישה" היא בין־תרבותית שיכולה לספק בסיס אוניברסלי לפמיניזם:

4. כך, למשל, פורומים פמיניסטיים רבים בישראל בעשור האחרון מנהלים לפי שיטת הרבעים, כלומר, הם כוללים נציגה מזרחית, נציגה פלסטינית ונציגה לסבית, נוסף על נציגה אחת בלתי מסומנת יהודייה, אשכנזייה, הטרוסקסואלית.

אם מישגי היא אישה, זה ודאי לא כל מה שהיא; המונח איננו ממצה לא משום שקיים "אדם" קדם־מיגדרי שהוא טרנסצנדנטי לאבזור המיגדרי שלו, אלא משום שהמיגדר איננו מכונן תמיד באופן קוהרנטי או עקבי בהקשרים היסטוריים שונים, ומשום שהמיגדר מצטלב עם אופניות גזעיות, מעמדיות, אתניות, מיניות ואזוריות של זהויות המכוננות באופן דיסקורסיבי. כתוצאה מכך, אי אפשר לבודד את המיגדר מן ההצטלבויות הפוליטיות והתרבותיות שבהן הוא מיוצר ומשומר.⁵

5. באטלר (לעיל, הערה 1), עמ' 3.

במלים אחרות, הזהות "אישה" איננה זהות מובחנת שפשוט מצטרפת למשתי זהות מובחנים אחרים; היא משתנה בהתאם לפרמטרים האחרים של הזהות שעמם היא מצטלבת. אין נשיות אחת; יש מספר אינסופי של זהויות נשיות, בהתאם לחיתוך של ציר המיגדר עם צירי זהות אחרים, וכל נסיון לבדוד את ציר המיגדר כשלעצמו נדון לכשלון. כמו כן, מכיוון שלעולם לא ניתן להגיע לרשימה ממצה של צירי הזהות הרלוונטיים (הרשימה הסטנדרטית של לאום, גזע, אתניות, מעמד, מיגדר ומיניות מסתיימת תמיד ב"וכו'"), לעולם לא ניתן לעמוד על כל ההתחכוכיות (articulations) המעצבות את הזהות המיגדרית של הסובייקט.

באטלר מציינת גם שתפיסת הקטגוריה "אישה" כקטגוריה אוניברסלית הולכת בדרך כלל יד ביד עם תפיסת הפטריארכיה כסטרוקטורה אוניברסלית של העליונות הגברית, כלומר עם האמונה בקיומה של סטרוקטורה בין-תרבותית וטרנס-היסטורית המאחדת את כל צורות הדיכוי המיגדרי. כך, מנגנונים שונים של דיכוי ואפליה של נשים לאורך ההיסטוריה ובתרבויות שונות – חובת ההתעטפות ברעלה בחברות מוסלמיות, קשירת כפות רגליים של ילדות בסין, שריפת מכשפות באירופה, סחר בינלאומי בנשים ואפליה בתעסוקה במערב – מובנים כולם כביטויים ספציפיים של אותה מערכת פטריארכלית.⁶ תפיסה זו, שהיא מאושיות הפמיניזם הרדיקלי, מעוררת בעיות רבות בשל חוסר רגישותה להקשרים התרבותיים הקונקרטיים של דיכוי מיגדרי, והיא נוטה לחטוא בניכוס התנסותן של נשים לא מערביות והכפפתה לתפיסות מערביות של דיכוי. בכך הפמיניזם תורם להבניית תרבויות לא מערביות כעולם שלישי מפגר וברברי שדיכוי הנשים הוא מסממני נחשלותו והוא משתף פעולה עם השיח הקולוניאלי והאוריינטליסטי.⁷

עד כה ראינו שבאטלר מרחיקה עצמה מן הפמיניזם הרדיקלי, או הפמיניזם התרבותי, שמעלה על נס נשיות "טבעית" ו"אותנטית" המדוכאת תחת הפטריארכיה. אם הפמיניזם התרבותי מאמין בקיומה של מהות נשית שהאידיאולוגיה הפטריארכלית מסתירה ומעוותת, ההבחנה בין מין למיגדר מבניה את הנשיות והגבריות גם יחד כקטגוריות אידיאולוגיות. המושג "מיגדר", כפרשנות התרבותית שהחברה מעניקה למין הביולוגי, נושא עמו הבנה של הנשיות והגבריות כתוצרים של הבניה חברתית: חברות אנושיות יוצרות תפקיד "נשי" ותפקיד "גברי" על בסיס ההבחנה הביולוגית בין זכרים לנקבות (ותוכם של תפקידים אלה משתנה מתרבות לתרבות), וגורמות לאנשים שהם נשים וגברים מבחינה ביולוגית למלא את התפקידים האלה ולהאמין בטבעיותם. ההבחנה בין מין למיגדר היא הבחנה חשובה לפמיניזם כי המין, מהיותו מעוגן בביולוגיה, נתפס כקבוע, יציב וטבוע בפרט, ואילו המיגדר נתפס כתרבותי, יחסי ומשתנה. ומכיוון שלאורך ההיסטוריה, דיכוי הנשים נשען על תשתית אידיאולוגית שהצדיקה את ההסדרים החברתיים בטענה שהם נגזרים ישירות מן ההבדלים הטבעיים בין המינים, ההבחנה בין מין למיגדר איפשרה לפמיניזם להראות שהרבה מן ההבדלים הטבעיים-כביכול בין נשים לגברים נופלים בתחום החיברות המיגדרי ולא בתחום הביולוגיה, ולפיכך הם בלתי הכרחיים וניתנים לשינוי.

אולם באטלר מערערת גם על הבחנה זו בין מין למיגדר, שהיתה כאמור כה שימושית עבור הפמיניזם. בכך היא הולכת בעקבותיה של מוניק ויטי, הטוענת בספרה *The Straight Mind* שהקטגוריות "אישה" ו"גבר"

6. דוגמה מובהקת לתפיסה אוניברסליסטית כזו של הפטריארכיה (מלוות באמונה בקיומו של רצף של התנגדות נשית) מספק מאמרה של אדריאן ריץ', "הטרנסקסואליות כפיהה והקיום הלסבי", וראו Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Blood, Bread and Poetry, Selected Prose 1979-1986*, New York 1985; המאמר עתיד לראות אור בעברית במסגרת אנתולוגיה של מאמרים בתיאוריה קווירית שתצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, בעריכת יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קדר. בעקבות קתלין גוך מונה ריץ' במאמר זה שמונח המאפיניים של הכוח הגברי, כשלכל אחד מן המאפיניים הללו נלוות דוגמאות היסטוריות ועכשוויות, מערביות ולא מערביות גם יחד, וראו Kathleen Gough, "The Origin of the Family", in Rayna Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York 1975, pp. 69-70.

7. גיאטרי צ'קוורוטי ספיבק (Spivak) מצביעה על כך שהוצאת הנוהג של שריפת אלמנות אל מחוץ לחוק בהודו על ידי הבריטים איפשרה לשיח הקולוניאלי לכונן את האישה ההודית כאובייקט לתצלה. צעד זה שירת את ויהויו של הקולוניאליזם עם כינונו של סדר חברתי טוב, ושלל כל יכולת פעולה מן האישה ההודית, שהוגדרה כקורבן בלבד, ודאו גיאטרי צ'קוורוטי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לרברז?", תרגום אה ברואר ועדי אופיר, תיאוריה וביקורת 7, 1995, עמ' 31-66. ספיבק אמנם מתיחסת לשיח הקולוניאלי הגברי, אך בשנים האחרונות נשים מוסלמיות ואפריקניות משמיעות טענות דומות כלפי העיסוק של הפמיניזם המערבי בפרקטיקות של ריעול וכריתת דגדגן.

Monique Wittig, "One Is Not Born a Woman", *The Straight Mind and Other Essays*, Boston 1992, p. 11
 המאמר עתיד לראות אור בעברית במסגרת אנתולוגיה של מאמרים בתאוריה קווירית (לעיל, הערה 6).
 Thomas Laqueur, *Making Sex*, Harvard University Press 1990

הן מלכתחילה קטגוריות פוליטיות ולא טבעיות, דהיינו שהדיכוי הוא שיוצר את המין. ויטיג מבהירה את כוונתה באמצעות האנלוגיה לגזע: המושג "גזע" לא נשא את משמעותו המודרנית עד ראשיתה של העבדות השחורה כתופעה היסטורית, אלא חל על שושלת משפחתית. כלומר, ההבחנה שחור/לבן ככלי לסיווג בני אדם לקטגוריות לא התקיימה לפני שנודעה לה משמעות פוליטית במציאות הסוציו-אקונומית של העבדות, אולם כיום גזע הוא עבורנו בגדר נתון חושי מיידי ואנו מייחסים לו מעמד אונטולוגי של עובדת טבע. בדומה לכך, טוענת ויטיג, למושג "מין" אין משמעות במנותק מן המציאות הסוציו-אקונומית של דיכוי הנשים. כלומר, העובדה שמין הוא עבורנו נתון חושי מיידי ואמצעי סיווג ראשוני כל כך נובעת מן החשיבות הפוליטית העצומה שנודעת להבחנה גבר/אישה.⁸ ויטיג איננה משתמשת כלל במושג "מיגדר", אולם כאשר היא טוענת שקטגוריות המין הן קטגוריות פוליטיות, משתמע מכך שהמין הוא תמיד כבר מיגדר – והמיגדר הוא פוליטי, קרי היררכי.

התנגדות נוספת להבחנה בין מין למיגדר עולה מתוך חקר ההיסטוריה של קטגוריית המין עצמה. תומס לקאר, שחקר את הבנייתה של קטגוריית המין במערב מהעת העתיקה ועד למאה העשרים, הגיע למסקנה שהתפיסה הבינארית של המין היא תוצר מודרני מובהק.⁹ עד למאה השמונה עשרה שלט ברפואה ובביולוגיה מה שהוא מכנה "מודל המין האחד". מודל זה לא הניח את קיומם של הבדלים מהותיים בין נשים לגברים אלא ראה בגוף הגברי ובגוף הנשי שתי גרסאות של אותו גוף, כשהגרסה המושלמת יותר היא, כמובן, זו הגברית. על פי מודל זה, איברי המין הנקביים ואיברי המין הזכריים זהים אלה לאלה, אך מכיוון שנשים ניחנו בפחות vital heat, איברי המין שלהן נותרו פנימיים: הנרתיק מתואר כפיין פנימי מהופך, השחלות הן האשכים, והרחם הוא שק האשכים. מאחר שההבדל בין המינים הוגדר רק כהבדל בדרגה, הגוף המיני נתפס כיציב הרבה פחות מכפי שאנו רואים אותו כיום. במקורות הקלאסיים ישנם סיפורים על גברים שהיניקו ועל גברים שגופם נעשה נשי כתוצאה מהתרועעות מופרות עם נשים, ועוד במאה השש עשרה מונטיין מספר על נערה שעברה שינוי מין ספונטני כשרדפה אחרי חזיר: חום הריצה הביא לידי כך שאיבר המין הפנימי יצא החוצה. לקאר מראה שלא ניתן לתלות תיאוריה זו רק בהעדר ידע מדעי, כשם שאת נטישתה לא ניתן להסביר רק על בסיס תגליות מדעיות. ברנסנס, למשל, עם התפתחות מדע האנטומיה, כשהידע על הגוף החל להתבסס על נתיחת גופות, המשיכו להחזיק במודל המין האחד, והרישומים בספרי אנטומיה בני התקופה מתארים את איברי הרבייה הנשיים כמקבילים בצורתם לאיברי הרבייה הגבריים. לעומת זאת, החל מסוף המאה השמונה עשרה התקבלה הדעה שקיימים שני מינים שהם מובחנים, יציבים ומונוגדים זה לזה. בראשית המאה התשע עשרה, טקסטים העוסקים בביולוגיה טענו שבין נשים לגברים קיימים הבדלים מהותיים, הבאים לידי ביטוי לא רק באיברי המין אלא בכל חלק וחלק של הגוף; מחבר אחד אפילו טען להבדלים ברמת התא.

כאמור, את שני המודלים הללו ואת המעבר ביניהם אי אפשר להסביר על סמך שינויים במצב הידע על הגוף, אלא רק מתוך הבנה של שינויים אפיסטמולוגיים ופוליטיים רחבי היקף. מודל המין האחד עלה מתוך עולם שבו הפירוש של להיות גבר או להיות אישה היה בראש ובראשונה לתפוס מקום מסוים בהיררכיה החברתית, והביולוגיה לא נתפסה אלא כשיקוף

של הסדר הקוסמי, שהסדר החברתי נשען עליו. כלומר, בתפיסה קדם-מודרנית זו, המיגדר היה במובן מסוים ממשי יותר מן המין. למין, ולא למיגדר, היה מעמד של תופעה נגזרת. עם התערעורת הסדר החברתי הישן והמעבר מתפיסה של הידרכיה קוסמית לתפיסה של חוזה חברתי, הגוף החל להיותפס כבסיס לסדר החברתי, ולא כסימנו. כשם שתיאוריית החוזה החברתי הניחה מצב טבע הקודם לחוזה החברתי ומשמש כבסיסו, כך היחסים החברתיים בין נשים לגברים הוסברו כנובעים מן ההבדל הביולוגי ביניהם. מסקנתו של לקאר היא שדמיון ושוני מצויים בכל, והשאלה מי מהם נתפס כבולט או כחשוב יותר מוכרעת מחוץ לשדה החקירה האמפירית, על ידי האופן שבו מומשגים היחסים הפוליטיים בין המינים. במלים אחרות, לא ניתן להגיד על המין דבר שאין בו כבר מלכתחילה טענה באשר למיגדר.

יתרה מזאת, קטגוריית המין הביולוגי עצמה איננה כה פשוטה ואחדותית כפי שמשמע מן החלוקה מין/מיגדר, אלא היא מורכבת מכמה ממדים – מין אנטומי, מין כרומוזומלי ומין הורמונלי – שההלימה ביניהם איננה מובנת מאליה. הממד המהותי והקבוע ביותר הוא המין הכרומוזומלי, אך השייך המיגדרי הראשוני (gender assignment) עם הלידה מתבצע על סמך המין האנטומי, והייחוס המיגדרי (gender attribution) היומיומי נעשה בעיקר על סמך סימני מין משניים שמקורם הורמונלי ועל סמך מאפיינים התנהגותיים. חד-משמעיותו של המין הביולוגי התערערה לקראת סוף המאה העשרים משני כיוונים: ראשית, אנו ערים יותר לשכיחותה של תופעת ההרמאפרודיטיזם (intersex), שפירושה לא רק מורפולוגיה דרמשמעית אלא גם חוסר הלימה בין המין הכרומוזומלי למין האנטומי; שנית, עם התפתחות הטכנולוגיה הרפואית של שינוי מין והתפשטות הטרונסג'נדר כתצורת זהות חדשה מתרבויות האפשרויות לפתיחת פערים בין הממדים השונים של המין הביולוגי.¹⁰ אנו רואים אפוא שגם המין הביולוגי אינו יכול לספק לנו הגדרה חד-משמעית של "אישה", וראיה לכך אפשר למצוא במחלוקות שהתעוררו בקשר לקבלת טרונסקסואליות לארגונים פמיניסטיים בדלניים.¹¹

כל האמור לעיל מביא את באטלר למסקנה שהיחס בין מין למיגדר הוא למעשה הפוך מכפי שמקובל לייצג אותו. המיגדר איננו הפרשנות שהתרבות נותנת לעובדה הטבעית של המין; המיגדר הוא מנגנון של הבניה חברתית, או מנגנון דיסקורסיבי, המייצר את המין כמהות טבעית, קדם-דיסקורסיבית. בכך מבצעת באטלר מהלך אנלוגי למהלך התיאורטי של פוקו בספרו *תולדות המיניות*. פוקו מתאר את המיניות כמשטר-שיח המייצר את המין (כשהמין מוגדר כפיקציה המאחדת "יסודות אנטומיים, פונקציות פיזיולוגיות, התנהגויות, תחושות והנאות") כמהות אנושית בסיסית וקדם-תרבותית, המהווה את הגרעין הנסתר של העצמי. דהיינו, לא המין קודם למיניות, אלא המיניות קודמת למין ומכוננת אותו כאפקט שלה: "המיניות הנה תבנית היסטורית ממשית מאוד, והיא שעוררה, כיסוד ספקולטיבי, חיוני לתפקודה, את מושג המין".¹² בשני המקרים, גם בנוגע למיגדר וגם בנוגע למיניות, היפוך כיוון הסיבתיות הוא חלק מן האפקט של ההבניה, והוא פועל לטשטש את עקבותיה: אם אנו מאמינים שהנשיות נובעת באיזושהי צורה מן המין הביולוגי או משקפת אותו – מה שבאטלר מכנה "האמונה ביחס המימטי של המיגדר למין"¹³ – מן הסתם לא נבחין באופן שבו הנשיות מיוצרת על ידי פרקטיקות פוליטיות ומשרתת את שימוד פערי הכוחות בין גברים לנשים.

10. טרונסג'נדרים לא מעטים אינם מבצעים "שינוי מין" מלא, מחוסר רצון או מחוסר יכולת, אלא מסתפקים בטיפול הורמונלי או בטיפול כירורגי חלקי שמתיר אותם עם אנטומיה דר-משמעית ועם חוסר הלימה בין איברי המין לסימני המין המשניים. עם הופעתה של זהות טרונסג'נדרית ובעקבות הפוליטיזציה שלה, יותר ויותר אינדיבידואלים בוחרים לייצר לעצמם גוף דרמשמעי.

11. הסיעונים כנגד הגדרת טרונסקסואליות כנשים התבססו הן על הנימוק המתוחני, לפיו טרונסקסואליות ניתנו רק בסימולציה של אנטומיה נשית והן נטולות יכולת להרות, שהיא המגדירה את הנשיות, והן על הנימוק שהן עברו חיברות גברי.

12. מישל פוקו, *תולדות המיניות I: הרצון לדעת*, תרגום גבריאל אש, תל-אביב 1996, עמ' 104, 106.

13. באטלר (לעיל, הערה 1), עמ' 6.

הגדרת המיגדר כמנגנון של הבניה חברתית עדיין איננה עונה על השאלה כיצד מתבצעת פעולת ההבניה ומהו אופן הקיום של המיגדר כמאפיין של אינדיבידואלים (כלומר, המיגדר במובן של הזהות המיגדרית האישית). גם כאן באטלר הולכת בעקבות פוקו. בשיח המיגדרי הדומיננטי, הזהות המיגדרית נתפסת כחלק מעולמו הפנימי של האינדיבידואל. גם כאשר זהות זו איננה נתפסת כאימננטית וכמהותית, היא מובנת בדרך כלל באמצעות מטפורת ההפנמה: אמנם אנו מקבלים את הזהות המיגדרית שלנו מבחוץ, אבל ההפנמה מכוננת אותה בתוכנו, וישות פנימית זו מייצרת, בתורה, סימפטומים התנהגותיים חיצוניים. תיאור מסוג זה מוצע על ידי התיאוריה הפסיכואנליטית. אולם באטלר דוחה את המודל המרחבי הזה, מאחר שבעקבות פוקו היא מגדירה את הפנים כאפקט – אפקט של פעולת סימון (signification) המתרחשת על פני הגוף. בספרו *Discipline and Punish* פוקו מגדיר את הנפש כקורלאט של טכנולוגיות הכוח המופעלות על הגוף, תוצר של מתודות הענישה, הפיקוח וההגבלה המופעלות על אסירים, משוגעים, ילדים, פועלים ושאר הסובייקטים המשועבדים על ידי מנגנוני השליטה השונים.¹⁴ הכוח המופעל על הגוף מסמן על גביו את הנפש כמרחב פנימי בלתי נראה. למעשה, הנפש היא לא יותר מאשר פיגורה המוטבעת על פני הגוף באמצעות פעולת סימון חברתית. אי לכך, קובע פוקו, בהיפוך לאימרה הנוצרית, "הנפש היא הכלא של הגוף".¹⁵

Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, Harmondsworth 1991, p. 29
15. שם, עמ' 30.

באופן דומה, באטלר רואה את המיגדר כאפקט של סימון גופני, סימון שמורכב מאקטים וממחוות היוצרים את האפקט האשלייתי של גרעין מיגדרי פנימי. אקטים ומחוות אלה אינם ספונטניים ושרירותיים, כמובן, אלא הם נתונים למשטור חמור ביותר שמגביל ומארגן אותם סביב שתי זהויות מיגדריות מקוטבות ויציבות – גבר ואישה. את הנורמה המנחה את המשטור המיגדרי הזה באטלר מכנה "הפיקציה של קוהרנטיות הטרנסקסואלית" – הכלל המחייב "הלימה" בין שלושת הממדים: מין ביולוגי, מיגדר ותשוקה. לדוגמה, מי שנושא את הכרומוזומים XY אמור לפי כלל זה להיות בעל זהות מיגדרית גברית ולהימשך לנשים. לכלל מסדיר זה יש פונקציה אידיאולוגית: בפועל, התנהגותו ממושטרת בהתאם לעקרונות הקוהרנטיות, אבל תוצאות המשטור מוצגות כמצב טבעי, כאילו המין הביולוגי מצמיח בהכרח ובאופן ספונטני את המיגדר כמהות פסיכולוגית פנימית שמשקפת אותו, ומהות פנימית זו מולידה (שוב, בהכרח ובאופן ספונטני) תשוקות והתנהגויות מיניות. הכותרת "קוהרנטיות הטרנסקסואלית" מרמזת על כך שלדעתה, המשטור המיגדרי פועל במובהק בשירות הטרנסקסואליות הכפויה.¹⁶ בכך מאמצת באטלר את עמדתה של ויטיג, המצביעה על הזיקה ההדוקה שבין קטגוריות המין הטרנסקסואליות: קטגוריות המין הן התנאי האידיאולוגי לקיום הטרנסקסואליות כמוסד המאפשר את ניצול הנשים, מכיוון שאם אין מניחים את קיומו של הבדל מהותי ומבחין בין המינים, לא ניתן גם להניח זיקה הכרחית ובלתי נמנעת ביניהם, הנחה שהיא האקסיומה של מוסד הטרנסקסואליות. לטענת ויטיג, להיות גבר או להיות אישה בתרבות שלנו פירושו הדבר בראש ובראשונה לבחור בבן המין השני, ולכן "משמעות הסירוב להיות (או להישאר) הטרנסקסואל היתה תמיד סירוב להיות גבר או אישה, בין במודע ובין שלא".¹⁷ בניסוחה של באטלר, הטרנסקסואליות הממוסדת היא המניע למשטור האפקטים המיגדריים בהתאם לנורמה הבינארית.

16. המונח "הטרנסקסואליות כפויה" נטבע על ידי אריאן ריץ' כדי לערער על ראיית הטרנסקסואליות כ"הערפה מינית" של נשים בתנאים של עליונות גבית וכדי להדגיש שהטרנסקסואליות היא מוסד חברתי הנתמך בידי אינספור מנגנוני כפייה ומנגנונים אידיאולוגיים. אף כיריף תה בכפית ההטרנסקסואליות על נשים בלבם, הלוחו של המונח הדרתה על ידי באטלר ותיאורטיקנים קויריים אחרים, שמצביעים על כפיית הטרנסקסואליות על נשים וגברים גם יחד. עוד על כך ראו במאמרה של ריץ', "הטרנסקסואליות כפויה והקיום הלבסי" (לעיל, הערה 6).
17. ראו ויטיג (לעיל, הערה 8), עמ' 13.

את ההבנה שהמיגדר מכונן על ידי אקטים ומחוות באטלר מתמצתת בטענה שמייגדר הוא performance. מושג הפרפורמנס, או כפי שבאטלר מעדיפה לכוונתו בספריה הבאים, פרפורמטיביות (ביצועיות), הוא המושג המרכזי בעבודתה של באטלר, והוא ממוג שתי הוראות מובחנות של המונח: הופעה תיאטרונית וביצועיות לשונית. תיאוריית הביצועיות הלשונית פותחה בידי ג'ל אוסטיין, המזוהה בספרו *How to Do Things with Words* קטגוריה של מבעים שהוא מכונה "ביצועיים", או "speech acts"¹⁸. מבעים אלה מתאפיינים בכך שהם אינם מתארים מצב עניינים אלא מייצרים אותם, כלומר עצם השמעתם מהווה פעולה בעולם; דוגמאות למבעים מעין אלה הן שבועת נישואים, פסק דין המושמע מפיו של שופט, הכרזת מלחמה, הענקת שם וכיוצא באלה. בדומה לכך, באטלר מציעה לנו הבנה של המייגדר כתוצר של מבעים – לשוניים וגופניים – המייצרים את מה שהם מתארים: כאשר רופא/ה בוחנת/ת תינוק שזה עתה נולד ומכריז/ה "זו בת", הכרזה זו איננה רק מבע תיאורי אלא גם אקט של השמה מיגדרית (gender assignment) שקובע את גורל היילוד; וכשאישה לובשת שמלה ונועלת נעלי עקב כדי "לתאר" את עצמה כאישה, בה בעת היא מייצרת את עצמה כאישה.

בעבודותיה המאוחרות יותר באטלר מעמידה את תיאוריית הפרפורמטיביות שלה במפורש על מושג הביצועיות הלשונית, אולם בספר *Gender Trouble* היא מציעה תפיסה של המייגדר גם כסוג של תיאטרון. באטלר רואה בדראג את המטפורה האולטימטיבית למייגדר, מכיוון שהתנהגות מיגדרית הנה תמיד חיקוי. דראג אינו אלא חשיפה של המבנה החקייני הבסיסי של המייגדר, בכך שהוא תוקע טריז בין המין האנטומי של השחקן לבין ההופעה המיגדרית שהוא מבצע: כשאישה מבצעת פרפורמנס נשי אין אנו מבחינים שמדובר בפרפורמנס, אך ברגע שגבר מבצע פרפורמנס כזה ושובר את ההלימה המצופה שבין אנטומיה, זהות מיגדרית ופרפורמנס מיגדרי, מתברר שההופעה המיגדרית איננה שיקוף פשוט וטבעי של גרעין מיגדרי פנימי, אלא פרקטיקה חקיינית. אולם באטלר ממחרת להבהיר כי הבנת הפרפורמנס המיגדרי כחקייני איננה מניחה קיומו של מקור. אין גבריות או נשיות אותנטיות; הגבריות או הנשיות שאנו מחקים הן עצמן תמיד כבר חיקוי,¹⁹ כך שמה שנתה הוא שרשרת אינסופית של חיקויים, ללא מקור שיוכל לספק לה עוגן אונטולוגי. לקביעה זו יש השלכות רדיקליות; משמעותה היא שלפרפורמנס של גבריות שמבצע גבר ולפרפורמנס של גבריות שמבצעת אישה יש בדיוק אותו מעמד אונטולוגי. שניהם מהווים חיקוי במידה שווה, האחד איננו אותנטי או אמיתי יותר מן האחר.²⁰

ההנחה שהמיגדר אינו מעוגן בשום קרקע אונטולוגית טומנת בחובה את אפשרות ההתנגדות למשטור המיגדרי המופעל עלינו. האקטים והמחוות שהפרפורמנס המיגדרי מורכב מהם מתרחשים על ציר הזמן. האשליה של זהות מיגדרית יציבה, של מהות פנימית המנביעה את הפרפורמנס המיגדרי, מצריכה חזרה מתמדת על אותם אקטים ומחוות. ההתנגדות לכפייה המיגדרית יכולה לעשות שימוש חתרני בממד הטמפורלי הזה של הפרפורמנס, בשני אופנים. ראשית, ניתן להכניס יסוד של אי רציפות, חוסר המשכיות. ברגע שהפרפורמנס המיגדרי אינו קבוע נחשפת הקונטינגנטיות שלו, מתנפצת האשליה של זהות יציבה ומתגלה האילוץ הפוליטי שמייצר את היציבות הזו. שנית, ניתן לבצע חזרה לא מדויקת, לא מוסמכת, פארודית – חזרה

18. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962

19. את הפרפורמנס המיגדרי שלנו אנו מעצבים לפי הרגש שמספקים לנו הורינו (ורמויות התייחסות אחרות) ועל בסיס ייצוגים תרבותיים; אולם הורינו אינם אלא מתקים את הפרפורמנס של הוריהם, והמודלים המיגדריים שאנו מוצאים בייצוגים תרבותיים הם עצמם בגדר חיקוי.

20. הביקורת הפמיניסטית המסורתית טוענת שדראג מאמץ את הסטריאוטיפ הפטריארכלי של נשיות ואיננו מציג "נשיות אמיתית". אולם לפי באטלר, טענה כזו היא חסרת מובן.

שממשמעת מחדש את הקודים המיגדריים שבהם היא משתמשת. כפי שאומרת באטלר, "השאלה איננה אם לחזור, אלא כיצד לחזור".²¹ החברה מנסה לאלץ אותנו לחזור באופן שמאשר את נורמת הבינאריות המיגדרית, אולם ניתן לחזור על פרקטיקות הסימון המיגדריות באופן שקורא תיגר על הנורמות המסדירות אותן ומאפשר ייצור של זהויות מיגדריות חלופיות, מעבר לצמד גבר/אישה. אין לנו ברירה אלא להשתתף בפרקטיקות הסימון המיגדריות, וכל סימון מושתת על חזרה, אבל חזרה זו יכולה לבצע שכתוב (re-signification) וזה קונטקסטואליזציה של המסמנים עצמם. כך, פרפורמנס נשי של גבריות בקונטקסט של התרבות הלסבית האמריקנית המודרנית (דהיינו, פרפורמנס "בלתי מוסמך" של גבריות) גם מייצר תצורה מיגדרית חדשה, החורגת מצמד האפשרויות גבר/אישה – התצורה המכונה בוך' (butch) – וגם ממשמע מחדש את מושג הגבריות עצמו באמצעות ייחוסו למי שהן נשים מבחינה ביולוגית בתוך הקשר נשי בלעדי.

על בסיס הבנת המיגדר כפרפורמנס באטלר יכולה לשוב ולהידרש לשאלת חיוניותו של הסובייקט הנשי לפמיניזם, כשטענתה היא שאין צורך להניח זהות העומדת ביסוד האינטרסים הפמיניסטיים ומהווה בסיס לפעולה פוליטית פמיניסטית, אין צורך להניח "עושה מאחורי המעשה". באטלר יוצאת כנגד ההנחה ההומניסטית שיכולת פעולה (agency) פוליטית חייבת להיות מעוגנת ב"אני" קדם-דיסקורסיבי, ושהבנת הסובייקט כמכונן על ידי השיח התרבותי משמעה שהוא נקבע לחלוטין על ידי השיח ונטול יכולת התנגדות. לחלופין היא מציעה הבנה של הזהות כפרקטיקת סימון (הזהות "אישה" איננה יותר מאשר הפרפורמנס החוזר ונשנה של הנשיות). כל פרקטיקת סימון מושתתת על חזרה, ויכולת הפעולה טמונה באפשרות לווריאציה בחזרה, אפשרות שהיא אינהרנטית למבנה השפה. כלומר, יכולת הפעולה היא אפקט של השיח: במידה שהשיח המיגדרי מגביל ומקבע את הזהות, בה במידה הוא מאפשר את החתירה תחת הזהות. למעשה, באטלר מציעה תפיסה חדשה של פוליטיקה פמיניסטית, פוליטיקה המושתתת לא על זהות נשית, אלא על חתירה תחת הזהויות המיגדריות עצמן. פוליטיקה זו מתבססת על פרקטיקות של שכתוב חתרני, כשהחזון הוא שחרור מן הבינאריות המיגדרית ויצירת ריבוי של אפשרויות מיגדריות, או, ליתר דיוק, מתן אפשרות לאותן תצורות מיגדריות המצויות מחוץ לגבולות המוקנות התרבותית לחדור אל תוך תחום השיח.

ההיסט שבאטלר מבצעת בהגדרת הפרויקט הפמיניסטי איננו עניין של מה בכך. אם הפמיניזם הרדיקלי שם לו למטרה להיאבק למען שחרור הנשים מן הדיכוי הגברי, מטרת המאבק שבאטלר מתווה היא שחרור מן הדיכוי המיגדרי. הכוח המדכא לדידה איננו הפטריארכיה אלא מערכת המיגדר וההטרסקסואליות הממוסדת, והמדוכאים אינם רק הנשים אלא כולנו – נשים וגברים כאחד – כסובייקטים ממוגדרים. במלים אחרות, אם, באופן מסורתי, הפמיניזם נאבק בדיכוי או באפליה של נשים, עבור באטלר הדיכוי נעוץ בעצם הכפייה להיות נשים – או להיות גברים. המחשבה על תפקידי המיגדר כדכאניים וכדורשים תיקון איננה חדשה; חדשנותה של באטלר נעוצה בכך שהיא איננה קוראת להגדרה רחבה יותר, מגבילה פחות, של התפקיד הנשי והתפקיד הגברי, אלא יוצאת כנגד עצם הבינאריות של מערכת המיגדר. קל לראות את הזיקה שבין ניסוח כזה של הפרויקט הפמיניסטי

ובין הפוליטיקה והתיאוריה ההומוריסטית. התרבות שלנו מוזה בין תשוקה חד-מינית לבין חריגות מיגדרית, והומופוביה מוצאת ביטוי לעתים קרובות בדיכוי של חריגות מיגדרית. לא בכדי הדמות נושאת הסטיגמה אצל הומואים היא ההומו הנשי, הדראג-קווין או הקוקסינל, ואצל לסביות, הלסבית הגברית או הבויץ'. הפמיניזם של באטלר, שרואה במשטור המיגדרי את שורש הרע ואיננו מציב את הזהות הנשית כבסיס פריוילגי לפעולה פוליטית, עולה בקנה אחד עם התפיסה הקווירית שדוגלת בסולידריות הומו-לסבית ויוצאת כנגד זהויות מונוליתיות. לפיכך, אין תימה שהספר *Gender Trouble* זכה למקום של כבוד בקנון של התיאוריה הקווירית.

כאמור, חלק גדול מעבודתה של באטלר לאחר *Gender Trouble* הוקדש להבהרה ולפיתוח של תפיסת הביצועיות שהיא מתווה בחלקו האחרון. כפי שצוין, בספר זה מושג הפרפורמנס מרפרר הן להופעה התיאטרונית והן לביצועיות הלשונית. הקבלה של הספר בעת שראה אור הדגישה את המובן הראשון והולידה הבנה פופולרית שלו כקורא לערעור מערכת המיגדר באמצעות הופעות חתרניות שהדראג משמש להן כמודל; הבנה זו מעוגנת בדגש שהושם בשנות השמונים המאוחרות ובראשית שנות התשעים על פוליטיקה של סגנון, ובייחוד בפנייה של ארגונים קוויריים כמו "Act Up" או "Queer Nation" לפוליטיקה תיאטרלית. אולם באטלר מיהרה להסתייג מן הוולונטריום המשתמע מהבנה שכזו, שכן תפיסת המיגדר כתיאטרון מחייבת הנחת קיומו של שחקן שקודם לתפקיד ועוטה על עצמו מיגדר כזה או אחר כרצונו, והרי באטלר שוללת הן את ההנחה של סובייקט הקודם למיגדרו והן את תפיסת הזהות המיגדרית כרצונית. בספרה הבא, *Bodies That Matter*, היא מעמידה את תפיסת הביצועיות על רעיונות הציטוטיות והרהיסינפיקציה, בהשראת ביקורתו של דרידה על אוסטיין. במאמרו "Signature Event Context" דרידה מציע תפיסה של ההישנות (iterability) כמאפיין בסיסי ומהותי של השפה. כדי לתפקד צריך הסימן להיות ניתן לניתוק מכל הקשר נתון ולהשתלה ציטוטית באינספור הקשרים עתידיים שאין לצפותם מראש. אם אוסטיין רואה את האפקטיביות של המבע הביצועי כנשענת על קונבנציות ולכן כתלוית-קונטקסט, דרידה מנסח את האפקטיביות הזו במונחים של הישנות וציטוט:

האם היה מבע ביצועי מצליח בתפקידו אלמלא חזר בנוסחתו על מבע "מוצפן" המחזיק את הישנותו, או, במלים אחרות, אלמלא היתה הנוסחה המשמשת אותו כדי לפתוח פגישה, להשיק ספינה או להכריז על נישואים מוזהה ככזו שממלאת אחד מודל המחזיק את הישנותו, אלמלא היתה אז מוזהה במידה מסוימת כ"ציטוט"?²²

אולם האפשרות של המבע הביצועי להיות מצוטט אחראית לא רק להצלחתו אלא בה במידה גם לכשלונו: בקונטקסט הלא נכון, המבע הביצועי לא ישיג את האפקט המקווה. בהשאלה, באטלר מבינה את הביצועיות המיגדרית, כלומר את כוחו המכונן של הסימון המיגדרי, כמושתתת על הציטוט החוזר ונשנה של נורמות. מחד גיסא, המשקל המצטבר של ההישנות אחראי לכוחן המחייב של הנורמות, ומאידך גיסא, בדיוק אותה ציטוטיות מהותית פותחת פתח להתנגדות, מהווה את מקור יכולת הפעולה של הסובייקט:

22. מצוטט אצל ג'ודית באטלר, "קוויר באופן ביקורתי", תרגום דפנה דו, תל-אביב 2001, עמ' 28.

מבעי ביצוע מיגדריים אינם עניין של בחירה מסוג "איזה מיגדר אעשה היום". מבעים ביצועיים הם עניין של חזרה נשנית על הנורמות שמהן נבנה כל אחד ואחת. אין זו חרושת רדיקלית של עצמיות ממוגדרת, אלא חזרה מחויבת על נורמות קודמות ומשיאות שאין אפשרות להיפטר מהן מרצון, נורמות שמעצבות מניעות ומשעבדות את הסובייקט הממוגדר - וגם מהוות מצע שמתוכו עשויים לצמוח התנגדות, חתרנות ושידוד מערכות.²³

23. שם, עמ' 40.

לאחר *Gender Trouble* הרחיבה באטלר את תפיסת הביצועיות

גם אל מעבר לשדה המיגדר. במאמרים כגון "קוויר באופן ביקורתי" ("Critically Queer") ו"חיקוי ומרי מיגדרי" ("Immitation and Gender Insubordination")²⁴ היא דנה בפרפורמטיביות של זהויות מיניות כגון "לסבית" ו"קוויר", ובספרה *Excitable Speech* היא בוחנת את השלכות ההבנה הביצועית של השפה על שאלת חופש הביטוי, כפי שהיא מתעוררת בהקשר של פורנוגרפיה, דברי שגנה (hate speech) והאיסור על חיילים בצבא ארצות הברית לצאת מן הארון.²⁵

הרוויזיה והפיתוח של תיאוריית הביצועיות הונעו במידה רבה על ידי הביקורות שהופנו כלפי באטלר בעקבות *Gender Trouble*. שתיים מן המרכזיות שבהן היו ההאשמה שבהכרזה על המין הביולוגי כפיקציה דיסקורסיבית באטלר מתעלמת מן המטריאליות של הגוף, והטענה שתיאוריית הביצועיות מרוקנת את הסובייקט מפנימיות. הביקורת הראשונה דחפה את באטלר להציע בספרה *Bodies That Matter* ניסוח של המטריאליות הגופנית כתוצר של נורמות, ובתגובה על הביקורת השנייה ניסתה באטלר באותו ספר, ושנים אחדות אחר כך בספר *The Psychic Life of Power*, לגשר בין הבנת הסובייקטיביות כאפקט של אקטים לבין תפיסה פסיכואנליטית של הסובייקט, גישור שבמרכזו עומד דיון במושג ההפנמה.²⁶

לצד ביקורות תיאורטיות כאלה, באטלר ספגה אש גם על סגנון כתיבתה הבלתי נגיש. כתב העת *Philosophy and Literature* העניק לה את כתר הזוכה בתחרות הכתיבה האקדמית הגרועה לשנת 1998 (במקום השני זכה הומי באבא), ובהתקפה כוללת ושלוחת רסן מעל דפי הירחון *New Republic* האשימה אותה הפילוסופית מרתה נוסבאום לא רק בסרבול סגנוני אלא גם בעמימות ובמיסטיפיקציה מכוונות שבאות לחפות על דלות הטיעון.²⁷ אבל נוסף על ביקורות תיאורטיות וסגנוניות אלה, אחת הטענות השכיחות המופנות כלפי באטלר נוגעת להשלכות הפוליטיות של עבודתה. מכיוון שבאטלר, בעקבות פוקו, רואה את הסובייקט כמכונן על ידי השיטה, רבים מבינים את תפיסתה כדטרמיניסטית, כפסימית וכמוציאה מכלל אפשרות כל פעולה פוליטית ממשית. כפי שראינו, באטלר שוללת את הזיהוי של כינון דיסקורסיבי עם דטרמיניזם ומצביעה על יכולת הפעולה הנגזרת מתוך מבנה השפה עצמה, אולם נוסבאום ואחרים מבינים אותה כמי שפוסלת את האפשרות של שינוי חברתי כולל ומעודדת עמדה של השלמה ופסיביות פוליטית, תוך המרה של פוליטיקה של ממש ב"פוליטיקה סימבולית" והסתפקות באקטים מקומיים של חתרנות ופארודיה. האשמות מעין אלה עושות עוול לעבודתה של באטלר. ראשית, באטלר אכן מסרבת להתוות חזון מיגדרי אוטופי: היא איננה מסמנת את היעדים שהפוליטיקה הפמיניסטית או הפוליטיקה הקווירית צריכות לשאוף אליהם, משום שהיא

24. המאמר "Critically Queer" ראה אור בעברית בהוצאת הסלינג, בסדרה "ליברו" (לעיל, הערה 22); המאמר "Immitation and Gender Insubordination" עתיד להתפרסם בעברית במסגרת אנתולוגיה של מאמרים בתיאוריה קווירית (לעיל, הערה 6).
25. לעיל, הערה 2.

26. שם.

27. Martha Nussbaum, "The Professor of Parody", *The New Republic*, 22.2.1999

רואה כל מסד נורמטיבי כמגביל וכדכאני בפוטנציה. ועם זאת, מעבודתה משתמע כיוון נורמטיבי ברור – העדפה של חופש, ריבוי אפשרויות ומורכבות על פני כפייה, הגבלה וצמצום. שנית – זוהי נקודה שרבים טועים בה – תיאוריית הביצועיות שלה איננה מתיימרת להתוות מצע לשינוי, אלא מנסה לספק תיאור של המנגנון שבאמצעותו שינוי חברתי מתרחש: כיצד דיכוי מצמיח שיח־נגד, כיצד פרקטיקות של הדרה מצמיחות זהויות שבשמן ניתן להיאבק באותן פרקטיקות, כיצד אידיאלים גוררים חיקויים כושלים שחושפים את שרירותיותם. אם מבינים זאת, ברור שתפיסתה של באטלר איננה פסימית כלל ועיקר. היא מצביעה על אפשרויות הפעולה הקיימות גם מן השוליים, גם מתוך עמדה של חוסר כוח יחסי, ובה בעת היא מסרבת לספק מרשמים לפעולה אפקטיבית.

אוניברסיטת תל־אביב

צרות של מיגדר [קטע]*

מתוך: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London 1990, pp. 128-149

תרגום: דפנה רוז; תודה לעמליה זיו על הערותיה המועילות.

סקסט נוסף של ג'ודית באטלר, "Critically Queer", הופיע בעברית בהוצאת רסלינג, בסדרה לתרגום "ליברדו", וראו ג'ודית באטלר, קוויד באופן ביקודתי, תרגום דפנה רוז, תל-אביב 2001. במאמר זה עוסקת באטלר ישירות בקטע מתוך ספרה רב-ההשפעה *Gender Trouble* - הקטע המתורגם כאן - ומתמודדת עם אי הבנות שהתעוררו בקהל הקוראים בעקבות פרסומו (המערכת).

ג'ודית באטלר

הטבעה גוכנית, חתרנות ביצועית

גרבו "נכנסה לדראג" בכל פעם שגילמה דמות "זוהרת" במיוחד, בכל פעם שנמסה אל תוך או מתוך זרועות גבר, בכל פעם שפשוט הניחה לגבעול צווארה האלוהי [...] לשאת את משקל ראשה המשוך לאחור. [...] כמה מסגורת היא אמנות המשחק! כולה התחזות - בין שהמין שמתחת אמיתי ובין שלא.¹

קטגוריות של מין אמיתי, מיגדרים נפרדים וטיפוסי מיניות מובהקים היוו סימוכין יציבים לחלק נכבד מביטויי התיאוריה והפוליטיקה הפמיניסטית. הבניות זהות אלה הן נקודות המוצא האפיסטמיות שמהן צומחת התיאוריה ומעוצבת הפוליטיקה. במקרה של הפמיניזם, הפוליטיקה מוצגת כדי לבטא, כביכול, את האינטרסים, את נקודות המבט, של "נשים". אבל האם יש ל"נשים" צורה פוליטית המקדימה ומתווה מראש את העיבוד הפוליטי של האינטרסים ושל נקודת המבט האפיסטמית? כיצד מוצגת הזהות, והאם מדובר במתן צורה פוליטית הרואה במורפולוגיה ובקווי התיחום של הגוף ה"מיני" בסיס, מצע שעל פניו מתבצעת הטבעה תרבותית, אתר של הטבעה תרבותית? מה תוחם את האתר הזה כ"גוף הנשי"? האם "הגוף", או "הגוף המיני", הוא היסוד המוצק שעליו פועלים המיגדר ומערכות של מיניות כפויה, המתאפיינות בסממנים של חובה? אולי "הגוף" עצמו מוצרן על ידי כוחות פוליטיים המעוניינים, משיקוליהם האסטרטגיים, לשמור על הגוף הזה כשהוא כבול לסמני המין ומכונן על ידם?

ההבחנה מין/מיגדר וקטגוריית המין כשלעצמה כמו מניחות מראש הכללה של "הגוף", הקודמת לסימונו המיני. "גוף" זה נדמה לא פעם כמדיום סביל, המסומן על ידי הטבעה ממקור תרבותי הנתפס כ"חיצוני" לגוף. ואולם, כל תיאוריה הרואה בגוף הבניה תרבותית חייבת להעמיד בסימן שאלה את "הגוף" ברגע שהוא מידמה כהבניה החשודה בכלליותה, ברגע שהוא מצויד כסביל וכקודם לשיח. יש תקדימים נוצריים וקרטיזיאניים להשקפות אלה, שבטרם התהוו תחומי הביולוגיה הוויטליסטית במאה התשע עשרה הבינו את "הגוף" כחומר חסר חיים עד כדי כך שאינו מסמן דבר - או, ליתר דיוק, כמה שמסמן את הריק הטמא, את המצב שלאחר הנפילה: ההונאה והחטא, המטפוריקה של עונשי הגיהנום, הנשיות הנצחית. פעמים רבות

Parker Tyler, "The Garbo .1 Image", quoted in Esther Newton, "Role Models", *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press 1972

בעבודותיהם של סארטר ושל דה־בובואר מצטייר "הגוף" כעובדתיות אילמת שעשויה לקבל מובן כלשהו רק מידי תודעה טרנסצנדנטית הנתפסת כלא־חומרית מיסודה. אבל מה מייצר את השניות הזאת אצלנו? מה מפריד את "הגוף", הנתפס כאדיש למשמעות, מתהליך המשמעות (signification) עצמו בבחינת פעולה של תודעה חסרת גוף לפני ולפנים, או, אולי, בבחינת פעולה שלפני ולפנים מחלצת את אותה תודעה מן הגוף? באיזו מידה מהווה אותה שניות קרטזיאנית הנחה מוקדמת של הפנומנולוגיה, שעונֶדָה, בתורה, לתוך המסגרת הסטרוקטורליסטית השבה ומתארת את הגוף/נפש במונחים של טבע/תרבות? ובאשר לשיח המיגדר, באיזו מידה ממשיכות תפיסות השניות הבעייתיות הללו לפעול את פעולתן בלב־לבם של התיאורים האמורים להובילנו אל מחוץ לאותו בינאריזם ולהיררכיה המובלעת בו? כיצד מסתמנים קווי המתאר של הגוף, בבירור רב כל כך, כבסיס או כמצע המובן מאליו שעל פניו מוטבעים סימני המיגדר, כְּמָה שאינו אלא עובדתיות משוללת ערך הקודמת למשמעות?

מוניק ויטיג טוענת שא־פריורי אפיסטמי מסוים, כשלעצמו תולדה של תרבות, הוא שמייצר את הטבעיות של "המין". אבל באילו אמצעים חידתיים הצליח "הגוף" להתקבל כנתון prima facie שאינו מכיר בשום גנאלוגיה? אפילו במאמרו של פוקו על נושא הגנאלוגיה עצמו מדומה הגוף כפני השטח וכזירה של הטבעה תרבותית: "הגוף [הוא] פני השטח שעליהם מוטבעים האירועים"². משימתה של הגנאלוגיה, הוא טוען, היא "לחשוף גוף החקוק כולו בסימני ההיסטוריה". ועם זאת, בהמשך המשפט מציב פוקו את היעד של ה"היסטוריה" – המובנת כאן בבירור על פי דגם ה"ציוויליזציה" של פרויד – כ"פירוק הגוף"³. כוחות ודחפים רב־ציווניים הם בדיוק מה שההיסטוריה הורסת ומשמרת כאחת באמצעות ה־entstehung (האירוע ההיסטורי) של ההטבעה. בהיותו "נפח בהתפוררות בלתי פוסקת"⁴ הגוף נתון במצור תמידי, מפורק על־ידי מונחי ההיסטוריה. וההיסטוריה היא יצירה של ערכים ומשמעויות באמצעות פרקטיקת משמעות הדורשת את השאתו (subjection) של הגוף. הפירוק הגופני הזה הכרחי לייצורם של הסובייקט הדובר ושל משמעויותיו. זהו גוף המתואר באמצעות שפת פני השטח והכוחות, מוחלש על ידי "הדרמה האחת" של שליטה, הטבעה ויצירה.⁵ לדידו של פוקו, אין מדובר במודוס־ויוונדי של היסטוריה מסוג אחד המחליפה היסטוריה מסוג אחר, אלא ב"היסטוריה"⁶ בביטוי המהותי והמדכא ביותר.

אף על פי שפוקו כותב כי "דבר באדם – אפילו גופו – אינו יציב דיו כדי לשמש בסיס להכרה עצמית או להבנה של אנשים אחרים"⁷, הוא־עצמו מצביע על קביעותה של ההטבעה התרבותית בבחינת "הדרמה האחת" הפועלת על הגוף. אם יצירתם של ערכים – אותו מודוס היסטורי של משמעות – דורשת את הרס הגוף, ממש כשם שמתקן העינויים בסיפורו של קפקא "במושבת העונשין" הורס את הגוף שעליו הוא חורט את כתובותיו, אי חייב להיות גוף הקודם לאותה הטבעה, גוף יציב וזהה לעצמו הנתון לאותו הרס זבחי. במובן מה, פוקו, בדומה לניטשה, סבור כי ערכי תרבות צומחים מהטבעה על הגוף – והגוף אכן מובן כלוח חלק, כמדיום. ואולם, כדי שהטבעה זו תישא משמעות, חייב אותו מדיום להיחוס בעצמו – כלומר, לעבור תהפוכה ערכית מלאה ולהיעשות תחום נשגב של ערכים. המטפריקה

Michel Foucault, "Nietzsche, 2 Genealogy, History", in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* by Michel Foucault, ed Donald F. Bouchard, Cornell University Press 1977, p. 148

3. שם, עמ' 148.

4. שם, שם.

5. שם, עמ' 150.

6. שם, עמ' 148.

7. שם, עמ' 153.

המלווה את התפיסה הזאת של ערכי התרבות כוללת את דימוי ההיסטוריה ככלי כתיבה בלתי נלאה ואת דימוי הגוף כמדיום שחייב להיהרס ולהשתנות כדי לאפשר את צמיחתה של "תרבות".

בטיעונו, המבליעים את קיומו של גוף הקודם להיטבעות התרבותית, פוקו כמו מניח חומריות הקודמת למשמעות ולצורה. ומאחד שהבחנה זו ממלאת תפקיד מהותי במשימתה של הגנאלוגיה, על פי הגדרתו של פוקו, ההבחנה כשלעצמה מוצאת מכללם של מושאי החקירה הגנאלוגית. מפעם לפעם בדיונו על [המקרה של ההרמפרודיט] הרקולין [ברבין] נדרש פוקו לריבוי קדם-דיסקורסיבי של כוחות גופניים, הפורצים מבעד לפני השטח של הגוף כדי לפרוע את פרקטיקות ההסדרה של הלכידות התרבותית הנאכפת על הגוף על ידי משטר של כוח – מה שמונח כהפוכות ה"היסטוריה"⁸. אם דוחים את ההנחה המייחסת לפריעה הזאת מקור קדם-קטגוריאלי זה או אחר, האם אפשר עדיין לבסס תיאור גנאלוגי הרואה בתיחומו של הגוף ככזה פרקטיקה של משמוע? תיחום הגוף אינו יוזמה של היסטוריה מוחפצת (reified) או של סובייקט. הסימון הזה הוא תוצאה של הבניה מפוררת ופעילה של השדה החברתי, ופרקטיקת המשמוע הזאת מביאה ליצירת מרחב חברתי עבור הגוף – המרחב החברתי של הגוף – בתוך רשתות הסדרה מסוימות, אלה המסדירות את המובנות.

בספרה *Purity and Danger* טוענת מרי דאגלס שקווי המתאר של "הגוף" מיוצרים על ידי סימונים המבקשים לקבוע קודים ספציפיים של לכידות תרבותית. כל שיח המייצר את קווי התיחום של הגוף משמש בסופו של דבר להנהגה ולנטורליזציה של מיני טאבו מסוימים, שעניינם הגבולות, התנוחות ויחסי החליפין ההולמים והמגדירים את מה שנחשב כ"גופים":

הפונקציה העיקרית של רעיונות ברבר הפרדה, טיהור, תיחום וענישה (במקרים של פריצת גבולות) היא אכיפה של מערכת שיטתית על חוויה הנוטה מטבעה לאי סדר. רק באמצעות הרגשה מוגזמת של ההבדל בין פנים וחץ, למעלה ולמטה, זכר ונקבה, בעד ונגד, נוצרת מראית של סדר.⁹

אף על פי שדאגלס נדרשת בביורר להבחנה הסטרוקטור-ליסטית בין טבע פרוע במהותו לבין סדר הנאכף באמצעים תרבותיים, את "אי הסדר" שעליו היא מדברת אפשר לתאר גם כתחום של פריעה ואי סדר **תרבותיים**. אמנם, מאחר שדאגלס מקבלת את המבנה הבינארי בהכרח של ההבחנה טבע/תרבות, היא אינה יכולה להציע תצורת תרבות חלופית שתאפשר את כתישתן של הבחנות מעין אלה או את התפשטותן, באמצעים של התרבות, אל מעבר למסגרת הבינארית; ובכל זאת, דיונה מספק נקודת מוצא אפשרית להבנת היחסים שבאמצעותם סוגי טאבו חברתיים ממסדים ומשמרים את קווי התיחום של הגוף ככזה. מדיונה עולה כי מה שמהווה את גבולות הגוף לעולם אינו חומרי גרידא, שכן פני השטח, העור, מסומנים בשיטתיות על ידי סוגי טאבו ועל ידי פריצת הגבולות המתבקשת הנלווית להם; ואכן, קווי התיחום של הגוף הופכים, לאורך דיונה, לגבולות של החברתי עצמו. ניכוס פוסט-סטרוקטורליסטי של השקפתה עשוי אפוא להבין את קווי התיחום של הגוף כגבולות של תחומי ההגמוניה החברתית. במגוון תרבויות, היא כותבת, קיימים

8. על דיונו של פוקו במקרה של ההרמפרודיט הרקולין ברבין בתקשר של שאלת הניולות המיגדרית ראו בספרה של באסטר, *Gender Trouble*, עמ' 93-106 (המערכת).

Mary Douglas, *Purity and Danger*, London, Boston & Henley 1969, p. 4

כוחות של זיהום, הטבועים במבנה הרעיונות ומענישים על שבירה סמלית של מה שצריך להיות מאוחד, או על איהוי סמלי של מה שצריך להיות נפרד. מכך עולה ש"זיהום" הוא סוג של סכנה שאינה אמורה לתת את אותותיה אלא במקומות שבהם קווי המבנה - קוסמי או חברתי - מוגדרים בבירור. אדם מזהם הוא תמיד לא בסדר. התפתח אצלו [כך במקור] נגע כלשהו, או שהוא פשוט חצה איזה קו שאין לחצותו, וההתקה הזאת התירה מאסוריה סכנה זו או אחרת.¹⁰

10. שם, עמ' 113.

בספרו *Policing Desire: AIDS, Pornography, and the Media*

מזהה סיימון וטני, במובן מסוים, את ההבניה העכשווית של "האדם המזהם" עם נשא האיידס.¹¹ לא זו בלבד שהמחלה נתפסת כ"מחלת ההומואים", אלא שלכל אורך תגובתה ההיסטרית וההומופובית של המדיה על המחלה ניכרת הבניה טאקטית של רצף בין מעמדו המזוהם של ההומוסקסואל, שנוצר כתוצאה מהסגת הגבולות שהיא היא ההומוסקסואליות, לבין המחלה כמצג ספציפי של זיהום הומוסקסואלי. העובדה שהמחלה מועברת באמצעות החלפה של נוזלי גוף מצביעה – באמצעי המחשה הסנסציוניים של מערכות המשמוע ההומופוביות – על הסכנות הנשקפות לסדר החברתי באשר הוא מצד קווי תיחום גופניים המתאפיינים בחדירות. דאגלס מציינת ש"הגוף הוא דגם שעשוי לייצג כל מערכת תחומה. קווי התיחום של הגוף עשויים לייצג קווי תיחום אחרים הנתונים במצב של איום או סכנה",¹² ובהמשך היא מעלה שאלה שהיה אפשר לצפות לקרוא כדוגמתה אצל פוקו: "מה הסיבה לכך ששולי הגוף נחשבים כטעונים במיוחד בכוח ובסכנה?"¹³

11. Simon Watney, *Policing Desire: AIDS, Pornography, and the Media*, University of Minnesota Press 1988

12. דאגלס (לעיל, הערה 9), עמ' 115.

13. שם, עמ' 121.

בתשובה טוענת דאגלס שכל המערכות החברתיות פגיעות בשוליהן, ושכל סוגי השוליים נחשבים לפיכך כמסוכנים. אם הגוף הוא סינקדוכה של המערכת החברתית באשר היא, או אתר שבו מערכות פתוחות משיקות זו לזו, אזי כל סוג של חדירות בלתי מוסדרת מהווה מוקד של זיהום וסכנה. מאחר שמין אנאלי ואוראלי בין גברים כרוך בבירור בסוגי חדירות גופנית שאינם מקובלים על הסדר ההגמוני, הומוסקסואליות גברית תהווה, מנקודת מבט הגמונית שכזו, אתר של סכנה וזיהום, וזאת גם בטרם היותה האיידס ובלי להביא בחשבון את נוכחותו התרבותית. בדומה לכך, מעמדן ה"מזוהם" של הלסביות מתעלם מהיותן קבוצה בסיכון הידבקות נמוך במונחי האיידס ומבליט דווקא את הסכנות הנלוות ליחסיהן הגופניים. חשוב לציין שהקיום "מחוץ" לסדר ההגמוני אין משמעו קיום "בתוך" טבע מוטונף ופרוע. באורח פרדוקסלי, ההומוסקסואליות נתפסת כמעט תמיד, במסגרת כלכלת המשמוע ההומופובית, כלא תרבותית וכלא טבעית כאחת.

ההבניה של קווי מתאר גופניים יציבים נסמכת על אתרים קבועים של חדירות ואי חדירות גופנית. אותן פרקטיקות מיניות – בהקשרים הומוסקסואליים והטרנסקסואליים כאחד – הפותחות פני שטח ופתחי גוף למשמוע ארוטי וחותרמות אחרים בפניו, גם מטביעות מחדש את גבולותיו של הגוף לאורך קווים תרבותיים חדשים. מין אנאלי בין גברים הוא דוגמה לכך, וכזה הוא גם הארגון מחדש הרדיקלי של איברי הגוף בספרה של ויטיג *The Lesbian Body*. דאגלס מצביעה על "סוג של זיהום מיני המבטא תשווקה לשמור על הגוף בלא פגע (מבחינה פיזית וחברתית)",¹⁴ ומזכירה שתפיסתו

14. שם, עמ' 140.

של הגוף כ"טבעי" היא כשלעצמה תולדה של סוגי טאבו המתווים את אותה נפרדות של הגוף מתוקף קווי התיחום היציבים שלו. יתרה מזו, גם טקסי המעבר המטילים פיקוח על פתחי גוף שונים קדם-מניחים הבניה הטרוסקסואלית של סוגי יחסים, עמדות ואפשרויות ארוטיות שכבר מוגדרו. פריעתם של יחסים מוסדרים אלה משבשת בהתאם גם את קווי התיחום שקובעים מה זה בכלל להיות גוף. ואכן, החקירה הביקורתית המבקשת לאתר את הפרקטיקות המסדירות שבאמצעותן מובנים קווי המתאר הגופניים, היא למעשה הגנאלוגיה של "הגוף" בנפרדותו – חקירה שעשויה רק להעמיק את הרדיקליות של התיאוריה הפוקוויאנית.¹⁵

דיונה של קריסטבה במוקצה מחמת מיאוס בספרה *Powers of Horror* מניח יסודות לחקירת השימושים בהבחנה הסטרוקטורליסטית הזאת, בטאבו המכונן קווי תיחום, למטרות הבניה של סובייקט נפרד באמצעות הדרה.¹⁶ "המוקצה" (abject) מורה על מה שהורחק מן הגוף, נפרק כהפרשה, הפך ל"אחר" פשוטו כמשמעו. הדבר נדמה כהרחקה של יסודות זרים, אלא שהזהר מתכונן למעשה באמצעות ההרחקה הזאת. ההבניה של "הלא-אני" כמוקצה מכוננת את קווי התיחום של הגוף, שהם גם קווי המתאר הראשונים של הסובייקט. כותבת קריסטבה:

תחושת הורא גורמת לי להיאסם מול אותה שמנת, מפרידה אותי מהאם ומהאב המגישים אותה. "אני" לא רוצה דבר מהרבר הזה, מאותו סימן של תשוקתם; "אני" לא רוצה להקשיב, "אני" לא מטמיעה את זה, "אני" מרחיקה את זה. אבל מכיוון שהמזון אינו "אחר" עבורי "אני", הקיימת רק בתשוקתם, אני מרחיקה את עצמי, אני יודקת את עצמי החוצה, אני מקצה את עצמי באותה תנועה שבה "אני" מתיימרת לכונן את עצמי.¹⁷

קווי התיחום של הגוף, בדומה להבחנה בין פנימי לחיצוני, מתכוננים באמצעות פליטה והערכה מחדש של דבר מה שהיה במקורו חלק מן הוהות, תוך הפיכתו לכלל אחרות מטמאת. כפי שהציעה איריס כאשר השתמשה בקריסטבה כדי להסביר סקסזיזם, הומופוביה וגזענות, הדחייה של גופים בגין מינם, מיניותם ו/או צבעם היא "הרחקה" הגוררת "רתיעה" ושאת נפש, המעמידים וממצקים זהויות הגמוניות בתרבות לאורך צירי הבדל של מין/גזע/מיניות.¹⁸ ניכוסה של קריסטבה בידי יאנג מראה כיצד עשויות תחושות של רתיעה ושאת נפש לתרום למיצוקן של "זהויות" המבוססות על המיסוד של ה"אחר" או של מערך "אחרים" באמצעות הדרה ושליטה. גבול או קו תיחום, קלוש ככל שיהיה, המתוחזק למטרות של הסדרה ופיקוח חברתי, הוא שמכונן, באמצעות חלוקה, את העולמות ה"פנימיים" וה"חיצוניים" של הסובייקט. קו התיחום הזה בין הפנימי לחיצוני נשחת על ידי אותם מעברי הפרשה שבהם הפנימי הופך בפועל לחיצוני, ופונקציית ההפרשה הזאת נעשית הדגם שעל פיו מושגות צורות אחרות של הבדלי זהות – המודוס של הפיכת האחרים לצואה. כדי שעולמות פנימיים ועולמות חיצוניים יישארו מובחנים לפני ולפנים, פני השטח של הגוף כולו נדרשים לאי חדירות בלתי אפשרית. חתימה זו של פני השטח תכונן את קו התיחום הרציף של הסובייקט; אלא שבדיוק אותה וזהומה הפרשתית שממנה הוא

15. מאמרו של מישל פוקו "A Preface to Transgression" (המופיע בתוך *Counter-Memory, Practice*) מסמן עמדת-נגד מעניינת להבחנה של דאגלס בדרך קווי תיחום גופניים המכוננים על ידי טאבו על גילוי עריות. מאמר זה, שנכתב במקורו כמחווה לז'ורז' בטאיי, חוקר בחלקו את ה"לכלוך" המטפורי של תענוגות טרנסג'סיביים ואת הקישור של פתח הגוף האסור עם הקבר המכוסה עפר, וראו פוקו (לעיל, הערה 2), עמ' 46-48.

16. קריסטבה דנה בעברתה של מרי דאגלס, וראו Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press 1982. בהטמיעה את תובנותיה של דאגלס לתוך קריאתה-שלה את לאקאן, כותבת קריסטבה: "טומאה היא מה שמושך מן המערכת הסמלית. היא מה שחומק מאותה רציונליות חברתית, מאותו סדר לוגי שעליו מבוסס האגד החברתי, שאו מתבדל מן הצירוף-הומני של אינדיבידואלים, ובקצהו, מכונן שיטת סיווג או מבנה" (שם, עמ' 65).

17. שם, עמ' 3.
18. Iris Marion Young, "Abjection and Oppression: Unconscious Dynamics of Racism, Sexism and Homophobia" מאמר זה הוצג לפני החברה לפנומנולוגיה ולפילוסופיה אקזיסטנציאליסטית באוניברסיטת נורת'וסטרן, 1988; נרסה מורחבת ראו Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton 1991.

חרד היא שתביא להתפוצצותו הבלתי נמנעת של המתחם הסגור הזה. גם בלי להביא בחשבון את המטרפורות החזקות של ההבחנות המרחביות בין פנימי לחיצוני, הן נותרות מונחים לשוניים שמוזנים ומנסחים מערך של פנטזיות, מאיימות ונחשקות כאחת. ל"פנימי" ול"חיצוני" יש מובן רק ביחס לקו תיחום מתווך החותר ליציבות. והיציבות הזאת, הלכידות הזאת, נקבעת בחלקה הגדול על ידי סדרים תרבותיים המבטיחים את קיומו של הסובייקט ומחייבים את התבדלותו מן המוקצה. "פנימי" ו"חיצוני" מהווים אפוא הבחנה בינארית המייצבת וממצקת את הסובייקט הלכיד. במקרים של קריאת תיגר על הסובייקט מתחוללת התקה במובנם ובהכרחיותם של המונחים. אם "העולם הפנימי" חדל להורות על טופוס, אזי הקביעות הפנימיות של העצמי, ומתוך כך גם המקום הפנימי של הזהות המיגדרית, נעשים מפוקפקים במידה שווה. השאלה המכרעת כאן איננה **כיצד** הופנמה הזהות הזאת – כאילו היתה ההפנמה תהליך או מנגנון שאפשר לשחזר בתיאור; השאלה היא זו: מאיזו עמדה אסטרטגית בשיח הציבורי, ומאילו סיבות, השתרשו הדימוי של הפנימיות והקיטוב הבינארי של פנים/חוץ? באיזו שפה מידמה "המרחב הפנימי"? מהי ההדמיה הזאת, ומתוקף איזה דימוי של הגוף היא זוכה במשמעות? כיצד מסמן הגוף, על פני השטח שלו-עצמו, את אי הנראות של מעמקיו הנסתרים?

מפנימיות לחבני ביצוע מיגדריים

בספרו *Surveiller et punir* קורא פוקו תיגר על תפקודה של שפת ההפנמה בשירותו של משטר הפיקוח שעניינו השאָה וסובייקטיבציה של פושעים.¹⁹ אף על פי שבספרו *תולדות המיניות* התנגד פוקו למה שהבין כאמונה הפסיכואנליטית באמת ה"פנימית" של המין, בהקשר של תולדות הקרימינולוגיה, הביקורת על דוקטרינת ההפנמה משמשת אותו למטרות אחרות. במובן מסוים אפשר לקרוא את *Surveiller et punir* כנסיון לכתוב מחדש את דוקטרינת ההפנמה של ניטשה בגנאלוגיה של המוסר, על פי הדגם של **ההטבעה**. באשר לאסירים, כותב פוקו, האסטרטגיה היתה לא לדכא בכוח את תשוקותיהם, אלא לחייב את גופיהם לסמן את חוקי האיסור כעצם מהותם, סגנונם וצורכיהם. החוק אינו מופנם כפשוטו אלא מתמוזג עם הגוף, וכתוצאה מכך נוצרים גופים שמסמנים את החוק על פני הגוף ובאמצעותו; החוק מתגלה כך כמהות של עצמיותם, כמובן של נפשם ושל תודעתם, כחוק של תשוקתם. בעצם, החוק גלוי לגמרי וחבוי לגמרי בעת ובעונה אחת, מאחר שלעולם הוא אינו מופיע כחיצוני לגופים שאותם הוא משיא והופך לסובייקטים. כותב פוקו: "תהיה זו טעות לומר שהנפש היא אשליה או אפקט אידיאולוגי. נהפוך הוא: היא קיימת, יש לה ממשות, היא מיוצרת דרך קבע **סביב** הגוף, **עליו**, **בתוכו**, בעצם הכוח המופעל על המוענשים".²⁰ הדימוי של הנפש הפנימית, המובנת כמה ש"בתוך" הגוף, מסומן באמצעות הטבעתו על הגוף – אף על פי שהנפש הפנימית מסתמנת בראש ובראשונה בעצם העדרה, באי נראותה רבת-הכוח. האפקט של חלל פנימי מְבָה מושג באמצעות סימונו של הגוף כמתחם סגור, מלא חיים ומקודש. הנפש היא בדיוק מה שחסר לגוף, והגוף מציג את עצמו לפיכך כחֶסֶר מסמן. אותו חֶסֶר, שהוא **הוא** הגוף,

19. חלקים מן הדיון להלן כבר הופיעו בשני מאמרים שפרסמתי בעבר, וראו "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", in Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York 1989; "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal* 20:3, Winter 1988

20. Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris 1975 (ההדגשות שלי, ג"ב), וראו גם *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, New York 1979, p. 29

מסמן את הנפש כמה שאינו יכול להיראות. במובן זה, הנפש היא משמעות של פני שטח הסותרת ומתיקה את עצם ההבחנה פנימי/חיצוני; דימוי של חלל נפשי פנימי הכתוב על הגוף כסימון או כמשמעות חברתי, שאינו חדל לכפור בעצמו ככזה. במונחיו של פוקו, הנפש אינה כלואה על ידי הגוף או בתוכו, כפי שעולה מאי-אלו דימויים נוצריים, שכן "הנפש היא הכלא של הגוף".²¹

תיאור מחדש של תהליכים תוך-נפשיים במונחים של פוליטיקת פני השטח של הגוף מרמזו לתיאור מחדש נלווה, הרואה את המיגדר כייצור ממשטר של דימויי פנטזיה באמצעות משחק של נוכחות והעדר על פני השטח של הגוף, כהבניה של הגוף הממוגדר באמצעות סדרה של הדרות, הכחשות וחוסרים מסמנים. אבל מה קובע את הטקסט הגלוי והחבוי של פוליטיקת הגוף? מהו האיסור המחולל את סגנונו הגופני של המיגדר, את ההדמיה המפונטזת והפנטסטית של הגוף? כבר עסקנו בטאבו על גילוי העריות ובטאבו הקודם לו, על ההומוסקסואליות, בבחינת הרגעים המחוללים של הזהות המיגדרית, בבחינת האיסורים שמייצרים זהות על פי רשתות של מובנות תרבותית המבססות הטרוסקסואליות כפוויה המוצגת כאידיאל.²² ייצור ממשטר זה מביא לייצוב כוזב של המיגדר, שהולם את האינטרסים של ההבניה הטרוסקסואלית ושל הסדרת המיניות במסגרת פונקציית הרבייה. הבניית הלכידות מסתירה את הנתקים המיגדריים הרזוחים בתוך הקשרים הטרוסקסואליים, ביסקסואליים והומו-לסביים, שבהם מיגדר אינו נגזר בהכרח ממין, ותשוקה (או מיניות ככלל) אינה נגזרת ממיגדר – הקשרים שבהם אף לא אחד מממדים אלה של גופניות-נושאת-משמעות מבטאים או משקפים האחד את האחר. כאשר חוסר הארגון וההתפוררות של שדה הגופים פורמים גם את המבדה המסדיר של הלכידות הטרוסקסואלית, נדמה שהדגם האקספרסיבי הזה מאבד את כוחו התיאורי. האידיאל המסדיר נחשף אפוא כנורמה, כמבדה המסווה את עצמו כחוק של התפתחות טבעית ובעצם מסדיר את השדה המיני שאותו הוא מתיימר לתאר.

גם על פי תפיסת ההזדהות כפנטזיית הכלה המתגלמת בפעולה, ברור שהלכידות אינה אלא איווי, אידיאל, ושהאידיאליזציה עצמה היא אפקט של המשמעות הגופני. במלים אחרות, פעולות, מחוות ותשוקה מייצרות אפקט של גרעין פנימי או של עצמות (substance), אבל הן מייצרות אותו על פני השטח של הגוף, באמצעות המשחק של חוסרים מסמנים המניחים – אך לעולם אינם חושפים – את העקרון המארגן של הזהות כסיבתם. פעולות, מחוות וגילומים אלה, כפי שהם מובנים בדרך כלל, הם ביצועיים (פרפורמטיביים) במובן זה שהמהות או הזהות שבכוונתם לבטא הן מבדים המיוצרים ומשומדים באמצעות סימנים גופניים ואמצעים דיסקורסיביים אחרים. הקביעה שהגוף הממוגדר הוא ביצועי פירושה שאין לגוף מעמד אונטולוגי בנפרד מן הפעולות השונות המכוונות את ממשותו. פירושה גם שאם אותה ממשות היא מבדה של מהות פנימית, אזי אותה פנימיות עצמה היא אפקט ופונקציה של שיה ציבורי וחברתי מובהק, הסדרה ציבורית של פנטזיה באמצעות פוליטיקת פני השטח של הגוף, משטרת הגבולות של המיגדר, המבדילה את הפנימי מן החיצוני ובכך ממסדת את "אחדותיותו" של הסובייקט. במלים אחרות, פעולות ומחוות, תשוקות המתנסחות ומתגלמות בפעולה, יוצרות את אשליית הפנים, אשליה של גרעין

22. ראו על כך בתוך Gender Trouble, עמ' 59-72 (המערכת).

מיגדרי מאורגן, המתוהזקת באמצעים דיסקורסיביים למטרות של הקדחת המיניות במסגרת החובה של ההטרסקסואליות שמטרתה רבייה. לעומת זאת, אם ממקמים את "סיבת" התשוקה, המחווה והפעולה בתוך ה"עצמי" של הפועל, אזי ההסדרות הפוליטיות ופרקטיקות המשטור, שמייצרות את המיגדר הלכיד למראית עין, מותקות למעשה מתחומו של הנראה לעין. התקת המקור הפוליטי והדיסקורסיבי של הזהות המיגדרית אל "גרעין" פסיכולוגי שומטת את הקרקע מתחת לדיון בכינונם הפוליטי של הסובייקט הממוגדר ושל מושגיו הבדויים בדבר הפנימיות הבלתי נגישה של מינו או של זהות האמיתית.

אם האמת הפנימית של המיגדר היא מבדה, ואם מיגדר אמיתי הוא פנטזיה הממוסדת ומוטבעת על פני השטח של הגופים, אזי דומה שמיגדרים אינם עניין של אמת או כזב, אלא רק מראיות האמת המיוצרות על ידי שיח המניח זהות ראשונית ויציבה. בספרה *Mother Camp: Female Impersonators in America* טוענת האנתרופולוגית אסתר ניוטון שמבנה ההתחזות מערטל את אחד ממנגוני המפתח של המבדים שבאמצעותם מתבצעת ההבניה החברתית של המיגדר.²³ אוסיף על כך שהדראג מערער לגמרי את ההבחנה בין מרחב נפשי פנימי למרחב נפשי חיצוני ומגחיק ביעילות הן את הדגם האקספרסיבי של המיגדר והן את התפיסה של זהות מיגדרית אמיתית. כותבת ניוטון:

בבטייוו המורכבים ביותר [הדראג] הוא היפכא-מסתברא כפול שניים, שאומר כי "מראית העין אינה אלא אשליה". הדראג אומר [בלשון ההאנשה הייחודית של ניוטון]: "הופעתי ה'חיצונית' נשית אמנם, אבל מהותי ה'פנימית' [הגוף] גברית". בו בזמן הוא מסמל את ההיפכא-מסתברא הנגדי: "הופעתי ה'חיצונית' [הגוף שלי, המיגדר שלי] גברית אמנם, אבל מהותי ה'פנימית' [אני-עצמי] נשית".²⁴

23. ניוטון (לעיל, הערה 1).

24. שם, עמ' 103.

שתי הטענות לאמת סותרות אפוא זו את זו, ובכך הן מתיקות את כל הגילומים של סימני המיגדר מתחומו של שיח האמת והשקד. התפיסה של זהות מיגדרית מקורית או ראשונית מהווה לא פעם מושא לפארודיה במסגרת הפרקטיקות התרבותיות של הדראג, הטרנסוסטיזם והסגנון המיני של זהויות בוך/בם (butch/femme). במסגרת התיאוריה הפמיניסטית הובנו זהויות פארודיות אלה אם כהשפלה לנשים, במקרה של דראג וטרנסוסטיזם, ואם כניכוס לא ביקורתית של תפקידי מין סטריאוטיפיים מתוך הפרקטיקה של ההטרסקסואליות, בייחוד במקרה של זהויות בוך/בם לסביות. אלא שהיחס בין ה"חיקוי" ל"מקור" מורכב לדעת יותר מזה שאותה ביקורת מאפשרת בדרך כלל. יתרה מזאת, הוא מרמז לנו על הדרך לחשוב מחדש את היחס בין ההזדהות הראשונית – דהיינו, המובנים המקוריים שהוקנו למיגדר – לבין הנסיון המיגדרי שבא בעקבותיה. הצגת הדראג משתעשעת בהבחנה בין האנטומיה של המציג לבין המיגדר המוצג, אבל למעשה לפנינו שלושה ממדים קונטינגנטיים של גופניות נושאת משמעות: מין אנטומי, זהות מיגדרית והצגה (performance) מיגדרית. אם האנטומיה של המציג מובחנת מראש מן המיגדר שלו, ושניהם מובחנים מן המיגדר של ההצגה, אזי ההצגה יוצרת צדימה לא רק בין מין להצגה, אלא גם

בין מין למיגדר ובין מיגדר להצגה. בה במידה שהדראג יוצר תמונה אחדותית של "אישה" (המעוררת לעתים קרובות את התנגדותם של מבקריה), הוא גם חושף את נפרדותם של אותם היבטי הנסיון המיגדרי, שהוצגו שלא כדין כטבעיים כאשר הוצבו כמקשה אחדותית אחת באמצעות המבדה המסדיד של הלכידות ההטרודוסקואלית. **באמצעות חיקוי של מיגדר, הדראג חושף בבלי משים את המבנה החיקויי של המיגדר עצמו – וכן את הקונטינגנטיות שלו.** ואמנם, חלק מקלות הדעת המענגת של ההצגה עולה מן ההכרה בקונטינגנטיות הרדיקלית של היחס בין מין למיגדר, לנוכח תצורות תרבות של אחדויות סיבתיות, שנתפסות על פי רוב כטבעיות וכהכרחיות. במקום חוק הלכידות ההטרודוסקואלית, לפנינו מין ומיגדר שעוברים דהינטורליזציה באמצעות הצגה המודה בנפרדותם וממחיזה את המנגון התרבותי של אחדותיותם הבדויה.

תפיסת הפארודיה המיגדרית המוצעת כאן אינה מניחה את קיומו של מקור שאותו מחקות זהויות פארודיות ממין אלה. אדרבא, הפארודיה **נסובה על** מושג המקור עצמו; בדיוק כפי שהפסיכואנליזה רואה בהזדהות המיגדרית פנטזיה על פנטזיה, השתנות לדמותו של "אחר" שגם הוא תמיד "דמות" כפולה כזאת מלכתחילה, כך הפארודיה המיגדרית מגלה שהזדהות המקורית, שעל פיה מעצב המיגדר את עצמו, היא חיקוי נטול מקור, או, ליתר דיוק, תוצר המציג את עצמו למעשה – כלומר, במעשיו ובאפקטים שלו – כחיקוי. התקה מתמדת זו מכוננת נזילות של זהויות המצביעה על פתיחות לשכתוב ולסימון מחדש (resignification) של הקשרי משמעות; ריבוי הזהויות הפארודי מנשל את התרבות ההגמונית ואת מבקריה מהתיימרותם לזהויות מיגדריות "טבעיות" או מהותניות. אף על פי שמובני המיגדר המאומצים בידי הסגנונות הפארודיים הללו משתייכים בבירור לתרבות הגמונית ומיסוגנית, בכל זאת הם מופשטים מטבעיותם ומונעים מחדש מתוך ההקשר הפארודי האחר שלתוכו הוכנסו. בהיותם חיקויים שמתיקים באופן בוטה כל כך את המובן של המקור, הם מחקים למעשה את מיתוס המקוריות עצמו. אפשר אפוא לחשוב מחדש את הזהות המיגדרית לא כהזדהות מקורית המהווה סיבה קובעת, אלא כהיסטוריה אישית/תרבותית של מובנים מקובלים הכפופים למערך של פרקטיקות חיקוי, המפררות הצדה לחיקויים אחרים ויחד אתם מבנות את אשליית הראשוניות והפנימיות של העצמי הממוגדר – או מגחיכות באמצעים פארודיים את המנגון של אותה הבניה עצמה.

על פי פרדריק ג'יימסון במאמרו "פוסט־מודרניזם וחברת הצריכה", החיקוי המגחיק את מושג המקור מאפיין את הפסטיש, ולא דווקא את הפארודיה:

הפסטיש, בדומה לפארודיה, הוא חיקוי של סגנון ייחודי או יוצא דופן, התהדרות במסכה של סגנון, דיבור בשפה מתה: אבל זוהי פרקטיקה גייטרלית של מימיקה החסרה את המניעים הנסתרים של הפארודיה, את הדחף הסאטירי, את הצחוק – אותה תחושה חבייה עדיין שקיים משהו **נורמלי**, שבהשוואה אליו מצטייר הדבר המחוקק כקומי למדי. הפסטיש הוא פארודיה ריקה, פארודיה שאיבדה את חוש ההומור.²⁵

Fredric Jameson, "25
"Postmodernism and
Consumer Society", in Hal
Foster (ed.), *The Anti-
Aesthetic: Essays on
Postmodern Culture*, Port
Townsend, WA 1983, p. 114
פיתוח מאוחר יותר של מאמר זה, בשם
"Postmodernism, or the
Cultural Logic of Late
Capitalism", תורגם לעברית,
וראו פרדריק ג'יימסון, "פוסט-
מודרניזם, או ההגיון התרבותי של
הקפיטליזם המאוחר", תרגום עדי
גינצבורג-הירש, קץ 10, 1990, עמ'
101-119 (המערכת).

ואולם, אובדנה של תחושת ה"נורמליות" עשוי להתגלות כמצחיק כשלעצמו, בייחוד כאשר "הנורמלי", "המקור", נחשף כהעתק (והעתק כושל, מטבע הדברים), כאידיאל שאין אדם המסוגל לגלמו בשלמותו. במובן זה, הצחוק פורץ מתוך ההבנה שמעמדו של המקור, מלכתחילה ולכל אורך הדרך, לא היה אלא נגזר.

הפארודיה אינה חתרנית כשלעצמה, וחיבת להיות דרך להבין מה מזכה סוגים מסוימים של חזרות פארודיות באפקט מערער כל כך, טורד מנוחה באמת ובתמים, ואילו חזרות נעשות נוחות לביות ומוחזרות בקלות יתרה לשירות ההגמוניה התרבותית. ברור שלצורך זה אין די בטיפולוגיה של פעולות, מאחר שההתקה הפארודית והצחוק הפארודי תלויים בהקשר ובמנגנון התקבלות המאפשרים לטפח את הטשטוש החתרני. איו הצגה (ובאיזה הקשר) תהפוך את ההבחנה פנים/חוץ ותניע אותנו לחשוב מחדש, מן השורש, את קדם-ההנחות הפסיכולוגיות של הזהות המיגדרית ושל המיניות? איזה ביצוע (ובאיזה הקשר) יחייב אותנו לבחון מחדש את מקומם ואת יציבותם של מושגי הגבריות והנשיות? ואיזה סוג של ביצוע מיגדרי יגלם ויחשוף את הביצועיות של המיגדר עצמו בדרך שתערער את קטגוריות הזהות והתשוקה הנתפסות כטבעיות?

אם הגוף אינו "ישות" אלא קו תיחום משתנה, פני שטח שחידרותם מוסדרת בדרכים פוליטיות, פרקטיקת משמוע במסגרת שדה תרבותי של היררכיה מיגדרית והטרנסקסואליות כפויה – איו שפה נותרת בידינו להבנת הגילום הגופני הוה, המיגדר, המסתמן כ"פנימי" על פני השטח שלו? ייתכן שסארטר היה קורא לפעולה זו "סגנון של הוויה"; פוקו – "סגנון הקיום"; ובעקבות קריאתי את דה'בובואר אטען שגופים ממוגדרים הם ריבוי "סגנונות הבשר". סגנונות אלה לעולם אינם במלואם תוצר של סגנון עצמי, שכן לסגנונות יש היסטוריה, והיסטוריות אלה מתנות ומגבילות את האפשרויות. חשבו על מיגדר, למשל, כ**סגנון גופני**, "מעשה" התכוונותי וביצועי כאחד, כאשר **ביצועיות** פירושה הבניה דרמטית וקונטינגנטית של משמעות.

ויטיג מבינה את המיגדר כפועל יוצא של ה"מין", כאשר ה"מין" הוא ציווי המחייב את הגוף להיעשות סימן תרבותי, להגשים את עצמו מתוך ציות לאפשרות שהותוותה ונתחמה על ידי ההיסטוריה, ולעשות זאת לא רק פעם או פעמיים, אלא כפרויקט גופני מתמשך וחזרתי. ואולם, תפיסה זו של "פרויקט" מניחה את כוחו המחולל של רצון רדיקלי, ומכיוון שהמיגדר הוא פרויקט שתכליתו הישרדות תרבותית, המונח **אסטרטגיה** מייטיב להמחיש את הכפייה שתחתה מתרחש הביצוע המיגדרי על כל גווניו. לפיכך, כאסטרטגיית הישרדות במסגרת מערכות חובה, המיגדר הוא ביצוע שמנגנון ענישה ברור בצדו. החלוקה למיגדרים נפרדים היא אחד מן האמצעים שהופכים אינדיבידואלים לבני אנוש בתרבות העכשווית; ואכן, אנו נוהגים להעניש את אלה שנשלים בביצוע המיגדר שלהם כהלכה. מאחר שאין "מהות" שהמיגדר מבטא או מחצין ואין אידיאל אובייקטיבי שאליו הוא שואף, ומכיוון שהמיגדר אינו עובדה, פעולות המיגדר השונות הן שיוצרות את רעיון המיגדר, ובלעדיהן לא יהיה שום מיגדר בכלל. מיגדר הוא אפוא הבניה שמסתירה דרך קבע את ראשיתה ואת תולדותיה; ההסכמה

הקולקטיבית האילמת לבצע, לייצר ולשמר מיגדרים נפרדים וקוטביים כמבדים תרבותיים מוצנעת על ידי האמינות של אותם תוצרים – ועל ידי העונשים הצפויים לאלה שמסרבים להאמין בהם; ההבניה "מחייבת" את אמונתנו בהכרחיותה ובטבעיותה. האפשרויות ההיסטוריות שהתגשמו בסגנונות גופניים שונים אינן אלא אותם מבדים תרבותיים שהוסדרו באמצעי ענישה והוטמעו בגוף – או, לחלופין, נדחו – בכפייה.

הבה נניח שהצטברות של משקעי נורמות מיגדריות מייצרת את התופעה הייחודית של "מין טבעי", "אישה אמיתית", או כל מבדה חברתי רווח ומחייב – ושמשקעים אלה, בתורם, מייצרים במרוצת הזמן מערך של סגנונות גופניים, שבצורתם המוחפצת נדמים כהתפתחותם הטבעית של גופים למינים המקיימים ביניהם יחס בינארי. אם סגנונות אלה מגולמים בפעולה, ואם הם שמייצרים את הסובייקטים הממוגדרים, הלכידים, המציגים את עצמם כמחולליהם – איזה סוג של ביצוע או הצגה עשוי לערטל את ה"גורם" המדומה הזה ולחשוף את היותו "אפקט"?

אם כן, באיזה מובנים מיגדר הוא הצגה? כמו בדרמות חברתיות פולחניות אחרות, עלילת המיגדר דורשת ביצוע הכרוך בחזרה. חזרה זו היא בעת ובעונה אחת גילום מחודש וחוויה מחודשת של מערך מובנים שכבר זכו למיסוד חברתי, והיא גם הטקסיות היומיומית התורמת להכשרתם.²⁶ יש אמנם גופים אינדיבידואליים שמגלמים את המובנים הללו כאשר הם מסתגנים לכלל טיפוסים ממוגדרים, אבל "גילומים" אלה, כשלעצמם, מתרחשים במסגרת ציבורית. לגילומים אלה יש מאפיינים ציבוריים וטמפורליים, ואופים הציבורי אינו עניין של מה בכך; אדרבא, הביצוע מושפע מן המטרה האסטרטגית של שימור המיגדר במסגרתו הבינארית – מטרה שאי אפשר לייחסה לסובייקט, שכן אין ברירה אלא להבינה כמה שמייסד וממצק את הסובייקט.

אין חובה להבנות את המיגדר כזהות יציבה או כבסיס של "יכולת פעולה" (agency), כמקום שממנו יוצאות הפעולות השונות; שכן המיגדר הוא זהות המתכוננת בזמן באופן בלתי מורגש, מתמסדת במרחב חיצוני באמצעות חזרה מסוגנת על פעולות. אפקט המיגדר מיוצר באמצעות סגנונו של הגוף, ולפיכך יש להבינו כדרך יומיומית שבה מחוות, תנועות וסגנונות גופניים מסוגים שונים מכוננים את האשליה של עצמי ממוגדר בר קיימא. ניסוח זה מסיט את תפיסת המיגדר מתחומו של מודל הזהות העצמותי אל תחום שדורש את תפיסת המיגדר כטמפורליות חברתית מכוננת. חשוב לומר שאם המיגדר ממוסד באמצעות פעולות נשנות שאין בהן רציפות פנימית, אזי ההופעה העצמותית היא למען האמת זהות מובנית, הישג ביצועי שהקהל של חברת היומיום – ובכלל זה השחקנים עצמם – הגיע לידי אמונה בו ולידי ביצועו מתוך אותה אמונה. המיגדר הוא גם נורמה שלעולם לא תופנם בשלמותה; "הפנימי" הוא סימון של פני שטח, ונורמות מיגדריות הן בסופו של דבר פנטזמות שאי אפשר לגלמן בגוף. ההנחה שהמצע של הזהות המיגדרית הוא חזרה מסוגנת על פעולות לאורך זמן, ולא זהות חלקה למראה, מתיקה את המטפורה המרחבת של "מצע" וחושפת אותה כתצורה מסוגנת, כהתגשמות ממוגדרת של זמן. העצמי הממוגדר, בר הקיימא, מתגלה אז כְּמָה שהובנה על ידי פעולות חוזרות המבקשות אמנם להתקרב לאידיאל של זהות בעלת יסוד עצמותי, אלא שהנתקים האקראיים ביניהן חושפים את

26. ראו Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors*, Cornell University Press 1974, וכן Clifford Geertz, "Blurred Genres: The Refiguration of Thought", in *Local Knowledge, Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983

רפיותו הומנית ואת הקונטינגנטיות של ה"מצע" הזה. אפשרויות השינוי המיגדרי נחבאות בדיוק ביחס השרירותי שבין הפעולות האלה, באפשרות של כשולן החזרה, בחזרה צורמת או פארודית שחושפת את האפקט הפנטזמטי של הזהות בת הקיימא כהבניה פוליטית חסרת יציבות.

ואולם, גם אם סממנים מיגדריים אינם אקספרסיביים אלא ביצועיים, הם מכוננים למעשה את הזהות שאותה הם מתיימרים לבטא או לחשוף. ההבחנה בין ביטוי (אקספרסיה) לביצועיות מכרעת לעניין זה. אם פעולות וסממנים מיגדריים – דרכיו השונות של הגוף להציג לראווה או לייצר את משמעותו התרבותית – הם ביצועיים, אזי אין זהות קיימת מראש שתשמש אמת מידה לכל פעולה או סממן; במקרה כזה לא יהיו פעולות מיגדריות אמיתיות או שקריות, תקינות או מעוותות, וההנחה של "זהות מיגדרית אמיתית" תיחשף כמבדה מסדיר. הטענה שממשות מיגדרית נוצרת על ידי ביצועים חברתיים המשתמרים לאורך זמן, פירושה שמושגי המין המהותי עצמם, הגבריות או הנשיות האמיתיות או בנות הקיימא, גם הם מובנים כחלק מאסטרטגיה המסתירה את אופיו הביצועי של המיגדר ואת עצם האפשרות להביא, באותם אמצעים ביצועיים, להתרבותן של תצורות מיגדר מחוץ למסגרות המגבילות של שליטה גברית ושל הטרוסקסואליות כפויה.

מיגדרים הם אפוא לא אמיתיים ולא שקריים, לא ממשיים ולא מדומים, לא מקוריים ולא נגזרים. ואולם, בהיותם נשאים אמינים של אותם סממנים, מיגדרים הם למעשה **בלתי אמינים** מיסודם.

סוף דבר: מפארודיה לפוליטיקה

בפתיחת הדיון העליתי את השאלה הספקולטיבית הבאה: האם מסוגלת הפוליטיקה הפמיניסטית לוותר על "סובייקט" המזוהה עם הקטגוריה "נשים"? השאלה העומדת על הפרק איננה אם הגיוני עדיין, מבחינה אסטרטגית או טאקטית, לרפרד ל"נשים" כדי להעלות תביעות ייצוגיות בשמן; ה"אנחנו" הפמיניסטי הוא תמיד אך ורק הבניה פנטזמטית, שאמנם יש בה טעם, אלא שהיא מתכחשת למורכבותו הפנימית ולעמימותו של המונח ולפיכך היא מכוננת את עצמה רק מבעד להדרה של חלק מסוים מן הציבור שבכוונתה לייצג. ואולם, המעמד הקלוש או הפנטזמטי של ה"אנחנו" אינו סיבה להרים ידיים, או, לפחות, אינו הסיבה **היחידה** להרים ידיים. הוסר היציבות הרדיקלי של הקטגוריה מכון זרקור אל מגבלות ה**יסוד** של התיאוריה הפוליטית הפמיניסטית ופותח פתח לתצורות אחרות – לא רק של מיגדרים וגופים, אלא גם של הפוליטיקה עצמה.

ההגיון המסדתי (foundational) של פוליטיקת הזהות נוטה להניח שזהות העומדת על מכונה היא תנאי ראשון לכל מהלך של ניסוח אינטרסים פוליטיים ויציאה לפעולה פוליטית בעקבותיו. טענתי היא שאין צורך להניח "עושה מאחורי המעשה", שכן ה"עושה" מובנה בדרכים שונות בעצם המעשה ובאמצעותו. אלא שאין בכך חזרה לתיאוריה אקזיסטנציאליסטית של העצמי המתכונן מבעד לפעולותיו, מאחר שהתיאוריה האקזיסטנציאליסטית טוענת לקיומו של מבנה קדם-דיסקורסיבי

המטרים את העצמי ואת פעולותיו גם יחד. מה שמעניין אותי כאן הוא בדיוק ההבנה הדיסקורסיבית המשתנה של האחד בתוך האחר ובאמצעותו. שאלת מיקומה של "יכולת הפעולה" מקושרת בדרך כלל עם "סובייקט" בר קיימא, כאשר ה"סובייקט" מובן כְּמָה שיש לו קיום יציב כלשהו הקודם לשדה התרבות שאתו הוא נושא ונותן; וגם אם רואים את הסובייקט כמוֹבְנָה באופן תרבותי, עדיין טבועה בו "יכולת פעולה", שבדרך כלל נתפסת ככשירות לחשיבה רפלקסיבית, הנותרת בלא פגע מאחר שהיא חורגת מן המערך התרבותי הסבוך שבו היא לכודה. על פי דגם כזה, הסובייקט **שקוע עד צוואר** ב"תרבות" וב"שיח", אבל אלה אינם מכוננים אותו. המהלך הטוען להגדרתו ולשיקועו של הסובייקט הקיים מלכתחילה מצטייר אפוא כהכרחי להעמדת מוקד של "יכולת פעולה", שאינו **נקבע במלואו** על ידי אותה תרבות ואותו שיח. ועדיין, מהלך חשיבה כזה מניח בשוגג (א) ש"יכולת פעולה" תיתכן רק באמצעות הידרשות ל"אני" קדם-דיסקורסיבי, גם כאשר אותו "אני" מצוי בלב-לבה של מלכודת דיסקורסיבית; וכן (ב) ש**כניון** על ידי השיח פירושו **היקבעות** מוחלטת על ידו, כאשר בעצם ההיקבעות יש כדי למנוע את "יכולת הפעולה".

אפילו במסגרת התיאוריות המניחות סובייקט ממוקם או מוגדר ביותר, הסובייקט נדרש עדיין להתמודד עם סביבה המכוננת באופן דיסקורסיבי במסגרת אפיסטמולוגית ניגודית. הסובייקט השקוע בתרבות נושא ונותן על הבניותיו, גם כאשר אותן הבניות הן תארי זהות-שלו. אצל דה-ז'ובואר, למשל, יש "אני" שעושה את המיגדר שלו, שנעשה המיגדר שלו – אבל ה"אני" הזה, המקובע למיגדר שלו, הוא בכל זאת מוקד של "יכולת פעולה" שלעולם אין לזהותו במלואו עם המיגדר שלו. הקוגיטו הזה אף פעם אינו **שייך** במלואו לעולם התרבות שאתו הוא נושא ונותן, גם אם המרחק האונטולוגי המפריד את אותו סובייקט מתארו התרבותיים צר לאין שיעור. תיאוריות זהות פמיניסטיות, המתמקדות בתארים של צבע, מיניות, אתניות, מעמד וכשירות גופנית, מסתכמות תמיד ב"וכו'" מבויש בסוף הרשימה. באמצעות המהלך האופקי הזה של שמות תואר, מבקשות עמדות אלה לתחום סובייקט קבוע – אך מבקשן לעולם אינו ניתן להן בשלמותו. ואולם, כשלוֹן זה עשוי להשכילנו: איזה דחף פוליטי משתמע מה"וכו'" הנואש הזה, שלעתים קרובות כל כך מופיע בסוף שורות מעין אלה? הרי זה סימן לחולשת הטיעון ולחוסר היכולת לשים גבולות לתהליך הסימון והמשמוע כשלעצמו. זהו **סרח העודף** שמלווה בהכרח כל נסיון להעמיד זהות אחת ולתמיד. אלא שה"וכו'" חסר הגבולות הזה מציע את עצמו כנקודת מוצא חדשה לתיאוריה פוליטית פמיניסטית.

אם זהות באה לידי ביטוי מתוך תהליך של סימון או משמוע, אם זהות היא תמיד כבר מסומנת ועם זאת ממשיכה למשמע בגלגוליה בשדות-שיח שונים השלובים זה בזה, אזי אין אפשרות לדון בשאלת "יכולת הפעולה" באמצעות הידרשות ל"אני" שקיומו קודם לתהליך הסימון והמשמוע. במלים אחרות, התנאים המאפשרים ל"אני" לבוא לידי ביטוי נסמכים על מבנה של מערכי סימון ומשמוע, על הכללים המסדירים את השימוש (המוצדק או הלא מוצדק) באותו כינוי גוף, על הפרקטיקות המכוננות את מונחי המובְנָות המאפשרים לאותו כינוי גוף להיכנס למחזור. השפה אינה **מדיום חיצוני או מכשיר** שלתוכו אני יוצקת איזשהו "עצמי" ושבו אני מוצאת השתקפויות של

עצמי. המודל ההגליאני של ההכרה העצמית – שנוכס על ידי מרקס, לוקץ' ומגוון שדות־שיח של שחרור בימינו – קדם־מניח הלימה פוטנציאלית בין ה"אני" התופס את עולמו (ובכלל זה את לשונו) כאובייקט, לבין ה"אני" המוצא את עצמו כאובייקט בתוך אותו עולם. אלא שהדיכוטומיה סובייקט/אובייקט, הטבועה במסורת האפיסטמולוגיה המערבית, מייצרת במו ידיה את עצם הבעייתיות – בעיית הזהות – שאותה היא מבקשת לפתור.

איזו מסורת דיסקורסיבית היא זו הממקמת את ה"אני" ואת ה"אחר" שלו בעימות אפיסטמולוגי, שבסופו של דבר מחליט היכן וכיצד יוכרעו סוגיות של גבולות הידיעה ושל "יכולת הפעולה"? אילו סוגים של "יכולת פעולה" נשללים על ידי ההעמדה של סובייקט אפיסטמולוגי, בדיוק משום שהפרקטיקות והכללים החולשים על העתירה לאותו סובייקט ומסדירים את "יכולת הפעולה" שלו מלכתחילה, נפסלים כאתרים של חקירה והתערבות ביקורתית? נקודת המוצא האפיסטמולוגית איננה, בשום מובן שהוא, בלתי נמנעת, ודבר זה כבר זכה לאישור נאיבי וגורף בתפקודי היומיום של השפה הרגילה – כפי שתועדו בהרחבה בתחום האנתרופולוגיה – הרואים בדיכוטומיה סובייקט/אובייקט ציווי פילוסופי זר וקונטינגנטי, אלים אפילו. שפת הניכוס, האינסטרומנטליות וההרחקה הטיפוסית למודוס האפיסטמולוגי שייכת גם לאסטרטגיית השליטה, המעמתת את ה"אני" עם ה"אחר" ויוצרת, ברגע שההפרדה יצאה אל הפועל, מערך מלאכותי של שאלות בדבר היכולת לדעת את אותו "אחר" ולהחזירו אלינו.

האופוזיציה הבינארית הזאת – כחלק מן הירושה האפיסטמולוגית של שיח הזהות הפוליטי העכשווי – היא מהלך אסטרטגי במערך נתון של פרקטיקות משמוע, שמעמיד את ה"אני" בתוך ובאמצעות האופוזיציה הזאת ואז מחפיץ אותה ככורת, תוך הסתרת המנגנון הדיסקורסיבי שבאמצעותו מכונן אותו בינאריזם עצמו. המעבר מתיאור **אפיסטמולוגי** של זהות לתיאור שממקם את הבעייתיות במסגרת של פרקטיקות **משמוע** מאפשר להתייחס למודוס האפיסטמולוגי עצמו כלא יותר מעוד פרקטיקת משמוע אפשרית וקונטינגנטית. יתרה מזו, הסוגיה של "**יכולת הפעולה**" מנוסחת בו מחדש תוך התחקות אחר דרכי פעולתם של מערכי המשמוע והשכתוב. במלים אחרות, מה שמסומן ומקבל משמעות כזהות אינו נקבע בנקודת זמן נתונה, שאחריה הוא פשוט נתון שם, כמטבע חסרת חיים של שפת דברים. אין ספק שזהויות **עשויות** להופיע כעצמים חסרי חיים; מודלים אפיסטמולוגיים אכן נוטים להישען על חזות הדברים הזאת כנקודת מוצא תיאורטית. ועם זאת, ה"עצם" הקרוי "אני" רק מידמה ככזה באמצעות פרקטיקת משמוע המבקשת להסתיר את מהלכיה ולשוות לתוצאותיהם חזות "טבעית". נוסף על כך, ההתקבלות כזהות עצמותית היא משימה מפרכת, שכן זהות בעלת חזות עצמותית היא למעשה תוצר של כללים, זהות המסתמכת על עתירה קבועה וחוזרת לכללים המתנים ומגבילים את פרקטיקות הזהות שזכו במוקנות תרבותית. ואכן, הבנת הזהות כ**פרקטיקה**, וכפרקטיקת משמוע, פירושה הבנת הסובייקטים כאפקטים של שיח תלוי־כללים, המחזיר את עצמו לתוך פעולות המשמוע היומיומיות וההוות־בכל של החיים הלשוניים. כהפשטה, השפה היא מערכת פתוחה של סימנים היוצרת ומערערת את המוקנות בלא הרף. כמערך של ארגונים לשוניים היסטוריים ספציפיים, היא ריבוי של שדות־שיח, המתקיימים אלה לצד אלה

במסגרות של זמן ויוצרים מבלי משים התלכדויות בלתי צפויות, המצמיחות מצגים ספציפיים של אפשרויות דיסקורסיביות.

כתהליך, המשמוע מעגן בגבולותיו את מה שמכונה בשיח האפיסטמולוגי "יכולת פעולה" (agency). הכללים שחולשים על מה שמובן כזהות – כלומר, הכללים שמאפשרים ומגבילים את הביטוי של "אני" כלשהו, כללים שתמיד מובנים במידת מה על פי מטריצות של היררכיה מיגדרית ושל הטרוסקסואליות כפויה – מתפקדים באמצעות **חזרה**. לכן, כאשר מדברים על כינונו של הסובייקט אין מבקשים לומר אלא שהסובייקט הוא תולדה של עדות־שיח מסוימים, הנשלטים על ידי כללים ושולטים על מובנותה של הטענה לזהות. הסובייקט אינו **נקבע סופית** על ידי הכללים המחוללים אותה, מפני שהמשמוע אינו **אקט מכונן אלא תהליך מוסדר של חזרה**, שגם מסווה את עצמו וגם אוכף את חוקיו בדיוק באמצעות ייצור של אפקטים עצמותיים. במובן מסוים, כל משמוע מתרחש על מסלול של חזרה כפייתית; את "יכולת הפעולה" עלינו למקם אפוא במסגרת אפשרויות הווריאציה על אותה חזרה. אם הכללים החולשים על המשמוע לא רק מגבילים אלא גם פותחים אפשרויות ומעמידים תחומים חלופיים של מובנות תרבותית – דהיינו, אפשרויות מיגדריות חדשות הקוראות תיגר על הקודים הנוקשים של הבינאריזם ההיררכי – אזי רק **במסגרת** פרקטיקות של משמוע חוזר ונשנה אפשרית חתירה תחת מונחי הזהות. הציווי **להיות** מיגדר נתון מייצר כשלונות בלתי נמנעים, מגוון של תצורות לא לכידות שבעצם ריבויין חורגות בהתרסה מן הציווי המחולל אותן. יתרה מזו, הציווי להיות מיגדר נתון מתנהל כשלעצמו באפיקים דיסקורסיביים: להיות אם טובה, להיות מושא תשוקה הטרוסקסואלי, להיות עובד כשיר – בקצרה, לסמן ריבוי של סוגי אחריות בתגובה על מגוון הדרישות השונות המופנות אליך בעת ובעונה אחת. הקיום בצוותא או ההתלכדות האקראית של ציוויים דיסקורסיביים אלה הם שמייצרים את האפשרות של תצורות ויישומים מורכבים, שכן אין זה הסובייקט הטרוסצנדרנטי המאפשר פעולה בלב־לבה של התלכדות כזו. אין כל עצמי קודם להתלכדות, עצמי הניחן ב"שלמות אחדותית" קודם לכניסתו לשדה התרבות המסוכסך הזה. יש רק שימוש מאולתר בכלים במקום שבו הם מזדמנים לנו, כאשר עצם "השימוש המאולתר" מתאפשר על ידי הכלי המונח שם.

מה מהווה חזרה חתרנית במסגרת פרקטיקות משמוע מיגדריות? טענתי ("אני" מיישמת כאן את הדקדוק החולש על ז'אנר סיכום־המסקנות הפילוסופי, אבל יש לציין שהדקדוק עצמו הוא שמיישם ומאפשר את ה"אני" הזה, גם כאשר ה"אני" קשה העורף חוזר עליו כאן, מיישם אותו מחדש, וגם – כפי שיקבעו המבקרים – קורא תיגר על הדקדוק הפילוסופי שמאפשר ומגביל אותו בעת ובעונה אחת) שבמסגרת ההבחנה מין/מיגדר, למשל, המין מציג את עצמו כ"ממשי" וכ"עובדתי", כמצע החומרי או הגופני שעליו פועל המיגדר כאקט של **הטבעה** תרבותית. ועם זאת, המיגדר אינו נכתב על הגוף כפי שמתקן העינויים־בכתובה בסיפורו של קפקא "במושבת העונשין" חורט את עצמו, בדרך בלתי נתפסת, בשרו של הנאשם. שכן, השאלה איננה איזה מובן נושאת ההטבעה הזאת בתוכה, אלא איזה מנגנון תרבותי מארגן את המפגש הזה בין מכשיר לגוף, ואילו התערבויות אפשריות בחזרה הטקסטית הזאת. "הממשי" ו"העובדתי־מיני" הם הבניות פנטזמטיות – אשליות של עצמות – שגופים מחויבים להתקרב אליהן, אך

לעולם אינם מגיעים לידי כך. מה מאפשר אפוא את חשיפת הבקע בין הפנטזמטי לממשי, שמתוכו עשוי הממשי להכיר בהיותו פנטזמטי? האם גלומה בכך אפשרות לחזרה שאינה תחומה במלואה על ידי הציווי למצק מחדש זהויות הנתפסות כטבעיות? ממש כשם שפני השטח של הגוף מתגלמים בתור "הטבעי", כך עשויים אותם פני שטח להפוך לאתר של ביצוע שיש בו משום צרימה ודהינטורליזציה, אתר החושף את מעמדו הביצועי של "הטבעי" עצמו.

פרקטיקות של פארודיה עשויות לשרת את בחינתה מחדש ואת ארגונה מחדש של עצם ההבחנה בין תצורה מיגדרית "טבעית" ומועדפת לבין כוז שגדמית כגזרת, פנטזמטית ומימטית – העתק כושל, כביכול. ואין ספק שפארודיה שימשה ומשמשת גם כדי לקדם פוליטיקה של ייאוש, שמצדיקה את מה שנראה כהדרה בלתי נמנעת של מיגדרי שוליים מן הטריטוריה של הטבעי והממשי. ועדיין, הכשלון הזה להפוך ל"ממשי" ולגלם את "הטבעי" הוא, לטענתי, כשלונם המכונן של כל הגילומים המיגדריים, מעצם הסיבה שאותם מקומות אונטולוגיים הם ביסודם בלתי ניתנים לאכלוס. לכן יש מן הצחוק החתרני באפקט הפסטיש של פרקטיקות פארודיות, שהמקורי, האוטנטי והממשי עצמם מתכוננים בהן כאפקטים. אובדן הנורמות המיגדריות מוביל להתרבות של תצורות מיגדריות, לערעור יציבותם של מונחי הזהות העצמותית ולנישול הנרטיבים ה"טבעיים" של ההטרודסקסואליות הכפויה מגיבוריהם המרכזיים: ה"גבר" וה"אישה". החזרה הפארודית של המיגדר חושפת גם את האשליה שבתפיסת הזהות המיגדרית כעומק אין חקר וכעצמות פנימית. המיגדר – בבחינת אפקטים של ביצועיות ערמומית הנאכפת באופנים פוליטיים – הוא "גילום", כביכול, הפרוץ להתפצלויות, לפארודיה עצמית, לביקורת עצמית ולכל אותם מפגני ראווה מוגזמים של "הטבעי", שבעצם ההגזמה שבהם חושפים את מעמדו הפנטזמטי מיסודו.

ניסיתי להעלות את הטענה שקטגוריות הזהות, שנתפסות על פי רוב כנכס צאן ברזל של הפוליטיקה הפמיניסטית – כלומר כחיוניות להנעתו של הפמיניזם כפוליטיקה של זהות – מגבילות ומרסנות מלכתחילה ובו בזמן את עצם האפשרויות התרבותיות שהפמיניזם אמור לפתוח. את האילוצים הסמויים הללו, המייצרים "מין" הניתן להבנה תרבותית בלי שאיש יתן עליהם עצמם את הדעת, יש להבין כמבנים פוליטיים גנרטיביים ולא כיסודות טבעיים. באורח פרדוקסלי, המשגתה המחודשת של הזהות כאפקט – דהיינו, כמה שנבדה או יוצר – פותחת אפשרויות של "יכולת פעולה", שגשגו במרמה על ידי עמדות שתופסות את קטגוריות הזהות כיסודות קבועים. תפיסת הזהות כאפקט פירושה שהזהות אינה קבועה במלואה, כגורל, אך היא גם אינה מלאכותית ושרירותית מכל וכל. והעובדה שגם הדיון במעמדה המכונן של הזהות נערך שלא כהלכה לאורך שני הקווים המסוכסכים הללו, מצביעה על כך שאפילו השיח הפמיניסטי העוסק בהבניה תרבותית לכוד עדיין בתוך הבינאריזם הלא הכרחי של רצון חופשי מול דטרמיניזם. הבניה אינה מנוגדת ל"יכולת פעולה"; היא זירת ההתרחשות ההכרחית של "יכולת הפעולה", המונחים שבהם מתנסחת "יכולת הפעולה" וזוכה במובנות תרבותית. משימתו הביקורתית של הפמיניזם אינה להעמיד נקודת מבט מחוץ לזהויות המובנות; יומרה זו כמוה כהבניה של מודל

אפיסטמולוגי שיתכחש למקומיותו התרבותית וכתוצאה מכך יקדם את עצמו כסובייקט אוניברסלי – עמדה שמיישמת בדיוק את האסטרטגיית האימפריאליסטיות שהפמיניזם מחויב לבקר. המשימה הביקורתית היא אפוא לאתר אסטרטגיות מקומיות של חזרה חתרנית המתאפשרות על ידי אותן הבניות עצמן; להצהיר על אפשרויות ההתערבות המקומיות באמצעות השתתפות בדיוק באותן פרקטיקות של חזרה, שהן אלה שמכוננות את הזהות ולפיכך גם אלה שמספקות את האפשרות האימונטית לערער עליה.

בחקירה תיאורטית זו ניסיתי למקם את הפוליטי בלב-לבן של פרקטיקות המשמיע המכוננות, מסדירות ופורעות את הזהות. אלא שניסיון זה יושלם רק באמצעות הצגת מערך של שאלות המרחיבות את מושג הפוליטי: כיצד לזעזע את היסודות המכסים על תצורות מיגדר חלופיות בתרבות? כיצד לערער את "עיקריה" של פוליטיקת הזהות תוך הבלטת הממד הפנוטמטי שלהם?

משימה זו דרשה גנאלוגיה ביקורתית שמושאה הנטורליזציה של המין ושל הגופים ככלל. היא גם דרשה בחינה מחודשת של דימוי הגוף כאילם, כקדם-תרבותי, כנכון למשמע – דימוי החופף בחלקו לזה של הנשיות הממתינה להטבעתו החורצת של המסמן הגברי כדי להיכנס לשפה ולתרבות. מתוך ניתוח פוליטי של ההטרנסקסואליות הכפויה התבקש להעמיד בסימן שאלה את ההבניה של המין כבינארי, כבינאריזם הידרכי. מנקודת המבט הרואה את המיגדר כמגולם עלו שאלות בדבר קביעותה של הזהות המיגדרית בבחינת עומק פנימי שאמור להיות מוחצן בצורות שונות של "ביטוי". התברר שההבניה המובלעת של התשוקה הראשונית כהטרנסקסואלית ממשיכה לפעול את פעולתה גם כאשר היא מופיעה בדמות ביסקסואליות ראשונית. כמו כן התברר שגם אסטרטגיות של הדרה והיררכיה ממשיכות לפעול את פעולתן בעצם ניסוחה של ההבחנה מין/מיגדר ובהידרשות ל"מין" בהגדרתו כקדם-דיסקורסיבי ולמיניות כקודמת לתרבות, ובראש ובראשונה בהבניה התרבותית של המיניות כקדם-דיסקורסיבית. ולבסוף התברר שהפרדיגמה האפיסטמולוגית, המניחה כי העושה קודם למעשה, מעמידה סובייקט אוניברסלי, שבנטייתו לאוניברסליזציה מתכחש למקומיות שלו-עצמו ולקיומם של תנאים המאפשרים התערבות מקומית.

לא זו בלבד שה"אפקטים" האלה של היררכיה מיגדרית והטרנסקסואליות כפויה, כאשר הם נתפסים כמצע שעליו צמחו התיאוריה והפוליטיקה של הפמיניזם, מתוארים בשוגג כמסד, אלא שפרקטיקות המשמיע המתאפשרות את התיאור השגוי והמוטה הזה נותרות מחוץ לשדה הראייה של הביקורת הפמיניסטית העוסקת ביחסי המיגדר. הכניסה לתחומן של פרקטיקות המשמיע החזרתיות אינה עניין של בחירה, מכיוון שה"אני" השוקל אם להיכנס כבר נמצא בפנים: אין כל אפשרות של "יכולת פעולה" או ממשות מחוץ לפרקטיקות הדיסקורסיביות שמוכות את המונחים הללו במובנותם. השאלה איננה אם לחזור אלא כיצד לחזור, או, בעצם, כיצד לחזור ובאמצעות התרבות מיגדרית רדיקלית **להתיק** את נורמות המיגדר המתאפשרות את עצם החזרה. אין כל אוטולוגיה של מיגדר שעשויה לשמש בסיס להבנייתה של פוליטיקה, מאחר שאוטולוגיות מיגדר פועלות תמיד במסגרת הקשרים פוליטיים ממוסדים, כציוויים נורמטיביים הקובעים מה ייחשב כמין מובן, בעודם מפעילים וממצקים את אילוצי הרבייה המוטלים

על המיניות ועורכים את רשימת הדרישות המזכה במוכנות תרבותית גופים המסומנים מבחינה מינית או מיגדרית. אונטולוגיה היא אפוא לא מסד אלא ציווי נורמטיבי, הטווה את מהלכיו הערמומיים תוך שהוא שותף את עצמו בתוככי השיח הפוליטי, כביכול היה המצע שבלעדיו אין לו קיום.

הדקונסטרוקציה של הזהות אינה הדקונסטרוקציה של הפוליטיקה, שכן היא מעמידה כפוליטיים את המונחים המשמשים לניסוחה של הזהות. ביקורת מסוג זה מעמידה בסימן שאלה את המסגרת המסדתנית שבתחומיה נוסח הפמיניזם כפוליטיקת זהות. הפרדוקס הפנימי של התפיסה המסדתנית הזאת נעוץ בכך שהיא מניחה, מקבעת ומגבילה את אותם "סובייקטים" שבכונתה לייצג ולשחרר. המשימה כאן איננה לחגוג כל אחת מן האפשרויות החדשות **בתורת** אפשרות, אלא לתאר מחדש אותן אפשרויות ש**כבר** קיימות, אך קיומן הוצנע באזורים שסומנו כלא מוכנים וכבלתי אפשריים במונחי התרבות. אם נפסיק לקבע זהויות כאילו היו תווי יסוד של סילוגים פוליטי, ואם נשתחרר מהבנתה של הפוליטיקה כמערך פרקטיקות הנגזר מן האינטרסים לכאורה של מערך סובייקטים מן־המוכן (ready made), אזי תצורות פוליטיות חדשות יצמחו ודאי מבין הריסותיו של הישן. תצורות תרבות של מין ושל מיגדר עשויות אפוא להתרבות – או, אולי, ריבויין הקיים הוא שעשוי להתקבל על ידי מנגנוני הניסוח של שדות השיח שמכוננים חיי תרבות ניתנים להבנה, תוך פריעת עצם הבינאריזם של המין וחשיפתו כלא טבעי מיסודו. אילו אסטרטגיות מקומיות אחרות להתמודדות עם "הלא טבעי" עשויות להוביל לדה־נטורליזציה של המיגדר כשלעצמו?

טקסט נשכח

מבוא:

מאמי אחרי חמש עשרה שנה:

כרוניקה של מלחמה ידועה מראש.

או אל השדות האדומים

קשה לקרוא לאופרת הרוק מאמי טקסט נשכח: היא נכתבה והועלתה על בימת צוותא לפני חמש עשרה שנה בלבד, ב־1986, והפכה (אם גם לא מיד) להצלחה ענקית, הצגת פולחן של ממש, שהועלתה יותר משנתיים. אבל כשילוב כה נדיר של מחאה פוליטית עם מחאה חברתית ופמיניסטית, של טקסטים שהם בה־בעת חריפים ומעודנים עם לחני רוק וביצועים מעולים – היא יותר מראויה לתזכורת, בייחוד עכשיו.

זהו סיפור של מאמי, אישה צעירה מעיירה דרומית, העובדת בפזונון תחנת הדלק ונישאת לנסיים מלכה, בן השכנים המשרת בלבנון. זמן קצר אחרי החתונה מודיעים למאמי שנסיים נפגע והפך לצמח (והרב מנחמה במלים: "אולי זה טוב שבעלך אילם, לפחות הוא לא יצעק עלייך"). מאמי עוזבת את העיירה ונוסעת עם בעלה הצמח שבכיסא הגלגלים לתל־אביב. היא מוצאת עבודה בפאב בוהמי־אלק, נאנסת בידי שבעת המלצרים הפלסטינים, ניצלת בידי כהניסטים ("תולעים"), ולבסוף מתגלגלת לבורדל של בתיה קלאסה – נקודת השפל שממנה יש רק עלייה. בבורדל פוגשת מאמי את פרופסור ברונזו קופמאשין ("מכונת ראש"), מתכנת ראשים המתגאה בכך שתכנת "אלף ראשים של מנהיגים יהודים". הוא מעניק למאמי ראש חדש – פוליטי, אנליטי, סוער – ובדמותה החדשה היא הופכת לכוכבת תקשורת דעתנית ופרובוקטיבית המקימה מפלגה חדשה וסוחפת אחריה המונים. בנאום מזהיר, קודע לב, היא פונה לאלוהים בבקשה לגאולה של מוות ודם: "תן לנו לגעת במוות כי החיים איבדו מטעמם" – ומובילה את העם אל "השדות האדומים" של המלחמה. אחרי המלחמה היא נמצאת אשמה בה ומוחזרת לעיירת הולדתה.

מאמי מצליחה לספר את סיפורה של הלאומיות היהודית- ישראלית שלאחר 1967 (מלחמת לבנון היא הסיטואציה הקונקרטיה אבל בהחלט לא הנקודה העיקרית!) באופן רדיקלי ומעמיק ועם זאת סוחף כל כך, דווקא דרך דמותה של אישה מזרחית מעיירה דרומית. מאשתו האוהבת של חייל-צמח, קורבן התוקפנות הישראלית בלבנון, הופכת מאמי לקורבן-כאישה של הלאומיות הפלסטינית. הלאומיות והפטריארכיה נכרכות זו בזו לבלי הפרד. האנסים הפלסטינים מבקשים ממאמי שלא תיקח את האונס "באופן אישי", כי האונס הוא אקט של שחרור לאומי ("עשרים שנות כיבוש, יותר לא נמתין, בזיקפה ובזרע נגאל את פלסטין", אומר הפזמון המפורסם בשירים, שנאסר להשמעה ברדיו), ומאמי מתעקשת להסביר להם שהיא, שגדלה בעיירת פיתוח ואיבדה בעל במלחמה מיותרת, איננה המדכאת שלהם אלא קורבן בדיוק כמוהם, של אותם מנגנוני דיכוי. אך לשווא: האונס מזהה אותה, בעל כורחה, עם אותם מנגנוני שליטה ודיכוי והופך אותה הלכה למעשה ממאמי-במובן-מותק למאמי-במובן-אמא-אדמה, הקורבן המתק של לאומיות גברית אלימה. האונס חושף את היותה רכוש, מושא של תשוקה ושל שליטה וזירה של מאבק וכך הופך אותה לנציגה ולסמל: ככזו, גם במעשה ההתנגדות שלה לדיכוי (הפיכתה למנהיגה פוליטית) היא אינה יכולה אלא לשקף במהופך את אותה תפיסה שמבטאים האנסים הפלסטינים, כלומר, לדבר בשמה של התשוקה המורבידית של הלאומיות היהודית אל האדמה, הדם והמוות.

"את מה שלא תצעק אף אחד לא יגיד", שרים-זועקים במארש המלחמה והאבל לקראת סוף האופרה. אין ספק שכאופרת רוק, קיומה של מאמי אינו שלם ללא המוזיקה הנפלאה של אהוד בנאי ושל יוסי מר-חיים וללא שירתם המעולה של כל משתתפיה; אבל הטקסט המבריק של הל מיטלפונקט צועק גם בעירומו, כטקסט כתוב.

חמוטל צמיד

מֵאֵי*

כתיבה ובימוי הלל מיטלפונקט; מוזיקה יוסי מר-חיים ואהוד בנאי; עיבודים והפקה מוזיקלית שפי יוסי אלפנט; משתתפים מוי כהן, אהוד בנאי, אריה מוסקונה, שפי ישי, יוסי אלפנט, גיל סמטנה, ז'אן ז'ק גולדברג; הפקה "המון תקליטים", מיכאל תפוח ואתי אנטה, נסים ציון, צוותא, 1987.

טוב טוב | בוקר יום ראשון | עומדת בחלון | אתה רץ אל המפעל. | באה לפזוון | ויקטור שמש עצבני | איפה שמת את החרדל. | ויויאן מספרת | שב"דאלאס" קונפקציה | הג'ינסים באים מג'נין. | נהגים באים | האוויר מריח | קפה, חביתות ובמין... || מוצאי שבת | ויויאן בוכה לי | הרצל מבואס. | אתה ואני וכולנו | יוצאים מהבית | יש פוליקר במתנ"ס. | אחר כך כולנו | רואים טלוויזיה: | איפה יורם ארידור? | ליוסף אילוז | כואבת הרגל, | אכל אותה על הבופור | אכל אותה על הבופור. || מזג האוויר הוא טוב טוב | ואני מרגישה שטוב טוב, | האספלט נוצץ בשמש | גם אנחנו על המפה | אוהבת אותך, באמת, אוהבת, | כמה שאני אוהבת אותך... || חדר המדרגות | בשיכון מסריח | משתן וליזול, | ואתה לוחש | לי בתוך האוזן | את מה שלחשפת אתמול. | באמצע החיבוק | שכן שוטר מגיע – | ממילא כבר זמן לישון, | בִּפְרֵחַ דבש אולי | ניסע לאילת | ואם לא, | זה לא אסון, | ואם לא זה לא אסון. || מזג האוויר הוא טוב, טוב, | ואני מרגישה שטוב, טוב | האספלט נוצץ בשמש | גם אנחנו על המפה, | אוהבת אותך באמת, אוהבת...

החתונה | עיירה בדרום, יום שלישי בערב | פעמיים כי טוב, במתנ"ס מתחתונים | הסמל נסים מלכה, חייל מילואים, | ומאמי, בתם של השכנים. || עננים של גשם ושל מלחמה | שטים מעל מפעל הטקסטיל הנטוש. | לזוג הצעיר יש תקווה ויש אהבה – | לכלה אין מקצוע, לחתן אין גרוש. || אני אמושיך במזון תחנת הדלק | תמשיך עוד שנה במפעל, אחר כך נחשוב. | הזמן לא דוחק, החיים לפנינו – | ובערב שלישי נֶאָמֵר, פעמיים כי טוב, | פעמיים כי טוב. || בחצות השמחה נגמרת, הקרואים אוספים | שאריות פרחים ואוכל ליום המחר | החתן מחליף למדים, הוא שב אל הגדוד | הכלה לבית הוריה. בדרום עוד יום עבר. || עננים של גשם ושל מלחמה...

הבשורה | כאן, זו הכתובת. מי בדלת? | שתיים בלילה, | תנו לישון. | טנדר צבאי בפתח הבית, | תנו לרופא | לגשת ראשון. | לא, הוא לא מת, הוא שֶׁתָּק, | מסבירים לה, | הנפש, הגוף והראש. | בעוד יממה היא תקלוט, | מזדיקים לה. | הטנדר עוזב בשלוש. | עיניה כבויות, | אין איש בחדר, | אולי כשתקום | יבשרו לה: טעות. | הילדה הפלה | בשנתה נמלטת | מקץ הילדות. | מאמי, החייל שלך צמח | החופה היא קצרה, הנצח הוא נצח.

אתה שקראוך אלוהים | אתה שקראוך אלוהים | שעשית שלום בשמיך | לו רק עשית שלום גם בנפשי, | אתה שקראוך אלוהים.

הנחמה | העושה שלום במרומיו | כמו כרטיסי לוטו או בידי, | לכל אחד הגורל רשום בשמים | ויש לו צורה של כוכב. | הכוכב שלך, מאמי, עצוב | וחולה ודפוק כמו השכונה. | מצד שני, אולי צודק כבוד הרב, | ויש פה איזו כוונה.

הרב | אולי זה טוב שבעלך אילם, | לפחות הוא לא יצעק עלייך. | פעמיים כי טוב השיתוק, | הוא לא ירים את ידו עלייך. | השטן רק יודע איזה בעל היה יוצא לך בגורל אחר: | בעל נרקומן חנאי ופושע | ומשוגע וחצי קריזוונר. | הכל מאלוהים, מאמי בְּנָתִי, | ומעשי ידיו מי ינחשם? | כמו לאיוב, הוא עושה לך נסיון, | מי ידע את כוונות אדושים?

אתה שקראוך אלוהים / **הנחמה** | הכוכב שלך, מאמי, עצוב | אתה שקראוך אלוהים | וחולה ודפוק כמו השכונה, | שעשית שלום בשמך, | מצד שני, אולי צודק כבוד הרב, | לו רק עשית שלום גם בנפשי, | ויש פה איזו כוונה.

מאמי עוזבת | משאית עוצרת, הרדיו פתוח | מבזק חדשות באולפן. | וכנסים לקבינה, הדלת נסגרת, | סע לתל-אביב, לנהג אני אומרת, | אני בחור הזה יותר לא נשארתי. | מאמי נוסעת, | מאמי בורחת מכאן. || בעל שלי, ילד שלי, | יש פס צהוב בצד הדרך – | האם אתה רואה? | ברדיו שירים | ודיבורים אל תוך הלילה | האם אתה בוכה? || כף ירך בכף ידי – | האם אתה מרגיש? | השמים שחורים מעלינו, | שחור גם צבע הכביש. | עמודי חשמל בצדי הדרך | ירה נגלה פה ושם. | משאית בכיוון ההפוך מהבהבת, || אתה לידי אסוף כציפור, | אני לידך כבר לא כואבת. | לא ישיגונו | לא ישיגונו לעולם. || בעל שלי, ילד שלי, | אור ניאון, סטייקיה נידחת, | האם אתה רעב? | שעה על הכביש, | דחוסים שלושתנו בקבינה – | האם גופך כואב? | גשם ניתך מעלינו – | האם אתה מקשיב? | האם אתה פוחד? | כן, אני פוחדת | בכביש הנכנס לתל-אביב.

הפאב | הפאב הזה הוא גוטה־גוטה, | הפאב הזה הטופ של תל-אביב, | ובאים אליו מבתים, חולון, | אור יהודה, רמת-גן ומסביב. || פה שותים מהתקשורת, | הבהמה והספורט, | כל אחד מרביץ בערב | ארבע דרינקים לפחות. || את תרוצי, את תגיש, | השעות פה לא קבועות, | תוך שבוע את תשפריצי | דם ויזע ודמעות. || הם יפליצו, הם יקיאו, | ישתינו לך אל המחשוף, | בחיך תרדי על ארבע | את ההרא לאסוף. || יקראו לך פוסית מעצבנת, | מלוכלכת ומוצצת, מזדיינת. | פה זה אשכרה גברים, | גוטה־גוטה, סתלבט, חברים. || ותכניסי לך לראש, ובפטיש: | על כל אחת בפאב | יש עשר על הכביש. || וכשתפסיקי להרגיש שְׁ – | יש לך חוץ ויש לך פנים, | אז תדעי שוֹלֵקָאם, מותק, | את עכשיו בעניינים, || לא שונה או מיוחדת | בין האֵלָה מסביב. | תרנגולת מחורבנת | שנפלה על תל-אביב.

האונס | מאמי יא מאמי | תפתחי את הרגליים | לשבעה מדוכאים, | שבעה פלסטיניים. || עשרים שנות כיבוש, | יותר לא נמתין. | בזיקפה ובזרע | נגאל את פלסטין. || הקשיבו עוד רגע לפני שאתם | מורידים את המכנסים. | ישמעאל ויצחק אחים היו, | ואב לנו אחד – בשמים. | והלידו אתכם במחנה

פליטים, ו חם בקיץ, בחורף קר. ו הולידו אותי בעיירת פיתוח, ו נולדנו אותו הדבר. ו כמו פועל ערבי ניצלו אותי ו בתחנת הדלק מעבר לדלפק. ו אתם התבאסתם, אני התבאסתי, ו אין אחד שלא נדפק. ו מאמי יא מאמי, ו סיפורך העצוב ו הכניס דכאון ללבנו. ו רק שאין ברירה, ו נחושים אנחנו: ו הלילה נאל את כבודנו. ו גירשת את ילדינו ו בשם הדמוגרפיה, ו גזלת את שדותינו ו בשם הגיאוגרפיה. ו סגרת את בתי הספר ו בשם הפדגוגיה, ו קראת לנו נאצים וג'וקים ו מתוך דמגוגיה. ו נדפוק אותך יא מאמי ו מתוך אידיאולוגיה. ו מאמי יא מאמי תפתחי את הרגליים... ו הקשיבו עוד רגע ו לפני שאתם ו מורידים את המכנסיים, ו ישמעאל ויצחק אחים היו, ו ואב לנו אחד – בשמים. ו לא ידי הילדה שלי ו גירשו את ילדיכם, ו לא הפה שלי שהיה חתום ו אמר ג'וקים עליכם. ו לא הרגליים העייפות שלי ו צעדו בחברון ובשכם, ו ולא בעלי בכיסא הגלגלים ו הוא הסיוט הציוני שלכם. ו מאמי יא מאמי, ו נדפוק כי נדפקנו, ו השליטים שלך ו הם הטרגדיה שלנו. ו העם הפלסטיני ו שואף לחופשי, ו אל תקחי את האונס באופן אישי. ו עשרים שנות כיבוש, ו יותר לא נמתין, ו בזיקפה ובזרע נגאל את פלסטין.

התולעים ו קראו לנו אויבי הדמוקרטיה ו וגוענים מטורפים ותולעים, ומה לא? ו אבל ידוע שכל עם ו בעל יצר קיום – ו זקוק מאוד לתולעים שלו. ו אה כן, אתם זקוקים לתולעים ו כי הערכים שלכם הפכו לאזיקים ו זאתם מסורסים מרוב מוסר ו ומתלבטים בין האסור והמותר – ו אז שבו בשקט, ו ותנו לתולעים לעבוד. ו שבו בשקט, ו תנו לתולעים לעבוד. ו הם פה, הם שם, בכל מקום, ו וכבר קשה לכם לחיות. ו הם מסריחים, ו הם מתרבים כמו שפנים, ו הם מזריעים ו לכם ולנו את הילדות, ו את כל האחיות, ו את האמהות! ו אז שבו בשקט, ו תנו לתולעים לעבוד. ו שבו בשקט, ו תנו לתולעים לעבוד. ו ארגנו נגדנו עצומות, ו לנו זה לא אכפת. ו חוקקו נגדנו כל מיני חוקים, ו לנו זה לא אכפת. ו השמצות על כוס קפה – ו ימי עיון לתלמידים – ו לנו זה לא אכפת. ו אבל... ו אם אתם רוצים לחיות, ו אם אתם רוצים לחיות, ו אם אתם רוצים לחיות, ו אם אתם רוצים לחיות – ו שבו בשקט, ו ותנו לתולעים לעבוד!

הצמח ו לו יכולתי לראות, ו לו יכולתי לנוע, ו לו יכולתי לדבר, ו עזבי אותי כאן, ו ושובי הביתה – ו הייתי אומר לך, ו הייתי אומר. ו דַּנְתְּ אותי לרצות, ו לקוות, ו לאהוב, ו דנת אותי לחיים. ו דנתי אותך ו להיות לי כלה ו בחופת מתים. ו עיר זרה, ו צל רודף אותנו, ו אין לנו גואל. ו את מְמַלֶּטֶת אותי. ו אבל אני הרודף, ו אני הצל. ו היפרדי ממני, מאמי, ו עצמי את עיני, ו קברי אותי מחוץ ללבך. ו מחקי אותי ו מתוך גופך ו ומתוך זכרונוך. ו לו יכולתי לראות, ו לו יכולתי לנוע, ו לו יכולתי לדבר, ו עזבי את הכל ו ושובי הביתה – ו הייתי אומר לך, ו הייתי אומר.

בתי קלאסה ו אם אתה בסוף הדרך, ו בן שמונים ואף יותר, ו מחובר אל הקטטר – ו כל הלילה מקטר; ו הנשימה שלך שורקת ו כמו קטר לפני אסון, ו הסקלרוזה משתוללת, ו כל הגוף בפרקינסון. ו הרופאים ויתרו עליך ו לטובת האדמה, ו ואתה שואל את עצמך: ו לחיות? בשביל מי ובשביל מה? ו בוא אל הבורדל של בתי קלאסה, ו בוא אל טעם החיים. ו תקבל אצלי תה וסימפתייה,

ולדיאן ואסיל... ונשים נשים נשים, ולדיאן ואסיל ונשים. || קח את לולה ממטולה, | את אליקי מאשדוד, | את סימונה מדימונה | ופזית מעיר-חרוד. || את קריסטינה משיקגו, | את סמירה מחברון, | ואת טינה טרנרובסקי, | הוונה מכפר עציון. || בעניין הקליינטורה: | בתיה קלאסה, זו אני! | אצלי דופקים ההזו אנד הזו | של המפעל הציוני. || אנשי ציבור וגנרלים, | ושרים לשעבר, | אנשים טובים עם קרדיט | בחקלאות ובמסחר. || רוויזיוניסטים... | אופטימליסטים... | וקומוניסטים... | ומינימליסטים... || אין אצלי אפליה | בין סקלרוזה לסקלרוזה, | פרינציפלים ופוליטיקה | ממילא הם רק פוזה. || קח את לולה ממטולה... || בסלון של בתיה קלאסה | כולם חברים עם כולם, | כי מתחת לגטקס - | כולנו בני אדם!

פרופסור קופמאשין | אל תביט בי במבט אידיוטי, | בוא אל מכונת הידע ההיפנוטי, | את מה שאלוהים אצלך לא הספיק | פרופסור ברונו קופמאשין ינפיק. || ראש לאסטרטגיה, | ראש לאמנות, | ראש לממשלה, | וראש לבנקאות. || ראש שבביל פרופסור, | ראש של מתאבק, | ראש מלא שפינוזה, | וראש מלא בדרעק. || ראש לתענית | וראש לרבנות, | יש לי ראש ראש חג... | וראש להרמוניה. || אני מושיב את הפציינט, | אני תוקע את השטקר, | איזה ראש אתה רוצה? | אפשר לבחור. || עושה קצת טריקים בהיפנוזה, | ומכניס את הקסטה, | רוצה לתפוס ראש? תפוס! || אני לוחץ על הכפתור! | יש לי ראש מלא, | יש לי ראש חלול, | ראש בסטייל של קפקא, | ראש בסטייל רפול, || ראש יד ראשונה, | ראש מלא מגראס, | ראש לרוק אנד רול, | וראש פטור ממס. || ראש של פציפיסט, | ויש לי ראש לקילר, | ראש אחשוורוש, | וראש לאדולף היטלר! || אל תביט בי במבט אידיוטי...

מכונת הידע ההיפנוטי (מאמי מחוברת למכונה) | אני שהייתי בשדה | דחליל עיוור, | קורבן נפחד | לציפורי הטירוף, | רוצה להיוולד | שנית אבל אחרת, | רוצה ללמוד לעוף. || תָּכַר אותי אל המכונה, | הזרם לי חשמל היפנוטי אל המות, | כוח לדעת, | וכוח להבין, | וכוח לאתר את מוקדי הכוח. || הן והדולר | מבנה האישיות | מדע ומוסר | ממסד ותת-ממסד || מודע ותת-מודע | מיתוס ואתוס | אסור ומותר. | תורת הצלילים | תורת הצורות | מלחמות חמות | מלחמות קרות... || פ"מ ובלטה | איך הדג משתין | נזקי מלחמה | נזקי ניקוטין || דגם אדיפלי | אובייקט אנאלי | רצף אימפריאלי | פלופ קולוסאלי || מוטציות פסיכומטריות | הפרעות גנטיות | אינטרפרטציה ואגינאלית, | זיקפה פטאלית || עיוות מניפולטורי | תשתית אורבנית | דפורמציה מתוכננת | ישות אינטגרטיבית || נושאת מטוסים | נושאת מחלה | נושאת זרמים | וראשי ממשלה. || שיבה מאחרת, | ביאה מאחור, | סקס אוראלי, | לפתוח - לסגור! || לשאת ולתת | לתת ולדרוש | לידות מהרחם | לידות מהראש. || אני שהייתי בשדה, | דחליל עיוור, | קורבן נפחד | לציפורי הטירוף, | נולדת שנית, | אבל אני אחרת - | למדתי לעוף.

מאמי סופר-סטאר | מאמי אוהבת | מאמי מבינה | מאמי מבקרת | מאמי אמינה | מאמי רותחת | מאמי מכסחת | מאמי רוצחת... | שלוש, שתיים, אחת... || תזוזות כוחות של שתי דיוויזיות שצולמה מהאוויר | תָּפַר את האיזון בגבול הסורי. | סוד ידוע שהוחלט | בחמ"ל של המטכ"ל, | להלום בסוף

נובמבר | במיליציות של אמאל. || שעון החול אוזל, | אסור לחשוב לאט – | נעיף את לבנון קיבינימט! | נעיף את לבנון קיבינימט! || מאמי אוהבת... || הספר החדש שנדון בו השבוע | מונח פה לפני, צופה יקר. | רומן עם קָשָׁל סטרוקטורלי | מין תצלום מצב בנאלי | בעל סינדרום אדיפלי, | לא חורג מהנאלי. | ספר אינפנטילי, מעורר בחילה, | חסל אותנו, השמד אותנו וזרוק לאסלה. || שעון החול אוזל, הספר אין לו סוף – | קח את הספר ותשרוף! | קח את הספר ותשרוף! || מאמי אוהבת... || הוויסות הנייד שרק הוחל בו השבוע | ימוטט את מערכת המיסוי. | שכן הדולר והפרנק | תאוצה עומדים לצבור | בעוד ההון המתואם | אינו מצליח לעבור. || שעון החול אוזל, | עזוב את התפ"ס, | שים את כל הכסף בקרקס! | שים את כל הכסף בקרקס!

הקרקס של מאמי | בוא אל הקרקס הגדול של מאמי, | עזוב מה יהיה | עזוב מה יהיה | בוא אל הקרקס הגדול של מאמי | בוא אל הקרקס | אל החוויה! || מהרו מהרו, לקרקס של מאמי, הדלתות ננעלות, הגיע הזמן! | לאחר אלפיים שנות | בעברית ובצבע – הקרקס של מאמי | כחול לבן! || אבדייט כלכלי | מניף את המדד, | מבליט בבגדיים | אינפלציה של גמד. || ננסים בכיפות | מרססים בשחור | שלגיה ליברלית | שרואים לה את החור. || בוא אל הקרקס... || שפן שמאלי | אחראי ואמין | נכנס למיטה | עם פרה מהימין. || שר בטחון מיל' | מחופש לפיל | שואב מהתחת | ממשלה בציוויל. || שב"כים מורשעי | חנינה ובכלל | בתרגילי חיסול | על מתנדבים מהקהל. || בוא אל הקרקס... || דוסים קברנים | מרחרחים טובעת, | מאשרים לה יהדות | על פי הטבעת. || יזמים וקבלנים | וכל היתר | קופצים ממגדל של | תשע מטר! || בוא אל הקרקס...

הכוח החדש | השמאל הוא טינופת, | השמאל הוא סרטן, | שזולל מן הגוף הלאומי | את החמצן, | מתפשט אל המוח | הורס בו כל תא, | ויונק ומוצץ, | הוא טפיל, הוא תלאה. || השמאל הוא קדאפי, | הוא חאפז אל-אסד, | סוטי כל העולם – | ביחד, ביחד! || מרגל בלי בושה | בשביל רוסייה וסין, | קטינות כל הלילה, | ביום הרואין! || הצטרפו אל מאמי, אל הכוח החדש! || הימין הוא פשיסטי, | צדקן פסיכופת, | מוסד של רובוטים, | רוצח פנאט... | בואו ניזכר | באלילי הימין: | מוסוליני ופרנקו | ואידי אמין! | חזון הימין | הוא מין גטו נעול, | פוגרומים כל הלילה, | בבוקר תגמול. || נכון שחוק הוא חוק, | אך המדינה לחוד, | אז תקע כדור בראש | לכל חשוד! || הצטרפו אל מאמי, אל הכוח החדש! || הדוס הוא מסריח, | טפיל גלותי, | אוגס בלי בושה | גם אותך, גם אותי. || שחורים – החוצה! | ממזרים – החוצה! | שפוכים וכרותים | ובני זונה – החוצה! || הוא ימי הביניים, | הוא שיילוק בע"מ, | את השטריימל שלו | הוא כופה על כולם! כשהוא דן בשמיטה | והוא דן במיטה | והוא דן בכשרות – | החזיר זה אתה! || הצטרפו אל מאמי, אל הכוח החדש! || קח מהשמאל | מה שטוב בשמאל: | מוסר יהודי, שוויוני לכל! | קח מהימין | מה שטוב בימין: | אגרוף לאומי וצבא אמין! | קח מהדוסים | מה שיש להם: | כיבוד אב ואם ויראת השם! || הצטרפו אל מאמי, אל הכוח החדש!

לו יכולתי | לו יכולתי לראות, | לו יכולתי לנוע, | לו יכולתי לדבר, | עזבי את הכל, | ושובי הביתה, | הייתי אומר לך – | הייתי אומר. || מישהי צועקת

בלילה, ו מישוהו לובש מדים, ו המבשרים פושטים על העיר, ו מטוסים עולים ויורדים. ו זאת את שצעקת אז בלילה, ו ולך הזריקו את הסם המרדים, ו איך הפכת להיות כלבת מלחמה? ו מובילה אל השדות האדומים.

המלחמה ו קח את הקרויים שפויים ו וקח את המטורפים, ו קח זקנים וצעירים, ו קח מכויערים ויפים. ו ראשים קטנים וראשים גדולים, ו רק קח, קח, קח, ו את בני הטובים ו ואת בני הזונה, ו ואותי אל תשכח – ו רק קח, קח, קח. ו את העשירון העליון, ו את העשירון התחתון, ו את אלו שחיים רע ו ואת אלו שחיים נכון. ו קח אנשי רוח, קח אנשי אגרוף, ו רק קח, קח, קח. ו את אלה שבוכים ו ואלה שיורים, ו ואותי – אל תשכח – ו רק קח, קח, קח. ו הרוג אותנו, אָסוף אותנו, ו מה היה, מה יהיה, לא חשוב, ו כי עפר היינו, ו כל השנים – ו חלמנו אל עפר לשוב. ו רק קח, קח, קח. ו קח פולנים ורומנים, ו קח בולגרים ותימנים, ו את המכורים לטלוויזיה ו ואת המכורים לסמים, ו קח את יפי הנפש ו ואת חסרי הנשמה, ו בנקאים מסריחים ו ועובדי אדמה, ו ואותי אל תשכח. ו רק קח, קח, קח. ו קח את בני האדם שהיינו, ו קח ונשלח לך עוז, ו כי תפלים ועגומים חיינו ו ויפה המוות עד מאוד. ו קח אותנו אליך, ו תן לנו גולגולות ועצמות, ו ונעשה מלחמה בשמיך!

השדות האדומים ו מתוך המפעלים, ו מתוך המשרדים, ו מבין רגלי נשים, ו מבין הילדים, ו הצפירה תיקח אותנו ו לשדות האדומים. ו למלחמה יש רחם, ו אנחנו נולדים, ו בפחד יש חיים ו שלא ידענו לָפנים. ו גברים שוטים היינו, ו אבות ובעלים, ו הפכנו ציידים ו בשדות האדומים. ו היי הו, איך חלפו שנים, ו השבט חוזר אל השדות האדומים.

כל הנחלים ו כל הנחלים הולכים לים ו והים אינו מלא אותם, ו מחשבותינו היפות נולדו במלחמות, ו ובמלחמות סופן. ו מחשבותינו הפכו לחלומות, ו נשים, נשים מילאו אותם, ו ועשינו משפחות, הבאנו ילדים, ו שבמלחמות סופם. ו או שהפכנו לחלומות ו ילדינו לא יראונו לעולם, ו הם יחלפו במדים על פנינו ו ואנו לא נראה אותם ו אנחנו שאָפְלנו באש ו וילדינו שבאש סופם, ו הן כולנו נחלים חרבים, ו רחוקים מאוד מן הים.

הזמן לא ירפא ו הזמן לא ירפא, ו הפצע לא יגליד, ו את מה שלא תצעק ו אף אחד לא יגיד. ו את מה שלא תצעק – ו אף אחד לא יגיד. ו היי הו, איך חלפו שנים, ו השבט חוזר אל השדות האדומים.

"להשרט על ידי החומר, לא להתרפק עליו"

ראיון עם רונית מטלון

מראיין: מיכאל גלזמן

נפתח בספרך החדש, קדוא וכתוב; מקריאת הספר עולה שיש

לך עניין רב בערבוב ז'אנרים.

הגטייה לעמעום או לטשטוש הגבולות החלה אצלי בתהליך ההתבגרות הספרותי. נראה לי שככל שאתה צעיר יותר, עניין התיחום, ההגדרה הז'אנרית – "לשמור גבולות" – הוא קריטי יותר בשבילך. בשבילי, על כל פנים, הוא היה קריטי, דווקא משום ששאלת הגבול הספרותי לא היתה נהירה לי לחלוטין. שנים הייתי עסוקה בבירור הצורה, גם הצורה הריתמית, של הסיפור הקצר, ואחר כך בבירור הצורה של הרומן. בכלל, שאלות של מבנה, גבול, הטקסט הספרותי בתור חלל, העסיקו אותי, והן מוסיפות להעסיק אותי. איך אפשר לבנות חלל של רומן שאיננו הרחבה גרידא של הסיפור הקצר? מה זה אומר על המבנה שלו? עם השאלות האלה באתי לזה עם הפנים אלינו. אני מודה שיש לי מידה של אובססיה עם שאלות של צורה ושל מה שאני קוראת "חלל", אבל חשוב לי להדגיש שהאובססיה בכלל אינה נוגעת לטקסטיות שבמעשה הכתיבה, אלא לשאלות מהותיות: מה אני בעצם עושה? מה אני רוצה לעשות? האם מספיק לי לספר סיפור? מה שנחוה אצל הקורא כ"טשטוש גבולות", אצלי הוא רשיון לזוו בפיקוח המשטרה ושלטונות משרד הפנים. טשטוש הגבולות, התזווה, אינם קפריזה. הם נסיון לתת לקול המספר יותר: יותר מוביליות, יותר נכונות לשנות את הטון שלו, יותר גמישות, יותר היענות לספציפיות של החומר.

יש יוצרים שמחוללים את המעבר מספר לספר: תחילה הם

כותבים ספר בז'אנר אחד, ואחר כך הם כותבים ספר בז'אנר אחר. אצלך הערבוב מתרחש במסגרת של טקסט אחד.

יש לי, אני מודה, תפיסה טוטאלית של האובייקט: האובייקט צריך להיות מסוגל להכיל הכל. אני לא יכולה לפצל את עצמי ולהגיד: עכשיו אני אכתוב מסות ומחזרתיים אכתוב רומן בגודל בינוני, בדין טהור. חשובה לי התזווה בתוך האובייקט, ולא דווקא ההבחנה בין האובייקטים השונים. אולי זה בא ממידה של חשד שיש לי הן בבדין הטהור, הן במודוס הדוקומנטרי הטהור. הרי תמיד עושים את שני הדברים בלשון: תמיד ממציאים ותמיד מתחילים את המציאות, בו זמנית. אולי זה קשור גם לחלקים השונים של

הביוגרפיה שלי. בסופו של דבר, הטקסט הוא סוג של אינטגרציה. התוויה בין המודוסים השונים של הכתיבה היא אולי אינטגרציה בין חלקים שונים בביוגרפיה שלי.

אינטגרציה של מה?

אינטגרציה של הקולות והשפות ששמעתי בבית, של לשון הרחוב שגדלתי בתוכה, של ספרים שקראתי בילדותי, של הסביבה האינטלקטואלית שאני יונקת ממנה, של התקוות שלי בלשון – וגם, בתוך כל אלה, של הרצון שלי לספר סיפור. זו סגולה נפלאה לספר סיפור, אבל אני לא חושבת שאי פעם יעניין אותי "רק" לספר סיפור, לצערי.

למה לצערך?

כי המעשה הזה – לספר סיפור – הוא מעשה של פיוס, כשהוא נעשה היטב; ואילו בשבילי הוא עדיין מעשה של התכשורת, של מאבק. בעניין הזה אני לחלוטין בת תקופתי. לא מעניין אותי לספר סיפור במובן של מלאכת פיתוי. מעניינת אותי הרפלקסיביות על המעשה של לספר סיפור. הרפלקסיביות שוברת את הסיפור, שוברת את מלאכת הפיתוי. השבירה הזו מעניינת אותי. המקום השבור בטקסט, המקום שממנו אתה משחזר צל עמום של השלם שיכול היה להיות. אני מרגישה שרק דרך השבר הזה אני יכולה לחוות ולהבין את השלם.

ערבוב ה'אנרים, ערבוב הקולות, הוא גם פרויקט פוליטי, משום שאת מסרבת להבחנות בין הפרטי לציבורי, בין האישי ללאומי. המסות שלך חורגות מן המסורת המסאית של עמוס עוז וא.ב. יהושע. כשהם מגיעים אל המסה – שהיא בדרך כלל פוליטית – הקול שלהם משתנה. ההבחנה בין הפרטי לציבורי ברורה מאוד בכתיבתם; הם באים אל המסה כשליחי ציבור, כמי שכותבים את הפוליטי. ואילו התנועות שלך בין ה'אנרים חותרות תחת העמדה הזאת. יש כאן גם מין סירוב – ועל זה אולי נדבר אחר כך – לציית לגבולות מסורתיים של ספרות שנכתבת בידי נשים.

נכון, אבל אם יש בזה משהו חתרני, הוא לא חתרני במודע. אני רואה את זה יותר כטמפרמנט אישי שעולה בקנה אחד עם עמדה פוליטית, ולהפך. נראה לי שהסוציולוגיה הישראלית מרבה להקצות מקומות "טבעיים" שמהם אנשים מדברים. לא.ב. יהושע או לדויד גרוסמן יש מקום כזה, מקום שנתנו להם ושהם לקחו לעצמם. ואילו כשאני מדברת אני שואלת את עצמי מהו הקול הטבעי שלי, אם יש כזה בכלל: בתור אישה, בתור מזרחית. זה לא רק עניין של תוויות, זה עניין של מקור סמכות בכתיבה ושל הגדרת מקור סמכות. לפעמים נדמה לי שה"טבעיות" שלי היא שורה של לאוויים: מה לא להיות ועוד פעם מה לא להיות ואיך לא להיות כלואה בתוך תווית, בין שהולבשה עלי מבחוש ובין שהלבשתי על עצמי. נדמה לי שמרגע שהתחלתי לכתוב זה היה מין פרויקט פנימי: איך להיחלץ ממטר התוויות שנושף בעורפי, רוצה ללכוד אותי; איך לזוז בין האישי לבין הפוליטי, לערבב אותם ולהתערבב ביניהם. בכל אלה יש הכרזה על חירות, כמו להגיד "כאן אני ריבון, בעל הבית". בעיני, הסירוב לקבל את ההפרדה בין האישי לבין הפוליטי פירושו לא צמצום של האישי אלא להפך, הרחבה שלו. כשאני אומרת "אישי" או "פרטי" אני

יודעת שהמקום הזה הוא לא נטול סכנות. בקלות אפשר ליפול לווידי, להלביש את התבנית האישית על התבנית הפוליטית בצורה מרדדת, וגרוע מזה – סמלנית. כדי לשים את המלה "אני" בטקסט, בפרוזה או במסה, צריך ידיעה מפוכחת שמה שיש לך ביד זה לבנת חבלה. אין שום דבר טבעי ב"אני". "אני" זה עוד דמות, קונסטרוקט של הטקסט. השאלה איך שמים את ה"אני" במסה העסיקה אותי מאוד, ולמדתי הרבה מ'ז'קלין כהנוב ומסופרות אמריקניות – גרייס פיילי, פלאנרי או'קונור, יודורה וולטי. פיילי יהודייה ושתי האחרות דרומיות – ולא במקרה, לדעתי: כולן מייצרות קול של מיעוט. ל"אני" שלהן בתוך המסה יש איכות גם שקופה וגם נוכחת, גם קלה וגם בעלת משקל, גם אגבית וגם לא מזלזלת בעצמה, "אני" שיש לו הרבה דרך ארץ לנסיון החיים של עצמו ושל אחרים, שלא רוצה להשתלט על הקורא, להצמיח אותו באיזה פעלול, אלא לסקרן אותו ולהידבר איתו. זו חירות שכותב נוטל לעצמו, שהיא גם חירות פוליטית, לא רק ספרותית: ליצור מרחב חדש בטקסט, לא להיות רפליקה של מרחבים חונקים קיימים, לתת אוויר ולנשום אוויר. אני מעריצה את הכותבות האלה ואת המודוס הזה של סמכות נשית שהן הצליחו לייצר בטקסטים שלהן.

דומה שיש לך יחס אמביוולנטי לספרות העברית. בקדוזה וכתוב את מציינת כמקורות השפעה את פלובר, סלין וצ'כוב, וכן סופרות אמריקניות, למשל גרייס פיילי. אמנם גם יהושע קצנזוכר, אבל יש מתח בין העיסוק שלך במקומיות לבין הפניית העורך אל הספרות העברית.

זה ביטוי קשה, "הפניית עורך". אני לא מפנה עורך לספרות הישראלית אלא מנהלת אתה דיאלוג מסובך של גילוי והסתרה, של מחבואים, לפעמים של עימות חזיתי או מפגש. צריך להודות: בספרות העברית, בגלל צפיפות ומחנק, או בגלל אשליה של צפיפות ומחנק במקום מאוד קטן ומאוד מגויס לטובת משהו או נגד משהו, יש צורך לפעמים להגיף את התריסים, כדי שהאור לא יציף. יש לי צורך עמוק להגיע למה שאני קוראת "הפרויקט הפנימי" שלי לא רק ממקום של ויכוח, שלילה, מיקוח. בתקופות שונות בחיי פגשתי סופרים שונים, והם השאירו אצלי צדור ולפעמים אפילו מזוודה למשמרת: ברנר, גנסיין, ראובני, פוגל, כהנא-כרמון, עוז, יהושע, קנו, שבתאי, שמעוני, שלא לדבר על משוררים. אבל אני מתקשה להצביע על דמות דומיננטית אחת שהשפיעה עלי ושאלה אני נושאת עיניים. מאז שהערצתי את אבי, ומאז שחדלתי להעריך אותו בגיל שתים עשרה, הקפדתי שלא תהיה לי דמות שאלה אני נושאת עיניים. אני רוצה שיהיה ריבוי. יחד עם זאת, יש לי בעיה עקרונית עם הספרות העברית בתור ספרות לאומית, עם הפרויקט הלאומי שלספרות יש בו חלק, וחלק חשוב. זה מקום של חשד בשבילי, של אי נוחות – להיות "הסופר הלאומי".

מדוע את לא יכולה להיות "הסופר הלאומי"?

המקום הזה איננו אפשרי בשבילי, ואולי הוא איננו אפשרי בכלל: הוא מתהווה בתוך אי האפשרות שלו. איך אני יכולה לדבר בשם קולקטיב שאני לא באמת מאמינה בקיומו? אבל לדבר בשם המיעוט המתחשב, גם זו איננה אפשרות מצודדת. האופציה השלישית, ה"אני", עשויה לפעמים להיות גרועה יותר מן השתיים האחרות: הפינוק הנרקיסני.

אני נמשכת לספרות שיש בה מקום לעולם, שהעולם מעניין אותה; העולם הזה הוא גם הלאום, אבל לא רק. הוא הלאום והוא גם דברים אחרים. הוא לא הלאום שמוחץ את העולם. מעסיקה אותי שאלת הסמכות הסיפורית כשהיא איננה שואבת את כוחה מהשייכות ומהבניית הקול הלאומי. הפרוזה של המאה העשרים ניהלה פרשייה מפותלת עם שאלת הסמכות הסיפורית. היא ויתרה עליה למראית עין, אבל לאמיתו של דבר היא לבשה מסיכה של אנטי סמכותיות – שגם היא סוג של סמכות, כמובן. יש לי רצון, תשוקה ממש, לשים את הסמכות הסיפורית על השולחן, לא להתפתל אֶתה אבל גם לא לעשות בה שימוש כוחני מופרז ועיוור. אולי זו הסיבה שאני מרגישה קשר עמוק כל כך לרומן של סוף המאה התשע עשרה. מתחשק לי לתחוב את היד לתוך הסיר הזה: לא להסתתר מאחורי המונולוג הפנימי, מאחורי הדמות, אלא לחתור לאיזושהי בהירות של חלוקת תפקידים בעולם המסופר. יש משהו מוסרי בבהירות הזו, ויותר מזה: יש בה הכרזה חזקה על אמון בזמן ובאדם. כשבזק פורש לפנינו את המרחב שלו – מהעיר לרחוב, מהרחוב לחדר, מהחדר לפינה המסוימת וממנה לדמות – יש לו זמן, והוא מניח שגם לנו, הקוראים, יש זמן. בהנחה הזו מקופל רגע יקר של חירות. הגעגועים שלי לרגע הזה בתולדות הספרות אינם רק סנטימנטליים, אני מקווה: יש לי הרגשה שהרגע הזה לא טופל מספיק, לא נחשב מספיק, לא נראה מספיק בספרות העברית, שמה שהדריך אותה בדרך כלל היה כיבוי שריפות, מרוץ משריפה לשריפה. המציאות לא נתנה את הרגע הזה לספרות הישראלית, אבל אולי צריך ליצור אותו בכוח, במאמץ, נגד המוזיקה של המציאות, נגד כל הסיכויים.

לא במקרה את מביאה את בלזק כדוגמה; בלזק קשור לא רק לעניין שלך בריאליזם, אלא גם למה שאת מתארת בכמה מקומות כהסתייגות מן ההיפרבולה, מהפלגות אל הפנטסטי.

קודם כל, זה עניין של טמפרמנט ושל טעם – והטעם, כפי שאמר פעם פול ואלרי, "עשוי מאלף רתיעות". ההיפרבולה – הריאליזם הפנטסטי, לדוגמה – גורמת לי רתיעה. אני מרגישה קרבה רבה יותר ליצירות המאוחרות, ה"אירופיות", של גבריאל גארסיה מארקס, מאשר למאה שנים של בדידות. נדמה לי שבטקסטים המאוחרים שלו הוא איזן את היסוד הפנטסטי, הוא מהל אותו וטיפל בו בצורה מעודנת ומורכבת יותר. אני אוהבת "יד קשה" בספרות, וההיפרבולה נראית לי לעתים קרובות כמו התפתות של הכותבים אחרי עצמם. עמדת הפיתוי היא עמדה מסוכנת. יש לי הרגשה, אולי היא מוטעית, שלא קשה ללכת אחרי מדוחי הדמיון. לפגוש חומר פגישה אמיתית זה קשה. זה מה שמדבר אלי בעצם: לעבוד עם הדמיון בתוך דיסציפלינה שמחמירה עם עצמה ובדקת את עצמה. כשאני מדברת על הפיתוי של הקורא אני מדברת גם על הפיתוי שלך-עצמך בתור אחד הקוראים. אני מפחדת מכתובה כנהליך נרקיסטיטי שבמהלכו אתה מתאהב בעצמך. יש לי צורך לשים לעצמי מקלות בגלגלים. יש מחיר לקושי הזה שלי, אני יודעת ואני אפילו מצטערת בגינו לפעמים. אבל אני מוכנה לשלם את המחיר הזה בגלל סוג אחר לגמרי של מאוהבות שיש לי, מאוהבות במרכיב שיש בכתיבה –

הנכונות להיפצע, וגם לפצוע. אני רוצה להיפצע, להישרט על ידי החומר, לא להתרפק עליו. הכתיבה היא מקום שמחנך אותי, מגדל אותי אפילו. בתוך ההתחנכות הזו, בתוך היצירה הבלתי פוסקת של מערכת איוונים נפשית, תרבותית, לשונית, ההיפרבולה נראית לי כתפיסה שטחית ואפילו מוגשמת של דמיון. לעומת זאת, יש לי אהבה עצומה לדימוי. הדימוי הוא סוג של מפגש בין החתירה לדיוק לבין חירות הדמיון. הדימוי מדבר ללבי, מלהיב אותי להתמודד אתו. בעצם, הכתיבה איננה נתפסת בעיני כמקום שמתבטאים בו. מי שרוצה רק להתבטא, שלא יכתוב.

איזה צורך ממלאת הכתיבה, אם לא צורך בביטוי עצמי?

אני מתיישבת לכתוב לא כדי להתבטא, לתת מוצא לרגשות או לפרוק משהו, כפי שמקובל לחשוב. כמובן שביטוי עצמי הוא חלק חשוב מן הכתיבה, אבל הוא לא החלק העיקרי. הנדבך העיקרי בתהליך, בשבילי לפחות, הוא היכולת להעמיד את עצמי לשירותו של משהו אחר, הטקסט: משהו גדול ממני ומצרכי, חשוב ממני ומצרכי, אחר ממני ומצרכי. להעמיד את עצמי לשירותו באופן מלא, בהכנעה גמורה, בקשב מוחלט. לפעמים הטקסט רוצה וצריך דברים שעומדים בניגוד גמור למה שאני רוצה וצריכה, לפעמים הוא מכריח אותי להרוג, לרטש או לסלף דברים בעצמי ובחיי, לפעמים אני צריכה לחתוך ממנו חלקים שאפשר לתפוס אותם כמלאי אמת וכאב – אבל זה מה שהוא צריך. כמו שמוכרחים לפעמים לתקוע כפית של תרופה מרה לתוך לוע של ילד סרבן וצורח: בסוף אתה תוקע את הכפית, כי זה לטובתו. אתה צריך להקשיח את לבך לרגע, לטובתו. הרצון להתבטא צריך לעבור אלף ואחת פריזמות, בדיקות מעבדה מדוקדקות. תמיד יש לי צורך להגיד: "לא. עכשיו לא. עוד לא".

יש קשר בין החומרה הצורנית, בין הסירוב לדחף לביטוי

עצמי, לבין ההתבוננות בעולם, בדמויות, שהיא התבוננות חמורה?

יש קשר, אבל אני לא משוכנעת שאני יכולה לנמק אותו. ההבחנה בין חומרה צורנית לבין מה שאתה מכנה "התבוננות חמורה" בדמויות כמוה כהבחנה הנואלת בין צורה לתוכן. יש אחד: האחד של הצורה, של הסגנון – ושל היחס הנפשי לעולם המתואר. הקול המספר, קול המספרת, הוא האחד: הוא שבוחר מלים ודימויים והוא שמתבונן בעולם. אם יש חומרה בשיפוט של הדמויות, היא נובעת דווקא מכך שהמספרת היא הכל חוץ מנייטרלית. היא פקעת עצבים רוטטת שכבלה את ידיה מרצון, הגבילה את חופש התנועה של העצבים שלה, של השרירים עם ה"טיקים" הלא רצוניים העולים על גדותיהם. הקול הזה של המספרת נמצא תמיד במצב של גירוי. הוא מגורה על ידי העולם, על ידי כל פרט בו, הוא איננו שווה נפש; כל דבר בעולם, כל אובייקט – הקול הזה הוא בעדו או נגדו. העולם פוצע את הקול של המספרת בלא הרף. משם באה חריפות התגובה שהלשון מנסה לצנן, לשים עליה קרח: זאת החומרה, כנראה. החתירה לאפיין אדם, להגיע לאותו דבר דק מן הדק, לאותו משפט חריף שלא שוכחים, לאותה תכונה סובטילית, חד-פעמית – החתירה הזו כרוכה בסוג של שיפוט. אני אוהבת, אולי בצורה מוגזמת, חריפות של שיפוט. אבחת הסכין הזו, הרנטגן. מכאן האהבה שלי לסופר כמו סלין: הוא לא מאפיין, הוא יורה. הדבר האחרון בעולם שהוא רוצה זה שיחשבו

אותו לנייטרלי. המספר אצלו הוא חיה פצועה: נושכת ונגשכת.

את מציגה את הקול המספר כקול לא נייטרלי, נושך ונגשך, ואת העולם כמהות אלימה שפולשת לתוכו; ויחד עם זאת את מתעקשת לא להיות מרירה.

ההתעקשות על עמדה לא מרירה באה מן התחושה שכמעט כל צורות המרירות שאני יכולה להעלות בדעתי הן גם צורות של השחתה עצמית. להחזיר רעלים, לתת לרעל לפעפע בתוכך, כמו אדים של אקונומיקה: חולף זמן עד שהם משפיעים עליך, ולפתע פתאום אתה צונה, מאבד את ההכרה. זו המרירות. אין לי סיבה להיות מרירה, וגם אילו היתה לי, הייתי מרוצצת אותה, הופכת אותה על פיה.

במסה "עמדה כלפי הביוגרפיה" את מספרת שמנהל בית הספר הוציא אותך מכיתה עיונית ואמר לך שמקומך אינו שם משום שבאת מגני תקווה. אפשר לנסח חוויה כזאת כטראומה ולתאר אותה במונחים מאוד מרירים.

אחריות ובחירה הן קטגוריות שמעסיקות אותי מאוד, ודווקא לא בתור רציונליסטית, אלא בתור מי שנוטה לעתים קרובות לחשיבה כמעט מאגית על דברים; דווקא מתוך זה ומכורח זה. מהסיפור ה"טראומטי" אני בוחרת לזכור ולקחת את החלק השני: החלק הראשון הוא מה שאמרו עלי ומה שאולי רצו לעשות ממני, החלק השני הוא מה שעשיתי עם מה שאמרו עלי. הייתי אז בת ארבע עשרה, לקחתי את הילקוט באמצע יום לימודים והלכתי ברגל הביתה, מרחק של חמישה קילומטרים. זהות היא מה שאתה בוחר לנצור בזכרון שלך, החלקים שאתה מאמץ, ואת החלק הזה אני נוצרת ומאמצת. את זה שהיה לי כוח לקום וללכת. את הרגע של הכוח להגיד "לא". האחריות כאן היא לא רק לזכרון שלי, אלא גם לסיפור שלי. ומהסיפור ההוא לקחתי את הקטע שבו באמצע יום לימודים לקחתי את הילקוט והלכתי הביתה. אמרתי לאמא שלי: "תשלחי אותי לעבוד, תכי אותי, תכלאי אותי, אני לא חוזרת לשם".

האם במקום עלבון יש כעס?

היו, ואולי עוד ישנם, גם כעס וגם עלבון על כך שמונסים להראות לך את מקומך. אבל שוב, העלבון והכעס אינם הסולם שבו מנוגנת היצירה, הם אינם הרגשות שמעלים על הדוכן. הם כמו המרירות: הדבר שמפעפע ומרעיל מבפנים, הדבר שהוא התבוסה המוחלטת בפני המציאות. הצורך הפנימי העמוק לעשות מהחיים שלי סיפור היה ואולי עודנו חזק יותר מסיפור חיי. כשעובתי באותו יום את בית הספר בהתרסה, בתחושת צדק ובאופוריה של מי שעשתה מעשה רב ראיתי את עצמי בעיני רוחי כמו אן שרלי, האסופית, שניפצה על ראשו של ג'ילברט בלייט את לוח הציפחה משום שכינה אותה "גורים". ההזדהות העמוקה, הספרותית, הכניסה הרבה אדרנלין למקומות האלה בחיים שלי שאתה קורא להם "טראומטיים". הספרות איפשרה לי לגלם תפקיד נחוץ ברגע מסוים, לרוב כאוב, להיכנס לתיאטרון של התודעה. זו צורה של לחבוש את הכאב ובה בעת לעשות לו העצמה דרמטית, שהיא כפי שאתה יודע, סוג של מרחק מעצמך.

העמדה הלא נעלבת היא עקרונית, לא רק בבחירת החומרים אלא גם בטון. לכן, אולי, את בוחרת באירוניה. מדוע צריך להרחיק את ה"אני" מן העלבון שהוא חווה?

יש משהו מאוד לא אסתטי בעלבון. מאז שהייתי קטנה היה לי צורך לחבוש. לחבוש במלים, לחבוש בדימויים, לעשות ממה שהעולם נתן משהו אחר. לא לקבל את הדברים כפי שהם. הייתי ילדה גאה, והכאב של הגאווה צורב הרבה יותר מהכאב של העלבון. גאווה היא כמו חומצה בגוף.

מה מקורה של הגאווה?

תמיד היתה גאווה במקום שממנו באתי: תודעת העבר של סבתא שלי, של אמא שלי, של אבא שלי, ההכרה שלא הכל התחיל כאן, שישראל איננה חזות הכל, שהיא רחוקה מלהיות חזות הכל. ידעתי את זה ונשמתי את זה ואכלתי את זה: סבתא גידלה אותי כמו בת טובים לכל דבר, מתוך הכחשה גמורה של האקלים בחוץ. זה כמו שמישהו נותן לך לפיד ביד: הלפיד שורף את האצבעות אבל אתה יודע בעומק לבך שזה לא לשווא, שהצריבה הזו היא בשביל משהו.

גם את אביך, פליקס מטלון, וגם את ז'קלין כהנוב את מציגה כאלטיה. נוצרת כפילות עקרונית: מצד אחד ההווה המזרחי בגני תקווה, החולשה הסוציו־אקונומית, מצד אחר תחושת השייכות הפנימית לאלטיה היהודית בקהיר.

המתחים בין מה שהיה לבין מה שיש ליוו אותי כל ילדותי: אתה אינך מה שהעולם חושב עליך. אדם איננו התפקיד שלו, איננו מה שהוא ברגע נתון; יש לו הדהוד, יש לו שוליים רחבים, יש לו הילה. זה משהו שקיבלתי גם מאבא וגם מאמא. משם באה איוו תודעה של כוח, של יכולת להגיד "לא". אני חושבת שהחשד שלי בהיפרבולות קשור גם בכך.

החשד קשור לפחד מפני הפנטזיות של אבא שלך?

לא חשבתי על זה אף פעם, אבל כנראה שכן. היתה בי רתיעה מלחיות את החיים כמו סיפור, מללכת עם הפנטזיה עד הסוף, כמו אבי. הוקסמתי מזה, אבל ראיתי גם את הצדדים הנבובים. ככל שהתבגרתי ראיתי יותר ויותר את הצד הנבוב, המשחית, שיש בפנטזיה: פחדתי ממנה ושטמתי אותה והתחשבנתי אתה בגלל המחיר שהיא גבתה, משום שהבנתי שבפנטזיה יש גם צד חזק של שלילת ההווה, שלילת העכשיו, שלילת הספציפי. אני יודעת לאן הפנטזיה יכולה לקחת, אלוהים ישמור. יש לי פנטזיה, אבל יש לי צורך לשים לידה עולם של הלכה, של חוק. אני לא יכולה לחיות בלי הלכה, מיד מתעוררת אצלי חרדה עצומה מהתפוררות. אבל גדלתי בתוך היפרבולה, הכרתי אותה באופן אינטימי.

כאסטרטגיה פואטית, ההיפרבולה מזוהה הרבה פעמים עם שיח מיעוטים. גם אצל אנטון שמאס בערבסקות וגם אצל מארקס, לדוגמה, הפנטסטי הוא מחאה פוליטית של מיעוט. ההיפרבולה היא אסטרטגיה של שפע שמערערת סדר קיים.

האסטרטגיה שאתה מדבר עליה לא היתה ממש אפשרית במקרה שלי: לכתוב אין חופש בחירה אינסופי באשר למודוסים של הכתיבה שלו, הוא איננו עומד מול המדף בסופרמרקט ומתלבט מה ירכוש לעצמו היום. כותבים הם אנשים מותנים. גם אני מותנית – על ידי האיטיות שלי, המזג שלי, הטעם שלי, המוזיקה הפנימית, המגבלות העצומות שלי. לדעת את גבולותיך זה חלק חשוב מלדעת לכתוב. לי היה חשוב לבוא מתוך מרכז, לא בדרך צדדית. לערער מתוך המרכז, בהנחה שהרומן הריאליסטי הוא המרכז. היה בי רצון להיות כמו ה"הם". *מה עם הפנים אלינו, אסתר, הגיבורה, חולמת שהיא משתיינה כמו בן, בקשת, והורסת את ההיגיינה של הקרמטוריום. נדמה לי שרציתי להשתין כמו בן, אם להשתמש בדימוי המביך במקצת הזה.*

בעמדה שלך כלפי העולם יש משהו גאה שמזכיר לי את הגיבורה בסיפור "בראשית" של דבורה בארון. הגיבורה באה מן הכרך לעיירה, והקהילה כולה מחכה לה. מובילים אותה לבית בעלה, אבל המשקוף נמוך והיא איננה מוכנה להרכיב את ראשה כדי להיכנס פנימה. היא עומדת זקופה וקפואה, והיא לא מוכנה להרכיב את הראש כדי להיכנס מבעד לדלת. הכתיבה שלך מזכירה לי את העמדה הזאת. יחד עם זאת את מדברת גם על הרצון להיות "כמוהם", על הצורך שלך "להיות ראויה".

כן, אבל "להיות ראויה" לא בהכרח למישהו מסוים, ל"הם" מסוימים, אלא למשפחה השאולה או המאמצת שלי, הספרות. הרגשתי, ועדיין אני מרגישה, צורך עמוק לכרוע על הברכיים בשביל הדבר הזה, הספרות; אני מרגישה שאני צריכה ללמוד הרבה לפני שאעשה דברים. מעין הכשרת לבבות.

איך את לומדת?

הספרות היא מסדר שצריך לעבור הרבה מכשולים וטבילות אש כדי להתקבל אליו. צריך לבדוק בלא הרף את הטמפרטורה המדויקת של הרצון לכתוב, את עומק האמונה. לא לקחת את הרצון הזה כמובן מאלינו. לשאת עיניים כל הזמן למאורות גדולים, ללמוד מהם ולהבין אותם. להסתכל למעלה כך שתמיד יהיה קו אופק שלא קשור לתלאות היומיומיות של הכתיבה ושל מה שגוגר ממנה.

מצד אחד את מדברת על הספרות כמונחים כגון "לשאת

עיניים", מצד אחר את מאוד ביקורתית.

אני לא נגד סתירות, לא אצלי ולא אצל זולתי, אבל למעשה אני לא תופסת את הרצון "לשאת עיניים" כמין היתר לפסיביות שבולעת כל דבר. זה לא אווז שמפטמים אותו. בביטוי "לשאת עיניים" הכוונה לנסיון להיות בדיאלוג עם משהו ולבדוק אותו ולהיות ביקורתית כלפיו, אבל לא לגמד אותו אגב זה. לא מוכרחים לגמד משהו כדי לחלוק עליו. זה פתרון עלוב.

את מדברת כאן גם כמונחים אקטיביים, כלומר המושפע

הוא שעושה מעשה.

מעשה של פירוק והרכבה הוא מעשה אקטיבי. העמדה האקטיבית נראית לי כעמדה האפשרית היחידה כלפי התרבות. אם אתה

נכנס להיכל הזה ומגלגל עיניים ונשבע בשמים של שקספיר וטולסטוי וכורע ברך, אתה הופך את התרבות לעניין בורגני, כמו פסל של בטהובן על הפסנתר בבתי מסוימים. זה אנטי תרבות. דווקא בגלל המקום שהגעתי ממנו, השכונה, יש לי רגישות גדולה לסכנה הכרוכה בעמדה פרובינציאלית שמקבלת את הקנון כנתינתו ומקדשת אותו בלי לשאול שאלות. יש, להרגשתי, הרבה גילויי פרובינציאליות במציאות התרבותית הישראלית. זה משהו שמשדר גם סגירות וגם חרדה. יש לי צורך לבדוק מה אני יכולה לקחת, מה אני יכולה לנכס לעצמי ומה לזרוק, גם בתוך קורפוס של יוצר אחד. לא רק הבחירה דינמית ומשתנה, גם מי שבוחרים בו הוא דינמי ומשתנה. הוא משתנה בלא הרף – ואתה משתנה אתו.

את ז'קלין כהנוב בלעת ועיכלת והכנסת חלקים מן המסות שלה לתוך הרומן זה עם הפנים אלינו.

מדהים איך היא נוכחת בתוכי מאז גיליתי אותה בגיל עשרים, עד כמה אני חוזרת אליה ועד כמה אני מרגישה שיש לי עוד מה לעשות בירושה שלה. היא הגדירה טריטוריה רבת-משמעות בהקשר של התרבות הישראלית. ייתכן שהיא יקרה כל כך ללבי בגלל התפקיד המיוחד שהיה לה בחיי: היא היתה החוליה המחברת בין הביוגרפיה לבין ה"שם" הזה, שהוא הספרות. היא הציעה לי אפשרות של חיבור, של פגישה לא חונקת בין שני הדברים. זיהיתי בכתיבתה את הדיוקנאות של הורי, את הבית שלי, אבל עם ה"סיבוב" המסוים שהיא העניקה לו. לא הרגשתי מחנק כשהיא אירחה אותי. הכתיבה שלה היתה בית שיכולתי לשהות בו, בית שלא מגרש אותי. לא מעט טקסטים בספרות העברית לא נתנו לי מקום, להרגשתי. שם מצאתי את מקומי, אצל ז'קלין.

בספרות הישראלית חשת מחנק?

התרבות הישראלית מייצרת הרבה מחנק – מחנק אישי, מחנק אידיאולוגי, המחנק של הטשטוש בין הפרטי לציבורי, המחנק של מקום קטן, המחנק של חברה כובשת השולטת על עם אחר. אני מרגישה לעתים קרובות שאני כלואה במעלית. אצל ז'קלין אין מעלית. יש מרחבים, יש ריחות אחרים, אידיאה של העולם הגדול, של איך ראוי להתנהג אם אתה בן הציוויליזציה. יש אצלה משהו לא אתנוצנטרי, לא כיתתי, לא שבטי. ז'קלין מתבוננת באנשים לא דרך השבטיות ובאמצעותה; היא נותנת מקום אמיתי לאישי, למלה "אני" שאיננה נרקיסיסטית כלל ועיקר אלא היא מכבדת משהו, מעניקה כבוד לעצמה ולזולתה. היא בודקת את אמות המידה של המלה "אני", של הביוגרפיה הפרטית, באמצעות העולם. העולם הוא חבר, לא אויב. ההצעה של ז'קלין חוללה בשבילי הומניזציה של החלל החברתי ושלי-עצמי בתוך החלל הזה. אז, כשקראתי אותה, זו היתה הצעה מרעישה.

סנדרה גילברט וסוזן גובר אומרות בספרן *The Madwoman in the Attic*

העוסק בנשים כותבות במאה התשע עשרה, שכשגבר נכנס לזירה הספרותית, הוא נתקף "חרדת השפעה" שגורמת לו לפתוח במאבק אדיפלי עם יוצרים גדולים שקדמו לו, שאותם הוא צריך להרוג. לעומת זאת, כשאישה נכנסת לשדה הספרות, היא נתקפת חרדה מסוג אחר, anxiety of authorship,

הנובעת מכך שהשדה הזה הוא שדה גברי. לדבריהן, כשנשים מתחילות לכתוב הן בוחרות "אם" כמודל נשי. המחווה לז'קלין כהנוב, יוצרת שמעטים מכירים, היא בחירה במודל נשי מורכב. זו בחירה באם, אך אם שצריך להצילה מתהום הנשייה.

בחרתי בה כאם, אבל אני לא רואה בזה מחווה משום שנועזרתי בה מאוד. כשאני מושפעת ממישהו, אני לא אוהבת להחביא אותו, לשים אותו בירכתיים. רציתי לשים אותה על השולחן בממדים האמיתיים שלה: לצטט ממנה פרק ולא לטשטש אותה לתוך העולם שלי. יכולתי לעשות ממנה דמות, להספיג אותה בתוך הרומן, אבל זה נראה לי פתרון לא מעניין, שדוף. הרבה מהדברים שדיברנו עליהם יוצאים מז'קלין: החומרה, החושניות, הניגודים, היכולת לייצר קול מובילי, אפילו הרתיעה מן ההיפרבולה. אנחנו, האוריינטלים, דווקא משום שההיפרבולה טבועה בנו, אנחנו פוחדים ממנה פחד מוות. ז'קלין היא מין מודל של חוש מידה ושל קיום תקין בתוך הכתיבה, של נסיון למצוא קלאסיציזם בתוך הבלגן.

בכתיבתה ניתן לראות גם מה שאת מנסחת כסבלנות, כחום, כאירוניה. מה מקורם של כל אלה?

סבלנות היא בעיני התכונה שקול המספר צריך לשאוף אליה. ואגב, זו התכונה המובהקת של מספרי סיפורים: סבלנות לפרטים, סבלנות לקורא, סבלנות לזמן. באמצעות הסבלנות אפשר לחתור נגד חוסר הסבלנות של המציאות, נגד הרעש שהמציאות מייצרת. אני חושבת שאני עדיין לא שם, בסבלנות, אבל זו משאת נפש שלי, זה המסדר שדיברתי עליו קודם. תמיד רוצים מה שאין: מצחיק איך אדם עצבני וקצר רוח כמוני חולם על הסבלנות. סבתא תמיד היתה אומרת לי בערבית: הסבלנות והזמן ירפאו, הסבלנות והזמן.

ברומן זה עם הפנים אלינו, המבט שלך הופך למרכזי, למשל כשאת מסתכלת על תמונה משפחתית ומתארת בפרטי פרטים את המשטח המבהיק ממים, שעליו עומדות הדמויות. במסה "בארץ האליסות" את כותבת שלואיס קרול היה צלם מצוין וסופר מצוין, ומוסיפה ששתי האיכויות האלה קשורות זו בזו.

תמיד נמשכתי ליכולת הסתכלות בספרות, לאיזו הצעה של מבט שיש בספרות. בהתבוננות יש דבר מגלומני – לברוא עולם, להסתכל בתצלום ולברוא אותו – אבל יש בה גם למידה: להסתכל על משהו, לשים את עצמי בצד לטובת המשהו הזה, שהוא גדול וחשוב ממני. האובייקט שאני מסתכלת עליו חשוב ממני עצמי. לפעמים האובייקט הוא התצלום ולפעמים הוא העולם, ואני מתבוננת בו בהכנעה גמורה. אני נמשכת לדבר הזה – להסתכל בהכנעה. המבט בא מתוך כבוד כלפי ההוויה, כלפי כל פרט ופרט בה.

המבט הזה נקשר לחשד עמוק שיש לך כלפי המלה "אני" – ואת חוזרת על העמדה הזאת פעם אחר פעם. אף על פי שהמסות אישיות מאוד, את כותבת בכמה מקומות על ביטול ה"אני" ומזכירה שפול אוסטר, למשל, יצר עמדה של "אנטי אני" שעיצבה "אני".

המבט מאפשר להניח את המלה "אני" באופן אחר, רך ועקיף יותר. אני זקוקה ל"אני", ובה בעת אני זקוקה לחשד כלפיו. יש הרבה גרסאות של ה"אני", גם כשכותבים אסור לשכות שה"אני" הוא עוד דמות, עוד גרסה אחת. ה"אני" מתחלף, גם באותו טקסט עצמו, כמו חולות נודדים. לא בונים עליו מדינה, אסור לבנות עליו. אני עצמי השתנית כל כך הרבה במהלך חיי, ואני משתנה כל כך במהלך היממה, שהדבר הזה, ה"אני", אינו נוכח בשבילי בדיק באותו אופן כל הזמן.

האם את יכולה לראות את עצמך כותבת רומן בגוף ראשון?

ממש בשיא הרצינות בגוף ראשון? לא ממש. אולי פעם, כשאסרו את האפודה שלא הצלחתי לסיים בשיעור מלאכה בבית הספר, אכתוב רומן בגוף ראשון. אבל בכל אחד מן הרומנים והסיפורים הקצרים שלי יש איזה גוף ראשון, איזה "אני". אני לא יכולה להניח על הנייר גוף ראשון בלי מרחק, בלי בדיקה, בלי אזהרה כלפי הדבר הזה שקוראים לו "אני".

למה קל לך יותר לתאר את ה"אני" באמצעות המבט שלך

כמספרת? האם בעיניך זו עמדה נרקיסיסטית פחות?

זה לא קשור לנרקיסיזם. אני לא עסוקה בשיפוט של מה נרקיסיסטי יותר ומה פחות. בסופו של חשבון זה בא מתוך חיפוש אחר טובת הטקסט. לדעתי, עמדה פשוטה מדי של "אני" מצמצמת את גבולות הטקסט, לא מרחיבה אותם. כשאני נכנסת לעניין הכתיבה מעסיקה אותי שאלת הטקסט: מהי טובת הטקסט, מה הוא צריך, מה הוא אוכל, מה הוא נושם.

ולטקסט יש צרכים שונים מן הצרכים שלך.

בכתיבה אתה עובד לפעמים נגד עצמך, נגד המיית הלב שלך כלפי עצמך. אתה וחיך האישיים צריכים דבר אחד, והטקסט צריך דבר אחר לחלוטין. לא אכפת לו מהחיים האישיים שלך, לטקסט. זה לא מעניין אותו. הטקסט ושתמש בחיים שלך אבל לא יקדש אותם. אתה תקרע נתחים מחיך ומחיי אחרים, תעשה מניפולציות לטובת הטקסט. מי שמרגיש פיק ברכיים שלא ייכנס לעסק. כתיבה זה עסק שמלכלכים בו את הידיים. הכתיבה איננה מטרת את חיך, היא מלכלכת אותם ואפילו מלכלכת עליהם. זו עבודת נפחות, לא צווארון לבן.

יש רגעים שבהם את עושה דברים בניגוד לרצונך או בניגוד

למה שאת תופסת כאינטרס המידי שלך, בגלל האינטרס של הטקסט?

כן. כל הזמן. יש בכתיבה רגעים מכונפים, נפלאים, שבהם משהו משתחרר ביד הכותבת: אתה שם דימוי על הנייר, אתה הולך אתו, משתוקק אתו, מתפתח ומפתח אותו. הכל כתוב היטב, אתה חושב שמלאך הניח את ידו על כתפך. הכל יפה כל כך, כמו בריכת בדולח. אתה מרגיש שאתה עף. ואז, כעבור כמה שעות או למחרת בבוקר, האוכל מצטנן קצת ועולה הטעם האמיתי של התבשיל שרקחת: יפה, אבל לא מועיל, לא מקדם, לא מוסיף כלום, סתם קלוריות בלי ערך תזונתי. ואז צריך לסלק את זה, וזה קשה, כי אתה קצת מוקסם מעצמך. אבל הטקסט מקיא את זה ומוכרחים למחוק, לשים שוב את התרמיל על הגב ולנדוד, לחפש דרך אחרת. הנדידה

הזו היא הכתיבה. אתה שוהה לפעמים במלונות ובפונדקי דרכים שאתה לא אוהב, אתה שוהה בהם נגד רצונך. נדמה לי שחלקים מן הרומן *שרה, שרה* נכתבו כך, נגד רצוני, או נגד מה שזיהיתי כרצוני. הרגשתי בזמן הכתיבה מעין אי נוחות או אי הזדהות עם הצורה שבה הרומן הזה נכתב.

הוא שונה מאוד מן הרומן הראשון, זה עם הפנים אלינו. הוא תזזיתי יותר, עצבני יותר, והוא חורג מן החומרה שבטקסטים קודמים שלך.
אלה הדברים שהיו קשים לי בכתיבה; לא רציתי להיות שם, אבל ככה הרומן נכתב. הרגשתי כמו בשיר של דליה רביקוביץ על אביה: "ידעתי שחייבת אני". עד היום אני לא יודעת אם אני אוהבת את הספר הזה, ובכלל, קשה לי לחשוב על טקסטים שאני כותבת במונחים של אהבה. הם חלק מן הריהוט הפנימי שלי, הם שם.

ובדיעבד?

אני לא יודעת, זה סוד שאני לא מגלה אפילו לעצמי. האופן שבו אני רואה את הספר הזה, או צריכה אותו, או משתמשת בו ומעבדת אותו, שונה מאוד מהאופן שבו הקוראים צריכים אותו. זה לא קשור לשאלות של ערך, של טוב או רע או בינוני, אלא לתחום אחר של שיפוט.

מה הספר לימד אותך?

הוא לימד אותי להיות חשדנית יותר כלפי האופציה של הפירוק. פירוק איננו בהכרח צורה "אוטנטית" יותר; אני לא משוכנעת שהיום יש לי צורך לפרק כל כך או שזה מה שאני רוצה לעשות.

פרסמת נובלה, "אוסר מאחורי העצים", שיש לה צורה קלאסית, כמעט קלאסיציסטית, ואחר כך פוררת אותה לתוך שרה, שרה.
נדמה לי שבשלב הזה של מחשבות על הכתיבה, הפירוק מיצה את עצמו בשבילי. היום אני מרגישה צורך בפרוזה קצת יותר הומניסטית, לא רק במובן של נגישות לקורא, אלא גם במובן שפרימו לוי רמו עליו כשאמר: "המאה שלנו עשתה מספיק נסיונות בבני אדם".

כוונתך להומניזם כלפי הדמויות?

גם כלפי הדמויות, אבל לא רק כלפיהן. כשאני מדברת על פרוזה הומניסטית יותר אני אולי מתכוונת לפרוזה שפחות מקיאה את הקורא מתוכה ופחות מעמידה אותו במבחנים. אני חולמת על פרוזה שמסוגלת להכיל יותר: את עצמה, את העולם, את הקורא. לי, בתור קוראת, יש יותר ויותר צורך בפרוזה כזאת, בעיקר בזמן הפוליטי האיום הזה שאנחנו חיים בו. עייפתי מיחס של 1:1 בין המציאות לבין האובייקט האסתטי: מציאות מפורקת, אובייקט מפורק. די. אני רוצה להגיע לרומן הריאליסטי ממקום חדש. אני רוצה להיות בתוך משהו הרבה זמן, לאשפז את עצמי בתוכו. הכתיבה של *שרה, שרה* – טוב, בלי לומר דבר על ערכו של הספר, שעליו אני לא יכולה להעיד, כמובן – היתה תהליך שהקיא אותי מתוכו, או לפחות הקיא חלקים שלי. זה סוג של רומן בלי יכולת הכלה: כולו עצבים. לא שאין לו משקל ולא שאין שם אמירה, אבל התייגעתי. צריך לארוז מזוודה ולזוז.

אולי כי הוא יצא נגד טקסטים קודמים שלך?

כן, שרה, שרה יצא נגד מה שהיה ברומן זה עם הפנים אלינו. ב"אושר מאחורי העצים" ליטשתי את הסגנון החמור, המאופק, הקלאסיציסטי; ניקיתי וניקיתי את הסגנון שהיה בזה עם הפנים אלינו והבאתי אותו לקצה שלו – מבחינתי, כמובן. אחרי זה הרגשתי מין תאוה לפרק, לפרוע. אלה שני צדדים חזקים שיש בי: משיכה לאנרכיה, וצורך כפייתי בסדר ובמשטר. רציתי לכתוב בשרה, שרה משהו נגד עצמי, ללכת עם העצבים, עם משפטים בלתי גמורים של אנשים, עם צעקה שמתחילה במקום אחד ונגמרת במקום אחר. אני שמחה שעשיתי את זה. למדתי משהו. אני שמחה שנגעתי במציאות הישראלית התל-אביבית ממקום פחות מרוחק, פחות עושה חשבון. הזמן שלי ככותבת והזמן של הרומן היו קרובים: אם שילמתי על זה מחיר, אין לי תלונה. תראה, לצד הכמיהה שלי לצורה השלמה, לרומן הריאליסטי, אני נמשכת לאמנות רגע לפני שהיא נעשית בטוחה, שבעה. ככה זה בספרות וככה זה בציור או בצילום.

במסות, ולא רק בהן, בולט הסירוב להיות מזוהה עם מה שמכונה "ספרות נשים". הזיהוי עם העמדה המזרחית שלם אצלך יותר מן הזיהוי עם עמדה נשית זו או אחרת. כתבת שאת מסרבת להיות "משוגעת שכולה קרביים". אכן כך את תופסת ספרות של נשים?

אני יכולה להביא הרבה דוגמאות של ספרות שנכתבה בידי נשים ואני מוקירה אותה, מעריכה, נושאת אליה עיניים, מג'ורג' אליוט ועד ג'מייקה קינקייד, מקולט ועד פולין ריאג' ואנה אחמטובה וכריסטה וולף וגרייס פיילי ונטליה גינצבורג ואידה פינק ורבות רבות אחרות. אבל אני מודה שמקומה של הכותבת בספרות העברית מעיק עלי, אם אני קוראת אותו נכון: בקווים גסים, זה המקום של מה שכיניתי "משוגעת שכולה קרביים". אני לא יודעת עד כמה נתנו את המקום הזה לנשים ועד כמה הן לקחו אותו לעצמן. התובנה שלי, כמו ההסתייגות שלי, הן אינטואיטיביות לחלוטין. נדמה לי שכותבות בספרות הישראלית מקבלות את המקום הזה בקלות רבה מדי. זה סוג של צמצום שאישה כותבת גוזרת על עצמה: להרגיש, מתוך התעלמות מן העולם, מן הייצוג של העולם, כאילו הכל השלכה של התודעה הסובייקטיבית הנשית. קודם דיברתי על ז'קלין כהנוב בתור מודל כתיבה של קיום תקין. קיום תקין, שאיפה לאיוון, זה הרבה; דווקא במה שמכונה "קרביים" יש הרבה יותר נכונות לבלוע את השקרים החברתיים והפוליטיים.

במלים אחרות, יש לך ביקורת קשה למדי על האופן שבו נשים כותבות היום.

אין לי ביקורת ספציפית ונשים כותבות נבדלות זו מזו בדיוק כשם שגברים כותבים נבדלים זה מזה. יש לי ביקורת על ההופעה של הקטגוריה "ספרות נשים" בסצנה התרבותית. באופן ההצגה שלה יש כל כך הרבה שטחיות, משוא פנים, פטרונות וקסמאות סרק. שוב, במציאות הישראלית, "ספרות נשים" היא סוג של תיוג. אחרי שנשליך את התיוג למרתפי המהפכה שלנו נתפנה לחשוב מה זה באמת ספרות נשים.

אבל חשוב לך להתרחק מן הקטגוריה הזאת.

זו לא מושבת מצורעים בעיני. אני אישה ואני סופרת. נקודה.
 כנראה שזה אומר משהו, אבל מה בדיוק, אני לא יודעת. כשאני נדרשת לסוגיה
 הזו, מיד מופיע אצלי כאב ראש. אין לי שום מחשבה מעניינת בנושא.

**לאה גולדברג כתבה במכתבים מנסיעה מדומה, "איני עלמה
 כותבת שירים, אני משודר".**

בדיוק. וז'קלין כהנוב אומרת לאמא שלה: "אבל לספרות
 בבחינת פרכוס אחרון של השכלת גברת בזתי מעומק לבי". וזה נכון. בזתי
 מעומק לבי.

מה מסוכן בעמדה הזאת?

החלקיות, הכיווץ של הקול, הנטייה לדבר רק מעמדת
 המיעוט הדפוק, לא לדבר על הכל, לא לקחת לעצמך רשות לדבר על הכל. זו
 גם הבעיה של הקול המזרחי: איך לדבר מהפופיק של עצמך אבל לשים אותו
 ליד עשרות הפופיקים האחרים. לראות תמונה רחבה פירוש הדבר לקחת
 סמכות שלא נתנו לך, להעני לעמוד על הדוכן ולהשקיף, ולא שישקיפו עליך.
 זו החירות בעיני. כל אופציה אחרת היא השלמה עם האפליה ועם הגזענות:
 האפליה תמיד תעשה מן המיעוט משהו חלקי. מרגע שמיעוט מעניק לעצמו
 את הזכות להיות שלם, אדם שלם, הוא מתעמת עם האפליה, עם הגזענות.
 זו הצורה הכי אפקטיבית של התקוממות ומחאה שאני מכירה.

**כשאת כותבת על גני תקווה, את מציגה את הנידחות, את
 השוליות, כמקום של כוח, כמקום שמאפשר לראות דברים אחרת, שמספק
 פרספקטיבה מעניינת על הישראליות. השוליות הנשית, לעומת זאת, נתפסת
 אצלך כמסוכנת יותר.**

יש הרבה סוגים של שוליות והרבה סוגים של נידחות. אני
 לא תופסת את השוליות הנשית כמסוכנת, אני רק מסרבת להתרפק עליה
 בגלל רווחים חשודים שהיא אולי מפיקה מהשוליות ושכסופו של דבר פועלים
 עליה כבומרנג. אבל אני מודה שהשקעתי הרבה יותר מחשבה בשוליות
 המזרחית ובפרויקט המזרחי מאשר בשוליות הנשית.

**לכן אני מבקש שתנסחי את עמדותייך כלפי שני סוגי
 השוליות הללו.**

אני אומרת בגלוי, אני שמה את זה על השולחן. בעניין
 המזרחיות יש מקום שאני יכולה לדייק בו ולהגיד היכן אני. בעניין הנשיות –
 מה זה להיות אישה סופרת, מה זו כתיבה נשית – אני מבולבלת. אני חושבת
 דברים מנוגדים בעת ובעונה אחת.

האם ז'קלין כהנוב לא סייעה לך בעניין הזה?

בוודאי, אבל התשובה של ז'קלין כהנוב נכונה לז'קלין כהנוב.
 לא בקלות אפשר להעביר עמדות מכלי לכלי, מאדם לאדם. ז'קלין כהנוב
 עסקה הרבה במקום של האישה בתוך העולם הלבנטיני; המקום של האישה
 בחברה היה בשבילה הססמוגרף של החברה הזו, על צביעותה, נביבותה, ערכיה
 הכפולים. מקומה של האישה היה גם המקום הביקורתי העמוק של כהנוב.

ואילו אני נאלמת דום כשמדברים אתי על כתיבה נשית. אני לא יודעת איך זה לכתוב כאישה או איך זה לכתוב כגבר. זו בעצם העמדה הטבעית שלי: אני לא יודעת מה זה לכתוב כאישה או כגבר. אולי אי ידיעה זו משרתת משהו, אולי היא מגנה על משהו – אבל משהו ששווה כנראה להגן עליו, אם אני כל כך מתפתלת.

ייתכן שאחת הסיבות שהמזרחיות שלך מגוססת כעמדה בעולם – לעומת הנשיות – קשורה לכך שאבא שלך ניסח במאמריו הפובליציסטיים עמדה כלפי המזרחיות. במובנים מסוימים נכנסת כאן לזירה מוכרת.

בלי ספק, אבל זה לא היה משהו שבלט מלכתחילה ושיכולתי לאמץ מיד אל לבי. את האופציה המזרחית של אבי דחיתי מעל פני בשתי ידיים שנים רבות. לא כל כך בגלל המזרחיות, בגללו. נאבקתי בו ודחיתי אותו. זה לא שמיד הפנמתי את "קול האב", במונחיו של לאקאן. היה מאבק גדול עם הרבה פצועים. הדמות של אבי עברה הרבה טרנספורמציות עם השנים. בסיפורים בקובץ *זדים בבית* הוא מין עסקן פוליטי עלוב; זאת היתה העמדה שלי אז, וזה משהו שגדל, שהשתנה בתוכי. נדמה לי שאני, הילדה שאבא עזב אותה, יכולה היום להשקיף עליו כמו על פנים שקטות מאוד של אגם בתודש אוגוסט: כמעט בלי חשבון וכמעט בלי קורבניות. לנסח את העמדה המזרחית ולהסכים לקבל מאבא את הירושה שלו – שתמיד, אגב, היתה בעיקר חובות.

ייתכן שההתמקדות שלך ב'קלין כהנוב, והמקום המיוחד שאת מעניקה לה, קשורים במידת מה לכך שאת מזהה אותה עם האב ועם האם. מצד אחד את כותבת "ז'קלין כהנוב, כמו אבא שלי, היא סוג של אליטה"; מצד אחר את אומרת שהקול של ז'קלין כהנוב, ההתמקדות בסוגריים, בסיפור הצדדי, מוכיר את הקול של אמא.

היא גם וגם. גבר שהוא אישה ואישה שהיא גבר. שוב נפלנו לעניין של הנשיות. זה גם וגם. אני לא רוצה לומר אנדרוגינוס, אבל יש לי עניין באישה שיכולה להיות גבר ובגבר שיכול להיות אישה. אבא שיכול להיות אמא ואמא שיכולה להיות אבא.

דומה שהמקום של המזרחיות בהיר לך יותר מן המקום של הנשיות, שזו כל הזמן. זו גם ההתלבטות של הגיבורות שלך, שהנשיות שלהן עמומה, לא פתורה.

אני לא רואה נשיות כמשהו נתון, כמשהו שיודעים מראש מהו ואיך הוא מתנהג. גם הגיבורות שלי אינן יודעות. הן מנסות גרסאות של נשיות, הן אפילו מסרבות לדעת מה זו נשיות. הן מתחילות מנקודה מסוימת ואומרות, כביכול, נראה לאן זה יקח אותנו.

פרויד טען שהאישה היא יבשת אפלה.

ככה הוא אמר? חבל. כל משפט שמתחיל ב"האישה היא" הוא משפט מקבע.

בטקסט שלך, הגיבורה – הכמהה לאהבה – עוברת תהליך**של חניכה.**

האם היא כמהה לאהבה? אני לא יודעת. נדמה לי שהיא רוצה להבין איפה היא חיה. אהבה היא חלק מן ההבנה הזו. הדמות של הנערה הצעירה הנכנסת לעולם מעסיקה אותי, אבל במונח "להיכנס לעולם" כוונתי לא רק במובן של רומנטיקה, אלא גם במובן של להתוודע לאופל, לרע. הרומנטיקה היא חלק מסובך של האופל הזה. זה הטרוניסטור שעדיין לא פירקתי.

בניגוד לסיפור החניכה הגברי, שיש לו נקודת התחלה ונקודת

סוף מוגדרות, בסיפורי החניכה שלך יש סיום פתוח; לא ברור מה הגיבורה למדה. הכניסה אל הרומנטי, אל המין, אל העולם המעשי נשארת עמומה גם בסוף.

נכון. לא ברור מה היא למדה, ורציתי להשאיר את זה עמום. ככה פוערים פה בחיים. *בזה עם הפנים אלינו*, אסתר נוסעת לדירה של ז'אן לוק ומוצאת אותו בעיצומה של סצנה הומוסקסואלית עם גבר שחשבה שהוא חושק בה. כל האמונות שלה על מי רוצה אותה, מי מחזר אחריה – כולן קורסות שם. היא לא מבינה כלום. מי הגבר, מי האישה. היא לא יודעת למי היא נמשכת ומי נמשך אליה, מי רוצה מה – ולמה. הארוס זה ג'ונגל והיא לא יודעת כלום. ואז היא דווקא נשארת בלילה עם ז'אן לוק. בשבילי זו אחת הסצנות שמבטאות יותר מכל את תחושותי בעניין הזה, את סבך הרגשות הלא מנוסחים. היא נשארת עם ז'אן לוק, והוא מלא חמלה וידידות כלפיה. אני לא יודעת אם הם שוכבים או לא, אולי לא. הם נשכבים על הספה. זו ספה צרה מאוד, היא נופלת ממנה בלילה. בבוקר היא מתעוררת והולכת אחרי למוטבה, מציצה בו מהפתח. הוא אומר לה: זה מוזר מה צריך לעבור ואיך, עד שמבינים שאוהבים משהו. היא שואלת: מי אוהב את מי? והוא עונה: "את יודעת". מה את יודעת? את לא יודעת כלום, פשוט כלום.

את מקפידה על העילגות הנפשית המוחלטת של הגיבורה,**שכפי שאת אומרת, "לא יודעת כלום".**

במקום ההוא. אבל כשאסתר מסתכלת על הדוד שלה, מסייה סיקוראל, היא יודעת הרבה.

זו תופעה מרכזית בטקסטים שלך – הפער בין ידענות עצומה

וריהיטות מופלגת לבין עילגות רגשית בסיסית מאוד, בייחוד כשמגיעים לאהבה.

העילגות איננה רק של הדמות שלי, אלא גם של עולם ה"מיניויות", כפי שהוא נתפס אצל הדמות. אני מסרבת, או לא יכולה, להאיר את זה. יש הרבה צללים, תעותעים, השתקפויות. זו הסיבה שהסרט משחק הדמעות דיבר אלי כל כך. את מי אתה אוהב? מי אובייקט התשוקה שלך, גבר או אישה? האם כשאתה מגלה שזה גבר אתה מפסיק לאהוב אותו, או אותה, בתור אישה? זה שובר לב. יש שם בלבול של מסיכות שקשור בעילגות של המיניות. יש תחושת שהיא אמת ואמת שהיא תחושת. כשאהבה –

או מה שמקובל לכנות "אהבה" – מתאפשרת בתוך הבלגן הזה של זהויות מפורקות, לא גמורות, נדמה לך שנגעת באיזו אמת יקרה על אנשים, על אהבה, על חוסר האפשרות לגעת באמת. אני לא המצאתי כלום: בסיפור הנפלא של באבל, "שכר הסופרים הראשון שלי", מצליח המספר לראשונה בחייו לשכב עם זונה, ולשכב עמה באהבה עצומה, אבל האהבה הזו מתאפשרת רק אחרי שהוא מעמיד פנים שנאנס שנים רבות בידי גברים. היא שוכבת אֶתו מתוך אחווה נשית, היא קוראת לו "אחותי את!" זה אדיר.

זו הסיבה שסצנות הומוסקסואליות חוזרות ברומן זה עם הפנים אלינו? אושר מאחורי העצים?" את נמשכת לעולם החד-מיני?

כן, אבל עבורי הוא לעולם לא רק חד-מיני. מישל ההומוסקסואל מאוהב במישהו שהוא בייסקסואל, ובעצם הוא מנהל רומן עם המאהבת של הבייסקסואל. הקואורדינטות האלה מתעקשות לחצות אלו את אלו. כך מיטשטשת הזהות המינית, אבל הטשטוש הזה אינו מכרית את אפשרות הארוטיקה. הארוטיקה קיימת דווקא בתוך הזהות המינית המטושטשת. יש בלבול, יש איזה חוסר פשר: שני אנשים נמשכים זה אל זה, לא ברור בדיוק שכאן יש גבר וכאן אישה, לא ברור מי רוצה את מי.

ולכן מופיעים גם משולשים? ברומן שדה, שדה, למשל, עופרי אינה יכולה לממש את אהבתה לשרה במישרין, אבל היא יכולה לממש אותה דרך אודי, בעלה של שרה.

נכון, יש אצלי לא מעט משולשים. אני אוהבת ככל הנראה את הצורה הזו, המשולש; זו צורה רבת אפשרויות ודמיון, יש הרבה כניסות ויציאות. כנראה שבעולם של הסיפור שלי אין הרבה מקום לאינטימיות בין בני זוג, הגבר והאישה. משהו חייב לפלוש פנימה – השלישי, שהוא הזהות האחרת שלך, המיניות האחרת שלך. כמעט אין מפגש פשוט: אתה גבר, אני אישה. כל מפגש מופקע מיד אל הציבורי. יש במשולש דרגה מסוימת של ציבוריות.

ברגע שהגיבור בסרט משחק הדמעות קולט שהוא מאוהב בגבר, אף על פי שהוא חשב כל הזמן שהוא מאוהב באישה – מה שכמובן לקוח מסרזין של בלזק – הוא מתמודד עם הסטריאוטיפ, והוא ער לחלוטין לכך שהוא חוזר לראייה סטריאוטיפית. בעצם, גם בעניין המזרחיות וגם בעניין הנשיות, את מבועתת מראייה סטריאוטיפית.

מבועתת זו מלה מדויקת. סטריאוטיפ זה אויב נורא. זה המגהץ. ברגע שאתה מכניס את הסטריאוטיפ פנימה, הוא יכול להצמיד אותך מבפנים. תמיד הרגשתי ככה: כאן הרתיעה שלי מפולקלור, מהיפרבולה, מצבעוניות מוגזמת. הסטריאוטיפ לא מאפשר לראות באמת. זה אנטי ראייה.

בעצם את אומרת משהו בנוסח: "אם אני סופרת מזרחית ומצפים ממני עכשיו לכתוב בערבסקות, אני אכתוב באופן החמור ביותר, לפי המוסכמות הנוקשות ביותר של הרומן הריאליסטי האירופי".

זו לא החלטה שרירותית, לא כינסתי ועדה והחלטתי על זה. זה עניין של מזג, וכפי שאמרתי קודם, של רתיעה ברמה גופנית כמעט, כמו

רתיעה ממים חמים או קרים מדי. למה אני אמורה לאהוב ברוקיות? למה אני אמורה לאהוב להשתזף בים? אני מתעבת גרגירי חול זעירים בין אצבעות הרגליים, זה עושה לי צמרמורת. יותר מזה: סבתא שלי תיעבה שמש וחוף ים, אמא שלי תיעבה, אבא שלי תיעב – כולנו, כל האודיינטלים, די סובלים בשמש.

לכן אומרים עליך שאת משתכנזת?

כן, כמובן. על הסטריאוטיפים של הקבוצה שלך, כביכול, עדיין לא דיברתי. הם עשויים להיות מסוכנים ומשמימים בדיוק כמו אלה של הקבוצה האחרת.

אם כן, לעמדה הזאת יש מחיר.

כן, אבל אני משלמת אותו בלי תלונה. אני מרגישה שבדרכי שלי עשיתי משהו למען העניין המזרחי, השתדלתי להשאיר שריטה על השיח הזה. לפעמים, כשאני שומעת תגובות של קוראים, בעיקר סטודנטים מזרחים, שמספרים איך הם פגשו את זה עם הפנים אלינו, יש לי דמעות של שמחה. ברצינות. להשאיר שריטה אפשר רק מתוך זה שאתה לוקח לעצמך משהו, לוקח לעצמך קול, ולא מתוך זה שאתה מציץ מבעד לחרכים ויורה חצים מדי פעם. קיבלתי את זה מאבא שלי: עמדה מבטאים בקול צלול וברור, ובראש חוצות, לא מבעד לחרכים ולא כמו מישהו שפותח לרגע את המעיל שלו ברכבת התחתית בניו יורק.

מתי ידעת שאת רוצה להיות סופרת?

בגיל שמונה עשרה בערך. אני חושבת שכשרון כתיבה היה לי מאז שהייתי קטנה. כתבתי חיבורים יפים על יתומות. אבל החלומות שלי על עצמי, כשהייתי ילדה או נערה, בכלל לא היו על ספרות.

מה חשבת שתהיי?

רציית דברים שמבטיחים מעמד בחיים. להיות סופרת לא נראה לי מי יודע מה. אולי גם פחדתי לרצות את זה, מרוב שרציתי. תמיד אהבתי ספרים ונמשכת לעולם של מלים, אבל אף פעם לא אמרתי לעצמי: זה מה שאני רוצה להיות. כשהייתי בת תשע עשרה התפרסם הסיפור הראשון שלי. שלחתי אותו לאיתן בן נתן, העורך של "משא", וצירפתי מכתב זעפני שבו הבעתי את בטחוני בכך שהסיפור לא יתפרסם כי לעורכים יש טעם רע. ואז הוא ענה לי במכתב: אני דווקא אפרסם את זה. התחלתי בגיל צעיר אבל ניסיתי לברוח.

מהכתיבה?

מהכתיבה, מלהיות סופרת. זה נראה לי גורל ארוך. הלכתי לאוניברסיטה, למדתי שם ספרות כללית ופילוסופיה וקיוויתי שזו תהיה הישועה שלי: שאהיה מלומדת. נדלקתי ממה שלמדתי, בעיקר מתיאוריות: זה היה קצת כמו משחק בצורות, מבנים כאלה שמוזיזים ממקום למקום. הלימודים פתחו בפני דברים, נתנו לי אמת מידה, בעיקר בכל הקשור ביכולת לקרוא ולחשוב. לא את הכתיבה שלי דווקא הם הזינו, אלא את העניין

בספרות, במלים. רציתי להתעסק בספרים של אחרים, לכתוב על אחרים, לנבוא. מאוד התאכזבתי מעצמי שלא עשיתי את זה, שלא נעשיתי scholar.

למה לא עשית את זה?

לא יכולתי: קוצר הרוח, העצבנות הפנימית, הוליכו אותי למקום אחר לגמרי. הצורך לכתוב בעצמי היה קדחתני יותר, שאלה של חיים או מוות. החיים שלי אז נראו כמו מחסן גרוטאות ולא יכולתי לעשות את שני הדברים. אולי אי אפשר לעשות את שניהם בעת ובעונה אחת. בצעדים הראשונים בכתיבה יש משהו מאוד נורא, מאוד מרגש, מאוד מטלטל. כתיבה נראתה לי כמו התמכרות מסוכנת. פחדתי. כתבתי את הסיפורים הראשונים כמו מוכת ירח, חודשים לקח לי לכתוב עמוד שהאמנתי בו. שנאתי את זה ונמשכתי לזה כמו לגבר מכה. אחת לכמה זמן היו לי החלטות חגיגיות "להפסיק". באחת הפעמים האלה פגשתי את דן צלקה. היתה שעת לילה מאוחרת ואני הלכתי לקנות סיגריות במקום היחיד שהיה פתוח אז בצפון תל-אביב, "באבא". פגשתי שם את צלקה והוא שאל אם אני כותבת. סיפרתי לו שהחלטתי להפסיק. צלקה בקושי כבש חיוך. הוא נענע בראשו מצד לצד: אבל ילדתי, כתיבה זה לא בחירה, זה גורל. ככה הוא אמר, צלקה, ולפי דעתי הוא אמר את זה ברחמים. לא שכחתי לו את זה. היו, אגב, תקופות ארוכות שלא כתבתי משפט, למשל כשהייתי עיתונאית בהארץ. אבל הצל הזה הלך לצדי כל הזמן, הזכיר את עצמו כל הזמן. הבנתי שיש לי את זה בדם: טוב, רע, שחור, לבן – יש לי את זה בדם.

הפרויקט שלך, "סיפור החניכה", איננו רק סיפור החניכה של הדמויות, אלא גם שלך ככותבת. מה למדת בתהליך הזה?

הכתיבה מגדלת אותך, היא הופכת למין בית במרוצת השנים, למרכז פנימי. זה לא בית מובן מאליו שתמיד יש בו ארוחה חמה ואיזה ליטוף. צריך למצוא את הבית הזה מחדש שוב ושוב, לקומם אותו מחדש, אבל האידיאה שלו תמיד קיימת, הולכת אִתך. הבית הזה נותן עוד ממד לחיים; אולי לא משמעות, אבל עוד ממד לדברים שאתה חווה. לסבל ולשמחה שלך יש עוד תהודה. בתקופות שאני כותבת יש לי הרגשה שאני מתהלכת ברחוב כמו אורח מכוכב אחר, שאני נושאת אִתי מציאות סודית, פרטית לגמרי, מין ידע כמוס. יש לי הרגשה ששום דבר לא יכול לפגוע בי, להרוס אותי, לקחת ממני משהו. הכתיבה, הטקסט, הופכים למין עור שני שצומח על העור הרגיל שלי, הממשי. זו לא ממש הגנה מפני העולם אבל זו תחושה חזקה של נבדלות שיש בה הרבה כוח והרבה אימה. באמצעות הכתיבה אפשר להתוודע להרבה סוגים של ידע על העולם: ידע על ההיסטוריה, היופי, הפוליטיקה, החברה, האנשים. זו אחת הדרכים היותר מעניינות ללמוד. כמו יושב קרנות, עובר בטל, שיושב בפינה שלו ונוסעים והרפתקים מביאים לו את הסיפורים שלהם. זה הדבר הנפלא שבכתיבת פרוזה: זו מלאכה קרובה לחיים, להבל הנשימה הכי קרוב של החיים. לאט לאט, עם השנים, לומדים באמצעות הכתיבה לאזן, לחפש איזון. כתיבת פרוזה היא עבודה אינסופית של איזונים, כמו שיפוץ של ספינה: אתה מתדש צד אחד, עובר לצד השני, ובינתיים הצד הראשון מעלה חלודה ואתה חוזר אליו ומשפץ וחוזר חלילה, וכל הזמן פועלים כוחות ההרס של הים, המלח, הרוחות, החלודה. אתה לומד הרבה על התנועה הזו

פנימה והחוצה, ממך אל העולם ומהעולם אליך. זה קשה: איך לא להיסדק במעבר הזה מהחוץ פנימה ולהפך, איך לעשות את המעבר הזה יותר רך, יותר טבעי. האיזונים האינסופיים, התנועה בתוך הטקסט – איך עוברים מתיאור למישהו שמדבר, איך עוברים מזירת התרחשות אחת לאחרת, מי מדבר עכשיו, למי יש סמכות. ההכרעות האלה גם מחזירות אותך לחיך-שלך. אני לא חווה את החיים ואת הספרות כמנוגדים זה לזה. אני חושבת שיש בי חתירה לסולידריות ביניהם, להדדיות: לראות איך הם מזינים זה את זה, מפרים זה את זה, עוזרים זה לזה, כמו העניים. אם העניים לא יעזרו אחד לשני, מי יעזור להם? החיים עניים, הספרות ענייה, והם סולידריים, הם לא מתנגדים זה לזה.

הפוליטיקה נוכח מאוד בכתיבה שלך, פוליטיקה במובן הפשוט ביותר של המלה.

הממד הפוליטי, על כל גילוייו, מעסיק אותי. תקרא לזה יחסי הכוח, תקרא לזה שאלות מוסריות: מה זה טוב, מה זה רע, איך נכון לחיות עם עצמך בתוך חברה, בתוך היסטוריה. שוב, זה הרצון להעביר את האנושי בהרבה ממדים שלו; אני לא יודעת עד כמה אני מצליחה בכך.

מתי התחלת לשאול את עצמך שאלות כאלה?

מאז ומעולם. הביוגרפיה שלי הכתיבה את השאלות האלה, ובשביל להכחיד אותן הייתי צריכה להרוג חלקים מעצמי. לא רציתי. מה קרה למשפחה שלי? איזה מין אדם הוא אבי? איך אפשר לשפוט והאם יש דרך אחת לשפוט? הרבגוניות של אפשרויות השיפוט, זוויות ההסתכלות השונות שמכתיבות שיפוט שונה – כל אלה הן גם שאלות מוסריות.

שאלת את עצמך איך אפשר להצדיק את עזיבתו?

כן, ושאלתי את עצמי גם איזה מחיר אני משלמת על הצדקה כזו. לאמירות "אבא מוסרי" או "אבא לא מוסרי" יש השלכות, מחירים רגשיים. אני חושבת שזה מה שמעניין אותי בדמויות שלי: איזה מחיר הן משלמות על הבחירות המוסריות והרגשיות שלהן.

מה המחיר של האמירה "אבא מוסרי"?

משאירים פצועים מאחור: אמא, שסבלה סבל איום, אחי ואחותי ואני. זו ראייה חלקית של מה שהיה.

ואיזה מחיר שמשלמים על האמירה "הוא לא מוסרי"?

מפסידים אותו.

ולמה את שואפת?

להחזיק את הכל. להיות מסוגלת לבחור אבל לא לעשות את אותה בחירה כל הזמן. שהבחירה הזאת תזוז. עמדה מוסרית חייבת להיות דינמית.

את מלמדת בסדנאות כתיבה. איך את מלמדת? מה עוזר

לכתיבה?

סדנאות כתיבה הן טריטוריות מזוהות שבהן עוסקים בעצם בשאלות של קיום, של בני אדם, באמצעות משהו. המשהו הזה הוא הטקסט. אני כמעט לא מלמדת טכניקה – איך פותחים סיפור, איך מסיימים, איך מתארים, איך נכון לכתוב. אני לא מאמינה לעצמי כשאני נוגעת בקטגוריות האלה. השאלות שמעניינות אותי בסדנאות הן איך לפגוש משהו שרוצה להיות כותב במקום המדויק שהוא נמצא בו, לא בזה שאני נמצאת בו. איזה סוג של סיוע מסוים מאוד הוא צריך. כל אחד צריך משהו אחר במינון אחר כדי שתתרחש פגישה אמיתית שלו עם עצמו: אחד צריך שרפרף, אחד צריך חבל, השלישי צריך הרפיה גמורה, לא לעשות כלום. מובן שאי אפשר ללמד אנשים להיות כותבים, אבל אפשר להעשיר ולחדד את ההסתכלות שלהם על עצמם ועל טקסטים של אחרים. אני עוסקת הרבה בשאלות אסתטיות שהן שאלות מוסריות של הטקסט: איך אתה מתייחס לדמויות שלך, כמה כוח אתה לוקח כמספר, האם אתה משתלט, האם אתה מזויף, איזה שימוש אתה עושה בנסיון חיך, האם אתה מכריז על יותר או פחות ממה שיש לך. אלה שאלות כמעט קדם-טקסטואליות שנוגעות בעיקר ליחס שבין האישיות לכתיבה, בין החיים לכתיבה, ובעקיפין הן מוליכות להכרעות בטקסט עצמו. אני מאמינה שבטקסט עצמו כל כותב בוחר את בחירותיו והן חייבות להיעשות בבדידות. בבדידות היא שם נרדף לכתיבה: היכולת להיות לבד בשאלות הקשות האלה. אם לא לומדים את הבדידות הזו, הסיכוי להיעשות כותב הוא דל מאוד. באופן גס אני יכולה להגיד שמה שמעניין אותי בסדנאות, ובוה אני מנסה לעניין גם את התלמידים, היא השאלה איך להיות בן אדם בכתיבה, איזה סוג של מסיכה שמים על הפנים ואיך מדייקים אותה, את המסיכה הזו. איך בתוך המלאכותיות של הייצוג הספרותי נוגעים באמת.

מה זה להיות בן אדם בכתיבה?

הלוואי שידעת. זו תחושה בלתי אמצעית שיש כשקוראים סופרים מסוימים או ספרים מסוימים, התחושה שפגשת בן אדם, שהכתיבה היא העצמה של האנושי, לא דרדרור או זיוף שלו. העצמה של האנושי, אולי לזה אולי אני מתכוונת.