

מכאן, כתבי־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

כרך ו', דצמבר 2005, חורף תשס"ו



כתר הוצאה לאור



מרכז הקהלים והמחלקה לספרות עברית,

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

עורכים: זהבה כספי ויגאל שוורץ

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי

מערכת צעירה: יפעת הכט, יעל חזן, טלי לטוביצקי, סבטלנה נטקוביץ',  
גיש עמית, ענבר רווה

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויערין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד,  
מנחם ברינקר, נילי גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולין,  
אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית  
חזן-רוקס, 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 קרונפלד, רות קרטון-בלום, אילנה  
רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד

מרכזת המערכת: טלי לטוביצקי

**Mikan: Journal for Literary Studies**

Volume 6, December 2005

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

עריכת לשון: נעמי גליק-עוזרד  
עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר  
ציור העטיפה: מיכלאנג'לו, “הגירוש מגן-עדן” (פרט)

המערכת מבקשת להודות ליגאל תומרקין  
על הסכמתו לפרסום ציורו בחוברת.

© כל הזכויות שמורות 2006 למרכז הקשרים,  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,  
ולכתר ספרים (2005) בע”מ.  
ת”ד 7145, ירושלים

מסת”ב 965-07-1442-3 ISBN

סדר ועימוד: מפעלי דפוס כתר, ירושלים

Printed in Israel

כרך זה מוקדש לזכרה של חוקרת הספרות  
עדה צמח, שמאמרה מתפרסם כאן  
והיא לא זכתה לראותו בדפוס.



## תוכן העניינים

### מאמרים

#### ענבר רווה - 7

בר־זמניות כמפתח אידיאי בסיפורי מעשי חכמים

#### עדה צמח - 34

אחרי "בטרם"

קריאה ב"בגנים" לא"נ גנסין

#### אורית מיטל - 66

"בוא במעבה חיי"

על היחסים בין התשוקה לשפה במחזור שירים של אצ"ג

#### גיש עמית - 86

האומה והתקווה

כיצד זכרנו ומדוע שכחנו את נפתלי הרץ אימבר

#### ניצה בן-ארי - 106

עלייתו ונפילתו של הספרדי הגא

#### רינה דודאי - 125

קיטש וטראומה

מקרה מבחן: "בית הבובות" מאת ק. צטניק

### תאוריה

#### זהבה כספי - 143

החיבור בין מי שאין להם דבר לומר לבין ההמונים שאינם מדברים  
ז'אן בודריאר: על תרבות תקשורתית בעולם של הדמיות

#### ז'אן בודריאר - 168

בצילו של הרוב הדומם

### עמדה

#### אהרן לנדאו - 193

זמנים רעים, זמנים פוסט־מודרניים

הערות לספרו של דייוויד הארווי, *The Condition of Postmodernity*

### דיוקן

"טוב לי שם בארצות התפר" - 199

ריאיון בהתכתבות עם יצחק אורבך אורפז



# בוֹרְזִמְנוֹת כַּמְפַתַח אִידֵאִי

## בְּסִיפּוּרֵי אֲשֵׁרֵי חֲכָמִים

### עֹנֵב רוּחַ

### מבוא: כמה הערות על הזמן

הזמן הוא אחד ממושגי היסוד בחוויית הקיום האנושי. בכל דור מתגבשות תפיסות שונות לנוכח התמורות והמהפכות בתחומי התרבות והמדע, והן מגדירות אותו מחדש. כל סקירה שיטתית של הנושא תגלה, אפוא, שאין בנמצא תפיסה אחת, כוללת, לגבי מהותו ואופיו של הזמן. לתפיסות השונות יש ביטוי גם בתחומי האמנות, והסיפורת בכללה.

אבל הזמן איננו רק נושא – עוד אחד משלל נושאים שבהם עוסקת הספרות – אלא הוא אחד המרכיבים הבונים את הסיפור. בניגוד לחיים, שבהם הזמן הוא מושג מופשט שבתוכו אנחנו ממקמים אירועים, הסיפור נותן לאירועים עצמם את הכוח ליצור את הזמן, על היבטיו השונים. הזמן משמש בו הן כמרכיב של אמצעי הייצוג (הלשון, הטקסט) והן כמרכיב של האובייקט המיוצג (אירועי סיפור המעשה)<sup>1</sup>.

רבות נכתב על הזמן ביצירה הספרותית, בעיקר במאה העשרים. עיקר ההתייחסות היה לז'אנר של הרומאן. עיסוקם המרובה של מעצבי הרומאן בשאלת הזמן, הן במישורים התמאטיים והן במישור של דרכי העיצוב, היווה קרקע פורייה לשגשוגן של עבודות בנושא.<sup>2</sup> עבודות אחרות עסקו בארגון הזמן בדרמה, בסיפור המקראי ובשירה.<sup>3</sup> ולמרות שמחקר הספרות הביא תחום זה לידי פיתוח ושכלול, הרי שבספרות חז"ל הוא טרם נחקר. יוצא מן הכלל אחד המעיד על הכלל הוא מאמרו של יונה פרנקל, "הזמן ועיצובו בסיפורי האגדה", העוסק בנושא בצורה חלקית, ועיקרו נוגע לעניינים תמאטיים.<sup>4</sup> מאמרי, לעומת זאת, מתמקד בהיבט מבני אחד של ארגון הזמן בסיפורי האגדה והוא הבורזימנויות.

להיבטים המבניים, כפי שאנסה להמחיש באמצעות הקריאה בסיפורים, יש פעמים רבות משמעות אידאית, שכן הזמן הוא כחומר ביד יוצר הסיפור, ארגונו הוא פונקציונלי ובעל תרומה מכרעת לעיצובו של הסיפור כשלם בעל משמעות. ארגון הזמן משפיע על הנמען ויוצר אפקטים של מתח

1. שלומית רמון קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, ספרית פועלים, תל-אביב, 1989, עמ' 48.

2. למשל: מיכאל באהטין, "צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית (מבוא והערות סיכום)", תרגמה דינה מרקון, מחקרי ירושלים בספרות עברית י"ט (תשס"ג), עמ' 355-368, וכן אדם אברהם מנדילוב, הזמן ואומנויות החלל: הסיפורת ושאר האומנויות, בעיית הזמן בסיפורת, תרגם חיים שקט, ירושלים, תשל"ה, וכן Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Translated by J.E. Lewin, Ithaca, 1980.

3. למשל: איחמר אבן-זוהר, "הזמן של הדרמה, עיצובו וביטויו ב'האב' וב'מחזה חלום' לאווגוסט סטרינדברג", הספרות א' 3-4 (1968-1969), עמ' 538-568, וכן מנחם פרי ומאיר ושטרנברג, "המלך במבט אירוני, על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", הספרות א' 2 (קיץ 1968), עמ' 263-292, וכן מנחם פרי, המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי, תל-אביב, תשל"ח, וכן Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, University of Chicago Press, Chicago, 1968.

4. יונה פרנקל, "הזמן ועיצובו בסיפורי האגדה", מחקרים לזכר יוסף היינמן, תל-אביב תשמ"א, עמ' קל"ג. ההיבטים המבניים מוגדרים שם על ידי פרנקל כ"טכניים-פורמאליים-פשוטים" ולא "מהותיים". ראו למשל קביעתו שעל אף שמשיכן זמן סיפור המעשה מנוונים, "אין לדבר הזה משמעות רבה אשר לטיב הסיפורים, ואין גם טעם רב להשוות בין סיפורים כאלה, כי כל סיפור טעון בדיקה לעצמו".

או סקרנות, ואף מנחה אותו לקביעת עמדה ביחס לאירועים ולדמויות. העיון בהיבטים הללו – ובכללם הבר-זמניות – עשוי לחשוף, ברובד עמוק יותר של ניתוח, נושאים תרבותיים ועמדות תשתית, בחינת מטא-פואטיקה חז"לית. במובן זה עשוי המחקר הספרותי לתרום תרומה ייחודית לחקר מחשבת חז"ל, לא רק בתחום התמות הסיפוריות – שם מציעים התכנים את עצמם באופן מפורש – אלא גם בחשיפת מבני העומק המעצבים את יצירתם של חכמים, תוך עמידה על משמעויותיהם הרוחניות האפשריות.

## לענין הז'אנר

הז'אנר שעומד במוקד העיון הוא מעשי חכמים. קיימות הצעות אחדות לסיווג אגדות חז"ל. רובן מבחינות בין אגדות הערוכות סביב המקרא ודמויותיו ובין אגדות חופשיות.<sup>5</sup> רבות מן האגדות החופשיות הללו מספרות על אירועים הקשורים בחיי החכמים בימי הבית השני ובתקופת המשנה והתלמוד. כשביאליק ורביצקי ערכו את ספר האגדה, הם בחרו לסיפורים אלה את השם מעשי חכמים, והוא התקבל במסורת המחקר. ראשית תולדותיו של הז'אנר בסוף המאה הראשונה, תפוצתו נרחבת ביותר, והוא מצוי בכל הספרות התנאית והאמוראית, במשנה, בתוספתא, במדרשים ובתלמודים.<sup>6</sup>

מאיר רואה בסיפור התלמודי ז'אנר שבו, בהבדל מהסיפור הדרשני, הסיפוריות ברורה. בניגוד לסיפור הדרשני, שבו מתחרים האינטרס הדרשני והאינטרס הסיפורי, הרי במעשי חכמים שולט האינטרס הסיפורי.<sup>7</sup> עבודתו המקיפה של פרנקל באפיון עולמו הרוחני של סיפור האגדה רואה במעשי חכמים שיא אמנותי שבו הגיע כישרונו של מספרי האגדה לגבהים יוצאי דופן.<sup>8</sup> לדעתו, טבעי הדבר לאור העובדה שבסיפורים אלה תיארו המספרים את עולמם ללא תיווך ונאבקו עם עצמם על מהותם הרוחנית.<sup>9</sup> נדמה לי כי בין שמתבוננים בז'אנר זה מנקודת המבט של הגדרתו התיאורטית של האובייקט הסיפורי, ובין שממקדים את המבט בעושר המבע של עולמם הרוחני של חכמים המגולם בו, נוח לעוסק באסטרטגיות ספרותיות כגון ארגון הזמן לבחור בז'אנר משוכלל ומיוחד זה.

שלושה אינטרסים משמשים את ז'אנר מעשי חכמים, כפי שיתואר כאן, ושלושתם משתפים ביניהם פעולה: אינטרס דידקטי, אינטרס אידיאלי ואינטרס אסתטי.

ראשית, מדובר בטקסטים ספרותיים שבאו לעולם על מנת לחנך את שומעיהם.<sup>10</sup> עם זאת, כדאי לעמוד על הבדל בין תיאורם המקובל לבין התפיסה המוצגת כאן. לכאורה, בסיפור דידקטי אמור הנמען להגיע למוסר

5. ראו למשל יונה פרנקל, דרכי האגדה והמדרש, גבעתיים, 1991, עמ' 235-285, וכן עפרה מאיר, הדמויות הפועלות בסיפורי התלמוד והמדרש (על פי מרגל), חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, ירושלים, תשל"ז, עמ' 48-47.  
6. פרנקל, (הערה 5 לעיל), עמ' 274-275.

7. מאיר, (הערה 5 לעיל), עמ' 50-52, כוללת את מעשי חכמים כהגדרתם כאן במסגרת מה שהיא מכנה הסיפור התלמודי.  
8. פרנקל, (הערה 5 לעיל), וברשימה הביבליוגרפית בסופו, המפנה אל ספרים ומאמרים נוספים משל הכותב.  
9. יונה פרנקל, עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל-אביב, תשמ"א, עמ' 7 וכן פרנקל, שם, (הערה 5) עמ' 23.

10. יונה פרנקל זיהה אינטרס זה. אמנם הוא מדבר בלשון כללית על "סיפורי האגדה", אך כל הדוגמאות שהוא דן בהן שייכות לז'אנר של מעשי חכמים. ראו פרנקל, "שאלות הרמניטיות בחקר סיפור האגדה", תרביץ מ"ז, תשל"ח, עמ' 149.



השכל כלשהו. עניינו של הסיפור להציג סכימה פשוטה יחסית של ערכים ולהציבם בניגודים של שחור לעומת לבן. כך בנוגע לדמויות, למוטיבים ולהתרחשויות. אבל מעשי חכמים לרוב אינם מציעים מוסר השכל במובן הפשוט של המילה. לא תמיד הם מחנכים לערכים מוגדרים. לעתים הם מבנים מערכות סותרות שאינן מוכרעות בתוך העולם הסיפורי. לא אחת, היחס כלפי הדמויות הוא דו-ערכי, וההתרחשויות מתנהלות בדרך דיאלקטית ורב משמעית.<sup>11</sup>

11. על מסרים סותרים ואנטי-דוגמטיות בספרות חז"ל ראו: Galit Hasan-Rokem, "Within Limits and Beyond: History and Body in Midrashic Texts", *International Folklore Review* 9 (1993), pp. 6

אמנם כל סיפור נושא תכנים ייחודיים ועניינו להפעיל את נמענו בתחומם, אולם ביצועו של הסיפור והזמנתו להשתתפות בתהליך מרוכז במיוחד של משמוע, משרתים תכלית דידקטית מסדר גבוה יותר. אלו הם סיפורים המעצבים נמענים אקטיביים, הנדרשים להשתמש במלוא כוחותיהם המנטליים והרגשיים על מנת להעניק משמעות לסיטואציה הסיפורית. ענינם של הסיפורים לתבנת דרך חשיבה דיאלוגית ולימוד דינמי החותרים להבנת האופקים השונים של הטקסט ושל נמענו.

12. ראו למשל: Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative, Ideological Literature and The Drama of Reading*, Bloomington (1985), pp. 37, 156

המונח ספרות דידקטית מעורר לא פעם יחס שלילי ומתקשר לתופעות של אינדוקטרינציה, של תפיסות דוגמטיות הנכפות על הנמען ושל אינטרס השולט באופן טוטאלי ובלעדי בשיח.<sup>12</sup> להבנת, הדידקטיות של מעשי חכמים היא מושג הקשור בפתיחות ובמתן מסגרת לפעילות קוגניטיבית ורגשית. בכל מקרה, אין לראות בה אינטרס יחיד אלא חלק ממכלול אינטרסים המשולבים זה בזה.

13. קליפורד גירץ, פרשנות של תרבויות, ירושלים 1990, עמ' 17.

האינטרס האידיאי קשור במסכת האמונות והדעות העומדות ברקע הסיפורים. מעשי חכמים מבטאים ערכים השייכים לתרבות נתונה – עולמם של חכמים. המושג תרבות כאן הוא סמינטי על פי הגדרותיו של גירץ, הרואה בתרבות רשתות משמעות שהאדם טווה אותן ואחוז בהן.<sup>13</sup> לפי תפיסתו האורגנית של אורבך, שהאגדה היא חלק בלתי נפרד מעולמם של חז"ל, אני סבורה כי סיפורי מעשי חכמים הם מאותם ביטויים ספרותיים שבאמצעותם ניתן ללמוד רבות על הגותם של חז"ל ועל עולם האמונות והדעות שלהם.<sup>14</sup>

14. אפרים אלימלך אורבך, חז"ל: פרקי אמנות ודעות, ירושלים, 1971, וכן אפרים אלימלך אורבך, מעולמם של חכמים – קובץ מחקרים, ירושלים, 1988, וראו על חשיבות מפעלו של אורבך, יעקב זוסמן, "מפעלו המדעי של פרופסור אפרים אלימלך אורבך, אפרים אלימלך אורבך – ביו-ביבליוגרפיה מחקרית", מוסף מדעי היהדות 1, ירושלים תשנ"ג, עמ' 64.

סיפורים אלה עוסקים בתמות הנתפסות כחשובות מנקודת המבט התרבותית והדתית. לעתים ניתן אפילו לראותם כ"טוענים טענות" וכמנסים לעצב את עמדותיו של הנמען או להשפיע על ארגון סולם הערכים שלו בתחום נתון. מאגר הרעיונות והנושאים מגביל את המספרים, אבל הוא גם מאפשר את יצירתם של הסיפורים ואת שיוכם למסכת תרבותית מסוימת.

האינטרס השלישי שעומד בתשתית הז'אנר הוא האינטרס האסתטי. במיטבם, מעשי חכמים הם סיפורים דרמטיים, מתוחכמים ומלאי השראה.

הם מאורגנים במסגרת של תבניות ספרותיות כמו דיאלוג, אנלוגיה, מוטיבים, משחקי מילים ועוד. ביסודם עומדת תפיסה של אחדות אסתטית, שבה לכל מרכיב יש פונקציה במסגרת המכלול הסיפורי. ההנאה האסתטית היא תכלית מרכזית של סיפורים אלה.

המתבונן במחקר ספרות האגדה עשוי להתרשם מן המאמץ הסטרוקטורליסטי האדיר שהפך ספרות זו מושא למחקר ספרותי.<sup>15</sup> לדעתי, גישה זו עדיין רחוקה מלמצות את עצמה ביחס לספרות האגדה. בצד הניסיון להתחקות אחר תבניות יסוד במעשי חכמים, תוצע כאן קריאה בטקסט כמבע בלתי שקוף, המגלם את הכללים המערכתיים באורח ייחודי.

## בוֹזְמַנְיּוֹת בַּעֲלִילוֹת מְעֻשֵׂי חֲכָמִים

הנושא העומד לדיון הוא הבוֹזְמַנְיּוֹת. מעשי חכמים כוללים סיפורים שבהם נוצרת תחושת זמן של זרימה חד־סטרתית מנקודת הפתיחה לנקודת הסיום. אבל לא כל העלילות הן כאלה. לרבות מהן צירי זמן מקבילים. הקטגוריה הטמפורלית שאתייחס אליה, השייכת להיבט הסדר,<sup>16</sup> אינה כלולה כצורתה בטקסונומיה של ארגון הזמן שיצר ז'נט. ז'נט מתייחס רק למה שמכונה על ידו סיפר בוֹזְמַנִי – בוֹזְמַנְיּוֹת המתקיימת בין רמות שונות של הסיפור: העלילה והסיפר.<sup>17</sup> כאן תתואר בוֹזְמַנְיּוֹת הנמצאת ברמה סיפורית אחת, רמת העלילה. בעיית ייצוג זו אופיינית לספרות כאמנות בזמן, שאיננה יכולה לספר על מספר אירועים בעת ובעונה אחת, שכן הטקסט נגול תמיד בעקביות ליניארית: האלמנטים נמסרים ונקלטים בזה אחר זה.<sup>18</sup> עיון בנושא עשוי לשפוך אור על דיון בארגון הזמן בכלל, דווקא משום שהוא חותר תחת אחד מעקרונות הצירוף הבסיסיים ביותר שעל פיהם נבנה סיפור המעשה – סיבתיות.

ברוב המקרים שבהם מיוצגים אירועים בוֹזְמַנִים במעשי חכמים, מדובר בשני אירועים בלבד. עובדה זו נובעת אולי מן המינימליזם של הז'אנר, כלומר מכך שלסיפורים יש משך טקסט קצר. הריבוי המינימלי הוא שניים, ולכן כשבוחר המספר לעצב ריבוי, הוא מפצל בדרך כלל את העלילה לשני צירים. אפשר גם להאיר עובדה זו על רקע תפיסת העולם החזוֹלִית הבינארית, המיוסדת על ניגודים, מה שמוצא את ביטויו בתבניות ספרותיות נוספות.<sup>19</sup>

לעתים מצוינת הבוֹזְמַנְיּוֹת במפורש באמצעות ביטויים כמו: בההיא שעתא,<sup>20</sup> באותה שעה,<sup>21</sup> עד ש,<sup>22</sup> כי מיטא,<sup>23</sup> כל אימת<sup>24</sup> ועוד, ולפעמים היא רק משתמעת מן העלילה. יש שהאירועים מיוצגים באורח סציני, ולעתים מסוכמים האירועים המקבילים על ידי המספר. על פי התביעה האריסטוטלית לאחדות העלילה, לרוב לא מדובר רק בהיבט פורמלי של

15. על הסטרוקטורליזם בהקשר של מחקר ספרות האגדה, ראו יונה פונקל, "התבניות של סיפורי האגדה התלמודית", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ז', ירושלים (תשנ"ג), עמ' מ"ה-צ"ו.

16. ה"סדר" הוא אחד משלוש הקטגוריות בנוסף ל"משך" ו"תדירות" שלפיהן בוחן ז'נט את היחסים בין זמן סיפור המעשה לזמן הטקסט. קטגוריה זו עניינה היחסים בין סדר האירועים בסיפור המעשה לסדר שבו הם נמסרים בטקסט. ז'נט (הערה 2 לעיל), עמ' 33-85.

17. ראו שם, עמ' 218-219.

18. לטענת חנה הרציג ב"לשון, נרטולוגיה, 'ספרותיות': להבהרת חלותן של תיאוריות נרטולוגיות וספרותיות, דפים למחקר בספרות 4, 1988, האילוף לייצוג לינארי של הסימולטניות שבזמן המסופר משותף לכל המדיומים המתפרשים ברצף. עם זאת תוקפו משתנה ממדיום למדיום בהתאם למידת התפרשותו ברצף. בלשון המתפרשת מילה אחר מילה זהו אילוף ב"דרגה גבוהה", ראו שם עמ' 275.

19. ראו פונקל, (הערה 5 לעיל), עמ' 79-67.

20. תענית כ"ב עא, ב"מ פ"ה עא ועוד.

21. ברכות ג עא, שם ל"ד עב ועוד.

22. תענית י"ט עב, שם כ' עב, ועוד.

23. ברכות כ"ד עב, שם כ"ח עא, שם ל"א עא, שבת קנ"ב עא, פסחים ק"ב עב, תענית כ"ג עב ועוד.

24. ברכות נ"ד עא, בבא בתרא קל"ז עב, שם קנ"א עא, תענית ט' עא-עב ועוד.

25. מעשי חכמים משופעים בהיבטים טכניים ופורמאליים של בור־זמניות כמו למשל "כשבא אמר" וכו', או "אמר לו: מה הועלת לי". יוסף אבן מציין כותרות לציטוטים כדוגמה השנייה, כמייצגים פעולה המתרחשת בו זמנית עם עצם הציטוט. "הסצינה הסיפורית ומגבלותיה", מחקר ירושלים בספרות עברית ה' (תשמ"ד), עמ' 21.

ארגון הזמן, היינו של קיום האירועים זה בצד זה, אלא בממד איכותי של תלות והשפעה הדדית ביניהם. בור־זמניות פורמלית היא תופעה נרחבת, ולא אעסוק בה כאן.<sup>25</sup> אדון רק במקרים שבהם מתרחשים אירועים בור־זמניים, שלבור־זמניות יש חשיבות מבחינת מרקמה של העלילה והתפתחותה.

מן העיסוק בהיבט זה של סדר הייצוג במעשי חכמים עולות שאלות על דרכי העיצוב של קווי העלילה המקבילים, על הגורמים ליצירת הרושם של הבור־זמניות, על האופן שבו פותר המספר את בעיית סדר הייצוג (אם האירועים הבור־זמניים מוצגים בזה אחר זה בלי הפסק או שאירועים אחרים מפרידים ביניהם ברצף הטקסט), על הסדר שבו מוצגים האירועים והעקרונות המנמקים אותו, ועל האפשרות לחשוף עקרונות כלליים המנחים את סדר הייצוג של אירועים בור־זמניים בז'אנר.

המשמעות הנוצרת מדרכי עיצובה של הבור־זמניות מעלה שאלות על האופן שבו מנצל המספר את הפונקציה הרטורית של הייצוג לצרכיו התמאטיים, ועל הערכים והעמדות התרבותיות הנמצאים בתשתית הפתרונות המבניים לבעיית הייצוג הבור־זמני.

הדיון כולל שלושה חלקים. החלק הראשון מתמקד בעניין המרחבי הנוגע לבור־זמניות, ומדגימו באמצעות מקרים של אירועים מקבילים בשני מרחבים מוגדרים: בארץ ובשמים. הדוגמאות מאירות את החוקיות – כמו גם את הגיוון – שבעיצוב הבור־זמניות ביחס למערכת מרחבית נתונה, והן מספקות מענה לחלק מן השאלות המבניות והאידיאיות שנרשמו לעיל.

חלקו השני של הדיון עוסק בפונקציית האפיון של הבור־זמניות, כלומר בקשר שבין היבט זה של ארגון הזמן לבין עיצוב הדמות. רוב הדוגמאות שיידונו מייחדות תכונה של דמויות, שהיא עקרונית מבחינת נושא עיסוקנו, המודעות לנעשה בשני מקומות בור־זמנית. עיון זה מפיגש בין שאלות המבנה והמשמעות בתיווכה של הדמות הסיפורית.

חלקו השלישי והאחרון של הדיון מבודד מוטיב העובר כחוט השני בהקשרים הבור־זמניים והוא הסחת הדעת. מוטיב זה מסרטט את גבולות הידיעה האנושית ונוגע בשאלות היסוד של תפיסת האדם והעולם של חז"ל.

## בור־זמן במרחבים שונים. מקרה מבחן: ארץ ושמים

הרב־קוויות של עלילת מעשי חכמים מתממשת כאשר שני אירועים מתרחשים בעת ובעונה אחת בשני מרחבים שונים. אחת המוסכמות האופייניות בהקשר זה נוגעת להתרחשויות מקבילות בארץ ובשמים.<sup>26</sup>

26. שמים כאן כשם נרדף לעולם של מעלה, מקום ישיבת האל ופמלייתו וכו'.

יש להדגיש, כי בבסיסם של מעשי חכמים עומדת תפיסת עולם דתית: חכמים האמינו שהקב"ה משגיח על עמו, מדריך ומכוון אותו לעשות רצונו, מעניש אותו ונותן לו שכר לפי מעשיו וכו'. מרחבי הארץ והשמים מהווים את קטביו של ציר מרכזי במפת העולם של חכמים.

במסגרת שתידון כאן מתארעות התרחשויות בזמניות או חופפות בחלקן בעולם התחתון ובעולם העליון. ברוב המקרים מופיעים האירועים בזה אחר זה ללא הפסק.

דוגמה מעניינת לכך בסיפור על מות רבה, המופיע בתלמוד הבבלי ב"מ פ"ו ע"א:<sup>27</sup>

27. בהיבטים שונים של הסיפור עסקו יריב בן אהרון, "אגדת פומפדיא: שיעור בתלמוד, אגדת פרק 'השוכר את הפועלים' (ב"מ פ"ג עא-פ"ז עא), מחברת שדמות 12, המדרשה אורנים, עמ' 73-77, וכן מ' בר, "על הדחתו של רבה בר נחמני מראשות השיבה", תרביץ ל"ג, תשכ"ד, עמ' 354-355. נוסח הסיפור על-פי כתב יד מינכן 95.

### תרגום

### מקור

- |  |   |
|--|---|
| סיפר לי רב חמא בן בתו של חסא: רבה בר נחמני אגב גזירת שמד מת.   | 1) אישתעי לי רב חמא בר ברתיה דחסא: רבה בר נחמני אגב שמדא נח נפשה                                |
| הלשינו עליו בבית המלך, אמרו: יש אדם אחד בין היהודים, המבטל שנים עשר אלף אנשים מישראל חודש בקיץ וחודש בחורף ממיסי המלך. | 2) אכלו ביה קורצא בי מלכא   |
| שלחו שליח המלך אחריו ולא מצאו.   | 3) אמרו אכא חד גברא ביהודאי דקא מבטל תליסר אלפי גברי מישראל ירחא בקייטא וירחא בסתוא מכרגא דמלכא |
| ברח מפומבדיתא לצריפא דעינא, ומצריפא דעינא לאפדנא דשה' ומאפדנא דשהי לאגמא.  | 4) שדרו פריסתקא דמלכא ולא אשכחיה  |
| הזדמן שליח המלך למארחו של רבה, הביאו שולחן לפניו והשקו אותו שתי כוסות והוציאו את השולחן מלפניו.                        | 5) ערק מפומבדיתא לצריפא דעינא ומצריפא דעינא לאפדנא דשה' ומאפדנא דשהי לאגמא                      |
| וחזר פרצופו לאחוריו.   | 6) איקלע פריסתקא דמלכא לההוא אושפיזא דרבה קריבו תכא קמיה ואשקוהו תרי כסי ודליוה לתכא מקמיה      |
| אמרו לו, מה נעשה לו, הלוא איש של המלך הוא  | 7) הדר פרצופיה לאחוריה  |
| אמר להם: לכו, קרבו את השולחן לפניו והשקוהו כוס אחד והוציאו את השולחן מלפניו ויתרפא.                                    | 8) אמרו ליה מאי נעביד ליה גברא דמלכא הוא  |
| עשו לו כך והתרפא.  | 9) א"ל זילו קריבו תכא לקמיה ואשקוהו חד כסא ודליוהו לתכא מקמיה ולתסי                             |
|  | 10) עבדו ליה הכי ואתסי  |

תרגום	מקור
אמר, יודע אני שהאיש שאני מחפש כאן הוא.	11) אמר מידע ידענא דגברא דקא בעינא הכא הוא
חיפש אחריו ומצאו.	12) בחיש אבתריה ואשכחיה
אמר, הולך אני מכאן אם יהרגו את האיש הזה לא אגלה ואם יכו אותי אגלה.	13) אמר אזלינא מהא אי מקטל קטלו לההוא גברא לא מגלינא ואי נגידי מנגדין ליה מגלינא
הביאוהו לפניו הכניסו למסדרון וסגר את הדלת בפניו.	14) אתיוהו לקמיה עייליה לאדרונא וטרקיה לבבא באנפיה
ביקש רחמים, התפרק הקיר ברח והלך לאגם.	15) בעא רחמי פרק אשיתא ערק ואזיל לאגמא
היה יושב על גדם של דקל ולומד.	16) הוה יתיב אגידרא דדקולא וקא גריס
היו נחלקים בישיבה של רקיע אם בהרת קודמת לשער לבן – טמא, ואם שער לבן קודם לבהרת – טהור. ספק, הקדוש ברוך הוא אומר: טהור, וכל הישיבה של רקיע אומרים טמא.	17) קא מיפלגי במתיבתא דרקיעא אם בהרת קודמת לשער לבן טמא ואם שער לבן קודם לבהרת טהור ספק הקדוש ברוך הוא אומר טהור וכולהו מתיבתא דרקיעא אמרי טמא
ואמרו מי יוכיח, יוכיח רבה בר נחמני. דאמר רבה בר נחמני: אני יחיד בנגעים, אני יחיד באהלות.	18) ואמרי מאן נוכח נוכח רבה בר נחמני דאמר רבה בר נחמני אני יחיד בנגעים אני יחיד באהלות
שלחו שליח אחריו.	19) שדרו שליחא בתריה
לא יכול היה מלאך המוות לגשת אליו כיוון שלא פסק פיו מללמוד.	20) לא הוה מצי מלאך המות למקרב ליה דלא הוה קא פסיק פומיה מגרסיה
בין כך ובין כך נשבה הרוח ונשמע רעש בין הקנים,	21) אדהכי והכי נשב זיקא ואויש ביני קני
חשב שקבוצת פרשים היא,	22) סבר גונדא דפרשי הוא
אמר תנוח נפשו של אותו האיש ולא יימסר בידי המלכות.	23) אמר תינח נפשיה דההוא גברא ולא ימסר בידא דמלכותא
כשנחה נפשו אמר: טהור טהור.	24) כי הוה קא ניחא נפשיה אמר טהור טהור
יצאה בת קול ואמרה לו אשריך רבה בר נחמני שגופך טהור, ויצאתה נשמתך בטהרה.	25) יצאת בת קול ואמרה לו אשריך רבה בר נחמני שגופך טהור, ויצאתה נשמתך בטהרה

מקור	תרגום
26) נפל פתקא מרקיעא בפומבדיתא רבה בר נחמני נתבקש לשיבה של מעלה	נפל פתק מן השמים בפומפדיתא: רבה בר נחמני נתבקש לשיבה של מעלה.
27) נפקו אביי ורבא וכולהו רבנן לאיעסוקי ביה	הלכו אביי ורבא וכל החכמים להתעסק בו
28) לא הוו ידעי דוכתיה	לא היו יודעים את מקומו.
29) אזלו לאגמא חזו צפרי דמטללי וקיימי	הלכו לאגם ראו ציפורים העומדות ומטילות צל.
30) אמרי שמע מינה התם הוא	אמרו מכאן נלמד ששם הוא.
31) ספדוהו תלתא יומי ותלתא לילות	ספדוהו שלושה ימים ושלושה לילות.
32) נפל פתקא מרקיע כל הפורש יהא בנידוי	נפל פתק מהרקיע: כל הפורש יהא בנידוי
33) ספדוהו שבעה יומי	ספדוהו שבעה ימים.
34) נפל פתקא לכו לביתכם לשלום	נפל פתק, לכו לביתכם בשלום.

הסיפור שלפנינו מגולל מסכת ארוכה, שבה מצליח רבה להתחמק מידו הארוכה של השלטון הארצי, אך נתפס ברשתו של השלטון השמימי. לאחר בריחתו השנייה של רבה מפני שליח המלך, "ביקש רחמים התפרק הקיר ברח והלך לאגם" (שורה 15), מגיע הסיפור לשיאו. חלק זה רצוף אירועים בו־זמניים שגורמים לדחיסות גדולה של הטקסט ויוצרים דרמה אינטנסיבית וקצבית.

המספר מתאר את גיבור הסיפור, כשהוא יושב ולומד לבדו על גדם של דקל. מיד אחר־כך הוא עובר לתיאור המתרחש, באותו זמן ממש, בישיבה של מעלה. מתברר כי שם נחלקים חכמים והקב"ה בסוגיה הנוגעת לדיני טומאת נגע הצרעת.<sup>28</sup> מאחר שהוויכוח איננו מוכרע, הם נזקקים לידען גדול בתחום הלכתי זה. מלאך המוות נשלח על ידם כדי לקחת את נשמתו של רבה, על מנת שיבוא ויכריע במחלוקת (שורות 17–19).

28. בפמליא של מעלה, כמו בבית דין של מטה, יש חילוקי דעות. ראו אפרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל), עמ' 157.

29. מובן שפעילות קולקטיבית זו אנלוגית לפעילות הלימחית הקולקטיבית המוצגת בתחילת הסיפור של ירחי כלה. בשתייהן גם יחד רבה הוא דמות דומיננטית. הראשונה גרמה לרדיפתו על ידי המלכות, השנייה מוצגת כתכלית מוות.

זהו מקרה מובהק של התרחשויות חופפות לגמרי מבחינת היבט המשך שלהן. עם זאת, ההתרחשות הארצית מתוארת ראשונה, ורק אחריה בא תורה של ההתרחשות השמימית. הרצף שבין ההתרחשויות יוצר יחסי ניגוד הממקדים את הלימוד המבודד של רבה בנסיבות השמד לעומת האלטרנטיבה – פעילות לימודית קולקטיבית בעולם של מעלה.<sup>29</sup>

30. על המוטיב של לימוד תורה השומר מפני מלאך המוות ראו תרצה פלסר, מוטיבים חוזרים בסיפורי אגדה בתלמוד הבבלי, עבודת גמר לתואר מוסמך, החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים תשמ"א, עמ' 41-42.

31. לניגוד בין ארצי/חומר/גוף לבין שמימי/מופשט/נשמה ביטויים מבניים בולטים השייכים לתבנית האנלוגית המסועפת שמרחפת מעל האירועים ותידון בהמשך.

32. ממעקב אחרי גילוייו האחרים של המוטיב, משתמע שמלאך המוות עצמו מחולל את הרעש בצמחייה. על המוטיב של הסחת הדעת בהקשר הבריזמי בהמשך.

33. חדירה סיכומית היא דיבור עקיף, שבו מתאר המספר במילותיו שלו את המחשבות והרגשות של דמויותיו. אסטרטגיה זו מסמנת את השתלטותו של המספר על המבע. ראו מאיר שטרנברג, "בין האמת לכל האמת בסיפור המקראי: נקודת התצפית ועיצוב חיי הנפש בחדירה הסיכומית ובמנילוג הפנימי", הספרות 29 (1979), עמ' 112, 115.

34. ייצוג ישיר של מחשבות הדמות, המבליטות את ייחודיותה. ראו שטרנברג, שם, עמ' 141.

35. ראו שטרנברג, על הפונקציה של אחדויות הזמן והמקום בהקשר של האנלוגיה, "על עקרונות הקומפוזיציה של 'אור באוגוסט' לפוקנר: לפואטיקה של הרומן המודרני", הספרות ב' 3 (אוגוסט 1970), עמ' 152.

מלאך המוות, הנשלח על ידי דרי שמים, לא יכול לקרוב אל רבה כל זמן שהוא עוסק בלימוד<sup>30</sup> ולכן הוא עומד בין הקנים ומחכה לשעת כושר, וזו אכן באה. כשהאימה מפני המלכות משתלטת על הגיבור ודעתו מוסחת מן הלימוד, נוטל מלאך המוות את נפשו. רבה מצטרף ליושבי מעלה, מכריע את המחלוקת, וכך מגיע חלק זה של הסיפור לידי סיום (שורות 19-25).

לפנינו מערכת מורכבת של אירועים בריזמיים. חלקה מתרחש בשני מרחבים שונים, בארץ ובשמים. חלקה האחר מתרחש על הארץ, אבל עניינו בעימות סמוי בין דמות אנושית לבין דמות שמימית, שבהן אפשר לראות נציגות של שתי הזירות.<sup>31</sup>

התבוננות מקרוב באירוע המפגש בין מלאך המוות ורבה מגלה שלוש פעולות בריזמיות או חופפות בחלקן: רבה לומד בקול, מלאך המוות אורב לו, הרוח נושבת ומשמיעה רחש בין הקנים. למעשה, מוארים הרגעים הדרמטיים של לפני המוות כמשחק מתעתע בין מציאות ובין תודעה המנסה לתופסה. כל עוד רבה שקוע בלימודו, מלאך המוות המבקש ליטול את נפשו, איננו יכול לגעת בו. רבה נשאר בחיים ומקיים את לימודו הבעייתי.

באמצעות הערתה של חרדת הגיבור מפני ההיתפסות על ידי המלכות, פוקע מלאך המוות את הבעיה: רבה, החושש ששליח המלך הסגיר אותו, מפרש את הרחש בקנים כמארב של פרשים, וכתוצאה מכך מוסחת דעתו מן הלימוד.<sup>32</sup> אבל אז, באורח אירוני, נתפס הגיבור דווקא ברשתו של מי שהוא איננו מפחד ממנו. המספר נוקט כאן חדירה סיכומית<sup>33</sup> לתודעתו של רבה – "חשב שקבוצת פרשים היא" (שורה 22) – היוצרת מונטאז' תצפיתי של תודעה על רקע המציאות. בצדה מופיע מונולוג פנימי, "תנוח נפשו של אותו האיש ולא יימסר בידי המלכות" (שורה 23), שבו למעשה מבקש רבה את מותו.<sup>34</sup> עקרונית, עצם הפסקת הדיבור הלימודי מאפשרת למלאך המוות ליטול את נשמתו. אבל הבקשה למות, למרות ההקשר השגוי שלה מבחינת תפיסת המציאות, נתפסת באופן אירוני כאישור לויתור על חייו. המונולוג הפנימי ממחיש את הפער בין העולם האנושי ונקודת המבט המוגבלת שלו לבין התצפית האלוהית, השמימית.

אחדות הזמן והמקום מנוצלת כאן גם לשם עימותים של אלמנטים שונים בטקסט וחיפוש הקשרים ביניהם על ידי הקורא. ריכוז ההתרחשויות בפרק זמן קצר ובמקום אחד מקל על המעברים המיטונימיים מדמות אחת לחברתה ומאירוע או נתיב עלילתי אחד למשנהו, והוא מסייע בהבלטת הקשרים האנלוגיים שביניהם.<sup>35</sup> רוב האנלוגיות במעשי חכמים ממוקדות בהקבלות הנרקמות בין דמויות. לפיכך תורמת הבריזמיות בעקיפין לאפיון של הדמויות. בנוסף, היא מבטאת בחדות את המערכת הבינארית המסועפת הנרקמת בסיפור בין כאן לשם, בין ארץ לשמים, בין מלכות

רשעה למלכות שמים, בין לימוד בצוותא ללימוד ביחיד, בין מתיבתא דרקיעא למתיבתא דארעא, בין צל לממשות ובין חיים למוות.

בסיפור נבנית תבנית אנלוגית מורכבת שבמרכזה עומד הגיבור. החזרה על רדיפת הגיבור בשני חלקי העלילה משמשת לביסוס חוקי ההסתברות הפנימיים לסיפור, כהוכחה שסדנא דארעא חד הוא. אבל צדדי השוני בין האלמנטים הפועלים באנלוגיה מעצבים אותה כאנלוגיה ניגודית.

שליח המלך הוא שליחו של מושל ארצי, בן תרבות רשעה, השוללת מנתיינה את האפשרות לקיים את תרבותם הדתית. מלך זה חש בעלות לא רק על חיי התרבות של נתיניו, אלא גם על עצם חייהם. הוא גוזר גזירות מוות על מנהיגיהם, ורודף אותם על מנת למצות עמם את הדין. שליחו הוא שליח אנושי, ואפשר באופן עקרוני להתחמק ממנו, או לשחדו בעזרת טובות הנאה כאלה ואחרות.

לעומתו, מלאך המוות הוא שליח המלך השמימי, האל, היחיד (מבחינת המחבר המובלע) שבידו נתון גורל חיי אדם בדין. שליחו של מלך זה הוא בלתי מותנה. אמנם יש לו מגבלה ביחס לתנאים שבהם הוא יכול למלא את שליחותו, אבל הוא איננו בר שכנוע, והוא מגיע אל כל אדם בבוא יומו.

אנלוגיה ניגודית זו מורכבת גם מפרטים נסיבתיים, אשר מלכתחילה לא היה הקורא מקבילם אלא בדיעבד. למשל, מה שגורם לשליחת שליח המלך הוא הלשנה שרבה, בלמדו את הציבור, מבטל אותו ממיסי המלך. מטרת לכידתו בהקשר זה היא השתקתו, חיסול הוראתו.<sup>36</sup> קטע הסיפור העוסק במתרחש בישיבה של מעלה ומוצג כסיבה לשליחת מלאך המוות אליו – "היו נחלקים בישיבה של רקיע אם בהרת קודמת לשער לבן – טמא, ואם שער לבן קודם לבהרת – טהור. ספק, הקדוש ברוך הוא אומר: טהור, וכל הישיבה של רקיע אומרים טמא. ואמרו: מי יוכיח? יוכיח רבה בר נחמני. שאמר רבה בר נחמני: אני יחיד בנגעים, אני יחיד באהלות" (שורות 17-18) – מתפרש רק מתוך הקבלתו במסגרת התבנית האנלוגית כהלשנה. זו כמו זו מכוונות להביא למותו של רבה. אלא שהלשנה זו, שלא כקודמתה, מתבססת על דברי הגיבור עצמו, המציג עצמו כבקיא ביותר בדינים שבהם נחלקים בישיבה של מעלה. בעוד הראשונה היא בבחינת גילוי דבר עברה מתוך כוונת זדון, ההלשנה השנייה היא כזו רק במובן המטאפורי של המילה. היא איננה נוגעת לעברה אלא ליתרונו של רבה על פני חכמים אחרים. כמו כן היא איננה כרוכה בכוונת זדון אלא ברצונם הכן של חכמים לפתור את הסוגיה ההלכתית העומדת בפניהם. מטרת לכידתו של רבה כאן, בניגוד להקשר הראשון, היא דווקא דיבובו והוראתו בישיבה של מעלה.<sup>37</sup>

שליחותו של השליח האנושי אינה עולה בידו בקלות. רבה בורח ומסתתר,

36. בן אהרון, שם, (הערה 27 לעיל) עמ' 73 טוען כי רבה הוא המקבילה הבבלית לרבי עקיבא ש"היה מקהיל קהילות רבים ועוסק בתורה" שבאה לנשא את המסורת הבבלית על פני המסורת הארץ-ישראל בוכת ירחי הכלה, חידוש בדרכי הנחלת התורה להמוני ישראל.

37. בן אהרון, לשיטתו, מביא אנלוגיות המעידות על יתרונו של רבה לעומת חכמי ארץ ישראל, כדי להעיד על מגמתה הכללית של אגדת פומבדיתא להתנשא מעל תורת ארץ ישראל, ראו שם (הערה

27 לעיל), עמ' 75.



ורק לאחר מעללים רבים מצליח השליח לתפסו (שורות 4-12). גם מלאך המוות נתקל בקשיים במילוי שליחותו. כיוון שפיו של הגיבור לא פוסק מלימוד, לא יכול מלאך המוות לגשת אליו (שורה 20). רבה מאופיין כבורח מוכשר – הוא מתחמק מרודפיו בהצלחה מרשימה.

עם זאת, בעוד שמעמד לכידתו של רבה על ידי השליח הראשון מאוכלס בדמויות נוספות (מארחיו של רבה) המייצגות את ההיבט החברתי הנוגע לתפיסתו, הרי שבלכידתו על ידי מלאך המוות נוכחים הוא ומלאך המוות בלבד. ברגע האמת עומד רבה לבדו אל מול המוות. לכידתו על ידי השליח מסתיימת בבריחה נוספת. מלאך המוות, לעומת זאת, מצליח אחרי הכול לתפוס אותו.

בסוף החלק הראשון של הסיפור, אחרי שנכלא על ידי שליח המלכות, מתפלל רבה להצלתו, או בלשונו של הסיפור "ביקש רחמים" (שורה 15). לקראת סיומו של החלק השני מבקש רבה את נפשו למות מפחד המלכות. למעשה הוא מבקש, שמן השמים ירחמו עליו ולא ייתנו לו להימסר בידיה. בין הפעולות המילוליות הללו נוצרת אנלוגיה. מדובר בשתי בקשות להצלה הכרוכות במצב של מצוקה קשה של הגיבור. שתיהן נענות. הראשונה נמסרת מפי המספר באופן סיכומי, והיא מביאה לבריחתו ולהצלתו הממשית. השנייה נמסרת בדיבור ישיר מפיו של רבה, והיא זו שמביאה עליו בפועל את מותו.

באנלוגיה המקיפה, שפרטיה תוארו לעיל, באים לידי ביטוי רעיונות שגילומם המובלע יוצר את האפקט הדרמטי ביותר של הסיפור. במסגרתו מוקבלת מלכות שמים למלכות הרשעה, הקבלה לא ממילאית כלל. השמד שאותו מפעילה הרשות הארצית זוכה לסיועה האירוני של מלכות השמים, רבה עובר ממתיתבתא דארעא למתיתבתא דרקיעא.

הסיפור איננו נוקט עמדה מפורשת לגבי ערכו של המעבר לישיבה של מעלה. אבל מאמציו של הגיבור שלא להתפס על ידי המלכות והתחמקותו ממלאך המוות, גם אם באופן לא מודע, יוצרים את הרושם שחיי יקרים לו. הם ממחישים את זווית הראייה האנושית כמי שיש לה אינטרס מנוגד לאינטרס של העליונים.

אפשר לראות את יחסי תמונת הרגע שלפני מותו של רבה והתבנית האנלוגית הכוללת כ־*Mise en Abyeme*. לפיכך, עניינו של הסיפור בתיאור הסחת דעתו של הגיבור מן הסיבה והנסיבות האמיתיות של מותו, על ידי המלכות והפחד ממנה ומשליחיה.<sup>38</sup> מציאות השמד היא רק תפאורה מטעה לדרמה האמיתית של חיי רבה. בדרמה הזו מתקיים מתח בדבר מקומו הנכון של החכם הגדול. זאת, מאחר שלשתי הזירות – האנושית והשמימית – יש עניין בכישרונותיו.

38. ראו הפנייתו החשובה של בן אהרון בהקשר זה לויקרא כ"ו 36-37: "והנשארים בכס והבאתי מרך בלבבם בארצות אויביהם וודף אותם קול עלה נידף ונסו מנוסת חרב ונפלו ואין רודף. וכשלו איש באחיו כמפני חרב ורודף אין ולא תהיה לכם תקומה לפני אויביכם" שם, (הערה 27 לעיל), עמ' 76.

נדמה כי סצנת הסיום של הסיפור נותנת פירוש אקזיסטנציאלי מרוכז למערך המרובד של המציאות המתובנתת באמצעות אירועים בוזמניים. החכמים, כשליחיה של הקהיליה היהודית הארצית, יוצאים בחלק השלישי והאחרון של הסיפור לתור אחר רבה ולטפל בצורכי קבורתו, לאחר שנועד דבר מותו. אבל דמותו של הגיבור, כדרכה, איננה נוחה להימצא, להילכד. באופן מתמשך ואנלוגי, ובאותה מידה שבה שליח המלכות ומלאך המוות לא מצאו אותו בקלות, כך גם החכמים אינם יודעים את מקומו של רבה: "לא היו יודעים את מקומו" (שורה 28). בסופו של דבר הם מפרשים את מקומו על דרך התבוננותם בטבע, בציפורים המטילות צל: "הלכו לאגם ראו ציפורים העומדות ומטילות צל" (שורה 29). תגובתם המעוצבת להפליא, "מזה נלמד ששם הוא" (שורה 30), מבטאת את הבנתם שבדומה לתופעת הצל, שהוא איננו היש עצמו אלא איזשהו היטל שלו, כך רבה אינו נמצא על הארץ אלא שם, בעולם של מעלה.

נראה שבנסיבות של הרדיפות המתוארות בסיפור, מטעימה האנלוגיה את העובדה שהסיפור מבכר מיתה מידי שמים על פני מיתה משונה, משהו מעין "יקר בעיני ה' המוותה לחסידיו" (תהילים קט"ז 15). מבחינה מרחבית יש בסיפור תנועה מן התרבות אל הטבע ומן הטבע אל איזו הוויה "בן זומאית" של הצללה, השתקפות וטשטוש ההבחנה שבין השמים והארץ באמצעות הציפורים וצלן.<sup>39</sup>

ההתרחשויות הבוזמניות שתוארו לעיל חושפות מעין רשת של קואורדינטות מרחביות המשמשת מצע למערך הרעיוני של הסיפור. קיומה של רשת זו איננו נוכח לכל אורכו של תהליך המשמוע אלא מתגלה ברגע נתון, במומנט הבוזמני. העוצמה הדרמטית המאפיינת רגע זה נובעת לא מן הפיצול של צירי העלילה, אלא מן העיבוי הסמנטי של מסמניה. עיבוי זה נגרם בשל חשיפת אותה "רשת המחברת נקודות ומצליבה את חוטיה", המאפיינת את ההוויה הבוזמנית, אם להשתמש בלשונו של פוקו.<sup>40</sup>

כלומר, המרחבים המסומנים באמצעות ההתרחשות הבוזמנית נושאים מטען אידאי, ולעולם הם בעלי קיום של זה לעומת זה. במקרה דנן מדובר במרחבי הקיום היסודיים של האדם והאל. אורבך טוען, כי דימויו הבסיסיים ביותר של האל בתרבות חז"ל מתייחסים אל נוכחותו בפונקציות מרחביות – קרבה ומרחק.<sup>41</sup> נדמה לי כי התזמון הבוזמני של אירועים בארץ ובשמים יוצר ביטוי מעניין במיוחד של פונקציות אלו.

מצד אחד, אף על פי שהאלוהים נתפס, בעיקרון, כמי שנמצא בכל מקום, קיימות בספרות חז"ל מגמות שעניינן להדגיש דווקא את המרחק שבין אלוהים לעולם. לפיהן, העולם התחתון הוא מקום חיותה של החברה האנושית, והעולם העליון, לעומתו, הוא מקום משכנו של האל ופמלייתו.

39. הסיפור על בן זומא תוהא בבר"ד ב' א, מהדורת תיאודור אלבק, עמ' 17-18, מתאר הוויה לימינאלית דומה הן במישורים המרחביים והן בממדים הפיגורטיביים של התמונה שהיא מעצבת.

40. ראו אפיונו של מישל פוקו את ההוויה הבוזמנית באמצעות מטאפורת הרשת: הטרוטופיה, תרגמה אריאלה אזולאי, תל אביב, 2003, עמ' 7.

41. חז"ל (הערה 14 לעיל), עמ' 56-60. דומה כי העיסוק בתיאוריה של המרחב בספרות עשוי לתרום רבות לדיון בהיבטים אלה של עולם האמונות והדעות של חז"ל. ראו למשל גבריאל צירן, טקסט, עולם, מרחב דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, תל אביב, 1997.

מצד שני יוצר המספר האנושי תמונת עולם, שבה לרגעים מסוימים ומוגבלים מוסר הלוט מעל העולם העליון, המכוסה בדרך כלל ועוטה סוד. מה שמתרחש למעלה מתגלה כקשור בדרכים רבות, חלקן נפתלות, להתרחשות למטה. קשרים אלה מכוננים קרבה, הם חורגים מתודעת חז"ל היומיומית של הסתר פנים, ויש בהם יותר מאחד משישים של התגלות. התגלות זו, גם כשהיא מסוימת בממדיה וגם אם איננה נחלת הדמות הסיפורית, יש לה משמעות חשובה מבחינת עיצוב תודעת הנמען. הארץ היא מקום מושגת, וגם כאשר הגיבור נמצא לבדו, יודע הנמען שהוא בעצם לא לגמרי לבד.

תיאור מעמדה של הברזמניות, על רשת הקישורים האנלוגיים הכרוכה בה, מבליט את עיצובו הספרותי המתוחכם של הסיפור. דיונים אחרים, שרוב לא ראו בסיפור מושא לעיון אסתטי, ומכל מקום לא עסקו בעקרונות ארגון הזמן שבו, החמיצו חלק ניכר מן העושר הרוחני המשתקף בעדו.

דוגמה אחרת להתרחשותם של אירועים ב־זמניים בשמים ובארץ בסיפור על הכרעותיהם השונות של אילפא ור' יוחנן. הסיפור מופיע בתלמוד הבבלי תענית כ"א ע"א.<sup>42</sup>

42. בהיבטים שונים של הסיפור עסקו יונה פרנקל, שם (הערה 9 לעיל), עמ' 87-91, וכן אדמיאל קוסמן, מסכת גברים: רב והקצב ועוד סיפורים על גבריות, אהבה ואוטננטיות בסיפור האגדה ובסיפור החסידי, ירושלים, 2002, עמ' 121-126. פרנקל וקוסמן אינם מתייחסים למישור של ארגון הזמן בסיפור, ובשל כך אינם עומדים על חשיבותו הדרמטית והאידיאית של המונטז הברזמני. נוסח הסיפור על-פי כתב יד ירושלים, בבעלות יד הרב הרצוג.

מקור	תרגום
1) אילפא ור' יוחנן דהוה דחיקא להו מילתא טובא	אילפא ור' יוחנן היה דחוק להם הדבר מאוד,
2) אמרי ניקום ניזיל נעביד עסקא ונקיים בנפשין "אפס כי לא יהיה בך אביון"	אמרו נקום נלך ונעשה עסק ונקיים בעצמנו "אפס כי לא יהיה בך אביון" (דברים ט"ו ד').
3) אזלו יתיבו תותי ההיא אשיתא רעיעא	הלכו ישבו תחת אותו כותל רעוע,
4) הו קא כרכי ריפתא	היו כורכים את הפת.
5) שמעיה ר' יוחנן למלאך דקאמר' ליה לחבריה תא ונשדייה עילאוייהו ונקטלינהו דמניחין חיי עולם ועוסקין בחיי שעה	שמע ר' יוחנן מלאך שאומר לחברו בוא נטיל אותו עליהם ונהרגם, שמניחין חיי עולם ועוסקין בחיי שעה.
6) אמ' ליה אידך שבקיננו דחד מיניהו קיימא ליה שעתא	אמר לו השני, הנח להם שאחד מהם קיימת לו השעה
7) אמ' ליה ר' יוחנן לאילפא שמע מר מדי	אמר לו ר' יוחנן לאילפא שמע מר משהו

מקור	תרגום
8) אמ' ליה לא	אמר לו לא.
9) אמ' שמע מינה אנא הוא דקיימא לי שעתא	אמר שמע מכאן אני הוא שקיימת לי השעה
10) איזיל איהדר ואיקיים בנפשאי "כי לא יחדל אביון מקרב הארץ" (שם י"א)	אלך אחזור ואקיים בעצמי, "כי לא יחדל אביון מקרב הארץ" (שם 11)
11) עד דאתא אילפא מלך ר' יוחנן	עד שבא אילפא מלך ר' יוחנן.
12) כי אתא אילפא אמרו ליה אי איתיה מר הכא וגאריס לאו מר הוה מליך	כשבא אילפא אמרו לו אילו ישב מר כאן ולמד לא מר היה מולך?
13) תלא נפשיה בקראסא דארבא	תלה עצמו בתורן הספינה,
14) אמ' כל דמשייל לי מילתא בדבי ר' אושעיה ובדבי ר' חייה ולא פשיטנא ליה ממתניתין נפילנא מקראסא וטבענא	אמר כל מי ששואל אותי דבר בשל בית רבי אושעיה ובשל בית ר' חייה ולא אפשר לו מתוך משנתינו, נופל אני מן התורן וטובע
15) אתא ההוא סבא תנא ליה האומר תנו שקל לבני בשבת וראויין ליתן להן סלע נותנין להן סלע, ואם אמר אל תתנו להן אלא שקל אין נותנין להן אלא שקל אם אמר מתו ירשו אחרים תחתיהם בין שאמר תנו בין שאמר אל תתנו אין נותנים להם אלא שקל	בא זקן אחד שנה לו: האומר תנו שקל לבני בשבת וראויין ליתן להן סלע נותנין להן סלע, ואם אמר אל תתנו להן אלא שקל אין נותנין להן אלא שקל, אם אמר מתו ירשו אחרים תחתיהם בין שאמר תנו בין שאמר אל תתנו אין נותנים להם אלא שקל.
16) אמר ליה הא מני	אמר לו זו מני
17) רבי מאיר היא דאמר מצווה לקים דברי המת	רבי מאיר היא שאמר מצווה לקיים דברי המת.

הסיפור פותח בתיאור מצוקתם הכלכלית של אילפא ור' יוחנן ובהחלטתם לעזוב את בית המדרש ולהקים עסק.<sup>43</sup> בזמן שבו הם אוכלים את פתם תחת כותל רעוע, מתנהלת בשמים שיחה בין המלאכים בדבר האפשרות להורגם על ידי הטלת הכותל עליהם (שורות 3-5). האפשרות נשקלת בשל דעתו של אחד המלאכים כי השניים ראויים לעונש על עזיבת בית

43. על היחס למלאכה, ראו מאיר איילי, "ההתייחסות הערכית למלאכה בספרות חז"ל", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל (ד) תשמ"ב, עמ' 7-59.

44. שלילת ההתעסקות בצורכי שעה מתוך שהיא גורעת מתלמוד תורה נוסחה במקומות שונים בתלמוד במטבע הלשון "מניחין חיי עולם ועוסקים בחיי שעה". על המוטיב, ראו תרצה פלסר, שם (הערה 30 לעיל), עמ' 9-19.

45. זוהי הטרמה פנימית במובן זה שהיא מקדימה את העתיד לקרות, המתרחש בגבולות הסיפור - הפיכתו של ר' יוחנן למנהיג תורני. יש לשים לב שהטרמה זו מנוסחת בלשון הווה ("קיימת"), שכן מבחינת המלאכים, העתיד הידוע מראש הוא בחינת הווה. את האמירה "קיימת השעה" ניתן להבין בדרכים מגוונות.

46. אפרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל), עמ' 115-160 ובעיקר 144.

47. דוגמאות נוספות לשמיעת קולות "מאחורי הפרגוד", ראו למשל: חגיגה ט"ו עא, בברכות י"ח עב מתווכים הקולות שנשמעים מאחורי הפרגוד על ידי שתי רוחות שמספרות זו עם זו בבית הקברות לאזונו של הגיבור.

המדרש לצורכי עיסוק בחומר, או בניסוחו: "מניחים חיי עולם ועוסקים בחיי שעה" (שורה 5).<sup>44</sup>

הסיפור מתאר צומת דרכים בחייהם של שני חכמים, שלאחריו פונה כל אחד מהם לדרכו - אילפא לעולם העסקים ור' יוחנן בחזרה לבית המדרש. עיצובו של צומת זה כורך שני אירועים המתרחשים בו־זמנית, אכילת הפת ושיחת המלאכים בשמים. על הארץ אוכלים שני אנשים בשר ודם לחם, כשהם בדרכם לשפר את מצבם החומרי בעתיד. ישיבתם תחת כותל רעוע מסמלת את המציאות החומרית והזמנית שאיננה יציבה כלל ועיקר. בשמים, לעומת זאת, דנים שני המלאכים במשמעות הרוחנית של בחירתן האקזיסטנציאלית של הדמויות האנושיות, וגם דנים בדיני נפשות. כפי שראינו גם בסיפור הקודם, בפמליא שלמעלה, כמו בבית דין של מטה, ישנם חילוקי דעות. אחד המלאכים יודע לומר כי לאחד החכמים "קיימת השעה", ובכך הוא מונע מחברו את הריגתם.<sup>45</sup>

מצד אחד, מתוארים כאן אירועים מקבילים. מצד שני, ברור שההתרחשויות קשורות ופתוכות זו בזו. משום שהכותל רעוע, מציע המלאך הראשון את הצעתו; משום שר' יוחנן שומע את שיחת המלאכים, הוא מחליט לחזור לבית המדרש. ההתרחשויות הבו־זמניות דוחסות את הסיטואציה ומביאות אותה לידי הכרעה היוצרת מפנה.

להבדיל מן הסיפור הקודם, המעצב את המחיצה בין העולמות כאטומה וכמבודדת רעשים, כאן שומעת דמות אחת את המתרחש במרחב האחר. קריאתו הפסיכולוגית של קוסמן, הרואה במלאכים בסיפור זה ייצוג של המחשבות הפנימיות של ר' יוחנן עצמו, איננה מתייחסת ברצינות מספקת, לדעתי, לממשות שבתפיסת העולם העליון ופמלייתו של האל אצל חז"ל. כפי שעולה מדיונו המקיף של אורבך בנושא, עולם המלאכים שעיצבו חז"ל הוא בעל דרגת ממשות מפותחת וקשור לבעיות תיאולוגיות, היסטוריות, לאומיות ומוסריות, ולא פחות מכך לדמיון שהונע על ידי הרצון לחדור לעולמות נסתרים ודחף את חז"ל לספר ולמסור על המתרחש בהם.<sup>46</sup> הפיכתו של העולם העליון לעולם הנפש, האופיינית לרוח הזמן שלאחר פרויד, מבטלת מנקודת המבט הנדונה כאן את קיומם של שני המרחבים המובחנים של שמים וארץ, ולפיכך גם את הבו־זמניות המתקיימת, לטענתי, ביניהם. העובדה שבתנאים מסוימים ניתן לשמוע מה קורה שם משקפת, כמובן, תפיסה אחרת של היחס בין העולמות ושל אופייה של ההתגלות האפשרית.<sup>47</sup> אם בסיפור הקודם פגשנו התנהלות מקבילה של העולם העליון המתערבת בעולם התחתון לצרכיה, כאן פעילות המלאכים היא לגמרי תגובתית, והיא מותנית בהתרחשות שלמטה. גיבורו של הסיפור הקודם אינו מודע לאירועים הקורים בשמים, ולפיכך הוא פועל את פעולותיו בצורה בלתי תלויה בהם. לעומתו, ר' יוחנן, בסיפור שלפנינו,

שומע את קולות המלאכים ומשנה את החלטתו הקודמת להתפנות מן הלימוד לצורכי הפרנסה.

בדוגמאות שנדונו לעיל ראינו כיצד מהווים אירועים בִּזְמַנֵּים את שיאם הדרמטי של הסיפורים. ביצירתם אינטנסיביות עלילתית, רב־קווית באופייה, הם נותנים ביטוי לתפיסה מרובדת של המציאות המיוצגת. כוחה הרטורי של תפיסה זו מוקנה לה לא מעט בזכות התפרצותה ברגע נתון אל העלילה הקווית הפשוטה.

אירועים בִּזְמַנֵּים אינם יכולים, באופן עקרוני, להיות קשורים זה אל זה בקשר של סיבה ותוצאה. אבל הספרות איננה יכולה להתחמק מקישור בין אירועים.<sup>48</sup> נטרולה של הסיבתיות יוצר, בין השאר, את התנאים לקשר מסוג אחר. על פי רוב מדובר בקשר אנלוגי, המבסס דמיון כלשהו בין האירועים. זאת ועוד, הדמיון בין האירועים מוקרן על דמיון תבניתי בין המרחבים שבהם מתרחשים האירועים.<sup>49</sup>

מפת העולם, כפי שהיא מסורטטת בסיפורים אלה, ממפה שני מרחבים מובחנים – הארץ והשמים. אלו הם מרחבים אנלוגיים המקיימים ביניהם מערכת יחסים רבת פנים. גילויי ההקבלה, התלות והמעורבות של האירועים המתרחשים בהם באים לביטוי מרוכז בהתנקזותם של קווי העלילה אל רגע אחד. מוסכמה אסתטית זו יוצרת סינכרוניזציה בין התרחשויות בעולם האנושי ובעולם האלוהי. האירוע הארצי מיוצג במסגרתה לפני האירוע השמימי, והאחרון מקבל את מובנו כתגובה לראשון – כל זאת למרות התרחשותם הבר־זמנית.

מוסכמה זו מביאה, לדעתי, לידי ביטוי תפיסות אונטולוגיות לגבי מבנה העולם והיחסים בין חלקיו, ותפיסות אפיסטמולוגיות הנוגעות ליסודות הידיעה האנושית ומגבלותיה. הדיון בה מעלה שאלות מתחום החקר של מחשבת חז"ל: כיצד מתייחסת התבנית הבר־זמנית לתפיסה של היררכיה וקדימויות אונטולוגיות של העולמות? מה קודם למה, השמים לארץ או הארץ לשמים? מה חשוב ממה? מה מפעיל או מתנה את מה? כיצד מתייחסת מוסכמה ספרותית זו לתפיסות חז"ל בנוגע להשגחה על פניה הכפולות, בחינת הנהגת העולם ובחינת התבוננות בדרכי בני אדם ומעשיהם? באיזו מידה מעצב ייצוג כזה של העולמות בחירה חופשית של האדם או תלות שלו בהשגחה?<sup>50</sup>

במעשי חכמים כגון אלה שנדונו כאן באים לידי ביטוי היחסים שבין העולמות במשתנים הנבדלים זה מזה בנקודות משמעותיות. יחד עם זאת ניתן להבחין בקווי דמיון חשובים. אלה כמו אלה מבטאים את מורכבותו של המצע האידיאלי המונח בתשתית הסיפורים. למשל בעניין ההיררכיות והקדימויות שבין העולמות, עיצובם של מרחבי השמים והארץ כמרחבים

48. בעניין הסיבתיות ויחסיה עם מושג הזמן, ראו שלומית רמון קינן, שם (הערה 1 לעיל), תל-אביב, עמ' 24–26.

49. בסיפור על אליהו בשיבת רבי בב"מ פ"ה ע"ב מימוש חריף ליסוד האנלוגי-הדוגמאי בין העולמות. לעניין זה ראו מאמרי, ענבר רוה, "שומע תפילה" עיון בסיפור מן התלמוד הבבלי (בבא מציעא פה ע"ב), מחקרי ירושלים בספרות עברית י"ז, תשנ"ט, עמ' 33–40.

50. על ההשגחה בספרות חז"ל, ראו אפרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל), עמ' 190–226 וכן אורבך א"א, מעולמם, שם (הערה 14 לעיל), עמ' 459–485.

אנלוגיים – שקיומם דומה לזה של שני קווים מקבילים – יוצר במובן מסוים מעמד של שוויון ערך ביניהם. עיצוב זה עשוי להעלות על הדעת את המחלוקת המפורסמת בין בית שמאי לבית הלל בנוגע לבריאת השמים והארץ: בית שמאי טוענים שהשמים נבראו תחילה ומביאים ראיות לטענתם. לעומתם קובעים בית הלל כי הארץ נבראה תחילה, וגם הם סומכים דעתם על המקראות. ברור כי השאלה שמעסיקה את החכמים איננה שאלה היסטורית או פיזיקלית, אלא היא שאלה דתית-רוחנית. השאלה מה קודם למה בזמן היא למעשה שאלה על חשיבות.<sup>51</sup>

51. אורבך, בדיונו במחלוקת, חז"ל (הערה 14 לעיל) עמ' 162, אינו מעיר על משמעויותיה הפילוסופיות. לי נראה ברור מן המשלים ופסוקי הראיה שמביאים החולקים, כי הקדימות בבריאה משקפת הבל מהותי הנוגע לשאלות ערכיות וליחסים בין שני העולמות.

על מחלוקת זו באה בויקרא רבה תגובת התמיהה של רשב"י מתוך תפיסתו את בריאת השמים והארץ כבריאה בזמנית. בריאת השמים והארץ משולה בעיניו ליצירת אלפס וכיסויו. האלפס הוא מעין קדירת חרס, הנוצר על ידי הדבקת הטיט מסביב לביצת היוצרים. כשהטיט מתייבש במקצת, חותך היוצר את הכלי מסביב לראשו ועושה את כיסויו, וכך נוצרים האלפס וכיסויו בחתך אחד.<sup>52</sup> בנו של רשב"י, ר' אלעזר, מסביר כי העובדה שפעמים מקדימים במקרא את הזכרת השמים לארץ ופעמים להיפך מתיישבת עם דעת אביו, שרואה בשמים ובארץ מרחבים שנבראו בזמנית ושעל כן "שקולין כאחת", כלומר שהם בעלי אותו משקל ערכי.<sup>53</sup>

52. מדרש ויקרא רבה, מאיר מרגלית, ניר-ירוק, תשנ"ג, ל"ו א' עמ' תתלה, ראו פירושו של מרגלית שם. על מקור הדימוי בתפיסה הבלית, ראו ג' ברעמי צרפתי, "הקוסמוגרפיה התלמודית", תרביץ שכ"ה, תשכ"ו, עמ' 141.

53. חילופים אחרים גורסים: שקולין זה בזה, שקולין זה כזה, שווין זה בזה. ראו מדרש ויקרא רבה, שם.

הגם שתיארת את השמים והארץ כשני קווים מקבילים, בסיפור על הכרעותיהם של אילפא ור' יוחנן מדובר בקווים מקבילים שלכאורה נפגשים. לרוב לא מדובר על פגישה ממשית במרחב, אלא על מעין השקה בזמן. העובדה שבסיפור מעוצבת התרחשות מקבילה בין העולמות היא זו היוצרת את נקודת ההשקה.

במובן אחר, המתנגש עם תמונת השוויון שתוארה לעיל, קודמת הארץ לשמים בסיפורים אלה קדימות האחוזה בנקודת המבט. עלילתו של כל סיפור מוצגת בטקסט בתיווכה של נקודת מבט כלשהי. זו איננה בהכרח של המספר, למרות שהוא זה שנותן לה ביטוי מילולי. למרות שמספריהם של מרבית מעשי חכמים הם כול יודעים חיצוניים, המאופיינים ביכולת ראייה פנורמית, בזמנית, הם אינם אובייקטיביים לגמרי.<sup>54</sup> דומה שנקודת המבט שלהם משוחדת לטובת העולם התחתון. קביעה זו נסמכת על כך שברוב המקרים מתואר האירוע המתרחש על הארץ לפני האירוע השמימי. גם כשבוחר המספר לזגוג בין האירועים, על מנת ליצור את הרושם הבזמני, הוא פותח בתיאור האירוע הארצי ואף מסיים בו.<sup>55</sup> הקדמת האירוע הארצי לשמימי יוצרת לא אחת התניה של הנסיבות הארציות בהתרחשויות השמימיות, וזאת למרות שהדברים קורים בזמן. נדמה לי, על כן, שתשומת לבו ועניינו האמוטיבי של המספר נעוצים במתרחש בעולם האנושי. המבט אל השמים נעשה מתוך ההקשר הזה ולמענו.

54. מקובל לתרגם את הניגוד בין פרספקטיבה חיצונית לפימית בהקשר האמוטיבי לניגוד בין פרספקטיבה "אובייקטיבית" ל"סובייקטיבית". ראו שלומית רמון-קינן, שם (הערה 1 לעיל), עמ' 79.

55. כך הדבר, למשל, בסיפור על אליהו בישיבת רבי בב"מ פ"ה ע"ב (הערה 49 לעיל).

העניין האחרון מעביר אותנו ישירות לשאלת התייחסותה של התבנית

הבו־זמנית הזו לסוגיית ההשגחה. אם להשתמש במאמרו הנודע של ר' עקיבא במשנה "הכול צפוי והרשות נתונה"<sup>56</sup> כנקודת מוצא לדיון, נדמה שמשמעותו המקורית, שהכול נראה, נצפה על ידי הקב"ה, מקבלת גוון מסוים מן העיצוב הבו־זמני של התרחשויות בשני העולמות. עיצוב זה מדגיש את האופי ההווי, מלשון הווה, של הצפייה. כאילו הייתה בין העולמות מחיצה שקופה מצדה האחד, שדרכה רואים העליונים את כל מה שקורה בתחתונים בזמן אמת.

העליונים מתבוננים, אבל התחתונים אינם מודעים, על פי רוב, למבט הזה, ולכן הם חופשיים, להבנתי, לבחור את דרכם ולהכריע על גורלם. זוהי הרשות הנתונה. המומנט הבו־זמני הוא מומנט דרמטי בהקשר זה, בכך שהוא חושף לרגע את המציאות העליונה ובעיקר את תגובתה למה שקורה למטה. לעתים הסדק שנוצר במחיצה מתקיים רק במסגרת החוזה שבין המספר לקורא, בעוד שהדמות איננה מודעת לו כלל. אבל ישנם סיפורים שבהם גם הדמויות נחשפות אליו. כפי שראינו בסיפור על ר' יוחנן ואילפא, הגיבור שומע את שיחת המלאכים בשמים בעת שהוא יושב ואוכל עם חברו. האזנתו גורמת לו לשנות את החלטתו.

פרנקל, הדן בסיפור זה, טוען כי המלאכים יודעים הכול מראש, אך הגיבורים בוחרים בחופש גמור כל אחד את דרכו.<sup>57</sup> קביעה זו מתייחסת לדרך הפירוש המאוחרת של מאמרו של ר' עקיבא, שבו מובן "הכול צפוי" כ"ידוע מראש". הבנה כזו מעמידה יסוד של מתח בין הגזרה הקדומה הידועה מראש לבין בחירתו החופשית של האדם. לא התנאים ולא האמוראים העלו פתרון לבעיה, ולמרות זאת האמונה בשני העיקרים, גם בהשגחה וגם בחופש הבחירה, משותפת לכולם.<sup>58</sup>

57. יונה פרנקל (הערה 9 לעיל), עמ' 69.  
הערה 4. זוהי טענה עקבית לשיטתו, וראו גם דיונו בפריצה אל העולם הלא ריאלי ובעיוותיה במעשי חכמים, (הערה 5 לעיל), עמ' 253-256.

58. אפרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל) עמ' 235.

לדעתי, היחשפותו של הגיבור לעתידו, גם אם בניסוח המעומעם של "קיימת לו השעה", מצמצמת במידה ניכרת את חופש הבחירה שלו.<sup>59</sup> ר' יוחנן שומע ממקור מוסמך ביותר כי בחירתו של אדם לעזוב את חיי התורה הופכת אותו לבן מוות, ורק חזרה מהחלטתו תשיב לו את זכות החיים. האם לאחר שמיעת הקול השמימי אכן חופשי הגיבור לעמוד מאחורי בחירתו להתפנות לצורכי הפרנסה? האם לשינוי החלטתו ולחזרתו לבית המדרש ראוי המונח "בחירה חופשית"? ספק בעיני. גם אם בחירת האדם היא אשליה, ברור שיש הבדל תודעתי, פסיכולוגי, בין עמדה שיודעת מה יקרה בעתיד ובין עמדה שאיננה יודעת. שמיעת שיחתם הסמכותית של המלאכים מעבירה את ר' יוחנן מן העמדה האחרונה לראשונה.

59. זאת גם אם אין זה ממש עתיד קבוע אלא פוטנציאל מסוים לעתיד.

נסיבות חייו של אדם מצמצמות תמיד את חופש הבחירה שלו. גם הרעב, או המצוקה הכלכלית, צמצמו את בחירתם של אילפא ור' יוחנן. עדיין יש הבדל בין נסיבות חיים רגילות ותהפוכותיהן ובין היחשפות חריגה ולא מובנת מאליה לעולם העליון ולמידע על גורלו האישי של האדם.



60. אפרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל), עמ' 1-14.

ראינו כי המצע האידיאי הקשור בתבנית הברזמנית רחוק מלהיות מונוליתי, והוא מכיל בתוכו סתירות ויסודות שמקיימים מתחים ערים ביניהם. תיאור זה מתיישב עם טענתו של אורבך בנוגע להגותם של חז"ל, שאין בה שיטה עקיבה הכופה את עצמה על שלל הגוונים והמופעים של כל נושא.<sup>60</sup>

השמים והארץ הם רק דוגמה אחת למרחבים שבהם מתרחשים אירועים ברזמניים משמעותיים במעשי חכמים. דוגמאות שיידונו בהמשך מציגות מרחבים נוספים כמו בית המקדש ובית המרחץ, בית חכם אחד ובית חכם אחר, בית הכיסא והאורווה וכד'. במקרים רבים מעוררת ההתרחשות הברזמנית סוג של הקבלה תבניתית, אנלוגית, ביניהם. בכך היא תורמת, מחד גיסא, לאפיונם ולמיקומם של המרחבים במפתו האידיאית של הסיפור, ומאידך גיסא לעיבוי המשמעויות של האירועים המתרחשים בו.

## ייצוג ברזמני כאמצעי אפיון

הייצוג הברזמני של אירועים משמש לעתים קרובות כאמצעי לאפיון דמויות. הסיפור על נקדימון וההגמון, בבלי תענית יט ע"ב, עשוי להדגים עניין זה.<sup>61</sup>

61. בהיבטים שונים של הסיפור עסק יונה פרנקל, שם (הערה 4 לעיל), עמ' קל"ה-ק"מ. נוסח הסיפור על-פי המובא שם על ידו.

- 1) פעם אחת עלו ישראל לרגל לירושלם ולא היה להם מים לשתות
- 2) הלך נקדימון בן גוריון אצל הגמון אחד שהיה לו שם מים
- 3) אמ' לו הלוני שתיים עשרה מעינות מים ואני אתן לך שתיים עשרה מעינות מים ואם לאו הריני נותן לך שתיים עשרה ככרי כסף
- 4) קצץ לו מעות וקבע לו זמן
- 5) כיון שהיגע זמנו שלח לו, שגר לי מים או מעות.
- 6) שלח לו עדיין יש לי שהות ביום
- 7) בצהרים שלח לו שגר לי מים או מעות
- 8) שלח לו עדיין יש לי שהות ביום
- 9) אמ' הגמון כל השנה כולה לא ירדו גשמים, עכשיו ירדו גשמים
- 10) מיד נכנס בשמחה לבית המרחץ
- 11) עד שהגמון נכנס בשמחתו לבית המרחץ נקדימון בן גוריון נכנס לבית המקדש
- 12) נתעטף ועמד בתפילה. אמ' לפני רבונו של עולם גלוי וידוע לפניך שלא לכבודי ולא לכבוד בית אבא עשיתי אלא לכבודך עשיתי כדי שיהו מים מצויין לעולי רגלים.
- 13) מיד עלו עבים וירדו גשמים עד שנתמלאו כל המעינות מים והותירו
- 14) עד שיצא אותו הגמון מבית המרחץ נקדימון בן גוריון יצא מבית המקדש

- 15) כשפגעו זה בזה אמ' לו יודע אני בך שלא הרעיש הקב"ה את עולמו אלא בשבילך אלא עדיין יש לי פתחון פה עליך שאוציא ממך את מעותי שכבר שקעה חמה ומים ברשותי ירדו
- 16) חזר ונכנס נקדימון בן גוריון לבית המקדש נתעטף ועמד בתפילה אמ' לפניו רבונו של עולם כשם שעשית לי נס בראשונה כך עשה לי באחרונה
- 17) מיד נשבה הרוח ונתפזרו העבים וזרחה חמה
- 18) באותה שעה אמ' אותו הגמון אם לא נקדה חמה היה לי פתחון פה עליך שאוציא ממך את מעותי

עניינו של הסיפור בהלוואת המים שלוהו נקדימון בן גוריון מהגמון אחד עבור עולי הרגל. שיאה של העלילה ביום הפיעון לאחר מנחה, שעה שנקדימון אמור לפרוע את חובו ואינו יכול לעשות זאת מפני שלא ירדו גשמים. ההגמון בטוח כי עוד מעט קט יקבל את המגיע לו, והוא נכנס בשמחה לבית המרחץ (שורה 10). באותה שעה ממש נכנס נקדימון לבית המקדש על מנת להתפלל לירידת הגשמים (שורה 11).

ההגמון ונקדימון יוצאים איש איש ממקומו באותו הזמן, כלומר כל משך שהייתם במקומות השונים הוא בו־זמני. שהות זו, במקומות כה שונים באופיים, מהווה ביטוי לאנלוגיה הניגודית בין הדמויות ותורמת לאפיון.<sup>62</sup>

ההגמון שוהה בבית המרחץ כדי להנות את עצמו ואת גופו, רוחץ במים ומצוי במעין בועה של שפע מימי. הוא שמח משום שהוא עומד לקבל את פירעון הלוואתו בכסף. ההגמון מרוכז אם כן בחומר ובצורכי עצמו. בחירת המספר למקם את הנאתו של ההגמון בבית מרחץ מדגישה את מידת הסיאוב המופלגת שלו, על רקע העובדה שהציבור בכללותו סובל מבצורת.

נקדימון בן גוריון, לעומתו, שוהה במקום הקדוש, משכן האל, כדי להתפלל על הגשמים. למרות שמן ההקשר ברור כי הוא זקוק לגשם כדי לפרוע את חובו, הוא תופס את עצמו כשליח ציבור, וכך הוא גם מציג את עניינו בפני האלוהים. יותר מכך, אמירתו "שלא לכבודי עשיתי ולא לכבוד בית אבא אלא לכבודך עשיתי כדי שיהו מים מצויין לעולי רגלים" (שורה 12), מבטאת את המוטיבציה הדתית העמוקה של מעשהו מלכתחילה – דאגה לכבודו של האל.

שטרנברג מגדיר את האינדיקטור הכמותי ככלי שחושף את עקרונות הסלקציה של הטקסט, והוא ראשון במעלה לחשיפת ההיררכיה של החשיבויות ביצירה. מאחר שבטקסט הספרותי יש בהכרח מספר מוגבל של

62. על היבטים כאלה ואחרים של אנלוגיה זו, ראו פרנקל, שם. למרות עיסוקו המוצהר בעיצוב הזמן בסיפור, מסתפק פרנקל בהצבעה פורמלית על המומנט הבו־זמני, ואינו דן בו ובמשמעויותיו המבניות והאידיאיות, שם עמ' קל"ח.

63. מאיר שטרנברג, "איזון עדין בסיפור אונס דינה – הסיפור המקראי והרטוריקה של היצירה הסיפורית", הספחות ד' 2 (1973), עמ' 219.

גורמים, נוצר בו מעין מתאם לוגי בין משך או כמות תשומת הלב שהטקסט מקדיש לגורם מסוים, ובין חשיבותו של אותו גורם ביחס למכלול.<sup>63</sup>

לאינדיקטור הכמותי יש במקרה זה השלכות פרשניות ברורות. הטקסט המתאר את ההתרחשות הבורזמנית, עד ליציאתם איש איש ממקומו ולפגישתם (שורות 14-15), מוקדש כולו לתיאור הדיאלוג בין נקדימון לאלוהיו, שבו נקדימון מבקש והקב"ה נעתר. התרכזותו של המספר בנקדימון, גיבורו של הסיפור, והתעלמותו ממעשי עמיתו יוצרת הטיה חיובית לטובת נקדימון.

מהי הפונקציה הרטורית של ייצוג בורזמני מעין זה? מצד אחד, הוא מביא את המאבק בין הדמויות לנקודת שוויון רגעית, ומצד שני, הוא מנוצל רטורית לטובתו של נקדימון. ארגונו של הזמן במומנט זה של הסיפור מבטא את מגמת המספר להביא ליניצחונם של נקדימון ומערכת הערכים שהוא מייצג.

הפונקציה של אפיון הדמויות על ידי ייצוג בורזמני של אירועים רווחת ביותר במעשי חכמים.<sup>64</sup> מקרים מעניינים במיוחד הם אלה שבהם אפיונה של הדמות נוגע לידיעתה את המציאות הבורזמנית.

### ידיעת המציאות הבורזמנית

דוגמה לידיעת המציאות הבורזמנית בסיפור על אמא שלום, אשתו של רבי אליעזר אחות רבן גמליאל, בתלמוד הבבלי ב"מ נ"ט ע"ב.<sup>65</sup>

64. דאו למשל את רבי עקיבא בעל תפיסת המציאות החריגה צחק בשעה שאחרים בוכים, סנהדרין מכות כ"ד ע"א; הפונקציה הטיפש ההולך ומחפש את אחיו הריאלי של ר' מאיר בשעה שהאחרון ממתין לבוא האור – אחיו המטאפורי, בר"ד צ"ב, ו' עמ' 1145-1144; משפחתו הצדיקה של ר' חנניה בן תרדיון מאופיינת על ידי כך שבשעה שהיא נשפטה להריגה ולשבי היא מצדיקה על עצמה את הדין, ע"ז י"ח ע"א; בתו של ר' עקיבא מאופיינת על ידי כך שהיא שומעת את העני קורא על הפתח בליל חתונתה, בו בזמן שהאחרים עסוקים בסעודה ואינם שומעים אותו, שבת קנ"ו ע"ב; רבי עקיבא מאופיין בכך שנשמחו ויצאת באותו זמן שהוא אומר שמע, ברכות ס"א ע"ב, ועוד.

65. נוסח הסיפור על-פי כתב יד מינכן 95.

מקור	תרגום
1) אמא שלום דביתהו דר"א אחתיה דר"ג הואי	אמא שלום, אשתו של רבי אליעזר אחותו של רבן גמליאל הייתה
2) מההוא מעשה ואילך לא שבקתיה למיפל על אפיה	מאותו מעשה ואילך לא הניחתו ליפול על אפיו.
3) ההוא יומא ריש ירחא הוה אתא עניא וקאי אבבא	אותו יום ראש חודש היה, בא עני ועמד בשער.
4) אדיהבה אשכחתיה דנפל על אנפיה	כשנתנה לו מצאתו נופל על אפיו,
5) אמרה לי קום קטלתיה לאח	אמרה לו: קום הרגת את אחי.
6) אדהכי נפק שיפורא מבי רבן גמליאל דשכיב	בינתיים יצא שופר מבית רבן גמליאל שמת.

7) אמר לה מנא ידעת  
 8) אמרה ליה כך מקובלני כל  
 השערים ננעלו חוץ משערי  
 אונאה

אמר לה: מנין ידעת?  
 אמרה לו: כך מקובלני כל  
 השערים ננעלו חוץ משערי  
 אונאה.

הסיפור קשור בנושא של אונאת דברים, והוא מאיר אותו באמצעות המורכבות של הקשר המשפחתי. אונאת דברים משמעה עלבון ופגיעה, והופעתה בסיפור זה קשורה לסיפור נידויו של ר' אליעזר בן הורקנוס על ידי רבן גמליאל הנשיא, המופיע ברצף הסוגיה שלפניו. אמא שלום, גיבורת הסיפור, שהייתה אשתו של ר' אליעזר ואחותו של רבן גמליאל, משמשת כדמות מתוכת ושומרת על אחיה מפני בעלה המנודה.<sup>66</sup> מאחר שהיא מכירה בתלות שבין צערו של בעלה לבין הסכנה האורבת לאחיה בגלל אחריותו לנידוי, היא איננה מניחה לראשון ליפול על אפיו ולהביא בכך את צערו לביטוי מלא (שורה 2).

66. הקשרים המשפחתיים של אמא שלום מצוינים בשני מקומות, בבלי: שבת קט"ז ע"א, ב"מ נ"ט ע"א. הכינוי "אמא" שימש כנראה תואר לאישה מכובדת וחסדה, דוגמת התואר "אבא", שנוסף לשמותיהם של חכמים וחסידים, ראו ירושלמי נדה פ"א מ" ע"ב.

ההווה הסיפורי מתמקד ברגע כישלונה של אמא שלום, שבו מוסחת דעתה והאסון קורה. רגע זה מכנס אל תוכו שלושה אירועים ב־זמניים המהווים את שיאו של הסיפור: מתן הצדקה, נפילת האפיים של רבי אליעזר ומותו של רבן גמליאל. בפנייתה לבעלה, לאחר מעשה, היא מבטאת את ידיעתה מה אירע בחלל אחר. קול השופר היוצא מבית רבן גמליאל ומודיע על מותו מאשר את ידיעתה של הגיבורה ונותן לה תוקף מציאותי.

תפיסתם של מאורעות ב־זמניים על ידי בן־אנוש איננה תופעה מובנת מאליה. באופן עקרוני מוגבלת ידיעת האדם בשל חוסר האפשרות שלו לנכוח בכמה מקומות באותו זמן. על ידיעה בלתי־אנושית מעוררת תמיהה זו נחקרת הגיבורה על ידי בעלה.

תשובת אמא שלום מבהירה את המקור לידיעתה, מסורת מבית אבא בדבר יחסו של האל לאונאת דברים, "כל השערים ננעלו חוץ משערי אונאה" (שורה 8), כלומר, תפילת הנעלב וזעקתו מתקבלות תמיד.<sup>67</sup> תשובה זו מבהירה כי ידיעתה איננה ידיעה נבואית, על־אנושית, אלא כזו הנובעת מהכרת כוחה של תפילה במקרים אלה. היא יודעת מה קורה בחלל אחר על סמך מה שקורה בחלל זה מסיבות ספציפיות. אפיונה של הגיבורה הוא בהיכרות עם המסורת וביכולתה להקיש את פעולתו של הכלל ממקרה של פרט נתון. עיצובה כמי שיודעת על התרחשות ב־זמנית בא על מנת לחשוף את המנגנון הדתי של הידיעה.

67. מסורת זו נמסרת גם מפי רב חסדא, אמורא שפעל בסוף המאה השלישית לסה"נ בב"מ נ"ט ע"א.

זאת ועוד, מעורבותה הרגשית של הגיבורה כאישה וכאחות, והמורכבות של עמדתה הרגשית בתוך הסיטואציה, מוצאות את ביטוין באמצעות הייצוג

הבו־זמני. ייצוג זה ממחיש את היקרעותה בין הזירות השונות, ומשמש ביטוי מטאפורי למחויבות הבלתי אפשרית לשני יקיריה.

סיפור נוסף המאפיין את גיבורו על דרך ידיעת מאורעות בו־זמניים הוא הסיפור על חנינא בן דוסא מתפלל, המופיע בתלמוד הבבלי ברכות לד ע"ב.<sup>68</sup>

## מקור

- 1) מעשה שחלה בנו של רבן גמליאל
- 2) שגר שני תלמידי חכמים אצל ר' חנינא בן דוסא לבקש עליו רחמים
- 3) כיון שראה אותם עלה לעלייה וביקש עליו רחמים
- 4) בירידתו אמר להם: לכו שחלצתו חמה
- 5) אמרו לו וכי נביא אתה
- 6) אמר להן לא נביא אנוכי ולא בן נביא אלא כך מקובלני אם שגורה תפילתי בפי יודע אני שהוא מקובל ואם לאו יודע אני שהוא מטורף
- 7) ישבו וכתבו וכווננו אותה שעה
- 8) וכשבאו אצל רבן גמליאל אמר להן העבודה לא חסרתם ולא הותרתם אלא כך היה מעשה באותה שעה חלצתו חמה ושאל לנו מים לשתות

הסיפור עוסק בשליחתם של שני תלמידי חכמים אל ר' חנינא בן דוסא כדי שיתפלל לרפואת בנו של רבן גמליאל. כשרואה הגיבור את השליחים, הוא יודע מה יבקשו ממנו, מתפלל, ומודיע להם שהבן נרפא. השליחים המופתעים תוהים כיצד יכול אדם זה לדעת מה קרה באותו זמן בחלל אחר, הוא בית רבן גמליאל.

תשובת ר' חנינא דומה לתשובת אמא שלום בסיפור הקודם. גם כאן מדובר בידיעת מסורת בדבר הקשר בין התנהלותה התקינה של התפילה לבין היענותה על ידי האל. ברור שהמספר רוצה לומר כי תפילתו של ר' חנינא גרמה לריפוי. עם זאת, מה שעומד במוקד העניין הוא לאו דווקא כוח הריפוי של ר' חנינא אלא הכרתו את מנגנון התפילה והשפעותיה. הגיבור איננו מוצג כנביא וגם לא כקוסם או כמכשף, אלא כפרשן. ידיעתו נובעת מיכולתו לפרש את סימני המציאות על דרך של הבנת התנהגות המקרה הפרטי מן הכללי.<sup>69</sup>

כמו בסיפור הקודם, גם כאן מאשרת העלילה את ידיעתו של ר' חנינא בדבר הבראתו של החולה בסצנת חזרת השליחים אל ביתו. אבל בסיפור זה יש תיאור מפורט של העניין הבו־זמני. השליחים יושבים וכותבים את השעה המדויקת שבה אמר להם ר' חנינא שהבן נרפא, ורבן גמליאל

68. נוסח הסיפור על-פי כתב יד אוקספורד 366. בהיבטים שונים של הסיפור עסק גד בן-עמי צרפתי, "חסידים ואנשי מעשה והנביאים הראשונים", תרביץ כ"ו (תשי"ז), עמ' 133-135.

69. נראה כי השוואתו של צרפתי, שם עמ' 133, בין סיפור זה לסיפורים המקראיים על אליהו ואלישע המרפאים ילדים מחזקת את התחושה שחכמים מייצרים כאן מודל תחליפי ומתחרה לנביא המקראי. בניגוד לטענתו של צרפתי שמדובר כאן בידיעה פנימית שנובעת "אף היא ממקור עליון", נדמה לי שידיעתו של חנינא נובעת מצירוף של רגישות מיוחדת לדרכה של תפילתו והפנמתו של כלל תלמודי בסיסי של דיוקציה.

70. ראו צרפתי, שם עמ' 133 הערה 8, בדבר מקבילות נוצריות לסיפור. מוטוב כתבת השעה של האירוע הברזומני ואישורה מצוי גם בסיפור על שמעון הצדיק בסוטה ל"ג ע"ב.

מאשר שהחום עזבו באותה שעה ממש, "ישבו וכתבו וכווננו אותה שעה וכשבאו אצל רבן גמליאל אמר להן: העבודה לא חסרתם ולא הותרתם, אלא כך היה מעשה באותה שעה חלצתו חמה ושאל לנו מים לשתות" (שורות 7-8).<sup>70</sup>

בשני הסיפורים מאופיינים הגיבורים באמצעות ידיעה של מאורעות בו־זמניים. בשניהם מעוררת ידיעה זו תמיהה בעיני אחרים, והיא מוארת כסוג של ידיעה פרשנית הנעה בין מסורת שקיבלו ליישומה במציאות נתונה. הבחירה לאפיין גיבורים אלה בדרך זו מאפשרת להם להיראות כמי שחוצים את גבולות הידיעה האנושית ולשמש מדיום להנהרת תוקפה של המסורת ביחס למציאות.

בסיפור על צורכי פרנסה של אילפא ר' יוחנן בא לביטוי מקרה אחר הנוגע לאפיון הדמות על ידי מודעותה להתרחשויות בו־זמניות. בסיפור מתוארות שתי דמויות כשרק אחת מהן מודעת לקיומה של ההתרחשות המקבילה. המודעות להתרחשות במרחב האחר במקרה זה איננה עקרונית, אלא ספציפית. כלומר ר' יוחנן איננו יודע דבר מה המעוגן במסורת על המנגנון היוצר תלות בין אירועים. שיחת המלאכים נשמעת לאוזניו, והיא מהווה מעין ציר מקשר בין המרחבים השונים. בניגוד לידיעה הברזומנית של אמא שלום או של חנינא בן־דוסא, הנוגעת לגורלם של אנשים אחרים, התודעותו של ר' יוחנן לשיחה המתרחשת במרחב אחר נותנת לו מידע על גורלו האישי.

ר' יוחנן שומע את שיחת המלאכים בשעה שאילפא ממשיך לאכול את פתו ואינו שומע דבר. ברור כי לעובדה סיפורית זו נודעת חשיבות מאפינת ראשונה במעלה. מה אילפא נתון בעולם החומרי ומכוון את עצמו להקמת העסק שיביא לרווחתו הכלכלית, ר' יוחנן לעומתו פוסח על הסעיפים. מצד אחד, לכאורה, הוא מצוי אחרי החלטה לעזוב את בית המדרש ולהקדיש את עתותיו לפרנסה, ומצד אחר מגעו עם העולם הרוחני, שאותו מייצגים בית המדרש מחד והעליונים מאידך, שריר עדיין. ברור כי הוא איננו מרוכז באכילה המסמלת בסיפור את הקוטב החומרי.<sup>71</sup> במושגים פסיכולוגיים אפשר לומר שר' יוחנן מעוצב בסיפור כמי שאיננו שלם עם ההחלטה לעזוב את בית המדרש. על פי הבנתי, דו־הערכיות שלו מובנת מתיאורו כמי שמפולש לקולות חיצוניים, מפחידים וגם מעוררי תקווה, הגורמים לו לערער על החלטתו הקודמת ולחזור אל בית המדרש.<sup>72</sup>

ר' יוחנן עצמו הרבה לעסוק בדרשותיו בפמליא של מעלה.<sup>73</sup> בין שאר אמרותיו המתייחסות לנושא זה הסביר את המילה "מכשפין", שמכחישים פמליא של מעלה.<sup>74</sup> דעתו של ר' יוחנן, מן הסתם, לא הייתה נוחה מפירוש המפקיע את ממשותם של המלאכים, והרואה בהם את ייצוגי נפשו.

71. על עיצובים שונים של יחסים בין דמות אדם לדמות על טבעית ראו עפרה מאיר, שם (הערה 5 לעיל) עמ' 187-187. על הפריצה אל עבר העולם הלא ריאלי במעשי חכמים, ראו יונה פרנקל, שם (הערה 5 לעיל) עמ' 253-260.  
72. אמרים אלימלך אורבך, חז"ל (הערה 14 לעיל), בניגוד לקוסמן (הערה 42 לעיל), איננו מעלה בשום מקום את האפשרות העקרונית שהמלאכים הם ייצוגי לבו של אדם.  
73. למשל שהש"ר א' ב' ב', תנחומא מ"ב תוריע י"ב, בר"ר ס"ט ב' עמ' 791.  
74. סנהדרין סו ע"ב.

מתוך היוודעותו לעובדה שאילפא לא שמע את שיחת המלאכים (שורות 7-8) ולא היה ער להתרחשות הבר־זמנית, הוא מסיק מסקנה, שצריך לומר שאיננה מתחייבת מן הסיטואציה, שהוא הוא האיש שלו "קיימת השעה". מסקנתו זו מבטאת בעיני יותר מכול את רצונו לשוב ולהשתקע בעולמה של תורה.

התבוננות בדוגמאות שלעיל מגלה כי מה שמאפיין את הדמות האנושית בדרך כלל הוא שידיעתה מוגבלת להכרת המציאות המתרחשת במקומה, וזאת מכיוון שהיא איננה יכולה להימצא ביותר ממקום אחד בזמן נתון. ישנם מקרים יוצאי דופן של יחידים שהבנתם בחוקי היסוד של המציאות גדולה עד כדי כך שהם מסוגלים לדעת מה מתרחש במרחב אחר בו־בזמן. יחידים כאלה נדמים לאדם הסביר כנביאים או כבעלי כוחות על־אנושיים, אלא שהסיפור נותן לדיעתם הסבר המשאיר אותם בתחומי האנושי. ליחידים אחרים ניתנת הזדמנות, המעוצבת כהזדמנות נסית, לדעת באופן חד־פעמי וספציפי את המתרחש בו־בזמן במרחב אחר.<sup>75</sup> ידיעתם של אלה כמו אלה נוגעת לדיני נפשות.

## בו־זמניות והסחת הדעת

הסעיף הקודם התמקד במקרים שבהם הדמות מאופיינת על ידי הבלתי מובן מאליו, ואילו סעיף זה בא להאיר היבטים של אחד הליקויים האנושיים המזבנים הקשורים בבו־זמניות. בסיפור על מות רבה שנדון לעיל ראינו כיצד התרחשותם של מאורעות בו־זמניים בשיאו של הסיפור גורמת לגיבור שדעתו תוסח מן הלימוד על ידי הרעש שנשמע בקנים, מה שמביא עליו את מותו.<sup>76</sup>

בסיפור על אמא שלום, אשתו של רבי אליעזר אחות רבן גמליאל, ראינו כיצד העני המבקש ממנה צדקה מסיח את דעתה מנפילת האפיים של בעלה, מה שגורם למות אחיה. במקרה זה חותר המוטיב של הסחת הדעת המתלווה להתרחשות הבר־זמנית תחת המוטיב של ידיעת המציאות הבר־זמנית. אמא שלום מנסה לקבוע מציאות המתקיימת בחלל אחר, חיי אחיה בביתו, באמצעות שליטה באירוע המתרחש בחללה שלה. בא אירוע שלישי ומכשיל את כוונותיה הטובות בכך שהוא מאיר את מגבלות חלוקת הקשב האנושי.

משמעות המוטיב בסיפורים אלה היא כי לאדם לא יכולה להיות שליטה מוחלטת במציאות, משום שבניגוד לאל, הוא איננו יכול להימצא בכמה מקומות בעת ובעונה אחת. מגבלותיה של התודעה האנושית, הגורמות לאדם להיות מסוגל להתרכז באירוע אחד בלבד, מוצגות כאן כליקוי מובנה. בין שההתרחשות המקבילה היא פנימית, היינו מתרחשת בתוך נפשו של

75. ברוב המקרים של ידיעת המציאות הבר־זמנית של השמים והארץ, צינור הקשר בין המרחבים השונים הוא קול. נוסף על הסיפור על צורכי פרנסה, ראו גם הסיפור על אלישע בן אבויה בירושלמי חגיגה ע"ז טור ב', והסיפור על רשב"י במערה בבר"ר ע"ט ו' עמ' 941 ועוד.

76. על מוטיב זה של הסחת הדעת מן הלימוד על ידי אירוע בו־זמני, ראו שבת ל ע"ב, מועד קטן כח ע"א ועוד.

אדם, ובין שהיא חיצונית, היא גורמת לו לסטות מן השרייה בתוך אירוע אחר, ואחריתה של סטייה זו, במקרים הנדונים, היא טרגית.

הסיפור על שומר האורות של רבי מעניין בהקשר זה, משום שהוא חושף את התחבולה ומאיר את הניסיון המכוון להסחת הדעת על ידי תזמונם של מאורעות בִּרְזִמְנִיִּים באור גרוטסקי. הסיפור מופיע בתלמוד הבבלי ב"מ פה ע"א.<sup>77</sup>

77. נוסח הסיפור על-פי כתב יד מינכן 95. בהיבטים שונים של הסיפור עסקו עפרה מאיר, רבי יהודה נשיא: דיוקנו של מנהיג במסורות ארץ ישראל ובבל, תל-אביב 1999, עמ' 404 הערה 80, וכן ארי שושן, "מחלותיו של רבי יהודה הנשיא", קורות ז', תשל"ח, עמ' 521-524, "בן אהרון, שם (הערה 29 לעיל), עמ' 41-42.

## מקור

## תרגום

- |   |  |
|---|--|
| 1) אהוריירה דבי רבי הוה עתיר משבור מלכא                 | שומר האורות של רבי היה עשיר משבור המלך.                      |
| 2) כד הוה רמי כיסתא לחיותא הוה אזיל קלא בתלתא מילי      | כאשר היה שם תבן לפני הבהמות, היה הולך הקול בשלושה מילין.     |
| 3) הוה מכויזן ורמי בההיא שעתא דעייל רבי לבית הכסא       | היה מכוון לתת להם באותה שעה שנכנס רבי לבית הכסא,             |
| 4) ואפילו הכי עבר ליה קליה לקלייהו, ושמעו ליה נחותי ימא | ואפילו כך היה קולו מתגבר על קולם שהיו שומעים אותו יורדי הים. |

הסיטואציה העומדת במרכז הסיפור היא שרבי סבל מכאבי כליות, וכשהיה עושה את צרכיו היה זועק מכאבים.<sup>78</sup> הסיפור פותח באקספוזיציה תחילית, המתארת את עושרו של שומר האורות של רבי ומסיימת בתיאור המרחק אליו הגיע קול ייסוריו של הנשיא. הסיגור של הסיפור מתאפיין בסגנון הפתיחה והסיום על דרך ההגזמה. על שומר האורות נאמר שהיה "עשיר משבור המלך" (שורה 1),<sup>79</sup> על קולו של רבי נאמר "שהיו שומעים אותו יורדי הים" (שורה 4). מתברר שכששומר האורות שלו היה מאכיל את הבהמותיו, היה קול געייתן הולך למרחק שלושה מילין. לאור עובדה זו היה המשרת הנאמן מכוון לתת לבהמות את התבן בשעה שאדונו נכנס לבית הכיסא, ואפילו כך גבר קול צעקותיו על קולן, עד ששמעו אותו יורדי הים הרחוקים.

78. ראו שם בהקשר מסורות אחרות המעידות כי רבי קיבל על עצמו ייסורים "תליסר שני שית בצמירתא", וכן בכתובת ק"ד ע"א.  
79. ההפרזה כאן, לטענתו של בן אהרון, שם, משרתת את מגמת הצגת חצרו של רבי במונחים של מלכי הגויים השקועים בעושר הומרי ובהנתנות חומרים, וראו פירושו להקשר הביקורתי הכולל שבו מוצגת דמותו זו של רבי. על מצבו הכלכלי של רבי, ראו עפרה מאיר, שם (הערה 77 לעיל), עמ' 243-247.

התבוננות בסיפור מגחיך זה מעלה, כי שומר האורות מנסה להסיח את דעת העולם מייסורי אדונו על-ידי תזמונם הבר-זמני של שני אירועים בעלי אפקטים קוליים מוגברים: כניסתו של רבי לבית הכיסא ואכילת הבהמות. נוצרת כאן, מיניה וביה, אנלוגיה בין הנשיא החכם והעשיר לבין בהמותיו. אלו גועות משמחה על התבן המוגש להן למאכל, והוא זועק מייסורים הכרוכים בהוצאת פסולת המזון מגופו. הבר-זמניות של פעולותיהם מהווה את תשתיתה של אנלוגיה זו.



ניסיונו מממיר הלב של שומר האורוות, המכוון להציל את כבוד אדונו, זוכה גם הוא להארה גרוטסקית, שכן הסחת הדעת המתבקשת אינה מושגת. זעקות רבי חזקות יותר ונשמעות למרחק רב יותר מקולן של הבהמות. כגדולתו של רבי, כך גודל ייסוריו.

המוינט הברזמני מבטא בחדות את ייחודה של אמנות המתארת אירועים בזמן ונפרסת בזמן, והוא ממחיז את מגבלותיה כמו גם את כוחה בארגונו ובמשמועו. ההתרחשות הברזמנית היא במקרים רבים שיאה של עלילת מעשי חכמים, והיא יוצרת העצמה של המתח הדרמטי הנרקם בתוכה. מימושה משמש זרז לחשיפתן של תבניות אנלוגיות סמויות בעלילה. אלו מעניקות לאירועים משמעות וממשות שהן מעבר לחפיפה זמנית בלבד, שכן קווי העלילה המקבילים אינם מתפתחים כל אחד בתוך עצמו, אלא כל אחד מהם משולב ברעהו ומושפע ממנו.

מרכזיותה של הדמות בסיפורים אלה בולטת לעין. גיבורי מעשי חכמים הם, על פי רוב, דמויות אנושיות רגילות, לא גיבורים גדולים מן החיים, אלא מי שמאכלס את העולם האמיתי. דמויות אלו מעוצבות בעיקר בפעולתן וביחסן אלו לאלו. הברזמניות כתבנית עלילתית מסייעת באופן ייחודי לעיצובן. בנוסף להיבטים האנלוגיים התורמים לאפיון הדמות שהיא מייצרת וחושפת, יש לברזמניות כוח מגדיר בנוגע לנורמטיביות של הדמות האנושית ולחריגה ממנה.

במסגרת הפואטיקה של מעשי חכמים, פואטיקה מינימליסטית המאופיינת על-ידי עיצוב דחוס המעמיד עולם מתפתח וייחודי בקווים מועטים, יחסו של הסיפור אל איזו תמונה כוללת הוא תמיד עניין הדורש דיון ופרשנות של הנמען. ייצוגם של אירועים ברזמניים, כפי שתואר כאן, הוא אחד המפתחות לחשיפתן של מערכות אידאיות עשירות העומדות ברקע הסיפורים.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

# אחרי "בטרם": קריאה ב"בגנים"

## לא"נ גנסיין

### עדה צמח

#### חלק ראשון

#### פרק א: "שם למטה" בכיכר הכר הפורחת"

##### "בגנים"

מקומו של "בגנים" בכל כתבי א"נ גנסיין אחרי "בטרם" ולפני "אצל". מבחינות אחדות אכן מהווים שלושה סיפורים אלה חטיבה שלמה אחת, שכן ניכרים בהם כמה וכמה קווי דמיון בולטים, וגם מידה של קרבה אינטימית יש ביניהם: גיבור עיקרי אחד מהלך בתוך דפיהם, ומציירים הם אותם מראות ואותם נופים, ועניינים דומים מנסרים בחלל עולמם, ואותם סמלים עולים בלשון רמזיהם. אף על פי כן, מבחינה אחת שונה "בגנים" מן הסיפור שקדם לו ומזה שבא אחריו. ששני אלה הם מה שקרוי נובלות, ואילו הוא כל כולו סיפור קצר. הם מגוללים לפנינו פרשת חיים של גיבורם הראשי, מערכת יחסים סבוכה שבעמידתו הן כלפי עצמו והן כלפי מה שמחוץ לו. ואילו "בגנים", כל עניינו ציור אפיזודה קצרה אחת שאירעה לאחד בחור ביום מן הימים, בזמן עבר לא רחוק משעת סיפור המעשה שאירע; אפיזודה מהירה למדי בהילוכה, ממוקדת ומרוכזת באמירתה, שונה מציור הדברים האיטי, המפוזר, המורכב והמסתעף שבשתי הנובלות הגדולות. ויש עוד הבדל מבני חשוב אחד המבדיל בין סיפור קצר זה ובין הנובלות הארוכות, שהללו סיפור שלהן מסופר בגוף שלישי מפי מספר סמוי, ואילו "בגנים", סיפורו בלשון מדבר בעדו.

"בגנים" הוא סיפור מרוכז, נתון כולו במקום אחד, בזמן אחד ובנושא אחד. ונושא בלעדי שלו – הגוף, תשוקתו העזה של הגוף. הנושא אכן נושא גנסיני טיפוסי, מצוי אם במעט ואם במרובה, אם בדק ואם במעובה בכל סיפוריו, גם בקצרים גם בארוכים; אלא שכאן הוא עולה בכל כובדו, במלוא בלעדיותו, בכל טוהרו וניקיונו, אם ניתן לומר כך. יתר על כן, כאן הוא מתגלה במעין שלוש ואריאציות; שכן כל גיבורי הסיפור, האב "הגס", בתו "השוטה" והטייל "הנלאה" שנקלע אל סביבתם, כל אלה עיסוק אחד יש להם בעולמם – העיסוק בגופם ובתשוקת גופם התובעת את

סיפוקה. ואותו אירוע אחד, מרכזי, שמתרחש בסיפור, אירוע של גופים הוא, והסיפור כולו מלא וגדוש סקס, סקס יצרי וממשי מאוד.

אלא שתיאור הדברים האלה אינו מה שקרוי תיאור אובייקטיבי ממשי. תיאורם סובייקטיבי, נראה בעיניו ועובר דרך פריזמת תודעתו של הגיבור הראשי, אחד טייל בודד המתקרא בשם אפרים; אפרים הוא זה שמספר את אשר אירע לא מכבר לו לעצמו "בגנים", בעת טיולו ב"כיכר הבר הפורחת" שאצל כפר מולדתו. סיפורו ערוך בלשון אני, והוא ממוקד כולו בנקודת ראותו ועשוי כדבר התרשמות השמור עמו בזיכרונו. כאחד צופה מספר אפרים את סיפורו, אבל לא כצופה עומד מחוץ לעלילת הסיפור, אלא כצופה אקטיבי, נוטל חלק באירועים המתרחשים, אפילו מתייבב ועומד במרכזם. ואנו, הקוראים, איננו רואים ב"בגנים" תיאור של מציאות כהווייתה, אלא ציור של מציאות כפי שהיא עולה בתפיסתו ובזיכרונו ובדרך סיפורו של אפרים. עניין זה, אף על פי שגלוי הוא לעין, מן הראוי לחזור ולהדגישו.

מראה המציאות העולה בסיפורו של אפרים צבוע כולו בצבעי גופו ונפש, וצבעיו שלו גוון עיקרי אחד יש להם – גונו העז של הסקס. בשל ריכוז זה של חושניות מינית בתוך דפי הסיפור, ובשל אופייה המיוחד של מיניות זו, נראה לי "בגנים" לא רק יחיד ומיוחד בתחומה של יצירת גנסיין, אלא יוצא דופן גם בתחומי ספרותנו החדשה.<sup>1</sup> ואולי בשל כך, בשל ייחודו הנועז של הסיפור, פסחה עליו הביקורת, כמעט לא נתנה עליו את דעתה. "בגנים", אומר דן מירון, לא חדר "לתוך התחום האקסקלוסיבי של ארבע הנובלות העיקריות: הצדה' – 'בינתיים' – 'בטרם' – 'אצל'.<sup>2</sup> רק בימינו באו שני חוקרים חשובים, תחילה דן מירון עצמו ואחריו עדי צמח, ודנו בסיפור בהרחבה, חרשו בו בפעם הראשונה חריש עמוק, האירו צדדים רבי משמע שבפניו, ופירשו, איש איש על פי דרכו, את רמזי דבריו וכוונתם הסמויה.

האם לא אדייק בלשוני אם אומר, נדמה לי שמירון וצמח, יותר משעסקו בפשטו של כתוב, נטו לבררו על דרך הדרש? מירון מבחין, למשל, אצל צדו "התת-אנושי", "הבהמי", "האינסטרומנטלי"<sup>3</sup> של "בגנים" בפן "ארכיטיפי", "פאלי", "מיתי", "פולחני", החבוי ב"רקע האפלולי שמאחורי תמונת הנוף הבהירה".<sup>4</sup> ובדומה לו מבחין גם עדי צמח ביסוד מיתי, אגדי מובהק בתשתית הסיפור.

אמנם יש הבדל בתפיסתם של שני החוקרים, שמירון רואה "זכרות" באותו יסוד מיתי שבסיפור, ואילו צמח רואה בו "מעין אנדרוגינוס, שטוף בולמוס של זימה המזדווג עם עצמו ללא-תכלית וללא תכלה".<sup>5</sup> אלא שבעיקרו של דבר, אחת דרכם של השניים – פרשנות של מיתוס ואגדה. מיתוס ופאלוס ואגדה – אפשר. אפשר מאוד שכל אלה מצויים ב"רקע האפלולי שמאחורי

1. לא כך סבור דן מירון, שהקדיש לבחינת "בגנים" מאמר חשוב בשם "מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים" (מחור. לגנסיין הוא אומר ולא לאפרים). המאמר נדפס לראשונה במולה, אביב תשל"ה 1975, ושב ונדפס בספר כיוון אורות, שוקן, תל-אביב 1979, עמ' 209-243. במאמר זה, ובקשר לטענתו של י' זמורה, כי "דמויות מגושמות, אפילו בהמיות, מסוגו של ארכיטוס זרות היו בתכלית לגנסיין ומנגודות לכל פמליית הגיבורים שלו", קובע ואומר מירון, ש"בגנים" אינו סיפור יוצא דופן ביצירתו של המחבר, שכן "גנסיין הרבה מאוד בשיבוץ של דמויות מעין אלו בסיפוריו" (כיוון אורות, עמ' 217). ועוד מוסיף ואומר מירון ש"ארכיטוסם, כמוהו כאחת מן הדמויות הגסות-הקאריקאטוריות, המקיפות את גיבורי 'בטרם' (שם, עמ' 218). נכון. גנסיין אכן הרבה לשבץ בסיפוריו "דמויות מגושמות ואפילו בהמיות", אבל בשום פנים אין לומר על דמויות אלה שבשאר סיפוריו שנמנות הן עם "סוגו של ארכיטוסם". שהרי הבדל גדול יש בין שמואל בן שמואל ומזמוטיין, ובין מעשה בעילה שעושה אב בבתו המפגרת.

2. כיוון אורות, עמ' 209.

3. ראו לעיין כאן את דרכו של מירון להזדקק בדיונו הספרותי למושגים מוסרניים-נורמטיביים, כמו "תת-אנושי" ו"בהמי", המקפלים בתוכם ידיעה ברורה באשר להמתו של האנושי.

4. כיוון אורות, עמ' 229.

5. עדי צמח, קריאה תמה בספרות עברית בת המאה העשרים, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 115.

תמונת הנוף הבהירה". אלא שאני, רצוני לברר בדיוק רב ככל האפשר את מה שיש בנופה הבהיר של התמונה; וזאת לא מפני שאיני סבורה שיש משהו "מאחוריה", בסתרי רקעה האפלולי, אלא מפני שנראה לי שהביקורת עדיין לא עמדה על כל מה שטמון בנופיה הבהירים. דרכי שלי בחיבורי זה תהיה, אפוא, בראש ובראשונה דרך הפשט, ועיסוקי – ב"תמונת הנוף הבהירה" שבמטווה הסיפור. שהרי יש צורך בביורר מדויק ככל האפשר של דבר הכתוב כפשוטו, בשביל שיהיה אפשר להפליג בבטחה כלשהי אל אותם מחוזות דרש ארכיטיפיים של מיתוס ואגדה.

### "הבטחה שאינה הבטחה סתם"

מהו, אפוא, פשטו של סיפור יוצא דופן זה של גנסיין? כבר אמרתי, עיקר ענייניו מין ויצר ותאוה. אלא שאמירתי זו אינה אומרת הרבה, כללית היא מדי, סתמית מדי, מופשטת בקביעתה. מין ויצר ותאוה, כלום לא באלה עוסקים רוב רובם של הסיפורים והרומנים?

אנסה, אפוא, לדייק יותר בלשוני, וכך אומר: עיקר ענייניו של "בגנים" – תשוקתו של אפרים. ואפרים, מסתבר שהוא voyeur, מציצן בטבעו. לפיכך מציצנותו של אפרים נראית לי עיקר ענייניו של הסיפור. קביעה זו שלי, יש בה יותר דיוק, אבל חידוש אין בה, שכן נושא המציצנות לא נעלם מעיני מירון. אדרבא, שלוש פעמים הוא תולה באפרים כינוי זה של voyeur. פעם הוא רואה בו את "האינטיליגנט הגנסיני העייף [...]" הנעשה [...] ל"voyeur",<sup>6</sup> ופעם הוא מציין את עמידתו כלפי הטבע והחברה כ"עמידת voyeur"<sup>7</sup> ופעם נראית לו התרגשותו כ"זעזוע של voyeur".<sup>8</sup> תפיסתו של מירון את מציצנותו של אפרים אכן רבת צדדים היא, אלא שהוא אינו משתהה אצלה ואינו מבררה, אינו מרחיב את הדיבור בעניין המציצנות ואינו משתדל להבהירו במחובר אל שאר מרכיבי הסיפור. הוא אפילו מפחית מחשיבותו.

6. כיוון אורות, עמ' 216.

7. שם.

8. שם, עמ' 226.

מפני מה? מירון עצמו מסביר ואומר: העניין קטן מדי. "זעזוע חושני של voyeur" אמנם הוא "רגע של פורקן מרעיש", אבל רגע זה "מוגבל במשמעותו", וכלום ראוי הוא, שואל מירון, "שיתממש בו שיאו של סיפור, אשר גנסיין התכוון ברצינות מוחלטת להפעיל בו את אמנותו הסיפורית במלוא כוחה?"<sup>9</sup> אלה דברים תמוהים. לא זו בלבד שאיני יודעת מנין לו למירון "שגנסיין התכוון ברצינות מוחלטת להפעיל" ב"בגנים" את "אמנותו הסיפורית במלוא כוחה", אלא תמוהה מאוד בעיני השאלה עצמה. וכי יש דבר בתחום האמנות שהוא כשלעצמו "מוגבל במשמעותו"? הספרות, כלום לא היא זו שמעניקה לדבר מן הדברים את שיעור מידותיו וגודל משמעותו? כלום לא היא זו שהופכת דבר פעוט ו"מוגבל במשמעותו", כמו עוגית קטנה של פרוסט או זוג נעליים בלות של ואן גוך לעניין עצום ורבי? אלא נראה שמירון נמשך אחר דברים שעניינם כשלעצמו אינו "מוגבל

9. שם, עמ' 226-227.

במשמעותו"; עניינים כגון מיתוס ו"פאלוס ארכיטיפי", שאין שיעור לגודלם ולרוב משמעים.

ואילו אני, כאמור, כל כוונתי להשתהות אצל אפרים המציצן, לברר את מיני היחסים שבין פן זה שבדמותו לבין שאר מרכיבי הסיפור, שהרי זה נראה לי עיקרו הגלוי. אבל קודם שאני דנה באלה, ברצוני להקדים ולומר, לצורך בירור העניין, דברים אחדים על מושג ה־voyeurism ומה שכרוך בו.

מציצנות, אומרת הגדרה של מילון מספיקה לצרכי, עניינה גירוי ארוטי, שסיפוקו בא מהסתכלות נסתרת באנשים עירומים, או פושטים בגדיהם, או מקיימים ביניהם יחסי מין כלשהם. והנה בנידון זה כותב פרויד דברים חשובים בחיבורו "האינסטינקטים וחליפותיהם"<sup>10</sup>; ואני מבקשת להיעזר בהם בקריאתי בסיפור זה של גנסין.

*The Standard Edition of the  
Complete Psychological Works of  
Sigmund Freud V. 14, Hogarth Press  
and the Institute of Psycho-analysis,  
London 1957, pp. 117-140.*

בדינוו בדחפים היסודיים הנמנים עם מרכיבי המינויות, מצביע פרויד על תכונה עיקרית אחת אופיינית להם, שעל נקלה הם הופכים עורם ומתגלגלים בניגודם. כדוגמה לתופעה זו, ובסמיכות לדינוו בקטגוריות האקטיבי והפסיבי שבנפש האדם, הוא מביא את מיני היחסים המתהפכים השוררים בין סדזים ומזוכזים מזה, ובין אקסהיביציוניזם ומציצנות מזה. פרויד משתהה אצל תופעת המציצנות ומברר טבעה וטיב ההבטה (looking) שביסוד פעילותה. הדחף הסקופופילי (המביט והנהנה מן ההבטה) הוא הגרעין המצמיח מתוכו, לדעת פרויד, מיני גידולים דוגמת האקסהיביציוניזם והמציצנות.

ההבטה, לכאורה, עניין פשוט היא. אלא שפרויד מדגיש מורכבותה, דבר היותה רק חלק אחד של מהלך הראייה (seeing), שלב אחד מתוך שלושת השלבים הכלולים בו. בתחילה, אומר פרויד, פועל הדחף הסקופופילי בתחומי רשות בעליו בלבד, כלומר מכוון הוא כולו כלפי פנים, אל איבר מאיברי גופו, והנאה שהוא מביא עמו, כולה אוטו-ארוטית, נתונה בשלב ההתפתחות הנרקיסית. לעתים, מוסיף ואומר פרויד, משתייר משהו מן השלב הנרקיסית המוקדם הזה גם בשלבי התפתחותו המאוחרת של האדם, והדבר אינו חורג מגבולו של הנורמלי.

לאחר מכן, בשלב השני, מכוון הסובייקט את מבטו אל אובייקט ארוטי שמחוץ לו, ומפיק הנאה מהבטה זו שהוא מביט בו, ואינו מפיקה מיחסי מין של איברי ההפריה. יש בה בהבטה זו גילוי של אדנות כלפי האובייקט שבחוץ, ויש בה התרחקות מן השלב הנרקיסית הראשוני. אלא שדווקא בשעה זו בא לפתע היפוך במעמדו האדנותי של בעל המבט; הוא חדל להיות סובייקט מביט והופך להיות אובייקט ניבט; שכן אותה אובייקט שהטיל בו את מבטו, הוא שעומד עכשיו ושולח בו מבט תקיף משלו.

והיצירות מתהפכים, ורואה הופך נראה, ונראה נעשה רואה, והיחסים שבין סובייקט ואובייקט משתנים מיסודם.

כזהו התהליך הדרמטי של היפוך המעמדות שבהבטה, והוא שב וחוזר חלילה בתחום זה של יחסי הגומלין שבין רואה ונראה. כמוהו, אומר פרויד, כגלי הים במרוצם, שכל גל וגל אחיד ואחד לעצמו, והוא מתגלגל ובא, ונחפו לפנות מקומו לגל אחר, הממהר לבוא אחריו ולתפוס את מקומו.

מהלך הראייה נע, אפוא, בתנועה של היפוך מעמדות, של גלגול חוזר ומתגלגל של מעמד אחד בניגודו. אולם לעתים מתחוללים בו מצבים קיצוניים, המשבשים את סדרי תנועתו. אלה קרויים בפי פרויד אקסהיביציוניזם ומציצנות. המציצנות מתחוללת כשהדחף הסקופופילי הופך להיות ספק בלעדי של הנאה ארוטית, ונעשה בשל כך פרוורטי בפועל, לא מנותק דיו מן הנרקיסיות שבשלב גידולו המוקדם. המציצן, מדגיש ואומר לאקאן, היוצא בעקבות פרויד ומפתח את תורתו, המציצן כל חפצו לקיים מעמדו כמי שהוא מביט בלבד, מביט ורואה ואינו נראה, כלומר מי שאין מטילים בו מבט אדנותי, מי שמבקש תמיד לחמוק מפני מבט עינו של האחר, לדבוק רק בהבטה שלו עצמו, ולהפיק ממנה את מלוא הנאתו המינית.

דברי סיכום מעטים אלה יספיקו בשביל דיוני "בגנים". ועכשיו אני פונה אל הסיפור, וביתר דיוק אל הפתיחה שבתחילתו, ומבקשת לברר מה יש בה בפתיחה זו ומה רצונה לומר.

### "קשקשות הזהב חרדו"

פתיחתו של "בגנים" תמוהה, חורגת מנוסח הסיפור, הכתוב כולו בלשון מדבר בעדו. ואילו היא, מתלבשת במה שקרוי לשון תיאור אובייקטיבית, יוצאת מפי מספר סמוי, קיימת ועומדת ברשות עצמה. כך, מכל מקום, היא נראית בתחילה. אבל כשמתבוננים בה מקרוב, מוצאים בלשונה עקבות של מספר עד, שנוכחות עינו ניכרת בכתוב ופוגמת במעמדם הבלתי תלוי של הדברים המתוארים. כוונתי לביטויים כגון "אלו הקשקשות" ו"אותו [הדשא] שבכיוך הבר הפורחת משמאל" ו"הנה באה רוח"<sup>11</sup> ועוד וכיוצא באלה הביטויים, שאין להם מקום בתיאור אובייקטיבי של מציאות; שהרי במציאות עצמה אין שמאל ואין ימין, ואין בה מקום למילות יחס כמו "אלו" ו"אותו" ו"הנה". פתיחתו של "בגנים" מעורבת, אפוא, בלשונה, ואין בה הכרע גמור באשר לנקודת התצפית אשר ממנה נראים המראות המתוארים. והלוא מן המפורסמות הוא, שפתיחה של סיפור באה לשרת את מהלכו, ואילו תשע שורות הפתיחה של "בגנים", לא זו בלבד שאינן מסייעות לקידום עניינו, אלא פוגעות הן בסדרי סיפורו; אלא אם כן כוונתן לרמוז למשהו, שעדיין הוא שרוי בעמימות רבה, ואני עדיין איני יכולה לדבר בו.

11. כל כתבי אורי ניסן גנסי בעריכת דן מירון וישראל זמורה, ספרית פועלים, תל-אביב 1982, כרך א', "בגנים", עמ' 344.

ובכל זאת פתיחה זו באה ואומרת משהו ברור ומפורש. נראה שעיקר מבוקשה לצייר tableau, "טבלה" בלשונו של גנסין, כלומר תמונה; תמונה של נופי שדות ונחל וכרי דשא ופרחים; נוף ללא דמות אדם, נוף שאינו סטאטי, אלא נתון בעיצומו של מהפך, המשנה מראהו מן הקצה אל הקצה. יש בה בתמונה זו ציור פסטורלי נלבב של נחל ושדות ופרחים ושמש בוקר טובה. אלא שבתוך "הדממה הירוקה" הזו מתחולל לפתע שינוי דרמטי עז: מה שהיה זהוב ופורח וצוהל הופך להיות במפתיע קודר וחרד "חרדה גדולה".

עניין זה של מהפך פתאומי, מן הראוי להדגישו כאן. ויש לזכור בהקשר זה את דברי פרויד. ובכן לא תיאור הדרגתי של שינוי יש בפתיחה של "בגנים", כפי שיוצא, למשל, מדבריו של עדי צמח; לא סיפור "על עולם המתקרר והולך", לא פתיחה "שעניינה התקררות" ולא ציור "שענייניו התחממות".<sup>12</sup> אלא תיאור של מעבר עז ופתאומי ממצב קיצוני אחד אל מצב קיצוני אחר; כך הרי אומר הכתוב במפורש. "הנגוהות הלבניו", הוא אומר, ולא הלכו והלבינו; "בהרת לבנה כיסתה את פני השמש", ולא הייתה מכסה; "הדשא צחוקו קדר" ו"קשקשות הזהב חרדו פתאום וכבו" (כאן במפורש בא תואר הפועל פתאום).

12. קריאה תמה, עמ' 111.

התמונה שבפתח הסיפור עיקר עניינה ציור מקום; מקום בטבע, שהכתוב מרבה בפרטי תיאורו. הוא מציירו כמקום של דשא צוהל ומי נחל זורמים לאטם ופרחים פורחים וספירים אורים וחמה זורחת וקשקשות זהובות מנצנצות על פני הנחל; אלא, כאמור, במקום זה של צהלה ואור מתחולל לפתע מהפך אקלימי דרמטי עז; והאורה הופכת לקדרות והצהלה לחרדה גדולה. מה רוצה לומר לנו פתיחה זו במהפך שבתיאורה? לפי שעה אפשר לי להשיב רק על מקצתה של השאלה.

אפשר, כמובן, לומר אקורד ראשון זה של "בגנים", הפותח בתיאור מפורט של מקום, לרמוז הוא בא על חשיבותו הגדולה של המקום בסדרי הסיפור. "מקומו של מעשה בדיוני", אומר רולאן בארת, "עשוי לגלם את האמת שלו טוב יותר מנושאו."<sup>13</sup> מפני מה? "מפני שהמסמן, מוסיף ואומר בארת, "מכריז על עצמו בקלות יתרה ברמה של המקום (מראות, ריחות, משבי רוח, סינאסתזיות, זמן). והמקום אכן עשוי להעלות את מראה פניה (את הפיגורה) של התשוקה, שבלעדיה אי אפשר כלל שיהיה טקסט בנמצא." משפט אחרון זה מקדים מבחינתי את המאוחר, ואני אדון בו ובמה שמשמע מתוכו בהמשך דבריי. ואילו כאן ברצוני לשוב ולהטעים את עניין המהפך, שכבר הוא עולה בפתח הסיפור בהדגש רב, ועתיד הוא להתגלות במלוא חשיבות משמעו כשהסיפור ילך ויתקרב אל סופו.

"אני חרדתי"

הנה, מיד אחרי הפתיחה, ובלא שום הסכם עם דרך סיפורה, עולה לפתע

Roland Barthes, *Le Degre Zero* .13  
de l'Écriture, Paris, Édition du Seuil,  
[1971, c1964] p. 158.

מתוך הגנים קול אדם אנונימי, קול דובר בלשון אני, מכריז ואומר, אני, "אני חרדתי". ובאמירתו זו מתחילה מעין פתיחה שנייה של "בגנים". פתיחה זו היא שנותנת במקום תיאור המציאות גופה discours, דיבור על אודות המציאות, מעין שיח אוטוביוגרפי במובנו הבסיסי, הדקדוקי. ל"בגנים", אומר עדי צמח, "יש בעצם שתי פתיחות", ואני סבורה כמוהו. פתיחה אחת מתארת מקום כשלעצמו, ופתיחה שנייה שותלת במקום זה נוכחות אדם, קול אדם, שיחו של אדם; לא דמותו, לא מראה פניו, לא פרטי מידע על מעשיו או על חייו, אלא רק קולו הדובר בלבד. קול זה הוא שיספר לנו את סיפורו, הוא שידבר בו בעצמו ובמקום הימצאו ובמה שאירע לו במקום הימצאו. אולי אפשר אפילו להפליג ולומר, זהו בעצם עיקרו של "בגנים" – ציור יחסי גומלין מיוחדים בין אחד בחור מספר ובין המקום אשר אליו התגלגל ובא.

אכן אי אפשר להפריז במידת חשיבותו של המקום בסיפור זה של גנסיין. והרי עוד ראיה – השם "בגנים". שם שנותן סופר לסיפורו, כוונת מכוון ודאי טמונה בו. משמש הוא מעין ציון תמציתי של כל מה שביקש לומר בו. "יוליסס" מורה על יסוד עיקרי ברומאן הנושא שם זה. כך גם "בעמק הבכא", "האדום והשחור", "אנה קרינינה", ו"שכול וכישלון". כך גם "בגנים" של גנסיין. שם זה, "בגנים", טעון משמעות רבה. בראש ובראשונה שונה הוא בצורתו הפורמאלית הדקדוקית משמותיהם של שאר סיפוריו הגדולים של גנסיין; שהללו, "הצדה", "בינתיים", "בטרם" ו"אצל", מילות יחס ותארי פועל משמשים להם שם. ומילות יחס ותארי פועל, אין להם ולא יכול להיות להם שום מעמד עצמאי משלהם. לעולם הם מתייחסים או מסתפחים אל משהו אחר, לעולם הם נזקקים למשהו, סומכים על משהו, מתלווים ותלויים במשהו קיים ועומד מחוץ לגדרם, משהו שבלעדיו אין להם שום קיום משלהם. ואילו "בגנים" שם עצם מוחש הוא, איתן ומוצק ועומד כולו ברשות עצמו; אינו נזקק לשום דבר שמעבר לגדרו בשביל לקיים את עצמותו, אלא כל כולו קיים ועומד ומספיק לעצמו. ולא זו בלבד שאינו נספח ואינו נתלה במה שהוא מחוץ לו, אלא בכוחו גם לשאת על כתפיו האיתנות אות של יחס, דוגמת בי"ת, הבאה ומסתפחת אליו. עד כדי כך יציב ומבוסס מעמדו העצמאי.

כאמור, שם זה, "בגנים", אין ספק שהוא בא להטעים את חשיבות המקום בסיפור. אבל אולי ניתן לומר, שהוא בא לרמוז על עוד משהו. אולי מבקש הוא לומר בחשאי, שבסיפור זה הדברים אינם כה חמקמקים ומעורפלים כמו שהם ב"בטרם" וב"אצל" ואפילו ב"הצדה". אמנם גם כאן יש עמימות לא מעטה בכתוב, אבל העיקר ברור דיו, ואפשר, על אף הכול, לכנותו בשם ברור.

בשתי הפתיחות של הסיפור יש, אפוא, תיאור מקום וקול של אחד אפרים, המשמיע באוזנינו את שאירע לו לא מכבר בעת טיולו באותו מקום; כיצד



היה ישן בסירתו, וכיצד חרד לפתע "מפני צינת פתאום" והקיץ משנתו. לכאורה, מעשה של יומיום. אדם מתעורר לפתע משנתו בשל משב רוח קרה. מאי רבותא! אלא שבזיקה אל פתיחת הסיפור ואל כל מה שעתידי להתרחש בו, נדמה לי שיש חשיבות סיפורית רבה גם לאירוע רגיל זה של יקיצה. ראשית כול, חשיבותו בעצם היותו מה שהינו, דהיינו חילוף פתאומי של מצב בניגודו, מעבר חד ממצב של שינה אל מצב של יקיצה. הווי אומר מהפך. ומהפך, כפי שילך ויתברר מתוך המשך הדברים, הוא עיקר עניינו של הסיפור כולו, וכבר הוא עולה בתחילתו בהבלט רב. שהרי ניתן להבחין בלא קושי בקרבה האנלוגית שבין היפוך המצב כאן לבין זה שבפתיחתו הראשונה של הסיפור. כאן ושם יש תיאור של שינוי גדול שמתחולל במצב קיים. כאן, בפתיחה השנייה, בא השינוי במצבו של האדם, ואילו שם התחולל המהפך במצבו של הטבע, בתוכו של היקום. כאמור, חשיבותם של העניינים האלה תלך ותתברר בהמשך הדברים; אבל כבר כאן ראוי להטעים ולומר, שאנלוגיה מוצנעת זו בין מצבו של העולם ומצבו של האדם תלך ותתפשט על פני הסיפור, אף תרחיק לכת ותעצים מאוד.

### "אותה סביבה שאצל"

עלי לברר, אפוא, עכשיו את טיבם של היחסים השוררים בין אפרים ובין המקום אשר בו הוא נמצא. אבל לפני כן עלי להקדים ולשאל עוד שאלה; בעצם לא שאלה אחת אלא צרור של שאלות, שכולן נוגעות לבואו של אפרים אל מקום זה של גנים ופרחים. למה ולשם מה הלך אפרים אל הגנים? האם ביקש במודע, האם התכוון לבוא אל המקום הזה? או שמא במקרה התגלגל ובא אל "כיכר הבר הפורחת"?

קשה להשיב על כך תשובה פשוטה וברורה, שכן מקצת מן הכתוב אינו נהיר דיו, ועמעום יש במשמעו; ובכל זאת דבר אחד אפשר לומר בנידון זה בלי שום היסוס; אפרים, לא זו בלבד שהוא מכיר יפה את המקום, אלא מחבב הוא אותו מאוד, ומנהגו בעבר הלא רחוק לסור אליו לעתים קרובות ביחד עם חבריו העליזים. והמקום דרכו להסביר לו פנים, ללטף ולטפח אותו, לזמן לו ולחבריו הנאות חושניות של מאכל ומשקה, אף להנעים להם את טיולם במיני גירויים ארוטיים קלים ומשעשעים. המקום אשר אליו בא עכשיו אפרים, לאחר "שנות נדודים אחדות", קרוב, אפוא, אל לבו, ודומה, מעשה זה שעשה, שסר בטיולו ובא אל "הגנים", מעשה טבעי הוא.

אלא שלאמיתו של דבר, אפרים כלל אינו הולך אל הגנים. סירתו היא שהולכת שמה, היא שמוליכה אותו אל "כיכר הבר". הוא עצמו הניח לה לנוע אל "אשר יישאנה הזרם" (עמ' 344), וזאת בשל הרגשה פיזית אחת, שכל גיבורי סיפורי הגדולים של גנסין יודעים אותה. כוונתי להרגשת הלאות המעיקה והמחבלת בכוחות החיים של הגיבורים כולם,<sup>14</sup> ואפרים,

14. בעניין זה דן ספרי באמצע: קריאה בשני סיפורים של אורי ניסן גנסין, הוצאת ספרים על שם י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2000, עמ' 44-58.

גם הוא חש בה בטיולו. וכשלאותו מדכאה "לגמרי" את רוחו, ולא נותר בו כוח להשיט את סירתו, הוא מניח לה לנוע אל "אשר יישאנה הזרם". מכאן אולי אפשר ללמוד שלא בדיוק במתכוון הלך אפרים אל המקום שהגיע אליו; אבל מאידך גיסא אפשר לשער, שלא היה במעשהו זה משום סיכון רב. בין כך ובין כך מוצא את עצמו אפרים באותה כיכר פורחת, ונראה שנוח לו ורצוי לו, משום מה, לספר באופן זה את סיפורו, לומר שהגיע אל הגנים סתם ככה, באקראי ובלא שום כוונה.

מפני מה? הדברים אינם נהירים די צורכם.<sup>15</sup> אפשר לומר, וכבר אמרו חכמים, במקום שיש טשטוש, שם יש גם כיסוי, מרצון או שלא מרצון. ודומה משהו מעין זה מתחיל לבצבץ במין השורות, וגילוי ביחסו המוזר של אפרים אל המקום אשר אליו הוא בא. כבר אמרתי, גילוי של יחס זה בגלגוליו השונים זהו בעצם, במובן היותר רחב, כל סיפורו של "בגנים". בירור העניין בכללותו יבוא רק בסופו של הסיפור. אלא שכבר כאן ראוי להתחיל בבירורו, הואיל וכבר כאן, בהקדמה השנייה של "בגנים", מתגלה משהו מטבעו. כך מתברר שמקום זה של גנים ופרחים אינו סתם מקום של בילוי מהנה ומשעשע, אלא גם מקום של מולדת הוא לאפרים. הנחל, לדידו, אינו רק "נחל חביב ונהיר", אלא גם "נחל מולדת[ו]", "הקרוב ללב[ו]", "קרוב כל כך עד שהוא רואה את עצמו "כילד טיפוחיו". (עמ' 346)

יש משהו אינטימי מאוד ביחסו של אפרים אל המקום, איזו היכרות פנימית שאינה ניזונה רק מן הראייה, רק ממראיתם של דברים שעל פני השטח, אלא יונקת מקרבה עמוקה יותר, דוגמת זו שביחסו של אב לבנו הקטן, שהוא מגדלו ומטפחו באהבה רבה. בשל קרבה רגשית זו מיטיב כל כך אפרים (כפי שילך ויסתבר להלן) להכיר את דרכי המקום בגילוייהם המיוחדים; מיטיב הוא, למשל, להכיר את נוהגה המופלא של הדממה שבגנים ואת ריחו המוזר של פרח הפרג האדום. אלא שלמרות כל זאת, למרות הקרבה וההיכרות האינטימית, חש עכשיו אפרים בזרותו של המקום, בטשטוש שבמראהו; "בתחילה", הוא אומר, "נדמתי לי אותה סביבה שאצלי מוזרה קצת", ו"הנחל החביב ניטשטשו פניו".

מנין באה הזרות אל נופי מולדת מוכרים ואהובים? הדבר נראה תמוה אפילו בעיני אפרים עצמו, שכן מוצא הוא לנחוץ להסביר את פשר התופעה המשונה. "שנות נדודים אחדות", הוא אומר בזהירות ובלשון הכללה סתמית, "יש אשר תמחינה מלבו של אדם אפילו דברים הרבה יותר חשובים לו משכמות אלו" (שם). ובכן אותן "שנות נדודים אחדות" הן ש"הספיקו וגרמו" "טשטוש כל שהוא" לאותו "נחל חביב", הן שעמעמו זכרם של נופי מולדת חביבים. אפשר. הזמן הלוא רב-מג כול יכול הוא, והשכחה, דרכיה שונות ומשונות. אף על פי כן התמיהה עומדת בעינה. וכי אפשר ש"שנות נדודים אחדות" – שתיים, שלוש, אפילו ארבע וחמש

15. נראה לי שעדי צמח אינו מסייע בהבהרת הדברים, כשהוא משווה את הליכתו של אפרים בסירה "הנישאת ברום" לסיפורו של "הנוסע שספינתו נטרפה בים, והוא מגיע, שלא בטובתו, למקומות מוזרים ורחוקים" (קריאה תמה, עמ' 112). שני הסיפורים, סיפורו של אפרים וסיפורו של הנוסע, יותר משהם דומים זה לזה – שונים הם זה מזה; שהרי אפרים, הוא עצמו ביוזמתו שלו, מניח את סירתו "לאשר יישאנה הזרם", ואילו ספינתו של הנוסע, גלי הים טורפים מסילתה. ההבדל בין שני המצבים הוא יותר מ"אריאציה". זאת ועוד. אפרים אינו מגיע "למקומות מוזרים ורחוקים", "מקומות אשר אותם לא ראה מעודו", כמו אלה שהנוסע מגיע אליהם. אפרים מגיע למחוז מולדתו, הקרוב וחביב והמוכר לו יפה. אמנם הוא חש בו עכשיו איזו זרות, אלא שזרות זו אינה דומה כלל לזרותם של המקומות שהספן מגיע אליהם. זוהי זרות שמקורה אחר. היא טבועה באפרים עצמו, בנפשו שלו ובהלך רוחו, ולא במקום שמחוץ לו. נראה לי שהבדלים חשובים אלה מיטשטשים בהשוואתו של צמח, והרבה לא נותר בה.

שנים – די בהן כדי להרחיק מן הלב זכר נופי ילדות אהובים? אולי, אני מתחילה להרהר בלבי, אולי זכר אותם יחסי קרבה אינטימית בין הבחור והמקום, אולי דווקא הוא מטשטש, משום מה, את מראה הדברים? אולי בשל כך נמצא אפרים גם הולך אל הגנים, גם כאילו נרתע מפני עצם הליכתו אליהם?

אכן יש משהו לא נהיר בתיאור שמתאר אפרים את הליכתו אל "הגנים". המקום זר ומטושטש בעיניו, אבל עם זאת הוא יודע ומכיר יפה את טבעו. הוא יודע, למשל, ש"דממת הבוקר שבשדה" רחוקה מלהיות דממה שלווה וסבילה; שכן חבוי בה כוח אגרסיבי גדול, והיא באה ו"כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו" (עמ' 346). אמירה זו, גם היא מוזרה במקצת. ואני תוהה ושואלת: אפרים זה, ששכח את מראה "הנחל החביב", שטיפח וגידל אותו, כיצד שמר בזיכרונו את דרכה המשוונה של "הדממה שבשדה"? ובכלל, מה ל"שלווה ירוקה", מה לדממת בוקר ולמעשה תוקפנות וכיבוש? מה לנופי שדות וגנים ו"לבשר האדם"? כיצד צץ פתאום והגיע לכאן עניין זה של אדם ובשרו?

אלא שידיעתו של אפרים את טבע המקום עמוקה עוד יותר; נהירים לו אפילו הקשרים המיוחדים שבין התופעות שבטבע. יודע הוא, למשל, שכוחה הכובש של הדממה אינו כוחה שלה עצמה, אלא מקורו בהתחברותה אל כוח רב עצמה שבטבע, כוח תרמי כביר, כוחו של "חום היום הלוהט". רק כשבא "חום היום הלוהט" ומתחבר אל "דממת הבוקר", רק אז נולדת בטבע אנרגיה עצומה, והיא זו ש"כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו". נראה, אפוא, שאפרים מכיר וזוכר יפה את טבעו של המקום, על אף "הטשטוש" שנתנו בו "שנות נדודים אחדות". והעניין באמת תמוה. אפשר רק לומר, שבתמונת עולמו נתפס מקום חמד זה שבמחוז מולדתו גם כמקום של סכנה; מקום שמצויים בו כוחות אלימים, הכובשים את בשרו של אדם.

אבל מנין לו לאפרים ידיעות אלה על כבשונו של עולם? מניין לו, למשל, שהחום הלוהט שבטבע, דרכו לכבוש בשרו של אדם דווקא כשהוא מתחבר אל "דממת הבוקר"? נראה שמבשרו חזה. שהרי אי אפשר להתוודע מקרוב אל תופעת כיבוש בשר מעין זו מפי השמועה או בדרך הראייה, שחיצוניות הן ונטולות מגע ישיר וממשי עם ההוויה עצמה. לא ניתן לעמוד על עצמת חומו של הטבע ביחס לבשרו של אדם אלא בדרך אחת ויחידה – דרך ההתנסות שמתנסה אדם בבשרו שלו. שהרי אחד חווה חום קיץ לווהט ככוח כובש בשרו, ואחד חש בו כוח מטהר את גופו ונפשו. אפרים, מכל מקום, קרוב לוודאי שחווה פעם בגופו חוויה מעין זו, והוא מעלה זכרה בסיפורו בלבוש של אמת כללית, מעין חוק טבע קיים ועומד לעצמו. ואנו עוד ניתקל בה בדממה זו שבשדה ובחום היום הלוהט בהמשך סיפורו של אפרים.

## ברק ב: "באחד המורדים אשר לגנים הללו"

### "שנת' התרופה"

הסיפור גופו פותח בהצגת מאורע שאירע, מאורע של פגישה; פגישה בין שניים, פגישה מתמשכת בין אפרים, המספר בלשון אני את דבר אירועה של הפגישה, ובין אחד ארכיחוטם, מכרו משכבר הימים. בחלל הכיכר עוד מהדהדים אותם שני מוטיבים שנזרקו במפתיע אל "בינות הגנים" – מוטיב הבשר ומוטיב הכיבוש. ולקול צלילים צורמים אלה, נפגשים שני המכרים באקראי, ודמות דיוקנם מצטיירת לפנינו בבהירות של ניגוד חד. שני הפכים ניצבים כאן זה לעומת זה. האחד, אפרים הטייל, נלאה מאוד ומדוכא בלאותו, ורפיון יש בכל התנהגותו. ואילו ארכיחוטם מוצק ונוקשה בגופו, עומד איתן בשתי רגליו על הקרקע, טורח ועוסק בעיסוקיו. אלא שעד מהרה מסתבר שהמצב אינו ברור כלל. הסיפור כמו נוטה להיות סיפור פשוט, אבל מספרו מתקשה, משום מה, לספרו בדרך פשוטה וישרה. אפרים, כמו בעל כורחו, עומד ומטשטש משהו בדברו.

הנה, למשל, לאותו הגדולה של הבחור. לכאורה, צריכה הייתה לאות זו להניח לו לשקוע בשינה ולהחליף כוח; אבל אפרים בסירתו ישן "שינה טרופה". נראה שמהו מציק לו ואינו מרפה ממנו אפילו בשנתו. מה טורד מנוחתו? אפרים סותם ואינו מפרש. אולי אינו יודע בדיוק, אולי יודע ואינו רוצה, או אינו יכול לומר. בין כך ובין כך נראה שמהו נגרע מדבריו. הוא עצמו מודה בכך; מצביע על איזה ליקוי, על איזה חסר בדרך תיאור הדברים. משהו, הוא אומר, נמחק מזיכרונו. השכחה, הוא אומר, הטילה "טשטוש כל שהוא" באותו "נחל חביב", מחקה לגמרי את זכר "קופית [ה]זכוכית" המעטרת את ארמון הדוכס שבקרבת מקום. האם שכחה זו היא שמטרידה מנוחתו, שכחה זו שהשמיטה מזיכרונו את "הנחל החביב" ואת קופית הזכוכית שבראש הארמון? או אולי דווקא הזכירה היא זו שמציקה לו? סיפורו, כאמור, לוקה בחסר ודברו מוזר. אפרים כמו מדלג על משהו בסיפורו ואינו מספרו.

ואני שבה אל שאלתי – מה מציק לאפרים בטיולו? "קופית הזכוכית הנוצצת", שאפרים כל כך התפלא על שנשמטה מזיכרונו, היא זו שמסייעת עמי. שכן מראה שלה מעורר באפרים את זיכרונו הספונטני, זה שפרוסט מכנהו בשם "זיכרון שלא מרצון". והוא מוליך אותו אל ארמון הדוכס ואל הדוכס ואל הגנים והאילנות השייכים לדוכס, ולבסוף גם אל ארכיחוטם, שהוא אריסו של הדוכס "מימים ימימה" (עמ' 348).

עכשיו, כמדומה, יצא המרצע מן השק. והוא קרוי בשם ארכיחוטם. ארכיחוטם זה, שמשמעות שמו מדברת בעד עצמה, נראה שהוא חשוב לאפרים מאיזו בחינה שהיא. זאת אני למדה מאירוע קטן שמתרחש מיד לאחר אזכור שמו. כשעולה זכרו של ארכיחוטם לפני אפרים, פולט פיו

משפט מוזר. "שכחתי", הוא אומר, "שכחתי – ושלוותי התחילה נטרדת במקצת" (עמ' 348). מה שכח אפרים? מכל מקום אין ספק ששכחה זו, ונכון יותר לומר זכירה זו, קשורה כולה בארכיחוטם. נראה שאפשר לומר, ארכיחוטם, או ביתר דיוק זכרו של ארכיחוטם, מעסיק משום מה את אפרים ומטריד שלוותו. איני יודעת מה יש בו שכחה הוא טורף מנוחתו של הבחור הנלאה, אבל מחשבה הססנית כמו מתגנבת ולוחשת לי: אפשר מאוד שמבוקשו של הצעיר המשייט בסירה אינו רק שיט שליו על פני "נחל חביב" שבמחוז המולדת; אולי הוא מבקש, במתכוון או שלא במתכוון, עוד איזה משהו שאינו "חביב", ונגיעה יש לו בארכיחוטם זה שזכר בו.

מחשבתי זו עדיין היא בגדר השערה בלבד; סימוכין של ממש אין לה בכתוב. אף על פי כן הכתוב עצמו הוא שהולך אותי אליה, ונראה לי שיש דברים בגו. אלא שאפרים אינו מסייע עמי. לא זו בלבד שאינו טורח להבהיר דברו, אלא עומד הוא וקוטעו. אבל אני מוצאת במפתיע חיזוק לדבריי במקום אחר. שכן לעומת אי הוודאות שבהשערתי, בולט בכתוב במלוא ודאותו עניין אחר – הימצאותו של אפרים, בעת שהוא נזכר בארכיחוטם, בקרבת "צריפו הדל". והנה, בשעה שאפרים נמצא סמוך לביתו של מכרו הוותיק, בשעה שזיכרוננו זוכר את "אותו יהודי אדום וגס", ושלוותו נטרדת משום מה, באותה שעה עצמה מתחילה להתרחש הפגישה הדרמטית בין שני גיבורי הסיפור. וכאן מתגלה שוב משהו תמוה.

### "חמונה אחת שאינה מוזרה לי לגמרי"

הפגישה בין אפרים וארכיחוטם כמוה כספאקטאקל, כהצגה על במה, כתמונה על גבי מסך קולנועי; היא מתגלה לפתע לנגד עיני אפרים, ובכל תיאורה שולט היסוד החזותי, כשם שהוא שולט בסיפור כולו; הפגישה כולה מראית עין, תולדה של חוש הראייה. רק בתחילתה, רגע קט לפני עצם התרחשותה, נשמע קול בחלל הגנים, "קול דליים ריקים"; ולמשמע הקול פונה אפרים לאחוריו, ועיניו מבחינות במקום שלא הבחין בו עד עתה, ועכשיו הוא מקפיד לתאר מראהו. מקום זה הוא כיכר,

כיכר אחת פנויה וקטנה של חול, שהיתה מונחת לא רחוקה ממני. שם היו רשתות פרושות ותלויות בכלונסאות זקופים וקבוצה אחת של סירות [...] היתה קשורה יחד ליתר מנומרת, שהייתה בולטת ויוצאת משפת הנחל. (עמ' 348)<sup>16</sup>

16. אפשר לראות, כמו עדי צמח, סמל פאלי ב"כלונסאות הזקופים" וב"יתד [ה]מנומרת, שהייתה בולטת ויוצאת משפת הנחל." גם בארובה הגבוהה הבולטת וב"קופית הזכוכית הנוצצת" ניתן לראות סמלים מיניים מובהקים.

מקום זה, חשוב להדגיש ולומר, הוא "כיכר", כלומר ארץ "מישור". הוא גם מקום של ציביליזציה; כיכר משתרעת אצל נחל, ופזורים בה כלי עבודה של בני אדם עמלים. ויש לזכור, כל מה שעתידי להתחולל בסיפור עד לסופו, יתחולל בארץ מישור זו. רק סמוך מאוד לסיומו ישנה הגיבור מקומו, ועם שינוי המקום ישתנה גם כל מהלכה של העלילה. אבל אל לי להקדים את

המאוחר; מוטב שאשוב אל אפרים ואל קול הדליים העולה באוזניו. ובכן, למשמע קול חריקת דליים נפנה הבחור לאחוריו, ועיניו רואות איזו תמונה נעה ומופיעה ואובדת, אובדת ומופיעה בין עלי השיחים,

שם, מבינות לגנים, במסילה הצרה, המתפתלת אחורי שורת הלכנות הכפופות והלוהטות, נפרדה פתאום והייתה מרפרפת לנגדי ואובדת בטרפים הרחבים ונראית שוב ומתקרבת יותר ויותר אלי תמונה אחת שאינה מוזרה לי לגמרי. (שם)

אפרים רואה לנגד עיניו מראה תמונה נעה, תמונה מעין זו שהקולנוע מיטיב להציג; מראה של משהו מעורפל, שהוא הולך וקרב, הולך ומתבהר ככל שהוא קרב והולך. אפרים רואה מראה "תמונה" לנגד עיניו, ותמונה זו "אינה מוזרה [ו] לגמרי." כלומר היא מוזרה, אבל גם קצת לא מוזרה, גם קצת מוכרת. מה בדיוק לא מוזר בעיניו במראה התמונה? זאת איננו יודעים. אפרים אינו מפרט. אבל כשהדמות מתקרבת אליו יותר, מיד הוא רואה שהיא "שייכת ליהודי אחד מגודל וצהוב", אבל עדיין אינו מכירו ואינו מזהה פרצופו. הוא רואה אותו ניצב בקרבתו, רואה ומתאר פרטי מראהו, מבחין, למשל, "בהבל הפה" שעל פניו, בצורת פיו, ב"בליטת מצחו", כלומר מיטיב הוא לראות את פרטי התווים שבמראהו, ואף על פי כן אינו עומד על זהותו. הוא מצייר דיוקן שלם שלו, רואה אותו

שלא היה לבוש אלא מכנסיו הנוצצים לברכיו ואת מגפיו הגבוהים לרגליו ומתחת לקרטוז הצר והמזוהם שלראשו היה בולט ומצהיב מצח צר וקשה. פניו של אותו יהודי משונה, שכל רושם ורושם שבהם היה בולט והיה תופס מקום מיוחד בסביבתו, היו שזופים משמש ומוזהמים מחמת הבל שלא נסתפג והיו צבים במקצת מחמת שינה, ושפתיו – אלו שימשו בהם בליטה מיוחדת לגמרי, בליטה, שהייתה יוצאה ומאדימה רוויות מבינות לזקנו ושפמו הצהובים שהקיפוח. (עמ' 350)

אפרים רואה את כל התווים האלה במראה הדמות, ואף על פי כן אינו מכיר ואינו מזהה את "היהודי" עם הבליטה "המאדימה". אכן יש משהו תמוה באי הכרה זו, והתמיהה גדולה שבעתיים, כשזוכרים שבעת שנקרה היהודי על דרכו, היה הוא עצמו מעלה אותו בזיכרונו ומתאר מראהו ואופיו. איך אפשר שאינו מכיר את פניו כשהוא רואה אותו במו עיניו ניצב לפניו? איך אפשר שהוא אינו מכיר עכשיו את פני "מכרו משכבר"? הדבר אכן מוזר, ודאי מעיד הוא על משהו משונה ביחסו של אפרים אל מיועדו הוותיק. מכל מקום, נראה שאינו שש להודות שהוא מכיר את אותו יהודי "מגודל". דומה כאילו משהו ביהודי "הגס" מעורר חששו או רתיעתו. כאמור, אפרים המספר, כאילו מתקשה לספר את מלוא סיפורו. ומשמעם של הדברים מתערפל והולך.

## "הבטה ישרה וחודרת"

הדברים המתרחשים בסיפור של אפרים אכן תמוהים ועמומים, וכמוהם עמום ותמוה גם מה שעתיד להתרחש בו. שני מכרים ותיקים מוצאים את עצמם לפתע ניצבים זה בפני זה, אפרים הנלאה מזה ואחד "יהודי מגודל וצהוב" מזה; אפרים גרוי המוח וחסר המנוחה, שיצא לשיט בסירתו על פני נחל מולדתו עם שובו הביתה לאחר "שנות נדודים אחדות", ויהודי אחד מגדל בולבוסים, שופע כוח וגסות ובריאות הגוף. פגישתם, לא זו בלבד שאינה פגישה חביבה של מכרים ותיקים, אלא מין היתקלות היא; היתקלות של שני אנשים מעט זרים וחשדנים, אולי אפילו חוששים קצת איש מפני חברו. מכל מקום עד מהרה הם מתייצבים זה כנגד זה, מוכנים ומזומנים להתניע את גלגלי העלילה. והעלילה אכן נעה זעה ומפליגה לדרכה.

מה שמתחולל בין השניים מעתה ועד סמוך לפרקו האחרון של "בגנים" הוא עימות; עימות של כוחות, התנגשות של דחפים ורצונות שונים, התמודדות סמויה של שני בעלי עניין. עימות זה לובש במרוצת הסיפור צורה של סדרת מהפכים במצבם של שני הגיבורים, חילופי עמדות (repositioning) ביחסי הכוחות שביניהם; חילופי מצבים אלה מתגלים לעינינו, כמו בשלושה "גלים", אפשר לומר בלשונו של פרויד, וגל ראשון שבהם כבר הוא עולה בתחילתה של הפגישה בין הבחור הנלאה והאיכר החסון. עיקר העניין כאן – קביעת שיעור כוחו ודרגת מעמדו של כל אחד ביחסו אל חברו. ונראה שעל נקלה אפשר לנחש ידו של מי תהיה על העליונה בעימות זה.

ראשון המגיבים בתחילתה של ההיתקלות הוא אותו יהודי חסון, שמגפיים גבוהים לרגליו ו"קרטוז" צר ומזוהם לראשו. מיד עם הופעת הזר בגבולו הוא עומד ועושה שני מעשים: מפגין בהתנהגותו מידה רבה של ביטחון ושאלנות אדישה; "מוריד במתינות את המוטים משכמו" (עמ' 350), כלומר, מתנהג בשקט, כמו מתעלם מן הדמות שצצה פתאום בקרבתו; אבל באותה עת עצמה הוא עושה גם מעשה הפוך. לא זו בלבד שהוא מבחין בזר, אלא נועץ הוא בו מבט נוקב, מביט בו "הבטה ישרה וחודרת" (שם), כמו משדרת לעברו אות ברור: ראה, היא אומרת, ראה ואל תטעה, אני כאן אדון בממלכתי. תגובתו זו של היהודי המגודל נהירה וברורה. המוזר והמשונה מצוי, כרגיל, בצדו של החלש והמדוכא, בתגובתו של אפרים למבט אדנותי חודר זה שננעץ בו. תגובתו קיצונית ומשונה מאוד במידת קיצוניותה. כולה ריגוש גופני עז ועילפון החושים.

הייתה הרגשתי הראשונה והיחידה שהרגשתי בי זו, שדמי מתחיל רוחש וחושי בי ניתקים. (שם)

טלטלה גדולה באה על גופו של אפרים. האם מראהו של היהודי, חוסן גופו

העירום למחצה והבליטה האדומה שבפניו – קווים אלה שהתבלטו בתיאור שתיארו אפרים – האם הם שמזעזעים הווייתו? או אולי המבט שננעץ בו הוא שחובט בגופו ובנפשו? אנו איננו יודעים מאומה. גם אפרים עצמו תוהה ואינו מבין את אשר אירע לו. "אותו דבר", הוא אומר, "היה תמוה במקצת", ו"בייחוד", הוא מוסיף ואומר, "היה לי הדבר תמוה, כשחזרתי והכרתי בו [באותו יהודי נושא דליים] את מכרי משכבר, זה שהייתי פוגש בו לא אחת ולא שתיים ומימי לא קרה לי אתו כדבר הזה" (שם).

עכשיו, כפי הנראה, בשביל להפיג זרותו של האירוע, מנסה אפרים להסביר אותו, להצביע על סיבתו. בכול, הוא אומר, אשמה הלאות. שאילולי לאותו המדכאה, לא היה אותו ריגוש משונה תוקף את גופו; הוא היה מתאזר ומרחיק אותו מעליו. כלום יש ללמוד מכאן שהזעזוע אינו טוב בעינינו? אפרים אינו אומר כך במפורש; רק לאחר שיוסיף לפרשו, יתחוויר לנו יותר הכיוון שאליו נוטה לבו.

### "אותה הדממה הכבושה"

כאמור, אפרים מנסה לברר לעצמו את טבעו של אותו "דבר תמוה". ונראה שההסבר שנקט אינו מניח את דעתו. עדיין הוא מוטרד מאוד, ועדיין הוא מוסיף להתחקות אחרי פשר התופעה, מבקש לה הסבר שיהיה הולם יותר את גודל הזעזוע שהולידה בו. והנה בשעה זו, כשרוחו תוהה ואינה יודעת את אשר עמה, מתחולל לפתע שינוי בגישתו אל מה שאירע בו. ההסבר הפיזיולוגי-פסיכולוגי, זה המברר טיבן של סיבות ותוצאותיהן, נעשה עכשיו הסבר יותר תיאורי-אימפרסיוני, מתאר את הרושם שטבע בו אותו אירוע מוזר.

עכשיו יותר משאפרים מבקש לדעת מה הסיבה שהולידה את הזעזוע בגופו, מבקש הוא לעמוד על טבעו כפי שהוא עולה בהתרשמותו. ומסתבר לו, שהוא נתפס על ידו כדבר שאין שיעור לגודלו ולרוב עצמתו, ובכוחו זה הרב הוא בא וכובש את בשרו. בשביל לצייר את התופעה במלוא ממשותה, מסיע אפרים את תיאור הדברים מן הדיבור הריאליסטי הישיר אל הדיבור הפיגורטיבי. אולי הוא חש בקוצר ידו של ההסבר הפיזיולוגי, באי יכולתו לעמוד על מלוא משמעה של התופעה, ותקוותו, שהדמיון יסייע עמו. אולי הבין אינטואיטיבית שנוח ורצוי יותר שלא להסביר את אשר אירע לו ולגופו בדרך של הסבר ריאליסטי צמוד למציאות, שמוטב לומר את דברו בדרך יותר מרמזת ופחות גלויה, שהרי יש להישמר מפני הצנזורה, צנזורה במובן היותר רחב של המושג הזה, זה הכולל גם צנזורה עצמית. אין בידי הוכחות לחיזוק סברתי זו. אפשר לי רק לציין, שהסוואתם של תיאורי גוף, ובעיקר תיאורי גוף ארוטיים, הייתה, כידוע, מקובלת על ספרות אירופה מזה מאתיים שנה ויותר, ונהוגה הייתה בעיקר במאה התשע עשרה, במה שקרוי "עידן הרומנטיזם הבורגני". על כן אפשר מאוד שגנסין ביקש, במתכוון או שלא במתכוון, לעמעם ולהסוות תיאורם של



דברים מסוימים בסיפורו, דברים חורגים בעליל מגבולות המותר בספרות של אותם הימים.

אבל כיצד מסויים? איך מחפים ומסתירים? בעזרת עטיפות שונות שעוטפים בהן את אותם עניינים חריגים ומפוקפקים. ועטיפה אחת שגורה ומקובלת, הלא היא, כידוע, מעטפת תיאורי נוף למיניהם. זו הייתה משמשת מסווה נוח ויעיל לכיסוי תיאורים מוקצים ואסורים. נופי טבע שלווים או סוערים, נופים פסטורליים של אביב פורח, נופי קיץ של שמש לוהטת ונופים קודרים של צינת חורף, כל אלה המראות השגורים, הנתונים בדפוסי תרבות ידועים ומוסכמים, מרגיעים את הנפש, בשל עצם היותם ידועים ומקובלים. כל אלה נוחים לשמש תחליף יעיל לתיאור ריאליסטי של ריגושי הגוף. הטבע, אומרים דפוסים אלה, הטבע בפריחת אביב שלו, כמוהו כאהבת נעורים שופעת חיות; הטבע הוא לשד זורע ופרייה, כמוהו כתאוות בשרים עזה. אפשר, אפוא, לתאר תיאורי גוף בעייתיים כאירועים שבטבע, והקורא, חזקה עליו שיבין את כוונת הדברים. נראה לי שזוהי במידה רבה דרכו של גנסין ב"בגנים". העניין ילך ויתברר בהמשך דבריי. ואילו כאן ברצוני להדגיש שוב את חשיבותם הרבה של המקום והטבע בסיפורו של אפרים גם מבחינה זו.

ובכן כבר עכשיו, לאחר התרחשותו של אותו זעזוע תמוה, שולח אפרים את ידו אל עטיפת הטבע ועוטף בה את עיקר עניינו; ועיקר עניינו הלא הוא, הוא, כאמור, גופו שלו השוקק בתשוקתו. וכך הוא מתאר את אשר התחולל בו

היה הדבר דומה [הדבר התמוה שאירע בו] שלא איזה אדם, אמת מגושם למדי ולמדי משונה, אני רואה לפני, [בשעה שהתרחש בו אותו "דבר" תמוה] אלא שאותה הדממה הכבושה היא זו, אותה הדממה הרוחשת שבשדה, שלבשה בשר וניגשה אלי, כשהיא נושמת בגבורתה הכובשת, וזוהי שהביאה אל אפי גם את נשימתו המסואבה של אותו הפרג האדום, הפורח פה למככר, אותה הנשימה המחניקה, שלכאורה אין בה משום ריח כלל ושיש בה בכל זאת משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד שב"תאוה נהיה". שראשי סחרחר ואיני רואה לפני כלום מלבד אותה בליטה רויה, שבפניו של זה, זו הייתה מאדימה כאילו חוצפה כלפי חמה משתחררת. (עמ' 350-352)

מה משמעונו משפט ארוך ומורכב זה? ראשית כול, יש להדגיש ולומר, שאינו משפט אמפירי, קובע במישרין עובדה שאירעה, אלא משפט מדמה; מדמה שדבר אחד שאירע (דמות אדם שהופיעה), כאילו לא אירע; ודבר שלא אירע (הדממה שלבשה בשר וניגשה אליו), כאילו בא ואירע. זאת ועוד. לשונו של המשפט אינה לשון מטפורה, אלא לשון דמיון, לשון

simile, לשון של כמו וכאילו וכביכול; אפרים אינו אומר: לא איזה אדם, אני רואה לפני, אלא "היה הדבר דומה" הוא אומר, נדמה לי הוא אומר, נדמה לי שאיני רואה לפני אדם; הוא אינו אומר שהדממה לבשה בשר וניגשה אליו, אלא "היה הדבר דומה" "שהדממה לבשה בשר וניגשה אליו". כלומר נדמה לו לאפרים שלא איזה יהודי מגודל וצהוב בא וניגש אליו, אלא נדמה לו שהדממה היא זו שלבשה בשר וניגשה אליו. עניין זה חשוב ויש להדגישו, כי המשפט משפט מפתח כבד וטעון משמעות, והמבקרים תלו בו עיקר פרשנותם.

מה רואה, אפוא, אפרים, או ביתר דיוק מה נדמה לו שהוא רואה לנגד עיניו כש"חושין" בו ניתקים ו"ראשון" עליו? יש לדייק מאוד בדברים, שכן ניסוחם בכתוב דק מן דק. ובכן, אפרים, נדמה לו שאינו רואה לפניו "איזה אדם", איזו דמות של "יהודי" "לבוש מכנסים נוצצים" "ולברכיו מגפיים גבוהים". דמות זו שראה לפני רגע קט נמחקה משדה ראייתו; עכשיו נדמה לו שהוא רואה רק מסה ענקית של בשר, שגודלה כגודל הדממה שבשדה, וכמוה גם היא נטולת גבולות. לא בשר בדמות אדם רואה לפניו עכשיו אפרים, אלא סתם בשר, גוש בשר ענקי, נטול צורה ומדיף ריח מסואב של פרג, שריחו כריח משגל; ובתוך גוש אמורפי מסואב זה של בשר יוצא ומתבלט לנגד עיניו רק דבר אחד – איזה כתם אדום, איזו "בליטה רויה", בליטה "מאדימה" ו"חצופה"; אפשר לומר על סמך מה שיסופר להלן, שהבליטה כמוה כאיבר מין גדול של אישה.<sup>17</sup> והנה גוש ענקי זה של בשר הוא שניגש אליו עכשיו, והוא שמקרב אל גופו את אותו פה "חצוף" ו"אדום", והוא שמזעזעו כל הווייתו. אפשר לומר, מראה זה של הזיה שרואה לפניו אפרים, כמוהו כציור אקספרסיוניסטי מופשט; כל כולו משטח צבע גדול של גוני ורוד ואדום כעין הבשר, ובו כתם אחד פעור, שצבעו אדום חזק, והתמונה כולה, אפשר לומר, כעין ציור של דה קונינג.

17. נראה לי שהדין עם עדי צמח, הרואה בבליטה החצופה שבפני ארכיחוטם "סמל מיני נקבי" (קריאה תמה עמ' 116), ובדין הוא חולק על דן מירון, הסבור ש"הזכרות של הוויית הטבע" "מתגלמת" "במידה מרובה" בארכיחוטם ו"בבליטה החצופה והאדומה של שפתי" (כיוון אורות עמ' 231).

מפני מה נזקק אפרים לדימוי מעין זה? כבר אמרתי, נראה שרק כך אפשר לו לתאר את אותו אירוע תמוה שאירע בגופו. שכן עצמת פגיעתו רבה כל כך, שאי אפשר להעלות על הדעת שסתם אדם, אפילו אדם "מגושם למדי ולמדי משונה" כאותו "יהודי צהוב", עשוי להולידו; נדמה שרק הטבע עצמו, רק אחד מאיתני הטבע, יכול לחוללו.

זוהי אפוא התמונה שאפרים מראה לראותה. אבל מהו המעשה התמוה שהדממה כאילו עושה בו? המעשה, מסתבר, הוא מעשה סרסרות שיש עמו גירוי ארוטי חזק; הדממה באה ומסרסרת בין אפרים ובין הטבע המגרה את תאוותו. שהרי היא זו שמביאה אל אפרו ריחות משגל שבטבע, את נשימתו המסואבה של הפרג האדום הפורח פה למכביר, אותה הנשימה המחניקה, שלכאורה אין בה משום ריח כלל, ושיש בה בכל זאת משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד 'שבתאוה נהיה'.

נשימה מחניקה זו של הפרג האדום, גם היא משונה במקצת; "לכאורה אין בה משום ריח כלל", ובכל זאת היא נושאת עמה ריח טורד של משגל. מה מבקש לומר משפט זה בניסוחו הפתלתל? אולי הוא בא להדגיש את הייחוד שבמצבו של אפרים; אולי ברצונו לרמוז ולומר, סתם בני אדם אינם משגיחים כלל בריחו המיוחד של הפרג. רק אפרים לבדו חש בריח סקס מסואב שמפיץ הפרח; כלומר, קרוב לוודאי רמז יש כאן להתנהגותו הארוטית, שאינה כשל שאר האדם. כשבא אל אפו של אחד שכמותו ריח של פרג, מיד הוא נתקף ריגושים שונים ומשונים.

אני משתהה אצל עניינים אלה ומדקדקת בפירושם, שכן גדולה חשיבותם בעיניי הן לגבי כל מה שיבוא והן לגבי המקום המיוחד ששמור להם בדברי פרשנותם של המבקרים. שהרי משפט זה על הדממה הכובשת את הבשר, הוא שמשמש להם יתד לתלות בה את אותו פירוש פאלי-מיתי-ארכיטיפי שלהם. מירון רואה במשפט זה "הערה רבת חשיבות". כאן, הוא אומר, "מתגשמת" הפאליות "בדמות ארכיחוטם". הדמות נעשית "לפתע מסתורית, כמעט-מיתית"; "ארכיחוטם הריאלי", אומר מירון, "הפוטנציות המסתוריות שלו מתגלמות בבליטה החצופה והאדומה של שפתיו". הוא "מייצג את הדממה הגדולה, הכובשת את בשר הגיבור ואת חושיו. במידה מרובה מתגלמת בו הזכרות של הוויית הטבע החודרת לתוך הנקבות המתרשמת וקולטת של נפש הגיבור, כובשת אותה ועושה בה את מעשיה מתוך אדישות של אונס."<sup>18</sup>

18. כיוון אורות, עמ' 231.

ובדומה למירון, נאחז גם עדי צמח במשפט זה ומקים על גבו מבנה מיתי גדול ומפואר שלו. "ברור", הוא אומר, "ברור שהדממה בסיפורנו היא מין אלת פוריות ותאוה", והיא "הגיבורה האמיתית של הסיפור", "הנקבה הנצחית" שהתלבשה בדמותו של ארכיחוטם. ה"סיטואציה היא זו של גבר פסיבי, הנסחף, כשהוא שוכב, אל ממלכתה של דמות נשית מוזרה, (הדממה) המתנשמת בתאוותה מעליו."<sup>19</sup>

19. קריאה תמה, עמ' 113.

אפשר להסכים ואפשר שלא להסכים לפרשנות זו של מירון וצמח, אבל דבר אחד צריך לומר עליה – שמתעלמת היא לחלוטין משלוש מלים קטנות וכבודות משקל המתנוססות בתחילתו של המשפט ומכריזות ואומרות במפורש "היה הדבר דומה". "היה הדבר דומה שלא איזה אדם [...] אני רואה לפני אלא שאותה דממה [...] לבשה בשר" וכו'. מכאן, מ"דומה" זה נגזר אופיים ותוכנם של שאר הדברים; לפיכך נראה לי שאין לומר, כמו שאומר מירון בלשון התפעל ובדרך של קביעת עובדה לעצמה, ש"הפאליות מתגשמת בדמות ארכיחוטם" ו"במידה רבה מתגלמת בו הזכרות של הוויית הטבע", כשם שאין לומר בלשונו של עדי צמח, ש"ברור שהדממה בסיפורנו היא מין אלת פרוין ותאוה". אלא כך יש להקפיד ולומר: "היה הדבר דומה" בעיני אפרים, שהפאליות מתגלמת במידה רבה בדמותו של ארכיחוטם וכו'.

דבריי אלה אינם דקדוקי עניות טורדניים. באים הם להצביע על הבחנה חשובה ששני המבקרים אינם מקפידים בה, משום מה. כוונתי להבחנה בין לשון מטפורית ולשון של דמיות (simile). הכתוב בסיפורו של גנסין אינו מדבר במקום זה בלשון מטפורית; הוא אינו נותן מקף של חיבור וזהות בין הדממה ואלת הפריון, הוא אינו מחבר ומאחד ומבולל אותן זו בזו; הוא מקדים להן סימן של דימוי מפורש, הבא לציין, את הדמיות שביניהן; והדמיות, מעצם טבעה, כרוכים בה ביחד דמיון והבדל.

עניין זה חשוב ויש להדגישו. כשאנו אומרים א' דומה לב' – "שיניך", דרך משל, "כעדר רחלים" – אנו מצויים בתחומו של האמפירי המוכר והמקובל עלינו, זה אשר בו השיניים שיניים והרחלים רחלים, ודברנו, המדמה שיניים לרחלים, נוטה להיות ריאליסטי וכתובתו מטונימית. לעומת זה כשאנו אומרים א' הוא ב', "הדממה היא מין אלת פרוין", אנו מצויים בתחומו של משהו, שאינו דממה ואינו אלת פרוין, אלא כולו איזה מין יציר חדש, שונה מן המצוי והמוכר לנו, איזה משהו שבכוחו להעלות את המית. ונורתורפ פריי ראה, כידוע, בדימוי ה־simile ובדימוי המטפורה שני מיני מודלים של ספרות – ספרות ריאליסטית וספרות מיתית. עניין יש לנו כאן עם הבדל חשוב. עם זאת יש לזכור שהבדל זה אינו הבדל של סתירה בין שניים שאי אפשר להם לדור זה עם זה, אלא הבדל שבשיעור הוא, שיעור הופעתו של אחד מן השניים בתוך הכתוב. צמח ומירון רואים בסיפור כולו פן מיתי מובהק; הם אינם מסייגים תפיסתם זו בשום סייג, אינם תוהים ושואלים, אם יכול מה שהוא בגדר "נדמה" להיחשב למיתוס, אם בעיני המדמה עצמו, אם בעיני מחברו של הסיפור ואם בעיני הקורא בו.

אלא אני, שעיקר עיסוקי בפשטו של "בגנים", טוב אעשה אם אחזור עכשיו אל פגישתם של שני המכרים הוותיקים ב"כיכר הבר הפורחת".

### "התחילה תקווי צוהלח"

לאחר שנתגלה פער גדול ביחסי הכוחות שבין אפרים וארכיחוטס, מנסים השניים לתקן עמידתם זה כלפי זה, ולנהוג בנימוס המקובל. ארכיחוטס "מסביר פנים", פותח בברכת שלום לבבית כשדעתו זחוחה עליו. גם אפרים הנרפה אוסף כוחו, מחלץ עצמו מן הזעזוע שבא עליו, מודה סוף סוף שהוא מכיר יפה את זה שפגע בו כמו באקראי, ועומד ומכבד אותו "בפאפירוסה", במעין מחווה של גדלות נדיבה. ובאותה שעה, פתאום לפתע, "תקווה באה ללב[ו]" (עמ' 352), תקווה משונה במקצת. מה לתקווה, ולא לסתם תקווה אלא ל"תקווה צוהלח", וללבו העייף והמדוכא של אפרים? מנין באה לפתע תקווה אל לב מדוכדך זה? לאן נשואות עיניה? מה מבוקשה? קשה להשיב על כך תשובה שלמה וברורה. גם כאן, כמו במקומות אחרים, הנוגעים ליחסי אפרים וארכיחוטס, יש איזה טשטוש בדברים. תקווה זו, שנעורה באפרים, רק דבר ודאי אחד אפשר לומר עליה – שקשורה היא בארכיחוטס המסביר לו עכשיו פנים. אבל מה מבוקשה של תקווה צוהלח

זו? למה בדיוק היא מייחלת? קרוב לוודאי שהיא מצפה שהיהודי המגושם ימלא עתה, כשדעתו טובה עליו, איזה מאווים כמוסים, שלא חדלו, כפי הנראה, להטריד את אפרים בכל שעות טיולו. יתר על כן, דומה רשאי הוא לטפח תקווה זו בלבד, הואיל וכך נוהג היה אותו יהודי בו ובחבריו. אולי אפשר אפילו להעז ולומר, לשם כך, לשם סיפוק איזה מאווים כמוסים בא הטייל הבודד אל "בינות הגנים" ופרחי הפרג האדומים. אולי.

20. בעניין זה קרובה דעתי לדעתו של עדי צמח, הרואה בהעלאת הזיכרונות האלה "ניסיון הרגעה", "ניסיון היסטורי של אדם להרגיע את עצמו ולשכנע את עצמו 'שהכול בסדר'" (קריאה תמה, עמ' 119). אפרים אכן מבקש להרגיע את עצמו; אלא שנראה לי שלטונו של צמח קיצוני מדי. אפרים אינו היסטרי, והעלאתו זו של זיכרונות אינה מפעילת היסטריה, אלא דרך של התנתקות מדיבור בלשון אני באירועי גוף אינטימיים ביותר, שלא קל ולא נוח לדבר בהם בלשון אני. לעומת זאת רואה מירון בזיכרונות אלה "מעין סקירה כללית של תולדות האיש ארכיחוטם [...] מנקודת מוצא של עליונות ובנוסף סאטירי קליל, שנעלמה ממנו לחלוטין הרגשה של הקטע הקודם" (כיוון אורות, עמ' 232). ועוד אומר מירון, שהיחסים בין אפרים וארכיחוטם נקבעים "על-פי טופס, שבו ממלא ארכיחוטם תפקיד נחות ביותר לעומת התפקיד המוגבה והעדיף של הגיבור. זה האחרון היה שייך, ללא ספק, לאריסטוקרטיה של העיירה" ושיחתו עם ארכיחוטם "היישובניק" "בלולז אינטימי" (שם, עמ' 233). אבל האם עיקר העניין כאן אותם יחסים היררכיים חיצוניים, הקובעים מעמדם של הגיבורים בחברה: היחסים שביניהם, כלום אין הם נקבעים על פי מידת כוחם הוויטלי מאוויי גופם הכמוסים? ואלה, כלום יש קשר כלשהו ביניהם ובין מיקומם של השניים בסולם המעמדות החברתי החיצוני? יחסיהם האלמנטריים אינם נוגעים כלל לאותו "טופס" חברתי, לאותם יחסים היררכיים-מעמדיים שמירון מדבר בהם.

מכל מקום, עכשיו, כשאפרים וארכיחוטם מודים סוף סוף שהם מכירים זה את זה, ורוח טובה מפגינה מתיחות חשדנית שעמדה ביניהם, עכשיו דומה באה שעתו של הגיבור, שתקווה נייערה בלבד, להיפתח מעט יותר. אלא שאפרים עודו חושש ומהסס; הוא אינו מוסיף, משום מה, לדבר בתקוותו, אלא עומד וקוטע את רצף סיפורו בלשון אני, ומעלה זיכרונות כלליים בלשון אנחנו כללית, פומבית, לא מביכה ולא מסוכנת, נוחה לשימוש בשל ניטרליותה הלא מחייבת. אפרים אינו ממשיך לספר את סיפורו האישי, האינטימי, הנוגע בגופו השוקק, אלא מאריך בסיפורם הידוע של ארכיחוטם וחבורת הצעירים הצוהלים, שהיו רגילים לבקר בצריפו. דבריו אלה מעלים זיכרונות סינתטיים, פומביים, מובאים באנלפסה גדולה, המשתרעת על פני יותר משני עמודים, ומתארת את דמותו הציבורית של ארכיחוטם, "שהיה מספיק יום יום אל השוק של הקהילה שלנו דגים חיים ומיני ירקות מהגנים הללו שהיו לו באריסות." (עמ' 358)<sup>20</sup>

עם סיומה של האנלפסה הארוכה, הארוכה מדי, והמרבה בפרטי מידע שלא כולם דרושים לעיקרו של עניין, חוזר אפרים אל המקום אשר בו קטע את דבריו, ופותח במה שאפשר לכנותו השלב השני, או בלשונו של פרויד "הגל" השני, שביחסי אותם מכרים ותיקים.

## פרק ג: "אבל מה פירושו של אותו מבט חלוי?"

### "צ'ודאק צ'ילוב'יאק"

אפרים וארכיחוטם עודם ניצבים זה אצל זה בכיכר, אבל עכשיו פג מעט המתח, ופחתה הרגשת הזרות ביניהם. רגע של רצון טוב כמו בא ומקרבים זה אל זה, אלא שעד מהרה מתברר, שאיזה ניגוד עניינים בכל זאת שב ונותן רחקות ביחסיהם. אפרים, כל חפצו עכשיו לבוא פנימה אל תוך צריפו של ארכיחוטם, ואילו היהודי הגס, כל עניינו לא להניח לו לבוא שמה. דומה כאילו מה שמשתוקק לו אפרים נמצא חבוי אי שם בכיכר, "בינות הגנים", אולי אפילו בתוך צריפו של ארכיחוטם; אלא שבאותו צריף עצמו ובינות אותם גנים, דומה יש גם משהו שארכיחוטם מבקש להסתירו. בשל כך המצב כולו רווי מתח של ניגודים.

כלפי חוץ לובשים מאוויי הנסתרים של אפרים צורה של משאלה פשוטה. ברצונו, הוא אומר לארכיחוטם, "לסור אליו ולנוח קצת" (358); לאחר מכן מתלווה אל בקשת המנוחה גם תחושת צמא וצורך גדול לרוות צימאנו בכוס חלב. אלא שכאן כבר מתגלגל ובא הגל השני שבמעמד הפגישה, והוא מביא עמו מהפך מפתיע ביחסי הכוחות של הנפשות הפועלות. ארכיחוטם, שנתגלה עד עתה במלוא אדנותו ובכל חוסן מעמדו, כמי שהוא מביט ואינו ניבט, מי שמטיל בחברו "הבטה ישרה וחודרת" של אדון תקיף, ארכיחוטם זה, מתחולל בו עתה מהפך משונה. עמידתו האיתנה מתערערת, משום מה, למשמע בקשתו הצנועה של אפרים. מבטו אינו מביט עוד בו "בהבטה ישרה וחודרת", אלא מתחיל לנדוד ממנו והלאה, "נתלה ונשאר באופק הרחוק שלפניו", כאילו יש שם במרחבי האופק איזה דבר שמטריד מנוחתו. עכשיו ניכרים באיש בעל "המגפיים הגבוהים" סימני מבוכה ברורים; "פניו מאריכים וידיו מגרדות בפחדתו" (שם).

ואילו אפרים לעומתו, כמו מתאושש והולך. הוא מבחין מיד בשינוי שהתחולל במכרו הוותיק, ושואל את עצמו בתמיהה, "מה פירושו של אותו מבט תלוי? זה – מה הוא מחפש שם באופק הרחוק?" (שם). עכשיו, משנחלש מעמדו של המביט התקיף, מתחזק הנרפה בתקוותו, ומאוויי גופו גוברים בו. אמרתי מאוויי גופו גוברים בו, אבל לאמיתו של דבר הכתוב אינו אומר זאת, כמעט אינו אומר זאת. מנין, אפוא, אני למדה על מאוויים אלה שהם גוברים והולכים? מתיאור הטבע שהמספר מוצא לנכון להביא כאן. כי לא במישרין ובתיאור ריאליסטי מתאר אפרים את תשוקת גופו, אלא בעקיפין ובסיועו של דימוי, אותו דימוי של דממה שכבר נזקק לו. כמו בתזמון עליון של איזו יד נעלמה, או בדומה למה שמתרחש על במה של אופרה גדושת אירוועי פתע דרמטיים, מתחולל פתאום מהפך גדול בכיכר; תבערה אוחזת בנופים. "החמה", אומר אפרים, "התחילה לזהות שוב", הנחל "הוצת" "והתחיל מכה בסנוורים ומפיק הבל רותח", והגנים "נמלאו שריקה" (שם). תהליך קוסמי אדיר מתחולל ביקום, והוא זה שאוסף אל תוכו en passant גם את הטייל הנלאה שנקלע אצלו באקראי. הדממה, אומר אפרים,

אותה הדממה הגדולה והמרחשת שבלבלוב ושכצמיחה הפורייה  
שמסביב התחילה כובשת וכובשת אותי בגבורתה המדכאה  
וראשי התחיל לזהות ומיטשטש (שם).

ציור זה של טבע אחוז קדחת צמיחה הוא שמתאר בעקיפין על דרך האנלוגיה המתמשכת את מה שמתחולל בגופו של אפרים. ובאמת לאחר ציור הנופים אחוזי הלהט – די לו לאפרים בדברים אחרים בשביל לתאר את ריגוש גופו. "ראשי", הוא אומר, "התחיל לזהות ומיטשטש" ו"הרגשתי את בשרי כשהוא רותח" (עמ' 360). רותח, הוא אומר, רותח כאותו "הבל רותח" "שמפיק" הנחל.

והנה בשעה זו, כשראשו של הבחור "לוהט ומיטשטש", הוא מזמן לבוא פנימה אל ביתו של ארכיחוטם ולהתכבד בכוס חלב קר. ההזמנה, לכאורה, "נאמרה בהחלט" (עמ' 360), הווי אומר ארכיחוטם, דומה שהשיב לעצמו את חוסן מעמדו; אלא שלמעשה כוחו לא שב אליו, וחולשה ניכרת מעתה בכל התנהגותו. אמנם הוא עוד מביט "ישר" בפני אפרים, "מביט בוחנות" באורחו הלא צפוי, אבל ביטחונו העצמי מעורבב עכשיו במידה רבה של חולשה. קולו מפיל, משום מה, תחנונים בפני הבחור. "קריאתו זו האחרונה נאמרה בהחלט; אבל הייתה מצלצלת בה גם איזו תחינה משונה שהוא מפיל לפני" (שם), עד כדי כך נחלש האיש הנוקשה הזה.

מה אירע? למה מפיל עכשיו היהודי החסון את תחינתו לפני אחד בחור נלאה ומדוכא? מנין בא רפיונו? דומה משהו במצבו אינו מניח לו להתאושש ולשוב אל מעמדו האדנותי. משהו סתום תלוי באוויר; אפרים מתקשה, או אינו רוצה לספר את הדברים במלואם; או שמא טובת הסיפור עצמו היא התובעת מידה של מתח, שערפול הכתוב עשוי להולידו? ואולי כל אלה עולים כאן ביחד, כמו שהם עולים לעתים בסיפור חשוב? מכל מקום, אנו, בקריאתנו, צריכים לתת את דעתנו על החסר המטשטש את משמעות הדברים המתרחשים "בגנים".

#### "זו היושבת"

בשביל לנסות להבהיר את הדרוש הבהר, עלי לפנות עתה אל הדמות השלישית שבסיפור, אל סולי, בתו "השוטה" של ארכיחוטם. סולי היא גיבורה צדדית; הופעתה הממשית בעלילת הסיפור מעטה מאוד; גם דבריה מעטים. בעצם, במשך כל זמן העלילה היא אינה אומרת כלום מלבד קריאה אחת, שהיא קוראה וחוזרת וקוראה, וקללות גסות אחדות שהיא משמיעה ושבה ומשמיעה. אבל נוכחותה ככוח מניע, הפועל ומשפיע על שני הגברים ועל האירועים המתרחשים, נוכחותה הגלויה והסמויה רבת עוצמה ובלתי פוסקת. צריך, אפוא, להתבונן בה ובעיקר ביחסים שבינה ובין אפרים וארכיחוטם אביה.

באותה אנלפסה גדולה של אפרים, המתארת את דמותו הציבורית של ארכיחוטם, יש גם ציור של צריפו הדל. ומסתבר שצריך זה היה משמש מעין מרכז ארוטי קטן ל"צעירים הצוהלים" בני העיירה הסמוכה. כמוהו כאותו "בית יפה" שב"הצדה"; אלא שלא בדומה לביתה היפה של רוזה היפה, ביתו של ארכיחוטם כולו גסות וזוהמה. והנה אל צריך עלוב זה נמשכים לבוא אותם צעירים עליזים, ואפרים בתוכם, בשביל לפרוק מעליהם לשעה קלה עולן של מוסכמות ומיני מגבלות של מצוות עשה ולא תעשה. כאן אפשר להם לנהוג קצת בהפקרות, לדבר באין מפריע בענייני נשים ולנבל פיהם בדברי זימה; וארכיחוטם ובתו מספקים להם מיני גירויים ודגדוגים ארוטיים. "אדוני הבית" מרבה אתם בשיחה ובדברי "ליצנות מיוחדת", מספר ל"יחידי סגולה" שבהם עניינים אינטימיים שבינו

21. ב"בטרם", בניית הירק בורחת מרקה הצעירה והרעננה מפני אמה, ונופלת היישר אל בין זרועותיו של אוריאל, על "גופה רק כותנת כחולה – רהבה" ו"בשרה חם ולזוג ופורח", ו"שתי כפיה תוחכות בנהימות- צחוק נלאות את הקישוא אל פיה" (עמ' 228). וב"אצל", מגלה אפרים כלל גדול בדרך התנהגותו של אדם: "שכלבו של אדם נואל קצת יותר מדי, הרי הוא מוצא הנאה אחרת אפילו בקישואים חיים שהוא אוכל. זהו מהמפורסמות" (עמ' 386). אפרים ואותם בני עיירה צוהלים ודאי באו אל צריפו של ארכיחוטס כשלבם "נואל קצת יותר מדי", והם מוכנים מזומנים לטעום "הנאה קצת אחרת" אפילו באכילת קישואים.

22. ציון "כתפותיה" של סולי אינו סתם ציון של אחד מחלקי גופה. אצל גיבורי גבסין יש לכתף האישה משמעות מיוחדת במינה, מבורכת בקסם ארוטי, והצעירים הגבסניים מודעים לכך. חגור, גיבורו של "הצדה", מביט בהנאה "אל כתפותיה המלאות והיפות" של מאניה (עמ' 146). וב"בטרם" אוריאל בהתעלסותו, "מביט קפואות אל כתפותיה הפורחות (של מרקה) שהיו מבצצות ומוורידות משהו מתחת לבלוסתה הקלילה והיו חדרות וכאילו נמשכות בתאוה לזרחת אליו" (עמ' 239). וב"אצל", גברת אחת, שכולה גירוי וחשק, "כתפה הייתה חלקה והייתה מלאה במקצת ושוקטה, שוקטה" (עמ' 414).

לבין אשתו המנוחה, ומכבד אותם בחלב קר ובקישואים. וזאת יש לזכור: קישואים אינם סתם ירק בעולמם של גיבורי גבסין, אלא סמל ארוטי מפורש הוא.<sup>21</sup> והנה אצל הקישואים שהבחורים מתכבדים בהם, מוזכרת סולי ו"ראשה הגזוז המדובלל", שהיה "בולט תמיד באוויר" ממקום מושבה אצל התנוד (356). והצעירים מתגרים בה להנאתם, שואלים "איזו שאלה שאינה יפה", והיא פורצת בקללות והם משיבים "בצהלת צחוק", והאב בא ומאיים בשוט על בתו הסוררת, וסולי משתתקת ו"ממשיכה אלכסונית את ראשה אל כתפותיה".<sup>22</sup>

סולי וכתפותיה וראשה "המדובלל" ו"ידיה הנרפות והמזוהמות", סולי "הבת השוטה", נראה שאפרים אכן מוצא בה עניין כלשהו; והראיה – אופן התנהגותו בכניסתו אל ביתו של ארכיחוטס. מה רואות עיניו מיד עם כניסתו אל "הצריף המזוהם"? במה הן מבחינות? לא בשולחן "הגדול והגס", לא בספסלים "הארוכים והצרים", לא בתמונת "הגיניראל היחידי שבקיר". אפרים אינו רואה מה שיש בחדר. הוא מבחין מיד במה שאין בו. הוא מבחין בראש ובראשונה בהעדר, בהעדרו של "הראש המדובלל". הדבר אכן נראה מוזר אפילו בעיני אפרים עצמו. "הדבר", הוא אומר, "היה לי מוזר קצת" (עמ' 362). אבל מוזר עוד יותר החפץ שהוא מבחין בו מיד לאחר שהבחין בהעדרה של סולי. שכן משגיח הוא בשינוי מקומו של שוט, "שהיה תמיד תלוי ויורד במזוזת הבית", ועכשיו הוא מוצא אותו "תלוי במסמר שלמראשותי המיטה הרחבה שבזווית" (שם). באמת עניין גדול! שוט שינה מקומו בבית איכרים! ואני תמהה על עיניים אלה שכן הן רואות, ואני שואלת את עצמי: כלום אין אנו רשאים להסיק מכאן, ששוט זה חשיבותו רבה בסיפור המעשה, כשם שרבה בו חשיבותה של סולי? האם אפשר ללמוד מכאן שאפרים היה מבקש בטיולו איזה משהו שנגיעה כלשהי יש לו בסולי וב"כתפותיה"? אולי אפילו מכוון היה טיולו, ביודעים או שלא ביודעים, אל פגישה זו? הרהור זה שלי, דומה שהוא מוצא במידת מה את אישורו בהתנהגותו המוזרה של אפרים; שכן הבחור מזדרז להודיענו, מיד לאחר ציון העדרו של "הראש המדובלל", שהדבר "היה לי מוזר במקצת; אבל מיד שכחתי" (שם).

ציון זה של השכחה נראה לי מפוקפק מעט. אולי מעיד הוא על מבוכתו של אפרים המספר, על דאגתו, שמא הרחיק לכת בחשיפת הדברים בסיפורו, ועכשיו הוא מבקש להפחית מחשיבותם. לכן הוא מודיענו שכל כך קלים הם ומחוסרי חשיבות, שמיד הם נשמטים מזיכרונו. אלא שציון השכחה בעת התרחשותה עניין מפוקפק הוא ומעורר תמיהה. האם מודע אדם לאירוע השכחה בשעה שהוא מתחולל בו? כלום יודע הוא שהדבר שמעסיקו משתכח מיד מלבו, ממש ברגע שהוא נשמט מזיכרונו? כלום אינו נוכח לדעת שהדבר נשכח ואבד לו רק בשעה שהוא מבקש להיזכר בו, כלומר רק בשעה שהוא מבקש למצוא אותו? הערה זו של אפרים על דרך השכחה מעידה, קרוב לוודאי, על דרך סיפורו שאינה תמה כלל. ויש עוד



משהו בדרך זיכרונו של אפרים שצריך לתת עליו את הדעת – דברים שהוא זוכר אותם ודברים שהוא שוכח אותם, כלומר הסלקטיביות שבזכירתו. את "הנחל החביב", שהיה מגדלו ומטפחו במשך שנים רבות, הוא שוכח, אבל מקומו של שוט באיזה צריף מזוהם זכור לו יפה. סלקטיביות זו של זיכרונו היא שמפיצה אור על מקצת מאותם דברים תמוהים שבסיפור. ואני עוד אשוב לדון באלה.

עכשיו עליי לשוב אל אותה כוס חלב שאפרים כל כך משתוקק לה, וארכיחוטם כל כך מתקשה לספקה. ארכיחוטם "הקשה", משהו פוגע בקשיות אדנותו. "רק כוס חלב", הוא מבטיח לאורחו, "אבל לא יותר"; משמע, שכרגיל היה בצדה של כוס החלב עוד משהו, ואילו עכשיו אי אפשר לו, משום מה, לספקו; "אדוני הבית" אינו כול יכול בביתו. נראה שיש עוד איזה מוקד של כוח נסתר "מתחת להר", והוא זה שמצר צעדיו של אותו יהודי נוקשה. אפרים בעצם כבר הזכיר את קיומו, אלא שרק עתה, במקום זה בסיפור, הוא עצמו משגר פתאום אות חיים אל תוך החלל, מכריז על נוכחותו.

פתאום התחיל זוחל בדממה שמסביב וכא אלינו מאותו המורדר שאינו נראה שבגנים איזה קול משונה ושורט את הנפש – קול גס שבגבר, לכאורה, שאותו המדבר בו משתדל לרככו ולהפכו מתוק. אותו קול היה מתחטא מסואבות והיה נושק את כל מלה ומלה שהוא מוציא מהפה במיוחד:  
סוקי... מוסקי... די – די ... היכן אתה? (עמ' 360)

הקול קול חושק ומגרה, מתעלס עם עצמו, "נושק כל מלה שהוא מוציא מן הפה". מפתה וכמו מזמין למשכב בעצם מעשה אוטו־ארוטי שהוא עושה; כמוהו כחשפנית בפועלה; כי "החשפנית", אומר ז'אן בודריאר, "מיטיבה לעורר בנו תשוקה לא בשל מערומיה, אלא באמצעות לטיפות שהיא מלטפת גופה". כך גם קול זה, "הזוחל בדממה", שספק קול גבר הוא ספק קול אישה. אולי יש בו משהו אנדרוגינוסי – מחד גיסא "קול גס שבגבר" ומאידך גיסא קול רך ומתחטא כקולה של אישה. בין כך ובין כך הקול המשונה הזה קרב עתה אל שני הגברים.

שוב עולה משהו תמוה בתגובתם של השניים, משהו מגלה טפח מן התעלומה שבמצב. ארכיחוטם נחרד למשמע הקול ופניו "מלאו דם"; והוא עומד ומשגר מסר אל תוך הדממה, "נהימה רצועה" "ומטילה אימה". "שתיאלמי דום", הוא קורא ברוגזו. מלשון נהימתו אנו למדים שהקול קול אישה. קרוב לוודאי קולה של סולי, שהיא בלבד יושבת עם אביה ב"כיכר הבר". קריאתה המפתה מכוונת אפוא אל אביה. תגובתו שלו תקיפה, אלא שלאמתו של דבר תגובה מעורבת היא, תקיפה וחלושה כאחד. רציצות יש בה וגם כוח מאיים. ומעידה היא על מעמדו של היהודי "הקשה",

שאינו מוצק בקשיותו, שיש בו איזו נקודת תורפה, תלות כלשהי בבתו השוטה.

ומה על תגובתו של אפרים? בשביל לתאר את כל מה שעובר עליו עם הישמע הקול, שוב הוא הולך בדרכי עקיפים, שוב הוא נזקק למה שמחוץ לו, כדי לרמוז על מה שמתחולל בתוכו. וביתר דיוק: נזקק הוא למה ש"נדמה לו" שהוא רואה בטבע, בשביל לרמוז על מה שמתחולל בתוכו פנימה. נדמה לי, הוא אומר, "נדמה לי אז שהחמה אזרה פתאום כוח רב והנחל הרותח התחיל צוחק לי זדונות" (עמ' 360).

ובד בבד עם אירועים אלה, שנדמה לו לאפרים שהם מתרחשים בטבע, הוא מרגיש פתאום באיזו הרגשה משונה – "שזרים היו הלילה בגרוננו" ובחזהו" (עמ' 362); הווי אומר, שכוחות חיצוניים, לא מוכרים, באו ופלוש אל תוכו. נראה לי שעל סמך תיאור קודם שתיאר אירוע מעין זה, אפשר לומר שהכוונה כאן לתשוקת הגוף, שלא הוא אחראי ללידתה, אלא זרים באו בלילה ועוררו אותה, ועכשיו היא הולכת וגוברת בגופו, וצימאונו גדל, ואי אפשר לו, פשוט "אי אפשר לו" בלי כוס חלב. והוא בטוח פתאום "שכל ימיי לא הייתי חי אלא בשבילה ולשמה". ואין לו, הוא מכריז ואומר, בעולמו אלא דבר אחד בלבד – צימאון גדול לכוס חלב קר. הדברים גלויים, וכיוון שהם עולים בסמוך לקול המפתה הנשמע בחלל הגנים, הרי מותר להניח שכוס החלב ואותם זרים שפלוש בלילה אל תוכו ו"החמה שאזרה פתאום כוח רב" מחוץ לו, אפשר להניח שכל התחמושת הכבדה הזו לרמוז היא באה על תשוקת גופו שניעורה בו, ואינה באה על סיפוקה.

כך אפרים, וכך גם סולי השוטה; גם היא, תשוקת גופה מציקה לה, וקול תאוותה נשמע בגנים. אלא שקולה המפתה בא וטורף את המצב כולו.

## חלק שני

### פרק א: "בראש אותו הר"

#### "הבדידות הגמורה"

בראש ובראשונה הולך ומשתבש מאוד מעמדו של אפרים; לפתע מתגלה בו פן חדש לגמרי, והתנהגותו שוב מפתיעה באי בהירותה. הנה הוא נכנס סוף סוף אל צדיפו של ארכיחוטס, שנענה לבקשתו, וכוס החלב כבר היא בהישג ידו. ואתה מצפה שירווח לו עכשיו כשמבוקשו ניתן לו. אבל מצבו הולך ומחמיר. וסימן ברור לכך – המוטיב החדש העולה לפתע בסיפורו, שכמוהו טרם נשמע במקהלת הקולות של "בגנים; שהרי עד עתה דיבר אפרים בהרגשת הזרות שתקפה אותו והרגשת הלאות שדיכאה אותו

והתשוקה והתקווה והצמא והסחרחורת והשכחה והחושים הניתקים והבשר הרוחה, שזעזע הווייתו. ואילו עכשיו, לפתע פתאום, הוא מציין, אמנם בלשון כללית וסתמית, אבל בהדגשה יתרה ובציור פלסטי חזק ומרשים, הרגשה חדשה שעולה בו "תמיד בהבל שכזה ובדממה שכזו". הרגשה זו, הלוא היא

הרגשת הבדידות הגמורה, האוכלת את לבו של אדם, ואפילו אם כבר בא זה אתה, כביכול, לידי איזו פשרה, והרי זו מכניסה בזהירות מכאיבה את פיה הנוקב וחודר אל תחת החזה המכביד, ומתחילה מוצצת ומוצצת אותו בלי רחמים. (עמ' 364)

אפרים, כדרכו, נוהג זהירות בדבריו. אינו מדבר בו בעצמו, אינו מספר לנו שהרגשת בדידות גמורה הגיחה בו ואכלה את לבו; אלא הוא קובע עובדה כללית אחת: בתנאים מסוימים, "בהבל שכזה ובדממה שכזו", הוא קובע ואומר, "מגיחה תמיד" "הרגשת בדידות גמורה" בלבו של אדם, סתם אדם, הוא אומר. אולי לא נוח לו לדבר בגוף ראשון בבדידותו הגמורה, כשם שקשה לו לדבר במישרין בתשוקת גופו העזה. מנין לנו אפוא שהרגשת הבדידות, שציורה כללי, אכן אוכלת עתה את לבו של אפרים? הכול מסתבר מדרך תיאור המקום והנסיבות שבהם נוהגת הרגשה זו להגיח בלבו של אדם. כוונתי לאווירה השורה בצריפו של ארכיחוטם; שכן שם, בביתו המזוהם של היהודי הצהוב, מדייק ואומר אפרים

הייתה דממה והיה הכל ככוש בדממה ובהבל היה שוב מאותו הריח המשונה שהביא אתו אדוני הבית אל שפת הנחל (עמ' 362)

דממה זו וההבל הכבוש בתוכה מוכרים לנו יפה מתחילת פגישתם של שני המכרים הוותיקים. הדממה וההבל והריח המשונה, הלוא הם שתולים בתוך תוכו של מטווה הסיפור, ועמידתו של אפרים בצריפו של ארכיחוטם, כשהוא אפוף דממה מדיפה "ריח משונה" (של פרג אדום ושל משגל), אינה תמוהה כלל; אדרבא, היא מתיישבת יפה עם כל מה שסופר עד כה. השינוי ביחסים שבין אפרים והדממה הוא שמעורר תמיהה. שהרי עד עתה אחד ומויחד היה פועלה של הדממה ביחסה אל אפרים. היא הייתה באה וכובשת את בשרו; ואילו עכשיו, בצריפו של ארכיחוטם שאני, בצריפו של היהודי האדום, הדממה אינה כובשת עוד את בשרו של אפרים, אינה מסחררת ראשו ואינה מביאה עליו אבדן חושים, אלא להפך. עכשיו היא מרחיקה אותו מן המגע עם החוץ, ומקרבת אותו, משום מה, אל איזו הרגשה של התרחקות ממה שיש בחוץ, הרגשה של היפרדות והיבדלות ואפילו "בדידות גמורה".

בהבל שכזה ובדממה שכזו מגיחה תמיד אותה הרגשת הבדידות הגמורה, האוכלת את לבו של אדם.

משהו השתנה, אפוא, במצב כולו. מה אירע? מה חולל לפתע שינוי קיצוני כל כך באפרים? הדממה הכובשת אכן היא דימוי חשוב, המשרת יפה את צרכיו של המספר; אלא מאי? נראה שדימוי זה אינו ממצה את כל מה שמתחולל בתוכו של אפרים; שמלבד תשוקת גופו חבויה בו עוד הרגשה אחת, שונה, אבל לאו דווקא מנוגדת לתאוות גופו; קרוב לוודאי שהוא אינו מודע לה, אלא רק למה שמתחייב ממנה, כלומר לאותה הרגשה של "בדידות גמורה". ביסודו של המצב עדיין יש משהו סתום ולא מבורר – מקורה של "הבדידות הגמורה" "המוצצת ומוצצת" (כך שלוש פעמים מוצצת) כערפד את דם החיים. ותמיד היא מגיחה "בדממה שכזו". הרגשת הבדידות הגמורה מצויה, אפוא, כל הזמן אי שם בנפשו של אפרים, ובנסיבות מסוימות היא מוכנה ומזומנה להגיח מחביונה ולהשפיע על דרכו. יש יחסים הדוקים בין שלושה יסודות אלה שבסיפור, הדממה שבטבע, התשוקה שבגוף והרגשת "הבדידות הגמורה" שבנפש פנימה. זו האחרונה עולה מתוך הדממה, והיא מתגלה בפועלה דווקא בשעה שהתשוקה גוברת ומתעצמת בגוף. אלא שאנו עדיין איננו יודעים מנין צצה פתאום הרגשה זו של "בדידות גמורה".

כאמור, זהו החידוש הגדול במסכת הסיפור – הופעתה הפתאומית של הרגשת "הבדידות הגמורה", וגילוי הזיקה ויחסי הגומלין שבינה ובין התשוקה והדממה; שהרי עד עתה תוארה הדממה ככוח כובש בלבד, ולא צוין כלל, ולו ברמז דק, שכרוכה בה גם הרגשה של "בדידות גמורה". מפני מה? מפני מה נוהג ככה אפרים בהרגשת בדידותו? מפני מה לא הזכיר אותה עד עתה בסיפורו? והלא הוא בעצמו מציין שכרוכה היא "תמיד" בדממה, וזו הרי רבה נוכחותה ורבים מעלליה "בכיכר הבר הפורחת". האם קיווה אפרים בסתר לבו שימצא את מבוקשו "בכיכר", "בינות הגנים" ושדות הבולבוסים, בצריפו של אחד יהודי צהוב, עמל וטורח אצל קרוונות ורשתות וערוגות קישואים? האם קיווה למצוא סיפוק לגופו בכיכר הבר ובחברתם של בני אדם רגילים? ותקוותו זו, האם היא שהשתיקה לרגע את קולה של הבדידות? אפשר.

אלא שעד מהרה נוכח אפרים לדעת שאין ממש בתקוותו. שכן מתחוור לו, ש"לא פה המנוחה" בשביל בחור שכמותו, לא בין הבריות בכיכר, לא בתוך "בלבוב הכמיה שמסביב". במקום זה, "מתחת להר" נבצר ממנו, משום מה, למצוא את סיפוקו. כאן נגזר עליו בעצם לחיות בכפיפה אחת עם בדידותו. לפיכך מסקנה אחת מתחייבת עכשיו ממצבו – "למהר ולהיפטר" מאותו יהודי גס ואדום, ללכת מזה ולשנות מקום; להסתלק מארכיחוטם ומצריפו ומבתו, לעקור וללכת אל איזה מקום אחר. רגע הופעתה של הבדידות בלבו של אפרים חשוב, אפוא, מאוד ונוגע למהלך הסיפור כולו;

כי הוא זה שמטה אותו לכיוון חדש לגמרי, הוא זה שמחלק את מבנהו לשני חלקים טופוגרפיים שונים, והוא זה שמבשר בואו של הגל השלישי, זה שמביא מהפך רדיקלי אחרון במעמדו של הגיבור הנלאה.

אפרים קם, אפוא, ונוטש את הכיכר, נושא רגליו והולך למקום אחר. לאן? לאיזה מקום? פרקו האחרון של "בגנים" מתאר את מראהו ואת כל אשר אירע בו.

### "בקצה ההר מזה"

רגע זה של שינוי מקום מחלק את סיפורו של אפרים לשני חלקים ברורים: חלקו הראשון ארוך ומתרחש כולו בארץ "מישור", "בכר רחבה", "ב"כיכר הבר הפורחת", וחלקו השני קצר, ומקומו בראש הר. העניין חשוב, ואפשר לנסחו גם בדרך אחרת. עד עתה, ניתן לומר, הייתה הליכתו של אפרים הליכה אופקית שטוחה, טועה בדרכה "מתחת ההר", בארץ מישור; ואילו עכשיו, לפתע פתאום, נעשה הילוכו אנכי, מתנתק ממה שלמטה, "מתרומם" ועולה במעלה ההר, כמו פוסע אל עבר איזו אמת נעלמה. אפרים ה"נלאה" וה"שבור" וה"גונח" גורר עכשיו את גופו העייף ועולה בשארית כוחו אל ראש ההר שבקרבת מקום.

מפני מה? למה לא הלך אל סירתו? מה טעם ראה בהליכה קשה זו אל מרומי ההר? היה ברצונו, הוא אומר, למצוא מקום צל למנוחה. אלא בדיעבד מסתבר, שהמקום השומם בראש ההר כמו נועד עבורו ועבור צרכיו היותר אינטימיים. כי מה בעצם טבעו של מקום זה? בראש ובראשונה, ומבחינתו של אפרים, זהו מקום רחוק וקרוב כאחד; מרוחק דיו מיישוב של בני אדם, ואפשר לו לאפרים להיות שרוי בו לבדו, ומובטח לו ששום אדם לא יבוא לפתע ולא יטריד מנוחתו, לא ייתן בו מבט אדנותי, פוגע ומערער יציבותו. כאן אפשר לו לשכב בטח "תחת אחד השיחים", לישון מעט ולהחליף כוח. אלא שמקום מרוחק ומבודד זה הוא גם מקום קרוב, קרוב דיו לסביבת בני אדם. "כל המישור כולו שמתחת", אומר אפרים, "היה שטוח לפני כמו טבלא – הוא ולבלוביו הירוקים [...] וציצו בלובסיו הלבנים ופרחי פרגיו האדומים וצריפו הדל של ארכיחוטם" (עמ' 368). על כן אפשר לו להביט ב"טבלא" מגבוה, להשפיל מבטו ולהביט מלמעלה בבני אדם שלמטה, ולקיים במבטו זה העליון את בטיחות מעמדו. קיצורו של דבר, במקום זה שבראש ההר אפשר לו לאפרים להיות רואה ואינו נראה, מביט ואינו ניבט. וצריך לומר, דרך אגב, שמצב זה של היות שרוי במקום לא גלוי לעין, חביב על הגיבור הגנסיני,<sup>23</sup> וכן גם מקובל הוא מאוד על המציצן באשר הוא מציצן. שכן מתקיימים בו כל התנאים הדרושים למימושה של המציצנות: ריחוק מסוים מבני אדם, ועם זאת יכולת הצצה בהם ובמעשיהם בלא סכנת היחשפות למבטי עיניהם. כל זה מזומן לאפרים בראש ההר. חסר רק דבר אחד – מחזהו כלשהו שמציגים בני אדם.

23. ב"אצל", למשל, אפרים "יהיה יושב [בביתו של העלמות] במקומו שבאותה כרסא, החבויה בפניה וראשו היה מוטל אחורי טרפיו המצלים של אותו פיקוס גדול", ומכאן היה משקיף על הנעשה (עמ' 407).

והנה גם מחזה עולה לפתע לנגד עיניו, והוא שמסיים, כמעט מסיים, את עלילת סיפורו. כשעולה הבחור הנלאה אל ראש ההר, מטפס גם סיפורו ומגיע אל רום שיאו, אל נקודת הקליימקס שלו, ונחפז וקרוב אל סופו. יד במאי זריזה באה ועורכת בקפידה את הבמה ומציגה בה סצנה, שהיא תאווה לעיניים מציניות.

המסך עולה, ועל הבמה נראה הר ולרגליו כיכר דשא, וכל גיבורי הסיפור – אפרים "הנלאה" וארכיחוטם "הקשה" וסולי הבת "השוטה" – כל שלושת הגיבורים, שעניינם האחד סקס, באים ומתכנסים בפעם הראשונה ביחד, מתייצבים איש איש במקומו, מוכנים ומזומנים למלא תפקידם במחזה. ואנו רואים לפנינו את שרואה אפרים לנגד עיניו. אנו רואים "תמונת אשה" יושבת "בדשא הגבוה שלרגלי ההר", "אשה גבוהה למדי ומלאה למדי", לבשרה רק "חלוקה הגס והפתוח", "כתפותיה המלאות והלזוגות" "חשופות יחד את קיבורות ידיה הרוויות והרכות", ראשה "נטוי לפנייה" והיא "אוחזת בידה האחת את כתפה של השנית ומבליטה אותה דומם ובהנאה ניכרת כלפי חמה לזהטת" ו"גונחת" מדי פעם בפעם (עמ' 370). ואפרים מכיר מיד "באותו ראש שחור ומדובלל" שראשה של סולי הוא. וסולי, "רסיסי צחוק גסים וקשים (שלה) (ה)מתפוררים ויוצאים מחזה כקטניות הללו: הי-הי-הי-הי... (שם).

קולה של סולי "משונה", "נושק מלים ממושכות וממותקות", כמו מתעלס עם עצמו. ואפרים חש בו

איזה דבר זר ועם זה אלים [...] זר בזה שהוא אלים, ואלים היה אותו דבר, אחר לגמרי מכל מה שאפשר לכנות בשם זה. נדמה לי שנמצא אני בסביבה מצויה למדי, שלא הייתי בה מימי, ורואה אני דברים רגילים ימים [ההדגשה של גנסי] למדי שלא ראיתם מימי (שם).

מה רואה אפרים במראה שלפניו? הוא רואה בו את עצם פני התאווה, שפניה "רגילים" ועם זאת תמיד הם גם זרים ומשונים ואחרים.

ובעודו נרעש למשמע קול התשוקה העולה מן הכיכר, מופיעה באותה שעה עצמה בירכתי הבמה עוד "תמונה" "מטושטשת" במקצת, תמונתו של ארכיחוטם, ההולך וקרוב "בהליכה איטית ואיתנה" אל עבר זו "היושבת בדשא". פניו "קשים" ו"אדומים", צווארו הקצר והנוקשה מתחיל "מתנפח יותר ויותר מאדים" (עמ' 372), "גידי מצחו המזוהם" "משורגים", ו"מאגרופו הקמוץ" "תלוי" ויורד שוט. והוא הולך וקרוב לאטו אל בתו החשופה, "מביט דומם וקודר", ושוב חוזר ואומר הכתוב בהטעמה רבה, "מביט דומם וקודר, ישר אל כתפותיה החשופות" (שם), ו... "cut".

ברגע זה של מתח מצטבר והולך, כשאנו מצפים לדעת מה יעשה האב בבתו השוטה, עומד אפרים וקוטע, כדרכו, את רצף סיפורו; אינו מתאר את המעשה גופו, אלא ממחר לפנות אל עניין אחר. ואנו, אפשר לנו ללמוד על מה שאירע בין האב ובתו מתוך תיאור הדברים שהתרחשו לפני האירוע (הליכתו של ארכיחוטם אל עבר סולי, כשצווארו מאדים ומתנפח) ותיאור הדברים שאירעו אחריו (ארכיחוטם "הנושם כחיה", עומד ו"רוכס מכנסיו"), שכן אפרים נחפז עכשיו להרחיק מצלמתו מן הכיכר, ולכוונה אל מה שמתרחש בתוכו פנימה.

### "נב' התחיל חרד ומרקד"

אפרים ממחר, אפוא, לתאר את מה שמתחולל בתוכו. וכך הוא אומר:

משראיתי את צווארו הצר והנוקשה (של ארכיחוטם), שהתחיל מתנפח והתחיל יותר ויותר מאדים, נתחוויר לי מאיזו סיבה, שאותה הבטח אינה הבטח סתם, ולבי התחיל חרד ומרקד ונשימתי קצרה פתאום. אני זוכר. כשם שהייתי שוכב בפישוט ידיים – נשארתי תחתי כקורה זו, אלא שידי הספיקו וקמצו לשם אחיזה, כנראה, מלא חופניים מהדשא שהיה אצלי במחובר והיו מהדקות אותם היטב, היטב – – (עמ' 374)

כך, בלשון חסרה ומלאה, מצייר המספר את שאירע בגופו כשראו עיניו את המחזה בכיכר. ואולי עכשיו נפקחות העיניים גם לראות ולהבין את מצבו שלו לאשורו. אנו, מכל מקום, רואים בתיאורו ציור קלאסי של מציצן מסתתר "תחת אחד השיחים", מציץ ממקום מחבואו, מביט במה שמביט וחש פורקן מתח ארוטי בכל גופו.

עם פורקן המתח בגופו של המספר, בא גם פורקן המתח שבעלילת סיפורו, והכול נחפז וממחר ללכת אל סופה של האפיזודה שאירעה יום אחד "בכיכר הבר" ש"מתחת להר". אפשר לומר בלשון באחטין על סופו של "בגנים" שסוף אורגני הוא. אלא שמיד בא הספק ונשאלת השאלה – האם באמת ניתן לומר בלא סייג כלשהו שסוף זה אכן סוף אורגני, סוף חותם ומסיים את עלילת הסיפור?

"בגנים", אומר דן מירון, "הוא סיפור יחיד בין סיפורי גנסיין, המפתח מבנה השואף בבירור לסיום חד, סיום של פואנטה"<sup>24</sup>. "כאן נתבקש לו (לגנסיין) סוף 'חזק', חד-משמעי שבפואנטה מן הסוג האינפורמטיבי."<sup>25</sup> זה נכון, ואף על פי כן נשאלת השאלה: האם באמת כזהו סופו של "בגנים", סוף של פואנטה, סוף "מן הסוג האינפורמטיבי", סוף גמור של תם ונשלם?

האם שום דבר אינו מתרחש בסיפור לאחר הפואנטה ולאחר מתן כל

24. כיוון אורות, עמ' 222.

25. שם, עמ' 223.

האינפורמציה? סופו של "בגנים" אמנם סוף "חזק", סוף חותם וסוגר את העלילה; ואף על פי כן אינו סוף גמור, כיוון שאינו עוצר לגמרי את מהלך הדברים המסופרים; סיומו של "בגנים" אינו מסתיים באפרים ובפורקן המתח שבגופו, אלא דווקא בארכיחוטם ובשוט שבידו ובסולי בתו וב"כתפה החשופה"; בסולי ה"מיללת בקול פחדים" ובגיודופים שהיא משלחת באביה – הנה באלה מסתיים הסיפור, "באותו קול שבגבר גס וריק", בקולה של הבת השוטה, הקוראה אחר אביה "אתה, זרמת כלבים! ממזר, א ממזר..." (עמ' 374) הנה אלה הן המלים האחרונות המסיימות את סיפורו של אפרים.<sup>26</sup>

26. אני מתקשה להבין מפני מה פוסק מירון בלשון נחרצת ש"הסיפור מסתיים לא ביבנה אלא בחבטה" (כיוון אורות, עמ' 224). והלא גלוי לכל עין קוראה, שסיומו של "בגנים" לא בחבטה ולא ביללה, אלא בקללה. ויש הבדל בין מעמדו של מי שהוא מקלל לבין מעמדו של מי שהוא מייבב. האחד אומר חולשה והאחר מעיד על מידה של כוח.

27. ראו Frank Kermodé, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 145.

צריך אפוא לומר, סופו של "בגנים", יותר משהוא סוף גמור של פואנטה, סוף של "מיצוי הבחינות" הוא, "an exhaustion of aspects", מיצוי הבחינות הצפונות בסיפור.<sup>27</sup> אבל מה משמעו של ביטוי זה? ומהן הבחינות הצפונות בסיפור, שסופו בא וממצה אותן?

### "קול שבגבר גם וריק"

בשביל לנסות להשיב על השאלה, ראוי לחזור אל ראשיתו של "בגנים", שאם אכן נמצא סופו של סיפור נעוץ בדרך כלשהי במה שיש בתחילתו, הרי כשם שאפשר לנו ללמוד מסיומו על ראשיתו, כך ניתן גם ללמוד מפתיחתו על טיבו של סופו. מה יש בה, אפוא, בפתיחה של "בגנים"? כזכור היא מתארת מה שקרוי מציאות "אובייקטיבית", מציאות קיימת ועומדת ברשות עצמה; ואפשר מאוד שבכוונתה לומר בערך כך: אתה הקורא, זכור יפה, שאותו אירוע שאירע לאפרים בגנים, סיפורו כולו הוא פרי התרשמותו הסובייקטיבית של מספרו, אבל הוא עצמו, האירוע גופו, מתרחש בתוך עולם חיצון קיים ועומד ברשות עצמו, לא תלוי באפרים ולא בחושיו ולא בריגושי גופו. דבר מעין זה אולי נרמז לנו בתחילתו של "בגנים", ודבר זה שב ועולה בווריאציה אחרת גם מתוך שתיים שלוש השורות המסיימות סופית את סיפורו של אפרים. הללו כך הן מבקשות לומר: מה שאירע לאפרים בראש ההר אינו אלא אירוע אפיזודי אחד, שסופו אכן ברור וחתום, אבל סביבו יש עולם ויש חיים, והחיים והעולם מוסיפים להתמיד בקיומם בלא שום קשר למה שאירע לאותו טייל בודד שנקלע ובא אל תחומם. ארכיחוטם מוסיף לנהוג כמנהגו, והבת השוטה אינה חדלה מלתבוע את שלה. והחיים, והיהו גילוייהם מה שיהיו, מוסיפים לזרום "שם למטה", ב"כיכר הבר הפורחת". ולמעלה, בראש ההר, גם שם נמשכים החיים. אלא שהם הולכים ומצטמצמים בבדידותו של אותו בחור נלאה, שהאמת באשר לגופו ולנפשו, קרוב לוודאי שהתבררה לו עכשיו יותר ויותר. אפשר אפילו להפליג ולומר, שבמוקדם או במאוחר יהיה עליו לרדת מן ההר אל כיכר כלשהי, לשוב אל חברת בני אדם, לשוב ולהיות רואה ונראה, לשוב ולהתנסות במיני מהפכים וחילופי מצבים של אדנות ושפלות; שכן נגזר עליו שיהא חוזר תמיד על אותה מנגינה בנעימה קצת אחרת.



הנה אלה הם עיקרי הבחינות הגלויות והסמויות, שסופו של סיפור קצר זה בא למצותן. הזמן מבחינת היותו זמן סיפורו של אפרים, זמן האפיזודה שאירעה בגנים, אכן סופו סוף חתום וגמור, סוף של פואנטה בלשונו של מירון. אבל הזמן של החיים הסובבים את אפרים מכל עבר, הזמן של החיים הזורמים ואינם נעצרים בגבולה של אפיזודה מציצנית אחת, זמן זה זורם וזורם ואינו מסתיים כלל. אפרים, או שמא גנסיין עצמו, חש בכך, וביקש לתת לדבר ביטוי כלשהו בסיפורו. הוא עשה זאת בעזרת סולי, שהציב אותה בסוף סופו של "בגנים" כשכוחה עמה וקללה נמרצת בפיה.

"הסוף", אומר אומברטו אקו, "הוא המקום היותר אסטרטגי בסיפור". אבל ג'ורג' אליוט המנוסה, נאנחת ומוסיפה: כן, אמנם כך הדבר, אבל אותם סיומים "הלוא הם נקודת התורפה של המחברים". ואיריס מורדוך הפילוסופית מסבירה ומעודדת; "המציאות", היא אומרת, "אינה נגמרת, ואל לה לאמנות לחשוש הרבה מפני הלא גמור".

נראה לי שגנסיין חש בכל אלה הדברים ולא חשש מלסיים סיפורו בשני סופים, כשם שלא נרתע מפתחה בת שני ראשים.

ירושלים 2004

# "בוא באעבה חיי": על היחסים בין התשווקה לשפה במחזור שירים של

אצ"ג<sup>1</sup>

## אורית מיטל

1. מאמר זה הוא עיבוד של חלק מעבודת מ.א., שנכתבה במסגרת המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב (2003). ברצוני להודות לד"ר מיכאל גלזמן על הנחייתו, על הערותיו החשובות ועל סבלנותו האינסופית.

החטא האמיתי הוא לקרוא מבלי לסכן את עצמך, לכתוב או לדבר מבלי לחשוף את עצמך אפילו באופן מוצפן, לפרש מבלי להסתכן בהפעלתם של הכוחות המנוגדים הטמונים בכל טקסט קאנוני, שהוא תמיד מבוית רק למחצה.

(איב קוסופסקי סדג'וויק, 1990

תרגמה עמליה זיו, 2003)<sup>2</sup>

יְעַל כָּל מָה שֶׁהַשָּׁפָה אֵינְנָה מְתִירָה לְסַפֵּר,  
וְאֲשֶׁר הָאָדָם יוֹדֵעַ לְעַצְמוֹ וְעוֹשֶׂה בְּגוֹפוֹ  
בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה בְּחִדְרֵי חִדְרֵים  
(אורי צבי גרינברג, 1930)

2. איב קוסופסקי סדג'וויק, "האפיסטמולוגיה של הארון (קטעים נבחרים)", מעבר למינוח: מבחר מאמרים בלמודים הומוריסטיים ותיאוריה קווירית, עורכים יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר, הקיבוץ המאוחד: סדרת מגדרים, תל-אביב 2003, עמ' 319.

## א. אורי צבי גרינברג: משורר מקוון

זמן קצר אחרי שהגיע לארץ (1923), פרסם אורי צבי גרינברג את ספרו הראשון בעברית, אימה גדולה וירח, ובו תבע לעצמו עמדת הנהגה בשדה השירה העברית החדשה<sup>3</sup>:

רוֹצֵה אֲנִי לְרַשֵּׁם לְזַכְרוֹן בְּשִׁעַר סִפְרֵי זֶה: לְפָנַי יִרְחִים נְדָפְסוּ  
פְּרָקִים מִן הַפּוֹאֵמָה "אִימָה גְדוֹלָה וִירַח". כָּל מוֹשֵׁף-בְּעֵט-סוֹפֵר  
יֵצֵא לְחִרְפְּנֵי בְּכַתְבּוֹ, בְּאֲשֶׁר: אִימָה גְדוֹלָה וִירַח! וְרִשּׁוֹת הַגְּדוּף  
הֵיטָה לְכָל! אֵינְנִי עֲנוּ, כְּפִי הַמְקַבֵּל אֶצְלָנוּ. יוֹדֵעַ אֲנִי הֵיטֵב, מְהוּ  
סִפְרֵי זֶה, וְיוֹדֵעַ אֲנִי גַם כִּן שֶׁצָּרִיד לְהֵיטֵב כְּכֹר הַלּוֹף-מִשְׁמְרוֹת  
גַּם בְּשִׁירָה הָעֵבְרִית.<sup>4</sup>

3. יוחנן ארנון, אורי צבי גרינברג ביבליוגרפיה של מפעלו הספרותי ומה שנכתב עליו, עדי מוזס, תל-אביב 1980, עמ' 41.

4. דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג כל כתביו, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, כרך א'.

כעבור שנים אחדות חוריף המשורר את המאבק על מקומו כמשורר המרכזי בדורו, ויצא נגד רוב הסופרים והמשוררים העבריים, שנכשלו לדעתו במשימתם, לבטא את רוח העם ואת רוח התקופה. בספרו המאניפסטי, כלפי תשעים ותשעה (1928), הציג את עצמו כמשורר יחיד מתוך מאה,

ואת האקספרסיוניזם שלו כאפשרות פואטית וקיומית יחידה. בעיקר תקף אצ"ג בחריפות את ביאליק, שאת מעמדו שאף לרשת. דן מירון מתאר את המאבק בין השניים כיחסים אדיפאליים בין שני משוררים "חזקים":

בתולדות השירה העברית החדשה והתרבות העברית המודרנית אין לנו דוגמה מעניינת ומאלפת למערכת יחסים אדיפאליים מעוררים ופוריים יותר מדוגמת היחסים ששררו בין חיים נחמן ביאליק ואורי צבי גרינברג, שני המשוררים ה"חזקים" המובהקים ביותר של שני דורות שונים בהתפתחות הספרות העברית והמעל הציוני, שניים שניצבו זה מול זה כ"אב" סמכותי רב-עוצמה, אך גם פגוע וכבר מדולדל יצירה, לעומת "בן" מורד-אוהב עתיר פריז, שאינו נופל בכוחו מאביו.<sup>5</sup>

5. הלל יוס (עורך), המתכונת והדמות. מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג, אוניברסיטת בראיל, רמת-גן 2000, עמ' 67-68.

אולם למרות שאצ"ג זכה להכרה בכישרונו כמשורר, בחירותיו הפואטיות והפוליטיות עוררו גם התנגדות רבה, ועד ששירתו הצליחה להתקבל על ידי קהל הקוראים והממסד הספרותי בארץ, חלפו כעשרים שנה. למעשה, רק אחרי מלחמת העולם השנייה זכתה שירת אצ"ג, שגונתה בהרחבה ואף הוחרמה על רקע פוליטי, במעמד הלאומי שאותו חתר המשורר להשיג. ההתקבלות המאוחרת קשורה קשר ישיר לקינותיו של אצ"ג על חורבן יהדות אירופה במלחמת העולם השנייה, שהחלו להתפרסם בעיתון הארץ ב-1945 ונאספו אחר כך לספרו רחובות הנהר: ספר האיליות והכוח (1951). בזכות שירים אלה זכה המשורר באהדה ציבורית רחבה יותר, ובפרסים ספרותיים שנמנעו ממנו קודם לכן. נימוקי השופטים, שהעניקו לו פעמיים את פרס ביאליק על שירי רחובות הנהר, כוננו את מעמדו כמקונן לאומי:<sup>6</sup>

6. אצ"ג קיבל את פרס ביאליק שלוש פעמים, פעמיים על שירי רחובות הנהר (תש"ח, תש"י) ופעם נוספת בתשל"ז על מכלול יצירתו.

בספרו זה הגיע המשורר לשיא שירתו. מי שהאימה נרמזה ונוחשה בספריו הקודמים שר עתה במלוא עוצמתו הפיוטית את האימה עצמה, שבאה עלינו כתומה. ב"רחובות הנהר" נתמזגו הקינה הגדולה, התוכחה הזועמת, לטובחים ולשותקים ביחד, האהבה הרבה לתפארת ישראל שנכרתה וכיסופי הגאולה הלוהטים.<sup>7</sup>

7. חנו חבר (עורך), אורי צבי גרינברג תערוכה במלאות לו שמונים, בית-הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, ירושלים תשל"ז, עמ' 172.

אצ"ג הוכרז כמשוררה של "תפארת ישראל", וכמי שהסקאלה הרגשית שלו נעה בין זעם לעצב, וביטוייה הפואטי נע בהתאמה בין תוכחה לקינה. אולם פרשניה המרכזיים של שירתו הדגישו את העובדה, שהן "הקינה הגדולה" והן "התוכחה הזועמת" לא הופיעו אצל אצ"ג לראשונה בשירי רחובות הנהר. אחדים מהם מתארים את תחושת העצב והאבל של המשורר כחווית יסוד שהשפיעה על כלל שירתו. המבקר ברוך קורצווייל, שהכיר במעמדו של אצ"ג כמשורר-מקונן לאומי מובהק, התווה את הקשר הישיר בין הקינה הלאומית של אצ"ג למקורותיה האישיים:

אשר לליריקה, אין משורר בדורנו ששירתו יכולה להידמות לזו של א.צ. גרינברג בחינת ביטוי אדקוואטי וממצה לגורל עמנו, כפי שהועלה בקינותיו. כאילו בקע ועלה איזה כוח-אדירים שהיה עצור עד כה, מתוך נשמת העם הקולקטיבית, שבחרה במשורר זה רווקא להיות שופר לצערה הבלום ולזעמה הקרוש. אבל קינותיו של א.צ. גרינברג, יש בהן מן התוקף האובייקטיבי של החוויות האינטימיות ביותר של המשורר [...]. יש לציין שהקינות קולטות את כל המוטיבים המרכזיים של שירתו הקודמת.<sup>8</sup>

8. ברוך קורצויל, בין חזון לבין האבסורד, שיקן, תל-אביב תשל"ג, עמ' 5.

דוד כנעני, אחד ממבקריו החריפים ביותר של המשורר, אף הרחיק לכת וטען כי שירת אצ"ג *משתמשת* בנסיבות ההיסטוריות של חורבן יהדות אירופה כדי לבטא מצוקה אישית במסווה של קינה לאומית:

לאחר תקופה ממושכת של שפל ושתיקה, שוב פרצה שירתו של אצ"ג בכוח רב. הרבה עשה כשרון, אך יותר עשו נסיבות הזמן. כמה וכמה גורמים חברו יחדיו ויצרו את האקלים היפה לה [...]. הייפלא כי שנים אלה של אבדן, פריחת השנאה, התרפקות על הילדות ומלחמה היו שנות-גאות לשירתו של אצ"ג? "איש האבדן" משחרר-נעוריו, עוד בטרם היה לו לאבדן אפילו שמץ מתוכן לאומי – מי אם לא הוא נאווה לו שירת-אבדן בימי-אבדן ממש? האם לא המשורר אשר חוה עולמו ועולמות בהתפוררותם עוד בטרם אחז את תבל כולה "השגעון הגדול"? מי אם לא האיש שביקש תמיד מפלט בילדות? מי עוד כשר היה לשיר על מוות, בתי-קברות וגופות מרקיבים אם לא בן-הבית בבתי קברות? מי אם לא האיש שראה את המלחמה חוק-נצח לאנושות? ואמנם, בשנים אלה הגדיל אצ"ג לשיר על מותנו בגויים, "כתר קינה לכל בית ישראל". הלכבות היו פתוחים לקינה, ונמצאו רבים שענו אחריו [...].<sup>9</sup>

9. דוד כנעני, לנוגה עץ רקב, ספרים מעלים, מרחביה 1950, עמ' 143-147.  
10. על המחזורים אנקראון על קוטב העיצובן (1928), חזון אחד הלגינות (1928) וכלב בית (1929) כותב מירון: "שלוש הפואמות, למרות כל ההבדלים שבניהן, אינן שונות כל כך זו מזו [...]. כולן נובעות מחויה אחת של יגון עמוק ומתמשך, שהמשורר היה שרוי בו, ללא הרפיה, בשנים 1926-1929, לאחר שהתפכח מן השיכון האקסטטי שאחז אותו בעת בואו לארץ ישראל" (דן מירון, אקדמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים, 2002, עמ' 99).

החורבן שהביאה עמה מלחמת העולם השנייה יצר לדעת כנעני מציאות חיצונית חדשה, מציאות שהעלתה את מפלס המוכנות הציבורית לקבל משורר, שחויית ההתפוררות והאובדן הייתה מאז ומעולם מרכזית בשירתו. לדעתו, המלחמה ושואת יהודי אירופה יצרו עבור שירת אצ"ג את "האקלים היפה לה", המורכב מעירוב של שיגעון ובתי-קברות.

11. דן מירון, "חדשות מאזור הקיטוב: מבוא ל'אנקראון על קוטב העיצובן' מאת א.צ. גרינברג", חדשות מאזור הקוטב, זמורה-ביתן-סדרן, תל-אביב 1993, עמ' 210.

גם דן מירון מתאר מצב של דיכאון נפשי כמקור לשירה שלפני רחובות הנהר. לדעת מירון, היגון השולט בשירת אצ"ג אחראי לדמיון בסיסי בין מחזורי שירים הנראים לכאורה שונים זה מזה, חלקם ליריים-אישיים, וחלקם פוליטיים.<sup>10</sup> מירון אף מתאר את שירת אצ"ג בכללותה כשירה בעלת אופי מאני-דפרסיבי.<sup>11</sup> ההתפרצויות המאניות המובהקות באות לידי ביטוי,

לדעתו, בשירה שנכתבה בשנותיו הראשונות של המשורר בארץ (אימה גדולה יורח [1925], הגברות העולה [1926]), ואילו השירה שקדמה לה (בעיקר ביידיש), וזו שבאה אחריה (בסוף שנות העשרים ותחילת שנות השלושים), מתאפיינות במצב דפרסיבי וב"נכאות אלגית"<sup>12</sup>.

12. שם, עמ' 211.

פרשנים אחדים שניסו לעמוד על הסיבות לדיכאון של אצ"ג, קשרו את מצבו הנפשי של המשורר לחוויות שעבר כחייל במלחמת העולם הראשונה, או לפוגרום נגד היהודים שחוה יחד עם בני משפחתו בעירו, לבוב, בשובו מן החזית. אחרים נענו לאופן שבו העדיף המשורר עצמו לתאר את מצוקתו, כנובעת באופן ישיר ממצב האומה.<sup>13</sup> מאמר זה מציע קריאה שונה, המדגישה דווקא את האיכויות האישיות-אוניברסליות של שירת אצ"ג, שהציגה את עצמה – והתקבלה בדרך כלל – כטקסט פוליטי המתמקד בבעיות העם והלאום. הקריאה המוצעת כאן מתחקה אחר מקורותיה הראשוניים של הקינה בשירת אצ"ג, כפי שהם מוצגים במחזור שירים שפורסם בשנות השלושים בכתב העת אלמנך מצפה.<sup>14</sup> מחזור ארס-פואטי זה, אשר לא זכה עד כה לתשומת לב פרשנית, מהווה לטענתי מפתח להבנת מקורותיה הפרטיים והפסיכולוגיים של הפואטיקה רווית האבל והארוס של המשורר. לא מצבו של עם ישראל, אלא תהליכי משטור והשתקה מגדריים הם המוצגים במחזור זה כאחראיים לטון האופייני לשירת אצ"ג, טון שהמנעד האופייני לו נע בין זעם לאלגיה. הטון האגרסיבי מנומק כאן בזעם על הצורך להצטמצם בגבולותיה הבטוחים של הזהות הנורמטיבית. הקינה, שהפכה את אצ"ג ברבות הימים למשורר לאומי, מתוארת במחזור זה כאופציה יחידה לביטוי האבל על אובדנה של זהות מגדרית אמביוולנטית, זהות הפתוחה לתשוקות אסורות – הן כלפי גברים והן כלפי נשים.

הבנתי את הקשר בין הטון האלגי של שירת אצ"ג לבין האבל על אובדן האופציה לתשוקה כלפי הדומה – תשוקה הומו-ארוטית – נובעת מאבחנותיה של ג'ודית באטלר. באטלר מתארת את המלנכוליה כביטוי לסירוב – המעוגן בתרבות ההטרסקסואלית – להכליל את המשיכה לדומה במסגרת הבחירה במושאי אהבה אפשריים. בספרה קוויר באופן ביקורתי יוצאת באטלר מאבחנותיו של פרויד, שהגדיר את ההבדל בין אבל למלנכוליה כהבדל בין תגובה נפשית נורמלית על אובדן (אבל) לבין תגובה רגשית חולנית הגורמת לאדם גם לשנאה עצמית (מלנכוליה).<sup>15</sup> באטלר מסבירה את המלנכוליה, שהחברה המערבית ספוגה בה, כתוצאה הרסנית של הכחשה, הנובעת ממוסכמות הקיטוב המגדרי הדכאני: "הגבר הסטרייט נעשה (מחקה, מצטט, מנכס, רוכש את המעמד של) הגבר שהוא 'מעולם' לא אהב ושעליו 'מעולם' לא התאבל; האישה הסטרייטית נעשית האישה שהיא 'מעולם' לא אהבה ושעליה 'מעולם' לא התאבלה. במונח זה, אם כן, מה שמבוצע באופן הגלוי ביותר כמגדר הוא סימנה ותסמינה של הכחשה שלטת".<sup>16</sup> מחזור השירים של אצ"ג, שבו עוסק מאמר זה, מתאר

13. דן מירון קושר את מצבו הנפשי של המשורר לנטיית פסיכולוגיות, אבל מדיגיט גם את חשיבותם של אירועים חיצוניים, כגון משרים שעברה התנועה הציונית בארץ (שם, עמ' 213).

14. דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג כל כתביו, ד, מוסד ביאליק, ירושלים 1992, עמ' 132-135.

15. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה. פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, רסלינג, תל-אביב 2002, עמ' 8.

16. לודית באטלר, קוויר באופן ביקורתי, תרגום: דפנה רו, רסלינג, תל-אביב 2001, עמ' 51-53.

תהליך של הטלת צנזורה עצמית – בין השאר על זיקות הומוסקסואליות, שלפי באטלר הן תשוקות הנשללות מלכתחילה במסגרת ההטרסקסואליות הנורמטיבית. מניעת האבל על האובדן, הכלול בתהליך משטור התשוקה, מייצרת, לדעת באטלר, "תרבות של מלנכוליה הטרסקסואלית, שאותה אפשר לקרוא בהזדהויות המוקצנות שבאמצעותן מאשרות את עצמן הגבריות ההטרסקסואלית והנשיות ההטרסקסואלית של היומיום". לטענתי, ההזדהויות הפוליטיות המוקצנות של אצ"ג – הזדהויות שגיבשו בשירתו דובר בעל מאפיינים גבריים בולטים לכאורה, כגון לוחם ("סיקריק") קנאי בשנות העשרים המאוחרות, ודמות של נביא מקטרג ומוכיח בשנות השלושים – ממקמות את שירתו כחלק מאותו רצף, המכונה על ידי באטלר "תרבות של מלנכוליה הטרסקסואלית".<sup>17</sup>

תרבות זו מורכבת לדעת איב קוסופסקי סדג'וויק – המצוטטת במוטו למאמר זה – מטקסטים קאנוניים מבויתים רק למחצה. טקסטים אלה מניחים ל"מלנכוליה הטרסקסואלית", כפי שבאטלר מכנה זאת, לבצבץ מבעד לכוונותיהם המוצהרות. ההצעה לקרוא את הקינה הלאומית של שירת אצ"ג על רקע מקורותיה המגדריים, מאפשרת הצצה אל המקורות המעונים של הטון האגרסיבי ושל הטון האלגי, המזוהים לעתים כה קרובות עם שירת אצ"ג. קריאה כזו מבליטה את אופייה של שירה זו כטקסט החושף ומסכן את עצמו – ולו באופן מוצפן, במנחיה של סדג'וויק. הקריאה במחזור שירי אלמנך מצפה של אצ"ג על רקע תובנותיה התיאורטיות של ג'ודית באטלר, מבקשת לראות בו טקסט מוצפן כזה, ולהבליט את ה"כוחות המנוגדים" הנאבקים בו זה בזה.

## ב. מחזור שירי אלמנך מצפה

בשנת תר"ץ (1930) פרסם אצ"ג בכתב העת אלמנך מצפה, בעריכת אשר ברש, ארבעה שירים שהוצגו כמחזור.<sup>18</sup> לכאורה מהווים השירים – העוסקים בקשר בין התשוקה לשפה – חטיבה יוצאת דופן בשירת סוף שנות העשרים של אצ"ג. אופיים הלירי אינו עולה בקנה אחד עם הכיוון הציבורי-פוליטי שאליו פנה המשורר:<sup>19</sup> אירועי התקופה ומנהיגי היישוב אינם מוזכרים בהם, ואין בהם קריאה לפעילות צבאית או פוליטית. חנן חבר מגדיר אותם כאתנחתה לא-אופיינית בפואטיקה של אצ"ג באותה תקופה.<sup>20</sup>

ואמנם, השירים הללו לא זכו לתשומת לב במסגרת כלל שירתו של אצ"ג. המשורר לא כינס אותם בספריו, וגם הביקורת לא הכירה בחשיבותם ולא הרבתה לעסוק בהם.<sup>21</sup> שוליותו של המחזור נובעת ככל הנראה מן הרדיקליות של העמדות המנוסחות בו וממורכבותו. הדובר נחשף בשירים

17. ה"סיקריק" והנביא מופיעים בשירה הפוליטית של אצ"ג, אבל דמויות דומות של "גבר" או "בריון" מופיעות כבר בשירה המוקדמת. מכולן זכתה עמדת הנביא לעדיפות הולכת וגוברת עד לשיא הופעתה בספר הקטרוג והאמונה. אבל דווקא הפרסונה הנבואית, למרות מסורת הנבואה הגברית בעיקרה, מכילה אלמנטים גבריים ונשיים כאחד.

18. המשורר קרא למחזור איוב, אליפז ונשים, אך השם הושמט על ידי העורך. גם במחזור שבעריכת דן מירון המחזור מופיע ללא שם. במאמר זה יכונה המחזור על שם כתב העת שבו פורסם לראשונה.

19. 1930 היא שנה של עשייה פוליטית מרוכזת של אצ"ג: הוא מפרסם מאמרים יומיים בדואר היום, עיתון התנועה הרביזיוניסטית, ובסוף אותה שנה מצטרף לצה"ל (הציונות הרביזיוניסטית).

ב-1931 כבר היה אחד מבכירי התנועה, ונבחר במקום השני לרשימת מועמדיה לקונגרס הציוני ה-17, אחרי מנחיה, זאב ז'בוטינסקי (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 113-118).

20. "בניגוד בולט לטון ולנושאי שירתו באזור מגן ונאום בן הדם ובשירים שהופיעו בכלל בית לפני כן, יש בשירים שנדפסו באלמנך מצפה משום חזרה אל הליריקה האישית של אנקראון על קוטב העיצבון, אל השירה הקיומית הרחוקה מנושאים פוליטיים" (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 109).

21. השירים מופיעים בכרך ד', הערה 14 לעיל. בכרך זה נאספו שירים מן השנים תרע"ב-תר"ץ, שלא כונסו בספרים.

אלה כמי שמתלבט בין שתי עמדות, שאינן עולות בקנה אחד לפי תפיסתו: מצד אחד מוצגת עמדה המוותרת על גאולה לאומית או אוניברסלית ומחפשת אחר הגאולה הפרטית. גאולה פרטית זו מתקשרת במחזור שירי אלמנך מצפה לכמיהה לאהבת גברים ולהעדפת הדיבור שבעל־פה על פני המילה הכתובה. התשוקה לאהבת גברים, כמו גם העדפת השפה המדוברת על פני השפה הכתובה, מוצגות – לצד דחפים אחרים – כ"טבעיות" ולפיכך כ"אמיתיות".

22. השיר הנוסף הוא שיר פרידה המוקדש "באהבה" לשופמן, ידיו של אצ"ג. הגבר מתואר בו באופן דומה לידיד המופיע במחזור אלמנך מצפה. בין השאר מופיעות בשיר זה השרות: "מורה ושכוחה זה־כמה הנערה/ פרידתך, הביבי, פרידתה הזכירה – / ובלחצך ידי נאלמתי, ובלבי/ דמות נערת השכוחה הזהירה... // כך לחצה הנערה החורה את ידי / וברחמים הביטה עוד טרם הלכה, / כה אתה סקרתיני בחסד ובלבוב – החמה עם שקיעה מביטה רך ככה// " [כרך ד', הערה 14 לעיל, עמ' 33].

בשורות אלה מושווה באופן גלוי הקשר הרגשי עם הגבר לקשר אהבה עם נערה; הפרידה מן הגבר מושווית לפרידה מן הנערה ה"שכוחה"; הנערה זוהרת אבל גם מזהירה את הדובר לגבי העצמת הרגשות כלפי ידיו וכלפי השכחתה, ומתוארת ההשפעה החזקה של המגע הגופני ושל מבטו של הגבר, המתבונן בדובר ב"חסד", ב"לבוב" וב"רך". חליפת המכתבים בין אצ"ג לשופמן מאששת את הנימה הארוטית של הקשרים בין השניים. בין השאר, אצ"ג מתוודה על הסומק המציף את פניו בכל פעם ששמו של שופמן מוזכר בשיחה: "[...] וכשמזכיר אגב־שיחה, מי שהוא את שמך אדממות חמה מציפה את פרצופי" (נורית גוברין, "בין ג. שופמן לאורי צבי גרינברג", מאזניים 1981).

23. על הסימון המגדרי של יריבים פוליטיים כ"נשיים" ו"רכרוכיים" ראו במאמי "הרך, הענוג והתקיף, גופניות, זהות ומגדר בשירת אצ"ג" (עתיד להתפרסם, חתן חבר [עורך], אורי צבי גרינברג: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים).

מצד שני, השירים מתארים מערכת חמורה של השתקת הדחפים הללו, כלומר ויתור עליהם וציות למוסכמות המקובלות. אלה מובילים את הדובר לדיכאון, לאבל – ולשירה. העמדה הראשונה מתוארת אמנם כעדיפה מבחינה ערכית, אבל הדובר בוחר בעמדה השנייה. באופן מפתיע, דווקא בחירה זו, הממירה את התשוקה בשתיקה, מוצגת במחזור שירי אלמנך מצפה כמקור העוצמה הפואטית, הקשורה קשר ישיר לאבל ולדיכאון.

השירה נובעת, אפוא, לא מן התשוקה, אלא מאובדנה. היא אינה יכולה לתאר את התשוקה, ולא את אובייקט התשוקה האבוד – משום שאלה אינם ניתנים לביטוי במילים כתובות – ומתארת רק את העצב על ההתכחשות להם. בהמשך, אראה את המהלך שמתווה המחזור מן הוויתור על התשוקה הראשונית ועד להצלחה הפואטית, המושגת במחיר כה כבד. מהלך זה מעניין במיוחד לאור פרסומו של אצ"ג כמשורר־מקונן, ששירת האבל הלאומית שלו מוכרת לקוראים הרבה יותר מאשר הדממה האישית־פסיכולוגית שעיצבה אותה.

ההצבעה על התשוקה החד־מינית במחזור שירי אלמנך מצפה במאמר זה אינה מבקשת לחשוף את תשוקותיו ההומורארוטיות של אצ"ג או "להוציא אותו מהארון", אלא להציע אותו כטקסט "מבויית רק למחצה" במונחיה של סדג'וויק. הדיבור רווי התשוקה הוא אמנם נושא מרכזי בשירת אצ"ג, אולם הקישור הישיר בינו לבין חוויה של אהבה בין גברים הוא נדיר. למעשה, מלבד המחזור שפורסם באלמנך מצפה ושיר אחד נוסף, מעטים השירים המטפלים בנושא זה באופן ישיר.<sup>22</sup> יחד עם זאת, יש לציין כי שירת אצ"ג עושה שימוש נרחב בפיגורטיביות הומו־ארוטית, למשל בחלק גדול מן השירים העוסקים ביחסים בין הדובר לאל, ובמטפוריקה הכרוכה בעמדת הנביא, המשמש כלי קיבול לדבר האל או מוצג כגוף המופרה על ידי האל. שרידי היחסים עם הידיד משירי אלמנך מצפה ניכרים גם ביחסים שינהל הדובר האצ"גי עם קוראיו, יחסים שהדרישה לאינטימיות ולאהבה – כולל הדגשת האספקט הגופני שבה, והאכזבה מחוסר יכולתה להתממש – עומדת במרכזם. גם היחס ההומופובי כלפי מתנגדים פוליטיים, הניכר במיוחד בשיריו הפוליטיים של אצ"ג, קשור לחרדה מפני תחושות הומו־ארוטיות של הדובר בשירים אלה.<sup>23</sup>

למרות הניסוחים ההומורואוטיים הישירים והעקיפים בשירת אצ"ג, התעניינותי אינה ממוקדת בהעדפותיו המיניות של המשורר, אלא בקריאה החושפת מנגנוני שיח חד־מיניים בקורפוס ספרותי, שנתפס כחלק מן הקאנון ההטרסקסואלי. כוונתה של קריאה כזו הינה – בין השאר – לערער על ההבנה המקובלת של המושגים "הומוסקסואל" ו"הטרסקסואל" כתחומי עניין מיני מנוגדים זה לזה. מטרתה להצביע על נוכחותה של טרנספורמטיביות מגדרית גם אצל מחברים שהנושא המגדרי אינו ניצב, לכאורה, במרכז יצירתם, ועל האופן שבו מכוון העצמי באמצעות ניסוחים מגדריים ומיניים.<sup>24</sup>

24. מסגרת קריאה כזו מביאה בחשבון, שיחסי האהבה בין גברים מתוארים במחזור זה גם כפיגורה של מכלול ההגבלות על התשוקה.

## מבנה המחזור

המחזור מורכב מארבעה שירים המאורגנים כשני זוגות.<sup>25</sup> שני השירים הראשונים עוסקים באהבה בין גברים, ושני האחרונים – ביחסי של הדובר עם נשים. שני השירים הראשונים פונים לנמען גבר, שנעלם בהמשך, ואינו מופיע בשני השירים האחרונים. מבחינה תמאטית עוסקים שני השירים הראשונים בווידויו של הדובר על משיכתו לגבר, נמען השיר. משיכה זו מוצגת כפסגת האינטימיות והשלמות, אך הדובר מחליט לוותר עליה ולהשתיקה. שני השירים האחרונים מתארים את חייו הארוטיים של הדובר ללא האופציה הגברית שאותה תיאר קודם. יחסיו של הדובר עם נשים מוצגים בהם כוויתור על השלמות וכהסתפקות באינטימיות חסרה, מעוותת ופגומה.

25. התייחסויות למבנה המחזור צריכות להביא בחשבון את העובדה שאצ"ג הסתייג בדיעבד מן הפרסום באלמנך מצפה וטען נגד החלטותיו של העורך, שבחר להשמיט את שם המחזור איוב אליפו ונשים, ולא ציין כי אלה קטעים משירים שונים (חנן חבר, הערה 7 לעיל, עמ' 162).

למרות אופיו הפראגמטרי והדגרסיבי, המותיר פערים רבים לניחושיהם של הקוראים, מסרטט המחזור בדייקנות מהלך של הנמקת העוצמה הפואטית, וקושר אותה לבחירה להצטמצם באובייקט תשוקה חסר: השיר הראשון פותח במילים "משום ש...", ומתאר את המשיכה החד־מינית, והשיר האחרון מסתיים במילים "על כן", ומתאר את החזרה למיניות נורמטיבית יותר. המחזור כולו מתאר אפוא, את אימוץ הזהות המגדרית ההטרסקסואלית הנורמטיבית כוויתור על תשוקה "מלאה" ו"אמיתית". הדיכאון הנגרם בעטיו של ויתור זה מוצג כאחראי לאופייה האלגי־מקונן של השירה.

## השיר הראשון: הגדרת הגאולה כדיבור אינטימי בין שני גברים

משום שְׁרָאִיתִי כּוֹאֵךְ מִמְעַרְב וְצִמְדָּה לְרֵאשֶׁךְ שְׁקִיעַת הַחֲמָה,  
 יְצָאתִי לְרֵאוֹת בְּפָנֶיךָ: אִם חֲכַמְתָּ הַתּוֹגָה בְּסֵ זֹרְחָה, אִם מְעִיד הַמִּצָּח  
 עַל תְּהוֹם שְׁמַתְחַת לְמִצַּח וּפְסָגָה;  
 וְאִם אֵיטִיב לְקַרֵּב גּוֹף שְׁנֵי לְגוֹפֵי הַגְּלִמּוֹד מֵאֵד.



וְאָנִי אוֹמֵר לָךְ: אָדָם נוֹשֵׂא כָּל יָמָיו אֶת שׂוֹלֵי הַנֶּפֶשׁ שֶׁלוֹ הָעֵנִיָּה  
 לְנַגֵּעַ בְּשׂוֹלֵי נֶפֶשׁ שֶׁל שְׁנֵי;  
 לֹמֵר מֶלֶךְ בְּמִשְׁקַל, כְּטֶפֶה מִדְּמוֹ, וְלִשְׁמַע מֶלֶךְ כְּטֶפֶה מִדְּמוֹ<sup>26</sup>

השיר הראשון במחזור פותח בהצטדקות: הדובר מבקש להסביר לקוראי השיר ולגבר שהגיע ממערב מדוע חש צורך לפגוש בו ("משום ש [...] יצאתי לראות בפניך"). אך השורות הבאות מעכבות את ההסבר, שאינו נמסר בצמוד להצטדקות, אלא נדחה מעט. לפני כן מתאר הדובר את נמענו. הוא מצייר אותו כדמות זוהרת ("וצמודה לראשך שקיעת החמה"), כאדם חכם ונוגה, המסוגל להגיע לעומקים ("תהום") ולגבהים ("פסגה"). אך הסיבה האמיתית לפגישה איננה רק ערכו הרב של אותו אדם, אלא משיכתו של הדובר אליו. הפגישה העתידה עם אותו גבר, כנראה ידיד כלשהו או מכר שהגיע לארץ מאירופה, מעלה בו תקוות להקלת בדידותו הגופנית והנפשית.

למרות הקושי, הניכר דרך השהיית האמירה והניסיון לטשטשה על ידי אמירות נוספות לפנייה, מדגיש השיר את אופייה הגופני של הכמיהה לידיד ("ואם איטיב לקרב גוף שני לגופי הגלמוד מאד"). בסוף השיר הראשון חוזר הדובר פעם נוספת על אופייה הגופני של התשוקה ("אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל כן יצאתי לקדם פניך. / אמרתי לך: בוא במעבה חיי!"). הבלטת ערכו של הידיד בשורות הראשונות, ההיסוס המתבטא בהשהיית ההודאה בבדידותו של הדובר, וההתוודות על תקוותו להירפא ממנה על ידי קרבה גופנית לגבר, ממחישים כבר בראשית השיר הראשון את בעייתיות הנושא המתואר בו: יחסי קרבה נפשית וגופנית בין גברים.

הקושי להודות באהבה כלפי גבר מביא את הדובר להעצמת ערכו של הידיד. חלקו השני של השיר עוסק בתיאורו כגואל. תיאור הגאולה מבחין בין גאולה לאומית או דתית לגאולה אישית, שביטויה אפשרי רק באמצעות הדיבור שבעל־פה ולא במסגרת מילים כתובות:

רבות קראתי על כמה משיחים, שבאו להמון באותות ובמופתים,  
 שמים הריעו לכבוד המופיעים –  
 והם רגזו הביאו ככתר לרעה ותכבדו העקה במותם מות אדם.  
 עתה ספרים סגרתי ואמרתי: הכזבתם. מעתה אצפה לגואל שיבוא  
 לאדם היחיד: לאחד ההמון –  
 ובמלים נאמנות, שאינן בכתובים, יפכח את עקת היום והלילה;  
 שיאכל מפתו; שישתה מכליו; שילך לימינו; שישב על ערשו  
 וינשם מריח בשרו ההומה – –  
 כי נוגים מאד בני־האדם בעולם ושונים הם טעמי־הנגינה ליגונות,  
 אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל־כן יצאתי לקדם פניך.  
 אמרתי לך: בוא במעבה חיי!<sup>27</sup>

27. שם.

הייחוד בקשר עם הידיד־הגואל, שמצליח לגעת בנפשו ובגופו באופן שונה מזה של משיחים־גואלים אחרים, הוא – על פי הדובר בשיר זה – סוג מסוים של דיאלוג המיוחד רק לשניהם. המאפיין העיקרי בדיאלוג זה הוא, שהאספקט המילולי מוצג בו ככרוך באופן בלתי ניתן לניתוק באספקט הגופני ("לומר מלה במשקל, בטפה מדמו, ולשמוע מלה כטפה מדמו"). הדרך המיוחדת שבה נאמרות ביניהם המילים, כורתת בין השניים ברית דמים גופנית, ובכך עולה הדיבור ביניהם לדרגה הנתפסת על ידי הדובר כגבוהה יותר מדיבור רגיל בעל־פה או בכתב. תקשורת מילולית כזו, הנובעת מתחושה גופנית עזה וטוטאלית, אפשרית רק לאחר הוויתור על סוגים אחרים של דיבור, מגע או גאולה, ורק היא נתפסת כאמיתית ("עתה ספרים סגרתי ואמרתי: הכזבתם. מעתה אצפה לגואל שיבוא / לאדם היחיד: לאחד ההמון – / ובמלים נאמנות, שאינן בכתובים, יפכח את עקת היום והלילה;"). בניגוד למילים "פומביות", הנכתבות בספרים, הדובר מתאר את המילים הנאמרות בסיטואציה האינטימית כ"נאמנות", משום שהן נובעות היישר מן החוויה הגופנית. מילים כאלה מביאות לקשר המתואר כהתמזגות מוחלטת של שני גברים, שהדיבור ביניהם מבטל מועקות ("עקת היום והלילה") ויגון ("כי נוגים מאד בני־האדם בעולם"). דיבור כזה, כשהוא מתרחש, מייחד את הדוברים ומעלה אותם לגבהים רגשיים־נפשיים ("ואני אומר לך: בוא במעבה חיי; אתי תבוא אל פסגה, משם תשקיף לעמק[...]").

ייתכן שהרתיעה מפני דיבור ישיר על אהבה בין גברים מביאה להדגשת האספקט הרוחני־נפשי של היחסים בין הדובר לידיד ("לנגוע בשולי נפש של שני"), אך השיר הראשון במחזור אינו מותיר מקום לספק בנוגע לאספקט הגופני של המשיכה ביניהם: הקריאה "בוא במעבה חיי" מתפרשת כהזמנה לחדירה נפשית, אולם לא פחות ממנה זוהי גם הזמנה גופנית ("אך יש בגוף אחד סוד־פרקן לשני ועל כן יצאתי לקדם פניך").

הדובר בשיר הראשון במחזור שירי אלמנך מצפה עסוק, אם כן, בקשר בין התשוקה לשפה. הפסגה שאליה הוא שואף להגיע, דרך המגע עם ידידו, היא היכולת לדבר באופן אינטימי, המכיל את התשוקה, יכולת הנתפסת בעיניו כסוג של גאולה. יכולת זו מוצגת בניגוד גמור ליכולת הפואטית ולכל סוג אחר של התבטאות שניתן לכליאה במסגרת המילים הכתובות.<sup>28</sup>

28. העמדה המובעת בשורות אלה מעניינת במיוחד על רקע ההסתייגות העצומה של אצ"ג משירת יחיד אינטימית העוסקת בסובייקט האחד וברגשותיו.

## השיר השני: האיסוד על הדיבור רו"י התשוקה

השיר השני במחזור שירי אלמנך מצפה הוא תיעוד מרתק של הדחקת התשוקות האסורות והשתקתן. ראשיתו בדיבור אל הידיד ("אמן אני אומר לך"), ובשבחי הדיבור שבעל־פה כצורה נעלה של תקשורת, וסופו בציווי חמור לשתיקה ולהשתקה ("דע זאת ושקוטה").

בראשית השיר מפתח הדובר את תיאור היחסים עם הידיד כאינטימיות הנוצרת ומתרחשת בשפה:

אֲמֵן אֲנִי אוֹמֵר לְךָ בְּשֵׁם שֶׁכֵּל הַהַדְיוּט: יֵשׁ עֲרֵךְ וּמִשְׁקָל לַמֶּלֶךְ הַנְּאֻמָּרֵת  
בְּשִׁעְתָּהּ,  
כְּנַחְתֶּכֶת מֶלֶחֶם חֶמֶס מִפִּי אֶחָד לְשֵׁנֵי וּשְׁנֵיהֶם רַעֲבִים,  
מֶלֶךְ, שְׂאִינָה נַחְקֶקֶת בְּסִפֵּר וּתְהֵא שִׁי לְעֵשׂ קֶטֶן בְּבֵית עֶקֶד הַסְּפָרִים  
וְהַכְּתָבִים בְּאַרְץ;  
אֵלֶּא מֶלֶךְ שְׁשִׁלִּישִׁי לֹא יִשְׁמַע, רַק אֶתָּה לְבַדָּה, כִּי חֲצֵבָה לְשִׁמְךָ;  
שְׁבַדְמָה הִיא תִלְךְ כְּכַסְפִּית וּבָחֶם בְּפִשָּׁף תִּגְבֶּה עַד פְּסַגַּת הַדְּעַת וְתַעֲמַד;  
אוֹ תִטְבַּע כְּכַמִּים, וְאוֹ שֶׁתַּחֲרַת בְּלוּחַ חִייד עַד מוֹתָהּ;  
וְאוֹ שֶׁתִּמְחַק בְּגִין מֶלֶךְ אֲנוּשִׁית אַחֲרֵת בְּשִׁעָה אַחֲרֵת:<sup>29</sup>

29. הערה 14 לעיל, עמ' 132.

השיר השני ממשיך את הפנייה אל הנמען המופיע בשיר הראשון, ומתאר את מקומו המרכזי של הדיבור האינטימי ביניהם בעולמו של הדובר. הפנייה אל הידיד נעשית עתה "בשם שכל ההדיוט", שעל פי הדיכוטומיה שנבנתה עד כה (בין משיחי הספרים שהכזיבו, לבין "אחד ההמון"), ניתן להבינו כמועדף על הדובר. בשם התודעה הפשוטה והלא-מלומדת הזו, מטעים הדובר בפני נמענו את חשיבות השפה האינטימית שנוצרה בין שניהם: הדיבור מתואר כפעולה שנועדה להשביע רעב, מטפורה הכורכת שוב את המילולי בגופני. המילים הנהגות מתוארות כלחם חם הנחתך מפי האחד ומועבר לשני, כסוג של נשיקת-פה שנועדה להרגיע הזדקקות עזה הן של הנותן (את הדיבור/הלחם/הנשיקה) והן של המקבל. המרת העין הקוראת בפה המדבר/אוכל/מנשק מרמזת על הממד הארוטי המדומיין בקשר בין השניים.

בניגוד לעמדה המקובלת, הרואה במילה הכתובה מהות עמידה יותר מן השפה שבעל-פה, מבטא השיר עמדה מתריסה: המילים האלה, שיכולות להיווצר רק בעל-פה, בסיטואציה אינטימית הכוללת שני אנשים בלבד ("מלה ששלישי לא ישמע, רק אתה לבדך") מוצגות כעמידות לאין ערוך יותר ממילים הנכתבות בספרים, שגורלן להישכח בספריות ("תהי שי לעש קטן בבית עקד הספרים"). הדיבור האינטימי, שנוצר בסיטואציה האינטימית במיוחד עבור נמען מסוים ("מלה ששלישי לא ישמע [...] כי חוצבה לשמך"), יוצר אצלו אפקט טוטאלי, הנובע מן האיחוד המשולש בין הממד הגופני ("בדמך היא תלך ככספית"), הממד הרגשי-נפשי ("ובחם נפשך תגבה") והממד השכלי ("עד פסגת הדעת").<sup>30</sup>

"שכל ההדיוט", שהדובר מזדהה עמו ושואף אליו, מעוניין אם כן באינטגרציה של כל חלקי הגוף והנפש, ובתחושה של שלמות סימביוטית, שמימשה מותנה – על פי האמור עד כה – באינטימיות עם הידיד. תיאורה של האינטימיות ההומו-ארוטית ככמיהה לשלמות טוטאלית בעלת

30. מעניין שהבחירה בסוג זה של קומוניקציה נדונה במחזור רק לאחר האכזבה מן הספרים. השפה הכתובה קודמת אם כן, על פי התפיסה המוצגת כאן, לדיבור שבעל-פה, והבחירה בו מתרחשת רק לאחר שהפעלת "שכל ההדיוט" כבר בלתי אפשרית למעשה.

אופי סימביוטי מצביע על הקשר בינה לבין הקשר הראשוני עם האם, המתואר כקשר בעל חשיבות מרכזית ומכרעת לכל אורך שירת אצ"ג.<sup>31</sup> עם זאת, השיר דוחה לבסוף את האופציה ההומו־ארוטית, המתקשרת לחוויית השלמות ההרמונית עם האם בראשית החיים. השיר השני רתום כולו להנמקת המסקנה שהדובר מגיע אליה, שלפיה יחסים אינטימיים בין גברים אינם אופציה אפשרית, משום שהם אינם נכללים בגבולות הלגיטימציה החברתית:

אף כלים עשויים לצרות עשינו בעצמנו לקליטת הלכה הנפשית  
מפל גדותינו,  
וכור להתכת החמר החי ההיולי יצרנו לפרצוף הסתר הזה שבחיינו  
לגלוי־בהתר, לסגנון המסכם,  
שנוכל לצאת ולהראות בשער בת רבים בפרצוף הזה – המקבל.<sup>32</sup>

32. הערה 14 לעיל, עמ' 133.

הרגשות הטבעיים, ובתוכם הפתיחות המגדרית, מתוארים בשורות אלה כ"לבה נפשית" הזורמת בחופשיות. השימוש בגוף ראשון רבים מבליט את האופי האוניברסלי של הטיעון: כולם – לא רק הדובר – נאלצים להכניס את החומר ה"חי" וה"היולי" הזה לתוך כלים צרים ("כלים עשויים לצרות"), משום שהוא זקוק לאילוף במסגרת המוסכמות החברתיות המקובלות. כך מפוסלים פניהם של בני האדם במעבר מ"טבע" ל"תרבות", והופכים למסכות ("שנוכל לצאת ולהראות בשער בת רבים בפרצוף הזה – המקבל").

הדובר בשיר השני מבהיר כי השלמות איננה אפשרית, וכי המאוויים הטבעיים – ובתוכם האופציה ההומו־ארוטית – אינם יכולים להתממש כדרך חיים. הוא נוטש את הבנות "שכל ההדיוט", שאותן הציג עד כה כהבנות המועדפות עליו, ומתאר את ה"דעת" כשוללת את השאיפה הטבעית לאחדות בין־סובייקטיבית עם הגבר־הידיד. "דעת" זו מאלצת את הדובר להתחשב במוסכמות ולנטוש את הכמיהה האסורה לידיד:

ועל פסגות חיינו יש משמרות נשרי הדעת  
הצורחים אלינו מפל המעמקים הרחוקים:  
עשו מה שמתעשו כחקת הדמים המצויים:  
מעשים אפלים וטובים כאומה, השערה...  
אך דעו מה לגלות בדבורכם בעל־פה ובכתב.  
ודעו מה לסלף לעיני השני ושלישי – <sup>33</sup>

33. שם.

34. התפילה, יחד עם התשובה, השאיפה לכוה, תאוות הרצח והרוחמים, מתוארת בשיר זה – בשורות שלא צוטטו – כאחד הדחפים הטבעיים של האדם, דחף שיש להתגבר גם עליו בשם הרציונליות. הדחף להתפלל, כלומר האפשרות לקיים דיאלוג בעל-פה עם האל, מתואר במחזור זה כניגוד לשירה, המקוננת על אובדן הדחפים הטבעיים הללו.

ה"דעת", החוכמה המעוגנת במקובלות התרבות והשפה, מוצגת ככוח השואף להסתיר את האינטימיות, לכסות על המאוויים, להתחשב במוסכמות החברתיות, להתכחש לטבע ולתשובה, והעיקר – לא לחרוג מן הגבולות שנקבעו לשפה.<sup>34</sup> הדובר קורא לנמענו ולקוראיו לא להשתמש

באותה שפה אינטימית מיוחדת, שאת עוצמתה וייחודה תיאר עד כה, ולא לחרוג מ"כל מה שהשפה איננה מתירה לספר, / ואשר האדם יודע לעצמו ועושה בגופו ביום ובלילה בחדרי חדרים".

ואמנם, הפסגה שאליה הגיע הדובר דרך האינטימיות הגופנית והמילולית עם ידידו, מתגלה כתהום, משום שבה מתחוור האיסור: לא על עצם התשוקה ("עשו מה שתעשו"), אלא על השפה הנובעת מתחושת השלמות המופקת מן הקשר האינטימי ("אך דעו מה לגלות בדבורכם בעל-פה ובכתב"). הדובר אינו מתכחש לתשוקה ואפילו לא לאפשרויות סיפוקה, אבל מתאר את הכניעה לאיסור לחשוף אותה בקול, איסור המונע את האחדות הנכספת שאליה הוא כמה, אחדות הכוללת גם הרמוניה בין התחום הפרטי לתחום הציבורי. נשרי הדעת הצורחים, המנוגדים ל"שכל ההדיוט", מצויים בעמק ("במעמקים"), אך צרחתם נשמעת רק למי שהגיעו לפסגה, כלומר למי ששואפים לאינטגרציה של הגופני עם הרגשי דרך השפה. על כן רק מי שחווה את השלמות מבין את האובדן המתבטא בדרישתם.

במקביל, חושפות שורות אלה את מנגנון ההצפנה האינהרנטי לכל מבע מילולי. הן מבטאות את מודעותו של הדובר למכניזם הפרדוקסלי של הקשר שהוא מכונן עם הקוראים, שלעולם לא ידעו אם הווידי הזה עצמו כלול במסגרת מה שאפשר "לגלות" או מה שיש "לסלף". בכל מקרה, הדובר מצביע על השירה כרחוקה מאותו מבע אינטימי נכסף שתואר קודם.

השיר קובע, אפוא, כי אין מנוס מפני הסתרה של הגופני הכרוך במילולי, משום שהשלמות האינטגרטיבית עוברת באזורים שהאיסור שולט בהם. הדובר מתאר את ההכרח להסוות את שפת התשוקה ההומו־ארוטית ככניעה לגבול אכזרי, שהמוסכמות המקובלות מתוות על המשיכה ליחסי סימביוזה מושלמים עם הדומה.

הצורך בפסילת האופציה ההומו־ארוטית הנחשקת והמעבר לוורבליזציה הפוכה – כזו של החבאה, הצפנה והסתרה – כרוכים בכעס הנובע מן הווייתור האישי הגדול, כעס המתבטא בצרחותיהם של "נשרי הדעת". אם בתחילה נדמה כי הצרחות מבטאות זעם על עצם התשוקה ההומו־ארוטית, מתברר כי הן מבטאות גם בו־זמנית, את זעמו של הדובר על החמצת האפשרות לחיים הנתפסים כשלמים יותר.

ההבנה שהשלמות – הן בתשוקה והן בשפה – אינה אפשרית, מקבלת ביטוי מוחשי בלשון הפואטית העשירה של המחזור. הדבר בולט במיוחד במרקם היחסים עם טקסטים קודמים, המתעבה דווקא באותם רגעים שבהם השפה הראשונית, המופקת ביחסי האחוה עם הידיד, מוצגת כפנטזיה נכספת. ריבוי השימוש בתבניות לשוניות ותמאטיות מן המקרא ומן הברית החדשה בדיוק כאשר תוכן השיר מבקש לנסח פנטזיה של

35. אמנה כאן רק דוגמאות אחדות ללשון האינטרטקסטואלית הסמיכה במיוחד במקום זה: המילה "אמן" מופיעה במקרא ומכונה במיוחד מסימוני החפילה; המשפט "אמן אני אומר לך" מתכתב עם תבניות מן הברית החדשה; גם ההבדל בין מה שכתבו בספרים לבין מה שנאמר בעל-פה, תפיסת האדם כמלא מאויים מסוכנים והעיסוק בקשר בין הגוף לשפה הם נושאים העולים בברית החדשה. לדוגמה, בעימות עם הפרושים והסופרים הירושלמים מגדיר ישו את הלכלוך שבא אל תוך הפה כמסוכן הרבה פחות מן הלכלוך היוצא ממנו: "ויקרא אל העם ויאמר אליהם שמעו והשכילו: אשר יבוא אל תוך הפה לא יטמא את האדם אפס אשר יצא מתוך הפה הוא יטמא את האדם [...]" כי כל אשר יבוא אל תוך הפה ירד אל הכרס ומשם יצא הפרשדונה, אך היוצא מתוך הפה יבוא מתוך הלב והוא יטמא את האדם, כי מתוך הלב יצאו יצרי מחשבות רעות רצוח ונאוף וזנה גנב עדות שקר וגדופים" (מתי טו 10-20); גם בספר יחזקאל, ששירת אצ"ג מתכתבת עמו במקומות נוספים, מודגש הקשר בין הגוף לשפה. הדיבור המושווה ללעיסה משותפת של לחם בשירו של אצ"ג מזכיר את הסמכתו של הנביא, המתוארת כאכילת המילה שדבר האל חקוק בה (יחזקאל ג 1-3). בנוסף, מן הראוי לציין כי המחזור כולו מושפע מתפישות ניטשיאניות. ראו במיוחד את הפרק "על הידיד" ב"כה אמר זרתוסטרא" (פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, תרגם ישראל אלרד, שוקן, ירושלים 1997, עמ' 54-56).

36. הערה 14 לעיל, עמ' 133.

37. יכולת ההתבוננות יוצאת הדופן מתקשרת גם לעמדה הנבואית של הדובר בשירת אצ"ג.

שפה אותנטית מעיד על גבולות האותנטיות של הדיבור – הן בעל-פה והן בכתב.<sup>35</sup>

השלמות המתוארת ביחסים בין שני הגברים היא, אפוא, שלמות מדומה, שכן כמו כל אמירה, גם היא מהווה בסך הכול ביצוע בשפה, ביצוע שקדמו לו ביצועים אחרים, שהדיבור מושפע מהם ומצטט מהם גם ברגעים האינטימיים ביותר. השיר מודע לכך שפנטזיית השלמות איננה אפשרית לא רק בגלל המוסכמות החברתיות המקובלות, המונעות את מימוש התשוקה מן הגוף החושק והמתאווה, אלא בגלל שהתשוקה עצמה כבר פרוצה למה שמצוי מחוץ לגבולות האינטימיות. המילה "שְׁשָׁלִישִׁי לֹא יִשְׁמַע, רַק אֶתָּה לְבַדְּךָ, כִּי חֲצֵבָה לְשִׁמְךָ" איננה קיימת, ויש לוותר על הניסיון להגיע אליה. הזעם והאכזבה על כך ניכרים בהמשך השיר, שבו פונה הדובר לתאר את הנשים, מי שנתרו בעולמו לאחר הוויתור על יחסי הקרבה עם הידיד:

לְאִשָּׁה, שְׁשָׁרוּ לָהּ הַיְּהוּדִים הַפְּיִטְנִים, יֵשׁ וְסֵת.  
הָאִשָּׁה הַיְּפָה יוֹצֵאת לְבֵית־כְּבוֹד בְּטָרִם עֲלוֹתָהּ לְמִשְׁכַּב הַבַּעַל וּבְקוֹמָהּ לְבָקָר.  
וְאִם נִקְרַע הַגָּרֵב בְּעֵקֶב שְׁלָהּ וַיֵּשׂ אִזְ סַכְּנַת־הַעֵינַן שֶׁל אָדָם בְּרַחוּב,  
הַהוֹלֵךְ מֵאֲחֹר וּמִשְׁפִּיל לְהַבִּיט בְּעֵקֶב,  
הִיא מוֹשֶׁקֶת בְּגָרֵב לְמִטָּה מְעֵט מִזֵּן הַשּׁוֹק וּמְקַפְּלֶת מִתַּחַת לְעֵקֶב אֶת פֶּסֶת הַקְּרָע.  
כֶּךָ קַפּוּל עַל קַפּוּל מְתוֹסֵף כֶּךָ כְּסוּי עַל כְּסוּי.<sup>36</sup>

בשורות אלה עובר הדובר מן היחסים האסורים עם הידיד לתיאור יחסו לנשים. המעבר מתבטא במעבר מקביל מן הדיון בשפה לדיון במבט: היחסים עם הידיד שימשו לתיאור כישלונה של השפה לבטא את יחסי הקרבה המושלמים-סימביוטיים עם הדומה. ההתבוננות באישה לעומת זאת מבליטה את שונותה. בניגוד ליחסים עם הידיד – עם האישה אין הדדיות ואין דיאלוג. היא מתפקדת כאובייקט לשירי התהילה של ה"פייטנים" או כמושא להתבוננות בלבד. קיומה כפי שהוא מתואר בשורות אלה מצטמצם בממד המדומה, במראית העין. היא עסוקה בהעמדת פנים, בכיסוי ובהסתרה של טבעה האמיתי. ייחודו של הדובר כפי שהוא מתואר בשורות אלה הוא יכולת ההתבוננות המועצמת שלו – יכולת המוזכרת בהרחבה בשירת אצ"ג.<sup>37</sup> הפוטנטיות של המבט מתוארת כיכולת לחדור מבעד לרובד המדומה אל מה שמוצג כמהות האמיתית של האישה: דם המחזור וההפרשות. אחרותה של האישה קשורה אפוא לרובד הגופני, המוצג כפגום.

השורות התמוהות, המתארות את תגובתה של אישה לגרב הניילון הקרוע שלה, מהוות מעבר לשני השירים הבאים, המתמקדים ביחסיו של הדובר עם נשים. ארבע השורות המוקדשות כאן לתיאור אופן טיפולה של האישה בגרב הקרוע נראות מנותקות לגמרי מן השיר, שעסק עד

כה בנושאים אחרים. הפער, המותיר לקורא את החיפוש אחר הרצף התמאטי בין לשורות הקודמות – ואף למחזור כולו – קשור לעיסוק באיסור, בטאבו.

המפתח הפרשני לעיסוק בגרב הניילון הוא הצמדתו לעיסוק בהפרשות ובאברי גופה המוצנעים של האישה בשורות הקודמות, ולעיסוק במשיכה לאם בשיר הבא. הסמכת הדיון בגרב הניילון למניית פעולותיה הגופניות הנסתרות של האישה, מציעה כי הבושה שחשה האישה שגרבה נקרע מושווית לבושה שעליה לחוש – לדעת הדובר – בשל דם המחזור והפרשות הגוף. מניית הגרב הקרוע בשורת העניינים הגופניים הנשיים שבעטיים חשה האישה בושה, קושרת את הגרב לאזור ההפרשות והמחזור אף הוא. הקרע בגרב מטונימי ל"קרע" שבגופה של האישה, לאבר המין שהיא שוקדת על הסתרתו.<sup>38</sup> התיאור המפורט של קפלי הגרב מזכיר אבר מין נשי, כפי שהוא עלול להצטייר בעיני מי שאינו יכול להתבונן בו ישירות, וחווה אותו על כן כאבר שרב החבוי בו על הנגלה ("כך קפול על קפול מתוסף כך כסוי על כסוי"). פרשנות זו מתחזקת לאור השיר הבא במחזור, המתאר באופן ברור יותר את מקורה האדיפאלי של התשוקה.

38. על תפיסת אבר המין הנשי כפגם או כ"צלוקת", ועל תיאור מומחיותן של נשים במלאכת ההסתרה, הנובעת מן המבנה האנטומי המיוחד להן, ראו הרצאתו של פרויד על הנשיות (זיגמונד פרויד, כתבי זיגמונד פרויד, 5, דבר, תל-אביב 1996).

## השיר השלישי: אדון ועבד

השיר השלישי במחזור מתאר את הסובייקט המפוצל שנוצר בתהליכי המשטור וההדחקה שלהם היינו עדים. ה"דיד", שדמותו עמדה במרכז שני השירים הקודמים, נעלם לאחר הציווי לשתוק בסוף השיר השני ("דע זאת ושקוטה"). במקום היחסים איתו – שנשללו לאורך השיר השני – מתאר הדובר מערכת יחסים שונה, עם דמות גברית המתוארת כ"עבד":

תָּם וּמִטְמָטֵם הוּא עֶבְדִּי, עַל-כֵּן קָרָאתִי לוֹ: תָּם.  
 וְטוֹב שֶׁהוּא כָּךְ וְהוּא עֶבֶד.  
 פֶּעַם שְׁאַלְתִּיו: אִם נוֹלֵד לְאִמָּא רְחוּקָה בְּעוֹלָם  
 וְאִם הִיא אֶהְבֶּתְהוּ, הָאִם?  
 וַיַּעֲנֵנִי, כִּי נוֹלֵד כַּמְדָּמָה לְאִמָּא רְחוּקָה מְאֹד  
 וְהִיא אֶהְבֶּתְהוּ, הָאִם.  
 וְשָׁמָּה, לְמַדְתִּיו, הוּא: תָּם. הַתְּזַכֵּר? וְעֵינָיו הַתְּעַגְלוּ:  
 – אֲנִי אֶזְכְּרָה תָּמִיד, שְׁמִי: תָּם.<sup>39</sup>

39. הערה 14 לעיל, עמ' 134.

לכאורה, מתוארת כאן שיחה מוזרה בין הדובר-האדון לבין משרת, המתואר כאדם נחות. למעשה מתארות שורות אלה תהליך הפנמה של הויכוח בין מה ש"מותר" לבין מה ש"אסור": בשירים הקודמים תואר הדיבור המושלם עם הידיד – כלומר הדיאלוג עם הדומה או הזוהה – כבלתי אפשרי במסגרת

המוסכמות החברתיות המקובלות. גם עם האישה – שתוארה כגוף מלא זוהמה, וכמי שעניינה העיקרי מרמה והסתרה – דיאלוג כזה הוא בלתי אפשרי. לפיכך, הדיבור הרווי תשוקה הופך לדיאלוג פנימי. הדובר מתפצל לשתי ישויות: ה"אדון" הוא מי שרכש את היכולת לנהוג על פי המוסכמות החברתיות – כולל האופן שבו "מותר" להפר אותן – וה"עבד" הוא מי שנותר תמים. הכנעת התשוקה ושעבודה מזכות אותה בשם חדש: תם. העבד, המייצג את "שכל ההדיוט", שהוקסם מן האופציה לפתיחות מגדרית והוכנע, מוצג כ"מטומטם".<sup>40</sup> השמות "תם" ו"מטומטם" מעידים לא רק על תמימותו, אלא גם על סופה של התמימות, כלומר על מותה של פנטזיית השלמות.

הדיאלוג עם העבד – בניגוד לדיאלוג עם הידיד – הוא דיאלוג משעבד. הוא קורא בשמות, מגביל ומכפיף, ושב ומאשר את יחסי הכוח: ה"אדון" מעניק לעבד שם, והעבד, שענינו עגולות כתינוק, מבטיח: "אני אזכרה תמיד, שמי: תם".<sup>41</sup> אבל שמו של העבד לא "תם" לגמרי, והוא נוכח בשיר השלישי, המתאר את אילופו, כמעין כפיל או "אחר" המוכל עדיין בתוך ה"אני". נוכח עיניו המשתאות מתרחש רומן אסור בין האדון (המלמד, הקורא בשם) לבין אישה, אם לתינוק של גבר אחר:

וְאִי שָׁם בְּאֶחָד הַבָּתִּים בְּעִיר דָּלַת אַחַת נִפְתַּחַת,  
כִּפְצָע נִפְתַּחַת הַדָּלַת תְּמִיד בְּעָרֵב בְּעָרֵב:  
אִשָּׁה עֲזוּבָת אֶת תְּנוּקָה וַיּוֹצֵאָה לְלֶכֶת אֵלַי.  
וּבְשִׁמְלוֹתֶיהָ מְעֻטָּף הַתְּמוּז הַגָּנוּב מֵאַחֵר.  
וְתָם שְׁלִי בָּא גְדוּל־עֵינַיִם לְחֻרֵי וְאוֹמֵר: אֲדוֹנִי,  
גִּבְרַת בְּפִרוּדָדוֹר...  
– תִּכְנָס!  
וְכָךְ מְדִי עָרֵב בְּעָרֵב.<sup>42</sup>

תפקידו של העבד, המוליך את האישה אל אדונו, הוא לתווך בין הפנים לחוץ, בין התשוקה לאיסור. עיניו הגדולות הן העדות היחידה למחאתו, הנותרת אילמת: בכל ערב הוא מלווה את ה"גברת" לחדרו של האדון, ועל ידי פעולה זו שב ומאשר את שעבודו. נוכחותו הכרחית לדיאלוג הפנימי של שנאה עצמית שמנהל הדובר בינו לבין עצמו, אותו דיאלוג שהוגדר בשיר הקודם כעילות בין "שכל ההדיוט" ל"דעת". נוכח מבטו של העבד, מתאכזר האדון לעצמו על ידי ניהול מערכת יחסים עם אישה – בניגוד להזדהותו האמיתית, כפי שהוגדרו בשירים הקודמים. העובדה שגם היחסים עם האישה אסורים, מבליטה את הממד השקרי של מערכת הלגיטימיות החברתית. ה"אדון" הוא מי שנכנע, אפוא, לאבחנה ההטרורסקסואלית בין אסור "מותר" (מערכת יחסים עם אישה, אם לתינוק של גבר אחר), לאסור "אסור" (יחסים הומו-ארוטיים בין גברים). מבטו של העבד מזכיר ללא מילים את חוסר

40. למילה "טומטום" שתי משמעויות בלשון חכמים: הדיוט ואנדרגנוס. לא רק שהדובר משתיק בשיר השלישי את "שכל ההדיוט" אלא גם את המהות האנדרוגנית, את ההזדהות המינית המורכבת הכרוכה בו.

41. העבד מייצג את הגבריות הטבעית, זו שבעבר הרחוק דימתה להיות נאהבת על ידי אם, זו שהושתקה ומתה על ידי ההתנגדות, הרציונליזם וקבלת מוסכמות החברה. חשיבותה של האם אכן עולה בפתח השיחה בין ה"אדון" ל"עבד". כבר בשיר הראשון במחזור הזכיר הדובר את הגבריות הראשונית הזו כמהות אבודה: "ואני אומר לך: בוא במעבה חיי; אתי תבוא אל פסגה, משם תשקיף לעמק, / בו תחזה התינוק האם והערש ואת העלם המת אצל שובך הזהב / וחלילו בכף –". הן העלם המת והן התינוק מהווים שלבים אבודים בחייו של הדובר. עוד על אותו עלם כמי מייצגו של עולם ישן ואבוד ראו בשיר "מעשה נורא" מתוך המחזור "פרספקטיבות" הפותח את אימה גדולה וירח. העלם הרועה שם – כמו העבד כאן – הוא "גדול עיניים", וגם הוא, כמו הדובר בשיר הבא במחזור, מתואר באופן מטונימי על ידי כלי נגינה, החליל: "נגוד: כליה עלי הכפר. בכו לחלילו של הרועה, אשר השלך אל העשב ולא ישמע עוד בשעה/ שדמדומים מושכים לבות, המתנגנעים כביכול / הרועה הלך גדול עיניים אל הכרך [...]" (כרך א' עמ' 9).

42. הערה 14 לעיל, עמ' 134.



המוסריות הכפול המושג באמצעות ה"דעת": התכחשות הן למהוויים הפנימיים הנחווים כמושלמים ביותר, והן למערכת ההגבלים החברתית שבשמהם הוכחשו אותם מאוויים.

אולם הדובר אינו מתפצל רק ל"אדון" ו"עבד" אלא גם ל"גבר" ו"תינוק". לנוכח מבטו של העבד – החלק התם, המשועבד והמומת – מתוארת מערכת היחסים עם האם מנקודת מבט מפוצלת, הכוללת גם את זו של התינוק העזוב. השיר השלישי מבהיר כי מה שחשוב לדובר במערכת היחסים הזו הוא "התמוז הגנוב מאחר", העטוף בשמלותיה של האישה, כלומר אבר מינה של האישה, או החום והסיפוק המופקים מגופה, הנחשקים משום שהם "גנובים". לכאורה, ה"אחר" שהתמוז נגזל ממנו הוא אבי התינוק, אך האב אינו מוזכר, והשיר מסמן דווקא את התינוק העזוב כ"אחר" הנגזל. נקודת מבטו של התינוק היא האחראית גם לתיאור הדלת, שדרכה נוטשת אותו אמו כ"פצע" ("כפצע נפתחת הדלת תמיד בערב בערב"). הפצע הזה, פצע נטישת האם, אחראי לכאבו ולזעמו של הדובר, המזוהה עם התינוק.

תיאור דומה, המשחזר סצנה ארוטית מנקודת מבטו של מבוגר המזוהה עם תינוק עזוב על ידי אמו, הופיע כבר בספר קודם של אצ"ג, בשאון העתים (אין צייטנס רויש), שיצא לאור ביידיש ב־1919:

אז שומעת אוזני ברוח הסערה בכיו של גוזל פעוט, ילד קטן בעריסה אי שם: וישישה, סכתא של התינוק, שוחה חרישית מעל ראשו מראשותיו ושרה ברוב עצב:

א,א,א,אן –

אבא הלך אי לאן

והריני רואה כי אי שם בבית יושבת אחת, כותנתה מופשלת לה מכתפיה ואחד גבר נושך בתאוותנות את בשר גבה הרך...הו. הו. ושוב בוכה הילד, ילד קטן בעריסה: שומע אני הוא קורא א־מא א־מא. האם צוחקת, צוחקת שם, ושוקעת לאחוריה על הספה. צוחקת צחוק פרא, ערומה למחצה –

א־א־א־אן,

אבא הלך לו אי לאן...<sup>43</sup>

43. מתוך "אין צייטנס רויש" 1919.  
תרגום: ש.צ. הערה 7 לעיל, עמ' 23.

44. על הקסם המיני הטמון באמהות זרות ראו גם בזכרונותיו של ישראל אלדד על אצ"ג (דמע ונגה, דם וזהב, שוקו, תל־אביב, 2003, עמ' 307).

המשמשות לסיפוק תאוותו. אך מנקודת המבט של התינוק, אמו היא אכן "אחת" ויחידה, והכינוי מבטא את ייחודה.

הגבר המנצל את היעדרו של אבי התינוק ליחסים ארוטיים עם האישה נמצא במצב דומה לזה של הדובר, כפי שהוא מתואר בשיר השלישי במחזור אלמנך מצפה. שניהם הניחם מן "התמוז הגנוב מאחר", ובשני המקרים מטושטשת זהותו של ה"אחר" הנבגד, ולא ברור אם הוא הגבר/הבעל או התינוק. הטשטוש בין מעמדו של הגבר, כמי שאשתו "נגזלת" על ידי אחר, לבין מעמדו של התינוק מממש את נקודת המבט האדיפאלית ונותן ביטוי מוחשי לתחושות היריבות והתחרות שחש התינוק, המבקש בלעדיות על אמו כלפי אובייקט אהבה גברי אחר בחייה.

### השיר הרביעי: השירה כקינה

בשיר הרביעי והאחרון במחזור שירי אלמנך מצפה מבטא הדובר את יחסי הדמיון והזהות הקיימים עבורו בין המושג "אישה" לבין המושג "אם", ומציע הסבר נוסף לייחודו הפואטי. השיר פותח בתיאור ישיר של עוצמתו של הדובר כמשורר. בניגוד לפייטנים שתוארו קודם, ששירתם היא אודה ליופיין החיצוני של הנשים, מתוארת שירתו כנובעת ממצב נפשי של אימה ואבל:

רַד בִּי הָאֵל וְלֹא אֶבְדּוּ סְפִינוֹתַי. עוֹד דוֹהֵר אֲנִי בְּכָל נֶכְסֵי הַשִּׁירָה  
וּבְשׁוֹלֵי עוֹד רַבִּים דְּבֶשׁ חֲזוֹן יִלְקֶה,

אֶךְ עוֹרְקֵי חֲלִילִים לְמַחְלָלִים עֲמָקִים בְּאִמַּת הָקוּ בֵּין מֵאֲרַע לְמֵאֲרַע.<sup>45</sup>

45. הערה 14 לעיל, עמ' 134.

האבל מתואר באופן מורכב כמצב נפשי תמידי, המהווה גם מקור ייחודי של עוצמה: ה"דהרה" הפואטית מתוארת כנובעת ישירות מאובדן האפשרות לבטא את התשוקה, אובדן הכרוך באבל מתמיד. השימוש במילים "חלילים" ו"מחללים" מאפשר משחק משמעויות מורכב, המבטא את עמדותיו המרובות של הדובר, כפי שתוארו גם בשירים הקודמים: המילה "חלילים" מתארת את גופו כחלל ריק, מלא נקבים, הכמה למגע שיפיח בו "רוח", כלומר נגינה ושירה. גופו של הדובר מזוהה, אם כן, עם החליל, כלי שצורתו פאלית, אך מבנהו דומה גם לגוף הנשי-הנקבי הנתפס כגוף פסיבי, הזקוק ל"מחללים". כמו כן מהדהדת המילה "מחללים" גם את הגוף שוויתר על התשוקה, והפך – כמו העבד ש"תם" – לחלל, כלומר לגוף מת, גוף שיש להתאבל עליו.<sup>46</sup> החליל הוא גם הכלי המלווה באופן מסורתי שירי קינה ואבל, המושרים בדרך כלל על ידי נשים מקוננות.<sup>47</sup> באמצעות השוואת הגוף לחליל מתאר השיר הרביעי, המסיים את המחזור, את עצם היכולת הפואטית לא כביטוי לתשוקה, אלא כקינה על חוסר האפשרות לממש אותה.

46. בנוסף, מהדהדת ברקע גם תפיסה הומופובית, הרואה ביחסים הומו-ארוטיים "חילול" של הגוף הגברי.

47. קינות על המת והספדים לוו בנגינת חליל ביוון הקלאסית (מקורו של המונח אלגיה ביוון, שם תיארה המילה בראשיתה שירת אבל שהוקראה תוך כדי נגינה בחליל [Oskar Seyffert]. *Dictionary of Classical Antiquities*, Meridian Library, 1956) וגם בישראל (ר' יהודה אומר: אפילו עני שבישראל לא יפחות משני חלילין ומקוננת [כתובות מ"ו; ב]).

48. השימוש במושג הדיכאון הינקותי כאן בעקבות מלאני קליין, במיוחד במאמרה "אבל ביחס למצבים מאניים דפרסיביים" (1940), כתבים נבחרים (2002), עמ' 94-121.  
 49. הכמיהה ליחסים הפרה-ורבאליים עם האם מופיעה בשיירים רבים, שבהם לאם - כמו לתינוקה - אין שפה מלבד בכי, אנחות, מלמולים, ושירי ערש. ראו למשל ב"הכרת הישות" מתוך אימה גדולה וירח או בשיר "ממעמקים" מתוך הגברות העולה: "ער שנותי הראשונה נוהר סתו משלושים שערים ומדמיע בשר היונק בכונתו המבורכת. / בשער הראשון בוכה אימא, כי ביטויים אין לשינינו" (הערה 4 לעיל, עמ' 81), ועוד.

50. הערה 14 לעיל, עמ' 134-135.

אולם האופי האלגי-מקונן של שירת אצ"ג אינו נובע רק מן הוויתור על פנטזיית היחסים הגופניים-רגשיים-ורבליים המושלמים. פנטזיה זו קשורה - כפי שהראה השיר השלישי - לעמדת דיכאון ינקותית, ול"פצע" האדיפאלי של נטישת האם.<sup>48</sup> היא קשורה גם לאבל על מוגבלותה של השפה, שאיננה יכולה לבטא את מה שחסר. הקינה על מוגבלותה של השפה קשורה בשירת אצ"ג לתקופה הטרומ-ורבאלית, המתקשרת ליחסים עם האם בשנת החיים הראשונה.<sup>49</sup> הבחירה בעמדת המשורר-המקונן קשורה לפיכך להזדהות עם האם, ועם הנשים כולן, המוצגות כאמהות. כמו התינוק, גם הנשיות, המזוהה לגמרי עם האימהות, מוצגת כאן כמהות משוללת שפה, שהקול היחיד המייצג אותה הוא הבכי:

אֵל הַנְּשִׁים בְּעוֹלָם רִנְּנַת דְּמֵי הַנּוֹגִים.  
 אַתָּן הָאֵמָהוּת לְכָל הָאִיּוֹבִים בְּעוֹלָם!  
 אֲנִי אוֹהֵב מְאֹד אֶת הַנְּשִׁים לְמַעַן הַבְּכִי הַתּוֹסֵס בְּדַמְיָהֶן הַסְּגוּרִים מְאֹד וּמְעוֹלָם.  
 [...]

הֵן בּוֹכוֹת בְּשׁוֹבָן מִבֵּית הַקּוֹנְצֵרְטִים בְּטָרֵם פֶּשֶׁט מְשִׁין וְנִשְׁרֵת נְעֻלְיָהֶן.  
 הֵן בּוֹכוֹת בְּחִמּוּמֵימוֹת וּבְעֶרְיָה וּבְפָחִיהָ לִפְנֵי בּוֹא הַבַּעַל וּבְלִכְתּוֹ מְעֶרְשָׁן.  
 [...]

כִּי לֹא בְּדַמְעַ בְּלִבָּךְ בּוֹכָה אִשָּׁה, זֶה בְּכִי-כָל-הַגּוֹף הוּא:  
 הַעֲזוּבָת תִּנְקָה וּבָאָה לְבֵיתִי - זֶה בְּכִי.  
 וְהַשֻּׁבָה מִבֵּיתִי וְאֲדַמְיֵמוֹת בְּלִחְיָה - זֶה בְּכִי.  
 [...]

עַל כֵּן אֵלֶךְ אַחֲרֵיהֶן פְּקָרוּא לְאֶבְרָן מִכֶּמְהָ חֲלִילִים בְּדַמְיָהֶן הַסְּגוּרִים.  
 וְאֶבְדְּנִי כְּחִיקָן, כִּי בָא בְּכִיִּן בְּדַמִּי.<sup>50</sup>

הזדהותו של הדובר עם הנשים מתרחשת תוך כדי עימות עם רעיונות שהועלו במחזור קודם לכן: בניגוד להפרשות הקשורות באברי המין של הנשים, שתוארו בשיר השני כמעוררות סלידה, מוצג הבכי - הפרשה גופנית אף הוא - כסיבה העיקרית למשיכתו של הדובר לנשים-האימהות ("אני אוהב מאד את הנשים למען הבכי התוסס בדמיהן הסגורים מאד ומעולם"); בניגוד לחיפוש אחר שלמותה של השפה האינטימית המופקת ביחסי אהבה בין שני גברים - שלמות שהדובר נאלץ לוותר עליה - מתוארת ההזדהות עם הבכי הנשי כהבנת העוצמה הטמונה דווקא בקול קרוע ומפוצל ("בכי מחולק לחלקיו הוא בכיין הנשי"). לאישה, כאמור, אין קול מלבד הבכי, ואין איתה דיאלוג במחזור שירי אלמנך מצפה, אלא ניכור וסלידה ו/או הזדהות בלבד. האם מצויה מחוץ לתחום השפה, הורבליות שלה היא הבכי, ולפיכך גם הדרך להגיע אליה מצויה למעשה מחוץ לתחום השירה.

הז'אנר היחיד המאפשר לבטא את המצוקה הזו, אם גם באופן חלקי וחסר, הוא הקינה, המבקשת להיות בעת ובעונה אחת גם געגועים לאם

וגם ביטוי להיעדרה. הקבלה המוחלטת של הבכי ואימוצו על ידי הדובר, מתארים את היכולת הפואטית כחיפוש אחרי האובדן הכרוך בדמותה של האם, חיפוש המודע לחוסר האפשרות – המובנה בשפה – למצוא את מה שאבד.<sup>51</sup> הזדהות זו מאפשרת לו לאמץ את הקינה – צורה נשית ביסודה – ולהפוך למשורר-מקונן, תוך מודעות לאובדן הגמור הטמון בעמדה זו ("על כן אלך אחריהן כקרוא לאבדן מכמה חלילים בדמיהן הסגורים./ ואבדני בחיקן, כי בא בכין בדמי").<sup>52</sup>

השיר הרביעי עוסק, אפוא, בדיכאון הנשי ובדיכאון של הדובר עצמו. אמנם הוא תופס את הנשים כמהות חסרה השוקדת על הסתרת הריק, שהבכי מבטא אותה משום שהיא משוללת יכולת דיבור. אולם הריק השייך לאישה והבכי/הקול הנובע ממנו, מושכים אותו, משום שזהו קול הנותר פתוח לחלל, לריק. דיבור כזה אינו יכול להיות על פי תפיסתו דיבורה של אישה, ולמעשה גם לא של גבר, אלא רק הדיבור שלו עצמו, בהיותו יוצא דופן: גבר המזוהה עם נשים וגברים כאחד. מהזדהות זו נובעת יכולתו הפואטית, שאותה הוא מתאר כמושא לקנאתם של אחרים בראשית השיר.<sup>53</sup>

### ג. סיכום: אבל אישי וקינה לאומית

מחזור שירי אלמנך מצפה מתווה, אפוא, מהלך של ויתור ואובדן וקושר אותו במקורות השירה. המחזור מבהיר את הקשר בין תחושת האבל המתמדת המאפיינת את שירת אצ"ג לבין אובדן היכולת לדבר את התשוקה. הזעם, שמקורו בויתור הכפול (הן על מימוש התשוקה האדיפאלית, והן על אובייקט התשוקה הגברי, הדומה-המושלם), מומר בהתמסרות לבכי פואטי, לקינה. במילים אחרות, הבחירה בפואטיקה המבטאת את האבל על ידי בכי מתמיד מוצגת כאופציה היחידה המעניקה לשירה איכות "ביצועית" קרובה לזו של הדיבור האינטימי שבעל-פה, המושלם לכאורה, ושונה ממנה. ההזדהות עם הבכי הנשי קשורה בפתיחות של הגוף, בתפיסתו כחלל, כפער שלתוכו נכנסת השירה. פער זה אינו קיים בפנטזיית הדיבור האינטימי עם הידיד הדומה-הזהה, דיבור סימביוטי מספק, החודר וממלא כל חלל: פיזי, נפשי ושכלי. הוא אינו קיים גם בשירת ההלל של הפייטנים, המכחישה את הבעיה מכול וכול, ומעדיפה להישאר מבע מעודד שכחה, ולא כזה הזוכר את גבולות יכולתו. הבחירה – הכפויה לכאורה – אולם ההכרחית, בקול החלקי, המפוצל, הנשי, ובחלל שהוא מאפשר – היא זו המאפשרת את הדהרה הפואטית, את עוצמתה של השירה המקוננת.

הקריאה שהוצעה במאמר זה רואה במחזור השולי-לכאורה של שירי אלמנך מצפה מפתח ארס-פואטי אפשרי לשירת אצ"ג כולה. יש בו תיעוד של מהלך חשוב בפואטיקה של המשורר: השתקתה והדחתה של הבעייתיות

51. לאקאן כותב על חוסר היכולת של השפה לגעת בממשי. כלומר, בין השאר, באם. השפה בעיניו היא מערך סימבולי האחראי על מכלול של אבדנים-הישגים, בין השאר זה של האם. ראו למשל במאמרו "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", *Ecrits: a selection*, From French: Alan Sheridan, New York: Norton 1977. מחזור שירי אלמנך מצפה, המתאר אף הוא את השפה כייצוג של חסר, מזמין קריאה לאקאניאנית מפורטת, שתמפה את האובדן המובנה מראש במעבר מאובייקט התשוקה לשפה במנוחים של כמיהתו של הסובייקט המפוצל מן הסימבולי אל הממשי.

52. במקרא מתוארת הקינה כתחום נשי מובהק ("ולמנה...אישה רעותה קינה" [ירמיהו ט; 19]), למרות שקיימות גם קינות ספציפיות שנאמרו על ידי יחידים, כגון קינותיהם של דוד או של ירמיהו; גם אצל חז"ל מתוארת הקינה כאירוע נשי: "קינה – שאחת [...] מדברת וכולן עונות אחריה".

53. עמדה זו סותרת כמובן את עמדותיו הפיטוריסטיות-מיוזגיות המוצהרות של הדובר בשירת אצ"ג, כפי שהן באות לידי ביטוי בדרך כלל ברובד הגלוי של שירתו, למשל בשירי הספר הגברות העולה.

האישית-פסיכולוגית, תוך הבנה שהפער בין התשוקה לשתיקה מובנה בעצם מוגבלותן של התשוקה ושל השפה כאחד. הניסיון להגדיר את העולם הפנימי כ"אמיתי" ומסוכן ולעמת אותו עם העולם החיצוני קורס נוכח ההבנה שהפנים והחוץ מעורבים זה בזה ללא תקנה: ההבנה שהשלמות הסימביוטית אינה אפשרית – לא רק בגלל שהתשוקה ממושטרת על ידי המוסכמות החברתיות, אלא גם בגלל מערכת הקשרים הסבוכה שבין התשוקה לשפה – מלווה בתחושות קשות של דכדוך, מלנכוליה ובכי, שהביטוי הפואטי היחיד המתאים להן הוא הקינה. הקינה מוצעת אפוא בשירי אלמנך מצפה הן כצורה ראשונית, קודמת לכל תוכן פרטיקולארי לאומי או לאבל ספציפי, והן כתוכן בפני עצמו, המכיל תגובה לכאב שכבר קרה. שירי אלמנך מצפה מבהירים את מקומו של הכאב על אופייה החמקמק של התשוקה, ועל "מה שהשפה אינה מתירה לספר" כמרכזי בעולמו של הדובר: הבכי מקשר בין אספקטים גופניים לאספקטים נפשיים; בין כמיהה אדיפאלית לאם, המומרת באידיאליזציה של יחסים בין גברים, לבין הוויתור עליה, המוביל להזדהות עם הנשיות, שהבכי מדגיש את החסר וחוסר הסיפוק שבה; בין פנטזיית השלמות הסימביוטית לויתור עליה, ולקיום בתוך החלל הפרוץ, שרק בו יכולה השירה לגעת בממשות, כלומר להתקיים כמהות בעלת ערך. במיפוי אזורי הכישלון והערך של השירה, מספק המחזור הנמקה אישית, מגדרית ופסיכולוגית לאופייה האלגי של שירת אצ"ג כולה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

# האומה והתקווה: כיצד זכרנו ומדוע

## שכחנו את נפתלי הרץ אימבר\*

\* ברצוני להודות למיכל ארבל, לחמוטל צמיר, ליגאל שוורץ ולחברי המערכת הצעירה על הערותיהם החשובות והמועילות.

### ג'יש עמ'ית

"כן, כמסתבר זה דרך המגוונים:  
מתחילים כשיר של חבר תמהונים,  
מתחילים במושבה של הברון  
על פיסת נייר כתובה בעפרון,  
מתחילים מבלי להתכוון כאילו  
אלא לסטודנטים אחדים של ביל"ו,  
ולבסוף הנה... פתאום או לא פתאום...  
תזמורות עוברות ועם מצדיע דום."  
(נתן אלתרמן)<sup>1</sup>

"אני הנני ההתחלה האמיתית  
של התנועה הציונית"  
(נפתלי הרץ-אימבר)<sup>2</sup>

1. נתן אלתרמן, "המנון ומחבר", כתבים בארבעה כרכים, ב' דבר והקבוץ המאוחד, ישראל תשכ"ב, עמ' 431-433.

2. מצוטט אצל גליה ירדני, "ג'ה אימבר ולורנס אוליפנט", מולד, יוני 1964, עמ' 41.

באפריל 2001 הונחה על שולחנה של הכנסת הצעת חוק שיזמו טומו לפיד מתנועת שינוי ונחום לנגנטל מהמפד"ל. ההצעה, שבאה לבסס את דמותה של מדינת ישראל כמדינה "יהודית, ציונית ודמוקרטית", ביקשה, בין היתר, לעגן בחוק את מעמדם של דגל ישראל וסמל המדינה, וכן לקבוע את מקומה של "התקווה" כהימנון לאומי. הדברים שאמרו לנגנטל ולפיד לעיתון הארץ שופכים אור על נסיבות היווצרותם של הצעת החוק – המצטרפת לשורה הולכת ומתארכת של ניסיונות להסדיר באורח סופי את מקומם של סמלים לאומיים, שמעמדם, על אף 57 שנותיה של מדינת ישראל, אינו קבוע עדיין בחוק – ושל שיתוף הפעולה הבלתי-שיכיח בין שני חברי הכנסת, הנתפסים כיריבים פוליטיים מובהקים: "החלטתי ללכת עם לפיד", אמר לנגנטל, "מפני שבעיניי הסכנה לשמירת דמותה היהודית של המדינה לא באה, אחרי הכול, מהציבור החרדי, אלא מעמדתו של הציבור החילוני... לכן השותפות עם לפיד, כסמל של אוכלי השרימפס והקלמרי, כל-כך חשובה לי".<sup>3</sup> ואילו לפיד, בהתייחסו לסירובם של ערביי ישראל להזדהות עם ההימנון הציוני, ציין: "הביטוי 'מדינת כל אזרחיה' צריך להיות מפורש לא במשמעות המילולית, אלא במשמעות הציבורית שהוטענה בו. מילולית, גם אני בוודאי מסכים לשוויון זכויות אזרחי.

3. יאיר שלג, "מה יעשו החרדים, אין יניבו ערביי ישראל?", הארץ 23.4.2001, עמ' ב' 5.

בפועל, הביטוי הזה משמש קוד לביטול זהותה של מדינת ישראל כמדינת העם היהודי".<sup>4</sup>

מבעד למראית העין של חילוקי דעות ומאבקים פוליטיים, כלומר מבעד למה שעשוי להיראות כיריבות בלתי־מתפשרת בין מתנחלי יהודה ושומרון, אחוזי להט משיחי, לבין נושאי דגלה של יהדות חילונית־ליברלית, מתגלית קרבה חשובה בהרבה; מבין קפליו של החוק מבצבצת תשוקה מלכדת, מכרעת, להחליק את קמטיה המסוכסכים וההטרונגיים של החברה הישראלית, תשוקה המסמנת את התפוררותה של זהות לאומית הומוגנית ובה בעת נחלצת להחיותה, להצילה, ולטשטש את עקבות שקיעתה. מה שקושר את לפיד ולנגנטל, הוא ההכרה בכך שסיפור־העל הלאומי־ציוני משווע לעזרה: שכן מה, זולת החוק, יכול לשוב ולהבטיח, גם אם למראית עין, את השתררותה הנמשכת והולכת של האידיאולוגיה?

עלינו לראות, אפוא, את הצעת החוק של לנגנטל ולפיד כהצעה שטבוע בה חותם כפול: היא מסמנת את שקיעתה של זהות לאומית הומוגנית, ובה בעת מנסה לשמר את הדימוי האחדותי של מדינת הלאום; היא מצביעה על מצוקתו של האתוס הציוני, ובה בעת מבקשת להיפטר מן המצוקה, וחושפת את הניסיון להסדיר באורח סופי את הסתירה שבין יהדות לדמוקרטיה ובין ציונות לשוויון, באמצעות דחיקתם של אזרחים הממאנים להיענות לצוויה האידיאולוגיים של מדינת הלאום אל מחוץ לתחומה. כיצד קרה, אם כן, שדבריו של רג'ואן גרייב, ערבי ישראלי ושחקן נבחרת ישראל בעבר, שאמר כי אינו שר את ההימנון הלאומי מפני שאינו יודע את המילים וגם מפני שהללו אינם אומרות לו דבר,<sup>5</sup> לא עוררו את המהומה שניתן היה לצפות לה? השערורייה נחסכה מגרייב לא רק מפני שהחברה הישראלית אינה יכולה להיחלץ מסבך ערכיהן הסותרים של מדינת הלאום ושל האידיאולוגיה הציונית ההגמונית, אלא גם מפני שגרייב, כפי שציין גברי לוי, "הוא בחור מצוין, שחקן טוב שמתנהג יפה בנבחרת ובכל מקום".<sup>6</sup> איידיעת ההימנון, לפי יושב ראש ההתאחדות לכדורגל, איננה בחשבון אחרון חטא כה כבד: העיקר שגרייב מוסיף לשאת בעולה של האומה, ושפתיו החתומות אינן מבטאות מכול וכול מחאה פוליטית.

\* \* \*

"לשירה לאומית ולאלימות לאומית יש את אותו הסוף: לארגן את התשוקה חסרת הרציפות ההופכת אוכלוסיה לאחדות פופולארית שאינה אלא דרישת הקדם המהותית של מאבק פוליטי אפקטיבי למען שחרור לאומי... הצו ההיסטורי של הקמת האומה אדיש בסופו של דבר הן למניעים והן לנחיצות או ללגיטימיות של האקט עצמו. הקמתה של כל מדינת לאום היא בהכרח אקט של אלימות המתפרצת בחוסר המשכיות מוחלטת

5. הארץ, 25.4.1999, עמ' 1/ד.

6. ש.ט.

של ההיסטוריה, והלגיטימיות שלה נעוצה לא בה עצמה, אלא בזיכרון המחדש והמאוחר שהיא משוועת לו".<sup>7</sup>

David Lloyd, *Anomalous States*, 7  
Durham: Duke University Press, 1993,  
pp. 70-72.

הקמתה של כל מדינה היא פעולה אלימה, הכרוכה לא רק בהתנתקות חדה ממהלך ההיסטוריה, אלא גם בבנייתו של זיכרון עבר והצבתו כחלק מנכסיה האינטגרליים והאורגניים של האומה. כינון האומה שם אפוא קץ להיסטוריה, בה בעת שהוא מאפשר לה להתגשם: בכדי לכוון את זהותה הרציפה וההומוגנית, ובכדי להכיר עצמה כאחדותית, נתבעת האומה המודרנית לעצב מחדש את עברה, תוך סילוק יסודות העלולים לחבל בהיווצרותה כקהיליה מדומיינת.<sup>8</sup>

Ernest Renan, "What is a Nation", 8  
*Nation and Narration*, ed. Homi  
K. Bhabha, London and New York:  
Routledge 1993, pp. 8-22.

ואולם, כדי לנסח את אחדותה הסימבולית, וכדי למחוק ולטשטש את עקבות האלימות הכרוכה מניה וביה בכינונה, נדרשת האומה לסיועה של התרבות. תרבות לאומית היא כלי רב חשיבות בהפיכתו של עם חסר רציפות לאומה אחדותית, והיא פועלת בשירותה של האומה המתהווה, לא רק בייצגה אותה במובנה האפשרי המלא, אלא בזמנית, גם כמי שדוברת בשמה וכמי שמהווה את צורתה המוקדמת המובהקת. לתרבות לאומית שמור תפקיד יצרני ראשון במעלה: בכוחה לספק מוסדות לאומיים המקדימים את המוסדות הפוליטיים, העתידים לבוא, ולכוון סובייקטים כשותפים בייסוד האומה שבמסגרתה הם אמורים לתפקד כאזרחים.<sup>9</sup>

Lloyd 9. (הערה 7 לעיל), עמ' 69.

מראשית ימיו הסתייע הפרויקט הלאומי־ציוני בספרות בדרכו לעצב את דמותו של היהודי החדש ואת זהותה הקיבוצית של האומה המתחדשת על אדמתה. לצד האלימות הכרוכה במאבק על כיבוש הטריטוריה ובקניית הבעלות על המרחב, שימשה הספרות כמכוננת, כבונה וכמייצרת את זהותה של המדינה, וכמכשיר לייצור הזדהות של קהל הקוראים עם הסיפור הציוני ההגמוני והטלאולוגי. בנאום שנשא בשנת 1974, ניסח ישראל כהן, יושב ראש אגודת הסופרים, את הקשר ההדוק שבין האומה לספרותה:

"כוח יצירתו של סופר ותוכנה יונקים מרוח האומה, מארצה וממורשתה התרבותית. בה באה האומה לידי הכרת עצמה בלשונה הטבעית, בה היא מבטאת את שאיפותיה ומשאלותיה, אמונתה וכפירתה, הוויתה ונפשיותה, ערכיה ואמונתה, עברה ועתידה".<sup>10</sup>

10. ישראל כהן, "המיוחד והאוניברסלי בספרות לאומית", מעל בנות, עקד, תל־אביב תשמ"ב, עמ' 104-105.

קורותיה של "התקוה", עד להפיכתה להימנון לאומי, ודמות מחברה הנשכח מלב, נפתלי הרץ אימבר, הינם קרקע פורייה לבחינת היחס שבין ספרות לאומית לבין הפרויקט הציוני של כינון האומה. תהליך התקבלותה של "התקוה" חושף את שורת השברים, הסתירות ואי־ההתאמות שעליהם מבוססת זהותה של האומה, ובתוך כך מצביע על כך שהמעבר של שיר כטקסט מבודד בשדה התרבותי אל נוכחותו כחלק ממכלול מדומיין של



קהילה לאומית, איננו תהליך טבעי או מובן מאליו, אלא הוא כרוך תמיד במאבקים אידיאולוגיים, כמו גם בהפעלתם של מנגנוני ייצור, שימור והפצה.<sup>11</sup>

Homi K. Bhabha, *The Location Of .11*  
*Culture*, Routledge: London and New  
 York 1994, pp. 157-160.

## הרצל ונורדאו מחפשים הימנון

מקור המילה הימנון במונח יווני קדום, המציין שירי תהילה לאל, לקדוש ולגיבור. בדומה למונחים קדומים אחרים, הותאמה גם המילה הימנון למושגים שונים: היא הופיעה בתרגום היווני של התנ"ך, מן המאה השלישית לפני הספירה, ונתקבלה במיוחד בפולחן הכנסייה הנוצרית, כדי לציין שירי תהילה בעלי צורה קבועה של בתים ומשקל, הבנויים על מספר קבוע של הברות, הטעמה קבועה וחרוזים.<sup>12</sup> בתקופת הרנסאנס הופיעו לראשונה הימנונים חילוניים, המתארים אידיאות נשגבות כגון המוות, הפילוסופיה והצדק. הימנונים אלו נפוצו במיוחד בשירתם של גיתה ("פרומתאוס", "שיר הסער של הנווד"), שילר ("אל החדווה") והלדרלין ("הימנון אל האידיאלים של האנושות"), וכן אצל משוררים ניאורו־רומנטיים כניטשה ווולט ויטמן.

12. מנשה רבינא, "התקווה", הוצאת המחבר, תל־אביב 1968, עמ' 7.

עלייתה של הלאומיות על בימת ההיסטוריה, בשלהי המאה השמונה־עשרה, הביאה עימה סוג חדש של הימנונים, המבקשים לשמש סמל לשאיפה לאומית, ובכך לתפקד כאמצעי להיבדלות חברתית המעגנת את נקודת המוצא הבלתי־מעוררת לכינונה של קהילה לאומית ביחיד החופשי. בניגוד להימנוני החול, המעלים על נס אידיאות אוניברסליות, ואשר מתאפיינים בעמדה א־היסטורית מובהקת, נעוצים מקורותיו של ההימנון הלאומי עמוק בקרקע הזמן: בהצביעו על הרגע ההיסטורי שבו התגבשה הכרתה העצמית של האומה, מציין ההימנון הלאומי את הכפילות של האוניברסלי והפרטיקולרי, ומתגלה כחלק מאידיאולוגיה מערבית המבקשת להתאים את הסובייקט הנורמטיבי למסגרת לאומית חדשה, המבליטה את חברותו של הסובייקט כיחיד שווה זכויות במסגרת קהילה הרואה עצמה כקהילה לאומית נורמלית של עם ככל העמים.<sup>13</sup> ההימנון הלאומי, במילים אחרות, מבקש לחלץ את הסובייקט מזיקתו אל האנושות כולה, בכדי לשוב ולמצוא את זהותו כחבר בן חורין במסגרת הקהילייה הלאומית, ובה בעת הוא מציין את שאיפתה של הלאומיות לאוניברסליות, המתגלה באמצעות הזהות, לכאורה, שבין האדם היחיד לכלל האומה.

13. חנן חבר, "גורו לכם מן הגליציאים: ספרות גליציה והמאבק על הקנון בסיפורת העברית", תיאוריה ובקורת 5 (סתיו) 1994, עמ' 55-77.

בדומה לתנועות לאומיות אחרות, ביקשה גם התנועה הציונית הימנון שילהיב את המוני העם. באפריל 1897 התפרסמה בציון, ירחון לעניינים לאומיים של העם היהודי, שיצא לאור בברלין, מודעה על תחרות לבחירת הימנון לאומי לתנועה הציונית: "מצד ידיד השירה היהודית, שאינו רוצה ששמו יוזכר, נקבע סכום של 500 פראנקים כפרס עבור הנוסח הטוב ביותר

של הימנון לאומי-יהודי"<sup>14</sup>. ידידה של השירה היהודית היה בנימין זאב הרצל. הרצל קיווה שבקונגרס הציוני הראשון, באוגוסט אותה שנה, יהיה ההימנון מוכן. ביומנו רשם שמות של שלושה מלחינים יהודים מפורסמים שאליהם התכוון לפנות כדי שיחברו לחנים לשיר הזוכה, והוא אף שקל להכריז על תחרות לחנים נפרדת.

ואולם התחרות לבחירת הימנון לאומי נחלה כישלון חרוץ. ביוני 1898, יותר משנה לאחר שהוכרזה, כתב מאקס נורדאו להרצל, עמיתו למלאכת קריאת השירים ושיפוטם:

"ידידי היקר, ביליתי עם השירים הללו יום עגום. הם מוכיחים שאף אחד מבעלי הכישרון שלנו (שאיני רוצה לפקפק בקיומם), אינו נרכש לרעיון שלנו, ושהחובבנים העלובים שהשתתפו בתחרות יודעים אך ורק חלקלקות מתחסדת או דברנות מתפארת... ודוקא השירים שבהם הרגש מתבטא בכנות הגדולה ביותר נחרכים על-ידי כך שאין מחבריהם יודעים את השפה. כמובן שאין לחשוב על הענקת הפרס"<sup>15</sup>.

15. שם.

בשולי השירים מופיעים ציונים בכתב ידם של הרצל ונורדאו (בסולם 1 עד 10). לרוב השירים העניק נורדאו את הציון אפס, ורק שירים ספורים זכו אצלו לציון ארבע. הרצל היה נדיב מעט יותר: רוב השירים קיבלו אצלו ארבע ומיעוטם שש, אם כי גם אצלו היו אפסים פה ושם.

הבעיה המרכזית של התחרות הייתה שפת ההימנון. מראשית ימיו של המפעל הציוני שימשה העברית ככלי רב חשיבות בהפיכתו של העם חסר הרציפות לאומה אחדותית, בהופיעה כאחד מסממניה המרכזיים של המהפכה הציונית-חילונית ושל "דת הלאום". עיצובו של היהודי החדש והיווצרותה של הקהילה הלאומית היו כרוכים בהפיכתה של העברית לשפה לאומית, שבאמצעותה יתבטל אחת ולתמיד ריבוי השפות והדיאלקטים שבהם דיברו היהודים. ואולם, בדרכם להכריז על הימנון התנועה הציונית, נאלצו הרצל ונורדאו להסכינ עם קיומם של שירים בשפות זרות. "התחרות פתוחה לשירים בכל השפות", בישר ציון, "והטכסט הזוכה יתורגם לעברית ולעגות אחרות המקובלות אצל היהודים"<sup>16</sup>. מבין ארבעים ושלושה השירים שהוגשו לתחרות, נכתב רק אחד בשפה העברית. שלושים ושלושה מן השירים היו בגרמנית, חמישה באנגלית, שלושה באיטלקית ואחד בצרפתית.

16. שם.

ל' ברוכוביץ' הוא מחברו של השיר היחיד בתחרות שנכתב בעברית. ברוכוביץ' היה משורר, פובליציסט, מורה ומתרגם מרוסית, שעלה ארצה בראשית המאה העשרים ולימד בגימנסיה הרצלית. שירו, "הנשא", אופייני לשירה העברית בתקופת חיבת ציון, המציירת את הגלות בצבעים קודרים,

ומציגה את השיבה לארץ־ישראל כמעבר מאפלה לאור גדול. שני בתיו הראשונים של השיר גם מייצגים נאמנה את הפאתוס הלאומי שתקף את מחברי ההימנונים:

"הנשא עם עבר, עם קדומים,  
עם נודד בגלות החול;  
עם נלחם זה ימים עצומים  
כגבור מלחמות האל!  
הנשא עם מחזיק דגלהו  
כל עוד בו הנשמה ברום;  
יום שפך את פלגי דמיהו,  
בעד צרק ויושר ותום!"<sup>17</sup>

17. ש.ס.

השירים בגרמנית, לעומת זאת, הושפעו ברובם משירי לכת פרוסיים. כך כתב משורר גרמני, שנורדאו זיכה את שירו באפס נקודות, ואילו הרצל העניק לו את הציון ארבע:

"הכינוי יהודי בעינינו  
הוא יותר מנסיך ולורד  
מעלות כה רבות לעמנו  
דוקא לו יינתן הכבוד!"<sup>18</sup>

18. ש.ס.

רק ב־ 1899 נסתם הגולל על תחרות ההימנונים. באותה שנה דיווח העיתון ד־ולט (העולם) כי

"איש יהודי החליט להעניק את הפרס ליצירה אחרת. כוונתו בעצם היתה להעניק את פרס ליצירה שתשקף את התעמולה בעד הרעיון הציוני בצורה אמנותית מושלמת ככל האפשר. יצירה כזו, אם כי לא שירית, מהווה המדליון של הפסל פרידריך בר מפאריס, המוקדש לקונגרס הציוני בבאזל"<sup>19</sup>.

19. ש.ס.

הניסיון הראשון לבחירת הימנון לאומי־ציוני הסתיים, אפוא, בקול ענות חלושה: בתחרות לבחירת הימנון לאומי זכה פסל גרמני, שמבין קפלי אהדתו למפעל הציוני מבצבץ כישלונה של האידיאולוגיה הציונית לנסח את זהותה ההומוגנית והליניארית של האומה.

## "למדאיתו של משורר זה יומל לבי"<sup>20</sup>

באותה העת שבה חיפשו הרצל ונורדאו אחר הימנון לאומי לתנועה הציונית, הלך שירו של אימבר, "התקוה", וקנה אחיזה בקרב איכרי

20. ח"מ מיכלין, בתוך: נקדימון רוגל, תיק אימבר – בעקבות נפתלי הרץ אימבר בארץ ישראל, הספרייה הציונית, ירושלים 1997, עמ' 17.

המושבות בפלשתינה. נפתלי הרץ אימבר נולד בגליציה, ב־1856, לאב מוזג ולאם עקרת בית. בגיל צעיר רכש ידיעות בתנ"ך והחל לומד בעצמו בבית־המדרש הסמוך לביתו. בהזדמנויות שונות ציין אימבר שהייתה לו נטייה למיסטיקה ושקרא בספרי קבלה. הוא סיפר שבשל הצטיינותו בלימודים נתבקש לשמש "מגיד" בבית־המדרש, אף על פי שנחשב על ידי רבים לאפיקורס. ברשימה שנתפרסמה לרגל פרסום מבחר שיריו לאחר מותו, ציין שמריהו, אחיו של נפתלי הרץ אימבר, את המחלוקת שנתגלעה בין המשורר הצעיר, שנמשך לרעיונות ההשכלה, לבין החסידים:

"בביתו של ר' יהודה פונקנשטיין מצא ספריה עשירה בעברית, באשכנזית ובצרפתית, ולאחר שהמפתח לשפות זרות כבר היה בידו – היה בולע את הספרים. עד חצות הלילה היה שוכב כמיטתו ומעיין בספרים, וכל ספר שהיה קורא אך פעם אחת, נחקק בזיכרונו. המשכילים, דעתם נחה, אמנם, מהתקדמותו בידיעות חדשות. לעומת זאת, נתרכו מתנגדיו ושונאיו מצד החסידים, שרדפו אותו, גם בבית המדרש וגם מחוצה לו".<sup>21</sup>

ברשימותיו שרטט שמריהו אימבר ביוגרפיה מיתית של המשורר, העשויה על־פי דפוס האמן האלוהי, שנבחר לייעודו עוד בטרם הגיח מרחם אמו. דמותו של אימבר, כפי שהיא מצטיירת מתיאור אחיו, מבוססת על הדוגמה הקלאסית של הגיבור והנביא, שהתמסרותו המוחלטת לייעודו דנה אותו, כבר משחר ילדותו, לבדידות ולמכאוב, בה בעת שהיא מכוננת את דמותו אפופת ההילה, ומעניקה תוקף לסמכותו הבלתי מעורערת כמשורר:<sup>22</sup>

"מילדותו היה רגיל לשכב במיטה עד חצי היום, וגם אז לא בנקל הוציאיהו ממנה, ובקושי רב הוכל לחדר. לא אחת ולא שתיים מוכרח היה העוזר לקחת אותו אל החדר לוט בשמיכתו. אבל שם היה הוא תמיד 'התקיף', ואם, למשל, חסר היה את החשק ללמוד, שוא היה עמל ה'עוזר' והמלמד גם יחד".<sup>23</sup>

פרשת יחסיו של המשורר עם אחותו הצעירה, כפי שהיא מתוארת על־ידי שמריהו אימבר, עשויה להעיד לא רק על נפשו המסוכסכת של הילד, אלא גם להצביע על תשוקתו של האח לצייר את אימבר כמי ששירתו העתידית מסבירה, אך גם מצדיקה, את אורחותיו, בהציגה את אימבר כגולה נצחי, חסר בית, וכמי ששירתו הרחיקה אותו לצמיתות מחברתם של בני האדם:

"בטרם מלאו להרצלי שלוש שנים, נולדה לנו אחות. אך שמע את צעקתה הראשונה – התעלף, ובשוב רוחו אליו, התחיל בוכה וצועק כי ישליכו את הילדה החוצה. מהיום ההוא והלאה לא ראה אף פעם אחת את פני האחות הזאת, לא סעד איתה על שולחן

21. שמריהו אימבר, "קורות חייו ודרכים", כל שירי נפתלי הרץ אימבר, הוצאת מרכז ניומן, תל־אביב 1950, עמ' י"ז.

22. ראובן שהם, בדרך הקשה – עיונים בשינה, אוניברסיטת תל־אביב, ישראל תש"ז, עמ' 70.

23. נפתלי הרץ אימבר (לעיל), הערה 21, עמ' ט"ז.

אחד, ועד העת אשר עזב את בית ההורים – בן י"ח – לא סח איתה, ולא את אחרים על אודותיה, מטוב ועד רע. בבית היו מסומנים בשבילו כלי אוכל בסימנים מיוחדים ואם נגעו בכלים הללו, ולו נגיעה קלה ידי האחות הזאת, כבר היו בבחינת מוקצה. רק שנים אחדות לפני מותו – אמנו שוב לא היתה בין החיים – כתב לי: פרוס גם בשלום אחותנו נחמה – כך שמה – מעתה אין לי עוד שום טינה עליה".<sup>24</sup>

24. שם, עמ' י"ד.

קנאתם של החסידים, בלוויית אי־השקט התמידי שבנפשו, הביאו את אימבר הצעיר לעשות מעשה: בגיל שמונה־עשרה עזב את ביתו והחל במסעות נדודים, שעתידיים היו להימשך עד יום מותו בניו־יורק, בשנת 1909. במהלך נדודיו התודע אימבר ללורנס אוליפנט. אוליפנט – בן למשפחה מכובדת, שהתרוועע עם יורש העצר האנגלי ועם בית המלוכה, סופר נודע שחיבר רומנים רבי־מכר וספרי מסעות, דיפלומט וחבר בכת נוצרית אזוטריית – ביקר בפלשתינה בשנת 1879, והגיע למסקנה שחבל הגלעד הוא המקום הנוח ביותר להתחלת התיישבותם של היהודים:

"עתה ראיתי היטב את הארץ אשר מעבר לירדן מזרחה, ונוכחתי לדעת כי ברוכה היא באפשרויות חקלאיות הניתנות להתפתחות גבוהה ביותר, וכי תנאי המקום נוחים ביחוד לקליטת מהגרים, אשר בכוח הונם וחריצותם עלולים השטחים הפורים האלה להגיע לידי תנובה עצומה..."<sup>25</sup>

25. לורנס אוליפנט, "חבל בלקא", 190  
הציונות – תקופת חיבת ציון (עורך):  
שמואל יבניאלי, חלק ראשון, מוסד  
ביאליק ודביר, 1961, עמ' 90.

בעקבות הפרעות בשנים 1881–1882 ביקש אוליפנט להוציא לפועל את תכניתו: בנובמבר 1882 השתקעו בני הזוג לורנס ואליס בחיפה. התלווה אליהם אימבר, העתיד לשמש כמזכירם וכמורה לעברית של בני הזוג.

ברשימה שהתפרסמה בשנת תרמ"ט בעיתון חבצלת, כתב אימבר:

"התנועה הלאומית, אשר הניעה רבים מאחינו שבגולה לכתת רגליהם ולעבור ארחות ימים, לכוא ולהיאחז בארץ ישראל – התנועה הזאת הניעה גם אותי ממקומי ובלווית הארון אוליפנט נסעתי לכיפא... גם אנכי מאוד נעגמה נפשי בראותי כי רבתה העזובה, ובמסתרים בכתה נפשי בזוכרי הדרו וכבודו בשכון ישראל אז בארצו. שלוש שנים ישבתי בכיפא, בודד כמועדו, לדעת ולראות מה עשה ישראל בתנועה הלאומית, האם באמת ובתמים שב אל לבו לשוב לארץ אבותיו... או רק להחיש מפלט לו מפני תגרת צריו ולפתור חידת החיים".<sup>26</sup>

26. גזים כ-17965/279.

חמש שנים שהה אימבר בפלשתינה. הוא הרבה לשוטט במושבות, וחיבר שירים לכבוד המושבות ראשון לציון, עקרון, גדרה, ראש פינה ופתח־תקוה.

בשיריו מצטיירת דמותו כמשורר לאומי, האחוז כיסופים לציפון ולחבלי המולדת, ומתגלית בהם הערצתו ליהודים החדשים, המפנים עורף לעולם היהודי הישן, החשוך והמסתגר של אירופה, כדי להפריח את שממת המדבר במושבות פלשתינה. עם זאת, חושפים שיריו של אימבר גם את הזרות העקרונית שבין המשורר לבין המפעל הציוני: ברבים משיריו מתגלה אימבר כאורח המתבונן בפרויקט הציוני מבחוץ, מבלי שיהא בידו ליטול חלק בהוצאתו מן הכוח אל הפועל. כך, בפנותו אל חלוצי פתח-תקוה, כתב המשורר:

"אז כוננתם מושבה,  
עמל בזיעת אפיים;  
לא לחיות מנדבה,  
רק מעמל כפיים.  
מירושלים באתם,  
מאיץ עוזר חוננתם,  
'זפתה תקוה קראתם'  
המושב כוננתם".<sup>27</sup>

27. נפתלי הרץ אימבר (הערה 21 לעיל), עמ' 70.

בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית מופיע אימבר כמשורר ההשכלה המאוחרת וכבן דורם של משוררי חיבת ציון. ואולם, על אף ששירתו ספוגה במוטיבים לאומיים, נפקד מקומה, באורח כמעט מוחלט, מדברי ימיה של ההיסטוריוגרפיה הקונונית של הספרות העברית. כך, למשל, קלוזנר ולחובר, בספריהם המקיפים על תולדות הספרות העברית, אינם מייחדים עליו את הדיבור, ויוצאים ידי חובה בהזכירם אותו כמשורר בינוני וכבן דורם של משוררי חיבת ציון.<sup>28</sup> מבקרים אחרים מציינים את אופייה הרטורי, הפשטני והסנטימנטלי של שירתו, ורואים באימבר אפיגון שלא הדביק את התפתחות השירה העברית בשנות התשעים של המאה ה"ט.<sup>29</sup> ואילו אורינבסקי, בספרו תולדות הספרות העברית החדשה, כותב בהתייחסו ל"התקוה": "לשון השיר היא פרוזאית כמעט, אך לשון פשוטה זו לה יאה להביע את האמת הקדושה של האומה... שם מחבר ההמנון ושם מחבר המנגינה נשתכחו מהלבבות, כי השיר ומנגינתו הם הקדושים לעם, ולא מחבריהם".<sup>30</sup> מבין רושמי קורותיה של הספרות העברית החדשה יצא אך דב סדן להגן על שמו של המשורר, ודומה שאף הוא עשה זאת בלא נחת. כך, בבקשו לעגן את מקומו של אימבר בין שאר משוררי האומה, נדרש סדן לפרקטיקה אפולוגטית מעט:

28. ראו פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, דביר, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 66-67; יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, אחיאסף, ירושלים תשט"ז.  
29. ראו אבנר הולצמן, 'אימבר בעקבות ההמנון', הארץ 12.7.91; הלל ברזל, שירת חיבת ציון, ספרית פועלים, ישראל 1987.  
30. א. אורינבסקי, תולדות הספרות העברית החדשה כרך א', זירעאל, תל-אביב תש"ז, עמ' 55.

"והנה נפתלי הרץ אימבר הוא מבני בין השמשות ולא בין השמשות כדרך ההגדרה של חכמינו, כלומר כחזיון של הרף עין, זה נכנס וזה יוצא ואי-אפשר לעמוד עליו, אלא כחזיון של שעה ארוכה עד שהוא קובע זכות של מועד לעצמו. כי אי אתה מסוגל לראות שירתו ככהוב אחרית של שקיעה, שקיעת שמשו

31. דב סדן, אבני בחן, מחברות לספרות, תל-אביב תשי"א, עמ' 12.

של יל"ג, כשם שאי-אתה יכול לראות כזהרור ראשית של זריחה, זריחת שמשו של ביאליק, היא כאותה פרוכניציה השוכנת בין מלכויות גדולות ועם זאת אינה אלא היא עצמה".<sup>31</sup>

היפקדות שירתו של אימבר מדברי ימיה של הספרות העברית החדשה, טוען סדן, היא תולדת עמידתו של המשורר בין השמשות, כלומר הופעתו בתווך בין שני משוררים נערצים, ביאליק ויל"ג, העתידים לסמן את גבולותיה ואת אופקיה של הספרות העברית החדשה. ואולם, האם הסיבות לדחיקתו של אימבר אל מחוץ לתחומי ההיסטוריוגרפיה הרשמית והזיכרון הלאומי, נעוצות אך ורק במועד הופעתו על גבי בימת ההיסטוריה, בחולשתו כמשורר, או לחילופין בכך שהשיר – ולא המשורר – הוא אשר נחקק בדין בלבבות המוני העם? בהמשך רשימתו הציע סדן הסבר נוסף להיעלמותו של אימבר מן ההיסטוריוגרפיה הקנונית של הספרות העברית ומן הזיכרון הקולקטיבי של האומה:

"כי באמנה, עוול כפול נתעוול משוררנו. העוול האחר, שנעשה לאדם, נתגלה בעוד מועד. כבר היה מי שאמר, בסמוך לפטירתו, דברים בוטים ונמרצים. הוא אמר: משתי הרבבות, שהלכו אחרי מיטתו, לא היה אפילו אחד שדאג לו יום אחד לפני פטירתו או שבוע אחד אחרי קבורתו. וכן אמר: שתי רבבות אלו באו קצתם לשם ספורט, קצתם לשם ראוה, קצתם לקבור את החלק בן החלוף של 'התקוה'. שהרי לגבי אלה נגרר אחרי ההמנון איזה סרח עורף על שתי רגליים – משוררו, ועתה, משניתן להם להיפטר ממנו, שקדו להניח את הסרח העורף ביתר עומק באדמה שיוכלו להרים ליתר גובה את 'התקוה' לשמים".<sup>32</sup>

32. שם, עמ' 16.

ואכן, מאז שלהי המאה הי"ט התקשו מבקריו של אימבר לישוב את המתח שבין מחויבותו המוצהרת של המשורר למפעל כינון האומה, לבין כישלונו הנחרץ להשתלב בכלכלת הדימויים של האתוס הציוני: מן העבר האחד ישנם שיריו, רוויי הערצה ליהודים החדשים, המפנים עורף לעולם היהודי הישן, החשוך והמסתגר של אירופה, כדי להפריח את שממת המדבר במושבות פלשתינה; שירים המעלים על נס את החלוצים, המגלמים בחריצותם את השאיפה לשיקום פיזי של הגוף היהודי הגלותי, המנוון והמדולדל, כחלק מתשוקה לאומית המנוסחת במונחי גבריות תקינת,<sup>33</sup> ואשר אינם מותירים ספק בנוגע להירדתו מרצון של המשורר למפעל הלאומי-ציוני. מן העבר השני מוצג אימבר פעם אחר פעם כהולך בטל, נרפה, שתיין, מהיר חימה ומשחר לריב, וכמי שנותר כל ימיו סמוך על שולחנם של פטרוניים ומיטיבים. שהותו של אימבר במחיצתם של איכרי המושבות לא חוללה תמורה באופיו ובגופו, כי אם דווקא חשפה את האיום הצפון במשורר, המערער על הזיקה שטוותה הציונות בין היהודי החדש, האמור להתאפיין בחוסן גופני ובבריאות נפשית, לבין כינונה

33. מיכאל גלזמן, "הכמיהה להטרנסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילד", תאוריה ובקורת 11 (חורף), 1997, עמ' 145-162.

של האומה. כך, למשל, מצטייר אימבר מתיאור – אופייני מאוד יש לציין – של ח"מ מיכלין:

"ועוד המשורר הזה כמו חי כמו חרון לנגד עיני, אף כי עברו יותר משלושים שנה. למראיתו של משורר זה יוטל לבי. איש מכוער מאוד, בעל שרירים גסים ואברים משונים. חיצוניותו היתה מרחקת ממנו את האדם, ובאין כל מודע וידיד, באין כל אמונה ושאיפה, התמכר כל כולו אל צלוחית היין והשיכר. ורק בהיותו שתוייין אז יצר את יצירותיו היותר עדינות והיותר יפות".<sup>34</sup>

34. ח"מ מיכלין (הערה 20 לעיל), עמ' 17-18.

ההסבר לדחיקתו של אימבר אל שולי הקנון הספרותי נעוץ, אפוא, לא רק בשירתו, כי אם גם בצרכיו הפוליטיים והאידיאולוגיים של הפרויקט הציוני: כדי לזכור את "התקוה", וכדי להציבה כמופת לאומי, היה על הקהילייה הלאומית המדומיינת להדחיק, לטשטש ולהשכיח את אימבר עצמו, כמחבר הביוגרפי של ההימנון הלאומי.

אימבר, שניסיונותיו לרכוש לעצמו משלח יד הסתיימו כולם במפח נפש, הוא אפוא צרימה שלא ניתן ליישבה, בהופיעו כקריאת תיגר על האידיאולוגיה הציונית ההגמונית: בסתירה שבין עמדתו הפומבית לבין אורחות חייו, התנהגותו ומראהו הפיזי, מתגלה סירובו של אימבר להפוך לנמען לאומי נורמטיבי, כלומר לסובייקט הנענה לפעולתם של מנגנונים אידיאולוגיים, התובעים ממנו להפנים את קיומו ה"מדומה" כאמן כבעל מעמד ותפקיד מוגדר בתרבות.<sup>35</sup> ברצוני לטעון, עם זאת, כי הדרתו של אימבר מן ההיסטוריוגרפיה הקנונית לא היתה אלא הקדמה חיונית, כמעט בלתי-נמנעת, בדרך לעלייתו המחודשת על גבי בימת הלאומיות. אימבר חייב היה להישכח, כדי להפציע מחדש מתוך רוחה של הקהילה הלאומית: אם הוא נשכח, לא היה זה רק בשל כישלונו להשתלב בכלכלת הדימויים של האתוס הציוני, אלא גם מפני שכדי לשמש סמל בשירות אחדותה האומה, היה צורך להשיל מעליו את קלסתרו ואת ממשותו ההיסטורית, ולהפכו לאנונימי, נטול זהות וחסר פנים. קברו הריק של אימבר, אם להסתייע בדימוי הידוע של בנדיקט אנדרסון, רווי אפוא בכל זאת ברוחות הרפאים של הדמיון הלאומי.<sup>36</sup>

35. לואי אלטור, על האידיאולוגיה, תרגמה אריאלה אזולאי, רסלינג, ישראל 2003.

36. בנדיקט אנדרסון, קהיליות מדומיינות: הגנים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגם זן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1999, עמ' 39.

## "התקוה"

"אומות, כמו סיפורים, מאבדות את מקורותיהן במיתוסים של הזמן, ומכירות באופקים שלהן במלואן רק בעיני התודעה. דימוי זה של האומה – או של הסיפור – עשוי להיראות רומנטי באורח בלתי נסבל או מטפורי לגמרי, אבל מסורות אלו של החשיבה



הפוליטית ושל השפה הספרותית, מונחות ביסודה של האחדות  
הבלתי אפשרית של האומה ככוח סימבולי".<sup>37</sup>

Homi K Bhabha, (Ed.), *Nation and  
Narration*, London and New-York:  
Routledge, 1990, p. 1.

38. פייר נורה, "בין זכרון להיסטוריה  
– על הבעיה של המקום", זמנים 45  
(קיץ), 1993, עמ' 4.

Maurice Halbwachs, *Collective  
Memory*, Chicago; University of  
Chicago Press, 1980, pp. 68-70.

40. רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגום עידו  
בסוק, בבל, ישראל 1998.

ההיסטוריון הצרפתי פייר נורה עמד על הקשר שבין זיכרון לאומי לבין  
עצם היכולת לזכור: "אנו מדברים כל־כך הרבה על הזיכרון," כתב נורה,  
"מפני שכל־כך מעט ממנו נשאר."<sup>38</sup> ואכן, בכינונה של זהות לאומית  
משמשים הזיכרון והשכחה בעת ובעונה אחת ופועלים בצוותא. הזיכרון  
הקולקטיבי, המעצב תודעה וזהות, אך גם מעוצב על־ידן בתהליך גומלין  
מתמיד, מתאפיין בכפל פנים: מחד־גיסא זהו אתר של מאבק כוחני העוסק  
בייצור ההווה תוך הדחתם של זיכרונות אחרים; מנגנון המבקש לכנס  
את העבר ולהעניק לו מעמד אובייקטיבי תוך מחיקתן של תמונות עבר  
מתחרות. מאידך גיסא, הזיכרון הקולקטיבי הוא תוצר פוליטי הלוּבש  
צורה בתוך מערכת האינטרסים של קהילה לאומית, ולפיכך הוא שרוי  
בתהליך דיאלקטי של זכירה ושכחה, ונתון לשינויים בהתאם לחילופי  
שלטון ולהשתנותם של צרכים פוליטיים.<sup>39</sup>

דברי ימיה של "התקוה" חושפים את המרחב המפוצל של הזיכרון  
הקולקטיבי, מרחב שבו הזיכרון והשכחה, הניכוס וההדרה, שרויים יחדיו  
ומתחלפים ביניהם ללא הרף. קורותיה של "התקוה" אינם רק תולדת  
שכחתו של אימבר ודחיקתו אל שולי התודעה הלאומית; זהו גם סיפורו  
של זיכרון קולקטיבי המבקש לברוא לעצמו מיתוסים – שאינם אלא צורה  
של דיבור שעבר דה־פוליטיזציה, דיבור ההופך את ההיסטוריה לטבע ואת  
הדיאלקטיקה של פעולות אנושיות לתמונה הרמונית של מהויות<sup>40</sup> – כדי  
להחליק באמצעותם את קמטיה ההטרונגיים של האומה.

ואכן, ניתן להבין את קורותיה של "התקוה", עד להפיכתה להימנון לאומי,  
באמצעות תשוקתו של המיתוס לארגן עולם חסר סתירות, עולם שבו  
מוקחים עוצמתם של ניגודים וקונפליקטים חברתיים ופוליטיים. ואולם  
המיתוס של "התקוה", בניגוד למיתוסים רבים אחרים, איננו דווקא זה  
של הבהירות והפשטות: זהו המיתוס של השפע ושל העודפות, של דיבור  
המאיים לעלות על גדותיו, דיבור הבורא את המיתוס תוך שהוא מסווה  
את מציאותה של ההיסטוריה, ואשר נושא אותו אל עבר כינון מעמדו של  
השיר כדבורה הטבעי והמוסמך של האומה. העובדה שפרטים כה רבים  
מעברה של "התקוה" לוטים בערפל, שמועד השיר ומקום כתיבתו אינם  
ידועים, ושמוצאה של המנגינה אינו ודאי אף הוא,<sup>41</sup> כל אלה אינם מרפים  
את ידיה של "התקוה", כי אם להפך: הם מפקיעים אותה מן ההיסטוריה,  
מזינים ומטפחים את כינון מעמדה העל־זמני, ומסייעים לשוות לשיר  
את הדימוי של זה המדבר מתוך רוחה של האומה. הייתכן שאומה נזקקת  
לסתירות הללו? אם כן, ייתכן שאין זה רק מפני שסתירות הן לעתים  
קרובות צורה של ארגון מחודש, שבו נטמעים ניגודים בינאריים במסגרת  
חובקת הכול של האומה המכילה אותם בעודה מבטלת את עוקצם;

41. ראו, למשל, מאמרו של אלכס ביון,  
המבקש להתמודד עם שלוש בעיות: זמן  
חיבורה של "התקוה", קביעת המנגינה  
וכן אופן הפיכתו של השיר להימנון  
לאומי. אלכס ביון, "דרכה של 'התקוה',  
עם הרצל ובעקבותיו, מסדה, תל־אביב  
תש"ד, עמ' 145-149.

ולא רק מפני שאתוס לאומי אינו נוצר בהכרח באמצעות הסוואתם וטשטושם של מאבקים אידיאולוגיים, כי אם לעתים קרובות דווקא באמצעות ניכוסם והפנמתם של סתירות ומתחים, והפיכתם למנגנונים המאשרים, בחשבון אחרון, את זהותה הקולקטיבית של האומה – אלא גם מפני שאומות, בדומה למיתוסים, מציינות את המרחב הבולע אל קרבו את הממשות וההיסטורית, כדי לשחזר אותה כדימוי טבעי והרמוני. התקבלותו של השיר ודחיית משוררו, הן אפוא שני צידיה של אותה מטבע לאומית-אידיאולוגית ההופכת התנגדות לאישור, ואשר מבטלת ומקהה קונפליקטים באמצעות הטמעתם לתוכה. כך מתגלה "התקוה" כשיר המפציע מתוך סתירותיו הפנימיות של הזיכרון הקולקטיבי, שיר שהפיכתו להימנון לאומי הייתה כרוכה בהפעלתן בזמנית של אסטרטגיות זיכרון ושכחה: הדרתו של אימבר אינה אלא צידו האחר של ניכוס בידי האומה, ודחייתו אינה אלא הקדמה לעלייתו המחודשת על בימת הלאומיות, כדי להתגלות כקולה האקסטטי של האומה, זה המתפרץ בחוסר המשכיות מתוך ההיסטוריה.

שירו של אימבר, "התקוה", כפי שנדפס ב־1950 בספר כל שירי נפתלי הרץ אימבר, כולל שמונה בתים. הפיכתו של השיר להימנון לאומי לוותה בהשמטתם של שבעה בתים, ובשינוי שלוש מתוך שמונה השורות המקוריות. בקובץ שיצא לאור ב־1941, לציון יובל השישים של ראשון לציון, התייחס דוד יודילוביץ, מוותיקי המושבה, לספקות בנוגע למחבר השיר, ואגב כך תיאר את השינויים שהכניס בשיר עם כמה מחבריו:

"אנו החיים וקיימים על המקום מאז, מלפני חמישים ותשע שנים, מימות התרמ"ב, והכרנו את הכותב הנ"ל בשעת חברו את השיר, וגם הגהנו אותו (השיר) עשינו בו תיקונים בסגנון הלשון שלו וגם בתוכן... ובהסכם אימבר הרינו רושמים פה את הדברים לזכרון עולם, וכל מי שרוצה לפקפק, אלוהים עימו.

דוגמה קטנה והרי לפחות אחת. אימבר כתב

'עוד לא אבדה תקוותנו

התקווה הנושנה

לשוב לארץ אבותינו

לעיר בה דוד חנה'.

ואנחנו שיינינו ככה...

'עוד לא אבדה תקוותנו

התקווה משנות אלפיים

להיות עם חופשי בארצנו

ארץ ציון וירושלים"<sup>42</sup>.

42. דוד יודילוביץ, מצוטט אצל רבינא

(לעיל, הערה 12), עמ' 28.

נדמה כי האפשרות לערוך בשירו של אימבר תיקונים, מקפלת בתוכה לפחות חלק מן התשובה לשאלה כיצד הפכה "התקוה" להימנון לאומי,

בהצביעה על גמישותו של השיר, המפקיר עצמו בידי האומה ומניח לה לעשות בו כחפצה. ניתן, כמובן, להצביע על יסודות נוספים, חשובים לא פחות, שהפכו את שירו של אימבר למועמד ראוי במיוחד: התלכדותם של הגוף הפיזי, הפרטי, עם הגוף הלאומי – העין הצופה לציון, הלב היהודי – כלומר המטפורה, שתפסה מקום מרכזי בספרות ההשכלה והתחייה, המאחדת את הסובייקט עם הלאום; הדמיון בין "התקוה" לבין שירו הנודע של יהודה הלוי, הנפתח בשורה "לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב", המצביע על המרתה של התפילה הדתית בדת הלאום החדשה; העובדה ש"התקוה" מעלה על נס את ההבטחה לגאולה לאומית המצפה עדיין למימושה העתידי, ובכך לא רק מכוננת את מעמדה המיתי של הארץ המובטחת, אלא גם משמרת את הפער שבין "המקום" כמרחב היומיומי לבין "המקום" כמרחב אידיאלי מדומיין, מושא לכיסופים ולגעגוע שאינו בר-מימוש.<sup>43</sup> עם זאת, אני מבקש לטעון כי הפיכתה של "התקוה" להימנון התנועה הציונית היא במידה רבה תולדת כישלונה של התשוקה לקבע באורח סופי את משמעותו של השיר: דווקא האפשרות לקצר את השיר, להתקין בו שינויים ולשנות את שורותיו, היא שקסמה כל-כך לדמיון הלאומי ושבתה את לבו.

ספרו הראשון של אימבר, ובו השיר "תקותנו", ראה אור בשנת 1886. ביולי אותה שנה פרסם אימבר מודעה בעיתון הצבי, ובה הצעה למוציא לאור לקנות ממנו את הזכויות לכתב היד:

"מודעה למדפיסים חובבי ציון"

ספר איתי בכתובים אשר קראתי 'ברקאי' ותכנו שירים משירים שונים אשר שרתים על אדמת הקודש על ישראל ועל ישוב ארץ ישראל ועל המושבות, כולם ברוח הלאומי. חלק ראשון יכיל כחמשה גליונות. מי המדפיס החפץ לקנותם ממני על-מנת להדפיסם יפנה אלי...<sup>44</sup>

43. זלי גורביץ' וגדעון ארון, "על המקום

(אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4,

1991, עמ' 9-44.

44. הצבי, גיליון לו, 9.7.1886, מופיע

אצל רוגל (הערה 20 לעיל), עמ' 77.

אימבר תלה בספרו הראשון תקוות מרובות: הוא ביקש לבסס באמצעותו את מעמדו כמשורר לאומי, וכן קיווה שהספר יחלץ אותו ממצוקתו הכלכלית, שהחריפה בעקבות צאתו של לורנס אוליפנט מן הארץ באפריל 1886. ואולם כבר בהקדמה לקובץ השירים, שנכתבה בידי מרדכי מיוחס, מתגלה יחסם המסויג של המבקרים, המתקשים להפריד בין הערכתם את שירו של אימבר, לבין רתיעתם מדמותו:

"אמנם נפלאה ממנו דרך הרוח כי לולא ידענו את המחבר ואת שיחו כי עתה אמרנו איש הרוח הוא וחנון ד'. אפס באחת העוה המחבר בפחזותו כי לא שם את ליבו להכיר את שיריו מהטעויות הרבים בניקוד ויושר הכתיבה והם שורצים טעויות כאשר ישרוץ היאור צפרדעים, ודבר זה מבלבל את הקורא ואת רגשותיו, ולא

45. מופיע אצל רוגל, שם, עמ' 78.

בא אלא מקלות דעתו של המחבר אשר ברוכבו על כרוב פגאזוס  
שכח כי האדמה השוכנת מתחת מקפדת על דקדוקי עניות ואין  
שמחה לה אלא בשלמות הצורה בין מלפנים ובין מלחוקי".<sup>45</sup>

הממסד הספרותי וראשי התנועה הציונית קיבלו את קובץ שיריו של  
אימבר בציונה מופגנת: אליעזר בן יהודה, יריבו של אימבר ושנוא נפשו,  
הכיר בכישרונו של המשורר, אך ייחס לו אי־דיעה של הלשון העברית;  
איזדור לב, מזכיר הוועד המרכזי של "אליאנס" בפריז, שאליו שלח אימבר  
צרו עותקים מספרו בתקווה לזכות בתמורה כספית, ביקש במכתבו  
להחזיר את העותקים למשורר.<sup>46</sup>

46. שם, עמ' 79–80.

נטייתו של הממסד הציוני לסתום את הגולל מעל שירי הקובץ לא הצליחה:  
בשנת 1896 נשלחו השירים לביתן מושבות ארץ־ישראל בתערוכה  
בין־לאומית שהתקיימה בברלין, והקהל "חטף אותם כחטוף לחמניות  
טריות, יותר מאשר את בקבוקי יין כרמל ושקדי פתח־תקוה".<sup>47</sup> במהלך  
השנים הבאות הלכה "התקוה" והתפשטה כהימנון בלתי־רשמי. דבריו  
של שמואל כהן, איש העלייה הראשונה, שופכים אור על ימייה הראשונים  
של "התקוה":

47. אליהו הכהן, "כיצד הפכה 'התקוה'  
להמנון", עת מול, נובמבר 1978, עמ' 4.

"בשנת תרמ"ז, 1887, עשה אחי הגדול ממני, צבי, נסיון לזרוע  
חיטין בארמת המושבה יסוד המעלה. באותם ימים נמצא בראש  
פינה נפתלי הרץ־אימבר. הוא נתן לאחי את קובץ שיריו 'ברקאי'  
עם כתובת חמה למזכרת, ואחי שלח לי את החוברת הזאת  
לגולה. מכל השירים מצא חן בעיני השיר 'התקוה'. כעבור זמן  
קצר עליתי לארץ. במולדתי רגילים היינו לשיר במקלה את  
השיר הרומני 'אויס־ציא'. בבואי לראשון לציון והנה אין שרים  
את 'התקוה' כמו שלא שרים את יתר שירי ברקאי. החילותי אני  
הראשון לשיר את 'התקוה' על פי המנגינה הזרה שידעתי, זו  
המושרת כיום בכל תפוצות הארץ..."<sup>48</sup>

48. שם.

הסתירה שבין עמדתה של הציונות ההגמונית, המבקשת לדחוק את  
אימבר לקרן זווית, לבין האיכרים, המאמצים את שירי "ברקאי" אל  
לבם, חושפת את תשוקתה של ההיסטוריוגרפיה הקנונית לנסח בדיעבד  
את תהליך היווצרותו של ההימנון הלאומי כרציף וליניארי, תוך טשטוש  
ומחיקה של האופי ההיברידי, רצוף הסתירות והשסעים, הכרוך בהפיכתו  
של שיר בודד לחלק מזהותה הקיבוצית של קהילייה מדומיינת. נטייתה  
של ההיסטוריוגרפיה הציונית הקנונית לתאר את אנשי התקופה כמי שכפו  
על הממסד הציוני, בעל כורחו, להסכין עם הפיכתה של "התקוה" להימנון  
התנועה הלאומית, פועלת, אם כן, בשירותה של האומה: היא מאפשרת  
להציג את פועלי המושבות כמי שכיפרו ברוחב לב על שגיאותיו של  
הממסד הציוני, ומסייעת בעיצוב זהותה של האומה, תוך הסוואת העובדה

שמעולם לא היה העם ישות אורגנית והומוגנית, כפי שההיסטוריוגרפיה מבקשת לציירו.

המאבקים סביב הפיכתה של "התקוה" להימנון לאומי עתידים היו להימשך עוד שנים רבות. בימי העלייה השלישית הפך שירו של ביאליק "ברכת עם" ("תחזקנה") למעין הימנון של הפועלים, ונשמעו קולות שדרשו להחליף את "התקוה" בשיר זה. שני השירים הושרו במסיבות ובתהלוכות, וצוינו בידי רבים כהימנונים של העם היהודי. שורשיה של "מלחמת ההימנונים" נעוצים לא רק בתוכנם של שני השירים, אלא גם במאבקים הפוליטיים והאידיאולוגיים בין אנשי העלייה הראשונה לשלישית, והם קשורים קשר הדוק עם נטייתם של אנשי העלייה השלישית להמעיט מתרומתה של העלייה הראשונה למפעל הציוני, כחלק מן הניסיון לסמן חציצה ברורה בינה לבין הפרויקט הלאומי.<sup>49</sup> במהלך שנות השלושים נחלק הישוב בין המצדדים ב"התקוה", לבין התומכים ב"תחזקנה". הפולמוס היה כה חריף, עד שלעתים הפריע המחנה האחד ליריבו להשמיע את השיר בפומבי, ובכדי למנוע שערורייה היו מארגני הכנסים מגיעים לידי הסכם להימנע מהשמעת שני השירים גם יחד.<sup>50</sup> לא בכדי איים השיר "ברכת העם" לערער על האחיזה שקנתה "התקוה" בקרב איכרי המושבות. שירו של ביאליק, הקורא להמוני העם היהודים לקום ולהתגייס לשם הוצאתו של הפרויקט הציוני מן הכוח אל הפועל, ואשר מבטא את הזדהותו של הדובר הפייטני עם הקולקטיב הלאומי, נתפס על-ידי רבים כשיר המבטא באורח שלם יותר את צרכיו של המפעל הלאומי: תחת היאחזותה של "התקוה" בעבר, מעלה שירו של ביאליק על נס את ההווה החלוצי-ציוני רב-הפעלים, ואת הפוטנציאל לגאולה לאומית, שמימושה מחייב את התגייסותם של המוני העם:

"תחזקנה ידי אחינו העושים המחוננים  
עפרות ארצנו כאשר הם שם;  
אל יפול רוחכם – עליזים, מתרונונים  
בואו שכם אחד לעזרת העם!"<sup>51</sup>

51. ח.ג. ביאליק, שירים, דביר, תל-אביב  
תשכ"ז, עמ' כט.

תחת הפסיביות הגלותית והמשיחית המאפיינת את שירו של אימבר, הציע "ברכת העם" עמדה אקטיבית, נמרצת ופעילה, שהלמה היטב את צרכיו של המפעל הציוני באותה עת. שירו של ביאליק, בניגוד ל"התקוה", איננו שיר של כיסופים מופשטים ושל רגשות הומים, פרה-מילוליים, כי אם שיר הממוקם בתוך הקשר היסטורי ופוליטי ספציפי, ואשר פונה בבירור אל החלוצים בעודו מעלה על נס את הירתמותם לבניין האומה. לפיכך, אין להתפלא שגם בגוף עצמו מתחוללות תמורות: במקום העין והנפש, המשמשות אצל אימבר כמטונימיות לגוף הלאומי, מופיעים אצל ביאליק היד והשכם, כאיברים המבטאים את יתרון המובהק של העבודה והעשייה על פני הרגשות והחזון. ואכן, המבקרים גמרו את ההלל על שירו

52. פישל לחובר, בתוך: שירת חיים: ח.ג. ביאליק – אנתולוגיה (עורך: חיים אורלן), דביר, תל-אביב תשל"א, עמ' 19.

של ביאליק. "ההמנון בנוי בנין אמנותי מאוד, מעורר ביטחון ומצווה ציווי נמרץ, ומעורר עם זה כיסופים רכים וגעגועים", ציין לחובר,<sup>52</sup> ואורינבסקי כתב עליו את הדברים הבאים:

"דלה ומצערת היתה התנועה החלוצית ש'חיבת ציון' עוררה. רק יחידים נענו ועלו 'לחונן עפרות ארצנו'. ודרכם של חלוצים אלו לא היתה סוגה בשושנים. המציאות טפחה על פניהם והעמידתם בעיני כל כהווי הזיות ורורפי קדים. לחלוצים האלה, המיואשים והעקשנים מכני העליה הראשונה, שלח ביאליק 'ברכת עם' – ברכת עידוד מהעם כולו..."<sup>53</sup>

53. א. בן-אור (אורינבסקי), שם.

בניגוד לאימבר, שניסיונותיו להשתלב בכלכלת הדימויים הציונית עלו בתוהו, נתפס ביאליק לא רק כמשורר מופתי, אלא גם כמייצג המובהק של האומה, וכמי שמבטא בשיריו את הזיקה ההדוקה והבלתי-ניתנת לערעור שבין הדובר השירי לבין הקולקטיב הציוני כולו: "כשבכה המשורר את בכי היחיד שלו, כששר את שירת היחיד שלו, שמענו כאילו האומה כולה בוכה, כאילו האומה כולה שרה", ציין דוד שמעוני,<sup>54</sup> ויעקב פיכמן הוסיף: "לא היה משורר עברי, שהביע את לב האומה ונכנס אל לב האומה כמוהו."<sup>55</sup> ביאליק עצמו סייע בהפיכת שירו למייצג הטבעי של האומה, בתארו את התלכדותם הטבעית והאורגנית לכאורה של השיר ושל המנגינה:

54. דוד שמעוני, שם, עמ' 362.

55. יעקב פיכמן, שם, עמ' 361.

"את זמן היווצרה של מנגינת 'תחזקנה' לא אדע בדיוק. פעם באחת משכבות הקיץ החמות קמתי משינה שלאחר הצהריים ופתחתי את החלון. באותו רגע הגיעה לאוזני שירת 'תחזקנה' במנגינה הידועה מאחד החלונות של דירת שכן. השתוממתי ונהייתי מאוד מהמנגינה הנעימה והמעוררת. מרוסיה עלתה המנגינה הזאת לארץ-ישראל, ושם כבר התאזרחה בכל רחבי הישוב."<sup>56</sup>

56. ד. רוטבלום, שם, עמ' 19.

ואולם, נדמה שדווקא מעמדם הלאומי המובהק של ביאליק ושל שירתו היו בין הגורמים שטרפדו בסופו של דבר את הפיכת שירו "ברכת העם" להימנונה של התנועה הציונית. אם אכן, כפי שביקשתי להראות, אופקיה המדומיינים של האומה משגשים דווקא בחסותם של העמימות, הערפל והספק; אם דווקא בגנים הללו של התודעה הקולקטיבית, שבהם שבילים מתלכדים ומתפצלים ללא הרף, מנסחת הקהילה הלאומית את זהותה; אם אין אומה בלי העודפות, האמביוולנטיות והחידה – או אז ייתכן שהסיבות שהעלו את השיר "ברכת העם" על גבי בימת האומה, הן אותן הסיבות שהביאו בסופו של דבר לדחיקתו ממנה.

ככלל, נחלקו תומכיה של "התקוה" ומתנגדיה לשני פלגים מרכזיים: מן העבר האחד ניצבה הציונות הסוציאליסטית מבית-מדרשה של תנועת

העבודה, שהדגישה את מגרעותיו של השיר, ואף ביקשה לא פעם להחליפו: "התקוה", טענו מתנגדיה,

"אינה מבטאת עוד את שאיפות הדור ואת הישגיה של התנועה הציונית, ועל כן יש להחליפה בשיר אחר, שיבטא גם את הסבל, המאבק והשוואה, העליה והמרי וההעפלה, והתקומה והעצמאות, וקברץ גלויות, המנון שימצא בו ביטוי נכון צבא ההגנה לישראל...המנון שילהיב את הרוחות, שיעודר, שיראה את הדרך למטרה".<sup>57</sup>

57. דוד לאור, "עצמאות - בלי המנון", מערב, 11.5.1951.

עמדתו של הפלג הסוציאליסטי ביחס לשירו של אימבר קשורה לנטייתו של תנועת העבודה להדגיש את הפן המהפכני של הציונות, תוך הצבעה על ההתנתקות מכבלי ההיסטוריה כתנאי הכרחי להיווצרותם של האומה ושל "היהודי החדש". "המהפכה הציונית", כתב בן-גוריון, "היתה הקשה שבמהפכות, שכן לא היתה מכוונת נגד משטר קיים, אלא נגד גורל, גורלנו ההיסטורי".<sup>58</sup>

58. דוד בן-גוריון, "צווי המהפכה היהודית", במערכה, תל-אביב תש"ח.

ברשימה שנתפרסמה בעיתון דבר ב־1967, היטיב ברל כצנלסון, מנהיג תנועת הפועלים וממתנגדיה הנמרצים של "התקוה", להדגים את רתיעתו של האגף הסוציאליסטי משירו של אימבר, המוצג כשריד ליהדות גלותית שאבד עליה הכלח:

"עזובה שוררת אצלנו גם במקצוע השירים והזמירות. השירים אשר שרנו בגולה אינם מביעים את מלחמתנו ויצירתנו כאן. ההמנון הלאומי, המביע את המית הנפש היהודית בגולה, אינו יכול בשום אופן לתת ביטוי לכוחות האדירים של היצירה הלאומית והחלוצית על קרקע המולדת, ועל אחת כמה וכמה שאין בו מהבעת תכנו הנפשי של העם העובד והמתהווה בארץ".<sup>59</sup>

59. מנשה רבינא (לעיל, הערה 47).

בניגוד לכצנלסון, ביקשו הרביזיוניסטים לבסס את הזיקה ההדוקה, האורגנית והבלתי-ניתנת לערעור, שבין "התקוה" לעם העברי. יחסו של האגף הימני לשירו של אימבר הוא תולדת הצדקתו של האגף הימני את זכות העם על ארצו, המבוססת במידה ניכרת על רצף הדם וההשתייכות השבטית. כך, בזיקה ברורה לחסידי הגישה הפרימורדיאליסטית בחקר הלאומיות, מייחס האגף הימני חשיבות רבה לשורשים האתניים של האומה, ורואה באתניות חוליה המקשרת, באורח ישיר והמשכי, בין עמים קדומים לבין הלאומים המודרניים. באתוס הרביזיוניסטי נתפסת האומה כקודמת ללאומיות: הקולקטיב היהודי הקדום מופיע בו כמעין אומה בכוח, שהנסיבות המיוחדות של המודרניות אך אפשרו את ביטויה המפורש והפוליטי.<sup>60</sup> הלאום, כפי שהוא נתפס באתוס הרביזיוניסטי, איננו

60. Anthony D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 7-13.

תופעה מודרנית, כי אם הרחבה והחייאה של מסגרות ושייכויות אתניות עתיקות יומין, המציבות את הזהות בין האומה לבין הגזע כתנאי ראשון להיווצרותה של הלאומיות, ואשר מעלות על נס את טיבה המשכי והרציף של הזהות הלאומית. כך, למשל, הציב זאב ז'בוטינסקי – שטען כי תכונות האופי של הגזע, כפי שנתגבשו בסביבה הטבעית שבה הוא נוצר, נשמרות בו לדורי דורות – את השיבה אל הסביבה הטבעית שבה נוצרה הזהות הלאומית כתנאי הכרחי לכינונה של האומה:

”אכן, הגרעין האמיתי של יהודנו הלאומי הוא פרי טהור של ארץ ישראל. לפני כואנו לארץ ישראל לא היינו עם ולא היינו קיימים. על אדמת ארץ ישראל נוצר, משכרי עמים שונים, העם העברי. על אדמת ארץ ישראל גדלנו, עליה היינו לאזרחים... בארץ ישראל התפתחו רעיונות נביאנו ובארץ ישראל הושמע לראשונה 'שיר השירים'. כל אשר עברי בקרבנו ניתן לנו על-ידי ארץ ישראל; כל השאר אשר בנו – אינו עברי. ישראל וארץ ישראל – חד הן. שם נולדנו כאומה ושם בגרנו.”<sup>61</sup>

61. זאב ז'בוטינסקי, "הגזע", כתבים (אומה וחברה), הוצאת עיר ז'בוטינסקי, ירושלים תשי"ט, עמ' 123-124.

תפיסה אינטגרלית-אורגנית זו של הלאומיות ניכרה ביחסו של האגף הימני לשירו של אימבר: כך התגלה ההימנון כ"איקונון של העבר המשותף ותקוות העתיד המשותפת",<sup>62</sup> עובדה המטרפדת מניה וביה את אפשרות החלפתו. ביטוי נוסף לתשוקתו של האגף הימני לשיר לבסס את הזיקה ההדוקה והבלתי ניתנת לערעור שבין המסורת היהודית לבין "התקוה", מתגלה במכתבו של הקורא א. גיא למערכת העיתון חרות, משנת 1953:

62. מצוטט אצל הרצל רוזנבלום, "התקוה", הובוקר, 12.9.1941.

”עכשיו אין לערער על התקוה. עכשיו אין לערער, לאחור ושיר זה הושר על-ידי עולי טרבלינקה יחד עם 'שמע ישראל'. השיר הזה הושר בפי עולי הגרדום. את השיר הזה ביקש לשיר, על גדות האוקיאנוס הפולארי, מי שהיה טרוצקיסט ומי שעתיד להיות המפקד של הארגון הצבאי לאומי.”<sup>63</sup>

63. א. גיא, "על המשורר ועל האיש אימבר", חרות, 1.5.1953.

\* \* \*

אימבר עצמו נפטר בניו-יורק בשנת 1909. המשורר הבוהמיין ונכא הרוח, המתואר כמי שהתגולל מתחת שולחן בית-המרזח בעודו מפזם את חרוזי "התקוה", נותר כל ימיו נאמן לשירו, בעודו מייחל לשווא להכרה מן הממסד הספרותי ומראשי התנועה הציונית. ברשימה שנתפרסמה לאחר הלוויית המשורר, כתב מוריס וינטשבסקי, עורך הירחון היידי די צוקנפט:

”עשרת אלפים איש השתתפו בהלוויה, וליוו אותנו מן העולם, מקום שהיה כקיסם בעין, ככתם במשפחה ואף כמכשול לקדושת



'התקודה' עצמה. הם ליוו אותו בפאר ובזוהר, בחצוצרות ובקול זמרה, במוסיקה ובכבוד גדול, בכרכרות וברגל. טוב להיות נפטר!<sup>64</sup>

64. שם, עמ' 113.

התכחשותה של התנועה הציונית לאימבר קיבלה ביטוי מובהק בפרשת הבאת עצמותי ארצה: שמונה שנים חלפו מן היום, בשנת 1945, שבו החל אחיו של המשורר לפעול למען קבורתו בירושלים, ועד למועד הקבורה עצמה. שנתיים נוספות עברו בטרם הוקמה מצבה על קברו. יתר על כן: הכיתוב על גבי המצבה שגוי, וממיר את מועד פטירתו של אימבר במועד אחר. כיתוב זה נותר עד היום על כנו, שכן, כפי שציין בצער אחד ממוקירי זכרו של המשורר, "מי פקד, או פוקד את הקבר"<sup>65</sup>.

65. רוגל (הערה 32 לעיל), עמ' 36.

ודאי יש באנקדוטה זו כדי להצביע על תשוקתה של הקהילה הלאומית לזכור את "התקודה" באמצעות השכחתו של מחברה. עם זאת, יש בכוחה גם לשרטט פעם נוספת את פניה רוויי הסתירות של הקהילה הלאומית, הזוכרת בכדי לשכוח והשוכחת כדי לזכור. זהו הפרדוקס שעליו מצביע רידה כשהוא מתאר את כישלונו ההכרחי של הארכיון – שאיננו אלא זיכרון קולקטיבי שהתמסד – להתבצר לבטח במשכנו האוטונומי:

"אם אין ארכיון ללא הפקדה במקום חיצוני כלשהו אשר מבטיח את האפשרות של זיכרון, של החזרה, של הייצור, אזי אנחנו חייבים לזכור שהחזרה עצמה, שההיגיון של החזרה, למעשה הדחף הכפייתי של החזרה, נותר חלק בלתי נפרד מדחף המוות. יצר השימור הוא גם דחף המוות וההרס. יוצא מכך, שמה שמאפשר ומתנה את אפשרות הארכיון, הוא גם זה אשר מייצר את ההרס והשכחה..."<sup>66</sup>

Jacques Derrida, *Archive Fever*, 66.  
Chicago and New York: The University  
of Chicago Press 1996, pp. 11-12.

לזיכרון הקולקטיבי עצמו יש, אפוא, זיכרון חלש. כדי להוסיף ולהתקיים, עליו לפעול כל העת כנגד עצמו.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

## ניצה בן־ארי

מאמר זה יתאר את השתלשלותו של דגם ספרותי מן המאה ה־19 ועד לאמצע המאה ה־20, וכן את תפקידו בעיצוב גיבורים ודימויים אשר שימשו תשתית ליצירת זהות יהודית ולאומית חדשה. תחילה אתאר איך צמח הדגם ברומן הפופולארי שנכתב בגרמניה, בגרמנית, לקהל קוראים יהודי־גרמני, במסגרת ספרות "נמוכה", שנרתמה בעקבות הספרות הפובליציסטית וההיסטוריוגרפית ה"גבוהה" יותר למאמץ האידיאולוגי של יצירת דמות יהודי חדש. דמות זו תהווה בסיס לדגם "העברי החדש", שנוצר מעט מאוחר יותר במזרח־אירופה, הפעם לצרכים לאומיים במובהק, נדד לארץ והיווה תשתית לדגם הצבר שנוצר בארץ ישראל לפני ואחרי קום המדינה, כאשר בכל גלגול שלו יש דחייה של דימוי סטריאוטיפי של היהודי הגלותי ואימוץ אשכול רומנטי אחד של "אי־גלותיות" זקופה. אראה אילו שינויים חלו בדגם לרגל המפגש עם ה"הגשמה" ולנוכח השינוי בצרכים האידיאולוגיים; איך תחילה יכול היה להתפתח לכיוון "הפרא האציל", כל עוד שמר על גוון חיובי בזכות הניגוד שלו ל"גלותי", ואיך הלך וקיבל גוון שלילי בעת המפגש במציאות בין תרבות הצבר המתגבשת ותרבות הספרדי "הישן" והעולה החדש המזרחי.<sup>1</sup>

### ההתחלה: הרומן ההיסטורי היהודי־הגרמני מן המאה ה־19

כידוע, בתחילת המאה ה־19, בד בבד עם המלחמה לשוויון זכויות, החל בקרב יהודי גרמניה המאבק לשיפור או לשינוי תדמית היהודי והיהדות. המאבק התנהל כמובן כלפי חוץ, כחלק מתהליך האמנציפציה, במאמץ להפריך דעות קדומות של גויים נגד היהודים והיהדות, אבל הוא התרחש גם בפנים, במאמץ לעצב דימוי עצמי חדש, שנתפס כנחוץ ואף כבלתי נמנע. בקרב דור שני זה של משכילים יהודים שהחל לעצב רפורמה במסורת היהודית, חייבה יצירתה של תדמית יהודי חדשה, קודם כול, ניתוק מכבלי הגטו.<sup>2</sup> אבל בכך לא היה די. אחרי הניתוק התבקשה יצירה של דגם יהודי חדש. ביצירת הדגם הזה עסקה קבוצה לא גדולה של רבנים ומנהיגי הקהילות משני הזרמים העיקריים ביהדות גרמניה, בהתלהבות גדולה ולא

1. נוכח היריעה ההיסטורית הרחבה וקוצר היריעה הכתובה, מסתפק המאמר בסרטוט קווים כלליים בלבד. ספרי חומן עם העבר. הרומן ההיסטורי היהודי־גרמני מן המאה ה־19 ויצירתה של ספרות לאומית, דביר, מכון ליארי־בן, תל־אביב/ירושלים 1997, עוסק בהרחבה בחלק מן הנושאים הנידונים כאן; בחלקם האחרון עוסק בהרחבה ספרי הבא, דיכוי הארוטיקה: צנזורה וצנזורה־עצמית בספרות העברית 1930-1980, שייצא לאור בהוצאת אוניברסיטת תל־אביב.  
2. וראו למשל: Ismar Schorsch, *From Text to Context: The Turn to History in Modern Judaism*, New England, Hannover and London: Brandeis University Press, 1994; Jakob Katz, *Out of the Ghetto*, Harvard University Press, 1973.

אחת מתוך קונפליקטים עזים. בתוך הקבוצה הזו בולטים במיוחד שני שמות: ד"ר מאיר מרקוס להמן ממיינץ, עורך כתב העת האיזראליט, *Der Israelit*, ממנהיגי הקהילה הניאו-אורתודוקסית, וד"ר לודוויג פיליפסון ממאגדבורג, עורך כתב העת העיתון הכללי של היהדות, *A.Z.J.* פעלו בה גם אישים בולטים פחות, כמו ד"ר פבוס פיליפסון, אחיו של לודוויג ועוזרו הנאמן; ד"ר יצחק אשר פרנקולם, שקיבל עוד ב-1817 תואר דוקטור מאוניברסיטת לייפציג והיה מנהל בית-ספר יהודי בברסלאו ולאחר מכן בקניגסברג, ואשר עוד בשנות ה-20 של המאה ביקש להנהיג בקניגסברג טקסי קונפירמציה לבנים ולבנות ולהטיף בבית-הכנסת המקומי, או הרמן רקנדורף, מזרחן בעל שם ומתרגם הקוראן לעברית.

אותם אישים שעיצבו את התרבות החדשה כתבו ספרות היסטוריוגרפית "גבוהה" וספרות פובליציסטית ענפה, אך למרבה הפלא הם הכירו עד מהרה בערכה הרגשי הרב של הספרות הפופולארית ובתפוצתה הרחבה, ולא רק שלא בחלו בשימוש בה, אלא אף כתבו בגרמנית עשרות רומנים וסיפורים היסטוריים, בעיקר לבני הנעורים. אלה התפרסמו תחילה בהמשכים בכתבי העת המרכזיים, ובדרך זו אף הגיעו למזרח-אירופה, שם היה קהל קוראים נרחב לכתבי עת כמו האיזראליט וה-*A.Z.J.* במזרח-אירופה זכו הסיפורים ההיסטוריים להצלחה גדולה ביותר, תורגמו ועובדו לעברית ומילאו תפקיד חשוב בתחייה הלאומית שהחלה שם. הסיפורים עצמם, חיקוייהם ועיבודיהם שימשו בסיס לספרות שנכתבה בארץ ישראל, ואחדים מהם, כמו הרומן רבי עקיבא ללהמן, עדיין מתפרסמים במגזרים מסוימים בארץ.<sup>3</sup>

3. למשל, ד"ר מרקוס להמן, רבי עקיבא,

סיפור היסטורי מעובד לבני הנעורים

ע"פ 9. הילפרן, שי שרברק, תל-אביב

1976 [1881].

כשדנים ברומן הפופולארי של ראשית המאה ה-19, יש לזכור כי מדובר באימוץ ז'אנר חדש, כלומר ביצירת יש מאין במידה מסוימת, ויותר מכך – אימוץ ז'אנר שנוי במחלוקת בתרבות היהודית. הרומן, אותו ז'אנר "בורגני", יליד שלהי המאה ה-18, שהגיע לשיא פריחתו במאה ה-19, לא התקבל כמובן מאליו בספרות היהודית-גרמנית שהחלה להתפתח בגרמניה במקביל ליציאה מן הגטו וללימוד הגרמנית. בעיני הדור השני והשלישי להשכלה, הרומן נחשב עדיין ככתיבה נחותה לעומת הדרמה, השירה או המשל ה"ראויים". רומן פופולארי למשפחה, בעיקר לנשים ולילדים, נחשב לז'אנר קלוקל ומשחית בתרבות משכילית-מעיקרה זו. רק בתום השליש הראשון של המאה, כשהרומן ההיסטורי נוסח וולטר סקוט הפך ללהיט באירופה כולה, ובגרמניה בפרט, ובדחפות רבה יותר לקראת אמצע המאה, כאשר הרומן הגרמני גויס במסגרת הקולטור-קאמפף של ביסמרק לעיצוב לאומיות גרמנית, הבינו גם המחנכים היהודים ומנהיגי הקהילה את חשיבותו של הכלי החדש הזה. למרות זאת, הז'אנר היה כה שנוי במחלוקת, עד כי הכותבים עדיין ראו צורך להצדיק את השימוש בו במונחים "משכיליים" דידקטיים, חינוכיים ומלמדים כאחד, למשל כהמשך ישיר לביוגרפיה, ז'אנר חינוכי חביב על המשכילים, וכמכשיר

ללימוד תולדות העם היהודי. למעשה, הם ניצלו את הרומן ההיסטורי ואת החירות שהוא העניק להם בשכתוב ההיסטוריה לצורך אקטיביזציה שלה, ובאמצעותו החדירו, בדלת האחורית, שינויים אידיאולוגיים שחששו להכניס בדרך ישירה יותר, בכתיבתם הפובליציסטית.<sup>4</sup>

כיוון שהלאומיות הגרמנית ההולכת ומתהווה נדרשה יותר ויותר לתכנים גרמאניים, שדחו את היהודים מתוכם, ומשום שאף לא אחד מדגמי הגיבורים שהשתמשה בהם יכול היה להיות מושא הזדהות ליהודים, פנו כמה ממעצבי התרבות החדשה לחפש נושאים וגיבורים במאגר ההיסטוריה היהודית. גיבוי לכך הם קיבלו מתורתו של הפילוסוף הרדר, שסיפקה לגיטימציה למסורות ולמיתוסים של עמים עתיקים. אלא שגם גוף קנוני של היסטוריוגרפיה יהודית לא היה בנמצא בעצם, משום שכידוע, רק בראשית המאה, עם הקמת "החוג המדעי" של "חכמת ישראל" (1816–1817) ולאחריו "האגודה לתרבות ולמדע של היהודים" (1819), החלה להיכתב היסטוריוגרפיה יהודית שיטתית מודרנית.<sup>5</sup> מיד בעקבותיה באו טקסטים פסבדו-היסטוריוגרפיים, דוגמת הרומן/מחקר של פבוס פיליפסון על האנוסים, ואיתם, בקצב גובר והולך, רומנים היסטוריים יהודיים בגרמנית. ראוי אולי לציין, כי גם ההיסטוריוגרפיה הגרמנית של המאה ה-19 נכתבה לא אחת בסגנון סיפורי ורווי רגשות, ועל כן הגבול בין היסטוריוגרפיה ובין רומנים היסטוריים, בעיקר אלה שבהם כיכבו דמויות היסטוריות, היה מטושטש למדי מבחינה סגנונית.

פופולאריזציה של ההיסטוריה הפכה ללהיט בקרב קהל הקוראים הגרמני הלא-יהודי בעיקר לקראת אמצע המאה, כאשר המאמץ לאיחוד גרמניה נכנס להילוך גבוה. סביב שני התאריכים המרכזיים במהלך הזה, איחוד גרמניה ב-1869 וכינון הרייך ב-1871, נכתבו מאות סיפורים היסטוריים "מלומדים", אשר "תיעדו" פרקים הרואיים מן העבר ונתנו לגיטימציה לאידיאולוגיה שבבסיס המאמץ המפורש והמודע לאיחוד גרמניה. לדברי חוקר הרומן ההיסטורי הגרמני אגרט,<sup>6</sup> מחצית מן הרומנים שיצאו באמצע המאה ה-19 בגרמנית היו רומנים היסטוריים. בין השנים 1850 ו-1875 הוא מונה 513 רומנים היסטוריים, המהווים כשני שלישים מן הרומנים ההיסטוריים, 816 במספר, שנכתבו בגרמניה במחצית השנייה של המאה. הצלחות חסרות תקדים היו לרומנים כמו אקהארד ליקטור פון שפל המאה העשירית, או לרומן האבות לגוסטב פרייטאג (Victor von Scheffel, *Ekkehard*) מ-1855, סיפור על נזיר גרמני מן המאה העשירית, או לרומן האבות לגוסטב פרייטאג (Gustave Freitag, *Die Ahnen*), שיצא בשישה כרכים בין השנים 1872 ו-1880. הצלחה עצומה הייתה גם לכמאתיים רומנים היסטוריים שכתבה הסופרת הפורה ביותר, לואיזה מילבאך (Luise Mühlbach), שבין 1853 ו-1854 תיארה ב-13 כרכים את חצרו של פרידריך הגדול, למשל, במסגרת המאמץ להפוך את הקיסר הפרוסי לקיסר כלל-גרמני.

4. לנושא הצגת הדגם כביוגרפיה או כמכשיר לימוד היסטוריה, ראו שמואל פינר, השכלה והיסטוריה: תולדותיה של הכרת עבר יהודית מודרנית, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1995; ולנושא האקטיביזציה של ההיסטוריה, שמואל פינר, "היסטוריה" ו"דמויות היסטוריים" בהשכלה היהודית (1782–1820), עבודת גמר לקבלת תואר מוסמך בחוג להיסטוריה של עם ישראל, האוניברסיטה העברית, ירושלים 1984, עמ' 150.

5. ראובן מיכאל, הכתיבה ההיסטורית היהודית: מהרנסנס עד העת החדשה, מוסד ביאליק, ירושלים 1993, עמ' 245–188.

6. Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen Romans 1850-1875*, Frankfurt/M.: Klostermann 1971, pp. 27, 207.

כאמור, ליהודי גרמניה, שביקשו לקחת חלק בתהליך, לא היה מקום ואף לא מושא להזדהות בכתביה זו. יחד עם זאת, הצלחת הרומן ההיסטורי ככלי לעיצוב אידיאולוגיה לא חמקה מעיניהם, כמו גם העובדה שהנוער היהודי, שכבר חונך בבת־ספר גרמניים, חשוף ממילא לספרות זו ול"סכנותיה", וראוי שיהיה לו תחליף נאות בספרות יהודית־גרמנית; זוהי טענה שמשמיע הרב כהן, החושש מתחרות עם התרבות הגרמנית, בכתב העת של אברהם גייגר כתב־עת מדעי לתיאולוגיה יהודית *Wissenschaftliche Zeitschriften für Jüdische Theologie* משנת 1939.<sup>7</sup> ואכן, למן הרומנים ההיסטוריים היהודיים־גרמניים הראשונים, שנכתבו בידי סופרים כאויגן ריספרט או כפבוס פיליפסון בשנות ה־30 וה־40 של המאה ועד שנות ה־80, כתבה קבוצה קטנה של סופרים, רבנים ומנהיגי קהילה, עשרות סיפורים ורומנים היסטוריים לבני הנעורים ולכל המשפחה. מרקוס (מאיר) להמן כתב בעצמו כ־18 רומנים היסטוריים ועוד סיפורים רבים; ולדוויג פיליפסון כתב 24 רומנים כאלה ועוד סיפורים רבים אחרים; הרמן רקנדורף כתב סאגה בת 22 פרקים בחמישה כרכים, המשתרעת על פני 2,300 שנה, מעין היסטוריה פופולארית של העם היהודי מאז חורבן בית ראשון.<sup>8</sup>

7. מצוטט אצל Itta Shedletzky, *Literaturdiskussion und Belletristik in den jüdischen Zeitschriften in Deutschland 1837-1918*, Hebrew University, Jerusalem 1986, pp. 6-95. וראו דיון אצל Katz (הערה 2 לעיל).

8. לפירוט על סיפוריו של להמן, ראו ניצה בן־ארי, רומן עם העבר. הרומן ההיסטורי היהודי־הגרמני מן המאה ה־19 ויצירתה של ספרות לאומית, דבר, מכון ליאור־בק, תל־אביב/ירושלים 1997, עמ' 63; פירוט על סיפוריו של פיליפסון, ראו שם, עמ' 109-110; על ספרו של רקנדורף, ראו שם, עמ' 140-186.

שני גורמים נוספים הפכו את היצירה של גיבור יהודי חדש לצו השעה. הראשון היה דמות היהודי הגלותי, שקיבלה ביטוי גשמי מחודש עם הופעת ה"אוסט־יודן" בארצות דוברות גרמנית, בעקבות גלים הולכים וגוברים של פוגרומים במזרח־אירופה. יהודי גרמניה הביטו בתערובת של חלחלה וזלזול ב"אחיהם" מן המזרח, וחרדו לרושם שאלה עלולים להשאיר בסביבה הנוצרית. הגורם השני היה סיפורים על יהודים בהווה, על פוגרומים ותלאות ועל המאבק לצאת מהגטו, ואף אלה עוררו מורת רוח בקרב הגורמים שביקשו לשנות את התדמית היהודית המקובלת. סיפורים כאלה, שנכתבו בגרמנית על ידי סופרים פופולאריים כמו ליאופולד קומפרט (Leopold Kompert) ואהרן ברנשטיין, ואשר התחבבו על הקוראים היהודים המתבוללים או אף על הקוראים הגרמנים הלא־יהודים דווקא בגלל האלמנט הקריקטוריסטי שבהם, נחשבו בעיני מעצבי התדמית החדשה כזרם של מים עכורים, המסכן את התדמית החדשה שהם מנסים לעצב לעצמם. כך תוקף אותם פיליפסון בכתב העת שלו ב־1859, בטענה שהם "מוזילים" את דמות היהודי והיהדות [תרגום שלי]:<sup>9</sup>

9. מצוטט אצל Shedletzky (הערה 7 לעיל), עמ' 115. ראו בהרחבה בן־ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 45. עד היום יוצאים לאור סיפוריו של קומפרט, כמו הקובץ *Aus dem Ghetto* מ־1848. למשל, Göttingen: Wallstein Verlag, 1997.

בכך הצליחו קומפרט וברנשטיין בעבודותיהם הראשונות. מאז נעשה קל ביותר לשלוף את הטיפוסים הטובים והמיוחדים ביותר מן הרבנים היהודיים ולהעמיד אותם על הכמה. אבל דיוקא מן התופעות המוזרות האלה נקעה נפשנו; [...] הדבר הפך לקריקטורה. יאה זה נזק גדול אם הספרות היפה היהודית תלך בשני כיוונים אלה, של תיאורי זוועה ברדיפות מימי הביניים ושל תיאור מאפייני הגטו. [...] קהל הקוראים כבר עייף הן מסצנות הרמים והן מה"באבעס" וה"רעבעס". אחרת

יגיע הרגע שבו הנזע יחוש רק בוז לספרות היהודית, ואז יקין הקץ על הספרות.

## דברטואר גיבורים היסטוריים

איך יוצרים או מחיים אינוונטר ספרותי של גיבורים, פנתיאון של גיבורי האומה, שיתאים לצרכיה של יהדות גרמניה? מה היו אופציות השאילה שעמדו בפני הכותבים? מסתבר שאופציות רבות, שנראות לכאורה זמינות, היו למעשה בעייתיות מסיבות אידיאולוגיות שונות.

א. גיבורי התנ"ך. גיבורים עבריים החיים על אדמתם בארץ ישראל כל הזרמים היהודיים-גרמניים, האורתודוקסיים והליברליים כאחד, חששו מטיפול בלטרסטי חילוני בתנ"ך. יתר על כן, כיוון שהזרם הרפורמי ביהדות גרמניה שלל את ההגשמה הלאומית של שיבת ציון, וביקש להשאיר את ירושלים ואת המשיח כמושג שבלב,<sup>10</sup> גיבורים ישראלים גאים על אדמתם – בתקופת השופטים, למשל, או בתקופת בית ראשון – היו אופציה לא מקובלת. כל נשכח, שיהודי גרמניה ראו את עצמם נאלצים שוב ושוב להפריך את ההאשמה שהם מהווים "אומה בתוך אומה".<sup>11</sup> יתרה מזו, אצל יהודי גרמניה התעורר צורך אידיאולוגי להצדיק את הקיום בגולה, צורך שכתובה פובליציסטית מפורשת עליו הייתה בעייתית ביותר. ניתן היה לעשות זאת באמצעות קודים מסוימים בכתובה הפופולארית, שהקוראים ידעו לפענח היטב. כך, בספרו ציפורי ורומא מ-1866, בחר לודוויג פיליפסון, למשל, בגיבור בשם פטריקה, מנהיג המרד האחרון בציפורי במאה ה-4 לספירה, ממש עם חורבנה הסופי של ארץ ישראל, כדי לסגור את פרק המולדת הישנה ולפתוח פתח לחיים חדשים בגולה, במולדת החדשה.<sup>12</sup>

## ב. גיבורים מימי הביניים

במחצית המאה, שאב הרומן ההיסטורי-הגרמני מימי הביניים המפוארים הצדקה היסטורית לאיחוד העם הגרמני המפורד סביב אלמנטים גרמאניים. ליהודי גרמניה, לעומת זאת, היו גיבורים מתקופות שונות בימי הביניים בעייתיים, מפני שיהודי גרמניה לא ראו בתקופה החשוכה הזו מקור גאווה. תקופות של פרעות ושל פוגרומים, שלודוויג פיליפסון מתייחס אליהן בחלחלה, לא המחישו את האפשרויות החדשות שפתחה תקופת ההשכלה, והיו עלולות להשליך להווה ואף לעורר כלבים ישנים מרבצם.

## ג. גיבורים נוסח הספרות הפילושמית

ומה בדבר אופציית השאילה מן הספרות האנגלית הפילושמית, טנקרד,

10. מיכאל מאיר, בין מסורת לקדמה: תולדות תנועת הרפורמה ביהדות, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1989, עמ' 77; לביטויי התופעה ברומן ההיסטורי ראו ב'ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 93.  
11. ראו Katz (הערה 2 לעיל), עמ' 129-149, 201. וכן הנרי וסרמן, יהודים, בורגנות ו"חברה בורגנית" בעידן ליברלי בגרמניה (1840-1880), האוניברסיטה העברית, ירושלים 1979, עמ' 34-55.

12. Ludwig Philippson, *Sepphoris und Rom*, Berlin: Gerschel 1866.

אלרואי, ומאוחר יותר דניאל דירונדה? גיבורים נוסח הרומן ההיסטורי האנגלי של ד'זרעאלי או של ג'ורג' אליוט זכו לפופולאריות רבה באנגליה ובאירופה, הן בקרב קהל הקוראים היהודי והן אצל הקוראים הלא-יהודים. הרומנים תורגמו לגרמנית, אך לא התקבלו על דעת יהודי גרמניה, בגלל הפתרון הלאומי הטריטוריאלי שהציעו למה שכונה אז בתמימות "הבעיה היהודית", פתרון בארץ ישראל ובירושלים.<sup>13</sup> זאת המסקנה שמגיע אליה דוד אלרואי של ד'זרעאלי ברטוריקה משיחית שלא יכלה להתקבל בשום אופן:<sup>14</sup>

אתה שואל אותי מה אני מבקש; תשובתי היא קיום לאומי, שאין לנו. אתה שואל אותי מה אני מבקש; את הארץ המוכתחת. אתה שואל אותי מה אני מבקש; תשובתי היא, ירושלים, המקדש, כל מה שאבד לנו, כל מה שנכספנו אליו, כל מה שהשתוקקנו אליו, כל מה שלאחזנו בעבורו, ארצנו היפהפייה, אמונתנו הקדושה, מנהגינו הפשוטים ומסורתנו העתיקה.

#### ד. ג'בוים לא יהודים

גיבורים נוצרים או לא-יהודים שאולים מן המערכות הספרותיות שסביבם, גם הם לא התקבלו על דעתם של הסופרים. בעיניהם זו הייתה, אולי, האופציה המסוכנת מכולן, ולמרבה הדאבה היא לא הייתה בגדר אפשרות מנותקת מן המציאות: אחת הסכנות המאיימות ביותר בתהליך האמנציפציה הייתה ההתבוללות, ונישואים מעורבים המובילים לשמד החלו להוות איום עוד בדורו של משה מנדלסון, שבנותיו המירו את דתן. בכתבי העת נדחו אופציות ספרותיות כאלה מכול וכול. אפילו בשלהי המאה, ב-1883, תקף פיליפסון חריפות בביטאון את הסופר המומר גיאורג אברס, שבספרו מילה (Ein Wort) תיאר סיפור אהבה ובו יהודי פורטוגלי אציל בשם קוסטא נושא אישה נוצרייה, ובני הזוג מגדלים בת ברוח שתי הדתות.<sup>15</sup> גם הרמן רקנדורף, שהציע אופציה ברוח הרפורמה הקיצונית הזו בסאגה שלו על בית דוד *Geheimnisse der Juden* מסתרי היהודים מ-1865,<sup>16</sup> נתקל בהתנגדות והואשם על ידי מעבדו/מתרגמו לעברית א"ש פרידברג במיסיונריות: "כי [...] רוב סיפוריו [...] הנם גם לזרא באפי מפני ריח המיסיון הנודף מהם".<sup>17</sup> רפרטואר הפתרונות הנרטיביים לסיפורי אהבה מעורבים כאלה כלל שתי צורות: או שהסיפור הסתיים בגילוי שהגיבור או הגיבורה הם בעצם יהודים בלא ידיעתם, נוסח דניאל דירונדה לג'ורג' אליוט,<sup>18</sup> או באסון ובמוות נוסח גיבורי מצודת יורק לאויגן ריספרט (להלן).

מסתבר אפוא שאחת האופציות היותר "בטוחות" הייתה זו של היהודי הספרדי מתור הזהב בספרד המוסלמית, ולאחרי האנוסים מתקופת האינקוויזיציה.

13. ראו שמואל רוסס, "דניאל דירונדה" בעיתונות ובספרות העברית, מולד ח' 1980, עמ' 39-40, 176-188.

14. תרגום שלי. התרגום המצוי בעברית אינו מדויק, ואילו כאן כל מילה חשובה. ראו בנימין דירעאלי (לורד ביקונסטיל), דוד אלראי: ספור היסטורי מתקופת הגאונים, תרגם א. רוט, ברקאי, ורשה 1924, עמ' 108. ובמקור: Disraeli, Benjamin, *Afroy*, London: Davis 1927 [1833], pp. 162.

15. ב'ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 168.

16. במקור: Hermann Reckendorf, *Die Geheimnisse der Juden I-V*, Leipzig: Gerhard 1856-7.

17. על התקפות על גיאורג אברס, ראו Hans Otto Horch, *Auf der Suche nach der jüdischen Erzählliteratur. Die Literaturkritik der "Allgemeinen Zeitung des Judentums" (1837-1922)*, Frankfurt: Peter Lang 1985 pp. 117.

נישואים מעורבים, ראו מרדכי ברויאר, עדה ודיוקנה: אורתודוקסיה יהודית ברי"ך הגרמני, מרכז זלמן שזר לחולדות ישראל, ירושלים 1990, עמ' 221; מצוטט אצל ב'ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 193.

כמו כן ראו דיון בנושא בזכרונות לבית דוד לפרידברג, אצל ב'ארי, שם, עמ' 189-242. תרגומו/עיבודו של פרידברג מופיע בגרסאות שונות, למשל: א"ש פריעדבערג, זכרונות לבית דוד: קובץ ספורים מדברי ימי ישראל בעקבות הערמאן רעקקענדארף, אחיאסף, ורשה, תרנ"ג 1893; אברהם שלום פרידברג, זכרונות לבית דוד: ספורים מדברי ימי ישראל, מסדה, תל אביב 1958 [1893].

18. George Eliot, *Daniel Deronda*, London: Penguin 1967 [1887].

## דגם היהודי הספרדי: מקורה של ההעדפה

הפנייה לספרד הייתה טבעית לחלוטין ליהודי גרמניה במאה ה-19. יהדות ספרד בתור הזהב הייתה מופת לאזרחים שווי זכויות החיים בשילוב עם סביבתם, אנשים גאים, שרים ושועים, המפרים את המדינה ומופרים על ידה.<sup>19</sup> חומרים היסטוריים על התקופה יכלו כותבי הרומנים ההיסטוריים לשאוב ממאגר של ספרות היסטוריוגרפית שנכתבה בנושא, ובאודה רבה, וכן מדגמים ששימשו ברומנים יהודיים ולא יהודיים שנכתבו באירופה באותה תקופה. כך, למשל, דמות היהודייה הספרדייה היפהפייה רבקה, ברומן אייבנהו לולטר סקוט, או היהודיות הנחשקות, כהות השיער והעין, מסיפוריו של ליאופולד זאכר-מאוזן.<sup>20</sup>

19. ראו Schorsch (הערה 2 לעיל), עמ' 71-92.

עליונותם של היהודים הספרדים על היהודים האשכנזים, שנבעה מן הפתיחות הרבה של יהודי ספרד לעולם האינטלקטואלי שמסביב, הייתה סטריאוטיפ מקובל על יהודי גרמניה, והזרמים הליברליים שבהם אף אימצו את נוסח התפילה הספרדי ועיצבו את בתי-הכנסת הרפורמיים שלהם בנוסח בתי-הכנסת בספרד.<sup>21</sup> ההיסטוריון אדוארד גאנס, שניהל מאבק עיקש לקבל משרה באוניברסיטה של ברלין, ולבסוף נאלץ להתפטר, פרסם קול קורא אל מיניסטריון הפנים, ובו טען שיהודי ספרד מפריכים את הסברה שבגלל דתם אין היהודים יכולים להשתלב בחברה כאזרחים לכל דבר. כמוהו סבר גם ההיסטוריון מרקוס יוסט. יוסט אף תלה את הסיבה לעליונותם של היהודים הספרדים על פני האשכנזים בכך שמן האחרונים נשללה תחושת החופש הרוחני והגאוה, שהן תשתית הכרחית להתפתחות.<sup>22</sup>

20. ראו בן-ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 143. לסיפוריו של זאכר-מאוזן, Leopold Sacher-Masoch, *Jüdisches Leben auf Wort und Bild*, Mannheim: Belsheimer 1892.

21. מאיר (הערה 10 לעיל), עמ' 21.

22. מיכאל (הערה 5 לעיל), עמ' 24.

השקפה זו באה לידי ביטוי בכל הכתבים הפסבדו-היסטוריוגרפיים שלפני המאה ה-19, אשר בכולם הודגשה העובדה שיהודי ספרד המוסלמית היו צאצאי בית דוד, כלומר מגזע המלוכה ומאצילי ירושלים. כך בחיבור סדר הקבלה של אברהם בן דאוד מן המאה ה-12, כך בספר יוחסין לאברהם זכות מן המאה ה-16, כך בשלשלת הקבלה לגדליה אבן יחיא, גם הוא מן המאה ה-16, המתגאה כבר בפתיחה לספר בשושלת היוחסין של משפחתו.<sup>23</sup> גם אצל המשכילים היהודים בני המאה ה-18 ניכרת חיבה יתרה ליהודי ספרד. הביוגרפיות הראשונות שנכתבו במאסף היו של דון יצחק אברבנאל, משה רפאל די אגילר והרמב"ם. משכילים כמו לצרוס בנדוד, שאול אשר ודוד פרידלנדר קיבלו כהנחת יסוד בלתי מעוררת את העובדה שיש פגמים מהותיים ביהדות האשכנזית, ורק חיפשו את הסיבות או את ההצדקות ההיסטוריות לכך.<sup>24</sup> באופן סמלי, גם המאמר ההיסטוריוגרפי הראשון שהתפרסם במאסף היה בנושא יהדות ספרד. ראשוני ההיסטוריוגרפיה המודרנית מ"האגודה לתרבות ולמדע" תלו את הסיבות מצד אחד ב"רביניזם", שיצר שעבוד רוחני לרבנים ולתלמוד, ומצד אחר בשעבוד הפיזי בגלות, והקפידו להפריד בין המונח "יהודים" למונח

23. שם, עמ' 17, 40, 63.

24. שם, עמ' 107-140.



"ישראלים" (אצל יוסט) ו"עברים" (אצל צונץ). אפילו ההיסטוריון גרץ, שניתק מעמדתם האידיאולוגית של אנשי "חכמת ישראל", קיבל את יתרונם של היהודים הספרדים כעובדה,<sup>25</sup> ודיבר על תור הזהב כעל תקופה שבה "תורת סיני [...] הוארה באור ההכרה הפילוסופית".

## הדגם: מופח "הספרדיות" מול "האחר"

להדגמת עיצוב מופת הספרדיות אשתמש בשני רומנים מרכזיים שנכתבו במקורם בגרמנית ונועדו לקהל קוראים יהודי-גרמני; שתי דוגמאות מתוך מאגר גדול בספרות ההיסטורית הפופולארית שנכתבה במאה ה-19.

### א. גיבורי מצודת יורק לאויגן ריספרט<sup>26</sup>

הרומן גיבורי מצודת יורק נכתב בידי אויגן ריספרט (ששמו האמיתי היה ד"ר יצחק אשר פרנקולם) ופורסם לראשונה בגרמנית בהמשכים ב-1834, בשם בעל צלצול מדעי: היהודים ונושאי הצלב באנגליה בימי ריצ'רד לב הארי *Die Juden und die Kreuzfahrer in England unter Richard Löwenherz*. הרומן פורסם כספר בשנת 1861. סמוך מאוד לכך הוא תורגם לעברית במזרח-אירופה, שם יצא בכרך ראשון בלבד. ב-1895 יצא חלקו השני בעברית בתרגומה הידוע של מרים מארקל מוסיזון, שנעזרה בהערותיו של יל"ג. יל"ג גם כתב שבחים על הספר. הרומן תורגם שוב ב-1944 בתל-אביב, על ידי ולפובסקי, שהוסיף הקדמה מפורטת.

Eugen Rispert (Isaac Ascher Frankolm), *Die Juden und die Kreuzfahrer in England unter Richard Löwenherz*, Leipzig: Rollmann 1861 [1842].

לאור הסלקציה והעיבוד של החומר ההיסטורי, רומן זה הוא אולי הביטוי הטוב ביותר לשימוש בנרטיב ההיסטורי לשלילת כל אופציה אחרת לאימוץ, פרט לזו של דגם היהודי הספרדי. ברומן שתי גיבורות, שתיהן יפות ומוצלחות, מלכה והדסה, שני שמות מלכותיים על פי האטימולוגיה והמסורת. אלא שמלכה מתאהבת באביר אנגלי אלמוני המציל אותה מידי המון פורע, והיא דוחה את ארוסה היהודי. הדסה, לעומת זאת, מתאהבת בארוסה של מלכה, דון יוסף בן משה בן אבודל, שהגיע מפורטוגל לחגיגת האירוסין.

למלכה מתברר שמושיעה, האביר האלמוני, אינו אלא ריצ'רד לב הארי, המתהלך ביוק בעילום שם, אך היא נוכחת בכך רק ביום ההכתרה שלו למלך. בל נטעה, גם המלך מתאהב במלכה: האהוב הלא-יהודי הוא הסובלימציה של כל האהובים הגויים האפשריים, או הבלתי-אפשריים, המלך ריצ'רד בכבודו ובעצמו. אך גם הפתרון הוא קיצוני: מלכה, שאינה פוסלת המרת דת למען אהובה העלום, נופלת למשכב משברון לב ומתה כשמתברר לה שמדובר במלך אנגליה. יהודי קהילת יורק, כ-500 במספר, נספים במצודה, בהתאבדות קולקטיבית, כדי שלא ליפול קרבן להמון המשתולל. מי שנשארת בחיים, גם לאחר ההתאבדות הטרגית של יהודי

יורק, היא הדסה, ואיתה שורד אהובה הספרדי, המתגלה כגיבור חיל. אם נזכור שסיפורים על קידוש השם לא היו חביבים דווקא על הזרם הרפורמי היהודי-גרמני, נראה שהסיבה לבחירה באפיזודה היסטורית זו, המשוכתבת כך שאינה משאירה מוצא אלא ב"ספרד" סמלית, נעוצה בצורך להציג את האלטרנטיבה של הגטו מול זו של ה"ספרדיות" בדיוק בדיכוטומיה כזו, מתוך הכרה שיהודי גרמניה יודעים לקרוא את המשוואה גרמניה-ספרד ואת הנאמר בין השיטין.

הגיבור החדש מתואר הן כשלעצמו והן בניגוד לאחר. מלכה משווה את אבירה המושיע לבחורים החיוורים והכפופים שהיא מכירה מן הגטו. לראשונה היא פוגשת בגיבור אצילי שהוא גם גיבור שרירים, אחד הראשונים בספרות היהודית החדשה.

ריצ'רד, למרות סגולותיו הרבות, אינו ניחן בסגולות רוחניות, ולפיכך עולה עליו דון יוסף, האציל היהודי הספרדי. הנה שני קטעים המדגימים את ההשוואה המשולשת, המשמעותית כל-כך ליהודי גרמניה: יהודי אשכנזי, יהודי ספרדי וגוי.

וכי מה סבורים אתם? שדומה הוא לאחד הבחורים משלנו כאן, או לאותם צעירים הבאים אלינו מצרפת וגרמניה, שאינם יודעים לעמוד ולשבת כראוי, וחותרם ה"לא יצלח" טבוע בחטמם? לא ראיתם עדיין יהודי בן ספרד. זה מהלך בעולם כאחד הנסיכים, בן חורין חופשי וגא, ואינו יודע כלל כפיפות-קומה מהי. ואף אמנם אציל הוא! דון! ואומר לכם בלב תמים, דון אשר כזה כבודו גדול בעיני מכבוד אחד הרזונים האנגלים, המפור כוחותיו ונכסיו לריק [...]»<sup>27</sup>

איש צעיר, אשר דוגמתו לא ראה ברוך עד עכשיו בין צעירי היהודים. קומה זקופה, הליכות אציל, אשר כל צל של עבדות, של הכנעה לא נראה בו. דומה שהאיש הזה נועד לשלטון [...] העלם הזה היה בעיניו כדמות מימי הזוהר של עם ישראל. כך ודאי היה מראה יהודה המכבי, בהכותו בגבורת עלומים את צבא אנטיוכוס. כך היה, אל נכון, מראה יוחנן הורקנוס המלך, בגברו על האדומים ובכבשו את שומרון. ברוך היה שוכב בלילות על משכבו, ומעלה לפניו בהתלהבות דמויות מפוארות מדברי ימי ישראל. זה היהודי ברוך, שכל ימיו נאלץ להתרפס לפני גדולים ושרים מעם הארץ, ביקש תנחומים לנפשו.<sup>28</sup>

27. אויגן ריספרט, גיבורי מצודת יורק, תרגם ועיבר מ.ז. ולפובסקי, עם עובד, תל-אביב תש"ד [1834], עמ' 69. וראו מאמרו: ניצה בן-ארי, "ריצ'רד לבי-הארי ומלכה היהודייה מירוק: רומן היסטורי לבני הנעורים מאת אויגן ריספרט, 1842", עולם קטן 2004, עמ' 80-90.

28. ריספרט (הערה 27 לעיל) עמ' 113-114.

הפחד, אשר נטל מיהודי אשכנז את כבודם, לא היה קיים בקהילות ספרד המוסלמית, שם התפתח היהודי בגופו וברוחו. הנה הסבר הנראה כאילו הוא לקוח מכתבי יוסט וצונץ:

אתם, הנוצרים, השפלתם אותנו, דיכאתם אותנו, רמסתם יום יום את כבודנו בעפר, וכך שנים על גבי שנים, עד כי רוח הגבורה של האבות ניטלה ממנו [...] אך עוד ישנה ארץ אחת באירופה, אשר שם לא ירעו בני עמי פחד. אני מתכוון לספרד. שם עוד שמר היהודי על צלם האלוהים, על כבוד האדם....<sup>29</sup>

29. שם, עמ' 206.

היהודי הספרדי מוצג גם בניגוד לאציל הספרדי הלא־יהודי. כך למשל בספרו של מרקוס להמן, בית אגולאר (משנת 1873, תרגם מ. מבש"ן מ־1949), מתואר היהודי כאציל ספרדי משופר:

האיש היה יפה תואר, מראהו ככך שלושים שנה. דמות פניו כדמות פני כל הספרדים לכל דבר: רק אם יתכונן בו איש היטב, וראה והנה הוא מהיר מעט במעשהו מן הספרדים המתנהלים בכבודות ובעצלותיים בכל הליכותיהם כמשפט האצילים. ודונה אנונציאטה היתה [...] כלילת יופי, לא היתה אשה יפה כמוה גם בארץ ספרד המתהללת ביפי נשיה.<sup>30</sup>

30. ד"ר מרקוס להמן, בית אגולאר. סיפור

מחיי האנוסים בספרד, תרגם מ. מבש"ן,

ירעאל, תל־אביב 1947 [1873], עמ' 5.

Ludwig Philippson, *Yakob Tirada*, 31

Leipzig: Leiner 1867

### ב. יעקב טיראדא ללודוויג פיליפסון<sup>31</sup>

דוגמה שנייה לשכתוב מגמתי של ההיסטוריה יש ברומן הידוע יעקב טיראדא *Yakob Tirada*, שנכתב ב־1867 (תורגם לעברית ב־1881 על ידי ר' ש"י פין בוויילנה), המגלם ביתר שאת את האידיאליזציה הרומנטית שנעשתה לגיבור הספרדי החדש. הרי אפיונו של היהודי החדש, כפי שניתן לגבשם מתוך הרומן של פיליפסון:

- טיראדא הוא יהודי ממשפחת אנוסים שחזר ליהדותו מהכרה ומבחירה, לאחר שגדל במנזר ויכול היה לעלות במדרגות הכמורה והמעמד. הוא נחלץ מידי האינקוויזיציה ממש ערב העלאתו על המוקד, ומאז נשבע להציל כמה שיותר מבני אחיו המעונים.
- גבורתו של טיראדא היא מוסרית: כאשר מזדמנת לו שעת כושר, והצורך – הרוזן מאלבה – נמצא ישן לפניו, הוא אינו רוצח אותו.
- גבורתו היא רבת תושייה ותבונה: הוא גונב את האיגרות החתומות בידי הרוזן ואמורות לכפות את הדת הקתולית על תושבי הולנד ולהטיל מסים נוספים. הוא מנצל הזדמנויות וקשרים על פני אירופה כולה.
- גבורתו היא גם גופנית: הוא מפקד על אונייה המכניעה אונייה מן הצי הספרדי ובכך סוללת את הדרך לניצחון אנגלי. הוא ואונייתו נלחמים לצד דרייק והצי האנגלי במלחמתם בספרדים. בכוחו ובגבורתו הוא ממלט מסכנת מוות את המלך הפורטוגלי דון אנטוניו, הנמלט מהמלך הספרדי פיליפ, ומביאו לחצר המלכה אליזבת.

בשילוב זה של תכונותיו הוא הופך לאזרח מועיל ומקובל על סביבתו היהודית והנוצרית כאחד. בכוחו ובשכלו הוא מסייע להולנדים לגבור על שלטון הדיכוי של מלך ספרד, וכגמול הוא זוכה לרשיון לו ולכל היהודים האנוסים שעמו לשבת קבע, הם וצאצאיהם, באמסטרדם.

תיאורו הפיזי אינו רק עדות לכוח, אלא הוא שילוב אופייני לדגם של יופי, גבורה ויגון טרגי:<sup>32</sup>

האיש הזה היה גבה קומה יפה תואר, וכעודו כעצם עלומי ימיו נראו אותות עמל ויגון על פניו, עיניו מפיקות בינה והשכל וכולו אומר אומץ רוח וכבירות כח לב.

אופייני עוד יותר הוא תיאורו בניגוד לדמות האשכנזי, ולא עוד אלא בניגוד לרב היהודי, רבי אורי, רבה של העיר אָמְדן. טיראדא בא אל הרב לבקש מחסה לאחיו האנוסים. תגובת הרב האשכנזי פחדנית ממש: הוא חושש פן יבולע לקהילה כולה בגלל האנוסים, הוא אף חושש שבני הקהילה יתנכלו לאנוסים בשל כך (!). לעומת זאת הוא מציע לבוא לכל מקום מקלט שהמסכנים ימצאו בעתיד, ולהכניס אותם כדת וכדין בברית אברהם אבינו.<sup>33</sup>

33. שם, עמ' 120-122.

ויעקב עמד לפני רבי אורי הזקן. עד כמה נפרדו ונפלגו שני האנשים האלה בעמדם איש לקראת רעהו במראיהם ובטעמם, בני שני ענפים אשר יצאו חוטר מגזע אחד, מה רב ועצום השוני בין בני הענף אשר פנה נגבה (ספרד), ובין בני הענף אשר פנה צפונה (אשכנז), בן הנגב מלא חיים גאון עז נדיבות ותושיה, עיניו מפיקות נגה וכולו אומר כבוד. ובן הצפון דל התואר ורזה המראה הולך שחוש דכא ושפל רוח, ובגדיו השחורים אזורו השחור על מותניו וכובע האדרת אשר בראשו יעידו ויגידו כי חושך ישופהו.

ממש בתחילת המאה ה־20, כאשר יצא מקס נורדאו בדרישתו הידועה ליהדות עם שרירים, Muskeljudentum, בכתב־העת היהודי לספורט הדגם הספרותי של היהודי החדש מושרש דיו, ופנתיאון הגיבורים כבר התרחב כדי להכיל גם דמויות של גיבורים מיתולוגיים כבר־כוכבא וכיהודה המכבי, שניהם פרי החיפוש היהודי אחר אינוונטר גיבורים יהודי חדש, שהלך והתרחב וקיבל משמעות לאומית, למרות רצון הכותבים הראשונים. ככל שהדגש עבר לפסים הגופניים, הלך וירד ערכן של תכונות המוסר, השכל והרוח.

34. ראו: Max Nordau, "Muskeljuden", *Jüdische Turnzeitung*, June 1900, pp. 10-11.

הרומנים שנכתבו בידי יהודי גרמניה תורגמו רובם ככולם במחצית השנייה של המאה ה-19, לעתים באידיאלוגיה לאומית שונה לחלוטין מרוח המקור, וזכו להצלחה עצומה במזרח-אירופה. ראוי להדגיש כי לא מדובר בתופעה בודדת, אלא בתנופת תרגום ועיבוד מסיבית, המעידה על כך שהסיפורים ענו על צורך בסיסי ודחוף ביותר ליצירת דימויים חדשים, מערכת סמלים חדשה ואינוונטר גיבורים חדש. במזרח-אירופה הם חברו לרומנים ההיסטוריים שתורגמו מאנגלית ולרומנים העבריים כגון אלה של מאפו, והשתתפו בגיבוש התשתית ליצירת דגם ה"עברי החדש", שממנו צמח אחר כך דגם הישראלי או הצבר. לפני ואחרי קום המדינה הם השתתפו ביצירת אינוונטר גיבורים וטקסטים לספרי לימוד שונים כמו מקראות ישראל.

בתקופת חיבת ציון והתעוררות הרגש הלאומי, הונגד העברי החדש גם ליהודי מן הגטו וגם לבחור הישיבה, הלומד כל היום: כך אצל פרידברג בספרו זיכרונות לבית דוד מסוף המאה. פרידברג אינו שותף לאהדה חסרת הפשרות של יהודי גרמניה ליהודי ספרד; בעיקר יוצא כעסו על רקנדורף, שנמנע מלתאר פוגרומים ורדיפות, ורואה בהשכלה נוסח גרמניה – ולא בשיבת ציון – את הפתרון לשנאת היהודים. אך גם הוא מלא התפעלות מן המופת של שרים ושועים יהודים בחצר המלך הפורטוגלי:<sup>35</sup>

35. פרידברג (הערה 17 לעיל), עמ'

אל הארץ הזאת נמלט גם האנוס דון יואן די שיביליה, וישב בליסבון הכירה. שם שב אל אמונתו ועמו וכבוד שמו. ממנו יצא חיטר, גבר חכם בעוז, דון יהודה אברבנאל, שהיה שר האוצר לדון פרנאנדו, אחי המלך דוארטו, ויהי נשיא בישראל ומעוז לעמו ככל אבותיו. וממנו גדל שם כבוד בנו, השר הגדול, דון יצחק אברבנאל, אשר מנעוריו גדלהו דון יהודה אביו בתורה ובחכמה וככל תושיה, ובעודו בבחרותו חבר ספרים באמונה ומחקירה, וכאשר גדל שם כבודו בין שרי הממלכה, בחר בו המלך אלפונזו החמישי ויקרבהו אליו, וישימהו לשר אוצר, ויהי לו דון יצחק לאוהב ויועץ משרים, וקציני בית ברגנצה, הנחשבים על משפחת המלוכה, אהבוהו [...]

36. ש.ש. קנטורוביץ, האנוסים: 1900 מימי האנקוויזיציה ב1900. ע"פ ספרה של גרציה אגולאר והספר "עמק הארזים" לא.ש. פרידברג, ברקאי, ורשה 1920, עמ' 27; גרציה אגילר, עמק הארזים. מעובד על פי תרגומו של א.ש. פרידברג בידי יעקב שטיינברג, אמנות, תל-אביב 1939, עמ' 28.

ברומן האנוסים מ-1928, שהוא עיבודו של ש.ש. קנטורוביץ לעמק הארזים (שהוא עצמו תרגומו/עיבודו של פרידברג לספרה של גראציה אגולאר מ-1834), כמו גם בעיבודו של יעקב שטיינברג מ-1939 לתרגומו זה של פרידברג, יש ניסיון להסביר את הדמיון בין היהודים והאצילים הספרדים ברצונם של שועי ספרד הלא-יהודים להתחתן במשפחות האנוסים היהודים. הרי תיאורו של דון פדרו הצעיר, גיבור בכוח וברוח, חביבו של המלך פרידננד, וההסבר בצדו:<sup>36</sup>

העלם הזה ספרדי הנהו. מעלו קצר וכפול בכנפו הימנית מעל כתפו אל מול ערפו. חשב אפודתו כסף וזהב מעשה רקמה, אליו מצומדת חרב גבורים, חרב גאוותו, כי מידי המלך פרינאנדר נתנה לו על עז רוחו וגבורות ימינו. העלם הזה ספרדי הנהו לכל מראהו והליכותיו; ובכל זאת תענה בו הכרת פניו, כי מעם אחר הוא, ומוצאו מקדם, מארץ הירדן. כי מאז חדלו לצרור את יהודי הארץ הזאת המירו רבים דתם, וכאשר חדלה אמונתם להיות למפגע להם, עלו מעלה במעלות רוחם ושמשם גדל בארץ ואצילי ספרד עמם התחתנו. כן התערבו שני העמים יחדיו, ולא נפלאות היא, כי נפגשו לפעמים איש ספרדי ממרום עם הארץ ומראהו כאיש יהודי בצלמו, כדמותו. גם על פני העלם הזה נכר מוצא ישראל.

פרידברג אף מעדיף לתאר את בר־גורא ממצדה, העברי החדש, כניגוד ליהודי מן השטעטל. כאן כבר ניכר שימוש באשכול אלמנטים מן היהודי הספרדי בשילוב עם אלמנטים הלניסטיים מסוננים;<sup>37</sup> אבל התוצאה זהה – גיבור חיל יהודי שמי/הלניסטי, שחום־עור, שחור שיער ובעל שרירים, כפי שדרש גם נורדאו באותה תקופה:

אמנם היה כגיבור הודו, ומראהו וכל הליכותיו נתנו עדיהם כי לא מבית המדרש יצא האיש הזה לצבוא על חילו. שמש ארצנו שזפתהו, רוח צח שפיים אמצתהו והרי יהודה ואדום הדריכו נפשו עוז. עורו כהה, שערותיו שחורות, עיניו כגחלי אש צפים בשלג, אפו יפה, שפמו מגדל וזקנו עגול וקצר [...] כתפותיו רחבות וכל יצוריו כברזל עשות. חסון הוא כארז הלבנון ומהיר כעפר האילים [...].

גם העברייא היפה מוצגת אצל פרידברג כבעלת יופי ספרדי "כהה". ציפורה, המתייצבת לימין אהובה במאבק ברומאים ובמתייוונים, מוצגת בניגוד לביריניקה, אהובת טיטוס המתבוללת, הבחירה:<sup>38</sup>

עיני שתי הנשים נפגשו, ועיני כל פנו אליהן להתבונן בהן. האחת ברה כחמה, עיניה יונים, שערותיה כפז, לבושה משי ורקמה, פניה מלאים ומפיקים ענג ועדנים – כלה טפוס בת יפת, אשר במקרה יתראה לעתים בקרב עמנו. השניה יפה כלבנה, עיניה כעיני היעלה, שערותיה ככנפי עורב, לבושה פשתה כהה קרוע מול לבה, כי מתאבלת היא על אביה. פניה ארוכים מעט ומפיקים תם ואמונת אמן. אך רום מצחה וקשתות גבותיה, ארך עפעפיה, גבה אפה היפה וצל־תכלת קל המכהה מעט את עורה הרך והרק – כל אלה יעדו כי בת שם ועבר היא, בטפוס הנעלה, השמור

37. על ה"הלניזציה של היהדות" בעקבות העניין הרב בתקופת בית שני, ראו יעקב שביט, היהדות בראי היוונות והופעת היהודי ההלניסטי המודרני, עם עובד, תל־אביב 1992, עמ' 80. הציטוט מתוך זכרונות לבית דוד: קובץ ספורים מדברי ימי ישראל, בעקבות רעקנדארף בספרו "Geheimnisse der Juden", מאת א"ש פריעדבערג (ווארשא: אחיאסף), 1893 – 1900, פרק 5, עמ' 423; וראו דיון אצל בן־ארי (הערה 8 לעיל), עמ' 241.

38. זכרונות לבית דוד (הערה 37 לעיל), פרק 6, עמ' 410.

באצילי בני עמנו; יפה פרי תאר אשר גמלתהו שמש ארצנו,  
שמש צדקת זרחת על ארץ השירה והנבואה!

למרות הביקורת הנוקבת של פרידברג על השכלת ברלין ועל התבוללות  
בנות היהודים, הוא אינו יכול שלא להסביר בגאווה לא-מוסתרת כיצד  
היופי הכהה ו"הדם המזרחי הרותח", המלווה בשאר רוח ובחן ההשכלה,  
מושך את לב הגברים הגויים:<sup>39</sup>

39. שם, פרק 20, עמ' 245-246.

השרים הצעירים העומדים בהיכלי מלך מאסו בבנות אצילי  
הארץ, האוונות הפתיות אשר כל חכמתן היא שמירת חוקי  
הארץ ודיני הכריעות וההשתחוויות לכבוד המין השני, והן קשות  
וכבודות וקרות ומוצקות כפסילים נטועים במסמרים בל ימוטו  
– ויבחרו תחתן בבנות היהודים העשירים, ששם חן ויפי נפגשו,  
עשר והשכלה נשקו; שיחותיהן ערבות וחרוצות ותנועותיהן  
מלאות רגש והתעוררות לחיים; שם הים המזרחי רותח כסיר  
נפוח, העורקים יהלמו ברגש איתן, והשחוק והשעשועים  
והמהתלות והמצהלות לא יחדלו לעולם.

ואף על פי כן, בצד סטריאוטיפ היופי הכהה והדם המזרחי, פרידברג אינו  
שוכח דגם מקביל, זה של שושלת בית דוד. הוא מתאר את יופייה של  
מרים החשמונאית, ששיערה זהוב, עיניה תכולות, אפה ישר ונחיריו דקים,  
ולמרות הכול "עבריה היתה בחייה, חשמונאית במותה!" ובסתירה לתיאורו  
הקודם, ואף בדחייה מסוימת של הדגם הספרדי, הוא מתאר מרים אחרת,  
הנישאת לבן מלך הכוזרים, גם היא נצר לבית דוד:<sup>40</sup>

40. שם, פרק 12, עמ' 286.

בת שבע עשרה שנה היתה בעת ההיא, וכילדת ארץ הקדם  
התפתחה כלה ותהי כלולה בהדרה כתמר פורחת. ונוסף על יפיה  
ותפארתה הכי נפלאה בזהב שערותיה ותכלת עיניה – הסימנים  
היפים שבהם תצטינה בנות משפחתנו לעתים לא רחוקות, לאות  
ולמופת כי מוצאן מבית המלוכה בישראל, כמראה הזה היה  
למרים החשמונאית, לכיריניקה אחות אגריפס, לאביגיל הקטנה,  
בת יהושע הגרסי, לפנינה מלכת תימן ולצנה הנאדרה, הנוקמת  
נקם משפחתה ועמה מאת הנביא המשלמי.

מרגע שתקופת גיבורי התנ"ך נפתחה בפני כותבי הרומנים ההיסטוריים,  
בשלהי המאה ועם צרכיה של תקופת התחייה, התמזגו אלמנטים  
"שמיים/הלניסטיים" אלה לדמותו הגברית של העברי החדש, בן דמותו  
של העברי הקדום, ובאמצעות שרשור מסמני יופי מקראיים יצרו את  
האידיאל המחודש. אין תמה, אפוא, שלעתים הוא שזוף משמש ולעתים  
הוא "צח כחלב". כך הוא מצטייר אצל מאפו, למשל, בדמות הסמלית של  
הרועה, אמנון:<sup>41</sup>

41. אברהם מאפו, אהבת ציון, ירושלים,  
תל-אביב תשכ"ב [1853], עמ' 22.

שימי נא עינייך אל העלם הרועה, אשר ישיר את שירו; ראי את קווצות-תלתליו השחורות כעורב ואת ספיר-גורתו! הנה הוא צח כחלב, זך משלג; מה אדמו לחייו ומה נעים קולו והן-שפתיו. גם מחזיק הוא קשת בידו; לו חבש כובע כראשו, כי עתה היה כגיבור הודו במלחמה.

המפגש עם הגשמת הציונות – העלייה לארץ-ישראל – היה משמעותי ביותר מבחינת ייצוגי הדגם הספרדי, שהחל לאבד ממרכיביו החשובים. האתוס הציוני, מימין ומשמאל כאחד, אשר ביקש לחזור לתקופת התנ"ך הקדומה תוך ביטול מאות שנות גלות, אותו אתוס שראה בעבודת הכפיים, בשיבה אל הטבע ובשיבה אל הגוף את המרפא לחוליים הנשיים-יהודיים שהוקעו בתיאוריות פסיכולוגיות חדשות כמו זו של אוטו וייניגר, חיזק את הדגם של העברי החדש בכך שהעצים עוד יותר את המרכיב הגופני ואת מרכיב הבריאות המינית,<sup>42</sup> על חשבון תעצומות הרוח. שוב אין דגש על תושייתו הרבה של הגיבור או על בינתו, כמו שלא מוזכרת תרומתו הרבה לחברה כאזרח שווה זכויות, פורה ומפרה. יש גם שבירה מסוימת של דגם האדם ההלניסטי, שאין בו חציצה בין ה"אדם הטבעי" וה"אדם התרבותי".<sup>43</sup> למעשה ניתן היה לראות פה מעין נסיגה לדמותו של המלך ריצ'רד, האביר הלא-יהודי מגיבורי מצודת יורק, לולא הצטרף עתה אל אשכול האלמנטים הספרדי-שמי-הלניסטי-תנכ"י מרכיב חדש-ישן, והוא הפרא האציל, השיח' הבדואי. סופרים כמשה סמילנסקי, שמאז 1898 פרסם עשרות סיפורים ומסות בעיתונות העברית בארץ ובגולה, בכתבי עת כהפועל הצעיר, העומר או בוסתנאי (שאותו ייסד ב-1929 ובעריכתו השתתף) הוסיפו נופך ערבי-רומנטי לדגמי המאה ה-19. בהתאם לצרכים החדשים, מה שבולט בדמותו של הפרא הגא, פרט לאלמנטים הגופניים-הארוטיים החזקים, הוא החיבור הישיר אל נוף הארץ ואדמתה. אלמנטים רוחניים סולקו מדגם זה כמעט לחלוטין. ניכר בכך המשך לפילושמיות הרומנטית שהייתה נחלת הספרות האנגלית, למשל, עוד בשלהי המאה ה-19, ומצאה ביטוי בדמותו של דניאל דירונדה של ג'ורג' אליוט, אך גם בדמויות לא יהודיות כמו לורנס איש ערב המיתולוגי. במסגרת עיצוב פרטואר הדגמים שהרכיב לבסוף את העברי החדש, נעשתה בספרות היישוב רומנטיזציה של הערבי האצילי והשורשי, הבדואי הגא, שהוא וסוסתו האצילה מחוברים לנוף הארץ. משה סמילנסקי עצמו, איש "ברית שלום", שהיה נערץ על ערביי ארץ ישראל בכינוי חווג'ה מוסא, שימש ראש גשר בחיבור בין דגם היהודי הגא ודגם העברי החדש. תוך סכמטיזציה של תכונות וסלקטיביות בבחירת ה"מזרחיות" הרצויה, הוא ודאי הושפע ממודל נוסף, מודל אוקראיני, שגם הוא עבר פישוט: הבדואי השודד הגיבור בא במקום הקוזאק, והפלאח – במקום האיכר האוקראיני.<sup>44</sup> הנה לדוגמה תיאור בן השיח' מן הסיפור "אישי", מתוך בני ערב, כרך 5, 27:<sup>45</sup>

ולאותו השיך בן יחיד, בחור יפה-תואר ומלא כוח עלומים, רענן

42. ראו דוד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, תל-אביב 1992, עמ' 251. ליצירת היהודי החדש, ראו גם אניטה שפירא, יהודים חדשים, יהודים ישנים, עם עובד, תל-אביב 1997.  
43. שביט (הערה 37 לעיל), עמ' 83.

44. איתמר אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילדית בארץ ישראל 1882-1948", קתדרה 16, 1986, עמ' 174.

45. משה סמילנסקי, "בני ערב", כרך חמישי בכל כתבי משה סמילנסקי, התאחדות האיכרים, תל-אביב תרצ"ד.



ושחרחר. לו עיניים לזהטות באש הנוער, ובלורית לו שחורה כעורב. ולו כלי זין אשר כמוהם לא ראה עוד כל פלח, וסוסתו השרוקה – אחת היא בכל הסביבה. וכשהיה השיך הצעיר רוכב על סוסתו האבירה, ורמחו הארוך נוצץ ומתהפך באויר, ובלוריתו השחורה נופלת על פניו – היתה כל הסביבה כאילו מלאה מהווייתו של זה, והוד למקום וקסם של חן וגבורה מסביבו. וכגודל עושרו, יופיו וגבורתו, כן גדלה נפשו הנדיבה...

האלמנט הארוטי, שהיה רק מובלע בתיאוריהם של הסופרים היהודים-הגרמנים או המזרח-אירופים, בולט בסמלים כמו כלי הזין והנעורים השופעים און. מדמות השיח' הבדואי הצעיר סוננו התווים החיצוניים השבלוניים – סוסה אצילה, נשק, עבאיה מתעופפת ברוח – ושובצו אל דמות המופת הרומנטית, כמו זו של עמשי השומר מסיפורו של יעקב רבינוביץ':

חזה הרגישה עצמה כמו בעולם אחר: כמשוגעה היתה בהדהיד אותה עמשי על סוס, יחד היתה לנה עמו בשדה, בהרים ופעם גם במערה.<sup>46</sup>

46. יעקב רבינוביץ', נודדי עמשי השומר,

מצפה, ירושלים ותל-אביב תר"ץ 1929,

עמ' 144.

כך מתארת חיה יגאל את דמות בעלה, השומר הנערץ מרדכי יגאל, שדמותו, בלוויית תווים מדמותו של יוסף לינסקי, שימשה אולי לעיצוב דמות עמשי השומר:<sup>47</sup>

47. מצוטט אצל נורית גוברין, מפתחות,

אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד,

תל-אביב 1978, עמ' 37.

לבוש היה חליפה כחולה ספורטיבית, אבנט אדום לחלציו, חגורות משוכצות כדורים משולבות על חזהו, נשקו על ירכיו, סוסתו אצילה, רקדנית, והוא עצמו אביר לתפארת, יפה בין יפים. [...] לי הקדיש תשומת לב רבה, הזמינני לטיולי רכיבה בסביבה ובשעות הפנאי חיפש קרבתו.

לשני מפגשים נוספים שהתחוללו בארץ, עם הספרדי מן היישוב הישן ועם העולה החדש המזרחי, תפקיד משמעותי בערעור סטריאוטיפ הספרדי הגא, אם כי חשוב להדגיש שכאשר מדובר בדגמים ספרותיים לחיקוי, לא חייב להיות קשר בין הספרות ו"החיים". לא זה המקום לתאר את המפגש עם העולה מארצות ערב ואת השתקפותו בספרות העברית החדשה, נושא מורכב ורב-פנים שראוי לתשומת לב כשלעצמו. אך ראוי לעמוד בקצרה על פן מסוים בגורלו של הדגם, בעקבות המפגש המציאותי הלא-רומנטי עם היהודי הספרדי תושב היישוב הישן.

מסתבר שדגם הספרדי איש התרבות זקוף הקומה לא זכה להמשך בספרות הריאליסטית הכתובה בידי ספרדים, ספרות שתיארה את הספרדים ילידי היישוב הישן בארץ באור לא מחמיא לחלוטין, נוסח ספריו של יהודה

בורלא, למשל. בסיפוריו המתארים את תושבי חברון או ירושלים, כמו לונה מ-1926 או אשתו השנואה מ-1928, מתוארות דמויות שלא נתפסו כחורגות במשהו מדמות היהודי הגלותי; הן אינן בריאות, אינן שופעות עלומים ואינן עובדות את האדמה. הן קשות, חולות ומעוותות, והן אינן מוצגות כגשר ישיר לגיבורי התנ"ך. הן "היהודי הישן", ולפיכך לא הוטענו מטען אידיאולוגי "חיובי". בסיפור בשם הסמלי "זהב", שזכה להיכנס לקובץ מקראות ישראל (הנוסח שבידי הוא משנת 1979), מתאר יהודה בורלא את אביו, אשר בהתקרב חג הפסח מודה שאינו יכול לקנות את "כל הדרוש לחג", כי אין לו פרנסה. הנה תיאור הפרנסות של מקורביו ושל אביו, כהד מן השטעטל, מה"לופטגעפטן" שיהדות גרמניה, ובעקבותיה העברים החדשים, ביקשו להעביר מן העולם:<sup>48</sup>

עמד והסביר לי בלשון מתונה ורכה, שהלה, ח' משה הקברן, רווחיו גדולים. בעד בניין "צורת קבר", קבר פשוט, מקבל שכרו שניים, שלושה "נפוליונס זהב", ואין יום שאין בו מת. הוא – יש לו. יש לו רב. והסוחר – סניור ישעיהו – סוחר גדול הוא במיני בד יקרים, ויום-יום חופן מלוא ידיו זהב. "ואני – אמר בקול דכא – אין לי כלום. פרנסתי מן האוויר, מן הרוח, משה"י פה", קמעה מכאן וקמעה מכאן – אין לי דבר, אין לי אחיזה.

ההתמזרחות זכתה לפריחה רומנטית בתקופה העותומאנית, אך הלכה והתפוגגה עם כינון המנדט הבריטי. ככל שגברו מאורעות הדמים לקראת סוף שנות ה-30, וגברה ביישוב ההכרה שהמלחמה היא בלתי נמנעת, כן גבר הצורך במודל ה"שומרי" הגברי, הרוכב, קשוח ושותק, על סוסתו. אולם בתקופת הפלמ"ח נותרו מן הבדואי האציל הזה רק אלמנטים חיזוניים מפושטים (כמה פרטי לבוש מסוגננים, סוסה אצילית, קפה מבושל על הגחלים) ורפרטואר מובחן של מילים בערבית.<sup>49</sup> דגם הצבר הלך והתגבש בשנות ה-40 וה-50, והוא היה "אשכנזי" בעיקרו, גם אם חסון, זקוף ובעל בלורית. הכינוי האליטיסטי "צבר" הפך שם נרדף לצעיר אשכנזי, יליד הארץ, רצוי אך לא בהכרח, שעבר את המסלול הדרוש של בית-ספר ראוי, תנועת נוער, הכשרה בקיבוץ, פלמ"ח. מסלול נייעות זה, שהכשיר אליטות, היה מסיבות שונות סוגר בעיקרו למזרחיים.<sup>50</sup> במאמר שהתפרסם לאחרונה על זהרה לביטוב, כותב יחיעם וייץ על ה"אחרים" שנדחקו אל הצד:<sup>51</sup>

רקעה של זהרה לא היה מקרי: כל סמלי הגבורה כולם נולדו וגדלו במשפחות הקשורות לאליטה היישובית: רפי מליץ מעין-חרוד היה בנו של הסופר דוד מליץ, מחבר הספר "מעגלות", שחולל סערה בתנועה הקיבוצית; אהרן שמי, המכונה "גי'מיי", היה בנו של הפסל הירוע מנחם שמי (שמידט); דני מס, מפקד ה"ה", היה בנו של ראובן מס, מייסד הוצאת ספרים חשובה;

48. יהודה בורלא, אשתו השנואה ר'לונה, דבר-מסדה, תל-אביב 1964 [1942]; יהודה בורלא, "זהב", מקראות ישראל חדשות, עורך נתן פרסקי, מסדה, גבעתיים 1979, עמ' 120.

49. לתופעת ההתמזרחות, ראו זיו אלמוג, הצבר – דיוקן, עם עובד, תל-אביב 1997, עמ' 1-290.

50. שם, עמ' 157-191. וראו בשמת אבן-זהר, "כניסת הדגם של 'העבוי החוש' לספרות העברית", מיתוס וזיכרון, דוד אוחנה ורוביט ס. וסטריין, עורכים, ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים 1993, עמ' 269-289.

51. יחיעם וייץ, "מגש הכסף", הארץ, 22.12.03.

טוביה קושניר היה בנו של הסופר שמעון קושניר, איש העלייה השנייה, ודודי, יחיעם וייץ, היה בנו של יוסף וייץ, מראשי הקרן הקיימת ומאבות ההתיישבות.

בין הגיבורים האמיתיים היו אנשים "אחרים", כמו מקבלי "אות הגבורה" אמיל בריג או סימן טוב נגה, אך סמלי הגבורה היו צברים, אשכנזים ובני-טובים שעברו את המסלול הרגיל והמקובל של בני הארץ (בית ספר ראוי, רצוי הגימנסיה העברית או ביה"ס הריאלי, תנועת נוער חלוצית, הכשרה בקיבוץ והפלמ"ח). במידה רבה כך הנציחה האליטה את עצמה. הסמלים האלה לא "נולדו מן הים", כפי שתיאר משה שמיר את אחיו אליק בספרו "במו ידיו", אלא באו מרקע סוציולוגי ותרבותי מובהק וברור.

כחלק מן הריפוי הברדצי'בסקאי, שביקש למחות את הרוחניות היתרה של היהודי הגלותי, הייתה בין מידותיו של הצבר הנטייה להתרחק מעניינים שברוח, להתרחק מן האינטלקטואליות "הדקדנטית" ולשמור על תדמית הפועל, החקלאי, השומר. המרי באינטלקטואליות היה גם ביטוי למרי בתרבות הקפיטליסטית, והעיסוק ברוח – חלק ממותרות של חברה שיש לה שפע פנאי. המעלות שהפכו את היהודי הספרדי בעיני יהדות גרמניה לנעלה מסביבתו הלא-יהודית – הבינה והגדולה הרוחנית – התחלפו במודל הצברי בשבלונויות מחשבתית, בדלות העולם הרוחני ובתחושה יהירה של אליטזם ועליונות על "האחר".<sup>52</sup>

52. אלמוג (הערה 49 לעיל), עמ' 176.

גם בספרות העברית החדשה לא השתנה מעמד ה"ספרדיות", והגיבורים הספרדים בספרות העברית המודרנית הם בעייתיים ורחוקים מלסמל את החלופה הבריאה ליהודי הגלותי. גיבורים חתרניים, כמו אלה שהציב דוד שחר החל משנות ה-60, בורגנים ספרדים גאים כמר גבריאל לוריא עם מקלות הליכה בעלי גולת כסף, לא יכלו להתקבל כמודל לחיקוי אלא לכל היותר כמודל ל"אחר". למעשה, לוריא הנערץ על שחר אינו סמל גבריות או אונות, שכן הוא בטלן שאינו עובד ואינו מעמיד צאצאים. חימו הספרדי הירושלמי של יורם קניוק מ-1966 הוא במקרה הטוב מת-חי. חסרי חיות ואונים הם גם גיבוריו הירושלמיים של דן בניה-סרי. בעייתי, כידוע, הוא יחסו של א.ב. יהושע לספרדיות שלו עצמו, המובלעת אצל גיבוריו, שאליה רמז לראשונה בפרק המוקדש לאביו בספרו הקיר וההר. המאהב נוסח 1977, גם הוא גבריאל, המגיע מפרזי ונסחף בטעות ושלא מסיבה אידיאולוגית כלשהי למלחמה, הוא אנטי-גיבור ואנטי-צבר, חלוש ומבוהל, ואולי דווקא זה סוד משיכתו בעיני אשתו של הגיבור, אסיה. הטענה הסמויה שספרדיות שורשית הייתה יכולה להוות אופציה בריאה יותר לציונות האשכנזית מופרכת ברומנים כמו מר מאני לא.ב. יהושע, שם דורות של בני מאני מוצגים כחולים, בגוף ובנפש, כאימפוטנטים וכסוטים.<sup>53</sup> המעבר מן הגעגועים הרומנטיים של יהודי גרמניה לתור הזהב בספרד, דרך

53. ראו אברהם ארנולד באנד, "ארכיאולוגיה של הוואה עצמית", בכינון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני של א"ב יהושע, עורכת ניצה בן-דב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 182-192. את התיזה בדבר ייצוגי האחר והמיניוּת הספרדית-כביכול פיתחתי בספרי הבא, דכיו הארטיקה, שיראה אור בקרוב. לנושא ייצוג המזרחיים בספרות העברית לאחר העלייה הגדולה, ראו דן לאור, "בין מציאות לחזון: על השתקפותה של העלייה ההמונית ברומאן הישראלי", עולים ומעברות 1948-1952, יד בן-צבי, ירושלים 1986, עמ' 205-220.

העברי החדש במזרח־אירופה והחייאתו של העברי המקראי הקדום, תוך רומנטיזציה חולפת של הפרא האציל הבדואי, לא מצא המשך בדגם הצבר אלא באלמנטים מסוננים בודדים, שעיקרם דחיית ה"גלותיות".

## סיכום

חשיבותם של הרומנים ההיסטוריים שכתבו יהודי גרמניה במאה ה־19 אינה באיכותם הספרותית; ערכם נעוץ בראשוניותם, בכך שהיו הרומן הפופולארי הראשון בתרבות היהודית, ויותר מזה, בכך שיצרו דגמים ותכנים חדשים, שהשפיעו על התרבות העברית הצומחת – מתקופת ראשית ניצני הציונות ועד להקמת תשתית ספרותית לאומית אחרי קום המדינה. אחד הדגמים המרכזיים שעיצבו הרומנים הללו, מתוך מגמה לתקן את דימוי היהודי הגלותי, המשיך מתוך סיבה זו ממש והתגלגל בדגם לאומי יותר במזרח־אירופה, ומשם התגלגל לארץ, תוך שהוא משיל בהדרגה את תכונותיו הרוחניות. עדיין כמענה לצורך להעמיד ניגוד לסטריאוטיפ היהודי הגלותי, הוא השתתף בעיצובו של העברי הארץ־ישראלי, ובאופן עקיף – בעיצובו של הצבר. במציאות הארץ הוא נתקל במודל לחיקוי, השיח' הבדואי האציל על סוסתו האצילה, אך גם בשני "מכשולים": דגם הספרדי מן היישוב הישן, דמות "גלותית" מעיקרה, ודגם העולה החדש ה"מזרחי", אשר סבל מתדמית שלילית, בעיקר לאחר העלייה הגדולה (1948–1952). בספרות שלאחר קום המדינה כבר לא ניתן לדבר על מופת הספרדי הגא אלא באירוניה מסוימת.

אוניברסיטת תל־אביב

## קיש וטראומה

### מקרה מבחן: בית הכוכות

#### לאת ק. צטניק'

1. מבוסס על חלק מעבודת הדוקטור שלי דרכי התמודדות עם הטראומה בספרות השואה, האוניברסיטה העברית ירושלים, 2001.

## רינה דודאי

"ברומה לכול, לא האמנתי גם אני, שיוכל איימי לעבור את מבול האש הזה ולהישאר בחיים. אולי מפני כך נדחקתי תמיד לחזית הסכנה: למען יסריטו אישוני עיניי את המראות. ברבות הימים ימצא אולי מישהו את עיניי כשהן שלמות, בלתי שרופות, ובהן יגלה מסמך-ערות אחרון לאימה בה חזיתי".

כך כותב יחיאל דינור (פיינר) ברשימה למערכת במחנה (מאי 1961), בתום היום הראשון למשפט אייכמן. בדימוי אחד, מרוכז ומדהים, מבהיר דינור את מעמדו האישי ביחס לחוויה הטראומתית: אחרי "מבול האש", תופעה מיתולוגית פלאית המשלבת יחד התפרצות של אש ומים, תיוותר רק עינו, כשריד מטונימי לשלם שהתפרק. העין, המדומה למצלמת קולנוע, נהפכת בתיאורו לאובייקט עצמאי, המתעד ורושם באופן מכני כל דבר הנמצא מולו. כדי לממש את שליחות העין, על בעל העין להימצא בזמן המבול בחזית הסכנה, במקום שבו מתרחשים הדברים הנוראים מכול. בעל העין יכול להישמד, אך עין המצלמה שלו תיוותר אחרי "מבול האש", כשהיא נוצרת בחובה את סרטי הצילום. סרטי הצילום יתגלו ביום מן הימים כמו שמתגלה קופסה שחורה של אסון תעופה, עדות אותנטית אחרונה לאסון שהתרחש.

באופן כזה מציג דינור את מעמדו בעולם: בעל העין הביונית-מיתולוגית, המקדיש את עצמו לשליחות התיעוד. מעשה התיעוד, כפי שהוא מבין אותו, הוא מנדטורי ובעל תוקף של אמת אובייקטיבית. העין אינה יכולה שלא לצלם, והיא עושה את תפקידה בנאמנות של מכונית צילום מדויקת. גם כשהכול יעלה באש הזועות, תיוותרנה העיניים שלמות ובלתי שרופות, כדי להעביר לדורות הבאים את דבר העדות אודות החורבן. במציאות המיתית של הדימוי הזה, נוטל הדובר על עצמו התחייבות של התבטלות הסובייקט בפני המציאות. דינור מתחייב להתמקד בתיעוד המציאות הנצפית ולא

בצופה המתעד. בעין המכאנית, עין המצלמה, ולא בעין הפרשנית, שתיתן ביטוי לרגש ולתובנות סובייקטיביות.

נוסף על ההתחייבות לתעד את המציאות, מתחייב יחיאל דינור גם ביחס לקרבנות המחנות. בישיבה מספר 68 של המשפט, ב-7 ביוני 1961, הופיע דינור כדי להעיד על אושוויץ. כשעלה על זוכן העדים ונשאל לשמו האמיתי, השיב: "יחיאל דינור". על השאלה מהי הסיבה לשם הספרותי, ק. צטניק, ענה דינור את התשובה המצוטטת ביותר שלו: "אין זה שם ספרותי. אינני רואה עצמי כסופר הכותב דברי סיפורת. זו כרוניקה מתוך הפלנטה אושוויץ. הייתי שם בערך שנתיים. אין הזמן שם כפי שהוא כאן, על כדור הארץ. כל שבר־רגע הולך שם על גלגל זמן אחר. ולתושבי פלנטה זו לא היו שמות. לא היו להם הורים ולא היו להם ילדים. הם לא לבשו כדרך שלובשים כאן. הם לא נולדו שם ולא הולידו. נשמו לפי חוקי טבע אחרים. [...] השם שלהם היה המספר ק. צטניק. [...] קרוב לשנתיים ימים הלכו ממני ותמיד השאירו אותי אחריהם. אני רואה אותם, הם מסתכלים בי, אני רואה אותם, אני ראיתי אותם ליד התור..."<sup>2</sup>. בנקודה זו התערב אב בית־הדין, ובתגובה קם דינור ממקומו, ירד מדוכן העדים וצנח על הבמה. אחר כך נפסקה הישיבה. דינור התמוטט ואושפז בבית־חולים.

2. יחיאל דינור, "עדות יחיאל דינור", עדויות, היועץ המשפטי לממשלה נגד אדולף אייכמן, מרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה, ירושלים 1963, עמ' 1123-1122.



צילום: לע"מ

בבית-המשפט נטל על עצמו דינור התחייבות נוספת: לא רק התבטלות של הסובייקט בפני המציאות, אלא גם התבטלות של הסובייקט בפני הקולקטיב של אנשי המחנות שנספו. המרת שמו בפסידונים אינה עניין של מה בכך. הוא אינו ממיר את שמו הפרטי בשם פרטי אחר. בכתיבה הספרותית שלו הוא ממיר את שמו "יחיאל דינור" בשם מוכלל: ק. צטניק, שפירושו יוצא מחנה הריכוז, ובכך הוא מתנתק מזהותו האישית. הוא מנתק את עצמו מעצמו, כדי להיכלל במסה של אנשים שהפכו לישות נעדרת, שחובתו לייצגה.

אבל בעולמו של ק. צטניק מתגלות סתירות, שעל שתיים מהן אני מבקשת להצביע במאמר זה. האחת נוגעת לטיבה של עדות על טראומה במרחב תיעודי מול מרחב אמנותי; השנייה נוגעת לשאלת אופני הייצוג של עדות על טראומה בתוך המרחב האמנותי גופו.

*הסתירה הראשונה* מתייחסת לקשר שבין התיעוד האובייקטיבי והתיעוד האמנותי, הסובייקטיבי. מצד אחד מכריז ק. צטניק על עצמו כמי שמתחייב לעדות אובייקטיבית, עד כדי ביטול העצמי והפיכת עיניו למצלמה המתעדת את המציאות באופן מכאני ואובייקטיבי, אפילו אחרי מותו. זאת, בד בבד עם התחייבות להיות לפה מתעד עבור הקרבנות שנספו, עד כדי ביטול שמו הפרטי והפיכתו לשם כללי. בפועל, בהזדמנות שניתנה לו לשאת את דברו בבית-משפט – שם יכול היה לממש את התחייבויותיו לגבי תיעוד אובייקטיבי של המציאות ולגבי מתן ייצוג לכל אותם קרבנות שנספו, ושלחם התחייב להיות לפה – הוא איבד את ההגנות שלו, והטקסט, שאמור היה להינשא קבל עם ועדה, קרס: ק. צטניק התעלף. את דברו הוא בחר, אפוא, להשמיע במרחב האמנותי, המוגן, שכוחו דווקא במימד הסובייקטיבי.

הטקסט הספרותי של ק. צטניק אינו נמסר על ידי מספר בגוף ראשון, והדמויות הלוקחות בו חלק הן דמויות בדיוניות, שאינן מזהות באופן ישיר ומוצהר עם המחבר. הקול הפרטי של דינור בא לידי ביטוי במציאות מסדר שני, במציאות הבדיונית, שהוא כסופר וכמספר יכול לשלוט בה ולשעבדה לרצונו. ייתכן אף שזוהי הטריטוריה היחידה שבה הוא יכול לומר את דברו, שכן חוקי האסתטיקה בטריטוריה האמנותית מהווים עבור המעיד סוג של הגנה הפורשת רשת ביטחון מפני קריסה. זוהי טריטוריה שבה יכול הכאוס להיות מיוצג בשפה בעלת חוקים והיגיון, ובסגנון שיכול לחצוץ בינו לבין האימה. ק. צטניק מפקיע את הצעקה אפילו מעצמו. הצעקה היא צעקה של גיבורים בדיוניים שנכתבת על ידי מחבר בשם בדיוני. ההרחקה של הצעקה מעצמו היא זו שמאפשרת לה להתקיים. הקיום שלה אפשרי כאשר היא עוברת מנגנונים של התקה, שבה לא יחיאל דינור הוא הזועק, אלא מיליונים אחרים. הזעקה אינה בבעלותו. היא שייכת לכלל עצום של אנשים, ושם היא יכולה להתקיים. קריאת עדותו הטראומתית של ק.

צטניק בספריו, פירושה לא רק לקבל את האפשרות של ייצוג הטראומה בשפה האמנותית, ולא רק להיות קשוב לפרטי האירוע מבחינה היסטורית, אלא גם להיות קשוב לעבודת הפרידה של השורד מן הטראומה.

ק. צטניק היה הראשון שקרע את מעטה השתיקה סביב נושא השואה. הראשוניות שלו חיבה אותו לחפש מענה ייצוגי למציאות שלא נחווה קודם לכן. הוא בחר במרחב האמנותי כמרחב שבו הוא העדיף לשאת את עדותו, ובצדקה, כצורת ביטוי פרומה חסרת גבולות ומלאת עוצמה. בצדקה הספרותית שלו פתח ק. צטניק תהליך של עיבוד אבל קולקטיבי שסייע בקיבוע השואה בזיכרון הציבורי. היה צורך בצדקה קולנית, ראשונית, פרימיטיבית ככל שתהיה, כדי להבקיע את חגורת מנגנוני ההגנה שהציבור הישראלי טווה סביב עצמו. לדברי מירון:<sup>3</sup> "הספרים הלמו כבקורנס על ראשי הקוראים תוך שימוש באמצעים הספרותיים הגסים והמגרים ביותר. אבל ייתכן שרק מהלומות ספרותיות כאלה יכלו להחדיר את הריאליות המחרידה של ההשמדה התעשייתית המתוכננת והממוכנת של בני האדם לתודעתו של ציבור נרחב, שהיה עסוק באותם ימים בדרמה של מאבקו הוא [...] גם מרבית ניצולי השואה – מטעמים פסיכולוגיים מובנים בחרו להדחיק את ההתנסויות האיומות שעברו עליהם ולהסתירן תחת מעטה של שתיקה שהשמירה עליו הייתה תנאי להמשך חיים ולהשתלבות בתוך חברה חדשה. בכך שיתפו פעולה עם איזו נטייה ציבורית כללית להסבת עין ולהפניית דעת מניסיון היסטורי, שעדיין לא היו שום כלים להתמודדות רגשית ולפרשנות אינטלקטואלית שלו. ספרי ק. צטניק קרעו את 'קשר השתיקה' הזה".<sup>4</sup>

3. דן מירון, "בין ספר לאפר", אלפיים 10, 1995, עמ' 196-224.

4. שם, עמ' 213.

על פי המבקרים, נעוצה חשיבותה של הכתיבה של ק. צטניק ביכולת שלה לשחזר את מוקדי הטראומה, לגעת בלבה, לייצג אותה בכתובים, ועל ידי כך לקבע אותה בזיכרון הקולקטיבי: "הרגשת שליחות שאין מנוס ממנה היא אולי ההסבר היחיד לשיבתו האפית החוזרת ונשנית של המחבר, בפרוטרוט שכזה, אל הגיהנום שאין זוועה שניתן להעלותה על הדעת שלא התחוללה בו... יש כאן כוונה שבמודע לשחזור מוקדי הטראומה, תוך ייסורים, שייסוריו של טנטלוס הם כאין וכאפס לעומתם... יש בהם חתירה לא נלאית, כפייתית, אל הגרעין, רצון עז לקלף את הקליפות כולן, לבוא בסוד הדברים, לגעת בלבה של הקטסטרופה".<sup>5</sup> חברו "ברית אושוויץ" אומר: "התיאורים אינם נותנים מנוח... ונכון הוא הדבר. לשם כך נכתבו שלא ייתנו מנוח. כי איום הכאב, גדול האסון, ואנו מצוים שלא לשכוח אותו לדורות רבים".<sup>6</sup>

5. גדעון תלפן, "הטריולוגיה של המוות", דבר, 11.8.1972.

6. א' ב' ט', "חיים שהם מוות ומוות שהוא חיים", העובד הציוני, 1.6.1953.

*הסתירה השנייה* שעליה אני מבקשת להצביע במאמר זה מתייחסת לאופני הייצוג בתוך המרחב האמנותי. מבקרים מזהים את סגנון הייצוג של החוויה הטראומתית אצל ק. צטניק כסגנון של קיטש. מירון למשל כתב על ק. צטניק כי "נטייתו המובהקת [היא] להיגרף לעבר הצירוף הקלאסי של



7. דן מירון, "בין ספר לאפר", אלפיים 10, 1995, עמ' 200.
8. עומר ברטוב, "קיטש וסאדויזם בפלנטה של ק. צטניק", אלפיים 17, 1999, עמ' 175-148.
- M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Duke University Press, Durham, 1987 [1977], p. 229.
10. מילן קונדרה, הקלות הבלתי נסבלת של הקיום, תרגמה רות בונדי, זמורה-ביתן, תל-אביב 1985, עמ' 180.
11. שם, עמ' 225-262.

12. ק.צטניק, בית הבובות, דביר, ישראל 1994 [1953].

M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953.

14. ק.צטניק, הערה 12 לעיל, עמ' 119.

15. שם, עמ' 17.

16. שם, עמ' 21.

17. שם, עמ' 22.

קיטש ומוות"<sup>7</sup>, בעוד ברטוב כותב עליו כי "כשהוא במיטבו, הקיטש של ק. צטניק לובש אופי יוצא דופן כל כך, שהוא חודר למקומות המסתור החבויים, האפלים והמבחילים ביותר בנפש האדם"<sup>8</sup>. סגנון הקיטש הוא סגנון הנחשב לסגנון אסקפיסטי, שמטרתו לברוח ממצויאות משעממת או עוינת של חיי היומיום. הוא מכונה למשל על ידי קלינסקו "האסתטיקה של הולכת השולל" או "הולכת השולל העצמי"<sup>9</sup>, והוא נמנע, כדברי קונדרה "מכל הדברים בקיומו של האדם שמעצם מהותם אין להשלים עמהם"<sup>10</sup>. הקיטש מכונן להציע סיפוק מידי לצרכים האסתטיים השטחיים ביותר.<sup>11</sup> כיצד משתלב אפוא סגנון זה עם המאמץ לייצג את החוויה הטראומטית, שאחד המאפיינים הבולטים שלה הוא שבר במערכת המושגים הקיימת, הכופה על האדם התמודדות עם מציאות שאינה עולה בקנה אחד עם מערכת הערכים והמושגים שאליה הורגל? האם אין ייצוג הטראומה תובע חיפוש אחר דרכי מבע וסגנונות חדשים שייטיבו לבטאה? ואם אכן נעשית העדפה לסגנון הקיטש, כיצד נקשרים חומרי הטראומה עם סגנון הקיטש ומה משרת סגנון זה?

במאמר אטען כי סגנון הקיטש הוא ביטוי טקסטואלי לעיבוד נפשי של המחבר, המסוכך, מגן ומציב חיץ בפני עולם הטראומה המאיים, שאינו מאפשר את הכלתו. את דבריי אדגים באמצעות היצירה "בית הבובות"<sup>12</sup>.

## סגנון הקיטש ב"בית הבובות"

הצפה של ריגושים הגורמים להתמכרות לרגשות פאתוס וסימפתיקה יכולה להיחשב כתיבה סנטימנטלית.<sup>13</sup> אך כתיבתו של ק. צטניק, לדעתי, איננה כתיבה סנטימנטלית רגילה. כשהסנטימנטליות הזו חוברת לשימוש בוטה בדימויים מוכרים, שחוקים וקלישתיים הניתנים לזיהוי מידי, היא הופכת לסגנון של קיטש. וכאשר סגנון הקיטש חובר לנושאי טראומה ומוות – הוא בעייתי עוד יותר. תיאור השקיעה על צבעי האדום והשחור בסיום הטבח בשוק יאבלובה: "השמש השוקעת האדימה את סילוני-המים, ונדמה כי זרזיף דם פורץ ומיתמר מטבור השוק אל הרקיע. אחר כך שקעה השמש. השמים הליטו עיניהם במטלית-לילה שחורה למען יוכלו לומר אחרי-כן כי לא ראו את אשר אירע בשוק יאבלובה"<sup>14</sup>, או מטאפורות וולקניות כמו למשל: "דומה לבה התחילה מפעפעת בתוך גל הבגדים"<sup>15</sup>, או תיאורי טבע מהסוג של ילדים "המתכופפים מעל לגשרי-העץ שעל האגם, וזורקים פתות-לחם לברבורה הצחורה המחליקה על פני אספקלריית-המים, כנסיכה שאננה השוגה בחלומות"<sup>16</sup>, או לחילופין תמונה אפוקליפטית כמו: "הארי עומד בין אלפי מאכלות מושחזות, הכל אדום. אדום-כהה. סביבו צוחקים בפיות פעורים אלפי ראשים..."<sup>17</sup> ותמונת התאבדותה/הירצחה של דניאלה: "מתוך האפילה הלכה והתרחקה דמותה של דניאלה בכותונת-

הלילה הלבנה. היא צעדה ישר אל האגם, נכנסה לתוך אורו האדום של כביש המחנה הרחב. הליל הרובץ משני עברי גדרות-התיל, פקח עיניים אדומות, יוקדות ועקב במתיחות אחרי תנועות גווה הענוג של הנערה בכותונת-הפשתן הלבנה, ההולכת ישר אל תוך לועו הפעור ... הלילה ענה לנפץ-היריות בקול צחוק פרוע... על קדקדו של הכביש מלבין כתם. בלשון שלוחה, שחורה, ליקק הליל את דמה השפוך של ה'בובה' בת השבע-עשרה. צמד הברבורים התנערו פתאום מחלומם. נפץ-היריות החרידם משלוותם המאובנת, ובכנפיים פרושות שטו חיש, שוט והתרחק, מחופו של המחנה. דומה היה שהם ממלטים על כנפיהם הצחורות את חייה המעונים של דניאלה פרלשניק<sup>18</sup> – כל אלה הם דימויים קלישאיים היוצרים סגנון של קיטש בצילו של המוות. היחס אל הקיטש אצל ק. צטניק הוא יחס רציני ולא אירוני, גרוטסקי או רפלקטיבי.

18. שם, עמ' 226-227.

בספרו *Kitsch and Art* מאפיין קולקה<sup>19</sup> את סגנון הקיטש באמצעות שלושה תנאים מכוננים: בחירת אובייקטים או תמות הטעונים במיוחד ברגשות עזים;<sup>20</sup> האובייקטים או התמות המתוארים בדרך של קיטש ניתנים לזיהוי מידי וללא מאמץ;<sup>21</sup> הקיטש לא מעשיר את מטען האסוציאציות שלנו ביחס לתמות ולאובייקטים המתוארים.<sup>22</sup>

19. Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1996 pp. 95, 97.  
20. שם, עמ' 28.  
21. שם, עמ' 33.  
22. שם.

לדעת קולקה, הקיטש טעון במטען רגשי עז מצד אחד, אך חף מרפלקטיביות מצד שני. מה שמגביר בסגנון הקיטש את הממד הריגושי הוא הזרם האינסופי של המילים, המקצבים והדימויים, הבונים את הגודש ויוצרים תחושה של הצפה. הגודש וההצפה מעוררים ריגושים, הסוחפים עימם את קהל הקוראים. על פי התנאי הראשון, הטעינות הרגשית החזקה של הטקסט הקיטשי, יותר מאשר האיכות הספרותית שלו, היא שמסבירה את ההצלחה והפופולאריות שלו.<sup>23</sup> הסיפור הוא בדרך כלל מאוד סנטימנטלי, פועל על רגש נדוש, על אידיאלים רומנטיים ועל חלומות ואשליות של המעמד הבינוני העולה. הרומאנים של הקיטש נוטים להיות ריאליסטיים, אבל ההשראה שלהם באה מהאגדות, מהפנטזיות ומסיפורי פיות. הגיבורים הם דמויות סטריאוטיפיות, והעלילה צפויה מראש בדרך כלל: הצדק צריך להתגלות; האמת להיחשף; הרע להיענש, וכנות ונדיבות – להיות מתוגמלות. הקיטש הספרותי משחק על מצבים מרגשים שמפיקים תגובות ריגושיות ספונטניות ולא רפלקטיביות. הרומאנים של הקיטש פורטים על מה שמוסכם כטוב, כמוסרי או כמתאים. הקיטש בא כדי לתמוך ברגשות ובאמונות הבסיסיים ולא כדי להעלות ספק ביחס אליהם. מטרת הקיטש אינה לייצר ציפיות וצרכים חדשים, אלא לרצות את הקיים.

23. שם, עמ' 97.

אצל ק. צטניק המציאות הטעונה ממילא "זוכה" להגברה בייצוג הטקסטואלי. ההגברה מתבטאת באמצעות חזרה, הגזמה ופיתוחיות יתר – תחבולות היוצרות אפקט חזק של גודש. התנהגות טקסטואלית של גודש אחראית לעירור רגשות אי-רציונליים אצל הקורא. ההגברה

והעודפות המתקבלות בטקסט מושגות באמצעות תחבולות פואטיות כמו אנפורה, היפרבולה, טאוטולוגיה, סימני פיסוק דרמטיים ושימוש בשפה פואטית וולקנית.

להלן דוגמאות שונות מתוך הטקסט, הממחישות את ההגברה והמשקפות את האווירה הכללית שבו.

### שימוש בחזרות על דרך האנפורה

החזרות בטקסט יוצרות אפקט היפנוטי המשקע את הקורא באופני הייצוג של התוכן המזווע – בצורה הריתמית הסוחפת – ובכך גורם להגברת הזוועה עוד יותר.

24. ק. צטניק, בית הבובות, דביר, ישראל, 1994 [1953], עמ' 193.

- "הדממה התפוצצה כשקיק של נייר: זעקו קווי התיל, וזעקו העיניים המושחלות עליהן: זעקו השמים, וזעקו גגות הבלוקים"<sup>24</sup>.
- "ואיש אינו יודע מהיכן מביאים יום-יום המשאיות הגדולות למחסני הסנדלרייה את ערימות הבגדים. איש אינו יודע היכן הם האנשים שלבשו את הבגדים הללו, ואיש אינו ממצה מחשבתו עד הסוף: לאן הובלו אותם האנשים העירומים, בלי הבגדים?"<sup>25</sup>
- "כיום אין קוראים עוד את הכתוב מעברן השני של התמונות, יודעים מראש שלא יבינו את הכתוב. דברי המזכרת כתובים פעמים הולנדית פעמים צרפתית, פעמים רוסית פעמים גרמנית, פעמים פלמית ופעמים צ'כית, פעמים יוונית ופעמים יידית, פעמים איטלקית ופעמים עברית. מי יודע כאן שפות רבות כל-כך?"<sup>26</sup>

25. שם, עמ' 8.

26. שם, עמ' 10.

### שימוש בהיפרבולות

תמונת העולם המוצגת היא טוטאלית ומוחלטת. נראה כי הרוע ממלא את העולם ואין דבר מבלעדו. הרבוי וההגברה מבטאים את ההימצאות של הרוע בכל.

- "הארי עומד בין אלפי מאכלות מושחזות. הכול אדום. אדום-כהה. סביבו צוחקים בפיות פעורים אלפי ראשים של קררים. פקעות-עשן מתיזות רשפי-אש"<sup>27</sup>.
- "תמיד, לפני בואו, יש עמה אלפי דברים לומר לו. ואולם ברגע שהיא רואה אותו ניטל ממנה הדיבור, והכול בקרבה נאלם דום"<sup>28</sup>.
- "הכול היו מביטים בו בהתפעלות ולבה היה תופח מגאוה. מבקשת הייתה שהחורף יימשך לנצח; שלעולם לא יגיע לקיצו ושהארי יהיה תמיד בבית"<sup>29</sup>.
- "בכל העולם כולו לא הייתה קיימת שום מילת-תנחומים בשבילו ובשבילה"<sup>30</sup>.
- בסיוט של דניאלה כל העצמים מתרבים ומועצמים: "המוזן רב ועצום של קטרים... של פני-קררים לגלגנים... של מעשנות... דניאלה מביטה. ראשה עליה סתרחו. הכול נכפל, מתרבה, פי-עשרה, פי-מאה, פי-אלף, וכולם דולקים אחריה. מיד יתפסוה"<sup>31</sup>.

27. שם, עמ' 22.

28. שם, עמ' 43.

29. שם, עמ' 44.

30. שם, עמ' 48.

31. שם, עמ' 116.

### שימוש בטאוטולוגיה

במצב של רוע טוטאלי, אין מקום להבחנות. המשפטים הופכים להיות אליפטיים וההגדרות מובנות מאליהן.

- "באיזה שוויון־נפש השמיע זאלקה את המילים: 'בגיטו־קונגרסיה אין כל חדש. מי שחי – אינו מת; ומי שמת – אינו חי'".<sup>32</sup>

32. שם, עמ' 17-18.

### שימוש בסימני פיסוק מרובים

סימני פיסוק דרמטיים ממחישים את גודש ההתרגשות. מקפים בין שתי מילים, סימני שאלה, סימני שאלה המסמנים שאלות רטוריות, סימני קריאה ושלוש נקודות – כל אלה מעידים על פעילות רגשית מוגברת ללא איפוק.

- "לאן מובילים אותם? כמה פעמים יובילום עוד כך? להיכן נוסעת עתה המשאית? האומנם מובילים אותם עתה בפעם האחרונה? בשעת כל "נקודת־כינוס" בגטו, היה חושב בלבו: זו היא הפעם האחרונה!... כששילחוהו מן הגטו, היה בטוח: זו הפעם האחרונה!...כש'הסוחר החיגר' הוציאהו מתוך השורות במחנה סאקראו ראה בעליל כי זוהי דרכו האחרונה!...לאן מוסע הוא עכשיו? כמה 'פעמים אחרונות' ישנן כאלה?"<sup>33</sup>

33. שם, עמ' 213.

### שימוש ברמה הכיאורטיבית

הכתיבה במטאפורות, הלקוחות מהשדה הסמנטי של פעילות וולקנית, ממפה על חוויית השואה את הממדים הקוסמיים של תופעות טבע הרסניות.

- "יש שגל הבגדים המשומשים, באמצעיתו של אולם הסמרטוטים, נעור לפתע כמין הרי־געש ואימה כוססת עולה מתוכו ומתפשטת על פני כל אולם־הסמרטוטים הגדול. הנשים היושבות כפופות וצפופות על הספסלים מסביב לגל־הבגדים משתתקות פתאום. ידיהן עובדות בסכינים כעורכות פולחן אילם לאליל־דמים. הגל עשן בחרון־אימים ונדמה כי החרון לא יכבה בתוכו עולמית. אין לדעת אם בהתעורר גל־הבגדים משתתקות הנשים, או להיפך: בהשתק הנשים מתעורר גל־הבגדים ופולט מתוכו אימת־מוות."<sup>34</sup>

34. שם, עמ' 7-8.

הרומאן מסתיים במטאפורה הוולקנית:

- "הוא התגלגל מעל הסדין הלבן. הכאב הצורב מסביב לעיניו גבר והלך. אש בוערה. שני אישוניו נדלקו בשני הרי־געש מפעפעעים והכאב עלה מתוכם ופשה כלבה שורפת בכל עצמותיו."<sup>35</sup>

35. שם, עמ' 223.

### האנשה של רגש העצב

האנשה של העצב יוצרת אף היא אפקט של הגברה באינטנסיביות הרגשות.

- "צללים דוממים מגיחים ובאים בזה אחר זה מן החצרות, וכך, דוממים

36. שם, עמ' 31.

נבלעים הם בלוע העלטה של הפרוזדור<sup>36</sup>. ההגברה כאן היא בהעצמת הצבע השחור: אנשים שהם צללים שחורים, נבלעים בתוך השחור של החושך.

• "בחמש לעת-ערב שב העצב ונכלא בתוך הבתים. משמים וקודר הוא זוחל ויורד מן הקירות הדחוקים, גוחן על פני האדם ומגיש אל פיו את כוס-היגונים"<sup>37</sup>. ההרגשה המופשטת של העצב מועצמת עוד יותר על ידי הדהוד של מליצה שחוקה ליגון וסבל רב: "כוס היגון"<sup>38</sup>.

37. שם, עמ' 31.

38. יעקב שייקה, רב מילים המילון השלם

לעברית החדשה, ידיעות אחרונות וספרי

חמד, ישראל, 1997, עמ' 825.

39. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 33.

על פי התנאי השני שעליו מצביע קולקה, האובייקטים או התמות המתוארים בדרך של קיטש ניתנים לזיהוי מידי וללא מאמץ.<sup>39</sup> הקיטש לא מסתכן באוונגרדיות או בסגנון שאיננו מוסכם באופן אוניברסלי. הוא מתקיים רק אחרי שהחדשנות הפכה להיות קאנונית. הקיטש הספרותי אינו דורש אינטרפרטציה שכן הוא ניחן בשקיפות מרבית. שפתו פשוטה, והסגנון של הסיפור הוא קונבנציונלי במיוחד. קיטש ספרותי הוא תמיד ברור לגמרי: שום דבר לא נותר לדמיון.

40. שם, עמ' 27.

קיטש אינו עובד על אינדיבידואליות או על אידיאליזציות. הוא גדל במרחב של דימויים אוניברסליים וטעינות רגשית שמושכת את כולם. הקיטש פונה תמיד אל המכנה המשותף הרחב ביותר,<sup>40</sup> ונוטה בשל כך להשתמש בייצוגים קונבנציונליים, סטנדרטיים וקאנוניים. כך, למשל, בסיפור על הנערה מאושווינצ'ים, שעה שהנערה מגיחה מתוך מיטתה על מנת לחטוף נעל גבר משומשת מידי בלה הפעוטה, המשחקת בה לתומה, מגיעה הסצנה להתפרצות אקסטטית, שבה צווח חיים-אידל בסגנון ביאליקאי של "על השחיטה": "יימחה מעל פני האדמה עולם... התובע את דמה של בלה שלי!"<sup>41</sup> ההתפרצות הסוחפת של האב, המתלווה למחזור חקייני, ובמובן הזה – קיטשי, של שורות משירו של ביאליק יוצרת עירור מועצם של רגשות אי-רציונליים. כל סטייה מן הקונבנציה אינה רצויה עבור הקיטש, שכן היא תדרוש מן הקולט מאמץ מיותר בפעולת הפענוח. הקיטש מדבר בשפה עממית המובנת מיידית לכל נמען.<sup>42</sup> הוא לעולם אינו מסתיים בשאלה אלא בהצהרה גלויה. אין שתי דרכים לקרוא קיטש.<sup>43</sup>

41. ק. צטניק, בית הבובות עמ' 37.

42. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 31.

43. שאול פרידלנדר, קיטש ומוות,

תרגמה גני נבות, כתר, ירושלים 1985

[1982], עמ' 253.

44. קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 37.

45. Robert Nozick, "On Kitsch", בתוך:

קולקה, הערה 19 לעיל, עמ' 99.

על פי התנאי השלישי של קולקה, הקיטש לא מעשיר את מטען האסוציאציות שלנו ביחס לתמות ולאובייקטים המתוארים, והוא לא מנצל את האפשרויות האמנותיות של פיתוח המבנה או המבע באופן חדשני. הקיטש נצמד לסטריאוטיפ. הנושא צריך להיות מוצג באופן סטנדרטי וסכמטי, בלי תכונות אינדיבידואליות. התמונה צריכה להיות ברורה לחלוטין וחד-ממדית ללא כפל פנים או משמעויות חבויות.<sup>44</sup> הקיטש לא מגביר את הרגישות שלנו וגם לא עוזר לנו "לחדד או לזקק את האבחנות שלנו. למעשה הקיטש חוסם ומסתיר לעתים קרובות את הרגשות האמיתיים [...] הוא מייצר דמיון מלאכותי של רגש, ששוחק ומכרסם ומנוון את היכולת לחוש"<sup>45</sup>.

בספרו הקלות הבלתי נסבלת של הקיום רואה מילן קונדרה בסגנון הקיטש סגנון המיועד לאשר את הקיום: "נקרא לאמונה הבסיסית הזאת (שהעולם כפי שנברא טוב נברא) הסכמה מוחלטת לקיום [...] מכאן שהאידיאל האסתטי של ההסכמה המוחלטת לקיום הוא עולם הכופר בחרא וכולם מתנהגים כאילו אינו קיים. האידיאל האסתטי הזה נקרא קיטש. מילה גרמנית זו נולדה באמצע המאה התשע-עשרה הרגשנית, ובמרוצת הזמן חדרה לכל הלשוניות. במובנה הפשוט של המילה, הקיטש הוא כפירה מוחלטת בחרא".<sup>46</sup> ועוד טוען קונדרה כי: "כאשר מדבר הלב, לא נאה שהשכל יסתור אותו. בממלכת הקיטש שולטת רודנות הלב. אולם הרגש שמעורר הקיטש חייב להיות רגש שהמונים יכולים להיות שותפים לו. לכן הקיטש אינו יכול להיווצר ממצב יוצא-דופן, אלא חייב להיות מושתת על דימויים בסיסיים, החרוטים בזיכרון ההמונים: בת כפויית טובה, אב נעזב, ילדים רצים על הדשא, מולדת נבגדת, אהבה ראשונה. התפקיד האמיתי של הקיטש, הוא מחיצה מתקפלת המסתירה את המוות".<sup>47</sup> לפני שאנו נשכחים, אנחנו הופכים לקיטש. הקיטש הוא תחנת-מעבר בין החיים והשכחה.<sup>48</sup>

46. קונדרה, הערה 10 לעיל, עמ' 180.

47. שם, עמ' 184.

48. שם, עמ' 200.

לנוכח האפיונים הסגנוניים הללו, האם הקיטש הוא הסגנון ההולם ביותר לתאר מצבים קיצוניים של טראומה, שבהם נקרע המסך ונסדק המאמץ לחפות על המציאות? אי אפשר שלא לתהות מדוע בחר ק. צטניק לתאר מצבי טראומה, הכרוכים בעמידה מתמשכת מול אימת המוות, מצבים הממחישים את מגבלות הכוח של הייצוג, דווקא בסגנון שהמאפיין העיקרי שלו הוא הממד החוזר ומאשר את הקיים, ומסתיר את המוות.

פרידלנדר מתייחס לסוגיה הזו בהקשר של האידיאולוגיה הנאצית. בספרו קיטש ומוות הוא אומר: "אין הקיטש והמוות עשויים על פי מהותם לדור בכפיפה אחת".<sup>49</sup> זהו צירוף של שני יסודות מנוגדים, הפונים מצד אחד אל ההרמוניה ואל שותפות הרגש ברמה הפשוטה ביותר, ומצד שני אל הבידוד והאימה.<sup>50</sup> לדעתו, מטרת הצירוף של הקיטש למוות היא לעורר ריגוש רומנטי פשוט, שהוא ירוד ותפל.<sup>51</sup> מהותו של הרטט הקיטשי נובעת מגודש של סמלים; אווירה טקסית, פולחנית סביב המוות ו"חיזיון האמור להיות התגלות המובילה אל האין, שאין בו אלא אימה וחשיכה [...] כוח מסתורי המוליך את האדם לעבר כליון שאין לעמוד בפניו".<sup>52</sup> גודש הסמלים, המילים והדימויים מועמסים על נושאים ומאורעות שלדעת פרידלנדר דורשים מידה רבה של איפוק, היסוס וגיטוש.<sup>53</sup> "הזרם האינסופי של המילים והדימויים", אומר פרידלנדר, "הופך למחיצה יעילה ביותר המסתירה את העבר, בעוד שהדרך היחידה הפתוחה יכולה להיות דווקא זו של השקט, הפשטות, של הנוכחות המתמדת של מה שלא נאמר, של הגירווי המתמיד של הדממה".<sup>54</sup> פרידלנדר מדבר על הצירוף של קיטש ומוות כסגנון הנותן ביטוי לרעיון של טרנסצנדנטיות שלילית: "האדם ועולמו נשלטים בידי גורל עיוור המוביל אותם לכליה בלתי נמנעת. הגיבור

49. פרידלנדר, הערה 43 לעיל, עמ' 23.

50. שם, עמ' 22.

51. שם, עמ' 35.

52. שם, עמ' 40.

53. שם, עמ' 88.

54. שם, עמ' 89.

הוא האדם הנשאר נאמן לגורלו למרות תחושת הכיליון והמוות הבהירה שלו".<sup>55</sup> באופן פרדוקסלי, הרטוריקה הזו משרתת גם את ק. צטניק. יש וגם הקרבן נזקק לקיטש.

## הקיטש כרטוריקה של התמודדות נפשית עם טראומה

בעמידה מול טראומה קיצונית מופעל רגש מועצם, שיש בכוחו להציף את האדם ולגרום לקריסתו. בכתיבת הטראומה נעזר חווה הטראומה ברטוריקה היכולה לגונן עליו. סגנונות שונים – ביניהם גם הקיטש – יוצרים דפוסי הגנה שונים לייצוג החוויה הטראומתית. נבחן את סגנון ההגנה הרטורי של ק. צטניק ואת דרכי פעולתו.

אני מבקשת לשאול את הפרדיגמה של מנגנוני ההגנה מן הפסיכותרפיה, כדי לבחון באמצעותם את מנגנוני הייצוג של ההתמודדות עם הטראומה ביצירה. בהנחה שמנגנוני הטקסט משתתפים בניהול מבוקר של משק האנרגיה של האדם הכותב או הקורא, ניתן להניח מידה של דמיון למנגנוני ההגנה באדם, המאפשרים לו לעמוד מול התופעה למרות עוצמתה. הנחת העבודה שלי היא כי הטקסט הוא הזירה שבה נפגשים חומרי המודע והלא-מודע של המחבר עם חומרי המודע והלא-מודע של הקורא, וכי מנגנונים טקסטואליים שונים משקפים מערכות ותהליכים המצויים אצל המחבר מזה והקורא מזה הנפגשים במרחב הטקסט.

לאפלאנש ופונטאליס מגדירים את המודל הפרוידיאני של מנגנוני ההגנה כ"קבוצה של פעולות המיועדות להקטנה ולביטול של שינויים העלולים לאיים על האחדות והיציבות של הפרט הביופסיכולוגי".<sup>56</sup> ההנחה היא כי על הטקסט יגנו מנגנוני פיקוח, אשר יצמצמו את השפעתם של גורמים המאיימים על אחדות הטקסט ועל יציבותו. מנגנוני הגנה הם מנגנונים לא מודעים המשרתים פונקציה הומאוסטטית בבקרת האינסטינקטים והרגשות. תפקידם לשמור משהו בלא-מודע ובכך להגן על הפרט מרגשות, ממחשבות ומדחפים מכאיבים, שעשויים לגרום להתפורדות ה"אני".<sup>57</sup> לדעתי, מנגנוני ההגנה פועלים בטקסט באופן מטפורי, בדומה למנגנוני ההגנה הפועלים בנפש, ותפקידם לאפשר לטקסט המשחזר טראומה להשתמר באופן מבוקר. מנגנוני ההגנה ייבחנו על פי דרכי העיבוד הטקסטואליים של החוויה הטראומתית, ויטופלו בעזרת שני המושגים: Working through ; Acting-out

### Acting-out

פעולת Acting-out היא פעולה אימפולסיבית של הסובייקט, השייכת למנגנוני ההגנה, המנכיחה את העבר הטראומתי בהווה, תוך החייאתו מחדש בפעולה. לסובייקט אין זיכרון הכרתי, דקלרטיבי של החוויה, אלא

56. J. Laplanche & J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, trans. D.N. Smith, W.W. Norton & Company, New York, 1973 [1967], pp. 10.

57. G. E. Vaillant, "The Historical Origins and Future Potential of S. Freud's Concept of the Mechanism of Defence", *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 19, 35, 1992, pp. 35-50.

הוא מחייה מחדש את מערכת הקונפליקטים הכרוכה בחוויה זו. למעשה אין הוא זוכר דבר ממה שהודחק ונשכח, אלא מעל לאור הזיכרון המובלע של החוויה.<sup>58</sup> הסובייקט לכוד במעגל הטרואמה כשהוא אינו מודע למקור הפעולה ולמשמעותה. חומרי ה־Acting-out הם המרה מקודדת עכשווית של זיכרונות הטרואמה מן העבר. החזרה על העבר היא מכאנית, כפייתית ובעלת אופי מלנכולי. ההתקבעות בחזרה הכפייתית חוסמת את אפשרות העיבוד התקין של החוויה ולא מאפשרת יצירה של מרחק הולם, שממנו ניתן להתבונן על החוויה הטרואמתית באופן אנאליטי ונשלט.<sup>59</sup>

### Working through

המושג *Working through* הוא מושג תרפויטי, הקשור לעיבוד מודע של זיכרונות העבר, שלפי פרויד,<sup>60</sup> מטרתו להתנגד לנטיות ההכחשה, ההדחקה והחזרה הכפייתית שלהם באמצעות יצירת מרחק הולם מהם, לצורך הבנה מקיפה של העבר, התגברות על ההתנגדות לשינוי ותפקוד תקין בהווה. ב־*Working through* העבר משוחזר באופן מאופק ומרוסן, ולא נחוה מחדש במלוא האינטנסיביות, וכך נוצרים תנאים להתבונן על זיכרונות העבר מתוך פרספקטיבה ביקורתית המאפשרת חיים מחודשים בהווה.<sup>61</sup> עיבוד זה כולל הכרה מודעת בהכחשות ומאפשר שחרור מאחיזה כפייתית של מנגנון החזרתיות באמצעות חזרה מבוקרת ולא מכאנית של העבר. הסובייקט מייצר תובנה רגשית, מעין הבנה רציונלית של הרגש,<sup>62</sup> שמתאפשרת מתוך קיומו של מרחק הולם, מעין "רוחק אסתטי" מהזיכרון. זהו המרחק שממנו ניתן "להבין, לראות, לבטא במילים ולשלוט, במה שקודם לא נראה, לא הובן, לא הוגדר או לא נהגה".<sup>63</sup> *Working through* נחשב לערך המוסף של השינוי הפסיכואנליטי, שינוי שנגזר מתוך פענוח התנגדויות, השתחררות מתבניות מוכרות של חזרתיות כפייתית ותובנות על עולם הרגש.

הוצאה לפועל (Acting-out) של הקונפליקטים הסמויים, פירושה חזרה על העבר באופן כפייתי כאילו הוא נוכח באופן מלא בהווה, והחייאתו בדרך מלנכולית. במקרים קיצוניים של טראומה, אין ריפוי מלא של ה־Acting-out. לדעת לה־קפרא, התקבעות על ה־Acting-out חוסמת את אפשרות העיבוד של הטרואמה. תהליך של עיבוד הטרואמה כרוך בניסיון להתנגד לנטיית ההכחשה, ההדחקה או החזרה העיוורת של התופעות הכרוכות בהכחשתו. *Working through* הוא עיבוד מאופק של הטרואמה המאפשר לרכוש פרספקטיבה ביקורתית לחיים מחודשים בהווה.<sup>64</sup>

אני מבקשת להגדיל את טווח השימוש במושגים Acting-out ו־*Working through* מהתחום של הפסיכואנליזה וההיסטוריה, לתחום הספרות, ולאפיין באמצעותם סגנונות התמודדות פואטיים עם זיכרון הטרואמה. אנסה לחשוף בטקסט את יחסי הגומלין שבין "Acting-out טקסטואלי" ו־"*Working through* טקסטואלי" ולקשור אותם לסגנון הקיטש.

- M.H. Erdelyi, *Psychoanalysis*: 58  
*Freud's Cognitive Psychology*, Freeman and Company, New York 1985.
59. רבים טיפלו במושג זה בעקבות פרויד. בעניין זה ראו: Sigmund Freud, *Remembering, repeating and working-through*, S.E.12. 1914, pp. 145-156; O. Fenichel, "Neurotic Acting Out", *Psychoanal. Rev.* 32, 1945, pp.197-206; Laplanche & Pontalis, 1973 [1967]; J.D.C. Sandler & A. Holder, *The Patient and the Analyst*, Maresfield Reprints, London, 1982 [1973]; M.H. Erdelyi, *Psychoanalysis: Freud's Cognitive Psychology*, Freeman and Company, New York, 1985; Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998; Saul Friedlander, "Trauma, Memory and Transference", in Geoffrey H. Hartman (ed), *Holocaust Remembrance*, Blackwell Publishers, Cambridge 1994, pp. 252-263.
60. Sigmund Freud, "Recollection, Repetition and Working Through", trans. J. Riviere, *Sigmund Freud Collected Papers*, Basic Books Inc, New York, 1959 [1914].
61. J. Laplanche & J.B. Pontalis, 1973 [1967]; Dominick LaCapra, "Representing the Holocaust: Reflections on the Historians' Debate", in: Saul Friedlander (ed), *Probing the Limits of Representation*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1992; Saul Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working Through'", *History and Memory* 4, 1992, pp. 39-55.
62. ראו הערה 60 לעיל.
63. Loewald, in Sandler *et al.* 1982 [1973], p. 125.
64. Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, 1998, p. 54 (הערה 59 לעיל).



בעוד הדיון הפסיכולוגי קושר את האיפוק למנגנוני הגנה הכרוכים בהתמודדות עם טראומה, הדיון הספרותי מותיר את האיפוק כתופעה סגנונית בלבד. אני מבקשת לטעון כי איפוק בטקסט המבטא חוויה טראומתית בעקבות השואה, אינו מהווה רק תחבולה רטורית או אסתטית, אלא ייצוג טקסטואלי של מנגנוני בקרה המופעלים על תוצאות החרדה. דהיינו, האיפוק הופך להיות ביטוי למערכת איזונים הומיאוסטזית המאפשרת לחוויה הטראומתית להשתמר כטקסט. בטקסט מסוג זה נוצר יחס הפוך בין עודפות רגשית, שהיא ההרגשה המבקשת להיות מיוצגת, ובין הייצוג עצמו. הסגנון של האיפוק הופך במובן הזה להיות המדד של הטקסט ל"כולתו" המטפורית לשלוט בכוח המפרק, להכיל אותו ולהטיל סדר חדש על העולם הכאוטי המבקש להיות מיוצג. בתחום הפואטי מערכת איזונים מהסוג הזה יכולה להיות מכוונת ונשלטת, והיא המנגנון האחראי לכך שהצעקה לא תישמע כטירוף או חמור מזה – כזיוף. מה שנראה בטקסט הוא לא את הכוחות בבידודם, אלא את שיווי המשקל היחסי ביניהם.

הטקסט הפואטי הוא המרחב שבו ניתן להעלות מחדש את הזיכרון הטראומתי במיון שמאפשר את ההתמודדות. הוא מרחיק את הטראומה למרחב מוגן, ויוצר מערכת של איזונים ובקרות שמאפשרת להעלות את האיום מכול, אבל גם להגן, לשמור ולהכיל את החוויה הנוראה מבלי להיבלע בתוכה. הטקסט הפואטי אחראי ליצירת הרוחק האסתטי, המפקח על המרחק הנכון מהחוויה הממשית. כמו בטקסים, בפולחנים, או בטיפול פסיכולוגי, היצירה האמנותית מאפשרת להעלות על פני השטח את הדברים המאיימים ביותר, אבל להתבונן בהם ממרחב מוגן שבו, כמו בסיפור פרסאוס ומדוזה המפלצת, מי שהביט בה הפך לאבן, אבל מי שהביט בה מבעד לאספקלריה, ניצל. במובן הזה, אם נעשה עיבוד כלשהו של Working through, הוא נעשה מתוך השפה הפואטית, שמאפשרת את העלאתה של האימה, את ייצוגה ואת הכלתה בדרך מאופקת.

השפה הפואטית פועלת בגבולות של עצמה, באזור ה"לימינאלי", ומשמ היא קוראת תיגר על מנגנוני הכיסוי שלה. לשפה הפואטית יש כוח כפול: היא יכולה לערער על הסדר הסימבולי המקובע ולפעור סדק, שממנו יבצבץ העולם הממשי (real), עולם הטראומה, מבלי לשלם את המחיר של חציית הקווים אל הטירוף, או הזיוף, אך יש בכוחה גם להבנות מחדש את העולם השבור וליצור משמעות חדשה בתוך הסדר הסימבולי.

הגברת הרגש הנובעת מהנכחתה ומהחייאתה של החוויה הטראומתית לנגד עיני הקורא, וייצוגה בסגנון הקיטש, שהוא סגנון "של השכחה"<sup>65</sup> הם סוג של התנהגות רטורית של Acting-out, שחומריה מקיימים את המתח שבין הנגלה והנסתר, המודע והלא-מודע. חומרים אלה, אף שהם מוסווים ועטופים, משמרים לדעתי את עקבות הלא מודע, המסומן דווקא

65. מילן קונדרה, הערה 10 לעיל.

באמצעותם. הטראומה נחווית כ"חור שחור", כהוויה של העדר, שיש בה על דרך השלילה עוצמה, גודל ורציפות מעבר למה שהנפש יכולה לתפוס ולהמשיג. במובן הזה הטראומה נחווית כנשגב שלילי, שמעורר את רגש החידלון והאפסות, המלווה בכאב רב ובאימה קיומית. הרגש של הטראומה הוא הרגש של הכוחות העמוקים ביותר של האדם החובדים לשאלות הקיום היותר בסיסיות שלו. התכנים של הטראומה נוגעים בעניינים של הרס, חורבן ואובדן, עניינים שנוגעים במהות ההעדר, במהות האינן.

מתוך העמדה שבה אושוויץ נתפס כעולם טמיר, כוכב אחר, שדבר קיומו ידוע, אך אין אפשרות לדמיין ולהשיג אותו בהכרה, בוחר ק. צטניק להכיל את אותו עולם באמצעות סגנון הקיטש. כאילו ההישענות על חומרים מוכרים ושחוקים יגוננו עליו ויאפשרו לו לייצג את המציאות הנעלמה, הבלתי מוכרת. במובן מסוים הבחירה של ק. צטניק בסגנון הקיטש היא סוג של חזרה כפייתית אל המוכר, כדי להתגונן בפני הבלתי מוכר. מעין הסחת דעת באמצעות בריחה אל שפה וסגנון מוכרים ומעוכלים עד דוק. הקיטש כסגנון רטורי מספק את העטיפה המחפה, כדי לבטא בכל זאת בזעקה את האימה של העמידה מול תופעת הנשגב השלילי: הטראומה והמוות. סגנון הקיטש מכיל את הצעקה, עוטף אותה, ומאפשר לה להתקיים בצורתה הזו.

## דוגמת מבחן לגרעין טראומה העטוף בקיטש

הקיטש מסתיר, אבל גם מאפשר את קיומו של הסיפור המושקע, הסיפור החסר, הסיפור הגרעיני של הטראומה. עקבות לחומר אותנטי החושף את הטראומה בדרך רטורית מיוחדת במינה עולים מתוך הסיפור של הנערה מאושווינצ'ים. אני רוצה להתייחס לסיפור זה כאל דוגמה לאיתור הגרעין הטראומתי, הראשוני, האותנטי "המסתתר" מאחורי ההתנהגות הטקסטואלית של ה־Acting-out. סגנון הקיטש, כסגנון החובר לפעולה האימפולסיבית של הנכחת הטראומה, מהווה לדעתי בחירה בלתי מודעת בסגנון המאפשר את הנגיעה בטראומה, אבל בו זמנית גם מסמן את חוסר היכולת לעבד אותה. סגנון הקיטש הוא שפורש את רשת הביטחון, מכיל את הטראומה, צובע אותה בצבעים אסתטיים ומאפשר לכתוב אותה.

הנערה מאושווינצ'ים ברחה מהעיירה, לאחר שהגרמנים הקימו בה את מחנה הריכוז "אושוויץ": "כבת ארבע-עשרה או חמש-עשרה היא. ואפשר בכירה או צעירה הרבה יותר. קשה לדעת. עיתים נראית היא כתינוקת, ועיתים כשישה. אין לדעת איך ואימתי פניה משתנים. ממש מעשה להטים [...] אין היא מדברת מטוב ועד רע. עיניה מושפלות תמיד לארץ [...] עדיין לא הייתה 'אקציה' בגטו שלא תחוש בה מראש. אין להבין את פשר הדבר [...] תמיד לפני 'אקציה' היא נעלמת [...] וחוזרת כעבור זעם.

66. ק. צטניק (הערה 14 לעיל), עמ'

37-38.

67. שם, עמ' 37.

מין אינסטינקט שכזה. כחיה בעבי-יער, המריחה ממרחק רב את ריחו של האויב המתקרב [...] איש מיהודי אושווינצ'ים לא ניצל. אף אחד מבני משפחתה לא נותר בחיים. איש אינו יודע מה ראו שם עיניה. היא הגיעה לכאן בחצות-לילה כשנעל-גבר משומשת בידה. מה סוד צופנת נעל-גבר זו בקרבה, שהנערה מאמצתה כה אל ליבה?<sup>66</sup>

הסיפור על הנערה מאושווינצ'ים עולה לראשונה מתוך תיאור סיטואציה כאוטית של התפרצות בכי גורפת בגטו, בחדר של חיים-אידל, שעה שהנערה מאושווינצ'ים מגיחה מתוך מיטתה על מנת לחטוף נעל גבר משומשת מידי בלה הפעוטה, המשחקת בה לתומה. הסצנה מגיעה להתפרצות אקסטטית, שבה צווח חיים-אידל: "יימחה מעל פני האדמה עולם... התובע את דמה של בלה שלי!"<sup>67</sup> רק לאחר שהנעל המשומשת נמסרת לחיים-אידל נרגעת התינוקת וחדלה מבכייה. בנקודה זו נמסר מידע חלקי על הנערה, שאת שמה אין יודעים עד סופו של הרומאן.

ההתפרצות הסוחפת של האב מהווה סימן לעקבות של חומרים בלתי מודעים המצויים בסביבה הלשונית הזו. יותר משהדמות באה לספר סיפורי חיים ריאלי, הופכת הנערה מאושווינצ'ים להיות דמות שהגרעין הסיפורי שלה מייצג משהו בסיסי ביותר ביחס לטראומה. הנערה הופכת להיות הליבה הסמויה של עלילת "בית הבובות". הנערה מאופיינת באילמות מוחלטת ובאחיזה אובססיבית באובייקט: נעל. היא אוצרת בחובה סוד נורא, שאין לו ביטוי במילים, הכרוך בחוויה טראומתית. העדות היחידה לטראומה היא שריד מטונימי: נעל משומשת של גבר, שממנה אינה נפרדת לעולם. הנעל מנכיחה אובייקט ממשי, שנותר בפועל ממקום ההתרחשות של הטראומה, אך גם מייצגת מטונימית עולם שחרב, העולם שאליו שייכת הנעל. במובן מסוים הופכת הנעל להיות מסמן יחיד של העולם שאבד. הנעל הקונקרטי, בעלת האופי המטונימי, צוברת משמעות מטפורית של מי שמסמנת את האובדן התהומי, הבלתי ניתן להשבה. מבחינות מסוימות אין זה מקרה שהנעל נבחרה כאובייקט לסימון ההעדר. הנעל היא הדימוי, שבוחר ק. צטניק כדי להנכיח את ההעדר של מי שהיה אמור לנעול אותה. היא מבטאה את יכולת התנועה של האדם החי המשתמש בה לצורכי הליכה ממקום למקום, אך גם את העדרו הזועק של האדם המת, שמותיר את הנעל חסרת שימוש ומשמעות. במובן הזה, הנעל משמשת מעין גשר המאפשר מעבר מן העולם הבלתי נגיש של הטראומה.

מאפיין נוסף הבולט בדמותה, הוא האילמות המוחלטת שלה. האלם הזועק שלה הוא העדות היחידה להשמדה של הקרבנות שלא הצליחו לשרוד. בחיבורו "הדיפרנד" מדבר ליוטאר על אילמותו של הקרבן והוא אומר: "הדיפרנד מאותת על נוכחותו באמצעות חוסר היכולת להוכיח אותו. מי שהינו קרבן... מושקת"<sup>68</sup>. דיפרנד עבור ליוטאר הוא מצב שבו המוען, הנמען או המובן של העדות מנוטרלים. בדיפרנד משהו מבקש

68. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "דיפרנד",

תרגמה אריאלה אזולאי, תיאוריה

וביקורת 8, 1996 [1983], עמ' 142.

להתבטא אבל אינו יכול בשל עוולה חמורה שאינה מאפשרת ייצוג כלשהו. האילמות של הנערה והנעל שהיא מחזיקה בידה הן רמזים, או עקבות לחוויה טראומתית קשה שאי אפשר לתת ביטוי לקיומה.

הנערה מאושווינצ'ים מתוארת כחיה בעבי היער, נטולת תודעה, בעלת אינסטינקטים וחושים, שהמרכזי בהם הוא חוש הריח (הנחשב לחוש פרימיטיבי), העוזרים לה לשרוד. מבחינה פסיכולוגית היא עדות לשלב העמוק והראשוני של הטראומה. על פי פרויד,<sup>69</sup> חוויית ההלם הראשוני של הטראומה נחוות כחויה בלתי מודעת שאיננה ממוקמת בזמן או במקום כלשהו בתודעה. במובן הזה הנערה ממחישה טראומה שקפאה במצבה הראשוני. מצב, שבו הטראומה היא בבחינת חבלה מושהית, חייתית, אינסטינקטיבית ובלתי מודעת. המציאות החיצונית חדרה באופן אלים למציאות הפנימית של ה"אני" מבלי של"אני" יש כלים לעבד לתוכו מציאות זו. באמצעות הסיפור המיניאטורי על הנערה מאושווינצ'ים מבודד ק. צטניק את השלב הראשוני של הטראומה ומצליח לייצג את החוויה הגרעינית שלה ואת האימה האילמת הגוברת והולכת, המבצבצת ממנה. באופן כזה הוא מנכיח את הטראומה בפעולה לא מודעת בהווה, מבלי להבין אותה, או לבטא את גבולות היכולת של ייצוגה.

Sigmund Freud, "Beyond the .69  
Pleasure Principle", *The Standard  
Edition of the Complete Psychological  
Works of Sigmund Freud (SE)* 18,  
1920.

הגרעין הטראומתי חוזר פעם אחת נוספת בלבד ברומאן, וגם אז כחומר תודעתי בלתי מודע, בחלום שחולמת דניאלה על הארי.<sup>70</sup> לאחר שדניאלה נותרת בגטו ללא אחיה (הוא נלקח בטרנספורט לאושוויץ) היא חולמת שהיא עובדת במתפרה אשר בגטו, יחד עם הארי אחיה ומלמדת אותו את מלאכת הפרימה, שבה היא עסוקה. ההזיה מבטאת משאלת לב נואשת לקרבה להארי מצד אחד, ולביטויי חרדה שמא לא תראה אותו לעד, מצד שני. בחלום מוציא הארי מכיסו חבילה, ומתוכה הוא שולף "את נעל-הגבר המשומשת של הנערה מאושווינצ'ים". דניאלה משתאה לדעת "אם אמנם היא היא הנעל, או שמא זוהי הנעל השנייה, תאומתה, אשר הארי נטלה עימו כשברח ממחנה אושוויץ. הארי תפס את חרטום הנעל בשתי ידיו וקרע מעליה את סולייתה. באותו רגע דומה היה כפוער בשתי ידיו לוע של תנין. שני טורי מסמרות העץ הלבנים, למעלה ולמטה, הזכירו את המלתעות בפיו של תנין". שולצה תופס את הארי ואומר לו: "נעל זו באה מאושוויץ ואל אושוויץ תשוב". על השאלה של דניאלה מדוע הוא מתגרה בגרמנים ומעורר את חמתם, הוא עונה: "אני אוסיף לשסע את פי הנעל ולא – תיבלעני חיים! וכי רוצה את שתיבלעני אל קירבה כשם שבלעה את פארבר? אני לא אתננה לבלעני! חזק אני מהם!"<sup>71</sup> כאשר מתעוררת דניאלה מן החלום היא רואה מולה "את הנערה מאושווינצ'ים חוזרת למיטתה ונעל הגבר השחורה מאומצת אל ליבה".<sup>72</sup>

70. ק. צטניק, הנערה 14 לעיל.

71. שם, עמ' 66.

72. שם, עמ' 68.

בחלום לא מופיעה הנערה מאושווינצ'ים. במקומה מופיע הפריט

הסינקדוכי: הנעל, המייצגת את מי שאבד ואת מקור האימה הנוראה מכול: אושוויץ. הנעל מוחזקת עתה בידי הארי ומסמנת בכך את גורלו. הדבר היחיד שדניאלה מתלבטת בו הוא האם הנעל, שהארי מחזיק, היא אותה נעל שהחזיקה הנערה מאושווינצ'ים, או שמא תאומתה, שיועדה להארי. כך או כך גורלו של הארי מסומן בחלום. מהרגע שסומנה הנעל כגרעין האימה, כל מניפולציה שנעשית עליה מגבירה את האימה. בחלום נאבק הארי בנעל, שהופכת להיות תנין. הדמיון בין נעל שסועה ובין תנין הפוער את פיו מבוסס על דמיון פיזי בין שני האובייקטים, כאשר אחד הוא דומם והשני הוא יצור חי. אבל החיוניות שהאימה מקבלת אינה נובעת רק מכך, אלא גם מהדהוד של נרטיבים קדומים אודות מקומם של התנינים הגדולים בבריאת העולם. המיתוס הבבלי "אנומה אליש" מדבר על מאבק איתנים בין הים הקדמון, תיאמת, אם כל חי, ובין מרדוך. תיאמת שואפת לשמר את התוהו ובוהו, ומרדוך מבקש לכוון בעולם זה סדר. תוך כדי המאבק בין כוחות התוהו וכוחות הסדר בוראת תיאמת מפלצות מיתולוגיות בדמות תנינים שמאיימים לבלוע את כל הקרב אליהם: "יוצרת-כל / הוסיפה נשק לא-יחת: ילדה תנינים / חדי שיניים, מלתעות ללא-רחם / מילאה גוום בחמה תחת דם"<sup>73</sup>. הפעלת האסוציאציה המיתית מעצימה את האימה ומכוננת מאבק טיטאני בין הקרבן ותליינו. ההישרדות סובבת סביב השאלה האם ייתן הקרבן את עצמו לבליעה או שמא ייאבק בחוזקה כנגד גורלו. המעגל נסגר כאשר דניאלה מתעוררת מן החלום ורואה לנגד עיניה את הנערה הממשית מאושווינצ'ים, כשהנעל בידה. באופן כזה הנחיק ק. צטניק חומרים מן הלא-מודע, חומרים שנותרים לא הגויים, אבל נוכחים בערטילאיות האימה שהם מייצרים ובהימנעות מהתייחסות מודעת אליהם.

73. ש. שפרה ויעקב קליין (עורכים), בימים הרחוקים ההם, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 14.

גרעין הטראומה מיוצג ב"בית הבובות" באמצעות סיפור הנערה מאושווינצ'ים. הסיפור מעלה לסף התודעה את מלוא עוצמתה של האימה. זו נותרת אילמת ובלתי מודעת לעצמה, והיא נמסרת לקורא רק באמצעים של המחשה בדרך של פעולה, דהיינו, בדרך של Acting-out. העיבוד הטקסטואלי של ק. צטניק אינו מגיע לשלב של ה-Working through. האימה זוכה לתגבור עודף ברמה הרטורית באמצעות חיקויים של טקסטים קנוניים ידועים קודמים כמו למשל הדהודים מיתולוגיים או ציטוטים מוסווים משירת ביאליק. הגרעין הטראומתי האותנטי נעטף בחומרים מן המוכן הקשורים באימה, היוצרים הגברה רגשית עד גבול ההיסטריה. הגברה מהסוג הזה מאפשרת את הצעקה, אך לא מאפשרת לעבד את הטראומה. יחד עם זאת, ניתן לומר כי הגודש, הקלישאות והקייטש לא רק נועדו להגביר את הרגש, אלא גם באופן פרדוקסלי לכסות, להיות המעטפת שתכיל את הצעקה, שתאפשר את קיומה כדי שלא תקרוס. חומרים לשוניים אלה מסמנים את המקור הלא מודע החבוי והמסתתר מעבר למסך שהם טווים סביבה, אך מותירים אותה כמהות שאינה יודעת את עצמה.

לסיכום, ק. צטניק היה הראשון שקרע את מעטה השתיקה סביב נושא השואה. הראשוניות שלו חייבה אותו לחפש מענה ייצוגי למציאות שלא נחוותה קודם לכן. הוא בחר לשאת את עדותו במרחב האמנותי, ובצעקה, כצורת ביטוי פרומה חסרת גבולות ומלאת עוצמה. הצעקה שלו מתבטאת ברטוריקה של הגברה היסטורית ואובססיבית, בשפע של מילים וגודש דימויים לצד ויזואליזציה של מעשי הזוועה, המביאים לידי עירור רגשי עז, ובסגנון של קיטש, הנחשב ל"אסתטיקה של הולכת השולל".

הטראומה סודקת, מערערת והורסת את תמונת העולם ומחייבת לבנות מחדש את שפת הדימויים והסמלים. ק. צטניק אמנם נגע בעולם הטראומה ולא היסס להביט בו נכוחה. אלא, שבייצוג עולם זה הוא בחר להיאחז מחדש בעולם סימבולי נתון ומוכר עד לעייפה, בעולם הקלישאי ובקיטש. באופן כזה נוצרת אי הלימה בין החוויה ובין ייצוגה. ביצירת ק. צטניק ה"רסן" המוטל על ייצוג התופעה באמצעות סגנון הקיטש בא ממקום החותר כנגד הניסיונות לייצג את הטראומה ולעבד אותה.

יחד עם זאת, אם מסירים את קליפות השפה הסימבולית, הקלישאית, ומתייחסים לרטוריקה של ה-Acting-out, ניתן לגלות ביצירה דברים נוספים. מצד אחד מאפייניה של רטוריקה זו הם הגברה היסטורית של הרגש, תוך הנכחת העבר ללא עיבוד והכלה, אך מצד שני ניתן להתייחס אליה כאל רטוריקה שמייצגת עקבות, המובילים אל גרעיני הטראומה העמוקים ביותר. למשל, ההתנהגות הרטורית סביב הסיפור על הנערה מאושווינצ'ים, סיפור מפתח שמאפשר להתחקות אחרי ממד אחר של הטראומה, אותנטי יותר. הנערה מאושווינצ'ים ממחישה, לדעתי, את הממד של ה"דיפרנד", של הסיפור שנותר אילם, של הביטוי האותנטי של הטראומה שנשאר כעקבות לעולם בלתי נגיש ובלתי הגוי.

**מכללת סמינר הקיבוצים**

# החיבור בין מי שאין להם דבר לומר לבין ההמונים שאינם מדברים – ז'אן בודריאר: על תרבות תקשורתית בעולם של הדמיות

1. את הציטוט המדויק ראו בכרך זה:  
ז'אן בודריאר, "בצילו של הרוב הדומם",  
תרגמה הילה קרס, עמ' 170.

## זהבה כספי

Jean Baudrillard, *A L'ombre des  
Majorités Silencieuses. ou la fin du  
social*, Fontenay-sous-Bois: cahiers  
d'Utopie, 1978.

הדמיה (simulation) וסימולקרה (simulacre), שני מושגים שהוכנסו לשיח העכשווי על-ידי התיאורטיקן הצרפתי ז'אן בודריאר, נמנים עם המושגים המזוהים ביותר עם ההגות הפוסט-מודרנית. למרות שכיחותם בשיח האקדמי בשנים האחרונות, לא זכתה עדיין הגותו של בודריאר לדיון מעמיק בשפה העברית. תרגום החלק הראשון מתוך הספרון בצילו של הרוב הדומם, או: קצו של החברתי, שפורסם לראשונה ב-1978 (ותורגם לאנגלית ב-1983)<sup>2</sup> במסגרת כרך ו' של כתב העת מכאן, מהווה הזדמנות טובה למקד מבט בכתביו של מי שנחשב לאחד מנביאי הזמן הנוכחי.

ייחודו של בודריאר, על רקע תיאורטיקנים פוסט-מודרניים אחרים, מצוי בזיקה הבלתי-אמצעית שהוא יוצר בין חזיונות רדיקאליים חובקי-כול לבין תופעות ואירועים בעולם שסביבנו, וביכולתו החד-פעמית והמקורית לזקק את רוח הזמן לסדרה של דימויים סוגסטיביים רבי-עוצמה. התרחשויות שליוו כל אחד מאיתנו במהלך המחצית השנייה של המאה ה-20 וראשיתה של המאה ה-21, שנחוו מעל לכול כתופעות תקשורתיות – מהפכת 1968, מלחמת וייטנאם ומלחמת המפרץ, הטרור הגלובלי ופיצוץ מגדלי התאומים ב-11 בספטמבר, תרבות הצריכה והקניונים, דיסנילנד ומופעי הראווה הטלוויזיוניים, המילניום וההייטק – כל אלה ועוד נוכחים בתוך הטקסטים שלו כהדגמות מוחשיות, המוכרות היטב לקוראים מתוך מציאות חיהם, לפחות זו התקשורתית. בכך מצליח בודריאר לתת ביטוי משכנע לרוח הזמן של סוף המילניום ולתחילתו של האלף החדש. הבחירה במאמר "בצילו של הרוב הדומם" נעשתה הן משום ההכרה במרכזיות שתופסים במשנתו המאוחרת הרוב הדומם, המדיה, הטרור והזיקות שביניהם, הן משום המקוריות המחשבתית שעומדת מאחורי ההסברים שהוא נותן לתופעות

מרכזיות אלו בחיינו, והן משום שמאמרי תרמו תרומה מרכזית לדיון בפוסט־מודרניזם המתנהל במחקר ובביקורת בעשורים האחרונים. נושאים אלה הפכו רלוונטיים גם למציאות הישראלית העכשווית עם כניסתה של הטלוויזיה הרב־ערוצית לחיינו, ריבוי תכניות ההדמיה הקרויות תכניות מציאות, השימוש התכוף בסקרים והדרישה החוזרת למשאלים עם. כל אלה מצד אחד, והאדישות והאסקפיזם שמגלה הרוב הדומם להתפתחויות הדרמטיות באזורנו, כמו גם הטרור העיוור של המתאבדים ששטף את הארץ בארבע שנות האינתיפאדה, מצד שני – יוצרים זיקה ייחודית בין מאמרו זה של בודריאר לבין המציאות הישראלית הספציפית ומאירים אותה באור ייחודי.

בשנים האחרונות קיימת נטייה גוברת לתרגם לעברית מאמרים של תיאורטיקנים צרפתים פוסט־מודרניים, ובכללם כתביו של ז'אן בודריאר. אלה נגישים פחות לציבור הישראלי לא רק משום מיעוט יחסי של קוראי צרפתית בארץ, אלא גם בשל האניגמטיות והערפול המכוון של אופן כתיבתם. למרות שמלאכת התרגום תפסה בכל זאת תאוצה בשנים האחרונות, עדיין תורגם לעברית רק מעט מעירי ממה שכתב בודריאר.<sup>3</sup> תרגומים אלה עוררו עניין וסקרנות, שעדיין לא סופקו, אצל קהל קוראים גם באקדמיה וגם מחוץ לגבולותיה. תרגומו לעברית של טקסט נוסף משל בודריאר אמור לענות באופן חלקי על צורך זה.

הדיון במשנתו של בודריאר מזמן גם אפשרות לעריכת הבחנה מחודדת יותר ביחס לתיאורטיקנים פוסט־מודרניים. תחת מושג המטרייה פוסט־מודרניזם נוטים להכליל תפיסות הטרוגניות רבות ועמדות ערכיות שונות. המאמץ התיאורטי של אחדים מאלה הנחשבים לתיאורטיקנים פוסט־מודרניים, לסרטט את קווי המתאר ולאפיין את המצב הפוסט־מודרני מזהה ככרוך בהכרח בחיובו. כך קיים גם זיהוי של בודריאר עם הפוסט־מודרניזם ה"חוגג" את המציאות הפוסט־מודרנית ואת שחרורה מהמוניזם הטוטליטארי והמדכא של המודרניזם העילי, בעוד שהוא אחד ממבקריה החריפים והפסימיים ביותר של התרבות העכשווית. הרדיקליות של כתביו נובעת לא מעמדה רגשית ואינטלקטואלית חיובית ביחס למצב הפוסט־מודרני, אלא מהחדות ומהעוצמה שבסימון גבולותיו ובתיאור מאפייניו הבולטים. כתוצאה מעמדה ביקורתית זו כלפי המצב הקיומי הנוכחי, עוסקים חלק מכתביו, בעיקר מאז שנות ה־80, בסרטוט דרכי מילוט ואסטרטגיות התנגדות למציאות העכשווית, ששתיקת ההמונים הנידונה במאמר המתורגם להלן היא אחת מהן, גם אם הוא יוצא מתוך עמדה פסימית ביחס לאפשרויות המימוש שלהן.

טווח כתיבתו המוקדמת של בודריאר (1968–1973) משתרע מחקר החברה הצרכנית ועד לחקר תופעות תרבותיות מגוונות: התקשורת, האמנות, המיניות, האופנה, הטכנולוגיה ועוד. אלה הפכו בעצמן, על־פי תפיסתו,

3. מבין כתביו של ז'אן בודריאר תורגמו עד כה לעברית: המסה הנפלאה אמריקה בשנת 2000, בתרגום שרון רוטברד, בהוצאת בבל, ורוח הטרור (*L'esprit du terrorisme*) בתרגומו של אמוץ גלעדי, שיצא לאור בשנת 2004 בהוצאת רסלינג ובלוויית אחרית דבר בחירה מאת אייל דותן. כיום מצוי בדפוס תרגומה של אריאלה אזולאי לספרו הקנוני של בודריאר *Simulacres et Simulation* משנת 1976. שאמור לצאת לאור על־ידי מכון פורטר והוצאת הקיבוץ המאוחד. הימרות רחבה יותר של הקורא העברי עם עבודתו של בודריאר נוצרה, אם בכלל, באמצעות התיכון של התרגום האנגלי של כתביו, שלהוציא מאמר אחד שתורגם ב-1975, "Le Miroir de la Production" (מ־1973), החלו להיתרגם גם הם באיחור רק לקראת אמצע שנות ה־80.



4. בסקירת הגותו של בודריאר ועזרתו, בן השאר, בחיבורים הבאים: Douglas Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford University Press: Stanford, California, 1989; Andreas Huyssen, "In the Shadow of McLuhan, Baudrillard's Theory of Simulation", *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge: New York and London, 1995; Gary Genosko, McLuhan and Baurillard, *The Masters of Implosion*, Routledge: New York and London, 1999; Mark Poster (ed.), "Introduction", *Jean Baudrillard, Selected Writings*, Stanford University Press: Stanford, California, 1988, pp. 1-9; Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern, A History*, Routledge: New York and London, 1995, pp. 138-184; דוד גורביץ, פוסטמודרניזם, תרבות וספרות בסוף המאה העשרים, דביר, תל-אביב 1997. תודה לחברי המערכת הצעירה על עזרתם בהכנת המאמר.

5. ראו למשל: Frédéric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic in Postmodern Culture*, Bay Press: Port Townsend, Washington 1983, pp. 111-125.

6. *Le Systeme des Objets*, Gallimard, Paris 1968; *La Societe de Consumption*, Gallimard, Paris 1970; *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin, Telos Press 1981, [1972].

7. לראשונה תיאר בודריאר את המודל ההיסטורי של הסימן בספרו מ-1973. *The Mirror of Production*, trans. Mark Poster, Telos Press: St. Louis 1975 שבו החלה פרידתו מהמרקסיזם. מאוחר יותר שכלל אותו ב-"Precession of Simulacra", *Simulacra and Simulation*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, Semiotext(e): New York, 1983 [1981].

למוצרי צריכה, ונמדדות על-פי ערכן המסחרי.<sup>4</sup> מה שאפיין את הגותו מראשית דרכו היה החיבור שעשה בין כלכלה לסמיוולוגיה: בין תפיסות כלכליות ניאו-מרקסיסטיות לבין תפיסות סוסיריאניות של הלשון והסימן. מבחינה זו היה בודריאר חלק ממגמה בהגות האירופית של אמצע המאה הקודמת ("the linguistic turn"), כמו לאקאן, דרידה, בארת ואחרים, שהושפעה מהמהפכה הלשונית (שראשיתה כאמור בדה-סוסיר), אם כי במקוריות וברדיקאליות קיצונית שלא אפיינה את האחרים. מגמה זו הכירה בתפקיד המרכזי שממלאת התרבות בשעתוקה של החברה הקפיטליסטית ובהרחבת גבולותיה לכל שטחי הקיום.<sup>5</sup>

שלושת ספריו הראשונים של בודריאר<sup>6</sup> מתמקדים באופן שבו התרבות, האידיאולוגיה ומערכת הסימנים מתפקדות בחיי היומיום. בודריאר טוען כי בחברה הצרכנית אין האובייקטים באים לידי מיצוי רק בפונקציה הממשית שאותה הם ממלאים. מה שאנו קונים אינו דווקא המוצר שלו אנו זקוקים, אלא ערכו המסמך, שמאפשר להבדילנו מאחרים ולשייך אותנו לסטטוס חברתי רצוי. האובייקט-סימן נותק ממהותו ומההיסטוריה שלו והופחת לדרגת סימן בידול. לצורך זה, כל דבר יכול להיחשב מוצר, גם הסובייקט עשוי להיות מתומצת באמצעות דימוי מרוכז אחד (למשל, "בלונדינית"; "מטרוסקוואל") ולהפוך למוצר שמסמן סטטוס ויוקרה. הפונקציה המסמנת של המוצרים זוכה בקדימות באמצעות פרסומות מסחריות, תוך הבלטת מה שקרוי סגנון חיים (איננו קונים "סתם" נעלי התעמלות, למשל, אלא "נייק"), מה שמבדיל בינינו לבין רוכשי נעלי התעמלות אחרים וחסרי שם). כתוצאה מתהליך זה, המוצרים אינם עוד אובייקטים מועילים ומתכלים שיש להם ערך שימושי או ערך חליפין כספי, אלא הם נצרכים כרשת של "מסמנים צפים", שהיא בלתי נדלית ביכולתה לגרות את תשוקותינו. מערכת האובייקטים מומרת למערכת של מסמנים, וזו הופכת להיות מערכת ממיינת. על פי חוקי המערכת הלשונית הסוסיריאנית, מתגלמת תמציתה ביצירת היררכיה חברתית שרירותית וסדר במה שהוא חסר סדר "טבעי", ביצירת הבדליות לשם ההבדליות עצמה. לכן אפשרויותיה של מערכת זו הן בלתי מוגבלות.

פרידתו של בודריאר מהמרקסיזם (בסוף שנות ה-70 וראשית שנות ה-80) הרחיבה את תחולתה התיאורטית של תפיסתו, והכלכלה הפוליטית של הסימן הפכה בסיס לתיאוריה חברתית ביקורתית רחבה, שבה הוצגו גם העמדות המרכזיות של המרקסיזם רק כדימויי מראה של החברה הקפיטליסטית. עם זאת, בהשפעת המתודולוגיה המרקסיסטית, נוטה בודריאר גם בהמשך דרכו לפתח מודלים היסטוריים-דיאכרוניים, בצד הקטגוריות האנלוגיות והסינכרוניות, ככלי להבנת שורשיהם של מצבי ההווה. בודריאר מאמץ את המודל ההיסטורי המרקסיסטי של אמצעי הייצור, ומפתח מודל היסטורי משלו על-פי השינויים שחלו בחוק הערך.<sup>7</sup> על-פי מודל זה, בתקופה שבין הרנסנס לבין המהפכה התעשייתית, הערך

של מצרכים היה עדיין "טבעי", כלומר מעוגן במציאות. חברות פרה-תעשייתיות החזיקו במערכות "סימבוליות" של תקשורת, שהיו קשורות לרפרנטים, והיו פתוחות לכן גם לאפשרות של שינוי ומהפך. בתקופה התעשייתית היה הערך של מצרכים "מסחרי", כלומר מבוסס על חליפין, והיה אנלוגי לכסף. בשנים המאוחרות של המאה ה-20, נכנסנו לסדר השלישי, שמיסד על הערך הדיפרנציאלי של המסמנים. בתרבות העכשווית נותקו לחלוטין המסמנים (שכוללים את כל סוגי הייצוג) מהרפרנטים שלהם, והם האלמנט המכונן החשוב ביותר ואולי אף היחיד. בודריאר מכנה צורת ארגון זו של מסמנים "הקוד". הקוד מחלץ מסומנים, היינו אובייקטים ממשיים, מתוך ההקשר החברתי שלהם ופורס אותם מחדש במדיה התקשורתית כ"מסמנים צפים", שאינם מעוגנים במציאות כלשהי.<sup>8</sup> בהתאמה לכך מבחין בודריאר בין ארבע "פאזות של הדימוי" (image) בטווח שבין דימוי כשיקוף (כרפלקסיה) של מציאות בסיסית, לבין דימוי כ"סימולקרום טהור של עצמו", שאינו מקיים עוד קשר למציאות הממשית והוא מתקיים בתוך מציאות היפר-ריאלית. את הדימוי הממשי יוצרים, ואילו את הדימוי ההיפר-ריאלי משחזרים, משכפלים ומשעתקים.<sup>9</sup> ככל שאנו מנסים להשתחרר מאחזתו, הקוד האומניפוטנטי ממשיך לשגשג. סדר שלישי זה של ה"הדמיה" הינו גם הסדר של ה"מדיה", במיוחד המדיה האלקטרונית, שדרכה הצליח ההיפר-ריאלי להחליף את הריאלי: "עלינו להתייחס אל המדיה כאילו הייתה... סוג של קוד גנטי המפקח (שולט) על המוטאציה של הממשי (הריאלי) אל תוך ההיפר-ריאלי."<sup>10</sup>

בודריאר מרחיב ומשלים את התיאוריה שלו על תרבות הצריכה בטקסט המפורסם ביותר שלו "סימולקרה והדמיה".<sup>11</sup> ההבחנה בין אובייקט לייצוג, בין חפץ לרעיון – אינה תקפה עוד. מה שמאפיין את העולם הטכנולוגי ואת החברה הצרכנית הן סימולציות שאין להן כל רפרנט וכל בסיס במציאות, והן בבואות טהורות של עצמן. הסימולקרה שונה מבדיון או משקר בכך שהיא לא רק מייצגת את ההערך כנוכחות, או את המדומיין כממשי, אלא סופגת את הממשי לתוכה וכך חותרת תחת כל אפשרות לעמת אותה עם הממשי. במקום כלכלה "אמיתית" של מוצרים, שנעקפת באופן כלשהו על-ידי מספר רב של דימויים פרסומיים "לא אמיתיים", בודריאר מבחין כעת רק בקיומו של עולם היפר-ריאליסטי, עולם של סימנים שמפנים לעצמם בלבד (self-referential signs). דווקא בעידן זה של אינפורמציה חסרת הגבלות, המפגש שלנו עם חלק גדול מגילויי המציאות נעשה בראש ובראשונה דרך שפע תחליפי הייצוג שלה. כך התהפך למעשה כל תהליך הייצוג: במקום שהדימוי יעורר בתודעתנו ממשות מורכבת, עשירה ומפורטת הרבה יותר ממנו, הדבר הממשי מתרוקן מתוכן ומה שנשאר ממנו הוא רק דימוי סכמטי וריק. ההדמיה "מאופיינת על-ידי קדימותו של המודל... המודל בא ראשון... לעובדות אין יותר נתיב משל עצמן, הן צומחות בנקודות החיתוך של המודלים..."<sup>12</sup> תהליך זה מתרחש בעיקר בשל האימפקט של הטלוויזיה כמנגנון הדמיה עצום, מכונה אדירה של פיחות

8. חשוב לציין כי מושגי הסימבולי והסימולוגי אצל בודריאר הפוכים ממשמעותם אצל לאקאן, קריסטה והוגים פוסט-מודרניים אחרים. use ה-value של המצרכים הוא ה"טבעי" והמחובר ביותר אל המציאות, ה-exchange value קשור במערכת סימבולית, שמקיימת עדיין זיקה אל המציאות, ואילו הסימולוגי – הפאזה הנוכחית – מתקיים כולו בתוך המציאות הווירטואלית של הקוד.

9. תפיסה זו הושפעה, קרוב לוודאי, גם ממאמרו של וולטר בנימין, "יצירת אמנות בעידן השעתוק הטכני", הרהורים ב', תרגם דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996, עמ' 155-176.

10. Jean Baudrillard, *Simulations*, .10 Semiotext(e): New York, 1983, p. 55

11. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1983 (הערה 7 לעיל).

12. Baudrillard, *Simulations*, p. 32. (הערה 10 לעיל).

ערך, שיוצרת האחדה של זרמי המשמעות והאינפורמציה עם המותגים עצמם. מנגנון זה סוחט את הממשות מאובייקטים ומאירועים על-ידי צמצום לאימאז'ים, שרק מפנים אותנו לאימאז'ים נוספים. התוצאה היא עולם הנעדר כל עומק, עולם של פני השטח בלבד. תיאוריית ההדמיה של בודריאר מצהירה למעשה על מותו של הרפרנט, הממשי, הפוליטי והחברתי. אנו חיים במציאות היפר-ריאלית של הדמיות, דימויים ומופעי ראוה, ומשחק המסמנים מחליף את ההיגיון של הייצור ואת מלחמת המעמדות כמכונן עיקרי של חברות קפיטליסטיות עכשוויות. היפר-ריאליזם הוא מצב חדש בו המתח הישן בין מציאות ובדיון – התפוגג. בעולם של בודריאר הכול הוא "היפר" – עודף של עצמו. "יותר אמיתי מאמיתי" הפך למאפיין של הקיום בזמננו.

## המדיה ותרבות ההמונים

מאמצע שנות ה-70 ובמהלך שנות ה-80 הוסבה מרבית תשומת הלב של בודריאר לעבר המדיה, בעיקר לעבר הטלוויזיה ותפקידה בעיצוב תרבות ההמונים במציאות בת-ימינו. הדיבור על המדיה, שהופך לפעמים למעין המחשה של עידן הסימולקרה שעליו הוא מדבר, הוא אחד התחומים החזקים מבחינה תיאורטית במשנתו (במיוחד אם מביאים בחשבון את העובדה שדיוניו על המדיה מוקדמים כל-כך). לכן אין זה מפתיע שבעיני רבים נחשב בודריאר לתיאורטיקן המתקדם ביותר של התקשורת והחברה במה שקרוי התקופה הפוסט-מודרנית. הנחת היסוד שלו היא כי המדיה, ההדמיה והמרחב הווירטואלי מכוננים עולם חדש של התנסויות, שלב היסטורי חדש וסוג חדש של חברה. בעוד שבכתביו המוקדמים התרכז בודריאר במבנה של החברה הצרכנית ובאופן שבו היא מייצרת תרבות – נושאים שהיו עדיין בתחום מרחב הדיון של המרקסיזם והכלכלה הפוליטית – הרי בשנות ה-80 נעלמו תחומים אלה כמעט לחלוטין מכתביו, ואת מקומם תפסו המדיה ותקשורת ההמונים. בודריאר משתמש במודל הכלכלי של היצע וביקוש, ויוצר הקבלה בין מצרכים חומריים לבין משמעות כדי לתאר את המציאות העכשווית בשדה המשמעות: במשך שנים שימש ההון לייצור מוצרים, והצריכה התקיימה מעצמה, משום שהביקוש עלה על ההיצע. כיום קיים שפע בלתי פוסק של מוצרים, ויש צורך ליצר צרכנים וליצר דרישה. כך גם לאורך זמן רב די היה למנגנוני הכוח ליצר משמעות (פוליטית, אידיאולוגית, תרבותית, מינית), והדרישה למשמעות נמשכה מעצמה. ה"סחורה" נספגה על-ידי הציבור ועדיין הביקוש למשמעות עלה על ההיצע. גם מהפכנים למיניהם "לקחו על עצמם" להמשיך וליצר משמעות חדשות. כיום כל זה השתנה בשל ריבוי ערוצי התקשורת המפיצים "עודפי" משמעות בכמויות בלתי נידלות: אין עוד חסר בהנפקת משמעות – היא מיוצרת בכל מקום בכמויות הולכות וגדלות – מה שנחלש הוא הביקוש. מה שחינוי כעת למערכת הוא דווקא

הייצור של הביקוש למשמעות. אולם ייצור ביקושים קשה לאין ערוך מייצור המשמעות עצמה, ומעבר לנקודה מסוימת הוא בלתי אפשרי. כל האנרגיה שהמערכת מגייסת אינה מספיקה. כאן גם נשברת ההשוואה בין מוצרים למשמעויות: ניתן ליצר באופן מלאכותי כל דרישה לחפצים ולשירותים, במחיר גבוה ואמנם, אך עדיין במחיר אפשרי. כאשר מדובר בייצור התשוקה למשמעות – זה הופך לבלתי אפשרי ומאיים להרוס את המערכת כולה.<sup>13</sup>

13. ראו "בצילו של הרוב הדומם", עמ' 179.

בעוד הביקורת המסורתית כלפי המדיה נטתה לראות את הבעיה המרכזית בניכור הרדיקאלי שהיא גורמת למהות חברתית אותנטית, בודריאר רואה את הבעייתיות במקום אחר. במאמר "קריסתה של המשמעות במדיה"<sup>14</sup> מתרכז בודריאר בשאלה כיצד קורה שכל שיש אינפלציה באינפורמציה יש דפלציה במשמעות. בודריאר אינו רואה את האשם במנגנון הייצור, כפי שסוברים אלה שעומדים מאחורי העיקרון של חופש הדיבור ומאחורי פיצולה של המדיה לתאים רבים מספור של יחידות תקשורת. בודריאר טוען כי בעוד שאנו מאמינים כי האינפורמציה מייצרת משמעות, בפועל היא עושה את ההפך הגמור ו"טורפת" את תכניה שלה. המדיה מתפקדת כ"חור שחור" שלתוכו קורסים המידע והמשמעות והופכים ל"רעש קיברנטי", לאפקט טהור, ללא תוכן וללא משמעות. שתיקת ההמונים, מצד אחד, וההיקסמות מהמדיה, מצד שני, הן לדעתו האתגר הכפול שחיוני כיום לבחון מחדש. מול אתגר זה, כל הניסיונות האלטרנטיביים להחיות מחדש את המשמעות – משניים בלבד.

14. Jean Baudrillard, "The Implosion of Meaning in the Media", *In the Shadow of the Silent Majorities: or, the End of the Social and Other Essays*, Semiotext(e): New York, pp. 95-110.

בודריאר החל לפתח את התפיסה שלו על המדיה כבר ב-1972 בספרו לקראת ביקורת הכלכלה הפוליטית של הסימן, תחת הכותרת "רקוויאם למדיה".<sup>15</sup> אולם אז הייתה תפיסתו עדיין בחיתוליה. אמצעי התקשורת ההמוניים, טען בודריאר במאמר זה, אינם גורמים מתווכים כפי שנהוג לחשוב, אלא גורמים מייצרים. הם מייצרים "חוסר תקשורת" (non-communication). הטוטאליות של המדיה נעוצה בעובדה שהיא לעולם אינה מאפשרת תגובה, וכך היא הופכת את כל תהליך החליפין לבלתי אפשרי: משהו מדבר אי שם, אך לא ניתן להשיב לו משום מקום. העובדה שאנשים מבודדים אל מול הדיבור שמושיג אותם דרך הטלוויזיה, ללא כל אפשרות לתגובה, מצביעה על השליטה והפיקוח החברתיים המוכלים בטלוויזיה מעצם המבנה שלה. בודריאר דוחה את הרעיון כי ניתן להיחלץ ממצב זה באמצעות השתלטות בכוח על אמצעי התקשורת, שתאפשר להמונים לקחת חלק פעיל בתהליכים חברתיים (כפי שקורה, למשל, בהפיכות צבאיות בהשתלטות על בנייני הרדיו והטלוויזיה).<sup>16</sup> אין גם – מבחינת השלטון – טעם או צורך לרגל אחרי כל מה שאדם עושה בביתו באמצעות טלוויזיה במעגל סגור (כמו שמתואר, למשל, בספרו של אורוול, 1984), משום שפעולתה של הטלוויזיה כמות שהיא יעילה הרבה יותר. האפשרות לשינוי המערכת במפנים – גם היא אשליה אסטרטגית

15. Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Charles Levin (trans.), *Telos Press* 1981 [1972], pp. 164-184.

16. בודריאר מגיב כאן כלפי מבקרים ניאור-מרקסיסטים שביקרו את ה"אליטיזם" ואת ה"ניתוק מהעם" של המהפכנים ב-1968, שבמקום לכבוש את משרדי תחנת הטלוויזיה (מה שהיה ראוי לעשות לדעתם), כבשו את האודיאון.

בלבד. צורות שונות של סימולציות של תגובה משולבות כבר בתהליך השידור עצמו, מה שאינו משנה דבר ומותיר בעינו את הטבע החד-צדדי של התקשורת על כנו. ברמה המעשית המדיה הרי יודעת היטב לבצע בעצמה הדמיה של "תגובה" על-ידי שילוב מכתבים למערכת, מדגמים, הזמנת טלפונים מהצופים במהלך התכנית וכדומה (אפשר להוסיף גם את הצחוקים המלאכותיים המוקלטים, המשולבים בתוך תכניות הסיטקום, ואת השתלטותן של תכניות המציאות על מסך הטלוויזיה כחלק מתופעה זו) – מבלי לתת אפשרות להגיב באמת, ומבלי לזנוח את הפליית התפקידים בין המשדר האקטיבי לבין הקולט הפסיבי. כל ניסיון לשמר הפרדת רשויות בתוך המבנה התקשורתי נידון לכישלון. האסטרטגיה המהפכנית היחידה שיכולה באמת להשפיע, היא באמצעות פירוקה של המדיה כמערכת של אי-תקשורת, בשחזור עצם היכולת להשיב. שום אסטרטגיה אחרת לא תהיה יעילה – לא דמוקרטיזציה של התוכן ולא שקיפות של המערכת. האסטרטגיה החתרנית של ההיפים האמריקנים בסוף שנות ה-60, למשל, התבססה על ניסיון התחברות באמצעות המדיה לציבורים רחבים לשם יצירת תגובות שרשרת. אולם אין דרך טובה יותר לחסל את החתרנות, אומר בודריאר, מאשר לחשוף אותה בפומבי (ניתן להצביע, כדוגמה, על נטרולו המוחלט של הכוח הסאטירי בתכנית "ארץ נהדרת" כנגד התרבות הפוליטית שמגלם מרכז הליכוד, באמצעות דמותו של עוזי כהן. דווקא הקטעים הסאטיריים שהציגו אותו כקוף, וחשפו את הפרימיטיביות והכוחניות שבניצול לרעה של מעמדו, העצימו את הפופולריות שלו בציבור, הפכו את דמותו לאחת התחפושות המועדפות לפורים, ובסקר שנערך עבור אחת מתכניות הטלוויזיה, אף זיכו אותו במקום של כבוד ברשימת הגברים המדוברים והנחשקים. מנגד התחרו חברי כנסת מהליכוד על הזכות להצטלם עם השחקן שמשחק את עוזי כהן בתכנית הסאטירית. כך, סאטירה שהתכוונה להרוס את דמותו ולהוקיע תופעות פוליטיות חמורות, התאיידה לתוך ההיפר-ריאליזם והשיגה את ההפך הגמור). בכוחה של המדיה לנטרל את המטען החד-פעמי והחתרני של אירועים ותופעות ולשנות את הסטאטוס שלהם מקטגוריה שנבדלת מהסיקור הפופולרי שלהם, למצב שבו הם מתערבבים יחד אל תוך המערכת הטוטאלית והסגורה של מודלים, שמהם לא מצליחים להימלט אף אירוע או תופעה. המדיה המהפכנית האמיתית במהלך מאי 1968 הייתה, לדעתו, דווקא זו שמחוץ למערכת: הפוסטרים וכתובות הגרפיטי על הקירות ברחוב, ששימרו הדידות וספונטניות, דיבור ומשוב, ואפשרו מוביליות במסגרת אותו מרחב ואותו זמן.

התפקיד ההולך ומקצין של המדיה בחברה העכשווית מקביל מבחינתו של בודריאר לתפנית שחלה במעבר מהעולם המודרני של תקופת הייצור אל החברה הפוסט-מודרנית של ההדמיות. אם בעבר נתפסה המדיה כמשקפת מציאות או כמייצגת אותה, הרי בשנות ה-70 המאוחרות מצביע בודריאר על הנסיגה המשמעותית שחלה ביחסים שבין מציאות לייצוג. במקומם

של הנוף, או המראה המשקפת אותו, מצויים כיום רק המסך והרשת. אנו חיים באקסטזה תקשורתית מגונה. הפרסומות פולשות לכל מקום, תוך כדי היעלמותו של המרחב הציבורי (הרחוב, האנדרטה, השוק והנוף). בד בבד נעלם גם המרחב הפרטי. עד שנות ה־60, הפרטי התקיים רק כצדה האחורי והחשוך של הספרה הפוליטית. מאז מתרחש תהליך של הימלטות ההמונים מההיסטוריה, מהפוליטיקה ומהאוניברסליות, נסיגתם אל הספרה הפרטית, וספיגתם לתוך קיום מטופש ומשעמם של צרכנות. כיום ניתן כבר לחזות שהחיים הרגילים, בני אדם בבנאליות של חייהם, אינם בהכרח הצד הבלתי חשוב והבלתי משמעותי של ההיסטוריה. טוב מכך: הנסיגה לעבר הפרטי עשויה ללמד על התנגדות כנגד המניפולציה הפוליטית, מעין מחאה או סירוב להשתתף ב"משחק הפוליטי". התפקידים עברו מהפך: הבנאליות של החיים, חיי היומיום, כל מה שקודם לכן הוגדר כבורגנות זעירה, דחוייה וא־פוליטית (כולל מין), הופכים להיות ל"פעימה" הראשונה, כשההיסטוריה והפוליטיקה נחשפות יותר ויותר באבסטרקטיות שלהם. לפנים היה גם הבדל ברור בין חוץ לפנים. כעת התהליכים האינטימיים ביותר של חיינו הופכים לקרקע הזנה וירטואלית עבור המדיה (ראו, למשל, המציצנות הוולגרית אל האינטימיות, שהיא סיבת הקיום הבלעדית של פרויקט Y הטלוויזיוני). גם ההבחנה בין שני מרחבים אלה נמוגה והולכת. מה שנותר הוא "הבוטות" של "הטרנספרנס והנראות המיידית, כאשר כל דבר הופך להיות חשוף בפני האור הצורם והקשיח של האינפורמציה והתקשורת"<sup>17</sup>. הפרקטיקות של המדיה עורכות מחדש את תחושותינו ביחס למרחב ולזמן. הממשי איננו עוד הקשר הישיר שלנו עם העולם, אלא מה שנצפה על מסך הטלוויזיה.

Jean Baudrillard, "The Ecstasy of .17  
Communication", Hal Foster (ed.), *The  
Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern  
Culture*, Bay Press: Port Townsend  
1983. p. 130.

התיאוריות של בודריאר על המדיה ועל אופיין של חברת ההמונים והתרבות המודרנית, לא צמחו יש מאין. חוב גדול חב בודריאר למרשל מקלוהן ולספרו להבין את המדיה.<sup>18</sup> ב־1967 כתב בודריאר סקירה ביקורתית על הספר, והציג את מקלוהן כריאקציונר טכנולוגי ודטרמיניסטי, אולם עד מהרה הפכה תפיסתו של מקלוהן לעיקרון המנחה בחשיבתו של בודריאר עצמו. במאמר "רקוויאם למדיה" מ־1972 מתפלמס בודריאר ישירות עם שתי תיאוריות תקשורת שהיו לפניו, אחת של מרשל מקלוהן והאחרת של האנס אנזנסברגר. התיאוריה של מקלוהן רואה במדיה האלקטרונית גורם שיוביל את החברה לעבר קיומה ככפר גלובלי, לשבטיות אלקטרונית ולשקיפות של אינפורמציה ותקשורת. הגרסה של אנזנסברגר מסורתית יותר וקילבלה את השראתה מהמרקסיזם: לתפיסתו, המדיה מכוננת כוח ייצור חדש ועצום ומצייתת לכוחות הייצור הדיאלקטיים. היא מאפשרת בפעם הראשונה להמונים להשתתף בתהליך הייצור, ולהביא בסופו של דבר לפיצוץ המונופול הקפיטליסטי. מתוך שתי עמדות אלו מכיר בודריאר בחשיבות המהפכה של מקלוהן בתחום ניתוח המדיה ורואה בתפיסתו אסטרטגיה מקורית ומאתגרת. בודריאר הושפע ממקלוהן בהכרה בחשיבות הצורה מול המסר, וברעיון שתקופתנו מצויה בפאזה "קרה" ומאופיינת

Marshall McLuhan, *Under-  
standing Media: The Extension of Man*,  
McGraw-Hill: New York, 1964.

על-ידי תהליך של קריסה פנימה. בעקבות מקלוהן, מפרש בודריאר את המודרניות כתהליך של התפוצצות: של סחורות, של מכניזציה, של טכנולוגיה ושל יחסי שוק, בניגוד לזירה הפוסט-מודרנית שבה מתרחשת קריסתם פנימה של כל הגבולות וההבחנות: בין תרבות גבוהה לנמוכה, בין תדמית למציאות, ובין כל סוגי הבינאריות האחרים, שהיו מקובלים על הפילוסופיה ועל התיאוריה החברתית המסורתית.

אולם בודריאר מאמץ את התיאוריה של מקלוהן רק כנקודת מוצא לתיאוריה משלו, שהיא רדיקאלית הרבה יותר. הוא גם אינו שותף לאופטימיות של מקלוהן. בעוד המהפכה הטכנולוגית התקשורתית הייתה עבור מקלוהן נקודת מוצא לחזון אוטופי, עבור בודריאר היא ראשיתו של חיזון דיסטופי, שעל-פיו כולנו קרבנותיו של סדר קפיטליסטי היפר-ריאלי, בלתי פגיע וחסר משמעות. בודריאר מקבל אמנם את נוסחתו של מקלוהן כי "המדיום הוא המסר", כנוסחת מפתח בכל תחום ההדמיה, אך טוען, כי חייבים לחוות אותה בדיוק במקום שבו היא מגיעה לקצה גבולה. לפי הפורמולה של מקלוהן כל התכנים כיום נספגים לתוך הצורה הדומיננטית של המדיום. המדיום לבדו עושה את האירוע, ללא הבדל אם התוכן שמרני או חתרני. בכך, טוען בודריאר, מאבחן אמנם מקלוהן בעיה חמורה שעומדת בפני כל אינפורמציה נגד, ערוצי הרדיו הפיראטיים, תקשורת אלטרנטיבית ועוד, אך מחמיץ בעיה חמורה הרבה יותר שקיימת במציאות התקשורתית הנוכחית ביחסים שבין החברה, המסר והמדיה. במסגרת הנוסחה של מקלוהן עדיין אפשרית בכל זאת דרך מוצא על-ידי מניפולציה במסגרת המבנים של המדיה עצמה. זאת ועוד, גם אם המדיום הוא המסר, המסר הוא זה אשר מעניק אמינות ונותן למדיום את הסטטוס הנפרד והמוגדר שלו כמתווך קומוניקציה. מקלוהן כשל, לדעת בודריאר, בזיהוי העובדה כי המדיה במצבה הנוכחי מסמנת לא רק את סופו של המסר, אלא גם את סופו של המדיום, ולכן יש להמיר את נוסחתו בנוסחה מדויקת יותר: "המדיום הוא המודל". בד בבד עם קריסת המסר לתוך המדיום ובאותה תנועה עצמה מתקיימת גם קריסה של המדיום לתוך הממשות, והקריסה של המדיום והממשי גם יחד, לתוך סוג של היפר-ממשות מעורפלת, שבה אפילו הפעולה של המדיום כשלעצמו אינה ניתנת עוד להבדלה. הטלוויזיה נמוגה לתוך החיים, החיים נמוגו לתוך הטלוויזיה, הבדיון הופך ל"ממש", בעוד ה"ממשי" הופך לבדיון (אם מפגשו של ראש הממשלה שמיר עם השחקן שגילם את ראש ממשלת בריטניה בתכנית הטלוויזיה "כן, אדוני ראש הממשלה" נתפס בזמנו כמגוחך, הברדן אלי יצפאן ראיין לאחרונה את מושא חיקויו – ראש ממשלת ישראל – ואמצעי תקשורת רבים בעולם ביקשו לשדר את הריאיון). כל היבט של עומק, של אותנטיות ואפילו של ניכור – נעלמו בעולם רווי אינפורמציה זה. המדיה פסקה להיות כוח המתווך בין מציאות אחת לאחרת, בין מצב ממשי אחד למשנהו – לא רק מבחינת תכניה, אלא גם בצורתה. מה שמתווך באמת אינו המסר, אלא מה שכבר עבר עיבוד אל תוך צורת הסימן, נוסח כמודל, ומנוהל

על ידי הקוד, בדיוק כפי שסחורה כיום אינה מה שמופק על ידי התהליך התעשייתי, אלא מה שעבר תיווך באמצעות מערכת ערכי החליפין עד למצב של הפשטה מוחלטת. מה שמסמן כיום את המדיה יותר מכול הוא הקריסה המוחלטת: ספיגה של קוטב אחד לתוך הקוטב האחר, מחיקה של מושגים ושל ניגודים מובחנים, על-ידי יצירתו של מסלול מעגלי, הקצר ביותר האפשרי, בין קטביה של כל מערכת משמעותית דיפרנציאלית. המדיה מכחישה תקשורת בעלת משמעות לטובת צורה אחרת של תקשורת: במקום ליצור קומוניקציה, האינפורמציה "מתישת" את עצמה באקט של בימוי קומוניקציה; במקום ליצר משמעות, היא "מתישת" עצמה בבימוי משמעות. היחיד שעדיין מתפקד באטמוספירה זו הוא המדיום, שפועל כמופע ראויה והיקסמות. בעוד מחשבה ביקורתית שופטת ובוחרת, מייצרת הבדלים, מעניקה קדימות למשמעות על-ידי אפשרויות הבחירה, ההמונים אינם בוחרים ואינם מייצרים הבדלים, אלא את העדרם. הם מוקסמים מהמדיום ומעדיפים את קסמו על תובענותו של המסר. נהוג לחשוב שהמדיה היא זו שפיתחה את ההמונים, אך למעשה, אומר בודריאר, ההמונים חזקים יותר מהמדיה, או לפחות שווים לה בכוחם. זמן ההמונים הוא המסר, Mass(age) is Message.<sup>19</sup>

19. ראו "בצילו של הרוב הדומם",

עמ' 185.

בודריאר נע מדיון בפרסומות טלוויזיוניות, שלמרות הכול אינן מוחקות לחלוטין את המצרך שהן משדלות לקנות, לדיון בחדשות בטלוויזיה, אשר זוכות לשידור רק אם ניתן לספר אותן כסיפור, או לחלופין לדיון באופרות סבון, אשר אירועיהן היומיומיים הם עבור צופים רבים גם רפרנט וגם מציאות בעת ובעונה אחת. החדשות בטלוויזיה אינן אלא רצף של דימויים שטחיים ופרגמנטריים, שהצופים אמורים לחוות, וכל דימוי מוליד דימויים נוספים וכל דימוי הוא סימולקרה – העתק מדויק ומושלם שאין לו מקור. בחדשות ניתן למצוא גם את הדחייה הפוסט-מודרנית של ההיסטוריות. העבר עבורן הוא פשוט בנק של דימויים לשימוש חוזר ומקרי, הכול מתמוטט אל תוך ההווה. סוג הניסיון הפוסט-מודרני הוא סינכרוניות; הוא בוזז את העבר עבור דימויו ומשתמש בהם באופן השולל מהם את ההיסטוריות שלהם ובכך הופך אותם להווה נצחי (למשל, השימוש בשואה ובדימוייה לתיאור אירועים עכשוויים; או הדיווח על כל פיגוע באותם מונחים ובאותם דימויים שכבר הופיעו בהקשר לפיגועים קודמים, ואשר נספגים כעבור ימים אחדים ומתמזגים כולם למסה אחידה, ונבלעים, במה שבודריאר מכנה, היפר-ריאליזם).

20. בודריאר העיד על כך בהרצאה שנשא בקנדה בשם "ההמונים: קריסתו של החברתי במדיה", שפורסמה בספרו של מרק פוסטר: Jean Baudrillard, "The Masses: The Implosion of the Social in the Media", *Selected Writings*, Mark Poster (ed.), Stanford University Press: Stanford California, 1988, pp. 207-219.

למרות קדרותה של תפיסה זו, ב-1972 האמין עדיין בודריאר, לפי עדותו, כי יש מוצא ממצב זה,<sup>20</sup> כי ניתן לנתק את יחסי הכוח, לשקם את אפשרות התגובה ולהחזיר לתקנה את ההדדיות התקשורתית. במאמריו משנות ה-80 השתנתה עמדתו, והוא הגיע לעמדה של פסימיות רדיקאלית. הדיון הרחב והיעיל ביותר במדיה ובתרבות ההמונים, מנקודת מוצא פסימית זו, נעשה בספר בצילו של הרוב הדומם, שממנו לקוח גם הפרק המתורגם



21. Boudrillard, *In the Shadow*, pp. 95–110 (הערה 14 לעיל).  
 22. המושג *Masses* מכיל שלוש הוראות שונות: גם ציבור גדול, המון; גם מסה, חומר, גוש, מהות פיזית ופסיכולוגית; וגם הארקה חשמלית באדמה.

23. "בצילו של הרוב הדומם", עמ' 169.

כאן (בעל שם זהה). במאמר<sup>21</sup> מאבחן בודריאר את הקיום הסימולטני של המדיה העכשווית ושל ההמונים (*Masses*).<sup>22</sup> זו תופעה במעגל סגור: המדיה מעצימה את ההמוניות, כשהיא מייצרת את קהל ההמונים ויוצרת האחדה של רעיונות ושל התנסויות. היא מעודדת ומשעתקת את טעמם של ההמונים, את העניין שהם מגלים במופעי ראוה ובידור, את הפנטזיות שלהם ואת סגנון חייהם; ואילו ההמונים סופגים את תכניה של המדיה, מנטרלים כל משמעות, ותובעים עוד ועוד מופעי ראוה ובידור. הם סופגים את האנרגיה מהחברתי ומהפוליטי, אך הם "מוליכים" גרועים של כל משמעות חברתית או פוליטית. הכול עובר אותם אך נמוג בלא להשאיר עקבות. הם "ערפילית אטומה, שצפיפותה ההולכת וגוברת סופגת את כל האנרגיות ואלומות האור שבסביבתה, ולבסוף מתמוטטת תחת כובד משקלה שלה".<sup>23</sup> זו ספרה קורסת, שבה כל הממדים מתעקמים לתוך עצמם ו"מתערבבים" עד לנקודת כליונם, בהותירם על מקומה רק ספרה פוטנציאלית שהכול נבלע לתוכה כמו לתוך חור שחור ענק.

עד כאן אין חדש, בודריאר רק מרחיב ומקצין במאמר זה רעיונות על המדיה, שהופיעו כבר במאמרו מסוף שנות ה־70. עם זאת חלה תפנית בחשיבתו בשני אספקטים. במאמר "רקוויאם למדיה", ביקר בודריאר את המדיה כמוסד שמובנה בתוכו מלכתחילה מודל כוחני, בלתי הפיך, של תקשורת ללא תגובה, ולכן ראה בשתיקת ההמונים פונקציה הכרחית הנובעת מאופייה הכוחני והמניפולטיבי של המדיה. לכאורה, שואל בודריאר, כיצד ניתן להסביר אחרת את שתיקתם של ההמונים? כיצד זה קורה שאחרי מספר מהפכות ולמעלה ממאה שנות חניכות פוליטית, למרות העיתונות, אגודות המסחר, המפלגות, האינטלקטואלים וכל האנרגיה המושקעת בחינוך ובניידות של הציבור, עדיין רק כמה אלפים של בני אדם מתייצבים לכל מערכה חברתית, ומיליונים אחרים נותרים פסיביים בהעדיפם, בדרך־כלל, משחק כדורגל על פני דרמה אנושית ופוליטית? אולם למעשה, טוען בודריאר, אין כוח בעולם שיכול לעשות מניפולציות בקנה מידה כזה. מאחורי פרשנויות ברוח זו מצוי למעשה בזז גדול כלפי ההמונים, שאינם מורשים להיות בעלים אפילו על התנהגותם. ההסבר המניפולטיבי מאשרר את הכוח ככוח, ומנשל את "הרוב הדומם" אפילו מאדישותו.<sup>24</sup> בודריאר מציע להבין את העדר התגובה של ההמונים כאסטרטגיית נגד שלהם במפגש עם כוח, ולא עוד תוצאה של אסטרטגיית הכוח עצמה. שתיקתו של ההמון היא אסטרטגיית־נגד ברורה ופוזיטיבית, שבאה בתגובה על מצב החירום שבו ההמון עצמו נמצא. כוחם של ההמונים מצוי דווקא בשתיקתם, ביכולתם לספוג ולנטרל כל כוח עדיף מהם בהרבה, שמופעל עליהם מבחוץ. ההמון מוכה האלם הוא משקל נגד כל דיבור חלול וחסר עבר, "חיבור ראוי להערצה בין מי שאין להם דבר לומר, לבין ההמונים שאינם מדברים".<sup>25</sup> ההמונים מעמידים את סירובם למשמעות ואת רצונם במופעי ראוה כנגד האולטימטיביות הקיימת בעצם מהותה של כל משמעות. הם מגיבים בדרכם על־ידי צמצומו של כל ביטוי

24. שם, עמ' 173.

25. שם, עמ' 170.

דיסקורסיבי לממד יחיד, אי-רציונלי וחסר בסיס, שבו הסימנים מאבדים את משמעותם ונמוגים אל תוך הספקטאקל.<sup>26</sup>

בניתוח מצבו הנוכחי של "הרוב הדומם" פותח בודריאר בהעמדת מעין מודל היסטורי. על-פי מודל זה הפוליטיקה צמחה מהכמורה וזכתה להכרה במהלך הרנסנס עם הופעתו של מקיאבלי. בתקופה זו היה הפוליטי אסטרטגיה טהורה של סימנים, ללא מטען של "אמת" היסטורית או חברתית. מאז המאה ה-18, ובעיקר מאז המהפכה הצרפתית, לקחה על עצמה הפוליטיקה ליצג את הרפרנט החברתי, והפכה לזירה שבה אוזכרו המסומנים היסודיים: בני אדם, רצון העם וכדומה. לאורך זמן רב נשמר בהצלחה האיזון בין הספרה של הפוליטי לבין הכוחות שמשתקפים בו – החברתי, ההיסטורי והכלכלי. איזון זה התקיים במקביל לתור הזהב של המערכות הייצוגיות הבורגניות. דווקא עם הצלחתה של המחשבה המרקסיסטית התחיל סופם של הפוליטי ושל האנרגיה הייחודית לו, ובמקביל החלה ההגמוניה המוחלטת של החברתי והכלכלי. אך בנקודה זו של רוויה, הפך החברתי למסמן של סופו: לא רק הפוליטי התאדה, אלא גם החברתי אבד בתוך האנונימיות של ההמונים.

מהלך התפתחות זה גרם להידלדלותו של הפוליטי מצורה טהורה של ארגון אסטרטגי למערכת ייצוגית, ומשם למצבו הנוכחי, שבו אין עוד ייצוג פוליטי, משום שאין יותר רפרנט חברתי (עם, מעמד, פרולטריון) שיוכל להעניק כוח למסמנים פוליטיים אפקטיביים. הרפרנט היחיד שעדיין מתפקד הוא הרוב הדומם. העובדה שהרוב הדומם הוא רפרנט מדומיין, אין משמעה שהוא אינו קיים, אלא שייצוגו אינו אפשרי עוד. ההמונים אינם מבטאים את עצמם, הם נסקרים; הם אינם משתקפים, הם נבדקים. משאל העם החליף את הרפרנט הפוליטי. כיום בחירות, מבדקים, משאלי עם, מדיה – כל אלה תחבולות שאינן שייכות עוד לממד הייצוג, אלא לזה של הסימולציה. נתונים למשאלי דעת קהל, לאינפורמציה, לפרסום, לסטטיסטיקות; מעומתים בקביעות עם האישור הסטטיסטי המצופה של התנהגותנו, שקועים בהשתברות התמידית גם של הקטנה בתנועותינו, איננו מתעמתים עוד עם הרצון של עצמנו. איננו גם מנוכרים עוד, משום שלשם כך נחוץ לסובייקט להתעמת עם האחר (גם זה שבתוכנו). כאשר אין אחר, כל פרט נדחק למרות רצונו לתוך הקוהרנטיות האחידה של הסטטיסטיקה. בהיספגות הפוזיטיבית לתוך השקיפות של המחשבים והסטטיסטיקות יש משהו גרוע יותר מניכור. התפקוד וההימצאות של משאלי דעת קהל בכל מקום, בדיוק כמו אלה של הפרסום, הם בעיני בודריאר תועבה. לא משום שהם פולשים לאינטימיות של הרצון, או מפריים באלומות איזשהו חוק בלתי כתוב של הפרט, אלא משום שהם מפגינים מציצנות מתמשכת של הקבוצה ביחסיה עם עצמה: היא חייבת לדעת בכל זמן מה רצונה, לדעת מה היא חושבת, שיבהירו לה את צרכיה הפעוטים ביותר, את הרטט הקל ביותר שלה, חייבת לראות את עצמה

כל הזמן על מסך הווידאו של הסטטיסטיקה, להתבונן ללא הרף במד החום שלה בסוג של שיגעון היפוכונדרי.<sup>27</sup>

החברה הופכת להיות אובססיבית ביחס לעצמה. באמצעות המשוב הבלתי פוסק, הדין וחשבון התמידי, החברתי מאבד את מקומו. הוא אינו תופס עוד מקום ייחודי, ציבורי או פוליטי, הוא נעשה מבובלל ממסך הפיקוח שלו עצמו. בחברה, במשמעות הקלאסית של המושג, הייתה קיימת משמעות חברתית בבחירות, במוסדות, בסמכויות ייצוג, משום שזו הייתה תבנית דיאלקטית שאפשרה עניין פוליטי, קטבים וניגודים. עם ההדמיה משתנה הכול. אין יותר מושגים דיפרנציאליים, הקטבים מתמוטטים, ומתרחשת הפצה סיבובית של מודלים. ההמונים מופצצים בתמריצים, במסרים, במבדקים סטטיסטיים ובסקרים. הם פשוט נאטמים והופכים לרובד עיוור. זו משמעות שתיקתם. זו איננה שתיקה שאינה דוברת, זו שתיקה שמסרבת שידברו בשמה. לעתים קרובות נוטים לזהות תופעה זו עם ניכור. אולם התנהגות ההמונים אינה מבטאת צורה של ניכור, היא נשק.

במשך זמן רב בנתה האסטרטגיה של הכוח על האדישות של ההמונים. ככל שהם היו יותר פסיביים, כך הכוח חש בטוח יותר. אך היגיון זה אפיין רק את הפאזה הברוקרטית והריכוזית של הכוח. כיום האינרציה שכוח זה עודד אצל ההמונים הפכה לסימן מותו של הכוח עצמו.<sup>28</sup> לכן מנגנוני הכוח מבקשים כעת לעשות מהפך באסטרטגיות שלהם: במקום פסיביות – לדרוש השתתפות, במקום שתיקה – לתבוע דיבור (דוגמה להיגיון שעומד מאחורי התופעה אפשר למצוא אולי בסוג ההיגיון שעומד מאחורי פעולותיהם של משטרים טוטליטריים, שלמרות כוחם האבסולוטי מתעקשים לקיים בחירות, או להוציא הודאות מאסירים פוליטיים. היגיון דומה עומד מאחורי ההזדקקות של משטרים דמוקרטיים למצבי הדמיה של השתתפות הציבור בתהליך קבלת ההחלטות). בכל מקום מעודדים את ההמונים לדבר, מאיצים בהם לחיות חברתית, אלקטורלית, ארגונית, מינית, להשתתף, לנצל את חופש הדיבור וכדומה. דווקא ההפצרות האלו מצביעות באורח דרמטי על כך שהבעיה האמיתית כיום היא שתיקתו של הרוב הדומם. בהיותם מחוץ לממלכת הרצון והייצוג, "נופלים" ההמונים לתוך תחום הדיאגנוזה והגדת עתידות. אנו מאזינים לרחשי לבם עם סטוסקופ, מנסים להוציא מהם איזה קול, איזו תהודה ולו בלשונו של האורקל, איזו תחזית סטטיסטית ולו משלה וכזבת, שמיד משודרת ומופצת באמצעי התקשורת: "העם חושב...", "רוב הישראלים אינם מסכימים..." וכדומה.<sup>29</sup> ההמון מופצץ בסימנים והוא מצופה להדהד אותם הלאה. "מתשאלים אותו בגלים מתכנסים, בגירווי אור או שפה, בדיוק כמו כוכבים מרוחקים, או גרעינים הסופגים מטחי חלקיקים בתוך מאיץ חלקיקים".<sup>30</sup> האינפורמציה אינה עוד כלי קומוניקטיבי המעביר משמעות, אלא צורה של קליטה-פליטה, ושל שרשרת תגובות הנתונה לפיקוח, בדיוק כמו חדרי סימולציה אטומיים. אולם תהליך ההדמיה וההיפר-ריאליזם פועלים במעגל סגור, כמו

28. בספרו שיכחו את פוקו מ-1977 טוען בורדיאר כי במצב כיום, גם הכוח נמוג לתוך הסימולקרה, כך שהאסטרטגיות של פוקו לגבי מיפוי של הכוח התיישנו למעשה. *Forget Foucault, Semiotext(e)*: New York, 1987 [1977].

29. זו וריאציה על הנוסח של בורדיאר שאינו מתייחס לישראלים אלא לצרפתים, לאנגלים ולגרמנים. "בצילו של הריב הדומם", עמ' 177. שם. 30.

פיתוי. במקום להפוך את ההמון לאנרגיה, האינפורמציה מולידה המונים נוספים. במקום לידע, כיומרתה, במקום לתת מבנה וצורה, האינפורמציה מנטרלת עוד יותר את "השדה החברתי", היא יוצרת עוד ועוד המון אדיש, שאינו חדיר למוסדות הקלאסיים של החברה ולעצם התכנים של האינפורמציה. ההמון נותר המון משום שהאנרגיה החברתית שלו קפאה מזמן. זהו מאגר קר המסוגל לספוג ולנטרל כל אנרגיה לוחטת. ההמון סופג את כל האנרגיה החברתית אך אינו משקף אותה עוד. לכל שאלה המופנית אליו הוא מספק תשובה טאוטולוגית וסיבובית. הוא לעולם אינו משתתף באמת. מוצף בסקרים ובמבדקים הוא יוצר המון. הוא אינו אומר היכן האמת, משמאל או מימין, ולא היכן הוא מעדיף מהפכה או ריסון. והשתיקה הזו שלו היא בלתי נסבלת. כולם מתשאלים את ההמון, לא את פשר שתיקתו, אלא כדי לגרום לו לדבר, וההמונים בתגובה הופכים להד עצום או לחדר הדמיה של החברה עצמה. ההמונים מאשררים, מקבלים בקלות רבה מדי כל סוציאליזציה בקונפורמיות הירפריאלי, שהיא הצורה הקיצונית ביותר של אי-השתתפות. זהו מצב אסוני הן לכוח כיום והן למהפכה, משום שהמון כזה לעולם לא יתפוצץ, וכל הבטחה מהפכנית תקרוס לתוכו.

הספרה הפוליטית עדיין שורדת, משום שהיא מניחה כי פעולותיה והשיח שלה אכן מחלחלים אל ההמונים, ואלה אכן קיימים מאחורי הסקרים והסטטיסטיקות, למרות שהיא כבר מזמן הפכה רק לסוכנם של מופעי ראווה המוקרנים על מסך החיים הפרטיים. די לראות את ליל הבחירות בטלוויזיה או ברדיו, כדי להבין שהפוליטיקה מעוכלת על-ידי הציבור בצורה של בידור, מחציתו משחק ומחציתו ספורט. הציבור, שתמיד שימש רק כאליבי וכתוסף מיותר בזירה הפוליטית, נוקם כעת את נקמתו כשהוא מתייחס אל הסצנה הפוליטית ואל שחקניה כאל מופע תיאטרוני או כמשחק טלוויזיה. משחק כדורגל, קולנוע או סרטים מצוירים משמשים כמודלים שעל-פיהם הציבור תופס את הספרה הפוליטית. אנשים נהנים אפילו לבדוק את עמדות עצמם במשאל דעת קהל יומיים באמצעות כלי התקשורת. אין לראות בכך קבלת אחריות מצד הציבור, אלא ביטוי של אנטגוניזם עמוק.

בודריאר מתנגד לתפיסה הרואה בהתפתחות ההיסטורית מהלך של קדמה, נוסח הנאורות. ההיסטוריה הרשמית מתעדת רק את מה שהיא תופסת כהתקדמות של החברה, כשהיא פוטרת כל מה שאינו מתאים להתקדמות המפוארת הזו בטענה כי אלו רק שרידים ברבריים, וכך מותרת את התרבויות הקודמות באלמוניותן.<sup>31</sup> אולם בניגוד לדעה המקובלת (שהחברתי ניצח "בגדול", שההתקדמות שלו היא בלתי נמנעת, ושהקונצנוס ביחס אליו מוחלט), בודריאר טוען כי ההתנגדות לחברתי בכל צורותיו גדלה אפילו במהירות רבה יותר מאשר החברתי עצמו. לדעתו, ניתן להבין את צמיחתו של הרוב הדומם רק אם נבחן אותו במסגרת ההקשר הכוללת של

31. בעמדה זו קרוב בודריאר לעמדה שמציג וולטר בנימין במאמר "על מושג ההיסטוריה", הרהורים חלק ב', תרגם דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996, עמ' 309-318, שם הוא מצביע על כך שההיסטוריה המתועדת היא תמיד ההיסטוריה של המנצחים, בעוד שההיסטוריה של האחרים מושקת.

ההתנגדות ההיסטורית אל הקונסטרוקט החברתי. ראשיתה של ההתנגדות לקדמה חברתית היא בקבוצות שביקשו לשמר את התרבות המקורית שלהן. אלה לא היו ההמונים, אלא תאים חברתיים אופוזיציוניים למודל המופשט וההומוגני של החברה. סוג כזה של התנגדות קיים עדיין גם כיום במיקרו־קבוצות ובפרטים, שרחוקים מלקבל את הפענוח האחד והכפוי של האיתותים והמסרים שזורמים אליהם דרך המדיה, ומפענחים אותם בדרכם. הם מיירטים אותם (באמצעות מנהיגיהם), ממקמים אותם מחדש, מעמתים את הצופן הדומיננטי עם התת־קודים הייחודיים שלהם, ולבסוף ממחזרים כל מה שמצליח לעבור דרך הסינונים הללו לתוך המחזור שלהם (כמו למשל, האופן שבו מדינות מסורתיות מעתיקות את המודל הדמוקרטי של בחירות, אך מעמידות לבחירה מועמד אחד בלבד, השליט הנוכחי, שזוכה ל־98% מהקולות, או כאלה המאפשרות הצבעה רק לקבוצה מסוימת של אזרחים. לראשונה נערכו השנה בחירות בסעודיה, אך רק גברים הורשו להצביע. בישראל ניתן לראות זאת באופן שבו צורך הציבור של ש"ס את המסרים הדמוקרטיים והתקשורתיים ומשתתף בכל מערכות השלטון, אך מתרגם אותם לעולם מושגים הדתי, שמכיר בסמכות הרבנית כסמכות עליונה בקבלת החלטות והכרעות). אין מדובר רק במסרים פוליטיים וחברתיים, אלא גם באופן שבו הארצות ה"לא־מפותחות" צורכות רפואה מודרנית, טכנולוגיה, מדע וידע. במקום ליחס תופעה זו למנטליות אי־רציונלית, עלינו לקרוא אותה כפרקטיקה של התגוננות כנגד ההרס העמוק שגרמה חדירתם המלאכותית של מבנים אלה לתוך החברה המסורתית. לעומת זאת, להתנגדות של ההמונים יש אופי אחר לחלוטין. בעוד ההתנגדות המסורתית למדיה מתבטאת בפרשנות מחדש של המסרים בהתאם לקוד של הקבוצה עצמה ולטובת מטרותיה, ההמונים נכונים לקלוט הכול, אך הופכים את כל המסרים, כמקשה אחת, למפגן מרהיב עין, מבלי לדרוש אחר קוד או משמעות שונה. ללא התנגדות אולטימטיבית, הם מאפשרים לכול להחליק אל תוך ספרה בלתי מוגדרת של מניפולציה והיקסמות חובקות כול.

## ההמונים והטרור

האספקט המהפכני השני, שנוסף במאמר "בצילו של הרוב הדומם", הוא האנלוגיה המדהימה שיוצר בודריאר בין ההמונים לבין הטרור. בודריאר משווה את הטרור לשתיקת ההמונים, בא־היסטוריות ובא־פוליטיות שלהם, ובהיותם מחוץ למערכת הייצוגים. לכן אין זה מקרי, לטענתו, שהשניים מתקיימים סימולטנית. בודריאר מבחין בין קבוצות שוליים בתוך החברה, שמנסות לחשוף באופן פרובוקטיבי את אופייה המדכא של המדינה לעין הציבורית, לבין התוקפנות הבסיסית של הטרור, שדוחה עקרונית את כל המוסדות (איגודים, תנועות, מאבקים "פוליטיים" וכדומה), כולל אלה הפועלים מתוך סולידריות עמו. הטרור אינו מבקש לגיטימיות,

תוצאות פוליטיות או המשכיות היסטורית. סיפורו אינו שייך יותר לסדר האובייקטיבי והאינפורמטיבי, וגם לא לסדר הפוליטי, אלא לגלי ההלם והזעזוע שסיפור הטרור במדיה עשוי לעורר. בשעתוק הסיפור הטרוריסטי הופכת המדיה בעת ובעונה אחת גם לצינור המוביל את הגיני המוסרי לטרור, אך בשניות מוחלטת, גם למפיצת האקט הטרוריסטי. בודריאר אינו רואה בטרור אקט של שחרור לאומי או של מאבק צבאי, משום שאין לו יעדים ברורים (כלכליים או צבאיים) ואין לו אויבים מוגדרים. הוא מכה בכל מקום, בכל זמן ובכל אחד. הוא פועל נגד סדר חברתי גלובלי, כל-נוכח, נגד כל אחד ללא הבחנה, עד לחף מפשע האחרון. מבחינה זו, הטרור מכה בתוצר האופייני ביותר של המערכת: הפרט האנונימי והבלתי נבדל מכל אחר באופן המושלם ביותר, זה שהוא בר המרה עם כל אחד אחר. החפים מפשע משלמים עבור פשע היותם לא-כלום, על היותם מנושלים מזהותם על-ידי מערכת אנונימית כמותם, שהם הופכים להתגלמות הטהורה שלה. במובן הזה הם כל-אדם, ולכן נגזר עליהם מראש להיות קרבנות הטרור.

בודריאר מתייחס כאן אל הטרור בשנות ה-70, שהתאפיינו בעיקר בחטיפתם (לפעמים בפיצוצם) של מטוסים ובלקיחת בני ערובה. מדהים עד כמה היה בודריאר נבואי בתיאור אופיו של הטרור בזירה העכשווית. למרות שבתקופה היא לרוב הציגו הטרוריסטים דרישות ספציפיות, בודריאר מזהה כבר בשנות ה-70 את אופיו העיוור של הטרור, כפי שהוא מתרחש מספר עשורים לאחר מכן, רק כעת, באלף השלישי: טרור המתאבדים בארץ ובעולם, ובמיוחד אירועי ה-11 בספטמבר בארצות-הברית, שמופעל ללא הבחנה וללא אויב מוגדר. בודריאר מאזכר במאמר גם את הנקודה הישראלית, וטוען שכאשר פלסטינים לוקחים בני ערובה הם אינם פוגעים כלל בישראל ואינם משיגים מטרות לאומיות. ישראל משמשת להם רק כלי תיווך במאבק נגד אויב אנונימי ולא מוגדר. קשה אולי לקבל עמדה זו מנקודת תצפית ישראלית, אך אם נביא בחשבון שהמתאבדים אינם מציבים אולטימטום או תנאים מוקדמים לפני ביצוע המעשה, ושאין במעשה טרוריסטי מסוג זה לסכן, ולו במעט, את ישראל ובוודאי שלא למגר אותה – עמדתו שוב אינה נראית מופרכת אלא נבואית.<sup>32</sup> לכן, אומר בודריאר, האקט הטרוריסטי אינו שונה למעשה מאסון טבע או מכשל בקנה מידה גדול של המערכת הטכנולוגית. אין הבדל בין רעידת אדמה בגואטמלה לבין חטיפת מטוס בואינג של לופטהנזה עם שלוש מאות נוסעים על סיפון, או לבין העלטות הגדולות בניו-יורק בשנות ה-70 עקב כשל טכנולוגי – בבסיס כל אחד מהם עומדת חתרנות רדיקאלית שאין לה נושא או יעד ברורים. אסונות טבע הופכים להיות, מבחינה זו, הביטוי המיתי של האסונות החברתיים.<sup>33</sup>

בודריאר עורך אנלוגיה בין גורלה של התרבות הפרימיטיבית-המסורתית, שהתאפיינה בקריסה מאופקת ומבוקרת והתכנסות אל המרכז, סביב תהליך מעגלי-ריטואלי, לבין גורלה של התרבות המודרנית, שהיא קונפיגורציה

32. בודריאר חזר אל הדין בטרור בעשור האחרון, בעיקר במסה שלו "רוח הטרור", שנכתבה ב-2001 בעקבות פיצוץ מגדלי התאומים, ותורגמה לעברית ב-2004. דוגמה מאלפת לטיעונו התרחשה לפני מספר חודשים ביוון, כאשר שני טרוריסטים ממצא רוסי השתלטו על אוטובוס, אך לא ידעו לומר מדוע עשו את המעשה ומה דרישותיהם תמורת שחרור בני הערובה.

33. רעידות האדמה הגדולות, גלי הצונמי במזרח אסיה וההוריקן שפגע בניו-ארלינס עשויים לשמש עדויות עכשוויות לטיעונו זה של בודריאר.

צנטריפוגלית המתפשטת החוצה. החברות המסורתיות התמוטטו רק משפסקו לפקח על תהליך הקריסה ועברו, בשל הקולוניאליזציה האלימה שלהן, לתהליך של התפוצצות (של דמוגרפיה או של ייצור עודף) או למבנה מערכתי מערבי. לעומת זאת, החברות ה"מודרניות" התקיימו על בסיס התרחבות והתפוצצות בכל הרמות: מסחר אוניברסלי, השקעות כלכליות ופילוסופיות, חוק בינלאומי וכיבושים. גם חברות אלו ידעו להתקיים לאורך זמן בזכות התפוצצות מבוקרת של האנרגיה הכבושה. אך תהליך זה צבר תאוצה מופרזת, יצא מפיקוח והגיע לקצה גבולו. כפי שהחברות הפרימיטיביות עברו מהפך מקריסה מבוקרת להתפוצצות, כשלא ידעו לרסן יותר את תהליך הקריסה, כך החברות המודרניות עברו מהפך מתהליך של התפוצצות מבוקרת לתהליך של קריסה, כאשר לא הצליחו עוד לרסן את תהליך ההתפוצצות. קריסה זו יכולה להיות רק אלימה והרת אסון, כיוון שהיא תוצאה של כשל במערכת ההתרחבות המאורגנת ששלטה במערב במשך כמה מאות שנים. המסקנה הפסימית של בודריאר מנבאה סיום אפוקליפטי ואלים של תהליך הקריסה שאנו מצויים כבר בעיצומו.

## אסטרטגיות של מילוט

להשקפה פסימית זו מעלה בודריאר בכל זאת סיג אחד. יציאה מהתהליך המוביל לקריסה בלתי נמנעת תיתכן בכל זאת אם נגלה התנגדות על-ידי נקיטת עמדה מנקודת התצפית של אובייקט. עמידתנו פנים אל פנים עם המערכת דומה בעיניו של בודריאר לעמידתם של ילדים מול התביעות של עולם המבוגרים. הילדים נדרשים להתנהג כסובייקטים אוטונומיים, אחראיים, חופשיים ומודעים, ובעת ובעונה אחת גם כאובייקטים מקבלי מרות, אדישים, צייתנים וקונפורמיים.<sup>34</sup> הילד מתנגד ומגיב לדרישה הסותרת באסטרטגיה כפולה. לדרישה להיות אובייקט הוא מתנגד בכל הפרקטיקות של אי-ציות, מרד, שחרור – בקיצור, בדרישה מוחלטת לעצמאות. לדרישה להיות סובייקט הוא מתנגד באותה עקשנות ובאותה יעילות, אך הפעם כאובייקט: באינפנטיליות, בהיפר-קונפורמיות, בפסיביות, בטמטום. לאף אחת משתי האסטרטגיות אין ערך אובייקטיבי גדול יותר מאשר לאחרת. בספרה הפוליטית כיום, ההתנגדות כסובייקט מוערכת ונתפסת כחיובית. פרקטיקות של שחרור, עצמאות, ביטוי וכינון עצמי כסובייקט פוליטי – נתפסות כבעלות ערך וכחתרניות. אבל בכך מתעלמים למעשה מההשפעה שוות הערך, ואולי אפילו העדיפה לדעת בודריאר, שיש בפרקטיקות שונקות מנקודת התצפית של האובייקט, שהן הפרקטיקות שונקות על-ידי ההמונים: הוויתור על סובייקטיביות ועל משמעות נדחו על הסף באמצעות מושגים מביזם כמו "ניכור" ו"פסיביות". אולם הפרקטיקות של השחרור מגיבות, למעשה, רק לאחד האספקטים של המערכת, לאולטימטום התמידי שתובע מאיתנו להפוך עצמנו לאובייקטים, אך הן אינן מגיבות כלל לדרישה הסותרת, שהיא לכונן

<sup>34</sup> *In the Shadow* (הערה 14 לעיל).

עמ' 106–109.

עצמנו כסובייקטים, לשחרר את עצמנו, להתבטא בכל מחיר, להצביע, ליצר, להחליט, לדבר, להשתתף, לשחק את המשחק – צורה זו של סחיטה ושל אולטימטום בעייתית בדיוק כמו הדרישה הנגדית, אולי אף חמורה יותר בימים אלה. הדרישה הנוכחית של המערכת היא למקסימיזציה של השפה ולייצור מקסימלי של משמעות, ולכן אסטרטגיית הנגד צריכה להיות באמצעות התנגדות למשמעות והתנגדות לשפה, או באמצעות הדמיה היפר-קונפורמית של מנגנוני המערכת עצמם, שהיא צורה אחרת של סירוב ואי-קבלה. צורת ההתנגדות של האובייקט היא צורת ההתנגדות העדיפה כיום, לפי בודריאר, וזו צורת ההתנגדות הבלתי מודעת של ההמונים. היא מקבילה לשליחה חזרה אל המערכת כבומרנג את ההיגיון שלה עצמה על-ידי הכפלתו. זו אסטרטגיה מנצחת, משום שהיא מונחית על-ידי הפאזה הנוכחית של המערכת. כל התנועות שמהמרות רק על שחרור, עצמאות, החייאת הסובייקט של ההיסטוריה, של הקבוצה ושל השפה, אינן חשות שהן משתפות בעצם פעולה עם המערכת, שציוויה כיום הוא ייצור יתר והתחדשות מתמדת של משמעות ושפה.

הרעיון שמבקש לאמץ את נקודת התצפית של האובייקט, מוצג בהרחבה ב-*Fatal Strategies*<sup>35</sup>. כמו פוסט-סטרקטורליסטים אחרים, גם בודריאר מניח כי העולם שבו הסובייקט ניתן לייצוג – חלף. כפי שלא ניתן לראות בקטגוריות הקנטיאניות של זמן, מרחב, סיבתיות וכדומה, ערוצים אוניברסליים ובלעדיים אל האמת, כך גם הפילוסופיה שרואה ברצון, בתבונה ובבחירה כמכונני הסובייקטיביות – התיישנה ואינה מתאימה עוד לתקופת שלטונו של הקוד. הבורזמניות של הפצת ההיפר-ריאליזם דרך המדיה והקריסה של הפוליטיקה המרקסיסטית כנרטיב-על, שוללת מהסובייקט הרציונלי את זכות הבכורה. בודריאר רומז כבר במאמר זה, כי הסובייקט אינו מספק יותר עמדת תצפית עדיפה על המציאות, ועמדה זו נתונה כיום יותר ויותר לאובייקט, ובמיוחד לאובייקט ההיפר-ריאליסטי, האובייקט המדומיין. הפרטים בחברה אינם עוד אזרחים השואפים למימוש מרבי של זכויותיהם, אלא צרכנים המשתוקקים לאובייקטים כפי שהם מוגדרים על-ידי הקוד. מבחינה זו רק "אסטרטגיה פטאלית" של אימוץ נקודת התצפית של האובייקט תאפשר התנגדות למצב הנוכחי.

שתיקת ההמונים ופעולת התנגדות מהעמדה של האובייקט הן שתי צורות מילוט מהטוטאליות של המצב הפוסט-מודרני, שמזהה בודריאר בשנות ה-80. כבר ב-1976 מסמן הספר *Symbolic Exchange and Death*<sup>36</sup> לא רק את התפנית הפוליטית בעמדתו של בודריאר ואת נטישת התיאוריה המרקסיסטית, אלא גם את ניסיונותיו להתחקות אחר אסטרטגיות של התנגדות ומפלט מחברה הנשלטת על-ידי ההיגיון הדיגיטלי של הקוד, שעל-פיו כל דבר ניתן להמרה עם כל דבר אחר. הוא טוען שאסטרטגיה "פטאלית" מהפכנית מתאפשרת רק כאשר מערכת נדחפת עד לקצה גבולה, שהוא גם נקודת הקריסה הרדיקאלית שלה והמקום שבו מתקיים היפוך

Jean Baudrillard, *Les Strategies* .35

*Fatales*, Grasset: Paris, 1983.

Jean Baudrillard, *Symbolic* .36

*Exchange and Death*, Sage

Publications: London/Thousand Oaks/

New Delhi, 1996 [1976].



(reversal). בודריאר מעמת את החליפין הכלכליים בעידן הקפיטליסטי עם חילופים סימבוליים, שאותם הוא מסביר במונחים של התנגדות ואי-ציות. אם ההמרה הסימבולית היא ניגודם של מאפייני הקפיטליזם המאוחר, הרי שדחיקת הגיונם של אלה עד לקצה הגבול, תביא להיפוך לאחור ותוביל חזרה אל ההמרה הסימבולית כעיקרון חברתי מארגן. אסטרטגיה נגדית, שגם היא נגזרת מהרעיון שעל מנת לנצח את המערכת יש להביא אותה עד לקצה גבולה, לדחוף אותה עד להיפר-ההיגיון שלה עצמה, היא החתירה תחת המערכת על-ידי יתר שיתוף פעולה איתה. בודריאר מזהה גם תופעות ואובייקטים שבשלב זה מצויים עדיין מחוץ למערכת הסמיוטית של הצריכה, כמו מבטים, מתנות, בזבז חסר היגיון ועוד, שמנקודת מבטו שייכים למערכת הסימבולית, ומאמין שניתן להיאבק איתה באמצעותם. האם ניתן למצוא תיאוריה או פרקטיקה שתהיה שרירותית ומקדית עוד יותר מהמערכת עצמה, וכך תוכל לחתור תחתיה? כזו שתהיה עבור הסדר של הקוד, מה שהייתה המהפכה לסדר של הכלכלה הפוליטית? בודריאר מאמין כי לצורך זה לא יועילו הכלים של מאבק מעמדי נוסח המרקסיזם. מפלט מהקוד הוא מוצא דווקא במוות: "אולי רק המוות... מצוי בסדר גבוה יותר מהסדר של הקוד. רק אי סדר סימבולי עשוי לפרוץ את הקוד".<sup>37</sup>

המוות הוא האקט היחיד שאין לו שווה ערך, שאין אפשרות להמירו בערכים אחרים, ויחד עם זאת הוא מסמן את ההפיכות הפוטנציאלית של הסימנים. זהו אקט סימבולי שמתוכו ניתן להגדיר את העולם של הסימולקרה, של המודלים ושל הקודים.

37. שם, עמ' 4.

## לשכוח את בודריאר?<sup>38</sup> מבט ביקורתי על הגותו

הפרויקט של בודריאר מעורר סימני שאלה ויחס אמביוולנטי ממספר כיוונים ביקורתיים, רובם מתייחסים למתודולוגיה שלו, אולם גם לשאלות אתיות ולבעיות במסגרת הלוגיקה הפנימית של טיעונו. הוא מבחינה מתודולוגית ישנה כמעט אחדות דעים בין מבקריו: בודריאר אינו מגדיר את מושגיו המרכזיים; סגנון כתיבתו הוא היפרבולי, הצהרתי, משחקי ומאופיין על-ידי רטוריקה עודפת; לעתים קרובות חסר בכתבתו ניתוח שיטתי תומך; תובנותיו מוצגות כמחלטות, תוך סירוב לסייג או להגביל את טיעונו; הטקסטים שלו יוצרים רושם דוגמטי ושכלתני, ועם זאת חמקמק ומתעתע, ולעתים אף מרושע במזיד; הוא מתייחס אל התנסויות מוגדרות ואל דימויים טלוויזיוניים כאילו אין ערך לשום דבר אחר בחברה, כשהוא מציג נקודת מבט קודרנית על העולם מתוך בסיס צר ומוגבל; הוא מתעלם לחלוטין מעדויות הסותרות את עמדתו, כמו יתרונותיה הרבים של המדיה החדשה בהספקת אינפורמציה חיונית, והאפשרות להפיץ אינפורמציה זמינה ומהירה לכל העולם – מה ששינה את החברה האנושית ללא הכר. את עיקר הביקורת מפנים מבקריו של בודריאר לעבר כתביו המאוחרים, שחושפים לדעתם את כל מגרעותיה

38. הכותרת על-פי ספר מאמרים בשם זה, שמהווה וריאציה על כותרת ספרו הביקורתי של בודריאר על פוקו. ראו: Chris Rojek and Bryan S. Turner (eds.), *Forget Baudrillard?*, Routledge: London and New York, 1993

של הכתיבה הפוסט-סטרוקטורלית: בוז כלפי עובדות והגדרות, ושימוש בסגנון, שמצד אחד אינו מוותר על התביעה לקונקרטיות, אך מצד שני מעלה חזיונות מטאפיזיים גרנדיוזיים.<sup>39</sup>

Mark Poster (ed.), *Jean Baudrillard: 39 Selected Writings*, Stanford University Press: Stanford, California 1988, pp. 7-8; Mike Gane, "Introduction", in Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, Sage Publication: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1993.

הטקסטים של בודריאר מעוררים אמביוולנטיות ביחס לנקודת המוצא של הגותו: האם היא היסטורית או א-היסטורית בבסיסה. כפי שראינו, בודריאר עושה שימוש תכוף במודלים כרונולוגיים-היסטוריים, אולם למרות זאת נוצר לעתים קרובות אפקט של א-היסטוריות, של סטאטיות, ואפילו של זליגה לתפיסות כמו-מיתיות. האירועים, שמשמשים לבודריאר כנקודות ציון למקומות של שבר או של מפנה בהיסטוריה האנושית, קורים כביכול מכוח נסיבות מסתוריות, תחושת הרצף נפגמת, וכוחות הניעה של תהליכים חברתיים ופוליטיים נותרים עלומים; המהלכים ההיסטוריים אינם מנומקים, וגורמי השינוי והמעבר מתקופה לתקופה אינם מוצגים, וכך הם מתקיימים, כמו נשואי ביקורתו של בודריאר, כמוודל בלבד.

היבט ביקורתי אחר קשור במעגליות (שאוֹפיינית למרבית הכותבים הפוסט-סטרוקטוראליים) בין הנחות המוצא שלו לבין מסקנותיו. זאת ועוד, אם הכול אכן קורס לתוך מציאות היפר-ריאלית, כיצד מצליח בודריאר עצמו לקיים בכל זאת את אותו מרחק ביקורתי הדרוש לניתוח מושאי, כמו ניתוח המטאפיזיקה, שאותה הוא דוחה ברדיקאליות רבה כל-כך.<sup>40</sup> ביקורת אחרת מופנית כלפי המוחלטות של תיאוריו ומסקנותיו, תוך התעלמות מהבדלים פנימיים ותרבותיים בתוך הגוף האנונימי של ה"המונים". קלנר<sup>41</sup> מאתר את חולשתה של התיאוריה על המדיה דווקא באימוץ חסר ביקורתיות של תפיסותיו של מקלוהן, והעדפת הצורה, המדיה הטכנולוגית והאפקטים הנגזרים ממנה, על התכנים. לדעתו, בודריאר אף מרחיק לכת ממקלוהן ונוטה להפשטת הצורה והשפעותיה מהסביבה הסוציו-היסטורית שלה, ובכך מרדד את המדיה למבנה פורמלי טהור ומספק תיאוריה חד-ממדית גלובלית ושטחית, במקום לבחון את האפקטים של המדיה בהקשריה הספציפיים. גם אם בודריאר רואה בהפשטה צורה מהותית של המדיה, תיאוריה טובה הייתה אמורה לנסות ולמקם מחדש את דימויה של המדיה בתוך הקשר של מקום וזמן. חולשה נוספת מצויה בויתור של בודריאר על מחקר אמפירי ובתיאורטיזציה יתר של המדיה. בודריאר מואשם בעיוורון ביחס לדומיננטיות, שעדיין קיימת, של תחומים כמו כלכלה, מדינה, גזע ומגדר, ובכך שהוא מאמץ מגמות עכשוויות (ואולי אף חולפות) ומציג אותן כמוחלטות וכסופיות. זאת ועוד, הצגת המציאות כמופע ראוה מתאימה לכל היותר להרגלי הצפייה של פלח אוכלוסייה מצומצם ומשכיל החי בחלק העשיר של העולם, שבו החדשות אכן הפכו לבידור. היא בוודאי אינה מייצגת את מה שמתרחש בארצות העניות, שהן מרבית העולם.

Hans Bertans, p. 156 (הערה 40 לעיל).  
Douglas Kellner, pp. 73-74 (הערה 41 לעיל).

מכאן נגזרת גם הביקורת האתית כלפי הטקסטים של בודריאר: בכתיבתו

נוצר קשר מטריד בין וירטואוזיות לשוניית ואינטלקטואלית לבין ההשלכות המוסריות, מידת האפקטיביות ואפשרות היישום הפוליטי של כתיבתו. נדמה כי חסרה אצלו תשוקה מוסרית וחמלה הומניסטית. בספרה להתבונן בסבלם של אחרים, מאשימה סוזן זונטג את בודריאר בהתעלמות מקיומו של סבל אמיתי בעולם, וטוענת כי "מגוחך להקיש על כל העולם מתוך אזורים בארצות העשירות, שבהם יש לאנשים הזכות המפוקפקת להחליט אם לצפות בכאבם של אחרים או להימנע מכך". כך גם מגוחך יהיה, לדעתה, לערוך הכללות על היכולת להגיב לסבלם של אחרים "על בסיס הלך הרוח של אותם צרכני חדשות שאינם יודעים דבר ממקור ראשון על מלחמה, על אי-צדק ועל אימה"<sup>42</sup>. הדיון האינטלקטואלי המופשט של בודריאר בטרור כתופעת התנגדות שבאה לשבש סדר חברתי גלובלי, עשויה גם לקומם כל ישראלי, שעשוי למצוא עצמו מתפוצץ תוך כדי ניסיון ההתנגדות הזה, או פלסטיני, שרואה במעשהו חלק ממאבק לאומי לגיטימי: האם התפוצצות של מתאבד בבית-קפה הומה אדם היא קריאת תיגר נגד מערכת מופשטת המנוהלת על-ידי הקוד, או שהיא אסטרטגיה מחושבת בעלת יעדים ממשיים (כמו למשל, שיבוש יוזמות שלום נקודתיות, או חלק ממאבק תרבותי, דתי, לאומי, ובאופן ממוקד יותר מאבק נמשך נגד הכיבוש)? האומנם היא מתרחשת בעולם היפר-ריאלי או במציאות ממשית מאוד, לפחות לגבי קרבנותיה? התיאוריה של בודריאר מנטרלת ומשתקת כל אפשרות לפעולה על-ידי הפרט. משנתו פוטר את האדם הבודד מלקיחת אחריות אישית, ומאפשרת לו להתבצר בתוך השתיקה, להתמסר למופעי הראווה הטלוויזיוניים, ולהיבלע בתוך המסה האנונימית של ההמונים.

ובכל זאת ניתן לתהות: האם הצורך הנואש של בודריאר לחפש דרכי מילוט מהמציאות הקודרת, מהחזון הדיסטופי שהוא מציג, גם אם הוא נראה לא ישים, האם הצורך העמוק הזה לא בא בכל-זאת מעמדה מוסרית בסיסית? למרות העמדה הדטרמיניסטית והאפוקליפטית בגבולותיה הקיצוניים ביותר, בודריאר משאיר תמיד פתח למילוט, אם יינקטו אסטרטגיות שהן פטאליות, כהגדרתו. נואשותו מהסדר הפוסט-קפיטליסטי ועוונותו כלפי המצב הקיומי הפוסט-מודרני – הן שמובילות אותו לחפש פתרונות קיצוניים למצב שאותו הוא תופס כקיצוני.

דחיקת תופעה עד לקצה גבולה כדי לבחון את הפוטנציאל הגלום בה היא גם אסטרטגיה, גם מתודה וגם קונספט בכתיבתו של בודריאר. מבחינה קונסטואלית, שואל בודריאר מהביולוגיה את מושג ההפיכות (reversal), שמתאר את הופעתה של מוטציה בכיוון ההפוך מזה של המוטציה הקודמת, ורואה ברוורסיה אפשרות למהפך ולשינוי. לדעתו, כל מערכת שמתקרבת לפעילות מושלמת, מתקרבת במקביל גם לנקודת הקריסה שלה. ברגע שהיא זוכה בכוח מוחלט, היא מגיעה גם לאבסורדיות מוחלטת ובאופן מידי גם לחתרנות פוטנציאלית. מבחינה זו ניתן לומר

42. סוזן זונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מתי בן יעקב, מודן, תל-אביב 2005, עמ' 93-96.

כי למרות שגישתו של בודריאר נדמית דטרמיניסטית, סטאטית וסגורה, אין כמעט מהלך חשיבתי שלו שאינו מותיר פתח, סייג או היפותזה, שיאפשרו פריצה מתוך המעגל הדטרמיניסטי. רעיון זה מצוי דרך קבע גם בגישתו המתודולוגית. כיוון שמקום ההפיכות הוא המקום שבו תופעה או אירוע מגיעים לקצה גבולם, הוא גם מעמיד את התופעה או האירוע למבחן לא לפי מצבם בהווה נתון, אלא בנקודת הגבול שאליה הם עשויים להגיע, ומנקודת התבוננות זו הוא גם בוחן תיאוריות אחרות. הבחנה זו מאפשרת לנו להבין את הרדיקאליות של כתביו, אך גם את כוחם הנובאי. קשה להאמין כי תובנותיו ביחס למדיה, לתרבות ההמונים ולטרור גובשו במהלך שנות ה־70, כשלמעשה הן מתארות את המציאות של העשור הראשון באלף השלישי.

למרות הביקורת הקשה עליו, מכירים כל מבקריו של בודריאר בחשיבות הגותו. דווקא הניגודים שקיימים בספריו ובמאמריו הם שיוצרים עניין כה גדול במשנתו. לזכותו יש גם לומר כי החדיר לכתובה הביקורתית של תקופתנו מילון חדש, ובו מושגים כמו סימולקרה, הדמיה, היפר־ריאליזם, קריסה ועוד, שאכן מאפשרים הבנה עמוקה יותר של המציאות שבה אנו חיים. יתר על כן, למרות ההיפרבוליות והטוטאליות של כתיבתו, הניתוח שלו על ההשפעה המעצבת של המדיה האלקטרונית העניק דחף חדש וחשוב לתיאוריה הביקורתית בתחום זה. טענתו שהארגון הדיסקורסיבי, שהמדיה כופה על השדה החברתי, עוין כל תגובה שאינה מובנית בה מראש, תרמה למודעותנו ביחס לפוטנציאל המדכא שקיים בה. כך גם הניתוח המוקדם שלו על הכלכלה הפוליטית של הסימן, שהפך לנקודת מוצא לתיאורטיקנים חשובים אחרים של הפוסט־מודרניזם, ובראשם ניתוחו של פרדריק ג'יימסון את הפוסט־מודרניזם כ"היגיון התרבותי" של הקפיטליזם המאוחר.<sup>43</sup> גם אם אנו מסרבים ללכת בעקבות החזון האפוקליפטי של כתביו המאוחרים, יש להודות כי בודריאר הוביל אותנו לעמדת יתרון, המספקת תצפית טובה יותר על המציאות בת־זמננו.

את תרומתו המרכזית של בודריאר בתחום התיאוריה של המדיה, אפשר לראות בהסבתו את תשומת הלב לחידושים ולשינויים שחלו בעולם מבחינה פוליטית, כלכלית וחברתית וגם בתוך חיי היומיום שלנו, בעקבות מצב הרוויה של המדיה והאינפורמציה, המחשוב הגובר והטכנולוגיות החדשות. הגותו של בודריאר פתחה פתח להבנת השפעתן של צורות התקשורת החדשה על החברה. הוא סיפק ניתוח של התנסויות חברתיות חדשות, שללא ספק יאפיינו יותר ויותר חברות מתקדמות. עבודתו מנתצת את היסודות הקיימים של תיאוריה חברתית ביקורתית, בהצביעו על אי־ההלימות של האפיסטמולוגיה הרציונלית המעניקה יתרון לעבודה ולייצור. מבחינה זו ביקורתו שייכת לאותו מהלך שמבצעת הביקורת של דרידה על הלוגוצנטריזם והביקורת של פוקו על מדעי האדם. גם אם בודריאר נכשל בתיאור החידושים האפיסטמולוגיים שהוא החדיר, ובכך הפקיר

43. מאמרו הראשון של ג'יימסון בהקשר כזה נכתב רק ב־1983. ראו: Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic in Postmodern Culture*, Bay Press: Port Townsend, Washington 1983. pp. 111-125. התפיסות שהוצגו במאמר זה זכו להרחבה ולהעמקה במאמרו רב ההשפעה שנכתב שנה מאוחר יותר: Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, pp. 53-92.

את עבודתו לביקורות שהוצגו לעיל, הרי הוא פתח קו מחשבה תיאורטי וביקורתי הפתוח להרחבה ולביסוס על-ידי הבאים אחריו.<sup>44</sup>

בגישתו המתודולוגית של בודריאר, ניתן להצביע על אסטרטגיה עקבית נוספת שעוברת כחוט השני במאמריו השונים. מקורה בתובנה שרק באמצעות מבנה שיח דיאלוגי ניתן לשבור כל מנגנון כוח סיבובי. מונולוגיות היא תמיד כוחנית, משום שהיא דיבור שלא ניתן להשיב לו. כך למשל רואה בודריאר את העוצמה הקפיטליסטית במתן חד-כיווני ללא אפשרות למתן נגדי: הקפיטליסט מציע את מתנת העבודה לפרולטר. היות וזה אינו יכול להחזיר מתנה זו או לחסל אותה, הוא אינו יכול לחסל את כוחו של הקפיטליסט. יחד עם זאת, המעמד והסדר של הקפיטליסט עשויים להיות פגיעים, משום שלא ניתן לחמוק מהמחויבות לחליפין סימבוליים, גם לא על-ידי המערכת עצמה. כך למשל, באמצעות לקיחת בני ערובה, או על-ידי הקרבה מרטרית של מתאבדים, מהווה הטרור קריאת תיגר כלפי המערכת, ומעביר אותה חזרה מהסדר הסמיוטי אל הסדר הסימבולי.<sup>45</sup> זו אסטרטגיה בסיסית במשנתו של בודריאר: האתגר הבסיסי שיופנה כלפי המערכת הסמיוטית וייצור אפשרות לפריצה מתוך המעגל הדטרמיניסטי, יהיה בצורה של מתנה, שהפעם תהיה זו המערכת שלא תוכל להשיב עליה.<sup>46</sup> כך גם כפי שראינו ביחס למדיה: רק אם נשחזר את היכולת להשיב, נשבור את כוחה המאיים.

45. כאמור בהערה 8 לעיל, משמעות המושג "סימבולי" אצל בודריאר שונה (ואולי ניתן לומר אף הפוכה) ממשמעותו אצל לאקאן וקריסטבה.

46. *Symbolic Exchange*, pp. 36-42 (הערה 36 לעיל).

בבסיס הביקורת העיקרית כלפי הגותו של בודריאר עומדת הנחה מודרניסטית באופייה, שהדרך אל האמת, הדרך הנכונה יותר לניתוח כל מצב, אירוע או מציאות, היא הדרך המדעית, שכלי מחקרה הוא הגדרות, עובדות, הנמקות והוכחות. אך המתודולוגיה של בודריאר יונקת דווקא מביקורתו החריפה על המדעים המוכרים. כתיבתו של בודריאר טבועה במתכוון בחותמה של עודפות רטורית, בגודש של דימויים, במשחקי לשון ובחזרות מילוליות. דימויו האלימים, שמתמצתים תופעות אנושיות, חברתיות ופוליטיות, שאובים משדות משמעות מגוונים: קוסמולוגיה, חשמל, מחשבים, קרינה, כימיה, אנרגיה גרעינית ועוד. העדפתה של השפה הפיוטית-דימויית על השפה המדעית והמגדירה היא מקור העוצמה הרטורית של הטקסטים שלו (וגם חולשתם). באופן זה הוא מצליח להעניק להם כוח אנרגטי מועצם וסוגסטיבי, אך יחד עם זאת משאיר אותם בערפולם. אסטרטגיה זו תואמת את ביקורתו על המדעים, המדיה והאינפורמציה, שלפי הבחנותיו עושים את הפעולה ההפוכה ובכך מחמיצים את יעדם. ניתן להסביר את בחירתו המודעת של בודריאר בכתיבה מעורפלת, אנטי-הגדרתית ורב-משמעית, בהטלת הספק שלו בכל אקסיומה ובאי נכונותו לקבל שום הנחה מטאפיזית מקובלת, לא במדעי החברה והרוח ולא במדעים המדויקים.

הכוח המניע שעומד מאחורי סגנונו הרטורי של בודריאר הוא הרצון החתרני

לפרק את ההגדרות הנוקשות של המדעים המוכרים וכלי המחקר שלהם. כפוסט-סטרוקטורליסטים אחרים, בודריאר מעמיד בספק את יכולתן של התיאוריות או הפרקטיקות המחקריות המסורתיות לעשות רדוקציה של המציאות בת-זמננו, ובכלל זה של תופעת ההמונים. לדעתו, תופעת ההמונים בימינו אינה ניתנת כלל להבנה "סוציולוגית". הסוציולוגיה, כמו המדעים האחרים, על מושגיה הברורים מדי, יכולה לכל היותר לתאר את ההיסטוריה של החברתי, את עליותיו ומורדותיו. היא שורדת רק בתחום ההנחות הפוזיטיביות והמגדירות של החברה. תופעת הספיגה החוזרת שוב ושוב והקריסה פנימה של החברתי – חומקת ממנה לחלוטין. מות החברה הוא גם מותה שלה. טעותה של הסוציולוגיה היא ניסיונה לתת הגדרות מהותיות ומקצועיות למושג "המון" לפי קטגוריות של מעמד, של סטטוס תרבותי, של יחסים חברתיים ושל כוח. אולם קונספטים אלה, שעליהם תהילתם של המדעים המוכרים, לא הצליחו מעולם להשיג את תכליתם, דווקא משום היותם ברורים מדי, מוסכמים מדי ומקובלים מדי. לכן מסרב בודריאר להגדיר את המושג "המון". טענתו היא שההמון אינו קונספט, ולכן כל רצון להגדירו הוא ניסיון להעניק משמעות למה שחסר אותה. גם המודלים התיאורטיים שנוצרים על מנת "ללכוד" את ההמונים ברשתותיהם, אינם מצליחים לאחד אותם תחת הגדרה אחת כוללת, ונאלצים להציג תופעות שונות הקשורות בהם במסגרת סטיית תקן סטטיסטית. זוהי אי-המוגדרות הרדיקאלית של ההמון, שאין לו "מציאות" סוציולוגית. אין לו דבר עם אוכלוסייה, גוף או ציבור חברתי ספציפי. כל ניסיון להגדירו מבקש למעשה להעבירו חזרה אל זרועות הסוציולוגיה ולמלט אותו מאי-המובחנות האינהרנטית שלו. ניתן להגדיר את ההמון רק על-ידי הגדרה ניטרלית: ההמון הוא לא זה וגם לא זה. כל הסכמות הגדולות של המחשבה (ההיסטורית, הפוליטית, התרבותית וגם החברתית עצמה) עברו, לדעת בודריאר, גורל דומה. כל דיסציפלינה שבנויה כצורת מחקר מקודדת, מבוקרת, "אובייקטיבית", מאפשרת למעשה רק סוג סיבובי של אמת, שממנה נשלל אובייקט המטרה עצמו. אפילו חומרים ודוממים, כאשר הם נדרשים להגיב, במדעי הטבע השונים, באותם תנאים ולפי אותן פרוצדורות – כפי שההמונים וה"חברה" נבדקים באמצעות הסטטיסטיקה והסקרים – משדרים את אותם איתותים מצופים, אותן תגובות מקודדות מראש, עם אותה קונפורמיות מרגיזה ואינסופית.<sup>47</sup>

47. "בצילו של הרוב הדומם", עמ' 181.

עמדה זו סותרת כמובן את ההשקפות המקובלות על תהליכי האמת. המדען אינו יכול להאמין שחומר, או בני-אדם, אינם מגיבים "אובייקטיבית" לשאלות המופנות אליהם, או שהם מגיבים אליהם באובייקטיביות-יתר, כדי שהשאלות עצמן ימשיכו להדהד. כך גם הכלכלנים ממשיכים לאחוז בהנחה כי ההתנהגות הכלכלית מונעת מתוך שיקולים הגיוניים ולאחר בדיקה של נתונים אובייקטיביים. הרצינות של "תיאוריית הצרכים" והקונצנזוס הקיים סביב הדיסקורס התועלתני – נלקחים כמוכנים מאליהם. לתדהמתם, מעולם לא הצליחו הכלכלנים לגרום לצרכנות להיות

רציונלית, משום שפרקטיקות הצריכה של ההמונים אינן קשורות בהכרח עם צרכים ממשיים, וההמונים הופכים את הצרכנות למסמן של סטטוס ויוקרה. כל המאמצים "לחנך" את ההמונים להוצאות הגיוניות ולחישובים פונקציונליים הם לשווא. ההמונים דוחים את הצו ה"אובייקטיבי" של צרכים ואת האיזון הרציונלי בין התנהגויות לבין מטרות. בשנת 2002 זכה הפסיכולוג הישראלי-אמריקני דני כהנמן (יחד עם עמוס טברסקי ז"ל) בפרס נובל בכלכלה עבור מחקר רב-שנים, שחשף את העובדה כי מאחורי ההתנהגות הצרכנית מצויות עמדות אי-רציונאליות, וכך ניתן תוקף מדעי-אמפירי להבחנותיו של בודריאר. אולם זה לא מנע משר האוצר לשעבר, בנימין נתניהו, ומאנשי משרדו להתעלם ממחקר זה ולהמשיך ולפעול לפי ההנחות הכלכליות השמרניות.

המתודה המחקרית של בודריאר יונקת, אם כן, מתחושה עמוקה של אי-מוגדרות רדיקאלית, לכן משנתנו אינה מתנסחת בהכרח בדרך של הצגת תזות, ואת טיעונו הוא נוטה להציג לעתים קרובות כסדרה של היפותזות. בחילופים סימבוליים ומוות הוא מעיד על כך בעצמו: "לא נותר לנו דבר להתבסס עליו מלבד אלימות תיאורטית, ספקולציה עד מוות, שהמתודה היחידה שלה היא רדיקאליזציה של היפותזות".<sup>48</sup>

48. Symbolic Exchange, p. 5. (הערה

36 לעיל).

מזכרת בתיה, מאי 2005

## ז'אן בודריאר

### מצרפתית: הילה קרס עריכה מדעית: אלי שיינפלד

תלי התלים הסבוכים של ה"חברתי" טובבים סביב אותו רפרנט<sup>1</sup> ספוגי, אותה מציאות שהיא בה בעת אטומה וצלולה, אותו אין: ההמונים.<sup>2</sup> הם כדור הבדולח של הסטטיסטיקות, "נסחפים ברוחות ובזרמים", בצלמם של החומר וכוחות הטבע. כך לפחות מציגים אותם בפנינו. אפשר "למגנט" אותם, החברתי עוטף אותם כחשמל סטטי, אך רוב הזמן הם דווקא "מסות", כלומר מקבלים את כל החשמל של החברתי והפוליטי ומנטרלים אותו לבלי שוב. אין הם מוליכים טובים של הפוליטי, ולא מוליכים טובים של החברתי, וגם לא מוליכים טובים של משמעות בכלל. הכול עובר דרכם, הכול מושך אותם אליו, אך מתפזר בתוכם מבלי להותיר עקבות. וביסודו של דבר מאז ומעולם נותרה הקריאה להמונים ללא מענה. הם אינם קורנים, להיפך – הם קולטים את כל קרינת הקונסטלציות ההיקפיות: המדינה, ההיסטוריה, התרבות, המשמעות. ההמונים הם האינרציה, כוח האינרציה, כוחו של הנייטרלי.

מבחינה זו ההמון מאפיין את המודרניות שלנו, בהיותו תופעה בעלת נטייה גבוהה לקריסה פנימה, שלא ניתן לצמצמה במלואה לשום פרקטיקה או תיאוריה מסורתית, ואולי אפילו שום פרקטיקה או תיאוריה בכלל.

בייצוג המדומה צפים ההמונים באיזושהו מקום בין סבילות לספונטניות פראית, אבל תמיד כאנרגיה פוטנציאלית, כמצבור של חברתי ושל אנרגיה חברתית, היום רפרנט אילם, מחר – דמות ראשית בהיסטוריה, כשהם ייטלו לעצמם את רשות הדיבור ויחדלו להיות "הרוב הדומים"; אבל דווקא להמונים אין היסטוריה לכתוב, לא עבר ולא עתיד, אין להם אנרגיות וירטואליות לשחרר וגם לא תשוקות להגשים: העוצמה שלהם עכשווית, כל כולה כאן – עוצמתם היא עוצמת הדממה שלהם. עוצמה של ספיגה וניטרול, שעולה מלכתחילה על כל העוצמות הפועלות עליה. עוצמה

1. [בסמנטיקה, האובייקט או המצב שהסימן הלשוני מתייחס אליו. מעתה, כל ההערות המופיעות בסוגריים מרובעים הן הערות מתרגמת/עורך].  
2. [בצרפתית משמשת המילה masses גם במשמעות: המונים, וגם: מסות, וביחיד: masse, כלומר מסה גם במובן הפיזיקלי. בודריאר משחק לאורך הטקסט על שני המובנים הללו].



אינרטיה מסוימת, שיעילותה שונה מזו של כל תבניות הייצור, הקרינה וההתפשטות שעליהן פועל הדמיון שלנו, וכן הרצון להרוס תבניות אלה. צורה בלתי מתקבלת ובלתי מובנת של קריסה פנימית (האם זה עדיין "תהליך"? – נקודת ההתנגשות של כל מערכות החישה שלנו, ואשר כנגדה הן מתחמשות בכל ההתנגדויות, מכסות בהתפרצות מחודשת של כל המסומנים ובהתלקחות של המסמנים את ההתמוטטות המרכזית של המשמעות.

את הריק החברתי חוצים אובייקטים אווריריים וערימות גבישיות החגים ופוגשים זה את זה בתוך סביבה מוחית צלולה־אפלה. כך הוא ההמון, החיבור בסביבת ריק של חלקיקים אינדיבידואליים, של פסולת חברתית ותנופות תקשורתיות: ערפילית אטומה, שצפיפותה ההולכת וגוברת סופגת את כל האנרגיות ואלומות האור שבסביבתה, ולבסוף מתמוטטת תחת כובד משקלה שלה. חור שחור שהחברתי נבלע לתוכו. היפוכו הגמור, אפוא, של המובן ה"סוציולוגי". הסוציולוגיה יכולה רק לתאר את התרחבות החברתי וגלגוליו. היא מתקיימת רק מתוך ההיפותרזה החיובית והסופית של החברתי. הבליעה החוזרת או הקריסה פנימה של החברתי חומקות ממנה. היפותרזה מותו של החברתי היא גם ההיפותרזה של מותה שלה.

המונח "המון" איננו מושג. כליטמוטיב בדמגוגיה הפוליטית, זהו מונח נימוח, צמיג, לומפן־אנליטי<sup>3</sup>. סוציולוגיה טובה תנסה להתעלות מעל מונח זה אל עבר קטגוריות "מעודנות יותר": סוציו־מקצועיות, מעמדיות, קטגוריות הקשורות במעמד תרבותי, וכיוצא בכך. טעות: דווקא דרך שוטטות סביב מונחים נימוחים וא־ביקורתיים כאלה (בדומה ל"מאנה" של פעם<sup>4</sup>) נוכל להגיע רחוק יותר מן הסוציולוגיה הביקורתית החכמה. יתרה מזאת, במבט לאחור יתברר לנו שהמושגים "מעמד חברתי", "חיס חברתי", "כוח", "מעמד", "מוסד" וכן המושג "חברתי" עצמו – כל המושגים הבהירים מדי שעליהם יצאה תהילת המדעים הלגיטימיים – מעולם לא היו בעצמם אלא מושגים מעורפלים. אלא שלגביהם הושגה הסכמה למען מטרות מסתוריות, והן שימורו של קוד ניתוח מסוים.

דווקא הרצון לדייק במונח "המון" הוא שגוי מעיקרו, ומגניב משמעות לתוך דבר מחוסר משמעות. אומרים: "המון הפועלים". אבל ההמון לעולם אינו ההמון של הפועלים, וגם לא של סובייקט או אובייקט חברתי אחר. "המוני האכירים" של פעם אכן לא היו מסות: רק אלה החופשיים מהתחייבויותיהם הסימבוליות נעשים מסות, אלה ש"בוטלו" (לכודים ב"רשתות" אינסופיות) ונועדו שלא להיות אלא מסוף אינסופי של אותם דגמים, שאינם מצליחים לשלב אותם בתוכם ואינם מייצרים אותם בסופו של דבר אלא כנשורת סטטיסטית. ההמון נעדר תארים, פרדיקטים, איכויות, נקודת ייחוס. זו בדיקת ההגדרה שלו, או חוסר ההגדרה הרדיקלי

3. [מושג הנגזר מהמונח המרקסיסטי לומפן־פרולטריון (Lumpenproletariat), המתייחס לקבוצות שוליים בחברה.]

4. [מאנה (mana) – מונח אנתרופולוגי לתיאור כוח על־טבעי באדם או בחפץ.]

שלו. אין לו "ממשות" סוציולוגית. אין לו דבר וחצי דבר עם אף אוכלוסיה *ממשית*, אף גוף, אף מצרף חברתי מסוים. כל ניסיון לאפיין אותו אינו אלא מאמץ למזוג אותו חזרה לתוך הסוציולוגיה ולעקור אותו מאותו טשטוש, שאפילו אינו הטשטוש שבשוויון הערך (ההמון כסכום בלתי מוגבל של יחידים שווי ערך:  $1 + 1 + 1 + 1 -$  כזו היא ההגדרה הסוציולוגית) אלא זה שבניטרלי, כלומר לא האחד ולא האחר (*ne-uter*).

הקוטביות שבין האחד לאחר כבר איננה בתוך ההמון. דבר זה הוא היוצר את הריק ואת עוצמת הקריסה שההמון מפעיל על כל המערכות, המתקיימות מן ההפרדה או ההבחנה בין הקטבים (שניים, או רבים במערכות מורכבות יותר). דבר זה הוא הגורם לכך שתנועת משמעות בתוכו אינה אפשרית: המשמעות מתפזרת בתוכו מיד בדומה לאטומים בריק. דבר זה גורם גם לכך שאי אפשר לו להמון להיות *מונכד*, משום שלא האחד ולא האחר אינם קיימים בו עוד.

המון ללא דיבור הנוכח עבור כל הדוברים חסרי ההיסטוריה. חיבור ראוי להערצה בין מי שאין להם דבר לומר לבין ההמונים שאינם מדברים. אפסות כבדה של כל שיח באשר הוא. לא היסטוריה ולא פאשיזם פוטנציאלי, אלא חיקוי באמצעות החשת כל הסימוכין שאבדו. ההמון – קופסה שחורה של כל הסימוכין, המובנים שלא נקלטו, ההיסטוריה הבלתי אפשרית, מערכות הייצוג שאינן בנמצא – הוא מה שנשאר לאחר שכל מה שקשור לחברתי נשכח.

בכל הנוגע לחוסר האפשרות להזרים משמעות בהמון, הדוגמה הטובה ביותר היא אלוהים. ההמונים מעולם לא זכרו מאלוהים דבר מלבד התמונה שלו – לעולם לא את האידיאה. האידיאה של אלוהים מעולם לא נגעה בהם ונותרה עניין לכוהני דת, וכך גם אימי החטא והגאולה האישית. מה שזכרו ההמונים הוא מקסם הקדושים והמרטירים, יום הדין, מחול המתים, הכישוף, המופע והטקס של הכנסייה, האימננטיות של הפולחן – כנגד הטרנסצנדנטיות של האידיאה. ההמונים היו ונשארו עובדי אלילים בדרכם, מעולם לא נרדפו בידי הרשות העליונה, אלא הם חיים מהכסף הקטן שבצלמים, באמונות התפלות ובשטן. פרקטיקות מנוונות בהשוואה לעיקר הרוחני של האמונה? ספק. זו דרכם שלהם להשתמש בבנליות של הפולחנים ואלילי החולין כדי לחמוק מן הציווי הפסקני של המוסר והאמונה והציווי הנשגב של המשמעות – שאותה דחו ההמונים מאז ומעולם. לא שלא עלה בידיהם להגיע למעלת המאורות העליונים של הדת: הם התעלמו מהם. הם אינם מסרבים למות למען אמונה, מטרה או אליל. מה שהם מסרבים לו הם הטרנסצנדנטיות, המתת, ההבדל, הציפייה, ההסתגפות הבונים את מועד הפירעון הנעלה של הדת. בשביל ההמונים *מלכות האלוהים* היתה על פני האדמה מאז ומעולם, באימננטיות

הפגניות של הצלמים, במופע שעשתה מהם הכנסייה. מחטף פנטסטי של העיקרון הדתי. ההמונים ספגו את הדת לתוך פרקטיקת הכישוף והמופע שכבר היו ברשותם.

כל התבניות הגדולות של התבונה זכו לגורל דומה. הן לא תיארו את מסלולן, לא עקבו אחר תוואי סיפורן אלא רק על קו הרכס הדק של השכבה החברתית שהמשמעות בידיה (ובעיקר המשמעות החברתית), אך בעיקרן חדרו לתוך ההמונים רק במחירו של מחטף, של עיוות רדיקלי. כך אירע לתבונה ההיסטורית, לתבונה הפוליטית, לתבונה התרבותית, לתבונה המהפכנית – וכך גם לתבונה של החברתי עצמו, שהיא המעניינת ביותר משום שנראה היה שהיא אינהרנטית להמונים ושהיא ייצרה אותם במהלך התפתחותה. האם ההמונים הם "אספקלריית החברתי"? לא, אין הם משקפים את החברתי וגם אינם משתקפים בו – אספקלריית החברתי היא הבאה להשתבר עליהם.

אפילו דימוי זה אינו מדויק, שכן הוא עדיין מזכיר את הרעיון של עצם מלא, בעל עמידות אטומה. ואולם ההמונים, המסות, פועלים יותר כחור שחור אדיר מימדים, המטה, מכופף ומעוות ללא רחם את כל האנרגיות וקרינות האור הקרבות אליו. כדור בעל נטייה לקריסה פנימית, שבו התכופות המרחבים מואצת וכל המימדים מתעקמים כלפי עצמם, והתפתחותם נסוגה לאחור עד כדי היעלמות, והם אינם מותירים בעמדתם ובמקומם אלא אזור של בליעה פוטנציאלית.

## תהום המשמעות

וכך גם לגבי המידע.

יהא תוכנו אשר יהא, פוליטי, פדגוגי, תרבותי – תכליתו תמיד להעביר משמעות, לשמור את ההמונים תחת המשמעות. ציווי לייצור משמעות, המתבטא דרך הציווי המתחדש ללא הרף להפיכת המידע למוסרני: להיטיב ליידע, להיטיב לחברת, להעלות את הרמה התרבותית של ההמונים, וכיוצא בכך. שטויות: למרבה השערוריה עומדים ההמונים בהתנגדותם לציווי זה של התקשורת הרציונלית. נותנים להם משמעות, הם רוצים מופע ראוותני. שום ניסיון לא צלח להמיר אותם לרצינות של התכנים ואפילו לא לרצינות של הקוד. נותנים להם מסרים, הם רוצים רק סימנים, הם סוגדים למשחקי הסימנים והסטריאוטיפים כאילילים, הם סוגדים לכל התכנים בתנאי שיתמוססו לכדי רצף ראוותני. מה שהם דוחים הוא ה"דיאלקטיקה" של המשמעות. ואין תועלת בטענה שמתעתעים בהם. זו השערה צבועה תמיד המאפשרת לשמר את הנוחות האינטלקטואלית

של יצרני המשמעות: לדבריהם חותרים ההמונים מעצמם אל מאורותיה הטבעיים של התבונה. כל זאת כדי שיעלה בידם של יצרני המשמעות לרקום מזימה הפוכה: לטעון שההמונים עומדים מרצונם ה"חופשי" בסירובם כלפי המשמעות ודבקים בתשוקתם במופע הראווה – לנוכח האולטימטום של המשמעות. השקיפות הזו והרצון הפוליטי הזה נראים להם חשודים כמו המוות. באפם עולה ריח הכפייה המפשטת שמאחורי ההגמוניה האידיאלית של המשמעות, והם מגיבים בדרכם בצמצום כל סוגי השיח הנשמעים לתוך מימד אי-רציונלי אחד ויחיד ומחוסר בסיס, שבו מאבדים הסימנים את משמעויותיהם ומתכלים בתוך ההיקסמות: מימד הראווה.

שוב, לא מדובר בתעותועים: מדובר בדרישתם שלהם, באסטרטגיית נגד מפורשת וחיובית – מאמץ לספיגה והשמדה של התרבות, הידע, השלטון, החברתי. מאמץ עתיק יומין, המגיע כיום למלוא היקפו. אנטגוניזם מן השורשים, המאלץ אותנו להפוך את כל התרחישים המקובלים: לא עוד המשמעות כמגמה אידיאלית של החברות שלנו, כשכל מה שחומק ממנה אינו אלא נשורת, המיועדת להיספג בחזרה במועד זה או אחר – אלא להפך, דווקא המשמעות אינה אלא תאונה דו-משמעית וחסרת תולדות, תוצאה של התכנסות אידיאלית של מרחב פרספקטיבי ברגע נתון (ההיסטוריה, הכוח, וכו'), אלא שלמעשה היא נוגעת תמיד רק בשבריר זעור ובקרום שטחי של ה"חברות" שלנו. דבר זה נכון גם לגבי היחידים: אנו מוליכים משמעות רק לפרקים, ובעיקרו של דבר אנו מהווים מסה מיסודנו, וחיים רוב זמננו באורח שטוף פאניקה או תלוי מקרה, טרם המשמעות או מעבר לה.

אלא שהכול משתנה בעקבות היפותזה הפוכה זו.

הנה דוגמה אחת מאלף לזלזול במשמעות, להווי של הסבילות הדוממת.

בליל הסגרתו של קלאוס קרואסן<sup>5</sup> שידרה הטלוויזיה משחק כדורגל שבו השתתפה צרפת במוקדמות לגביע העולם. כמה מאות אנשים הפגינו מול כלא סנטה, כמה עורכי דין התרוצצו בלילה, עשרים מיליון בני אדם בילו את הערב מול המסך. התפרצות עממית של שמחה עם ניצחונה של צרפת. הלחלה ומורת רוח בקרב הנפשות הנאורות לנוכח האדישות השערורייתית הזו.

לה מונד:<sup>6</sup> "השעה תשע בערב. בשעה זו כבר הוציאו את עורך הדין הגרמני מכלא סנטה. בעוד דקות מספר יכבוש רושטו את השער הראשון." מלודרמה של מורת רוח.<sup>7</sup> אף לא תהייה אחת לגבי מסתרי האדישות הזו. כולם מציינים סיבה אחת ויחידה: תמרזן ההמונים בידי השררה, ההיקסמות שלהם מכדורגל. מכל מקום, אדישות זו לא צריכה הייתה להיות, ולכן

5. [Klaus Croissant]; עורך הדין של ננופיית באדר-מינה שהוסגר מצרפת לגרמניה.  
6. [Le Monde], העיתון היומי החשוב ביותר בצרפת.  
7. המצטרפת למרירות של השמאל הקיצוני ולציניות ה"אינטליגנטית" שלו ביחס לרוב הדומם. לדוגמה, בכתב העת שארלי הבזו (Charlie Hebdo): "הרוב הדומם מצפצף על הכול, בתנאי שהוא מהמהם לו בערב בנעלי הבית... הרוב הדומם – שיהיה ברור – סותם את הפה רק מפני שבסופו של דבר הוא הקובע את החוק. הוא חי טוב, הוא אוכל טוב, הוא עובד רק כמה שצריך. מה שהוא זורש ממנהיגיו הוא יחס אבזי וביטחון עד כמה שצריך, בלויית המנה הקטנה והבלתי מסוכנת שלו של דמיון יומימי."

אין לה דבר לומר לנו. במלים אחרות, מנשלים את ה"רוב הדומם" אפילו מהאדישות שלו, אין לו אפילו זכות שיכירו לו באדישותו וייחסו לו אותה, השלטון הוא שוב מי שלכאורה לחש את האפתיה הזו באוזניו.

איזה בוז מסתתר מאחורי הפרשנות הזו! משל לא היה ביכולתם של ההמונים המוקסמים להחזיק בהתנהגות משלהם. מפעם לפעם מואילים להעניק להם איזו ספונטניות מהפכנית שדרכה הם מצליחים להעיף מבט חטוף על ה"רציוליות של תשוקתם שלהם", זה כן, אבל שאלוהים ישמור עלינו מפני הדממה שלהם והאינרציה שלהם. אלא שדווקא אדישות זו היא הדורשת שינתחו לאור הגסות ה"חיונית" שלה, במקום שיקשרו אותה למאגיה לבנה או לניכור פלאי שמסיט לכאורה תמיד את הציבור מייעודו המהפכני.

אך לצד זאת, כיצד עלה בידי השלטון לבצע מחטף זה? שמה נוכל לחקור עובדה מוזרה זו, שלאחר כמה מהפכות ומאה או שתיים של חניכה פוליטית, ולמרות העיתונים, האיגודים המקצועיים, המפלגות, האינטלקטואלים וכל האנרגיות המוקדשות לחינוך העם ולגיוסו, יש עדיין (ובדיוק כך גם יהיו בעוד עשר או עשרים שנה) אלף איש שיתקוממו ועשרים מיליון שיישארו "סבילים" – ולא סתם סבילים, אלא ממש, באמת ובתמים, בשמחה ואפילו מבלי לשאול את עצמם מדוע, יעדיפו משחק כדורגל על פני דרמה אנושית ופוליטית? מוזר שקביעה זו מעולם לא הניעה את הניתוח, אלא להפך – חיזקה את השקפתו לגבי כוח מתמרן כול יכול והמון נדכא בתרדמת בלתי ניתנת לפענוח. אבל דבר מכל זה אינו נכון, והשניים הם אשליות: הכוח אינו מתמרן דבר, וההמונים לא תועים ולא מכושפים. השלטון שמח מדי להטיל על הכדורגל אחריות קלה, או אף להעמיס על כתפיו שלו את האחריות השטנית לנוון ההמונים. הדבר מחזק את אשלייתו שהוא הכוח, ומסיח את תשומת הלב מן העובדה המסוכנת הרבה יותר – שאדישותם של ההמונים היא הפרקטיקה האמיתית, היחידה שלהם, שאין לדמיין כל פרקטיקה אידיאלית אחרת, שאין מה לבכות, אלא יש לנתח כל זאת כעובדה גולמית של תגובת נגד קולקטיבית וכסירוב ליטול חלק באידיאלים, נאורים ככל שיהיו, שמציעים להם.

מה שעומד על הפרק בעיני ההמונים הוא אחר. עדיף שנרשום זאת לפנינו ונכיר בכך שכל תקווה למהפכה, כל התאוות לחברתי ולשינוי חברתי הצליחו לפעול עד עתה רק בזכות אחיזת העיניים הזו, ההתכחשות המדהימה הזו. עדיף לשוב ולצאת לדרך, כפי שעשה פרויד במישור הנפשי;<sup>8</sup> מן השארית הזו, מן המשקע העיוור הזה, מנשורת המשמעות הזו, מאותו בלתי-מנוחת ואולי בלתי-נתיח (יש סיבה טובה לכך שמעולם לא יזמו היפוך קופרניקי כזה בעולם הפוליטי, והיא שהסדר הפוליטי כולו עלול לשלם על כך את המחיר).

8. כאן נעצרת האנלוגיה עם פרויד, שכן האקט הרדיקלי שלו סופו בהיפחיתו של ההדחקה והלא-מודע, הנפתחת עדיין כלפי האפשרות – שזכתה לניצול נרחב מאז – של ייצור משמעות, של שילובם חזרה של התשוקה והלא-מודע לתוך חלוקת המשמעות. סימפניה מתזמרת, שבה ההיפוך הבלתי ניתן לדוקציה של המשמעות מתיישב בתרויש הממוחן היטב של התשוקה, בצילה של הדחקה הנפתחת כלפי האפשרות ההפוכה, של השחרור. מכאן העובדה ששחרור התשוקה – שבה לתקן את אובדן המשמעות במקום להחריף אותו – יכול היה להחליף בקלות רבה כל כך את המהפכה הפוליטית. ואולם אין מדובר כלל ועיקר במציאת פרשנות חדשה להמונים במונחים של כלכלה ליבידינלית (שבה הקונפורמיזם או ה"פאשיזם" של ההמונים מקושר למבנה סמוי, לתשוקה מעורפלת לכוח ולהדחקה הניזונה במקרה הצורך מהדחקה ארכאית או מדחף מוות). זו החלופה היחידה כיום לניתוח המרקסיסטי הפגום. אלא שזה אותו הניתוח בתוספת עיוות אחד נוסף. פעם היו מייחסים להמונים על לא עוול בכפם ייעוד מהפכני שהשעבוד המיני מסכל אותו (רייך, Reich), כיום אנו מייחסים להם תשוקה לניכור ולשעבוד, או מעין מיקרופאשיזם יומיומי, שאינו מובן יותר מן הדחף הווירטואלי שלהם לשחרור. ואולם התשוקה לפאשיזם ולכוח אינה קיימת יותר מן התשוקה למהפכה. תקווה אחרונה: שלהמונים יהיה לא-מודע או תשוקה, והדבר יאפשר לנו לראות אותם שוב תמך ככתומכים של המשמעות. התשוקה, שאותה ממציאים מחדש בכל מקום, אינה אלא מסגרת הייחוס של הייאוש הפוליטי. ולאחר שאסטרטגיית התשוקה נשחקה תחת המרקסינג המפעלי, נוסף לה כיום עידון במסגרת קידום ההמונים כמהפכנים.

## גדולתו ושקיעתו של הפוליטי

נדמה לנו שהפוליטי והחברתי בלתי ניתנים להפרדה, כקונסטלציות תאומות, לפחות מאז המהפכה הצרפתית, תחת דגלו (המכריע או לא) של הכלכלי. אך דבר זה נכון ככל הנראה רק לגבי שקיעתם הברזומנית בעינינו כיום.

כשהפוליטי הגיח אל עבר הרנסנס של המרחב הדתי והכנסייתי ומצא לו ביטוי אצל מקיאבלי, הוא לא היה תחילה אלא משחק סימנים גרידא, אסטרטגיה גרידא שאינה בוחלת בכל "אמת" חברתית או היסטורית, אלא להפך, משחקת על היעדרה של האמת (כפי שמאוחר יותר שיחקה האסטרטגיה החילונית של הישועים על היעדרו של האל). תחילה, החלל הפוליטי הוא מאותו סדר כמו חלל התיאטרון המכניסטי של הרנסנס או החלל הפרספקטיבי שבציור, ההולך ומומצא באותו רגע. הצורה היא צורת משחק, לא מערכת ייצוג – סמיווגיה<sup>9</sup> ואסטרטגיה, ולא אידיאולוגיה – והשימוש בה הוא שימוש של וירטואוזיות ולא של אמת (כמו המשחק המעודן והמקביל לכך, של בלתזר גרסיאן באיש החצר<sup>10</sup>). הציניות והיעדר המוסר של הפוליטיקה המקיאבלית נמצאים כאן: לא בשימוש חסר העכבות באמצעים, שהאוזן הגסה מייחסת בטעות למקיאבליזם, אלא באי-אכפתיות בכל הקשור במטרות. אולם דווקא כאן, כפי שניטשה היטיב להבחין – בזלזול כלפי אמת חברתית, פסיכולוגית והיסטורית ובהפעלת הסימולקרות<sup>11</sup> כפי שהם – מצוי מירב האנרגיה הפוליטית, במקום שבו הפוליטי הוא משחק, ועדיין לא מצא לעצמו סיבה.

9. [ייצור ועיצוב סימנים בכל אמצעי ולכל צורך ("יווגיה" – עבודה, בניגוד ל"לוגיה", לימוד, חקר)].  
10. Balthazar Garcian – *L'Homme de*  
*Cour* (במקור: *Oraculo Manuel y arte de prudencia*); בלתזר גרסיאן (1658–1601), סופר ופילוסוף יסווי חשוב שחי בתקופת תור הזהב בספרד.  
11. [סימולקרה – העתק ללא מקור]

מאז המאה השמונה עשרה, ובייחוד מאז המהפכה, נוטה הפוליטי באופן מכריע. הוא מעמיס על עצמו התייחסות חברתית, ומיוחס לו ערך חברתי. מרגע זה הוא נכנס לתוך ייצוג, והמשחק שלו נשלט בידי המנגנונים הייצוגיים (לתיאטרון גורל מקביל: הוא הופך לתיאטרון של ייצוג. כך גם לגבי החלל הפרספקטיבי: מן המנגנון המכאני שהיה בנקודת המוצא, הוא הופך למקום שבו נחרתת האמת של החלל ושל הייצוג). הבמה הפוליטית הופכת לבמה שעליה מעלים מסומן יסודי: העם, רצון העם, וכיוצא בזה. היא כבר אינה עובדת על הסימנים לבדם, אלא על משמעות, ולכן מיד מוטלת עליה החובה לסמן על הצד הטוב ביותר אותו ממשי שהיא מבטאת, וחובה עליה להפוך לשקופה, למוסרית ולענות על האידיאל החברתי של ייצוג מוצלח. ואף על פי כן עוד תהיה התנדודות למשך זמן ארוך בין המרחב הייחודי של הפוליטי לבין הכוחות המשתקפים בו: החברתי, ההיסטורי, הכלכלי. התנדודות זו תואמת ככל הנראה את תור הזהב של מערכות הייצוג הבורגניות (החוקתיות: אנגליה של המאה השמונה עשרה, ארצות הברית של אמריקה, צרפת של המהפכות הבורגניות, אירופה של 1848).

עם ההגות המרקסיסטית, על התפתחויותיה העוקבות, נפתח קיצו של

הפוליטי ושל האנרגיה הייחודית לו. כאן מתחילה ההגמוניה הסופית של החברתי והכלכלי, והאילוץ הכופה על הפוליטי להיות המראה החוקתי, המוסדי והמבצעת של החברתי. האוטונומיה של הפוליטי מצויה ביחס הפוך להגמוניה ההולכת וגוברת של החברתי.

ההגות הליברלית מתקיימת תמיד ממעין דיאלקטיקה נוסטלגית בין השניים, אולם ההגות הסוציאליסטית, ההגות המהפכנית, חותרת בכנות לקראת פירוק הפוליטי עם קץ ההיסטוריה, בתוך השקיפות המוחלטת של החברתי.

ידו של החברתי על העליונה. אולם ברמה זו של הכללה, של רוויה, שבה החברתי אינו עוד אלא דרגת האפס של הפוליטי, בנקודה זו של ייחוס מוחלט, של נוכחות חובקת כול ושל פיצולו בכל המרווחים של החלל הפיזי והמנטלי – מה עלה בגורלו של החברתי עצמו? זהו האות לקיצו: האנרגיה של החברתי מתהפכת, המסוימות שלו אובדת, איכותו ההיסטורית והאידיאליות שלו מתפוגגות לטובת סדר דברים, שלא רק שהפוליטי התנדף ממנו, אלא שלחברתי עצמו אין בו שם. אלמוני. *ההמונים*.

## הרוב הדומם

הפוליטי מתדלדל ממערך אסטרטגי טהור למערכת ייצוג ואחרי כן לתרחיש הנוכחי של ניאור־פיגורציה, כלומר לתרחיש שבו המערכת מנציחה את עצמה תחת אותם סימנים משוכפלים, אלא שהללו אינם מייצגים עוד דבר וכבר אין להם "שווה ערך" ב"ממשות" כלשהי או ב"עצם" חברתי ממשי כלשהו: אין כבר הכתרה פוליטית, משום שאין כבר אפילו רפרנט חברתי בעל הגדרה קלאסית (עם, מעמד, פרולטריון, תנאים אובייקטיביים), שיעניק תוקף לסימנים פוליטיים יעילים.

פשוט אין כבר מסומן חברתי שייתן תוקף למסמן פוליטי.

*הרפרנט היחיד המתפקד עדיין הוא הרוב הדומם*. כל המערכות העכשוויות פועלות על ישות ערפילית זו, על אותו חומר צף שקיומו כבר אינו חברתי אלא סטטיסטי, ושאופן הופעתו היחיד הוא הסקר. סימולציה באופק של החברתי, או יותר נכון באופק שממנו נעלם כבר החברתי.

העובדה שהרוב הדומם (או ההמונים) הוא רפרנט מדומה, אין פירושה שהוא אינו קיים. פירושה, שכבר אין לרוב הדומם ייצוג אפשרי. ההמונים כבר אינם רפרנט, משום שכבר אינם שייכים לסדר של הייצוג. הם אינם מתבטאים, אלא סוקרים אותם. הם אינם משתקפים, אלא בוחנים אותם.

משאל העם (ואמצעי התקשורת הם משאל עם מתמיד ובו שאלות/תשובות מפוקחות) מחליף את הרפרנט הפוליטי. אלא שהסקרים, המבחנים, משאל העם ואמצעי התקשורת הם מנגנונים שאינם נובעים עוד ממימד מייצג, אלא ממימד של חיקוי. הם אינם מכוונים עוד אל רפרנט, אלא אל דגם. המהפכה כאן היא מוחלטת, בלויית מנגנוני החברתיות הקלאסית (שעימהם עדיין נמנים הבחירות, המוסדות, הרשויות המייצגות ואפילו המדכאות): בכל אלה עוברת משמעות חברתית מקוטב אחד למשנהו, במבנה דיאלקטי המותיר מקום לתמרונים פוליטיים ולסתירות.

הכול משתנה בתוך מנגנון החיקוי. למשל, בזוג סקר/רוב דומם כבר אין קטבים ולא מונחים דיפרנציאליים, ועל כן גם החשמל של החברתי איננו עוד: נוצר בו קצר בשל הבלבול בין הקטבים, במעגליות מוחלטת של האיתותים (בדיוק כפי שקורה לפיקוד המולקולרי ולחומר שהוא מעצב בדי.אן.איי ובקוד הגנטי). זו צורתו האידיאלית של החיקוי: התמוטטות הקטבים, תנועה מעגלית של הדגמים (זו גם המטריצה של כל תהליך קריסה פנימית).

ההמונים המופצצים בגירויים, במסרים ובמבחנים כבר אינם אלא מרבץ אטום ועיוור, כמו צברי הגז הכוכבי שניתן להכיר רק דרך ניתוח ספקטרום האור שלהם – ספקטרום קרינות המקביל לסטטיסטיקות ולסקרים – אלא שכבר לא ניתן לדבר על ביטוי או ייצוג, רק על חיקוי של חברתי שנותר לעד בלתי ניתן לביטוי ובלתי מבוטא. זו משמעות שתיקת ההמונים. אלא ששתיקה זו היא פרדוקסלית – אין זו שתיקה שאינה מדברת, אלא שתיקה האוסרת שידברו בשמה. ובמובן זה היא רחוקה מלהיות צורה של ניכור – היא נשק מוחלט.

איש אינו יכול לטעון שהוא מייצג את הרוב הדומם, וזו נקמתו. ההמונים כבר אינם גורם שניתן להתייחס אליו כפי שהתייחסו בעבר למעמד או לעם. ההמונים המסוגרים בשתיקתם כבר אינם סובייקט (ומעל לכול אינם נושא של ההיסטוריה), ומכאן שאי אפשר יותר לומר אותם, לבטא אותם, לייצג אותם, וגם לא להעביר אותם דרך "שלב המראה" הפוליטי ומעגל ההזדהויות המדומות. אפשר לראות איזו עוצמה נולדת מכך: מאחר שההמונים אינם סובייקט יותר, הם כבר לא יכולים להיות מנוכרים – לא בשפתם שלהם (אין להם שפה), ולא בכל שפה אחרת שתתיימר לדבר בשמם. קץ התקוות המהפכניות. משום שהללו עסקו תמיד בספקולציות על האפשרות שההמונים – בדומה למעמד הפרולטריון – יתכחו לעצמם כהמונים. אלא שההמון אינו מקום של שליליות או של התפרצות, אלא מקום של ספיגה וקריסה פנימה.

הוא בלתי נגיש לדפוס השחרור, המהפכה והאמינות ההיסטורית, וזה אורח ההתגוננות שלו, דרכו שלו לספק להם מענה נגדי. כדגם של סימולציה



וכפרנט מדומה בשימושו של מעמד רפאים פוליטי, שכבר אינו יודע איזה סוג של "כוח" הוא מפעיל כלפיו, מהווה ההמון בה בעת את מותו, את קיצו של התהליך הפוליטי שאמור לשלוט בו. הפוליטי כרצון וכייצוג הולך ונבלע בתוך ההמון.

נדמה היה במשך זמן רב שהאסטרטגיה של השררה מתבססת על האפתיה של ההמונים. ככל שהיו סבילים יותר, כך היה השלטון בטוח יותר. אלא שלוגיקה זו מאפיינת רק את השלב הברוקרטי והצנטרליסטי של השררה, והיא פונה כיום כנגדה: האינרציה שטיפח השלטון הפכה לאות למותו שלו. על כן הוא מבקש להפוך את האסטרטגיות: מסבילות להשתתפות, מדממה לדיבור. אבל מאוחר מדי. סף ה"מסה הקריטית", סף התפתחות לאחר של חברתי מתוך אינרציה, כבר נפרץ.<sup>12</sup>

12. המונח "מסה קריטית", המיוחס בדרך כלל לתהליך פיצוץ גרעיני, משמש כאן בהקשר של קריסה גרעינית. מה שאנו עדים לו בתחום החברתי והפוליטי, במקביל לתופעת ההתפתחות אחורה של ההמונים והרוב הדומם, הוא מעין התפרצות הפוכה של כוח האינרציה - וגם לזו יש נקודת אל-חזור.

בכל מקום מבקשים לדובב את ההמונים, לוחצים עליהם להיות קיימים ברמת החברה, הבחירות, האיגודים המקצועיים, והמין - בדרך של השתתפות בחגיגה, בביטוי החופשי וכן הלאה. יש להעלות באוב את רוח הרפאים, ועליה לומר את שמה. דבר אינו מראה ביתר חדות כי הבעיה היחידה האמיתית כיום היא שתיקת ההמונים, הדממה של הרוב הדומם.

כל האנרגיות מתכלות בניסיון לשמר את ההמון כזליגת טיפות בעלת כיוון מוגדר, ולמנוע ממנו לשקוע חזרה באינרציה אחוזת הפאניקה ובשתיקה שלו. מאחר שכבר איננו חלק ממלכות הרצון או הייצוג, נופל ההמון בתחום הדיאגנוסטיקה, בתחום הגדת העתידות פשוטה כמשמעה - ומכאן שלטונם החובק עולם של המידע והסטטיסטיקה: יש להאזין להמון בסטטוסקופ, לנחש אותו, להוציא ממנו דברי אורקל כלשהם. ומכאן טירוף הפיתוי, ההשתדלות והשידול סביבו. מכאן הניבוי מבוסס ההד, האפקטים מאחזי העיניים של צפייה מראש וראיית אופק שיש בהם המון: "העם הצרפתי סבור... רוב הגרמנים מוקיעים... אנגליה כולה רועדת מהתרגשות עם לידת הנסיך..." וכיוצא בזה - מראה המוצבת למול הכרה עיוורת תמיד, נעדרת תמיד.

מכאן הפצצת האותות, שההמון אמור להחזיר אותם כהד. מתשאלים אותו בגלים מתכנסים, בגירויי אוד או שפה, בדיוק כמו כוכבים מרוחקים, או גרעינים הסופגים מטחי חלקיקים בתוך מאיץ חלקיקים. זהו המידע. אין זו צורת תקשורת ולא משמעות, אלא סוג של זליגת טיפות בלתי פוסקת, של קלט-פלט ותגובות שרשרת מבוקרות, בדיוק כמו בתאי סימולציה אטומית. יש לשחרר את "אנרגיית" ההמון כדי להפוך אותה ל"חברתי".

אבל זהו תהליך שיש בו סתירה, כי המידע בכל צורותיו והביטחון בכל

צורתו אינם מעצימים או יוצרים את "הקשר החברתי", אלא להפך, מהווים תהליכים אנטרופיים, אופנים של קץ החברתי.

אנו סבורים שאנו מְבנים את ההמונים באמצעות הזרקת מידע, ושאנו משחררים את האנרגיה החברתית הלכודה שלהם באמצעות ריבוי מידע ומסרים (לא האריג המוסדי, אלא דווקא כמות המידע ושיעורי החשיפה לאמצעי התקשורת הם המודדים כיום את החברות). אבל ההפך הוא הנכון. במקום להתמיר את ההמון לאנרגיה, מייצר המידע יותר ויותר המון. במקום לעצב כפי שהוא מתיימר – כלומר להעניק צורה ומבנה – הוא מנטרל יותר ויותר את "השדה החברתי", הוא יוצר יותר ויותר המון אינרטי בלתי חדיר למוסדות הקלאסיים של החברתי ולתכני המידע עצמם. את ביקוע המבנים הסמליים בידי החברתי ואלומות הרציונלית מחליף היום ביקוע החברתי עצמו בידי אלימות "אי-רציונלית" של אמצעי התקשורת והמידע – כשהתוצאה הסופית היא דווקא ההמון המופרד לאטומים, גרעינים, מולקולות – תולדת מאתיים שנות חיברות מואץ, השמות לו קץ בלתי הפיך.

ההמון הוא המון אך ורק משום שהאנרגיה החברתית שלו התקררה כבר. זהו מצבור קר, המסוגל לספוג ולנטרל את כל האנרגיות החמות. הוא דומה למערכות המתות-למחצה, שמזריקים להן יותר אנרגיה ממה שמפיקים מהן, לאותם מרבצים מדולדלים שמתחזקים אותם תמורת הון תועפות במצב של ניצולת מלאכותית.

האנרגיה שאנו מוציאים כדי לחפות על מגמת הירידה בשיעורי ההשקעה הפוליטית ועל השבריריות המוחלטת של עיקרון המציאות החברתי, במטרה לתחזק את סימולציית החברתי ולמנוע ממנה לקרוס פנימה כל כולה – היא אנרגיה אדירה, והמערכת נבלעת בתוכה.

למעשה נכונים הדברים לגבי המשמעות כמו גם לגבי הסחורות. זמן רב די היה לו לקפיטל בייצור סחורות, והצריכה הייתה צצה מאליה. כיום יש לייצר צרכנים, יש לייצר את הביקוש עצמו, ועלות ייצור זה גבוהה לאין ערוך מייצור הסחורות (החברתי נולד בחלקו הגדול, בעיקר מאז 1929, מן המשבר בביקוש: ייצור הביקוש חופף במידה רבה את ייצור החברתי עצמו).<sup>13</sup> בדרך זו, במשך זמן רב די היה לשלטון בכך שייצר משמעות (פוליטית, אידיאולוגית, תרבותית, מינית), והביקוש הופיע בעקבותיה, ספג את ההיצע ואף חרג ממנו. היה מחסור במשמעות, וכל המהפכנים התנדבו לייצר ממנה עוד ועוד.

כיום הכול השתנה: לא חסרה משמעות, מייצרים אותה בכל מקום ואף יותר ויותר – דווקא הביקוש הוא שחסר. דווקא ייצורו של הביקוש *למשמעות* הוא שהפך מכריע בעבור המערכת. ללא ביקוש זה, ללא היענות

13. כבר לא מדובר אפילו בייצורו של החברתי, שכן אז הסוציאליזם היה מספיק, ואף הקפיטליזם עצמו. למעשה, הכול משתנה כשייצור הביקוש עוקף את ייצור הסחורות. הקשר הלוגי (מייצור לצריכה) נשבר, ואנו עומדים בתוך סדר דברים אחר לגמרי, שכבר אינו של ייצור וגם לא של צריכה, אלא של סימולציה של האחד ושל האחר הודות להיפוך התהליך. לפתע מתאום כבר אין מדובר במשבר "ממשי" של ההון, משבר שניתן לשפוט באמצעות מעט יותר סוציאליזם וחברה, אלא במנגנון אחר לגמרי, היפר-ממשי, שאין לו עוד דבר וחצי דבר עם ההון או עם החברתי.

זו, ללא השתתפות מינימלית במשמעות יהיה השלטון רק סימולקרה ריקה וקו בודד של פרספקטיבה. אלא שגם כאן ייצור הביקוש יקר לאין שיעור מייצור המשמעות עצמה. במובן מסוים, הוא אף בלתי אפשרי, כל האנרגיות שתאסוף המערכת לא יספיקו לו עוד. ביקוש לחפצים ולשירותים אפשר תמיד לייצר באופן מלאכותי, אמנם במחיר גבוה אך נגיש, והמערכת כבר הוכיחה זאת. כשהתשוקה למשמעות חסרה, כאשר בכל מקום יש מחסור בתשוקה למציאות, אי־אפשר לפצות על היעדרן, והתהום סופית ומוחלטת.

ההמון קולט את האנרגיה החברתית כולה, אך אינו שובר אותה עוד. הוא סופג את כל האותות וכל המשמעות, אך אינו מחזיר אותם. הוא סופג את כל המסרים ומעכל אותם.<sup>14</sup> לכל השאלות המופנות אליו הוא מחזיר תשובה טאוטולוגית ומעגלית. הוא לעולם אינו משתתף. הזרמים והמבדקים עוברים דרכו, הוא נוהג כהמון, מסתפק בהיותו מוליך טוב של זרמים, אבל של כל הזרמים, מוליך טוב של מידע, אבל של כל מידע, מוליך טוב של נורמות, אבל של כל הנורמות, ובדרך זו הוא משיב את החברתי אל שקיפותו המוחלטת ומותיר מקום רק לאפקטים של החברתי ושל השלטון, קונסטלציות הצפות סביב לגרעין בלתי נתפס זה.

ההמון נאלם כמו החיות, ושתיקתו שווה לשתיקת החיות. אפשר לסקר אותו עד מוות (והשידול הבלתי פוסק שההמון נתון לו, המידע, שקול לעיני הניסיוני – אותו עיניו של החיות במעבדות) והוא לא יאמר היכן היא האמת: משמאל, מימין? ולא מה הוא מעדיף: מהפכה, דיכוי? ההמון מחוסר אמת ומחוסר תבונה. לשווא ייחסו לו את כל הדיבורים המלאכותיים האפשריים. הוא נותר ללא מודע וללא לא־מודע.

שתיקה זו היא בלתי נסבלת. היא הנעלם במשוואה הפוליטית, הנעלם המבטל את כל המשוואות הפוליטיות. כולם חוקרים אותה, אבל לעולם לא כשתיקה, תמיד רק כדי לדובב אותה. אלא שכוח האינרציה של ההמונים הוא בלתי סקיר: שום סקר לא יגרום לו להופיע – פשוטו כמשמעו – משום שההמונים נמצאים שם כדי למחוק אותו. זו שתיקה שמפילה את הפוליטי ואת החברתי לתוך ההיפר-מציאות המוכרת לנו. כי אם הפוליטיקה מבקשת לתפוס את ההמונים בתוך תא של הדהוד וחיקוי חברתי (אמצעי התקשורת, המידע), הרי ההמונים, בתמורה, הם שהופכים לתא הדהוד וחיקוי אדיר המימדים של החברתי. מעולם לא היתה כאן מניפולציה. הקרב התחולל משני הצדדים, באותם כלי נשק, ואיש אינו יכול לומר ידו של מי על העליונה כיום: ידו של החיקוי שמבצע השלטון בהמונים, או יד החיקוי ההפוך שמושיטים ההמונים לשלטון הנבלע בתוכם.

14. אותה תבנית כמו בחורים שחורים. אלה קברי כוכבים של ממש, שדה הכבידה שלהם כה מפלצתי שאפילו האור נלכד בו, וננס למסלול סביבם ואחר כך נספג בהם. אלה אפוא מרחבים בחלל, שמהם לא יכול להגיע שום מידע. מכאן שגילויים והבאתם בחשבון כרוכים במעין היפוך של כל מדע או הליך ידיעה מקובל. אלה התבססו תמיד על מידע, על מסר, על אות חיובי ("משמעות") המועבר באמצעות מדיום, גלים או אור, וכאן מופיע דבר מה אחר שמשמעותו או המסתורין שבו טובים סביב היעדר המידע. זה כבר לא משדר, זה כבר לא משיב. מהפכה מאותו סדר גודל טמונה בהבאתם בחשבון של ההמונים.

## לא סובייקט ולא אובייקט

ההמון מגשים את הפרדוקס של קיום גם כאובייקט של חיקוי (הוא קיים רק בנקודת המפגש של כל גלי התקשורת המתארים אותו) וגם כסובייקט עורך החיקוי, המסוגל לשבור את כל המודלים ולהפוך אותם על פיהם באמצעות היפר-סימולציה (ההיפר-קונפורמיזם שלו, צורה אימננטית של ההומור).

ההמון מגשים את הפרדוקס של לא להיות סובייקט, סובייקט-קבוצה, אבל גם לא להיות אובייקט. כל הנסיונות לעשות ממנו סובייקט (ממשי או מיתולוגי) נתקלו באי-האפשרות המזהיר שלו להגיע לכדי הכרה באופן עצמאי. כל הנסיונות לעשות ממנו אובייקט כדי שניתן יהיה לטפל בו ולנתח אותו כמו חומר גלם, על פי כללים אובייקטיביים, נתקלו בוודאות ההפוכה של אי-אפשרות ביצוע מניפולציה מכוונת בהמונים או תפיסתם במונחים של יסודות, יחסים, מבנים ומכלולים. כל המניפולציות טובעות, חגות בתוך ההמון, נספגות בו, מוסטות מדרכן, מתהפכות לאחור. אי-אפשר לדעת לאן היא תוביל, והכי סביר שתידלדל בתוך מעגל ללא סוף ותסכל את כל כוונותיהם של המניפולטורים. שום ניתוח לא יצליח להכיל מציאות מעורפלת זו, עקורת מרכז, בראונית באופייה,<sup>15</sup> מולקולרית: מושג האובייקט אובד בה, כמו באופק של המיקרופיזיקה בניתוח האולטימטיבי של ה"חומר" – אי-אפשר לתפוס את החומר כאובייקט על אותו קו גבול אינפיניטיסימלי שבו מתבטל בבת אחת הסובייקט הצופה עצמו. נעלם אובייקט הידע, נעלם גם סובייקט הידע.

15. [תנועת בראון (Brownian movement): תנועה אקראית של חלקיקים בגז או בנוזל, הנובעת מהתנגשויות עם המולקולות של התווך הסובב אותם.]

ההמון מממש את אותה סיטואציה גבולית ובלתי פתירה בִּשְׂדֵה ה"חברתי". כבר לא ניתן לערוך בו אובייקטיבציה (במונחים פוליטיים: לא ניתן לייצג אותו), והוא מבטל את כל הסובייקטים שמתיימרים לתפוס אותו (במונחים פוליטיים: הוא מבטל את כל מי שמתיימר לייצג אותו). היחידים שביכולתם לתאר אותו (כפי שעושים חוק המספרים הגדולים וחישוב ההסתברויות בפיזיקה מתמטית) הם הסקרים והסטטיסטיקות, אבל ידוע לנו שלאותו לחש נחש, לפולחן המטאורי של הסטטיסטיקות והסקרים, אין אובייקט ממשי, ודאי שלא ההמונים שהוא אמור לתת להם ביטוי. הוא רק מחקה אובייקט שחומק ממנו אך היעדרו בלתי נסבל. הוא "מייצר" את ההמון בצורת תשובות צפויות, אותות מעגליים שנדמים כתוחמים את קיומו וכמעידים על רצונו. סימנים צפים – כאלה הם הסקרים – סימנים רגועים, שמטרתם מניפולציה ושאת מסקנותיהם ניתן להחליף זו בזו. כולם מכירים את אי-הבהירות העמוקה השוררת בסטטיסטיקות (גם חישוב ההסתברויות או המספרים הגדולים קשור באי-בהירות, ב"ציפה" של מושג החומר, שניתן עדיין לקשור בקושי רב למושג כלשהו של "חוק אובייקטיבי").

מלבד זאת, כלל לא בטוח שבהליכי הניסוי המדעי במדעים המכונים מדויקים יש הרבה יותר אמת מאשר בסקרים ובסטטיסטיקות. צורת השאלה המקודדת, המבוקרת, ה"אובייקטיבית" אינה מותרה מקום – בכל דיסציפלינה שהיא – אלא לסוג מעגלי של אמת, המדירה מתוכה את אותו הדבר שאליו היא שואפת. מכל מקום, מותר לחשוב שאי־הוודאות בנוגע למפעל זה של הגדרה אובייקטיבית של העולם עודנה שלמה; ושאי־לחומר והדומם – שבמסגרת מדעי הטבע השונים מוטל עליהם להשיב באותם תנאים ולפי אותם הליכים שההמונים והחי ה"חברתי" משיבים בהם בסטטיסטיקות ובסקרים – מחזירים גם הם את אותם אותות מקובלים, את אותן תשובות מקודדות, באותו קונפורמיזם מתיש ובלתי פוסק, רק כדי שייטיבו לחמוק ברגע האחרון, בדיוק כמו ההמונים, מפני כל הגדרה כאובייקט.

נראה שיש אירוניה פנטסטית ב"חומר" ובכל אובייקט של מדע, כשם שיש אירוניה פנטסטית אצל ההמונים באילמות שלהם, או בשיח הסטטיסטי שלהם, הצייטני כל כך לשאלות שמציגים בפניהם; אירוניה החוברת לאירוניה הנצחית של הנשיות שעליה מדבר הגל, אירוניה של נאמנות מזויפת, של עודף נאמנות לחוק, חיקוי של סבילות וצייטנות שבסופו של דבר היא בלתי חזירה, ושמבטלת בתגובה את החוק השולט בהם, לפי הדוגמה האלמותית של החייל שוויק.

מכאן יוצאת, פשוטו כמשמעו, פאטאפיזיקה או מדע הפתרונות המדומים, מדע החיקוי וההיפר־חיקוי של עולם מדויק, אמיתי, אובייקטיבי על חוקי האוניברסליים ועל הטירוף של מי שמפרשים אותו על פי חוקים אלה. ההמונים וההומור הלא רצוני שלהם יביאו אותנו אל פאטאפיזיקה של חברתי, שתפטור אותנו סוף סוף מכל אותה מטאפיזיקה של חברתי, המכבידה עלינו.

זה סותר כל מובן מקובל של תהליך האמת, אך ייתכן שהאחרון אינו אלא אשליה של המשמעות. איש המדע אינו יכול להאמין שהחומר, או החי, אינם עונים "באופן אובייקטיבי" על השאלות שהוא מציב בפניהם, או שהם עונים עליהם באופן ייחודי מדי אובייקטיבי מכדי שהשאלות שלו יהיו השאלות הנכונות. היפותזה זו בפני עצמה נראית לו אבסורדית, ולא תעלה על הדעת. הוא לעולם לא יעלה אותה. הוא לעולם לא יצא מן המעגל הקסום והמעושה של חקירתו.

אותה היפותזה שורה בכל מקום, אותה אקסיומת אמון. "המפרסם" אינו יכול שלא להאמין שאנשים יאמינו בכך ולו מעט שבמעט, כלומר שקיימת הסתברות מינימלית לכך שהמסר יגיע ליעדו ויתפענח על פי משמעותו. כל עיקרון של אי־ודאות נשלל בהקשר זה. אם יתברר שמקדם השבירה

של מסר זה על הנמען הוא אפס, תקרוס הפרסומת בן רגע. היא מתקיימת אך ורק מתוך אמונה זו שהיא מעניקה לעצמה (זה אותו הימור שמהמר המדע לגבי האובייקטיביות של העולם), ושהיא אינה מתאמצת יתר על המידה לברר את אמיתותה, מתוך חרדה שההיפותזה ההפוכה תהיה גם היא נכונה באותה מידה, כלומר שרובם המוחלט של המסרים הפרסומיים לעולם אינם מגיעים ליעדם, שהקוראים אינם מבדילים עוד בין התכנים הנשברים בתוך הריק – ורק המדיום מתפקד כאפקט יוצר אווירה ופועל כמופע וכמקסם. Medium is Message, התנבא מקלוהאן (MacLuhan): נוסח אופייני לשלב הנוכחי, השלב ה"קולי" בכל תרבות של תקשורת המונים, שלב ההתקררות, נטרול כל המסרים בתוך אֶתֶר ריק. שלב קפיאתה של המשמעות. המחשבה הביקורתית שופטת ובוררת, מייצרת הבדלים; הניפוי הוא המאפשר לה להשיג על המשמעות. ואילו ההמונים אינם בוררים, אינם מייצרים הבדלים, אלא אדישות, הם שומרים על מקסמו של המדיום, שאותו הם מבכרים על פני התובענות הביקורתית של המסר. כי המקסם אינו נובע מן המשמעות, הוא עומד ביחס ישר להרחקתה של המשמעות. הוא מושג על ידי נטרול המסר לטובת המדיום, נטרול האידיאה לטובת האליל או נטרול האמת לטובת הסימולקרה. אבל דווקא ברמה זו פועלת המדיה. המקסם הוא לחם חוקה, וכך גם האלימות המסוימת שלה, אלימות עזה המופנית כלפי המשמעות, אלימות השוללת את התקשורת דרך המשמעות ומפנה מקום לאורח אחר של תקשורת. איזה?

היפותזה שבעינינו אין הדעת סובלת: שניתן לתקשר מחוץ למדיום של המשמעות, שעצם עוצמתה של התקשורת היא כמידת בליעתה חזרה של המשמעות והתמוטטותה. כי לא המשמעות או עודף המשמעות הם המסבים תענוג אלים, אלא נטרולם הוא המפיל את קסמו (וראו "הוויץ, פעולתו של החידוד", "le Witz, l'opération du mot d'esprit", מתוך *L'Échange Symbolique et la Mort*<sup>16</sup>). ולא באמצעות דחף מוות כלשהו, דבר שממנו היה משתמע שהחיים ניצבים עדיין לצידה של המשמעות, אלא פשוט מתוך קריאת תיגר, מתוך אלרגיה לסימון, למסר, לקוד ולכל הקטגוריות של המפעל הלשוני, מתוך התכחשות לכל זאת רק למען קריסתו פנימה של הסימון בתוך המקסם (כבר אין לא מסמן ולא מסומן: בליעתם חזרה של קוטבי המשמעות). אף אחד ממגיניה של המשמעות לא יוכל לשמוע זאת: כל המוסר של המשמעות מתקומם כנגד המקסם.

16. [ספר של בודריאר שהתפרסם ב-1976 בהוצאת Gallimard]

גם הסֵפֶרָה הפוליטית חיה אך ורק מהיפותזה של אמון, כלומר שההמונים חדירים לפעולה ולשיח, שיש להם דעה, שהם נוכחים מאחורי הסקרים והסטטיסטיקות. רק במחיר זה יכול עדיין המעמד הפוליטי להאמין שהוא מדבר ונשמע באופן פוליטי, שעה שמזה זמן רב הפוליטי כבר אינו משמש אלא כמופע על מסך החיים הפרטיים. מעכלים אותו כבידור, חצי-ספורטיבי, חצי-משחקי (וראו את הכרטיס המנצח בבחירות האמריקניות,

או את ערבי הבחירות ברדיו או בטלוויזיה), בדרך שהיא מוקסמת ומלגלת בעת ובעונה אחת, האופיינית לקומדיות גינונים. בתודעת העם חבר כבר משחק הבחירות לשעשועונים הטלוויזיוניים לפני זמן רב. אותו עם ששימש מאז ומתמיד כאליבי וכניצב בייצוג הפוליטי, מתנקם בכך שהוא מעניק לעצמו את הייצוג התיאטרלי של הזירה הפוליטית ושחקניה. העם הפך לקהל. משחק הספורט, הסרט או סרט האנימציה הם המשמשים כדגמים להבנת הספרה הפוליטית. העם מתענג אפילו מדי יום ביומו, כמו מקולנוע בבית הפרטי, על התנוודות בדעתו שלו, בקריאה יומיומית של סקרים. דבר מכל אלה אינו מחייב אחריות כלשהי. אין רגע אחד שבו נוטלים על עצמם ההמונים מחויבות פוליטית או היסטורית באופן מודע. הם מעולם לא היו מחויבים, אלא כשרצו להיהרג בשיא של חוסר אחריות. ואין זו בריחה מפני הפוליטי אלא תוצאתו של אנטגוניזם בל יכופר בין המעמד (הקסטסה?) הנושא את החברתי, הפוליטי, התרבותי, אדון הזמן וההיסטוריה, לבין ההמון נטול הצורה, המשקעי, משולל המשמעות. האחד מבקש בהתמדה ללטש את שלטון המשמעות, להשקיע, להרוות את שדה החברתי, והאחר מסיט בהתמדה מנתיבן את כל תולדותיה של המשמעות, מנטרל אותן או מחניק אותן. בעימות זה, מי שידו על העליונה כלל אינו מי שחשבנו.

ניתן לראות זאת בהיפוך הערכים שבין היסטוריה ליומיום, בין ספרה ציבורית לספרה פרטית. עד שנות השישים זכתה ההיסטוריה למעמד של תקופת שיא: הפרטי והיומיומי אינם אלא צידה האחורי האפל של הספרה הפוליטית. במקרה הטוב ישנה דיאלקטיקה שמשחקת בין השתיים, ואנו יכולים לחשוב שבאחד הימים שוב יופץ זוהרו של היומיומי, כמו של האינדיבידואלי, מעבר להיסטוריה, אל האוניברסלי. אבל ביתניים לא נותר לנו אלא להוקיע את התכנסותם של ההמונים לתוך הספרה הביתית שלהם, את סירובם להיסטוריה, לפוליטיקה ולאוניברסלי, ואת שקיעתם ביומיום ההלום של הצריכה (למרבה המזל הם עובדים, מה שמשמר אותם במעמד היסטורי "אובייקטיבי" כל עוד לא שבו עדיין להכרתם). כיום: היפוך בין רגע השיא לרגע השפל: אנו מתחילים לראות שהיומיומי והאנשים על הבנליות שלהם אמנם עשויים שלא להיות הצד האחורי ומחוסר המשמעות של ההיסטוריה – יתרה מזאת: שההתכנסות לתוך הפרטי עשויה בהחלט להיות התגרות ישירה בפוליטי, צורה של התנגדות פעילה למניפולציה הפוליטית. התהפכו התפקידים: דווקא הבנליות של החיים, החיים השוטפים, כל מה שדבקה בו סטיגמה של זעיר-בודגני, מאוס וא-פוליטי (כולל המין) הוא ההופך לרגע השיא, עעה שההיסטוריה והפוליטיקה פורשות במקום אחר את האירועיות המופשטת<sup>17</sup> שלהן.

[évenementialité abstraite]. 17

היפותזה מסחררת. ההמונים שהפוליטיקה הוסרה מהם אינם קודמים לפוליטי אלא נמצאים דווקא מעבר לו. הפרטי, מה שאין לנקוב בשמו, היומיומי, חסר המשמעות, התכסיסים הקטנים, הסטיות הקטנות וכיוצא

בזה, אינם קודמים לייצוג אלא מצויים מעבר לו. ההמונים מוציאים לפועל, באמצעות הפרקטיקה ה"נאיבית" שלהם (ומבלי שחיכו לניתוחים על אודות "קץ הפוליטי") את גזר הדין של חיסול הפוליטי, הם טרנס-פוליטיים מעצמם, כשם שהם טרנס-לשוניים בשפתם.

אבל זהירות! יש שירצו להפוך את היקום הפרטי והא-חברתי הזה, שאינו נכנס לתוך דיאלקטיקה של ייצוג וחריגה אל האוניברסלי, את הספרה המגולגלת פנימה ומתנגדת לכל מהפכה בפסגה ומסרבת לשחק את המשחק, למקור אנרגיה מהפכני חדש (בייחוד בגרסתו המינית והמשתוקקת); להעניק לו משמעות ולהשיבו על כנו כשליליות היסטורית, על עצם הבנליות שלה. שלהוב המיקרו-תשוקות, ההבדלים הקטנים, הפרקטיקות העיוורות, השוליות האנונימית. זינוק אחרון של אינטלקטואלים כדי לשלהב את חוסר החשיבות, לקדם את אי-המשמעות שבסדר של המשמעות ולמזוג אותו חזרה לתוך ההיגיון הפוליטי. הבנליות, האינרציה, הא-פוליטיות היו פשיסטיות והן הולכות והופכות למהפכניות – מבלי להחליף את משמעותן, כלומר מבלי שיחדלו להיות בעלות משמעות. מיקרו-מהפכה של הבנליות, טרנספוליטיקה של התשוקה: עוד תכסיס של ה"משחררים". לדחיית המשמעות אין משמעות.

### מן ההתנגדות אל ההיכר-קונפורמיזם

את הופעתו של הרוב הדומם יש למקם בתוך המחזור השלם של ההתנגדות ההיסטורית לחברתי. התנגדות לעבודה, כמובן, אך גם התנגדות לרפואה, לבית הספר, התנגדות לביטחון, התנגדות למידע. ההיסטוריה הרשמית מתעדת אך ורק את התקדמותו הבלתי פוסקת של חברתי ומגלה אל האפלה, בדומה לתרבויות קודמות, כשרידים ברבריים, את כל מה שאינו תואם ביאה מפוארת זו. אלא שבניגוד למה שהיינו עשויים לחשוב (שהניצחון של חברתי הוא סופי, שהתנועה היא בלתי הפיכה, שהקונצנזוס על חברתי מוחלט), ההתנגדות לחברתי על כל צורותיו דווקא התקדמה *מהר יותר מן החברתי*. היא פשוט לבשה צורות אחרות מן הצורות הפרימיטיביות והאלימות שנבלעו בחזרה בהמשך (החברתי חש בטוב, תודה, רק מטורפים דוחים עדיין את הכתיבה, החיסונים וברכותיו של הביטחון). התנגדויות חזיתיות אלה תאמו עדיין לשלב בתברות שהיה בעצמו חזיתי ואלים, והן הגיעו עדיין מקבוצות מסורתיות שביקשו לשמר את תרבותן שלהן, את המבנים המקוריים שלהן. לא ההמון בתוכן הוא שהתנגד, אלא להפך – המבנים הנבדלים הם שהתנגדו למודל ההומוגני והמופשט של החברתי.

סוג זה של התנגדות אנו מוצאים גם ב-"two steps flow of communication" שניתחה הסוציולוגיה האמריקנית ("הזרימה הדו-שלבית



של התקשורת"): ההמון אינו מהווה כלל מבנה סביל לקבלת המסרים של המדיה, בין שהם פוליטיים, תרבותיים או פרסומיים. המיקרו-קבוצות והיחידים רחוקים מלהתקבץ סביב פענוח אחד וכפוי, הם מפענחים את המסרים בדרכם, קולטים אותם (דרך המנהיגים) ומעתיקים את מקומם (רמה שנייה), מעמידים מול הקוד השליט את התת-קודים הייחודיים שלהם, ולבסוף ממחזרים את כל מה שמגיע אליהם בתוך המחזור שלהם עצמם, בדיוק כשם שהפרימיטיביים מחזרו את הכסף המערבי בתוך המעגל הסימבולי שלהם (הסיאנים מגיניאה החדשה) או כשם שהקורסיקאים מחזרו את ההצבעה הכללית ואת הבחירות בתוך אסטרטגיית היריבות בין הכנופיות שלהם. שיטה זו להסיט דברים מדרכם, לספוג אותם ולרכשם חזרה בניצחון, באמצעות התת-מכלולים של החומר שמפיצה התרבות השלטת, היא תכסיס אוניברסלי. היא שחולשת גם על השימוש ה"מאגי" ברופא וברפואה בקרב המונים "מתפתחים". אף על פי שנהוג היה ליחסה למנטליות ארכאית ולא רציונלית, יש לקרוא בה דווקא פרקטיקה תוקפנית, הסטה באמצעות עודפות, סירוב בלתי מנותח, אבל מודע "שלא מדעת" להרס המעמיק שברפואה הרציונלית.

אך אלה עדיין מעשיהן של קבוצות מובנות שהן מסורתיות במובהק ובהשתייכותן. שונה מכך הוא כישלוננו של החברות שמקורו *בהמון*, כלומר בקבוצה אינסופית, חסרת שם ואלמונית, שעוצמתה מגיעה מעצם היעדר המבנה והאינרציה שלה. כך במקרה של המדיה, ההתנגדות המסורתית כרוכה בפרשנות מחודשת של המסרים לפי הקוד הייחודי לקבוצה ועל פי מטרותיה שלה. לעומת זאת, ההמונים מקבלים הכול ומסיטים הכול בגוש אחד אל הראוותני, ללא תביעה לקוד אחר, מבלי לדרוש משמעות, מבלי להתנגד בעצם, הם רק מניחים לכול לגלוש לתוך ספרה בלתי מוגדרת שאפילו אינה ספירת האי-משמעות, אלא ספירת ההיקסמות/המניפולציות מכל הכיוונים.

תמיד חשבנו – זו אפילו האידיאולוגיה של תקשורת ההמונים – שהמדיה היא העוטפת את ההמונים. חיפשנו את סוד המניפולציה בסמילוגיה קנאית של תקשורת ההמונים. אבל שכחנו באותה לוגיקה נאיבית של התקשורת, *שההמונים הם מדיום חזק יותר מכל המדיה*, שהם העוטפים וסופגים אותה – או לפחות שאין כל עדיפות לאחד על פני משנהו. התהליך של ההמונים וזה של המדיה אחד הם.  $Mass(age) is message$ .

כך לגבי הקולנוע, שממציאו חלמו בתחילה שיהפוך למדיום רציונלי, תיעודי, אינפורמטיבי, *חברתי*, והוא הידרדר במהירות ובאופן סופי אל הדמיוני.

כך לגבי הטכנולוגיה, המדע והידע. הם מוקדשים עתה לפרקטיקה מאגית ולצריכה "ראוותנית". כך לגבי הצריכה עצמה. הכלכלנים מעולם לא

הצליחו להפוך את הצריכה לרציונלית, לתדהמתם, בהתחשב ברצינות של "תיאוריית הצרכים" שלהם והקונצנזוס הכללי סביב שיח התועלת. אלא שעד מהרה לא היה בין התנהגות ההמונים לבין הצרכים דבר וחצי דבר (או שמא מעולם לא היה). ההמונים הפכו את הצריכה למימד של מעמד ויוקרה, להפלגה חסרת תועלת או לסימולציה, לפוטלאץ' שחרג בכל דרך אפשרית מערך התועלת. אמנם מנסים מכל הצדדים (תעמולה רשמית, איגודי צרכנים, אקולוגים וסוציולוגים) לשנן להם את אורח ההתנהגות הנכון ואת החישוב הפונקציונלי בענייני צריכה, אך הדבר נותר חסר תקווה. משום שבאמצעות הערך/סימן והמשחק משולח הרסן של הערך/סימן (שהכלכלנים, אף כשניסו לשלבו כמשתנה, לא פסקו לראות בו סטייה מן ההיגיון הכלכלי) מכשילים ההמונים את הכלכלה, מעמידים התנגדות בפני הציווי ה"אובייקטיבי" של הצרכים ובפני שיווי המשקל הרציונלי שבין התנהגויות למטרות. ערך/סימן מול הערך התועלתי, זה כבר מחטף של הכלכלה הפוליטית. ושלא ייאמר שכל זה מסב בסופו של דבר רווח לערך החליפין, כלומר למערכת. כי גם אם המערכת יוצאת יפה מן המשחק הזה ואפילו מעודדת אותו (ההמונים ה"מנוכרים" בתוך הגדג'טים שלהם, וכן הלאה), הרי אין זה העיקר, ומה שההזחה או הסטייה הצידה חונכות בטווח הארוך, חונכות כבר מעתה, הוא קיצו של הכלכלי – שנותק מכל הגדרותיו הרציונליות באמצעות השימוש המוגזם, המאגי, הראוותני, המוסט והכמעט פְּרֹדִי, שעושים בו ההמונים. שימוש א־חברתי, העומד בהתנגדותו לכל הפדגוגיות, לכל סוגי החינוך הסוציאליסטיים – שימוש סוטה שדרכו ההמונים (אנחנו, אתם, כולם) עברו כבר מאותו רגע אל הצד האחר של הכלכלה הפוליטית. הם לא המתינו למהפכות עתידיות או לתיאוריות המתיימרות "לשחרר" אותם באמצעות תנועה "דיאלקטית". הם יודעים שלא משתחררים משום דבר, שאין מבטלים מערכת אלא אם דוחפים אותה לזרועות ההיפר־לוגיקה, אם דוחפים אותה לשימוש מוגזם שהוא שווה ערך לשחיקה אכזרית. "אתם רוצים שנצרוך – אז הנה אנחנו צורכים יותר ויותר, ומכל הבא ליד; למען כל מטרה חסרת תועלת ואבסורדית שלא תהיה".

כך גם לגבי הרפואה: את ההתנגדות החזיתית (שדרך אגב, לא נעלמה) החליפה צורה מעודנת יותר של חתרנות, צרכנות מופרזת, בלתי נשלטת של הרפואה, ציות היסטרי לצווי הבריאות. הסלמה פנטסטית של הצריכה הרפואית, המסיטה לגמרי ממקומם את כל היעדים והתכליתות החברתיות של הרפואה. איזה אמצעי ייטב מזה כדי לבטל אותה? כבר עתה הרופאים אינם יודעים עוד מה הם עושים, מי הם, והם מתומרנים יותר משהם מתמרנים אחרים. "אנחנו רוצים את זה, טיפולים, רופאים, תרופות, רווחה, בריאות, יותר, עוד ועוד, ללא גבולות!" ההמונים כלואים בתוך הרפואה? כלל וכלל לא: הם הורסים את מוסד הרפואה, מפוצצים את הביטוח הלאומי, מעמידים את החברתי עצמו בסכנה בכך שהם דורשים עוד ועוד, כאילו מדובר היה בסחורה. מה יכול להיות מגווח יותר מאשר

*L'effet Beaubourg*, Galilée: Paris, 18  
1977

התביעה לחברתי כמוצר צריכה אינדיבידואלי, הכפוף להאמרתם של ההיצע והביקוש? פרודיה ופרדוקס: דווקא באמצעות האינרציה בתוך נתיבי החברתי שהותוו להם, חורגים ההמונים מתוך הלוגיקה והגבולות של החברתי, ומפרקים את הבניין כולו. היפר־סימולציה הרסנית, היפר־קונפורמיזם הרסני (כמו במקרה של מרכז פומפידו, שנותח בחיבור אחר<sup>18</sup>) שמראם כולו אומר התגרות מנצחת – איש לא יוכל לאמוד את כוחה של התגרות זו, את כוח ההחזרה שהיא מפעילה על המערכת כולה. זה מה שבאמת עומד על הפרק כיום, בעימות החירש והבלתי נמנע בין הרוב הדומם לבין החברתי שנכפה עליו, באותה היפר־סימולציה המכפילה את הסימולציה ומדבירה את החברתי על פי ההיגיון שלו עצמו – לא במלחמת מעמדות כלשהי או בתווה ובוהו מולקולרי של מיעוטים שתשוקתם פקעה.

## המון וטרור

אנו מצויים אפוא בנקודה הפרדוקסלית שבה ההמונים מסרבים שיטבילו אותם לדת של החברתי, שהיא גם דת המשמעות והחופש. הבה לא נהפוך אותם למופת חדש ומפואר. כי הם אינם קיימים. אך הבה נקבע לאשורו, כי כל הכוחות מתמוטטים בדממה אל מול הרוב הדומם הזה, שאינו יישות או מציאות סוציולוגית אלא צילו המוטל של כוח השלטון, התהום הפעורה שלו, צורת הספיגה שלו. ערפילית מטושטשת, נעה, קונפורמית, קונפורמית הרבה יותר מדי לכל התחינות, בקונפורמיזם היפר־ממשי שהוא צורתו הקיצונית של אי־ההשתתפות: זהו אסונו הנוכחי של השלטון. זה גם אסונה של המהפכה. משום שהמון זה בעל הנטייה לקריסה פנימה לא יתפרץ החוצה לעולם, מעצם הגדרתו, וכל דיבור מהפכני יקרוס בתוכו גם הוא. לפיכך, מה יש לעשות בהמונים אלה? הם הלייטמוטיב של כל שיח באשר הוא.

הם הדיבוק של כל חזון חברתי, אבל כל החזונות הללו כושלים לרגליהם, משום שהם נשארם מושרשים בהגדרה הקלאסית של ההמונים, הגדרה של תקווה אסכטולוגית של החברתי והגשמתו. ואולם ההמונים אינם החברתי, הם חזרתו לאחור של כל חברתי ושל כל סוציאליזם. ואף על פי כן די תיאורטיקנים ערכו משפט למשמעות, הוקיעו את מוקשי החופש ותעתועי הפוליטיקה, ביקרו מן היסוד את הרציונליות וכל צורה של ייצוג – שעה שההמונים חולפים להם דרך המשמעות, הפוליטיקה, הייצוג, ההיסטוריה והאידיאולוגיה בעוצמה סהרורית של כפירה, שעה שהם מגשימים כאן ועכשיו את כל מה שהביקורת הרדיקלית ביותר יכולה היתה לחזות. ואז ביקורת זו אינה יודעת עוד מה לעשות בהם, והיא מתעקשת לחלום על מהפכה עתידית – מהפכה ביקורתית, מהפכת יוקרה, מהפכה של החברתי, של התשוקה. ואילו זו, מהפכה בדרך של הצטמקות, לא להם היא: אין

היא מתפרצת־ביקורתית, היא קורסת פנימה ועיוורת. היא מתקדמת בדרך האינרציה, ולא באמצעות שלליות רעננה ועליזה. היא דוממת ומתקפלת פנימה – בדיוק ההפך מכל נטילת רשות דיבור או הגעה לידי הכרה. אין לה משמעות. אין לה דבר לומר לנו.

משום כך התופעה היחידה שיש לה קרבה למהפכה זו, להמונים כפי שמתרחש בהם המאורע האחרון של חברתי וכן מותו, היא הטרור. אין דבר "מנותק יותר מן ההמונים" מאשר הטרור, והשלטון עושה בחוכמה כשהוא מעמיד אותם זה נגד זה. אך אין דבר מוזר יותר, וגם לא מוכר יותר, מהתלכדותם זה עם זה בכפירתם בחברתי ובסירובם למשמעות. שכן הטרור אמנם מכוון אל ההון (האימפריאליזם העולמי, וכן הלאה), אך הוא טועה באויב, ובעשותו זאת הוא מכוון אל האויב האמיתי שלו, והוא חברתי. הטרור הנוכחי מכוון כלפי חברתי בתגובה לטרור של חברתי. הוא מכוון לחברתי כפי שהוא מיוצר כיום – רשת מסלולים מעגליים, מרווחת, גרעינית, רקמתית, רשת של שליטה וביטחון המעמיסה עלינו מכל עבר ומייצרת אותנו, את כולנו, כרוב דומם. חברתיות היפר־ממשית, בלתי נתפסת, שאינה פועלת עוד באמצעות החוק והדיכוי אלא באמצעות הסתננות של דגמים; לא באמצעות אלימות אלא באמצעות שכנוע בעד / שכנוע נגד – על כך משיב הטרור באקט שהוא היפר־ממשי בפני עצמו, והמיועד מלכתחילה לגלים שווי המרכז של המדיה ושל ההיקסמות, לא לייצוג או להכרה כלשהם אלא להתרבות מנטלית בדרך הסמיכות, ההיקסמות והפאניקה, לא לחשיבה ולא ללוגיקה של סיבה ומסובב, אלא לתגובת שרשרת בדרך של הידבקות – לפיכך הוא משולל משמעות ובלתי מוגדר כמו המערכת שבה הוא נלחם, או נכון יותר שלתוכה הוא נכנס כמו נקודה מקסימלית ואינפניטיסימלית של קריסה פנימה – טרור לא פציץ, לא היסטורי, לא פוליטי: טרור שקורס פנימה, מתגבש, מהמם – ומכיוון שכן, תאום המעמקים של הדממה ושל האינרציה של ההמונים.

הטרור אינו שואף לדובב, לעורר לחיים או לגייס כל דבר שהוא; אין לו ענף מהפכני (ומבחינה זו, מה שמוכיחים אותו עליו בעוז יהיה ביצוע שלגמרי אינו משרת אותו, אך לא זה מה שעומד על הפרק עבורו), הוא מכוון להמונים בשתיקתם, שתיקה שהמידע ממגנט אותה, הוא מכוון גם למגיה הלבנה של חברתי העוטפת אותנו, המגיה של המידע, של החיקוי, של השכנוע נגד, של הפיקוח האלמוני והאקראי, אותה מגיה לבנה של ההפשטה החברתית – שהוא שואף לזרז את מותה ולהדגישו, ולשם כך הוא משתמש במגיה השחורה של הפשטה גדולה אף יותר, אלמונית יותר, שרירותית יותר ואקראית אף יותר: המגיה של המעשה הטרוריסטי.

זהו המעשה היחיד שאינו מייצג. בכך יש לו קרבה להמונים, שהם המציאות היחידה שאינה ניתנת לייצוג. אין פירוש הדבר כלל ועיקר, ששוב הטרור

מייצג את הדממה ואת הבלתי-נאמר של ההמונים, או שהוא מבטא באלימות את ההתנגדות הסבילה שלהם. פירוש הדבר הוא פשוט: שאין דבר שווה ערך לטבעו העיוור, הבלתי מייצג, משולל המשמעות של האקט הטרוריסטי, מלבד ההתנהגות העיוורת, משוללת המשמעות, מחוץ לכל ייצוג, שהיא התנהגות ההמונים. המשותף ביניהם הוא שהם צורתה הנוכחית, הרדיקלית ביותר, החריפה ביותר, של הכפירה בכל מערכת ייצוג. זה הכול. איש אינו יודע לאמיתו של דבר איזה יחס יכול להיכון בין שני יסודות שמחוץ לכל ייצוג, זו בעיה שאפיסטמולוגית ההכרה שלנו אינה מאפשרת לנו לפתור, משום שהיא מניחה תמיד את קיומו של מדיום של נושא ושפה, מדיום של ייצוג. אנו מכירים רק השתלשלויות מייצגות, ואיננו יודעים הרבה על השתלשלויות אנלוגיות, מבוססות דמיון, בלתי מתזוכות, בלתי פרנציאליות או מערכות אחרות. ככל הנראה עובר בין השניים (בין ההמונים לטרור) דבר מה חזק מאוד, שלשווא נחפש אותו בהיסטוריות הקודמות של מערכות הייצוג (עם/אספה, פרולטריון/מפלגה, קבוצות שוליים – מיעוטים/תאים זעירים...). וכשם שעוברת אנרגיה חברתית בין שני קטביה של מערכת ייצוג כלשהי, אנרגיה חיובית, כך נוכל לומר גם שבין ההמונים לטרור, בין שני לא-קטבים אלה של מערכת לא-ייצוג, עוברת אנרגיה, אך זו אנרגיה הפוכה, לא אנרגיה של צבירה חברתית והשתנות, אלא של פיזור חברתי, של פיזור של החברתי, של ספיגת הפוליטי וביטולו.

אי-אפשר לומר ש"עידן הרוב הדומם" הוא ה"מייצר" את הטרור. הבור-זמניות של שני אלה היא המעוררת השתוממות, היא המהווה אירוע. האירוע היחיד, שבין אם נקבל את אכזריותו ובין אם לאו, מסמן באמת את קיצם של הפוליטי ושל החברתי. היחיד המבטא מציאות זו שבה כל מערכות הייצוג שלנו קורסות פנימה בסערה.

הטרור אינו מבקש כלל ועיקר להסיר את המסכה מעל פני טבעה הדכאני של המדינה (זו כבר השליליות הפרובוקטיבית של הקבוצות הפוליטיות הזעירות, המוצאות בכך הזדמנות אחרונה להיות מייצגות בעיני ההמונים). באמצעות האי-ייצוגיות שלו ותגובת השרשרת (ולא באמצעות מיצוג<sup>19</sup> והערת התודעה) מפיץ הטרור את האי-ייצוגיות הברורה לעין של כל הרשויות. בכך טמונה החתרנות שלו: הוא מזרז את האי-ייצוגיות בכך שהוא מזריק אותה במנות אינפיניטיסימליות אך מרוכזות מאוד.

האלימות היסודית שלו היא הכפירה בכל מוסדות הייצוג (איגודים, תנועות מאורגנות, מאבק "פוליטי" מודע וכיוצא בזה). כולל אלה הפועלים בסולידריות עימו, כי אף הסולידריות היא דרך להעמידו כדגם, כסמל, ומכאן גם להקצות לו תפקיד של מייצג ("הם מתו למעננו, פעולתם לא היתה לשווא..."). כל האמצעים כשרים כדי לכפות את המשמעות, כדי

[monstration]. 19

להתכחש למידה שבה הטרור מחוסר לגיטימיות חברתית, מחוסר תולדות פוליטיות, מחוסר המשכיות בכל היסטוריה שהיא. "השתקפותו" היחידה דווקא אינה תולדה היסטורית: זהו סיפורו, גל ההלם שהוא מעורר במדיה. אולם סיפור זה אינו משתייך למישור אובייקטיבי ואינפורמטיבי יותר משהטרור משתייך למישור פוליטי. שניהם גם יחד מצויים במקום אחר, במישור שאינו מישור של משמעות ולא של ייצוג – מישור מיתי אולי, סימולקרה ככל הנראה.

ההיבט האחר של האלימות הטרוריסטית הוא הכפירה בכל הגדרה ובכל איכות. במובן זה יש להבחין בין הטרור לבין מעשי "בריונות" או פעולות קומנדו. האחרונות הן אקט מלחמתי המכוון כנגד אויב מוגדר (לפוצץ רכבת, להפציץ את מקום מושבה של המפלגה היריבה, וכיוצא באלה). הראשונים מקורם באלימות הפלילית המסורתית (שוד מזוין בבנק, כליאה בתמורה לכופר נפש, וכיוצא בזה). לכל הפעולות הללו יש "תכלית", כלכלית או מלחמתית. לטרור הנוכחי,<sup>20</sup> שנפתח בפעולות חטיפת בני ערובה ובמשחק המוות המושהה, כבר אין תכלית (אם הוא מעמיד פנים שיש לו, הרי היא מגוחכת או בלתי נגישה, ומכל מקום הטרור הוא השיטה הכי פחות יעילה להשגתה) וגם לא אויב מוגדר. הפלסטינים פועלים נגד ישראל תוך שימוש בתיווכם של בני ערובה? לא, הם פועלים, תוך שימוש בתיווכה של ישראל, נגד אויב מיתולוגי, אפילו לא מיתולוגי אלא אלמוני, בלתי נבדל, מעין סדר חברתי עולמי הנוכח בכל מקום, בכל זמן, על כל אחד, עד אחרון ה"חפים מפשע". זהו הטרור, ואין הוא מקורי או סתום אלא משום שהוא מכה בכל מקום, בכל זמן, בכל אחד – שאם לא כן היה זה סתם נטילת כופר או פעולת קומנדו צבאית. *עיוורונו הוא המענה המדויק לחוסר ההבחנה המוחלט של המערכת*, שזמה זמן רב אינה מפרידה בין אמצעים למטרות או בין תליינים לקורבנות. בעצם חוסר ההבחנה הקטלני שבתפיסת בני הערובה מכוון הטרור בדיוק נגד התוצר האופייני ביותר של כל מערכת: היחיד האלמוני והבלתי מובחן לחלוטין, האיבר שניתן להחליף בכל איבר אחר. יש לומר, באופן פרדוקסלי: החפים מפשע משלמים על הפשע שבהיותם שום דבר, שבהיותם חסרי תוחלת, על הפשע בעובדה שמערכת שהיא אלמונית בפני עצמה נישלה אותם משמם, וכך הם היו לגלגול הטהור ביותר שלה. הם תוצריו המוגמרים של החברתי, של חברתיות מופשטת שמעתה הייתה לגלובלית, בדיוק במובן זה שבו הם כל אחד, שהם מועדים מראש להיות קורבנות טרור.

במובן זה, או נכון יותר בקריאת תיגר זו על המשמעות, חובר האקט הטרוריסטי אל אסון הטבע. אין כל הבדל בין רעידת אדמה בגואטמלה לבין חטיפת בואינג של לופטהנזה ובו שלוש מאות נוסעים, בין התערבות "טבעית" לבין ההתערבות ה"אנושית" של הטרור. הטבע טרוריסטי, כפי

20. [בדריאר מתייחס כאן לחטיפת בני ערובה במטוס לופטהנזה, שהתבצעה על ידי פלסטינים ב־13 באוקטובר 1977.]

שכשל פתאומי בכל מערכת טכנולוגית הוא טרוריסטי: הפסקות החשמל הגדולות בניו-יורק (ב-65' וב-77') יצרו מצבים טרוריסטיים נאים יותר מהמצבים הטרוריסטיים האמיתיים, מצבים חלומיים. יותר מזה: תאונות ענק טכנולוגיות אלה, כמו גם תאונות טבע, מדגימות את האפשרות של חתרנות רדיקלית ללא סובייקט. התקלה בניו-יורק ב-77' עשויה הייתה להיות מזימה של קבוצת טרור מאורגנת היטב, אך הדבר לא היה משנה במאומה את התוצאה האובייקטיבית. אותם מעשי אלימות, ביזה, אותה התפרעות, אותה השעיה של הסדר ה"חברתי" הייתה מופיעה בעקבותיה. פירוש הדבר שהטרור אינו טמון בהחלטה לביצוע אלימות, אלא בכל מקום בנורמליות של החברתי, בעצם העובדה שברגע אחד היא עשויה לשנות פניה ולהיות למציאות הפוכה, אבסורדית, בלתי נשלטת. אסון הטבע פועל באופן זה, ועל כן הוא הופך באופן פרדוקסלי לביטוי המיתי של אסונו של החברתי. או נכון יותר, מעצם היות אסון הטבע מאורע משולל משמעות בעליל, בלתי מייצג (מלבד את אלוהים, ולכן גם יכול היה האחראי מטעם "קונטיננטל אדיסון" לדבר על אלוהים ועל התערבותו באירוע הפסקת החשמל האחרונה בניו-יורק), הוא הופך למעין סימפטום או גלגול אלים של מצבו של החברתי, כלומר של אסונו ושל התמוטטות כל הייצוגים שתמכו בו.

## מערכות קורסות בנימה מערכות מתפרצות<sup>21</sup>

21. [systèmes implosifs, systèmes]

[explosifs]

ההמונים, המדיה והטרור מתארים, בקרבה המשולשת ביניהם, את תהליך הקריסה השולט היום. התהליך כולו נגוע באלימות הנמצאת רק בתחילת דרכה, אלימות גרעינית ובעלת מסלול מעגלי, אלימות בעלת שאיפה והיקסמות, האלימות של הריק (ההיקסמות היא עוצמתו הקיצונית של הנייטלי). הקריסה פנימה חייבת להיות – כיום, עבורנו – אלימה והרת אסון, משום שהיא נובעת מכישלונה של מערכת ההתפרצות וההתרחבות המפוקחת ששררה אצלנו במערב מזה כמה מאות שנים.

אך הקריסה אינה בהכרח תהליך קטסטרופלי. היא אפילו היתה – אמנם בצורה נשלטת ומנוהלת – הדומיננטה הסודית של החברות הפרימיטיביות והמסורתיות. מערכים בלתי מתרחבים, לא צנטריפוגליים: צנטריפטלים – פלורליות ייחודית שלעולם איננה שואפת אל האוניברסלי, מרוכזת סביב תהליך מחזורי – הפולחן, והנוטה להתפתח לאחור אל התהליך הלא ייצוגי, המחוסר רשות עליונה, מחוסר קוטביות מפרידה – וכל זאת מבלי להתמוטט על עצמן (מלבד, ככל הנראה, כמה תהליכי קריסה בלתי מוסברים בעינינו, כגון התמוטטות תרבויות הטולטק, האולמק והמאיה, שלא נודע לנו עליהן דבר, שאימפריות הפירמידה שלהן נעלמו מבלי להותיר אחריהן עקבות, ללא אסון נראה לעין, כאילו התרוקנו לפתע, ללא סיבה

נראית לעין, ללא אלימות חיצונית). כך התקיימו החברות הפרימיטיביות *מקריסה מפוקחת*, הן מתו כשחדלו לשלוט בתהליך זה ואז הידרדרו לתהליך של התפרצות (דמוגרפיה, או עודף ייצור בלתי ניתן לרדוקציה, תהליכי התפשטות בלתי נשלטים, או פשוט כאשר הקולוניזציה הקנתה להם בכוח את נורמת ההתפשטות והצנטריפוגה של המערכות המערביות).

לעומת זאת, הציביליזציות "המודרניות" שלנו התקיימו על בסיס של התפשטות והתפרצות בכל הרמות, תחת דגל האוניברסליזציה של השוק, הערכים, כלכליים ופילוסופיים גם יחד, תחת דגל האוניברסליזציה של החוק וכיבושיו. ללא ספק עלה בידן להתקיים, לזמן מה לפחות, *מהתפרצות מפוקחת*, משחרור אנרגיה נשלט והדרגתי, וזה היה תור הזהב של התרבות שלהן. אלא שעל-פי חוקיות של התלהטות והאצה הפך תהליך ההתפרצות לבלתי נשלט, הגיע למהירות או לעוצמה קטלניות, או שמא הגיע אל גבולות האוניברסלי, הרווה את שדה ההתפשטות האפשרי, וכשם שהחברות הפרימיטיביות נחרבו תחת ההתפרצות כי לא הצליחו להמשיך לשלוט בתהליך הקריסה, כך מתחילות התרבויות שלנו להיחרב תחת הקריסה, משום שלא הצליחו לשלוט בתהליך ההתפרצות ולאזן אותו.

הקריסה היא בלתי נמנעת, וכל המאמצים להציל את עקרונות המציאות, הציבירה והאוניברסליות, את עקרונות ההתפתחות הנובעים ממערכות מתפשטות, הם ארכאיים, רגרסיביים, נוסטלגיים. כולל כל אלה המבקשים לשחרר את האנרגיות הליבידינליות, האנרגיות הפלורליות, העוצמות הפרגמנטריות וכיוצא באלה. ה"מהפכה המולקולרית" מבטאת רק את השלב הסופי של "שחרור האנרגיות" (או של הפצת הסגמנטים, וכיוצא בזה) עד לגבולותיו האינפיניטיסימליים של שדה ההתפשטות שהשתייך לתרבות שלנו. הניסיון האינפיניטיסימלי של התשוקה, בעקבות הניסיון האינסופי של הקפיטל. פירוק מולקולרי שבעקבות התמלאותם המולרית<sup>22</sup> של המרחבים והחברתי. הבלחים אחרונים של מערכת ההתפרצות, ניסיון אחרון לשלוט עדיין באנרגיה שבקצוות או להסיג את קצות האנרגיה (הלייטמוטיב הבסיסי שלנו) כדי להציל את עיקרון ההתפשטות והשחרור.

22. ["מול": יחידת מידה סטנדרטית המגדירה כמות חומר על פי מספר קבוע של חלקיקים. "מולר" הוא שם התואר הנגזר ממנה.]

אבל דבר לא יבלום את תהליך הקריסה, והברירה היחידה שנותרה היא בין קריסה אלימה וקטסטרופלית לבין קריסה רכה, בהילוך איטי. יש עקבות לאחרונה שבהן, לניסיונות שונים לשלוט בדחפים האנטי-אוניברסליסטיים החדשים, האנטי-ייצוגיים, השבטיים, הצנטריפטליים וכיוצא באלה: קהילות, אקולוגיה, צמיחת אפס, סמים – כל אלה שייכים ככל הנראה לרובד זה. אך אסור לשגות באשליות לגבי הקריסה הרכה. היא נידונה להיות בת חלוף ולהיכשל. מעולם לא היה המעבר ממערכות הקריסה למערכות ההתפרצות מאוזן: הדבר התבצע תמיד באלומות, וכל הסיכויים שגם המעבר שלנו אל הקריסה יהיה אלים וקטסטרופלי.



זמנים רעים, זמנים פוסט־מודרניים:

הערות לספרו של דייוויד הארווי,

*The Condition of Postmodernity*<sup>1</sup>

1. מאמר זה מבוסס על דברים שנאמרו בערב לכבוד הוצאת החוברת השלישית של מכאן באוניברסיטת בן-גוריון, 15 בינואר, 2003.

## אהרן לנדאו

2. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell: Cambridge MA & Oxford UK, 1990; דייוויד הארווי, "פוסטמודרניזם או פוסטמודרניזם?", תרגמה שירה סתיו, מכאן ג, 2002, עמ' 140-168. פרקים נוספים מתוך הסיכום לספר יצאו לאור תחת הכותרת, "מצבה של הפוסטמודרניות", תרגמה דפנה רוזנבלט, מקרוב 13 2004, עמ' 30-49.

ספרו של דייוויד הארווי, *The Condition of Postmodernity*<sup>2</sup>, שחלקים ממנו ראו אור לאחרונה בעברית, הנו ללא ספק אחד החיבורים החשובים ביותר בסוגיית הפוסט־מודרניזם. ראשית, בשל האופן המקיף שבו הוא בוחן את המציאות הפוסט־מודרניסטית על כל גווניה והשלכותיה – לא רק האסתטיים והתרבותיים אלא גם הכלכליים והפוליטיים. שנית, משום שלמרות העמדה הערכית הברורה של הארווי כלפי הפוסט־מודרניזם, החלק ההערכתי־שיפוטי שבספר אינו בא על חשבון ניתוח ממצה ורב־פנים של התופעה. כמו כן, בניגוד להוגים אחרים שכתיבתם הביקורתית בנושא נגועה לעתים קרובות באותו אליטיזם אינטלקטואלי, מופשטות תיאורטית וערפול רטורי – שהם מסימני ההיכר של השיח הפוסט־מודרניסטי עצמו – כתיבתו של הארווי מרעננת בתכליתיות שבה, עשירה בדוגמאות ספציפיות ובהירה להפליא.

אבל מעבר לכל אלה, נראה שחשיבותו של הספר נובעת מן הקשר האמין העומד בבסיסו בין ביקורת תרבות וביקורת פוליטית. דווקא כעת, יותר מעשור לאחר פרסום הספר, חשוב לדעתי להדגיש את הקשר הזה לנוכח ניסיונות שונים לערער עליו הן מימין והן משמאל. מימין: ההתנערות מהפוליטיזציה של לימודי התרבות בשם אסתטיקה צרופה כביכול, וההתרפקות המחודשת על אידיאלים פורמליסטיים מחזקות נטייה עכשווית להשתיק את הדיון בסוגיות חברתיות ופוליטיות – שתיקה והשתקה שעולות בקנה אחד עם מגמות אליטיסטיות ואנטי־דמוקרטיות בחברה בכלל ובעולם האקדמי בפרט.<sup>3</sup> משמאל: הנטייה לאמץ ביקורת בעלת הדגשים היסטוריים־מטריאליסטיים, שהחלה באמצע שנות ה־80 במסגרת הניו־היסטוריציות האמריקני או המטריאליזם התרבותי האנגלי, עברה בשנים האחרונות תהליך ניכר של דה־פוליטיזציה: מגישות המזוהות לא רק עם הפרקטיקה אלא גם עם המורשת הרדיקלית של המטריאליזם

3. דוגמה מובהקת במיוחד למגמה זו, ראו למשל מתחום העיסוק המרכזי שלי, לימודי שייקספיר: Graham Bradshaw, *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists*, Ithaca: Cornell UP, 1993.

התרבותי (cultural materialism), עברה הביקורת ההיסטורית בהדרגה למה שניתן לראות כדיון חסר מחויבות פוליטית בהיבטים החומריים של העשייה התרבותית – בלא יותר מאשר תרבות המאטריה (material culture). מגמה זו אינה נקיה כמובן מאידיאולוגיה; היא מאמצת בסופו של דבר את המודלים החומרניים של חברת השוק הקפיטליסטית, ורואה בהם את חזות הכול תוך כדי נטרול בפועל של הביקורת כלפי מודלים אלה ושל עצם האפשרות להציב מולם מודלים חלופיים.<sup>4</sup> על רקע זה, ספרו של הארווי, המשלב ניתוח עיוני במחויבות אידיאולוגית עמוקה לשינוי חברתי, רלוונטי היום לא פחות משהיה בעת צאתו לאור, ואולי אפילו יותר.

כפי שטוען יגאל שוורץ בפתוח לנוסח העברי, ספרו של הארווי הוא חריג בולט בנוף החיבורים העיוניים בסוגיית הפוסט-מודרניזם, במיוחד אלה שתורגמו עד כה לעברית:

זהו חיבור של אדם שהוא, על-פי הכשרתו האקדמית ונטייתו לכו, לא פילוסוף אלא גיאוגרף – חוקר מובהק בתחום מדעי-הסביבה ומדעי החברה. כגיאוגרף, ובמיוחד כגיאוגרף איכותני, הוא מגלה, שלא כמו מרבית עמיתיו לשיח הפוסט-מודרניסטי, עניין עמוק ב"עולם הממשי". הארווי, צריך לציין, מעוניין בתיאוריה הפוסט-מודרניסטית הרבה פחות מאשר בקשרים שבניה לבין "עולם המעשה"; העולם שבו אנשים חיים, גרים, עובדים ומבלים. אמנם, כפי שנקל להיווכח במהלך הקריאה של דבריו, הוא מרבה "לשוחח" עם תיאורטיקנים פוסט-מודרניסטים – מקשיב רוב קשב לטיעוניהם, מציג אותם בפני הקורא בנאמנות ובבהירות, ואחר-כך מגיב עליהם גם בטיעונים תיאורטיים. ברם, זהו, מבחינתו, רק שלב הפתיחה של השיחה ולא ה"ליבה" שלה. ה"ליבה" של החיבור של הארווי עם נציגי הגישות הפוסט-מודרניסטיות מתמקדת במה שאפשר לכנותו "המבחן ההקשרי".<sup>5</sup>

גישתו זו של הארווי מעוגנת במסורת החשיבה המרקסיסטית הקלאסית, ומנקודת-תצפית זו הוא מבקש להאיר את ההתניות המעמדיות והאידיאולוגיות של עמדות פוסט-מודרניסטיות שונות. בספר מקבל הארווי את התיזה של פרדריק ג'יימסון בדבר היות הפוסט-מודרניזם ביטוי אידיאולוגי-תרבותי של הקפיטליזם המאוחר, והוא מעגן את התיזה הזאת ביתר פירוט במציאות הכלכלית-פוליטית של שלהי המאה ה-20.<sup>6</sup> זהו המבחן ההקשרי של העולם הממשי שאותו רואה שוורץ, בצדק, כ"ליבה" של הדיון של הארווי בפוסט-מודרניזם. בספר מתבטאת "ליבה" זו בדיון מקיף ומעמיק במעבר של הקפיטליזם המאוחר מהמודל הפורדיסטי-קיינסיני, הדומיננטי מאז סוף מלחמת העולם השנייה ועד

4. כדוגמה למגמות אלה, ראו למשל Patricia Fumerton, "Introduction: A New New Historicism", *Renaissance Culture and the Everyday*, eds. Patricia Fumerton and Simon Hunt, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1999. לביקורת רבת הבחנה של מגמות אלה בנוי-היסטוריציוס העכשווי, ראו David Hawkes, "Materialism and Reification in Renaissance Studies", *Journal for Early Modern Cultural Studies* 4.2, 2004, pp. 114-129.

5. יגאל שוורץ, "מצד החומר מצד הרוח: פתיח למאמרו של דיוויד הארווי", מכאן ג, 2002, עמ' 135.

6. פרדריק ג'יימסון, "פוסט-מודרניזם, או ההיגיון של הקפיטליזם המאוחר", קו 10 (1990), עמ' 101-119.

ראשית שנות ה-70, למודל חלופי, גמיש, ניאו-ליברלי של הצבר הון. כגיאוגרף, הארווי מתעניין במיוחד בהשפעות מעבר זה על תפיסות מודרניות ופוסט-מודרניות של זמן ומרחב, וגם ביחסי הגומלין שבין תפיסות אלה ומרקם החיים החברתיים והתרבותיים. ספרו של הארווי משופע בדוגמאות קונקרטיות לדרכים המגוונות שבהן קשורה התרבות הפוסט-מודרניסטית קשר הדוק לשינויים הטכנולוגיים, לתמורות בתפיסת זמן ומרחב ולטרנספורמציות הכלכליות והארגוניות המאפיינות את המעבר מן הקפיטליזם המודרני לקפיטליזם הפוסט-מודרני.

ברצוני לחזור ולבחון זיקות אלה כאן תוך כדי אימוץ ואף הקצנה של רוח הביקורת של הארווי כלפי השיח הפוסט-מודרניסטי. מתוך נאמנות לגישתו הבסיסית של הארווי, אעשה זאת לא באמצעות דיון תיאורטי גרידא, אלא על-ידי העמדת טענות פוסט-מודרניסטיות טיפוסיות, שאותן מתאר הארווי באופן מאוזן למדי בחיבורו, במבחן ההקשרי של החיים הממשיים. אתמקד דווקא במישל פוקו, הוגה פוסט-מודרניסטי, שרבים רואים בו את הסמן השמאלי של המחשבה הפוסט-מודרנית ולו רק בשל גישתו ההיסטורית, התעניינותו בבעיית הכוח, הזדהותו עם קבוצות מיעוט או אופני ידיעה שבשוליים, וכיצא באלה.<sup>7</sup> לא אתיחס כאן לסדר היום הבעייתי יותר של תיאורטיקן פוסט-מודרניסטי מרכזי כמו ז'ק דרידה, שתרומתו בתחום הפילוסופי עומדת ביחס הפוך ליכולתו לומר אמירה משמעותית באמת בתחום החברתי-פוליטי, וודאי שלא אתיחס כאן לגיבורי-על שזכו להערצת פוסט-מודרניסטים רבים, כגון ניטשה, היידגר ודה מאן, ששמם נקשר באופן זה או אחר בגילויי-אהדה כלפי קפיטליזם פראי, פרוטו-פאשיזם, נאציזם ו/או גזענות.

בבואנו לבחון את עמדותיו הפוסט-מודרניסטיות של פוקו במבחן ההקשרי של החיים הממשיים, נדמה לי שלמרות הפוטנציאל הרדיקלי שלהן, הן מתגלות כבעייתיות בכל רמה פרט לרמת השיח. למשל, ההתנערות הפוסט-מודרניסטית-במובהק של פוקו מכל סוגי עלילות-העל התגלתה בדיעבד כהתנערות מעלילת-העל האחת, זו של המרקסיזם, המאפשרת הבנה כוללת של מנגנוני הדיכוי של החברה הבורגנית, ובמקביל גם התנגדות להם. הארווי מתריע על כך ש"הפוסט-מודרניזם גורם לנו לקבל את הרה-אייפקציות ואת ההפרדות, אפילו לחגוג את פעולת ההסוואה והכיסוי, את כל הפטישיזמים של הלוקליות, של המקום או של ההתקבצות החברתית, כל זאת בשעה שהוא מכחיש אותה תיאוריית-על שיכולה לתפוס את התהליכים הפוליטיים והכלכליים (תנועת הון, ארגוני עובדים בין-לאומיים, שווקים פיננסיים וכדומה) ההופכים יותר ויותר כוללניים בעומקם, בעצמתם, בהשפעתם ובכוחם על חיי היומיום".<sup>8</sup> הוא מוצא את הרטוריקה של הפוסט-מודרניזם מסוכנת, "משום שהיא נמנעת מעימות עם המציאות של הכלכלה הפוליטית ועם נסיבות הכוח הגלובלי".<sup>9</sup>

7. לסקירה ולביקורת מצוינות של מגמות אלה אצל פוקו, ראו אילנה ארבל, "ביקורת ללא אמת וחירות: פוקו נגד המרקסיזם", מקורב 10 (2002), עמ' 126-140.

8. הארווי, ראו הערה 2 לעיל, עמ' 167.

9. שם.

ההתפתחויות הכלכליות והפוליטיות מאז פרסום הספר בסוף שנות ה-80 מעניקות משנה תוקף לאבחנותיו של הארווי. מצד אחד הביא תהליך הגלובליזציה של ההון בעשר השנים האחרונות לגידול כולל של 2.5% בשנה בהכנסה העולמית, ומצד שני, הוא הביא לגידול של 100 מיליון איש במספר העניים בעולם. מתוך 100 הכלכלות הגדולות בעולם, 51 הן תאגידים, לא מדינות. אחוז אחד מאוכלוסיית כדור הארץ, האחוזון העליון, נהנה מהכנסה מצטברת הזהה לזו של 57 האחוזים התחתונים, והפערים רק גדלים בהתמדה.<sup>10</sup> הריכוז המואץ של העושר העולמי בידיים ההולכות ומתמעטות, ההגמוניה הכלכלית והצבאית חסרת התקדים של מעצמת-על אחת ויחידה, ריקון הדמוקרטיה הפרלמנטרית מכל תוכן ממשי באמצעות מונופוליזציה של המערכת הפוליטית והתקשורת על-ידי ההון – כל אלה הופכים, במקרה הטוב, את הטענות הפוסט-מודרניסטיות בדבר האופי האל-כלכלי של הכוח ואת הקריאה הפוסט-מודרניסטית לביזור וללוקליזציה של ההתנגדות, לבנות-ברית שלא מדעת של אינטרסים ואסטרטגיות דכאניים, ובמקרה הרע, למשתפות פעולה במודע עמם. ההתייחסות הגוברת והולכת לעקרונות כלכלת השוק הקפיטליסטית כאמת נצחית וטבעית שמעבר לכל ויכוח, ובמקביל ההתייחסות לעצמה האמריקנית, גם אם היא שרירותית וברוטלית, כבלתי נמנעת וכבלתי ניתנת לערעור כמו הגורל עצמו, כפי שטען לאחרונה הסופר והפילוסוף הספרדי רפאל ארגויל<sup>11</sup> – כל אלה מאמתים בדיעבד את טענותיו של הארווי, שקריאת התיגר של הפוסט-מודרניזם על עצם היכולת להגיע להבנה כוללת של המציאות רק "הכינה את השטח להופעתן של טענות עוד יותר פשטניות מאלה שעברו דה-קונסטרוקציה".<sup>12</sup>

Arundhati Roy, "Not Again", 10  
*Guardian*, Monday, September 30,  
 2002.

11. רפאל ארגויל, "אמריקה היא הגורל",  
 הארץ, 29 בינואר, 2003.

12. הארווי, המקור האנגלי, ראו הערה 2  
 לעיל, עמ' 350 (התרגום שלי: א.ל.).

עמדה פוסט-מודרניסטית נוספת של פוקו, שהיית רוצה להעמיד במבחן המציאות, היא דרישתו להכיר בחשיבותם של קולות אחרים, דרישה רבת ערך כשלעצמה מבחינת הארווי, ולמען האמת גם מבחינת. בסיכום לספר מרחיק הארווי לכת וטוען שיש להתייחס "להבדל ולאחרות" לא כאל משהו שיש להוסיפו לקטגוריות מרקסיסטיות בסיסיות יותר (כגון מעמד וכוחות ייצור), אלא כאל משהו שצריך להיות כול-נוכח מלכתחילה בכל ניסיון לתפוס את הדיאלקטיקה של שינוי חברתי.<sup>13</sup> לדעתו של הארווי, לא ניתן להפריז בחשיבותם של "היבטים של שינוי חברתי כמו גזע, מגדר ודת במסגרת הכוללת של מחקר מטריאליסטי היסטורי (והדגישו על כוח הכסף וזרימת הון) ופוליטיקה מעמדית (והדגש שזו שמה על האופי האחיד של המאבק לשחרור)".<sup>14</sup>

13. שם, עמ' 355.

14. ש.ס.

עם זאת, אצל פוקו כרוכה ההכרה בחשיבות ה"אחרות" בביטול חשיבות מעמד העובדים כסוכן כללי של שינוי חברתי ואימוץ נציגים חלופיים (נשים, הומוסקסואלים, שחורים, עמי הקולוניות וכו') כגורם התנגדות חלופי על בסיס פרטני, מקומי, אל-כלכלי ותודעתי בעיקרו. הארווי מתריע על כך ש"בה בשעה שהמחשבה הפוסט-מודרניסטית פותחת פתח רדיקלי

על ידי הכרתה באותנטיות של הקולות האחרים, היא חוסמת בפני אותם הקולות את הגישה למקורות כוח אוניברסליים יותר, בכך שהיא מבודדת אותם בתוך אחרות בלתי חדירה [...]. כך היא מחלישה את הקולות הללו [...] בעולם של יחסי כוח בלתי מאוזנים"<sup>15</sup>. בחינת מגמות אלה בהקשר ספציפי, למשל השינויים שחלו מאז שנות ה־80 ברקע האתני והסוציו־אקונומי של הסטודנטים באוניברסיטאות בארצות־הברית, מחדדת עוד יותר את ההסתייגויות התיאורטיות של הארווי. למשל, דו"ח של אוניברסיטת ברקלי לסנאט האקדמי של אוניברסיטת קליפורניה משנת 1989 מסיק, ש"בעוד שברקלי התקדמה התקדמות ניכרת בכל הקשור לגיוון הגזעי והאתני של אוכלוסיית תלמידיה, היא התקדמה התקדמות מועטה בלבד בכל הנוגע לגיוון הסוציו־אקונומי של תלמידיה"<sup>16</sup>. בשנת 1979 היה סטודנט שמשפחתו השתייכה לרבע העליון של מקבלי ההכנסות בארצות־הברית בעל סיכויים להשיג תואר ראשון עד גיל 24 הגבוהים פי ארבעה מסיכוייו של סטודנט שמשפחתו השתייכה לרבע התחתון. בשנת 1994 היו סיכוייו של סטודנט עשיר זה גבוהים מסיכוייו של הסטודנט העני פי 19.<sup>17</sup> ראסל ג'קובי מוצא את האריסטוקרטיזציה של ההשכלה הגבוהה בארצות־הברית בעייתית ביותר: "כולם מקדמים בברכה את הגיוון האתני והגזעי בקמפוסים אמריקאיים, גיוון בולט לעין בתווי פנים וצבע עור (...). ועם זאת, לצד גיוון אתני זה מצוי ההפך ממנו, חדגוניות מוגברת בכל הנוגע לרקע הכלכלי המבוסס של הסטודנטים. ככל שהסטודנטים שונים יותר, כך הם גם זהים יותר"<sup>18</sup>. פרט אולי לגיוון האתני, דומה המצב גם בארץ. בתל־אביב, למשל, שיעור תלמידי התיכון הממשיכים להשכלה אקדמית בקרב אלה המתגוררים בצפון העיר ובמרכזה גדול פי שלושה (56%) מאלה המתגוררים בדרום העיר (17%).<sup>19</sup>

לנוכח העובדה שהפערים בין עניים לעשירים בארצות־הברית – כמו גם מספר העניים ומרוויחי שכר המינימום – רק גדלו, ובאופן משמעותי, מאז שנות ה־70, ובהתחשב בכך שחלקם של השחורים ובני מיעוטים אחרים בקרב העניים שם גדול באופן ניכר מחלקם באוכלוסייה, דומה שהרעיון של מתן כוח למיעוטים, שפילוסופיית השחרור הפוסט־מודרניסטית נוסח פוקו הטיפה לו, אכן התממש בעיקר ברמת השיח.<sup>20</sup> בהתחשב, כאמור, באופי הגלובלי והגורף של השינויים בכלכלה העולמית, אותו עיקרון של אמנציפציה בכוח ופופריזציה בפועל תקף, בדרכים שונות, גם לגבי נשים, ילדים, עמי הקולוניות, הומוסקסואלים וכדומה. רק לשם הדגמה: מדינת עולם שלישי כמו תאילנד, שהשתלבותה בכלכלה העולמית מבוססת בין היתר על תעשיית מין זולה של נשים, ילדים וטרנס־סקסואלים, היא דוגמה אחת מני רבות לדרך שבה כוח הניצול של ההון הגלובלי אינו מכיר בהבדלים של מגדר, גזע ומין.

בדיון שהתנהל לאחרונה מעל דפי כתב העת האנגלי, *New Left Review*, הסתייג פרנסיס מלהרן מהמורשת ומהפרקטיקה של ביקורת התרבות

15. הארווי, ראו הערה 2 לעיל, עמ' 167.

Karabel, Jerome, et al., "Freshman 16 Admissions at Berkeley: A Policy for the 1990s and Beyond". Report by the Committee on Admissions and Enrollment, Berkeley Division, Academic Senate of the University of California, May 1989 (התרגום שלי: א. ל.).

Todd Gittlin, *The Twilight of Common Dreams: Why America Is Wracked by Culture Wars*, New York: Henry Holt, 1995, p. 225 (התרגום שלי: א. ל.).

Russell Jacoby, *Dogmatic 18 Wisdom: How the Culture Wars Divert Education and Distract America*, New York: Anchor, 1994, p. 27 (התרגום שלי: א. ל.).

19. ראלי סקר, "56% ממשיכים לאוניברסיטה בצפון ומרכז ת"א; בדרום – 17%", הארץ, 15 בינואר, 2003.

20. ראן, למשל Sharon O'Dair, *Class Critics, and Shakespeare: Bottom Lines on the Culture Wars*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000, pp. 37-38. המפנה לשורה שלמה של מקורות סטטיסטיים המעידים על העמקה חדה בעוני ובפערים החברתיים גם בשנים של צמיחה כלכלית כמו אלה של הנשיא קלינטון.

(בגרסתה הימנית ובגרסתה השמאלית). הוא תיאר אותה כאליטיסטית ואנטי-פוליטית במהותה וקרא להחליפה בביקורת פוליטית – לא במובן הצר, המפלגתי של המילה, אלא במובן הרחב יותר של כל הקשור בניסיון להסדיר יחסים חברתיים לאור תפיסות שונות של תחום האפשרויות האנושי.<sup>21</sup> בתגובה טען סטפן קוליני, שלביקורת התרבות – גם אם נצמצם את המושג "תרבות" לפעילות אינטלקטואלית ואמנותית גרידא – תפקיד מכריע בניסוח תחום האפשרויות האנושי ובעיצובו, ולפיכך גם בהגדרת התחום הפוליטי.<sup>22</sup> דרישתו של מלהרן להבחין הבחנה חותכת בין ביקורת תרבות וביקורת פוליטית, ולהתרכז בשנייה, בעייתית בכך שהיא משרתת למעשה נטיות עכשוויות להותיר את הדיון האידיאולוגי והפוליטי מחוץ לתחום הדיון התרבותי. עם זאת, הטענה הנגדית של קוליני בעייתית לא פחות: בעוד שההנחה שלכל דיון תרבותי יש בהכרח השלכות פוליטיות נראית לי נכונה כשלעצמה, הרי שבפועל היא עלולה לשמש עילה לטשטוש התוכן הפוליטי הקונקרטי של מגמות תרבותיות שונות.

- Francis Mulhern, "Beyond .21 Metaculture", *NLR* 16, July–August 2002, pp. 86–104  
 במקור בספרו של מלהרן, *Culture/ Metaculture*, London: Routledge, 2000.  
 Stefan Collini, "Defending Cultural .22 Criticism", *NLR* 18, November–December 2002, pp. 73–97

נראה לי שספרו של הארווי והקשר ההדוק שהוא קושר בין הרמה הכלכלית-פוליטית לזו התרבותית-אסתטית הם דוגמה מאלפת לכך שביקורת התרבות היא חלק בלתי נפרד מביקורת פוליטית ולהפך. אין להפריד בין השתיים מאחר ששתיהן נותנות ביטוי אינטגרלי למציאות אחת כוללת. על מנת להעריך נכוחה מציאות זו יש לבחון אותה על רמותיה ועל הדגשה השונים – התרבותיים והפוליטיים, התיאורטיים והקונקרטיים, העקרוניים והאנקדוטיים. ובזאת טמון לדעתי כוחו של הספר של הארווי: בניסיון הלא-פוסט-מודרניסטי בעליל לראות את התמונה כולה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

## ריאיון בהתכתבות עם יצחק אורבך אורפז

מראיינים: זהבה כספי, יגאל שוורץ וחברי המערכת הצעירה

כתיבתו של יצחק אורבך אורפז, שתחילתה בשנות החמישים, התנהלה תמיד כאילו במרחק־מה מהמודוס הספרותי השליטי: במקביל לו, ולפעמים גם לפניו. קריאה־מחדש בקורפוס המלא של יצירתו, הנפרשת על פני יותר מחמישה עשורים, היא מרתקת, גם משום שהיא מהדהדת – ולרוב על דרך ההיפוך – את כל המסלולים שבהם הלכו בני דורו. התחושה הקבועה בעת הקריאה של אורפז היא של סירוב עקשני ללכת בתלם – הסגנוני, הז'אנרי או הפוליטי/תרבותי. האקספרימנטליות המתמדת בדרך כתיבתו יוצרת פעם אחר פעם, וכמעט מבלי־משים, ז'אנרים או תתי־ז'אנרים ספרותיים חדשים – אפילו בריאיון שלפניכם, שהכותרת ”ריאיון” הולמת אותו רק בדוחק.

ראיונות עם סופרים מקיימים לרוב מהלך מסוים, שתחילתו בקריאה ובניסוח מחשבות ושאלות, וסיומו במפגש פנים אל פנים עם הסופר בחדר עבודתו או במקום ציבורי. המפגש הזה מותיר כמובן את רישומו על הריאיון: מבוכה, יראת־כבוד, עצבנות, עתידים לצבוע את השיחה בגוונים משלהם. צורתו הסופית של הריאיון מושפעת, אפוא, מטיבו המפתיע־תמיד של המפגש, שאינו אלא הרשת שעל גבה מצטלבים ונפרדים רגעים בלתי צפויים של קרבה ומרחק, אינטימיות וזרות.

הריאיון עם יצחק אורבך אורפז, כאמור, איננו ריאיון שגרתי: הוא התגבש, שוכתב ונערך במשך למעלה מתשעה חודשים, מאפריל 2004 ועד ינואר 2005, באמצעות חליפת מכתבים, ומבלי שפגשנו את אורפז פנים אל פנים. צורה זו של ריאיון חסרה את המגע הממשי של שיחה, ולכן עשויה הייתה ליצור תחושת רשמיות וריחוק. בפועל התברר שהיא טמנה בחובה יתרונות בלתי צפויים: היא אפשרה לאורפז להתבטא בדרך חופשית יותר, משוחרר מהאילווצים הנלווים לריאיון שבעל פה; היא הותירה בידי מידה גדולה של שליטה בתחבר ובמוזיקה של הטקסט, ואולי אף סיעה לו לומר את מה שלא ניתן היה לומר פנים אל פנים. מתכונת זו של ריאיון נעשתה על־פי בקשתו של אורפז, והוא סומך ידו על הנוסח המופיע לפניכם.

המערכת

”אני רואה את עצמי סייר גבולות מקצועי. אני לוקח אותם עמי. יש שם בדידות. יש שם טירוף. יש שם אפס התאבדויות.“  
(יצחק אורבך אורפז)

**הצליינות הנצחית, הגיבור כאדם שלעולם אינו מגיע – מהי המשמעות החברתית/אידיאולוגית של מודל כזה של גיבור? לאן הולך הצליין החילוני שלך?**

הצירוף המילולי ”הצליין החילוני“ הופיע לראשונה כשמה של מסה בחתימתי שנדפסה במאזניים בארבעה המשכים (1976). בנושא הזה אני מרגיש כמו אותו מלך בסיפורו של בורחס, שביקש שיכינו לו דגם מדויק של ממלכתו. הכינו דגם, הגדילו והגדילו, עד שהגיעו לדגם שהיה זהה בכול לממלכה עצמה. אז אני לא מלך, ולא אתחיל להרחיב ולאבחן ולפרשן, כדי להגיע בסוף לאותה תוצאה עצמה. והרי היא כתובה, הכי טוב שיכולתי, בספר שנושא את השם הזה, ובשתי המסות המשלימות (”אליס ומלחמתה באין“, ”צופה היערות, תבוסתנותו, קרחתו וצליינותו“).

תמיד הייתה בי סימפטיה לאנרכיסטים. אנשים בודדים מאוד, חיים בתנאים נזיריים בחדרים שכורים, אחד בעיר ושניים בעננים, שונאים להתארגן, ואם נועדו שניים יחדיו, מיד יריבו עד לב השמים; ובשם רעיונות נשגבים, דרך-כלל אזוטריים ובלתי-מעשיים, זורקים פצה (שמחטיאה לרוב) ומשחררים אנרגיות נפלאות. כל מה שחדש ומרענן ודורך מנוחה ומאלץ לחשוב אחרת ולהתנסות אחרת – מהם הוא בא. הם החברים שלי. מה הם בסך-הכול רוצים האנרכיסטים החביבים שלי – להשיב לתחייה כמה מוצרי לוואי איכותיים של רוח האדם: *חיפוש התנסות, תיקון.*

בגיל המתקרב לארבעים, אני מוצא את עצמי אובד-דרך, ולבד בצורה איומה. מן הנירוואנה של הקמת מדינת היהודים, הקצנו עם פיהוק. זאת באשר לחוויה הקולקטיבית. הפיהוק הפך לריק, והריק לאימת הריק: חיפשתי משהו או מישהו שיפתח לי שער. כך הגעתי לחוג הצעיר לפילוסופיה באוניברסיטה הצעירה באבו-כביר. והיה שם איש אחד מתוק בכפירתו הדתית הבלתי-מתפשרת ושמו משולם גרול.

בתום השנה הראשונה, כשיכור צמא לעוד, סבבתי בשעריהם של שבעה פילוסופים מלהיבים, כל אחד ושערו שלו, ומשולם גרול הנהדר מציג כל אחד מהם כהמבשר ואין בלתו. ואין פסיק של ספק ניטשיאני. קירקגור, פייארבך, מרקס, ניטשה, היידגר, הוסרל, וסארטר. ואז מקיצים בסוף



השנה גם מן הנירוואנה הזאת, ואני מסכם ואומר באוזני מורי הנערץ, שאחרי התוועדות עם השכל החושב מצד אחד ועם החושים מצד שני, הגענו שלושנתו למסקנה – שמאחר שכל השערים פתוחים וכל השערים צודקים, והנפש צמאה להיכנס והיא חייבת לקבל את כולן או לכפור בכולן ולגמור כטיפשה, בו־בזמן נלהבת ומתוסכלת, עלינו להחליט מתוך ייאוש מסוים, אבל בחדווה עילאית, שהפילוסופיה היא לאמתו של דבר אסתטיקה שכלית, ובשום אופן לא מורה־דרך לגאולה.

על כך הצביע עליי מורנו באצבע לא־ידידותית ואמר כדברים האלה: "אתה רוצה את הקרטוסקס ולא את האש!"

אף פעם לא ראיתי את מורנו הנערץ חיוור כל־כך. הוא החוויר ואני קפאתי. פתאום ידעתי שהוא צודק. ויחד עם זאת לא צודק כלפיי, כי אני בוודאי הייתי מאז שאני זוכר את עצמי לצד האש, ולא לצד הקרטוסקס. זה קרה בסוף השנה הראשונה.

לקח לי שנתיים – ומשולם גרול כבר על ערש דווי – וכתבתי לו מכתב של תודה והודאה: שהייתי שוטה ומבוצר ברציונליזם הנפוח שלי. עכשיו אני מבין. שבעצם תמיד הייתי שם, ליד האש, ולא ידעתי. כי לא התשובות עיקר, כי אם השאלות. ולא המטרה, כי אם הדרך. ולא הגאולה, כי אם הכיסופים. ולא המקום עושה את הקדושה, כי אם ההליכה אליו. וכי גם בכפירתי, יש שאני חש כאילו יש תכלית כוללת מאחורי המטרות והמעשיות של היומיום הקטן שלי. שגם הרציונליסט שבי חייב להודות שבאיזו פינה קטנה שבלב מסתתרת ערגה, אולי מבוששת מעט, אבל נוכחת תמיד, אל איזה אושר לא־נודע, שקצה טעמו כאילו שמור עמי בזיכרון מאיזה חיים אחרים. וכבר קרה שבדרכי אל המכולת עצר אותי אדם ושאל אותי "לאן", ואני שמעתי את הקול מתוכי. ומה הפעימה שאני מחסיר בדרכי אל תיבת־הדואר. דברים כאלה ואחרים כתבתי לו. ואני, מן האש היא יצאתי אל מה שייקרא אחר־כך "הצליין החילוני". השנה הייתה 1962. במכתב ההוא סומנו המתוים הראשונים של מה שילך ויתגבש, תחילה כ"נוכחות ההעדר", אחר־כך כ"אדם מול ההעדר" ועד לגיבוש הנוסח הסופי.

"ייאוש למען ייאוש" – זה תמיד נראה לי פינוק ציני. הייאוש כמובן לא זר לי, אבל סתם ייאוש נראה לי בזבוז לא יכופר. ייאוש הוא כוח. עד שהוא הופך למוסד. כשהוא הופך למוסד אני בבעיה. כמעט תמיד, גם בחורף, אני נוהג לפתוח חלונות. לא קראתי לזה חלונות מילוט. הייתי מתחיל להשתעל, וזוגתי הבינה. ובכלל, אפשר לומר שהייתי מוקף הבנה ומחילה, כי אף פעם לא הרסתי בכוח, כי אם כמו הנמלים, בנגיסות קטנות.

כי הלאו בעצם, באמת, באתי לתקן. במקומות שבהם הכי העזתי, בנבלות, מדובר בלא פחות מתיקון הבריאה. אפשר לגזור גזרה שווה

ממני על כתיבתי ומכתיבתי עלי, ולטעון שבכתיבתי אני מנסה לעשות מה שטליק ממות ליסאנדה מנסה לעשות בציפורים שהוא מפחלץ: "לתקן את הבריאה".

אתה לא יכול לעשות את זה מבלי לחצות את אזור הסכנה, מבלי לפרום תפרים, וכמו חיל-הספר בארץ הפקר – לחגוג ולהתפרע. וגם קצת לקונן.

צליינות לא אוהבת סופים. הפואטיקה צריכה אותם. על כן "סוף סוף היינו מאושרים" (נמלים) חותם סיפור של הרס, לפני סופו. על כן "לנגוע עד כמה שאפשר. איזה יופי!" (העלם) חותם סיפור של התאבדות. כקורא אני חשדן כשאני נתקל בסופים מעוגלים. ואני משער שאין זה מקרה ש"סוף קטוע או מדומה" הוא גם שמו של אחד המאפיינים של טקסטים בדיוניים שהמתח הצליינחילוני הוא בלבם.

**כיצד נוצר המבנה המיוחד של הנובלה "נמלים"? האם אתה יכול לספר על תהליך הכתיבה ועל מקורותיהם של הדימויים הראשיים ביצירה?**

לא יכול לשחזר את המבנה. בוודאי לא להסביר אותו. אני יכול אולי לאסוף אבני פסיפס.

יולי-אוגוסט (1965). שותה תה חם, עטוף בסדין, כותב ומזיע.

כשהתעוררתי ראיתי תמונה, ממהר לכתוב אותה שלא תאבד לי.

תאווה מטורפת לבקוע מן החומר. לפוצץ אותו.

כל בוקר מתחיל מחדש. לא רוצה לדעת כלום על הנקודה אליה הגעתי אתמול.

שולחן שחור קטן מתנדנד. הול קטן, חלון צד מאורך, בוגנוויליה, עם פריחה סגולה כמו אש. תחושה שאם אקום תשרוט אותי. מחוץ להול, וכמעט בהמשכו – גג אספלט בקוע עם כתמים בלבן סיד.

דירה זהה בכול לזו המתוארת בסיפור.

גג מכוער ומטולא, בערבים זורח במין יופי משונה.

בלילות לבנה, השדרה (שדרות נורדאו) מתרחקת, והים מתקרב. קולות הבית נשמעים אז כבאים מלמעלה. אבל אני כותב בבקרים.

שמחתי לגלות שהנמלים התגדלו לסוסים. ואיזה סוסים!

גם עכשיו, בכתבי זאת, אני רואה את הפה שלי מתעקם לגיחוך. ושומע זמזום. בדרך-כלל זה בא ביחד.

לנגד עיניי על השולחן ושעון לקיר ספר (היש חכמה בחיות?) פתוח בציור מוגדל של נמלה.

לא הופתעתי לגלות שרחל בוגדת ביעקב עם הנמלים. הופתעתי לגלות (בהמשך) שגם יעקב נוהג בתבוסתנות. ידעתי שהם "הורסים" אל איזה משהו גדול שיבוא. לא ידעתי מאין ולאן. לא רציתי לדעת. היה לי טוב באווירה פולחנית. לא שהדלקתי נר או משהו כזה. מיעטתי לראות אנשים.

הבחירה בשמות – יעקב ורחל – הייתה קליעה בחשכה. כשהבנתי שיש כאן אמירה "יהודית" חשבתי לשנות. ולא שיניתי. רחל (וזה שמה האמיתי) נערה מקסימה, שאהבתי. היה חיזור, והייתה אינטימיות נהדרת. בלי סקס. אולי זו הנקודה בה מתחיל הסיפור. היא בטח המנוע שלו.

את תורבן הבית ראיתי. ואת הנפילה כלפי מעלה. את ההתחלה לא ראיתי.

רציתי להתחיל כמו הגלגול: משפט אחד – וכבר עולם אחר. לא ככה, אבל משהו דומה. בינתיים כל ההתחלות שניסיתי הלכו אל התוהו. עד שאמרת לעצמי: למה לא תתחיל מהסוף – גירושין! נושא המוכר לך היטב. הפתיחה – ברגע שנכתבה ידעתי שזהו. המפתח המוזיקלי הוגדר, והוא כבר יוליך את הסיפור עד סופו/אינסופו.

העירו לי ששני טקסטים אחרים משלי היטיבו לעשות זאת. משפטי הפתיחה שלהם הם גם המשפטים החותמים אותם, ובכך משווים לסיפור מעין גורליות מעגלית. כך בהעלם וכך בהכלה הנצחית. אני מגניב את ההערה הזאת לתוך האיננוטר הקטלוגי של הטפליות שליוו את כתיבת נמלים, כי היא נוגעת במשהו מובנה פנימה של הרבה דברים שכתבתי: הנטייה ל"מעגלי", קרי "פולחני", קרי "חיזורי".

בערבים הייתי עורך לילה בעל המשמר. איך זה מתקשר לנמלים איני יודע. מלבד אולי שתקוני המגיה הזדחלו בין השורות כמו נמלים אדומות. בכל אופן, כבר בדרך הביתה (ברגל) היה נמחק ללא שיוור העיתון וכל צבאיו וצבעיו, ותמונות הזוויות של פלישת הנמלים היו תופסות את מקומם.

נחזור לקטלוג. מה עוד שכחתי. רצף לא היה שם. כתיבה פרגמנטרית. שבירות. וכמו בגדים תלויים בשורה בניקוי יבש שלא יודעים זה על זה דבר. ובלכתם, "עיניהם קבועות לפני רגליהם". והידיעה, ההכרה, ההתעקשות, שזה יהיה כמו בנוסחה של איינשטיין: להחזיר את החומר אל המקום שממנו יצא – המפץ. שם השקט הקוסמי. נירוואנה – הס מלהזכיר – אנחנו אירופה אנחנו. אבל הגעגוע. ונטיית הנפש. והתשוקה – מה תשוקה – תאוה – בוערת – לכלות את העולם במפץ אחד, אבל בתנאי שמיד יתחדש נקי, טהור וזך כרחלה העולה מן הרחצה.

בוקר אחד החלטתי שדי: הסערות שבו אל חופן, והנמלים אל תלן. וזה סימן שצריך לגמור. על סוף "נורמלי" אין מה לדבר. הדפים, כמצופה, לא הצטרפו לרצף. לא בסדר שכתבתי אותם. כדי לבדוק זאת כתבתי להם ראשי פרקים. ערמה של תמונות אוטיסטיות, שאיזה דמון הפיח בהן תנועה לרגע. וביניהן החושך. בעזרת ראשי הפרקים גיבשתי משהו שהוא הכי

קרוב לרצף, ואז גיליתי – וזה בהחלט היה גילוי מרנין – שראשי הפרקים יוצרים נוכחות אוטונומית משל עצמם, והם מקיימים מעין דיאלוג קומי משחרר עם הטקסט המתוח. האפקט המצטבר הוא של משהו חדש, אשר כתריסר שנים מאוחר יותר אגדיר אותו כ”אירוניה צליינחילונית” (במאמר “אליס ומלחמתה באין”).

עברתי בנורדאו 35 וראיתי בדאבה את הבניין החדש והמכוער שבנו במקום שם עמד מבנה ישן סדוק, ועליו, על ראשו, בסבך שערותיו כביכול, הגג הקסום. זירת ההתרחשות של שלושה זוגות, ועולם אחד בשלושת פניו, ותמיד במרחק קפיצה אובדנית. הגג הזה, עם כתמי הזפת הכעורים שבלילות מזדהרים. הלבנה מולכת שם. אין ממשות ללבנה ללא כתמי הזפת ופרחי הגרניום הנבולים – יחד הם פריטים באינוונטר מצומצם ויקר-ערך, שאם הזות בו פיון, הרסת את המארג כולו. אין מקום יפה יותר להתרחשויות של הזדהרות והרס מגג תל-אביב.

ועכשיו הנמלים.

ישבנו בחצר, על העשב, ושיננו בקול את פירוש רש”י ל”ויתרוצצו הבנים בקרבה”.

הייתה שמש רכה, ונמלים קטנות התרוצצו על הדף בין אותיות רש”י כמעיינות בהן, והן עצמן נראו כמו אותיות רש”י שיצאו לטייל. וזה נראה נפלא מאוד.

המלמד שאל מה אומר רש”י על “ויתרוצצו”. הוא הצביע עליי, ואני עניתי בו-במקום: “כמו נמלים”. המלמד כעס ואמר שאני עושה צחוק מהתורה. הוא תלש מידי את הספר וניער את הנמלים ביד רעה וכלא אותי בחדר עד שאלמד את התשובה הנכונה. ושלח ילד לקרוא לאמי.

זה היה לא צודק. ידעתי את כל הפירוש בעל-פה. הוא נראה לי עסיסי ומרושע ומבטיח מלחמת נצח בין האחים התאומים, ודקלמתי אותו בפני הקירות החירשים. צעקתי שזה לא צודק. תופפתי על הקירות וקראתי לנמלים שיבואו. בסוף הן באו, בחלום, וכרסמו את הקירות ופתחו בהם פתחי מילוט. אמי מצאה אותי שטוף חלום ודמעות. אמרתי לה שזה לא צודק. שלא עשיתי צחוק. וסיפרתי לה את חלום הנמלים הנוקמות. אמי הסכימה איתי. ידעתי שהיא תסכים איתי. היה בינינו הסכם שאני מאמין לה כשהיא רואה בעמק הנפרש מול חלוננו אונייה עם רבי-החובל שלה על החרטום, שטה ומתקרבת ישר אל חלונה, והיא מאמינה לפנטזיות שלי על איים קסומים שם האנשים דורכים קצת באוויר, שהמצאתי במיוחד בשבילה. היא ניקתה את פניי וגרפה את אפי ושילבה את ידי בזרועה, ויצאנו שנינו יחד שלובי זרוע נגד כל הרחוב, קצת הולכים וקצת מרחפים.

**בדבריך אתה יוצר זיקות הדוקות בין החומרים ביצירתך ובין חוויות**

**אוטוביוגרפיות. איך עושים החומרים האוטוביוגרפיים את דרכם מן המציאות אל הסיפור? כיצד אתה בורר אותם?**

- (1) רק מחומרים שאני מכיר (וזה מצמצם מאוד).
- (2) ומאלה, רק חומרים שאימתם קטנה מן התאוה להתמודד איתם (וזה מצמצם עוד יותר).
- (3) ומאלה, רק אלה שהצלחתי לעצב כלים ללכוד אותם (ולהישאר בחיים).
- (4) ומכל אלה, רק אלה שלא ידמו יותר מדי לסיפורים קודמים שלי – שהם עצמם מרגע בריאתם הופכים לישויות מפחידות ומרתיעות.

כל הדמויות שלי, בלי יוצא מן הכלל, הן אנשים שהכרתי. אז יש שהסיפור נדלק בך כ"סיטואציה" (במובן הסארטרי), כמצב אנושי קיומי, בדרך-כלל גבולי, ואז כאילו מתקלף מתוכו האיש המתאים. כמו אצל פיראנדלו, שהאנשים מוצאים את עצמם בסיפור עוד לפני שהם יודעים זאת. אם ניקח לדוגמה את נפתלי (טליק) ממות ליסאנדה, היה זה פינחס שדה (שבעת כתיבת הנובלה, קיץ 1963, כבר עמדנו שנינו בגמר ידידות בת שנתיים) שנכנס לדמותו של הגיבור הסהרורי של הנובלה. שדה רק התחיל את הדמות, השיב עליה קצת מטירופו המרתק, ואז זו הצדה כדי לאפשר לדור קרב בתיה-ליסאנדה להתפתח על פי דרכו – עד המוות הכפול. ליתר דיוק – המשולש. כאן ה"סיטואציה" מובילה, והיא ששואבת אליה אלמנטים זרים ומוזרים, קרובים ורחוקים, מכל מיני מקומות.

ומה גדולה הייתה הפתעתי כאשר דן מירון, שהיה הקורא הראשון של הנובלה הזאת, לאחר שציין את ייחודה, הוא אומר לי את המלים האלה: "אני מניח שאתה יודע שאתה חושף את עצמך!" הפתעתי הפכה להשתוממות כאשר ש"י עגנון בכבודו ובעצמו, בדירתו בתלפיות (אחרי ששלחתי לו את הספר וביקשתי פגישה), חוקר אותי, בעדינות, על דבר נרות השבת, ושולחן השבת (שבסיפור הוא משתקף כבבואה ספק-ממשית מחלון הבית שממול), ואני חש פתאום שהגאון הערמומי הזה מוליך אותי אחורה, והתוכן הסמוי של שאלותיו הוא בעצם: "ממה אתה בורח, ידידי הצעיר?"

ואני, שהייתי בטוח שאני מוגן! כדי-כך שלא חששתי למקם את הדרמה הקטנה שלי בדירת-גג קטנה (שדרות נורדאו 35, בית שנהרס והוקם במקומו בניין מכוער) שדרתי בה באותן השנים בדמי מפתח. גבריאל מוקד קרא לזה "אווירית גגות מיתולוגית של שנות השישים".

לא נוח לחשוב על זה, אבל צריך להגיד את זה: אם לקחתי אדם ונטעתי אותו בסיפור, לא אנוח ולא אשקוט עד אשר אתן בו איזה מום. ובאמת איך הייתי מסתדר עם האילם בלי אילמותו והעיור בלי עיוורונו (הכלה הנצחית) ויענקל'ה מהטומוז'נה בלי צליעתו, וסבי ממדרגה צרה בלי הרגליים המנוונות והראש הגדול והיפהפה שלו: וחיים ביזנוס (סרחוטם) ועתליה בנעלי גולדה, והאנשונים שלאחר השריפה הגדולה בהכלה הנצחית,

ונפתלי המפחלץ את העולם כדי לתקן אותנו! הלל ברזל קרא לזה בשם יפה: "דפורמציה". הוא החיל אותה על המציאות הסיפורית שלי ככלל. אפשר כמובן לשאול: למה לכל הרוחות לכתוב סיפורים שנוקקים לבעלי מומים? שאלה חכמה זו לא. אבל אולי נחוצה. התשובה: כי אני אוהב אותם כך. אני נרתע מאנשים "תקניים". ובכלל מן הזן הנורמלי יותר מדי. עם איזה פגם קטן, אפילו חצי-גדול, הם פשוט מהשכונה הטבעית שלי. אני מבין אותם יותר. הם אחיי בני ביתי.

אני מספר על אנשים בודדים. על אדם אחד בודד. ועוד אדם אחד בודד. לפעמים הם מתקבצים למהו שאפשר לקרוא לו קבוצה. ליתר דיוק – מקבץ של בודדים. כי גם בקבוצה הם בודדים. בעיקרון, הם בודדים. הם בודדים, גם לא בעיקרון. "פה" זה תחנה. הם גולים. הם מהגרים. יחד הם יושבים על ספסל ומחכים. יושבים על ספסל אחד ומביטים כל אחד בכיוון אחר. הם לא אוטיסטים, הם אפילו לא טוריסטים. הם מחכים לשעה שלהם. כל בוקר הם משתוממים מחדש שהם יושבים זה אצל זה על אותו הספסל. כך המפלגות שלהם. כך המהומות שלהם. כך החתונות שלהם. כך המדינות שלהם. את הדרכון שלהם הם מוצאים תמיד בכיס אחר. זה בדיוק מה שאני כותב. אם זה לא בדיוק מה שאני כותב, אז זה בדיוק מה שרצייתי לכתוב. אז זה בדיוק מה שצריך הייתי לכתוב. מה זה "צריך"?

גיבורי הסיפורים שלי הם "גיבורים", כי הכול בא להם קשה. שאם יבוא להם קל, יתבלבלו. ואז יש איזה "רגע". המלה "רגע" אינה מציינת זמן, אבל היא דבר סולידי, מטה להישען עליו בדרך. שמיכה להתכסות בה בחניות.

אני לצד אנשי ה"תפר". סופרים גמורים, כמו צדיקים גמורים, אולי יש כאלה, אני לא פגשתי אותם. אני חושב על קונפליקטים שלא נפתרים לעולם ועל חיים שלא נמשכים לעולם. אז עושים מה שאפשר, ופתאום – ניתז ניצוץ. וזו החגיגה של הסיפור. וזו החגיגה של החיים.

**ובכל זאת, רוב הסיפורים שלך מושכים אל המופשט, אל הפנטסטי. איך אתה מסביר את השילוב הזה שבין האוטוביוגרפי והמופשט?**

המונח "מופשט" לא אומר כלום. הוא רק מעיד על עצלות הקורא... באשר ל"פנטסטי": טקסטים כמו נמלים, הכלה הנצחית, דם על החלום, אישה קטנה, הם סיפורים פנטסטיים נטו. הם עשויים להיראות שלא כאלה בגלל הכניסה לפרטים קטנים, ועל פי רוב (בהחלט לא תמיד) מתוך כיבוד חוקי הכבידה. אבל זה גם מקור כוחם. מדובר במצבים שלא ייתכנו במציאות הממשית המוכרת לנו. אפשר לקרוא לזה גם "טכניקה מעורבת": הסיטואציות לקוחות מן החלום, והירידה לפרטים הקטנים מהמציאות היומיומית. ייתכן שהכלה הנצחית חורגת מהמתכונת הזאת והיא פנטסטית במובן השמרני יותר של הז'אנר. הכול לפי הצרכים של הסיפור. הם שממציאים בסופו של דבר את האסטרטגיות המתאימות להם

תוך כדי כתיבה. כמה מהם תיארתי ביומן שליווה את כתיבת "מרכבת הרפאים".

לא קשה לראות ש"החיזור" לוקח פיקוד ברמות המפליגות יותר של הפנטסטי בכתיבתי, ומוטיבים ריטואליים כופים את הלשון לתבניות מעגליות. בסיפורים שהזכרתי קודם, סופי הסיפורים כמעט תמיד נושקים לתחילותיהם.

ניסיתי להיזכר איך התחילו הגיחות הפנטסטיות שלי. נמשכתי ונרתעתי, כמו לקפוץ לתוך החושך. זה לא בא לי טבעי. פחדתי להתנתק, וליפול. לאבד את הקשר עם הארציות. זה קשור כנראה גם לרקע האידיאולוגי שלי, שרק באמצע שנות החמישים ניתקתי ממנו בזעם. בעור בעד עור הזעם הזה כבר מחפש לו קול. אך עדיין, מתוך הרגל, ובלי חמדה, אחזתי שם בכמה מטעמי הישנים.

ליסאנדה באה לעזרי. הורדתי אותה מן האוויר הדק שמעל לגג סהרורי שבו דרתי באותם הימים. לא אומר שעימה נולד הרובד הפנטסטי, אבל הנה נפגשנו, והייתה הרגשה שקרה דבר טוב. האמת היא שאף פעם (כנראה) לא הסתדרתי עם "יותר מדי מציאות" (אליוט). אמי, שהחלה לצאת אליי מן הזיכרונות בכל מיני התחפשויות חלומיות, הייתה לה יד בכך. לכאורה צריך הייתי לדבוק במציאות הפשוטה, המוכרת, שם לא הייתה לה עדיין אחיזה. אבל חידתה הייתה כבר אז, כמסתבר, גדולה מנוכחותה. אז עדיין נהניתי כלפיה ממעמד של נוטש-נטוש. והגותיקה אפשרה לי לקחת סיכונים מבלי באמת להסתכן. אובדני תמיד קסם לי, כחלום, כארץ מפלט, כמחוז שעשועים. וזה השתלב נפלא עם הדפרסיות השקטות שלי, שאינן מאיימות על אף אחד, ושאתה יוצא מהן בסוף עם משהו כתוב. עם ליסאנדה חציתי את קו התפר.

"בראשית היו לרגליה סנדלים אדומים, והיא הייתה מרחפת מעל לגג. אמרתי לה רדי ועמדי על הגג. ירדה מעט, אך בגג לא נגעו סנדליה." כאן נחצה הקו. אלא שליסאנדה, ובעצם הסיפור כולו, יישארו די קרובים אליו.

חשבתי "נמלים", ובאה לי מחשבה מנוסחת (מדי): אין אתה יכול לרחף למעלה, אלא אם אתה מקושר היטב למטה. בנובלות, בשלושתן, יש שיח בוגנוויליה עם פריחה סגולה – היא מדויקת. היא תמיד. אף שהיא משמרת בתוכה את הלא-זמן של הנובלות בשני מצבים: יש פריחה, אין פריחה. טול את הבוגנוויליה, ואז, במקום לנחות מעדנות, ליסאנדה חלילה תיפול על הגג ותמעך לה קרסול. זה יותר מאמינות, התפר עצמו מועמד בסכנה. ליצור ממשות באווירה של חלום – באופן שתצא מזה, אתה הקורא, ותחשוב שבך מדובר, ולא על בית משוגעים-העולם. זה תמיד פונקציה של הנגיעה ברות. כאן, בלי בושה: ברוח הזאת שלפני הבריאה, שעדיין מרחפת, תהום מתחת.

ההליכה על קו התפר, רגל פה רגל שם, היא כנראה קו אופייני של כתיבתי הפנטסטית. אינני בטוח כלל שה"איזם" הזה מתאים כאן. אם כבר לדבר

באיזמים, נראים לי קרובים יותר לזן שלי ה”מטא-ריאליזם”, ”הריאליזם המאגי”, ואפילו (אם מותר לי להתנסח בעברית צחה) ה”תפריאליזם”.

באותן שנים, שנות השישים המוקדמות, כבר נכוויתי בגחלתם של קפקא ועגנון, והדחף הפנימי לפרוץ מן הסד המחניק של הריאליזם האקדמי מיסודם של לוקאץ-את-שקד, כבר היו לו אבות. כשקראתי לליסאנדה לרדת אל הגג, הם כבר השיבו רוח גבית מעודדת. לא ”סיפורי המעשים”, כמקובל לומר (בעקבות שקד), כי אם דווקא ”שבועת אמונים”, סיפור שזורם על ה”תפר”, הוא שחזק בי את התחושה שאני בדרך הנכונה. סוף סוף דרכי שלי.

ואפילו הטיפוס המיוחד של חציית הקו תוך הישארות עליו. עוד יהיה לי מה לומר על הצורך הכמעט-אטביסטי שלי להלך על קו הגבול רגל-פה-רגל-שם, מה שמזכיר את סגנון הליכתו של צ’פלין על קו הגבול בין שתי המדינות שמשתייחן גורש ובשתייחן נרדף (”זמנים מודרניים”?). צ’פלין נראה שם מצד גבו כשהוא מתרחק אל קו האופק הפתוח. כנער, אבל גם בגילים מאוחרים יותר, כל פעם שפגשתי את הקטע הזה, שמחתי בו כאילו אני שם. אפילו בנתי, ועדיין אני בונה, לא בלי הצלחה, תיאוריות של הליכה על קו התפר, של חיים על קו התפר. אומרים לי שיש בזה משהו יהודי. אינני יודע. זה מפרה, זה שומר אותך ער, וזה שומר לך חלון מילוט פתוח לכל מקרה. ועדיין אופק לפניך.

תחרות הריצה של שבע היפהפיות, החותמת את שבועת אמונים, הייתה אולי מקסימה פחות, ואולי לא משכנעת כלל, אלמלא הנמנום הסהרורי של הגיבורה בתחילתו, שמתוך עיניה, כביכול, אנו מוזמנים להתקסם מאיכותו המיוחדת, הקצת-נסית, של הסיפור. מצוידים בהסבר רציונלי, נעשית לנו חציית הקווים אל המופלא כמעט בלתי-מורגשת. העיניים ההן של אותה נערה כביכול קנו להן שביטה בתוך מצחנו. מות ליסאנדה – עם כל התוקף שלה כאמירה ראשונה, מלאה, עקבית ולא מתפשרת, על קו התפר של ההווה – אינה מוותרת על זכותה להציע לקורא אפשרות חלופית: לתפוס את השתלטותה של ליסאנדה הדמיונית על המציאות הממשית כדרמה פסיכולוגית שמתחוללת בתוך מוחו הקודח של טליק, גיבור הנובלה.

כך נקבע בעצם הדגם של הזן הפנטסטי המיוחד המאפיין את כתיבתי: תהיה הגיחה הפנטסטית מפליגה, מטורפת וקרנבלית ככל שתהיה, תלוי בך הקורא, ובבחירתך. יכול אתה לקרוא בה מציאות לכל דבר, אם זה עונה על טעמך; או לומר: חכה רגע, זה לא באמת, אבל זה מה שעובר במוחו החולני, האקסטאטי, הקודח, של גיבור הסיפור. כך טליק (מות ליסאנדה), פפה (הכלה הנצחית), יעקב (נמלים), ירוחם (מדרגה צרה), הפסל (דם על החלום), המספר (אישה קטנה), ועוד.



אישית אין לי שום דבר נגד. עם כל הצניעות, אני רק בעד. טוב לי שם בארצות התפר. מי שקורא אותי הוא כבר שם מקודם. מי שלא שם לא יקרא אותי, וכידוע הם רבים. והמציאות הווירטואלית? אני שונא אותה ופחד ממנה, ואני רואה אותה מתקרבת ובאה ובולעת את הפנטסטי עם הספרות גם יחד, ובסוף אולי גם את קיומנו כבני אדם חושבים ומרגישים. לי טוב לי בתפר, כבר אמרתי. אני אחר־כך, צ'רלי: רגל פה ורגל שם, והגבול באמצע.

### האם נכון לומר שהמשיכה שלך אל מצבי גבול גורמת לטשטוש קווי המתאר של המרחבים ביצירתך?

המשיכה אל מצבי גבול, משולבת בתאוה אובדנית – אולי היא שייכת יותר לפסיכופתולוגיה – ועל כן היא לא תיקרא כאן לתת הסברים. אבל בריחה מן המציאות המיידית אל מציאות "גדולה" ממנה – מציאות אידאית מסוג זה או אחר – לא הגיעה אלי משומקום. בשנות השלושים בעיירה יהודית באירופה הנערכת ללכת אל מותה – זו הייתה החוויה הרווחת. עם ריח של קץ הימים. לא אומר שהורינו כתבו צוואות, אבל מזוודות דמיוניות כבר נארזו בחלומות בלהה, וכבר יכולנו להריח את עשן השריפות. והאידיוליות, אולי מן הסוג שד"ר קורצווייל היטיב כל-כך לתארן: עם ענן כבד ומאיים על אופק אדיש. המצאנו מציאויות גדולות בהרבה מאלה שחיינו בהן. היינו כולנו אנשי גבול. סיפורי הטומוז'נה, ככל שהמצאתי אותם על פי צרכי המאוחרים, עדיין הם משרטטים את המפה הרוחנית ההיא של חיים על הגבול. (אגב, "רחוב הטומוז'נה" בתרגום הוא "רחוב המכס"). וכשאמרתי פעם בריאיון אחד, שרחוב בן-יהודה (שבו התגוררתי אז) הוא המשכו של רחוב הטומוז'נה – לא ייפיתי ולא שיחקתי. אמרתי בדיק מה שהרגשתי עד לנקודת החושך האחרונה של הזיכרון היהודי. הבאתי את זה משם, אבל פה זה התנקה מחומרים פרטיים כדי לרענן הבנה אחת שנשכחה: שפה אנחנו שלוחה של הקיום היהודי, ומה שלא נעשה אנחנו מכורכים ומדובקים בגורל הזה לחיים ולמוות. תל-אביב, עירנו ואהבתנו וחותרם נפשנו, הומצאה על-ידי פליטים, ונבנתה כעיר פליטים, ואם איש פליט כמוני מרגיש בה נהדר, זה רק מפני שגם כל האחרים פליטים כמוני. בלילות אני שומע את המיית הים ומשק של אופני קרונות. ההיסטוריה היהודית עוברת כאן, בחשאי, בחסות החושך, והחלומות.

גם אם אשאר לבד עם הדימויים האלה, הם שכותבים את סיפורי. גם באלה, שבאיוולתי, האמנתי שאני כותב את הכאנעכשיו, משוחרר מן הגיבנת הפראית והקסומה של הקיום היהודי. כוונתי לנובלות שנות השישים שלי, אשר סיפרו את אותו הסיפור, אבל בלשון אחרת ובסמלים אחרים. כמה מלהיב היה ללמוד מגרשום שלום, שהאנרכיזם המוגבל שלי יושב על אוצר נפלא של אנרכיזם יהודי (הקבלה, השבתאות, החסידות),

אשר במלחמותיו עם הממסד הרבני, רענן את הכוחות החיוניים של היהדות והבטיח את המשך קיומה.

יש בזה אפילו משהו משעשע, אך גם נקמני: סבך העריץ שמפניו ברכת אל קצה העולם (”שם, כך הבטיחו לנו, מחכה לנו נוף נקי של חולות וגמלים” – גרסת צילה בינדר המתוקה) רוכן על אוזנך בלחישת שרף: לא יעזור. לא תוכל להסתתר מפניי. אני כאן!

אין לי ארץ אחרת. אפילו ארץ השרון, שבה משוטטים עדיין שלושת הנוודים שלי מהכלה הנצחית, אם תבדוק היטב תמצא שהם טובים סחור-סחור על הגבול המסוכן והמתעתע שבין ”זיכרון” ו”פאראדיס”. במציאות הזאת שלנו, בבהילות המטורפת הזאת שלנו לבנות כאן מציאות של גבולות פרוצים: לחיות על התפר. ”גבולות פרוצים” זו מטאפורה, כשם שזו מציאות גרעינית מכוננת של עם שמסרב להיכלא בגבולות מוגדרים.

זה פנטסטי. זה מפלצתי. זה מטורף. מצד שני זה מה שמחזיק בו אולי את כוח הפרא הקדמון של קיומנו כהתרחשות רוחנית מתמדת (המסקנות הן כמובן מפלצתיות: כי דבר זה שהכי מאפיין אותנו, הוא גם זה שהכי מאיים על קיומנו בזמן הזה. ומפניו עלינו להתגונן יותר מכול).

כן, אני סייר גבולות. האם בחרתי בזה? איני יודע. אני שם. לא פה. שם! הגבול תמיד הוא שם. ואתה שם. יואב (מהעלם) מוצא את עצמו פתאום על הגבול בין הצהוב של מדבר יהודה לבין הירוק-חום של השפלה ומגלה – וזה מצית דלקה לא קטנה במוחו – שהגבול זה הוא.

הזעם והחמלה, אף פעם לא ידעתי את מקומם המדויק במיפוי הרגשות שלי, אבל הם היו בפנים. אף פעם לא השתוקקתי להרוס משהו לשמו, תמיד לשם הסולוביי ונר-הלילה, שמעולם לא החזקתי בידי ולא ידעתי איך הם נראים. כשגיליתי בי את הכוח לראשונה במות ליסאנדה לעורר רגעים אפיפניים בדיוק בנקודה שם הם נוגעים במוות – הייתי מבוהל. אבל חשתי שזה קריאה לנשק. שזה מחייב. שאיני יודע מה עושים עם זה. הייתי זקוק לספר תפילה משלי, אבל אלוהים מת לי בדרך. אז אולי אני כותב משהו בין ספר תפילה למגשרי הדרכה אנרכיסטיים איך להרוס את סדר החיים הבורגני. תמיד השתוקקתי לבנות (משפחה, עם, מולדת), תמיד השתוקקתי להרוס (משפחה, עם, מולדת). אף מצאתי לי מוטו משולב: צריך להרוס כדי לבנות, להתרחק כדי להתקרב, להסתכן כדי לחיות! עדיין המוטו הזה, שנעשה לי למין מנטרה בתקופה קשה זו או אחרת בחיי, גורם לי להתמתח ולהצדיע, כמו בצפירת יום העצמאות. כאן הדרך, כאן הפחד, כאן השיגעון. אחי לדרך, כשאתה כבר ממותת רגשית (יותר ויותר בקרב מכורי ההייטק בימינו), עדיין נשאר לך רגש הפחד, והוא מכורתך. שתי שורות (מתוצרת עצמית) שאני אוהב להתייחד איתן בשעות של דליריום סתווי: השיגעון הוא תחילתה של בהירות. והפחד – חתול ביתי על הרגליים ביום סגריר וקר.

הדגם היה תמיד, משעה שעמדתי על קולי שלי כמספר, של נוטש-נטוש, נותץ-נותץ – כלפי האם בעיקר, אך גם כלפי הסב העריץ, שאלוהים מצטייר לי בדמותו. בסיפורי הטומוז'נה הילד מורד בו ומתגרה בו, ואורב לו מכל מיני פינות, אבל מה שהוא באמת רוצה זה בסך-הכול מבט אחד גנוב שיגיד לילד: *אני רואה אותך*. אבל לא, בהוויה של הסתר-פנים זה לא יקרה. והמרד הופך לריטואל.

אבל זה יבוא אחר-כך. לקראת סוף שנות השבעים. בנובלות של שנות השישים אלוהים אינו קיים, אלא כצעקה (או קללה) לתוך הריק. מרחוק זה נראה מפחיד. מקרוב, זהו מצב, שכמותו היו לא מעטים בדירות כביסה (סיסודן בחדר כביסה תקני) על גגות תל-אביב. כבר בשנות הארבעים שלו, ועדיין נער, ועדיין שואל את עצמו איך הגיע אל חתיכת גג מנותקת זו בסוף העולם, שעל פי צורתה המטאפיזית היא מעגלית ונעולה, ולפי תיאורה הפיזי היא מרובעת ולוחצת. האם הוא מסתתר? האם הוא בורח? בטח הרג משהו?! אתמול? מחר? אבל לזמן אין משמעות, והמרחב הצר לוחץ, ועם הסיפור מוסיף ומתכווץ. ואז אין ברירה אלא לבנות סולם שחומרו חלומות וריטואלים.

להרוס את בית החומר כדי להתייצב פנים-אל-פנים עם ה"היעדר" – יש בכך חוצפה חולנית וקסם עצום. אבל מה שחשוב זה *הדרך* לשם. ומה יש לנו בדרך לשם, מה מחכה לנו בדרך לשם, איך לא יהיו לנו בדרך לשם: רגעים צרופים של "התפשטות הגוף" ונגיעה ברוחני. על "הרגעים" האלה אני מדבר. אל "הרגעים" האלה אני חותר. (ואני חש ויודע שבכתבי זאת כך, מורשתי החסידי מדברת בי.) ב"ציד הרגעים" הזה עוסקים כמעט כל הטקסטים שכתבתי, גם כשהם שונים זה מזה בכל היבט אחר (מה שונים הם למשל בנמלים, במסע דניאל, בהעלם או בהכלה הנצחית!).

**אתה מדבר על הזמן במקום על המרחב, או כעל מימד נוסף של המרחב. האם אותו ציד רגעים שהזכרת מסמל עבורך את הגילום של שתי הקטגוריות אחת בשנייה?**

אני לא יודע כלום על סמלים. אני יודע פחות מכלום על "המרחב". אני אמור לדעת הכול על "רגעים". אני עטוף בהם, אני מתנסח בהם. (ראו ה"אימפרסיה על הסיפור הניסיוני", מסה שהתפרסמה בקשת של אהרן אמיר ב-1965). אני משתעשע ברגע זה במחשבה שמתנסחת בערך כך: ה"רגע" שלי הוא ביטוי לקושי מסוים שלי לראות/לקלוט רצפים אורגניים. כשנשאלתי על ילדותי, אחר פרסום הטומוז'נה, אמרתי לראשונה את המילה "הבלחות". אני רואה ב"הבלחות". בחיים אני עובד קשה כדי לתפור אותן יחד. בסיפור אני משאיר אותן בנפרדותן כמו מחרוזת של מאמין.

אפילו סיפורי הטומוז'נה אינם מחייבים הליכה אחורה בזמן. הילד ההוא

שם הוא הילד הזה כאן-עכשיו שכותב אותם. החומרים מגיעים משם מפורקים. סיפורי דרכים של מאחרים בלילה באור עששיות, שאיבדו כיוון והגיעו לכאן. הדגירה כולה היא פה, ליד ריחות החיתולים ובקבוקי מציצה של בתנו הקטנה, בדירה קטנה בלב תל-אביב. פה אתה בטוח. רק פה אתה חופשי במידה מספקת כדי ליצור מהם תחביר.

ועדיין הוא תחביר ולא רצף מתפתח. שמעתי מאפלפלד שחסר לו הפיתוח. לעומתו, אמיר גלבע מצא את "חוט החסד" דווקא בתחביר ה"רגעים". ניקח את הנובלות של שנות השישים. ההבלחות באות שם מנותקות מרצף, ועוטף אותן החושך. כי כך יצאו מידי בוראם. על רצפים סיבתיים, אין מה לדבר. השבירה היא פה חלק מחדוות הכתיבה. ה"רגעים" כפי שאני הבנתי אותם, לא נזקקו לרצפים, או לכל דבר שיוצא מעולם יציב ומסודר ועומד על תלו. אותם יש להרים בתנופה ובכוח אך גם ברגישות אקופונקטורית.

אבל את ההבלחות יכול לקשר רק החושך, אשר בתוכו הן נעות סומות ומגששות, עם נגיעה פתאומית כאן ועם נגיחה תאונתית שם. הן לא מתנצלות, כי חוקי הסיבתיים כאן ממש לא לעניין. אני מזכיר שמדובר בשנות השישים. הרגשתי שיש לי אמירה. ולא הרגשתי שאני מוקף ביותר מדי הבנה. אז עשיתי את זה בעצמי: ניסיון להסביר, לתת הקשר, להציב דגל. הייתה לי אפילו לרגעים מחשבה אגו-מניאקית שאני כותב את המניפסט של דורי.

באין אלוהים, או אמיתות מוחלטות אחרות, הפחד מפני המוגמר הוא בלב העניין. וכשאתה אומר "חרדה קיומית" ו"ציד של רגעים" אתה בעצם אומר שהטקסטים שבהם בדיה/המצאת את עצמך מחדש, הם גם אלה שחשפו אותך יותר מכול. הפחד מפני נוסח מוגמר, או מוכתב מראש, דיו לשתק את כתיבתך. מסקנה: לעצום את העיניים לפני הקפיצה. עוד מסקנה: לאבד להשמיד ולמחוק את זיכרון הספר הקודם שכתבת, כדי שתיכנס אל גנך נקי, ריבון ובלתי-משוחד. עמידה זו שלי (אם נחזור לגוף ראשון), אפילו כולה אשליה, היא שאיפשרה לי לעודד את עצמי, כל פעם כמידת הצורך: ספרך הקודם הוא אויבך! זה נותן הרגשה נהדרת של חרות. כמה וכמה פעמים ניסיתי לכתוב במקלדת. וחזרתי אל האצבעות. רק באצבעות אתה יכול להתחיל את הכול מן ההתחלה.

ישנה אגדה חביבה, שאלוהים שובר את הדפוסים אחרי הבריאה, כדי שלא יהיו שני יצורים דומים. אז מי אנחנו שנמאן. הלוא הוא, על-ידי פילוסופיית ניתוח הדפוסים, המציא את האנשים הבודדים, כל אחד לנפשו. אז כדי להבדיל בינו לביני, אעבור לשורה חדשה.

שבירת דפוסים, שאני עצמי המצאתי, היא מלאכה שהתמחיתי בה בהצלחה לא מבוטלת. אני כותב על אנשים בודדים. אני כותב סיפורים בודדים, שלרוב אינם מתחברים. אני מתכבד להדביק לעצמי את הכינוי/תואר של מנפץ דפוסים סדרתי. ספרים שלא מתחברים, כבר אמרתי. נפשות שלא מתחברות. ורק בצמתים. רק בצמתים.

**דיברת קודם על פירוק – של זהות, של מרחב, של מבנים לשוניים – האם יש יסודות קבע שעליהם בנוי הבית שאותו אתה מפרק?**  
 דימוי תשתית שלי הוא בקירוב זה: אישה בחלון בין הווילונות, פניה לבנות, עיניה הזויות, חתנה האבוד עומד להגיע כל רגע, ולצדה, או קצת מאחור, במרחק של כשני צעדים, ילד קטן מביט באישה, כנראה אמו, מוכה אימה וקסם, וחרדה, וחוסר־אונים (מתוך יומני).

ועכשיו סיפור.

ירדתי בשדרות חן. בקיוסק של שלום חיכה לי ידיד. על ספסל בשדרה קרא לי ילד לגשת. ילד יפה, כמעט כבר נער, בחליפת מלחים. אמו ישבה על קצה הספסל, שלאורכו הוצגו בבושקות אדומות וירוקות. היא לא דיברה, היא בהתה, פניה חיזורות מאוד, במין יופי זך, חולני. הילד קרא לי, אולי אני רוצה משהו לקנות. עמדתי לאחר לפגישה, וטלטלתי את ידי לשלילה. בחופזי, קצת בקוצר רוח, כאומר הרפו ממני. ואז, מאחוריי, הגיע אליי קולו של הילד, צלול, נקי, בוגר באופן מפתיע, בהיגוי מושלם ובהטעמת כל הברה: "אבל למה אתה לא עונה?" הקול הלא־אישי הזה שנשמע כמגיע מרחוק, בוודאי מאיזה מקום אחר, ליווה אותי והתחזק ככל שקרבתי אל מקום הפגישה.

התנשמתי: אבל למה אתה לא עונה?

מה, תמה ידידי.

זה מה ששמעתי. לא חשוב.

סיפרתי לו. לא חשוב. גלגלנו דברים אחרים. אחרי כשעה ביקשתי לחזור. אמרתי אין לי שקט. קורה לך, אמרתי, שפתאום אתה שומע קול, והוא מהמם אותך בדיוקו.

חזרנו. הם כבר לא היו שם. מוכן הייתי לקנות את כל הבבושקות עם הספסל ביחד. אבל הם כבר לא היו שם.

חזרתי למחרת. ועוד למחרת. ולמחרת של הלמחרת. ניסיתי בשעות שונות. לא הייתי בטוח בספסל. ניסיתי כמה, ישבתי, קמתי. שאלתי יושבי ספסל קשישים אם ראו אמא וילד ובבושקות. אמרו שלא. אבל כאלה תמיד חוזרים. הם בטח יחזרו, קבעתי בלבי. אידיוטי לחשוב שהילד הזה, הקול המיוחד הזה, התכוון אליך.

בערב, אצל בתי, סיפרתי לילדים על האם והילד בשדרה. והקול. האמצעית, עינתי, אמרה: יכול להיות שזה אמא שלך! נתתי לה כמה פרטים יבשים לעבודה שלה על "שורשים", ועכשיו היא מחזירה לי.

אמא חוזרת הביתה משולהבת מיום חורף בהיר וקר, ביד אחת לוטפת את ראשי וכבר בשנייה סוורת קלות על פניי שלא ארגיש יותר מדי טוב מזה שהמורה קראה לה להראות לה שיר שכתבתי לפי אותיות השם שלי (קראו לי אייזיק). והוסיפה: "דו וועסט זיין א פאעט". פחדתי פחד מוות כשנצטוויתי לקרוא לאמא אל המנהלת. פירקתי שעון מעורר של אחי הגדול לא רק כדי להתחקות מאיפה צומחים הקפיצים ומה מניע את

המחוגים, כי אם כדי להטות את זעמה של אמא מפשע אחד שלי, שהוא בוודאי נורא מאוד ואין עליו כפרה, אל חטא קטן ממנו, שלפחות יש לו פשר והסבר, ואני כבר מנוסה מספיק כדי להרכיבו מחדש ולהראות לאמי איך הוא עובד ולשכך את חמתה.

שנים ויבשות יחליפו ביניהן מקומות בחיי עד שאלמד שיש דבר שקוראים לו "אקרוסטיכון", וזו הייתה תחבולה פדגוגית בידי המורה להפוך לנו את הלימודים (כיתה ב') לשעשוע. וכשלקחה ממני את הנייר וציוותה לקרוא לאמא, ציפיתי, מתוך הרגל, לגרוע ביותר, והנה קיבלתי ממלכה. נדמה לי שבכינו שנינו. זמן לא רב לפני האירוע שאני מתאר כאן יצאתי משחפת, ואבא עזב אותנו לבדנו, ולא היה לי בעולם אלא אמי לבדה.

אפילו עכשיו, בכתבי את השורות האלה, אני תוהה על דיוקן העובדתי. אבא עזב, לא בדיוק מרצונו החופשי. ועוד היו בבית אח גדול ואחות קטנה. אבל ברגע ההוא, הרגע שבו הומלכתי, היינו רק שנינו, אמא ואני.

מולי על הקיר (ביושבי אל שולחן הכתיבה) תלויה תמונת הגירוש (מיכלאנג'לו). היא שם מול עיניי לפחות 20 שנה. תליתי אותה, קצת באופן מקרי, כי תמיד כשפתחתי מגירה היא הזדקרה לי. עכשיו, מדי הביטי בה אני חש שזו התמונה שלי, כנער, כאיש, כאמי, כעמי, ככותבן של מראות. מתחתיה, כחיזוק, תליתי את תמונת פרנציסקוס ההוגה במוות ובידו גולגולת (אל-גרקו). אני מביט בהן עכשיו, בשתייהן, הסמרור הקל הזה שמרחיב את מוחי עובר בי עכשיו כמו אז. לפי הידיים ההודפות ומכסות הוא בטח רצח מישוהו. האם קין כבר גלום בו? לפי שפת הגוף ומבע פניו הוא לא ממש נראה כמי שנכנע לגורלו. הוא יתפור לו בגד וינסה לשוב. הוא ילך סביב. אין לו מקום. הוא יושב בארץ נוד שהיא ארץ שומקום. הוא יהרוס אליו מכל מקום. בינתיים, בתוך ההריסות, ינסה לשקם את חיי האהבה שלו.

המשפט האחרון אני בכלל לא בטוח בו. זה מה שיוצא מהחטפת מבט חוזרת, שהיא תמיד מבט אחד יותר מדי. זה מה שהייתי רוצה אולי, במבט מכאן, עכשיו, אפריל 2004.

כולם צריכים שייכות. זהו אינסטינקט בסיסי. גם כשאתה מתעקש להציג את עצמך כלא-שייך, אתה בעצם משייך את עצמך לקולקטיב לא מוגדר של לא-שייכים בעולם. בעוניי, בלבדוּתִי הפראית, היו ימים שהתחזקתי במחשבה שאני חלק מקהל עצום ורב של "תהילים-אידן", בני כל הדורות. והייתי פותח את הספר ומצרף את קולי למקהלתם.

בתחילה:

בתחילה ראיתי נוף של בתים עולים באש, ואנשים בהולים לחלץ מתוך האש חפצים וחומרים היקרים להם.

אחר־כך ראיתי אדמה עירומה ועליה ערמות ערמות של עצים ואבנים שעוד האדמה והשורשים ופיח של שריפות דבוקים בהם.

הזיכרון:

אש וולקנית אצורה באבני בזלת. פיח משַרְפָּה רחוקה בעורקי העץ. ריחות ההר והאדמה שממנה נעקרו. האש שמתוכה מולטו. כאן הם חומרי בניין בלי מולדת. הזיכרון הוא חמימות החומר, פריכותו ועמידותו.

או כך:

אתה עם גבך לאש. בחצר שלפניך נערמים החומרים שמולטו משם. חלקם עוד עשנים. אותם אתה רואה. בהם אתה בונה את הבית החדש. אתה נזהר, ממש במחיר חיך, שלא לדרוך שם. כי אתה פוחד. כי אתה חש שאין בכוחך. שאינך מצויד. עוד זה חסר שיגלו שאתה שם, עדיין שם, ומעולם לא הגעת לכאן.

אחר־י:

אחרי שרצחת את הזיכרון, וגם קברת אותו, בהצלחה לא מבוטלת, הוא חוזר אליך מן האדמה הקפואה דווקא עם בקיעת האביב, בצורת גוויה (ט. ס. אליוט: קבורת המתים, מתוך ארץ השממה). זה אומר פחד מסוים, מבהיל לעתים, עם בני לווייתו הקבועים: חשדנות־יתר, זהירות־יתר, מחבואים דמיוניים ורתיעה מסוימת מלעבור במקומות של "כולם".

תחושה של "מה־אני־עושה־פה", שעוברת בהרבה מקומות בכתיבתי, לא יכולה שלא להפיק מתוכה מיד את היפוכה – שייכות שורשית למקום כמו סנדל לפלמ"חניק. וכן להיפך. יואב, האהוב על כולם, נראה כמי שמנסה כל הזמן להגיד לכולם: טעות! אני לא כזה!

רציתי בכל מאודי להיות שייך. והשתוקקתי בכל כבדי ומרתי להיות שונה ומחדש. לפני זמן לא רב הכינו תצוגת ארכיונים של סופרי "דור בארץ" (בניצוחם של פרופ' אבנר הולצמן וד"ר חגית הלפרין) וכללו אותי. הם ידעו כמובן שכתיבתי אינה מתחברת שם, אבל לפי גילי אני שייך לדור ההוא. לא התקשיתי לשכנע שמקומי לא שם. אבל התקשיתי לקבל (ואני עדיין) שגם ל"דור המדינה" איני ממש שייך. שאני זן בפני עצמו. ועליי להודות, פחד קמאי (מן הסוג שסימנתי לעיל), כל כמה שאגבב עליו כתבים ושנים, עדיין מבעת אותי: להישאר לבד.

לא מטפורית, ולא קיומית. פיזית. סטטיסטית אפילו. 24 שנים לבד בדירתך, זאת עובדה. המציאות היא במקום אחר, ושם הפחד להישאר לבד. זאת "המציאות" שבתוכה אני כותב.

נכדי אופיר, אז בן שנה בערך, קיבל קוף צעצוע קטן במתנה. תחילה סבב אותו סביב, בזחילה. אחר־כך שלח אצבע אל זנב הקוף, ולא נגע בו. אחר־כך שלח אצבע, בהיסוס, ונגע בזנב הקוף. ושוב נגע, עכשיו כבר השהה את

אצבעו על זנב הקוף. אחר־כך הוסיף אצבעות. כך נוצרה נגיעה ראשונה של אמון בין הילד וזנב הקוף. אחרי הזנב, במסע ארוך של התקרבות, תוך נגיעות ורתיעות, עבר מן הזנב אל שאר הקוף. ראיתי אותו יושב, בסוף המסע הארוך רב־ההרפתקאות והסיכונים, עם קוף מפורק בין רגליו, ומביט בו תמה ומוקסם.

למה נתקע בזיכרוני המעמד הבראשיתי הזה. ולמה נזכרתי בו כעת, לא קשה לנחש: זו דרכי שלי אל המציאות ככותב אותה וכממציא אותה: תמיד במנעד החלקלק שבין הגילוי והפחד.

**השבר שבין הילדות לבגרות ובין שם לכאן, כיצד הוא מתבטא אצלך ביחס לשפה של אז ושל היום? האם אתה יכול לראות דמיון בינך לבין אבות ישורון בעניין זה?**

כשאני ניגש לכתיבה, אני חייב לסלק אבני דרך וקורי שינה. כל אחד מהם ממקום אחר. האבן של אמי אחת מהן. תמיד היא שם באמצע העמק, שמשתרע עד האופק מול חלון ביתנו. מה פתאום, אימא'לה? מה את עושה שם לבד על האבן? סורגת פוזמק? לבן שלך שלא ישכח אותך?

לפי דעתי זו שערורייה, שבבוקר אביב צח ויפה (17 במאי 2004), ליד שולחן הכתיבה הכבד עם המגרות העיקשות, על כיסא משרדי שחור מתגלגל מרופד בד"ר גב להגן על גבי התחתון, אחרי ארוחת בוקר של דייסת קוואקר עם דבש וסובין, ומלחמת מאסף ערמומית בדחף ילדותי להתנתק, לשרוף את כל הקולמוסים ולהשתרע יחף על אחד הספסלים בכיכר – זו שערורייה אמרתי, שאמי, עכשיו במחצית גילי, תרד אליי עם העמק והאבן, ואין שם איש מלבדה. והרוח שותקת. והנה, עוד מעט, גם החושך יורד.

בוודאי לא מקרה הוא שבזמן האחרון מתגנבים אל כתיבתי (וגם אל דיבורי) ביטויים באידיש, שבתחילה היו מקוממים, ועכשיו עושים לי טוב. משהו מוכר ואינטימי. וגם העברית – פתאום מילה עתיקה כמו "פוזמק" מחממת אותך כמו חתול סיאמי על כפות הרגליים בציור משנות העשרים במאה שעברה.

מוזר לשאול אותי על אבות ישורון, על דרך ההשוואה. אף פעם לא חשבתי על כך. עכשיו שנשאלתי על כך הופתעתי לגלות, שאכן כן, יש צדדים של דמיון.

האומץ שלו הרעיש את לבי, באמצע שנות החמישים, כאשר עייף מן השירה האלתרמנית, ספיחיה ומחקיה, שירה שמעולם לא באמת התחברתי אל פרשיה הרהוטים, ולא יכולתי להכניסה לא למטבחי ולא למיטתי, אבל תמיד הייתי מוכן לקפוץ דום ולהצדיע, כמו לגנרל עם הרטייה או לפרופסור עם המגילות.



עד שירי מכות מצרים ("חושך", "מכת בכורות"). עד אז לא הזלתי דמעה על השואה. וכשזה קרה לי בסוף, זה לא קרה לי "מהטעמים הנכונים" – אלא מפני שקראתי בהם במהופך (בפרשנות רגשית מעוותת) את הדרמה שביני לבין אבי – כשאבי בין המתים ואני בדרכים.

מעניין, ואני שואל את עצמי איך זה (ואין לי תשובה, וגם הכוח לשאול נראה כאילו הולך ואוזל) – שבראשית היתקלותי בשתי השירות הגדולות, של אלתרמן ושל אליוט – הנה תפסה וצמררה אותי ונגעה בנימות הכי רגישות של הפליט והגולה שבי (שהיו אז חור שחור בתודעתי) דווקא שירתו של הגוי הנוצרי (ויש אומרים אנטישמי) ט. ס. אליוט של ארץ שממה (בתרגומו המשובח של נוח שטרן), ואילו שירתו של אלתרמן שלנו השאירה אותי מתפעל (מניגונן המושלם של המלים והשורות) ואיכשהו מנוכר. ואפילו קצת חשדן.

קיבלנו מדינה ולא ידענו לעשות בה אהבה. הספרות – צדקנית ונפוחה. והאיש שהלך לישון עם נירוואנה, קם בבוקר עם פיהוק. ופתאום יוצא ספר שהוא שונה מכל דבר אחר, וגם השם שלו שונה: רעם.

הרעם מובלע בה, וזה כבר דבר טוב. והוא שם של חיה שאינה קיימת, וזה טוב מאוד. מיד רכשתי את הספר. בגלל השם. בגלל שהבטיח משהו אחר. והוא היה משהו אחר. לא כל-כך אהבתי את השירים, די מהר עייפו אותי, אבל אהבתי את הסדקים והצרמות. אחרי אלתרמן זה היה סכינים. הייתי צמא למרד. חשדתי בכול. קאמי הגיע. סארטר לחש באוזן כמו יאגו: בוגדים בך! הבעת רגשות ומילים יפות נשמעו לי כמו קללות. מקרה יזהר, כמקרה אלתרמן – להצדיע להם, אבל לא לבלוע. הייתי נגד הכול. וחטאתי בכול. נגד הממסד – ושירתי בצבא הקבע. נגד הספרות "היפה", וכתבתי (בשנות החמישים הראשונות) סיפורים נאיביים לפי "הנוסח", שרק עם השבירה של "עשב פרא" (1957) בעטתי אותם החוצה. וכמו הבעל הנבגד מן הבדיחה – הענשתי את המיטה.

ורק כשהופיעו, כאילו משומקום, תחילה שדה ושחר, לאחר מכן אלוני ויהושע – עם עגנון וקפקא כרוח גבית – התחלתי לנשום. ומעבר לפינה – בוב דילן וג'ון באאז וצ'ה גווארה וריקודי דיסקוטקים לא עוד בזוגי צפוף, כי אם כל אחד לעצמו. הפילוסופיה של קאמי נעשתה לי אינטימית בדיסקוטקים, על רחבת הריקודים של כל אחד לעצמו. את האחריות לזולת הבנתי פחות. היה זה כאילו ה"הביטאט" הטבעי שלי מגיע אליי ממקום אחר. ועכשיו הוא כאן. ואני כאן.

נדמה לי שהייתי באותם הימים הכי קרוב לשייכות, עד כמה שהתיר לי אופיי האינדיווידואליסטי. חובת "הצופה לבית ישראל" סחפה עימה את הטובים. צ'ה גווארה כשהריח את הממסד של קאסטרן, פרש אל ההרים. חבריי נעשו ל"ממסד", אך טבעי הוא שאשבור הצדה.

אבות ישורון הולך עד הסוף. וכשהוא שובר הצדה הוא עושה זאת בתנופה. הצדה מן האתוס שלהם. מן העברית שלהם. בזקנותו הטמיע את האידיש לתוך העברית, והפך את ה"ג'בריש" לשירה נפלאה מאוד. ועם זאת,

החומרים שהתחברו בשירה, לא ממש התחברו ברמת הלשון. זה נשאר ניסיון חד-פעמי, מדהים בייחודו. אחרי השיר, החומרים חוזרים כל אחד אל כנו. והשבר אל שברו.

אין לי לא את הרצון ולא את היכולת לעשות בסיפורי מה שאבות עשה בשירה. אני דומה לו אולי בהתעקשות להפוך את השברים לעצם הסיפור. הוא אוכל את טרפו במקום בו מְצָאוּ. אני, כמו זאב פגוע, שגורר את טרפו אל מאורתו שלו. שם אתה מרגיש חופשי. גם כדי לתקן לו את הפרצוף.

באודיסיאה היהודית אין איטקה. איטקה עלתה באש, ופנלופה חלתה באֶלצהיימר. ובאוויר רוחשים הזבובים הרעים של האשמה הקולקטיבית. על שהתנכרנו, שעברתנו את שמותינו, שגזרנו על החמלה ועל האידיש, עוד לפני שבאו הרוצחים. הכול ממניעים אציליים (במושגי הזמן). ההתפכחות הקדימה לבוא. הציונות לא ניבאה אותה. פתאום נפלה עלינו, ו"השיבה" שנמנעה מן הגיאוגרפיה עשתה את דרכה אל החלומות והספרות, ואל מבוכות הרוח. זו כבר אודיסיאה מסוג אחר. החיק של קירקה, הלוע של כריבדיס, המפתח של האורח שנטה ללון – חפצים הם במסע מודרך מוזיאלי. "השבר בין הילדות לבגרות ובין שם וכאן" (ככתוב בשאלה) אינו ניתן לשחזור או לתיקון. דמעה נוסטלגית מיט א קרעכץ, יפה לתיאטרון האידי שלנו. והביקורים המאורגנים במחנות... נו, טוב!!! זה לא מקרה שאבות לא ביקר "שם", ואני לא ביקרתי "שם".

כתמיד, הדמיון הוא בפרטים. בהיזרקות אל מציאות מסוימת שהיא מסוג אחד, עם אידיאלים שהם מסוג אחר. אתה מעברת את שמך וכל אשר נחנק בכ צועק: לא!! השם החדש, הצלופן, מרשרש יפה. ואתה נשבר – או שובר.

בסיפור עשב פרא ולאחר־מכן ברומן עור בעד עור טעמתי לראשונה את המרד. זה נתן הרגשת חרות נהדרת. אמנם, עם חרדות סמויות של חיה נמלטת. מוגזמות, שהרי חופשי הייתי מהורים, מורים, סנדקים, רבנים, שנתונים ונושים אחרים. המרד נשאר בספרים. בחיים – ציוני טוב וקשוב. החרדה הקיומית, שלא נטשה אותי לרגע, היא ששמרה עליי מפני התאבנות ממסדית.

אלוהים יודע שלא עשיתי מי יודע מה דברים כדי לשרוד. שרדן מקצועי לא הייתי מעודי. מצד זה היהודיות שלי פגומה למדי. אבל נפתלתי, לא כדי לשרוד, כי אם לא להילכד. מי שירצה לקרוא לזה "בריחה מעצמו" – אגיד לו: לא נוח לי בזה, אבל יש בזה משהו. קין לא היה בונה עיר, אם לא הייתה בו החרות לנטוש אותה. גולה, פליט – די מוקדם בחיי ידעתי ידיעה פנימית איתנה שאני שם, אבל לבי לפי לא גילה. סארטר וקאמי

נתנו לי לגיטימציה הרבה יותר מן הדרכון הישראלי שלי. ושנות השישים התמימות שסירבו להתבגר.

וכתמיד, כתיבתי ידעה זאת לפניי: עור בעד עור, לפני שהעזתי להודות שלשונם לא לשוני. מות ליסאנדה, לפני שהעזתי לגלות ששברתי הצדה מן המהלך המרכזי. בית לאדם אחד, לפני שהעזתי להעלות בדעתי להחזיר לי את השם של אבותיי.

שבירות, אמרו, שמרו על רעננותך כסופר. צריך להודות בכך. אבל צריך לדעת שיש מחיר. שבירות הן גם סוג של הודאה בפחד, פחד מפני כל המושלם והמוגמר. המוות הרומנטי הוא הצד הקל/הנוח "הבהיר" של העניין. מסוכנים יותר אותות החולי והשקיעה המכים תמיד רגע לפני המושלם. "טריסטן" ו"מוות בונציה" הם גם משלים. באין אלים, אודיסאוס גומר אי־שם בין הסירנות לכריבדיס, או בחיק המוות המתוק של קירקה. באין אלוהים, אתה אנוס להמציא בלי הרף אגדות אלטרנטיביות. ומתוך שהן משוללות סוף הגון, שרק הדאוס־אקס־מקינה יכול לספק אותן, אתה חוזר ומתחיל אותן תמיד מן ההתחלה. אישית מצאתי לי מפלט מן הבעייתיות הזאת על־ידי כתיבה מעגלית.

מישהו (שכחתי מי) כתב על שיר של אבות ישורון: "לא רצף כי אם רצץ".

אכן, יש דמיון מסוים, גם בביוגרפיה של מחיקת הבית והחלפת השם. וכן, בברירה הכי רחוק שאפשר בתכני הכתיבה. כך בשלבי "השיבה", בהליכה עם הגב לאחור, יודע־לא־יודע, אך כבר מחשל, במחותרת, כלים לשוניים חדשים שיוכלו להתמודד עם הלם השיבה – אין לדבר על "שיבה מתקנת". אבל ישנו מקום, שהוא לא "שם" ולא "פה" – נקרא לו "המקום השלישי" – מקום שבנית בעשרות שנים של שיבה איטית, חכמה, וחותרת אל נפש הדברים. במקרה של אבות: זיווג שתי לשונות יהודיות שאינן מתחברות, שדוחות זו את זו על פי מקום הורתן, עם חמלה וחכמת חיים אצל האחת והיפוכן אצל האחרת, במבטא, במוזיקה, בתחביר, ובכל מה שעושה תקשורת לבני אדם שנוולדו מדפוסים מנופצים. אבות עושה את הבלתי־אפשרי: חומרים שדוחים זה את זה בגופו של השיר, הבערה שלו מחזיקה אותם יחד עד הפְּלָאָה. אני חושב על לְבִי שְׂאֵמוּטִי. אני חושב על מאובנים בזלתיים, שמחזיקים בהם חומרים בלתי מאוכלים, שכמותם זרויים פה ושם בהרי גולן. לא תיתכן כאן התכה. סנתוז לא יהיה כאן. לְבָה וּלְקִנִּית יש כאן, ואתה חש את הרעש בנגיעה. זה תמיד יישא את חתימתו של אבות ישורון, גם אם לא יחתום את שמו על שיריו. גם מי שמפקפק בעצם אפשרותו של זיווג כזה, כמוני, יקבל אותו מידי אבות – ולו רק מפני הניסיון ההרואי להחליב את שיני העברית בטעמים של אידיש חומלת ושוחקת. אז יחי הקובוץ של אבות! מסופקני אם איש יצליח לעשות זאת אחריו. בתוך העברית אין תקומה לאידיש, זהו עולם חווייתי

שונה בתכלית. בין המיסטיקה המפרה של הקיום היהודי הגלותי הנמשך, לבין הכוחנות המטמטמת של הישות הממלכתית – ייתכן רק חיבור אחד, גם הוא זמני: זה של עץ עתיק עם הענף האחרון שלו.

”המקום השלישי” שלי הוא איפשהו בין השברים: בית שבור עם ילד שמנסה לאחות – ובינתיים משתכר מן העולם. לא ידעתי שהתשתית האידית שלי עושה דברים טובים לעברית של הסיפור. או שמא היא, העברית, המתעדנת פתאום, כשהאידיש היא הלחשן הנסתר שלה, היא שהמציאה אותי מחדש. העברית דוברת, והאידיש, כמכשפה מן האגדות, מסובבת את התרוד (לפי צפיפות המטאפורות הצובאות על לשוני, אני מבין שאני כבר תקוע עמוק בתוך הגוזמה).

אז נפשט.

כשיצא רחוב הטומוז'נה, הודעתי מיד שזו ילדות שהמצאתי, ובכך שחררתי את עצמי מכל מחויבות לעובדות. עשיתי את זה כנראה לא רע, שכן לא זכרתי עובדות, ואם זכרתי שכחתי. ורק עכשיו, בדרכי ”חזרה מן היריד” אני מתחכם באמירות מן הסוג (מצאתי את זה כתוב ביומני): ”כל חי הייתי הולך ושוכח. עכשיו אני יודע: לא שכחתי מאומה.” אני אפילו לא מנסה להסביר את זה: אולי התכוונתי להתחכם – אבל אני חש שזה בדיוק זה.

מה שעשיתי, אם אבחן את זה בִּרְטרו, מה שאמרתי לעצמי שים את עצמך שם, את עצמך מפה־עכשיו עם תינוקות בת שנה בחדר השני, ועריסה מהטיפוס הישן, וחיך של אם עם קולות יניקה וריח חלב שקרש והחמיץ על בקבוקי מציצה, ופתאום אתה נאפף רגש מוזר, ועד עתה לא מוכר, של ביטחון קיומי. רק תאפלל מעט את התריס על החלון ועטוף את עצמך בסוודר ביתי ישן שאת שיוכו הג'נרדי אין להגדיר, כי נדד חליפות מכתפי אשתי אל כתפיי, ונעשה לרחם הטובה של הבית – ושים את אמך בחלון בין הווילונות, ואת עצמך הקטן נפחד ונפעם לראות את העולם מתוך החלום המכושף המתגלגל בעינייה.

זה היה בית אמי. ואני שם, ילד נפעם וקצת נפחד, עם העברית שלי מכאן, וכבר האידיש של אמי חותרת מתחת לעברית שלי מכאן, ושיר קטן באידיש, שהמצאתי לה מניה וביה מחדיר בה את כל העצב והחמלה והגעגוע שיאפיינו אותה, ואגב כך – בלא ששאלה לדעתי – קוצבת את אורך המשפט, את קצבו ונעימתו לאורך כל הספר.

הזיהוי הטוטלי הזה של אמי עם אידיש, נעשה עם הזמן לחלק בלתי־נפרד מן העולם הרוחני שלי. לא כי שפת האם שלי אידיש. אלא שכל הווייתה היא אידיש – העצב, החמלה והגעגוע שהולכים עם אידיש. אין כאן עניין של מחלוקת אידיאולוגית. מדובר בפער של תרבויות. האינטימיות אחרת. היא אוהבת אחרת. ושרה אחרת. אפילו מושגים כמו ”בריאות” ו”נורמליות” – שם הם נשמעים אחרת. הנשמה היהודית נשארה שם בתוך

האפר ההוא, עם הקרעכץ. והאידישע טרויעריגע אויגן, שכמותן (העירה בתי) יש עוד רק לארמנים.

שאהיה ברור: אינני מאוהב בגלות. אבל אנחנו מדברים על עיירה יהודית שהמצאתי, על חורבותיה של אחת ממשית, שהייתה שם, כך אומרים, לפני. שחילצתי משם את הניגון שהוא אמי, ואת האידיש שהיא אמי, ואמי שהיא האידיש. הדוקטורל והניגון צמחו מתוך האידיש, ולא יכלו לצמוח משום מקום אחר.

יהודי בן 94 (הגעתי אליו כמתנדב מטעם "קשת") סיפר לי על יומן הראשון בתל-אביב. חיפש כתובת, והוא מדבר רק אידיש וצרפתית. עצר אחד ושאל: "איר רעדט אידיש?" ענה לו: "דבר עברית." עצר עוד אחד, אותה תשובה. שלישי לא ענה לו בכלל. והאיש מביט בי תמה: "זאגט מיר, נישטא קיין אידן אין ארצישרול?" אהבתי את האיש, חשתי קרוב אליו כאילו הוא אבי.

הוא היה אומר (באידיש שלו, ואני מתרגם): "אידיש זה תרבות, עברית זה אידיאולוגיה."

הוא טעה בכול, אין דבר שלא טעה בו – אז למה לבי הולך אחרי האיש הזה, גם עכשיו, בכתבי את השורות האלה?

#### פּוֹסְטֵרוֹמְטִי:

בשנות הארבעים אבדה לי האידיש. כך בשנות החמישים. כך בשנות השישים. בשנות השבעים, אחרי המוות וההלם, זכרתי, וחזרתי, לשעה קצרה. אבל האידיש לקחה בי נקמתה. מה טוב ומה נעים לראות את העברית מדממת באידיש. דומעת באידיש. גונחת באידיש. זה כמובן לא קרה ולא יקרה. ובכל זאת, אזיקי העברית כאילו נתרופפו מעט: איך אומרים "מענטש" בעברית?

כל האמור לעיל לא בא כדי לטעון שרחוב הטומוז'נה נכתב בעברית אחרת, כי אם רק זאת, שבנגעה בחומרים יהודיים בסביבתם הטבעית, הקול שלה נשמע יותר כקָשֵׁב.

#### ההתוודעות של הקהל הרחב לכתיבתך התרחשה ברומן מסע דניאל. כיצד אתה מסביר את ההתקבלות שלו?

החמלה היא התובענית ביותר מכל צורות המחאה. דניאל משם הוא בא. אחרי התחרות הלילית הגרוטסקית שלו עם המאהב של אמו, מי ירים קשת גבוהה יותר, תחרות ששניהם יוצאים ממנה מבוועתים ומושתנים – אנו שומעים את נהמת לבו של דניאל: "אבל אני יודע ששנינו, אתה האדריכל רסקין מלך הפלסטיקה ואני הלוחם המנצח דניאל, שנינו מכנסינו רטובים. כן, ואבודים."

בתוך הרעש הכללי, דניאל מחפש את פניו ואינו מוצא. והוא מחפש פיסת חוף בתולית שבה אפשר להתחיל את הכול מההתחלה. נערים ונערות,

שקצה נפשם מהאורגיה השבטית של הישראלי הכובש, יצאו גם הם אל מסעם, לבד – כי במסע הזה כל אחד לבד – ומסע דניאל הוא רק המפה הנפשית שלהם.

אז מי שהקים סוכה על החוף (ממש, היו כאלה), קיפל אותה בינתיים. דימוי של נערה קוראת בספר זה וסוככת עליו בידה, נשאר עמי בזיכרון מאז. אחת מתוך קהילייה של לבדים, כך אני רואה אותם. והיה מקרה שמרכז חוג של מודטים (מן הזן של קרישנמורטי) הזמין אותי לערב קריאה ב"משא על גרגר החול" בליווי המוזיקה של דביסי, ויעצתי לו שיקראו את זה בדומקול, כמו שקוראים "תפילה זכה" בסידור. אינני יודע אם אפשר לקרוא לזה "התקבלות". המילה צורמת, ואני חשדן. שהרי "התקבלות" היא עניין סטטיסטי (שלא לומר: צרכני), וכאן מדובר בסוג של צליינות.

**מלחמת יום הכיפורים יצרה שבר בתודעה הקולקטיבית הלאומית. אתה מרבה להתייחס אל השינוי שחוללה המלחמה בביוגרפיה הפרטית שלך. מה בעצם השתנה בעקבותיה?**

למה לא נוח לי במילה הזאת – שבר – בהקשר עם כתיבתי: כי "השבר" כבר קרה קודם, ובגדול, בכתיבה הנובליסטית שלי בשנות השישים. בשני המובנים: שבר רוחני קיומי, ושבירה הצדה מן המהלך המרכזי. מות ליסאנדה, ציד הצביה, נמלים, מדרגה צרה – הם ניסיון מרתק ומלהיב לגבש נוסח סיפורי שונה – "נוסח סיפורי שיוכל להביא לידי ביטוי הולם את מלוא עוצמתה של החוויה הצליינית הלא-דתית, זו שאין לה מקום קדוש." (זהו משפט מסורבל-מעט, אבל מדויק, שאני מעתיק אותו לכאן מיומני.) ועם כל הצניעות האופיינית אני קובע: איש לא עשה זאת לפני.

"השבר", אם כן, כבר התחולל. התפנית עוד לפנינו. מסע דניאל הוא ספר של מעבר: ראשו עוד בגותיקה של הנובלות ("פרקי רומאנסה והתבוננות"), וכבר שתי רגליו (החלק הראשון והחלק השלישי של הספר) צועדים, עדיין בהיסוס-מה, אל הפרוזה הריאליסטית בעיקרה של בית לאדם אחד – רומן ראשון שלאחר המלחמה, וראשון לתפנית.

מסע דניאל הוא מעין "אנטראקט" משחרר בין שתי תקופות תקיפות. קול שירד מן הגגות אל הרחוב, ובדרך עושה טבילה בים. וגם – כי המפנה בכתיבתי התחולל בלי ידיעתי. כמעט בגניבה. כפי שאתאר להלן.

על כן לא נוח לי במילה "שבר" כדי לציין את התפנית; ועם זאת אין מילה קרובה אליי יותר ממנה. בדבר הזה – בשברים – אין הבדל מהותי בין הכתיבה "היהודית" שלאחר מלחמת יום הכיפורים, לבין הכתיבה הנובליסטית שלפניה. בשברים, כצורת הסתכלות. בראיית המציאות כ"ציבור תמונות שבורות" (אליוט) שאבד לו הטבור המלכד. האופי המשברי של כתיבתי, שכה רבים בה החיפוש והבדידות וכה מעטים רגעי החסד. אחד ה"רגעים" האלה שמור בלבי:

קיץ 1967. נערה, מהממת ביופייה המיוחד, נכנסת לתוך חיי, ואני כבר

אז לא אדם צעיר. שמה רותי. והייתה אהבתה כה ענוגה וכה מיוחדת, שגם כשהלכה ממני (אל האוניברסיטה ואל אהבה אחרת), לא השאירה אחריה משקעים של טינה ורוע, כי אם – אדרבא – משהו קסום ונוגע, שדומה יותר ל"תוגה" הגנסינית, עם החמלה והגעגוע. ואת אלה הבאתי איתי אל מסע דניאל.

כשהתחלתי את בית לאדם אחד, לא ידעתי שאני פותח פרק חדש בדרך כתיבתי. הכול היו עסוקים בחשבון נפש, או שקראו לזה כך. אבל ההלם היה אמיתי, והוא לא פסח על ביתנו. אחייני זאב, בן־אחי, נפל בחווה הסינית. במשך כמה שבועות נחשב כ"נעדר". ומפני שבני גם הוא שמו זאב, וגם הוא נלחם בתעלה, היו המחפשים מגיעים אל בני ומודיעים: הנה! נמצא הנעדר.

לא קשה לתאר מה עבר על בני. שניהם נקראו זאב על שם אבינו, שנספה בשואה. פתאום הייתה הרגשה שזה יכול לקרות גם כאן. שהגורל היהודי ירדוף אותך גם אם החלפת את שמך מאורבך לאורפז. והרוח מחפשת. והדעת פזורה. ואתה מרגיש לכתוב ולא יודע מה. בינתיים עובר ברחובות ומשרבט כעין כרוניקות. ופתאום נתקע לך באמצע הכרוניקות מעשה בפמוט של שבת שאיבד את בן זוגו, והחיפוש אחר הפמוט האבוד מביא אותך אל סבתא ובנותיה, שכולן כבר מזמן בין המתים, ואתה מגלה – ואתה המום מן הגילוי – שאתה כבר לא לבד, וכבר הם יושבים כולם על שולחן הכתיבה שלך ומנידים ראשיהם כאומרים: אנחנו כאן!

בכל אלה לא הייתי מוביל כי אם מובל. והדוד ברוך, הווירגיל של הספר ורוח האבות שבו, הוא שממציא עבורי את הפתחים והיציאות. (על כך כתב לי עמוס עוז דבר "נבזי", שכאשר אסתלק, הדוד ברוך בטח ילך אחרי ארוני). איני יודע אם יש משמעות לעובדה ששבע שנים מאוחר יותר (ב־1982) אלך אני בעקבות כפילי שבספר ואחזיר לי את אורבך הישן והטוב של אבותי אל שמי החדש.

אתמול, יום הזיכרון (2004), אכלתי צהריים עם חברים בפרדיסו (רחוב ברודצקי, רמת־אביב). החברים אכלו סטייקים פרגיות מתובלים בין עם פטריות עומדות עם כיפה ורגל, ואני ספגטי בולונז וסודה. אחד סיפר שראה במחנות הר נעליים והר שערות. רצה לומר משהו כמו זה נורא, אבל המלצרית הגיעה והוא הזמין בירה טובורג. אני אמרתי שמאסות לא עושות לי כלום, בפראג בוויטרנה ראיתי מזוודה קטנה מרוטה בפניות עם שם של נער ועם הגיל. אף פעם לא בכיתי. פתאום חשבתי שאולי זה הייתי אני והשתתקתי. מישהו אמר משהו על הבאואוז והציג דפדפת. אחר סיפר שברוסיה שאל מישהו את הרופא מה לעשות בבנו שגוזר את ציפורניו, אבל עם הגרביים. החברים גמרו עד התחתית. אני גמרתי חצי והתנצלתי. היה חם מאוד, קיבלתי סחרחורת ורציתי להקיא. בשובנו ירדתי בנורדאו פינת סוקולוב ואמרתי שהרופא ציווה עלי לצעוד, ושאלתי איזה יום היום. כעשרה מטר מהפינה ראיתי ספסל. אמרתי לו: מה לעשות,

עשיתי מה שיכולתי. וישבתי. לא הייתי רחוק מן הנער עם מזוודת הקרטון המשופשפת בפניות מן הוויטרינה.

בלילה שלפני פענחתי קטע יומני של אחייני זאב וקראתי בו. והוא נראה לי מוכר כאילו כבר קראתי בו קודם. זאבי כותב שם (שברים מתוך רצף בלתי־קריא) שהברירה שלו לבחור בין שתי דרכים, הדרך של ויקי והדרך שלי. אני הדגם שלו מפני שאני "מתוסבך וכותב" וגם "חריג" ו"שונא נשים" וזה נותן "חיפוי ופיצוי", ואילו ויקי היא בעד "מיניות" וחיים יחד מתוך הסתגלות ו"הרמוניה". הוא לא בחר. הוא לא הספיק. העד שחזר מהשבי סיפר: הטנק שלהם שותק. המצרים העמידו אותם בשורה כשגבם לטנק וירו בהם. אני יכול לנחש את בחירתו, היא כבר בחרה בו. יש לו חלק בשבר ובתפנית שפקדו אותי ואת כתיבתי. החזרת השם שטרנהץ לאיזי (בית לאדם אחד) והשם אוורבוך אל שמי ביטאו אותו סמלית. המבט הירוק־שואל שלו – בלא מילים – שהשאיר אחריו בצאתו מפגישתנו האחרונה – אם לא שכח משהו?! – התהפך לי במהלך הימים והשנים כאילו אני הוא שנשאלתי אם לא שכחתי משהו. מעולם לא סובבתי את ראשי לאחור יותר מרבע סיבוב. את השאר השלמתי מלבי.

עד שלא השלמתי את כתיבת בית לאדם אחד, לא ידעתי שספר זה הוא ראשון לטרילוגיה שעניינה המתח הקיומי־זהותי שבין היות־יהודי והיות־ישראלי. וכה רבה הייתה התרגשותי בימים ההם, אל מול התובנה החדשה שהלכה והתגבשה בי עם כתיבת הספר, שלא התאפקתי ורשמתי אז ביומני (1975) "תפילה" משלי, וקראתי לה "במקום תפילה" – שאת שורתה האחרונה אני מעתיק כאן, כלשונה: "אלוהי אבותיי, עשה נא לי שלא אפול, וכונן רוחי שלא איעף לשאת עיניי מן התחתית, עדות מארץ תוהו."



## הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת וקוראים-מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקף כל מאמר לא ירד מ-7,000 מלים ולא יעלה על 14,000 מלים.
- אין לצרף רשימה ביבליוגרפית: יש לכלול במאמר הערות שוליים ממוספרות, במסגרתן ישולבו כל מראי המקומות הרלבנטיים. אופן הרישום של ההפניות הביבליוגרפיות ייעשה על פי הגיליון האחרון של כתב-העת.
- יש לשלוח את המאמר בשני עותקים מודפסים, ברווח 1.5 עם שוליים רחבים ועל צד אחד בלבד של דף בגודל A4, וכן בדוא"ל בקובץ word.
- יש לצרף למאמר תקציר באנגלית, פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של הכותב/ת.

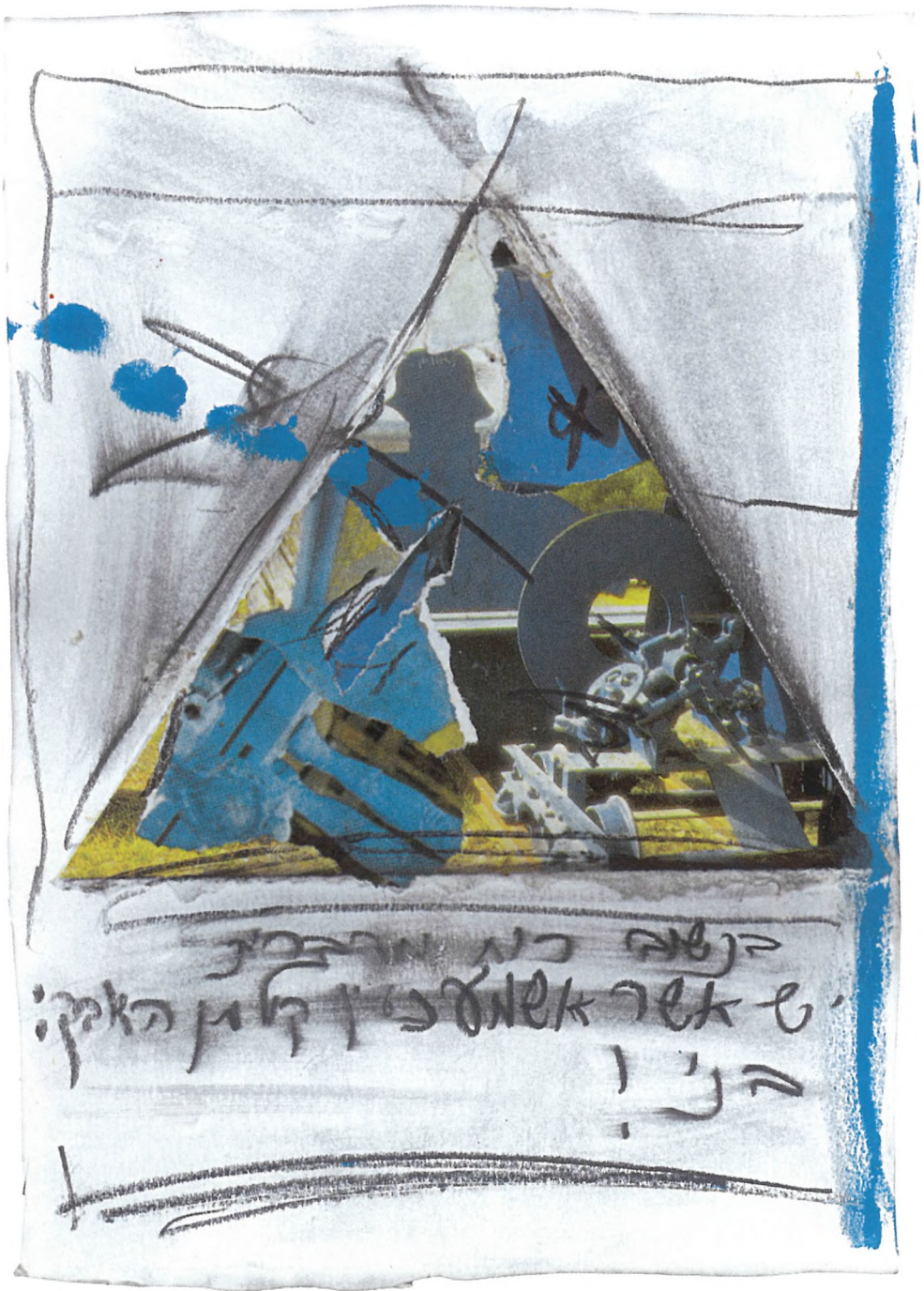
מחברים שמאמריהם יפורסמו יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר וכן 10 תדפיסים.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,

ת.ד. 653, באר שבע, 84105

mikan@bgu.ac.il



יגאל תומרקין, ציור ל"שער הרוח", מתוך לצלוח את המאה (מלים: יצחק אורבוך אורפז),  
הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1993



לפסתי אל קירי  
קמאתי אל ביתי  
זהו ראות אל פני  
האדמה!  
ואא שמעתי את קולי  
ופני רגלתי הנתיק.

גאל תומרקין, ציור ל"שער העפר", מתוך לצלוח את המאה (מלים: יצחק אורבוכ אורפז),  
הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1993

