# מכאן, כתב עת לחקר הספרות העברית

כרך ג', דצמבר 2002, חורף תשס"ג

מרכז הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

כתר הוצאת לאור

**Mikan: Journal for Literary Studies**
Volume 3, December 2002
"Heksherim" The Research Center for Jewish
and Israeli Culture and Literatue
and The Department of Hebrew Literature
Ben-Gurion University of the Negev

עריכת לשון: **תמר בוקסבוים־חזנוביץ'**
עריכה גרפית: **תמיר להב־רדלמסר**
ציור העטיפה: **יורם קניוק**



מסת"ב: ISBN: 965-07-1150-3

מאמרים (בצירוף דיסקט) אפשר לשלוח למערכת *מכאן*, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ת.ד 653, באר שבע, 84105

סידור, הדפסה וכריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים

Printed in Israel

# תוכן העניינים

## מאמרים



## תאוריה



## עמדה



## דיוקן

# השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי של הספרות*

אבידב ליפסקר

"לעמוד על יסוד הדברים עצמם, להכיר את היצירה. **תהיה מאיזו מדרגה שתהיה**, לא רק מגבה כי־אם מתוכה. גם הַגְוָן המיוחד הנוסף על דבר הוא לפעמים חשוב מאוד, ומכל שכן כשהשינוי איננו תמיד רק שינוי גוון, אלא גם שינוי יסוד".

פישל לחובר[1]

1. פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, א, דביר, תל־אביב 1928, עמ' XII.

## בפתח המאמר

מאמר עקרוני זה צמח מתוך שורה של מחקרים שאליהם נקלעתי תחילה בדרך מקרה, ואחר־כך מתוך בחירה. ראשונה להם עבודת הדיסרטציה שלי על שירת ש' שלום, אחר־כך ספרי על שירת א' ברוידס, ולאחרונה ספר האיגרות של י' למדן והמונוגרפיה על המשורר יצחק עגן ואנשי "גליונות" ויומנו האישי, אשר בימים אלה אני מתקין לפרסום. בכל אחד מהמחקרים על סופרים "בלתי נחשבים" אלה נתברר לי כי ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית הציגה תהליך כרונולוגי רציף והתפתחותי של החלפת מודל פואטי ספרותי אחד במשנהו, ובתוך כך התעלמה מהאמת ההיסטורית כי זרמים אמנותיים כמו אקספרסיוניזם, סימבוליזם, ריאליזם ונטורליזם מעולם לא "החליפו" האחד את השני, אלא חיו סינכרונית זה לצד זה ביחסים משתנים של מאבק והשפעה הדדית.

אם כבש לו סגנון מסוים מעמד הקרוי "הגמוני", מותנה היה הדבר בתהליכי שחיקה מורכבים של הסגנון השליט, שנתנוון עד שהיוצרים החיים בתוכו חשו חנוקים. אז החליפוהו באלטרנטיבה סגנונית, שהוכנה, ראה זה פלא, דווקא בידי מי שנחשב ל"שולי הקנון הספרותי" ולעתים גם נותר במעמד בלתי מוערך מטעמים של העדפה אסתטית. המאבק לא ניטש בין שני דגמים מתנצחים, בין משוררי האקספרסיוניזם לבין משוררי הסימבוליזם למשל, אלא בתוך כל אחד מן המחנות, כתהליך פנימי של התרפטות והתפוררות הארג הפואטי, והחלפתו באלטרנטיבות גסות שהוכנו בשוליים ועודנו ושוכללו מחדש בידי אליטות ספרותיות.

* מאמר זה הוא קיצור פרק המבוא מתוך מחקר העתיד לראות אור בהוצאת מאגנס, ירושלים: "יצחק עגן, משורר גליונות: אקולוגיה ספרותית בשנות השלושים והארבעים בארץ־ישראל".

עד לכתיבת המונוגרפיה על שירת יצחק עגן ומשוררי "גליונות" התבררה לי העובדה, אשר למרבה הצער נשכחה – ואולי אף הושכחה – כי התעלמות מגוף ענק זה של שירה עברית בארץ ישראל ומחוצה לה, הכוללת כשרונות ספרותיים אך גם גרפומנים ופלגיאטורים, הביאה לעיוות הפרספקטיבה בתיאור המודרנה וטשטשה את תמונת הלשון הבינונית והטעם הממוצע השורר בבתי הגידול של המודרנה הארץ־ישראלית.

ככל שהתוודעתי לעולם מושכח זה של סופרים לא־קנוניים, כן נתברר לי כי "צדי הדרכים" של שנות העשרים וראשית שנות השלושים יצרו לעצמם אפיקי ביטוי בעלי חשיבות משפיעה, או למצער חשיבות השוואתית, התובעת שיח ביקורתי חדש של תיאור התהליכים הספרותיים, שאותו אני מכנה "אקולוגיה ספרותית". בשיח האקולוגי שבא להחליף את השיח על "הרפובליקה הספרותית", הומרו ההערכות כלפי משוררים קנוניים ומשוררי שוליים בהבחנות לגבי מערכת היזונים ואיזונים, שבה כל המשתתפים קובעים את מהלכיה העתידיים של השירה העברית, לעתים משום שהם עצמם לא אומדים נכונה את משקלה.

ככל שהחריף תהליך הניוון של דגמים פואטיים משגשגים, כן ביקשו אלטרנטיבות אלה להרחיב את שטח הקיום שלהן. על־פי מודל שאותו ניסיתי לתַקף בחיבור על קבוצת "גליונות", דווקא שם, במקום שבו פרפר הגוף הגוסס ברגעי חייו האחרונים, התרחשו תהליכים משמעותיים בשני כיוונים: האחד – ניסיונות נואשים של אפיגונים, פלגיאטורים וגרפומנים להנציח את הדגם הגווע, או את הדגם שקדם לו, והשני – חלוצי האוונגרד שבאו לזנֵב בשוליו "החלשים" של הדגם השוקע, ובכך סימנו את אופקיה החדשים של המודרנה בת זמנם. את הכיוון הראשון הצגתי בחיבורי על שירת א' ברוידס, ואת השני בחיבורי על "מהפכנותם השקטה" של ש' שלום ושל י' עגן.

משנתברר לי הדגם במלואו, ביקשתי לבוחנו בשני מוקדי תרבות הנראים כמנוגדים: האחד האידאולוגי־פוליטי, שאת דוגמתו המובהקת מצאתי בשירת העמל של שנות העשרים אצל א' ברוידס, והשני, האסתטיציסטי והקונטמפלטיבי, בתוך מה שנראה לי כמקום התרחשות חשוב של תהליכי המודרניזציה של השירה העברית בראשית שנות השלושים – בחוגו של יצחק למדן. במאמר זה, המשופע, כמובן, בדוגמאות ממחקרים אלה, תוארו השיקולים התאורטיים לכינון האקולוגיה הספרותית.

## השיח על הרפובליקה הספרותית

על המבקש לגעת בלב לבו של שיח המודרניסטים (בניגוד לשיח על המודרניזם) לפנות אל שיח המודרניסטים על עצמם; במניפסטים, ביצירות

ארס־פואטיות ובהצהרות אקדמיות למחצה, שבהם הבליטו את ייחודם באמצעות גישה לוחמנית. לוחמנות זו התבטאה בהגדרת העצמי בראש ובראשונה באמצעות שלילת האחר. תחילה על ידי פְּרִישָׁה ממנו, כאקט של התבדלות (secession), ואחר כך על־ידי הגלייתו של הנוסח הקודם אל אזור של אי לגיטימיות. לשיח לוחמני זה שותפים כל הזרמים המודרניסטיים של המחצית השנייה של המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים: סימבוליזם – כאנטי נטורליזם, אקספרסיוניזם – כאנטי אימפרסיוניזם וכאנטי סימבוליזם, קוביזם – כאנטי סימבוליזם ופוטוריזם – כאנטי קלאסיות וכאנטי רומנטיות. לוחמנות הרסנית זו כלפי האחר הוצגה בפי מדובביה כמין שלב מעצב "הכרחי" בדרך לאינדיבידואציה של האני־המודרני־הנולד, ומשום־כך שולבה תמיד בתוך הסבר תהליכי: כסיפור היסטורי דמיוני על כוח חדש שקם על קודמו ותפש את מקומו, כאילו מדובר בתהליך כרונולוגי של הרס עולם אסתטי ופואטי ישן עד ליסודותיו לשם הקמת עולם פואטי חדש על חורבותיו.[2]

ההסבר שהעניקו התנועות המודרניסטיות להופעתן בזירה נשען על תפישה חדשה של זמן. המודרניסט תבע, מתוך הצבת אישיותו במרכז, כינון של יחס דיאלקטי דו־ערוצי כלפי הזמן ההיסטורי: יחס "חיובי" אל מקור השראה מיתי ומרוחק, ויחס "שלילי", עד כדי תיעוב, לזמן ההיסטורי הסמוך והמוכר באופן אינטימי. רצח האב הסגנוני, המוליד ההיסטורי, נתבע כאילו מתוך מניעים אדיפליים בלתי נשלטים כלפי האינטימיות הזו. לפיכך דחו פואטיקנים מודרניים תיאורים גנאולוגיים, המסבירים את הופעתם־הם מתוך התפתחות סגנונית רציפה (במושגים של מוצא ויחסי קיום הדדי) והחליפו אותם בתיאור מיתולוגי של כינון זמן סוליפסיסטי בעל צִירִיּוּת כפולה: הנעה מטא־היסטורית והצבה דאוס־אקס־מכינה אל תוך ההיסטוריה.

2. הבחנה זו ראויה להיבחן בשני מישורים: יש לנתח את טענות השיח המודרני שהתנהל בקרב כל אחד מן הזרמים של המחצית השנייה של המאה התשע עשרה, ויש לאמת את הטענות או לדחות אותן באמצעות השוואתן לאופני הצמיחה של המודרניזם האירופי בשנים 1860-1920. את שתי התביעות לא אוכל למלא במסגרת הצגה תאורטית מקוצרת זו.

כמובן שאופן תיאור כזה לא יכול היה להופיע אצל מנסחי ההיסטוריה של הספרות והאמנות שהיו עֵרים לשאלת היחסים האינטר־פואטיים, הן בצירים סינכרוניים, הן בצירים דיאכרוניים. אפשר להתווכח עם ההשקפה המטריאליסטית־דטרמיניסטית של ארנולד הָאוּזֶר בחיבורו הגדול "היסטוריה חברתית של האמנות והספרות",[3] השקפה התולה באופן בלעדי כמעט את שינויי הסגנון והאקלים הרוחני בתהליכים חברתיים־כלכליים, אולם אי אפשר להאשימו בחזרה תמימה על נרטיבים שיצרו המודרניסטים. בתיאור התפתחותם של הסימבוליזם והאימפרסיוניזם נשען האוזר על מכתבים, תעודות ודוקמנטים אחרים שנוצרו בתוך הקבוצות עצמן, אך לעולם לא הביאם בגוף הטקסט, כאילו היו חלק מן התיאור ההיסטורי עצמו. הביטוי הסגנוני לכך מסתמן בהתרחקות מודעת של האוזר מהטְרוּפִים של השיח האמנותי המודרניסטי (מטפורות, ריתמוסים רטוריים וביטויים אידיוסינקרטיים) כל אימת שבא לאייך תופעה פואטית או סוציולוגית של המודרניזם.

3. ארנולד האוזר, היסטוריה חברתית של האמנות והספרות, תרגם מנחם דורמן, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1979.

לא כן בביקורת הספרות העברית. כאן כאילו נפלה הביקורת בשבי טעמיה של המודרנה האירופית (בעיקר הסימבוליסטית, האקספרסיוניסטית והפוטוריסטית), אימצה את טיעוניה והעתיקה אותם – מבחינת הלשון, האסטרטגיה התרבותית והמסקנות הפואטיות – אל תוך התיאור ההיסטורי עצמו. באופן זה נתקבלה תמונת ביקורת שבה הוצג המודרניזם כאילו בפי דַּבָּרָיו. העובדה שתיאורים של חילופי דגמים סגנוניים התבססו על אותה תפישה לוחמנית הרסנית האופיינית לשיח של המודרניזם על עצמו, תפישה הגורסת כי הופעתו של סגנון מודרני מזן אחד תלויה בחיסולו של יריב אמיתי או מדומה מזן אחר, היא הביטוי המובהק לכך. שהרי בראיית העולם של המודרניזם נתפש הזולת הפואטי כקושר קשר שיש לחסלו.

בבואה לתעד את הזרמים המודרניים בשנות העשרים והשלושים אימצה ההיסטוריוגרפיה העברית את הרטוריקה ההרסנית הזו כדרך להסביר חילופי מודלים פואטיים, תחילה באמצעות סיגול אופן הדיבור הלוחמני של המודרניזם, ואחר כך בהתאמת הנחות היסוד ההיסטוריוסופיות לשיח הזה. ההבחנה שהובאה כאן אינה באה לנקוט עמדה ביחס ל"נכונות" המהלך הזה, אלא לזהותו כעיקרון מעצב של השיח הביקורתי על שירת שנות העשרים והשלושים. השיח הזה היה מושתת על אוצר מילים אגרסיבי במיוחד, שנשאל משדה סמנטי שהדיזיגנציה המשותפת שלו היא התנהגות חברתית־פוליטית, לאו דווקא במובן אידאולוגי אלא במובן אסטרטגי: ניהול מהלכים מניפולטיביים, תכנון קונספירטיבי, הפעלת כוח לצורך הגשמת מטרות טקטיות, ובחינת התוצאות הסופיות במושגים של צבירת כוח או אובדן עצמה.

מהם מקורותיו של המילון של "הפוליטיקה הספרותית" וכיצד נתארעה הַבְנָיָתוֹ כשיח בביקורת העברית? התשובה לשאלה זו נמצאת בצומת משגשג במיוחד בהתפתחותה של הביקורת העברית, ברגע תרבותי היסטורי שבו חדר אליה מושג מעורר ומסעיר במידה מספקת כדי ליצור סוג זה של שיח ואחר כך להמשיך ולחקותו. רגע זה אירע שעה שהחיים הספרותיים צוירו לראשונה כממושטרים בתוך המרחב התרבותי המכונה "רפובליקה ספרותית". הכסות הכמו־דמוקרטית רפובליקנית של מושג זה מטעה, באשר מובנו אינו מיוסד על אפשרויותיה של הנהגת הכוחות בספרות באורח דמוקרטי או באורח טוטליטרי, אלא של הנהגת מושג המאפשר לייצר שפת הסבר חדשה להיסטוריה של הספרות, לפיה תהליכים מכריעים נקבעים על בסיס תמרון מצבים ספרותיים כאילו היו מצבים סוציו־פוליטיים, וְנִחייתם אל מטרות מוגדרות על־פי אינטרסים חברתיים, כלכליים ופוליטיים.

שפה זו, כעדותו של דן מירון,[4] החדיר לשיח הספרותי בארץ בראשית שנות החמישים שמעון הלקין בהרצאותיו על הספרות העברית

4. דן מירון, בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, עם עובד, תל־אביב 1987.

באוניברסיטה העברית בירושלים, עם תום מלחמת השחרור. "הרפובליקה הספרותית" הוא ביטוי שהשמיע הלקין "בסגנונו המהוקצע ובטון התרסה, טון של טריבון לוחם",[5] כשפה ביקורתית מיובאת מספרו של אלברט תִיבּוֹדֶה "ההיסטוריה של הספרות הצרפתית משנת 1789 עד ימינו".[6] מירון מעיד כי בעצם הביטוי "רפובליקה ספרותית" היה משום אפקט "מעורר ואופטימי", בראש ובראשונה משום שהעניק את האפשרות להחיות באמצעותו תחומים של שיח ביקורתי שהושתקו בשנות החמישים. "הרפובליקה הספרותית" נחוותה כמושג שדרכו ניתן היה לחדש את המגע עם החיים הספרותיים במלואם, בעיקר כפריצה מחוץ לגדרה המחניק של הקריאה הצמודה בטקסט הספרותי (close reading). אופן קריאה זה בטקסטים, במיוחד בגרסתו הדוקטרינרית הקפדנית, הגלה את היוצרים מיצירותיהם ומנע את היציאה למרחב דיון ביוגרפי, היסטורי, סוציולוגי ואנתרופולוגי ביצירה הספרותית.

על מידת הפוריות העצומה שהייתה למושג הישן־חדש "רפובליקה ספרותית" כלגיטימציה־מחדש של השיח ההקשרי, האינטר־טקסטואלי והחוץ־ספרותי, תעדנה שלוש המסות של מירון, שנתחברו בעשור שבין ראשית שנות השישים לתחילת שנות השבעים: "הספרות העברית בראשית המאה העשרים",[7] "על המושג דורו של ביאליק"[8] ו"המבוכה בספרות העברית בתקופת התחייה",[9] אשר כונסו לספר "בודדים במועדם" כחמש עשרה שנים לאחר כתיבתן. בצדק טען מירון כי לעת פרסום המסות הללו היה בין המעטים, אולי אף היחיד, שפרש מפה רחבה של "רפובליקה ספרותית". לשבחו ייאמר כי לא נוקש במלכודת אינדוקטרינית של המושג, שהלגיטימיות שלו בתרבות הצרפתית היא מלאה, בהיותה תרבות הצומחת על טריטוריה משלה, בהכרה לאומית, דתית ולשונית אחדותית – מה שאין כן לגבי התרבות היהודית האירופית.

למרות שהשיח על "רפובליקה ספרותית" היה הרקע לדיונים על סופרי התחייה ומשוררים, נמצא כבר בדברי המבוא לספר הבנְיָה של מושגי שיח אלטרנטיבי סביבתי, א־פוליטי, פסיכו־מנטלי ופילוסופי כמו: מצב ספרותי, אקלים ספרותי, צרכנות תרבותית, הזנה רוחנית וריתמים תרבותיים, כולם ביטויים נוחים לשימוש במערכת, שעשויה גם לחרוג מתחומה של הרפובליקה הספרותית. מירון עצמו עמד על מגבלותיו של המושג "רפובליקה ספרותית", אותו ראה כ"אילוסטרציה ספרותית־היסטורית", הגם שבתוך המקום שבו נוצר, בקונטקסט של ההיסטוריוגרפיה של הספרות הצרפתית, הוא נתפש במובנו הקונקרטי המדיני, דהיינו: מערכות הספרות הפועלות בהגבה טוטלית, כבתוך כלים שלובים במערכות פוליטיות.[10]

אם נעשתה התזה של "הרפובליקה הספרותית" "בעלת ערך ומטען רגשי" לגבי מירון, הרי זה משום שקיבל ממנה חיזוק להתבונן בטקסט הספרותי

5. שם, עמ' 9.

6. Albert Thibaudet, *Histoire de la Littérature Française de Chateaubriand à Valéry*, Marabout, Paris Librairie Stock, Paris 1936. למעשה מופיע המושג "רפובליקה ספרותית" כבר במבוא לספר: La Chute de la République des Lettres, pp 4-5. בעמודים אלה דן תיבודה בהיעלמותן של האליטות הספרותיות במלחמת העולם הראשונה, וכמעט שאינו שב להשתמש במושג זה בספרו, אולם עמודי מבוא אלה הם שהסעירו את הלקין.

7. דן מירון, "הספרות העברית בראשית המאה העשרים", עזריאל אוכמני וישראל כהן (עורכים), מאסף לדברי ספרות ביקורת והגות, ב, אגודת הסופרים העבריים בישראל, ירושלים 1961, עמ' 436-464.

8. דן מירון, "על המושג דורו של ביאליק", מאזנים, יג (1961), עמ' 206-213.

9. דן מירון, "המבוכה בספרות העברית בתקופת התחייה", בעז שבביץ ומנחם פרי (עורכים), ספר היובל לשמעון הלקין, ר' מס, ירושלים 1970, עמ' 419-487.

10. אין זה מקרה שתִיבּוֹדֶה שימש שנים רבות כמפקח ראשי במשרד החינוך הצרפתי, וראה בתפקידו שם היבט משלים לתפקידו כהיסטוריוגרף וכהיסטוריוסוף של הספרות הצרפתית. זוהי דמות המבקשת לא רק לדווח על תקופה אלא תובעת לעצב מחדש עמדות כלפיה, ובעיקר שואפת לעצב גישות דידקטיות כלפי ספרות זמנה שלה.

במקום "מושבו בחיים" (Sitz im Leben) כבתפישתו הפרשנית־היסטורית של חוקר המקרא הרמן גוּנְקֶל. על צד פורה זה של השפעה אין חולקים היום, ושוב נעיר על הישגיו של החלק הראשון של הספר "בודדים במועדם" כעל מסמך היסטוריוגרפי מהחשובים שנכתבו בתחומו: השאלות והתשובות המוצגות בו מוגשות בפרישה פנורמית של חיים מלאים, כמערכת סוציו־תרבותית תוססת של סופרים, קוראים, בתי הוצאה, עסקי מו"לות ודחפים פוליטיים ואידאולוגיים, הארוגים זה בזה. באותן שנים לא נפרש, כמדומה, תיאור ססגוני, ברוקי, עשיר כל כך של היסטוריוגרפיה בספרות העברית.

ובכל זאת, חרף המובן הרחב שביקש מירון להקנות למושג "רפובליקה ספרותית", מתחת לפני השטח פעפע במלוא עצמתו דווקא המובן המצומצם, אך התוסס והסוער, של הנרטיב המדיני:

"והנה באה התזה של תיבודה והפכה את הפנייה אל הספרות מעניין נמושיי המצוי בשולי החיים במדינה החדשה, למעשה התאזרחות ב'מדינה' בפני עצמה, רפובליקה סוברנית, הקיימת קיום עצמאי בתוך הרפובליקה האחרת וגם לעומתה. האופי המדיני של המטפורה שנקט תיבודה השפיע השפעה עזה אם גם לא לגמרי מודעת". [11]

11. בודדים במועדם, הערה 4 לעיל, עמ' 15.

הפצעתה המחודשת של המטפורה "רפובליקה ספרותית" מתחת למעטה הסוציו־ספרותי של הדיונים ההיסטוריוגרפיים ניכר, שלא במקרה, במקום שבו נדרשה שפת דיון חדשה על חילופי הדורות בספרות העברית בראשית המאה העשרים. בפתיחת מסה זו[12] העמיד מירון את כל ההסתייגויות הנחוצות לדיון בשאלה זו, כולל שאלת השאלות: האם בכלל ניתן להסביר חילופי דורות במושגים של סדר תהליכי? אולם, לאמיתו של דבר, הצגת ההסתייגות הייתה מהלך דידקטי ומתודי בלבד, המיועד לגבור על ההיסוס, לגיטימי ככל שיהיה. הייתה זו דרכו של מירון לפסוח על עיכוביה של זהירות אקדמית מְאַבֶּנת, ולגבש בסופו של דבר מחשבה היסטורית "מכלילה ומסדירה, המחלקת את תופעות המציאות ההיסטורית לפי קטגוריות ומציינת קטגוריות אלה בתוויות של 'דור', 'תקופה', 'זרם', 'אסכולה' וכולי". בלא מחשבה כזו, טען מירון "לא תיווצר הדיפרנציאציה, המאפשרת תיאור אמיתי של היוצר היחיד בייחודו ושל היצירה הספציפית בחד־פעמיותה". לצד המטרה שהוצבה בציר הדיאכרוני (מודל ההתחלפות) הוצבה מטרה גם בציר הסינכרוני – בירור מעמדן של התופעות "המשמעותיות" או "העיקריות" במציאות ההיסטורית, בניגוד לתופעות אחרות שהן "שוליות" או "בלתי רלוונטיות". מרגע שהוכרע לטובת סדר תהליכי (פרוצסואלי), כלומר דגם של החלפת דור או זרם אחד בדור ובזרם אחר, אסכולה אחת בשנייה, וכן סדר הירכי של שוליות ומרכזיות, שב ועלה הצורך בשיח מיוחד שיתאר סדרי דברים

12. שם, עמ' 117–118.

כאלה. הצורך למַשטר את התופעות בסדר כזה דווקא – בסדר תהליכי והיררכי – עורר את מילונו של השיח על "הרפובליקה הספרותית" מתרדמתו הזמנית, שבו: סדר המילים כסדר הדברים – כניסוחו הידוע של מישל פוקו. באחת – כפי שסיכם זאת מירון – נמצא עיקרון ההבניה של הנרטיב ההיסטוריוגרפי החדש:

"המחשבה המכלילה — במידה שהיא מונחית לא רק על־ידי עקרונות של טקסונומיה אלא גם על־ידי תפישה דינמית הקובעת לקטגוריות השונות את מקומן בתוך מהלך התפתחות היסטורית ומסמנת את יחסן זו לזו בתוך מערכות היררכיות — רק היא יכולה להביא להבנת קשרים ומגעים בין התופעות הספרותיות לבין עצמן וכן בינן לבין זמנן ואקלימן התרבותי". [13]

13. שם.

אף כאן סויגה האמירה הנחרצת בסיומת, שהחזירה את הדיון הספרותי אל חיק האקלים התרבותי וזמנו. ומעל לכול הובן היטב כי לא ניתן יהיה לעגן את הבנת התהליכים ההיסטוריים ואת דירוגי הערך האסתטיים בדבריהם של היוצרים עצמם. אולם, למרות הסייג הזה שילב מירון בתוך הדיון הפנורמי מינון הולך וגובר של פיסות נרטיב מדיני, של הפעלת עצמה מנהיגותית, במסגרת דגמים היררכיים משפחתיים או כלל־חברתיים. ועיקר – הלשון, המתארת תופעות של כתיבת טקסטים, שָׁאלה את מושגיה מתוך שדה מאבק אגרסיבי, כצורה של סיפֵּר ביקורתי על התנצחות והתמודדות בין מחנות עוינים, על חיסול יריבים ועל השתלטות על צמתי תרבות, כאילו היו מרחבים גאוגרפיים או נכסים כלכליים. אופיינית מבחינה זו היא דרך קריאתו של מירון במסה של ביאליק "שירתנו הצעירה":

"ה'כת' השלישית שהופיעה בדמות 'בחור יורד מן ההר' (טשרניחובסקי) לקראת סוף שנות התשעים, פרצה לתוך הספרות העברית כניגוד גמור ואף כריאקציה לקודמתה. ברגל גאוָה וביטחון פסחה על גוויית המסורת המתה, בצעד שיש בו אפילו משום התנכרות מכוונת, ובפיה 'שירה אדירה', 'שירת החי עלי אדמות'. ה'כת הרביעית', זו של משוררי ראשית המאה, היא ממשיכתה הישירה של קודמתה, אלא שהיא כבר יכולה לוותר על גינוני סער־ופרץ, ולפנות מיד, ללא עיכובי מרד וקריאת תיגר, לעבר מיצוי שירי אינדיבידואלי מלא של עולמות היופי והחיים כאחד". [14]

14. שם, עמ' 128.

היסוד לתיאור המלחמתי מצוי בהבחנה של ביאליק עצמו לגבי ספרות ההשכלה שניצבה כל הימים "במערכות המלחמה", ולפי שהמשורר נתפש בעיני מבקרו כדמות המדורגת גבוה בסולם החשיבות ההיררכית, הוא מאמץ את ההבחנה הזו לגבי ספרות המודרנה, שהיא, כלשונו של ביאליק, ספרות "פורצי הגדר הראשונים". אמנם, ביאליק נקט בלשון המאבק הזו

גם בהמשך (אם כי מיתן אותה ככל שהתקדם בתיאור חילופי הדורות), ואולם אין זה בהכרח הסברו של ביאליק לחילופי הדורות, אלא היסטוריזציה נוסח מירון של ההיסטוריוגרפיה הביאליקאית במסה "שירתנו הצעירה".[15]

ניכר כי בסיס השפה התיאורית הביקורתית של מירון נוצק מפרדיגמות מודרניסטיות, כדרך שנִתנו בשפה של יוצרי המודרניזם ללא הסתכלות מבחוץ. השיח על חילופי הדורות תואר כ־action poètique, בו התפרשָׂה דמותו של ביאליק כאב רוחני וכמי שנטל זכות מונרכית פטרונית להכתיר את בניו המשוררים בכתרי נסיכויות, והעניק להם זכויות שלטון בטריטוריה הגדולה של הרפובליקה הספרותית.[16] גם הטעויות שמוצא מירון אצל ביאליק בזיהוי גבולות הדור ובזיהוי אוכלוסייתו, אינן משנות את השיח המדיני על התופעה. בסופו של דבר נתפשת העשייה הספרותית כמונעת על ידי דחפים הרסניים או כמתפוררת בחולשת עצמה ונדרסת תחת הכוח המופעל עליה. נדמה כי אין זה מקרה שכה הרבה הוקדש בחלקים הבאים של ספר זה לז'אנר הפרודי־הרציני, לאור הצורך להשלים את תיאור החיסול בתיאור הגייסות והאַרסֶנָל העומד לרשות המחסלים. הפרודיה נתפשת לפי עמדה בסיסית זו של הנרטיב המדיני, כ"סוס טרויאני" המחופש לבן־ברית של הסגנון השליט, תופעה שהיא "צמידות של שיעבוד סגנוני לכאורה", בלשונו של מירון, במטרה להחדיר בערמה אסטרטגית אל הטריטוריה של היריב ההגמוני תבניות סגנוניות ופואטיות המהופכות לקונצנזוס שלו.

יתרונותיו של השיח המדיני הם אפוא רבים ומגוונים, בהצביעו על שפע אפשרויות מניפולטיביות המופעלות במערכות תרבותיות, לא כפעולות חיצוניות למערכת (פובליציסטיקה, מנגנונים ארגוניים וכיוצא בזה), אלא כפעולות פואטיות המופנות אל לב העשייה הספרותית. יתרון זה של השיח המדיני עומד לו כל זמן שאין הוא תובע בלעדיות, כלומר, כשהוא תופש את עצמו כנרטיב היסטורי מובְנֶה וכטקסט בעל רבדים בדיוניים, שהַבְנָיָתוֹ (סיפור המעשה שהוא מספר וההנמקות שהוא מלווה בהן סיפור זה) נעשתה על יסוד המטפוריקה (המדינה הספרותית) שלו עצמו. כטקסט, יש לדון בו ולבחון את השתמעותו כדרך שבוחנים כל טקסט אחר. השיח על הרפובליקה הספרותית מיוסד על שתי הנחות, שכלפיהן יש להפנות את שתי השאלות הבאות:

א. האמנם הבנת ההיסטוריה של הספרות (והאמנות בכלל) תלויה בהבנה תהליכית בלבד?

ב. האמנם ללא הבניה היררכית של תופעות (מבחינת "חשיבותן" ומבחינת "ערכן" האסתטי) לא ניתן להציג היסטוריוגרפיה משמעותית של הספרות (והאמנות בכלל)?

ההנחה כי החלפתם של סגנונות פואטיים תלויה בהסבר דיאכרוני אינה כה פשוטה, שהרי רגילים אנו לציין הופעתו של סגנון חדש בנקודת זמן

15. ח"נ ביאליק, "שירתנו הצעירה", כל כתבי, תל־אביב 1965, עמ' רלח־רלט. היסטוריזציה – שינוי מערכות המושגים והפרקטיקות המסבירות את התופעות בשיטה היסטורית נתונה.

16. מעניינת ההקבלה בין תהליך התפתחותם של הסברים פסיכולוגיים־אדיפליים אצל מירון לבין תהליכים דומים אצל Harold Bloom, *The anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York 1973. ברשימת המקורות לספרו של מירון צוין ספרו זה של בלום, אף כי לעת כתיבת המסות בסוף שנות השישים לא יכול היה מירון להיות מושפע מספרו של בלום שעדיין לא ראה אור.

מסוימת, בה מסמנת תופעה ייצוגית מעבר מסגנון אחד לשני. מצד שני, במיון של תופעות סגנוניות אנו מכירים קטגוריה מיוחדת לתופעות של סימון מקדים לסגנון החדש (precursor) שמקומן, למרבה האירוניה, דווקא בלב הסגנון הישן.

יש להבחין אפוא בין זיהוי הרצף ההיסטורי הדיאכרוני של התופעות הבאות בזו אחר זו, לבין ההסבר שאנו מעניקים להן מכוח התהליכים הדיאכרוניים והסינכרוניים גם יחד. תיאור הקיום הסינכרוני של מצבי תרבות תורם פעמים רבות יותר להבנת הפורמציה שלהם מאשר להבנת מקומם ברצף הדיאכרוני. בכל מקרה יש להבחין בין הנרטיב המסופר בידי מחולליו של הסגנון החדש לבין הנרטיב שבא לשחזר את התחוללותו. הנרטיבים המודרניסטיים הם בדרך כלל תהליכיים ומעדיפים על־פי טבעם סיפור דיאכרוני, שבו מקבלת התופעה הבודדת מעמד של ראשוניות טוטלית ובכך משתיקה את קיומן של תופעות קודמות ומקבילות. משום כך נקטו לעתים קרובות בטקטיקה מטעה והצביעו על אבות מדומים כדי לשאוב סמכות ויוקרה לעצמם, כדרך, למשל, שפוטוריסטים ואקספרסיוניסטים ייחסו את מוצאם לוולט וויטמן. זהו "סיפור ייסוד" שצמח בין דוברי התנועות האלה ורק אחר כך אושרר ללא בחינה מערערת על ידי ההיסטוריוגרפים שלהן.

הנרטיב הסינכרוני בביקורת מספר על עיצוב הסגנון כמערכת מסועפת של תגובות למצבי שכנות תרבותית. זהו שיח שאותו צריכה ביקורת התרבות לשחזר מחוץ לשיח הדיאכרוני המודרניסטי, באשר זה האחרון מבקש תדיר להעלימו. מורכבות כזו מסתמנת דרך קבע ביחסי הגומלין שבין כל הזרמים המודרניים לבין עצמם במחצית השנייה של המאה התשעה עשרה, ואותותיה הולכים ונמשכים בעצמה בלתי נפחתת גם במפנה המאה ובשני העשורים הראשונים של המאה העשרים. השיח המודרני בין הפוטוריזם לאקספרסיוניזם, שהיה לא אחיד מעיקרו כבר בימי היווצרותו בגרמניה ובאיטליה בשנות העשרים (היו בו פרקי משיכה ודחייה מעורבים זה בזה) ייצר נוסחאות מיוחדות (טופוסים אמנותיים בפני עצמם) של דיבור על אדם, על טכנולוגיה, על מורשת תרבותית ועל דת ומדינה, וחטיבות שלמות הועתקו ממנו לארץ ישראל. בלא הבנת מערך היחסים שהובנה בין שלושת קדקודי המשולש של השיח הזה, שדַבָּרָיו היו הרווארד וואלדן בגרמניה, ג'וספו מארינטי באיטליה וולדימיר מאייקובסקי ברוסיה, קשה להבין את מערך הטיעונים הסבוך באותם עניינים ב"כלפי תשעים ותשעה" של אצ"ג. העתקת השיח ממקום למקום היא אקט בתוך הליך היסטורי דיאכרוני, אולם הבנת הפנומן עצמו (היחסים שבין אקספרסיוניסטים לפוטוריסטים) היא סינכרונית מכול וכול. הבנה זו אינה יכולה להישען אך ורק על השיח המדיני, שהוא מטבעו דיאכרוני ומייצג השקפה מודרניסטית "מתוכה" בלא הרפלקסיה הביקורתית המשלימה שלה.

תהליך זה של אימוץ השיח המודרניסטי והחדרתו אל השיח הביקורתי אירע בביקורת העברית, לא במקרה, במקום שבו נזקק המבקר לשפה שתתאר תופעות מודרניות. שפה זו הוגשה מוכנה מבחינה סגנונית ומנומקת בידי המודרניסטים עצמם, שהם כאמור הגיבורים בנרטיב של "הרפובליקה הספרותית", והוחדרה כמות שהיא אל הביקורת. התוצאה היא שגם במקום שבו תהליכים ספרותיים היו צריכים לקבל הסברים סינכרוניים, על יסוד ניתוח מצבים פסיכו־מנטליים, או על יסוד התחשבות במצבים סביבתיים א־היסטוריים, נגרר השיח הביקורתי באמצעות שפתו שלו אל אזורי שיח של תהליכים מדיניים. ובמקום שבו התכוון המחקר לייסד "סיפור אקלימי" – כלומר ניתוח של מצב סינכרוני מתוך הבנת הפסיכומנטליות של המשתתפים באירוע התרבותי – הוא שב אל שפת ההיסטוריה התהליכית כסיפור על מאבקים בין־דוריים.

בתוך תמונת העולם הזו של ביקורת הספרות העברית בכלל והשירה העברית בפרט, שהמטפורה "רפובליקה ספרותית" קנתה בה מעמד של דומיננטה פרדיגמטית – מעין עיקרון הסתכלותי המכתיב את בחירת הפרטים הספרותיים ואת ארגונם בתוך סדר היסטורי השואף למעמד של הסבר – בולטת בחריגותה סדרה בת חמישה פרקי מסה ממוספרים, שפרסם נתן זך בעיתון "הארץ" במדור "תרבות וספרות" בתוך חודש אחד בקיץ תשמ"ו (יולי 1966). למרות חשיבותן העקרונית של כל המסות האלה, חשיבות שלא התפוגגה בחלוף השנים, רק האחרונה, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים",[17] זכתה לפרסום־מה אצל לומדי הספרות העברית והביקורת עליה. ביחד עם ספרו "זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית", שראה אור באותה שנה,[18] מצטרפות המסות לסיכום פואטי רטרוספקטיבי שערך זך בתום מעורבות של למעלה מעשור בכתיבת שירה וביקורת. אפשר כמובן לראות בשתי החטיבות הביקורתיות הללו – המסות והספר – מעין טקטיקה התקפית כלפי המסורת האלתרמנית: הספר כהתקפה ישירה והמסות כאיגוף פובליציסטי, אולם הצגה זו של המאמרים מעיתון "הארץ" מחמיצה את החידוש העקרוני במושג "אקלים סגנוני", שזך ביקש להציג את יתרונו בפני מבקריה של הספרות העברית יותר מאשר בפני קוראי שירת אלתרמן או אף בפני קוראי שירתו שלו.

17. נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ, 29/7/1966.

18. נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, אלף, תל־אביב 1966.

ואכן עצם הבחירה במושג זה מפתיעה לגבי זך, שהיה נתון באותם ימים בסיכומה הגדול של המהפכה הפואטית הידועה שלו, שראשיתה נעוץ שבע שנים לפני־כן במסה "הרהורים על שירת אלתרמן".[19] לכאורה טבעי היה שיידרש למטפורה המסעירה והלוחמנית "רפובליקה ספרותית", האוצרת בתוכה אפשרויות רבות כל כך של ביטויי מרד, מהפכה ושינוי ערכים תרבותיים, ולא היא! דווקא זך, המהפכן, המתריס הגדול כנגד "נוסח אלתרמן", נמנע מכל קרבה אל הבנה זו של התהליכים ההיסטוריים, אף שיכול היה להיות מושפע מאותו מקור שהשפיע על מירון – שיעוריו של שמעון הלקין באוניברסיטה העברית בירושלים. במקום תפישה

19. נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו, 3-4 (1959), עמ' 109-122.

מיליטנטית־הרסנית הציג זך כבר במסת הפתיחה "ספרות ישראלית בדיאלוג ובלעדיו"[20] תפישה אורגנית של צמיחת הספרות העברית בתוך בית גידול תרבותי, שאותו ראה בצדק בקרקע הרוחנית של אירופה. את המשבר שחל בספרות העברית הישראלית שלאחר קום המדינה תלה זך בטרנספלנטציה (עקירה ושתילה מחודשת) של ספרות זו, בלא שהצמחתה המחודשת בארץ ישראל תתחשב בזיקה לקרקע המוצא האירופית.

20. נתן זך, "ספרות ישראלית בדיאלוג ובלעדיו", הארץ 1/7/1966.

באמצעות מושג "האקלים" דילג זך על משוכת הפרובינציאליות, הרואה כל תהליך ספרותי רק במסגרתו המצומצמת של מאבק מקומי:

"עניין אחר לגמרי, שאותו יש להביא בחשבון, הוא כי בהיעדר מצע ברור ומשותף, אך טבעי היה שאנשי 'טורים' ו'כתובים' יפנו איש לעברו עם צמיחת הכנפיים העצמיות. ול'כתובים' ול'טורים' יותר משהייתה אידאולוגיה או אסתטיקה מגובשת, היה רק 'אקלים' משותף, מקורות השפעה דומים ואולי גם שלילה משותפת. פילוגים ופירודים אישיים עשו אף הם את שלהם".[21]

21. שם.

לצד הפולמוסי ולמניעיו הסיעתיים הוקנה מעמד שולי בתוך ההסבר הכולל של המהלך הספרותי, שהוא "אקלימי" ביסודו. מכאן נתבעה על־פי זך במסה השנייה – "הצורך באנליזה או הצרעת הישנה"[22] – צורה חדשה של ביקורת ספרות, שהיא הסבר התובע "רגישות מיוחדת לצלילי ההווה ובחומרה מצפונית, האוסרת עליו לשפוט יצירת אמנות על־פי אמות מידה זרות לה ורחוקות מאותה קרקע שצמחה עליה".

22. נתן זך, "הצורך באנליזה או הצרעת הישנה", הארץ 8/7/1966.

האקלים הסגנוני אינו תלוי אפוא רק בערוץ ההבנה של התהליכים ההיסטוריים הדיאכרוניים, ואינו תלוי ביחס הישר שבין סגנון קנוני אחד "המחליף" סגנון קנוני אחר לבין "המוחלף", המקיים זיקה למנטליות של היחיד והדור הכרוכה בשורה ארוכה של אפיונים מתחומים שונים. מן הטעם הזה בחר זך לפתוח את מסתו הסיכומית "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו" בהגדרה המרחיבה את מושג "האקלים הסגנוני" אל מעבר למובן האסתטי הפורמלי שלו:

"אולי יורשה לנו עתה לצרף, לצורך עניינו שלנו, את שני המושגים הכוללניים הללו, 'אקלים' וסגנון, למטבע סוגסטיבי אחד כגון 'אקלימה הסגנוני' של תקופה ידועה, בהוראת סיכום הדחפים, המגמות, הנטיות והלכי הרוח הבולטים ביותר, הפועלים על סגנונה של תקופה, כפי שזה מתגלה ביצירות הספרותיות. [...] המבקש להגדיר סגנון, בייחוד בימינו אלה, חייב לזכור תמיד, כי ברוב המקרים אין לו עניין בגוף הומוגני, עשוי מעור אחד: כי אם, לכל היותר בהלכי רוח קרובים, המתגלים קונקרטית בחטיבות יצירה אינדיבידואליות שונות זו מזו לא פחות, ואולי אף יותר, משהן

קרובות זו לזו. ועוד גם זה, שבצדה של 'מסורת' סגנונית אחת הזוכה לקנוניזציה, מתקיימות גם אחרות, צדדיות, העשויות להשפיע לא פחות מאלה הטוענות להגמוניה בזמנן. ואף על פי כן עם כל הזהירות הדרושה יש חשיבות בכל ניסיון ל'מיפוי' אקלימה הסגנוני של תקופה. שכן יש בו לא רק כדי לסייע בהבהרת דמותה של אותה תקופה, אלא גם לשפוך אור על הקרקע שעליו צומחות העדפותיה זיקותיה ודחיותיה". [23]

ההשלכות של מסה זו על שפת הביקורת עשויות היו להיות מרחיקות לכת, אולם משום מה לא נקלט בה התפריט העשיר של לשונה, המדברת על סוגי צמיחה והצמחה ישירים ועקיפים, על בתי גידול קרובים ורחוקים ובעיקר על עושר חומרי ההזנה התרבותית של בתי גידול אלה, שאינם רק בחללה המצומצם של הספרות, אלא הם כעין אותה מסת פלנקטון מיקרוסקופית המרחפת בים ומזינה את כל יצוריו. אפשר כי תפקידו המרכזי של זך כמעורר פולמוס אלתרמן טשטש את מקומו כמחדש בביקורת. מכל מקום, גם בשעה שהמושג "אקלים סגנוני" הועבר אל שדה הדיון הביקורתי, הוא נקלט דווקא במובנו המצומצם, למרות אזהרתו של זך עצמו באותה מסה, כי הצד הפורמלי אינו יכול לבטא את סגולתו המעצבת של האקלים הסגנוני: "הכוונה בניסיון זה היא להעלות מגמות סגנוניות־פורמליות, אבל כאשר מדובר באקלים סגנוני כלומר בסיכומם של הלכי רוח ודחפים פורמטיביים אין לתחום קו גבול נוקשה מדי בין אספקטים סגנוניים 'טהורים' לבין גורמים אחרים", גורמים שאותם הזכיר זך במבוא למסה: פסיכולוגיה, סוציולוגיה, מדע, דת ואמנות בכל גילוייה.

מאמריו של זך אפשרו את תחילתו של מה שאנו מכנים "שיח אקולוגי על הספרות", התחלה שלמרבה הצער לא היה לה המשך. דוגמה להחמצה כזו היא מאמרו הקלסי של עוזי שביט "השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ־ישראלית בשנות העשרים",[24] שעשוי היה להביא לרענונו המבורך של מושג "אקלים הדעות", בו החל זך. אולם למעשה לא נמצא במאמר זה דיון אקלימי תרבותי שאופקיו שורטטו אצל זך או דיון אקלימי במובן שאנו מכירים בביקורת הפנומונולוגית של התרבות, כמו למשל בחיבורו של קרל ל' בקר על אקלים הדעות במאה השמונה עשרה.[25]

בדיון על מושג האקלים הספרותי ויתר שביט על המובן הרחב שזך ביקש להנחיל, ובחר לאמץ את השיח המודרניסטי שטען, במידה מועטה מאוד של צדק, כי "הבולטים" שביוצרים, ודווקא אלה שהחוקר מציין את שמם, הם קובעי האקלים ומסמניו של הדור.[26] עוד טרם הוחל בדיון אקלימי ממשי, כבר הוגלו סופרי "השוליים" של הקנון מן הדיון: אסתר ראב, יוסף צבי רימון, עזרא זוסמן ורבים אחרים, שאמנם לא השתתפו בשיח המודרניסטי הגלוי, כלומר בעיצוב פניה של "הרפובליקה הספרותית"

23. הערה 17 לעיל.

24. עוזי שביט, "השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ־ישראלית בשנות העשרים", נורית גוברין (עורכת), תעודה, ה, (1986), עמ' 165–183.

25. קארל ל' בקר, הקריה־של־מעלה בהגות המאה השמונה עשרה, תרגם אהרון אמיר, ספרית פועלים, תל־אביב 1979. הספר נדפס במקורו בשנת 1932 בהשראת מושג "אקלים הדעות" (climate of ideas) שחידש וויטהד והמושג Weltanschaaung של וילהלם דילתי. ראו דיון במושג זה במבוא, עמ' 12 ובעיקר בעמ' 21: "דומה כאילו ראיית כל הדברים במסגרתם ההיסטורית היא נוהל לימודי של השכל המודרני. אנו עושים זאת בלי לחשוב, שאם לא כן איננו יכולים כמעט לחשוב. אקלים דעות המודרני גורס [כי] איננו יכולים לדעת כדין את הדברים כפי שהם אלא אם כן נדע 'איך הפכו להיות מה שהינם'". וראו לעניין זה מאמרה של רחל אלבק־גדרון, "קולות גולים ומושכחים – ההגיה האשכנזית של העברית כשאלה פוסטמודרנית", מחקרי ירושלים בספרות עברית, בדפוס. הכותבת מאייכת את העידן המודרני כעידן של דיסיונקציה (או/או) בין שתי פרדיגמות.

26. סוגייה זו של אפיון קבוצות סגנוניות על יסוד היצמדות ליוצרים קנוניים אופייניים נידונה בהרחבה אצל חנה קרונפלד כקריטריון חלקי בלבד, המבוסס על ה־Prototype theory of categorization תוך הצבעה על הקשיים שיוצר עיקרון זה כשהוא מופעל באופן בלעדי. ראו

במובנה המדיני, אך היו חלק מ"האקלים הספרותי של השירה הארץ־ישראלית בשנות העשרים". בדרכם המשתתפת, או המתנכרת, תרמו יוצרים אלה לעיצובו של "השיר הפרוע".

Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentring Literary Dynamics*, University of California Press, Berkely, Los Angeles and London 1996, pp. 21-34

בתוך כך יש להדגיש כי ההסבר הטקטי־מדיני לא נותר ביחידותו, וזאת מן הטעם העקרוני שההסבר אינו תלוי באישיותו של המשורר ובמנטליות התרבותית שלו, אלא בתפישה דטרמיניסטית של הרפובליקה הספרותית המופעלת על ידי כוחות היסטוריים, תוך התקדמות משלב לשלב, לשם הגשמתו של תהליך מוגדר וברור. על יסוד תפישה זו, שהיא היסטורית־מדינית, הוסברו אצל מירון הופעותיהן והיעלמויותיהן של תופעות ספרותיות כתלויות מציאות פוליטית־ספרותית. התיאורים הלוחמניים של מירון חושפים אמנם מתחים אמיתיים, ואלה נארגים לתוך נרטיבים, מרתקים ומעניינים לכשעצמם, אולם הם אינם מספקים את מלוא הנתונים הדרושים להבנת המתחים האלה.[27] אנו מבקשים להציע פרישה רחבה יותר של מניעים לפעולה הספרותית, פרישה, שגם מושג ה"אקלים הסגנוני", חשוב ככל שיהיה, הוא רק חלק ממנה.

27. דוגמה מרתקת לאופן שבו רוקם מירון נרטיב כזה היא מסתו "טורא בטורא, אינש באינש: יחסי ביאליק־אצ"ג כמפגש היסטורי וכמודל פואטי"; דן מירון, האדם אינו אלא...: חולשת הכוח, עצמת החולשה — עיונים בשירה, זמורה ביתן, תל־אביב 1999, עמ' 87-196. במבוא לספר זה מעמיד מירון במרכז את שאלת הכוח והחולשה כשאלה יסודית בניתוח שירה בפרט וספרות בכלל. וראו דבריו שם על כתיבתה הפמיניסטית של אסתר ראב כמוגדרת בתוך פרמטרים של כוח וחולשה, עמ' 13.

## מוצא השיח האקולוגי על הספרות

במקומו של הנרטיב של הרפובליקה הספרותית אני מציע את השיח האקולוגי. שיח זה יכול לכלול בתוכו גם את סיפורה של הרפובליקה הספרותית על מאבקיה ותככיה, ובכך להוות מעטפת רחבה, שתביא בחשבון יסודות מעצבי תרבות שהנרטיב המדיני אינו קשוב להן. נרטיב כזה "הוכן" בשיח על החיים הספרותיים כמערכת סוציו־ספרותית, בו נעשה שימוש במושגים מתחום הביולוגיה לתיאור תופעות שונות, אם כי בלא שייחסו אותם למסגרת מאגדת כגון מערכת ביולוגית או מערכת אקולוגית. מושגים כמו אבולוציה וגנסיס הופיעו למרבה הפלא דווקא אצל פורמליסטים כאייכנבאום וכטיניאנוב בלשון מושאלת, המתארת את תהליכי השינוי במארג הסוציו־ספרותי במושגים הלקוחים מתיאור תהליכי חיים אורגניים.[28]

28. ראו סיכום ממצה של התפישה הגנאולוגית־אבולוציונית בביקורת הפורמליסטית אצל זוהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1933, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1983, עמ' 19-21.

לצד החדרתם של מושגים אלה כהשוואה מ ו ד ע ת בין תהליכי החיים לבין תהליכי התרבות, פעלה הלשון הביקורתית המטפורית את פעולתה ה ל א־מ ו ד ע ת בכל שפה ביקורתית שבה דובר על "צמיחה" של סופר, "גוויעה" של טעם ספרותי, "קרקע גידול" המתאימה לז'אנר ספרותי, ובעיקר "אקלים תרבותי", המושג המפרה שעל גבו שימשו הבנות מתחום הביולוגיה והגאוגרפיה לתיאור תפישות חברתיות ופוליטיות.

החדרתה של המטפורה "אקלים תרבותי" התאפשרה הודות לקבלת תפישות רציונליסטיות מן המאה השבע עשרה, שהסבירו הבדלים בין

עמים ובין תרבויות באמצעות מנגנונים רדוקציוניסטיים ביולוגיים וגאוגרפיים, תפישות שמוצאן במחשבה האקלימית־תרבותית בימי־הביניים. בפרישה פילוסופית מאוחרת הורחבה התפישה למשנה פוליטית חברתית־תרבותית, המאפיינת את החיבור "על רוח החוקים"[29] של מונטסקיה (1689–1755). חיבורו של מונטסקייה, שהוא ביסודו חיבור בעל אופי אזרחי־מדיני, נעשה מקור למחשבה הקושרת מחדש (ברוח הקלסיקה) בין מבני תרבות "מלאכותיים" לבין מבנים אורגניים של הטבע. מעתה נתפש המבנה התרבותי כמבנה טבעי, ובהתאם נקלטה התרבות לא כמבנה מלאכותי, אלא כצורה אחת מצורות הטבע הגאוגרפי־אקלימי.

29. שרל דה סקונדה מונטסקייה, על רוח החוקים, תרגם עדו בסוק, מאגנס, ירושלים 1998. על גלגוליה של התורה האקלימית בימי הביניים ראו אברהם מלמד, "ארץ ישראל והתאוריה האקלימית במחשבה היהודית", אבי רביצקי ומשה חלמיש (עורכים), ארץ ישראל בהגות היהודית בימי־הביניים, ירושלים 1991, עמ' 52–78.

למרבה האירוניה, דווקא הסבר משכילי־רציונליסטי רדוקציוני זה שימש את מבקריה הרומנטיים של ההשכלה במתקפתם על הרציונליזם שלה. הדוגמה המובהקת לכך היא משנתו האורגנית־גנטית על התרבות של הרדר (1744–1803), אשר כבר בספרו הראשון, "קטעים על הספרות הגרמנית החדשה", הציג את עיקרי תפישתו על ההבדל שבין "עממיות" כמושג המציין ישות טבעית לבין "לאומיות" המייצג ישות מלאכותית. במקום שההשכלה הקלסית העמידה את המומנט האובייקטיבי והאוניברסלי כדומיננטה תרבותית, הציג הרדר עמדה חלופית בה הדומיננטה הגנטית התרבותית היא סובייקט עממי ייחודי, שנולד בתוך מרחב גיאוגרפי מסוים בעל מאפייני סביבה ואקלים ייחודיים. מרגע שהוקנה לאקלים הגיאוגרפי מעמד מכונן בניתוח האקלים התרבותי, התפוררה האחדות הידועה של הרוח הקלסית לאירועים תרבותיים מבוזרים, אשר לכל אחד מהם ייחודו האקלימי־המנטלי. הנרטיב הביולוגיסטי המשכילי האירופי, שנולד מתוך השקפה הרדריאנית מודעת, שקע במחצית השנייה של המאה השמונה עשרה ובמחצית הראשונה של המאה התשע עשרה כשיח רדום בתרבות האירופית, ופרץ מפעם לפעם במקום בו לא יכלו נרטיבים אחרים לספק הסבר מלא לתופעות תרבותיות. הוא היה מורכב ועשיר יותר מן השיח המודע, דווקא משום שלא התחייב בתמימות דוקטרינרית לעמדות הרדריאניות, ורק קיבל השראה משפתן המטפורית.

אולם דגמים אלטרנטיביים, ששגשגו סמוך מאוד לרומנטיקה, ולמעשה שאבו את מקור חיותם ממנה, דיכאו מחשבה פורייה זו. ראשון להם הסימבוליזם הצרפתי במחצית השנייה של המאה התשע עשרה. אסכולה פואטית זו, שהגיבה בהתנגדות חריפה לפוזיטיביזם הנטורליסטי והריאליסטי של זמנה, אחראית יותר מכול להעמדתו של "המלאכותי" במרכז העשייה האמנותית. במסגרת מסורת משכנעת כל כך בהמצאותיה המלאכותיות, שקיבלה חיזוק וסיוע מתורות הכרה מודרניות ובעיקר מן הסביבה הטכנולוגית שהלכה ונשתכללה לצדן, הלכו ונתעצמו במחצית השנייה של המאה התשע עשרה טיעונים, התולים את מעשה האמנות בכושר המצאה, בתכנון, בטקטיקה ובאסטרטגיה. הגשר אל המחשבה

המדינית – שאף היא תוארה כקונסטרוקציה חברתית מלאכותית – הוקם כאילו מאליו. כך הלך והוכחד כל נימוק טבעי, התולה תהליכים מנטליים בגורמים סביבתיים.

עם זאת השיח האחר לא הושתק לחלוטין. שתי דוגמאות טיפוסיות לכך הן וולטר בנימין וארנולד האוזר. חרף העמדות המרכסיסטיות העומדות ברקע עבודותיו של הראשון, קשה שלא להבחין בחיבוריו על המודרניזם הצרפתי (בעיקר על בודליר) בערנות הסמוגרפית שהוא מגלה ביחס למושג הסביבה, לא רק כמושג חברתי ומדיני, אלא כמושג אקולוגי. למשל, באופן שבו הוא "מגלה" את אקט ההסתכלות המודרנית, תעיית מבט החולפת על פני עצמים נעים בשדֵרה המודרנית, אשר החליפה את אקט ההתבוננות בנוף פסטורלי שקט וסטטי. אותה רגישות לאקולוגיה סביבתית וחברתית מתגלית דרך קבע גם בעבודותיו של האוזר, שהיה הראשון שסירב לקבל את "תורת האופטיקה האימפרסיוניסטית" כהסבר לתופעות אמנותיות, ותלה את ההסבר לכתמיות המתפרקת של התמונה האימפרסיוניסטית בתנועת ידו העצבנית והנמרצת של האמן המודרני העירוני, המגיב בגעש של נוירוזה מודרנית (ודוק – לא הפוליטית!) הסתגלותית על סביבתו הטבעית החדשה.[30]

עם התפתחותה של מודעות אקולוגית בשנות השבעים והשמונים, נוצר הרקע המתאים להופעתה של גישה שאיתרה בבסיסו של המדע החדש הזה פרדיגמה תרבותית, שבאמצעותה ניתן לגשר בין הלימודים ההומניים לבין מדע האקולוגיה. גישה זו, שמנהיגיה בראשית שנות התשעים בארצות הברית היו Harold Fromm ו־Cheryll Glotfelty, הובילה לייסודו של מקצוע שנקרא Environmental Literature. פריצת הדרך של המקצוע, שמאוחר יותר נקרא Ecocriticism, התרחשה בד בבד עם ביסוס התפישה לפיה האירוע הטקסטואלי הוא חלק מגיב ומעצב מתוך ההכרה את הסביבה הפיסית, ולהפך – הסביבה הפיסית מעצבת אירועים טקסטואליים הכרתיים.

נמצא אפוא כי מושגיה של האקולוגיה התאזרחו במחשבה ההומניסטית, אולם כפי שניתן ללמוד גם מהתיאור הקצר שהוגש כאן, הם הועתקו אל תוך מדעי הרוח. במילים אחרות, האקוקריטיסיזם הקים גשר בין הדיסציפלינות השונות, בלא לברר האם מערכת המושגים האקולוגיים מתואמת באותו אופן שבו מתואמים המושגים הנהוגים בניתוח תופעות תרבותיות בכלל וספרותיות בפרט.

## השיח האקולוגי על הספרות – עקרונות

ההצעה המוצגת כאן היא לדבר על "החיים הספרותיים" בדרך שאקולוגים

30. ראו מאמרו על ה־Flâneur שעוסק כולו בתגובה ל"סביבה המודרנית": וולטר בנימין, בודלייר (סדרת טעמים), תרגם טוביה ריבנר, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1990, עמ' 32–59. על הקולטנות הסביבתית של האימפרסיוניזם ראו ארנולד האוזר, ההיסטוריה החברתית של הספרות והאמנות, ב, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1979, במיוחד בעמ' 264–265.

מדברים על כל מערכת חיים אחרת – לא כאנלוגיה מטפורית, אלא כמודל חשיבתי. השיח האקולוגי על הספרות לא בא לבטל מסורות אחרות של שיח ביקורתי על הספרות – סוציולוגי, פילוסופי ופוליטי – אלא הוא בא לכנס אותן במסגרת מקיפה יותר, שתהיה מסוגלת להכילן. הנרטיב של הרפובליקה הספרותית בנוי, כפי שראינו, על איתור מניעים של הגמוניות ושל צבירת כוח, כלומר על מצבי התמודדות בין פרטים שונים וקבוצות שונות, השואפות להשליט עיקרון אידאולוגי, תרבותי או פוליטי. אנו מבקשים, כאמור, לראות בנרטיב זה חלק ממערכת גדולה יותר, כלומר לראות את המאבק בין הפרטים ובין הקבוצות כחלק ממערכת יחסים אקולוגית (בין גורמים כמו תרבות לאומית, שפה, מסורת, היסטוריה, דת וגם העיר, הרחוב, בית הקפה והקשרים המשפחתיים והבין־אישיים), באותו אופן שבו האקולוגיה תופשת את התנצחות הפרטים בטבע (בין פרטים בני אותו מין ובין בני מינים שונים) כחלק ממערכת איזונים רחבה בהרבה (אקלים, אזור גיאוגרפי וכן צורות מגוונות של יחסים שאינם רק תחרותיים, כגון סימביוזה או פרזיטיות). בשלב זה של הצגת השיח האקולוגי על הספרות כהיפותזה ניתן לראות כי היא מאפשרת רפרטואר רחב מאוד של תיאור תבניות יחסים בין הפרטים שהחוקר מעוניין לדון בהם.

במסגרת זו של הצגת האקולוגיה הספרותית כפרקטיקה היפותטית לבחינה של מערכות יחסים ספרותיות וחוץ־ספרותיות, ראוי להציג שתי הנחות יסוד:

א. האקולוגיה הספרותית איננה פרקטיקה המעתיקה ביחס של אחד לאחד את כל המושגים וההנחות הנהוגות במדע האקולוגיה אל מדע הספרות. השיח האקולוגי על הספרות ממדל את מבנה החשיבה על ההתרחשות הספרותית באותו אופן שהשיח האקולוגי ממדל את ההתרחשות הסביבתית. האנלוגיות בין שתי המערכות (אקולוגיה וספרות) הן: שוויון במבני יחס בין פרטים לבין הכלל, דמיון בדינמיקות של מערכות יחסים, ובדרכי ניתוח התופעות – כל זאת בלי להניח כי התכנים האקולוגיים רלוונטיים בהכרח לתכנים הספרותיים (הנחה מובלעת בתפישה הימי־ביניימית, הקלסית וההרדריאנית).

ב. האקולוגיה הספרותית מתארת תופעות מתחום החיים הספרותיים מתוך אימוץ או סיגול שלושה עקרונות הנהוגים גם באקולוגיה כמדע טבע. התאוריה של האקולוגיה הספרותית מניחה כי בשמירה על עקרונות התיאור האקולוגי־ספרותי נחשפים אזורי משמעות שהיו מכוסים בתיאורים נורמטיביים קיימים.

התיאור האקולוגי הספרותי מציע מבנה של מערכת קינון של יחידות גודל המכונסות זו בתוך זו, ולא מערכת הירכית של ערך או חשיבות. כל פרט

במערכת (סופר, יצירה, כתב־עת) נוטל חלק משמעותי בהסבר, וחשיבותו נשפטת רק בשלב הערכת "גודל" התוצאה, כמו במערכת אקולוגית בה שינוי קל שהתרחש אצל פרט זעיר בשרשרת מזון (אצות מיקרוסקופיות למשל) יכול לחולל מהלך מכריע בחיי יצורים גדולים (כגון יונקים ימיים). יחידות הגודל נקבעות על־פי עיקרון הקינון (nesting), מושג שיתברר בהמשך, במסגרת פרישת המבנה המושגי של התאוריה.

התיאור האקולוגי הספרותי מקנה לתיאור הסינכרוני אותה מידה של הסבריות כמו לתיאור הדיאכרוני.[31] כמו באקולוגיה, המערכת הספרותית מוסברת על־פי היחסים הסינכרוניים שבין הפרטים, במעגלים הולכים ומתרחבים או הולכים ומצטמצמים, אך גם על־פי ניתוחים התפתחותיים התרים אחר תולדות הדברים – כלומר אחר הגנאולוגיה שלהם – כמצבי שטח סינכרוניים המונחים זה על גבי זה באופן כרונולוגי (הסבר ריזומלי במושגיו של דלז). התיאור האקולוגי הספרותי מניח, כי בשל העובדה שהאקולוגיה של מדעי הטבע טיפלה באורגניזמים חיים ובזיקה שלהם לאורגניזמים אחרים ולפריטי סביבה שאינם אורגניים, הצליחה השפה האקולוגית לעורר רפרטואר פוטנציאלי רחב ביותר של יחסים אפשריים בין האובייקטים שאותם חקרה. מדעי הרוח יוכלו לחשוף אפשרויות דומות אם יטפלו במערכות יחסים מאותו טיפוס באותה שפה.

בשיח האקולוגי טמונה, לטעמנו, אפשרות להגדיר ולהסביר צורות חבויות של יחסים בין פרטים ספרותיים (סופרים, ספרויות ויצירות ספרות) שלא תוארו עד כה, משום שהשפה הביקורתית לא אפשרה שיח מובנה כזה עליהם. האקולוגיה הספרותית היא צורה חדשה של הבניית שפה על החיים הספרותיים, באופן שחושף מבני יחס שלא ניתן לדובב אלא באמצעות הנרטיב האקולוגי. כשם שהנרטיב האקולוגי במדעי הטבע חשף ידיעות "חדשות" על הטבע (שרשרות מזון, משקי אנרגיה, היררכיות של אפקטים משפיעים ומושפעים) באמצעות השיח שלו, כך מבקש השיח האקולוגי על הספרות לחשוף מבנים הנסתרים מעינו של השיח הקיים על הספרות. בפרישת המילון של השיח הזה אין הכוונה להציע תאוריה מלאה ותקפה עד תום, אלא לזמן אל השפה הביקורתית שיח המאפשר להסיר כתם עיוור מאזור מסוים של העין הביקורתית, אזור שנועד לקלוט מספר מערכות יחסים שאינן ניתנות לתיאור בנרטיבים דיאלקטיים־נצחניים (עימות, מאבק, כיבוש, שליטה על מרכז ודחיקה לשוליים).[32] בהצגת המושגים היסודיים של השיח האקולוגי על הספרות נבקש להצביע על היתרון האבחנתי שלהם בתיאור תופעות נורמטיביות ספרותיות, מתוך ידיעה כי לא עלינו החובה לגמור, וכי ניתן להגיע באמצעות פיתוח נוסף של השיח על האקולוגיה הספרותית למושגים ולמבנים אנלוגיים נוספים, שיתרמו להעמקתן ולהרחבתן של התובנות שמקנה השיח האקולוגי על הספרות.

31. להעדפת הסינכרוניה על פני הדיאכרוניה יש מסורת של כמאה שנים, החל מחיבורו של פרדיננד דה־סוסיר "תורת הבלשנות הכללית" (1911) ובייחוד במסורת האינטרפרטציה הסטרוקטורליסטית של קלוד־לוי שטראוס ושל רומן יאקובסון בשנות ה־30. שאלות אלה של סינכרוניה ודיאכרוניה הן שאלות מפתח בחשיבה של המאה ה־20, בקונטקסט של חקר השפה, בדקונסטרוקציה ועוד.

32. בשעה שהמושג "אקולוגיה" הוטען במסורת ההרדריאנית במשמעות של הבחנה הממדרת בין גזעים, הוטען המושג בצורתו המוכרת היום דווקא במשמעות של אינטראקציות גלובליות הקושרות באופן בלתי ממודר בין הפרטים והאירועים הטבעיים. כוונתנו לטפל בשיח שהוטען במשמעות החדשה הזו.

33. את המושג אקולוגיה טבע ב־1896 הביולוג הגרמני Ernst Häckel, מתוך כוונה להעביר את מובנו המילולי ללימוד "חיי הבית" במדעי הטבע, תוך הבלטת הטוטליות של תבניות היחס בין האורגניזמים לבין סביבתם. אקולוגיה היא אפוא תחום מדעי של לימוד הבית הסביבתי, כולל האורגניזמים שבו והתהליכים הפונקציונליים שעושים אותו לבית סביבתי. הגדרה מילונית זו עומדת ברקע של כל התפישות האקולוגיות – ישנות כחדשות – וכאפיסטימה מדעית היא המונחת גם בבסיס העתקתה אל מישור החיים הספרותיים.

## השיח האקולוגי על הספרות – מושגי יסוד

המושג אקולוגיה נגזר מהמילה היוונית eikos שפירושה "אחזקת הבית".[33] האקולוגיה מעמידה מודל קינוני של סביבות המכונסות זו בתוך זו, ובלשון מדע זה – היררכיה של היקף וגודל סביבות, המקננות (nest) זו בתוך זו בסדר יורד של התכנסות. תכונתה היסודית של היררכיה זו היא, שהיחידה הקטנה מקבלת את מובנה האקולוגי בתוך ההקשר של קינונה ביחידה גדולה יותר. לפיכך אין זו היררכיה של חשיבות, אלא היררכיה של התייחסות. בתוך מערכת כזו אין מדברים על הגמוניה או על מרכז ושוליים, לפי שכל יחידה אקולוגית, קטנה כגדולה, נתפשת כמושא מחקר אוטונומי, ומקבלת את מובנה מן היחידה הגדולה יותר שבתוכה היא מקננת. כל היחידות כולן מקיימות זיקה שוות ערך זו לזו ונתפשות כשותפות לתהליך המתחולל במערכת כולה. משקלן בתוך התהליך עשוי להימדד בעצמות משתנות, אך לא בחשיבויות משתנות – ברגע ההתחוללות של התהליך הוא נראה פעוט ונטול חשיבות, אולם האפקט הסופי שלו "גדול" ורב חשיבות, כדרך ששינוי קל ביותר באורגניזם מיקרוסקופי במערכת אקולוגית עשוי לגרום לשינוי שרשרתי רב־עצמה במערכת סביבתית.

הנחת יסוד מבנית זו של היררכיות הגודל נמצאת בבסיס התיאור הראשוני של החיים הספרותיים. הדיון האקולוגי הספרותי מַשעה את הפרמטרים של חשיבות האופייניים להערכה אסתטית ופואטית (יפה או מכוער, משוכלל או מורכב, מפתיע או מוכר), ומתייחס אל כל חלקי המערכת כמושפעים ומשפיעים זה על זה. פעילות זו של השעיה לא נועדה לבטל את אקט ההערכה, שהוא מן הכלים החשובים בביקורת הספרות, אלא כמו בחקירה הפנומנולוגית הוא מטיל epoché על ההיבט הזה, ומשעה אותו מהדיון האקולוגי.[34] במסגרתה של השעיה זו נידונים פרטים במערכת מעצם היותם שותפים לה, בלא לקבוע מראש את חשיבותם, יתרון המאפשר דיון הרמנויטי פנומנולוגי בתופעה הספרותית הן מתוך האורגניזם שלה עצמה (אופקיה הפנימיים), הן במסגרת יחסיה עם סביבתה (אופקים תרבותיים חיצוניים, בלשון ההרמנויטיקה).

המבנה ההיררכי האקולוגי מחייב דיון במערכות בהיקפים גדולים (ספרות עולמית, ספרות קונטיננטלית, ספרות של שפה מסוימת) כפי שאופייני לאקולוגיה. אולם בתיאור המוצע כאן הסתפקנו בתיאור סביבות קטנות, המקננות בתוך מערכות אקולוגיות ספרותיות גדולות, כמו למשל חוגי היוצרים בשירה (זן ספרותי סוגתי) בתל־אביב של שנות השלושים (סביבה עירונית מוגבלת). הצטמצמות זו נובעת מן הצורך לבסס את המתודה בצעדים איטיים וזהירים, והיא נלמדה מהניסיון הפורה והיעיל שנצבר בגיבושו של חקר האקולוגיה במדעי הטבע, לפיו תיאור יחידות קטנות ולימוד מפורט שלהן הניח את הבסיס לחקר מערכות גדולות. בתיאור

34. ה־epoché הוא צורה של הימנעות מנקיטת עמדה כלפי התופעה, והתנסות בה באופן בלתי אמצעי בכלי ההסתכלות של האני. ראו אדמונד הוסרל, הגיונות קרטזיאניים: מבוא לפנומנולוגיה, תרגם צבי א' בראון, מאגנס, ירושלים 1972, עמ' 21. האני שבשיח האקולוגי על הספרות מתנסה במערכתיות אקולוגית בדיון על הספרות באותו מובן היררכי שהאקולוגיה לימדה אותו.

יחידות אקו־ספרותיות קטנות אנו מתנסים במבנים היסודיים של ה־ cultural ecosystem, שהיא היחידה הגדולה יותר שבתוכה מקננת היחידה הקטנה. מונוגרפיה על יוצר מאפשרת שיח המבודד פרט אחד בתוך המערכת ולימוד מיקרו־מערכתי של ה־literary ecosytem . כמו מערכת אקולוגית בה מתקיימים זנים מסוגים שונים ופרטים מאותם זנים בסביבה מוגדרת, המונוגרפיה מציגה את מיומנויות החיים הספרותיים של הסופר ביחס לפרטים דומים לו ושונים ממנו בבית גידולו וביחס לבתי גידול אחרים.

בית גידול הוגדר באקולוגיה כמקום או כמרחב חיות (habitat/biotope) על הגורמים הסביבתיים (תנאים ומשאבים) המאפיינים אותו. גבולותיו של מקום החיות הזה משתנים כל העת, בהתאם לפרטים המאכלסים אותו ולעניין המחקרי של האקולוג המתבונן בהם.[35] פרטים נודדים עשויים להגדיר גבולות משתנים של בתי גידול, אולם כל אחת מתחנות הנדידה עשויה להיות מוגדרת כבית גידול שישמש כתחום מחקר נפרד, או כנקודת ציון ביקורתית לראשיתה של דה־טריטוריאליזציה של הטקסט הספרותי כסוג של מיומנות ספרותית. באנלוגיה לחיים הספרותיים מוגדר בית הגידול על־פי דרך ההתארגנות החברתית (אזרחות עירונית) בתוך מרחב שהגדרתו פורמלית (התחום העירוני). תל־אביב כיישוב עירוני בתקופת העלייה השלישית והרביעית תוגדר כבית גידול שכֵן ליישובי העמק (התארגנות קומונרית קולקטיבית). שני בתי גידול שכנים זה לזה אך שונים בתנאי הסביבה הגאוגרפית (נוף עירוני, נוף כפרי), כלומר שונים באקלים הסביבתי שלהם הן מבחינת התנאים החומריים (משאבים של קולקטיב כפרי מול משאבים של פרטים עצמאיים בסביבה עירונית), הן מבחינת התנאים התרבותיים (מנטליות ואתוס חקלאיים קולקטיביים מול מנטליות ואתוס עירוניים אינדיבידואליים). קשה יותר יהיה להגדיר גבול בין שני בתי גידול ספרותיים בערים שכנות או באותה עיר, אלא אם כן הוגדרו הטריטוריות על ידי הקבוצות עצמן, כמו למשל חבורות ספרותיות המתכנסות בבתי קפה שונים וקבועים. סוג זה של קושי ניצב גם בפני האקולוג במדעי הטבע, ולפיכך בעצם הגדרת בית הגידול נחשף אופי ההתעניינות של החוקר בסביבה ובפרטיה.

35. אבי פרבולוצקי וגד פולק, אקולוגיה, התאוריה והמציאות הישראלית, כרטא, ירושלים 2001, עמ' 52-61.

מושג המפתח השני באקולוגיה הספרותית – גומחה אקולוגית (ecological niche) – מתאר את יחסי הפרטים השונים (האורגניזמים) אל גורמים סביבתיים גאוגרפיים ואקלימיים באותו בית גידול. המושג "גומחה" מתייחס ל"התמחות" של מין מסוים בניצול התנאים של בית הגידול. מבחינה זו התיאור של בית הגידול הוא רק חלק מתיאור הגומחה האקולוגית, אף שבאותו בית גידול אנו עשויים לזהות יותר מאשר מערכת התמחות אחת של מינים שונים. בתיאור ההתמחויות השונות אנו רואים את עיקר התרומה של השיח האקולוגי לביקורת הספרות.[36] הגומחה הספרותית היא אפוא התמחות מיוחדת שפיתח פרט אחד או קבוצת

36. שם, עמ' 70 ואילך.

פרטים בבית גידול ספרותי מסוים, אך התמחות זו ניתנת להעברה לבתי גידול אחרים, או עשויה למצוא את מקומה באיזורי גבול שבין בתי גידול שונים. היוצר הבודד יכול להשתייך כפרט לזן ספרותי רחב יותר (קבוצת למדן למשל), אך בתוך כך לפתח התמחות מיוחדת שממנה נפרשת מפה אקולוגית ספרותית של זיקות ההתמחות שלו. התמחות זו תלויה במיומנויות שלו, הנחלקות לשלוש קבוצות:

א. מיומנות השימוש בחומרי הזנה פנימיים וחיצוניים. מיומנות זו מבוססת על היכולת לנצל משאבים פנימיים שמקורם במערכת הנפשית, בנסיבות החיים האישיות, ובמניעים פנימיים השייכים לעולמו הפנימי של היוצר. המחקר הביוגרפי הוא החושף את המשאבים האלה, אותם מכנה האקולוגיה הספרותית מקורות הזנה פנימיים (literar autotropic). ביניהם יש למנות מיומנויות שרכש הפרט בשלבי העיצוב החינוכי שלו ובבית גידולו התרבותי כילד וכנער. לצד מיומנות זו מתקיימת מיומנות של שימוש במשאבים הנטולים מן המצע הכלכלי הלוגיסטי והתרבותי שמעמיד בית הגידול הספרותי: תמיכת החבורה הספרותית, כתב העת הספרותי, מקורות המימון, התמיכה הסוציו־ספרותית בזיקות שבין הפרטים השונים.

מיומנויות אלה באות לידי ביטוי בשעה שהפרטים מפעילים את כישוריהם לצורך תחרות, הסתגלות או שיתוף עם פרטים אחרים בתנאים של בית הגידול הספרותי. לפי שכישוריו של כל פרט שונים מאלה של כל פרט אחר, האסטרטגיות לניצול המשאבים הפנימיים והחיצוניים שונות אף הן. כל פרט מפתח גומחה ספרותית מיוחדת לו, המקיימת מגע עם פרטים שכנים ולעתים דַמיות לגומחות האחרות. ברור לפיכך שלא ניתן לתאר את החיים הספרותיים במושגים חד־ממדיים של מספר מצומצם של מניפולציות תחרותיות, לפי שהמערכת עשויה להציג גם דפוסי יחס של שיתוף לשם קידום מגמות משותפות, המעשירות את המצע החומרי שממנו ניזונים הפרטים השונים. כך למשל כתב־העת הוא משאב שקבוצת פרטים מטפחת וניזונה ממנו לשם קיומה הן כקבוצה, הן כפרטים בעלי אינטרסים מצומצמים (של רכישת מוניטין, קידום פרסום ורווח כלכלי).

ב. מיומנות פיתוחם של יחסים תחרותיים ושיתופיים עם פרטים אחרים מאותו בית גידול מעצבת את מערכת היחסים בין פרטים מאותה חבורה ספרותית לבין עצמם ובין פרטים מחבורות ספרותיות שונות. לעתים עצם ההשתייכות לאותה חבורה ספרותית – שהיא מעין הסכַּמה לניצול משותף של משאבים כלכליים וספרותיים – עשויה ליצור תחרות בין פרטים בחבורה לבין עצמם, בשעה שיחסים עם פרטים מחבורה אחרת עשויים להיות סימביוטיים, באשר המשתתפים אינם מתחרים על משאבים מאותו מצע חומרי. היכולת לקיים מערכת יחסים אישית סימביוטית עם יוצרים מקבוצה יריבה (למשל מערכת היחסים שקיים המשורר עגן, המשויך לחבורת למדן, עם טֶסלר וטַלפיר ועם עורכי כתבי־עת יריבים

"כתובים" ו"גזית") מרחיבה את מצע משאביו של פרט כזה, בהשוואה לפרטים דומים לו בבית גידולו (חבורת למדן במקרה זה), ומגדירה גומחה אקולוגית ספרותית מיוחדת לו המתאפיינת בניצול משאבים מחוץ לבית גידולו הספרותי.

לעתים עשוי היוצר לאתר תנאים דומים ליצירת גומחה ספרותית מהטיפוס שלו באזור מרוחק מאוד מבית גידולו, ועל בסיס דמיון זה לפנות לאזור מרוחק זה לשם ניצול מצע משאביו, על בסיס המיומנות שטיפח, ועל בסיס חלקיותו של השימוש במשאבים באזור הרחוק, באופן שאינו מתחרה עם פרטים המצויים שם (כמו הקשר של עגן, שאינו שייך לבית הגידול הספרותי ולאקלים התרבותי של ההתיישבות הכפרית, עם סמילנסקי ועיתון התאחדות האיכרים "בוסתנאי" שבעריכתו). יחסים כאלה מגדירים גומחות אקולוגיות שונות ומגוונות, ובעיקר מפתיעים בדינמיות שלהם החורגת מהסכֵמה הכובלת של חבורה ספרותית.

החבורה הספרותית מבטאת אפוא רק הסכמה פורמלית להשתתף בניצול משאבים חיצוניים (כתב־עת, ארגון ספרותי, מקום התכנסות), והיא מוגדרת, שקופה וסטטית. הגומחה האקולוגית מגדירה – כמרכיב יחסים דינמי בנרטיב האקולוגי – את ההתנהגות של הפרט בניצול המשאבים, והיא זורמת, מתפתחת ומשתנה מעבר לגבולות החבורה הספרותית, שהיא חלק סטטי בנרטיב של החיים הספרותיים. מכאן יעילותו של מושג הגומחה האקולוגית בשיח האקולוגי כמכונן מפת היחסים של כל סופר ומשורר, ללא כל קשר לתבנית ההשתייכות שלו לאסכולה או לארגון ספרותי כלשהו.

ג. מיומנות טיפוסית למערכת הספרותית היא יכולת התנועה בין בתי גידול שונים. יכולת התנועה בין בית גידול אחד למשנהו (כמו נסיעותיהם של למדן, עגן ואחרים לווילנה או למרכזים מזרח אירופיים שונים), טעונה כשירות של הסתגלות לאקלימים תרבותיים מסוג מסוים דווקא, הסתגלות התלויה בכישורים שהוקנו ליוצר במקום מוצאו (מזרח אירופה היא בית גידולם המקורי של למדן ועגן) וביכולתו לנייד משאבים ומוצרי תרבות מבית גידול אחד למשנהו (transplantation). מיפויו של ניוד זה עשוי להוות בסיס לתיאור של טיפוס מיוחד של גומחה ספרותית ב"ספרות מהגרים" אותה מאפיינים תהליכים של נטילה והשפעה באקלים תרבותי של חברת מהגרים, כמו זו שהתקיימה בשנות העשרים והשלושים בארץ ישראל. היווצרותה של גומחה ספרותית כזו איננה תלויה בעצם ההגירה ממקום למקום אלא בפיתוח המיומנות הטקסטואלית ששולטת הן בחומרי ההזנה הישראליים, הן בחומרי ההזנה המזרח אירופיים.

ייחודם של יוצרים שונים מוגדר אפוא על ידי סוג התמחות שונה, כלומר בגומחה אקולוגית שונה, המביאה לידי ביטוי צורה מיוחדת של שימוש במשאבים שאינם כלולים בבתי הגידול של מוצאם (למשל נסיעותיהם

של שלונסקי ושל אלתרמן לפריס). הגדרת הגומחות האקולוגיות הנוצרות באופנים שונים של טרנספלנטציה ממקומות שונים (מזרח אירופה, מערב אירופה), או דה־טריטוריאליזציה של החומר הספרותי, עשויה להעשיר ובעיקר לשנות את מושג ההשפעה בשיח הביקורתי הספרותי ולהעתיקו אל דיון כשירותי. כך למשל, הכשירות האלתרמנית מתבטאת באפשרות להיות ניזון מצורות מזרח אירופיות, תוך הפעלת כשירויות סגנוניות מערב אירופיות. המינונים השונים של כשירויות אלה קובעים את הסגנון הייחודי שלו.

יתרונה של ההבניה האקולוגית של השיח הספרותי על ההבניה של השיח הסוציו־ספרותי, או על ההבניה של השיח של הפואטיקה התיאורית, הוא בכך שהיא מעמידה שיח הכולל את כל התיאורים בצורות השיח הללו: התיאורים מן האסכולה הביוגרפית, התיאורים מן האסכולה הסוציו־ספרותית והתיאורים באסכולה הפואטית־אסתטית. השיח האקולוגי מציע שפה המביאה בחשבון את כל המיומנויות (הביוגרפיות, הסוציולוגיות והפואטיות־אסתטיות) כחלק ממערכת מובנית, בה מתקשרים כל האספקטים הללו, שנתפשו במידה רבה או פחותה כמובדלים זה מזה. השיח האקולוגי על הספרות עושה למקצועות המחקר בספרות מה שעשתה האקולוגיה למדעי הטבע השונים (ביולוגיה, גיאוגרפיה, פיסיקה וכימיה): היא מבנה אותם לשיח המתאר אותם כפועלים האחד ביחס לשני ולא רק האחד לצד או לאחר השני.

הבניה זו של מערכת היחסים מבוססת על תיאור דינמי של ייצור בלתי פוסק של גומחות אקולוגיות ספרותיות, והיא אינה יכולה להצטייר במושגים סטטיים של מרחב וזמן מסוימים, של מקומות ושל חבורות ספרותיות (כמו המיפוי הסכמתי של חבורות ספרותיות בשנות העלייה השלישית והרביעית). המפה הספרותית האקולוגית היא צירוף של מאות "מפות גומחה", אשר כל אחת מהן מייצגת תפקוד מרחבי של יוצר מסוים, שהוא מרכז במפתו ושוליים במפה של שכנו. המפה מקפיאה פרק זמן מוגדר (שנה, תקופת יצירה או דור ספרותי) בהתרחשות הספרותית, ומתארת את מערכת הזיקות של היוצר הבודד אל המשאבים השונים, שמכוח מיומנותו הצליח להפעיל. הרישום הממפה גומחה אקולוגית מציג את היוצר הבודד כמין מרכז במפה, אולם מרכזיות זו היא רק לשם קביעת נקודת ההתחלה של תהליך הגדרת הגומחה שלו. בהגדרה של הגומחות האקולוגיות של יוצרים אחרים מיוצג אותו יוצר כ"שולי". המפה השלמה של האקולוגיה הספרותית (רישום כל הגומחות בזמן נתון) היא לפיכך נטולת מרכזים, ומציגה באופן סינכרוני את כל הגומחות זו לצד זו, אך גם בקטעי זמן שונים כזו על זו. מפה כזו איננה ניתנת לרישום אלא רק כתוכן של תודעה והבנה.

מערכת המפות כוללת פרטים קנוניים ובלתי קנוניים (עצם מושג הקנוניות

הושעה מלכתחילה אצל הקרטוגרף האקולוגי) – כאלה שההערכה כלפיהם בשיח הספרותי הפואטי אסתטי נמוכה. כמו למשל פלגיאטורים, גרפומנים ועסקנים ספרותיים "טפיליים" למערכת, אשר בעצם שיבוצם בתיאור השלם מוגדרת הפונקציה שלהם, על בסיס מקומם בתוך מבנה היחסים ועל בסיס השתתפותם בעיצוב האקלים הסגנוני של תקופתם, ללא התחשבות בטעמו של המבקר. זהו הסבר המאפשר בחינת מרבית הקשרים וההקשרים, מבלי להדיר מן הדיון מרכיבים שיוצרים התרשמות מוטעית של שוליות ושל אי־חשיבות, התרשמות הכרוכה בטעויות רבות, כמסתבר מן הצורך התמידי של מבקרי ספרות לעדכן תדיר את מפות ההיררכיה ההיסטוריוגרפית שלהם.

לפי שכל מפה המתארת גומחה אקולוגית מציינת מקרה בודד בתוך מפה רחבה בהרבה, ברור כי המיפוי האקולוגי אינו דומה לקרטוגרפיה הסטטית של אזורים אקלימיים של תרבות (וגם מבחינה זו אינו הרדריאני), והוא ביסודו מיפוי שבא להבנות תודעה של מערכות יחסים ולא של מרחב. הסבר זה מעלה על הדעת את המושג Rhizome מ"פילוסופיית פני השטח" של ז'יל דֶלֶז ופליקס גואטרי בספרם המשותף "אלף מישורים".[37] מושג זה, שתרגומו הוא "קני שורש", מתאר את אופן צמיחתם של שורשי הדשא המתפשטים על פני השטח באמצעות שורשים אופקיים, בניגוד לעצים ולשיחים המכים שורשים כלפי מטה. צורה זו של התפשטות השורשים על פני השטח באה לציין את הפעולה המטפיזית של דלז וגוטארי בארגון מושגי החשיבה כהצטרפות רוחבית של ממדים שונים זה לצד זה בהתאמות משתנות ללא מרכז מוגדר. היא באה להחליף את המטפורה האחרת של החשיבה המסתעפת בדמות עץ מבנה של מושגים מובנים בהיררכיה אנכית גנאולוגית ודיאכרונית. הריזום אין לו התחלה וסוף, אלא הוא סוג של milieu, כלומר סביבה של פעולות גומלין. המחשבה הריזומאטית היא רב־ערכית, ובתוך הריבוי המציין אותה מתחוללים שינויים ומטמורפוזות חסרות מרכז. היא ממוקדת בשאלה כיצד פועלים הדברים, במקום בשאלה מה הם ממשמעים. האקולוגיה הספרותית היא ריזומטית בדרך הבניית השיח על הסביבה התרבותית, בתיאור בתי הגידול ובעיקר בתיאור הגומחות האקולוגיות.[38] מחשבה זו ניזונה מהכיוון המיוחד שהעניק האנתרופולוג־פסיכולוג־משורר גרגורי בייטסון למושג האקולוגיה בחיבורו "צעדים לקראת אקולוגיה של הרוח", חיבור שהשפעתו על גואטרי "שלוש האקולוגיות" ניכרת בעליל.[39]

שני המושגים, בית גידול (תנאי הסביבה החומריים והאקלים התרבותי) והגומחה הספרותית (זיקות הניצול והשימוש במשאבים בבית הגידול), הם אפוא ליבת המתודה האקולוגית־ספרותית המוצעת כאן: בשלב הראשון אנו מגדירים את מקום מושבו הסביבתי והתרבותי (בית הגידול) של הפרט הספרותי (כפר, עיר, חברת התייחסות קולקטיבית או חברת פרטים, דתית או חילונית, לאומית או על־לאומית, אמנות ותרבות חומרית של מקום).

37. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Edition de Minuit, Paris 1980 סיכום ממצה ומועיל של חיבור זה ראו אצל חיים דעואל לוסקי, "מחשבת הריזום", רסלינג, 8: במה רב־תחומית לתרבות (2001), עמ' 11-24. כותרת המאמר הבא משקפת את נטרולו של המבנה ההיררכי לטובת ההתנהגות המערכתית: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה לאלף מישרים", תיאוריה וביקורת, 17 (2000), עמ' 123-131. ראו גם ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "אלף מישורים, סעיף XIV: מערכת אקסיומטית והמצב העכשווי", תיאוריה וביקורת, 17 (2000), עמ' 132-144.

38. הגומחה האקולוגית היא תוצאה של פעילות הבונה סביבה, שממדיה הם בעת ובעונה אחת חומריים, מנטליים־תרבותיים והיסטוריים, ולפיכך בלתי ממופים. ראוי עם זאת להעיר כי במסגרת תיאוריית הקינון של בתי הגידול, דהיינו, הנחת היסוד ההיררכית של האקולוגיה ביחס למיון סביבות ואזורי אקלים על־פי גודלם וקינונם זה בתוך זה, מַבנֶה השיח האקולוגי מערכת שאינה תואמת את המחשבה הריזומטית, שהרי זו מתנגדת לכל צורה של הבניית ההתהוות בשיח ארגוני שניתן לשחזר באמצעות תבניותיו את "מבנה" המציאות. ובכל זאת המחשבה הריזומטית, גם כמשל קטוע, תורמת להבנה – חלקית ככל שתהיה – של האופי הבלתי ממופה של הסביבה האקולוגית הספרותית, ומעניקה למושג ה־ milieu, כלומר להתייחסות הנישות האקולוגיות זו לזו ולבניין השטף האקולוגי, מובן אשר חרף התחמקותו מארגון גנאולוגי, הוא מציג מבנה מאחה כדוגמת אותם שטפים (flux) שעליהם מדברים דלז וגואטרי.

39. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Ballatine, New

בשלב השני את כשירותו הנקנית בבית גידולו הביוגרפי (חינוך, שפת מוצא, שפת כתיבת, ניסיון חיים). בשלב השלישי נבחנת הנישה האקולוגית שלו, כלומר התמחותו בניצול המשאבים של בית הגידול, המהווה שדה מחקר של האקולוג הספרותי: הזיקות הפונקציונליות שלו אל חומרי ההזנה התרבותיים שמספקת לו סביבתו (ספרים כתבי־עת, אירועי תרבות, תרבות חומרית), יחסיו עם בני חבורתו (המין הספרותי שעמו הוא מצוי בברית של מניפסטציה ספרותית, השתתפות בסגנון ספרותי דומה) ויחסי סימביוזה, שיתוף, טפיליות או תחרותיות שהוא מקיים עם מינים אחרים באותו בית גידול או עם פרטים בבתי גידול אחרים.

הבחנות בתחום זה של איסוף הנתונים לגבי הפרט והבית הספרותי שלו (literary habitat) עשויות להיות מאלפות. לדוגמה, הרוב המכריע של המשוררים המודרניסטים בארץ ישראל של שנות העשרים צמח בבתי גידול עירוניים במזרח אירופה ובמרכזה, והם בעלי רקע קהילתי שבו הפרט מקיים כלפי החברה זיקה אזרחית ודתית. הם עברו לבית גידול שנופיו כפריים, ארגונו חקלאי או יישובי, והקולקטיביות שלו היא טוטלית, ולפיכך נתבעה מהם כשירות חדשה של ניצול משאבים, כלומר הסתגלות ופיתוח גומחה אקולוגית שאפיונה העיקרי הוא אידאולוגי ולא אזרחי. בבית הגידול הזה, הכפרי־ישראלי ניטעו נצריו של הגל הראשון של המודרניזם הארץ־ישראלי, בעיקר באמצעות טרנספלנטציה (אשר היא כשלעצמה מעשה טראומתי של עקירת זן ממקום למקום) של האקספרסיוניזם האירופי בבית הגידול הארץ־ישראלי־התיישבותי (בִּיתָנִיָה עילית, גדודי העבודה והקיבוצים הראשונים). אם כן, כספרות מהגרים, צריכים סופרים אלה וסגנונם להידון, כל העת, כבני שני בתי גידול וכיצרניה של גומחה אקולוגית תרבותית כפולת מיומנויות: האחת – ניצול משאבים אירופיים, והשנייה – ניצול משאבים ארץ־ישראליים.

אפיון זה של הזן הספרותי, המוכר בשם סופרי העלייה השלישית, תקף לתיאור ראשית שנות העשרים עד אמצעיתן, ומשתנה בראשית שנות השלושים. אותו זן ספרותי, ופרטים שנוספו אליו בהגירה של העלייה הרביעית בסוף שנות העשרים, החליפו את בית הגידול הכפרי־קולקטיביסטי בבית הגידול העירוני התל־אביבי ההולך ונבנה לצד בית הגידול הכפרי. קבוצת המהגרים הוותיקה ששכנה בבתי גידול כפריים (שלונסקי, למדן) היגרה אף היא לעיר. מפות הגומחה משתנות, אפוא, ועליהן מצטיירות ברובד חדש מאות מפות גומחה חדשות.

כבית גידול עירוני התאפיינה תל־אביב (ובזאת היא שונה מבית הגידול של העשור הראשון של המאה: יפו בה צמח דור מסופרי העלייה השנייה) בהתרחבות מתמדת. ראשיתה בסוף שנות העשרים בסך הכל בחמש שדרות, שאורכן אינו עולה על קילומטר, ומספר לא רב של רחובות צדדיים. בתוך בית גידול ספרותי זה התפתחה במשך חמש שנים (1930–1935)

York 1972 ספרו של גואטרי ראה אור שבע עשרה שנה מאוחר יותר: Félix Guattari, *Les Trois Ecologies*, Editions Galilée, Paris 1989 אפשר כי המקור למטפורה של "העשב" מצוי אף הוא בשירתו של ג' בייטסון.

האקולוגיה הספרותית הכוללת כמעט את כל סוגי הגומחות האקולוגיות שיצרו משוררי העלייה הרביעית והחמישית וסופריה, ובה התעצב הגל השני של המודרניזם הארץ־ישראלי שהיה בעיקרו סימבוליסטי. אפשר להניח כי להשלטתו המהירה והיעילה של משטר אקלימי־סגנוני (הסימבוליזם) תרמה הדחיסות הבלתי רגילה של היוצרים בגבולותיו של בית גידול קטן כל כך וכמעט ללא זיקות לבתי גידול פריפריאליים, שיפתחו אלטרנטיבות משמעותיות של גומחות ספרותיות חלופיות. במידה שהיו אלטרנטיבות כאלה, הן צריכות להיבחן כל אחת לגופה על־פי אותם קריטריונים (אצ"ג, למשל, שהה מרבית הזמן הזה כשליח הצה"ר בפולין).

המוצרים הספרותיים של בית הגידול הארץ־ישראלי מופקים מחומרי תרבות של בתי גידול באירופה. לפי שמקצת היוצרים (אך הידועים שבהם) היגרו לתקופה קצרה לבתי גידול אלה, שבהם האקלים הספרותי היה סימבוליסטי, נעשו מקורות הזנה חדשים לזמינים, ועוצבו בעקבות כך מיומנויות חדשות לניצולם. אופי ההחלפה של סגנונות פואטיים מתברר לא רק כמותנה במאבקים בין המינים אלא מתבקש מצורה של מערכת יחסים סימביוטית עם סביבה תרבותית. את ההתחלפות של המודל האקספרסיוניסטי בסימבוליסטי במעבר משנות העשרים לשנות השלושים ניתן להסביר גם כמרכיב תחרותי במאבק כוחני בין שתי פואטיקות, אולם בלא תיאורה כתהליך שהתרחש על מצעי גידול שונים של בתי גידול רחוקים זה מזה (ארץ ישראל־פריס־רוסיה), לא ניתן להבין את אופן רכישת המיומנות החדשה בקרב משוררים אלה, כלומר את הגומחה הספרותית הייחודית שלהם.

בתוך בית הגידול החדש – העיר תל־אביב – ניתן לראות התקבצות של פרטים, המגדירים לעצמם גבולות גומחות ייחודיות בתוך הבית הספרותי. בדומה למה שמוצאים בסביבה אקולוגית מוגדרת אחת (למשל שונית חוף) גם בבית האקולוגי הספרותי בוחרים לעצמם פרטים מסוימים אזור מיוחד שבו הם מפתחים תפקודים עצמאיים משלהם ומייסדים גומחה אקולוגית ספרותית. מבניות אקולוגית זו אופיינית לשנות השלושים המוקדמות, והתבטאה בעיקר בתרבות בתי הקפה, שהייתה מעין איתות סמיוטי חברתי של קבוצה שהגדירה טריטוריה פונקציונלית יותר מאשר גאוגרפית: השאלה איננה מדוע נבחר בית קפה זה או אחר (ארכיטקטורה, מיקום, תפריט). לפיכך הפרישה הגאוגרפית של בתי הקפה וזיהויים אינה מייצרת מפה משמעותית של ספרות שנות השלושים. בתי הקפה הם מיקרו־אקלימים תרבותיים שבתוכם פיתחו פרטים שונים אסטרטגיות מגוונות של הישרדות או של התקדמות והרחבת בית הגידול, כפי שאפשר לראות, למשל, בגומחה האקולוגית שפיתח עגן בין אנשי קפה שניר של חבורת למדן.

כמו בכל מערכת אקולוגית אחרת, ניתן לראות כיצד ב"פיתוח" המהיר

של תל־אביב, נהרסו בתי הגידול הללו, ועמם נעלמו גם המיומנויות השנסוניירית שנענו לאקלים תרבותי זה. למרות שקבוצות ספרותיות נוספות שאפו להגדיר לעצמן גומחות מעין אלה, שוב לא ניתן היה לשחזרן. כך נעלמו, למשל, הגומחות של "חיי הבוהמה של בתי הקפה בתל־אביב" ובמקביל גם המיומנויות הפואטיות שמימשו אותם.

הבחנות אלה שהועלו כאן תקפות מעבר לתיאור אקולוגי אזורי. כיוון שמדובר בהבחנות התלויות באיתור דפוסים או דגמים (patterns), חושף דיון זה – באותו אופן שבו מגלים באקולוגיה אקוויוולנטים אקולוגיים (cological equivalents) – אקוויוולנטים אקולגיים ספרותיים (ecological equivalents literary). ניתן לזהות דפוסים אקולוגיים דומים לאלה של בית גידול עירוני ספרותי בתל־אביב שבארץ ישראל, בבתי גידול ספרותיים עירוניים באירופה של שנות העשרים, למשל בברלין ובווינה. במידה שהחוקר נאמן לבחינה ללא משוא פנים של כל הפרטים המאכלסים את בית הגידול, ואינו גוזר עמדות ביקורתיות מהגדרת גבולותיו של בית הגידול אלא מאופי גומחותיו, מתגלים יחסים תפקודיים חשובים שאינם יכולים להיחשף בתוך נרטיב ביקורתי, שבו מוקנית משמעות רק לפרטים "ייצוגיים" של בית הגידול הנראים כ"בעלי כוח" או לפרטים שזכו לקנוניזציה.[40]

בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, שהייתה משועבדת לנרטיב של "הרפובליקה הספרותית", השמיע דרך קבע בית הגידול הספרותי של "חבורת שלונסקי ואלתרמן שבשלג לבנון" (שהיה מצע הזנה לשתי גומחות שונות מאוד זו מזו), ניגון שנתקבעו בו שתי טעויות. טעות אחת נוגעת לטשטוש ההבחנה בין הגומחות שבבית גידול זה, וטעות אחרת היא השכחתו של בית הגידול של "קבוצת למדן ואנשי 'גליונות' שבקפה שניר". בתוך תיאור אקולוגי המייחס, ללא שום עמדה שיפוטית מוקדמת, חשיבות לקיום מערכתי, "שיכחה" כזו לא הייתה אפשרית. הנחת היסוד היא שעצם התקיימותן של גומחות אקולוגיות זו לצד זו באותו בית גידול, מעוררת תגובה אקולוגית פונקציונלית, המעצבת את המערכת של כל אחת מהן אהדדי. חלקים ניכרים מן המנגנונים הפואטיים של האסכולות הספרותיות, הנראות כשונות כל כך זו מזו, מקבלים משמעות שונה נוכח התפתחותן זו לצד זו. באופן כזה ניתן להבחין טוב יותר בנקודות השוני שבין שתי הגומחות הפואטיות, לא על בסיס קנוניזציה היסטוריוגרפית מוטת אינטרסים כשלעצמה (הגמוניות ושוליות), אלא על בסיס הבנת המוטציה השונה שכל אחד מן הזנים הספרותיים עבר חרף צמיחתו באותו בית גידול.

בדיעבד עונה הנרטיב האקולוגי על שאלות בתחום הפואטיקה התיאורית והפואטיקה ההיסטורית גם בלא להתכוון לכך מלכתחילה. התיאור האקולוגי מעניק תשובות לשאלות: מדוע שגשג דגם פואטי אחד יותר

40. ראו למשל מחקר על בית גידול עירוני כזה, המביא בחשבון וריאנטים מרובים ככל האפשר של צורות קיום ספרותיות, אצל Allen Roy, *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles,* Umi Research Press, Michigan 1983

מכל דגם אחר בן זמנו, חרף העובדה שדגמים שכנים היו שותפים לאותו מצע תרבותי ופיתחו גומחות אקולוגיות דומות (אם כי לא שוות לחלוטין) לצדו? מה החלק של כשירות הפרט בפיתוח הגומחה הספרותית שלו, ומדוע הצליחה לשרוד בבית גידול זה יותר מגומחות אחרות? מהו היסוד המוטציוני שלו אנו מייחסים את ההצלחה של הדגם הפואטי, ומהו היסוד הקבוע שהבטיח את הישרדות המין הספרותי?

בהצעה לקיים שיח אקולוגי ניסינו להראות כי ההבחנות הרגילות ביחס לשגשוגו של דגם פואטי מסוים, כפי שהשתרשו בהיסטוריוגרפיה של השירה העברית, מתאימות לעתים קרובות לדגמים בלתי משגשגים. בתוך נרטיבה של הצלחה התלויה בשמו של יוצר אחד, שהיא נרטיבה מדינית של "הרפובליקה הספרותית", לא נוצרה אבחנה ברורה בין תופעה של ראשוניות, תופעה של אפיגוניות ותופעה של גרפומניות, אלא כצורות שיפוט של טעם ספרותי – שעליו, כידוע, אין מפתחים דיסקורס ביקורתי. ההצלחה של דגם פואטי אינה תלויה תמיד בראשוניותו, והגמוניות אינה קשורה בהכרח בכינונו המוצלח של מודל פואטי.

צד מרתק בחישוף השיח האקולוגי, שהוגלה מן הביקורת הספרותית, קשור בעיקר להיבט של "האקלים הספרותי". השיח הביקורתי על האקלים הספרותי, שצריך היה להביא בחשבון גם את הסופרים המינוריים, ומעבר לכך גם את הגרפומנים, הפלגיאטורים ועסקני הספרות, פיתח דחייה אסתטיציסטית, מסיבות של אנינות שאינה במקומה, כלפי טיפול במיקרואורגניזמים ספרותיים אלה, המשתתפים בייצור האקלים והמזון הספרותי, לעתים בהתסיסם את "רקבונו" של החומר הספרותי ובהצמחת עצמם על גביו, ולעתים ביצירת אורגניזמים מרדניים המנצלים את הריקבון לשם צמיחה חדשה. בהגלייתם של אלה החמיץ השיח הביקורתי את קולו של השיח הספרותי המודרניסטי עצמו. כך למשל לא התייחסה הביקורת במידה ראויה של רצינות למטפורת "החנק" המופיעה במחזוריות בלתי נפסקת בשיח של סופרי ארץ ישראל. לכאורה מטפורה – אולם ביסודה היא זיהוי רגיש של תרחיש אקולוגי שמובנו הוא התמלאות בית הגידול הספרותי ביצרני "אקלים דעות" ו"אקלים טעמים", שאינו מאפשר לפרטים בעלי צרכי נשימה אחרים לנשום. הגדרתו של חנק זה נצרכת להבנת הטרופיזם המודרני, אשר כמו הטרופיזם הבוטני הוא שואף למקור אור אלטרנטיבי, שנמנע ממנו ממקור ראשוני.

המחקר האקולוגי הספרותי שוטח אפוא את חקר השפה הספרותית בכל המרחב של בתי הגידול החולקים ביניהם אזור תרבותי אחד, ולא רק בשיאים המתרוממים ממנו בדמות ה"סופרים הקנוניים". אין אפשרות להגדיר את ייחודו של הסופר הקנוני, את הסמיוטיקה המיוחדת של שפתו, בלא להבין כלפי מי היא מאותתת. השפה השירית של הגרפומניה הספרותית, או של מה שקרוי "ספרות השוליים", שהיא עיקר המסה

הַבִּיוֹטִית הספרותית הרוחשת בבית הגידול האקולוגי־ספרותי, מגלמת את מצב היסוד של האקולוגיה הספרותית, אשר ממנו מתפתחות המוטציות המיוחדות הנשארות בזיכרון הקנוני של הספרות.

התיאור הזה מעלה, כמובן, על הדעת את הטיעון הפורמליסטי הידוע על התבנית המטרית בשירה. הייחוד הריתמי של השפה השירית אינו נעוץ במבנה הסדיר של ההטעמות אלא בסטייה ממנו. עם זאת, בלא הכרת האחידות האוטומטית המטרית נטולת הרפלקסיות, הטובעת בתוך עצמה ללא הכרה, לא ניתן להגדיר את הייחוד הריתמי של הדה־אוטומטיזציה. מטעם זה מקצה האקולוגיה הספרותית מקום רחב ביותר – הנראה להיסטוריוגרף של "הרפובליקה הספרותית" כמוגזם וכבלתי מובן – לשפת ההתקשרות של מה שנתפש כנמוך, כמשעמם וכגרפומני שבספרות, אותו מרכיב העשוי מאורגניזמים מרובים, בלתי נדירים, הממלאים את נפחו של בית הגידול הספרותי בלא לייצר מוטציות ייחודיות ו"מעניינות", אולם הוא זה, שבתיאורו המבוסס על ידיעת מרבית הפרטים במערכת, תלויה הבנתה והבנת פרטיה "המעניינים" של המערכת.

ושוב, לסיכום, האקולוגיה הספרותית לא באה להחליף מתודה כלשהי בחקר הספרות, והיא רואה במתודות השונות ביטויים של מערכות אקולוגיות ספרותיות בפני עצמן. ככלות הכול אין מתודה כלשהי בחקר הספרות המציעה טוטאליות של קריאה, כפי שאין מתודה בחקר הספרות שיכולה לבוא במקום הרטט החי שבין הטקסט האמנותי לבין האוזן הכרויה לו והלב הצופה לו.

אוניברסיטת בר־אילן

# האחר כותב תזרה
# מגמות של כוח ושל התנגדות
# בספרות־השערה הקוקדאית*

בתיה שמעוני

## א

"רבותיי! אני מודה לכם בשם ממשלת ישראל על היענותכם להזמנה ובואכם הנה. ברוכים הבאים! נקראתם להתייעץ על דרכי השיתוף של הסופר ואיש הרוח בעיצוב דמות האומה במדינת ישראל."[1]

במילים חגיגיות אלה פתח דוד בן־גוריון את דבריו בכינוס הסופרים ואנשי הרוח שערך בסוף חודש מרס 1949. בכינוס זה נאספה קבוצה נכבדת של סופרים ומשוררים, ביניהם: נתן אלתרמן, יהודה בורלא, לאה גולדברג, חיים גורי, אורי צבי גרינברג ומשה שמיר. המטרה המוצהרת של הכינוס, כפי שהציג זאת ראש הממשלה, הייתה "עיצוב דמות האומה במדינת ישראל". כמחצית השנה לאחר מכן, באוקטובר 49', כינס ראש הממשלה את אנשי הרוח בשנית, במטרה להשלים את הדיון.

לכאורה, העיתוי של הכינוסים הללו תמוה. זה עתה הוקמה המדינה והיא עומדת בפתחה של אחת התקופות הקשות בתולדותיה, בעיצומה של מהומת ההתארגנות לקראת קליטתם של עשרות אלפי עולים חדשים (בשנת 1949 לבדה הגיעו לארץ כ־240 אלף עולים). והנה, מוצא בן־גוריון בסדר יומו העמוס זמן לקיים רב־שיח עם סופרים על עניינים שברוח. התמיהה נעלמת כשלוקחים בחשבון את האופן שבו תפס את המוני העולים מארצות האסלאם. עתה, לאחר ששככו המאבקים הצבאיים והמדיניים, התפנה בן־גוריון למאבק נוסף, חשוב לא פחות: המאבק על זהותו התרבותית והרוחנית של עם ישראל המתחדש בארצו, והמאבק על ייצוגה של זהות זו בספרות ובשיח הציבורי.[2]

במאמר זה אני מבקשת לבחון את מעורבותם של מנגנוני הכוח הפוליטי בעיצוב המפה הספרותית בימי ראשית המדינה; הימים שבהם התרחשה

* מאמר זה הוא תמצית של פרק מתוך עבודת הדוקטורט "סיפור המעברה: בין הקול השליט לקול החתרני", בהנחיית פרופ' יגאל שנורץ.

1. דוד בן־גוריון, דברי סופרים בפגישה שזימן ראש־הממשלה (ביום כ"ו באדר תש"ט 27/3/1949), חמו"ל, תל־אביב 1949.

2. ראו צבי צמרת, ימי כור ההיתוך, המרכז למורשת בן־גוריון, שדה בוקר 1993, עמ' 56-77.

העלייה הגדולה, אשר הביאה לשינוי דמוגרפי אדיר ממדים ויצרה את אחת הטראומות הקשות בתולדות המדינה. במהלך חמש שנים (1948–1952)[3] הגיעו למדינת ישראל כ־ 700 אלף עולים.[4] משקלם של העולים מן הקהילות היהודיות באסיה ובאפריקה הלך וגדל החל מן השנה השנייה לעלייה, עד כי בשנת 1951 נמנו 71 אחוזים מן העולים על ילידי היבשות הללו. עולים אלה זכו לכינוי "בני עדות המזרח" או "מזרחים", להבדילם מן "האשכנזים" יוצאי גלויות אירופה. בשיח הציבורי והפוליטי שהתפתח אז בארץ, ככל שהתברר עדיפותם המספרית של הבאים מארצות האסלאם, סומנו אלה כגורם בעייתי המסכן את שלמותה של הזהות הציונית החילונית, שהחלה להירקם בעליות הראשונות.[5] המפגש בין שתי ההוויות היהודיות, השונות כל כך זו מזו, הוליד חרדה עמוקה שבאה לידי ביטוי גם בספרות הישראלית באותן השנים.

כאשר בוחנים את הטקסטים הספרותיים המתייחסים לעלייה זו אפשר להבחין בתופעה מעניינת: ראשונים לכתוב על חוויותיהם של העולים החדשים היו דווקא סופרים מן היישוב הוותיק: שלמה שוורץ־שבא עם "אנשים חדשים בהרים הגבוהים" (1953)[6] ו"מקום שאין לו שם" (1955);[7] חנוך ברטוב עם "שש כנפיים לאחד" (1954)[8] ומילוא אוהל עם "גשר" (1955).[9] הם כתבו בעיצומה של העלייה, תוך שהם סוטים לכאורה מן הנושאים שאפיינו את כתיבתם כבני דור הפלמ"ח. העולים החדשים עצמם החלו לכתוב מאוחר הרבה יותר והם מוסיפים לכתוב על נושא זה עד היום.[10] הראשון היה שמעון בלס, שספרו "המעברה" יצא לאור ב־ 1964.[11] אחריו הופיעו "שווים ושווים יותר" של סמי מיכאל ב־ 1974,[12] "האסופים" של לב חקק ב־ 1977,[13] "תרנגול כפרות" של אלי עמיר ב־ 1983[14] ואחרים.

קשיי ההסתגלות של העולים למקומם החדש עשויים בהחלט להסביר את הכתיבה המאוחרת של הסופרים העולים: השפה החדשה, התנאים הכלכליים הקשים, הפערים התרבותיים וכולי, לא הותירו, כנראה, פנאי רב לעיסוק ספרותי. ברם, דומה כי סיבות אלה אינן מספקות. אין בהן כדי להסביר את הפערים הגדולים בין מועדי הופעת שתי קבוצות הספרים, והן גם לא מסבירות מדוע טקסטים העוסקים בנושא הזה ובספיחיו מוסיפים להופיע גם בשנים מאוחרות יותר, כאשר דומה כי מציאות המעברות נמחקה מן הזיכרון הקולקטיבי והפכה לפרק נוסף, נשכח, בספרי ההיסטוריה.

כדי להבין את תופעת הכתיבה המוקדמת נוכח זו המאוחרת, צריך, לדעתי, לשוב ולבחון את ההקשר התרבותי־חברתי שבו אנו מתמקדים – העשור הראשון לתקומת מדינת ישראל. בתקופה זו היה האתוס הציוני במלוא עצמתו, והאידאולוגיה הציונית משלה בכיפה. במדינת ישראל נוצרה חברה חדשה, והתגבשה דמותו של עברי חדש – הצבר – המבקשת למחוק את "בושת הגלות". השפה העברית חידשה ימיה, ונשאה בגאון את קולה

3. אני מתייחסת לשתי התקופות הראשונות של העלייה כפי שהגדירן משה ליסק במאמרו "מדיניות העלייה בשנות החמישים" (מרדכי נאור [עורך], עולים ומעברות, ירושלים 1986, עמ' 9–18): "תקופת מחנות העולים", ממאי 1948 ועד אמצע שנת 1950, ו"תקופת המעברות", מאמצע 1950 ועד אמצע 1952. העלייה הגדולה נמשכה למעשה עד 1956 אך לאחר שתי תקופות אלה השתנה צביונה והיא נעשתה מצומצמת ומתוכננת יותר.

4. על־פי משה סיקרון, "העלייה ההמונית: ממדיה, מאפייניה והשפעותיה", מרדכי נאור (עורך), עולים ומעברות, ירושלים 1986, עמ' 31–52.

5. וראו "בין ותיקים לעולים חדשים: אנשים ללא שמות"; תום שגב, הישראלים הראשונים, דומינו, תל־אביב 1984.

6. שלמה שוורץ־שבא, אנשים חדשים בהרים הגבוהים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1953.

7. שלמה שוורץ־שבא, מקום שאין לו שם, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1955.

8. חנוך ברטוב, שש כנפיים לאחד, ספרית הפועלים, מרחביה 1955.

9. מילוא אוהל, גשר, אגודת הסופרים העבריים, תל־אביב 1955.

10. וכך גם בני הדור השני לעלייה. בספרה של יפה מוטיל, "הסיפור על העיר הארומה" (כתר, ירושלים 2000), למשל, כלולים מספר פרקי מעברה.

11. שמעון בלס, המעברה, עם עובד, תל־אביב 1964.

12. סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, מודן, תל־אביב 1974.

13. לב חקק, האסופים, תמוז, תל־אביב 1977.

14. אלי עמיר, תרנגול כפרות, עם עובד, תל־אביב 1983.

של חברה החשה שהיא נמצאת בשיא כוחה. על רקע הלך הרוחות האופטימי הזה "נקלטו" העולים מארצות המזרח ונתפסו מיד, בעיני מנהיגי היישוב, כאנטיתזה מוחלטת להישגיה של הציונות. נוסף על כך, בינם לבין האויב הערבי שרר דמיון רב – בשפתם, במראם, במנהגיהם; לפיכך עוררו בציבור ובהנהגה אי נחת, שלא לומר פחד. פחד שהאומה החדשה שזה עתה נוצרה הולכת ומאבדת את מאפייניה החשובים ביותר.[15]

כמה עיתונאים קראו דרור לחששות הללו בצורה גלויה. בוטה מכולם היה אריה גלבלום, כתב של עיתון "הארץ", אשר בסדרת מאמרים שפרסם בין 13/4/1949 ל־20/5/1949 ניסה לשפוך אור על טיבם של העולים החדשים, שהחלו להגיע בהמוניהם. שני המאמרים הקשים ביותר הם אלה שבהם ביקש גלבלום לדווח את "האמת על החומר האנושי". המאמרים מבוססים על חלוקת העולים לשלוש קבוצות: יוצאי ארצות הבלקן, המוגדרים כעידית; רוב העולים, ובתוכם גם ניצולי השואה יוצאי אירופה, המוגדרים כזיבורית; והעולים מצפון אפריקה, המוגדרים כסכנה חמורה ליישוב. על העולים מצפון אפריקה כתב גלבלום, בין היתר, כי מדובר ב"עם שהפרימיטיביות שלו היא שיא. דרגת השכלתם גובלת בבורות מוחלטת, וחמור עוד יותר חוסר הכישרון לקלוט כל דבר רוחני. [...] הם נתונים לגמרי למשחק האינסטינקטים הפרימיטיביים והפראיים".[16]

כתוצאה מאותה תחושה של איום ושל אי־נחת החליט, כנראה, בן־גוריון לנקוט בפעולה, וכינס לשם כך את קבוצת הסופרים ואנשי הרוח. כוונתו הייתה לגייסם למשימת "איחוד העם", ליצירת הומוגניות רבה ככל האפשר ברוח הדגם הציוני־אידאליסטי השליט, כמובן, שאותו יצרו היהודים שבאו מאירופה. האמצעי להשגת המטרה היה חינוך באמצעות הספרות, בה יוצג השונה המאיים כניתן לביות. שאלת "הייצוג" היא שאלה מרכזית בכל שיח תרבותי, ובפרט בכזה העוסק במערכות יחסים בלתי שוויוניות במובהק.[17] השיח שנוצר בחברה הישראלית המתהווה בשנותיה הראשונות של המדינה היה שיח בעל מאפיינים קולוניאליסטיים (להבדיל משיח קולוניאליסטי), המעמיד מערכת יחסים דיכוטומית בין ההגמוניה השלטת לבין העולים החדשים, האשכנזים מזה, ובני עדות המזרח, מזה. ה"עולים המזרחים" הודרו וזכו לתיוגים שליליים בהקשרים שונים, הרבה יותר מאשר "העולים האשכנזים".[18]

## ב

במאמרו על "שאלת האחר" מציין הומי באבא כי: "מובנו של השיח הקולוניאלי בתור מערך כוח יתברר בצורה מלאה יותר כביקורת על טקסטים היסטוריים מסוימים [...] מטרת השיח הקולוניאלי היא להבנות את הנתינים כאוכלוסייה מטיפוס נחות, על בסיס מוצא גזעי, כדי להצדיק

15. העיצוב הספרותי של המתח העדתי מסתמן, אולי, כבר בתקופת העלייה הראשונה. יפה ברלוביץ בחנה את מערכת היחסים המורכבת בין מזרח למערב, דרך עיצוב דמות התימני בספרות התקופה. היא הסתמכה על מערכת היחסים האוריינטליסטית שהציע באבא בעקבות סעיד, על פי מודל חשיבה זה: "האוריינטליזם הוא מצד אחד נושא למחקר, לגילוי, לפרקטיקה; מצד שני הוא מחוזם של חלומות ודימויים, פנטסיות, מיתוסים, אובססיות ותביעות." ראו: הומי ק' באבא, "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח פוסט־קולוניאלי", תיאוריה וביקורת, 5 (1994), עמ' 149; וכן יפה ברלוביץ, להמציא ארץ להמציא עם, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996; ואברהם שטאל, מתחים בינעדתיים בעם ישראל, עם עובד, תל־אביב 1979, עמ' 16-38.

16. אריה גלבלום, "עליית תימן ובעיית אפריקה", הארץ, 22/4/1949. לדיון מקיף במאמר זה ראו ירון צור, "אימת הקרנבל: 'המדוקאים' והתמורה בבעיה העדתית בישראל הצעירה", אלפיים, 19 (2000), עמ' 126-164.

17. תחילתו של הדיון בשאלת ייצוגו של האחר בדיונו החשוב של סעיד בהבניית מערכת היחסים הדיכוטומית בין המערב למזרח על ידי המערב. ראו: א' סעיד, אוריינטליזם, עם עובד, תל־אביב 2000 (1978); וגם Abdul R. JanMohamed, The Economy of Ashcroft, Manichean Allegory, Griffiths and Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London and New York 1995, pp. 18-23

18. ראו משה ליסק, "דימויי עולים: סטראוטיפים ותיוג בתקופת העלייה הגדולה בשנות החמישים", קתדרה, 43 (1987), עמ' 125-144.

את הכיבוש ולבסס מערכות של מנהל והוראה".[19] טענתי, בעקבות באבא, היא, כי ניתוח דברי המשתתפים בפגישת הסופרים עם ראש הממשלה יכול להבהיר את הדרך שבה נוצרו במערך השלטוני של ראשית המדינה מנגנונים של שליטה ושל כוח, המבטאים תפיסת עולם פטרנליסטית־מתנשאת ביחס לעולים ולעלייה.

19. הומי ק' באבא, הערה 15 לעיל, עמ' 148.

למרבית הדוברים בפגישה משותפת הנחת יסוד אחת, שאף לא עוררה כל התנגדות, לפיה: "כל אלה הבאים – הם מוצלים מעולם ששקע; ובעולם זה שקע גם עולם הרוח שלהם",[20] כדברי בן־ציון דינבורג (דינור), לימים שר החינוך. דינבורג הוסיף ואמר גם את הדברים המחכימים הבאים: "יש להם בכלל רכוש תרבותי מועט. ועל המעט הזה חותם של 'שרידים', 'שרידי עולם שחרב', טבוע בו. עד עכשיו הם ניזונים משרידים אלה, בכוח האינרציה. אולם כאן עכשיו, בארץ חדשה זו ובתנאים חדשים, הם ירדו לגמרי מנכסיהם הדלים האלה. הם כמעט שאינם מביאים אתם ירושה רוחנית שתוכל להיות מקור של רוח וחיים בתנאים החדשים. והם נאלצים לוותר אף על אותו המעט שהביאו אתם, שכוח האינרציה שלו פג. הם זקוקים לתרבות חדשה לגמרי. בכל שטחי החיים, אף בהווי. כי גם ההווי, גם המאכל, הבגד והגוף – כל זה הוא אחר. זוהי מהפכה".[21]

20. ראו דברי סופרים בפגישה שזימן ראש־הממשלה, הערה 1 לעיל, עמ' 6.

21. שם, עמ' 6-7.

הרטוריקה בקטע קצר זה מזכירה מאוד את הרטוריקה הקולוניאליסטית. הדובר תופס את עצמו כסמכות עליונה שהיא הרשות השופטת, הפוסקת והמבצעת גם יחד. הוא מתייחס אל העולים כאל גוש אחד, "הם" אנונימי, נטול פנים ושם ונטול מאפיינים ייחודיים. באמצעות הכללה זו הוא יוצר את מה שמכנה אלבר ממי[22] סימן הרבים (The Mark of the Plural), אשר תוצאתו היא דה־פרסונליזציה: כחסרי מאפיינים אינדיבידואליים, הם נטולי אנושיות. הדובר שופט את העולים כולם כנטולי רכוש תרבותי, וקובע כי המזון הרוחני הדל שעוד הניע אותם עד כה אזל וכי "הם זקוקים לתרבות חדשה לגמרי". בתוקף סמכותו כפוסק הוא מציע פתרון: מהפכה בכל תחומי החיים של האנשים הללו, החל במזונם הפיזי וכלה במזונם הרוחני.

22. Memmi Albert, The Colonizer and the Colonized, Orion Press, New York 1965, pp. 85

ההנמקה הרשמית והלגיטימציה לדברי המשתתפים בכנס הסופרים באשר לזכותם לייצג את ה"אחר" נסמכת, כמדומה, על תפיסה קולוניאליסטית קלסית המתבססת על "משימת התִרבות" (The Civilizing Mission), שלקח על עצמו האדם הלבן. משימת התִרבות הייתה הנרטיב השליט במסעות הכיבוש וההתרחבות האימפריאליסטיים של המדינות האירופיות. זהו סיפורה של התרבות המערבית הלבנה, הנושאת את אור התרבות אל תוך חשכת הבערות והפרימיטיביות ששררה, לכאורה, בקרב העמים הנכבשים.

גישה פטרנליסטית זו מכתיבה, למעשה, את הרטוריקה האגרסיבית בה משתמשים הדוברים כדי לתאר את האופן בו מוטל עליהם להתמודד עם

האוכלוסייה החדשה: צריך לעצב את דמותה התרבותית, לצקת לתוכה את אחדות האומה, להחדיר בה את הספרות העברית החדשה, לקלוט אותה, לעכל אותה וכמובן גם לחנכה. זו גישה מתנשאת, אליטיסטית ואתנוצנטרית. העולים נתפסים כגוש של חומר שיש ללוש ולעצב אותו בהתאם לאופן שבו תופסת ההגמוניה את דמות האדם הראויה בחברה הישראלית המתהווה.[23]

לפיכך אין לתמוה, אולי, על ההיענות המיידית של הסופרים למשימה, שהרי אף אחד מאנשי הרוח המכובדים שנכחו בדיון לא תמה על מוסריותה של התכנית שהוצעה. השאלה היחידה שנשאלה היא באילו דרכים יש להוציא אותה אל הפועל. אביגדור המאירי, ראשון הדוברים, פנה אל ראש הממשלה בשאלה:

> "איך אתה רואה את השינוי הזה מעיקרו? [...] איך מתאר לעצמו כבוד ראש הממשלה את השינוי המקביל הזה בספרות?"[24]

ההנחה המוקדמת, כי על הספרות להתגייס לטובת החברה והמדיניות הממשלתית, ברורה לסופר מאליה, ואין הוא מבקש אלא את הדרכתו והשתתפותו של ראש הממשלה, מעצב המדיניות החברתית, הכלכלית והפוליטית, גם בעיצובה הספרותי של דמות האומה.

גם הדובר הבא, יהודה בורלא, הצטרף להתגייסות הכללית.[25] אמנם, בתחילת דבריו טען כי:

> "אין איש שיעלה על לבו לחשוב שאפשר להזמין אצל סופר, עכשיו, איזו יצירה מעולה שתביע מה שהתחולל בתקופה זו בישראל. כזאת לא תיעשה על פי הזמנה ולא במהרה. לכשתבוא השעה — תיווצרנה יצירות ספרותיות מעולות."[26]

ואולם, בהמשך דבריו העלה את ההצעה הבאה:

> "אם רוצים שיגיע הזמן, שיצירות חדשות ומעולות תפרחנה ותשגשגנה בישראל, יש צורך לתת אפשרות לאנשי־רוח להתרכז ולעבוד. הייתי קורא את הדברים בשמם: יש לתת אפשרות ל־10-12 סופרים קלאסיקונים וצעירים בעלי כשרונות — לעבוד במנוחה. אין זאת פריבילגיה, שתינתן להם על־ידי־כך 'פרנסה', שכן יצירותיהם תהיינה שייכות לממשלה."[27]

היצירות תהיינה שייכות לממשלה... הן יוזמנו על ידה ויביעו את עמדותיה הרשמיות. הסופרים יקבלו את שכרם מן הממשלה, ולא יהיו אלא שופרה ועושי דברה. הספרות, ברוח הדברים הללו, הופכת מכלי ביטוי שיכול

23. במאמר תגובה לדברים שכתב גלבלום על העולים מצפון אפריקה, שיבח שבתאי עולים אלה דווקא על שום היותם אנשים טבעיים, פשוטים, עמי ארצות: "היהודים התמימים הילדותיים הללו, עם הפשטות שלהם, עם האינטליגנציה שלהם שהיא [...] 'לא של איינשטיין', הם סם־החיים נגד העודף של החטטנות המוחית שלנו". ראו ק' שבתאי, "אלה שאין תקווה לילדיהם", דבר, 3/3/1950.

24. ראו דברי סופרים בפגישה שזימן ראש הממשלה, הערה 1 לעיל, עמ' 4.

25. מעורבותו של יהודה בורלא בדיון ודבריו הם סוגייה מעניינת, מתוקף היותו סופר ספרדי, בן היישוב הישן בירושלים, אשר עשה את צעדיו הראשונים כיוצר בבית מדרשם של סופרי העלייה השנייה. דווקא הוא מייצג בספריו את התהליך המורכב של הפנמה ודחייה בו־זמנית של הערכים הציוניים החדשים, ומקיים עם ההגמוניה יחסים שיתופיים ואופוזיציוניים גם יחד. ראו בעבודתי לקבלת תואר מוסמך, "גיבוש זהותו התרבותית של האחר ביצירת יהודה בורלא", האוניברסיטה העברית בירושלים, 1998.

26. ראו דברי סופרים בפגישה שזימן ראש הממשלה, הערה 1 לעיל, עמ' 4.

27. שם, עמ' 5. ההדגשות הן שלי (ב"ש).

להציב מראה בפני החברה ולערער על מחדליה, לספרות מגויסת, המיישרת קו עם השלטון. באופן הזה נסללה, כמדומה, הדרך לניכוסו ולעיצובו של סיפור העלייה הגדולה על־פי הצרכים הלאומיים. אמנם בדברי הסיכום דחה בן־גוריון את ההצעה שהציע יבנאלי באשר לעריכה ולצנזורה: "יאמר הסופר את אשר ישים אלוהים בלבבו. ואם לפעמים יפלוט משהו שלא כדין – אין רע".[28] אבל כבר מאופן הניסוח ברי לנו כי יש דברים שהם כדין בעיניו ויש שאינם כדין, וכדאי שהסופרים ייקחו זאת בחשבון.[29]

אם כך, שאלת היסוד שעומדת בבסיס הדברים היא מי יספר את הסיפור? גרסתו של מי תושמע? קולו של מי? וכמובן, מה דמות תינתן לסיפור העלייה. הדיון הזה, בחסותו של ראש הממשלה, מקבע את מעמדו של הנרטיב הציוני הרשמי כנרטיב הגמוני, ומנסה למנוע חדירה של נרטיבים אפשריים אחרים. למהלך זה, או ליתר דיוק למבנה החברתי־תרבותי שאפשר מהלך כזה, תהיה, כפי שנראה, השפעה רבה על היצירה הספרותית בעשור הראשון של המדינה.

אמנם, ההנמקה הרשמית לכינוס הסופרים הייתה משימה לאומית: דיון על עיצוב וגיבוש דמות האומה על פי הערכים ה"נכונים". ברם, מתחת למעטה הרשמי הסתתרה סיבה אחרת, עמוקה יותר, המסבירה את הבהילות הגדולה שאחזה בראש הממשלה וגרמה לו לכנס במהירות את כל אותם אנשי הרוח. והסיבה הזו הייתה פשוטה: חשש וחרדה. ככל שהתברר כי "מאגרי העולים" העיקריים שמהם תורכב אוכלוסיית מדינת ישראל יבואו מארצות אסיה ואפריקה, כך גברה החרדה מפני השוני התרבותי, (או מפני חוסר התרבות, כפי שראו זאת רבים מוותיקי היישוב), ומפני השפעתו ה"הרסנית" על הזהות התרבותית המקומית.[30] האליטה הרגישה מאוימת על ידי המוני העולים הזרים שהגיעו לארץ מדי יום ביומו, והיטיב לבטא זאת פרופ' ב' דינבורג: "מה שלא ייעשה היום יהיה מחר כבר בגדר של אי־אפשרות. כל דמותו של העם בארץ עלולה להשתנות. כי היא משתנית והולכת. בעוד שנה 'הקולטים' יהיו פחותים בכמות מהנקלטים ולא יהיה להם גם כוח".[31]

## א

שאלת הייצוג של סיפור העלייה הגדולה עלתה לדיון בזירה הספרותית, לראשונה, בויכוח שהתנהל בין משה שמיר ועזריאל אוכמני. תחילה הגיב משה שמיר לציפייה של הקוראים להופעתם של סיפורי מעברה במילים: "לאלה השואלים היכן הסיפור על המעברה, ייאמר אפוא: את הסיפור הזה יכתוב הנער הגדל במעברה והלומד עכשיו לכתוב את שמו לראשונה".[32] פחות מחודש לאחר הפרסום הזה, הגיב על הדברים המבקר עזריאל אוכמני במאמרו "בשם החיים המתהווים" שהופיע ב"על המשמר".[33] כבר מן

28. שם, עמ' 22.

29. דוגמה מרתקת לתהליך ההשתקה של קולות שהוצגו באותם הימים כפוגעים בשיח הרשמי ולהתערבותו הפעילה של בן־גוריון בתהליך הזה עולה מהריאיון שנערך עם הסופרת יהודית הנדל עם צאת ספרה "אנשים אחרים הם" במהדורה חדשה ומעודכנת (יצחק בר יוסף, "הספר הראשון שלי עבר צנזורה: ריאיון עם יהודית הנדל", ידיעות אחרונות, 2/6/2000). בעיצומה של מלחמת השחרור פרסמה הנדל ב"מולד" את סיפורה "אנשים אחרים הם", המעמיד במרכזו לא את חיילי צה"ל הצברים והאמיצים, אלא דווקא את הפליטים, חיילי הגח"ל, שעם רדתם מהאנייה נשלחו היישר לחזית הלוחמת. וכך מספרת הנדל: "עבדתי אז ככתבת בכנסת, [...] ויום אחד עבר בן־גוריון עם הפמליה שלו וראה אותי. הוא נעצר, חייך, חיוך של חיבה אפילו, ואמר: 'סיפור יפה מאד, אבל, אין לך כבר על מה לכתוב?'" בן־גוריון ויהה, כנראה, בסיפורה של הנדל רכיב מזיק לנרטיב השליט, וחש צורך להעיר על כך. בהוצאת הקיבוץ המאוחד, לעומת זאת, עשו יותר מכך: לאחר התעקשות רבה קיבלה הנדל את ההגהות לספרה, וגילתה כי הספר עבר צנזורה ששינתה את הטון המקורי של הסיפורים ועשתה אותם הולמים יותר לקו האידאולוגי הרשמי. הנדל החזירה את הסיפורים למופעם המקורי, אך המילה האחרונה, אז, הייתה של ההוצאה. לאחר שאזלה ההדפסה הראשונה, סירבו קברניטי ההוצאה להוציא הדפסה שנייה. כך נתנו יד להשכחת אנשי השוליים, האחרים (מזרחים ושאינם מזרחים), שיצירתם לא תאמה את הנרטיב הרשמי.

30. החרדה באה לידי ביטוי מובהק במדיניות הקליטה, שהשתנתה חדשות לבקרים ונעה בין שתי גישות: עלייה המונית ללא מיון, או עלייה מבוקרת הנתונה בסד של הגבלות ומיונים.

הכותרת מתברר כי גישתו הפוכה מזו שהציג שמיר. לדבריו, הרומן, ובפרט הזרם הקרוי בפיו הראליזם הסוציאליסטי, צריך לשקף את המציאות תוך כדי התהוותה, ואף לפעול לשנותה. להשקפתו צריכה הספרות למלא את ייעודה ככלי רב־עצמה להשפעה על המציאות ולעיצוב "גורלות אנשים". ולענייננו, הוא מוסיף דברים מפורטים:

"והמשונה מכול — זה הסימאון — ככוונה כלפי המתהווה. אם פרוזאיקן צעיר בא וקובע, כי את הרומן על המעברה יכתוב 'הנער הגדל במעברה והלומד עכשיו לכתוב את שמו לראשונה', אפשר ויש בכך משום אמרה נאה [...] אך ודאי שיש כאן אידאולוגיה מוטעית מן העיקר, אידאולוגיה של חמקנות ויפי רוח המחזקת באופן אובייקטיבי את הפוזיציות הרעיוניות של הריאקציה שמעוניינת — מטעמים שלה — להרחיק את ספרותנו מבעיות המציאות".

לטעמו, הגישה הביוגרפית שמציע שמיר: "זרה לתנועת הפועלים התובעת מסופריה אידאיות. [...] ההתנגדות לראליזם הסוציאליסטי אינה התנגדות לאסכולה ספרותית מסוימת - היא צופנת בתוכה משמעות פוליטית". האקט הדמוקרטי־ליברלי שמציע שמיר, להמתין להבשלתו של הקול האחר ולהניח לו לספר את סיפורו, מתפרש אפוא בעיניו של אוכמני כאיום החורג הרבה מעבר לזירה הספרותית, שכן בעצם פעולת הכתיבה של האחר על עצמו הוא מכונן את קיומו העצמאי כסובייקט, מעשה הנתפס כחתירה נגד הקול הנכון (השליט) וכניסיון לערער את יסודותיו (הפוליטיים).

בוויכוח בין שמיר לאוכמני ניצח, לפחות בשלב הראשון, האחרון. והראיה - השגשוג היחסי של "ספרות העלייה והקליטה" שכתבו בשנות החמישים נציגי הקולטים. אלה עיצבו את הסיפור מנקודת מבט אידאולוגית, שעיקרה הניסיון להטמיע את העלייה ה"חריגה" הזו אל תוך הנרטיב הציוני, ולהפוך אותה לחולייה נוספת בשרשרת העליות שקדמו לה. לפיכך, הסיפור בניסוח הזה מבוסס על תבנית עלילתית המציגה את העולים כניצולי חברה פרימיטיבית, בעלי מאפיינים אוריינטליים סטראוטיפיים, החייבים להתחנך מחדש בחברה החדשה והמתקדמת ולהשתנות בהתאם לנורמות הנהוגות בה.

סיפורי המעברה שכתבו בשנים הללו נציגי הקולטים, מאשררים את טענתו של עבדול ג'אנמוחמד,[34] החוקר הפוסט־קולוניאלי, כי משימת ייצוג האחר היא משימה בלתי אפשרית. זאת, משום שמי שמצוי בעמדה של כוח אינו יכול להניח מאחוריו את הערכים, את הנחות היסוד ואת האידאולוגיה של תרבותו, מהם מתגבשת זהותו. לפיכך, כל מה שהוא יכול לעשות הוא לשוב ולשמר באמצעות הטקסט את המבנים המנטליים של תרבותו, וכך להבנות את האחר כשיקוף נגטיבי שלו עצמו, וזאת, באופן מעגלי, כדי

הנימוק הרשמי היה איכותו הירודה של החומר האנושי שאינו יצרני ואינו מתפקד (נכים, זקנים ומקרים סוציאליים) ובמידה רבה היו הדברים הללו נכונים, אבל גם כאן ניתן לחוש בביטויים של אי הנחת למראה השוני התרבותי־חברתי שאיים על החברה בישראל. כך לדוגמה מציין ירון צור כי "חוקי הסלקציה חלו על העלייה מכל הארצות, אך יושמו בקפדנות רבה והשפיעו באופן מיוחד על העלייה משתי תפוצות שזכו לציונים נמוכים במיוחד בהיררכיית העליות לארץ: זו של מרוקו וזו של פרס". ראו ירון צור, "העלייה מארצות האסלאם", חנה יבלונקה וצבי צמרת (עורכים), העשור הראשון: תש"ח־תשי"ח, ירושלים 1997, עמ' 76.

31. שם, עמ' 7.

32. משה שמיר, "הרומן והביקורת על הרומן", משא, 27/8/1953. הדברים כונסו שוב בקובץ משה שמיר, הבעד והנגד, דביר, תל־אביב 1989, עמ' 261-259.

33. עזריאל אוכמני, "בשם החיים המתהווים", על המשמר, 9/9/1953.

34. הערה 17 לעיל.

לשוב ולאשר את העליונות המוסרית, האידאולוגית והתרבותית שלו. דוגמה מובהקת לתקפות טענתו של ג'אנמוחמד היא, לעניות דעתי, ספרו של ברטוב "שש כנפיים לאחד" (1954),[35] והדרך שבה קיבלו אותו הקוראים: מיד לאחר הופעתו של הספר הכתיר אותו אוכמני כ"ספר המעברה" הראשון.[36] הספר זכה להתקבלות חמה מצד הקהל והממסד, זכה בפרס אוסישקין, שהוענק באופן מסורתי לטקסטים בעלי אופי ציוני, ואף תורגם, הומחז והוצג ב"הבימה".

35. הערה 8 לעיל.

36. קדם לו, אמנם, ספרו של שלמה שוורץ־שבא, "אנשים חדשים בהרים הגבוהים", (הערה 6 לעיל), אולם ההתקבלות החמה לה זכה ספרו של ברטוב הציבה אותו בתודעה הספרותית כספר המעברה הראשון.

הצלחתו של הספר נבעה גם מאיכויותיו הסיפוריות, אבל גם משום שהיה לו חלק חשוב בעיצובה של הלשון האידאולוגית האחידה של התקופה. לפי באחטין, הלשון האחידה היא ביטוי לכוחות הצנטריפטליים של הלשון. זוהי לשון "ספוגה מבחינה אידאולוגית, לשון בתור השקפת עולם [...] המבטיחה את מרב ההבנה ההדדית בכל תחומי החיים האידאולוגיים. לפיכך לשון אחידה מבטאת כוחות מוחשיים של אחדות וצנטרליזציה בתחום המילולי האידאולוגי, כוחות הזורמים בזיקה בל־תינתק עם תהליכי הצנטרליזציה החברתית, המדינית והתרבותית".[37] באחטין מתאר (וכמוהו סעיד), את הקשר האמיץ בין כוח הביטוי – הלשון – לבין התהליכים החברתיים, התרבותיים והפוליטיים. הלשון מבטאת את העולם, וגם יוצרת אותו, ועד מהרה הגבולות ביניהם מיטשטשים. המשימה שהטיל בן־גוריון על הסופרים, לעצב את סיפור העולים באמצעות הלשון האחידה, מוצאת את ביטויה בספרו של ברטוב, ובהתקבלות לה זכה.

37. מיכאיל באחטין, הדיבר ברומאן, ספריית הפועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1989, עמ' 59.

יחס אחר לגמרי ל"לשון האחידה" עולה מספרו של בלס "המעברה" (1964),[38] שהוא הרומן הראשון שכתב נציג מן העולים. לעומת המבנה הצנטריפטלי של "שש כנפיים לאחד", המושך את הלשון לכיוון המרכז האידאולוגי, מציב "המעברה" קול אחר, לשון צנטריפוגלית החותרת נגד המרכז; לשון שאפשרה את "השתלתו" של נרטיב אחר בתוך השיח של התקופה, שערער על הנחות היסוד של הנרטיב הרשמי.

38. הערה 11 לעיל.

למעשה, כך אני מבקשת לטעון, ספרו של בלס מהווה תגובה דיאלוגית מפרקת ולעתים פרודית על הנרטיב הרשמי, כפי שהוא בא לידי ביטוי בטקסט של ברטוב. מהבחינה הנדונה כאן – שאלת הייצוג – מדובר, אפוא, בשני טקסטים פרדיגמטיים. ספרו של בלס נכתב מתוך התייחסות דרוכה אל "תודעת הזר". באחטין טוען כי בין "הדיבר" לבין הנושא שבו הוא עוסק קיימת תמיד סביבה של "דיברים" זרים אודות אותו נושא. כך שכל מושא הוא תמיד כבר "מדובר", "מווכח", "מוערך", טעון בדברים, מוסכמים או לא, שכבר נאמרו עליו קודם: "הדיבר מצוי ביחסי גומלין בתוך סביבה רווית מתח דיאלוגי".[39]

39. הערה 37 לעיל, עמ' 66.

בעקבות באחטין אני מניחה, אם כך, שבעצם העובדה ששני טקסטים נכתבים בסביבה לשונית, תרבותית, חברתית וכו' אחת, ועל אותו נושא

ו/או פיסת מציאות, הם מבליעים הכרה בדומיננטיות של אותה מערכת ערכית, למרות שכל אחד מהם מתייחס אליה באופן שונה. דבר זה יוצר סוג של דיאלוג המניח את כל הדברים שכבר נאמרו קודם על אותו הקשר התייחסות. במקרה שלנו: על מציאות קליטת העלייה בשנות המדינה הראשונות. עם זאת, צריך להדגיש, אין מדובר בדיאלוג כסוג של תקשורת המבטאת הסכמה, אלא במאבק, שבו הכוחות הדיאלוגיים של הלשון משתתפים באופן אקטיבי בניסיון של כל קבוצות המועניים להתמקם במפה החברתית והפוליטית של תרבותם.[40]

40. Hirschkop Ken, "A Response to the Forum on Mikhail Bakhtin", G. S. Morson (ed.), *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, Chicago and London 1986, pp. 75

ברטוב, שכתב ראשון, לא יכול היה שלא להיות מושפע מרוח התקופה שהשתקפה במפגש הסופרים, בעיתונות של הזמן, במדיניות הקליטה, כמו גם במערך הדעות הקדומות והסטראוטיפים שחלחלו לכל סדק. גם בלס, שכתב לאחר עשור, פעל בסביבה רווית דעות קדומות, מהן לא יכול היה להתעלם. הניתוח ה"דיאלוגי" שייערך להלן לרומנים "שש כנפיים לאחד" ו"המעברה" מבקש לתאר את הסביבה החברתית הכוחנית שבתוכה נכתבו הטקסטים, ויכול להעשיר, לדעתי, את הדיון במערכת התרבותית שנוצרה בישראל בתקופה האמורה. אין בו, כמובן, כדי להפחית מחשיבותן של פרשנויות מסוגים אחרים שניתנו לשני הרומנים הללו.

"שש כנפיים לאחד" פותח בתיאור שני קווי עלילה מקבילים: הראשון, סיפורם של עולים ממקומות שונים המתיישבים בשכונה ערבית נטושה בירושלים, והשני, סיפורה של רקפת, צברית צעירה שאיבדה את אהובה בקרב על כיבוש השכונה, ומחליטה להישאר במקום ולהיות מורה בבית הספר. שני קווי העלילה מתחילים להיקשר לאט לאט, כאשר רקפת הופכת להיות נדבך מרכזי בחיי הקהילה. בתחילת הסיפור מתוארים העולים כזרים ומנוכרים זה לזה, לאחר מכן מתחילים להיווצר ביניהם קשרים, המגיעים לשיאם כאשר השכונה כולה מתגייסת לסייע לבני הזוג גליק. הגברת גליק בהיריון מתקדם, ומר גליק הוא אופה שאינו מקבל רישיון לפתוח מאפייה. סיפורם וסבלם מעוררים את אנשי השכונה לכלל פעולה, והם יוצאים להפגנה נגד הרשויות כשבראשם עומדת רקפת. ההפגנה מסתיימת בהיתקלות עם המשטרה ובמעצר של אחדים מהמפגינים, אך לאחר שעות ספורות מתקשר למשטרה אלוני, פקיד בכיר ומכר של רקפת, ומשחרר את כולם.

מכאן משתלשלת העלילה אל סיומה בלא תקלות: גברת גליק יולדת, השכונה מתארגנת לחגיגה והגברים מתכנסים בבית הכנסת להשתתף בקריאת שם התינוקת. השם שנבחר הוא רקפת. על הבחירה בשם הזה אומר האב: זהו "שם חדש, אחר. שלא ייזכר בו כלום, שלא תישא כל זה על כתפיה".[41] כך מסתיימת העלילה, והרומן מגיע אל קצו הטוב.

41. שש כנפיים לאחד, הערה 8 לעיל, עמ' 255.

ברטוב מבנה, אם כן, את סיפור הקליטה כסיפור של גאולה, שבו אנשים

בעלי עבר קשה לומדים להשתלב בחברה הישראלית ולהיות חלק ממנה. הוא מממש במידה רבה את האמירה הבן־גוריונית לפיה "אבק אדם יהיה לעם". עם זאת, תהליך ההתארגנות של השכונה והפיכתה מערב־רב של עולים העושים איש לביתו, לקהילה שאנשיה ערבים זה לזה, מתאפשר בעיקר הודות לרקפת, שדמותה היא התגלמות הצבר. בעקבות העמדתה במרכז היצירה, כמי שהכול תלויים בה, נדמים העולים לילדים חסרי ישע, הנזקקים לסיוע כדי לכונן קהילה עצמאית. אחד מהעולים, וידאל הבולגרי, חש בדבר ומתרעם עליו:

"כבר עכשיו מבין אני מה לך כל הזמן, מגמגם כך!... המורה!... פילנתרופיה!... שבדמעות בשבילנו תבכה!... זה אנחנו לא צריכים. ואנחנו מה — חמורים? כבר שום דבר לא יכולים?... לא כך טובאריש קלינגר! לבד ללכת צריכים אנחנו. רק לבד. וכולם. בשביל מה אנחנו באנו לכאן? את בולגריה, את פולניה עזבנו, בשביל מה? בשביל שזה הארץ שלנו. ולא צריכים שילכו בשבילנו לדבר".[42]

42. שם, עמ' 190. ההדגשות הן שלי (ב"ש).

וידאל מבטא את עלבונו הגברי מן הצורך במורה ש"בדמעות בשבילנו תבכה", אבל מדבריו מתבררת גם תחושת הבושה על עליבותם של האנשים שיש להם צורך כה גדול במישהו שינהיג את העדר, על האפסות שנטבעה בהם במגעם עם הארץ, אשר הציגה אותם כפחותי ערך ואשר הטביעה בהם חוסר אמון ביכולתם לבצע את המשימה. הוא דורש מהם להכיר ביכולתם ולעמוד על זכותם לשוויון עם בני המקום משום שזו "הארץ שלנו". אולם לא הכול חשים כמוהו, ובוודאי לא המספר. בלחצו של רוב הקהל מצטרפת רקפת למשימה, וסיום הסיפור מאשר את נחיצותה, שכן בלעדיה לא היה מתערב אלוני והדברים לא היו מגיעים לידי פתרונם הרצוי. ברטוב משתמש כאן בשיח האידאולוגי־ציוני כדי לעצב את גורל העולים ולהפכם ל"אחד משלנו". במרכז השיח הזה עומדת המטפוריקה של התחייה, כאשר גרעין העלילה – תהליך ההיריון והלידה של הזוג גליק – הוא הדבק המאחד את השכונה וההופך את העולים מפרטים בודדים לקהילה. העלילה היא עלילה עולָה שמסתיימת ב"סוף טוב": בטקס שמשמעותו השתלבות בחברה החדשה, בו משמשת התינוקת הצברית כסמל.

גם בלס משתמש במוטיב הלידה, אך באופן הפוך לחלוטין. בעוד שאצל ברטוב מופיע אירוע הלידה בסיומו של הספר ומעיד על "סוף טוב הכול טוב", הרי שכאן מובא האירוע בראשית הספר וצופן בחובו את זרע הפורענות. אם שם נולדה תינוקת בריאה במזל טוב ושם עברי נקרא לה, הרי שכאן נולד הוולד מת. ואם שם הלידה הצפויה גרמה לכולם להתאחד ולצאת להפגנה צודקת, שהצליחה בסופו של דבר, הרי שכאן לידת התינוק המת מתסיסה את המעברה ומובילה לאספה אלימה, שבה מתגלה חוסר היכולת של האנשים להתלכד סביב מטרה משותפת. הגרעין המרכזי המניע

את העלילה ב"המעברה" אינו קשור בתחייה, אלא במוות, ואין מדובר בה "רק" במותו של התינוק אלא באווירת נכאים כללית.

האמבולנס המוזעק למעברה לא יכול לעבור דרך השבילים הבוציים, ולפיכך נאלצים להוביל את היולדת באמצעות אלונקה. האירוע כולו מתואר כאילו היה לוויה: "יוסף פתח את האלונקה והעמידה על רצפת הבדון [...] כשחזרו והשכיבוה על האלונקה צנח ראשה לאחור ופניה נגלו לעיניו. הם היו חיוורים כפני מת, עיניה עצומות לחצאין ופיה פעור לרווחה". ובהמשך: "מאחורי האלונקה השתרך הקהל הרב קבוצות־קבוצות, וכל קבוצה פנס בראשה. שאול רשתי צלע בסמוך לאלונקה. זיעה שטפה את גופו ונשימתו נתקצרה. הפך ראשו ושמע את יללות הנשים מקצה השיירה [...] השיירה עברה על פניו והפליגה לתוך האפלה".[43]

43. "המעברה", הערה 11 לעיל, עמ' 17. ההדגשות הן שלי (ב"ש).

אווירת המוות משתלטת על האירוע כבר בשלב זה, עוד בטרם נודע שהתינוק נולד מת. עובדה זו נמסרת רק בהמשך, והמקרה הקשה מזעזע את כל המעברה ומהווה קטליזטור לאירועים שיתרחשו מכאן ואילך. השימוש באותו מוטיב בפתיחת הרומן, ומשמועו כאירוע טראומטי, מהווה חתירה ברורה תחת יסודותיו של הסיפור השליט. מטפוריקת התחייה וההתחדשות המעצבת את הנרטיב הציוני ב"שש כנפיים לאחד" נדחית על הסף, ובלס מבקש להציב במקומה נרטיב אחר. ואכן, מכאן נדמה הרומן כהיפוך סימטרי לזה של ברטוב. מותו של התינוק אמנם מאחד את המעברה לשעה, אך דווקא איחוד רגעי זה חושף את הכוחות התת־קרקעיים החותרים תחת הניסיון ליצור כאן קהילה ושיתוף פעולה.

לאחר סערת הרגשות הראשונית מחליטים צעירי המעברה לקיים אספה, ומגלים להפתעתם כי כל תושבי המקום שותפים לרצונם להתארגן. דומה כי זהו מעין הד להפגנה שבה השתמש ברטוב במבנה העלילה שלו, התאגדות שאינה אלא הפגנת אחדות וכוח, ושסופה להגיע להישגים. אך עד מהרה מתפוגגת תחושה זו, ואנו ניצבים מול פני המציאות האמיתית של המעברה. במציאות זו מגיעים השוטרים אל מקום האספה עוד בטרם החלה, ומהווים איום גלוי על כל כוונה של התפרעות. תמונה זו עומדת בניגוד חד למתואר ב"שש כנפיים לאחד", שם מוזעקים השוטרים רק לאחר זמן רב ומנהגם אחר. ההפגנה אצל ברטוב נפתחת באופן ביישני ומהוסס, האנשים נוהגים כמי שלא ברור להם מה מותר ומה אסור, וכחרדים שמא חדרו לתחום לא להם. הדיאלוג בין נציגי המפגינים לבין פקיד העירייה מתנהל באופן נינוח ומנומס, וכאשר המשטרה כבר מגיעה למקום מתרחשת תפנית מפתיעה בעלילה:

"ולפתע הופיעה המשטרה.

הדלת נפתחה ובפתח עמד שוטר, בגבו הפקיד המהודר, ובגבו של

זה שוטרים אחרים. נפתחה הדלת והקול נתפורר לפתע, נשתפל ודעך, גלים־גלים, החל בשורה הראשונה וכלה בעומדים על המדרגות. נפלה שתיקה כבדה. [...]

'זו המנהיגה שלהם!' אמר הפקיד אל האיש שבגבו והצביע על רקפת. עכשיו נתגלה כולו — סמל משטרה.

'רקפת!' קרא הסמל. וצעד לקראתה. רקפת פרצה בצחוק — הרי לך פגישה מעניינת: בנצי, סמל־המרגמות! הגוף, אותו גוף מסורבל, הפנים אותם פנים תפוחיים, אדומים [...] רק המדים שונים — אלה, שהשאירה אחריה המשטרה הבריטית במחסני בית 'ג'נרלי'.

'שלום, בנצי', אמרה, כאילו נפגשו באקראי בבית־קפה.

'מה את עושה כאן?' אמר, כאילו במקום־של־טומאה פגשה.

'אתה — במשטרה?' המשיכה בשלה.

'מה לעשות?' השיב בנימת־הצטדקות וחזר לשלו. 'את־קומוניסטית?'"[44]

44. שש כנפיים לאחד, הערה 8 לעיל, עמ' 224-225.

וכך נמשכת לה, בלב מהומת ההפגנה, שיחת רעים נינוחה זו, שבסופה מבקשת רקפת את חברה להתעלם מהיכרותם הישנה ולטפל בהפגנה כפי שמוטל עליו. האירוע הכל כך ישראלי הזה - שהלא בישראל הקטנה כולם מכירים את כולם, וכולם היו יחד בצבא - נעדר, כמובן, לחלוטין, מ"המעברה". כאן, הנוכחות המאיימת של המשטרה בולטת למן הרגע הראשון, ומאליו מובן כי אין כל סיכוי לפגוש בפנים ידידותיות ובהיסוס כלשהו לבצע מעצרים.

גם מוטיב "המפגש הפלאי" מפורק על ידי בלס. כאשר יושבים עצורי ההפגנה בכלא, יוצא לבקרם שאול רשתי, ופוגש להפתעתו חבר מעיראק המשרת כאן כשוטר. לאחר שיחה קצרה מבטיח לו החבר: "אל דאגה שאול" וטופח על שכם ידידו, "נעשה הכל למענם, אני מבטיח לך".[45] עם שחרורם של כמה מן העצורים, מברר שאול אם האיש אכן עזר להם, אך מסתבר לו, לאכזבתו, כי לא עשה למענם דבר: "והוא כל כך הבטיח לי שיעשה הכול למענכם! לך ותן אמון בני אדם!"[46] בלס שב וחותר, אפוא, תחת הפונקציות המרכיבות את הנרטיב הרשמי, לפיו קיימת אחווה, כל ישראל ערבים זה לזה, ו"הכול יהיה בסדר". גם האספה ב"המעברה" אינה מתנהלת על מי מנוחות, ובסופו של דבר מתפרצים כמה פורעים, מוטות ברזל בידם, ומחוללים מהומה רבתי. זה האות לשוטרים להצטרף למהומה ולעוט על הקהל באלות שלופות, ומכאן ואילך הולך המצב ומידרדר: אנשים מוכים ונפצעים, ואחדים נעצרים בידי המשטרה ומובאים אל בית המעצר.

45. "המעברה", הערה 11 לעיל, עמ' 75.

46. שם, עמ' 137.

אכן, גם ברטוב משלח את הגיבורים המרכזיים אל תא המעצר, אלא שכאן נמצא פתרון מהיר, בחינת דאוס־אכס־מכינה: לא נוקפות שעות אחדות ואלוני, הפקיד הבכיר, מתקשר לתחנת המשטרה ומסדר את שחרור העצורים ואת מתן הרישיון המבוקש. פתרון מעין זה לא נמצא, אף אינו

יכול להימצא, בספרו של בלס. בתוך הארץ הזו שאוהבת את ותיקיה, שערבה לאנשי שלומה, אין בעצם מקום לזרים. לפיכך נשארים העצירים במעצר במשך ימים אחדים, ומשתחררים רק בתום ההליכים הבירוקרטיים הנהוגים במצב זה. ההפגנה והכוחות הפועלים בה הם רק ביטוי חיצוני לכוחות הרוחשים מתחת לפני השטח של המעברה. למהומה ולהסתת האנשים אחראי לא אחר מאשר מנהל המעברה, האמור לפעול למען התושבים ולסייע לרווחתם. המנהל הוא אשכנזי, משכבת הוותיקים, שמונה בידי הרשויות, והתנהגותו עומדת בניגוד גמור להתנהגותה של רקפת.

רקפת היא גורם מאחד, חלק מהעלילה הצנטריפטלית, הממרכזת, ואילו מנהל המעברה ברומן של בלס הוא גורם מפצל ומפריד, ביטוי נוסף לכוחות הצנטריפוגליים הפועלים ברומן. המנהל מוצג כדמות א־אנושית, הוא נוכח ברומן כיישות נטולת פנים של ממש, נטולת שם פרטי; מה שתורם לדמוניזציה של דמותו. זוהי מעין דמות ערטילאית המושכת בחוטים במעברה ויוצרת בה מהומות, תככים ושנאות. דמות זו מסמלת את המערכת הממסדית הבירוקרטית חסרת הפנים והשם, האדישה לחלוטין לגורלו של המהגר ולקשייו, והמבקשת רק את טובתה שלה – להישאר בשלטון וליהנות ממנעמיו.

## ד

תגובתו של בלס כ"אחר" המשיב ל"הגמוני" באה לידי ביטוי גם ברובד הלשוני של הספר.[47] בעוד שאצל ברטוב נטען כי הדמויות דוברות יידיש, אך כמעט ואין מופיעה שם מילה יידית אחת, הרי שהרומן של בלס פותח באופן הצהרתי במשפט בערבית המשועתק לעברית. מילים וביטויים שונים בערבית מופיעים פעמים נוספות לאורך הספר. יש בכך משום עמידה גאה על השוני שבאחרות: המחבר המובלע מצהיר בכך על השתייכותו העדתית (שהפכה להיות גם השתייכות חברתית־מעמדית בהקשר הישראלי החל מאותה תקופה) ואינו מסתיר אותה באמצעות השימוש בלשון העברית, לשון הרוב. יש בכך גם משום מענה להצגה הנלעגת של דמות המרוקני בספרו של ברטוב. בעוד שכל הדמויות מדברות עברית צחה ונאה, מדבר היהודי המרוקני לבדו לשון משובשת, המדגישה שוב ושוב את חילופי האות שי"ן בסמ"ך המאפיינת את יוצאי מרוקו. התוצאה אינה אותנטיות של הלשון (שכן היכן האותנטיות הלשונית של שאר הדמויות?) אלא הדרה של עדה אחת, בידולה משאר העדות והצגתה באור מגוחך. העובדה שהסייד המרוקני הוא נטול שם, ושבסופו של דבר הוא אינו עומד בקשיי הארץ ויורד, רק מעצימה ומחזקת את האופן הנלעג והסטראוטיפי שבו מוצגת העדה שהוא נציגה. בלס אינו מבקש להסתתר מאחורי הלשון ההגמונית וליצור באמצעותה מראית עין של שייכות, אלא מבדיל את עצמו מהכלל ומדגיש את אחרותו, ואת הרצון

47. נושא חשוב זה מוצג כאן בקצרה ואינו מגיע לידי מיצוי.

להתקבל כשווה על אף אחרות זו. וכך אמר בריאיון שנערך עמו ב־1991:

"אני אף פעם לא התכחשתי למוצאי ולשפה הערבית, למרות שהשכלתי הייתה גם צרפתית. הזהות הערבית הייתה תמיד חלק ממני. אמרתי ואני אומר: אני ערבי שקיבל על עצמו את הזהות הישראלית, ואני לא פחות ערבי מכל ערבי אחר. זו עובדה ואני לא מתבייש בה. אם התפיסה היא, שערבי זה נחות, אז אני עושה את זה מתוך פרובוקציה. אבל יש יהודים ערבים, כמו שיש יהודים צרפתים, אז למה נוצרי יכול להיות ערבי ויהודי לא?"[48]

48. אורלי תורן, "אני יהודי ערבי", כל העיר, 15/3/1991, עמ' 83.

ניסיונותיהם של תושבי המעברה להתאחד, לבחור ועד שייצג אותם בפני השלטון ואף לפעול למינויו של מנהל מעברה שיבוא מתוכם, עולים בתוהו. לאורך הסיפור כולו פועלים הגיבורים להשיג מטרות אלה, אך אינם מגיעים לשום תוצאה. בסיום הרומן יושבות אחדות מן הדמויות המרכזיות בבית הקפה, כמה מהן מעשנות סיגריות של חשיש:

"בתוך עשן הסיגריות הדחוס שבחלל בית הקהוה התחיל עשן ההזיות החוורוור חותר בעצלתיים. הוא ריחף מעל לראשי הישובים, השתפך לצדדים, ולבסוף נעלם בתוך השכבה הדחוסה, כהעלם המציאות בחיק האשליה. ריח חריף בא אל אפו של יוסף. ריח כבד. הוא עצם את עיניו והקשיב להמולה".[49]

49. "המעברה", הערה 11 לעיל, עמ' 203.

הסיום ההזוי, אפוף העשן והחידלון, עומד בניגוד מוחלט למהלך העלילתי שהציעו ברטוב וסופרים קולטים אחרים, שהוביל את הדמויות להיטמעות בחברה הישראלית ולגאולה. בלס, וכמוהו סופרים אחרים, מאותתים למעשה על כישלון המהלך הציוני שאמור היה להוביל את העולים מן השלב הלימינלי (כור ההיתוך), לשלב ההשתלבות מחדש בחברה. במקום זאת נותרים העולים על הסף, במצב של בין לבין, וללא מוצא.

בדיאלוג התרבותי־ספרותי המתקיים כאן ניצבים, אם כן, זה מול זה שני נרטיבים מתחרים וסותרים. הראשון נתמך במלוא כובד משקלו של האתוס הלאומי, שבבסיסו מונח הדימוי של העם היהודי כעוף החול הפלאי אשר קם לתחייה מתוך האש בה נשרף, ויוצר את עצמו מחדש. מול קסמו ועצמתו של הנרטיב הפלאי הזה מבקש בלס להציב נרטיב אחר. הקול שמשמיע בלס אינו מהוסס: זהו קול חזק ובטוח בעצמו, אך בתוך ההקשר הכללי של הספרות והביקורת העברית הנכתבות בשנים המדוברות, נדמה שכוח המשיכה שלו דל ויכולתו להדוף את הנרטיב השליט מועטה. יידרשו עוד שנים ארוכות, ומתקפות על מרכזי הכוח מתוך הממסד השמרני עצמו, כדי שתיסדק יציבותה האדישה של ההגמוניה ויופיעו ניצנים של תודעה תרבותית אחרת, כזו המבקשת להיות פתוחה למגוון ולשוני תרבותי.

# מולדת אבודה
# על שיצוב המזרחיות ושל תפקידיה
# ברומן "התגנבות יחידים" ליהושע קנז

דרור משעני

"התרבות העברית, הענייה המרודה, נאד הדמעות, האבוא לטפול עליה חטאים ולהזכיר לה את עוונותיה הראשונים? אבוא, אבוא"

א' שטיינמן [1]

## א

כמה שבועות לאחר שיצא לאור ספרו של יהושע קנז "התגנבות יחידים",[2] שודרה ברשת א' של קול־ישראל תכנית על הרומן. בתכנית, שתמליל שלה ראה אור במארס 1987 בכתב העת "פרוזה",[3] השתתפו דוברים ממחוזות שונים לגמרי של מה שמכונה "הרפובליקה הספרותית" – סופרים, משוררים, חוקרי ספרות ומתרגמים. כולם זיהו ברומן איזו איכות דומה: "מזווית הראייה של נילי מירסקי ואברהם יבין", הציגה עורכת התכנית שניים מהדוברים בה, "הספר הוא יצירה ספרותית שסיפור הטירונות אינו אלא קליפתה החיצונית, סיפור הטומן בחובו תמיהות והשגות על המצב האנושי שהן מעבר לזמן ולמקום"; המשורר והעיתונאי עלי מוהר סבור כי "'התגנבות יחידים' אינו ספר שעוסק דווקא בתכנים חברתיים, אלא ביחיד ובפחדיו של הלב ורחמיו"; חוקר הספרות אריאל הירשפלד זיהה את הדואליות הזו, המכוננת את הרומן, וניסח אותה בלשון הסמכותית ביותר: "'התגנבות יחידים הוא רומן חברתי", אמר, "אבל הוא גם הרבה יותר מזה – הוא גם רומן מטאפיזי".

הקריאה הכמעט־קולקטיבית הזו ברומן, המשותפת לקוראים רבים נוספים,[4] חושפת את האופן שבו פגשה הביקורת את "התגנבות יחידים" (ובעצם לא רק אותו): היא זיהתה בו שני סוגי רומן, רומן חברתי ורומן מטאפיזי, והעדיפה לקרוא את המטאפיזי, כי הוא הרי "הרבה יותר מזה".

1. אליעזר שטיינמן, "הקומוניסטן העברי", בנימין הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים 2001, עמ' 132.

2. יהושע קנז, התגנבות יחידים, עם עובד, תל־אביב 1986.

3. "שיחות על התגנבות יחידים", פרוזה: ירחון לספרות ואמנות, 93-94 (1987), עמ' 60-65.

4. ראו למשל דן מירון, "מן השוליים אל המרכז ובחזרה", העולם הזה, 14/3/1987; עדה צמח, "בשלושה ראשים", פרוזה: ירחון לספרות ואמנות, 103-104 (1988), עמ' 25-30.

באמצעות ההיררכיזציה הנורמטיבית הזו בין שני הרומנים, המעדיפה את המטאפיזי על פני החברתי, ביצעה הביקורת דה־פוליטיזציה באחד הרומנים הפוליטיים ביותר שנכתבו כאן. הקריאות הללו הן גם ביטוי מובהק להשתתפות האקטיבית של ביקורת הספרות העברית בתהליך הדמיון של קהילה ישראלית אחת הומוגנית, לנסיגה שלה אל ה"אנחנו" המדומה בכל פעם שנשקפים לה מטקסט כלשהו שבריו. הן ממציאות את הרומן כנרטיב ליברלי, סיפור של יחיד מטאפיזי, מטאמגדרי ומטאסוציולוגי, יחיד שהוא "כולנו" ובו בזמן "אף אחד מאיתנו", כדי להעלים מן הטקסט כל זכר לרסיסים הפיזיים, המגדריים והסוציולוגיים שמהם מורכב לא רק "האנחנו", אלא גם "היחיד".

אפילו גרשון שקד, אולי הקורא הפוליטי ביותר שנמצא לספרות העברית, נטה לראות ב"התגנבות יחידים" בעיקר את לבטיו של האדם, ובעזרת לשון אַפוליטית מאוד, אקזיסטנציאלית, הדיח את הרומן מהמרחב הפוליטי הישראלי שלו, ומיקם אותו במעין אקס־טריטוריה ליברלית, נוסח "1984":

> "שם הרומן 'התגנבות יחידים' מעיד אפוא במידה רבה על תוכנו: הרומן מציג את השאלה כיצד יתגנבו היחידים וישמרו על הייחוד שלהם בתוך חברה, שבגלל אופיה האוניפורמי מעדיפה את הרבים".[5]

בעמודים הבאים אנסה להשיב לרומן היפה הזה את הפוליטיות שלו, באמצעות ניסיון לפורר את הסובייקט הישראלי המדומה הזה, המסתתר בקריאות שהצגתי כאן מאחורי "היחיד המטאפיזי", לשבריו המגדריים והאתניים, באמצעות ניסיון להקשיב לרגעים ברומן שבהם הקריאות הלאומיות המאחדות, בלשונו של רולאן בארת, מתפוצצות ומתפזרות.[6] כמו כן אנסה להבין מדוע זיהתה הביקורת ב"התגנבות יחידים" שני סוגי רומן, ומדוע בחרה להעדיף אחד על פני השני. פענוח המערכים האידאולוגיים שאפשרו לביקורת להבין את הרומן כפי שהבינה, יוביל אותי לקראת סיום הדברים למפגש הגורלי בין תפישתה של הספרות והתרבות העברית את המזרחיות לבין תפישתה את הראליזם, מפגש ש"התגנבות יחידים" והקריאות השונות בו הם בו בזמן מיוצריו ומהביטויים שלו.

עמודים אלה הם חלק משוטטות ממושכת יותר בין כמה רומנים מאז'וריים שיצאו לאור בשנות השמונים[7] – שנים שבהן כבר יצא השד מן הבקבוק, לאחר דיכוי המרד של הפנתרים השחורים, לאחר המהפך של 77', שנים שבהן צ'חצ'חים זרקו בכיכרות עגבניות על שמעון פרס – וניסיון להתחקות אחר האופן שבו הם מבינים וכותבים את "המזרחיות", ואחר הקשר בין תפישת המזרחיות הזו לבין מאפייניו של הרומן הראליסטי העברי.

5. גרשון שקד, ספרות אז כאן ועכשיו, זמורה ביתן, תל־אביב 1993, עמ' 169.

6. Roland Barthes, S/Z, editions du seuil, Paris 1970

7. גבולות השוטטות הזו, כראוי לשוטטות, לא נקבעו עדיין, אבל היא תעבור דרך "זיכרון דברים" ליעקב שבתאי, "מולכו" לא.ב יהושע ו"קופסא שחורה" לעמוס עוז.

## ב

עלילת "התגנבות יחידים" מתרחשת בשנות החמישים, בבסיס טירונות צה"לי. החידוש הגדול של קנז, או מה שמשך בזמנו את מרב תשומת הלב של הביקורת, הוא שזוהי טירונות של כף־למדים, כלומר של חיילים שכושרם הגופני מוגבל, שגופם פגום. לכאורה, מדובר בבחירה ספרותית נועזת למדי, בסיפור של אחרים, אבל מנקודת מבטה של ההיסטוריה של הספרות העברית, ברור שזוהי בחירה שיש לה שורשים עמוקים במסורת,[8] וגם בחירה אופיינית לעמדה האידאולוגית של הסופרים הקנוניים מאז דור המדינה.[9] יתר על כן, מרבית הקריאות ברומן הזה גם עמדו על כך שבסיס הטירונות הזה איננו באמת "מקום של אחרים" אלא מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית,[10] בו שורים בצוותא ילדי מושבות ותלמידי גימנסיה, מזרחים מהמעברות, ניצולי שואה ואפילו חרדי אחד (לשעבר).

גם התהליך שהחברה הישראלית מבקשת מהדמויות האלה לעבור במהלך הרומן הוא תהליך שהספרות שלנו מכירה היטב. יגאל שוורץ כינה אותו "הנדסת אדם"[11] ומיכאל גלוזמן – "השיקום הפיסי של הגוף היהודי".[12] יפה ברלוביץ' קראה לו "ניסיון לבנות מודל של 'אדם חדש'", הניחן בין השאר ב"גוף בריא וחזק בעל נפש בריאה וחזקה".[13] דוד ביאל, בספרו "ארוס והיהודים", תיאר אותו כך:

> "אחת הטענות המרכזיות של הציונות, היתה שצורת החיים של היהודים בגולה היתה כשל ישות נטולת גוף, ושרק חיים לאומיים בריאים עשויים להשיב להם מידה חיונית של גופניות או של חומריות. אידאולוגיה פוליטית זו לא הושתתה אך ורק על תפישת הגוף כמטפורה, אלא ביקשה לחולל שינויים בגוף היהודי עצמו, ובייחוד בגוף המיני. פירושה של הציונות היה תקיעת שורש פיסי של 'עם האוויר' (לופטמנשן) באדמת ארץ ישראל והחזרת הגוף לקדמותו".[14]

בספרות העלייה השנייה, למשל, זכתה אידאולוגיה זו למימושים נרטיביים רבים, אם מוצלחים – עלילות השתנות גופנית שבסיומן הופך היהודי לעברי חדש, ואם כושלים – עלילות אי־השתנות טרגיות או פרודיות שבסיומן לא מצליח היהודי להחליף את עורו.[15] קנז, כמו בטקסטים הציוניים המכוננים הללו (ספרותיים ולא ספרותיים), מעצב את מצבם הגופני של הטירונים לפני הטרנספורמציה המיוחלת באמצעות המטפורה של המחלה, שאפיינה מאוד את דמותו של "היהודי בגולה". "היו נכים, חולי שחפת, חולי עצבים, קטועי איברים ועוורים וזקנים, גלמודים ועוד", כתב דוד בן־גוריון על המהגרים.[16] "'כל החבר'ה שאתה רואה פה הם אנשים חולים'", עונה לו כמו הד אחד הטירונים ברומן. "'כולם, לידיעתך, אינוולידים, כושר לקוי'".[17]

8. לספרות העברית הקנונית יש מסורת מפוארת ויציבה מאוד של אנטי־גיבורים, שאת ההיסטוריה שלה אפשר לכתוב כסיפור חולשותיהם הגופניות וכישלונותיהם המיניים. השפעה רבה על גיבוש המסורת הזאת יש לרומנים של י"ח ברנר ושל ש"י עגנון, שעיצבו את האנטי־גיבורים שלהם כאנטיתזה לדמות העברי החדש. לעניין זה ראו שקד, הערה 5 לעיל, עמ' 18–23; וגרשון שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, ב: בארץ ובתפוצה, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל־אביב 1983, למשל בעמוד 117: "גיבורי עגנון, ראובני, אריאלי אורלוף, קמחי וש"ץ – רובם ככולם הם אנשים חלושים, אובדי דרך שלא מצאו את מקומם בארץ [...] הם אינם מצליחים לממש את יישותם האידוטית ונכשלים בכל אשר יפנו."

9. רבים כבר עמדו על הזיקה בין עמדתם הפואטית והאידאולוגית של סופרי "דור המדינה" לבין זו של ברנר ועגנון, למשל. ליהוק האנטי־גיבורים אפיין את הספרות המוקדמת של עוז ושל יהושע, כאסטרטגיה של ביקורת ואכזבה מהמהפכה הציונית. לעניין זה ראו שקד, הערה 5 לעיל, עמ' 32. בבסיס העמדה האידאולוגית של קנז, אם כן, אין חידוש מהותי, וגם כמה מהאסטרטגיות הפואטיות שלו (המתח בין מחבר מובלע למספר, פרודיזציה של מוטיבים מספרות הפלמ"ח וכולי) משותפות לפואטיקה של דור המדינה, ועל כך ראו נורית גרץ, חידבת חיזעה והבוקר שלמחרת, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1983, למשל בעמ' 70, 83 ו־149.

10. אריאל הירשפלד משווה את בסיס הטירונות ברומן ל"פנסיון ווקר של בלזק: מעבדה חברתית. אוסף מיוחד במינו של יוצאי דופן, מרוכז בתוך בועה ומשקף דרך היוצא מן הכלל את הכלל". אריאל הירשפלד, "נגמרת זהות ומתחילה אחרת", פוליטיקה, 33 (1990), עמ' 48–55.

11. יגאל שוורץ, "'הנדסת אדם'

בעלילה הבן־גוריונית, כמו באגפים האמורים של ספרות העלייה הראשונה והשנייה,[18] מבריא היהודי בעקבות העלייה לארץ־ישראל והמגע היוצר עם המרחב, מתעצב במונחים של חוסן פיזי ומנטלי והופך לאדם "חופשי מכל נגעי הגלות, נועז, מעפיל, עומד בגבורה בפני כל צר ואויב, יודע להשתלט על איתני הטבע, להפריח שממה, לכבוש הים והאוויר, לעבוד וליצור למען האדרת עצמאותו הכלכלית של ישראל ולעצב חברה חדשה".[19]

אלא שלאחר 1948 נעשה אתוס ההשתנות מכוח המגע עם האדמה בעייתי מבחינה פוליטית – הרי לא ייתכן שיהודים יוצאי תימן, עיראק או מחנות ההשמדה יראו עצמם בריאים, "יהודים חדשים" לכל דבר ועניין, רק מתוקף עלייתם לארץ ישראל והמגע עם אדמת המולדת. משום כך התחולל שינוי באתוס הטרנספורמציה עצמו, והכוחות היוצרים, המבריאים, ניטלו מאדמת הארץ והוענקו למרחבי ההכשרה המיוחדים, ובראשם הבסיס הצבאי, ובמיוחד בסיס הטירונות. אם עד אז היה זה המרחב הארץ־ישראלי כולו שריפא את היהודי והפך אותו לעברי, מעכשיו יוכל השינוי הזה להתרחש רק במסגרת צה"ל – "גורם מחנך, מעלה ומבריא", ובבסיסיו, שיהיו "בית יוצר של נוער חלוצי לוחם, בריא בנפשו ובגופו, יוזם, עז רוח וכשר פעולה, קל תנועה וחרוץ עבודה, שלא יירתע מכל קושי ומכל סכנה", "וכל מי שישתחרר מהצבא יהיה יהודי ואדם טוב ובריא יותר מאשר היה לפני כניסתו".[20]

העלילה הציונית "האופציונלית" של ההבראה הגופנית משולבת ברומן "התגנבות יחידים" באמצעות טכניקות רבות ומגוונות, שחלקן, כאמור, אופייניות מאוד לאסטרטגיות הפואטיות של סופרי דור המדינה.[21] כמו עמוס עוז בקובץ הסיפורים "ארצות התן", למשל, זורע קנז ברומן טקסטים מיתולוגיים, כמו השיר "שאון התותחים נדם" או סיפורי גבורה של לוחמי דור הפלמ"ח, כדי להנכיח בו את עלילת ההבראה האפשרית, ולייצר את המתח האידאולוגי האופייני לספרות הזו, בין שני הדורות ובין חזון המדינה לבין מימושו. אבל בעיקר משולבת ברומן עלילה זו באמצעות קולו של הממסד הצבאי (המפקדים בבסיס) ובאמצעות לחישתה של התודעה (תודעת האשמה של הדמויות עצמן): "עכשיו אתם בידיים של רב"ט בני", אומר לטירונים אחד המפקדים בתחילת הרומן, "והוא יוציא מהחלאה הזאת גברים, אתם תראו";[22] " ברגעים אלה אני מתהווה", אומר במקום אחר המספר, הטירון מלאבס, "ואין לי שום השפעה על זה. כולנו מתהווים עכשיו, אולי משום כך נכלאנו פה, כנושאי חיידקים של מגיפה או כמרצי עונש".[23]

## ג

אלא שקנז משתמש בתימה הזו של הבראת הגוף, שהיא אולי התימה

ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה", מכאן: כתב עת לחקר הספרות העברית, א (2000), עמ' 16-22.

12. מיכאל גלוזמן, "הכמיהה להטרוסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת, 11 (1997), עמ' 146-150.

13. יפה ברלוביץ', להמציא ארץ להמציא עם, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996, עמ' 15-16.

14. דויד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, תל־אביב 1992, עמ' 231.

15. וראו לעניין זה, למשל, את ניתוח סיפוריו של יוסף לואידור אצל גרשון שקד, הערה 8 לעיל, עמ' 59-61.

16. דוד בן־גוריון, מדינת ישראל המחודשת, א, עם עובד, תל־אביב 1969, עמ' 384.

17. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 11, 165.

18. ברלוביץ' מתארת את השינוי שחווים הגיבורים בספרות העלייה הראשונה כ"אקט מטמורפוזי מיידי" (הערה 13 לעיל). על דיוקנו של הגיבור המשתנה, "איש השרירים", המכסה באגפים מסוימים של ספרות העלייה השנייה (לואידור, וילקנסקי), ראה שקד, הערה 8 לעיל, למשל בעמ' 59-61.

19. בן־גוריון, הערה 16 לעיל, עמ' 454.

20. שם, עמ' 318, 391. את הביטוי הסמלי והמובהק ביותר לאפקט הטרנספורמטיבי של צה"ל אפשר לראות בקטע הבא, בו מתאר בן־גוריון את ההשבעה הראשונה בתולדות הצבא הישראלי: "לפני ההשבעה דרש שר הביטחון מכל מפקד ששם משפחתו הוא לועזי – שיאמץ לעצמו שם משפחה עברי. דן אפשטיין שינה שמו לאבן, יגאל פייקוביץ' לאלון, יגאל סוקניק לידין [...] בהזדמנות זו שינו גם שניים שהיה להם שם משפחה עברי לשם משפחה חדש: אליהו כוהן לבן־חור, יוסף רוכל לאבידר".

21. גרץ, הערה 9 לעיל.

המרכזית של התרבות היהודית בגרסה הציונית שלה, כדי להעיר הערה אירונית מאוד על עלילת־העל הציונית: במקום שבו מדמיין הקול הציוני אפשרות לטרנספורמציה גופנית, רואה קנז הכחשה של הגוף, ולגיבורים המנסים להתגבר על גופניותם, אלה שזכו להשתנות בכמה מהרומנים שהזכרנו כאן, הוא מועיד סופים טרגיים וגופניים במיוחד.

22. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 137.

23. שם, עמ' 165.

כך למשל בחדרה, אחת המושבות הראשונות, כלומר אלה של העלייה השנייה, האידאולוגית, גוסס המורה ספקטור, אשכנזי מן היישוב הוותיק ואביו של אחד הטירונים. הוא היה מורה, מוטב אולי לומר מחנך, שלא ידע להתמודד עם דור הילדים הפראיים והגסים שהביאו עמן השנים האלה, שנות החמישים. עכשיו המחלה מכרסמת בגופו, אבל הוא עדיין צלול מספיק כדי לשאת בפני בנו נאום ארוך על הקיום הנכון, האמיתי, זה שכרוך כמובן בהתעלות על הגוף:

> "כשאני שומע את המלה חבר, את המלה ידידות, אני חושב מיד על מונטין. אני מוכרח לחשוב עליו. הרבה פעמים ביקשתי ממך שתקרא במסות שלו. אף פעם לא רצית. אינני יודע — משהו הפחיד אותך בזה. ואולי נרתעת מפני שכל כך ביקשתי. צריך לקרוא את מונטין. אדם צריך פעם בחייו לקרוא את מונטין. לעומת חוויית הידידות שהוא הכיר, הקשר המצוי והשכיח בין בני אדם, מה שנקרא בלשונכם הנשחתת ידידות, חברות — נראה עלוב, מעורר רחמים, אם לא בוז. הידידות שמונטין מדבר עליה היא אחדות גבוהה בין שני בני אדם, מין ברית רוחנית עליונה. זה הדבר האמיתי. הוא חסד, מתת אלים למעטים הנבחרים [...] אהבה שכולה רוחניות, נפשיות צרופה, אהבה שאינה תלויה בבשר. אין לה שום קשר עם הנאות החושים. אין בה עליות ומורדות מפני שהיא אינה משועבדת לזמן. הנעורים, הזקנה, היופי, הכיעור, אין להם שום השפעה עליה. אין בה חשבון, שום הבטחות או התחיבויות, שום חובות ושום זכויות, שום שיקולי תועלת. והעיקר — אין בה שום הדדיות, כי מי שבא בברית נשמות כזאת כאילו חזר אל עצמו, אבל אל העצמיות המלאה שלו, העצמיות השלמה, הכפולה, הכוללת בתוכה בעת ובעונה אחת את היותו אני וזולת".[24]

24. שם, עמ' 225.

המורה ספקטור "מזלזל בבשר", מוצא רק כיעור במה שהוא גוף, במה שהוא חומר. אבל יהושע קנז חושב אחרת. הוא מכין מלכודות של אירוניה למזלזלים בבשר, כך שבעוד שבועות אחדים תמית המחלה את המורה ספקטור, כלומר את גופו לפחות. בינתיים מתבונן בו מיקי, בנו הטירון. מביט באביו הגוסס, ומתרגם את געגועי אביו לחיים שמעבר לגוף למונחים פוליטיים, לאכזבה מהמקום הזה, הישראלי, ולגעגועים לארץ אחרת, למקום אחר: "כמו גולה הוא יושב איתנו", הוא אומר על אביו, "מתגעגע למולדת אבודה שלא יזכה לראותה לעולם".[25]

25. שם, עמ' 226.

את הניסיון הזה להכחיש את הגוף, להתעלות על כל מה שהוא חומר, על "המציאות", מביא לרומן בצורה המזוקקת ביותר הגיבור הטרגי שלו – אלון. אלון הוא בן קיבוץ, כלומר בן המקום שאמור היה להיות "המקום האחר", המקום שבו דמיין לעצמו היהודי גוף ומיניות חדשים, משוחררים, אוטופיים. גם אלון היה אמור להיות מישהו אחר לגמרי: לא טירון בבסיס האינווילידים אלא חייל ביחידה 101, או עם קבוצת הצנחנים, רוחות הרפאים נטולות הגוף, "שעוברת את הגבול אל ירדן או אל מצרים, מתגנבת בשבילי הכפרים, מטפסת על הטרסות ויורדת אל הואדיות, בלא לדרדר אבנים, בלא להסתמן על קו הרכס".[26] אבל לאלון, כמו למורה ספקטור, כמו לכל אחד אחר ביקום הקנזי הזה, יש גוף. והגופים האלה פגומים, לא ברי תיקון או בריאה מחדש, ולא בגלל שהם יהודיים, אלא בגלל שהם גוף. והגופים האלה מחבלים באפשרות המימוש של החלומות שחולמים אלון והמורה ספקטור, חלומות שהמוטיב הלשוני המכונן אותם הוא ההתנערות וההתעלות:

26. שם, עמ' 62. בתיאור היפה והמרומז הזה מקופלת בעצם התפישה של קנז את עלילת ההשתנות הגופנית: הניסיון לברוא גוף חדש אינו אלא ניסיון לברוח מן הגוף, להיות "רוח".

> "ברגעים אלה", אומר המספר על אלון, "ראיתיו מתנער מכבדה העכור של הקרקע [...] חוזר וממריא אל שמי התכלת שלו, חוזר וממריא אל אופק האגדה [... אבל] גם הרוח הזאת, שחננה את אלון כחסד פתאום, תישחק בויכוחים, תתבזה בהבל יום־יום של הקטנות, החולי, הכיעור, ההמוניות, האנוכיות, הגלותיות שמן הסתם נשקפו לו מכולנו".[27]

27. שם, עמ' 57.

בסופו של הרומן נכזבת תקוותו של אלון להתגבר על הפגם בגופו ולהצטרף ליחידת הצנחנים. "המקום האחר" נחסם בפניו, והוא נאלץ להמשיך ולחיות עם הפגם בגופו ועם חבורת האינווילידים המאכלסים את המקום הממשי, את ה"כאן" (את הבסיס, את הארץ). אבל הוא מסרב: "זה לא מעניין אותי בכלל. העתיד שלי הוא לא פה. מחכים לי באיזה מקום [...] אני שייך למקום אחר",[28] הוא אומר דגע לפני שהוא יורה לעצמו בראש.

28. שם, עמ' 569.

## ד

אחד מביטוייה של הנטייה הזו של הדמויות ברומן להכחיש את המציאות, הוא ניסיונן להכחיש, או מוטב כבר לומר להדחיק, את מיניותן. המיניות הפגומה הייתה אחד ממאפייני הגופניות החולה בדימוי של היהודי הגלותי בתרבות האירופית (והציונית),[29] ואחת המוטיבציות העיקריות לבניית הגוף הציוני החדש (הגברי, המיני). אבל בתוך המערך האידאולוגי והסמנטי שמייצר "התגנבות יחידים", מתעצב הניסיון הזה לברוא מיניות חדשה כניסיון חרד להדחיק את הגופניות והמיניות הממשיות. לכן, אף דמות מן היישוב האשכנזי הוותיק, כלומר האידאולוגי, זה שחלם את אותה מיניות חדשה, איננה מסוגלת ברומן הזה למגע גופני. כך למשל, בין אלון לבין

29. גלזומן, הערה 12 לעיל.

חברתו דפנה, שניהם קיבוצניקים, אין במהלך הרומן שום מגע מיני. אלון, כמו יהודי ישן, מסתפק בפנטזיה – ברישומי עירום של דפנה, בעיפרון ובפחם. יתר על כן, העירום הזה גם איננו עירום אמיתי, שהרי אז יהיה מכוער, פורנוגרפי: זה "עירום שאני המצאתי לה", מספר אלון למיקי חברו, בנו של המורה ספקטור, כשהוא מראה לו את רישומיו. "זאת לא היא, זה לא צילום שלה".[30]

30. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 528, 530.

כמו את מיניותו של אלון, גם את מיניותם של יתר הטירונים המשתייכים ליישוב האשכנזי הוותיק, מעצב קנז כמיניות חרדה מאוד, מודחקת, לעתים היסטרית. הביטוי העיקרי של המיניות החרדה הזו, כאמור, הוא אותו רצון להיות גוף אחר, כלומר, לפי תפישתו של קנז, לא להיות גוף או להדחיק את הגוף. אבל לכל אורך הרומן יש לה גם ביטויים מטפוריים פחות, כלומר עלילתיים ממש.

כך למשל, ימים ספורים לפני סיום הטירונות הולך אותו מיקי, בנו של המורה ספקטור וחברו של אלון, למעברה הסמוכה לבסיס, כדי לאבד את בתוליו בבית זונות. הוא מלווה בשני טירונים מזרחיים – אבנר, שאת מיניותו הישירה עוד נלמד להכיר, וזכי, שקנז לא ממש בורא עבורו דמות, אבל בהחלט בורא לו גוף, ואפילו גוף גופני במיוחד, זואולוגי: "כל פלג גופו העליון היה מכוסה שיער שחור, כפרווה, וכן זרועותיו וכתפיו ומעלה גבו, עד לסנטרו".[31] בהמשך הרומן, כבר חדלה הזואולוגיות של זכי להיות מטפורית, והופכת למסמן טבעי של גופניותו: "פרוותו השחורה של זכי נטפה זיעה".[32]

31. שם, עמ' 116.

32. שם, עמ' 117.

לשני המזרחים המתלווים לביקורו של הטירון האשכנזי בבית הזונות תהיה הסצינה הבאה, סצינת המין בין מיקי והזונה, מוזרה מאוד. אבל עבור קוראי הספרות העברית החדשה אין בה שום דבר משונה. הם כבר מכירים את כישלונותיו המיניים של אביעזר, הזכר הנקבי של מרדכי אהרן גינצבורג, כמו גם את אלה של נחום חגזר ("הצידה" לגנסין) ושל יוסף חפץ ("שכול וכישלון" לברנר).

"מן החדר הסגור, שמיקי נכנס אליו זה עתה, נשמע פתאום קולה של גיטה קורא בכעס:
'מה יש לך? למה אתה לא מוריד את התחתונים?'
הזקנה פרצה בצחוק. אין לדעת אם הבינה מה אמרה בתה בעברית, מכל מקום היתה משועשעת וציפתה להשתתפותם של בני שיחה. אבל פניו של אבנר קדרו, הוא צימצם את גבותיו העבות, כמנסה להבין משהו, וזכי לחש: 'מה הענינים? הוא לא גבר?'
ושוב נשמע קולה של גיטה מאחורי הדלת הסגורה:
'לא, אני לא רוצה ככה. אם אתה לא מוריד, אז תלך ותיקח את הכסף, תיקח בחזרה, אני לא רוצה.'

שוב היתה דממה, ושוב נשמע קולה של גיטה:
'אל תבלבל את המוח. לא נכון. אני רואה שזה דווקא כן בסדר אצלך'".[33]

33. שם, עמוד 579.

באמצעות הסצינה הזו, שמתרחשת כאמור לקראת סיום הטירונות, כלומר בשלב שבו אמורים היהודים ההיסטריים להיות כבר גברים מלאי־און וביטחון, אפשר לא רק לזהות את העמדה האירונית של קנז כלפי עלילת התיקון הגופני והמיני של הציונות (אולי משהו בנוסח "אין תקווה ואין תקנה ואין תקווה לתקנה" הברנרי), אלא גם להתחיל להבין את הדיפרנציאציה שיוצר קנז ברומן, ושרק נרמזה כאן קודם, בין דמויות מהיישוב האשכנזי הוותיק והאידאולוגי לבין דמויות המהגרים, בעיקר המהגרים מארצות ערב. לנסות לראות כיצד מתפרק "היחיד" המדומה של הביקורת, "היחיד" שהוא הפנטסיה של הקריאה הלאומית, לגופים אחרים, אתניים.

בגופם של שני הטירונים האשכנזים, מיקי וקיפוד, מקועקע עדיין הזיכרון הטראומתי של הגוף היהודי, והם משתתפים בעלילת המגדור הציונית. גופם של החיילים המזרחים, לעומת זאת, נפרד בסצינה הזו מן "הגוף הלאומי", ואין לו חלק בעלילת המגדור. אמנם גופניותן ומיניותן של דמויות האשכנזים מהיישוב הוותיק, טירונים ואחרים, פגומות כמו אלה של המהגרים, אבל הראשונים מנסים לכל אורכו של הרומן להתעלות מעליהן, להכחיש אותן, להפוך על ואל־גופניים. דמויות המהגרים, לעומת זאת, משלימות עם גופניותן ומיניותן, והן לפיכך דמויות שיש להן קיום גופני ומיני פעיל.[34]

34. הרומן יוצר מעין סקלה אתנית של חיים גופניים, שהאשכנזים מן היישוב הוותיק והמזרחים הם רק ערכיה הקיצוניים. בין לבין אפשר למצוא, למשל, מהגרים טריים מארצות מזרח אירופה (רומניה, בולגריה), שגופניותם ומיניותם קרובה לאלה המאפיינות את המזרחיות. אפס־אפס, עולה מרומניה שמרבה להתעסק בדלקות העור שלו, יהיה הטירון היחיד שיזכה לסיים את חייו כדמות ברומן מחוץ למרחב החניכה, כלומר יזכה "להשתנות" ולעזוב את הבסיס, לאחר שהפך לאב – כלומר לאחר שמימש את חייו המיניים בהצלחה.

את הדיפרנציאציה המינית הזו בין אשכנזים לבין מהגרים ברמת משק הדמויות, מעצב קנז גם ברמת המיפוי המרחבי של הרומן: הוא מחלק אותו למרחבים השייכים לחלום הציוני להתגבר על החומר (המושבה, הקיבוץ), ולמרחבים שהם "המציאות" שלו (המעברה, שכונות המצוקה הירושלמיות, רמלה). במרחבים השייכים לחלום הציוני של האליטות האשכנזיות הוותיקות, המרחבים המטאפיזיים נכנה אותם, לא רק שאין חיים מיניים, אלא שגם מתבצעים שוב ושוב ניסיונות (מילוליים בעיקר) להכחיש את מיניותו של הגוף, להדחיק אותה ולהתעלות מעליה. במרחבים של מציאות המהגרים, לעומת זאת, המרחבים הממשיים נאמר, יש חיים מיניים פעילים מאוד, גם אם אף פעם לא "נקיים" או "תקניים".

בסצינה הבאה – השיחה בין זיוה, בת טובים מרחביה, ואבנר, מזרחי משכונת עוני ירושלמית – מתממשת כלכלת הייצוגים הזו של הרומן במלואה, גם ברמת הדמויות וגם ברמת עיצוב המרחב. השיחה בין השניים מתנהלת ליד בניין הטרה סנטה – פעם מנזר, ובשנים האלה ביתה של הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית – הממוקם בלבה של

שכונת רחביה, מעוז האליטה האשכנזית הוותיקה. הם נפגשו קודם לכן במסיבה, וכעת מלווה אבנר את זיוה לביתה. ליד המנזר הוא מנסה לנשק אותה. זיוה דוחה אותו, אף שהיא מודה שהיא נמשכת אליו, ומציעה לו משהו אחר בתמורה:

> "'אני רוצה שנהיה ידידים', אמרה זיוה.
> הוא שתק רגע. העלבון צרב בלבו. הוא הביט בפניה, בכתפיה העדינות, בצווארה המוקף בשולי האפודה. 'ידידים?', שאל. 'זה נשמע כל כך יפה, אבל מה בעצם המובן של זה? את מאמינה שבחור ובחורה שנמשכים זה אל זה, כמו שנינו, יכולים להיות ידידים בלי שתיכנס לתוך זה האהבה, התשוקה הגופנית? איך בכלל יכולה להיות ידידות בין בחור ובחורה? אם הם נמשכים זה לזו כמו גבר לאשה, אז זה צריך לעניין אותם מאוד, זה יחזיק אותם ביחד. ידידות יכולה להיות בין בחורים או בין בחורות [...] אבל איך אפשר שתהיה ידידות עם בחורה? את לא מתכוונת לזה ברצינות'.
> 'בהחלט כן', אמרה זיוה. 'אני לא מתעלמת מהבעיות, אבל אני בטוחה שאם רוצים, אז אפשר להגיע למסגרת כזאת של יחסים בין בחור ובחורה שנמשכים זה לזו משיכה גופנית וכל השאר. על כל פנים, שווה לנסות את זה, זה יכול להיות יפה'.
> 'זה יפה?' תמה אבנר. 'לי זה נראה איום'."[35]

35. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 329-330.

את השיחה הזו, בעיקר את דבריה של זיוה, צריך לקרוא כאילו הם נאמרים בתוך אחד מאולמות התפילה של המנזר, בין מלמולי התפילה של הנזירים העמלים להתעלות מעל הגוף כדי לזקק את הרוח. צריך לקרוא אותם כאילו הם נאמרים בתוך אחת מכיתות הלימוד של הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית הישנה, שם עמלים יוצרים וחוקרים לברוא את ארץ הקודש של חזיונותיהם. צריך גם לקרוא דברים אחרים שאומרת זיוה לאבנר: היא מספרת לו על אהובה, אותו לא ראתה מזה זמן, אהוב שאין לו ברומן קיום חומרי, אהוב שיישאר עבורנו עד סופו של הרומן רק דימוי – קצין בצנחנים שהלך לסלע האדום. זיוה, כמו אלון ורישומי העירום המדומיינים שלו, בוחלת בגוף הממשי ובוחרת בפנטזיה.[36]

36. חזרה על מוטיב הבחירה בפנטזיה אפשר למצוא גם בהתאהבותו של המספר במדריכת הכושר בבסיס, שמתעצבת בעיניו כאלה מן המיתולוגיה: "התגלות זו של יופי שאינו מכאן. כאילו התחוללה לעינינו אחת מאותן מטמורפוזות של אגדות קדם" (שם, עמ' 32).

## ה

תפקיד חשוב בתהליך התפוררותו של "היחיד" המדומה של הביקורת לשורה של "גופים אחרים" במהלך קריאת הרומן , יש לדמות האניגמטית של מלאבס, המספר שלו. כפי שמעיד עליו שמו הבלעדי ברומן, מלאבס הוא אולי ה"יחיד" האולטימטיבי של האלגוריה הלאומית, הוא ה"אני" הפרטי המחביא מאחוריו את "האנחנו" המדומיין ונטמע לתוכו.

אבל לא רק שם אין לו למלאבס, גם גוף אין לו. עד כדי כך אין לו "גוף", שהוא יכול להתפצל במהלך הרומן, ולספרו לעתים כמספר עד, כלומר כאחד הטירונים בבסיס, ואז מוגבלת יכולת הסיפר שלו על ידי "גופניותו", ולעתים הוא יכול להיות מספר אוקטורלי, כלומר מספר אל (ועל) גופני, המכחיש את "חוקי החומר" ומתעלה מעליהם. רבים מהקוראים ברומן נטו לראות בדמותו המחוקה של מלאבס, ובמעברים שלו בין עדות לאוקטורליות, את אחת מחולשותיו. אלא שהפיצול הזה, "השבר הגופני", הוא בדיוק המקום שבו הוא מתחיל לעניין.

בקטע הבא מתבונן מלאבס בגופו של אחד החיילים המזרחים. מה שהוא יראה יבהיל אותו, יבהיל אותו כל כך שהוא יצטרך "לכתוב על הגוף הזה", לכתוב על הגוף פשוטו כמשמעו וגם לכתוב על הגוף במשמעות הפוקויאנית או הבאטלרית של הביטוי,[37] כלומר לחרוט עליו סימנים, לכסות אותו במילים. לאור הקטע הזה אפשר להתחיל להבין את הסיבות לשבר הגופני הזה בסיפר ובמספר, ואולי גם את תפקידי "הגופים האחרים" במערך השבור שמייצר הרומן:

37. ג'ודית באטלר, קוויר באופן ביקורתי, תרגמה דפנה רז, רסלינג, תל־אביב 2001; מישל פוקו, תולדות המיניות – הרצון לדעת, תרגם מצרפתית גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996.

"אלברט הבולגרי שוכב על מיטתו עירום כביום היוולדו [...] יש משהו ראוותני ומגוחך בהרגלו זה, משהו חסר בושה, משונה, מרתיע למדי בתשומת הלב שבה הוא בוחן כל פצעון וכל נקודה חשודה שצצה בבשרו, בלטיפות שהוא מלטף את בטנו ואת חזהו בכל שעה של מנוחה [...] הוא הצמיד את סנטרו אל צווארו ונתן מבטי אוהב בנופי גופו הנמשכים והולכים ממרומי ראשו, כמו פנורמה של שדות וגבעות ובקעות וחורשות שנפרשה פתאום לפני הטייל בעלותו על אחת הפסגות הגבוהות, שכרו על כל יגיעות הדרך".[38]

38. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 373.

החרדה היא כמובן המוטיב המרכזי בהתבוננות הזו, החרדה של מלאבס למראה גופו העירום של אלברט. תחילה היא מיתרגמת לסלידה עמוקה, ואחר כך, כשאי אפשר עוד להמשיך להסתכל אבל גם אי אפשר להתיק את המבט, היא מיתרגמת לכתיבה על הגוף. כתיבה שתפקידה להכחיש את הגוף באמצעות הסימון, להעלים אותו בלשון, כאן באמצעות יצירתו כ"נוף", כ"ארץ". יתר על כן, יש דמיון רב בין הנוף שבאמצעותו מכסה מלאבס את גופו מעורר החרדה של אלברט, לבין הנופים הלשוניים, השבלוניים, שבאמצעותם דמיינה ספרות ההשכלה העברית את ארץ ישראל, למשל, נופיה "הטקסטואליים" מאוד של ארץ ישראל ב"אהבת ציון" למאפו.[39]

39. אברהם מאפו, "אהבת ציון", יעקב פיכמן (עורך), כל כתבי אברהם מאפו, תל־אביב 1955, עמ' ג־סח.

דרך הדמיון הזה נחשפת שוב ההבנה החריפה מאוד של הרומן, ברגעים מסוימים שלו, את תהליך המגדור הציוני, לא כתהליך "שלא צלח" כמו שמבינים אותו רבים מסופרי "דור המדינה", אלא דווקא כ"תהליך שהצליח",

לפחות באופן חלקי. תהליך המגדור הציוני מובן כאן לא כ"נסיון לבנות גוף גברי חדש", אלא כתהליך הדחקתו של "הגוף היהודי הממשי", באמצעות פעילות הוורבליזציה המתבצעת באופן בלתי פוסק עליו, כלומר באמצעות הפיכתו לאתר של ורבליזציה, או אם להמשיך את המטפורה הקנזית, כתהליך הדחקתו של "הגוף" או של "הממשי" באמצעות הטבעתו במילים, והכחשתו באמצעות הלשון. לכן נעדרים מהרומן הגופני הזה תיאורי גופם של החיילים האשכנזים מן היישוב הוותיק, פשוט מפני שאין להם "גוף", מפני שגופם הודחק. וזו בדיוק ההכחשה של "הגוף" "הממשי" "המודחק", שמאפשרת למלאבס, המספר העד, להיות (גם) מספר אוקטורלי.

אלא ש"הגוף המודחק" של הסובייקט הלאומי חוזר ברומן הזה ומופיע מדי פעם, ונוכחותו מאיימת, או אולי מוטב לומר, מאוימת מאוד. והחזרה שלו נעשית תמיד באמצעות גופם הממשי מאוד של המהגרים, בעיקר המהגרים מארצות ערב, שהמספר אינו יכול להפסיק להתבונן בהם לכל אורך הרומן במין תשוקה נרתעת. בסצינה הזו, כמובן, מגיעה המאוימות הזו לאחד משיאיה – היחיד המטאפיסי המדומיין, שהביקורת כל כך השתוקקה למצוא ברומן, כבר מפוצל כאן בין "המדומה", כלומר התודעה, תודעת המספר מלאבס, שאיבד את גופו בתהליך ההדחקה או המגדור הציוני, לבין "הגוף", "הממשי", גופו של אלברט, הגוף המזרחי. במרחק בין השברים נמצא המבט. המבט והחרדה.

## I

החרדה, הסלידה העמוקה והמשיכה הלא מובנת, מאפיינים לא רק את המפגש של מלאבס עם "הגוף"; לכל אורכו רצוף הרומן רגעים מאוימים כאלה, שבהם נפגשות דמויות של אשכנזים מן היישוב הוותיק, נאמר שוב האידיאולוגי, זה שהזה את עלילת המגדור הציונית, עם ממשיותם של "הגוף" או "המיניות", המיוחסת תמיד לגופות "האחרים", כלומר למהגרים, בעיקר המזרחים.

הרגע המאוים ביותר ברומן הוא סצינת הריקוד של רחמים בן חמו, מרוקאי ואולי גם הומוסקסואל. הריקוד של רחמים מתחיל כמעין פרודיה על מופע של רקדנית בטן. לכל אורכו ניכר בו אלמנט פרפורמטיבי מובהק, שגם מלאבס, המתאר אותו, מכיר בו. אלא שככל שהיא נמשכת, הופכת ההצגה של בן חמו, במבטו של מלאבס, למשהו אחר, גורלי ומחריד, שאי אפשר להתיק ממנו את המבט, ושהמבט עליו כרוך בסבל ובאי הבנה.

באמצעות היפוך קלסי, משליך מלאבס על רחמים המשחק מולו את תחושות החרדה והאסון שלו, אבל גם ההיפוך הזה לא מצליח להסוות את הבהלה הנשקפת מהטרנס הלשוני שמלאבס הולך ונסחף בו:

"לפתע קם רחמים בן חמו ממיטתו ופשט את זרועותיו לצדדים, כמי שממתח את אבריו לאחר תנומה. אבל הוא נשאר עומד במקומו והניע את זרועותיו מעלה ומטה, ועוד לא היה אפשר להבין מה רצונו לעשות. אבל המזמרים הבינו וסמי קרא לו:

'תבואי, תבואי, חמודה!'

ורחמים יצא לקראתם בטפיפת רגלים ובעיכוס ועל פניו בת שחוק מתגרה [...] קולו של זכי התייפח והוסיף ועלה [...] וחבריו נאנקו עמו וקראו קריאות תודה וברכה בערבית, ושוב נשמע התיפוף והשיר התחדש ורחמים פקח את עיניו והרעיד את גופו השמנמן כמין קריקטורה של רקדנית בטן. פלג גופו העליון היה עירום ושעיר ולגופו מכנסי העבודה ששוליהם מרוטים ומכסים כמעט את כל כפות רגליו הקטנות כרגלי ילד.

אט אט נוצר מעגל סביבו וסביב המזמרים, והמעגל התעבה והלך, עד שלא נשאר איש יושב על מיטתו. הכל באו לחזות בהצגה, היו שמחאו כפיים לקצב הזמרה ולעידוד המחולל, היו שהביעו זלזול גמור וקראו קריאות מעליבות, היו שהגיבו בסלידה גמורה וברתיעה. אבל הכל נמשכו אל המעגל, שבו התרחש באותו רגע הדבר החשוב ביותר בצריף. רחמים השיב בחיוך של שותפות ובמחאה מבודחת לקולות הצחוק [...] הוא לא ויתר על איש מקהלו [...]

עמדנו מתבוננים, שותקים, סביב המחולל והמזמרים, בלי לדעת מה כל זה שייך לנו. ורחמים בן חמו רקד כאחוז שד, משתחרר והולך מן הכוחות המחברים אותו אלינו ומתמכר יותר ויותר אל השד שבתוכו, עצם את עיניו והתפתל כנחש זקוף על קצהו, ירכיו ומותניו ובטנו וחזהו וצווארו וזרועותיו וראשו נכנעו לזרימה פנימית עזה שהכתה בהם גלים ומערבולות, מלמעלה למטה ומלמטה למעלה, והבעת פניו, עם העיניים העצומות, היתה דומה לסף התייפחות או לציפייה נוראה לטוב מכל [...] ומתוך העיניים השחורות, הגדולות, המטומטמות, נשקפה הבעה אחרת, מוכה ולמודת אסון, שלא ראיתי כמוה מעודי [...] לפתע נפלטה מפיו צעקה חנוקה, צווחת כאב או תענוג, ועוד אנקה כזאת ופניו השתלהבו, ובעוד גופו מתפתל אנה ואנה, הושיט את ידו כזועק להצלה, כמי שעצמת הכאב או התענוג [...] גדולה משיוכל לשאתה. הכיעור שהיה בהתפתלות החייתית הזאת ובאנקות המתלוות אליה, לקצב הלמות הפח, היה כיעור רב כוח, אפל ומרתק".[40]

40. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 97-99.

מה שניכר מאוד ברגע הזה ברומן, לבד ממאוימותו, הוא כמובן כמה מהבחירות האורינטליסטיות שלו, למשל ברמת האינוונטר הלשוני. אדוארד סעיד, למשל, כבר עמד על הזיקה שיצר המערב בין מיניות פרימיטיבית לבין ה"מזרח", וגם על מרכזיות הריקוד כדימוי למיניות הזאת.[41] אבל מה שמעניין ומסעיר הרבה יותר, ומסבך את המבנה האידיאולוגי שהרומן הזה לכוד בו, הוא שרבים ממאפייני המיניות או הגופניות מעוררי החרדה,

41. אדוארד סעיד, אוריינטליזם, עם עובד, תל־אביב 2000, למשל בעמ' 167-170.

שאותם חווה מלאבס בריקודו של רחמים, מאפיינים מאוד את דימויי מיניותו וגופניותו של "היהודי" באירופה של המאה ה־19, אותן מיניות וגופניות שתהליך המגדור הציוני אמור היה להכחיש.

רחמים, ברגע הזה ברומן, כמו "היהודי", הוא לא ממש גבר, אבל בוודאי לא אישה, בניסוחו של סנדר גילמן.[42] כמו היהודי, הוא מטשטש את הדיכוטומיה המינית ומבטא מין היעדר סובלימציה של המיניות, כפי שתיאר ג'ורג' מוסה את דימוי "היהודי" באירופה. מוסה גם עמד על הדמיון בין דימויי "היהודי", "השחור" ו"ההומוסקסואל" באירופה: לשחורים, ואחר כך ליהודים, הוא כתב, יוחסה חושניות נשית, לשניהם חסרה גבריות. היהודים כקבוצה נחשבו למפגינים תכונות נשיות, בדיוק כמו ההומוסקסואלים.[43]

42. Sander Gilman, *Sexuality: an illustrated history*, John Wiley and sons, New York 1989

43. George Mosse, *Nationalism and Sexuality*, Howard Fertig, New York 1985

זו אם כן ההומוסקסואליות של רחמים, וה"שחורות" שלו, שמאפשרות ל"גוף היהודי" המודחק לשוב ולהופיע באמצעותו, להצטייר "עליו". מופע הדראג הזה של רחמים, במבטו המבוהל והמשתוקק של מלאבס, הוא מעין מופע דראג אתני, כלומר מין מופע אימים שבמהלכו שב "הגוף היהודי" ומופיע בגופו השחור של רחמים, או מאחוריו, או מלפניו, או אולי נמחקים שני הגופים האלה – "השחור" ו"היהודי" – לגוף אחד, לסימן אחד, שאי אפשר להפריד אותו.

החרדה שמעורר הריקוד אצל מלאבס, אם כך, היא בדיוק החרדה המאוימת המלווה את "חזרתו של המודחק", ומתלווה גם ברגעים רבים אחרים ברומן להופעת "הגוף המזרחי", כלומר גופו של "האחר". באמצעות הגוף הזה, שראינו כיצד התפורר מתוך גופו המדומיין של "היחיד הלאומי", חוזר ומופיע הממשי של "הפנטסיה הציונית", ומאיים על עלילת המגדור או ההדחקה הציונית. בסצינה הזו, המותקת כמו בחלום הפרוידיאני לשולי הרומן, הממשי הזה מתפרץ בכל הכוח, בגופו השחור של רחמים בן חמו.

רחמים, אם כן, ממלא בכלכלת הייצוגים של הרומן את תפקיד הגוף המוכחש, הרשרוש בלב, החומר הפגום שתהליך המגדור והטרנספורמציה הציוניים אמורים היו להדחיק, "החומר" שממנו אמנם לא עשויים החלומות, אבל ממנו עשויים החיים של הארץ הזאת, על הכיעור והיופי, על העונג והכאב, על ההשפלה וההתעלות שבה. קנז, בניגוד למספר של הרומן (ובניגוד לעמוס עוז, למשל), איננו מתעב את הגופני, אולי הוא אפילו אוהב אותו. בגופני, במכוער, במשפיל, הוא מוצא את החיים. אבל המשיכה של קנז ל"גופני", והסוף הטרגי שהוא מייחד למי שמנסה להכחיש אותו, גם אם יש להם חשיבות כהערה על החזון הציוני, אינם משנים את כלכלת הייצוגים של "התגנבות יחידים", שבה חלוקת התפקידים ברורה – דמויות האשכנזים מן היישוב הוותיק הן הניסיון להכחיש את החומר באמצעות התודעה, ואילו דמויות המהגרים, בעיקר מארצות ערב, הן

אותו "חומר" המונע מן הרוח את שלמותה. כי במחול הבשרים של רחמים ובכלכלת הייצוגים של הרומן, המסמנת את האשכנזי כהכחשה של הגוף ואת המזרחי כגוף המודחק, יש עוד משהו, חוץ מהסימון של המזרחי כ"אחר" של הרומן (ושל התרבות הציונית בכלל), וההמצאה האוריינטליסטית של האחר המזרחי כגופניות צרופה. בכלכלת הייצוגים הזו שמור לדיוקן האשכנזיות הוותיקה תפקיד האוטופיה (מופרכת ככל שתהיה), הפנטזיה (גם אם היסטרית), הרצוי (שנדון אמנם לכישלון) של ההיסטוריה הישראלית שכותב כאן קנז (והוא כותב היסטוריה). דיוקן המזרחיות נצבע בצבעיה של המציאות, הממשי, המצוי, כלומר של כל מה שמונע מן האוטופיה את מימושה. בדרמה הגדולה שמייצר הרומן, הדרמה של החלום ושברו, שייך החלום לאשכנזיות הוותיקה, והשבר למזרחיות. לדרמה הזו מביאה האשכנזיות הוותיקה את התיבה "מולדת", והמזרחיות את התיבה "אבודה".

אריאל הירשפלד, במאמר שכתב על הספר, מתאר את האופן שבו מעוצבת האשכנזיות ברומן כך: "הדיוקן האשכנזי נהפך כאן מחומר לרוח, מכוח פיסי לכוח רוחני, משרדה לתובנה".[44] אני מעוניין לחדד את ההבחנה הזו: לאשכנזיות אין ברומן קיום חומרי, אבל היא גם לא בדיוק תודעה. האשכנזיות ברומן היא פשוט הניסיון להכחיש את הגוף, לעצום עיניים מול המרחב (אולי גם הערה פוליטית יש כאן, נוסח א"ב יהושע ב"מול היערות"), לא לראות את החומר באמצעות המשמוע שלו, באמצעות שכתובו. באמצעות כלכלת הייצוגים הזו מאיר קנז באופן אירוני את עלילת ההבראה הגופנית של הציונות, ומנסח מעין היסטוריוגרפיה ביקורתית של הסיפור הציוני, שבתוכה מתפרש חלום בריאת הגוף כניסיון להכחישו, והתשוקה היהודית לגוף מיני וחיוני מובנת כמשאלה להדחיק את "הגוף האמיתי". בארגון הזה מחדש של הסיפור הציוני, בסיפורו כפנטזיה הרסנית, מדחיקה, שבחרה להתעלם מממשותם של הגופות הפגומים (של כולנו), גופניותו של המזרחי מסמנת אותו כממשי של ההיסטוריה הציונית, כ"מציאות" שלה.

44. הירשפלד, הערה 10 לעיל.

## I

כלכלת הייצוגים של "התגנבות יחידים", כפי שניסיתי לרמוז בפתיחת הדברים, איננה ייחודית לו. בסדרה של רומנים מאז'וריים (מנקודת מבטה של הרפובליקה הספרותית) שראו אור בישראל מסוף שנות השבעים, בהם מסופרת הדרמה הזו של החלום ושברו (ואת הדרמה הזו הרי מספרים סופרי דור המדינה שוב ושוב),[45] מלוהקת המזרחיות לתפקיד השבר, היקיצה, גם אם לעתים (וקנז הוא דוגמה טובה לכך) היקיצה הזו מיוחלת. הזיהוי הזה בין המזרחיות והמקום (המציאות), ובין האשכנזיות והמקום האחר (החלום), הפוליטיקה הזו של הבעלות על

45. גדעון עפרת תיאר את מבנה החלום ושברו, המאפיין את התיאטרון הישראלי של שנות השבעים, בין השאר באמצעות מחזותיו של יעקב שבתאי: "בשנות השבעים מתמחה המחזאי הישראלי, בין השאר, בהצגת חלום החלוציות כבלון ריק [...] הצגת דור זה כדור המנסה לעשות את הבלתי אפשרי, כדור המקים קרקס על החולות". הרבה מאוד דמיון יש בין המבנה האידאולוגי המכונן את "התגנבות יחידים" לבין האופן שבו מציגים במחזותיהם שבתאי וניסים אלוני, למשל, את ההיסטוריה הציונית ואת ישראל של השנים האלה: "בוני הארץ באו עם החלום הגדול להפוך את העולם, לברוא עולם חדש, טוב יותר, שונה, עולם אידאלי. והנה, חלוציות אידאליסטית זו פינתה מקומה למציאות מדינית רגילה ביותר". גדעון עפרת, אדמה אדם דם, צ'ריקובר, תל־אביב 1980, עמ' 172-173.

הפיזי ובעיקר על המטאפיזי, אינה נחלתם הבלעדית של הסופרים:

> "אפשר גם לראות את הרומן כניסיון לתאר חברה", אומר ההיסטוריון והעורך אלי שאלתיאל באותו ראיון רדיופוני על הספר. "חברה מאוד מאוד מסוימת, של ישראל בשנות החמישים, ויהושע טרח בקפדנות מרובה, אני כהיסטוריון יכול להעיד על כך, ראשית לא לזייף באווירה, לא לזייף בתאריכים, בנסיבות [...] הוא גם טרח להקפיד מאוד בלשונם של גיבוריה".
> "בוא ניקח כמה דוגמאות", עונה לו עורכת התכנית, כלומר דוגמאות לאותו עיצוב ראליסטי של חברה, וממשיכה: "למשל מעדות המזרח".[46]

ה"למשל" הזה, כמובן, איננו מקרי. לא יכול היה להיות "למשל" אחר; כי עבור המזרחיות הולך ומתגבש בימים האלה, הימים שלאחר מהפך 77', תפקיד קבוע בכלכלת הייצוגים של התרבות העברית[47] – תפקיד הממשי של הפנטזיה הציונית, תפקיד ההיסטוריה נוכח המעשה הציוני שהוא תמיד אהיסטורי (למרות הפרטנציות על "הכניסה להיסטוריה"). להתגבשות הדיוקן הזה של המזרחיות יש כמובן משמעויות פוליטיות, אבל לא רק. ההבנה המסוימת הזו של המציאות הישראלית, היכולת להצביע על מה שהוא הממשות של החלום הציוני, היא גם אחת הסיבות העיקריות לפרסום גל של רומנים ראלסטיים בשנים האלה,[48] רומנים המיוסדים על אותה הבנה של "מזרחיות" ואותה כלכלת ייצוגים.[49]

יותר מחמישים שנה אחרי שכתב ברנר שאי אפשר לכתוב רומן ראליסטי בארץ־ישראל כי אין בה עדיין "קביעות וטיפוסיות", או "תמצית של התגבשות החיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה",[50] כלומר אין בה מערך סמיוטי יציב, מאפשרת הופעת "המזרחיות" בתרבות העברית את כתיבת "הרומן הראליסטי", כפי שהופעת הבורגנות ובעיקר הפרולטריון האירופי אפשרה את כתיבת הרומן הראליסטי (ואחר כך הנטורליסטי) הצרפתי והאנגלי.[51]

ההתייצבות הזו של המערך הסמיוטי והתרבותי[52] בשנים אלה – הקצאת הבעלות על הפיזי והמטאפיזי – היא שאפשרה לסופרי דור המדינה להציג את המזרחי כממשות הראלית של ההיסטוריה הציונית, ולנסח את הדרמה הראליסטית של החלום ושברו, של המולדת האבודה. וההתייצבות הזו היא כמובן גם זו שאפשרה לביקורת להבין אותה: "הרומן הזה הוא רומן מטאפיזי" מפני שהוא רושם את דיוקן האשכנזיות; הוא "רומן חברתי", כלומר עוסק ב"מציאות", מפני שהוא רושם את דיוקן המזרחיות.

**אוניברסיטת בן־גוריון בנגב**

46. "שיחות על התגנבות יחידים", הערה 3 לעיל.

47. חנן חבר כבר עמד על השבר הגדול שחוו סופרי דור המדינה עם המהפך של 77', ועל הקשר שנוצר בין המהפך ועליית שלטון הליכוד לבין "מה שנראה אז כתמורה במעמדם של המזרחיים". חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן, ידיעות אחרונות, תל־אביב 1999.

48. חבר גם עמד על המגמה המאפיינת את הפואטיקה של סופרי דור המדינה בשנים אלה, על המעבר לכתיבת רומנים ראליסטיים, אותו הוא מתאר כ"מגמת קונקרטיזציה ועיגון במרחב ובזמן ישראליים", וכ"תהליך התקרבותה של הספרות אל המציאות החברתית והפוליטית". אבל גם חבר, כך נדמה, איננו מצליח לראות את מה שמסתתר מאחורי הזיהוי הזה, ומשתתף אף הוא בניסוח המשוואה הזו בין ראליזם לבין מזרחיות. וראו חבר, שם.

49. על הראליזם כקונסטרוקציה אידאולוגית וככלי להפעלת "שליטה אידאולוגית" ראו למשל Alison Lee, *Realism and Power*, Routledge, New York 1990, p. 27

50. י"ח ברנר, "הז'אנר הארץ ישראלי ואביזריהו", כתבים, ג, ירושלים 1985, עמ' 569-570.

51. על כך ראו למשל גיאורג לוקאץ', הראליזם בספרות, ספריית הפועלים, מרחביה 1951.

52. על מושג "הקביעות" ועל חשיבותו בקונסטרוקציה האידאולוגית של "האני" ו"האחר" ראו הומי ק. באבא, "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח פוסט קולוניאלי", תיאוריה וביקורת, 5 (1994), עמ' 149.

# מצורת הגוף אל הבשר והדם –
# "יצוגי גוף בדרמה של חנוך לוין"*

**זהבה כספי**

הפילוסופיה המערבית המסורתית נטתה לתפוס את האדם דרך התבנית האופוזיציונית וההיררכית של גוף־נפש, דואליזם שהצביע על האמונה כי ישנה חלוקה ברורה בין הפיזי למנטלי. יתר על כן, לרוב היא בחרה להתעלם מהגוף או למזערו ובכל מקרה למקמו במעמד משני לנפשי, להכרתי (ואפילו לתת־הכרתי). הטיפול רחב הטווח של לוין בגוף, וההתייחסויות המרובות לאיבריו, תפקודיו וקולות ה"שיח" שלו ביצירותיו, מצביעים על הצורך לבחון דווקא את הגופניות כמסגרת התייחסות עיקרית של הסובייקטיביות בדרמה שלו. מושגים כמו נפש, נשמה, רוח, גם אם הם מופיעים לעתים רחוקות במחזותיו, נלעגים ונשללים כישויות נפרדות ונבדלות. כך צ'רכס במחזה "שיץ" מכיר כביכול בקיומה של נפש, אך זו מסוגלת להיתפס רק באמצעות מושגי הגוף: "לאכול, לאכול, לאכול. איזו עבודת פרך, ללעוס, לטחון, לשחוק את הלסתות, לבלוע [...] לעכל ולהפריש ולנגב, והרעב בפנים לא נסתם, וכיליון הנפש מוצץ, מוצץ, מוצץ... אבל מה כבר אפשר להשליך לנפש מלבד עופות וחזירים ואבטיחים? נפש, רוצה שניצל?!"[1] אפילו במחזות בהם מופיעות דמויות של מתים, כמו "הילד חולם",[2] "ההולכים בחושך"[3] ואחרים, חלה הגשמה פיזית של הדמות המתה, אבל "רוחה" אינה מופיעה. הדיאלקטיקה של גוף־נפש מומרת אצל לוין בדיאלקטיקה שבין גוף כצורה (תרבותית) לבין בשר (כחומר אורגני טבעי).

במחזות המוקדמים של לוין[4] לא מופיע בדרך כלל גוף שלם, אלא איברים מנותקים זה מזה ועצמאיים, או לחילופין גוף שלם, אך חסר גשמיות, גוף ללא פתחים וללא נקבים, דימוי של גוף – מושלם מכדי להיות אמיתי. במחזות אלה חושף לוין את הגוף כתוצר אידאולוגי הנענה לתביעה התרבותית הבלתי פוסקת לצורה, לתבנית, לסדר ולמשמעות. המשותף לכל צורותיו של הגוף כישות תרבותית־אידאולוגית הוא הדגשתו בידי לוין כייצוג, כמוליך (vehicle) למערכת קודים תרבותית כזו או אחרת: הגוף מהווה מוקד לדימויים של החברה הצרכנית; מייצג יחסי כוח היררכיים בתחומי המגדר, המעמד והלאום; מסמל את פרקטיקות הכיסוי, ההתנקות והטיהור הפוליטיים בחברה הישראלית הבורגנית; ואיבריו משמשים מטבע עובר לסוחר במסגרת האידאולוגיה של הקפיטליזם המאוחר.

*מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הדוקטורט "בתוך 'המרחב הצר': סובייקט, קיום וזהות בדרמה של לוין", האוניברסיטה העברית, ירושלים 2001. העבודה נכתבה בהנחיית פרופ' יגאל שוורץ.

1. חנוך לוין, "שיץ", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 352-351.

2. חנוך לוין, "הילד חולם", מנחם פרי (עורך), מלאכת החיים ואחרים, תל־אביב 1991, עמ' 261-331.

3. חנוך לוין, "ההולכים בחושך", מולי מלצר (עורך), ההולכים בחושך ואחרים, תל־אביב 1999, עמ' 7-80.

4. התופעות שתיוחסנה להלן למחזות המוקדמים מופיעות גם במחזות מאוחרים יותר, משום שהחזרתיות היא אסטרטגיה מכוונת של לוין, אך גיבושן הראשוני, שכיחותן וריכוזן בולטים במחזות ובז'אנרים שעוצבו בתקופה המוקדמת של יצירת לוין.

בחלקו הראשון של המאמר אתייחס לשלושה ייצוגים שונים של גוף בדרמה של לוין, המיוצרים ומפוברקים מתוך המרחב התרבותי בו הם מתקיימים: גוף־בבואה, שכל קיומו ניזון מעולם הדימויים החברתי־תרבותי; גוף מפורק, שאיבריו המתפקדים או הכושלים מסמנים את מערכי הכוח והסטטוס החברתיים; וגוף־בשר, שערכו נמדד במונחים הכלכליים של החברה הצרכנית. גוף תרבותי זה (על שלוש צורותיו), שאחדותו ו/או חומריותו נגזלות ממנו, הוא תוצר מובהק של השיח האידאולוגי שמייצר אותו.

במאמר זה לא ייוחד דיון נפרד להיבטים הפוליטיים הישירים והאקטואליים של הגוף הלויני. היבטים אלה, שעמדו במשך שנים רבות במוקד ההתעניינות של ביקורת לוין,[5] משתמעים במאמר מעצם הצגתו של הגוף כקונסטרוקט תרבותי היסטורי־אידאולוגי. התפתחותו הפואטית של לוין מלמדת כי הוא עצמו ויתר על הפוליטי האקטואלי כבר בראשית שנות השבעים, לאחר הסאטירות "את, אני והמלחמה הבאה",[6] "קטשופ"[7] ו"מלכת האמבטיה",[8] (להוציא החזרה אל הז'אנר הסאטירי ב"הפטריוט" ב־1982,[9] והמחזה "רצח" ב־1997[10]), והעדיף מהלך רדוקציוני שיביא לחישופם של עקרונות עומק תרבותיים, אשר עומדים מאחורי הווייתו של הגוף הציוני־לאומי, ולפירוק הכוח הגלום בהם באמצעים פארודיים.

השורשים הפוליטיים הישירים של עקרונות אלה מצויים, כאמור, בסאטירות המוקדמות, שהיו תגובה מיידית למציאות הפוליטית שלאחר מלחמת ששת הימים. בסאטירות אלה חושף לוין את הגוף כמוקד שעליו חרטו המיתוסים המכוננים והערכים הלאומיים את רישומיהם. כוחו של מיתוס "המת החי", למשל, בחברה הישראלית שלחמה על חייה תוך הקרבת מיטב בניה, נעוץ היה בהכחשת קיומו של המוות ובאישור המשכיות החיים. לוין מפרק את המיתוס מכוחו באמצעות שיבה אל הגוף הגשמי והצגתו של המוות כמות שהוא באמת – מוחלט וסופי. ב"שיר ההרוג המפוזר"[11] מפקיע לוין את הנופלים ממותם הסמלי ומחייהם הנצחיים, וממחיש את מותם הממשי:

"ידי הימנית במזרח והשמאלית בסוף מערב,
עיניי נישאו אל ההרים, לבי נהפך עליו.
עוף השמים מוליך עכשיו את מיתרי קולי,
אוזניי אינן שומעות מה ששותק פי."

שיר הגעגועים האולטימטיבי של יהודה הלוי לארץ ישראל, "לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב", שהציג את הפיצול בין הגוף המצוי במקום אחד לבין הנפש המצויה במקום אחר, נהפך באמצעות התחבולה הפארודית, בהיעדר נפש חיה בתוך הגוף המת, לפירוק הגוף לחלקיו: יד ימין, יד שמאל, עיניים, לב, מיתרי קול, אוזניים, פה. לוין מעניק כאן טיפול אירוני גם למיתוס "דם ואדמה" – איברי הגוף הפזורים במרחב הטריטוריאלי,

5. הזיקות שבין הדרמה הלוינית לבין המציאות הפוליטית הישראלית נבחנו ביחס לטווח רחב של נושאים, ולא רק בהקשר לגוף. ראו למשל: מאירה אליאש, "מי מפחד מחנוך לוין?", במחנה גדנ"ע, תל־אביב, 1976; ישראל שמיר, "הנשים וההשפלה", על המשמר, 9/9/1988; יצחק לאור, "תן להתחתן כמו שצריך", פרוזה, 101-102 (1988), עמ' 52-56; יצחק לאור, "המלך האבזר מכל המלכים", סימן קריאה, 22 (1991), עמ' 397-407; Erella Brown, "Allegory and Irony in the Satirical Work of Hanoch Levin", Ph.D dissertation, Cornell University 1989; Erella Brown, "Cruelty and Affirmation, The Postmodern Theater: Antonin Artud and Hanoch Levin", *Modern Drama*, Xxxv [4] (1992), pp. 585-607; Avraham Oz, "Dried Dreams and Bloody Subjects: Body Politics in the Theatre of Hanoch Levin", *JTD: Haifa University Studies in Jewish Theatre and Drama*, 1 (1995), pp. 146-109; אברהם עוז, התאטרון הפוליטי: הסוואה מחאה נבואה, אוניברסיטת חיפה וזמורה־ביתן, תל־אביב 1999, עמ' 299-306; ועוד.

6. חנוך לוין, "את אני והמלחמה הבאה", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל־אביב 1987, עמ' 11-30.

7. חנוך לוין, "קטשופ", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל־אביב 1987, עמ' 31-59.

8. חנוך לוין, "מלכת האמבטיה", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל־אביב 1987, עמ' 61-102.

9. חנוך לוין, "הפטריוט", מנחם פרי (עורך), מה אכפת לציפור, תל־אביב 1987, עמ' 103-138.

10. חנוך לוין, "רצח", מולי מלצר (עורך), ההולכים בחושך ואחרים, תל־אביב 1999, עמ' 81-121.

11. הערה 6 לעיל, עמ' 24.

מממשים באופן פיזי את קשר האהבה אל המולדת. פירוקו של הגוף לאיבריו, אסטרטגיה שפועלת כאן במישור הפוליטי המיידי, משמש ללוין כאחת האסטרטגיות המובילות גם במחזות (שיידונו להלן) בהם נחשפים עקרונות העומק שעומדים מאחורי הכוחניות הישראלית, ללא הממד האקטואלי שלהם.

הוא הדין גם בדמויות הבבואה, שפיתח לוין דווקא במחזות שהתרחקו מאקטואליה פוליטית, אך שורשיהן מצויים כבר בדמותם של חולדה ובועז במערכון "החיזור" מתוך "מלכת האמבטיה",[12] בו ההיבט הפוליטי גלוי לעין. הפענוח הפוליטי של דמויות אלה מאפשר לראות בלוין יוצר שקעקע את הנרטיב הציוני, ואת דמות הצבר כחלק ממנו. לדמויות הבבואה קשר תשתיתי מובהק לתפיסה הציונית, שיצרה האלהה של דור הצברים העברי החדש, אותם לוחמים "יפי הבלורית והתואר". הזיקה בין דמותה של פוגרה במחזה "חפץ",[13] למשל, לבין הגוף הציוני־לאומי נחשפת כבר באמצעות גילה (24), שהוא כגילה של המדינה בעת שהוצג המחזה לראשונה. ואכן אברהם עוז[14] רואה בכל "דמויות פוגרה" את "החלום הציוני שהובא עד אבסורדום".

12. הערה 8 לעיל עמ' 66-67.

13. חנוך לוין, "חפץ", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 87-171.

14. עוז, 1995, הערה 5 לעיל.

אולם הגוף הלויני הוא לא רק תוצר אידאולוגי־תרבותי. במחזות המיתולוגיים (מסוף שנות השבעים וראשית שנות השמונים) הוא משיל מעליו את הממד המטפורי והאידאולוגי ועובר ראליזציה. הגוף מופיע בעירומו, מופשט לא רק מנכסיו, מבגדיו ומדימוייו, אלא אף מאיבריו ה"מיותרים". החלק השני של מאמר זה מוקדש לאופנים בהם מפרק לוין את הצורה התרבותית של הגוף וחותר להווייתו כגשמיות פיזית, בשרית, אורגניזם ביולוגי, גוף אמפירי ש"פועל" בתוך הזמן והמרחב, וגבולו הוא כיליונו. בחלק זה במאמר אנסה להוכיח כי העיסוק בחומרי הגוף, בשרו ונוזליו, הוא לב לבו של העולם הלויני, ולא רק אמצעי או כלי לייצוגה של תכלית חיצונית כזו או אחרת. במחזות אלה מגיע לוין לתפיסת הגוף כמנגנון ביולוגי, שעיקרו נקביו הקולטים והפולטים. דרכם הוא חודר אל "עיסת הבשר המדממת", שעוברת תהליכים זהים לתהליך שעובר כל חומר אורגני.

בניסיון להגיע אל ה"אמת" של הגוף, כשהיא מנותקת מהתלות בכוח התרבותי המדכא, מטפל לוין בגוף בטכניקות אלימות ממש: הוא מפרק אותו לאיבריו, לפי תפקודיהם הספציפיים; מפקיע ממנו את גשמיותו; מצמצם אותו (על־ידי רדוקציה); קוטע ממנו חלקים; חודר לתוכו; הופך אותו לחומר מעוכל ומופרש (באמצעות קניבליזם); פוגע בו ומבזה אותו. כל הטכניקות הללו ננקטות על מנת להבקיע אל הבשר, אל האורגני, אל החומר, אל האותנטית של הגוף כשלעצמו. בחתירתו של לוין לחישופו של הגוף האורגני, הביולוגי, שבתוכו טבוע מנגנון החיים והמוות, ובעיסוקו המפורט במחזור האכילה וההפרשה, נוגע לוין בשאלת היסוד שעולה

מיצירתו כולה, והיא לדעתי תימת המעמקים שלו: מה מכונן את החיים מול המוות?

באופן פרדוקסלי דווקא הגוף החומרי הזה, שחייו נמדדים מלידה עד מוות, חורג ממסלול חייו הליניאריים ונטמע בתוך הנצחיות הקוסמית של הטבע, בה האורגניזם הביולוגי אינו כלה לעולם, אלא שב ומשנה צורה ללא הרף במחזוריות נצחית. בחלק האחרון במאמר אראה כיצד מנכיח לוין, בעיקר ביצירותיו המאוחרות, את מה שניתן לכנות ה"סמיוטיקה של הגוף", שפת גוף, שהווייתה אינה רק מעבר לתרבות, אלא גם מעבר לחומר. מה שטבוע בחומר האורגני, אך יש לו גם קיום מעבר לו, בעיקר כ"קול" שממשיך להדהד בחלל הקוסמי, גם לאחר הפיכתו של הבשר לאבק פורח.

## הגוף התרבותי

### הגוף הבבואתי: "גוף־ללא־גוף"

באופן מסורתי מתואר הגוף באמצעות שתי קואורדינטות מרחביות: ציר אנכי (מעלה־מטה), שבקצהו העליון מתקרב הגוף האנושי אל האלוהי והקדוש, ובקצהו התחתון הוא מידמה לבהמי או למכני; וציר אופקי (פנים־חוץ), בו מייצג הפנים את הנשמה, והחוץ את אופן השתקפותה על פני השטח בהבעות פנים ובמחוות גופניות.[15] שני הצירים גם יחד מייצגים למעשה את ההבחנה הדואלית המסורתית בין הגוף החיצוני, הארצי והנחות, לבין הנפש הפנימית, ההכרה הרוחנית, "חלק האלוה ממעל". הגוף הבבואתי לא ניתן כלל למיקום בתוך מערכת הצירים הדואלית הזו. הגוף־מראה הוא דו־ממדי, שטוח וחסר עומק, מעוצב על־ידי התרבות החורטת את רישומיה על פני השטח החיצוניים שלו. יותר משהוא נוכחות חומרית, הוא תצורה, קווי מתאר. זהו גוף נרקיסיסטי, עם זאת הוא חף מכל ידיעה באשר למערך הפנימי שלו. הוא אינו יודע עונג או כאב אמיתיים, משום שאופן התחברותו אל עצמו הוא רק דרך דימוי טהור, שאין לו דבר עם רגש אמיתי.

15. Feher Michel, Nadaff Ramona and Tazi Nadia (eds.) *Fragments for a History of the Body*, 1-3, Zone Books, New York 1989

העולם התרבותי שמעצב יחס כזה אל הגוף הוא עולם צרכני, היפר־ראליסטי, בו תחליפי דימוי מלאכותיים תופסים את מקומם של ייצוגי מציאות ממשית.[16] הפרסומות, תקשורת ההמונים, הרדיו, הטלוויזיה והקולנוע, כליה של התרבות הצרכנית, מספקים שפע תמידי של דימויים מסוגננים של הגוף כאובייקט שיווקי. אספקט זה נחשף בדרמות של לוין כאשר פרטי לבוש שונים, תוויות חיצוניות ודימויי גוף "קולנועיים" הופכים לעתים קרובות לתחליפי דימוי ולסימולקרות של הדמות כולה (ולא רק של הגוף), מבלי שיהיה צורך ב"תוך" כלשהו שיצדיק את הדימוי. אלמנטים שונים המיוצגים על־ידי תלבושת, איפור או אובייקט נלווה כלשהו –

16. Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Mark Porster (ed.), Stanford University Press, Stanford 1988

נעדרים למעשה כל זיקה אינטגרטיבית פנימית. הם אינם תלויים בסובייקט אחדותי, אלא בעולם השיח המשותף לעולם המוצג על הבמה ולצופה עצמו. בעולם כזה ניתק למעשה העוגן הגשמי של הגוף, והוא מתקיים רק דרך דימויו המלאכותי כגופניות מושלמת.

הפיתוח המלא של הגוף הבבואתי מופיע בדרמה "האישה המופלאה שבתוכנו",[17] אולם מקורו בדרמות המוקדמות בדמויות כמו חולדה ("מלכת האמבטיה"[18]), פוגרה ("חפץ"[19]), ורדה'לה ("נעורי ורדה'לה"[20]), צוויצי ("קרום"[21]) ועוד. כל "קיומן" של דמויות אלה נעוץ בהיותן שיקוף טהור של מדדי ההצלחה ושל סמלי הסטטוס של סביבתן התרבותית. הדמות ה"אידאלית" היא למעשה רק צבר של דימויים אשר מקובל לראותם כמייצגים כוח, עושר והנאת חיים, ובלעדיהם אין לה כל קיום. במובן זה, החברה ההופכת אותה למושא כיסופים, לאובייקט שמשרת את צרכיה, מנשלת אותה מכל מהות פנימית, משום שהיא זו הקובעת את זהותה. הדמות נבלעת על־ידי החברה, באותה מידה שהחברה נבלעת בתוכה.

מדיום הפעולה של הגוף הבבואתי הוא צריכה, אולם מה שמיוצר בחברה הצרכנית אינם מוצרים אלא תשוקות,[22] דימויים ולא אובייקטים חומריים. יתר על כן, התרבות הצרכנית מקצרת את הזמן ואת המרחק שבין התשוקה לבין הגשמתה, משום שאין הכרח לרכוש בפועל את האובייקט הנחשק, די בכך שהוא נלכד במבט. עמדה זו מממשות בפועל הדמויות הבבואתיות של לוין. כפי שכבר הראה אברהם עוז,[23] כל התקשורת של פוגרה, ורדה'לה ודומותיהן עם העולם מושתתת על יחסי עדות הדדיים, משום שהן מתקשרות עם שאר הדמויות דרך המבט בלבד. כל חיוניותן מוזנת באמצעות מבטם של האחרים. אולם כוח חיות זה הוא בעצם אנרגיה הפועלת במעגל סגור, משום שבתוך המבט המשתוקק של האחר משתקפת כבר תשוקתו של הגוף הבבואתי, הנרקיסיסטי, אל עצמו. תכונה זו בולטת כבר בדמותם של חולדה ובועז במערכון "החיזור" מתוך "מלכת האמבטיה",[24] כאשר בלהט תאוותם מנשק כל אחד מהם את גופו שלו. לכן, למרות שהגוף הבבואתי פתוח לכאורה לעולם החיצוני, לאמיתו של דבר הוא גוף מונאדי, אשר מכונן את מושאיו בהתאם לבבואה שלו עצמו. גם כאשר משתקפים בו מושאים חיצוניים, הם תמיד כבר משקפים אותו עצמו.

המחזה "האישה המופלאה שבתוכנו"[25] עשוי לשמש דוגמה מובהקת לגוף הבבואתי המשקף ומשתקף, משום שהוא מושתת על השתקפויות וכפילויות, משחקי תחפושות וטשטוש הקשרים המקובלים בין מסמנים למסומנים. האישה המופלאה, דמות האישה הנערצת במחזה, אינה זוכה להגשמה קונקרטית חד־פעמית, אלא מוכפלת מיד לשתי נשים (מאוריציה ומדגסקר), שהן בסופו של דבר בכל זאת "אישה" אחת – האישה "המופלאה". המשחק בין ה"מקור" לבין שעתוקו הודגש בביצוע המחזה

17. חנוך לוין, "האשה המופלאה שבתוכנו", מנחם פרי (עורך), הזונה מאוהיו ואחרים, תל־אביב 1995, עמ' 65-121.
18. הערה 8 לעיל.
19. הערה 13 לעיל.
20. חנוך לוין, "נעורי ורדה'לה", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל־אביב 1988, 229-290.
21. חנוך לוין, "קרום" , מנחם פרי (עורך), סוחרי הגומי ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 7-84.
22. Baudrillard, הערה 16 לעיל.
23. עוז, 1995, הערה 5 לעיל, עמ' 129.
24. הערה 12 לעיל.
25. הערה 17 לעיל.

על הבמה, בין השאר, בכך שאת דמותן של מאוריציה ומדגסקר שיחקה אותה שחקנית. זאת ועוד, שתי הדמויות גם יחד אינן אלא בבואות כביכול של אידאה פנימית המצויה בלב המעריצים הצופים בהן: זו הרי האישה המופלאה ש"בתוכנו". אולם אין זו אידאה במשמעות האפלטונית, היינו, המקור האולטימטיבי, אלא שעתוק חוזר ונשנה של דימוי נשי, הממוקד במודל הגופני המושלם והנחשק, כפי שעוצב בספרות ובעיקר בקולנוע ובטלוויזיה. זהו ריבוי שהוא אחד ואחד שהוא ריבוי. בהצגה הועמדה על הבמה מראה, שהכפילה שוב את דמותה של האישה "המופלאה" והפכה אותה לאישה "סדרתית", אין־סופית בשכפוליה. כך הובלט קיומה כדימוי משועתק בלבד.

גם במחזה "הזונה מאוהיו"[26] בולטת היעדרותו של מקור ממשי. כשכוחו המיני של הויביטר, הקבצן הזקן, אינו עומד לו עם זונת רחוב עלובה, הוא מבקש להחיות "זיכרון עבר" כביכול, שישכיח את נסיבות ההווה הממשיות ויאפשר לגופו "לייצר תשוקה". ההזיה המינית מקבלת לכאורה דמות ושם – "אוולין" – אולם אלה הם רק דימוי חיצוני של דמות חסרת גשמיות קונקרטית. השם "אוולין" הוא שם לועזי, זר, רחוק, לא מכאן, "קולנועי". גם הגוף מתואר על־ידי קונטורים חיצוניים בלבד, שאינם מעלים בתודעה שום דמות ממשית, אלא דמויות משוכפלות מתוך סצינות קולנועיות רבות, שאינן אלא שוב ושוב אותה דמות עצמה: תצורת גוף העומדת בגבה אל המתבונן; יד מתרוממת להתיר את קרסי החזייה; שד לבן מבהיק מתחת לבית השחי; קונטורים אידאליים של גוף עירום המשתרע על המיטה וכולי. הויבטר מעלה בדמיונו סיטואציה שלמה, שהמוחשיות שלה נוצרת לא בכוח אמת ממשית כלשהי, או זיכרון קונקרטי (כלומר, חוויה ביוגרפית), אלא בכוח הדימוי בלבד. תאור העצמה החווייתית החזקה שזור כולו דימויים רומנטיים קלישאיים, השאובים מעולם הקולנוע והספרות ולקוחים מתחומים רבי שגב וגודל, תופעות אדירות – אקלימיות, גאולוגיות, קוסמיות ואף דתיות: "הטייפון הגדול היה עוד לפנינו"; "הערפל כיסה את הכול"; "כמו התפוצצות"; "מקהלת מלאכים ברקיע ענתה בשירה אדירה".[27] עודפותם של הפרטים, מושלמותה היתרה של הסצינה ה"זיכרונית" כביכול, הגופניות ללא פגם, והצבעים הסטראוטיפיים והקיטשיים – כל אלה מעלים בתודעה באופן מיידי סצינות קולנועיות, ללא כל יכולת להתמקד בסצינה ספציפית, דבר המפקיע מה"זיכרון" הזה כל סוג של אותנטיות אפשרית.

האימז'ים באמצעותם נארגת ההזיה על הזונה מאוהיו נשענים גם הם על מושגים של גודל וכמות: בית הזונות של הזונה מאוהיו משתרע על פני שטח שהוא "פי שניים וחצי מכל המדינה שלנו". לכל זונה וילה ענקית מוקפת גן פורח. כל זונה שולטת על צי של אמצעי תעבורה: ארבע מכוניות, יאכטה ואווירון. לכל זונה צמודים שני גניקולוגים צעירים ולא פחות מגדוד של משרתים כושים. אין לדימויים המתארים את הזונה מאוהיו

26. חנוך לוין, "הזונה מאוהיו", מנחם פרי (עורך), הזונה מאוהיו ואחרים, תל־אביב 1995, עמ' 123-182.

27. שם, עמ' 133-134.

דבר עם אסוציאציות גופניות־פיזיות, או עם מיניות ארוטית פרועה, כפי שהיינו עשויים לצפות. במקומן מופיעות תדמיות של הצלחה חברתית וכלכלית שמרכיבות כמונטז' את דמותה של הזונה: "הזונה מאוהיו עשירה כל כך שהיא לא לוקחת כסף; והיות שהיא לא לוקחת כסף – היא לא צריכה אותך, לכן היא לא נותנת לך בכלל להיכנס".[28] כך מופקעת ממנה מהותה הזנותית, שכן מתבטל מה שהגדיר אותה כזונה – התשלום עבור שירותיה. ב"הזונה מאוהיו" משמש הדימוי הכפול של הזונה־הבתולה כמושא השאיפות של הגבר. יתר על כן, נחשפת כאן שוב העובדה שהגוף הבבואתי, למרות שאין לו דבר משלו והוא עשוי מהשתקפויות של סביבתו המשתברת בו, הוא בעצם גוף מונאדי סגור: הזונה היא בעצם בתולה; במקום גוף פרוץ לכל דורש, היא גוף סגור ומסוגר מפני כול. כל מה שזוכה לו הקליינט הוא לעמוד בשעריה, להתבונן מבחוץ בחומה המקיפה את הטריטוריה שלה. הגוף הבבואתי, כך מתברר, הוא גוף חלק וסגור ללא פתחים וללא נקבים כלל.[29]

המונאדיות של הגוף הבבואתי, למרות פתיחותו כביכול לעולם, עולה גם מתוך המחזה "האישה המופלאה שבתוכנו".[30] לשתי הדמויות הנשיות הנחשקות בו שמות של מקומות גאוגרפיים: מאוריציה ומדגסקר, שניהם שמות של איים. דימוי האי מעלה בתודעה טריטוריה שלמה וסגורה לעצמה, שהקונטורים שלה ברורים והגישה אליה קשה, אי לבדד ישכון, שהים סובב אותו מכל עבריו וקובע את גבולותיו. מכאן שהדמות "המופלאה" (והמשוכפלת) נעשית רחוקה ובלתי מושגת. מאוריציה ומדגסקר הן יבשה לעצמן, שלמות ומושלמות, זאת למרות שברשימת הדמויות במבוא למחזה הן מוצגות כנשות העולם. מצד אחד, אם כן, כל אחת מהן היא אי אוטונומי ואוטרקי לעצמו, ומצד שני, העולם כולו פתוח לפניהן, ונתון בכל עת למרותן ולניכוסן. כל אחד ממחזריהן – חוטנר מעריצה של מאוריציה, ולקסנר מעריצה של מדגסקר – מוצגים כמעין דיפלומטים: איש בלי תיק ונספח, המנסים לשווא להגיע אל יעדיהם. הם "מסורבי אהבה".

הדימויים המרחביים מקבלים נופך נוסף בסיום המחזה, כאשר חוטנר עורך השוואה בין נשים בשר ודם לבין דמות האישה הפלאית החקוקה בלב, שנבראת מצלעו של הגבר ונמצאת במיטתו כל ערב בעזרת הכוח המדמה. כל שעליו לעשות הוא לעצום עיניים. אתרים גאוגרפיים הידועים כשבעת פלאי עולם משמשים לחוטנר כקנה מידה. חוטנר פונה אל הנשים הממשיות בלשון רבים: "ואתן נשים כבודות, שבשרכן עשוי חומר מתכלה [...] ואחוריכן לא עשויים לעד, לא פירמידות כלל, ולא נצחית גזוזטרת שדיכן, לא הגנים התלויים בבבל". לעומתן קיימת זו "שאין לה קץ, ולא תבלה אף פעם [...] יפה ונצחית, וזוהרת לעד – האישה המופלאה שבתוכנו!" היא "השמיני שבפלאי תבל".[31] לכן, כאשר בסיום המחזה טועה מאוריציה בזהותו של חוטנר (המאהב הדחוי) ומחליפה אותו בחורחה

28. היפוך דומה חל גם במחזה "אשכבה": שני השיכורים מפנטזים על הזונה האידאלית כניגוד מוחלט לשתי הזונות "המציאותיות" שנוסעות עמם באותה עגלה. גם ב"אשכבה" הזונה האידאלית אינה דורשת שכר עבור שירותיה: "זונה נותנת יום ולילה גם בשבת גם בחג והכול בחינם ועוד נותנת עודף"! חנוך לוין, "אשכבה", מולי מלצר (עורך), אשכבה ואחרים, תל־אביב 1999, עמ' 200.

29. אברהם עוז הצביע על הסגירות בדמויותיהן של פוגרה ושל ורדה'לה שבתבניתן, כפי שציינתי, יצק לוין את כל דמויות "הגוף הבבואתי" בדרמה שלו. ראו עוז, 1999, הערה 5 לעיל.

30. הערה 17 לעיל.

31. שם, עמ' 121.

(המאהב האלמותי), רגע של חסד לו השתוקק חוטנר בכל מאודו, הוא מושך את ידו מידיה, מסיר מראשו את הפיאה דמוית חורחה, ומתרחק. הוא מעדיף להשאירה כמושא תשוקה לא ממומש. הבחירה המועדפת היא בדמותה של "האישה המופלאה שבתוכנו", בעלת הגוף ללא גוף, המושלמת והמסוגרת, שלזמן אין כוח מכלה לגביה, והיא נשארת בגדר דימוי טהור בלבד, מושא כיסופים מושלם.

## הגוף המפורק: איברים ללא גוף

הגוף המיוצר בעולם הדימויים של החברה הצרכנית העכשווית הוא רק אחד מטיפוסי הגוף המשקפים בדרמה של לוין את המרחב התרבותי הישראלי. דגם אחר של הגוף התרבותי הוא גוף מפורק, החושף את דפוסי השליטה ואת מבני הכוח החברתיים. האיברים המפורקים מעורבים בתהליכים יוצרי משמעות, משמשים "כלי נשק" במאבקי הכוח המתנהלים בין הדמויות וממקמים את בעלי האיברים ה"מובחרים" גבוה בהיררכיה החברתית. הבקרה והשליטה בגופם של אחרים נובעות ישירות מכושרם של איברי הגוף העצמי לתפקד באורח פונקציונלי ומכשירני. שליטה בגוף מזוהה עם חוסן נפשי, כוח פוליטי והצלחה חברתית, ומשום־כך גופה של פוגרה, העומדת בראש פירמידת ההצלחה במחזה "חפץ", צייתני וממושמע באופן מוחלט, והיא מתפעלת אותו באורח מניפולטיבי בהתאם לצרכיה החברתיים: "ומי שמרגיש, ובצדק, שהירכיים המוצקות והשזופות האלה לועגות לו בפרצוף, שיכה את הראש שלו בקיר, מה שמוסיף לי שעשוע על שעשוע".[32]

32. הערה 13 לעיל, עמ' 101.

אולם מרבית הדמויות הלויניות אינן מצליחות כלל בניסיונן לכפות על גופן משטר של משמעת. מול מיעוט של דמויות שלהן גוף מתפקד (או לפחות איבר מתפקד), גופן של מרבית הדמויות מתפרק. רובן חוות את גופן כמצבור של איברים העומדים בכל רגע בפני סכנת התפרקות.[33] לאחר שחנה צרליץ מבטלת את "השידוך" עם אדש ברדש (מהדמויות הנמצאות בתחתית ההיררכיה החברתית במחזה "חפץ"), "מתמרד" גופו של אדש נגד רצון בעליו והוא נופל ו"מתפרק". אדש: "לקום, עכשיו להתחיל לקום, להרים את כל הגוף הזה למעלה, את כל הגוף עד למעלה, הבטן על הרגליים והראש על הבטן, לסדר את הכול מחדש, איזו עבודה, אה! נעזוב את זה".[34] ב"משחק הגמר" (סיפור הקבורה של חפץ המתקיים לפני התאבדותו הצפויה) מציגה כל אחת מהדמויות את חיוניות קיומה באמצעות אחד מאיברי גופה, שימשיך לפעול בעוד גופו של חפץ יהיה דומם וחסר תנועה: טיגלך ירוץ על רגליו; כלמנסע תטייל "רגל אחר רגל"; חנה תושיט "ידיים [...] לחיבוק"; אצל אדש ברדש "הלב ימשיך לדפוק"; ורשביאק יבלה במטבח "עם פה מלא אוכל"; ושוקרא יעמוד מול חפץ השוכב באדמה, יפעיל את מבטו העריץ על חפץ כמו על שאר

33. יוחאי אופנהיימר, "פואטיקה של כוח", סימן קריאה, 22 (1991), עמ' 204-216.

34. הערה 13 לעיל, עמ' 164.

האובייקטים שמסביבו, "הצנוניות שתקועות באדמה", ויכתירם בכותרת "אומללים!"[35] האילוץ של כל אחת מהדמויות להיאחז באיבר אחד מגופה, שיעיד על כושרה לחיות, נובע מהעובדה הבסיסית שהיא חסרה למעשה יכולת ייצור של כוח ליבידיאני אינטנסיבי ממשי. יותר משהאיברים הם חלק מגוף אנושי אחדותי ממשי, הם סימבולים מופשטים של סטטוס וכוח חברתיים. תשוקת הקיום שלהן אינה נובעת מכוחה של אנרגיה פנימית בעלת עצמה, אלא נחווית דווקא כחסר, שהפעלת כוח כלפי חוץ היא בגדר ניסיון שווא למלאו.

הגוף המפורק, החסר את עצמת הקיום הפנימית, מסוגל לחוות את קיומו רק בשני אופנים: בזמן פעולת המשטור העצמי, אשר אינה ממלאה את החסר אך מונעת חוסר אינטגרציה מוחלט; או על־ידי מיקומו של הגוף במערך היררכי בו הוא אמנם משועבד, אך השעבוד מעניק לו את תחושת עצמו וגבולותיו.[36] כיוון שמרבית הדמויות הלויניות אינן מצליחות בדרך כלל לכפות משמעת על גופן, הדרך הבלעדית כמעט שלהן לשמור על מידה של אינטגרציה היא באמצעות המיקום ההיררכי.[37] בתחילת המחזה "יעקובי וליידנטל" מגלה יעקובי כי "נולד כדי לחיות", וגילוי זה מתבטא מיד בניתוק יחסיו עם ליידנטל כדי ש"ילמד לדעת איפה הוא – ואיפה אני".[38] היררכיית הכוח של דמויות יריבות מיוצגת לעתים קרובות באמצעות היררכיזציה של איברי גוף מטונימיים. כך מייצגים את המאבק בין משפחת הכלה למשפחת החתן ב"הלוויה חורפית"[39] מסמנים שכוחם שאוב מהיחס הערכי השונה המוענק לחלקי הגוף, ומזיהוי מלא של האנשים עם חלקי גוף אלה. רשס מבדיל בין משפחתו (משפחת הכלה) לבין משפחת החתן על־ידי זיהוים עם חלקי גוף מנוגדים ערכית. רשס: "אנחנו – מצד הכלה – מוח! אתם – כל המשפחה – מצד החתן – תחת!" ומשפחת החתן משיבה מיד מלחמה שערה בכלי נשק זהה. ציצקיבא: "כליות! שתינות!"[40]

היעדרו של מכלול גופני אינטגרטיבי יוצר תחושה של חוסר שייכות הגוף המפורק לעצמו. שחש, למשל, מאמינה שלישבן שלה יש חיים אוטונומיים בנפרד ממנה: "קחו אותו, מה לי ולו? מה אני צריכה את חיית השעשועים המפונקת, שצמודה אלי מאחורה?"[41] הניתוק של הגוף מעצמו הוא גם מה שמאפשר לו לסבול את השפלתו, ומסגל אותו לקיום אינסטרומנטלי. האובייקטיבציה של הגוף ניכרת לא רק בפירוקו לאיברים נבדלים, אלא גם בתפקיד ובתכלית שמייעדים לאיברים אלה כמכשירים וכאמצעים. כך הופכים השדיים של שחש לאינסטרומנטים המשמשים ללכידת המין השני. דווקא האנשתם של האיברים המנותקים מדגישה את אופיים המכשירני והשימושי. שחש: "תראה איתמר, מה יש פה לדודה, אה? שד. שד־שדון, שד שדוביצקי. הי תראה איך הוא קופץ [...] הנה עוד שד [...] אדון שדוביצקי ואדון שדומוביץ, ושניהם קופצים השובבים, הופ־הופ־דיגידיגידים [...] והנה הבטן, ובבטן למטה יש מערה סודית, במיוחד למשחקים של איתמר".[42]

35. שם, עמ' 167-169.

36. W. Arthur Frank, "For Sociology of the Body: An Analytical Review", M. Featherstone, M. Hepworth and S. B. Turner (eds.), The Body: *Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, London, Newbury and New-Delhi 1991, pp. 36-102

37. קיומן של הדמויות הלויניות כפונקציה של מיקומן על שלבי הסולם ההיררכי אופייני לכל המחזות של לוין, ומרבית המבקרים כבר התייחסו לכך. ראו למשל: אורי רפ, "האדנות חייבת להראות", הארץ, 6/9/1974; מנחם פרי, חיים ביחס, איש עומד מאחורי אישה יושבת, תל־אביב 1992, עמ' 285-302; עוז, 1995, הערה 5 ואופנהיימר, הערה 34 לעיל.

38. חנוך לוין, "יעקובי וליידנטל", מנחם פרי (עורך), חפץ ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 177.

39. חנוך לוין, "הלוויה חורפית", מנחם פרי (עורך), סוחרי הגומי ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 233-294.

40. שם, עמ' 269.

41. "יעקובי וליידנטל", הערה 38 לעיל, עמ' 182.

42. שם, עמ' 223.

כאשר חובר כישלון הבקרה על הגוף העצמי לתחושת החסר הליבידיאני וניתוקו של הגוף מעצמו, מופנה דחף השליטה כלפי האחר, שהופך ל"תת־אנוש" החייב בהשמדה, כי "מישהו אחר חייב למות כדי שהוא עצמו יוכל לחיות".[43] מנחם פרי מצביע על תופעה זו כעל אחד מעקרונות הקיום בדרמות של לוין: "מכאן נגזר עקרון 'הכלים השלובים' [...] כדי שהרוזן פוזנא יחיה – על מישהו למות (כולם רוצים לחיות) [...] משמעות מותם של מחליפיו של פוזנא אצל מלאך המוות תהיה רק זו שבמותם ציוו לו את החיים."[44] יחסי הכוח אצל לוין מבוססים על תלות הדדית זו בין הגוף השולט לבין הגוף הנשלט: ב"נעורי ורדה'לה" מתפרץ האהוב של ורדה'לה כלפי אימו "מתי תלמדי למות, לפנות את הדרך שנעשתה צרה עבור שנינו? [...] כל עוד את חיה – אני אבוד! מותי זקנה מותי!"[45] דיאלוג דומה מתנהל גם בין האם צשה והבת שפרכצי. שפרכצי: "אויש, תמותי כבר, תמותי!" צשה: "תתחתני ואמות." שפרכצי: "תמותי ואתחתן. קודם למות".[46] האחרים נתפסים כאויבים תת־אנושיים, שיש להפכם ל"גוש מדמם" ול"עיסת בשר" כדי להתקיים ולחיות.[47] הגוף המפורק לאיבריו, כמו גוף הבבואה שהוצג קודם לכן, יונקים, אם כן, את כוח חיותם לא מתוכם הם, אלא ממקור חיצוני – אם מתוך דימויי ההצלחה וסמלי "החיים הטובים" של סביבתם התרבותית, אם מתוך המיקום ההיררכי המועדף ויחס כוחני כלפי חולשתם של האחרים.

43. פרנק, הערה 36 לעיל, עמ' 71, אשר ציטט מהספר Theweleit Klaus, *Male Fantasies*, 1: "Women, Floods, Bodies, History", University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. 209

44. הערה 37 לעיל, עמ' 289.

45. הערה 20 לעיל, עמ' 285.

46. "שיץ", הערה 1 לעיל, עמ' 296.

47. פרנק, הערה 36 לעיל, עמ' 72.

## הגוף הממוסחר: "גוף ללא איברים"

הכוח התרבותי שמופעל על הגוף מקבל את אפיונו הסופי אצל לוין כאשר הופך הגוף לבשר. הגוף הבשרי אינו רק תלוי בעולם הדימויים של החברה ושל ערכיה (כמו הגוף הבבואתי), או יונק את כוח חיותו ממערכות הכוח שלה (כמו הגוף המפורק), אלא הופך בעצמו מגוף לאנרגיה, המזינה את מערכותיה של החברה ומניעה את גלגליה. באמצעות האסטרטגיה הקניבלית חושף לוין את הגוף בהווייתו כמוצר צריכה, ומצביע על ניצולו למטרות שהן מעבר לצרכיו הטבעיים – אם לתכליות כלכליות־מסחריות (באמצעות חתונה), ואם לתכליות אידאולוגיות־פוליטיות (באמצעות מלחמה).

במחזה "שיץ" הגוף הנשי הוא סחורה עוברת לסוחר, נכס שערכו נמדד במונחים כלכליים בלבד. בפתיחת המחזה מתרה צשה בשפרכצי: "סגרי את הישבן בבית – רצוי בכספת – גברים רעבים משוטטים ברחוב עם גרזן, הם יגמרו לך את התוחס־פילה [...] [ואל הבשר:] חמישים לירות קילו [...] בשר האדם זול מבשר החזיר". גם האב פפכץ אומד את שוויה של בתו אצל חתנים פוטנציאליים על־פי נתוני גופה, כשקנה המידה להערכת שוויו של הגוף האנושי זהה לזה המשמש להערכת שוויו של בשר באטליז: "הרי זו ממש מציאה. הכול בשר, בשר נקי, עצמות אין

בכלל. ומאיזה צד שאתה לא ניגש – יש. יש. אתה אוהב שוק – יש לך שוק. אוהב בשר חזה – קח בשר חזה. לשון – הנה לשון. כליות רצית – הכליות לפניך. והכל רך וטרי ונמס לך בין הידיים [...] אני לא מבין הרי מבחינת בשר אני נותן פה שתי נשים בתוך אישה אחת".[48] הצלחת המשטור הכלכלי של הגוף תלויה בדה־הומניזציה מוחלטת של האישה: פירוקה לאיברים על־פי שווי הבשר המצוי בהם, והפיכתה מ"היא" ל"זה" – מזולת אוטונומי ושלם לאובייקט רב־שימושי, ששווי חלקיו גדול משוויו כשלם. הקניבליזם הופך את האישה לחומר המזין ומקיים את כל תחום הפעולה הכלכלי־שיווקי.

48. "שיץ", הערה 1 לעיל, עמ' 295-296.

בשוק הבשר הזה, לעתים קרובות נמדד ערכה של האישה רק על־פי שוויים של איבריה המיניים, ולכן שאר איברי גופה (שלא לדבר על רכיבי זהות אחרים שלה) הופכים לפסולת בלתי נחוצה: צ'רכס (על כלתו, שפרכצי): "למה לי את כולה? היא מלאה שאריות. הראש, למשל. מה אני צריך את הראש שלה? זה אוכל כל הזמן, מסתכל עלי, בודק אותי, רוצה ממני. בקיצור: עול. אין צורך. שלא יהיה. וגם הידיים, לוקחות, מחטטות – בזבוז. וכפות הרגליים עם הציפורניים העקומות, והיבלות, ובית השחי, והגב, והצוואר העבה – שני שליש מהאישה הזאת פסולת. לקצץ ולזרוק. שיישאר התחת, בתור בסיס ועליו ישר השדיים. שדחת. קציצת אישה של שלושה כדורי בשר, רך, שימושי, דקורטיבי וגם מתגלגל לבד לצדך."[49] חלקי הגוף השמישים, שמביאים תועלת לגבר, ראויים להשתמר, השאר – פסולת.

49. שם, עמ' 320.

היסוד הקניבלי קיים כבר בסאטירות המוקדמות, בהן מצביע לוין על אופן גיוסו של הגוף למלחמה בשמם של צרכים אידאולוגיים־פוליטיים, על־ידי הפיכת הנופלים בקרב למתים־חיים. באמצעות האסטרטגיה הקניבלית מבליט לוין את ההיבטים הגשמיים של המוות, תוך "החזרה" רגרסיבית של הגוף החי בעל הצורה אל קיומו הראשוני כחומר גלם. כך ב"שיר הטבח הגדודי",[50] התקתם של מושגי הבישול מהמטבח לסיטואציה המלחמתית מחריפה את עצמתם של הכוחות הפועלים על הגוף. בשר הנופלים, עצמותיהם ודמם הם חומרי גלם המיועדים לתבשיל, והאדמה היא "הסיר" הגדול הבולע לתוכו את כל החומרים:

50. חנוך לוין, "שיר הטבח הגדודי", הערה 6 לעיל, עמ' 27.

"אחר־כך נלחמנו ביום
ושפכנו מן האדום־האדום
ובישלנו לאלוהים דייסה
מכל מלאכתו אשר עשה
[...] בבוקר לחמנו שוב
ולאדמה הכנסנו מכל טוב."

גם דברי יצחק לאברהם במערכון "העקידה" מתוך "מלכת האמבטיה"[51]

51. הערה 8 לעיל, עמ' 89-91.

מציגים את הכנתו של יצחק להקרבה בשם הציווי האלוהי כמעשה קניבלי: "קום ותקע לך את להב המאכלת בבשר הצעיר שלי, אבא'לה, ותבתק לי את הגרון עד שהדם יפרוץ ויותז לאדמה כמו דם של פרה. תעשה ממני פרה, אבא'לה [...] תחתוך, טאטע'ניו, תחתוך ותביא את הבשר למאמע'ניו!" המטפורה הקניבלית, אם כן, באה לחשוף באופן בוטה וקיצוני את השימוש ה"זללני" שעושה החברה בגוף האנושי, אם כ"בשר תותחים" במלחמה ואם כ"בשר למכירה", כמוצר בסחר החליפין החברתי־כלכלי, ובמיוחד ב"תן וקח" המיני.

## הגוף האורגני

הגוף התרבותי בדרמה של לוין נועד, כאמור, לשקף את הדימויים של תרבות הצריכה, ולשמש כלי נשק במערכות הכוח ההירכיות, וכאובייקט בסחר החליפין החברתי. גוף זה נשאב אל תוך כלכלת הייצוגים התרבותית, שמסתירה את הממד החומרי הפיזי של קיומו, מסווה את תוצריו ומדכאת אותו. הגוף כבשר ודם, כבעל מעטפת עורית רגישה ומגיבה, כמכלול של פתחים ונקבים, כמקור ל"לכלוך": זיעה, זרע, צואה, שתן ורוק, כחומר ביולוגי שעובר תהליכי ניוון וריקבון – נידון להיעלם במסגרות התרבותיות־חברתיות. להלן יתברר, כי לוין רואה בהעלמתו של הגוף האנושי הממשי לא רק אמצעי לניצולו ולגיוסו לתכליות חיצוניות, אלא גם את הביטוי המובהק ביותר לניסיון התרבותי האולטימטיבי והמרוכז להעלים את המוות.

בחתירה אל מעבר לתרבותי, הופכת שאלת "טבעו" של הגוף לשאלת מפתח, באמצעותה מברר לוין סוגיות מהותיות ומטאפיזיות: זהותו של הסובייקט (האישי או הקולקטיבי) ואיום המוות מול החיים. בכך חורגת תפישת הגוף של לוין מהממד החברתי־תרבותי (שעמד במוקד ההתבוננות שלו בז'אנרים המוקדמים של יצירתו) ונעה לעבר הספקטרום הביולוגי והמטאפיזי. תפיסה זו תעמוד כאן במרכז הדיון במחזותיו המיתולוגיים של לוין, ובעיקר ב"הוצאה להורג"[52] וב"ייסורי איוב".[53] במחזות אלה חדל הגוף להיות מטפורי ונבחן כשלעצמו, על־פי צרכיו ומהותו.

52. חנוך לוין, "הוצאה להורג", מנחם פרי (עורך), ייסורי איוב ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 7-52.

53. חנוך לוין, "ייסורי איוב", מנחם פרי (עורך), ייסורי איוב ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 53-103.

## בשר־הגוף: עיסת הבשר המדממת

ב"ייסורי איוב" מופשט גיבור המחזה, על־פי הדגם של הסיפור המקראי, מכל "נכסיו": רכוש, ילדים, בגדים, שלמות הגוף וכבוד אנושי. איוב לוקה בפגיעות טבע ובפגיעות חברתיות, שארית רכושו מעוקלת, ואפילו בגדיו העליונים מופשטים ממנו "למעט אותך עצמך, גוף ונפש" מודיעים לו אנשי ההוצאה לפועל.[54] מעכשיו תתחיל הפגיעה בגוף העירום שנותר

54. שם, עמ' 68.

חשוף. ב"הוצאה להורג" פוגשים הצופים את הגיבור "כתמים צהובים" מלכתחילה כחסר־כול. כך מציג "מתוק מר המוות" את הנידון למוות "כתמים צהובים": "גבירותיי ורבותיי, עומד פה גבר. הוא עירום, וידיו ריקות, ואין לו כלום בעולם. לא כסף, לא רכוש, לא כבוד, גם לא המכנסיים הרטובים שהוא לובש על בשרו, גם הוא עצמו כבר לא שלו".[55] גם ערכים אנושיים כמו היגיון, אהבה, מוסר ומדע עוברים במהרה רדוקציה, ונותר שוב רק הגוף לבדו. במקום הערכים שנשללו, מעמיד לוין את "סגולותיה" של עיסת הבשר החיה והמדממת: רכותו של בשר הגוף והפרפור שעובר בו כאשר המוות חודר לתוכו. כאשר "והשמים צחקו" תוקעת את הסכין בגופו של "צמרמורת פחד", מתגלה כי המשותף לקרבן וגם לרוצחו אינם ערכים אנושים מופשטים, אלא הגוף והביטויים הפיזיים שלו: צמרמורת הפחד של הקרבן, ורטט החלחלה הענוג של רוצחו (שבקלות היו יכולים להתחלף בתפקידיהם). "והשמים צחקו": "טוב לתקוע משהו חד לתוך הבשר, טוב לחוש איך פולחת הסכין ברכות את הבשר והקרביים, נעים הוא הפרפור החי [...] הייתי רוצה [...] [ש]הסכין לא תחדל להינעץ, שרקמות הבשר ייקרעו ללא קץ, וצלילים אינסופיים של פחד יופקו מן הגוף הזה, ואינסופי יהיה הרטט הענוג של חלחלה, אשר חולף בי כמו ברק כחול, נפלא".[56]

55. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 20.

56. שם, עמ' 32.

במרכז המחזה "ייסורי איוב" עומדת האופוזיציה שבין האל הרוחני המופשט לבין הגוף האנושי המוחש, אך גם כאן מתבררת מיד עצמות קיומו של הגוף הפיזי, כאשר עקירת השיניים בתחילה, וכאב הגירוד הבלתי נסבל בכל הגוף מיד אחר־כך, משכיחים מאיוב לא רק את אובדן כל נכסיו, אלא, כמה משפיל ומעליב, גם את הצער האיום על מות בניו ובנותיו. הכאב הפיזי עוקר כל זיק "רוחני" בצלם האדם: אהבותיו, זיקותיו הרגשיות, קשריו החברתיים, אמונותיו וכבודו, והופך אותו לחיה עירומה הזוחלת על ארבע, מתפלשת בייסוריה בעפר, מייבבת וצווחת איומות. כאשר מוחדר השיפוד דרך פי הטבעת בפלישה חודרנית אל מעמקיו של הגוף המעונה "כל קשרי המשפחה, היצר, הרגשות, האמונות והדעות מתערבלים אצלו למין עיסה חסרת צורה, לערפל כבד, שמתוכו מבליח, כמו אור של מגדלור, הכאב הנורא בישבן."[57]

57. "ייסורי איוב", הערה 53 לעיל, עמ' 93.

## גבולות הגוף: המעטפת העורית

שמותיהם של שלושת הקרבנות ב"הוצאה להורג"[58] מכוונים לתגובות פיזיולוגיות של הגוף במצבי מחלה, חרדה ועמידה מול המוות. "כתמים צהובים", "זיעה קרה", "צמרמורת פחד" – כולן מופיעות על פני העור החיצוני, שאמור לשמור על גבולותיו של הגוף ולהבטיח את לכידותו. גידולים, פגמים, פצעים וכתמים על פני המעטפת העורית של הגוף מהווים איום על הזהות, על "העצמי השייך לי לחלוטין." העור החיצוני הוא

58. הערה 52 לעיל.

"הגבול החיוני, אם לא הראשוני, של האינדיבידואציה הביולוגית והפסיכית",[59] ופגיעות בו מסמנות את פריצת גבולותיה של הזהות. אין זה מקרה שגם ב"ייסורי איוב" הפגיעה הראשונה בגופו של איוב היא בעור החיצוני: גירוד בלתי נסבל, שהולך ומתפשט בכל איבריו ומייסרו עד כדי אובדן "צלם" אנוש. פני המעטפת של הגוף הם מדד ראשון המבדיל בין הגוף הביולוגי החי, שגבולותיו הם העור החיצוני, ודרכו הוא חווה כאב או עונג, לבין הגוף הבבואתי, שפני השטח שלו הם כשל מראה, ושאין בו כל ביטוי להתרחשות פנימית ממשית. בעוד שגוף הבבואה, המשקף ומשתקף, הוא כפי שהיינו רוצים שהגוף יהיה: נקי, חלק, מושלם, כבר המעטפת החיצונית של הגוף הביולוגי זרועה כתמים צהובים, או תפרחת מכוערת ומגרדת.

59. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, p. 53

## הגוף "פתחים פתחים, נקבים נקבים"

חיזיון המוות, המתרחש לנגד עיניו של הקהל, עומד במרכז המחזות המיתולוגיים לא פחות מדמותו של הקרבן, העובר בפועל את התהליך האנטרופי של התפוררות הגוף עד למותו. צפייתו הקונקרטית של הקהל בתהליך בו הופך הגוף החי בפועל ממש לגוף מת – לגופה – אינו חשוב פחות ממות הגוף עצמו. ב"הוצאה להורג" מתקיים האירוע במסגרתו של טקס פולחני, אכזרי ומזוויע, לעיני קהל צופים שמתוכו נבחר הקרבן הפוטנציאלי באופן מקרי ושרירותי.[60] גם ב"ייסורי איוב" חייבים הנראות של הגוף המפולש ותהליך גסיסתו האיטית להתרחש לעיני קהל צופים. השאלות שבוחן לוין (הגבולות שבין סובייקט לאובייקט, בין החיים למוות, בין גוף חי לגופה) ניתנות לבירור אמיתי רק כאשר המבדק נעשה במעמד פומבי, המנוגד לנטייה האנושית להדחיק אותן, ובמיוחד את מהות המוות, אל מחוץ לטווח הראיה. לכן מותם החטוף של הקרבנות המשניים במחזה "הוצאה להורג" – "זיעה קרה" ו"צמרמורת פחד" – אינו מסוגל להיות מופתי, ומהווה רק הקדמה ל"הצגה" העיקרית.

60. אראלה בראון עוסקת בהרחבה במעמד הצופים במחזה "הוצאה להורג", אך מתוך פרספקטיבה שונה מזו שתוצג כאן. הערה 5 לעיל, 1992.

מיקומו של טקס המתתו של "כתמים צהובים" (רחבת בתי הכיסא); פומביותו (לעיני קהל צופים רב); שלביו המוקפדים (קודם עינויים קשים, אחר־כך שיסוף הגרון, טפטוף הדם מהגרון המשוסף, ניתוק מיתרי הקול, הכנסת הראש השחוט לאסלת בית הכיסא כשהפנים מופנים כלפי מעלה, ועשיית צרכיה המוצקים של אישה יפה על פניו של הקרבן ברגעי גסיסתו), כל ההיבטים הגשמיים האלה, מממשים בפועל וממחישים את משמעותו של המוות המופשט. "כמו בתאטרון של אמת, ללא איפור ומסכות, פסולת וגופות מתים מראים לי את מה שאני בקביעות דוחקת הצידה כדי לחיות. בכל מה שנוגע למוות, הנוזלים הללו של הגוף, הזיהום הזה, הצואה הזו – הם מה שהחיים, בקושי רב, עומדים נגדו".[61] הכרחיותו של המבט נרמזת במחזה עצמו כאשר מסרבת "חיוכי סתיו" בתוקף להצעתו של

61. קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 4.

"כתמים צהובים" להמיר את קטיעת הגפיים בניקור עיניו על מנת לזכות ברחמיה. "חיוכי סתיו": "בן אדם אני רוצה שתראה אותי. אני לא רוצה שתימלט לחושך".[62] יש כאן רמיזה גלויה למיתוס האדיפלי, אך במשמעות מהופכת. לוין אינו מכיר במה שאיננו חומר, לכן אין הוא מכיר גם ב"עיני הרוח", באותה הארה הכרתית לה זוכה אדיפוס, אותה מסמלת דווקא עקירת עיני הבשר של הגוף. אצל לוין, ההבטה במוות הקונקרטי חייבת להיות גלוית עיניים וממשית.

62. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 41.

המתתו של קרבן, ובמיוחד טינופו מול עיני קהל רב, נעשים במסגרת טקס סימבולי של הפרשה. הפרשתו של הגוף המת החוצה מתחום החיים הוא אקט הדומה לשילוח שעיר לעזאזל, כדי שגבולותיו של הקולקטיב יוגדרו היטב והוא יוכל להמשיך לחיות. בספרה "כוחות הזוועה" מצביעה קריסטבה על העובדה שכינון הזהות וגבולותיה כרוכים תמיד בפעולה של נידוי, של הרחקה (abjection), שבה ה"אני" (הסובייקטיבי או החברתי) דוחק את המוקצה, המבוזה או המנודה (ששוכן בתוכו, אך אינו נטמע בו לחלוטין), אל מחוץ לגבולותיו. מתוך הפעולה האלימה של הנידוי והדחייה, מכונן ה"אני".[63] דחיקתן של הגופות (כמו למשל בחוקי הקבורה היהודיים, לפיהם אסור להלין את המת ויש לקוברו באופן מיידי, כדי שלא יטמא את האדמה הקדושה) הכרחית כדי לבטא באופן סימבולי את דחיקתו של המוות, החרוט מלכתחילה בגוף החי, וכדי להגדיר מחדש ולאשש את גבולותיו. "הגופה [...] היא הנידוי העליון. זה המוות המזהם את החיים. הטומאה המנודה בה"א הידיעה". עם זאת, המוות הוא "מוקצה שממנו האדם אינו נפרד, שמפניו האדם אינו יכול להתגונן כמו שהוא מתגונן מאובייקט [...] זהו איום ממשי, שמאותת לנו, ולבסוף גם בולע אותנו".[64] באמצעות טקסי ההפרשה והטינוף מחלץ הגוף הקולקטיבי את עצמו כישות חיה מתחומו של המוות.

63. הערה 59 לעיל, עמ' 2-3.

64. שם, עמ' 4.

הפרשותיו של הגוף, ובמיוחד הצואה, הם אקט סמלי של הרחקת המוות, לא רק בתחום הקולקטיבי, אלא גם בתחום האישי: "הפסולת הזו הולכת לאיבוד כדי שאני אחיה, עד שמאיבוד אחד למשנהו, שום דבר לא יישאר בתוכי וכל גופי ייפול מעבר לגבול, למקום בו אני אינני".[65] ב"הוצאה להורג" מוצג אימאז' מתומצת ואכזרי של תפיסה זו כבר לאחר מותו של הקרבן הראשון – גוף מת אחד מול פעולת מעיים יחידה של אישה בשיא בשלותה – המצביע בגלוי, בפומבי ובאופן מיידי על הזהות המלאה שבין הגוף המת לבין הצואה – זה כמו זו פסולת בלבד. לעומת המטנפות, שהפרשותיהן על פני המת הן אקט של הרחקת המוות מפנימיותן החוצה, החדרת השיפוד דרך אותו איבר – פי הטבעת – אל תוככי גופו של איוב במחזה "ייסורי איוב" היא ביטוי לחדירת המוות לגופו, ומבשרת את כיליונו הקרוב. בקובץ השירים של לוין "חיי המתים",[66] ובמיוחד בשירים שנכתבו כאשר היה מודע למותו הקרב, חוזר ומופיע המוטיב של פליטת פסולת הגוף כביטוי עליון לדינמיות הנמשכת של חיי האהובה מול גוף

65. שם, עמ' 3.

66. חנוך לוין, שירים: חיי המתים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1999.

המת הפסיבי והדומם, שהוטמן מתחת לפני האדמה ונמצא לפיכך על מישור אחד עם שאר הפסולת והשופכין שדחו החיים. למשל:

"לילה, דומיה. רק קול תסיסה של הגופות הנרקבים
[...] ופה ושם מלמעלה נובח בית כיסא
פרץ מים באסלה שוצף לו כמו צחוק פראי לועג, מלא חיים
והופ, זוהמה נבלעת בצינור, יורדת מטה
[...] מול פני המת [...] מוקף בבושת וסחי.
וערוות האישה השקיפה ביובש
איך מורד המת להצחין
ארבע אמות תחת כפות רגליה
על מישור אחד עם תעלות השופכין."[67]

67. שם, עמ' 31-32.

החזרה האובססיבית של לוין אל "החומרים הדוחים" הקשורים בהפרשות הגוף היא לפיכך הביטוי המזוכך ביותר למאבק האישי, העיקש והבלתי מתפשר, שהוא מנהל מראשית יצירתו נגד המוות.

הבחירה של לוין בנשים יפות כמטנפות במחזה "הוצאה להורג" וביצירות אחרות גם היא אינה מקרית. הפרשותיה המוצקות של האישה, אצל לוין, הן ביטוי לחיוניות החיים שלה. האישה היא כוח החיים. היא ראשיתם: "מבין ירכיה השופעות" נגלה לרך הנולד מראה העולם לראשונה. היא גם האמצעי שלהם – התשוקה לגוף האישה היא ביטויו העליון של כוח החיים הליבידיאני, וכמושא התשוקה היא המייצגת המובהקת של האשליה בדבר גאולה אפשרית והתגברות על המוות. יש לכן יותר מאשר "צדק פואטי" כאשר בתמונת הפרידה מהחיים, בסיומם, מאותו מקור שממנו יצאו חיים חדשים וממנו נתבקשו הגאולה והנחמה – מאיבריה האינטימיים של האישה – תצא גם החלאה הגדולה ביותר: האישה מרוקנת את פסולת גופה על פני המת כאקט המבטא את כוח החיים שלה. הרחקת הצואה, כמו דחיקתו של הוולד אל מחוץ לגוף, היא מביטויי חייו של האורגניזם החי. שמותיהן של שלוש המטנפות מרמזים אל הטבע היפה והאדיש: "חיוכי סתיו", "שלוות הטבע", "והשמים צחקו". שמות מרוממים, שצירופם אל הכינוי המשותף "מטנפות" יוצר לכאורה דיסוננס חריף. אולם המטנפות נקראות בשמות הקשורים לטבע, לא רק כביטוי למחאה נוסח ביאליק "השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט" ("בגיא ההריגה"), אלא משום שפעולות הריקון והדחייה שהן מבצעות אכן שייכות למעגל הקוסמי שאליו שייך, כפי שנראה להלן, גם הזבוב שמופיע בסיום המחזה.

המחזה "הוצאה להורג" נמצא במרחב האופוזיציוני שבין הנשגב לטמא, בין המונומנטלי – המוות, הטבע, השמים, לבין המונמך – המטנפות, עשיית הצרכים, ביתור הגוף וביזויו בהזדווגות פומבית, משום שזהו המרחב הטבעי של הקיום של כל אורגניזם. לפני שחיטתו ומול עיניו של "כתמים

צהובים" מזדווגים "אלף עיניים" ו"חיוכי סתיו", כאקט עליון של פרץ חיים מול המוות. גם ב"ייסורי איוב" מתרחשת סצינה מרוכזת המסמיכה הזדווגות למוות, המצביעה על מרחב קיומו של הגוף הממוקד בנקבי גופו. לוין בוחר לסיים את "ייסורי איוב", מחזה הייסורים של האיש איוב, בקרקס. בסצינת הקרקס נוצר עירוב גרוטסקי מזוויע בין ארוס לתנטוס בין קיטש למוות. החשפנית מצמידה את ערוותה לשיפוד שעליו גוסס איוב. גניחות ייסורי הכאב והגסיסה של איוב מתמזגות בגניחות העונג הארוטי של החשפנית. תנוחת גופם הזהה (רגליהם המפושקות) ופרכוסיהם הדומים – כל אלה מבליטים את המוקד המשותף לכאב ולעונג, לחיים ולמוות: אותו מכשיר, אותן גניחות, אותם פרכוסים ואותן קריאות אל ההורים: אבא, אמא. הגוף העירום המתפתל בעצמת ריגושיו ממצה את אמירתו של לוין, עירומה גם היא מכל כסות. הזהות בין גופות השניים (איוב והחשפנית) מתמקדת בחוריהם, בנקבי הגוף: חור מול חור – חור הערווה הנשי מול חור הישבן – וכניסה חודרנית של גוף זר, הפורץ את גבולות הזהות של הסובייקט, הן כדי לענג, הן כדי להכאיב. בסיום המחזה מתלכד המוטיב: איוב נשאב אל תוככי "החור" המוחלט והסופי – המוות – החור הנשי האולטימטיבי, שבולע אותו אל תוכו. הכול מתרכז, אם כן, בגוף העירום ובגורלו. מסלול החיים נע בין שני קצוות – מחור הנרתיק הנשי אל חור הקבר שנכרה באדמה, ובתווך רק סעודה (וארוס) מחד גיסא, ושיפוד מכאיב בישבן מאידך גיסא.

## מגוף חי לגופה

הביטוי האמיתי של החיים, אם כן, אינו ערכם המופשט והנשגב, אלא פעולתם התקינה והמלאה של איברי הגוף, ובראש ובראשונה אותם איברים (או נקבים) האחראים על הבליעה ועל ההפרשה. בעוד שההבחנה המסורתית בין גוף לנפש מתארת את נחיתותו של הגוף במטפורות חייתיות או מכניות, יוצר לוין דווקא זיהוי בין הגוף הביולוגי הטבעי לבין הגוף כמכניזם אוטומטי. מה שמבדיל בין "כתמים צהובים", לאחר שנבחר להיות הקרבן שיוצא להורג, לבין קהל הצופים שמתוכו נבחר, היא העובדה החותכת שיכולת התפקוד הנורמלית והשגרתית של הגוף הביולוגי־פיזיולוגי־אוטומטי שלהם תימשך, בעוד ששלו תופסק: "בסוף הלילה שלנו יש בוקר! אנחנו עוד נשתין מחר בבוקר!"[68] סימני החיים מתגלים דווקא בפעולתו המכנית התקינה של הגוף, ביכולתו להפריש את הפסולת מהגוף כדי לחיות ולא להפך, כאשר עם מותו הופך הגוף כולו בעצמו לפסולת.

הגוף, כמנגנון מכני שהחיים תלויים בפעולתו התקינה, שכיח מאוד אצל לוין ומתקשר אל המודל הביולוגי שלו.[69] המכניזם האוטומטי של הפעולות הביולוגיות של מערכות הנשימה, המין והעיכול הוא הביטוי העליון לחיותו

68. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 18.

69. כבר אצל פרויד קיים קשר בין מודל ביולוגי לבין מטפורות מכניות. התפיסה הפרוידיאנית היא ביולוגית בנקודת המוצא שלה, אך הוא מרבה להשתמש במטפורות הידראוליות ומכניות אחרות.

של הגוף מול "דוממותה" של "המכונה הביולוגית" לאחר המוות. ב"הוצאה להורג" מודגמים הכוח ותשוקת החיים של המטנפות באמצעות מנגנון ההפרשה שלהן בהשוואה לגוף הקרבן חסר החיים והפסיבי. כל זמן שהגוף זוכר את אורחותיו – להזדווג, לאכול ולהפריש – הוא בעל אנרגיית חיים פוטנציאלית. גם ב"הילד חולם" ממשי יותר הזיכרון הפיזי של הגוף הלויני מכל זיכרון רגשי, תודעתי או תרבותי. כשהאם זועקת לעבר רב החובל, כי לא תוכל לחיות אף רגע אחד בלעדי הילד שלה, עונה רב החובל, ששכל זה עתה את ילדתו בת השלוש: "והרי תוכלי! והרי תחיי גם אם ימות! והרי תנשמי ותאכלי ותתרחצי ותפרישי הפרשות! תחיי בלי בנך, תחיי!"[70] ב"מכתבי פרידה לאהובה",[71] בקטע הקרוי "חדר המכונות של האהבה", מעמיד לוין את תנוחות האהבה המוכרות לנו ממגזינים רומנטיים, בהם "הראו לנו איים שלווים, זריחות ושקיעות מרהיבות", כתמונות שאין הוא יכול להתחבר אליהן כלל בזמן מעשה האהבה עצמו: "מה לי ולהם? אני שקוע עד צוואר בעמלי המפרך". ברגעי התשוקה הממשיים אפילו הגוף הנשי אינו מתואר בצורתו הקולנועית הנחשקת והמושלמת (כפי שראינו ב"הזונה מאוהיו"), אלא באותנטיות הפיזית הממשית שלו: "הראש מורכן, גיחוך נזעם־מתרפס על הפנים, והגוף כמעט מקופל לשניים מחמת המכה האדירה שספגת בבטנך". כך גם הגוף הגברי: "שפוף, ציצית שערותיך כמעט שנוגעת ברצפה". הוא יורד "בסולם למטה, אל חדר המכונות של האהבה". עבודת הפרך בתוך חדר המכונות שלמטה מלווה באוויר סמיך רווי אדים קשים, בריח רע, בהרגשה קשה, במחנק ובזיעה: "העיניים צורבות, השפתיים חשוקות והגוף מגיר זיעה".

70. הערה 2 לעיל, עמ' 286.

71. שירים: חיי המתים, הערה 66 לעיל, עמ' 79.

ב"הוצאה להורג" עומד "כתמים צהובים" בפני סדרה של בחירות בין אופציות גרועות וגרועות יותר. הברירה הראשונה היא סירוס או מוות. הסירוס אינו רק החסרה של חלק אורגני מהגוף, אלא הפיכתו של הגוף כולו לנטול ליבידו, ללא אנרגית חיים של ממש. עם זאת, קיים הבדל קריטי בין שתי הרעות הנוראות: הסירוס אמנם גוזל ממנו את ייחודו כאדם וכגבר, אולם כפי שאומרת "חיוכי סתיו" במורת רוח: "אתה ממשיך להתקיים כגוף עצמאי",[72] ולכן אין בסירוס כדי להפוך אותו ל"לא־אדם", לגוף חסר חיים. בלי לבטל את פעולותיו ה"טבעיות" והאוטומטיות של הגוף – אין התבטלות מוחלטת של ה"אני". "חיוכי סתיו": "אתה ממשיך לחיות חיים משל עצמך, אתה ממשיך לאכול, לנשום, להפריש, אתה נרדם לך [...] ההתבטלות שלך בפניי אינה מושלמת".[73] כאשר שב ועומד "כתמים צהובים" בפני בחירה נוספת בין שתי אופציות רעות – קטיעה או מוות – נשקלת החלטתו, כמו בבחירה הקודמת, על־פי ההבדלים בין אדם מת לאדם חי. "כתמים צהובים" מעדיף להיות קרבן אבל חי, קטוע ארבע גפיים, אך עדיין בעל לשון שיש לה כושר ליקוק, במקום לשכב עם המתים "שמגפיים דורכות להם על השפתיים ואין להם כוח ללקק!"[74] לכן גם לאחר סירוסו וכריתת ארבעת גפיו "חיוכי סתיו" אינה מסופקת: עדיין לא הפך הגוף החי לגופה.

72. הערה 52 לעיל, עמ' 36.

73. שם, עמ' 27.

74. שם, עמ' 41-42.

השוואה בין רצונו של צ'רכס במחזה "שיץ" להסיר מאשתו שפרכצי את חלקיה המיותרים ולהשאיר רק את הראוי לשימושו (התחת והשדיים), לבין הקטיעה ההדרגתית של חלקיו ה"מיותרים" של "כתמים צהובים", מצביעה על תופעה פואטית אופיינית ללוין. לפרקטיקת ההחסרה, שמשרתת אותו במחזה המוקדם להצגת הגוף כבשר, כ"סחורה", כמצרך מיני בעל ערך כלכלי המשווק ככל מצרך אחר, יש תפקיד שונה לחלוטין ב"הוצאה להורג". כאן היא מתקיימת בפועל, ומשמשת את לוין בבדיקת המושג "חיים": מה הופך גוף לחי, ומתי פוסק גוף מלחיות.

## דחף החיים הטבוע בחומר

בתחילת המחזה, כאשר נבחר "כתמים צהובים" מתוך הקהל להישחט, נדמה לו כי בעת הזו, בעמדו מול המוות הממשי, הוא יודע לראשונה מיהו ומהו כאדם: "כעת אני מבין לפתע את המשמעות האמיתית של המלה 'אני'. 'אני' הוא העצם הרועד, שבהצביע גזר דין המוות לעברו, מביט סביב, רואה בתימהון ששום דבר אינו רועד אתו".[75] לכאורה נותן כאן לוין תשובה אקסיסטנציאליסטית: המודעות החריפה למוות היא שמגלה לאדם את זהותו האותנטית ואת תנאיו האמיתיים של הקיום האנושי. בספרו "המיתוס של סיזיפוס" מבקש קאמי לפסוק האם "כדאי לחיות את החיים האלה, או לא כדאי" בעולם של אבסורד.[76] מסקנתו היא כי דווקא מתוך המודעות לאבסורד "עשוי להיוולד כל משקלם של החיים".[77] "כתמים צהובים" דבק גם הוא בחיים, אולם תשובתו של לוין ביסודה איננה תשובה קיומית, אלא ביולוגית־פיזיולוגית. ה"אני" הוא קודם כול חומר אורגני חי, והפיזיות שלו, שמגיבה ברעד על נוכחותו המיידית של המוות, היא ראשית "מודעותו". אין כאן בחירה מודעת בחיים, כתגובת מרד נגד האבסורדיות שלהם. אין גם כל הרואיות בהמשך חייו של "כתמים צהובים". אף לאחר סדרת העינויים הממושכת, שמשהה רק זמנית את שחיטתו בפועל, טבוע בבשרו עדיין הדחף לחיות. מושפל ונעלב, מסורס ומעונה, קטוע ארבעת גפיו, שב "כתמים צהובים" ומכריז: "אני רוצה לחיות את החיים הנפלאים האלה כפי שלא רציתי מעודי".[78]

עצמתו של דחף החיים היא זו שמאפשרת לכל כוח חיצוני – אידאולוגיה, חברה, זולת – ללוש כל דבר מ"בשר האדם" כאילו היה חומר גלם בלבד, תמורת הבטחה, ולו כוזבת, של חיים. כל סוג של חיים, גם המשפילים והעלובים ביותר. "אלף עיניים": "הביטו בו: הלב שלו דופק את דפיקותיו האחרונות, כל מה שהיה לו להפסיד הוא כבר הפסיד, ולמרות הכול, כרות איברים, זב דם, מושפל עד קצה גבול היכולת, הוא ממשיך להפיק את המנגינות אשר פורטים עליו רוצחיו. כה רך הוא הבצק האנושי".[79] "כתמים צהובים" עצמו יודע זאת, אך הידיעה אינה מספיקה כדי לשנות זאת ולגאול אותו מייסוריו. לאחר שסירסוהו בתמורה לחייו, כאשר "חיוכי

75. שם, עמ' 19.

76. אלבר קאמי, המיתוס של סיזיפוס, עם עובד, תל־אביב [1942] 1990, עמ' 13.

77. שם, עמ' 34.

78. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 46.

79. שם, עמ' 49.

סתיו" תובעת כתשלום נוסף את קטיעת איבריו, שואל אותה "כתמים צהובים": "למה עינית אותי? למה גרמת לי לשגות בתקווה? למה נתת לי לעבור את כל הייסורים, ההשפלה?! הרי יכולתי למות עם צלם האדם שלי שלם!"[80] במאזן החיים והמוות כדאי אולי לעבור את כל ההשפלות – לאבד את הכבוד האנושי, את הבושה, את צלם האדם – כדי לחיות. אולם לעבור אותן וגם למות – זוהי השפלה בלתי נסבלת.

80. שם, עמ' 37.

לקראת סיום המחזה, מבקש סוף־סוף "כתמים צהובים" לראשונה את נפשו למות, ובכך למחות את הבושה, אולם הוא נסוג מיד. כמו "חפץ", ש"מתנדב מרצונו החופשי" לקפוץ מהגג כדי להציל את כבודו, ובסופו של דבר מופל בבוז מאותו גג עצמו בידי פוגרה, לאחר ששב והתחנן כי יוותרו לו על הקפיצה המובטחת, כך גם כאן: לאחר שכבר ביקש כי יהרגוהו, שב "כתמים צהובים" ומנסה להציע הצעה רביעית ל"חיוכי סתיו" בתמורה לחייו. רק ניתוק מיתרי קולו של "כתמים צהובים" על־ידי המאכלת המועברת על צווארו שם קץ לתחינתו על חייו. כל עוד יש לו קול, הקול הזה זועק "לחיות!"

## המחזוריות הקוסמית של הגוף האורגני

הערך העליון המופשט של חיי אדם הוא אפוא, על־פי לוין, שברירי מאוד ומוטל בספק מלכתחילה, כל עוד ישנו כוח שרירותי חיצוני שיש לו היכולת להפוך "יש" ל"אין" בפעולה אקטיבית כוחנית, שהופכת את הגוף החי לגופה. עצמתו המונומנטלית של המוות היא בשרירותיות המוחלטת שלו וביכולת האיון הטוטאלית שלו. ויתורו של "כתמים צהובים" על מיניותו, משפחתו ואיבריו אינה מספקת את "חיוכי סתיו" משום ש"ההתבטלות שלך בפניי אינה מושלמת".[81] האמנם תיתכן התבטלות מוחלטת של האדם עם מותו, שלא יותיר ממנו דבר? על כך אומרת "חיוכי סתיו": "אדם נשחט, מקבל את צואתי על הפרצוף, אחר־כך שורפים אותו עם הטינופת, הם מתמזגים בלהבות, הופכים ביחד לעשן ונמוגים בעננים. זה [התבטלות] מושלמת, או יותר נכון, כמעט מושלמת. כי אין לצערי איבוד מושלם של אנרגיה בעולם".[82]

81. שם, עמ' 36.

82. שם.

המהלך הליניארי של החיים חורג אצל לוין, אם כן, מגבולות הקיום האנושי החד־פעמי. הגוף הלויני הוא גוף גרוטסקי, שמאפיין אותו לא רק הדגש על חלקו התחתון של הגוף – בליטות ופתחים – אלא היותו כפוף למטמורפוזה של המוות והלידה, ההזדקנות והחידוש. מאפיין זה מקשר אותו עם הטבע.[83] סיומם הדומה של המחזות "הוצאה להורג" ו"ייסורי איוב" מדגים זאת היטב. לאחר ש"כתמים צהובים" מת, ו"חיוכי סתיו" מורחת את צואתה על פניו כאות וסימן להמשך חייה, נושאים הרוצחים והמטנפות מבט אל השמים. הציפייה, בניגוד למה שעשוי קהל

83. הגוף במחזות של לוין דומה מבחינות רבות לגוף שמוצא באחטין אצל ראבלה, גוף שמודרכב מבליטות ומפתחים. מרכז הגוף הוא חלקו התחתון, אך גם "הפה הפתוח" הוא

הצופים לשער, אינה למשיח ולא לגאולה, אלא לזבוב: "עוד מעט נשמע זמזום, עוד מעט נראה אותו מופיע, חג לו פעם־פעמיים במעגל, בורר לו נתח של טינופת, אחר־כך נוחת על פני הפגר המטונפים בדם ובצואה. רגע יעמוד לו, מחכך בעסקנות נמרצת רגל ברגל, אחר כך יפתח בסעודה. אז תיתם החגיגה שלנו – נשף הזבובים יתחיל".[84] אלה המילים המסיימות את המחזה לפני ירידת המסך. הבשר, הדם והצואה האנושיים הם חלק מהמחזוריות בטבע. מנגנון החיים כולו מעוגן בחומר, ומרוכז בנקבים של הגוף. מה שמקיים את פעולתו הוא הקליטה של חומרים אחרים (האכילה) והפליטה של הפסולת לאחר שהתעכלו. גם לידת האדם ומותו הם חלק מפעולתו של מנגנון החיים הזה. הוולד נפלט־מגיח אל העולם מנקב אמו כצרור של בשר ודם, תשעה חודשים לאחר שפלט הזכר את זרעו לתוך אותו הנקב; ולאחר שהחיים יפלטוהו שוב, הפעם כפסולת (עם מותו), יכסוהו אחרים בפליטות צואתם, והוא יהיה למאכל לזבובים ולרמשים. האדם הוא רק גוף, והגוף הוא רק בשר, והבשר הוא רק חומר המשמש מזון עבור חיים אחרים.[85]

במחזה "הוצאה להורג" אוכל הזבוב את הדם המעורב בצואה, ב"ייסורי איוב" אוכל הקבצן משיירי הקיא שפלט איוב בשעת גסיסתו. ב"הזונה הגדולה מבבל"[86] מוצא רעיון זה את ביטויו הנורא ביותר באמצעות המוטיב הקניבלי, הממחיש את אותה מחזוריות ביולוגית באופן הבלתי נסבל ביותר. בניגוד למחזה "שיץ" עובר כאן האקט הקניבלי ראליזציה, ומתבצע הלכה למעשה. במחזה זה נחשפת שוב מגמתו הפואטית של לוין, שחותרת להגיע מן ההיבטים התרבותיים של הגוף אל הווייתו כבשר, כחומר נאכל ונפלט. העובדה כי דווקא האם היא זו שמאכילה את האב בבשר בנם, וגוף האב, כחלק ממנגנון ביולוגי טבעי לא רצוני, פולט את שאריותיו כפסולת, שוללת במידה שאין חריפה ממנה את הערכים העליונים ביותר של האדם: ערך חיי האדם ואהבת אם. הערכים האנושיים־רוחניים־נפשיים נשללים אל מול מהלך ביולוגי־דטרמיניסטי־מחזורי זה שאין ממנו מנוס ואין ממנו מפלט.

## מעבר לבשר ולחומר - הסמיוטיקה של הגוף

פוקו[87] וממשיכיו טענו, כי לא ניתן לחשוף גוף, ולו ברמת החומריות שלו, כשהוא ניתן מלכתחילה לחריטה, למשמוע ולהבניה תרבותית. בדיסקורסים של ענישה ומשמעת ראה פוקו סוכני בקרה ופיקוח חברתיים, המשמשים תחליף מודרני לעונשי הגוף הפיזיים, שחקקו בעבר "זיכרונות של כאב" ישירות על הגוף. כנגד "זיכרון" ו"דיסקורס" אלה מציע פוקו את כינונה של "שפה לא דיסקורסיבית" שתיצור "זיכרון נגדי", שישמש מקור התנגדות לסוג כזה של דיכוי חברתי.[88] גם קריסטבה[89] מתייחסת לסוג של שפה לא דיסקורסיבית, שקשורה בגוף ומקורה בקול הקדם לשוני. שפה סמיוטית

איבר חשוב. יכולת הבליעה שלו קשורה לאיבריו התחתונים – לבטן ולאיברי המין. המחזה "ייסורי איוב" פותח בסעודה ומסתיים בסעודה, כאשר קיאו של איוב בשעת גסיסתו, משמש מזון לסעודת הקבצנים. M. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, Bloomington 1984 [1965]

84. "הוצאה להורג", הערה 52 לעיל, עמ' 51-52.

85. קריסטבה מצביעה על המחזוריות הזו מכיוון אחר. היא תופסת את התשוקה להוליד כחלק מדחף ליבידיאני נשי קולקטיבי וארכאי שמכונן עיקרון של חזרה מטפיזית נצחית: "התפרצות מטרנאלית כפייתית של זיכרון שייכת לאותם מינים אשר מזדווגים, או לחליפין מתפצלים כדי להנציח את עצמם [...] אין להם משמעות מלבד החזרה הנצחית של מעגל החיים והמוות הביולוגי". Julia Kristeva, *Desire in Language*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York 1996 [1977], p. 239

86. חנוך לוין, "הזונה הגדולה מבבל", מנחם פרי (עורך), ייסורי איוב ואחרים, תל־אביב 1988, עמ' 105-187.

87. Michel Foucault, *Discipline and Punish*: The Birth of the Prison, Allen Lane, London 1975

88. Scott Lash, "Genealogy and the Body: Foucault/Deleuze/Nietzshe", Mike Featherstone, Mike Hepworth & Brayen S. Turner (eds.), The Body: Social *Process and Cultural Theory*, Publication, London, Newbury Park, New Delhi 1991, pp. 256-280 אשר ציטט מתוך: Sage D. Bouchard (ed.), *Michel Foucault: Language*, Counter-Memory, Practic, Oxford Blackwell, 1977

89. הערה 85 לעיל.

זו היא בעלת סטטוס אונטולוגי הקודם לשפה הסימבולית, והופכת בבגרות ללוקוס של החתרנות נגד התרבות.[90] במהלך שעושה לוין מהגוף כצורה תרבותית, דרך הגוף כבשר וחומר, אל הסמיוטיקה של הגוף, ניתן לראות ניסיון מודע ומכוון שעיקרו להגיע אל סוג של "זיכרון נגדי", של "שפה לא דיסקורסיבית", השייכת לגוף כשלעצמו.

לסמיוטיקה של הגוף הלויני זיקה מובהקת לדחפים אינסטינקטיביים ראשוניים, שמקורם בשלב הקדום, הפרה־ורבלי, של הסובייקט. תנועה, הבעה וקול הם ביטויים סמיוטיים, לא מילוליים ולא חומריים, בהם נוכחים עקבותיה של אותה הוויה ארכיאולוגית קדומה ובלתי נגישה, זו של אנרגיה ליבידיאנית טהורה, שאי אפשר להכירה במישרין, ולא ניתן ליצור עמה כל קשר לשוני־מושגי. במרכז הקטע הקרוי "הלוחם" מתוך "חיי המתים" עורך לוין מסע פנימה אל תוך ה"אני" בניסיון להגיע לגילוי הגרעין האותנטי ביותר של ישותו. הוא מקלף קליפה אחר קליפה עד שהוא מגיע לדמותו של ילד, אולם בכך לא מסתיים המסע. בתוך הילד, מעורטלת מקליפתה הדיבורית והחומרית, "מפרפרת המהות של האימה [...] ההנהון הבלתי־פוסק לנורא מכול".[91] שמותיהן של הדמויות "פעור פה", "לוטש עין" ו"שמוט ראש" מייצגים במחזה "פעורי פה"[92] הבעות ותנועות גופניות הקשורות להוויית הקיום, הן של ראשית החיים הן של סיומם. במחזה "הבכיינים",[93] נזכר הגוסס הוותיק על רקע החושך היורד, המשמש כמטפורה למוות, שבחיים האלה היה "לא רק חושך. אני זוכר את הילד. הוא צחק [...] צחק כאילו לא ימות", והגוסס החדש עונה: "כן, התינוק. והחושך",[94] ושניהם בוכים וצוחקים לסירוגין. קולות הצחוק והבכי הם רכיבים של המערך הארכאי ביותר של הילד: בעוד שהבכי הוא הכלי הקולי שבא להבטיח את המשך שרידותו, הצחוק הוא תולדה של הקלה הבאה מידי דמות הורית.[95] במחזה "ההולכים בחושך"[96] מתרחש רגע מופלא בו "האני" המבוגר של דמות "ההולך" עומד פנים אל פנים עם "הילד מפעם", המהות הפנימית הארכאית ביותר שבתוכו. במפתיע הוא מזהה בהטיית ראשו של "הילד מפעם" את ניחוש המוות, שקינן בו כבר מבראשית. במחזה "המביט", הבעות פניו של אחד הקרבנות מסגירות את המגע עם הראשוני ביותר שבתוכו לפני מותו: "כבר לא חושב אפילו 'אמא'! [...] קוביות נופלות של מחשבה, הברות מקושקשות, כאב טהור, תינוק שלא יודע לדבר".[97] לאחריהם לא נותר דבר מלבד קשב פנימי ודמום למוות.

החזרה הרגרסיבית של הסובייקט אל הווייתו הילדית לפני המוות מלווה אצל לוין תמיד באובדן השפה הסימבולית המייצגת משמעות. נותרים רק ביטויים פיזיים כמו רטט, הטיית ראש, פעירת פה, לטישת עין, או ביטויים קוליים כהברות קטועות, צחוק ובכי. הפרפור וההנהון, הצחוק והבכי, הרטט ותנועת הראש – הם נוכחות עקבותיה הסמיוטיים של השכבה הפנימית ביותר והארכאית ביותר של הסובייקט. גילויים אלה של שפת

90. Judith Butler, "The Body Politics of Julia Kristeva", Kelly Oliver (ed.), *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*, Routledge, New York & London 1993, pp. 166

91. הערה 66 לעיל, עמ' 81.

92. חנוך לוין, "פעורי פה", מנחם פרי (עורך), הזונה מאוהיו ואחרים, תל־אביב 1995, עמ' 183-224.

93. חנוך לוין, "הבכיינים", מולי מלצר (עורך), החייל הרזה ואחרים, תל־אביב 1999, עמ' 147-190.

94. שם, עמ' 155 וגם 158-159.

95. קריסטבה, הערה 85 לעיל, עמ' 285-286.

96. הערה 3 לעיל.

97. חנוך לוין, "המביט", מולי מלצר (עורך), החייל הרזה ואחרים, תל־אביב 1999, עמ' 243.

הגוף (ובעיקר הקול), כפי שכבר נאמר, מנכיחים בדרמה של לוין דחפים או אינסטינקטים ראשוניים: אינסטינקט החיים ואינסטינקט המוות. פרויד[98] מצביע על דחפי החיים (הליבידו) והמוות כמהותיים לטבעו של כל חומר אורגני. יחד עם דחף החיים המניע אל העונג, טבוע בתוך החומר באופן בלתי נמנע הדחף אל הדוממות והאינות, כי מי שמקורו בקדם־אורגני, שואף לחזור אליו. קריסטבה מעלה רעיון דומה באמצעות המושגים "רצון" ו"אגרסיה": "מה ישנו שם בהתחלה: רצון, חסר, אימה ראשונית או דחייה, אגרסיה, דחף מוות ממית?" והיא עונה: "הרצון (want) והאגרסיה (aggressivity) נפרדים אמנם כרונולוגית, אך לוגית הם מתקיימים בצוותא, שווי־התפשטות (coextensive)".[99]

המחזה "ייסורי איוב" מסתיים במקהלת המתים, השרים את שיר ההודיה למוות. בשירת המתים עולה התשוקה אל "המנוחה הנכונה", אל שנת הבשר הסופית. המוות והפעולה המכלה של הזמן, שממשיך לפעול גם לאחריו, הם שאמורים לאפשר את מנוחת העולמים של הבשר: "על הבשר יעלה עשב, הצעקה תימוג ברוח; אבל יש רחמים בעולם, ואנחנו עוד ננוח".[100] במחזות רבים מצביע לוין על הדחף אל האינות כדחף המצוי כבר מבראשית בילד (בו מתגלם במלוא עצמתו דחף החיים, אך יחד עם זאת הוא מסומן כבר בחותם המוות) ומוביל את השאיפה אל הדוממות, אל "מעבר לעקרון העונג". הדיון בגוף מעלה, כי לוין תופס לא רק את כוח המוות אלא גם את כוח החיים כנצחי, כדחף שאינו משתתק לעולמים באופן סופי, לא עם מות הגוף ולא לאחר ריקבונו והתפוררותו.[101]

הפואמה "חיי המתים"[102] נפתחת בלוויה. בשלב הראשון שלאחר המוות מתרחש תהליך של היפרדות המת מעולמו התרבותי: הגוף נפרד בקברו מ"זיכרונותיו" – מהאישה, מהעיתון ומהטלוויזיה, מזרועות השלטון ולבסוף מזרועות אביו. רק אז הוא מתחיל להתפרק מצורתו והופך איברים־איברים נבדלים ומפוזרים. אחר־כך נרקב הבשר ולבסוף מתפורר השלד. הגולגולת נותרת תבנית אחרונה. זהו מהלך של התפשטות מצורה ומתבנית בדרך חזרה, דרך הבשר, אל החומר ההיולי, מהלך ליניארי מהחיים אל המוות ואל ההתפוררות הסופית שלאחריו.

"וגם מקץ הרבה שנים,
כאשר התפוררה גם הגולגולת
והייתה לגרגרי אבק, ורוח
בשריקה של בוז אותם הפיצה
לכל עבר, עוד נשא עמם
קול זעקת האיש המת, שוועה גדולה שלא תיתם:
הי, אתם למעלה, גם אני הייתי שם!"

לאחר שגם הגולגולת הופכת לגרגרי אבק נישאים ברוח, בתוך שארית

98. זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, דביר, תל־אביב 1988 [1920].

99. קריסטבה, הערה 59 לעיל, עמ' 38-39.

100. הערה 53 לעיל, עמ' 103.

101. קריסטבה מצביעה על "הגוף הנרקב, חסר החיים [...] גוף ללא נשמה, לא גוף" כעל "חומר מטריד (disquieting) ששללו ממנו את הדיבור (השפה) שלו" הערה 59 לעיל, עמ' 109. אולם, על אף שהיא טוענת שמן הגופה נגזל כוח דיבורה, משתמשת כאן קריסטבה דווקא בפועל disquieting, שהמילה "שקט" נשללת בו. גם פרויד, שראה את כל מטרת החיים במוות, טען בכל זאת כי "לא כל האורגניזמים היסודיים, שגופו של בעל החיים מורכב מהם, עושים את כל דרך ההתפתחות עד מיתה. קרוב לודאי שאחדים מאלה [...] שומרים על המבנה הראשוני של החומר החי [...] ויודעים לכבוש למענו מה שעלינו לראות בהכרח כאלמוות [ההרגשה שלו] בכוח". פרויד, הערה 98 לעיל, עמ' 119.

102. שירים: חיי המתים, הערה 66 לעיל, עמ' 29-46.

החומר האורגני, שמתפזרת לכל עבר, עולה במפתיע קול "שוועה גדולה שלא תיתם" – הזעקה להישארות ולזכר. ב"חיי המתים" זהו קול זעקה, שאין לו צורת גוף ואיננו בשר החומר. קול שאין לו גבולות במרחב ("מתפזר לכל עבר") ולא גבולות בזמן ("זעקה שלא תיתם"), שממשיך להשמיע ב"שוועה גדולה" את תשוקת החיים והקיום: "גם אני הייתי שם!"

דחף המוות טבוע בחיים מבראשית, ודחף החיים ממשיך להתקיים גם לאחר המוות. אולם, הפואמה אינה מסתיימת בקול "החי והרוטט" הזה, שאינו יכול להישאר ללא צורה וללא תבנית. לא ניתן לקלוט ולהכיל בתודעה את ה־Real, בבחינת "כי לא יראני אדם וחי". רק לשניה מתאפשרת הצצה מאחורי הפרגוד, ומיד הוא מתכסה מחדש בתרבותי:

"הביתה חוזר חומר עייף,
כבים האורות לאט,
מי שצעק מתוך שנתו
בערש עפר שקע, שקט.
עם חמור ועגלה ישתרך המשיח:
"אלטע זאכן! אלטע שייעך!"

**אוניברסיטת בן־גוריון בנגב**

# "אוניה נושאת געגועים"[1]
# המסע הגדול בים ושקבותיו בשירת עמיחי

**נילי שרף־גולד**

כשירדתי בבוקר חורפי בהיר, בשלהי 2001, במדרגות המובילות לביתו של יהודה עמיחי בירושלים, ידעתי היטב שהוא לא יהיה שם. ובכל זאת, כשאשתו, חנה עמיחי, פתחה את הדלת, הייתה נוכחותו מוחשית כמעט. כמו בשיחות שהיו לי בעבר עם יהודה וחנה, הגענו גם הפעם ליצירת עמיחי ולניסיונותיי לפרש אותה. "את יודעת", אמרתי לחנה, "גיליתי שהמסע בַּים הוא מפתח לרבים מהשירים, ואולי אפילו צוהר לנפשו של כותבם". "חכי רגע" השיבה לי. היא יצאה את החדר וחזרה כעבור דקות מעטות. בידה החזיקה תצלום שחור־לבן, גדול וממוסגר: מכונית ארוכה ומפוארת, מוכנה לדרך, גגה מקופל לאחור. בתוכה – הנוסעים לבושים ללא רבב, הגברים בחליפות בהירות וחבושים כובעי מצחייה לבנים. זוהי, ללא ספק, תמונה של עשירי אירופה בצאתם למסע תענוגות. אך לא! כשמביטים מקרוב, הכול נראה אחרת. איש מהנוסעים אינו מחייך. הבעת פניהם דומה לזו של מי שנגס בטעות בפרי בוסר. בשורת המושבים השניה ישוב גבר מוצק וחמור סבר. על ברכיו נער צעיר, אֵימה בעיניו: לודוויג פויפר בן האחת־עשרה, לימים – יהודה עמיחי. "קיבלתי את התצלום לאחר מותו", הסבירה חנה. "זוהי משפחת פויפר בוונציה או בטרֶייסט, בדרך לארץ ישראל ב־1935".

יהודה עמיחי נולד בגרמניה ב־1924 ונקבר בטקס ממלכתי בירושלים, בספטמבר 2000. במשך יובל ליווה את הארץ בשיריו: מאז קום המדינה ב־1948 ועד להופעת ספרו האחרון ב־1998. עמיחי נחשב לַמְבטא הרשמי של הנרטיב הציוני בשירה. בביוגרפיה שלו, כמו בשירתו, הוא מגלם את החוויה הישראלית ואת ההיסטוריה שלה: העלייה לארץ ישראל, הבריגדה היהודית של הצבא הבריטי במלחמת העולם השנייה, קרבות הפלמ"ח בנגב במלחמת העצמאות, קום המדינה והמאורעות הגדולים והקטנים שהתרחשו אחר כך. החוקרים הצביעו על החפיפה בין תולדות חייו של המשורר לבין תולדותיה של מדינת ישראל, אך בה בשעה הכירו בכך שעמיחי פירק את המודל הציוני. הוא חולל מהפכה בשירה העברית כאשר

1. יהודה עמיחי, "ביקור מלכת שבא": ב, שירים: 1948-1962, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1977, עמ' 136.

פנה לפואטיקה של הנמכה, המורדת בעמדה האידאולוגית הגרנדיוזית של קודמיו, והשתעשע בכתיבתו בפרטי היום־יום ובשפת החולין.

זאת ועוד: שירת עמיחי מתייחסת, אמנם, לקונפליקט הישראלי־ערבי בהקשר הציוני, אך היא קרובה לרוחו של האתוס האמריקאי "Make love not war". הדובר בשירו מזדהה כ"גיבור־חובה", כמו בשיר "אני רוצה למות על מיטתי" (עמ' 95)[2] שכותרתו הפכה למעין סִסמה אנטי־מלחמתית לדור שלם. עם זאת, למרות שסטה מהמודל הציוני, נתפס עמיחי כ"ישראלי המובהק" הן בעיני קוראיו הרבים, הן בעיני החוקרים והמבקרים. הוא המשורר הלאומי האהוב, המוכר והמושר, המצוטט והנלמד. הוא "כל אדם" ישראלי,[3] חייל עייף ממלחמות, בן המתגעגע לאביו המת, מאהב ובעל, איש משפחה הדואג, באופן כפייתי כמעט, לילדיו.

דרכי המחקרית נוטשת את התדמית המקובלת של עמיחי ואת הקונצנזוס השולט בביקורת על שירתו. אני טוענת שהחוויה המעצבת בחייו היא דווקא זו של פליט. ילד שנאלץ לנדוד הרחק מביתו, להגר לארץ זרה ולאמץ לעצמו שפה שנייה. מושג ההגירה, שהוא לדעתי מושג מפתח להבנת שירת עמיחי, אינו מייחד אותו. יש קשר מובהק בין עמדת אי השייכות של המהגר לבין העמדה המודרניסטית. כמו פול צלאן, פרנץ קפקא וג'יימס ג'ויס, בחר עמיחי במכוון להימצא בפנים ובחוץ בעת ובעונה אחת. כך סיגל לעצמו עמדת תצפית, המאפשרת הסתכלות מן הצד ומתוך ניכור. ניכור זה מחבר את עמיחי למסורת של השירה המודרנית. אך יהודה עמיחי אינו משורר מודרניסטי גרֵדא, כי אם הדמות המרכזית בין משוררי ישראל של שנות החמישים. יחד עם נתן זך הנהיג את המרד ששינה את פניה של השירה העברית. עמיחי וזך הנמיכו את הפַתוס ואת הלשון הגבוהה, בישרו את הדחת לשון ה"אנחנו" משלטונה הכמעט בלעדי בַּסִפרות ופילסו דרך לקול היחיד. גורלם האישי דמה לזה של רבים מבני דורם, ביניהם מעצבי פניה של הספרות הישראלית. וכשם שחייהם רצופי הנדודים והניכור עלו בקנה אחד עם העמדה המודרניסטית, כך שיקפה המסורת המודרניסטית את בבואותיהם.

הדיון המובא כאן הוא חלק ממחקר רחב יותר, בו אני בוחנת את הכפילות המאפיינת קבוצה לא מבוטלת של יוצרים עבריים, שגרמנית היא שפת אמם. במחקר זה נבחן היחס הרב־משמעי של הגבר הכותב עברית כלפי הגרמנית, שפת אמו: הבגידה הגלויה בה והנאמנות החסויה לה. אני מקשיבה לשרידים המודחקים של הגרמנית בכתיבתם של אלה שנולדו לתוכה, אך עמדו במרכז היצירה הספרותית בארץ ובלשון אחרות. יש לברר מהן השלכותיה של העובדה, שהגרעין של משוררי "דור המדינה"[4] בשירה הישראלית היה מורכב ממהגרים צעירים דווקא ולא מילידי הארץ. מהו אופייה של שירה שראשי מעצביה, בשנים הקריטיות של גיבושה, באו מנוף מולדת אחר?

2. מראי המקום למובאות משיריו של עמיחי מתייחסים כולם לקובץ "שירים: 1948-1962", שם.

3. וראו: בועז ערפלי, הפרחים והאגרטל – שירת עמיחי 1948-1968: מבנה משמעות פואטיקה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1986; Glenda Abramson, *The Writing of Yehuda Amichai: A Thematic approach*, State University of New York, New York 1989

4. ראו גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ד, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל־אביב 1993.

הניסיון הנערך בדפים הבאים לזהות ולנתח את הביטויים הפיגורטיביים של הניכור ביצירת עמיחי, הוא נדבך במחקר רחב זה, שהרי עמיחי מגלם את מצב הכפילות המאפיין רבים מבני דורו הספרותי. הקריאה המוצגת כאן היא בעיקרה סמיוטית־פסיכולוגית.[5] אני מאירה כאן את אוצר המילים והדימויים הלקוחים מעולם הנסיעות אצל עמיחי, ואת הדרכים בהן הם נושאים משמעות בשירתו. ההגירה וההפלגה בים מוצגות במאמרי כאשכול של סימנים אידיולקטיים, חלק מאוצר מילים אישי, ייחודי ובלעדי למשורר.

5. הדיון הסמיוטי במחקרי מבוסס בעיקר על משנתו של ריפטר, ראו Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington 1978

אני טוענת שמסע הבריחה מגרמניה הפך לשפה אישית־שירית בעקבות תהליך של "מטבוליזם", של עיבוד נפשי ופואטי של הטראומה. הבריחה מבית הילדות והנסיעה היו ללשון ייחודית, המשוקעת בתשתיתם של שירי פרֵדה רבים. עזיבה ותוגה נכרכו בתודעת המשורר עם נסיעות בכלל, ועם שייט בים בפרט, בעטיו של המסע הגדול, הראשון. חוויית ההגירה גם עומדת מאחורי השימוש הייחודי שעושה עמיחי בשדה סמנטי זה בלשונו האישית. ואכן, כל אימת שהשירים שבים אל מחוזות היגון, חוזרים ומבצבצים בהם סימנים פואטיים אידיולקטיים מעולם הנסיעות. בעיוני זה אני מבקשת לעקוב אחרי ה"גנאולוגיה" של הסימן, בשיר "והגירת הורי" (עמ' 191), היחיד שהוקדש בשלמותו לנושא, ולאורך הקורפוס כולו. מה גם שההגירה והנסיעה הן הביטויים הפיגורטיביים והסמיוטיים של הכפילות המושרשת ביצירת עמיחי, הכפילות של היות "insider" ו"outsider" בעת ובעונה אחת.

"שירים 1948–1962", קובץ השירים הרטרוספקטיבי הראשון של עמיחי, פותח בשירים שנבחרו משלושת קבציו הראשונים ופורצי הדרך: "עכשיו ובימים האחרים" (1959) , "במרחק שתי תקוות" (1958) ו"בגינה הציבורית" (1959). שירים אלה סובבים בעיקר על ציר האהבה, הילדות והמלחמה, אולם לחלקו השני של הקובץ, זה הכולל שירים שנדפסו בו לראשונה, יש מוקד אחר. השער הראשון בחלק זה של הספר נושא את השם החידתי "המקום שלא הייתי בו" (עמ' 183). עיון, אפילו שטחי, בעשרים ושמונת שירי השער, חושף את חוט השָני השזור ברובם: נסיעה, נדודים ופרֵדה. שדה סמנטי זה שולט לסירוגין בתוכן השירים, בלשונם הפיגורטיבית ובכותרותיהם, כגון: "איש ליד החלון" (עמ' 188), "לילה אחרון בשדרה" (עמ' 190), "חדר במלון" (עמ' 197), "היי שלום" (עמ' 189), "יציאה" (עמ' 193), "לוח הזמנים" (עמ' 196) ו"הוראות לנסיעה" (עמ' 204). סיומה של פרשת אהבים הוא לכאורה הכוח המניע רבים מן הטקסטים. עקבות נוכחותה של נמענת ניכרים באוצר המילים ובנטיות: "את", "אישה", "פטמות", "שִמשך", "לָך", "עברתִי". ואכן, שירים כ"היי שלום" ו"כגון יגון" (עמ' 195), שהיו זה לא מכבר לקלסיקה בשירה העברית, מוקדשים לרגעי ההתרחקות והניתוק מן האהובה:

עַכְשָׁו נִשְׁאַר לִי מִשְׁמֶשֵׁךְ רַק הַיָּרֵחַ.
מִלִּים שֶׁל מַה בְּכָךְ וְנֶחָמָה, כְּגוֹן:
הַנַּח הַכֹּל. כְּגוֹן, תֵּן לִי לָנוּחַ.
כְּגוֹן, הַגֵּשׁ לִי אֶת סוֹפִי. כְּגוֹן, יָגוֹן.
("כגון יגון" עמ' 195)

שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת הָיָה לָךְ, פַּעַם אִשֵּׁת
הַכִּוּוּנִים וְכַנָּנוֹת מַרְאָה וּסְתָו.

כִּי מַה שֶּׁלֹּא הֵבַנּוּ, הֵן זִמְּרָנוּ יַחַד.
דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ, פְּנֵי הַסְּרוּגִין.
וְלֹא שֶׁלִּי עוֹד, לֹא מְפֻעְנַחַת,
סְגוּרַת פְּטָמוֹת, אַבְזָם, פִּיּוֹת, בְּרָגִים.
("היי שלום", עמ' 189)

בתים כאלה, המקוננים על אבדן אהובה־לשעבר, מצויים בשפע בשירת עמיחי. עם זאת, נראה לי, שפרֵדה אחרת, מוקדמת בהרבה, היא המקרינה מייאושה על כל הפרֵדות שתבואנה ועל השירים שיוקדשו להן. המאורע הטראומתי עצמו עולה, כאמור, במפורש, רק בשיר אחד, השביעי בשער "המקום שלא הייתי בו". כותרתו, "והגירת הורי", מצהירה בגילוי לב על הנסיבות הביוגרפיות שהובילו לכתיבת השיר, אך העובדה שזו הייתה בעצם בריחה, פליטות מגרמניה הנאצית, מובעת בגוף השיר בעקיפין בלבד. לודוויג פויפר בן האחת־עשרה יצא מווירצבורג ב־ 1935 עם הוריו וקרוביו, שלא על מנת לחזור. זה היה הצומת הגורלי של חייו, שאחריו דבר לא היה עוד בטוח או נצחי.

אולם, מי שמכיר את סיפור חייו של עמיחי, את עמדתו הציבורית ואת דמות הדובר בשיריו, יטיל אולי ספק בתקפות טענתי. החשיבות הרבה שאני מייחסת לנושא הנדיר בשירת עמיחי עלולה להיתפס כמוגזמת, שהרי עמיחי היה עוד ילד כשהגיע ארצה. יתר על כן, היש משורר המגלם את הישראליות כמוהו? בצעירותו היה חייל, וכעבור שנים נופף מבעד לחלון האוטובוס לבנו שזה עתה גויס.[6] בשיריו תינה אהבים עם הנוף הישראלי ובלבו של אותו נוף. הוא חיזר ללא לאות אחר פרחי הארץ וצמחיה, מין גאולוג, בוטנאי וארכיאולוג פואטי של ארץ ישראל.

6. יהודה עמיחי, "בני מתגייס", פתוח סגור פתוח, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1998, עמ' 162.

ובכל זאת, כשקוראים את "והגירת הורי" על רקע שירי השער האחרים (ולאור יצירות מאוחרות יותר) מסתבר, שחוויית ההגירה והשיר המוקדש לה בשלמותו מהווים מעין תרשים או דגם מוקדם לשירי הפרֵדה של עמיחי. ההגירה של הנער הצעיר ממולדתו הייתה לנקודת מפנה בלתי נשכחת, שאת עקבותיה ניתן למצוא לא רק בשירים הספורים המטפלים בה ישירות (גם אם בקטעים בודדים בלבד), כגון "מסעות בנימין האחרון

מְטודלה",[7] אלא גם בשירים רחוקים ממנה מבחינת הנושא והתוכן.

7. יהודה עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודלה", עכשיו ברעש: שירים 1963-1968, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1975, עמ' 97-139.

### וַהֲגִירַת הוֹרַי

וַהֲגִירַת הוֹרַי לֹא נִרְגְּעָה בִּי.
דָּמִי מַמְשִׁיךְ עֲדַיִן לְשַׁקְשֵׁק בְּדַפְּנוֹתַי
גַּם אַחַר שֶׁכְּבָר הֻנַּח הַכְּלִי עַל מְקוֹמוֹ.
וַהֲגִירַת הוֹרַי לֹא נִרְגְּעָה בִּי.
רוּחוֹת זְמַן רַב עַל אֲבָנִים.
הָאֲדָמָה שׁוֹכַחַת צַעֲדֵי דּוֹרְכִים בָּהּ.
גּוֹרָל נוֹרָא. קִטְעֵי שִׂיחָה אַחַר חֲצוֹת.
הֶשֵּׂג וּנְסִיגָה. לַיְלָה מַזְכִּיר וְיוֹם מַשְׁכִּיחַ.
עֵינַי שֶׁהִסְתַּכְּלוּ זְמַן רַב לְתוֹךְ מִדְבָּר גָּדוֹל
וְנִרְגְּעוּ מְעַט. אִשָּׁה אֶחָת. כְּלָלֵי מִשְׂחָק
שֶׁלֹּא הִסְבִּירוּ לִי הֵיטֵב. חֻקֵּי כְּאֵב וָכֹבֶד.
עוֹד עַכְשָׁו לִבִּי, בְּקֹשִׁי יִשְׁתַּכֵּר
בְּלֶחֶם אַהֲבָתוֹ הַיּוֹמְיוֹמִית. הוֹרַי בְּמוֹ הֲגִירָתָם.
עַל אֵם הַדֶּרֶךְ, בָּהּ אֲנִי תָּמִיד יָתוֹם בְּלִי אֵם,
צָעִיר מִדַּי בִּשְׁבִיל לָמוּת, זָקֵן מִדַּי לַמִּשְׂחָקִים.
וַעֲיָפוּת חוֹצֵב וְרִיקָנוּת הַמַּחְצֵבָה בְּגוּף אֶחָד.
אַרְכֵאוֹלוֹגְיָה שֶׁל עָתִיד, בָּתֵּי נְכוֹת
שֶׁל מַה שֶּׁלֹּא הָיָה. וַהֲגִירַת הוֹרַי
לֹא נִרְגְּעָה בִּי, וּמֵעַמִּים מָרִים לָמַדְתִּי
שָׁפוֹת מָרוֹת לְמַעַן שְׁתִיקָתִי
בֵּין הַבָּתִּים, אֲשֶׁר דּוֹמִים לָאֲנִיּוֹת תָּמִיד.
וּכְבָר עוֹרְקַי וְגַם גִּידֵי כִּסְּבָךְ
שֶׁל חֲבָלִים שֶׁלֹּא אַתִּיר. וְאַחַר כָּךְ
מוֹתִי וְסוֹף לַהֲגִירַת הוֹרַי.
(עמ' 191)

השיר נפתח בצלילי גֶּר גֶּר אונומטופאיים: "והגירת הורי / והגירת הורי לא נרגעה בי". גֶּר גֶּר מגרגרים ומשקשקים צלילי הנוזלים בראש השיר, חוזרים שש פעמים לאורכו עד שהם חותמים אותו. ההגירה נדמית לעצם קשיח הגורם לנוזל הפנימי, לדם, לשקשק בחוסר מנוחה בתוך כלי הגוף הסגור: "דמי ממשיך עדיין לשקשק בדפנותיי / גם אחר שכבר הונח הכלי על מקומו". עמיחי תפס את הגוף כקופסה, טוען דן מירון, כי בעת קרב חשש, ככל החיילים, מפצע שותת דם, מחור שיווצר במְכל גופו השלם.[8] אך לי נדמה שכלי אחר, שאף הוא נתון בסכנת ניקוב תמידית, הטביע את חותמו בתודעת עמיחי שנים רבות לפני היותו חייל. לפי שורות הפתיחה של "מסעות בנימין האחרון מטודלה", שנכתב כעשור אחרי "והגירת הורי", הגיע הפליט בן האחת־עשרה לארץ "דרך חיפה", כלומר, באנייה. קל

8. דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, כתר והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים ותל־אביב, 1992, עמ' 278-284.

לדמיין את הילד המקשיב למים המכים בדפנות וחושש מסדק או מחור שיגרמו לשקיעת האנייה. הגֶֶר גֶֶר, קול הדם שפעם בפחד בתוך גופו של המהגר הקטן, מתמזג בגֶֶר גֶֶר של מימי הים התיכון שהשתברו אל דופנות המכל השט. ייתכן שמחוויה מעצבת זו נובעים לא רק הקישור בין אריזה, נסיעות ואניות לבין עזיבה ופרֵדה, אלא גם דימוי הגוף למכל, והחיבור העמיחיי בין פערים ופתחים לבין אבדן.

במילים אחרות, המסע הטראומתי הראשון גרם לזעזוע שאיים על שלמות האני. שרידיה של חוויה זו צפים אל פני השטח כל אימת שהשירה נוגעת בצמתים של כאב. כך למשל בשיר "אוטוביוגרפיה בשנת 1952" (עמ' 15), המופיע בחציו הראשון של "שירים 1948–1962". תהליך ההתבגרות וההתנתקות המיוסרת מן האב האהוב מתוארים בו בלשון מְכלים, אניות ושייט: "אבי בנה עלי דאגה גדולה כמספנה / ופעם יצאתי ממנה וטרם הייתי גמור". הדובר אינו אלא אנייה בעצם עשייתה הנוטשת את בוניה על הרציף, ואילו המאבק היומיומי של החיים הוא "כתנועת הרבה עבדים משיטים הספינה". ה"אוטוביוגרפיה" מעפילה, אמנם, באופטימיות לעבר עתידו של הדובר וסוגרת באישה הרה "אשר גופה כָּבֵד", אך השיר רצוף חרדות:

כְּשֶׁהַמֵּאָה הָעֶשְׂרִים הִיא הַדָּם בְּעוֹרְקַי,
דָּם שֶׁרָצָה לָצֵאת בְּהַרְבֵּה מִלְחָמוֹת
וְדֶרֶךְ פְּתָחִים רַבִּים,
לָכֵן הוּא דּוֹפֵק עַל רֹאשִׁי מִבִּפְנִים
וּמַגִּיעַ בְּגַלִּים כּוֹעֲסִים אֶל הַלֵּב.

מן השורות המצוטטות כאן עולה, שדימוי הדם המשקשק בתוך מכלים סגורים משמש הן להמחשת הפחד מפני פציעה בקרב (כמאמר מירון) והן לתיאור סערת הנפש בימים שאחרי המלחמות. אולם מקורו החווייתי הראשוני של הדימוי מתגלה, כאמור, רק בשיר "והגירת הורי". בשיר זה, כפי שציינתי, משקשק הדם בין הדפנות, העורקים מסתבכים והבתים אינם קבועים במקומם אלא נעים כאניות. כלומר, חוויית ההגירה מימי הילדות היא המפלסת דרכה, באמצעות הלשון הפיגורטיבית, לתחומים אחרים ומסייעת בעיצובה האמנותי של טראומה מאוחרת.

בשיר נוסף משנות החמישים המוקדמות, המתבונן מקרוב בתהליך הכתיבה, צף אוצר המילים הנובע ממסע ההגירה. דיוקנו של המשורר הימי־ביניימי, יהודה הלוי, משורטט בדימויי שַׁיט ומכל – גוף הנתון בסכנת ניקוב. גורלו הטרגי של יהודה בן המאה השתים־עשרה, הוא בבואה לפחדיו של יהודה המודרני הנוגעים הן למסע הן ליצירתיות. יהודה הלוי הפליג באנייה מזרחה, אך לפי האגדה, כאשר עלה ברגל לירושלים, נרמס תחת פרסותיו של פרש ערבי:

מִצְחוֹ מִפֶּרֶשׁ, זְרוֹעוֹתָיו מְשׁוֹטִים
לְהָשִׁיט נַפְשׁוֹ בְּתוֹךְ גּוּפוֹ יְרוּשָׁלַיִמָה.

אֲבָל בְּאֶגְרוֹף מוֹחוֹ הַלָּבָן
הוּא מַחֲזִיק גַּרְעִינִים שְׁחוֹרִים שֶׁל נְעוּרָיו הָעַלִּיזִים.

כְּשֶׁיַּגִּיעַ לָאָרֶץ הָאֲהוּבָה וְהַצְּחִיחָה —
יִזְרָע.
("יהודה הלוי", עמ' 25)

בסוף דרכו של יהודה הלוי לארץ הקודש נחה גולגלתו המנופצת על אדמתה, סמל לפוריות הכתיבה אך גם לסכנות הכרוכות בעזיבת מחוז הילדות המאושרת. על פי דימוי זה נשמרים זיכרונות הילדות, חומר הגלם של השירה, בתוך הקופסה החתומה של המות. פתיחת הקופסה תעשיר את הארץ האהובה בזרעים, אך תעלה למשורר בחייו. רסיסי ההגירה העמיחיית פזורים בשיר קצר זה: החל בשיט בים וכלה בידיעה שהאני השלם, המוח המכיל את גרעיני הילדות, עלול להיבקע כתוצאה מהמסע.

אולם לא רק המסע הימי וסכנת הפגיעה בשלמות הכלי הם דימויים שניתן לשייכם לחוויית ההגירה. הנוסע נושא את כל היקר לו במכלים חתומים: גוף, ראש, מזוודה, תרמיל, ארגז. דימוי תיק הנסיעות מעביר את חוויית הנסיעה הראשונה גם אל זירת האהבה, בייחוד ברגעי צער. כך בשיר "היי שלום", בו רוכסים האוהבים הנפרדים את עצמם בהידוק יתר וגוף האהובה לשעבר הוא כמזוודה או כארגז שנחתם לעד: "ולא שלי עוד, לא מפוענחת / סגורת פטָמות, אבזם, פִּיות, ברגים". האהובה כמזוודה, הדימוי המייצג את טראומת ההגירה, התגלגל גם לשיר מאוחר יותר. רות הקטנה, חברת הילדות של עמיחי שנשארה למות בגרמניה, לובשת פני מזוודה. בשיר הנושא את שמה[9] היא מתגלגלת באורח בלתי צפוי לשדה־תעופה, שם היא מופיעה על סרט נע המוביל אל הנוסעים את חפציהם, כמו "מזוודה אחת שחוזרת ונעלמת שוב / וחוזרת שוב לאט, לאט באולם הריק". גם כאן מהדהדת חוויית ההגירה של עמיחי בפריטי המסע, אך הפעם מתרחב השדה הסמנטי אל עולם התחבורה המודרני. רות הקטנה, סמל השואה ביצירת עמיחי ובייחוד ברומן שלו,[10] הייתה למזוודה, לתיבה בה חתום לנצח אוצר חייה שלא מומש.

9. יהודה עמיחי, "רות הקטנה", גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1989, עמ' 70.

10. יהודה עמיחי, לא מעכשיו לא מכאן, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1964.

אך אשוב לצלילי הגרגור השולטים בשיר "והגירת הורי". נוסף על ערכם הפסיכולוגי והאונומטופאי, הם נושאים משמעות גם בדרך אחרת: גימ"ל ורי"ש הם העיצורים היחידים המשותפים לשורש גו"ר, שמובנו לשכון, לדור, וגם לשורש גו"ר שמשמעו לפחוד. אולם, בעוד שתחושת הפחד היא כעין מוסיקת רקע לשיר, הרי שהחיפוש אחר מקום לשכון בו הוא לב לבו של מסע ההגירה. יתר על כן, הגירת בני ישראל המקראית, הירידה

למצרים, הטביעה חותמה בזיכרון הקולקטיבי ובטקסטים המשקפים אותו באותם צלילים ממש: "כי גֵר היית" (דברים כג: ח), "גֵרים הייתם" (שמות כב: כ) ועוד. אף שהמילה "הגירה" היא ניאולוגיזם שמקורו בערבית, היא אוצרת בחובה את הגֵר ואת פחדיו הקמאיים. ההגירה היא אֵימת אבדן הבית, העדר השפע והביטחון, ששקשקה בדמו של בן האחת־עשרה בדרכו באנייה השטה מאירופה לנמל חיפה. אך לא ה"גֵר" בלבד מהדהד במילה "הגירה". סמיכותה של התיבה למילה "דָּמִי" בשיר מזכירה גם את שם הפעולה "הגרה", שפיכה, בעיקר של דם. "הגירת הורי" היא, אם כן, מין הגרה שההורים מבצעים, מזיגה פיגורטיבית של הילד עצמו או של נוזלי החיים שלו מכלי אחד לאחר, מארץ אחת לאחרת. מן הקישור להגרת דם משתמע שהנדידה לארץ החדשה מלווה באלימות, ואין בכך פלא, כשהמעבר הוא מגרמניה הנאצית לארץ ישראל המנדטורית בשנות השלושים.

כפי שראינו, לבחירת המילים שבראש השיר ("והגירת הורי לא נרגעה בי") סיבות רבות, אולם יש לה פן נוסף. גלי היהודים שהגיעו לארץ באותם ימים נתפסו כ"עליות" בעיניה הציוניות של התקופה. המילה "הגירה", לעומת זאת, חפה מכל מטען אידאולוגי. היהודים שהגיעו ארצה בשנות השלושים כונו "מעפילים" ומאוחר יותר – "עולים". הכינוי "מהגרים" יוחס, ביותר משמץ של גנאי, לְנוודים חסרי שורשים שתרו אחר מקום להשתקע בו ללא כל מניע אידאולוגי. בחירת עמיחי בצרוף "הגירת הורי" אומרת, אם כן, דרשני. שהרי עמיחי ביקר משחר נעוריו בבית־ספר יהודי, למד עברית והלך לבית־הכנסת עם אביו. יתר על כן, הוא הגיע עם משפחתו הדתית־אורתודוכסית לארץ שהייתה עבורם בבחינת משאת־נפש, ולא רק מקלט עד יעבור זעם. עמיחי נקלט בארץ והיה לישראלי. על רקע זה קשה שלא לראות בהגדרת המעבר המשפחתי לארץ ישראל כ"הגירה", מעין מחאה או לפחות הנמכה מכוונת של התפיסה הציונית.

זאת ועוד, הצירוף "והגירת הורי", כלומר לא "הגירתי", מצביע על סוג של הימנעות: כאילו נעדר הילד (לפחות מבחינה נפשית) ממה שהתרחש, או אפילו התנגד לו. אך בעוד שהסתייגותו של בן האחת־עשרה רק משתמעת מן הצירוף "והגירת הורי", הרי שב"מסעות בנימין האחרון מטודלה" היא מוצגת באורח בוטה יותר. חטיבות אחדות בשיר אפי ארוך זה, שנכתב ב־1968, מתמודדות עם ההגירה ובייחוד עם רגעי הפגישה עם הארץ. שלוש פעמים משחזר הדובר בפואמה את מסעו במילים "הובאתי" או "הביאו אותי", כאילו הוזז ממשבצת למשבצת ככלי על לוח שחמט נגד רצונו. נוסף על השימוש בצורת הסביל ("הובאתי"), ניכר סירובו של הדובר בכך שאינו מנשק את אדמת ארץ הקודש לאות תודה: "באדמה שלא נשקתי אותה כשהובאתי / אליה בילדותי" (עמ' 115), ובמקום אחר בשיר: "אני לא נשקתי לאדמה / כשהביאו אותי קטן לארץ הזאת" (עמ' 139). אולם, ביטויי המרד מגיעים לשיא כאשר משווה הדובר בשיר את עצמו למלך הצלבני ריצ'רד לב־הארי, אשר נגרר בעל כורחו לארץ, שההצדקה לתהילתה

מוטלת בספק: "ריצ'רד לב־הארי [...] / גם אותו הביאו / בקרקס הנודד לארץ הקודש". כמו הגיבור הצלבני, גם הדובר יילחם על אדמת הארץ, ואולי כמוהו ירגיש זר הרחק ממקום הולדתו. והקרקס הנודד? האם אניית הפליטים מדומה לצבא האבירים המקושט, למעין קרקס נודד? על אף שריצ'רד לב־הארי שב לאנגליה ואילו הדובר בפואמה האוטוביוגרפית נשאר בארץ ישראל עד "לנשיקה האחרונה", קשה להתעלם מן הרמזים המצביעים על הקושי להתערות בה ומן הטון המנוכר בו נוקט המשורר הישראלי כל כך.

אך הצירוף "והגירת הורי" מסמן, נוסף על הסירוב הפנימי לבוא ארצה, גם עמדה אמפטית דווקא ביחס להורים שסבלו מן המעבר יותר מילדיהם. המשפט הקטוע, "הורי במו הגירתם", הנתון בדיוק באמצע השיר, מכוון לקריאה כזאת. לפניו נאמר: "עוד עכשיו לבי, בקושי ישתכר / בלחם אהבתו היומיומית", ואחריו נאמר: "על אם הדרך, בה אני תמיד יתום בלי אם". במילים אחרות, הגירת ההורים נתפסת כסוג של מוות. אחריה, אין בכוחם עוד להגן על ילדם או אף לאהוב אותו כבעבר. על הילד המהגר להיאבק יום־יום על פירורי אהבה. הוא תמיד על אם דרך, בין המקומות, יתום להורים שאיבדו לא רק את ביתם אלא גם את מעמדם כהורים כול־יכולים.

שורות אלה הן חלק מהחטיבה המרכזית בשיר. שלא כמו הפתיחה הדרמטית והסגירה המועצמת, גופו של השיר מורכב מסדרה של צירופים עמומים ומשפטים קצרים ומנותקים זה מזה, ללא עיקרון מארגן נראה לעין, כרונולוגי או אחר. תוהו־ובוהו פנימי ותחושה של הליכה לאיבוד מובעים כאן הן על־ידי התחביר והדקדוק, הן על־ידי התוכן. בלבו של חלק זה של השיר ניטש קרב בין זכירה לשכחה. זירת הקרב היא התודעה. הזכירה מנוסחת כ"לילה מזכיר", ואילו השכחה היא "יום משכיח". בלילה עולים הסיוטים, פצעי העבר, ואילו ביום יש ניסיון לשכוח, להעלות ארוכה לפצעים. את השורות נטולות המבנה, המשקפות כמדומה את זרם התודעה, מאכלסים שברי שיחות רחוקות; "קטעי" זיכרון שנמלטו מבעד לסדקי ההדחקה; ומאורעות טראומתיים המוסווים בלשון פיגורטיבית. קצב הסטקטו של צירופים כגון "גורל נורא", "קטעי שיחה אחר חצות" ו"הישג ונסיגה" תורם לאופיו הכאוטי של הטקסט. הדי הפחד שקדם להגירה נשמעים גם בשיר אחר, אך רק בשורה אחת, אניגמטית, המכסה טפחיים: "ובפנים דובר גרמנית על סכנה קרובה" ("דרך שתי נקודות עובר רק קו ישר אחד", עמ' 90). שורה זו מגלה, אמנם, שאורבת סכנה, אך הפרטים ידועים לדוברי הגרמנית בלבד. השיר "והגירת הורי", לעומת זאת, מגלה יותר מִטפח. הוא מתיר לאוזנו הקשובה של הקורא לצותת למילים עצמן ולשברי המשפטים רוויי החרדה של המבוגרים, יחד עם הדובר הנזכר בילדותו. בלילה, ערב ההגירה, שמע הילד ממיטתו "קטעי שיחה", לחישות על "גורל נורא" של מישהו. הטקסט משחזר את אימת

ההורים "במו הגירתם". הזרקור מופנה אליהם הן בכותרת ("הורַי") והן בחטיבה המרכזית, הכאוטית, של השיר. הם היו, אולי, הנפגעים העיקריים של ההגירה.

אך הקטע העמום שבאמצע השיר אינו מוקדש לַעוזבים בלבד. השורות הטרופות בוחנות את טיב הזכירה של המקום בו התגוררו ואותו נאלצו לעזוב: "האדמה שוכחת צעדי דורכים בה". דומה שהאדמה בוגדת באלה אשר סברו לתומם שלהם היא שייכת. "רוחות זמן רב על אבנים", משמע רוח הזמן, הצייטגייסט של זמן רב, היא רוח האדם שהושלכה ככלי אין חפץ בו על אבנים קשות. או אולי היא רוח הזמן של גרמניה, שנשבה בעורף יהודיה ונשאה אותם משם, או הטילה אותם על אבני הארץ. אדמת גרמניה שכחה את ילדיה היהודים שהיו שותפים בעבר ליצירת הצייטגייסט שלה.

אך עוד בטרם נרפא צער הפִרֵדה, ה"פליטה" מהמולדת, נאלץ המהגר להתמודד עם ייסורי הקליטה בארץ החדשה. לקראת סוף השיר נשמע שוב "הפזמון החוזר": "והגירת הורי / לא נרגעה בי. / ומעמים מָרִים למדתי / שפות מרות למען שתיקתי". הסמיכות לסוף השיר ולביטוי החוזר, המתומצת, של הטראומה: "והגירת הורי לא נרגעה בי", מדגישה את עילגותו המתסכלת של הזר. האיש שהאדמה עליה למד ללכת בינקותו שכחה את פעמי צעדיו, לעולם יהיה אילם למחצה. השפות מָרוֹת כולן בפיו, כי אף אחת מהן אינה שלו. כאב אבדן הלשון מנוסח באורח בוטה יותר ב"מסעות בנימין האחרון מטודלה", שם הוא מושווה לסירוס לשוני:

הַהִסְטוֹרְיָה הִיא סָרִיס,
הִיא מְחַפֶּשֶׂת גַּם אֶת שֶׁלִּי
לְסָרֵס, לַחֲתֹךְ בְּדַפֵּי נְיָר
חַדִּים מִכָּל סַכִּין; לִמְעַךְ
וְלִסְתֹּם אֶת פִּי לָעַד
עִם מַה שֶׁחָתְכָה,
כְּמוֹ בְּהִתְעַלְּלוּת בְּחַלְּלֵי מִלְחָמָה,
שֶׁלֹּא אָשִׁיר אֶלָּא בְּצִיּוּץ עָקָר,
שֶׁאֶלְמַד הַרְבֵּה שָׂפוֹת
וְלֹא שָׂפָה אַחַת שֶׁלִּי,
שֶׁאֶהְיֶה מְפֻזָּר וּמוּפָץ
שֶׁלֹּא אֶהְיֶה כְּמִגְדַּל־בָּבֶל עוֹלֶה הַשָּׁמַיְמָה.

הלשון האלימה ודימוי הסירוס אינם אופייניים לעמיחי. מסתבר אפוא שעמיחי, שחיתוך דיבורו הסגיר את מוצאו, עמיחי שהצהיר בכל תוקף שעברית הייתה שפתו עוד מימי הגן, חווה את ההגירה כסירוס, כהתעללות לשונית. זאת ועוד, עמיחי נזקק למגדל בבל כדי לתאר את הסבל שהסב

לו ההכרח ללמוד שפות חדשות. השורה "שלא אהיה כמגדל־בבל עולה השמימה" מעידה על קרבתו למשוררים שהיו שותפים לגורלו הלשוני. כפי שאני מראה במקום אחר,[11] לקיום הרב־לשוני יש מעין שפת סתרים משלו: מילים, סמלים ודימויים המגיחים ממעמקי התודעה. הסמל המובהק של ההיבריס, מגדל בבל, הפך ביצירתם של מהגרים־כותבים שנותקו משפת אמם למילת צופן כזאת. זך המאוחר, למשל, התוודה: "לדבר ארבע שפות עד גיל שש גם זה מבלבל / מן מגדל בבל כזה, בקושי מהלֵך, מסוגל / אפילו להוליך לפסיכיאטר",[12] ואילו פגיס, בשירו "מגדל", חידתי ממנו: "זיכרונות זריזים / [...] נבללו בהמון שפות זרות, / [...] ללא תורגמן לעצמי, לא גמור".[13] נוסף על מוראות השואה, סבל פגיס גם עינויי לשון, ואלה מבוטאים באמצעות מיתוס המגדל. אולם עמיחי לבדו חווה את המעבר משפה לשפה לא כאיום על שפיותו בלבד אלא גם על גבריותו...

– "שלא אשיר אלא בציוץ עקר,/ [...] שלא אהיה כמגדל בבל".

בסוף השיר "והגירת הורי" שב להופיע כלי השייט שנשא את הילד המהגר משפה לשפה וממקום למקום. לַגרגורים האונומטופאיים שנשמעו לאורך השיר מצטרפים דימויים: הבתים ביניהם נדד הדובר "דומים לאניות תמיד", עורקיו וגידיו הם "כסבך של חבלים". זיכרון המסע של 1935 עולה בלשון עתירת ציורים. כמו יהודה הלוי, בשיר הנושא את שמו, אשר "מצחו מפרש זרועותיו משוטים", כך גם איבריו של הדובר בשיר "והגירת הורי" עשויים לשייט: "וכבר עורקי וגם גִידַי כסבך / של חבלים שלא אתיר". ה"חבלים" שייכים אמנם לעולם סירות המפרש, אולם לעורקים ולגידים דמויי החבלים יש ערך מוסף. השורה "סבך של חבלים שלא אתיר" מאזכרת אירוע אחר: "ויישא אברהם את עיניו וירא והנה אַיִל אחד נאחז בסבך בקרניו" (בראשית כב: יג). כמו בעקדה, הסבך הוא בלתי ניתן להתרה, ואולי גם כאן לכוד הקורבן האמיתי ללא מוצא.[14] הילד שהוריו הביאוהו ארצה ראה את עצמו כקרבנה של אחת המלחמות. על אף שעקדת יצחק מוזכרת כאן באורח מעודן בלבד, אין החיבור בין הטקסט העתיק לשיר שרירותי כלל. קוראי עמיחי ושירת דור תש"ח מודעים לקשר האמיץ בין סיפור ההקרבה המובהק לבין הדימוי העצמי של בוגרי מלחמת השחרור.[15]

מעגל השיר נסגר כמעט כפי שנפתח. "וַהגירת הורי" הופך ל"לַהגירת הורי". אולם, מה שהיה פתוח וחסר מנוחה נסגר. ה־dénouement, ההתרה היחידה האפשרית לעלילת סיפור ההגירה, היא המוות: "ואחר כך / מותי וסוף להגירת הורי". רק עם מות הדור השני להגירה תמצא זו מנוחה. על אף שעמיחי נמנע ברוב שיריו מכתיבה ישירה על הנושא, דומה שהחוויה לא הרפתה ממנו. בדידותו התמטית של "והגירת הורי" בקורפוס העמיחיי איננה בשום אופן הוכחה לשוליות ההגירה בעולמו הפנימי של המשורר. ייחודו של השיר אינו רק בכך שהוא נוגע בַנושא מפורשות וישירות, אלא גם בשרטוט הדיוקן הרב־פנים והגלוי של החוויה. במקומות אחרים ברחבי יצירתו מוזכרת ההגירה, אך לרוב

11. Nili Gold, "Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of Budick, National Identity", Miller, Emily [eds.], *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 235-253

12. נתן זך, "אם להיות כך", כיוון שאני בסביבה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996, עמ' 53.

13. דן פגיס, "מגדל", כל השירים, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים 1991, עמ' 88.

14. יהודה עמיחי, "הקרבן האמיתי של העקדה", שעת החסד, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1982, עמ' 21.

15. על עקדת יצחק ומקומה בספרות הישראלית ראו Ruth Kartun-Blum, *Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry*, Hebrew Union Collage Press, Cincinnati Ohio 1999, pp. 15-65

בעקיפין, אם באמצעות עולם דימויים השואב מהשדה הסמנטי של נסיעות, ואם בשרידים מוסווים של שפה זרה.

חוויית הפליטות בולטת בשירי השער "המקום שלא הייתי בו", בו הודפס "והגירת הורי" לראשונה. לשון הנסיעות של עמיחי חוזרת וצפה כשהוא כותב על פרֵדה וסבל, אפילו כשאינם קשורים לנסיעה: התלבטות כואבת לפני מעשה מתוארת כנדודי קין: "נע ונד לפני המעשה שלא אעשה" ("אשר לעולם", עמ' 185), איש שוקל את צעדיו ליד חלון: "מחשבות שטות סביבו כאניות" ואילו מצוקתו נדמית לאריזה: "קפל לו / חליפתו, כפרתו, במזוודה" ("אדם ליד חלון", עמ' 188), אהבה שנגמרה מתורגמת לפריטי מסע: "הרי הוחלפנו כתיקים, כמו מעיל של גשם בתחנות" ("כגון יגון", עמ' 195). השיר על "האנשים העייפים" (עמ' 194) עוסק למעשה במהגרים: "הם חולמים בשפת אמם הרחוקה", וכאשר הם שבים לבתיהם אחרי יום עבודה: "לילה פתוח כַּיָּם. הם לא יפליגו".

שירים אחרים במחזור כוללים יסודות רבים נוספים מלשון הנדודים האידיולקטית של עמיחי. השיר המסוגנן הנושא את שם השער, "המקום שלא הייתי בו", הוא מעין צומת דימויי:

**הַמָּקוֹם שֶׁלֹּא הָיִיתִי בּוֹ**

הַמָּקוֹם שֶׁלֹּא הָיִיתִי בּוֹ,
לֹא אֶהְיֶה בּוֹ.
הַמָּקוֹם שֶׁהָיִיתִי בּוֹ, כְּאִלּוּ
לֹא הָיִיתִי. נָדִים בְּנֵי אָדָם
הַרְחֵק מִן הַמְּקוֹמוֹת, אֲשֶׁר בָּהֶם נוֹלְדוּ
וְהַרְחֵק מִן הַמִּלִּים שֶׁנֶּאֱמְרוּ
בְּמוֹ פִּיהֶם,
וְלֹא עוֹד בְּתוֹךְ הַהַבְטָחוֹת,
אֲשֶׁר הֻבְטְחוּ.

וְהֵם אוֹכְלִים בַּעֲמִידָה וּמֵתִים בִּישִׁיבָה
וּזוֹכְרִים בִּשְׁכִיבָה.
וְאֶת אֲשֶׁר לְעוֹלָם לֹא אָשׁוּב
לִרְאוֹת, עָלַי לֶאֱהֹב לְתָמִיד.
רַק זָר יַחֲזֹר אֶל מְקוֹמִי. אֲבָל אֵרֹשֹׁם
שֵׁנִית אֶת הַדְּבָרִים, כְּמוֹ מֹשֶׁה,
אַחַר אֲשֶׁר שִׁבֵּר אֶת הַלּוּחוֹת הָרִאשׁוֹנִים.
(עמ' 186–187)

על אף ש"המקום שלא הייתי בו" אינו אישי כמו "והגירת הורי", הוא נוגע

בעצבים החשופים של המשורר־הפליט שארצו בגדה בו. המציאות היחידה היא זו של המילים. הדובר לא יבקר עוד במקום אותו עזב, אך לנצח ישמור לו אמונים בזיכרונותיו. המקום, לעומת זאת, בוגד באיש שהיה בו בעבר. השורה "המקום שהייתי בו, כאילו לא הייתי" היא ביטוי מזוקק של ההצהרה "האדמה שוכחת צעדי דורכים בה" מן השיר "והגירת הורי". נוסף על התנכרותה של ארץ המוצא למהגר, מבצבצים כאן גם קשיי למידת השפה החדשה של המהגר: "נדים בני אדם [...] הרחק מן המילים שנאמרו במו פיהם". למרות שניתן לפרש את ההתרחקות מן המילים כהפרת הבטחות, אין להתעלם גם מהקריאה הפשוטה: הגירה היא התרחקות בגוף מן המקום בו נָהֲגוּ המלים בשפה האחרת.

הקינה על אבדן שפת האם מופיעה שוב במכתם לקוני, הנסמך על אחת התפילות הראשונות בפי ילדים, התפילה הנאמרת לפני השינה: "מימיני מיכאל ומשמאלי גבריאל, ומלפניי אוריאל ומאחוריי רפאל ועל ראשי שכינת אל".[16] המלאכים מיכאל, גבריאל, אוריאל ורפאל מגנים, לפי המסורת, על הישן בלילה. בתרגיל אקרובטי־לשוני עמיחיי טיפוסי, מפרש השיר את התפילה ומשתמש בה לתיאור בדידותו של הישֵן על הספסל בשדרה.

16. מתוך סדר קריאת שמע על המיטה.

לַיְלָה אַחֲרוֹן בַּשְּׁדֵרָה

מִימִינִי
שָׂפָה לוֹעֲזִית.
וּמִשְּׂמֹאלִי רוּחַ נוֹשֶׁבֶת
דֶּרֶךְ כִּסְאוֹת רֵיקִים.
וּמִלְּפָנַי צְעִיף שָׁכוּחַ עַל שֻׁלְחָן.
וּמֵאַחֹרַי אָדָם שׁוֹאֵל,
וְעַל רֹאשִׁי
שְׁכִינַת אֵל.

(עמ' 190)

במקום "מימיני מיכאל" נכתב "מימיני שפה לועזית". את המלאך המגן על הישן מחליפה השפה הזרה, המגבירה את תחושת הניכור של חסר־הבית הישן על ספסל. תסכולו הלשוני של אדם המוקף בצליליה של שפה שאיננה שפתו, בולט מיד בפתח השיר. אפשר, כמובן, לקרוא אחרת: השפה הלועזית היא הגרמנית דווקא, שפת האם המגוננת על הישן לבדו, כאשר היא שבה אליו בחלומות. קריאה זו אף היא מודעת לַניכור שיוצרת ההתרחקות מן המולדת הלשונית. כך או כך, שיתוף הגורל בין הפליט לעני חסר־הבית מודגש על ידי הדפסת "לילה אחרון בשדרה" ו"הגירת הורי" זה לאחר זה בספר. קריאה זהירה בשירים האחרים באותו שער מגלה יסודות נוספים מהשדה הסמנטי של הנסיעה: "דרך", "יציאה",

"חוצות", "לוח הזמנים", "צפרו אניות", "תחנות", "תאריך וכתובת המקבל", "חדר במלון", "מפה", "רחוב ומספרו ושמי העראי". קשה שלא לראות בכל אלה את עקבות חוויית התשתית של המהגר, על אף שהם זרועים בשירים שאינם עוסקים בהכרח בנושא זה.

אסיים בשיר מאוחר יחסית, המעמת את הדובר העמיחיי המובהק עם זיכרון העולם ממנו בא. בעת פגישה בבית־קפה בחיפה ערב קרבות 1948, לא ידעו עדיין האב ובנו שהפגישה עלולה להיות גם פרֵדה. הכותב הפך את היוצרות וקרא לשיר הפרֵדה "פגישה עם אב".[17] שפת השיר פשוטה, אינטימית, חפה כמעט לחלוטין מאמצעים רטוריים. רק בבית הקצר שבאמצעו נעלם הטון השפוי והמאופק, ובמקומו פורצת צעקתו של הילד השוכן בתוך המבוגר השלֵו:

אַבָּא, אַבָּא, לְפָנַי וַדַּאי הוֹלַדְתָּ
דֻּבְדְּבָנִים שֶׁאָהַבְתָּ, שְׁחוֹרִים מֵרֹב אֹדֶם!
אַחַי, אַחַי, הָדֻבְדְּבָנִים הַמִּתּוּקִים מִן הָעוֹלָם הַהוּא.

באמצעות אימאג' הדובדבנים הנדיר מצביע עמיחי על הקונפליקטים בתוכו וביחסו לאביו. דמות האב מוכרת לקוראי עמיחי כדמות האהובה, הממשיכה ללוות את הדובר העמיחיי לאורך יצירתו כולה. הדובדבן הוא פרי אירופי בתודעת המשורר. הבן הישראלי חש בזרות מסוימת בינו לבין האב ה"אירופי". האב הוליד, כביכול, דובדבנים, לפני שהוליד את הבן העתיד להיות לחייל ישראלי. שלא כמו בַּאזכור המעומעם של העקדה ב"סבך" המופיע ב"והגירת הורי", כאן עולה הדו־שיח הקדום באורח מופגן יותר: "דובדבנים שאהבת" מרמז ל"בנך יחידך אשר אהבת" (בראשית כב: ב). הכפילים האהובים של הבן הישראלי, היושב בקפה עטרה, לא יועלו לעולה, ואילו הוא אולי יוקרב. השורה "אחיי, אחיי, הדובדבנים המתוקים מן העולם ההוא" עשויה להתפרש כך: הדובדבנים הם פרי החלומות של האב, המתגעגע לעולם ההוא. הם הבנים שהאב היה מוליד ואוהב אילו נותר שם. אחים־דובדבנים אלה מתחרים בדובר על אהבת האב בעולם הזה, במציאות הישראלית. הדובדבנים הם גם ביטוי לערגתם של האב או של בנו למתיקות ולשלמות שהיו מתגשמות, אולי, במקום אחר. יתר על כן, הבית הקצר והטעון הוא זעקת געגועים לאב ולאהבתו. אך לא רק האב מת, גם כיסופיו נעלמו. נותרו הבן שנולד באירופה, ועודנו מתגעגע אליה. פֵּרותיה ומראותיה: תבנית נוף מולדתו.

געגועים לשָם, נדודים ופליטות, הם נושאים נדירים בשירת עמיחי, אך הם מונחים בקרקעיתה. מדי פעם הם פורצים מעלה, במקרים רבים באמצעות הלשון הפיגורטיבית, שבכוחה לעקוף את מחסום ההדחקה. לשיר "והגירת הורי" מעמד מיוחד ביצירת המשורר, בהיותו ביטוי מרוכז וישיר לחוויית שתִייה. פגעי ההגירה: אבדן הבית, החשיפה לאלימות,

17. יהודה עמיחי, שלווה גדולה: שאלות ותשובות, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1980, עמ' 8.

בדידות, סוג מסוים של יתמות וקשיי שפה מגולמים בשיר זה. עקבות המסע הראשון מגרמניה לפלשתינה, מהיות לודוויג פויפר להיות יהודה עמיחי, לא נמחקו. מאוחר יותר הם שימשו למשורר בצמתים של כאב. אוצר המילים של המסע הגדול בים הפך לשפת סימנים של פרֵדה ועזיבה. חוויית ההגירה הייתה לתרשים, לשרטוט המשתקף בשירים המקוננים על אבדן.

יצירת עמיחי, כמו יצירתם של נתן זך, דן פגיס, טוביה ריבנר, אהרון אפלפלד ואחרים, בני דורו הספרותי, מכילה שרידים, תווים ישנים, מנגינות וצלילים ממקומות רחוקים. הניסיון להדחיק ולמחוק את הקולות האלה, לפרש את השירה הישראלית המוקדמת בַּהקשר של הנרטיב הציוני בלבד, מונעת קריאה שלמה ואינטגרטיבית בה. אני מבקשת לקרוא את הספרות העברית באופן שיחשוף את התשתית הכפולה שהניחו בה בני המולדת הכפולה. כוונתי לגאול את לשון ה־outsiders המונחת בקרקעיתה של ספרות זו, לקלוט את גלי הקול של "עצמיים" אחרים, חבויים, ולשחרר את רוחות הרפאים המסתתרות בה. הקורא, כמו הפסיכואנליטיקן, מקשיב לנרטיב באוזן שלישית, לא רק כדי להבין, אלא גם כדי לשחרר משתיקה את כוחות הגעגועים והתשוקה, שאין להשאירם עוד באילמותם.

**האוניברסיטה של פנסילבניה**

# הִישׁ לָרִיב עִם מָרִיב?
# בחינה מחודשת של דמות המָרִיב
# ושל אורחותיה
# בשירת האהבה העברית מספרד

חביבה ישי

החלוקה לז'אנרים שונים וקבועים היא מן המפורסמות שבתכונותיה של השירה העברית מספרד. חלוקה זו היא אחד מיסודותיה העיקריים של הפואטיקה בת הזמן: הדיוואנים חולקו ברובם לשערים, וכל שער נתייחד לאחד מן הז'אנרים המקובלים. "הסוגים נתפסו כקטגוריות ברורות, כמעט כישויות נפרדות, המתחייבות מעצם מהותה של שירת־החול ומייעודה במציאות. אבל על־פי רוב לא עסקו בעלי הפואטיקה בפירוט תכונותיו הפנימיות של כל סוג, אולי מפני שבעיניהם לא הייתה עצם החלוקה צריכה לימוד מיוחד, להבדיל מקישוטי הסגנון: היא הייתה ידועה לכול וכביכול מובנת מאליה. גם המחקר החדש לא העמיק בעניין זה. לעתים עמדו החוקרים על רישומו של סוג זה או אחר, ובהערות־אגב הזכירו את רובם; אבל הם לא דנו במהותם ובסגנונם, או שנטו להכללות סטטיות. הדעות הרווחות בעניין הסוגים, יש להן אמנם יסוד כלשהו, אבל עדיין הן טעונות הרחבה ואפילו תיקון".[1]

1. דן פגיס, חידוש ומסורת בשירת־החול העברית: ספרד ואיטליה, כתר, ירושלים 1976, עמ' 141.

לא רק החלוקה הז'אנרית הייתה ידועה ומוכרת לכול, ולכן לא הצריכה הסבר ולימוד. גם מערכת המוסכמות, המוטיבים והדמויות האופייניות לכל ז'אנר הייתה ידועה ומובנת מאליה. המחקר החדש לא העמיק בעניין המערכות הקונבנציונליות שעל־פיהן נוצרו השירים. גם כאן עמדו החוקרים על עיקרי המוטיבים והדמויות, אך בדרך־כלל לא דנו במהותן, או במקורותיהן. עם זאת, דמות או מוטיב בז'אנר מסוים, יכולים להתקיים במערכת תרבותית מסוימת, ויכולים גם להיות חלק ממערכת בין־ז'אנרית ובין־תרבותית. השיח הסביבתי־תרבותי יכול לשמש לא אחת קטליזטור לדיון בקיומם ובאופן קיומם של הדמויות ושל המוטיבים בז'אנר, כחלק ממרכיביו המגוונים.

במאמר זה אעסוק בפן אחד של אותו ליקוי מחקרי, עליו הצביע דן פגיס:

הנטייה להכללה, והיעדר הדיון במהותם ובסגנונם של מרכיבי הז'אנר. אדון במהותה ובמקורותיה של אחת הדמויות השכיחות בז'אנר האהבה העברי של ימי הביניים, היא דמות המריב. אנסה גם להראות כיצד מגע בין־ז'אנרי (שירה־פרוזה) ובין־תרבותי (עברית־ערבית) יכול להסביר את קיומה ואת אופייה של הדמות כאחת מתכונותיו של ז'אנר האהבה. כקוראים צייתנים, הנאמנים למוסכמות הז'אנר, למדנו לקבל את דמות המריב כאילו הייתה אקסיומה: מעצם טבעו וטיבו, על המריב להוכיח את האוהב על אהבתו. מטרתו המוצהרת (והבלתי מוסברת בשירים) היא לגרום נזק בלתי הפיך למערכת היחסים של האוהבים. כקוראים מודרניים, המתבוננים בשירים ממרחק של זמן, של מקום ושל תרבות, למדנו להקשות ולא להשלים עם מוסכמות, שאינן עולות בקנה אחד עם קריאתנו והבנתנו את הטקסט הקדום.

אדגים בהמשך דבריי קריאה מסוג זה, שאינה מוותרת ואינה מתפשרת, ומכריזה בקול על חריגות ועל פערים המתגלים בשירים, למרות, ואולי בגלל, המוסכמות הז'אנריות המחייבות. הניסיון למלא את הפערים ולהבין את החריגות "שולח" את הקורא העברי אל מרחב תרבותי־טקסטואלי אחר, ערבי. המסקנות העולות מקריאה זו הן, שהשירים העבריים "הולידו" דמות חדשה של מריב, בעקבות השיח שהם קיימו עם הספרות הערבית. דמות זו היא פעמים שליח, פעמים צופה, פעמים רכילאי ופעמים מריב. כולן דמויות שהיו כבר קיימות ביצירות ערביות, שהיו פופולריות מאוד באותה עת, אך "נולדו מחדש" בשירים העבריים. תהליך הולדתן מחדש של דמויות המריב המגוונות בשירה העברית יכול להתבהר לנו אם נתוודע לדמויות "האב" בפרוזה הערבית, שהייתה חלק בלתי נפרד ממרחב השיח המשותף לשתי התרבויות.

## א. המריב מיהו?

מלבד דמויות האוהב ואהובתו או אהובו, יכולות להופיע בשירי האהבה מימי הביניים גם דמויות נוספות, המקדמות או מעכבות את עלילת האהבה, ומטיבות או מרעות עם גיבורה של דרמת האהבה: האוהב. רבות הדמויות המגבירות את סבלו של האוהב מאלה המסייעות לו באהבתו. המריב משמש מעין שם כללי לדמויות המקטרגים למיניהן, על האהוב, על האהובה או על האהבה. כך נמצא, שהמריב מגדף את האוהב בשל חטא אהבתו, מוציא דיבתו רעה ומאשים אותו לשווא בעיני מושא אהבתו. הוא מפתה ומסית את החשוק כדי להפריד בינו ובין חושקו, מונע מן החושק לגלות את דבר אהבתו לחשוקו ומגנה ומוקיע את אופיים של החשוק או החשוקה כדי להסיט בדרך זו את לב החושק מהם.[2]

לדמות ביצירה ספרותית יש שני מודלים אפשריים של קיום, השונים

2. ישראל לוין, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד, ב, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1995, עמ' 299, 316 ו־320.

3. דוד פישלוב, "במקום סיכום: איך נולד ז'אנר?", נתן וסרמן (עורך), חוטים נטווים: ראשיתן של סוגות ספרותיות בתרבויות עתיקות, ירושלים 2002, עמ' 149–159.

לחלוטין זה מזה. לפי האחד "נולדת" הדמות, "מתבגרת" ואחר כך, כחלק מתהליך בלתי נמנע, "מזדקנת" ועוברת מן העולם.[3] לפי השני "מתרבה" הדמות, כלומר מאמצת תכונות ופנים שונים, כתוצאה מן היחסים המורכבים שהיא מקיימת עם סביבתה התרבותית.[4]

4. שם, עמ' 149.

כאשר מדובר בדמות המופיעה בספרות קדומה, אין בידינו ברוב המקרים חומר עובדתי־טקסטואלי רב, שיתעד את השלבים השונים של התפתחות או "התרבות" הדמות. לפיכך, לא נוכל להתחקות אחר "האב המייסד" של דמות המריב, אך נוכל לבדוק את הווריאציות על דמות זו. את השירים, כפי הנראה, יש לקרוא ביחס ליצירות אחרות, שבהן מופיע המריב. חלקן מוכרות לנו יותר (המקרא, המדרש), חלקן מוכרות פחות (השירה הערבית למן הג'הליה ועד לשירה האנדלוסית). אדגים כאן כמה מן היצירות האלה, בעיקר סיפורים ערביים בפרוזה לא קשוטה מן התקופות האומיית והעבאסית.[5] ביחסים הנוצרים עם יצירות אחרות, ובאופן הקריאה שיחסים אלה מזמינים (בו אדון להלן), טמונה אולי מהותה של דמות המריב, הולדתה, ויותר מכך – התפתחותה ו"התרבותה".

5. על הניסיון להציג את הפרוזה הערבית הנרטיבית כחלק מן המאגר התודעתי של הקוראים והכותבים שירה עברית בימי הביניים, שיש בהיכרות עמה כדי להעמיק את הבנתנו ואולי אף את עניינו (כקוראים מודרניים) בשירה זו, ראו בחיבור הדוקטורט שלי: "דגמים בספרות האהבה (גזל) החילונית במרחב התרבותי של ספרד בימי הביניים", אוניברסיטת תל־אביב, 2001.

## ב. דמות המריב בשירי האהבה העבריים בימי הביניים

"הז'אנר הוא ערוץ יצירה ממוסד המתווך ומקשר בדרכים דיאלקטיות שונות בין יוצר לקהלו".[6] חוקי הז'אנר בימי הביניים הכתיבו מערכת מוסכמת של שימוש בנוסחאות, של דרכי עיצוב ושל אופן העמדת המוטיבים. המערכת היתה מוכרת ומובנת ליוצר ולקהל קוראיו. שימוש בשם עצם, בשם תואר, או בפועל מסוימים, המקובלים ומוסכמים במרחב השיח התרבותי, יכול היה להחליף את הצורך בפירוט ובדברי הסבר. הקורא המודרני אינו מודע תמיד לדיאלקטיקה שהיתה נהוגה בין היוצר לקהלו, ואינו מזהה תמיד את הצפנים הטמונים בשירים, כמו גם את היצירות שהשירים מרפררים אליהן. אותו ערוץ יצירה ממוסד, שתפקידו לתווך ולקשר בין היוצר לבין קהלו, אינו ממלא את תפקידו בשלמות כאשר מעיין קורא מודרני בספרויות קדומות. זאת אחת הסיבות לכך, שתיאור מוסכמות הז'אנר אינו מספיק תמיד כדי להבהיר לקורא המודרני עניינים סתומים בשירים. לענייננו, היכרות עם מוסכמותיו של ז'אנר האהבה בשירה העברית מימי הביניים אינה ממלאה את תפקידה בשלמות, כשמבקש הקורא המודרני לשרטט קווים לדמותו של המריב. נדייק יותר אם נקרא לו בשלב זה: "הדמות השלישית", המופיעה בדרמת האהבה בשירי החשק העבריים מספרד.

6. פישלוב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

"הדמות השלישית", המוסיפה ממד דרמטי וחיות מגוונת לשיר האהבה, מופיעה בשירים רבים בין כדמות ממשית ובין כמכתב, כיונה או כעב מטפוריים. הדמות המעכבת את מימוש האהבה, נפוצה יותר מזו המקדמת

אותה. היא מבקשת, ולעתים אף מצליחה, לפגוע במימוש האהבה, אך במקרים רבים אינה מצליחה לגבור על אהבתו ועל נאמנותו של האוהב. כינויים שונים הוצמדו לדמות זו בשירה העברית. מהם הזוכים לפיתוח ומהם הנותרים בצירופיהם המטפוריים המקובעים. לעתים הכינויים הם סתמיים לגמרי כגון: "אֲנָשִׁים", "הֵם", "בְּנֵי־אִישׁ", "וְיֵשׁ אוֹמְרִים", ולעתים הם מקפלים בתוכם את אופייה של הדמות: "מְרִיבִי", "מַשְׁטִינַי", "צוֹפַי", "מְעַנֵּנִי", "יוֹעֵץ", "מוֹכִיחַ", "מַלִּין", "כְּסִיל", "פֶּתִי", "מְקַנְּאִים", "אוֹרְבִים". למרות שמשמעויותיהם הדנוטטיביות של הכינויים הללו שונות מאוד אלה מאלה, הם משמשים באותו תפקיד ובאותו אופן.

נדמה, שכל הדמויות שמעכבות, או שמנסות לעכב את עלילת האהבה או את מימושה, התאחדו בשירה העברית לדמות אחת: היא לא תמיד מדברת, וכשהיא מדברת אין דבריה ברורים תמיד. יש והיא אף איננה מופיעה בסיטואציה המתוארת, אך די באזכורה כדי לקדם או לעכב את העלילה. הפעלים, שמות העצם והצירופים המשרתים את עיצוב הדמות, רבים ומגוונים: "תִּגְרַת מְרִיבַי", "רִיב כָּל בְּנֵי־אִישׁ", "יוֹכִיחוּהוּ", "יְרִיבוּהוּ עֲלֵי חֵשֶׁק", "רִיק תְּלוּנָה", "שֶׁקֶר". ריבוי השורשים הנלווים אינו מפתח בכל שיר עלילה אחרת, אלא דומה שהוא רק מחזק תחושות קיימות: הוא מגביר את סבלות האוהב, הסובל ממילא, מעמת בין האוהב לבין אהובו או אהובתו ומחריף את המתח, שקיים ביניהם ממילא. הוא מדגים ומדגיש את נאמנותו ואת אהבתו של האוהב נוכח בוגדנות האהוב או האהובה.

קשה להעלות על הדעת ש"ענקי השיר" העבריים בספרד היו משתמשים בכל כך הרבה כינויים, פעלים וצירופים כשכוונתם לדמות אחת, שגם היא לא תמיד דמות ממשית, אלא אמצעי לקידום או לעיכוב העלילה, או ליצירת אווירה מסוימת בשירים. אותם משוררים, שכל שירתם הייתה מעשה רוקם מדויק ומתוכנן להפליא, לא היו מגירים דיו כה רבה מקולמוסיהם כדי להעמיד דמות אחת שטוחה ובלתי בהירה, המכניסה לעתים יסודות דרמטיים לשירתם. שירו של שלמה אבן גבירול "לֹא דַּי הֱיוֹתִי בְּחִשְׁקִי"[7] יכול לשמש דוגמה מצוינת לאופן שבו "פועלת" דמות המריב בשירים העבריים:

7. שלמה אבן גבירול, דיוואן שירי החול (מהדורת דב ירדן, א, ירושלים 1984, שיר רכד, עמ' 374).

"לֹא דַּי הֱיוֹתִי בְּחִשְׁקִי נַעֲנֶה עַד לְמוּל/ חִצֵּי לְשׁוֹנָהּ כְּמַטָּרָה תְּקִימֵנִי תֹּסֵב תְּנַחֲמֵנִי
מֵרִיב חֲדַל נָא וְאִם מִשְׁפַּט אֱמֶת תִּדְרְשָׁהּ/ הַבֵּט וְיָפְיָהּ רְאֵה טֶרֶם תְּרִיבֵנִי
לֹא יֶעֱרַב לִי נְעִים תֵּבֵל בְּרָחְקָהּ, וְלוּ/ עַל יַד יְמִינָהּ כְּמוֹ חוֹתָם תְּשִׂימֵנִי
מִי יִתְּנָה תַּחֲנֹן אוֹתִי בְּחֶבְרָה וְטֶ/רֶם מוֹת בְּיַד הַנְּדוֹד תָּשׁוּב תְּחַיֵּנִי."

המריב מופיע כדמות שטוחה ביותר; האוהב אמנם פונה אליו בלשון נוכח, אך השיח המצופה נותר בגדר מונולוג דרמטי בלבד. הבית השני מבין ארבעת בתי השיר הוא היחיד שמזכיר למעשה את המריב, ודומה שדי באזכורו בלבד. איננו שומעים את דבריו של המריב, איננו יודעים מה

הייתה הסיבה לתוכחה שהוא משמיע באוזני האוהב, והאם התוכחה אכן השפיעה על מערכת היחסים בין האוהבים: "מֵרִיב חֲדַל נָא וְאִם מִשְׁפַּט אֱמֶת תִּדְרְשָׁהּ/ הַבֵּט וְיָפְיָהּ רְאֵה טֶרֶם תְּרִיבֵנִי". אם נפסח על בית זה נקבל שיר בן שלושה בתים, המתארים את ייסורי אהבתו של האוהב, שחייו ומותו נתונים בידיה של אהובתו. לא די לו לאוהב בייסוריו שלו, אלא שנוספים עליהם דברי התוכחה של המריב. בכך ניתן לסכם את תרומתו של המריב לעלילה השירית.

האם חסרו לו לשלמה אבן גבירול, הוירטואוז הגדול של שירת ספרד, צירופי לשון לתיאור הסבל, עד שהיה עליו להכניס את דמות המריב לשירו כדי לתארו? או שמא היה המריב מוכר כל כך לקוראיו שדי היה באזכורו כדי להכניס לרבדיו העמוקים של השיר את מכלול תכונותיו ופעולותיו גם ללא מילים? דרכו של המריב, כמו תפקידו ומידת הצלחתו, היו, כפי הנראה, כל כך ברורים ליוצר ולקהל קוראיו, שדי היה בפועל "תְּרִיבֵנִי" כדי להטיל נימה של אירוניה עזה על סיום השיר. שאיפתו של האוהב לקרבתה ולחברתה של אהובתו בסיומו של השיר מקבלת ממד אירוני. אין לה שום סיכוי להתגשם; לא רק מכוחו של הז'אנר המתווך בין היוצר לקהלו, אלא גם מכוח הופעתו של המריב בגוף השיר.

ניתן להניח שהיוצר וקהלו באותה עת ידעו להבחין במרחב השיח התרבותי, שבו חיו, בהבדלים שבין דמויות המריבים השונות: הדמות ש"רָבָה", "מוֹכִיחָה", "מַשְׁטִינָה", "מַלִּינָה לָרִיק", "מְקַנְּאָה", "צוֹפָה", אוֹ "אוֹרֶבֶת". בחלוף העתים הפכו הפעלים כולם למוטיב קבוע ואחיד, המציג בשירים עמדה הפוכה לעמדת האוהב בקולה של "הדמות השלישית". בהליך ביולוגי אבולוציוני רגיל הייתה "זקנה" זו מובילה בהכרח למוות, אך לא כאן! "הדמות השלישית" הולידה באמצעות הכינויים, הפעלים והשמות המגוונים שהוצמדו לה מספר דמויות, ששמותיהן שונים, תפקידיהן שונים ודרך פעולתן ומטרותיהן שונות. אם ננסה להתייחס למגוון הכינויים ל"דמות השלישית" כאל צפנים הטמונים בשיר ומצפים לפענוח ולמשמוע, נוכל אולי להיות שותפים חלקיים לאותו תהליך של הולדה.

## ג. "הדמות השלישית" בשירי האהבה העבריים מימי הביניים

הכינויים, הצירופים והפעלים הנלווים בשירי האהבה העבריים ל"דמות השלישית", המקדמת או מעכבת את עלילת האהבה, שימשו בידיי מפתח למיון ראשוני של השירים. השורש השכיח ביותר היה רי"ב, על גזרותיו ועל נגזרותיו השונות:

### ג.1. "גְּעַר בְּכָל מֵרִיב"! – "המריב הרע"

המריב קשור תמיד בדמותו של האוהב. את האוהב הוא מוכיח ועליו הוא

מרבה תלונות. דברי המריב או טענותיו מעוררים, ולפעמים נדמה כי רק לשם כך נועדו, את תגובתו של האוהב, את הסבריו, את התנצלותו או את "התקפת הנגד" שלו.[8] ברוב המקרים גוער המריב באוהב על עצם אהבתו, הגורמת לו סבל וייסורים. גערתו ותוכחתו מוסיפות על סבלו של האוהב. את תוכחת המריב וגידופו מדמה האוהב באחד השירים לפעולת המחרשה החורשת, כביכול, את גבו ומענה אותו: "אֶשְׁמַע גְּדוּפָה, וְעַל גַּבִּי כְּמוֹ מַעֲנִית – חוֹרֵשׁ אֲרָכָה, לְמַעְנִיֶּךָ וְעָלָיְכִי".[9] דברי התוכחה מדומים לכאב פיסי של ממש. מעניין לציין כי המשמיעים את דברי התוכחה, למרות שהם מסבים סבל רב לאוהב, אינם נוכחים באופן ממשי בשיר, אלא רק באמצעות דבריהם, אותם מציין בשיר רק שם התואר "גְּדוּפָה". הפרט היחיד המפורש בשיר הוא סיבת הגידוף: "לְמַעְנִיֶּךָ וְעָלָיְכִי". מי משמיע את הגידוף? מה תוכנו? פערים אלה לא יכול הקורא להשלים ממילות השיר:

"אֶשּׁוּט כְּהֵלֶךְ עֲלֵי גִבְעַת לְבוֹנָה וְאַד/בִּיק אֶת לְחָיַי אֲלֵי מִדְרַךְ הֲלִיכָיְכִי,
אֶשְׁמַע גְּדוּפָה, וְעַל גַּבִּי כְּמוֹ מַעֲנִית/ חוֹרֵשׁ אֲרֻכָּה, לְמַעְנִיֶּךָ וְעָלָיְכִי.
אָכֵן כְּבָר שָׁעֲרוּ אִישִׁים אֲשֶׁר אֵין בְּתוֹךְ/ אֶרֶץ־אֱלֹהִים יְפֵה־פִיָּה כְּמוֹתָיְכִי.
לָמָּה בְּפוּךְ תִּקְרְעֵי עַיִן שְׁחֹרָה, וְעַל/ מַה תִּצְבְּעִי בֶּאֱגוֹז אֹדֶם שְׂפָתָיְכִי?"

פערים שמילות השיר ולעתים גם מוסכמות הז'אנר אינן יכולות למלא, מצויים באופן זה או אחר בשירים לא מעטים הגוזרים את השורש רי"ב.[10] המריב מוכיח את האוהב על "רִדּוּף אַהַב"; "עֲלֵי־חֵשֶׁק צְבִי חֵן"; על "רֻבֵּי דְמָעָיו", כמקובל בז'אנר. על פי אותן מוסכמות מקובלות יוצא האוהב להגן על אהבתו, ונשבע בשם האהבה כי לא ישמע לדברי ה"מַרִיב יְרִיבוֹ". אין בכוחן של מוסכמות אלה להשלים את הפרטים החסרים בשירים, כגון: מיהו המריב, או המריבים? מדוע הם מוכיחים את האוהב על אהבתו ועל ייסוריו? מתוך דאגה? מתוך קנאה? האם יצליחו במזימתם למרות הצהרתו של האוהב כי לא ישמע בקולם?

דרמת האהבה מורכבת יותר בשירי האזור[11] מאשר במיניטורות[12]. לכן גם שאלות מסוג זה הופכות שכיחות יותר כשדנים בשירי אזור. למרות ששירי האזור מתאפיינים ברוחב היריעה בהשוואה למיניטורות, אין הם מספקים יותר מידע ברוב המקרים.[13] בשיר האזור "תַּאֲוַת לְבָבִי" למשה אבן עזרא[14] מופיעה כמקובל דמות המריב כאנטיתזה לדמות המשרה שמחת חיים:

"תַּאֲוַת לְבָבִי וּמַחְמַד עֵינִי
עֹפֶר לְצִדִּי וְכוֹס בִּימִינִי.

רַבּוּ מְרִיבַי וְלֹא אֶשְׁמָעֵם
בֹּא הַצְּבִי וַאֲנִי אַכְנִיעֵם
וּזְמָן יְכַלֵּם וּמָוֶת יַרְעֵם
בֹּא הַצְּבִי קוּם וְהַבְרִיאֵנִי

8. לוין, הערה 2 לעיל, עמ' 400.

9. שמואל הנגיד, דיוואן (מהדורת דב ירדן, ירושלים 1966, שיר קסז, עמ' 299).

10. למשל שמואל הנגיד, שם, שיר קצד, עמ' 309 ושיר קצח, עמ' 311; שלמה אבן גבירול, הערה 7 לעיל, שיר כד, עמ' 374; משה אבן עזרא, דיוואן (מהדורת חיים בראדי, א, ברלין 1935, שיר יח, עמ' כג). כמו כן ראו: לוין, הערה 2 לעיל, עמ' 402; רן פגיס, שירת החול ותורת השיר למשה אבן עזרא ובני דורו, מוסד ביאליק, ירושלים 1970, עמ' 269.

11. שיר האזור (מֻרָשָׁח) הוא מבנה שירי סטרופי, שסיגלו לעצמם המשוררים העבריים בספרד במחצית הראשונה של המאה האחת עשרה. נושא האהבה שכיח בתבנית צורנית זו, שאורכה יכול לנוע בין ארבע לשמונה סטרופות. ראו טובה רוזן, לאזור שיר: על שירת האזור העברית בימי הביניים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה 1985.

12. המיניטורה (קִטְעָה) היא מבנה שירי שווה משקל ושווה חרוז, שהיה מקובל מאוד בשירה הערבית והעברית בימי הביניים. אורכו של שיר בתבנית צורנית זו יכול לנוע בין ארבע לתשע שורות (בתים).

13. ראו, למשל, משה אבן עזרא, הערה 10 לעיל, שיר יח, עמ' כג ושיר רג, עמ' רסג.

14. שם, שיר רמט, עמ' רסא־רסב.

מִצּוּף שְׂפָתְךָ וְהִשְׁבִּיעֵנִי.

לָמָּה יְנִיאוּן לְבָבִי לָמָּה
אִם בַּעֲבוּר חֵטְא וּבִגְלַל אַשְׁמָה
אֶשְׁגֶּה בְּיָפְיְךָ אֲדֹנָי שָׂמָּה
אַל־יֵט לְבָבְךָ בְּנִיב מְעַנִּי
אִישׁ מַעֲקַשִּׁים וּבֹא נַסֵּנִי.

נִפְתָּה וְקַמְנוּ אֶלֵי־בֵית אִמּוֹ
וַיֵּט לְעֹל סֻבָּלִי אֶת־שִׁכְמוֹ
לַיְלָה וְיוֹמָם אֲנִי רַק עִמּוֹ
אֶפְשַׁט בְּגָדָיו וַיַּפְשִׁיטֵנִי
אֵינָק שְׂפָתָיו וַיֵּנִקֵנִי.

כַּאֲשֶׁר לְבָבִי בְּעֵינָיו נִפְקָד
גַּם־עֹל פִּשָׁעַי בְּיָדוֹ נִשְׁקָד
דָּרַשׁ תְּנוּאוֹת וְאַפּוֹ פָּקַד
צָעַק בְּאַף רַב־לְךָ עָזְבֵנִי
אַל־תְּהַדְּפֵנִי וְאַל־תַּתְעֵנִי.

אַל־תֶּאֱנַף בִּי צְבִי עַד־כַּלֵּה
הַפְלֵא רְצוֹנְךָ יְדִידִי הַפְלֵא
וּנְשַׁק יְדִידְךָ וְחָפְצוֹ מַלֵּא
אִם־יֵשׁ בְּנַפְשְׁךָ חֵיוֹת חַיֵּנִי
אוֹ חֶפְצְךָ לַהֲרֹג הָרְגֵנִי."

הקורא יכול למלא את הפערים האינפורמטיביים בשיר לגבי דמות המריב מן הניגוד שבינה לבין הדמות האחרת, המתוארת בשיר לפרטים. כאן, באופן מפתיע, מוסר לנו הדובר פרטים נוספים על המריב, על תפקידו, על דרך פעולתו ואף על הדרך שבה הוא מתייחס אליו, שמשתנה במהלך השיר. בכך תורם עיצוב הדמות להתפתחותה של מעין עלילה קטנה בשיר, ומזרים חיוניות ודרמטיות למוטיבים הקפואים המשובצים בו.

שתי הסטרופות הראשונות מתארות, כמקובל, את אהבתו הבלתי ניתנת למימוש של הדובר בשיר לצבי. בהמשך חל מפנה באהבת הצבי. המריבים מופיעים שלוש פעמים בשתי הסטרופות הראשונות והם האחראים לאי־מימושה של האהבה, כפי שהם, אולי, אחראים למפנה בסטרופה השלישית. המריבים מופיעים תחילה בלשון רבים: "מְרִיבַי" ואחר כך בלשון יחיד: "מְעַנֵּנִי". כפי הנראה, אין הכוונה לדמות ספציפית. בפעם הראשונה בה מוזכרים המריבים הם זוכים להתייחסויות שונות מצד האוהב: התעלמות מדבריהם, רצון לגבור עליהם ומיד אחר כך הטחת קללה בהם: "רַבּוּ

מֵרִיבַי וְלֹא אֶשְׁמָעֵם/ בּוֹא הַצִּבִּי וַאֲנִי אַכְנִיעֵם/ וּזְמַן יְכַלֵּם וּמָוֶת יַדְעֵם". דומה שהתעלמותו של האוהב מן המריבים לא עזרה לו כדי "לנצח", ולכן הוא עובר מפסיביות חסרת אונים ללשון קללה מפורשת. בסטרופה הבאה משתנה לשון הקללה ללשון שאלה: "לָמָּה יְנִיאוֹן לְבָבִי לָמָּה". מן השאלה אנו למדים, כי האוהב מאשים את המריבים בהסתת אהובו לבל יאהב אותו. איננו שומעים את תשובתם, אך גם מן השאלה וגם מן הבקשה הבאה בהמשך: "אַל יֵט לְבָבְךָ בְּנִיב מְעַנֵּ(נ)י" אנו מבינים כי המריב מנסה להסיט את לב האהוב מאוהבו. בייאושו פונה האוהב בבקשה לא שגרתית לאהובו: "בֹּא נַסֵּנִי". במקום להקשיב לדברי המריב, מבקש האוהב מאהובו לבחון ולנסות אותו בעצמו. לראות אם יש ממש בדברי ההסתה של המריב. לא רק הבקשה נדירה בשירת האהבה העברית הספרדית, נדירה ביותר גם הנכונות להיענות לבקשה מצד האהוב. כל הצהרות האהבה והנאמנות, כמו כל ייסורי הגוף והנפש של האוהב, לא הצליחו בשירת האהבה להטות אל לב האהוב לאוהבו. בשיר שלפנינו מצליחה קריאת האוהב לבדוק את אמינות דברי המריב לפתות את אהובו, ומרגע זה נענה האהוב להפצרות האהבה שלו: "נִפְתָּה, וְקַמְנוּ אֶלֵי־בֵית אִמּוֹ [...] לַיְלָה וְיוֹמָם אֲנִי רַק עִמּוֹ/ אֶפְשַׁט בְּגָדָיו וְיַפְשִׁטֵנִי/ אֵינַק שְׂפָתָיו וְיֵינָקֵנִי".

האהבה, שלכאורה מתממשת כדי להוכיח לאהוב שאין שחר לדברי המריבים, כמו גם המקום שבו מתממשת אותה אהבה (בית אמו של האהוב), חריגים מאוד בשירת האהבה העברית. מילות השיר, כמו מוסכמות הז'אנר, אינם יכולים ליישב את הקושי. יתר על כן, בחינתם מבליטה ומחדדת יותר את סימני השאלה: האם המריב הוא היחיד שמונע מן האהוב להיענות לאוהבו? האם ברגע שיוסר מכשול המריב תתממש האהבה ותיעשה הדדית? ומה עניין "אמו" ו"בית אמו" של האהוב לסיפור האהבה? שאלות אלה יכולות להצביע על דיאלוג פורה עם סיפורי אהבה ערביים, שהיו מוכרים, כפי הנראה, ליוצרים ולקהלם באותה עת.[15] בתקופה זו לא היה חיץ ברור בין דוברי הערבית לבין דוברי השפות הרומאניות, נוצרים משוערבים, או יהודים שנהו אחר התרבות הערבית. היה זה עולם אחד, שתכניו התרבותיים היו משותפים. על כן שירים עבריים יכלו לרפרר באותה עת למקרא, למדרש, לשירים עבריים אחרים, לשירים ולסיפורים ערביים.[16] סיפורי אהבה ערביים רבים מתארים את הדמויות המנסות מסיבות שונות לפגוע בפגישת הנאהבים, לסכל את נישואיהם או להסית אחד מהם כנגד רעהו. ברוב המקרים מצליחים המריבים לפגוע באיחוד האוהבים. גם אם אינם מצליחים לכבות את אש האהבה, הם מסכלים את איחוד הנאהבים ומגבירים את ייסורי האהבה.

סיפורי אהבה אלה, שלא כמו השירים (העבריים והערביים), לא הסתפקו באזכור הדמות או בציון שמה. דמות המריב תוארה בהם באופן ממשי, כדמות עגולה המקדמת את העלילה: המריב היה לעתים המושל או השליט, שנענה לבקשתם של קרובי משפחתה של האהובה ומנע את מימוש

15. כוונתי לסיפורים, מעשיות ואגדות הידועים כ"אַחְ'בָאר", "חִכָּאיַאת" ו"קֻצַּץ", שהיו פופולריים מאוד ומוכרים היטב לכל משכיל. על נושאיהם ותפוצתם ראו: M. I. Gerhardt, *The Art of Story-telling*, E. J. Brill, Leiden 1963, pp. 415-420; D. Pinault, *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*, E. J. Brill, Leiden 1992, pp. 82-147; J. Sadan, "Harun al-Rashid and the Brewer: Preliminary Remarks on the Arab of the Elite versus Hikayat", S. Ballas and R. Snir (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*, Canada 1998, pp. 1-10; H. Kilpatrick, "Context and Enhancement of the meaning of Ahbar in Kitab al-Agani", *Arabica*, 38 (1991), pp. 351-355; S. Lader and H. Kilpatrick, "Classical Arabic Prose Literature", *JAL*, 23 (1992), pp. 2-10

16. עדויות לקליטתה של הספרות העממית הערבית בחברה היהודית בימי הביניים ניתן לראות, למשל, בטקסטים רבים ששרדו בגניזה הקהירית, הכוללים רומנסות ערביות, סיפורי הרפתקאות, משלים ומעשיות מן הפולקלור העדבי של ימי הביניים, הכתובים ערבית באותיות עבריות. ראו: מאירה פוליאק, "סוגי הספרות הערבית יהודית בגניזת קהיר", י. טובי (עורך), בין עבר לערב, תל אביב 1998, עמ' 9-26; חגי בן שמאי, "סיפורי אברהם בערבית יהודית ממקור מוסלמי", ח. בן שמאי (עורך), חקרי עבר וערב: ספר היובל ליהושע בלאו, ירושלים 1993, עמ' 111-133.

אהבתה.[17] במקרים אחרים איישו ההורים את תפקיד המריבים, והצליחו להשפיע על הגבר, למשל, לגרש את אשתו.[18] פגיעתם של המריבים בסיפורי האהבה מתוארת לפרטיה: הסתה, שקר, הפעלת לחץ עז. גם הסיבות בגללן פעלו המריבים אינן סתומות בסיפורים: פעמים היה המריב עצמו מאוהב באהובה, ועל ידי הרחקת האוהב ניסה להשיג אותה לעצמו.[19] אז לא היה המריב בוחל בשום דרך כדי להטות את לבה של האהובה אליו. פעמים אחרות ניסו קרובי המשפחה להפריד בין האוהבים (אף לאחר נישואיהם) בשל הבדלי מעמדות או ייחוס, בשל מצבו הכלכלי הירוד (לדעתם) של האוהב, מפאת חששותיה של החמות מכלתה או מפאת חוסר הצלחתה של האישה להרות.[20] עם זאת, אין זה ניסיון לקשור את שיר החשק של משה אבן עזרא, בו פתחתי דיון זה, לסיפור ערבי ספציפי (למרות שניתן לעשות זאת), כי אם להראות כיצד "הוליד" השיר העברי דמות ממשית של "מריב רע" בעקבות השיח שקיים עם הסיפורת הערבית.

## ג.2. "גֹּעֵר בְּכָל מְרִיב"? - "המריב הטוב"

שירו של שמואל הנגיד "הֲתַזְכִּיר אֵל"[21] הוא תשובת הנגיד לר' יוסף בן חסדאי על "שירה יתומה". פתיחתה של הקצידה, כמקובל, היא שיר אהבה. למעשה, אלה הם דברי המריב אל האוהב:

"הֲתַזְכִּיר אֵל יִפַּת מַרְאֶה לְבוֹנָה/־וְגִלְגַּלְתָּךְ כְּמוֹ חֶלֶב לְבָנָה
וְהָעֲדָנָה שֶׁנָּאתָךְ בְּזָדוֹן/־וְאֵיךְ תִּשְׁגֶּה בְּאַהֲבָתָךְ עֲדִינָה?
־שְׁמָעֵנִי, מְרִיבִי, עַל בְּכוֹתִי/ יְמֵי נֹעַר, וְאַחַר כֵּן עֲנֵה נָא:
חֲדָשָׁה נִבְרְאָה עַל קָדְקָדִי, לֹא/ אֲהַבְתִּיהָ, וְאֹהַב הַיְשָׁנָה..."

זהו אחד המקרים הנדירים בשירה העברית מספרד המוסלמית בהם מופיעים דבריו של המריב. כאן מוכיח המריב את האוהב לא באורח סתמי על עצם אהבתו, אלא על אהבתו בזקנתו. האוהב, באופן מפתיע, אינו כועס על המריב ואף אינו משתיקו, אלא משיב לו בנימה מפויסת ונינוחה: "שְׁמָעֵנִי, מְרִיבִי, עַל בְּכוֹתִי יְמֵי נֹעַר, וְאַחַר כֵּן עֲנֵה נָא". תשובתו האדיבה של האוהב, כמו דברי התוכחה הברורים והמפורשים של המריב, חורגים ממוסכמות הז'אנר. הדו־שיח הבלתי צפוי הזה בין האוהב לבין מריבו, יוצר, למעשה, רב־שיח בין המריב שבשיר לבין מריבים אחרים; הוא יכול לרפרר אל מריב אחר.

על פי השער השישה עשר ב"ענק היונה",[22] המריב (אלעַאדְ'ל) הוא הראשון מבין גדולי הפוגעים באהבה. קיימים סוגים שונים של מריבים, אומר אִבְּן חַזְם,[23] בהם גם ה"מריב הטוב", היודע מתי להשמיע דברי תוכחה וכיצד להשמיעם. גערותיו מועילות מאוד לאוהב, לעתים אף יותר מעצות הידידים. זן זה, מודה בעל ה"ענק", נדיר מאוד בקרב המריבים, אך הוא בנמצא. כמי שתומך את קביעותיו התאורטיות בקטעי שירה, בדברי הסבר ובסיפורים, הוא מביא גם לעניין ה"מריב הטוב" סיפורים ששמע ממקור

17. אבראהים אלחמיד, קַצַ'ץ אלעֻשַּׁאק אלנַתְ'רִיה פִּי אלעַצְר אלאַמַוִי [חמ"ד] 1972, עמ' 213-214. המושל או השליט הופיעו פעמים רבות כסמל למכשולים או לקשיים העומדים בפני האוהבים. כינוייהם היו: "הורסי ההנאות" ו"מפרידי האוהבים".

18. דוגמאות לכך ניתן למצוא בסיפורי האהבה הערביים הקלסיים, כגון סיפור "קַיִס ולַיְלָא" הידוע גם כ"מַגְ'נון לַיְלָא". ראו: דאוד אלאנטאכי, תַזְיִין אלאַסְוָאק בתַפְצִיל אֶשְׁוַאק אלעֻשַּׁאק (מהדורת אלתונג'י, ביירות 1994, א, עמ' 150-190); אלסראג' אלקאראא, מַצַארַע אלעֻשַּׁאק, ביירות [חש"ד], ב, עמ' 32, 46-47 ו־285-288; אבן אלג'וזי, ד"ס אלהַוָא (מהדורת עבד אלואחד אלגוזאלי, קהיר [חש"ד], עמ' 380-408); אבו אלפרג' אלאצפהאני, כִּתאב אלאַגאני (מהדורת עבד אלעזיז מטר, ביירות 1981, ב, עמ' 1-59). לסיפור "עַבְּרַאלַלה בן עַגְ'לַאן והנד", ראו תזיין אלאסואק, שם, עמ' 204; מצארע אלעשאק, שם, עמ' 27; ד"ס אלהוא, שם, עמ' 542. לתמצית של שני הסיפורים בעברית ראו דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 200; 202-203.

19. ראו, למשל, סיפורם של "מֶצַ'אצ ומַיִ", דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 137.

20. לדוגמה: סיפור "עֻרַיוה ועַפְרַאא", שם, עמ' 66-67; סיפור "קַיִס ולֻבְנא", שם, עמ' 63-65; סיפור "מַגְ'נון לַיְלָא", שם, עמ' 202-203.

21. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר נא, עמ' 164.

22. אבן חזם אלאנדלסי, טַוְק אלחַמַאמַה פִּי אלאֻלַפַּה וַאלאֻלַאפ (מהדורת פארוק סעד, ביירות 1986). זהו קודקס אהבה ערבי נודע שנכתב בספרד ב־ 1027 בידי אבן חזם איש אנדלוס. בספר קובצו, נערכו וסודרו בדרך של הרצאה שיטתית כל הנושאים והמוטיבים של "תורת האהבה". הספר כולל שלושים ושישה

מהימן, לדעתו, או שהכיר בעצמו. נראה ששירו של הנגיד מציג את ה"מריב הטוב" והנדיר, שעליו מצביע אבן חזם. אני רואה חשיבות רבה לא בהבאת הסיפור המסוים, שאליו, אולי, מרפרר שירו של הנגיד, אלא בתהליך שתיארתי קודם: השיר העברי "מוליד" דמות מריב חדשה בעקבות השיח שהוא מקיים עם הסיפורים הערביים. דמות שהייתה כבר קיימת בספרות הערבית, ובתודעתם של היוצרים ושל הקוראים העבריים, אך "נולדה" מחדש בשירה העברית.

שערים, שכל אחד מהם מתאר תחום אחר של האהבה, על טבעה, סימניה ותוצאותיה. בעת החדשה תורגם הספר לשפות רבות. בעברית הוא עתיד לראות אור בקרוב, בתרגומה של ד"ר אלה אלמגור, בהוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.

23. שם, שער שישה עשר, עמ' 135-136.

כקוראים צייתנים למדנו לקבל מוטיב שכיח כאילו היה אקסיומה: טבעו של המריב להוכיח את האוהבים על אהבתם. מטרתו – לפגוע במערכת היחסים שבין האוהבים. השיח הטקסטואלי עם הסיפורים הערביים מפיח רוח חיים במריב המוכר, משחרר אותו מן הקיפאון ומן הקיבעון המאפיינים אותו ו"מוליד" מריבים אחרים, שיכולים לשמש גיבורים של עלילות שונות, שיכולים להיות להם שמות, תפקידים ותחבולות חדשים. הם מתפתחים ומשתנים, ומקדמים או מעכבים את דרמת האהבה באופנים שונים. ייתכן שהיכרות עם הדמויות המגוונות, בקרב קהל הקוראים הימי־בינייימי, אפשרה ליוצרים להסתפק באזכורה של דמות המריב בשיריהם, מבלי שיתעורר הצורך להוציא אותה מקיפאונה.

### ג.3. "וְהַצּוֹפֶה יְהִי נִרְדָּם"?! – דמויות ה"צופה" ו"השומר"

בשירו של שלמה אבן גבירול "תְּבֹרַךְ מִבְּלִי קֵצֶה"[24] שוקע האוהב באשליית מימוש אהבתו. הוא קובע מפורשות, כי האפשרות היחידה להגשים את אהבתו היא: "וְהַצּוֹפֶה יְהִי נִרְדָּם/ וְרֹאוֹתָיו מְעַט יַעְצֶה". רק אם הצופה יעצום עיניו ויירדם, ולא יהיה עד לפגישה, יוכל האוהב להתאחד עם אהובו:

24. שלמה אבן גבירול, שירי החול (מהדורת בראדי־שירמן, ירושלים 1975, שיר קעה, עמ' 105).

"תְּבֹרַךְ מִבְּלִי קֵצֶה/ בְּכָל תָּבֹא וְכָל תֵּצֵא
קָרָאנִי שְׁלוּחֶךָ/ וְהוּא נֶחְפָּז וּמִתְרַצֶּה
וְשַׁשְׂתִּי בּוֹ כְּאִלּוּ עַד/ וְשָׁלָל רַב אֲנִי מוֹצֵא
וְהִבְעִיר אֵשׁ בְּתוֹךְ גּוּפִי/ כְּמִקְצֶה וְעַד קָצֶה
וּבָאתִי אֶל נְהַר חִשְׁקוֹ/ אֲשֶׁר צָוֹאר וְרֹאשׁ יֶחְצֶה
וּמִי יִתֵּן יְחָנֵנִי/ וְיֵעָתֵר וְיִרְצֶה
וְיוֹאֵל־נָא וְאֵרְדֶּה צוּף/ דְּבַשׁ פִּיהוּ וְגַם אֶמְצֶה
וְהַצּוֹפֶה יְהִי נִרְדָּם/ וְרֹאוֹתָיו מְעַט יַעְצֶה
וּמִדְּבָרָיו מְשֹׂחָמִים/ בְּעֵת יָנוּב וְעֵת יִפְצֶה
יְמִיתֵנִי בְּעֵת יִזְעַם/ יְחַיֵּנִי בְּעֵת יִרְצֶה
וּמִשַّחַת יְחִידָתִי/ אֲזַי יַצִּיל וְגַם יִפְצֶה
צְבִי פָּנָיו וְאוֹרֵהוּ/ כְּאוֹר שֶׁמֶשׁ בְּעֵת יֵצֵא."

המכשול היחיד, על־פי השיר, העומד בפני האוהב, הוא הצופה שעיניו פקוחות תמיד, ואינו מניח לפגישת האוהבים להתממש. אפשר היה

להתייחס לשם "צופה" כאילו הוא כינוי נוסף למריב, אך הוא מופיע בשירים נוספים ומייחד לעצמו תכונות ופעולות משלו.

שיר אחר של שלמה אבן גבירול, "בְּלִבִּי אֵשׁ",[25] מציב במרכזו את עיניו הפקוחות של הצופה. עיניו הן למעשה האיבר הבולט והמרכזי בדמותו, סינקדוכה לדמויות הצופים והשומרים בשיר:

25. שם, שיר קסח, עמ' 102.

"בְּלִבִּי אֵשׁ כְּשַׁלְהֶבֶת רְשָׁפִים/ לְרֹאשׁ זָקוּף וְעֵינַיִם כְּפוּפִים
וְלֶחִי לָהּ מְשַׁחֵק עַל־לְחָיַי/ בְּעֵת יִרְאֶה דְּמָעַי בָּם עֲרוּפִים
אֲשֶׁר נִבְנָה עֲלֵי צַוָּאר כְּמִגְדָּל/ וְשֹׁמְרִים נִתְּנוּ עָלָיו וְצֹפִים
הֲלֹא חִנָּם מְכָרוּנִי יְדִידַי/ נְתָנוּנִי בְּיַד אַנְשֵׁי כְשָׁפִים
וְאִלּוּ כַּאֲחֵי יוֹסֵף הֱיִיתֶם/ אֲשֶׁר נִמְכַּר בְּעֶשְׂרִים הַכְּסָפִים".

כאן מתוסף לתפקידן המסורתי, המקובל בז'אנר, של עיני האהוב, היורות חצים לעבר לבו של האוהב וממיתות את אהבתו (ולעתים גם אותו), תפקיד נוסף: עיני האהוב משמשות כצופים, הקבועים בראשו ומונעים מן האוהב להתקרב. הצגת עיני האהוב כשומרים וכצופים היא מוטיב בלתי קונבנציונלי בשירת החשק העברית. החריגה מן הקונבנציות המקובלות, והשימוש בשורש צפ"ה, שולחים אותנו אל דמות הצופה המוכרת בספרות הערבית: "אלרַקִיב", הוא הצופה או המרגל, המעמיד באופן שיטתי מכשולים רבים בדרכם של האוהבים ומצליח ברוב המקרים למנוע את איחודם בדרכים מדרכים שונות.[26] בדרך כלל הוא מופיע במקום פגישתם החשאי של האוהבים, כשהם בטוחים שהם נסתרים מעין רואה. אז הוא נגלה לעיניהם ומפר את שמחת אהבתם. ייחודו של הצופה הוא בכושר הריגול וההפתעה שלו. ייתכן שדמות הצופה המרגל בספרות הערבית הייתה ההשראה לדימוי עיניו של האהוב לצופים בשירו של אבן גבירול.

26. השער השמונה עשר, עמ' 142–145 בספרו של אבן חזם, הערה 22 לעיל, עוסק בדמות הצופה.

הצפנים שהוטמנו בשיר (השימוש בשורש צפ"ה, החריגה מן המוסכמות) שלחו את הקוראים אל המרחב הטקסטואלי הערבי, ו"הולידו", למעשה, דמות חדשה בשירה העברית: אל דמות "המריב הרע" חוברת דמות "רעה" נוספת, הצופה. "חמור מן המריב הוא הצופה: תפקידו להשגיח על החושקים כדי למנוע את התייחדותם. כל עוד פקוחות עיניו של זה אין השניים יכולים להיפגש. הוא אויבם המושבע, ורק לעתים רחוקות יימלטו מעונשו".[27] תפקיד זה של הצופה, שהיה מוכר במרחב השיח התרבותי של היוצרים והקוראים בספרד בימי הביניים, יכול, אולי, להסביר את העובדה, שהשיר היחיד של משה אבן עזרא שבו מופיעה דמות הצופה,[28] הוא דווקא שיר המתאר, שלא כמקובל, אהבה הדדית בין האוהב לבין היפהפיות החשוקות:

27. לוין, הערה 2 לעיל, עמ' 320.

28. משה אבן עזרא, הערה 10 לעיל, ספר הענק, שער שני, שיר ג, עמ' שכט.

"עַל אַף צֹפַי/ אַחְיוֹת שֶׁמֶשׁ/ כָּל־מַה־תֹּאבֶה/ נַפְשִׁי אוֹבוֹת

אִם־הֵנִיפוּ/ קוֹמוֹת תָּמָר/ לִרְקֹד כָּלוּ/ יֵינֵי אֲבוֹת
אוֹ הֵנִיעוּ/ יִתְרֵי כִנּוֹר/ הוֹבִישׁוּ כָּל/־ בַּעֲלֵי אֲבוֹת".

כדי להדגיש ביתר עוז את האהבה ההדדית הנדירה כל כך בז'אנר החשק העברי, מזכיר הדובר־האוהב את הצופים. האווירה בשיר יוצאת דופן, מלאת שמחת חיים ואופטימיות: ידה של האהבה על העליונה; היא ניצחה אפילו את הצופים!

באחד משירי האהבה של שמואל הנגיד מופיע הצופה־מרגל כשומר. כך "נולדת" דמות נוספת, הדומה בתכונותיה לדמותו של הצופה, אך שואבת את כוחה מן המקרא (ולא רק מספרות ערב), היא דמות השומר.[29] הדובר בשירו של הנגיד מתאר בגוף ראשון סיטואציה מוזרה, בה מכים ופוצעים אותו "שומרים":

"אֲהַהּ, שׁוֹמְרִים/מְצָאוּנִי/ וְהִכּוּנִי/פְּצָעוּנִי!
אֲהַהּ, שָׂרִים/אֲהֵבוּנִי־/בְּיַד צָרִים/עֲזָבוּנִי,
טִפָּחוּנִי/וְרִבּוּנִי־/וְלֹא שָׁעוּ/לְעֶלְבּוֹנִי,
וְהִשְׁקוּנִי/וְכִסּוּנִי־/וְסוֹף דָּבָר/מְאָסוּנִי!"[30]

דברי האוהב מרפררים כמעט סימולטנית אל מגילת שיר־השירים המקראית: "פָּתַחְתִּי אֲנִי לְדוֹדִי וְדוֹדִי חָמַק עָבָר [...] בִּקַּשְׁתִּיהוּ וְלֹא מְצָאתִיהוּ קְרָאתִיו וְלֹא עָנָנִי: מְצָאוּנִי הַשֹּׁמְרִים הַסֹּבְבִים בָּעִיר הִכּוּנִי פְּצָעוּנִי נָשְׂאוּ אֶת רְדִידִי מֵעָלַי שֹׁמְרֵי הַחֹמוֹת" (שיר השירים ה 6–8). הטקסט המקראי יכול לענות לפחות על חלק מן השאלות שמילות השיר ומוסכמות הז'אנר לא הצליחו לענות עליהן, למרות שבטקסט המקראי מכים השומרים את האהובה ולא את האוהב: מי הם אותם שומרים? מדוע הם מכים את האוהב? על מי הם שומרים? מדוע הם מתוארים גם כ"צרים"? מדוע נכלל השיר בשער האהבה? מדוע שינו ה"שרים" את יחסם אל הדובר? המגילה המקראית מגלה לעינינו דרמה של אהבה, בה שוטטה האהובה האומללה לבקש את האוהב שחמק ממנה, ונתפסה בידי השומרים שהפליאו בה מכותיהם. אמנם לא מתברר לנו הקשר בין שומרי החומות המטפוריים שבטקסט המקראי לבין השומרים שבטקסט הספרותי, אך הוא יתברר מן השיח שמנהל השיר עם סיפורים ערביים. אלה מתארים סיטואציה בלתי אפשרית בה שומרים "השומרים" את צעדיו של האוהב, פן יצליח להחליף מילה עם אהובתו. הם מופיעים כאשר נדמה שהאהובה עשויה להשיב לו אהבה, ולא יפקירו את משמרתם בטרם יצליחו במשימתם.[31]

אמנם, דמות ה"שומר" הייתה מוכרת לקוראים מטקסטים אחרים (כגון המקרא והספרות הערבית), אך המיזוג המיוחד, אולי החד־פעמי, בין מקורותיה השונים, גרם לדמות להתפתח, להתרבות ו"להיוולד" במרקם

29. השורש שמ"ר משמש גם בשירי אהבה נוספים. ראו, למשל, בשירו של אבן גבירול, הערה 24 לעיל, "וְשֹׁמְרִים נָתְנוּ עָלַיו וְצֹפִים", שיר קעה, עמ' 105.

30. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קפ, עמ' 304.

31. ראו, למשל, את "סיפורו של נְצַיֵּב", מצארע אלעשאק, הערה 18 לעיל, ב, עמ' 51; רגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 140.

גנטי אחר, חדש. שירו של שלמה אבן גבירול "קוֹלִי לְצוֹפַי"[32] פותח בפניית האוהב לצופים, שכפי הנראה הצליחו במזימתם:

"קוֹלִי לְצוֹפַי כַּתְּרוּ עַד אֶחֱזֶה/ עַמּוּד מְיֻסָּד עַל מְכוֹנַת אֶדֶן
אָשׁוּב תְּלוּי נֶפֶשׁ דְּוֵה לֵבָב כְּמוֹ/ אָדָם בְּשׁוּבוֹ מִגְּוֵה גַּן עֵדֶן."

32. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר לט, עמ' 23.

השיר אינו מגלה, אף אינו רומז, מה עשו הצופים ומדוע. הכתובת המקדימה את השיר, הכתובה, כמקובל, ערבית באותיות עבריות, יכולה לסייע, אך גם להגביר את המבוכה: "וּלַהֶ פִּי רֶקְבַּה אלוַאשִׁין" שתרגומה הוא: "ולו על ריגולם של המלשינים". הכתובת מלמדת אותנו על דבר קיומן של שתי דמויות שונות: המרגל־הצופה והמלשין־הרכילאי. השיר אינו "מקיים" את הבטחתה של הכתובת שבראשו. לא רק שאינו מבחין בין הצופה לבין הרכילאי, אלא שהוא כורך את פעולותיהם יחדיו. אולי כדי לרמוז לקורא כי אין חשיבות לדרך הביצוע, או לדמות המבצעת, כמו לתוצאה; אולי כדי להעצים את אומללותו של האוהב, שיותר מדמות אחת אחראית לה, ואולי משום שההבדל בין מלאכת הריגול של הצופה לבין הוצאת הדיבה של המלשין היה כל כך ברור ליוצר ולקהלו, שלא היה צורך להרבות בפרטים. מכל מקום יש כאן "הולדה" של דמות נוספת.

### ג.4. "מִי זֶה הֶסִיחָךְ בִּי"?! – לדמות הרכילאי, הוא המלשין?!

"כָּל חוֹשְׁקִיהָ דִּבְּרוּ־לָהּ כִּי שְׂנֵאתִיהָ וְשִׂנְאָתִי מְאֹד נִצָּחָה"[33] – כך הדובר־האוהב בשירו של אבן גבירול. ל"מריבים הרעים" כאן יש סיבה של ממש לסכל את סיפור האהבה: הם עצמם חושקים באהובה. על כן הם מסיתים אותה כנגד האוהב ומוציאים את דיבתו רעה:

33. שם, שיר נא, עמ' 27.

"מַה לַּאֲבִיגַיִל אֲשֶׁר לָקָחָה/ נַפְשִׁי בְּעֵינֶיהָ וְשָׁם הִנִּיחָה
כָּל־חֹשְׁקֶיהָ דִּבְּרוּ־לָהּ כִּי שְׂנֵא־ / תִיהָ וְשִׂנְאָתִי מְאֹד נִצָּחָה
עִם־זֹאת וְאִם שָׁכְחָה יְדִידֹתַי הֲלֹא/ אֶשְׁמֹר בְּרִית אַהֲבָה וְלֹא־אֶשְׁכָּחָה
וְשָׁלַח בְּנוֹ יִשַׁי לְבֵיתָהּ וַאֲנִי/ אֵלֵךְ אֵלֵי בֵיתָהּ וְלֹא־אֶשְׁלָחָה
אִם־אֵין בְּיוֹם גָּלוּת לְאֵל קָרְבָּן הֲלֹא/ עֹלוֹת וְקָרְבָּנוֹת לְזֹאת אֶזְבָּחָה."

פעולת ההסתה, והטיעון בו משתמשים המסיתים, יוצרים דמות נוספת של מריב מן הסוג הרע, שלא הכרנו קודם. זהו המריב המסית, המשמיץ, המשטין, המדבר לשון הרע. דמות כזאת יכולה לרפרר אל סיפורם של "מֶצַ'אץ' וּמַיְ"[34] וכך לרקום עור וגידים: אל תוך סיפור אהבתם היפה ונישואיהם הקרובים של מַיְ וּמֶצַ'אץ' פרץ מסית – מלשין אשר אהב את מי בעצמו, על אף שהיא לא שעתה לחיזוריו. הוא סיפר למי כי מצ'אץ' מאוהב באישה אחרת. אפילו ציטט בפניה שירים, שמצ'אץ' שר, כביכול, לאהובתו האחרת. דברי הבלע הבדויים הפכו את סיפור האהבה לטרגדיה, שנסתיימה במותם של הנאהבים.

34. כתאב אלאגאני, הערה 18 לעיל, טו, עמ' 20-26; דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 137.

תפקיד זה של הסתה ושל הוצאת דיבה נתון היה בספרות הערבית בידיו של "אלוַאשִׁי", הוא המלשין או הרכילאי. חללים רבים נפלו בשדה האהבה בשל אותם מלשינים ורכילאים, למרות, ואולי משום, שברוב המקרים היו דבריהם דברי שקר מוחלט.[35] דברי השקר וההסתה מופיעים גם באחד משירי האהבה של יהודה הלוי. בשיר "עָפְרֵי צְבִי"[36] טוען הדובר כלפי אהובו: "מִי זֶה הֶסִיתְךָ בִי וּמִי הוֹדִיעֲךָ". השימוש בפועל "הסית" הוא מעין צופן, שפענוחו מגלה דמות נוספת. דמות זו של המלשין־הרכילאי, אותו פגע רע של ממש בדרמת האהבה, מתפתחת ומתרבה בשירי האהבה של שמואל הנגיד: "הוא מגלה את סוד האהבה שמבקשים להצפינו, מעורר מדנים בין החושקים ומרבה אי־הבנה ביניהם, מוציא דיבת החושק רעה באוזני החשוקה, מעוות עובדות ובודה דברים מלבו".[37] הפעלים שהביאו ל"הולדתו" של הרכילאי, הם גם אלה שמקטלגים אותו: פעם הוא "מְשַׁנְאִי", פעם הוא "חוֹמֵד", פעמים הוא "מֵסִית" ופעמים הוא "מַשְׁטִין".

35. אבן חזם, הערה 22 לעיל, עמ' 146–148, מזהה את הרכילאי והמלשין עם השקרן, ומגדירם כחסרי אמונה.

36. יהודה הלוי, דיוואן (מהדורת חיים בראדי, ברלין 1901, שיר כז, עמ' 31).

37. לוין, הערה 2 לעיל, עמ' 400.

במיניטורה "הַלֹּא תַעֲנֵנִי"[38] דחה האהוב את אוהבו בשל ה"משנאים" שהוציאו דיבתו רעה:

38. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קנט, עמ' 296.

"הַלֹּא תַעֲנֵנִי, בַּהֲמוֹתַי בְּלִי דָמִי:/ בְּשֶׁלְמִי הֲרֵעוֹתָ לְעַבְדְּךָ, בְּשֶׁלְמִי?
וְאֶשְׁקֹד לְשַׁחֲרֶךָ וְ'שָׂשׂוֹן שְׁמִי, אֲבָל/ בְּשׂוּבִי בְּבוּז־'מַר' יִקְרְאוּ לִי, כְּנֶעֱמִי
וְתִקְצֹף וְתֹאמַר כִּי אֲנִי מוּם אֲשַׁו בְּךָ/־ מְשַׁנְאִי, וְחַי אֵל דִּבְּרוּ זֹאת עֲלֵי שְׁמִי!"

האהוב האמין לדברי הרכילאים־המשנאים כי האוהב מצא בו מום, וכך הצליחו אלה לפגוע באהבתם בדברי שווא. מיניטורה זעירה זו מבהירה, שלא כמקובל, את דרך פעולתם של הרכילאים, את השפעתם על האהוב ואת הצלחתם במזימתם. במיניטורה אחרת אין הרכילאי־המסית מצליח במזימתו. הנמען בשיר הוא, כפי הנראה, הרכילאי, שאיננו מכונה בשם, אלא מזוהה על־פי הפועל בגוף שני: "כַּמָּה תְּפַתֵּנִי וְתָסִית אֶת/ דּוֹדִי – אֲנִי לְדוֹדִי וְדוֹדִי לִי".[39] האוהב מתריס הפעם בפני הרכילאי מעמדת ניצחון, כי גם אם יפתהו לעזוב את אהובו וגם אם יסית את האהוב לעזבו, הוא לא יצליח במזימתו: "אֶשַׁק אֲנִי שָׁאַהֲבָה נַפְשִׁי/ מַה תַּעֲשֶׂה אַתָּ לִי – אֲדֹנַי לִי!" אולי רב כוחו של הרכילאי המסית והמפתה, אך לא כאשר האל תומך באוהב... נמצאנו למדים, שגם ידו של רכילאי לא תהיה תמיד על העליונה. הדמות ש"הולידו" השירים היא דמות ממשית, חיה ונושמת, דומיננטית מאוד, כוחנית. מניעיה אינם קבועים וידועים מראש, אלא משתנים משיר לשיר. גם מידת הצלחתה של דמות הרכילאי, כפי שראינו, משתנה משיר לשיר. על הקורא המודרני לאתר את ההבדלים האלה.

39. שם, שיר קפב, עמ' 305.

נדמה ש"הגולם" – "הדמות השלישית" הקבועה והשטוחה שמטרתה לפגוע בסיכויי הצלחתו של סיפור האהבה – קם על יוצריו: "הדמות השלישית" יכולה להפתיע. מעשיה, דרכי פעולתה ומטרותיה אינם צפויים וידועים תמיד מראש. בשיר האזור של שמואל הנגיד "עֵינֵי בַת מִדְיָן"[40]

40. שם, שיר רג, עמ' 315–316.

אנו עדים, שלא כצפוי ולא כמקובל, לדו־שיח בין הרכילאי (המשמיץ, המשטין) לבין האוהב. באורח כלל־לא־שגור מפרט המשטין את הסיבה שהביאה אותו לנסות להפריד בין האוהבים:

"עֵינֵי בַת נְדִיבֵי מִדְיָן הֵדִיבוּ
אֶת נַפְשִׁי, וְחִצֵּי יָפָן בִּי רָבוּ
[...]
דִּבַּרְתִּי בְּעָמְדִי לִפְנֵי מַשְׁטִינָה
עֵת אָמַר: הֲלָזֹאת תִּפְנֶה שֶׁהִנָּה
לֹא תָחֹן לְךָ וּבְעֵינֵי כָּל חִנָּה
עֵת תַּהְרֹס וְגַם עֵת תִּבְנֶה בִּנְיָנָה".
[...]

המשטין מופיע כדמות שכוונתה טובה: הוא מנסה להציל את האוהב מפגיעתה של אהובתו ההפכפכה, שאין לתת בה אמון. הרומנטיקן הקלאסי נוטה להתעלם ממומיה של אהובתו, לראות בחסרונותיה מעלות וב"מֹהֲרָסָה" – "בִּנְיָן". על כן הוא אינו מעוניין כלל בכוונתו הטובה של המשטין. הוא מבקש מן המשטין המסוים שלפניו ומכל האחרים שעשויים להופיע: "אַל נָא בָּהּ עֲלֵי כָּל עִנְיָן תָּרִיבוּ". אמת, בקשתו של האוהב מחזירה לשיר את דמות הרכילאי המקובלת והצפויה, זאת שאין מעוניינים כלל בהתערבותה. אך אי אפשר להתעלם מן הדמות החדשה ש"נולדה" בשיר, שמחליפה דברים עם האוהב, שמבהירה את כוונותיה, שהחשש מפניה כל כך גדול שאין חפצים בפעולתה, גם אם כוונתה להיטיב. החשש, כפי הנראה, מוצדק, משום שהדמויות המבקשות להיטיב עם הנאהבים נוהגות בדרך שונה.

### ג.5. "מַלְאָכֵי שָׁלוֹם" – "השליח" ו"הרע המסייע"

אחד משירי האהבה החורגים בגלוי ממוסכמות הז'אנר הוא שירו של שלמה אבן גבירול "חֲקֹר הֵיטֵב יְדִידִי":[41]

"חֲקֹר הֵיטֵב יְדִידִי יִגְעַנִי/ מְצֹא פֶּלֶס לְאַהֲבָתְךָ וּמַעְגָּל
עֲדֵי שַׁרְתִּי בְּחָקְרִי הָאֲהָבִים/ עֲדִינָה יָשְׁבָה אֶצְלִי כְּשֵׁגָל
וְאֹמֶרֶת וְעַד־אָן אַהֲבָתְךָ/ מְסֻתֶּרֶת וְלֹא־תֵרָא וְתִגָּל
וְהַקָּצִיר כְּבָשַׁל יִקָּצֵרֵהוּ/ וְשִׁית חֶרְמֵשׁ עֲלֵי קָמָה וּמַגָּל
וּבֶן־יִשַׁי בְּעֹצֶם אַהֲבָתוֹ/ הֲלֹא שָׁלַח וְקָרָא לַאֲבִיגָל."

41. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר כא, עמ' 16. שיר זה מופיע תחת השם "חֲקֹר וְאַהֲב יְדִידִי" באנתולוגיה של חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, מוסד ביאליק, ירושלים ותל אביב 1960, א, שיר כ, עמ' 213.

"הדמות השלישית" המופיעה בשיר מנסה להסביר לאוהב כי עליו לנהוג בשיקול דעת באהבתו, ולמצוא את הדרך הנכונה ואת המידה הנכונה באהבה: "חֲקֹר הֵיטֵב יְדִידִי יִגְעַנִי/ מְצֹא פֶּלֶס לְאַהֲבָתְךָ וּמַעְגָּל". לכאורה, מזכירים דברים אלה את דבריהם של המריבים למיניהם, המנסים להניא את האוהב מאהבתו, אך הכינוי "יְדִידִי" ונימת הדברים הרגועה

והמפויסת מבהירים לנו כי מדובר בדמות שונה, שמניעיה ומטרותיה אחרים לגמרי. הבית השני תומך בתחושה זו – כשפעל האוהב על־פי עצת ידידו, הצליח להושיב את אהובתו לצדו כשהיא הדורה כמלכה. שלא כמו ברוב שירי החשק, האהבה כאן הדדית ונדמה שיש לה זכות מימוש: גם הנערה חושקת באוהבה, ואף פונה אליו בדברי פיתוי ומעודדת אותו לגלות את סוד אהבתו. החריגה מן הנורמות הז'אנריות המקובלות היא קודם כול בכך, שקולה של הנערה־האהובה נשמע, ולאחר מכן בתוכן דבריה.

הדלת הפותחת את השיר "מולידה" דמות שלישית חדשה בשיר: הידיד. הסוגר המסיים את השיר "משוחח" עם דמות מקראית מוכרת: השליח. ניתן, אולי, לזהות בין שתי הדמויות ו"להעתיק" את תכונותיו של השליח המקראי[42] אל הידיד־השליח הספרותי, המשמש כ"דמות שלישית" בשיר אהבה. האם השליח הזה, שנולד מן ההתייחסות של השיר לטקסט המקראי, הוא שהניע את הנערה בשיר להודות בתשוקותיה? אולי סייע לאוהב לממש את אהבתו?! השליח הזה מרפרר גם אל הדמות המקבילה בספרות הערבית: השליח (אלסַפִּיר) בסיפורי האהבה הערביים, דמות האחראית לסיומו המוצלח של סיפור האהבה. הוא נאמן, רגיש וחכם, ונבחר בקפידה כדי להצליח במשימתו ולא להזיק.[43] דמות אידאלית כזאת מופיעה בסיפורי ערב גם בכינוי: הָרֵעַ הַמְסַיֵּעַ (אלמֻסַאעִד מִן אלאִחְוַאן).[44]

הדמות המיטיבה ש"הוליד" שירו של אבן גבירול, מתרבה ומתפתחת בשיריו האחרים ובשיריהם של משוררים אחרים בני זמנו. בשיריו של אבן גבירול מופיעים גם "אַחַי", "רֵעַי מְיֻדָּעַי", ונקראים לעזור לאוהב האומלל: לבקש מרפא לכאבו, לעודדו, לסייע בידו לפגוש את אהובתו. בחלק גדול מן השירים הדמות איננה ממשית, מצטיינת בפסיביות רבה, ואפילו הסיוע המבוקש ממנה איננו מפורש, אלא משובץ בלשון נבואותיהם של ישעיהו וירמיהו, אך קשה להתעלם מקיומה ומהשפעתה. בשירים אחרים ישנה פניה של ממש אל הרע המסייע, ובקשת העזרה מפורשת:

"אַמְנוֹן אֲנִי חֹלֶה קְרָאוּ אֵלַי תָּמָר/ כִּי חִשְׁקָהּ נָפַל בְּרֶשֶׁת וְגַם מִכְמָר
רֵעַי מְיֻדָּעַי אֵלַי הֲבִיאוּהָ/ אַחַת שְׁאֵלָתִי מִכֶּם אֲשֶׁר אֹמַר
קִשְׁרוּ עֲטֶרֶת עַל־רֹאשָׁהּ וְהָכִינוּ/ עֻדָּיָהּ וְשִׂימוּ עַל־יָדָהּ בְּכוֹס חָמָר
תָּבֹא וְתַשְׁקֵנִי אוּלַי תִּכְבֶּה אֵשׁ/ לִבִּי אֲשֶׁר בָּלָה בְּשָׂרִי אֲשֶׁר סָמָר".[45]

דמותו המקראית של יוֹנָדָב בֶּן שִׁמְעָה, העולה מן הטקסט המקראי שהשיר מרפרר אליו בגלוי, מעניקה תכונות נוספות לרע המסייע המופיע בשיר: הרע המסייע המקראי הוא איש חכם, רגיש מאוד לתחושותיו של רעו, אמנון, פיקח וערמומי דיו כדי לסייע לאמנון במימוש אהבתו.

דמות הרע המסייע "מתרבה" בדרך אחרת בשיריו של יהודה הלוי. בשיר

42. על השליחים ששלח דוד אל אביגיל כדי לממש את אהבתו ראו שמואל א כה 39. גם שירים אחרים של שלמה אבן גבירול מתייחסים לסיפור המקראי על דוד ואביגיל. ראו, למשל, שלמה אבן גבירול, שם, שיר נא, עמ' 27: "וְשָׁלַח בְּנוֹ יִשַׁי לְבֵיתָהּ וַאֲנִי/ אֵלֶךָ אֵלַי בֵּיתָהּ וְלֹא־אֶשְׁלָחָהּ".

43. אבן חזם, הערה 22 לעיל, עמ' 137.

44. שם, עמ' 137–138. לדעתו של אבן חזם, בתפקיד ה"רע המסייע" יכולות לשמש נשים מבוגרות, שיודעות להיות נאמנות וידידות טובות, חכמות ושומרות סוד.

45. שלמה אבן גבירול, הערה 24 לעיל, שיר קח, עמ' 61: השיר "אמנון אני חולה" מעלה סימולטנית את סיפור אמנון ותמר המקראי, שמואל ב, פרק יג.

האזור "פְּנֵי אָדֹם וְצַח"[46] מופיע במפתיע ציטוט ישיר מפיו של הרע המסייע:

"סְתָו עָבַר, וּבָא
זְמַן הָאַהֲבָה.
יְדִידִי, קוּם שְׁבָה
וְהַיָּגוֹן רְצַח / בְּכוֹסוֹת עָרְבוּ.

כְּבָר נֶהְפַּךְ זְמָן
לְרֵעַ נֶאֱמָן,
וְטַל עָבָיו כְּמָן
לְחוֹשֵׁק נֶאֱנַח / בְּבֶכְיָם נָדְבוּ".

האוהב עונה לדבריו בחיוב. הוא מצטרף לשתיה בגן ואף מזמין למשתה את חבר מרעיו, מטביע יגונו בכוסות היין ומתנחם בדברי ידידו:

"לְנֶגֶד מַחֲנֵה
יְדִידִים אֶעֱנֶה
בַּלֵּבָב נַעֲנֶה:
נסים אלרוץ' פאח / פקומו נשרבו!"

הקורא, הבקיא במוסכמות הז'אנר, ניצב פעור פה לנוכח סיומו האופטימי של השיר בח'רג'ה, שתרגומה: "רוח הגינה הפיחה ריחות, קומו ונשתה!"[47] האם כוחו של הרע המסייע רב כל כך שהפך סבל וכאב למשתה של שמחה? האם די היה בקריאתו של הידיד "לרצוח" את היגון בכוסות יין, כדי להשכיח את סבלות האהבה? נדמה לי, שהתשובה לשאלות אלה משנית בחשיבותה. הטקסטים אליהם נשלח הקורא במודע ושלא במודע, באורח גלוי או סמוי, הם החשובים, משום שהם יכולים לסייע במתן תשובה חיובית לשאלות אלה. הם גם יכולים לעזור לדמות החדשה שנולדה בשיר לצמוח, להתפתח ו"להתרבות".

אפשר וטקסטים אלה הם סיפורי האהבה הערביים הרבים, שמסתיימים ב"סוף טוב" (באיחוד הנאהבים, בנישואיהם או בפגישה מוצלחת). הם מעמידים במרכז עלילתם את השליח או את הרע המסייע (שההבחנה ביניהם אינה משמעותית כל כך לענייננו), העמלים קשות ומחוללים פלאות ממש, כאשר הם מגייסים לעזרה אישיות רמת מעלה כמו הח'ליף,[48] המסייע בממונו ובכוחו, או המושל,[49] המנצל את מעמדו כדי להשיא זוג אוהבים; ומחבלים תחבולות שונות ומשונות כדי למצוא את האהובה ולקשור עמה קשר.[50] לאורם של סיפורים אלה אין לתמוה על הופעתם של השליחים בשיר האזור של יהודה הלוי "יַעֲלַת חֵן רַחְמִי לֵבָב"[51] כצירים המכונים "מַלְאֲכֵי שָׁלוֹם", מלאכים של מעלה. באותו תפקיד משמשים השליחים גם בשיר אחר של יהודה הלוי, "מַה־לָּךְ צְבִיָּה",[52] בו נמנעת האהובה מלשלוח

46. שירמן, הערה 41 לעיל, א, עמ' 440-441.

47. שם.

48. ראו, למשל, תזיין אלאסואק, הערה 18 לעיל, א, עמ' 150.

49. ראו, למשל: קצץ אלעשאק, הערה 17 לעיל, עמ' 25; מצארע אלעשאק, הערה 18 לעיל, ב, עמ' 197-198; הסיפור על "האוהב המקופח", דגמים בספרות האהבה, הערה 5 לעיל, עמ' 141.

50. ידועים הסיפורים על הרע המסייע שנכנס לשכונה בה גרה האהובה באמתלות שווא, כמו בהמה שתעתה ואחרות, וכך יצר קשר עם משפחתה, או עם שפחתה של האהובה. לפעמים היה הרע המסייע מתחפש לאישה זקנה כדי לסייע לפגישת האוהבים. ראו, למשל: מצארע אלעשאק, שם, ב, עמ' 148-151; תזיין אלאסואק, הערה 18 לעיל, א, עמ' 243-244; הסיפור על "בַּשֵּׁר וגַ'יְדַאא, או הגבר בלבוש אישה", דגמים בספרות האהבה, שם, עמ' 139. ראו גם את דמויות החייט, הגיבן, שוער הח'אן ואשתו בסיפור "אִיבְּרַאהִים וגַ'מִילַה", יואל יוסף, אלף לילה ולילה, ד, תרגם י. י' ריבלין, ירושלים 1999, עמ' 1223-1229.

51. יהודה הלוי, הערה 36 לעיל, ספר שני, שיר ג, עמ' 6-7.

52. שם, שיר ד, עמ' 7-10.

את ציריה־שליחיה אל האוהב, ועל כן נמשכים ציריו־כאביו לאורך השיר כולו. הבית הפותח את השיר מעיד כבר בראשיתו, כי מצבו של האוהב לא ישתנה הפעם (כמו בשיר הקודם, למשל) במהלכו של השיר הארוך, משום שהפעם לא יישלחו השליחים המסייעים: "מַה־לָּךְ צְבִיָּה תִּמְנְעִי צִירָיִךְ/ מִדּוֹד צְלָעָיו מָלְאוּ צִירָיִךְ".

מעניין מאוד אופן התפתחותה של דמות השליח, או הרֵע המסייע, בשירה העברית מספרד, מדמות ממשית ששאבה את כוחה פעמים מן המקרא ופעמים מסיפורי ערב, לכוח שאין בו ממש: שמואל הנגיד "מגייס" את הטבע ויצירו שישמשו בשיריו בתפקיד השליחים המסייעים: באחד משיריו משמשת העב כשליחתו של האוהב: "נָסְעוּ – וְנָסְעָה עָב עֲלֵי רֹאשָׁם".[53] האוהב מבקש מן העב שתעכב את נדודיהם של האהובים. אם לא תצליח בכך, לפחות שתמטיר עליהם גשמי ברכה לכשיגיעו למקומם. בשיר אחר משמשת היונה כשליחתו של האוהב, המתבקשת להביאו אל אהובו בטרם יגווע: "יוֹנָה עָלַי בֶּן הֲדַס, מַה לָּךְ תִּקּוֹנֵנִי? [...] יוֹנָה, הֲתוּכְלִי שְׁאֵתִי עַל כְּנָפַיִךְ? אֵלֵךְ וְאֶרְאֶה דְּמוּת דּוֹדִי בְּעוֹדֶנִּי".[54] קשה להתעלם כאן מן היונה המקראית המוכרת כל כך כשליחת הצלה. גם בשיר משמשת היונה כשליחה שיש בכוחה להציל את האוהב ממוות.

53. שמואל הנגיד, הערה 9 לעיל, שיר קסח, עמ' 299-300.

54. שם, שיר קצח, עמ' 311.

יהודה הלוי השתמש באיתני הטבע כשליחי האוהבים בשירי האהבה שכתב, כמו נחלץ הטבע כולו לעזרתו של האוהב האומלל: בשיר "שְׁלוֹמוֹתַי מְסוּכִים בַּדְּמָעוֹת"[55] פונה הדובר־האוהב אל ההרים ואל הגבעות בבקשה שישמשו כשליחיו; בשיר "לוּ שְׁחָרִים",[56] השחר, הרוח והעננים הם שליחי האוהב הפוטנציאליים. לו אכן היו נחלצים לעזרתו, אזי הייתה אהובתו נענית לאהבתו: "לוּ שְׁחָרִים יִדְּפוּנִי בְּרוּחַ/ הַמְנַשֵּׁק פִּיהָ וְגוּפָהּ יְנוֹפֵף/ וַעֲנָנִים לוּ נָשְׂאוּ לָהּ שְׁלוֹמִי/ אָז כְּמָתְנָהּ קִשִּׁי לְבָבָהּ יְרוֹפֵף"; בשיר האזור "רַעְיַת צְבִי"[57] שליחו של האוהב הוא הרוח,[58] המשמש כבלדר, המעביר מכתב אהבה מבושם לאהוב. נראה, שאין זה מקרה שהשליח, בשר ודם או רוח, מופיע דווקא בשירים בהם מסתיים סיפור האהבה בהצלחה.

55. יהודה הלוי, הערה 36 לעיל, שיר יב, עמ' 16.

56. שם, שיר מו, עמ' 45.

57. שם, שיר כג, עמ' 26-27.

58. הרוח משמש כשליחו של האוהב גם בשיר "אֶשָּׂא שְׁלוֹמִי", שם, שיר כ, עמ' 21.

## ד. "גם לשיר נושן יש רגע של הולדת" – סיכום

"הדמות השלישית" המופיעה בשירי אהבה עבריים מספרד אינה אחת. גם מניעיה ומטרותיה אינם זהים בכל השירים, והפעלים המתלווים אליה ושמות התואר המתארים אותה מעידים עליה, שהיא רב־גונית, רב־תרבותית ורב־טקסטואלית. ניסיתי להציע כאן מספר אפשרויות למקורותיה, להולדתה, לצמיחתה ולהתרבותה של אותה "דמות שלישית", שנדמה, שהיא מושרשת היטב במערכת הז'אנרית של שירת האהבה. הדמות הזאת, ש"נולדה", אולי, במדברות ערב הג'אהליים (בתקופת הבערות, בטרם אסלאם), "התבגרה" בערים הגדולות של האימפריה

המוסלמית, תחת שלטונן של מלכויות בית אומייה ובית עבאס, "הזדקנה" בספרד, בארמונות אלאנדלוס המוסלמיים ובחצרותיה היהודיות, אך לא מתה! כמו הידרה בת אלמוות היא החלה להתרבות בשירי האהבה העבריים הספרדיים בימי הביניים. "הדמות השלישית" הולידה את המריב הרע ואת המריב הטוב, את הצופה, את הרכילאי, את השליח ואת הרע המסייע. כך הפכה למוטיב שכיח, אולי אף מחייב, בז'אנר האהבה, שלמעשה הצמיח אותה (בתרבות אחרת).

כמובן, שהדיון כולו מניח מראש שהיצירה הספרותית היא סטרוקטורה, שיחסי גומלין מורכבים, לא תמיד גלויים ולא תמיד ברורים, מתקיימים בין רכיביה השונים. יוצרי השירים טמנו רמזים, מהם גלויים ומהם סמויים, לטקסטים ששימשו להם מקורות השראה, או לעניין, שביחס אליהם אמורים הקוראים (אז כמו היום) לקרוא את השירים. אינני מתכוונת לרמיזות מקומיות־מסוימות לטקסטים אחרים; גם לא התכוונתי, כאמור, להעמיד שיר מול שיר, או סיפור מול שיר, או כל אפשרות מגע אחרת (למרות שהיא אפשרית). אין בכך, לדעתי, כדי להפרות בדרך כלשהי את הדיון.

בכל פעם שקראנו שיר אהבה עברי שהשתתפה בו "הדמות השלישית", אך לא השתבצה במוסכמות הז'אנריות המקובלות, החל תהליך גילויה של דמות חדשה. פעמים הושלם ופעמים נפסק. חשוב לציין, כי כאשר נולדה דמות חדשה (צופה, מלשין, רכילאי, שליח או רע מסייע) היא לא נולדה "יש מאין"; היא התקיימה כבר בתרבות אחרת, אף הייתה מוכרת, אך המגעים החדשים כמו הקוראים (והיוצרים) החדשים הולידו בכל פעם דמות חדשה. מספר הפעמים בהן השתמשתי בצירופים: "שלא כצפוי", "שלא כמקובל", "באורח לא שגור", "חורג ממוסכמות הז'אנר" הוא גדול. כל מקרה כזה חייב בבדיקה קפדנית, כדי להבין מדוע בכל זאת שייך השיר לז'אנר, למרות חריגותו ממוסכמותיו.[59] הבדיקה הייתה נאמנה לכללי התאוריה הבין־טקסטואלית, וניסתה לשחזר את תהליך הולדתה של "הדמות השלישית" מחד גיסא, ואת התקבעותן של המוסכמות הז'אנריות מאידך גיסא. נדמה לי, שבאורח פרדוקסלי, דווקא הניסיון להבין את הולדתן, בגרותן וזקנתן של הדמויות, המוטיבים והמוסכמות הז'אנריות הקבועות והקפואות, יכול להזרים דם חדש בעורקיו של המחקר הקלאסי של שירת ימי הביניים העברית מספרד.

**אוניברסיטת בן־גוריון בנגב**

59. החלוקה לז'אנרים שונים וקבועים היתה, כאמור, יסוד עקרוני ומודע בפואטיקה של ימי הביניים. הז'אנרים נתפסו כקטגוריות ברורות ומחייבות. החלוקה לז'אנרים נזכרת על ידי מוסרי השירה הערביים כבר במחצית המאה התשיעית. משה אבן עזרא מזכיר אותה בכתאב אלמחאצ'רה, שדן בשירה העברית בת התקופה. ראו: פגיס, הערה 1 לעיל; לוין, הערה 2 לעיל.

# חסד התבונה וחרפת הייסורים
# חליפת המכתבים בין יוסף רות לסטפאן צווייג

גרשון שקד

"אתה חכם, אני לא.
אבל אני רואה מה שאינך יכול לראות
משום שחכמתך חוסכת ממך מראה זה.
אתה זכית בחסד התבונה, ולי חסד הייסורים."
יוסף רות לסטפאן צווייג, ניצה, 13/8/1934 [1]

## א

חליפת מכתבים היא תופעה מקובלת למדי בין יוצרים, ויש חליפות מכתבים שהפכו כבר לחלק מן הספרות עצמה. כך התכתובת המפורסמת בין גיתה לשילר וזו שבין קפקא לברוד. חליפת מכתבים מפורסמת פחות, אך לא פחות מרתקת, התנהלה בין סטפאן צווייג ליוסף רות, שני סופרים יהודים, גרמנים בלשונם, שהתכתבו ביניהם במשך אחת־עשרה שנים (1927–1938), על רקע אחת התקופות הקשות ביותר בתולדות התרבות המערבית. התכתובת חושפת מערכת יחסים מורכבת בין שני סופרים קרובים בזמנם ובמקומם – שניהם אזרחי הממלכה ההבסבורגית – אך שונים זה מזה במוצאם ובמנטליות שלהם. נוצר כאן עימות בין רות, יהודי מזרח־אירופי, שנולד ב־1894 בוונדורף שליד ברוד בגליציה, לבין צווייג, יהודי מערב־אירופי, שנולד ב־1881 בוינה.

המוען העיקרי הוא יוסף רות, ששלח את מכתביו ממחוזות שונים במערב אירופה, ביניהם נדד: וינה, ברלין, פריס. הנמען העיקרי הוא סטפאן צווייג, שחי רוב ימיו במרכז אירופה. התכתובת בין השניים מקיפה כמאתיים איגרות, הכלולות בקובץ האיגרות ששלח רות לנמענים שונים בין השנים 1911 ו־1939, שראה אור בשנת 1970 בעריכת ידידו של רות, הרמן קסטן. קובץ זה מכיל את מרבית איגרותיו של רות לצווייג בין השנים 1927 ו־1938, ומספר ניכר מאיגרות התשובה של צווייג.[2] כשנה לאחר שנפסקה

1. Hermann Kesten (Hrsg.), *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, Kiepenheuer & Witsch, Köln & Berlin 1970

2. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, שם. במבוא מספר קסטן כיצד קיבץ את האיגרות ומה היו אמות המידה שלו לפרסומן.

התכתובת, במאי 1939, נפטר רות בפאריס. סטפאן צווייג התאבד בעיר פטרופוליס בברזיל ב־1942.

בין השניים שררו יחסים אינטנסיביים מאוד – בעיקר מצד רות, שהיה קשור מאוד למכותבו וכתב אליו, לעתים, מדי יום ביומו.[3] רות חיזר אחרי צווייג וצווייג הגיב בסובלנות אבהית. מאיגרותיו לרות עולה חמימות מסוימת, אבל נראה שלא ראה בו ידיד קרוב, וראיה לדבר – שלא טרח להזכיר אותו אפילו פעם אחת בספר זיכרונותיו "העולם של אתמול".[4] ואולם, היחסים הממשיים בין השניים היו כנראה מורכבים יותר. ברונסן, הביוגרף של רות, שראיין ידידים משותפים של השניים, טען שיחסו של רות לצווייג היה דו־משמעי יותר מזה המתגלה בחליפת המכתבים, ולעתים אפילו ממש שלילי.[5] האמת היא שקשה לקבוע מה היו היחסים בין השניים, כפי שקשה לרדת לעומקם של יחסים בין־אישיים מורכבים כלשהם ולדייק בתיאורם. כל מה שאפשר לעשות הוא לנסות ולהבין את הקשרים האלה על־פי החומרים הכתובים המצויים בידינו.

3. כך למשל באיגרות מן ה־22, ה־23 וה־26 במרס (שם).

4. הוא מזכיר שם בין היתר את שלום אש, ריכארד באר, בהר־הופמאן, דהמל, דוהמל, פרויד, פון־הופמאסטאל, רומן רולאן, אמיל וורהארן, ארתור שניצלר, יעקב ווסרמאן ופרנץ וורפל.

5. לפי מקורותיו של ברונסן, בז רות לצווייג כסופר. ראו המבוא לספרו David Bronsen, *Joseph Ruth: Eine Biographie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1981, pp. 305, 367-368 על יחס דו־משמעי מרמז גם קסטן (הערה 1 לעיל).

## ב

נראה לי שאפשר לגלף מחומר אִגרוני זה מעין רומן אפיסטולרי דוקומנטרי. זאת בתנאי שאופיו של החומר מאפשר מעקב אחר אופיים של המכותבים ועלילת יחסיהם. רצוי שיהיה בידינו קורפוס ראוי מבחינה כמותית, אם כי לפעמים אפילו איגרת בודדת מספיקה, כמו למשל האיגרת הידועה של קפקא לאביו, שנתפסה כטקסט ספרותי לגיטימי.[6] "ספרותיותו" ("Literarines" כלשון הפורמליסטים) של החומר תלויה, אם כן, באיכותו הספרותית. אם זו מתקיימת, אפשר להתייחס אל המכותבים כאל גיבורים ראשיים ב"סיפור", ואל הדמויות האחרות הנזכרות בתכתובת כאל דמויות־משנה. ואשר ל"מקרה" שלנו: מכיוון שיחסי התקשורת בין רות לצווייג נמשכו זמן רב, והם נפרשו גם על פני מקומות שונים – רות כתב מניצה, ראפרסוויל (שוויצריה), אמסטרדם, אנטיב, פריס, פרנקפורט, ברלין ומקומות אחרים, צווייג כתב מלונדון, וינה וזלצבורג – נוצרה כאן תשתית מרחב־זמנית רחבה לעלילה. זוהי, יש להדגיש, עלילה שנוצרה לתומה, ללא כוונה מוקדמת. ברם, בדיעבד מסתמנים בה התחלה, אמצע וסוף, ועולה ממנה מתח דרמטי מעניין בין שתי הדמויות העיקריות, שבסיסו העיקרי: האנטגוניזם.[7]

6. פראנץ קפקא, מכתב אל אבא, תרגמה עדנה קורנפלד, שוקן, תל־אביב וירושלים 1975, עמ' 5-58. האיגרת מתוארכת לנובמבר 1919. ראו Jorgen Born, *Kafka Symposion*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1969, p. 52

7. קסטן הבחין היטב במבנה הפנימי של "עלילת" כרך האיגרות. ראו *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 16.

המשתתפים ממלאים כאן תפקידים מסוימים, המשקפים את יחסי הגומלין שנוצרו ביניהם. רות, מצדו, יצר לצווייג תדמית באיגרותיו, והעניק לו "אופי" שהלם את צרכיו הפסיכולוגיים. הוא התאים גם את ה"פרסונה" האִגרונית שלו עצמו לתדמית של מכותבו. עובדה; כשפנה למכותבים אחרים שינה את "אופיו". כך, למשל, רות הפונה לצווייג שונה מרות

הפונה לבלאנש גידון, המתרגמת הצרפתית שלו, או להרמן קסטן, ידידו הקרוב.[8]

משתמע מכאן, שמי שעוקב אחרי חליפת המכתבים מגלה בהדרגה, שהדמויות הראשיות מאבדות אט־אט את אופיין התיעודי, והופכות בתודעתו ממסמנים המייצגים רפרנטים במציאות החוץ־ספרותית, ל"גיבורים" הפועלים בעולם בדיוני. כך הופך קובץ התעודות המקורי למעין נובלה אפיסטולרית. לשון אחר, פרסומה של התכתובת יוצר נמען מובלע (Reader Implied),[9] השובר את הצופן התקשורתי, שנועד לשני מכותבים אינטימיים בלבד, ומשנה אותו מעיקרו. השותף השלישי הבלתי צפוי ממלא פערים ויוצר קישורים כדרך שנוהג השותף הצפוי בספרות בדיונית "רגילה". הוא מסביר לעצמו את משחק התפקידים של המתכתבים ואת התדמיות שהם מנסים ליצור לעצמם ולמכותבם, מַבנה ומשלים את העלילה שנוצרת ברצף האיגרות (אף־על־פי שראשיתה, אמצעיתה וסיומה הם מקריים ושרירותיים) וכו'. בדרך זאת הפכו יומניו ואיגרותיו של קפקא לחלק אינטגרלי של הקורפוס הספרותי שלו,[10] ובאותה דרך עצמה אני נוהג כאן כאשר אני מחליף תפקידים: מקורא ראלי של התכתובת שלפנינו לנמען המובלע שלה.

8. מכותביו העיקריים היו בלאנש גידון (Blanche Gidon), הרמן קסטן (Hermann Kesten), גוסטאב קיפנהויר (Gustav Kiepenheuer), קלאוס מאן (Klaus Mann), בנו רייפנברג (Benno Reifenberg), ברנרד פון ברנטנו (Bernard von Brentano), פליקס ברטו (Felix Berteaux) ובני משפחתו.

9. "קורא מובלע" במובן אליו מתכוון איזר Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987

10. מכתבו של קפקא היה מיועד לאביו בלבד, אך הוא נעשה מושא למגוון ניתוחים ספרותיים, ראו Hartmut Binder, *Kafka Kommentar*, Winkler, München 1976, pp. 422-451

## ג

לגבי דידו של רות היה צווייג, קודם כול, אחת מן הדמויות המרכזיות בחוג הפנימי של הממסד הספרותי הכלל־אירופי. רות סבר, שצווייג הוא האיש המסוגל לפתוח בפניו את שערי הממסד. המלצותיו לבתי הוצאה, למבקרים ולכתבי־עת היו בשבילו תעודות מסע למחוזות התהילה. בתגובותיו חיזק צווייג את התדמית שרות ייעד לו, ומילא את התפקיד שנתבקש לשחק. ואכן, רות חזר וביקש מצווייג בעיקר חסות ספרותית ועזרה ביחסי ציבור. ואולם, משלב מסוים ואילך לא התבייש וביקש גם צדקה – בקשות משנת 1932 ואילך, שהלכו וגברו.[11] רות, כדאי לציין, חי תמיד מעבר ליכולתו הכספית ומעולם לא יצר לעצמו בסיס קבע כלכלי. כל חייו לא רכש לעצמו בית ואת רוב ימיו בילה בבתי מלון (כגון במלון פויוט [Foypt] בפריס ובמלון עדן [Eden] באמסטרדם). הוא היה מודע לקו זה באישיותו ותיאר אותו בחריפות רבה: "אי אפשר לקבע אותי, אין לי 'אופי' ספרותי יציב וגם בעניינים אחרים אינני יציב. מגיל שמונה־עשרה לא גרתי בדירה פרטית משלי, לכל היותר התגוררתי במשך כשבוע כאורח אצל ידידים. כל רכושי מסתכם בשלוש מזוודות".[12]

לעומת אורח החיים הנוודי והלא־יציב של רות, ניהל צווייג אורח חיים בורגני ומסודר בטירתו המפוארת בזלצבורג בהר הקפוטצינר (Kaputzinerberg), ששימשה בית וועד לשכבת העילית של סופרי

11. וראו *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 182 – ספטמבר 1930; עמ' 202 – נובמבר 1931; עמ' 213 – אוגוסט 1932; עמ' 379 – ספטמבר 1943; עמ' 432 – אוקטובר 1935; וכו'.

12. שם, עמ' 145 (התרגומים העבריים מתוך התכתובת הם שלי – ג"ש).

אירופה. רות אמנם בז, כנראה, לאורח החיים הבורגני, אבל הוא נכסף לביטחון וליציבות שהעניק לאלה שזכו בו. הוא כתב לצווייג: "שחרר אותי מחוסר הביטחון".[13] יתר על כן, בעיני רות לא היה צווייג רק אוצר של חסד (Theseuru Gratia), אלא בעיקר מקור כל טובות ההנאה האפשריות – למן ביטחון כלכלי, יציבות ותהילה ועד לכל ההישגים החומריים שבעולם; בקיצור, סמל של הצלחה בחברה הקפיטליסטית. האמת ניתנת להיאמר, שצווייג היה בעיניו גם יותר מזה. הוא הצטייר בתודעתו כסמל הרוגע האפולוני ושלוות הנפש: "גם הדברים הנוגים ביותר שאתה מספר נראים לי עליזים מאוד"[14] וכן: "אינני רוצה שעליזותך תתמעט בגללי, אתה כפוף לכללים אחרים".[15]

13. שם, עמ' 432 – אוקטובר 1935.

14. שם, עמ' 158 – אפריל 1930.

15. שם, עמ' 230 – ספטמבר 1932.

התפקיד שייחס רות לצווייג התאים לתפיסת המציאות שלו, שהבחינה בין שני עולמות: עולמו של צווייג, ששיקף את החדווה הבורגנית של העולם היציב של הממלכה ההבסבורגית בתקופת שגשוגה; ועולמו שלו – העולם הקודר והמדכא של הממלכה לאחר שנתפצלה והשאירה אחריה, כשריד עלוב, את אוסטריה הגרמנית הממוזערת, שנפלה אחר כך לידי האוסטרו־פשיסטים של דולפוס ושל שושינג ונבלעה לבסוף בגרמניה הנאצית.[16]

16. לתיאור ספרותי מעניין של שקיעתה ונפילתה של אוסטריה לאחר מלחמת העולם הראשונה עיינו בספרה של איגבורג די – "וואלס הרפאים" – שנכתב באנגלית בשנת 1980 ותורגם בשנת 1986 לשפה שאולי היה צריך להיכתב בה מלכתחילה – גרמנית. Ingeborg Day, Ghost Waltz, Viking Press, New York 1980

צווייג ממלא במכתביו של רות גם תפקידים של אב מוודה, קטגור, שופט ואני־עליון. הוא מזוהה בעיניו של רות כתמצית התבונה האנושית (Vernunft). צווייג, מצדו, שכאמור אימץ את התפקיד שייעד לו רות, דרש ממכותבו בשמם של אותם "תבונה", "בהירות" ו"היגיון",[17] להימנע מכל צורות פריקת העול וההגזמה שלקה בהן. לעתים התקומם רות נגד ההתרפקות שלו עצמו על ערך התבונה, שכן יחסו לערך זה, ומבחינה זאת גם למייצגו צווייג, היה דו־משמעי מאוד: "אני חש כאן נימה של 'רוח חינוכית' שאינה מבינה אותי כהלכה, ניסיון מתמיד להשפיע עלי ברוח 'הגיונית' מדי ועקיבה לעייפה".[18] רות נכסף אמנם לאיזו עקיבות הגיונית, אך תכונה זו עמדה בניגוד גמור לאופיו. הוא ביקש, כביכול, עצות חינוכיות וציפה להן. אך משניתנו, בחל בהן ודחה אותן מניה וביה.

17. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 358 – יולי 1934.

18. שם, עמ' 438 – נובמבר 1935.

דיוקנו של צווייג כמחנך הומניסטי חזרה ונתאשרה בעניין שגילה ברות וברצון החינוכי הטוב שהפגין כלפיו. כללו של דבר: הוא קיבל על עצמו, בזחיחות דעת לא מעטה, את תפקיד ה"פדגוגוס", וחזר והטיף לרות ברוח הערכים השמרניים שייצג: הוא שב ותקף את שתיינותו של רות, שהייתה בעיניו פסגת אי המוסריות ופגיעה קשה בכללי הזהב הבורגניים,[19] ונשא דרשות נגד סביאתו כמין "גואל נשמות" (Seelensorger) נוצרי: "אסור לך, ולו רק למען בריאותך, לחרוג מסכום מסוים כהוצאה על האלכוהול – ולו רק משום שאין זה מוסרי לבזבז על 'המשקה' יותר כסף ממה שנזקקת לו משפחה שלמה".[20] צירופי ציווי כגון "חייב אתה", "צריך אתה", "אל לך" וכל כיוצא באלה, מופיעים תדירות באיגרותיו של צווייג: "עליך

19. שם, עמ' 354, 359, 454.

20. שם, עמ' 446 – ינואר 1936.

להפסיק את תהליכי ההרס וההחמרה העצמיים"[21] וכן: "עליך להתאושש, אין דבר חשוב יותר מאשר לשמור על עצמך".[22] המתח בין שתי הדמויות הללו מייצג, אפוא, עימות בין בורגני־וינאי־מאוזן ושוחר טוב לבין יצר דיוניסי שלוח־רסן.

21. שם, עמ' 359 – יולי 1934.
22. שם, עמ' 454 – מרס 1936.

## ד

החומר העומד לרשות המעיין בתכתובת זאת הוא בלתי מאוזן בעליל: לעומת שפע מכתביו של רות, יש בידינו איגרות של צווייג במספר מוגבל. באיגרות אלה הוא מתגלה כפי שנתגלה בספר זיכרונותיו "העולם של אתמול". כאן, כמו שם, אלה תעודות בלתי אישיות – צווייג חושף בעיקר את ה"פרסונה" הספרותית והחברתית שלו. הוא אינו מזכיר כמעט את נישואיו וגירושיו, ולעומת זאת מרבה להזכיר את אוסף האוטוגרפים שלו ואת קשריו החברתיים הענפים. הוא מציג עצמו יותר כמי שמייצג את דורו ותקופתו מאשר את ייחודו כאדם.

דבריו הם, בדרך כלל, מעין כתב התנצלות של בן בורגנים טיפוסי שצמח בתקופה ההבסבורגית. יש לו אמנם טענות ומענות אל "העולם של אתמול", אך הוא מעדיף אותו על העולם של היום. משפחתו, כמרבית המשפחות היהודיות מן המעמד הבינוני הגבוה, קיבלה ברצון את הנורמות המסורתיות־ליברליות של שלהי המאה (Fin de siècle). כל מי וכל מה שהיה נאמן למסורת ולחיים בורגניים מאוזנים היה מקובל עליהם כאידאל, וראוי היה לנצור אותו ולשמור עליו. אמנם, בנעוריו נכסף צווייג ליתר חירות ופתיחות, אך לאחר שמרד הנעורים שלו זכה להצלחה, והוא הגשים כמה ממטרותיו החברתיות והאמנותיות, נרתע ונתקף חרדה, ובספרו "העולם של אתמול" הוא טוען שהדור הצעיר היהיר והראוותני דוחה אותו.[23] הוא מטעים, שהגיע להישגים חשובים בספרות, למרות הזרמים החדשים. וכך, כאשר היה בשיא הקריירה שלו, בשנות העשרים המאוחרות, נדמה היה לו כי שב לתור הזהב השליו והבוטח של הוריו, שמלחמת העולם הראשונה והשנים שלאחריה ניסו לקעקע אותו: "רשאי הייתי לשמוח בחלקי. אהבתי את עבודתי, ועל כן אהבתי את החיים. הייתי פטור מכל דאגה, גם אם לא הייתי כותב אפילו שורה אחת, היו ספריי דואגים לי. דומה היה כי הכול הושג, והגורל רוסן. הביטחון שידעתי בנעוריי בבית־אבי ושאבד בימי המלחמה, הנה שבתי וזכיתי בו בכוחות עצמי, ומה עוד אפשר לבקש?"[24] כאשר כתב שורות אלה כבר אבד לו, למעשה, אותו גן עדן שהושב (Paradis redained), אבל רות היה עדיין בבחינת זר בגן העדן המדומה שלו. הוא פשוט לא התאים לשם. מסיבה זו, אולי, לא זכה להיזכר ב"עולם של אתמול" של מכותבו וידידו כביכול.

23. Stephan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt am Main 1980 (1944), p. 218 מה שחשוב בספר זה הוא בראש ובראשונה ההגדרה של צווייג את עצמו כאירופי.

24. שם, עמ' 256.

צווייג נכסף אל התפארת המתפוגגת של עולם שהוא עצמו היה נציגו

הנאמן. רות, לעומת זאת, חלם על עולם של אתמול, שמעולם לא היה לו חלק ונחלה בו. צווייג עשה מאמץ כן כדי להישאר נאמן לעצמו ולערכים הבורגניים־ליברליים שבהם האמין עד הסוף (המר). הוא הזהיר את רות מן הסכנה שבהסתגלות רוחנית ורגשית לנסיבות המשתנות. לפי דעתו, אסור לו ליחיד לציית לתביעות התקופה, ועליו לסרב בתוקף להיכנע לעובדות החיים המעוררות סלידה. וכך כותב צווייג באחת מאיגרותיו לרות: "לא, רות, אל תתקשח בגלל קשיחותה של התקופה, אם תעשה כן אתה מחייב אותה. אל תהיה לוחמני ובלתי מתפשר, מכיוון שהבלתי מתפשרים מנצחים מכוח הברוטליות שלהם. מוטב להתמודד עמהם בהיותך שונה מהם, אפילו להיות נלעג בגלל חולשתך, אך לעולם לא להתכחש לטבעך".[25] ייעודו של האדם הוא, אליבא דצווייג, להתמודד עם תלאות התקופה ולהישאר עם זאת נאמן תמיד לאידאלים של ההומניזם. צווייג רצה שחבריו יראו בו את יורשו וגלגולו של האיש שהיה נערץ עליו מכול – ארזמוס. הוא אומר: "הצגתי את הבעיה שלי ב"ארזמוס" בפומבי: אני מוכן להגן רק על דבר אחד, על איסור הפגיעה בחירות הפרט".[26]

אולם לאור מה שמתגלה בתכתובת, לא התרומם צווייג למעלת גיבורו האידאלי, ולא הצליח לעמוד באמות המידה של הדמות שניסה לגלם. האמת ניתנת להיאמר, שלא גילה אומץ לב רב בעימותיו עם הגרמנים.[27] רות, מצדו, התייחס למכותב המהולל שלו יותר כאל דמות בדרמה שהתחוללה בנפשו מאשר לאדם ממשי. צווייג היה בעיניו אדם אפולוני, שנמשך בחבלי קסם אל כוחות האופל הדיוניסיים;[28] הוא חשב שצווייג נמשך לצד האפל והכאוטי שבו, כשם שהוא עצמו נמשך לצד הבהיר והרציונלי שצווייג ייצג עבורו. אבל הוא חש גם שצווייג אינו מסוגל להתמודד עם אימת האפלה, קל וחומר להשלים עמה. כאשר היה צווייג על סף ייאוש והרגיש נבגד, משום שרומן רולאן הצטרף לקומוניסטים, כתב לו רות: "עתה, כאשר אתה עד לרדת הדמדומים, אתה עומד נבוך בפני תופעת הלילה העומד לפרוץ עוד מעט ואתה מאמין שהיא הופיעה בראש ובראשונה כדי להרגיז אותך".[29] רות גילה את הבנתו בפרשת צווייג בכך שתפס יפה שצווייג, "מלאך העליצות", משהוא ניצב מול דמדומים היסטוריים, אינו פחות פגיע, רגיש וחסר ישע ממנו. המשך חייו של צווייג וסופו הטרגי הוכיחו שתובנתו של רות לא הייתה רחוקה מן האמת.

## ה

הגיבור העיקרי בתכתובת זאת הוא, כמובן, רות עצמו. צווייג היה האב המוודה, כותל הדמעות והנציב הפרטי שלו לתלונותיו ולקובלנותיו. רות קובל על הנשים בחייו, שהן כאבני רֵחיים על צווארו,[30] וכן על מצב בריאותו ובעיקר על מצבו הכספי. בין השניים היה רות תמיד הצד החלש, מה שמכונה ה־Underdog. הוא היה זקוק לתשובות שבהן יכיר צווייג

25. *Roth Joseph: 1911 Briefe-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 513 – ספטמבר 1937.

26. שם, עמ' 524. צווייג כתב ספר על ההומניסט ההולנדי ארזמוס Stefan Zweig, *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992 (1938)

27. לאחר שהלשינו עליו שנתן ריאיון פוליטי בעיתון צרפתי שבו נכתב עליו שהשמיץ את אוסטריה, טען שהתנה את הריאיון בכך שלא ידונו עמו שם בעניינים פוליטיים. לרות כתב: "נתתי ריאיון לפני שלושה חודשים בתנאי שלא תהיה שם מילה אחת פוליטיקה. הריאיון נבדק לפני הפרסום ואכן הופיע בלי שתהייה בו מילה אחת בעניינים פוליטיים. כל מה שאפשר היה לייחס לי מעבר לזה הוא פשוט לא נכון". ראו *Roth Joseph: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 321-324.

28. צווייג כתב כמה וכמה ספרים על יוצרי האמנות הדמונית: Stephan Zweig, Drei Meister: *Balzac, Dickens, Dostojewski*, Insel Verlag, Leipzig 1918; Stephan Zweig, *Der Kampf mit Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel Verlag, Leipzig 1925; *Stephan Zweig, Die Heilung durch den Geist: Mesmer, M.B Eddy, Freud*, S. Fischer, Leipzig 1931.

29. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 496 – יולי 1937.

30. "בהתקף של קלות דעת הטלתי על עצמי את האחריות על אישה צעירה" (שם, עמ' 145), ועיין גם: 27/2/1929, שם. מאוחר יותר הרבה לכתוב על מַגנָה בל, שאתה ועם שני ילדיה בילה את שנותיו האחרונות. שם, עמ' 154, 180, 195.

בערכו, ינחם אותו בצרותיו, וגם, כאמור, יתגייס לעזרתו בשעות של מצוקה כלכלית.

יחסו הדו־משמעי המסובך של רות אל מכותבו־מיטיבו נבע מן המעמד הרם שהעניק לו. רות שנא מכול את התלות הכלכלית שלו בזולת, וביזה את עצמו כ"שנורר" שאינו מסוגל להשתנות: "אני מתרוצץ לי בלשון תאבה, שנורר עם לשון משורבבת וזנב מכשכש".[31] התדמית העצמית העלובה של כלב מתרפס היא אחת מצורות ההשפלה העצמית של רות, שהרבה להתבטל בפני מכותבו, אף על פי שלא העריך עצמו פחות ממנו כיוצר. התבטאויות של השפלה עצמית בגלל מחלותיו התכופות וההתמכרות לאלכוהול חוזרות על עצמן בניסוחים שונים: "אני מושפל מדי יום ביומו, והבוז שאני רוחש לעצמי מתחלף במחלות גוף מכל המינים והסוגים".[32] רות היה מודע למדי לאופי הפסיכוסומטי של תחלואיו והכיר בכך שתסביכי הנחיתות והשנאה העצמית משפיעים על מצבו הגופני. הוא יצר זהות בין מצבו האינדיבידואלי לבין המצב של קבוצת השייכות האתנית שלו בכינויים יידיים כגון: "שנורר" ו"נעבעך", בהם כינה את עצמו.[33]

31. שם, עמ' 450 – פברואר 1936.

32. שם, עמ' 443 – דצמבר 1935.

33. שם, עמ' 502 – 4/8/1937.

הזהות היהודית והבעיות הכרוכות בקבלתה ובדחייתה היו נושאים מרכזיים בחליפת המכתבים שבין רות לצווייג. בשום תכתובת אחרת לא דן רות בלהט כה רב ובמעורבות כל כך גדולה בבעיה זו. הדיאלוג ביניהם קיבל בהדרגה אופי של דיון בסוגיית גורלו של העם היהודי. רות חשב שצווייג הוא יהודי מתבולל שאינו מוטרד מספיק מבעיית הזהות שלו. ואכן, כשהתחוללה ה"מהפכה הנאצית" והאנטישמיות הלטנטית באוסטריה ובגרמניה קיבלה לגיטימציה פוליטית, הופתע צווייג ונדהם. הוא לא הצליח להבין מדוע גם הוא נמנה עם הנרדפים. במגעיו עם הגרמנים, כשפרצה פרשת ריכרד שטראוס – שלמענו כתב צווייג ליברית לאחת האופרות, אשר הורדה מן הבמה משום שהסתבר שסטפאן צווייג אינו אלא יהודי – הוא טען להגנתו שרדיפתו של ארנולד צווייג היא אולי מוצדקת בגלל נטיותיו השמאלניות, אבל אינו מבין מדוע הם נטפלים לאיש א־פוליטי תמים כסטפאן. טענה זו מסתברת ממכתב התשובה של רות לתלונה זאת של צווייג: "כל עבודת חיינו – מבחינת חיי העולם הזה – הייתה לשווא. אין טועים בך מכיוון ששמך צווייג [כשמו של ארנולד צווייג הקומוניסט. ג"ש], אלא משום שאתה יהודי, הווה אומר, בולשביק של תרבות, פציפיסט ליטרט של הציוויליזציה, ליברלי. כל תקווה היא חסרת משמעות. 'התחייה הלאומית' הזאת נוטה לטירוף קיצוני".[34] צווייג, לעומתו, המשיך להדחיק את העובדה שהוא נרדף אך ורק בשל מוצאו היהודי. רות קינא במידה מסוימת בכישרון בת־היענה של צווייג, אבל עם זאת, הפנים את חווית הגורל היהודי, ולעתים אפילו סבר שבגלל זהותו היהודית הוא ראוי לגורלו המר, וניסה לשאת בגאון את אות הקלון.

34. שם, עמ' 261 – 6/4/1933.

לפיכך, נעלב רות עד עומק נשמתו כשצווייג כינה אותו "יהודי קטן ומסכן

[יהודון מסכן]",[35] והוא הגיב, כרבים אחרים שהפכו את החסר ליתרון, בגאווה על מוצאו היהודי ה"נחות": "אינך צריך לספר לי מה פירושו של יהודי קטן ומסכן. מאז 1894 אני יהודי כזה, ואני גאה בכך. אני יהודי מזרח־אירופי מאמין מראדזיבילוב. הנח לנושא הזה".[36] התבטאות זאת, צריך להדגיש, היא יוצאת דופן, משום שבתחנות שונות בחייו דווקא הכחיש רות את מוצאו היהודי ואפילו אימץ לעצמו קצין אוסטרי לא־יהודי לאב, כשהוא טוען שהוא בנו הבלתי חוקי.[37] הוא חזר והדגיש, בכמה הזדמנויות, שהוא מגיב על הנאציזם ועל כל אתגר פוליטי או קיומי אחר כאדם ולאו דווקא כיהודי: "ברור לי לחלוטין שאני, יוסל רות מראזדיבילוב, מגן בשיתוף עם כל העבר הגרמני הגדול, על גרמניה. היהדות שלי לא הייתה בעיניי אלא תכונה מקרית כמו השפם הבלונדיני שלי (שיכול היה להיות גם שחור). מעולם לא סבלתי מזה ומעולם לא הייתי גאה בכך. אינני סובל עתה גם מן העובדה שאני חושב גרמנית וכותב בלשון זאת; לעומת זה אני סובל מכך, שארבעים מיליון בני־אדם החיים במרכז אירופה נעשו ברברים; ובייסורים אלה אני שותף לכעשרים מיליון בני־אדם גרמנים, אם אפשר לבטא זאת במספרים".[38]

יחסו הדו־משמעי למוצאו מתגלה גם במקומות אחרים בתכתובת, למשל: "ואשר לצד היהודי שלנו, אני מסכים עמך שאין לעורר את הרושם שהעניין האחד והיחיד המעניין אותנו הם היהודים בלבד".[39] וכן: "מעולם לא הגזמתי בערכה של הטרגדיה היהודית ובמיוחד לא עכשיו, כאשר הניסיון להיות סתם אדם הגון כבר יש בו ממד טרגי". ועוד: "כחייל וכקצין לא הייתי יהודי, וכסופר גם כן אינני יהודי (ברוח הדברים שאנחנו מדברים עליהם)". ולבסוף: "חוששני שקיים רגע שבו ההסתייגות היהודית איננה אלא תגובתם של יהודים בעלי טַקט על החוצפה [כך במקור] של היהודים חסרי הטַקט".[40]

ההצהרות הקוסמופוליטיות, שבהן חזר ואמר שהוא מתייחס אל הנאצים כאדם ולא כיהודי, לא מנעו מרות להתייחס אל עצמו כיהודי בשנאה עצמית בוטה, ביטוי מובהק למה שכינו מבקרי תרבות שונים כשנאה עצמית יהודית (Selbsthass Jüdischer), שמבחינתו של רות היו לה סיבות פסיכולוגיות יותר מאשר סיבות אידאולוגיות.[41] בתחום האישי מתבטאת שנאה עצמית זאת בתחושה גדושת נחיתות, שהפכה מטרד לצווייג. הוא כותב למשל: "אתה עייף, אני יודע, ואני אומלל, משום שאני מעייף אותך עוד יותר".[42] השנאה העצמית דחפה אותו ליצור דיכוטומיות מיתיות בינו לבין צווייג: אם צווייג היה בעיניו "מלאך העליצות", הרי שאת עצמו תיאר כלכוד בכוחות אופל, המושכים את נשמתו המסוכסכת. לעתים תפס את עצמו כמי שמשמש מעין אחרימן לצווייג האורמוזד. הוא חוזר וזועק: "אני מוקף בכוחות האופל!"[43] המודעות העצמית של רות, שהגיעה עד כדי שנאה עצמית, נבעה ממקורות פסיכולוגיים עמוקים. כל חייו חשש שיצא מדעתו כאביו

35. שם, עמ' 464 — 31/3/1936.

36. שם, עמ' 465 — 2/4/1936.

37. דוד ברונסן מביא סיפור דומה מפי פרד גרובל (בריאיון): "תכליתם של הנישואים המהירים של אמי הייתה לטשטש עניין שהיה בינה לבין קצין: למעשה, אני בנו של אותו קצין. על כך נודע לי רק לפני זמן קצר מפי אחד מחבריו שעמו חזרתי ונפגשתי". בהמשך מביא ברונסן את הדברים הבאים מתוך ריאיון עם לודוויג מרכווזה: "אבי היה קצין שבכל מקום שיחידתו חנתה הייתה לו אישה" — David Bronsen, *Joseph Roth: Eine Biographie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1981, p. 33

38. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 417-418 — 24/7/1935.

39. שם, עמ' 260 — 26/3/1933.

40. שם.

41. פירוש סביר ליחסו של רות לאבותיו היהודים ניתן במסתו של ברונסן David Bronsen, "Austrian versus Jew: The torn of identity of Joseph Roth", *Leo Baeck institute Yearbook*, 18 (1973), p. 220-226 הארה כללית של הנושא ראו בספרו של גילמן Sander L. Gilman, *Jewish Self-Hatred*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1986

42. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 450 — פברואר 1936.

43. שם, עמ' 349 — יולי 1934.

בשעתו. העולם המורכב והמסוכסך לבש בעיניו צורה של שנאה עצמית יהודית, שהביאה אותו לעתים קרובות לדחייה מלאת בחילה של זהותו. כאמור, התייחס רות ליהדותו כאל תכונה מקרית, מקבילה לשפמו הבלונדיני,[44] והדגיש שהמורשת האירופית חשובה לו לא פחות מן היהודית, וכי הוא עצמו יצור כלאיים – מיזוג בין המורשות: "אי אפשר להתכחש למורשת היהודית בת 6,000 השנה, אך בה במידה אין להתכחש ל־2,000 השנים שאינן יהודיות. מוצאנו בראש ובראשונה מן ה'אמנציפציה'. מן האנושות, מן האנושי, קודם שמוצאנו ממצרים. גיתה, לסינג והרדר הם אבותינו לא פחות מאברהם, יצחק ויעקב".[45] ובמקום אחר, הוא כותב לצווייג: "כפי שכבר אמרתי לך, יש לנו לא פחות מחויבות לוולטר ולהרדר, לגיתה ולניטשה משיש לנו למשה ואבותיו היהודים".[46] הניסיון להעדיף את זיקתו לעולם הזר על זיקתו למורשתו גרם לו, כאמור, להעמיד פנים שהיה בנו של קצין אוסטרי. מאוחר יותר, בשלהי שנות השלושים, הציג עצמו כמונרכיסט קתולי.[47]

התערובת של שנאה עצמית ושנאת הלאומנות המפַלגת, שהייתה בעיניו הניגוד הגמור לטולרנטיות הפלורליסטית של ה"אידאולוגיה ההבסבורגית", הביאה אותו לידי כך ששנא גם את הלאומיות היהודית, כפי שזו השתקפה בתנועה הציונית. בעניין זה הגיע לניסוחים קיצוניים. כך, למשל, הוא מגיב בצורה בוטה על הצעתו של צווייג להזמין את חיים ויצמן להצטרף לעצומה נגד הנאצים: "ציוני הוא נאציונל־סוציאליסט. נאצי הוא ציוני".[48] מכתביו של רות אל צווייג חילצו ממנו, וכנראה לא במקרה, הערות אוטו־אנטישמיות רבות. תופעה זו בולטת על רקע העמדה המורכבת והמעודנת יותר, העולה מרשימותיו על יהדות מזרח אירופה: "יהודים בנדודיהם".[49] לצווייג הוא כותב על דמות יהודית טיפוסית שהיא "מוכה בצאתה ונוהגת כילד יהודי רך ומפונק באוהלה".[50] ובמקום אחר הוא אומר: "היהודים הם טיפשים גמורים, ורק האנטישמים טיפשים מהם, משום שהם מסוגלים להאמין בסכנת פקחותם. אחרי 2,000 שנה לא הצליחו היהודים להיות סימפתיים, ובטיפשותם הם סבורים שהם ויהדותם עומדים במרכז העולם".[51] ובמקום אחר: "אינני מסוגל לסבול יהודים קטני קומה, ששערם ותסרוקתם עשויים כך".[52]

ואולם, כפי שכבר רמזנו, הסלידה של רות מן הדימוי העצמי של היהודי המזרח־אירופי הניזון מידיו של בכורו המערבי,[53] לא מנעה ממנו לראות דברים לאשורם. הוא התייחס באירוניה לאשלייתו של צווייג, שיהודי גרמניה הנאצית נרדפים על בסיס אישי, משום שחטאו חטאים מסוימים. כאשר ביקש צווייג לכתוב מאמר אנטי־אנטישמי נגד חוקי נירנברג תחת הכותרת "אבות אכלו בוסר ושיני בנים תקהינה", הגיב רות באירוניה מרירה: "גם ההנחות שאתה מייחס למפלצות ההיטלריות מוטעות מיסודן; היהודים אינם נרדפים בשל מעשי פשע כלשהם שביצעו, אלא בשל יהדותם; ומבחינה זאת אין הבנים אשמים פחות מאבותיהם".[54]

44. ראו הערה 38 לעיל.

45. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 257 – 22/3/1933.

46. שם, עמ' 260 – 26/3/1933.

47. ראו *Joseph Roth: Eine Biographie*, הערה 37 לעיל. דברים מעניינים על מלחמתו למען הבסבורג ניתן למצוא גם באיגרת מן ה־1933/2/10 (*Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 264) בה הוא מבטא אשליות ביחס לאוסטריה: "באוסטריה המצב בהחלט בטוח ואין לחשוש בשום פנים ואופן מן הנאציונל־סוציאליזם". שייבלה ניסה להסביר את נטייתו של רות למונרכיזם ההבסבורגי: "הפנייה לאוסטריה הישנה, האופיינית לרוח המאוחר, מתרחשת כשרות מאבד את אמונתו בעתיד". ראו: Hartmut Scheible, "Joseph Roths Flucht aus der Geschichte", *Joseph Roth : Text und Kritik*, Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, München 1982, p. 57

48. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 420 – /8/193514.

49. Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, Verlag die Schmiede, Berlin 1927 לעניין זה ראו גם Mark H. Gelber, *Joseph Roth: Interpretation, Rezeption, Kritik*, Michael Kessler (Hrsg.), Tübingen 1990, p. 127-135 רות תמיד העדיף את יושבי השטעטעל של מזרח־אירופה על יהודי המערב. מבחינה זו הוא דומה ליהודים גרמנים "מתבוללים" אחרים. דמות מרכזית מבחינה זו הוא יעקב וואסרמאן, שהביע השקפה דומה במכתב לבובר, אשר הודפס בספרו Jacob Wasserman, *Lebensdienst*, Grethlein and Co., Leipzig & Zürich 1928, p. 177

50. Joseph Roth: *Briefe 1911-*

## ז

אלה היו שני השחקנים הראשיים בדרמה האפיסטולרית שלנו. רות ניסח את ההבדלים ביניהם במושגים של הפכים שניוניים. לפיו, ניחן צווייג ב"חסד התבונה" (Vernunft der Gnade), שהוא עצמו חסר מכול וכול.[55] צווייג היה "אזרח העולם" (Weltbürger), או "ילד של העולם" (Weltkind);[56] ואילו בו עצמו ראה בעל חלומות גדלות אוניברסליים, שאינו אלא קרתן קטן מן העיירה הגליצאית. הוא התקנא בצווייג שנולד לתוך עושר ונועד להיות מאושר, שעה שעליו נגזר להיות מושלך לגוב הייסורים. רות יצר גיבורים בדיוניים בצלמו ובדמותו, כגון גבריאל דן ב"מלון סבוי",[57] טונדה ובאראנוביץ ב"בריחה ללא קץ",[58] ברנדייס ובני ברנהיים ב"ימין ושמאל"[59] ומנדל זינגר ב"איוב: סיפור של איש פשוט".[60] הגיבורים הללו, כחייו של יוצרם, נקלעו למבוי סתום.

העימות בין צווייג לרות, שהיה מעיקרו חברתי – בין יהודי מערב־אירופי מתבולל לבין יהודי מזרח־אירופי עקור ותלוש, הפך בתכתובת ביניהם לניגוד בעל ממדים מיתיים כמעט. הוא לבש אופי של ניגוד בין יהודי השרוי במנוסה מתמדת ("בריחה ללא קץ"), לבין יהודי שגלה מביתו התרבותי ומנחלתו החברתית־כלכלית. רות נטש את השטעטעל, אך מעולם לא הכה שורשים במקום אחר והיה מעין "פליגלמאן" נצחי. צווייג נטל עמו לַגלות את "העולם של אתמול" כגן עדן מושלם שנהרס, וכשהגיעו מים עד נפש וכל דרכי התשובה נסתתמו ונסגרו, התאבד. רות דימה עצמו, כאמור, למעין אחרימן, אלוהי האופל ומקור הרע או כגלגול של אהסוורוס "היהודי הנודד",[61] אך גם כקרבן חסר־ישע של הדמונים המטרפים את הדעת של האל פאן, והוא נזקק למונח "פניקה" על כל צעד ושעל: "אינני מסוגל לחיות בפניקה מתמדת, אבל אני חי בפניקה במשך שנים ארוכות. כל עוד אני חי בצילה של פניקה זאת, אינני מסוגל לדון בכובד ראש בעצה כלשהי".[62] את צווייג, לעומת זה, דימה למעין אורמוזד, אל האור ומקור שפע החסד והטוב. ובמקביל, נתן בעצמו מסימני דמות השטן של מילטון, הנכסף ל"אור הקדוש", כאשר צווייג, מצדו, אותו "מלאך עליצות", הוקסם דווקא מאותם כוחות מתייסרים השואפים לאבדון.

## ח

אשר לספרות עצמה – זו, למרבה הפליאה, תפסה מקום משני בלבד בדו־שיח בין השניים. אמנם רות מתח ביקורת חריפה למדי על סגנונו של צווייג בביוגרפיות שלו על פושה (Fouche), מסמר (Mesmer) וקסטליו (Castellio),[63] אך נזהר מלהתייחס ישירות למה שנראו בעיניו כליקויים בספריו הייצוגיים יותר של צווייג. אמות המידה הסגנוניות של רות היו

*1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 148 – פברואר 1929.

51. שם, עמ' 243 – 3/12/1932.

52. שם, עמ' 399 – 4/1/1934.

53. בשאלת יחסו של רות ליהדות מזרח ומערב אירופה דן קלוד מאגריס Claudio Magris, Weit von Wo: verlorene Welt des Ostjudentums, Europaverlag, Wien 1974

54. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 264 – 9/5/1933.

55. שם, עמ' 353 – 13/7/1934.

56. שם, עמ' 213, 511.

57. יוסף רות, מלון סבוי, תרגם יוסף שריג, זמורה ביתן, תל־אביב 1992.

58. יוסף רות, בריחה ללא קץ, תרגם שלמה ינאי, זמורה ביתן, תל אביב 1992.

59. Joseph Roth, Right and Left, Michael Hofmann (trans.), Chatto and Windus, London 1991

60. יוסף רות, איוב: סיפור של איש פשוט, תרגם צבי ארד, זמורה ביתן, תל אביב 1985.

61. אהסוורוס היה בדרך כלל ארכיטיפוס אנטישמי, אבל גרסאות של דמות זאת מופיעות גם ביצירות של סופרים יהודים: דמותו של Brandeis בספר Joseph Roth, *Rechts und Links*, Kiepenheuer und Witsch, Koeln 1985, p. 531-690 ודמותו של Jakob Waremme בספר Wassermann, *Der Fall Maurizius*, S. Fischer, Berlin 1928 על ספר זה ראו A. Stojan, *Menschentypen in Wassermann Romanen: Bestand und Wandel der menschlichen Gestalten* (Unpublished dissertation), 1937, pp. 40-44 של ווסרמאן,

62. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 439 – נובמבר 1935.

63. לדברי ברונסן. ראו *Joseph Ruth: Eine Biographie*, הערה 5

בהירות ופשטות וסגנונו של צווייג נראה לו מנופח. ואולם, אף על פי שנזהר, כאמור, שלא להעליב את מכותבו־מיטיבו, הרי גם כשכתב דברים חיוביים, כביכול, לא נמנע מנימה אירונית: "הייתי מעדיף אילו היית מעניק בשלושים העמודים הראשונים לשפע הברק והעודף שבסגנונך קצת יותר קלילות אווירית ורוך ולעתים אפילו נוקשות".[64] בשיחות פרטיות נטה רות לזלזל בכשרונותיו הספרותיים של צווייג. לעומת זאת, חשב צווייג שרות הוא כישרון ספרותי וודאי, ושימש יותר כסוכנו מאשר כמבקרו. הוא נטל על עצמו את התפקיד לעודדו לסיים את יצירותיו ולמצוא לו מוציאים לאור ומתרגמים.[65]

עם עליית הנאציונל־סוציאליסטים בגרמניה נעשה הדיאלוג בין השניים פוליטי יותר ויותר. לרות, כאמור, לא היו אשליות ביחס ל"גרמניה החדשה", ואילו צווייג, בגלל אינטרסים תרבותיים־כלכליים שונים שהיו לו בגרמניה, השלה את עצמו, שהפרק הנאצי אינו אלא אפיזודה חולפת. אשליה זו הדריכה אותו, בין השאר, בניסיון השווא שלו לשמור על קשריו עם הוצאת "אינזל" (Insel-Verlag).[66] הפרשה האומללה ביותר בין צווייג לבין עמיתיו הגרמנים הייתה, בלי ספק, פרשת הליברית שהוא כתב לאופרה של ריכרד שטראוס – שנסתיימה, כידוע, באכזבה פתטית.[67] רות, מצדו, הסתייג מניסיונותיו של צווייג להתייחס אל הגרמנים כיצורים שפויים והגיוניים, שאפשר להידבר עמם, ובכך נשאר נאמן לעמדתו עוד מימי עליית הנאצים לשלטון. כבר אז כתב לצווייג: "גרמניה מתה. היא מתה בשבילנו. אין לסמוך עליה עוד, לא בשפלותה ולא באצילותה. היה חלום ואיננו עוד. אנא, פקח עיניך סוף־סוף!"[68]

ככלל, רות היה ספקן ביחס לטיבו של האדם ואילו צווייג האמין כי יצר לב האדם טוב מנעוריו. רות הטיל ספק בכוחן של מילים לשנות תהליכים היסטוריים, ואילו צווייג שגה באמונה זו.[69] אבל, ועניין זה דורש הדגשה נוספת, הניגודים הרעיוניים למיניהם אינם ממצים את מערכת היחסים בין השניים. היחסים ביניהם היו גם, ואולי בעיקר יחסי תלות שבין בן נטוש ואומלל לבין אב מוודה, המתבקש להיות אב מאמץ. רות ביקש מצווייג בעיקר תשומת לב ואהדה. הוא חזר והודיע לו כי הוא גווע על ערש דווי, ובמעין סחיטה רגשית הטעים שאם מגנו ינטוש אותו, ילך לעולמו: "אני יודע היטב, אני מנצל אותך לרעה. אבל אני זקוק לך ואיני יכול לחיות עוד בלעדיך. פשוטו כמשמעו איני יכול להיות עוד".[70] לעתים פנה רות לצווייג כאילו היה אלוהים, כשהוא קורא לעזרו "ממעמקים" (de profundis): "אל מי אקרא אם לא אליך! אתה יודע היטב כי אלוהים מאחר להשיב ותשובותיו מגיעות לרוב לאחר שכלו כל הקיצין. אינני רוצה למות, גם אם אינני ירא את המוות".[71] במקרים אחרים פנה צווייג לרות כ"בן אובד", המתוודה באוזני האב על אהבתו ונאמנותו העמוקות: "לא נותר לי עוד דבר לבד מן המילים האחרונות של אדם השוכב על ערש דווי. אני אוהב אותך ואיני רוצה לאבד אותך".[72]

לעיל, עמ' 300, 474-478.

64. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 181 – ספטמבר 1930.

65. לדברי ברונסן. ראו *Joseph Ruth: Eine Biographie*, הערה 5 לעיל.

66. רות ניבא שהוצאת "אינזל" תבגוד בצווייג, והתנגד למכתב שכתב להוצאת אינזל בניסיון לשכנע אותה להמשיך את הקשרים עמו. ראו *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 288 – נובמבר 1933.

67. פרשת שטראוס־צווייג ויחסי צווייג וגרמניה עולים במכתב של רות, שבו הוא דווקא מגן על צווייג מול לודוויג מרכוזה שהתקיף אותו. רות מנסה להבין את האומללות הפתטית של צווייג התמים. ראו שם, עמ' 374-376 – 26/8/1934 (מכתב ללודוויג מרכוזה). צווייג מגולל חלק מן הפרשה במכתב לרות. ראו שם, עמ' 404 – 16/2/1935.

68. שם, עמ' 294 – 29/11/1933.

69. שם, עמ' 286-291 – נובמבר 1933.

70. שם, עמ' 430 – 18/10/1935.

71. שם, עמ' 433 – דצמבר 1935 וכן עמ' 447.

72. שם, עמ' 463 – מרס 1936.

בין אם נאמץ את הדברים כפשוטם ובין שנתייחס אליהם בספקנות, נדמה כי סטפאן צווייג, הרפרנט החוץ־ספרותי, איבד במכתביו של רות אט־אט את ממשותו. הנימה הפתטית, אותה העצים רות בהדרגה, הביאה לידי כך, שהמכתבים מבטאים יותר ויותר טרוניות של ילד מלנכולי נטוש המחפש אב־מגן, מופשט כמעט. רות רוטן ומתאונן מתוך עמדה של התגוננות, ואין במכתביו שמץ מאותו חוש הומור נפלא, המופיע במאות הפיליטונים ובנובלות שלו, כגון: "פסלו של הקיסר",[73] ו"קורות הלילה האלף ושניים".[74]

73. Joseph Roth, *Die Büste des Kaisers*, P. Reclan, Stuttgart 1977 (1934)

74. Joseph Roth, *Die Geschichte von der Nacht 1002*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1972 (1939)

## ט

רות חי בתחושה שחייו נועדו להסתיים באורח טרגי, והוא היה מודע ליצר ההרס העצמי שלו. באחד ממכתביו הוא כותב: "חשתי לראשונה כמה חלש אני מסוגל להיות. ידידי הטוב, 'יצר ההרס העצמי', נתגלה אולי במערומיו".[75] הוא ראה עצמו כעבד נרצע של המלך אלכוהול, ששימש לו כמפלט וכמקור להענשה עצמית. עקב כך נאחז בצווייג כבקרש הצלה, כבמי שאמור להיות שומר נפשו ולעכב את ההוצאה לפועל של גזר הדין שהיה רשום על הקיר. יחסו הנדיב של צווייג, מכתבי העידוד שלו, חסדיו ומתנותיו היוו מחסומים בפני דחפי ההתאבדות של רות, מדעת או שלא מדעת. תשוקת המוות העסיקה את רות בהקשרים שונים, והוא מתייחס אליה בחיי גיבוריו.[76] מהלך עלילה, המוביל לקראת ההרס העצמי, מתגלה בחליפת המכתבים בשלבים, שיש להם אפילו ביטויים פורמליים. אמנם, קצב חילופי האיגרות ואופיין לא נקבעו על ידי מה שאפשר לכנות בשם "הסופר המובלע", אלא היו תלויים בגורמים חוץ־ספרותיים, אבל התמורות והתהפוכות בעולם החיצוני חוזרות ומשתקפות בקצב הכתיבה, בשינויים בסגנון, בנימה ובגינונים שונים.

75. הערה 1 לעיל, עמ' 298 — 1933/22/10.

76. ברונסן דן בהיבטים שונים של תשוקת המוות אצל גיבוריו של רות David Bronsen, *Joseph Roth: Eine Biographie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1981, pp. 559-562 ועיין גם C. Sanger, "The Figure of the Non-hero in the *Austrian Novels* of Modern Austrian Joseph Roth", Literature, 2 [4] (1969), pp. 35-37

חליפת המכתבים נפתחה בספטמבר 1927 ובראשיתה הייתה פורמלית למדי. מכתבו הראשון של רות בא כתגובה למחמאותיו של צווייג על הספר ה"יהודי" (Das Judenbuch) של רות, "יהודים בנדודיהם", שיצא לאור בשנת 1927.[77] במשך שנתיים פנה רות אל צווייג לפי הנוסח הרשמי המקובל בתכתובת רשמית גרמנית: "אל מר סטפאן צווייג הנכבד מאוד" (Sehr verehrter Herr Stephan Zweig). במשך השנים איבד הקשר ביניהם מעט מרשמיותו ונעשה אישי יותר. שינוי זה בא לידי ביטוי בשינוי שנתחולל בנוסח הפתיחה למן ה־1 באפריל 1930: "מר סטפאן צווייג הנכבד והיקר מאוד" (Sehr verehrter und lieber Herr Stephan Zweig).

77. *Joseph Roth: Briefe 1911-1939*, הערה 1 לעיל, עמ' 108 — 8/9/1927.

מאוחר יותר באותה שנה יזם צווייג ניסוח קרוב יותר של היחסים ביניהם, והציע לרות שלא לפנות אליו יותר בתואר "מר" (Herr) הפורמלי. ואכן,

מעתה ואילך (מ־23 בספטמבר 1930 ואילך), פונה אליו רות כאל: "סטפאן צווייג הנכבד והיקר"[78] (Lieber verehrter Stephan Zweig). והנה, בשבוע שבו החליטו על הנוסח הרשמי פחות, גבר קצב התכתובת. רות כתב במהלך השבוע שהחל ב־22 בספטמבר 1930 שלושה מכתבים אל צווייג. לאחר אותו שבוע "תקשורתי", היו עוד כמה תקופות בהן התעצמה חליפת המכתבים בין השניים: מרס 1933, ספטמבר ונובמבר 1933, יוני יולי 1934, אוגוסט, אוקטובר ונובמבר 1935, ינואר ומרס 1936 ולבסוף אוגוסט וספטמבר 1937.

78. שם, עמ' 180.

בכל אחת מן התקופות הללו עלה נושא מרכזי אחר. מאורעות חיצוניים, כגון עלייתו של היטלר, סיפקו רקע לאיגרות רבות, כך גם הצורך לסכם את המשמעות הקיומית של "המצב האנושי". עדות לצורך דחוף זה משתקפת, בין היתר, בקטע הבא: "אתה אינך מוכן לסלוח לאלוהים שאתה מזדקן עם השנים במקום להודות לו על כך. אינך מוכן להבין שבני אדם נעשו 'רעים' יותר, משום שעד עתה סירבת לראות שהם רעים וטובים, בקיצור – בני אדם, והם יהיו כאלה כל זמן שלא נגיע לאחרית הימים".[79]

79. רות לצווייג, שם, עמ' 496 – 10/7/1937.

באוקטובר 1932 חלה התפתחות נוספת בנוסחי הפתיחה של המכתבים. השניים חדלו לכנות זה את זה בשמם הפרטי ובשם המשפחה, והסתפקו בנוסח "ידיד יקר ואהוב" (Lieber teurer Freund); לצד ההתקרבות החיצונית, התרבו באיגרות עדויות לבעיות הרגשיות המורכבות בין שני האישים. ושמא דווקא האינטימיות היא שאפשרה לרות לבטא את הרגשות הדו־משמעיים ואת השנאה הנסתרת שלו לצווייג, והוא החל לנשוך את היד שהאכילה אותו. ומנגד, ככל שרות נעשה תוקפני יותר, הפכו תגובותיו של צווייג אפולוגטיות ומתגוננות. ההתכתבות, שהחלה כקשר חברתי פורמלי בין שני סופרים המכבדים זה את זה, הגיעה אפוא להתנגשות חריפה.

כך, למשל, באחד ממכתביו האחרונים של רות אל צווייג משנת 1938, הוא נשמע כאדם פגוע ונטוש: "הקשרים בינינו רבים מכדי שישררו בינינו אדישות וזדון. שתיקתי היא רק תוכחה אילמת מתמדת".[80] המילה האחרונה בדו־שיח זה הייתה של צווייג. בהתנצלו על חטא שמעולם לא חטא ביודעין הוא חושף ייסורי מצפון, המתבטאים בתחושה כי רות נוטר לו משום מה טינה: "יוסף רות היקר, כתבתי אליך שלוש או ארבע פעמים בלי שתזכני בתשובה; ואני סבור כי לאור ידידותנו רבת השנים, אני רשאי לבקש ממך להסביר לי את פשר שתיקתך העקשנית, ואני מקווה הלא־מרושעת".[81] אחרי מכתב זה ירדה על השניים שתיקה גדולה. הם חדלו לכתוב זה לזה, עלילותיהם שוב לא נפגשו והם עמדו בודדים לגורלם.

80. שם, עמ' 522 – 13/7/1938.

81. שם, עמ' 525 – סוף 1938.

רות, שהתמכר לאלכוהול, נסחף אל קצו. כוחות חזקים ממנו השתלטו עליו ודחפו אותו לסופו, שהקדים את סופה של יהדות אירופה. הוא שבק

חיים לכל חי בפריס ב־27/5/1939. אשר לצווייג – גם הוא לא עמד במבחן הזמן. הוא לא הצליח להתמודד עם העקירה מנחלתו התרבותית ומן הסביבה האידילית־בורגנית לה הורגל, והתאבד בשנת 1942 בפטרופ וליס שבברזיל. על שתי הדמויות הקיץ אפוא קץ טרגי או, כפי שרות ניסח זאת: "הגורל דחק [בהם] בצורה איומה, סמלית וזולה להחריד, כאילו מבקש הוא לחקות כותב רומנים מטופש".[82]

82. שם, עמ' 460 – 26/3/1936.

בקריאת חליפת מכתבים זו נהגנו כשותף השלישי הבלתי צפוי, הממלא פערים ויוצר קישורים כדרך שנוהג השותף הצפוי (הקורא הנמען) בספרות בדיונית "טהורה". הקריאה מותנית, אולי, מלכתחילה, במודעותו של הקורא לגורלן של שתי הדמויות, שכל אחת מהן התאבדה לפי דרכה. המצב ההיסטורי שהשניים נקלעו לתוכו הפך למצב קיומי חסר־מוצא וחסר־תקווה, וכל אחד מהם נמלט מן המבוי הסתום שחייו נקלעו לתוכו לפי "סגנונו" אל המוות הגואל. ויש מקום להניח, שקריאתו של הנמען הבלתי צפוי מותנה במצבו שלו עצמו בהווה, שגם הוא הופך לחלק מן העבר הקרוב והרחוק.

**האוניברסיטה העברית, ירושלים**

# מצד החומר מצד הרוח

## פתיח לתאוריה של דייוויד הארווי

יגאל שוורץ

## דייוויד הארווי והמדף הפוסט־מודרניסטי בעברית

מדף הספרים המודפסים עברית, שעניינם ה"תופעה הפוסט־מודרניסטית", התעשר בשנים האחרונות. תוך זמן קצר תורגמו כמה מסות סמינליות של אחדים מהוגי הדעות המוכרים והנחשבים ביותר בתחום.[1] בד בבד, ראו אור כמה ספרים וקובצי מאמרים של חוקרים ישראליים, שבהם נבחנת המציאות החברתית והתרבותית הישראלית דרך פריזמות פוסט־מודרניסטיות שונות.[2] ואולם, הקורפוס הכתוב עברית בתחום המרכזי הזה הוא עדיין צנוע מאוד, יחסית להיצע המדהים המזומן לקוראים בכל אחת מהשפות האירופיות העיקריות.

התרגום מספרו המאלף של הארווי, "The Condition of Postmodernity"[3] – שהוגדר על־ידי ה־ Independent כ"אחד מחמישים הספרים העיוניים החשובים ביותר שפורסמו מאז 1945" – נועד להעשיר את מדף החיבורים העיוניים העוסקים בפוסט־מודרניזם בעברית, וכך להרחיב ולהעמיק את הדיון בתופעה הזו בישראל. השאלה המתבקשת היא, כמדומה, למה דווקא הארווי? שהרי קיימים מאות חיבורים בנושא הזה, חלקם פרי הגותם של חוקרים מפורסמים ונחשבים יותר – לפחות בעיניהם של רבים מיודעי הח"ן במדעי הרוח ובפרט בלימודי הספרות? אחת התשובות לשאלה הזו גלומה בשאלה. דווקא הארווי, כיוון שהוא לא ידוע מספיק, וכן, והדברים קשורים אלה באלה, משום שהיכרות עם עבודתו יכולה להעניק פרספקטיבה חדשה, שונה ומרעננת לשיח המקובל בסוגיית הפוסט־מודרניזם בקרב מרבית המורים וחובשי הספסלים של המחלקות לספרות באוניברסיטאות ובמכללות שלנו.

אסביר: מרבית החיבורים העיוניים בסוגיית הפוסט־מודרניזם שתורגמו עד כה לעברית עומדים בסימן שלטונה של הפרספקטיבה הפילוסופית, ואין תמה בכך. זו המגמה הרווחת במערב – חיבורים פילוסופיים או פילוסופיים למחצה בתוספת הערות צד (asides) הנוגעות בסוגיות חברתיות, כלכליות ופוליטיות. ספרו של הארווי הוא חריג בולט בנוף

1. בין היתר: פרדריק ג'יימסון, "פוסט־מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", תרגמה עדי גינצבורג־הירש, קו, 10 (1990), עמ' 101־119; ז'אן פרנסוא ליוטר, המצב הפוסט־מודרני, תרגמו גבריאל אש ואריאלה אזולאי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1999; יורגן הברמאס, הקונסטלציה הפוסט־לאומית: מסות פוליטיות, תרגם יעקב גוטשלק, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2001; פייר ברודייה, על הטלוויזיה, תרגמה נרי גבריאל־סבניה, בבל, תל־אביב 1999; ז'אן בודריאר, אמריקה, תרגמה מור קדישזון, בבל, תל־אביב 2000.

2. דוד גורביץ, פוסט־מודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה־20 (מה?דע!), דביר, תל־אביב 1997; אברהם בלבן, גל אחר בסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסט־מודרניסטית, כתר, ירושלים 1995; אילן גור זאב (עורך), חינוך בעידן השיח הפוסט־מודרניסטי, מאגנס, ירושלים 1996; ועוד.

3. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK 1990

הזה. זהו חיבור של אדם שהוא, על־פי הכשרתו האקדמית ונטיית ליבו, לא פילוסוף אלא גאוגרף – חוקר מובהק בתחום מדעי הסביבה ומדעי החברה. כגאוגרף, ובמיוחד כגאורף איכותני הוא מגלה, שלא כמו מרבית עמיתיו לשיח הפוסט־מודרניסטי, עניין עמוק ב"עולם הממשי". הארווי, צריך לציין, מעוניין בתאוריה הפוסט־מודרניסטית הרבה פחות מאשר בקשרים שבינה לבין "עולם המעשה"; העולם שבו אנשים חיים, גרים, עובדים ומבלים. אמנם, כפי שנקל להיווכח במהלך הקריאה של דבריו, הוא מרבה "לשוחח" עם תאורטיקנים פוסט־מודרניסטים – מקשיב רוב קשב לטיעוניהם, מציג אותם בפני הקורא בנאמנות ובבהירות, ואחר־כך מגיב עליהם גם בטיעונים תאורטיים. ברם, זהו, מבחינתו, רק שלב הפתיחה של השיחה ולא ה"ליבה" שלה.

ה"ליבה" של הדיבור של הארווי עם נציגי הגישות הפוסמודרניסטיות מתמקדת במה שאפשר לכנותו "המבחן ההקשרי". זו הזירה שבה בוחן הארווי את הגישות, שאותן הציג תחילה באורח כמו־אובייקטיבי, מעמדה אחרת: הערכתית־שיפוטית. עמדה שאמת המידה שלה היא תקפותן, כלומר, ישימותן של הגישות הפוסט־מודרניסטיות כמודלים תיאוריים ופרשניים של "גומחות אקו־תרבותיות" ממשיות!

בין שני החלקים בדיון של הארווי – החלק התיאורי וההערות שלו במישור התאורטי מזה, והחלק ההערכתי־שיפוטי מזה – מתקיימת בספר, בדרך כלל, הפרדת רשויות, שיש לה, תדיר, גם ביטוי גרפי. כך גם בחטיבה שבחרנו לתרגם; היחידה הראשונה (פרק א) מתמקדת בתיאור התופעה הפוסט־מודרנית, והיחידה השנייה (פרק ב) מתמקדת בבחינת המאפיינים ש"נצפו" ביחידה הראשונה ובהערכתם "בסביבתם הטבעית".

## נושא הדגל של הגאוגרפיה האנושית החדשה

את עמדותיו של הארווי ביחס לתופעה הפוסט־מודרנית, כדאי לנסות ולהבין על רקע היכרות, ולו גם שטחית, עם מפעלו המחקרי כגאוגרף; מפעל שנחשב בעיני רבים מעמיתיו לתרומה החשובה ביותר לעיצוב פניה של הדיסיפלינה במחצית השנייה של המאה העשרים.

באמצע שנות החמישים של המאה הקודמת, התרחש בתחום לימודי הגאוגרפיה במערב מהלך מתודולוגי מקיף המכונה "המהפכה הכמותית". את מקומה של "הגאוגרפיה הרגיונאלית" ששלטה עד אז בתחום, שהציבה את ה"אזור" כמדיום שלה, תפסה הגאוגרפיה כ"מדע מרחבי"; אסכולה שהתיימרה להיות "עיונית־טהורה", אשר החוקרים שהיו מזוהים אתה ניסו להבין ולתאר את העולם במושגים "מתמטיים־אובייקטיביים". אל המאמץ הזה (שנדבך התשתית שלו היה המודל של היינריך פון טינן

(Thünen)[4], הצטרפה בשנות השישים תיאוריית המערכות הכללית של ברטלנפי (Bertalanffy), "ולרגע אחד", כותב יובל פורטוגלי בסקירתו התמציתית והבהירה, "היה נדמה שהגאוגרפיה, כתאוריה חברתית־מרחבית, מבססת לעצמה מעמד של כבוד בין המדעים – כתאוריה של עיר ואזור".[5]

הארווי היה שותף למהפכה הזאת, וספרו Explanation in Geography, שראה אור ב־1969,[6] היה לטקסט הממצה ביותר בתחום הגאוגרפיה הכמותית־מרחבית. ואולם, בה בעת, הוא שקד על פיתוח גישה חדשה – הגישה האיכותית. ואכן, ב־1973 ראה אור ספרו Social Justice and the City,[7] שפורטוגלי מעיד עליו ש"סחף עמו את הגאוגרפיה כולה למהפכה פרדיגמטית שנייה בתוך עשרים שנה – זו שהולידה את הגאוגרפיה הסביבתית הסטרוקטורליסטית־מרקסיסטית, ואת הגאוגרפיה ההומניסטית של המקום והאי־מקום".[8]

נציג מובהק של הגאוגרפיה ההומניסטית הוא אדוארד רלף. בספרו "מקום ואי־מקום" (Place and Placelessness[9]) הוא טוען, שהמרחב אינו מאגר נתונים ניטרלי, ושכל דרך המנסה לתאר אותו היא גם דרך לכבוש אותו. רלף מבחין בין שני מושגים: "מקום" – מרחב אנושי מסוים, בעל מאפיינים ייחודיים, ו"אי מקום" – מרחב מובנה שהוא תוצר של מניפולציות תכנוניות ו/או לשוניות, המוכתבות על־ידי צרכים כלכליים ו/או אידאולוגיים, ואשר אלה הפועלים באמצעותן מתעלמים תדיר באורח בוטה מהמאפיינים הייחודיים של ה"מקום".[10] מצב עניינים זה מחייב, לדעת רלף ועמיתיו, "הגאוגרפים ההומניסטיים", לחזור ולסמן את הפערים בין ה"מקום" ל"אי־מקום", ליצור מודעות אצל מתכנני הערים והארכיטקטים – ובדרך זו להביא לשינוי.

בעיני הארווי, ובעיני כמה מעמיתיו הצעירים שעמם פעל במחצית השנייה של שנות השבעים, נתפסה הגאוגרפיה ההומניסטית (שאף היא, כאמור, תוצר המהפכה האיכותית שהארווי חולל באותו העשור) כתמימה ואפילו כמזיקה. לדעתם, הבעיה אינה טמונה בכוונותיו של ארכיטקט זה או אחר, אלא במבנה החברה הקפיטליסטית המייצר את שכונות המצוקה לצד רובעי היוקרה, ואת הגאוגרפיה הפוזיטיביסטית־כמותית, שאף היא חלק אינטגרטיבי מהמערך הקפיטליסטי. הגאוגרפים ההומניסטים בתמימותם מסבים, לדעת הארווי ועמיתיו מאותה התקופה נזק, שכן הם "משתתפים בעיצוב התודעה הכוזבת שמסתירה מבני האדם את מצבם האמיתי – את העובדה שהעוני והעושר אינם משמיים, וגם אינם תוצר של חוקי הטבע, העיר, האזור והחברה, אלא מעשה ידי אדם, שבשגרת היומיום מחלק באופן לא שוויוני את המשאבים, ובכללם את המרחב".[11]

המודל האלטרנטיבי, שעליו שקדו הארווי ושותפיו לדרך באותן השנים,

4. J. von Heinrich Thünen, *Von Thünen's Isolated State*, edited and translated P. Hall, Pergamon, Oxford [1826] 1966

5. יובל פורטוגלי, "1,500 מילה ויותר על הגאוגרפיה של האדם: מסע אל תוך הדיסיפלינה", תיאוריה וביקורת, 16 (2000), עמ' 213-222. הסקירה המברקית שלי מבוססת, ברובה, על סקירתו של פורטוגלי.

6. David Harvey, *Explanation in Geography*, Edward Arnold, London 1969

7. David Harvey, *Social Justice and the City*, Edward Arnold, London 1973

8. פורטוגלי, הערה 5 לעיל, עמ' 217.

9. Eduard Relph, *Place and Placelessness*, Pion, London 1976

10. טענות דומות ברמה המתודולוגית העלו לנרד דייויס (Lennard J. Davis) בספרו *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, Methuen, New York and London 1987 וחוקרים פוסט־קולוניאליסטים שונים. וראו גם: יגאל שוורץ, "הנדסת האדם' ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה", מכאן, א (2000), עמ' 9-24.

11. פורטוגלי, הערה 5 לעיל, עמ' 219.

התבסס, כפי שציין פורטוגלי, על ניסוח מחדש של המרקסיזם "כתאוריה שהמרחב, המקום והסביבה, כמו גם העיר, הכפר והאזור – מושגים שמרקס עצמו, כבן המאה ה־19, שהיה אחוז בקסם ההיסטוריה, התעלם מהם – הם חלק אינטגרלי ממנה". הארווי "הראה איך המתח בין כוחות האגלומרציה, הלוקליזציה והמונופול הטמונים במרחב הקפיטליסטי מן הצד האחד, וכוחות הביזור, ההפשטה והתחרות המרחבית, מן הצד האחר, מביאים ל'עיור ההון' ול'עיור ההכרה' האנושית־חברתית" (שם).

## האליה והקוץ: פוסט־מודרניזם בעיניים מודרניסטיות

המודל הסטרוקטורליסטי־מרקסיסטי שאותו פיתח הארווי בגאוגרפיה האיכותית שלו, משמש גם (למרות שהארווי אינו מצהיר על כך) כתשתית ההגותית של הטקסט שלפנינו. מעובדה זו נגזרים כמה מיתרונותיו הבולטים של המאמר, אך גם, והדברים תלויים אלה באלה, חיסרון משמעותי, שאני מבקש להצביע עליו.

המסורת ההגותית שבמסגרתה פועל כאן הארווי – המאופיינת, אם להשתמש בניסוחו הוא, ביכולת "לתפוס את התהליכים" במסגרת "אותה תאוריית־על"[12] – מאפשרת לו לתאר, להעריך ולשפוט את התופעה הפוסט־מודרנית מעמדה שהיא בעת ובעונה אחת רב־פרספקטיבית (היסטורית, פוליטית, סוציו־כלכלית, תרבותית־אמנותית ועוד) וקוהרנטית; כלומר לכידה, מתואמת, עקבית וברורה.

12. הארווי, כאן, עמ' 167.

המסורת הסטרוקטורליסטית־מרקסיסטית גם מספקת להארווי ארסנל גדול של כלי ניתוח ותיאור. החל בתבנית ההיסטורית־דיאלקטית שבה מוצב הפוסט־מודרניזם כתופעה שבאה לאחר המודרניזם וכתגובת נגד לו, דרך ההשוואה בין שתי התופעות על בסיס רשימה המכילה קבוצה גדולה של אופוזיציות בינאריות (הרשימה של Hassan, כאן, עמ' 144), וכלה בהיגיון ובפרקטיקות הניתוח של אירועים חברתיים וטקסטים אמנותיים, המשמשים כ"מקרי מבחן פרדיגמטיים".

הארווי עושה ב"מודל האב" שלו, ובכל הארסנל שנספח לו, שימוש מושכל ומרשים, שתוצאתו הרצאה שיטתית ובהירה. כך באשר לניסוח של עמדות התשתית של הפוסט־מודרניזם וכך באשר לסימון ומיון המגמות המרכזיות ומושגי היסוד של התופעה הפוסט־מודרניסטית. זהו, למיטב ידיעתי, הטקסט השיטתי והבהיר ביותר בכל הקורפוס שעניינו הניסיון לתאר את התופעה הנידונה כאן, והוא ברור וקריא הרבה יותר, בבחינת בן־בנו של קל וחומר, מהטקסטים הפוסט־מודרניסטיים עצמם.

ברם, אליה וקוץ בה. חולשתו של המאמר הזה היא בדיוק – אם להמשיך

בקו של אותה מסורת חשיבה, שהארווי מייצג באורח מבריק כל כך – הצד השני של מה שהצגתי קודם כמקור עוצמתו, או, בניסוח אחר, נקודת ארכימדס של הטקסט שלפנינו – הראייה המערכתית והחשיבה התבניתית – יכולה להיתפס, מזווית התבוננות שונה (למשל, פנומנולוגית), כעקב אכילס שלו. אבהיר: הארווי בוחן את התופעה הפוסט־מודרנית כמודרניסט. אמנם, הוא מודרניסט הגון וליברלי למופת. עובדה – ראשית הוא מנסה לתאר את התופעה שהוא מעמיד לדיון באורח אובייקטיבי, ככל יכולתו, ורק אחר־כך הוא מעריך ושופט אותה. יתר על כן, במסגרת העולם (המודרניסטי) שבו הוא מאמין, הוא משאיר שולי אי־מוגדרות רחבים, ובהם הוא ממקם, בין היתר, את התופעה הפוסט־מודרנית.

ואולם, כפי שאפשר להניח מראש – שוב, על־פי המסורת ההגותית של הארווי עצמו – המבנה מכתיב את המשמעות. ההפרדה המוצהרת בין שלב התיאור לבין שלב ההערכה והשיפוט אינה חדה וברורה. המערך התיאורי שנקבע בתחילת הדיון, מכתיב חלק לא קטן משלל ההערכות והמסקנות השיפוטיות הנגזרות בשלב הסופי שלו. דוגמת מופת לעניין הזה היא, כמדומני, ההגדרה של בודליר ל"מודרניות", שאתה פותח הארווי את הדיון בפרק הראשון של הספר (לאחר פרק ההקדמה), פרק שכותרתו היא Modernity and Modernism:

**"Modernity, wrote Baudelaire in his seminal essay 'The painter of modern life' (published in 1863[13]) is the transient, the fleeting, the contingent; it is the one half of art, the other being the eternal and the immutable".[14]**

הארווי מאמץ את ההגדרה של בודליר כמוצא שלל רב, ולדעתי, ככל שהדבר נוגע לדיון במודרניות ובמודרניזם, הוא צודק. אכן, זהו, בדיספוזיציות רבות ומגוונות, המתח היסודי של התופעה המודרנית, וכבר עמדו על כך הוגים וחוקרים שונים.[15] הבעיה נוצרת כאשר הארווי משתמש בהגדרה המאתגרת ומעוררת ההשראה של בודליר כאמת מידה גם לסימון מקומו של הפוסט־מודרניזם בהיסטוריה של הרעיונות, וגם, וחמור מכך, לשיפוט ערכי שלו כתופעה חברתית ותרבותית מקיפה:

"כמו כן, מסקנתי היא כי יש הרבה יותר המשכיות מאשר הבדל בין ההיסטוריה המקיפה של המודרניזם לבין התנועה הקרויה פוסט־מודרניזם. נראה לי נבון יותר לראות את האחרונה כמשבר ייחודי בתוך הראשונה, משבר אשר מדגיש את הפרגמנטרי, הארעי והכאוטי שבנוסחה של בודליר (מה שמרקס מפליא לנתח כחלק אינטגרלי מאופן הייצור הקפיטליסטי), תוך הבעת ספקנות עמוקה בכל מרשם שהוא המתיימר לומר כיצד יש לתפוס, לייצג ולהביע את הנצחי והקבוע".[16]

13. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", *The Painter of Modern Life and other Essays*, translated and edited Jonathan Mayne, London 1964, pp. 1-40

14. הארווי, הערה 3 לעיל, עמ' 10.

15. וראו, בין היתר: עזמי בשארה, "ובכן מהי נאורות", עזמי בשארה (עורך), הנאורות – פרוייקט שלא נשלם?, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1997, עמ' 7-25; Lionel Trilling, *Beyond Culture: Essays in Literature and Learning*, Vicking Books, New York 1965; Shmuel N. Eisenstadt, "Heterodoxies and Dynamics of Civilizations", *Proceeding of the American Philosophical Society*, 128 2 (1984), pp. 28-35

16. הארווי, כאן, עמ' 166.

איני רוצה להתייחס בפירוט לרטוריקה הפטרונית של הארווי כאשר הוא מציג את שתי התופעות החברתיות־תרבותיות הגדולות זו מול זו ("ההיסטוריה המקיפה של המודרניזם" מול "התנועה הקרויה פוסט־מודרניזם"), וגם לא לקשר הכמו־לוגי־ממילאי אבל הכלל־לא־הכרחי, שהוא יוצר בין יחסי עקיבה בזמן (ראשונה ואחרונה) לבין קשרי השתלשלות הקיימים, לכאורה, בין שתי התופעות. אלה הם רק הביטויים הלשוניים ה"טכניים" של הבעיה המרכזית בחיבור שלפנינו, והיא: הניסיון להבין תופעה תרבותית בעלת מאפיינים ייחודיים, באמצעות מה שהארווי עצמו, בעקבות בודליר, מתייג כמאפיין הייחודי של תופעה תרבותית אחרת.

למעלה מזה, הפרקטיקה הביקורתית הזאת, הנגזרת מתפיסת עולם ברורה, הופכת כל תופעה אחרת שבה מתבונן הארווי לחלק מהמכלול המודרני. ואם איתרע מזלה, והיא נתפסת במאזניים הבודלריים (שהם שווי מעמד, כמו כל זוג ניגודים, רק לכאורה), ב"צד הנחות", צד "הארעי והחולף" (שהוא תמיד, משום מה, גם "צד החומר"), ולא ב"צד הגבוה", הצד של "הנצחי" ו"הקבוע" (שהוא, כמובן, "צד הרוח") – במקרה ביש מזל זה, נגזר עליה להיות מוגדרת כתופעה שיכול להיות לה רק ערך אינסטרומנטלי. היא יכולה לשמש רק כמערכת בקרה לבחינתה של התקפות, היציבות והערכים העומדים והקיימים (לנצח?) של התופעה המודרנית. אין תמה, איפה, שה"תוצרים" של התופעה המודרנית שהארווי מוצא לנכון לשבח הם, בין היתר: שיפור הרגישות להבדלים בין המינים, הגזעים וכו', ושיקוף דרכי הפעולה של ממסדים דכאניים באופנים שבהם הם מתגלים בערוצי תקשורת של מגזרים חברתיים שונים.

זהו, כמדומה, המקום לשוב ולשאול מדוע, אם כן, בחרנו בכל זאת לתרגם דווקא את הארווי, שהרי מדבריי עולה ביקורת על דרך הצגתו את התופעה הפוסט־מודרנית. ובכן, אני מבקש לציין, שבחרנו בו עקב כל הסיבות שכבר מניתי (הבהירות, השיטתיות, הידע המרשים, זווית הראיה המוכרת פחות של חוקר מ"מדעי הסביבה"). אבל, בחרנו בו גם, ובהקשר זה, בעיקר ודווקא, משום שאפשר לומר עליו שלמרות ה"כתמים העיוורים" שניכרים במשנתו, למרות סימני התקופה שבה נהגתה, שחלקם לא רלוונטיים לתקופתנו (למשל, מעמד־העל שהוא מעניק לטלוויזיה), ולמרות שתוצאות "הבחינה האובייקטיבית" שלו תלויות, במידה לא זניחה, במודל הרעיוני שנקבע כאן מראש – למרות כל אלה, זהו הטקסט בו נערך, למיטב ידיעתנו, ה"קרב" (ה־fight) ההוגן והמשכנע ביותר של מודרניסט מושבע נגד התופעה הפוסט־מודרנית.

**אוניברסיטת בן־גוריון בנגב**

# פוסט־מודרניזם או פוסט־מודרניזם?[1]

## ד"וויד הארווי

### א

בשני העשורים האחרונים הפך ה"פוסט־מודרניזם" למושג עמו יש להתגושש, ולשדה קרב של עמדות וכוחות פוליטיים כה מנוגדים, עד כי לא ניתן עוד להתעלם ממנו. "תרבותה של החברה הקפיטליסטית המתקדמת", הכריזו עורכי PRECIS 6, "עברה תמורה משמעותית ב'מבנה הרגש'".[2] סבורני כי רובנו נסכים עתה עם התבטאותו הזהירה יותר של אנדריאס הויסנס[3] בנושא זה:

> "מה שנראה במבט ראשון כצעקה האחרונה באופנה, כעסק פרסומי וכמפגן ריקני, הוא למעשה חלק מטרנספורמציה תרבותית המתרחשת באיטיות בחברות המערביות, שינוי במודעות שנראה כי המונח 'פוסט־מודרני' הוא ההולם אותו ביותר, לפחות לעת עתה. ניתן להתווכח על טבעה ועל עומקה של טרנספורמציה זו, אבל זוהי אכן טרנספורמציה. איני רוצה כי יובן מדבריי שחל שינוי־פרדיגמה גורף בסדרים התרבותיים, החברתיים והכלכליים; כל טענה מעין זו היא בפירוש מוגזמת. אבל חלה תמורה נראית לעין במודעות, בפרקטיקות ובתצורות השיח של מגזר חשוב בתרבותנו, אשר מבחין בין מערכת פוסט־מודרנית של הנחות, חוויות וטענות לבין זו של התקופה הקודמת".

בתחום הארכיטקטורה, למשל, סופו הסמלי של המודרניזם והמעבר לפוסט־מודרניזם על־פי צ'ארלס ג'נקס[4] הוא 3:32 אחר־הצהריים ב־15 ביולי 1972, הרגע בו הופל ה־Pruitt-Igoe,[5] פרויקט הדיור בסנט לואיס (גרסה עטורת פרסים ל"מכונת המגורים המודרניים"[6] של לה קורבוזייה[7]), בשל היותו סביבה בלתי ראויה למגורים עבור בעלי ההכנסה הנמוכה שאכלסו אותו. לאחר מכן, רעיונותיהם של CIAM,[8] לה קורבוזייה ושאר מבשרי "המודרניזם העילי" פינו יותר ויותר דרך להסתערותן של אפשרויות מגוונות על קדמת הבמה, בייחוד אלה מביניהן שהוצגו בספרם המשפיע של רוברט ונטורי,[9] דניס סקוט בראון וסטיבן אייזנוור, "ללמוד מלאס וגאס" (שפורסם גם הוא ב־1972).[10] כפי שניתן ללמוד מן הכותרת, מטרת ספר זה הייתה לעמוד על כך שארכיטקטים צריכים ללמוד יותר ממחקר

1. תרגום הפרקים השלישי והשישי מתוך David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK 1990 מאנגלית: שירה סתיו. המתרגמת מודה לעידן לנדו על הערותיו המועילות, ולצבי אלחייני על הייעוץ באדריכלות. למעט מראי המקום, כל הערות השוליים הן מאת המתרגמת.

2. "The culture of fragments", PRECIS 6, (1987)

3. A. Huyssens, "Mapping the New German post-modern", Critique, 33 (1984), pp. 5-52 אנדריאס הויסנס הוא פרופסור לגרמנית באוניברסיטת קולומביה, ניו־יורק.

4. Charles Jencks, היסטוריון ותאורטיקן בריטי לאדריכלות, נודע כמנסחו העיקרי של הזרם הפוסט־מודרני באדריכלות, בעיקר בספרו *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoly, New York 1977

5. מתחם מגורים שתכנן הארכיטקט מינורי יאמאסאקי (1912-1986). ב־1972 פוצצו מספר בלוקים במתחם, בשל רמת הפשיעה והוונדליזם הגבוהה ששררה בו, שיש שייחסו אותה למסדרונות הארוכים, לאנונימיות ולהיעדרם של שטחי ביניים המערבים את הפרטי בציבורי. ה־Pruitt-Igoe עוצב בסגנון מודרניסטי נזירי בניגוד לדעת התושבים בו, שחפצו במקום נרחב יותר לביטוי אישי. יאמאסאקי הוא גם מתכנן של מגדלי התאומים במרכז הסחר העולמי בניו־יורק, אשר הופלו בספטמבר 2001.

6. הקמתם של בנייני "מכונת המגורים המודרניים" הייתה אות הפתיחה לאדריכלות המודרנית הבתר־מלחמתית, אשר ניסתה למצוא פתרונות דיור זולים ומהירים. המבנה

המרחבים הפופולריים והמקומיים (כגון אלה של הפרברים ושל סרטוני הפרסומת) מאשר מן הרדיפה אחר אידאלים מופשטים, תאורטיים ויבשים. הגיע הזמן, טענו הכותבים, לבנות למען אנשים ולא למען האדם. מגדלי הזכוכית, גושי הבטון ולוחות הפלדה, שהיו אמורים לכבוש כל מרחב עירוני מפריז ועד טוקיו ומריו עד מונטריאול, בהוקיעם כל קישוט כפשע, כל אינדיבידואליזם כסנטימנטליות, כל רומנטיסיזם כקיטש, פינו בהדרגה את הדרך לבנייני רבי־קומות מקושטים, לחיקויים של כיכרות ימי־ביניימיות ושל כפרי דייגים, לשיכונים מעוצבים על־פי שטנץ או בסגנון מקומי, לבתי חרושת ולמחסני סחורות משופצים, ולמרחבים משוקמים מכל הסוגים, כל זאת במטרה לייצר סביבה אורבנית "מִספקת" יותר. שאיפה זו הפכה כה פופולרית, עד כי אפילו הנסיך צ'ארלס[11] יצא במרץ נגד שגיאות השיקום האורבני לאחר המלחמה ונגד החורבן הנדל"ני אשר גרמו, לטענתו, להריסתה של לונדון, יותר מאשר מתקפות הלופטוופה (חיל האוויר הגרמני) במלחמת העולם השנייה.

בחוגי התכנון נוכל להבחין בהתפתחות דומה. מאמרו המשפיע של דוגלאס לי, "רקוויאם לדגמי תכנון בקנה מידה גדול",[12] הופיע בגיליון 1973 של ירחון המכון האמריקני למתכננים, וחזה נכונה את גוויעתם של מה שהיו בעיניו מאמצים עקרים בשנות השישים לפתח עבור אזורי המטרופולין דגמי תכנון מקיפים, אחידים ובקנה מידה גדול (רבים מהם תוכננו בכל ההקפדה שיכולה להעניק יצירת הדגמים המתמטית הממוחשבת). זמן קצר לאחר מכן, הגדיר הניו־יורק טיימס[13] כ"מיינסטרים" את המתכננים הרדיקליים (שהושפעו מג'יין ג'ייקובס[14]), אשר פתחו במתקפה אלימה על חטאיו חסרי הלב של התכנון העירוני המודרניסטי בשנות השישים. כיום, הנורמה היא לחפש אסטרטגיות "פלורליסטיות" ו"אורגניות" התופסות את הפיתוח העירוני כ"קולאז" של מרחבים ועירובים נבדלים זה מזה, במקום לנסות וליצור תכניות גרנדיוזיות המבוססות על החלוקה הפונקציונלית לפעילויות שונות. כעת "עיר הקולאז" היא הנושא המרכזי, ומילת המפתח במילון המתכננים היא "החייאה עירונית", במקום "חידוש עירוני" המושמץ. "אל תעשו שום תכניות קטנות", כתב דניאל בורנם[15] בגל הראשון של אופוריית התכנון המודרניסטית בסוף המאה התשע עשרה, ולכך יכול עכשיו פוסט־מודרניסט כמו אלדו רוסי[16] להגיב ביתר צניעות: "אל מה, אם כן, יכולתי לשאוף באומנותי? בפירוש אל דברים קטנים, משראיתי שההיסטוריה מונעת את אפשרות הגשמתם של הדברים הגדולים".[17]

ניתן להבחין בתמורות מסוג זה במגוון רחב של תחומים. הרומן הפוסט־מודרני, טוען בראיין מקהייל,[18] מתאפיין בתמורה מדומיננטה אפיסטמולוגית לדומיננטה אונטולוגית. כוונתו בכך למעבר מן הפרספקטיבה אשר אפשרה למודרניסט להיות בעל השפעה רבה יותר על משמעותה של מציאות מורכבת, ועם זאת ייחודית, אל הבלטתן של

הראשון מסוג זה הוקם במרסיי ב־1952 ויועד לפליטי מלחמה. זהו בניין בטון חשוף שנועד לתפקד כעיר בזעיר־אנפין, ולמעשה יצר את האב־טיפוס למגורי השיכונים אשר אומצו ברחבי העולם לאחר מלחמת העולם השנייה, כמו גם בישראל.

7. כינויו של Charles-Édouard Jeanneret (1887-1966), אבי האדריכלות המודרנית והדמות המשפיעה ביותר על עיצובם ועל ניסוחם של חוקי האורבניזם המודרני.

8. Congrès International d'Architecture Moderne, התארגנות אוונגרדית של אדריכלים, שנוסדה בשוויץ בשנת 1928 במטרה לקדם את המודרניזם הבינלאומי באדריכלות, והתפרקה ב־1960.

9. ונטורי נודע כמקטרגה החריף של האדריכלות המודרנית, וכמי שתקף את הסגנון הבינלאומי הפשוט וקרא למורכבות ארכיטקטונית, סתירה ורב־משמעות. כתביו מספקים את הבסיס הרטורי לאדריכלות הפוסט־מודרנית הפופולרית. ידועה במיוחד אמרתו "less is a bore", אותה טבע כתגובת נגד לאמרה "less is more" של מיס ון דר רוהה (ראו הערה 22 להלן).

10. R. Venturi, D. Scott-Brown and S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass 1972

11. הנסיך צ'ארלס התפרסם במאבקיו באדריכלות המודרנית באנגליה החל בשנות השמונים. למעשה, הוא ממעצביו הראשיים של השיח הפוסט־מודרניסטי באדריכלות האנגלית. ניתן לקשור זאת להיותו בן למסורת האצולה, אשר טיפחה את הקישוטיות וההידור בארכיטקטורה האנגלית, המנוגדים ברוחם לאסתטיקה המודרניסטית.

12. D. Lee, "Requiem for large-scale planning models", *Journal of the American Institute of Planners*, 39 (1973), pp. 163-178

13. New-York Times, 13/6/1976

שאלות הנוגעות לאפשרות קיומן יחד, התנגשותן זו בזו וחדירתן זו אל זו של מציאויות שונות במהותן. כתוצאה מכך התמוסס הגבול בין בדיון לבין מדע בדיוני, בעוד הדמויות הפוסט־מודרניסטיות נראות, לעתים קרובות, כמי שאינן בטוחות באיזה עולם הן נמצאות וכיצד עליהן לנהוג ביחס אליו. גם אם נצמצם את בעיית הפרספקטיבה לספרות האוטוביוגרפית, אומרת אחת מדמויותיו של חורחה לואיס בורחס,[19] ניכנס אל המבוך: "מי אני? האני של היום מבולבל; של אתמול, נשכח; של מחר, בלתי צפוי?" סימני השאלה מספרים את כל הסיפור.

בשדה הפילוסופיה, התמזגותו של הפרגמטיזם האמריקני המחודש עם הגל הפוסט־מרקסיסטי והפוסט־סטרוקטורליסטי ששטף את פריז אחרי 1968, גרם למה שריצ'רד ברנסטין[20] מכנה "זעם על ההומניזם ועל מורשת הנאורות". הדבר הגיע לכדי הוקעה נמרצת של החשיבה המופשטת ולסלידה עמוקה מכל פרויקט שביקש להעניק חרות אוניברסלית לאדם באמצעות כוחות הטכנולוגיה, המדע והתבונה. גם בהתכתשות זו, אפילו אדם כמו האפיפיור ג'ון פאולוס השני עמד לימינו של הפוסט־מודרניזם. האפיפיור "אינו תוקף את המרקסיזם או את החילוניות הליברלית משום שהם מרוחו של העתיד", אומר רוקו בטיליונה, תאולוג המקורב לאפיפיור, אלא משום ש"הפילוסופים של המאה העשרים איבדו את כוח משיכתם. זמנם עבר זה מכבר". המשבר המוסרי של תקופתנו הוא משבר במחשבת הנאורות. אמנם היא התירה לאדם לשחרר את עצמו "מן הקהילה ומן המסורת של ימי הביניים, בהם לא היה לו כל חופש אישי", אך עם זאת, הצהרת תנועת ההשכלה על "אני ללא אל" שללה לבסוף את עצמה, משום שבהיעדרה של האמת האלוהית, נותרה התבונה כאמצעי שאין לו שום מטרה רוחנית או מוסרית. אם התאווה והכוח הם "הערכים היחידים אשר אינם נזקקים לאורה של התבונה על מנת להתגלות", לא נותר לתבונה אלא להיעשות אמצעי לשעבד אחרים.[21] מטרת המפעל התאולוגי הפוסט־מודרני היא לאשר מחדש את האמת האלוהית מבלי לזנוח את כוחות התבונה.

כאשר דמויות כה ידועות (ומתונות), כמו הנסיך צ'ארלס והאפיפיור ג'ון פאולוס השני, נוקטות ברטוריקה ובארגומנטציה פוסט־מודרניסטיות, אין מקום להסס לגבי היקפו של השינוי אשר התרחש ב"מבנה הרגש" בשנות השמונים. עם זאת, עדיין רב הבלבול בנוגע למהותו של "מבנה הרגש" החדש. ייתכן שהרגישות המודרניסטית עוררה, פורקה, נדחקה ונעקפה, אך יש רק וודאות מועטה לגבי לכידותן ומשמעותן של מערכות החשיבה שבאו להחליף רגישות זו. אי וודאות מעין זו מקשה על הניסיון להעריך, לפרש ולהסביר את התמורה, שעל התרחשותה מסכימים כולם.

האם, למשל, מייצג הפוסט־מודרניזם הפניית עורף רדיקלית למודרניזם, או שהוא פשוט מרד בתוך המודרניזם, כנגד צורה מסוימת של "מודרניזם

14. תאורטיקנית אמריקנית משפיעה (1916- ), אשר תקפה את עקרון האיזור (Zoning) של CIAM ושל לה קורבוזייה, בטענה כי יצירת האזורים בעיר מטעמי פונקציונליות הרסה למעשה את הערים. עקרון העיר וחיוניותה טמונים, לדעתה, בערבוב ובשילוב הפונקציות השונות, בקנה המידה האנושי ובאפשרות הגיון.

15. אדריכל ומתכנן ערים אמריקני (1846-1912). מאבות אסכולת שיקאגו באדריכלות, המזוהה עם הבנייה בבטון מזוין, שאפשרה את הקמתם של גורדי השחקים. לבורנם הייתה השפעה מכרעת על האורבניזם המודרני במחצית הראשונה של המאה העשרים.

16. אדריכל איטלקי פוסט־מודרניסט ותאורטיקן משפיע (1931-1997). מן הדמויות המובילות בתנועה הנאו־רציונליסטית האנטי־מודרנית.

17. A. Rossi, *Architecture and the City*, Cambridge, Mass 1982

18. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987

19. J. Borges, *The chronicles of Bustos-Domecq*, Dutton, New York 1972

20. R. Bernstein (ed.), *Habermas and modernity*, Oxford 1985 ריצ'רד ברנסטיין הוא פרופסור לפילוסופיה בהאוורפורד קולג'.

21. *Baltimore Sun*, 9/9/1987

עילי", אותו מייצגים, לדוגמה, הארכיטקטורה של לודוויג מיס ון דר רוהה[22] והמשטחים הריקים של הציור האקספרסיוניסטי המינימליסטי המופשט? האם הפוסט־מודרניזם הוא סגנון (במקרה זה נוכל לאתר את שורשיו בדאדא ובניטשה ואפילו, כפי שמעדיפים ארתור קרוקר ודייוויד קוק,[23] ב"ווידויים" של אוגוסטינוס מהמאה הרביעית), או שעלינו לבחון אותו כהלך רוח תקופתי (ובמקרה זה נברר האם החל בשנות החמישים, השישים או השבעים)? האם התנגדותו לכל סוגי עלילות־העל (בכלל זה מרקסיזם, פרוידיאניות, וכל תחומי מחשבת הנאורות) והתייחסותו הממוקדת ל"עולמות אחרים" ול"קולות אחרים" שהושתקו מזה זמן רב (נשים, הומוסקסואלים, שחורים, עמי הקולוניות על ההיסטוריות שלהם) מקנות לו פוטנציאל מהפכני? או שמא הוא רק מסחור וביות של המודרניזם, ורדוקציה של שאיפותיו המפוקפקות ממילא של האחרון לפתח שוק אקלקטי שבו laissez-faire, "הכול הולך"? ולפיכך, האם הוא חותר תחת הפוליטיקה הנאו־קונסרבטיבית, או משתלב בה? והאם עלינו לייחס את עלייתו לאיזו הבניה מחודשת ורדיקלית של הקפיטליזם, לצמיחתה של חברה "פוסט־תעשייתית", ואפילו לראות בו את "האמנות של העידן האינפלציוני" או את "ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" (כפי שהציעו צ'רלס ניומן ופרדריק ג'יימסון)?

סבורני כי נוכל להתחיל להתמודד עם שאלות אלה אם נתבונן בהבדלים הסכֵמתיים בין המודרניזם לפוסט־מודרניזם, כפי שהציג אותם איהאב חסן.[24] חסן מציב סדרה של אופוזיציות סגנוניות על מנת לחשוף את הדרכים בהן עשוי הפוסט־מודרניזם להצטייר כתגובה למודרני. אני אומר "עשוי" משום שאני חושב (וכך גם חסן) שזה מסוכן לתאר יחסים מורכבים כקוטביות פשוטה, כאשר מצבה האמיתי של הרגישות, "מבנה הרגש" הממשי בתקופה המודרנית כמו גם הפוסט־מודרנית, נעוץ, כמעט בוודאות, באופן בו מתקיימת סינתזה בין הניגודים הסגנוניים הללו. אף על פי כן, דומני כי הסכמה של חסן, הערוכה בטבלה, מעניקה לנו נקודת פתיחה שימושית.

סכמה זו, השואבת מתחומים כה מגוונים כבלשנות, אנתרופולוגיה, פילוסופיה, רטוריקה, מדעי המדינה ותאולוגיה, דורשת עיון רב. חסן ממהר להצביע על כך שהדיכוטומיות עצמן הן רעועות, דו־משמעיות. אך עדיין ניתן להפיק מכך תובנות לא מעטות לגבי ההבדלים האפשריים. למשל, מתכנני הערים המודרניסטים אכן נוטים לחפש "שליטה" על המטרופולין כ"טוטליות", כשהם מעצבים "צורה סגורה" במכוון, בעוד שהפוסט־מודרניסטים נוטים לראות את התהליך האורבני כבלתי נשלט וככאוטי, כזה שבו ה"אנרכיה" וה"מקרה" יכולים לשחק בסיטואציות "פתוחות" לחלוטין. מבקרי הספרות המודרניסטיים אכן נוטים לראות יצירות כדוגמאות של ז'אנר ולשפוט אותן על פי "הקוד השליט" במסגרת "גבולות" הז'אנר, בעוד שבסגנון הפוסט־מודרני היצירה נראית פשוט

22. אדריכל גרמני (1886-1969), מאבות האדריכלות המודרנית במחצית הראשונה של המאה העשרים. מאמצע שנות הארבעים פעל בעיקר באמריקה. נודע באמרתו המפורסמת "less is more", בעיצוב המינימליסטי ובסטרוקטורות הזכוכית והפלדה של גורדי השחקים שלו.

23. A. Kroker and D. Cook, *The postmodern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*, Palgrave-macmillan, New-York 1986

24. I. Hassan, "The culture of postmodernism", *Theory, Culture and Society*, 2 [3] (1985), pp. 119-132

כ"טקסט", על ה"רטוריקה" וה"אידיולקט" הייחודיים לו, שעדיין ניתן עקרונית להשוותו לכל טקסט אחר מכל סוג שהוא. ייתכן שההשוואות של חסן הן קריקטורות, אך כמעט שאין זירה של פרקטיקה אינטלקטואלית עכשווית בה לא נוכל להבחין בפעולתן של כמה מהן. להלן אנסה להתייחס לכמה מהן בתשומת הלב הקפדנית שהן ראויות לה.

**לוח 1: הבדלים סכמתיים בין מודרניזם לפוסט־מודרניזם** [25]

| מודרניזם | פוסט־מודרניזם |
|---|---|
| רומנטיסיזם / סימבוליזם | פאראפיזיקה / דאדאיזם |
| צורה (של מילת חיבור, סגורה) | אנטי־צורה (של מילת ברירה, פתוחה) |
| תכלית | משחק |
| תכנית | מקרה |
| היררכיה | אנרכיה |
| שליטה / לוגוס | אפיסת כוחות / דממה |
| פריט אמנות / עבודה מוגמרת | תהליך / מופע / אירוע |
| מרחק | השתתפות |
| יצירה / טוטליזציה / סינתזה | אי־יצירה / דה־קונסטרוקציה / אנטיתזה |
| נוכחות | היעדר |
| מרכוז | פיזור |
| ז'אנר / גבול | טקסט / אינטרטקסט |
| סמנטיקה | רטוריקה |
| פרדיגמה | סינטגמה |
| היפוטקסיס (שיעבוד דקדוקי) | פאראטקסיס (חיבור דקדוקי) |
| מטפורה | מטונימיה |
| ברירה | צירוף |
| שורש / עומק | צמיחה לרוחב / משטח |
| אינטרפרטציה / קריאה | נגד־אינטרפרטציה / כשל־קריאה |
| מסומן | מסמן |
| של קריאה (קריאתי) | של כתיבה (כתיבתי) |
| נרטיב / "סיפור גדול" | אנטי־נרטיב / "סיפור קטן" |
| קוד שליט | אידיולקט |
| סימפטום | תשוקה |
| טיפוס | מוטאנט (שעבר מוטציה) |
| גניטלי / פאלי | פולימורפי / אנדרוגינוס |
| פרנויה | סכיזופרניה |
| מקור / גורם | הבדל־הבדל / עקבות |
| האל־האב | רוח הקודש |
| מטפיזיקה | אירוניה |
| מוגדרות | אי מוגדרות |
| נשגבות | אימננטיות |

25. שם, עמ' 123-124.

אתחיל במה שנראה כתופעה המדהימה ביותר בפוסט־מודרניזם: קבלה מוחלטת של הארעיות, הפרגמנטציה, חוסר ההמשכיות והכאוס, אשר היוו רק מחצית ממושג המודרניזם של בודליר.[26] אבל הפוסט־מודרניזם מגיב למציאות זו באופן מאוד ייחודי. הוא לא מנסה להתעלות מעליה, לפעול נגדה או אפילו להגדיר את הגורמים "הנצחיים והקבועים" שבה. הפוסט־מודרניזם שוחה, אפילו מתפלש, בזרמי השינוי הפרגמנטריים והכאוטיים כאילו שזה כל מה שיש. מישל פוקו[27] מנחה אותנו, למשל, "לפתח פעולה, חשיבה ותשוקות על ידי הִתְרבות, סמיכות ונקודות פירוד" ו"להעדיף את המפורש והמכופל, הבדל על פני אחידות, זרמים על פני שלמויות, הסדרים משתנים על פני מערכות. האֶמינו כי היצרני אינו קבוע, אלא נייד". כאשר הפוסט־מודרניזם מנסה בכל זאת להצדיק את עצמו על ידי הסתמכות על העבר, הוא פונה, לפיכך, כדרכו, אל אותו ענף במחשבה, ניטשה בעיקר, אשר מבליט את הכאוס העמוק שבחיים המודרניים ואת אי כניעותו למחשבה הרציונלית. בכל אופן, אין להבין מכך שהפוסט־מודרניזם הוא בפשטות גרסה של מודרניזם; כאשר רעיונות, שבתקופה אחת היו חבויים ונכפפים, הופכים בתקופה אחרת לברורים ולשולטים, יכולות להתרחש מהפכות אמיתיות במודעות. אף על פי כן, יש חשיבות להמשכיות במצבי הפרגמנטציה, הארעיות, אי הרציפות והשינוי הכאוטי במחשבה המודרניסטית והפוסט־מודרניסטית גם יחד. בהמשך אתייחס לכך בהרחבה.

לקבלתם של הפרגמנטציה ושל הארעיות באופן חיובי יש מכלול של השלכות, המתייחסות ישירות לאופוזיציות של חסן. ראשית, אנו מוצאים הוגים כמישל פוקו וכז'אן פרנסואה ליוטאר התוקפים במפורש כל דעה הגורסת כי אפשר שישנן לשון־על, עלילת־על או תאוריית־על שבאמצעותן ניתן לקשור או לייצג את כל הדברים. אין זה אפשרי לנקוב בשמן של אמיתות אוניברסליות ונצחיות, אם הן בכלל קיימות. בגנותם את עלילות־העל כטוטליות וכגורפות (סכמות פרשניות רחבות כגון אלה שפרסו מרקס או פרויד), הם עומדים על ריבוי הקולות של מערכי ה"שיח־כוח" (פוקו) ושל "משחקי הלשון" (ליוטאר). ליוטאר, למעשה, מגדיר בפשטות את הפוסט־מודרני כ"ספקנות כלפי עלילות־על".

ראוי לשים לב לרעיונותיו של פוקו – בייחוד כפי שפותחו בכתביו המוקדמים – בעיקר משום שהיוו קרקע פורייה לאופן הטיעון הפוסט־מודרניסטי. היחסים בין כוח לידע הם התימה המרכזית בהם. אך פוקו[28] מפנה עורף להנחה כי הכוח ממוקם, בסופו של דבר, בתחומי המדינה, ומתנער מרעיון זה על מנת ש"ננהל אנליזה של כוח מ ל מ ט ה עד ל מ ע ל ה, החל מן המנגנונים המזעריים, שלכל אחד מהם יש היסטוריה משלו, נתיב משלו, טכניקות וטקטיקות משלו, וכך נראה כיצד מנגנוני הכוח האלה היו – וממשיכים להיות – מושקעים, מיושבים, מנוצלים, מסובכים, מהופכים, מגורשים, מוארכי־ימים וכן הלאה, על ידי מנגנונים

26. הארווי מתייחס כאן לחיבורו של בודליר "צייר החיים המודרניים" (1863), הנזכר בפרק השני בספרו: "המודרניות היא הארעי, החולף, המקרי; היא מהווה מחצית מן האמנות, ואת המחצית האחרת מהווים הנצחי והקבוע".

27. M. Foucault, *The Foucault reader*, P. Rabinow (ed.), Random House, Harmondsworth 1984, p. 13

28. M. Foucault, *Power/Knowledge*, New York 1972, p. 159

הרבה יותר כלליים ועל ידי אופני שליטה גלובליים". בחינה קפדנית של הפוליטיקה בזעיר־אנפין של יחסי הכוח במקומות, בהקשרים ובמצבים חברתיים שונים מביאה אותו לקבוע כי יחסים אינטימיים מתקיימים בין מערכות הידע ("שיח"), אשר מקודדות את הטכניקות ואת הפרקטיקות לשימושן של השליטה והבקרה החברתיות בתוך הקשרים מתוחמים ומסוימים. בית הכלא, בית המשוגעים, בית החולים, האוניברסיטה, בית הספר, חדרו של הפסיכיאטר, הם כולם דוגמאות לאתרים בהם ארגון מפוזר ומועט של כוח הלך והתגבש באופן עצמאי ומנותק מכל אסטרטגיה שיטתית של שליטה מעמדית. מה שמתרחש בכל אחד מאתרים אלה אינו יכול להתבהר באמצעות פנייה אל איזו תאוריה כללית חובקת־כול. אכן, הדבר היחיד בסכמה של פוקו שאינו ניתן לצמצום הוא הגוף האנושי, מאחר שזהו ה"אתר" שבו נחקקים, בסופו של דבר, כל אופני הדיכוי. למרות שלפי חוות דעתו המהוללת של פוקו "לא קיימים יחסי כוח שאין בהם התנגדויות", בה בעת הוא גם עומד על כך שאף סכמה אוטופית אינה יכולה לחמוק מיחסי הידע־כוח בדרכים שאינן דכאניות. כאן הוא מהדהד בדבריו את הפסימיזם של מקס וובר בנוגע למידת יכולתנו להימנע מ"כלוב הברזל" של הביורוקרטיה הדכאנית – הרציונליות הטכנית. ליתר דיוק, הוא מפרש את הדיכוי הסובייטי כתוצרה הבלתי נמנע של תאוריה אוטופית מהפכנית (המרקסיזם), אשר פנתה אל אותן טכניקות ומערכות־ידע שהתקבעו כבר במערכת הקפיטליסטית, שאת מקומה ביקשה לתפוס. הדרך היחידה בה ניתן "לסלק את הפשיזם מראשינו" היא לחפש וליצור לשיח האנושי איכויות פתוחות, וכך להתערב באופן בו הידע מיוצר ונוסד באתרים מסוימים בהם שולט שיח־כוח מתוחם. עבודתו של פוקו עם הומוסקסואלים ועם אסירים לא נועדה להביא לרפורמות בפרקטיקות המדיניות, אלא הוקדשה לטיפוחה ולהגברתה של התנגדות מתוחמת למוסדות, לטכניקות ולשיח של הדיכוי המאורגן.

אין ספק שפוקו האמין כי רק באמצעות מתקפה רבת פנים וקולות על פרקטיקות הדיכוי המתוחמות ניתן להציב לקפיטליזם אתגר כולל, מבלי לשעתק מחדש את כל דיכוייו המרובים. רעיונותיו הם מקור משיכה לתנועות החברתיות השונות שצצו במהלך שנות השישים (של פמיניסטיות, הומואים, קבוצות אתניות ודתיות, ריבונויות אזוריות, וכדומה) כמו גם לאלה אשר התפכחו מן הפרקטיקות של הקומוניזם ומן המדיניות של המפלגות הקומוניסטיות. אך באיזה אופן יוכלו המאבקים המתוחמים הללו להוות מתקפה פרוגרסיבית, יותר מאשר רגרסיבית, על צורות הדיכוי והנצלנות הקפיטליסטיות המרכזיות – שאלה זו עדיין נותרת פתוחה, בייחוד לאור הדחייה המכוונת של כל תאוריה הוליסטית על הקפיטליזם. ככלל, מאבקים מתוחמים מן הסוג שנראה כי פוקו מעודד לא הצליחו לקרוא תגר על הקפיטליזם, אף כי פוקו עשוי להשיב על כך בטענה הקבילה, שרק מאבקים שכוונו לקרוא תגר על כל אופני השיח־כוח יכולים להביא לתוצאה כזו.

ליוטאר, מצדו, נוקט בטיעון דומה, אף כי על בסיס שונה. הוא נוטל את העיסוק המודרניסטי הרב בלשון ומקצין אותו עד כדי פיזור. בעוד ש"הקשר החברתי הוא לשוני", הוא טוען, "הוא אינו נארג בחוט אחד בלבד" אלא על ידי "מספר לא קבוע" של "משחקי לשון". כל אחד מאתנו חי "בצומת של רבים מהם" ואיננו מבססים בהכרח "צירופי לשון יציבים, ותכונותיהם של אלה מהם שאנו כן מבססים אינן בהכרח תקשורתיות". כתוצאה מכך, "נראה כי הסובייקט החברתי עצמו מתמוסס בתוך פיזור זה של משחקי לשון". מעניין כי ליוטאר משתמש כאן במטפורה המפורטת של לודוויג ויטגנשטין[29] (חלוץ תאוריית משחקי הלשון) במטרה לשפוך אור על מצב הידע הפוסט־מודרני: "ניתן לראות את הלשון שלנו כעיר עתיקה: מבוך של רחובות וכיכרות קטנים, של בתים ישנים וחדשים ושל בתים עם תוספות בנייה מזמנים שונים; וכל זה מוקף בהמון רבעים חדשים עם רחובות ישרים ורגילים ובתים אחידים".

"פירוקו של החברתי לכדי רשתות גמישות של משחקי לשון" מצביע על כך שכל אחד מאתנו עשוי להשתמש במערכת שונה למדי של קודים, בהתאם למצב שבו אנו נמצאים (בבית, בעבודה, בכנסייה, ברחוב או בפאב, באזכרה וכולי). בה במידה שליוטאר מסכים (כמו פוקו) כי "הידע הוא כוח הייצור העיקרי" בימים אלה, כך הבעיה היא בהגדרת מיקומו של כוח זה, המתפזר, ללא ספק, "בין עננים של יסודות נרטיביים" בתוך ההטרוגניות של משחקי הלשון. ליוטאר (שוב, כמו פוקו) מכיר באיכויותיהן הפוטנציאליות הפתוחות של שיחות רגילות, בהן יכולים הכללים לנטות ולסטות "על מנת לעודד את הגמישות הרבה ביותר של הביטוי". הוא מתייחס בהרחבה לסתירה המדומה שבין פתיחות זו לבין הקשיחויות שבאמצעותן קובעים המוסדות ("התחומים נעדרי השיח" של פוקו) מה קביל בגבולותיהם, ומה לא. בתחומי החוק, האקדמיה, המדע והממשל הביורוקרטי, השליטה הצבאית והפוליטית, הפוליטיקה האלקטורלית והכוח הקולקטיבי, קובעים כולם מה ניתן להיאמר וכיצד יש לאומרו באופנים בעלי ערך. אבל "המגבלות שהמוסד כופה על 'צעדיה' הפוטנציאליים של הלשון לעולם אינן מתמסדות אחת ולתמיד", הן עצמן מהוות "גם את האמצעים וגם את התוצאות הזמניות של אסטרטגיות הלשון, בתוך המוסד ומחוץ לו". לפיכך, אל לנו לעשות למוסדות רה־איפיקציה בטרם עת, אלא להבחין, ראשית, כיצד המופעים הנבדלים של משחקי הלשון יוצרים לשונות וכוחות ממסדיים. אם "ישנם הרבה משחקי לשון שונים – הטרוגניות של יסודות" עלינו גם להכיר בכך שהם יכולים להצמיח "רק מוסדות מטולאים – דטרמיניזם מקומי".

"דטרמיניזם מקומי" מעין זה הובן בידי אחרים (למשל סטנלי פיש[30]) כ"קהילות פרשניות" המורכבות מיצרנים כמו גם מצרכנים של סוגי ידע וטקסטים מסוימים, ופועלות לעתים קרובות בתוך הקשר מוסדי מסוים (כגון האוניברסיטה, המערכת המשפטית, הקבוצות הדתיות), בענפים

29. ויטגנשטין (1889-1951) מתנגד לרעיון הפוזיטיביסטי הגורס כי השפה יכולה לשקף אמת אובייקטיבית באופן מוחלט ונהיר לכול. על פי תאוריית משחקי הלשון שלו, משמעות המילים אינה טמונה בשפה או במציאות שהיא משקפת, אלא באופן בו משתמשים הדוברים במילים אלה. תוקפן ומשמעותן של המילים מוקנים להן מכוח הקונבנציות של הקהילה הדוברת אותן.

30. S. Fish, *Is there a text in the class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Mass 1980

מסוימים של היצירה התרבותית (כגון ארכיטקטורה, ציור, תאטרון, מחול) או במרחבי קיום מסוימים (שכונות, אומות וכולי). בקהילות אלה, היחידים והקבוצות נתפסים כמי ששולטים יחדיו במה שהם רואים כידע בר־תוקף.

בה במידה שניתן לזהות את המקורות המרובים של הדיכוי בחברה ואת המוקדים המרובים של ההתנגדות לשליטה, כך גם נספג אופן חשיבה זה בפוליטיקה הרדיקלית, ואפילו יובא אל לבו של המרקסיזם עצמו. כך אנו מוצאים את סטנלי ארונוביץ טוען ב"משבר המטריאליזם ההיסטורי"[31] כי "המאבקים הרבים, המקומיים, האוטונומיים, לשחרור, המתרחשים בעולם הפוסט־מודרני כולו, הופכים כל התגלמות של שיח שליט לבלתי לגיטימית לחלוטין".[32] יש לי חשד שארונוביץ מתפתה כאן להיבט הליברלי ביותר, ולפיכך גם המושך ביותר, של המחשבה הפוסט־מודרנית – עניינה ב"אחרות". הויסנס[33] מבקר בחומרה את האימפריאליזם של המודרניות הנאורה, שהתיימרה לדבר בשמם של אחרים (עמי הקולוניות, שחורים ומיעוטים, קבוצות דתיות, נשים ומעמד הפועלים) בקול אחד. הכותרת עצמה לספרה של קרול גיליגן, "בקול שונה"[34] – חיבור פמיניסטי הקורא תגר על הדעה הקדומה הגברית שביסוד הצגת ההתפתחות המוסרית של האישיות כבעלת שלבים מקובעים – ממחישה את התקדמות מתקפת הנגד על היומרות הכוללניות הללו. הרעיון שלכל הקבוצות יש זכות לדבר בשם עצמן, בקולן שלהן, ושיש לקבל את הקול הזה כאותנטי וכלגיטימי, הוא מעיקריה של העמדה הפלורליסטית של הפוסט־מודרניזם. עבודתו של פוקו עם קבוצות השוליים, שנפלו בין הכיסאות, השפיעה על קבוצה שלמה של חוקרים, גם בתחומים שונים כמו קרימינולוגיה ואנתרופולוגיה, ליצור דרכים חדשות לשחזר ולייצג את קולם ואת ניסיונם של מושאי המחקר שלהם. הויסנס, מצדו, מדגיש את הפתח שניתן בפוסט־מודרניזם להבנת השוני והאחרות, כמו גם את הפוטנציאל המשחרר שהוא מציע לקבוצה שלמה של תנועות חברתיות חדשות (נשים, הומואים, שחורים, אקולוגים, ריבונויות אזוריות וכולי). אף שהן בהחלט תרמו לשינוי ב"מבנה הרגש", מסקרן הדבר שרוב התנועות ממין זה מעניקות תשומת לב זעומה לטיעונים הפוסט־מודרניסטיים, ומספר פמיניסטיות (למשל ננסי הרטסוק[35]) אף עוינות להם.

בדרך מעניינת, ניתן לאתר את אותו עיסוק מרובה ב"אחרות" וב"עולמות אחרים" בסיפורת הפוסט־מודרניסטית. מקהייל, המדגיש את ריבוי העולמות המתקיימים זה לצד זה בסיפורת הפוסט־מודרניסטית, רואה במושג ה"הטרוטופיה" של פוקו דימוי הולם למה שסיפורת זו שואפת לתאר. בהטרוטופיה מכוון פוקו לקיומם יחד של "מספר גדול של עולמות פרגמנטריים אפשריים" ב"מרחב בלתי אפשרי", או, בפשטות, למרחבים נעדרי מכנה משותף, המונחים זה בצד זה או זה על גבי זה. הדמויות שוב אינן מהרהרות כיצד לפתור או לחשוף את התעלומה המרכזית, אלא, לחילופין, נאלצות לשאול "איזה עולם הוא זה? מה יש לעשות בתוכו? על

31. S. Aronowitz, *The crisis of historical materialism*, Praeger, New-York 1981 סטנלי ארונוביץ הוא סוציולוג אמריקני, הפעיל בתנועת הלייבור.

32. P. Bove, "The ineluctability of difference: scientific pluralism and the critical intelligence", J. Arac (ed.), *Postmodernism and politics*, Manchester 1986, pp.3-25

33. Huyssens, הערה 3 לעיל.

34. C. Gilligan, *In a different voice: psychological theory and women's development*, Cambridge, Mass 1982

35. N. Hartsock, "Rethinking modernism: minority versus majority theories", *Cultural Critique*, 7 (1987), pp. 187-206

איזו מן ה"עצמויות" שלי לעשות זאת?" בקולנוע ניתן להבחין באותה התמורה. בקלסיקה מודרניסטית כמו "האזרח קיין",[36] מבקש עיתונאי לפתור את תעלומת חייו ודמותו של קיין על ידי איסוף זיכרונות ונקודות מבט רבים מאנשים שהכירו אותו. בפורמט הפוסט־מודרניסטי יותר של הקולנוע בן זמננו, בסרט כמו "קטיפה כחולה",[37] מסתובבת הדמות המרכזית בין שני עולמות בלתי משתלבים – עולמה של עיירה טיפוסית קטנה באמריקה של שנות החמישים, על בית הספר התיכון ותרבות הדרגסטור שלה, והעולם התחתון הביזארי, האלים, טרוף המין, של הסמים, השיטיון והפרוורסיה המינית. נראה כי זה בלתי אפשרי ששני עולמות אלה יתקיימו באותו מרחב, והדמות המרכזית נעה ביניהם מבלי להיות בטוחה מהי המציאות האמיתית, עד ששני העולמות מתנגשים זה בזה בהתרה נוראה של העלילה. כך גם צייר פוסט־מודרניסטי כמו דיוויד סאלי נוטה "לצרף יחד בקולאז' חומרי מקור בלתי תואמים, כאלטרנטיבה לבחירה ביניהם".[38] פרד פְּפֶיל[39] מרחיק לכת עד כדי תיאור כל השדה הפוסט־מודרניסטי כ"ייצוג מזוקק של עולם שלם של אחרות, אנטגוניסטי ורעבתן".

אבל קבלת הפרגמנטציה, הפלורליזם והאותנטיות של הקולות והעולמות האחרים יוצרת בעייתיות חמורה בתקשורת, ובאמצעים למימוש הכוח הנובע מן השליטה בה. רוב ההוגים הפוסט־מודרניסטיים מוקסמים מן האפשרויות החדשות לייצורם, חקירתם והעברתם של הידע ושל המידע. ליוטאר,[40] למשל, נוטע את טיעוניו באופן נחרץ בתוך ההקשר של טכנולוגיות התקשורת החדישות, ובהישענו על התזות של דניאל בל ושל אלאן טורין על המעבר לחברה פוסט־תעשייתית שיסודה במידע,[41] הוא מציב את עליית כוחה של המחשבה הפוסט־מודרנית בלבו של מה שהוא רואה כשינוי דרמטי, חברתי ופוליטי, בלשונות התקשורת של החברות הקפיטליסטיות המתקדמות. הוא בוחן את הטכנולוגיות החדשות של הייצור, ההפצה והשימוש בידע כ"כוח העיקרי של הייצור". מכל מקום, הבעייתיות נעוצה בכך שכעת ניתן לקודד את הידע בכל מיני דרכים, חלקן נגישות יותר מאחרות. בכתבי ליוטאר יש, לפיכך, יותר מרמז לכך שהמודרניזם השתנה, משום שתנאי התקשורת החברתיים והטכניים השתנו.

כמו כן, הפוסט־מודרניסטים נוטים להחזיק בתאוריה שונה למדי בנוגע למהותן של הלשון והתקשורת. אם המודרניסטים הניחו מראש שבין הדבר האמור (המסומן או "המסר") לבין האופן בו הוא נאמר (המסמן או "האמצעי") מתקיימים יחסים הדוקים הניתנים לזיהוי, הרי שהמחשבה הפוסט־סטרוקטורליסטית רואה אותם כ"נפרדים ושוב מתחברים בצירופים חדשים, ללא הרף". ה"דה־קונסטרוקציה" (תנועה שהחלה עם קריאתו של ז'ק דרידה במרטין היידגר בסוף שנות השישים) נכנסת לתמונה כתמריץ רב־עצמה לאופני החשיבה הפוסט־מודרניסטיים. הדה־קונסטרוקציה היא יותר אופן של "קריאת" טקסטים וחשיבה עליהם,

36. סרטו של אורסון וולס, 1941.

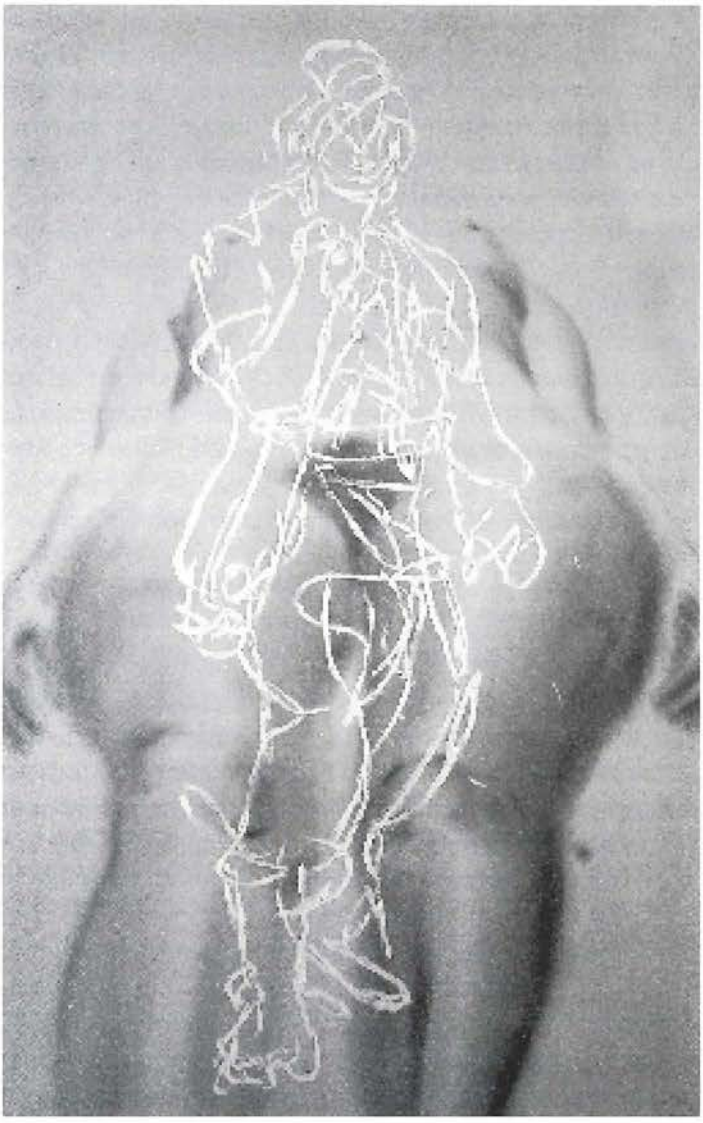
37. סרטו של דיוויד לינץ', 1986.

38. BB. Taylor, *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*, Winchester 1987, p. 8

39. F. Pfeil, "Postmodernism as a structure of feeling", C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, Ill. 1988

40. J. Lyotard, *The postmodern condition*, Manchester University Press, Manchester 1984

41. דניאל בל עוסק בעידן המידע ובהשפעתו על המבנה החברתי. כבר ב־1976, עם פרסום ספרו *The Coming of Post-industrial Society* הוא חזה את צמיחתו של עולם שונה, שיהיה מיוסד על כלכלת מידע במקום על כלכלה של מוצרים. לטענתו, החברה הפוסט־תעשייתית תביא לצמיחתו של Knowledge Class, ותתבסס על תלות גוברת במדע ככלי לשינוי טכני וחברתי; אלאן טורין עוסק במשבר אליו נקלעה התאוריה הסוציולוגית המסורתית עם צמיחתן של החברות הפוסט־תעשייתיות, משום שהייתה מיוסדת על ארגון חברתי הולך ונעלם.



לוח 1.1: ההתנגשות בין עולמות אונטולוגיים שונים המונחים זה על גבי זה היא מאפיין מרכזי של האמנות הפוסט־מודרנית. *Houses as Tight* של דייוויד סאלי, 1980, ממחיש רעיון זה.

מאשר עמדה פילוסופית. המחברים משתמשים במילים או יוצרים טקסטים על בסיס כל המילים והטקסטים האחרים בהם נתקלו, וגם הקוראים מתייחסים לכך באותו האופן. כך נתפסים החיים התרבותיים כסדרה של טקסטים החוצים טקסטים אחרים ומייצרים טקסטים נוספים (כך גם הטקסט של מבקר הספרות, השואף להוציא מתחת ידיו יצירה ספרותית נוספת, שבה הטקסטים הנדונים מצטלבים בחופשיות עם טקסטים אחרים

שהשפיעו על אופן חשיבתו). למארג אינטרטקסטואלי זה יש חיים משלו. כל טקסט שאנו כותבים מוסר משמעויות שאליהן לא התכוונו או לא יכולנו להתכוון, והמילים שלנו אינן יכולות למסור את כוונתנו. יהיה זה חסר תועלת לנסות ולהשתלט על הטקסט, משום שהשזירה הבלתי פוסקת של הטקסטים והמשמעויות היא מעבר לשליטתנו. הלשון פועלת דרכנו. בזהותו זאת, מבקש הדחף הדה־קונסטרוקטיבי לחפש טקסט אחר בתוך הטקסט, למוסס טקסט אחד אל תוך משנהו, או לייצר טקסט אחד בתוך טקסט אחר.

דרידה תופס לפיכך את הקולאז'/מונטאז' כאופן העיקרי של השיח הפוסט־מודרני. ההטרוגניות הטבועה בו (בציור, בכתיבה, בארכיטקטורה) מדרבנת אותנו, נמעני הטקסט או הדימוי, "לייצר מובן שאינו יכול להיות חד־קולי או יציב". גם יצרניהם וגם צרכניהם של ה"טקסטים" (פריטי אמנות תרבותיים) משתתפים בייצור המובנים והמשמעויות (זו הסיבה להדגשתו של חסן את ה"תהליך", את ה"מופע", את ה"אירוע", ואת ה"השתתפות" שבסגנון הפוסט־מודרני). צמצום סמכותו של היצרן התרבותי יוצר את ההזדמנות להשתתפות עממית בערכים התרבותיים ולהגדרה דמוקרטית שלהם, אך במחיר מידה מסוימת של חוסר לכידות, או, בעייתי יותר, פגיעות למניפולציות של שוק ההמונים. היצרן התרבותי, בכל אופן, רק יוצר חומרי גלם (פרגמנטים ורכיבים), העומדים לרשותם של הצרכנים, שיצרפו מחדש את הרכיבים הללו בכל דרך בה יבחרו. כתוצאה מכך, מתבטל (מתפרק) כוחו של המחבר לאכוף משמעויות או להציע נרטיב רציף. כל רכיב מצוטט, אומר דרידה, "שובר את הרציפות או את הליניאריות של השיח, ובהכרח מוביל לקריאה כפולה: זו של הפרגמנט בהקשרו של הטקסט ממנו נלקח, וזו של הפרגמנט כפי שהוכלל בשלם חדש, בטוטליות נבדלת". הרציפות נתונה רק ב"עקבות" שמשאיר הפרגמנט במעברו מן הייצור אל הצריכה. כתוצאה מכך, כל האשליות על קיומן של מערכות ייצוג קשיחות מוטלות בספק.[42]

42. H. Foster (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend, Washington 1983, p. 142

במסורת המודרניסטית יש יותר מאשר רמז לאופן מחשבה מעין זה (המתבטא ישירות בסוריאליזם, למשל), ומסוכן לראות את עלילות־העל של מסורת הנאורות כקשיחות וכיציבות יותר מכפי שהיו למעשה. כפי שהבחין ברטל אולמן,[43] מרקס פרס את מושגיו, הקשורים זה בזה, כך שמונחים כגון ערך, עבודה וכסף "נפרדים ושוב מתחברים בצירופים חדשים, ללא הרף", במאבק שסופו אינו ידוע, להגיע להסדר עם התהליך הכוללני־הגורף של הקפיטליזם. וולטר בנימין, אחד ההוגים המורכבים של המסורת המרקסיסטית, אף פעם לא התעלם מן ההיבט הטוטלי של הפרקטיקות שייסדו את הקפיטליזם, גם כאשר הביא את רעיון הקולאז'/מונטאז' לכדי שלמות, על מנת לנסות ולתפוס את היחסים הפרגמנטריים והרב־שכבתיים שבין הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות. כך קובע גם ב' טיילור,[44] לאחר שהוא סוקר בקצרה את העדויות ההיסטוריות לשימוש

43. B. Ollman, *Alienation*, Cambridge 1971

44. Taylor, הערה 38 לעיל, עמ' 53-65.

בקולאז' (במיוחד בידי פיקאסו), כי הוא רחוק מלהוות סמן הולם להבדל שבין הציור המודרניסטי והפוסט־מודרניסטי.

אבל, כפי שטוענים הפוסט־מודרניסטים, אם אין באפשרותנו לשאוף לייצוג מואחד של העולם, או לצייר אותו כטוטליות המכילה קשרים והבחנות, אלא כפרגמנטים הנעים ממקום למקום ללא הפסק, איך אנו אמורים לשאוף לפעול באופן עקיב ביחס לעולם? התשובה הפוסט־מודרניסטית הפשוטה היא שמאחר שהפעולה והייצוג העקיבים הם דכאניים או אשלייתיים (ועל כן נידונים למוסס ולהביס את עצמם), אל לנו אפילו לנסות ולעסוק באיזשהו פרויקט גלובלי. כך הופך הפרגמטיזם (מסוגו של ג'ון דיואי[45]) לפילוסופיית הפעולה היחידה שהיא אפשרית. וכך אנו מוצאים את ריצ'רד רורטי,[46] אחד הפילוסופים האמריקניים המרכזיים בתנועה הפוסט־מודרנית, פוטר כלאחר יד את "רצף הפילוסופים הקנוניים, מדקארט ועד ניטשה, כהסחת דעת מן ההיסטוריה של התכנון החברתי הממשי, שעשתה מתרבות צפון אמריקה בת זמננו את מה שהיא עכשיו, על כל הדרה וסכנותיה". ניתן להגות בפעולה או להחליט עליה רק בתחומיו של דטרמיניזם מקומי כלשהו, קהילה פרשנית כלשהי. כוונותיה המוצהרות ותוצאותיה הצפויות מראש של הפעולה מועדות לקרוס ברגע בו תצא מהתחומים המבודדים הללו, גם אם היא מובנת והגיונית כאשר היא עדיין בתוכם. בדומה לכך טוען גם ליוטאר[47] כי "קונצנזוס הפך להיות ערך מיושן ומפוקפק", ולמרבה ההפתעה מוסיף כי מכיוון ש"הצדק כערך הוא לא מיושן ולא מפוקפק" (זאת מבלי שיגלה לנו כיצד יכול הצדק להישאר כל כך אוניברסלי וחף ממגעם של משחקי הלשון המגוונים), אנחנו "חייבים להגיע לאידאה ולפרקטיקה של צדק, אשר אינם מותנים באלה של הקונצנזוס".

45. פילוסוף אמריקני לחינוך (1859-1952). תאוריית הפרגמטיזם של דיואי גורסת כי אידאה יכולה להקביל למציאות ולהיתפס כאמת רק אם היא מלווה בפעולה אנושית השואפת למטרות אנושיות, כלומר, אם היא מובילה לפתרונו של מצב פרובלמטי.

46. R. Rorty, "Habermas and Lyotard on postmodernity", Bernstein (ed.), *Habermas and modernity*, Oxford 1985, p. 173

47. Lyotard, הערה 40 לעיל, עמ' 66.

זהו בדיוק סוג הרלטיביזם והתבוסתנות שנגדו מנסה יורגן הברמס להיאבק בסנגוריה שלו על פרויקט הנאורות. הברמס מוכן בהחלט להודות במה שהוא מכנה "המימוש המושחת של התבונה בהיסטוריה" ובסכנות הנלוות להטלתה הפשטנית של עלילת־על כלשהי על יחסים ואירועים מורכבים, אך הוא גם עומד על כך ש"התאוריה יכולה לבטא תביעה לתבונה, תביעה אצילית ועם זאת עיקשת, לעולם לא דוממת ועם זאת מוגשמת רק לעתים נדירות, תביעה שאותה צריך לשמוע בפועל, בכל פעם ובכל מקום בהם יש צורך בפעולה קונצנזואלית". גם הברמס עוסק בשאלת הלשון, וב"התאוריה של הפעולה התקשורתית" הוא עומד על איכויותיה הדיאלוגיות של התקשורת האנושית בה, בהכרח, מכוונים הדובר והמאזין למשימת ההבנה ההדדית. מעבר לזה, טוען הברמס, קיימות התבטאויות מוסכמות ונורמטיביות, שמבססות את תפקידה של התבונה הכוללנית בחיי היומיום. זה מה שאפשר "לתבונה התקשורתית" לפעול "בהיסטוריה ככוח נוקם". עם זאת, מקטרגיו של הברמס רבים מסניגוריו.

נראה כי הדיוקן שניסיתי לשרטט כאן עד עתה לפוסט־מודרניזם נשען לשם תקפותו על דרך מסוימת לחוות, לפרש ולהיות בעולם. הדבר מוביל אותנו אל מה שהוא, אולי, ההיבט הבעייתי ביותר של הפוסט־מודרניזם, עיסוקו הפסיכולוגי הרב באישיות, במוטיבציה ובהתנהגות. העיסוק המרובה בפרגמנטריות ובחוסר היציבות של הלשון והשיח מוליך ישירות לתפיסה מסוימת של האישיות. בתמציתה, תפיסה זו מתמקדת בסכיזופרניה (לא במובנה הקליני הצר, יש להדגיש) ולא בניכור ובפרנויה (ראו הסכמה של חסן). מחקרו של ג'יימסון[48] בנושא הזה מרשים. הוא משתמש בתיאורו של לאקאן את הסכיזופרניה כהפרעה לשונית, כהתפרקותה של שרשרת סימון המשמעויות אשר יוצרת משפט פשוט. כאשר שרשרת הסימון נקרעת, "מתקבלת הסכיזופרניה בדמות מצבור של מסמנים נפרדים ונטולי קשר ביניהם". אם הזהות האישית מתעצבת באמצעות "איחוד זמנים מסוים של העבר והעתיד עם ההווה שלפניי", ואם המשפטים נעים באותו המסלול, הרי שחוסר היכולת לאחד את העבר, ההווה והעתיד במשפט מבשר על חוסר יכולת דומה "לאחד את העבר, ההווה והעתיד של ההתנסות הביוגרפית או של חיי הנפש שלנו עצמנו". עניין זה הולם, כמובן, את עיסוקו הרב של הפוסט־מודרניזם במסמן במקום במסומן, בהשתתפות, במופע ובאירוע במקום באובייקט האמנות המוגמר והמהימן ובגילויים שעל פני השטח במקום בשורשים (ראו, שוב, הסכמה של חסן). הפועל היוצא של התפרקות זו של שרשרת הסימון הוא צמצומה של החוויה ל"סדרה של הווים טהורים ומנותקים בזמן". תפיסתו של דרידה את הלשון אינה מציעה משקל נגד, אלא חוברת לייצורו של אפקט סכיזופרני מסוים. מכאן מובן, אולי, מדוע אפיינו טרי איגלטון[49] ואיהאב חסן את הפריט האמנותי הפוסט־מודרניסטי הטיפוסי כסכיזופרני. ב"אנטי־אדיפוס" שלהם, האקספוזיציה המשועשעת כביכול, מניחים ז'יל דלז ופליקס גואטרי[50] כי בין הסכיזופרניה לבין הקפיטליזם מתקיימים יחסים אשר שולטים "ברמה העמוקה ביותר של אותה הכלכלה, אותו תהליך ייצור" ומסיקים כי "החברה שלנו מייצרת סכיזופרנים באותו האופן שבו היא מייצרת שמפו פרל או מכוניות פורד, ההבדל היחיד הוא בכך שהסכיזופרנים אינם למכירה".

48. F. Jameson, "Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism", New Left Review, 146 (1984), pp. 53-92

49. T. Eagleton, "Awakening from modernity", *Times Literary Supplement*, 20/2/1987

50. R. Deleuze and F. Guattari, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, London 1984, p. 245

לשליטתו של מוטיב זה במחשבה הפוסט־מודרניסטית מספר השלכות. אין ביכולתנו עוד לתפוס את היחיד כמנוכר במובן המרקסיסטי הקלסי, משום שניכור כזה מניח מראש תחושת עצמי לכידה ובלתי פרגמנטרית שכלפיה ניתן לחוש ניכור. רק במסגרתה של תחושת זהות עצמית ממורכזת יכול היחיד לערוך תכניות לאורך זמן, או להאמין ביכולתו ליצור עתיד טוב יותר באופן משמעותי מן ההווה ומן העבר. המודרניזם סבב ברובו סביב השאיפה לעתיד טוב יותר, גם אם מפח הנפש התמידי שהיה כרוך בשאיפה זו גרם לפרנויה. אך הפוסט־מודרניזם שולל, באופן טיפוסי, את האפשרות הזו, בהתמקדותו בנסיבות הסכיזופרניות שיצרו הפרגמנטציה וכל אותן אי יציבויות (כולל אלה של הלשון), המונעות מאתנו למצוא

אסטרטגיות ליצירתו של עתיד שונה מהותית, או אף לדמיין תמונה בהירה שלו. גם למודרניזם היו, כמובן, רגעים סכיזופרניים משלו – בעיקר כאשר ביקש לשלב בין מיתוס לבין מודרניות הרואית – וקיימת היסטוריה מספקת של "השחתת התבונה" ושל "מודרניזמים ראקציונריים" כדי להצביע על כך שבלב התנועה המודרניסטית תמיד נחבאו נסיבות סכיזופרניות, גם אם רובן הגדול נשאר כבוש פנימה. אף על פי כן, ישנן סיבות טובות להאמין כי באסתטיקה הפוסט־מודרנית "ניכורו של הסובייקט הוחלף בפרגמנטציה של הסובייקט".[51] כפי שטען מרקס בתוקף, כדי ליצור עתיד טוב יותר יש צורך ביחיד המנוכר, אשר יחתור לפרויקט הנאורות בעיקשות ובעקיבות הראויות. אם כן, אבדנו של הסובייקט המנוכר עלול למנוע את טיפוח המודעות המסוגלת לכונן עתידים חברתיים אלטרנטיביים.

51. F. Jameson, "The politics of theory: ideological positions in the post-modernism debate", *New German Critique*, 33 (1984), p. 63

צמצומה של החוויה לכדי "סדרה של הווים טהורים ומנותקים בזמן" מצביע גם על כך ש"חוויית ההווה נעשית רבת עצמה ומדהימה בחיוניותה וב'גשמיותה': הסכיזופרני חווה את העולם באינטנסיביות מועצמת, ובשלמו את מחיר הפגיעה העלומה והמדכאת, זוהר באנרגיה הזייתית".[52] האינטנסיביות (של הנאה או של אימה) בה ניתן לחוות את הדימוי החזותי, את המופע ואת החיזיון, מתאפשרת רק בזכות הערכתם של אלה כהווים טהורים ומנותקים בזמן. אז מה זה משנה אם "העולם מאבד לרגע את עומקו ומאיים להפוך למעטה מבריק, לאשליה תלת־ממדית, למהומה של דימויים קולנועיים נטולי צפיפות?"[53] תכיפותם של האירועים ושל הסנסציות שבחיזיון (הפוליטי, המדעי, הצבאי, כמו גם הבידורי), הופכים לחומר ממנו מתגבשת המודעות.

52. Jameson, הערה 48 לעיל, עמ' 120.

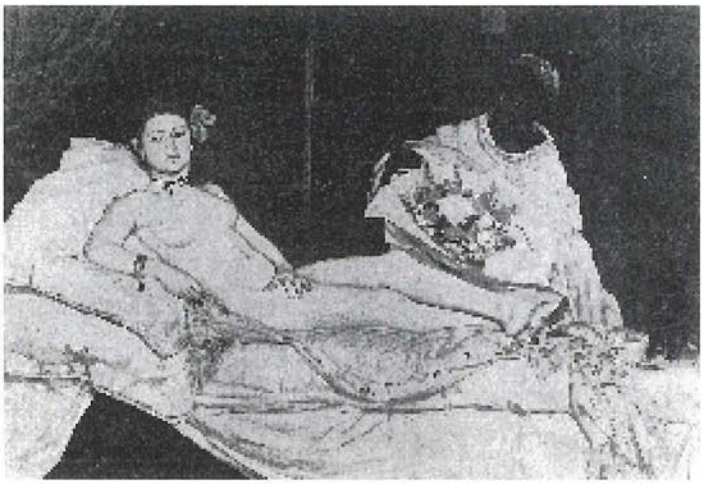
53. שם.

התפרקות זו של סדר הזמנים מביאה גם לכך שהזמן יטופל באופן מיוחד. בהימנעותו מרעיון הקדמה, נוטש הפוסט־מודרניזם כל חוש של זיכרון ושל רציפות היסטוריים, ובמקביל מפתח יכולת יוצאת מן הכלל לבזוז את ההיסטוריה ולספוג אל תוכו כל מה שימצא בה, כהיבט של ההווה. הארכיטקטורה הפוסט־מודרניסטית, למשל, נוטלת מן העבר חתיכות ופיסות באופן אקלקטי, ובוחרת לערבב הכול יחדיו. דוגמה נוספת, הלקוחה מן הציור, מביא דוגלאס קרימפ.[54] "אולימפיה" של מאנה, אחד הציורים המשפיעים של התנועה המודרניסטית המוקדמת, עוצב על־פי "ונוס" של טיציאן. אך אופן עיצובו סימן קרע מודע בין המודרניזם לבין המסורת, ואת מעורבותו הפעילה של האמן במעבר זה.[55]

54. D. Crimp, "On the museum's ruins", H. Foster (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Washington 1983, pp. 43-56

55. T. J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, New York 1985

לוח 1.2: "ונוס מאורבינו" של טיציאן העניקה את ההשראה ל"אולימפיה" של מאנה, 1863.



לוח 1.3: יצירתו החלוצית המודרניסטית של מאנה, "אולימפיה", מעבדת מחדש את רעיונותיו של טיציאן.

בשנות השישים שילב ראושנברג, אחד מחלוצי התנועה הפוסט־מודרניסטית, בסדרת ציורים שלו, דימויים הלקוחים מ"וונוס מרוקבי" של ולאסקז ומ"וונוס בחדר הרחצה" של רובנס. אך הוא השתמש בדימויים אלה באופן שונה לחלוטין, ופשוט הקרין את המקור המצולם על משטח הכולל מרכיבים זרים (משאיות, הליקופטרים, מפתחות־רכב). היכן שמאנה יוצר (produces), ראושנברג רק משעתק (reproduces). מהלך זה, אומר קרימפ, "דורש מאתנו לחשוב על ראושנברג כעל פוסט־מודרניסט". יש כאן ויתור על ה"הילה" המודרניסטית של האמן כיוצר. "הבדיה של

הסובייקט היוצר מפנה את הדרך להחרמה הגלויה, לציטוט, לשאילה, לגיבוב ולחזרה על דימויים קיימים משכבר".

לוח 1.4: יצירתו החלוצית הפוסט־מודרניסטית של ראושנברג, "פרסימון" (1964), יוצרת קולאז' בין תמות, ובכללן העתקה ישירה מ"וונוס בחדר הרחצה" של רובנס.

תמורה זו גולשת אל תוך כל התחומים האחרים, בהשתמעויות רבות־כוח. לאחר התנדפותם של כל תחושות ההמשכיות ההיסטורית ושל הזיכרון, ולאחר דחייתן של עלילות העל, התפקיד היחיד שנשאר להיסטוריון, למשל, הוא להיעשות, כפי שטען פוקו בתוקף, ארכיאולוג של העבר, החושף את שרידיו, בדומה לבורחס בסיפורת שלו, ומניחם זה לצד זה, במוזיאון הידע המודרני. בהתקיפו את הרעיון כי הפילוסופיה יכולה לשאוף להגדרתה של איזו מסגרת חקירה אפיסטמולוגית קבועה, עומד אף רורטי[56] על כך שבקרב תרבות המורכבת מקקופוניה של שיחות מצטלבות, תפקידו היחיד של הפילוסוף הוא "לגנות את הרעיון שיש

56. R. Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton, New-Jersey 1979, p. 371

צורך בהשקפה, תוך הימנעות מהשקפה בנוגע לצורך בהשקפות". אנו מתבשרים מפי הסופרים הפוסט־מודרניסטים כי "הטרופ המהותי של הסיפורת היא הטכניקה הדורשת את השעייתן של האמונה ושל חוסר האמונה גם יחד".[57] בפוסט־מודרניזם יש ניסיון פומבי מועט בלבד לתמוך בהמשכיותם של ערכים, של אמונות, או אף של היעדר אמונות.

57. McHale, הערה 18 לעיל, עמ' 27-33.

אבדן זה של המשכיות היסטורית של ערכים ואמונות, יחד עם הרדוקציה של יצירת האמנות לכדי טקסט המדגיש את חוסר הרציפות ואת האלגוריה, יוצר בעיות ממינים שונים לשיפוט האסתטי והביקורתי. בשל הסירוב (וה"דה־קונסטרוקציה" האקטיבית) לכל התקנים המהימנים או הקבועים לכאורה של השיפוט האסתטי, יכול הפוסט־מודרניזם לשפוט את המראה רק על סמך השאלה עד כמה הוא מרהיב. רולאן בארת[58] מציע גרסה מתוחכמת במיוחד של אסטרטגיה זו. הוא מבחין בין הנאה לבין "jouissance" (מונח שיש לתרגם, אולי, כ"אושר מנטלי ופיזי נשגב") ומציע לנו לחתור ולהגשים את האחרון, בעל האפקט האורגזמי יותר (שימו לב לקשר שנרקם בין מונח זה לבין תיאורו של ג'יימסון את הסכיזופרניה) באמצעות אופן מסוים של מפגש עם פריטי אמנות תרבותיים הפזורים בנוף החברתי שלנו, שאחרת היו נותרים חסרי חיים. מאחר שרובנו איננו סכיזופרנים במובן הקליני, בארת' מגדיר עבורנו סוג של "פרקטיקה אצילית" המאפשרת לנו להשיג "jouissance" ולהשתמש בהתנסות זו כבסיס לשיפוטים אסתטיים וביקורתיים. פירושו של דבר, הזדהות עם פעולת הכתיבה (יצירה) במקום עם הקריאה (צריכה). מכל מקום, הויסנס[59] שומר את האירוניה החריפה ביותר שלו לבארת', בטענתו כי הוא מייסד מחדש את אחת ההבחנות המודרניסטיות והבורגניות המיושנות ביותר: זו הגורסת כי "ישנן הנאות נמוכות יותר עבור האספסוף, כלומר תרבות ההמונים, וישנו nouvelle cuisine של הנאות מן הטקסט, jouissance". הצגתה מחדש של ההבחנה בין טעם מעודן לבין טעם המוני נמנעת ממכלול הבעיות הכרוכות בהשפלתם האפשרית של תחומי התרבות המודרנית באמצעות הטמעתם בתרבות הפופ דרך הפופארט. "האימוץ האמריקני האופורי של ה־jouissance של בארת' מתבסס על ההתעלמות מבעיות אלה ועל ההתענגות, כמו היאפים של 1984, מן ההנאות של אנינות הטעם שבכתיבה ומן ההאדרה העצמית שבטקסטואליות". כפי שרומזים תיאוריו של ג'ונתן רבן ב"עיר רכה",[60] הדימוי בו משתמש הויסנס עשוי להיות הולם למדי.

58. R. Barthes, *The pleasure of the text*, New York 1975

59. Huyssens, הערה 3 לעיל, עמ' 38-45.

60. J. Raban, *Soft city*, H. Hamilton, London 1974

הפן האחר של אבדן תחושת הזמן ושל החיפוש אחר אימפקט מיידי, הוא אבדן מקביל של עומק. ג'יימסון[61] היה תקיף במיוחד בהתייחסו ל"היעדר העומק" במרבית הייצור התרבותי בן־זמננו, ולקיבעונו בנוגע למופעים, למשטחים ולאימפקטים מיידיים, הנטולים כל כוח עמידה לאורך זמן. לסדרת הדימויים בצילומיה של סינדי שרמן[62] יש בדיוק אותן התכונות, וכפי שמציין צ'רלס ניומן בסקירתו את מצבו של הרומן האמריקני ב"ניו־יורק טיימס":[63]

61. Jameson, הערות 48 ו־51 לעיל.

62. צלמת אמריקנית (1954-). שרמן משתמשת בצילום על מנת לקרוא תגר על הדימויים ועל המיתוסים של התרבות הפופולרית ושל תקשורת ההמונים. בצילומיה היא מביימת את עצמה כדמות מסרטי קולנוע פופולריים ומציורי מופת.

63. *New-York Times*, 17/7/1987

"עובדה היא כי תחושת השליטה המופחתת, אבדן האוטונומיה האישית וחוסר האונים הכללי, מעולם לא זוהו בספרותנו במיידיות כה רבה — הדמויות השטוחות ביותר, בתוך הנופים השטוחים ביותר, מדברות בסגנון הדיבור השטוח ביותר. נראה כי ההנחה היא שהאמריקני הוא מדבר סיבי עצום, שבו מצליחים בכל זאת מעט עשבים שוטים לקוניים לבצבץ בסדקים".

"היעדר־עומק מתוכנן", כך מתאר ג'יימסון את הארכיטקטורה הפוסט־מודרנית, וקשה שלא לתת קרדיט למודעות זו כמוטיב המכריע ביותר בפוסט־מודרניזם, אותו מקזז רק ניסיונו של בארת' לעזור לנו להגיע אל רגע ה־jouissance. כמובן שתשומת הלב למשטחים הייתה תמיד חשובה בעיני המחשבה והפרקטיקה המודרניסטיות (במיוחד מאז הקוביסטים), אך היא תמיד לוותה בספק, דוגמת זה שהעלה רבן לגבי החיים האורבניים: כיצד נוכל לבנות ולייצג את המשטחים הללו ולדאוג להם בסימפטיה וברצינות הנחוצות, כך שאפשר יהיה לראות מבעד להם ולזהות משמעויות מהותיות? בקבלו את דין הפרגמנטציה והארעיות התהומיות, מסרב הפוסט־מודרניזם, על־פי רוב, להרהר בשאלה זו.

התמוטטותם של אופקי הזמן, והעיסוק המרובה במיידיות, התעוררו, בחלקם, בשל הדגש העכשווי על הייצור התרבותי של מאורעות, של מראות, של אירועים ושל דימויי מדיה. היצרנים התרבותיים למדו לחקור את האפשרויות הטמונות בטכנולוגיות החדשות, המדיה, ובסופו של דבר גם המולטימדיה, ולהשתמש בהן. בכל אופן, האיכויות בנות החלוף של החיים מודגשות, כתוצאה מכך, מחדש, ואפילו נחגגות. הן אף מאפשרות, למרות התערבותו של בארת', קרבה מסוימת בין התרבות הפופולרית לבין מה שהובחן קודם לכן כ"תרבות עילית". ניסיונן של תנועות כמו הדאדא והסוריאליזם המוקדם, הקונסטרוקטיביזם והאקספרסיוניזם, להביא את האמנות אל הקהל כחלק בלתי נפרד מן התכנית המודרניסטית לשינוי חברתי, ביטא שאיפה ל ה ת ק ר ב ו ת שכזו, אף כי תמיד באופן יותר מהפכני. תנועות אוונגרדיות אלה היו חדורות אמונה במטרותיהן, והביעו אמון עצום בטכנולוגיות חדשות. גם אם צמצום הפער בין התרבות הפופולרית לבין הייצור התרבותי בזמננו נשען, במידה רבה, על טכנולוגיות התקשורת החדשות, נראה כי הוא נעדר כל דחף אוונגרדי או מהפכני, ומוביל רבים להאשים את הפוסט־מודרניסטים בכניעה מוחלטת להגיון הצריכה, למסחור ולכוחות השוק.[64] מכל מקום, חלקו הגדול של הפוסט־מודרניזם כופר במודע בהילה ובאוונגרד, ומבקש לפתח אמצעי תקשורת וזירות תרבות הפתוחות לכול. אין זה מקרי ששרמן, למשל, משתמשת בצילום שהתנוחות בו מעלות בתודעה דימויי פופ כמו מסרטי סטילס.

64. H. Foster, *Recoding: art, spectacle, cultural politics*, Port Townsend, Washington 1985

מכאן עולה השאלה הסבוכה ביותר בנוגע לתנועת הפוסט־מודרניזם, דהיינו

שאלת יחסיה עם תרבות חיי היומיום והשתלבותה בתוכה. למרות שעיקר הדיון בשאלה זו מתנהל במונחים המופשטים, ולכן פחות נגישים, בהם נאלצתי להשתמש כאן, הרי שישנן נקודות מגע רבות־מספור בין יצרני פריטי האמנות התרבותיים לבין הציבור ככלל: ארכיטקטורה, פרסום, אופנה, קולנוע, אירועי מולטימדיה מבוימים, מופעי ראווה מפוארים, מסעות תעמולה פוליטית, כמו גם הטלוויזיה, הנוכחת בכול. ברם, אין זה תמיד ברור מיהו המשפיע ומיהו המושפע בתהליך זה.

ונטורי ועמיתיו[65] ממליצים שנלמד את האסתטיקה הארכיטקטונית שלנו מ"רצועת" לאס־וגאס או מן הפרברים הידועים לשמצה כמו לוויטאון,[66] פשוט משום שאנשים, בבירור, אוהבים את הסביבות הללו. "אדם אינו חייב לתמוך בפוליטיקה של מגזר העובדים", הם טוענים, "על מנת לתמוך בזכותו של מעמד הביניים הממוצע לאסתטיקה ארכיטקטונית משלו, ואנו מוצאים שאסתטיקה מסוגו של לוויטאון מוסכמת על רוב אנשי המעמד הזה, שחורים כלבנים, ליברלים כקונסרבטיבים". הם עומדים על כך שאין כל רע בסיפוק רצון האנשים, וונטורי עצמו אף צוטט ב"ניו־יורק טיימס",[67] במאמר בעל הכותרת ההולמת "מיקי מאוס מלמד את הארכיטקטים", אומר ש"דיסני־וורלד קרוב לרצון האנשים יותר מאשר כל מה שהארכיטקטים נתנו להם אי פעם". דיסנילנד, הוא מצהיר, הוא "האוטופיה האמריקנית הסימבולית".

מכל מקום, יש מי שיראו בניצחון האסתטיקה של דיסנילנד על התרבות העילית עניין של הכרח ולא של בחירה. דניאל בל,[68] למשל, מתאר את הפוסט־מודרניזם כמיצוי של המודרניזם באמצעות מיסודם של הדחפים היצירתיים והמהפכניים בידי מה שהוא מכנה "ההמון התרבותי" (מיליוני האנשים העובדים במדיה המשודרת, בקולנוע, בתאטרון, באוניברסיטאות, בבתי ההוצאה לאור, בפרסום, בתעשיות התקשורת וכדומה, המעבדים את קליטתם של התוצרים התרבותיים הרציניים ומשפיעים עליה, והמייצרים את החומרים הפופולריים לקהל הרחב של תרבות ההמונים). התנוונות שליטתו של הטעם המעודן על הנטייה התרבותית בשנות השישים, ותפיסת מקומו על ידי הפופארט, תרבות הפופ, האופנה החולפת והטעם ההמוני, נראות כסממן של הדוניזם חסר דעת של הצריכה הקפיטליסטית.

איאן צ'יימברס[69] מפרש תהליך דומה לזה באופן שונה למדי. במהלך הפריחה הכלכלית המהירה שלאחר המלחמה מצאו בני הנוער של מעמד הפועלים בבריטניה די מזומנים בכיסיהם בכדי להשתתף בתרבות הצריכה הקפיטליסטית, ניצלו את האופנה באופן אקטיבי על מנת לפתח לעצמם זהויות ציבוריות, ואפילו הגדירו סוגי פופארט בעצמם, אל מול תעשיית אופנה שניסתה לכפות טעם באמצעות לחצי הפרסום והמדיה. ניתן לראות את הדמוקרטיזציה שחלה עקב כך במגוון של תת־תרבויות (מן הזכר המאצ'ו של שכונת העוני ועד לקמפוסים של הקולג') כפועל יוצא של מאבק

65. Ventury, Scott-Brown and Izenour, הערה 10 לעיל, עמ' 155.

66. שכונת פרבר בהיקסוויל, ניו־יורק, שנבנתה בסוף שנות החמישים למען החיילים האמריקניים משוחררי מלחמת העולם השנייה. שכונה זו הייתה לפרדיגמה של "פרבר האוטומוביל" (Automobile Suburb), שכונות שהמגורים בהן הצריכו בעלות על כלי רכב.

67. *New-York Times*, 22/10/1972

68. D. Bell, *The cultural contradictions of capitalism*, Basic Books, New York 1978, p. 20

69. I. Chambers, *Popular culture: the metropolitan experience*, Routledge, London 1986; "Maps for the metropolis: a possible guide to the present", Cultural Studies, 1 (1987), pp. 1-22 איאן צ'יימברס הוא פרופסור בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת נפולי, איטליה.

מלא חיים, אשר אפשר אפילו את קימום זכויותיהם של המקופחים־יחסית לעצב את זהויותיהם אל מול המסחריות המאורגנת ורבת העצמה. התסיסות התרבותיות האורבניות שהחלו בראשית שנות השישים, ונמשכות עד עצם היום הזה, נעוצות, לדעת צ'יימברס, בבסיסה של התפנית הפוסט־מודרנית:

> "הפוסט־מודרניזם, בכל צורה שהאינטלקטואליזציה שלו עשויה ללבוש, היה ביסודו צפוי בתרבויות המטרופולין של עשרים השנים האחרונות: במסמנים האלקטרוניים של הקולנוע, הטלוויזיה והווידאו, באולפני ההקלטה ובנגני התקליטים, באופנה ובסגנונות הנוער, בכל אותם צלילים, דימויים והיסטוריות שונות אשר מתערבבים, משוחזרים ו'משורבטים' יחד מדי יום על המסך הענק המהווה את העיר העכשווית".

קשה גם שלא לייחס תפקיד עיצובי כלשהו לשגשוגו של השימוש בטלוויזיה. אחרי הכול, כעת ידוע כי האמריקני הממוצע צופה בטלוויזיה במשך למעלה משבע שעות ביום, והחזקתם של מכשירי טלוויזיה ווידאו (את האחרון ניתן למצוא כעת לפחות במחצית ממשקי הבית בארה"ב כולה) היא כה נפוצה ברחבי העולם הקפיטליסטי, עד כי חייבות להיות לכך כמה השפעות. למשל, ניתן לאתר את העניין הפוסט־מודרניסטי במשטחים בתוך הפורמט ההכרחי של דימויי הטלוויזיה. הטלוויזיה היא גם, כפי שמציין טיילור,[70] "המדיום התרבותי הראשון בהיסטוריה אשר מציג את ההישגים האמנותיים של העבר כקולאז' המועבר אל חדרי המגורים ואל אולפני המערב בזרם כמעט בלתי פוסק, בו תפורות יחד תופעות שוות בחשיבותן המתקיימות בו זמנית, בנפרד מן הגאוגרפיה ומן ההיסטוריה המהותית". יתר על כן, מדיום זה מניח שהצופה "חולק עמו את ראיית ההיסטוריה כמאגר בלתי נדלה של אירועים שווי ערך". אין זה מפתיע שחלה תמורה ביחסו של האמן אל ההיסטוריה (ההיסטוריציזם הייחודי אותו הזכרנו קודם), ושבעידן הטלוויזיה ההמונית התפתחה זיקה לפני השטח במקום לשורשים, לקולאז' במקום ליצירה בעלת העומק, לדימויים המצוטטים והמגובבים במקום למשטחים המעובדים, לקריסת תחושת הזמן והמרחב במקום לפריט האמנות התרבותי היציב. כל אלה הם היבטים חיוניים של הפרקטיקה האמנותית במצב הפוסט־מודרני.

70. Taylor, הערה 38 לעיל, עמ' 103-105.

מכל מקום, אין הכרח להידרדר לכדי דטרמיניזם טכנולוגי פשטני מסוג "הטלוויזיה גורמת לפוסט־מודרניזם" על מנת להצביע על עצמתו של כוח זה בעיצוב התרבות כאורח חיים טוטלי. זאת משום שהטלוויזיה עצמה היא תוצר של הקפיטליזם המאוחר, וככזו, יש לראות אותה בתוך ההקשר של קידום תרבות הצריכה. תופעה זו מכוונת את תשומת לבנו לייצורם של צרכים ורצונות, לגיוס התשוקה והפנטזיה, למדיניות של הסחת דעת, המהווים חלק בלתי נפרד מן הלחץ לשרוד וליצור ביקוש

בשווקי הצריכה, בכדי לשמור על רווחיותו של הייצור הקפיטליסטי. צ'רלס ניומן[71] רואה את חלקה הגדול של האסתטיקה הפוסט־מודרניסטית כתגובה לגלי האינפלציה של הקפיטליזם המאוחר. לטענתו, "האינפלציה משפיעה על חילופי הרעיונות לא פחות מאשר על השווקים המסחריים". כך "אנו עדים למלחמה נמשכת שאין בה מנצחים, ולשינויי אופנה בלתי סדירים, לתצוגה סימולטנית של כל סגנונות העבר על גלגוליהם האינסופיים, ולתפוצתן הבלתי פוסקת של אליטות אינטלקטואליות שונות ומנוגדות. כל אלה מסמנים את שלטונו של פולחן היצירתיות בכל תחומי ההתנהגות, את הפתיחות חסרת התקדים בחוסר השיפוטיות שבה לאמנות, ואת הסובלנות המסתכמת, בסופו של דבר, בשוויון נפש כלפי הכול". מבחינה זו, קובע ניומן, "הפרגמנטציה המהוללת של האמנות שוב אינה מהווה בחירה אסתטית: היא רק היבט תרבותי של המרקם הכלכלי והחברתי".

C. Newman, "The postmodern aura: the act of fiction in an age of inflation", *Salmagundi*, 63-4 (1984), p. 9 .71

יש בכך כדי להסביר את הדחף הפוסט־מודרניסטי להשתלב בתרבות הפופולרית באמצעות אותו סוג של התמסחרות גלויה, אפילו גסה, ממנו נטו המודרניסטים להימנע על ידי התנגדותם העמוקה לרעיון (אף כי לא לעובדת) מסחור תוצריהם. בכל אופן, יש המאמינים כי אפיסת הכוחות של המודרניזם העילי נובעת במפורש מקבלתו כאסתטיקה הפורמלית של הקפיטליזם התאגידי ושל הממשל הביורוקרטי. כך מייצג הפוסט־מודרניזם לא יותר מאשר שלוחה הגיונית של שליטת כוחות השוק על כל הטווח של הייצור התרבותי. קרימפ[72] מתפרץ בסוגיה זו בזעם חריף:

> "מה שראינו בשנים האחרונות אינו אלא השתלטות וירטואלית על האמנות בידי אינטרסים של תאגידים גדולים. יהיה התפקיד ששיחק ההון באמנות המודרניזם אשר יהיה, התופעה הנוכחית היא חדשה, דווקא בשל היקפה. התאגידים הפכו לפטרוניה הגדולים של האמנות מכל בחינה שהיא. הם עורכים אוספים גדולים. הם מממנים את כל תערוכות המוזאונים החשובות [...] בתי המכירות הפומביות הפכו למוסדות השאלה, בהעניקם משמעות חדשה לחלוטין לאמנות כעירבון. כל אלה משפיעים לא רק על האינפלציה בערכן של יצירות האמנות הוותיקות, אלא גם על הייצור האמנותי עצמו [...] [התאגידים] קונים הרבה ובזול, סומכים על כך שתהיה עלייה חדה בערכם של האמנים הצעירים [...] החזרה לציור ולפיסול ביציקה מסורתית היא חזרה אל הייצור המסחרי, ואני טוען כי בעוד שבאופן מסורתי מעמדה המסחרי של האמנות היה מעורפל, כעת הוא בהחלט בלתי משתמע לשני פנים".

D. Crimp, "Art in the 80s: the myth of autonomy", *PRECIS*, 6 (1987), p. 85 .72 דוגלאס קרימפ, פרופסור ללימודי תרבות באוניברסיטת רוצ'סטר, עוסק רבות ביחסים שבין האמנות לבין המוסדות האוספים, ממיינים ומציגים אותה, תוך הבעת ביקורת חריפה על מדיניותם של המוזאונים בני זמננו.

צמיחתה של תרבות מוזיאונים (בבריטניה נפתח מוזיאון כל שלושה שבועות, וביפן נפתחו בחמש עשרה השנים האחרונות למעלה מחמש מאות) ושל "תעשיית ירושות" מתפתחת, אשר זינקה מעלה בראשית שנות

השבעים, הוסיפה פיתול פופוליסטי נוסף (אף כי הפעם הוא מאוד מאפיין את המעמד הבינוני) להתמסחרותם של סדרי התרבות וההיסטוריה. "הפוסט־מודרניזם ותעשיית הירושות קשורים זה לזה", אומר רוברט יואיסון,[73] מאחר ש"שניהם זוממים ליצור מסך רדוד אשר יחצוץ בין ההיסטוריה שלנו לבין חיינו הנוכחיים". ההיסטוריה הופכת ל"יצירה עכשווית, יותר דרמה של תלבושות וגילומים מחודשים מאשר שיח ביקורתי. אנו נידונים לחפש את ההיסטוריה בדמותם של דימויי הפופ והסימולאכרה שיצרנו אנו להיסטוריה זו, בעוד היא עצמה נשארת תמיד מחוץ להישג ידנו", הוא קובע בצטטו את ג'יימסון. שוב אין הבית נתפס ככלי, אלא כ"ענתיקה לגור בה".

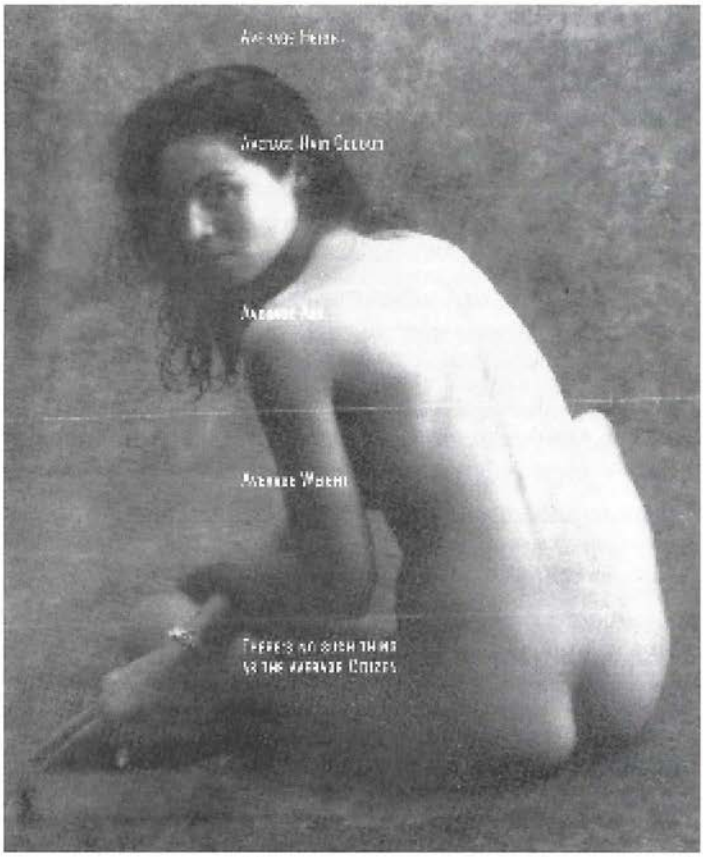
73. R. Hewison, *The heritage industry*, Methuen Publishing, London 1987, p. 135 רוברט יואיסון הוא פרופסור לאמנות באוניברסיטת אוקספורד, אנגליה.

ההישענות על ג'יימסון מובילה אותנו, לבסוף, אל התזה הנועזת שלו, הקובעת כי הפוסט־מודרניזם אינו יותר מאשר ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר. בעקבות ארנסט מאנדל[74] הוא קובע כי מאז שנות השישים המוקדמות אנו נמצאים בעידן חדש, שבו השתלב ייצור התרבות "בייצור הכללי של הסחורות: הדחיפות המשולהבת לייצר גלים חדשים של סחורות חדישות מתמיד במראיתן (מבגדים ועד מטוסים), בפדיון גבוה מתמיד, מעניקה כעת לחידושים ולניסיוניות האסתטיים תפקיד מבני הנעשה חיוני יותר ויותר". כתוצאה מכך, מאבקים שבעבר לא חצו את ספה של זירת הייצור, גולשים כעת אל מחוץ לגבולותיה, במטרה להפוך את הייצור התרבותי לזירה של קונפליקט חברתי אכזרי. תמורה שכזו מצריכה שינוי ברור בהרגליהם ובעמדותיהם של היצרנים, כמו גם הענקת תפקיד חדש למעורבויות ולהגדרות האסתטיות. יש שיטענו כי תנועות תרבות־הנגד של שנות השישים יצרו אווירה של רצונות שלא סופקו ושל תשוקות שדוכאו, שהייצור התרבותי הפוסט־מודרניסטי הפופולרי רק החל לספקם כמיטב יכולתו באמצעות הצריכה. לעומתם יטענו אחרים, כי על מנת לקיים את שוקיו נאלץ הקפיטליזם לייצר תשוקה, וכך לגרות את רגישויותיו של האינדיבידואל, כמו גם ליצור אסתטיקה חדשה אל מול הצורות המסורתיות של התרבות העילית. בשני המקרים, סבורני כי חשוב לקבל את ההנחה שההתפתחות התרבותית אשר החלה בשנות השישים המוקדמות, ואשר הצהירה על עצמה כהומוגנית בראשית שנות השבעים, לא התרחשה בווקום חברתי, כלכלי או פוליטי. התפתחותו של ענף הפרסום כ"אמנות הרשמית של הקפיטליזם" מכניסה את אסטרטגיות הפרסום אל האמנות, ואת האמנות אל אסטרטגיות הפרסום (ראו, לשם השוואה, את ציורו של דייוויד סאלי ואת הפרסומת לשעוני סיטיזן).

74. E. Mandel, Late Capitalism, New Left Books, London 1975 מאנדל (1923-1995) תיאר את ההיסטוריה של הטכנולוגיה כמהלך שכלל שלוש מהפכות: ייצור ממוכן של מנועי קיטור, של מנועי חשמל ובעירה, ושל מנגנונים אלקטרוניים וגרעיניים. מהלך זה הוא שאפשר את התרחבותו של הקפיטליזם על אופני הייצור שלו.

מעניין, לפיכך, להרהר בתמורה הסגנונית שהציג חסן ביחס לכוחות הנובעים מתרבות הצריכה ההמונית: גיוס האופנה, הפופארט, הטלוויזיה וצורות אחרות של דימויי מדיה, ומגוון סגנונות החיים העירוניים אשר הפכו לחלק בלתי נפרד מן החיים היומיומיים תחת הקפיטליזם. ניקח

תפיסה זו לאן שניקח, אל לנו לפרש את הפוסט־מודרניזם כזרם אמנותי עצמאי. מושרשותו בחיי היומיום היא ממאפייניו השקופים והגלויים ביותר.




לוח 1.5: פרסומת לשעוני סיטיזן חוברת באופן ישיר לטכניקות הפוסט־מודרניסטיות המניחות, זה על גבי זה, עולמות שונים אונטולוגית שאין ביניהם שום התייחסות (השווה לציורו של דייוויד סאלי). השעון המתפרסם כאן כמעט שאינו נראה.

הדיוקן שהרכבתי כאן לפוסט־מודרניזם, בעזרת הסכמה של חסן, בפירוש אינו שלם. ברור כי הרבגוניות המוחלטת וחמקמקותם של התחומים התרבותיים, האפופים במסתורין הזרימה והשינוי המהירים, אחראים במידה שווה לפרגמנטריות ולארעיות של דיוקן זה. אך סבורני כי אמרתי די על מהות מרכיביה של המסגרת הכללית של אותה "תמורה משמעותית במבנה הרגש" המבדילה בין המודרניות לבין הפוסט־מודרניות, כדי שנוכל להתחיל במשימת התרת מקורותיה של תמורה זו, ובבנייתה התאורטית של פרשנות אשר תסביר מה היא עשויה לבשר בעתידנו.

## ב

כיצד, אם כן, יש להעריך את הפוסט־מודרניזם? ההנחה המקדימה שלי היא כזו: השפעתו חיובית בכל הנוגע להתעניינותו בהבדל, בקשיי התקשורת, במורכבות ובדקויות של האינטרסים, של התרבויות, של המקומות וכדומה. לשונות־העל, תאוריות־העל ועלילות־העל של המודרניזם (במיוחד בביטוייו המאוחרים) אכן נטו להעלים עין מהבדלים מהותיים, ולא התייחסו לנקודות פירוד ולפרטים חשובים. הפוסט־מודרניזם היה חשוב במיוחד בהכרתו ב"צורות המגוונות של האחרות, כפי שהן נובעות מהבדלים של סובייקטיביות, של מגדר ומיניות, של גזע ומעמד, של מיקומים גאוגרפיים ושל אי־מיקומים בזמן (מבני רגישות) ובחלל".[75] היבט זה במחשבה הפוסט־מודרניסטית הוא המקנה לה קצה רדיקלי, כזה הגורם לנאו־קונסרבטיבים מסורתיים כדניאל בֶּל לחשוש ולא לקדם בברכה את פשרותיה בתחומי האינדיבידואליזם, המסחריות והיזמות. אחרי הכול, יקשה על נאו־קונסרבטיבים מעין אלה לקדם בברכה את טענתו של ליוטאר, כי "החוזה הזמני תופס למעשה את מקומם של המוסדות הקבועים בתחומים המקצועיים, הרגשיים, המיניים, התרבותיים, המשפחתיים והבינלאומיים, כמו גם בעיסוק הפוליטי". דניאל בל פשוט מבכה את התמוטטותם של הערכים הבורגניים המוצקים, את הכרסום במוסר העבודה של מעמד הפועלים, ואינו רואה את המגמות העכשוויות כפנייה אל עתיד פוסט־מודרניסטי מלא חיים, אלא כמיצוי של המודרניזם, המבשר, ללא ספק, משבר חברתי ופוליטי לשנים הבאות.

נוסף על כך, יש לראות את הפוסט־מודרניזם כשיקוף של הפרקטיקות החברתיות, הכלכליות והפוליטיות שבחברה. אך מאחר שהוא משקף פנים שונים של פרקטיקות אלה, הוא עוטה מסכות שונות ביותר. גיבובם של עולמות נבדלים ברבים מן הרומנים הפוסט־מודרניים, עולמות שה"אחרות" הבלתי תקשורתית מושלת ביניהם במרחב של דו־קיום, מקיים זיקה עוכרת שלווה עם הגטואיזציה, ההחלשה והבידוד הגוברים של אוכלוסיות העוני והמיעוט בשכונות המצוקה של בריטניה ושל ארה"ב. נקל לקרוא רומן פוסט־מודרני כחתך מטפורי של החלל החברתי המקטע, של התת־תרבויות ושל אופני התקשורת המקומיים בלונדון, בשיקאגו, בניו־יורק ובלוס־אנג'לס. מאחר שרוב המדדים החברתיים מצביעים על עלייה חדה בגטואיזציה מאז 1970, ניתן לתפוס את הספרות הפוסט־מודרנית כשיקוף של עובדה זו.

אבל עליית השפע, הכוח והסמכות בקצה האחר של הסקלה החברתית, מייצרת אתוס שונה לחלוטין. בשעה שקשה לראות במה שונה העבודה בבניין AT&T[76] הפוסט־מודרני של פיליפ ג'ונסון[77] מן העבודה בבניין SEAGRAM[78] המודרניסטי של מיס ון דר רוהה, הרי שהדימוי המוקרן

75. Huyssens, הערה 3 לעיל, עמ' 50.

76. בניין AT&T במנהטן, אשר נבנה בראשית שנות השמונים, הוא דוגמה לקפיטליזם המבקש לבטא את עושרו. הוא מעוצב כהדבקה אקלקטית של סגנונות שונים ממחסן האדריכלות לדורותיה: בעיקר מוטיבים מן האדריכלות הקלסית ששימשו לקישוט מבנים בסגנון מודרני.

77. אדריכל אמריקני (1906-), אבי "הסגנון הבינלאומי". במהלך המאה העשרים עבר מפנים חדים ונדד בין זרמים וסגנונות שונים, מן המודרניזם המוקדם אל הברוטליזם של שנות השישים ועד לפוסט־מודרניזם של שנות השמונים והתשעים. ג'ונסון הוא גם מתכננו של הכור למחקר גרעיני בנחל שורק, שהוקם בישראל ב־1956.

78. בניין זה של חברת המשקאות של ברונפמן, אשר נבנה במנהטן במהלך שנות החמישים, מהווה את "קופסת הזכוכית" הקלסית, ונחשב לבניין הייצוגי ביותר של האלף השני. הבניין מבטא את הישגי הטכנולוגיה ואת רעיון השקיפות של הקלסיציזם המודרני, ומשום כך רואים בו רבים את סמל המודרניזם.

אל החוץ הוא שונה. "AT&T עמדו על כך שהם רוצים משהו אחר, ולא עוד קופסת זכוכית", אמר הארכיטקט. "אנחנו מחפשים משהו שיקרין את דימוי האצילות והחוזק של החברה. אין חומר שעושה זאת טוב יותר מגרניט" (אף כי מחירו כפול משל הזכוכית). עם בתי היוקרה ומטות החברה, הופכות התחבולות האסתטיות לביטוי של כוח מעמדי. קרימפ[79] מקצין טענה זו:

> "במצב הנוכחי של הארכיטקטורה, הארכיטקטים מתדיינים עם אסתטיקות אקדמיות מופשטות, בשעה שהם משועבדים למעשה לסוכני הנדל"ן ההורסים את ערינו ומשליכים את אנשי מעמד הפועלים מבתיהם [...] גורד השחקים החדש של פיליפ ג'ונסון הוא נכס נדל"ני שכזה, עם מספר קישוטים שימושיים, הנדחף אל תוך שכונה שאין לה כל צורך בגורד שחקים נוסף".

בגייסו את זכרו של אלברט שפאר,[80] הארכיטקט של היטלר, תוקף קרימפ את המסכה הפוסט־מודרניסטית המכסה על מה שהוא רואה כסמכותנות החדשה בתכנון הערים.

בחרתי בשתי דוגמאות אלה על מנת להמחיש עד כמה חשוב לחקור אילו דגמים של פרקטיקה חברתית ואילו מערכות של יחסים חברתיים משתקפים בתנועות האסתטיות השונות. עם זאת, חיבור זה בוודאי אינו שלם מאחר שעדיין עלינו להראות מה בדיוק עשוי הפוסט־מודרניזם לשקף.[81] נוסף על כך, יהיה זה מסוכן להניח כי הפוסט־מודרניזם הוא רק שיקופי, וכי אין לו מעורבות אסתטית משל עצמו בפוליטיקה, בכלכלה ובחיים החברתיים. במישור הפעילות החברתית חייבות להיות תוצאות, גם אם בלתי צפויות, להזרקה־בכוח של ה"בדיון" ושל ה"פונקציה" אל המודעות הציבורית, למשל. אחרי הכול, אפילו מרקס עמד על כך שמה שמבדיל בין הארכיטקטים הגרועים ביותר לבין הדבורים הטובות ביותר הוא העובדה שהארכיטקט מקים בדמיונו מבנים עוד לפני שהוא נותן להם צורה חומרית. השינויים באופן בו אנו מדמיינים, חושבים, מתכננים ומסבירים, מועדים להביא לתוצאות מעשיות. רק במונחים רחבים אלה, המצרפים יחד את השיקוף ואת המעורבות האסתטית, נוכל להסביר את הטווח הרחב של הפוסט־מודרניזם.

עם זאת, הפוסט־מודרניזם רואה את עצמו באופן פשוט יותר: לכל היותר כתנועה עיקשת וכאוטית שמטרתה להתגבר על כל התחלואים המשוערים של המודרניזם. אך בהקשר זה אני סבור כי הפוסט־מודרניסטים מגזימים כאשר הם מתארים את המודרני באופן כה גס, בהצגתם את כל התנועה המודרניסטית כקריקטורה, עד כדי כך שאפילו ג'נקס מודה כי "ניגוח הארכיטקטורה המודרנית הפך לסוג של סדיזם קל לביצוע", או בבידודו של ענף מודרניסטי יחיד כאובייקט לביקורת

79. Crimp, הערה 72 לעיל.

80. בהוראת היטלר תכנן אלברט שפאר (1905-1981) את הציר החדש של "אונטר דן לינדן", השדרה הייצוגית של ברלין, בסגנון מגלומני פשיסטי וטוטליטרי. האדריכלות הנאצית שאלה מוטיבים נאו־קלסיים ושילבה אותם בארכיטקטורה ראוותנית ואימפריאליסטית.

81. זהו נושא המחקר של החלקים השני והשלישי בספרו של הארווי.

(אלתוסריאניות, ברוטליות מודרנית, או כל דבר אחר), כאילו בו מתמצה כל הסיפור. אחרי הכול, במודרניזם היו זרמים מצטלבים רבים, וישנם פוסט־מודרניסטים אשר מהדהדים חלק מהם במפורש (ג'נקס,[82] למשל, חוזר אל התקופה של 1870–1914, ואף אל הבלבול של שנות העשרים, בהגדרתו את מנזר רונשאמפ[83] של לה קורבוזייה כמבשר חשוב של היבט אחד בפוסט־מודרניזם). עלילות־העל אותן מגנה הפוסט־מודרניזם (מרקס, פרויד, ואפילו דמויות מאוחרות יותר, כמו אלתוסר), היו פתוחות, רבות דקויות ומתוחכמות במידה רבה יותר משמוכנים מבקריהן להודות. למרקס ולרבים מן המרקסיסטים הייתה עין לפרטים, לפרגמנטציה ולנקודות הפירוד (אני חושב על בנימין, על תומפסון ועל אנדרסון כדוגמאות מגוונות), עין שהפולמוסים הפוסט־מודרניים נוטים להגחיך. תיאורו של מרקס את המודרניזציה הוא עשיר ביותר בתובנותיו על שורשי המודעות המודרניסטית, כמו גם הפוסט־מודרניסטית.

באותה מידה תהיה זו טעות להקל ראש בהישגיהן החומריים של הפרקטיקות המודרניסטיות. המודרניסטים מצאו דרך לשלוט במצב הקפיטליסטי הנפיץ ולעצור בעדו. הם היו אפקטיביים, למשל, בארגון החיים האורבניים, וביכולת ליצור מרחב שיכיל את התהליכים המצטלבים, אשר הביאו לשינוי אורבני מהיר בקפיטליזם של המאה העשרים. אם משתמע מכך איזשהו משבר, הרי שאין זה ברור כלל וכלל שאלה הם המודרניסטים, ולא הקפיטליסטים, הנושאים באשמה. ישנן כמה הצלחות בלתי רגילות בפנתאון המודרניסטי (אציין את המבנה ואת תכנית העיצוב של בתי הספר הבריטיים בראשית שנות השישים,[84] אשר פתרו כמה מן הבעיות החמורות בתחום משכנות ההשכלה, במסגרת מגבלות תקציב לוחצות). בעוד שכמה ממפעלי השיכון היו, אמנם, כישלונות קודרים, הרי שאחרים לא היו כאלה, בייחוד כאשר הושוו לתנאים ששררו בשכונות העוני מהן באו אנשים רבים. עוד מתברר כי בלב הבעייתיות של ה־ Pruitt-Igoe – סמל הכישלון המודרניסטי – עמדו התנאים החברתיים, ולא הצורה הארכיטקטונית הטהורה. האשמתה של הצורה הפיזית בתחלואים חברתיים חייבת להישען על הסוג הגרוע ביותר של דטרמיניזם סביבתי, שבנסיבות אחרות רק מעטים יהיו מוכנים להסכין עמו (אף כי צר לי לציין שחברה נוספת ב"מטבחון" של הנסיך צ'רלס, היא הגאוגרפית אליס קולמן, מבלבלת דרך קבע את קשר ההתאמה בין עיצוב גרוע לבין התנהגות אנטי־חברתית עם קשר סיבתי). מעניין לציין, לפיכך, כיצד התארגנה אוכלוסיית הדיירים ב"בית המגורים" של לה קורבוזייה ב־Firminy-Le-Vert[85] כתנועה חברתית במטרה למנוע את הריסתו (ולא בשל איזו נאמנות מיוחדת ללה קורבוזייה, יש להוסיף, אלא פשוט משום שבמקרה זהו ביתם). גם ג'נקס מודה כי הפוסט־מודרניסטים קיבלו לידיהם את כל ההישגים המודרניסטיים הגדולים בעיצוב הארכיטקטוני, אף כי הם בהחלט החליפו את האסתטיקות והמראות באופנים שהם לכל הפחות שטחיים.

82. C. Jencks, The language of post-modern architecture, London 1984

83. בניין זה, אשר נבנה בצרפת בראשית שנות החמישים, הדהים את עולם האדריכלות, בהיותו יצירת מופת חד־פעמית של לה קורבוזייה, שלא נועדה לשכפול ואשר עוצבה ברוח המנוגדת לפרוטוטיפים שהוא עצמו יצר. צורתו החופשית והאורגנית נתפסה כסממן הומניסטי, המבטא ביקורת על הסטנדרטיות המודרניסטית.

84. למשל, בית הספר היסודי בהנסטנטון (1954) של האדריכלים אליסון ופיטר סמית'סון. זהו אחד מן הבניינים המהפכניים באדריכלות המודרנית, אשר בעיצובו חשוף הקונסטרוקציות והמערכות סימן את תקופת המעבר באדריכלות הבתר־מלחמתית ואת ביקורתם של בני הזוג סמית'סון על המודרניזם העילי של לה קורבוזייה ושל מיס ון דר רוהה.

85. אחת הגרסאות ל"מכונת המגורים המודרניים", אשר שוכפלה במספר מקומות בצרפת ובאירופה כולה. ראו הערה 6 לעיל.

כמו כן, מסקנתי היא כי יש הרבה יותר המשכיות מאשר הבדל בין ההיסטוריה המקיפה של המודרניזם לבין התנועה הקרויה פוסט־מודרניזם. נראה לי נבון יותר לראות את האחרונה כמשבר ייחודי בתוך הראשונה, משבר אשר מדגיש את הפרגמנטרי, הארעי והכאוטי שבנוסחה של בודליר (מה שמרקס מפליא לנתח כחלק אינטגרלי מאופן הייצור הקפיטליסטי), תוך הבעת ספקנות עמוקה בכל מרשם שהוא המתיימר לומר כיצד יש לתפוס, לייצג ולהביע את הנצחי והקבוע.

אבל בהדגשתו את ארעיותו של ה־jouissance, בהתעקשותו על אי חדירותו של האחר, בהתרכזותו בטקסט במקום ביצירה, במשיכתו לדה־קונסטרוקציה הגובלת בניהיליזם, בהעדפתו את האסתטיקה על פני האתיקה, מרחיק הפוסט־מודרניזם לכת. הוא מרחיק אל מעבר לגבולות בהם עדיין קיימת פוליטיקה קוהרנטית, בעוד אותו ענף שבו, המחפש התאמה חסרת בושה לתנאי השוק, מציב אותו היטב במסלולה של תרבות היזמות, שהיא חותם הנאו־קונסרבטיביות הראקציונרית. הפילוסופים הפוסט־מודרניים אומרים לנו לא רק לקבל את הפרגמנטציה ואת קקופוניית הקולות, דרכן מוסברות הדילמות של העולם המודרני, אלא גם לשמוח בהן. הכפייתיות בה הם ניגשים לפרק ולערער כל צורת טיעון בה הם נתקלים, יכולה להביא, בסופו של דבר, רק לגינוי תקפותן של טענותיהם שלהם עצמם, עד כי לא נותר כל בסיס לפעולה הגיונית. הפוסט־מודרניזם גורם לנו לקבל את הרה־איפיקציות ואת ההפרדות, אפילו לחגוג את פעולת ההסוואה והכיסוי, את כל הפטישיזמים של הלוקליות, של המקום או של ההתקבצות החברתית, כל זאת בשעה שהוא מכחיש את אותה תאוריית־על שיכולה לתפוס את התהליכים הפוליטיים והכלכליים (תנועת הון, ארגוני עובדים בינלאומיים, שווקים פיננסיים וכדומה) ההופכים יותר ויותר כוללניים בעומקם, בעצמתם, בהשפעתם ובכוחם על חיי היומיום.

גרוע מכול, בה בשעה שהמחשבה הפוסט־מודרניסטית פותחת פתח רדיקלי על ידי הכרתה באותנטיות של הקולות האחרים, היא חוסמת בפני אותם הקולות את הגישה למקורות כוח אוניברסליים יותר, בכך שהיא מבודדת אותם בתוך אחרות בלתי חדירה, בתוך הספציפיות של משחק לשון כזה או אחר. כך היא מחלישה את הקולות הללו (של נשים, של מיעוטים אתניים וגזעיים, של עמי הקולוניות, של מובטלים, של הנוער וכולי), בעולם של יחסי כוח בלתי מאוזנים. מבחינת יחסי הכוח, ייתכן כי אין ביכולתנו לחדור אל משחק הלשון של קנוניית בנקאים בינלאומית, אך אין הדבר דומה לחוסר יכולתנו לחדור אל לשונם של השחורים משכונות העוני.

הרטוריקה של הפוסט־מודרניזם היא מסוכנת, משום שהיא נמנעת מעימות עם המציאות של הכלכלה הפוליטית ועם נסיבות הכוח הגלובלי. "הצעתו

הרדיקלית" של ליוטאר, לפתוח לכול את מאגרי הידע כצעד ראשון ברפורמה רדיקלית (כאילו כולנו שווים בכוחנו לנצל את ההזדמנות הזאת), היא מגוחכת, אך מאלפת, משום שהיא ממחישה כיצד אפילו הפוסט־מודרניסט התקיף ביותר נדרש, בסופו של דבר, לבחור בין מחווה כוללנית (כמו פנייתו של ליוטאר אל איזו תפיסה טהורה של צדק) לבין שקיעה בשתיקה פוליטית מוחלטת, כמו דרידה. אין זה אפשרי לוותר על תאוריית־על. הפוסט־מודרניסטים פשוט דוחקים אותה אל מתחת לפני השטח, היכן שהיא ממשיכה לתפקד ב"אפקטיביות שכעת היא בלתי מודעת".[86]

86. Jameson, הערה 48 לעיל.

על כן אני מוצא את עצמי מסכים עם התנערותו של איגלטון מליוטאר, שעבורו "לא יכול להיות כל הבדל בין אמת, סמכות ופיתוי רטורי; בעל הכוח הוא בעל הלשון החלקלקה ביותר או בעל הסיפור המרתק ביותר". שלטונו בן שמונה השנים של מספר סיפורים כריזמטי בבית הלבן מצביע על כך שיש המשכיות לא מעטה לבעיה הפוליטית הזו, ועל כך שהפוסט־מודרניזם מתקרב באורח מסוכן לשותפות בפשע האסתטיזציה של הפוליטיקה, שעליה הוא מיוסד. זה מחזיר אותנו לשאלה בסיסית ביותר. אם גם המודרניזם וגם הפוסט־מודרניזם מנביעים את האסתטיקה שלהם מתוך איזשהו מאבק עם ע ו ב ד ת הפרגמנטציה, הארעיות והשטף הכאוטי, הרי שזה חשוב ביותר, סבורני, לחקור מדוע עובדה זו היוותה היבט כה עמוק ומתמשך של הניסיון המודרני, ומדוע נראה כי עצמתו של ניסיון זה תפסה תאוצה כה רבה מאז 1970. אם הדבר הוודאי ביותר במודרניות הוא חוסר הוודאות, עלינו להקדיש תשומת לב לכוחות החברתיים אשר יצרו מצב זה.

# עמדה

# "טעם רע" ופולקלור*

לואים לנדא

לזכרו של פייר בורדייה (1930-2002)

"ואת המילה 'פולקלור' היה מבטא תמיד באותה העוויית סלידה שבה היה אומר, למשל, 'ז'רגון'"
עמוס עוז [1]

אני רוצה לבחון מחדש כמה מהנחות היסוד שליוו בעבר את הדיון בטיבו של "הטעם הרע". מעבר להבחנות האסתטיות, שלאורן או בצלן חונכנו, חשוב לדעתי לעמוד על השורשים החברתיים של האסתטיקה "הגבוהה". אפתח לפיכך בביקורת על תפיסתו של חוסה אורטגה אי גאסט. בהמשך אספר בנימה אישית על עברי המפוקפק כתלמיד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת חיפה, שם הוטמעו בי לראשונה, בשיטתיות, הלכות הטעם האמנותי, שבתקפותן אני מטיל עכשיו ספק.

1. עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, כתר, ירושלים 2002, עמ' 47.

* מאמר זה מבוסס על דברים שנשאתי לכבודו של פרופסור דב נוי במושב המליאה של הקונגרס העולמי למדעי היהדות (האוניברסיטה העברית, ירושלים 21/8/2001)

## א

בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים תיאר אורטגה אי גאסט את האמנות בת זמנו. את המודרניזם אפיין כמכלול של תכונות, מתוכן אזכיר שלוש, ואסכם אותן בלשוני: אוטונומיה, דה־הומניזציה ואליטיזם.

אוטונומיה, בעיני אורטגה, פירושה אמנות לשם אמנות, צורה לשם צורה, סגנון לשם סגנון, פנטזיה לשם פנטזיה. דה־הומניזציה איננה תכונה שלילית. משמעותה הרחקת האמנות מן ההומני, מן ההמוני, מן החמלה או השנאה, מן החיים הראליים, כדי ליצור מושא אסתטי טהור. האדם והדיוקן המצוייר נבדלים זה מזה: אם אנו מזדהים עם האדם, אנו שרויים בתוך המציאות, אולם אם אנו מתבוננים בציור, בצבעיו, במשחקי האור והצל שבו, אנו מביטים בו כביצירת אמנות.[2] אליטיזם – מונח בו לא השתמש אורטגה עצמו – תובע לא רק אי התפשרות עם הטעם של ההמון, אלא אף הפיכת האמנות לבלתי מובנת להמונים.

2. José Ortega y Gasset, *The dehumanization of Art and other essays on Art, Culture and Literature*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey 1968 (1948), pp. 5-17.

על־פי עיקרון זה, אמנות ראויה לשמה לא זו בלבד שאיננה פופולרית, היא גם אנטי־פופולרית. אורטגה היה מודע היטב לבסיס הסוציולוגי של תפיסתו האמנותית. את ספרו: "מרד ההמונים", שפורסם בספרדית ב־1930[3] ותורגם לאנגלית ב־1932, פתח כך: "אין עובדה שיש לה חשיבות גדולה יותר, לטוב או לרע, בחיי הציבור באירופה בשעה זו, מאשר הנגישות הטוטלית של ההמונים אל מוקדי הכוח החברתיים[4]." המקור לדאגותיו היה השינוי הדמוגרפי הכביר שהתחולל באירופה בעידן המודרני. מן המאה השישית ועד המאה השמונה עשרה לא עלה מניין האוכלוסין באירופה על 180 מיליון נפש. מן המאה השמונה עשרה ועד 1914 זינק מניין האוכלוסין ל־460 מיליון.[5] התוצאה "המחרידה" של שינוי זה הייתה, על־פי אורטגה, כינונה של דיקטטורה של ההמונים, של היפר־דמוקרטיה המוחצת את היחיד. החינוך־לכול הביא להשטחת פני החברה ולהשלטת הבינוניות. לנוכח תמורות אלה מצטיירת האמנות כממלכת הרוח האצילית, המדירה את ההמונים מן התענוגות האסתטיים. ההמון בז לאמנות המודרנית לא משום שהוא חולק על טעמה, אלא מפני שאין הוא מסוגל להבין אותה. אמנות ושוויון מנוגדים זה לזה.

3. ספר זה מושתת על חיבורים קודמים שפורסמו בין השנים 1922-1928.

4. José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, W.W. Norton & Company, New York 1932, p. 11

5. שם, עמ' 54.

במובנים רבים, אורטגה איננו מחדש אלא מסכם הלכי רוח ותפיסות שקדמו לו. קאנט, למשל, הדגיש את מעמדה האוטונומי של האמנות, שאיננה מכפיפה את עצמה לאינטרסים, ואשר מעדנת את התשוקות. הצרפתים הנציחו בעקבות לסינג את הסִסמה: L'artre pour l'artre. גוסטב פלובר, כשמונים שנה לפני אורטגה, כתב ללואיז קולה: "משקלו של המספר, רחישת הכבוד להמונים, כל אלה באו במקום מרותו של היחיד, הזכות האלוהית ושררת הרוח. בעת העתיקה התודעה האנושית לא נשאה את קולה במחאה. הנצחונות היו קדושים, הם ניתנו כתשורה מיד האלים, הם היו צודקים. העבד בז לעצמו לא פחות משבז לו בעליו [...] מהו אפוא השוויון אם לא שלילתם של כל חירות, של כל עליונות, של הטבע עצמו? השוויון הוא שיעבוד. ולכן האמנות חביבה עלי. שם לפחות, בעולם־הבדיון, החירות שורה בכול".[6] מי שיקרא את ספרו המאלף של ג'ון קרי, "האינטלקטואלים וההמונים",[7] ימצא בו שפע של ציטטות המתעדות את העוינות של רבים מסופריה הנודעים של אנגליה מסוף המאה התשע עשרה עד ראשית מלחמת העולם השנייה כלפי ההמונים. לא נפקדות מן הספר דמויות כת"ס אליוט, ג'ורג' גיסינג, עזרא פאונד ווירג'יניה וולף. ב־1888 כתב ג'ורג' מור:

> "אמנות דמוקרטית! האמנות היא אנטיתזה מובהקת של הדמוקרטיה [...] אנשי אתונה! אלפי אזרחים בודדים שהיו אדוניהם של אלפים רבים של עבדים קראו לזה דמוקרטיה! לא! אני מדבר על הדמוקרטיה המודרנית — על ההמונים. ההמון יכול להעריך אך ורק רגשות פשוטים ונאיביים, יופי ילדותי, ומעל לכול — קונבנציות".[8]

6. גוסטב פלובר, "מכתב מן ה-1852/15-16/5" , מכתבים ללואיז קולה , תרגם דורי מנור, הוצאת המעורר, תל-אביב 1999, עמ' 60-61.

7. John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia 1880-1939*, Faber and Faber, London 1992

8. שם, עמ' 55.

ב־1921 כתב ד"ה לורנס: "אני מאמין בזכות האלוהית והלגיטימית של אריסטוקרטיה טבעית, בזכותה ובחובתה הקדושה להפעיל את סמכותה הבלתי מפוקפקת".[9] יוצא אפוא שאסתטיקה זו של "הטעם הטוב" אין מקורה עיוני בלבד. היא מעוגנת במציאות חברתית והיסטורית קונקרטית. זוהי אסתטיקה של מעמד שחש את עצמו מאוים. הניו־קריטיסיזם שצמח באנגליה בראשית המאה העשרים התעלם ככל האפשר מכל מה שמחוץ לטקסט. ההיסטוריה לא עניינה אותו, האידאות שיעממו אותו, הביוגרפיה של האמן לא העסיקה אותו. המחבר הושלך החוצה ואת מקומו תפס לכל היותר המחבר המשתמע, אולם הנחותיו התאורטיות נוצרו מתוך מציאות שסירבה להיעלם. ואין פירוש הדבר שתרומת הניו־קריטיסיזם או הפורמליזם הרוסי לחקר הספרות הייתה זניחה.

9. שם, עמ' 77.

כך קרה גם בישראל, אם כי באיחור. ב־1964 פרסם נתן זך מסה שהשפיעה על עיצובה של פואטיקה חדשה בארץ, תחת הכותרת "הסופר בחברת ההמונים".[10] זך מרבה להזכיר בה את אורטגה, מתוך הסכמה עם דבריו, אם כי הוא מעדיף על פניו את ניקולא קיארומונטה האיטלקי. זך גם מודע לגישה הראקציונית של רבים מן ההוגים שהוא מזכיר בחיבורו, אבל דומה שאין הדבר מפריע לו במיוחד. ביטויים כגון "היחיד הנבחר" או "נושאי ערכים אציליים" שזורים בדבריו, לאו־דווקא באירוניה. במסה זו, שופעת המובאות, אפשר למצוא לא רק חידושי לשון, כגון המילה "הימון" הנגזרת מ"המון", לא רק הסתייגות מאתוסים קולקטיביים שטופחו בתנועות הנוער או בפלמ"ח, לא רק את זעקת היחיד הנגזל המגונן על חירותו האסתטית, אלא גם את גינויה של מערכת חינוך הפותחת את שעריה לכל דכפין. גם בגינוי זה, או באזהרה זו, הסתמך על דברי אחרים, וכך כתב:

10. נתן זך, "הסופר בחברת ההמונים", אמות, ח (1963-1964), עמ' 7-35.

> "בדומה לג'ון סטוארט מיל, מציין אפוא גם אוארבאך, בתורת גורמי תהליך האוניפורמיזציה, את התפשטות ההשכלה העממית בעקבות המהפכה הצרפתית ואת ההישגים הטכניים בתחבורה ובמסירת ידיעות, המאפשרות לכל אדם לקלוט במהירות אותן דעות. הסכנה הייתה גלויה ליחידים עוד בימיה של המהפכה הצרפתית".[11]

11. שם, עמ' 9.
12. שם, עמ' 12.

מדברי קיארומונטה ציטט זך את המשפט האלמותי הבא: "האם אפשר לקרוא את קאנט ברכבת גדושה נוסעים?"[12] אני, המתקשה לקרוא את קאנט גם בישבי על כורסה נוחה, אינני יכול שלא לצרף את קולי למענה השלילי לשאלה רטורית זו. נסים קלדרון, שכתב דברים מאלפים על המסה של זך, ביקר את הרישול הסגנוני שלה, אבל את תוכן הדברים נמנע מלבקר.[13]

13. נסים קלדרון, פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות השישים, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, תל-אביב 1985, עמ' 9-18.

בתרבות הפוסטמודרניזם של היום,[14] שבה "הכול הולך", ואין היררכיה

14. המונח "היום" ביחס לפוסט־מודרניזם הוא יחסי, וכאופנה הוא כבר מגלה סימני רוויה. ראו למשל את המסה המבריקה של עידן לנדו, "משחקים מן השפה ולחוץ", סטודיו, 83 (1997), עמ' 19-38.

ואין ודאות ואין קנון, לא נמחקו עדיין שרידיו של המודרניזם הבוטח באמיתותיו, ככל שהעניין נוגע לשיפוטיות ביחס לטעם פופולרי רע. ברשימתו של רוגל אלפר על הטלנובלה "לגעת באושר"[15] אפשר למצוא שורה של טענות לוגיות בלתי מעורערות כגון אלה: "בני האדם אינם שווים. יש חכמים ומצליחים, ויש פחות חכמים ופחות מצליחים, ויש גם אידיוטים מושלמים, אך בעת צפייה ב'לגעת באושר' – כל בני האדם שווים. כמו במקרה ציור הקיטש של הילד הבוכה: אין מי שלא מבין. הבנת 'לגעת באושר' דורשת אותה מידה של חוסר מאמץ מכל אדם. ומכאן שאינו שווה דבר". אינני רוצה לומר דברים בזכות טלנובלה זו, אלא בגנות הנימוק המובא לשם פסילתה: אם כולם מבינים – זה רע.

15. רוגל אלפר, "גורל אכזר", הארץ, 18/7/2001, עמ' א 16.

פייר בורדייה הביא מאות דוגמאות לכך שאחת הפונקציות של קריטריון הטעם "הטוב" או "הרע" היא לכונן הבדלים חברתיים בין בני אדם, או להצדיקם. על־פי תפיסתו יש להבחין בין שתי אסתטיקות שונות: אסתטיקה של מותרות ואסתטיקה של צרכים.[16] אנו נרתעים היום מפני הצבת ניגודים בינריים, שהיו כה חביבים על הסטרוקטורליזם בזמנו, ועם זאת הבחנות אלה מאירות עיניים. האסתטיקה של המותרות מושתתת על מושגים כמו טוהר, עידון, ריחוק אמנותי, חידוש והפרדה בין אתיקה לאסתטיקה.

16. Pierre Bordieu, *La Distinction: Critique Social du Jugement*, Les editions de Minuit, Paris 1979, pp. 561-573

האסתטיקה של הצרכים, לעומת זאת, אינה מעניקה מעמד אוטונומי לאמנות. היא מעורבת ופונקציונלית. אין היא מצננת או ממיתה רגשות, אלא סוחטת אותם ולעתים קרובות. היא מספקת לצרכניה מפלט או קתרזיס. לפעמים היא גם מוחה "בגסות" נגד העוול, או מתענגת על הסרת המחיצה המפרידה בין ארוטיקה לפורנוגרפיה. אין היא חוששת מן החזרה, מן הצפוי, מן הנוסחתי. את הדמויות הפועלות מניעים צרכים קונקרטיים: הגיבור יוצא למסע לא כדי לממש את חירותו הקיומית או כדי לספק מאוויים אבסטרקטיים, אלא כדי להשתיק את הרעב או להשיג כלה.

הרבה נכתב על כך שסיפור העם נפתח בתיאור מצב מספק ומסתיים בחזרה למצב מספק. מבחינה פורמלית אני מוצא שהדבר נכון, אולם מהותית סיפורי העם מספרים על שינוי קיצוני שחל בין תחילת הסיפור לבין סיומו. המעגל האתי של אסתטיקה זו איננו סגור. אנו באנו לארץ סיפורי העם בשביל להזדהות עם הסובלים ולמחות על סבלם, אך גם בשביל להיבנות ולמצוא נחמה ולשמוח ולהגשים משאלות על שינוי רדיקלי לטובה.

פה כדאי לעצור. מגוון האפשרויות שטומנת בחובה האסתטיקה של הצרכים הוא רב. עד עכשיו נעזרנו בדיכוטומיות ברורות, והגיעה העת לפרקן. הרב־שיח המתנהל בין הפולקלורי, הפופולרי והאמנות "הגבוהה", המתקיימים זה לצד זה ומשפיעים זה על זה, מניב יבולים עשירים, ובצדם לא מעט פֵרות באושים, אם כי בעניין השיפוט האסתטי מן הראוי לגלות

פתיחות וענווה. כבר הוכח עד כמה שגו אניני הטעם לא פעם בהערכותיהם. הגישה הפטרנליסטית, שדנה באמנות העממית או הפופולרית "מלמעלה" ופסקה מה אהוב על העם, הנפיקה לפעמים מתכונים רדודים. הראליזם הסוציאליסטי כדוקטרינה רחוק מן האמנות העממית האפריקנית או היפנית, כשם שהמבורגר רחוק מסטייק.

האמנם כה רחוקה האסתטיקה של "הטעם הטוב" מן האסתטיקה של "הטעם הרע"? כשסטיפן דדלוס – גיבורו של ג'ימס ג'ויס ב"דיוקן האמן כאיש צעיר" – מרצה באוזני חברו לינץ' על השקפותיו האמנותיות, הוא אומר לו :

> "הרגשות שמעוררת אמנות שאינה ראויה לשמה הם רגשות קינטיים: תשוקה או סלידה. התשוקה דוחפת אותנו לרכוש, ללכת אל משהו. הסלידה דוחפת אותנו לזנוח, להתרחק ממשהו. האמנויות המעוררות רגשות אלה, הפורנוגרפיות או הדידקטיות, הן משום כך אמנויות שאינן ראויות לשמן. האמוציה האסתטית (השתמשתי במושג הכללי) היא אפוא אמוציה סטטית. הרוח נעצרת ומועלית מעל לתשוקה ולסלידה".

לשמע הדברים האלה מעיר לינץ':

> "אתה אומר שהאמנות אסור לה לעורר תשוקה ? [...] סיפרתי לך שכתבתי פעם את שמי בעיפרון על צדו האחורי של הוונוס של פראכסיטלס במוזאון. וכי לא הייתה זו תשוקה?
> אני מדבר על נפשות נורמליות, אמר סטיפן". [17]

17. ג'יימס ג'ויס, דיוקן האמן כאיש צעיר, תרגמו אברהם יבין ודניאל דורון, עם עובד, תל-אביב 1979, עמ' 179.

על גילוייו האסתטיים מדבר דדלוס ברחוב ההומה, השובר את המחיצות בין החיים לבין האמנות: אי יכולתו להפריד בין הגוף לנפש – התשוקות שמעוררות בו הנערות החולפות על פניו – מחדירה ממד אירוני לתאוריות שלו. כך למשל, איכר צעיר שעמו מיודד סטפן דדלוס מספר לו מין "סיפור אישי" – במינוח פולקלוריסטי – על אודות חוויה שעברה עליו. סיפורו משלב בתוכו במהופך ארמזים מפרשת יעל וסיסרא ומפגישתו של ישו עם אישה שומרונית:[18]

18. שופטים ה 24-31; יוחנן ד 1-29.

> "לבסוף, אחרי עיקול בדרך, גיליתי בקתה קטנה שחלונה מואר. ניגשתי ודפקתי על הדלת. קול שאל מי שם ואני עניתי שהייתי במשחק בבוטבנט ואני חוזר משם ברגל ואהיה אסיר תודה בעבור כוס מים. כעבור זמן־מה פתחה אישה צעירה את הדלת והביאה לי החוצה ספל חלב גדול. היא הייתה ערומה למחצה כאילו עמדה לשכב לישון כשדפקתי ושערה היה סתור, ולפי גופה ומשהו במבט עיניה שיערתי שהיא הרה. היא עיכבה אותי בדיבורים שעה ארוכה

ליד הדלת ומוזר היה לי הדבר מפני שחזה וכתפיה היו חשופים. היא שאלה אותי אם אני עייף ואם ארצה להישאר שם ללילה. אמרה שהיא לבדה בבית ושבעלה יצא באותו בוקר ללוות את אחותו. כשדיברה, סטיווי, נח כל הזמן מבטה על פניי והיא עמדה קרוב אליי כל־כך שיכולתי לשמוע את נשימתה, כשהושטתי לה לבסוף את הספל, אחזה בידי כדי למשוך ולהעביר אותי את הסף ואמרה: 'בוא היכנס והישאר כאן הלילה. אין לך מה לפחד. אין שום איש מלבדנו'. לא נכנסתי, סטיווי. הודיתי לה ושבתי לדרכי, כולי קודח. בעיקול הדרך הראשון הבטתי לאחוריי והיא עדיין עמדה בפתח".[19]

19. הערה 17 לעיל, עמ' 158-159.

דווקא ג'ויס – הבז להמון – ממחיש בפרקסיס האמנותי שלו את קרבתו לדפוסי הסיפור המסורתיים. על הגוויל המחוק, שעדיין נותרו בו עקבותיהם של טקסטים קדומים, הוא כותב טקסט אישי חדש.[20] כמו אותו איכר מן הקטע דלעיל, ג'ויס מביט בחטף לאחור, לעבר מסורת המסרבת להיעלם מכתביו, בטרם ילך לו לדרכו.

20. הדימוי שאוב מכתבי דרידה וז'נט. פלימפססט, כשם ספרו של ז'נט, הוא קלף עור שלא נמחק היטב, עליו נרשם טקסט אחר. מבעד לכתב החדש מציצים שרידי הטקסט המחוק. ראו G. Genette, Palimpsestes, Editions du Seuil, Paris 1982

האליטיזם האסתטי איננו נחלת הימין או השמאל. אדורנו[21] דחה את הג'אז כביטוי מדורדר של אמנות פופולרית, ששחזר לדעתו את חלוקת העבודה המכאנית בבתי החרושת. הוא דחה גם את הקולנוע, והסתייג אפילו מסרטי צ'אפלין. למזלנו, עיקרון הניכור האסתטי שבו דגל ברכט נותר ביצירתו על הנייר בלבד. על המהות הראקציונית של אסתטיקת העמימות והערפול עמד פרימו לוי כאשר כתב:

21. תיאודור אדורנו, "התאוריה האסתטית", תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 119-136; וראו גם את המבוא המעולה בספרו של משה צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, ספריית "אוניברסיטה משודרת", תל-אביב 1996.

"המנהג לדבר אל אדם כמוך בלשון שאינו יכול להבין אותה הוא הרגל פסול של כמה מהפכנים, אך בשום פנים אינו מכשיר מהפכני. להפך: זו תחבולה עתיקה לדכא את האדם [...] זו דרך שנונה לאכוף את עליונותך".[22]

22. פרימו לוי, "על כתיבה מעורפלת", תרגם ברוך הראל, המעורר: כתב עת לספרות ואמנות, 3 (1998), עמ' 89.

אין פירוש הדבר שיש להגן על סוג כתיבה אחד ויחיד, וכי מזגו האישי של הכותב ועצם הנושא שהוא עוסק בו חייבים להכפיף את עצמם לצו של "מובנות" קטגורי. מה שראוי להסתייגות הוא ה"ערפול לשם ערפול". אמנות "גבוהה" ואקספרימנטלית -אם היא נאמנה עד תום להצהרותיה – נושמת אולי אוויר פסגות זך וצלול, אבל היא נותרת בלי חמצן בהיעצר הדם שמזרימים אליה דפוסי היצירה העממיים. ללא זרימה זו היא נידונה לשקוע בתהום הנשייה, ולקבורה מפוארת בין דפי ההיסטוריה של הספרות.

## ב

במעבר חד אל המישור האישי, אספר עכשיו על האופן בו חשפו אותי לימודי הפולקלור, שהיו חלק אינטגרלי מלימודי הספרות העברית

באוניברסיטה, לתאוריות של הניו־קריטיסיזם. את לימודיי באוניברסיטת חיפה התחלתי ב־1968, לאחר מלחמת ששת הימים. תקופה זו התנהלה על־פי תנועת מחוגיהם ההפוכה של שני שעונים היסטוריים: בארץ גאה פטריוטיזם האלבומים של המלחמה, ואילו באירופה ובארצות הברית התנהלה מהפכת סטודנטים שקראה תיגר על המערכת האוניברסיטאית, על מלחמת ויאטנם ועל עצם הצידוק החברתי של הקפיטליזם. בפריז יצאו הסטודנטים לרחובות בעוד שאצלנו, באוניברסיטה שנראתה, מילולית ומטפורית, כמגדל שן, הרחק מן העיר ומן העולם, משל בכיפה הניו־קריטיסיזם, שדחק לשוליים, כנציג האסתטיקה של "הטעם הטוב", מסורת ארוכה של קריאת טקסטים בהקשר ביוגרפי וחברתי־היסטורי. דרך אגב, משהו מעין זה קורה גם עכשיו: בעולם מתנהל מאבק נגד גילויה הדורסניים של הגלובליזציה, בעוד שאנחנו נאבקים בפלסטינים, אלא שמן הגאווה הלאומית לא נותר הרבה, ואת מקומה תופסת ההרגשה שאנו ניצבים על סף תהום ומישהו שואג: קדימה!

אבל נחזור לאותם ימים. הכל היה מבושם יופי. באמצעות הקריאה הצמודה התוודענו לדקויות שפוענחו אחת לאחת בקריאה המדוקדקת בטקסטים קנוניים לעילא. למרבית המורים לא היו עדיין תארים אקדמיים, וכך אזכיר אותם עכשיו: יעקב בהט, ראש החוג ההיסטורי, הוסיף לפרשנות שהעניק לטקסטים פן ייחודי של חשיפת ארמזים; לימים היה עתיד להשתרש במחקר הספרות המונח בין־טקסטואליות, מבית מדרשה של יוליה קריסטבה; אני זוכר בהתפעמות את האופן בו חשפה ציפורה כגן את התשתית המיתית בסיפור "את קרבני" מאת מ"י ברדיצ'בסקי.

דב נוי הביא מירושלים משהו אחר: אסתטיקה "מכוערת", ספרות עממית שבעל פה שהועלתה על הכתב ונשמעה כתרגום של תרגום. סיפורים שסופרו תחילה בלשונות אחרות, הועלו על הנייר בידי רושמים מזדמנים בשפה עברית מצומקת, דלה ותת־תקנית. אחר כך הם תורגמו למשלב לשון "גבוה" יותר, מליצי, נטול שגיאות ונטול חריפות. ולמרות הכול, אהבתי את השיעורים האלה ואת הסיורים המודרכים במפתחות המוטיבים והטיפוסים. לא כולם הגיבו כך. היו שראו בחוקי אולריק מתכון ליצירת ספרות "זולה" ושטחית. לא פעלו כאן נימוקים אסתטיים גרידא. מאחוריהם הסתתרה אידאולוגיה – אולי לא מודעת – שבזה ליצירה העממית. בוז האב לפולקלור, ברומן "סיפור על אהבה וחושך" מאת עמוס עוז,[23] שהיה שווה־ערך לבוז שלו כלפי הז'רגון (היידיש), נותר על כנו בחלוף העתים, אך עתה כיוון את חציו כלפי מה שמכונה בפינו: פולקלור עדות המזרח.

23. הערה 1 לעיל.

אנשי האליטות באירופה סלדו מן הפולקלור, אבל כאן היה מקור הסלידה לא רק מעמדי אלא גם עדתי. שהרי לא סיפורי עם ביידיש היו על הפרק, אלא פולקלור שכלפיו לא חשו אנשי האליטות אפילו אמפתיה אנתרופולוגית. איך הצליחו להשתלב לימודי הפולקלור בחוג לספרות

עברית? ישנן בוודאי סיבות רבות, אבל לי נדמה שלא מתוך הערכה לפולקלור עצמו, או מתוך פתיחות כלפיו, אלא בעיקר מתוך הערכה וחיבה לדב נוי, קנתה לה היצירה העממית מקום בין כותלי האוניברסיטה. בעידן שבו דובר על כור ההיתוך, ייצג דב נוי ראייה פלורליסטית. הוא שילם מחיר על כך: מה שהציג בפנינו נשא בעיקרו של דבר אופי מפויס, שמרני, והופנה רובו ככולו אל העבר המדומיין של היהודים בקהילותיהם, שלא זכרו מאבקים פנימיים, אלא כיוונו את עיקר מחאתם כלפי חוץ. זאת הייתה לרוב יצירה עממית לא מסוכנת. היא נקלטה בחוג כדיירת משנית ולא כבת־בית לגיטימית. הושקע מאמץ לא מבוטל בקריאת טקסטים מסורתיים מספרות חז"ל, כאילו היו טקסטים מובהקים של אליטה למדנית. לפעמים נעשה הדבר כדין ולפעמים שלא כדין, כלומר מתוך רצון לבטל ולהרחיק את המיית הרחוב והשוק מן האגדה. אפילו העוגה שחג חוני המעגל צורפה למעגל ההרמנויטי של הפרשנות הגבוהה, וסולקו ממנה סממניה המגיים. כעבור שנים קמו חוקרים שצמחו מתוך חקר הפולקלור והחזירו את הצבע העממי ללחייהן של כמה מאגדות חז"ל, מבלי לזנוח את דרכי הניתוח הספרותיות, המתוחכמות והעדינות. לא אזכיר כאן שמות, אבל פטור בלא כלום אי אפשר: מחקריה של גלית חזן־רוקם הם דוגמה נאה להליכה בכיוון זה.[24]

24. וראו לדוגמה גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, עם עובד, תל-אביב 1996.

ניסיתי להראות לעיל כיצד מתקיימים דפוסים עממיים ברומן של ג'ויס "דיוקן האמן כאיש צעיר". להלן תובא מעשייה קלאסית – "שלוש הטוות" – מבית היוצר של האחים גרים, המדגימה את טשטוש הדיכוטומיה החדה בין הספרותי לפולקלורי. גם אם הביקורת על התערבותם של האחים גרים בעיצוב הסיפורים שהם אספו מוצדקת,[25] עדיין נושבים באנתולוגיה שלהם משבי רוח עממיים אותנטיים. תשתית הסיפור שימשה את עגנון בסיפורו "שלוש אחיות",[26] אבל לא בו אעסוק עכשיו כי אם במעשייה עצמה:

25. וראו: רוברט דארטון, "משמעותה של אמא-אווזה", זמנים, 61 (1984), עמ' 6-19; Ruth B. Bottigheimer, *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*, Yale University Press, New Haven 1987, pp. 112-122; James M. McGlathery and Others (eds.), *The Brothers Grimm and Folktale*, University of Illinois Press, Urbana 1991

26. ש"י עגנון, אלו ואלו, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1978, עמ' קצו-קצז. ראו את מאמרה המעולה של מיכל ארבל, "'שלוש אחיות': משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון", סדן , 6 (בכתובים).

"היה הייתה נערה עצלה שלא רצתה לטוות. כל אשר אמרה לה אמה, לא הועיל. לבסוף איבדה האם סבלנותה ונתקפה בכעס עד שהכתה אותה, והנערה פרצה בבכי. והנה באותה שעה עברה שם המלכה, וכששמעה את קול הבכי ציוותה לעצור, נכנסה לבית ושאלה את האם מדוע היא מכה את בתה עד ששומעים ברחוב את הצעקות. האישה התביישה לספר על עצלותה של בתה ואמרה: 'אינני יכולה לשכנע את בתי שתרפה מטווייה, היא רוצה כל הזמן לטוות ולטוות, ואני ענייה ואין ביכולתי לספק לה די פשתן'. ענתה המלכה: 'אין דבר חביב עלי יותר מרחש הטווייה ואין דבר הגורם לי תענוג גדול יותר מזמזום הכישור. תני לי את בתך, בארמון יש לי די פשתן והיא תטווה ככל חפצה.' האם הייתה מרוצה בכל לבה, והמלכה לקחה את הנערה אתה. כשהגיעו לארמון הובילה אותה לשלושה חדרים שהיו מלאים בפשתן היפה ביותר מלמטה עד למעלה. 'עכשיו טווי לי את הפשתן הזה,' אמרה, 'וכשתסיימי, יהיה לך בני הבכור לבעל. אף־על־פי שאת כל כך ענייה, די בחריצותך

הבלתי נלאית.' הנערה נבהלה כי לא יכלה לטוות את הפשתן גם אילו הייתה יושבת וטווה מבוקר עד ערב עוד שלוש מאות שנה. כשהייתה לבסוף לבדה, החלה לבכות. כך ישבה שלושה ימים בלי לנקוף אצבע. ביום השלישי באה המלכה, וכשראתה שלא נטווה דבר עדיין — התפלאה, אבל הנערה התנצלה ואמרה שכה גדול הוא צערה על הריחוק מבית אמה עד שלא יכלה להתחיל. המלכה הסתפקה בזה אבל ביציאתה אמרה: 'מחר עלייך להתחיל בעבודה.' כשהייתה הנערה שוב לבדה, לא ידעה מה לעשות ובייאושה ניגשה אל החלון. שם ראתה שלוש נשים קרבות, לאחת מהן רגל שטוחה רחבה, לשנייה שפה תחתונה גדולה כל־כך עד שהשתלשלה מעבר לסנטר ולשלישית אגודל רחב. נעמדו הנשים מתחת לחלון, הביטו למעלה ושאלו את הנערה מה חסר לה. היא התלוננה על מצוקתה; הציעו לה הנשים את עזרתן ואמרו: 'אם תזמיני אותנו לחתונה, לא תתביישי בנו, תקראי לנו "דודות", וגם תושיבי אותנו לשולחנך, אז נטווה לך את הפשתן תוך זמן קצר.' 'בחפץ לב', ענתה 'רק אנא, היכנסנה והתחלנה מיד בעבודה.' היא הכניסה את שלוש הנשים המוזרות, פינתה מקום בחדר הראשון, שם התיישבו והחלו טווייתן. האחת משכה בחוט והדפה את הגלגל, האחרת לחלחה את החוט, השלישית סובבה אותו והקישה באצבע על השולחן, ובכל פעם שהקישה, נפל סליל טווי ארצה, והיה טווי לעילא ולעילא. הנערה הסתירה את שלוש הטוות מהמלכה, וכשבאה, הראתה לה את הסלילים הרבים הטוויים ותשבחותיה לא ידעו גבול. כשהתרוקן החדר הראשון עברה לשני, ולבסוף גם לשלישי ועד מהרה התרוקן גם זה. אז נפרדו שלוש הנשים ואמרו לנערה: 'אל תשכחי מה שהבטחת לנו, זה יביא לך אושר.'

כשהראתה הנערה למלכה את שלושת החדרים הריקים ואת ערמת סלילי הפשתן הטוויים, היא הכינה חתונה, והחתן שמח שקיבל אישה כה חרוצה ומוכשרת ושיבח אותה ביותר. 'יש לי שלוש דודות', אמרה הנערה, 'ומאחר שהן היטיבו עמי מאוד, איני רוצה לשכוח אותן בשעת אושרי. הרשה נא לי להזמין אותן לחתונה ולהושיב אותן על שולחננו.' אמרו המלכה והחתן: 'מדוע לא נרשה זאת?' כשהחלה המסיבה הופיעו שלוש הבתולות בלבוש מופלא והכלה אמרה: 'ברוך בואכן, דודות יקרות.'

'אה,' אמר החתן, 'מנין לך חברות מגעילות שכאלה?' אז ניגש אל בעלת הרגל השטוחה הרחבה ושאל: 'מדוע יש לך רגל רחבה כזאת?' — 'מדריכה בגלגל' ענתה, 'מדריכת הגלגל.' הלך החתן לשנייה ושאל: 'מדוע יש לך שפה תלויה כזאת?' — 'מליקוק' ענתה, 'מליקוק.' שאל את השלישית: 'מדוע יש לך אגודל רחב כזה?' — 'מגלגול החוט' ענתה, 'מגלגול החוט'. נבהל החתן ואמר: 'ובכן, מעתה ועד עולם לא תיגע עוד כלתי היפה בגלגל הטווייה.' כך נפטרה מטוויית הפשתן השנואה".[27]

27. מעשיות: האוסף השלם, תרגם שמעון לוי, ספרית פועלים, תל-אביב 1994, עמ' 51-52.

טקסט זה נרשם על הקלף המחוק למחצה של מסורות סיפוריות עממיות, תוך כדי התנערות מהן. הדידקטיות היא אנטי־דידקטית: אין בו גלוריפיקציה של העבודה במתכונת "מלאכה תציל ממוות", שסיפורי עם יהודיים ולא יהודיים מרבים לנפק,[28] אלא טיפוח של דגם "פרו־צרצרי", שבו הבטלה היא מחוז חפץ לגיטימי. השקר לעצמו איננו בהכרח מידה רעה שסופו עונש. האם משקרת למלכה, הנערה משקרת למלכה, וגם לחתן אין היא מגלה את האמת. במעשיות העם רווח זיהוי הכיעור עם הרוע. לא כאן. שלוש הטוות הן בתולות טובות שאינן מגלות כל רגש של קנאה כלפי הנערה היפה. הן מוכנות לעזור לה תמורת מילוי בקשה צנועה: להשתתף בחתונתה. הפרט המשני והמרגש הנמסר על אודות לבושן המופלא איננו מחולל שום מהפך במראיתן. אני מוכן לשער שהן השקיעו זמן רב יותר בהכנות לנשף מאשר בטוויית הסלילים, אבל יפי מלבושיהן אינו מונע את השאלה הנבזית של החתן לכלתו: "מנין לך חברות מגעילות שכאלה?" הסיפור הראליסטי, המבטא בעצמה את המחאה כנגד עבודה מעוותת ומנכרת, עוטה עור של מעשייה פנטסטית, אבל לא בכוח מילות קסם מתרחש נס הייצור המופלג, אלא בזכות עבודה גופנית מאומצת, שעל גבול הפלא.

28. שבבים מן המעשייה הזו ניתנו אל מעשייה יהודית, שנרשמה מפי המספר יוסף שאול לוי מכורדיסטן העיראקית: בסיפור "האריג שהציל את המלכה" אומרת הנערה "נמאס לי לארוג כל הזמן, הלוואי והייתי נישאת למלך! כי אז לא הייתי צריכה לארוג יותר". המלך שומע את דבריה בעוברו ליד חלון ביתה ונושא אותה לאישה. ושם המגמה שונה לחלוטין. ראו דב נוי, חודש חודש וסיפורו: 1970, עיריית חיפה: המוזיאון לאתנולוגיה ופולקלור, חיפה 1971, עמ' 58-61.

מבחינה סגנונית אין במעשייה זו חידושים מרקיעי שחקים. הסגנון, אותו השוו זה מכבר יאקובסון ובוגטיריוב למושג langue שקבע דה סוסיר,[29] אופייני ליצירות פולקלור. אין פירוש הדבר שהסיפור חיוור. מלאכתן של הטוות מתוארת לפרטיה בדיוק המפיח חיים בסכמות הנוסחתיות המוכנות מראש. לשאלותיו של החתן עונות הטוות בהכפלות דיבור, שמתוכן מהדהד קול השיח העממי: "מליקוק – ענתה – מליקוק". אם להזדקק לרגע למושגי בורדייה כדי להבחין בין אסתטיקה של צרכים לבין אסתטיקה של תענוג, הרי שכאן מנצח התענוג את הצרכים. החתן מוותר על כוח העבודה הזול של כלתו למען התענוג, והכלה המשוחררת ממירה את מעמדה כאובייקט מנוצל במעמד של אובייקט מיני השמח בחלקו. אינני יכול לחייב איש לחבב את שלוש הטוות, אבל אודה ולא אבוש: אילו יכולתי הייתי מושיב אותן ליד אותו שולחן אליו מסובים אי־שם רבלה, סרוונטס ועגנון – ולא מתבייש בהן.

29. רומאן יאקובסון, "הפולקלור כצורה מיוחדת של יצירה", איתמר אבן זוהר וגדעון טורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל-אביב 1986, עמ' 272-286.

אחת המשימות המוטלות עלינו כחוקרי תרבות עממית, היא לראות בפולקלור ובתרבות הפופולרית לא רק את הפן המסורתי שלהם, אלא גם את הממד הסרבני שלהם. מדוע למשל אנו מרבים לעסוק בסיפוריהם של חוזרים בתשובה והרבה פחות בסיפוריהם של החוזרים בשאלה? מרקס כתב שהרעיונות "של המעמד השליט הם בכל תקופה הרעיונות השליטים [...] אותו מעמד שאמצעי הייצור החומריים עומדים לרשותו – אף הפיקוח על היצירה הרוחנית מצוי בחזקתו; כך שניתן לומר כי בדרך כלל כפופים לו רעיונותיהם של אותם האנשים שאין להם אמצעים ליצירה רוחנית".[30] בדרך כלל – אומר מרקס – אבל בוודאי לא באופן מוחלט. היצירות

30. קארל מארקס, "האידאולוגיה הגרמנית", כתבי שחרות, תרגם שלמה אבינרי, מרחביה 1965, עמ' 251.

הפולקלורית והפופולרית משופעות בביטויי התנגדות. הנה דוגמה מן הזמן האחרון: פואולן דבי – דמות שנהפכה בחייה לאגדה בתרבות העממית של הודו, בת לקסטה מושפלת שנמכרה לזנות בגיל שתים עשרה, עשתה את אשר השיח ההגמוני בהודו, הבנוי על ההשלמה של המדוכאים עם מצבם, לא ציפה שתעשה. פואולן ברחה מבעליה החדשים והקימה במתכונת רובין־הודית חבורת שודדים שפעלה בין 1979 ל־1983 באזורים נרחבים בצפון הודו ובמרכזה. על־פי המסופר בספרים ובסרטים שהנציחו את מעלליה היא חיסלה את עשרים ושניים הגברים שאנסוה. אחרי שישבה אחת עשרה שנה בכלא השתחררה ונבחרה לפרלמנט ההודי מטעם המפלגה הסוציאליסטית. סופה לא היה ממוזל כמו במעשיות. בסוף יולי 2001, והיא בת שלושים ושמונה, נרצחה בידי שני רעולי פנים שהמתינו לה בפתח ביתה בניו־דלהי.[31]

31. G. Altares, "Asesinada Phoolan Devi: La legendaria 'reina de los bandidos' de India", El Pais: *edición impresa - Internacional*, 27/07/01

איננו חייבים להרחיק עד הודו או עד גרמניה, אבל עשיתי זאת כדי לרמוז שהרושם הכללי שמתקבל מן העיון באוספים החדשים של ספרותנו העממית הוא רושם מרגיע מדיי. אם הספרות ממלאת תפקיד של סמוגרף רגיש המאתר רעידות בהתהוותן, רק מעט מכל זה נקלט באיסוף סיפורי העם של עדות ישראל בדור המדינה. ריח הדי־די־טי לא "זיהם" את סיפורי העלייה, וואדי סאליב לא נרשם על מפת הפולקלור, מרד הימאים לא העסיק את הפולקלוריסטים, זעקת העקורים הערבים מאדמתם לא הרבתה להטריד אותנו.

במסה הנודעת "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", שנכתבה באותן שנים שבהן פורסמו חיבוריו של אורטגה, תקף ולטר בנימין את "האסתטיזציה של הפוליטיקה", והציב כנגדה את "הפוליטיזציה של האסתטיקה", דהיינו את ראיית האמנות כאקט פוליטי במובן הרחב, כאקט של מעורבות במציאות, הבא להעשיר את ההון התרבותי של העם.[32] כך נהג פרדיקו גארסיה לורקה כאשר נדד עם "לה־ברקה", תאטרון הסטודנטים שלו, בפינות הנידחות ביותר של הרפובליקה הספרדית בין השנים 1932–1935, והציג את הקלסיקה הספרדית לעיני איכרים ופועלים, שלא ראו מימיהם מחזה תאטרלי כלשהו. קבלת הפנים הייתה נלהבת, כי הצופים, גם אם לא ירדו תמיד לדקויות של סרוונטס או של קלדרון דה לה־ברקה, הבינו היטב שהם והאמנים ניצבים באותו צד של המתרס. בטרם אותקף על נוסטלגיה מגוחכת למה "שהיה ולעולם לא ישוב להיות", אצטט מתוך אותו חיבור של נתן זך אמירה קצרה שהביא מפי ברנרד שאו, והיא לרוחי: "למען האמנות בלבד לא הייתי מתייגע בכתיבת משפט אחד".[33] האם רבים החוקרים המוכנים לאמץ עיקרון זה ולומר: למען המחקר (והקידום) בלבד לא הייתי מתייגע בכתיבת משפט אחד?

32. ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", יורגן ניראד (עורך), מבחר כתבים, ב: הרהורים, תל־אביב 1996, עמ' 175-176.

33. הערה 10 לעיל, עמ' 23. אמרה זו מהווה משקל נגד לדבריו של הנרי ברטון במניפסט הראשון של הסוריאליזם משנת 1924: "כל שראוי להתאמץ עבורו זה לעשות שירה". ראו פטר בירגר, "האנטי-אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו", תאוריה וביקורת, 2 (1991), עמ' 131.

**אוניברסיטת בן־גוריון בנגב**

## ריאיון עם יורם קניוק

מראיינים: מעין הראל, שלומית זערור, דרור משעני, שירה סתיו, יגאל שוורץ

**בחלונות הראווה של חנויות הספרים באירופה ניתן למצוא לא אחת את ספריך. עם זאת, נדמה שאתה נחשב "זר" במסגרת מה שמכונה "הרפובליקה הספרותית" בארץ. ההתקבלות של יצירותיך כאן מסויגת בהשוואה להתקבלותן בחו"ל. האם יש לך הסבר לכך?**

כדי שהדברים יהיו נאמנים למציאות, יש לציין כי במצב זה חל שינוי בשנים האחרונות. אמנם, לא ניתן לומר שאני נכלל בין חמשת הסופרים שיצירותיהם הן מן הנקראות ביותר בארץ, אך ספריי נקראים ומוכרים יותר מבעבר. גם הממסד האקדמי החל, בחלקו, לקבל אותי וכיום נכתבות עלי עבודות מחקר. עם זאת, נדמה לי שמאפיינים אחדים של כתיבתי הקשו על התקבלותה בארץ במשך תקופה ארוכה. ראשית, השילוב בין הומור לטרגיות: "הקרקס של הגיהינום", שתמיד מצוי בי, ואותו ירשתי מאבי, שבתקופות הקשות ביותר נהג לספר בדיחות. נדמה לי כי שילוב זה, שלא התקבל כבר בהתחלה, מאפיין את החלק המכריע של יצירותיי. למעשה, הוא מצוי כבר בספרי הראשון, "היורד למעלה" (קובץ שניתן לראות בו מעין ראשי פרקים לכל מה שכתבתי בימי חיי), וחוזר ומופיע במרבית ספריי – ב"סיפור על הדודה שלומציון הגדולה", ב"אדם בן כלב" ובספרים נוספים להוציא, אולי, את "חימו מלך ירושלים".

שנית, למוסיקת הג'אז הייתה השפעה גדולה על כתיבתי. את היכרותי עם הג'אז ניתן לתאר כאחת החוויות העמוקות ביותר שחוויתי. ב־1951 הגעתי לניו־יורק, שם פגשתי את כל ענקי הג'אז – צ'רלי פרקר, בילי הוליידיי ואחרים. המוסיקה הזו חדרה ממש אל מחזור הדם שלי. הושפעתי מאוד, באופן בלתי מודע, מן הקצב שלה, וגם אימצתי את המבנה הג'אזי של פתיחה בנושא, מַעבר לווריאציות עליו, שיבה אל הנושא וחוזר חלילה. באופן כזה מתהווה מבנה שהוא קוהרנטי ומלא אלתור בעת ובעונה אחת, אלא שאין בו רצף ליניארי ברור. לצערי, מרבית הקוראים מורגלים להתפתחות הליניארית, עובדה שהפכה את ספריי לבעייתיים עבורם. אני שילמתי על כך מחיר יקר, גם כלכלית – לבד מ"בתו" לא כתבתי מעולם יצירה שהפכה לרב־מכר.

**האם אתה חש שלעמדת "הזר" יש גם פן ביוגרפי?**

במידה רבה כן. ניתן לומר שהייתי זר כל חיי. לכאורה, ייצגתי את "הנער העברי" האידאלי: יליד הארץ, פעיל ב"מחנות העולים" ולאחר מכן ב"השומר הצעיר". למדתי בבית ספר לדוגמה, בן לאם מורה ולאב מנהל

מוזאון, הייתי מוקף בגדולי היישוב העברי – ביאליק היה סנדקי, אשתו של ברנר הייתה הגננת שלי. מאוחר יותר התגייסתי לפלמ"ח, נפצעתי, הייתי ימאי. כלומר, ניתן לתאר אותי כ"הישראלי הטוב", אך מעולם לא הייתי כזה באמת. תמיד הביטו בי כמו באחד שהגיע ממקום אחר.

**וממה נובע, לדעתך, מצב זה?**

איני יודע... אבל באמת ניסיתי כל כך להשתייך, ובכל זאת, האחרות בלטה אפילו בפרטים הקטנים – לכל הילדים היו סנדלים שנקנו בשוק ואמי התעקשה דווקא על סנדלים צ'כיות. לכולם היו אופני ראלי, ושלי היו דווקא מתוצרת פז'ו ובצבע אדום, עד כדי כך שכאשר נגנבו באחד הימים הוחזרו מיד לאחר מכן. תחושת האי־שייכות הייתה איומה עבורי כבר כילד. מעולם לא הייתה לי יכולת להיות חלק ממשהו. אפילו כחייל – הייתי לוחם טוב, אך כשחבריי מן הפלמ"ח מתארים אותי, הם מדברים עלי תמיד כעל מישהו שלא היה אתם. על־אף שנכחתי שם, הייתה הנוכחות שלי שונה. אני נשארתי תמיד יורם, שם נדיר, אגב, בתקופה זו, שנתן לי ביאליק, על שמו של אותו מלך ש"עשה הרע בעיני ה' כל הימים".

**ועם זאת, נדמה כי עמדה זו של שונות עשויה להעניק דווקא חופש, למשל מהצורך לעמוד בציפיות כל הזמן.**

זו אמירה נכונה באופן עקרוני, אך החופש הזה לא הנעים את חיי. כל העת התאמצתי דווקא להיות שייך. חלומי הגדול כילד היה להיות מסגר טכני, על־אף שהייתי חסר כישרון לכך לחלוטין. ובאמת רימיתי, עד שהוריי הביעו נכונות לרשום אותי לבית ספר מקצועי בחיפה. למדתי שם שנתיים, ועלי הומצא הביטוי: "עולה כיתה אבל לא בבית ספרנו". אלה היו שנתיים נהדרות ועם זאת נוראות, משום שמעולם לא הבנתי מכניקה. הייתי כישלון חרוץ בעבודה עם גלגלות ומחרטות. לאחר שנתיים גורשתי מבית הספר, ואז קיוויתי להיות טרקטוריסט בקיבוץ – אחד מהחבר'ה. אלא שבסופו של דבר הגעתי ל"תיכון חדש". המנהלת טוני הלה התאהבה בי והייתה מרצה באוזניי פילוסופיה, ממש כמו אבי, שנהג לקרוא באוזניי שירה גרמנית מגיל צעיר, כפי שאני מתאר ב"פוסט מורטם".

**ברומן הזה אתה מציג, באמת, את הוריך כשתי אופציות תרבותיות מנוגדות – זו הרוסית מול זו היקית. האם היה זה עניין מרכזי בחייך?**

ודאי. זה היה באמת בית מוזר ביותר. סבי, אביה של אמי, הגיע ארצה ב־1909, במסגרת העלייה השנייה, ושימש כמורה בנווה צדק. אמי הייתה אישה שחרחורת, יפה ומלאת חיים. חברים מכפר גלעדי היו מגיעים לתל אביב, רכובים על סוסיהם, כדי לפגשה. אבי היה שונה לחלוטין. הוא נולד בטרנופול, שהייתה אז אוסטרית, כך שלא היה אפילו יקה. מאוחר יותר נסע לברלין. על־אף שאהב את גרמניה אהבת נפש, קם ועזב אותה ב־1928, איש אינו יודע מדוע. הוא הביא עמו את כל חבריו, קרוב לשלושה־עשר אנשים אמידים, שהגיעו ארצה עם כל חפציהם – תנורי טֶרקוֹטָה

ופסנתרי כנף. כך, למעשה, הציל אותם. בית ילדותי היה מחולק כך: חדר אחד של אבי, חדר אחר של אמי וחדר נוסף שלנו, הילדים. החדרים היו שונים לחלוטין בצורתם ובריהוט שלהם. הוריי לא ישנו יחד מעולם. אין לי מושג כיצד הולידו את הילדים... אולי הם לא הולידו... מכל מקום, לא היה ביניהם כל מגע. אמי נהגה לשיר לי את "מה יפים הלילות בכנען", בעוד אבי זימר לידרים של שוברט ושל שומאן. הוא לא האמין בחינוך בארץ, שהיה בעיניו פרימיטיבי. בגיל עשר היה מקריא לי מכְתבי שופנהאואר וקאנט. הוא לא ידע שאני בן עשר. נדמה לי שמעולם לא ידע בן כמה אני. באחד בספטמבר היה נוהג ללבוש חליפה ועניבה, משום שבגרמניה החל הסתיו, גם אם בארץ היה עוד הקיץ בשיאו. הוא היה מיודד מאוד עם ביאליק, שאהב בו את הזר. יחד היו צועדים מבית ביאליק אל חוף הים, משוחחים בגרמנית. אבי לא נכנע לפלשתינה, על־אף שחי בה כל חייו, והייתה לכך השפעה רבה עלי. רציתי להידמות לאמי, ונעשיתי דומה לאבי.

**נדמה שהזרות משתקפת לא אחת גם בכתיבתך. אתה מרבה לעסוק בספריך בגלות, בשואה ובדמויות של מהגרים, על־אף היותך יליד הארץ.**

כפי שסיפרתי, לחמתי בפלמ"ח – מלחמה קשה, שגבתה קרבנות רבים, מסע צלב נורא של ילדים. לאחר שנפצעתי נשלחתי לאניית מעפילים. היה זה לאחר קום המדינה. בכל אנייה היינו מביאים כ־3,000 יהודים. אני זוכר היטב את הנסיעה הראשונה – אלפי אנשים, צפופים כסרדינים. שנאתי אותם שנאה נוראה. הם לבשו את כל בגדיהם על גופם, עשר שכבות של בגדים, ענדו שעונים מתחת לשרוולים ומכרו שעונים, קונדומים וסיגריות. בשובי ארצה כתבתי מאמר לו קראתי: "אני שונא את העם היהודי". שלונסקי גער בי: "איך אתה כותב דבר כזה?!" אך בנסיעה השנייה חל בי שינוי. פתאום ראיתי עד כמה הם חזקים ממני, והתחלתי להתאהב בהם באופן היסטרי ממש. אז גם התחלתי להאזין לסיפוריהם. היה בהם רצון עז לדבר, ואיש בארץ בתקופה זו לא היה מעוניין לשמוע. כינו אותם: "אבק אדם", "סבונים". במשך תשעת חודשי שהותי על האנייה שמעתי מהם סיפורים, שהיוו בסיס למרבית הדברים שכתבתי על השואה. למפגש אתם הייתה השפעה מכרעת על חיי. עד היום, כאשר אני עוצם עיניים, אני יכול לראותם לפניי, עם סירי הלילה והמחבתות שהביאו עמם, אותם נאלצנו להשליך לים. הם עומדים צפופים, נדחקים אל האנייה, שבה המתינו לא אחת שש שעות בתור כדי לעשות את צורכיהם. מדי שבועיים חוטאו בדי־די־טי. בעת שהיו עולים אל האנייה כמעט שנפלו למים. אומללים, לא רצויים בשום מדינה. למעשה, אני נזכר שהמפגש הראשון שלי אתם היה עוד קודם לכן: לאחר שנפצעתי אושפזתי בבית החולים, ומשם נלקחתי למשימה ברמלה. רמלה הייתה אז לאחר הכיבוש. היא הייתה מוקפת כולה בגדר תיל, ועולים חדשים, שזה לא מכבר הגיעו, שמרו עליה. ראיתי את הריקנות הנוראה ששררה בעיר – בתים מפוארים שהמשפחות שהתגוררו בהם לא היו בהם עוד, השולחנות הערוכים שנעזבו

והבגדים. גרנו בבית שננטש אולי יומיים קודם להגעתנו. משם הלכתי ברגל לתחנת הרכבת בלוד, חוויה שאני זוכר כסוריאליסטית. בדרכי ראיתי את הערבים עומדים ליד הגדר ומתחננים לחזור, ולא נתנו להם. שאלתי אדם שהיה שם מי הם, והוא השיב: "אלה ערבים שאיננם" (כלומר, שאינם). כעבור יומיים הגיעו לרמלה עשרים משאיות. כמו צי... הן רמסו את גדרות התיל ונסעו אל תוך העיר. מתוכן קפצו כאלף ניצולי שואה שנכנסו לבתים. בתוך שעה הייתה רמלה שלהם. בתוך שעתיים הם לא ידעו עיר אחרת מלבד רמלה, מקום שלא שמעו על אודותיו קודם מעולם. ברגע אחד נחשפה מולי כל הטרגדיה היהודית־ישראלית: מן העבר האחד עומדים מאות אנשים, בהם זקנים וילדים, ומתחננים לשוב לבתיהם, ומן העבר האחר – אותם שרידים, שרדנים... הם הדליקו מדורות והחלו, גם כאן, לקנות ולמכור ללא הרף. הרגע הזה נשאר חרות בי, אך רק עכשיו, לאחר שנים, כתבתי עליו סיפור קצר. המפגש עם הניצולים הפך אותי, במידה רבה, ליהודי. על־אף שגם לפניו, כפי שתיארתי, לא הייתה לי זהות ארצישראלית מוחלטת, הרי שבעקבותיו אני מגדיר את עצמי בעיקר כיהודי. אני יהודי שכותב עברית, אבל איני סופר ישראלי, על־אף שאני חי בישראל ומדבר עברית. עד כדי כך, שאני נוסע בימים הקרובים לגרמניה לכבוד צאתו לאור של ספר חדש שלי, שטרם הופיע בארץ.

**האם היית יכול להיות סופר יהודי שחי בגרמניה?**

לא. וזאת הבעיה העיקרית שלי. כיום אפילו קשה לי לשהות זמן ממושך בחו"ל, ואני נוטה לקצר את ביקוריי שם. אלא שכאשר אני שב ארצה, נוחת בלוד ומרגיש את ההמולה הישראלית שסביבי, אני תוהה מדוע רציתי לשוב.

**נראה שעל־פי תפיסתך קיים ניגוד ברור בין "יהודי" לבין "ישראלי". מהו "ישראלי" בעיניך?**

איני יודע מהו "ישראלי", אך יהודי הוא מעין זר נצחי, אדם שאף פעם אינו מצוי במקומו, לא נאהב.

**ומכאן שישראלי הוא מעין יהודי מודחק, המתכחש לעצמו?**

המושג "ישראלי" נקשר בתודעתי אל האופן שבו גדלתי, לאותו דור של צברים שלא בוכים ושלובשים מכנסיים קצרים בחורף. סוג של ארצישראליות המוכר היום פחות. אני, שהייתי צבר, רציתי להיות איש כפיים ולבנות את הארץ, אך זה היה ייעוד בעייתי עבורי. מאז ומעולם היה בתוכי מעין דואליזם שכזה, שאיש מן הישראלים האחרים עמם גדלתי לא חש. תואר ה"צבר" היה אחד התארים הנכספים ביותר בתקופה זו, ואני צחקתי לו בזמן שאחרים יצרו להם ביוגרפיות "צבריות" מזויפות. דן בן אמוץ, למשל, בדה לעצמו היסטוריה כזו, עד כדי כך שהיה בקיא בכל עגת משחקי הילדות הישראליים. דדו (דוד אלעזר), שנולד ביוגוסלביה, נהג לומר שהוא צבר. אך אני, אולי בשל אבי, לא חשתי בנוח עם זהות כזו. אני אהבתי

את ריח הספרים הגרמניים הישנים של אבי, את האופן המיוחד שבו עישן מקטרת ואת אוסף התקליטים הגדול שלו (של מוסיקה פרה־באך).

**האם אתה סבור שיש קיום נכון עבור העם היהודי? יצירתך "היהודי האחרון" מציגה את הגולה ואת החיים בה כדבר פסול, אך בה בעת – את הציונות כיישות כובשת ושלילית, עד כדי סדיזם לעתים.**

איני רואה הרבה מקום לתקווה. כאמור, פרסמתי עכשיו ספר חדש שעוסק בגרמניה, המבוסס על מאמרים שכתבתי במשך השנים. כתוצאה מכך הבנתי: במשך 1,800 שנה היו היהודים בגרמניה נשרפים וחוזרים ומגורשים ונשרפים וחוזרים. נדמה לי שהיהודי לא אוהב להימצא במקום משלו, אלא דווקא בזה שבו אין הוא רצוי. משום כך, כאשר היהודים הם אדונים לעצמם, בארץ, הם הופכים לאלימים. אני עצמי חש קרבה רבה ליהודים בכל מקום בעולם, ופחות לישראלים. אני מרגיש ששוררת הבנה רבה יותר ביני לבין היהודים החיים בניו־יורק, למשל. אנו דוברים שפות דומות. לא בכדי לא נכתב בארץ עדיין אפילו מאמר רציני אחד הדן ב"אדם בן כלב", בעוד ששוזן סונטאג פרסמה באמריקה מאמר רחב היקף על אודותיו. זהו רומן שאינו קיים בתודעה הישראלית. גם המבקרים שאהבו אותו אינם מעיזים לכתוב זאת.

**ייתכן שיש לכך באמת קשר גם לזרות החוויה הג'אזית להוויה הישראלית. גם למבקרים נוח יותר, אולי, לעסוק בישראלי ובמוכר.**

החוויה הג'אזית אכן אינה נקשרת לישראליות, אך היא קרובה במידה רבה ליהדות. חלק גדול מן המוסיקה האמריקאית נכתב בידי יהודים, שלמדו מן השחורים את המקצבים שלהם. אחד מנגני הג'אז הלבנים הטובים ביותר בעולם הוא בני גודמן. ניתן לומר כי זוהי מוסיקה של מיעוט. נוסף על כך, בבסיסה מונח השילוב בין עצב לשמחה. מה הוא ג'אז אם לא לשיר שירים שמחים בלוויות? שירים שמקורם בבלוז, המבוצעים באופן משמח. וכך, כפי שציינתי, גם אני בכתיבתי – כותב ומתבדח על המוות.

**במשך שנים רבות לא למדו, באוניברסיטה העברית למשל, את יצירותיך. ייתכן כי חלק מן החוקרים והמבקרים קובעי הטעם (כגון גרשון שקד ודן מירון) התקשו לקבל את ספריך, משום שחרגו מן הדגם של כתיבה ספרותית קוהרנטית וברורה ועוררו, לא אחת, תחושה של כאוס. האם אתה חושב שכך אכן התרחשו הדברים?**

אני חושב שזו בעיה גם ביחס ליוצרים אחרים בארץ. המבקרים מציבים במרכז השיח הספרותי דמות של יוצר בולט, אליו נשואות עיני כל החוקרים (המסתמכים, כמובן על הקריאות של עמיתיהם). קחו לדוגמה את אביגדור המאירי, שהוא בעיניי אחד הסופרים הגדולים שכתבו בארץ: אף אחד כמעט אינו קורא את יצירותיו או כותב עליהן. גם קבק וזרחי היו סופרים חשובים, ואף־על־פי־כן, מן הדור שלהם זוכרים את עגנון בלבד. עגנון שזכה בפרס

נובל, על־אף שבאותה שנה הייתה אמורה לקבל אותו נלי זק"ש לבדה. בארץ הפכו אותו למן אלוהים, אך היכן האחרים – ברנר, גנסין, קבק? כך גם ביחס אליי. באחד הימים התקשר אליי גרשון שקד ואמר שקרא את "היהודי האחרון" ושבעיניו זהו אחד הספרים הגדולים שנכתבו בארץ. היה זה ארבע עשרה שנים לאחר צאתו של הספר לאור. הוא כתב אמנם על הרומן שלי בספרו הבא, ובכל זאת – נראה לי שמי שמגדיר את עצמו כהיסטוריון של הספרות העברית וכמבקר חשוב מוכרח שגם חלק ניכר מיצירותיהם של הסופרים המרכזיים פחות יהיה מונח לפניו.

**האם אתה חושב שיש לכך גם קשר להבדלים הניכרים שבין ספריך, בעיקר כשהדבר נוגע לז'אנרים (ספרי מתח לצד אפוסים רחבי יריעה, רומן רומנטי לצד ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות), וכן ביחס לסגנון הכתיבה – אקספרסיוניזם מול ראליזם, למשל?**

גם על הנושא הזה חשבתי רבות. כשקוראים את עמוס עוז, למשל, נדמה שספריו דומים מאוד זה לזה, ועם זאת – הוא מפתח אותם. איני אומר זאת כביקורת. אצלי, לעומת זאת, ישנה תחושה של סיום דבר אחד ומעבר למשהו אחר לגמרי. לכן, קשה גם להצהיר ש"יצא ספר חדש של יורם קניוק". יש קוראים שאהבו מאוד את "אדם בן כלב", אחרים העדיפו את "בתו", אך איש לא יאמר: אהבתי ס פ ר י ם של יורם קניוק. תמיד מדובר ביצירות מסוימות.

**כיצד זה קורה לך? כי מדבריך משתמע שאין לך סגנון מוגדר, ז'אנר קבוע או תימה שאתה חוזר ומעבד.**

הסגנון הוא מוגדר, מעין "כתב יד" או "דקדוק" חוזר, אך קיים שוני גדול בין הספרים. הנה למשל כתבתי עכשיו את "המלכה ואני" – מה פתאום? זה לא רציני! לרוב אני פשוט חש שמיציתי משהו ואני עובר הלאה. יש סופרים נוספים כמוני, אך בארץ הם נדירים יותר. נדמה לי שיש לכך גם סיבות ביוגרפיות – בניגוד למרבית הסופרים בארץ הייתה לי ביוגרפיה לא רגילה. הייתי מלח וברמן, חיפשתי זהב בגואטמלה ואכלתי פטריות במקסיקו, ציירתי. היו לי המון נשים והייתי נשוי כמה פעמים. היה לי רומן של שלושה ימים מדהימים עם בילי הולידיי. אצלנו הסופר הממוצע מגיע לאוניברסיטה, לומד ספרות, מתחתן עם החברה הראשונה, מוליד ילדים וכותב ספרים. אני התחלתי לכתוב רק בגיל שלושים ואחת. אני דולה את הסיפורים מתוך הביוגרפיה שלי ואז, כאשר אני כותב על צ'רלי פרקר, זה לא מתחבר למשה דיין, למשל.

**אבל אתה עושה את החיבור הזה.**

אני עושה את זה, אבל בספרים שונים.

**לעתים קרובות גם באותה יצירה עצמה. החיבור בין אלמנטים שהקשר ביניהם אינו טבעי, כמדומה, הוא חלק מהותי בפואטיקה שלך.**

זה נכון. צריך לזכור שהמילה העברית ל"סופר" היא מחבר, מי שעוסק בחיבור של דברים זה לזה. ב"סופר" הכוונה היא לסופר המלך. בתוך ראשי מתרוצצים סיפורים שונים, שאני מקווה למצוא את נקודת החיבור ביניהם.

**הרושם המתקבל מכך הוא לעתים קרובות של קולאז'. מן הבחינה הזו נדמה שיצירותיך דומות דווקא לאלה של סופרים צעירים ממך בהרבה.**
זה נכון. מבחינות רבות אני חש כמי שהקדים את זמנו. אני כתבתי את "אדם בן כלב" כאשר איש לא עסק עדיין בשואה באופן כזה. דוד גרוסמן ואחרים כתבו רק כעשרים שנה מאוחר יותר. את "היורד למעלה", שבמרכזו אינדיבידואל, כתבתי עוד לפני שעשו זאת סופרי "דור המדינה". גם על הוריי כתבתי לפני נתן זך, חיים באר או יונתן גפן. העיסוק בתעשיית השכול, המופיע ב"היהודי האחרון" היה מאוד לא מקובל אז. למזלי, לא רבים קראו את הספר, אחרת הייתי נצלב... נוסף על כך, הייתי הראשון בארץ שכתב ב"דבר השבוע" מאמרים מן הסוג הקרוי "עיתונות חדשה". הסופרים הצעירים כאורלי קסטל־בלום או אתגר קרת אוהבים מאוד את ספריי. אני חושב שהם הושפעו ממני בדברים רבים, ביניהם ניתן למנות את ההומור, למשל. בניגוד לסופרים רבים בני דורי, שאת כתיבתם איני מחבב במיוחד, אהובים עלי מאוד ספריהם של הצעירים. אני אוהב את הפראות ואת ההומור. הם אינם מתייחסים לעצמם בכובד ראש. הם לא כותבים בשם האומה או היישוב העברי בארץ ישראל, אלא רק את מה ואיך שמתחשק להם.

**מה מקומן של האמנויות האחרות בחייך, לצד הכתיבה? האם אתה רואה את עצמך כסופר או כאמן רב־תחומי? האם יש לכך קשר למשלח היד של כמה מן הדמויות ביצירותיך (למשל, אנשי התאטרון הרבים)?**
גם בעניין זה הביוגרפיה מכריעה. במשך שלוש שנים ניהלתי תאטרון של מחזות מוסיקליים, ועסקתי יום וליל ממש בעניין זה. אשתי הראשונה הייתה רקדנית ושחקנית. עם זאת, כיום אני תופס את עצמי בעיקר ככותב. אני חייב לכתוב ואיני יכול לכתוב אחרת. בגיל שמונה עשרה, כאשר שבתי מן המלחמה, כתבתי סיפורים נוראיים, סוריאליסטיים, על־אף שכלל לא ידעתי אז מהו סוריאליזם. הגעתי לאהרון מגד ולחבורת הסופרים שערכו את עיתון "בשער". כולם, להוציא רטוש, שפרסם את אחד הסיפורים, המליצו לי שלא לכתוב. משום כך התמסרתי לציור, אך הכתיבה הוסיפה להעסיק אותי. התגוררתי בפריז עם חבורה של אמנים (מרסל מרסו, אביגדור אריכא ואחרים), וכתבתי את הספר "החברים של בני" שלא פורסם מעולם. רק בני החבורה קראו אותו. באחד הימים אמר לי יעקב אגם: "יורם, אתה יותר סופר מאשר צייר. תזכור את זה". הוא היה אז היחיד שהבין את מה שכתבתי. בשנים האחרונות הפסקתי לעסוק בציור.

**ניתן לשאול שאלה זו גם מכיוון אחר – האם אתה חש שכתיבתך נקשרת באופן ברור למסורת הספרותית, או שמא מונחות בתשתיתה**

**דווקא חוויות אחרות? לא ישיבה אל השולחן אלא ביקור בקרקס או במועדון ג'אז, מרחב שיש בו קולות ואיכויות אחרים?**

הקשר שלי אל המסורת של הספרות העברית אכן אינו הדוק כל כך. ראשית, מרבית הסופרים הישראליים כתבו וכותבים עדיין בשפה שבבסיסה לשון המשנה. אני מושפע הרבה יותר מן המקרא. איני אוהב את הצורות המשנאיות. שנית, לא קראתי ספרות עברית במשך שנים רבות. לא גדלתי על יצירותיהם של ברנר ואחרים, אליהן התוודעתי רק בגיל מאוחר יותר. לעומת זאת, הייתי בקיא בשירה המודרנית האנגלוסקסית והגרמנית, אותה גילו בארץ רק בשנות החמישים. גדלתי על ספריהם של פוקנר ודוסטויבסקי וכן על ספרי מתח אמריקאיים. עם פרסומו של "אדם בן כלב" באמריקה בפעם השנייה, אמרו שהוא קיבל הכשר מן ההצלחה של הספרות הדרום־אמריקאית באמריקה, ונטו לשייך אותו לאותה מסורת, על־אף שנכתב קודם.

**מה מקומו של הדמיון ביצירותיך?**

הדמיון תופס מקום מרכזי בחיי. כילד הייתי שוחה בים למרחק ומדמיין שהנה אני מלך העולם – כאן אני והבתים שם. יחד עם חברי, יונתן שטיינברג (בנו של יעקב שטיינברג), המצאתי את "ארץ יונתן", ארץ שהאמנו בקיומה והיינו מציירים לה בולים. יונתן אפילו גנב צעצועים מחנות כדי לספק למדינה מרכבות וסוסים... מאוחר יותר המצאתי לעצמי סיפורי חיים חלופיים. כשהתגייסתי לפלמ"ח סיפרתי שאני בן 18, יליד 1929, על־אף שהייתי בן 17. תיארתי את הוריי כרוויזיוניסטים, מהם הסתרתי את דבר גיוסי. גם בשהותי באמריקה הרביתי להמציא סיפורים. פגשתי אדם שהיה מקליט שירי עם תמורת חמישה דולרים לכל שיר. הייתי שר לפניו שירים בכל מיני שפות, כביכול, ממלמל הברות שאותן היה מקליט וכותב. "זה שיר אפגני", אמרתי. באותו הרגע באמת האמנתי, כנראה, שאני אפגני. הדמיון נקשר גם למרכזיותו של החלום בחיי. חלק גדול מחלומות הלילה שלי הופך מאוחר יותר לסיפורים.

**אין לך יחס של כבוד למציאות?**

יש לי, אבל אני חייב גם לרחף. קשה לי לחיות בלעדי הריחוף. הדמיון הפורה שלי משמש אותי מאוד בכתיבה. כיצד החלה כתיבת "המלכה ואני"? באחד הימים, התעוררתי בבוקר ופתאום שמעתי בראשי את צלצול הטלפון של המלכה. ישבתי בכיסא, לפניי היה מונח עיתון, אכלתי ארוחת בוקר ותהיתי מדוע היא טלפנה אליי. כך התחלתי לכתוב את הספר – כדי להבין מדוע היא טלפנה. לא ידעתי אף מילה שנכתבה בספר לפני שהתחלתי בכתיבתו. כך זה ברוב ספריי.

**האם לרומן כמו "היהודי האחרון", שנכתב במשך שנים רבות כל כך, הייתה לפחות "תכנית־אב" כלשהי?**

כתיבת "היהודי האחרון" ארכה זמן רב מפני שכתבתי אותו שוב ושוב. לא

הייתה לי עבורו תכנית כוללת, אך ידעתי שאני רוצה לעסוק באדם שהוא שניים – גם יליד אירופה, שיכול היה להיות ניצול שואה, וגם ישראלי.

**מהו באמת תפקידו של השימוש הנרחב שאתה עושה בתאומים ובכפילים?**

תמיד חשבתי שאני אני ומישהו נוסף – הבן של אמי והבן של אבי. איני יודע אם זו האמת, אבל במשפחתי רווחו סיפורים על הצהרת האהבה של אבי לאמי בשנת 1929, בפנסיון ליד בוכנוואלד. גם אם אין זה סיפור נכון לחלוטין, הוא כל כך מתאים להם – שאני נוצרתי בפנסיון קטן בגרמניה, קרוב לגיתה ועל־יד מה שיהיה לימים המחנה בוכנוואלד. בדקתי גם לפי מספר החודשים... אני מרגיש לעתים תכופות שאני אחד שהוא שניים. נדמה לי שכל אדם הוא גם מישהו אחר.

**האם ישנה תקשורת בין השניים, כמו ב"אדם בן כלב" למשל? נדמה שזה ספר על אישיות מפוצלת.**

כן, אם כי לא חשבתי עליו באופן כזה, אלא כתיאור של אדם המגן על ה"עצמי" שלו. את "אדם בן כלב" כתבתי על־פי סיפור אמיתי. ידידה שלי הייתה מאושפזת בבית חולים לחולי נפש בבוסטון. בביקוריי במקום התוודעתי ליואִי, אחד המטופלים. יואי היה אירי זקן, שניסה להרוג את עצמו לאט, ולקה בכל פעם במחלה אחרת. באחד הימים פגש בילד־הכלב, והם ריפאו זה את זה בתהליך ממושך – בתחילה שררה ביניהם שנאה, ולאחר מכן התקרבו באמצעות מכונת הכתיבה והטרנזיסטור, שאותם השארתי בסיפור כדי לשוות לו אמינות. באותו זמן כתבתי סיפור נפרד על ליצן במחנה ריכוז, בעקבות מפגש עם אישה שניגנה בתזמורת באחד המחנות. עם הזמן, החלו הסיפורים להתחבר זה לזה וכעבור שנה וחצי הם הפכו לספר אחד, שיש בו פרקים שאני מתקשה להבין מה מקורם, כגון התיאור המוזר של המפגש עם האל במדבר... גם "היהודי האחרון" מבוסס על מפגש מציאותי. התגוררתי שנים רבות במורֶשה. אחד משכניי היה אדם בשם גלבר, ששהותו באושוויץ הייתה אולי הארוכה ביותר מבין כל הניצולים. הגרמנים לא רצו במותו, מפני שהיה יוצר עבורם קופסאות ורהיטים. עם הזמן החל לחשוב ש"אולי כל היהודים כבר מתו, ואני היחיד שנותר, ואיני יודע כלום, לא תלמוד, לא תנ"ך, כלום..."

**פעמים רבות נדמה כי הכפילות או התאומות היא בין יהודים לגרמנים. לעתים נדמה כי קיים ביניהם קשר כמעט סימביוטי.**

הקשר בין היהודים לגרמנים הוא הנושא המעניין אותי יותר מכול, ועסקתי בו במרבית ספריי. בראש ובראשונה באשר ליהודים הגרמנים. היהודים שגדלו על ברכי התרבות הגרמנית תרמו לעולם במאה העשרים יותר מאלה שהתגוררו במקומות אחרים. חִשבו על איינשטיין, פרויד, קפקא, מאהלר או סטפן צווייג. הם שינו את העולם. נדמה לי כי היהודים הגרמנים שהגיעו ארצה שימרו בה, במידה רבה, את מסורת התרבות הגרמנית. כך

חיו אבי וחבריו פה בברלין – הם דיברו בשפה הגרמנית, שמעו מוסיקה גרמנית וחלמו לנסוע מעבר לים. חיים של גלות מדהימה שנספגו, כאמור, גם בי. ביום שלישי בערב אהיה בגרמניה, וכבר עתה אני חושב על ארוחת הבוקר שאוכל במלון בברלין – זו ארוחת הבוקר שהייתי אוכל בגדרה בילדותי. היקיות היא סוג של מחלה. מאבי ירשתי את האהבה לגרמנים, אותה אהבה־שנאה. הם מגרים אותי. יש לי חברים גרמנים רבים, שאהובים עלי מאוד, על־אף שאני כועס על הוריהם. אני חושב תמיד שהייתי צריך להיוולד בעצם גרמני.

**האם קיימים אלמנטים המקשרים בינך לבין סופרים אחרים ממוצא גרמני החיים בארץ, כמו נתן זך, למשל?**

את זך אני מכיר היטב, ונדמה לי כי הוא קרוב לתרבות האנגלוסקסית יותר מאשר לזו הגרמנית. ישראל פנקס, לעומת זאת, הושפע מן הגרמנים, ואני חש קרבה רבה לשיריו.

**ומה באשר ליואל הופמן?**

ודאי. הופמן הוא יקה מאוד.

**מעבר לעיסוק ביהודים הגרמנים, אתה מרבה להתייחס בספריך גם לקשר שבין היהודים לגרמנים עצמם – יחסים בין מפקדי מחנות השמדה גרמניים לאסירים יהודים, או הקשר שבין המורה חנקין לגרמניסופר ב"היהודי האחרון". האם קיים, לדעתך, קשר בסיסי בין שני העמים הללו?**

הקשר בין היהודים לגרמנים הוא סיפור שאין שני לו בהיסטוריה. במשך אלפיים שנה הם חיים בצוותא, זקוקים זה לזה, שונאים ואוהבים. כבר במאה האחת עשרה התפתחה לצד הריין תרבות יהודית מפוארת, שהושמדה מאוחר יותר. הגרמנים ניסו לגרש את היהודים, אך משלא הצליחו, החליטו להרוג אותם. זה מה שהתרחש בוועידת ואנזה: היימליך הביא בקבוק קוניאק וכולם רקדו ריקוד גרמני קדמון ואמרו ש"הנה מצאנו את הפתרון", ובכל זאת לא הצליחו לנתק לחלוטין את הקשר בין העמים. בספרי החדש על גרמניה מופיע סיפור אמיתי, שממחיש את עצמתו של הקשר הזה: באחד הימים פגשתי אישה, שברחה מאחד הגטאות עם ארבע נשים נוספות ועם ילדיהן. הן נתקלו בקצין אס־אס שהחל לירות בילדים. כשכיוון את האקדח אל בנה, ראתה האישה על אצבעו טבעת נישואים קתולית, רחבה, ואמרה לו: "באחד הימים יהרוג בני את בנך". מאז הציל אותה הקצין במשך כל תקופת המלחמה. הוא או מישהו מטעמו דאגו לה. הוא הרג אחרים אבל אותה בחר להציל. האישה אמרה לי את שם הקצין, ואני הרהרתי בסיפורה זמן רב. באחד הימים, בהיותי בדרום גרמניה, החלטתי לחפשו.

מצאתי את שמו בספר הטלפונים, שכרתי מכונית ונסעתי לביתו. עברתי ליד הבית כמה פעמים. מחלון המכונית ראיתי אישה וילדים וממטרה

מסתובבת. תמונה אידילית. פתאום עלה במוחי רעיון שכמו לקוח מסרטי בלשים. ניקבתי חור בגלגל הקדמי של המכונית. היא שקעה מול הבית. האישה יצאה מתוכו והציעה לי עזרה. אחריה הגיע אביה – זקן בן שמונים. איש חזק, שסייע לי להרים את המכונית, ולאחר מכן לקח אותי עמו לחדר העבודה שלו, שם הוא עושה צעצועים ומכוניות קטנות. אז התוודיתי לפניו שהגעתי הנה במיוחד, שאני מישראל. סיפרתי לו את סיפורה של האישה. הוא חשב זמן מה והשיב שאינו זוכר. "הייתי נותן הרבה כדי לזכור את הסיפור הזה, אך איני זוכר". אדם מבוגר, הנראה כמתחרט על מעשיו בתקופת המלחמה, אך אינו זוכר את המעשה הטוב ביותר שביצע במהלכה.

**כיצד תשיב לשאלה הבנלית, שלא ניתן שלא לחזור ולשאול – כיצד פרצה אלימות כזו דווקא בגרמניה, קדקודה של פירמידת התרבות האנושית?**

"פאוסט" של גיתה, שהוא האב הרוחני של הגרמנים, עוסק בסוגיה הזאת – בהנחה שניתן להינצל באמצעות חוזה עם השטן. בכך, למעשה, מוענק הכשר לשטן. ניטשה תיאר את הפגיעה שפגעו היהודים בגרמנים: הגרמנים היו עובדי אלילים, והיהודים הביאו אליהם את הנצרות, שקלקלה להם את יפי הערים והיערות.

**האם אתה חש שבתשתית החוויה הגרמנית, כמו בזו היהודית, מצוי יסוד של טוטאליות, של "הליכה עד הסוף"?**

יש לי קושי להכליל, אבל בהתנהגות הגרמנית קיים יסוד של ציות מוחלט לכללים. אני מבחין בו בביקוריי שם – מכונית שחסמה כמה סנטימטרים של פסי הרכבת לא הוזזה ממקומה עד שמצאו השוטרים חוק המאשר זאת. קשה לי להבין את התופעות הללו, אך אני רואה כיצד חדרה הקביעות שביסודן גם אליי – אני קם בכל בוקר באותה שעה, אוכל במועדים קבועים.

**אתה מתאר קביעות וסדר, אך כאשר הזכרת את תהליך הכתיבה שלך ואת הספרות האהובה עליך, עלתה מדבריך דווקא תחושה של אימפולסיביות או חוסר סדר.**

לא תיארתי חוסר סדר, אלא סוג של סדר אחר – זה שאינו כפוף לליניאריות או לנוסחאות.

**אך נדמה כי בצייתנות ובחוקיות ה"יקיות" מצוי יסוד המנוגד באופן מהותי לכתיבתך.**

לא בהכרח. גרמניה היא גם בטהובן וגם באך או גיתה וגם שנברג. בספרות הגרמנית קיים פן רומנטי, לא ישר, סוריאליסטי מאוד, הבולט גם ביצירותיהם של גינתר גראס או היינריך בל. בספרות מתגלים אלמנטים המנוגדים להתנהגות הגרמנית, וכך גם אצלי – אני חי חיים מסודרים

ומלאי הרגלים, בעוד שבכתיבתי בולטים אלימות, הומור ופנטזיה. ביצירותיו של היינריך פון־קלייסט בא לידי ביטוי עניין זה באופן הברור ביותר. כך, למשל, ב"מיכאל קולהאס" – הסיפור על אדם שנעשה לו עוול קטן, שבשלו שרף את גרמניה כולה! זהו סיפור בו מנוטרל האופי הגרמני במידה מסוימת. ניתן היה לצפות שייכתב בידי סופר רוסי, למשל. ובכל זאת, כתב אותו מי שנחשב כיום לגדול הסופרים הגרמניים, שחי דווקא בפרוסיה.

**האם קיים לדעתך פן אסתטי באלימות או בזוועה המתוארות, למשל, על־ידי פון־קלייסט? גם ביצירותיך שלך נדמה כי ישנה הבחנה בין סוגים שונים של אלימות – זו האסתטית כביכול (של גיתה או בטהובן) מול זו הברוטלית (המיוצגת בחלק מן הסיפורים על־ידי לוחמי הפלמ"ח).**
אני חושב שהכלים בהם משתמש אמן הם, בסופו של דבר, כלים אמנותיים. כך, לדוגמה, צלם מצלם את פצצת האטום שהוטלה על הירושימה. הוא מביא את הצילום למעבדה, שם גוזרים אותו, מניחים אותו במים, מוציאים ותולים ובודקים את איכותו. זהו צילום המתאר את מותם של מאות אלפי אנשים, אך כשיופיע בעיתון ייבחן על־פי אמות המידה האסתטיות ולא על־פי אלה המוסריות. האסתטיקה היא מעין פירוש לאתיקה, אך האתיקה אינה כלי אמנותי, אלא פילוסופי.

**האם על סופר להתבונן בעולם ללא עמדות מוסריות?**
אני חושב שכן. כאדם עלי להחזיק בעמדות מוסריות, אך לא כסופר.

**האם אתה חושב שסופר צריך, למשל, לנקוט בעמדה פוליטית?**
לאורך כל חיי הייתי מעורב פוליטית כאדם, אך לא כסופר. בעבר הייתי מתראיין בעניינים פוליטיים, אך לאחר מכן החלטתי שלא אעשה זאת עוד. מדוע אני ולא הסנדלר הזה? האם אני יודע יותר ממנו?

**אולי מפני שאתה אדם מוכר יותר.**
כן, אבל איני צריך להציג את דעותיי בעניינים פוליטיים משום כך. אני סבור שאין לי כל זכות, כסופר, להשתמש בכוחי על מנת להשפיע או לקבוע עבור אנשים מה נכון ומה לא.

**האם אינך מקבל את הטענה שסופרים הם אנשים רגישים יותר, שהם מהווים מעין ססמוגרף למתרחש בחברה?**
לא. אם נתבונן בסופרים גדולים לאורך ההיסטוריה לא נוכל לתאר אותם כרגישים במיוחד – לא ז'נה, לא דוסטויבסקי ובוודאי שלא המסון הנאצי. כך גם אמנים בכלל – בטהובן, לדוגמה, היה אנטישמי. האם הם היו רגישים לסבל יותר מאחרים?

**ובכל זאת, על־אף שאתה טוען שסופר אינו צריך להביע עמדה פוליטית,**

**היסוד הפוליטי מרכזי בספריך. הוא בולט אפילו בספרי המתח שכתבת – ב"טייגרהיל" מתואר פיגוע שבוצע, כביכול, בידי ערבי, אלא שבסוף מסתבר שאיש מוסד הוא שגרם לו. ב"בתו" מתה חמוטל ריגר בתוך ביתו של הערבי שהרס אביה.**

יסודות פוליטיים אכן קיימים בספריי, כחלק מן המציאות של המדינה בה אנו חיים. האם יש בארץ משהו שאינו פוליטי? לפני מלחמת יום כיפור חיכיתי באחד הימים במגרש החנייה שליד היכל התרבות. ישבתי במכוניתי, ועל ידי חנתה מכונית אמריקאית, גדולה. לפתע ראיתי שהמכונית מתנועעת בהתלהבות, ופתאום מגיחה מתוכה רגל או יד. אני, שחונכתי בידי אבי שלא להציץ לשכנים, ניסיתי להתרכז בקריאת המודעות של "הבימה", עד שהגיעה שעת החדשות ברדיו. באותו רגע ממש חדלו היושבים במכונית ממעשיהם: שני ראשים הזדקפו, ומן המכונית צץ רדיו טרנזיסטור קטן. הם האזינו לחדשות עד תומן, ולאחר מכן שבו בעניין למעשיהם. תהיתי אז היכן בעולם היה זוג צעיר מפסיק דבר שכזה כדי לשמוע חדשות? הפוליטיקה מקיפה אותנו, והיא נוכחת ביצירותיי. ב"ערבי טוב" ניסיתי להציג את הסכסוך היהודי־ערבי משני צדדיו, ומשום כך גם כתבתי אותו בשם בדוי. אלא שלא הערבים ולא היהודים אהבו את הספר...

**ואף־על־פי־כן, במשך שנים רבות היית פעיל פוליטית – היו לך עמדות ברורות, היית מיודד עם אמיל חביבי. מהן השקפותיך הפוליטיות כיום?**

במשך שנים רבות השתייכתי לקבוצות שניסו למצוא פתרון לסכסוך היהודי־ערבי, בעיקר לאחר מלחמת ששת הימים, בקריאה לשתי מדינות לשני עמים. אלא ששיחותיו של אהוד ברק עם הפלסטינים באוקטובר 2000, וסירובם להצעות מרחיקות הלכת שהציע להם, היוו עבורי נקודת מפנה. אז התחוור לי שזכות השיבה היא הסוגיה החשובה ביותר לפלסטינים. הם רואים בנו זרים ולעולם לא יוותרו לנו על ארץ־ישראל – על 460 הכפרים שלהם, שנחרבו, על עצי הזית בחצרות הבתים, על מְרַר ועל שיח' מוניס. המקומות הללו קיימים עבורם גם היום. משום כך אני סבור שלא ניתן להגיע כיום להסכם שלום של ממש עם הפלסטינים. הפתרון המיידי היחיד הוא נסיגה חד־צדדית מן השטחים, בחיפוי ארה"ב, אולי עד שתקום ישות פלסטינית דמוקרטית, שעמה ניתן יהיה לשאת ולתת.

**האם אתה מסוגל להבין את רצונם של הפלסטינים לשוב אל הבתים עם עצי הזית? האם אין דמיון בינו לבין כמיהתם של היקים לחזור לברלין?**

היקים לא שבו לברלין. הם לא דרשו את בתיהם בחזרה. יחד עם זאת, אני מבין את תחושותיהם של הפלסטינים, לבד מן השימוש בטרור של מתאבדים. איני חושב שיש לנו עליונות מוסרית כלשהי עליהם.

**ההיסטוריונים החדשים מציגים את המפעל הציוני כולו כמעשה**

**קולוניאליסטי, לא מוסרי. מה יחסך לעמדות הללו?**
המפעל הציוני הוא אכן בלתי מוסרי, אך אני רואה אותו כתוצר של השואה. אני סבור שלולא השואה, מדינת ישראל לא הייתה קמה. בילדותי, ערב מלחמת העולם השנייה, חיו בארץ כ־350,000 יהודים, שלא היה להם צורך במסגרת מדינית. אלא שלאחר המלחמה, כאשר כל דלתות העולם נסגרו בפני היהודים, לא נותרה ברירה. את הדברים הללו ניסיתי להסביר לערבים שעמם נפגשתי במשך השנים. אלא שהם מסרבים לשמוע או לקרוא על אודות השואה, שהיא עבורם המצאה יהודית ותו לא – "מה שהיהודים טוענים שנעשה להם באושוויץ" או "מה שנקרא השואה היהודית". ההיסטוריונים החדשים טוענים שהסבל היהודי נוצל לצורך נישול הערבים, טענה שאני מתקשה לקבל. אני מעדיף לתאר את המצב כאי־צדק מול אי־צדק. אנחנו לא צודקים בישיבתנו כאן: אבי רצה לחיות בגרמניה ואני הייתי מעדיף להיוולד במקום אחר. אך נולדתי פה וזה ביתי. הערבים מתקשים לקבל זאת. מאז ומעולם התנגדו לחלוקת הארץ. הם אינם יכולים לוותר על החלום – על יפו שהייתה מרכז תרבותי אמיתי בשנות הארבעים, על עכו וחיפה.

**נשוב לספריך. אחת הדמויות הבולטות בהם היא הדודה שלומציון הגדולה. האם קיים קשר בינה לבין "הדודה ליזה" של ניסים אלוני – מחזה שעליו כתבת ביקורת בזמנו? בשני המקרים מדובר בדמויות אריסטוקרטיות, מתבדלות מן העולם.**
מעולם לא חשבתי על ההקבלה הזאת. בכל אופן, גם ניסים וגם אני אהבנו תמיד גינוני מלכות ודמויות של נשים גדולות.

**דמויות הנשים ברבים מספריך נדמות לעתים כ"דמויות פנטסטיות" ולא כנשים בשר ודם, בניגוד לדמויות הגברים. מדוע?**
אבל יסוד כזה קיים גם במרבית דמויות הגברים שביצירותיי – מה לגבי אדם שטיין או דמותו של "היהודי האחרון"? אם לא הצלחתי לעצב דמות שהיא אגדה, כתבתי ספר שאינו שלי. איני מסוגל לעצב דמויות ראליסטיות לחלוטין – אני חייב לנפח אותן, לפנטז אותן. אחד הסיפורים היפים ביותר שכתבתי בחיי היה "החיים היפים של קלרה שיאטו", שבמרכזו דמות של אישה נהדרת, המבוססת על מי שהייתה העוזרת שלי.

**האם אתה נהנה להציב במרכז יצירותיך דמויות "גדולות מהחיים" – בני מלוכה, גנרלים, סוכנים חשאיים?**
הסיפור המציאותי ביותר שכתבתי היה, באמת, "הסיפור על הדודה שלומציון הגדולה". הוא מבוסס על דמותה של דודתי שרה, שהייתה אישה יפת תואר ומרושעת. כאשר מתה, אמר החזן בסיום טקס האשכבה: "אל תדברי בנו סרה" – משפט שעורר את צחוק הנוכחים. היא אכן הייתה דמות "גדולה מהחיים", אך אולי כך אני רואה אותה, משום שבסך הכל ניתן לתארה גם כאישה פשוטה, לא משכילה. ועם זאת, היה בה רוע

טהור, שהכניע את כולם. באחד הימים הכינו עבורה אמי והעוזרת שלה מרק אטריות. הן עמלו על הכנתו יום שלם. סביב השולחן התבוננו כולם בדריכות בדודה, המקרבת אל פיה את כף המרק. ואז אמרה: "כן, קשה להשיג בימנו עוזרות טובות...". אם כך, האם האופן שבו אני מתאר אותה הוא ראליסטי? את הדברים הללו אפשר לבדוק אצל כל בני המשפחה. אלא שאני רואה, כנראה, גם את היופי שברשע, את הקסם שבו. כך כתבתי גם את יומנו של איש האס־אס ב"היהודי האחרון". כל המבקרים הגרמנים היו בטוחים שזהו ציטוט מתוך יומן אמיתי של איש אס־אס.

**האם אתה חש קרבה אל הדמויות שלך?**

קרבה רבה. בעבר הייתי כותב סיפורים קצרים ב"מעריב", שהיו מתפרסמים מדי יום שישי. הסיפורים היו אמורים להיות מציאותיים, אך את רובם בדיתי. העורך היה מבקש תצלום של הדמויות ואני הייתי מתחמק מבקשתו, אך הוא פרסם אותם בכל זאת. כתבתי כמאה וחמישים סיפורים שכאלה. מדי שבוע הייתי חושב עליהם ברביעי־חמישי, כותב בשבת, ומביאם ביום ראשון למערכת. בעיתון שמרו לי שני עמודים, כך שלא ניתן היה לסגת מן ההתחייבות לטקסט. באחד הימים ישבתי בביתי ולא היה לי רעיון לסיפור. הימים חלפו ומאומה לא עלה במוחי. בשבת בבוקר ישבתי מול מכונת הכתיבה. בתי הגדולה הביאה לי קפה ופתאום התחלתי לכתוב סיפור על אישה שמתאבדת. כשבאה בתי לקחת את הספל, מצאה אותי בוכה. היא שאלה מדוע אני בוכה והשבתי: "מפני שאותה אשה צריכה למות...". אני לא הכרתי אותה לפני שכתבתי את הסיפור... ופתאום נמלאתי צער על מותה... כאילו נחרץ איזה גורל מבפנים... אלתרמן אמר: "האדם הוא חידה, אחת החידות". אני מנסה כל העת לפענח את החידות הללו.

**האם יש לך חיבה לחידות, לסיפור הבלשי, למשל?**

כן, כפי שאמרתי קודם, קראתי כל חיי ספרי בלשים – של אלרי קווין למשל. אני אוהב מאוד את הז'אנר הזה.

**אבל בספרים מן הסוג הזה קיימים פתרונות, ואילו אצלך בולט לעתים מבנה של חידה שאינה נפתרת לחלוטין. זו התחושה, למשל, בקריאת "המלכה ואני".**

הפתרון קיים, אלא שלא כל הקוראים מבחינים בו. ב"המלכה ואני" הסיפור מסתיים בכך שלא הצלחתי לסייע לה. המאהב שלה (מי שגם כמעט חיסל אותי), אינו חוזר, ומאותו הרגע אין בי עוד צורך. איני יכול עוד לשוחח בטלפון עם מלכת אנגליה...

**לגבי סוגיית הפתרון – פעמים רבות נדמה שחלק מיצירותיך מסתיימות באופן שאינו ברור לחלוטין, שאתה כמעט מתקשה לסיימן.**

זה נכון. במקרים בודדים, כמו בסיפור אותו הזכרתי, ידעתי שהגיבורה עתידה למות, אך על־פי רוב איני יודע מה יהיה סיום הסיפור. לעתים אני

חש שכמה מסיפוריי מסתיימים באופן שבו מסתיימות הסימפוניות של מנדלסון – פינאלה החוזרת שוב ושוב. הסיום אינו ידוע לי, משום שעל־פי רוב איני מתכנן את השתלשלות האירועים, בניגוד למרבית הסופרים שאני מכיר. אין לי עלילה אלא דמות, המכתיבה לי את הסיפור. אני מתחקה אחריה. בשלושת השבועות האחרונים, למשל, נוצרה במחשבתי דמות לא שלמה, שאיני מצליח לתאר במלואה. אך ברגע שתושלם, היא תבנה את הסיפור שלי. אני מקנא מאוד בסופרים שיש להם תכנית של עלילה, אותה הם מאיישים בדמויות. זו תבנית ברורה יותר, אך אני נמשך אל חידת החיים, שהאדם הוא הגורם המרכזי בה. לו יכולתי לכתוב את הסיפורים הללו לעצמי בלבד היה זה אולי טוב יותר, מפני שלאחר כתיבתם איני מפיק מהם שום עונג, מה גם שחלקם כלל אינם זוכים להתייחסות, ואז איני יודע למי אני עמל.

**מכאן שאתה כותב מפני שאינך יכול שלא לכתוב?**

כן. לו יכולתי שלא לכתוב לא הייתי עושה זאת. לשם מה לי? בנותיי סידרו בחדרי ארון עם אצטבות, שם מונחים ספריי, בשפות שונות. כשאני שוקע בעצבות אני יושב לעתים מול הספרים וחושב שאולי חיי לא היו לשווא. אני רואה נורווגית, פינית וסינית ולרגע זה מעניק לי תחושה טובה. אלא שלו יכולתי לבנות גשרים או להיות אדריכל או נהג קטר הייתי מעדיף זאת. כילד, גדלתי על האתוס של פועל ושומר עברי. שמחתי כל כך להצטרף לפלמ"ח. אלא שבמלחמה חוויתי את אחת החוויות המכריעות בחיי, אותה הצלחתי לתאר במלואה לראשונה רק כעת, ב"המלכה ואני". שכבתי מול אדם שירה בי – מולי החור של קנה הרובה ועינו הגלויה מן העבר האחר – והבנתי שזה הרגע האחרון בחיי. ואף־על־פי־כן נותרתי חי. קשה לתאר כמה חלומות ביעותים היו לי מאז. עשרות פעמים ניסיתי לספר את הסיפור הזה בצורות שונות, לתאר את ההוצאה להורג שהצלחתי לשרוד. דוסטויבסקי עבר חוויה פחותה בעצמתה, ששבה אליו כל חייו.

**האם לאחר שהעלית אותה על הכתב בפעם הראשונה חשת סוג של שחרור?**

לא. זה עיקר הצרה – דבר אינו משחרר.

**ובכל זאת – האם אתה סבור שבכתיבה או באמנות בכלל קיים כוח תרפויטי כלשהו? ב"אדם בן כלב", למשל, מתואר תהליך החלמה של הילד־הכלב באמצעות הכתיבה והדיבור.**

את האמצעים המתוארים ב"אדם בן כלב" שאלתי מן הסיפור האמיתי. משמעות המושג "תרפויטי" אינה ברורה לי לחלוטין. כתוצאה מחוויות שחוויתי בילדותי ומן הפציעה שלי נותרו לי סיוטים. במשך עשר שנים הסתובבתי בעולם אחוז טירוף – בפריז, ניו־יורק, מקסיקו, גואטמלה, אלסקה. הייתי מסויט כולי – לבוש שחורים, בעל תיאבון אינסופי לנשים.

לא הצלחתי למצוא פתרון בשום דרך. ציירתי, אך לא אהבתי את הציורים. גם בכתיבה קיים יסוד אישי, שאיני יודע בדיוק היכן למקם אותו. איני יכול לפענח את עצמי. המוח הוא חידה שלא ניתן להבינה. את דמותו של אדם ב"אדם בן כלב" עיצבתי על־פי דמותו של אחד מחבריי, שהיה מצליח לדקלם בעל־פה קטעים שלמים מתוך ספרים ועיתונים, מבלי שקרא אותם קודם לכן. לא הייתה זו אחיזת עיניים, אלא תופעה מדהימה, שאין בכוחנו להסביר.

**יש לך משיכה לקוסמים?**

כן אני אוהב Magic בכלל. עוד בילדותי הייתי מכין פנס קסם מקופסת נעליים, ומתבונן דרכו בציורים שציירתי בהתפעלות אדירה. אני נמשך גם לקסם כשהוא אחיזת עיניים מוחלטת. בנעוריי עבדתי אצל אדם בשם גודיק. גודיק היה קונה בכסף רב מודעה שפורסמה במהדורה הישראלית של ה־Time Magazine. הוא היה קורא לי ומבקש ממני להביא אליו את העיתון, ואז היה פותח אותו, עיניו זורחות, כביכול מופתע כולו מפלא הופעת שמו בעיתון, על־אף ששילם על כך אלפי לירות. אני נהניתי מן ההצגה הזאת. אהבתי אותה.

**האם אתה חש שהקסם נקשר גם ליסוד הדתי ביצירותיך? ברבות מהן נוכחים, למשל, יסודות נוצריים.**

אני אוהב מאוד את הדת, בעיקר כתרבות. אני מרבה לקרוא על הנצרות ועל היהדות. אני אוהב את סיפורי החסידים וגם את כתביהם של המתנגדים, הליטאים. במשך שנים רבות עסקתי בדמותו של יוסף דה־לה־ריינה ובקבלה של צפת. ב־1949 הייתי החילוני היחיד שלמד קבלה אצל גרשום שלום, באוניברסיטה העברית. הטקסטים הללו הלהיבו אותי.

**מהי כוונתך ב"עניין תרבותי" בדת?**

איני אדם מאמין, אך אני נמשך אל הקסם והתבונה שבדת. אני נדהם מן התיאור הקבלי של בריאת העולם (המקביל, אגב, בדיוק לזה של סטיבן הוקינס). אני אוהב גם את המבנה הרב־שכבתי של הטקסטים היהודיים, את האופן שבו מסביר כל ספר את קודמו – המשנה את המקרא והתלמוד את המשנה. יש לי בבית ספרים יהודיים רבים ואני מרבה לעיין בהם, יש בהם סיפורים מדהימים.

**ברבות מיצירותיך בולטת דמות של מספר המציב עצמו מחוץ להתרחשויות, ומעדיף את הצפייה במציאות על פני החוויה הישירה שלה. האם אתה תופס גם את עצמך כמי שמתבונן יותר מאשר כמי שחווה?**

מאוד. מאז שאני כותב איני חי, או חי מעט מאוד. כשלא כתבתי חייתי חיים מלאים, אך מאז שהתחלתי לכתוב על חיי שלי ועל חיי אחרים, אני חווה אותם באופן מצומצם יותר. אני חושב שזו מחלה של יוצרים בכלל – ההכרח למלא את הסיפורים הוא כה גדול, עד שלא נותר לך ממה

להתקיים בפועל. אתם מכירים הרבה סופרים שמחים? אחד מחבריי הקרובים, עליו גם כתבתי מעין סיפור־מאמר, טען תמיד שהוא מעדיף לחיות את החיים במלואם. היו לו נשים וילדים. הוא עבד. חי ברוגע, ותמיד תהה לשם מה אני זקוק לעינויים שהסיפורים גורמים לי. דווקא הוא נפטר מהתקף לב בגיל ארבעים וחמש.

**חלק מיצירותיך נראות "טוטאליות", קיצוניות. הבולטת ביניהן היא, כמובן, "היהודי האחרון". האם היית יכול לכתוב היום אפוס שכזה?**
לא הייתי יכול לכתוב היום לא את "היהודי האחרון", לא את "אדם בן כלב" ולא את "סוסעץ". לשם כך צריך להיות אדם צעיר יותר, בעל כוחות. אני בן שבעים ושתיים היום. כל יקיצה בבוקר דורשת ממני כוחות. איני מסוגל עוד לכתוב יצירות טוטאליות כ"היהודי האחרון". הלוואי והייתה לי היכולת לכך. צר לי שאיני כותב ספרים מן הסוג הזה דווקא בסוף חיי.

**ועם זאת, יש תחושה שהמשיכה אל הנושאים הקיצוניים, הלא־שגרתיים, גם בכיעור או בכאב שבהם, עודה קיימת בך.**
נכון. אני מודה ומתוודה. אני אוהב את העיוותים ונמשך אליהם. היו לי חברות רבות שהיו זונות ולא מעט חברים פושעים. גם עולם הג'אז היה עולם אפל, עקוב דם וכאב ורווי סמים. בעצמי לא התנסיתי בכך די הצורך, לצערי, מפני שלא היה בי האומץ לשבור לחלוטין את הכללים.

**מדוע אתה חש קרוב דווקא אל אזורי השוליים של החיים?**
מפני שהם מחיים אותי. בהם אני נושם. במקומות הנורמליים אני מרגיש פחות חי. אני מנסה מאוד להתחבר אליהם, אך איני מצליח. אני נמשך כל העת אל טיפוסים חריגים, אחרים – כמו ברגר שהקים מפלגה נגד מס ההכנסה, או המועמד הערבי שרץ לראשות הממשלה בבחירות האחרונות – הוא היה מטורף לחלוטין, אבל הייתה לו התחושה שהוא יודע מה צריך לעשות בדיוק... יש בי יסוד מורבידי, שבשלו אני נוטה לראות גם את הדברים הטריוויאליים ביותר כמורבידיים.

**האם אתה נמשך לעולמות הפיוטיים של "המשוררים המקוללים" – בודלר ורמבו?**
אני אוהב את יצירותיו של רמבו. את אלה של בודלר אני מכיר פחות. יש לי גם משיכה לסופרים מן הסוג הזה – פוקנר, שבספריו קיים יסוד מורבידי, או מלקולם לורי. אני הייתי הראשון בארץ שקרא את "מתחת להר געש".

**לורי מייצג מעין דמות של יוצר ש"שרף" וכילה את עצמו. האם אתה מתחבר לכך?**
כן. הסופרים האהובים עלי ביותר הם קונרד, שהוא כזה בדיוק, לורי

ופוקנר וג'ק לונדון. לונדון ידע לספר סיפורים... יכולת מופלאה שאינה מוערכת על ידי ציבור הקוראים הישראלי.

**האם אתה אוהב גם את תבנית המסע החוזרת ביצירותיהם של חלק מן הסופרים שהזכרת?**

ודאי. מבין ספריו של קונרד אני אוהב ביותר את "נוסטרומו" – סיפור מסע שיש בו קסם וביזאריות, אך איש אינו קורא אותו כיום.

**ביצירות שהזכרת קיים גם פן נוסף. נדמה כי הן נכתבו בידי סופרים שהתבוננו בעולם בעיניים אנתרופולוגיות, מעין "נוודים אנתרופולוגיים". האם אתה מסכים עם קביעה זו?**

לא. איני חושב שהמוקד הוא אנתרופולוגי. נדמה לי כי הסופרים הללו מתבוננים בעולם דרך הנשמה השבורה של עצמם. אני חש זאת גם ביחס לעצמי. נדמה לי כי כדי לכתוב את הספרים שכתבתי או לאהוב את היצירות האהובות עלי משל אחרים, יש הכרח בנפש מעורערת. אני איני ישן בלילות. במשך שנים שתיתי, ואני לוקח כדורים נוגדי דיכאון. אני חש שיש בי יסוד שאינו נורמלי, ואיני מתגאה בכך. זו תחושה המובילה לצער ולייסורים, ובכל זאת – בסוף נותרים הספרים.

**מכאן שאתה מוצא קשר בין היסוד הלא־נורמלי שבך לבין היותך סופר?**

בהחלט. ציינתי זאת גם קודם. לו הייתי נורמלי הייתי עוסק במשהו אחר. איני אוהב להיות סופר. בספר הטלפונים מצורף התואר "סופר" לשמותיהם של משה שמיר או אהרון מגד. לשמי נלווית ההגדרה "עיתונאי" בלבד. בילדותי הייתי מיודד עם בנו של יעקב שטיינברג, שהיה עבורי הסופר בה"א הידיעה. הוא היה ישוב תמיד ליד שולחנו, לבוש חליפה ועניבה וכותב באור הקטן... תמיד כשמגדירים אותי כ"סופר" אני נזכר בשטיינברג. אני סופר? הרי אני לובש גופיה! ושם – חליפה כזאת. ובכל זאת – אני כותב. במשך שנים החלטתי שוב ושוב לעזוב את הכתיבה ולהתחיל לעסוק ב"משהו רציני", ואז התחלתי להתעניין במניות, תחום שהייתי רע בו מאוד, ושבתי אל הכתיבה...

**האם היית רוצה לחיות בתקופה אחרת?**

לא. כיום אין לי כבר הרהורים מן הסוג הזה. יש לי כבר תחושה כבדה של גיל, על־אף שפניי הנשקפים אליי מן המראה אינם חרושי קמטים במיוחד... איני יודע כמה זמן נותר לי – כמה חודשים, שנים ספורות. לאחרונה צפיתי בתכנית טלוויזיה על בני מאה באמריקה. לי עצמי אין סיכוי להגיע לגיל כזה – אני חש שזמני אוזל, על־אף שלמעשה, החל מגיל שלושים יש לי תחושה שאני עתיד למות מחר. כבר אז נהגתי לכתוב צוואות...

**האם ישנם דברים שחשוב לך להספיק לעשות?**

יש ספר אחד שאני מוכרח לכתוב. אני חושב עליו כבר ארבעים שנה, אך

חושש להתחיל בכתיבתו, בשל הדמיון הקיים בינו לבין הרומן "פליקס קרול" של תומאס מאן. רומן זה היה האחרון שכתב מאן. אני חש שכתיבה של ספר כזה תסמן עבורי את סוף דרכי הספרותית. שלא אמשיך לכתוב אחריו. הספר עוסק בחוויות שחוויתי בארה"ב, באותו "עולם של ג'אז", ובהרפתקאותיי בגואטמלה.

**ספר על פיקרו?**

כן. מדובר בסיפור פיקרסקי לגמרי, כמו זה של פליקס קרול. על צ'רלי פרקר ובילי הולידיי... סיפורי אלף לילה ולילה שאין צורך אפילו לבדות. אנשים רבים סביבי מנסים לשכנע אותי להתחיל בכתיבה, אך אני חושש.

**חששות מן הסוג הזה ליוו אותך ביחס לספרים קודמים?**

תחושה דומה הייתה לי כאשר סיימתי את כתיבת "היהודי האחרון". אז אמרתי ש"עכשיו אני מת". חוויה עמוקה נוספת חוויתי כשכתבתי את "פוסט מורטם", ספר שעלה לי בבריאותי. חלקים גדולים ממנו הם בדויים, אך מבוססים על מעשים שהיו. "פוסט מורטם" זכה להדים חיוביים, אם כי אנשים רבים השתאו כיצד ניתן לכתוב בצורה כזאת על אימא ואבא. היום כולם כותבים כך... בקרוב הוא עתיד להיות מתורגם לסינית – על־אף שלא ברור לי מה יודעים הסינים על אימא יהודייה ואבא יקה...

**האם קיים קו שמחבר בין יורם קניוק הצעיר לזה של היום? אתה חש שמדובר באישיות אחת?**

ודאי. הייתי ונשארתי אותו אדם, עצוב בדרך כלל. אפשר כמעט לומר שנולדתי מדוכא. ראו עד כמה אני פסימיסט – אמי שכבה שלושים ושמונה שעות ללדת אותי, בזמן שאבי לא המתין לי בחוץ (הוא הלך מדי יום לראינוע "עדן" לצפות ב"זמר הג'אז"). לידתי הייתה הלידה הארוכה ביותר בתל־אביב מאז ועד היום. אמי נכנסה לבית החולים בסוף אפריל ויצאה ממנו בשני במאי. נראה שמישהו פה בכלל לא רצה להיוולד...

עריכת הריאיון: מעין הראל.



כתר הוצאה לאור

מרכז
הקשרים