

עורך: יגאל שוורץ

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן־מרדכי

מערכת צעירה: דנה בן־זקן, מעין הראל, שלומית זערור, דרור משעני,
שירה סתיו

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן־עמוס, ארנולד בנד,
מנחם ברניקר, נילי גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ,
אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית
חזן־רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר,
לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נוה, אילנה פרדס, איריס פרוש,
גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרוגפלד, רות קרטון־בלום, אילנה רוזן,
טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שינדלין, גרשון שקד

רכזת המערכת: מעין הראל

Mikan: Journal for Literary Studies

Volume 4, January 2005

“Heksherim”, The Research Center for Jewish
and Israeli Culture and Literature
and The Department of Hebrew Literature
Ben-Gurion University of the Negev

עריכת לשון: אילנה שמיר, דינה מרקון

עריכה גרפית: תמיר להב־רדלמסר

ציור העטיפה: רות אלמוג

© כל הזכויות שמורות למרכז הקשרים,

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב,

ולכתר הוצאה לאור, ירושלים.

מסת"ב: 3-1343-07-965 ISBN

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

חוכן השניים

מאמרים

רחל אלבק-גדרון - 5

טוטם ועיוורון בישראל של 2001:

תהליכי ברירה תרבותיים המיוצגים ברומן "הכלה המשחררת" של א"ב יהושע

רומן כצמן - 20

געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת

עלי יסיף - 42

שוורים גלוחי זקן: המאבק על המיתוס של צפת בימים ההם, בזמן הזה

רות קרטון-בלום - 80

מרטירולוגיה ומלנכוליה: שירת נשים ישראלית והעקידה

לאה פרייליך - 108

האב, הבן ומלאכת הזיכרון: לשאלת הסוגה של "מקדמות" מאת ס. יזהר

שירה סתיו - 128

המעגל הריק: זיכרון השואה ובעיית הייצוג: "W או זיכרון הילדות" לז'ורז' פרק

רחל פלדחי-ברנר - 145

האמהות שבאמנות: הולדת היופי הנורא בעולם שלאחר השואה ב"האגם הפנימי" מאת רות אלמוג

תאוריה

יגאל שוורץ - 159

נוסע ומגלה יבשות תרבותיות

פתיח לחיבורו של פרנקו מורטי

פרנקו מורטי - 161

דרך העולם: רומן החניכה בתרבות האירופית

עמדה

איריס פרוש - 181

"כי 'רוח הזמן' מצויה היא ברחיים הספרותיים" -

מחשבות על חקר ספרות ההשכלה ועל הוראתה

דיוקן

"המרחב המילולי, שבו הכל נעשה אחר"

ראיון עם רות אלמוג - 190



מחנכים שניחוחותו ב'ישראל של 2001:

החלילי ב'רורה היינבוים' האיצאים

ברומן "הכלה האשתחורת"

של א"ב יהושע

רחל אלבוקאדרון

תיעובה של המאה התשע-עשרה את הריאליזם,
היא זעמו של קאליבן הרואה את פניו שלו במראה.
תיעובה של מאה התשע-עשרה את הרומנטיזם,
היא זעמו של קאליבן על שאינו רואה את פניו שלו במראה.
אוסקר ווילר, הפתיחה ל"תמונתו של דוריאן גריי"

Oscar Wilde, *The Picture 1 of Dorian Gray*, The Preface, Könemann, Hungary 1995, p. 7
ההרגום שלי.

א"ב יהושע מציע סוג של "עיוורון" לקודים הפנימיים של עבודתו כחלק מנדיבות המספר שלו. הוא מציע יריעה רבת קישורים וסניפים, שההון החשוב ביותר שלה הוא היותה לא מודעת לאוצרותיה שלה, כלומר, היותה מציעה קישורים אלה כ"אזורי עיוורון" בתוכה.²

מכאן התנועה של הקול הרומנטיסטי של יהושע (אך לא קולו כמספרם של סיפורים קצרים ונובלות) על קו הגבול שבין הספרות הפופולרית, הספרות השבטית והספרות היפה. המספר הפופולרי עיוור לשפה כמפעל ספרותי ותרבותי עצמאי. המספר השבטי עיוור לחומרים הפרטיים המאכלסים את הסיפורים שלו. המספר האמן, כלומר זה שאינו פופולרי או שבטי, וייעודו הוא להיות "רואה" ביחס לשני אזורי העיוורון הללו, לעולם יהיה עיוור לאותו סוג של תמימות קולקטיבית, שבתוכה הוא שרוי יחד עם הקהילייה כולה, ואשר לה הוא משמש ייצוג וקול.

בקבוצה שלישית זו של עיוורון האמנות המופתית מצויים למשל סיפורי המקרא, העיוורים לאפשרותו של עולם שאין בו כלל אלים ואלוהיות. יצירת אמנות מופתית כתובה, כגון "פאוסט" של גיתא, מייצגת עיוורון קולקטיבי לאפשרותו של עולם ללא 'ישועה', ומבחינה זו היא דומה למיתוס הפרוידיאני הכתוב, ולסיפור המיתולוגי שהוא מספר לאנשי המאה העשרים, שאמונה תרפויטית עמוקה עומדת ביסוד הדחף לספרו. עבודותיהם של ג'ימס ג'ויס, וירג'יניה וולף ופוקנר, כדוגמה אחרונה, עיוורות לאפשרות של שפה-תרבותית ללא 'אני', ובכך מייצגות

2. את המושג 'אזורי עיוורון' אני מציעה בעקבות מונחיו של פול דה-מאן, בספרו: Paul de Man, *Blindness and Insight — Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983 (1971).

כאן מופיע המונח כדרך לתאר איכות מסוימת של כל כתיבה ספרותית. בהיות הספרות מעניקה 'מראה' – כפי שבינו ואת כל תולדות הספרות החל מאריסטופנס – להיבטים רבים כל כך של הקיום האנושי, הריהו בתוך כך גם מעניקה להם 'אזורי עיוורון' מוגדרים, אזוריים 'לבנים' על המפה, המותרים על מיפוי ושיקוף. אזוריים אלה מעניקים עצמם דוקא כ'הפגנה'. הפגנה זו היא חלק מהמפעל האמנותי

ויש מספרים המוכשרים יותר להעניק אותה לקהיליית הקוראים שלהם, ויש שמוכשרים לה פחות.
3. א"ב יהושע, הכלה המשחררת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

את תמימותו של המערב ואת אזור העיוורון המובהק שלו, המסומל ב-cogito של דקרט. ב"כלה המשחררת"³ כברומנים האחרים שלו, מציע יהושע שפע רב של אזורי עיוורון משלושת הסוגים. מכאן תחושת החיוניות העזה של הרומן, פְתַל שתוסס תחתיו מטמון. מכאן גם הפיתוי לפענח את הטקסטים הפופולריים והשבטיים שלו ול'דבר' אותם מחדש, באשר הם משיחים לפי תומס ובאשר הם נדיבים עד כדי כך.

בין אזורי העיוורון הרבים שהסיפור על "הכלה המשחררת" מציע לקוראיו, ישנו אזור אחד רב כוח ומפליא, ובעיוורונו הוא מקיים מופת של ריפוי שבטי. אזור עיוורון זה הוא נושא המאמר.

הרומן "הכלה המשחררת" הוא רומן פיקרסקי, המתאר את מסע חיפושיו של המזרחן יוחנן ריבלין אחר הסיבה לגירושי בנו מבתו של בעל פנסיון ירושלמי. במסעותיו לגילוי פשר כישלונם של הנישואין הללו הוא חוצה גבולות גיאוגרפיים, אתניים, מדיניים וחברתיים בישראל של שלהי שנות התשעים, על גבולותיה המפוקפקים הנתונים במשא ומתן טראגי על הגדרתם. המסע כולל שלל התנסויות ביומימי, בתרבותי ובמקודש. אופיין של התנסויות אלה, על פי הקודים המסורתיים של הז'אנר הפיקרסקי, מהווה מכלול מעורב של תיעוד חברתי, פוליטי, תרבותי ופסיכולוגי של שכבות שונות של הקהילות המתוארות, הנפרש כנרטיבה אפיזודאלית, פוליפונית כקול סיפורי. נרטיבה זו חותרת אל קץ המסע, כלומר אל פתרון של חידה. זהו פיתרון בעל תבנית מיתית: גילוי עריות הוא העילה לגירושי בנו של ריבלין, וברמה פרשנית מסוימת, גם לחידות נוספות שהעלילה מציעה. כרומן פיקרסקי הוא מפליא להביא לידי ביטוי, הומוריסטי לפרקים, קיומי ומיידי את סבך המרחב של הסכסוך היהודי-ערבי ברגע בוער זה של ההווה.

ב"הכלה המשחררת", מספר אפוא יהושע את סיפורה של הפרת איסור טאבו; של טרנסגרסיה. מקומם של איסורי הטאבו בחברות קמאיות ומודרניות הוא סוגיה המסעירה את המוח המערבי מאז מפנה המאה התשע-עשרה, עם פרסום ממצאי עבודותיהם של אנתרופולוגים פרשנים כפריזר (James George Fraser 1854-1941) וְכוֹונדט (Wilhelm Wundt 1832-1920).⁴ ואולם שימת לב דווקא לטרנסגרסיה של הטאבו כמוקד לעיון עצמאי, והתמקדות בה כביסוד בעל כוח, שאיננו נופל מזה של הטאבו עצמו, מתעוררת עם כתיבתו המשפיעה של בטאיי (George Bataille 1897-1962), שיש לראות בה חלק ממפעל, שהחל בשלהי המאה התשע-עשרה והמחצית הראשונה של המאה העשרים, המפענח קודים הלכתיים של חברות קמאיות ומודרניות במנחים של ארכיאולוגיה מנטלית. בחיבורו בוחן בטאיי את שאלת הטרנסגרסיה דווקא כמתח שהיא מקיימת עם הטאבו, בתוך הגבולות המוסכמים של הפולחן וכחלק ממנו, ולא מחוצה לגבולות אלה או כנגדם:⁵

4. על כך יעידו הערות השוליים הרבות שבהם מפנה פריזר, בחיבורו טוטם וטאבו, לכתביהם של אלה. כן יעידו על קביעה זו פרסומם והפיכתם לקנון תרבותי של כמה מחיבורים רבי כריזמה, כגון זה של פריזר: *The Golden Bough* (לונדון, 1890).

5. Georges Bataille, *Eroticism*, (trans. Mary Dalwood), Penguin Books, London 1962, pp. 35-36;

63; 71-72.

הטרנסגרסיה [...] משַעֵה את הטאבו בלא להרחיקו (עמ' 36) [...]

טרנסגרסיה המופעלת מחוץ לגבולות מוגדרים היטב, היא נדירה; איסורי הטאבו [...] מופרים בהתאם לכללים שהטכס או המנהג עצמם מכתיבים ומארגנים. [בחיבורנו] אנו נעסוק במעבר מטאבו לטרנסגרסיה ובחזרה, בעיקר בתוך התופעה הדתית. [...] חברות קדומות, מראות את הטאבו כמה שהוא מושעה ובעל כוח לסרוגין. (עמ' 71-72). [תרגום שלי – ר.א.ג.]

בטאיי מצביע אפוא על הטרנסגרסיה כמשלימה את הטאבו בתוך עצם הגדרתו, וכך הוא קובע מחדש את גבולותיו של המקודש. אולם בראש ובראשונה מציע בטאיי את הטרנסגרסיה כיסוד תרבותי מכונן לא פחות מאיסור הטאבו עצמו.

תפיסה זו של טרנסגרסיה, המעמידה במקדד ההתבוננות את העבירה על הטאבו כנוכחות תרבותית מאורגנת, מעניינת במיוחד כשמנסים לקרוא יצירה מודרנית ושבתית כאחת, שעניינה חשיפתה של הפרת טאבו; טרנסגרסיה היא המסכסכת את ההוויה של האיש הפרטי ריבלין, גיבור הרומן של יהושע. על פי הקודים הארכיטיפיים של הטרגדיה של סופוקלס, שסומנו כמופתיים על-ידי אריסטו, חותר ריבלין ללא לאות לקראת הידיעה האולטימטיבית, כלומר, הידיעה על גילוי עריות העומד בבסיסו הסודי של סדר הדברים.

אולם הטרנסגרסיה של גילוי העריות היא כה גלויה וקומוניקטיבית, כה 'רדי־אנטית'⁶ באקלים הָאֲתִי והחברתי של עשרות השנים האחרונות, עד כי היא איבדה מכוחה כסוד קמאי בתוך החברה המערבית, כלומר איבדה מכוחה כטרנסגרסיה. זאת, אם נקבל את הגדרתו של פרויד בחיבורו 'טוטם וטאבו' ליסוד הטאבו כ"עשייה אסורה, שיש נטייה חזקה אליה בלא-מודע"⁷, כלומר, אם נסכים, שיסוד הטאבו שוכן באיסורן של תשוקות, שהן סמויות כסוג של דחף, ואשר דווקא ככאלה הן מפעילות בעוצמה רבה את המעשה האנושי.

הקורא חש, כי מקור המשיכה של ריבלין אל ה'סוד הנורא' איננו יכול להיות ממוצה בטרנסגרסיה של גילוי עריות, ששוב איננה 'סודית' בתרבות, ומשום כך שוב איננה 'נוראה' באותו מובן קמאי ומודחק שמוצע בהגדרות הפרוידיאניות לאיסורי הטאבו, ושממנה נשאב הכוח המיתולוגי של המחזה היווני של סופוקלס. מאה שנים של אנליזה פרוידיאנית פרקו את כוחה של טרנסגרסיה זו לפעול ככוח לא מודע בתוך המגרשים התרבותיים והאישיים הגדולים.

בהעלותו את סוגיית גילוי העריות כמניע של הסיפור שלו, מפגין יהושע במלוא עוצמתו את אזור העיוורון שלו ושל קהילייתו לטרנסגרסיה אחרת, מודחקת וויטאלית הרבה יותר מזו הראשונה. זוהי טרנסגרסיה שאפילו לא התחלנו לאפשר לה לבעבע אל פני השטח הגלויים. אפילו פרויד, כשסימן אותה כתאומתו של איסור הטאבו על העריות, לא הצליח להעלותה אל אור היום של האנליזה שלו, והותיר אותה כמחצית החשוכה, כצידו הלא-מודע והמודחק של המפעל הפרוידיאני עצמו.

6. לפיתוחו של המושג רדי־אנטיות כשם-תואר לתופעות תרבותיות או אידאות מרכזיות בתרבות ראו: רחל אלבק-גדרון, "איריאות פאטיות ואפטייות", ביקורת ופרשנות 37, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשס"ב, עמ' 195-206.

7. זיגמונד פרויד, "טוטם וטאבו", בתוך: טוטם וטאבו ומסות אחרות, (תרגום חיים איזק), דביר, תל-אביב 1988, עמ' 37.

טרנסגרסיה זו, שהיא סמויה ודחוקה יותר מזו של הטאבו על עריות, מסמנת את אזור העיוורון העמוק ביותר של הספר, והוא, כך נציע, אזור העיוורון הטוטלי ביותר של הקהיליה שמתוכה נכתב. ננסה לסמן את גבולותיה של אזור עיוורון זה, כשאלה פואטית.

דווקא היסוד הפופולרי, הדיבורי, האורלי – זה של סיפור-על-פה – המאפיין את הכתיבה הרומניסטית של יהושע, על עיוורונה ללשון המסירה הסיפורית, יכול לשמש כחוט אריאדני בחשיפת הכוחות הסתומים המפעילים את הסיפור, כלומר בחשיפת הטרנסגרסיה המודחקת מתחת לזו הגלויה.

בתוך סגנון הכתיבה והניסוח המעורבים מאוד של הרומן, בתוך הסגנון האורלי, מופיעים לעיתים גילויים של טקסטואליות מוטעמת. מילה אחת טקסטואלית במובהק, מתעקשת לחזור ולאפיין אחת הדמויות המתעתעות של הרומן, דמותה של תהילה בעלת הפנסיון. תהילה,⁸ אף שאיננה נראית כדמות הראשית בעלילה של "הכלה המשחררת", הרי היא המארגן הסמוי שלה. כנשאי של הסיבתיות העלילתית היא הנבל (the villain) של העלילה; זאת משום שהיא היוצרת את נקודת ההתחלה של השתלשלות העניינים הסיפורית על העינוי המתמיד שהיא מגלמת בשביל הגיבור: היא זו שפיתתה את אביה, בעל הפנסיון, למעשה של גילוי עריות (ולא אביה אותה, עמ' 534), והיא שגרמה, בעקבות זאת, לגרושו של בנו של ריבלין, שהם העילה לחיפוש של ריבלין האב אחר הבנה, חיפוש שהוא המסע הסיפורי של הרומן.

8. הנקראת על שמה של גיבורת סיפורו של עגנון כעדותה שלה, ומכונה בדיוק כמותה 'תילי' (עמ' 524).

אולם תהילה אינה רק סינונים לנקודת הראשית של הלוגיקה הסיבתית של הסיפור וציר-העולם (axis mundi) של היקום הבדיוני ב"כלה המשחררת", אלא היא גם סמן של מיתתהום שלו, כלומר של המקורות המפריים הסמויים שלו, ברמות שונות של גיאולוגיה. ברמה התמטית, המרחב שעליו היא חולשת הוא רב משמעות וטעון: מרחב הפנסיון,⁹ אשר עם מות אביה היא הופכת לבעליו.

הפנסיון מתואר על-ידי המספר ריבלין כמחוז חפץ בלתי מוסבר, כמקור בלתי נדלה של פיתוי, כמיהה, נוסטלגיה והבטחה (אף יותר מאשר הזיכרון המאושר האבוד של נשואי הבן), כיוון שסגולתו היא, שהוא מציע לריבלין מזון ולינה שלא יתבע עליהם תשלום, כעין חלב-אם וחקיקה שאין התינוק נתבע אלא להיות ניזון מהם ללא גבול וללא תמורה. בזה כוח הפיתוי רב העוצמה של המרחב הזה, שהוא כמין גן-עדן ילדי, והוא מושך את ריבלין התם כקוריו האימתניים של עכביש.

והנה, תהילה עגנונית זו, בעלת הפנסיון, מכונה שוב ושוב בכינוי טקסטואלי לעילא, לא-דיבורי במובהק ולא שאוב מהשפה המקומית של הרומן. על-כן הוא בולט כיסוד זר ותובע פיענוח, כמין שגגה פרוידיאנית; היא מכונה "אדונית", או "אדונית הפנסיון" (כך בעמודים 337, 342, 483, 493, 502, 528 ועוד).⁹

9. התואר 'אדונית' מופיע לראשונה בעמוד 41, ומתייחס לסבתה של תהילה, אדונית הפנסיון הראשונה.

כמילה שבדגלוסיה העברית של ההווה יש לשייך אותה, ללא ספק, לרובד

10. שמואל יוסף עגנון, כל סיפוריו, סמוך ונראה, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשי"א, עמ' 92-102.

הטקסטואלי של השפה, הרי היא דורשת פיענוח מרפרר, כלומר היא מפנה לטקסט אחר וקדום יותר. נדירותה של מילה ארכאית זו בעברית וזרותה בשפת הדיבור של הרומן מהווים אפוא הפנייה אל טקסט קודם אודות 'אדונית', אף היא בעלת מעין 'פנסיון'. אין היא אלא האדונית הנוראה מן הספור "האדונית והרוכל" של עגנון,¹⁰ שגם בביתה המזון והלינה אינם תובעים תמורה, ונדמים משום כך לאהבת חינם והזנת חינם של אם, או אף של האדמה עצמה. עגנון מספר, כזכור, ב'אדונית', שלביתה נקלע עובר אורח, רוכל יהודי, ונשתקע בו כמין בן-זוג. הוא לן בביתה, וניזון בו בארוחות חינם, תוך שהוא יודע באופנים שונים של ידיעה, אך גם איננו יודע, שהוא עתיד להיטרף בפיה של אדונית זו, כפי שנטרפו קודמיו, ובמעיה הם נעכלים והולכים. סופה של האדונית בסיפורו של עגנון, כעין הגשמה של קללה קמאית מימי המלכה הנכרית איזבל, ומפנה בכיוונה של העלילה: גופה שלה הוא שהיה למאכל בפיו של עוף-השמים.

כוחו של הסיפור העגנוני מצוי בהעמדה זו מול זו של דמות האדונית, שהיא דמות מיתולוגית, פולקלורית, סימבולית, דימונית, מול דמות הרוכל היהודי, שהיא דמות ריאליסטית, בעלת פסיכולוגיה ממשית, כלומר מעוצבת כ'סובייקט', שהוא קרוב ומוכר, אחת מהדמויות המרכיבות את הריאליה של החיים היהודיים במזרח אירופה במפנה המאה התשע-עשרה. קוראיו הראשונים של הסיפור יכלו לזהות דמות כזו בעברם שלהם. זיווגן של הדמות הפולקלורית והדמות הריאליסטית בתוך חלל סיפורי אחד, בלא לחולל סימביוזה סוריאליסטית, היא שמקנה ליצירה הקצרה עוצמה של זוועה, ומעין זיע של כוחות לא מודעים, הנרעשים לעלות אל פני השטח. אין לשער את עומק התימהון שמעלה הריאליזם התם של המשפט החותם את הסיפור: "ואותו רוכל נטל את קופתו וחזר ממקום למקום וחזר והכריז על סחורתו", שהרי הוא נכתב מיד לאחר משפט שחומריו כה אגדיים ומבעתים: "[הוא] נטל את נבלתה [של האדונית] וטמנה בארון ועלה על ראש הגג וטמן את הארון בשלג. הריחו העופות בנבלתה. באו וניקרו בארון ושיברוהו וחילקו ביניהם נבלתה של האדונית".

סיפור חידתי זה של עגנון, הסיפור אודות אנתרופוגוס (אוכל אדם), מהלכת בתוכו הדימונית שבדמויותיו של הסופר המרושע. זו דמות שהטרנסגרסיה שהיא מייצגת היא קמאית כל כך וטעונה עוצמה סימבולית כה תשתיתית, עד כי יש לראות בה תופעה אטוויסטית של טיפוס קדמוני, שמקורו במיתוסים מטריארכלים של המזרח אודות אמהות יולדת, מזינה וקוברת, שהיא מתן-דמות לאדמה, או בסיפור על כרונוס, הוא הזמן עצמו, האוכל את ילדיו, או באימה מהמינוטאורוס, שחציו אדם וחציו פר, והוא מתאווה לטרוף את התועים במעמקי המבוך התת-קרקעי שלו כסמל לאימת החיים.

עגנון מהלך ברומן "הכלה המשחררת" של היושע, כמן פנטום. הדמויות של הרומן מתדפקות שוב ושוב, במהלך העלילה, על השערים הנעולים של מוזיאון עגנון בירושלים (עמ' 41; 321; 449-453), ואף זאת כמן הד למוטיבים-מבניים עגנוניים וקפקאיים ידועים, שעניינם רפטיציות של

מצוקות כמורטוריוואליות, דמויות חלום ביעותים. תמונה זו של כישלון הכניסה לבית עגנון מלווה את הרומן, והיא אחת מהאובססיות הרבות והמובהקות המרכיבות את מקלעת הסיפור ויוצרות איכות רדופה ומוטרדת בתוך העלילה הפיקרסקית.

נוכחותו של עגנון, ויותר מכך של הסיפור "אדונית והרוכל", בביוגרפיה הספרותית של יהושע שלפני פרסום "הכלה המשחררת", היא סוגיה שעלתה כבר בביקורת, וכבר הצביעו על כך שאחד הסיפורים הקצרים הראשונים של יהושע, אם לא הראשון שבהם, "מות הזקן", היא ואריציה על הסגנון והתימה של סיפור זה.¹¹ כך גם מצויים יסודות עגנוניים נוספים שאין לטעות בהם בסיפור אחר של יהושע, המספר בכלה ושמה גליה.¹² מתוך כמה קטעים שאפשר לסמוך בהם את הטענה בדבר "האדונית והרוכל" של עגנון כסוג של סיפור תשתית לסיפור "הכלה המשחררת", כסוג של תת-מודע אפל של הסיפור המואר, או אפילו כמימוש של מחשבה על עגנון בבחינת ה"סטרא אחרא" של יהושע, הרי שהקטע הבא הוא מאלף וטעון במיוחד; ריבלין מתואר כשהוא יורד במדרגות הפנסיון אל עבר חלל מרתפי, תת-קרקעי – מעין פרוגטוריו או אינפרנו – מודרך בידי תהילה העומדת להציע לו את משכבו ללינת לילה בחדר זעיר, שתת הקרקעיות שלו היא רבת משמעויות בהיותו גם ארכיון, אי שם במבוך המסדרונות שמתחת למטבח המלון:

הוא עוקב אחר התנועות הזריזות והבטוחות של האדונית החדשה שמיבילה אותו, ואומר לעצמו לפחות רווקה תקיפה כזו לא זקוקה לשום חסות.

והיא מחליקה בידה על כפות המנעול של דלת ברזל גדולה לוודא שהיא סגורה, ואז מתקדמת במסדרון המתפתל אל מדור ביניים רחב, שברומייתו הומים צינורות מיס וביוב היורדים מן המטבח. תנור-הסקה גדול, שחור וישן, ניצב במרכזו כחיית-טרף קדמונית שהתאבנה ומסביבה רק מה שהשתייר מן העוללים שטרפה: עגלת תינוקות מעוקמת, תלת-אופן ירקרק ולול פעוטות, שעל השעוונית הפרחונית המבהיקה בקרקעיתו פזורות חיות פרווה זעירות מדובלות אבק (עמ' 337).¹³

האסוציאציות למבוך מינוטאורי, לסיפורים פולקלוריים כגון זה של הנזל וגרטל עם תנור המכשפה שלו, ולארכיטיפ הספרותי של התופת, נראות מתבקשות ואולי אין צורך להצביע עליהן. הן מכוננות את המרחב של המרתף כגיהנום, שהוא משקל נגד לגן-העדן העליון של הפנסיון. הפנסיון כולו נדמה בגינן למעין מערכת-עיכול טורפנית גדולה אחת.

נראה אם כך כי הטרנסגרסיה, שהעיוורון הסיפורי מופנה אליה, היא זו של אנתרופופגיה, של קניבליזם, כלומר טרנסגרסיה של אכילת בשר אדם. ככזו

11. ראו אצל ידידיה יצחקי, הפסוקים הסמויים מן העין, על יצירת א"ב יהושע, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשנ"ג, עמ' 231-233.
12. ראה מרטו מאת עגנון לסיפור: א"ב יהושע, "חתונתה של גליה", כל הסיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 51.

13. למרבה התמיהה, קטע זה מצוי, מילה במילה כמעט, גם במכתב שבו מספר עופר לאימו על מעשיהם של תהילה ואביה בחדר הארכיון הקטן: "מצאתי מתג אור נוסף, והמשכתי במסדרון, שהוביל אותי שמאלה אל אולמון אפולו וקריר, שעמד בו תנור ההסקה הישן כמו חיית-טרף קדמונית שהתאבנה ומסביבה רק מה שנשאר מהעוללים שטרפה: עגלת טיול ישנה של תינוקות, תלת-אופן קטן בצבע ירקרק, ולול פעוטות עם צעצועים מאובקים מושלבים על השעוונית הפרחונית, שדווקא נראתה כמו חדשה לגמרי" (עמוד 256). האם יודע יהושע על רפטיציה זו, או האם היא חלק מאור העיוורון שלו?

היא מסמנת אזור עיוורון קולקטיבי. נדמה שהיא רדומה כל כך בתרבות, עד שגם גילויים שונים מובהקים שלה, כגון איזכוריה ב"תופת" של דנטה, במסות של מונטייין, בחיבורו המיזנתרופי-הסטיירי של סוויפט "הצעה צנועה"¹⁴, המזכירה מצידה, בלא יודעין, את הזיקה בין רעב לקניבליזם במגילת "איכה" שבמקרא, ואולי אפילו גילוייה הקמאי באיסור האכילה מעץ הדעת (העץ שהוא ברדעת, היינו אנושי, שחל עליו איסור אכילה), כל אלה לא סומנו מעולם כמייצגים של תאוות ממשיות, ונדמה, שאין אנו מזהים בעצמנו צל צילה של תאוה זו, ובמקביל אין אנו חווים איום מפניה לא כמשאלה ולא כנושאי משאלתו של הזולת.

הופעותיה בתוך האמנות המערבית ובתוך הפולקלור שלה כה רבות, עד כי מפליא שלא הוצבע עליהן בקבוצה. אפילו הערותיו של פרויד על סיפורים פולקלוריים רבים כנושאים תמה אדיפלית, זנחו את העובדה הבולטת יותר, והיא היותם מספרים אודות תופעה קניבליית. דוגמאות לכך הן ניתוחו של פרויד את סיפור העז ושבעת הגדיים, כיפה אדומה ועוד, ניתוח החסר כל התייחסות לשאלת אכילת-אדם שהוא נושא המרכזי.¹⁵ הקולנוע הוא שדה מעניין של תופעה זו ודוגמה לכך הוא הסרט "שתיקת הכבשים" (The "Silence of the Lambs", על פי רומן של Jonathan Demme, 1991) העוסק באנתרופופגוס, או קבוצת סרטי הערפדים. הקופתיות של הללו היא שאלה הראויה בפני עצמה לעיון.

בתחום הפסיכולוגיה, מלאני קליין (Melany Klein), היא שנתנה ביטוי למשאלה אנתרופופגית, בהצביעה על תשוקתו של התינוק היונק לטרוף את האם. פרויד רק מרמז על כך במקומות שונים. יונג מביא חלום ילדות קניבלי שהיווה אבן יסוד בעבודותיו המאוחרות לטענתו, ובכל זאת הוא עצמו איננו ער לנושאו האנתרופופגי.¹⁶ בספרו "ארוטיציזם" מצביע בטאיי על גילויים קמאיים ועל גילויים מודרניים של טרנסגרסיה זו שהיא חלק מהפולחן, והיא לעיתים גילוי תרבותי יחיד להפרה של הטאבו, שאחרת לא היה מופר. כדוגמה הוא מביא את הקומוניון הנוצרי, שהוא אכילה פולחנית של בשרו ודמו של המושיע.¹⁷ מופלאה היא העובדה כי ספר חנוך המיסטי, מתוך ה"ספרים החיצוניים" שלא נכנסו לקאנון המקראי, מציג את החטא שהולך לחורבן העולם במבול של נח, כחטא אנתרופופגי. התשתית שמתמנת בעקבות עובדה זו לטאבו על אכילת אדם גם במרחב במקראי, ובתוך כינון של מיתוס קוסמוגוני, יש בה משום עדות לכך שאזור שהודגש באופן מובהק כל כך, עדיין הוא עיוור. סוגיה זו היא נושא למחקר נפרד.¹⁸ פרויד רואה בשני האיסורים, זה של העריות וזה של אכילת בשר אדם, את שני איסורי הטאבו הקמאיים, שעליהם מבוססות הדתות.¹⁹ אין ספק שאיסור גילוי העריות זכה על-ידי פרויד לניתוח כה מרשים וכה פורה, עד שאין לתאר את התרבות והשיח של המאה-העשרים ללא הנרטיבה הפרוידיאנית על המשאלה לגילוי עריות הן מצד אדיפוס האוניברסאלי, והן מצידה של יוקסטה. ואולם האיסור השני, האיסור על אנתרופופגיה, נעלם מתוך הנרטיבה המערבית, והוא שוהה בה עדיין כסוג של אזור עיוורון ובאֶלְמוֹת.

14. ג'ונתן סוויפט, "הצעה צנועה – למנוע את ילדי אירלנד מליפול למעמסה על הוריהם או על המדינה ולעשותם מועילים לחברה", בתוך: ג'ונתן סוויפט, מבחר כתבים, (תרגום י. קומס ומ. זיגר), כרמל, ירושלים 1993, עמ' 14-22. בחיבורו – הסרקסטי, יש לקוות – מציע סוויפט להפוך את ילדי אירלנד הרעבה למועילים בחברה על-ידי כך שיאכלו על-ידי הוריהם.

15. "מוטיבים מבריאיות בחלומות", שם, עמ' 337-339.

16. ק. ג. יונג, זכרונות, חלומות, מחשבות, בעריכת אניאלה יפה, (תרגום מיכה אנקורי), רמות, תל-אביב תשנ"ד, עמ' 24-25: "באותו הזמן [...] חלמתי את החלום הראשון שזכור לי, חלום שליווה אותי כל ימי. הייתי אז בן שלוש או בן ארבע. בית הכומר עמד בכדירותו ליד טירת לאופ, והיה כר דשא גדול שהשתרע לאחור ממשקו של השמש. לפתע גיליתי בור אפל מרובע בארמה, מוקף באבנים. לפני כן מעולם לא ראיתי זאת, ואז ראיתי גרם מדרגות מאבן מוליך למטה. ירדתי בו מהסס ופחד. באמצע היתה פעורה דלת בעלת משקוף קשת, סגור ביילון ירוק. [...] ראיתי לפני בתוך האפלולית חדר מרובע שאורכו כעשרה מטרים. [...] על גבי הכמה עמד כיסא מלכות מפואר עשוי זהב. [...] היה זה כס מדהים ביפוי, כס אמיתי של מלך מן האגדות. משוה ניצב על הכס. בהתחלה

חשבתי שזהו גזע-עץ שגובתו חמישה מטרים ועוביו כשלושת רבעי המטר. זה היה רבר ענק שהגיע כמעט עד התקרה. אולם זה היה מורכב בצורה מוזרה ביותר: זה היה עשוי עור ובשר חשוף, ובקצהו היה משהו, מעין ראש עגול ללא פרוצוף וללא שיער. בקדקוד היתה עין יחידה, מביטה למעלה חסרת תנועה [...]. מעל הראש היתה הילה של זוהר. הדבר לא נע אך עם זאת היתה לי הרגשה, שבכל רגע יכול הדבר לחול מתוך הכיסא כמו תולעת ולהתקדם לעברי. הייתי מושקע מפורד. באותו רגע שמעתי מבחזר ומעלי את קולה של אמי. היא קראה: "כן, רק הסתכל בו, זהו אוכל האדם!". זה העצים את פחדו [...]. חלום זה ליווה אותי שנים. רק לאחר זמן רב הבנתי כי מה שראיתי היה פאלוס, והיה זה עשרות שנים לפני שידעתי שזהו פאלוס פולחני [...]. אורנגו ישו או הכומר הישועי הוא הבלוע ילדים קטנים וזו אפשרות אחת, והשנייה היא הכוונה לכך שה"אוכל אדם" באופן כללי מסומל על-ידי הפאלוס, כך שאורנגו ישו האפל, הישועי והפאלוס זהים זה לזה". מנקדה זו ואילך בטקסט שלו מכנה יונג את החלום "החלום אודות אוכל האדם".

17. בפרק על קניבליזם הוא כתב כדלקמן: "אין פריד מבסס את הפרשנות שלו לטאבו על הכרח הראשוני להעלות מחסום מגן כנגד תשוקות מוגזמות החלות על אויביקטים בעלי חולשה בולטת. כל עוד הוא דן בטאבו על נגיעה בגוויות הוא צריך לרמוז על כך שהטאבו מגן על הגוויות מהתשוקה של הזולת לאכול אותן. זוהי התשוקה ששוב איננה פעילה בתוכנו, כזו שלעולם איננו חשים עכשיו. חברות קדומות, מכל מקום, מראות את הטאבו כמה שהוא בעל כוח ומושעה לסרוגין. האדם [...] נאכל לעיתים קרובות באופן טקסי. האדם האוכל בשר אנושי יודע היטב שזהו מעשה אסור

הנוכחות הטקסטואלית הנדירה של המילה 'אדונית', המובלטת בזרותה, היא שהוליכה אל הסיפור הקמאי של האדונית הטורפת-אדם. אבל הרומן "הכלה המשחררת" מכיל חזרה-תוך-ואריאציות על שאלת הטרנסגרסיה האנתרופופגית, זו של אכילת בשר אדם או הקרבת בשר אדם. למרבה הפלא, כל הואריאציות הללו מופיעות תמיד בהקשר טקסטואלי מובלט. מובלט במיוחד, כאמור, על רקע הדיבוריות, האוראליות, של השטף הסיפורי של הרומן.

כל קורא יזהה מיד את הטקסטואליות של האפיזודה מרעידת הלב, שהיא אולי גולת הכותרת של הרומן, המדברת על החתלתול-טלה, או חתלתול-שה, שנתחלף בילד וניצוד בידי ציידים. זוהי טקסטואליות המצהירה על עצמה ככזאת בדרכים שונות, ובראש ובראשונה על-ידי כך שהיא מביאה בכותרת מוטו מתוך טקסט אחר, מתוך סיפורו של קפקא: "כיה מוזרה יש לי, ספק חתלתול, ספק טלה. ירושה היא בידי מאבא. אך רק בימי נתפתחה". בתוך הטקסט, וכחלק ממנו, מובאת הפנייה למקור: "פרנץ קפקא, יצור כלאיים" (עמ' 504).

במקור הגרמני נקרא סיפורו של קפקא Eine Kreuzung, מילה המציינת לא רק הכלאה בין שני מינים, אלא גם הצטלבות בין דרכים וגם פעולת הצטלבות פולחנית. כולן נגזרות מהמילה 'צלב', כלומר יחידה אחת של שתי וערב. המוטו מצביע הן על המקור התמטי של המטפוריות של הפרק בתוך טקסט כתוב אחר, והן על הטקסטואליות העמוקה, העומדת ביסוד ההצעה לראות בילד המוקרב על מזבח הסכסוך היהודי-ערבי, 'חתול-שה'. הוא מהווה הצעה לפענח את האפיזודה בעזרת שרשרת ממושכת של טרנספורמציות מיתולוגיות אירופיות ויס-תיכוניות, הקשורות בהקרבה או אכילה פולחנית של ילד והטרנספורמציה שלו, גלגולו לכלל איל, שה (אגנוס) או טלה במיתולוגיות המשמעותיות של המערב. לפני הקורא העברי אין צורך להצביע על ספור עקדת-יצחק המקראי כביטוי מובהק לתימה של החלפה זו.

מיתולוגיות אלה עצמן מעבדות בתוכן את האיסור הקמאי על המעשה האנתרופופגי, המעשה של אכילת אדם, איסור שמקבל אישורים בכל ההיסטוריה של הסובלימציה הקולקטיבית, החל מסעודת הטוטם השבטי, שלדעת פרייזר ופריד איננה אלא מעשה אנתרופופגי, קניבלי, שעבר סובלימציה חריפה.

על הדימוי התרבותי העמוק של ילד המוחלף בכבש, בטלה או בגדי, תעיד העובדה שכמה שפות משמרות בתוכן סימן אחד לשני המסומנים, ילד וגדי או ילד וטלה: כגון kid באנגלית, שהוא גם ילד וגם גדי, או 'טליא' בארמית, שהוא טלה ונער רך בשנים. הממצא האטימולוגי שהצעתי כאן, מסמן אופק של אפשרות מסמרת שיער: אפשר כי עלילת הדם אודות ילד נוצרי הנשחט לשם ארוחת החג של ליל הסדר – שהיא האֶשְׁמָה בקניבליזם – מקורה באותו צירוף של ילד וטלה המקושר באופן הרה חרדות-עממיות לסעודה אויכאריסטית (Eucharistic) של בני דת זרה? כלומר, סעודה זו של היהודים בארצות הפזורה הנוצריות והמוסלמיות מעלה לעולם

[...] אך הוא מפר זאת באופן דתי. יש דוגמא משמעותית בסעודה הקומנונין המלווה את ההקרבה. הבשר האנושי שנאכל נחשב למקודש. [...] האובייקט הוא 'אסור', קדוש, ועצם האיסור הנוגע לו הוא מה שמעורר את התשוקה. קניבלים דתי הוא הדוגמא היסודית של טאבו כיוצר תשוקה: הטאבו איננו יוצר את הטעם של הבשר אלא עומד כסיבה מדוע הקניבל המאמין צורך/אוכל אותו". (בטאיי, שם, עמ' 71-72) [תורגם מאנגלית על-ידי - ר.א.ג.]. שאלת הקניבלים בטקס 'סעודת הארון הפאולינית' עולה במאמר של יצחק בנימיני מ-2002. הוא איננו מביא את דבריו של בטאיי או את ההשקפה הבטאיינית אך בזיקה לפירוי, הוא מתכתב ישירות עם הטקסט של הכרית החדשה. ראו: 'סעודת הבן, סעודת הארון הפאולינית כקניבלים קהילתי-עצמי', בתוך: עבד, התענוגות, ארון – על אריוס ומוזכרים בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, עורכים: יצחק בנימיני ועידו צבעוני, רסלינג, תל-אביב 2002, עמודים 271-285.

18. מחקר שנמסר על-ידי בימים אלה לדפוס.
19. ב'טוטם וטאבו' כתב פרויד: "[...] יום אחד התאגרו האחרים המגורשים, הרגו את אביהם ואכלו אותו וכך שמו קץ ללהקת-האב. בהתאגרותם יחד העזו והצליחו לפעול מה שנבצר מן היחיד [...] דבר מובן מאליו הוא לפרא הקניבלי, שהיו גם אוכלים את בשרו של ההרוג. האב הקדמון האלם ודאי היה רמות-מופת מעוררת קנאה ופחד בעיני כל אחד ואחד מחבורת האחים. כמעשה האכילה הגיעו עכשיו לידי הודות עמו, וכל אחד ואחד מהם סיגל לעצמו חלק מעוון-גבורתו. מכאן סעודת-הטוטם, שהיתה אלי התג הראשון של האנושות, היא מהרורה חדשה ותגית-זכרון לאותו מעשה נפשע ראוי-לציון, שבו נטרעה ראשיתם של דברים רבים כל כך

בתודעתם של בני הדת המארכת אסוציאציות טוטמיות, בייחוד בשל העובדה שבמרכזה של סעודת הסדר היהודית מצוי קורבן הפסח שהוא שה, כלומר שהוא סינונימי מבחינה אטימולוגית ומנטלית לילד. שאלה זו קשורה קשר הדוק ליחסים המורכבים שבין הלשון והסוציולוגיה, ובין שתיהן לבין הפולקלור כמעבדה לבדיקה של יחסי השתיים הראשונות. הסיפור של קפקא, Eine Kreuzung, מעיד על הקשר לאכילה הטקסית של הילד-שה באמצעות הכותרת הדו משמעית שלו. בעקבותיו מעיד יהושע על כך בעזרת חילופי החיה בילד בסיטואציה של הצייד שהיא לבלילה של האפיזודה אודות החתול-שה, וגם בבחירת שמותיהם של שני בניו של ריבלין: 'עופר' ו'צחי', כלומר האחד הוא איל צעיר, והשני – 'הצח', שבפולקלור היידי ובשירה הישראלית מעורר אסוציאציה לגדי לבן, הוא גם הקיצור המקובל בעברית לשם 'יצחק', היינו מקושר תרבותית לילד נעקד ומוחלף באיל.

סוגיית הילד המתגלגל בשה או בכבש, כשהיא בלולה דווקא בסוגיית המשאלה להנקה, כלומר בשאלת הפנסיון האימהי והצער העמוק שבפרידה ממנו, מקבלת ביטוי ציורי, בעל עוצמה עדינה ורבת השראה, בתמונה שהיא אולי היפה ביותר ברומן, בחלום שחולם ריבלין, אודות ה'רפת הקוסמית'. כאן, בסיטואציה בה רבלין מצוי בעיצומו של צום פולחני, ובהמתנה לארוחה פולחנית, בביתן של סמהר תלמידתו ואמה עפיתה, בין-העבריים של אחד מימי הרמדן, מופיעה נרטיבה שהיא שיקוף זעיר, מיקרוקוסמי של הנרטיבה השלמה (mise en abyme), שבו עולים רוב המוטיבים המעסיקים את הרומן:

זנב תרדמה, חזק אבל קטיפתי, מלטף את שורשי התודעה, עד שיצורי מוח עתיקי-יומין, [...] מזדעזעים לתחייה פנימית, הנושאת אותו אל ארץ אסיאתית מדברית אבל פורייה. סככה רחבת ידיים, עצומה, משתרעת עד לאופק הגבעות, ואין היא אלא רפת ענקית, מלאה פרות שקטות וגדולות, מנומרות בכתמים זהובים, סימניו של גזע שנדמה שכבר כלה מן העולם ואילו כאן, מרחק אלפי מילין מן הים, הוא נאסף בשקט אצילי ברפת גלובלית אם לא קוסמית, רוחשת בעטינים צחורים, מלאים חלב, שמושכים בנדיבותם לא רק עגלים, אלא גם ככשים, שיוורדים מן הגבעות גזוזים ועירומים. מבט רחוק אבל נוקב מגלה ביניהם כבש אחד שנושא את ראשו הגזוז ממש בהבעת הפנים העצובה, הנבוכה, החשדנית, של הבן, שמזהה את האב החולם מן המרחק העצום ומכשכש בזנבו הקטן כדי לתת לו סימן. אבל הכבש לא רק דומה לבן הבכור שלו, אלא הוא גם הוא-עצמו, שעבר לאחרונה, וכלי ידיעת הוריו, שינוי מחריר ונאלץ להתגלגל מאירופה לאסיה בתוך עדר טורקי. והלב יוצא אל הבן, והחולם מבקש להתקרב אליו כדי לדעת אם באמת, כמו שנדמה מרחוק, אין הוא אומלל בגלגולו החדש. אבל כיוון שהוא חושש שאם יתקרב, הוא יימלט מרוב בושה או מתוך אי-הבנה,

– של המוסדות החברתיים, ההגבלות המוסריות והדת" (שם, עמ' 127) [...]. הם ביטלו את המעשה שעשו, בהכריוס על הריגת תחליף-האב, הוא הטוטם, כעל מעשה אסור, וויתרו על פירותיו של המעשה, על-ידי שאסרו על עצמם את הנשים שנתפנו. מתוך תודעת האשמה של הבן יצרו את שני האטמוספירות של הטוטמיות [...]. שני האטמוספירות של הטוטמיות, שבהם נעוזה ראשית מוסריותם של בני האדם" (שם, עמ' 129).

כורע תחילה החולם ברך ומצייץ בשפתיו כמו שמצייצים אל כלב או חתול זר, ואחר משליך מקל קטן, אולי יסכים היציר הזה להביא אותו חזרה. טעות [...] המקל רק מבהיל, והדאגה התמימה נהפכה לאיום. הכבש נדחק חזרה על שתי רגליו האחוריות, נחלץ מבין חבריו המצטופפים כדי לסגת חזרה אל עבר הגבעות, זנבו הקטן דומם בעצב (עמ' 186).

זהו אולי הגילוי הפיזי ביותר של סוגיית הילד-הטלה, והוא מופלא בתוגה העמוקה שלו ובכוחו הסימבולי. אותה תערובת של שפה אורלית מעורבת, שאיננה טקסטואלית כשלעצמה, המתארת חזיון כה מכמיר לב ונפלא בשיירות שלו והוא פרטי ושבטי כאחד, כפי שהיא באה לידי ביטוי בקטע זה, היא דוגמה לתנועה בין שלושת סוגי הספרות שעליהם דובר בפתח המאמר.

אולם ברמה הלא-מרפררת, אפשר להבין את רעיון ההכלאה בין חתול לטלה רק כך: השה מוכלא בחתול, כך שהם יוצרים יחידה אחת סגורה. יחידה זו כוללת שה הנטרף ללא הרף, או מצוי במצב מתמיד של היות-מועד-להיטרפות בהיותו מוכלא עם חתול, וחתול המורעב ללא הפוגה, ומצוי בסמיכות בלתי נסבלת אל המזון שאליו הוא משתוקק, אך אותו אין הוא יכול לאכול, שכן אין הוא אלא הוא-עצמו. בסיפורו "יצור כלאים" מתאר קפקא מתח זה כשהוא מגדיר את התנהלותו של היצור: "מחתולים הוא בורח, על גדיים הוא מתנפל" (עמ' 143).²⁰

הטקסטואליות החריגה של הפרק על החתול-שה ב"הכלה המשחררת" בולטת כל כך לעיני הקורא, עד שאין הוא יכול שלא להיסחף לכלל הרמנויטיקה מורכבת, לכלל קריאה היוצאת מידי פשוטה, בקוראו טקסט זה. לעולם מהווה ציטוט תביעה להכפלה, לשיחזור ולעימות. כל קורא של הרומן חש בתביעה הדוחקת של הפרק על החתול-שה, להיות מפורש בתוך מערכת זיקות אינטרטקסטואליות.

היחידה הסגורה האחת, שבה שרויים עולמית זה לצד זה טורף ונטרף בתוך יצור אחד, כלומר טורף ונטרף בתוך ה-אחד, כלומר בתוך אותו מין, יסוד שמובלט ביותר בסיפור הקצר של קפקא, מייצג את אותו הדבר שאוסר הטאבו, בשתי הופעותיו השונות. מבחינה זו האיסור על העריות והאיסור על אנתרופופגיה הם אותו איסור: אין להתרבות או לגדול על-ידי בעילה/אכילה של מה שהוא קרוב, של אותו הגנום, או אותו מין. יש לצאת אל האחרות, אל הרחוק, אל הזר ולנכס אותו לכלל פרייה ורבייה, או לכלל צמיחה. יש לספח את מה שאיננו 'אני' אל האני. הנדידה פירושה גדילה, הוֹרְשָׁה, מְשָׁךְ – ואלה לעולם פירושם: הכלה של הנוכרי.

ב"החשיבה הפראית" מציע קלוד לוי-שטראוס טיפוס כזה של חשיבה אנלוגית על צורות הטאבו השונות, כלומר חשיבה הרואה במערכות האיסור הנפרדות ווריאציות שונות לאותו עקרון. עקרון זה, הוא מציע, הוא עקרון ה"חיבור על-ידי השלמה" (ולא על-ידי הכפלה), אקסוגמיה:

20. אצל יהושע וגם אצל קפקא, מתווסף לדימוי החתול-טלה גם כלב, כפי שראינו בסיפור החלום, וכפי שכותב קפקא בסיפור "יצור כלאים" "לא די שהוא חתול וגדי, כנראה עוד מתחשק לו להיות כלב" (עמ' 144).

בכל העולם מקובלת האנלוגיה בין מעשה ההזדווגות ומעשה האכילה, עד כדי כך שלשונות רבות מציינות את שניהם באותה מילה עצמה [...]. בלשון הקוקו יאו שבחצי-האי כף יורק יש למילה 'קוטה קוטה' המובן הכפול של גילוי עריות ואכילת בשר אדם, שהן הצורות המוגזמות של ההזדווגות המינית ושל צריכת המזון [...]. [וכן דבריו של הקדוש יואנס כריסטומוס: "הצום הוא ראשיתה של צניעות הבשרים" [...]. מהי סיבתה של עובדה זו ושל האוניברסאליות שלה? גם כאן אנו מגיעים אל המישור הלוגי, הודות לדילולו של המישור הסמאנטי: המכנה המשותף "הגדול ביותר" של הזדווגות ושל צירוף האוכל והנאכל הוא כי בשניהם מתבצע חיבור על-ידי השלמה.²¹

21. קלוד לוי-שטראוס, החשיכה הפראית, (תרגום אליה גילדין), ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי, תל-אביב 1987, עמ' 116-117.

נוסף לשתי הדוגמאות הראשונות, זו של האדונית וזו של החתלתול-שה, אפשר לאתר עוד שתי זיקות לפחות, טקסטואליות אף הן, המצויות במשא ומתן עם סוגיית האנתרופופגיה בתוך הרומן. האחת היא איזכור סיפורה של בת יפתח, כלומר איזכורו של קורבן אדם, שמופיע אגב צפיית הגיבור במחזה ו"אמר וילך" (עמ' 139-142), והשנייה היא תופעת הדיבוק, גם היא אינטרסקטואלית כידוע, שמאוזכרת פעמיים, פעם בהעלאת המחזה ה"דיבוק", או הפרודיה עליו (עמ' 420-424), ופעם בעצם איזכור תהילה של עגנון, שגורלה הותווה על-ידי הפרת ברית אירוסין, ובכך הוא זהה לתבנית הסיפור של "הדיבוק". ואכן התימה של הדיבוק מבוססת על לוגיקה אנתרופופגית במסווה. הלוגיקה האנתרופופגית עניינה נוכחותו הקונקרטי של אדם אחד בקרביו של אחר. בסיפור הדיבוק, מי שאמור היה להיות לצד בן זיווגו האחר, מתגלגל כדיבוק, כעובדה אלימה, לתוכו. מעשה זה הוא כניסיון הדדי לטרוף. מצידו של הפולש זהו ניסיון לדבר מתוכו ובמקומו של האחר. מצידו של המארח זהו ניסיון להכיל את האחר בשלמותו כחלק מהאני.²²

22. התמה האנתרופופגית מופיעה אף בעבודות אחרות של יהושע. ראו למשל מולכו (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987), עמ' 152. שם היא מופיעה כמשאלה מפורשת, ובמרומו גם כשליחותו של הממנה על יחסי אנוש (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004) כרקע לסיטואציה המרכזית של הרעלה מתבשיל מסתורי, ובעצם הקישור שבין הגיבורה המתה והנאהבת עם מאפיית הלחם התעשייתית, שהיא הסכיבה הבסיסית של הסיפור.

הטרנסגרסיה של האכילה האנתרופופגית; של הקניבליזם, נוכחת אפוא בגילויים שונים בתוך הטקסט הזה, אך תמיד במרומז וכעיוורון, ותמיד בהקשר של טקסטואליות.

שתי שאלות עולות מכאן. האחת, מדוע רומן שמשפר בנאמנות במצוקות הזמן והמקום של הקהיליה שלו, יעלה כאזור עיוורון אימה אנתרופופגית? השנייה – מדוע אימה זו מועלית תמיד בהקשר טקסטואלי?

התשובה על השאלה השנייה מוליכה אל התשובה לשאלה ראשונה: היצירה מורכבת, כפי שהצענו, מ'מקלעת' של אובססיות. אחת מהן היא זו של ריבלין להבין את הסיבה לגירושי בנו, ויש בה גם מהאובססיה של ריבלין 'להיות' בנו. אובססיה אחרת היא לדור ולהיזון חינם בפנסיון (או בסינונימים פסיכולוגיים שלו, כגון בבית סמהר). אובססיה נוספת היא להיכנס למוזיאון של עגנון, שנראית מינורית בהרבה מהשתיים הראשונות, אך היא מקושרת עלילתית לשתייהן בשל שכנות הפנסיון למוזיאון, וה'איסור' המוצהר להגיע אל שניהם בשל הגירושיין.

אובססיה אחרת היא מעין מטריד שמלווה את הספר לכל אורכו, ודווקא המיקום שלו בפתיחה של הרומן, הקומיות והמחזוריות שלו הם שמפריעים לראות את מרכזיותו; מעל לכל הרקמה העלילתית, בחזית הקדמית, פועלת עלילה נוספת: זוהי פרשת התביעה מסמהר, 'הסטודנטית הערבייה', להעלות על הכתב את העבודה הסמינריונית שלה. אובססיה ריבלינית זו שולחת את בעליה למסעות תזזייתיים ופיקרסקים כה משעבדים וממושכים, עד כי היא משתווה מבחינת המחיר שהיא תובעת מהגיבור לאובססיה של גילוי העילה לגירושי בנו, או לשיחזור נישואיו. אובססיה זו של הרצון להפוך בכל מחיר דיבוריות לטקסטואליות הושמה בחזית הסיפור, דווקא כדי להסתירה. זוהי הסתרה שהמנגנון שלה תואר בהרחבה ובציוריות בסיפורו של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב", ואשר אליה, כאל סוג של נוכחותה של

אמת, מתייחס לאקאן (Lacan) ב'סמינר על המכתב הגנוב'.²³

ניתן להבין אובססיה זו כעוצמה עלילתית רק אם מבינים אותה כאותו צורך כפייתי של ריבלין המזרחן להפוך את המרחב האוקלי והפולקלורי של סמהר ושל מה שהיא מייצגת, לטקסטואלי. סירובה של סמהר להיענות לתביעה זו לטקסטואליות היא עיקשת כמידת העיקשות של תביעה זו עצמה.

עיון בסוגיית היחס שבין הדיבור לטקסטואליות בשיח של יהושע, ביחוד כחלק מהעיסוק בבעיה היהודית-ערבית, צריך להדגיש ללא שיוור את אחד מרגעיה הפתרון של הרומן, הרגע בו מגיע ריבלין המזרחן להארה – להארה ממש – בעניין מקורה של המצוקה האלג'ירית, ושל זהותה של 'רוח העם' האלג'ירית. וכך הוא מנסח מקור זה: "כל ארבע השפות הפעילות עתה באלג'יר, שחלות עליהן הדיכוטומיות של לגיטימיות מול שלטון מצד אחד, ושל קודש מול חול מצד שני, מתמודדות ברמות שונות של מאבק בין דיבור לכתיבה. [...] סיטואציה לשונית מיוחדת ובעייתית זו תורמת את חלקה להידרדרותה של המדינה האלג'ירית אל עבר האלימות

– – " (עמ' 357)

לצידה של תהילה כמקור לסיבתיות עלילתית, עומדת סמהר כמקור נדידה סוערת ברחבי ארץ רבה, כלומר למקור התנועותיות של העלילה. נדמה שהמאבק בין אורליות לטקסטואליות בסיפור הזה אינה פחותה מזו של המאבק בין הטאבו והטרנסגרסיה של העריות והקניבליזם. כסוג של לייטמוטיב, נדמה ששתי השאלות הללו מלוות זו את זו כנושא וקונטרפונקט.

אולם שאלה זו של המתח בין דיבור ובין טקסט עלתה כבר בסיפורו של ענגון, שבו יכולה האדונית לייצג כוח פולקלורי ואוקלי של סיפור על פה, בעוד הרוכל הנווד, יכול לייצג צד טקסטואלי. הרוכל הנווד, שלעולם הוא מתרחק ולעולם הוא נוכרי, הנושא את הזיכרון הקולקטיבי שלו כטקסט, היינו כצורה העמידה בפגעי הנדידה, הריהו סינונים לשני מיני הטאבו, זה של העריות וזה של אכילת אדם, באשר שניהם טאבו על הקרוב וציווי על ההתרחקות והזרות.

Jacque Lacan, "Seminar .23 on 'The Purloined Letter'", (trans. Jeffrey Mehlman), in: John P. Muller & William J. Richardson (ed.), *The Purloined Poe, Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1990, pp. 36-37.

המרכיבים הקמאיים של הטאבו יופיעו כאן, אפוא, בדיוק כמו אצל קפקא, כשילוש ולא כזוג. דלז וגואטרי (Félix Guattari ו-Gilles Deleuze) בספרם על קפקא כותבים:

מכל שפה, עשירה או ענייה, נובעת דה־טריטוריאליזציה של הפה, של הלשון ושל השיניים. הפה, הלשון והשיניים מוצאים את הטריטוריאליזציות הפרימיטיביות שלהם במזון. כשהם משמשים להגיייה של צלילים מתחוללת בפה, בלשון ובשיניים דה־טריטוריאליזציה. יש אפוא הפרדה מסוימת בין אכילה לדיבור – ויותר מכך, למרות מה שנראה, בין אכילה לכתיבה: [...] הכתיבה הופכת את המלים לדברים המסוגלים להתחרות במזון. הפרדה בין תוכן לביטוי. לדבר, ובעיקר לכתוב, פירושה לצום. קפקא מפגין אובססיה קבועה למזון, וכיחוד למזון המובהק, שהוא החיה, או הבשר, [...] גם צום הוא תמה קבועה בכתיבה של קפקא, כתביו הם היסטוריה ארוכה של צום. אמן הצום [התענית], שקצבים משגיחים עליו, מסיים את הקריירה שלו לצד חיות פרא שאוכלות בשר נא.²⁴

24. ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?" (תרגום אריאלה אוליאני, מכאן, א, המחלקה לטקסטריות עבריות, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע (אביב תש"ס), עמ' 137.

לבחינה זו של האיסור המשולש, זה של העריות, זה של אכילת אדם, וזה של הכתב, ניתן לקבל סימוכין מכיוון בלתי צפוי: ניתן לראות כיצד ההיסטוריה של הפרשנות לשאלת הטוטם, מכילה בתוכה, לצד הקביעה כי הנוהג הטוטמי הוא סובלימציה למעשים קונקרטיים של קניבליזם וגילוי עריות, גם הצעה לראות בו את הצורה הגולמית והקמאית של כתב: פרויד מביא אפשרות זו דווקא כאלטרנטיבה לפרשנותו שלו, אבל סוקר את המסורת שלה החל מהמאה ה־17. תיאוריה זו מכונה 'התיאוריה הנומינליסטית', ועיקרה נוסח על־ידי פרויד בראש פרק הנושא שם זה:

הטוטמים נשתלשלו מ'אותות־הרגלים' שבהם יחידים, משפחות ושבטים ביקשו לקבוע סימני־הכרל ביניהם [...] הבריות היו זקוקים לשם בר־קיימא, שם שניתן לקבעו בכתב, כדי לכנות בו ציבורים ויחידים [...] הרי שהטוטמיזם לא צמח מן הצורך הדתי, אלא מצרכי יום־יום של המין האנושי. גרעינו של הטוטמיזם – הכיני – הריהו תולדה של טכניקת־הכתיבה הפרימיטיבית. דומה הטוטם באופיו לסימני־כתב שקלים לציור. אבל משנקראו הפראים בשמה של חיה, היו מקישים מכך על רעיון של קרבה לחיה זו (עמ' 100–101).

הצעה זו מעניינת במיוחד, והיא מבחינות רבות סותרת את האופי המנטליסטי של ההסבר הפרוידיאני. פרויד מוצא להעיר כי אחד ממנסחיה המאוחרים, כינה אותה "ובצדק": 'תרומה לתיאוריית־ההיסטוריה המטריאליסטית'. (שם, הערה 20 בעמ' 101).

הטאבו על הכתב אף הוא קמאי ותשתיתי בתוך המסורות המשולבות של המערב. ביטוי לו ניתן למצוא בדיאלוג פיידרוס של אפלטון (ובתחיתו

25. ז'אק דרידה, בית-המרקחת של אפלטון, (תרגום משה רון), הקבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.

של ביטוי זה בדיון המאוחר של ז'ק דרידה אודות סוגיה זו בחיבורו "בית-המרקחת של אפלטון" מ-1968²⁵), ובאיסורים שמטילות תרבויות שונות על העלאה-על-הכתב של מסורותיהן, לעיתים מסורות אזוטוריות. איסור זה קשור לא פעם בשמירה על סודיותן של אמיתות טמירות, אבל גם, פרדוקסלית, באימה מפני השכחה של העבר, שסיפורו יחדל להיות משונון על-פה, ויהיה נחלתם של מעטים יודעי קרוא וכתוב, ואף יהיה שבו בגחמות ליבם של הרושמים ובאידיאולוגיה שלהם. במרחב הטקסטואליות היהודית מוכרת סוגיית המסירה של התורה שבעל-פה, שרק מצוקות הזמן ומוראות השיכחה של הפזורה גרמו לרבי יהודה הנשיא, עורך המשנה, לעבור על האיסור לתעדה בכתב. מותו של הדיבור וחניטתו בתוך טקסטואליות, עומדים כאיום מתמיד על חברות מילוליות, שהתפתחו להיות חברות כותבות.

תהילה וסמהר. שתי אלה כשני פנים של אותה ישות, כשני פניו של הדחק הסיפורי, מייצגות, אפוא, שלושה מיני טאבו, שלוש תשוקות קמאיות והמשלימים שלהן כטרנסגרסיות: אכילת אדם, גילוי עריות וכתב. שלושת אלה אינם אלא שוויוני ערך של גלות, נדידה ופזורה.

בכך יש גם משום תשובה לשאלה הראשונה, והיא: מדוע אזור עיוורון של טקסט הנכתב בישראל של 1998, ויתקבל בשקיקה בישראל של 2001, יסמן דווקא אנתרופופגיה? זו ישראל שבה גוברים והולכים מצבי אלימות קיצוניים בתוך הסכסוך היהודי-ערבי, ומגיעים לשיאם בגל השני של 'אינתיפאדת אל-אקצה'.

יהושע כותב ברגע של מצוקה עצומה של הקהילייה שלו. הוא נותן לה נרטיבה, כלומר הוא מעניק ייצוג סיפורי לכוחות עזים שמטלטלים אותה, חלקם נעוצים באימה הקמאית ביותר. נדמה שאימה קמאית זו, האימה להיטרף חיים, עולה/לא עולה כל פעם שמוזכרת המילה 'אימה' (Teror), 'טרור'. אבל היא גם מעוררת את המשאלה הקמאית ביותר: לטרוף. היא מבקשת לדחוק את הכתב מפני האורלי.

משאלות אלה, על פניהן הכפולים, גונזות בחובן אותו פרדוקס קדמוני של המשאלות המעורבות באכילה הטקסית הקניבלית של האויב: מטרתה לנכס ולספח את תכונותיו הנערצות, וגם לחסלו כסובייקט וכגוף (כלומר לבטלו כמושא להערצה וכמטרה לניכוס); להנציחו ולאיינו בעת ובעונה אחת. הן מבטאות שפע של זיקות מעורבות אליו: הערצה, קנאה, משיכה, תיעוב, בוז, שנאה, עליונות, נחיתות, דורסנות והזמנה. תחושות אלה אינן בנות סינתזה ואין הן יכולות אלא להיות סיבתו של סבל דוחק ועז.

בקובץ המאמרים "חיפוש הספרות הישראלית" כותב קורצווייל על יהושע הצעיר: "[...] ספק רב, ואפילו דאגה עמוקה, הם מנת חלקנו, אם ברצוננו לקבל את סיפוריו בחינת פרשנות עולמנו וקיומנו. אם כן, אזי סיפוריו הם הביטוי האמנותי האותנטי ביותר לחיסול עצמנו".²⁶

אם הרוכל, השב ונוטל את מרכולתו ויוצא לנדוד אחרי שחיסל את אמא-אדמה, הוא סיפור התשתית המודחק לסיפור הזה, הרי שהמספר

26. כפיסקה זו מסיים קורצווייל את מסתו על א"ב יהושע. ראו: ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע" בתוך: חיפוש הספרות הישראלית - מסות ומאמרים, ערכו: צבי לוו וידידיה יצחקי, מכון קורצווייל, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשמ"ב, 1982, עמ' 318.

השבטי מביע דאגה עצומה העומדת ביסוד חוויות הסף של הישראליות ב־1998. הוא מביע, מעבר לבהלה ולזעם ומעבר לחרדת היציאה־בגלות, גם תת־אזור של קנאה הדדית של הניצים זה בוויטאליות העמוקה של זה. זוהי קנאה בסוג הוויטאליות המסוים דווקא, שכל אחת מהקהיליות מאופיינת בו, והוא אינו בר המרה בסוג הוויטאליות של זולתה. אפשר לראות ביצירה ביטוי ללא־מבוטא, וככזאת לראות בה תהליך של הַכָּלָה, תיווך וריפוי של הלא־מוכל, הלא־מתווך והפצוע, המעורר דאגה מסדר גודל שלא ניתן לעבְדו בתוך החוויה של ישראל בהווה.

אוניברסיטת בר־אילן

אנאונים לליתוס:

אישיות. אתיקה ואידיאולוגיה

במיתופואסיס הפוסטמודרני

של אתגר קרת

רוזן כצמן

למאמר זה שתי מטרות שהן אחת: להתבונן בסיפורים אחדים של אתגר קרת מזווית הראייה של תפיסת המיתופואסיס הפרסונליסטית-אתית, ולהתבונן במיתופואסיס הפוסטמודרני בהתבסס על סיפוריו של קרת. עד כמה שידוע לי, תופעת המיתופואסיס ביצירתו של קרת לא נדונה עד כה במחקר בהרחבה. המושג מיתוס מוזכר לעתים קרובות במאמרי ביקורת ובמחקרים, אבל בדרך-כלל בצורה לא ביקורתית וכמובן מאליו, בהקשר סוציולוגי ופוסט-ציוני.¹ הדיון המחודש ביצירת מיתוסים בסיפוריו של קרת כרוך בחידוש הדיון בעצם המושג מיתוס. אחד הספרים האחרונים העוסקים במיתוס מסכם את המגמה הדומיננטית במחקר העכשווי: "Myth might then be appreciated as that narrative mode of understanding which involves a continuing dialectic of same and other, of memory and desire, of ideology and utopia, of hierarchy and horizon, and of sacred and profane."² סיכום זה אינו מפתיע. הוא רחב וכללי דיו כדי להיות ייצוגי ולרמוז על מקומו של המושג מיתוס בדיסציפלינות כמו אתיקה, פסיכולוגיה, סוציולוגיה ואנתרופולוגיה. יחד עם זאת, לא מצוינת בו העובדה הפשוטה שנוטים לעתים לשכוח אותה: במרכז הדיאלקטיקה שהציטוט מתייחס אליה תמיד נמצאת אישיות, אשר נולדת במהלך היגוד המיתוס או קריאתו ונעלמת כשנדם קולו של המספר. אישיות זו הציחה את דמיונם של יוצרי המיתוסים האנתרופומורפיים הקדומים ושל חוקרי האתיקה הנרטיבית בני זמננו, הרואים בקריאת טקסט מפגש בין אישיות לאישיות.³ הנני סבור שחקר המיתוסים מוצא את משענתו המחודשת במחשבה הפרסונליסטית, ולכן אני נעזר בתיאוריה של אַלְכְּסֵיי לוֹסֶב, המגדיר את המיתוס כסיפורה של אישיות על התהוותה לקראת נס, שנתפס כמימוש תכליתה הטרונסצנדנטלית בהיסטוריה האמפירית.⁴ הפוטנציאל העצום של ההגדרה הזאת יכול להיות ממומש במחקר הספרותי בהסתמך על הנחות היסוד של

1. ראו לדוגמה: "מיתוסים מורשיים היטב בתרבות הכללית והישראלית" במאמרו של דוד גורביץ, "תעשה משהו שיוכיח לי שאתה אוהב אותי", ידיעות אחרונות, 5.8.1994; "המיתוסים הציבוריים כמו המיתוס היהודי, מיתוס השואה, מלחמה ושכול" בעבודת הדוקטור של טלי יניב, "החתימה תחת המסכה: מגמות מודרניות ופוסטמודרניות בסיפורת ישראלית בת-זמננו", אוניברסיטת בר-אילן 2000, עמ' 97 (להלן טלי יניב). אמנם אצל טלי יניב ישנו ניסיון להתייחס למורכבות המיתוס, אך בצורה עוברית בלבד: "קרת מנסה לצקת משמעות במיתוסים על-ידי יצירת ריטואלים פרטיים במקום הריטואלים הציבוריים" (שם, עמ' 98).

2. Laurence Coupe, *Myth*, 2 Routledge, London and New York 1997, p. 197.

3. ראו, למשל: Adam Z. Newton, *Narrative Ethics*, Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 7-11; 25-30.
4. Aleksey Losev, "Dialektika. A mifa", *Filosofia. Mifologiya. Kultura*, Izdatelstvo politicheskoy literatury, Moskva 1991, p. 169. ראו הצגה יותר נרחבת של תפיסת המיתוס של לוסב במאמרי "תפיסה אישיותית-היסטורית של מיתוס ב'ער עולם' לשי' ענגון", עלי שיח' 45 (2001), עמ' 53-54.
5. להרחבה ראו: Roman Katsman, *The Time of Cruel Miracles*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002, pp. 65-69.
6. ראו את מאמרי "מיתוס של יצירת המיתוס ב'עידו ועינים'", ביקורת ז'פ'רשנות 35-36 (תשס"ב), עמ' 245-231.

הפנומנולוגיה של הקריאה (שראשיתה ב"מחקרים באסתטיקה" של רומן אינגרדן ושיאה בעבודותיו של וולפגנג איזר). המהלך הנחוץ הוא הבחנה רדיקלית בין השימוש במיתוס קיים וביסודותיו השונים (מוטיבים, תמות, ארכיטיפים וכדומה), מצד אחד, לבין מיתופואסיס ספרותי, אשר נתפס כיצירת מיתוס חדש בזמן קריאת הטקסט, מצד שני.⁵ שני התהליכים הללו יוצרים מערכת דינמית מורכבת: יציבה ובלתי צפויה, מאורגנת וכאוטית כאחת. מערכת זו אינה רק מבנה מופשט שיוצרת פרשנותם של החוקרים; היא משמשת לעתים נושא של יצירות.⁶ המיתוס, אשר נתפס כנוצר כאן ועכשיו, הופך ממאובן על-זמני ואוניברסלי לחוויה חד-פעמית וייחודית. מיתופואסיס, המתפרש כאופן קיומה של האישיות בטקסט, הופך ממשרתה של אידיאולוגיה לאיובה העיקרי. הספרות המיתופואיית הפוסטמודרנית, כמוה כאחותה הקדומה, משמשת כמעבדה לבריאת האישיות ולניסויה בבעיות אתיות הכרוכות במפגש עם אישיות אחרת ועם עולם אחר. בששת הסיפורים של אתגר קרת מתוך הקובץ "געגועי לקסינג'ר" נבחן את סבך הקשרים בין המיתופואסיס לבין דרכי שימוש שונות במיתולוגיה, בין המנגנונים המיתופואיים לבין המנגנונים האידיאולוגיים, בין המיתופואסיס לבין מנגנוני כינון תרבות שונים ואתיקה.

"נעליים"

הילד, גיבור הסיפור "נעליים", מקבל במתנה נעלי אדיס, לאחר שבעת ביקורו בבית יהודי ווהלין שמע מפי מפי ניצול שואה על הצורך להתרחק ממוצרים גרמניים הכולאים בתוכם את גופות היהודים המתים, ומהר מאוד לומד לחיות עם בעיה זו. עלילת הסיפור מתחילה במוזיאון ומסתיימת במגרש כדורגל. בין שני האתרים משתרעת במה של מאבקים תרבותיים ושל תנועות נפשיות, המכוסה אריג צבעוני של עקבות אידיאולוגיות ומיתולוגיות. על במה זו, בכשרון ובהשראה כאלה או אחרים, מועלית הצגה על-פי התסריט של מיתופואסיס מטמפסיכוטי, כלומר, יצירת מיתוס של/על גלגול נשמות בצורתו הקלאסית, או יצירת מיתוס ב/על-ידי גלגול נשמות בצורתו הפוסטמודרנית.

המיתופואסיס ב"נעליים" הוא התהוות האישיות מתוך יצירת יחס עם סימנים, חיים ומתים. כבר בשלב הראשון, בעת ביקור הילדים בבית יהודי ווהלין, ניצבת האישיות במרכזה של רשת יחסים עם הסימנים ובין הסימנים. המפגש הראשון של הילד עם הסימנים במוזיאון (ובפרט, עם צילומים מתקופת השואה) מתקיים על רקע האיסור החמור לגעת בהם, בייצוגים השונים של הזיכרון הזר. האם המוזיאון מייצג מסורת, ממסד, תרבות הגמונית, נוכחות של עבר בהווה ואחריות כלפיו? כמדומני, הוא הרבה יותר קרוב בתפקידו לבית-קברות, לתערוכה של סימנים מתים. אמנם כל הייצוגים שנמנו כאן מתקיימים גם בבית-קברות, אבל הם אינם מצטמצמים לגבולותיו.

יחד עם זאת, רק כאן, בבית־הקברות, יכול לקרות הנס של תחיית המתים, *the invention of tradition*, שאני מבין אותה לא כהמצאה או בידוי של מסורת, אלא כגילוייה, או התגלותה, או יצירתה מחדש. זהו הנס של אירוע המיתופואסיס, שבמרכזו תמיד נמצאת האישיות; ליתר דיוק, אישיות ביחס לאישיות אחרת. נגיעתו של הילד המספר בתמונתו של האיש הזקן בתצוגה במוזיאון, למרות האיסור, היא צעד ראשון בהחייאת הסימנים. הנגיעה בצילום היא מחווה תמימה וילדותית, אך בה־בעת זהו הבזק רגעי של אתיקה. הנגיעה בצילום אינה מקצרת במאום את המרחק בין היד הנוגעת לבין דמותו של הזקן. יחד עם זאת, המגע הזה פירושו קבלת אחריות וקבלת פנים. אלה אינם פניו של העבר האכזר הרדוף, פרי הפרדיגמה הפרנואידיה של אשמה־ללא־אשמה, אלא פניו של העבר אשר נוצר מחדש במחוות הבחירה החופשית (ולפיכך, האתית) של האישיות. אין זה עֵבֶר אחד מני רבים, המאוחסנים על מדפי המוזיאון זה לצד זה ללא סדר היררכי וללא העדפות, אלא העבר האישיותי שהאדם נבחר לבחור בו ולהקנות לו משמעות וקיום בזמן היסטורי.

כך, האידיאולוגיה המוזיאונית נסדקת בדיוק במקום שבו היא אמורה להיות הדוקה ביותר: בייצוגו של העבר כמסמך. דווקא כאן, במקום שבו המימסד מהדק את איסוריו, הפרת האיסור מממשת באופן פרדוקסלי את תכליתה של האידיאולוגיה: המצאת המסורת. ואולם, העבר מיוצג כאן לא כמסמך, כלומר, לא כסימן מת של מה שהיה פעם חי, אלא כפריט ארכיאולוגי, לפי המושגים הידועים של מישל פוקו.⁷ אך פוקו לא יכול או אולי לא רצה לציין, כי כדי שהפריט יתייצב בהווה במלוא ייחודיותו ובאמת לא יסמן דבר־מה אחר, עליו להתגלות או להסתתר כאישיות. הנגיעה בצילום הנה, אפוא, יצירתו של מיתוס כהפרת איסורה של אידיאולוגיה וכמימוש תכליתה הכרוך בתמורה אישיותית, בעת ובעונה אחת.

ובכן, בשלב הראשון האידיאולוגיה המוזיאונית נכשלת, אך גם זוכה להצלחה חלקית. כדרכה, היא נוטה לזקוף כל הצלחה לזכותה ואינה מסוגלת להבחין בתמורות בעלות אופי אישיותי. בשלב השני הלחץ שהיא מפעילה ותוקפנותה גוברים. כוונתי לצפיית הילדים בסרט על השואה ומפגשם עם ניצול השואה, ש"אפילו" חנק אחד מהנאצים במו ידיו. בכך האידיאולוגיה מעוררת מיד התגוננות נחרצת מצד הדיסקורס האישיותי ברמה של הילד המספר, וכן ברמה של מספר־על. הדבר בא לידי ביטוי בהשוואת הילדים באולם הסרטים לילדים בתאי הגזים שבסרט, ובהשוואת הגו המחניק לניצול השואה, ה"מחניק" בתוך/באמצעות סיפורו. מצד אחד, האידיאולוגיה נידונה לכישלון כבר בעצם בחירת אמצעיה ודרך פעולתה. מצד שני, כמו בשלב הקודם, במעמקי העולם המחניק של הסימנים המתים נוצרת מחדש המסורת. וזאת, לא מתוך חיוב האידיאולוגיה ולא מתוך שלילתה המתגוננת, אלא באמצעות מנגנון המיתופואסיס האישיותי, אשר משתמש בקלפים של האידיאולוגיה אבל משחק במשחק אחר: המשחק המיתי של המטמפסיכזה.

בנאומו הנרגש מפעיל הזקן ניצול השואה את מנגנון המיתופואסיס,

Michel Foucault, *L'Archeo- logie du savoir* (trans. S. Mishin and D. Stasov), "Nika-Center", Kiev 1996, p. 139.

במטרה לעצב את עולם הערכים ואת זיכרונם של הילדים. כאשר הוא מסביר לילדים כיצד צריך לבוא לידי ביטוי זיכרון השואה, הוא מגייס את התפיסה המיתית לשירות תפיסתו המוסרית: "[...] תמיד תזכרו, שמתחת לאריזה האלגנטית של הסחורה מסתתרים חלקים ושפופרות שעשויים מעצמות ועור ובשר של יהודים מתים".⁸

אך לאמתו של דבר, האיש הזקן ממעיט בהערכת הפוטנציאל המוסרי של המיתופואסיס, אינו תופס את עוצמתו ואינו מודע לאפשרויות הטמונות בו. הוא אינו יכול לצפות לכך שנאום המטמפסיכזה שלו, לאחר שהילד-המספר יפנים אותו, ישמש בסיס מיתי-מוסרי ליצירת יחס דיאלוגי בינו לבין נשמת היהודי המת, אשר יקום לתחייה בדיאלוג זה. אין זה יחס עם עבר אידיאולוגי מופשט, כי אם יחס אישיותי, דיאלוג עם אישיות המכונן אתיקה אמיתית. הילד מקיים את מצוותו של הזקן נאמנה, להוציא פרט אחד: "מתחת לאריזה אלגנטית של הסחורה" הוא מגלה את היהודי החי. ליתר דיוק, הוא הופך את זכר סבו לבן-שיח, לאישיות חיה בעלת נוכחות קומוניקטיבית ואתית. את האירוע הזה הגדרנו כנס, ובתוכו נוצר המיתוס ומכוננת האתיקה. בנס זה לא ניתן להפריד בין התממשות אישיותו של הילד להתממשות אישיותו של סבו: שתיהן מתממשות מתוך יצירת היחס ביניהן. האירוע מתרחש בזמן ודורש זמן; הוא מתהווה בהדרגה ומצדף חוויות הקשורות לרגעי זמן שונים. בכך הוא מכונן את הזיכרון. ההכרח לקבל החלטה אתית במעמדו של הילד מול נעלי אדיס מקנה לביקור במוזיאון משמעות של זיכרון העבר, אשר נחוץ להתרחשות הנס בהווה: "הסתכלתי עליהם וזכרתי בכל מה שהזקן שחנק אמר שצריך לזכור. נגעת עוד פעם בפסים של האדיס וזכרתי בסבא שלי מהקרטון [כלומר, בצילום בתצוגת המוזיאון]".⁹

בתודעתו של הילד הושתל המוזיאון על כל סממניו: סמכותיות, נורמטיביות, מלאכותיות והתמטיזציה (האובייקטיביזציה) חסרת הפנים, כלומר, כל סממני הטוטליות, במושגים של לוינס.¹⁰ אולם הן המוזיאון עצמו והן תבנית המוזיאון שבתודעה – הטוטליות של הסימנים המתים היא הסביבה הטבעית להיווצרות המגע הבלתי אמצעי, אישיותי ודיאלוגי. כך בדרך נס סימן מת הופך לאישיות חיה, והטוטליות נפרצת באמצעות האתיקה. הדבר מתאפשר לא בדרך של התנגדות לזיכרון (המוזיאוני, האידיאולוגי) ולא בדרך של הדחקתו, שלילתו או בריחה מרדיפתו המלווה בפיתוח רגשי אשם, ואף לא בדרך של כניעה לטוטליות שלו אגב פיתוח רגשי נחיתות ושכפול המנגנון הטוטליטרי ביחס אל העבר ואל הזיכרון עצמו. הנס קורה בדרך של דיאלוג פנים אל פנים, כשהזיכרון חדל להיות ה"עֶבֶר" ומתגלה כ"סבא שלי", השותף שלי למשחק הכדורגל. האחריות שאני מקבל עליו במוזיאון אינה משעבדת אותי למוזיאון ואינה הופכת אותי לאחד הפריטים בתצוגה; להפך, היא מאפשרת לי לצאת ממנו, מפני שהיא מסמנת את מקומי כ"נבחרות" ואת קיומי כחירות¹¹ ומשחק אתי.¹² המיתוס נוצר כיציאה מהמוזיאון, כשהמוצג המוזיאוני מקבל פנים ונעשה שותף במערכת נורמטיבית לא אידיאולוגית, כדוגמת משחק כדורגל.

8. אתגר קרת, געגועי לקסינג'ד, זמורה-ביתן, תל-אביב 1998 (להלן קרת), עמ' 88.

9. שם, עמ' 89.

Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity* (trans. A. Lingis), Martinus Nijhoff (Publisher), Hague, Boston, London 1979.

ראו, למשל, את הפרק הראשון.

11. על חירות כאחריות ונבחרות ראו: Emmanuel Levinas, *Beyond the Verse* (trans. Gary D. Mole), The Athlone Press, London 1994, p.

142.

12. אינני יכול להסכים עם מסקנותיו הגורפות של עידן צבעוני, שלפיהן גיבוריו של קרת נוחלים כישלון תודעתי (באותו מושג משתמש גם יגאל שורץ במאמרו "הפוך על הפוך", הארץ, ספרים, 14.5.1997, עמ' 6), ובסיפוריו מנצח דטרמיניזם חברתי ("כי מקומיקס באת ואל קומיקס תשוב. כמה הערות על ספרות הקומיקס של אתגר קרת", עיתון 77, 234-235, עמ' 25-26). הסיפור הנדון מעיר על מנגנונים תודעתיים מורכבים אצל הגיבור ועל יחסים מורכבים בינו כאישות לבין החברה. מחוץ לדינמו נשאר היחסים בין הגיבור להוריו: המורכבות והאמביוולנטיות האתי-אידיאולוגית של היחסים האלה אינן תומכות במסקנותיו של צבעוני.

הנס של התהוות האישיות נשלם בסוף הסיפור. משחק הכדורגל משחזר את אותו הפרדוקס של המיתוס והזיכרון שציינו קודם לכן: במהלך המשחק הילד "שוכח" את הסבא, אבל בסיומו אישיותו של הסבא חוזרת אליו ועתה היא יותר קרובה, יותר נוכחת ושותפה לחייו של הילד: "איזה וולה זה היה, הא?" הזכרתי לסבא בדרך הביתה, 'השוער לא ידע מאיפה זה בא לו'. סבא לא אמר כלום, אבל לפי הדריכה יכולתי להרגיש שגם הוא מרוצה.¹³ במשפטים האלה, משפטי הסיום של הסיפור, הילד מדבר כבר לא על הסבא אלא עם הסבא. אף שהסבא לא אומר שום דבר, הילד תופס את נוכחותו בנעליים, במשחק ובחיים כמובנת מאליה. ה"טבעיות" של נס גלגול הנשמות מסמנת את השלמת המיתופואסיס. בעוד ה"טבעיות" וה"מובנות מאליו" הן עובדות במישור האידיאולוגי, הנס בעל המהות האישיותית-אתית מסמן את המקום שבו הטוטליות של האידיאולוגיה נפרצת. ובכן, המיתוס של הסבא נוצר לא מתוך הרס המוזיאון ולא מתוך אישורו מחדש, אלא מתוך העברתו למגרש המשחקים, כקבלת פניו החופשית. זהו המנגנון המונח בבסיסו של המיתופואסיס הפוסטמודרני, כפי שהוא מתממש ב"נעליים" של אתגר קרת.

13. קרת, עמ' 89.

"גילוח צחצוח"

סיפור אחר, "גילוח צחצוח", מתאר פעולה הפוכה של אותו מנגנון שראינו בסיפור הקודם. תפקודו יובהר הפעם על דרך השלילה. "נעליים" מתאר את גלגולו של סימן מת לאישיות חיה, ואילו הסיפור הנדון מתאר את גלגולה של אישיות לחפץ. בבסיסו של המיתופואסיס בסיפור זה מונח לא גלגול נשמות (הנשמות חסרות כאן בצורה מופגנת), אלא גלגול צורות: מטמורפוזה של הגוף. הגוף, שעומד במרכז הסיפור, מופיע כאותה סביבה חומרית שבה נחרטות עקבותיהם של היחסים בין שני ה"אוהבים", שני גיבורי הסיפור. בניגוד ל"פנקס הקסמים" המפורסם של פרויד, כל מגע בגופו של גיבור הסיפור אינו חוקק סימנים חדשים אלא רק מוחק סימנים קיימים. לא רק פניו, אלא גם מתארי גופו נמחקים.

במסגרת חיזוריו אחר אהובתו מגלח גיבור הסיפור את כל שערוותיו, מיישר את פינות גופו, כמעט מוציא את עצמותיו והופך לכורסת פוף. הסיפור מתאר, אפוא, דינמיקה של יחסי אהבה המוחקים אישיות. אופיים של היחסים הללו נחשף כבר בתחילה, כשהמספר מגדיר את מטרת חיזוריו של הגיבור אחר אהובתו: "בסוף היא תהיה שלוי".¹⁴ לאור ההתפתחות המאוחרת, ביטוי שגרתי זה משקף את אופיו הטוטליטרי של היחס בין השניים, המעוצב לפי התבנית של בעלות ושווי, התבנית הכלכלית: "היא היתה בחורה ששווה לחכות בשבילה בסבלנות";¹⁵ "רק החיוך שלה כשהיא מתיישבת עליו שווה את הכול".¹⁶ כלכלת הגוף הזאת מעוגנת בכלכלה הקונבנציונלית של מבצעים והזדמנויות קנייה, בתרבות הפרסומות המסחריות, בכלכלת הפנאי והבילוי: "יעבור יום, יעבור עוד יום, בסוף זה

14. שם, עמ' 62.

15. שם, שם.

16. שם, עמ' 63.

17. שם, עמ' 62.

18. שם, עמ' 63.

19. שם, שם.

20. שם, שם, שם.

21. מבחינת הרינמיקה הזאת, העולם

המיוצג בסיפור נראה הומוגני ואחיד.

בניגוד לטענותיה של עדיה מנלסון

מעוז, אני סבור שאין בו "עימות

בין שני עולמות שאינם יכולים

לדור בכפיפה אחת", אין בו "מהפך

מתפישת אהבה רומנטית לתפישת

אהבה רצחנית" ("עולמות אפשריים

ביצירתם של אורלי קסטל-בלום

ואתגר קרת", עלי ש"ח 38 (1996).

עמ' 55. יתר על כן, אין ניגוד בין

"אהבה רצחנית" לרומנטיקה. האהבה

בסיפור הזה, בתחילתו ובסופו, אינה

יכולה להיות מוגדרת כרומנטית.

22. קרת, עמ' 62.

23. שם, שם.

24. שם, שם, שם.

25. שם, עמ' 63.

26. שם, שם, שם.

27. שם, שם, שם.

28. שם, שם, שם.

29. שם, שם, שם.

יבוא. סרט, קפה, ועוד סרט. שקיעה אחת, פעמיים באולינג"¹⁷; "הלהב הוא הרי אותו להב ואם הוא כבר ממילא מתגלח, אז מה זה משנה לו?"; "וגם את החוט הדנטלי העביר קצת יותר, קנה גליל שלם, לא יותר גדול מקופסת סיגריות, אבל באורך שבעה-עשר מטר. גלגלו אותו דק-דק, כמו שקי שינה שמקטינים אותם עד לגודל של באגט. ובאותה ההזדמנות גם קנה אפטר-שייב, בבקבוק של ליטר, כי הישן כבר נגמר"¹⁸; "ואם ממילא הוא מתגלח עם כל ארוחה, אפילו יותר, אז אפשר כבר הכול"¹⁹; "כמו כל האורחים שפגש על רצפת הסלון, נורא נחמדים ונוחים"²⁰. היחסים הבין-אישיים מוצגים ככלכלת הגופים-הפרסומות. ביחסים האלה הגוף אינו מאבד משמעות, אלא משנה צורה: מתבליט של אישיות הוא הנפך לכלי שימושי. מיתוס המטמורפוזת שבסיפור מבוסס על תנועות של אוטיליטריזם ופרסונליזם, זה כנגד זה וזה בתוך זה. בהתאם לתנועה האוטיליטרית (היא התנועה הטוטליטרית), בתחילת הסיפור מכלכל הגיבור את צעדיו כך ש"היא תהיה שלו", ובסוף הסיפור הוא הופך לאחד מכלי הבית שלה.²¹

לשירותה של הדינמיקה הזאת עומדת גם האסתטיקה הסביבתית, ספינת הדגל של הכלכלה הפוסטמודרנית: "היא אמרה שהרבה יותר יפה לו מגולח"²²; "וגם הריח מהאפטר-שייב היה טוב"²³; "היא אמרה שיותר נעים שהוא מגולח"²⁴; "אחרי זה הרגיש הרבה יותר נעים, יותר אסתטי"²⁵; "אי-אפשר לצפות ממנה שתשים את הלשון שלה במקום שמריח רע או מלוכלך"²⁶; "בהתחלה חשב שהם כורסאות פוף ורודות, הרי הרבה פעמים ראה אותה יושבת עליהם מאושרת, גם הוא ישב. זה היה כל-כך נעים וחלק"²⁷. באופן פרדוקסלי, או אולי לאו דווקא, ככל שמתעצמת ה"אסתטיות" וככל שהמגע בין שני הגיבורים נעשה יותר "נעים וחלק", התקשורת המילולית ביניהם הולכת ומצטמצמת. שלוש פעמים, בתחילתן של שלוש חמש הפסקאות הראשונות של הסיפור, האישה מסומנת כ"אומרת": "היא אמרה". ואילו בפסקה האחרונה, אחרי ש"הרבה זמן עבר"²⁸ היא לא מדברת יותר: "על החזה ומטה לא היתה צריכה לומר אפילו, הוא קלט במבט"²⁹. ובכן, המיתוס של גלגול צורה נוצר מתוך התפשטות הטוטליטריזם של האסתטיקה הכלכלית, המסחרית והסביבתית אל עבר האישיות, אל גופה ואל פניה. בניגוד ל"נעליים", בסיפור זה המיתופואסיס מתהווה כדה-פרסונציה, כאובדן אישיות המתממש באובדן הגוף האנושי. בנס של גלגול צורה האישיות מממשת את תכליתה – ומאבדת את עצמה לדעת.

להבדיל מסיפורים כמו "חור בקיר" או "להטוט כובע", אשר יידונו בהמשך, "גילוח צחצוח" מייצג עולם יציב לחלוטין. שני יושביו בטוחים לגמרי, כל אחד מהם בעצמו ובעולמו. הביטחון הזה אינו מתערער לאורך הסיפור כולו, בעולמו אין הפתעות או אירועים בלתי צפויים, הכול מתוכנן ומחושב היטב. בעולם הזה אין סודות, אין מסתורין ולא מתחוללים בו נסים. בסוף הסיפור אפילו האישיות נעלמת ממנו, לכאורה. אם הסיפור מייצג רק את התפשטות הטוטליטריזם, מהו כאן מקומו של המיתופואסיס, שלהגדרתנו, אינו אלא התפשטות או התגלות של אתיקה?

30. רולאן בארת, מיתולוגיות (הרגום עירו בסוק, עריכה משה רון), כבל, תל-אביב 1998.

Gilles Deleuze, *Le Pli*. 31
Leibniz et le baroque (trans.
 B. Skuratov), Moscow 1998,
 pp. 63-70.

עצם השאלה מובילה להפרדה מתודולוגית חשובה: יצירת מיתוס כמנגנון של יצירת משמעות (או ייצור פרשנויות) אינה זהה למנגנונים רטוריים של טקסט. בניגוד לסברתו של רולאן בארת,³⁰ מיתוס אינו רטוריקה. צמצומו של מיתוס לרטוריקה הורס אותו, ואילו רטוריקה משמשת ככלי ליצירת מיתוס. יציבותו של העולם בסיפור הנדון אינה אלא צורה רטורית, שטחה החלק והמלוטש של הפרסומת, אך גם, להבדיל, פניו הלבנות של לאוקואון. פני השטח הרטורי הזה חסרים כל עומק; אין בהם שקיפות. לכאורה, הם אינם משאירים תקווה למבטו המתעניין והנרגש של ההרמנויטיקן. אך די שניגע בהם נגיעה קלה בנקודה כלשהי, וממנה יתפזרו לכל הכיוונים קפלים דקים ועבים של משמעות: התרגשויותיה הבלתי צפויות של היציבות. אתגר קרת מרהט את סלון גיבוריו בכורסה מביתו של ז'יל דלז, המעוצב בסגנון הבארוק.³¹ הסיפור-הגיבור-הכורסה גופו עדיין אינו מיתוס. הקפל שעל פני שטחו הרטורי של הגוף הוא המיתוס שנוצר בסיפור. הגוף חסר הפנים וחסר הפנים הוא רק מישור מתקפל, פיסה של עור חלקלק, רטוריקה של יציבות. נסו לשבת בכורסה זו, ותראו כיצד פני שטחו של העולם היציב נסדקים במשחק קפלים בלתי צפוי.

ובכן, התפשטות הטוטליטריזם יוצרת ומלטשת את המישור הרטורי בלבד. רק מגעו המתעניין של הקורא בסיפור-גיבור-כורסה יוצר את המיתוס, ובו אישיות שאינה אלא נקודת קיפול המתרוצצת על פני השטח כל עוד הקורא נוגע בו. זו אישיותו של האדם-הכורסה שקמה לתחייה בעצם היגוד מיתוס המטמורפוזה שלו. מתברר אפוא שכמו בסיפור הקודם, קיפולי המישור של דה-פרסונציה אינם אלא נקודות של פרסונציה. בנקודות האלה מתחוללים נסים של התגלות האתיקה. אך לעתים, כשהקיפול חד וחזק מדי, המישור נסדק ועיני ההרמנויטיקן מסתנורות בזוהר ההתגלות האכזרית, כמו בסיפור הבא.

"להטוט כובע"

גיבורו של הסיפור "להטוט כובע" הוא קוסם שמבדר ילדים אישיים ומשועממים בימי הולדת, עד שביום מן הימים הוא שולף מכובע הקסמים שלו את ראשו הערוף במקום שֶפֶן, וביום אחר – את גופתו של תינוק מת. להטוט חדש זה זוכה לאהדה נלהבת מצד הילדים, אבל הורס את הקוסם נפשית. כמו בסיפור הקודם, גם בסיפור הזה נוצר מיתוס של גלגולי צורה: מטמורפוזה. הפעם מושאו של גלגול זה אינו גופו של אדם, אלא גוף הדברים המשמשים אותו: אביזרי הקוסם המשעשעים. ואם בסיפור הקודם הגלגול הוא כעין היגד שהאדם משמיע – ונעשה מאושר, בסיפור הנדון האדם תופס את הגלגול כאמירה המיועדת לו – ועושה אותו אומלל. בעוד בסיפור הקודם אישיות האדם הפכה לחפץ שנועד לשעשוע, ב"להטוט כובע" השעשוע הופך להר הגעש של תוהו ובוהו. במיתוס שנוצר בסיפור מתגלה מהותה של המטמורפוזה: פלישת הכאוס אל המציאות

הנתונה, היפרמות הרצף הסיבתי הצפוי והמוכר. פריצת הכאוס, המקור הלא נדלה של משמעות, לתוך גבולות הקוסמוס היציב והצפוי נתפסת כאמירה, כלומר, כרצף בעל משמעות. אך אמירה זו היא אמירה שתומה. הווה אומר, כדי ססדרת הסימנים/הגלגולים תהיה לאמירה יש לפענח את מסתוריה, לפרש אותה. כאן באה לידי ביטוי תפיסה הרמנויטית-נוואולוגית עתיקה (מיוונית: נואוס – שֶׁכֶל), שלפיה כל אירוע, כולל אסון, פשע או משגה, מעוגן בחוכמה הקוסמית והשכל האנושי יכול להבינו ככזה. ההבנה הזאת אינה אלא קתרזיס, העושה את הטרגדיה לפרדיגמה של ההווה עצמה. אולם גיבור הסיפור אינו מתנסה בחוויה מטרת ומשחררת ממין זה, אלא להפך, רוחו מזדהמת בפחד והוא שוקע באי־עשייה. הוא רק חש במעומעם שמה שקרה לו היה אורקל, מסר שמימי, סודי ומוצפן, ושהוא נידון להפוך מקוסם לנביא־הרמנויטיקן ולעמול על פרשנותו של מסר זה עד סוף ימיו. עדיה מנדלסון־מעוז טוענת, שהקוסם הוא "קורבן של מציאות לא ברורה"³². הייתי אומר, שלא המציאות הלא ברורה עצמה אלא עוצמת התגלותה היא שפוגעת בגיבור הסיפור; במובן מסוים, כל הרמנויטיקן (ואולי כל פילוסוף, כל מי שמתבונן במציאות וחושב עליה) הנו קורבן של אי־בהירות ואי־ודאות, אבל לא כל אחד נופל קורבן לאלמותה של ההתגלות/האחרות. במיתוס שנוצר בסיפור זה מתממש הפוטנציאל הטראומטי שלה. עצם האפשרות של ההתגלות הטראומטית מעלה את השאלה בדבר מחירו של המגע עם האחר ואלמותו. במובן זה, תפיסת ההתגלות כטראומה שייכת לאותה גישה באתרופולוגיה פילוסופית, אשר רואה את התרבות כמכוננת באלמות (נציגה המרכזי הוא רנה ז'יראר³³). לפי תפיסה זו, יצירת המיתוסים וסיפורם מחדש, וכן טקסים, חגים ומסורת בכלל יתפרשו כמנגנוני התמודדות עם טראומת ההתגלות. הגיבור היה עֵד למטמורפוזה נוראה, אשר נתפסת כעדות או כהתגלות (או יצירת מיתוס) ומולידה שרשרת אינסופית של פרשנויות, מפני שמראותיה מסתירים יותר משהם מגלים. ההתגלות הזאת, כמו כל התגלות, היא עדות לכך שפשר העולם הוא סוד. ומי אמור לדעת זאת יותר טוב מקוסם, נינו האומלל של מכשף אגדי, של מאגיֶקן או שאמאן? אולם בסיפור זה הקסם יוצא משליטתו של הקוסם ומגלה את פניו הכאוטיים. יחד עם זאת, ב"תאונת עבודה" זו מתגלה מהותו האתית של המיתוס: דיאלוג כואב עם האחר, האיום ונורא באחרותו. בכך המיתוס לא רק מגלם את האתיקה, אלא גם בוחן את גבולותיה: עד כמה ירחיק לכת הדיאלוג עם האחר, לפני שהדבר יגוע באישיות ויפרקה? ככל הנראה, העֵמְדה במבחן של גבולות האתיקה של האחר הֵנָה אחד התפקידים העיקריים של המיתופואסיס אצל אתגר קרת. בתפקידו זה, המיתופואסיס מתהווה כבעיה אתית. הבעיה נוצרת בנקודות הקיפול של המישור הרטורי־פואטי: שימוש בקלישאות לשוניות ובמוטיבים מיתולוגיים, אינטרטקסטואליות ופרודיזציה,³⁴ וכדומה. לא במישור הזה עצמו – שהוא התגלמות הסטריאוטיפיות וה"מובנות מאליו", עולם של סימנים ריקים – אלא בקפלי הדקים מתרחשת הטרגדיה האמתית. ה"אמיתיות" הזאת היא פונקציה ישירה

32. "עולמות אפשריים ביצירתם של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת", עלי שיח 38 (1996), עמ' 58.

33. ראו, למשל: Rene Girard, *Violence and the Sacred* (Trans. Patrick Gregory), Johns Hopkins University Press, Baltimore 1979.

34. ראו על כך, למשל: ליוה צ'ודנובסקי, "האם קיימים תורים שחורים? על פרודיה בסיפורים קצרים של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת", עיתון 77, 223-222, עמ' 28.

של עוצמת המיתוס הנוצר בה, כלומר, פונקציה של תוקף הבעיה האתית שבה מתממשת האישיות: הגיבור הטראגי נוסח אתגר קרת.

"חור בקיר"

המיתופואסיס בסיפור "חור בקיר" נשען על המנגנון הרטורי של ההנמכה – ישירה ומהופכת – מנגנון שכל מבקרי יצירתו של קרת הבחינו בו. נסים מוצגים בו כאירועים שגרתיים ורגילים, ואילו הרגיל מוצג כלא מציאותי ומופלא. מנגנון זה שייך למסורת של פואטיקת האבסורד. ברם, בסיפור הנדון אין תפקידו לעצב את תפיסת העולם האבסורדית; מטרתו לבנות מודל של יחסים עם האחר (אדם אחר ועולם אחר), אשר יכלול את האבסורד כאחד ממרכיביו ובכך ינטרל אותו ואת עוצמתו ההרסנית.

הסיפור מתאר קשר של חברות בין אודי לבין מלאך המגיה דרך "חור בקיר", עד למותו המפתיע של המלאך, המערער את האמונה בכוחותיו העל-טבעיים. בבסיסו של המיתופואסיס שבסיפור מונחות כמה קונבנציות מיתופואטיות. הסיפור אינו נאבק בהן, אינו מנסה לערער את ביטחון משמעותן, אך גם אינו מאשרר אותן בפעולות הרגילות של שימוש מחדש ופיתוח. הסיפור, כמו אודי גיבורו, מעמיד את הקונבנציות האלה במבחן מתוך חיבה כנה ואגב חשיפה מיתממת של מנגנון המבחן. היחס לקונבנציה המיתופואטית מוצג בו כיחס של רעות בין אודי לבין חבר-לא-חבר שלו – המלאך.³⁵ לכן סיפור זה מתגלה כ"אֶרֶס־מיתופואטי", כלומר, הוא חושף ובוחר את מוסכמותיה של אמנות המיתוס. מיתופואסיס, כמו רעות או אהבה, צריך לעמוד למבחן ולהוכיח את עצמו כל פעם מחדש.

שתי הקונבנציות המרכזיות שהסיפור מתבסס עליהן הן החור והמלאך. החור הוא גלגולו של טופוס המערה המיתולוגית-אגדית, פרודור אל עולם אחר, דרך מסתורית ופלאית לגן-עדן או לגיהנום, המקום שהאדם נפגש בו עם שליחי העולם האחר, השומרים על המעבר ו/או מדריכים את האדם דרכו (מלאכים, חיות קדושות, גמדים, אלילים, מפלצות או יצורים מיקס־אנתרופיים או זואומורפיים אחרים). מוטיב החור גדוש סימבוליקה פסיכולוגית וארכיטיפית (יסודות אנאליים, אוראליים ואדיפליים, רחם האם, מוות, גילוי עריות וכד'), וכן סימבוליקה תרבותית ריטואליסטית (טקסי חניכה, טכניקות מיסטיות של מעבר והתאחדות, כינונה של תרבות והגדרת גבולותיה וכד'). היום, אחרי מאה שנה של עיסוק במיתוס במחקרים פסיכולוגיים, אנתרופולוגיים ותמטולוגיים אינטרנסיביים, אין צורך להרחיב את הדיבור בעניין זה. נציין רק תמורה אחת בקונבנציה: בסיפורנו החור הוא "חור בקיר", כלומר, בעל סממן עירוני מובהק המעוגן בקונבנציה אחרת, אשר מנוגדת לכאורה לקונבנציות המיתולוגיות. מדובר בתנאים ריאליסטיים של סבירות ואמינות: "בשדרות ברנדוט, ממש ליד התחנה המרכזית, יש חור בקיר. פעם היה שם כספומט, אבל הוא התקלקל או משהו, או שסתם לא השתמשו בו, ובא טנדר עם אנשים מהבנק שלקחו

35. הפרודיזיה שצ'ורנובסקי הבחינה בה בסיפור זה ("האם קיימים חורים שחורים", עמ' 28), היא רק מרכיב אחד במנגנון מבחן הקונבנציה וביחסי הרעות. כמו כן, יש להקפיד על הבחנה שצ'ורנובסקי לא עשתה אותה: בין סטריאוטיפ, שהשימוש בו מנמיך את ערכה האסתטי של היצירה או יוצר אפקט פרודי, לבין קונבנציה, שלא קשורה לשיפוט ערכי אך יחד עם זאת, תמיד נתונה למבחן. במקרה של קרת, לא הייתי מרבה לדבר על סטריאוטיפים; ואם בכל זאת, הייתי מסכים עם עמדתה של אריאלה בהלול-דימנר, שלפיה קרת לעולם אינו נעצר בסטריאוטיפי ("כלאחר יד מהכובע יצא חינוק", עיתון 77, גיליון 178, עמ' 46).

.36 קרת, עמ' 24.

אותו ואף פעם לא החזירו".³⁶ שילוב של ריאליסטי ופנטסטי, האופייני לסיפורים רבים של קרת, משרת את מנגנון ה"טריוויאליזציה" של הפלאי שמטרתו, כאמור, לבחון את הפנטסטי מחדש.

חור בקיר אינו רק תחליף או גלגול של המערה האגדית; הוא מסמן גם סביבה אתית שונה. שינוי זה קשור בהעמדתה במבחן של הקונבנציה השנייה: המלאך. אודי פנה אל החור בקיר, "כשהרגיש נורא לבד".³⁷ הפנייה הזאת, אשר מסתיימת בצרחה "שהוא רוצה שיהיה לו חבר מלאך",³⁸ יוצרת סיטואציה אתית לוינסיאנית, כאשר האתיקה מתפרשת כתשוקה אינסופית אל האחר הבלתי־נתפס. ה"לוינסיאניות" הזאת ממומשת ומופרת בזמנית בהתגלמותו הפרסונליסטית של האחר: המלאך. ממומשת, מפני שהתשוקה לאחר המוחלט יכולה להתבטא רק ביחס עם האחר האנושי הקונקרטי; מופרת, מפני שיחסו של אודי למלאך חוצה את גבול היחס האתי, שהנו יחס של מרחק וכבוד.

החור בקיר מתגלה כאיקונה כמעט בנלית של פריצת המצב המכונה "לדבר אל הקיר". תשוקתו הנואשת של אודי לדיבור אל האחר גורמת לו להפנות את פניו אל עבר החור. להבדיל מהקונבנציה, אודי אינו נכנס לתוך החור ואינו עובר דרכו, אלא פונה אליו בתשוקה ובציפייה לאחר. העולם האחר האגדי־מיתולוגי מתגלה כאחר של היחס האתי. פניית האדם לעולם אחר מתגלה כדרישת האתיקה, המונעת על־ידי תשוקתה של אישיות לאישיות אחרת. המפגש בין האדם לבין העולם האחר, קרי, יצירת המיתוס, מתגלה ככינון האתיקה ומימוש ביחס לאישיות אחרת.

ובכן, תשוקתו של אודי לאחר מתממשת ומתפוגגת בדמותו של המלאך, ש"בכלל לא היה חבר".³⁹ בהמשך הסיפור, בהתבסס על הרטוריקה המנמכה של תמימות וילדיות, נפרשת מערכת היחסים בין אודי למלאך. על פניה של רטוריקת ההיתממות הזאת, שאינה מסתירה את זיופה, נוצרת אישיותו של המלאך. המלאך, שליחו של העולם האחר, אמור לכאורה להביא מסר לאדם, להציב בפניו סוד ולאצלו לפרש אותו. ואכן, המלאך מספר לאודי סיפורים, אך כל־כך מגוחכים, נטולי עוצמה וחסרי שָׁגֵב, שהם נתפסים כשקרים. אין בסיפורים האלה לא סוד לפענח אותו, לא אבסורד להאמין בו, לא יופי ליהנות ממנו. ובכל זאת, הם פותחים פתח לפלאי. הרטוריקה מכסה את הפתח הזה באמצעות בנליזציה של האחרות: "הוא סיפר לאודי סיפורים שאפשר היה למות: על מקומות בשמים, על אנשים שכשהם הולכים בלילה הביתה לישון, משאירים את המפתחות בסטרטר של האוטו, על חתולים שלא מפחדים מכלום, שלא יודעים אפילו מה זה 'קישתא'".

.40 שם, עמ' 25.

איזה סיפורים היה ממציא, ועוד אחר־כך נשבע בחיי אלוהים".⁴⁰ סיפוריו של המלאך מציגים מציאות הפוכה מן המציאות המוכרת. כנראה, המציאות האחרת הזאת משקפת גם אמת אחרת כלשהי; אבל הרטוריקה של הבנליות שבה נמסרים הסיפורים, והיגודם מחדש על־ידי המספר בלשונו העילגת והדלה, חוסמים דרך בפני כל הרפתקה אינטלקטואלית או אמוציונלית (דתית, מיסטית או פילוסופית) שהם היו עשויים לאפשר אותה, ואינם מותירים אלא את האופציה המשעממת לראות בהם "סתם" שקרים.

אך ההרפתקה מסתמנת בכל זאת. אותה צורה רטורית, שמנטרלת את הרושם של ההתגלות, מטשטשת גם את הגבולות בין סוגי הסיפור. כתוצאה מכך, נותרת אי־ודאות: עד כמה מסירתו של המספר (או של אודי) היא לא מהימנה? מבקריו של קרת מניחים מהר מדי וכמובן מאילוי, שנקודת תצפיתם של הילדים בסיפורי אינה מהימנה; אך מה אם היא מהימנה בכל זאת? ולמה להציג שאלה זו כהנגדה בינ־ית: מה אם שיחו של הילד הוא שילוב מורכב בין צורות שיח שונות, בין צורות מגוונות של דיבור זר? מהי לשונו של המלאך? אולי הסיפורים שלו כשלעצמם נגועים ברטוריקה של בנליות? ואם כן, מדוע ההתגלות (של האחר, של המציאות האחרת, של האחרות) זקוקה לרטוריקה זו?

המלאך אינו ממלא גם את התפקיד הריטואלי שלו: אינו מדריך את האדם באמצעות טקסים ומבחנים של חניכה. הסיפור הופך את הקונבנציה הזאת על פיה: המלאך עומד למבחן בעולם הזה, והאדם הוא שמדריך ובוחר אותו. המלאך, ולא האדם, הנו הסובייקט של המסע המיתריטואלי. למרות כישלונו, במסע זה, במפגש זה בין העולם האחר לבין העולם הנתון, מתהווה אישיותו של המלאך, כלומר, נוצר המיתוס שלו. פרדוקס מותו האנושי של המלאך מתגלה כהיגיון פרסונליסטי של המיתוס שלו.

מות המלאך הוא הנס (המהופך) העומד במרכז המיתופואסיס בסיפור, ומהותו הטרונסצנדנטלית של המלאך מתממשת בו במישור ההיסטורי: "פתאום אודי נתן למלאך דחיפה קטנה מאחור, והמלאך איבד את שיווי המשקל. זה היה סתם בצחוק, הוא לא רצה לעשות לו שום דבר רע, רק להכריח אותו לעוף קצת, בשביל הקטע, אבל המלאך נפל את החמש קומות כמו שק תפוחי אדמה. אודי הסתכל עליו המום, שוכב על המדרכה למטה. כל הגוף שלו בלי תנועה, רק הכנפיים מפרפרות פרפורים קטנים אחרונים כאלה, של לפני המוות."⁴¹ הנס הזה הוא האירוע הלא טריוויאלי הראשון והאחרון בסיפור. כשמתברר שתפקידו של המלאך הוא להיות בן־אדם ולהתהוות כאישיות, המנגנון הרטורי של הבנליזציה מתהפך ומתגלה כמנגנון של מיתופואסיס, הבנוי כמבחן הקונבנציות המיתיות־ריטואליות. המיתוס של המלאך מנוסח בצורה התמציתית ביותר במילות הסיום של

הסיפור: "אפילו מלאך הוא לא היה, סתם איש שקרן עם כנפיים."⁴² זהו מיתוס של כישלון הקונבנציה. לידו הדוחפת של אודי אותו התפקיד כמו לידו הנוגעת של הילד, גיבור הסיפור "נעליים": לכוונן את האישיות ולהעמיד במבחן את היחסים עמה. יחד עם זאת, לאחר שהמלאך מתגלה כבן־אדם, מתברר שהניסיון או המבחן שלו הוא רצח. האם המבחן הזה מממש את האתיקה המונחת בבסיסו של המיתופואסיס, במפגש עם האחרות? מהי סיבת מעשהו האחרון של אודי: אמונה/אמון במהותו השמימית/האחרת של המלאך, או חוסר אמונה/אמון? היות שאודי לא רצה במותו של המלאך, יש להניח שהוא האמין כי הלה יוכל לעוף; אבל אם האמין, מדוע החליט לבדוק אותו? סימן שלא האמין? אך אם לא האמין, כיצד בכלל התגלתה לו המציאות האחרת? ואם היחס האתי מניח את קיומו של הכבוד לאחר, האם הוא מניח גם אמון אינסופי באחר, ללא צורך או רצון

41. שם, עמ' 26.

42. שם, עמ' 26. ליהוה צ'דנובסקי סבורה, שהמספר "מקבל את המושג 'מלאך' כמובן מאילוי או, ליתר דיוק, כמושג ריק מכל תוכן מטפיזי, שאותו הוא ממלא בתוכן אנושי" ("האם קיימים חורים שחורים", עמ' 28). הייתי מתנגד ואומר, כי ה"אנושי" אינו יכול להיות פיצוי ותחליף בתפישת האחרות של האתיקה והמטפיזיקה, המונחת בבסיסו של הסיפור הנדון.

לאמת את אמינותו? האומנם יחס אתי (רעות, אהבה או כבוד), כמוהו כמו אמונה דתית, אינו זקוק להוכחות? שאלות אלה נשארות פתוחות, והקורא ניצב מול אי־ודאות מוסרית. זו מטרתו המשולשת של המיתופואסיס אצל קרת, ואולי של המיתופואסיס ככזה: לכונן את היחס האתי, להעמיד במבחן את גבולותיו ואת מהותו ולערער את הודאות ואת הטריטוריאליזם של האתיקה. ובכן, ניתן לסכם שבסיפור הנדון המיתופואסיס מתהווה בארבעה מהלכים (לא בהכרח רצופים מבחינת הזמן או העלילה): כינונה של האתיקה בנס ההתגלות; טריטוריאליזציה של האתיקה ושל ההתגלות; דה־טריטוריאליזציה של האתיקה – בחינתה מחדש וערעור של ודאותה; רה־טריטוריאליזציה מדומה שלה במשפט הסיום של הסיפור ("סתם איש שקרן עם כנפיים") – מהלך שלא ברור אם הוא מאשר את האתיקה או מערער אותה מחדש. בעצם היווצרותו, המיתוס שואל מחדש את השאלה בדבר היחס בין אתיקה, אמונה ואמת.

לאור מסקנה זו מתחוור הקשר שבין המיתופואסיס לבין הרטוריקה של ה"סתמיות", האופיינית לסיפורים רבים של קרת. רטוריקה זו יוצרת אותה סביבה תרבותית מיוחדת, המזוהה עם הפוסטמודרניזם, שבה יצירתו של מיתוס אפשרית רק כתגובה מתמדת בין פליאה לאדישות, בין אשרור האתיקה לבין ערעורה, בין אמונה לספקנות, בין אמת לשקר. בזאת המיתוס נוסח הפוסטמודרניזם שונה מהמיתוס הקלאסי, הרומנטי והמודרניסטי: שלושת קודמיו היו מבצר של פליאה ואמת, חזית המאבק באדישות וב"סתמיות", היגד נשגב ורווי אמונה. גם כאשר התערער הקשר המוסכם בין אתיקה לאמת (כמו ברומנטיקה) או בין אמונה לאמת (כמו במודרניזם), עצם הערעור שימש כנשק נגד ה"סתמיות"; ערעור הקשרים המוסכמים היה רק אמצעי ליצירת קשרים חדשים. אצל אתגר קרת, לעומת זאת, יצירת המיתוס עובדת כאוסצילאטור של בעיות מוסריות/אמונתיות/הכרתיות, כמנגנון התגובה הלא יציבה והלא צפויה. מותו של המלאך הוא לא ודאי, לא צפוי ופרדוקסלי בה־במידה כהתגלותו, סיפוריו ויכולתו או אי־יכולתו לעוף. לכן כל האירועים בסיפור אינם מוכיחים ואינם מפריכים שום דבר, אך גם אינם מבטלים (באופן דיאלקטי או היפר־דיאלקטי) את הצורך בהכחה, אמנם בלי לאשר אותו. קיצורו של דבר, אצל קרת המיתוס נוצר כבעיה. אישיותו של המלאך, הסיפורים והנסים שלו, כלומר, כל מרכיבי המיתוס, מופיעים כבעיה *par excellence*. המיתוס אינו פותר את הבעיה, אלא מחדש ומתחזק אותה. המנגנון של "אוסצילאטור הבעיות" מתגלה בעוצמה יתרה בסיפור הבא.

"האנשים החלולים"

קלוד לוי־שטראוס סבר, שמיתוסים הם תשובות על שאלות תהומיות באמצעות יצירת תבניות עומק של סיפורים ושל היחסים ביניהם. לתפיסתו, הסדר הסמוי תמיד מנצח את הכאוס הגלוי. גם פול ריקר והנס

גיאורג גדמר אינם מתרחקים מתפיסת המיתוס ככינון (מחודש) של סדר. המושג מיתוס הוזכר רבות בכתביהם של הוגים רבים בעשורים האחרונים, אבל הוא לא עבר דקונסטרוקציה אצל ז'אק דרידה, ולא נבחן מחדש בידי עמנואל לוינס, מישל פוקו או ז'יל דלז. ביוכל השנים האחרון לא נוצרה עבודה על נושא המיתוסים שתשווה ברמת התעוזה שלה ל"מיתולוגיות" של רולאן בארת, חיבור שראה אור ב-1957. חשיבותו של חיבור זה נשחקה בגלל חסרונותיו המדעיים ובגלל מוגבלותו הפוליטית כאחד; אך הוא נשאר עד היום מעוז מבוצר של תפיסת המיתוס כמנגנון אלים לשטיפת מוח בשירות השלטון, כלומר, כמנגנון של סדר אידיאולוגי שליט. גם חוקרים ישראלים,⁴³ ובהם חוקרי הספרות הישראלית משנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת, לא עשו רביזיה של המושג מיתוס ולא הציגו התייחסות מחודשת אליו.⁴⁴ זאת, אף כי הספרות (והאמנות בכלל) של העשורים האחרונים מספקת חומר רב המצריך חשיבה מחודשת על מיתוס ומנגנוני היווצרותו. די להזכיר את איטאלו קאלווינו ואת מילוראד פאביץ', או את יואל הופמן ואת אורלי קסטל-בלום. אין ספק, שגם יצירתו של אתגר קרת היא מעין מעבדה של המיתוסים החדשים. מיתוסים אלה אינם תשובות, לא ברובדם הגלוי ולא בתבניות העומק שלהם. הייתי אומר שהם מייצגים אורח חיים מיוחד, אתיקה או התנהגות מסוימת: מימוש היכולת לחיות את הבעיות התהומיות בלי להדחיקן ובלי לכאוב אותן או לבזוז להן, בלי ניסיונות, קדחתניים או שקולים, לפתור אותן ולסדר את העולם. מיתוסים חדשים אלה הם הרמוניה ללא סדר. הבעיה אינה נפתרת, להפך, היא מסתבכת ומשתכפלת במסכות שונות. נשף המסכות הזה הוא הצורה החדשה של קיום המיתוסים, המבוך המסחרר של דרכי היווצרותם.

הסיפור "האנשים החלולים" הנו מבין מהסוג הזה. מתואר בו לכאורה זיכרון ילדות של המספר, שבמרכזו חוויה טראומטית של הסתתרות מפני ישות זרה המכונה ה"אנשים החלולים". הסיפור פותח במילים "כשהייתי ילד",⁴⁵ והן מעידות על כך שלפנינו זיכרונות, כלומר, נרטיב אקטואלי אשר מבצע (במושגים של ריקר מהכרך הראשון של ספרו "Time and Narrative") רה-פיגורציה של עולם-בעל-משמעות באמצעות קונפיגורציה של אירועים מן העבר. יחד עם זאת, בפתחה נעשה שימוש ברטוריקה הילדית האופיינית, המחליפה את הילד הגיבור בנקודת התצפית הילדית של המספר. אפקט רטורי זה נעשה יותר מורכב ויותר בעייתי, כשהמספר מכריז על עצמו כעל "לא ילד" ("כשהייתי ילד" בעבר, כביכול, ועכשיו אינני ילד עוד), בניסיון מדומה או אמיתי להפריד בינו לבין הילד שהיה, אך ללא הצלחה ואפילו תוך כדי העצמת הסטיליזציה הילדית. בשל האפקט הזה כל הסיפור יכול להיתפס כלא מהימן, כפרי דמיונו הפרוע של הגיבור-המספר; או כמהימן. בשני המקרים יתגלה הסיפור כנרטיב מכונן זיכרון או ממציא מסורת, ושאלת המהימנות תאבד את תוקפה. ולבסוף, הפתיחה ממרקת את הסיפור כסיפור פסיכולוגי, בעל אוריינטציה פרוידיאנית. כך יתגלה הסיפור כחלום בלהות או כשיח פרנואידי.

43. ראוי לציון קובץ מאמרים בעריכתה של חביבה פריה, *המיתוס כזהדות*, אשל, באר-שבע, כרך רביעי, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב 1996, ובו ניסיון לחדש את הדיון במושג מיתוס. ניסיון זה ניכר במיוחד במאמרה של חביבה פריה, "שבת שבתאי ומיעוט הירח – החיבור הקדוש: את ותמונה" (עמ' 143-191).

44. לא אורציון ברטנא בשמונים (אורציון ברטנא, *שמונים: ספרות ישראלית בעשור האחרון*, אגודת הסופרים העברים בישראל 1993, עמ' 220), לא דוד גורביץ' בפוסטמודרניזם (דביר, תל-אביב 1997), לא אברהם בלבן בגל אחר כסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית (כתר, ירושלים 1995).

45. קרת, עמ' 16.

שלוש הפרשנויות, שלוש המסכות האלה (ואולי יותר), מצטרפות במיתופואסיס למחול אחד, והתהוותו של השיח בסיפור מתגלה כהתהוותה של האישיות המיתית. ההתהוות מתחילה בהגדרת הסובייקט המדבר בהווה ובהצבת סָפֵן הזמן בעבר. פעולה לשונית זו – הפרדת הזמנים – מְקַנָה לזמן עבר (שהנו מדומיין או לא; אין זה משנה) כמעט באופן אוטומטי מעמד של אירוע מכוון, ולזמן הווה, כלומר, זמן השיח, מעמד של סיפור האירוע המכוון, כלומר, מיתוס בהגדרתו הקונבנציונלית. כבר בצורתו זו נחשפת מהותו הבין־פרסונלית של המיתוס: המספר מגדיר את עצמו כילד בזמן עבר רק כדי להציג אירוע; רק ביחס לאירוע זה יש משמעות ל"היות ילד בעבר", ורק ביחס לאישיותו של ה"ילד" (המדומיין/הלא מדומיין) האירוע מקבל משמעות. האירוע הזה הוא מפגש עם עולם אחר, המיוצג בידי אנשים אחרים. בבסיס המפגש מונחת כמובנת מאליה הבחנה חדה בין "אנחנו" לבין "הם", המציבה באופן ברור את אישיות המספר במרכז העולם אשר מזוהה באופן טופוגרפי, פסיכולוגי (וארכיטיפי) וסמלי עם הבית; הנחה נוספת, המשולבת בשיח כמובנת מאליה וכמוסכמת על הכול, היא ההבחנה הבינארית בין ייחודיותה של האישיות המרכזית לבין אלמוניותם של זרים; וכמו בסיפור "חור בקיר", הקשר בין עולם זה לעולם אחר מתקיים דרך חור בקיר, ה"חור של העינית": "כשהייתי ילד היו באים אלינו כל מיני אנשים הביתה ודופקים בדלת. אבא היה מסתכל בחור של העינית אבל לא פותח. והם היו דופקים על הדלת, דופקים בפראות, ואני הייתי קצת מפחד מהם".⁴⁶

46. שם, שם.

אירוע המפגש עם אנשים אחרים שמחוץ לבית הוא האירוע המכוון, לכאורה, והוא מבוסס על אלימותו של האחר, התקיף והפעיל, בניגוד לאלה שנמצאים בפנים. אמנם נוכחותו של אבא גורמת למידה רבה של הזדהות אדיפלית ולמגמה סכיזופרנית בהמשך, אך נוכחות זו מונחת בבסיס השיח כנתון מובן מאלי: "אבל אבא היה תמיד ניגש אלי ונשכב לידי על השטיח, נשען עם הגב שלו על דופן הפסנתר ומחבק אותי חזק־חזק".⁴⁷ בסצנה מכוונת זו התרבות נוצרת מתוך אלימות (לפי רנה ז'יראר)⁴⁸ או מתוך דחייתה, כלומר, מתוך כישלונה של מחוות הניכוס האלימה (לפי המודל ה"גנרטיבי" של אריק גאנס)⁴⁹ של האנשים האחרים כלפי האובייקט/המרכז/הסובייקט הסקרלי: הבית והאב. ובכן, כבר בשורות הראשונות של הסיפור ניתן להבחין במנגנון האנתרופולוגי־פורמלי של כינון התרבות, של יצירת המיתוס על אודות שורשיה. ואולם, באותן שורות מצאנו גם כמה הנחות יסוד המעוגנות בשיח ברמה של נתון מוקדם מובן מאלי (במושגים של ניתוח פרגמטי),⁵⁰ ובכך הן מקדימות, בכעין אוטומטיזם אילם, את החידוש (שוב, במושגים של ניתוח פרגמטי) המרעישי והטראומטי של השיח: את יצירת הסצנה המכוונת של התרבות (שהיא גם הסצנה המכוונת של הלשון, כפי שנראה בהמשך). בהנחות יסוד אלה (הפרדה בין עבר להווה, בין מרחב פנימי/מרכזי למרחב חיצוני/שולי, בין "אנחנו" לבין "הם", בין ייחודיותה של האישיות המרכזית לאלמוניותם של האנשים שבחוץ, נוכחותו של האב במרכז יחד עם האישיות המרכזית)

47. שם, שם.

48. ראו, למשל: Rene Girard, "To Double Business Bound", *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, The Athlone Press, London 1988, pp. 44-45; 94-96.

49. Eric Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1981, pp. 37-44.

50. ראו, למשל: Elda Weizman, "Building true understanding via apparent miscommunication: A case Study", *Journal of Pragmatics* 31 (1999), p. 838.

ניכר אופי מיתולוגי-קלאסי מובהק: הן אינן אלא בבואות של מיתולוגיות קוסמוגוניות ואנתרופוגוניות, שכמעט כל התרבויות הידועות מבוססות עליהן. תמונת העולם שיוצרות הנחות אלה בונה את ההקשר הראשוני וה"טבעי", כביכול, של הסצנה המכוננת האלימה, שמעתה לא תוכל להיות מוגדרת כמכוננת ממש. ריקר היה קורא להקשר זה (במושגי המימיזיס שלו) פְּרֶה־פיגורציה; בארת היה קורא לו, ברוח ה"מיתולוגיות" שלו, "נטורליזציה של התרבות". אך בעבורנו היום, כשאין עוד צורך להוכיח שוב ושוב שהכול הוא תרבות (ולא רק לשם ניצולם של החלשים/המיעוטים), וכשברור שהטבעי לא רק מנוצל על־ידי התרבות, אלא גם מופיע כאחד השחקנים הראשיים במשחקה (כמו, למשל, הגוף בפוסטמודרניזם), הבחנתו של בארת אינה תקפה עוד. זאת, בתנאי אחד: כדי להתנער מהסטיגמה של המנוצל, הטבעי חייב לנטוש את התחום של ה"מובן מאליו". יצירת מיתוס היא הנטישה הזאת, היא ההתנגדות לרטוריקה, בניגוד למה שחשב בארת. זה מה שמתרחש במשפטים הבאים של הסיפור.

"אל תפחד, היה [אבא] לוחש, 'אין ממה לפחד, זה בסך־הכול האנשים החלולים'. ואבא היה לוחש לי באוזן, 'שיפמן, תפתח את הדלת. אנחנו יודעים שאתה שם', והאנשים היו חוזרים אחרי שנייה על הדברים של אבא, רק בקול. [...]' אתה רואה, היה ממשיך אבא ללחוש, 'אין ממה לפחד. הם אנשים חלולים, בלי גוף, בלי כלום, סתם קולות'".⁵¹ אישיותו של המספר מתהווה מתוך התנגשות עם רטוריקת הסתמיות של אבא שמניחה, שוב כמובן מאליו, שהגוף הוא מקור הפחד והקול החוזר, ההד, אינו מפחיד. מיותר לומר, שדווקא העדר הגוף וחזרתו של הקול מפחידים את הילד במיוחד: לטענה זו יש ביסוס פסיכולוגי ואינטרטקסטואלי מוצק. כך, למשל, האנשים החלולים יכולים להתפרש כבני דמותם של אנשי הצל (עם החלפה מעניינת של כפילות חזותית בכפילות מצלולית) או של כפילים דמוניים או אנושיים (עם ביסוס פסיכולוגי או בלעדיו), המוכרים היטב מטקסטים רבים.⁵² במקרה זה ניתן לדבר על מנגנון של העמדת הקונבנציה במבחן, דומה לזה שהובחן בו ב"חור בקיר".

המספר, בדומה לאביו, מקפיד לשמור על רמת סתמיות משלו ולא לחשוף בעצמו עומק אמוציונלי-פסיכולוגי. אך גם דמות ללא עומק פסיכולוגי היא לא בהכרח אלגוריה, ולכן אני נמנע מפרשנות אלגורית (במובנה הצר של המילה). יחד עם זאת, דמות ממין זה עדיין יכולה להיתפש כאישיות בעלת מאפיינים ייחודיים, שהקריאה ה"פרסונליסטית" אמורה להבחין בהם. בכלל, הקריאה הפרסונליסטית נראית לי כפתרון האופטימלי להבנת הדמויות בסיפורת הפוסטמודרנית, שחוקרים רבים אפיינו אותן כשטוחות, כחסרות מורכבות נפשית וכדומה.

קווי אישיותו של המספר יובלטו בחלקו השני של הסיפור, שבניגוד לחלק הראשון, לא יובא בו עוד דיבור ישיר של הדמויות האחרות ויישאר רק קולו של המספר. ואולם, כבר בחלק הראשון של הסיפור ניכר היטב המאפיין העיקרי של אישיות המספר: עצם חזרתם של האנשים ושל הקולות מפחידה אותו. חזרתם של האנשים החלולים כרוכה בחזרתם של הקולות

51. קרת, עמ' 16.

52. ראו את סקירתו של אברהם בלבן, גל אחר בסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית, כתר, ירושלים, 1995, עמ' 52-53.

- והמילים בדבריו, אם לא מזוהה אתם: "ואבא היה לוחש, 'אנחנו עוד נחזור, שיפמן, מצאת לך עם מי להסתבך.' והם היו חוזרים אחריו. והם תמיד חזרו, האנשים החלולים, ואנחנו תמיד התחבאנו".⁵³ חרדת החזרות מתבטאת, בין היתר, בחזרות כפייתיות טראומטיות בלשונו של המספר, בתבנית תחבירית של "ואבא... ואנחנו... והם... ואז" וכד', ההולכת ומשתכפלת בלי סוף; בחזרתה של צורת עבר מתמשך בכל משפט: "היו באים... הייתי מפחד... היה לוחש... היו חוזרים" וכד'. מעגלי החזרות האלה נשברים רק פעם אחת בחלק הראשון, במילה האחרונה בו: "התחבאנו". מילה זו היא מעין פסיחה ומעבר לחלק השני, שצורת העבר הרגיל דומיננטית בו והמספר טוען בו שאינו מפחד עוד. אמנם האנשים החלולים נשארו, והם והקולות ממשיכים לחזור, וכן גם התבנית התחבירית של "ו... ו...". אבל הפחד נעלם: "[...] ואחר-כך שוב פעם הם באו. אנחנו המשכנו להתכרבל בפינה, לפעמים אבא היה אומר את מה שיגידו ולפעמים אני. ובפנים התפלאתי על זה שפעם פחדתי כל-כך והיום המילים שלי חוזרות מהם כמו כדור טניס שזרקתי על קיר. סתם, ממש סתם".⁵⁴
- אולי ניתן למצוא הסבר לשינוי הזה במישור הפסיכולוגי במות אמו של המספר, כלומר, בגיבוש זהותו הגברית ובפיתוחה של הזדהותו המוחלטת עם אבא, שאפילו כרוכה בחילופי מקומות אתו במותו: "וגם אבא מת בפינה שם ליד הפסנתר, כשאני מחבק אותו את החיבוק שהיה מחבק אותי כשעוד פחדתי".⁵⁵ ואולם, הסבר זה בעייתי. כך, לא ניתן לומר דבר על יחסו של המספר לאמו, פרט לזאת שהיא אינה מוזכרת כלל בחלקו הראשון של הסיפור ומוזכרת רק פעם אחת בחלקו השני, רק אחרי שמתה: "ואמא מתה בלי קול אבל עם גוף, והלכנו לקבור אותה".⁵⁶ בדברו על אמו המספר משחזר בצורה מהופכת את היחס בין גוף לקול, האופייני לאנשים החלולים. צורה רטורית זו מעידה לפחות על כך, שהסבר פסיכואנליטי הוא הסבר חלקי ועליו להיתמך (במקרה הטוב) במנגנונים נוספים. תפקידם של האנשים החלולים וזהותו של המספר נעשים עוד יותר מורכבים, כאשר במשפטי הסיום של הסיפור המספר מכריז לפתע: "הוא [אבא] שתק כשהורדנו אותו לקבר [...] ואני שתקתי אחריו כי בסופו של דבר גם אני, כנראה, הייתי אחד מהם".⁵⁷
- המשפט "אמא מתה בלי קול אבל עם גוף" יוצר אי-ודאות בלתי פתירה: האם העדר הקול ונוכחות הגוף מאפיינים את אמא ככזו (מקרה לביקורת פמיניסטית), או רק את אמא המתה (מקרה טריוויאלי)? מה משמעות העדרה המוחלט של אמא בחלקו הראשון של הסיפור, ומה פשר השוואתה (הניגודית) לאנשים החלולים? האם בדרך של השוואה הזאת האנשים החלולים – אנשי החזרות – חוזרים גם בדמותה של אמא, כדי לחזור בסוף הסיפור בדמותו של המספר עצמו? אם כן, מי הם האנשים החלולים ומה פשר חזרתם המתפשטת והולכת? מה אם המספר הוא אחד מהם, והסיפור שלו הוא אחת הביאות החוזרות שלו? על מילים של מי חוזרות המילים שלו?
- שאלות אלה, ובייחוד השאלה האחרונה, קשורות קשר מהותי לסוגיות

של סובייקט ("חי" או "מת") של דיבור, ולסוגיות מקורה של הלשון וכינונה של התרבות. נחזור לתחילת הסיפור ולמודל הגנרטיבי של אריק גאנס. כאמור, הסיפור הנדון אינו מאשר את המודל הזה כיחיד וראשוני, אלא מעגן אותו במערכת רב־מנגנונית. האלימות (ו/או דחייתה) אינה ראשונית, אבל היא מאפיינת את היחסים בין האנשים החלולים לבין המספר ואנשי ביתו, עד שאלה מתבוללים באלה, וההפרדות הבינריות של החלק הראשון מתפוגגות בסכיזופרניה של החלק השני. כבר אמרנו, שמחוות הניכוס של האנשים החלולים, המכוונת כלפי המרכז – המספר, האב, הבית – נכשלה. הטענה הזאת מוסיפה להיות נכונה, אם מטרת הניכוס היא אכן הגוף הסקרלי (לפי ז'רארד וגאנס). אך ככל הנראה, המטרה האמיתית היא לא הגוף אלא הקול הסקרלי, והוא קולם של אבא ושל המספר (לכן אמא אינה מוזכרת בחלק הראשון: אין לה קול, היא אינה מטרה). במקרה זה עצם החזרה של האנשים החלולים על המילים של אבא היא גניבת הקול, כלומר, מחוות ניכוס, במושגים של גאנס. אך האם מחווה זו נכשלה? כאן השיטה הגנרטיבית של גאנס מגיעה לקצה גבול יכולתה הפרשנית, מפני שבמסגרת סיפורנו לא ניתן לענות על שאלה זו בוודאות. מצד אחד, היא הצליחה ומצליחה תמיד, משום שהאנשים החלולים תמיד חוזרים, והם תמיד חוזרים על קולותיהם של אנשים אחרים; לכן גם קולו של המספר, שהנו "אחד מהם", הוא כבר לעולם קול גנוב; אם כן, כל הקולות הם קולות גנובים וכל האנשים הם חלולים, כולל הקוראים שחוזרים בקולם הפנימי על קולו של הסיפור. מצד שני, מחוות הניכוס של האנשים החלולים נכשלה משום שהקולות הגנובים חוזרים; חזרתו של הקול הגנוב היא אותה דחייה של אלימות שמולידה, בהתאם למודל הגנרטיבי של גאנס, את התחליף שלה: הסימן הלשוני; הסיפור עצמו – על קולותיו הנרטיביים, תבניתו התחביריות, מנגנוני הפסיכולוגיוויסטיים ויכולותיו הפיגורטיביות – הנו סימן לשוני שמספר על היולדו ממחוות הניכוס הכושלת.⁵⁸

האי־ודאות הזאת אינה סתירה, פרדוקס או אנטינומיה דיאלקטית; היא לא פחות ולא יותר מאשר גופו הרטורי של הסיפור, הגוף שבו חקוק זיכרונו של סימן: חי או מת. אך לגוף הזה יש פנים: קפלי־קפלים שיצרו על גביו חזרותיהם של האנשים החלולים. אלה הן פני האישיות, שהמיתוס שלה נוצר בסיפור. אישיות זו מתהווה במהלך קריאתו ואינה מזוהה עם אף אחת מהדמויות בו. עצם התממשותה מתוך היחס עם הקורא היא הנס שלקראתו נע המיתופואסיס בסיפור. גם המיתופואסיס אינו מזוהה עם אף אחד מהמנגנונים הלשוניים או הרטוריים בסיפור; לא ניתן לומר שהוא משתמש בהם או משמש אותם, ואינו נוצר מהסכום שלהם או של פעולותיהם. הוא ציור הקפלים שנוצרים על גביהם, שעה שהם באים במגע זה עם זה. ציור זה איננו יציב – הוא מקרי, רגיש ובלתי צפוי, נזיל ומשתנה ללא הרף – אבל הקווים והצורות שלו לעולם נראים כמרמזים על אישיות, שאינה מסתרת אך גם לעולם אינה מתגלה בשלמותה. היא מגרה את הקורא, משחקת אתו מחבואים. בסיפור הזה היא לובשת

58. על תורת הסיפור של גאנס
 Eric Gans, "Originary: ראי:
 Narrative", *Anthropoetics—The
 Electronic Journal of Generative
 Anthropology* (III, No. 2)
[/http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics](http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics)

מסכות רבות: הילד, המספר, האבא והאנשים החלולים, תסביך אדיפוס ומיתולוגמות קלאסיות, קונפיגורציה ומבנה תחבירי, סימנים מתים וחיים, מחוות אלימות מוצלחות וכושלות וכו'. קיומה של האישיות הזאת אינו מובן מאליו, הוא נס, והוא מפלש את הסתמיות של האירועים ושל הדיבור עליהם; קיצורו של דבר, הוא בעיה. הסיפור הוא התגלות הבעיה הזאת, אשר מתממשת בריבוי המנגנונים המיתופואטיים, בקונפליקט הפרשנויות, אך ללא קונפליקט. האישיות חיה את הבעיה הזאת ומספרת את חייה: את הטרגדיה החדשה ואת נס הקתרזיס החדש. הסיפור הבא הנו דוגמה לקתרזיס כזה.

"שפה זרה"

נסיים את דיוננו בסיפור "שפה זרה", ובו המספר (כמובן, ילד או נער) משלב את הרהוריו על תועלתה של שליטה בשפה זרה בתיאור מדוקדק של התאבדות אביו ביום הולדתו החמישים ואחת. הסיפור מאופיין בטכניקה נרטיבית מיוחדת: שני הקווים הסיפוריים זוכים לפיתוח בפסקאות נפרדות המופיעות לסירוגין בזו אחר זו, תוך כדי שילובים נקודתיים ודילוגים קלים של שני הקווים בין הפסקאות. בשני הקווים המספר מתפקד כמספר־עֵד: בקו אחד הוא מדווח על מחשבותיו האינטימיות ועל שיחתו עם אחיו; בקו השני – וכאן הקושי – הוא מדווח על אירוע שלא יכול היה לראות: אבא הטביע את עצמו באמבטיה כשהיה לבדו, אך המספר מתאר בפירוט את הכנותיו. טכניקה זו משיגה כמה תוצאות:

- (א) נוצר אפקט קולנועי האופייני, לדעת רוב החוקרים, ל"גל אחר" של הספרות הישראלית וליצירתו של קרת, בפרט;
- (ב) מהימנותו של המספר בעדותו על ההתאבדות מתערערת;
- (ג) לאחר שמהימנותו ואמינותו הריאליסטית של המספר מתערערות, עדותו עשויה להצטייר כפנטזיה ילדותית אדיפלית, וסיפורה – כפיצוי או כהתמודדות עם טראומה (במישור הפסיכולוגי);
- (ד) אם נניח, שלפחות הדיווח על תוצאת ההתאבדות מהימן, העדות תצטייר כפברוק הזיכרון, כהמצאת העבר (במובן הפסיכו־סוציולוגי);
- (ה) לפי האנתרופולוגיה הפילוסופית של ז'יראר, עדותו של המספר יכולה להצטייר כהנכחת דמותו הנעדרת של האב, תוך כינון הסימן שלו בסצינת האלימות המכוננת.

ובכן, הטכניקה ידועה ותוצאותיה צפויות למדי. נותרה השאלה בדבר מהותה, סיבת השימוש בה והקשר בינה לבין הנושא שהוא במוצהר הנושא העיקרי של הסיפור: שפה זרה.

כל כיווני הפרשנות שנמנו לעיל מתבססים על הנחה, שלפיה מספר־עֵד אינו יכול להימצא בשני מקומות שונים בר־זמן. הנחה זו אינה אלא עקרון האליבי, והיא מעוגנת במחשבה הלוגית המושתתת על חוק השלישי המוצא. לעומת זאת, המחשבה המיתית מחויבת להיגיון פרסונליסטי:

ההיגיון הפנימי של התהוות האישיות והחופש הבסיסי שלה לממש את הטרוסצנדנטלי במישור האמפירי, גם על חשבון שינוי האמפיריקה, כמו בספרות. המחשבה המיתית יכולה להניח את דבר נוכחותה של האישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן. יחד עם זאת, חשוב לציין שגם המחשבה המיתית, כמוה כמחשבה הלוגית, מאופיינת בטבעה הדיסקורסיבי הליניארי. לכן נוכחותה של האישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן נוצרת רק כסטרוקטורה, כלומר, כתבנית בתודעת הקורא לאחר הקריאה. כך, המחשבה המיתית מאשרת מחדש את חוק השלישי המוצא, אבל מוסיפה מימד חדש (אישיותי) ופותחת מרחב אישיותי חופשי בתוך הדיסקורס.⁵⁹ החופש הזה מאפשר לאישיות להתהוות לא רק במקומות שונים, אלא גם במקומות שבהם היא אינה יכולה להימצא לא בשל עקרון האליבי אלא מסיבות אחרות, כמו בסיפור הנדון. נוכחותו של המספר באמבטיה יחד עם אביו בזמן התאבדותו מקנה לו מעמד של מספר־על. המיתופואסיס של אישיות המספר מקנה, אפוא, הצדקה אונטולוגית ואסתטית לקיומו הנסי בשני מקומות ובשני גופים נרטיביים שונים בר־בזמן: כמספר־עד וכמספר־על.

שפה זרה, בדומה לטכניקה שתוארה זה עתה, משמעה הפרתו של עקרון האליבי, נוכחותה של אישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן במישור הדיסקורסיבי, ובמובן זה היא מתבססת על האפשרות המיתית של ההיגיון, על המימד הנוסף – האישיותי החופשי – של הקיום. דיבור בשפה זרה מחולל נס מיתופואי של האישיות. אנו מוצאים, אפוא, את אותו מודל מיתופואי משוכפל בקומפוזיציה ובטכניקה הנרטיבית העיקרית של הסיפור, וכן בנושא העיקרי שלו. המיתוביקורת מגלה קשר בין הטכניקה האמורה לבין שפה זרה. אך לאחר שהקשר הובן, נשאלת השאלה: מהי מטרת היווצרותו?

בבסיסו של המיתופואסיס, המייצר את התבנית התמטית־נרטיבית האחידה של הסיפור, מונחת בעיה אתית, או ליתר דיוק, בעיה של הצדקת האתיקה: האם יחס אתי עם אדם אחר ייתכן, וכיצד? אפשר, אולי, לראות בסיפור זה "תמטיקה אקזיסטנציאליסטית בלבוש פוסטמודרני",⁶⁰ אבל במישור המיתופואי מתגלה תמטיקה אתית בלבוש נרטיבי. במילים אחרות, בעיה נרטיבית־קומפוזיציונית ולוגית־אונטולוגית מתגלה כבעיה אתית. בעיית נוכחותה של האישיות בשני מקומות בר־בזמן מתגלה כבעיה של קיום תקשורת עם אישיות אחרת: נראה כאילו לקיים יחס עם האחר פירושו להפר את עקרון האליבי. זו גם בעיה הרמנויטית: בעיה של הבנה או אי־הבנה טראומטית (בדומה למה שראינו ב"להטוט כובע"). לצאת מגבולות ה"עצמי", לקיים יחס, לתקשר, להבין, לגעת בחוציות, במושגים של לוינס – כל אלה מתבססים על הפרתו של עקרון האליבי, כלומר, על מימוש הפוטנציאל המיתופואי של האישיות.

הבעיה האתית קיימת, או ליתר דיוק, נחווית, בשני הקווים הסיפוריים. (א) בקו ההתאבדות של אבא היא מסתמנת כבר בהתחלה, בפסקה הראשונה של הסיפור, כאשר עולה שאלת המתנה וערכה האתי: "ליום

59. בהקשר של סיפור אחר, אך תוך הסקת מסקנה כללית, יגאל שורין כותב: "הכמרה־חפיות/כמרה־כפילות הללו משקפות היבט יסודי בעולמו הרוחני של קרת. זהו עולם ששולט בו ההיגיון אחר לגמרי מההיגיון ששולט בעולמו הרוחני של הסופרים שקדמו לו. אצל יהושע, עוז, אפלפלה, כ־נר, כהנא־כרמון וחבריהם, הסופרים המודרניסטיים (בארץ ובעולם), הצגת הדמיון בין תופעות היא (תמיד) שלב מקדים לשלב אחר (חשוב יותר), שעניינו ההבלטה של המרכיבים הייחודיים/האונטניים של כל תופעה ותופעה. לעומת זאת, אצל קרת וחבריו ה'פוסטים' (בעולם ובארץ), ההצבעה על ה'ייחודיות' של התופעות היא (תמיד) שלב מקדים לשלב אחר (חשוב יותר) שעניינו ההבלטה של המרכיבים השגרתיים/השרירותיים של כל התופעות" ("הפוך על הפוך", הארץ, ספרים, 14.5.1997, עמ' 12). על אף קבלת הטענה בדבר "היגיון אחר", יש ככל הנראה צורך לבחון מחדש – בין היתר גם באופן מיתוביקורתי – את סוגיית ה"ייחודיות" בסיפוריו של קרת וביצירה ה"פוסטית" בכלל.

60. טלי יניב, עמ' 68.

61. קרת, עמ' 79.

הולדת החמישים ואחת שלו קנינו לאבא פיפ. אבא אמר תודה, אכל מהעוגה שאמא הכינה, ונישק את כולם".⁶¹ בהמשך מתברר שהמתנה, בניגוד למהותה, ממרקת את הקרע בין אבא לקרוביו, את אכזבתו, את כעסו ואת מצוקתו, שהנם אקזיסטנציאליים ואתיים בה־במידה. רגשותיו אלה הם תולדה של הכרעותיו והחלטותיו בעבר: "הוא רצה להגיד לי איזה משהו על איך אם לא היה מתחתן עם אמא שלי בטח היה נוסע לסקנדינביה ובונה לעצמו בקתה באיזה יער שכוח־אל, ויושב בה בערבים על המרפסת ומעשן פיפ. [...] הסיבה שרצה לבנות את הבקתה הזו ביער בסקנדינביה היתה בעיקר בגלל השקט. אבא שלי מאוד אהב שקט. כשאני ואחי היינו בוכים כשהיינו תינוקות, זה היה מציק לו כל־כך שלפעמים פשוט רצה לחנוק אותנו".⁶² המצוקה של אבא נובעת מהאליבי שלו: אי־יכולתו להיות במקום אחר או להיות אחר ולחיות חיים אחרים. אליבי זה מחבל ביחסיו עם אחרים.

62. שם, עמ' 80.

ברגעי חייו האחרונים אבא בוחן את האליבי שלו באמצעות שפה זרה – שורה משיר בהונגרית: "[...] זמזם לעצמו שיר בהונגרית, שהלך בערך ככה: 'אוזרספ? אוזרספ? אוקינקי סמט לפ. אוקינקי, סמט פאקטה.' מי הוא היפה? מי הוא היפה? זה עם העיניים השחורות. הוא ההכי יפה."⁶³ כשאבא שר את השיר בשפה הזרה, הוא מנצל את היכולת הפוטנציאלית (המיתית) של אישיותו להיות גם במקום אחר בה־בעת. ומהי התאבדות אם לא ניסיון אחרון לחצות את הגבול האחרון של ה"עצמי" (במושגים של ז'ורז' בטאי)⁶⁴ ולהפר בכך את האליבי האכזרי; לחיות את הקיום המיתי ולהגשים את החלום הנצחי של האנושות: להיות בשני מקומות ואולי גם בשני "זמנים" בעת ובעונה אחת?

63. שם, שם.

64. ראו, למשל: Georges Bataille, "Hegel, la mort et le sacrifice" (trans. S. Fokin), *The Tanatography of Eros*, Mifril, St. Petersburg 1994, pp. 245–267.

65. קרת, עמ' 81.

בשיר "הונגרי" זה, שהמספר מוסר אותו, ניכרת בעיה אתית־הרמנויטית. הפעם זוהי בעיית ההבנה/התקשורת בין המספר לבין הקורא. הרי קורא שאינו שולט בשפה ההונגרית לא יוכל לקרוא את מילות השיר ההונגריות בתעתיק עברי לא מנוקד; כמו כן, במצב שבו מהימנותו של המספר אינה ודאית, באיזו מידה יוכל הקורא לסמוך על אמינותו של התרגום? לפיכך, הבעיה של הסיפור – שעיקרה בתמטיקה, בסיפר ובקומפוזיציה – מתגלה גם במישור הפנומנולוגי של הקריאה, כמכשול הרמנויטי, כשיבוש של תקשורת והבנה הנובע מבעיה אתית: בעיה של אמון, סמכות ורצון טוב, או במילים אחרות, בעיה של בחירת כללי המשחק. בשני מקרים נוספים של תעתיק בסיפור – יהיו המקרים האלה אירוניים ככל שיהיו – הבעיה היא עוד יותר חמורה, משום שהמספר אינו מלווה אותם בתרגום: "גל־גל־גל־גל", המהמו לעצמם בסקנדינביה המים בברזי האמבטיה. 'נור גוט ויס', השוויץ אח שלי בגרמנית שלו".⁶⁵ תעתיק כזה מתגלה כהפרת האליבי הדיסקורסיבי, כקיום ב־זמני בשני מקומות־שפות, כמטפורה של מיתוס ושל אתיקה, המוצגים כבעיה. אי־ודאות הרמנויטית במקרים האלה משמעה אי־ודאות האליבי של הקורא. בחינת יכולתו להיות בשני מקומות דיסקורסיביים ב־זמן ולפגוש את האחרות הדיסקורסיבית – זו בחינת האתיקה. ולבסוף ייאמר, שהעמדת האתיקה במבחן במחיר של אי־הבנה

66. ראו על כך: Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

היא כשלעצמה בעיה אתית, או ליתר דיוק, במקרה שלנו, בעיה באתיקה נרטיבית: 66 אתיקה של היחסים בין הקורא לבין האישיות הנרטיבית, זו שמתהווה במיתופואסיס.

(ב) בקו הסיפורי השני משובצים שני תת-סיפורים: הראשון – על יחסי של המספר עם חברתו, השני – על יחסי אמו של המספר עם קצין גרמני בזמן השואה. בשני המקרים מתוארות סצינות של אלימות הקשורה לשליטה או לאי-שליטה בשפה זרה. בשני המקרים נחשפת אי-הבנה בין שני המשתתפים בסצנה: בסיפור הראשון – בגלל אי-שליטתו של המספר בשפה זרה, בסיפור השני – למרות שליטתה של אמו בשפה זרה. הסצינות האלה הן המבחן האמיתי של האליבי ושל אתיקת האחרות. את הסיפור השני מביא המספר כאנלוגיה וכחיזוק לסיפור הראשון, העיקרי, כביכול. אנלוגיה זו משקפת את הזדהותו של המספר עם אמו במצב של מצוקה, שבשני המקרים ניתן להגדירו כאונס וכניסיון להתגונן: "חברה שלי פעם ביקשה ממני שאני אגיד לה שאני אוהב אותה בשפה אחרת, אקזוטית. וכמה שניסיתי וניסיתי וחשבתי וחשבתי לא הצלחתי להיזכר בכלום. [...] בסוף היא זרקה לי בראש איזה מאפרה כבדה [...] והתחיל לרדת לי מהמצח דם. 'תאהב אותי, תאהב אותי', היא צרחה", 67 "אמא שלי, לדוגמה, אמרה לקצין גרמני, שלא יהרוג אותה. שכדאי לו, כי אם לא יהרוג אותה היא תשכב אתו מרצון. שזה היה הרבה יותר נדיר בתקופה ההיא מאונס. ואז, בזמן שעשו את זה, היא שלפה סכין מהחגורה שלה ופתחה לו את החזה, בדיוק כמו שהיתה פותחת את החזות של העופות שמילאה בשבילנו באורז לכבוד שבת". 68

67. קרת, עמ' 80.

68. שם, עמ' 81.

אף על פי שהמספר מציג את סיפורה של אמו כראייה לחשיבות השליטה בשפות זרות, ברור ששפה זרה היא רק תירוץ פורמלי, צורה חיצונית של מבחן האתיקה. הסיפור השני נועד לחזק את מעמדו של המספר כקורבן של ניסיון אונס, ביצירת השוואה מצמררת ואירונית גם יחד בין מצבו בשעת הריב עם חברתו לבין מצבו של קורבן השואה. 69 המספר שוכח את כל השפות הזרות כשהוא מרגיש מאוים על-ידי חברתו. כאן דווקא דרישת הדיבור בשפה זרה (דרישה להפרת האליבי), שנראתה לפני כן כדרישה לקיומו של יחס אתי עם האחר, מתגלה כאונס, כאלימותו של האחר. אי-מוכנותו של המספר לדבר בשפה זרה, להפר את האליבי שלו ולהיות בשני מקומות (דיסקורסיביים) בו-בזמן מתגלה אפוא כהתגוננות מפני אונס, כהתגוננותה של האישיות מהאלימות הברזמנית של האחרות. לעומת זאת, בסיפורה של האמא הדיבור בשפתו של האחר מתפקד כאמצעי הגנה מפני האלימות שלו. הייתי אומר, שבשני הסיפורים האסטרטגיה היא להתגונן מהאלימות של האחר ולא להתמסר לו, אבל הטקטיקה שונה. כמובן, גם רמת האיום שונה, אבל מעבר לכך, ההבדל בטקטיקה קשור כנראה להבדל ב"תפיסת הביטחון", באתיקה. האנלוגיה שעורך המספר בין שני הסיפורים חושפת את הניגוד בין תפיסת ההגנה הפעילה (במקרה של האמא) לבין תפיסת ההגנה הסבילה (במקרה של המספר עצמו). את התפיסה הראשונה ניתן להגדיר כ"משכילית": ברמה הטקטית היא

69. בצמד הסצינות הנדונות טמן פוטנציאל רב לניתוח במסגרת תיאוריות המגדר. למשל, ניתן אולי להבחין בזהותו ה"נשית" של המספר, המעוצבת בין היתר באמצעים סמליים. כך, הרם שעל מצחו לאחר פגיעתה האלימה של חברתו יכול להתפרש כסמל לרם הבתולין. חוקר המגדר ימצא כאן את הויהו הקונבנציונלי של הקורבן כבעל אופי "נשי".

מצריכה שליטה בשפות זרות, שימוש בתחבולות, יוזמה והחלטיות, תחכום, שליטה עצמית וכוח פיזי ונפשי. התפיסה השנייה – ה"אנטי־משכילית" – מצריכה רק דבר אחד: שכחת האתיקה המשכילית; אפילו לא דחייה, ויתור, שלילה או הפרה – רק שכחה. עם זאת, אם המספר מעלה בזיכרונו את מעשה אמו, ואם הוא עושה זאת מתוך צורך בהזדהות, סימן שלא שכח; יתר על כן, הוא משחזר, מחייה וחי את הזיכרון הזה, שהוא בעצם מגע בזיכרון של אמו, מגע בזיכרון הזר (כמו ב"נעליים").

המספר קובע היררכיה ברורה בין שני התת־סיפורים: הסיפור השני (סיפורה של האם) הוא נרטיב המכונן זיכרון ומסורת. המסורת נשמרת ברמה האסטרטגית, ואילו ברמה הטקטית חל שינוי. אף שהמספר עצמו מציג את השינוי הזה כלא רצוי (אי־שליטתו בשפות זרות), ואף שהוא מציג את מעשה אמו כדוגמה לחיקוי, דרכו מוצגת כמועילה (או לא מועילה) לא פחות. מתברר שהמסורת, ככל הנראה, נשמרת לא בחזרה אל האתיקה של הסצנה המכוננת, אלא בנוכחותה של האישיות בשני מקומות דיסקורסיביים־אתיים שונים בר־זמן. הנוכחות הזאת היא נס, ובו נוצר מיתוס האישיות (של המספר) בייחודיותה. כך העיקרון של הפרת האליבי, עקרון הבר־זמניות החופשית, חוזר שוב ברמת הארגון של שני התת־סיפורים, ברמת המבנה של הקו הנרטיבי השני של הסיפור. שני התת־סיפורים מייצגים שני מקומות נרטיביים שונים, שהמספר נמצא בהם בה־בעת. בדומה למה שראינו ב"נעליים" ובסיפורים אחרים שנדונו במאמר זה, ב"שפה זרה" נוצר מיתוס של אישיות, כלומר, סוג מיוחד של קיום המאופיין, מצד אחד, בהתנגדות לאלים הבר־זמנית של היחס עם האחר, אך מצד שני, ההתנגדות הזאת עצמה מתהווה כנס נוכחותה של האישיות בשני "מקומות" אתיים שונים בר־זמן. נס הבר־זמניות הזה מוצג כבעיה (באתיקה, בהרמוניטיקה, במסורת ובפסיכולוגיה), אבל אישיותו של המספר מתהווה דווקא מתוך תוויית הבעיה הזאת. תוך כדי מבחן הבעייתיות האתית של האליבי נוצר המיתוס.

אוניברסיטת בר־אילן

שוורים גלוחי זקן:

המאבקה על הליחוס של צפת

בימים ההם, בוזאן הזה*

עלי יסיד

לפני כמעט מאה שנים, בשנת 1908, נתפרסמה מסתו הקלסית של שלמה זלמן שכטר, מגלה הגניזה הקהירית ומייסד בית המדרש לרבנים בניו יורק, על צפת במאה השש־עשרה.¹ מסה זו עוררה את עניינם של מדעי היהדות בתקופת צפת, ועיצבה במשך שנים רבות את המחקר והפרשנות של תרבותה העשירה. החיבור הפנה לראשונה כמעט את תשומת ליבם של מדעי היהדות לתרבות היהודית המגוונת, המפותחת והייחודית מבחינות רבות, שנוצרה בצפת בתקופה זו. עמו נפתחה הדרך בפני התפתחות חסרת תקדים של מחקרים המוקדשים לתקופה ולמקום אחד בתחומי ההיסטוריה, החברה, ההלכה, הקבלה, המנהג, הפיוט, הספרות העממית ואף הכלכלה וחיי היומיום היהודיים. עם זאת, ובראייה רטרוספקטיבית, חיבורו של שכטר טשטש מחלוקות ויריבויות בין בעלי הלכה, מיסטיקאים, בעלי המוסר והעילית החברתית הכלכלית ובכך העמיק את תדמיתה של אותה הרמוניה אידיאלית. אפשר לזהות בתפיסה זו בלא קושי את עקבותיה של המיסטיפיקציה שהיא ליבו ועיקרו של המיתוס, והיא ההופכת אותו לגורם מרכזי בתרבותה של כל חברה.

בדברים שלהלן אנסה, באמצעות כלים שפותחו בעיקר באסכולת ה־new historicism,² לחדור מבעד למיסטיפיקציה של מיתוס זה ולהגדיר כמה מן הכוחות הפועלים בו והמניעים אותו. ראשיתם של כוחות אלה נעוצה עוד בתקופת תור הזהב הצפתי, בשלחי המאה השש־עשרה, אך גילויים חשובים שלהם פועלים גם עתה, בצפת של זמננו.

א. צפת המופלאה, האומללה

על פסגת ההר ניצבת צפת, אפופת ערפילי מיסטיקה ומסתורין, כאחד ממיטוסי היסוד של הזיכרון היהודי. המיתוס של צפת לא נולד בבת אחת אלא הלך והתפתח, הלך ונצבר במשך מאות שנים, כדרכם של מיתוסים

* אני מבקש להודות למרדכי פכטר, רונית מרוז וירון בן-נאה שקראו טיוטה של המאמר, תיקנו והעירו. האחריות לנאמר להלן חלה, כמובן, עלי בלבד.

Solomon Schechter, "Safed .1 in the Sixteenth Century — A City of Legists and Mystics", in S. Schechter, *Studies in Judaism*, Philadelphia 1908, pp. 20-88 (להלן שכטר, 1908).

2. ראו שני החיבורים העיקריים המגדירים את התחום ובהם נמסרת ספרות עשירה נוספת:

H. Aram Veeger (ed.), *The New Historicism*, New York and London 1989; S. Greenblatt and C. Gallagher, *Practicing New Historicism*, Chicago and London 2000

3. על שלמה-שלומיל מינשטרל מדרעזניץ, אגרותיו והשפעתן ראו: אברהם כהנא, ספרות ההיסטוריה הישראלית ב, ורשה תרפ"ג, עמ' 203-205 (להלן כהנא, ספרות ההיסטוריה); מאיר בניהו, ספר תולדות הארץ – גלגוליו, נוסחאותיו וערכו מבחינה היסטורית, ירושלים תשכ"ו, עמ' 41-69 (להלן בניהו, תולדות הארץ); דוד תמר, "קונטרס חדש לר' שלמה שלומיל מדרעזניץ", דוד תמר, מוקדמים בתולדות היהודים בארץ ישראל ובאיטליה, ירושלים תשמ"ו, עמ' 138-140. (להלן דוד תמר, 1986).

מאז ומעולם. אך הילתה הקסומה של צפת האירה סביבה כבר אז, בתקופת הזוהר הגדולה לפני כארבע מאות שנים. הילה מיתית זו כה עזה היתה, עד שיהודי פשוט, בן אחת העיירות במורביה, גרש את אשתו, מכר את נכסיו ועלה בגפו, בחול המועד סוכות שס"ג (אוקטובר 1602) לצפת, מחוז חלומותיו. יהודי זה, שלמה שלומיל מדרעזניץ,³ שביקש להיטמע בתוך המיתוס הצפתי, הפך בחילופי העיתים לאחד ממעצביו ומפיצי העיקריים. הוא מתאר, באחת מארבע איגרותיו הידועות ששלח לקרוביו ולרבותיו באירופה, את מפגשו עם צפת:

ומצאתי קהלה קדושה פה צפ"ת כי היא עיר גדולה לאלהים, עיר מלאה תושיה קרוב לג' מאות רבנים גדולים כלם חסידים ואנשי מעשה. וי"ח ישיבות מצאתי בצפ"ת תוב"ב, וכ"א בתי כנסיות, ובית מדרש גדול ובתוכו קרוב לר' מאות ילדים ונערים [...] באופן שלא נמצא אחד שיצא בכוקר למלאכתו או לעסקו אם לא ילמד קודם לכן קביעות בתורה וכמו כן עושים כל ישראל בערב אחר תפילת ערבית. וביום השבת הולכים כל העם לשמוע הדרשה מפי החכמים ובכל יום ה' מהשבע מתקבצים כל ישראל אחר תפילת שחרית לבית כנסת אחד גדולה ומתפללים לשם תפילה נוראה עד מאוד על כל ישראל בכל מקום שהם ועל גלות השכינה וישראל וחורבן בית אלהינו [...] וכל התפילה כולה עושים אותה ישראל בכבייה גדולה ובשברון לב וקודם שמתחילין להתפלל עולה הרב הגדול החסיד מהרר"מ גלאנטי יצ"ו על הבימה ודורש דברי כיבושין ומעורר ישראל ליראת השם [...] ומתחילין להתפלל באימה ובפחד ובריאה גדולה וב' עיניהם זולגות דמעות כב' מעיינות מים מיראה באותן תפלות וצעקות הגדולות והמרות שעושים כל ישראל בכבי ובדמעות גדולות כולם כאחד על הגולה ועל החרבן בעו"ה ומתודים עוונותיהם אשר אם יהיה לבו של אדם קשה כאבן מוכרה הוא שיהפך ויתחרט על עוונותיו ויבכה בדמעות שליש בעמדו שם. ובכל ערב ראש חדש עושים עד חצות כמו ערב יום הכיפור וגוזרים בטול מלאכה עד חצות ומתקבצים כל ישראל לבית הכנסיות אחת גדולה [...] ומתפללים לשם תפלה יותר נוראה עד חצי היום, ולפעמים עושים לשם כל היום כולו בתפלה ודרשות. והגוים יושבים על אדמת ישראל כולם הם נכנעים וכפופים לפני קדושת של ישראל ואפילו שאנחנו עומדים כל היום כלו על השדה בטלית ובתפילין ומתפללים וקוראים בקול גדול ה' אלהינו לפני קברות הצדיקים לא נמצא אחד מהגוים שיערב אל לבו לגשת לפני מעמד היהודים במקום שהם מתפללים או שיפתחו פיהם ללעוג על התפלה חס ושלום [...] זולת זה מצאתי כל ארץ הקדושה מלאה ברכת ה' ושובע גדול וזול גדול אשר אין להעריך ואין לשער ואין לספר [...] שגם בחורבנה היא מוציאה פירות ושמן ויין ומשי כנגד שלישי

העולם, ובאים בספינות בסוף העולם מויניציאה ומספרד וצרפת ופורטוגאל ומקונסטנטינא וטוענין בר ושמן זית צמוקים ודבלים ודבש ומשי ובורית הטוב כחול אשר על שפת הים [...] אנחנו קונים החטים הנקי כשמש [...] ושמן זית [...] ושמן השומשמין שמתוק כדבש וטעמו טעם מן [...] והיין מי שקונה ענבים בשעת בציר ועוצר אותם בבית הבר [...] מלבד המים שרופים שמוציאים מן התמד [...] ודבש דבורים [...] ודבש ענבים [...] וצימוקים [...] וכן דבילים. תרגולים, כיצים בזול הרבה [...] וכשר כבשים הוא רך וטוב ושמן [...] ודגים [...] ואורז בזול והרבה מיני קטניות ועדשים שלא ראיתם מימכם, וטעמם כטעם אגוזים בזול. וכן מיני לפתן וירקות טובות לאין מספר שלא טעמתם כטעמם הטוב מעולם נמצאים תדיר כל השנה כולה בקיץ ובחורף כמעט בחנם, מלבד הפירות הטובות חרובין, פומרנצין, לימונא ואבטיחים וקרפוזים (אבטיחים) שטעמן הוא כטעם הצוקר [...] מלבד האויר הבריא והזך והמים הבריאים המאריכים ימיו של אדם. וע"כ רוב דיריהם כמעט רובם ככולם מאריכים ימים הרבה לפ' לצ' ולק' ולק"י שנה [...] וזהו הסימן שבחוצה לארץ כמעט רוב בני אדם והילדים הקטנים מלאים שחין על הברכים ועל השוקים ובא"י לא נמצא אפילו אחד מהם ברוך השם שיהיה מוכה שחין, לא קטנים ולא גדולים אלא כולם נקיים כזהב תורה לאל.⁴

המכתב ששלומיל חותם עליו בכ"ד תמוז שס"ז (19 ביולי 1607), הועתק ונדפס פעם אחר פעם. טקסטים מסוג זה עשויים לשמש חומר דלק משובח שילבה את מדורת המיתוס. שלומיל מתאר כאן בפרטי פרטים את חיי הרוח האינטנסיביים בצפת, שדוחקים מפניהם את טרחת היומיום והופכים אותם לפולחן מתמשך, ואת חיי יהודי צפת כחוויה דתית עמוקה העולה ומתגברת על חיי המעשה והחומר. הוא מבליט את הביטחון האישי, הנובע מיחס הכבוד וההערצה שהם זוכים להם מתושביה הלא־יהודים של העיר, את כלכלתה הפורחת, שאינה מיטיבה רק עם עשירים אלא מחלחלת לכל שכבות החברה ומאפשרת לכולם ליהנות מן השפע הרב. חשוב אף יותר בעיני שלומיל הוא ההבדל בין הגלות החשוכה, החולה והמנוולת לבין אורה המזכך של צפת – ראייה מוכחת להשגחה המיוחדת של האל עליה ועל יושביה.

חמש־עשרה שנים קודם לכן, בשנת 1592, יוצא אחד מגדולי חכמיה של צפת, ר' משה אלשיך, לשליחות אל קהילות ישראל בתורכיה ובאיטליה כדי לקבץ שם תרומות לקהילת צפת. בשהותו בקושטא הוא כותב את איגרתו "חזות קשה",⁵ שבראשה מופיע מטבע הלשון הנודע, "כי בגלל צפת תוב"ב קיום כל ארץ ישראל, ואם אין צפת אין טבריה אין ירושלים אין חברון ואין עיר בארץ ישראל לאיתא"ל", ומייד לאחר דברי שבח אלה אומר ר' משה כדברים הבאים:

4. הציטטה מתוך אגרתו של שלומיל נעתקה מתוך הערות הראשונה (והיחידה עד עתה) לנוסח האגרות, "כתבי שבח יקר וגדולת הארי ז"ל" בתוך: ר' יוסף מקבריאה (יש"ר), ספר תעלומות חכמה, בסיליאה שפ"ט (1629), מ, א – מא, א; וכן נעתקה שוב אצל כהנא, ספרות ההיסטוריה, עמ' 215–218.

מאו "כתבי שבח יקר וגדולת הארי ז"ל" חזורים התיאורים והסיפורים שבמכתבי שלומיל, מועתקים ונרפסים שוב ושוב בפרסומים עצמאיים הקרויים מעתה "שבחי האר"י". רשימת המהדורות לצורתן וללשוונותיהן ראו: מאיר בנייה, "שבחי האר"י", ארשת ג עמ' 144–165. (1961).

5. אגרתו של ר' משה אלשיך "חזות קשה" נרפסה במהדורה ביקורתית על-ידי מרדכי פכטר, מצפונות צפת – מחקרים ומקורות לתולדות צפת וחכמיה במאה ה"ט", ירושלים

1994. אמרתו של ר' משה אלשיך
על עליונותה של צפת על-פני כל ערי
ארץ-ישראל האחרות מצויה שם בעמ'
90, ודברי האיגרת המצוטטים כאן הם
מעמ' 92-107.

נני יסין

וטרם נחיל נזעק בחבלינו על האדמה אשר אררה ה', אמרנו נספרה
כמו אחת מני אלף רעות רבות וצרות אשר זעפו עלינו, כי את כל
הקורות כקורת נחדל לספור, רק רע מעט מהרבה, כי רבו מארבה
[...] אל אלקי ה' הוא יודע וישראל הוא ידע, כי הנה ירוד ידרנו
בתחלה בכל הימים הראשונים אשר היו טובים מאלה [...]. כי אין
קומץ ריוח א", שהאלקים נתנה על ידי יסורין, משביע לרעבים
ולשלם לשונאים כסף גולגלתא וכרגא [מס הגולגולת] וכל מיני
משחית וכל מיני פרענונות ועלילות מצעדי שרים סוררים הקטנים
עם הגדולים, וכל מיני מסים אשר ענונו כדרכן ושלא כדרכן עד כי
מאז דלו מאנוש נעו עברים ירדו לשערים עד השברים, יחד עשיר
ואביון כחורב בציון [...] כי הלאונו הצרות הרבות והרעות עד כי
כשל כח הסבל, אבל אומללה ארץ, פור התפוררה ארץ הצביה שאגה
לה כלביא, כי תכפוה אבליה, הוכפלו יגוניה [...] רעב כבד מאד
אשר כמוהו לא נהיה עד אין מחיה [...] אין קונה ואין מוכר, ואין
כסף עובר לסוחר, ובטלה עבודה מהעניים, והאביונים מבקשים
מלאכה ואין [...] רעבים גם צמאים, מוכים, בוכים וצועקים, סחובים
נחבאים ואסירים, כי העיר העלוכה נתרשושו הבנים בקרבה בימים
הרבים האלה [...] ויבכו כל העם מקצהו, הללו בוכים והללו בוכים,
עשירים בוכים וצועקים על הבנוניים שאכלו את ממונם ונדלדלו,
והבנוניים ישועו מזרוע רבים שבזוזם בוזים ונעשו עניים חשובים
כמתים, והעניים אשר מעולם בעיר גועו כמתי עולם [...] שר ומושל
[כלומר, עשירי היהודים] יצאו את העיר לעיני הכל, אז תצלנה אונים
משמוע בשוקים וברחובות קולי קולות בהלות מבהילות בין איש
ובין רעהו ובין איש ואשתו ובין אב לבתו ובריבות ומריבות על דברי
חובתם וחשבונותם [...] והתובעים כמר נפשם אוחזים וסוחבים
אותם באכזריות חמה וזרוע רמה טורף ושואל ויכו איש את רעהו
באבן או באגרוף [...] כי שוטטו בחוצות צפת תוב"ב וראו כל יודעיה
מימי קדם ופנו אליה והשמו, איכה ישבה בדר העיר רבתי עם איך
נהפכה. כי היה יכול לבקע לעבור בין ההולכים ברחובותיה מרוב
אדם, ועתה בזויה ושוממה מבלי בניה היא יושבת שכולה וגלמודה
[...] כי כל הנשארים בעיר מתי מספר אין מספר לצרותם, עד חשך
משחור תארם, לא נכרו בחוצות אין יוצא ואין בא כי ליוצא ולבא אין
שלוה מן הצר [...] כי לחם אין בכל הארץ, וגם כי יפקוד ה' את ארצו
בלחם, הלא בביתנו אין לחם, כי משא ומתן אין כי בטלה מלאכת
הבגדים אשר היא היתה אם כל חי, יחד עשיר ואביון עליהם יחיו,
ובלעדס כלנו מתיים. ומי יתן יחסר לחמנו העצבים יאכל עשבים
[...] אז געו כלם בבכיה [...] ובגועל נפשם בבכיתם שמו פניהם אל
חכמי העיר ויאמרו אליהם, אנה תעזבו כבודכם כי הלא זכרנו את
החכמים אשר היו לפניהם החרדים בכל צרותם בזקנתם על צרת
צאן מרעיתם ומשליכים נפשותם מנגד להצילים מרעם, ואתם גם
אתם מלכם שקטים על שמריכם.

אף אם דברי האיגרת וסגנונה נתכוונו לשמש אמצעי לדחיקת הקהילות האמידות בתורכיה ובאיטליה לתרום לקהילת צפת, עדיין הקול האוטנטי הזועק מרה על שברה נשמע היטב מבעד למליצותיו הכבדות של ר' משה אלשיך.

ברבע האחרון של המאה השש־עשרה, ועוד קודם יציאת ר' משה אלשיך לשליחותו, ירידתה הגדולה של צפת ניכרה היטב. השלטון העות'מני הטיל על תושביה היהודים מיסים כבדים שהקשו מאוד על פרנסתם. תעשיית הבדים, שהיתה במשך יותר מחצי מאה הכוח הכלכלי העיקרי של יהודי צפת, החלה להתמוטט כתוצאה מתחרות קשה עם תעשיית הבדים שהתפתחה במערב אירופה, ומן הסכנות הרבות בדרכי המסחר היבשתיות והימיות ממנה ואליה. אוניות ושיירות טבעו או נשדדו בדרך מצפת ואליה, והן גרמו לפשיטת רגל של בעלי בתים, בעלי מלאכה וסוחרים אמידים. הביטחון האישי שהשלטון העות'מני בראשיתו השרה על יהודי צפת הלך והתערער, ומשפחות רבות היגרו ממנה והעדיפו עליה את הביטחון היחסי בירושלים או בדמשק.

איגרת "חזות קשה" מציגה אפוא תמונת תשליל של אגרת שלומיל מדרעזניץ: במקום שהראשון מתאר את כלכלתה הפורחת של צפת, את שפע המזון ומחירו הזול והשווה לכל נפש, מתאר השני את העוני הנורא והרעב הכבד. במקום שזה מתאר את היחסים ההרמוניים בין היהודים לתושביה הלא־יהודים של צפת וסביבותיה, מתאר זה את הדיכוי, הפרעות וסכנות המוות הנשקפות להם מידי הערבים והתורכים. במקום שזה מתאר חיי רוח עשירים ואווירת הקדושה בהנהגתם של הרבנים והחכמים הגדולים, מתאר אלשיך את השבר הגדול ואת חוסר האמון המוחלט בין חברי הקהילה לבין מנהיגי הרוחניים.

אם נבקש לתרץ הבדלים אלה בין שני תיאורי צפת בפער של חמש־עשרה השנים שחלפו בין איגרתו של אלשיך לבין זו של שלומיל, כלומר בשיפור התנאים בעיר כאשר שלומיל הגיע אליה, לא נהיה אלא טועים. מצבה של צפת רק הלך והתערער, ותנאי החיים בה הורעו עוד יותר בראשיתה של המאה השבע־עשרה, כאשר כתב שלומיל את איגרתו. מבחינה זו, שתי האיגרות מתייחסות לאותה מציאות, ואין הן מעידות אלא על ניגוד אחר, עמוק ורב משמעות, הקשור בעמדתם האידאולוגית והפסיכולוגית של ר' משה אלשיך ושלומיל מדרעזניץ, והמשקף את שתי הגישות היריבות במאבק על המיתוס של צפת ומשמעותו עבור התרבות היהודית.

ב. זקנם של שוורים

יציאתם של שלוחי צפת לקהילות הגולה כדי לאסוף תרומות עבור יהודיה הוא הציר שסביבו סובב סיפור מוזר ומשונה על שליח אחר, ר' יעקב אבולעפיה, שיצא למצרים בשיאו של "העידן המיתי" – תקופת האר"י בצפת (של"א-של"ב – 1571-1572):

6. על ירידתה הכלכלית והחברתית של צפת ברבע האחרון של המאה ה־16, ראו י' כנעני, "החיים הכלכליים בצפת וסביבותיה במאה השש־עשרה וחצי המאה השבע־עשרה", ציון ו (תרצ"ד), עמ' קעבריו; ש' אביצור, "צפת מרכז לתעשיית אריגי צמר במאה ה־17", ספונות ו (תשכ"ב), עמ' מא"ע; יוסף הקר, "איץ פורענות באה לעולם אלא בשביל עמי הארץ": ניתוח היסטורי־הלכתי וחרבתי של תשלום מס הג'זירה על ידי חכמים בארץ ישראל במאה השש־עשרה", שלם ד (1984), עמ' 93-104; אמנון כהן (עורך), ההיסטוריה של ארץ ישראל, כרך שביעי, ירושלים 1981, עמ' 198 (ש' אביצור), עמ' 248-250 (מינה רודן); דוד תמר, "שתי אגרות על צפת מאת ר' יהודה אריה ממורינא", דוד תמר, 1986, עמ' 124-131; אברהם דוד, עלייה והתיישבות בארץ ישראל במאה ה־17, ירושלים 1993, עמ' 109-110 (להלן אברהם דוד, עלייה והתיישבות); ירון בן־נאה, "סיועה של קהילת איסתנבול ליהודי ארץ־ישראל במאה השבע־עשרה וקשריה עמם", קתדרה 92 (1999), עמ' 65-106, ובעיקר עמ' 68-69, הערה 7.

באגרת קצרה שנכתבה באותה שנה שבה כתב שלומיל את אגרתו ושנתגלתה על־ידי שרגא אברמסון, "איגרת מצפת משנת סס"ח (1607)", קתדרה 48 (1988), עמ' 17-21; אומר מחברה האנונימי (הציטוט מעמ' 20 "אמר לי שארונאי אמר לו שירב עמי איך דעתי נוטה אם יבואו לא"י אם לאו. יודע למעלת כבוד תורתו שיותר נראה לי לשבת בארץ ורסאי ולהרכיז תורה בישראל מאשר יבא לא"י, כי לעת

יודע למעלת כבוד תורתו שיותר נראה לי לשבת בארץ רוסיה ולהרביץ תורה בישראל מאשר יבא לא"י, כי לעת עתה א"י מבובלת מאד הקב"ה ירחם עלינו ועל כל עמו ישראל. הקב"ה יזכרו לזקנה טובה וכשיהיה וכן אזי יבא ברנה לא"י. ובכל מקום שעסקו אדם בתורה ובמצוות שם הוא ארץ ישראל". אברמסון הבחין בניגוד שבין תיאורי שלומיל לבין דברי האיגרת שהוא מפרסם. עוד קודם לכן הצביע שמחה אסף, שגילה איגרת רביעית ששלח שלומיל מצפת, על הסתירה בין המצב הממשי בצפת לבין התמונה האידיאלית שמציג שלומיל, וראו שמחה אסף, "אגרות מצפת", קובץ על די ג (ת"ש), עמ' קט.

ובכתבי הקדש אשר במצרים מצאתי כתוב מעשה נפלא בענין זה בימי רבינו אור המופלא הארי"אל ז"ל ואביאנו אל חדר תוכחתו בעבור תסמר שערות בשר פושעים וחטאים. וזוהו לשוננו: יום אחרת בא לפני מורי ז"ל החכם רבי יעקב אבולעפייא. וקדמו מורי ז"ל ואמר לו: כבודך רוצה ללכת למצרים ומבקש מאתי לכתוב לו כתב. ואמר לו: הין כן אדוני. אמר: ילך אדוני לשלום ונכח ה' דרכך ותועלת גדול יהיה בלכתך שמה כי הוא הכרח גדול. אומר לו: מהו ההכרח אחר כי הליכת הרשות הוא? א"ל בשוכך לשלום ידוע תדע את דברי אשר אנכי מגיד לך. ומיד כתב לו מורי את הכתב ונתן בירו וחזר להזהירו עוד על הדבר ולמהר בהליכתו. וכן עשה ויקם וילך מצרימה וכבוד עשו לו לכבוד הרב וכבודו. ואחרי כן נשא את רגליו לשוב אל ביתו צפ"ת טוב"ב. ויצא בשיירה וככל אשר הם עושים הוא היה עושה. ויהי היום נחו בני השיירה כמנהגם וגם החכם הנזכר עמהם. וברדתו מעל החמור מיד נפלה עליו תרדמה וישן שיעור שעה אחת. ויקומו כלם ללכת ויקיצו את החכם משינתו ויקם ויתר את חמורו וילך החמור והוא חזר לנפול עליו תרדמה ויישן שיעור ב' שעות. וכשקם לא ראה שום אדם ויחרד האישי וילפת ויחל לרוץ אורח בחרדה וצער גדול. וסמוך לערב ראה לקראתו חורשים, שמח ואמר אלך עמהם. וירץ לקראתם ויבא אל המקום וישב שם מעט. וראה שהחורש היה מכה בשוורים באכזריות ועוד מעט ראה שנהפך החורש לשור והשור נעשה אדם. ואסרו בעול ויחל להכותו מכה רבה וכן על זה הדרך היו עושים, ונבהל החכם ולא היה לו מקום לברוח כי לא ידע איזו הדרך ישכון אור והיה בצער גדול כי לא נעשתה מחשבתו. ויהי כי בא השמש נעשו שלשתם בני אדם ונתנו קולם ויבכו וידברו עמו לאמר: ברוך הבא, כבודך מצפת? א"ל הין. אמרו לו: הרב יצחק לוריאי אשכנזי יושב בצפת? אמר להם הן. נפלו לפני רגליו ובכו וגם החכם ככה עמהם, ויאמרו לו: ראה אדני בעניינו ובצערנו? ויאמר כן. אמרו לו: למען קדוש ישראל רחם נא עלינו כי מבני ישראל אנו. והיה בלכתך לשוב לצפת מהר ולך לפני הרב ונפל לפניו והתחנן לו לתקן את נפשותינו כי יראה כי אזלת יד ואפס עצור ועוזב. ויאמר החכם: כדבריתם כן אעשה. והשביעוהו שבועה חמורה לאשר ולקיים כל תיקון שיאמר לו הרב שיעשוהו. ואז נטלוהו ונתנהו בשיירה כהרף עין, ותשב רוחו עליו. וכשבא לצפת תכף נתן עיניו לבא אל המלך להתחנן לו על עסקי העלובים ההם. ויבא לפני הרב והרב קדמו וא"ל: בשביל עסקי השוורים אדני בא אלי – ידעתי. למחר תבא אלי, וכן עשה. ואמר לו מורי ז"ל: עתה תדע ההכרח שאמרת לך בהליכה זו, והוא שכבודך משרש נשמתם. והם פלוני בן פלוני ממקום פלוני. אז שאל החכם מה היה עונם. אומר לו: בעון השחתת פאת ראשם. א"ל: וכי מה שייכות יש לפאה בשוורים? א"ל: לא קרית? א"ל: אדני דבר זה אינו כתוב לא בגמרא ולא במדרש. אמר ליה: מקרא

מלא הוא. אמר ליה: פסוק זה לא יש בתורה. אמר ליה, כתוב: לא תקיפו פאת ראשיכם ולא תשחיתו [ראשין] תיבותי: פרות. לומר כי כל המקיף או משחית פאת הראש או הזקן מתגלגל בפר. וצריך אתה לתקן אותם ולהתענות מחר ולכוין כך וכך לשם פלוגין, וכן על זה הדרך כתב לו כל התקונים והסיגופים שהיה צריך לעשות עד שנתקנו אותם האנשים. ובאו אל החכם בחלום ויאמרו לו: יברכך ה', תנוח דעתך כאשר נחה נפשינו, מאותו היום שהתחלת לעשות התקונים שאמר לך הרב. כי בתקון האחד שעשית הוציאנו מאותה העבודה הקשה אשר ראית והכניסונו לגיהנם, וכן עול[ו] זה[ה] הדרך בכל תקון שהיית עושה היו מוציאין אותנו מעול כבוד ליותר קל ממנו עד שהכניסונו במחיצתנו.⁷

סיפור מוזר זה מושתת לכאורה על יסודות שיש להם אחיזה במציאות ההיסטורית. יציאתה של אישיות מקובלת בקהילת צפת לאיסוף תרומות היתה לדפוס פעולה קבוע, ובמאה השבע-עשרה חלק הארי של כלכלת הקהלים בצפת (ובערי הקודש האחרות) היה ככל הנראה מבוסס עליה. זיקתו של אבולעפיה למצרים ידועה ממקורות אחרים, והוא אף מכונה בהם "החכם הנעלה כמה"ר יעקב איל מצרי אבולפיא"⁸. אף פנייתו של יעקב אבולעפיה אל האר"י קודם צאתו למצרים מתקבלת על הדעת, כי האר"י נחשב בר"סמכא בענייני מצרים דווקא. הוא שהה בה יותר מחמש-עשרה שנים – מנעורים ועד בגרות, למד שם תורה אצל חשובי החכמים, עסק במסחר מקומי ובינלאומי, בעיקר בענפי התבלינים והפירות, היה חבר בית הדין של הקהל האשכנזי בקהיר, עסק בפעילות פילנתרופית למען קהילות ויחידים בארץ-ישראל ואף נישא לבתו של אחד מעשירי קהילת קהיר.⁹ בקשת עזרה או עצה מאדם כה מעורב ובקי בחיי יהודי מצרים, קודם יציאתו לאיסוף תרומות שם, אינה אלא טבעית ומובנת מאליה. אך מאיר בניהו, שהדפיס את הסיפור מחדש במהדורת "תולדות האר"י" שלו, רומז לעניין נוסף. הוא אומר: "ידוע היה, כנראה, בצפת שכל שרצה לנסוע הלך אל האר"י". כלומר, יעקב אבולעפיה הלך אצל האר"י קודם נסיעתו לאו דווקא כי זה נודע כבר-סמכא בענייני מצרים, אלא כיוון שסמכותו היתה כה גדולה, עד שכל מי שיצא מצפת בשליחות "רשמית" או אחרת פנה אליו כדי לקבל את ברכתו או את רשותו. ואכן, זהו עצם העניין שהסיפור מבקש לומר. יעקב אבולעפיה, מאישה המרכזיים של צפת, היה איש הלכה מובהק ולא ידוע על מעורבותו בענייני קבלה. הוא היה תלמידם של גדולי חכמי צפת בהלכה, הוסמך להורות באמצעות הסמיכה המפורסמת שעליה היתה גאוותה של צפת, ובעיקר, השתייך לשושלת רבנית רבת תהילה בארץ-ישראל של המאה השש-עשרה – הוא היה נכדו של ר' יעקב בירב, מחדש מוסד הסמיכה בצפת (בשנת רצ"ח) ומן האישים הדומיננטיים בייסודו של המרכז הרוחני שם.¹⁰ טענת הסיפור, שמפרשו מאיר בניהו מקבלת כפשוטה, שאישיות כה מרכזית כמו יעקב אבולעפיה התייצבה בפני האר"י לפני יציאתה לדרך לא רק כדי לקבל עצה

7. סיפור השוורים הובא כאן מתוך ספר חמדת ימים לשבת קודש, חלק ראשון, ונציה תק"ג, פרק ג, יט, כ"ב, א. נוסחאות נוספות של הסיפור הובאו והשוו אצל בניהו, תולדות האר"י, עמ' 232-234, ודינו הקצר בסיפור בעמ' 114. וראו עוד על כך בהלן.

8. כינויו של ר' יעקב אבולעפיה "המצרי" מובא במקורות בני התקופה, וראו בניהו, שם, עמ' 114.

9. על מעורבותו של האר"י בקהילת יהודי מצרים ראו: מאיר בניהו, "תעודות מן הגניזה על עסקי מסחר של אר"י ועל בני משפחתו במצרים", ספר הזכרון להרב נסים ר, ירושלים תשמ"ה, עמ' רבג-רכה; אברהם דוד, "הלכה ופרקמטיה בתולדות האר"י", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל י (1992), עמ' 222-287; אברהם דוד, עלייה והתיישבות, עמ' 183-184. ועתה סיכום הנושא אצל:

Lawrence Fine, *Physician of the Soul, Healer of the Cosmos: Isaac Luria and His Kabbalistic Fellowship*, Stanford, 2003, pp. 19-40.

סיכום הערויות המעטות הידועות על ר' יעקב אבולעפיה מצוי אצל אברהם דוד, עלייה והתיישבות, עמ' 180.

10. על מרכזיותם של ר' יעקב בירב וצאצאיו בצפת מאז שנת 1524, ועל חידוש הסמיכה שם, נכתבו מחקרים רבים, העיקריים שבהם: ח"ו דימטרובסקי, "בית מדרשו של רבי יעקב בירב בצפת", סמנות ז (תשכ"ג), עמ' מג-קב; יעקב כץ, "מחלוקת הסמיכה בין רבי יעקב בירב והרלב"ח", ציון טז (תשי"א), עמ' 45-28; מאיר בניהו, "חידושה של הסמיכה בצפת", ספר היוכל ליצחק בעד, ירושלים תשכ"א, עמ' 248-269; אברהם דוד, עלייה והתיישבות, עמ' 148-150; 180-182, והספרות הנוספת הנמסרת שם.

11. על עלייתו לרגל של ר' יוסף קארו אל האר"י ועמידתו הכנועה בפניו, ראו בניהו, תולדות האר"י, עמ' 217-219. על סיטואציה דומה בה עומד ר' משה גלאנטי, שם, עמ' 222-224.

12. גישה הרמוניסטית כזו משתקפת, לדוגמה, באוסף מחקריו של מאיר בניהו, יוסף בחידי, מחקרים בתולדות מרן דבי יוסף קארי, ירושלים תשנ"א. לעומת זאת, המתחים והשבר באישיותו נחשפים בכמה מחקרים חשובים: ר"י צבי ורבולובסקי, יוסף קארי: בעל הלכה ומקובל, ירושלים תשנ"ו (המהדורה האנגלית: 1962) (להלן, ורבולובסקי, קארי); מרדכי פכטר, "ספר מגיד מישרים" לר' יוסף קארו כספר מוסר", דעת 21 (תשמ"ח), עמ' 57-83.

13. על כמה מן המחלוקות שאפיינו את חיי היומיום, החברה והרוח בצפת של המאה השש-עשרה ראו: גרשם שלום, "שטר ההתקשרות של תלמידי האר"י", ציון ה (1940), עמ' 133-160; הקד, "אין פורענות באה לעולם...", שם; דימיטרובסקי, "בית מדרשו של רבי יעקב בירב בצפת", שם; הנ"ל, "ייכוח בין מרן יוסף קארו והמבי"ט", ספונות 1 (תשכ"ב), עמ' עא-קכג; מינה רוזן, "מעמד המוסתערבים והיחסים בין העדות ביישוב היהודי בארץ ישראל משלהי המאה ה"ט עד שלהי המאה הי"ז", קתדרה 17 (תשמ"א), עמ' 73-101; כרמי הורוביץ, "הערות ליהוס המבי"ט אל חסידי צפת", שלם ה (1987), עמ' 273-284 מאיר בניהו, "הסמכת צפת לפיטור תלמידי חכמים ממיסים וטניונו של ר' יהודה אבילין לבטלה", ספונות 3 (תשכ"ג), עמ' קג"ק; ברכה זק, "יחסו של ר' שלמה אלבקץ לחקירה הפילוסופית", אשל כאר-שבע א (תשל"ז), עמ' 288-306.

14. יהודה אריה ממודינא, ארי נהם, לקט כתבים בעריכת פנינה נוה, ירושלים תשכ"ח, עמ' 222, 233-234.

בענייני מצרים אלא כדי לזכות בברכתו, מעמידה את האר"י בעמדת כוח יוצאת דופן. אולי אין להתפלא על כך, שכמה סיפורים אחרים השייכים לאותו מעגל אגדות של 'שבחי האר"י' מביאים בפניו באותו מעמד של הכנועה וקבלת סמכות לא פחות מאשר את זקן חכמי צפת וגדול חכמי ר' יוסף קארו ואת החכם הגדול, ראש הישיבה בצפת לאחר קארו, ר' משה גלאנטי. הללו מתחננים בפני האר"י בהכנועה ללמדם קבלה או לבקש עבורם תיקונים.¹¹

הסיפור משקף, אם כן, סוג מסוים של הרמוניה בין מורי ההלכה לבין מקובלי צפת שעיקרה עליונותם המוחלטת של בעלי הסוד. הרמוניה כזו בין הקהילות, הזרמים הדתיים והגישות השונות ליהדות, היא אחד מן המרכיבים החשובים של המיתוס של צפת. דמותו של ר' יוסף קארו, גדול אנשי ההלכה של זמנו ומיסטיקאי בסתר, מזדקרת מכל אזכור של צפת כראייה להרמוניה בין עולם ההלכה לעולם הקבלה.¹² הסרת הערפל המכוון מעל המיתוס, דה-מיסטיפיקציה שלו, תחשוף את המחלוקת, את היריבות והקנאה שרחשו תחתיו; ההרמוניה המופלאה לכאורה בין הלכה למיסטיקה בדמותו של ר' יוסף קארו היתה לא יותר מאשר מסך עשן שנועד להאפיל על אי השלמה רבת-סבל וייסורים באישיותו ובפעילותו האינטלקטואלית, שחוללה בקרבו שבר אישי עמוק והביאה אותו עד לסף משבר נזירי קשה.

השבר שהתקיים אצל קארו במישור האישי התרחש בחברה הצפתית בכללה: המחלוקת בין מורי הלכה בצפת לבין מיסטיקאים התקיימו במישורים ובתחומים שונים – היצירה, ההנהגה החברתית, חיי היומיום, הטקס והפולחן, ותפיסת העולם המשיחית. והיו גם מחלוקות בין תלמידי חכמים לבין המנהיגות הקהילתית בענייני תשלום מסים, חלוקת משאבים כלכליים (התרומות), היחסים עם השלטון העות'מני, ולא הזכרנו את המחלוקות הקשות בין הישיבות הרבות שצפת נתברכה בהן ואת המתח התמידי בין העדות שחיו בה – ספרדים, אשכנזים, איטלקים, מערביים, מוסתערבים.¹³

המיתוס של צפת החל לצמוח ולהתעבות בסוף המאה השש-עשרה, ודמותו של האר"י והמעשים המופלאים שנקשרו בה היתה המרכיב העיקרי שלו. הכתבים הרבים שנשלחו מצפת לקהילות ישראל במזרח ובמערב – כמו איגרות שלומיל מדרעזניץ שהזכרנו – היו נושאו ומפיציו של המיתוס. ואולי יותר מהם היו אנשי צפת, תלמידיו ותלמידי תלמידיו של האר"י, כמו ר' ישראל סרוק ור' ידידיה גלאנטי, שנדדו בין הקהילות הגדולות והעשירות בתורכיה ובאיטליה והפיצו את גדולת צפת ונפלאותיה. יהודה אריה ממודינא, מגדולי החכמים היהודים באיטליה בראשית המאה השבע-עשרה, היה בין העדים לבנייתו של המיתוס. בספרו ארי נהם שחיבר בשנת 1638 הוא מספר על מעשיו של ר' ישראל סרוק בעירו ונציה:¹⁴

ואמונה זו [בגלגולים] כל כך עיקרית אצלם [אצל מקובלי צפת], שהכופר בה כופר בכל. ופלאות האר"י המסופרים מהם, היסוד של

רוכם הוא שהיה מכיר כל אחד, מי היתה נשמתו בגלגול. וכן תלמידו ר' ישראל סרוק שהכרתי והייתי עמו בדיבור אלף פעמים בהיותו פה ויניציאה, כל תפארתו היה להכיר נשמת פלוני ופלוני מי היתה פעם אחרת. לא אשא שמותם על שפתי, מאשר שמעתי ממנו בפרטות, שהיה מייחסם לפי עושר או חשיבות האיש ההוא, ודי בזה.

כלומר, ישראל סרוק נוהג היה לבצע בפומבי פרקטיקות לזיהוי גלגולים שלמד מן האר"י, וכנראה היה מבוקש ומקובל בקהילת ונציה. הנהייה אחר מעשי כישוף ותופעות על-טבעיות לא היתה נחלת העולם היהודי בלבד. היה זה אחד המאפיינים החשובים של התרבות האירופית באותה עת. שיחות עם רוחות מתים באמצעות מדיום, הופעות של קוסמים ומכשפים, הבאת חפצים מופלאים ממקומות רחוקים ואקזוטיים, הצגת בני אנוש "מפלצתיים" מעל במות פומביות, וכיוצא באלה הרבה, היו אז חזיון נפרץ באירופה, והמיסטיקה הצפתית השתלבה בו היטב. יהודי מרכז אירופה ומערבה גילו עולם המיסטי והמופלא "שלהם", ולא נזקקו לתופעות העל-טבעיות הזרות שתפסו מקום חשוב בתודעת הנוצרים בני התקופה. אכן, המעשים שישראל סרוק עשה בפני הקהל, והסיפורים שסיפר על מעשים גדולים יותר שעשה האר"י לפניו, היו חומר דלק משובח להפצת המיתוס בראשית המאה השבע-עשרה. אך יהודה אריה ממודינה, המלומד החריף והביקורתי, הבחין בכך שהגלגולים שעושה ישראל סרוק הם תלויי מעמד מובהקים ויש בהם יותר משמץ חנופה. לעשירים ולמכובדים חזה כנראה גלגולים קודמים מכובדים וראויים יותר, כי ככל שיהיו מרוצים יותר מענף היוחסין שאליו שייכת נשמתם, כן תהיה ידם פתוחה יותר לגמול לסרוק בנכסים ממשיים. וממשיך יהודה אריה ואומר:

והחכם רבי ישראל סרוק ז"ל, שהיה מגדולי תלמידיו [של האר"י], היה פה עמנו עומד והולך ובא יותר משש שנים. והיו אומרים עליו שהיה פועל בשמות דברים מבהילים. מה אומר לך את אשר תהיתי על קנקנו בזה! ועל שילשים ריבעים ואנשים שהיה חייב להם מהטובות שעשו לו – ולא נמצאו בו אפילו פעולה קלה מאשר היו מדברים ממנו!

כלומר, עדים אנו כאן לשלב השני בהתפתחות המיתוס: שנים לאחר מותו של ר' ישראל סרוק מספרים בוונציה עצמה את מעשי הנפלאות שחולל, כפי שהוא עצמו סיפר קודם לכן על מעשיו של רבו האר"י (אף כי ספק אם היה בכלל תלמידו)¹⁵ בקושי חלפה לה מחצית המאה מאז תור הזהב בשנות השבעים, והמיתוס של צפת הלך וצבר תאוצה במעברו לדור השני והשלישי. אבל יהודה אריה ממודינה מסיר את מסך המיסטיפיקציה: הוא עצמו היה עד במשך שש שנים תמימות למעשיו של סרוק, ולא ראהו עושה אפילו מעשה אחד ממה

15. המחלוקת בעניין ר' ישראל סרוק כמעביר מיתוס האר"י מתחילה במאמרו הידוע של ג' שלום, "ישראל סרוק – תלמיד האר"י?", ציון ה (ת"ש), עמ' 214-243, הרוחה מכל וכל אפשרות כזו, והסתייגותה של רגנית מרוז, "ר' ישראל סרוק תלמיד האר"י – עיון מחדש בסוגיה", דעת 82 (תשנ"ב), עמ' 14-50; ר' מרוז, "אסכולת סרוק – היסטוריה חדשה", שלם 2 (תשס"ב), עמ' 151-193.

שמספרים עליו. אי אפשר שלא לראות בדבריו מלחמת מאסף נואשת כנגד המיסטיפיקציה ההולכת וגוברת של החיים היהודיים, שלמיתוס של צפת היה תפקיד כה חשוב ומרכזי בו, ולמאבק חסר סיכוי זה הקדיש יהודה אריה את ספרו האמיץ ארי נוהם. באופן מפתיע משתלבת בדברים אלה אף דמותו של גיבור סיפורנו, ר' יעקב אבולעפיה. וכך אומר יהודה אריה:

אי אפשר מלספר לך מה שהיה בפני זה יותר מכ"ה שנה [...] הגיע פה החכם רבי ידידיה גאלאנטי ז"ל, שליח מארץ ישראל [...] התחיל הגאלאנטי לספר ממעשה ניסים ונפלאות האר"י ז"ל [...] ועוד זאת לא אעלים ממך, שחכם אחד גדול וחסיד מבני ישיבתנו [...] עוד זה וידידיה גלאנטי] מדבר מנפלאות מהאר"י ז"ל בטרם החילונו ללמוד, אמר [אותו חכם מקומי] שכמה פעמים החכם רבי יעקב אבולעפיה ז"ל, שהיה כריע ואח להאר"י, אמר לו, לא היו דברים מעולם מהסיפור מפעולותיו אלו! ושאף הוא וכלומר, האר"י עצמו] היה אומר לו שלא היו כנים הדברים שאומרים עליו [...] ועוד אמר בשם החכם הנ"ל, שהיה האר"י רוב היום מתעסק בסחורה.

הד"ה מיסטיפיקציה חורגת כאן מדור התלמידים אל המקור עצמו. לפי גרסת יהודה אריה ממודינה, ר' יעקב אבולעפיה הכיר היטב את האר"י והיה מקורב אליו עד שזה יכול היה לחשוף בפניו את סודותיו האינטימיים. ולא היתה זו פליטת פה של אבולעפיה אלא עדות שחזר עליה כמה פעמים: סיפורי הניסים והנפלאות על האר"י לא היו ולא נבראו. ואף זאת: דמותו הרוחנית של האר"י, המשתקפת בעוצמה רבה כל-כך בשבחיו ובכתבי תלמידיו, אינה אלא אשליה. האר"י היה סוחר במצרים וכזה נותר אף בצפת, אדם שעיקר עניינו בחומר, לאו דווקא ברוח. את גודל הנזק שעדות בגוף ראשון מפיה של דמות מרכזית בקהילת צפת כיעקב אבולעפיה עלולה לגרום להתגבשותו ותפוצתו של מיתוס האר"י, אנו יכולים רק לשער. כך הפך יעקב אבולעפיה ליריבם הקשה והמסוכן ביותר של תלמידי האר"י ושאר "אמרגני המיתוס" של צפת בראשית המאה ה-17.

עם עדויות ממין זה התמודדו "אמרגני המיתוס" בשני אופנים. האחד היה יצירת נרטיבים נגדיים, המציגים אותן כהצטנעות של האר"י שלא רצה לפרסם את גדולתו:

ושמעו היה בין כל בני העיר עד שנשמע הדבר לשני חכמים גדולים אשר היו בלתי מאמינים מפי השמועה. ויבואו ויאמרו לו: מה זה יצחק שאומרים עליך שאתה צופה עתידות, הגד נא אלינו. ומרוב ענותנותו כחש הדברים, ויאמר לא נביא אנכי ולא בן נביא אנכי ואיני יודע דבר. ובעודו מדבר עמהם והנה איש עבר לפניהם ויגע

בגדיו בבגדי האר"י ז"ל, ויאמר לאיש ההוא: "ה' ימחול לך שאתה מצריכני עכשיו לעשות כמה טבילות". כאשר כופים החכמים על אותו האיש להתוודות בפניהם, "אז נבהל האיש מפניהם ויאמר להם: מה אדבר ומה אומר, והאלקים מצא עון עבדיכם, ויצר הרע השיאני לבעול את אשתי כלילה הזאת שלא כדרכה.¹⁶

16. בניהו, תולדות האר"י, עמ'

ומאז קיבלו עליהם חכמים גדולים אלה את האר"י לרבם. תשובת האר"י כאן ללעגם של שני חכמי צפת דומה עד מאוד לדבריו על-פי עדותו של ר' יעקב אבולעפיה, והסיפור נשמע ממש כתשובה ישירה לעדותו המובאת אצל יהודה אריה ממודינה. כלומר, דרך התמודדות אחת עם העדות היא הטענה שהאר"י אכן אמר דברים אלה אך אמרם מתוך צניעות, בעוד אישיותו ומעשיו הוכיחו את ההפך. ומדוע לא נעיז ונשער שעל-פי גרסת הסיפור אחד משני ה"חכמים גדולים" אפשר שהיה יעקב אבולעפיה עצמו, שאכן שמע מפי האר"י דברים אלה, אך לאחר שנוכח בגדולת האר"י קיבלו עליו כרבנו, כפי שמסופר באגדת השוורים? דרך התמודדות שנייה עם עדותו המזיקה של אבולעפיה היתה השמצתו בחריפות ובאלימות, שהאורתודוקסיה הקיצונית התמחתה בהן. כזה הוא נוסח הסיפור באחת מגרסאותיו האחרות:

א"ל [אבולעפיה לאר"י]: אדוני, מה שייכות יש בשוורים לחרוש בחול – עם [גליוח] הפאה? א"ל: הלא אמרתי לך שחושב עצמו לתלמיד חכם ואינו יודע דבר. א"ל דבר כזה אינו נמצא לו רמז בגמרא ולא בשום ספר. א"ל פסוק מלא הוא וכבודך אינו יודע? לא קרית: לא תקיפו פאת ראשכם? ראשי תיבות 'פר'. ואז הודה לרב, ואמר לו: האמת הוא שאין אנו יודעים דבר.¹⁷

17. הנוסחה האחרת של סיום סיפור השוורים מובאת מתוך דפוס קושטא, אצל בניהו, תולדות האר"י, עמ' 233.

נוסח זה של הסיפור מעלה את עוצמת הקולות שנשמעו גם בנוסחי הסיפור האחרים – האר"י משפיל באורח בוטה את יעקב אבולעפיה ומציג ככלי ריק את אחד מהחשובים שבחכמי צפת.

כיצד מתיישבת עובדה זו עם עדותו הנזכרת של ר' יעקב עצמו על ידידותו עם האר"י? אפשרות אחת היא שהסיפור תופס קרבה זו ביניהם כיחסי רב ותלמיד כאשר הרב סונט, מעשה קרבה וחיבה, בתלמידו על בורותו. אך דומה שפירוש כזה בלתי אפשרי הוא לאור אישיותו של אבולעפיה ומעמדו החברתי והתורני בצפת בתקופת האר"י. אפשרות אחרת היא ההליכה בדרכו של גרשם שלום, שראה את הסיפור כ"זיוף", המבקש "להפוך את מתנגדו המושבע של ר' חיים ויטאל ואת הכופר הידוע בכל מעשי הנסים של האר"י לשותף פעיל באחד ממעשי הנסים והנפלאות של האר"י".¹⁸ לא מובן למה כיוון שלום בביטוי 'זיוף'; והרי ברור ומוסכם על הכל שהטקסט הוא אגדה ולא מסמך היסטורי. אפשר שהדבר עולה בקנה אחד עם מגמתם של שלום וישעיה תשבי להציג את ספר חמדת ימים כולו כאנתולוגיה של זיופים,

18. גרשם שלום, "ההתעלומה בעיניה עומדת", במינות ח (תשט"ו), עמ' 85, והצטרפותו של בניהו למסקנה בלשון רפה, תולדות האר"י, עמ' 114-111.

כפי שעוד נראה להלן. אך בעיקר דומה ששלום ביקש באמצעות טענת הזיוף לבטל את משמעות הדברים הקשים שציטטתי – השפלת יעקב אבולעפיה בידי האר"י: כי אין הסיפור מבקש באמת "לשתף" אותו באחד משבחי האר"י אלא להשפילו, וכך להציג את עדותו כבלתי אמינה, מגמה העולה בקנה אחד עם כוונתם של תלמידי האר"י, כדי לשמור כך על מיתוס האר"י וצפת מול משמיצים ומתנגדים כמו ר' יהודה אריה ממודינה.

בחרתי להביא את נוסח סיפור השוורים מתוך ספר חמדת ימים דווקא כי ייחודו בין שאר הנוסחים הידועים טמון בכך שהוא היחיד המסופר בגוף ראשון: "יום אחד בא לפני מורי ז"ל החכם רבי יעקב אבולעפייא וקדמו מורי ז"ל [...] ומיד כתב לו מורי את הכתב [...] ואמר לו מורי ז"ל [...]". כלומר, על-פי נוסח זה מספר הסיפור הוא תלמידו המובהק והחשוב שבמוסרי תורתו של האר"י – ר' חיים ויטאל. אפשר שגרשם שלום ראה דווקא בכך את הזיוף, ומאיר בניהו, שוודאי לא היה מתנגד לראות את רח"ו כמספר הסיפור, וכך להבליט אף יותר את ה"אותנטיות" שהוא ייחס לו, דחה, אמנם בלשון רפה, אפשרות זו, אולי מיראת שלום.

ישעיה תשבי חקר באופן יסודי וחסר תקדים את מקורות החיבור חמדת ימים והגיע למסקנה שהוא נוצר ברבע הראשון של המאה ה"ח באיזמיר, ושמבחינה ספרותית הוא מורכב ממאות ציטוטים מחיבורים שקדמו לו, המוצגים כאן כאילו הוא מחברם. כלומר, רובו ועיקרו זיוף אחד גדול. המחקר הנוגע ישירות לעניינינו הוא מאמרו "שלשלת יוחסין של 'מורי' ו'א' מורי' בדויים המוצבים בספר 'חמדת ימים'", שכותרתו מעידה על תוכנו. עם זאת אין תשבי מתייחס לכל הציטוטים מסוג זה המופיעים בחמדת ימים, אלא לאלה שהצליח לאתר את מקורם.¹⁹ וחשוב יותר, מסתבר שכל הציטוטים מתוך דברי האר"י וכתבי רח"ו בלשון "מורי ז"ל" מדויקים. אך חמתו של תשבי התעוררה בעיקר על כך שמחבר חמדת ימים הציג עצמו כאילו האר"י, שהלך לעולמו כמעט מאה וחמישים שנים קודם לכן, היה מורו שלו.

אולם אין הכרח לראות כך את הדברים. אפשר לומר שבעל חמדת ימים מצטט את המקורות כלשונם ולא התכוון לזייפם ולטעון שהוא הוא תלמיד האר"י. איני רואה כל סיבה לפקפק בעדותו של ספר חמדת ימים – אחד החיבורים המיסטיים-המוסריים החשובים שנכתבו תחת השפעת צפת ומנהגיה. הסיפור המיוחס כאן ל"כתבי הקודש אשר במצרים" אינו קשור בדרך כלשהי אל מחברו של ספר חמדת ימים אלא מצוטט מכתבים אלה, קרוב לוודאי כלשונו, כפי שתשבי הוכיח לגבי מאות ציטוטים אחרים. בסיפורנו מתרחש בדיוק להפך, הוא טוען במפורש שהעתיקו ממקורות אחרים ושאינו הוא מחברו. על כן נראה לי שאין כל סיבה לפקפק במקרה זה באותנטיות של ייחוס הסיפור לר' חיים ויטאל כמספרו של הסיפור. ואף זאת: תהליכי ההתפתחות של האגדה העממית שבעל-פה, שנחקרו בתרבויות שונות, מצביעים על מעבר האגדה מן העדות בגוף ראשון, הקרויה ממוקט – סיפור שגיבורו או עד לאירוע שהתרחש מספר אותו

19. מחקרי חמדת ימים של ישעיה תשבי נלקטו באוסף מאמריו: חקרי קבלה ושלוחותיה: מחקרים ומקורות, כרך שני, ירושלים תשנ"ג, עמ' 365-418, וכן בספרו, נתיבי אמונה ומינות, ירושלים תשנ"ד, עמ' 108-168. ראו גם את עבודתו המסכמת של משה פוגל, "שבתאותו של ספר 'חמדת ימים': התבוננות מחודשת", רחל אליאור (עורכת), החלום ושברו: התנועה השבתאית ושלוחותיה, ירושלים תשס"א, עמ' 365-422. פוגל מבקש להפוך על פניה את טענת "הויזופים" של שלום ותשבי, וגורס ש"ניתן להניח שהמחבר ושל 'חמדת ימים' נהג ביושר מוחלט ומקפיד על כל אות ואות היוצאת מתחת לידיו" (עמ' 418). נראה לי ששתי הערכות אלה קיצוניות באותה מידה.

20. ראו על כך אצל:

C.W. von Sydow, *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen 1948, pp. 60-85, 127-145; A. Van Gennep, *La Formation des Legends*, Paris 1917 ("le loi de crystallization"); L. D'gh "Process of Legend Formation", *Fourth International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, Athens 1965, pp. 77-87.

21. ביומנו של ר' חיים ויטאל עסקו, בהקשרים שונים של צפת במאה השש־עשרה, גרשם שלום, "שטר ההתקשרות של תלמידי האר"י", *ציון* ה (ת"ש), עמ' 160-133; דוד תמר, "חלומותיו וחזיונותיו המשיחיים של ר' חיים ויטאל", שלם ד (תשמ"ד), עמ' 229-211, שאף התייחס ליריבות בין רח"ו לאבולעפיה (עמ' 225-265); ד' תמר, "עוללות 'ספר החזיונות'", סיני צא (תשמ"ב), עמ' פב-פ; ד' תמר, "גדולתו של ר' חיים ויטאל", *ספר היובל לד' יוסף דב סולובייצ'יק*, כרך ב', ירושלים תשמ"ד, עמ' ק"א - תצ"ו; מיכל אורון, "חלום, חזיון ומציאות ב'ספר החזיונות' החיים ויטל", *מחקרי ירושלים במחשבת ישראל* (תשנ"ב), עמ' 299-309.

22. הצייטוטים הם מתוך *ספר החזיונות*, מהדורת א"ז אשכולי, ירושלים תשי"ד. מהדורה חדשה של *ספר החזיונות* נתפרסמה על-ידי המכון להוצאת ספרי רבותינו ז"ל שע"י מוסדות שובי נפשו... ירושלים תשס"ב, שלטענת עורכיו מבוסס על כתבי היד של החיבור והשוואתם לפרסטים ולהיבורים אחרים של רח"ו. אף שנעשתה כאן עבודת עריכה והשוואה מרשימה, אני בטוח שראוי לסמוך על מהדורה זו. לרונגמה: בכל מקום בו מכיר רח"ו לגנאי את

בגוף ראשון, אל הכרוניקט – נוסח של אותו סיפור המסופר על-ידי חברים אחרים בקהילה ששמעו את הממורט, והם, תוך תוספות ושינויים הנובעים מן הריאליה שהשתנתה, מספרים אותו כסיפור היסטורי בגוף שלישי.²⁰ כך אפשר להסביר אף את שאירע לסיפור השוורים: חיים ויטאל סיפר את הסיפור בגוף ראשון כפי שזכר אותו, או ביקש לזכור אותו שנים רבות לאחר מות האר"י. מי שמע את הסיפור מפיו, או מפי אחרים ששמעו מפיו, סיפרוהו לא עוד בגוף ראשון – שהרי כיצד יכלו להציג עצמם כמי שנכחו בשיחה שבין האר"י לאבולעפיה – אלא בגוף שלישי, כפי שראוי היה שיעשו, כלומר ככרוניקט, וככזה הוא אכן נשתמר ברוב הנוסחאות. מחבר *חמדת ימים* השתמש, ככל הנראה, בעדותו של ר' חיים ויטאל, כפי שעשה שימוש בכתבים אחרים מתקופת צפת, ועל כן הביא את הסיפור כלשונו בלא לשנותו כלל. אני רואה בר' חיים ויטאל את מספרו הראשון ואולי אף יוצרו של הסיפור, הנחה ישש לך השלכות עקרוניות על פרשנותו ועל מקומו בהבנת המיתוס של צפת.

לבד מעדותו של יהודה אריה ממודינה על ראשית התגבשותו של המיתוס הצפתי, שאין ערוך לחשיבותה, יש לראות ביומנו של ר' חיים ויטאל, *ספר החזיונות*, את המסמך הספרותי-האישי החשוב ביותר על ראשיתו.²¹ ביומנו מתעד רח"ו את מחשבותיו, חרדותיו, תקוותיו וחלומותיו באופן החשוף והאינטימי ביותר, ולכן אין להתפלא על כך ששמור כאן מקום מרכזי לגיבור סיפורנו, ר' יעקב אבולעפיה.

ג. חזיונות ושכרם

בכ"ט בתמוז, שנת שס"ט (31 ביולי, 1609) החל בדמשק אירוע מרעיש שנמשך כמה שבועות ונתפרסם לאחר מכן בשם "הדיבוק בדמשק". בתו של אחד מבני הקהילה, רפאל ענף (או עניו) החלה לגלות סימני מצוקה קשים, עוויתות, אובדן הכרה ו"היתה מוטלת ככגר מת בלי שום הרגש", עד שנשמע מפיה קול זר, שזיהה עצמו כחכם יעקב פיסו שטען כי "אינני כשאר הרוחות, כי אני חכם וצדיק ולא באתי כי אם על חטא קל שנשאר לי לתקן וגם להיות שלוח לכם, להשיבכם בתשובה מרוב העבירות שבכם."²² לאחר שהוא מתאר בפירוט את גלגולו בדג, הוא דורש שיביאו אליו את ר' חיים המקובל. "אבי הנערה והנוכחים האחרים שם סירבו לעשות כרצון הרוח "עד שגזר עליהם חרם". ולאחר שהגיע ר' חיים ויטאל מתפתח דיאלוג מפורט בינו לבין הרוח. עיקרה של השיחה הוא בענייני חזרה בתשובה, שהרוח זלזה בה בהיותה בחיים ועל-כן כנראה נענשה. כמוה אף חיים ויטאל מודה שהוא נכשל בניסיונותיו להחזיר בתשובה את קהילת דמשק, כי "אינם נשמעים בקולו". לאחר שרח"ו חוזר לביתו כדי לאכול ולהתפלל, חושפת הרוח את הסיבה האמיתית לבואה:

הנהגה כל עניני השליחות שלי, לא היה אלא בעבורי, כי שלחוני מן

שמו של ר' יעקב אבולעפיה, הושטט השם מתוך הטקסט, והוחלף בקווקוים (כדי שלא לפגוע בכבודו). הטקסט של הריבוק בדמשק נדפס בספר החזיונות א: כב, עמ' יט-לו. גדליה נגאל, סיפורי דיבוק בספרות ישראל, ירושלים תשמ"ג, עמ' 74-76, ומקורות נוספים הנמסרים כאן, וכן בניהו, תולדות האר"י, עמ' 290-295. הספרות שנתפרסמה על הדיבוקים רבה ומקיפה. אציין שניים: מחקר עקרוני ומערכני, המקיף את הנושא כמעט מכל צדדיו, ההיסטוריים, הפסיכולוגיים והתרבותיים: Barbara Newman, "Possessed by the Spirit: Devout Women, Demoniacs, and the Apostolic Life in the Thirteenth Century", *Speculum* 73 (1998), pp. 733-770.

המחקר השני נוגע ממש בתקופת צפת וממס את סיפורי הדיבוק בני התקופה בתוך הקשרם ההיסטורי: J.H. Chajes, "Judgments Sweetened: Possession and Exorcism in Early Modern Jewish Culture", *Journal of Early Modern History* 1 (1997), pp. 124-169. מחקר זה מגויס, לטעמי, בהשפעת גורמים חיצוניים, השייכים לתרבות האירופית בעיקר, על התפתחות האמונה בדיבוקים בצפת. כן ראו את קובץ המאמרים: Matt Goldish (ed), *Spirit Possession in Judaism: Cases and Contexts from the Middle Ages to the Present*, Detroit 2003.

23. ספר החזיונות א: כב, עמ' כד.

24. שם, עמ' ל.

25. שם, עמ' לא-לב.

השמים לגלות לו [לרח"ו] רזי שמים עליונים מה שלא ידע מרבו ז"ל [כלומר, מן האר"י], וגם ששייב העולם בתשובה, כי הכל תלוי בו, לתקן כל העולם. ובאתי לגלות לו עניני המשיח, כי הלא הוא תלוי כחוט השערה לבורא. והנה תמיד הוא דורש שישוּבו לשייב המשיח, ור' יעקב] אבולעפיה מחמת קנאה, אומר אל העם: שקר הוא דובר, כי אין המשיח בא בדור זה ומצחק עליו. ואוי לו, כי עונשו גדול, כי מפני דבריו ובשביל עבירות גדולות אשר בעיר הזאת, הכבידו חבלי המשיח חבלי ברזל עבות.²³

אך חיים ויטאל אינו ממלא את השליחות שהוטלה עליו,

יען לא רצה [רח"ו] לשמוע אל דברי הרוח ההוא והמתין עד שייבא אבולעפיה מצפת, ועל ידי כך נתבלבל הענין [...] הנה אני נתעכבתי מלהשיב העם מפני שהוא לא היה אז במדינה [כלומר בדמשק] וחשבתי שעל ידי שנינו יתוקן הענין ונהפך הדבר כי בכואו החריב הכל. והנה הוא בא ערב שבת ט"ו לאב וכדי יהיה לי כבוד על ידי דברי הרוח כנ"ל, ההביל הכל בעיני העם.²⁴

כאשר מגיע אבולעפיה אל מקום האירוע עם תלמידיו, משפילה אותו הרוח ומצווה עליו לדבר עמה מבחוץ, מבעד לחלון,

לפי שאתה חוטא, והנה המשיח ברע עמך, לפי שתמיד אתה מתלוצץ בענין ביאת המשיח, ואומר: אין המשיח בא בדור הזה. וכהר' חיים המקובל דורש תשובה אל העם בעניני המשיח, אתה מתלוצץ עליו ומהביל דבריו מפני קנאתך בו [...] היה לכם לשמוע רזי תורה מהר' חיים. והנה הוא היה רוצה ביום שבת לדרוש ולהוכיח העם, ואתה עכבת בידו ומנעת התשובה מישראל.²⁵

הרוח, אשר רמזה זה עתה על "עבירות גדולות" שפשו בקהילת דמשק, ממשיכה ומפרטת את החטאים באיזכור מפורש של שמות החוטאים – מראשי הקהילה ועמודיה: ניאוף עם אשת איש, הולדת ממזרים, משכב עם גויות, משכבי זכר, וכמובן שאף מקומו של ר' יעקב אבולעפיה אינו נגרע כאן:

[אומרת הרוח:] והנה הרבה משכב זכור יש במדינה זו, גם הרבה עיניו דין ועיוות דין יש במדינה. השיב לו ר' יעקב] אבולעפיה: ומנין אני יודע כל זה? אמר לו: והרי בנך משה, הוא ומנחם רומאנו הביאו גויה אחת בבית אחד בחג שבועות שעבר, קודם שהלך לצובה, ושכב עמה. אמר לו: אפשר שבני חטא בכך? אמר לו: מעשה אבות ירשו בנים! וכי אתה גם כן לא עשית בכחורתך דברים שאינן טובים? אמר לו: אם כן, אלך לי לצפת. אמר לו: החרבת את דמשק ותלך

להחריב גם את צפת?! [...] אבל אין פיד ולכך שווים, כי אינך מאמין באלו הדברים [...] אבל אתה אינך מאמין כלל.²⁶

כך נחשפת בפנינו מערכת יחסים חמורה בין ר' חיים ויטאל לר' יעקב אבולעפיה, שראשיתה בוודאי עוד בימי צפת הזוהרים, כשלושים שנה קודם לכן.

אם ננסה לשחזר את האירועים הקשורים בשתי דמויות אלה בסיפור הדיבוק מדמשק, ייראו הדברים לערך כך: עם התגלות סימני המצוקה בבתו של רפאל ענף, היה ברור למקורביה שמדובר כאן במקרה מובהק של חדירת דיבוק לגוף הצעירה. בדרך הטבע היה על אביה להזמין את מי שמומחים למקרים מעין אלה – המקובלים, בוודאי הראש והראשון למקובלי דמשק, ר' חיים ויטאל. אך האב סירב, כי רצה להמתין לבואו של חכם אחר שהיה מקובל עליו יותר, ר' יעקב אבולעפיה, ששהה אז מחוץ לעיר. חיים ויטאל הגיע למקום האירוע, אם ביוזמתו שלו, אם בהזמנתם של אחרים. הוא הבין שהרוח אינה אלא סימן נוסף על סימנים רבים אחרים, שנמסרו לו עוד קודם לכן באמצעות חלומות וחזיונות, שעליו לחזור ולמלא את התפקיד המרכזי שהיה לו בעבר, בימי צפת, ולפעול לחזרת קהילת דמשק בתשובה כהכנה לביאת המשיח. אבל רח"ו ידע שאין כוחו ומעמדו החברתי איתנים דיים כדי למלא משימה כה כבדה, ואפשר שלא בטח עוד ביכולתו לפעול באופן עצמאי, והוא זקוק למי שהיה אישיות מרכזית כזו ואולי אף ידיד ומקורב (כפי שראינו בעדותו של יהודה אריה ממודינה) לאר"י עצמו – יעקב אבולעפיה. על כן המתין לבואו, מה שבדיעבד התגלה כטעות כי אבולעפיה "ההביל אותו", כלומר לעג לו ולדבריו כלדברי הבל בפני הציבור שנכח שם. ואיזה נשק אחר נותר בידיו של ר' חיים ויטאל, הזקן, העיוור כמעט, העני עד כדי חרפה, הדחוי בקהילה, מאשר הכרזה פומבית על חטאייהם, לכאורה, של אבולעפיה, בני משפחתו ושאר מכובדי הקהילה התומכים בו? עד כמה הוצאת דברי דיבה ורכילות קשים ומכוערים כאלה "תרמו" להעלאת קרנו של חיים ויטאל בקרב קהילת דמשק יכולים אנו רק לשער.

היריבות העזה בין רח"ו ליעקב אבולעפיה באה לידי ביטוי אף בחלקים אחרים ביומנו של ויטאל. במקום אחד הוא טוען, שתפילת הקהל לפני הקב"ה בבית הכנסת לא תתקבל כי בשמים החרימו את אבולעפיה בעטיו של ר' חיים המקובל.²⁷

27. שם, ג: יז, עמ' צד.

במקום אחר חלם אחד ממקורבי רח"ו, ר' נסים כהן, בכ' שבט שנת ש"ע (13 בפברואר 1610) חלום מוזר, ובו הוא ראה "גוי גבור חיל אדמוני ובידו ספר והיה כתוב אותיות ישמעאלים".²⁸ לשאלתו מסתבר לו שאותו גוי הוא "בן בתו של מחמד נביא הישמעאלים, [האומר:] "ואני יהודי ועמדי חמשה אחרים חברים, תלמידי רבי יעקב אבולעפיה, ואנחנו חושבים, שהוא חכם גדול יותר מה"ר חיים המקובל". בהמשך מסתברת להם טעותם והם הופכים לתלמידי רח"ו. אבולעפיה מואשם כאן בהאשמה יוצאת דופן

28. שם, ג: טב, עמ' קבדקכח.

– שהוא ותלמידיו מקורבים לחוגי המוסלמים, טענה שתעלה שוב בקשר לחטאם של המגולגלים בשוורים, על כי קצצו את פאותיהם. מכל מקום משתקפת כאן תחרות על נפשם של תלמידים שבה, כפי שידוע לנו כבר מסיפור הדיבוק, היתה ידו של אבולעפיה על העליונה. אפשר שחלום זה משקף אירוע ריאלי כלשהו, שבו כמה מתלמידי הישיבה של אבולעפיה, וביניהם ערבי שנתגייר, לא הסתפקו בלימוד ההלכה וביקשו ללמוד אף קבלה וכך נתגלגלו אל רח"ו, שתלמידים לא הרבו לפקוד את פתחו.

29. שם, עמ' צא.

ניסיונות ההתקרבות והפיוס של רח"ו כלפי יעקב אבולעפיה מורים יותר מכל על עמדתו הנחותה; הוא מבקש ללמד את אבולעפיה קבלה, אך זה דוחה את ניסיונותיו.²⁹ ראינו כבר כיצד רח"ו ממתין לו עד שישב מצפת קודם שהוא נוקט בפעולת גירוש הרוח שנכנסה בבת רפאל ענף, ובעצם אינו מעז לפעול בלעדיו. בחלום אחר שחלם בנימין סרוק ב"ט באדר באותה שנה, הוזמן רח"ו אל המשנה למלך (כנראה מושל דמשק) לדווח לו על אותות המשיח, והוא הסביר בחלום שהמכשול הגדול לבוא המשיח הוא, שיש כאן "ב' חכמים, הר' חיים והר' יעקב אבולעפיה, שיש קטטה ביניהם, וזה דובר על זה רעה, הושפלה תורתו בפני עם הארץ [...] והיו משביעים אותו [את החולם] כמה מיני שבועות, שיגיד לי ולר' אבולעפיה החלום

30. שם, ג, סג, עמ' קכח-קכט.

הנוצר [...] ואז היה מחבר את שנינו ועושה שלום בינינו. וייקף".³⁰ היוצא מדברים אלה שמערכת היחסים בין שני האישים היתה חד-צדדית באורח משפיל. אין אנו שומעים במקום כלשהו בספר החזיונות על ניסיון התקרבות של אבולעפיה אל רח"ו (לו היה כזה לא היה רח"ו מהסס ומספרו בהבלטה), ודומה שהוא התעלם לחלוטין ממנו וממעשיו. התעלמות כזו עשויה להסביר את תסביך הנחיתות של רח"ו כלפי אבולעפיה, ההופך אובססיבי ולובש ממדים מיתיים ממש.³¹

31. בספר החזיונות ג, נודח מובאות

באופן ברור ומפורש טענות שבהן

מאשים רח"ו את ר' יעקב אבולעפיה

במעמדו השפל בדמשק: קהילת

הספרדים החזקה היא שהשפיעה על

בתי כנסת אחרים שלא לקבלו כרב

וכרדשן עליהם.

32. ספר החזיונות ג: יג, עמ' פט

ואילך.

במוצאי שבת, כ"ט בתמוז שס"ח (12 ביולי 1608) אליהו עמיאל, כנראה אחד מן המקורבים לרח"ו, חלם חלום ובו רח"ו ותלמידיו עלו להגל לקברים קדושים בסביבות צפת.³² הם אספו אליהם את חשובי חכמי צפת (ר"י קארו, ר"מ קורדובירו, ר"מ אלשיך, ר"ש אלקבץ, ר"א אזכרי, ר"מ גלאנטי), נכנסו למערה אחת תחת בית המקדש, ושם מצאו את האר"י,

ויאמר מורי ז"ל: הביאו לפנינו את יעקב אבולעפיה. וילכו [...] ויביאוהו שם. וכל הצדיקים הנ"ל כולם לובשים לבנים וגם אני הייתי לבוש צוף (צמר, כאן: בגד מצמר מעובר) אחד לבן. ויעקב הנזכר בא לבוש בגדים שחורים וגם היה לו מסוה אחד שחור על ראשו ופניו זקנו. ויצו מורי אל שני החכמים שהביאוהו להסיר מעליו כסותו השחורה וילבישוהו מעיל קטן לבן מגיע עד כרעיו בלבד.

מפתיע למצוא מוטיב זה כאן, כי הוא מאזכר את אחד הסיפורים המוזרים מתקופת ימי הביניים, הוא סיפור "החלוק המבהיק" המובא בספרו של ר'

33. סיפור "החלוק המבהיק" נדפס אצל ר' ניסים מקירואן, חיבור יפה מן הישועה, מהרורת ח"ו הירשברג, ירושלים תש"ל, עמ' כו-כט. את מקורותיו הערביים של הסיפור חשף ר"צ בנעט, "חלוקא דרבנן, חיבור יפה מהישועה ומסורת איסלמית", תרביץ כה (תשט"ז), עמ' 331-336.

נסים מקירואן, חיבור יפה מן הישועה בן המאה ה-11.³³ על-פי סיפור זה, שני חכמים ראו בחזונם שחלוקו של צדיק נסתר שנועד לו כלבושו בגן עדן אינו שלם. אמנם החלוק הוא נאה ומפואר משל צדיקים אחרים אך צווארונו יהיה חסר, ועליו לעשות עוד מצווה אחת גדולה כדי להשלימו. הצדיק מאשקלון, בעצה אחת עם אשתו, מוכר אותה לשפחה ואת הכסף שמקבל עבורה הוא נותן לצדקה, וכך משלים את צווארון חלוקו.

חקירת מקורות סיפורו של נסים מקירואן הוכיחה שהוא מבוסס על סיפור מוסלמי שהיה רווח בתקופתו של ר' נסים. על פיו גדולי האיסלם בגן העדן לבושים חלוקים מפוארים, שאורכם שווה לערך המצוות שחוללו בחייהם; אצל הצדיקים פחות, הגיעו החלוקים עד למעלה מחלציהם, כדי להשפילם. אף מה שמתואר בספר החזיונות הוא גן העדן לצדיקים: כולם נאספו מתחת לבית המקדש, לבשו לבן ועסקו בתורה. לבושו השחור של אבולעפיה העמידו כאנטיתזה מוחלטת לאותם צדיקים, כמי שמעשיו וחיינו שחורים משחור. אף כאשר הוא זוכה לרהביליטציה מידי מי שהיה אולי רעו בחייו – האר"י, הוא זוכה רק לחלוק קצר שהגיע "עד כרעיו בלבד", כמו המלומדים החטאים במסורת המוסלמית, וכך הוא מתבזה בעולם הבא לעיני הכל.

הממדים המיתיים של היריבות בין רח"ו ואבולעפיה מגיעים לשיאם כמדומה בחלום אחד שחלם מודע אחר של רח"ו, בכ"ז באב באותה שנה. קהל (בית הכנסת) הסקליין בדמשק דחו את רח"ו מלהיות חכם עליהם (בלחצו של אבולעפיה?). באמצעות משחקי אותיות מורכבים מוכיח החולם לקהל שדחה אותו ששמו של המשיח הוא חיים. הוא מוכיח זאת אף מן התלמוד, "שכתוב שם 'בעקבי משיחא חוצפא יסגא' – פירוש: כי שם המשיח הוא חיים כנ"ל. ועק"בי הם אותיות יעק"ב אבולעפיא שבזמנו, כי חוצפא שלו יסגא על חיים. גם רומז כי "יעקב הנזכר יעכב על ידי חיים הנזכר [...] הרי יעק"ב הוא יעכ"ב".³⁴ היוצא מכאן שאם רח"ו הוא המשיח, כפי שמשמע ברמז ובמפורש בעשרות מקומות בספר החזיונות, הרי שיריבו הגדול, מי שעומד לשטן על דרכו להבאת הגאולה, אינו אלא האנטיכריסט – ארמילוס שנתלבש בדמותו של יעקב אבולעפיה.

34. ספר החזיונות ג: יד, עמ' צב-צד.

עתה ברורים יותר ממדי היריבות והאיבה, שהם התשתית הפסיכולוגית אשר עליה מבוסס הסיפור על אבולעפיה והשוורים. בסיפור מתרחשת העברה מובהקת של שנאת אבולעפיה מרח"ו אל האר"י, למרות שלא ידוע על יריבות כלשהי ביניהם.

על-פי עדותו של יהודה אריה ממודינה שררה ביניהם קרבה אישית, שהפכה להתנגשות בעלת ממדים מיתיים עם רח"ו, ואולי אף עם תלמידי האר"י האחרים ועם דרכו של האר"י בתפיסת היהדות. טענת הסיפור שאבולעפיה נשלח אל המגולגלים בשוורים כי הוא משרש נשמתם, וכי עליו לתקן עצמו קודם שהם יזכו לתיקון, ניתנת להבנה רק על רקע האיבה העמוקה שנחשפת לפנינו בחלומות וחזיונות אלה בנפשו המסוכסכת והמעורערת של ר' חיים ויטאל. הטענות על חטאים, על עיכוב הגאולה, על חרם נגדו

35. שם, עמ' לב.

בשמים, שיוחסו לאבולעפיה בגלוי בספר החזיונות, עברו טרנספורמציה לשפת הנרטיב בסיפור השוורים. חיזוק לטענה זו אפשר למצוא בדברי הרוח שדיברה מפיה של הנערה והאשימה את אבולעפיה, ושאר מכובדי קהילת דמשק, בחטאים מיניים חמורים. הרוח מאשימה אף את אנשי מצרים בחטאים מיניים קשים, ועל כן "הנה כל ההולך עתה למצרים, אפילו להסתחר, מחרימין אותו למעלה, וסופו שיאבד כל ממונו מפני הרעות אשר שם"³⁵. אכן העובדה שבסיפור השוורים יוצא יעקב אבולעפיה דווקא למצרים לסחור עם יהודי המקום, ובחזרתו הוא נתקל ביהודים שחטאו ונענשו בחומרה, אינה יכולה להיות מקרית.

כל אלה מחזקים את השערת, שספר חמדת ימים דווקא הוא שהביא את נוסחו המקורי של הסיפור, וכי ר' חיים ויטאל הוא מספרו וגם יוצרו. לא מן הנמנע שהוא סופר על-ידי רח"ו באותה תקופה ובאותה אווירה שבה נחזו חזיונות וחלומות אלה – במהלך שני העשורים הראשונים של המאה השבע-עשרה. גיבורו של הסיפור יעקב אבולעפיה, המשולח בידי האר"י כנער שליחויות והמושפל בפני התלמידים על חטאיו הכבדים, הוא אותו אבולעפיה של חזיונותיו של רח"ו שהושפל על-ידי האר"י במערה תחת בית המקדש בלבוש המגיע עד חלציו. מכאן חשיבותו המכרעת של ספר החזיונות: כיוון שהוא נוגע בקצות העצבים החשופים ממש, הוא פותח בפנינו צוהר שדרכו אפשר לראות את התלות שבין החרדות והנורמות של רח"ו במישור האישי לבין הבנייתם של נרטיבים בעלי אופי מיתי כמו חלום המערה וסיפור השוורים.

ד. זקן המערב לפאת המזרח

מיד לאחר סיפור השוורים, מביא ספר חמדת ימים סיפור נוסף על פגימה בזקן, הוא הסיפור על ר' יהודה החסיד שנוף באחד מעשירי עירו על שנהג לגלח זקנו.³⁶ בעל חמדת ימים מביא את הסיפור כראייה נוספת לזו שהביא קודם לכן בסיפור השוורים על האיסור החמור לגלח את הזקן. הוא אינו יודע, ואולי מתעלם מן האפשרות, שהסיפור על ר' יהודה החסיד אינו מצטרף לסיפור על האר"י, אלא הוא מקורו הכמעט ודאי של סיפור זה. הסיפור על ר' יהודה החסיד מובא ב"ספר הגן" המיוחס לר' אלעזר בעל הרוקח, קרובו של ר' יהודה החסיד ומראשי חסידי אשכנז. הסיפור מועתק בספר הגן מכתב ידו של ר' זלטמן, בנו של ר' יהודה החסיד, המעיד ששמע סיפור זה מפי אביו ממש. ראוי להביא סיפור זה כלשונו:

כשלמדתי בשפאייר לפני הרב ר' ידיריה ז"ל מצאתי בבית המדרש שלו כתיבת ידו של הרב ר' זלמן וזו היא: א"ל אבא מורי החסיד שבימיו היה מעשה בעשיר באשפייאר שהיה מגלח זקנו במספרים והיה אבא מורי בא ומיחה בו ולא השגיח על דבריו כי אמר העשיר אסטניס אני ואיני יכול לסכול הזקן. אמר לו אבא מורי: ידוע תדע

36. סיפורו של ר' יהודה החסיד מובא מתוך ספר הגן, וינציאה שס"ז, עמ' טז, ב-א.

מרה כי אחריה כי לאחד מותך שדים הדומין לפרות דרוסים על פאת זקנך. זה חלק משחיתים פאת זקנם. ותדע שכן הוא, 'לא תקפו פאת ראשיכם ולא תשחיתו' [ויקרא יט, כז] ראשי תיבות: פרות. וכשנפטר אותו העשיר היו יושבין אצלו כל הגדולים שבשפיארא ואבא מורי היה שם והיה כותב שם אחד וזרק על אותו עשיר המת ועמד, וברחו מפניו כל היושבים שם. והתחיל אותו המת למרוט את ראשו ותולש בשערותיו. אמר לו אבא מורי: מה לך? אמר לו: אוי שלא שמעתי לך. אמר לו אבא מורי: הגידה נא מה נעשה לנשמתך? א"ל: שיצאתה נשמתי בא שד אחד ודומה לפרה גדולה והביא כלי אחד מלא זפת וגפרית ומלח וקבל נשמתי ולא היתה יכולה לצאת משם ויצאתה מדת הדין ונטל מאותו השד אותו הכלי עם הנשמה והביא אותו לפני יוצר נשמות. יצאה בת קול ואמר לי: קרית ושנית? אמרתי לו: קריתי ושנית. מיד צוה להביא ספר ואמר לי: קרא בו. מיד כשפתחתי הספר מצאתי כתוב 'ולא תשחית את פאת זקניך' ולא ידעתי מה להשיב. מיד שמעתי קול אחד שהיה מכריז: תנו נשמתו של זה במדרגה התחתונה [של הגיהנום]. בעוד שהיו נושאים נשמתי להביא במדרגה התחתונה יצאה בת קול: המתינו לזה מעט, יודא בני צדיק ממנו ועתה בקש רחמים ולא תרד נפשו שאולה. עכ"ל [עד כאן לשוננו].

השילוב בין הגימטריה על הפרות, העונשים שלאחר המוות, התראת הקדוש והוכחת דבריו בדיעבד, הן ראיות משכנעות למדי לקשר בין שני הסיפורים. אין סיבה להניח שר' חיים ויטאל לא הכיר את הסיפור: ספר הגן נדפס בוונציה כבר בשנת 1606, במרחב תרבות שהיה מקושר היטב לצפת ולדמשק. כן ידוע בוודאות שהגימטריה על 'פרות', ואפשר שאף הסיפור

הקשור אליה, היתה מוכרת לחכמי צפת עוד קודם תקופת האר"י.³⁷

נושא מרכזי בשני הסיפורים הוא גילוח הזקן. בשניהם נתפס איסור זה כחמור עד כדי כך שהעונש רודף את החוטא מעבר למוות, והוא חמור יותר מעברות אחרות. שאלת הסרת שער הפנים העסיקה חכמים מאז המקרא והיתה מלווה במחלוקות קשות בין חכמי ימי הביניים. הנושא זכה למחקרים של לוי גינצברג, יצחק (אריק) זימר ואלימלך הורוביץ אשר הצביעו על הרקע ההיסטורי, החברתי, ההלכתי והמיסטי של חומרת האיסור.³⁸ מעבר לשאלה התיאולוגית והצו המקראי "לא תקפו פאת ראשיכם ולא תשחית את פאת זקנך" (ויקרא יט 27), עומדת בבסיס הדין בסוגיה זו השאלה החברתית-הלאומית של הדמיון לגויים. דבריהם של החכמים הרבים שכתבו על הנושא נשמעים כמאבק סיוזיפי כמעט של המנהיגים הדתיים בבני קהילותיהם, המנסים לעקוף באמצעים שונים את האיסור המקראי המפורש על הסרת שער הפנים כדי לא להראות שונים מן הגויים שבקרבתם התגוררו. מציאות זו קשורה ישירות לסיפורו של יהודה החסיד וכן לדבריו המפורשים ב"ספר גימטריאות": "וכל אדם שיש לו בלורית בראשו ומגולח זקנו אפי' במספרים או במלבושים כעין גויים אסור לקרותו

37. הגימטריה על הפרות מצויה בהנהגותיו של ר' משה מליריאה שפורסמו על-ידי בכטר, 1908, עמ' 300, וראו גם בניהו, תולדות האר"י, עמ' 114.

38. Louis Ginzberg, "Beard", *Jewish Encyclopedia*, vol. 2, New York 1902, pp. 611-615;

אלימלך הורוביץ, "על משמעותיות הזקן בקהילות ישראל במזרח ובאירופה בימי הביניים ובראשית העת החדשה", פעמים 59 (תשנ"ד), עמ' 124-148; יצחק (אריק) זימר, "פיאות הראש: תעודת זהות יהודית?", יצחק (אריק) זימר, עולם כמנהגו נוהג: פרקים בתולדות המנהגים, הלכותיהם ונגלגליהם, ירושלים תשנ"ז, עמ' 43-71 (להלן זימר, עולם כמנהגו).

39. הצ'טוט מתוך דניאל אברמס וישראל תא"שמע, ספר גימטריאות לר' יהודה החסיד, לוס אנג'לס 1998, פקסימיליה של כתב-יד שנתקן בצפת, תר"ג, עמ' 4א.

לספר תורה [...] ולא תלכו בדרכי הגוי שמייפים בכך לזנות [...] דאסור לגלח אפי' במספרים"³⁹ כלומר, ר' יהודה החסיד אינו מסתפק רק בנימוק תיאולוגי שיש לקיים את דברי התורה, אלא רואה בחומרת האיסור גדר מפני ההידמות לגויים והליכה בדרכיהם.

במוקד הזמן השני של המחלוקת על גילוח הזקן – תקופת צפת – נאמרים גם כן דברים מפורשים בעניין זה. ספר חמדת ימים עצמו, המביא את שני הסיפורים בזה אחר זה, מקדיש דיון ארוך לשאלת איסור הגילוח ואף הוא מתמקד בשאלה החברתית:

ואולם בני ישראל קרושים המה ולא באו לידי מידה זו וגם לידי השחתת פאת הראש והזקן אלא על כי התערבו בגויים בגלות החיל הזה וילמדו מעשיהם ובפרט בארצות הפראנקיא אשר פשתה המספחת הזאת כרכת בני עמינו ולא נכרו בחוצות להבדיל [...] ובארצות אלו פסתה המספחת בקצת מפריצי בני עמינו עד להשחית מי במרד ובמעל ללכת בחוקי הגויים.⁴⁰

40. חמדת ימים, שם, כ, ב.

הבעיה אם כן אינה רק הפרת צו התורה, אלא אי ההפרדה החזותית מן הגויים, שהיא בעיניו שורש כל רע, ועלולה למשוך בעקבותיה אף דרכי גויים אחרות. אך מדוע מאשים בעל חמדת ימים בחטא זה את היהודים יושבי פראנקיה, כלומר את קהילות מערב אירופה בלבד, והרי זה עתה הוא הביא את הסיפור על השוורים, שם החוטאים הם תושבי ארץ-ישראל או מצרים?

אכן נחשף כאן הבדל רב חשיבות בין שני הסיפורים. בסיפור הקדום, על ר' יהודה החסיד, מואשם העשיר משפיירא "שהיה מגלח זקנו במספרים", אך בסיפור השוורים נאמר ש"בעון השחתת פאת ראשם" נענשו. הזקן ופאת הראש אינם היינו הך, והשוני הוא רב משמעות, כי הוא מצביע על ההבדל העמוק שבין קהילות הים התיכון החיות בסביבה מוסלמית לבין יהודי מערב אירופה. בעוד שהנורמה האסתטית-התרבותית באירופה היתה פנים חלקות (כפי שמראות רוב העדויות המאוירות מימי הביניים), היתה האופנה בארצות האיסלם הפוכה, וכבודו של הגבר היה זקנו העבות והמפואר. על כן, כדי להידמות לסביבה היה על יהודי אירופה להסיר (או לקצר מאוד) את זקנם, בעוד שיהודי המזרח גידלו וטיפחו את זקנם כדי להידמות לטובים שבגויים בארצותיהם. כך יש להבין את האשמתו של בעל חמדת ימים את יהודי מערב אירופה שהם נוהגים להסיר את זקנם, ואינו מאשים בכך את בני מקומו שלו. ואכן עדויות של נוסעים נוצרים ויהודים שבאו אל הלוואנט מארצות אירופה מצביעות על כך, שמוסלמים ויהודים בארצות אלה נראים היינו הך בגלל הזקן העבות המשותף לכולם.

אך סיפור השוורים אינו מאשים את החוטאים שנתגלגלו בשוורים בכך שקצצו בזקנם, כי יהודי בארץ מוסלמית לא יעלה בדעתו לעשות כזאת לאו דווקא בגלל איסור התורה, אלא בגלל הקודים התרבותיים של החברה שבה הוא חי. הם הואשמו בכך ש"הקיפו" פאות ראשם. ואכן, ספר חמדת

ימים עצמו, וחיבורים אחרים המקורבים לחבורת האר"י, מתארים בפירוט את גידול הפאות. יעקב צמח מוסר מפיו של ר' חיים ויטאל: "בענין פאת הראש היה מורי [האר"י] זלה"ה נוהג להניח כל רוחב הצדדים שהוא כל שער שיש מן האוזן עד שלישי המצח [...] וגם שער הפאות של הראש היה מניח לגדל כל כך שייכנסו למטה במקום שער הזקן ממש".⁴¹ כלומר, הפאות שגידל האר"י היו רחבות, ארוכות ובולטות מאוד. קשה להניח שההערכה שבה התייחסו גורי האר"י וחוג המאמינים הרחב יותר אל האר"י לא כללה אף חיקוי של מנהגיו האישיים, כולל צורת פאותיו. מסתבר שמנהג זה לא היה גחמה אישית של האר"י; כך היה נהוג בקהילת יהודי מצרים, שם עשה האר"י שנים רבות והיה מחניכיה המובהקים. בחיבור בכתב יד העוסק בתיקוני תשובה על פי האר"י, נאמר:

קהל קדוש של מצרים: תשובה למגלח הפיאה [...] לפי שבזמן הזה הגויים מלים ומלבושינו כמלבושם ברוב ולא נשאר בלא שינוי קצת כגון המצנפת וכדומה, ובוזה יהיה האדם ערום בבית המרחץ או בדרך מי שרואהו חושב שהוא גוי, וכל שכן אם ימות בדרך אפשר שיקבר בקברי גויים, אבל על ידי הפאה הגדולה כמו שמניחים אותה קהל קדוש של מצרים [הרגשה שלי ע.י.] היהודים עבד בחייו ובמותו ובוזה נתקיים ואבדיל אתכם מן העמים. ובוזה אירע כזה מעשה, על ידי הפאה נקבר יהודי אחד שמת בדרך בקברי ישראל.

כלומר, את התפקיד שמלא הזקן אצל יהודי מערב אירופה כאמצעי זיהוי והבחנה מן החברה הגויית מילאו הפאות אצל יהודי המזרח התיכון. אם אותם יהודים שנתגלגלו בשוורים היו אכן ממצרים, כפי שמסתבר ממיקומם במרחב הסיפורי, אפשר אפילו להחיל עליהם את חלקו האחרון של הציטוט, כלומר, שהם מתו במדבר שם מצאם יעקב אבולעפיה, ולא נקברו בקבר ישראל כי אי אפשר היה לזהותם כיהודים – הם היו בעלי זקן אך קצוצי פאה – כמו המוסלמים במקומותיהם. על כן הם מזדהים בפני יעקב אבולעפיה כיהודים (כי הוא לא יכול היה לזהותם ככאלה על פי מראם בלבד), וחושפים את מצוקתם. על פי מודל ה"מידה כנגד מידה", המאפיין את האגדה הדתית, החוטאים בשני הסיפורים – זה על רבי יהודה החסיד וזה על האר"י – ביקשו לטשטש את זהותם הדתית, ועל כן ניטלה מהם לאחר מותם זהותם האנושית.

בכך יש אמנם מן המשותף לשני הסיפורים, אך כאן מונח אף ההבדל העמוק ביניהם; עונשו של החוטא בסיפורו של ר' יהודה החסיד טיפוסי הוא לאמונות העממיות הנוצריות והיהודיות של ימי הביניים: המת החוזר לארצות החיים כדי לדווח על שאירע לו. אך מת זה שב אל העולם הזה בצורתו שלו, לא חלים בו ובגופו כל שינויים או טרנספורמציות ההופכות אותו ליישות אחרת. אף העונש אינו נדודים או סבל בעולם הזה כמו של המתגלגלים בשוורים – הוא שב רק כדי לדווח – אלא ייסורים שהוא לוקה בהם בעולם האחר: שדים בצורת פרות מכים בו בלא רחם, והוא

41. הערות על פאותיו של האר"י מצויה אצל יעקב ב"ר חיים צמח, ספר נגיד ומצוה, אמשטרדם תע"ב, מח. ב, וראו א' זימר, "פיאות הראש", עולם כמנהגו, עמ' 51, וכן הערות על מנהגם של יהודי מצרים, שם, עמ' 52. א' הורוביץ מצטט מתוך ספר נגיד ומצוה, שהאר"י "היה נוהג שלא לגלח כלל ועיקר לא בתער ולא במספריים לא למעלה ולא למטה [...] ראוי לאדם שלא יעקור שום שער כלל מזקנו כי הם צנורות שפע [...] ויהיה בכל עת שלא לאחוז בזקנו כדי שלא יעקור ויתלוש איזה שער", הוא מגדיר זאת כ"פולחן הזקן שהתפתח בחוג האר"י" (עמ' 138-139).

נדון להיות מושלך לדיוטה התחתונה של הגיהנום, ממש בסגנון "התופת" של דנטה. ההבדל באפיזודה זו בין סיפורו של ר' יהודה החסיד לסיפור האר"י מבטא היטב את המעבר בין שתי תקופות, שתי תפיסות עולם ושני מרחבי התרבות שיצרו אותם.

החוטאים בסיפור האר"י לא נענשו על-ידי שדים הדומים לפרות, כסיפורו של יהודה החסיד, אלא הם עצמם עברו טרנספורמציה והפכו שוורים, ושוב מדי יום כמה פעמים, כלומר, נתגלגלו בשוורים. אצל ר' יהודה החסיד, חזרתו של המת אל העולם הזה היא בחינת "זכר עשה לנפלאותיו" – אחד מן הפלאים (mirabilia) שאנשי ימי הביניים, נוצרים ויהודים, חיפשו בכל מקום וכך להציג את קיומה של מציאות אחרת שיש בה כדי "להוכיח" את קיומו של הכוח האלוהי השולט בעולמנו.⁴² עוד ועוד מקרים יוצאי דופן מופלאים כאלה מתקבצים יחד לכדי ראָיה משכנעת לתקפותו של הכוח האלוהי ולשליטתו בעולם הזה. אחד הגילויים הנפוצים והמובהקים של מירבליה אלה הוא חזרתם של מתים לעולם החיים. עצם קיומם של מתים כאלה ויכולתם לנדוד בין העולמות הוא ראָיה מוצקת היא לנוכחותה של הישות האלוהית. וכן, מתים אלה החוזרים לארצות החיים ניחוו בדרך-כלל בכוח דיבור בלתי רגיל, והם מעידים בפירוט ובאריכות על מה שראו וחוו בעולם האחר. בעיקר הם מספרים על המערכת ההיררכית של אלוהים ומלאכים ועל מנגנון השכר והעונש, ובאופן כזה מעידים בגוף ראשון ובאופן "אמין" על אמיתותם של העקרונות התיאולוגיים המקובלים בתרבותם.

בסיפור השוורים והאר"י משתקפות תפיסות עולם ומגמות חברתיות אחרות. כאן נחשפת תמונת עולם שהיא מעקרונות היסוד של קבלת האר"י. עקרונות אלה מפורטים ומוגדרים היטב במסתו הגדולה של גרשם שלום על הגלגול.⁴³ ראשית – הגלגול בבעלי חיים. בקבלה הקדם-לוריאנית מעטות הדוגמאות לגלגולן של נשמות בני אדם בתוך ישויות נחותות כמו בעלי חיים או צמחים ודוממים, כי מטרת הגלגול היא הרי היטהרות, וקשה להיטהר בתוך ישות נחותה. קבלת צפת היתה מוכנה להניח גלגול בישויות נחותות, כפי שהניצוצות האלוהיים נפלו אל בין הקליפות, כדי שתתוקנה ותועלנה אל מקורן. כך הצביעה רוגית מרוז על דרשות של האר"י שנושאן אכילת בעלי חיים (וצומחים ודוממים), שנשתקעו בהן נשמות ונתגלגלו באנשים שאכלו את בשרן.⁴⁴ זו היתה דרך לגלגולן של נשמות טהורות בגופים חטאים כדי לתקנם, או לתיקונם של ניצוצות פגומים (נשמות החוטאים) באמצעות גלגולם בגופים טהורים. מוטיב אחר המופיע כאן הוא זיקתו של יעקב אבולעפיה אל הנשמות שנתגלגלו בשוורים. כיוון שהוא "משרש נשמתם", כפי שידע האר"י מראש, דווקא הוא נבחר לצאת אליהם כי רק הוא יכול "לתקנם". וכך אומר שלום:

כל הניצוצות או הנשמות הפרטיות השייכות לאותו שורש [...] קשורות זו בזו בקרבה ובסימפאטיה מיוחדת. רק ניצוצות בעלי

42. על המירבליה של ימי הביניים ראו, למשל: Jacques Le Goff, *The Medieval Imagination*, Chicago and London 1988, pp. 27-46. על חזרתם של המתים לארצות החיים כדי לאשש אמנות רתיות, ראו: Leander Petzoldt, *Der Tote als Gast: Volkssage und Exempel*, Helsinki 1968; Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge 1988, pp. 104-152.

43. גרשם שלום, "הגלגול", פרקי-יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים תשל"ו, עמ' 334-351. הציטוטים בנושא הגלגולים מובאים מעמרים אלה (להלן שלום, פרקי יסוד).

44. על הגלגול בבעלי חיים ומשמעות אכילתם, ראו רוגית מרוז, "מליקוטי אפרים פאנצייירי: דרשת האר"י בירושלים וכוננת האכילה", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל י (תשנ"ב), עמ' 211-257 (להלן מרוז, פאנצייירי).

שורש משותף יכולים להתקשר בגלגול ובעיבור; רק הם יכולים לסייע ולחזק זה את זה. בכל הניצוצות השייכים לנשמה גדולה אחת שולט חוק הסימפאטיה: הם סובלים יחד ופעולתו הטובה או הרעה של כל אחד מהם חוזרת ומשפיעה על כל האחרים. קשר עמוק ובלתי נראה לעין של 'נשמות קרובות' קובע את גורלם. אף הצדיק הגמור אינו יכול להעלות מתוך הקליפות ניצוצות שאינם משורש נשמתו [...] הניצוצות שהם מאותו שורש נשמה של הנפש הפרטית מהווים מעין תחום מורחב של נפש זו, ומסייעים לה: 'כולם ערבים זה לזה וכולם הם נשמה אחת' (ויטאל, שער הגלגולים) [...] בדרך כלל האדם אף אינו יודע את גלגוליו הקודמים; רק המגולגלים בצורות-קיום נמוכות, בייחוד בעלי חיים יש להם ידיעה עמומה על מר גורלם.

זיהוי ישויות שהיה להן קיום קודם ותיקונן, כלומר החזרתן למקור הטהור שאליו היו שייכות קודם שחטאו, הם התהליכים הקוסמיים שיביאו, באמצעות ריבוי תיקונים כאלה, לתיקון הגדול והאמיתי – הגאולה. "הקבלה הלוריאנית", ממשיך שלום ואומר, "הציבה את היהודי בתוך פקעת של גלגולים שאין מפלט ממנה, ובכך ניתן היה לקשר עם תורה עתיקת ימים את התודעה העמוקה של אותם הדורות, שכל הדברים הולכים בגלות והכול חייבים לנדוד ולהתגלגל ולהכין את הדרך לגאולתם במאמץ משותף". מבחינה זו אפשר להתבונן בסיפור השוורים כבהגשמה נרטיבית של תהליך התשובה והתיקון שהתפתח בקבלת האר". אם באמת רח"ו הוא שסיפר את הסיפור לראשונה בתוך המסורת הצפתית מתוך זו הביניימית של ר' יהודה החסיד, ברור שהשינוי העיקרי שהוא עשה בסיפור היה התאמתו לתורת הגלגולים שבקבלת האר"י והפיכתו למקרה-מדגים של תשובה ותיקון.⁴⁵

הבדל נוסף בין שני הסיפורים הוא באופיו של הקונפליקט הסיפורי, שהוא בדרך-כלל האינדיקציה העיקרית לשינויים במשמעותו ותפקידו של הסיפור. בסיפור הביניימי הקונפליקט הוא ברור: בין העשיר שגילח זקנו במספרים לבין ר' יהודה החסיד שאסר עליו לעשות כן. הרמזים שמפזר הסיפור ברורים: יריבו של ר' יהודה החסיד הוא "עשיר", "איסטניס", ובמותו "יושבין אצלו כל הגדולים שבשפיארא". כלומר, מדובר באחד מפרנסי הקהילה, שהוא אף אדם בעל גינוני עושר וסמכות. גילוח הזקן כאן הוא בוודאי מסימני קירבתו או רצונו להידמות לאצולת הגויים המקומית מתוקף עושרו ומעמדו. ההתנגשות בין ר' יהודה לעשיר מבטאת את העימות בין אצולת הממון לבין המנהיגות הרוחנית; ר' יהודה החסיד מבקש להשליט את סמכותו, שהיא בעיניו סמכות התורה, על המנהיגות הקהילתית, אך זה דוחה את סמכותו במידה גדושה של ציניות: אני אדם מעודן שהזקן מפריע לו, ועל כן לא אעשה כדבריך. הזקן אינו אלא אמצעי למאבק כוחני בין שני מוקדים בהנהגת הקהילה, אך הוא נבחר שלא במקרה: הוא מאפשר למנהיג הרוחני לסמוך על המסורת הקדומה

45. על-פי קבלת האר"י כל אחד צריך לעבור תיקונים כמו אלה שמסר האר"י ליעקב אבולעפיה לאחר ש"איבחן" את חטאיו, וזה התנאי לעלייה לדרגות הרוחנית הגבוהות. ראו:

Lawrence Fine, "The Art of Metoposcopy: A Study in Isaac Luria's Charismatic Knowledge", in: L. Fine (ed), *Essential Papers On Kabbalah*, New York and London 1995, pp. 315-317.

על מושג התיקון, התפתחותו ותפקידו בקבלת האר"י ראו: L. Fine, "Physician of the Soul" (ibid.), pp. 187-258.

– פסוק התורה ודרשתו האקטואלית – ולמנהיג החברתי לבטא את מעמדו ואת קרבתו לעילית השליטה.
מוקד הקונפליקט בסיפור הצפתי הוסט למקום אחר. העימות אינו מתקיים בין המנהיג הרוחני – האר"י – לבין החוטאים שאינם מקבלים את סמכותו. לאמיתו של דבר לא מתקיים כל מפגש בין החוטאים לבינו. אין גם כל עימות בין שליחו של האר"י – ר' יעקב אבולעפיה – לבין החוטאים: הם מקבלים את סמכותו ואת סמכות רבו. העימות הסיפורי מתקיים רק בחזרתו של אבולעפיה אל האר"י, ובניסיונו לערער על סמכותו יודעת הכל של האר"י:

ויבא אליו [אבולעפיה] ויאמר לו [לאר"י]: בחיי דמר הודיעני המראה הזאת מהו. א"ל פלוני השור הוא פלוני בן פלוני ממקום פלוני. וכן על זה הדרך. והם היו הולכים עם השרים והקיפו פאת ראשם ולזה ענשו אותם בעונש זה. א"ל [אבולעפיה]: אדוני, מה שייכות יש בשוורים לחרוש בחול – עם הפאה? א"ל הלא אמרתי לך שחושב עצמו לתלמיד חכם ואינו יודע דבר. א"ל דבר כזה אינו נמצא לו רמז בגמרא ולא בשום ספר. א"ל פסוק מלא הוא וכבודך אינו יודע.⁴⁶

46. בניהו, תולדות האר"י, עמ' 233.

אמנם חטאם של המגולגלים בשוורים אינו שונה מזה של העשיר בסיפורו של רי"ח – "הם היו הולכים עם השרים והקיפו פאת ראשם" – כלומר עברו בידועין עבירה דתית כדי להידמות לגויים ולהתקבל לחברתם. אך העימות, כאמור, אינו בינם לבין האר"י, כמו בסיפור הביניימי, אלא בינו לבין אבולעפיה. בעוד אנשי חבורת האר"י לא יעזו לפקפק בדבריו או לחלוק עליהם, משתמעת מדברי אבולעפיה תמיהה גדולה על פרשנותו של האר"י. הקשרים הסיבתיים שהוא מוצא בין שוורים החורשים בחול לבין קיצוץ הפאות הם חסרי בסיס, טוען אבולעפיה. אף חמור מכך, הוא מערער על ידיעת התורה של האר"י, כי אין רמז לקשר כזה לא בגמרא ולא בשום מקום אחר. תגובתו הבוטה של האר"י כאן מבטאת את הבוז כלפי מי שבא מבחוץ ואינו מכיר או מבין את השפה המיוחדת שהתפתחה בתוך חוג התלמידים, ואף מנסה לערער עליה מכוח ההיגיון או ידיעת התורה. כלומר, הקונפליקט הסיפורי העיקרי הוסט כאן מן המאבק בין העילית התורנית למנהיגות החברתית אל השלטת סמכותו הרוחנית של האר"י על גדולי התורה של צפת ("הלא אמרתי לך שחושב עצמו לתלמיד חכם"). והרי יעקב אבולעפיה, שהיה כאמור נכדו של ר' יעקב בירב, הוסמך להורות ולפסוק על-ידי גדולי החכמים והיה שייך בלא ספק לעילית התורנית, כפי שהיה ידוע בוודאי לכל שומעי הסיפור.
האר"י "רושם" לאבולעפיה "מתכון" מדויק, שהחוטאים המתגלים אליו, לאחר שעברו את תהליך התיקון, מאשרים את תוקפו:

וצריך אתה לתקן אותם ולהתענות מחר ולכוין כך וכך לשם פלוני, וכן על זה הדרך כתב לו כל התקונים והסיגופים שהיה צריך לעשות

עד שנתקנו אותם האנשים. ובאו אל החכם בחלום ויאמרו לו: יברכך ה', תנוח דעתך כאשר נחה נפשינו, מאותו היום שהתחלת לעשות התקונים שאמר לך הרב. כי בתקון האחד שעשית הוציאנו מאותה העבודה הקשה אשר ראית והכניסונו לגיהנם, וכן על זה הדרך בכל תקון שהיית עושה היו מוציאין אותנו מעול כבוד ליותר קל ממנו עד שהכניסונו במחיצתנו.

כאמור, רק יעקב אבולעפיה יכול היה לתקן תיקונים כאלה עבור החוטאים, כי הוא היה "משורש נשמתם", ויותר מכן – הוא עצמו היה חוטא כמותם. ראינו כבר בחלום בספר החזיונות כיצד רח"ו האשים את אבולעפיה בחטאים מיניים חמורים. וודאי שהוא אף לא גידל פאות רחבות כמנהג האר"י ונחשב בעיני החבורה כמי שמקצץ בפאותיו – תועבת ליבם ועל כן עליו לתקן עצמו יחד עם התיקון שהוא עושה למען המגולגלים בשוורים.

אחת המסורות הביניימיות הרווחות, עוד מתקופת הגאונים, הידועה בשם "מעשה התנא והמת", מזכירה בקווים כלליים את סיפור השוורים.⁴⁷ על-פי אגדה זו, אחד התנאים פוגש אדם הרץ ביער, מלקט עצים ושוורף עצמו באמצעותם. לשאלתו הוא מעיד כי הוא מת שנידון לעונש קשה כל-כך על חטאים שחטא, שאין הוא יכול להיכנס אפילו לגיהנום כי אין מי שיאמר תפילה לעילוי נשמתו. התנא מגלה שלאיש יש בן פרא ועם-הארץ שאינו יודע קרוא וכתוב, והוא יושב ומלמדו תפילה. לאחר שזה התפלל לעילוי נשמת אביו, נתגלה המת לתנא בחלומו והודה לו על שהביא את נשמתו לעולם הבא. הקרבה המבנית בין שני הסיפורים ברורה, ולא קשה לשער שסיפור זה, שהיה נפוץ מאוד במקורות היהודיים שבכתב ובעל פה, היה מוכר אף בצפת, והיה אחד המודלים הסיפוריים שעיצבו את סיפור השוורים של רח"ו.

ראוי להצביע על הבדל אחד בעל עניין: ב"מעשה התנא והמת", התנא אינו עושה דבר הקשור בו עצמו, אלא מלמד קרוא וכתוב את בן החוטא. לעומת זאת בסיפור השוורים מצווה אבולעפיה עצמו על-ידי האר"י לערוך תיקון. כלומר, השינוי בעולם שמעבר מתקיים רק לאחר שהגיבור עצמו עבר שינוי פנימי בעולם הזה. אבולעפיה, לעומת גיבור המסורת הקדומה, נתפס כחוטא הזקוק למחילה ולתיקון בעצמו, ורק אז יוכל לתקן חוטאים אחרים. ההבדל בין שני הסיפורים מבליט את התפיסה הלוריאנית הקלסית, הגורסת שראשיתם של התיקונים הקוסמיים הגדולים שיביאו את הגאולה הוא בתיקונים האישיים של כל אדם מישראל. כבר ראינו שהטרנספורמציה הסיפורית העיקרית שחלה בסיפור על ר' יהודה החסיד והעשיר התרחשה בתחום החלת התורה הלוריאנית על הסיפור, ודומה שאף זו שהתרחשה במעבר שבין "מעשה התנא והמת" לסיפור השוורים מתקיימת באותו מרחב קונספטואלי, ומחזקת את הטענה שבמישור זה נעשו אכן השינויים העיקריים.

47. מירון ביאליק לרנר, "מעשה התנא והמת: גילגוליו הספרותיים וההלכתיים", אסופות ב (תשמ"ח), עמ' כט-ע; רלה קושלבסקי, "התנא והמת הנודד: האומנם אגדה לא יהודית?", בקורת ופרשנות 30 (1997), עמ' 41-63.

אך בהקשר הרחב של הסיפור עיצוב הקונפליקט מורכב יותר, כי יריבו האמיתי של אבולעפיה אינו האר"י אלא ר' חיים ויטאל. הוא המספר את הסיפור כעדות בגוף־ראשון בנוסח חמדת ימים, והוא, כפי ששערנו, אף מי שעשה בו את השינויים הגדולים והפכו לחלק מסיפורי השבחים של האר"י. לא ידוע לנו, כאמור, על יריבות כלשהי בין יעקב אבולעפיה לאר"י, והעדויות מורות דווקא על קרבה מסוימת ביניהם. כלומר, יש לראות את סיפור השוורים כשייך לאותה קבוצה של סיפורים, חזיונות וחלומות המצויים בעיקר בספר החזיונות, שבהם מעוצבת דמותו של יעקב אבולעפיה כנאטוגוניסט, כדמות השטנית, כיריב המיתולוגי לגיבורם המשיחי ר' חיים ויטאל. הסיפור הוא, על כן, תוצר של העימות רב השנים בין רח"ו לאבולעפיה שעוצב על פי המודל הנרטיבי הביניימי של ר' יהודה החסיד והעשיר שגילח זקנו. העימות האישי, הפסיכולוגי והאידיאולוגי בין שני אישים ושתי דרכים, הביא לשינוי רדיקלי של המסורת הקדומה והפך אותה לאחד מסיפורי היסוד של המיתוס הצפתי.

העימות האמיתי שבין שני האישים חורג אל מחוץ לתחום העלילה הסיפורית. ראינו שבסיפורו של ר' יהודה החסיד הוא ניסה להשליט את סמכותו על עשירי הקהילה. העובדה שאותו עשיר איסטיגניס דחה בזנינות את איומו של ר' יהודה החסיד, ושבמותו נאספו סביב מיטתו כל עשירי ומכובדי הקהילה, כולל ר' יהודה החסיד עצמו, מלמדת על ערעור האוטוריטה הרבנית בקהילה. כאשר המנהיגים הרוחניים נזקקים לעולם הבא כאמצעי איום ואזהרה, ברור שעוצמת האוטוריטה שלהם בעולם הזה נחלשה והתערערה. אם לגבי סיפורו של ר' יהודה החסיד ערעור זה הוא בגדר השערה בגלל מיעוט הפרטים החוץ־סיפוריים הידועים לנו על חייו ומעמדו החברתי, הרי שלגבי סיפורו של ר' חיים ויטאל הדברים ברורים הרבה יותר.

לאחר מותו של האר"י בשנת של"ב, הצליח ר' חיים ויטאל, כבחיר תלמידיו, בפעולה ציבורית אחת: הוא החתים בשנת של"ה (1575) את תלמידי האר"י על שטר ההתקשרות, האוסר על פרסום תורת האר"י ומעמיד את רח"ו כממשיכו וכאפוטרופוס הבלעדי על מורשתו.⁴⁸ מכאן ואילך, ככל הידוע, הלך מצבו והתערער. הוא עזב את צפת האהובה עליו בגלל סיבות לא ברורות, עבר לירושלים לתקופת זמן קצרה ואת סוף ימיו עשה, כפי שראינו, בעוני ובידוד חברתי בדמשק. כאן, במקום שניסח וערך את יומנו האינטימי בספר החזיונות, אין הוא מפסיק לחלום על צפת. הוא מבקש שוב ושוב שהאר"י יתגלה אליו ויחזק את תקוותו לשוב לצפת. הוא מנטיח לסובבים אותו, ובעיקר לעצמו, שהחזרה לצפת קשה ורצופת מכשולים אך בוא תבוא בסופו של דבר. יש לראות בכמיהה עצומה זו לצפת מעין גאולה אישית של רח"ו; הגעגועים לצפת הם קודם כל כמיהה לאוטוריטה שאבדה. בצפת, תחת כנפי האר"י ואף תקופה קצרה לאחר מותו, דומה היה שהאוטוריטה עוברת אליו, ושכל ההבטחות והתקוות שהתגבשו בחבורת האר"י – הן האישיות, הן הלאומיות – אכן יתגשמו, והחבורה המובחרת והמצומצמת

48. על שטר ההתקשרות של תלמידי האר"י ראו: זאב רבינוביץ, "מן הגניזה הסטולנאית", ציון ה (ת"ש), עמ' 125-126; שלום, "שטר ההתקשרות", בהמשך למאמרו של רבינוביץ, שם, הן אף במסקנות האישיות שיש ללמוד ממעשה השטר על מצבו הנפשי של רח"ו.

תהיה החלוצי ההולך לפני המחנה. ככל שהתרחקה צפת הן בזמן הן במרחב, כן נחלשה האוטוריטה ונתערער תוקפן של ההבטחות. זהו תסמין מובהק של כישלונה של תנועה משיחית הן בתחום האישי והן בזה החברתי. דומה שעתה יכולים אנו להבין טוב יותר את תפקידו של יעקב אבולעפיה בספר החזיונות ובאגדת השוורים. הוא, בעצם אישיותו, בתוקף מעמדו החברתי בדמשק, מסמל את חורבנה של האוטוריטה וההבטחה הגדולה שנשאה עמה תורת האר"י. הוא נכח שם בשיאה של ההבטחה, והוא מצוי אף כאן, ונוטל חלק מרכזי בערעורה של האוטוריטה הלוריאנית שר' חיים ויטאל נושא על כתפיו הצרות והחלשות.

ראינו, אם כן, שלושה מישורי שינוי עיקריים שנעשו בסיפור גילוח הזקן הביניימי עם מעברו לצפת: האחד היה בתחום הריאליה – לא עוד גילוח הזקן, מציאות שטרדה את מנוחתם של רבני מערב אירופה שם הגויים היו מגולחים, אלא קיצוץ פאות הראש שהפכו סימן ההיכר והזהות של יהודי מצרים וארץ ישראל. מישור השינוי השני היה האידיאולוגי – מ"זכר עשה לנפלאותיו" בנוסח חסידות אשכנז, והירידה למדורי הגיהינום שאפיינה את הדת העממית במערב אירופה במאה ה-13-12, אל תפיסת הגלגולים ותיקונם בנוסחה החדשני והנועז של קבלת האר"י. מישור השינוי השלישי הוא העימות. ראינו שהסיפור הצפתי הסיט את העימות של הקדוש עם החוטא, כפי שמתקיים בסיפורי הקדושים מאז ומתמיד, אל עימות עם אנטגוניסט אחר, שמשפרי הסיפור (רח"ו במקרה זה) ראו בו סכנה למעמדם ולתורתם. בשתי תחנותיו העיקריות של הסיפור הוא משקף מאבק על מעמדה של הסמכות הרוחנית עם מי שמערער עליה. אבל יותר מכל – את המאבק הגדול על עתידה של צפת כמיתוס וכסמל, ועל מקומה בזיכרון הקולקטיבי היהודי.

ה. שׁיירַת הַגַּתִּים

הזיקה רבת העניין בין סיפור השוורים למסורות חסידי אשכנז במאה ה-13 אינה מסתיימת בסיפורו של ר' יהודה החסיד על העשיר שגילח זקנו, אלא מתקיימת אף בסיפור אחר שסיפר ר' יהודה החסיד בספר חסידים:

מעשה באדם אחד שהיה רוכב בלילה והלבנה זורחת באותו לילה. היה רוכב במדבר וראה חיל גדול עגלות ועגלות ועל העגלות יושבים בני אדם, והמושכים עגלות בני אדם ותמה מה היו עושים. כשנתקרב אצלם הכיר מקצתם שכבר מתו. אמר להם, מה זה שאתם מושכים כל הלילה העגלות ומקצתכם על עגלות? אמרו לו, בשביל עונינו. כשהיינו חיים באותו עולם היינו משחקים עם נשים ובתולות ועתה אנו מושכים את העגלה עד שכך אנו עייפים ויגיעים שלא נוכל לנהוג יותר, יורדין אותן שעל העגלה ואנו עולין ונחיים ונוהגים אותנו עד שיגיעים. ואחר כך אלה [...] והישרים מכין את המוליכין

כמנהיג את הבהמה בעגלה [...] מי שעושה בחייו מעשה בהמה יש לו לעבוד באותו עולם כבהמה.⁴⁹

49. הסיפור מצוטט מתוך ספר חסידים, מהדורת ויסניצקי ופריימן, פדנקפורט ע"2 מין תרפ"ד, סי' סג.

הזיקה שבין סיפור זה לבין אגדת השוורים במחזור סיפורי האר"י אינה קשה להבחנה, ומפתיע שרק בשנת 1988 הצביע לראשונה אריה ויינמן על הדימיון ביניהם.⁵⁰ מן הסיפור בספר חסידים נעדרת המסגרת הסיפורית על היציאה למצרים, החזרה לצפת ומעשה התיקון, אך הגרעין הסיפורי על שיירת המתים המושכים עגלות כבהמות ומונהגים על ידי חבריהם האוחזים במושכות ומחליפים את תפקידיהם מעת לעת, הוא האפיזודה הנרטיבית הדומיננטית בשניהם.

50. Aryeh Wineman, *Beyond Appearances: Stories from the Kabbalistic Ethical Writings*, Philadelphia 1988, pp. 93-96.

אפשר להסביר את העובדה שבספר חסידים בני אדם הם המושכים את העגלות כבהמות, בעוד שבסיפור האר"י אלה הם שוורים שבני אדם נתגלגלו בהם, באמצעות ההבדל שבין המתים החוזרים לעולמנו בסיפור הביניימי לעומת תורת הגלגול הצפתית, והדברים ברורים. יותר מכן, לו הצגנו את הסיפור כאילו זהו סיפורו של ר' יהודה החסיד, היינו מחמיצים את עיקר חשיבותו, כי הסיפור בספר חסידים הוא אחת המסורות העממיות הרווחות באירופה הנוצרית במאות ה-12 וה-13, הידועה בשם 'שיירת המתים' (Familia Herlechini), על פי שמו של מנהיג השיירה בכמה מסורות נפוצות). ההיסטוריון וחוקר הפולקלור הצרפתי בימי הביניים ז'אן-קלוד שמיט, שחקר מסורות אירופיות אלה, הצביע על ריבוי הנוסחאות באזורים שונים של היבשת, ועל האמינות הרבה שבה התייחסו אליהן אנשי ימי הביניים, הן מלומדים, הן פשוטי עם.⁵¹

51. Jean-Claude Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society* (trans. T. Lavender Fagan), Chicago and London 1998, pp. 93-122.

הנזיר והמלומד הנוצרי אורדריק ויטאליס (Orderic Vitalis, 1075-1142) מחברה של ההיסטוריה המונומטלית על הנצרות הנורמנית, מביא בספרו את העדות הכתובה הראשונה של סיפור זה. בספר השמיני של ההיסטוריה שלו הוא מוסר את סיפורו של כומר צעיר בשם ולכלין (Walchelin) על שאירע לו בליל ה-1 בינואר 1091 ליד העיר אנג'ר בצרפת, בעת שחזר למנזרו מביקור אצל חולה. 52 הוא שמע "צבא גדול" שחזר כנראה מקרב כלשהו מתקרב אליו. הנזיר הסתתר בין העצים וראה ענק חמוש בגרזן צועד בראש צבא גדול. גל הצועדים הראשון היה המון של הולכי רגל, ההולכים וזועקים מרה, והנזיר זיהה ביניהם כמה ממיודעיו שמתו במהלך השנים. אחריהם צעדו נושאי אדני עץ כבדים ועליהם גמדים בעלי ראשים גדולים באופן לא רגיל, ושני אתיופים נושאים על כתפיהם אדם אומלל כבול וזועק מכאב כי יִשָּׁד נורא יִשָּׁב ממעל ודקר אותו בלא הפסק באמצעות שפודים לוהטים. הנזיר זיהה מיד את המעונה - שנתיים קודם לכן האיש רצח את אחד הנזירים ומת בלא שנענש על חטאו. אחריהם באה קבוצת נשים רוכבות על סוסים בלא אוכפים, ועל גב הסוסים פזורים מסמרים לוהטים שדקרו את הנשים בכל פעם שהן התנדודו על גבם. ולכלין זיהה בין הנשים הללו כמה בנות אצולה שחיו חיי פאר ומתירנות. הנזיר המבוהל ראה עתה קבוצת אנשי כמורה ונזירים ובראשם בישופים וראשי מנזרים, החובשים כובעים שחורים ולובשים על בשרם גחלים לוחשות. האומללים זיהו את

52. דברי אורדריק ויטאליס, הטוען ששמע את הסיפור ממש מפיו של הנזיר הצעיר, מובאים אצל: Marjorie Chibnall, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, Oxford 1973, vol. 4, pp. 237-251.

נלכלין, קראו בשמו, והתחננו אליו שיתפלל בעדם. הנזיר נחרד משראה ביניהם אישים שהעריץ קודם מותם, והוא מזהה אותם בשמם ומעמדם הרם בכנסיה. אחריהם באה קבוצת האבירים, המתוארת בפירוט רב. הם לבושים שחורים ויורקים אש, רוכבים על סוסים גדולים וחמושים בכלי נשקם, כאילו הם יוצאים לקרב גדול. גם כאן מזהה הנזיר כמה מחשובי השליטים המקומיים שמתו לאחרונה, ואף הם צועקים אליו בתחינה שיפגוש את קרוביהם ויספר להם על שראה. רק אז הוא מזהה את השיירה כצבאו של הרלקין, שאנשים אחרים כבר העידו שראוה שועטת ביער, אך לא האמין להם עד עתה. אף אחיו של נלכלין, שבחר בדרך המלחמה כקריירת חיים, הופיע בשיירה. הוא סיפר לו עד כמה נוראים ייסוריו, כיצד עליו לשאת משא של דם "הכבד מהר סן מישל", כעונש על הדם הרב שהוא שפך בחייו כאביר. הוא דורש מאחיו הנזיר לזכור אותו, לעזור לו באמצעות תפילותיו וכך להצילו מייסוריו. הנזיר הצעיר, שחלה קשות בחוזרו למנזר, מסר להיסטוריון ויטאליס את עדותו וזה העלה אותה מילה במילה על הכתב. הנזיר אף חשף בפניו כווייה קשה שנכווה בידו כאשר ניסה לגעת באחד הסוסים בשיירה.

עדויות כאלה מובאות בווריאציות שונות בכל רחבי אירופה במהלך שלוש מאות השנים הבאות. המשותף לכולן הוא אופייה הצבאי של השיירה: אף שמשתתפים בה גם נציגים אחרים של מעמדות ימי הביניים – המתפללים והעמלים – צבא האבירים הצועדים על נשקם הכבד הוא היסוד הדומיננטי ברוב העדויות. ממד מרכזי בעדויות אלה הוא האמינות. הסיפורים כולם נמסרים כעדויות מהימנות, הנתמכות בראיות ממשיות (חפצים שנלקחו מן השיירה, פגיעה גופנית שנפגע העד במהלך המפגש וכיוצא באלה). הסיבה להדגשת מהימנות העדות מצויה כבר במסורת הראשונה שאת תמציתה הבאנו כאן: הנזיר עצמו סרב עד עתה להאמין לסיפורים אלה ואף לעג להם, ועל כן מי אם לא "ספקן" כמותו עשוי לשמש עד מהימן לקיומו של צבא הרלקין.

הנוסחים העבריים אינם מוטרדים דווקא משאלת האמינות, אולי כיוון שהסיפור הוגד על־ידי סמכות דתית שאמינותה נובעת מסמכותה (ר' יהודה החסיד ור' חיים ויטאל), או על כי הסיפור נכלל בתוך חיבור כתוב ספר חסידים וספר חמדת ימים), ולא עדות שבעל־פה כמו אלה האירופיות. הבדל נוסף הוא אופי השיירה: רוכבי עגלות או מחרשות לעומת שיירת הלוחמים־האבירים. השינוי נעשה קרוב לוודאי כבר בימי הביניים, כפי שמעיד הסיפור בספר חסידים, והוא מאפיין את דרכי הייחוד של מסורות סיפור אירופיות; לחברה היהודית לא היה עניין באופייה הלוחם של החברה הנוצרית, ועל כן גיבורי הסיפורים עברו טרנספורמציה "אזרחית". כאן לא קשה היה לר' יהודה החסיד, או למסורת שאותה שמע, לבחור מבין ה"גלים" השונים שמהם הורכבה שיירת המתים את אותה חטיבה שהיתה קרובה יותר לתפיסת העולם שלו כיהודי בחברה הנוצרית. מספר חסידים עברה מסורת זו, שנקלטה כבר בתוך התרבות היהודית, אל הסיפור הצפתי.

אך שיירת המתים של ימי הביניים אינה רק מירבליה המשקפת את המנטליות הביניימית ואת האמונה העמוקה של אנשיה בעולם המתים והדמונים ובאפשרות חזרתם אל העולם הזה. חשיבותה העיקרית טמונה בתפקיד שהיא מלאה בחברת ימי הביניים, ובסיבות לתפוצתה הגדולה במאות הראשונות לאלף השני לספירה. כדרך של מסורות עם בעלות אופי דתי ואידאולוגי, הן מפרשות את עצמן. ואכן כבר העדות הכתובה הראשונה של אורדריק ויטאליס מעידה על מגמתו המוסרית של הסיפור: הוא בנוי סביב המודל האידיאי של מידה כנגד מידה, כמו סיפורים רבים אחרים בני התקופה, שהחשובים שבהם הם תיאורי הגיהנום, שם נענשים החוטאים לפי משקל חטאיהם: הולכי הרכיל תלויים בלשונם, הנואפים תלויים באיבר מינם, נשים שחטאו תלויות בפטמות שדיהן וכיוצא באלה.⁵³ בשיירת המתים אנו עדים לאותה תופעה: שופכי הדמים נענשים בדם, לובשי מלבושי פאר עטופים עתה בגחלים לוחשות, הנשים הנואפות נדקרות באמצעות מסמרים לוהטים. המסורת של ר' יהודה החסיד משקפת אף היא אותה תפיסה: "מי שעושה בחייו מעשה בהמה יש לו לעבוד באותו עולם כבהמה". בכל המסורות הללו מתקופת ימי הביניים המתים לא הגיעו עדיין אל הגיהנום. הם סובלים סבל נורא מחוצה-לו, סבל שבוודאי אינו חסר תכלית, כי ככל סבל הוא מתקן ומטהר. ואכן, שמיט הבחין בכך שהשיירה מתפקדת במקרים רבים כ"פורגטוריום בתנועה",⁵⁴ וכמו שני מושגים מרכזיים אלה במנטליות של ימי הביניים – גיהנום ופורגטוריום – אף תפקידה היה להמחיש בצבעים עזים את גורלם של החוטאים ולהעניק "מתכונים" אמנים לחטאים ולעונשיהם.

דמיון רב משמעות בין מסורות "שיירת המתים" האירופית לבין הסיפור העברי הוא פניית המתים המשתתפים בשיירה בבקשה אל האדם הצופה בהם לפעול עבורם כדי להצילם ממנה.⁵⁵ ואכן, כפי שראינו כאן, כמה מאנשי השיירה פונים אל הנזיר הצעיר ומבקשים שיתפלל עבורם כדי להצילם מן הגורל הנורא של הנודדים בשיירה. בנוסח אחר של "שיירת המתים" הרזון אַמיקו (Emicho), שמת בקרב בשנת 1117, מתגלה בפני קהל המתפללים בכנסיה וטוען שתפילותיהם והדורונות שיתרמו לה עשויים להצילו משיירת המתים שבה נגזר עליו לנדוד. גם נזיר אחר שראה את השיירה ואת אחיו האהוב בתוכה, ערך מיסות בכנסיה על אחיו, וזה התגלה לפניו לאחר תקופת זמן והודה לו על שהצילו ממנה. ואכן, אף הסיפור הצפתי עושה שימוש באותו מנגנון חשיבה, שעל פיו יש לאנשים חיים יכולת השפעה על גורל המתים בעולם הבא. אך בנקודה זו טמון אף ההבדל: המתים בסיפור הצפתי אינם מבקשים מאבולעפיה להתפלל עבורם אלא לערוך טקסי תיקון שיוכתבו לו על-ידי סמכות רוחנית אחרת (האר"י) ובהם יהיה הוא מעורב באופי אישי. כלומר, עליו לתקן את עצמו כדי שיוכלו הם להיתקן.

הבדל חשוב זה בין המסורות האירופיות הביניימיות לבין האגדה הצפתית אינו נובע דווקא מן המעבר בין התרבות הנוצרית ליהודית, הוא קיים אף בתוך התרבות היהודית עצמה. כפי שראינו ב"מעשה התנא והמת", הרווח

53. על העונשים בגיהנום השקולים לחטאי הנושאים בעונש, ראו עלי יסיף, ספר הזכרונות – הוא דברי הימים לירחמאל, תל-אביב 2001, עמ' 99-103, והספרות הנמסרת שם בעמ' 462-466.

54. על פורגטוריום בתנועה, ראו Schmitt, שם, עמ' 113. מקבילה למושג זה אפשר לראות במוטיב "כף הקלע" בספרות המיסטית, שעל פיו מתייסרת נשמת האדם בכף הקלע, או נורקת באמצעותה ממקום למקום, כדי להיטהר באמצעות הייסורים, כי אינה ראויה עדיין להיכנס לגיהנום. ראו מרוז, פאנציידי, עמ' 219-221.

55. על בקשת המתים מן החיים להתפלל עבורם כדי להצילם מן השיירה ראו Schmitt, שם, עמ' 110-113.

מאז תקופת הגאונים, התנא שפוגש במת אינו מעורב אישית בגורלו של המת, הוא עצמו אינו צריך להיתקן או להיטהר בדרך כלשהי אלא להתפלל (או לגרום שהתפילה תאמר) וכך להציל את המת מעונו.

השינוי במסורת הצפתית נובע ככל הנראה משתי סיבות. הראשונה היא התפיסה המשיחית הבסיסית של קבלת הארץ, הרואה את מעורבותו של כל פרט בישראל בתהליך התיקון והגאולה. אם אותן נשמות חוטאות שנתגלגלו בשוורים הן בבחינת ניצוצות שנפלו לבין הקליפות, הרי שרק תיקון עצמי של ר' יעקב אבולעפיה עשוי לחלץ אותן משם. האמונה הלוריאנית הבסיסית בדבר מחויבות חסרת פשרות של כל פרט בתהליך התיקון והגאולה, היא קרוב לוודאי אחת הסיבות להבדל עקרוני זה בין המסורת הצפתית למסורות האחרות המקבילות לה. אך מעורבת כאן אף סיבה נוספת, והיא קשורה בדמותו של ר' יעקב אבולעפיה. בעוד שבנוסחים המקבילים מי שראה ודיווח על שיירת המתים היו נזירים, כמרים, או התנא באגדה היהודית, כלומר דמויות שמעלתן היא שהצילה את המתים מגורלם, הרי בסיפור הצפתי העד היה אדם שזכה להערכה נמוכה מאוד בחבורת הארץ, ותביעת הסיפור לתיקונו קודם שייטקנו המתים נובעת מרצונו של הסיפור להשפילו, להאשימו בחטאים שאינם נופלים מאלה שבהם לקו המתים הזקוקים לתיקון.

ז'אן-קלוד שמיט וחוקרים אחרים שעסקו במסורות האירופיות על "שיירת המתים" הצביעו על עובדה היסטורית מעניינת: סיפורים אלה צצו מחדש ושוב נעלמו במהלך המאות ה-11 וה-13 במחזוריות תלוית הקשר בחוסנו וביציבותו של השלטון המרכזי באזורים שבהם הופיעו הסיפורים.⁵⁶ כאשר במאבקים בין המלך לבין הפיאודלים והאבירים נחלש השלטון המרכזי והתערער האמון ביכולתו לשמור על הביטחון והיציבות, או ככל שגברה היריבות בין השליטים הארציים לבין שלטונות הכנסייה, כן גבר מספרן של העדויות על אנשים שראו את שיירת המתים, ובה שועטים רבים מן האישים שהיו מעורבים במאבקים פוליטיים אלה. כלומר, אפשר שהסיפורים שימשו ככלי נשק נוסף במאבקים האלימים והפוליטיים בין היריבים, או אולי כעין "שסתום מנטלי" לוויסותן של חרדות ואי-ודאויות בתקופות של סכנה וערעור היציבות של סמכות שלטונית או דתית. מה שיכולים אנו ללמוד מכך על המסורת הצפתית הוא רב משמעות.

כאמור, סיפור השוורים אינו מופיע במחזור הראשוני של אגדות "שבחי הארץ". הוא ככל הנראה מסורת מאוחרת יותר הקשורה קשר הדוק בדמותו של ר' חיים ויטאל, וכפי ששיערתי הוא אשר יצר אותה כנראה בסוף ימיו, במהלך שני העשורים הראשונים של המאה ה-17. מה שנשאר אז מצפת בתקופת גדולתה היה הזיכרון, שמעריציה, ובראשם רח"ו, ביקשו לפאר ולהאדיר. דמות סמכותית ודומיננטית בקהילת דמשק באותה עת היה ר' יעקב אבולעפיה, שבצעירותו היה שותף למציאותה הפיזית והרוחנית של צפת. אך הוא ערער, כפי שידועים אנו עתה, על המיתוזה של צפת, על האגדות, האמונות והפולחנים שר' חיים ויטאל ביקש להעתיק משם לכאן, וכך "לשחזר" את גדולתה, כלומר, להפוך אותה למיתוס. בעיני רח"ו, וקרוב

56. על היקפה בין מסורות "שיירת המתים" לבין אירועים פוליטיים וצבאיים ראו שם, שם, עמ' 39; 99 ואילך, 109 ואילך.

לוודאי שלא היה בודד בכך, צפת המופלאה של עברו הלכה והתרחקה, הקווים החדים של מציאותה הלכו ונטשטשו, וניסיונותיו להחיותם מחדש נתקלו בהתנגדות ואפילו בבוז. זוכרים אנו את חלומותיו החוזרים והנשנים של רח"ו על האר"י המתגלה אליו ונוזף בו על שאינו מחזיר את יהודי דמשק בתשובה, על שהוא מזניח את ייעודו, ורח"ו מצטדק שאין הם שומעים לו, ובראש המתנגדים עומד יעקב אבולעפיה. כזו היתה תחושת חוסר האונים והתערערות הביטחון העצמי שלו ביכולתו להגשים את מה שהקדיש לו את חייו. היתה זו התפרקות כואבת של מה שסמלה צפת עברו ועבור מאמינים אחרים, והיא נגרמה בעטיים של מתנגדים בני דמותו של יעקב אבולעפיה. תחושת אי-היציבות, ערעור מעמדו של "המרכז" – דמותו של האר"י – אובדן הביטחון האישי והחברתי, משותפים אם כן לרח"ו ולחברה האירופית שבה התפתחו המסורות על "שיירת המתים". על מניעים דומים – תקופות של חוסר יציבות ומשברים חברתיים – בהתערורות סיפורי הדיבוק, הצביעו חוקרים שעסקו בנושא זה.⁵⁷ כך יש להבין מעתה את המניע הבסיסי בהתפתחותה של האגדה במסורת הצפתית, ובעיקר את הדרך שבה היא משקפת את ההתמודדות האישית והציבורית על המיתוס של צפת בראשית המאה השבע-עשרה.

57. על מניעים דומים בהתערורות סיפורי הדיבוק ראו: J. H. Chajes, "City of the Dead: Spirit Possession in Sixteenth-Century Safed", M. Goldish (ed), *Spirit Possession in Judaism: Cases and Contexts from the Middle Ages to the Present*, Detroit 2003, pp.124-158, esp. p.129, and note 42.

1. "TORO MUERTO, VACA ES" ("השור הַמֵּת, הוּא פֶּרֶה")

בין נוסח הסיפור בספר חסידים לבין אגדת השבח על האר"י יש להצביע על הבדל נוסף, שולי לכאורה, והוא שהפרות של ר' יהודה החסיד נתחלפו בשוורים שפגש ר' יעקב אבולעפיה. שדים הלובשים צורת פרות ודורכים על נשמתו של החוטא בגיהנום אינטגרליים לעלילת הסיפור, כי הם הולמים את הגימטריה העולה מן הפסוק "לא תקפו פאת ראשכם ולא תשחית את פאת זקנך" (ויקרא יט 27). החלפתן בשוורים בסיפור הצפתי מתעלמת לכאורה מן הגימטריה הקדומה, אך מתאימה לתוכנו המוסרי. כבר ראינו שר' יהודה החסיד מדגיש, בקשר לסיפור "שיירת המתים", שמי שנוהג כבהמה בחייו אל יתפלא שגורלו בעולם הבא יהיה כשל בהמה. לצורך זה אין משנה למה נהפכו החוטאים, אם לפרות אם לשוורים. לשאלה זו הוקדש דיון מעניין באחד מספרי המוסר החשובים של תקופת צפת, ספר חרדים לר' אלעזר אזכרי – מן הדמויות החשובות והמשפיעות בצפת בתקופת גדולתה. בפרק השביעי של החיבור דן אזכרי, בין השאר, בעונשים שנענשים החוטאים לאחר המוות. הוא מספר על גורלם של הרשעים הנדונים באש הגיהנום,

ואחרי היותו בגיהנם זמן הקצוב לפי חטאו מחזיר השם יתברך נפשו בגלגול לעולם הזה בגלגול עובדי כוכבים ומזלות, דנחשב כבהמה, או כבהמה או חיה או עוף שהוא יתברך המליכו על כולן כדכתיב, תמשילהו במעשה ידך. והוא עשה מעשה בהמה, הורידו למרירת

בהמה, שנאמר נעשה אדם בצלמנו כדמותנו [...] כיון דכחיינו לא נתן לב ליקר תפארת גדולתו שהוא כדמות ה' הנכבד והנורא ופגם דיוקן המלך ונמשל כבהמות ועשה כמעשיהם, אחריו מותו יחזיר לעולם כגלגול כדמותם וצלמם של בהמות.⁵⁸

התפיסה התיאולוגית העומדת ביסוד הטיעון של אזכרי מסבירה היטב את טענתו של ר' יהודה החסיד, וקושרת את החטא בפגיעה ביצירת הבורא. כיוון שהחוטא פגם בה, הענישו הקב"ה ב"מידה כנגד מידה" לאחר מותו; החוטא העדיף את "צלם" הבהמה על זה של בוראו, ועל כן הפך לבהמה לאחר מותו. ההבדל העיקרי בין דברי ר' יהודה החסיד לאלו של אזכרי טמון במושג הגלגול: בעוד ר' יהודה החסיד מדבר על הפיכתו של החוטא לבהמה לאחר מותו (הכוונה אינה ברורה, כי הוא אינו מזכיר בפירוש מעבר לצורת בהמה, אלא שדים בצורת בהמות הדורכים על החוטא), מדגיש אזכרי שנפש החוטא **נתגלגלה** בבהמה: כלומר, הנשמה החוטאת ממשיכה להתקיים בעולם הזה, כפי שמתרחש לכל הנשמות על-פי תורת הגלגולים הקבלית, אך הכלי שנקבע למשכנה כעונש על התבהמותה בגלגול הקודם הוא גופה של בהמה.

כאן פותח אזכרי ומונה את החוטאים וגלגוליהם: הבא על זכר יתגלגל בשפן וארנבת, הבא על בהמה יתגלגל בעטלף, הבא על חיה ועוף יתגלגל בעורב, הבא על אשת איש יתגלגל בחמור וכיוצא באלה. כלומר, החטאים הממשיים מבחינתו הם חטאים מיניים, כפי שהיה, כזכור לנו, אף תיאור החטאים שתלה ר' חיים ויטאל באנשי דמשק. נראה שבחבורת האר"י (אך בוודאי לא רק אצלם) אלה היו החטאים החמורים באמת. על כן אפשר להניח שאף שהחטא שבעטיו נענשו המתגלגלים בשוורים בסיפורנו היה גילוח הפאות, היתה זו אך מטונימיה, או לשון נקיה, לחטא אחר, שהוא **אם כל החטאים בעיני חבורת האר"י** – החטא המיני. מיד לאחר מכן מביא אזכרי סיפור הקושר באופן מפתיע את הסוגיה כולה לסיפור השוורים:

ומעשה היה בקשטלייאה שהיה מזומן לעובדי כוכבים ומזלות שור לשחוק כמו שהיו רגילין להכות בו ולענותו. באותו היום בלילה ההוא בא לאדם אחד יהודי בחלום וראה אביו ואמר לו, דע בני שבעונותי הרבים גלגלו אותי אחרי מותי בשור והוא השור המזומן למחר לעיניו וליסורין קשין בשחוק העם הנזכר. לכן בני פדני והצילני שאני אברח דרך מקום פלוני טרם יהרגוני וטרם יטרפוני ואתה תפדני, ולא תחוס על ממונך ותשחט השור והוא ויצא כשר ותאכלנו לעניים בעלי תורה. כך הודיעוני מן השמים והרשוני להגיד אליך, וכזה תחזור נפשי במעלה מגלגול בהמה לגלגול אדם ואזכה לעבור את ה' בעזרת האל. ומעשים כאלה רבים ארעו בישראל, שאל אביך ויגדך וזקניך ויאמרו לך.⁵⁹

אפשר וכאן טמונה החוליה החסרה בין סיפור הפרות של ר' יהודה החסיד לבין אגדת השוורים של האר"י. הסיפור שסיפר אזכרי שייך לתקופת

58. הציטוט מתוך ספר חרדים, הוא ממהדורת ירושלים תשכ"ו (1966), עמ' קלו. על אזכרי ראו, למשל, מרדכי פכטר, "חיינו ואישיותו של ר' אלעזר אזכרי בראי יומנו המיסטי ו'ספר חרדים'", שלם ג (תשמ"א), עמ' 127-147; אברהם דוד, עלייה והתיישבות, עמ' 158-159, והספרות הנמסרת שם.

60. ספר חרדים, עמ' קלו. משה אידל, ר' יהודה הליווה וחיבורו – ספר צפנת פענח, שלם ד (תשמ"ד), עמ' 126-127 (להלן אידל, חליווה), מביא סיפור אחר, שנכתב בצפת בשנת ש"ה (1544/5), כשלושים שנה לפני תקופת האר"י, ובגלל חשיבותו אביאנו כלשוננו: "יעוד שמענו שפעם אחת היו מליכים שור לשחיטה במקום אחד וברח השור מידם ונכנס השור בבית יהודי אחד ונחבא וא"ל השור, למען הש"י הצילני שאני אביך ואל תמסרני לשחיטה. ואו הלך היהודי ונתן להם דמי השור ובערב נתפשה נפש השור ונפל ומת. בלילה בא אליך בחלום ואמר לי, תגון נפשך כמו שהנחת נפשי".

אותו סיפור מובא בנוסחה שונה במקצת, שניכורה אינו שור אלא עגל, בספר החזיונות של רח"ו, עמ' סג-סד (וראו על כך גם אצל ורבלובסקי, קארו, עמ' 223-224), וכן אצל בניו, תולדות האר"י, עמ' 111-112, המוסיף עליהם את נוסחו של אברהם גלנטי על אף הדמיון בין סיפוריהם של חליווה, רח"ו וגלנטי לבין סיפורו של אזכרי, אין זה אותו סיפור. אצלם השור או העגל מובל לשחיטה (ואצל רח"ו אין זה אביו של הגיבור כלל), והוא אינו מיועד למלחמת שוורים. כן לא נאמר בשני סיפורים אלה שהמגולגל כשור או בעגל היה חוטא, אלא שביקש להציל נפשו משחיטת גויים. נראה אולי שסיפור זה על הבהמה

ספרד, וכמו שהיה מוכר לאזכרי כן היה מוכר בוודאי לרבים מגולי ספרד או צאצאיהם בצפת, כפי שמעיד המשפט האחרון בציטוט. הסיפור מתאר, אולי לראשונה בספרות העברית, מלחמת שוורים הנהוגה עד היום בערי שדה בספרד ובפרובנס – המרדף אחרי השור בסמטאות העיר עד להמתתו, שחיטתו ואכילת בשרו ברוב טקס.⁶⁰ מה היה יחסם של יהודי המקום ל"שעשועים" פופולריים כאלה של שכניהם הנוצרים אפשר ללמוד מסיפור קצר זה. רצף הפעלים המזכירים עינויים, רדיפה, ייסורים, עשוי להצביע על משמעותו העמוקה יותר של הסיפור בעיני היהודים: הם מספרים את הסיפור ממקום אחר – ממקומו של השור, לא של רודפיו. הזדהותה של תודעת יהודי המקום עם השור דווקא (דרך היהודי שנתגלגל בו) מלמדת שאפשר ובאופן תת־מודע ראו הם את עצמם בדמותו של השור המעונה, הנרדף, המיוסר, הנשחט, ורחוקים היו מלקחת חלק בשמחת הגויים הרודפים אותו בהנאה גדולה.

מחקרים רבים שעסקו בתופעה מרכזית זו במנטליות ובתרבות הספרדית מציעים שאין לראות במלחמת השוורים לא קרב ולא משחק אלא טקס פולחני מובהק.⁶¹ מלחמת השוורים קשורה לדת העממית, ויסודה בטקסי פוריות המיוחסים לאמונות עממיות בדבר אונו האדיר של השור. ואכן, השור הוא אחד הסמלים העתיקים של און ופוריות.⁶² זביחת השור בטקס פולחני מסמלת את השאיפה להעביר את אונו אל בני הקהילה ואת פוריותו אל האדמה, שהיא מקור מחייתם. יש המבקשים להבחין בין 'פר' שהוא החיה הנערצת (taurus) רבת האון והפוריות, לבין ה'שור' (ox) שהוא פר שסורס כדי שיוכל לעבוד את האדמה כראוי.⁶³ אמנם רוב הטקסטים אינם מבחינים בין שני הכינויים, ואף בסיפורו של אזכרי, הפר הלוחם הוא 'שור'. אך אין ספק שאף אם המינוח מעורפל, הבחינה התרבות הבחנה ברורה בין הפר הלוחם בזירה בגבורה והמרביע עדרי פרות באונו האדיר, לבין השוורים המסורסים, הרתומים למחרשה או לעגלה ומושכים בעול בשפלות רוח. מחקרים בתפיסת העולם הרומנטית של המאות השבע־עשרה והשמונה־עשרה הצביעו על כך, שאם הפר האדיר מסמל את הטבע הפראי, הבראשיתי, ועמו את התרבויות העתיקות ה"מיתיות" קודם שסורסו בידי התרבות המודרנית, השור כבהמת בית ועבודה מסמל את סירוסו של הטבע בידי האדם. מבחינה זו, ההבדל בין השור בסיפורו של אזכרי לבין השוורים בסיפור על האר"י הוא רב חשיבות. הפר אצל אזכרי הוא יצור לוחם ורב־און, השוורים באגדת האר"י חורשים את האדמה ומושכים בעול בנמיכות רוח, כלומר – הם בעצם פרות, כלשון הפתגם הספרדי העתיק המובא בכותרת סעיף זה, וכאלה היו אף בסיפורו של ר' יהודה החסיד.⁶⁴

על־פי אינטרפרטציות פסיכואנליטיות, השור הוא סמל הזכר־האב: הוא הביטוי החושני והסמלי לאון שהילד חרד ממנו, ובאופן תת־מודע כמָה אליו ושואף שיעבור מן האב אליו.⁶⁵ בסיפורו של אזכרי משאלות תת־מודעות אלה אינן נזקקות לאינטרפרטציה מיוחדת, כיוון שהן חשופות לחלוטין: השור הוא אכן האב, ולכידתו בידי בנו, שחיטתו

המובלת לשחיטה ונמלטת תחת כנפיו של קרוס מטוים כרי שצילה, מושפע ממקור קרוס בהורבה – הסיפור על רבי יהודה הנשיא שעגל שהובל לשחיטה נמלט אל תחת שמלתו אך זה אמר לו: "מה אעשה לך? לכך נוצרת". על שלא ריחם עליו נענש רבי בכאב שיניים למשך שלוש עשרה שנים (כראשית רבה פרשה לג, ג; בבא מציעא פא, א).

60. ספרות רבה וענפה נכתבה על מלחמות השוורים, כולל על מרדף השוורים בפמפלונה שהוא ריליונטי יותר לסיפורנו – כי מלחמת השוורים עצמה היא רק בת מאתיים שנים, כלומר לאחר סיפורו של אזכרי, אבל מרדפי השוורים בסמטאות הערים מתקיימים כבר מימי הביניים, והם שהיו הבסיס להתפתחות מלחמת השוורים הנהוגה כיום, ראו כל הדיון אצל מיטשל, שם, עמ' 126-168, והביבליוגרפיה הנדולה הנמסרת בעיקר בספרו המקיף: Timothy Mitchell, *Blood Sport: A Social History of Spanish Bullfighting*, Philadelphia 1991, pp. 154-176.

61. על האופי הפולחני־הרליגינזי של מלחמת השוורים ראו: J. Pitt - "The Spanish Bull and Kindered Activities", *Anthropology Today* 9 (1993), pp. 11-15. ביקורת על תפיסתו של פיט־ריווטס ראו אצל מיטשל, אלימות, עמ' 136-137 (להלן), המתנגד לאינטרפרטציה האנתרופולוגית של המופע. דומה שהגדרת הפולחן של מיטשל צרה מדי ומתייחסת רק לפולחנים דתיים כמו המיסה, וקשה שלא לראות את האלמנטים הפולחניים הכוללים במלחמת השוורים.

62. על השור כסמל פוריות עתיק ראו: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London and New York 1988, pp. 33-35; A. De Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam and

London 1974, pp. 68-70. ובעיקר את התיאור המורשים של סמלי השור מן התרבויות הקדומות ועד ספרד של ראשית המאה: Jack R. Conrad, *The Horn and the Sword: The History of the Bull as Symbol of Power and Fertility*, New York 1957, ואת ניתוחו את מלחמת השוורים כ"symbolic drama", עמ' 183-194.

63. על הפר והשור כמסמלים את הניגוד שבין "טבע" ו"תרבות" ראו: Harriet Ritvo, "Race, Breed and Myths of Origin: Chillingham Cattle as Ancient Britons", *Representations* 39 (1992), pp. 1-22.

64. הפתגם הספרדי המתייחס למלחמת השוורים ברון במאמרה של Carrie B. Douglass, "Toro muerto, vaca es: An Interpretation of the Spanish Bullfight", *American Ethnologist* 11 (1984), pp. 242-258.

וכן בספרו של מיטשל הרוחה את האינטרפרטציה של דאגלס, הרוחה במלחמת השוורים ביטוי למלחמת המינים, כאשר השור הוא דווקא היסוד הנשי ש"נחרר" ונחשט/מסורס: Timothy Michell, *Violence and Piety in Spanish Folklore*, Philadelphia 1988, pp. 132-135 ("Psychosexual Aspects of the Bullfight") (להלן מיטשל, אלימות).

65. קונרד מביא בספרו ראיות משכנעות על היותו של השור סמל האב המפריד, המפרנס והמגן, ומכאן נובע לדעתו התפקיד החשוב שהוא ממלא בפולחני העולם העתיק.

66. על גלגול באמצעות אכילה ראו רובלובסקי, קארו, עמ' 22-24; אילד, חליונה, עמ' 127, מרוז, פאנצ'ירי.

67. סיפור השור בקסטיליה מועתק שוב בחמדת ימים, נג, א, ומובא יחד עם הסיפור על הכלב השחור שנשך את האישה הנואפת בערוותה. הוא מציג

ואכילתו בטקס ציבורי (יש לזכור שבהקשר הצפתי יש לאכילת הבהמה שבה נתגלגלה נשמה חוטאת על-ידי אנשים טהורים וצדיקים משמעות נוספת, שהיא חלק מתורת הגלגול הלוריאנית) מבטאים באופן מפורש ביותר משאלות כמוסות ומודחקות אלה ביחס לדמות האב.⁶⁶ כיצד עשוי השור הגדול, הדוהר בסמטאות ועשרות אנשים רודפים אחריו, לעורר באדם המתבונן אסוציאציה אל אביו? האם השור מזכיר את כוחו, אדנותו, אלימותו של האב? בסיפור מזכיר האב את חטאיו אך אין הוא מפרטם. כפי שראינו, כמה פסקאות קודם לכן, מדבר אזכרי על חטאים מיניים חמורים.⁶⁷ כנראה שאף על מעשיו של האב חלים הדברים, כי הסיפור מובא ממש באותו הקשר. כלומר, האב בחייו היה מעין 'פר' השטוף באלימות וביחסי מין אסורים; בנו ירא מפניו, אך גם נמשך אליו והעריץ את כוחו ואדנותו. קשה להביא דוגמה מפורשת יותר מסיפור זה למה שטען פרויד בקשר ל"מילוי משאלה" בחיבורו הגדול על החלומות.

סיפור מלחמת השוורים של אזכרי עשוי להסביר היטב, ומזויות אחרת, את יחסי הדחייה/משיכה, שנאה/הערצה של ר' חיים ויטאל כלפי יעקב אבולעפיה, הנשמעים היטב מעל גבי דפים רבים בספר החזיונות. אף הקשר הסימביוטי בין יעקב אבולעפיה לבין השוורים שאותם הוא נשלח לתקן ברור היטב לאור תורת הגלגולים הלוריאנית, כפי שכבר ראינו. דווקא אבולעפיה נשלח לתקן את השוורים כי הוא משורש נשמתם, אף הוא שייך כמותם לאותה הוויה "שורית" (עוצמה פראית, און מיני) עם כל המשתמע ממנה. שני גורמים אלה – ראיית אבולעפיה כשור, ויחסי חרדה והערצה בלתי נשלטות שהוא עורך ברח"ו – מובילים למסקנה הבלתי נמנעת שהוא היווה דמות-אב עבור ר' חיים ויטאל.

אמנם ברור שדמות האב הראשונית, המודעת והרצויה עבורו, היתה זו של האר"י. במקומות רבים בספר החזיונות נראה אליו האר"י או מוזמן להופיע בחלומותיו, והוא נוזף בו, מחזק את ידיו, מזרז אותו ומורה לו את הדרך שבה עליו ללכת. אך יעקב אבולעפיה הוא "דמות אב" דומיננטית יותר מזו של האר"י, כי היא נוכחת בחייו של ויטאל שלושים שנים לפחות, בעוד האר"י נכח בחייו פחות משנתיים. אבולעפיה אף היה מקורב לאר"י כשווה לו, לא כתלמיד, וקרוב לוודאי אף עלה עליו במעמדו החברתי בצפת. את מעמדו וסמכותו הוא נושא עמו "מאז", מתקופת תור הזהב של צפת, והוא המייצג האמיתי של גדולתה והשפעתה. על כן המשכותו של רח"ו אל אבולעפיה ובד בבד חרדתו העמוקה ממנו לא התקיימו רק במישור האישי אלא גם בזה הסמלי: האם יכיר יעקב אבולעפיה, מי שמייצג באישיותו ובמעמדו החברתי את צפת בגדולתה, במקומו של ר' חיים ויטאל לצידו – כלומר במיתוס של צפת? דחייתה הבוטה של משאלת רח"ו בידי אבולעפיה, כפי שראינו, עשויה להסביר היטב את עומק האיבה שטיפח רח"ו כלפיו, הזועקת בקול גדול דרך המודל הנרטיבי והאידיאלי של אגדת זקנם של השוורים.

אף גרשם שלום היה "דמות אב" מובהקת: בעל דומיננטיות כריזמטית, מושך ומפתה, גם מרחיק ומסרס. בכוחות "אנטינומיים" אלה הטמונים בשלום חש כבר שמואל יוסף עגנון בסיפורו "עידו ועינם": "ד"ר גינת, החוקר הכריזמטי, הקר והמוכר, הדוחה מעליו כל מגע אישי, ועם זאת גמולה היפה והאהובה נמשכת אליו בכוח בלתי נשלט, המביא בסופו של דבר לאובדן שניהם.⁶⁸ אין לי ספק שכזה הצטייר בעיני מאיר בניהו, כמו בעיני תלמידיו האחרים; הוא היה אישיות בעלת סמכות עצומה, כמעט "רבנית", אבל דחה בתוקף את המצוות המעשיות; איש תנועת "ברית שלום", בעל חינוך ותרבות אירופית עמוקה ומושרשת – "אשכנזי" ברוחו ונשמתו. כלומר, ההפך המוחלט של בניהו, הס"ט בכל רמ"ח אבריו, בן למשפחת "אצולה" ספרדית, מאמין בן מאמינים ושומר מצוות קפדני, שהתרבות האוריינטלית היתה חלק בלתי נפרד מחייו ואורח מחשבתו. האם לא עוררה בו דמותו הדומיננטית של שלום דחייה ותלות, חרדה והערצה גדולה גם יחד?

על רקע זה ניתן אולי להבין את גישותיהם השונות אל צפת: שלום, הרואה בכל סיפורי צפת והאר"י לא יותר מאשר מיתוס שהדורות המאוחרים עיצבו ו"זיפו", כלשונו, כדי להאדיר ולהעמיק את השפעת תורתה של צפת על הדורות שלאחר מכן (למשל, השבתאות); ובניהו המנסה, בכל כוחו ומאודו, להוכיח שהטקסטים הם "קדומים", כי ככל שהם קרובים יותר אל תקופת האר"י כן, על-פי תפיסתו, הם אף "אותנטיים" יותר ונאמנים לאירועים "כפי שהיו".⁶⁹ נראה שהמחלוקת הגדולה בדבר קדימותו של "תולדות האר"י" לכל הטקסטים האחרים של שבחי האר"י, ובעיקר למכתבי שלומיל מדרעזניץ, לא באה אלא להוכיח קיומו של מסמך "אותנטי" שנכתב על-ידי תלמידי האר"י, ועל כן הוא משקף את האירועים כפי שאכן התרחשו, או הקרובים אליהם עד מאוד. בעיני בניהו צפת של האר"י אינה מיתוס אלא ראייה לכך שמציאות דתית אידיאלית, "קהילה קדושה" כזו המתוארת בתולדות האר"י בפירוט שאין לו תקדים בתרבות היהודית, התקיימה והיא אכן אפשרית גם בימינו.

מדוע הסכים שלום לקבל, ואפילו רק בשלב מוקדם, את התזה של בניהו? כמובן לא בגלל אמונתו באותנטיות של המיתוס הצפתי, ששלום דחה מן הסתם בכל תוקף. כאן עמדה למלומד הגדול לרועץ אחת מחולשותיו המובהקות: השמרנות הפילולוגית מבית מדרשה של האקדמיה הגרמנית בת המאה התשע-עשרה. הטקסטים הכתובים הם חזות הכול, הם נותנים בידי החוקר "חומר" אמיתי ומוחשי שאותו אפשר לנתח, להשוות, לנפות, לסווג ובעיקר לראות בו מייצג נאמן של תקופה או תופעה היסטורית. הטקסטים האוּלְלִיִּים אינם אלא "סיפורי סבתא", שהגום וסיפורם בטלנים ושרלטנים, והם חסרי חשיבות "מחקרית" ממשית. ידוע עד כמה זלזל שלום במחקרים אתנוגרפיים של הקבלה ובניסיונות לחקור את המסורות שבעל-פה של מקובלי ירושלים: כתב יד אחד עולה בחשיבותו לאין ערוך על עשרות מסורות אורליות.⁷⁰

על-ידי שנייהם כגלגולים של חוטאים
בבעלי חיים, והקשר כאן אל חטא
מיני הוא ברור.

68v אינטרפרטציות כאלה לסיפורו של עגנון "עידו ועינם" הוצעו על-ידי משולם שוכנר, "פשר עידו ועינם", בספרו: פשר עגנון, רמת-גן, 1968, עמ' 106-122; גבריאל מוקד, "טראנסצנדנציה, אמנות ומחקר מדעי בשני סיפורים סמליים של ש"י עגנון: 'עידו ועינם' ו'ער עולם'", הלל ברזל (עורך), שמואל יוסף עגנון – מבחר מאמרים על יצירתו, תל-אביב, 1982, עמ' 446-453. גרשם שלום עצמו היה ככל הנראה מי שהבחין לראשונה בויקה שבין דמותו הספרותית של ד"ר גינת לבין דמותו שלו, וכעס על עגנון בגין זה. ראו על כך אצל דן לאור, חיי עגנון – ביוגרפיה, ירושלים ותל-אביב, 1998, עמ' 430-432.

69 תפיסת האותנטיות של אנדות צפת אצל בניהו באה לידי ביטוי מובהק בספרו תולדות האר"י. השער הרביעי של הספר, "ספר תולדות האר"י מקור היסטורי" (עמ' 91-125), שהוא עמוד התווך של מחקרו, מוקדש בעיקרו לטענת האותנטיות של המסורות האגדיות, ובדיוק נגדה יצא מבקרו החריף של בניהו, דוד תמר, בכיקורתו המפורטת: דוד תמר, "על הספר תולדות האר"י", תמר, 1986, עמ' 166-193.

70 דוגמה לגישה השוללת בחריפות את חשיבותן "ההיסטורית" של המסורות האגדיות היא חיבורו של יו"ש צונץ על רש"י, וכך דבריו על מסורות אלה: "קמו עוד תרבות אנשים נעווי לב וחורשי כובים, אשר התנכלו ובדו מלבם על קדושת ה' ההוא נוראות ונפלאות, לא נשמעות ונראות כי אם לעם שומעי כזב, אשר לא ישיכילו לזרות ולהבר ולכן יאמינו לכל דבר [...] סוף דבר, הכל הבלים אמריהם וכל רבניהם מאפע, תואבי נפלאות ומאמיני נוראות יבחרו בם" (יום טוב ליפמן צונץ, תולדות רש"י (תרגם ש'

בלור), ורשה 1862, מד, ע"כ). על התנגדותו של גרשם שלום למחקרים אתנוגרפיים ולמחקר המסורות שבעל-פה של המקובלים שמעתי ממר"ר פרופ' רב נוי.

71. כך כתב שלום בערך האנציקלופדי על האר"י "Luria, Isaac":

"[...] a wealth of legend accumulated around his personality, with historical recollection and authentic fact being mingled with visionary pronouncements and anecdotes of other holy men [...] The legend is crystallized in two important documents, whose sequence of publication is a matter of controversy. One is the collection of three letters written in Safed between 1602 and 1609 by Solomon (Shlomel) Dresnitz, an immigrant from Moravia, to his friend in Cracow...!"

The second document, *Toledot ha-Ari* ("Biography of Ha-Ari"), appears in numerous manuscripts from the 17th century; one version is published under the title *Ma'asei Nissim* ("Miracles")

However, M. Benayahu has published a complete edition of this recension (1967) and argued that it served as the basis for the source of Dresnitz' letters. Benayahu considers that the book was compiled between 1590 and 1600 by one of the scholars of Safed, and its various recensions circulated widely in the Orient and Italy. This, the first kabbalistic hagiography, compounds fact and imagination in its biographical account of the

זה היה, ככל הנראה, המניע מאחורי קבלת התזה הבלתי אפשרית של בניהו, ששלום היה דוחה מפניו בשתי ידיים בכל הזדמנות אחרת. עצם המחשבה ש"תולדות האר"י" המקיף, המלוטש מבחינה ספרותית, הערוך בקפדנות, היה המקור למכתביו האמוציאונליים של שלומיל מדרעזניץ, ולא להפך, הרי מנוגדת לכל היגיון מחקרי. שלומיל מדגיש שוב ושוב שאת סיפורי האר"י שהוא מספר במכתביו הוא שמע מפי אנשים, כלומר, אלה הן מסורות על-פה מובהקות – אגדות עם בניסוח אחר – שסופרו והתפתחו במהלך שלושים השנים שחלפו מאז פטירת האר"י. לעומת עדויות אלה על מסורות שבעל-פה במכתביו של שלומיל, הגיש בניהו לשלום טקסט ספרותי שלם, ערוך, מסוגנן וסמכותי, המתועד בעשרות כתבי יד ודפוסים ישנים, ושלום כנראה לא יכול היה, באותו שלב, להתגבר על נטייתו הפילולוגית והעדיף את כתב היד "המוחשי" על-פני הסיפור שבעל-פה, על אף חוסר הסבירות וכל העדויות שהצביעו על מסקנה הפוכה. אמנם, מאוחר יותר, במועד כלשהו לפני שנת 1973, כאשר יצאה לאור *Encyclopedia Judaica*, גברה היושרה המדעית העצומה של שלום, והוא היה מוכן להכיר באפשרות שתולדות האר"י הוא חיבור מאוחר שנטל את הסיפורים ממכתביו של שלומיל ולא להפך.⁷¹

דומה ששלום הבין, רק בשלב מאוחר, שהמחלוקת בנושא לכאורה-פילולוגי זה חרגה מן הדיון המדעי אל שאלה תרבותית רחבה בהרבה – משמעות המיתוס של צפת כיום. אם המציאות המשתקפת מתוך שבחי האר"י אכן התקיימה, הרי לפנינו הוכחה לאפשרותם של חיים דתיים אידיליים. אם דמויות המופת המתוארות בסיפורים אכן כך חיו ונהגו, אם יהודי צפת מקטנם ועד גדולם, פשוטים ומורמים מעם ויתרו על חיי יומיום, נהרו אל בתי הכנסת ואל הקברים הקדושים, היו שקועים בחיי רוח אסקטיים ומיסטיים על טוהרת "הרוחניות" היהודית המסורתית, אם אכן כל זה קרה ולא רק משל היה, הרי שגן עדן זה עלי אדמות עשוי לחזור ולהתקיים גם כאן ועכשיו.

המטייל כיום בסמטאותיה של צפת רואה לפניו עיר עתיקה המנסה להגן על צביונה הקדום; לשמר את מבנה הבתים והחצרות, לשחזר את המבנים ההרוסים, ללקט את שרידי העבר – חפצים, ספרים וכתבי יד, זיכרונות ודמויות במוזיאונים ציבוריים ופרטיים. כן מלאות סמטאות צפת וחצרותיה בנשים וגברים השייכים לכתות שונות ומשונות – חסידיות, מיסטיית, אוריינטליות, חוזרות בתשובה וכל הצירופים שביניהן, לבושים בגדים מיוחדים להן, נוהגים מנהגי תפילה ופולחן משלהן, מנהלים חיי משפחה וקהילה חריגים ויוצאי דופן מן הנורמות הישראליות הדתיות והחילונית גם יחד. המשותף לכולם הוא שהם חיים בתנאים ירודים, מתפרנסים בדוחק רב, מנותקים מהוויית היומיום של מדינת ישראל המודרנית, וחיים בתוך עולם "רוחני" שאותו הם יצרו או שאלו והם מצפים, כדבריהם, "להתגלות האור" שאכן יגיע בקרוב מאוד. בצידם מקיימת צפת חיי עיר "מודרנית" לכל דבר – בנקים, בתי קולנוע, מסעדות, בתי מלון ובתי-קפה, שיכונים בפריפריה העירונית, מערכת כבישים ופקקי תנועה.

life of the saintly man. There is no doubt that the legend of the Ari was widespread, and circulated earlier than the written sources treating his kabbalistic teaching (ההרגשות שלי ע"י).

Gershom Scholem, "Luria, Isaac", *Encyclopedia Judaica*, (Jerusalem 1973)

אלקנה כפיר, המביא לבית הרפוס של אחת המהדרות המאוחרות של "שבחי האר"י", שהכיר כבר את עבודתו של בניהו ובנראה אף את המחלוקת עליה, אומר כדברים הבאים: "בניהו מפקפק בדבריו שלומיל שטוען שמע סיפורים מפי מורו וחכמי צפת תלמידי האר"י, [כן אם אמת הדבר כלום לא היה מעיד עליהם את שם אומרים? סיפורים אחרים אמורים דבר בשם אומרו אבל הסיפורים על האר"י מובאים דוקא בסתם בשעה שעליהם צריך היה להביא ראיה. ולדעתי, בניהו בדבריו אלה חרג לגמרי מן הטעם הטוב והכל כדי להצדיק את עצמו למה הוא רואה את חיבור תולדות האר"י כמקור ראשון, וכי אינו טענה זו? האמנם צריך שלומיל לכתוב כל הסיפורים שידועים בחוג תלמידי האר"י והמקובלים בצפת שכל אחד יודע סיפורים אלה ומספרם כאגדת עם העוברת מפה לאוזן, היש מקור גדול מזה?" אלקנה כפיר, ספר שבחי האר"י השלם, תל-אביב תשמ"ב, עמ' לג. אכן דברים כדורכנות מפי יהודי תם ופשוט (כפי שנראה היטב מתוכן ההקדמה ומסגנונה - הוא מדפיס את הספר כנדר שנדר לאחר אירוע טראומטי שארע לו).

72. על בנייתה של קריית ברסלב בעיר העתיקה של צפת והמאבקים שהתקיימו במהלכה שמעתי משני אנשים הבקאים מאוד בהוייתה של העיר, המדריכים והחוקרים אריה לובבסקי ורבקה אקמון.

כל ניסיון לצייר תמונה הרמוניסטית של שני פנים אלה של צפת בטעות יסודו. היריבות בין שני קטבים אלה של חיי העיר היא קשה ומרה, ומתקיימת הן בחיי היומיום, הן במערכת הפוליטית המקומית והארצית והן בהיררכיה הדתית. אכן מתקיימת אף "חפיפה" בין עולמות אלה: בני הכתות הדתיות-מיסטיות משתמשים לא מעט בשירותי העיר המודרנית, ותושביה החילוניים של צפת משתתפים לא מעט בהוייתה של צפת העתיקה - בביקורים, בחגיגות ובפסטיבלים למיניהם. אך בבסיסם של דברים, הם חיים בעולמות שונים, ותפיסת עולמם אחרת, והיא יונקת ממקורות שונים ושואפת אל עתיד אחר. דוגמה מובהקת ליריבות כזו היא קריית ברסלב שנבנתה במרכז של העיר העתיקה, במקום שבו היא צופה על בית הקברות העתיק של צפת, על גבם של בתים חרבים למחצה אך בעלי חשיבות ארכיאולוגית והיסטורית ממדרגה ראשונה. המאבק היה קשה ומר והתנהל בעיריית צפת, במערכת הפוליטית הארצית ובין תושבי העיר לבין עצמם, ובסופו בנו חסידי ברסלב את קרייתם, על אפם וחמתם של תושביה הוותיקים של צפת, ובאחד המקומות היפים והיקרים לליבם.⁷²

צפת של היום הוכחה היא לכך שהקרב על המיתוס של צפת לא תם, ואפשר שהוא מצוי דווקא בשיאו. בעלי המיתוס אינם מנסים רק לשמר את צפת "כפי שהיתה", כי לולא כן לא היו חסידי ברסלב בונים את הבניינים הגדולים והמודרניים במקום ובצורה שבה הם נבנו. הם מבקשים להחזירה אל מעמדה המרכזי בליבה של התפיסה המיסטית-המשיחית של היהדות. על כן אין הם מעוניינים כלל ב"שימור" ארכיאולוגי של שרידי העבר אלא בהחזרתה, בעצם - עיצובה מחדש - של המציאות המיסטית-המשיחית אל תוככי העיר.

בראשית המסע הארוך שעשינו מצפת של המאה השש-עשרה אל זמננו, ראינו את הפער הגדול בין שלומיל מדרעזניץ לבין ר' משה אלשיך בתיאורה של המציאות הצפתית. פער זה מאפיין את הגישה למיתוס הצפתי מאז המאה השש-עשרה ועד היום. התפיסה המבקשת לראות בסיפורים המיתיים האופפים את צפת מציאות ריאלית, שאפשר ונכון לחיותה, והתפיסה המתארת את המציאות על כל מורכבותה ואפרוריותה. עתה חותרים הזרמים המיסטיים-המשיחיים בצפת, בכל העוצמה ובכל האמצעים, לעצב את המציאות על-פי המיתוס שתפח והתגבש במשך ארבע מאות השנים האחרונות, ולכסות שוב באותו ערפל סמיך של מיסטיפיקציה את המציאות הקשה והמסוכסכת.

אוניברסיטת תל-אביב

הרמ"ר לאה ואלו כוליה:

שירה נשים ישראלית והעקדה

רוח קרטון־בלום

על פי דרָכָה, כָּאלוּ בְּשִׁלְנָה
היא תֵּעָצֵר אֶת הָעוֹלָם פְּתָאם.
דליה רביקוביץ'¹

דחיקתן של הנשים מחוץ לסיפור העקדה המקראי ומחוץ למיתוס המסורתי שלו, לא מנעה מהן להפוך את פרשת העקדה למרכיב חשוב בנוף התמטי של השירה הנשית הישראלית העכשווית. כניסתן למרכז הבימה בהצגה שבה לא ניתנו להן תפקידים, מהווה אתגר וקוראת תגר על אופיה המסורתי, הגברי והסמלי של העקדה.

אפשר לטעון, שהחל בסיפור המקראי וכלה בהגות המודרנית, ואף בשירת התקומה, העקדה נתפסת כנושא גברי. באמרי "גברי", כוונתי להעמדת דמותו של אברהם במרכז ומיקוד ה"ניסיון" בו לבדו. העולם המכונן בסיפור העקדה הוא עולם כל־גברי, פנים־זכרי, כולל דמויות המשנה ובעלי־החיים, הנערים המשרתים, האיל, החמור, הדמויות הראשיות, אברהם ויצחק, והאל עצמו, המעוצב בתבניות פטריארכליות. ההקרבה נתפסה כגברית גם בראי הדורות.

את שורשי היחס הנשי בעיבוד סיפור העקדה אפשר למצוא דווקא במדרשי העקדה של חז"ל, בעיקר ב"בראשית רבה". המדרש נקרא להשיב על השאלות שהמקרא מותיר סתומות להבנה ופעורות כצעקה. במדרש, גם יצחק וגם אברהם ערים לכך שתגובתה של שרה תהיה קשה, ועל־כן יש להכין אותה מראש. חז"ל מבליעים את ההנחה שלפיה לאם קשה יותר להתגבר על אובדן הבן: "אמר לו יצחק לאברהם: לא תדע את אמי כשהיא עומדת על הבור או כשהיא עומדת על הגג שמא תפיל את עצמה ותמות, מיד בנו שניהם את המזבח ועקרו על המזבח [...]"²

זאת ועוד, האימהות של שרה נתפסת כתיקון עולם: "ויקרא אברהם את שם בנו – אלא בשעה שנפקדה אמנו שרה הרבה עקרות נפקדו עמה, הרבה חרשים נתפכחו, הרבה סומים נתפתחו, הרבה שוטים נשתפו".⁴ חסידותה

1. מתוך: "אבל היה לה כן", אמא עם ילד, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1992, עמ' 22–23.

2. ראו תנחומא, פרשת וירא סימן כ"ג: "א... וישלח אברהם את ירו ויקח את המאכלת לשחוט [...] אמר לו [...] אבא לא תודיע את אמי כשהיא עומדת על יד הבור או כשהיא עומדת על הגג, שמא תפיל את עצמה ותמות, מיד בנו שניהם את המזבח ועקרו על המזבח [...]"

3. ילקוט שטעוני, תודה, פרשת וירא ד"ה "ויבקע עצי עולה": "באותה שעה הרהר בלבו אברהם אם אני מודיע לשרה – נשים דעתן קלה ואם לא אודיעה ואגבנו כיון שאינה רואה אותו תחתון את עצמה. אמר לה תקני לנו מאכל ומשטה ושמתח [...]" מקורות נוספים: בבלי, שבת, ל"ג, ע"ג; תנחומא (ורשה) וירא כ"ב ד"ה.

4. כראשית דבה (תיאודור אלבק), פרשה נ"ג.

וצדיקותה של שרה במדרש מובלטות על רקע ההורות האכזרית של אברהם וכאילו באה לתקן סדר כלל-עולמי שנשתבר מול הקטסטרופה שממיטה התנהגותו. ההדגשה על "הרבה" גם היא אינה מקרית; היא באה כנגד "אב המון גויים", כינוי המיוחס לאבהותו הכלל-אנושית של אברהם.⁵ בעוד המדרש הוא המקור הטקסטואלי הראשון המביע עמדה שיכולה להתפרש כעמדה נשית ומבליט את מקומה של האם ואת גודלו של האובדן הצפוי, הרי ראשית גיבושה של עמדה זו מצויה כבר במקרא, בהצבת פרשת חיי שרה בצמידות לפרשת העקדה.

מאמר זה מושתת על פרק בתוך מחקר המבקש לבדוק דרך התצפית "המעבדתית" על העקדה את ההיסטוריה של השירה העברית ואת ההיסטוריה של הספרותיות במאה העשרים. הנחת המחקר היא, כי המעקב אחרי הקריאה מחדש של אחד מסיפורי התשתית המרכזיים בספרות העברית החדשה חשובה לא רק למי שמעוניין בחקירה היסטורית של תולדות התרבות העברית והישראלית, אלא אף למעוניין בהערכה אקטואלית של מבני-העומק המשפיעים על התנהגותנו החברתית-התרבותית.

העקדה היא אחד הגילויים של הרה-דרמטיזציה בספרות העברית החדשה.⁶ החילון של הסיפור יצר שתי השלכות מכריעות: הראשונה, המשקל שניתן ליחס בין אדם לאלוהיו מתמעט, ואת מקומו תופס בהדרגה היחס בין (או עם) אדם לחוויות החברתיות-ההיסטוריות, ובהמשך – היחס בין האדם לעצמו, לקיומו ולגורלו. סיפור העקדה נהפך אפוא בהדרגה למודל המפרש אירועים אקטואליים ופסיכולוגיים, תבנית שבאמצעותה המשורר מפרש את עולמו.

ההשלכה השנייה היא הפגיעה בערך המקודש של הסיפור, המאפשרת שחרור מן הצמידות לפרטיו ומעצימה את תבניות המשחק במשמעויות הלשוניות והמושגיות גם כאשר המשחק נעשה מקברי.

העיבוד של העקדה – שהיא בוודאי הטופוס המקראי השכיח ביותר בספרות העברית החדשה – מאפשר שתי התייחסויות קוטביות: מצד אחד עולה התחושה, שסיפור העקדה הוא סוג של גזרה על העם היהודי המועברת במעין קוד גנטי, כנאמר בשיר "ירוש" של חיים גורי: "הם נולדים ומאכלת בלבם". מצד אחר, כמו ברומנס המשפחה, הוא גם הזירה לניהול יחסי המריבה ופולמוס הזהות האידיאולוגיים-הפוליטיים של הספרות העברית עם המקרא והמיתוס.

מה שמפתיע את המתבונן דרך פריזמה זו בהתפתחויות בשירה העברית והישראלית הוא, שהשימוש במיתוס הטעון הזה נדיר בשירת הנשים. במיוחד בולט הדבר לאור העובדה שאין כמעט משורר עברי או ישראלי אשר לא נאחז בסבך סיפור העקדה באופן אובססיבי בצורה זו או אחרת. עד שנות השבעים היה הנושא נתון להגמוניה גברית, מיצחק למדן ועד יצחק לאור, והיוצאים מהכלל מעידים על הכלל.⁷ גם קריאה חתרנית

5. גם ההגות הדתית הימי-ביניימית והמורנית לא חצתה את גבולות המגדר. הריון במחשבה הפילוסופית (הרמב"ם, קירקגור, ליבוויץ') שנדרשה לדילמה דת-מוסר העריפה את ההישמעות לצו האל על-פני ההישמעות לצו המוסר. ההשתמעויות המוסריות והאמונתיות הניכבות מסיפור העקדה חידרו שאלות אלו.

6. ראו ספרי: Ruth Kartun-Blum, *Profane Scriptures, Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Literature*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 1999. (להלן *Profane Scriptures*).

7. יוצאת דופן בעניין זה היא המשוררת יוכבר בת-מרים, מן המייסדות של שירת הנשים העברית החדשה, ובעניין זה ארחיב בהמשך.

מעניינת של היעדרה של שרה מן הסיפור המקורי (סיפור שאין בו קול נשי) לא נמצאת בשירת הנשים העברית עד העשורים האחרונים. שהרי ברור שקריאה וכתובה נשיים צריכות להתגבר גם על העובדה שבסיפור המקורי אין מקום לקול הנשי. (כמה זה שונה מסיפור איפיגניה, שבו אגממנון טועה בכך שלא הביא בחשבון את תגובתה של קליטמנסטרה.)

מצד הפרשנות האמפתית לדמותה של שרה, השיר המודרני המעניין ביותר נכתב דווקא על־ידי בנימין גלאי, משורר "דור בארץ". כוונתי לשיר "חיי שרה" המעמיד את האם, את שרה, כקורבן האמיתי של העקדה.⁸

8. ראו הדיון בשיר במאמרי "פחד יצחק: מיתוס העקדה כמקרה בוחן השירה העברית החדשה", בתוך: רוברט וסטרייך ודוד אוחנה (עורכים), מיתוס וזיכרון, הקיבוץ המאוחד ומכון קן ליר, תל-אביב וירושלים 1998, עמ' 231-248.

חיי שרה

יִהְיֶה

חיי שָׂרָה

מֵאָה שָׁנָה, עֶשְׂרִים שָׁנָה, שֶׁבַע שָׁנִים.

ותָמָת —

היא נִסְתַּלְקָה מִן הָעוֹלָם בְּהַר חֶבְרוֹן,

לְקוֹל טְפִיפַת רִגְלֵי הַמְשָׁרְתִים,

שֶׁשָּׂכְחָה אֶפְלוּ אֶת שְׁמוֹתָם.

כָּל יְדִידֵי הַמְשַׁפָּחָה לָוִי, כִּתְפוּ אֶת אַרְוָנָה,

לְמִקּוֹם מְנוּחָתוֹ הָאֲחֵרוֹן.

קְרָשָׁיו, נִפְלָה שֵׁם הַבְּרָה, הָיוּ דְקִים־מִן־הַדְּקִים,

קְלִים־קָלִים.

יִהְיֶה

חיי שָׂרָה

מֵאָה שָׁנָה, עֶשְׂרִים שָׁנָה, שֶׁבַע שָׁנִים.

שְׁנֵי חַיֵּי שָׂרָה.

ותָמָת —

אֵךְ בְּאֵמַת כְּבֶה נָרָה יָמִים רַבִּים, רַבִּים לְפָנַי

שֶׁמְשַׁכְּנָה הָאֲחֵרוֹן הִיָּה עֶפֶר.

וְהָאֲרוֹן שָׁבוּ שְׂכָבָה הִיָּה עֲשׂוֹי כָל־הַשָּׁנִים

זָכְרוֹן עֲצִים מְבַקְעִים עַל הַר אַחֵר,

עַל הַר אַחֵר, בְּאַרְץ מוֹרִיָּה.⁹

9. בנימין גלאי, מסע צמנה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1968, עמ' 76.

מעקב אחר גלגולי נושא או תבנית בקורפוס ספרותי, עשוי להבליט איכויות של משורר או יוצר שהיסטוריונים ספרותיים דחקוהו לשוליים. מעקב כזה יכול להציע מפה חלופית של יחסי מרכז-שוליים, כשם שעושה זאת גלאי עצמו בהעמידו דמות נוכחת-נעדרת במרכז השיר: הקורבן האמיתי של העקדה הוא האם המיוצגת על-ידי המטונימיה של ארון הקבורה. גלאי

יוצר זיהוי בין הפואטיקה של השתיקות התנ"כית לבין היעדר קולה של שרה בסיפור העקדה. את קולה הוא מעניק לה באמצעות המעברים בין המשלבים השונים (מקרא, משנה, לשון מודרנית, לשון צה"לית), ובכך הוא גם יוצר דמות של כלי'אם, שאפילו בנה עמד בסכנה, "פרחה נשמתה". דרך ניצול האינטרטקסטואליות הלשונית מבליע גלאי מחאה והתרסה נגד מה שהתרבות בוחרת לראותו כמרכזי במסורת ובזיכרון. כמו משוררים אחרים השייכים ל"דור בארץ" גם גלאי מודע בחריפות לעמידתו בתוך ההיסטוריה היהודית ולאופייה הסינכרוני של העברית.

והנה, משנות השבעים של המאה העשרים השכתוב של העקדה נעשה דומיננטי בצמתים שונים בשירת הנשים, והמצאי עשיר ומגוון. יש טיפול אינטנסיבי בנושא הפחדים וההדחקות – "העובר יצחק מתאבד ברחם אמו", אומרת אסתר אטינגר וממשיכה, "מוטב שלא נולד משנולד עקוד אל הפחד"¹⁰; או חוויה של עקדה מהופכת בפרדה מהורים; או היפוך הפרדיגמה של יחסי אב-בן בתבנית של יחסי אם-בת שזו מוליכה את זו אל העקדה; או מדרשים פסיכואנליטיים נועזים שאינם קשורים דווקא בעמדה פמיניסטית ומופקעים מן ההקשרים ההיסטוריים, כמו בשירתה של רבקה מרים, המעמידה פירושים פסיכואנליטיים פרובוקטיביים לגיבורי המקרא, להלכה, לתפילה ולקבלה. השיר "כך אצל המזבח"¹¹ של רבקה מרים הוא בעצם תיאור יחסים ארוטיים בין אב לבן:

10. אסתר אטינגר, השאלת האמן, כתר, ירושלים 1991, עמ' 19.

11. רבקה מרים, הקולות לקראתם, דביר, תל-אביב 1982, עמ' 32.

כָּךְ אֶצֶל הַמִּזְבֵּחַ רָצָה יִצְחָק לְהִשָּׂאֵר
כְּשִׁידֵי אָבִיו מְסַסּוֹת עוֹשׂוֹת בּוֹ
וְהִיא מוֹצִיאוֹ מִן הָעוֹלָם כְּשֶׁם שֶׁחִבֵּאוֹ אֶלָּיו
בְּעֶרְגָה נוֹהֶמֶת.

אֲבֵרָהּ הִיא עוֹקֵד אֶת בְּנוֹ
כְּבַחְכְּלִים שֶׁל טָבוֹר
לְהִשִּׁיבּוֹ אֵלָיו, אֶל חִלְצֵי הַזְּקֵנִים
הַשְּׂבָרִיִּים
צְחוּקָה שֶׁל שָׂרָה.

כָּךְ אֶצֶל הַמִּזְבֵּחַ רָצָה יִצְחָק לְהִשָּׂאֵר
קִטְנָן וְהוֹלֵךְ
הוֹפֵךְ שׁוֹב לְזֵרְעוֹ הַכְּמוֹס שֶׁל אָבִיו
כָּחַל כְּחֵלוֹם, רַב כְּפּוֹכְכֵימִים.

כָּלֹא בְּשִׁלְמוֹתָיו וּמִיֵּזַע נַח חֲזָהוּ שֶׁל אֲבֵרָהּ
עַל פְּנֵי בְּנוֹ. זָקְנוֹ בְּרוּחַ הַקֶּלֶה.
הָאֵיל לְעֵס אֶת הָעֵשֶׂב, עֵינָיִם מְצַמְצְמוֹת נוֹשָׂא לְמַרְחָק –
הַמְלֵאךָ לֹא בָּא.

זהו סיוט ארוטי, או פנטזיה ארוטית, על רצונו של אברהם להחזיר את הזרע אליו כמו בסרט מהופך, כשיצחק משתף פעולה עם גילוי העריות. העקדה מתפרשת כרצונו של אברהם בהיעלמותו של יצחק פנימה בגלל עלבונו כששרה צחקה. הצחוק הלעגני של שרה מתשישותו, מחלציו הזקנים, הוא עלבון האב. אברהם רוצה לחזור אל גן העדן האבוד של הכוכבים והחול, כשהיה בבחינת הבטחה בלבד.

את המתח שבין ההולדה לכליון בסיפור העקדה המקורי, הנפתר בהולדה, מוליכה המשוררת לכיוון הכיליון. בפנטזיה הזאת אברהם הופך לא רק לגורם מעבֵר, אלא גם למי שיילד את יצחק מתוך חלציו ולא מתוך רחמה של שרה. בהשבת יצחק אל חלציו יחזור אברהם אל מצב של טרום הולדת יצחק וכך ישמור את הבטחת הזרע שניתנה לו על־ידי האלוהים, את הסיכוי להולדה. שהרי כל עוד ניתנה לו הבטחת הזרע, היתה נצחיותו מובטחת, ואילו עם הולדת יצחק הוא מסיים את תפקידו ויכול להיאסף אל אבותיו.

רבקה מרים ממירה אפוא את הציווי האלוהי בצרכים הפסיכופתולוגיים של אברהם. הפסיביות של יצחק מתפרשת בצורך למלא אחר רצון האב ולעבור תהליך הפוך לתהליך הטבעי: לקטון עד שיהפוך לזרעו של אברהם. העקדה מצטיירת, אפוא, כמשאלות התת־מודע של האב ושל הבן כאחד. בפסיכופתולוגיה הזאת של אברהם מזדהה הדוברת עם האב שצחקה של שרה מכאיב לו.

השיר רחוק מלהיות פירוש פמיניסטי צפוי לסיפור, אבל אין ספק שרבקה מרים מעמידה מדרש נועז ומקורי, לשון גוף נשית המציגה דגם חדש, כמו גם בשירי עקדה אחרים שלה, "פחד יצחק" או "הפחד, ראה אברהם"¹². הפחד ככוח בונה מניע את שירתה של רבקה מרים. "פחד הוא התחושה שאין אחיזה. מצד שני כשיש פחד – יש תנועה בעולם כי הפחד הוא הכוח הגורם שמניע את הכול. יש תקופות בחיי שאני חיה בפחד, ואני מרגישה שאין לי אחיזה – קיימת תחושה של נפילה. זה פחד הקיום", אמרה המשוררת בראיון עמה.¹³

בשירי "פחד יצחק", הפחד הוא נותן הכוח ליצחק. רק בעזרתו "יבוא ברבקה". הוא זקוק לו למטרות פריון; הוא מעניק לו אומץ להיות ולא לבוסס בפצעי העקדה, ומאפשר לו להפוך את איום המוות ו"צעקתו" ל"צהלת חיים". בהתרועעות עם הפחד, בנתינת שם לו ובמודעות כי הוא מניע אותו, מביע יצחק את יכולתו לחיות עם עברו בשלום. עתה הוא יכול לנתב את כוחותיו לכיוונים המסמנים את העתיד.

שירי "פחד יצחק" מחברים אפוא בין התכונה הפסיכית־התשתיתית לצדדים הזהותיים, המאוד יהודיים, בשירתה של רבקה מרים, ומכילים את כל הזמנים. תפיסתה ההיסטוריוסופית היא תפיסה של פוסט־טראומה, כלומר, הפחד הבונה, שאופייני ודאי לילדיהם של ניצולי השואה.

הכיוונים הללו בשירת רבקה מרים אינם קשורים ישירות בנושא הדיון, אבל הם עדות לעוצמות הרוחניות והפסיכו־פואטיות החדשות הממלאות את שירת הנשים הישראלית.¹⁴

12. רבקה מרים, מקרוב היה המזרח, כרמל, ירושלים 1975. בספר זה מופיע מחזור שירים מרובע של שירי עקדה שהם שירי פחד. התחרונות בשירת רבקה מרים מתגלית גם בבחירה ברבקה כדמות המייצגת את ההמשכיות ואת הסיכוי לחיים (בוודאי גם מתוך ההזדהות עם שמה) ולא כשרה. האקטיביות של רבקה מתוארת כאנטיטזה מודעת לפסיביות של יצחק.

13. "הליכה לקראת", ראיון עם רבקה מרים, מראינת דורית ישראל, דימוי, גיליון 17 (1999), עמ' 30-32 (להלן ראיון עם רבקה מרים).

14. חילון מוחלט של העקדה וריקונה מכל משמעות נומינלית אפשר למצוא בספר שיריה של המשוררת שו, דיקוד המשוגעת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002. העקדה בשיריה היא פרימה לבגידה הנוראה מכל, בגידת ההורים: התעללות מניית של אב ואם שמשפתת פעולה. ראו השיר הפותח בשורה: "אברהם, אל תעקוד אתי שוב על המובח". העקדה כמטפורה לניצול מיני מופיעה לראשונה אצל מאיר ויזלטיר בשיר "מעשה ביצחק", קיצוד שנות השישים – שירים 1959-1972, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984, עמ' 168.

אין בכונתי למפות במאמר זה את כל התופעות הספרותיות שבמרכזן תבנית העקדה. אומר רק שהפרשנות הנועזת משותפת למשוררות דתיות וחילוניות וחוצה את גוני הקשת הפוליטית. לא אתייחס לפרוזה, אף שפירוק התבנית הוא עניין מרכזי גם ברומן "דולי סיטי" של אורלי קסטל בלום ובספרה של צרויה שלו "רקדתי עמדתני". בשניהם יש עיסוק בהמחשה של החרדות של אימהות ללא הפרדה בין המשלב המודע והלא-מודע, בין מציאות לפנטזיה (אולי אפשר למצוא בהם סוג של מענה לזעקה של חנוך ליון במחזותיו על הקרבת הבן). לעומת זאת, לקריאה החתרנית של מלחמת השחרור בספרה של נתיבה בן-יהודה "מבעד לעבותות" שהתפרסם ב-1985, שנים רבות אחרי המלחמה, יש בוודאי נגיעה לנושא.

אני מבקשת למקד את הדיון במה שכיניתי "העקדה וקולה של אמא". שירת הנשים הקוראת והכותבת את פרשת העקדה מוכיחה עד כמה הלידה, הפעילות הפחות פוליטית והפרטית מכולן, עוברת בנסיבות הישראליות פוליטיזציה ברוח סיסמאות פמיניסטיות משנות השישים: "הפרטי הוא הפוליטי". מדובר בעמדה מהפכנית, אם בוחנים את הזיקות בין אימהות למרטירולוגיה במסורת היהודית.

אציין כמה צמתים. זכור בוודאי הסטריאוטיפ של האם הספרטנית השולחת את בניה למות על קדושת האידיאל מן החיזיון "חנה ושבעת בניה", שהיה לחלק מן האתוס הפדגוגי הציוני. הסיפור "חנה ושבעת בניה", או בגרסאות האחרות "מרים בת-נחום", הוא מן הידועים שבסיפורי קידוש השם בספרות חז"ל. דרגתה המעולה של אם הבנים, לעומת אברהם, הקנתה לה מקום כבוד במסורת היהודית במשך מאות שנים.

אמרה לו אמו (לכן הצעיר) בני אל ירך לבכך ואל תחת, אצל אחיך אתה הולך ואתה ניתן בתוך חיקו של אברהם אבינו, ואמור לו משמי אתה בנית מזבח אחד ולא הקרבת את בנך אבל אני בניתי שבעה מזבחות והקרבתי את בני אליהם.¹⁵

בגרסאות מדרשיות מאוחרות האם קופצת מן הגג והופכת לגיבורה של עלילת קידוש השם. באחת מהן היא מבקשת מהקיסר את בנה על מנת להניקו. ההנקה תחזור ותופיע בוורסיות המודרניות של האימהות.¹⁶ "האורליות הגופנית הישירה",¹⁷ אומרת גלית חזן-רוקם בספרה "רקמת חיים" כשהיא מצביעה על רב-השיח בתוך הסיפור העממי, "תופסת את מקומה של אורליות המוקנית על-ידי התרבות".¹⁸ על סף הקץ המבעים של האיש והאישה שונים: חנה אינה מצטטת אלא מדברת אל כרובי הקודש.

גם בכרוניקות של ימי-הביניים המרטירולוגיה הנשית עולה בדרגתה על הגברית. ישראל יובל, בספרו "שני גויים בבטנך", מצביע על סיפורים מרטירולוגיים הקשורים בגבורת הנשים בכרוניקות בעקבות מסע הצלב הראשון ב-1096.¹⁹ שלמה בן-שמשון, בן התקופה, מספר על מעשי היהודים בגרמניה כשהאם נוטלת את תפקיד המקריב והבנות הנעקדות

15. איכה רבה, פרשה א'.

16. ורטיה עתיקה נוספת לקישור בין הנקה וקדושה מצויה במדרש בכראשית רבה (אלבק, פרשה ג'ג), שם מבקש אברהם משרה לחשוף את שדיה כדי לגלות את יכולתו של האל לחולל נסים. אם האל מסוגל לגרום לשדיה של שרה שיתמלאו חלב, יוכל למלא נסים אחרים.

17. ראו בהקשר זה את הדיון שמנהלת הלן סיקסו במושג "דיו לבנה", קריחלב האם.

Hélène Cixoux, *The Newly Born Woman*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1986.

18. גלית חזן-רוקם, *רקמת חיים*, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 128-135.

הציטוט מעמ' 131.

19. ישראל יעקב יובל, שני גויים בכטנך, עם עובד ועלמא, תל-אביב 2000, עמ' 59-73 (להלן שני גויים).

יובל מצטט מתוך ספרו של הברמן על הגזרות באשכנז וצרפת.

20. סוזן סטארטר דנה בהקשר זה ב"דת דומסטית" שיוצרות נשים במנזרי הקול השונה, הפרטי והביתי שלהן, שנגזר מנחיתותן בחברה הדתית. בתוך:
- "Ritual, Morality and Gender: The religious Lives of Oriental Jewish Women in Jerusalem", Azmon Y. and Izraeli D.N. (eds.), *Women in Israel: Studies in Israeli Society*, Transaction, New Brunswick, NJ & London 1993, pp. 225-234.
21. שני גויים, עמ' 89.
22. מרדכי ברויאר, "נשים וקידוש השם", בתוך: יום טוב עסיס, מיכאל טוך, גרמי כהן, אורה לימור, אהרון קדרר (עורכים), יהודים מל הצלב – גזירות תתנ"ז בהיסטוריה ובהיסטוריוגרפיה, מגנס, ירושלים 2002, עמ' 141-150.
23. שם, עמ' 146.
24. Ada Rapaport Albert, *Female Bodies – Male Souls: Women and Jewish Mysticism*, The Litman Library of Jewish Civilization. ולעניין ההפרדה ביהדות בין גוף ונפש כקטגוריות אונטולוגיות, כשהנשים מסוגות כגוף והגברים כנפש – הפרדה ששורשיה בתרבות יוון, ראו עדה רפפורט-אלברט, "על מעמד הנשים בשבתאות", בתוך: רחל אליאור (עורכת), הלום ושברו: התנועה השבתאית ושלוחותיה – משיחיות, שבתאות ופרנקיזם, מחקרי ירושלים כמחשבת ישראל ט"ו, כרך 1, מגנס, ירושלים תשס"א, עמ' 143-149.
25. לריכת חומר היסטורי רב על התבלטותן של נשים במעשי קידוש השם בימי הביניים, ראו: אברהם גרוסמן, חסידות ומורדות: נשים יהודיות באירופה בימי הביניים, מרכז שז"ר, ירושלים תשס"ב, בעיקר הפרק התשיעי: "הנשים וקידוש השם".
25. ראו, למשל, את השיר "אשל

משתפות פעולה ומטות צווארן כדי להישחט. יש המסבירים את ההקצנה המרטירולוגית בעמדה הנשית בנחיתותן בחברה הדתית,²⁰ שבשלה הן להוטות להפגין את אדיקותן. כך דרך משל בהסבריו של המומר ויקטור פון קרבן (Victor Von Karben) איש פרנקפורט.²¹

במאמרו "נשים בקידוש השם" כותב מרדכי ברויאר: "מראשית המרטירולוגיה היהודית תופסות הנשים מקום נכבד במעשי קידוש השם".²² באגדות החורבן בגמרא, מציין ברויאר, מצוי סיפור על 400 צעירים וצעירות שנשבו לקלון והובלו בספינה ללב ים. הגדול שבהם הוכיח להם כי אם יטיבועו את עצמם לא יקפחו את חלקם בעולם הבא: "כיוון ששמעו ילדות כך, קפצו כולן לתוך הים. ראו הבנים את מעשה הבנות ועשו אף הם כך". ברויאר (המביא גרסאות שונות לסיפור) מתנגד לדעתו של פון קרבן כי יש לראות בכך פיצוי על מעמדן הנחות בדת היהודית, אולם מסכים עם דברים אחרים שהלה אומר: "יש מידה רבה יותר של סבירות ברמז אחר בדברי המומר פון קרבן. הוא שיער כי הנשים חשבו כי מאחר שאינן חייבות במצוות מילה, הרי שהחמתן בקיום מצוות קידוש השם תעלה לרצון לפני השם, ומעשה קידוש השם ייחשב להן כאילו קיימו את מצוות המילה. הסבר זה אינו רחוק מלהתקבל על הדעת, שכן קיימת אמנם במקורות סמיכות פרשיות בין מילה ובין קידוש השם".²³

עדה רפפורט-אלברט, בפרק מתוך ספרה העומד לראות אור,²⁴ טוענת שהמקום הפומבי הבולט שהמסורת היהודית מקנה לנשים במרטירולוגיה, בהשוואה למקום הצדדי של הנשים בזירה הדתית והרוחנית, משתלשל מכך שהרגע המרטירולוגי הוא רגע לימינלי, מעבר מן החיים אל המוות. הדבר מתיישב עם המסורת של החיים שלאחר המוות כהיפוך של המציאות הקונקרטיה, שבה לנשים לא ניתן מקום שווה למקומם של הגברים – ניגוד שברוב המקרים משמש לקבע את המציאות השולית שלהן בעולם הזה. רגע המוות המרטירולוגי הוא המעבר מהמצב בעולם הזה למצב בעולם הבא שבו הן לראשונה יכולות להיות במרכז המאוכלס בדרך כלל על ידי גברים.

כיוון שלא הנשים כתבו את הסיפור, השאלה החשובה בעיני היא מה מידת האמת ההיסטורית שבהצגת הנשים הנלהבות האלו. האין הן וריאציה על מדאה, אנטיגונה או לידי מקבת, כלומר, פרי דמיונם של גברים, היוצרים דימויים של רדיקליות כדי לשרת את מטרותיהם הפוליטיות או האמנותיות? (כזכור, מבקשת לידי מקבת לשנות את מינה – unsex – me" – כדי לבצע מעשים אכזריים.)

בדור המשוררות-האמהות במאה העשרים, תבנית העקדה היא נדירה. לא נמצא אותה כמעט בשירת רחל, בשירת אסתר ראב או בשירת לאה גולדברג. בדור מלחמת השחרור, כאשר בשירת אנדה עמיר, למשל, נמצאת התייחסות לעקדה, היא מבטאת את הקול הנורמטיבי, את הקונוונציה.²⁵ הימנעות המשוררות מהזדקקות לסיפור העל הדומיננטי הזה בשירה העברית משקפת את הימנעותן הכללית מטיפול במיתוסים הגמוניים שנלוו לעלילת העל הציונית. העקדה, אולי יותר מכל מיתוס מקראי אחר, ביטאה תודעה

אברהם", שהקדישה אנדה עמיר לנשמת דינאל רייך שנפל עם הל"ה. לפי השיר, הל"ה שותפים לכלל הלאומי המעניק למעשה היחיד משמעות וערך (בתוך: גדיש ועומר, דברי תש"כ, עמ' 23). קול נורמטיבי עולה גם משירה של חיה ורד "עקדה" כקובץ שירים על חרב ומיתר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1956.

26. את הזיהוי של אימהות ומרטרולוגיה בתרבות הישראלית קבעה במידה רבה שירת אלתרמן. כך בשירים קנוניים כמו "האם השלישית", כשהאם השנייה צופה בבנה "ההולך בשורות" ובלבו "כרוז של עופרת" בכוכבים בחוץ; או "הילד אברהם" בטור השביעי, שנכתב בימי השואה, ובו האם, המתה-החיה שבלבכה הסכין, מצווה על בנה אברהם "לך לך, דרך ליל מאכלת ודם/ כחיה, כתולע, כציפור"; או בשיר "הנה תמו יום קרב וערבו", שבו עונה האם לנער שבישר לה איך "המלך נפל על הרבו": "דם/ את רגלי אמהות יכס, אבל שבע יקום העם, עם עלי אדמתו יובס", מתוך עיר היונה.

27. סקירה כללית על הדרתה של האישה מן התחום הציבורי ומן התרבות הקנונית היהודית ראו: יעל עצמון, *אשנב לחייה של נשים בחברות יהודיות*, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1995, עמ' 19-25. על הדרת האישה מן השפה העברית ראו: טובה כהן, "כתוב התרבות ומחוצה לה: על ניכוס שפת האב כדרך לעיצוב אינטלקטואלי של האני הנשי", סדן ב, אוניברסיטת תל-אביב 1996, עמ' 69-110.

28. מתוך א"ב יפה (עורך), נכתב בתש"ח: *אנתולוגיה של שירים וסיפורים שנכתבו במהלך מלחמת הקוממיות*, רשפים, תל-אביב 1998, עמ' 32-30.

29. מתוך המערכה השלישית, שורות 93-97. *חיי המלך יוחנן ומותו*, (תרגום ומבוא שמעון הלקין) ספרי תרשיש,

תרבותית-רוחנית שהעמידה את הכלל ואת הלאום במרכז.²⁶ מיקומן של הנשים בשולי המיתוס הלאומי היקשה כמובן על השימוש במיתוס הקורבני ועל הקונפיגורציות התרבותיות הקנוניות שלו.²⁷ יוצאת הדופן היא יוכבד בת-מרים שזיהתה את האימהות עם תפקידה הספרותי. אחרי שבנה זוזיק הזז נפל בקרב בהרי ירושלים ב-1948 חדלה כמעט לכתוב. מן הדברים הקצרים שכתבה אחרי מותו עולה קול חתרני:

זוזיק, אילו ניתן לי להעלות את כל אשר כתבתי באש! אילו יכולתי למחוק את שמי מהספרות. [...] החטא, הפשע בעצם קריאתי זו, בעצם אהבתי זו אליך שעמדה מרחוק אין אונים ועיוורת – ארורה אני! [...] אמהות, אמהות בעולם – כחומה עמודנה לשומר ולהגן על ילדכן כי בלעדיהם אין ולא כלום – בלעדיהם המוות מהלך בגופכן הצונן, האילם. – זוזיק, זוזיק על שמך אני נופלת ומשוועת כאלם דומיה – זוזיק בני, זוזיק זוזיק שלי.²⁸

דבריה של בת-מרים מזכירים את דברי הקרדינל לאם המתאבלת במחזהו של שיקספיר "המלך ג'ון", כי היא אוהבת את המוות כפי שאהבה את בנה. וכך משיבה לו האם:

He talks to me that never had a son, she answers. [...] Grief fills the room up of my absent child/ Lies in his bed, walks up and down with me,/ Puts on his pretty looks, repeats his words, Remember me of all his gracious parts,/ Stuffs out his vacant garments with his form

כן יִדְבַר אִישׁ, לֹא זָכָה לְבֶן. [...] מִקוֹם בְּנֵי נְדָחֵי מְלֵא עֵצָבִי: / בְּעָרְשׁוֹ יִשְׁכֵב, בְּכָל אֶלֶךְ יֵלֵךְ, / חֲמֵד־מְרָאֵיו יִלְבֵּשׁ, דְּבָרָיו יִשְׁנֶה / סִגְלוֹת־חֲנֹו כּוֹלֵן אֶךְ יִזְכִּירָנִי / וְאֵת בְּגָדָיו רִיקִים יִמְלֵא צִלְמוֹ.²⁹

אבל יוכבד בת-מרים היא דמות יוצאת דופן במערכת הספרותית של דורה. היא יצרה לעצמה דימוי של משוררת-נביאה העטויה בקסם מיסטי, כעולה משירי "מרחוק", ועל כן היא נתפסה, הן בקרב קהל המשוררים והן בקרב קהל הקוראים, כאישיות אקסצנטרית ואורפית.

כאמור, הפריצה הגדולה של השימוש בתבנית הקריאה המגדרית של העקדה בשנות השבעים, והתפוצה הרבה של שירי עקדה, מפתיעות בהשוואה לדורות קודמים, ועל ההיסטוריון של הספרות לשאול את עצמו מדוע רק אז מתחיל הנושא להציף את שירת הנשים ולחדור אל תוך השיח הלאומי-הקנוני ולתוך הקונטקסט של שירת הנשים. ברור שהתמודדות של משוררת עם סיפור העקדה – מיתוס שלא היה בו מקום לקול הנשי, עשוי להצביע על המקום של שירת הנשים בתוך ההקשר של השירה הישראלית החדשה,

ועל עמדתן של המשוררות ביחס למיתוסים הגדולים של חברתנו. הקשר ספרותי-תרבותי אחר שבמסגרתו ראוי לבדוק את התופעה, הוא הדפוס של שירת בנות הדור השני של ניצולי השואה. גם כאן בולטות המשוררות ומתאפיינות בניסיונות לחבר את זיכרונות השואה עם חוויית החיים על קו הקץ של המצב הישראלי.

קטגוריות השיח הנשי על העקדה בשירה הישראלית

באמצעות "גניבת הסיפור" של העקדה (במובנה הרוויזיוניסטי)³⁰ אפשר למפות כמה מגמות בנופה של השירה הישראלית. את המושג "גניבת הלשון" טבעה החוקרת האמריקנית אלישיה אוסטריקר. לטענתה, כיוון שהשפה נושאת חותם אנדוצנטרי מובהק, אחת האפשרויות ליצור לשון אם היא על-ידי כתיבה מחדש של המיתוס, שהוא חלק מן התרבות הקולקטיבית הגבוהה. הקריאה מחדש של המיתוס, על-פי אוסטריקר, היא ההבנה כי הפנים המשתקפות במיתוס יכולות להיות פנינו שלנו. את הקטגוריה הראשונה של מקום הקול הנשי ביחס למיתוס העקדה אני מכנה "עמדת המר", שהיא שלילה חד-משמעית של העמדה המרטירולוגית וניסיון להציג במקומו חלופה נשית, כבשיריהן של רעיה הרניק ויהודית כפרי. זו אחת הדרכים שבהן בחרו המשוררות להתמודד עם המיתוס ולשכתבו מתוך נקודת ראות נשית, התופסת את עצמה שווה או אף עולה על הפרספקטיבה הגברית מבחינת הלגיטימציה לעסוק בו. במודל השלילה הזה אברהם נתפס כחיפוף ליחס אימהי, ועיקר הביקורת הנשית מופנית לעבר שתי הדמויות הגבריות המרכזיות: אלוהים ואברהם.

ירושלים תש"ז, עמ' פ"ח.
Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*
Beacon Press, Boston 1986.

שירי התשה

א

אני לא אקריב
בכורי לעולה.
לא אני.

בלילות אלוהים ואני
עורכים חשבונות
מה מגיע למי.

אני יודעת ומפירה
תודה.
אבל לא את בני
ולא
לעולה.

ב

לא עור שנת ארבעים ושתיים
 לא עור טרבלניקה.
 לא כצאן לטבחה.
 עכשו בגאון
 עכשו כמצדה
 עכשו, כצאן לעולה.

ג

אלהים
 בונה ברחמי
 ירושלים.
 (כל יום אחר הארוחה)
 וכל אבן שפנה
 ברחמי
 בירושלים
 ספוגה בדם נדמעה.
 אתן לאלוהים
 ברחמי
 את ירושלים
 ואקח את
 בני
 בתמורה.³¹

31. רעיה הרניק, "שירי התשה 1970",

שירים לגוני, הקיבוץ המאוחד,
 תל-אביב 1983, עמ' 9-11 (להלן
 שירים לגוני).

32. שירים לגוני.

את "שירי התשה" כתבה רעיה הרניק בשנת 1970, בשיאה של מלחמת ההתשה, אבל הם פורסמו ב־1983 אחרי נפילת בנה גוני, שלו מוקדש הספר, בלבנון כאשר פיקד על הקרב על הבופור.³² מצמרר לחשוב על שירים אלה כעל נבואה שהתגשמה, מצב המקנה להם מטען ומעמד יוצאי דופן. אלה "שירי התשה" במובן משולש: פוליטי-היסטורי, התשת מיתוסים והתשת הקורא. הם מבטאים עמדה נשית חדשה, עמדה המכניסה את האישה לתוך השיח ההגמוני ללא נימה אפולוגטית. לאם הדוברת קול סמכותי מכוח עמדה המתנצחת ומתפלמסת עם מיתוסים לאומיים־גבריים. החתרני נעשה גלוי ונקודת המבט הפסיבית הומרה באקטיביות סרבנית. משוררות רוויזיוניסטיות, אומרת אלישיה אוסטריקר, צריכות "ללמוד לשכוח" את הכניעה (To unlearn submissiveness).

גניבת הלשון, והסירוב לפעול לפי תכתיבי המיתוס, עולים מפירוקן של תבניות מקראיות. כזכור, משובץ הסיפור בתבניות משולשות, לעיתים שלוש מושאים: "קח נא את בנך את יחידך אשר אהבת" – ולעיתים שלוש פעולות: "וישכם אברהם בבוקר, ויחבוש את חמורו ויקח את שני נעריו". התבנית המשולשת המעצימה את אוירת הצייתנות מתחלפת, בטקסט המודרני, בתבנית משולשת המארגנת את הגדי הסירוב: "אני לא

אקריב את בכורי לעולה, לא אני, ולא לעולה". זו החלופה האנטי אברהמית שמציגה הדוברת: "אני לא שולחת". ועל רקע השורות לגוני, ההקרבה בעל כורחה הופכת ללא-אני, אולי מישהו אחר יעשה זאת. הרניק מתפלמסת גם עם ההיבט המגדרי של הסיפור. כך, דרך משל, היא ממירה את ההיפוגרם "את בנך את יחידך" ב"בכורי", ומעמידה את שני ההורים, אברהם ושרה, במצב של חוסר שוויון לגבי סוג היחס אל הבן, שכן יצחק הוא בכורה של האם, בניגוד לאברהם שיש לו בכור אחר.

קולה של האם מעמיד את הצד הנשי המסרב כפעיל בסיפור. כך היא משנה את המיתוס ומציבה את הקול הנשי כלגיטימי ואפילו כעולה על הקול הגברי. שהרי ברור כי אם יצחק הוא בנה הבכור של שרה, יש לה זכות גדולה יותר להביע דעה על הקרבתו, בעיקר כיוון שידוע כיצד "טיפל" אברהם בבכורו ישמעאל. התיקון "בכורי" מציב אפוא את הדוברת בעמדת פולמוס, אולי גם כנגד הפסיביות של שרה. העמדה הסמכותית מעמידה אותה במקום המאפשר לה "לדבר עם אלוהים" ו"להתחשבן" עמו – זכות שניתנה במקור לאברהם על שום היותו אב המון גויים. וכמו הקדם-טקסט המקראי, גם הטורים של הרניק קצרים, סטקטיים, ומשמיעים סירוב נוכח ולא מתנצל.

הנכחת הקול הנשי בתוך הסיפור ההגמוני של ההקרבה גורם לפירוקו של סיפור העל המרטירולוגי. העמדה המרטירולוגית מנותצת לא רק באמירות השלילה המשולשות אלא גם בפירוק מנגנונים לשוניים-תרבותיים, וראו, משל, מה קורה בשיר לצירוף "כצאן לטבח". ההקשר של העקדה מאפשר ריאליזציה של הביטוי השגור. השיר מנפץ את ההמרה שעשתה הציונות מן העקדה הפסיבית של קורבנות השואה לעקדה ההרואית של חללי המלחמות. לא העמדה ולא הנסיבות הן שמשנות את התמונה; בסופו של חשבון גם הלוחם בגאון הופך לקורבן.

מושג התמורה הוא רב הדהודים במרחב האינטר-טקסטואלי של הקריאה מחדש של סיפור העקדה.³³ אלא שבטקסט המודרני הנשי התמורה מונמכת והיא מופיעה במשמעות המשלבת של סחר-חליפין: "אתן לאלוהים ברחמיו/ את ירושלים/ ואקח את בני בתמורה". הרניק מפילה את האלוהים מטה ומתמקחת עמו – טכניקה גברית-משהו המוכרת לנו מפרשת סדום – במשלבים מתחום המסחר והקניין. הפסוק "בונה ברחמיו ירושלים", שהוא ליבה של ברכת המזון,³⁴ עובר קונקרטיזציה והופך לחלק מן המשא ומתן המתנהל בין האל לאם לאורך שלושת השירים, כשברקע מהדהדים שיריו של יהודה עמיחי – האב הפואטי של רעיה הרניק (הכוונה, דרך משל, לשירים כגון: "אל מלא רחמים" או "אלוהים מרחם על ילדי הגן").

ההתחשבות "מה מגיע למי" מעמידה אלוהים כמו פגני, הדורש קורבן לעצמו. הניסיון לא נועד לשמש משל ומופת לדורות הבאים, אלא להשביע את הצורך האלוהי הקמאי בקורבן. הסיפור המקראי על העמדת האמונה בניסיון הופך לסיפורו של אל הצמא לקורבן.

"אני מכירה ויודעת", אומרת הרניק. ובשיר עקדה אחר היא כותבת: "יודענו ידוע היטב עד מאוד / שאנחנו הולכים אל ההר ואין איל בסבך, / ואין

33. ראו הדיון בספרי *Profane Scriptures* על-פי המדרש: "הר המוריה על שום מה? תמורה על שם חילופין" ראו ש' שפיגל, "מאגדות העקדה", ספר היוכל לאלכסנדר מרקס, חלק עברי, ניו יורק תש"י, עמ' תעא-תקמו.

34. ברכת ירושלים היא הרביעית בברכת המזון ושם מופיע תואר האל "בונה ברחמיו ירושלים". (כל יום אחרי הארוחה) עושה רדוקציה לממד הליטורגי והופך אותה למעין פעולת עיכול ריטואלית.

35. שירים לגוני, עמ' 12.

36. רבי יוסף אלבר, ספר העיקרים, מאמר ג', פרק ל"ו, מחברות לספרות, תל-אביב 1950.

37. Jonathan Culler, "Pre-supposition and Intertextuality", in: *The Pursuit of Signs — Semiotic, Literature, Deconstruction*, Cornell UP, 1981.

38. רעיה הרניק, "קידוש הקורבן או חזרה לגלות", דימוי 10 (1996), עמ' 72-74.

39. הקונפיוציזם של העקדה בשירתה של ש. שפרה מהווה פרדיגמה בפני עצמה. יש בה מעבר הדרגתי מתבנית העקדה המקראית אל התבנית המיתית של התמוז המת שהנשים מכבדות אותו. מה שמפעיל את שיריה היא הרגשת האשמה. ובעצם כבר בשירי העקדה המוקדמים שלה מתגלות במובלע הפנים המיתיות של התמוז, כמו, דרך משל, השיר "על מות לנער" בספרה *חצבים נרות נשמה*: "ו... מודע/ עליו למות מפני/ שנגע בערותה/ הקדושה, ולי - אביב/ מבשר בפריחת הדר/ את השלף והחורף הבא/ אחרי הסתיו הוא ימות/ בקיץ הנער/ ימות/ בקיץ". (עם עובד, תל-אביב 1987, עמ' 110). אכן, הפנים המשתקפות במיתוס הן פני המשוררת.

איל בעולם / ואנחנו בודדים"³⁵. הרניק מעמידה את אי הידיעה בסיפור העקדה של אברהם ויצחק (וכמובן של הדמות הנעלמת שרה, שאינה יודעת דבר על ההליכה המזוהת עם שחר) אל מול הידיעה המפוכחת של האם המודרנית, שהסיפור לא יסתיים בהצלה. בניגוד לאם במקרא שאינה יודעת, האם בשיר לא רק יודעת אלא גם מבטאת את ידיעתה בכתובה. הסירוב לצייווי העקדה נעשה מתוך ידיעה, הכרה ובחירה. (ר' יוסף אלבר כותב ב"ספר העיקרים"³⁶: "לו ישובח האדם או יגונה על הדבר המוכרח אלא על הדבר שהוא בחירי מכל וכל").

לעומת הגישה המסורתית, הרואה את גדולתו של אברהם בבחירתו לציית, הדוברת בשירה של הרניק בוחרת הפוך ומסרבת. בכך היא מותחת ביקורת הן על אופי הצייווי והן על מי שציית לו. דרך הקריאה המתקנת של המיתוס מציגה, אפוא, הרניק הגדרה מחודשת של ערכים חברתיים, פוליטיים, תרבותיים. האסטרטגיה הרטורית הננקטת ב"שירים לגוני" היא השלילה המוחלטת של הצייתנות, של ה"הנני" המקראי. את האסטרטגיה הזאת אני מכנה, בעקבות ג'ונתן קלר,³⁷ קדם-הנחה שלילית - Negative Presupposition. קלר אומר ששיר מתאר מה הוא כדי להרחיק את עצמו מצורה אחרת של שיח שירי. קדם-הנחה השלילית הזאת, המאפיינת חטיבות גדולות של השירה הפוליטית בדיאלוג עם התנ"ך, היא לא רק סוג של קישוט רטורי, טרופוס (כמו הליטוטס, למשל), אלא עמדה נפשית טעונה בכעס וברגש (לעיתים נוטים במחקר לטשטש את ההבחנה בין טרופים רטוריים לתפיסות תרבותיות או פסיכולוגיות). יתר על כן, הדוברת מבקשת להגדיר מרחב תרבותי, שהרי היא פותחת ב"אני/ לא אקריב את בכורי" ומסיימת ב"לא אני", וכך היא מעמידה את עצמה באופוזיציה לרצף ההיסטורי. אין זו אמירה רק לגבי מלחמת יום הכיפורים או מלחמת לבנון, אלא ניסיון לפרק עמדה מרטירולוגית כללית. תבנית רטורית זו היא אפוא סמן של זיכרון תרבותי וקנה מידה להגדרת זהות.

רעיה הרניק עקבית בעמדתה האנטי-מרטירולוגית. במאמר בעקבות חטיפתו של נחשון וקסמן, "קידוש הקורבן או חזרה לגלות", היא תוקפת את הנטייה להעמיד במרכז את הנחטף-הקורבן ולקפח את מקומו של ניר פורז, החייל שניסה להצילו ונהרג.³⁸

חליפין דיאלוגיים

לעומת הקו האנטי-עקדתי האגרסיבי של רעיה הרניק מסתמן כיוון אחר, פחות מחאתי ופחות חד-משמעי, שאותו כיניתי "חליפין דיאלוגיים": דיאלוג בין הקול הנשי למיתוס, המיוצג כאן בשירים של חוה פנחס-כהן. לפרדיגמה זו שייכים גם שיריהן של ש. שפרה,³⁹ רבקה מרים ומשוררות אחרות. העמדה של הסירוב מתחלפת אצלן בשיח מורכב עם המיתוס. מאקט של הפניית ראש אל ההבנה שהפנים המשתקפות במיתוס יכולות להיות פנינו שלנו. גם פנחס-כהן חוצה את גבולות המגדר ומשמיעה מחאה אנטי-גברית ואנטי-

אבהותית. סיפור העקדה המקראי נתפס בשירתה כסיפור גברי מובהק. חוה פנחס־כהן, שנכנסה לשירה העברית בשנות השמונים, מייצגת טונליות חדשה. היא מחפשת השראות היסטוריות כדי לשלבן בכאן ועכשיו. ההווה קשור בזיקות חיות אל תקדימים היסטוריים המשפיעים בתבניות העומק שלהן:

העברית אותה אני דוברת ובה אני כותבת היום היא ההתחברות האישית שלי כפרט אל תוך הרצף ההיסטורי רב המודעות והמשקל של השפה העברית [...] זה קושר אותי עם הנשגב [...] לכן החיפוש האישי קשור גם במקורות השחזור [...] יש לי אי הבנה מתמשכת עם משהו מרכזי מאוד בשירה העברית, שירת שנות השישים. אני מודה מאוד לנתן זך, למאיר ויזלטיר וליונה וולך על שהעמידו את האופציה השירית שלהם ועל ששחררו את השפה מכבלים נפלאים וקשים בהם היא מצויה: ככלי העבר [...] אני אסירת תודה לנתן זך המוקדם שהקים חומה גבוהה להגן על האישי [...] אבל חשתי שאני כותבת ממקום שונה [...] יש לי גבולות אחרים המחייבים אותי לשמירת רצף החיים עם המשפחה, עם ההיסטוריה [...] איני מרשה לעצמי להינתק 'מהעכשווי וההיסטורי', עיני פקוחה אליהם, לדרך בה הם חודרים אל חיי ואל נשמתו.⁴⁰

40. "מעבר לשורשים ההתוכים", לאה שניר עם המשוררת חוה פנחס־כהן, עלי שית 41, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1998, עמ' 74-89.

בקטגוריה הזאת אין ניסיון ליישב אלמנטים קונפליקטואליים אלא לחיות מתוך מודעות עמוקה אליהם. ודווקא על רקע השירה האנטי־עקדתית המובהקת של שנות השמונים והתשעים (מאיר ויזלטיר, יצחק לאור), מצטיירת העמדה הזאת כמהלך מורכב. היא שוברת את מחסום אי־כולתה של משוררת־אישה לקרוא את עצמה בתוך המיתוס הגברי. כאילו אמרה, המיתוס הזה שייך גם לי. כבת לעם הזה יש לי חלק בו ואין סיבה שאתייחס אליו מן הצד. שירתה משחקת בדרך דו־משמעית עם דימויים מקראיים, ולעולם אינה בטוחה אם הם משחקים לטובתה או לרעתה. הטונליות בשירת חוה פנחס־כהן איננה של "האני העני" (אם להשתמש בלשונו של אברהם חלפי), אלא של קול חזק הנקבע על־ידי מארג צפוף של אינטימיות המחוברת לאמירות על ההיסטוריה ועל סדרי העולם. הדוברת אינה עומדת במקום שהועידה לה המסורת או ההיסטוריה – במקומן של שרה או הגר, אלא במקומו של אברהם ממש. על־כן אפשריים בשירה מעברים טבעיים מדמותו של אברהם אל הדוברת הממשיכה את ההליכה ונוצרת את הזיכרון ההיסטורי.

בקשה

כְּאֶשֶׁר תִּינּוֹק בְּיָדִי

וְחֶלֶב אֲנֹשִׁי רוֹקֵם אֶת חַיִּי,

כְּאִים בְּלִילֹת פְּעִימוֹת וְקוֹלוֹת קְצוּבִים

רַקְכוּת –

41. חיה פנחס-כהן, מסע איילה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1994, עמ' 30 (להלן מסע איילה).

42. ראו, Tracy Goren Klirs (ed.), *The Merit of Our Mothers: A Bilingual Anthology of Jewish Women's Prayers*, Hebrew Union College, Cincinnati 1992.

למחקר חלוצי על ספרות התחינות ראו:

Chava Weissler, *Voices of the Matriarchs: Listening to Prayers of Early Modern Jewish Women*, Beacon Press, Boston 1998.

43. ראו המחזור "יילון" המוקדש לאימה של המשוררת, מתוך קובץ השירים הראשון של בת-מרים, מרחוק, שהופיע ב-1932. המחזור פותח בשורות "אלוהי אברהם יצחק ויעקב/ חנן, רחם נא, אל אלוהים! שיחי איך לשפוך לא ארע, הנה לבי לפניך אלוהים// אקח "תחינה" מעוכה ישנה, / אקרא תפילה, כל תפילה ברמי. / דמעות, קריאות, אנוחות - קדמוני, עלינה כולכן על שפתי שלי." "שירי התחינות" של בת-מרים מממשים את הפואטיקה האקססטית המוגבהת שלה, שבבסיסה, פעמים רבות, סיטואציה של פנייה אל נמען נעלם - לעיתים האל.

44. זכורי, ההתבססות על ההנקה כסמל לאימהות בכלל ולאימהותה של שרה בפרט מצוי במודרשי חז"ל. כך, בכראשית דבה י"ג: "הניקה בנים שרה, הניקה בן. אמנו שרה היתה צנועה יותר מירי. אמר לה אין זו שעת הצניעות אלא גלי את דדיך כדי שידעו הכול שהתחיל הקב"ה לעשות נסים. גילתה את דדיה והיו נובעות חלב כשני מעיינות והיו מטרוניות באות ומניקות את בניהן ממנה".

45. כתב יד שנכתב על-יגבי קלף לאחר שהכתב הוקדם נמחק.

בְּתַחֲנָה מְסִימַת עַל הָאָרֶץ הַזֹּאת
בְּרָגְלִים יַחְפוֹת בְּקַצֵּר יָד
פְּשֻׁטֵי זְרוּעוֹת
כְּמוֹ קֶרְנֵי אֵיל מְתוּךְ סֶבֶךְ
לְחִישַׁת הָאָרֶץ לְשָׁמַיִם
שָׁמַע וַעֲשֶׂה סֶכֶת רַחֲמֶיהָ
כְּמוֹ צֶל הַגֶּפֶן וְהַתְּאֵנָה
אֶל תְּנַסְנִי, נָא.

יֵשׁ עֲצִים וְיֵשׁ סֶכֶךְ, רֵיחַ שֶׁל אֵשׁ
וּמְרֵאָה עֲשׂוֹן. עִם אֲמֹהוֹת לֹא מִשְׁחָקִים
מִחֲבוּאִים -

בְּקַצֵּר יָדֵי מְכַסֶּה עַל עֵינַי
קוֹלִי אוֹבֵד בְּצַעֲקָה
אֶל-קוֹלֵית

אֵיכָה!⁴¹

הניכוס של לשונות הקנון מקבל בשיר מימוש מורכב. הטקסט השירי מעוצב במסורת ז'אנריסטית כפולת פנים: לפנינו וריאציה מודרנית על ה"תחינה" - סמל ליצירה הנשית בתחום הספרות היידיית.⁴² (אגב, למרבה ההפתעה המשוררת היחידה בשירה העברית החדשה שכתבה שירים בתבנית ה"תחינה" היא יוכבד בת-מרים,⁴³ ובכך שייכה את עצמה למקהלת הנשים העבריות הנושאת תפילה.) ומאידך ה"בקשה" שייכת למסורת הגברית המרכזית של הפיוט. כיוון שהדוברת עומדת במקום אברהם ולא לידו, היא מתקנת את דימוי האישה המתחננת ב"צאינה וראינה" בנוסח: "אלוהי אברהם יצחק ויעקב". האימהות היא מקור כל הרגשות המובעים בשיר: בקשתה של הדוברת להגן על ילדיה מהדהדת את בקשותיהן של כלל האמהות שביקשו להציל את ילדיהן מן התופת. סיפור העקדה מתחבר לזיכרון השואה.

בחויית האימהות האינטימית ביותר, החוויה של אורליות גופנית, בוקעות ועולות אסוציאציות של ההיסטורי והטראומטי ביותר.⁴⁴ האם המיניקה נזכרת בתמונות צלמוות שואתיות. הדוברת מלאת עוצמות רוחניות, מדברת משפטים עם האל ועורכת חשבונות ביחס לניסיון השואה. האינטימיות, גם כאן, היא במפלט של אמירות גדולות. הטקסט מנהל דיאלוג עם מיתוסים מקראיים שונים היוצרים פְּלִימֶפְסֻט⁴⁵ של סיפורים שכנגדם מתרחשת הדרמה שבשיר.

בקריאה המגדרית הטקסט משתמש בדיבור המקראי, הנאמר במקור על-ידי האל לאדם הראשון או לאברהם, והופך אותו לדיבור שלה, לטענותיה כלפי סדרי עולם. הבית השירי מסתיים במעין איום בנוסח קלישאה סלנגית

"איתי לא משחקים". האיום נקטע בפסיחה היוצרת דר־משמעות: נזיפה "עם אמהות לא משחקים מחבואים", אותן לא מנסים. אולי עם אבות כן, הם מוכנים לשלוח ילדים לעוקדם ועוד לצאת מחוזקים באמונתם. אך עם האם, שהתינוק בין זרועותיה והחלב מפעפע בגופה אין מקום למשחקים כאלה.

לאמהות בהיסטוריה לא שיחק המזל שהיה לאברהם. אצלן מלאך לא בא. אמהות לא משתפות פעולה עם תקשורת משחקית. כאן הסוף הוא מות הילד ומכאן גם ריח האש שבראש הבית: הסבך והעצים הם של העקדה, אך ריח האש עולה מן המשרפות. "עם אמהות לא משחקים מחבואים", אומרת הדוברת. מסתבר שאלה הם משחקי גברים; הם אינם עסוקים בטיפול היום־יומי, בהענקת חיים. משתמעת כאן איזו פרשנות מתריסה על הניסיון האמוני, מעין משחק אכזרי שהאל שיחק עם אברהם: שם אלוהים הסתיר את הקורבן וגילה אותו ברגע האחרון, ואילו כאן אלוהים מסתתר מפני אמהות המחזיקות ילדים. האם והילד הם התחליף לאיל;

הם הקורבן האמיתי. המשחק הפך רציני.⁴⁶ הצד הגופני המובלט של האם, האורליות הפיזית, יוצר את הפער בין מוחלטות ההגנה שמשפכת האם לזו של האב. זרועות האם המושטות מדומות לקרני איל המושטות מתוך הסבך – זרועותיה פשוטות הן בתחינה והן כמגננה. ההקשר מפרק את המשמעות הסמנטית המרובדת בצירוף "זרועות פשוטות": מחד עולה משמעות של הצלה מהדהד בצירוף "זרוע הנטויה", ומאידך נשמעת נימת התחינה במימוש הביטוי "פושט יד".

האם היא, אפוא, הגיבורה האמיתית של העקדה, המעמידה את עצמה בדרשיה עם האל. אבל הדיאלוג נשאר מונולוג; השאלה "איִכה", המהדהדת את קריאת האל לאדם הראשון שחטא ומסתתר מחמת הבושה, מופנית אל האל שמשחק במחבואים ונשארת תלויה באוויר. השאלה הופכת לערעור על אופן תפקודו של האל.

הקישור הפונטי בין איכה לאיכה הזהה בכתיבו מקשר בין תוכחה לקינה, כשאיכה היא מעין מילת צופן המהדהדת את ההתרסה כלפי הסתר הפנים של האל בשואה. ואולי מסתתרת כאן גם אמירה פולמוסית כנגד הטוענים כי השואה נגרמה עקב חטאים כלפי שמיא. את החטא, על־פי נקודת השקפה זו של השיר, יש לחפש אצל האל עצמו. האימהות ורגשות החמלה הם המעניקים לדוברת את הכוח האלוהי לזעוק אִיכה.

הדוברת מרעננת את הביטוי השגור "סוכת רחמים"⁴⁷ ומזכירה שסוכה זו אמורה להציל ולהגן. בקשתה היא שאותו צל יהיה כשל הגפן והתאנה – שני עצים נשיים במובהק ודימויים מתוך חזון השלום האוטופי במיכה ד, שיש בו ביטוי למשאלה שמלחמה והפחד ימוגרו מן העולם. ההקשר מעורר את הזיקה האטימולוגית בין רחם לרחמים ויוצר סוג של אלוהות מטרנלית.

השימוש בנוסח הפניה של האל לאברהם – "קח נא את בנך" – נטען בשיר בממד אירוני־מריר, כאשר הדוברת מוסיפה לבקשתה את אותה מילית: אל נא תנסני נא, המהדהד גם את ניסיונו של אברהם. עוד מוצפן כאן רימוז

46. תפיסה דומה של משחק שמשחק האל עם החלשים בעקדה מצויה בזירה אחרת לחלוטין, בסיפוריה של נורית זרחי "משחקי ברירות". העקדה היא כאן מטפורה לבגידה של חברי הקיבוץ הוותיקים ביוצאי הרופן וברגישים, והיא נתפסת גם כבגידה של אבות כננים: "גם כן אבא. הייתכן שאיש תנ"כי יפחד, אפילו רק יפחד, את הבן שלו בשם אהבת אלוהים?" למעשה, עולה כאן מחאה עמוקה נגד החברה האידיאלוגית הקיבוצית, העוקדת את לרדה. ואי אפשר שלא לתמוה איך לא הפכה בספרות העברית העקדה פודיגמה לבגידת אבות בילדיהם. ראו "אנשים נוראים", בתוך: נורית זרחי, משחקי ברירות, משכל חמד, תל־אביב 1999, עמ' 56-58. ניתן לטעון שמאז שנות השבעים – ליתר דיוק לאחר מלחמת יום הכיפורים – הופכת העקדה לתבנית לאיוסית, והיינו בגיזת הנוריים בילדים.

47. "ופרוש עלינו סוכת רחמים חיים ושלום", מתוך תפילת ערבית לשבת ומועד.

לתפילת משה שירפא לאחותו המצורעת "אל נא רפא נא לה" (במדבר יב 13). כלומר, המשוררת מחזקת את הצד המגדרי באלוזיה לדמותה של מרים המקראית שנענשה בצרעת על הבעת מחאה, ובכך מעוררת את ההנחה הסמויה בדבר הקשר בין חירות נשית, מחאה ועונש, ומתפלמסת עמה. "הצעקה האל־קולית" היא האמירה הנשית.

חזה פנחס־כהן שוזרת את המיתוס בחיי היום־יום. הוא אינו נושא להגות בו, הוא מחליק לתוך חייה בטבעיות ויום־יומיות. הדוברת משתמשת בסיפור המקראי כדי לגולל את ההיסטוריה שלה – Her Story – ולא His Story.

בשיר "להדהים ולהישכח" מעמתת פנחס־כהן בין אימהות לאבהות:

להדהים ולהישכח

בבקר מצאתי פנה מקפלת של דף מתוך
מפה טופוגרפית, אחת למאה אלף שאף פעם לא נמצאה לה דרך

פעמים השכים אברהם ויצא
פעם למדבר שלח אשה עם ילד
ופעם יצא לראות עם ילד אחר

ואני כל בקר ממששת
את הגופות החמים שנמשכים ממני לדרך
בריח הלילה החמוץ –
מתוך זוכרת להם כל קפל וגמה ואנחה
סימנים בדרך
לארץ אבודה.

להשכים, אתה יודע, פרושו לצאת שלשה ימים.
לנוט על פי רוחות
וכוכבים

ועד שיראה הקר, גלף.
צבעי השחר עוברים על פני
להדהים ולהישכח
באור המלא.⁴⁸

48. מסע איילה, עמ' 69.

Julia Kristeva, "Women's 49
Time", in: T. Moi (ed.), *The
Kristeva Reader*, Columbia
U.P., New York 1986.

הייצוג של אברהם בשיר הוא של מי שעשה מעשה חד־פעמי במפלס הזמן הלינארי־ההיסטורי, שהוא מגדיר הזמן הגברי בלשונה של החוקרת ג'וליה קריסטבה.⁴⁹ ואילו גבורתה של האם היא יום־יומית באתיקת הדאגה; זמנה הוא מעגלי־מחזורי, הזמן הנשי. הטקסט מפעיל אסטרטגיה מדרשית הקושרת שני סיפורים הפותחים באותו צירוף: "וישכם אברהם". אסטרטגיה מדרשית זו מחברת בין שילוח הגר (בראשית כא 14) לבין

50. כאשר יצחק ניצל, אברהם ממשיך בפולחן ושוחט את האיל. הגו, לעומתו, משקה את ישמעאל. בפעולה אינטימית זו היא נותנת לו חיים בפעם השנייה.

51. הקישור בין הגוף למפה נמצא גם בפרוזה הישראלית העכשווית. ברומן "דולי סיטי" של אורלי קסטל-כלום מדובר בילד מאומץ, כשהקרבה הגופנית נרכשת על-ידי שרטוט המפה על הגוף (אורלי קסטל-כלום, דולי סיטי, זמורה-ביטן, תל-אביב 1992, עמ' 29). או ברומן "עשוי" של מאיר שלו: בן הזקונים, שגורה לאחר נפילת הבן הבכור, נולד ללא תחושת כאב והאב ממשש את גופו מדי יום למצוא בו סימנים (מאיר שלו, עשוי, עם עובד, תל-אביב 1991).

Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" (Trans. K. Cohen and P. Cohen), *Sign* 1 (4) 1976

סיפור העקדה. החיבור יוצר תמונה שלילית של אב המוכן לוותר על בניו ללא כל מאבק, פעם בשל קנאת האל ופעם בשל קנאת נשים. החיבור שעושה הטקסט בין סיפור העקדה לסיפור הגר כשני סיפורי-ראייה⁵⁰ מאפשר לדוברת לעשות תיקון לסיפור הגר וישמעאל באמצעות סיפור העקדה, שאותו היא מרוקנת מתוכנו המקורי.

לעומת אברהם המשכים פעמיים, האם משכימה כל בוקר וממששת את גוף ילדיה "זוכרת להם כל קפל וגומה ואנחה". הזיכרון הרגשי-החושי של האם עומד ביחס ישיר להכחשת מעשה אברהם. בתהליך השכמת הילדים כל בוקר מתקיימת חזרה על תהליך הלידה "הגופות החמים שנמשכים ממני לדרך / בריח הלילה החמוץ" / מתוק [...].

באמצעות הדימוי של המפה נוצרת אנלוגיה בין יחסי האם לילד, האישה למרחב, הגוף למקום.⁵¹ בבוקר מצאה הדוברת דף מתוך מפה שנשכחה שמעולם לא נמצאה לה דרך, לשיטתה; מפת הליכתם של אברהם ויצחק. היחס בין המפה לדרך הוא כיחס בין המסמן למסומן, כשבסיפור המקורי המסומן, כמצופה, הוא העקדה. השיר עושה הזרה למסומן המקראי וממיר אותו בתוכן תמים – "ופעם יצא לראות עם ילד אחר" – שנמהל בחייה היום-יומיים, כאילו לא הלכו לעקדה אלא לראות את הזריחה, אותה זריחה שמלווה אותה בכל יום מחדש כאשר היא נפרדת מילדיה. היתממות זו היא סימפטום של הכחשה מכוונת מנקודת מבט אימהית, שבשום אופן אינה יכולה להכיל את האכזריות של הסיפור המקורי.

הכתיבה הנשית של חוה פנחס-כהן עושה מעשה שירי נועז: היא מכניסה את עצמה כאישה אל תוך הנרטיב הגברי ומעמידה עצמה כדמות בתוך המיתוס ולא רק כמי שמתייחסת אליו מן הצד. האירועים המקראיים הן תבניות-עומק שדרכן היא מבררת את הווייתה כאישה וכאם. העקדה היא פריזמה שדרכה נבחן סבך של רגשות וחרדות, כאילו אמרה: אני, המשכימה אל הילדים בכל בוקר, מחברת בגופי ובמעשי עבר הווה ועתיד, ועל-כן אני רשאית לקרוא את המיתוס הזה בעיניים נשיות. אכן, הלשון הנשית גורמת לגוף לדבר כפתרון שמציעה הן סיקסו לבעיית השימוש הנשי בלשון הגברית המקפחת.⁵² משתמע כאן סוג של גאווה נשית המציגה את התפקידים השונים כשווי-ערך ואת תפקידה של האישה אולי כחשוב יותר.

פנחס-כהן מציעה רוויזיה של המיתוס. היא אינה שוללת אותו, אלא מציגה אלטרנטיבה נשית לעקדה הגברית. המיתוסים מתערבבים בזמן הווה ויוצרים קואורדינטות זמן שונה; זמן מעגלי, שבו הכול חוזר על עצמו ומוליך אל המהלך הבא ללא סוף וללא התחלה.

בשירה "פיאטה" מתוארים יחסי אם ובת כמערכת של מחנק ועקדה:

פיאטה

הִיָּה רָצַע בּוֹ הַחֲזִיקָה אוֹתִי עַל בְּרַכְיָה
 וּבְרַכְיָה הָיוּ לִי בֵּית
 וּבְרַכְיָה הָיוּ שְׁלֶחָן

וּבְרִכָּיָהּ הָיוּ מְזֻבָּח
 וּבְרִכָּיָהּ הָיוּ מְקוֹם לְהִיטָה בְּתוֹכָהּ –
 מִה רָאִיתִי מְעַבֵּר לְכַתְּפָהּ
 וּמִה רָאִיתִי מְעַבֵּר לְכַתְּפֵי
 וְאֵת הַרְגֵעַ הֵחֵא אֵינִי זֹכֶרֶת

אֶךְ עֲצַמְתִּי עֵינֵי לְרֵאוֹת
 אוֹתִי נוֹשָׂאֵת אוֹתָהּ עַל בְּרִכָּי
 וּזְרוּעוֹתֶיהָ נוֹפְלוֹת מִשְׁנֵי צְדֵי
 עֵינֵי אִמִּי הָיוּ מְבִיטוֹת בְּעֵינֵי
 וְעֵינֵי הָיוּ מְבִיטוֹת בְּתוֹךְ עֵינֶיהָ
 וְהִיא אוֹמֶרֶת לִי לְהִתְכַסּוֹת הֵיטֵב בְּלִילָה
 נֶאֱנִי אוֹמֶרֶת לָהּ לְהִמְשִׁיךְ הַלָּאָה הַלָּאָה

וּבֹרַח הַסִּידָן מֵעֲצָמָה
 וּמִתְמַעֵט בְּשֶׁרֶה עַל בְּרִכָּי

וְשִׁלַּחְתִּי אֶת יָדֵי
 לְהָרִים אוֹתָהּ

.53. מסע איילה, עמ' 27.

מְעַלָּה⁵³

השיר מעלה בחריפות ובעדינות את היחס האמביוולנטי הכפול בין הורים לילדים, ובאופן ספציפי בין אמהות לבנותיהן. הכותרת "פייטה" מסגירה את סוג היחס, המסתיים במותו של אחד הצדדים. פנחס־כהן בוחרת בסצנת הצליבה, ולא העקדה, בכדי לאפשר לה "להמשיך הלאה" מסצנה שבה שתי הדמויות הן זכריות (העקדה) דרך סצנה שבה דמות אחת היא נשית (פייטה), עד סצנה בשיר שבה שתי הדמויות הן נשיות. אולם אין זו האם המחזיקה את הבת הצלובה על ברכיה, לאחר שנצלבה על־ידי אחרים. להפך. בשורה "וברכיה היו לי מזבח" רומזת המשוררת על הקרבת הבת על־ידי האם. הקרבה זו מתרחשת לאחר שהבת גיבשה את תחושת הביטיות שנתנה לה האם – השולחן, הבית, הגופניות. בסיום השיר מתרחש היפוך מפתיע – אנו מגלים כי ה"נעקדת" וה"נצלבת" היא דווקא האם, שבשרה מתמעט והבת היא זו אשר מחזיקה אותה על ברכיה. הסיום רומז להובלת האם אל המוות על־ידי הבת. למרות שזהו ליווי חומל, פנחס־כהן מעניקה לו פן "צליבתי עקדתי", כשיקוף היחסים שתוארו קודם בין הבת לאם.

כאן מתרחש היפוך של התבנית המסורתית הנגזרת מן האנלוגיה המארגנת את השיר – פסל הפייטה הנוצרי. פרידה אפשרית מן האם נתפסת כסוג של עקדה. אבל בניגוד לעקדה הגברית האלימה,⁵⁴ העקדה הבין־נשית היא

R. Jirard, *Violence and the Sacred* (trans. Patrick Gregory), Johns Hopkins UP, Baltimore and London 1977.

תהליך שמעורבים בו רכות וחמלה. העבר וההווה מתמזגים לזמן אחר, חדש, זמן מעגלי שבו ההתייחסות למיתוס מפרשת את ההווה פרשנות אינטימית הנגזרת מהוויית חיי האישה – ההריון, הלידה, ההנקה. אלה אבני הבניין לחומרים הרגשיים. זו עמדה שאינה מפרידה בין המיתוס לאני, בין העבר להווה. היא קוראת את המקרא בעין נשית לא למטרת פרובוקציה אלא כדי לספר סיפור חלופי. היא מתווכחת עם סיפור התשתית וכועסת עליו. מול אבירות האמונה עומדת האימהות, וכך מתקבל סיפור עקדה חדש־ישן.

הרוויזה הנשית של פנחס־כהן בולטת על רקע שירתה של רבקה מרים (שתיהן בנות אותו דור, שתיהן נשים שומרות מסורת ושיריהן מתפרסמים באותן ספרותיות). במרכז יצירת שתיהן הפרשנות לסיפורי המקרא, אבל דווקא ההיפוגרמות הזרות חושפות מודלים שונים של שירת נשים. אצל פנחס־כהן מתקיימים מאפיינים לרוויזה נשית כפי שהגדירו אוסטריקר ואדריאן ריץ' וחוקרות אחרות, ואילו רבקה מרים היא מעין דרשנית מודרנית. רבקה מרים מנסכת נושאים שהיו שייכים לכותבים גברים ומטפלת בהם בדרך כמו־גברית. שיריה הם מעין מדרשים חדשים על גבול הפרובוקציה. "אני חושבת שהעולם הוא מקום ארוטי וגם הדחייה של עם ישראל היא ארוטית. הארוס הוא לאו דווקא במושגים של מין ושל איש ואשה"⁵⁵ פירושיה לתנ"ך, למדרש, להלכה, לתפילה ולקבלה הם פירושים פסיכואנליטיים נועזים, אניגמטיים לעיתים. היא כותבת:

55. ראיון עם רבקה מרים.

עֵתָה, מִשֶׁהִבְרַר שְׂאִישׁ אֲנִי
נִמְצָא שְׂאֲנִי אֲבִיהֶם שֶׁל יְלָדַי
וְגִדּוּלָם הִיָּה בְרַחֵם שֶׁל אָב
שֶׁהוּא חֵם וְשֶׁעִיר. לְלֹא דְמַע.
יְלָדַי, קְרָאוּ לִי אִמָּא
וּבְרַבְרֵי אֲלֵיכֶם אֶפִּיק הַדָּק בְּקוֹלוֹתַי
וְכֹבְעֵים וְסָנְרִים אוֹסִיף לְרַקֵּם
בְּאֶצְבְּעוֹתַי הַגְּדוֹלוֹת.
יְלָדַי, קְרָאוּ לִי אִמָּא
גַם אִם הַחֶלֶב קָפָא בְּקִצֵּה פְטָמוֹתַי.⁵⁶

56. רבקה מרים, "באותו לילה", ב, משידי אמות האבן, ספרית הפועלים, תל־אביב 1988, עמ' 64.

עם זאת, אין להתעלם מקולה הנשי. פירושיה הם רק כמו גבריים. במחרוזת השירית "משירי אמות האבן" תוהו הדוברת ה"מרימית" על זהותה המגדרית המבולבלת. "באותו לילה הובהר לי שאיש אני/ איש כבד וזעום ארשת..."

שירתה של רבקה מרים מייצגת תקופה פוסט־פמיניסטית, שבה מסירה המשוררת מעצמה את התפקיד הפרומתאי שנכפה עליה ומתייחסת אל המיתוס בצורה חופשית יותר, אנדרוגנית. היא דנה במהות האלוהית המתגלה בעקדה ומזהה אותה גם עם הפן הגברי.

אימהות⁵⁷: הקשר בין אימהות, סירוב ושיח העקדה

57. "עלה ברעתי שאימהות' נשמעת גם כמו 'אימהות'. ויש, אני מתאר לך, לא מעט אמהות שמרגישות שהילד מרוקן אותן מעצמן ויונק את התוך שלהן". דוד גרוסמן, שתהיי לי הסכך, הקבוץ המאוחד, סימן קריאה, תל-אביב 1997, עמ' 90.

58. "עוד ספר אהבה אמיתית", ראיין שערכה דליה קרפל עם דליה רביקוביץ', העיד, 28.11.1986.

את הקישור המרשים ביותר בין אימהות לסירוב ולשיח המוסרי לקולה של אמא יצרה דליה רביקוביץ' בשני הקבצים: "אהבה אמיתית" ו"אמא עם ילד", שבהם קולה של האם הוא גם קולה של האם הפלשתינאית. "אני חושבת שהאימהות", אמרה פעם רביקוביץ' בראיון, "נתנה לי הרגשה דומה לאלמוות [...]. החיים שלי כבר לא יגמרו איתי"⁵⁸. "אמא עם ילד", מסתבר, אינה כותרת טאוטולוגית, כי יש גם אמא בלי ילד. זאת אף זאת: יש גם הריון עם ילד מת. "עם ילד" בכותרת הספר אינו מציין את הימצאותם של האם והילד יחד אלא את היות הילד תו זהות. אם יולדת תינוק, תינוק מוליד אם. בכל לידת ילד ראשון שתי זהויות מגיחות לעולם ברזומן, כניסוחו המופלא של ויניקוט, ללמדך שהאימהות – שלא כמו ערכים אחרים – אמת ויופי, היא תלוית-יחס.

בקובץ עשרים וחמישה שירים שבכולם הפרסונה של המשוררת מזוהה עם האימהות. האנרגיה השירית נוצרת מן הקשר הסימביוטי של רצף בין אם לילד, שממנו שואבת האם את חיותה. בתא המשפחתי הזה אין אב. האם והבן מוצגים כישות אחת בלתי-נפרדת בתוך הבית המגונן (בשירת רביקוביץ' החדר המגונן הוא מרחב החירות, כי החירות מקורה בדמיון). פרקטיקת האימהות חוללה שינוי בקולה הפואטי של רביקוביץ', ומעמדה של משקיפה בחלונה היא עוברת לעמדה של מחאה ונטילת אחריות. העקדה היא אחד האינטרטקסטים הסמויים של השירים האלה.

אבל היה לה בן

לרחל מלמד-איתן

הַכְּרוּת שֶׁהִתְחִילָה בְּאִמְצַע הַחֶרֶף

הַבְּשִׁילָה בְּסוֹף הָאָבִיב.

אִשָּׁה חִיכְנִית, פִּיכְנִית.

הָיָה לָהּ בֵּן

שָׁנָפֶל.

הִיא אוֹפָה וּמְבַשֶּׁלֶת,

חֲצִי מִשְׁרָה בְּעִירֶיהָ.

צִהָרִים תְּמִיד מִיכְנִים עַל הַשֶּׁלֶחַן.

וְכָל זֹאת תוֹךְ סְרוּב מְשָׁלֵם

לְהַסְתַּגֵּל.

עַל פִּי דְרָכָה, כְּאֵלוּ בְּשִׁלּוֹהָ

הִיא תִּעְצֹר אֶת הָעוֹלָם פְּתָאֵם.

קֶשֶׁה לְרַעַת מֶה הִיא יְכוּלָה.

מִבְּלִי לֹאמֵר מִמֶּשׁ דְּבָרִים,

הִיא בָּאָה בְּדְרִישָׁה.

הָרִי לְקַחוּ לָהּ בֵּן.

היא לא תצדיק בשום פנים
את הלקיחה הזאת.
מי יעז לומר לה:
עקשו הזמן שתרחצי פניך
ותתחזקי
מה שהיה היה.

היא יוצאת למסע מפרך מאד.
המסע סבוכי הלוך ושוב.
במו ידיה היא חותה תחתיה גחלים
שופכת רמץ על גופה בכונה.
היא רחל. איזו רחל?
שהיה לה בן,
והיא אומרת לו לילה ויום
קרן וחרף, מועדים וחגים,
אני רחל אפא שלך,
מתוך הכרה שלמה ורצון חפשי
אין לי מנחם.⁵⁹

ההתרסה בכותרת השיר נוצרת הן מהתכתבות עם השיר "עקרה" של רחל – שיר הגעגועים לילד, שהפך למעין שיר-פולחן בתרבות הישראלית כטקסט שהציע אופציה (בעייתית) למרטירולוגיה נשית; והן באמצעות הקישור האוטומטי עם דמותה של רחל המקראית שאמרה ליעקב "הבה לי בנים ואם אין מתה אנוכי" (בראשית ל 1).

האינטרטקסט של העקדה יוצר חיבור בין תחושות אשמה, ענישה והקרבה עצמית מתמדת: "במו ידיה היא חותה תחתיה גחלים" – אקט שיש בו יסוד של תוקפנות-סגפנות נשית המכוונת כלפי עצמה ומשמש דרך להמשיך לחיות את הסבל, הכאב והאבל שהפכו למהות חייה משעה שאין לה בן. שהרי רחל זו גם אחרי השכול מגדירה את עצמה ביחס לאחר, לבן, כאם. גם כאן רמזי העקדה אינה מבודדים אלא אחוזים בטקסטים מקראיים קנוניים אחרים של סירוב והצדקת הדין המתפקדים באופן חתרני. האם השכולה בשיר אינה דומה לאבות במקרא. היא אינה דומה לדוד, שהתנחם "בקלות" אחר מות בנו, קם מן הארץ, התרחץ והחליף שמלותיו (שמואל ב, יב 20). ואין היא דומה גם לאיוב, המצדיק את הדין על לקיחת בניו שמתו במשפט "ה' נתן וה' לקח" (איוב א 21). לעומת איוב ודוד – רחל בשיר "לא תצדיק בשום אופן את הלקיחה הזאת".

כרגיל, ההישג הגדול של שירת רביקוביץ' הוא גם בתחביר, המשלב בטבעיות את הרובד המקראי עם השפה המדוברת. כך, דרך משל, "הלקיחה" בשיר זה מצרפת הדהוד של פעולות המזבח, שהופך את האם סבילה, עם המשלב העכשווי "בשום אופן". חיתוך החיים לאחר השכול, והפיכתה של האם למתה בעודה בחיים, מובלטים על-ידי השימוש במילים

59. רביקוביץ' דליה, "אבל היה לה בן", אמא עם ילד, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992, עמ' 22-23. השורה המרעידה "אני רחל אמא שלך" מזכירה את הקריאה החותמת את שיר העקדה של לאור "המטומטם הזה יצחק" (גרסה מאוחרת) – "אני אבא שלך". בתודעת הילד האב המגונן מבטיח לו שלא ייתן להם לקחת אותו, שהרי "אני האיל / אני המלאך / אני אבא שלך", מתוך: יצחק לאור, שירים 1974-1992, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 278.

"חצי", "אמצע החורף" ו"צהריים" בבית הראשון, המרמזות כולן על קו האמצע, קו האל-חזור. לעומת זאת, בבית השני מודגשת העצירה, ולבסוף בבית השלישי – המעגליות, המחזוריות הסיזיפית, החיים החוזרים על עצמם ללא טעם. כך מופיעות המילים: "סיבובי", "הלוך ושוב", "לילה ויום", "קייץ וחורף", "מועדים וחגים". מטאפורת העיגון בשירתה של רביקוביץ' הוא פרי התנועה הכפויה בין החיים למתים. האם השכולה יוצאת למסע סיבובי הלוך ושוב, ממש כמו הבת ב"עומד על הכביש", שכמו סיזיפוס היא נידונה לשוב ולנוע בחזרה הליל-לילית בין החיים למתים.

שירה של רביקוביץ' פותח בגוף המספרת ועובר לדיבור בגוף ראשון, בקולה של האם. המעבר ממובחנות לזהות מייצר מודולציה המעוררת צמרמורת – תבנית שהיא אופיינית לשירי קינה קדומים.⁶⁰ כך הופך השיר לייצוג מסע נפשי, שבו לובש האני השירי את דמות האם השכולה, והוא נחתם במילים הנאמרות בגוף ראשון: "אין לי מנחם". ההיכרות בתחילת השיר בין הדוברת לאם הופכת להכרה המכאיבה כי אי אפשר לנחמן.

עוצמת הרגשות והמחאה מובלטות דווקא על-ידי הניסוח החוזי-המשפטי: "מתוך הכרה שלמה ורצון חופשי". המחאה העולה מן השיר מכוונת גם לחברה שאינה מבינה שחיי השגרה שבהם ממשיכה האם אינם תוצאה של חולשה או צידוק הדין (תיאודיציה), אלא נובעת מתוך ההכרה, או הכוח, לשמש מראה לפן של הצדקת הדין. זו הכרה שהחברה (המדינה, הלאום) אשמה בלקיחת הבן ועל כן אי אפשר בשום אופן להצדיקה.⁶¹

האינטרסקסטואליות פועלת גם בשתיקותיה. בדומה לרחל המקראית, שהיא דמות אם שירית דומיננטית בשירתה של רביקוביץ', גם רחל בשיר זה ממאנת להינחם כרחל האם אצל ירמיהו. אבל בניגוד להמשך המקראי המנחם, המהדהד בזיכרונו של הקורא – "ושבו בנים לגבולם" – ומשמש הצדקה ללקיחה, כאן אפשרות הגאולה מושתקת. השיר מסתיים במילים המהדהדות: "אין לי מנחם", אשר משלבות בתוכן שתי עמדות הנרמזות בשיר: מצד אחד, אין לי מנחם מלשון ניחום וניחומים, כפי שהם מוצגים על-ידי רעי איוב – עמדה המצדיקה את מעשי האל ומעמידה תיאודיציה חזקה, ומצד אחר, יעקב המקראי הממאן להינחם על מותו כביכול של יוסף.

תת-טקסט מקראי אחר המהדהד בכותרת כדי לשלול אופציות נסיות הוא סיפור גיחזי ושונומית. כשאלישע מבקש לגמול לשונומית עונה לו גיחזי: "אבל בן אין לה" (מלכים ב, ד 14). אחרי שניתן לה בן הוא נלקח ממנה בקציר חיטים אך אלישע מחיה אותו. בשיר נשלל המופת הנבואי של החייאת הילד; אין כאן שום נחמה מטפיזית ושום ניסיון לבטל את סופיותו של המוות.

במאמרו הקלאסי "אבל ומלנכוליה"⁶² כותב פרויד:

ייחודה הנפשי של המלנכוליה מתבטא בדאבון לב עמוק, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באובדן היכולת לאהוב ואף בבלימת כל הישג וכפגיעה בדימוי העצמי [...] המלנכולי מציג

60. ראו קינות שומריות ואכריות, ש. שפרה יעקב קליין (עורכים), כימים הרחוקים ההם – אנתולוגיה משירת המזרח הקדום, עם עובד, תל-אביב 1996.

61. הפרווה של דליה רביקוביץ' מפעילה תודעה אימהית שונה. כסיפור "קבוצת הכרוזגל של ויני מנדלה" (בקובץ הנושא אותו שם, הספריה החדשה הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1997) עולה דווקא המאבק בין המינים ומאבק איתנים בין האישה האם לבין החברה הפטריארכלית.

62. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה (תרגום אדם טננבאום), רסלינג, תל-אביב 2002.

63. שם, עמ' 8, 11, 18, 20.

בפנינו דבר מה נוסף שאינו חל על האבל: הפחתת ערך יוצאת דופן של דימויו העצמי, כלומר, הידלדלות אדירה של האני. באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה [...] לאחר עבודת האבל משחרר האני את הליכידו שלו מהאובייקט האבוד [...] התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח, הוא שואב מכל הצדדים אנרגיות־הטענה ומרוקן את האני עד כדי הידלדלות מוחלטת.⁶³

עמדת האם מוצגת בשירה של רביקוביץ' כעמדה מלנכולית, עמדה של הידלדלות האני (השימוש במילות ה"חצי"). הרגשת הבדידות הנוראה העולה מן השיר מוסברת גם באובדן היכולת לאהוב שנית, ומות הבן אכן מוצג כ"פצע פתוח". לא מתוארת בשיר זה "עבודת אבל" אלא שהייה במצב הנפשי של המלנכוליה.⁶⁴ המחאה מחוברת אפוא אל המלנכוליה. השימוש ב"אבל היה לה בן" במקרא איננו שימוש באלוזיות או בפרפרזות, כמו אצל המשוררות האחרות. גם בשירתה המאוחרת מצליחה רביקוביץ' לשלב מקרא והקשרים מקראיים בלשון הדיבורית העכשווית בטבעיות ובקלות, עד שמתבטלת ההבחנה בין רקע לחזית והתיאולוגיה צומחת מתוך הלשון. השפה היא המקור של הסמכות (ואינני מכירה אף משורר ישראלי אחר שאפשר לומר עליו דברים דומים), וכך הופך שיר השכול הזה לקינה מלנכולית מתריסה, אל־זמנית.

64. המבשרת בפרווה של העיסוק בשכול כהרס החיים וריקנות פנימית היתה יהודית הנדל בספרה *הר הטועים* (סימן קריאה, תל-אביב 1991) ואולי אף בסיפוריה המוקדמים. ראו דיון בסוגיה זו אצל דן מירון, *הכות החלש* – עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.

המהלך ההיסטורי המסתמן אפוא בייצוגי האימהות בתרבות העברית הוא מן העמדה המרטירולוגית בעת העתיקה, בימי הביניים וגם בשלביה הראשונים של הספרות העברית החדשה, עד לעמדה המלנכולית בשירה הישראלית־העכשווית. דליה רביקוביץ' מבחינה בשירתה, לפחות בשכבה של האינטרטקסטים, בין גבריות לנשיות, כשהגבריות, בדומה לדוד ולאוב, מקיימת "עבודת אבל" במובן הפרוידיאני ומנתקת את הליכידו ממושא האבל, בעוד שהאם אינה מבחינה בין עצמה לאובייקט.

*

קרול גיליגן בספרה רב ההשפעה⁶⁵ "In a Different Voice" קושרת בין תודעה עצמית נשית לקוד מוסרי: תודעה עצמית נשית כרוכה ביכולת לחשוב במונחים של צורכי אחרים ולא דווקא במונחים של ייחוד ואוטונומיה. כלומר המבחין בין הקוד הגברי לנשי הוא אתיקת הדאגה, ההכרה בצורך ובאחריות פעילה יותר כלפי אחרים, שתוכל לתקן את האדישות הפוטנציאלית של מוסריות הדוגלת באי־התערבות. המערכת הספרותית של השירה הישראלית ומערכות השיוך המיני עברו בעשורים האחרונים שינויים וגלגולים רבים. באמצעות הקריאה הרעיונית־סטיית של המיתוס מציגות המשוררות הגדרות מחודשות של ערכים חברתיים, פוליטיים ופילוסופיים, ומשכתבות את המיתוס כדי

Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard UP and London, 1982.

ליצג עולם ערכים נשי. בפעם הראשונה בתולדות תרבות ישראל האם מציבה את עצמה בעמדה אופוזיציונית חריפה: היא המוחה, המתקוממת כנגד העמדה המרטירולוגית בנכסה את הקול הציבורי-פוליטי. אתיקת הדאגה והאחריות, שמכוונת על-פי גילגין למסגרות קטנות קרובות כמו משפחה וקהילה, ולא רק למרחב הכללי האוניברסלי, המדינתי, מכוננת להן קוד מוסרי שונה. המשוררות מרחיקות את היסוד הנומינלי מהסיפור (לעיתים אל הנוף), מתפלמסות עם המקרא, עם אלוהים, עם "אביר האמונה" ועם עצמן לגבי מקום הנשיות שלהן בסיפור הזה. שירים אלה מציגים גם הגדרה שונה ליחס בין אדם לאלוהים, הם אינם עומדים כשני דברים נפרדים אלא מוכלים זה בזה.

בפרק "המעונים והקדושים: כינונה של מרטירולוגיה לאומית" בספרה "האומה והמוות" דנה עדית זרטל בשלושה מאורעות מכונני תודעה בתולדות השתרשותו של הקולקטיב הציוני בארץ-ישראל: קרב תל-חי, מרד גטו ורשה ופרשת האנייה אקסודוס.⁶⁶ זרטל טוענת כי המוות והשכול הושעו מתוך המאורעות, ועל גבם כונן מיתוס המקדש את הדם והקורבן. היא מצטטת מעבודתו של ג'ורג' מוסה ואומרת: "הבטחת חיי נצח לנופלים הצעירים למען המולדת וקידושם בפולחני זיכרון ועבודת מתים הם מה שמוסה מגדיר כיצירתה של דת אזרחית חדשה במדינת הלאום של ראשית המאה העשרים".⁶⁷ נדבך חשוב בכינונו של "היהודי החדש" בארץ-ישראל היתה השאלה כיצד למות. זרטל מצטטת ממאמרו של עורך ביטאון הפועל הצעיר, שכותרתו מדברת בעד עצמה: "תורת מוות". אבחנה חותכת וברורה נעשתה בין מוות בקרב, מות לוחמים, לבין "הצאן לטבח" שהלך אל "מוות לא יפה".

לנוכח זאת מזדקרת ביתר שאת חתרנותה של שירת הנשים הנדרשת לעקדה. אין הבדל בין מוות "יפה" ל"לא יפה" הן טוענות באופן מובלע. כל ההבחנות הללו אינן תקפות, הן מומצאות, ומומצאות לצרכים פוליטיים. מצדה, טרבלינקו, מלחמות ישראל מועמדות כהמשך ולא כניגוד מכונן, שעליו בנתה הצינות מודלים אידיאולוגיים. טוב לחיות, לא "טוב למות בעד

ארצנו" – הסיסמה שנחרתה בזיכרון הישראלי, המקדש את המוות.

המאפיין העיקרי של הקריאה מחדש של העקדה בשירת הנשים הוא ההזדהות עם האימהות כערך עליון שאמור להחליף את הערך העליון של הצינות לצו האל. שירת הנשים מתמודדת עם הדרישה מן האמהות שנתבעות לקורבן יום-יומי מתוך מסירותה לשימור החיים ולא לסיימם החד פעמי וההרואי. על כן השירה מוחה מחאה רב-דורית, בבחינת אמירת לא גורפת ביחס לכל המצבים ההיסטוריים והעתידיים ולגבי כל האידיאלים – אלה שהתנוססו בעבר בגאון ואלה שעתידיים לקרוא לבנים לדגל.

למרות שעמדה זו נדמית כעמדה חילונית היא איננה כזאת. היא בעיקרה אנטי-גברית, אנטי-אברהמית. אברהם והאל נתפסים בעיני המשוררות כמייצגים ספירה גברית יותר מאשר מייצגיה של ספירה דתית. נועזותה של האמירה היא יותר מוסרית-תרבותית מאשר תיאולוגית. ההתרסה של שירת הנשים היא נגד חיתוך קשרי הגוף והבשר של המציאות הנתונה,

66. עדית זרטל, האומה והמוות: רטוריקה, זיכרון, פוליטיקה, דביר, תל-אביב 2002.

67. שם, עמ' 37.

ונגד העדפת אחוות הרוח של מציאות נשגבת ואידיאית. שירת האמהות מסרבת לראות בעקדה מודל התמסרות ללא שאלות וללא עוררין (כדרך שפרשוה הרמב"ם או קירקגור); היא מייצגת בראש ובראשונה את האינטרס האנושי, החד פעמי, הבשר-ודמי. בשירת הנשים עולה טונליות של בגידה בתוך המשפחה, בגידת האב בבן, ומשמעות זו משווה למחאה אופי מגדרי ומחזקת את הנימה האנטי-אברהמית שבה.

שירת הנשים משמיעה אישור חוזר ונשנה לקידוש הספרה האנושית היום-יומית על פשטותה ואי-נשגבותה. באמירה זו היא דוחה את האקזיסטנציאליזם הגברי המתוחכם והנשגב, נוסח אביר האמונה של קירקגור, הרואה את ספרת הדת כמנוגדת לספרת החיים.

אחת התמיהות העולות מן המעקב אחר הקונפיגורציות של העקדה בשירה החדשה היא כיצד לא נתפס סיפור-העל הזה כפרדיגמה של בגידה קשה מכל – בגידה בתוך המשפחה (יוצרי הספרות הישראלית הנזקקים לתבנית של בגידה פונים אל סיפור יהודה איש קריות בברית החדשה ולא אל המקרא). היעדר פרשנות כזאת מוכיח את עוצמת ההדחקה. והנה דווקא משירת הנשים עולה טונליות של בגידה, בגידת האב בבן. משמעויות אלה משוות למחאה אופי מגדרי ומחזקות את הנימה האנטי-אברהמית שבה.

ברצף ההיסטורי מצטיירת אפוא התפתחות מעמדה מרטירולוגית, כדוגמת הסיפור על חנה ושבעת בניה, הסיפור על הילדות בימי בית שני, וסיפורי קידוש השם, עד לדגם של עמדה המלנכולית, כפי שהיא מובעת בשירה של רביקוביץ'. זוהי התחלפות גמורה של העמדה הנשית ממצב שבו הלגיטימציה היחידה שלה תוכל לזכות היא בעמדה המרטירולוגית, עד לעמדה בעלת כוח משל עצמה, המאפשרת התרסה על מערכת הערכים המכוננת של החברה שבה היא חיה.

הספרות והתהליכים הפוליטיים

הדיאלוג עם העקדה נוגע בלב הפועם של החוויה הישראלית. הניכוס של המיתוס המרכזי הזה מסמן את כניסת הנשים ללב הקנון של השירה העברית ואת המשמעות המהפכנית המתלווה לפרשנות המיתוס. הדיאלוג התאפשר כמובן גם מכוח הנסיבות ההיסטוריות הפוליטיות.

אחרי מלחמת יום הכיפורים, שחוללה שבר סיסמוגרפי בנפש הישראלית ויצרה את המודעות לשברונם של החיים, השתנתה הרטוריקה. במלחמת ששת הימים היה אבל גדול, אבל הוא היה עטוף בתחושת ההישג. אולם מרגע שנתעוררה המודעות למחיר לעומת המעשה, מי שנשאה את הדגל היתה האם. כלומר, הלגיטימציה לייצוג הנשי-האימהי התאפשרה בגלל המודעות לעניין הקורבן. כאן המקום להזכיר את המרכזיות וההשפעה של "מבעד לעבותות", סיפורה של נתיבה בן-יהודה, שבו היא טוענת שהסיפור סופר תמיד מהזווית של אברהם ולא מן הזווית של יצחק, שעמד מול

68. יעל פלדמן מציעה קריאה בספרה של בן-יהודה ב"מגדר" עברי ואידיאלוגיה ציונית. ראו יעל פלדמן, "טרילוגיית הפלמ"ח", בתוך: ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002
69. ראו הפרק "A Modern Mystical Experience" בספרי "Profane Scriptures", שם עמ' 90-69.

המוות פנים מול פנים. גם הקריאה החתרנית של מלחמת השחרור דרך הפריזמה של העקדה נתאפשרה רק אחרי מלחמת לבנון.⁶⁸

ההקשר האחר שבו ראוי לבדוק את התופעה הוא העיון באינטרטקסטים של הכתיבה הנשית-הישראלית. כפי שטענתי במקום אחר,⁶⁹ אחת ההתפתחויות המובהקות שחלו בשירת הנשים בעשורים האחרונים הוא האינטרטקסטואליות המובהקת האורגנית שלה; הקריאה והכתיבה של נכסי צאן ברזל גבריים יהודיים וישראלים. המשוררות משלבות קריאות מעניינות של פרשות מקראיות ומדרשים, מנכסות אסטרטגיות מדרשיות ומתיקות אותן לניסיון האישי.

השיר "בראשיות" של יהודית כפרי נבחר כשיר המייצג את האידיאלוגיה של תנועת "ארבע אמהות", תנועה שנוסדה בפברואר 1997 בעקבות אסון המסוקים (שבו נהרגו 73 חיילים בדרום לבנון). בין סיסמאותיה: "לא לתת לבנים להיהרג בלבנון", "חבל על הדם", והחשובה לעניינינו: "אין לנו ילדים למלחמות מיותרות". השיר מתריס נגד שתיקת שרה – "אך זה קרה ואיפה היתה שרה":

בְּרֵאשִׁיּוֹת הַעֲמוּמוֹת שְׁלָנוּ

מִתְלַחֵל הַסִּיפּוֹר הַזֶּה:

אָב

בְּנוּ

וְהַמְאֻכָּלֹת.

אֵיךְ זֶה קָרָה?

וְאֵיפֹה הִיְתָה שְׂרִי?

אֵיךְ הִיא קָלָה לְסִמּוֹךְ

עַל אֵל כָּל כֶּךָ עָרִיץ

שֶׁיִּגֹן בְּרִגְעֵי הָאֲחֵרוֹן?

לְמָה הִיא לֹא צָעָקָה

עוֹד קָדָם,

כְּשֶׁרָק רָתַם אֶת הַחֲמוֹד

וְהַעֲמִיס אֶת הָעֵצִים:

אֵל תִּשְׁלַח יָדְךָ

אֶל הַיְלֵד?!

לְמָה הִיא לֹא נִעְמְדָה

בְּאֲמֻצֵי הַדְּרֵךְ

וְלַחֲשֶׁה מִבְּעַד לְשִׁפְתֵי חֲשׂוֹקוֹת:

לֹא תַעֲבֹד בְּדֶרֶךְ הַזֶּה

כָּל עוֹד אֲנִי חַיָּה!

לֹא אֶת הַיְלֵד הַזֶּה

שֶׁחֲכִינוּ לוֹ מֵאֶה שָׁנָה,

לֹא אֶת הַיְלֵד

שֶׁבִּנְפְּשָׁנוּ.⁷⁰

70. יהודית כפרי, "בראשיות", מלען של קיץ, ספרית פועלים, תל-אביב 1988, עמ' 7.

תנועת "ארבע אמהות" שאבה את כוחה וסמכותה דווקא מן הקול האימהי. קול זה, טענו חברי התנועה, מקנה להם את הזכות לדרוש חד-משמעית, לא לוותר על היקר ששייך להם ואינו שייך לאומה. אובייקט השיח הוא הילד, והקונספטים הם של אחריות. הן חשות חובה מוסרית כלפי צה"ל והמדינה ומתחבטות בבעיות של מוסר. אפשר לומר כי האחריות לגורלו של העם דרך הדאגה לשלום הילדים היא ניכוס הזירה הפוליטית בדרך נשית.

חמש עשרה שנים אחרי פרסום שיריהן של הרניק וכפרי הופיעה תנועת ארבע אמהות, ומאוחר יותר גם תנועת "נשים דתיות למען קדושת החיים" (שהתארגנה בעקבות המהומות שפרצו עם פתיחת מנהרת הכותל בספטמבר 1996). תנועה זו מדגישה שנקודת המוצא שלה איננה פוליטית אלא מוסרית אנושית. נשים דתיות אלה העמידו את קדושת החיים מעל לקדושת הדם או האדמה. בדגם ההתארגנויות הפוליטיות הללו יש משום המרת הטופוס של ה"דעות" הגברית, שהיא מרכיב חשוב במיתוס המלחמה, כפי שלימדנו ג'ורג' ל' מוסה בספרו "הנופלים בקרב",⁷¹ וכפי שלימדה אותנו השירה העברית של דור תש"ח – באחוזה של נשים. שתי התנועות השתמשו בטקסטים מקראיים בנוסח "ושבו בני לגבולם". הנפת דגל האימהות מתוך הטריטוריה המסורתית הוסיפה להן כוח וסמכות בשיח הציבורי-הפטריארכלי בשאלת לבנון.

מסתבר אפוא שהשירה היא לא רק היפוכה של האמירה, כלשון השיר של מאיר ויזלטיר, אלא במקרים רבים היא גם מקדימה את האמירה והאירועים; במובנים רבים היא האותות על הקיר. המטפורה של האותות, הכתם על הקיר, מתאימה במיוחד לשירת הנשים החותרת להמציא את "העקבות" (במובן הדרידיאני) הבלתי-נמצאים, חותרת לכתוב את הסיפור שלא נכתב.

מערך חילופי התפקידים בקשר אס-בן מצוי גם במחשבתם של ההוגים רולאן בארת וז'אק דרידה. בספרו של רולאן בארת "מחשבות על הצילום"⁷² מובילות כל התמונות אל תמונת האם, תצלום גן החורף – תמונת אמו בגיל חמש, לצד אחיה, "הזמן שבו היתה אמי בחיים לפני". נדמה כי בתמונה זו שב בארת אל האינטימיות של לפני המוות, שבה התחלפו תפקידי ההורות – האם הפכה ילדה והבן מטפל בה:

היא היתה לילדה הקטנה שלי וכך היתה בעיני לאחת עם אותה ילדה 'מהותית' כפי שמצאתיה בתצלומה הראשון. [...] היא, החזקה כל כך, שהיתה החוק הפנימי של קיומי, היתה לי לבסוף בתי הקטנה. זו היתה דרכי 'להמיס' את המוות.⁷³

על-פי בארת, האם שייכת למקום שהוא מחוץ לשיח, מחוץ לשפה: "במובן מסוים מעולם לא דיברתי איתה [...] סבורים היינו שנינו כי אי החשיבות הקלילה של הלשון, השעיית הדימויים, הן ודאי המרחב האמיתי של

71. ג'ורג' ל. מוסה, הנופלים בקרב: עיצובו מחדש של זיכרון שתי מלחמות העולם (תרגום עמי שמיר), עם עובד, תל-אביב 1990.

72. רולאן בארת, מחשבות על הצילום (תרגום דוד ניב), כתר, ירושלים 1992.

73. שם, עמ' 75.

.74 שם, שם.

האהבה".⁷⁴ כך גם אצל ז'אק דרידה. "שם האב" הוא שם המוות, בעוד האם מסמלת חיים. האם והאב הם מסמניה הדואליים של השפה – האב הוא ה"לאנג" – מערכת חוקים וכללים, בעוד האם מייצגת את ה"פארוול" – הדיבור החי. ה"אם" היא המטפורה לכל מה שאינו מטפורי בשפה. אפשר שהיחסים המעורערים בין האב לבן הם הנושא העמוק והמרכזי במחשבתו של דרידה. האב נעדר כמעט כליל מכתביו, ואם הוא נוכח הרי הוא מייצג את ההיעדר. ככל שמתעצמת דמות האם, כך נעדר האב.⁷⁵

בפסקה מספרו "The Gift of Death" מתייחס דרידה לעקדת יצחק ולסיפורו של מלוויל "ברטלבי הכתבן". הוא מציין כי קשה שלא להתייחס לעובדת היעדרן של נשים בשני הנרטיבים הללו, הבנאליים והמפלצתיים כאחד. על-פי דבריו, "העקדה היא סיפור על אב ובן, סיפור של דמויות גבריות, של היררכיה: אלוהים האב, אברהם, יצחק. שרה איננה נזכרת כלל. האם הגיון ההקרבה והחוק הנגזר ממנה, היה שונה לו התערבה במהלכו אשה?" ובהמשך: "האם אין מערכת זו של הקרבה מניחה בעומק בסיסה את הדרתה של אופציית הקרבת האישה?"⁷⁶

.75 גרעון עפרת, דרידה היהודי, אקדמיה, ירושלים 1999, עמ' 59.

Jacques Derrida, *The Gift Of Death* (trans. David Wills), The University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 35-45.

האימהות בשירה העברית ממוססת אפוא גבולות מגדריים, ומתגלה כמהות נאצלה המאתגרת את השאלות המיתולוגיות, את מעמד הגיבורים ואת מעמד הדיבור עליהם. עצם המסת הגבולות המגדריים לא בדרך של ניפוץ המיתוסים אלא אגב הצעת סיפור חלופי, מהותי לעיון בשירה הישראלית על העקדה: האם היא מספרת אלטרנטיבית, והיא דמות אלטרנטיבית בסיפורי העקדה. הנשיות בשירה החדשה משתמשת באופן חתרני בדיכטומיה העתיקה וטוענת בשם הגוף לכוח ולסמכות. דווקא על-ידי הזדהות עם האיבר המקושר לנשיות בדיכטומיה גוף-נפש, צוברת האם כוח המאפשר לה לשנות את מערך הסמכות בסיפור. הגזירה והזירה של העקדה היו המקום המיתולוגי שבו יכלה לצמוח תנועה כמו "ארבע אמהות" מבלי "לעצור את העולם" אלא רק לשנות מעט את מסלולו.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

האב, הלב והלאבת היצירה: לשאלת הסוגה של "מקדמות" ואת ס. יזהר

לאה פרייליך

חשבתי לעשות את שני הרברים יחד: שיהיה מדויק בתכלית וגם חופשי בתכלית [...] חופשי – אחרי שהכל נתון מדויק [...] זה חשוב לי. כי בזה אני משחק ועושה את הריאלי למטאפיזי. אני לא מתחיל במטאפיזי.

ס. יזהר, ראיון על "מקדמות" להלית ישורון¹

1. הלית ישורון, "לומר את הסופי באין סופי: ראיון עם ס. יזהר", *חדשים* 11, 1994, עמ' 215-235.

בשנת 1992, בהיותו בן 76 ולאחר שתיקה שארכה כשלושים שנה, פרסם הסופר ס. יזהר את יצירתו "מקדמות"², אשר זהות הסוגה שלה מוטלת בספק. במאמר שלהלן אעסוק בשאלה זו ובביטוי הפואטי העיקרי שלה: המתח שבין מאפיינים המסמנים את היצירה כבדיון לבין מאפיינים אחרים המשייכים אותה לאוטוביוגרפיה. מבחינת המשמעות הכוללת של "מקדמות" זוהי שאלה מכרעת, שכן היצירה עוסקת בשחזור התגבשות "מיתוס האני" של אמן. המתיחות בפואטיקה שלה עשויה, לפיכך, לשקף מתיחות הנוגעת למיתוס הזה, ואכן היא אחד המאפיינים המובהקים של היצירה.

2. ס. יזהר, *מקדמות: סיפור, זמורה* ביתן, תל-אביב 1992.

לטענתי, מקורה של מתיחות זו בעמדה אמביוולנטית של הסופר ביחס להיסטוריה הציונית כפי שהתגלמה עבורו על ידי אביו החלוץ, אחד מ"האבות המייסדים". אבל, בסופו של דבר, היא נעוצה באמביוולנטיות כוללת כלפי עצם העימות שבין ההיסטורי לאסתטי.

בחלקו הראשון של המאמר אציג את הסוגיות הללו באמצעות בחינת הזיקה המתוחה בין "מיתוס האני" ל"מיתוס האב" וביטויה ביצירה. בחלקו השני אתמקד בהתגבשות העיונית של זיקה זו לכלל הצהרות על טבע הממשות ועל מקומו של הייצוג האמנותי, כפי שהן עולות ב"מקדמות".

חלק ראשון: המתח בין האסתטי להיסטורי והיבטי הנכשיים

א. הערות על הגדרת הסוגה

שאלת זהות הסוגה של "מקדמות" נובעת, כאמור, ממתחות פנימית העולה מן המרקם הפואטי שלה. מחד, ניכרים בה ניסיונות להקנות לכתוב תוקף של עדות באמצעות אזכורים נרחבים של עובדות אישיות והיסטוריות, הסתמכות על מקורות היסטוריים ראשוניים ומשניים,³ הנחשפות לעיתים באמצעות הפניות ביבליוגרפיות, ו/או ציטוטים מפורשים,⁴ וכן נהייה אחר "פואטיקה של קטלוגים", כגון קטלוג הספרים, החוברות לבני הנעורים, העיתונים הספרותיים, ויתר דברי הדפוס, שנערמו על שולחן אביו של המספר והזינו את תאוות הקריאה שלו בקטנותו.⁵

אסטרטגיית עדות נוספת היא התייחסותו הישירה של הכותב לפעולת הכתיבה שלו, כגון תהיותיו על יכולתו להעיד על עצמו ועל בני דורו, ועל טיבה של עדות כזו. במקומות מסוימים פורצות האמירות הללו את הנרטיב הסגור ומפנות את תשומת הלב אל מעשה הכתיבה, כעין דיבור ישיר אל הקורא. מאפיינים אלה טיפוסיים לכתיבה האוטוביוגרפית.⁶

מאידך, מצטיינת היצירה "מקדמות" בספרותיות כבדה, כשעיקר תשומת ליבו של הקורא מופנית אל המדיום הלשוני היזהרי באופן הבולם את עניינו בעדות כשלעצמה. לכך מצטרפים הסממנים הבדיוניים המפורשים המאפיינים את ההיצג שלה, על עיצובם הספרותי המורכב – כגון הרושם העז של דרכי הארגון התודעתיים וההשלכות שיש לכך על חירויותיו של המספר הכליודע. מאפיינים אלה מעמידים בסימן שאלה את ההתכוונות האוטוביוגרפית של "מקדמות".

לפיכך נשאלת השאלה אילו מוסכמות צריכות להנחות את הקריאה ביצירה "מקדמות"? היש להתייחס אליה כאל נרטיב בדיוני העומד בזכות עצמו, כזה שעיקר כוחו נובע מהאסתטיקה הפנימית המופלאה שלו גם אם חומריו שאובים מחיי הסופר ומתולדות היישוב? ולחילופין, האם נכון יותר לקרוא את היצירה כטקסט שבמרקם הפואטי שלו שלובים יחסי הייצוג שלו עם היבטים שונים של המציאות החיצונית; לפרשו כעדות על התפתחות האמן נוכח בית אביו ו"אבות הציונות", כהרהור ארוך על היחס שבין האמן ואומנותו לבין זמנו ומקומו?

השאלות שלעיל כבר העסיקו את הביקורת. גרשון שקד מתבונן ב"מקדמות" כב"מרחב אסתטי עצמאי",⁷ הנתפס כנעלה על הממשות ההיסטורית המתוארת על-ידו, כשם שהטבע המיתי עליון על המציאות בת החלוף. את מגמתו העיקרית של יזהר ב"מקדמות" רואה שקד ב"טרנספורמציה של חומרי מציאות אוטוביוגרפיים לקומפוזיציה מוסיקלית או לקומפוזיציה ציורית".⁸ יוחאי אופנהיימר, לעומת זאת, נוקט בעמדה שונה. הוא בוחן את "מקדמות" כטקסט המתמודד עם ההיסטוריה הציונית מתוך זיקה מובהקת אל הממשות הריאליסטית שלה.⁹ היצירה "מקדמות" היא, על-פי, האפוס הציוני החדש של יזהר, תגובת נגד לכישלון הציונות, ניסיון לשימור של

3. בין היתר כתבי א.ד. גורדון א-ב, הספרייה הציונית, תשי"א-תשי"ב (להלן כתבי א.ד. גורדון); י.ח. ברנר, "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים של מנדלי מור"ס", כל כתבי י.ח. ברנר ג, עם עובד, תל-אביב תשי"א; י" שפירא, הפועל הצעיר: הרעיון והמעשה, עיינות 1967 (להלן שפירא 1967).

4. כך, למשל, בפרק הראשון, בעמ' 19, 20, 22, 33, 41, 42, 44, 45, 51, וכן הלאה.

5. עמ' 61-62. דומים לו באופיים הפרטני והיובשני משהו הקטלוג הנוגע לבי"ס גאולה ברחוב גאולה בתל-אביב, על מוריו, תלמידיו והוריהם באמצע שנות העשרים (עמ' 145-146), וכן קטלוגים רבים אחרים.

6. ראו W.E. Bruss, *Autobiographical Acts*, John Hopkins University, Baltimore 1976; מנחם ברינקר, *מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבריונית*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1988.

7. גרשון שקד, ספרות או כאן ועכשיו, זמורה-ביתן, תל-אביב 1993, עמ' 187 (להלן שקד 1993).

8. שם, עמ' 181.

9. יוחאי אופנהיימר, "יזהר: השלב הפוסט-ציוני", דבר, 23.4.1992.

מציאות היסטורית העומדת להיעלם. אלא שגם אופנהיימר מזהה ברומן, לבסוף, תנועה חד כיוונית הניתקת מההיסטורי וחותרת אל הוויה מיסטית מופשטת. לדבריו, עבור יזהר המבוגר הרובד האפי של "מקדמות", המתאר מציאות ממשית על כל קסמי פרטיה, אינו אלא, ככלות הכל, מסווה ל"רובד עמוק ואמיתי יותר שבו אותה מציאות נחוות כבת ביטול", זהו הרובד האסתטי המופשט, שבמרכזו חוויה טרנסצנדנטית.

נדמה שגם דן מירון מסתייג מקריאה אוטוביוגרפית ב"מקדמות", בקובעו שאין זו "מסכת זיכרונות [...] ואף לא וידוי של אדם שאיזו אמת מעיקה דוחקת בו [...] אלא יצירת אומנות מובהקת, המצרפת שיחזור [...] חוויות ילדות עם מערכת של הפשטות [...]".¹⁰ אבל מירון אינו רואה בהיבט האוטוביוגרפי של "מקדמות" רק קרש קפיצה אל מבנה אסתטי, אלא מצרף אותה אל מסורת עברית של יצירות ספרותיות בעלות הבט אוטוביוגרפי, מ"בימים ההם" של מנדלי מוכר ספרים ועד "הדום וכיסא" של עגנון, ומציע לשייכה למעין "ז'אנר ביניים", בין הבדיוני לאוטוביוגרפי. מירון מרחיב את הדיבור על התמטיקה האוטוביוגרפית של "מקדמות" שמשולבים בה האישי עם ההיסטורי, ועל מקומה בפואטיקה של היצירה, ומזהה בה שניות מתוחה באשר למושג הממשות: הטבע הפראי, הנצחי, מול ההיסטוריה והפוליטיקה בנות הזמן. נדמה, אם כן, כי הסוגיה המטרדה את שלושת המבקרים באשר ליצירה "מקדמות", היא שאלת מקומה של האסתטיקה מול ההיסטוריה.

סוגיה זו, הנובעת מן העיסוק בשאלת הסוגה של "מקדמות", שייכת להקשר רחב יותר – אותו מפגש בין הספרות להיסטוריה המתרחש באוטוביוגרפיה. במוקדם של מפגשים מן הסוג הזה, להבדיל מאלה החלים לא אחת בכתיבה הבדיונית, ניצב רצונו של היוצר לברר את זיקת זהותו ויצירתו למקום ולזמן. במסגרת שאלת הייצוג עתיקת היומין עולות, מאז אריסטו ועד לאסכולת ההיסטוריצים החדש בימינו, תהיות על מה שבין הכתיבה הספרותית לזו ההיסטורית.¹¹ אך בהקשר המשולש של אוטוביוגרפיה, ספרות והיסטוריה מוארת שאלת הייצוג מפרספקטיבה אישית מאוד. לא עוד דיון עיוני, אלא עיסוק בשאלות אישיות שעשוי סופר לשאול את עצמו על זהותו ופשר מלאכתו, בעיקר בנסיבות היסטוריות יוצאות דופן כאלה המאפיינות את חייו של יזהר, יליד המהפכה הציונית ומאנשי דור תש"ח.

כוונתי לתהיות האמנם יכול הסופר להעיד על ההיסטוריה כפי שחווה אותה, לתבוע לעדותו ערך של אמת, ואף לנסות ולהשפיע על קוראיו באמצעותה. מתוך שאלות אלו נגזרות גם שאלות הפוכות: האם יכול הסופר לפטור עצמו מתעוועי ההיסטוריה, או שמא אין לו מנוס ממנה וחותמה טבוע בכתיבתו? ואולי יצירתו, ולפיכך גם זהותו, כמשתמע מתיאוריות מסוימות,¹² "מתחוללת" ממילא בטיטוריה אסתטית סגורה, נפרדת מעיקרה מן המקום והזמן ההיסטוריים, לרצונו או שלא ברצונו? כלומר, בסופו של דבר נדמה כי לפנינו שני קשיים עיקריים: האחד נוגע

10. דן מירון, "אם הוא לא מת הוא יהיה", ידיעות אחרונות, 3.4.1992.

11. ראו למשל:

S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, University of Chicago, Chicago, Ill 1980; S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley 1988; H. White, *The Content of the Form*, John Hopkins University Press, Baltimore 1987;

יוסף מאלי, "הפואטיקה והפוליטיקה של ההיסטוריוגרפיה החדשה", בתוך: רעיה כהן ויוסף מאלי (עורכים), *ספרות והיסטוריה*, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1999, עמ' 9-32.

12. J. Bruner, "Life as Narrative", *Social Research*, 54 (1) 1987, pp. 11-32; "Autobiographical and the Self", *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1990, pp.

99-138.

למעמדה האפיסטמולוגי של היצירה האוטוביוגרפית, להצגתה כ"עדות תקפה" על העולם, בעלת סממנים המבדילים בינה לבין כתיבה בדיונית. הקושי השני נוגע לעצם מושג ה"אני". כנגד תפיסות מהותניות של ה"אני" התפתחו תפיסות הרואות בו מהות חמקמקה, לעולם לא גמורה וקבועה, ולפיכך גם לא נתפסת. מתוך כך הן מערערות גם על עצם האותנטיות של היומרה האוטוביוגרפית.¹³

Bruner, 1990. pp. 99-100; 13
 J. Pilling, *Autobiography and Imagination*, Routledge and Kegan Paul, London 1981, pp. 117, 119; L.A. Renza, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography", *New Literary History* 9, 1977, pp. 7-9, 22; C.D. Stanton, *The Female Autobiography*, University of Chicago, Chicago 1984.

לטענתי, בניגוד לקריאתם של שקד ואופנהיימר, אין ב"מקדמות" ניסיון לפתור קשיים אלה באמצעות הכרעה בין האוטוביוגרפי לבדיוני. אלא, היצירה מפתחת בריזמנית את שני הכיוונים וניתן לשייכה, כטענתו של מירון, לסוגת ביניים של אוטוביוגרפיות ספרותיות. שניות זו בולטת, בראש ובראשונה, לנוכח העובדה שהיצירה לא נכתבה כאוטוביוגרפיה חשופה וחד משמעית, למרות שאין היא נוטה להתלבט בקשיים האפיסטמולוגיים העלולים לטשטש את הגבול בין הכתיבה האוטוביוגרפית לבין כל רומן מפתח, או יצירה בדיונית בגוף ראשון המטפלת בשאלות של זהות, וגם ספקות עקרוניים ביחס למושג ה"אני" נפקדים ממנה.

P. Lejeune, "Autobiography. 14 in the Third Person", *New Literary History* 9, (1) 1977, pp.149-165.

באופן ספציפי יותר מומחשת שניות זו בחמקמקות באופני הזיהוי של האני: אמנם הוא מוצג על ידי הכותב בגוף שלישי באופן המשייכו, לכאורה, לסוגה של הבדיון. אך שיוך זה אינו חד-משמעי,¹⁴ מה עוד שהכותב בוחר לא אחת, כנגד הגוף השלישי, בגוף ראשון רבים: "אנחנו", "לנו", "עלינו" וכו'. ואין מדובר בעניין דקדוקי פורמלי, שכן נדמה כי השימוש בגוף ראשון מבטא את העיסוק ב"חומרי זיכרונות רוטטים", כשם שהגוף השלישי מאפשר למחבר את המרחק האמנותי מהם.

אמביוולנטיות זו ביחס למוסכמות הסוגה האוטוביוגרפית היא אימננטית ליצירה. שאלת זהות הכתיבה מתעצבת לעינינו כשאלת זהות הכותב, שהרי לא ספקות אונטולוגיים או אפיסטמולוגיים ביחס ל"אני" מעוררים אותה, אלא סתירה פנימית, הנובעת מן האופן שבו מזהה הכותב את עצמו כאמן ביחס למקום ולזמן ההיסטוריים שבהם התפתח. זוהי הסתירה בין מחויבותו העמוקה להיסטוריה לבין נטייתו להסתלק ממנה אל המיתית-אסתטי, סתירה שיש לה גילויים תמטיים-מבניים שונים, הכוללים גם תהייה כאובה על אפשרות של סינתזה.

ב. אקומו של מיתוס האב

על עוצמת הסתירה בעמדת הכותב כלפי ההיסטוריה, ועל חשיבותה המכרעת לגבי אופייה של היצירה "מקדמות", ניתן לעמוד, בראש ובראשונה, מתוך בחינת העימות המרכזי המתחולל בה בין מיתוס האמן לבין מיתוס האב: מכאן הולדת האמן וצמיחתו; מכאן עלילת האב, החלוצי האידיאליסט. מתח זה מוליד את ההיטלטלות בין האסתטי המופשט לבין האוטוביוגרפי-היסטורי. מקומו של מיתוס האמן במשוואת הכוחות הזו הינו כמעט מובן מאליה, והוצג בהרחבה בביקורת.¹⁵ תכניו והיבטיו המבניים והאמוטיביים של מיתוס האב, לעומת זאת, דורשים הבהרה.

15. ניצה בן-דב, "לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת", עיתון 77, 151-152, 1992, עמ' 22-25; 54; זלי גורביץ', "ההייקו של יוהר", דבר, 21.8.1992; דן מירון, "יוהר חוזר לסיפורת" (א), "אם הוא לא מת הוא יהיה" (ב), ידיעות אחרונות, 3.1992; 3.4.1992; שקד, 1993.

ראשית, לבד מן ההיבט האישי שלו, מתרחב מיתוס האב לכדי מיתוס על "עלילת העל הציונית", כפי שתופס אותה הסופר. ב"מקדמות" מעוצב אבי הסופר כאחד האבות המייסדים של היישוב הארץ-ישראלי, חברם לדרך של א.ד. גורדון וי.ח. ברנר. אבל הוא מוצג גם כמי שהפק, בסופו של דבר, למעין סוכן מובס של המהפכה הציונית, המסמל עבור בנו את תבוסתה הכוללת. הלוח של מיתוס האב במובן זה אינו מאבקה ונפילתה של נפש מסוימת, אלא מאבקם ונפילתם של האבות המייסדים כולם, ואף יותר מכך – מאבקם של בני האדם באשר הם בכוחות ההיסטוריה. כישלון האב בהקמת בית למשפחתו הוא, על כן, סמל לכישלונם של אבות הציונות לבנות את הבית הלאומי ברוח חזונו. משום כך לא רק את נפילת בית אביו מתאר כאן הכותב, אלא גם את נפילת בית הדוד משה סמילנסקי, "עבה הקירות והאריחים [...] כבית איתן לא יימוט [...] גם הוא נמחק כמו כל השאר כרגיל", ולמעשה את נפילת כל אנשי העידן הציוני האינטימי, ש"את כולם בלע השיכון ובילע הכל ולא נודע כי באו אל קירבו, וככה זה ואין מה להוסיף".¹⁶

16. מקדמות, עמ' 197.

שנית, למיתוס האב יש חלק נכבד בעיצוב המבנה העלילתי של "מקדמות". אצביע, לדוגמה, על חלקו בעיצוב תבנית הזמן הכוללת, שבה גדר האמן את זיכרונותיו. ברומן מתוארות מעין שתי מסגרות זמן. ראשית, השנים שבין 1916 ל-1928/9. שנים אלו מספרות את עלילת לידתו וצמיחתו של הילד האמן עד סף הבשלה עם ראשית התבגרותו. במקביל הן מספרות גם את עלילת הנפילה של אביו, שראשיתה מתוארת כבר בסוף הפרק הראשון. סופה המשפיל, המתואר בפרק החמישי, מתרחש על רקע המשבר הכלכלי שפרץ לקראת סוף שנות העשרים: האב, איש קבוצת ההכשרה בחולדה, שהאמין בתורת העבודה של א.ד. גורדון, כבר הפנה לה עורף פעם אחת, כשעבר לחיות כפקיד בתל אביב. זה היה הקורבן שהתחייב בו, כמעין "פדיון הבן". עכשיו, ב-1928, על סף התבגרות הבן, איבד לפתע את משרתו ואת ביתו, נזקק לחסותו הכלכלית של דודו, משה סמילנסקי, ובנחלותיו של זה ברחובות הפך, למרבה הבושה, למשגיח על פועלי הפרדסים.

את ההתפתחות הכואבת הזו בחיי אביו, שמודגש בה הפן ההיסטורי והאידיאולוגי, ואת הפגיעה שחוללה בדמות האב, כפי שנחקקה בנפשו שלו, בחר הסופר כרגע הסיום של זיכרונותיו. היא מקבילה לראשית התבגרותו המינית, כמו גם לראשית דרכו הספרותית, כמתואר בפרק החמישי. נפילת האב מסמנת, אם כן, את הולדת האמן. ובמבנה היצירה כרוך העימות עם הכוחות הכאוטיים של ההיסטוריה, כגון המשבר הכלכלי הגדול, בהתבגרות הפרטית ובפנייה אל הייעוד האמנותי.

לצד מסגרת זמן זו, רומז מיתוס האב למסגרת זמן שנייה, רחבה ויומרנית יותר, הכוללת בניסיון הארץ-ישראלי של הכותב את זה של אביו: "איך זה להיות בנו של מתיישב? להיות תינוקו של מי שהחליט לקיים בגופו את הרעיון", תוהה הכותב על ראשיתו, ומציין שאביו "קם ועלה לארץ באביב תרנ"א והוא רק בן שש עשרה ומחצה".¹⁷ חתימת היצירה

17. שם, עמ' 21.

– קיץ 1991 – מקבלת, על כן, משמעות סמלית ומבהירה את מלוא הפרספקטיבה ההיסטורית שדחס הסופר לסיפור שלוש עשרה שנות ילדותו – מאה שנות ציונות, שתמצית עלילת אביו וסופה – "איך נופל אדם וכל האלים שלו נופלים עליו מנותצים"¹⁸ – משמשת להן כאבן בוחן וכרמז לבאות.

18. שם, עמ' 194.

ג. מיתוס האב ומיתוס האמן כמשוואת כוחות

הנוכחות האינטנסיבית שהעניק הסופר לאביו ב"מיתוס האני" שלו יכולה ללמד על עוצמת הרגשות המעורבת בעיסוק בדמותו ובמטעניה האידיאיים, ועל ההזדקקות העצומה למיתוס האב ונפילתו בהבניית זהותו שלו. די אם נציין בהקשר זה את פנייתו של יזהר ל"מיתוס האני" שהעמיד ביאליק בשירו "אבי", כשעיצב בפרק הרביעי את חווייתו של ילד-אמן נוכח ענות אביו. ב"מקדמות", כמו ב"אבי", נכרך הייעוד האומנותי במיתוס ייסורי האב ונפילתו, ובתגובה של אוזלת-יד ואשם שחש הילד. אלא שהעיסוק בכך אצל יזהר מפתיע לנוכח גילו של הסופר – גם בזקנתו הוא שב וחווה ללא הרף את התוהו שחשפה בפניו נפילת אביו ומולה הוא מעצב את זהותו. אנו מסיקים זאת, בין היתר, ממבנה היצירה, שנוח להתבונן בו באמצעות קטע הסיום "מאחר".

בקטע זה מתחרה קול הכותב, המתייחס אל רגע הכתיבה העומד להסתיים, בקולו המספר על העבר. כך משולבים בסיפר, באופן בלתי צפוי, סיומים של שתי עלילות: סיום "סיפור החניכה" של הילד-האמן הנקשר לנפילת האב, לצד קצה של עלילה שנייה, מובלעת – עלילת תחייתו של הסופר הזקן, שלא כתב שנים כה רבות. אותו סופר שכבר ספדנו לו. תחייה מופלאה-מאוחזרת זו נכרכת שוב במפלת האב, ולו באופן סמלי, באמצעות מוטיב הבית, אשר ממחיש לכל אורך היצירה את משוואת הכוחות בין האב לבן: בתחילה, מפלת האב מידי הצרעות, שהסיטה אותו מנהלל לתל אביב, אך היוותה עבור הבן פלא של תחייה; בהמשך – נפילת בית האב בתל אביב, והמעבר המשפיל לרחובות ב-1928, שסימנו את ראשית דרך הכתיבה עבור הבן, ובסיום – ב-1991, כשהאב בין המתים כמעט יובל שנים, הוא שב ומובס כשביתו ברחובות נמכר לקבלנים לשם הריסה. אך כנגדו נולדת היצירה "מקדמות".

האנלוגיה בין חטיבות עלילתיות אלה, שבמרכזה עומדת משוואת הכוחות בין האב לבן, מצביעה על מבנה החזרות שבו לכוד המיתוס של האמן. מתוכו מחלחלת נימת העצב של "מקדמות", הנקשרת להכרה במוות ובכליה הניצבים מול יצר החיים.¹⁹ בכל מקרה, המשפט שנאמר על העולל העקוץ "אם הוא לא מת [...] הוא יחיה",²⁰ נכון גם לכותב בסתיו חייו, ודמות האב עודה ממלאה את חלקה במשוואת כוחות זו. נדמה ששלוש-עשרה שנות החיים המתוארות כאן ישירות, לצד אותן שנות חיים בוגרים שבהן נוגעת היצירה "מקדמות" בעקיפין, תלויות ועומדות כנגד מיתוס נפילת האב וכישלון הציונות.

19. זיגמונד פרויד, "מעבר לעיקרון העונג", מעבר לעיקרון העונג ומסות אחרות (תרגום חיים איזק), דביר, תל-אביב 1988, עמ' 95-137.
20. מקדמות, עמ' 55.

ד. חוּחַמו של אִיתוּס בֵּיתִי

את עוצמת מיתוס האב ניתן להבין בהקשר רחב יותר, כחלק מ"מיתוס ביתי". הכוונה להשפעת התא המשפחתי, והמיתוסים של הורינו שרווחו בו, על הסיפור האוטוביוגרפי שנבנה לעצמנו בבוא היום, כחלק מכינון ה"אני". כך גורסות, למשל, תיאוריות מאסכולת הפסיכולוגיה התרבותית.²¹ ואכן, חותם המיתוס הביתי על אודות האב החלוץ ומפגשו עם ההיסטוריה ניכר היטב בפואטיקה של "מקדמות", ואולי יותר מכל – בהיאחזות הכותב בנוסח כמעט קבוע, כמו מזומן מראש, כשהוא משמיע לנו שוב ושוב את תמצית המוטיבים של המיתוס הזה: ענוות האיש שהלך לצד המנהיגים אך מעולם לא בראשם; הקורבן שהקריב למען הארץ שלא השיבה לו כגמולו; יגיעת פרנסתו; הוויתור הפטלי שלו על חלום נהלל למען שלום בית; העובדה שמעולם לא היו לו לא ספרייה ואפילו לא שולחן משל עצמו, למרות שכל חייו כתב בענייני היישוב; ולבסוף, נאמנותו וכוח אהבתו – לבני ביתו, לארץ הצומחת, אך גם למוזיקה, ליפה. כך, לדוגמה:

.Bruner, 1987, 1990 .21

אבא שתקן כזה. אבא תמיד נדחף הצידה. אבא חושב שכולם קודמים לו, ושהעבודה קודמת, ושאמא קודמת, ושהילדים קודמים, ושהארמא קודמת, לאחר שוויתר ועזב את האדמה [...] ולא הצטרף לחבריו שהלכו לבנות את נהלל, שכל כך הרבה דיבר עליה וכתב עליה [...] וכמעט והיה יכול להיות גם להם שדה [...] ולא יהיה עוד עוקר ונורד בכל שנה שנתיים [...] אבא וותרן. ויוצא והולך בבוקר בבוקר [...] ולפני שיוצא מכין ארוחת בוקר [...] ורואה שכולם מכוסים היטב [...] והולך לו בשקט, תמיד בשקט, שלא להפריע, האבא הזה [...] ואין היום על הקירות אף תמונה שלו.²²

.22. מקדמות, עמ' 93-94.

או בהמשכה של היצירה:

תראו מה נשאר ממנו מכל אבא. האיש שגידל את הארץ הקשה ופתאום נשמטה לו [...] הוא קם כל בוקר, הוא הולך לעבודה כל בוקר [...] וחוזר בערב הביתה [...] לפעמים אפילו מחייך חיוך מעוקם, אל הילד [...] כשהיה חוזר לא חי כמעט.²³

.23. שם, עמ' 194-195.

בהמשך מצטט הכותב דברים כאובים־מרירים שמטיחה האם באב, ושמתוכם מהדהדים בבירור חומרי המיתוס הביתי על גורלו:

לא צריך לשתוק ואסור לשתוק [...] מה ככה זה, פשוט חוסר כבוד, זה חוסר כבוד לכל הראשונים, חוסר כבוד לאבות, למייסדי הארץ, והיא איננה יכולה להמשיך [...] לא נרגעת [...] ואבא לא רוצה להיות. וככה זה.²⁴

.24. שם, עמ' 195.

הנוסח הזה בווריאציות שונות מלווה את היצירה כקול מספד מונוטוני מראשיתה עד סיומה.²⁵

.25. ראו את התפתחותו בעמ' 21, 35,

.52-51, 95-93, 151-152, 194-195,

.211-210

השפעתו של "המיתוס הביתי" על הכותב ניכרת גם בפרספקטיבת הכתיבה: שלא כבתיאור עניינים שונים שבהם בולטת זווית ההסתכלות הבוגרת, הרי שבאזכורי המיתוס הביתי קשה למדי להבחין בין קולו לבין קול הילד:

תופס פתאום כמה עוול שלאבא אין. שלאבא הזה שלו אין, כשהיה נכון שגם לו תהיה ספרייה, אפילו אם קטנה יותר [...] שיוכל לשבת לעבור בה. והלא אבא כל חייו הכשיר את עצמו [...] בעבודה קשה, בעבודת היושר, בעבודת השלמות, שלושים או ארבעים שנה הכשיר עצמו ללכת לנהלל [...] ולא הגיע. ורק אל מה שכל חייו לא רצה – אליו הגיע: משיגה על פועלים.²⁶

26. שם, עמ' 210.

גרסת מספר זו ממחישה היטב את הזדהותו הנמשכת של הכותב עם המיתוס על אודות אביו כפי שנוקם בביתו, בילדותו. בולטת בה בעיקר בחירת הכותב להיצמד ללשון "אבא", החוזרת שוב ושוב. נדמה כי רק הכתיבה בגוף השלישי היא החוצצת בינו לבין הילד, שהאב לדידו הוא עדיין אותו מרטיר של המהפכה הציונית, שנפילתו היא "פצע קדמון" שטרם נרפא.

אמנם, קולו הבוגר של המספר בכל זאת נוכח בה בעקיפין – באלוהי לשיר המספר של ביאליק "זוהיה כי תמצאו", המעצבת את הפן הטרגי של המיתוס. אצל ביאליק מדובר בפן הטרגי של מיתוס המשורר דווקא, הנרקם באמצעות נוסח אניגמטי – "את לא-ביקש לו ניתן, והאחת שביקש – / אותה / לא-מצא". אצל יזהר – "ורק אל מה שכל חייו לא רצה – אליו הגיע: משיגה על פועלים". נדמה, שבאמצעות פנייה זו אל השיר של ביאליק ביקש הסופר לגשר בין המיתוס ההיסטורי של האב לבין מיתוס האמן.²⁷ ובכל זאת, הקרבה הרגשית של הזקן אל הילד ניכרת יותר, משום האחידות הסגנונית של כל אזכורי המיתוס הביתי על אודות האב. את הקרבה הזאת ניתן לתלות גם באירוע חיצוני מקביל – הנפילה החוזרת של בית האב ב-1928 וב-1991. חזרה זו מפנה דעתנו אל ההבחנה הפרודיאנית,²⁸ התולה את מעשה היצירה בחוויה קדומה, החוזרת לפתע ותובעת מענה. הבחנה זו, המצביעה על פרשת מכירת בית האב ברחובות כגורם שעורר את הפצע הקדמון, נותנת עוד דגש על זיקת מלאכת "מקדמות" אל מיתוס האב.

הזיקה העמוקה אל מיתוס האב מעניקה פן פסיכולוגי לפואטיקה האמביוולנטית של "מקדמות" – בשורש "סיפור האני" נמצא קונפליקט בלתי פתיר ביחס לאב ולהיסטוריה: מצד אחד מתבלטת נטיית הכותב להסתגר בטריטוריה האסתטית, הנתפסת בהקשר האישי כתגובה לשרירות ההיסטוריה כפי שנגלתה לו דרך גורלו העגום של אביו. ההפשטה האסתטית מאפשרת לסופר להתרחק מחוויית כישלונו של האב וכישלון הציונות כולה. היא מאפשרת לו להציגם כפרדיגמה טרגית על קצם של ניסיונותינו ליצור לעצמנו עולם קטן במרחב המתעתע של "זמן ההיסטוריה", כמו גם במרחב חסר הפשר של "זמן הטבע". אבל

27. הכותב עשה כזאת בגרסת המספר הקודמת הנזכרת ב"מקדמות". הגרסה היא פנתה אל "אחרי מותי" של ביאליק, ומתוך כך הציגה את האב כדמות של משורר נסתר ואת מלאכת חייו כשירת חייו: "צנוע אחר עושה לבדו הכל, עד שכמעט שכחו אותו [...] ורק נזכרו בו כדי לפטרו, באמצע בתוך שהוא יושב וחורז מספרים בטורים ארוכים ונקיים" (עמ' 191).

28. זיגמונד פרויד, "המשורר וההזיה", מעשה היצירה כראי הפסיכואנליזה ומסות אחרות (תרגום אריה בר), דביר, תל-אביב, 1997, עמ' 1-8.

ההזדהות הנמשכת עם מיתוס האב מעוררת גם תגובה הפוכה: מחויבות עמוקה של הכותב לעולמו של האב – למסע הציוני הגדול שלו ושל חבריו במרחב ההיסטורי. שתי הפרספקטיבות המשולבות, של הילד ושל המבוגר, מאפשרות לו לחזור ולחוות את הלא ידוע בתוך הידוע – את גודל המעשה בטרם קפא בכישלונו. המסע הציוני הזה, על פרטיו ועל סתירותיו, חקוק לא רק בתודעת הכותב, אלא גם בפתוס שלו, בצורך שלו להעיד, וברצונו לברר את זהות כתיבתו ביחס אליו.

יש לשער כי סתירה פנימית זו ביחס להיסטוריה הועצמה על-ידי המפנים הדרמטיים שחוו התנועה הציונית והחברה הארץ-ישראלית אחרי 1928, ולאורך מרבית שנות חייו של הסופר. לחלקם הוא מתייחס ישירות וחלקם משוקעים ב"מקדמות" כרמזים לתבוסה. כך או כך, שאלת הייצוג ההיסטוריה וההתמודדות עמה יש לה מקום מכריע במבנה הכולל של היצירה. הפתרון הוא, כאמור, כפול פנים, ומחייב שימוש באסטרטגיות סותרות: מדובר בכתיבה אוטוביוגרפית שתוקפה מקועקע על-ידי הבלחות בדיוניות, והרוקמת מתוך כך את מיתוס האמן כבן חורין ביחס להבלי ההיסטוריה. אך בה בעת זוהי כתיבה הנוהה אחר הדרמה ההיסטורית וחותרת נמרצות לקנות לעצמה תוקף של עדות והשקפה כוללת: השקפה על זהות הסופר וכתיבתו ועל הסתירה הפנימית המכוננת אותן; על חיי אביו ובני דורו; על המהפכה הציונית ומאה שנות יישוב עברי חדש בארץ-ישראל; ועל גורלו של האדם, ושל האמן בפרט, בתוך ההיסטוריה. אם אכן כפילות זו היא בשורש היצירה "מקדמות", הרי שכל ניסיון ליישבה על-ידי תהליכי קריאה המתגדרים באחד מקטביה – זה הבדיוני, או זה האוטוביוגרפי – חוטא למורכבותה.

חלק שני: השאגות הכותב על המעשיות ועל ערך האמת של "יצוגיה האמנותיים"

עד כה הצגתי את הפואטיקה הכוללת של "מקדמות" ובחנתי את כפל פניה לאור מניע אישי-פסיכולוגי – מיתוס האב. עתה אתאר את התנועה של היצירה בין האוטוביוגרפיה לבדיון דרך דיון ברובד העיוני שלה. ברובד זה מציג בפנינו הכותב את השגותיו על טבע הממשות, על ערך האמת של ייצוגיה האמנותיים, ועל ערך האמת של מלאכת הזיכרון.

מבחינה פואטית, רובד זה של היצירה ישיר וממוקד יותר, ושופך אור על עולמו האינטלקטואלי של המבוגר יותר מאשר על זה של הילד. הוא כולל שתי טקטיקות מרכזיות: "התפרצויות" ישירות של הכותב אל תוך הסיפר, המנסחות את השגותיו על המסופר מהפרספקטיבה המאוחרת שלו. הערות אלו בולטות בנימותיהן המלכדות מחשבה עם רגש, והנעות מהמור גרוטסקי ואירוניה דרך הפתוס ועד לאלגיה. הטכניקה השנייה היא זו של המשל – הכותב מעניק עומק רעיוני מופשט לחוויות ילדות מסוימות, וכמין מפענח של כתב הסתרים הוא הופך אותן לאבני יסוד של

עולמו המחשבתי. כצפוי, גם ברובד זה נמצא ביטוי למתח בין ההיסטורי לאסתטי, אלא שכאן חותר הכותב למעבר מהאישי אל אמיתות כלליות, ולבסוף לתפיסת עולם קוהרנטית ולסינתזה.

א. מהי ההיסטוריה?

ראשית, יש לציין שבתפיסת הממשות שלו מתעלם הכותב כמעט בבוז ממה שנהוג לכנות "ההיסטוריה הגדולה". אין הוא מכנה בשם לא את מלחמת העולם הראשונה, לא את מאורעות תרפ"א ואפילו לא את מלחמת השחרור, אלא מצביע עליהם ועל אירועים דומים בעקיפין בלבד, דרך הפרספקטיבות האישיות של מי שחוו אותם – הוא עצמו, חבריו, הוריו וחבריהם, הערבים של 48 וכיוצא באלה. בפרק החמישי, בחלק הנקרא "אתון", הוא אף מתייחס בהומור גרוטסקי לכתיבה הנוטה לייחס להיסטוריה הזו חשיבות של ממש:

לא? אין זוכר? את עבדון בן הלל הפרעתונוני? והלא היו לו ארבעים בנים ושלושים בני בנים. והלא כל הארץ רעשה כשנודע הדבר, איך יצאו כל השבעים והיו רוכבים על שבעים עיירים, וזה גם כל מה שמצא הספר הקדוש לספר על אותו שופט [...] זה הכל. וגם הנאמר יותר מדי.²⁹

29. מקדמות, עמ' 198-199.

הסתייגות זו מייצג האירועים והגיבורים ה"גדולים" נובעת, כאמור, בעיקר מנטיית הכותב להעדיף על פניהם את האמת שבפרספקטיבות הסובייקטיביות המקריות, הרוטטות, למרות ודווקא משום מגבלותיהן. פרספקטיבות אלו משקפות את עיקר עניינו בהיסטוריה – גורלם וחוויותיהם של בני אדם דוגמת אביו, אנונימיים למחצה וחסרי אונים למדי נוכח תהפוכותיה. עמדה זו, הפונה ממילא אל הסובייקטיבי, מקלה עליו את הדילוג התדיר מהעובדות הבדוקות אל דרכי הבדיון, כפי שאפשר להיווכח, למשל, בייצוג זיכרונותיו ממאורעות תרפ"א בנווה שלם, בפרק השני של "מקדמות".

ב. השגות רומנטיות על המעשוע ועל הכרת האמן

האם ההסתייגות מייצוג "ההיסטוריה הגדולה", האובייקטיבית כביכול, נובעת מספקנות אפיסטמולוגית? כבר טענו שספקנות זו אינה ממלאת תפקיד מרכזי בעיצוב "מקדמות". נדמה, כי הדגש הוא על ההבחנה בין יכולת הידיעה של "כל-אדם" לבין ידיעת האמן.

כל-אדם מוצג כאן תדיר כחסר יכולת לתפוס את אירועי ההיסטוריה עד אשר הוא הופך לקורבנם. כאותו תינוק שישב על חור של צרעות ולא ידע דבר על כך, עד אשר התנפלה עליו עדת הצרעות כולה, כאלה הם הנצורים הנבוכים בנווה שלם מול הפורעים הערביים, המגיחים למרבה הבהלה מיפו, שהיא "כעת יער גדול ושחור, שהולך ומתקרב".³⁰ גם קורבנותיו המופתעים של המשבר הכלכלי בסוף שנות העשרים דומים לתינוק ההוא,

30. שם, עמ' 59.

31. ראו, למשל, שם, עמ' 19, 72, 157-156.

וגם פליטי זרנוגה וקוביבה בתש"ח. איש מהם לא שיער מה צפוי לו. בזמן אמת ניזון כל-אדם רק מפירורי שמועות, מלחישות מפה לאוזן, מהדים של היסטוריות כבושות.³¹ הדבר שונה כשמדובר ב"מיתוס האמן". זאת ניתן ללמוד מעיצובו של הילד-המשורר באמצעות "תבנית הרואה", הנביא, במובנה המקראי. כך, למשל, משתמע מתיאורו בפרק הרביעי, בחלק הנקרא "שקמה". בניגוד לחבריו "היושבים רבוצים האלה, שכבר מזמן נלאו מהבט למעלה", מוצג הילד כחלק מחזיון מופלא של מי שמטפס עד לגובה שאין בו אחיזה, ו"הנה הוא שם כעת מרפרף על חוט היקף כיפת השקמות".³² מהרום הזה נפתח לו מראה שאין כל אדם רואה – אדמת הארץ כולה:

32. שם, עמ' 171, 162 בהתאמה.

איך הכל [...] פתוח ולא מנוגע כלום ממעשי האדם הנמוכים והטורדניים, וגם איך קצת הירוק המשובץ פה ושם שעשו האנשים פה ושם, כעת ובכל הרורות, בטל ומבוטל כולו בתוך מהלך התנופה השקטה הזו של התמשכות יסוד האדמה, שכל ההיסטוריה כולה, הכתובה והמסופרת, לא תרצה בה אפילו סימן מחוק.³³

33. שם, עמ' 171

המראה הנשקף לעיני הילד ונספג בו "עד שיהיה בא כך כולו",³⁴ דומה לדבר האל הממלא את מעי הנביא הצופה לבית ישראל (יחזקאל ג), ומבהיר לנו שלא בעיית הידיעה מרחיקה את הכותב מההיסטוריה הגדולה, ובהקשר זה גם לא עניינו האינטנסיבי בגורלם של בני אדם, כי אם יכולתו לתפוס תפיסה אחרת את הממשות. הערות הכותב על מראה הנוף, כמצוטט לעיל, מצביעות על תכניה של ממשות זו: טבע בראשית, טהור וערטילאי כמעט, ועם זאת בעל עוצמה בלתי משתנה ובלתי מתכלה. זוהי ממשות שאין לה כל נגיעה בגורל האדם, או במציאות ההיסטורית ה"נחותה" שאנו חווים.

34. שם, עמ' 172

כך מתפוגגת באירוניה המשמעות העצומה שאנו מייחסים ל"היסטוריה הגדולה" ולהיסטוריה בכלל. מן הפרספקטיבה הזו, החומקת מחברי הילד-האמן, אלה היושבים למטה וטרודים כאנשי מעשה לעתיד בקטנות האידיאולוגיה הציונית, אין כל חשיבות לשאלה האם ועד כמה מדייק האמן בשחזור קורותיהם, שהרי הם הבל. רק יסוד האדמה קיים. תפיסה טוטלית זו היא המביאה את הסופר להשקיף בקרירות, ממרחק אסתטי עצום, בתלאות המסע של האדם בתוך ההיסטוריה, עד לצמצומו לתמונה אלגורית של עגלה קטנה ואבודה, הרצה לשווא בתוך מרחב מינרלי עצום שלא לפי כוחה, ואינה מתקרבת לשום מקום.³⁵

35. שם, עמ' 172.

ג. התכיסה הסותרת: השגות חוזרות על התאשות ועל "יצוגיה האוטונומי"
השגה דומה על ראייתו האחרת של האמן, ששקד כבר ציין את זיקתה לחלום השיירה ב"ספיה"³⁶ משתמעת גם מתיאור הילד בראינוע "עדן". בסצנה זו הוא מתואר כצופה בסרט לראשונה בחייו. וכמין גרסה יזהרית על הפילוסוף במערה החשוכה של אפלטון, הוא היחיד מבין הילדים

36. שקד 1993, עמ' 195.

באולם הנושא את ראשו אחורה ומתבונן בקרן האור הנובעת מחור שבקיר
בצימאון להבין ולדעת:

הוא מוכרח להבין את הכישוף הזה [...] הוא מזיע מהתרגשות, מצורך
לדעת [...] מהרגשה שכעת הנה הוא הולך להיכנס אל ידיעה שלאחר
שיידע הוא לא יהיה עוד מה שהיה קודם.³⁷

37. מקדמות, עמ' 128.

אך ככל שסצנת הראינוע דומה לסצנת השקמה, בייחוד שהיא מייחסת
למבטו של האמן, היא שונה ממנה בתכלית בתפיסת מבנה הממשות.
ההיבט האלגורי של סצנת השקמה מסתמך על מבנה של אופוזיציות;
הסצנה מתרחשת בשני מישורים מקבילים – האחד מצומצם, סגור, חוסה
תחת ענפי השקמים. שם מצטופפים חברי ילדותו של הגיבור ודנים בחלקם
בבניית חברה ישראלית צודקת. זהו מישור הקיום ההיסטורי, שהפואטיקה
של הסצנה מציגה אותו כפרי של פרספקטיבה מוגבלת. כנגדו, מעל כיפות
השקמים, במקום שאין בו עוד שום אחיזה, ניצב הילד־האמן וצופה אל
ממד קיומי אחר, פתוח לבלי קץ, נצחי, מיתי. ממדי ממשות אלה אינם רק
מנוגדים זה לזה, אלא נדמה שהם נאבקים לבטל זה את זה מעצם מהותם,
כמשתמע, למשל, מהקביעה האירונית של הכותב: "כל ההיסטוריה כולה

38. שם, עמ' 171.

[...] לא חרצה בה (באדמה הפתוחה, הנצחית) אפילו סימן מחוק".³⁸
מהתמונה האופקית של הראינוע, לעומת זאת, לא משתמע עוד שני
ממדי ממשות נפרדים המכחישים זה את זה. שוב לא נמצא כאן את
ההבחנה בין המציאות ההיסטורית הנחותה והמדומה לבין זו הנצחית,
המופלאה ביופייה, של מיתוס האדמה. ממה שמתגלה לילד בראינוע
עולה, על דרך המשל, רצף הכרחי בין הממשות החומרית לבין הממד
האסתטי. התמונות הבדויות על המסך מוצגות כהמשך רציף של הממשות
הטכנולוגית. הגורם הפיזיקלי המאפשר רציפות זו, וגם מסמל אותה, הוא
קרן האור העזה, המגיחה מהמקרון דרך החור שבקיר, נעה אל עבר מסך
הבד ומטביעה בו את הדמויות הבדיוניות. הקרן שאליה מרותק הילד
הנרגש, משקפת ומסמלת עבורו את ייעודו כאמן, כשיזהר אף מטעינה
בעוצמתה הארוטית של היד המגיחה מהחור ב"שיר השירים". הסמל
הזה מוצג כגורם המוליך מהחומרי אל האסתטי. אם נתבונן במאפיינים
שמקנה לו יזהר, נמצא שהם כפולי משמעות – חומריים ורציונליים מחד
ואסתטיים־מופלאים מאידך:

על המסך שהאיר מתחולל הבלתי ייאמן, ומגלים אז בתימהון אבל
גם בחרדה איזה אי־אפשר שהפך והיה פשוט לאפשר, את קרן
האור העזה הזו שתחילתה בקיר שמאחור, קרן צרה ועזה ומלאה
מין נסורה והבהובים כאילו מחנות זוכבים מתרוצצים בה, והולכת
ומתרחבת ולבסוף [...] וכבר יש כמו צילומים שמתחילים ללכת,
וכמו באמת אנשים כפי שהם רק גדולים יותר, שנראה גם כמוסכר
ופשוט לגמרי וגם כפלאי פלאים.³⁹

39. שם, עמ' 128-129.

איכותו של תיאור זה, לבד ממצביו האקסטטי, נעוצה בשניות תארו: "אי אפשר", "פלאי פלאים", ומנגד: "פשוט", "אפשר", "מוסבר ופשוט לגמרי". שניות זו עולה באופן סוגסטיבי גם מן היחס שבין הפרטים הריאליים שבתיאור הקרן לבין דימוים ל"מחנות זבובים מתרוצצים". היא מצביעה על סתירה-לכאורה, ההופכת את הממשות כפשוטה לפלא, עד כי לבסוף אף נולדים מהפלא הזה "אנשים כפי שהם, רק גדולים יותר".

עיקר מהותו של התיאור היא הכחשת קיומו של גבול ברור בין הרציונלי למופלא, בין החומרי לאסתטי. ככזה, הרי הוא בבחינת דיון אלגורי לא רק באמון וביחסי אמנות-מציאות, אלא גם באיכות האוטוביוגרפית של "מקדמות". הרצף שבין המציאות, המצלמה שרשמה את דמותה, המקרן המשקף אותה בקרן האור שהוא שולח, ומסך הבד שממנו היא שבה ומזדקרת לעין, אמיתית ובוזיה גם יחד, דומה לרצף שבין המציאות המוטבעת בתודעת האמן לבין ייצוגיה ביצירתו – קורצף מתמשך, ולא ניגוד, בין מה שמספקים לו זיכרונותיו ומחקרים שעוד לבין מה שמעניק לו דמיונו.

תפיסה כזו של יחסי אמנות-מציאות מבהירה את הנינוחות המוחלטת של הכותב נוכח התמהיל האופייני ל"מקדמות", זה שאינו נרתע מהשילוב בין מונולוגים פנימיים בדויים לבין קטלוגים עמוסים, המקפידים על דיוק היסטורי. יתר על כן, אני סבורה, כי מתיאור זה משתמעת גם התכחשות לתפיסה היררכית של אופני ייצוג שונים אלה הן ביחס לאמת והן ביחס ליפה.⁴⁰ נראה, כי פלאי הדמויות הווירטואליות אינם עולים על פלאי הקרן העזה המטביעה אותם על מסך הבד. יתר על כן, הקרן והדמויות הבדויות הנרקמות לעין הצופה מופעלות על-ידי אותה מערכת חוקים מכניסטיים, ומשום כך מגדירים הכותב כמשהו "מוסבר ופשוט לגמרי".

ההנחה בדבר קיומו של רצף בין הממשות לבדין שונה מאוד, בין היתר, מן התפיסות ההיררכיות של אפלטון מכאן ושל אריסטו מכאן בשאלת מעמדו של הייצוג הספרותי. אפלטון רואה בייצוג הספרותי את מה שמרחיק את האדם מהאמת, את צילם הנחות של צללי האידיאות. אריסטו רואה בו את מה שמקרב את האדם לאמת, את השגת המוכלל, האוניברסלי, כנגד הפרטי המוצג על-ידי ההיסטוריה. ואילו לטעמו של הכותב, החותר לבסס את זיקת האמנות לממשות החומרית, אין פער של ממש בין כתיבה עובדתית, "היסטורית", לבין קטעים המייצגים את העבר על דרך הבדיון, והדילוג ביניהם כלל אינו מתכוון לערער על אפשרותה ותקפותה של מלאכת הזיכרון.

תובנה זו שבה ומתחדדת בקטע המתייחס – באורח יוצא דופן – לספקות האפיסטמולוגיים הכרוכים בסוגה האוטוביוגרפית בכלל וב"מקדמות" בפרט. כוונתי להתייחסות מפורשת של הכותב לשאלת מהימנותו של זיכרון טראומת הינקות ושאר "אגדות הבית" המסופרים בפרק הראשון של "מקדמות": "מה הוא יכול לדעת", הוא שואל על זיכרונותיו כתינוק, וכמו מבטל את ערכם כעדות באומרו ש"כנראה שהם לאחר הכל מן הסיפורים שהפכו להיות מאגדות הבית". אך במהרה הוא חוזר בו, "כי משהו, בכל זאת

40. תפיסה שהשתמעה מפרשנותם של שקר ואופנהיימר, למשל.

41. מקדמות, עמ' 16.

[...] זוכר מאז [...] משהו שגם אם איננו הדבר עצמו הוא דומה לחתימתו של הדבר, כעקבות הללו שנשארים לאחר שההולכים הלכו.⁴¹ זוהי טענה הנוגעת לאמת הייצוג של "מקדמות", שאינה נזקקת למיתוס האמן הרומנטי. היא רציונלית במהותה, כמו הדימוי החומרי שבו היא נעזרת. על דרך המשל מסביר הכותב, שה"קרקע הרופפת וחסרת שום מוחלטות של זיכרונותינו הקדומים", חתומה בכל זאת במגע ידה של המציאות, כפי שבעקבותינו טבוע החותם של שלד גופנו ומצורתן ניתן ללמוד עליו. הזיקה החומרית של התמונות הווירטואליות למקרה הראינע היא כזיקתם של אגדות ביתנו ושל סיפורי זיכרונותינו לממשות. סיפורים אלה הם גילוי מטונומי שלה, גם בהיותם מעורבים בדמיון ומעוצבים על דרך הבדיון. תודעת האמן על הבהובי זיכרונותיה־דמיונותיה היא, על כן, כקרה האור ההולכת מן המקרה אל תמונות הבד, ואפשר להסתמך עליה ו"להתחיל כעת ולספר [...] ולהקים את ממשות הדברים שהיו עד לדיוקם הגמור".⁴²

42. שם.

על מנת להבין עד כמה רצינית עמדה זו, יש לתת את הדעת למחקרים המגוונים שבהם ליווה הסופר את מלאכתו, ולאופן שבו ארג אותם בסיפורו. מתוך עיון בחותם של מקורותיו ההיסטוריים־חברתיים, למשל, עולה העניין האינטנסיבי שלו לברר במדויק ולשחזר את המכניזם האידיאולוגי שבאמצעותו עיצבה הממשות הציונית את רוח האדם היהודי עד שהפך ל"חלוץ" או ל"בנו של חלוץ", כמתואר בפרקים הראשון וברביעי. מדובר, למשל, בשימוש שעשה יזהר בפרק הראשון בשיח שנשמע בוועידות "הפועל הצעיר" מהעשור השני והשלישי של המאה העשרים, שבהן השתתף אביו, ובעיקר – בוויכוח ספציפי בשאלה האם יש "לשבור את כוח הרצון" של אנשי קבוצת ההכשרה בחולדה, קבוצתו של אבי הסופר, כדי להכשירם סוף סוף לתכליתם הלאומית – להיות דור של מקריבי קורבן.⁴³ כילד היושב ב"עדן" ונושא את עיניו אחורה, שב הסופר אל מקורותיו לחפש בהם את שורשי נפשו ויצירתו.

43. שפירא 1967. וראו במיוחד בעמ'

166-165.

ד. סודות הטכנולוגיה

חיזוק לטענה בדבר עניינו הרב של הכותב במציאות החומרית, בניגוד מוחלט למשתמע מהערותיו הנלוות לתיאורי הטבע המיתי, ניתן למצוא בפרק השני של "מקדמות", בחלק הנקרא "מוט ברזל". זיכרונותיו מדגישים כאן באופן יוצא דופן את העניין שעוררו בו כילד קטן תנועת הרכבת ועוצמתו המהפנטת של הקטר. הקטר הוא אחד הסמלים של "מקדמות" שעוצמה ליבדיונית ומוות כרוכים בו לבלי הפרד. הוא קשור לעובדה שאחיו הבכור של הסופר נדרס תחת גלגלי הרכבת בראשית שנות הארבעים.⁴⁴ תיאור הקטר מצטיין, לפי כך, במאפיינים מיתיים:

44. כנרזם בעמ' 177 ושוב בעמ'

230.

איך מלא כוח ונושף כוח מושך ומסיע בכוח את כל זנב הרכבת הקטר השחור הזה, עם ראש הנהג מפתח חלונו ועם תנועת המסיק המטיל פנימה פחמים, את אחרי את, מואר אור אדום גיהנומי.⁴⁵

45. מקדמות, עמ' 64.

אלא שהתיאור המיתי הזה משועבד לתיאור המכניקה של מוט התנופה של הרכבת, הפועל בתיאום עם גלגל התנופה. מאלה, אכן, נולד פלא, "כי מה בעולם יפה יותר ממסע הרכבת?"⁴⁶ אך לאור הדגשי הכותב מופלאים לא פחות הם הנתונים הטכנולוגיים המאפשרים את מסע הרכבת, ויש תענוג פיוטי לתארם בפרטי פרטים:

כמה מופלא כל זה, ועד כמה מרגש לדרייק בכל פרטי הפרטים, ואיך למשל מוט התנופה של הקטר נבלע פנימה ומוקא החוצה משרוול המתכת הזה, שעדיין לא עולה על הרעת שקוראים לו בוכנה [...]. והמוט הזה הולך ונפלט וחוזר ונבלע וחוזר ונפלט, וכל דוד הקיטור המתפוצץ כמעט מרוב כוח אינו אלא כדי לבלוע את המוט שלוקח ומסובב את הגלגל הגדול, ואתו שלושת האופנים האחריים, קשורים כולם כאחד, ועולים ויורדים יחד, וכל הזמן הקו הישר של מוט התנופה רץ רצוא ושוב והופך לקו מעגלי מסתובב עלה ורדת [...]. אתה קטן, אבל כבר יודע שזה בדיוק סודו של הקטר, וגם שלך, ושאלו אותו ג'ורג' סטיבנסון [...] לא היה ממציא את הקטר בשעתו הייתה אתה ממציא [...] ילד לא יודע להסביר [...] אבל אין לו שום ספק שמה שהוא רואה כעת הוא הגרעין של כל היפה שבעולם — האופן שתנועת הקו הישר הופכת לתנועת המעגל.⁴⁷

46. שם, עמ' 63.

כאן מתוארת חדות הגילוי של פלאי הטכנולוגיה – סוד הפיכתה של תנועה ישרה לתנועה מעגלית. היא מעוצבת כאפיפניה שלהמחשת עוצמתה נעזר הכותב אפילו במראות האלוהיים המתוארים בספר יחזקאל פרק א'⁴⁸ התגלות זו אינה נופלת בעוצמתה משלל האפיפניות של "מקדמות", כולל אלו של נופי הבראשית.

47. שם, עמ' 64-65.

48. "ונגה לאש ומן האש יוצא ברק:

והחיות רצוא ושוב כמראה הבוק; וארא החיות והנה אופן אחד אצל החיות לארבעת פניו [...] ובלכת החיות ילכו האופנים אצלם [...] והאופנים ינשאו לעומתם כי רוח החיה באופנים" (פסוקים 13-15; 19).

49. מקדמות, עמ' 32-33.

מזווית זו מתוארת הממשות, על כל היבטיה וממדיה, כרוויה פלאים וסודות, ותודעת האמן מתחקה אחריהם בתאוות אין קץ: היא חוקרת את חור הצרעות, תוהה מהו סוד הכאב הנורא שנולד מעקיצתן, וכיצד נבראות ממנו התודעה, כוח היצירה, ועושר סיפורי התרבות.⁴⁹ במקביל, היא שבה ומבקשת לתפוס את הרגע שבו גלגל השמש "בכל מלכותו הרושפת" הולך ונכנס אל תוך הקוער הזה שבין הגבעות [...] ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה בה פנימה"⁵⁰ אבל באותו אופן בדיוק היא גם חוקרת את סוד הרגע שבו הופכת הטכנולוגיה את הקו הישר לעגול. לכן, נמנים ב"מקדמות" פלאי הכוח הממציא של האמנים בנשימה אחת לא רק עם פלאי כוחות הטבע, אלא גם עם פלאי הכוח הממציא של "אנשי התגליות הטכנולוגיות הגדולות", כזו של הראינוע, שעליה הוא מלא הכרת תודה.⁵¹ עבור הכותב, אלה כאלה הם מקורות למיתוסים גדולים המושכים את הלב ומזינים את אמונתו.

50. שם, עמ' 198.

51. שם, עמ' 129.

על החשיבות שמייחס הכותב לממשות החומרית ניתן ללמוד גם מעצם הצירוף של המצאת הקטר וטכנולוגיית הראינוע כבסיס לדיונו האלגורי

בזיקת "מקדמות" אל הממשות, ולטענתו לערך האמת של ייצוגיה. הבחירה בזיווג זה אינה מקרית. מקורה באותו רגע במאה ה-19, שבו התפתחויות טכנולוגיות ומדעיות הציבו בפני הפילוסופיה והאמנות את התנועה והמהירות ואת ההשלכות האפיסטמולוגיות שלהן.⁵² עם התפשטות מסילות הברזל באירופה ותנועתן המהירה על-פני נופיה, מוקם הנוסע בעמדת הצופה מבעד לחלון, בלא תנועה כביכול, במרחב הזורם לנגד עיניו ללא הרף, שבתוכו מתחוללת תנועה – בבחינת עולם המתרחש לעצמו, או שני עולמות מקבילים. חווית תנועה זו, שהבהירה לאדם את הפער בין רשמי החושים לאמת האובייקטיבית, הטביעה חותמה גם על האמנות. היא ניכרה בציור האימפרסיוניסטי, שנתון היה בעיקרו להסתכלות במציאות החומרית המתרחשת, ובאופן טיפולו בנושא התנועה, כגון בסדרת ציורי תחנת הרכבת של סנט לזר מאת מונה מ-1887, אך בעיקר באומנות הראינוע, שנולדה ישירות מהמצאה טכנולוגית ומשכלולה ההדרגתי. כל קסמו של הראינוע בראשיתו היה נעוץ בטכנולוגיה, בעצם תנועתן של התמונות, בדינמיזציה של מרחב הנחשף לעין הצופה: במראה המרגש של קטר הנכנס בדהרה לתחנת רכבת וממחיש תנועה בטוהרתה, במראות הנשקפים לעדשת המצלמה שהוצבה על-פני רכבת נוסעת.⁵³

52. ארוורד מויברידג', למשל, הנציח לראשונה בתמונות נעות את רצף תנועות הדהרה. רגה, שהיה בעצמו צלם נלהב, עקב בחקרנות בלתי נלאית אחר תנועת הסוס (או הבלרינה) כרגע המושהה. ראו א' פאנובסקי, "על הסרטים", בתוך הלגה קלר, עולם כדים: אנתולוגיה לאמנות הקולנוע (תרגם אהרון אמיר), עם עובד, תל-אביב 1974, עמ' 237-248. (להלן עולם כדים).

53. פאנובסקי, שם; נ' ביארומנטה, "הערה על הסרטים", עולם כדים, עמ' 302-308; א' פיצי'ל, "ראייה במצלמה", שם, עמ' 237-248.

להשלכות האומנותיות של התפתחויות טכנולוגיות אלו הייתה וישנה עד היום נגיעה פסיכולוגית ישירה גם לסוגה האוטוביוגרפית. מטכנולוגית הצילום, שסיפקה לאדם ידע אובייקטיבי חדש על המציאות, צמחו אמנויות הצילום והקולנוע. גם הן, כמו הכתיבה האוטוביוגרפית, מטלטלות בין משאלות אסתטיות לבין המשאלה להקפאת העולם החיצוני ולהשבתו של העבר, המתגשמת לעינינו בחסד הטכנולוגיה.⁵⁴ בהן, כמו בכתיבה האוטוביוגרפית, ניכרת תשוקתנו הכמור-רליגיוזית להתבונן בשרידי עברנו, כגון אלבומי תמונות המשפחה שאנו הופכים בהם כבשרידים קדושים. זהו פן נוסף של הסתירה בין ההיסטורי לאסתטי ב"מקדמות", כשהכותב אינו מכריע בין הקטבים, ולעיתים אף כמה לסינתזה ביניהם.

54. ד' באזין, "הווייתה של הרמות המצולמת", שם, עמ' 242-255.

ה. משול עול אידאל הייצוג של הממשות

הקטע האחרון שבו אדון שב גם הוא לאותה סתירה, ואף הוא מנוסח כמשל. אפשר ללמוד ממנו על מידת מודעותו של הכותב לסתירה ועל עיסוקו בה, ולראותו כניסיון להבהיר את ההיגיון שבה ולהכילה, אך בד בבד גם להתחמק ממנה. מדובר בהרהורים על משמעות הכתיבה המלווים, ספק בעבר ספק בהווה הכתיבה, במראה מרהיב של שיח ורדים. מתוכם מתנסח אידאל על אופן קליטת העולם וייצוגו:

לנסות כל הזמן אם אפשר בכת אחת גם לראות את כל גופיך לבן אחד אצל כל גופיך לבן אחד וגם את כל הלבן המלוכד ללבן שלם אחד.⁵⁵

55. מקדמות, עמ' 126.

זהו ניסוח של משאלה לראייה סינכרונית של הממשות, שאינה מחמיצה את החלק מפני השלם ולא את השלם מפני החלק, משאלה לייצוג המבטא בעת ובעונה אחת אמת כוללת טהורה, לצד אמת הממשות החומרית. זוהי, לכאורה, תמצית הפואטיקה הדיאלקטית של "מקדמות", הנעה בין ייצוגי עבר המבוססים לעיתים על עומס פרטים היסטוריים יובשניים, לבין נסיקות חדות מהם והלאה אל ה"גבהים" המיתיים. אך בפועל היא מצביעה על היעדרה של הסינתזה המיוחלת, על מתח מתמיד בין הנהייה אחר יפי הקונקרטי לבין ההסתלקות אל האחד השלם, על דחייה הדדית.

אם נסכם את כלל ההשגות שהבאנו כאן, נוכל לומר שהכותב מציג בפנינו שתי אמיתות סותרות על אודות הממשות ועל ייצוגיה האמנותיים. האחת מצטיינת באידיאליזם רומנטי – היא מופשטת, אסתטית מעיקרה, וגלומה במיתוס האדמה של "מקדמות". בתנועתה המחזורית והנצחית היא מגמדת את האדם ותרבותו. לאורה מאבדים הזמן והמקום הקונקרטיים את חשיבותם, והתפיסה ההיסטורית הנמתחת על הציר שבין העבר לעתיד מתגלה כאשליה, אם לא כהיבריס כוזב. תפיסה זו מייחדת את האמנות מכל מפעלי האדם, ומצביעה על האמן כ"בעל העין הרואה", ועל יצירתו כנותנת ביטוי לראייתו הנבדלת. היא מקעקעת את זהותה האוטוביוגרפית של היצירה "מקדמות" מכיוון שערכי האמת שלה שונים לחלוטין מהמוסכמות של הסוגה – ייחוס ערך של אמת למיתוס יותר מאשר לעובדות האמפיריות. היא מעמידה במרכז את יפי טבע האדמה מכאן ואת האמן השר לה הלל מכאן, ובכך היא פוסחת על ההיסטורי ופונה לעבר האלגורי.

מנגד, מתבלטת עמדתו האחרת של הכותב, שניתן לראותה כגלגול מחשבת-ישו של מיתוס האב, להבדיל ממיתוס האדמה. היא מחויבת לממשות של זמן ומקום קונקרטיים, שלתפיסתה הם המקור לכל. התרבות ובניה הם תולדה של נתונים חומריים ושל מכניזמים אידיאולוגיים קונקרטיים. האמן הוא יליד נוף מולדתו, והאסתטי אינו מרחף לו בספירה שכנגד המכחישה ממשות זו, אלא טבוע בחותם חומריותה. מעמדה זו, המייחסת משקל מכריע לממד ההיסטורי של חיינו, מתבקשת התייחסות אחרת של האמן להצגת המציאות בכלל ולהצגת סיפור חייו בפרט. להבהרת הדברים נשוב ונזדקק להכרזתו של הסופר: "כמה מופלא כל זה ועד כמה מרגש לדייק בכל פרטי הפרטים". מן ההכרזה משתמע מה שעולה מהיצירה "מקדמות" כולה – שהממשות החומרית, על עושרם הבלתי נדלה של מרכיביה ועל הדינמיות שלה, מפעימה את הכותב לא פחות משקוסם לו מיתוס האדמה. יותר מכך – ראוי לומר, גם אם לא כאן המקום לבסס טענה זו, שיופיו של מיתוס האדמה של "מקדמות", על כל חושניותו המופלאה, הוא מופשט ומרוחק מאוד, מצמית, וקשור אל יצרי מוות הנאבקים במיתוס הסתיו של הסופר עם יצרי החיים וחדוותם. ההיסטוריה הצינונית ולידתו של האמן ושפתו ברחמה הן, על כן, פלאיות עבורו לא פחות מהעלילה המתנהלת מאז ומעולם בין השמיים השרועים מעל והאדמה שמתחת. הן רוויות חיים גם אם סופן מפלה, כהשגתו של הכותב.

עמדה זו עשויה ליצור רושם שלפנינו סופר השבוי בקסם הממשות וההיסטורית, כפי שהתגלמה לעיניו בימי הבראשית של הצינונות, ושמכאן נולדה כוונתו האוטוביוגרפית "להקים את ממשות הדברים עד לדיוקם הגמור". אכן, מרבית הקטעים שאליהם התייחסתי ממחישים את דרכי המחשבה העולות מכוונה זו, אלא שכידוע, קסמי התיאורים המיתיים, המכחישים אותה כביכול, בולטים לא פחות. כן בולטת התנועה המתוחה בין אלה לאלה, שממנה מתרקמת ועולה הסתירה הפנימית המכוננת את "מקדמות".

סוף דבר

האם, בסיכומי של דבר, ישנה ב"מקדמות" הכרעה באשר לעמדתה כלפי הממשות ובאשר לזהות הסוגה של היצירה? אפשר להצביע על ניסיון כזה בממד התמטי. ראוי לציין, שקיימת כאן השגה על אפשרות של סינתזה גואלת בין ההיסטוריה האנושית לטבע הבראשיתי, וזו נרמזת בתיאורים המופלאים של צמיחת עולמו הקטן של האדם בתוך המרחבים הספק־מאיימים ספק־מפתים המקיפים אותו. כוונתי לקסם שמהלך עלינו הכותב בתיאורי תל אביב הקטנה, קסם המקשה עלינו לתפוס את תבוסת הצינונות כהתפתחות דטרמיניסטית.

השגת הכותב על אפשרות של סינתזה מקבלת גם ביטוי מפורש יותר. מדובר בתמונה אפיפנית בדויה שבה מתגלים לעין האב, החורש את אדמות חולדה, האדמה ולשד האדמה בכל יופיים וחושניותם:

יפי הרגבים, למשל, כשהם עולים אחר סכין המחרשה ומתהפכים מכבשון ההידוק שהודקו ופתאום והם מתנצנצים אל אור השמש בניחוח טריות כזו ובהתבררות כזו כפי שמעולם לא היית משער וכפי שאינך חדל מלהתפעל ומנסות לדמות למה הדבר דומה, או כאילו לא ייתכן היות שני הדברים יחד [...] גם התנגדות האדמה לביתוקה, וגם היפתחה ליפי חידושה [...] אלא שייכתנות הלא ייתכן הזה לא היתה מתממשת [...] אלמלא ידיו של אבא המעיקות על ידות המחרשה.⁵⁶

56. שם, עמ' 23-24.

גם לתיאור הזה מוענק ממד אלגורי: "אינך חדל לדמות למה הדבר דומה". הוא דומה לחזון גאולתו של האדם בתוך ההיסטוריה, כשיופי, ארוס, טבע והיסטוריה הופכים לאחד בחוויית האדם. אפיפניה זו טבועה בחותם תורתו של א.ד. גורדון, ובמיוחד בחיבורו "האדם והטבע".⁵⁷ לאורה עיצב הכותב את עלילת אביו והאבות המייסדים כולם; מולה תיאור את העלילה הצינונית כעלילת החמצה, אבל גם כזו שכוונה, אף אם לרגע בלבד, שיווי משקל הרמוני בין האדם לטבע. גם בלי להיכנס לפרטיה של תמה זו, ולמקומה במבנה של "מקדמות", ניתן לומר כי עצם נוכחותה מעידה על ניסיונו של

57. כתבי א.ד. גורדון ב, במיוחד עמ' 50-51.

הכותב לרכך את הסתירה המהותית ביחסו להיסטוריה בכלל ולחוויה הציונית בפרט. ועם זאת, המשקל שהוא מעניק לייצוגם של תהליכים דגנרטיביים של החברה הציונית הארץ-ישראלית, במיוחד בפרק האחרון, והעיונות שהוא מעמת אותם שם עם פלאי הטבע מכאן, ועם שיאי היצירה האמנותית מכאן, ממחישים כי הסתירה בעינה עומדת.

ניסיון מבני להכריע בשאלת זהותה של היצירה "מקדמות" ויחסה להיסטוריה מצוי בפואטיקה של חתימת "מקדמות", "מאחר". לאחר משחק דרמטי במציאות באשר לכוונתה הז'אנרית, שהתנהל לכל אורכה, וכנזכר – התבטא גם ביחסים הדקדוקיים החמקמקים בין הגיבור למספר, נדמה כי חל בסימומה מפנה. אף כי הסופר נמנע עדיין מן השימוש בגוף ראשון, הוא חושף את עצמו ככותב, ומבסס את זהותו כילד, באמצעות ההצהרה המסיימת: "ועל המגרש הזה החדש שעל גבול כל הפרדסים הנה הולך לקום הבית, ששמו ייקרא עליו מעתה פשוט, רחוב מוסקוביץ 14. קיץ 1991".⁵⁸ כך מזדהה המספר בפנינו באמצעות כתובת ביתו, שאינו אלא בית אביו. זהו הבית שחבלי הקמתו שימשו שלד עלילתי לחמשת פרקי היצירה, שסיפור הקמתו ב-1929 והחיים שהתנהלו בו מאז, במשך "ששים וארבע שנים טובות ולא כל כך",⁵⁹ נדחסו באירוניה כאובה לתוך שישים וארבע שורות החתימה. שישים וארבע שורות אלו רומזות לנו, אולי, גם על מה שהאיץ בסופר בכותבו את "מקדמות" – המוות הקרב של דור שלם, ועמו הבית, כמו הכותב עצמו. במקביל לתיאור המאמצים של אבא ואמא "לקום ולהתחיל מחדש" ולבנות את ביתם, הן משרטטות בפנינו את הכרוניקה המדויקת של מיתות בני הבית. אליה מתווסף הדיווח על מכירת הבית להריסה. דיווחים אלה מציגים את "מקדמות" כיצירה שאמורה להנציח את קורות המשפחה, ואולי גם לחתום סוף סוף את כובד השפעתה על הסופר.

לנטייה מפתיעה זו לחשיפה ישירה, המנוגדת כל-כך לאופייה המתחמק של הכתיבה עד כה, ישנה השלכה מבנית על היצירה כולה. היא מציבה במרכזה, ברגע האחרון, לא את הנרטיב הסגור המהוקצע לתלפיות אלא את הכותב וכתובתו. לפתע מתגלה "מקדמות" כאקט של דיבור רציני, שנועד להעניק לכותב כתובת במקום זו שההיסטוריה, לתחושתו, גזלה ממנו באופנים רבים. לפתע מתברר שהעניין העיקרי הוא ביצירה הספרותית כתחליף לבית, על כל הסמליות המשתמעת מכך לגבי עמדת הסופר לעת זקנה כלפי הבית הציוני. חשיפה חריגה זו מקבלת נופך דרמטי נוסף גם בתפקידה כאקורד הסיום, וגם משום הנימה האלגית שלה, המבכה את מותו של עולם המזוהה עתה במפורש כעולמו של הכותב. כל אלו יחד הופכים את חתימת "מקדמות" לנקודה הארכימדית שלה, התובעת מאתנו לפרשה כאקט אוטוביוגרפי. ולמרות הכל, אין בכוח חתימה דחוסה זו, שהיא מהקטעים היותר מופלאים של "מקדמות", אלא להבהיר לנו את עוצמת הסתירה בעמדתו של הסופר כלפי המציאות ההיסטורית. היא מעצימה את כל מגוון הנימוט שאפיינו את קולו לאורך היצירה :

58. מקדמות, עמ' 231.

59. שם, עמ' 230.

בית חדש שיעמוד שם על תילו ששים וארבע שנים טובות ולא כל כך, עד שיימכר להריסה, ושלוש עשרה שנה לאחר שייבנה האח בן שלשים, וחמש עשרה שנה לאחר בנייתו האב בן [...] וארבעים ותשע שנים [...] האם בת [...] יהיו מוצאים ממנו על מיטת דרכם האחרונה [...] אלא שכל זה כעת בערב ראש השנה, כעת כשהיום והלילה הולכים ומשתווים, כעת כשהזריחות מופלאות והשקיעות נהדרות, כל זה לא ידוע עוד כמובן, ולא עולה כלל על הרעת, לאושרם, ובתום לב ובלי מחשבות [...] מרחיקות לכת יותר מיום התשלום הראשון של המשכנתא [...] כל דבר בעיתו במשך השנה הבאה עלינו לטובה.⁶⁰

60 שם, עמ' 230-231.

שורות אלה, כמו החתימה כולה, הן תמצית היצירה "מקדמות" על כפל פניה. גודל האומץ שנדרשו לו הראשונים, דוגמת אביו, לקום מעפר ולשוב ולבנות את ביתם, שב ומתואר בה. היא חוזרת ונאחזת בהווה שבתוך העבר, בחדוות היש, גם אם הוא זמני – בבית שנבנה על גבעת הכורכר שעל גבול הפרדסים; בשמחת שנות ההתבגרות של האח במקווה ישראל; במצלמת הקודאק שקיבל הכותב בברי-המצווה. כנגדם היא משמיעה את הקול האירוני של מי שיודע עתידות, אבל גם את חרדתו ואת רחמיו הגדולים כלפי מי שעדיין אינם יודעים, לאושרם. ועם זאת, היא חוזרת וחושפת לפנינו את נטיית הסופר להימלט מגורלם ומפני מה שחזק מכל – כליית כל מאמצינו – אל חיק ההרמוניות המופלאות-אדישות של מהלכי הטבע. אפשר לראות בנטייה זו אופן הכלה של סתירה פנימית כואבת, וגם – אם נרצה – בריחה מכובד המציאות ההיסטורית בכלל ומכובד התוצאות של הניסיון הציוני בפרט. מכל מקום, חתימה זו, על כל גווני נימותיה, שבה וממחישה כי דווקא אותה סתירה בעמדת הכותב כלפי הממשות וההיסטורית חייבת להיות נקודת המוצא לקריאתנו ב"מקדמות".

המעגל הריק:

זיכרון השואה ובעיית הייצוג:

W או זיכרון הילדותי לז'ורז' פרק*

שירה סתיו

בְּנֵי רֵץ אֵלֵי וְאוֹמֵר לִי: בְּנֵי.
אֲנִי אוֹמֵר לְאָבִי: שְׁמַע, בְּנֵי, אֲנִי.
אָבִי רֵץ אֵלֵי וְאוֹמֵר לִי: אָבִיא,
שְׁמַעְתָּ? הוֹקֵם לְנֹו זְכָר וְשֵׁם.
אֲנִי רֵץ אֵלֵי וְרוֹאֶה: אֲנִי שׁוֹכֵב
כְּרָגִיל, פְּנֵי אֶל הַקִּיר, וְרוֹשֵׁם
כְּגִיר עַל הַקִּיר הַלְכֹו
אֶת שְׁמוֹתֵיהֶם כְּלֵם, לְבַל אֲשַׁכַּח
אֶת שְׁמִי.
דָן פְּגִיס, "יוחסין"

המתוודע לספרו של ז'ורז' פרק (Georges Perec) "W או זיכרון הילדות"² עשוי לגלות ספר שאין בו מנוח. ספר לקרוא בו טוב ושוב, ולנסות לעמוד על טבעה של הפעולה הפיזית הקשה שהוא פועל על הקורא בכל פעם. כמו תסמין של טראומה, מופיעה טבעת חנק המתהדקת על גרונו של הקורא מדי הגיעו לעמודים האחרונים כמסגרת שדרכה ניתן לבדוק כל טקסט העוסק בשואה. הנחות היסוד התיאורטיות הופכות לתחושות יסוד. במוטו לספרו מצטט פרק את רמון קנו: "ערפל טרוף דעת זה, שצללים רוגשים בו, איך אוכל לפזרו?" שאלה זו מכוונת גם את הדיון שלפנינו.

ליצירתו של ז'ורז' פרק לא ניתן להתייחס מבלי לתארה על רקע חברותו בחבורת "OULIPO" — Ouvroir de littérature potentiell (ספרות פוטנציאלית), חבורה של כעשרה סופרים, חוקרים ומתמטיקאים שהתכנסה בפריס החל מ־1960 והתמקדה בשפה כחומר הגלם של היצירה הספרותית. החבורה, שנמנו עמה גם איטלו קאלווינו ורמון קנו, ניסתה להחיל על השפה אילוצים צורניים או מתמטיים מתוך עניין ביצירות שיווצרו על-פי כללים שרירותיים ולא מתוך השראה. הרעיון המרכזי של החבורה היה, כי האילוצים המלאכותיים שהיוצר כופה על עצמו

* תודתי נתונה לפרופ' לנה שילוני, שבזכותה נפגשתי לראשונה עם יצירתו של ז'ורז' פרק, ולד"ר מיכל בן נפתלי, שממנה למדתי על בעיית הייצוג. בלא הבינה שהעתירו עלי לא היה מאמר זה נכתב.

1. דן פגיס, כל השייכים, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים 1991, עמ' 167.

2. ז'ורז' פרק, W או זיכרון הילדות (תרגום אביבה ברק), הקיבוץ המאוחד וסימן קריאה, תל-אביב 1991 (להלן פרק). הספר יצא לאור לראשונה בפריס בשנת 1975.

עשויים לשחרר את דמיונו מכבליו ולעורר אופני ביטוי מקוריים.³ פרק
היה הבולט בין ה"משתעשעים" באילוצים אלה. בין השאר הוא ידוע
בכתיבת הפלינדרום הארוך ביותר בשפה הצרפתית, והרומן "ההיעלמות"
(La Disparition), רומן בן יותר ממאתיים עמודים שהאות e, האות
השכיחה ביותר בצרפתית, נעדרת ממנו.

חבורת אוליפו מייצגת חלק קטן מתפנית רחבה שחלה בספרות הצרפתית
שלאחר מלחמת העולם השנייה. תפנית זו באה לידי ביטוי בעיקר באסכולת
"הרומן החדש", שפסלה את מסורות הכתיבה הישנות וחיפשה דרכים חדשות
לביטוי ספרותי. מאוחר יותר תכנה אותה הסופרת נטלי סארוט בשם "עידן
החדש". זהו עידן שבו חוסר האמון הספרותי של המחבר ושל הקורא בדמויות
ובעלילה, אשר נבע ממשבר אמונה כללי-תרבותי רחב, היה בלתי נמנע.
נראה כי ספרו של ז'רז' פרק, "W או זכרון הילדות", נטוע בלב-לבה של
החוויה המשברית הזאת. הספר, הסובב, נוגע לא נוגע, סביב נושא השואה,
מהווה סמן מהותי בבחינת השבר דרך כמה מוקדים עיקריים, והם הכתיבה
האוטוביוגרפית, הזיכרון, העדות והלשון. מוקדים אלה מתקשרים בבידור
לשאלת אופני ייצוגיה ההיסטוריים או האומנותיים של השואה.

לספר שני חלקים, שכל אחד מהם מורכב משתי סדרות שפרקיהן
מופיעים לסירוגין. הסדרה הראשונה היא תחילתו של רומן הרפתקאות
בדיוני נוסח ז'ול ורן: גבר מסתורי, עריק מלחמה, נשלח לחפש אחר ילד
יתום, חירש-אילם, שנעלם בלב ים. הסדרה השנייה היא ניסיון לשחזור
אוטוביוגרפי של חיי פרק כילד עד לפרידתו מאמו שנשלחה לאושוויץ.
הסדרה השלישית, שהיא מעין אלגוריה על מחנות הריכוז, מתארת אי
בדיוני בשם "W" שכל תושביו חיים על-פי אידאל אולימפי ועוסקים
בספורט. הסדרה הרביעית ממשיכה את תיאור קורותיו של פרק כילד
בצרפת הכבושה, לאחר שדודתו אימצה אותו. זו מול זו מונחות כאן שתי
אופציות הכתיבה: הבדיון והעדות.

ברם, תכניתו הראשונית של פרק היתה ליצור שלוש סדרות אופציונליות.
בין הבדיון לעדות היתה אמורה להסתרג סדרה נוספת, שפרק כינה
"אינטרטקסט", כתיבה מטא-פואטית אשר תדווח על הקשיים בכתיבת
הרומן. על-פי עדותו של פרק עצמו, כתיבת הספר היתה הדבר הקשה ביותר
שעשה מעודו. הספר נכתב בהפסקות, קטעים-קטעים, במשך כחמש שנים,
שבמהלכן סבל ממחסום יצירתי ממושך, שבעקבותיו אף נזקק לטיפול
פסיכואנליטי.⁴ תכנית ה"אינטרטקסט" ירדה מן הפרק במהלך הכתיבה,
אולי משום שגם בלעדיה מועברת היטב חוויית הקושי שאינה נותרת
חווייתו של הכותב בלבד; היא פועלת גם על הקורא.

אך מהו אותו קושי? הוא נעוץ בכל אותן שאלות הנוגעות לבעייתיות של
ייצוג השואה, שאינה חדלה להעסיק פילוסופים, חוקרים והיסטוריונים,
בעיקר בשלושת העשורים האחרונים. הללו מגלים אי-שביעות רצון מן
הכיוונים שאליהם עלול השיח על השואה וייחודיותה להתקדם, החל
בשטף פוסט-מודרניסטי שבו "הכל הולך" ("Anything Goes") וכלה

David Bellos, *Georges Perec: a Life in Words*, David R. Godine
(Publisher), Boston 1994, pp.
450, 455, 538, 542. (להלן Bellos).

בהשכחה מוחלטת. הנחת היסוד העומדת בבסיס הדין שלהם היא, כי אין בידינו כלים מספקים כדי לייצג את השואה ולהבינה. גבולות הייצוג וההבנה, הקיימים בין כך ובין כך, עשויים להיות קוגניטיביים, דמוניים, אסתטיים או מוסריים, והם ההופכים למוקד השיח. ניתן אם כן לזהות פיצול בין שתי עמדות מרכזיות: האחת גורסת כי יש בידינו מצאי הולם של מושגים, אך עלינו לכופ אותם לאילוצים מוסריים תוך שמירה על ייצוגה של השואה כייחודית וחד-פעמית. העמדה האחרת, עמדה רדיקלית שמייצגיה הם בעיקר ז'אן פרנסואה ליוטאר ולורנס לאנגר, גורסת כי ייצוג השואה נתקל בגבולות קוגניטיביים, שכן לאחר השואה השתנה העולם הקטגוריאלי שלנו ושוב אין באפשרותנו להשתמש שימוש הולם בלקסיקון הישן. בדברנו על השואה אנו עוברים אל תחומו של הזר והמזר, וקיימת סכנה של ריכוך או של הסתרה בפמיליארציזה של תחום זה באמצעות מצאי המושגים הישן.

בספרו "היידגר והיהודים" מציג ליוטאר טענה חריפה ורדיקלית: לייצוג השואה חלק בתהליך היסטורי של שכחה והשכחה, גם אם עומדות מאחוריו כוונות טובות ומוסריות. אושוויץ נתפס כאירוע ראשיתי, בלתי הפיך, מודחק. אם כל עיצוב ייצוגי של הדחקה ראשיתית (בפסיכואנליזה) מהווה סילוף של מה שהודחק, הרי שההנהרה והרציונליזציה של אושוויץ באמצעות מצאי המושגים הקיים מביאות לצמצומו, לסילופו ואף להשכחתו.⁵ הפסיכואנליזה הפרוידיאנית העוסקת בטראומה הקדם-מקורית, זו הכרוכה בנרטיבים היסודיים של האישיות, בנרטיבים אקטואליים המשקפים משהו שקרה למעשה, או בנרטיבים שמשקפים משהו שהסובייקט פינטז, מתארת מהלך משולש: ראשית, הלם, ללא מודעות לפגיעה. שנית, פגיעה (סימפטום) ללא מודעות להלם, ולבסוף – מודעות לכך שיש "משהו", אך חוסר יכולת לומר מהו הדבר. האנליזה, אפשרות הייצוג, מספקת למטופל מנגנון הגנה בכך שהיא מסלפת את המערכת הזאת באמצעות ארגון נרטיבי וכרונולוגי. כך גם הכתיבה ההיסטורית והנרטיבית, המעניקה למסה חסרת הצורה סדר מנומק ומקום מוסבר. בניסיון לייצג את אושוויץ, לנכסו ולהפכו למובן, ניתנת לגיטימציה לשכחה, כי רק מה שנחקק בזיכרון ובתודעה יכול להישכח. לעומת זאת, מה שאינו מתנסח ואינו מיוצג אינו יכול להישכח, לשכחה אין בו אחיזה, הוא נשאר תמיד כפצע פתוח.⁶ לפיכך, עלינו לזכור ולהזכיר את הנשכח כנשכח. דרך כתיבה המודעת לבעיות הייצוג, באמצעות ייצוג חוסר האפשרות לייצוג, ייצוג המציג את המגבלות של עצמו, ייצוג המציג את הפרובלמטיקה עצמה.

5. מיכל בן נפתלי, "ליוטאר ו'היהודים'", תיאוריה וביקורת 8 (1996), עמ' 160.

6. Jean-Francois Lyotard, "Heidegger and 'the Jews'" (trans. A. Michel), University of Minnesota Press, Minneapolis 1990, pp. 16; 26.

א. משבר האוטוביוגרפיה

טענתו של ליוטאר מהותית להבנת ספרו של פרק. החלקים בספר המוקדשים לניסיון השחזור האוטוביוגרפי אינם אלא תיאור של כישלון:

כישלון השחזור, כישלון הייצוג. המספר נאחו לשווא בתצלומים ובמסמכים ישנים, בקרעי זיכרונות סותרים ובעדויות מטושטשות של קרובי המעטים. כל דבר שנכתב מוטל מייד בספק, חשוד כטעות, לפרקים אף משובש במקוון. פרק זורע ספקות וניואנסים ועורם אותם זה על גבי זה: הערות שוליים הבאות להפריך את המקור שאליו הן מתייחסות וניסוחים מערערי ודאות ("אני זוכר"; "אני חושב"; "אני משער"; "היום אני יודע"; "אני לא זוכר"; "אולי" וכדומה) נועדו לסכל את אפשרות הסקתה של אמת או של זהות ביוגרפית/היסטורית כלשהי ולהעמיד במרכז את חוסר האפשרות עצמה. פרק יודע שהוא אינו יודע, או זוכר שהוא אינו זוכר.

על רקע זה הופך הז'אנר האוטוביוגרפי שבו בוחר פרק לז'אנר בעייתי. האוטוביוגרפיה, סיפור־חיים המעוגן בעובדות המציאות, הוגדרה והובחנה בידי פיליפ לז'ן (Philippe Lejeune) כז'אנר אשר חותם חוזה של אמינות בין המחבר לבין הקורא ("החוזה האוטוביוגרפי").⁷ על פי לז'ן, ההבדל בין אוטוביוגרפיה לסיפור זיכרונות טמון בכך שכותב הזיכרונות מתמקד במסירת המאורעות והחויות של חייו, ואילו האוטוביוגרף אינו מסתפק בכך אלא מנסה לפרוש את פרשת התהוותו של ה"אני" הכותב. הסיפור האוטוביוגרפי הוא, לפיכך, בראש ובראשונה סיפור גיבושה וכינונה של הזהות העצמית, מעין תשובה לשאלה "מי אני?". פרק עצמו מבטא בספרו כוונה מעין זו:

שנים רבות ניסיתי [...] להתבצר במעמד, שאין בו כדי להזיק, של יתום, של מי שלא הרוהו, בנו של שום איש. אך הילדות אינה נוסטלגיה, אינה אימה, לא גן עדן אבוד ולא גיזת זהב, אבל אולי היא אופק, נקודת מוצא, מערכת צירים שחוטי חיי יוכלו למשוך מהם את משמעותם. [...] אין לי בריחה, אני חייב להעלות מתהום הנשיה את מה שזמן רב היה בעיני דבר שאין להשיכו; משהו שהיה, משהו שנעצר, משהו שננעל: משהו שהיה פעם והיום איננו עוד, אבל גם משהו שהיה כדי שאני עדיין אהיה.⁸

8. פרק, עמ' 19.

אך במהלך הספר הולך ומופר "החוזה האוטוביוגרפי" אשר נחתם בין פרק לבין קוראיו, שכן אין ספרו מציג את רכישתה של הזהות אלא את היעדרה או את אובדנה. הכתיבה פרגמנטרית, מפוצלת, לא אחידה, מלווה בריבוי גרסאות ובהערות שוליים, תיקון "טעויות" והשארה מכוונת של טעויות לא מתוקנות, פולמוסים על עניינים טריוויאליים לכאורה, ויותר מכל – היאחזות בפרטים, הנתפסת כניסיון נואש של הכתיבה להותיר חותם, או עקבות כלשהם, כדי שלא להיעלם ולהיבלע.⁹ במקום סיפור על כינון זהות מתקבל כאן סיפור על התפוררות, היעלמות ואובדן זהות. כל מהלך של רְקונסטרוקציה כמו מסוכל כאן מראש.

עם זאת, אף כי הטכניקה הפרגמנטרית יוצרת תחושה של איברים קטועים, הרי שפרק יוצר קשר מוסווה בין הסדרות. בסדרה הראשונה,

7. Philippe Lejeune, *On Auto-biography*, (trans. K. Leary), University of Minnesota Press, Minneapolis 1989.

9. טעם נואש זה ניכר גם בכתיבו האחרים של פרק. אחד מספריו מסתיים במילים: "לכתוב: לגנות בקפרנות לשמר משהו, לעשות שיסוד משהו: לקרוע כמה פתותים מדויקים מן הריק שמתרוקן, להותיר, אי-שם, איזשהו תלם, איזשהו עקב, איזשהו אות או כמה סימנים." "זרדי" פרק, חלל וכי: מבחר מרחבים (תרגום דן ראור ואוולין עמר), ככל, תל-אביב 1998.

10. Bellos, עמ' 554.

רומן ההרפתקאות הבדיוני הבלתי-גמור, יוצר פרק ליטרליזציה של פיצול ה"אני" הילד מה"אני" המבוגר. גספאר W ינקלר המבוגר מתעתד לצאת למסע חיפושים אחר גספאר הילד (הבחירה בשם "גספאר" אינה מקרית - הוא לקוח מסיפורו של קספאר האזור, היתום המפורסם, חסר השורשים והזהות, שאינו אלא מטפורה לדרך בה תופש פרק את עצמו, ואילו השם "W ינקלר" לקוח מאחת הדמויות בסרטו של פריץ לאנג על רוצח הילדים "M")¹⁰ כפי שפרק המבוגר, כותב האוטוביוגרפיה, יוצא למסע חיפושים אחר זהותו כילד. זהו ציור כפול של המהלך האוטוביוגרפי: הזהות השמית בין W ינקלר המבוגר ל'W ינקלר הילד היא וריאציה על הזהות השמית בין כותב האוטוביוגרפיה ל"אני" שמספר אותה. כך שאם נקבל את ז'ורז' פרק מן האוטוביוגרפיה כ"אגו", החלק המודע, הרי שאת W ינקלר נצטרך לקבל כ"אלטר-אגו" שלו, זה אשר מתכחש לזהותו האמיתית, זהות של ילד נטוש ואבוד, חסר-זהות. וכשם שזהותו של W ינקלר היא מפוצלת, או אבודה, כך בהכרח גם זהות המספר. פרק זורע יותר מרמז אחד לכך ששניים אלה הם למעשה אותה הדמות. הנה למשל מדברי W ינקלר:

זמן רב התחקיתי אחר עקבותיו של סיפורי, בדקתי מפות ואלמנטים ותילי תילים של כתבים גנוזים בארכיונים.

[...]

לפני ... שנים, בוונציה, אל מסעדה זולה בגטו היהודי, נכנס גבר שנראה לי מוכר. מיהרתי לקראתו, ממלמל כבר שתיים שלוש מלים של התנצלות. לא ייתכן שנתוהו ניצולים.¹¹

11. פרק, עמ' 9. ההרגשה שלי.

— אדוני רוצה ברצלס

— סליחה? אמרתי בלא להבין.

— ברצלס. ברצלס לאכול עם הבירה שלך.¹²

12. שם, עמ' 23.

ומדברי מספר האוטוביוגרפיה:

איני יכול להיעזר, כדי לאשש את זיכרונותי הבלתי מתקבלים על הדעת, אלא בתצלומים שהצהיבו, בעדויות ספורות מספור ובמסמכים פחותי ערך.¹³

13. שם, עמ' 19.

בגיל שלוש עשרה בריתי מלבי סיפור, כתבתי ואיירתי אותו. לימים שכחתי אותו. ערב אחד, לפני שבע שנים, בוונציה, נזכרתי לפתע שסיפור זה נקרא 'W'.¹⁴

14. שם, עמ' 13. ההרגשה שלי.

שם משפחתי הוא פרץ. [...] בהונגרית [...] מציינים כשם זה את מה שאנו מכנים 'ברצל'.¹⁵

15. שם, עמ' 42.

שמו של אדם הוא הוודאות הראשונית ביותר לגבי זהותו העצמית, אך פרק בוחר לטשטש ולערער ככל האפשר ודאות זו. בספרו הוא מקצה מקום נרחב לעיון בשמות - בשמו שלו ובשמות הדמויות האחרות. ריבוי

שמותיהם של הוריו מצביע יותר מכל על חוסר היכולת לייחס להם זהות אחת ברורה. האב הוא "ייצק-יודקו", "יצחק-יהודה", או אולי "אנדרה", או "איזי", או "איסי". הטעות המכוונת שעושה פרק בפירושו השם "יודקו" (הוא רואה בו "שם חיבה הנגזר מן המילה יהודי"¹⁶), היא אחת מן הדרכים להצביע על הקונפליקט בין האני היהודי לאני הצרפתי, העומד בבסיס בעיית הזהות. ערפול מעין זה סובב גם את שם אחיו של האב, אשר "נקרא, באופן לא פחות שרירותי, ליאון, אף כי בתעודת הזהות שלו הוא רשום כאליעזר". כך גם לגבי האם – סירלה, ססיל, או ססיליה (כשם אמו של גספאר W ינקלר הילד)? ולגבי הדודה – סורה או פאני?

16. שם, עמ' 20.

התהליך שבו השתנו שמות הדמויות היהודיות הוא גם התהליך אשר נטל מהן את זהותן. היעדר הזהות הברורה ניכר גם בדיון בשם משפחתו של המחבר: "שם זה מתייחד בחוסר התאמה קל בין איתו לכתיבתו בצרפתית", כותב פרק.¹⁷ כדי לבטא נכונה את השם "פרק" יש לאייתו Péric או Perrec, אך הכתיב בו נוקט פרק הוא דווקא Perrec. העובדה כי שמו של פרק אינו נכתב כפי שמבטאים אותו יוצרת תחושה של זרות לא רק בין הכותב לבין האחרים אלא בעיקר בינו לבין בני משפחתו, שהוא אינו שותף לתולדותיהם, לתרבותם, לאמונותיהם ולתקוותיהם, ובינו לבין עצמו. מה גם שאת כל השמות הללו, חומר הגלם הבסיסי ביותר של האוטוביוגרף, מוסר כאן פרק כנתונים המוטלים בספק.

17. שם, עמ' 43.

ב. משבר הזיכרון

הערפול האופף את פרשת השמות נמסר בספר בצורה עקיפה עוד קודם לכן, כאשר פרק מתאר את זיכרון הילדות הראשון שלו (כסופר בעל מודעות עצומה לאותיות כמסמנים, הזיכרון הראשון שלו הוא זיכרון של אות). בהיותו ילד זיהה את האות העברית פ', והוא קורא לה "גאמת או גאמל"¹⁸. בהערת שוליים הוא "מתקן" את הטעות ויוצר טעות אחרת – "אות שבנסיבות מסוימות יכלה להיחשב כ'מ' או כ'M"¹⁹. צורתה של האות המצוירת היא "צורת ריבוע פתוח בזוית התחתונה משמאל", והזיכרון כולו מלווה בתחושת "המשפחה במלואה ובשלמותה נמצאת כאן, מלוכדת סביב הילד [...] כחומת מגן בצורה". האות פ', המצוירת בגוף הטקסט, היא האות הראשונה בשם משפחתו של פרק, כפי ש"גאמת או גאמל" היא גימ'ל, האות הראשונה בשמו הפרטי (ובשמו של גספאר). האות פ' מזוהה כאן עם המשפחה, אותה "חומת מגן בצורה" אשר נפרצה, כמו האות, "בזוית התחתונה משמאל".

18. שם, עמ' 20.

19. שם, עמ' 21.

פרק עצמו אינו מזהה את פ' עם האות פ"א או עם האות הראשונה של שם משפחתו. זהו ייצוג נוסף של הניתוק בינו לבין משפחתו שאבדה ושל חוסר יכולתו "לזהות" אותם, להעניק להם זהות. במקום זאת הוא מזהה אות זו כאות הראשונה בשמו הפרטי (כלומר, היחיד תופס את מקום המשפחה) ומאוחר יותר מזהה אותה כאות הלטינית "M", שאינה אלא

האות הראשונה במילה "אמא" (בצרפתית, באנגלית ובגרמנית) וההיפוך הגרפי של "W". אט-אט משורטטת כאן מפה של רמזים: אובדן המשפחה, אובדן הזהות, אובדן האם, האי הטוטליטרי. זוהי מפה של אי אבוד, של רמזים שהרפרנט שלהם נעלם לעד, אשר חגה תמיד סביב משהו שלעולם אינו נאמר במפורש.

זיהוי האות המצוירת מתקשר אצל פרק לשני זיכרונות שונים – זיכרון עברי יידי של זיהוי אותיות עבריות מתוך עיתונים ביידיש, מכאן, והמשחק האהוב עליו, זיהוי אותיות לטיניות מתוך עיתונים צרפתיים, מכאן. כמו כן, הוא מקשר בין תמונת הילד המוקף במשפחתו ובין תמונתו של ישו (שגם היא "בדויה מלב"). משבר הזהות טמון, אם כך, בין השאר, גם בחוסר היכולת להכריע מהו העולם התרבותי שהמספר מתייך אליו – האם זהו העולם היהודי שאבד או העולם הנוצרי, אשר "תרם" במידה רבה לאובדנו. משבר זהות זה יוסיף להתפתח במרוצת חייו של הילד היהודי בבתי-ספר נוצריים, מוקף חברה לא יהודית.

על רקע זה חשוב לתאר את יחסו של פרק אל היהדות. שלא כרוב הסופרים היהודיים שלאחר המלחמה, אשר הנכחו ביצירותיהם את הניסיון היהודי, נוטה פרק להדחיק את הקיום ההיסטורי הקונקרטי של היהודים או להתעלם ממנו.²⁰ רק כאשר לקח על עצמו את המשימה האוטוביוגרפית, החל להתייחס לראשונה ליהדותו. עד אז, לא היתה יהדותו בעיניו אלא פרט אנקדוטי טהור, גנאלוגי וסתמי. עם כתיבת האוטוביוגרפיה החל פרק להתודע לכך שאותו "לא כלום" מהווה עבורו מטען כבד של היסטוריה, מטען המפתח באופן פעיל תחושה של הבדל. לא ההבדל מן הזולת הלא יהודי, אלא ההבדל המנתק את היהודי המתבולל מן העבר היהודי כולו, מחלק מעצמו: "במובן מסוים אני זר ביחס למשהו בי עצמי", אומר פרק, "במובן מסוים אני 'שונה', אבל לא שונה מאחרים, שונה מ'שכמותי'".²¹ (או כדברי דרידה: "יהודי הוא, אפוא, שמה האחר של אי היכולת היא להיות עצמך"²²). ובמילים אחרות: "למעשה היה זה [להיות יהודי] סימן של היעדר, של חסר (היעלמות הורי בזמן המלחמה), ולא של זהות, בשני מובני המילה [Identity, Identification]: להיות עצמך ולהיות כמו האחר".²³

Marcel Benabu, "Perec's 20 Jewishness", *The Review of Contemporary Fiction*, 13 [1] (1993), p. 79.

21. מרסל בנאבו מצטט את פרק, "מסלול פרק: מן הזהות היהודית אל 'האסתטיקה של החסר' (תרגום אולין עמר), המעודד 1 (1997), עמ' 51.

22. שם, שם.

23. שם, עמ' 52.

חוסר היכולת לרכוש זהות, להיות הוא עצמו או להיות כאחר, מתפתח אצל פרק לכדי כתיבה המטשטשת במכוון את דיכוטומיית הקורבן והתליין. לפחות בשלושה קטעים בספר מתוארים מקרים שבהם הוא מואשם בדבר מה, לכאורה על לא עוול בכפו: הקטע הראשון הוא סיפור הפלטה של הילדה הקטנה בבית-הספר, שפרק הילד נענש עליו בתלישת המדליה מחולצתו (מעין המחזה ילדותית לזיכרון יהודי כאוב של אנטישמיות צרפתית – משפט דרייפוס); הקטע השני הוא מקרה פציעת חברו ללימודים באמצעות מחליקי-סקי, שעל כך הוכה בפניו וצולק; הקטע השלישי מתאר את האשמתו בנעילתה של ילדה בחדר המטאטאים שבמעון

הילדים,²⁴ האשמה שלא היה מוכן להודות בה אף כי אין הוא מספק כל הסבר אחר למעשה. שלושת המקרים מציגים בצורה מטפורית את היסוסו של פרק בין פוזיצית התליין, המסב רע לסובביו, לבין פוזיצית הקורבן הנפגע. היסוס זה מצביע (מעבר לייצוגם העקיף של רגשי אשם חמורים) על הקושי בבחירת הקבוצה שאליה הוא משתייך, על היותו "לא כאן ולא שם", תלוי ועומד בין השתיים. הצגה כפולה זו של משמעות מלווה את כתיבת הספר כולו, והיא המתווה העיקרית של משבר הזהות. כזה הוא הספר עצמו, המצליב בכל אחד משני חלקיו שני סיפורים שונים, כך הוא הקונפליקט היהודי-נוצרי, כזה הוא סיפור חייו של פרק הילד הניתן בשתי סדרות, ומוכפל שנית בהקבלת סיפור חייו של גספאר המבוגר לסיפור חייו של גספאר הילד.

25. שם, עמ' 80-81.

כפילות זו מתבטאת גם באותיות אשר זוכות לדיון מפורט.²⁵ האותיות X ו-V מורכבות מהכפלתה של צורה אחת ומתקשרות לסמלים נאציים כמו ה-S.S. וצלב הקרס (ולמגן דוד המורכב גם הוא מצורה מוכפלת). החוקר מייקל שרינגהם מראה כיצד אצל פרק הופך ה-X, שבהופעתו האלמנטרית ביותר אינו אלא ספרה טהורה (הנעלם שבמשוואה), לסמל, לסימן, ל-MARK. ה-X תלוי בין החומריות של האובייקט הפיזי (מכשיר נגרות הקרוי "X") לבין האות X כסימן של היעדר, של מחיקה ושל קורבן (בז'רגון הפסיכולוגי). ה-X הוא גם סמל גרפי, שיכול להפוך לאותיות ולסמלים המוזכרים כאן, כמו גם ל-W ול-M (הדוגמות היחידות שפרק אינו מציין!). ה-X, ה-MARK, מעלים את W, ומתקשר אל היעלמותה של האם ("M"), אל גלגולו של הזיכרון בחומר, אל פעולת הכתיבה. כפי שמראה שרינגהם, נוצר כאן תהליך מעגלי, שבו הכישלון להנכיח מחדש את ההורים מוביל לחקיקת סימנים ועקבות וליצירת "ממנטו מורי" המנציח מחדש את קשריו של פרק אל הוריו. אך גם תהליך זה מחזיר את עובדת ההיעדרות, משמיד אותם שנית, שכן הדרך היחידה לייצגם היא על-ידי סימון היעדרותם. כל אחד מזיכרונות ילדותו של פרק מהווה מעין "X", משהו חומרי וא-חומרי גם יחד. כתיבת הזיכרון הופכת לסימון בדיו המספק עוגן, מקום של חקיקה לעקבות ההיעדר, שהכתיבה אינה יכולה לגאול, אך היא יכולה לסמן את מקומו לנצח.²⁶

פרק יוצר כך המחשה אישית, טרגית, לתיאורו של לאקאן את מערכת השפה כמערכת של מסמנים ריקים המנותקים מן המסומן שלהם.²⁷ חיפושיו הנואש אחר אותיות ומילים שיגשרו על הפער הבלתי נמנע בין המסמן למסומן, הופך לפעילות אשר מדגישה מחדש את ההיעדר. וככל שמודגשת ההיעדרות, כן עולה הזעקה נגד ריקנותם של המסמנים, והניסיון למלא אותם בתוכן מחודש באמצעות הזיכרון. אך הזיכרון אינו אלא המחשה נוספת לאותו סיפור לאקאניאני, ו-W או זכרון הילדות" הופך מסיפור של זיכרון לסיפור על זיכרון. הזיכרון, כתמה, נעוץ בלבה של חוויית השבר, הקריעה, הניתוק וההיעדר. בספרו "Les Lieux De Memoire" מציג פייר נורה את המעברים שידע ייצוג הזיכרון עם עליית המודעות לחווייה המשברית: "זהו רגע תפנית, שבו תודעת ההינתקות מן העבר מעורבת

Michael Shringham, *French. 26*
Autobiography: Devices and
Desires, Clarendon Press,
Oxford 1993, p. 326.

Jacques Lacan, *Ecrits. 27*
— *a Selection*, W.W. Norton
& Company, London and
New-York 1977, p. 104
למעין הראל.

28. פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום" (תרגום רבקה ספיבק), זמנים 45 (1993), עמ' 6 (להלן נורה).

29. שם, עמ' 7.

בתחושה של זיכרון קרוע; אבל רגע שבו הקרע מעורר עדיין די זיכרון כדי שתעלה שאלת גלגולו של הזיכרון בחומר²⁸. בעבר היתה הלימה בין הזיכרון להיסטוריה, עד שנקרעו זה מעל זה והפכו למושגים מנוגדים. הזיכרון החי, הזורם, הספונטני, אינו צריך לסימנים, למרחק, לאמצעות. אלה הם כליה של ההיסטוריה, אשר מבקשת להדחיק את הזיכרון הספונטני עד שהוא נזקק לייצוג חומרי, לקיבוע היסטורי, במחוזות הזיכרון. ייצוג זה מסמן את קצה של מסורת הזיכרון, שכן "זמנם של מחוזות הזיכרון הוא אותו רגע, שבו הון עצום, שחווינו אותו באינטימיות של הזיכרון, נעלם, כדי שלא לחיות עוד אלא במבטה של היסטוריה שכוננה מחדש"²⁹.

על מתח זה שבין ההיסטוריה לזיכרון הנבלע בה, מעיד גם פרק:

שנים רבות התנחמתי במחשבה שאין לי היסטוריה: האובייקטיביות היבשה שלה, ודאותה המדומה, תומתה וזכותה סוככו עלי, אבל מפני מה סוככו עלי אם לא מפני ההיסטוריה שלי, מסיפור חיי, מן ההיסטוריה המיוחדת לי, אשר לא הייתה, כפי הנראה, לא יבשה, לא אובייקטיבית, לא ודאית לכאורה, ואף לא תמה וזכה?
'אין לי זיכרונות ילדות': ניסחתי טענה זו בביטחון, במעין קריאת יגור כמעט. לא היה עלי להיבחק בשאלה זו. היא לא נכללה בתכנית הלימודים שלי. הייתי פטור ממנה: היסטוריה אחרת, ההיסטוריה בהא הידיעה, ההיסטוריה וגרונה,³⁰ כבר השיבו במקומי: המלחמה, המחנות.³¹

30. פרק יוצר כאן משחק מילים בצרפתית, המבוסס על ההבחנה בין histoire (סיפור) ל-Histoire (היסטוריה), ועל שם האות H, הוזה בהגייתו למילה hache, שפירושה גרזן: ההיסטוריה בה"א הידיעה כמו קרעה את הזיכרון במכת גרזן.
31. פרק, עמ' 13.

פרק מפליא לתאר כאן את היבלעותו של הזיכרון האישי החי בהיסטוריה. זוהי היבלעות המתרחשת גם במישור המטפורי וגם במישור הממשי: ההיסטוריה הכללית פוטר את המספר מן ההיסטוריה האישית (זיכרונות הילדות), משום שהיא משמידה לא רק את הזיכרון אלא גם את כל מה שהיה יכול ליצור את קיומו. מתוך תודעת שבר זו, מתוך היעלמות אפשרות קיומו של זיכרון אמיתי, זה הנובע מן ההרגל ומן הרפלקס, עולה הצורך בייצורו של זיכרון רצוני, מודע ועקיף, זיכרון "ארכיוני" הנסמך על דיוק הסימנים וחומריות השרידים. שוב לא ניתן לממש את חיזיון הזיכרון נוסח פרוסט, זה אשר מקים את העבר לתחייה, כמו מעולם לא עבר באמת. "הגענו", כותב פייר נורה, "מן המושג של עבר נראה אל עבר בלתי נראה; מעבר לעבר שנחוה כשבר; מהיסטוריה שחיפשה את עצמה ברצף של זיכרון, אל זיכרון שמשתקף בשבר של ההיסטוריה"³². תודעת השבר הופכת כל סימן אפשרי לעקבות, למחוז זיכרון.

32. נורה, עמ' 12.

בעקבות זאת, פרק לא רק נזקק להסתמכות על מסמכים ישנים, על תצלומים מצהיבים ועל עדויות ספורות, אלא גם נאלץ, במידה רבה, "להמציא" לעצמו זיכרונות או לנכס זיכרונות של אחרים. גלגולו של הזיכרון בחומר בא לידי ביטוי בשני אופנים: החומר "הארכיוני" המועט והלא מספק, וכן גופו של פרק עצמו ההופך לחומר שבו מתגלגלים זיכרונות

של אחרים. אחד הזיכרונות הללו הוא זיכרונה של תאונה במסלול סקי, שבעקבותיה נשברה לכאורה ידו, ולימים מתברר לו כי תאונה זו אירעה לידידו פיליפ. על זיכרון אחר, נפילה ממזחלת שלג, הוא מעיר: "איני יודע אם חוויתי תאונה זו על בשרי, או אם, כפי שכבר נוכחתם לדעת בהזדמנויות אחרות, בדיתי אותה מלבי או שאלתי אותה ממישהו אחר".³³ אין זה מקרה כי הזיכרונות הבדויים או המושאלים הם זיכרונות של תאונות ושל שברים: "אני מיטיב עתה להבין מהו הדבר ששברים אלו [...] שימשו לו תחליף, גם אם אני סבור היום שמתפורה זו אין בה כדי לתאר את מה שבאמת נשבר אז, ושלא היה כל טעם לקוות להכילו בדמות איבר בלתי קיים".³⁴ בפרטים המועטים וחסרי הוודאות שמספק החומר הארכיוני, ובזיכרון של תאונות מומצאות, יכול הזיכרון להסתמך רק כשבר, כחור או כפער. אין הוא קיים כשלעצמו; הוא קיים רק במידה שבה גבולותיו מסמנים את היעדרו.

הדרך שבה מסמן פרק את היעדר הזיכרון החי והאישי, את גבולותיו של ייצוג הזיכרון, מוטמעת היטב גם במבנה של הספר. המבנה המפוצל והמסורג אינו בא אלא כדי להתנגד לכל מהלך של כרונולוגיזציה שהקורא עלול להפעיל. תודעת הזמן הנבנית כאן נועדה להנכיח את חוויית היעדר, במקום ליצור תחושה של התקדמות והתפתחות באמצעות רצף כרונולוגי. זוהי תודעת זמן כגון זו שכינה לורנס לאנגר בשם "Durational Time" – "הזמן המשכי". על סמך תיעוד בוודאו של ראיונות רבים עם ניצולים עדים, מגדיר לאנגר את עדות השואה כעדות שמוצאה בזיכרון "משכי", נוכח תמיד, אשר אינו מאפשר לכרונולוגיה למחוק את הניסיון בלא שתותיר עקבות. לאנגר, בעקבות ליוטאר, מבקש להדגיש כי אין להשיב את הנעלם, אלא רק לשמור על הנשכח כך שיישאר בלתי נשכח. שמירה זאת יכולה להיעשות באמצעות "הזמן המשכי", זמן המתנגד למאמץ הכרונולוגי לפתח סופיות, הבנה ואישוש. "היה אושוויץ", כותב לאנגר, "והיה 'האחר-כך'. אך עד שלא נבין כי שני המונחים הללו אינם מייצגים כרונולוגיה, לא נוכל להיכנס אל התהום הקרויה אושוויץ".³⁵ אושוויץ מסמן פיצול ולא המשכיות.

לאנגר מבסס את הקטגוריה שלו רק על עדויות הניתנות בעל-פה. לטענתו, ייצוגן של עדויות אלה במדיום הכתיבה עלול לכפות עליהן כרונולוגיזציה.³⁶ דומני כי כתיבתו של פרק מפריכה את טענתו של לאנגר. אמנם, סידור הספר במילים ובמשפטים כופה עליו ליניאריות, אך כל תהליך הקריאה מממש, למעשה, התנגדות לקריאה כרונולוגית. החילופים התדירים בין סדרות הספר השונות נוגדים את הרגלי הקריאה, שוברים את האינרציה וכופים על הקורא "התעמלות מנטלית".³⁷ שיטת הערות השוליים, שחוזרת על עצמה בסדרה הראשונה של זיכרונות הילדות, היא רק ביטוי אחד לשבירת הרצף. כאן מפתח פרק מנגנון למדני-אקדמי, המתייחס אל סיפור חייו הכאובים בכלים פסבדו-מדעיים, באירוניה שיש בה כדי להטרים את אותה "זוועה של סדר" שיפגוש בה הקורא בסיפור W. שיטה זו מקבלת

33. פרק, עמ' 83, 136 בהתאמה.

34. שם, עמ' 83.

35. Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, Oxford University Press, Oxford 1994, p. 18 ותורה לד"ר אילנה רוזן.
36. שם, עמ' 18.

37. Philippe Lejeune, "W or the Memory of Childhood", *The Review of Contemporary Fiction*, 13 [1] (1993), p. 89.

נוכחות מפלצתית-כמעט בפרק 8, המכיל 26 הערות שאורכן עולה על אורכו של המקור שאליו הן מתייחסות. הערות אלה גם מופיעות בסופו של המקור, ולא בשולי העמוד: הקורא נדרש כאן לתרגיל אקרובטי, ומחויב לנוע בקריאתו הלוך ושוב, חזור ודפדף, 26 פעמים. בדרך זו פרק לא רק שובר את הכרונולוגיה, אלא גם משתף את הקורא בחוויה שהוא עצמו עבר: חוויה של איסוף מסמכים ועדויות, תנועה תמידית על ציר הזמן בין עבר להווה, תוך מודעות לפערי התצפית השונים שבשני הזמנים.

שבירת הרצף מתרחשת, כאמור, לכל אורכו של הספר. הכל עובר פרגמנטציה: לא רק זיכרונות הילדות אלא גם סיפורו של גספאר W ינקלר וקורותיו של האי הבדיוני W. הקורא אשר "יתחכם" וינסה לקרוא כל סדרה בנפרד וברצף, יגלה כי סדרת זיכרונות הילדות היא נטולת קשר בין חלקיה, בעוד רומן ההרפתקאות ותקנון האי הבדיוניים הם בעלי שטף משלהם. ברם, פרק מתעקש למנוע את השטף הזה על ידי פיצול הפרקים ושילובם לסירוגין. זוהי דרכו שלו "לייצג את אושוויץ" (השם הכללי "אושוויץ", לא הפרטי) כמקום של פיצול המונע המשכיות והבנה סופית. זוהי גם דרכו להנציח את אושוויץ כחוויה משכית המשולבת ללא הפרד בחיי ההווה. הטקסטים השונים המובאים לסירוגין יוצרים מערכת של חיבורים וקשרים, אשר מזמינה את הקורא לקחת עליהם אחריות, קשרים שאינם מנוסחים בכתוב עצמו. החוויה הראשית של הקריאה, היא לפיכך חוויית הדבר אשר לא נאמר, שתיקה שהכברת המילים והיסודות המשחוקיים מנסים להימלט מפניה, אך חוזרים ומדגישים את קיומה.

א. משבר העדות

בין שני חלקי הספר מצוי עמוד לבן, שבמרכזו הסימן הבא:

(...)

מדוע ראה פרק לנכון לשתול בלב ספרו סימן מטריד זה? בבחינה מדוקדקת של פרטי הסימן עולות ההבחנות הבאות: סוגריים עגולים מסמנים, בדרך-כלל, כי המובא ביניהם (סטייה, הרחבה, או רפרנס) אינו קשור ישירות אל המובא מחוץ להם. שלוש הנקודות הן סימן ויזואלי לעצירה, לשתיקה או להשהיה. שלוש נקודות בסוגריים עגולים הן סימן למשהו אשר נשמט מן הציטוט הטקסטואלי. דומה כי סביב השמטה זו, דבר כלשהו אשר לא נאמר משום שאין בנמצא מילים שיאמרו אותו, נע הספר כולו במעגלים קוצננטריים. מעגלים של היזכרות ושל בדיון ובמרכזם – "חור שחור".

במאמרה, "לייצג את אושוויץ: מחנה ההשמדה ואתרים חלופיים במפת הזיכרון", מבחינה סדרה אזרחי בין שתי גישות לייצוג השואה: גישה סטטית צנטריפטלית, המייצגת את אושוויץ כמקום סגור המשמיד גם

38. סדרה אודחי, "לייצג את אושוויץ: מחנה ההשמדה ואתרים חלופיים במפת היכרות", תיאוריה וביקורת 8 (1996), עמ' 171-178.

את כלי מדידתו והבנתו, מול גישה דינמית צנטריפוגלית, אשר מזמינה משא ומתן עם ההיסטוריה, ומצביעה על נקודות מוצא וזינוק לבניית היסטוריות חלופיות.³⁸ את ההתרכזות באושוויץ היא רואה כ"חור שחור", מעין "שואב־אבק קוסמי" אשר בולע מילים ומשמעויות. לטענתה, אם רק נעביר את מרכז הכובד מאושוויץ אל כל מקום אחר בעולם, נוכל לפתוח את הנרטיב לאפשרות של ריבוי קולות. בשני קצוות הקשת ניצבים יוצרים כפאול צלאן ותדיאוש בורובסקי מזה, ויוצרים כירק בקר ופרימו לוי מזה. לוי פועל מתוך דחיפות ההנחלה והמסירה, ומנסה לשמור על רצף תרבותי; בקר, ברומן "יעקב השקרן", ממלא חורים באמצעות הפעלת דמיון שמצילה את הקורבנות – ולו לימים ספורים – מגורלם האכזר. מעניין לבחון היכן ממוקם ספרו של פרק בקשת זו, שכן במבט ראשון נראה כי יש בו ייצוג של שני קצותיה – גם "חור שחור", איזה היעדר מרכזי ובלתי מנוסח, וגם בנייה של היסטוריות חלופיות, על סמך הזיכרונות המושאלים, באמצעות הרפרנטים הרבים לספרויות העולם המציתות את דמיונו של הילד, ובעיקר בסיפורו הבדיוני של האי W.

אך האם אכן נוכל לראות את כל אלה כניסוחים של היסטוריות חלופיות? נראה כי גלגולו של הזיכרון בחומר, וההזקקות לפעולה המואצת של הדמיון, רק חוזרים ומדגישים את המקור החסר אשר מפעיל אותם, את ההיעדר ואת ההיעלמות, במקום ליצור חוויה של רצף או של גאולה. השאלה הופכת מורכבת יותר בכל הנוגע לסיפורו של האי W. נכתבת כאן מעין וריאציה בדיונית וכמור־לדותית על "פרוייקט מדגסקר" של אייכמן. האלגוריה מתארת את חייה של חברה העוסקת רובה ככולה בתחרויות ספורט על אי קטנטן בארץ האש. הפנטזיה הילדותית, על קריה המנוהלת לאור האידאל האולימפי, הופכת מפרק לפרק לחיזיון מאיים של משטר טוטליטרי, לאלגוריה על מחנות הריכוז. בניגוד לפיצול המאפיין את כתיבת זיכרונות הילדות, הרי שהאלגוריה נכתבת בשטף מתעצם, כמעט באובססיה. אך האם יש בשטף זה בכדי להעיד על איזה ריפוי, איזו אלטרנטיבה?

בחירתו של פרק בסוגה האלגורית מעניינת, בעיקר לנוכח המעמד החדש שזו זוכה לו בפוסט־מודרניזם בעקבות כתביו של ולטר בנימין ("האלגוריה ומחזה התוגה"). בנימין מבחין בין הפואטיקה האלגורית לפואטיקה הסמלית: האחרונה חווה את העולם כשלמות הרמונית של יופי המתממש בצורה, בעוד שהראשונה יוצרת גודש מצטבר של פרטים ומשמעויות. הדברים אינם קיימים אלא כדי לייצג משהו אחר. כך מבליטה האלגוריה את קיומם הרופף של הדברים ויוצרת ממד של משמעות הזויה, או "צפה", בלתי גואלת.³⁹

"האלגוריה", כותב בנימין, "איננה השתעשעות בטכניקת דימויים, אלא היא ביטוי. [...] באלגוריה נחשפים לעיני הצופה 'פני הגוסס' של היסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא [...] על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה. זהו גרעין ההתבוננות האלגורית, ההצגה [...] של היסטוריה כדרך הייסורים של העולם; רק בתחנות החורבן יש לה

39. דוד גורביץ', פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה־20, דביר, תל־אביב 1997, עמ' 232.

40. ולטר בנימין, ממחר כתבים, כרך ב': הרומנים (תרגום רוד זינגר), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996, עמ' 15.

משמעות. משמעות כה רבה, התמכרות כה רבה למוות, משום שהמוות הוא החזרת חריתה עמוקה ביותר את קו הגבול הקטוע בין פיסים ומשמעות⁴⁰. התבוננות שכזו, ו"התמכרות" שכזו למוות, הן המאפיינות גם את W. בתוך שטף הבדיון של W מתקיימת אותה מצוקת היעדר הספוגה בשאר חלקי הספר. רק בפרק האחרון נקשרים הקשרים, והקורא יכול לשחזר "משמעות" כלשהי, ולחבר בין היעלמות האם והיעלמות הזיכרון לבין מחנה ההשמדה המיוצג באלגוריה. W, לפיכך, אינו בדיון אלטרנטיבי או גואל. אלא הוא מעמיק את אותו "חור שחור" של פער והיעדר. אך כיצד הופך גם W לייצוג של העדר? ראשית, שמו המוזר של האי. לא במקרה בחר פרק באות "נעדרת" מן הכתיב הצרפתי (למעט במילים השאלות משפות זרות). היעדרותה של האות מן הלשון היא ייצוג להעדר רחב יותר, היעדרו של האי עצמו, שאין כל גישה אליו, ויותר מכל – היעלמותם של תושביו. האלגוריה כולה נכתבת כאופציה בדיונית, הפותחת במשפט: "אפשר כי שם, בקצהו השני של העולם, יש אי. W שמו"⁴¹. הסיפור מתאר את תושבי האי בזמן הווה, כאילו האי עדיין מצוי אי-שם, אך עם זאת יש בספר שתי התייחסויות אל W כאל מקום שחור. הראשונה באה מפי גספאר W ינקלר, אשר נשלח אל W בחיפושם אחר W ינקלר הילד:

41. פרק, עמ' 69. ההרגשה שלי.

לפני ... שנים, בוונציה, אל מסעדה זולה בגטו היהודי, נכנס גבר שנראה לי מוכר. מיהרתי לקראתו, ממלמל כבר שתיים שלוש מילים של התנצלות. לא ייתכן שנותרו ניצולים. מה שראו עיני אכן אירע: הקנוקנתון הבקיע את היסודות, היער בלע את הבתים; חול כיסה את האי-צטדיונים, ציפורי הקורמוראן פשטו ברבבותיהן, ודומיה, דומיית-מוות השתררה לפתע.⁴²

42. שם, עמ' 9-10. ההרגשה שלי.

ההתייחסות השנייה באה מיד לאחר סוף הסדרה של סיפור W:

מי אשר יחרור אי פעם אל המבצר, לא ימצא בו תחילה אלא שורה של חדרים ריקים, ארוכים ואפורים. קול צעדיו המהדהד בין קימרונות הבטון הגבוהים יעורר בו פחד, אבל יהיה עליו להמשיך וללכת עוד זמן רב בטרם יגלה, קבורים בבטן האדמה, את שרידיו התת-קרקעיים של עולם שנשכח ממנו לכאורה: תילי תילים של שיני-זהב, של טבעות נישואין, של משקפיים, אלפי ריבואות בגדים מגובבים לערימה, כרטיסיות מעלות אבק, מיצברים של סבון, שאיכותו ירודה.⁴³

43. שם, עמ' 163.

חורבנו של האי, היעלמות תושביו, הרמיזה כי ה"ניצול" ש W ינקלר גש הוא יהודי, תיאור ערמות החפצים – כל אלה אינם משאירים מקום לספק כי הרפנט של האלגוריה הוא אושוויץ, מחנה ההשמדה, רצח עם. ברם, הרפנט מסתמן "מחוץ" לאלגוריה, תוך מתיחתו של אותו "קו

הגבול הקטוע בין פיסיס למשמעות". עבודת הקישור נשארת בתחומו של הקורא לבדו. זאת בעיקר בשל היעלמות נוספת, מוזרה ומטרידה, המלווה את כל פרקיו של W.

הסדרות האחרות בספר מסופרות בגוף ראשון, אך W מסופר כולו בטון אימפרסונלי, ללא כל זיהוי של הקול הדובר. הלשון הביורוקרטית-תקנונית, הבלתי-אישית לחלוטין, מעוררת מיד שאלה מרכזית: מיהו העד שבקולו נמסרים הדברים? האם הוא אחד מתושביו של W? האם הוא גספאר W ינקלר, הילד שנעלם? האם הוא W ינקלר המבוגר? האפשרות האחרונה נרמזת כבר בתחילת הספר:

זמן רב היססתי עד שניגשתי לכתוב את סיפורו של המסע שערכתי ל-W. היום אני מקבל עלי לעשות זאת, מתוך כוונה עליון, משוכנע כי המאורעות שהייתי עד להם חייבים להתגלות ולצאת לאור.

קורא קשוב ודאי הבין מן הכתוב לעיל כי בכל אשר יסופר להלן הייתי רק עדר-ראיה ולא שחקן פעיל.⁴⁴

44. שם, עמ' 9, 10 בהתאמה.

אך האפשרות כי W ינקלר הוא-הוא העד של W מוטלת בספק בין דפי הספר, כאשר פרק מתייחס לספר אחר שכתב בעבר:

תחילה קראתי לספר 'גספאר לא מת', ואחר-כך 'הקונדוטיירה'; בגרסה הסופית, הגיבור, גספאר W ינקלר, הוא זיפן גאוני, שאינו מצליח להוציא מתחת ידיו חיקוי של אנטונלו דה מסינה, ובגלל כישלונו זה הוא רוצח את האיש שהזמין אצלו את הציור.⁴⁵

45. שם, עמ' 110.

מיהו גספאר W ינקלר, האדם בעל הזהות השאולה ופרטי החיים המעורפלים? זיפן? רוצח? או העד המוסרי של W? גם אם לא נתייחס להערה האינטר-טקסטואלית של פרק, עדיין אין ביכולתנו לזהות את W ינקלר כעד הוודאי. רומן ההרפתקאות שהוא גיבורו נפסק במפתיע, עם המשימה שהוא לוקח על עצמו לצאת לחיפושים אחר W ינקלר הילד, והסדרה הבאה, W, מתחילה ללא כל קשר מחזור. הקורא נותר ללא כל מענה לשאלות המטרידות אותו: מה עלה בגורלו של הילד? האם W ינקלר מצא אותו? ומהו הקשר בין סיפור החיפוש לבין תקנון החיים הספורטיביים ב-W? החוסר בעד מזוהה, במספר, מחדד את השאלות הללו. חוסר זה הוא אחד מן הדרכים בהן מתייחס פרק למשבר העדות שבייצוג השואה.

החוקר דורי לאוב, אשר בדק את היחס בין העדות לבין האמת בקשר לניסיון ההיסטורי של השואה, מתייחס לשואה כאל "אירוע ללא עד". השואה היא אירוע אשר לא הפיק שום עדים: לא רק משום שהנאצים ניסו להשמיד את העדים הפיזיים לפשעם, אלא גם בשל המבנה

הפסיכולוגי של האירוע, שהוא בלתי נתפס ומוליך שולל אינהרנטית, ולכן מונע את עדויותיו, אפילו מפי הקורבנות עצמם. לאוב מסביר כי קורבן השואה אינו יכול לנטרל את השפעת כוחו של האירוע עליו כדי לשמש כעד חיוני, לא מעורב ו"בלתי־מוכתם", מחוץ למלכודות התפקידים והזהויות השונות (קורבן־תליין). מכאן, שלא רק החוסר בתגובת העולם שירת את העובדה כי השואה התרחשה ללא עדים; לכך נוסף גם עצם ההיות "בתוך האירוע", אשר מנע את קיומם של עדים, כלומר, מישהו שיוכל לצעוד אל מחוץ למסגרת ההתייחסות הטוטליטרית ולספק מסגרת התייחסות שדרכה יוכל האירוע להיבחן. כך ניתן לומר, כי מבחינה היסטורית לא היה לשואה אף עד, לא מפנים ולא מחוץ לאירוע.⁴⁶

Dory Laub, "An Event .46 Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", in: Felman, Shoshana and Dory Laub (eds.), *Testimony: Crises in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1992 pp. 80-81.

גם הסופר פרימו לוי מתייחס אל משבר העדות: "אני שב ואומר: אנו, שארית הפליטה, איננו העדים האמיתיים. [...] אנו השורדים הננו מיעוט חריג ומלבד זאת מיעוט זעיר: אנו אלה, שבגלל הסטייה מדרך הישר, או בגלל ההעזה, או בגלל המזל לא נגענו בתחתית. מי שכך עשו, מי שראו את תחתית התופת, לא חזרו משם כדי לספר, או חזרו אילמים. אולם הם המוזלמנים, הם היורדים למצולות, הם העדים המלאים, שמן הסתם עדותם הייתה בעלת משמעות כללית. הם הכלל, אנחנו היוצאים מן הכלל".⁴⁷ לוי, שלא כלאוב, מנסח את משבר העדות כבעיה מוסרית – כמו היו הניצולים בלתי ראויים להעיד בשמם של הקרבנות. אך בין אם נראה במשבר העדות בעיה קוגניטיבית ובין אם נראה בו בעיה מוסרית, אנו נותרים מול "אירוע ללא עד" (כניסוחו של לאוב). כך גם מוצג W: מערכת בירורקרטית, זוועה של סדר, שבה אין כל מקום לקולו של סובייקט כלשהו, או לייצוגה של עדות ממשית מפי דובר מובחן.

.47 פרימו לוי, *השוקעים והניצולים* (תרגום מרים שוסטרמן־פרדובאנו), עם עובד, תל־אביב 1986, עמ' 63-64.

ד. משבר הלשון

היעדרו של העד בסיפור W והחוסר בהתייחסות רגשית־אישית מצד מספר מזוהה, מתקשרים כאן אל "מלכודת הלשון", כפי שהיא באה לידי ביטוי בטקסטים היסטוריים העוסקים בשואה. ההיסטוריוגרפיה, אשר מנסה להנהיר את אושוויץ תוך נקיטת עמדה מנותקת, אינה מותירה מקום לתגובה רגשית. באותו סגנון מעוקר יבואו גם תיאורי האמצעים המנהליים וגם תוצאותיהם המזוויעות. מאחורי כל משפט מעין זה, טוען ההיסטוריון שאול פרידלנדר בספרו "קיטש ומוות", נמצאים המבנים הרגילים של הדמיון, אשר מנטרלים ומסתירים את משמעות המילים כפשוטן. במידה רבה, יש בכך חזרה על הלשון בה השתמשו באושוויץ: לשון אשר רוקנה את עצמה, צעד אחר צעד, מכל פנייה, רגש, או אפשרות של הפנמה.⁴⁸ על המרחק הנפער כאן בין הלשון לבין האירוע ניתן ללמוד מן הקטע הבא, מתוך W:

.48 שאול פרידלנדר, *קיטש ומוות: על השתקפות הנאציזם* (תרגום ג'ני נבות), כתר, ירושלים 1985, עמ' 83-85.

בתחרויות הרגילות, אם במוקדמות ואם בסופיות, מובלים שנים עשר המתחרים אל קו הזינוק בכלובים מסורגים (דומים במקצת לכלובים המשמשים להובלת סוסי מרוץ), ויריית האקדח של המזניק מקפיצה אותם כאיש אחד. [...] מאה שבעים וששה המתחרים באטלנטיאדות כלאים יחדיו באזור הזינוק; סבכת ברזל מחושמלת, ברוחב של כמה מטרים, מוצבת על המסלול וחוצצת בינם לבין הנשים. לאחר שהנשים התקדמו די הצורך, מנתק המזניק את זרם החשמל והגברים יכולים לזנק בעקבות טרפם.⁴⁹

49. פרק, עמ' 131.

כך, באמצעות שטף של תיאור יבש ו"עובדתי", בכתיבה מעוקרת ובלשון בירוקרטית, נטולת דובר סובייקטיבי מזהה, משחזר W את לשון אושוויץ ואת לשון השיח ההיסטוריוגרפי על אושוויץ. אך בניגוד להיסטוריוגרפיה, אין פרק מנסה, ולו לרגע, לנמק את האירוע המתואר: תקנון האי נמסר כמצבור של חוקים שרירותיים, חסרי כל עיגון באיזו אידיאולוגיה מוצקה. הקורא אינו יכול להיאחז באף הסבר או הצדקה הגיונית לכך שהדברים מתרחשים כפי שהם מתרחשים: מדוע נוצרה חברה המשועבדת לתחרויות ספורט? מדוע יש צורך בהתעללות שכזו? לאיזו מטרה נועדו החוקים הנוקשים? היעדר התשובות והנימוקים רק מגביר את הזוועה, המתעצמת מרגע לרגע. כמו בניסיון השחזור האוטוביוגרפי של פרק, גם כאן ניצבת ברקע הנוכחות המתמדת של מה שאינו נאמר, צומת לא מפורש שאליו מתנקזים כל סממני השתיקה, ההיעדר וההיעלמות.

ההיעלמות, כאמור, היא גם שם של ספר אחר של פרק, "La Disparition", אשר פרק העלים ממנו במכוון את האות e (המבוטאת בצרפתית eux כלומר – הם). ההקדשה בפתח "W או זכרון הילדות" היא "Pour e", כלומר, ל-e', לאות שנעלמה ברומן "ההיעלמות" וגם "Pour eux", להם, לנעדרים, לעם אשר אבד. חוויית האובדן ניכרת גם במוטו הכפול, השאול מרמון קנו, אשר פותח את שני חלקי הספר: "ערפל טרוף דעת זה, שצללים רוגשים בו, איך אוכל לפזרו?" שואל החלק הראשון, ומצביע על הניסיון לגבש נקודת אחיזה ועוגן בין ערפיליה וצלליה של ההיסטוריה. המוטו השני משיב על שאלה זו: "ערפל טרוף דעת זה, שצללים רוגשים בו, הזה הוא עתידי?"

ניסיונות השחזור, ההיזכרות, הכתיבה, האלגורזיזציה והבדיון אינם יכולים להציע כל ריפוי, הבנה, או אפשרות לזינוק החוצה מאותו "חור שחור" של אובדן. התמודדותו של פרק עם בעיית ייצוג השואה, דרך מוקדי האוטוביוגרפיה, הזיכרון, העדות והלשון, והתעקשותו על ייצוג חוסר אפשרות הייצוג, מחזירה אותנו שוב אל המעגל הריק, שבו הכוח המניע היחיד הוא כוחה של המילה אשר אינה נאמרת, כוחה של השתיקה.

*

איני יודע אם אין לי מה לומר, אני יודע שאיני אומר דבר; איני יודע אם מה שיכולתי לומר לא נאמר מפני שאינו ניתן לאמירה (מה שאינו ניתן לאמירה אינו מובלע בכתוב, הוא זה שמלכתחילה הגיע אותי לכתוב); אני יודע כי מה שאני אומר הוא ריק, סתמי, ומעיד אחת ולתמיד על כליה שאין ממנה חזרה.⁵⁰

.50 שם, עמ' 47.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

רחל פלדחי-בנור

* המאמר הוא חלק ממחקר מקיף על יצירותיה של רות אלמוג שעתיד לראות אור בסדרה מגדרים בעריכת חנה נה.

"למה בעצם התיידרת אתי?" אני שואלת אותה, "לפעמים יש לי הרגשה שאת ממש שונאת אותי."
"אני זקוקה לאם, ובמיוחד לאם יהודייה, והתפקיד הזה ממש מתאים לך."

"אם כבר מדברים על זה, למה את התיידרת אתי?"
"את מכניסה רעננות לחיים שלי, את ממלאה אותם בסערות שלך, אני נאחזת בנעורים שלך וכמו שאמרת - התפקיד הזה של אמא. כנראה שזה תפקיד שלי בחיים."
"אז מה? אני התינוקת שלך?"
"קצת."

שיחה בין הסופרת-המספרת והגיבורה שלה¹

בראיון שנתנה רות אלמוג באפריל 2003 היא מודה, ש"האגם הפנימי" הוא "ספר קשה, ובכל זאת זה השיא שלי, זו ספרות ואמנות טהורה, הכי קרובה לשירה"². בראיון עם צאת הספר לאור הסבירה את הקושי: "עלילה איננה מעניינת אותי. מעצם טבעו, הז'אנר הריאליסטי רווי העלילה מסיח את הדעת, מבודר, מוליך לירידות, לצמצום העושר שיש באדם". אלמוג מודה שהפרה את כללי סוגת הרומן: "אני קוראת לספר החדש שלי חיבור כי זה באמת חיבור של הרבה דברים - שירה ופרוזה, בדיון ומציאות, אוסף מיתוסים ודמויות מיתולוגיות מתרבות העולם, הרבה טבע, בעיקר ברבורים וטווסים"³. המאמר דן ב"ספר קשה" זה ובחשיבות המסר העולה מהמבנה הספרותי המורכב שלו. בספרי שבכתובים אעמוד על מקומו של "האגם הפנימי" בקורפוס יצירותיה.

1. רות אלמוג, האגם הפנימי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2000, עמ' 79.
להלן האגם הפנימי.
2. אסתי אדיב-שושן, "הבנתי שאם אני רוצה לפרוץ, עלי לכתוב כמו גבר", ראיון עם רות אלמוג, עתון 77, גיליון 278 (אפריל 2003), עמ' 24. ביקורות מעטות נכתבו בעקבות פרסום האגם הפנימי. ראי יגאל שורץ, "תיבת פנדורה של הזהות הנשית", הארץ, ספרים, גיליון 373 (19.4.2000), עמ' 1-2; שי צור, "האופציה המוטבעת", מאזנים, כרך ע"ה, גיליון 4 (אפריל 2000).
3. יהודה קורן, "אני לא מכירה אנשים מאושרים", ראיון עם רות אלמוג, ידיעות אחרונות (11.2.2000), עמ' 26.

האם עלינו לתת אמון באמירתה של המחברת, שהספר אינו אלא אוסף טקסטים בעלי אופי אסתטי, שהרי לכאורה מפגין הספר – המציג טקסטים מגוונים – העדר עלילה?

מבנה הספר סימטרי: הוא מחולק לשני חלקים שווים, "מחברת הברבור" ו"מחברת הטווס", כשכל אחד מורכב משבעים ואחד קטעים ממוספרים וכל קטע הוא יחידה בפני עצמה. רוב הקטעים מוסרים אינפורמציה אנציקלופדית על שתי הציפורים, על היסטוריה של אורניתולוגיה; הם מספרים על ברבורים וטווסים בספרויות ובמיתולוגיות היוונית, הרומית, האירית, הסקנדינבית וכן בתיאולוגיה האזוטית של קהילת האיזדים בעירק.

סיומו של הספר, ה"נספחים", המוסיפים הסברים ותיעוד על המידע שנמסר בטקסט, מאשר את אשר נרמז: הסופרת – רות אלמוג – ששמה מופיע על כריכת הספר היא גם המספרת האנונימית בגוף ראשון. המספרת כבר הציגה את עצמה בספר בדרך עקיפה אך ברורה כמחברת "האגם הפנימי"; הספר⁴ האם נכון יהיה לומר, שב"האגם הפנימי" פונה רות אלמוג במיוחד לסוגה של אוטוביוגרפיה בדיונית (autobiographical fiction) במסווה של "חיבור"?

השימוש ב"אני" המטשטש את הגבולות בין המספרת והסופרת, בין דמיון ומציאות, מבלית את האופי האקספרימנטלי של אוטוביוגרפיה בדיונית זו. ובגלל ערבוב הזהויות, הספר הוא גם – במידה מסוימת – סיפור חיים אותנטי, כלומר סיפור חייה של הסופרת. אולם גם כאוטוביוגרפיה אותנטית אין זה סיפור קורות חיים מקובל, אלא סיפורה של המסופרת – המספרת על יחסיה המורכבים עם יצירתה. יחסים אלה מתרכזים בבעייתיות של יצירה אמנותית בעידן שלאחר השואה.

בדברי אנסה להראות, ש"האגם הפנימי" הוא הצגה מטפורית של יחסי האמן עם היצירה במציאות של עולם שאירוע הרוע האולטימטיבי עיצבו. בניגוד לאוטוביוגרפיה בדיונית כמו "שורשי אוויר", שם התמה מתרכזת בתהליך הפסיכולוגי של השתחררות הגיבורה מיחסיה הפגומים עם הוריה כתנאי ליצירתיות אמנותית, כאן בוחנת האוטוביוגרפיה את האנטומיה של היחסים בין ה"אם" – הסופרת ופרי דמיונה, לבין ה"בת" – הגיבורה. "האגם הפנימי" הוא, לתפיסתי, זירת מאבק בין היוצרת ובין היצירה. במציאות שבה נטבעה המודעות של "הפתרון הסופי", היצירה שואפת לפירוק המסגרות האסתטיות והאתיות המקובלות של יצירת אמנות, וכך – באופן פרדוקסלי – מתכוונת להרוס את עצמה. היוצרת מנסה להציל את היצירה מהרס עצמי ולשמר את *raison d'être* שלה כאמן. האמנית מחפשת דרכים לעצור את התפרקותה של אמנות בעלת צורה ומסר משמעותיים בעולם שפשה בו רוע, טרור וסבל. הספר מתעמת עם הפגיעות והשבירות של היופי, והאתיקה של האמנות, מול המורשת הנוראה של המאה העשרים.

4. בעמ' 107, למשל, נאמר: "יום אחד קיבלתי מכתב מחוקר רתות חשוב. בעקבות המכתב (ראה נספח) התחלתי לקרוא על היאורים". ב"נספחים" מאומתת הערה זו: "בעקבות שיחה עם פרופ' יהודה ליבס [...] קיבלתי את המכתב הבא: "כשנפגשנו דיברנו [...] על עניינו של הטווס [...] ונזכרתי שהכונה לרת היאירית". שם, עמ' 141-142.

5. בהקשר זה ראוי להזכיר את דבריה של יעל פלדמן, הטוענת שברומן "שורשי אוויר" משנת 1986 השלימה אלמוג את הריקן העצמי של התבגרותה, וממנו היא עוברת לכתיבה "אימהית" באוסף סיפוריה "תיקון אמנותי". יעל פלדמן, ללא חדר משלה: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות (תרגום מיכל ספיר), התיכון המאוחד, תל-אביב 1999, עמ' 230.

בין הברבור והטווס: החושים של ה"חיבור"

תהליך עיצוב "האמנית האימהית" מאופיין בהכרה גוברת והולכת שאין אפשרות להתעלם מן הרוע שבעולם ויש צורך להגביל את התפשטותו. המודעות בצורך במעורבות מעוררת פחד גדול ובו בזמן היא רודפת את האמנית ואיננה נותנת לה מנוח. למרות רצונה העז לפרוש מהחיים היומיומיים ולהימלט מעולם של סבל ואלימות, היא משתוקקת להתמודד עם עולם זה ביצירתה. היא מתלבטת בין עולם של אסתטיקה, טוהר ושלווה שאיננו נוגע – וליתר דיוק אינו נגוע – באירועים היסטוריים, ובין הדחף להתערות בעולם שבו ההיסטוריה מוטטה את כל ערכי האתיקה והיופי. "האגם הפנימי" מציג את מקום היוצר והיצירה בעולם כמטפורה של התייחסות הסופרת־המספרת אל "חוטי" החיבור המושכים אותה בכיוונים מנוגדים: היופי המושלם של העולם האידיאלי, ה"ברבורי", מתנגש עם המציאות ההיסטורית הפגומה, "הטווסית". "סיפור חי", מתווה הסופרת־המספרת, "נודד בין הטווס והברבור".⁶ הברבור "משייט באצילות, בדממה, צווארו הנטוי דק ושבירי. כשצווארו הענוג נשבר, הוא מפיק שיר". לעומת זאת, "טווס זכר לשיר איננו יודע ... קול רע קולו. אבל צבעוניותו מרהיבה ועיניו הירקרות, עיני האזמרגד שלו ... יודעות משהו על העולם, מכשפות אותו בהופעתן, לכשיפרוש את זנבו לראווה, **ברבה** ובתשוקה".⁷

6. האגם הפנימי, עמ' 18.

7. שם, עמ' 16, ההדגשה שלי.

כפי שהסופרת־המספרת מתארת אותן, כל אחת מן הציפורים היא גם אמן וגם יצירת אמנות. מצד אחד, היופי הטהור של הברבור וצבעוניותו של הטווס הופכות את הציפורים לאובייקטים מושכים ונהדרים לצפייה; מצד שני, שיר המוות של הברבור והופעתו המכשפת של הטווס מגדירים את הציפורים כאמנים. הברבור הוא משורר ההופך את גסיסתו לקינה, והיופי התמים של שירתו מתעלה על המוות. הטווס הוא שחקן מנוסה שמוליך שולל את העולם המתפתה להאמין לו. אמנותו של הברבור מסמלת את הטוהר והתום המושלמים שאינם משיקים לחיים; לעומת זאת, אמנותו של הטווס מסמלת מעורבות בחיים על קסמיהם, מגרעותיהם והאמביוולנטיות שבהם.

כמיהתה של הסופרת־המספרת אל היופי בן האלמוות של עולם הברבור מסומנת, עוד לפני הטקסט עצמו, באפיגרף הלקוח משירה של אליזבט בישוף, "הקרחון שבדמיון":

אֲנַחְנוּ מִבְּכָרִים אֶת הַקְּרַחֵן עַל־פְּנֵי הַסְּפִינָה.
אֶף עַל פִּי שֶׁפְּרוֹשׁ הַדָּבָר הוּא סוֹף הַמָּסַע.
אֶף עַל פִּי שֶׁהוּא חֶדְל־תְּנוּעָה וְדוֹמֵם כְּסֵלַע אֶפְרוֹחַ־עֵב
וְכָל הַיָּם כְּלוֹ שֵׁשׁ מִתְנוּעֵעַ.
אֲנַחְנוּ מִבְּכָרִים אֶת הַקְּרַחֵן עַל־פְּנֵי הַסְּפִינָה.

8. שם, עמ' 25.

9. שם, עמ' 43.

בישופ איננה נשארת מחוץ לטקסט; ב"מחברת הברבור", תוך כדי התלבטויות בין הברבור והטווס, מצהירה הסופרת-המספרת שבישופ היא המשוררת "האהובה עליה".⁸ בהמשך היא ממשיכה לצטט מן השיר: "קרחונים יאים לנשמה", ומביעה את ביטחונה בצדקת קביעתה זו של המשוררת. העדיפות של חיי האלמוות על-פני הזמניות החולפת והמשתנה ללא הרף מאיצה בנו להתנתק ולומר: "היי שלום, נגיד לספינה שמפליגה למקום שהגלים נכנעים זה לזה ועננים אצים ברקיע חם יותר".⁹ התשוקה לריחוק מתהפוכות "הגלים והעננים" מבליטה את ההשתוקקות אל עולם הברבור העומד מחוץ לזמן; רצון לנטוש את ספינת החיים המייצגת את עולם הכזב, עולם המוליך שולל בהבטחות של אושר – עולמו המכשף, המפתה והאמביוולנטי של הטווס.

אולם בקטע שבעים ואחד, הקטע המסיים גם את "מחברת הטווס" וגם את ה"חיבור" גופו, מלבד ה"נספחים", מתברר שהמחברת אינה יכולה לנתק את החוט הקושר אותה אל העולם הפגום של היומיום, שהוא עולמו של הטווס:

מהו שתבקש לה הנפש במסעה מנמל לנמל? הלוא גם בלילה ירעיד הטווס את שובלו אל מול האח ויצעק. כמו שלהבות יסתחררו צבעיו [...] והקרחון – את פאותיו יחתוך מפנים – מסוכן, נאדר, וזוגוגיתי. אבל לפעמים אנחנו מבכרים על-פניו את הספינה.¹⁰

הניתוק מן החיים וההתכנסות אל העולם ההתבדלות אפילו לזמן מה אינו אפשרי. מתברר שלמרות כמיהתה אל הקרחון לא נטשה הסופרת-המספרת את ספינת החיים. למרות כל המאמצים, החוט של הטווס לא נקרע; בחירתו של האמן בעולם של "גלים ועננים" ולא בעולם של קרחונים היא בלתי נמנעת. אולם בחירה זו טומנת סכנה רבה; קולו של העולם הקורא למעורבות גורר את האמנית למצב שבו יצירת אמנות הופכת עד מהרה לאיום על היוצרת ויש צורך בפעולות הצלה נואשות.

המאבק על היז'י הנורא עם הגיבורה רבת הפנים

מאבק נוקשה ואפילו אלים מנהלת הסופרת-המספרת עם הקול המאיץ בה להתחבר אל עולמו של הטווס, העולם הפגום השונה כל-כך מעולם הברבור. זהו קול מעורר חרדה איומה עד כדי כך, שבמטרה להשתיקו הרגה הסופרת-המספרת את האלטר-אגו (alter-ego) שלה, או – לדבריה – את "האשה" שבה, ששאפה לפרוש "כנפיה ולהתקרב אל השמש".¹¹ כך הטביעה את העצמי היצירתי שלה בתוך תוכו של "האגם הפנימי". הדחקתה של התשוקה היוצרת גורמת לה לאבד את הגישה אל "קופסת הזהב" שמתחת להר הנחושת שבה נקברו "שבע הציפורים הקטנות" שהן "נשמתה של האשה". ציפורים אלה הן "האמת" של "כל השירים". אובדן

10. שם, עמ' 139. המשפט האחרון

בציטוט הוא תרגום הבית האחרון בשירה של בישופ. השיר מופיע Elizabeth Bishop, *The Complete Poems*, Frarrar, Straus and Giroux, New York: 1969, p. 4.

אינטרפרטציות מעניינות של שירת בישופ אפשר למצוא אצל Anne Colwell, *Inscrutable Houses Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1997; Susan McCabe, *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*, Pennsylvania University Press 1994.

11. האגם הפנימי, עמ' 11.

השירים גורם לסופרת-מחברת "ללכת יחפה ולגנוב מכל הבא ליד". אולם ההשתקה של האלטר-אגו עלתה לה ביוקר, בדומה לאיקרוס שהיה מוכן להתגרות באש הצורבת והמענישה של הנשגב. הקבורה של ציפורה הפכה אותה, באופן אירוני, לצפרית – מתבוננת-אספנית פסיבית של סיפורי שתי הציפורים, הברבור והטווס. איסוף המידע על הברבור והטווס הוא "גנבה, דהיינו עסוק מכני המשחזר דברי אחרים, שכמובן איננו פעולה יוצרת". ההתנכרות למאווייה אולי הצילה אותה מסכנת השמש הלוהטת, אך גם גזלה ממנה את טעם החיים. לכן היא רואה עצמה "פגומה כמו הלבנה של ראשית החודש וחיה רק למראית-עין".¹² מכאן שכאוסף של דברי אחרים ה"חיבור" הוא ניסיון לא מספק לפיצי על הוויתור ליצור.

12. שם, הציטוטים מעמ' 9; 11.

אולם מדוע הסירוב לשמוע בקול עולמו של הטווס דוחק את הסופרת-המספרת ללימבו (limbo) שאינו מאפשר לה למלא את משאלת לבה ולהיכנס אל עולמו "הברבורי" של הקרחון? מדוע אין היא יכולה לפרוש אל השלווה המוחלטת, הטהורה והקרה כקרח, של עולם הברבור? ההתמסרות לעולמו של הברבור נמנעת בגלל תמונה איומה של רצח אלים המלווה את הסופרת-המספרת; חיזיון טראומתי שלא נותן לה מנוח של "מדרכות רוויות דם" נערות שנשחטו. אותו חיזיון הוא ה"לילה" אשר "כֹּןֶן את צְאֹרְךָ הברבורים ושיר לא יאמרו עוד".¹³ האלימות אינה מאפשרת להזדהות עם הברבור משום שהיא משתיקה את שירתו בת האלמוות. מתברר אפוא מצבה הקשה של הסופרת-המספרת: מצד אחד, התמונה הנוראה של האלימות מבטלת את האפשרות להגיע אל היופי שהושתק; מצד שני, גודל הזוועה מתריע על הסיכון שבניסיון להציג דרך האמנות את הנורא שבעולם אשר בכוחו להשתיק את הברבור. וכך חיה האמנית בלימבו של חיים רק "למראית עין", חיים של הונאה ובגידה עצמית שלאורך זמן הופכים בלתי נסבלים. אולם לבסוף התשוקה אל עולם היצירה גוברת על החששות והחרדות. הסופרת-המספרת נאלצת להתמודד עם האתגר הניצב בפניה. באופן פרדוקסלי אתגר ההתמודדות עם החיים נוטל ממנה את החופש לסרב לחופש ליצור, כי הסירוב פירושו סוף משמעות חיה:

13. שם, עמ' 12.

אני רוצה להחזיק בחופש. אני רוצה לעשות ככל העולה על רוחי בלא תנאים [...] כשרק צורך אחד מנחה אותי וזה הצורך מלא הרבה, הצורך שהוא בגדר חטא יותר מכל הצרכים כולם, הצורך הזה שיופי נורא יוולד [...] דרוש כאן נס. וגם ויתור נורא. אבל עם שאני יודעת שהרבה הזה עלול להביא עונש על ראשי, אני גם יודעת שאלמלא כן אין טעם בשום דבר.¹⁴

14. שם, עמ' 19-20. ההרגשות שלי.

החזרה על המילה "רהב", שבה משתמשת הסופרת-המספרת בתיאור הטווס היהיר, מדגישה העזה, ואפילו הובריס (hubris) לנסות לכשף את העולם במעשה אמנות. המובאה "לידת היופי הנורא" (terrible beauty is born) משירו המפורסם של ייטס (Yeats), "חג הפסחא 1916" (Easter, 1916),¹⁵ מוכיחה את הצורך של הסופרת לעגן את משימתה במסורת של

15. השיר נמצא בקובץ *The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. I*, Scribner, New York 1997, pp. 182-184.

לבטים על מקומה ותפקידה של האמנות לנוכח הרג וסבל. בשיר שנועד להנציח את מותם של המורדים האירים נגד אנגליה, הציג ייטס את השאלה הנוקבת באוקסימורון "יופי נורא". האם אפשר ליצור אסתטיקה של סבל וכאב? האם אפשר להציג את הנורא של מוות אלים כחוויה אסתטית? השיר משקף סקפטיות באשר למשמעותה של האמנות בעולם שבו ערכי גבורה מוטלים בספק לאור חוסר המשמעות של האלימות.

במחקר הדן במרכזיותה של סוגת הנשגב המודרני (the modern sublime) ביצירתו של ייטס טוען ג'פרסון הולדריג' (Jefferson Holdridge), שההיסטוריה העקובה מדם של העולם המודרני שללה את הגישה הרומנטית אשר ראתה ביופי את האמצעי להשגת הרמוניה עם העולם.¹⁶ בעקבות הולדריג' אפשר לטעון, שהפער בין האסתטיקה של האמנות ובין הידרדרותם של הערכים האתיים מצביע על התפוררותו של העולם המודרני, שבו – לפי מילותיו הנוודעות של ייטס – "the centre cannot hold". שום מסגרת אמנותית איננה יכולה להכיל ולעצב את הנשגב המודרני, כלומר את המציאות הנוראה של רוע וסבל אנושי.

Jefferson Holridge, *Those Mingled Seas: The Poetry of W. B. Yeats, The Beautiful and the Sublime*, University College Dublin Press, Dublin 2000, p. 2; 3.

האסתטיקה של הנשגב העסיקה פילוסופים הקודמים לייטס וביניהם ברק (Burke) וקאנט. הריון הקלסי על כך מצוי אצל לונגיניוס, בן המאה הראשונה.

17. האגם הפנימי, עמ' 9.

18. שם, עמ' 20.

אכן, חששותיה של הסופרת־המספרת מתממשות מיד בתחילת דרכה כיוצרת. הכוחות שמשחררים במעשה היצירה פורקים עול עד מהרה ואינם ניתנים לשליטה. אמנם היא מנסה ליצור את הגיבורה שלה בדמותה כשהיא מצהירה כבר בתחילת ה"חיבור": "אני צפרית במקצועי, כמו הגיבורה שלי, מתוקה, רבת השמות".¹⁷ אולם עד מהרה מתברר, שכל ניסיונותיה להגביל את הגיבורה שלה – מתוקה – לתפקיד הכפילה־הצפרית עולים בתוהו. כגולם הקם על יוצרו מפרה מתוקה את "כללי המשחק שקבעה הסופרת־המספרת וקמה ללא שום חשש על יוצרתה: "תשמעי, אומרת מתוקה, אני מזהירה אותך, החופש ימחץ אותך, הוא יפורר הכל, יטשטש את קווי המתאר, לא תיווצר שום תמונה, שום ציור, שום דמות, שום סיפור".¹⁸ ובאמת, הגיבורה ניגשת ללא היסוס לבצע את זממה כשהיא נותנת לעצמה עוד שם, נוסף לשמה "מתוקה".

הסופרת־המספרת קראה לגיבורה מתוקה על שמה של ניצולת שואה שהגיעה לבית־ספרה. מתוקה היתה גדולה, פראית ואלימה. התלמידים ילידי הארץ שהתעללו בעולים חדשים פחדו ממנה ועזבו אותה לנפשה. אולי מתוך הרצון לבנות סיפור אופטימי של ניצולת שואה חזקה שאינה מוכנה לקבל על עצמה את תפקיד הקורבן, ואולי מתוך רצון "לאלף" את מתוקה הסוררת שהיתה מפותחת מבחינה מינית והתחתנה בגיל חמש־עשרה, ואולי מתוך שתי הסיבות גם יחד – החליטה הסופרת־המספרת על מתוקה כעל גיבורתה.

ואולם עד מהרה מתוקה נוטלת חופש למוטט את הסיפור שהעניקה לה הסופרת. היא נותנת לעצמה שם נוסף שמייצג סיפור חדש המנתץ את הסיפור של הצפרית שהסופרת־המספרת תכננה עבורה. נטילת החופש מציגה לא רק את כוחה של הגיבורה אלא גם את כוונתה לפרק את היצירה.

מתוקה משנה את שמה לגליקריה, שם יווני (Glycera) שפירושו מתוקה. סיפורה כגליקריה הוא צירוף תמטי מוזר של מסתורין, אהבה רומנטית ומסע פיקרסקי שהיא חווה כבת של דור השואה. אי אפשר להתעלם מן העובדה שסביב סיפורי ברבורים וטווסים, ב"חיבור" חסר כל עלילה כביכול, נשזרת עלילת חיים נוראה של גליקריה. גליקריה היא בתם של אלברט כהן, ניצול שואה יווני שאיבד את ביתו, משפחתו ורכושו בשואה, ושל הילטרוד, גרמנייה שאביה הנאצי ערך ניסויים מדעיים ביהודים. הילטרוד, המנסה לעשות תיקון, משכנעת את אלברט להתחתן אתה ולעלות לארץ ישראל. שם נולדת הבת ואביה קורא לה גליקריה, על שם ילדה יוונייה שאהב ושנהרגה במלחמה. לבסוף, אביה – ששוויון הנפש שלו היה מסווה של הקבר שנשא בלב¹⁹ – עוזב את גליקריה בספינה ונעלם אל יעד בלתי ידוע.

19. שם, עמ' 30.

נסטה לרגע מסיפורה של גליקריה כדי לעמוד על המשמעות האירונית בשמו של אביה ניצול השואה. שמו כשם הסופר היהודי-הצרפתי-השווייצרי הגדול אלבר כהן, אשר למרות הצל המאיים של אנטישמיות שליווהו מילדותו המשיך להאמין בערכי ההומניזם ובייעודו של העם היהודי לגאול את העולם. למרות השואה – הוא עבר את התקופה בשווייץ – המשיך כהן להאמין בטוב, ביופי ובאחוה של המין האנושי. את הרומן שלו משנת 1968, "Belle du Seigneur", שבו מופיע גיבורו היהודי כדמות משיחית, ממקם כהן בשנות השלושים. כך הוא נמנע מלהתעמת עם התמוטטות ההומניזם בזמן השואה.²⁰ שלא כסופר הדגול שהשאיר לעולם מסר בלתי מעורער של אימון בטוב וביופי של בני-אנוש, אלברט כהן, אביה של גליקריה, אינו מותיר מסר הומניסטי לבתו. המורשה שהוא מעניק לה מסמנת אלימות ומוות. למעשה כהן הופך את בתו לאתר זיכרון כפול: היא נושאת את שם האהובה המתה ועל-ידי כך גם את המודעות של האלימות הנוראה של המלחמה.

20. אלבר כהן כתב בשנת 1972: "משום שאני חי עם מותי מאז ילדותי, אני יודע שלאהבה ולטוב חשיבות עליונה. אך כיצד אצליח לשכנע בכך את אחי בני האנוש? אה, אחי בני אנוש הכירו שמחה שבהעדר שנאה". (התרגום שלי)

גם מצד אמה מקבלת גליקריה מורשה של מוות ואלימות. הילטרוד הטילה על בתה את התפקיד הבלתי אפשרי של תיקון מעשי סבה הנאצי. כאשר הילטרוד מתה, אביה של גליקריה שולח אותה לסבתה הגרמנייה שאף פעם לא סלחה לבתה וששונאת את נכדתה. גליקריה אינה יודעת שסבה הנאצי חי עדיין במחבוא. בינתיים גליקריה פוגשת את יואכים והם מתאהבים. גם ליואכים יש סיפור נורא של אלימות ומוות. הוא בן של ניצולת שואה שהתחתנה עם נאצי לשעבר שהיה שומר מחנה במטהאוזן, המחנה שבו שהה אביה של גליקריה ושב עבד אביה של הילטרוד כמדען. אמו של יואכים מצווה עליו במותה להרוג את הפושעים הנאצים. יואכים נעשה צייד נאצים ומשום כך הוא מסתבך עם עולם הגנגסטרים והופך לטרוריסט. הוא אוהב את גליקריה אהבת נפש אך חושד בה בשל היותה נכדתו של הנאצי. הוא חושב שהיא יודעת את מקום מחבואו של סבה ועוקב אחריה. גליקריה אף היא אוהבת את יואכים אהבת נפש, אך היא יודעת שהוא עוקב אחריה וחושדת שהוא גנגסטר וטרוריסט ושיש לו קשרים עם העולם התחתון.

נראה שאכן סיפורה של מתוקה, שצרפה לעצמה את זהותה של גליקריה, ממלא את הבטחתה לפורר את סיפורה של הסופרת-המספרת: הוא מטשטש את הגבולות בין טרוריסטים ונוקמים, בין בני ניצולים ובני נאצים; ואולי הגרוע מכול – הוא סיפור שבו ההורים נעלמים, או מתים, כשהם משאירים לילדיהם מורשה של מוות ואלימות. בכך הם מערערים על האפשרות של קיום יחסי נאמנות ואהבה חסרי סייגים. אכן, בסיפור זה אפילו מאהבים אינם נותנים אימון זה בזו. שני המאהבים, גליקריה ויואכים, עושים אמנם מאמצים להשתחרר מן המורשה הנוראה; בשלב מסוים מנסה גליקריה לדמיין את עצמה כקליפסו, אותה אלה מיתולוגית בעלת אי שבו היא החביאה את מאהבה אודיסאוס. הפנטזיה מסגירה את רצונה של גליקריה לבנות בית קבוע עם יואכים. אך כמו תשוקתה הנכזבת של קליפסו, גם הפנטזיה של גליקריה איננה מתגשמת. יואכים משתוקק גם הוא לעזוב את חיי הגנגסטרים ולבנות משפחה עם גליקריה. אך מאוויים אלה אינם מתקיימים; שניהם ממשיכים בכפייתיות בדרך שהותוותה להם על-ידי הוריהם. באופן פרדוקסלי ההישרדות של ההורים החתימה את הילדים בחותם של מוות. כאשר יואכים מקדיש את חייו, בצו אמו, לרדיפה והרג, גליקריה, הנושאת את ירושות האימה ומוות של אביה ושל אמה, הופכת "לאשה ריקה שבבית החזה מקשה חבילה של עצמות", כשהיא אומרת לעצמה: "אני לא מרגישה כלום [...] אני כמו מתה".²¹

21. האגם הפנימי, עמ' 24.

וזאת אולי הסיבה שבגללה אין הסופרת-המספרת יכולה להתנתק מהגיבורה שלה, שהיא בת-יצירתה, פרי דמיונה, למרות שהמרתה את פיה. הייאוש הנורא של "בתה" אינו נותן לה מנוח ואין לה מנוס ממנה: קריאותיה של מתוקה/גליקריה מלוות אותה גם בחלומות הלילה וגם בחלומות בהקיץ.²² הסופרת-המספרת, שנכנעה לדחף "ללדת" את "היופי הנורא", הפכה ל"אימא" שאיננה יכולה להפקיר את "בתה" במצב של ייאוש נורא המאיים להביא למותה. כפי שראינו באפיגרף למאמר זה, היא איננה יכולה לתת לרעננות החיים, לסערות נעורים, כלומר ליופי שהיא עצמה יצרה-"ילדה", להיהרס על-ידי מורשת הזוועה והרוע. במילים אחרות, האמנית איננה יכולה לתת לנורא של העולם להשמיד את היופי של יצירתה. ניצחון הנורא ימית את יצירתה ואתה גם את נפש האמן שבה. תהיה זו הקבורה הסופית של שיריה בקופסת הזהב, הרג שבע הציפורים הקטנות, שהן – כפי שראינו – נשמתה וחייה. לכן היא חייבת להיחלץ לעזרתה של הגיבורה, בת יצירתה, שחייה קשורים קשר בל ינתק בחייה שלה, משום שרק יצירה מעניקה לאמן את טעם החיים. באופן פרדוקסלי התשוקה להציל מערבת אותה במאבק "איתנים" עם היצירה השוקעת לייאוש ולאבדון.

22. שם, עמ' 129.

בניסיון לשכך את כאבה של מתוקה/גליקריה ולהתגבר על ייאושה, מעניקה לה ה"אימא"-הסופרת שם נוסף. זהו שמה של דולסה, האישה שנרצחה עם שתיים מבנותיה בפרעות ביהודים בערי גרמניה בזמן הצלבנים. בעקבות מותה האכזרי כתב בעלה, אלעזר הרוקח (רבי אלעזר בן-יהודה מוורמס), קינה שבה הוא מפאר את דולסה, כשהוא משכתב את

23. שם, עמ' 129-130. על סיפורה
של דולסה ראו, Judith Baskin
"Jewish Women in the Middle
Ages", Judith Baskin (ed.),
*Jewish Women in Historical
Perspective*, Wayne University
Press, Detroit 1991.

הפרק ממשלי המהלל את אשת חיל.²³ נראה שהסופרת-המספרת ביקשה לפייס את מתוקה/גליקריה בדוגמאות של תקווה ששורדת אפילו במקרים של רוע איום. ובאמת, למרות המוות הנורא, מעשיה הטובים של דולסה ממשיכים לחיות ביצירה של בעלה. הקינה מאשררת את הערכים האתיים המסורתיים של המשפחה היהודית. אין מקום לייאוש אפילו בזמן פרעות הצלבנים. ההלל על דולסה הוא ביטוי לרגשות אהבה וכבוד של בעלה; השכתוב של משלי הוא ביטוי לאמונה שמתחזקת את הסובלים ומחזקת אותם דווקא בזמנים של סבל ושכול.

האם גליקריה מסוגלת לאמץ את שמה של דולסה ולהזהות עם האמונה באהבה ובטוב שהוא מסמל? בהקשר זה ראוי שנזכור את המורשה הנאצית שלה ואת חוסר האמון שהיא רוחשת לאהובה יואכים, וכי בנוסף להעדר בית משפחתי היא חסרת ארץ. הרגשת השייכות לישראל אבדה לה בגלל מצב המלחמה בארצה. כאשר היא מגיעה לארץ היא מותקפת על-ידי טרוריסטים בשדה התעופה. היא נטשה את ישראל ומסרבת לחזור כי "נפשה קצה בשפיכות הדמים" הבלתי פוסקת.²⁴ בניגוד לדולסה, שלמרות – ואולי בגלל – מותה מקומה במסורת חזק ואיתן, גליקריה/מתוקה מסתובבת בעולם, ספק דיילת, ספק נוסעת, נודדת חסרת בית וחסרת מנוחה. בניגוד לדולסה וליחסיה ההרמוניים עם עולמה שלא זנח אותה גם במותה, גליקריה לא מוצאת לה מנוח. יתרה מכך, עיסוקיה השונים ונדודיה הכפיייתיים מורים על כך שהיא אינה מחפשת בית; היא שרויה בבריחה מתמדת מהמורשה האיומה שלה. לפיכך, כנגד הסיפור שמספרת "אמה" על הקינה לזכרה של דולסה מצטטת גליקריה ללא הרף את "בלדת הזאב" של שאול טשרניחובסקי:

גִּרְדֵּי צִלְבָּנִים נוֹסְעִי

וְסֵר מְעִיר לְעִיר:

הֵם שִׁחְטוּ בְּאֶזְנֵי, הֵם יִשְׁחָטוּ בְּטָרִיר.

הֵם יַעֲרְכוּ הַטְּבַח: יִרְעֵי פְעֻמוֹן

יַחְדָּו שָׁלַל יַחֲלָקוּ חֲסִיד וְאִישׁ הַמוֹן [...] ²⁵

25. השיר מצוטט בספר האגם הפנימי,
עמ' 78, 100, 108, 116, 129. לטקסט
המלא ראו שאול טשרניחובסקי, *מבחר*,
דביר, תל-אביב 1958, עמ' 93-97.

טשרניחובסקי כתב את השיר על פרעות הצלבנים בשנת 1942, כאשר השואה היתה בעיצומה. המסר האירוני והניהיליסטי של השיר אינו משאיר שום תקווה לגאולה. כשהוא הופך על-פיה את האימרה "אדם לאדם זאב" (*homo homini lupus est*), טשרניחובסקי מייחס את הערכים ההומניים לזאב שהרג את הקורבנות הגוססים של הפרעות וכך קיצר את סבלם. מאז, אומר השיר, בני-אדם הפכו לזאבים טורפים וזרע הזאב הרחמן נעלם מזמן.

ההומניזם של אלבר כהן הסופר, וכוח המסורת בקינתו של אלעזר הרוקח, אינם בני תוקף במציאות שבה בני-אדם איבדו צלם אנוש. עולם כזה הוא חסר תקווה ומנוע גאולה. אולם לא רק הממד האוניברסלי של התפוררות הערכים ההומניים מצוי בבחירתה של גליקריה את השיר; יש בבחירה גם

ממד אישי ברור. לא בכדי בחרה גליקריה, ש"אף פעם לא הבינה מי היא"²⁶, בשירי של טשרניחובסקי על הפוגרומים של היהודים בגרמניה. הבחירה מסמנת את הספק הנורא לגבי זהותה: ההיו בין הפורעים הגרמניים בימי הביניים גם אבותיה? האם הפרעות של ימי הביניים בישרו את מעשי סבה הנאצי? האם יש בה סמנים של זאבים בדמות אנוש? מוצאה, שמעורבים בו הפושעים והקורבנות, מעמיד את גליקריה במצבי אי-ביטחון וספק ללא נושא שדנים אותה לאבדון.

מאבקה של ה"אם"-הסופרת להציל את "בתה" מייאוש נורא מפנה אותה אל אוסף הסיפורים המיתיים שלה על ברבורים וטווסים. וכך היא מספרת לגליקריה על "העין השלישית" של הטווס המעניקה "לאדם אפשרות להתבונן פנימה וגם לחזות בנצח. זו הסיבה שנוצת טווס היא סגולה לחי עד". אך במקום להתנחם גליקריה מגלה את עומק ייאושה: "אני לא מפחדת [להתבונן פנימה]. אני יודעת שאין שם כלום. ריק! ריק! ריק! ואם יש משהו שאני לא צריכה זה בטח נוצת טווס. חיי נצח! מי צריך חיים בכלל?"²⁷ גליקריה אכן מביאה על עצמה את סופה באפיזודה אלימה שהיא יוזמת ובה היא נהרגת. כאשר היא מגלה שסבה חי, היא מתכננת לחשוף את זהותו קבל עולם כשהיא מטילה על "אמה" את התפקיד לראיין את הפושע ולפרסם את דבר קיומו. בניסיון אחרון לעצור בעדה מלקיים את המפגש הטראומתי, נעזרת ה"אם" במיתוס הטווס כפי שהוא מופיע בתיאולוגיה של היאזידים, כת דתית קטנה ממוצא כורדי.²⁸ אנשי הכת היאזידית "מאמינים שלשטן יש כוח רב [...] ושחובתם [להימנע] מכל עלבון או פגיעה [בו]".²⁹ לשם כך הם בחרו כסמל השטן את הטווס, שגם נודע "כמפתח, בעל זבוב, נסיך האופל, החזק, המרושע, האויב".³⁰ הודות ל"מילוי מקום" (displacement) של השטן מצליחים היאזידים להימנע מלהתמודד עם הרוע.

27. שם, עמ' 106-107.

28. למידע נוסף על הכת ראו את הערך "Yazidis", The Political Encyclopedia of the Middle East, Avraham Sela (ed.), Contunuum, New York 1999, p. 800.

29. האגם הפנימי, עמ' 120.

30. שם, עמ' 128.

אולם דוגמת הגישה הזהירה של היאזידים שלא להתגרות בכוחות הרוע איננה משכנעת את הגיבורה אכולת הייאוש. אולי התוכנית מסווה את הרצון לגרום למותו של הזקן וכך לשים קץ לרוע? ואולי מסתתרת כאן תשוקת המוות שיכפר על הסטיגמה של מוצאה שהפכה אותה למתה בחייה? לכאורה אכן מתגשמות משאלותיה של גליקריה. ברגע שבו אמור הסב, אותו "נסיך האופל, השטן הזקן",³¹ לחשוף את עצמו, מתפרצת קבוצת גנגסטרים ובראשה יואכים, והם יורים בזקן והורגים אותו ואת גליקריה. נראה שמשאלתה של גליקריה לחשוף את הרוע ולחסלו אכן התקיימה, אך יחד עם הרוע נרצחת גם האהבה, או ליתר דיוק הרוע הופך את האהבה לכלי משחית שהורג את אהבתו. באופן אירוני מתגשמים הפחדים של היאזידים מן השטן, ואמונתם שאסור לעורר את הרוע מוכחת כנכונה. הרצח של גליקריה הוא ההוכחה לכך שלא רק שאי אפשר למגר את הרוע, אלא שלרוע כוחות בלתי נדלים להשיב מלחמה למי שמתגרה בו.

31. שם, עמ' 128.

גליקריה היא לא רק אהבתו של יואכים; היא גם "בתה" האהובה, פרי דמיונה של "אמה" הסופרת. ומה אפשר לומר או לכתוב או לדמיין לנוכח מותה המזעזע? הסופרת-המספרת שצופה במחזה האיום אכן רוצה להגיב

אך נבצר ממנה כל מענה: "הפה שלי רק נפער. שום קול לא נשמע".³² האם פירוש הדבר שקול היצירה נאלם? שהנורא גבר וחיסל את היופי? האם אפשר להסיק מכך שבעולם הספוג במודעות הרוע הנורא של השואה אכן אבדה השליטה על היצירה וזו שואפת להרס עצמי, ועם אובדן השליטה נעלם גם ה־raison d'être של האמן?

כוחו הגואל של היתום

ז'אן פרנסואה ליאטר (Jean-Francois Lyotard) טוען שהעידן הפוסט־מודרני

העמיד אותנו בפני אימה גדולה מנשוא. בעולם כזה היופי של השלמות אינו אפשרי. האסתטיקה הפוסט־מודרנית של הנשגב מדרגישה את הבלתי ניתן להצגה (the unrepresentable) בתוך ההצגה (presentation) עצמה. [...] היא [האסתטיקה] מסרבת לחפש פיצוי בצורות מקובלות (good forms) או נחמה במוסכמות של טוב טעם (consensus of the taste). היא מחפשת דרכי הצגה חדשות לא לשם העונג האסתטי, אלא כדי להדגיש את הבלתי ניתן לייצוג.³³

Jean-Francois Lyotard, 33
The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (trans. Geoff Bennington and Brian Massumi), University of Minnesota Press, (Minneapolis 1993, p. 81
התרגום לעברית הוא שלי.

לשיטתו של ליאטר, הטקסט הספרותי העכשווי הוא פוסט־מודרני משום שאינו הוא יכול לקבל את הגישה המודרניסטית שטיפלה בנשגב בעזרת צורות אסתטיות. הוא מתפרק במפגשו עם הזוועות של ההיסטוריה המודרנית. בעולם הזה הדרך ליצור שנותרה היא רפרזנטציה של פירוק צורות ומוסכמות. עולם שיצר אימה בלתי ניתנת להבנה וחסרת משמעות משתקף בהעדר הצורה והטעם של האמנות שמנסה להציג. לטענתי ב"חיבור" "האגם הפנימי" בוחרת אלמוג בגישה שונה מזו של ליאטר על אף המכנה המשותף ביניהם. כמו ליאטר, אלמוג רואה את האימה הבלתי נתפסת ולכן לא ניתנת להסבר אפילו להוגי הדעות של העידן העכשווי. "עד כמה שידוע לי", טוענת הסופרת־המספרת, "לא התעסקו הפילוסופים של המחצית השנייה של המאה העשרים ברוע, למרות שנראה לי שהרוע הוא חוויית היסוד של ילידי המאה הזאת".³⁴ אולם בניגוד לליאטר "הנכנע" למציאות של הנורא הבלתי ניתן להצגה, מסרבת אלמוג לוותר על היופי והמשמעות של האמנות.

34. האגם הפנימי, עמ' 122.

תיארת לי עליל את המאבק שמנהלת ה"אם"־הסופרת־היוצרת עם ה"בת"־הגיבורה־היצירה המאיימת לפורר כל תמונה, ציור, דמות, סיפור. הראיתי כיצד נאבקת ה"אם" להציל את "בתה" מייאוש המוביל לאבדון. עמדתך על האלם של האמנית למראה הזוועה של אלימות ההופכת אהבה לכלי רצח, ושאלתי האם כוחו של הסיפור נבלע ונעלם בתוך האימה שאינה ניתנת

להבעה. ואולם האם יהיה זה פשטני לטעון, שעצם העובדה שהטקסט של "האגם הפנימי" אינו מסתיים באפיזודה של רצח הגיבורה ובאלם הסופרת מורה על המשכיות לאחר האסון? המספר הסיפורי (65) של הקטע הבא אחריו מצביע על כך, שלמרות האירוע המזעזע של הרצח, הסדר והמבנה של היצירה לא הופרעו. קיום הקטע שישים וחמישה מפגין לא רק את יכולתה של הסופרת-המספרת לדבר בעקבות קטע שישים וארבעה הנורא, אלא גם את יכולתה להמשיך את הסיפור. ובאמת היא מצהירה בשלוות נפש: "הנה כי כן, מתוקה ואני משלימות את ההפלגה המיתית שלנו כשאנו מוצאות את עצמנו בנקודת ההתחלה". אם כן, ההתחלה של הסיפור הבא, הבלתי ידוע עדיין, אפשרית. כיצד? למעשה הגיבורה לא מתה "כי נתתי לה נוצת טווס [...] הבטחה לחיי נצח [...] אולם אין לדעת איזו נפש תתגלגל בה".³⁵

35. שם, עמ' 134.

התבוננות מדוקדקת בקטע זה מאירה את הספר באור חדש: הקביעה "מתוקה ואני" מאשררת שתי ישויות נפרדות. ההפרדה בין ה"אני" של הסופרת-המספרת ובין דמות הגיבורה חושפת את הבדיון (fictionality) של הסיפור. בדיון זה ציון, אגב, מתחילת הסיפור, כאשר היוצרת הציגה את הגיבורה שלה – מתוקה רבת השמות. הציון של ריבוי שמות מבטל את עקרון ההשהיה של חוסר אמון (suspense of disbelief). אולם דווקא ההדגשה הנוספת, בסוף הסיפור כמעט, של מקום היוצרת ליד הגיבורה שלה, מוכיחה את אי-ההצלחה של הגיבורה לבצע את זממה. שהרי מתוקה איימה להרוס את הסיפור, את עצמה ואת יוצרתה. גילוי ה"תפרים" של הסיפור מוכיח, אם כך, שהסופרת-המספרת היא ש"תפרה" את הסיפור, וזאת גם הוכחה לכך שהצליחה לשמור על עצמיותה. ולא רק על עצמיותה הצליחה לשמור, כי אם גם על שליטתה המוחלטת ביצירתה. כיוצרת יש בכוחה להפוך את ההפלגה "מנמל אל נמל" ל"הפלגה מיתית", שתמיד אפשר להתחיל בה מחדש. יתר על כן, האוטוריטה של הסופרת-המספרת בולטת גם בכוחה "לבטל" את המוות של הגיבורה בעזרת נוצת הטווס המיתית, נוצת חיי הנצח שאותה, כפי שראינו, דחתה הגיבורה בגלגולה הקודם.

בנקודה זו מופיע פן נוסף של הסופרת-המספרת – הקביעה של חיי הנצח שהעניקה לגיבורה – ואף זו מאירה את הטקסט באור חדש. ההעזה ליטול את החופש ליצור מפחידה, כפי שראינו, את האמנית. עתה אנו רואים כיצד ההעזה מעניקה לדמיון חופש לחפש דרכים לנטרל את הסופניות, כלומר את ה"אין מוצא" שבו נבלע הסיפור הפוסט-מודרני, כפי שליאוטר רואה זאת. במילים אחרות, החופש שהיא נוטלת "ללדת" את "ההפלגה המיתית", כלומר הפלגה שתמיד אפשר להתחיל בה מחדש, עומד בסתירה לטענה שכל מה שהסיפור של היום מסוגל לעשות הוא להציג את הסופיות של האבסורד הנורא של עולם האימה.

כיצד מאפשר האופי המיתי של הסיפור להימלט מן ה"אין מוצא" ובכל זאת לחפש משמעות בעולם שהתנסה ברוע כל כך מוחלט? לטענתו

של רוברטו קלסו (Roberto Calasso) חיוניותו של המיתוס מצויה בריבוי גרסאותיו, בעובדה שמיתוסים הם "סיפורים בעלי נוסחים שונים" (stories with variants). לעומת הרומן המתרכז בתמה אחת ובונה קו של עלילה, הדמויות המיתיות "חיות עלילות רבות ומתות מיתות רבות". קלסו מדגיש שבסיפורים הרבים של חיים ומיתות מהדהדים גם כל הסיפורים של חיים ומיתות קודמים. שום דבר לא נשכח, אך גם שום דבר איננו סופי. בכל סיפור מיתי תמיד עולה שאלת האופציה, האפשרות האחרת, השאלה "מה היה קורה לו?"³⁶

Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony*, (trans. Tim Parks), Vintage Books, New York 1994, p. 22, 281. התרגום שלי.

השאלה "מה היה קורה לו?" מעניקה לדמיון כוח עצום, כוח המסוגל להתגבר על היאוש של "אין מוצא" על-ידי המצאה או דמיון של מוצא אחר. עיון מדקדק בספר "האגם הפנימי" מגלה ש"המוצא האחר", כלומר האופציה של סיפור אחר, נולד בד בבד עם הולדת גליקריה: השם גליקריה, שהוא שם הילדה המתה, אהובת אביה, מסתיר בתוכו סיפור של ילדה אחרת, ילדה מיתית, ילדה-ברבור אהובה שהמוות איננו נוגע בה: "הענקת שם היא אות, ברכה, על כן היא חזרה אל שמה הישן גליקריה, השם שאביה נתן לה [...] ועדיין לא נודע לה דבר הקשר בינה לבין קר. קר, עלמת הברבור היפהפייה, שאולי נולדה כשמלכה עתיקה בלעה פרפר"³⁷. המוטיב של האגדה האירית העתיקה על קר (Caer Ormaith), העולה מדי שנה מארץ המתים, לובשת צורה של ברבור ועפה למרחקים עם אהובה אנגוס כששניהם שרים שיר מתוק המרגיע את העולם, חוזר בספר פעמים רבות.³⁸ ברבורי אלמוות אלה, אומרת לנו הסופרת-המספרת, נזכרים בשירו "של המשורר האירי הגדול, 'ברבורי הפרא בקול'" (The Wild Swans at Coole). בשירו זה מבכה ייטס את העלמות הברבורים המושלמים, המסתוריים, היפים בני האלמות. היעלמותם מורה על מותו הקרוב של המשורר שלא יזכה לראותם.³⁹

37. האגם הפנימי, עמ' 24.

38. ראו עמ' 28-29, וכן עמ' 32, 132, 135, 136.

39. השיר נמצא בקובץ *The Collected Works of W. B. Yeats*, Vol. I, p. 131.

האיזכורים של ייטס – היופי הנורא של עולם האלימות והיופי בן האלמוות של הברבורים – משרטטים את הפרדיגמה בספר "האגם הפנימי", המאירה על האפשרות לשמר את משמעותה של האמנות אפילו בתקופה הניהיליסטית שלנו. אפשרות זו תלויה ביכולתו של האמן לגלות בסיפורו את הסיפור האלטרנטיבי. רק כך אפשר לשרוד ואולי להביא זיק של תקווה לעולם ששולטים בו המוות והשכול. וכך, לאחר מותה של גליקריה לובשת הסופרת-המספרת זהות אימהית אחרת: עכשיו היא אותה מלכה עתיקה אשר בלעה פרפר וילדה תינוקת יפהפייה, הלא היא קר. אין זאת אומרת שהעבר נשכח – קלסו טוען שכל סיפור מציג אופציה מנוגדת, אבל מהדהדים בו כל הגרסאות וכל הנוסחים הקודמים. כאשר גליקריה מתה, מרגישה "אמה"-המספרת ש"היא נעקרה מתוך לבי באלימות, והשאירה אותו חלול"⁴⁰. זיכרונה מהדהד גם בגלגול החדש של גליקריה לקר. כאשר אומרת "התינוקת" קר: "אמא, הביטי", שבה הסופרת-המספרת לראות "אשה מתבוססת בדמה". גליקריה המתה מוות אכזרי כל-כך איננה נשכחת. וכאשר אומרת לה "התינוקת" שוב: "אמא, הביטי", היא רואה "את מרכבתה של אפרודיטה חוצה את האוויר"

40. האגם הפנימי, עמ' 138.

רתומה לברבורים".⁴¹ אפרודיטה היא אלת האהבה; הברבורים הם ציפורי הטוהר והתום. מות האהבה, הטוהר והתום בסיפור העצוב של המורשה הנוראה שקיבלו גליקריה ויואכים בעקבות השואה זכורים היטב, אך אין סיפורם הנורא הסיפור היחיד. כל עוד הדמיון האמנותי פועל, הוא מסוגל לייצר גם יופי.

הנורא והיפה יכולים להתקיים בכפיפה אחת בתנאי שהאמן יכיר בקיומם של הטוב ושל הרע, של הברבור וגם של הטווס. ובאמת, באפיזודה האחרונה של הספר עומדים הטווסים והברבורים על שפת האגם הפנימי כשהם צופים ב"שבע הציפורים הקטנות המרחפות מעל האגם". הצייד האורב בסתר בין האילנות הוא איום מתמיד של הרס היצירה בעולם האלים של היום. האישה יודעת שאם ימותו הציפורים, שהן נשמת האמן שבה, תמות גם היא. בעידן של הנורא יצירה של יופי הפכה לעיסוק מסוכן, אבל התנזרות מיצירה מסוכנת לא פחות; היא מסמנת את המוות של נשמת האמן. במציאות של חוסר משמעות, חוסר ודאות, רוע וסבל "האגם הפנימי" מציע את ה"לידה" של המיתוס. המיתוס מציג את האלטרנטיבות, את האופציה של גלגול אחר, אך גם זוכר את הכול. המיתוס בונה את האיזון העדין והפגיע בין הייאוש והתקווה, בין הנורא והיופי, איזון שלמרות הכול ממשיך לחפש גאולה באמנות הסיפור.

אוניברסיטת ויסקונסין-מדיסון

יגאל שורץ

כתיבתו של פרנקו מורטי שייכת למסורת מפוארת שאפשר לכנותה "ספרות המסעות בתרבות". קדמו לו נוסעים ומגלי יבשות תרבותיות דגולים כאריק אאורבך,¹ גיאורג לוקאץ,² ארנולד האוזר,³ וכמובן מיכאל באחטין.⁴ מי שהולך במסלול מקביל לו כיום הוא זיגמונד באומן.⁵

לכל החוקרים הללו משותפות התכונות הבאות: תאוות מסעות בזמן ובמרחב (אין פלא שאחד ממחקריו החשובים והמרתקים של מורטי עניינו "האטלס של הספרות האירופית"); אמונה ברציפותן של מסורות חברתיות ותרבותיות וגם, והדברים תלויים זה בזה, אמונה באחדותה המנטלית-התרבותית של החברה המערבית/האירופית. וכן, ובזיקה אמיצה לאמונות האלו, הנחת יסוד בדבר קיומו של קשר מהותי בין דגמים חברתיים ופסיכולוגיים מסוימים (הפוליס היוונית, האדם הרנסנסי, עליית הבורגנות, האדם הפוסט-פרוידיאני וכו') לצורות אומנותיות מסוימות, ז'אנרים ותת-ז'אנרים, זרמים ואסכולות מרכזיים ומשניים (וכו') – אם כי, זוהי תוספת הכרחית: תוך הכרה באוטונומיות של שני התחומים ושמירה קפדנית על אופני קיומם הנבדלים.

תכונה משותפת נוספת לנוסעים הגדולים האלו היא חיבתם ל"דרכי המלך", כלומר, למסלולי ההתפתחות הראשיים של התרבות המערבית על הצמתים וההסתעפויות המרכזיים שלהם.

אשר למורטי, הוא "חש בבית" במסלול של הרומן האירופי, במיוחד במופעים המכובדים שלו, ובעיקר במסלול של רומן החניכה, שהוא, כפי שהוא טוען בצדק, הצורה הספרותית שבה, יותר מאשר בכל צורה ספרותית אחרת, השתקפה ועוצבה התרבות המערבית המודרנית. במונן הזה מורטי הוא חוקר אירופי קלסי. הוא נושא על גבו לכל מסע את ה"קנון האירופי". זהו מטען כבד היכול לעכב את הנוסע, לפגום ביכולת הספקולציה, התושייה והאלתור שלו – מכשלה שאנו מכירים יפה ממחקרים של היסטוריוגרפים אירופים לא מעטים. אבל מורטי פטור מן הכבדות הפדסטריאנית – וזאת, כמדומה, בעיקר בשל סגנון הכתיבה שלו.

מורטי לא כותב אלינו. הוא מדבר אלינו בכתב. הדיבור הזה ניכר גם בהדגשות של מילים, שבאמצעותן אנו שומעים את האינטונציה שלו ובה בעת מבינים מה באמת חשוב לו שנקרא, נשמע, נבין. הוא ניכר גם

1. אריך אאורבך, מימוז: התגלמות המציאות בספרות המערב (תרגום ברוך קרא), מוסד ביאליק, ירושלים 1969.

2. גיאורג לוקאץ, הריאליזם בספרות (ללא שם מתרגם), ספרית פועלים, מרחביה 1951; הרומן ההיסטורי: התפתחות המגמות והצורות בענפי הספרות (תרגום אריה סולה), הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1955.

3. ארנולד האוזר, היסטוריה חברתית של האמנות והספרות, א-ב, (תרגום אברהם יבין), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973.

4. Mikhail Bakhtin, "The Forms of Time and The Chronotopos in The Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction", *PLT* 31, (1978), pp. 493-528; *Rabelais and His World* (trans. Helene Iswolsky), M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1968.

5. בין ספריו:

Zygmunt Bauman, *Culture as Praxis*, Routledge and K. Paul, London 1973; *Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding*, Hutchinson, London 1978; *Intimations of Postmodernity*, Routledge, London 1992; *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge and Blackwell, Malden MA 2000.

בנוסח הסיפורי שהוא מרבה לנקוט בו, בדיגרסיות האקטואליסטיות שהוא מרשה לעצמו, אי שם אי שם, ובמכתמי ההומור והאירוניה שהטקסט מנומר בהם.

ברם, סגנון ה"ספורט-אלגנט" של מורטי – ששירה סתיו, המתרגמת, הפליאה למצוא לו מקבילה בעברית – אינו מטשטש את ההבחנות החשובות שלו ביחס לרומן החניכה בפרט ולרומן האירופי בכלל, ואת היכולת הווירטואוזית שלו לקשור בין ההבחנות האלו. אני מתכוון, דרך משל, לחיבור העמוק שהוא יוצר בין נעורים, מודרניות ומסורת הרומן האירופי (כאמור, ב"דרך המלך" שלו: מורטי אינו קושר קשר של ממש (וחבל), בין רומן החניכה לבין מתחרהו "הממזרי" הרומן הפיקרסקי) מזה, לבין מתח היסוד בין האינדיבידואליזם והסוציאליזציה; המזין, על פי תפיסתו, בגרסאות שונות של קונפליקטים ופשרות, הן את החברה והן את הרומן באירופה המודרנית.

את האבחנות הללו מאשש מורטי באמצעות עשרות דוגמאות מהליבה של הקנון האירופי (וילהלם מייסטר,⁶ החינוך הסנטימנטלי,⁷ אבא גוריו,⁸ גאווה ודעה קדומה,⁹ מידלמארץ¹⁰ ועוד), כשהוא נע הלוך ושוב במיומנות מרשימה בין הכללות גורפות לניתוחים פרטניים (יחסית), בעיקר – כפי שהוא מתחייב לעשות במבוא לספר – ברמת העלילות.

שני מאפיינים נוספים של הטקסט של מורטי שבעטיים, לעניות דעתי, הוא מאתגר ומרתק הם: השילוב הנדיר כל-כך בין גישה היסטוריוגרפית קלסית, במובן הטוב ביותר של המונח הזה, ל"ידע פעיל" בפילוסופיה ובביקורת הספרות והתרבות של המאה העשרים (ולאסכולת פרנקפורט יש, כמדומני, משקל מיוחד בהקשר זה), ויכולתו להציג קביעות המשוחררות מכבליה האינקוויזטוריים של תרבות ה-P.C האמריקנית. קביעות מן הסוג האחרון, יפות ומאירות עיניים, הן, למשל, אלו הקושרות בין שני המסלולים הצורניים העיקריים של רומן החניכה – זה שבו משמעות האירועים מונחת בסופיותם לעומת זה שבו משמעות האירועים מגולמת בנרטיביות – לבין ארבעה קורפוסים לאומיים, ו/או בין ארבע "מזגים לאומיים": המסלול הראשון אופייני ליוצרים גרמנים ואנגלים, והמסלול השני אופייני ליוצרים רוסים וצרפתים.

6. יוהן וולפגנג גתה, וילהלם מייסטר:

שנות החניכות (תרגום יצחק כפכפי), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979.

7. גוסטב פלובר, החינוך הסנטימנטלי:

קורות אדם צעיר (תרגום מנשה לויז), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1978.

8. אונורה דה בלזק, אבא גוריו (תרגום יונת סנד), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992.

9. ג'יי אסטן, גאווה ומשפט קדום (תרגום אהרון אמיר), ספרית מעריב, תל-אביב 1984.

10. ג'ורג' אליוט, מידלמארץ' (תרגום ג'נטילה ואפרים כרוידא), רביר, תל-אביב 1985.

* תרגום המבוא וחלקו הראשון של פרק א מתוך: Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (trans. Albert Sbragia), תרגמה. Verso, London 1987. מאנגלית וחוספה הבהרות שירה סתיו. המתרגמת מודה לקארין נויבוורגר על עזרתה בתרגום המונחים מגרמנית.

1. יוהן וולפגנג גתה, פאוסט: טרגדיה (תרגום יצחק כפכפי), רביד, תל-אביב 1975, עמ' 15.

2. גיבור האיניאדה מאת וירגיליוס, הגדולה שבפואמות הרומיות, שנכתבה בימי אוגוסטוס קיסר (המתרגמת).

3. שורת הפתיחה המפורסמת ליצירתו של דנטה, הקומדיה האלוהית: "באמצע מסע חיינו, גיליתי שאני כלבו של יער אפל, ודרכי אבדה לי" (המתרגמת).

4. בעת הצורך אשתמש במונח "רומן חניכה קלטי" כדי להבחין בין המודל הנרטיבי שיצרו גתה ואוסטן לבין הז'אנר הכללי של רומן החניכה. "רומן התהוות" ו"רומן חיברות" הם סיווגים ז'אנריים אפשריים אחרים שאיני משתמש בהם כדי למנוע בלבול מיותר.

בהקשר זה הרשו לי להצדיק הדרה כפולה שהנגדר לה גול ודאי לא היה מתמרמר עליה: הדרת הרומן הרוסי (שכאן מייצגים אותו רק סופרים הקשורים קשר הדוק למסורת האירופית המערבית, כגון פושקין וטורגנייב), והדרת הרומן האמריקני (הנעדר לחלוטין). באשר לרוסיה, הרב נובע מנכחותו המתמדת של ממד רתי בולט (יהיה זה בנוסח "הפוליטי-לאומי" של מלחמה ושלום או בזה המטפזי-מוסרי של דוסטויבסקי), המייחס לקיום האינדיבידואלי משמעות בדרכים שלא ייתכנו ביקום המחולק כליל של רומן החניכה האירופי המערבי. כך גם כנרטיב האמריקני שבו, כנוסף לכך, ל"טבע" יש ערך סמלי הנוגד את התמטיקה האורבנית כיסודה של הרומן האירופי; ובו, שלא בכאירופה, החוויה

פרנקו מורטי

רומן החניכה כצורה סמלית

כְּלוֹם לֹא הָיָה לִי, וְעַם זֹאת רַב:
הַבְּלִמוֹס לְאַמַת, הַשְּׁגִיזוֹן בְּשׂוֹא.
לִי הַיְצָרִים הָהֵם בְּלֹא-קֶצֶבָה הַב,
הָאִשֶׁר הַקָּאוֹב, הָעֵז,
אֵשׁ הַשְּׁנֵאָה, בְּרִכַּת הָאֵהֶב,
הַשִּׁיבָה לִי גְעוּרֵי כְּאֵז!
גתה, פאוסט'

אכילס, הקטור, יוליסס: גיבור האפוס הקלסי הוא גבר בשל, מבוגר. איניאס,² הנושא וממלט אב זקן ומדי ובן צעיר עדיין, מגלם להפליא את הרלוונטיות הסמלית של שלב "האמצע" של החיים. התבנית הזאת תאריך ימים ("Nel mezzo del cammin di nostra vita..."),³ אך תתמוטט עם הגיבור האניגמטי הראשון של הזמן המודרני. על-פי הטקסט, המלט בן שלושים: במושגים של הנסנס הוא רחוק מלהיות צעיר. אך תרבותנו שלנו, שבחרה בהמלט להיות גיבורה הסמלי הראשון, "שכחה" את גילו, ליתר דיוק נאלצה לשנות אותו, ולצייר את נסיך דנמרק כגבר צעיר.

גתה הוא שדחף את הדחיפה המכריעה בכיוון הזה; ואופייני שהדבר לובש צורה מדויקת ביצירה המקודדת את התבנית החדשה ורואה בנעורים את הפרק המשמעותי ביותר בחיים: וילהלם מייסטר. רומן זה מסמן, בה בעת, את הולדתם של רומן החניכה (הצורה שתשלוט בתור הזהב של הנרטיב המערבי, ליתר דיוק זו שתאפשר אותו)⁴ ושל גיבור חדש: וילהלם מייסטר, ואחריו אליזבת בנט⁵ וז'ולין סורל,⁶ רסטיניאק?⁷ ופרדריק מורו⁸ ובֶּלְ-אֵמִי,⁹ ווֹבֶרְלִי¹⁰ ודיוויד קוֹפּרְפִּילְד,¹¹ רֶנֶזוֹ טְרַמְגְּלִינו,¹² יבגני אונייגין,¹³ בְּאֶזְאָרֹב,¹⁴ דורותיא בְּרוֹק...¹⁵

נעורים היא הגדרה הכרחית ומספיקה גם יחד לגיבורים אלה. אמנם גם אורסטס של אייסקילוס היה צעיר, ואולם נעוריו היו טפלים וכפופים למאפיינים משמעותיים הרבה יותר – למשל, היותו בנו של אגממנון.

- המכריעה של הגיבור אינה מפגש עם "הלא נודע" אלא עם "הור" – לרוב אינדיאני או שחור.
5. גיבורת ספרה של ג'יין אוסטן (1813) גאווה ודעה קדומה (המתר).
 6. גיבור ספרו של סטנדרל (1831) האדום והשחור (המתר).
 7. גיבור ספרו של בלזאק (1834-1835) אבא גוריו (המתר).
 8. גיבור ספרו של גוסטב פלובר (1869) החינוך הסנטימנטלי (המתר).
 9. גיבור ספרו של גי דה מופסן (1885) בל-אמי (המתר).
 10. גיבור ספרו של וולטר סקוט (1814) *Waverley* (המתר).
 11. גיבור ספרו של צ'רלס דיקנס (1849-1850), דיוויד קופרפילד (המתר).
 12. גיבור ספרו של אלסנדרו מנצוני (1827), *i promessi sposi* (המתר).
 13. גיבור ספרו של פושקין (1823-1831), יבגני אנייבין (המתר).
 14. גיבור ספרו של טורגנייב (1862), אבות ובנים (המתר).
 15. גיבורת ספרה של ג'ורג' אליוט (1871-1872), מידלמאך' (המתר).
 16. Karl Mannheim, "The Problem of Generations", in: *Essays on the Sociology of Knowledge* (ed. Paul Kecskemeti), London 1952, footnote 2, p. 300. קרל מנהיים (1893-1947) הוא סוציולוג הונגרי, אבי תורת "הסוציולוגיה של הידע", חקר המדע כמוסד חברתי (המתר).
 17. העיינות המתמדת בין בית-הספר לבין הרומן מעוררת תשומת לב מיוחדת: בית-הספר מגנה קריאת רומנים וטוען שהיא משפיעה על התלמידים לרעה. ולעומתו הרומן דורש מגיבורו לנטוש את לימודיו בשלב מוקדם ומתייחס אל בית-הספר כאל פרק מיותר וחסר תועלת. עימות זה מלמד על טבעו הכפול של החברות המודרניות: תהליך אובייקטיבי-

אולם בסוף המאה השמונה-עשרה השתנו סדרי העדיפויות, והנעורים כשלעצמם הם שעשו – במידה רבה – את וילהלם מייסטר ואת הבאים אחריו ייצוגיים ומעניינים. הנעורים, ליתר דיוק הנוסחים הרבים של הנעורים ברומן האירופי, הפכו בעיני תרבותנו המודרנית לתקופה הנושאת את "משמעות החיים": זוהי המתנה הראשונה שמפיסטו מציע לפאוסט. במחקר זה כוונתי לזרוע אור על הגורמים לתמורה הסמלית הזאת, על מאפייניה ועל תוצאותיה.

*

ב"קהילות יציבות", כלומר, בחברות מעמדיות או "מסורתיות", "להיות צעיר" הוא שאלה של הבחנה ביולוגית, כותב קרל מנהיים.¹⁶ בחברות אלה להיות צעיר משמעו פשוט עדיין לא להיות מבוגר. נעוריו של כל יחיד חוזרים נאמנה על אלה של אבותיו, ומציבים אותו בתפקיד בלתי משתנה: אלה הם נעורים "עלפי מתכון", נעורים שאינם זוכים למימוש, אם לצטט שוב את מנהיים. אין שום תרבות שמייחדת אותם ומטעימה את ערכם. נוכל לומר כי אלה הם נעורים "בלתי נראים" ו"חסרי משמעות".

אך משהחברה המעמדית מתחילה להתמוטט, הכפר נזנח לטובת העיר, ועולם העבודה משתנה בקצב שלא ייאמן וללא הרף, החיברות חסר הצבע, כלומר נטול הריגושים ונטול האירועים של הנעורים "הישנים" מתקבל על הדעת פחות ופחות: הוא הופך לבעיה, בעיה שעושה את הנעורים עצמם בעייתיים. כבר במקרה של מייסטר "חניכות" שוב אינה אותה התקדמות איטית וצפויה אל עבודתו של האב, אלא חקירה מהוססת של המרחב החברתי, שתדגיש המאה התשע-עשרה פעמים רבות מספור, באמצעות המסע וההרפתקה, השוטטות והתעיייה בדרך, הבוהמי והעני שהתעשר. זו חקירה הכרחית: כידוע, באמצעות פירוק הרציפות מדור לדור, הכוחות החדשים והמערערים של הקפיטליזם כופים נייטיות (mobility) שלא היתה מוכרת עד אז. אך זוהי גם חקירה שנכספים אליה, שהוי זהו תהליך המעורר תקוות בלתי צפויות, וכך מחולל פנימיות (interiority) שהיא לא רק גדושה משהיתה, אלא גם לעולם חסרת נחת ומנוח – כפי שהבחין בבירור הגל, הגם שגינה זאת.

ניידות ופנימיות. אמנם, הנעורים המודרניים הם גם דברים רבים אחרים: השפעתו הגדלה והולכת של החינוך, הידוק הקשרים בתוך הדורות, יחסים חדשים עם הטבע, "הספיריטואליזציה" של הנעורים – תכונות אלה חשובות לא פחות בהתפתחותן "הממשית". ואולם רומן החניכה זנח אותן ככלי אין חפץ בו, ומפטיט מן הנעורים הממשיים נעורים "סמליים", המתמצים, כך אמרנו, בניידות ובפנימיות.¹⁷ בחירה זו מדוע?

לדעתי, משום שבמפנה המאה השמונה-עשרה הוטל על כף המאזניים הרבה יותר מאשר חשיבה מחדש על הנעורים. מתוך החלומות והסייטים של מה שקרוי "המהפכה הכפולה" צללה אירופה, למעשה ללא התראה, אל תוך המודרניות ובלי שתעבד תרבות של מודרניות. לפיכך, אם הנעורים

התמחותו, שמטרתו להביא ל"שילוב פונקציונלי" אל תוך הסדר החברתי, הוא משימתו של החינוך המוסרי – והחליף סובייקטיבי נגדי, שמטרתו ליצור "הצדקה סמלית" של הסדר החברתי, הוא משימתה של הספרות. במילים אחרות: מוסדות כגון בתי-ספר פועלים לחברת את ההתנהגות, ותהא אמונתו של היחיד אשר תהא (הוא צריך לדעת את החומר, לא להאמין באמיתותו). מוסדות כגון הרומן מטרתם לחברת את מה שהתאריה של הרומן מכנה "נשמטנו": מוסדות כגון הרומן מטפלים באותו "הסכס" מודע פחות או יותר המבטיח רציפות בין קיומו של היחיד לבין המבנה החברתי. ההצלחה ההידריתית של ה-Teufelspakt (הברית עם השטן) בתרבות המודרנית – שאינה יראה בוודאי מן הגיהנום כלל וכלל – היא מעין אלגוריה להחליף השני הזה: לא רק שלאדם המודרני יש נשמה, הוא גם יכול למכור אותה ותמיד יהיו קונים.

18. ארנסט קסירר (1874-1945) הוא פילוסוף והיסטוריון רעיונות גרמני, ממובילי המחשבה הנאו-קאנטיאנית במאה העשרים. בין ספריו החשובים (1929-1923): הפילוסופיה של הצורות הסמליות (המתר).

19. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin 1927. ארוין פנובסקי (1874-1968) הוא היסטוריון אמנות גרמני. בפרשנותו ליצירות אמנות שילב ניתוח של גורמים סימבוליים, היסטוריים וחברתיים (המתר).

20. עניין זה מסביר גם את חיבתו של רומן החניכה לגיבורים מן המעמד הבינוני: גבולותיו של הטווח החברתי נותרים בדרך-כלל יציבים יחסית (תנאים של עושר רב ושל עוני רב משתנים לאט בדרך כלל), אבל "באמצע" הכול יכול לקרות – כל יחיד יכול "לעשות את זה", או "להתרושש"

זוכים למרכזיות סמלית, ו"עלילת העל" של רומן החניכה מתחילה להתקיים, הרי זה משום שאירופה חייבת לצקת משמעות ולאזן דווקא בנעורים כמו במודרניות.

רומן החניכה כ"צורה הסמלית" של המודרניות: לטענת קסירר¹⁸ ופנובסקי, באמצעות צורה כזו "תוכן רוחני מסוים [במקרה זה, דימוי ספציפי של מודרניות] מתקשר עם סימן חומרי מסוים [במקרה זה, נעורים] ומזוהה עמוק עמו.¹⁹ "דימוי ספציפי של מודרניות": בדיוק הדימוי שאיפיוני הנעורים של ניידות ושל חוסר מנוח הפנימי מבטאים. המודרניות כתהליך מסוכן ומלא קסם, גדוש "תקוות גדולות" ו"אשליות אבודות". מודרניות כ"מהפכה מתמדת", במילותיו של מרקס, התופסת את הניסיון שנצבר במסורת כחסר ערך, ולכן אינה יכולה עוד לחוש שהבגרות, ועוד פחות מכך הזקנה, מייצגות אותה.

במובן ראשון זה "נבחרים" הנעורים בתור "הסימן החומרי הספציפי" של התקופה החדשה. הם נבחרים מתוך המוני סימנים אפשריים אחרים בזכות יכולתם להטעים את הדינמיות של המודרניות ואת הפכפכותה.²⁰ הנעורים, אם מותר לומר כן, הם "מהות" המודרניות, סימנו של עולם המחפש משמעות בעתיד ולא בעבר. ולמען האמת לא היה אפשר להתמודד עם הזמנים בלי להכיר בדחף המהפכני שלהם: צורה סמלית שלא יכלה לעשות זאת היתה חסרת ערך לחלוטין. ומצד שני, אם יכלה לעשות רק את זאת, הסתכנה בכך שתהרוס את עצמה כצורה – בדיוק מה שקרה, על-פי מסורת עתיקת ימים בביקורת, לניסיון הגדול האחר של גתה לייצג את המודרניות: פאוסט. במילים אחרות, אם ניידות ואי נחת פנימית עושים שהנעורים ברומן "יסמלו" את המודרניות, הם גם מאלצים אותם לקחת חלק ב"חוסר הצורה" של התקופה החדשה, על חמקנותה המתעתעת. כדי להיעשות "צורה", על הנעורים להתאפיין בתכונה שונה מאוד, כמעט הפוכה מן התכונות שכבר הזכרנו: הרעיון הפשוט מאוד, הקרנתי מעט, שהנעורים "אינם נמשכים לעד". הנעורים קצרים, ומכל מקום מוגבלים, מה שמאפשר, לא כל שכן מאלץ, להטיל מראש מעצור פורמלי על ציור המודרניות. נראה שרק אם מרסנים את הדינמיות, חסרת הגבולות ביסודה, של המודרניות, רק אם מסכימים לבגוד במידת מה בעצם מהותה, רק כך אפשר לייצג אותה. זאת ועוד, רק כך היא יכולה "להיעשות אנושית"; יכולה להפוך לחלק בלתי נפרד מן המערכת הרגשית והאינטלקטואלית שלנו, במקום שאותו כוח עיון המפגיז את המערכת הזאת מבחוץ ב"עודף גירויים", כוח שמאז ומתמיד – מזימל²¹ דרך פרויד ועד בנימין – נתפס כאיום הטיפוסי ביותר של המודרניות.²²

ועם זאת – דינמיות וגבולות, חוסר מנוח ו"תחושת הקץ": רומן החניכה הבנוי על ניגודים כה בולטים יהיה בהכרח מלא סתירות ביסוד מבנהו, עובדה המציבה בעיות מעניינות במיוחד לפני האסתטיקה – הרומן כצורה "הפתוחה ביותר לסכנות" כדברי לוקאץ' הצעיר – ובעיות מעניינות אף יותר לפני ההיסטוריה של התרבות. אך קודם שנדון בכך, הבה ננסה להתחקות על הגיונה הפנימי של הסתירה הפורמלית הזאת.

בכוחות עצמו, והחיים מתחילים לְדמות לרומן. מה שעושה את המעמד הבינוני ללוח תהודה איריאלי של המודרניות הוא אפוא אותו קיום ייחוד של תקווה ופיכתון: ההפך הגמור מ"תיאוריית המעמד הבינוני של הרומן" האנגלו-סקסית, המסבירה את הקשר בין הרומן לבין המעמד הבינוני במונחי "עלייתו" והתחזקותו החברתית של המעמד הבינוני. כשהדברים מתרחשים בפועל – בצד הביורוקרטיזציה הנרחבת של מאה השנים האחרונות – מסתמן סופו של הרומן בצורתו המקורית: שני החותמים הראשיים תחתיו, קפקא וג'ייס, ציירו, בין השאר, ציור חי מאוד של הלגול שעבר המעמד הבינוני במאה הזאת.

21. גאורג זימל (1858-1918) הוא סוציולוג גרמני שפיתח את תפיסת החברה כרשת של פעולות גומלין מוקנות (המתר).

22. ברובד התמטי אנו רואים את תהליך ה"הסדרה" הזה בחיבור של הגיבור ברומן. הגיבור הזה, הנייד חברתית והבלתי מוגדר, רווק צעיר ואינטליגנטי שהגיע זה לא כבר אל העיר, מגלים את ההיבטים הסוערים ביותר של המודרניות: לכן הוא, ולא חבריו הרהים, שחייב לקבל "צורה" – גם אם פירוש הדבר החלשת תכונותיו החיוניות יותר, כפי שאכן נעשה פעמים רבות.

23. "אני לא מבין בזה שום דבר, זאת המילה האופנתית עכשיו." הרומן יורף דה-מיסטר (1753-1821) הוא הוגה דעות, ממתנגדי המהפכה הצרפתית (המתר). ותורה לרודר משעני.

*

"הנעורים אינם נמשכים לעד." מה שמכוונן אותם כצורה סמלית שוב אינו התייחסו "במרחב", כמו בפרספקטיבה ברנסנס, אלא בזמן. אין זה מפתיע, שהרי תחת לחץ המודרניות היה על המאה התשע-עשרה ראשית כל לערוך מחדש את תפיסת השינוי שלה – תפיסה שפעמים רבות מדי, מאז ימי המהפכה הצרפתית, התגלתה כמציאות חסרת משמעות ולפיכך מאיימת ("Je n'y comprends rien", כתב דה-מיסטר ב-1796, "c'est le grand mot du jour" יש בכך כדי להסביר את מרכזיותה של ההיסטוריה בתרבות המאה התשע-עשרה, ומאז דרווין אף את מרכזיותו של המדע, ואת מרכזיותו של הנרטיב בתחום הספרות. למעשה, הנרטיב וההיסטוריה אינם נסוגים מפני מתקפת האירועים, אלא מדגימים את האפשרות להעניק להם סדר ומשמעות. יתר על כן, הם מציעים שמשמעות המציאות תובן מעתה אך ורק בממד ההיסטורי-דיאכרוני שלה. לא רק שאין עוד אירועים "חסרי משמעות"; מעתה יכולה להיות משמעות רק באמצעות אירועים.

לכן, אף על-פי שישנם הבדלים רבים מספור (בראש ובראשונה הבדלים "סגנוניים") בין הסוגים השונים של רומן החניכה, אערוך מחקר זה סביב הבדלים בעלילה, שהם ההבדלים הענייניים ביותר, לדעתי, להבנת המהות הרטרורית והאידיאולוגית של התרבות ההיסטורית-נרטיבית הזאת. הבדלים בעלילה או, ליתר דיוק, הבדלים באופנים שהעלילה מחוללת משמעות. במושגיו הבסיסיים של לוטמן, נוכל להביע את ההבדל כשינוי במשקלם של שני עקרונות של ארגון טקסטואלי: עקרון ה"סיווג" (classification) ועקרון ה"השתנות" (transformation). שני העקרונות תמיד מופיעים ביצירה נרטיבית, אך על-פי רוב אין משקלם שווה, ולמעשה היחס ביניהם הפוך: כפי שנראה, הדגשתה של אסטרטגיה רטרורית אחת על חשבון האחרת, בייחוד בצורה קיצונית, מרמזת על בחירה בערכים שונים מאוד מן המודרניות ואפילו על גישות הפוכות לה.

כאשר הסיווג הוא החזק ביותר – כב"רומן המשפחת" האנגלי וברומן החניכה הקלסי – להשתנות העלילה יש משמעות רק במידה שהן מוליכות לסיום בולט במיוחד: סיום הקובע סיווג שונה מזה המקורי, ועם זאת בהיר ויציב לחלוטין – סיום מכריע, בשני מובני המילה. הרטרוריקה התכליתית הזאת – משמעות האירועים מונחת בסופיותם – היא המקבילה הנרטיבית למחשבה ההגליאנית והיא חולקת עמה ייעוד נורמטיבי חזק: האירועים קונים משמעות משולו לסיים אחד, ואחד בלבד.

במילים אחרות, לאור עקרון הסיווג יש לסיפור משמעות גדולה יותר ככל שהוא מצליח להסוות את סיפוריותו בנאמנות רבה יותר. לאור עקרון ההשתנות – כבמגמה שמייצגים סטנדל ופושקין, או כמו בזו שמבלזק ועד פלובר – ההפך הוא הנכון: מה שמקנה לסיפור משמעות הוא הנרטיביות שלו, היותו תהליך שסופו פתוח. המשמעות אינה תוצאתה של תכלית

שהוגשמה, אלא של הדחייה הטוטלית של פתרון שכזה, כדחייתו של דרווין. הסיום, אותו רגע נרטיבי מיוחס של מנטליות סיווגית, משמעותו כאן היא הפחותה ביותר. הפרק האחרון, ההרוס, של **אונייגין**, החתימות השרירותיות להחציף של סטנדל, או הסיומים המושהים תמיד של **הקומדיה האנושית**, הם דוגמאות להיגיון נרטיבי שעל-פיו משמעות הסיפור טמונה בדיוק בחוסר האפשרות "לסדר" אותו.

הניגודים בין שני המודלים יכולים כמובן להתמשך עד אין קץ. כך, מצד הסיווג ישנו רומן הנישואים, הנראים כמעשה המכריע והמסווג באופן המובהק ביותר: בסוף התפתחותו של רומן החניכה אף יהפכו הנישואים לכלל עקרון מופשט, בדמותו של דניאל דירונדה לאליוט, שאינו נושא אישה ממש אלא תרבות נורמטיבית נוקשה. מצד ההשתנויות, ישנו רומן הניאוף: יחסים שאינם מתקבלים על דעת המסורות האנגליות-גרמאניות (שמהן הם נעדרים לחלוטין או מופיעים ככוח המרושע וההרסני בלבד **כבהקרה שבבחינה** [Elective Affinities] או **באנקת גבהים**), נעשים כאן, בניגוד לכך, משכנו הטבעי של קיום המוקדש להפכפכות. ובסופו של דבר הופך גם הניאוף להפשטה בדמותו של פרדריק מורו לפלובר, אשר בהקבלה מושלמת לדניאל דירונדה אינו נואף עוד עם אישה אלא עם עקרון בלתי חומרי של חוסר הכרעה.

ניגוד בולט לא פחות מופיע כאשר אנו מתבוננים ברטוריקות הנבדלות של הנרטיב מנקודת המבט של ההיסטוריה של הרעיונות. כך, עלילתו של רומן החניכה הקלסי מעמידה את ה"אושר" כגבוה שבערכים, אך רק כדי לפגוע בערך ה"חופש" ובעקבות זאת להביא לביטולו – ואילו סטנדל, מצדו, הולך בנתיב ההפוך, ובאותה החלטיות. בדומה לכך, היקסמותו של בלזק מן הניידות ומן הגלגולים סופה לפרק את עצם רעיון הזהות האישית – ואילו באנגליה, מרכזיותו של ערך הזהות האישית מחוללת, מתוך אותו הכורח, התנגדות לשינוי.

יתרה מזה, ברור כי שני המודלים מבטאים גישות הפוכות אל המודרניות: בעוד אשר עקרון הסיווג כולא אותה ומגרש את שדיה, עקרון ההשתנות מסכסך אותה ועושה אותה היפנוטית. ובייחוד ברור כי פיתוחו המלא של הניגוד מצביע על פיצול בעצם דימוי הנעורים. במקום שבו עקרון הסיווג גובר – במקום שבו הוא מוטעם, כאצל גתה וסופרי הרומן האנגלי, הנעורים "חייבים להסתיים" – הנעורים כפופים לרעיון ה"בגרות": בדומה לסיפור, הם קונים משמעות רק במידה שהם מוליכים לזהות יציבה ו"סופית". ובמקום שבו עקרון ההשתנות גובר והדינמיות של הנעורים היא שמוטעמת, כאצל סופרי הרומן הצרפתי, הנעורים אינם יכולים או אינם רוצים לפנות לבגרות את הדרך: ב"סיום" שכזה חש הגיבור הצעיר למעשה מעין בגידה, אשר תגזול מנעוריו את משמעותם, תחת אשר תעשיר אותם.

בין הבגרות לבין הנעורים יש אפוא יחס הפוך: התרבות המטעימה את הבגרות מפחיתה בערכם של הנעורים, ולהפך. בקטבים המנוגדים של פיצול זה נמצאים **פליקס הולט** ו**דניאל דירונדה** לאליוט מצד אחד,

והחינוך הסנטימנטלי לפלובר מצד שני. ברומנים של אליוט, הגיבור בוגר כל-כך כבר מן ההתחלה, עד שהוא מתנער מכל מה שקשור בחוסר מנוח של הנעורים מתוך חשד: "תחושת הקץ" החניקה כל קסם שקיים אולי בנעורים. ואצל פלובר, מצד שני, פרדריק מורו מהופנט כל-כך מן הכוחות הטמונים בנעוריו, עד שהוא בוחל בכל הכרעה שהיא, ורואה בה אובדן בלתי נסבל של משמעות: נעוריו הנבואיים והנרקסיסטיים, החפצים להתמשך עד אין קץ, יחסלו את הבגרות ויקרסו בן לילה אל תוך קהות החושים של הזקנה.

התפתחותו המופרזת של עיקרון אחד מבטלת את העיקרון הנגדי בסימטריה מלאה: אך משהיא עושה זאת, רומן החניכה עצמו הוא שנעלם – יצירות המופת של אליוט ופלובר הן האחרונות בז'אנר. ככל שייראה הדבר פרדוקסלי, צורה סמלית זו יכלה להתקיים לא למרות אלא דווקא מכוח טבעה המלא סתירות. היא יכלה להתקיים משום שבתוכה – בתוך כל אחת מן היצירות ובתוך הז'אנר בכללותו – שני העקרונות היו פעילים בו בזמן גם אם כוחם לא היה שווה ומאוזן. היא יכלה להתקיים: ליתר דיוק, היא היתה חייבת להתקיים. שכן בסתירה בין ההערכות המתנגשות של המודרניות ושל הנעורים, או בין הערכים המנוגדים ובין מערכות היחסים הסמליות, אין פגם – ואולי יש בה גם פגם – אך סתירה זו היא מעל לכל העיקרון התפקודי הפרדוקסלי של נתח גדול מן התרבות המודרנית. ניזכר בערכים שהזכרנו לעיל – חופש ואושר, זהות ושינוי, ביטחון ומטמורפוזת: אף על-פי שהם מנוגדים, כולם חשובים במידה שווה למנטליות המערבית המודרנית. עולמנו תובע את קיומם יחד גם אם הדבר קשה; הוא דורש, אם כן, מנגנון תרבותי המסוגל לייצג את קיומם יחד, לחקור אותו ולבחון אותו.

ניסיון "חזק" במיוחד לשלוט בקיום יחד רב הסתירות, ו"לגרום לו להצליח" מצוי בפאוסט. כאן, בתוך הנשמות הרבות של התרבות המודרנית – בתוך הכמיהה לאושר ("נא השתהה, הן כה נפלאות...")²⁴ והחופש של *Streben* [החופש לשאוף לגדולות] אשר "תמיד סוחף אותנו הלאה"; בתוך הזהות שאין לרסנה של הגיבור על אינספור השתנויותיו ההיסטוריות – כאן מציע גתה אפשרות לסינתזה חובקת כול. ועם זאת, מעולם לא עלה בידה של סינתזה זו לפזר את ספקותינו – הספק שמא לעולם לא ניתן יהיה למחות את הטרגדיה של גרטכן, ואת זו של באוקיס ופילימון; שההימור נכשל; שישועתו של פאוסט אינה אלא זיוף; במילים אחרות, שסינתזה היא אידיאל שלא ניתן להגשימו עוד. וכך, באותם העשורים של פאוסט, המפעל הקולקטיבי העצום והבלתי מודע של רומן החניכה מעיד על פתרון שונה לטבעה המלא סתירות של התרבות המודרנית. הפתרון האחר, השאפתני הרבה פחות מן הסינתזה, היא הפְּשֵׁרָה: ושלא במפתיע, היא גם התמה המפורסמת ביותר של הרומן.

כך נוצר אפוא מבוי סתום, שבו גתה אינו מבטל את סטנדל, בלזק לא מבטל את דיקנס, פלובר לא מבטל את אליוט. מובן מאליו שלכל יחיד ולכל תרבות יהיו ההעדפות שלהם: אך הם לעולם לא ייחשבו בלעדיים.

24. מתוך פאוסט, עמ' 78. במילים אלה אמור ההסכם בין פאוסט ומפיסטו לבוא אל קצו (המתר). ותודה למעיין הראל.

בעולם המְמַרְק הזה איננו מוצאים – אם להתייחס לחיבורו המוקדם של לוקאץ' על קירקגור – את ההיגיון הטרגי של "או/אז", אלא את זה הפשרני יותר, של "גם וגם". ויותר מכל נראה שנטייה זו אל הפשרה היא שאיפשרה לרומן החניכה לנצח ב"מאבק הקיום" המוחשי בין צורות הנרטיב השונות, מאבק שהתרחש במפנה המאה השמונה-עשרה: הרומן ההיסטורי ורומן המכתבים, הרומן הלירי, האלגורי, הסטירי, ה"רומנטי", ה-Künstlerroman [רומן האמן]... כאצל דרווין, גורלן של צורות אלו היה תלוי ב"טוהר" של כל אחת ואחת מהן: כלומר, ככל שנותרו מחויבות למבנה מקורי קשית, כן קשה היתה הישרדותם. ולהפך: ככל שהצורה היתה גמישה ופשרנית, כן היטיבה לשגשג במבוכה נטולת הסינתזה של ההיסטוריה המודרנית. והילד הבלתי חוקי שבין הצורות הוא שהפך לז'אנר השליט בנרטיב המערבי: משום שלא כאלים בהמלך ליר, האלים של המודרניות עומדים באמת לצדם של הילדים הלא חוקיים.

כל זה מאלץ אותנו לבחון מחדש את המושג הנוכחי של "האידיאולוגיה המודרנית", או "התרבות הבורגנית", קראו לכך כרצונכם. למעשה, הצלחתו של רומן החניכה מלמדת שהאידיאולוגיות המרכזיות באמת בעולמנו – בניגוד לוודאיות הרווחות; הרווחות אף יותר, אגב, במחשבת הדה-קונסטרוקציה – אידיאולוגיות אלה כלל וכלל אינן בלתי סובלניות, נורמטיביות, מונולוגיות, מי שיש להיכפף להן לחלוטין או לדחותן לחלוטין. ההפך הוא הנכון: הן נוחות להשפעה, תלויות בנסיבות, "חלשות" ו"בלתי טהורות". אם נזכור שרומן החניכה – הצורה הסמלית שציירה את הִיברות המודרני וטיפחה אותו, יותר מכל צורה אחרת – הוא גם הכי מלא סתירות מבין הצורות הסמליות המודרניות, ניווכח כי בעולמנו הִיברות עצמו מהווה בראש ובראשונה ההפנמה של הסתירה. הצעד הבא אינו "ליישב" את הסתירה, אלא ללמוד לחיות עמה ואף להפכה לאמצעי המסייע להישרדות.

*

הבה נציג שאלה: איך ייתכן שיש פרשנויות פרוידיאניות לטרגדיה ולמיתוס, לסיפור האגדה ולקומדיה – אך שום דבר שישווה לזה ביחס לרומן? מאותה הסיבה, אני סבור, שאין שום אנליזה פרוידיאנית ממשית של הנעורים: משום שה-*raison d'être* [טעם הקיום] של הפסיכואנליזה טמון בפירוקה של הנפש לכדי "כוחות" מנוגדים – ואילו משימתם של הנעורים ושל הרומן הפוכה: למזג, לכל הפחות לצרף יחד, את התכונות המתנגשות של אישיות היחיד. במילים אחרות, משום שהפסיכואנליזה תמיד מביטה אל מעבר לאגו – ואילו רומן החניכה מנסה לבנות את האגו ולעשותו למרכז הבלתי מעורער של מבנהו.²⁵

מרכזיותו של האגו קשורה, כמובן, בתמה של הִיברות – בהיותו, במידה רבה, "התפקוד הנאות" של האגו, הודות לאותה פשרה יעילה במיוחד – "עקרון המציאות" הפרוידיאני. אך הדבר מאלץ אותנו לבחון

25. ארבעת הטיפוסים העיקריים של רומן החניכה מאירים היבטים בעייתיים שונים בהתעצבות האגו. רומן החניכה האנגלי נוהג להטעים את הפחד הראשוני מן העולם החיצוני כאיום על זהותו של היחיד, ואילו האידיאל של גתה להרמוניה – פשרה מעודנת בין התחייבויות מגוונות – מתמקד בנימיקה הפנימית של האגו. סופרי הרומן הצרפתי פוסעים בדרך ישירה פחות, אשר ממעיטה בערך האגו כשהוא לעצמו, ומטעימה את סכנות כוחם המופרו של הסופר-אגו ושל האידי, המתגלם ב"מושג החובה" אצל סטנדרל וב"תשוקה" אצל בלזק, אופייני שברומאות האחרונות – שם, ברובד של "הסיפור", האגו חלש בהרבה מאשר בדוגמאות הראשונות – עולה חשיבותו של הריבד "הריסקורסיבי", וה-*doxa* [השקפת העולם] של המספר משיבה את איוון הכוחות שאבד לגיבור.

את גישתו של רומן החניכה אל רעיון ה"נורמליות" – רעיון מביך מאוד בעבור התרבות המודרנית. גם הפעם אנו מתחילים עם ניגוד. כידוע, חלק גדול ממחשבת המאה העשרים – מפרויד ועד פוקו למשל – הגדיר את הנורמליות מול היפוכה: מול הפתולוגיה, מול הקצוות החדים, מול ההדחקה. הנורמליות אינה נתפסת כבעלת משמעות, אלא כישות בלתי ניפרת. את משמעותה של הנורמליות, שאינה אלא תוצאתו המגוננת על עצמה של תהליך "שליה", ניתן למצוא מחוץ לה: במה שהיא מדירה ולא במה שהיא מכילה.

אם נשאיר בצד את הצורה האלמנטרית ביותר של רומן החניכה (המסורת האנגלית של הגיבור ה"תפל" – מונח שהוא המקבילה הקולינרית ל"בלתי ניכר", שפילדינג השתמש בו בעבור **טום ג'ונס** וסקוט השתמש בו בעבור *Waverley*, מונח המתאים גם לג'יין אייר ולדיוויד קופרפילד), ברור שהרומן נקט באסטרטגיה הפוכה מזו שתיארנו לעיל. הוא הרגיל אותנו להתבונן בנורמליות מתוכה ולא ממקומם של היוצאים מחוץ לה; והוא יצר פנומנולוגיה שעושה את הנורמליות מעניינת ורבת-משמעות בהיותה נורמליות. ברירת המחדל של רומן החניכה היא תמיד אנטי הרואית ופרוזאית במפורש – הגיבור הוא וילהלם מייסטר, לא פאוסט; ז'וליאן סורל ודורותיאה קרוק, לא נפוליאון או תרזה הקדושה (וכן הלאה אצל פלובר, ואחריו אצל ג'ויס) – ואף על-פי שכל אחת מדמויות אלה "נורמלית" לחלוטין בדרכה שלה, הן עדיין רחוקות מלהיות בלתי ניפרות או חסרות משמעות.

נורמליות ברורה, מעניינת ומלאת חיים מתוכה – נורמליות כהדרתן של כל התכונות הניכרות, כריק סמנטי אמיתי. באופן תיאורטי, לא ניתן ליישב בין שתי התפיסות: אם האחת נכונה, האחרת שגויה, ולהפך. אך מן הבחינה ההיסטורית הפך הניגוד הזה למעין חלוקת עבודה: חלוקת הזמן והמרחב. כפי שהראה פוקו, הנורמליות כ"שליה" היא תוצר של איום כפול: משבר של סדר חברתי-תרבותי, והיערכותו החדשה, האלימה, של הכוח. הזמן שלה הוא זמן של משבר ושל יצירה. המרחב שלה, המוקף מוסדות חברתיים חזקים במיוחד, הוא האזור השלילי לחלוטין של ה"בלתי גדורים". תשוקתה היא להיות ככל אחד אחר וכך לעבור בלא שיבחינו בה.

זאת ועוד, ביטויה הספרותי הוא נרטיב ההמונים של המאה התשע-עשרה: ספרות המצבים החריגים, החוליים הקיצוניים והרפויים הקיצוניים. אבל בדיוק כך: נרטיב ההמונים (אשר זכה להתייחסות נרחבת בביקורת הפרוידיאנית, ולא במקרה) – ולא הרומן. רק לעיתים נדירות בודק הרומן את גבולות הזמן והמרחב של העולם הקיים: בדרך-כלל הוא נשאר "באמצע", שם הוא מגלה, או אולי יוצר, את ההרגשה ואת ההנאה, המודרניות כל-כך, של "חיי היומיום" ושל "ההתנהלות התקינה". חיי היומיום: מרחב אנתרופוצנטרי שכל הפעילויות החברתיות מאבדות בו את האובייקטיביות החמורה שלהן ומתכנסות בתחומי "האישיות". ההתנהלות התקינה: זמן של "ניסיון חיים" ושל צמיחה אישית – זמן שהוא מלא ב"הזדמנויות", אך מעצם הגדרתו מדיר גם את המשבר שבתרבות וגם את היצירה שבה.²⁶

26. "חיי היומיום", "ההתנהלות התקינה", "אנתרופוצנטריות", "אישיות", "ניסיון", "הזדמנות": עוד נדון בהרחבה בכל אחד מן המונחים הללו, משום שאנו מוצאים שהם מתבטאים באופן השלם והעקיב ביותר ברומן החניכה הקלסי. אף-על-פי שרבה המלאכה שיש לעשות בתחום זה, הטלתי עצמי לתוכה מתוך תקווה לתרום דבר מה לשדה מחקר מעניין במיוחד ועתיר אפשרויות.

חשבו על דרכו של רומן החניכה בהיסטוריה: הוא נולד עם גתה ועם ג'יינ אוסטון, שכפי שנראה, כותבים כמו על מנת להוכיח שניתן היה להימנע מן המהפכה הכפולה של המאה השמונה-עשרה. הוא ממשיך עם גיבוריו של סטנדל, הנולדים "מאוחר" מכדי לקחת חלק באפוס המהפכני הנפוליוני. הוא גווע עם 1848 בספרו של פלובר **החינוך הסנטימנטלי** (המהפכה שלא היתה מהפכה) ועם שנות השלושים האנגליות בספריה של אליוט, **פליקס הולט ומידלמראץ'** (ה"רפורמות" שלא קיימו את שהבטיחו). זוהי התחמקות מתמדת מנקודות המפנה ומן הבקיעים ההיסטוריים: התחמקות מן הטרגדיה ולפיכך, כפי שכותב לוקאץ' בספרו **Soul and Forms**, מעצם הרעיון שחברות ויחידים קונים את מלוא משמעותם ב"רגעי האמת".²⁷ סיכומו של דבר, זוהי התחמקות מכל מה שיכול להפר את איזון הכוחות באגו ולסכל את הפשרות שלו – ולעומת זה, הימשכות אל אופני הקיום המאפשרים לאגו להציג את עצמו במלואו.²⁸ במובן זה – ובעיקר אם נוסיף להאמין שהזדמנויות ורגעי אמת עודם קיימים למרות הכל – עלינו להסיק שהרומן הוא צורה חלשה. וכך אכן הוא, וחולשה זו – שהיא כמובן גם חולשתנו שלנו – עולה בקנה אחד עם מאפיינים אחרים שציינו: טבעו המלא סתירות, ההיברידי והפשרני. ואולם, תכונות אלו מאפיינות גם את דרך הקיום – יומיומית, נורמלית, מודעת למחצה ובלתי הרואית במכוון – שהתרבות המערבית ניסתה ללא הפסק להגן עליה ולהרחיבה, והאצילה לה משמעות הולכת וגדלה: עד אשר הפקידה בידיה את מה שאנו ממשיכים לכנות, בהעדר הגדרה אחרת, "משמעות החיים". ומשום שמעטים הדברים שעיצבו את הערך הזה כפי שעיצבה אותו מסורת הרומן שלנו, אפשר שעלינו להסיק כי חולשתו של הרומן רחוקה מלהיות תמימה.

רווחת הציוויליזציה

"רומן חניכה". קסם מסתורי כמו אופף את המונח. הוא מתבלט כנקודת ההתייחסות הברורה ביותר מבין המעטות שבמרחב הבלתי סדיר שאותו אנו מכנים "רומן". הוא ממלא תפקיד מרכזי בחקירות הפילוסופיות של הרומן, מן **האסתטיקה** מאת הגל, עבור בדילתיי,²⁹ ועד **התיאוריה של הרומן** מאת לוקאץ'. ניתן למצאו במבנים ההיסטוריים הרחבים של מיכאיל באחסין ושל אריך אוארבך, ואפילו להכירו במודלים שבנה יורי לוטמן³⁰ לעלילת הנרטיב. הוא חוזר ומופיע, בכותרות שונות ("רומן התהוות", "התקבלות", "חינוך"), בכל המסורות הספרותיות העיקריות. אפילו את הרומנים אשר בפירוש אינם רומנים של חניכה או רומנים של התהוות, אין אנו תופסים אלא כנגד האופק המושגי הזה; כך אנו מדברים על "כישלון ההתקבלות" או על "התהוות בעייתית". ככל ההגדרות על דרך השלילה, תועלתם של ביטויים אלה מוטלת בספק; ובכל זאת הם מעידים על האחיזה שקנתה לה צורה זו באופני הניתוח שלנו.

27. דוסטוייבסקי, דווקא משום שהוא סופר של אמיתות מחלטות ושל נסיבות טרגיות יוצאות מגדר הרגיל – כפי שציינו לא אחת באחסין בכבודו ובעצמו – מעולם לא כתב רומן חניכה. ואדרונו, שתמיד עמד על מחויבותה של האמנות אל האמת, מעולם לא גילה עניין ברומן החניכה, או ברימן בכלל.

28. אל לנו לתמוה אפוא כי היינץ וייט, העוקב בספרו *Metahistory* אחר הרטוריקות השונות של הנרטיב בהיסטוריוגרפיה של המאה התשע-עשרה, מזכיר את הקומדיה הרומנטה, הסטירה והטרגדיה – אך אינו מזכיר את הרומן. אף על-פי שהרומן וההיסטוריוגרפיה משגשגים במהלך אותה תקופה, הרומן יוצר למעשה – עם "חיי היומיום" ו"ההתנהלות התקינה" – מעין ציר זמן מקביל, שההיסטוריוגרפיה של המאה התשע-עשרה אינה תופסת אותו כהיסטורי באמת. ההיסטוריה של המנטליות ושל ה"longue durée" (הטווח הארוך) שינתה זאת כמובן, כך שנושא חקירתן של היסטוריוגרפיות רבות בנות זמננו, ולעיתים גם הקטגוריות שלהן, דומים דמיון עז לאלו של הרומן.

29. וילהלם דילתיי (1833-1911) הוא פילוסוף והיסטוריון תרבות גרמני, שהשפיע השפעה ניכרת על המתודולוגיה של מדעי הרוח, מתוך הרגשת הראייה ההיסטורית (המתר).

30. יורי לוטמן (1922-1993) הוא סמיוטיקאי רוסי, מתלמידי ולדימיר פרום (המתר).

התפשטות סמנטית כזאת איננה מקרית. אף על-פי שמושג רומן החניכה נעשה מעורפל יותר ויותר, ברור שאנו מבקשים לציין בו את אחד מן הפתרונות ההרמוניים ביותר שהוצעו אי פעם לדילמה הגובלת בציוויליזציה הבורגנית המודרנית: הקונפליקט בין האידיאל של ההגדרה העצמית לבין התביעות התקיפות לא פחות, של החיברות. לפני שתי מאות הכירו החברות המערביות בזכותו של היחיד לבחור במוסר עצמי ובמושג עצמי של "אושר", לדמיין בחופשיות ולעצב את גורלו האישי – זכויות שהצהרות הכריזו עליהן וחוקות העלו אותן על הכתב, וחרף זאת אין הן ניתנות למימוש אוניברסלי, שכן הן מעוררות בבירור שאיפות סותרות. ואם חברה ליברלית-דמוקרטית וקפיטליסטית היא ללא ספק כזו אשר מיטיבה "לשאת" קונפליקט, ברור גם כי בהיותה מערכת של יחסים חברתיים ופוליטיים, אף היא נוטה לשקע את עצמה באופני פעולה צפויים, סדירים, "נורמליים". ככל המערכות, היא תובעת הסכמה, הומוגניות, קונצנזוס. איך אפשר לגרום לנטייה אל האינדיבידואליות, הפרי ההכרחי של תרבות של הגדרה עצמית, להתקיים לצד הנטייה ההפוכה אל הנורמליות, התולדה הבלתי נמנעת של מנגנון החיברות? זהו ההיבט הראשון של הבעיה, המסתבכת ונעשית מרתקת אף יותר עם מאפייני אחר של הציוויליזציה שלנו, ציוויליזציה שתמיד חלחלו אליה תורות של זכויות טבעיות, ולכן אין היא מסוגלת להודות שהחיברות מבוסס על כניעה גמורה לסמכות. אין די בכך שהסדר החברתי הוא "חוקי"; עליו להיראות כשר גם מבחינה סמלית. עליו לינוק את השראתו מערכים שהחברה רואה אותם כיסודיים, ערכים שהחברה משקפת ומעודדת. לכל הפחות עליו להיראות כמי שעושה זאת.

אין אפוא די בכך שהחברה הבורגנית המודרנית פשוט תכבוש את היצרים המתנגדים למושגי ה"נורמליות". מן ההכרח גם שאדם יראה בנורמות החברתיות – לא כנתין מיוחד אלא כאזרח משוכנע, כ"אדם חופשי" – את הנורמות שלו עצמו. הוא חייב להפנים אותן ולמזג את הכפייה החיצונית ואת הדחפים הפנימיים לכלל אחדות חדשה, עד כי לא יוכל עוד להבחין ביניהם. המזיגה הזאת אינה אלא מה שאנו נוהגים לכנות "הסכמה" או "הצדקה". אם רומן החניכה נראה בעינינו גם היום יסודי, נקודת ציר בהיסטוריה שלנו, הרי זה משום שהצליח לייצג את המזיגה הזאת בכוח שכנוע ובבהירות אופטימית שלעולם לא יהיו להם מתחרים. למעשה, עוד נראה שכאן אין כלל קונפליקט בין אינדיבידואליות לבין חיברות, בין אוטונומיות לבין נורמליות, בין פנימיות לבין אובייקטיביות. התעצבותו של אדם כאינדיבידואל בעצמו ולעצמו תואמת ללא סייג את השתלבותו בחברה כחלק של השלם. שני המסלולים הללו מזינים זה את זה, ועדיין לא מתקבלת בהם על הדעת אותה תפיסה כואבת של החיברות כ-*Entsagung*, כ"פרישה" (היוצרת את הבעייתיות הפסיכולוגית והנרטיבית העצומה של המאה התשע-עשרה והעשרים). "רווחת הציוויליזציה": אולי אלה הן המילים המיטיבות לתאר את משמעותו ההיסטורית של רומן החניכה.

רומן החניכה הקלסי כסינתזה המבטלת את הניגוד הקודם בין ה־*Entwicklungsroman* (רומן "ההתפתחות", הפיתוח הסובייקטיבי של האינדיבידואליות) לבין ה־*Erziehungsroman* (רומן "החינוך", תהליך אובייקטיבי הנצפה מנקודת מבטו של המחנך). רומן החניכה הקלסי כסינתזה: ועם זאת, ככל שהתקדמתי במחקרי, הבנתי כי הגדרה זו מסבירה רק היבט אחד של היצירות שאני בוחן. על דרך האנלוגיה, הרי זה כאילו מבנהו של רומן החניכה הקלסי מורכב משני מישורים גדולים המונחים בחלקם זה על גבי זה. השטח המשותף הוא תחום הסינתזה: הוא כובש את מרכז התבנית, אך לא את כולה, ואולי גם אין בכוונתו לכבוש את כולה. יותר משהסינתזה של רומן החניכה הקלסי מתארת את שני המתחים המנוגדים של הקיום המודרני כמתחים שווי ממד וצורה, היא מציגה אותם כמשלימים זה את זה. בשיווי משקל אורגני, כמובן, אך גם – או ליתר דיוק, דווקא משום שהם – שונים עד היסוד ורחוקים זה מזה לחלוטין.

שטח הסינתזה הוא אפוא נקודת המוצא בניתוח שלנו. סינתזה בין ההיבטים במבנה הנרטיב אשר מטעימים את "אושרו" של היחיד: המרחב של ההרמוניה "האסתטית", של הַבְּנִיָה החופשית והפתוחה של האישיות, של הס'ט'וֹר הנרטיבי, ובין הפנים האחרות של כל זה: עולם ההשגחה החברתית, האי־שוויון "האורגני", ההכרח, הפּוֹלָה.

ערכים שונים, מיוחסים לשטחי קיום שונים, ומונהגים בידי אופני תפיסה שונים ומגונגונים שונים של נרטיב. שונים, ומחולקים במיומנות מפליאה באופן לא סימטרי: א־סימטריה השובה כל כך את הלב, עד שהיא נראית כמעט ערמומית. משום שהערכים והחוויות המשביעים את תחושת האינדיבידואליות שלנו הם תמיד בחזית: הדורים, מאירים, מלאים, מרכיבים את חלקו העיקרי של מעשה הסיפור: הס'ט'וֹר. אבל אין ס'ט'וֹר בלא פּוֹלָה, וגם אם הס'ט'וֹר מרתק אלפי מונים, ונראה כהיבט "הדומיננטי" של היצירה, הרי הפּוֹלָה – יסודית, לוגית, לגמרי בלתי תלויה – נשארת בכל אופן היסוד "הקובע" שלה: פחות נראית לעין, אך מוצקה הרבה יותר.

מעבר לסינתזה האורגנית, נראה שצורתה הבלתי נמחית של המחשבה הבורגנית – מתחלפת. הייתם רוצים שערכים כאלה ואחרים יתממשו? – טוב ויפה, אך עמם עליכם לקבל גם אחרים, כי בלעדיהם לא יוכלו הראשונים להתקיים. חילופים, ובהם משיגים דבר מה ומאבדים דבר אחר. בדיוק מה שננסה להוכיח.

מעגל החיים

שקעתי בעיון מעמיק. נוכח הדברים שנתגלו לי נעשיתי רגוע ובלתי רגוע כאחד. רק לאחר שנודע לי שמץ־מה, חשתי כי אני יודע מאומה, ואכן צדקתי בכך: עדיין חסרה לי ראיית הקשר בין הדברים [Zusammenhang], והרי קשר זה הוא הוא העיקר. (וילהלם מייסטר, ספר ראשון, פרק רביעי)³¹

31. יוהן וולפגנג גתה, וילהלם מייסטר: שנות החניכות (תרגום יצחק כפכפי), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979. כל הציטוטים מתוך וילהלם מייסטר שלהלן לקוחים מתרגום זה (המתר').

מציאותן של יצירות האמנות הישנות והמוכרות לו היתה מקרבת ודוחה אותו בעת ובעונה אחת. בכל הסובב אותו לא מצא נקודה שיוכל להיאחז בה, או שיוכל להינתק ממנה. כל דבר שעלה בזכרונו, העלה את הכל כרוך עמו יחד. הוגה היה בכל מעגל חייו, המונח עתה מרוסק לרגליו, וכמו אין לו עוד תקנה עולמית. (וילהלם מייסטר, ספר שמיני, פרק שביעי)

בתחילת הרומן ובסופו גם יחד, לוילהלם אותה בעיה: הוא לא מצליח ליצור "קשר", לשוות לחייו צורת מעגל, ולחתום אותם. ואם לא יתרחש הדבר, יש סכנה שחייו יוותרו בלתי גמורים – גרוע מכך: חסרי משמעות. שכן **בווילהלם מייסטר "משמעות" ו"קשר" הם אותו הדבר עצמו: כך דילתי, "הדמיון הפואטי של גתה":**

[היצירה הפואטית], ההופכת את הקשרים הארעיים בין האירועים והפעולות למובנים מאליהם, משיבה כך לתחייה את הערכים השייכים לאירוע ולחלקיו המבודדים בעלילה [*Zusammenhang*] של החיים באשר הם. בדרך זו, האירוע מוגבה אל משמעותו [...] גאונותם של המשוררים הגדולים טמונה ביכולתם לצייר את האירוע כך שיאיר את היחסים שבין החיים לבין המשמעות. כך חושפת השירה בפנינו את תבונתם של החיים. מבעד לעיניו של משורר גדול, אנו מגלים את ערכם של הדברים האנושיים ואת הקשר [*Zusammenhang*] ביניהם.³²

Wilhelm Dilthey, *Esperienza*. 32
vissuta e Poesia (Das Erlebnis
und die Dichtung, 1905), Milan
1947, pp. 198-199.

Zusammenhang: כפל המשמעות של המונח מיטיב להציג את ההגיון הנרטיבי של רומן החניכה הקלסי. הוא מגלה לנו כי החיים הם בעלי משמעות אם הקשרים הפנימיים בזמנו של היחיד ("העלילה של החיים כולם") רומזים גם על היפתחות אל החוץ, אל רשת צפופה ורחבה מתמיד של יחסים חיצוניים עם "דברים אנושיים". בראייה זו – מוסיף דילתי ומעיר – אדם הוא באמת "הוא עצמו" רק במידה שהוא חי "für das Ganze", למען השלם.³³ כאן, הרעיון שהחיברות עלול ליצור משברים, או לתבוע קורבנות מהתעצבותו של היחיד, אינו עולה על הדעת. ההתפתחות העצמית וההשתלבות הן מסלולים משלימים ומתלכדים, וההתגלות המלאה והכפולה של המשמעות, היא "הבגרות", שוכנת בנקודת המפגש ואיזון הכוחות ביניהם. משעה שהגיע אליה, הגשים מעשה הסיפור את מטרתו והוא יכול להסתיים בנחת.

.33 שם, p. 259.

כדי להגיע אל הסינתזה המכריעה של הבגרות, אין אפוא די בכך שאדם ישיג תוצאות "אובייקטיביות", יהיו אלה אשר יהיו – רכישת מקצוע, הקמת משפחה. ראשית לכל עליו ללמוד, כמו וילהלם, לכוון את "העלילה של החיים [שלו]" כך שכל רגע ורגע יחזק בו את תחושת ההשתייכות לקהילה רחבה. עליו להקדיש את הזמן כדי למצוא מולדת. אם לא יעשה כן, או לא יצליח, התוצאה היא חיים מבוזבזים: חסרי מטרה, חסרי משמעות.

בספרים האחרונים, ההוכחה לכך היא נגנת הנבל, אוֹרְלִי מִינְיוֹן: "ילדה רעה [...] האם לא אסרנו עליך כל מאמץ? ראי נא מה פועם לבך!"
 "לו יישבר כבר! [...] זמן רב מדי פועם הוא." (וילהלם מייסטר, ספר שמיני, פרק חמישי).

אלה הן מילותיה האחרונות של מיניון. בעבורה, חלוף הזמן – העלילה כרצף כרונולוגי – לא שינה את צורתו והפך לעלילה כמערכת של יחסים, כ"מעגל": הנוסטלגיה שלה – Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen... [הידעת את הארץ שם הלימון פורח] – היא תסמין לחיים ששום מולדת לא מילאה בהם את מקומה של המולדת המקורית. כאן הזמן פועם בקצב לא משתנה, במאמץ מכני ושוחק, והתכליתיות האורגנית של רומן החניכה הקלסי מְגַלָה אותו כאילו היה הלמות המוות. מחוץ לשלם, מחוץ לעולם כמולדת, אין שום חיים.

ובתוכם יש מעט יותר מאשר חיים, פיצוי מפוקפק: ואולי רק מאושר מהם. מילותיו האחרונות של וילהלם: "מה ערכה של מלוכה איני יודע [...], אך אני יודע שנפל בחלקי אושר שאיני ראוי לו, ושלא אמירהו בשום דבר שבעולם." (וילהלם מייסטר, ספר שמיני, פרק עשירי).

אלה הן גם מלותיו האחרונות של הרומן. "המעגל" הושלם, החיים מצאו את משמעותם. משעה שהגשימו את מטרתם, הזמן ממשיך לזרום, בעיגול, חופשי מזעזועים ומשינויים. המעגל, העיגול – דימויים של חיסול הזמן: "אושר שאיני ראוי לו, ושלא אמירהו בשום דבר שבעולם." – וילהלם מייחל להיעלמותו בתמימות ילדותית. מסקנה מבלבלת: שהבגרות מדברת בשפת האגדות.

העלילה כ"מעגל", או כ"רשת", זהו המשמעותי בחידושים הרבים שהציג גתה בנוסח השני של וילהלם מייסטר, שנות החניכות [Lehrjahre]. בנוסח הראשון – השליחות התאטרונתית [Theatralische Sendung] – התקדמות העלילה היתה הרבה יותר "דרמטית" ובלתי צפויה, ודמותו של וילהלם התבלטה ללא עוררין יותר מכל הדמויות האחרות. בשנות החניכות זרם הזמן מואט ברצף גדוש של נבואות, זיכרונות ותחזיות; ואילו עם הרלוונטיות ההולכת וגדלה של הדמויות המשניות, "מרכזיותו" של הגיבור רוכשת משמעות שונה. זוהי האנטיתזה לדרמה ולרומן, שהספר החמישי דן בה בהרחבה:

הרומן חייב להציג לפנינו בעיקר היפעלויות והתרחשויות, ואילו הדרמה – טיפוסים ומעשים. על הרומן להתנהל לאיטו, והיפעלויותיה של הדרמות המרכזיות חייבות לרסן את חתירתו של המכלול לקראת התפענחותו. לעומת זאת הדרמה חייבת להיות שוטפת, והדרמות המרכזיות חייבות לחתור לקראת הסוף למרות הנסיבות המרסנות. גיבור הרומן חייב להיות סביל, ומכל מקום אסור שיהיה פעיל יתר על המידה; ואילו גיבור הדרמה נתבע לפעולות ומעשים. גרנדיסון, קלריסה, פמלה, הכומר של וייקפילד,

תום ג'ונס עצמם, אף אם אינם דמויות סבילות, דמויות מעכבות הם, לכל הפחות, וכל ההתרחשויות מעוצבות במידה מסוימת על-פי היפעלויותיהם. בדרמה אין הגיבור מעצב מאומה על-פי עצמותו, אלא הכל קם כנגדו, והריהו מפנה ומסיר את המכשולים מדרכו, או שהוא מוכרע תחתיהם. (וילהלם מייסטר, ספר חמישי, פרק שביעי)

נוכל לנסח זאת כך: בדרמה, הגיבור אוצר בתוכו עולם שלם של ערכים, שדה תבניתי. זוהי "בדידותו" של הגיבור הטרגי, שאת משמעות החיים מוטל עליו להשיג דרך קונפליקט. אבל ברומן החניכה הקלסי אין הדבר אפשרי: כאן, ודאותה של המשמעות אינה טמונה בקונפליקט, אלא בהשתתפות בשלם, כאצל הגל אחרי כן. רומן חניכה קלסי "דרמטי" אינו אלא סתירה מושגית – ואין זה מקרה שמעולם לא עלה בידו של גתה "לסיים" את השליחות התאטרונת, שנקטע ונזנח בלא שוילהלם הראשון ישלים את התעצבותו.³⁴ קרוב לעשר שנים לאחר מכן, כששב גתה אל העבודה, לא ניסה אפילו לסיים את הנוסח הראשון: הוא מתחיל מבראשית, משנה את מבנה העלילה, ובוחר בביורר בגיבור מסוג אחר לרומן. הסוג שמתאר שילר במכתב לגתה מן ה־28 בנובמבר 1796:

34. גתה החל לכתוב את השליחות התאטרונת ב־1777 והפסיק ב־1785.

וילהלם מייסטר הוא החיוני שבדמויות, אך לא החשוב שבהן; אחת התכונות המזוירות ברומן שלך היא שאין בו גיבור, גם אין הוא נזקק לו. הכל מתרחש סביבו, אך לא בעטיו: דווקא משום שהדברים הסובבים אותו מייצגים ומבטאים עוצמות, בעוד הוא נוח להשפעה, יחסיו עם שאר הדמויות היו חייבים להיות שונים מאלה של גיבורים ברומנים אחרים.

המעבר מן הדרמה אל הרומן – ייצוגה של חניכה מוצלחת – דורש אפוא דמות נוחה להשפעה: דמות זו, שאינה "לבדה" עוד, ואין היא במחלוקת עם העולם, היא פריזמה בנויה היטב, ובה אינספור גווני הגוונים של ההקשר החברתי נמזגים זה בזה לכלל "אישיות" הרמונית. "החיוני שבדמויות, אך לא החשוב שבהן", כפי שמייטיב שילר להבחין. כמניע פוטנציאלי של העלילה – וילהלם בפירוש אינו חשוב. אולם הוא חיוני, אם רומן החניכה הקלסי מבקש להעמיד מופת של מסלול לגיבור אשר – "חייב להיות סביל, ומכל מקום אסור שיהיה פעיל יתר על המידה" – מותר לאחרים לעצב את חייו שלו. "אינך רואה אפשרות להכריע", מבין וילהלם במהלך הטקסט, "מבקש היית כי תבוא ההכרעה מן החוץ ותכפה עליך את הבחירה" (וילהלם מייסטר, ספר רביעי, פרק תשעה-עשר). ולבסוף: "נפל בחלקי אושר שאיני ראוי לו", או, במילים אחרות, אני חי, ובאושר, רק משום שהותרה לי גישה אל עלילה שנטווחה "מסביבי" באורך רוח, בידי חברת המגדל. רכשתי "צורה", אני חי "למען עצמי", משום שהסכמתי מרצוני שהחוץ יגדיר אותי. ואכן, זוהי התבנית האידיאלית של החיברות

המודרני: אני משתוקק לעשות את מה שהיה עלי לעשות ממילא. לבסוף, הנישואים, כשוילהלם נאלץ להיות שמח על אף כוונותיו, הם מיניאטורה מושלמת, תוצאה של התהליך כולו.

אם וילהלם יכול להפוך לאינדיבידואל רק אם הוא נותר ברצון לפיקוח מן המגדל, גם ההפך הוא הנכון: למוסדות חברתיים "חזקים", כחברת המגדל, יש הזכות לתכנן עלילות ולטוותן רק על מנת להשביע את רצונו של החניך שלהן. לא נפרזי אם נאמר שהמגדל **בוילהלם מייסטר** קיים רק כדי לאפשר את "אושרו" של וילהלם. לותריו ביקר באמריקה – אך עד מהרה הוא חוזר: "אמריקה כאן היא, או שאינה בשום מקום!" (**וילהלם מייסטר**, ספר שביעי, פרק שלישי). יהיה על הדמויות, הכרוכות זו בזו בעיקשות, להתפזר ברחבי העולם, באמריקה, ברוסיה. אך כל זה מתרחש מעבר לרומן של גתה: לא קיומם האוטונומי של לותריו והאחרים הוא המעניין אותנו, אלא אך ורק ההשפעות שיש להם על וילהלם. מטרת הופעתו המיוחדת של וורנר לקראת סוף הרומן היא אחת, להעיד על יעילותה של מערכת החינוך של המגדל במילותיו של גורם חיצוני מלא קנאה: "לא, לא! [...]" כזאת לא קרתה לי עוד, ואף על-פי כן בטוח הנני בצדקתי. עיניך העמיקו, מצחך נתרחב, חוטמך נתעדרן, ופיך נעשה נלבב יותר. ראו נא את עמידתו! כיצד עולה הכל בקנה אחד! [...] ואילו אני, חלכה שכמוני [...], אילולא צברתי כסף למכביר בכל הימים האלה, הן הייתי אפס ואין" (**וילהלם מייסטר**, ספר שמיני, פרק ראשון).

המגדל קיים אפוא "למען" וילהלם, מכיוון שהוא מעצב אותו (ואפילו משפר את תכונותיו הגופניות, כפי שאומר וורנר): אך גם במובן שורשי יותר. בעמוד האחרון בספר השביעי מגלה וילהלם כי הטקסט **שנות החניכות של וילהלם מייסטר** הוא גוויל הנשמר בהיכל העבר, בחדר הסודי ביותר במגדל, שאליו הורשה לבסוף להיכנס. במילים אחרות, את הרומן שאנו קוראים כתב המגדל למען וילהלם, ורק עם הכניסה אל חזקתו קונה וילהלם חזקה על חייו ושליטה בהם. בגוויל הדו־משמעות נעלמת, רצף האירועים המבלבל הופך הגיוני ובעל כיוון, "תחושת השלם" נראית לבסוף לעין. ובאשר למגדל, מאורע זה מצדיק אותו הצדקה כפולה: שהרי המגדל הצליח גם לחולל חניכה מופתית, כזו של וילהלם – וגם לכתוב טקסט תבניתי, כגון **שנות החניכות של וילהלם מייסטר**.

הרטוריקה של האושר

עיגול מושלם: התעצבותו של וילהלם מושגת רק הודות לכך שהוא מכפיף את עצמו למגדל – והצדקת המגדל מושגת רק הודות לכך שהוא עושה את וילהלם מאושר.³⁵ זוהי סימטריה יפהפייה, תואם מושלם: "לתועלת שניהם", במילותיה של אליזבת בנט. נישואים מושלמים: כמו אלה החותמים את **וילהלם מייסטר** ואת גאווה ודעה קדומה.

35. ניתן לתאר את גאווה ודעה קדומה בקווים זהים כמעט: אליזבת מוצאת לבסוף את עצמה עם שהיא מכירה ב"עליונותו" של דארסי – ודארסי, מצדו, מגלה אצילות נפש ומשתמש בכסף ובמידע אישי (כוח וידע ללא גבול מקשרים אותו אל המגדל) לא כדי להשפיל את אליזבת, אלא כדי לאפשר לה להביא את נעוריה אל טופם המשמח. וכך כתב לינל טרילינג (Trilling) על תכונת החיברות של האהבה אצל אוסטן: "ג'יין אוסטן [כמבקרת אנונימית שכתבה ב-"North British Review" ב-1870] היתה "רווייה" ברעיון אפלטוני" – היא דבקה ברעיון "האהבה האינטליגנטית", שעל-פיו היחסים העמוקים והאמתיים ביותר שיכולים להתקיים בין בני אדם הם יחסים פדגוגיים. יחסים אלה מורכבים מנתינה ומקבלה של ידע על התנהגות טובה, מעיצוב דמותו של אדם בירי אדם אחר, מן ההיענות להדרכתו של אחר לשם הצמיחה העצמית" (*Sincerity and Authenticity*, Oxford 1972, p.82).

ניזכר בשאלתנו הראשונית: איך אפשר לשכנע את האינדיבידואל המודרני – "החופשי" – להגביל מרצונו את החופש שלו? בראש ובראשונה באמצעות הנישואים, בדיוק כך – בנישואים: כששני אנשים מייחסים זה לזה ערך עד כדי היענות לכבלי הנישואים. אפשר להבחין כי החל בסוף המאה השמונה עשרה ואילך הנישואים נהיו מודל לחוזה חברתי מסוג חדש: חוזה ששוב אינו נחתם בידי כוחות שמחוץ לאינדיבידואל (כמו מעמד), אלא מיוסד על תחושה של "מחויבות אישית".³⁶ תזה מתקבלת על הדעת, המסייעת לנו להבין מדוע רומן החניכה הקלסי "חייב" תמיד להסתיים בנישואים. על כף המאזניים? מוטלות לא רק הקמת משפחה, אלא גם אותה "ברית" שבין היחיד לבין העולם,³⁷ אותו "הסכם" גומלין אשר רואה ב-"I do" הכפול שבטקס הכלולות מיוזג סמלי שאין שני לו. הנישואים כמטפורה של החוזה החברתי: כה נכון הדבר, עד שרומן החניכה הקלסי אינו מעמיד כנגד הנישואים את הרווקות, מה שהיה הגיוני, אחרי הכול, אלא את המוות (גתה) או את ה"חרפה" (אוסטן). או שאדם מתחונן, או שבדרך זו או אחרת עליו לעזוב את החיים החברתיים: ובמשך יותר ממאה תראה התודעה האירופית במשבר הנישואים קרע שלא רק מפריד בין בני זוג, אלא גם משמיד את שורשיה של אותם רגשות השומרים על "חיותו" של היחיד – אנה קרנינה, אמה בובארי, אפי בריסט. בהשקפת העולם הזאת, משבר וגירושים לעולם אינם יכולים להיות "סיום" מתקבל על הדעת: **בית הבובות – חלק ב'** – הבלתי אפשרי אך האמיתי, שכפה על נורה הלמר לשוב הביתה, או שתמיט על הכל צער ומוות – סופו להיות שירת הברבור של אותה "אמת" של המאה התשע-עשרה.

כאן טמונה אפוא הסיבה למרכזיותו של רומן החניכה הקלסי לא רק בהיסטוריה של הרומן אלא גם במורשתו התרבותית כולה. ז'אנר זה מתאר, ומחוקק מחדש אגב קריאתנו בו, את היחסים עם הטוטליות החברתית, יחסים הרוויים באותה "רווחה אינטימית ומתוקה", באותה "תחושת ביתיות" שלוה ובוטחת שהזכיר שילר במכתבו אל גתה במהלך כתיבת **וילהלם מייסטר**: "אני תולה את תחושת הרווחה הזאת בבהירות, בשלווה, בממשיות ובשקיפות השולטות בכל הרומן, אפילו באותם פרטים מינוריים היכולים להותיר את הנפש חסרת סיפוק ומנוח, ואינם מאמצים את רגשותיה יותר מן הנדרש לשמר באדם את שמחת החיים ולהציתה מחדש..."³⁸ שמחת החיים. האושר העולה על ערכם של וילהלם ושל אליזבת. הדברים מהדהדים מילים ידועות: "חיים, חרות, רדיפת האושר..."³⁸; "אושר, הרעיון החדש לאירופה..." אבל "האושר" של שילר ושל גתה הוא ההפך הגמור מזה שדמיינו ג'פרסון וסן-ז'יסט.³⁹ סן-ז'יסט ראה באושר לוואי של מלחמה ומהפכה: הוא דינמי, מערער. הוא עדיין קשור – בקשר בעייתי, שיימשך עד סטנדל, ואז יימוג – ברעיון ה"חרות". את האושר הזה יש לרדוף ללא מנוחה וללא פשרות: גם במחיר מלחמה ומהפכה. שהרי המהפכה מייצגת את "פתיחותה של החברה למלוא אפשרויותיה": את "ההבטחה ששיעורה כה גדול, "עד ש"יש לו ראשית אך אין לו אחרית."⁴⁰

36. ה.ס. מייין (Maine) משתמש בביטוי זה בספרו, *Ancient Law*, 1861, וטוני טאנר (Tanner) מצטט אותו בספרו: *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Johns Hopkins University Press 1979, p. 5.

37. "בין היחיד לבין העולם". ללא ספק, הנישואים נערכים בין שני יחידים בלבד: אבל בעבור וילהלם ובעבור אליזבת (והמבנה הרטורי של שני הרומנים מאלץ את הקורא לחלוק עמם בהשקפת עולמם) על כף המאזניים מוטל הרבה יותר מזה, שכן הנישואים מסכמים את כל יחסיהם החברתיים ומייצבים אותם. נטליה (באמצעות קשריה עם המגדל) ודארסי מייצגים למעשה בצורה מושלמת את מערכת הכוח האופיינית לרומן החניכה הקלסי.

38. מתוך הכרות העצמאית של ארצות הברית של אמריקה, הארכיביה ביולי 1776 (המתר).

39. לואי סן-ז'יסט (1767-1794), *ממובילי המהפכה הצרפתית (המתר)*.

40. Francois, Furet, "The French Revolution is over", in *Interpreting the French Revolution*, (tran. Elborg Forster) Cambridge University Press, Cambridge and Paris 1981, pp. 3; 46.

41. כעניין זה ראו –

Harald Weinrich's "Retorica della felicità" in: *Retorica e critica letteraria*, Lea Ritter and Ezio Raimondi (eds.), Bologna 1978.

42. כריסטופר לאש (נולד ב-1932) הוא מבקר תרבות אמריקני. ספרו *Haven* (1978) in *a Heartless World*

מבקר את המתקפה המודרניסטית על המשפחה, ומבקש להראות כי כיום לא המשפחה עומדת בדרכו של השחרור האישי אלא המוסדות הממיתירים למלא את מקומה (המתר).

43. גם הגל רואה במשפחה את הצעד הראשון בהתגברות על "ungesellige" הראשון בהתגברות על "Geselligkeit", התברתיות האנטי- חברתית של הספרה הכלכלית המודרנית: "שרירותיותם של הצרכים הייחודיים לארון מסוים היא רגע אחד בנכסים שהוכן בהפשטה; אבל הרגע הזה, יחד עם אנוכיותה של התשוקה, הופך (במשפחה) למשהו אחר, לעבודה ולראגה לבגס משותף." ("The Philosophy of Right" [1821] in *The Philosophy of Right and the Philosophy of History*, Chicago 1952, section 170, p.60).

לריצ'רד סנט Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, (Cambridge 1976, p.91 דומים: במשפחה רק "תשוקות מרודות" זוכות לביטוי, תשוקות שנחסמות מלכתחילה – ומעידות אפוא על האפשרות ל"אחרות פונקציונלית של המין האנושי", המבוססת על רשת של "סימפוזיות" טבעיות).

44. לאחר שותרתיו הצהיר כי חייה של עקרת הבית הם הדוגמה העילית ביותר להגשמה העצמית של האנושות – בזכות ההרמוניה הפנימית שבהם, בזכות אותה "שליטה מלאה באמצעים המולוכיים למטרות שלנו", ובזכות האפשרות לגרום אושר לעצמך ולאחרים – הוא אינו מהסס להציע חיים אלה כמודל "למדרינה" וילהלם

לעומת זאת, שילר וגתה ראו באושר את היפוכו של החופש, את סוף התמורה האישית. הופעתו מסמנת את קצו של כל המתח שבין היחיד לבין העולם; כל תשוקה לגלגולים נוספים דועכת. כפי שרומז המונח הגרמני Glück – המצרף יחד "אושר" ו"מזל", "fortune" ו"bonheur", או "fortuna" ⁴¹ – ומופיע, ולא במקרה, במשפט האחרון **בוילהלם מייסטר**, האושר ברומן החניכה הקלסי הוא התסמין הסובייקטיבי של חיברות שהושלם בצורה אובייקטיבית: אין כל סיבה להטיל ספק בהומוגניות דיאלקטית שכזו.

כבר ראינו כי טיפוסי לרומן החניכה הקלסי לחתום את האושר הזה בנישואים. ואולם, המשפחה כאן היא עדיין מטפורה לחוזה חברתי אפשרי: אין היא אותו "מקלט בעולם חסר לב" שבנה כריסטופר לאש בעבור המאה הבאה. ⁴² במילים אחרות, המשפחה אינה התחום היחיד שבו האושר יכול להתקיים בשניות אובייקטיביות-סובייקטיבית הרמונית, אלא רק התחום הטיפוסי או האופייני. ⁴³ לכן, העניין אינו לסגת אל תוך המשפחה ולבקש שם את היעדים שנראה כי הספרה הציבורית מסכלת אותם, אלא להאיר מחוץ למשפחה את אותו מושג של הרמוניה פנימית וקבלה בוטחת של קשרים שהם מתכונותיה הבולטות ביותר. ⁴⁴ במילים אחרות, העניין הוא מיסוד – באמצע הדרך בין הספרה האינטימית לספרה הציבורית – של האווירה המשיבה את האמון ב"קירבה". מפעל הדורש לשרטט מחדש את חיי היומיום המודרניים, בראש ובראשונה את תפקידה של העבודה בקיום האנושי, ואת ערכה הסמלי.

אנטי-רובינון

אחת מן האפיזודות הידועות ביותר **בוילהלם מייסטר** היא השיחה שבה וורנר – האלטר-אגו של וילהלם – מתאר לפני ידידו הקרוב את מעלות המסחר:

בקר נא תחילה בכמה ערי מסחר גדולות, בכמה ערי נמל, וברי לי כי גם אתה תיגרף בהתלהבות. לכשתחזה בעיניך מה רבים האנשים העוסקים בכך, לכשתחזה מאין בא כל השפע ולאן הוא הולך, ודאי תשמח גם אתה להעביר מקצתו בין אצבעותיך. תינכח לדעת כי אף הסחורה פחותה הערך ביותר קשורה למהלך המסחר כולו, ושוב לא יהיה שום דבר פחות ערך בעיניך, שהרי הכל מרבה את המחזור, הון ומפרנס גם אותך. (וילהלם מייסטר, ספר ראשון, פרק עשירי)

נהוג לחשוב על נאומו של וורנר כעל הסבר פותח-תקופה של העקרונות "הבורגניים" החדשים, ובייחוד של ההיגיון הֵבֵרִיאני המובלע ברישום הכפול בהנהלת החשבונות, שעליו הוא מדבר שורות אחדות לאחר מכן. על כל פנים, ניתן לקרוא את הקטע המצוטט באופן שונה לחלוטין.

מייסטר, ספר שביעי, פרק שישי).
 העובדה כי זהו לותריו האומר זאת
 - הרמות ההרפתקנית והמוחצנת
 מכולן בוילהלם מייסטר, וזו שגם
 מקרישה עצמה יותר מכל האחרות
 לפעילות ציבורית מכל סוג שהוא
 - מוסיפה משנה משמעות לתהליך
 "ההארה" שאני מנסה לתאר.

מנגנון השוק זוכה לשבחים לא בשל מעלותיו הכלכליות, אלא כמערכת שהיטיבה להסתגל ולגלות את ה"קשר" שבין הפעילויות האנושיות השונות ביותר; לצקת משמעות אפילו בדברים חסרי הערך והזניחים ביותר. בדיק כשוילהלם עומד לעזוב את בית אביו, ולהחליט לפיכך על משמעות חייו העתידיים, מציע לו וורנר משמעות אפשרית, עליה, רשת שתעשה את היחסים החברתיים נראים לעין, ותראה ליחיד כיצד למקם את עצמו בתוכם: "העץ נא מבטך על כל התוצרים הטבעיים והמלאכותיים של כל יבשות תבל, והתבונן כיצד נעשו, כל תוצר בעתו, לצורך שאי אפשר בלעדיו! מה נעימה ומה רבת תושיה היא אותה שקידה בלתי נלאית למצוא מהו המבוקש ביותר בכל רגע..." (וילהלם מייסטר, ספר ראשון, פרק עשירי). אולם וילהלם מתנגד לעלילה אפשרית זו, להשקפה זו על עסקי האדם. וחשוב מכך, גתה עצמו מתנגד להן: גיבור החניכה לא יהיה וורנר, אלא וילהלם. במילים אחרות, רומן החניכה הקלסי ביותר ממקם במובהק את תהליך ההתעצבות והחיברות מחוץ לעולם העבודה.

תהליך ההתעצבות והחיברות ממוקם מחוץ לעבודה: התפתחות מפתיעה ומטרידה במקצת, לאור נטייתנו האוטומטית לצנות את "המוסר המודרני" עם "הקפיטליזם". בכך אינני מנסה להכחיש, כמובן, שהייצור הקפיטליסטי חולל מערכת ערכים המשרתים כולם את הגיונו. הוא חולל גם חולל אותם, והדבר ברור: אף על-פי כן עלינו לשאול את עצמנו אם ערכים אלה קנו אי פעם שליטה על מה שמחוץ לתחום הכלכלי הטהור, ואם הם אלה - או שמא ערכים אחרים, ואם כן, אילו הם - שהמודרניות המערבית נדרשת אליהם כדי להעניק לקיום "משמעות".

נפתח בכך שנבחין כי לייצוג של התחום הכלכלי ושל הווייתו הסמלית כמעט שלא היתה כל חשיבות בנרטיבים הגדולים בשתי המאות האחרונות. מאחר שמעולם לא רחשתי חיבה יתרה לתיאוריה שהאמנות היא שיקוף, אינני סבור כי ההעדר הזה הוא אסון. אך הוא בפירוש מציב בעיות מספר: לכל הפחות, הוא גורם לנו לתהות מדוע הרומן איננו מדבר על עבודה, ומדוע החניכה חייבת להתרחש מחוץ לתחום פעולתה של העבודה. תחילתה של תשובה טמונה אולי בקטע אחר מנאומו של וורנר:

מה רבים היתרונות שמקנה לסוחר הנהלת החשבונות הכפולה! הרי זו אחת ההמצאות היפות ביותר של רוח האדם, ומן הראוי שכל בעל עסק ראוי לשמו ינהיג אותה בעסקיו [...]. הצורה והתוכן דבר אחד הם במקרה זה; אין קיום לאחד בלי משנהו. הסדר והבהירות מגבירים את תשוקת החיסכון והרכישה. אדם שעסקיו כושלים, מעדיף להיות שרוי באפלה; אין הוא שש לסכם את חובותיו, ואילו בעל עסקים מצליח, אין לו בחייו קורת רוח גדולה יותר מאשר בשעת חישוב סיכומי הצלחותיו הגדולות מדי יום. (וילהלם מייסטר, ספר ראשון, פרק עשירי)

המילים האחרונות של וורנר מסבירות מדוע ההיגיון הקפיטליסטי אינו יכול לחולל חניכה. הודות לטבעו הכמותי הטהור של ההון, ולתחרות שהוא

45. אדם סמית (1723-1790) הוא כלכלן ופילוסוף סקוטי. ספרו עושר העמים (1776) העמיד את הכלכלה כתחום אוטונומי וייסד את השיטה הכלכלית של היזמות הפרטית (המתר').

נתון בה, הוא יכול להפוך לעושר רק במידה שהוא מוסיף לגדול. עליו לגדול, ולשנות צורה, ולעולם לא לעצור: כפי שהבחין אדם סמית בספרו *עושר העמים* [The Wealth of Nations], הסוחר אינו אזרח של מדינה מסוימת.⁴⁵ אכן כן, וזוהי בדיוק הנקודה: מסעו של הסוחר לעולם אינו יכול לבוא אל סיומו במקומות האידיאליים ההם – נכסי המגדל, אחוזת פמברלי בגאווה ודעה קדומה – שם הכל "רווחה, שקיפות וממשיות". הוא לעולם לא ידע את האושר השקט שב"השתייכות" למקום קבוע. וכשם שלעולם אין הוא יכול לעצור בציר המרחב, כך הרפתקאותיו לעולם אינן יכולות לבוא אל סיומן בציר הזמן, כפי שגילה דפו בשעה שכתב את העמודים האחרונים בספרו *רובינזון קרוזו*. העמודים האחרונים, אך לא המסיימים: מיד יהיה עליו להתחיל לכתוב *רובינזון שני*. ועם זאת, בעיית אופן סיומו של הרומן עדיין אינה נפתרת: יש צורך ב*רובינזון שלישי*. שם מוצא דפו פתרון לבסוף, אך רק משום שהוא הופך את הרומן לאלגוריה: כך הוא מבטל את הבעייתיות של ציר הזמן, תחת שיתעמת עמה בשטחה שלה.

לא כן ברומן החניכה הקלסי. כאן, כשם שמן ההכרח לבנות "מולדת" ליחיד בציר המרחב, כך אין לוותר על כך שהזמן ייעצר ברגע מיוחס. החניכה אינה חניכה באמת אלא אם ברגע מסוים ניתן לראות שבאה אל סיומה: רק אם הפכו הנעורים לבגרות, ושם באו אל קצם. ועמם בא גם הזמן אל קצו – לכל הפחות הזמן בנרטיב. לוטמן:

מרגע שהגיבור חוצה את הגבול [כלומר: לאחר שהחל את "מסע" נעוריו], הוא נכנס אל שדה סמנטי אחר, "שדה מהופך", שמנגד לזה המקורי. כדי שתחדל התנועה, עליו להיבלע בשדה, להיחפף מאישיות ניידת לאישיות בלתי ניידת. אם לא ייעשה כך, הרצף העלילתי לא בא אל סיומו, והתנועה נמשכת.⁴⁶

Yuri Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, 1970 (trans. M. Suino), Ann Arbor: University of Michigan Press 1977, p. 241.

מאחר שהרצף העלילתי חייב לבוא אל קצו, מן ההכרח שהגיבור "יבלע" בעולמו החדש. זוהי גרסה נוספת של השדה המטפורי של "הסיום": ההיעתרות מרצון לכבלים; חיים "בעלי משמעות" כמעגל סגור היטב; יציבותם של הקשרים החברתיים כמסד של משמעות הטקסט. הצדק עם לוטמן: עם ה"היבלעות" יכול המסע להסתיים, ורומן החניכה הקלסי נגמר – הוא הגשים את ייעודו. אבל "השדה הסמנטי המהופך" שכל המטפורות הללו שייכות אליו – החולש, לפיכך, על מימוש החניכה במלואה – בפירוש אינו נייטרלי מבחינה סמלית, או בלתי מעורב. אין הוא העולם ב"הא הידועה", כהשקפת הסטרוקטורליזם – אלא אחד העולמות האפשריים: עם מאפיינים היסטוריים ותרבותיים ייחודיים. ועם יחסים בעייתיים משלו עם המודרניות. אגנס הלר:⁴⁷

47. אגנס הלר (נולדה ב־1929) היא פילוסופית הונגרית, מתלמידותיו של גאורג לוקאץ' (המתר').

סיגול מערכת האובייקטים, המנהגים והמוסדות לעולם אינו בורזמני, ואף אינו בא אל סיומו משעה שהילד הופך לאדם בוגר. ליתר דיוק

– ככל שתהליך הרכישה מפותח יותר, ככל שתבניותיו מורכבות יותר, כך פוחתות מהירותו ויעילותו. בחברות סטטיות, או במעגלים הסטטיים של חברות אלו, היכולת המינימלית בחיי היומיום מושגת עם ההפיכה לאדם בוגר [...]. יכולתו לשעתק בהצלחה את עצמו כאדם, כעת, בהגיעו לבגרות, אינה מוטלת עוד בספק.

ככל שהחברה דינמית יותר, כך היחסים שבין האדם לבין החברה שלתוכה נולד ארעיים יותר (והדבר נכון במיוחד בחברה הקפיטליסטית, למן המאה השמונה-עשרה ואילך), כך המאמץ הנדרש מן האדם במהלך חייו כדי לבסס את זכות הקיום שלו ממושך יותר, וכך פוחתים הסיכויים שסיגול העולם הנתון יושלם עם ההגעה לבגרות.⁴⁸

Agnes Heller, *Everyday Life*, 48
4-5 London 1984. pp. ההדגשה של מורטי.

התייצבותו הסופית של היחיד, ושל יחסיו עם העולם – "הבגרות" בתור השלב הסופי בסיפור – אפשרית אפוא במלואה רק בעולם הקדם-קפיטליסטי. רק בעולם "הצורות החברתיות הסגורות" – כפי שחוזרת הלר ואומרת פעמים רבות, מזהדת קטע מפורסם מן Grundrisse⁴⁹ – יכול "האזר" להיות העליון שבערכים: האידיאל אשר מייצב את הגבולות, תחת שיראה בהם מגבלות שאין לשאתן. רק הרחק מן המטרופולין, כבמקומות המכריעים של וילהלם מייסטר ושל גאווה ודעה קדומה, יכולה הארעיות חסרת המנוח של הנעורים להגיע לכלל פיוס: רק שם מתגלה של"מסע" יש מטרה ברורה וניצחת.⁵⁰

49. ספרו של קרל מרקס (1857-1858), על יסודות ביקורת הכלכלה המדינית (המתר').

הנה כי כן – "הבגרות" אינה הולמת את "המודרניות". ולהפך. החברה המערבית המודרנית "המציאה" את הנעורים, ראתה בהם את בבואתה, בחרה בהם להיות האמבלמטי שבערכיה – ומסיבות אלו יכלה פחות ופחות ליצור מושג ברור של "בגרות". ככל שהלך דימוי הנעורים והתעשר, כך הלך דימוי הבשלות והידלדל ללא רחם. זאת ועוד, ככל שהבטיח "רומן" החיים לשובות את הלב – כך היה קשה יותר לקבל את סיומו; לכתוב, מתוך שכנוע איתן ותקיף, את המילה: "סוף".

50. "האדם, מטבע כרייתו, מתאים לחיים בסביבה מוגבלת; מטרת פשוטה, קרובה, מוגדרת, הן בתחום הבנתו; רגיל הוא להשתמש באמצעים המצויים תחת ידו; אך משהוא נקלע אל המרחב, שוב אין הוא יודע מה רצונו ומה חובתו" (וילהלם מייסטר, ספר שישי, וידוייה של אצילת נפש). את המילים הללו אומר דודה של אצילת הנפש, שהוא המקור של חברת המגדל, ולפיכך גם של כלל המפעל החברתי-תרבותי של שנות החניכות: זמן קצר לאחר מכן, מפליג גם הוא בשבחי הכפר, ומכריז כי הוא עולה על העיר לאין שיעור מנקודת המבט של ההגשמה העצמית של האדם.

רומן החניכה הקלסי – על סיומו המוחלט בעל המשמעות המוחלטת – עדיין נמצא בצד זה של פרשת המים הסמלית הגדולה. זאת ועוד, הוא פועל כציר בין שני העולמות: כאן הנעורים כבר מלאים והבגרות טרם הידלדלה; הגיבור הצעיר כבר "מודרני", אך העולם עדיין לא. הניסיון היה נועז ושאפתני, אך חייו היו קצרים: עשר שנים בלבד לאחר מכן, בספרו הקרבה שבבחינה, יראה גתה שהנישואים אינם סוף טוב, אינם סיום איתן לחיים המודרניים; ואילו בפאוסט, הקשר בין האזר לבין ההשלמה עם הגבולות יהיה בעייתי יותר.

אך בעולם הסגור, דמוי האגדה, של רומן החניכה הקלסי, עדיין אין קיום לבעיות אלה, והסוחר וורנר, החפץ לפרוץ את צורתו הסגורה עם טורי המספרים האינסופיים שלו, ועם חזיונותיו על ערי הנמל הרחוקות, ימלא תפקיד משני מאוד, ובו יהרהר מתוך קנאה מרה בשפע האנושי של ידיו העצל.

”כי רוח הזמן” אצל הרב האלברט זינגר
 הספרותיים - אחרונות של המאה
 ספרות המשכילה והמאמרים*

איריס כרוש

שלום יעקב אברמוביץ, הוא מנדלי מוכר ספרים, נמנה עם ראשוני סופרי ההשכלה שהשתמשו בצירוף העברי "רוח הזמן" לציון ה-Zeitgeist¹. במאמר "אם קבלה היא נקבל" (1867), שבו תבע מן הספרות המשכילית תיאור אמיץ ומהימן של המציאות היהודית בהווה, השתמש אברמוביץ בצירוף זה כדי למתוח ביקורת הן על חוסר הרלוונטיות של ספרות ההשכלה לחיים היהודיים והן על השימוש שלה במילון מליצי ונבוב, העשוי ברוח האופנה המתהלכת. אל שלוש הזיקות הללו של הספרות ל"רוח הזמן": הבריחה מן המציאות, התלות באופנות מתחלפות וההכרח המוסרי-האמנותי להתמודד עם המציאות כהווייתה, מכוונים דבריו של אברמוביץ, האומר, לטוב ולרע, "כי רוח הזמן" מצויה היא ברחיים הספרותיים².

ואולם, "רוח הזמן" מצויה לא רק ברחיים הספרותיים של יוצרי תקופת ההשכלה אלא אף ברחיים של חוקרים, מורים וקוראים הניצבים בראשיתה של המאה העשרים ואחת. שכן, מעמדה של ספרות ההשכלה היום בתרבות, בהוראה ובמחקר, גם הוא תלוי תלות כפולה "ברוח הזמן": מצד אחד, ב"רוח הזמן" נעוץ ההסבר לירידתה ולהשתכחותה של ספרות ההשכלה, ומצד אחר, כלי המחקר שנתגבשו ל"רוח הזמן" טומנים בחובם את המפתח לגילוי הרלוונטיות שלה. חקר ספרות ההשכלה בגישות חדשות – בכלים מתחום האנתרופולוגיה, הסוציולוגיה והספרות, וברוח הבינת-תחומיות הנוהגת ב"לימודי התרבות", עשוי להפיח במחקר, בהוראה ובקריאה חיים חדשים. זאת, בין היתר, כי יש בכוחו של מחקר זה לחשוף את נגיעתה של ספרות ההשכלה בקונפליקטים עמוקים ובלתי פתורים, שקרעו את החברה היהודית המזרח אירופית במאה התשע-עשרה ונתרו בעינם בחברה הישראלית בת זמננו ובתרבות היהודית של העת הזו.

* הרברים מבוססים על הרצאה שנשאתי בכנס NAPH שנערך באוניברסיטת בן-גוריון בבאר שבע בחודש יוני 2002.
 1. על-פי מאגר המובאות של מפעל המילון ההיסטורי, המדור לספרות חדשה, המונח "רוח העת" הופיע לראשונה ב-1822 בספרו של שמשון הלוי בלך, שכתב: "מההבדלים אשר מרוח העת ההיא נוססו בו". ראו שבילי עלם א, זאלקווא 1822, דף 109 עמ' ב. המונח "רוח הזמן" מצוי בספרו של מרדכי אהרן גינזבורג, קרית ספר, שהופיע ב-1835: "ילו הערה על רוח הזמן להגיד לי את קצה גבול דבר המבוכה אשר תפרוץ בארצם". קרית ספר, וילנה חקצ"ה (1835), עמ' 33. אני מודה לגב' ברכה פישלר שהפנתה אותי למקורות אלה.
 2. אברמוביץ שלום יעקב, "אם קבלה היא נקבל", עין משפט, זוטאמיר תרכ"ו (1867), עמ' 15.

"לימודי-תרבות" – נגע או תרופה?

הגישות החדשות לחקר ההשכלה שאליהן מכוונים דברי הן תוצר של שתי תפנית בחקר ההיסטוריה, החברה והתרבות, שזכו זה מכבר לכינויים מוסכמים. התפנית האחת, שהתחוללה סביב שנות השישים, היא התפנית אל "ההיסטוריה החברתית"³. תפנית זו התבטאה בעיקרה במעבר מעיסוק בהיסטוריה פוליטית ובהיסטוריה של האידיאות לעיסוק בהיסטוריה של בני אדם "פשוטים" ושל חיי יומיום שלהם, תוך אימוץ מתודולוגיות, מודלים, קטגוריות ומושגים מתחום מדעי החברה, כמו מעמד, גזע, מגדר ועוד. כתוצאה מתפנית זו נשתנה מאגר המקורות של חוקרי ההיסטוריה ונשתנו אסטרטגיות הקריאה של מקורות אלה. טקסטים "שוליים" שהיסטוריונים נהגו להתעלם מהם הפכו מקור מידע מרכזי, ודרכי קריאה שהשתכללו בין החוקרים והתיאורטיקנים של הספרות החלו משמשות את ההיסטוריונים. בין היתר, השתכללה קריאת המקורות נגד ההתכוונות העיקרית שלהם, כלומר תוך התחקות אחר הפכים הקטנים וה"סתמיים", שנשתרבו אל הטקסטים כבדרך אגב.

בעקבות הפנייה אל ההיסטוריה החברתית וכפועל יוצר ממנה התחוללה, "התפנית הלינגוויסטית" (The linguistic turn) או "התפנית התרבותית" (The cultural turn), שהחלה מסתמנת סביב שנות השבעים⁴. התפניות הללו עמדו בראש ובראשונה בסימן הבין-תחומיות, כלומר בסימנה של "פלישה" הדדית של תיאוריות ומתודולוגיות מתחומי הבלשנות, הספרות, הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה לחקר החברה וההיסטוריה ולחקר הספרות, לעתים עד כדי טשטוש או קריסה של הגבולות בין הדיסציפלינות.

תפיסת התרבות על מנהגיה, טקסיה, פולחניה ואמונותיה כמקבץ של טקסטים, כלומר כמערכת סימנים וסמלים לא מילוליים שאותם יש לחקור במתודות בלשניות; השימוש במטפורת ה"קריאה" כמטפורה דומיננטית לתיאור פעילותם של חוקרי התרבות בכל התחומים; תפיסת הטקסט ההיסטורי כטקסט הנבנה סביב טרופים (מטפורות, מיטונימיות או סינקדוכות) שנבחרו על-ידי מחברו ב"אקט פואטי" – כל אלה באים לידי ביטוי בגישות המדגישות את "ההיסטוריות של הספרות" ואת "הספרותיות של ההיסטוריה", וכופרות בקיום הבדל של ממש ביניהן⁵.

"התפנית הלינגוויסטית והתרבותית", שבה נעוץ גם כינונו של אחד הזרמים המרכזיים ב"לימודי התרבות", על חגיגת הבין-תחומית ועל קריסת המחיצות שבצידה, נתונה באחרונה לביקורת גוברת. קבלת המסקנות המתחייבות מתפיסות פוסט-סטרוקטורליסטיות, הרואות בלשון ובשיח תבנית נתונה שמעצבת תמיד מראש או "תמיד כבר" (always already) את תפיסת המציאות, וקובעת חיץ שאין להיחלץ ממנו בין האדם לבין העולם; הטלת הספק ביכולת לתאר מציאות או לדעת מהי "המציאות כמות שהיא"; המחשבה שלא ניתן לערוך מחקר אובייקטיבי או לטעון לאמיתותו של כל פירוש או הסבר; הטענות ש"הכל טקסט", ושלא נותר לנו אלא לנתח את הפואטיקה של ההיסטוריוגרפיה ניתוח ספרותי ולשאל,

3. ראו: Victoria E. Bonnell and Lynn Hunt (eds.), *Beyond the Cultural Turn*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1999, pp. 6-8.

4. שם, עמ' 1-32, ובמיוחד עמ' 9-8.

5. שם, שם. ראו גם: Richard Biernacki, "Method and Metaphor after the New Cultural History", שם, עמ' 62-92. כמו כן ראו:

Lynn Hunt, "History, Culture, and Text", in: Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1989, pp. 1-21.

למשל, מהן המטפורות הוא מהי הסוגה המשמשת לתיאור מהלך היסטורי – כל אלה יצרו בקרב היסטוריונים תחושה של מביי סתום.

אך דומה שתחושה משברית חריפה לא פחות תקפה על רקע זה דווקא חוגים לספרות אנגלית באוניברסיטאות בארצות-הברית. ב־4.11.1999 פורסם ב־"New York Review of Books" מאמר הנושא את השם "The Decline and Fall of Literature", שהוקדש לביקורת על כמה ספרים ובהם ספרו של חוקר הספרות רוברט סקולס הנושא שם דומה: "The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline".⁶ בזיקה הדוקה לספרים שנסקרו באותה רשימה⁷ טען מחבר המאמר אנדרו דֶלְבֶּנְקוֹ, שהמחלקות לספרות אנגלית באוניברסיטאות בארצות-הברית נתונות במשבר עמוק; שמשבר זה אינו אלא סימפטום של משבר הפוקד את מדעי הרוח והחברה בכללותם; שמעמדם ויוקרתם של מדעי הרוח עומדים על סף קריסה, וכי צמיחתן של תכניות ומחלקות ל"לימודי התרבות" איננה אלא גילוי המוחץ, העצוב והגרוטסקי של משבר זה.

להוכחת דבריו סקר דלבנקו את נושאי ההרצאות הרווחים בשנים האחרונות בכנסים של ה-MLA (Modern Language Association), המשקפים, בין היתר, את התמוטטותה המוחלטת של ההבחנה בין "תרבות גבוהה" – קנונית לבין "תרבות נמוכה" או "תרבות המונים" – פופולרית, כמו גם בין טקסטים ספרותיים ל"טקסטים" לא ספרותיים. הוא טוען שקורסים העוסקים בספרות קלסית ומודרנית ("ספרות-ספרות" כמו שנוהגים לומר היום) מפנים את מקומם בקוריקולום לקורסים המוקדשים לתרבות הפופולרית או, בלשונו, ל"תרבות ההמון", כמו פרסומת, סרטים מצויירים, קליפים, גרפיטי ואפילו פורנוגרפיה. כמו כן מתאר דלבנקו כיצד יוקרתם של החוגים לספרות יורדת, מספר הסטודנטים בהם קטן והם הולכים ומתפוררים. בין היתר, הוא נשען על דבריה של היסטוריונית של התרבות לין הנט שטענה כי "לימודי התרבות" עלולים בסופו של דבר להמיט חורבן על מדעי הרוח, כלומר על ה-Humanities בכלל, בספקם לדיקני האוניברסיטאות גם שיטה וגם צידוק לכנס מחלקות בפקולטות למדעי הרוח תחת קורת-גג אחת, כדי לסגור מחלקות ולצמצם את מספרם הכולל של חברי הסגל.⁸

עמדתו של דלבנקו היא עמדה שמרנית מובהקת: את התיקון לקלקלות שגרם הרלטיוויזם הפוסט-מודרניסטי יכולה, לדעתו, להביא רק השיבה אל הקנון, אל הניו־קריטיסיזם, ואל בסיסן המוסרי של תפיסות ספרות בנות המאה התשע־עשרה כאלה של אמרסון ומתיו ארנולד. מעניין לציין, שהקונוטציה הדתית שנושאת המילה העברית "תיקון" מיטיבה לתאר את תפיסת הספרות של דלבנקו, שעל־פיה יונקת הספרות ממקור רליגיזי, כשם שהדחף הבסיסי של אנשי הניו־קריטיסיזם היה, לדעתו, דחף רליגיזי. בהשראתם טוען דלבנקו, שתפקידו של המורה לספרות ללמד יצירות מופת קנוניות, ובדומה למורה־דת או לכהן־דת עליו להוביל את תלמידיו לחוויה של הזדהות והארה ושל גילוי אמת אנושית־מוסרית נצחית ועמוקה.

Andrew Delbanco, "The Decline and Fall of Literature", *New York Review of Books* pp. 32-37, 4.11.1999.

7. בין הספרים הנידונים ברשימה:

Alvin Kernan (ed.), *What's Happened to the Humanities?* Princeton University Press, Princeton, N.J. C1997;

Alvin Kernan, *The Death of Literature*, Yale University Press, New Haven 1990;

Michael Berube, *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies*, New York University Press, New York C1998;

John M. Ellis, *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, Yale University Press, New Haven 1997.

Lynn Hunt, "Democracy and Decline: The consequences of Demographic Change in Humanities," in: Alvin Kernan (ed.), *What's Happened to the Humanities?*, p. 28.

ראוי שאקדים ואומר, שאינני מזדהה עם תביעותיו של דלבנקו לשוב אל תפיסת הספרות של הניו־קריטיסיזם. לא זו בלבד שאני מסרבת להתייצב לימין שומרי החומות של הקנון הספרותי; אני אף סבורה שחובה לפרוץ אותם. אולם, כמו דלבנקו, אני נוטה לדחות את הרלטיביזם ואת האנטי־פוזיטיביזם הקיצוני ששטף זרמים מרכזיים בתחום ”לימודי התרבות”. נראה לי, שכל ניסיון לחקור את הספרות ולהורות אותה לאור גישות שגובשו בהשראת ”התפנית התרבותית” מחייב להתייחס לביקורת על לימודי התרבות בכובד ראש ולנסות להתמודד עמה. עם זה ברצוני להדגיש, שבחירתי לפתוח בתיאור המשבר הפוקד את החוגים לספרות אנגלית ובויכוח על ”לימודי התרבות”, לא רק כדי לומר שאני מודעות לבעיות שבהן כרוך המחקר בתחום, אלא גם מפני שאני מוטרדת מגרסתו ה”מקומית” של משבר כפול זה, בעיקר במה שנוגע למעמדה של ספרות ההשכלה בתרבות, בהוראה ובמחקר.

אפשר לטעון במידה רבה של צדק, שאין דמיון בין מצבם של החוגים לספרות עברית בארץ למצבם של החוגים לספרות אנגלית בארצות־הברית. בקוריקולום של החוגים לספרות עברית רחוקה התרבות ה”פופולרית” מלתפוס את מקומו של הדיון בספרות הקנונית, וניתן בהחלט לומר, לטוב ולרע, שהמחיצה בין הספרות הקנונית לספרות הפופולרית עודנה רחוקה מלקרוס. אולם אין זה מן הנמנע שכמו בנושאים אחרים, מגמות שכבר הגיעו לשיאן באוניברסיטאות בארצות־הברית עושות את דרכן בבטחה אלינו. מצד אחד, ישנה אפשרות שגם החוגים לספרות עברית יירתמו לשרותו של סדר יום חדש, ויוזנח העיסוק בספרות כתובה ובכלל זה בספרות הקנונית הקלסית. מצד אחר, מאיים לא פחות, ישנה אפשרות, שהגישות שהתגבשו בתחום לימודי התרבות יידחו על הסף, בטרם מוצה פוטנציאל התובנות הפורה הטמון בהן. נראה לי שבשתי האפשרויות האלה אורבת סכנה הן למחקר והן להוראה של ספרות ההשכלה.

הקורא המודרני: "ארון הספרים היהודי" ומעמדה של ספרות ההשכלה

עם כל הזהירות הנדרשת בכל שימוש בהכללות גורפות ניתן לומר, שהקוריקולום ונושאי המחקר ברוב החוגים לספרות עברית באוניברסיטאות מצביעים על נטייה גוברת והולכת של חוקרים ומורים צעירים לעסוק בספרות העכשווית לאור תיאוריות פוסט־סטרוקטורליסטיות ופוסט־מודרניות. לא כאן המקום לנתח את כל הגורמים ל”סחף” אל העכשווי, ולא כאן המקום לדון בהשלכותיו הן בתחום הדידקטי והן בתחום הכשרתם של סטודנטים לעבודה מחקרית. אולם קשה לכפור בתרומתו של סחף זה למעמדה השולי של ספרות ההשכלה בקוריקולום. אף־על־פי שאי אפשר לתלות את זניחתה של ספרות ההשכלה ב”מפנה התרבותי” או ב”משבר הפוסט־מודרני”, לא

יהיה זה בלתי רלוונטי לציין שיש לה ממד פופוליסטי, העולה בקנה אחד עם ביטול ההיררכיה בין הקנוני לפופולרי. יתירה מזאת, קשה להתעלם מכך שבעיני רוב הסטודנטים הספרות שקדמה לעמוס עוז וא"ב יהושע נתפסת כ"ספרות עתיקה", ואם כמה מבחירי סופריה של תקופת התחייה כמו ברנר וברדיצ'בסקי, ביאליק וטשרניחובסקי עודם נלמדים, הרי שספרות ההשכלה הולכת ונמחקת ואולי כבר נמחקה מן התודעה. דומה שמספרם של הקורסים על ספרות ההשכלה פוחת, מספרם של הסטודנטים הבוחרים בהם יורד בהתמדה, ובודדים הם מקדישים לה את עבודות המ"א, שלא לומר את עבודת הדוקטורט שלהם.

בניסוח פרדוקסלי משהו ניתן לומר, שספרות ההשכלה היא לקסיקה שלא זכתה להכרה. מה גם שיחסה של החברה הישראלית לקלסיקה, כלומר לספרות שכן זכתה להכרה, הוא יחס תמוה התובע ניתוח והסבר. שלא כמו באומות אחרות בתרבות המערב, אין בארץ ולו הוצאת ספרים אחת המפרסמת טקסטים קלסיים מן הספרות העברית במחיר שווה לכל נפש, ואין ולו חנות ספרים אחת המחזיקה את הספרות הקלסית על המדף. אם לא די בכל אלה הרי שספרות ההשכלה "נופלת בין הכיסאות". ראשית, כי היא איננה נתפסת כפרק חיוני להבנת הספרות העברית המודרנית. כאילו ברנר וברדיצ'בסקי, ביאליק וטשרניחובסקי, עגנון והזו ואפילו עוז ויהושע "נולדו מן היס". ושנית, כיוון שהיא איננה נתפסת כחלק אינטגרלי ממה שמקובל היום לכנות "ארון הספרים היהודי"⁹, כאילו אכן הספרות העברית החדשה עומדת בסימנו של נתק מוחלט מן הספרות היהודית לדורותיה, כפי שטען ברוך קורצוויל במידה גדולה של תוקף, כעס וצעור.¹⁰ על רקע זה לא יהיה זה מרחיק לכת לומר, שמבחינה מסוימת מעמדה זה של ספרות ההשכלה הוא סימפטום לשעיים חברתיים ולתפיסת תרבות שאינם שונים בהרבה מאלה שרווחו בחוגים נרחבים בתקופת ההשכלה.

ראוי להודות, שמבחינות מסוימות תהליך ההתרחקות מספרות ההשכלה הוא תהליך טבעי ובלתי נמנע. אי אפשר להתעלם מכך שבנוסף לשיקולים אסתטיים, פואטיים, אידיאולוגיים, פוליטיים או כלכליים-פופוליסטיים, הנוטלים חלק בעיצובם של הקנון ושל הקוריקולום, פועל ההיגיון המוצק של "ישן מפני חדש תוציאו", והצורך המתמיד במודרניזציה וב"עדכון" של תכנית הלימודים.¹¹ אי אפשר להתעלם גם מכך שכבר אצל סופרי תקופת התחייה הסתמן בעוצמה בלתי מבוטלת תהליך ההתרחקות מספרות ההשכלה.

ברדיצ'בסקי מעיד שכבר בנעוריו, בהשפעת קונטרסו של פרישמן "תהו ובהו"¹², גילה שספרות ההשכלה איננה רלוונטית לחייו, והוא מתאר את התסכול המעיק שהיה כרוך בקריאתה:

ימי "אהבת ציון" וכל שירת "אודם השמים" עברו, "ביאורי מקראות" וחכמת-הטבע היבשה של צבי הכהן רבינוביץ לא הספיקו לנו עוד, וריב"ל במחקריו הישרים ב"בית יהודה" ו"תעודה בישראל" חדל להיות האישי אשר אותו אנו מבקשים.¹³

9. ביאליק חזה את התופעה וחשש מפניה כשהגה את רעיון הכינוס, וראו: חיים נחמן ביאליק, כל כתבי ח.נ. ביאליק, דביר, תל-אביב תרצ"ט (1939), עמ' קצר-רא. עוד לעניין זה ראו: איריס פרוש, קנון ספרותי ואידיאולוגיה לאומית, מוסד ביאליק ואוניברסיטת בן-גוריון, ירושלים 1992, עמ' 130-143.

10. ברוך קורצוויל, "בעיות יסוד של ספרותנו החדשה", ספרותנו החדשה - המשך או מהפכה, שוקן, ירושלים ותל-אביב תש"ך (1960), עמ' 11-146.

11. John Guillory, *Cultural Capita: The Problem of Literary Canon Formation*, University & of Chicago Press, Chicago London 1993.

12. דוד פרישמן, תהו ובהו, ווארשא תרמ"ג (1883).

13. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "דוד פרישמן - ציון", כתבי מיכה יוסף בן-גוריון (ברדיצ'בסקי) (מאמרים), דביר, תל-אביב תשכ"ו (1966), עמ' רו-רח.

לעומת זאת מתאר ברדיצ'בסקי בהתרגשות ניכרת את עומק החוויה של הקריאה ביצירה רלוונטית כמו "חטאות נעורים":¹⁴

היודי הגדול של צלפחד בר-חושים התועה, האיש הקובל על אבותיו, הקובל על רבותיו, [...] והקובל על הכתב והמכתב, שהחשיכו את חיינו, שהובישו לשד נעורינו ועשו אותנו ללא-אדם – העיר אותנו להרגיש את הרוחק אשר בנשמתנו אנו, ועורר בנו געגועים וכליון-נפש, להתיר חרצובות ולצאת מהמאסר הארוך... [...] לא זכרונות מתמול נגולו לפנינו, כי אם חיינו אנו, חיינו כמו שהם מצאנו בדבריו.¹⁵

על הפיכתה של ספרות ההשכלה לבלתי רלוונטית ועל תהליך ההתרחקות ממנה מספר גם ברנר, כשהוא פונה לתיאור חווית הקריאה הראשונה בספרי אגורה ובסיפורו של אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ ("אז") "באפס תקוה":

הנה הספור "באפס תקוה", אחת היצירות הראשונות של אז"ר [...] נער הייתי בקראי בה בראשונה, נער חובש בית-המדרש. שפה אחרת לא ידעתי. ובעברית – "עייט צבוע" של מאפו זר ומוזר; "הירושה" של סמולנסקין משעמם עד לכאב; סיפוריהם של יל"ג, יכנה"ז וכו' – המצאות ה"לשון" לחידודא, שהנפש לא תרווה מהן כלל וכלל. והימים ההם – ימי ראשית "המהלך החדש" מבית מדרשו של "מנחם הסופר", בהישמע לראשונה המלה "ריאליזם". המלה התורית הזאת לא היתה מוכנת לנו, נערי-הישיבה, אבל מזלנו חזה שאיזה דבר חדש נעשה כאן באמת. "ספרי-האגורה", שהיו מתחילים ישר ב"הוא", [...] הספרים הקטנים ההם נבלעו כככורה בטרם קיץ. [...] לְהֵט צמאון-הקריאה עד לבלתי נשוא.¹⁶

אולם הרוחק של הסטודנט בן ימינו מספרות ההשכלה, ובפרט זה של הסטודנט החילוני, חניך מערכת החינוך הכללית, הוא רוחק כפול ואפילו משולש. לא זו בלבד שספרות ההשכלה נראית לו כספרות שהישגיה האמנותיים-האסתטיים מוגבלים אם לא למטה מזה, ספרות הנתונה בעידן של ילדות, כדרך שניסח זאת כבר פרישמן;¹⁷ לא זו בלבד שהיא נראית לו כספרות העוסקת בחוויות לא רלוונטיות, כפי שחשו כבר ברדיצ'בסקי וברנר. אלא שהיא כתובה בלשון "זרה", רחוקה, ארכאית ואלוסיבית, שקריאתה (כמו כתיבתה בשעתה) תובעת ידע של למדנים.¹⁸ לא יהיה זה אפוא מרחיק לכת לומר, שרוב תלמידיהם החילוניים של החוגים לספרות עברית באוניברסיטאות אינם נמנים עם נמעניה הטבעיים של ספרות ההשכלה, והם חסרים את "תיבת התהודה" כמו גם את כישורי האוריינות התרבותית הנדרשים לפענוחה.

על רקע מה שנראה לי כמשבר ביחס לספרות ההשכלה ברצוני לטעון, שדווקא תיאוריות ומושגים שפותחו, הוגדרו ויושמו בתחום לימודי

14. משה ליב ליליינבלום, כתבים אוטוביוגרפיים א-ג, מוסד ביאליק, ירושלים 1970.

15. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "משה ליב ליליינבלום – רשימה", שם, עמ' רה.

16. יוסף חיים ברנר, כתבים ד, הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תל-אביב תשמ"ה (1985), עמ' 1305-1306.

17. דוד פרישמן, כל כתבי דוד פרישמן ומבחר תרגומי א. מרכו, ורשה תרע"ד (1914), עמ' 46.

18. טובה כהן, "השכניקה הלמדנית" – ציפון של ספרות ההשכלה, מחקרי ירושלים בספרות עברית יג (1992), עמ' 137-161.

19. ראו, למשל:

Graeme Turner, "The Idea of Cultural Studies," In: *British Cultural Studies, Media and Popular Culture* 7, Unwin Hyman, Boston, 1990, pp. 11-40; "the British Tradition: A Short History", *ibid.* pp. 41-86.

20. על עבודתו של רוברט דרנטון וממשיכיו בתחום ההיסטוריה של הספר ותולדות הנאוות ראו: Haydn T. Mason (ed.), *The Darnton Debate*, Information Press Ltd, Eynsham, Oxford 1999.

לסקירת התחום ראו: Jonathan Rose, "The history of books: revised and enlarged שם, עמ' 83-104. כרגם לחקר ההיסטוריה של קהל הקוראים ראו: Jonathan Rose, *The Intellectual Life of the British Working Class*, Yale University Press, New Haven and London 2001.

21. מעקב אחר הנושאים, הלשון והרטוריקה הרווחים בדרשות הנישואות ב"ערוצי הקרש" מעלה, שבעיות אלה תוססות בחברה הישראלית גם היום. לא זו בלבד שערוצים אלה פונים לקהלם בלשון צופן סגורה ואינטימית שנועדה להדיר, לבזו ולהשניא את ה"אחרים", אלא שסוגיית הנאוות וההשכלה בשיח זה היא ממשית, חיה ואקטואלית. יתרה מזאת, שיח זה מתגלה כרווי להט אנטי משכילי ארסי, שגם הרטוריקה וגם מילון המושגים שלו דומים להפליא לאלה של השיח החרדי כמאה התשע-עשרה.

22. השימוש במונח "חרדים" לכינויה של האורתודוקסיה בחברה היהודית במזרח אירופה במאה התשע-עשרה נשען על לשונם של אנשי התקופה, והוא קיצור של כינויים רווחים כגון: "החרדים לדבר השם", "החרדים על דתם", "חרדים על דבר אמונתם", "היראים והחרדים המדקדקים

התרבות, אותן גישות שלא מעט חוקרים במערב סבורים כי הן מרדדות את הדיון הספרותי או מובילות למבוי סתום, יכולות לרענן את הקריאה בספרות ההשכלה, וכי יש בכוחן לעורר עניין ולהאיר עיניים. נטילה אחראית וביקורתית של הנחות, תיאוריות ומתודולוגיות מתחום "לימודי התרבות", בעיקר כפי שנתגבשו במסורת הבריטית,¹⁹ והחלתם על חקר ספרות ההשכלה והוראתה, מאפשרת לא רק לגלות בספרות זו פנים חדשות, אלא אף להחזיר לה את המעמד הראוי לה בקוריקולום של הסטודנט לספרות עברית ובתודעת התרבות שלו. וחשוב עוד יותר, בחינתה של ספרות זו מפרספקטיבה סוציו-ספרותית מבעד לעדשת מחקרי ההיסטוריה של הספר ושל קהל הקוראים, ברוח מחקריו של רוברט דרנטון וממשיכיו הרבים,²⁰ עשויה לחשוף את היבטיה הרלוונטיים ולהאיר את ממדי העומק של מתחים ובעיות תרבותיות שנתרו, כאמור, גם היום, בלתי פתורות.²¹

דע, כוח, מאדר ו"מהפכת הקריאה" של ספרות ההשכלה

את ספרות ההשכלה יש לחקור, לקרוא ולהורות בראש ובראשונה בהקשרה של מלחמת התרבות שבכבשונה נוצרה, מלחמה שלשמה גייסו הפלגים הניצים את כל המשאבים החברתיים והתרבותיים שעמדו לרשותם. עיקר המאבק ניטש על השליטה בחינוך, בלשון וביתר המנגנונים ששימשו לעיצוב התודעה ולשכפולו של הסדר החברתי הקיים. הספרות החדשה, עם כל חשיבותה כשופר רעיוני משכילי, היתה רק אחת מזירות המאבק הללו, ועוצבה במידה רבה על-ידי הזירות האחרות. במילים אחרות, אופייה וכיווני התפתחותה של ספרות ההשכלה הושפעו ממדיניות האוריינות שנהגה בחברה בת הזמן, ומדיניות זו היתה קשורה לבלי הפרד במבני הכוח שהתקיימו בחברה זו: מן ההיררכיה המיגדרית; מחלוקת התפקידים בין המינים; ממנהגי הנישואין; ממבנה המשפחה; מן הריבוד החברתי על-פי יוקרת הלמדנות והייחוס; מן הריבוד המעמדי על-פי משלח-היד וגודל הממון; ומעבר לכל אלה – ממידת השליטה של המנהיגות המסורתית במוסדות החברה, במנהגיה ובאורחות חייה. הגורמים הללו שימשו, כל אחד על-פי דרכו, זירה למאבקים האידיאולוגיים שהתנהלו לאורך המאה התשע-עשרה בין חרדים למשכילים.²² החלוקה הבלתי שווה של כישורי האוריינות בין גברים לנשים ובין תלמידי חכמים לעמי ארצות, שעיצבה את מבנה החברה המסורתית, שימשה בתקופת ההשכלה כלי חשוב ואפקטיבי במלחמה במשכילים ובספרותם, וסייעה בידי הרבנים לאטום את החברה מפני חדירתם של רעיונות ההשכלה והמודרניזציה.²³

ספרות ההשכלה לא נוצרה בחלל הריק. היא נכתבה ופעלה בתוך המבנה התרבותי, החברתי והאידיאולוגי שבו היו קוראיה נתונים. מבנה זה עיצב את דמותה במידה מכרעת. הברירות הספרותיות שלה היו תלויות בראש ובראשונה בדיוקנם של נמעניה ובכישורי האוריינות הטכנית והתרבותית

במצוה", "החרדים והיראים מבני הדור הישן", או "החרדים והיראים". ראו, למשל, מרדכי אהרן גינבורג, אביעזר, ווילנא תרכ"ד עמ' 124; שלום יעקב אברמוביץ, ספר תולדות הטבע ג, וילנה 1872, עמ' xxi; פרץ סמולנסקי, "קבורת המור", השחר 4, (1873), עמ' 676, 724; מרדכי בן הלל הכהן, כבר, שטיבל ורשה תרפ"ג, 1923, עמ' 208; "קראקא – (בנות סדרות משרכות דרכיה)", המגיד, 1, (1987), גל' 48, עמ' 395, ועוד. בדרך כלל, השימוש בכינוי "חרדים" לא נשא משמעות שלילית, להבדיל מכינויים אחרים שרווחו בלשון המשכילים כגון "קנאים", "מורדי אור" ודומיהם.

21. איריס פרוש, נשים קוראות – יתרונה של שוליות, עם עובד, תל-אביב 2001, עמ' 43-101.

24. שם, עמ' 101-247.

שלהם. גורמים אלה השפיעו על הפנייה אל הרומן ההיסטורי, על התפתחות הרומן הפופולרי בידיש, על בחירת הקורפוסים ששמשו מאגר לאלוזיות ולזיקות בין-טקסטואליות, על משק הדמויות, על מהלכי העלילות, על מדיניות התרגום ועוד.

ההתחקות אחר מדיניות האוריינות שהונהגה בחברה היהודית המסורתית מעלה שנטייתה הטבעית היתה להדק את הפיקוח על הגברים, שהופקדו על שמירת ערכי הדת, התרבות והרוח, ולהקל ראש בפיקוח על הנשים. עליונותם של הגברים, על-פי סולם הערכים של החברה המסורתית, לא התבטאה רק בפריבילגיות הניתנות לבני המין או המעמד המועדף, אלא גם בהגברת הפיקוח ובהגבלת החרות. לעומת זאת הנשים האורייניות, שפריבילגיות רבות נמנעו מהן, נהנו מדרגות חופש ומיתרון שוליותן. שלא כמו הגברים, נשים אלה יכלו לבחור את חומר הקריאה שלהן ולקרוא ספרות יפה בידיש ובלעז כמעט באין מפריע.

תוצאותיה של מדיניות זו הביאו לכך שאת אחת הפרצות הגדולות בחומת הבדלנות החרדית בכל הנוגע לקריאה קרעה דווקא אוכלוסיית הנשים האורייניות. אותן נשים קוראות היידיש והלעז חשפו בעצם קיומן כשל מובנה במנגנון הפיקוח של החברה המסורתית.

על רקע זה ותחת אילוצים לא פשוטים, אנו עדים למהפכת קריאה שהתחוללה בחברה היהודית במזרח אירופה בעיקר למן המחצית השנייה של המאה התעש-עשרה. מהפכה זו לבשה צורות שונות אצל גברים ואצל נשים, וקריאה ביקורתית של ההבדלים ביניהם יכול לפענח כמה מן הצפנים התרבותיים העמוקים של החברה היהודית באותה התקופה.²⁴ כדי לסבר את האוזן אביא לכך שתי דוגמאות, בדמותן של שתי סיטואציות קריאה. בספרו "האבות והבנים" מתאר מנדלי קבוצה של בחורי ישיבה מתמשכלים קוראים שילר:

תחת אחד העצים ישבו פרחי-משכילים מבחורי-ישיבה אחד קרא מתוך ספר בניגון, שולח אצבע ומנענע גופו, כדרך הלומדים גמרא, וחבריו מקשיבים לקולו. וכולם מתלהבים ופניהם להבים. [...] איני רוצה לבטל אתכם מתלמוד תורה – אמר להם בן-דוד. – אין בזאת בטול תורה. "שליחות משה" לשילר אנחנו קוראים – עונים הבחורים כאחד [...] ²⁵

הקריאה נעשית בחוץ, בחיק הטבע, אך כישורי אוריינות המכוונים ללימוד התלמוד מופעלים בקריאת יצירתו של שילר. ואילו כך מתאר י"ל פרץ אישה קוראת, כשהפעם מדובר בקריאת רומנים רומנטיים בידיש:

שערותיה האדומות פרועות ומפוזרות על שכמה, ומשני עברי פניה הירוקים, המעידים כי רוב מזונותיה תפוחי-אדמה. אך ידיה

25. מנדלי מוכר ספרים, "האבות והבנים", כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל-אביב השי"ז (1957), עמ' טו.

רועדות, הלב מפעם, העינים הגדולות לזהות והחזה מתרומם ונופל כגל...

נורא הוא הספור, שהיא קוראת...

הנאהבים והנעימים נפרדו... שוודים באו... וגם השפיפון נראה...

הה! השפיפון!

והנר אך מהבהב, עוד מעט ויכבה הנר, והיא לא תדע מה היא

בסופו של השפיפון.²⁶

26. יצחק ליבוש פריץ, "הקוראת", כל

כתבי י. ל. פריץ ד, ספר ראשון, תל-

אביב תש"ט (1949), עמ' כו-כו.

נראה לי שבמובנים מסוימים, דגם יתרון השוליות של הנשים עשוי לפענח תופעות תרבותיות המתחוללות גם היום, ובהן הריבוי היחסי של סופרות ומשוררות דתיות, והבולטות של נשים בעריכת כתבי-העת של החברה הדתית לזרמה

ולסיכום – חקר ספרות ההשכלה אינו יכול להצטמצם בדיון פורמליסטי ופואטי, כשם שאין הוא יכול להצטמצם בדיון במסכת ההתגוששויות האידאיות, או בהגותן של אליטות מסורתיות ומשכיליות. על המחקר להתחקות אחר דיוקנם של קוראים יחידים, ודיוקנם הקבוצתי של קהלי הקוראים, שאנשים ונשים מן השורה הרכיבו אותם.

ממגמה זו עולה, שהתקרבות להבנה שלמה יותר של ספרות ההשכלה ושל חלקה בתהליכי החילון והמודרניזציה מחייבת לחרוג אל מעבר לחקר הספרות העברית הקנונית. שכן היא תובעת קריאה של המפה התרבותית והספרותית מן השוליים אל המרכז ולא רק מן המרכז אל השוליים. הצורך בהיסט זה מן האליטה שיצרה את ספרות ההשכלה לעבר קוראיה, ומן הספרות הקנונית אל עבר הספרות הפופולרית, עולה כמובן בקנה אחד עם כמה מהנחות היסוד של "לימודי התרבות" והמחקר הסוציו-ספרותי.

אני ערה לכך שהעיסוק בספרות בכלים סוציולוגיים הוא עיסוק מעורר חשד. רבים חוששים מן הרדוקציוניזם של הסברים תרבותיים, היסטוריים, חברתיים, כלכליים או אידיאולוגיים לתופעות ספרותיות, בשל מה שנראה כנטייתם של אלה להתעלם, או למעט בחשיבותם של האישיות האינדיבידואלית, של הגאונות היוצרת, ושל ההיבטים האסתטיים ביצירה האמנותית. אולם לא זו בלבד שחקר הספרות בקונצפט הבין-תחומי של "לימודי התרבות" איננו כרוך בהכרח בהתעלמות מהיבטים אלה, אלא שספרות ההשכלה, ובכלל זה ספרותם של גדולי אמניה, מפליאה להיענות לקונצפט זה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

”המרחב הלינולי, שבו הכל נעשה אחר”

ראיון עם רות אלמוג

מראיינים: דוה בן-זקו, מעין הראל, שלוומית זערוור, שירה סתיו, יגאל שורץ

האם את סבורה כי על סופרים למלא תפקיד כלשהו, בייחוד במציאות הפוליטית-חברתית הקשה שבה אנו מקיימים את הראיון?
אני מתקשה להשיב לשאלה האם יש תפקיד לסופר. זו סוגייה מסובכת מאוד עבורי. ובכל זאת נדמה לי שככלל קיים קונפליקט בין יוצרים לבין הממסד. בחיבורו ”המדינה” מציע אפלטון לגרש את האמנים ממדינתו. מדוע הוא חושב שהם מסוכנים? לי נראה שהסכנה טמונה בחתרנות. המושג ”חתרנות” כלול בעצם התפיסה שלי את האמנות. שהרי אין טעם ליצור אם אין בכך חידוש, יציאה כנגד מה שכבר התקבל על-ידי הממסד. כך שמטבע הדברים האמן חותר נגד ממסד מסוים. ומבחינה זו הוא מהווה סכנה לקיים, למה שחפצים לשמר.

האם היית מגדירה את הספרות העברית שנכתבת היום כחתרנית, וזאת גם בהשוואה לספרויות זרות, למשל?
נדמה לי שכיום החתרנות בולטת בארץ בעיקר בתחום האמנות הפלסטית. איני מכירה סופרים רבים שהם חתרנים, וזו לדעתי אחת הבעיות של הספרות העכשווית. בספרות העברית בולטת תחושה של אסקפיזם ושל ניסיון לחמוק מהתמודדות עם המציאות הקשה שבה אנחנו חיים. מדי פעם ישנם ניצנים של מחאה, בעיקר בשירה אך גם בסיפורת. וישנו יצחק לאור, שהוא הסופר החתרן הגדול שלנו. ובהשוואה לעולם – נדמה לי שחתרנות קיימת, אולי, בחברות שעדיין לא הפכו קפיטליסטיות או אמריקניות לחלוטין. איני רואה חתרנות בספרות הגרמנית, אם כי למעשה אינני מכירה אותה היטב. באשר לאנגליה – נדמה לי שקשה להצביע על ספרות אנגלית מעניינת שנכתבת היום. בצרפת ישנו מישל וולבק, שעורר רעש עצום מפני שיצר משהו חדש, שיש בו מחאה קיומית חריפה.

האם את יכולה לזהות בכתיבתך מהלכים של חתרנות ומחאה?
אני חושבת שתמיד הייתי, במובן מסוים, סופרת שהיא גם פוליטית. ה”פוליטיות” מתבטאת לעיתים אפילו בעניינים שאינם נדמים כאלה על פניהם. גם כתיבה על נשים, למשל, היא אקט פוליטי, משום שלא היתה רווחת קודם. ”שורשי אוויר” הוא רומן פוליטי באופן גלוי. ביצירות מאוחרות יותר היתה, לכאורה, נסיגה מכך. ועם זאת – גם הכתיבה על

ילדים בני הדור השני לשואה, למשל, נגעה בנושא רגיש ובעייתי מאוד שכמעט ולא עסקו בו: מה קרה לאותם ילדים שצמחו במשפחות שבורות של אנשים שהביאו מ"שם" מטען נורא ואיום? איזה מין דור צמח כאן? לומר שהקפתי את הבעיה הזאת? לא. אבל ניסיתי לגעת בה פה ושם.

מצד אחר, כשכתבתי את "האגם הפנימי" פניתי לעולם אזוטרי ופנימי מאוד, אם כי גם בו קיימות "כניסות" מן הסוג הזה – למשל, בסיפורו של הטורוריסט הפוגש בבת של ניצול שואה בגרמניה. נראה שגם כאשר אני נסוגה מהפוליטי הוא מתגנב פנימה בדלת הצדדית, כי אכפת לי ממה שקורה ואני חשה מחויבות. אני כועסת מאוד, כמובן, על כך שהסופרים אינם מתמודדים באופן רציני עם הבעיות הקשות מאוד של החברה שלנו, והן הולכות ונעשות קשות. כוונתי אינה רק למצב הפוליטי ולכיבוש, אלא להידרדרות תרבותית מדאיגה ביותר. אנשים מסיימים ללמוד בבית-ספר אך אינם יודעים קרוא וכתוב; אנשים בעלי תעודת בגרות שאינם יודעים דבר. נראה שעוד מעט ישכחו מי היה ביאליק, ואיני יודעת האם את טשרניחובסקי עוד מכירים היום. אלה תופעות מדאיגות מאוד שמובילות אולי, בהנחה ששלום לא יהיה ומדינה פלשתינאית לא תקום, דווקא למדינה דר'לאומית. יכול להיות שמדינה יהודית כבר לא תהיה בעוד חמישים שנה.

ואת פוחדת מפני מצב כזה?

זה לא מפחיד אותי. החרדה העיקרית שלי נוגעת לגורל התרבות העברית – היכן נשמור אותה? באמריקה? מי ילמד עוד תנ"ך? גם היום ההיכרות עם התנ"ך מוגבלת מאוד. אנחנו נשאנו את התרבות העברית אלפיים שנה בגולה, בגלות, והעברית היתה חיה כל אותו זמן. אני מתנגדת לתפיסה על-פיה אליעזר בן יהודה הוא שהחיה אותה – היא חיה לאורך כל המאות וכתבו בה: כרוניקות, שירה ולאחר מכן גם סיפורת חילונית. ודווקא עכשיו, במדינת ישראל, ישנה תחושה שכל אלה הולכים לאיבוד. מה יהיה? האם נכחד סוף סוף? אני לא יודעת.

ובכל זאת חשוב לזכור, שחלקים רבים של הספרות היהודית הגדולה נכתבו לאו דווקא על-ידי אנשים שגדלו בפתח תקוה, כמוך, אלא על-ידי סופרים דו-תרבותיים כמו קפקא או ברנר. האם אינך סבורה שניתן להיות סופר עברי גם בפריז, למשל?

קפקא הוא סופר יהודי אך אינו סופר עברי. כוונתי לסופרים שהעברית היא שפתם. המקום היחיד בו מתקיימת העברית כשפה חיה המאפשרת תקשורת יום-יומית, הוא ישראל. לכן הכתיבה קשורה אצלי, בעל כורחי, בישראל. לו ידעתי צרפתית כשם שאני יודעת עברית, לא הייתי מתנגדת לשבת בפריז ולכתוב בה צרפתית: ז'ורז' פרק היה סופר יהודי ששפתו צרפתית, אידה פינק יושבת בארץ וכותבת פולנית. אך לא על כך אני מדברת, אלא על המורשת של השפה העברית, השפה שלי, שנראה שהולכת לאיבוד עם דברים רבים נוספים. במשך דורות רבים הוסיפה

השפה המדוברת להתפתח, אך בד בבד עם זיקה לרבדים הקדומים של השפה. והיום, כך נראה, אנחנו הולכים ומתרחקים מהם. אנחנו מוותרים על הנכסים התרבותיים שלנו לטובת מה שמהיום למחר, ללא עומק.

האם את רואה את עצמך, כסופרת, כעין שליחה שתפקידה לשמר את השפה ואת התרבות העברית – נציגה של דור ההולך ופוחת?
קשה לי לתפוס את עצמי כשליחה. הכתיבה עבורי היא פרטית מאוד. נכון שאני מגויסת למען רעיונות, אבל שליחה? זה מושג יותר מדי... יותר מדי גברי עבורי. זו אבחנה שהפכתי מודעת לה בעקבות דברים ששמעתי מעמליה כהנא-כרמון, שהשפיעה עלי בעניין זה לפחות – ההבחנה המפורסמת שעשתה בין הסופר הגבר, החזן, שליח הציבור, לבין האישה הסופרת. אני מתנגדת לתפיסת הסופר כשליח, שנדמית לי כשייכת מאוד לדור שלי – ראיית הסופר כחזן בבית-הכנסת.

אולי התנגדותך לעמדה "דתית" זו קשורה לדיאלוג עמוק יותר שאת מקיימת עם הדת?
דיאלוג עם הדת? אם הוא קיים – אינני מודעת לו.

ובכל זאת – הדת והרליגיוזיות, במובנים הרחבים שלהן, נוכחות ביצירותיך באופנים שונים – באזכורים אוטוביוגרפיים, בדמויות החיות בסביבה דתית, במונחים מתחום הקבלה ועוד.
ראשית, יש לזכור שלמדתי בבתי-ספר דתיים. עד היום אני אסירת תודה להורי שרשמו אותי דווקא לבתי-הספר הללו, על אף שאמי לא היתה לגמרי מאושרת מכך. אני חושבת שקיבלתי מן הלימודים הללו רבות – לא ערכים אלא השכלה. למדנו תנ"ך ופרשת השבוע ומעט משנה, שאמנם שנאתי אבל למדתי. והיה דגש על ספרות – אותן יצירות שהיו מותרות – "לפני פסל אפולו" של טשרניחובסקי, למשל, היה מוקצה מחמת מיאוס. וגם היסטוריה, בעיקר היסטוריה יהודית. הדגש היה על ההומניסטיקה, אם כי למדנו גם מעט ממדעי הטבע. כאשר למדתי מאוחר יותר בסמינר בבית הכרם בירושלים, חששתי שאחוש נחותה מול התלמידות החילוניות אבל התבדיתי. באשר לנוכחות העמוקה יותר של הדת – ברור שקיים אצלי קושי להיפטר מן הזהות הדתית מפני שעד גיל שמונה-עשרה הייתי דתית מאוד.

האם גדלת בבית שבו שמרו כשרות, למשל?

כמובן. אמי לא הגיעה מבית דתי, אך אבי היה יהודי אורתודוקסי, אם כי לא באופן המקובל היום. הוא נהג, אמנם, להלך חבוש מגבעת שהסיר בעת עבודתו, למשל, אך ללא כיפה. בכל שבת אחר הצהריים הלך עמי לצפות במשחקי כדורגל של מכבי פתח תקוה. הוא היה רופא הקבוצה. זה דבר שלא יעלה על הדעת היום, כמובן, בקרב אנשים דתיים. אצלנו גם נהגו להדליק אור בשבת. ביום הכיפורים ישבנו בחושך אך לא בשבת. התירוצ היה – או שמא איני יודעת אם היה זה תירוץ – ששעון חשמל הוא יקר

מדי. מצד שני, כאשר נולד אחי בבית־חולים ברמת גן בשבת, הלך לשם אבי ברגל. הוא לא נסע בשבת, לעולם לא.

בי התעוררו ספקות באשר לדת כבר בגיל צעיר, אך לא היה להן ביטוי מעשי. גם כאשר אבי נפטר בהיותי בת ארבע־עשרה, חשבתי שעלי להוסיף להיות נאמנה לו ולהמשיך לקיים מצוות. כך, עד גיל שמונה־עשרה קיימתי מצוות ובחגים הלכתי לבית־הכנסת. אני חושבת שהמתח והקונפליקט עם הדת כרוכים אצלי, באמת, בנאמנות לאבא. במשך שנים רבות ליוותה אותי מחשבה נאיבית, שאבי היה מנדה אותי לו היה חי היום ויודע שאיני דתית. היום איני סבורה כך, אך זמן רב הרגשתי כאילו בגדתי בו. אבל כללל, נדמה לי שאיני מודעת לגמרי לעניין הדתי.

כאשר יעל שורץ הכינה את העטיפה לרומן "שורשי אוויר", היא אמרה לי לאחר קריאתו שנחשפתי בספר מאוד. השבתי לה: "מה פתאום, זה הרי בכלל לא עלי! הכל בדיוני", והיא אמרה: "כן, אבל ההיקרעות הזו, שם, בין טומאה לטוהרה היא חושפנית מאוד ושייכת לך, אחרת לא היית כותבת את זה". ופתאום הבנתי שהיא צודקת. זו כנראה תחושה שמלווה אותי כל חיי.

בסיפור "תיקון אמנותי", למשל, מוצגת הקריעה מן הדת, שמלווה גם בהתבגרות, כחוויה קשה ביותר מן הבחינה הנפשית, בעלת ביטויים פיזיים, כמעט.

נכון. זה התחיל אז: הפקפוקים והקושי לחיות במערכת חונקת כל כך, שהיו להם גם השלכות אישיות מאוד, עד כדי כך שחשתי חריגה בחברה שבה חייתי. כאשר מת אבי – אני לא אוהבת את המילה נפטר – כשמת אבי קיבלתי החלטה ברורה מאוד שאיש לא ידע עד כמה נפגעתי ממותו... לא יראו עלי! שלא אדבר ולא אספר על כך, ואיש לא ידע, שאצחק... לתיאטרון הלכתי, אמנם, רק לאחר שתמה שנת האבל, אבל באשר לביטויים אחרים של אבלות – היתה לי, כאמור, החלטה ברורה מאוד. ופתאום המערכת מתנפלת עלי בגללה ולא מסוגלת להבין, וגם מאשימה אותי שאיני מתאבלת: מה זה את לא מתאבלת? מה את מחייכת בכלל? אסור לך לחייך! אסור לך לצחוק! וישנו גם העניין עם הבגד...

האם העדפת לראות את האבל כעניין פרטי, שלך?

האבל היה ענייני שלי, פרטי. אבל הדת מתערבת בחיים הפרטיים. היום אפילו באופן מועצם יותר, כפי שאני רואה במשפחת אחי. הדת בעצם מארגנת את חייך מן הרגע בו אתה מתעורר עד לשעת השינה. היום מלא מחויבויות, שאני כבר מתקשה לזכור את כולן – נטילת ידיים בבוקר, לפני הכול, ואחר־כך תפילת שחרית, והתפילה על כל פרי שאתה אוכל, על כל פרוסת לחם.

זה מעורר בך מרדנות?

נורא. אני לא יכולה לסבול את זה. פשוט לא יכולה. מגיל מאוד צעיר שמרתי על פינה כזאת, פרטית. אחת החוויות הטראומטיות ביותר

שחוויתי בילדותי קשורה ליומן שכתבתי בכיתה ו'. ביומן תיעדתי בעיקר את מלחמת השחרור שהתרחשה באותם ימים. אני זוכרת שתיארתי בו, למשל, את כיבוש יהודיה, שהיא היום יהוד. תושבי פתח תקוה יצאו אז לשלול שלל, ושבו מתפארים בחפצים שלקחו מן הבתים. אני זוכרת עד כמה קומם אותי ואת הורי המאורע הזה. היו אירועים נוספים שתיארתי משום שנגעו לסביבתי הקרובה, כמו נסיעה לכפר עציון בלוויית חברים של הורי. אני זוכרת את המעבר דרך ירושלים העתיקה, את הבשר שהיה תלוי שם מהאנקולים, והזבובים. כל התמונות האלה. כתבתי את היומן ונהגתי לקחת אותי עמי לבית־הספר כדי שאמי או אבי לא יקראו בו. שמרתי עליו מכל משמר, אם כי איני יודעת עד כמה היה פרטי. באחד הימים, בכיתה ז', יצאתי להפסקה וכאשר חזרתי עם הצלצול ראיתי ילדה שעד היום אני זוכרת את שמה, והיא עומדת עם היומן ומקריאה בקול מתוכו ומסביבה בנות, והן מקשיבות וצוחקות. כמובן שחטפתי אותו והלכתי למורה ובכיתי בחדר המורים, אבל אחרי כן השמדתי אותו, כי כבר לא היה פרטי.

האם האמנות, לעומת זאת – כב"תיקון אמנותי", למשל – היא הווייה פרטית?

כן, ברור שהאמנות היא פרטית. היא נעשית ביני לבין עצמי בפינתי הפרטית שאליה איני נותנת לחדור. אלא שכאן קיים, כמובן, הפרדוקס – שהלא את הדברים שנכתבים אני מוכרחה להוציא לאחור מכן.

מדבריך עולה שוב ושוב תחושה של חיים ה"עשויים" חלקים שונים, שאינם מתחברים תמיד זה לזה: הכמיהה לשימור המורשת התרבותית מול ההסתייגות מעמדת ה"שליח"; היחס לדת; תפיסת האמנות ועוד. נראה שכל אלה כמו תפורים באותה תפירה אמנותית. גם מקריאה בספריך עולה לעיתים תחושה של "קצוות פרומים". האם קיים קשר בין הדברים?

איני יודעת אם אצליח להשיב לשאלה. אני חושבת שסופר, ובעצם כל אדם, אם כי אין לי ידע רב על אמנים אחרים – הוא, למעשה, אישיות סכיזואידית, מי שחי בשני אופנים או "שני חיים" לפחות. אני חשה זאת במיוחד כאישה, היות ועל אישה מוטלות משימות רבות יותר מאשר על גברים – ניהול משק בית הכרוך לעיתים בגידול ילדים, בישול, ניקיון, עשיית סדר, לצד ההכרח להתפרנס, המחייב על-פירוב עבודה מחוץ לבית. וכך, ישנם החיים הללו, הרגילים, המחייבים תפקוד מסוים: אם לא תתפקדי, אז תגמרי בבית־משוגעים. זהו מאבק על הישרדות, כך אני רואה את החיים – המחשבות על הילדים, הדאגות, יש כסף – אין כסף. חיי היומיום. זה ה"אני" האחד שבו, כך נדמה לי, איני שונה מאחרים, אם כי לעיתים אני חשה שחשש ההישרדות הוא אקוטי מאוד אצלי ומלווה בחרדות שגוברות עם הגיל. אך ככלל, כך הדבר פחות או יותר אצל כולם.

ומנגד, על-יד, ישנו "אני" נוסף, שחי חיים אחרים לגמרי, והתפקוד היומיומי שולי עבורו. מה שעיקר, ומה שמעניין, היא ההסתכלות. זהו "אני" שאינו חדל להתבונן בסובב אותו בחייו, בחיי אחרים. איני בטוחה שכך הדבר אצל משוררים, כי הם נרקיסיסטיים יותר מטבעם, אבל ככל שהדבר נוגע לפרוזאיקון – החומר שלו נשאב מבחוץ. גם מבפנים, כמובן, אך גם מבחוץ. הוא אינו חדל לרשום לפניו בתודעה את שהוא רואה, כל הזמן. כך, למשל, אני עושה את הדרך מביתי לספריית בית אריאלה, דרך קצרה מאוד. כל הדרך אני מסתכלת ומעבדת בראש, בתודעה, את מה שאני רואה לטקסט. כי הטקסט הוא העיקר. לא תמיד אני מעלה את הכול על הנייר, אבל אני כותבת בראש. זאת אומרת שיש בי מי שחי וגם חושב, בין היתר, על המתרחש, ולעומתו – מי שמעבד לטקסט את הדברים. אני הולכת ברחוב ורואה, למשל, ילד שהולך עם אמו ולמעלה באוזן תקוע לו פרח שאני חושבת ששמו פיטֶנָה. בן. ואני כבר רושמת. כי הכול בשביל ה"אני" הזה הוא חומר. רק אחר-כך אני מתלבטת אם להכניס או לא להכניס את זה לתוך סיפור. להשתמש, לא להשתמש. אמנם רוב הדברים לא נכנסים בסופו של דבר, אבל עבודת התודעה, שכותבת כל הזמן, היא המבדילה ביני לבין אנשים אחרים. כי זה נכתב מיד כמו סיפור. נדמה לי שהחיצוי הזה הוא שהופך את חיי לאחרים. האם הקצוות תמיד פרומים? על כך איני יודעת לדבר.

האם תודעה כזאת הופכת את החיים לקלים יותר, או שמא היא מקשה עליהם?

היא מקלה. הפיכת הדברים לטקסט מאפשרת לי, בעצם, את התפקוד היומיומי בחיים.

מקריאה בספרייך נדמה שהם אכן מורכבים ממאורעות רבים שעברת בחייך והפכת לסיפור. אבל האם את גם "גונבת" סיפורים של אחרים? האם מי שמספר לך על עצמו "מסתכן" בכך שיגלה את הדברים מאוחר יותר בסיפור.

נכון. הכל מתורגם לטקסטים, אבל ברור שחיי שלי אינם מעניינים או מספיקים כדי שאהפוך אותם לסיפורים שוב ושוב. אני זקוקה לסיפורים נוספים מן הסביבה.

האם לעיתים את חשה שאת כותבת סיפורים שאינם עוסקים בך כלל? לרוב אני נוטה לחשוב שהסיפורים אינם עוסקים בי. נקודת המוצא שלי, כאשר אני כותבת על מישהו אחר, היא שאיני כותבת על עצמי. פעמים רבות ההתחלה היא במשפט או בבדל סיפור שאני שומעת ממישהו. אני בונה ממנו סיפור ומשוכנעת שאין לי בו חלק. אני בטוחה שב"שורשי אוויר" איני נמצאת. זה לא אני, אלא דמויות בדויות, או כאלה המבוססות על דמויות היסטוריות או על אנשים שהכרתי. גם מרבית הנשים בקובץ "נשים" שונות ממני. אלה נשים אחרות.

האם היכולת לכתוב על מישהו השונה ממך היא מהותית עבורך?
 במידה רבה כן. אך בה בעת אני יודעת שהניסיון שלנו הוא הרי מוגבל. עד כמה יכול הדמיון להתרחק מן הניסיון האישי? יש לכך גבולות. גם אם נרחיק לכוכב לכת אחר, נהיה בכל זאת אנחנו עצמנו. אני מודעת גם למגבלה הזאת. בשנת 1968 נסעתי לראשונה לגרמניה והייתי במצב קשה, מפני שאמי התנגדה לנסיעה וגם משום שהיו לי ציפיות רבות מאותו מסע. אז הלכתי לגברת נוימן, אישה שקראה בכף היד. בשל היותה אשתו של אריך נוימן, תלמידו של יונג, האמנתי משום מה ב"מדעיותה". סיפרתי לה על הנסיעה המתוכננת והיא אמרה: "זכרי שאת לוקחת את עצמך לכל מקום". והיא צדקה.

הכמיהה לנסיעות ולמקומות אחרים נוכחת מאוד ביצירותיך. רבות מן הדמויות בהן מצויות בתנועה מתמדת בין הארץ לבין ארצות זרות. כבר בסיפור "הדוד ארווין" בולט המתח שבין הדוד הנוסע למרחקים לבין הילדה הנחבאת במחסן. במרכז "האגם הפנימי" מצויה דמותה של דיילת השווה כל העת במעיין מרחב-לא-מרחב. מה מקורו של המתח הזה? מה בין פתח תקוה לאיטליה, לגרמניה, לאפריקה?

בסיפור "הדוד ארווין" בולט פחדה של הילדה מן המרחקים. בשלב מאוחר יותר הם מצטיירים גם כמפתים, מפחידים-מפתים. אני חושבת שהמתח הזה אינו חדש בספרות העברית. כבר אצל ברנר בולט הקונפליקט בין "מכאן ומכאן", בין פה לשם. נדמה לי שזו תחושה ששותפים לה סופרים עבריים רבים. מנקודת מבטי, נראה שיש לכך שתי סיבות, או שני מקורות עיקריים. האחד נוגע לטיב המקום, ל"כאן". המקום שבו גדלתי היה קטן וצפוף, ואפשרויות היציאה ממנו היו מצומצמות מאוד. מי שחי באירופה יכול היה להגיע לתחנת הרכבת ולנסוע לכל מקום – מפרנקפורט לבזל, לפריז, לקופנהגן. הכול פתוח באירופה, להוציא את המזרח. ואילו פה הרגשנו, בעיקר לפני מלחמת ששת הימים, שאנו סגורים במקום שאינו מאפשר יציאה, או שהיציאה כרוכה בסיבוכים. היה צורך בוויזה לכל מקום, שלא תמיד ניתנה. נסיעות עלו כסף רב. האפשרויות היו מוגבלות. תחושה כזו של סגירות מולידה געגועים למרחב, ליציאה אל המרחב. אני חלמתי על המרחקים ממש כשם שאסיר חולם על החופש. זה מקור אחד. המקור השני הוא הבועה התרבותית שבה גדלתי, שהיתה מנותקת במידה רבה מן המרחב הארצישראלי. בועה שכללה את הבית ואת המרחב שסביבו, שבו דיברו בלשון אחרת, כלומר בגרמנית. כילדה הייתי קשורה בקהילה קטנה, דוברת גרמנית – המתפללים בית-הכנסת שבו התפלל אבי, שהרב היה דורש בו בעברית במבטא של יקים שהתקשיתי להבין. גם חבריהם האחרים של הורי, שמרביתם היו רופאים, דברו גרמנית.

הוריק – שניהם היו רופאים?

כן. שניהם היו רופאים כלליים, מושג שכבר אינו קיים היום. אמי לא עבדה כרופאה עד מותו של אבי מפני שחסרה לה שנה של התמחות.

אחרי מותו השלימה אותה בבית החולים ביילינסון והיתה לרופאה כללית. מרבית חבריהם של הורי היו אקדמאים שלא תמיד מצאו עבודה בתחום התמחותם – עורכי דין שהיו לסנדלרים או לבעלי קיוסקים. כאמור, רובם נהגו לדבר גרמנית. זו היתה בועה שמחוץ לה, בבית־הספר או ברחוב, היו דוברי יידיש ופולנית והונגרית, שפות ותרבויות שונות. ההבדלים התבטאו גם במנהגים ובנימוסים שלא היו מקובלים אצלנו. אני לא יכולתי, למשל, לדבר אל חברי הורי בלשון "אתה", אלא תמיד בגוף שלישי, כבגרמנית. אם הייתי פונה אליהם בדרך כזאת, פמיליארית-אינטימית, הייתי ננזפת. מנהגי האכילה היו אחרים. הסכין והמזלג והסכורם לדגים לחוד, כל מיני דברים קטנים.

האם את חשה קרבה לתרבות הגרמנית או לגרמניה?

בשנת 1968 נסעתי לראשונה לגרמניה. ביקורי השני בה היה רק כעבור עשרים ושתיים שנים, כאשר הוזמנתי וקיבלתי אישור מאמי להיענות להזמנה. בביקור הראשון לא דיברתי גרמנית, הדחקתי את הגרמנית שידעתי. אך בביקור השני חוויתי חוויה שונה. נסעתי אז למיינץ, למגנצא, והלכתי ברחוב. ופתאום זה כאילו להיות בבית־הכנסת – כולם מדברים גרמנית! זה כמו לבוא הביתה, כמו לחזור לילדות, על אף שלא נולדתי שם. אבל היו אלה תחושות שעוררו בי רגשי אשמה איומים – מה את מרגישה פה בבית? הלא זו הארץ של הרוצחים! ובכל זאת הרגשתי בבית כי יכולתי לדבר גרמנית. זה חזר אלי, ואם דיברתי דברים פשוטים, אי אפשר היה לזהות אותי כלא גרמנייה.

כך, למשל, נסעתי באחד מביקורי ברכבת. בשל איחור החמצתי את הרכבת, וברכבת הבאה לא מצאתי מקום ישיבה. ניגשתי לשפּנר (הקונדוקטור) והסברתי לו את המצב והוא הבטיח ש"יסדר משהו". אחרי זמן מה חזר, פתח תא חשוך במפתח ואמר: "שבי". ואחרי־כך הצטרף אלי ושאל לאן אני נוסעת. סיפרתי לו והוא אמר: "מה את נוסעת לשם? בואי אתי, בואי אתי לאַכּן, נעשה חיים", והוא היה איש כבן ארבעים וחמש, ואני כבר הייתי אישה בת ששים. סירבתי, ואז הציע להתראות עמי לאחר שאשוב: "נפגש וניסע יחד אלי". אמרתי לו: "לא, אני חוזרת הביתה!" והוא: "מה?! מאיפה את?" הוא היה בהלם, היה בטוח שאני גרמנייה. כמובן שהשיחה בינינו התנהלה בשפה בסיסית, כי בשיחות מסובכות יותר מזהים מיד. יש לזה יתרון עבורי, כי בגרמניה אני אוספת סיפורים. לא את כולם כתבתי. איני יודעת אם אצליח אי פעם לכתוב את כולם. ובכל זאת, אני רואה בנסיעותי לשם גנאי לעצמי – באיסוף הסיפורים, בהתייחדות עם אנשים. יש לי ידידות טובות מאוד בגרמניה שעמן אני מטיילת. אני נמשכת גם ליופי שבגרמניה. היא ארץ יפיפיה. אני נוסעת, ורואה את הירוק הזה של היערות, אני גומאת אותו. וביום שלפני השיבה ארצה אני מכריחה את עצמי לחזור ולהסתכל, לקחת פנימה את הירוק, לפני שאבוא אל העיר הנוראה תל־אביב, עם כל הכיעור הזה ואור השמש. הקשר אל הטבע מאוד נחוץ לי. זה קשר שמקורו בפתח תקוה: עלייד הבית שבו גדלתי פרחו

הדבר, ואמי החלה לצעוק: "מה את השתגעת? לנסוע למדבר עם בחורים גרמנים? הרי הם יהרגו אותך!" אליענה נסעה עמם, כמובן, בסופו של דבר. נדמה לי שזה סיפור נוסף שממחיש את הקונפליקט שבו אני חיה – בין רגשות האשמה והבושה ואמי שהיתה בטוחה, בשנת 1990, שבחורים גרמנים עלולים להרוג את נכדתה, לבין אהבתי לנסיעות לגרמניה מפני שנעים לי שם; מפני שאני אוהבת את הטבע שם; מפני ששם אני אוספת סיפורים.

כיצד את רואה את הסיפורים מול המציאות – האם הם "פחותים" לעומתה, או שמא את זקוקה להם על מנת להפוך את המציאות ליציבה יותר או לנשלטת?

ייתכן, אם כי על עניין השליטה לא חשבתי. אני נוטה לראות את הסיפורים כעולם אחר, מילולי, המתקיים, כאמור, לצד זה שבו אני חיה, זה של המעשים והפעולות. אני בורחת אל המרחב המילולי שבו הכל נעשה אחר. איני מאמינה בשיקוף המציאות או בריאליזם.

אך כעולם שאלי בורחים סיפוריך מתארים עולם שלא אחת הוא קשה ולא נעים. אם כך, היכן את נחה?

היכן אני נחה? אני חושבת שעצם הכתיבה ועיבוד החוויות הקשות היא המנוחה. כשאני כותבת אני אדם אומלל מאוד, והאושר הגדול ביותר עבורי הוא הצלחה בכך, שלא תמיד עולה בידי. ובכל זאת – לעיתים אני מצליחה לכתוב משפט מדויק שהוא יפה בעיני. כלומר, לעבוד במילים ולעשות מהן אמנות. כוונתי בעיקר לפן הצורני. כי הכתיבה נבחנת, בעיני, קודם כל מצד הצורה. קשה, אמנם, להפריד בין תוכן לצורה אבל ניתן להדגים את כוונתי, למשל, ביחס לתרגום – ספר טוב שיתורגם גרוע יהפוך לספר גרוע, שהשפה בו אינה "עובדת". כך אני בוחנת את הכתיבה: כיצד משתמש היוצר באוצר המילים? האם הוא עושה ממנו מוזיקה, מוזיקה מילולית?

איזו מוזיקה היא "מוזיקה מילולית"? לאיזה עולם מוזיקלי את מתכוונת?

איני יודעת להשיב על כך. כוונתי למוזיקה שיוצרות המילים בתוך המשפט. קשה לי להגדירה במדויק. אני יכולה רק לומר שכאשר אני קוראת, נניח, משפט לא נכון אני שומעת את החריקות. אולי כוונתי, בעצם לדיוק.

ולהרמוניה?

אולי. אבל יש לי קושי להסביר, משום שזו תחושה מאוד אישית.

האם המוזיקה עצמה היא האמנות המועדפת עליך? או שמא הכתיבה או הציור, שהרי את גם מציירת?

אני חושבת שאני קרובה יותר אל הציור מאשר אל המוזיקה. אבל מוזיקה

יכולה לגרום לי להתקף אסטמה וציור לא, על אף שאני אוהבת ציור ומתרגשת ממנו. מוזיקה יכולה להביא אותי לידי התרגשות שלעיתים איני יכולה לעמוד בה. יצירות של שוברט, למשל.

ומה לגבי שירה? האם היית רוצה להיות משוררת אילו לא היית סופרת?

אני חושבת ששירה היא פסגת האמנות המילולית. אבל זו פסגה שקשה כל־כך להגיע אליה. מעטים מאוד השירים שגורמים לי התרגשות אמיתית. להתרגש כך, כמו ממוזיקה, בשיר זו חוויה נדירה עבורי. ביחס לעצמי – אני חושבת שאיני יכולה לכתוב שירה.

תיארת קודם לכן את השירה כ"נרקסיסטית". אולי משהו בכך מפריע לך?

לא. איני סבורה שהשירה היא נרקסיסטית אלא אישיותם של המשוררים. ובכל זאת – אם מדובר במשורר גדול, אין משמעות לאישיותו אלא למילים שכתב. בשירה טובה ישנם לעיתים מילים ומשפטים שאיני מבינה כלל את משמעותם, ובכל זאת הם משפיעים עלי – המילים עצמם, מבנה המשפט. כמו ציור. אני חושבת ששירה, אגב, קרובה יותר לציור או למוזיקה מאשר לפרוזה.

מי הם המשוררים האהובים עליך?

במשך שנים אהבתי משוררים אנגלים או אמריקנים דווקא. השפה האנגלית היא, מטבעה, שפה מוזיקלית מאוד ועשירה. אין שפה עשירה ממנה. לא היה אכפת לי, למשל, שאני קוראת שירה אנגלית ואיני מבינה את המילים כולן. איני מחפשת תמיד את משמעויות המילים במילון. המילים עצמן משפיעות. בתקופה מסוימת אהבתי מאוד את שיריו של המשורר האמריקאי הארט קריין, את אליזבת בישופ, שמשירתה אני מתרגמת לפעמים וכן את שיריו של רוברט לואל. מהשירה העברית החדשה אני אוהבת מאוד את תמיר גרינברג. הוא מרים אותי בשירתו לגובה מטפיזי, שנקשר אולי לעניין הדתי. הדתות הן, כנראה, התחום המעניין אותי ביותר. תמיד חלמתי ללמוד מדע הדתות, ולפני כעשר שנים חשבתי אפילו לכתוב דוקטורט בתחום. רק אחר־כך הבנתי שאין לי צורך בתואר, מה שהיה קשור גם באיזו יוהרה שבה הייתי חייבת להילחם. לכן אני לומדת לבד. מכל מקום, בחלק משיריו של גרינברג קיים יסוד מטפיזי שיש בו מן הגדולה. לאחרונה קראתי גם כמה שירים של משורר שאינו ידוע כמעט עדיין. שמו נתן וסרמן. הוא כותב שירים נפלאים שגרמו לי להתרגשות גדולה. אני אוהבת גם את שיריה של אגי משעול, משוררת שנחשבת אמנם למיסטיקנית, אבל אצלה בולטים בעיקר ההומור והראייה המפוכחת של החיים, כמו גם הנשיות והחושניות. היא אחת מאותן "נשים מצלצלות", שמופיעות בסיפורי לא פעם כדמויותיהן של צילי או של לוצי. נשים שיש להן יחסים קלים יותר עם המיניות שלהן. נשים כאלה מעוררת בי בעניין הזה קנאה רבה.

מצד שני, דמויות הנשים הללו, ולא רק הן, מצויות לא אחת בסיפוריך על סף של אישפיות. רוחמה מ"שורשי אוויר" מגיעה, בסופו של דבר, עד שיגעון ואבדון.

לא חשבתי על כך עד לרגע זה, אבל ייתכן שאולי, במידת מה, הקישור החופשי והבריא בין אישה לבין מיניותה נדמה לי מטורף, כמעט גובל בשיגעון בעצם. אולי יש לכך באמת קשר לחינוך הדתי שקיבלתי, לאותה הטפה לטוהר. באשר לרוחמה – נדמה לי שמיניותה לא התקבלה בקרב החברה שבה חיה, המתוארת ברומן, ואולי משום כך נדחפה לשיגעון, אם כי אני מעדיפה שלא להגדירה כמשוגעת. בעיני היא דמות של אישה בעייתית, אך לא משוגעת.

ככלל, את מרבה לעסוק בדמויות נשיות ביצירותיך. כמעט אינך כותבת, למשל, דרך תודעה גברית. מדוע? האם נשים הן מעניינות יותר בעינייך?

כתבתי סיפור אחד, "מות הקולונל", המסופר דרך תודעה גברית. אני חושבת שנשים הן אכן מעניינות יותר מגברים. אותי הן מעניינות, אבל איני יכולה להשיב על כך באופן הוגן.

האם את סבורה שנשים הן אנרכיסטיות יותר לעומת גברים?

ודאי. אני חושבת שאין לכך ביטוי חיצוני, אבל נשים הן אנרכיסטיות במידה רבה יותר מגברים. לגברים יש צורך בסיסי לסדר את העולם, שנובע מן הצורך להגן על עצמם – עולם מסודר הוא עולם שקל יותר לחיות בו. חלוקה למוסדות, למשל, היא עניין גברי. לנשים קל יותר לחיות באנרכיה. אולי מפני שהן מסדרות את הבית אין להן צורך בסדר אחר, גדול... אני לא יודעת.

ובכל זאת, את עצמך מדויקת וזהירה מאוד באמירותיך. נדמה כי רק בסיפורים את מתירה לעצמך "להתפרע" או לשבור את הכללים. מן ההיכרות עמך עולה תחושה של מתח בין נאמנות ל"חוק האב" ולסדר לבין ההתנגדות לו.

אם כי מה שטוב עבור הפוליטיקה אינו טוב תמיד גם עבור הספרות. נכון, זהו מדיום אחר. אבל ציינתי קודם לכן שאני חצויה. חיה בשני עולמות. ובכל זאת – גם בכתיבה חשוב לי דיוק מסוג אחר.

האם ייתכן שהמתח בין הנטייה לציות לכללים לבין הרצון לפריעתם נקשר גם לתחושות האשמה הרבות שאת חוזרת ומזכירה ביחס לגרמניה למשל, או לצורך שלך "להילחם ביוהרה"?

כאן אני חוזרת אל השורשים הקלסיים שלי. היוהרה היא התכונה או המידה הגרועה ביותר אצל היוונים. גם אני רואה את היוהרה כמידה מגונה. מקום שמיותר להיות בו, ואין הוא תורם לאישיות אלא משחית אותה.

נדמה לעיתים כי את כמו מוסיפה לתפוס את מקום "הילדה הטובה", שאינה מורדת.

אני חושבת שעל מנת להשיב לטענה כזאת יש צורך בניחוח פסיכולוגי. אני חושבת שכך חונכתי – להיות ילדה טובה. קשה מאוד להיפטר מכך, על אף שאני מורדת ככל שאני יכולה.

האם הכתיבה היא עבורך סוג של מרד?

ודאי. החברה שבה גדלתי התקשתה לקבל את היותי אדם כותב. הילדים בבית־הספר, בעיקר הבנים, היו לועגים לי כאשר הייתי מפרסמת בילדותי שירים בעיתון הקיר על יפי הירח ו"היש אהבה בעולם". זה עורר קיתונות של לעג. בשלב מאוחר יותר היה לאמי קושי רב לקבל אותי כאמן. הייתי חריגה על רקע משפחתנו – חקלאים מצד אבי וסוחרים מצד אמי. פעמים רבות אני תוהה ממי ירשתי את הנטייה לאמנות. כפי הנראה מאף אחד. ובכל זאת – כבר בכיתה י"א נהגתי לנסוע ללמוד ציור בסטודיו בתל־אביב. אמי קיבלה זאת בקושי רב: "קודם כל תלמידי מקצוע, אחר־כך תעשי מה שאת רוצה". גם כאשר עזבתי את האוניברסיטה ולא המשכתי בקריירה האקדמית היתה תגובתה קשה. אמי חששה תמיד גם מן החשיפה שבספרים – שלי, שלה, של המשפחה.

אבל נדמה לי שדמות "הילדה הטובה" וההתנגדות לה נקשרת גם לעניין נוסף – שני הורי היו צדיקים והיה לי קשה מאוד לחיות עם כך. בראש ובראשונה ביחס לאבי – במשך שנים שמעתי סיפורים מאנשים רבים על טוב לבו, על כך שלא לקח תשלום מעניים עבור טיפול רפואי, למשל. גם אמי נתנה לאחרים כל חייה – תמיד טיפלה באנשים. תמיד היתה איזו אישה עיוורת לה נהגה להקריא. היא היתה צדיקה. ואני לא.

והכתיבה אינה סוג של נתינה?

בסופו של דבר הכתיבה היא אמנם נתינה, אך יש לה מקור אגואיסטי מאוד. והרי אסור להיות אגואיסט, זה העניין! "מה זה האגואיזם שלך?" אמי לא אמרה לי זאת באופן מפורש, אך זו היתה התחושה העמוקה ששידרה.

נעבור, אולי, לשאלה מכיוון אחר: כיצד את רואה את מקומך במה שמכונה "הרפובליקה הספרותית" – ההתקבלות של יצירותיך; סיווגן כ"ספרות נשים"; מעמדך ביחס לסופרים אחרים בני דורך?

אני נמנעת מלדבר על עמיתי הסופרים. נראה לי שאין זה נכון. בעניין ההתקבלות – האמת היא שבמשך שנים רבות כעסתי מאוד משום שהאופן שבו התקבלו הדברים שכתבתי מצד הביקורת לא היה בעיני רציני. ותמיד חזר העניין הזה, הנשי, שהפריע לי מאוד – לא הבנתי מדוע מעובדת היותי סופרת אישה התחייב יחס אחר. אבל היה יחס אחר. ואף על פי כן, נדמה לי שהעניין הזה הסתיים בסופו של דבר. כיום אני חשה בו. היום מפריעה לי יותר השתייכותי לקבוצת סופרים שאינם כותבים רבי־מכר.

מדובר על קושי מסוג אחר. נדמה לי שהקפטייליזם, שנכנס ברגל גסה כל-כך לשוק הספרים, הפך את כל הערכים הספרותיים על-פיהם. הספרות מסווגת על-פי קטגוריות של "נמכר" או "לא נמכר", ללא קשר להבחנה בין סופרות נשים לסופרים גברים, כי נשים מוכרות אולי אפילו יותר מגברים. זוהי מציאות חדשה לגמרי שבה אני חשה עצמי, פעם נוספת, כמי שמצויה "מחוץ למשחק". אולי מפני שההתפתחות האמנותית והרוחנית שלי שייכת למאה העשרים, ואפילו למחצית הראשונה שלה, וכללי המשחק במאה העשרים ואחת הם אחרים. כך, למשל, קשה לדבר היום על "ספרות גדולה" במושגים המקובלים עלי, שנקשרים ליצירותיהם של טולסטוי, פוקנה, ג'ויס וסופרים אחרים המוערכים עלי. נדמה לי שפטריק וייט הוא הסופר הגדול האחרון שאני מכירה. היום יש משהו אחר, חדש, שאיני שייכת אליו ואיני יכולה להתאים עצמי למושגיו, כי באתי ממקום אחר וממטען שונה. הספרות של היום נמדדת במונחי שוק. זה העניין המרכזי שמטריד אותי היום, והוא משותף גם לסופרים גברים שמקורות יצירתם דומים לשלי.

ובכל זאת – גם את נמנית על "קובעי הטעם" הספרותי בטור שלך בעיתון "הארץ". כיצד את כותבת על ספרים חדשים?

לרוב אני בוחרת את הספרים שאני כותבת עליהם. איני רוצה לקטול אלא לקדם דברים שהם בעיני בעלי ערך. אני מודעת לכך שגם כיום, בין הספרים החדשים, מצויים כאלה שהנם טובים יותר, על אף שבפוסטמודרניזם "הכל הולך". ואולי הפוסט-מודרניזם הולך ונגמר, או שמא תיווצר צורה חדשה של פוסט-פוסט-מודרניזם. איני יודעת. בפוסט-מודרניזם איני מבינה דבר.

על אף שזה מושג פילוסופי, תחום שאת בקיאה בו?

כן. אבל אני מפגרת מבחינה פילוסופית. לא המשכתי את לימודי ואני מתקשה לעקוב כיום אחרי התפיסות החדשות. נדרשים לכך זמן והתעמקות. היום אני מעדיפה לקרוא היסטוריה, כי היא משרתת אותי אולי בכתיבה ומעניינת אותי מבחינות רבות. לפני שהתחלתי לכתוב על ספרים בעיתון, קראתי רבות על ההיסטוריה היהודית בימי הביניים באשכנז, כי היתה לי תוכנית לכתוב רומן היסטורי. את התוכנית הזו זנחתי לאחר כתיבת שני פרקים בלבד, אבל אני מוסיפה לקרוא היסטוריה, בעיקר על יהדות גרמניה, כי אני מעוניינת לכתוב רומן אחר, על תולדות משפחתי. כתיבת רומן כזה הפכה עבורי אפשרית כאשר קראתי את ספרו של וו. ג. זבאלד, "המהגרים". גם זבאלד הוא סופר גדול בעיני במונחים הישנים. התרגשתי מאוד מן "המהגרים". זהו רומן שבו נעשה מהלך חדש, אחר, בכתיבה, על אף שקשה לאבחנו.

האם יש בך רצון לכתוב סיפור מסודר, קוהרנטי, שלו התחלה, אמצע וסוף? בעבר ציינת זאת כמשימה שהיא בלתי אפשרית עבורך.

אני עדיין סבורה שזו משימה בלתי אפשרית, גם היום. זו סוגייה שמעסיקה אותי מאוד. מבנה כזה אפשרי רק כאשר אני כותבת לבני הנעורים. אז אני

כותבת לפי הכללים, כי שם אין חוכמות. אי אפשר אחרת. זו סוגה אחרת לגמרי של כתיבה, שאינה אמנותית פחות בעיני.

כתיבה כזו היתה הכרחית גם בספרי הבלשים שפרסמת.

כתיבת ספרי הבלשים היתה עבודה שחורה, של הראש, שלא אשוב אליה. מאחר שהספרים לא הצליחו מבחינה מסחרית אין טעם לחזור לז'אנר הזה. גם בהקשר הזה אני מוטרדת. כל הזמן אני אומרת לעצמי: "תראי, אין לך כבר הרבה שנים. תעשי רב־מכר אחד שיסדר לך את החיים מבחינה כלכלית!" אבל איני יודעת אם אני יכולה. איני יודעת את הסוד של כתיבה כזו. יש כאן סוד מסוים. ואולי אין לי בכך, בעצם, עניין אמיתי.

האם היית רוצה לכתוב רומן נוסף, או שתמשיכי בכתיבת סיפורים קצרים בלבד?

בפועל, מרבית הסיפורים שאני כותבת עכשיו קצרים מאוד, והם הולכים ומתקצרים. ועם זאת, כפי שאמרתי, הייתי רוצה לכתוב רומן נוסף, משפחתי. הוא מעסיק אותי מאוד כרגע. נדמה לי שאני בוחרת לעצמי תמיד משימות שהעיסוק בהן יארוך זמן רב ולא יסתיים לעולם. מיני תירוצים כאלה, כדי לא לאפשר למחשבות על כישלון או על אי־יכולת שלי בכתיבת דברים אחרים לחלחל פנימה, להפריע לי. כך אני בוחרת פרוייקט לא ניתן להגשמה שכזה, שאף הוא מסתיים בסופו של דבר. עם "האגם הפנימי", למשל, יכולתי הלא להמשיך עוד עשר שנים ולאסוף חומרים, עד שבאחד הימים הבנתי שזהו תירוץ וסיימתי את כתיבת הספר.

כתיבת ספר חדש דומה למערכת יחסים חדשה, לרומן? כן. בהחלט כן. זה גם תחליף טוב...

כיצד את רואה היום את הרומן "שורשי אוויר"?

היום איני יודעת איך כתבתי את "שורשי אוויר". איני מאמינה שכתבתי את זה. זה רומן שכל כך רחוק ממני, והיום נדמה לי שהוא מצטרף, אולי, לאותם ספרים שקשה מאוד לקרוא... תמיד כאשר אני מסיימת כתיבה של ספר אני מתרחקת, כדי לאפשר לעצמי לעבור לדבר־מה חדש. אני מוכרחה להתנתק ולשנות.

ב"שורשי אוויר" בולטות סצינות אלימות מאוד. גם ברבות מיצירותיך האחרות נוכחת אכזריות קשה. מה מקורה?

האכזריות היא החוויה הבסיסית בחיי. נדמה לי שמקורה בחוויות ילדות. לכן גם אי אפשר לרמות אותי בעניינים האלה. איני אופטימית והחיים לא נדמים בעיני כמתוקים. ברחוב ובחצר שבהם גדלתי בילדותי היתה אלימות איומה. זו היתה חוויית היסוד: ילדים שוברים יד של ילד אחר; ילדים מכים זה את זה; הורים המכים את ילדיהם; בעל הבית המכה את הפועל הערבי כמעט עד מוות. פחדתי לצאת לרחוב. ייתכן שחוויתי את

הדברים הללו באופן מועצם, אך הם עיצבו, במידה רבה, את האופן שבו אני מתבוננת בעולם. רק לאחרונה חשבתי על כך, שאנו מרבים להתלונן היום על היסוד האלים בהווה הישראלית העכשווית, אך למעשה אין זה דבר חדש כלל.

מן הסיפורים עולה התחושה שמדובר בעיקר באכזריות שבין הורים לילדים. ברבים מהם מופיעות דמויות של ילדים ה"מגדלים את עצמם", כאשר ההורים מהווים עבורם דמויות מאיימות ביותר.

אם תשאלו האם זו חוויה אישית שלי ממשפחתי, אענה באופן מידי בשלילה. אלא שגם כאן מדובר בעניין מורכב, כנראה. אני חושבת שמאוד פחדתי מהורי באיזה אופן. הם היו הורים טובים ולא אלימים, אך כנראה שהחינוך הזה, היקי, נתן בכל זאת את אותותיו. מסביב, על כל פנים, ראיתי הורים איומים. מקרה אחד זכור לי במיוחד מילדותי. איני זוכרת בת כמה הייתי, אך היה זה ערב שבועות. הלכתי לבדי לבית־הכנסת, לבושה בשמלה לבנה חדשה, וילד מן הרחוב ארב לי והשליך אבן שפגעה בראשי. השמלה כולה הפכה אדומה. ואז הלכה עמי אמי אל אביו של אותו ילד. הילד ישב באותה עת בכיסא נוח מתקפל. כאשר שמע אביו את דברי אמי, הרים את משענתו של הכיסא. הכיסא נפל. האב אחז בילד, הסיר את חגורתו והיכה אותו מכות רצח. אלה היו החיים שראיתי.

האם יש לדברים האלה קשר לכך שרבים מן האנשים היו מהגרים? לטלטלה של ההגירה?

בוודאי שקיים קשר. אז לא ידעתי זאת, אך היום נדמה לי שאני יודעת. מדובר באנשים קשי יום, עקורים, שאין לדעת איזה מטען נפשי נשאו עמם לפני המלחמה ובתוכה. והיו גם פליטים רבים. ייתכן שהיו אלה גם מנהגים שהביאו עמם מן התרבויות שמהן הגיעו ארצה – אני חושבת שבמשך שנים נהגו במקומות רבים להכות ילדים.

האם קיימים הבדלים, לדעתך, בין המהגרים שתיארת לבין אלה שהגיעו הנה מארצות המזרח, שגם את דמויותיהם את מתארים בכמה מסיפוריך?

כן. אני מתארת לעצמי שהבדלים אכן היו. ראשית, אני רוצה לציין שבאופן אישי היו לי תמיד קשרים עם בני עדות המזרח. בבית־הספר לבנות שבו למדתי היו מחצית מהתלמידות תימניות, בוכריות או עירקיות. אני הייתי חברתן ולא הייתי מודעת לאפשרות שאולי הן חשות אחרת ממני. כי גם אני, כילדה יקית, ספגתי עלבונות. היקים היו לבדיחה בארץ והכינוי "יקה פוץ" דבק בנו. אולי לכן לא הייתי מודעת להבדלים שביני לביניהן. הבדלים אחרים היו ברורים יותר – למשל השוני שבינינו לבין הפולנים שהיו משמיעים קולות גריסה בעת האכילה או אוכלים בפה פתוח, מנהגים אסורים בקרב הגרמנים. הילדות מעדות המזרח היו חברותי, על אף שמעולם לא ביקרתי בבתיהן. רובן היו תלמידות מצטיינות. התלמידה

שזכתה בסטיפנדיה המיוחלת למימון לימודי התיכון, שהיו כרוכים אז בתשלום, היתה תלמידה מזרחית, אלא שהוריה שלחו אותה לעבוד בבית־חרושת ולסייע בפרנסת המשפחה. באותם ימים ממש התאבלתי על כך. רק מאוחר יותר נודע לי שהיא למדה בסופו של דבר, אולי רוקחות. אלה הרשמים שהיו זכורים לי בעניין זה מן הילדות, אלא שלפני כעשר שנים, בפגישת מחזור, שוחחתי עם אותן ילדות מכיתה ח' שהיו חברותי. ואז שמעתי תלונות על קיפוח שהדהימו אותי. הן סיפרו כיצד גדלו בחדר אחד עם עשרה אחים, למשל. אבל נדמה שהקולות המזכירים קיפוח מתייחסים בעיקר לעלייה המאוחרת יותר מארצות המזרח – מרוקו ועירק. באחד הימים שוחחתי בעניין זה עם מכר שלי, פרופסור לספרות באמריקה. טענתי שאיני רואה את ההבדל בין סבתי, האישה העשירה מגרמניה שהפכה לעוזרת בית בארץ, לבין בני עדות המזרח. והוא טען שאותי לא כינו בבית־הספר "עירקית מטומטמת" או "מלוכלכת". וכאן נשברתי, אם כי ברור לי שבבית־הספר שבו למדתי לא היתה כלל אפליה בין הבנות מצד המורים. ככלל, נדמה לי שהאינטלקטואלים נושאי הדגל נגד קיפוח המזרחים מפנים את מאבקם לכיוון הלא־נכון – המלחמה חייבת להיות על מערכת החינוך, על בתי־הספר באופקים, בדימונה או בבאר־שבע, שלא לדבר על בתי־הספר של ש"ס. משם נובעת הנחשלות.

האם תחושת הזרות של המהגרים בלטה גם אל מול הערבים, תושבי הארץ? מה היה היחס לאותם "תושבים ותיקים" בפתח־תקוה של ילדותך?

הקרבה לערבים היתה טבעית מאוד: הם באו לחצר למסוק זיתים, מכרו ביצים. רבים מהם למדו עברית. אמי ידעה מעט ערבית ויכלה לנהל עמם דו־שיח, ואולי משום כך ידעתי גם אני מילים ומשפטים בודדים בשפה זו. רובם היו פלחים. בספורי "חמלה" תיארתי ביקור של ערבים מיפו בביתנו. זה היה ביקור שהסעיר אותי, כי מעולם לא ראיתי עד אז ערבים בבגדים פרנאיים, מה שנקרא. הם היו עבורי חלק מן הנוף. כשהיינו נוסעים לשרון (תל מונד של היום), מרחק של שעתיים נסיעה, היו בדרך בדואים וערבים פלחים שמכרו סברים. אמנם מתח שרר תמיד, בעיקר בתקופת המאורעות, אבל החיים היו משותפים, בחברה אחת. מצב שונה מאוד מזה המוכר לנו כיום. אבי נהג לעבוד בכפרים הערביים שסביב פתח תקוה. בהגיעם ארצה רכשו הורי, אמנם, כוורות ותכננו תוכניות מרחיקות לכת של ייצור ויצוא דבש. אלא שהדבורים חלו ומתו ואבי נאלץ לעבוד בחיפה בעישון דגים. רק מאוחר יותר קבל הצעה מפתח תקוואי ותיק, יוסף כהן שמו, נכדו של מייסד ה"לבנון". כהן, שהיה אף הוא רופא, הציע לאבי לעבוד עמו בשותפות בכפרים הערביים, שהיו אז רבים מאוד: קולָה, שהוחרב ואינו קיים עוד, ראס אל־לין שהיה לראש העין, רִנְתָּיה שהוא היום רִנְתָּיה, בית נבאללה שהפך לבסיס צבאי ועוד.

האם נהגת להתלוות לאביך בביקוריו בכפרים?

לא. אבל הוא היה חוזר ומספר לי היכן בדיוק היה. באביב היה מביא לי כלניות ורקפות משם, ממקומות שהיום לא נמצא בהם פרחים. בכלום

בנו, ומרגע שבונים והאורבניות משתלטת על שטח, נעלמים הפרחים מן האזור כולו. נהרסת הסביבה.

את שבה ומזכירה את הקשר העמוק שלך אל הטבע, הבולט גם בקריאה ביצירותיך. לעיתים נדמה כאילו דרך הנוף מתאפשר לך חיבור אל המטפיזי, אל האלוהות. האם יש ממש בתחושה זו?

אני הרי אתאיסטית מוצהרת, ובכל זאת נדמה לי שיש אמת רבה באבחנה זו. החוויה המיסטית העזה ביותר שחוויתי בחיי קשורה לנוף. היא התרחשה באירלנד דווקא ולא בגרמניה. אולי משום כך אני חוששת כל-כך לשוב לאירלנד, פן אתאכזב. אהבתי את השהייה שם גם בשל הצניעות והעוני, שאולי השתנו היום. אבל אז – בסופרמרקט ראינו גבינה מסוג אחד בלבד, למשל, מה שנתן לי פרספקטיבה על חברת הצריכה שבה אנו חיים ושגם אני חוטאת בפיתוייה, ושם – פשטות כזאת, ונידחות. אירלנד היא גם ארץ ריקה לגמרי – חמישה מיליון בני-אדם חיים בשטח גדול מאוד. הכבישים צרים ומכונית עוברת אחת לשעה. הנוף הוא מדהים.

ובכן – שהייתי אז מחוץ לִדוֹנְגֵל, בבית על גבעה גבוהה. מתחת השתרעה לשון ים שדמתה לאגם. ולפתע החלה הגאות. בעבר ראיתי גיאוויות גם בים עצמו – חוויה מפחידה ביותר. ג'יימס ג'ויס נלכד פעם בגיאוויות שכזו. זו היתה שעת ערב, והמים החלו לזרום פנימה בתנועה מהפנטת. מסיבי היה הכול שקט לגמרי – קולות ציפורים נשמעו, אולי, אך שום צליל מן העולם המכני. הציוויליזציה לא פלשה לשם. הייתי מחוברת אל הנוף והשקט, ואל התנועה הזאת, בתחושה של התמזגות מוחלטת. תחושה דומה לא חזרה אלי באותה עוצמה. היא היתה חד-פעמית. אבל משהו קרוב לה ארע לי בביקורי האחרון בגרמניה. ישבתי על שפת אגם, בבוואריה המקוללת הזאת – שעת ערב ליד המים, כי מים הם כנראה מרכיב יסודי בחוויה הזאת, ודממה גמורה ועצים ואור. אור שכבר אינו מפריע. וראיתי את תנועת הגלים, ושמעתי את התנפצותם. יש בכך משהו מהפנט עבורי, שמאציל עלי... קשה לי למצוא את המלה המדויקת... אולי מנוחה, אולי רוגע. זו התחושה הנפלאה ביותר שאני מכירה. אולי שם יש אלוהים...

האם ייתכן שיש לך קשר גם לחוויית ילדות שלך?

אני חושבת שיש לך קשר לילדות. ודאי לא לבית-הכנסת, שבו לא חשתי רוגע, אלא פחד עמוק מפני חטאים ועונשים איומים... ביום הכיפורים הייתי אחוזת אימה פן חטאתי והאל יעניש אותי – אולי בסקילה... אולי בשריפה. הדת אינה קשורה לך, אלא השדות – התקופה שבה שהייתי בירושלים בזמן לימודי בסמינר. התגוררתי בבית על שפת ואדי בבית הכרם, שהוא כולו בנוי היום, אבל אז הייתי הולכת בו. ממורי האהוב לטבע למדתי את שמות הצמחים, והייתי הולכת בואדי לבד, בתוך הטבע, בשקט. שקט חשוב לי כל-כך, הרעש של העיר הורג אותי, ושם, בשדות, היה השקט. ואולי יש לך קשר לתמונה מוקדמת יותר מילדותי – הורי עבדו בכוורות שליד הפרדסים, שהפכו היום לאזור של מוסכים. הם נהגו

לקחת אותי עמם, אבל חששו לקרב אותי אל הכוורות כי הדבורים בכל זאת עוקצות, ויש סכנה. לכן שהיתי במרחק... בתוך השדה... ושם הייתי משחקת. שמרתי על קשר עין עם הורי כל העת ולא פחדתי. ואולי זו תמונת היסוד, מגיל שלוש, כשאני לבדי בשדה, ובכל זאת מוגנת על-ידי הורי.

איך נראָה השדה?

שדה פרא, שרוח נושבת בו. ואז, על כל פנים באביב, הכל פרח! גזר-בר ומצלתיים וילקוט הרועים ופרגים... מה לא צמח שם... וגם צמחים קוצניים וסרפדים, שמהם למדתי להיזהר. הסרפדים, אגב, מופיעים מאוחר, אחרי הפריחה... וכך – מרחב בלי בני-אדם כמעט, ירוק, צבעוני ושקט, ותחושת רוגע שאי אפשר להסביר. אני חושבת שזה הדבר שאליו אני הכי מתגעגעת.

עריכת הראיון: מעין הראל