

קללת האהבה – הקונסיונרו של

החטאים ואסון הסיידנות

קריאה חדשה במר מאני

לאברהם ב. יהושע

אלי שי

אמך הלכה בית החיים / בעד מותי שאלה.

(איסטריאיקה בבת עין).¹

1. משה אטיאש, קנסיונרו יהודי ספרדי:
שירי עם ביהודית ספרדית, ירושלים
תשל"ב, עמ' 112.

במכלול יצירת הרומן של אברהם ב. יהושע נחשב מר מאני ליצירה המרשימה ביותר, והשיחה החמישית האחרונה שבו נחשבת לשיאו של הספר. זהו גם החיבור העומד בסימן פנייתו של המחבר אל שורשיו הספרדיים שעברו לו בירושה מאביו יעקב יהושע; ואכן השיחה האחרונה מתנהלת במקור בלאדינו בציר שבין אברהם מאני, רבו שבתאי חנניה הדאיה וזוגתו של זה דונה פלורה.

אברהם מאני של השיחה החמישית משתבח בקולו הערב, המהווה רכיב בולט בקסמיו האישיים. "וכתום שבוע אני כבר מחבב את קולי על המתפללים של בית הכנסת הסטאמבולי".² כשם שהאב מחבב את שירתו על הקהל, כך בא בנו ומתחבב בתורו על נקלה על אנשי הקונסוליה הבריטית, ושניהם נהנים ממידה מסוימת של קסם ארוטי שהם מפעילים על סביבתם. ואולם קול נעים זמירות זה של אברהם מאני אינו מסתפק בקריאת התורה בנעימה והוא נמשך למכמני השירה הספרדית-יהודית. שלוש פעמים במרוצת השיחה עולה חיבתו היתרה לשיר אחד המכונה ה"רומנסירו של טיאה לוג'ה". בפעם הראשונה מועלה השיר הזה בהתקף נוסטלגי אופייני למאני, המזכיר לשומעיו כיצד נהג לעמוד בילדותו אפוף בחיק הווייתו האינטימית של בית הרב, כשהוא שר לפניו את הפיוט המוקדש ל"איסטריאיקה היפה".³ באותם מעמדים היה מתאווה עד מאוד לשכב על מיטת הרב, אך נאלץ להסתפק בעמידה על הסף כשהוא מזמר לעבר מושא כיסופיו. תשומת לב המעיינים ביצירה הופנתה אל השיר בפרשנותו של הלל ברזל, אך דומה כי זו החמיצה את עוקצו של השיר, שאינו מתמצה כלל במישור הפולקלוריסטי והרומנטי התמים – מה גם שיקשה עד מאוד להעניק את זכויות היוצרים למאני, שכלל אינו מחברו של השיר המצוי משנים באוצר השירה בשפת הלאדינו והשמור באוספו של משה אטיאש. אברהם הוא לכל היותר מבצעו של השיר המובא בשיחה, ולעומת זאת הוא מחברו של שיר אחר הנזכר בהערות הסיום שבאחריתה

2. אברהם ב. יהושע, מר מאני, תל אביב
1990, עמ' 311.

3. שם, עמ' 301.

4. והשוו הערתו של ברזל, לפיה "בשיחה החמישית משולב גם שיר רומאנטי, שחיבר אברהם מאני, הקונסירטו". וראו הלל ברזל, "כמד הריבוי וכתד האחדות", בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני מאת א.ב. יהושע, ניצה בן־דב (עורכת), תל אביב 1995, עמ' 114; והפניה שגויה ליהושע, מר מאני, עמ' 326.
5. יהושע, מר מאני, עמ' 325 (הערה 2 לעיל).

של השיחה, (הגם שאינו מובא בה כלשונו).⁴ בפעם השנייה עולה השיר במעמד השייך למוקד וידויו של מאני – באותו חג חנוכה גורלי כאשר הוא חוגג בשירה ובדיצה, אך גם בשמחה משונה את ניצחון הפרייתה של כלתו: "ואני נשארתי עם תנור הפחמים לשיר את הקוניסרו של טיָאָה לוג'ה לאותה טיפה" של זרע שהונחה במקום המיועד לה, קרי ברחמה של כלתו, אשת בנו תמרה.⁵ (ברזל סבור לעומת זאת כי כאן עדות "לרוח האמן" החותרת לתחומי הבעה מגוונים).

לאחר שנדדה השירה הגדולה הזאת בגרונו של מר מאני, הנוטלה מקושטא לירושלים, היא שבה ומגיחה בשלישית אל תוך זמן ההווה של השיחה המתרחשת באכסניה שבאתונה. אברהם מאני מתקשה להתאפק והוא מבקש לשיר הלכה למעשה את השיר, שקודם היה מזמרו בהמהום מקוטע כפיסות זיכרון השייכות לעבר הרחוק. זו לכאורה אתנחתה מוזיקלית בעיצומה של שיחה טעונת זיכרון ילדות תמים, העשוי לשעשע את נפשו של הרב. ואולם מניתוח התחנות שלאורכן מבצבץ הפיוט מתברר כי הן עומדות בסימן של חרפה במתיחות הדיאלוגית. מה שנלווה בתחילה לתשוקה ילדותית להיכנס במיטת הגדולים נהפך עתה לקוד שירי מרוכז, המכיל את לבו של הווידוי והמרמז לחטא העריות של מאני ולעקדת בנו יוסף.

האזכור השלישי של השיר ופלישתו כהתרחשות עכשווית אל תוך חלל השיחה אינם בגדר נעימת לוואי ומוזיקת רקע לחילופי הדברים, אלא הם נהפכים למוקד של עימות חריף. מאני מתעקש בלשון תחנונים וחלקקות להפיק את השירה החזקה המבקשת לפרוץ מפיו. הגם שהשיחה מועברת כמונולוג ושני משתתפיה הסבילים מנועים מדיבור (הרב הישיש חמת מצבו, וזוגתו בשל כללי העיצוב הספרותי שנקט המחבר) הנה לא קשה לנחש שפלורה הדאיה מגיבה במורת רוח קשה לנוכח התפרצויות אשדות הזמרה המאיימות לבקוע מגרונו של מאני, ובמקום שתיכבש כליל בקסמיו המוזיקליים השופעים של התלמיד הוותיק והנאמן, היא מבקשת להשתיקו. כבר בפעם הראשונה שבה מבצבץ השיר מאיימת המאדאם הגדולה לגרש את האורח הלא קרוא המאיים להטביעה במפלי זמרתו האדירה: "לא אל תשלחי אותי", הוא ממלמל לעומתה בתחינה.⁶ וכמדומה כי נעימות קולו הידועה של אברהם מאני עלולה להתגלגל כאן באי־נעימות קשה. מן הראוי להדגיש כי טכניקת המונודיאלוג, המלווה את יהושע לאורך כל רומן השיחות, נזקקת מטבע הדברים למעמדים של תגובה על שאלה, ועוד יותר מזה של תגובת־נגד לתגובת המאזין, שכן דווקא מתוך כך היא מאפשרת לקורא "לקרוא" וכמו לשמוע את המשתתף השני, השתוק, בשיחה.

6. שם, עמ' 301.

האורח מציג את שירתו כאילו היה אחות רחמנייה החפצה להנעים לחולה וכמו היה גלגולו של דוד המלך המבקש להקל על מצוקתו של אדונו המיוסר. ובאמת נראה שכך קיבלו רוב הקוראים ובכללם גם פרשן

ותיק ומנוסה כברזל את הגנבת השיר אל חיק השיחה, משל היה נעימת רקע המתגלגלת מאחורי קלעיו של המחזה והמקלה במעט על המתח המצטבר בשעותיו האחרונות של השכיב מרע. אלא שהאורח, הנדמה לאחות ולזמר, אינו כה חסוד ושוחר טוב, ומופע השירה שעורך אברהם רחוק מהיות בגדר אתנחתה פשוטה במרוצת השיחה הקודחת (ואליבא דאמת גם נגינתו של דוד המלך לא נשמעה תמיד בשעתה כסגולה כה בדוקה לשלוות נפשו של המאזין. בדומה לסיפור המקראי בעל הניגון בשיחה האחרונה הוא האיש פורע החוק, המבקש לרשת את אדוניו הקשיש והחולה, והמזדמן למעונו כמעין מטפל, אך להבדיל מן התקדים התנ"כי, המאזין כאן אינו הרוצח אלא הנרצח; שאול ניסה לחסל את הכנר האדמוני בעוד הלה טרוד במיתרים, ואילו אברהם מזרז את קצו של החכם בעצם שירתו).⁷

7. לייבוב עדכני מבריק של מעמד הנגינה הרצחנית ושל היחסים בין דוד לשאול בספר שמואל ב' ראו שירו של אהרד בנאי "דוד ושאול".

מה שנעלם מאוזני קוראים ופרשנים אינו נסתר מאוזניה החדות של הרבנית, ואכן קרב עז ניטש על זכותו של האורח לעצם השמעת השיר בביצועו, ואברהם עורכו כאילו היו חייו תלויים לו מנגד על חוט השערה של הקנסיורנו.

"הנה כך, דונה פלורה, הייתי שר [...]"

- קולי נעים, הנה תשמע מאדאם... רק קוניסרו קטן...

- לא, הוא מקשיב, הוא מכיר את השיר...

- לא, לא אפסיק...

- הוא אוהב את הקוניסרו הזה של טיאה לוג'ה, אני מתחנן

לפנייך... מתאוה אני לשיר לפניו!

- לא, הוא מתבונן בי, הוא נהנה, אני אשיר מעט [...]"

- בקול נעים [...] אני רק שר".⁸

8. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל), עמ' 325-326.

אברהם מאני מגייס שורה ארוכה מאוד של טיעונים לשם אישוש זכותו לשיר: קוצרו של השיר, זכויותיו ההיסטוריות, הרגשיות והנוסטלגיות במערכת יחסיו הקרובים עם הרב, נעימות קולו, השפעתו המיטיבה של השיר מימים ימימה ויכולתו להקיץ את תודעתו הרדומה של החכם ולסייע לריפוי, החיבה שנודעת מהדאיה למזמור זה, תשוקתו הבלתי נכבשת, היצרית והמתפרצת ממש של הזמר המיטיב החפץ לשיר את שירו למען תשועת המאזין. נעים הזמירות לבית מאני מציג את השיר כסגולה שטמונה בה תרופת פלא במין סדנה של תרפיה מוזיקלית שהוא מבקש לערוך לפני רבו.

ולכאורה עשוי הקורא לתמוה - מה טעם נוקטת המאדאם הנבונה והשקולה, מרת פלורה הדאיה, גישה כה עוינת כלפי אותו חזן מסור העשוי להנעים לבעלה בשירתו הנאה ולהזכירו נשכחות מכוח הקנסיורנו העתיק? והרי האורח טרח ובא ממרחקים, והוא תלמיד ותיק ואהוב לרבו, המבקש לשמשו בכל מאודו, והרבנית הנעימה לבטח מודעת היטב לגודל מצוות



מנגונח יהודיח בשאלוניקי [מאה י"ח]
מתור: זכרון שאלוניקי בעריכת דוד א. רקאנטי, כרך ב', עמ' 40, חל-אביב תשמ"ב

הכנסת אורחים וביקור חולים. דומה כי אלמלא היו דברים בגו, אלמלא חשה אשת החיל, באורח אינטואיטיבי כמעט, סלידה מהאורח המטריח עליה עד מועקה, אלמלא סלדה מאותו "פיסגדו" כפייתי (המתעקש לפצוח בשיר "בלי הטרחה") המעורר בה רתיעה נוראה בשירו המשונה, יקשה עד מאוד להסביר את התנהגותה.

במעמד זה מתרחש אחד העימותים החריפים ביותר בין התלמיד לאשת רבו, ואין זה רק עימות בשאלה אם לשיר או לא לשיר, אלא מלחמה שערה לחיים ולמוות על גורלו של החכם ואפשר שגם על גורלה שלה. אם יצליח הפייטן המזדמן לשיר את שירו באוזני הרב והרבנית – יזכה לניצחון כפול. ואולם עוד לפני הקרב על השיר, ניכרת התגברות המתיחות בין האורח לרעייה, כשמאני מגלגל את אשמת מות יוסף לעבר פלורה, שכביכול קלקלה את בנו בפינוק שהרעיפה עליו.

אברהם אינו מסתפק בהעברת האשמה, והוא מבקש להפוך את המשפט שערך לעצמו לבית דינה של הרעייה החוטאת, המוסגרת עתה לידי בעלה הנבגד: "האם ידע כבודו שכאשר הלך בדרכים, היתה דונה פלורה משכיבה את הבן לצידה, במיטת כבודו עצמו".⁹ לשון החלקות והחזרה על מילת

9. שם, עמ' 301.

”כבודו” רק מדגישה עוד יותר את חילול הקודש הכבד שנעשה פה בעומק המצעים.

פעולה זו של הלשנה, האמורה לסכסך בין בני הזוג, מהווה עדות מרשיעה, והגם שהחכם הדאיה עצמו כבר אינו מסוגל לכהן בדין ולפסוק עונשים, הנה הדלפתו הסחטנית של אברהם מאני משיגה את פעולתה ומרמזת לאישה כי מוטב לה להיעתר לרצונותיו של האורח ולהסתלק כליל ממעמד השיחה. מאני כמו נוקט שיטה של הפרד ומשול, ואכן בהמשך, כשהוא שב ומסלסל בקולו הנעים, אוזל הדם מפניה, והפעם היא נפטרת מהמעמד במחאה נטולת אונים. ”אם כן הלכה סוף סוף האשה”, פולט אברהם בנימת רווחה כמברך וכמפטיר אחריה ברוך שפטרנו.¹⁰

10. שם, עמ' 326.

לכאורה מבקש מאני לשעשע את רבו בזיכרון המתוק של זמרתו; השיר מהווה חלק מן המערך התרפויטי המורכב שהוא מנסה להפעיל במאמץ לעורר את תודעתו הצמחית של החכם הקשיש ולהשיב לו את כוח הדיבור. ”הוא שוחק מעט מאדאם, הוא נזכר בנעימה [...] ישתבח האלוהים [...] כהרף עין תהא תשועתו.”¹¹ ניסיונותיו של אברהם מאני להשמיע את השיר מלווים בצחקוקים משונים. הללו מעידים על מתחוות נפשית חזקה, הנובעת מהריגוש הכרוך במעמד ומן האבסורד שבו. לכאורה זו אתנחתה מוזיקלית מנפשה, נוסטלגית ופולקלוריסטית לפי דרכה, ואולם למעשה מתנהל כאן קרב אחרון על חייו של החכם באחד השיאים הביזריים ביותר בווידיאו של תלמידו שנהפך לעבריין מועד.

11. שם, עמ' 301.

מאני עומד מכל מקום על זכותו להביא מזור וגאולה באמצעות השירה; בתקיעותיו ובסלסוליו הוא מבקש להפיל את חומות שיתוקו של רבו כדרכם של מחפשי ישועה במרוצת הדורות שקיוו כי קריאת מזמורי תהילים תקרב את בוא משיח צדקנו. שירו של אברהם מאני מכיל עם זאת מטען אוברדני – הן מצד ההקשר הנסיבתי הנלווה להשמעתו, הן מחמת התכנים הכלולים בו. מאחורי שיר אהבה שובב המוקדש לאחת איסטריאיקה, מסתתרת הפרה גסה של נורמות קהילתיות, דתיות ומוסריות: ”כולם הולכים לקהילה / אני – בית מגוריך / איסטריאיקה בבת־עין”. וכך בשעה שהציבור מתקדש עם קונו והוא שרוי בתפילה בבית הכנסת, פונה המחזר העקשן אל ביתה של אהובתו האסורה עליו, ובעוד האנשים ”כולם נושקים המזוזה / אני נושק פניך.”¹² מחזר ערמומי זה אינו משחית עתותיו ושפתותיו על חפצי קודש מאובקים, אלא הוא מתעל את יצרו אל הערוץ הטבעי המתאים לו. מתוך כך הוא מהפך את הנורמות המוסריות והדתיות ומנצל באורח מושחת את מסירותו הדתית של הציבור לשם הגשמת זממו.

12. שם, עמ' 326.

מחזר עבריין זה אינו אלא השתקפותו של אברהם מאני: הלה שולח את בנו אל מותו תוך פינוי הדרך למשכב ערייתי, והוא מנצל את נסיבות האבל

לשם ביסוס חדירתו אל מצעי כלתו שנתאלמנה. בשעה שכולם עוסקים בהלכות שבעה - הוא נשקע בסתר באותה ביאה אסורה. בהמשך הוא מנסה לנצל בדרך דומה את מחלתו ומותו של החכם לשם השתדכות מזורזת בדונה פלורה הרבנית שנתאלמנה.

השיר שב ומאותת אפוא תערובת של חטא מיני הנעשה מאחורי גבם של גינונים דתיים ואיסורים משפחתיים, כשברקע מרחפת קללת מוות קשה. באמצעות שירו מבקש התלמיד הוותיק - מאני אברהם - לשעשע כביכול את נפשו של רבו העמוק והחריף בתורה - ר' שבתאי חנניה הדאיה. ואולם משעה שנחשף טיבו האמתי של השיר, מתברר כי אברהם מאני אינו מתפקד כמלאך הגואל והמושיע של רבו, והמזוזה המוזיקלית הנעימה שלו - אין בה כדי לשובב ולהעיר את רוחו של החכם, אלא ההפך הוא הנכון. מאני הוא מלאך האבדון של הרב, החזן השר מבעוד מועד את תפילת האשכבה שלו המלווה אותו אל חיק מותו. לאחר שעקד את בנו, שב אברהם ומחסל את רבו בעודו מערסל אותו בשיר הערש הארסי שיפיל עליו את תרדמת מותו. השיר אוצר את פשעו הקודם, ויתרה מזאת הוא מהווה את כלי החיסול לרצח השני של אברהם. כנגד המשכב הערייתי עם תמרה מסמנת פעולתו השירית של אברהם את תשוקתו לחצות את גבול הבל תחמוד, וכשם ששכב עם כלתו, כך הוא זומם להיכנס ליצועה של הרבנית ולתפוס שם את מקומם של בנו ורבו.

וידויו של אברהם מאני והזמרה המשונה הפוצחת מגורנו מכילים כבר את הקינה על מות החכם ואת אובדנו הכפול של הזוג הרבני.

השיר הנזכר פעמים מספר לאורך השיחה החמישית מובא בשלמותו בקו התפר שבין חלקו הראשון של המעמד הנערך בהשתתפות שלוש דמויות (אברהם מאני, החכם הדאיה וזוגתו) לבין המחצית השנייה והאחרונה של השיחה, הנערכת בהיעדר דונה פלורה והמגיעה באחריתה לסצנת פטירתו המשונה של הרב.¹³ מחמת חשיבותו להבנת המרקם האוטורי הערומי - המכיל את כוונותיו העברייניות של אברהם מאני ואת טכניקת הכתיבה של יהושע - מן הראוי להביאו במלואו ולטפל בו בדרך הראויה לפענוח מכניזם הרמיזות הגלום בטקסט המתפקד כסיפור מתח.

13. השיר מופיע כאמור במקור בספרו של אטיאש, קנסינחו (הערה 1 לעיל), עמ' 112-113; והוא נדפס בספרו של יהושע ככתבו וכלשונו, זולת שינויים קטנים ביותר הנוגעים לפיסוק, חלוקה לבתים וניקוד.

כולם הולכים לקהילה
אני - בית מגוריך,
איסטריאיקה בבת עין.

Todos se van a la quehílá
Yo vengo a tu casa
esterellica la mi alma.

כולם נושקים המזוזה
אני נושק פניך,
איסטריאיקה בבת עין.

Todos besan la mezuzá
Yo beso las tus caras,
esterellica la mi alama.

אמך הלכה בית החיים
בעד מותי שאלה,
אותי כלה בל קחת.

Tu madre se hué al bedahé
a rogar que me muera
por no tomar esta nuera.

אמך הלכה בית החיים
עם אחיותיך יחד,
גיסה זאת לא לקחת

Tu madre se hué al bedahé
Y también tus hermanas,
por no tomar esta cuñada

כאמור שיר זה לא חובר על ידי אברהם מאני ואף לא בידי מחברו של הלה – א.ב. יהושע – אלא הוא מצוי ככתבו בקובץ הקנסיונרו הספרדי-יהודי של אטיאש, על פי נוסחה שנרשמה בשאלוניקי בידי ברוך עוזיאל והועתקה באותו נוסח גם בידי מיכאל מולכו. בכונתי להראות כי השיר מתפקד בכמה מישורים והוא משקף כבקוד סודי את עבריינותו העשירה של אברהם מאני, המוצפנת אל תוך מזמור תמים לכאורה.

טכניקת השיר או הסיפור הפנימי המקרין בתכניו על סבכי נפשם של הגיבורים, ועל אזורי הצל בהווייתם, מגיעה לשיא פיתוחה ביצירת הרומן של יהושע בהכלה המשחררת מתוך שימוש דומה בחומרי תרבות עתיקים, השייכים לתרבותם או להתמחותם של המשוחחים.¹⁴ בדומה למעמד השיחה החמישית נובע מעיין השירה בקרבתה של "תודעה פגועה", כאשר כנגד הכרתו המחוקה של החכם במר מאני ניצבת נפשה המלנכולית של סמהאר. בשני הספרים מכיל השיר והסיפור הפנימי תכנים אפלים ורצחניים, המקרינים אל מסתורין משפחתי ומיני. ואולם ליהוקן של הדמויות שונה; מבוע השירה של רומן הכלה המאוחר עשיר ומגוון לאין ערוך, והצל העברייני שנלווה לו אינו מצטמצם לעלילת הרומן והשיר אלא נוגע לחשד זיוף ומרמה, פלגייט וכתיבה פסידו-אפיגרפית שבעצם הבאתו של המקור הספרותי הישן כביכול. בשני הרומנים (מר מאני והכלה המשחררת) אוצר אותו מטמון עתיק של שירים את סוד רציחתו של גיבור צעיר, הקרוי יוסף (יוסף מאני ויוסף סוויסה), הנחשב לעילוי או לבעל הבטחה רבה והנעקד כמרטיר וכמשיח של הייסורים (בן יוסף) בידי הצד הישמעאלי.

במישור שבו מושר שירה של איסטריאיקה בראשונה בבית מאני בירושלים מאותת השיר לעבריינותו הכפולה והמשולשת של אברהם מאני ביחס לבנו, לכלתו, לחינוך הרבני שספג ולמסורת היהודית-ספרדית שמסביבו.

במישור שני, שבו הוא מושר במעמד השיחה עצמה באתונה, מבטא השיר שלב נוסף בעבריינותו של מאני ביחס לחכם, למרת דונה פלורה ולכבוד המעמד שבו הוא נמצא: ספק בית דין רבני, ספק וידוי אחרון הנערך אל מול מיטתו של שכיב מרע.

14. יהושע, הכלה המשחררת, תל אביב 2001.

ואולם מעבר למישורים אלו שבתוך הטקסט העלילתי קיימים רבדים נוספים המצויים בשכבות המעמקים של כתיבת יהושע ובמקורות המשמשים אותו. כשם שמאני משתמש בשיר כצופן תמים לכאורה וכחלק מהווי משפחתי של מתיקות רומנטירית מלאה שמחות חיים שובבות, כך עושה בו מחברו שימוש ערמומי הנועד לעורר בתודעת הקורא אסוציאציות של נוסטלגיה אל חיקו של בוסתן ספרדי תמים. מתוך כך מעורסל המעיין לעומקה של שנת ישרים – בדיוק באותו הרגע שבו מורד המסך בעלילה ומאחורי הקלעים מתגנב לקדמת הבימה רוצח הנהנה מחסות החשכה. זהו מומנט קריטי שבו מאני כבר מתוודה במובלע באותו צופן שירי על חלקים ניכרים מפשעו שבעבר ובה בעת הוא מתכונן לקראת מעשה הפשע העתידי שלו. מבחינת התזמון מתגלה יהושע כמחברו של מותחן מושלם: דווקא בשלב שבו הרוצח משחיל את אותות הווידי וההסגרה העצמית שלו, נוסך הבמאי בכוס הקורא סם של תרדמה ומפנה את הזירה מכל משמר – כדי שזקן גוסס אחד נטול יכולת תנועה וכורש דיבור (שהוא לבדו מסוגל היה לגלות את הפושע ולדונו לכף חובה) ייוותר בדד מופקר לחסדיו של אותו רוצח מועד.

עד כה דומה כי אפשר היה לאבחן את המהלך הערמומי המבוצע כאן כשהוא מופעל במישורים אחדים:

זה של מאני המוקדם השרוי בחיק כלתו, זה של מאני המצוי בזמן ההווה של השיחה וזה המבוצע מאחורי הקלעים בדמותו של המחבר המושך בחוטי תאטרון המריונטות של הדמויות והעלילה. אלא שבקריאה נוספת מסתבר שמהלכים המערבים חליפין הסוואה ערמומית וחישוף כוונות עבריניות מצויים במישור רביעי וחמישי הקשור במקורותיו של יהושע.

נפנה אפוא למישור הרביעי – זה הטמון בספר הקנסינורו של אטיאש, המהווה את המקור הישיר שממנו נטל הסופר את השיר (יהושע עצמו הפנה אותי למקור זה בשיחה שערכנו). קובץ השירים בעריכתו של אטיאש מהווה חיבור למדני – אוטוריטיבי בתחומו – מאת חוקר שהתמחה בשירת הלאדינו, ומעבר לידיעותיו הרחבות בנושא ניכרות חיבתו וקרבתו האתנית לשירה הספניולית.¹⁵ אטיאש עשוי לפנות אפוא בכתיבתו לשני קהלי מטרה עיקריים: קוראים מתחום האקדמיה – חוקרי היסטוריה, בלשנות, שירה עממית, אנתרופולוגיה, אתנוגרפיה ופולקלור שעיסוקם בכך; וכן קוראים המבקשים להתחמם באורה של אותה מורשת קסומה. ואכן פרשנותו הקצרה לשיר עשויה לסבר את אוזנם של שני קהלים אלה.

15. על סוגה שירית זו ראו עוד תמר אלכסנדר-פריזר, מעשה אהוב וחצי: הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים ובאר שבע תש"ס, עמ' 23.

כך למשל הוא כותב שהשיר נותר בתחומה של קהילת שאלוניקי ולפיכך יש לראותו כחלק מובהק ממסורתה השירית הייחודית לה, שכן "לא מצאתי זכר [...] בפי הישישות ילדות ערים אחרות במשכנות הספרדים במזרח התיכון".¹⁶

16. אטיאש, קנסינורו (הערה 1 לעיל), עמ' 113.

בראשית דבריו מתאר אטיאש את הטקסט כ"שיר קטן [ש]הוא בודאי אחד היפים בשירה העממית הספרדית". בנימה נלבבת ממשיך החוקר וכותב כי עסקינן במזמור "מצוין בפשטות ביטויו ורוחו הפיוטית העממית". עד כאן תיאור כללי וחיובי להפליא של הטקסט, העשוי לחבבו על הקורא ולהעמידו באור יקרות כשיר פשוט, פיוטי ועממי שאין לחשוש בו בכוונות נסתרות.

ואולם קריאה נטולת פניות בין שורותיה של "איסטריאיקה בבת העין" מעוררת תחושה קשה כי לא זו בלבד שהיא מכילה שכבות עומק פשוטות ונלבבות פחות, אלא שמצוי בה מתח דרמטי רב ביחס שבין הדמויות, בצד כוונות זדון שטניות כמעט מצד הדובר המשורר להנאתו.

בנימה מפויסת כותב אטיאש עוד כי תוכנו של השיר "מעיד עליו שנתחבר בזמן שאורח חיים דתי אפף את חיי הקהילה ובית הכנסת שימש מרכז החיים להמוני העם". ואכן לכאורה הצדק עמו, שהרי שני הבתים הראשונים נפתחים בהכרזות כוללניות, החדורות לכאורה רגשה דתית, כגון "כולם הולכים לקהילה [...] כולם נושקים המזוזה". אלא שהעיקר אינו כמובן במה ש**כולם** עושים, אלא בהנגדה הבוטה בין עסקיו של כלל הציבור לבין פעילותו העבריינית המתריסה של האני הדובר. במקום לנשק למזוזה – הוא נושק בסתר את פני אהובתו, ולמעשה הוא מנצל את עובדת הסתלקותם של בני הבית לבית הכנסת לצורך התגנבות אל מעונה. המאהב מתגלה כעבריין מועד ופרובוקטיבי, הפועל מתוך היפוך שיטתי של ערוץ הפעילות הדתי-קהילתי לשם השגת צרכיו הארוטיים וכיבוש היעד הנקבי. ואולם בפרשנותו המרוככת של אטיאש – תופס את מקומו של המאהב הערמומי עלם סמוק ונזוף, המבקש להתנצל כביכול על שהדיר רגליו מן התפילה: "בהדגשת מניעת רגלו מ'הקהילה' [בית הכנסת] והחלפת נשיקת המזוזה בנשיקת לחייה של אהובתו, מתכוון העלם לומר, כי אך אהבתו דחפתה למעשה עבירה"¹⁷. ספק רב בעיניי אם אפולוגטיקה תמימה ומפויסת זו המבקשת לעבור מן הפרשן אל גיבור השיר ראויה לקנסיסונו, שכן נקודת המוצא הרגשית שלו אינה באה לתרץ מדוע התרשל הצעיר בעבודת הקודש, אלא כיצד התחמק ממנה כפרחח, המירה לערוץ חושני וניצלה לצרכיו.

17. שם, שם.

שני הבתים האחרונים חוזרים על השורה: "אמך הלכה בית החיים". בפרשנותו הקונסטרוקטיבית של אטיאש למד הקורא על הרקע למנהג העממי של ביקור המתים בבתי הקברות. נוסף על הביקורים הרגילים הקבועים בלוח השנה, נהגו לפקוד את המקום "גם בהזדמנויות אחרות, כדי לבקש למען החיים". אטיאש מוסיף אפוא נדבך פולקלוריסטי-אנתרופולוגי חשוב, והוא מפרט את הסיבות השונות שהביאו אנשים לפנות אל המתים: "לידה קלה לאשה שהשלימה את הריונה, מזל טוב לבת ולבן העומדים להיכנס לחופה, בקשת פרנסה ומחיה כשהיא חסרה, חתן לבת המתמהמהת למצוא את מזלה, רפואה לחולה מסוכן".

כל הבקשות הללו שייכות להנהלת החיים האנושיים, ובכולן בולטת כוונה חיובית להלל. ואולם באורח מוזר ותמוה למדיי מוסיף אטיאש גם את הסיטואציה המתוארת בשיר לרשימה זו, בכתבו כי "ובמקרה שלפנינו" סיבת הביקור בבית הקברות היא "ביטול גזרה לגבי כלה שהבן חפץ ביקרה והיא בלתי רצויה למשפחתו". זהו ניסוח מוזר מאוד – משונה עוד יותר מאמירתו הקודמת, שהציגה את דברי העלם כמעין אפולוגטיקה שתכליתה תירוץ ל"מניעת רגלו" מבית הכנסת. כאן, בהסבר הביקור בבית הקברות, מתגלה פרשנותו של אטיאש כממתנת מאוד את הסיטואציה השירית המקורית. שהרי השיר בנוי משלוש תנועות מתוחות הרחוקות מכלל הרמוניה קהילתית; כנגד בני הקהילה ההולכים לשאת תפילה, הולך המאהב הנועז אל בית איסטריאיקה אהובתו, שאליה הוא מתגנב חרף חסימות קשות, מתוך הערמה על הציבור והטעיה של בני ביתה. ואחר שדווחנו על שתי התנועות המתוחות הללו, של המתפללים מצד אחד והמאהב המסתנן מן העבר השני, מתרחשת בקו האמצע של השיר תנועה דרמטית, שלישית, מתוחה עוד יותר.

שני בתיו הראשונים של השיר דיווחו על הניגוד בין המאהב לכלל הציבור המתואר כ"כולם". ואילו בשני בתיו האחרונים הדוברת היא בבת העין המחוזרת, וזו מדווחת על מערכה קשה הניטשת בינה לבין אמו של אהובה. בדומה לשאר הקהילה אף אם חסודה זו הולכת להתפלל, בדומה למאהב היא אינה פונה בכיוון בית הכנסת, להבדיל מן המתפללים היא הולכת לבית הקברות, ולהבדיל מבנה היא אינה שקועה במעשה האהבה, אלא במשאלת מוות המושמעת בין המצבות כנגד האהובה. אם קנאית זו אינה מבקשת לבטל גזרה המונעת כביכול נישואין, אלא היא חותרת להטלתה של גזרה חמורה המרחיקה לכת עוד הרבה יותר מעצם הפרת החתונה העומדת בראש מעייניה. מכאן שאין להחיל כאן את המקרים הקודמים שמנה אטיאש, שהרי לא מצאנו פה שמץ של בקשת מזל טוב לבת העומדת להיכנס לחופתה, ואף לא בקשת מחיה, או תחינה על חתן למי שהתמהמה בזיווגה. אין כאן כל זכר למשאלות חסודות ורוחשות טוב שכאלו, אלא ההפך המוחלט הוא הנכון; אמו של המאהב הולכת אל בית הקברות בתקווה שהאישה אשר בנה בחר לו לכלה תצטרף בקרוב אל המנוחים, שם "בעד מותי שאלה". וכך יש לנו עניין במחזר הנמלט מבית הכנסת, מתוך שהוא חוצה איסורים משפחתיים, ובאהובה המאשימה את חותנתה לעתיד במעין ניסיון לרצח באמצעות קללה.

פרשנות זו מעוררת תמיהות קשות ביותר; מה טעם היפך אטיאש את הדברים עד כדי אבסורד ממש וכיצד הסתבך באורח כה מדהים בהבנתו של שיר ה"מצוין בפשטות ביטויו". קשה מאוד להאמין שהתקשה בקריאת פשוטם של דברים, שהרי מי כמוהו מומחה לשירת הלאדינו ואמון על מכמניה. נראה בעיניי שלא אי־הבנת הטקסט היא שעמדה חלילה למכשול על דרכו, אלא רצון להציג את אותה הוויה יהודית־ספרדית מבעד לאיזו

תמונה חביבה, רומנטית ונוסטלגית משהו של פולקלור עממי צבעוני, רצוף אהבהים תמימים וכוונות טהורות.

מקריאת פרשנותו של אטיאש עשוי הקורא להבין כי בשני הבתים הראשונים עסקינן בעלם חמודות מבויש, המתנצל על היעדרות מבית הכנסת, ואילו בשני הבתים האחרונים מדובר באם צדקנית, המטריחה עצמה לבית העלמין לשם הסדרתו של שידוך מוצלח. תיאור חסוד מעין זה משתלב היטב בתדמית התרבותית שאטיאש מבקש להעטות על המורשת השירית והעדתית, אך הוא הפוך לחלוטין לפשט הטקסט של השיר המסוים העומד פה לפנינו הרצוף כסיפור רומאו ויוליה בשעתם מעשי הערמה, משאלות מוות, רעלים ואהבים אסורים.

מעניין אגב כי גם בשיר קודם המובא באותו קובץ של אטיאש, ממש לפני "בבת העין", ניכר פער דומה, אף כי חריף פחות, בין הטקסט לפרשנות. בשיר ההוא קורא המאהב הנואש שנדחה במר לבו:

תקוותי אשים באלוה / כי אוכל להינקם /
מאויבי רעי לב אלה / ואוכל לגמול להם.
כל כולי אחוז תוחלת / רדתי אל קבורתי, /
מייאוש כי לא הצלחתי / להשיג את יונתי.

אף כאן ניכרים יחסים קשים ביותר בין המאהב לסביבתו, כאשר משאלת המוות שהוא משגר ביחס לאויביו שבה ומופנמת בתשוקתו האובדנית של הדובר. אף כאן קושר המאהב את אהבתו הנכזבת אל מוקד דתי ("תקוותי אשים באלוה"), אך תוחלתו רחוקה מאוד מכלל עבודת אל כשרה וחסודה והיא מבטאת למעשה תשוקת נקם רצחנית.

והנה דרמה טעונה זו – הנעה בין רצח להתאבדות – עוברת בפרשנותו המרגיעה של אטיאש כך: "שיר בן עשרה בתים, שבו מתנה עלם את השתלשלות אהבתו, ייסוריו וסופו המר [...] סגנונו יפה וכולל כמה מלים צרפתיות ואיטלקיות שהיו שגורות בפי הנוער המשכיל"¹⁸.

18 אטיאש, קנסינורו (הערה 1 לעיל),

עמ' 112.

תרגומו העברי של אטיאש והערותיו לשירים כמו מבקשים להסתיר את אזורי הצל הכלולים בהם ולהעטות עליהם מחלצות של פולקלור מנומס. מתוך כך הוא בוחר בשפה גבוהה יותר בנוסח העברי. במקביל הוא מתעלם מנושאים שהשתיקה להערכתו יפה להם ושהבאתם לפני ציבור הקוראים הרחב עלולה לפגוע בדימוי התרבותי שהוא מבקש להקנות לתרבות הלאדינו.

דומה כי מעבר לעיבודם הפרשני המרכז של שירים אלו, ומעבר לגורלה של התרבות הספרדית-יהודית באינטרפרטציה הפושרת הניתנת לה כאן, אנו

עומדים פה בפני תופעה כללית יותר, הנוגעת לאופן שבו מוצגים המקורות התרבותיים של היהדות בספרות עיונית במאה שעברה. ביסוד דרך ההצגה הזאת שמבצע המחקר במקורות הישירים ניצב רצון לרכך את הפינות החדות ואת סערות הרגש – במיוחד באותם מקומות העלולים לפגום בדעות ובמוסר המקובל. מתוך כך מתקבלת תמונת היהדות כמורשת אבות תרבותית, כמושא כבוד לעיון, כדבר מה שאינו מתנגש באתיקה אזרחית מהוגנת וכמטען פולקלוריסטי כלל־משפחתי, שיש בו כדי לחמם את הלב ושאפשר להציגו לפני גויים אוהבי ישראל מבלי שיעורר אי־נעימויות. בהתחבטות בין ערך האמת של הדברים לבין מוסר ההשכל החינוכי שניתן לתלות בהם בהטיה מסוימת מעדיפה הפרשנות את הערוץ השני.

אותם המקומות החושפים התפרצויות ארוטיות וסקסואליות, שיש בהן כדי לערער את הסדר החברתי הטוב, מצונזרים ומטואטאים אל מעבר לשטיח פרשני המרדדם עד כדי סתמיות. טיפול ממתן דומה מופעל כרגיל ביחס למקורות שיש בהם ביטוי חריף של אמונות מגיות ומתחמים דמוניים, העלולים לעמוד בסתירה לתמונת היהדות כדת בעלת תאולוגיה מונותאיסטית ועקרונות העומדים בתיאום עם ההיגיון השכלחני המערבי והמוסר האנושי האזרחי. דומה שהפעולה הצנזוראלית נעשית באורח אוטומטי כמעט – במיוחד כאשר מדובר בצירוף של רכיב סקסואלי ופעילות עבריינית, שמתרחשת בחיק המוקד הרגיש של חיי הקהילה והמשפחה החוסות בצלם המגונן של המוסדות הרבניים. מתוך כך אנו עומדים בפני התופעה המוזרה הכרוכה בפער המציק שבין מקורות עתיקים למדיי הבאים מתוך עולם יהודי דתי והמפליאים בנועזותם לבין העיבוד הממתן והמשיטיח לא אחת, המוענק להם מידי של מחקר מודרני – נאור, סמכותי ופתוח לכאורה. האתוס של ההשכלה מתגלה במפתיע כבלתי ליברלי ואפילו כחשוך.

ואולם עתה מן הראוי לחתום את הדברים בשיר הספניולי עצמו: הוא אומר דברים נחרצים, הרחוקים מאוד מכלל פולקלור חביב, או בקשות חסודות בהשתטחות על קבר. בשני בתיו הראשונים בולט הניגוד החד בין הציבור לדובר ובין "כולם" ל"אני": כשהם הולכים לתפילתם – חודר הוא למעונה של האהובה. ובעוד הם נושקים את המזוזה – הוא נושק את פניה.

בשני הבתים האחרונים מחרף העימות שבין האהובה לכלתה העתידיה ואת הבימה תופסת האם ההולכת לבית הקברות. הליכה זו מכילה שלושה רכיבים: הראשון מבקש להזעיק את המתים לשם ביטול החתונה ("אותי כלה בל קחת / [...] גיסה זאת לא לקחת"). השני מסתיר תשוקת מוות המופנית כלפי איסטריאיקה; האם מבקשת את עזרת המתים כדי שיחסלו למעשה את האהובה ויספחוה בזמן קריב למחנם. הרכיב השלישי מרמז כבר על תשוקת הנקם של בבת העין שהייתה מעדיפה אולי כי דבר לכתה של האם – צרתה אל בית החיים – יהפוך לכדי עובדה קבועה ולכלל

שהות מוחלטת בבית העלמין שתשחרר אותה ממרתה של זו. הדוברת כאילו אומרת: אם זו כה משתוקקת ללכת לבית הקברות כנגדי – הלוואי שתיוותר שם במחוז חפצה הזה לנצח!

השיר מכיל אפוא צופן מרוכז של עבריינות ארוטית, חסימות פנים־משפחתיות ותשוקות מוות, ובכך הוא מקביל אחת לאחת למניין עברותיו של אברהם מאני. הלה חודר בסתר למצעי כלתו, מפר איסור משפחתי חמור ומפעיל משאלת מוות ביחס לבנו ולרבו.

מעניין אגב כי בשעה ששוחחתי עם יהושע על שיר זה, הציג לפניי המחבר את מקורותיו (ספרו של אטיאש), אך מנימת דיבורו ניתן היה לחוש בממד נפשי של פנייה אל שכייית חמדה פולקלוריסטית ולא בהצפנת קוד רצוני נסתר בעומק היצירה.

נימה כזאת של פשטות נלבבת אופיינית לרפלקציה העצמית של יהושע ביחס לעבודתו הספרותית, ולהערכתי בהקשר המסוים הזה היה הסופר עצמו בלתי מודע למלוא התכנים הגלומים בקנסיונרו ולעצמת ההשקה החשאית בין הטקסט השירי ליצירתו הספרותית. היעדר המודעות המלאה לצד האחר של התרבות השירית המשמשת אותו נבע מהסתמכותו על אותה פרספקטיבה מרכזת שדרכה הגיע השיר עדיו: רוצה לומר יהושע עצמו ניגש לקנסיונרו דרך זווית ההסתכלות שהוכנה בעבורו במחקרו של אטיאש. והגם שבין היתר התייחס כמובן ישירות לגוף השיר, ואף הכיר מסורת שירית זו שעברה לו דרך אילנותיו המשפחתיים, הנה במישור המודע נסמך על הטקסט הפרשני של העורך. מתוך כך נראה כי המטענים החתרניים, הטמונים בהווה התרבותית והעדתית הנפרסת בדמויות הגיבורים המאנים, עוברים באורח ישיר מהתת־מודע של הסופר אל הלא־מודע של כתיבתו הספרותית, והם אינם מזוהים ברפלקציה העיונית והמודעת שהמחבר עורך לאחר מעשה בשעה שהוא נשאל ביחס למקורותיו.

קיים אפוא פער בין התכנים המתוחים הגנוזים בכתיבתו הספרותית של יהושע לבין התבטאויותיו של הסופר על יצירתו, המציגות בדרך כלל עמדה מפויסת יותר. פער זה נובע להערכתי מאסטרטגיה דיפלומטית משהו של התקבלות, מרצונו של הסופר להותיר את מלאכת הפרשנות הפרטנית לאלה שאומנותם בכך ומנתק כפול – אמתי ומעושה – בין התת־מודע של מחבר הבדיון, המופנה ליצירתו, לבין המודע המדבר עליה. השארת הפרשנות לפרשנים נדמית בעיניו כצעד נכון של הפרדת רשויות מצד כוח היוצר שלו הנותר חופשי ללכת בדרכו ומצד הפרשנים הזוכים לחירות שאינה תלויה בו. לעתים יהושע נדמה כמתחזה למי שאינו יורד לסוף הפענוח של כתביו והוא עוטה הבעת תדהמה לנוכח הדברים שתולים בהם פרשניו, ולפעמים תגובתו תמימה ומשועשעת כאחת.

19. וראו למשל רות אלמוג ואסתר אטינגר, מאהב מושלם, ירושלים 1995.

מן הראוי לציין עוד כי הטמנת קוד, הצופן את סיפור הרצח בצורה של שיר, מהווה לא אחת סממן ז'אנרי מובהק בספרי מותחנים.¹⁹ ברור עם זאת כי לא הרי מעמדו של השיר ביצירה מעין מר מאני, שבה הוא מתפקד כרכיב חלקי ומסווה בסיפור מתח במסגרתו של רומן שיחות רב-דורי, למעמדו החד-משמעי בספר שסיווגו המותחני הז'אנרי מוצהר מראש ומובחן הרבה יותר. להערכת משתמשת טכניקת הרומן של יהושע באורח מודע בכפילות הזאת של היסוד המותחני, הראוי כביכול לספרות פופולרית, ושל היסוד התרבותי העתיק, הראוי כביכול לספרות יפה, או לעיון אקדמי. הסופר משלב את הדברים מסביב למוקד עבריני, מיני ורצחני, והוא עושה זאת בכוונת מכוון ברומנים כמר מאני וכהכלה המשחררת, ובכך הוא משיג ריבוד טקסטואלי עשיר ורב שכבתי, ממד של רפלקציה עצמית, שילוב של בדיון ועיון ומעין "תאטרון-סיפור" הנפרס בין תרבויות ותקופות. מעבר לכל אלה מאפשרת טכניקה זו חיבור של רומנים המתפקדים באורח יוצא דופן בהצלחה הן במקצה הספרות היפה הן במצעדי רבי המכר (השימוש בתאטרון-סיפור ועוד יותר מזה בתאטרון-שירה בא לידי ביטוי מועצם בשער השישי של הרומן הכלה המשחררת בסצנה הארוכה הנערכת בבית התרבות של רמאללה).

ואולם הטמנתו של שיר כקוד טעון של מיניות עברינית ורצח נקשרת לעלילתה הפנימית של השיחה החמישית גם מכיוון נוסף, פנימי ומהותי יותר. כוונתי לממד הקשור בעקדה שבפרשת האב – אברהם מאני העוקד למעשה את בנו יוסף. עלילת הרצח המוצפנת בעומק השיחה החמישית מהווה אפוא חזרה ומימוש של הנרטיב המקראי ההופך למיתוס טרגי בתודעתה הקיבוצית של היהדות. והנה ביום עיון על מר מאני שנערך באוניברסיטת חיפה סיפר יהושע על התקשרותו האישית בסיפור העקדה, כפי שחווה אותו בשעת קריאת הפיוט "עת שעדי רצון להיפתח" הנאמר בתפילת שחרית של ראש השנה. הפזמון מופיע בנוסח קהילות הספרדים ונלוו לו גרסאות מוזיקליות שונות, אחת מהן בלאדינו.²⁰

המזמור אומר בין היתר: "אנא זכור נא לי ביום הוכת. / עוקד והנעקד והמזבח [...] הבן אשר נולד לך משרה. / אם נפשך בו עד מאוד נקשרה. / קום העלה לי לעולה ברה". בהמשך מתוארת פרשת העקדה לכל פרטיה: "הלכו שניהם לעשות במלאכה / [...] הבן להזבח ואב לזבח". לא זו בלבד שהשניים משתפים פעולה, אלא הבן מתואר כחרד לכל דקדוקי העניות של השחיטה: "איה אדוני שה אשר כהלכה. / האת ביום זה דתך שוכח?" מקשה יצחק, והעוקד, הנעקד והמזבח הופכים למהות אחת. יצחק במזמור הזה הוא נעקד יוקד בלהט אמונה, המוסר את נשמתו בנפש חפצה ברוחה של מסורת הקדושים המעונים הנשרפים על המוקד: "ממאכלת יהמה מדברי / נא חדה אבי ואת מאסרי / תזק ועת יקוד יקוד בבשרי / קח עמך הנשאר מאפרי / ואמור לשרה זה ליצחק ריח".²¹

20. ראו אחלמה רות, "אל הסלסלה הזה עצמו, אבא, עלינו להיכנס ולהסתכל בתוכו: יושה אמפטיית לתרגום", בכיוון הנגדי (הערה 4 לעיל), עמ' 376.

21. על פי מחזור לראש השנה כמנהג הספרדים, שאלוניקי 5654, עמ' מג. והשוו גם הנוסח המובא בפנחס שדה (עורך), ענני: מבחר התפילות והפיוטים של עם ישראל מאז הברית בין הבתרים ועד עתה, ירושלים 1987, עמ' 143-145. התמליל השירי מיוחס ליהודה שמואל אבן עבאש, הוא הולחן בסביבות שנת 1200 והופיע על פיוטי העקדה שאחוריו.

בפרשנותו האישית ליצירתו פונה יהושע לפרשניו בקראו: "זכרו היטב את היום השני של ראש השנה כאשר קוראים את סיפור העקידה מן התורה וכל תקיעות השופר והפיוטים הרבים מכוונים אליו".²² אין בכוונתי לרדת כאן לעומק סיפור העקדה כדרך שבה הוא משתחל אל בין שורותיו של מר מאני, אלא ביקשתי רק להפנות את תשומת הלב לאפשרות הצפנתו של סיפור הרצח דרך שיר בלאדינו על רקע תשתית רחבה ועמוקה יותר של סיפור העקדה והפיוטים העוסקים בו, הטורדים את מנוחתו של הסופר מילדותו.

עד כה הכרנו בהקשר הנוכחי שימוש בשיר כאמצעי הצפנה של חידת רצח – כנהוג בז'אנר של ספרי מותחנים, ובצדו חיבור פרשת הרצח אל הנרטיב המקראי של העקדה, המהווה למעשה ניסיון לרצח במסווה של ריטואל דתי, באמצעות זיכרון ילדות ממחזור הפיוטים של ראש השנה. ואולם מן הראוי להזכיר שכבר בפרק הרביעי של ספר הספרים, מהלך פסוקים אחדים לאחר הרצח הראשון בבראשית, מופיע דגם של שיר רצח, הנושא עניין מסוים ביחס למקבילה השירית המצויה בשיחה החמישית. שירת למך מופיעה כזכור באחריתו של אותו פרק נורא שמתאר את רצח הבל בידי קין אחיו. שירתו המחורזת של למך, המכילה שני פסוקים, מצפינה פרשת רצח בלתי נודע שהייתה בלא ספק חמורה פי כמה מהרצח הראשון: "ויאמר למך לנשיו עדה וצלה שמען קולי נשי למך האזינה אמרתי כי איש הרגתי לפצעי וילד לחבורתי. כי שבעתים יוקם קין ולמך שבעים ושבעה" (בראשית ד 23–24).²³

דומה שהצפנתו של מעשה הרצח בשיר מחברת את הרומן מר מאני לא רק עם צורתו של סיפור המתח החותר לגילוי האשם אלא עם סוגה ספרותית רחבה ורבת זכויות היסטוריות, זו של ספרות החידה הקדומה. אחד ממאפייניה הבולטים ביותר של ספרות עתיקת יומין זו הוא שימוש בדפוס פיוטי מובהק מתוך מגע אינטימי בין השיר לחידה.

מן הראוי לזכור שספרות החידה הקדומה הייתה חלק מספרות החכמה, ומתוך כך יוצר יהושע שילוב מעניין של קוד שירי בלאדינו, המוצפן במרכז של עלילה שעשויה להיראות לקורא מודרני כסיפור מתח ספרדי-עות'מאני. בין הצפנה הפיוטית המרוכזת לבין מעשה הרצח מרפד המחבר את השיחה האחרונה בשפע פתגמי חכמה ואמרי שפר ומוסר הנקראים כאלתורים שונים על ספר משלי ופרקי אבות והעוטפים את דמותו החסודה של אברהם מאני ברפידה כבדה של גינונים רבניים.

השיר ששר אברהם והמחול המלווה אותו שבים בפעם הרביעית בפרולוג לשיחה: הרב נשבה למעשה בידי התלמיד הנועל את חדרו מבפנים, וכאשר חסידי ודורשי טובתו פורצים את הדלת נגלה לפנייהם "אברהם מאני שר ורוקד לפני בר-מינין עירום".²⁴ אין להוציא מכלל אפשרות כי סצנה

22. אברהם ב. יהושע, "חתימה: לבטל את העקידה על ידי מימושה", בכיוון הנגדי (הערה 4 לעיל), עמ' 396.

23. והשוו מרדכי שלו, "חותם העקידה ב'שלושה ימים וילד', ב'תחילת קין 1970' וב'מר מאני'", בכיוון הנגדי (שם), עמ' 408.

24. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל), עמ' 346.

גרוטסקית זו הורכבה מריקוד החרבות היאניצ'ארי ומהשיר המוקדש לאיסטריאיקה כמעין מופע כוראוגרפי וזמרתו שעורך אותו מחסל סדרתי – אברהם מאני – מסביב לגופו של החכם מנוחתו עדן.

שני רכיבים אלה משקפים את העקדה, הרצח והחטא המיני שבמוקד וידויו של אברהם מאני. מחול החרבות היאניצ'ארי מאותת את פרשת מות יוסף בדקירת סכין ישמעאלית, ואילו השיר על איסטריאיקה מרמז לחטא העריות ולקטילתם של קרובי משפחה העומדים בדרכו של זיווג אפל. כשם שהשיר נראה כמכיל זיכרון ילדות נעים, כך אפשר שהמחול המבהיל עבר לאברהם בירושה מסבו שהיה ספק מספוא לסוסי היאניצ'ארים.²⁵

25. שם, עמ' 279.

פעם אחרונה שבה שירתו של אברהם מאני ומרעידה את אחריתה של היצירה באפילוג של ההשלמות הביוגרפיות. נאמר שם כי לאחר כל המאורעות הללו פנה אברהם לנתיב של נדודים. בשנת 1853, חצי עשור מאז וידויו המזעזע, שלח מאני אות חיים בצורת איגרת מדמשק לירושלים, ובמכתבו זה לבנו הקטן משה (פרי גילוי העריות) נכלל "קונסירו שחיבר בעצמו, ובו רמזים שונים".²⁶

26. שם, עמ' 344.

באזכור אותם רמזים הטמונים כביכול בקונסירו האחרון, שאינו מונח לפנינו, מרמז הסופר בעצמו לרמזים המצויים בקונסירו הקודם לו והפרוס לפני המעיין. מכאן שאברהם אינו רק בגדר זמר מבצע של שירת הלאדינו, אלא הוא מחבר יצירתו המיטיב להשתמש במדיום זה לשם העברת מסרים אישיים כמוסים. הקונסירו שחיבר מהווה עתה בעבורו מצע של שפה אזוטרי – כפי שהיטיב להשתמש בעבר בפיוט המוכן על איסטריאיקה לצורך השחלת רמזים שונים.

שירו של אברהם, "שכלולים בו רמזים משונים על אפשרות שובו לירושלים", שב ומחולל מתיחות נרגשת. תמרה, הנתקפת חרדה עמוקה בעקבות השיר, מתוודה בהתרגשות באוזני אחייניתה, והתגלית המזעזעת גורמת לפלורה לנטוש את ירושלים ולעקור לאלכסנדריה, שבה היא שוקעת במרה שחורה. דיכאונה, הנובע מחשיפת גילוי העריות, מתפשט ככל הנראה משירו החדש של אברהם מאני המשורר לשירו הישן של מאני הזמר והחזן נעים הזמירות. השיר לכבודו של הנכד הבן משה מתחבר אפוא בפיוט על איסטריאיקה. עתה מפרשים שני השירים זה את זה באיתות מאיים, והם סוגרים את מעגל חטאיו הנורא של מאני, המקיף את פרשת העריות ומות יוסף, כמו גם את ערגותיו האסורות כלפי דונה פלורה ואת הנסיבות הבעייתיות והחשודות בלשון המעטה שנלוו לפטירת בעלה. הן בשיר הן ברומן מדובר באהבות אסורות, ביצריות גואה חרף חסימות משפחתיות ובמשאלות מוות התופחות במרחב אנושי טעון ואינטימי מאוד, אפוף בטקסיות דתית. אפשר גם כי השיר הגביר את רגשות האשמה בנפשה של המאדאם הגדולה, שמשכה אליה את האב ובנו, שטרפה את נפשותיהם

וערנות היצר שלהם במשחק האספקלריות הערייתי בציר שבינה לבין תמרה, ושנטשה והפקירה את בעלה הגוסס לחסדיו של הפייטן הממתי. כשזה איים לחשוף את סודותיה.

אברהם מאני, המבקש בתחנונים כי יותר לו לשיר את שירו, מציג את סגולתו הטובה של השיר כחלק מהשגחתו המעולה על רבו, ועוד יותר מזה כשיר של ערש: "אני אשגח [...] משגח עליו [...] רק בהרדמה [...] עד שיירדם".²⁷ ואולם בפועל הוא מצליח לעקוף את השגחתה הצמודה של הרבנית וכמו להרדימה, ולשוב לנסוך בשירו הרצחני את ארס תרדמת המוות באוזניו של החכם. מעבר לסינרו של נעים הזמירות, המתחזה לאח רחמן, נחבא הסופר, וזה מצליח להרדים את תודעת הקורא, להפנט ולשבות אותה בקסמיו, מבלי שתעמוד על מלוא עבריינותו של גיבורו ועל הצפנים הממיתים שנעים הזמירות משחיל בין שיריו.

יכולתו של סופר לתעתע בתודעת הקורא – דווקא בשעה שהנרטיב העלילתי נוגע במוקד מוסרי קריטי – ידועה ליהושע היטב, והיא עולה בבירור מניתוחו להתנהלותו של המספר המקראי בפרשת קין. עיקר עוקצו של ניתוח זה, המוצג בספרו העיוני כוחה הנורא של אשמה קטנה, בקביעה המדהימה שלפיה "סופר המקרא הצליח להוליך אותנו שולל [...] הצליח להרדים ולטשטש את חוש הצדק הטבעי שלנו".²⁸ יהושע מעלה כזכור את הטענה מתוך קריאת תיגר אתית שהוא מנסח כנגד הסופר המקראי ואלוהיו בכל הנוגע לפרשת הרצח הראשונה. ואולם אותה תחושה של הפנט הקורא עולה למקרא שתי פרשיות הרצח של השיחה האחרונה במר מאני – זו של הבן יוסף, שנעלמה במשך למעלה מעשור מתודעת הפרשנות, וזו של הרב הדאיה, שנסתתרה כליל מתודעת הקוראים עד עצם היום הזה.²⁹ נראה כי מבלי משים נשבה יהושע במלכוד דיאלקטי שבין רצון עז לעסוק ב"סוד המוסרי בטקסט הספרותי" (כלשון כותר המשנה לספרו) לבין שאיפה לשבות את תודעת הקורא – ומתוך כך גם את המודע שלו – ברצף סיפורי עלילתי הכובש את הכול והמשעבד את תשומת לבו. אפשר כי דיאלקטיקה זו, השובה את קוראי הספר ואת גיבוריו, נובעת מעצם היחס שבין הכתיבה העיונית, פרי התודעה "הערה" החותרת אל ערך האמת, לבין הכתיבה הבדייונית, פרי התודעה "החולמת" היוצרת מציאות שאינה אמת ולפיכך סגולתה בהולכת שולל מסוימת. על רקע זה נראה כל עיסוק ספרותי בממד האתי כחותר אל המוקד המוקצן של האקט הרצחני, כפשע החמור ביותר, וכשב מתוך כך אל הרצח הבראשיתי, הראשון והפנים־משפחתי (ואל פרשות קין והבל והעקדה, כלומר רצח האח בידי האח ורצח הבן בידי האב). אלא שהשיבה הזו היא שיבה מתחזרת אל נבכי טקסטים המתעתעים בקוראיהם, המגלים טפח והמסתירים טפחיים. וכשם שסיפור קין מתעתע בקוראיו, כך השיר על איסטריאיקה מתעתע ביהושע ובפרשניו, שקיבלו אותו במסירה מסתירת טפחיים בגרסתו של אטיאש.

27. שם, עמ' 326.

28. אברהם ב. יהושע, כוחה הנורא של אשמה קטנה: ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי, תל אביב, 1998, עמ' 33.

29. על ההדחקה המשונה הזו ונסיבותיה הספרותיות, התרבותיות, האתיות והנפשיות ראו בהרחבה אלי ש, "דב" מימדיות בדמותו של הגיבור הגבולי במר מאני וברומאנים של א.ב. יהושע: היבטים היסטוריים, רוחניים, אתניים ואוטוביוגרפיים", עבודת דוקטור, אוניברסיטת הנגב על שם בן-גוריון בבאר שבע, 2003.

בין פרשת קין, העומדת במוקד עיונו האתי של יהושע, לבין השיר על איסטריאיקה, העומד במרכז הצופן הרצחני של השיחה האחרונה, ניצבים כאמור עוד שני דגמים מקראיים של מעמדי שירה ונגינה רצחנית. הראשון קשור בלמך, השני בשאול המלך. הראשון שב ונקשר במקורו בקין, השני חוזר ומחבר את כל הדמויות הללו, שכן לפי פרשנות שעל דרך תורת הסוד נכרך שאול המלך בזיקות של גלגול נשמות – הן בקין, הן בלמך. מתוך כך מתחברים המלך הראשון, הרוצח הראשון ומייסדה של העיר הראשונה בקשר עברייני אפל ומודחק המקיף את התרבות האנושית מראשיתה.³⁰ ביסודה של התרבות עומד הרצח הראשון, כשם שביסודה של תרבות הספר הכתובה עומד מעשה ההונאה של הבדיון, ומכאן שהתרבות אינה אלא מכלול הפעילות הקיבוצית הקשורה במעבר על לא תרצח ובטשטוש העברה הנוראה הזאת באמצעות עדות שקר.

30. ועיינו ספר ליקוטי תורה, פרשת בראשית; כתבי הרמ"ע מפאנו, ספר גלגולי נשמות, ליקוטים, ה.

הדחקה תרבותית ועלילתית – החטא המיני בשירה היהודית-ספרדית וברומן

בהתוודעות ראשונה לשירה של איסטריאיקה עשוי הקורא לדמות כי מדובר ביצירה יוצאת דופן על רקע המכלול של שירת הקנטיונרו. ואולם עיון חוזר במכמני שירה זו מגלה כי היא גדושה בעלילות העומדות בסימן עבריינות קשה ש"על רקע רומנטי". במקביל מסתבר עוד כי פרשנותם של אטיאש ומלקטים חרוצים אחרים שהציגה את מכמני השירה הספרדית השתדלה לעקוף כמידת האפשר את הממד התוכני הטעון, להדחיקו ולהעלימו.

גיבורי שירת הקנטיונרו סובלים משורה אין-סופית של מצוקות אהבה בלתי ממושת: נתקלים בהורים אטומי לב ובמושאי אהבה בלתי אפשריים, הם נשרפים באש אהבתם ונחלים ממנה, לוקים בגינה בשיגעון ובשחפת, בהתמוטטות עצבים ובתשוקות מוות. מאהבים נואשים אלה מסתבכים בהיתקלויות אלימות עם קרובים סרבנים, במעשי רצח ובהתאבדויות.³¹

באיגרתו אל הקוריתים כותב פאולוס: "האהבה מארכת-אף ועושה חסד, האהבה לא תקנא, לא תתפאר ולא תתרום ולא תחשוב הרעה".³² ואולם בניגוד לנוסחה הפאולינית המהללת את האהבה, הנה גיבורי שירת הקנטיונרו אינם זוכים למצוא בה ברכה והיא אינה גומלת עמם חסד. להפך, מתענים בסבלותיה, הם מצהיבים מקנאתה, נשבים למעשי תפלות משונים ונאכלים במרירותם. ועם זאת הדגש התמטי החזק על קללת האהבה ועל המרות השחורות והצהובות התוססות בקדרתה אינו בא לידי ביטוי בפרשנותו של אטיאש.

31. על הרכיב של רומנטיקה עבריינית בקנטיונרו עמתי לראשונה במאמרי "הקנטיונרו של החטאים ואטון הסירנות", שנכתב כהמשך לעבודה בהדרכתה של פרופ' תמר אלכסנדר. תקציר הדברים הללו הובא לפני המועצה ללאדינו בהרצאה במוזיאון ישראל, ירושלים 1999.

32. האיגרת הראשונה אל הקוריתים יג (בהעקת פרנץ דליץ).

השירים הוצגו בעריכתו כביטוי לשירה עממית האוצרת את חיי העם ונשמטו. הממד הנוסטלגי והמסורתי האופף אותם והקשרם לדמויות

ההורים ולעבר קהילתי שנמחה בשואת יהודי שאלוניקי חייבו כנראה אופני הצגה פשרנית ומרוככת שמנעו את חישובו של הצד האחר: זה שמבחינה עלילתית, רגשית ויצירתית הוא מרתק ממש, אך שיקולים של אתיקה ותדמית גרמו לו שייחשב בזמנו בעייתי עד מביך. ואכן דומה כי על רקע זה, הכרוך בהצגתה של תרבות עדתית לפני תרבות הרוב, ניתן להסביר את המגמה האפולוגטית והצנזוראלית הקשה האופפת את הפרשנות לשירים.

שתי הסוגות – הקנסיונרו והרומנסה – משתייכות לאוצר השירה של היהדות הספרדית, והגם שהן מובחנות זו מזו, הנה ההבדלים ביניהן אינם כה נחרצים, ולא אחת קיימים אזורי חפיפה ואפילו התוויה של שיר מסוים כמשתייך לשתי הסוגות על פי טעמים וסידורם של עורכים ומלקטים שונים.

מגמה דומה ניכרת באזכורו של השיר על איסטריאיקה בבת העין.³³ על אף הפסיחה על שתי הסעיפים בסיווגו של השיר בתוך הרומן, הנה שירה של "איסטריאיקה בבת העין" שייך מכל מקום באורח מובהק למדיי לסוגת שירי האהבה של הקנסיונרו.

בדומה לגיבורי הקנסיונרו המסתבכים בסיפורי אהבים דרמטיים, נקלעים גם גיבורי הרומנסירו לעלילות מפולפלות. אך להבדיל מהראשונים אין מדובר כאן בדרך כלל בנאהבים יהודים כשרים, מרוטי עצבים ואומללים, שמושא כיסופיהם הבלתי מושג הוא חופה וקידושים, אלא באבירים וגבירות חצר השוקעים בשפע נאפופים, בגידות ופלטוטטים. הללו עוברים על איסורי עריות ואשת איש, ולהבדיל מהעבריינות על רקע רומנטי המציינת את הקנסיונרו, הם מסתבכים בעבריינות סקסואלית בוטה שאינה מביישת את סיפורי דקמרון וקנטרברי. אותה מגמה של אפולוגטיקה, הדחקה וצנזורה האופפת את היסוד העברייני והרומנטי בדיון בקנסיונרו שבה וניכרת בטיפול ברומנסירו. מתחם זה הוצג בעבר מבעד לפרספקטיבה נוסטלגית כפולקלור חביב וממותק מתוך שמירה על תדמית מסורתית מהוגנת, אך מתוך הקלשה של המטענים היצירתיים והיצריים, המסעירים והאסורים הטמונים בו. גיבורות כמו דלגדינה וסילוונה נקלעות לסיטואציות מתוחות ביותר על רקע יחסים של גילוי עריות. ואולם ממדים מרתקים אלה של התוכן והעלילה הועלמו בדברי הפרשנות על השירים ובהצגתם האפולוגטית והמפויסת.

השיר המסוכן שתוכנו טעון מבצבץ אפוא הן בקנסיונרו המסורתית ובאוצרות השירה והאגדה המקיפים אותה, הן בעיבוד הספרותי שערך לו יהושע ברומן השיחות, שבו החזן המזמר ממית למעשה את רבו בשירתו הנלהבת.

33. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל), עמ' 301, 325. ערפול מסוים אופף במקביל גם את שמו, ייחוסו וסיווגו של השיר המיוחס בספר לטיאה לוגה. שם. טיאה=דודה, ומעניינת בהקשר זה העובדה כי מאני מכנה את פלורה בתואר "הדודה האהובה". שם, עמ' 292.

סימוני הגבול בין סוגת הרומנסה לשירי הקנסיונרו לא הוגדרו כאמור באורח נחרץ, ואין כאן המקום להיכנס בעובי הקורה של טיפולוגיה זו. ואולם מן הראוי לציין כי הראשונה נחשבה כז'אנר שירי עוטה הוד קדומים נשגב ואצילי ומתוך כך הועמדה בפסגת ההייררכייה של השירה היהודית-ספרדית. לעומתה הוצב הקנסיונרו כמכלול הפזמונים הפשוטים והשירה העממית, האוצרים כביכול, כניסוחו של אטיאש, את חיי העם ונשמתו. אין בכוונתי לעסוק כאן בהגדרות הז'אנריות ובחלוקות הפנימיות השונות של השירה היהודית-ספרדית לגופן (שקווי התיחום בתוכה ואזורי החפיפה והאי־בהירות השוררת בקרבה מרתקים כשלעצמם), אלא עיקר ענייני באופני ההצגה של הדברים ובמטענים הערכיים המוענקים לחטיבות השיריות.

החלוקה השגורה הכפולה של מכלול שירי זה, לסוג גבוה ואצילי כביכול ולסוג עממי, מציבה את הקנסיונרו במדף תחתון ביחס למיקומה האריסטוקרטי של הרומנסה בפסגת ההייררכייה. יתר על כן דומה כי תרבות מסורתית השבויה בחיק ערכים דתיים תעדיף להציב בקדמת הבימה את שירי הקודש ורק במקום אחורי יותר את שירי החול, ובמקום מוצנע עוד יותר את פזמוני האהבה. על רקע זה נראה כי בחלוקת המכלול השירי עלולים שירי האהבה העממיים למצוא עצמם במקום האחרון והירוד ביותר.

לכל אורך מפעלו העריכתי החשוב של אטיאש בליקוט שירי האהבה של הקנסיונרו הספרדי ניכרת מגמה אפולוגטית מתמדת: "אז אמרתי לעצמי, כי ראויים שירים אלה, על־אף דלותם הפיזית, לרישום ולכינוס, כמו הרומנסות הספרדיות" (ההדגשה שלי – א"ש).³⁴

34. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 1.

פעם אחר פעם חוזר אטיאש על תיאור כללי ומנמיך מראש של אוצרות הקנסיונרו שברשותו, המוצבים כמעין קרובים עניים ומרוטים, גסים משהו ולבושי בלואים המתדפקים באורח מביך על סף דלת היכלה של הרומנסה האצילית. "השירים העממיים הפשוטים נראו תמיד לעומתם [לעומת הרומנסות – א"ש] צנועים ושפלי רוח, פשוטים בתוכנם, חיוורים בצבעם ותמימים בניבם [...] דלים ולעתים עלובים מאוד [...] וברמתם הפיזית והם מעידים על תקופה ארוכה של בערות, שאפפה שדרות רחבות של היהדות הספרדית".³⁵ למקרא הדברים יקשה שלא להתרשם כי העורך מבקש להציג כאן בליווי הקדמות מנומסות מעין קרוב כפרי עלוב ואבוד (משל היה אומר לקוראיו הכבודים: "הכירו בטובכם, הנה האדון קנסיונרו"), שמזילים דמעה לזכרו, הגם שמתביישים בו מעט בשעה שהוא חורג מקרן זווית ונע למרכזו של חדר אורחים תרבותי ומכובד, ושבים ונבוכים מן ההתבישות הזאת. ומשעה שקרובים אלו יוצגו כנבערים וכמשתייכים לעידן המצטייר כחשכת ימי הביניים בתולדותיה של העדה, יקל להציג את נטייתם לעבריינות על רקע רומנטי כפרי, אותה נבערות

35. שם, עמ' 3.

שאר ההשכלה טרם נגה עליה. אנו עדים אפוא למעין סוציולוגיה של השירה מתוך קביעת יחס ישר בין מוצאו המעמדי והחברתי של השיר לבין הסטטוס התרבותי הראוי לו. ושוב אין הכוונה לעסוק כאן בשיפוט הדברים כשלעצמם (כלומר בשאלה אם השירים גבוהים או נמוכים, מעולים או ירודים וכו'), אלא בבחינת הדרך שבה הם מוצגים לפני התרבות הכללית.

אותה מהות עדתית אפלה ומודחקת, הניצבת כדמות צל דחוייה ומאיימת וכעני בפתחו של מועדון תרבות, עשויה להזכיר דמות מקבילה מרומן אחר של יהושע, השיבה מהודו, וככל שהיא נחבאת אל כליה, כך היא ראויה להיחשב כדמות מפתח המתוארת באופן הבא: "ולכן יהיה צורך לחפש שוב אותו קרוב־משפחה נשכח, פנסיונר של בית משוגעים עתיק יומין, מסתורין רזה לבוש שחורים [...] וכך יוכל להרדים קצת את האימה שלנו מפני המוות הצרור בכיס מעילו הפנימי"³⁶. התגלמותו הארכיטיפית של המסתורין ברומן ההודי של יהושע קרובה מאוד לאותה מורשת זנוחה של שירת הקנסיונר המושמעת מפי מר מאני בסוף הרומן הספרדי שלו, ובשני הספרים גברת המסתורין משמיעה את בשורת המלאך המכלה. יתרה מזאת מכלול ההדחקות האופף אורח חפוי ראש זה, והשב והאופף את דינו של אטיאש בשירה הספרדית, משיק גם ליצירתו של יהושע וליתר דיוק לחטיבת הרומן הספרדי־מזרחי־דרומי על מטעני התרבות העדתית הגלומים בה ועל קשיי התקבלותה בידי הקריאה הפרשנית והביקורתית.

אטיאש כותב מכל מקום בהמשך כי "השכבה המשכילה והאמידה רחקה בדרך כלל משירים אלה [קנסיונרו – א"ש] [...] שמעום בחיך מהול אבק של ביטול ולעתים של תימהון"³⁷. דומה כי בצד הרצון להציג את הדברים ולגאלם קיימת בדינו ובתמונת המצב שהוא מתאר נימת לוואי אפולוגטית שקשה להתעלם ממנה.

למעשה נוקט אטיאש שתי אסטרטגיות של הרחקת הסוגות השיריות הראשיות מתוך שמירה על מרחק בטוח מהן ומתוכניהן הבעייתיים. הקנסיונרו, האוצר שפע "עברות" רומנטיות והמתאר שורה של דמויות קהילתיות ניתנות לזיהוי, מוצג כשייך לאמתו של דבר לדלת העם, ולפיכך אינו משקף מן הסתם את תרבותן ואת הווייתן של האליטות, שהפרשן והחוקר דובר כביכול בשמן. לעומת זאת הרומנסות, המכילות לא מעט גילויי עריות ומגוון של חטאים מיניים מפולפלים, מיוסדות כידוע על עלילות חצרניות עתיקות של גויים, והגם שלהבדיל מן הקנסיונרוס הן אינן נחלתם הבלעדית כמעט של פשוטי עם, הנה אף אינן משקפות בתוכנן את אורחותיהן של השכבות הגבוהות בקהילה היהודית. כך למשל כותב אטיאש בנימה של התנצלות כי שירת הרומנסירו חושפת עולם "זר מאוד לרוח ישראל ולהווי שלו", והגם ששירים אלו נתחבבו מאוד על נשות

36. אברהם ב. יהושע, השיבה מהודו, תל אביב 1994, עמ' 245.

37. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 5.

38. משה אטיאש, רומנסיו ספרדי: רומנסות נשירי עם ביהודית ספרדית, ירושלים תשכ"א, עמ' 20-21.

העדה הספרדית, הנה מן הראוי לזכור לדבריו שהגיבורות המתוארות בהן אינן חלילה "דמויותיהן של בנות ישראל הצנועות והכשרות" וכי אחיותינו ואימהותינו החסודות הקפידו שלא לשים את עלילת הרומנסה עיקר.³⁸

הרומנסות מועלות על ראש שמחתה של השירה היהודית-ספרדית, אך הן נצפות כרחוקות וכזרות, וריבוי המלכים והנסיכות שבהן מעניק להן גוון אגדתי המחזק את טווח המגננה של המוסר הקהילתי ביחס למורשתו שלו.

מן הראוי לשים לב למורכבותה של המפה השירית העולה מעיון זה; לכאורה דומה שהחלוקות הז'אנריות, התרבותיות והחברתיות ברורות, כאשר הרומנסה ניצבת בראש הפירמידה והקנסיונרו בבסיסה. ואולם מעיון בקובצי שירה יהודית-ספרדית ניכר כי שתי הסוגות מצויות לא אחת זו בצד זו ולעתים אותו השיר עצמו נדון כאמור הן בתורת רומנסה הן בתורת קנסיונרו.

סקירת מצב אוספי הקנסיונרו ועבודתם של האספנים שקדמו לאטיאש מעלה ממצא מרתק המעורר השתאות. מסתבר כי באוספים שונים הוצנע עד מאוד מקומו של הקנסיונרו ועוד יותר מזה מקומם של שירי האהבה במתחם זה (כך עולה מסקירת אוספו של מנדס פידאל, המסתפק רק בשלושה שירי אהבה שמן השירה העממית. כיוצא בזה נמצא אצל יעקב יונה – מלקטה המובהק של הרומנסה בשאלוניקי. התרשמות דומה עולה מסקירת עבודתם של ברוך עוזיאל, בנימין בכר משה, קאלמי ברוך, מיכאל מולכו ואלברטו חמסי).³⁹

39. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 32-34.

בסיכום סטטיסטי עולה התעלמות עקבית וחותרת מז'אנר עשיר למדדי של שירי אהבה עממיים. על רקע זה יש לברך על תרומתו של אטיאש בעריכת קובץ הקנסיונרו הספרדי ובמיוחד על חטיבת שירי האהבה שבתוכו האוצרת את השיר על אותה בבת העין ששימש את יהושע. אלא שגם לאחר קובץ זה עדיין נותרה בעינה השאלה המהותית: מה גרם להזנחה הזאת? אילו אינטרסים תרבותיים היא באה לשרת? האם יש בה מטעמה של הדחקה? ובאיזו מידה שבים הדברים ומקרינים על ספרו של יהושע, המשתמש באותם חומרים והשרוי לפחות באחריתו בחיקו של אותו הוויי?

מן הראוי לציין בהקשר הנוכחי כי משה אטיאש (יליד 1898), מכנסה של השירה היהודית-ספרדית, זכה בעצמו לאזכור בן שתי שורות וחצי באנציקלופדיה יודאיקה,⁴⁰ ובו ציון תרומתו החשובה ללימודי ספרד כפי שבאה לידי ביטוי בספר הקנסיונרו שמתואר כקובץ בלדות עממיות (Folk Ballads). אזכורו הצנוע של החוקר באנציקלופדיה היהודית נדיב מכל מקום יותר מאזכורה של הסוגה השירית המעסיקה אותנו כאן, הזוכה

Encyclopaedia Judaica, III, col. 40
819

לשתי התייחסויות נקודתיות בלבד, מבלי שתוצג בכללותה.⁴¹ איני מוציא מכלל אפשרות כי לו חשף אטיאש את מלוא התכנים היצריים והבעייתיים האופפים את שירת הקנסיונרו היה האזכור האנציקלופדי קלוש ולקוני עוד יותר.

אטיאש הקדיש את עיקר מרצו לרומנסה, ורק לאחר שמיין ואף זכה לפרסם את אחותה הבכירה בקובץ הרומנסירו הספרדי, אזר עוז להמשיך הלאה מתוך התמקדות מיוחדת דווקא בשירי האהבה העממיים.⁴² על רקע זה מצטייר הקנסיונרו של שירי האהבה כמעין אחות זנוחה וחורגת, שמתפנים אליה רק לאחר העיסוק באחותה המעולה ממנה.

אחד המאפיינים הבולטים בפרשנותו של אטיאש ניכר בהתעלמות ברמת הטקסט הערכתי מן היסודות התמטיים ומן הפרטים הנרטיביים הטעונים הגודשים את שירת הקנסיונרו. דומה כי הדרך הטובה ביותר לעקוף מטענים בעייתיים – מיניים ומוסריים, עדתיים וחברתיים – היא באמצעות התעלמות מתוכני העלילה; ומגמה דומה ניכרת גם בפרשנות שהוצעה לרומן של יהושע (ההדחקה וההתעלמות מן הממד העלילתי הדרמטי הייתה כה חמורה ומרחיקת לכת בפרשנות שניתנה למור מאני עד כי פרט מהותי כמו פשע כפול מדרגה ראשונה הועלם וכמעט שנמחק לגמרי מתודעתם של החוקרים).⁴³ הימנעות מעין זו היא בעלת השפעה מכרעת על "תמונת העיון" הנוצרת בתודעתו של הקורא ועל התדמית התרבותית שהוא מגבש לעצמו ביחס למושא המחקר. מתוך כך דומה כי הממד הממוקד בעבריינות מינית (דוגמת מעשי אונס, ניאוף, בגידה וכו') ובעבריינות שעל "רקע רומנטי" (אלימות בין נאהבים, מגיה שלילית עד שחורה ממש, חילופי האשמות קשות ואפילו מקרי רצח והתאבדות) מודחק בעקביות מהצגת העורך הזו ואף מצונזר ברמת הטקסט המקיף את אסופת הקנסיונרו.

גישתו של אטיאש נעה בין עריכה טקסטואלית יבשה ומחקרית (מספר השירים, חילופי הגרסאות וכו') לבין גישה תיעודית-אתנוגרפית-פולקלוריסטית (פרטי הוויי, הקשרים בין טקסט שירי להיסטוריה קהילתית) ובין ערוצים אלה לבין עמדה אישית נרגשת, המציגה את האוסף על הקשריו העדתיים והמשפחתיים כמעין אקט של שימור נוסטלגי. הממד הרגשי פונה אל העבר הקהילתי והאישי, אל זכרי האבות ואל גורלה המר של הקהילה. ועם זאת הפרק השישי הבא לעסוק לכאורה בתוכן השירים ובמבנם הפיוטי מדהים כמעט בהתעלמותו העקבית מהתכנים הספציפיים של שירי האהבה ובהעדפתו הצגה כללית משטיחה, שניכרים בה סימני אפולוגטיקה ולעתים אפילו הדחקה ממש. כך למשל כותב אטיאש כי "ביטויים הפיוטי של השירים הללו, ככל שירה עממית אנונימית, הוא בעיקרו טבעי פשוט ותמים [...] ואינם חושפים חדרי לב ומעמקי נפש".⁴⁴

42. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 37.

43. על הדחקת הרצח בדיון הפרשני רחב ההיקף בעקבות מור מאני עמדתי באורח נקודתי בהרצאה בכנס יהושע בונציה. ראו אלי שי, "רציחות כפולות ועברות נלוות: הסופר כמדיום, הרומן כטרנס ספיריטיסטי-אתי", הרצאה בכנס – מבטים מצטלבים: על יצירתו של א.ב. יהושע, 18-21 באפריל 2005, אוניברסיטת קאפוסקרי, ונציה.

44. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 42.

ואולם בחינה פרטנית של תוכני השירים מגלה כי מעבר לאותה אוניברסליות עממית תמימה ושוחרת טוב ומעבר לתשוקת הנאהבים להינשא עומדים יצרים עזים של קנאה ומצוקה רומנטית, ואלה מתפרצים לא אחת בצורה של פשעים חמורים למדי. הצגת העורך עוטפת אפוא את התכנים הבעייתיים והקרימינליים של השירים, את מסת הרציחות וההתאבדויות, משאלות המוות וניסיונות האונס, והיא מכסה אותה במעטה פולקלור חביב – מבלי לפגוע חלילה בערכי המסורת ובדימוי העדתי הקהילתי. ואכן כניסוחו הזהיר של העורך "בדרך כלל ניתן לומר כי רוח האמונה הפשוטה והתמימה חופפת על השירים האלה".⁴⁵

45. שם, עמ' 44.

אלא שעלילתם הרומנטית רחוקה מכלל תמימות והיא עמוסה לעיפה במזימות של אהבים, בהסתבכויות על רקע רגשי ובעלילות השבות וטוות מוטיבים של בקשת אהבה ומוות.

אטיאש קיבץ אפוא את המתחם הזנוח ביותר של השירה היהודית-ספרדית ואף הקפיד לבחור מתוך סוגה זו את החטיבה המודחקת ביותר של שירי אהבים. כעולה מדבריו מרבית שירי הקנסיונרו שליקט הם שירי אהבה, ואולם שלא כעולה מדבריו, הנה מרבית שירי האהבה הללו מציגים את מצוקות האהבה ואומללותה כרשימת מפגעים אין-סופית. אלו נעים בין אבדן האיזון הנפשי עד לטירוף הדעת, בין מכאובי גוף ונפש ועד למחלה סופנית ובין אוסף קללות ואיומים ועד למעשי אונס, התאבדות ורצח.

שירת איסטריאיקה השגורה בפיו של אברהם מאני אינה לפיכך בגדר שיר יוצא דופן על רקע המכלול התמטי המעסיק את שירת הקנסיונרו, אלא היא מהווה שיקוף נאמן לאותו מוטיב כללי חוזר על דבר פגעי האהבה וקללתה ("בעד מותי שאלה").⁴⁶ נטייתו של האוהב שבשיר להחליף את מושא הנישוק המקודש, הגלום במזוזה, במושא אהבה ארוטי, הגלום בפני האובתו, מעלה על הדעת מוטיב דומה בשיר אחר: "עברתי על פני פתחך / סגור אותו מצאתי, / בפי נשקתי המנעול / כמו נשק פניך".⁴⁷

46. שם, עמ' 11 שיר 42.

47. שם, עמ' 137.

כל המאפיינים שנתלו ב"איסטריאיקה בבת העין" ובמכלול הקנסיונרו כפי שנאסף בידי אטיאש ניכרים בעצמה יתרה בהקשר המאני של השיר על בבת העין. נזקי האהבה הזאת חמורים מאוד, ומעבר לחטא הנורא, שדינו כרת, העומד במרכזה, ולשני מקרי מוות המשתלשלים ממנה בנסיבות חשודות ממש, ניכרות השלכותיה השליליות על פרי האהבה האסורה, הלוא הוא משה מאני המאבד עצמו לדעת כעבור שנות דור בסיימה הטרגי של פרשת אהבה אסורה אחרת. מעניין להפנות את תשומת הלב בהקשר הנוכחי לשורה טעונה המצויה בשיר מקביל ל"שירו של מאני", והנושא אף הוא את שם איסטריאיקה. בשיר, המופיע בקובץ הקנסיונרו, נאמר "נחמתי כי בתוך ביתי / קיימתי קשרי אהבה", בשורה העשויה להיקרא בדיעבד כמכילה איתנות מרתק לחטא העריות המאני.⁴⁸

48. שם, עמ' 203 שיר 116.

אברהם מאני מוביל אפוא לכלל מסקנה קיצונית את מהלכם של גיבורי הקנסיונרו הנדונים לאהבות מקוללות מתוך חזקות הולכות ומתגברות של רכיב הרסני ועברייני. חטאו המיוחד – גילוי עריות עם כלתו – מסמן את שבירת המחסום האחרון הגלום בטאבו המרכזי של התרבות האנושית. בכך הוא מקצין את הממד הלימינלי הבא לידי ביטוי בהווייתם של גיבורי הקנסיונרו המסתבכים באונס וברצח, בטירוף ובהתאבדות בשל אהבתם הנואשת. דומה כי מאני הולך צעד אחד הלאה והוא חוצה את הגבול במהלך המקרבו אל גיבורי הרומנסה שגילויי עריות כלל אינם נעדרים מקרבם (ואפשר שאותו טשטוש גבולין בין אסור למותר, בין עבריינותם האופיינית של גיבורי הקנסיונרו לבין הקרימינולוגיה הטיפוסית של הרומנסה, הוא שטורף את כרטיסיות הסוגות השיריות בתודעתו של היושע, המשייך את שירה של בבת העין פעם לכאן ופעם לשם).

אותו צירוף טעון פרי טשטוש הגבולין שתואר לעיל, המלווה את המאנים בצומת שבו הם גונבים גבולות מיניים, חברתיים ודתיים, ניכר לאורך שירת הקנסיונרו, האמונה על שבירת גבולות אסורים במיוחד בציר הבין-דתי; כך למשל מדווחת הנערה בשיר אחר על התאהבות חלומית מצדו של הפחה החושק בה: "אמא יקרה, חלמתי / [...] ובחלומי ראיתי / אהבני הפחה".⁴⁹ בשיר אחר אנו מתוודעים לנערה שכשלה בהכנת היאפראקיס, הלוא הם עלי הגפן הממולאים שעליהם גאוות המטבח הספרדי, ולאחר שנזופה קשות בידי הוריה החליטה להתאסלם.⁵⁰ שירים אחרים באותה אסופה יודעים לספר על עלמה יהודייה יפה הנלקחת להרמון הסולטן ועל עם שהפחה מתעסק עמו בנסיבות עלומות בלשון המעטה.⁵¹

דומה כי שירים אלה מבקשים להעיד על מישור מודחק וטעון מאוד, שבצד תקפותו בהוויה הנפשית והחברתית של הקהילות היהודית באימפריה העות'מאנית הוא שרוי בעמדת נבדל בנושא בעייתי ומצונזר. עבריינות על רקע רומנטי ועוד יותר מזה עבריינות מינית וכן אהבות אסורות חריגות עד כדי סטייה בקו הגבול היהודי-תורכי היו נושאים שהשתיקה נחשבה כנאה להם.

נראה כי מגמת האפולוגטיקה הקשה המציינת את יחסו של אטיאש כלפי מתחם הקנסיונרו אינה אלא הפנמה של עמדה נפשית כללית יותר, הרואה באוצר הרחב של השירה היהודית-ספרדית לסוגותיה השונות מכלול נחות ביחס לשירה הייצוגית והתקנית של התרבות העברית והאירופית. על רקע זה עשוי תיאורו המנמיך של הקנסיונרו ביחס לרומנסה להתגלות כהשתקפות פנימית של נימת הקטנה האופפת את המכלול השירי הספרדי בשעה שהוא מועמד בהשוואה ליצירות אחרות שמחוצה לו.

אין המקום כאן להיכנס בניסיון לברר את מלוא הגורמים האישיים והנפשיים, התרבותיים, העדתיים והחברתיים העומדים מאחורי עמדה

49. שם, עמ' 210 שיר 11.

50. שם, עמ' 232 שיר 134. על חשיבותה המכרעת של אמונת הבישול בהווי זה ועל השתמעויותיה הפסיכו-סקסואליות האפשריות ראו תמר אלכסנדר, "סיפור סינדרלה: שמלת הירח הכוכבים והשמש - מוטיפמה בהקשר תרבותי", ביקורת ופרשנות, 30 (אלול תשנ"ד), עמ' 161-163.

51. אטיאש, קנסיונרו (הערה 1 לעיל), עמ' 81 שיר 19; עמ' 234-235 שיר 136.

כזאת. מן הראוי להתמקד אך ורק באפשרות שסיבה מרכזית להדחקה כרוכה במטען התוכני הגלום בשירה זו, ועוד יותר מכך באותו ממד של עבריינות על רקע רומנטי וסקסואלי המגיעה לשיאה בשבירת הטאבו על העריות. להערכתני מנגנון הצנזורה המופעל על המתחם השירי הנדון רגיש במיוחד להופעותיה של תמת שבירת העריות במתחם הנחשב לחלק ממסורת קהילתית והמוקף מתוך כך בנימות רגשיות ונוסטלגיות כמייצג את מורשת העבר ואת בית ההורים. מתחמים אלו נחשבים במקביל כאוצרים את התרבות העדתית והדתית ואת המוסר הקהילתי, שבמבט רטרוספקטיבי ונוסטלגי נחשב מדרך הטבע כמחמיר ואולי אף כמעולה ביחס להפקרת המידות פרי המודרנה. אם מורשת שירת הנמסרת מאם לבתה נחשפת במפתיע בקריאה לאחור כמכילה שפע עברות מיניות ובכלל זה גילויי עריות, כי אז עלול להתעורר במקביל החשש ביחס לעבר המשפחתי המסוים הכרוך במסירה זו. כיוצא בזה ניתן לומר בעצמה יתרה ביחס לדומן של יהושע, שדמויות בני מאני זכרי פרשיות היסטוריות ומשפחתיות נטוויים בו לכלל מסכת אחת בלולה ומעורבת מפיסות בדיון ומציאות מתוך פריסת זיקות נסתרות בין המחבר ליצירתו.

מכאן שרומן פרי רוחו של סופר, או אסופת שירים פרי עמלו של עורך וחוקר, הפונים אל עבר עדתי, קהילתי ומשפחתי, נדונים לנוע בין הקטבים של הטיפול הנוסטלגי מצד אחד וחישופה של פרשיית עריות מן העבר השני. הקוטב הראשון מאדיר את התרבות העדתית, ומתוך כך הוא מושך במקביל תאורת יקרות חיובית לעבר גיבורי השיר והרומן ולכיוון דמויות ההורים הקשורות בהם. הקוטב השני פותח תיבת פנדורה, שראשיתה בתרבות העדתית ובגיבורים בדויים ורחוקים לכאורה של שיר או סיפור, אך סופה שהיא מטילה אלומה חושפנית ובוטה לעבר שורשיו העדתיים והמשפחתיים של היוצר והעורך. יצירות כגון "הרומן הספרדי" של יהושע, כתבי הזיכרון הספרדי של אביו – ולצורך השוואה הנוכחית מחקרי השירה של אטיאש – נעות מתוך אסטרטגיות ומינונים שונים בין הקטבים הללו של הטיפול הנוסטלגי והטיפול החושפני בדמויות העבר. שיאה של המתיחות הדיאלקטית הזו בשיחה האחרונה של מר מאני, המיטלטלת בין ראשיתה של ספרות קדושים הנטויות בלהט וידויו של אברהם מסביב לחכם הדאיה לבין גילוייה של פרשיית עריות נוראה, המטילה כתם מתמשך על אילנות המשפחה המאנית ועל כל הנקשר בהם ישירות או בעקיפין.⁵²

מן הראוי לשוב ולזכור במסגרת הדיון הנוכחי כי נקודת המשיק בין שירת הקנסיונרו כפי שהיא באה לידי ביטוי בפיוט על בבת העין לבין הרומן מר מאני עולה כאשר השיר משמש כמעין שירת המקלה למעשהו העברייני של אברהם מאני המגלה את עריית תמרה, והוא שב ועולה במוקד וידויו המדווח על אותו מעשה בזמן שהוא קוטל את רבו מתוך כוונה לכבוש בהמשך את אלמנת הרב, היא אהובתו העתיקה – מרת הדאיה. הקנסיונרו

52. על הבעייתיות של הנוסטלגיה לעבר העדתי ראו אברהם ב. יהושע, "בעקבות הזמן הספרדי האבוד" (הקדמה), יעקב יהושע, ירושלים הישנה בעין ובלב, ירושלים 1988, עמ' 14.

של איסטריאיקה מלווה את המהלכים הללו, מלבה אותם וכמו שב ואוצר את תוכניהם הנסתרים. בכך הוא מתפקד כצפנה עבריינית מרוכזת, אך גם ככסות שירית נלבבה ונוסטלגית, נוסכת רוגע, מערסלת ומרדימה את תודעת הנוכחים בשיחה ובכלל זה את תשומת לב הקוראים, הנשבים בקסמי אישיותו העבריינית המועדת של אברהם מאני. רוצה לומר הקנסיונרו מתפקד באורח דיאלקטי; הן כקוד סתרים לפשעיו של מאני, הן כחלק מאמצעי בניית התדמית שלו כחזן נעים זמירות וכתלמיד חכם בינוני, משמשו של רב דגול החותר בעצמו לעמדה של כלי קודש מזדמן בקהילות קטנות. המתיחות הזו בין שני הצדדים בהווייתו של מר מאני אברהם מחריפה לאחר מות רבו, שכן מכאן ואילך נחשף ביתר שאת המבחר המזעזע של עברותיו החמורות (גילוי עריות ורצח, סיוע טיפולי מסור לזירוז מותו של הרב הדאיה ולטישת עיניים אל עבר זוגתו). אך דווקא בשלבים אלו חלה עלייתו המפתיעה בסולם הקהילתי והוא תופס לו עמדה של כבוד בטקסי האבלות לזכר רבו הגדול ואף זוכה למשרה רבנית ולעדנה מסוימת בקהילה נידחת.

בממד החיצוני של אישיותו נראה זמר הקנסיונרו כבעל אישיות חביבה של סוחר תבלינים מסורתי, שמשו של בעל מעלה רוחנית גדולה, המצוי כל צורכו בהווי הרבני. בממד הנסתר מכיל הקנסיונרו, מעצם תוכנו ונסיבות השמעתו הכפולות, רמיזות לפשעיו הנוראים של אותו חזן לעת מצוא, הגם שאין בו אזכור לחטא גילוי העריות שלו. ואכן דומה כי מאני מכיר בחסך זה המצוי במתכונתו המסורתית הנתונה של השיר שנתגלגל לפניו ולפיכך הוא טורח על כתיבתו של קנסיונרו חדש ואחר משל עצמו, המכיל מן הסתם קוד אישי יצירתי ומפורט הרבה יותר של פעילותו העבריינית, ואת החיבור הזה הוא מריץ לירושלים. הגם שאיננו זוכים להתודע אליו, הנה אנו מדווחים יפה על תוצאותיו הקשות ועל השפעתו המזקת על הרבנית מרת פלורה. דיי בשיר זה לבדו כצפנה של כתיבה אוטורית כדי לחולל בה מרה שחורה, לגרום לגלותה מעיר הקודש, להטיל צל מתמשך על שארית חייה ולקצר את ימיה. מכאן שסוף השיחה, ולמעשה אחריתו של הרומן כולו, עומדת בסימן מוות כפול של הרב וזוגתו הנגרם בעקבות השמעתם, שירתם או קריאתם, של שני שירי קנסיונרו. אלה מתגלים במבט לאחור ובמעין חקירה שלאחר המוות לא רק כצופני וידוי עברייני, אלא גם ככלי רצח משוכללים שהשפעתם רעה וקטלנית.⁵³

53. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל).

עמ' 346.

בסיכום אחרון אוצרים שני השירים את מכלול החטאים המיניים של השיחה (משכבם של יוסף והרבנית, של האב וכלתו, ותשוקתו של התלמיד אל אשת רבו) ובמקביל הם מרמזים גם לשלוש המיתות הפוקדות את הפרק (מות יוסף, פטירת החכם, ומותה בשברון לב של הרבנית). כבר בשיר הראשון ניכר אותו צידוף טעון של אהבה אסורה ומשאלת מוות, והדברים נרמזו מן הסתם ביתר תוקף בשיר השני, שפעל כמין לחש של קללה על האלמנה לבית הדאיה.

הרכיב החתרני המסוכן, האבדני כביכול, המצוי בשירה היהודית-ספרדית, עבר כאמור שורה של חסימות ופעולות חיתוך של מספרי צנזורה פרי עיונם של עורכים שראו בו עניין שהשתיקה נאה לו ושמוטב להצפינו כדי לשמור על כבודה של התרבות העדתית. דווקא יצירות התורגות מתחומי העיון והמחקר והנעות לעבר הדרש והספרות מעזות לגעת בו בעקיפין באורח מהוסס פחות. החל בקנסיינונו של החסידים, הנחשף במר מאני של יהושע והמשך בספרו של עמוס עוז אותו הים. בפרק שכותרתו "שוב נוזף בו אביו וקצת גם מפציר" מתוארת שיחת טלפון בין האב לבנו שנעלם בטיול למזרח: "הכח אל תטרוק [...] בלילה חלמתי על אבא שלי, היה לש בצק, צרוד בלדינו, חירחר סטיופידו אלברט, אזנו, עוד עשר דקות, סה איזו חמץ". ובהמשך, בפרק "אלבר מאשים", מפנה האב אצבע מאשימה לעבר נדיה רעייתו המנוחה, שהכניסה לבנם ציפורים בראש: "אני מבקש ממך תפסיקי [...] אל תדחפי לו זאבים מכשפות ושלג, שדים במרתפים וגמדים ביער [...] תראי מה שיצא באשמתך. מילאת לו את הראש פיות וערפל [...] הלוא יכל להיות כבר נכד או נכדה".⁵⁴

54. עמוס עוז, אותו הים, ירושלים 1999.

עמ' 147-167.

מכאן שסיפורי האגדות, המועברים דרך המדיום המסורתי הספניולי של "שפת האם", מואשמים ביצירת אפקט נפשי בלתי מסורתי בעליל; במקום שהבן יפיק מ"מסורת אימהות" זו לקח טוב, יקיים במהרה מצוות פרו ורבו ויעמיד צאצאים להוריו בזרע של קיימא, הוא פונה לדרך אחרת וסופו שנתעה לטיול תרמילנים הזוי למזרח. האב מטיל את אשמת החטא הקדמון לעברה של האישה, והוא מלין למעשה על פער מציק בין הערוץ העדתי, השירי והסיפורי, העובר בכלים מסורתיים ומשפחתיים, לבין ההשלכות המעשיות – הנפשיות והמוסריות שלו – העומדות בניגוד גמור לערכי המשפחה. הבן פונה למסלול חריג וזר כתוצאה מהדמיונות שמקורם הראשון בשירים ובאגדות של גויים. הבן בסיפורו של עוז, כמו הבן בשיחה האחרונה של יהושע, מבקש לשחזר את טעם המגע הראשוני באם או בדמות האם, אך זה מובילו אל מגעים אסורים בצד הנקבי.

באותה מידה, אף כי מתוך שניות פנימית מתוחה פי כמה מקובלנתו של אלבר, עשוי אותו עבריין מועד של השיחה החמישית – אברהם מאני – להלין על בנו ועל הרבנית והחכם שאימצו אותו. דווקא שם במעוזה של הרבנות הוכנס הבן אל חיק יצועה של מרת פלורה הדאיה וינק משולי תודעתו של החכם הסתום והעמוק את "שיירי המחשבות הפסולות". שתי ההשפעות הללו הובילו אותו לחריגות פסיכו-סקסואליות, לקושי לקיים חיי אישות עם רעייתו, לפנייה ההומו-ארוטית אל הישמעאלים ולאידאה-פיקס הקודחת שקיפדה את חייו. לטענתו של אברהם מאני לא היה חטא גילוי העריות שלו אלא בבחינת חזרה ושיקוף חדירתו של בנו אל עומק המצע הרבני: "והנה עתה, בירושלים, נכנסתי למיטתך, ושכבתי עם דונה פלורה שלך, צעירה בשלושים שנה ובעיר מולדתה".⁵⁵ למעשה נראה כי הדברים סבוכים עוד יותר והאב שלח תחילה את בנו כדי שיכבוש

55. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל),

עמ' 335.

את מיטת הרבנית, שהוא לא הצליח להשתדך בה, ואחר בעל את תמרה ושב במעמד השיחה האחרונה אל הרב וזוגתו בתקווה כי הפעם יעלה בידו לסגור מעגל ולהזדווג במאדאם הגדולה.

התרשמות מדיאגיה על דבר הרעה הגדולה הבאה על הנוער בעטיים של דברי אגדות ורומנסות עשויה לעלות במקביל בלב הקורא באוטוביוגרפיה של חתן פרס הנובל אליאס קאנטי. מעיון בכרך הלשון שניצלה מסתבר כי אמו הרעיפה עליו אגדות בלקניות על זאבים טורפים וערפדים, בצד שפע רומנסות ושירים: "שירי הילדים הראשונים ששמעתי ספרדיים היו. שמעתי רומנסות ספרדיות עתיקות"⁵⁶. אך מטען מסורתי זה ובצדו ההכרה העוברת בירושה כי הוא בן ל"משפחה טובה", הנהנית מייחוס משובח, אינם מונעים מאליאס הינוקא מלהפוך כבר בילדותו למאהב רצחני בעל נטיות פתולוגיות ממש. כשחמתו בווערת בו להשחית על אהובתו הקטנה הוא מאיים להרגה נפש, בליווי נפנופי גרזן וצווחות בלאדינו: "Agora vo matar a Laurica" ("עתה אהרוג את לוריקה"). ובהמשך כשמשפחתו עוקרת למנצ'סטר הוא משתמש בשיר "תפוחונים אדומים שהובאו מסטמבול" לשם פיתוי אהובתו החדשה, הקטינה התמה – מרי – עד שמחנכיו ההמומים לנוכח תאוותו המתפרצת מגיעים למסקנה הפדגוגית המעמיקה כי דרכם של ילדים הבאים מן המזרח שהם מבשילים מוקדם יותר מהאנגלים החיורניים ואפשר שפגיעתם תהא רעה וקשה פי כמה מזו של חבריהם המנוזלים.⁵⁷

ואולם כתב האשמה החמור ביותר כנגד השפעתה המזיקה לכאורה של הרומנסה, הנכרית כביכול, היצרית והארוטית יתר על המידה, והמשחיתה את נפשותיו הרכות של הנוער, מופיע בדרשת מוסר נזעמת פרי עטו של ר' אליהו הכהן האיתמרי, בעל שבט מוסר, באיזמיר שנת תע"ב: "ונראה איסור בעניין הנשים המגדלות בניהן בשירי עגבים ודברי חישוקים, לפי ששירים אלו מטמאים הגוף והנפש. וגם האשה דעתה קלה, ולוקחת אותם הדברים של אהבה [...] ומדמה בדעתה כאילו סיפור המעשה נעשה בה ומשם מגלגלת דעתה למחשבות זרות. ויוצא צפע ופריו שרף מעופף צרעת ממארת". והדרשן הנלהב חותם את דבריו הנמלצים בהמלצה לנהוג זהירות בשירים מפתים אלה המדיחים לדבר עברה: "לכן תהיה האשה נזהרת בכל דבריה שיהיו דברי חן וחסד דברים נעימים ומשבחים". לכאורה בא הדרשן לסגור את תיבת הפנדורה של השירה העדתית, אך חששו של האיתמרי מהפרות מוסר וממחשבות זרות נעשה מעניין עוד יותר לנוכח נטייתו אל המינוח המשיחית שנחשפה במאמרו המרתק של גרשם שלום על ר' אליהו הכהן האיתמרי.⁵⁸ כל היסודות הללו – הרואים בשיר הספניולי המנון של חטאים, כלי של הדחה ופיתוי ומעין שירת מקהלה יצרית ומסוכנת – ניכרים היטב ב"איסטריאיקה בבת העין" של מר מאני ובקנסינורו הנסתר והממית שבאחריתה הנדמה למזמור מקולל שעולה כמעומק ערוותה של לילית המפתה. ועם זאת הדחקה ברמת התרבות

56. אליאס קאנטי, הלשון שניצלה, צבי ארד (מתרגם), תל אביב 1984, עמ' 13.

57. שם, עמ' 46-47.

58. ועיינו אליהו בן אברהם שלמה, הכהן האיתמרי, ספר שבט מוסר השלם כתבו [...] מוה"ר אליהו הכהן וחיים יוסף וולדמן (ערכו וזביאו לדפוס), ירושלים תשמ"ט. והשוו גרשם שלום, מחקרי שבתאות, תל אביב תשנ"ב, עמ' 453-478.

הכללית והעדתית ובעיון בשרידי השירה היהודית-ספרדית השתלבה בקריאה הפרשנית שהוצעה למר מאני בהדחקת הצד הדרמטי והנרטיבי של היצירה ובהתעלמות יחסית מן המוקד המיני והעברייני העומד במרכזה, ששיאו בכפולת הרציחות, בשבירת העריות ובביטול הדיבר לא תחמוד.

שירת החמאים ואסון הסירנות – בין קפקא ליהושע

ראייה לכך שגם אמצעים בלתי מספיקים ואפילו ילדותיים יכולים להושיע.
פרנץ קפקא.⁵⁹

מוטיב השירה המפתה והממיתה מצוי כידוע בסיפור אודיסאוס והסירנות שבמיתולוגיה היוונית: "גלי שלדים רקובים [...] נערמו על החוף שם ישבו הסירנות ושרו".⁶⁰

קללת המוות מצויה במקורו השירי הספניולי של אברהם מאני, כמו גם בסיטואציה שבה הוא שר את השירה הזו, המתרחשת בשיא השיחה האחרונה שבמהלכה נופח החכם את נשמתו. הן ברובד המיתולוגי היווני הן ברומן מר מאני מכילה השירה הבטחה לידע גנוז, שהרי הסירנות מציגות את עצמן כמי שידועות את כל אשר יהיה על האדמה.

בשני המקרים מפליאים המזמרים בשירתם: הסירנות מתוארות כשרות להפליא: "צורך מיוחד היה לו לעלות על הבימה", מסופר על אברהם מאני, המשמש באחריתו כמעין חזן.⁶¹ כנגד שירת הסירנות הבוקעת מפי אברהם מאני – ניצבת חומת שתיקתו ושיתוקו של החכם: הלה אינו נראה כחירש, אלא כמי שאיבד את כושר הדיבור והתנועה. שיתוקו של הרב מודגש מכוח החיתולים והמלבושים המרתקים אותו בחזקה יתרה למיטתו. אברהם מאני – כתלמיד וכמטפל נאמן – משחררו מהרצועות העוקדות, עד שבאחרית השיחה נמצא הרב כשהוא מונח לפני תלמידו כבר מינן ערום. מוטיבים אלה – השירה המפתה, הקללה, הידע הסודי, המאזין הלא מגיב (מחמת חירשות, או אילמות) וכן המאזין העקוד והמשותק למקומו – מופיעים אפוא בווריאציות שונות הן בסיפור המיתולוגי הן בבדין המאני.

כנגד הרב הקשור לבגדיו ולמשכבו בידי זוגתו הדאוגה – ניצב אודיסאוס המבקש את אנשיו לרתום אותו באזיקים אל תורן ספינתו. אל מול אילמותו של החכם ניתן להציב את חירשותם הזמנית של הספנים היוונים השמים דונג באוזניהם.

בשני המקרים האינטרס הראשי של הדמויות המזמרות (הסירנות ואברהם מאני) הוא להגיע לכלל השמעת השיר המקולל באוזניו של הקרבן – באורח

59. פרנץ קפקא, "שתיקת הסירנות", תיאור של מאבק, שמעון זנדבק (מתרגם), תל אביב 1981, עמ' 76.

60. המובאות על פי עדיית המילטון, מיתולוגיה, אלה אמיתן (מתרגמת), גבעתיים 1982, עמ' 194.

61. יהושע, מר מאני (הערה 2 לעיל), עמ' 334.

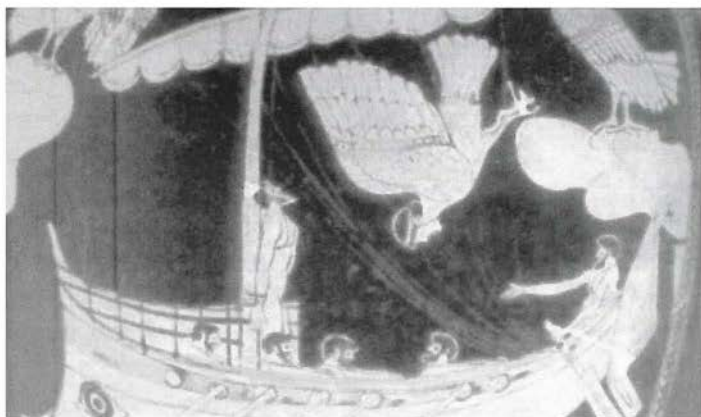
שהזמרה אכן תחדור אל עומק תודעתו ומתוך כך תמשוך את גופו בחבלי קסם עד שייפול בשבי המזמרים. מן העבר השני – האינטרס של המאזין הוא להגן על חייו ולעבור את המצר כשהוא חירש ו/או משותק ומתוך כך חסין מפני השירה. כנגד חירותם של אנשי הספינה – מנסות הסירנות להגביר את כוחות הפיתוי של שירתן; ואל מול שיתוקו של אודיסיאוס המרותק למקומו – הן מושכות אותו עוד יותר שיבוא עדיהן.

נסיבות המפגש בין המזמרים למאזין שונות כמובן מאוד בדרמה המאנית, המסתיימת בתוצאה עגומה בהרבה: אודיסיאוס מצליח לעבור בשלום על פני האי המסוכן, החכם הדאיה נמצא לעומת זאת כשהוא מוטל מת אל מול החזן המחולל והמזמר לפניו.

הסיבות להבדל הטרגי הזה נובעות מהגורמים הבאים:

הרב – להבדיל מאודיסיאוס – אינו בא מוכן למזימתו של תלמידו המזמר. ההכנה שלו – במידה שהיא קיימת – פועלת לרעתו: העובדה שהוא מכיר את השיר מימים ימימה עלולה לעורר את תודעתו באורח מסוכן ולחלצו מאזור הדמדומים שבו הוא מוגן לכאורה מפני וידויו המתלהם והממית של התלמיד.

העובדה שהחכם אילם ומשותק אינה פרי יזמה מתוכננת שנועדה להגן עליו מפני שירתן של סירנות, אלא היא תוצאת מצבו הבריאותי הרעוע המקרבו אל מותו. להבדיל מאנשי הספינה – אין הוא בחזקת חירש זמני; להבדיל מאודיסיאוס – אין החכם המשותק בחזקת מי שנעקד מרצון ולפרק זמן מסוים בלבד אל התורן. להבדיל מהסירנות – מצליח המזמר לפני הרב לחדור במידת מה אל תודעתו ולשחרר את רצועותיו. דווקא



כד חרס מן המאה ה־5 לכנה"ס אמן לא ידוע, המוזיאון הבריטי, לונדון: אודיסיאוס והסירנות

שחרור פרדוקסלי זה של האזיקים הוא שהופך כידוע את הקרבן המאזין לשבוי לחלוטין בכלאו של הפייטן הממית.

מעניין אגב כי בגרסתו של קפקא לשירת הסיירות של המיתולוגיה היוונית מפעילות הנשים המזמרות אמצעי פיתוי אחר: "והנה הסיירות יש להן נשק נורא עוד יותר מן הזימרה, והוא השתיקה. אולי אפשר להעלות על הדעת [...] שמישהו יושע מן הזימרה שלהן, אך משתיקתן – ודאי שלא"⁶² בהשוואה בין גרסה זו לנוסח המאני – הנה אצל יהושע דווקא המאזין העקוד הוא השותק, ודווקא שתיקתו היא המחלצת כביכול את אברהם מאני המפזמן מעונש המוות שהוא מבקש להטיל על עצמו.

62. קפקא, שתיקת הסיירות (הערה 59 לעיל), עמ' 76.

במישור אחר יקשה להתעלם מהיסוד הפסיכו־סקסואלי שביחסי המזמר והמאזין: הסיירות הן נשים מושכות, המבקשות לחדור אל אוזניו של אודיסאוס כדי ליטול אותו אל מחוזן. כאן היסוד הנקבי הוא הפעיל, והוא משגר את קסמי שירתו בתקווה לעורר את היסוד הגברי ולשבות אותו במגע שיביא עליו את כיליונו. כנגד היזמה הנשית הזאת נוקט אודיסאוס טקטיקה סבילה להפליא: והרי מה פסיבי יותר מאשר להיות נקשר ונאסר מרצון אל התורן, מובל בידי ספנים שאוזניהם פקוקות. בשיאה של הדרמה אודיסאוס הוא הגיבור המתגבר על יצרו מכוח אנשיו הכובלים אותו: "הוא רמז למלחיו בתנועות ידים [...] שישחררוהו, אך הם לא נשמעו לו [...] הוסיפו עוד חבלים על אסוריו וקשרו אותם היטב"⁶³. בסיכומה של הפרשה זוכה אודיסאוס ליהנות מן ההפקר: הוא נהנה מקסם שירתן של הנשים בלא שיבוא עמן במגע המסוכן. הוא מתענג מהיופי הנקבי החדוד לתוכו – מבלי שיבוא לכלל חדירה בצד האחר.

63. נתן שפיגל, אודיסאוס והסיירות, ירושלים תשנ"ה, עמ' 38.

בגרסתו של קפקא – אודיסאוס שם דונג באוזניו ואילו הסיירות שותקות לעומתו, אפילו המגע הקלוש של גלי הקול בתוף השמיעה אינו מתרחש: "ודווקא ברגע שהיה סמוך אליהן ביותר שוב לא ידע עליהן כלום"⁶⁴. הגיבור הגברי נותר עם חופן שעווה וצרוך שרשראות וידיעה שנמלט בסיוע תחבולונת כלשהי מכוח פיתוי נקבי. הנשים המזמרות נותרות מצדן עם כמיהה גדולה לזוהר הנשקף מעיניו. יש כאן החמצה, מילוט, וכמיהה – הפיתוי נמש ועמו הסיכוי למגע.

64. קפקא, שתיקת הסיירות (הערה 59 לעיל), עמ' 77.

בנוסחה המאנית היחס בין המזמר למאזין הומו־ארוטי בעיקרו, והוא מקביל ליחס בין תלמיד לרב שאותו הוא משמש. כנגד הסיירה המאנית – ניצב פה אודיסאוס שבע נדודים, אך שכיב מרע. בדמות הספנים עומדת דונה פלורה, המנסה לחזק את חישוקי בעלה, אך נאלצת לפנות את זירת העימות ברגע ששירת הסיירות של אברהם מאני פורצת מלוא אונה מגרונו.