

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

כרך ט', מאי 2002, אביב תשס"ח



דביר



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת: זהבה כספי

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי

מערכת צעירה: עדי אדלר, ליאור גרנות, מיכל וזנר, טלי לטוביצקי, עדי מונטה, אליעזר פאפו, מורן פרי, הדס שבת-נדיר, חן שטרס

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

מרכזות המערכת: מורן פרי, חן שטרס

עריכה לשונית: ליאורה הרציג (עברית), קמילה בצ'ינס (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר

על העטיפה: דיוקן של חיים גורי - אורי ליפשיץ

(צילום: מירב בר-הלל)

סדר ועימוד: רינת אלדמע

הכנה לדפוס: ח.ש. חלפי בע"מ

המערכת מבקשת להודות לאורי ליפשיץ

על הסכמתו לפרסום יצירתו על עטיפת החוברת.

כל הזכויות שמורות © 2008 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע וכנרת, זמורה-ביתן, דביר - מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

חוכן העניינים

מאמרים

5 – ישראל המאירי

"שני פנים רואים המביטים בו": הופעתו של "האחר המיתי" במחזה מעבר לגבולין מאת י"ח ברנר

22 – שלומית זערור

מצבה לשניים: בורזמניות כמנגנון פואטי ותמטי ברומן תמול שלשום מאת ש"י עגנון

42 – מיכל וזנר

זה כן לפרוטוקול: "הדרשה" מאת חיים הזז כטקסט פרוטוקולי

57 – יוחאי אופנהיימר

הערבים בעיניים מזרחיות: יצירתו של בורלא בשנות העשרים והשלושים

80 – רומן כצמן

על סוגיית המחוות הספונטניות בתנ"ך: מקרה מבחן לחקר הפואטיקה הג'סט'יקולרית

97 – שחר ברם

"הנפילה של איקרוס" על-פי ברכל, שאגאל ודיבנר: מסה על שיר בעקבות תמונה

125 – יעל פלדמן

של מי הקרבן הזה, לעזאזל? עלייתו ונפילתו של אברהם העוקד בשנות החמישים

158 – הדי שייט

לא "מרגיש אייזון": הצבר-התלוש בסיפורת המוקדמת של "דור בארץ" על-פי יצירות של ס' יזהר, משה שמיר וחנוך ברטוב

183 – אבי מעפיל

שני רעים יצאו לדרך: על יזהר סמילנסקי ויחיעם ויץ

*

212 – משה שמיר

אדיפוס ואברהם

תאוריה

216 – אמיר בנבגי

מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית
הקדמה למסה "מעורבות"

235 – תיאודור אדורנו

מעורבות

דיוקן

"אני הָעֵד, לְצַעֲרִי. אֲנִי וְלֹא אֲחֵר":

252 – ריאיון עם חיים גורי

המשתתפים בחוברת – 277

הנחיות למחברים – 281

"שני פנים רואים המביטים בו":

הופעתו של "האחר המיתי"

במחזה מעבר לגבולין

מאת י"ח ברנר

ישראל המאירי

מעבר לגבולין, המחזה הגדול שכתב ברנר בעת שהותו בלונדון בשנת 1907, לא זכה לחיי בימה ראויים, אף לא לחסדי המחקר והביקורת. במלאת לו 100 שנים, דומה שראוי לנסות ולחלץ את המחזה מן הפינה של קוריוז ספרותי-ביוגרפי שאליה נדחק ולבחון אותו במבט חדש. זווית הראייה המוצעת כאן להתבוננות מחודשת במחזה קשורה בהגותו של עמנואל לוינס. בהסתמך על אלמנטים מסוימים ביחסו של לוינס ל"אחר" וכן על סוגיות פואטיות העולות באחדים ממאמריו, אסרטי את דמותו הדרמתית של "האחר המיתי" ואבדוק את עיצובה הייחודי בידי ברנר ואת תפקידה בגיבוש סגנונו ומשמעותו של מעבר לגבולין.

במרכז המחזה, שפורסם בשלמותו בכתב העת המעוור שברנר ערך והוציא לאור בלונדון, ניצבת דמותו של יוחנן מהרשק, סופר יהודי בן 30 המתלבט בשאלות קשות הקשורות הן לזהותו ולמימושו כיוצר וכגבר צעיר (וחולני), והן ללאומיותו, למעמדו החברתי ולשפתו. כמו ברנר, יוחנן מגיע ללונדון לאחר שחרורו ממאסר בכלא הרוסי בעוון עריקה מצבא הצאר. העלילה פותחת בכניסתו של יוחנן למסעדה היהודית שמנהל במזרח לונדון אחיו הבכור חיים-יהודה המטופל בבת מתבגרת, פני. חיים-יהודה מפעיל את המסעדה בעזרת אחותם קשת היום רבקה, שלה ולבעלה הבטלן נפתלי ילד קטן, יוס'ל. בעקבותיו של יוחנן מגיע למקום גם אליהו חזקוני, הידיד שקנה לו יוחנן בעת ההפלגה אל חופי אנגליה. סיפור המחזה הוא סיפור התפוררותה של משפחת מהרשק, משפחתו של יוחנן: בעלה של רבקה מהגר לאמריקה וזונח את אשתו ואת בנם הקטן, בתו של חיים-יהודה יוצאת לתרבות רעה, והוא עצמו עוזב את המסעדה ומבקש לשוב לרוסיה. המשפחה המוכה נפוצה לכל עבר. בסיום נותרים יוחנן וידידו עם הילד החולה ואמו במסעדה הנטושה.

הביקורת מזהה את יוחנן מהרשק, בצד דמויות מרכזיות בפרוזה של ברנר (יחזקאל חפץ ברומן שכול וכשלו, ירמיה פייאָרמן ב"בחורף", אברמזון בסיפור "מסביב לנקודה", והגיבורים-המספרים במכאן ומכאן ובסיפור "מא' עד מ'"), כ"אחד מגלגוליו של ברנר", כלשונו של דב סדן,¹ או כקביעתו של נתן זך, המשקפת דעת רבים: "כתובתו של ברנר היא אוטוביוגרפית".² מנחם ברינקר, לעומת זאת, רואה בקריאה ה"אוטוביוגרפית" הליכה בדרך ש"יכולה להתעות ולהטעות את הקורא", מאחר שהשימוש ביסודות אוטוביוגרפיים ביצירתו של ברנר איננו אלא "תחבולה" שנועדה "לשתול בו [בקורא] את ההכרה שמקורות הסיפור של ברנר הם בחיים ולא בספרות", ולשם כך היא מעמידה "רטוריקה של כנות".³ נתוני הפתיחה של מעבר לגבולין אכן מאפשרים את זיהויו של יוחנן עם מחברו; אך בניגוד לגיבורים הברנריים האחרים המזמינים זיהוי כזה, יוחנן הוא דמות פעילה בדרמה, כלומר בחלל הבימה, ולכן דבריו (שהביקורת מרבה לצטט) בנוגע לכתובתו, לעצמו ולמציאות הם מרכיב אחד מתוך מכלול סימנים, מילוליים ולא-מילוליים, הקובעים את יחסו כלפיו וכלפי ההתרחשות שהוא נוטל בה חלק. אופן קיומה הבימתי של הדמות מרכז, אפוא, אם לא מיתר, את הוויכוח על אודות קשר ביוגרפי "אמיתי" או "רטורי" בלבד. עם זאת, להנחה (המוסכמת, למעשה) בדבר הקשר או אף הזהות שבין ברנר וגיבור המחזה יש חשיבות רבה בדיון הנפתח כאן, אלא שדיון זה מציע לבחון הן את הקשר הביוגרפי והן את מערכות היחסים שבגוף המחזה מזווית יחסי ה"עצמי" וה"אחר".

ההנחה על קיומו של קשר ביוגרפי מזמינה את זיהויו של יוחנן עם ה"אני" או ה"עצמי" של המחזה: כאמור, הוא בן גילו של המחבר לערך ובעל אותו רקע לאומי, תרבותי ומשפחתי; הוא סופר ואינטלקטואל מתחבט, שהשיח שלו מתוחכם, ידעני, בעל אוצר מילים עשיר ותחביר מורכב. לעומתו, הידיד אליהו חזקוני מוצב כ"אחר", שביחס אליו נבחן ה"אני". יכולתו האינטלקטואלית של אליהו מוגבלת, שיחו מגומגם ומקוטע, והוא זר למשפחה ולחברה המיוצגת במחזה, וכמעט גם לעלילה עצמה, העוסקת, כאמור, בהתפוררותה של המשפחה. למעשה, חזקוני ניחן בתכונות חריגות נוספות, בהן כאלה המשייכות אותו לתחום המיתוס. חזקוני, כפי שיתברר להלן, הוא "אחר מיתי". המחזה מעמיד לפנינו גיבור יוצר, ייצוגו של ה"עצמי", ו"אחר" שהוא ניגודו ובבואתו בעת ובעונה אחת. לתבנית זו, המצויה גם בדרמות המערביות שיוזכרו בהמשך, תפקיד מרכזי ביצירת הרטוריקה של המחזה ובגיבוש משמעותו.

מעבר לגבולין נכתב ופורסם כעשור לפני ייסוד "הבימה" במוסקבה, כלומר במנותק מהקשר של תאטרון עברי. ניתן אפוא להניח שהמחבר פעל ללא התייחסות לאיזושהי אופציה ראלית של מימוש בימתי. עם זאת, ועל אף שהניסיון האחד לבצע את המחזה (בתאטרון "הבימה") לא צלח, ככל

1. דב סדן, מדרש פסיכואנליטי: פרקים בפסיכולוגיה של י"ח ברנר, ירושלים: מאגנס, תשנ"ז, עמ' 69.

2. נתן זך, "החולי ומתק הסתרים", יצחק בקון (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרים על יצירתו הסיפורית, תל-אביב: עם עובד, 1972, עמ' 195.

3. מנחם ברינקר, עד הסימטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל-אביב: עם עובד, 1990, עמ' 64.

4. יצחק בקון, ברנר בלונדון: תקופת "המעורר", 1905-1907, המחלקה ללשון וספרות עברית, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, וחש"ר, עמ' 283. המחזה הוצג ב"הבימה" בשנת 1971, בכימויו של יוסף מונדי.

5. יצחק לאור, "דמו לכם לא" כלום: על מושג הייצוג בדרמה של הנור לויין", תיאוריה וביקורת 14 (קיץ 1999), עמ' 7, 19; Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Alan Sheridan (trans.), London: Penguin Books, 1977, pp.

5, 74

Colin Davis, *Levinas: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1996, pp. 44, 47, 120, 124

תרגומי הציטוטים שלהלן נעשו על-ידי המחבר, אלא אם כן יצוין אחרת.

7. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Alphonso Lingis (trans.), Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1969, p. 35 ומתורגם על-ידי דניאל אפשטיין ("בעקבות האחר הנשכח – עיון במשנתו הפילוסופית של עמנואל לוינס", חיים דריטש ומנחם בן שושן ועורכים), האחר: בין אדם לעצמו ולזולתו, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 194.

הנראה, אין לראות במחזה "יצירה ספרותית לקריאה", כפי שמציע יצחק בקון.⁴ בחינה של המחזה מעלה שברנר כתב מתוך מודעות ברורה לממד הבימתי ולחוקי הדרמה. הדבר ניכר כבר בשתי כותרות-המשנה שבחר: ראשונה, "שברי מחזות" (בדומה לכותרות-המשנה בסיפוריו, כמו "רשימות", "צללי רשמים" ו"מגילות חתוכות"); שנייה, "ארבע מערכות". מצד אחד מצביעה ההגדרה הכפולה על ציות לתבניות מקובלות בדרמה הראליסטית (כל מחזותיו החשובים של צ'כוב, למשל, הם בני ארבע מערכות), ומצד שני היא מצביעה על ניסיון להפר חוקים או תבניות. מתח זה, בין יצירת מערך תאטרוני ראליסטי "תקיין" ובין ערעורו, מאפיין את הכרעותיו של ברנר כמחזאי ומעיד על מלוא מודעותו לאופני הייצוג הדרמטיים.

הדיון מהזווית של "האחר", שבהמשך יוביל לקריאת היצירה כולה כעוסקת באחרות, וליתר דיוק בגאולה באמצעות האחרות, מאפשר גם לבחון את הדמות הדרמתית ביחס ל"אחר [ש]הוא העין שבחושך", כלומר הצופה בתאטרון, שלעתים "מתוודע" אל המבט שלו", כפי שמציע יצחק לאור בעקבות לאקאן: "כאשר השחקן מצביע לעבר הבלתי נראה כאילו היה נראה, או אז ניבט אל הצופה מבטו שלו".⁵ הרגע התאטרוני הייחודי הזה של "התוודעות", של מבט פנימה, עשוי, כפי שניווכח, להוות גם את רגע המפגש עם "האחר המיתי".

כדי להדגיש נקודה זאת ואחרות הנוגעות לאפיוני התאטרונים של "האחר המיתי", אביא כאן, לאחר סרטוט עקרוני של הדמות לאור דברים משל לוינס, דיון קצר בדוגמאות מהופעותיו של "האחר המיתי" בדרמה המערבית – בזו השיקספירית, ובמחזהו המאוחר של הנריק איבסן איוולף הקטן.

האחר המיתי כדמות דרמטית

הגותו של עמנואל לוינס הטיבעה חותם ייחודי על הדיון המודרני ב"אחר". חותמה ניכר בהתעקשות על "שימור הסובייקט" תוך קריאת תיגר על "הפילוסופיה המערבית שבעקבות עסקה בדיכוי האחר", ובהגדרת ייחודו או היבדלותו של ה"עצמי" על בסיס היחס ל"אחר".⁶ בכוליות ואינטופי, מחיבוריו המרכזיים, מדבר לוינס על "אומללות האנושות הזאת [...] אותה שליטה שמפעילים החפצים והרשעים על האדם", ועל "הרגע הלא-אנושי" האורב בתוכנו; ועמם ולעומתם הוא מדבר על מה שמייצג את "ההבדל המזערי בין אדם ללא-אדם" – "הטוב שאינו תלוי בדבר, התשוקה אל האחר המוחלט [...] הממד המטפיזי".⁷

כתיבתו הפיוטית והדחוסה של לוינס נעה כאן בלוליינות בין הקטבים הקשורים בהתגלות "האחר" ה"לא-אנושי" החיצוני והפנימי, שהמודעות לו מפנה מקום לתשוקה אל "האחר המוחלט", אל האין-סופי. "האחר" מתפרץ אל מחוזה של ה"עצמי", מפנה אליו תביעה מוסרית. תביעה זאת מתגלה ל"עצמי" בפנים. "לדרך שבה האחר מציג את עצמו, בחריגתו ממושג האחר שבי, אנחנו קוראים: פנים. הדרך הזו, אין פירושה להצטייר כתמה תחת המבט שלי", מדגיש לוינס; "פני האחר" מקשים, מטרידים, "שוברים את התמונה הפלסטית שהם משאירים אצלי". הם התרחשות התובעת את תגובתי, תשובתי, שעשויה להיות הן של אלימות, ואף רצון לאיין, לרצוח את "האחר", הן של תשוקה אליו, המובילה אל המטפיזי, כפי שמבאר דניאל אפשטיין.⁸ קטבים אלו הם המגדירים והמזינים את הופעותיו של "האחר המיתי". אפיונו כ"אחר" (שאצל ברנר אמנם מתקשר, כפי שנראה, לעיסוק אינטנסיבי בפנים), כורך יחד את חסר הישע, הנזקק, ואת החריג, ואף ה"לא-אנושי" (גם כמראָה ל"עצמי") – בד בבד עם התשוקה לְמַעַבְר, למטפיזי. הרכיב המיתי שבדמות, שהוא מימושה הדרמתי של תשוקה זו, מתבטא הן בפעולתה והן במקורות המיתיים (יהודיים כמו גם נוצריים אצל ברנר) הקשורים בעיצובה.

8. אפשטיין, הערה 7 לעיל, עמ' 194-199; דניאל אפשטיין, קרוב ורחוק: על משנתו של עמנואל לוינס, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2005, עמ' 77.

"האחר המיתי" – צירוף מושגי אשר, חשוב להבהיר, אינו מופיע אצל לוינס – מושגת אפוא על התכת שני היסודות: "האחר", כלומר האנושי-השונה (שונות חברתית, פוליטית, גזעית, ו/או שונות פנימית – רגשית, מינית, תפיסתית) וה"מיתי", כלומר העל-אנושי או התת-אנושי, המזוהה במישרין או בעקיפין עם עלילה ו/או עם דמות מתחום המיתוס. הכוונה היא לתפיסה רחבה וכוללת ועם זאת תמציתית, ארכיטיפית של המיתוס, כפי שמציע למשל נורתרופ פריי. בדיונו במיתוס כמצע לסוגי העלילה הבסיסיים (קומדיה, רומנסה, טרגדיה, אירוניה וסאטירה) מדבר פריי על "הצורה הבסיסית של תהליך [ש] היא תנועה מחזורית" בין קטבים כ"שגשוג ושקיעה, מאמץ והפוגה, חיים ומוות".⁹ לוינס, חשוב להדגיש, מתייחס בזהירות ואף בחשד למיתי, שבלעדיו, הוא אומר, יהיה "האין-סופי מטהר מאלמותה של הקדושה".¹⁰ "כאשר אני מבסס יחס מוסרי", אומר לוינס, "אני מסרב להכיר בתפקיד שעלי לשחק בדרמה שאינני מחברה, או שאת תוצאותיה ידע מישהו לפני; אני מסרב לגלם תפקיד בדרמה של גאולה או של אבדון שנהגתה ללא הכרה בי ושתהפוך אותי לכלי משחק".¹¹

Northrop Frye, *Anatomy. 9 of Criticism: Four Essays*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1957, p. 158

10. Levinas, הערה 7 לעיל, עמ' 77.

11. שם, עמ' 79.

דברים אלה מעידים על היחס האמביוולנטי (והפרדוקסלי) למיתי, המזוהה כאן עם הדרמתי – הגורל או המצב האנושי במושגים של "דרמה" ו"תפקיד"; עקרון קיומו האנושי של הדובר מנוסח כקונפליקט דרמתי, שבו הוא נתון כ"גיבור" (מיתי) היוצא למאבק במי שמנסה לכפות עליו "תפקיד", תוך שהוא חותר להבינו ולהגדירו – האם משמעותו היא "גאולה" או "אבדון". במקביל, מודגש הסירוב העקרוני לדרמה (ולמיתוס). אלא שבדברי לוינס

כבר מסתתר דיאלוג עם דרמה גדולה – מקבת של שיקספיר, שגיבורו מדמה את חייו שלו ואת הקיום האנושי כולו לגילום תפקיד בדרמה "של מפגר, גיבוב של שצף-קצף, בלי שום מובן".¹²

12. ויליאם שיקספיר, מקבת, מאנגלית: מאיר ויזלטיר, תל-אביב: עם עובד, 1997, מערכה ה, תמונה 5, עמ' 119.

בספר המסות הספרותיות שמות פרטיים, בפרק העוסק ביצירתו של פרוסט, מביא לוינס התייחסות "גלויה" יותר למחזה מקבת, המספקת אבחנה מהותית ביחס לתפקודו של "האחר המיתי"; לוינס מתאר את האחרות (אצל פרוסט) כ"עולם שאף פעם אין בו סופיות – עולם שבו המוחשי אף פעם אינו תופס את מקום האפשרי; האחרון נדחק לבוא בשערי ההוויה, וכמו רוחו של בנקו, מתיישב בכיסא המלך".¹³ רוחו של בנקו שנרצח זה עתה, דמות המייצגת עולם מיתי המאופיין בלחשיהן הדו-משמעיים של המכשפות כמו גם בחוקי ברזל של חטא ועונש, חודרת אל העולם הממשי של משתה המלך, מתיישבת בכיסאו, וכך פועלת בעולמו של ה"עצמי", מחוללת בו מפנה (בעיקר נפשי-תודעתי).

13. Emmanuel Levinas, "The Other in Proust", *Proper Names*, Michael B. Smith (trans.), London: The Athlone Press, 1966, p. 102

עניין ה"חדירה בשערי ההוויה" מהותי לתפיסת פעולתו ודמותו של "האחר המיתי". הן האחרות והן המיתיות שהדמות מייצגת מתגלות בפעולה מכוונת זו של פלישה למחוזו של ה"עצמי", המגדיר את חלל הבימה (ואת מבטו של הצופה) – יאה זה אולם הכתר אצל שיקספיר או התחום המשפחתי אצל איבסן וברנר. פלישתו של "האחר המיתי" נועדה לערער את נתוני החלל הזה, אותם ואת ה"עצמי" שהגדיר אותם.

כדמות דרמתית, מתאפיין אפוא "האחר המיתי" במתח הנובע מצירוף שני רכיביו: השונה-החריג, והמוחלט-האין-סופי, כשעצם ייצוגו של המוחלט בעזרת "האחר" מערער על המוסכם, המקודש, הקשור במיתי. מבחינה זו, הדרמה השיקספירית מכילה דגמים מורכבים וחתרניים יותר של הופעת "האחר המיתי" מזו של הרוח האילמת במחזה מקבת. דגמים כאלה מספק בעיקר השוטה (Fool) על גלגוליו השונים, שהייצוגי שבהם הוא זה של המלך ל"ד (1606), על פזמוני השטות והזימה שלו מחד גיסא ואפיונו כקדוש חסר-ישע מאידך גיסא, והחתרני שבהם הוא קליבן המפלצתי-ילדי-קרבני במחזה הסערה (1611).

בשני מחזות אלה מופיע "האחר המיתי" לראשונה כשהוא נענה לזימונו של ה"עצמי", ספק מתוך צורך עמוק וכאוב (הקשור בשני המחזות ברגשי אשמה כלפי בת נוכחת-נעדרת), ספק מתוך תשוקה מוחצנת ל"בידור". והרי "בידור" הוא תפקידו המקצועי של השוטה המופיע במחזה המלך ל"ד; קליבן, שאינו מוגדר רשמית כשוטה, מדומיין במהלך המחזה הסערה ומבויס מעשית סמוך לסיום המחזה כמופע מפלצתי של אחרות. כך, על-ידי יצירת מעין מופע, ובעצם תאטרון-בתוך-תאטרון, משנה "האחר המיתי" גם את חוקי הייצוג הבימתי, או לפחות "מיידע" אותם; הופעתו

מרמזת לצופה על "הבלתי נראה", אותו "כלום" מופשט שמתוכו הוא מגיח (במחזה הסערה זוהי המערה), שעשוי, כמובן, להיתפס גם כ"תוכו" של ה"עצמי" ואף של הצופה. בשני המחזות השיקספיריים (הדומים כל-כך מבחינת יחסי ה"עצמי" ו"האחר" בהם) מופיעים דימויים המהותיים לדיון כאן ובהמשך: במחזה המלך ליר, השוטה מכנה את אדונו ההולך ומאבד את זהותו "צלו של ליר", דימוי המתייחס גם ובעיקר לשוטה עצמו, ופרוספרו, השליט הרודף והרדוף במחזה הסערה, מעיד על קליבן, העבד בן המכשפה, כי "יצור זה של חושך, מודה אני, שלי הוא".¹⁴

ה"צל" הוא מושג פואטי מרכזי במסה "הממשות וצלה", המהווה, לדברי זאב לוי, ניסיון נדיר של לוינס להעמיד דיון שבמרכזו האמנות מתוך זיקה הן לאפלטון (בעיקר ל"משל המערה" בחיבור פולטיאה) והן לרולאן בארת, לואי אלטוסר והוגים צרפתיים אחרים בני זמנו.¹⁵ במסה מציג לוינס את מעשה היצירה כ"ערפול, רדת הלילה, פלישת הצל", כלומר כאחרות. במקום אחר, לוינס ממליץ לביקורת "לעסוק ביצירת אמנות כבמיתוס: לפסל הדומם צריך להעניק אפשרות תנועה, יכולת דיבור". עוד הוא מוסיף כי "מיתוס הוא [...] בו-בזמן לא-אמת ומקור האמת הפילוסופית".¹⁶

דברים אלה מתקשרים לתפיסת בארת את המיתוס כ"מטא-שפה" או כ"שפה גולה".¹⁷ אך בעוד אבחנותיו הרדיקליות (והפוליטיות) של בארת מרוקנות אם לא ממיתות את המיתוס, לוינס נאמן לתפיסות מסורתיות יותר, שמתוכן הוא מעניק למבקר מעמד "פיגמליוני" של מחייה המיתוס. עם זאת, לוינס, החוזר ומזכיר את שיקספיר כדגם-אב של היוצר המודרני, אומר כי ניטל עליו, על היוצר המודרני, לחבר את האינטלקט למיתוס, "לפרש את המיתוסים שלו בעצמו. אולי הספקות אשר, מאז הרנסנס, מותו המוכרז של אלוהים נטע בלבבות [...] כפו עליו את החובה למצוא מודלים חדשים בתוך היצירה עצמה".¹⁸

"האחר המיתי" מהווה אפוא מעין מודל שכזה עבור היוצר המודרני, המבקש לפרש מיתוס – ולתהות ולהקשות עליו – על-ידי מימושו בדמות והחדרתו ב"שערי ההוויה", כדברי לוינס. דגם מתומצת וחד של הופעת "האחר המיתי" בדרמה מודרנית, דגם שניתן לראותו כמקור השוואה (או אף השראה, כפי שנראה) למחזה מעבר לגבולין, מצוי במחזהו המאוחר של איבסן איוולף הקטן (1894). במחזה מיוצג "האחר המיתי" בדמות "אשת העכברים" – "שישה נמוכת-קומה, צמוקה, מכורכמת ואפורת-שיער, בעלת עיניים נוקבות וחקרניות" שהופעתה המסתורית והפתיינית כוללת גם "שמלה פרחונית" ו"מטריה אדומה".¹⁹ היא פולשת אל מחוזו של ה"עצמי", הסופר אלפרד אלמרס, העוסק בכתיבת ספר על "האחריות האנושית"; היא באה כדי לחסל "משהו מכרסם, המטריד את שלוותם של האדון והגברת".²⁰ כשהיא עוזבת את הבית (ואת עלילת המחזה) כעבור

14. ויליאם שיקספיר, המלך ליר, מאנגלית: אברהם עוז, תל-אביב: ספרית פועלים, 2004, עמ' 76; ויליאם שיקספיר, הסערה, מאנגלית: אברהם עוז, תל-אביב: ספרית פועלים, 1987, עמ' 149.

15. זאב לוי, האחר והאחריות: עיונים בפילוסופיה של עמנואל לוינס, ירושלים: מאגנס, 1997, עמ' 254-256.

16. Emmanuel Levinas, "Reality and Its Shadow", Sean Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Alphonso Lingis (trans.), Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 132, 142.

17. רולאן בארת, מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל-אביב: כבל, 1998, עמ' 241-242, 236-237.

18. Levinas, "Reality and Its Shadow", p. 143.

19. הנריק איבסן, איוולף הקטן, תרגום: גד קינר, רמת-גן: בית צבי, 1980, עמ' 20.

20. שם, שם.

דקות מעטות, גם אילוף הקטן, בנם של האלמרסים, עוזב עמה, ואחר כך מת בטביעה.

אילוף הנכה אחוז חרדה וקסם לנוכח הופעתה של "אשת העכברים", המפתה אותו בעזרת תפוח. כ"אחר" מוזר ומרתיע, המייצג שונות נוקבת לעומת משפחתו הבורגנית-המשכילה, והמכיל אף דו-מיניות בוטה (נוסף לחלילה, מגיח מתוך תרמילה גם זרבוב-כלב פאלי), חושפת "אשת העכברים" את הילד בן התשע אל תשתיתם האפלה של היחסים במשפחתו (תסכול מיני, קנאה, אלימות, ואף גילוי עריות וטראנסוסטיזם). טביעתו – שנסיונותיה, על גרסאותיהן השונות, נותרות מעורפלות – מתקבלת לפיכך כהתאבדות, כבחירה מודעת ב"שינה מתוקה וארוכה" ב"לב המים העמוקים",²¹ כלשונה של "אשת העכברים", שכך היא מתארת את הנופלים ברשתה, גברים כעכברים. האחרות המיוצגות בדמותה נתמכת-מוקצנת במיתיות, הניזונה מן המאגר המיתי האפל של מעמקי הים, כמו גם של המאגיה לדורותיה (החל בפרי עץ הדעת ותיבת פנדורה, ועד למכשפות במעשיות גרים והחלילין מהמל'ן). כפי שמכריז אלמרס עצמו רגע לפני הופעתה התאטרלית, וכך הוא "מזמן" אותה לבימה – הזקנה היא "אדם-זאב" (werewolf),²² או בעצם אישה-זאבה, "הזקנה 'היודעת' [...] 'האישה הפראית' החיה במדבר",²³ וכך היא גם מתקשרת לייצוג המיני-הנוירוטי (הפאלי) המוקנה לזאב ב"איש הזאבים" של פרויד.²⁴

21. שם, עמ' 11-15.

22. שם, עמ' 10.

23. קלריסה פינקולה אסטס,

רצות עם זאבים: ארכיטיפ "האישה

הפראית" – מיתוסים וסיפורים,

מאנגלית: ערי גינצבורג-הירש,

תל-אביב: מודן, 1997, עמ' 40.

24. Sigmund Freud, *Case*

Histories II, James Strachey

(trans.), London: Penguin

Books, 1979, pp. 259, 274

Orley H. Holtan, *Mythic*.²⁵

Patterns in Ibsen's Last

Plays, Minneapolis: The

University of Minnesota

Press, 1970, p. 120

26. Frye, הערה 9 לעיל,

עמ' 220.

אך במקביל לציר העלילתי התמטי של חישוף תחלואי ה"עצמי", מפעיל "האחר המיתי" גם את ציר ההיטהרות והגאולה. "אשת העכברים" מגיעה אל הבית כמענה למשאלותיהם הלא-מודעות של בני המשפחה, המנסים לשווא להתיר את פקעת רגשי האשם וההאשמות ההדדיות, שבמרכזן הילד הנכה. היא מפעילה אפוא את "התבנית המיתית הבסיסית שהמחזה בנוי עליה [...] זו של קרבן וגאולה",²⁵ וכן את הצד המטהר, הנוצרי, של יסודות הים והמים. בעזרת תבנית זו ויסודות אלה מכוון אפוא "האחר המיתי" מהלך של גאולה דרך ייסורים והרס, שבו הילד משמש קרבן. בסיום המחזה נודרים ההורים להקדיש את ביתם ואת חייהם לטיפול בילדים העניים שבחוף, וכך מוטבע חותם נוצרי בתנועה המיתית המחזורית שעליה מדבר פריי, המדגיש כי בטרגדיה זו של איבסן "הדמויות המבוגרות הן אלה שניטל עליהן להתחנך באמצעות מותו של ילד".²⁶

"האחר המיתי" במחזה מעבר לגבולין

במחזה מעבר לגבולין נזכר איבסן פעמיים. וכמו מתוך צורך לעמעם ולדחוק את האזכורים, שם אותם ברנר דווקא בפי נפתלי, שדיוקנו המנטלי-תרבותי

27. י"ח ברנר, "מעבר לגבולין", כל כתבי י"ח ברנר, א, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1955, עמ' 205. הציטוטים להלן לקוחים ממהדורה זאת. האזכור הראשון של איבסן הוא בעמ' 202.

Michael Goldman, 28
Ibsen: The Dramaturgy of Fear, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 10, 23

זהה לזה של יוחנן, הגיבור-הסופר המייצג את ה"עצמי" הברנרי. אלא שאת נפתלי מאפיין המחבר כבעל בוגדני וטפיל, כאב מזניח וכאינטלקטואל ריק ונפוח. באזכור הראשון מצהיר נפתלי: "איבסן הוא מורי וכדומה", ובשני: "באמנות ובעולם המחשבה אני נוהה אחרי איבסן". את הצהרתו זו בדבר "נהייתו" אחרי איבסן צריך נפתלי, על-פי הוראת הבימוי האירונית של ברנר, לדקלם "בפנים טראגיים".²⁷ לפנינו מעין הצהרת כוונות פואטית, שהמחבר עושה כל שביכולתו (בסיוע אמצעי ייצוג דרמטיים מובהקים) כדי להגחיכה, להנמיכה וכביכול להכחיש אותה (בפי יוחנן, מייצגו ה"רציני", הוא שם דברי בוז וזלזול כלפי התאטרון). אך למרות מאמצי ה"הדחקה", קשה לא לאתר במחזה, באווירתו, בתבניותיו וברעיונותיו המרכזיים את רוחו של איבסן, ובעיקר של איבסן המאוחר. "ניפוץ תיבת נוח [...] הוא סימן ההיכר של האנרגיה המזינה את הדרמה של איבסן", אומר מייקל גולדמן, ומוסיף בהשראת המטפורה שנטל מתוך שיר קטן של המחזאי: "כדי לגאול את האנושות צריך לדמיין התפוצצות של מה שנבנה כדי לגאול אותה". במחזה איזלף הקטן רואה אפוא גולדמן קשר בין התעללות (abuse) בילד, מיניות והיסטוריה, קשר המממש את חזונו הדרמטי האתי של איבסן שתמציתו היא "הרס אכזרי, מעורר".²⁸ זה, כך נראה לי, גם חזונו הדרמטי של ברנר, וזוהי החוויה התאטרונית הפוטנציאלית – חוויה רגשית מטלטלת, אתית ופוליטית – שמזמן הטקסט של מעבר לגבולין. כך אפוא, במחזהו של ברנר, כמו במחזה איזלף הקטן של איבסן, יש "אחר המיתי" תפקיד מכריע ביצירתה של חוויה דרמטית מעין זו, חוויה של התפוצצות או ריסוק תוך דיון במשמעות הגאולה.

המערכה הראשונה של המחזה מעבר לגבולין מוקדשת בעיקר ליוחנן המגיע אל הרסטוראן (מסעדה) ואגב כך מתוודע למצוקותיה של משפחת מהרשק: כישלון נישואי האחות, התמסרותה של האחיינית למתאנגלז גס וחרטת האח על שזנח את צוואת האב, ספר ההלכה שהורה לבניו לדאוג לפרסומו, הזנחה הכרוכה בנטישה הדרגתית של ערכי המסורת. יוחנן מזכיר את חזקוני מיד עם כניסתו לבימה, מתארו כדמות פלאית של מטפל ומסייע (תיאור זה מסיח את דעתו מן המצוקות שאחיו ואחותו שוטחים לפניו). רגע לפני כניסתו של חזקוני לבימה, בסיום המערכה הראשונה, רבקה, שנותרה לבדה, סופקת כפיה בייאוש וקוראת "אלוי! מה זה יהיה?", ומיד אחר כך נכנס חיים יהודה וחולש על הבימה באנחותיו ובתפילתו המיוסרת. לאחר צאתו "היום פונה לערוב, בבית-המזון אין איש. נפתחת הדלת ועל המפתן צועד אברך כבן עשרים ושש, דל-קומה, מגושם, בעל-בשר, לחייו ושפתיו עבות, תאותניות, מלאות חריצים. לבושו פאלטו קרוע".²⁹ חזקוני מופיע אפוא כמענה אפשרי לתפילות ולציפיות לגאולה, ורבקה, הפוגשת בו ראשונה, מזהה בו מיד את "האיש האחר", כפי שתיארו יוחנן, ומונה בו – על אף התנגדותו הקלושה – את החסדים שעשה עם אחיה ועם שאר המהגרים באנייה העלובה. היא מוסיפה

29. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 207.

אירוע, שאנו כ"צופי ההצגה" לא שמענו עמה מאחיה: "אין מניחים לרדת מעל הספינה – נשאר לך להתנפל על הים". ודווקא על כך עונה חזקוני בפשטות, "זה אמת"³⁰.

30. שם, עמ' 207.

כך מודגשת הווייתה המיתית של הדמות מיד עם כניסתה: היא מסורטטת כשילוב יהודי-נוצרי של "הצדיק הנסתר"³¹, מצד אחד, ושל ישוע, שהיה "מהלך על פני הים" (הבשורה על-פי מתי יד, כה), מצד שני. השם אליהו קושר את גלגולה המיתי-עממי של דמות הנביא כמבשרת המשיח וכמרעיפה חסדים, ליוחנן המטביל, שישוע מכנהו "אליהו העתיד לבוא" (הבשורה על-פי מתי, יא, יד). חיבור יהודי-נוצרי זה ברקע המיתי של הדמות מחזק את תפקודה כ"אחר", ובתחילה דווקא ברובד המיני ה"נמוך". אליהו חזקוני מתגלה כבעל "תאווה עצומה ונוראה"³², המתעוררת בו למראה פני, אותה "יפה-פיה בת תשע-עשרה"³³. על ה"צדיק" "לעמוד בניסיון של פיתויים מיניים", אומר גרשם שלום, המדגיש בדמותו הקבלית של הצדיק את "הסימבוליקה המינית הנועזת"³⁴. לכך קשורה כמובן הופעתה המפתה של פני, "שערותיה העבותות [שהיא מסרבת אותן למעלה עד שהן מתנפחות מלפנים ומקלעתה נעשית לחטיבה אחת מוצקה, גבוהה, חלקה וישרה"³⁵. השער וההתעסקות בו כגורם נשי מפתה, חריג ובוטה כלפי המסורת היהודית, מתקשר בו-בזמן למוקד ארוטי נוקב בברית החדשה – שיערה של מרים מבית-היני "אשר סכה את האדון במרקחת ותנגב את רגליו בשערותיה" (הבשורה על-פי יוחנן יא, ב).

31. סדן, הערה 1 לעיל, עמ' 69.

32. ברנר, מעבר לגבולין,

עמ' 200.

33. שם, שם.

34. גרשם שלום, פרקיי-סוד

בהבנת הקבלה וסמליה, מגרמנית:

יוסף בן-שלמה, ירושלים: מוסד

ביאליק, 1980, עמ' 228.

35. ברנר, מעבר לגבולין,

עמ' 208.

היסוד המיני ה"נמוך" מקושר אפוא ליסוד המשיחי ה"גבוה" בדמותו של "האחר המיתי". הקישור הזה מחוזק על-ידי היסוד (הדואלי) של ילדות-הולדה, המתגלה בכל מישורי עיצובה של הדמות – המילולי, ההתנהגותי, התאטרוני-הפיזי והרעיוני (גם מבחינת המקורות המיתיים), וביסוד הזה טמון גם המפתח לעיצוב אחרותה של הדמות. באליהו חזקוני עצמו ניכר מרכיב ילדי: במישור העלילתי-סיטואציוני בולטים ניתוקו, ראשוניותו, היותו "האיש מן הים" (כמו ה"זר" המסתורי במחזה האשה מן הים של איבסן המאוחר, 1888), ללא כל הקשר ביוגרפי-משפחתי. בולטות התמימות והכניעות שבהתנהגותו – הוא משרת במסעדה ללא תמורה, ובזים לו נפתלי, פני ומאהבה דז'יקוב. וכאמור, הדבר בולט בדיבורו המקוטע והמגומגם, במיוחד כשהוא ניצב מול מושא תשוקתו, פני, לאחר שנודע לו (לא ברור כיצד) שהיא הרה למאהבה השחצן ושונא הילדים: "יודע הכל [...]...; אני ילד יהיה; לא אב; יהיה לו. לאבד; לא צריך. חלילה. לא טוב. ימצא אב [...]...; אני מקבל. לחם אשתכר. לא דרוש; כלל לא. לי. יום מחר; יעזבך. לא מרה שחורה; לא ניבול-צלם"³⁶.

36. שם, עמ' 218.

אליהו, מסתבר, מבטיח כאן אבהות לעובר ברחמה של פני, ובכך מודגש אפיונו כאב לילדים זנוחים. מרגע כניסתו הראשונה לבימה מעוצב הקשר

החם-האבהי שלו ליוסף^ל, בנם הזנוח והמעונה של נפתלי ורבקה, ובו- בזמן הוא מבטא אינטנסיביות מינית של מי שמבקש להפוך לאב (ממשי) בו-במקום. כך הוא מתקשר מצד אחד לישוע שדרש "הניחו לילדים לבוא אלי [...] כי לכאלה מלכות האלהים" (הבשורה על-פי מרקוס י, יד), ולדמותו המסורתית של אליהו כאוהב וכמציל הילדים, ומצד אחר ל"עוצמתו ושלטונו של יצר הולדה"³⁷ המצוי ב"צדיק".

37. שלום, הערה 34 לעיל, עמ'

"שני פנים רואים המביטים בו"

כפי שנרמז גם מן הניגודים שמכיל שמו, אמורה דמותו של אליהו חזקוני לשדר פיצול ודואליות. מבחינה תאטרלית, בנטל הזה נושא כמובן השחקן. ברנר מוכיח את עניינו הער במדיום הבימתי גם בנושא זה. מחזהו מספק הוראות ליהוק (casting) מפורטות למדי, כנהוג בדרמה ריאליסטית, המלוות את כניסת הדמות לבימה: חיים יהודה הוא "כבן חמישים, עבדקן", בתו פני "פה-פיה כבת תשע-עשרה", רבקה "כבת כה", לא מכוערה, פניה מלאים תלאה", בעלה נפתלי "אברך עדין עם מטפחת-משי על צוארו" ויוחנן "צעיר כבן שלושים, בעל קומה דקה, שפתים מרוטשות, חוטם ארוך ועיניים מוגלאיות וגדולות מאוד. ספיח סנטרו הגלוח צהוב. המלבוש העליון הממועד שעליו לא מרוכס. מהלכו ותנועותיו של איש-הרוח. באודם לחייו השקועות פורחת השחפת".³⁸

38. ברנר, מעבר לגבולין, עמ'

בתיאורים הללו, במיוחד בזה המפורט של יוחנן, ניכרת ידו האמונה של פרוזאיקן ריאליסט, שגם כשהוא כותב מחזה הוא משתמש באותו אזור ביניים טקסטואלי, זה שאינו מתממש כדיאלוג חי בפי השחקנים, כדי לשלוט בדמויות המצויות "שם", בחלל הבימה. כך או אחרת, הדבר מלמד על החשיבות שברנר מייחס לפנים, ובעיקר לפניו של "האחר". בתיאורו של יוחנן יש פירוט ניכר של מראה הפנים, ורבה עוד יותר ההתייחסות לפניו של אליהו, המצביעה על מעורבותו של היוצר בהוויה הבימתית. נוסף לתיאור תווי הפנים עם כניסתה של הדמות ("לחייו ושפתיו עבות, תאונתיות, מלאות חריצים"),³⁹ נותן ברנר גם בפי יוחנן, ייצוג של ה"עצמי", מונולוג מקדים המוקדש כולו ל"פני האחר":

39. שם, עמ' 207.

הוא אחר; שני פנים רואים המביטים בו, (כמו בחזון) הנך פוגש בו – הבעה לא מסוימה. עינים קטנות, שחורות-ירוקות, ריסיים כואבים, נחירים רחבות ופתוחות, לחיים גסות, מכוסות קרום של עמל, צואר קצר, שערות כהות, סבוכות ועומדות, סנטר וזקן בלתי מסודר. אך הנה הפנה את ראשו לעזור לך באיזה דבר, תשים עינך בו מן הצד – איש אחר, פנים אחרים. בשחור

העינים מתעלמת ונבלטת לחלוטות משונה, מלאה מן הצער של מי שנטרפה דעתו עליו והבריא. מתחת לשפם הקלוש והרך, על השפתים העגולות והגלויות, בשיפוע-לחייו – בכל מתגעשת הכנעת סבלנות המבינה הכל ונושאה הכל, אוהבת הכל ומיטיבה לכל. (בגילוי-סוד) והצואר ניצב איתן מתחת לכל זה, לא זקוף, אבל איתן...⁴⁰

40. שם, עמ' 206.

41. ראו הערה 8 לעיל.

"פני האחר שוברים את התמונה הפלסטית שהם מציירים"⁴¹ אצל ה"עצמי", אומר לוינס, מתמרדים כנגד המבט המגדיר, המפרש, המנסחם כתמה; ואילו יוחנן מתעקש לפרט, לחקור (במעין עיון פנומנולוגי, אפשר לומר). יותר מבכל מקום אחר במחזה, יש כאן ניסיון להבין, להגדיר, לאבחן (כתמה) את דמותו המסתורית של אליהו – באמצעות פניו. פרט משמעותי בעברה של הדמות, הטירוף, מחדד את זרותה וחריגותה (האם נטרפה דעתו של אליהו לתקופה מוגבלת? האם אושפז וכך "הבריא"? למעט דבריו המטושטשים על סבלו בצבא, אין במחזה התייחסות לכך). יוחנן משמיע את מונולוג ה"פנים" שלו "כמו בחזון", ודוֹבָה השנונה, אוהבתו לשעבר, שבאוזניה מושמעים הדברים, שואלת אותו מיד בלעג אם הוא "מדבר מתוך שינה"⁴². מה פירוש הטראנס הזה שמתוכו, כנראה, מדבר יוחנן על פני ידידו?

42. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 206.

התמה הבולטת בדברי יוחנן היא כמובן הכפילות: "שני פנים רואים המביטים בו". בתיאור הפנים מודגשים הפתיחות ה"לא מסוימה" של ההבעה, ועם זאת סימנים של מתח וניגוד – בין "עינים קטנות" ל"נחירים רחבות ופתוחות", בין "שערות [...]" סבוכות ועומדות ל"שפם הקלוש והרך", בין כאב ו"עמל", טירוף ו"געש", לבין "אהבה לכל" ו"הכנעת סבלנות".

כמו בהופעותיהם של "אשת העכברים" ושל השוטים השיקספיריים, הכפילות היא של חושך או צל, וגם כאן היא מסמנת את "האחר" כישות פנימית. עניין זה טעון כאן במיוחד בשל הדמיון הפיזי בין ברנר עצמו ו"האחר" שלו: "גווי הכפוף האינרטיבעי [...]" עיני הטרוטות ופני הגסים [...]. בחור עבה [...]. בעל חוטם גדול [...]. בא הנה והוא חצי משוגע"⁴³, מתאר ברנר (במכתב לא"נ גנסיין) את "האחר" הנשקף אליו במראה; וזוהי, אולי, משמעות הטראנס של יוחנן. מן הבחינה התאטרונית, דבריו המציגים ומפרשים (או המנסים לפרש) את "האחר", נתפסים כהכרזה על כניסתו הקרובה לבימה. בכך הם מתקשרים ל"זימונים" דומים (אך לא מפורטים כדי כך), המבנים את יחסם (הסמוי במידה כזאת או אחרת) של ייצוגי ה"עצמי" אל "האחר המיתי" שלהם כאל "מופע" פרטי. ה"עצמי" פועל כאן כמחזאי או כבימאי. וכמו להסוות ולהכחיש זאת, שם, כאמור, ברנר בפי גיבורו ביטויי בוז לתאטרון (בעיקר, כנראה, לזה היהודי-אידי): "איזה תאטרון! גסות, חרפה, חלאה!"⁴⁴.

43. עדה צמח, תנועה בנקודה: ברנר בסיפוריו, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 25.

44. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 223.

בשיחתו הארוכה עם דוֹפָה (כאמור, אהובתו לשעבר וכיום מאהבתו של נפתלי) על כתיבתו שלו ועל יצירה בכלל, מדבר יוחנן על חשיבות "הפרוצס של היצירה כשהוא לעצמו, חשוב זה שנדמה לך, כי פה מתהווה איזה מאורע גדול". הפרוצס המורכב, המענה והפלאי הזה, המערב תחושות זמן של "יובלות שלמים" וגם של "כל שעה ושעה", התפעמות של "גאולת עולם" ו"התפרטות למעות קטנות" וחד-פעמיות של דמות וקול – "פרוצס" זה מתואר בהמשך כ"עיגול בתוך עיגול ועיגול על גבי עיגול עד אין סוף".⁴⁵

45. שם, עמ' 215.

ציור העיגולים הסבוך של יוחנן מתייחס בוודאי ל"בעיית מבנה המציאות וגבולות הכתיבה" כניסוחה היפה של עדה צמח.⁴⁶ אך מאחר שהדימוי מושמע במחזה, הוא מעלה על הדעת את ה"עיגול" כמשל תאטרוני מובהק. כך בדבריו הנודעים של פרוספרו במחזה הסערה, המקשרים, במהלך מורכב, בין התאטרון ובין העולם ("The Great Globe"),⁴⁷ וביניהם לבין הנפש; כולם – בימה, אי, חלום – הם "עיגול בתוך עיגול". אצל ברנר, על כל פנים, מתקשר הדימוי לתאטרון דרך סבך יחסי יוצר, גיבור ו"האחר", כפי שהוא ממומש במחזה בעניין הפנים. כשהשחקן ה"נכון" מגיח מאי-שם לבימה הריקה בתאורת דמדומים, והצופה מזהה בו את "אייקון" ברנר⁴⁸ (בתנאי שלתפקיד ילוהק השחקן המופלא שגם נראה נכון), עשוי הדיון המטא-תאטרוני המורכב להפגיש את הצופה "עם מבטו שלו", כמאמר לאור לעיל.

46. צמח, הערה 43 לעיל, עמ' 85.

William Shakespeare, 47 "The Tempest", Frank Kermode (ed.), *The Arden Shakespeare*, London: Routledge, 1964, p. 117

48. נורית גוברין, ברנר: "אובד עצות" ומורה דרך, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור ואוניברסיטת תל-אביב, 1991, עמ' 89, 155-161 ועוד.

ילד, לידה, הפלה

יסוד ה"הולדה" שנושא עמו "האחר המיתי", מוצב כניגוד חריף ליסוד ה"הפלה" במחזה, המקושר הן ברובד העלילתי והן ברובד המטפורי-רעיוני ל"עצמי", כלומר ליוחנן. ברובד העלילתי, נושא ההפלה מובלט במצבן של שתי בנות משפחתו של יוחנן – הריונה הבזוי של פְּנִי לגבר "שונא ילדים" וההפלה שעוברת רבקה לאחר שבעלה זנח אותה והיגר לאמריקה. ברובד המטפורי-רעיוני מתקשר הנושא לסדרת ההתייחסויות של יוחנן, ששיאן, קרוב לסיום, בדיבור הטרוף-הקודח על "האנגליות האיטסאָנדיות האדומות והשיכורות והמטונפות עד לאין צבע ותואר ועליהן הבתולות היהודיות המפוטמות, המטופפות שורות-חבוקות-זרוע ומבליטות את הכסתות והסמרטוטים שעל חלקי גופן ונושאות אותי ואת התבל בזרועותיהן החשופות".⁴⁹ הנשיות-האימהות הפרוצה הממיתה הזאת, המזכירה את אחד הדימויים הייצוגיים של תאטרון האבסורד במחזה מחזכים לגודל של בקט, שנכתב כחמישה עשורים אחר כך: "הן יולדות בפישוך על קבר",⁵⁰ מתקשרת לתגובתו של יוחנן על הצעת הנישואין

49. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 230.

50. סמואל בקט, מחזכים לגודל, מצרפתית: מולי מלצר, תל-אביב: אדם, 1985, עמ' 118.

המרומזת של דוֹבָה (כאמור, אהובתו לשעבר): "הנני, אמנם, איש רצוי, אך אולי ילד שאין לו חלב, ילד האוסר אל הבית, המחשיך את העולם החֶשֶׁךְ...".⁵¹ דימוי נפשי-עצמי זה לנפל שלא זכה להיוולד מועצם בהמשך על-ידי תיאור משבר הכתיבה באמצעות מטפורה של לידת נפל: "ניטל העונג, ואני מתבוסס כילודה בפיסות-הנייר אשר מסביב לי".⁵² ומטפורה זאת, ההופכת את ה"עונג" שבכתיבה למעין סירוס עצמי, מאוששת שוב בממשות העלילתית, בכישלון היצירתי של יוחנן, בלידת הנפל של הפואמה שיוחנן "הרה" בתקופת מאסרו שנמשכה בדיוק תשעה חודשים.

51. ברנר, מעבר לגבולין,

עמ' 224.

52. שם, עמ' 229.

לעומת עמדה עקרה-מסורסת זו, הגוזרת עמידה מתבדלת-מתבטלת למול "החלל הריק הפתוח עולמית", מציב "האחר המיתי" סמוך לסיום המחזה את ההורות והלידה כעיקרון קיומי, כסוד הבריאה שהוא המענה האחד והיחיד אך גם המכיל-כול ל"חלל הריק": "יוספ'ל יש. הנה הכל"; ובהמשך: "ופרי בטנן וילדיהן – רזי, רזי".⁵³

53. שם, עמ' 229–230.

כמו במחזה איולף הקטן, גם במחזהו של ברנר חודר "האחר המיתי" לעלילה באמצעות ילד דחוי, המייצג סוג של "אחר" – הוא בֶּרְבִּזְמֵן חלק מן המשפחה וזר לה, גורם ספק הכרחי ספק עוין. במחזהו של איבסן, הילד מסומן כ"אחר" על-ידי נכותו, המתקשרת לסירוס ולעיוות מיני. הנכות (על כל משמעויותיה) נתפסת כהשלכה של אלימותם המודחקת של המבוגרים: בעטיים של הוריו, שזנחו אותו כשהתמסרו למשגל, נפל איולף התינוק משולחן ונעשה נכה. "התינוק יפול מן השולחן" מזהירה פעמיים האם במחזה מעבר לגבולין ומאשימה את דודתו פְּנִי המעדיפה "לתת לו לנפול" ואת המשפחה כולה: "כולכם רוצחים!".⁵⁴

54. שם, עמ' 208.

כמו ש"אשת העכברים" מכוונת כולה אל הילד במחזהו של איבסן, כך גם חזקוני של ברנר שואל מיד עם כניסתו לשמו של הילד, מנחשו, ובפעם היחידה במחזה יוצר כלפיו יחס אוהד – יחסה של אמו, המגיבה לניחוש ב"עליצות".⁵⁵ בסיום, כשהילד מוטל חולה לצד אמו המתמסרת רק לייסורי זניחתה וקנאתה, חזקוני מעמיד את הילד בראש מעייניו: הוא מביא לו "מרקחת" ומציבו, כאמור, כסיבת הקיום והאמונה.

55. שם, עמ' 207.

אולה ואחרות

בנקודה מרכזית זו של היחס לילד, מרחיקה, לכאורה, ההשוואה את מחזהו של ברנר מזה של איבסן. שהרי האחרון עוסק במשפחה בורגנית צפון-אירופית מבוססת תרבותית וכלכלית, שהילד (בן התשע) מצוי בטבור תודעתה ועולמה (ועל כן גם בשם המחזה), ואילו במשפחת המהגרים

העלובה והמעונה שברנר מצייר, זוכה הילד (בן השלוש) לקללות ולמכות. "האחר המיתי" החודר לתחומה של המשפחה, מפתה את הילד ומושך אותו אל מותו במחזהו של איבסן, ואילו במחזה של ברנר הוא מבקש לנחמו ולטפל בו. אך דומה שתבנית ה"תקינות" לעומת ה"אחרות" המובלטת בשני המחזות על-ידי עצם הופעתו של "האחר המיתי", מדגישה בשניהם גם את אופייה של פעולתו: הוא ממיר את המסגרת המשפחתית התקינה בסוג כלשהו של אחרות הנארגת סביב הילד. תהליך זה של המרה, של שינוי ערכי, קשור בשני המחזות בתהליך סגנוני. ניתן לתארו בעזרת המטפורה שמציע גולדמן ל"חזון האיבסני", כ"ניפוץ התיבה"⁵⁶. מבחינה צורנית מדובר בהמרה של מערך ההיצג הראליסטי ה"תקני" במערך סימנים שהביקורת העוסקת באיבסן המאוחר מגדירה לרוב כאקספרסיוניסטי; גיבורו של ברנר, יוחנן, מדבר על "ריאליזם סימבוליטי"⁵⁷. צירוף זה מצוטט, כאמור, בביקורת בהקשר לפרוזה של ברנר, ויוחנן אמנם כותב פרוזה (וחלילה לא דרמה...). אך כמו בעניינו של דימוי ה"עיגול" של יוחנן, גם כאן יש לבחון את ההקשר התאטרוני של תביעתו (באותה שיחה עם דוֹבָה) לא להסתפק ב"חוג המצומצם של 'לחם לאכול ובגד ללבוש'" וב"תיאור בני האדם הדלים, הטיפשים, האומללים", אלא לחתור אל "העיקר", אל "סמל החיים"⁵⁸.

56. ראו הערה 28 לעיל.

57. ברנר, מעבר לגבולין, עמ'

214.

58. שם, עמ' 214-215.

כמו שכבר ראינו בעניין כותרות-המשנה שבוחר למחזה, ברנר משתית את השפה הדרמתית-תאטרונית שלו על מתח בין "ראליזם" ושבירתה. הוא בונה את ה"תיבה" (הסגנונית) של המחזה תוך הקפדה פרטנית על חוקי ההיצג הראליסטיים (או אף הנטורליסטיים). הנתונים שהוא מספק מגדירים את "מקום החיזון" מבחינה לוקלית וחברתית-לאומית: "הגיטו היהודי שבמזרח-לונדון", ואת זמנו: "העת האחרונה", כלומר ההווה שלו ושל הצופים. גם נתוני התפאורה שמספק המחזאי מפורטים ביותר ומחלקים את חלל הבימה בהתאם למבטו של הצופה: "ממול", "מימין", "לצד שמאל"⁵⁹. יתר על כן, ניכרת הכוונה לשכנע את הצופה שמבטו חודר מבעד ל"קיר רביעי" שהוסר אל "קטע של חיים" – ה"שבלים מובילים לעליה", מאחורי ה"בופט" "חדר-המבשלות", ויש "פתח-החוק"⁶⁰ – סימונים של "חיים" שמחוץ ומעבר ל"קטע" הנתון.

59. שם, עמ' 200.

60. שם, שם.

ארגון הפעולה בארבע מערכות המתקשר, כאמור, ל"תקינות" הראליסטית, מדגיש את התבניות העלילתיות המקובלות. תחילה לפנינו "שיבה" או "כינוס משפחתי" אל חלל תָּחום אחד כתבנית של אקספוזיציה (כמו בשלושה ממחזותיו של צ'יכוב ובמרבית המחזות הראליסטיים של איבסן). אחר כך מגיע תורו של הפיתוח (במערכות האמצעיות) תוך חידוד הקונפליקטים הזוגיים-משפחתיים ועיבוי קשריהם אל קונפליקטים חברתיים-לאומיים של "העת האחרונה" (באמצעות דמויות-משנה ואף "סטטיסטים" המייצגים "אינטליגנטים", "טריטוריאליסטים", "אסימילטורים", "אמיגרנטים"

ו"מחזיקי־הדת", וכן סוציאליסטים, בונדיסטים, ציונים ועוד). ולבסוף, בסוף המערכה השלישית ובמערכה האחרונה, עזיבות או פרדות, המרוקנות מחיים וממשמעות את החלל הייצוגי, שייצג הן את הגרעין המשפחתי, הן את התחום החברתי־פוליטי שסבב אותו ופלש אליו – אף זאת באופן המזכיר את מרבית מחזותיו של איבסן, ואף את צ'כוב. התרוקנות החלל מזכירה את סיומו של המחזה גן הדובדבנים, ואילו סוג הטקסט כמו מהדהד את מארג הקולות הקונטרפונקטי בסיומי המחזות הדוד ואניה ושלוש אחיות.

מגמתו של ברנר ליצור חוויה תאטרונית ראליסטית ניכרת גם, ובמיוחד, בלשון שדוברות הדמויות על הבימה. ניסיון כזה בתחום השיח הדרמתי הוא מורכב במיוחד, כאשר הדמויות דוברות בשפה שונה (עברית) משהיו "עשויות לדבר בחיים" (יידיש). דן מירון מדבר על "מתיחות [ש]הולכה אותו [את ברנר] לפיתוח של אמצעים לשוניים אופייניים"⁶¹. האמצעים השונים שמאבחן מירון בפרוזה של ברנר, מצויים גם בדרמה: השימוש הפרודי בלעז ("ביזנס" ו"אולל רייט" ו"דט'ס אולל", בעיקר בפיו של דז'קוב, ה"מתאנגלז" הריקני), או בתערובות של עברית ויידיש (בפי הגברים לבית מהרשק); ציטטות מקראיות או מדרשיות שלעתיים יש להן אופי פרודי ("אוי, 'המו גליו, ברוץ גלגליו', אוי המו, עד שדימיתי [...]) כי גווע אני [...]. מהקאה"⁶² – יוחנן המתאר את ייסורי ההפלה לאנגליה, תוך ציטוט מירמיהו); ולעתיים הן רוויות פתוס אִמְתִּי (פסוקי תהילים בתפילתו הנואשת של חיים־יהודה, או מילות הסיום של המחזה בפי חזקוני המצטט משמונת, "אהיה אשר אהיה").

במקביל לבנייה זהירה זו של "בימת מסגרת" ייצוגית המכילה ומשקפת "חיים", המחזאי מבצע פירוק עקבי של סממני הראליזם. המערכות הגדולות, המנוצלות בדרמה הראליסטית והנטורליסטית לזרימה "טבעית", מפורקות ומפוצלות לסצנות רבות במספר לא שווה, שגם משכן משתנה – מסצנות קצרצרות של מונולוג או פלרטוט מרומז, אל סצנות ארוכות ורבות־משתתפים. לעתים מוחשת גם שרירותיות מסוימת בקיטוע, כשהתמונות בונות למעשה רצף אחד. גם השימוש בדמויות בעלות זהות "קייבוצית", המובחנות זו מזו רק על־ידי "מספור" ("שותה תה" א' וב', ו"אמיגרנט" א' עד ד'), יוצר קיטוע ופיצול של הפעולה, שזרימתה קשורה בדמויות המרכזיות – בני משפחת מהרשק ונספחיהם. חלל הבימה מתפצל אף הוא ומצטמצם: במערכה השנייה זהו מדור המגורים שמעל המסעדה, "דירת ארעי" שיש בה "דוחק" אך גם "ריקניות"⁶³; במערכה השלישית שוב המסעדה, וברביעית "חדר־מאורה בקומה החמישית" שיש בו "פתח אחד, חלון אחד, כסא אחד [...] שולחן קטן ונמוך אחד, מטה רעועה אחת" ב"ליל־חורף"⁶⁴ – תיאור "רחמי", החותר בעליל מעבר ל"חוג המצומצם" של פרטים ראליסטיים אל איזה "סמל" שהוא "עיקר החיים".

61. דן מירון, "על בעיות סגנונו של י"ח ברנר בסיפוריו", ברנר: מבחר מאמרים, הערה 2 לעיל, עמ' 178.

62. ברנר, מעבר לגבוליו, עמ' 206.

63. שם, עמ' 207.

64. שם, עמ' 207.

65. שם, עמ' 204, 207 בהתאמה.

סמלים מסוגים שונים פזורים במחזה מתחילתו (למשל הקצב עם "דופן של בהמה שחוטה על כתפו", "גולם-העץ העשוי בתמונת אישה"),⁶⁵ אך לקראת הסיום מקבלת המגמה הסמלית מיקוד בדמות "האד", המייצג מציאות (אקלימית לונדונית), אך גם מסמל מציאות (חברתית ונפשית) באמצעות התייחסויות מילוליות טעונות, בעיקר של יוחנן. בצד סמליות של האד (המועקה והדחיסות שהיא גם ריקות), מצביע ארגונו הסמלי של הסיום על התכוונות מרוכזת אל קוטבו ה"אחר" (בדגש פסיכולוגי-מיני) של נושא הגאולה; אם עד כה מומש הנושא על-ידי מפגש ה"עצמי" ו"האחר", שנוכחותו ("המיתית") היא זו שהחדירה לבימה את היסוד מפרק הראליזם (והמנכיח את הצופה "עם מבטו שלו"), בסיום מציג הארגון הסמלי את הגאולה כאחרות.

שתי תמונות הסיום (שהן למעשה רצף אחד) מעמידות את נושא הגאולה כחודו של משולש אנושי, שבסיסו הילד הדחוי, החולה, וצלעותיו הסמוכות הן האמן יוחנן ו"האחר המיתי" אליהו. היסוד ה"אחר" מודגש בדיאלוג שמנהלים השניים ובאופן התנהלותו (כלומר, בסימנים הלא-מילוליים הנלווים לו). שני הגברים הצעירים, המאופיינים כנטולי יכולת או רצון לבגרות ולגבריות (יוחנן בשל מחלתו ודימויו ה"נפל", חזקוני בשל תלישותו וגמגומו, ושניהם כאחד באי-היכולת לממש יחסים עם אישה) – מנהלים שיחת לחשים אינטימית כשהם "שרועים זה אצל זה" בחשכה, כשהאחד (אליהו) מכנה את האחר "אחי" ואף "נוגע בו בידו".⁶⁶

66. שם, עמ' 229-230.

ניתוחו הפסיכואנליטי של דב סדן מזהה כאן, כמו ביצירות אחרות של ברנר, תבנית אדיפלית,⁶⁷ שניתן אולי לבסס עליה אבחון הומוארוטי מובהק של יחסי שני הגברים. אך דומה שהעיקר כאן אינו בזה, אלא בכך שהאחרות נכרכת בגאולה. שילוב שתי אלה מתבטא באופן מובהק ב"היה אשר יהיה" שמפטיר-גונח גיבור המחזה (בסיום המונולוג המייצג, ככל הנראה, גסיסה), ובתשובתו של "האחר המיתי" הנועלת את המחזה: "אהיה אשר אהיה". באמצעות הציטוט (שמוח ג, יד), מודגש תפקידו של "האחר המיתי" כמקשר בין ההווה המיתית השלמה, המעמד המקראי של התגלות האל לנביאו (המקושר ל"אחר" עצמו באמצעות הגמגום), ובין הווייתו המתפוררת של המחזה, המשוועת לגאולה בכל רמותיה – הפוליטית-היסטורית, החברתית, האישית. בתשובה לשאלה הגדולה בדבר אפשרותה של הגאולה, מביא אפוא המחזה תפיסת גאולה שמעבר ל"הלכה שנויה" ציונית או סוציאליסטית, שתי דרכי הגאולה שנמצאו פגומות בפי יוחנן.⁶⁸ תפיסה זו של גאולה קשה, תובענית או אף אכזרית, מודגשת גם בדבריו הנוקבים של אליהו חזקוני (שלקראת הסיום מתבטל גמגומו): "אין צורך בפנטאסיות".⁶⁹

67. סדן, הערה 1 לעיל, עמ' 26.

68. ברנר, מעבר לגבולין, עמ' 216.

69. שם, עמ' 229.

בנוסף הפרדוקסים הכרוכים בדמותו ובמחזה בכלל, מכחיש "האחר

70. שם, שם.

71. שם, עמ' 230.

המיתית את הצורך במיתית: "אחי יוחנן", הוא ממשיך בשיחה הפואטית-פסיכולוגית, "למה האילוזיות? גדולה הכרת הדבר כמו שהוא";⁷⁰ ובהמשך, לאחר שיוחנן נזקק לצירוף שבשם המחזה המרמז הן על אחרות והן על ההווה המיתית: "מעבר לגבולין אין צדיקים", עונה אליהו "אני אינני 'צדיק'".⁷¹ ובכך הוא שב ומכחיש הן את ההיבט המיתית והן את זה החריג של התנהגותו ("עובר גבולין" בנתינה, באהבה). כלומר, הכול, כדבריו הקודמים של יוחנן, הוא עניין של "פרוצס" ש"בכל שעה ושעה".

72. ראו הערות 10 ו-7 בהתאמה.

תפיסת הגאולה של ברנר במחזה קרובה ברוחה להיבט האתי בתפיסת "האחר" של לוינס, לתביעתו האתית. המחזה דוחה "הלכות שנויות" ו"פנטאסיות" מוחלטות ואלימות, ופונה אל חוויית האחרות והקרבה ל"אחר". כמו אצל לוינס, מבוטא כאן רצון לטהר את ה"אינסופי" מ"אלימותה של הקדושה" ולבקש את הגאולה ב"תשוקה אל האחר המוחלט".⁷² נדמה לי שכאן אף מתקיים המפגש החי שבין הדיון העולה במחזה הזה מראשית המאה הקודמת, לבין השאלות הקשות של הקיום היהודי העכשווי והשיח על אודותיו, המתנווד כמדומה בין "פנטאסיות" מיתיות ואלימות לבין איזה "אד" דביק ונידף.

מעבר לגבולין מתגלה אפוא כתרומה רבת-משמעות לדיון הזה, והוא ראוי דווקא עכשיו להפקה מחודשת. חשיבותו נגזרת, בין השאר, מן העצמה שזוכה לה הופעת "האחר" במחזה, מכוחו המוחלט של "האחר". בדרמה העברית היו ניסיונות אמתיים בודדים של מימוש "האחר" והתמודדות עמו. בחינת ההיסטוריה המודרנית של התאטרון והדרמה העבריים מגלה את שליטתו העריצה של ה"עצמי" (גם כשהוא בקוטבו הליברלי-שמאלני). מחזהו של ברנר, המצטרף מזווית נידחת, אחרת, לראשיתה של ההיסטוריה הזאת, עשוי, לכשיוחזר לבימה, להרחיב את גבולותיה של מסורת התאטרון העברית.

אוניברסיטת חיפה

מצבה לשניים:
בוֹזְמֵנוֹת כְּמִנְגֵנוֹן פּוֹאֵטִי וְחִלְפִי
ברומן תמוז שלשום
מצאת ש"י עגנון

שלומית זערור

1. אחדים הציגו פתרונות נקודתיים לחלק מהסוגיות הסבוכות, המבניות, האסכולתיות והאישיותיות-מסוריות שעולות מן הטקסט. רוב המחקר על הרומן מתעלם או מסתייג מקריאתו בהקשר ההיסטורי של זמן כתיבתו. ארינולד בנד הוא היחיד שקושר באופן גלוי ולא משתמע לשתי פנים את אמירת הרומן, "פני הרוזן ככלב שוטה", עם אירופה המתפוררת וגרמניה הנאצית: Arnold J. Band, *Nostalgia and Nightmare: a study in the fiction of S.Y. Agnon*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 418. גם חוקרים שמציינים בסיכום מחקריהם כי הרומן נכתב בשנות המלחמה, אינם מפרשים אותו על דקה זה; כך, למשל, הוא הסיכום של עמוס עוז בספרו שתיקת השמים: עגנון משתומם על אלוהים (ירושלים: כתר, 1993, עמ' 214). מתנגד נחרצות לקריאת תמוז שלשום כרומן המגיב על אירועים בתקופת כתיבתו הוא דן לאור במאמרו "האם כתב עגנון על השואה?" (יד ושם כב'תשנ"ג, עמ' 49-15). הלל ויס שדן בסוגיית השואה בסיפורים מאוחרים של עגנון, אינו כולל את הרומן כחלק מקורפוס זה (הלל ויס, "הערות נוספות לעניין השואה ביצירת עגנון", נתיב 5, 1997, עמ' 87-92). דן מירון מכנה את קריאת הרומן בהקשרו לשואה קריאה אנכרוניסטית שאינה מוסיפה להבנת הרומן ואינה פותרת את הסוגיות המורכבות שבו (דן מירון, "ממשל לסיפורי תולדי: פתיחה לריון בתמוז שלשום", אמונה ירון, רפאל ויזר, דן לאור וראובן מירקין (עורכים), קובץ עגנון, ב, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 151).

מבוא

תמוז שלשום הוא רומן כפול שעלילתו חובקת שני סיפורים שונים ומנוגדים: האחד מגולל את קורותיו של יצחק קומר בתקופת העלייה השנייה (1903-1914) – להלן סיפור התקומה; השני הוא סיפור המאורעות המתרחשים בעת כתיבת הרומן, קרי מלחמת העולם השנייה (1939-1945) – להלן סיפור החורבן. ההבחנה בקיומם הבוזמני של שני הסיפורים הכרחית, לטענתי, להבנתו של הרומן כשלמות ולפענוח תפיסת העולם של המחבר.

חוקרים ומבקרים שעסקו ברומן תמוז שלשום נדרשו שוב ושוב לסוגיית הפרגמנטציה שלו, לשבירת הראליזם ולבחינת פרשת חייו המטרידה של הגיבור יצחק קומר. אולם אף אחת מן הקריאות הללו לא התייחסה למבנהו הבוזמני של הרומן,¹ שהוא־הוא המפתח להבנתו.

קריאתי את הרומן בהקשר ההיסטורי של זמן כתיבתו והפרשנות הנגזרת מקריאה זו יסודן בהכרה שבעת כתיבתו של הספר, כלומר שנות מלחמת העולם השנייה, ידע עגנון מה עובר על יהודי אירופה, ולו ידיעה חלקית. תושבי הארץ ידעו על המתרחש באירופה, ועם הידיעות הללו עגנון מתמודד ברומן.²

זמן כתיבת הרומן היה אפוא משמעותי מאוד מבחינתו של עגנון. עוד אני מבקשת לטעון, שבינו – האיש שהגה וכתב את הסיפור ומספר בתמוז שלשום – ובין גיבור הסיפור יצחק קומר, מתקיים קשר ביוגרפי, שבאמצעותו ניתן לעמוד על המורכבות שבהכללת שני גיבורים בדמות אחת, שני סיפורים בעלילה אחת ושתי היסטוריות בחלל־זמן סיפורי־היסטורי אחד.

2. בספרו המילון השביעי: הישראלים והשוואה (ירושלים: כתר, 1991, עמ' 11-171) מביא תום שגב ראיות לכמות מידע גדולה שהייתה בארץ על זוועות אירופה ומציין שעגנון השתייך לקבוצת סופרים שניסו לעורר את התודעה הציבורית לזוועות אלה (שם, עמ' 70). בעניין זה יש עימות בלתי ישיר בין דן לאור לשגב. לאור מציע שתי אפשרויות לאי-התגובה על השואה בכתיבתו של עגנון בשנים המוקדמות של המלחמה: האחת היא אי-ידיעה והשנייה קשורה במנטליות הספרותית של עגנון, שאותה הוא מכנה "תגובה מאוחרת" (לאור, "האם כתב עגנון על השואה?", עמ' 26, 1940 - שנת "השתיקה" של עגנון (שם, עמ' 17), שהיא דבר חריג מאוד בתולדות כתיבתו, נראית לי כהקשר זה כבעלת משמעות.

3. הברזמניות הזו, על המטען המכונן והמהרס שבה, באה לידי ביטוי כבר בשמו של הגיבור - יצחק, שהוא הכן הנעקד, ובהיות הגיבור בעת ובעונה אחת גם "האב אברהם" העוזב את ארץ מולדתו אל ארץ חדשה: "הניח יצחק קומר את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהיכנות ממנה" (ש"י עגנון, תמוז שלשום, ירושלים ותל-אביב: שוקן, תש"ז, עמ' 7) והציטוטים להלן לקוחים ממחרזה (זאת), המקביל ל"לך-לך מארצן וממולדתך ומבית אביך אל-הארץ אשר אראך" (בראשית יב, א). אלוהים פונה אל אברהם שעתיד להיות אבי יצחק, ובצילוב האינטרסקסטואלי הופך עגנון את יצחק לנושא הברזמני של שני התפקידים - של האב ושל הבן.

הדיון באופי ובמעמד של המבנה הברזמני של הרומן ובמשמעויותיהם יתבצע בעזרת שלושה צמתים מבניים-תמטיים, ואלה הם: נסיעתו האחרונה של יצחק קומר ברכבת לירושלים (הפרק הרביעי בספר הרביעי); היחס בין מוסריותו של יצחק לבין מותו; הקשר בין יצחק ובלק. בכל אחד מהצמתים הללו מעוצבת הברזמניות בדרך אחרת: בצומת הראשון בדרך מטפורית; בשני באמצעות התחבטויותיו המוסריות של יצחק, שבהן הוא מייצג בדמותו את הקצוות המנוגדים בכל קונפליקט; בשלישי בשל הפיצול של יצחק לשתי פרסונות: אדם וכלב. יתר על כן, הברזמניות היא המרכיב הבונה וההורס גם יחד ברומן וזה האחראי להרגשת האי-נחת בנוגע ללכידותו, הרגשה המלווה את הקוראים ואת המחקר. התוצאה היא רומן החצוי בין שתי ערים, שתי יבשות ושני עולמות.³

חשוב להדגיש כי המבנה הברזמני אינו מחייב הכרעה לטובת סיפור אחד או אחר. אדרבה - משמעותו המיוחדת של הרומן נובעת מהקיום הברזמני של שני הסיפורים (תקומה וחורבן) ומהמתח שביניהם. המודעות לברזמניותם של הסיפורים מעניקה תשובות ומשמעות ובה בעת מבהירה עד כמה העולם הבדוי של הסופר מפורק ומתנגד לעצמו.

הבאתם של שני רומנים המתייחסים לתקופות שונות במסגרתו של ספר אחד הערימה על עגנון קשיים רבים. היה עליו ליצור תחבולות פואטיות שיאפשרו לו להתמודד בהצלחה עם סיפור השואה בלי לפרוץ את המרחב-זמן מִדְמָה-המציאות של העלייה השנייה. תחבולות אלה הן הצירים המכוננים בשלושת הצמתים שבמרכז הדיון.

הצומת הראשון: נסיעתו האחרונה של יצחק לירושלים (ספר רביעי, פרק רביעי)

משמעות חזרתו הסופית של יצחק לירושלים כדי לשאת לאישה את שפרה כבר נידונה אצל חוקרים ובאופן מקיף.⁴ חלק זה של המאמר הוא קריאה פרשנית של הפרק הרביעי בספר הרביעי הקרוי "מניח את הכלב וחוזר אצל יצחק".⁵ פרק זה הוזנח מבחינה מחקרית בהקשר למשמעות השיבה ולמידת ההשתוות.⁶

החשיבות התמטית והאידיאולוגית של אפיזודה זו בחייו של יצחק היא ברורה. זוהי התנועה האחרונה של הגיבור מיפו לירושלים והיא מציינת את העדפת השיבה לדת ולחיי המשפחה על פני הציונות וחיי החלוץ. מיקומו של הפרק מבחינה עלילתית הוא חשוב, מאחר שהקוראים שרויים במתח לקראת שיבתו של יצחק לירושלים, שיבה המלווה ברמזים מטרימים

למותו. הפיתוח הסוראליסטי של בלק כבר נמצא אחרי שלב השיא, ונדמה כי אפשר לקדם את העלילה. יש לפנינו כותרת הצופנת הבטחה תמטית, "מניח את הכלב וחוזר אצל יצחק"; עם זאת, לא בכך עוסקים ששת חלקי הפרק, גם לא בהרהורי הפנימיים של יצחק, או של הסופר על גיבורו. בשלב מותח זה, עגנון בוחר לקחת לו אתנחתה ולהביא לפנינו את שיח הנוסעים ברכבת, את ההווי העממי, את הסיפורים העממיים, שלכאורה אין להם ולא כלום עם "חוזר אצל יצחק". נראה לי כי אין די בפירוש המהלך הזה כ"השהיה" או כהגברת המתח; לאמתו של דבר, חשיבותו של פרק זה היא באנלוגיה שהוא מעמיד בין התנועה הגאוגרפית לירושלים לבין הסיפורים על קהילות דתיות מארצות מוצאם של הדוברים. נסיעתו האחרונה (תרתי משמע) של יצחק ברכבת, אינה חזרה סתם אל "העולם הישן", אלא בעצם חזרה אל הגולה. בגולה מטפורית זו הוא מוצא את מותו. יצחק מת בגלות, כמו שאביו ואחיו מתים בשואה. עגנון מפנה אצבע מאשימה ויוצר השוואה מובלעת בין היהודים המפוטמים שחוזרים מבתי הבראה של יפו, ובין היהודים שהם משיחים בהם ב"הספד" לא מודע. יצחק קומר הפרטי, זה שהמספר משיח בו, נוסע אל כלתו המיועדת ואל מותו שהוא תוצאת מעשה האמן הפרטי שלו – "יצירת הכלב בלק". יצחק קומר האנונימי של המחבר נוסע אל מותו, וחיייו משתקפים במורשת היהודית של קהילות אירופה. השניים נפגשים ברכבת, וחיייהם חולפים לנגד עיניהם באמצעות סיפורי היהודים ברכבת. פרק זה ברומן וכן הדברים שיוצאו להלן הם הבסיס לדיון מקיף יותר על הקשר שבין הגיבור יצחק קומר לבין העלייה השנייה לבין זמן כתיבתו של הרומן, דהיינו שנות מלחמת העולם השנייה.⁷

בספרו שת"קת השמים,⁸ מציין עמוס עוז את "בחירת הספד" (יצחק בוחר סבל מ"חברה קדישא" לשאת את חפציו) כבחירה פרה-פיגורטיבית למותו של יצחק. קריאת הפרק הרביעי בספר הרביעי בהקשר ההיסטורי הכפול של הרומן – זה של תקופת העלייה השנייה וזה של תקופת השואה שבמהלכה נכתב הספר – היא רמז מטרים נוסף, ויותר מכך – היא שיקוף המוות עצמו.

נסיעותיו של יצחק ברכבת

ברומן תמול שלשום נוסע יצחק ברכבת שלוש פעמים: נסיעה אחת מן הגולה לארץ ישראל ושתיים מיפו לירושלים. מבין השלוש אדון כאן בנסיעה הפותחת ובנסיעה החותמת. בהתאם להבטחה שבכותרת, "מניח את הכלב וחוזר אצל יצחק", חלקו הראשון של הפרק⁹ עוסק ביצחק. הסופר מזכיר לנו את לבו הכבד של גיבורו כשיצא את ירושלים, בניגוד ללבו הקל בשובו אליה, אך אינו מתעכב על הרהוריו הפנימיים. כל שעל יצחק לעשות בסוף מסעו האחרון כדי לחיות חיים מאושרים הוא לבקש

4. במיוחד הרחוב בנקודה זו יעקב כ"ץ במאמרו "עגנון מול המבוכה הרתית" (לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, ירושלים: הוצאת הספרים של הסוכנות היהודית, 1966, עמ' 163-179).

5. עגנון, תמול שלשום, עמ' 479-490.

6. "מידת ההשתוות" היא מושג שגדון בהרחבה במחקר ואין עליו הסכמה. כ"ץ מפרש את מידת ההשתוות של יצחק כאדישות או כהרחקת זמנית של הצורך להכריע בין ישן לחדש מבחינה תרבותית (כ"ץ, "עגנון מול המבוכה"), עדי צמח מתאר את מידת ההשתוות כדרגה רוחנית גבוהה ביותר, אושר והתעוררות המתגלמים בדמותו של הרגל המתוקה (עדי צמח, קריאה תמה בספרות עברית בת המאה העשרים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 62-70). דיון מקיף על מידת ההשתוות וביטוייה במחקרים נוספים מצוי במאמרו של מירון, הטוען כי זוהי סוגיה אחת מיני רבות, שמשמעותה ברומן בנוגע ליצחק היא בעלת נייגורים ורצף דיאלקטי המשתנה לאורך הרומן (מירון, הערה 1 לעיל).

7. בפרקים א-ג בספרו מתאר שגב את כמות המידע שהיה בידי הציבור בארץ ישראל על הנעשה באירופה – מידע רב, גם אם אינו מפורט. שגב גם כותב כי עגנון היה חבר בקבוצת "אל דמי" שהתגבשה בסוף שנת 1942 כדי להגביר את המודעות למצב הנורא באירופה. בסוף 1943 פנו חברי הקבוצה לאישים שונים ולבנות חברית בדרישה להפציץ את מחנות המוות (שגב, הערה 2 לעיל, עמ' 70).

8. עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 205.

9. עגנון, תמול שלשום, עמ' 458.
 10. שם, עמ' 479-480.
 11. שם, עמ' 479.
 12. שם, עמ' 183.

13. שם, עמ' 189.
 14. אריאל הירשפלד, "עיוות המרחב בגרוטסקה ב'תמול שלשום' לש"י עגנון", מחקר ירושלים בספרות עברית א (1981), עמ' 49-59.

15. תיאור הנסיעה באוסטריה הוא ארוך ומפורט בעוד תיאור הנסיעה בארץ ישראל הוא קצר ומתומצת.
 16. עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 103.
 17. שם, עמ' 12.

את ידה של שפרה שכבר מובטחת לו. הנוף מעוצב בצורה מטונימית לרגשותיו של יצחק: "ההרים החשופים מתגלגלים ורצים עם הרכבת וענני הוד קשורים בהם. וצוקין וסלעים ירוקים כזית תלויים בין ההרים ומטים עצמם ליפול ואינם נופלים. ועזי בר מקפצות מצוק לצוק [...] ורוח קלה מהלכת בין ההרים ומרעננת עצמותיו של אדם"¹¹. תיאור זה מלמד על חיים, היות ואופטימיות; הוא שונה מאוד מתיאור נסיעתו הראשונה של יצחק לירושלים,¹² שעניינה לבו השבור של יצחק והרהוריו הכבדים בעקבות הפרידה מסוניה. כהמשך להלך רוחו הכבד מובא תיאור הנוף הבא: "נסעה העגלה בין צוקין וסלעים, תלוליות וצורים. אלו מראים פנים של זעם ואלו פנים של אימה. אלו ואלו מתגעשים [...] והאדמה השחוקה כורכת עצמה כנחש ומשתלשלת סביב העגלה"¹³. אריאל הירשפלד התייחס לקטע זה במאמרו "עיוות המרחב בגרוטסקה ב'תמול שלשום'",¹⁴ שעוסק ביחס שבין האדם למרחב ובעיצוב המציאות של המרחב הדומם ושל המרחב כהשלך. לטענתו, הנוף מעוצב באופן מטונימי להלך רוחו של יצחק. עגנון עושה שימוש באותם אבזרי נוף כעדות להלך הרוח של יצחק, והדרך מיפו לירושלים מצטיירת אפוא בשתי הנסיעות כשני מקומות גאוגרפיים שונים.

היעדר פירוט הלך הנפש של יצחק והאופטימיות העודפת בתיאור השיבה השנייה הם הרמז הראשון למותו הצפוי של יצחק. הם מתפקדים כאשליה לעתיד טוב ומסיחים את הדעת ממחשבות סופניות. אם בנסיעה הראשונה מוקדש פרק שלם לכאב לבו על כישלון יחסיו עם סוניה, בפרק זה מוקדשת לשפרה שורה אחת בלבד. רמז זה קשור למוות הראליסטי בסיפור התקומה של יצחק קומר, בן העלייה השנייה, ואילו את הרמז הראשון למותו של יצחק בסיפור החורבן אפשר למצוא בהשוואת נסיעה זו לנסיעתו הראשונה ברכבת לארץ ישראל. בעמ' 24 ברומן עוברת הרכבת את ארץ אוסטריה. על אף ההבדל ברוחב היריעה המוקדש לכל אחד מן התיאורים,¹⁵ ניתן לערוך ביניהם הקבלה של "הנוף החיובי". הנוף החיובי הוא נוף ירוק ומתגלגל, "יערות מנפנפים אילנותיהם". עוז כותב על אוסטריה כי היא ארץ של שפע, "ארץ של איזונים",¹⁶ ובמקום אחר הוא מוסיף "עם שובו של יצחק ליפו (עמ' 62, ברומן) מסתיים חלקו 'המשיחי' של הרומן. שוב לא ינוע יצחק 'קדימה', אל 'ארץ ישראל האמיתית שמעבר לקו האופק' אלא יחזור לאחוריו לכיוון הגולה שממנה בא"¹⁷.

תפיסת התנועה של יצחק ככזו, מאפשרת קריאה של נסיעתו האחרונה לירושלים גם כנסיעה בחזרה אל הגולה בסיפור החורבן. על-פי פרשנות זו, יצחק אינו חוזר אל העולם הישן גרדא, אלא לירושלים, שהיא בת דמותה של גליציה, ובגולה זו הוא מוצא את מותו.

השוואה זו של תיאורי הנסיעות של יצחק ברכבת יוצרת בִּזְמַנֵּי.

18. כ"ז, הערה 4 לעיל, עמ' 163-166.

19. שם.

יתר על כן, ניתן לומר שיצחק בחר בעולם הישן במקום בחדש משום שזו הדילמה המרכזית ביצירותיו של עגנון,¹⁸ והוא מת כי אין לו היכולת להגיע למידת ההשתוות – דהיינו, יכולת כדוגמת זו של מנחם העומד שמסוגל גם ללמוד תורה, גם לעבוד כל עבודה וגם לאהוב את ארץ ישראל.¹⁹ יצחק, שעזב את אוסטריה כחתן העומד להינשא לארץ ישראל, חוזר ל"אוסטריה" (בדמותה של ירושלים) כחתן העומד לשאת לאישה את שפרה. שתי ה"חתונות" נכשלות, "מתות", משום שיצחק אינו מצליח להגשים את החלום הציוני, אינו יכול לחזור אל העולם הישן, ואל מידת ההשתוות לעולם לא יגיע.

חלקים ב-ה בפרק הרביעי

שלא כמובטח, חלקים ב-ה בפרק הרביעי אינם עוסקים ביצחק, אלא בסיפורי קדושים ובסיפורי הווי – תחילה על יפו, אחר כך על ירושלים ורביניה, כל סיפור לפי ההשתייכות של דוברו לקהילת המוצא שלו באירופה. אף שסיפורים אלו עשויים מצדם לחזק ולהדגיש את הבחירה של יצחק בעולם הישן, חשוב יותר, כך נדמה לי, לראות דווקא את האנלוגיה שיצר עגנון בין הכותרת של הפרק לבין סיפורי הקהילות ויצחק. "מניח את הכלב וחוזר אצל יצחק" יוצר משוואה חדשה שמשמעותה: לא חוזרים אל חיי האישיים של יצחק, או אל יצחק כמייצג הציונות, אפילו לא אל יצחק כמייצג את העולם הישן בירושלים; חוזרים אל יצחק כמייצג של קהילות היהודים באירופה שאותן מפארים נוסעי הרכבת. יצחק הוא הגיבור שעלה לארץ ישראל להגשים את החלום הציוני ובו־זמנית הוא קהילות אירופה ומורשת האבות, שבעת כתיבת הרומן הולכות אל כיליון. קריאת דמותו של יצחק כמסמן את שני העולמות השונים כל כך, עוד מתחזקת בהמשך כאשר קוראים את דמותו של הכלב בלק כחציו השני של יצחק.

את חלקו החמישי של הפרק הרביעי פותח עגנון במילים אלו: "עם שהפולנים והליטאים מספרים בשבח גאוני פולין וליטא היו האונגרים מספרים בשבח גדולי הונגריא".²⁰ המילה "עם" מעידה על המשך שיחה, כאילו אגב הסיפור על קהילות אחרות מסופר גם על פולין, ליטא והונגריה. אלא שקודם לא התחלקו הסיפורים לפי קהילות באירופה, אלא על-פי רבנים בירושלים או ביפו, במקביל לסיפורים על רבי עקיבא וגיבורי יהדות אחרים. הסיפורים בפרק זה הם כולם על רבנים שהיו ואינם עוד, רבנים שהיו חלק מעולם שאיננו עוד. נראה לי שהמעבר מהסיפורים המפורטים הללו להכללה על פאר רבני הקהילות באירופה אינו מקרי. יצחק נוסע לירושלים, שכמוה כנסיעה חזרה אל הגולה ואל אבותיו, שהיא גם הנסיעה אל מותו. קיימת הקבלה בין מותו של יצחק החוזר לירושלים למות בה לבין מותן של הקהילות באירופה. בהקשר זה, כותרת הפרק מקבלת משמעות חדשה: חזרתו של יצחק איננה לרגשותיו או להלכי נפשו, מה

20. עגנון, תמוז שלשום, עמ' 486.

שהיינו עשויים להקיש מלשון הכותרת "וחוזר אל יצחק", אלא לעמו ולמורשתו הגלותית.

חלק ו - הסיפור על היהודי שנקבר באשפה

סיפור יוצא דופן מובא לנו בחלקו השישי והאחרון של הפרק – הסיפור על יהודי שהלך להירפא בחולות הים. בעוד היהודי הזקן שוכב, מכוסה חול כולו חוץ מראשו, עוברים שלושה נערים ישמעאלים וקוברים אותו חי באשפה. יהודים מחלצים את הזקן ומובילים אותו לקונסול עירום ורכוב על חמור. אצל הקונסול עומד החמור למשפט, ונראה שעגנון מתכוון לחיה עצמה אם כי ייתכן כי זהו כינוי לאחד מאותם הנערים. כפל המשמעות יוצר במקרה זה הומור. סוף הסיפור הוא שליהודים לא היה די כסף לשחד את הקונסול כדי שיעניש את החמור, וזאת בגלל פורענות אחרת שהצריכה גם היא שלמוני שוחד. סיפור זה מתבלט בחריגותו בין שאר הסיפורים, שגיבוריהם על-פי רוב הם גדולי עם ישראל, כפי שמסכם זאת הסופר עצמו: "עד שאלו מתגאים בגדולי ישראל ואלו מתאנחים על צרות ישראל נתקרבה הרכבת לירושלים".²¹ השאלה המתבקשת כאן היא: מדוע בוחר עגנון לסיים את פרק "הסיפורים" דווקא בסיפור על השפלת יהודי? סיפור שבו משתלח הסופר לא רק בגויים, אלא גם ביהודים שנושאים את הזקן עירום אל הקונסול, שמנסים לפתור הכול בכסף ואינם פותרים דבר? מה מקור ההשראה לתמונת היהודי הקבור באשפה? אפשר אולי לראותו כאירוע השייך לסיפור התקומה. עם זאת, מיקומו של הסיפור ברצף הטקסט, כמו גם תוכנו, יוצרים בעיני קשר משכנע לעלילת החורבן דווקא. הסיטואציה המתוארת מתיישבת יותר עם תיאורי התעללות ביהודים בשואה מאשר עם צרותיו של עם ישראל בארץ הקודש, ופרשנותה באופן הזה מגובה בהלך הרוח של הפרק כמכלול – מן הנוף האופטימי (הווינאי), דרך סיפורי קהילות יהודיות בירושלים (קהילות בעלות אופי גלותי), ומשם אל סיפורי קהילות אירופה (שהשמדתן מתרחשת בעוד הרכבת נוסעת) ועד לסיפור נקודתי של השפלת יהודי על-ידי גויים.

21. שם, עמ' 490.

מטבדים ממוני'יים במרחב הסיפורי של הפרק

ההסבר לבחירתו של עגנון בנימה הומוריסטית לסיפור נעוץ ככל הנראה במערכת ההסוואות והתחבולות שברומן. במהלך הפרק יצר עגנון מעברים מטונימיים הדרגתיים – מיצחק, המהרהר קלות וצופה בנוף, אל האנשים היושבים לידו ברכבת, שתחילה הם משוחחים על יפן, אחר כך על ירושלים – הכול לפי ההתנהלות הגאוגרפית. הם ממשיכים ומשיחים ברבני העיר השונים ומגיעים לקהילות-האם שלהם באירופה, ואז שבים לארץ ישראל בסיפור על האיש שנקבר באשפה. לפנינו מעבר תמים, כביכול, שמתגלגל כמו הרכבת וכמו שיחתם של הנוסעים. אלא

שלמעבר זה משמעות פנימית שמאפשרת לעגנון להתייחס לשואה. את הסיפור על האיש הקבור באשפה היה אפשר לספר ללא הומור. אפשר היה לספר אותו גם בתחילת הנסיעה, ואז היה נשמע מזעזע באמת, אלא שהחיבור היה אז תלוש ותקוע, ללא נימוק פנים-טקסטואלי. הדרך המטונימית והמעבר בתיאורי המרחב שיוצר עגנון בפרק זה, בד־בד עם ההומור, הם תחבולה שמאפשרת לגולל את הסיפור בלי לחרוג מהמסגרת הראליסטית של הרומן.

בשלב מותח במיוחד בעלילה בחר עגנון להכניס את הקוראים אל תוך בועה מעולם אחר. הפעם לא בחר, כמו בנסיעה השנייה, לתאר את הלך נפשו של יצחק, מה שמתבקש מן הכותרת וממיקומו של הפרק בעלילה, אלא הוא לוקח אותנו לעולם שהוא סופד לו בדרך של סיפור סיפורים על קהילות שבעת הכתיבה עליהן הולכות ונכחדות. זאת הוא עושה כשיצחק יושב ברכבת המחזירה אותו "הביתה", אל חייו הישנים או אל מותו העכשווי. יצחק רואה את חייו עוברים לנגד עיניו לפני מותו. יצחק בפרק הזה, במסווה של חתן מאושר, נוסע אל המוות שלו כיהודי שלא הצליח להתנער מיהדותו הגלותית; במידה רבה כעוד אלמוני שמוצא את מותו בנסיעה ברכבת.

מבחינת מבנה התנועה ברומן נוצר כאן איזון: הספר הראשון עוסק בעזיבת המשפחה, בספר השני ובספר השלישי יש תנועה פנימית בין יפו לירושלים, ואילו בספר הרביעי מכשיר עגנון את דרך השיבה לירושלים, כשאת הפרק הרביעי בו, הוא מעצב כחזרה אל חיק המשפחה ואל הגולה בסיפור החורבן. ייתכן שחזרה זו אל שותפות הגורל עם משפחתו במוות היא הכפרה שהמשפחה מחייבת, היא ולא צרור של כסף; במילים אחרות – אולי זוהי הכפרה שתובע מצפונו המוסרי והרגשי של יצחק על עזיבת משפחתו. את החלק הזה של הרומן כתב עגנון לקראת סוף מלחמת העולם השנייה, ובוודאות אחרי 1941,²² כשסופו של יצחק, כמו גם הפונקציה של בלק, כבר היו מגובשים במוחו.

קריאה כזו בפרק היא הטחת אשמה בנוסעי הרכבת ששבים עתה זה מבתי הבראה ביפו בהשוואה ליהודים שהם משיחים בהם בהספד לא מודע. ייתכן שיצחק, ומותו, הם תגובתו של עגנון לחוסר התגובה של היהודים בארץ ישראל. עגנון מתמודד בוירטואוזיות פואטית עם אירועים היסטוריים של תקופת כתיבת הרומן באמצעות רומן המתרחש בתקופה היסטורית אחרת. זאת הוא עושה, במיקום דרמטי בעלילה, באמצעות אלוזיה דגרסיבית. הוא מסווה את המהלך הדגרסיבי הזה בסיטואציית הווי ברכבת, מניח לנו לנסוק עם תקוותיו של יצחק, ואגב כך, ובצורה שיטתית, הוא חותר תחת תקוות אלו על־ידי המבנה הברזמני של הרומן.

22. שרה הגר, "תמול שלשום" – התהוות המבנה ואחרות", גרשון שקד ורפאל וייזר (עורכים), ש"י עגנון: מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסר ביאליק, 1978, עמ' 154–195.

מותו של יצחק איננו הפתעה לקוראים. אף שהרומן אינו מייצר אשליה כי ליצחק צפוי נס, בכל זאת הוא מכיל חוויית קריאה טראומטית. יצחק הוא ב־זמנית הבן הנעקד שלא בא מלאך להצילו והאב שעוזב את ארצו. כאשר אברהם עוזב את ארץ מולדתו הוא עושה זאת תוך ציות לאל וחיזוק הקשר האלוהי. כאשר יצחק קומר עוזב את ארצו ומולדתו הוא מנתק את הקשר בינו לבין האל, גם כי המעשה אינו במצוות האל וגם מפני שעזיבת ביתו משמעה התרחקות מן העולם היהודי. שילוב הרמיזה המקראית בסיפור עלייתו של יצחק לארץ ישראל יוצרת הקבלה בינו לבין אברהם. הקבלה זו מכילה את קיומו של הקשר האלוהי ואת ניתוקו גם יחד. אם נמשיך את הנרטיב המקראי, אברהם נבחן בנכונותו להקריב את בנו יצחק כהמשך לחיזוק הקשר שלו עם אלוהיו, אברהם מצייט ועומד במבחן ובנו יצחק ניצל על-ידי מלאך אלוהים. ברוח זאת, אם יצחק קומר אכן מחקה את קורותיו של אברהם המקראי (עוזב את ארצו ומולדתו) עליו להעלות עצמו לקרבן. זה הצומת העלילתי שבו יצחק קומר, מעצם שמו, מצטלב עם יצחק בנו של אברהם ונאלץ להחליף את תפקיד האב בתפקיד הבן, אך בהבדלים אחדים: אין מי שיציל את יצחק מן העקדה מאחר שהוא עצמו האב העוקד, וקומר הוא שניתק את הקשר עם האל. יצחק קומר הוא אפוא אברהם אבינו ובנו יצחק ב־זמנית. ההיבט המורכב הזה במבנה הדמות הוא סינקדוכי למשוואה היסטורית רחבה יותר שעגנון מעמיד, שבה מחיר הציונות הוא קרבן היהודים בגולה. עגנון מסמן את סיפור החורבן כקרבן הדרוש לסיפור הגאולה. כתוצאה מכך יצחק הוא גיבור העלייה השנייה והקרבן היהודי בגולה כאחד. נדמה כי קיים ממד ב־זמני נוסף בחיבור הזמנים ההיסטוריים, החורבן והגאולה, שמתבטא בכעסו של עגנון על עצמו, בן העלייה השנייה, על כי אינו יכול להימצא בשני מקומות ב־זמנית; בכעסו על כך שאינו יכול להיות הקדוש המעונה בשוואה והסופר החלוץ גם יחד. מתח זה, שאין לו פתרון, מקבל ביטוי במבנה של שתי עלילות מקבילות ברומן אחד ובמותו האכזרי של יצחק קומר בשני הסיפורים גם יחד.

הרומן אינו משלה את הקורא כי ליצחק צפוי עתיד ורוד. מדוע אם כן מותו של יצחק הוא חוויה טרגית? מדוע הוא כל כך שחור? מדוע הוא נתפס כחידה? אפשרות אחת היא חטא שייצחק חטא, חטא נורא שמצדיק עונש כזה. אפשרות שנייה היא שלא יצחק עצמו נענש, אלא מה שהוא מייצג. אפשרות שלישית היא שאין קשר בין יצחק עצמו ומה שהוא מייצג, לבין העונש. במקרה זה יש לחפש את התשובה בתפיסת העולם של המחבר,²³ כלומר – אולי דבר מה בתפיסת עולמו של עגנון גרם לו לסיים את הסיפור באופן דטרמיניסטי, בלי קשר למעשי הגיבור. להלן אבחן את שלוש האפשרויות האלה, ואפתח בבחינת "הפרופיל המוסרי" של יצחק.

23. נראה לי כי ברומן זה, ניתוק המחבר הביוגרפי מן המסרים המובלעים ביצירותיו והעברתם אל הפיקציה המכונה "מחבר מובלע", הוא טעות, שכן ראוי שהמחבר הביוגרפי יקבל עליו אחריות מוסרית על הדברים שהוא כותב. מבחינת דיוגנו, אין הברל בין המחבר הביוגרפי למחבר המובלע.

מוסריותו של יצחק²⁴

לכאורה אפשר להאשים את יצחק בשלושה עוונות: האחד כלפי משפחתו, השני כלפי הציונות והשלישי כלפי בלק. העוון כלפי בלק יידון מאוחר יותר, בסעיף העוסק בקשר שבין יצחק לבלק.

א. העוון של יצחק כלפי משפחתו

העובדה שיצחק אינו מסייע למשפחתו מבחינה כלכלית מוצגת ברומן חד-משמעית כבלתי מוסרית. יצחק אינו שולח כסף למשפחתו ואפילו את החוב לאביו אינו מסלק, וזאת למרות מצבו הכלכלי האיתן. עוז מסביר את אי-הגשת העזרה למשפחה כחלק משאיפתו של יצחק להתקדם בתוך המעמד הבורגני.²⁵ הסבר זה אינו מספק בעיני מאחר שאין די בבית כדי להיות "בעל בית". בעל בית הוא אדם ללא חובות. ויצחק הוא בעל חוב.

לדברי צמח,²⁶ יש הקבלה בין סבלו של יצחק בעקבות נשיכת הכלב לבין היות אביו נרדף על-ידי "נושכים".²⁷ צמח ועוז אינם מפרשים את המוות כתגובה ל"עוון משפחתי": עוז מצרף יחד את יתר החטאים שהוא מוצא בהתנהגותו של יצחק, וצמח מקשר את המוות למבט מקיף שבו יצחק מעדיף את "הנעליים" על "הכובע" – כלומר את עולם החומר על פני עולם הרוח. השניים, עם זאת, אינם מסבירים את הסיבה שבגללה יצחק אינו שולח כסף למשפחתו. נדמה לי שתשובה לשאלה זו לפי הנאמר בספרו של עגנון בפסקה הנזכרת, או הניסיון להסבירה כפי שאעשה להלן, עשויים אולי לשנות את העמדה השיפוטית כלפי יצחק מצד הקוראים והמבקרים השונים.

יצחק אינו שוכח את משפחתו, ויתר על כן, האימאז'ים שלה חוזרים ונשנים בתודעתו והוא מרגיש כי הוא אינו פועל כשורה. לפיכך, ההסבר להתנהגותו המוזרה של יצחק הוא אולי דווקא געגועיו לביתו ולמשפחתו, שמלווים אותו כבר מראשית הרומן, כמו למשל הרהוריו בספינה בדרך לארץ ישראל: "כבר הדליקו שם את הפנסים וזקני העיר יושבים לשאוף רוח צח".²⁸ געגועיו, געגועי ילד תועה, הם, לדעתי, הסיבה לכך שהוא נושא לאישה את שפרה הדומה כל כך לאמו²⁹ והם גם סיבת חזרתו לירושלים. יצחק הוא יתום,³⁰ הוא בודד, שאר העולים ארצה אינם המשפחה שלו, כפי שניסה לשכנע את הזקן על האנייה.³¹ בסוף הרומן יצחק חוזר אל נכדת הזקן, שהוא עכשיו חלק ממשפחתו. יש לפנינו חוויה בסיסית של בן מתבגר שעוזב את משפחתו ושהפרידה קשה לו. מאחר שאין כניסה אל נפשו של יצחק בנושא זה, יש לנסות ולהבין את הקונפליקט החומרי כמשקף קונפליקט פנימי של עזיבת המשפחה. אפשר שיצחק רוצה להישאר חייב לאביו משום שזה הקשר היחיד שנותר לו עם משפחתו;

24. המוות של יצחק הוא נורא. בטרגריות קלאסיות מקובל להטיל על הגיבור טרגי עונש שאינו משתווה לגודל החטא המוסרי, ותמיד כבד ממנו. אם יוכח כי יצחק הוא דמות בעלת מאפיינים של גיבור טרגי, אף על-פי שאנו עוסקים ברומן ולא בטרגרדיה, תהיה אולי משמעות חדשה לעונש האלים, או לגורל המר, אלא שאז חסר הרומן באופן ברור את אלמנט הקתרוזים. אין שום אור בסוף הרומן. בחינת יצחק כגיבור טרגי ובחינת הרומן כטרגרדיה היא משימה בפני עצמה, שאת ראשיתה ניתן למצוא בדרינו של מירון בגיבורים הטרגיים המודרניים. במסגרת דיון זה ניתן לשייך את יצחק לקבוצת גיבורים טרגיים נוסח פלובר: "המשקע הטרגי הגלום באדם החושני הממוצע בן התקופה", ולא גיבור נוסח דוסטויבסקי, כלומר אדם פשוט, אך מחונן באצילות נפש הרבה מעבר לשיעור הרגיל (מירון, הערה 1 לעיל, עמ' 127).

25. עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 133.

26. צמח, הערה 6 לעיל, עמ' 67.

27. לפי הנאמר בתמוז שלשום בפסקה האחרונה בעמ' 604.

28. עגנון, תמוז שלשום, עמ' 28.

29. הנישואים לשפרה על בסיס הידמותה לאמו, חוץ ממה שהם רמז מטרים למוות הצפוי מן החתונה (מאחר שאמו מתה צעירה), עשויים גם לקבל את הפרשנות הפרוידיאנית הבסיסית, זו של התסביך האדיפלי (ראו זיגמונד פרויד, "דוסטויבסקי ורצח אב", מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה: על ההשפלה

של חיי האהבה ומסות אחרות, מגרמנית: אריה בר, תל-אביב: דביר, 1997, עמ' 172-173).

התסביך האדיפלי אינו קשור רק בבחירת שפרה, אלא גם במעין "רצח אב", כאשר יצחק בוחר לוותר על אביו הביולוגי ועל הערכים שהוא מייצג לטובת הרעיין הציוני.

30. עוזרן ביסוד היתמות שהוא גם המכנה המשותף ליצחק ולסוגיה (עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 169).

31. עגנון, תמול שלשום, עמ' 32.

כל עוד יישאר חייב, יזכור את אביו ויישאר במידה רבה ילד התלוי בו. האם רצון זה, להיות חלק ממשפחה, הוא חטא מוסרי?

זכור, השאלה היא האם יצחק נהג באופן לא מוסרי כלפי משפחתו, ואם אמנם כן – האם זוהי סיבת מותו. אבחן את החשד לעוון כלפי המשפחה באמצעות הקוד המוסרי העולה מן הרומן עצמו. מן הסיפור על היהודי הקבור באשפה משתמע כי המחבר אינו רואה בעין יפה את דרכם של היהודים לפתור בעיות בכוח הכסף. כפי שנראה בהמשך, יצחק הוא איש תמים מבחינה מוסרית, ומכאן שכפרתו למשפחתו לא יכולה להתבצע באמצעות כסף. אם גורל המשפחה הוא מצוקה, רגש האשם של יצחק יבוא על פתרונו רק על-ידי הזדהותו עם משפחתו בדרך של חיי מצוקה שלו עצמו. נזכיר כי את סוגיית מותו של יצחק קומר אנו קוראים בהקשר לבו־זמניות של הרומן. זמן כתיבת הרומן הוא מלחמת העולם השנייה, שבה נשמדות משפחות כשל יצחק קומר. המשותף לשני הסיפורים הוא מצוקת המשפחה: בסיפור התקומה (העלייה השנייה) המשפחה סובלת ממצוקה כספית, ובסיפור החורבן (מלחמת העולם השנייה) המשפחה סובלת מסכנת מוות. באופן זה מתרחש מפגש בין שני זמנים היסטוריים. ההסבר למותו של יצחק קומר יהיה, אם כן, דרך פריזמה בו־זמנית זו: יצחק כבן העלייה השנייה חש אשמה על נטישת משפחתו באירופה של מלחמת העולם השנייה. על רקע אירועי המלחמה, חובת סילוק החוב הכספי נראית מופרכת. בה־בעת אפשר כאמור לקרוא את נסיעתו האחרונה ברכבת כחזרה לגליציה ולחיק המשפחה, ומכאן שמותו – מותם – מתחייב כיהודים באירופה במלחמת העולם השנייה.

ברומן לא כתוב שהמשפחה הושמדה, והזמן הסיפורי אינו זמן השואה. אך היות והסיפור נכתב בזמן השואה, יש לכך חשיבות, שאם לא כן מדוע יטרח המספר בשעה הטרגית של ההווה הסיפורי של יצחק להזכיר לנו את מצוקתו הכספית של אביו?³² עגנון מתאר את שתי המצוקות בנשימה אחת. האם הוא עושה זאת רק כדי להראות לנו שיצחק מקבל עונש על אטימות לב? האם רק כדי ליצור עיוות אירוני שבו יצחק ננשך כאביו? המבנה הבו־זמני של הרומן מציע פתרון לקרע המשפחתי – הגורל המשותף של מוות בטרם עת.

עזיבת משפחה אינה חטא מוסרי, אבל כך היא נחווית על-ידי יצחק. רגש האשם על העזיבה כמו גם הכמיהה לשוב לחיק המשפחה מועצמים על רקע בדידותו הקשה של יצחק בארץ ישראל. יצחק אינו יכול לחזור אל משפחתו, אבל הוא יכול "לפתור" את רגשות האשם באמצעות מותו שלו.

32. שם, עמ' 604.

ב. החטא לציונות

את הדיון ביצחק כחוטא לציונות אחלק לשניים. החלק הראשון יעסוק בדמותו הקונקרטי של יצחק, במרכיביה האישיותיים וביחסה לפעילות הציונות. החלק השני יבחן את יצחק כמייצג של החלוץ במציאות הארץ ישראלית. אבחן מה באמת היה בארץ באותה תקופה, וכיצד יצחק מייצג חוויות אלו אם הוא מייצגן כל עיקר.³³

ו. יצחק כנענש על כישלון הגשמתו של הרעיון הציוני

נפתח ביצחק קומר כאינדיבידואל אל מול מימוש הציונות ונבחן האם חטא לה. אך ראשית נשאל האם יצחק מסוגל לעמוד במשפט מוסרי, כלומר – האם הוא מסוגל מעצם טבעו לקבל החלטות בעלות אופי מוסרי, כאלה שקשורות לבחירה ולמודעות עצמית.³⁴ יצחק אינו דמות פסיבית וחלשה. הוא מקבל החלטות, פועל לפיהן ומצליח להחזיר את התמימות גם למקומות שמהם נעלמה,³⁵ כפי שעולה מן המפגש של יצחק עם הציונים בתחילת המסע.³⁶ במילים אחרות, יצחק מתגלה כדמות המסוגלת לעמוד למשפט ולקבל על עצמה אחריות. נזכור, שבין אם יצחק אשם כלפי הציונות ובין אם לאו, אפשר שמשפט מוסרי זה כלל אינו רלוונטי למותו, כלומר שברומן אין קשר בין המעשים לתוצאותיהם, והמוות קשור אך ורק לגורל. אפשרות זו עולה בקנה אחד עם תחושת גורל דטרמיניסטית ומטפיזית חזקה החולשת על הרומן כולו.³⁷

השאלה המתבקשת בהקשר זה היא האם צייד עגנון את יצחק קומר בתכונות המאפשרות לו להיות חלוץ בארץ ישראל? וכאן יש לזכור שלהיות חלוץ בארץ ישראל משמעו שינוי: שינוי בתפיסת העולם, שינוי בתנאי מחיה, היכולת להיות אדם חדש, נטול גולה; התשובה היא שלילית. כמו צעירים רבים, עוזב יצחק את ביתו כדי להגשים חלום, והחלום מתנפץ אל המציאות. לפרש את העדפתו של יצחק את ירושלים על פני המושבות כקריסת החלוציות והציונות שבו, משמע לשפוט אותו על שלא הצליח להשתנות. אם קיבעון הוא חטא, יצחק אשם בכישלון (וכך גם רוב המין האנושי). עגנון מעצב את יצחק כדמות תמימה ולא מורכבת, דמות שאינה מסוגלת לבנות דברים חדשים. לכל היותר היא מסוגלת ללכת בעקבות אבותיה. שלא כמו רב יודל חסיד, ליצחק לא צפוי נס.³⁸ יצחק הופך לצבע – הוא לא בונה דברים חדשים, אלא נותן לדברים ישנים עטיפה חדשה, וסופן של עטיפות שהן מתקלפות. ביסוד עיצוב כזה של יצחק קיימת מן הסתם עמדה מהותנית, שעל-פיה דברים אינם משתנים, הם רק מחליפים צורה, וקריאה כזו של הדברים מתיישבת עם האופי הדטרמיניסטי של הרומן. עגנון בחר להפוך את יצחק לצבע כבר בראשית מסעו על הספינה, וכן גם ביפו, כדי להצילו מרעב; הוא אינו מייעד לו

33. הבחירה של עגנון ביצחק כגיבור או כאנטי-גיבור ברומן העוסק בתקופת העלייה השנייה, וכן משמעותה של בחירה זו, כבר נידונו על-ידי גרשון שקד במאמרו "בעיות מכניות ביצירתו של עגנון" (עגנון ש', הערה 4 לעיל, עמ' 206-209) ועל-ידי מירון (הערה 1 לעיל).
 34. ראו נעמי כשר, תורת המוסר: מבוא, תל-אביב: משרד הבטחון – ההוצאה לאור, 1998, עמ' 18-28.
 35. עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 118.
 36. עגנון, תמוז של שום, עמ' 16.
 37. כפי שמציין עוז, הערה 1 לעיל, עמ' 216.

38. כפי שכבר כתב קורצווייל, לבנים כיצחק אין ניסים (ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1962, עמ' 99).

39. זאת, למעט המפגש עם בלק שיידון בהמשך.

40. בנד מוסיף, כי עגנון נצרך לתכנן שינויי סביבה רדיקליים, כמו התנועה בין שתי ערים, כדי לסגל את יצחק לסביבות שונות ולחיים שונים, כדי "לחלק" מיצחק את הרמות שבו (Band), הערה 1 לעיל, עמ' 419.

41. על הרומן של המאה ה-19 כבסיס לבניית הרומן תמוז שלושם, כבר עמדו רבים, בהם לאה גולדברג (האומץ לחולץ: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, תל-אביב: ספריית פועלים, 1973, עמ' 104-121) ובנד (הערה 1 לעיל, עמ' 417-418).

42. אופציית המושבות, אם נתייחס לכמות הטקסט המתייחסת אליה, אינה קיימת. יתר על כן, טוען יגאל שוררץ, הביקור של יצחק קומר בעין גנים "מתואר אומנם כאפשרות קיום יקרה וחשובה, אך זו אפשרות מחוץ להישג-נפשו של הגיבור המרכזי" (יגאל שוררץ, "בין רידה לקיבוץ", נתון 77 66-67 [1985], עמ' 29).

לטענתו, ההתיישבות העובדת בסיפורי עגנון נמצאת מחוץ למסגרת העלילתית-הקיומית. גם ברומן תמוז שלושם, ההתיישבות העובדת שהייתה אמורה להיות במרכז הסיפור, נמצאת למעשה מחוץ לגבולות הפאבולטוריים שלו. שוררץ מתאר למעשה פער בין אופי התיאור האוטופיסטי של הקיבוץ או המושב בסיפורי עגנון, לבין היותם מחוץ למסגרת העלילתית הממשית; בפועל אין זו אפשרות של קיום לגיבורי הסיפורים.

43. אנלוגיה בין רבינוביץ' ליצחק, ראו במאמרו של שקר, הערה 33 לעיל.

44. כ"ץ, הערה 4 לעיל.

מקצוע של בנאי, למשל. יצחק קומר אינו מסוגל להיות משהו אחר. יתר על כן, במה שנוגע ליצחק, הצביעה איננה יצירה (כצביעה וציור של בלוייקוף או של הרגל המתוקה),³⁹ אלא אומנות. יצחק הוא ילד שעזב את משפחתו להגשים חלום, נכשל, ובסופו של דבר הוא חוזר אל חיק המשפחה "בצבע אחר" – משפחת שפרה בדמות משפחתו, חזרתו אל "ירושלים בדמות גליציה".

יצחק הוא למעשה דמות שאינה מתפתחת (ולטענת בנד הוא אפילו דמות דלה).⁴⁰ על אף היותו גיבור של רומן, ועל אף הדמיון בין פתיחת הרומן לבין זה של רומן טיפוסי של המאה ה-19 על גיבור שהולך לשנות את חייו,⁴¹ ליצחק אין חופש בחירה – לא מכוח אישיותו ולא מכוח המציאות – להיות חלוץ בארץ ישראל. בהקשר זה נראה שצדק מירון בפסילת ז'אנר ה־Bildungsroman כתבנית עלילתית ברומן.

עם זאת, פתיחת הרומן מבלבלת. הרומן נפתח בתיאורו של צעיר היוצא לדרך להגשים חלום. התבנית העלילתית של צעיר היוצא מן הבית אל החברה והתמודדותו לבד בניכר היא השלטת בפתיחת הרומן, ובשל אפקט הראשונות יש לה משקל רב בחוויית הקריאה. נדמה לי שהנכחת תבנית זו כבר בתחילה היא שמקשה על הקוראים לוותר עליה בהמשך הסיפור כתבנית מארגנת. נוצרת אפוא מערכת של ציפיות שווא מצד הקוראים, והיא שמוליכה להאשמתו של יצחק באי־עמידה בציפיות אלו, מצד אחד, ויוצרת תחושה קשה בסוף הרומן, מצד שני. יצחק אינו חוטא חטא מוסרי ועם זאת הוא מואשם על־ידי הקוראים. אנו מאשימים אותו כי לא הצליח להפוך לציוני, כי נולד יהודי ומת יהודי.

האם אי־הגשמת החלום הציוני היא חטא? האם היינו מאשימים בחטא מוסרי נערה שעזבה את משפחתה אל העיר הגדולה כדי להיות זמרת ונכשלה? לא. שורשיו של יצחק נעוצים ביהדות חזק מכדי שיוכל להתנער ממנה. נכון שעגנון מציג את מנחם העומד – הניצב כמופת לשילוב בין יהדות, אהבת הארץ ובנייתה, אבל נכון פי כמה שהרומן בנוי על ציר גאוגרפי של שתי ערים הנתפסות כמנוגדות. הרומן בנוי כך שהוא מחייב את יצחק לבחור עיר אחת, ומשמעות הדבר היא בחירה בדרך חיים אחת.⁴² מבחינה זו, יצחק אינו שונה מרוב הדמויות שמאכלסות את הרומן (למשל סוניה ורבינוביץ'), ובכך גם אינו שונה ממרבית הגיבורים ביצירות אפיות עבריות.⁴³ אנשי העלייה השנייה שהצליחו להיות חלוצים הם מיעוט, ויצחק אינו נמנה עם מיעוט זה. אפשר לדבר על יצחק במונחי תלישות, ואפשר לדבר עליו בהקשר של "המבוכה הדתית".⁴⁴ אפשר גם לדבר עליו בהקשר הנאצי, שעל־פיו יהודי אינו יכול להפסיק להיות יהודי משום שמדובר בעניין גנטי, לא דתי ולא אידאולוגי.

2. יצחק כנענש על מה שהוא מייצג

כנגד האמור לעיל, יש אפשרות שיצחק לא נענש בתור אינדיבידואל, בשל כישלון אישי, אלא על מה שהוא מייצג – יצחק כמייצג הציונות בנוסח העלייה השנייה. רבים מן הצעירים והצעירות בני העלייה השנייה לא הצליחו לקיים את "מצוות החלוץ". מבחינה היסטורית, רבים מהם עזבו את הארץ ורבים אחרים פנו לעיסוקים שהיו מוכרים להם מן הגולה והתיישבו בערים. מבחינה זו קיים יחס של ייצוג בין יצחק ובין מציאות התקופה.⁴⁵ אך גם מהיבט זה, יצחק יוצא דופן מפני שבני העלייה השנייה, שזנחו את הרעיון החלוצי, לא חזרו ליישוב הישן.⁴⁶ אולי אפשר ללמוד מכך על הדרך המוסרית הראויה שאליה מכוון עגנון, קרי החזרה לשורשים היהודיים. ואז יש לשאול, כמובן, מדוע ההולך בדרך זו נענש במוות אכזרי? תשובה אחת היא כי למעשה סטה יצחק מן הדרך, לפני ששב אליה, ומי שסוטה פעם אחת מן הדרך לעולם אין לו כפרה.

תשובה אחרת היא מתוך ההקשר ההיסטורי – מי שבחר בציונות, לא רק שסטה מן הדרך והוא צפוי לאבדון, אלא שהציונות, שהסיטה אנשים מן הדרך הנכונה, היא שהמיטה כליה על היהודים בגולה. טענה זו איננה נטולת יסוד לאור סיפורים מאוחרים יותר כמו "הסימן",⁴⁷ שגרסתו הראשונה נכתבה עוד בעצם ימי המלחמה. עגנון נטה להאשים את הציונות, את "ערך ההתחדשות", או את יצירתו של "אדם חדש", כגורמים שחוללו את השואה. גם אם לא במוצהר, עגנון העמיד משוואה בין חורבן אירופה לתקומת ירושלים.⁴⁸ ליבת המשוואה הזו ברומן היא יצחק, המקיים בו־זמנית את שני צדדיה.

על אף "כישלוננו", נבחר יצחק לייצג את בני העלייה השנייה. עם זאת, בשובו לירושלים בדמותה של גליציה, חווה יצחק גם את החורבן שהמיטה בניית הארץ עלידי בני דורו. כפי שיצחק הוא גם הבן הנעקד וגם האב שעוזב את ארץ מולדתו, כך הוא גם צעיר העלייה השנייה שבא לבנות את הארץ וגם הקרבן באירופה. יצחק אינו זוכה לנס. שלא כבנו הנעקד של אברהם, הוא מת לפי מה שמתחייב מן המציאות התקופתית. אבל המוות שלו, ככל שהוא אכזרי, הוא הצעד היחיד שעשוי להפוך את יצחק למרטיר יהודי. וקדושים מעונים נשמרים בזיכרון.⁴⁹ ראוי להוסיף שהמוות במקרה זה עשוי עדיין להיחשב כעונש, משום שיצחק הוא חלק מן "הציונים", אבל המוות גם עשוי, במובן מסוים, להתפרש כאמפתיה מסוג מוזר, ואסביר: עגנון אינו שונא את יצחק – לא פעם ניתן להבחין בטקסט במבע משולב שהוא לא רק סלחני, אלא אף אוהב.⁵⁰ יצחק הוא הקרבן של החברה, הוא עוד חייל אלמוני של העלייה השנייה ובו־זמנית של השואה.⁵¹ האמפתיה שעגנון רוחש ליצחק מתבטאת במוות טרגי ואכזרי שמאפשר לו להפוך לקדוש ולצאת מן האלמוניות.

45. ראו בהרחבה בדיון אצל מירון על המרחבים והרעיונות שעגנון בחר לתאר בארץ ישראל ועל משמעות המרחבים ברומן היסטורי (מירון, הערה 1 לעיל, עמ' 145–146).

46. זוהי עמדה מקובלת בקריאת הרומן. עם זאת, רומנים רבים יפים של העלייה השנייה, גם אלו שנכתבו בתקופה מאוחרת כשל עגנון, ממקמים את בני העלייה השנייה בירושלים. כך ברנר בשכול וכשלו וכך דב קמחי ברומן בית חפץ.

47. ש"י עגנון, "הסימן", האש והעצים, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1998 [1966], עמ' 229.

48. לאור, הערה 1 לעיל, עמ' 35.

49. לאור מעיר כי לעגנון יש נטייה לייצג את קרבנות השואה כקדושים (שם).

50. עוד על יחסו האוהב של עגנון ליצחק, ראו במאמר מאת גולדברג (הערה 41 לעיל, עמ' 119). במאמר זה היא גם מציינת את הקשר של עגנון למסורת הגרמנית הרומנטית של "הערצת התם", שמתאימה להבחנה בדבר מוסריותו של יצחק כפי שהוצגה לעיל, וגם מציינת את ההעדרה שמעריך עגנון את יצחק כ"תם" מת על פני רמות ראליסטית יותר מבחינת עיצוב חולשותיה.

51. על יצחק כחייל אלמוני, ראו גרשון שקד, "תמול שלשום – דיוקנו של החלוץ קרבן", הסיפורת העברית 1880–1980, ב: בארץ ובתפוצה, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1983, עמ' 206–209.

52. ש"י עגנון, "אפילוג לתמול שלשום", מאונס לב, ג (1971), עמ' 212.

53. בנר כתב על הקשרים האוטוביוגרפיים הספציפיים לרומן תמול שלשום (Band), הערה 1 לעיל, עמ' 418.

54. על שבירת הדיון הראליסטי עם כניסת בלק מרחיב רבינוביץ (ישעיה רבינוביץ, "דרכי עגנון בעיצוב 'איבור' הסיפורי", לעגנון ש: דברים, הערה 4 לעיל, עמ' 263-264). אך בעוד הוא טוען כי פרשת בלק פותחת את מעיינות ההומור של עגנון, אני טוענת שהיא אפשרה לשבור את האחדות ההיסטורית של היצירה ולפתוח את מעין המצוקה וההשפלה שחוו בני דור מלחמת העולם השנייה. 55. קורצווייל, הערה 38 לעיל, עמ' 105-115. 56. משולם טוכנר, פשר עגנון, רמת-גן: מסדה, 1968, עמ' 63.

עגנון כתב לרומן אפילוג, פרק אידילי, שבו נפגשים ילדו של יצחק משפרה עם ילדה של סוניה במושבה.⁵² אולי זוהי עדות למגמה "ישועית" – יצחק עומס עליו את חטאי התקופה ונושא בהם מתוך תמימות, ומתו מאפשר את התקיימותו של הדור הבא. במילים אחרות, התקומה נבנית על "דרך הייסורים" של יצחק. עגנון בחר לא לפרסם את האפילוג, ובכך הותיר את הקוראים באווירה דטרמיניסטית קשה.

מבחינה ביוגרפית, עגנון כמו יצחק הוא איש העלייה השנייה, ובתקופת כתיבתו של הספר חווה עגנון נפשית את השמדת קהילתו באירופה. קשרים אוטוביוגרפיים הם עניין שכיח ביצירת עגנון,⁵³ ונראה שאפשר למצוא קשר נוסף בינו לבין יצחק: יצחק כמייצג העלייה השנייה המיט חורבן על משפחתו, ועגנון נשאר מיוסר ואכול אשם על כך שהוא חי בבטחה במציאות הישראלית. החלטתו "להרוג את יצחק" היא גלגול רגש האשם שלו עצמו על גיבורו. שוב אנו מקבלים "מוות כפול" – המספר הורג את יצחק על שלא הגשים את חלום הציונות והמחבר הורג אותו משום שהוא חלק מהצלחת המפעל הציוני.

קריאה אפשרית שלישית של סיום הסיפור, הקריאה הדטרמיניסטית, תידון כחלק מפרשת בלק.

צומת שלישי: פרשת בלק

סימונים, זימונים והסמליות

התחקות אחר תהליך העיצוב הספרותי של הכלב בלק תראה לנו כיצד פרשת בלק מאפשרת לעגנון לחרוג מן הדיון הראליסטי⁵⁴ התקופתי של העלייה השנייה. בדיון על המוסר של יצחק ועל עוונותיו, ייבחן העוון כלפי בלק והמשמעות החדשה שמקבלים "אקט הסימון" ותוצאותיו הרות החורבן. כמו כן תיבחן מחדש סוגיית הפרגמנטציה של הרומן בזיקה לפרגמנטציה שיצרה השואה. ולבסוף, פרשת בלק תוכל אולי להאיר מחדש גם את המוות של יצחק הן מבחינה של פשע/חטא ועונש והן כפתח לדיון ברגשותיהם של תושבי הארץ והעולם לנוכח הזוועות באירופה.

השאלה שהציקה לי לכל אורך הרומן היא כיצד זה שתי הדמויות הראשיות של הרומן, יצחק ובלק, נפגשות רק פעמיים, ובאורח חטוף כל כך. אפשרות אחת היא שהן אינן מספרות אותו הסיפור, ואז הקישור הוא אנלוגי, כדברי קורצווייל.⁵⁵ אפשרות אחרת, לפי משולם טוכנר, היא שהם דמות אחת.⁵⁶ אפשרות שלישית – וזו הצעתי: יצחק ובלק מספרים שני סיפורים שונים,

ועם זאת הם דמות אחת. פרשנות זו מתבססת על הניתוח בפרק הקודם שבו ראינו כיצד יצחק מגלם בו־זמניות מתמדת.⁵⁷

השאלה מיהו בלק העסיקה רבים מחוקרי תמול שלשום. יש הנוטים לראות בבלק אלגוריה או סמל – בהם ברוך קורצווייל,⁵⁸ יעקב כ"ץ⁵⁹ ואליעזר שביד.⁶⁰ שביד רואה תחילה יחס של הקבלה בין יצחק לבלק, ואחר כך הוא ממשיך ומפרש את בלק כמטפורה מורחבת או כסמל לעלייה השנייה. כ"ץ רואה את בלק כסמל לאפיקורסיות,⁶¹ וקורצווייל רואה אותו כסמל לתאוה מיתית, לכוחות קדומים ולשיגעון.⁶² אני נוטה לקבל את פרשנותו של משולם טוכנר, שרואה את בלק כהמשך של יצחק: "קומר ובלק הם שניים שהם אחד".⁶³ תפיסה זו אפשר למצוא גם בפרשנותה של לאה גולדברג.⁶⁴ בעז ערפלי מסכם ומרחיב בפרשנויות השונות של בלק ברומן.⁶⁵

כזכור, יצחק כותב על גבו של בלק את הצירוף "כלב משוגע", ופעולה זו היא לדעתי ההיבריס של יצחק. זוהי פעולה עתירת משמעות, שנימת המשובה שעגנון משווה לה אסור שתטעה אותנו. יצחק מסמן במכחולו בסימן "כלב משוגע" את המסומן, בלק. במעשה הסימון הוא יוצר דבר חדש.⁶⁶ במפגש השני והאחרון, בלק נושך את יצחק, וזהו מפגש שסופו מוות. אקט הסימון יכול להתפרש כהיבריס מאחר שהוא בגדר יצירה של דבר חדש והתגרות באלים. אקט הסימון שהחל לכאורה כמעשה משובה, מקבל אפוא משמעות מיתית. על כן יש לקרוא את הסימון כטעות טרגית. המאזן היחיד לחטא היהירות הוא עונש חמור – וברומן תמול שלשום העונש הוא מוות אכזרי.⁶⁷ טוכנר רואה ביצחק ובבלק דמות אחת, ואת התפלגותה של הדמות הוא מסביר כך: "ק" [קומר] הוא היסוד הבלתי מודע, היסוד האמוצינאלי והאטוויסטי ובלק הוא בבואת תודעתו. גם בניגודים הם משלימים".⁶⁸ טוכנר רואה בבלק מייצגו של דור הרוס, המגלם את המשבר ביהדות.⁶⁹ הסברו של טוכנר נותן מענה לשאלות מוסריות ואידאולוגיות הנמצאות ברובד הגלוי של הרומן, בכך שהוא מפרש את בלק כקול הדובר את משבר היהדות ברומן.⁷⁰ הפנייה לקריאה אלגורית של בלק כדוברם של תכנים שאינם נמצאים ברובד הגלוי של הרומן, היא לעתים בעייתית. דוגמה לכך היא דחייתו של לאור⁷¹ את הפרשנות שמפרש בנד⁷² את המשפט "פני הדור ככלב שוטה"⁷³ כאמירה אלגורית על התקופה שבה נכתב הרומן. השאלה המתבקשת היא איזה דור פניו שונים מזה של כלב שוטה? תקופת גירוש ספרד? מלחמת העולם הראשונה? מציאות ישראל בימינו? לא די להניח שמשפט המזמין ניתוח אלגורי מתייחס לזמן תקופת כתיבת הרומן, טרגית ככל שתהיה.

לעומת זאת, אחת הזיקות המוחשיות יותר להבנה מטפורית של אמירה זו היא סימון הכלב. זיקה זו אני מבקשת לפתח: יצחק כותב על בלק את המילים "כלב משוגע", ומרגע כתיבתו – בלק מסומן. כתיבת מילים אלו

57. השראה רבה לדיון בסוגיה זו שאבתי מתוך מאמרו של בטנהאוז על המלך ליר מאת שיקספיר (ר') בטנהאוז, "ההתנסות המוסרית ב'המלך ליר'", רלה מזלי ועורכת, המלך ליר ושקספיר: מבחר מאמרים, ירושלים: כתר, 1986, עמ' 97-98). המחזה המלך ליר ספג ביקורת על בעיות מבניות ועל בעיות של פריגמטציזם וחוסר לכידות, ברומה לזו המופנית כלפי עגנון ברומן תמול שלשום. הביקורת התמקדה בשתי דמויות חשובות במחזה, הליצן וקורדיליה, שלפי הטענה אינן נפגשות כלל. אלא שבטנהאוז מתאר את קורדיליה כממשיכה, או כממלאת אותה הפונקציה שממלא הליצן, והיות והם בעצם דמות אחת, רק היעלמותו של הליצן מאפשרת את הוחרתה של קורדיליה למחזה.

58. קורצווייל, הערה 38 לעיל.
 59. כ"ץ, הערה 4 לעיל.
 60. אליעזר שביד, "כלב חוצות ואדם; עיון ב'תמול שלשום' לשי' עגנון", תולד טז (1958), עמ' 388-381.
 61. כ"ץ, הערה 4 לעיל, עמ' 177-170.
 62. קורצווייל, הערה 38 לעיל, עמ' 110.
 63. טוכנר, הערה 56 לעיל, עמ' 63.
 64. גולדברג, הערה 41 לעיל, עמ' 105.
 65. בעז ערפלי, "בלק כפשוטו וכמדרשו: צמת עלילתי, סימבולי, אלגורי וגרוטסקי ברומן 'תמול שלשום'", קובץ עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 160-213.
 66. על תאוריית הסימנים של דה-סוסייר, ראו: Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Wade Baskin (trans.), New York:

- McGraw-Hill Book, 1966.
 67. ראו בהקשר לטרגי: מירון, הערה 1 לעיל, עמ' 95-99; ראו מירון (שם) וערפלי ("בלק כפשוטו וכמדרשו") על סוגיית הסימון.
 68. טוכנר, הערה 56 לעיל, עמ' 63.
 69. שם, עמ' 70-86.
 70. בדומה לפרשנותו של קורצווייל, יש חוקרים שרואים את בלק כגילום של יצירות ושל ערכים הכרתיים. על הקשר בין היצירות לבין הכלבים ברומן דן בהרחבה ערפלי ("בלק כפשוטו וכמדרשו", עמ' 187-195).
 71. לאור, הערה 1 לעיל, עמ' 25.
 72. Band, הערה 1 לעיל, עמ' 418.
 73. עגנון, תמוז שלשום, עמ' 586.

74. עוד על היחס בין הסימון למסומן אפשר לקרוא במחקריהם של מירון (הערה 1 לעיל) וערפלי (הערה 65 לעיל).

75. טוכנר, הערה 56 לעיל.

76. על רקע זה אפשר, לדעתי, לערוך השוואה מעניינת עם ספרו של יורם גניוק אדם בן כלב (תל-אביב: ספרית פועלים, 1981 [1968]) ואולי גם לברוק זיקות גומלין אפשריות לטקסט של עגנון.

על בלק כמוה, בסיפור החורבן, ככתיבה על אדם את המילה "יהודי". מצד אחד, מעשהו זה של יצחק הוא חסר חשיבות, הוא טאוטולוגיה גרדא. אלא שבמעשה של יצחק, כמו של הנאצים, אין זיהוי אישי. הסימון הוא אמנם טאוטולוגי, אבל הוא מבזה. לכן בסיפור התקומה צריך עגנון להוסיף את המילה "משוגע", בעוד שהטלאי הצהוב כבר מכיל בתוכו את המשמעות המבזה. בשני המעשים יש סילוק של אלמנט זהות האישי ונכפית זהות קולקטיבית. כך נכפית על היהודים באירופה זהות קולקטיבית וכך הופך יצחק בארץ ישראל ל"אחד מתברינו", בני העלייה השנייה. כמו בלק הוא "עוד אחד מ...". משום שאין בזהותו האישי להבדילו מאף אחד אחר. מכאן שהמסומן אינו בן אנוש – אלא יהודי, הוא אינו בלק – אלא כלב משוגע, כשההשפלה גלומה בהנכחת הסימון. יצחק עושה זאת מתוך משובה, הנאצים מתוך אידאולוגיה. אבל התוצאה זהה: חיי המסומנים אינם חוזרים להיות מה שהיו. אלוהים ברא את העולם והפקיד בידי אדם הראשון מתן שמות לכל החיות, אך האדם, כבר משחר תרבותו, לא הסתפק בכך. בני אדם מסמנים בני אדם אחרים, ובכך הם יוצרים קבוצות עליונות וקבוצות נחותות. מהרגע שיצחק סימן את בלק, חיי של הכלב הם אחרים – הסביבה מתייחסת אליו מתוך בעתה, הוא עובר שבעת מדורי גיהנום. בהקשר של השואה, דרך הייסורים של בלק (יידי אבנים, פרעושים, צימאון, יבבה שאיש אינו שומע) מקבלת משמעות נוספת. איני סבורה שעגנון יצר את בלק על מנת לכתוב על השואה, ועם זאת, את סימונו של הכלב ניתן לפרש כ"תחבולה" שבאמצעותה יכול עגנון לפרוץ מוסכמות של זמן ומקום.

יצחק כתב על בלק "כלב משוגע", ואכן בלק מתגלה ככלב משוגע. האם בלק הפנים את הסימון שלו? האם יצחק, כמו בלק, הפנים את היהדות שהייתה טבועה בו, וברגע שסימן את בלק סימן גם את עצמו, ולכן מרגע שגזר על בלק עונש מוות גזר עונש מוות גם על עצמו?⁷⁴ שאלת הזהות היהודית היא מרכזית אצל עגנון, ועל כן גם את הרומן תמוז שלשום אפשר לקרוא כשאלה אקזיסטנציאליסטית על זהות יהודית, וכך אכן נעשה במחקר. אך לדיון ברומן גם אפשר להוסיף את ההיבט ההיסטורי ולקרוא אותו כבו-זמני. לפי האפשרות השנייה, בלק כבר היה משוגע כאשר סומן, ומכאן משתמעת תפיסה דטרמיניסטית של אי-אפשרות להשתנות, או תפיסה של גורל אכזר שזימן על דרכו של יצחק כלב חולה דווקא. מאפשרות זו נובע כי הזהות טבועה בנו מבפנים ואין היא תוצאה של אקט חיצוני. כך היהדות טבועה ביצחק מבפנים, ושום מעשה חיצוני של עלייה, או של נדידה בין הערים יפו וירושלים, לא ישנה זאת.

לפי טוכנר, בלק הוא אולי תודעתו של יצחק,⁷⁵ וזה מה שמבליט שוב את הדואליות של יצחק שהוא בעת ובעונה אחת הבן והאב, הציונות והחורבן, האיש והכלב.⁷⁶ הדיון שלעיל מצביע על כך שנחוצה בחינה מעמיקה של

עיצוב מפגשיהם של יצחק ובלק, לרבות "העוון המוסרי לבלק", שעד כה נבחנו רק לפי המעשה ותוצאתו. כותב קורצווייל:

אינני רוצה להעלות את השאלה המעניינת, אם בתכנית קדומה לא היה תפקידו של הכלב שונה מזה שנודע לו בספרנו ואם לא חל במשך עבודתו של המשורר שינוי עקרוני בתפיסתו את בלק. כמעט שהייתי נוטה לדעה שבראשית הדברים לא נתרקמו שני הנושאים האמנותיים, זה של בלק וזה של יצחק, לחטיבה אחת. אבל מאחר שהרומאן "תמול שלשום" מעמיד אותנו בפני אחדות מחושבת, יש לציין כבעיה האמנותית הקשה והמעניינת ביותר בספר כולו את בעיית אחדות אישיותו של הכלב [...]⁷⁷

77. קורצווייל, הערה 38 לעיל, עמ' 107.

קורצווייל מנסח את הקושי המרכזי של חוקרי הרומן: מצד אחד נוכחות מסיבית של גורם מפרק (בלק אינו מפרק רק את המבנה הראליסטי של הרומן, אלא מערער על מבנה היחסים שבין הדמויות ועל מבנה הרומן כרומן היסטורי של העלייה השנייה); מצד שני הצורך המחקרי לתת פרשנות מלכדת.⁷⁸

העוון לבלק

הרעיון שלפיו בלק הוא דמות שקיבלה את ייעודה הסופי רק עם גיבוש הרומן והתהוותו, מקבל אישור במאמרה של שרה הגר "תמול שלשום" - התהוות המבנה ואחדותו.⁷⁹ הגר מנסחת את הבעיה המבנית של הרומן כבעיית ה"איחוי" של שתי עלילות:⁸⁰ עלילת יצחק ועלילת בלק. סוגיית ה"איחוי" מתחדדת כשבדקים את תהליך הכתיבה של הרומן ורואים כי שתי עלילות היסוד של יצחק ושל בלק פורסמו בנוסחים מוקדמים כסיפורים נפרדים ובכמה גרסאות.⁸¹ הגר מראה כיצד כל אחד מספריו של הרומן השלם מורכב מעלילות היסוד המוקדמות, וכיצד חלקו השלישי נכתב ללא היצמדות לעלילה אחת משתי עלילות היסוד הללו, והוא משלב בצורה פרגמנטרית את שתי העלילות. לצורך הדיון בעונו של יצחק כלפי בלק, אם אמנם קיים עוון כזה, מעניין לבדוק את דרך העיצוב של המפגשים בין בלק ליצחק בטקסטים המוקדמים בהשוואה לטקסט הסופי של הרומן.

78. מבחינה זו נדמה לי כי נכונה גישתו של מירון (הערה 1 לעיל) לרומן כאל רומן לא לכיר, או תיאור בעיית הביקורת כ"בעיית השמיכה הקצרה", שאם היא מכסה את הרגליים, הצוואר יוצא חשוף.
79. הגר, הערה 22 לעיל, עמ' 195, 154.
80. שם, עמ' 156.
81. "תחילתו של יצחק", התפרסם ב-1934; "בלק" התפרסם ב-1935; "שמונה פרקים מחייו של אדם אחר" התפרסם ב-1935; "יום אחר" התפרסם ב-1936; ו"ערו של בלק", שנכתב מתוך תודעה של כתיבת רומן, התפרסם ב-1941 (שם, עמ' 160).

עלילת בלק, בסיפור בשם "בלק", פורסמה לראשונה ב-1935. עגנון מתאר את בלק ככלב דוחה, "נטפל לו כלב שמן ובעל בשר ששערו לבן ועינו מרופפות ופיו מזוהם כשל חזיר",⁸² לעומת תיאורו ברומן, "נזדמן לו כלב חוצות, שאזניו קצרות וחוטמו חד וזנבו דלול ומראה שערו ספק לבן ספק חום ספק צהוב",⁸³ שהוא תיאור סלחני וחסר אפיון מובהק. התיאור גם אינו מהווה פסיקה לחיוב או לשלילה. עוד אנו למדים על היחס של עגנון לבלק מהשוואת המילה "נטפל", בגרסה הראשונה, למילה "נזדמן".

82. ש"י עגנון, "בלק", ספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ה, תל-אביב: הסתדרות הסופרים העברים בארץ ישראל, תרצ"ה, עמ' 11-25.
83. עגנון, תמול שלשום, עמ' 274.

למילה "נטפל" קונוטציה שלילית: טפילות היא דבר בלתי רצוי. בגרסה נוספת ומאוחרת, בסיפור "עורו של בלק" מ-1941, שנתפרסמה מתוך תפיסה של כתיבת רומן, עדיין מוצאים את תיאורו של בלק בדומה לזה שבגרסה הראשונה, מה שמעיד לא רק כי ההחלטה לגבי ייעודו עדיין לא הייתה שלמה עם תחילת הכתיבה, אלא שגם בשלהי תהליך הכתיבה נראה שתפקידו המוחלט טרם גובש.

להשלמת התמונה יש להשוות את האפיזודה האחרונה של מעשה הסימון בנוסחים השונים. בגרסה הראשונה, "בלק", יצחק שמח במעשהו. הוא מודע למסורת של קשירת פתקאות על זנבו של כלב, אבל סבור שהוא הראשון לכתוב על כלב ממש. יצחק מחפש קהל ורוצה להתגאות במעשיו.⁸⁴ יצחק מתואר באור שלילי, הוא מודע למעשה שעשה וחוטא בחטא הגאווה. הבעיטה בפיו של הכלב עד זוב דם מציירת אותו כאדם אכזרי.⁸⁵ אותו נוסח קיים בסיפור "עורו של בלק". ברומן, לעומת זאת, קיימת התייחסות אחרת. יצחק אמנם סבור שהוא הראשון לכתוב על עורו של כלב,⁸⁶ אלא שמיד בא המספר ואומר כי הדבר כבר נעשה בירושלים, ואפילו על עדת כלבים שלמה. בשתי הגרסאות חדור יצחק גאווה, ואפשר לומר עליו שהוא חוטא בחטא ההיבריס, אלא שבגרסה השנייה, בהמשך למגמה הכללית, נגרע מחומרת מעשהו של יצחק. ברומן, עושה עגנון רבות כדי להסיר מיצחק אחריות ולתאר את המפגש כבעל איכויות מסתוריות ואמביוולנטיות. בטקסט המוקדם חל היפוך, והכלב שתואר כמזוהם, כחזיר, ניחן ביכולת לסלוח.⁸⁷ על אף הצרות הבאות עליו מידי יצחק, אין בו טינה או כעס, מה שמדגיש פי כמה את אכזריותו של יצחק. ברומן, לעומת זאת, אין סליחה. בלק אינו מקבל עליו את הייסורים באהבה.

על אף עידון אופן הכתיבה של יצחק על בלק, יצחק צריך לקבל אחריות על גורלו. הוא עלה לארץ כי רצה בכך, ואת האשמה שלא הגשים את ייעודו כחלוץ הוא יכול להטיל רק על עצמו, או על המציאות בארץ. אלא שיצחק ברומן אינו מייצג את דמות "השואל לבית ישראל"; בלק הוא שמקבל עליו את התפקיד ועושה זאת בחדות מוח שיצחק חסר אותה. נזכור כי אף שהכתיבה על גופו של בלק נדמית כמעשה משובה, או כאקט שאין לו ולא כלום עם אחריות מוסרית, ככל שמתקדם הרומן וסבלותיו של בלק גדלים, גדל עונונו של יצחק. עוון זה עוד מודגש לנוכח ההתפתחויות לטובה בחיי יצחק. המגמה המסתמנת ברומן בהשוואה לטקסטים המוקדמים, כלומר הפקעתו של יצחק מהקשר של חטא מוסרי והעברתו להקשר של מפגש גורלי, ארוטי או אידאולוגי – מפקיעה את יצחק גם מן המשוואה שבה הוא חוטא ליהודים, ליהדות או לבלק. המפגש בין יצחק לבלק מאפשר לעגנון ליצור את אקט הסימון, להניח לו להתגלגל בעלילה, לצבור כעס ועלבון, המביאים את עגנון להטיח שאלות קשות כל כך כלפי העולם, האדם והאל. זאת, בלי להציב את יצחק כאשם

84. עגנון, "בלק", הערה 82 לעיל,

עמ' 12.

85. שם, שם.

86. עגנון, תמוז של שושן,

עמ' 276.

87. עגנון, "בלק", הערה 82 לעיל,

עמ' 24.

במשוואה ההיסטורית של גאולה מול חורבן, או להכניסו להקשר של הסימון באידאולוגיה הנאצית.

בלק המוקדם הוא לכל היותר שעשוע סיפורי, הנותן לכלב פה ומציג את האדם כרע מן הכלב, ואילו ברומן מקבל בלק תפקיד שונה מהותית. שינוי כל כך מהותי בדמות מרכזית ברומן מצביע על כך שתהליך התגבשות הכתיבה אולי הושפע מהמציאות ההיסטורית בת הזמן.

בעיית הפרגמנטציה והקשר שלה לבלק

הפרשנויות על דמותו של בלק קשורות לרוב בדיון על הקוהרנטיות של הרומן ועל בעיותיו המבניות. קורצווייל דורש להתייחס לטקסט כמגובש, מכורח היותו הטקסט המוגמר שבחר עגנון להביא לפנינו.⁸⁸ שקד מציע שיטה פרשנית של אנלוגיות וזימונים, שלטענתו מוסיפה לרומן אחדות מיוחדת שאותה הוא מכנה "הגדרה מחדש של השלמות האומנותית".⁸⁹ הגר מגדירה את הבעיה כבעיה של "איחוי" בין עלילות מוקדמות.⁹⁰ אפשרות נוספת, שאני מציעה, היא התייחסות לפרגמנטציה כאל עדות למבוכה ההיסטורית שעגנון ניצב מולה – סיפור התקומה אל מול סיפור החורבן שעגנון חווה בו־זמנית: בחוויית מלחמת העולם השנייה,⁹¹ אולי יש משהו מפרק שלא מאפשר לעגנון לכתוב טקסט לכיד על העלייה השנייה, אולי מתבקשת ראייה שונה של העלייה השנייה לאור חוויית מלחמת העולם השנייה, אולי משתנה יחסו של עגנון לעלייה השנייה בעקבות המלחמה. כל אלה מובילים את עגנון לבנות לו מערכת של איזונים תמטיים ופואטיים המאפשרים כתיבת טקסט אפי ובה־בעת פירוקו של טקסט זה, עד לחלל השחור שנותר לאחר מותו של יצחק.

"ספירת המלאי של עוונות יצחק" מציירת תמונה מורכבת. מתמונה זו יוצא כי יצחק הוא איש תמים, ושאינן בו עוונות. אין בו עוון משפחתי ואין בו עוון כלפי הציונות, ודומה כי עגנון מבקש להקטין את מה שיכול להיחשב כחטא ההיבריס שלו באמצעות הכתיבה על בלק. דווקא סילוק האלמנט המוסרי מן המעשה, מאפשר לבלק, ללא כוונת מכון, להתגלגל לממדים מפלצתיים של סבל כלבי, ויצחק נותן על כך את הדין בסבל אנושי. נראה לי שיש מגמתיות בבניית דמות עם עוונות מדומים, משום שעוונות אלה מאירים את סוגיית המוות של יצחק באור אחר. עד כה ראינו כיצד מעשיו השונים של יצחק עשויים לקבל משמעות היסטורית. ייתכן שסוף הרומן אינו קשור לאף אחד מה"עוונות", אלא הוא מבטא חוסר אונים, דטרמיניזם חסר פשרות לנוכח המבוכה ההיסטורית שחוללו מלחמת העולם השנייה ושואת היהודים.

תמוזל שלשום איננו אפוא רומן על השואה, אלא רומן שחלקים ממנו

88. קורצווייל, הערה 38 לעיל, עמ' 110.

89. שקד, הערה 33 לעיל, עמ' 330.

90. הגר, הערה 22 לעיל, עמ' 156.

156. טוכנר (הערה 56 לעיל, עמ' 93) מבקש לראות בבלק "יסוד אורגני בונה כ'תמול שלשום'", אך דומה כי הוא עושה זאת בעיקר כתשובה לש' צמח שאתו הוא מתעמת בספרו.

91. אני משתמשת כאן במושג "מלחמת העולם השנייה" משום שהמושג "שואה" הוא מושג מאוחר לזמן כתיבת הטקסט תמוזל שלשום.

ניתן להבין טוב יותר על רקע מאורעות מלחמת העולם השנייה, וחלקים אחרים לא ניתן להבין כלל ללא ההקשר ההיסטורי של זמן כתיבתם. תמוז שלשום הוא רומן על העלייה השנייה ועל אחד מחלליה. זהו רומן על יצחק קומר שעזב את הגלות, ושב אליה "שיבה מאוחרת" שהכילה גם את מותו. תמוז שלשום הוא רומן על בנייה של הציונות וחורבנו של "העולם הישן", ודמות אחת, יצחק קומר, נושאת בו־זמנית בנטל הבנייה ובאחריות לחורבן. תמוז שלשום הוא רומן על מהות הזהות האנושית, הנמתחת עד קצות היכולת. קצות היכולת של הזהות חלים על אדם אחד, שסופו ליפול אל התהום הנפערת ביניהם.

יצחק קומר לא מת בגלל פשע איום שביצע. יותר משיצג את העלייה השנייה, היה יצחק קומר קרבן לה ולרעיונותיה. יצחק אינו גיבור, הוא מרטיר. הוא נר זיכרון לדואליות. הוא מצבה לעצמו ולאחרים כמוהו שחיו מצב של בו־זמניות. הוא תולדה של מחבר שחי בו־זמנית את בניין הארץ ואת חורבן מולדתו.

אי־הקשר בין מעשיו של יצחק לבין תוצאותיהם מסמל את חווית המשבר הקשה ברומן. הדבר ניכר גם מעצם רצונו של עגנון, על אף האירוניה והסרקזם, להציג את יצחק בחזקת חף מפשע ובכל זאת להמיתו באכזריות. "אי־הקשר" בין חפותו למותו האכזרי הוא התהום החוצצת בין מרכיבי הבו־זמניות של יצחק, הוא הפער שאין לגשר עליו בין היות יצחק כלב ואדם, ילד ואב, ציונות וחורבן – הכול לפי משוואות מדויקות שלעולם אינן מתאזנות. חוסר האיזון הוא שגורם להרגשת הפרגמנטציה. כאילו נבחרו המילים להרכיב סיפור תקומה, ובעוד הסיפור נכתב השתרגה בתוכו, בו־זמנית, קינה.

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

* מאמר זה מבוסס על פרק בעבודת הדוקטור שאני כותבת בנושא "הטקסט הפרוטוקולי". אני מודה לפרופסור יגאל שוורץ, שמנחה אותי ושמהווה עבורי מקור מתמשך של השראה ותמיכה. כמו כן אני מודה לר"ר זהבה כספי ולחברי המערכת הצעירה של מכאן על קריאתם הקשובה והערותיהם המועילות. תודה מיוחדת לכן ווגי, ר"ר דוד ענקי.

מיכל וזנר

1. חיים הזו, "הדרשה", אבנים רותחות: סיפורים, תל-אביב: עם עובד, תש"ו, עמ' 227.

2. חיים הזו, "הדרשה", כל כתבי חיים הזו, אבנים רותחות, תל-אביב: עם עובד, 1968, עמ' 237. ההפניות שלהלן מתייחסות לגרסה מתוקנת זו שפרסם הזו בשנת 1968.

הסיפור "הדרשה" של חיים הזו, שהתפרסם בקובץ אבנים רותחות, מתאר ישיבת ועדה. הסיפור נפתח עם התכנסותה של הוועדה, שחבריה יושבים "בשורה אחת ליד השולחן הירוק, מימינו ומשמאלו לראש החבורה".¹ ראש החבורה נותן את רשות הדיבור לחבר יודקה, וזה מתייצב ונושא נאום הגותי ממושך שעניינו ההיסטוריה של עם ישראל, היהדות והציונות. פרוטוקול הדיון מצוטט מילה במילה וכולל את דבריו של יודקה ואת הערותיהם של חברי הוועדה. הסיפור מסתיים עוד בטרם הסתיימה הישיבה במילותיו של ראש הוועדה המאפשר ליודקה להמשיך ולדבר: "אמור את דבריך, – אמר. – והשתדל עד כמה שאפשר בלי פילוסופיה..."²

מבנה מיוחד זה של סיפור, הבנוי כפרוטוקול והמתאר דיון ומביא את דברי המשתתפים מילה במילה – מבנה כזה קושר את הסיפור לז'אנר אשר לא הוגדר עד כה, אותו אכנה "הז'אנר הפרוטוקולי". במאמר זה אבקש לעמוד על מאפייניו של הז'אנר הפרוטוקולי, להציע אסטרטגיות קריאה המתאימות לו ולקרוא באמצעותן את הסיפור "הדרשה".

במופעו החוץ-ספרותי, הפרוטוקול הוא טקסט המשקף במדויק, בדרך של רישום או הקלטה, דיון שהתנהל במקום התכנסותו של גוף בעל סמכות. הפרוטוקול מתאפיין בשלושה היבטים מרכזיים: מבחינת התוכן, הפרוטוקול הוא טקסט המתאר דיון. נוסף לדיון, שהוא תוכנו העיקרי של הטקסט, הפרוטוקול עשוי לכלול מבעים נלווים של רשם הפרוטוקול – דברי הקדמה שמגדירים את נסיבות עריכת הפרוטוקול, הערות פרשניות שמלוות את הפרוטוקול לאורכו ומספקות מידע חזותי על המתרחש באולם הדיונים וכן דברי סיכום.

המאפיין השני של הפרוטוקול הוא העיצוב. הפרוטוקול מעוצב כרצף של מבעים, שערוכים על-פי הסדר הכרונולוגי שבו הושמעו באולם ללא כל

עריכה או ארגון. גם אם נלוות לטקסט הערות של רשם הפרוטוקול, הן תהיינה שוליות לרצף המבעים המהווה את הפרוטוקול עצמו.

התכונה השלישית המאפיינת את הפרוטוקול היא ההקשר. הטקסט הפרוטוקולי מצביע על קיומן של נסיבות רקע מסוימות, מתקף אותן ושואב מהן את תוקפו ב־זמנית: עצם קיומו של פרוטוקול כמו מאשר שהדיון המתואר אכן התקיים במציאות, ואילו הדיון המתואר בפרוטוקול מנמק מצדו את העובדה שהפרוטוקול מונח בפני הקורא, שכן מדובר בדיון אשר מעצם טיבו מצדיק עריכת פרוטוקול.

הז'אנר הפרוטוקולי, לטענתי, הוא ז'אנר הנסמך על המודל החוץ-ספרותי של הפרוטוקול והקרוב אליו בכל שלושת מאפייני היסוד הפרוטוקוליים – התוכן, העיצוב וההקשר. יש טקסטים פרוטוקוליים מובהקים, הקרובים למודל החוץ-ספרותי בכל שלושת המאפיינים, ואחרים בעלי מאפיינים פרוטוקוליים חלקיים, המתכתבים עם הז'אנר ומשתמשים במנגנונים המאפיינים אותו לצרכים מגוונים. הספרות הפרוטוקולית כוללת קורפוס רחב ידיים החוצה תקופות ושפות. ניתן להצביע על טקסטים פרוטוקוליים בספרות העתיקה, בספרות ימי הביניים, בספרות הכללית ובספרות העברית. בספרות העברית החדשה ניתן להצביע על סיפורים פרוטוקוליים ביצירותיהם של רבים. דוגמאות מקריות הן יצירותיו הפרוטוקוליות של י"ח ברנר – "ראש חודש מאי" ו"נורא", של יהודית הנדל – "נמוך", "קרוב לרצפה" ו"הארוחה האחרונה של ידידי ב.", של רות אלמוג – "שני גברים ברכבת, צעירה ודגלים אדומים", של דליה רביקוביץ – "קבוצת הכדורגל של ויני מנדלה" ו"הטריבונל של החופש הגדול", של אורלי קסטל בלום – "אומי פה שורל" ועוד.

הסיפורים הפרוטוקוליים מביאים בפני הקורא כעין פרוטוקול, מילה במילה, של דיון אשר התקיים בין מספר אנשים, ובכך, לטענתי, הם מעמידים את הקורא בתפקיד שיפוטי המאלץ אותו לבצע קריאה אקטיבית ובריבנית, בדומה לשופט הקורא פרוטוקול לצורך מתן פסק דין. שופט הניגש לקריאת פרוטוקול יודע מראש כי החומר המונח לפניו כולל טענות עובדתיות ותאורטיות, שחלקן סותרות זו את זו. הפעילות שהשופט מבצע לגבי הטקסט היא פעילות של ברירת הטענות, פסילה והשמטה של חלקן, אימוץ האחרות ובניית נרטיב סיפורי המתאר מהלך התרחשויות משוער. את הנרטיב הזה מודד השופט לפי אמות מידה קיימות של החוק (והפרשנויות שהשופט עצמו נותן לחוק זה ו/או פרשנויות קיימות) ותקדימים (שקווי הדמיון והשוני ביניהם ובין המקרה הנוכחי הם שוב עניין לפרשנותו של השופט). על תהליך זה עמד בית המשפט הגבוה לצדק בישראל בבג"צ זילברשטיין: "בפעולתה של כל ערכאה שיפוטית ניתן להבחין בין קביעת העובדות הצריכות לעניין, קביעת הנורמה השיפוטית שיכול שתוחל על

מערכת העובדות שנקבעה כאמור ופעולת יישום הנורמה השיפוטית באופן קונקרטי על התשתית העובדתית שנקבעה".³

3. כג"צ 1262/94, זילברשטיין נ. בית הדין הארצי לעבודה, פ"ד מ"ח 4, 837, עמ' 851.

ניתן לטעון כי הקורא מבצע ביחס לטקסט המונח בפניו אותן הפעולות ממש: גם הוא קורא את הטקסט, מאמץ חלקים ממנו ופוסל אחרים, ובתוך כך בונה מתוך הטקסט, בתוספת ההשלמות הנדרשות שהוא מבצע, את הנרטיב המקביל לקביעת העובדות על-ידי השופט. את הנרטיב שבנה מתוך הטקסט, הקורא מפרש בהסתמך על נורמות שונות שהוא מביא אתו, בדומה לשופט המסתמך על דברי חקיקה ופסיקה קיימים, ותוך שהוא מחיל אותם על הנרטיב שבנה. תוצאת ארגון העובדות מחדש והפרשנות שהוא מעניק להן היא כעין "פסק דין" שהקורא קובע בו את עמדותיו. בספרו העוסק בז'אנר הרומן מתייחס רוברט אלטר לברירת חלקים מתוך הטקסט לצורך בניית הנרטיב. הוא קובע כי "מכיוון שהרומן מספק ערבוביה של פרטים, שרבים מהם אולי חסרי חשיבות כשלעצמם, ניצב כל קורא בפני השאלה אילו פרטים עליו לבדוד כחשובים במיוחד, ואילו פרטים עליו לקשר זה אל זה כתבניות של משמעות".⁴

4. רוברט (אורי) אלטר, הנאות הקריאה בעידן האיידאולוגי, מאנגלית: דוד שחם, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה תמורה יבית, 2001, עמ' 221.

לפעילות שהקורא מבצע ולאופן שבו הוא קושר את הפרטים "זה אל זה כתבניות של משמעות" התייחסו חוקרים שונים העוסקים בתאוריית ההתקבלות הן מהיבט ההתקבלות (Reception Theory) והן מהיבט תגובתו של הקורא (Reader Response). תאוריות אלה רואות בקורא שותף אקטיבי הנוטל חלק ביצירה הספרותית ולא צרכן פסיבי של יצירה מוגמרת, והן מתארות את תפקידו של הקורא באופן המזכיר במידה רבה את תפקידו של השופט. וולפגנג איזר, מראשוני החוקרים שעסקו באסתטיקה של ההתקבלות, התייחס למיון שהקורא מבצע לצורך מלאכת הפרשנות: "In a process of trial and error, we organize and reorganize the various data offered us by the text, these are the given factors, the fixed points on which we base our interpretation".⁵

5. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", David Lodge (ed.), *Modern Criticism And Theory: A Reader*, London and New York: Longman, 1988, p. 222

על-פי איזר, נוסף לארגון הנתונים מתוך הטקסט, הקורא משלים חסרים בטקסט בעזרת חומרים שהוא מביא עמו אל תוך הטקסט. לאחר השלמת הטקסט וארגונו מחדש הוא מבסס את פרשנותו תוך השוואת הטקסט המשוכתב לחומרים שהוא מביא אתו, המשמשים, כלשונו של איזר, "רקע פררניציאלי לתפיסה ולעיבוד של הלא מוכר".⁶

6. וולפגנג איזר, מעשה הקריאה: תאוריה של תגובה אסתטית, מאנגלית: אביבה גורן, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 36.

הקריאה האקטיבית שאיזר מייחס לקורא היא, לטענתי, קריאה שיפוטית: היא כוללת מרכיבים שיפוטיים של ברירת החומר, פסילת חלק ממנו ואימוץ חלק אחר, יצירת נרטיב והשוואת הנרטיב הזה לאמות מידה שהקורא מביא עמו. זוהי קריאה המציבה סימן שאלה לאחר כל משפט

וכל פסקה ובוחנת האם הנאמר בהם עולה בקנה אחד עם יתר החומרים שהטקסט מציע ועם חומרים אחרים, חוץ־טקסטואליים, על־פי מפתחות שהקורא קובע.

תאוריות העוסקות בתגובת הקורא (Reader Response) מבקשות להתחקות אחר האופן שבו הקורא מגבש את פרשנותו לטקסט כתוצאה ממנגנונים המובנים בטקסט והמפעילים את הקורא בדרכים מסוימות דווקא. סטנלי פיש, שעסק בשאלה זו בתחילת דרכו, הציע לבחון לא את השאלה "למה מתכוון הטקסט", אלא "מה עושה הטקסט" וכיצד הוא מפעיל אצל הקורא את התגובה הפרשנית.⁷ גם איזר עסק במנגנונים המפעילים את הקורא כדי שימלא בצורה מסוימת את הפערים שהשאיר הטקסט.⁸ גם בין חוקרים העוסקים בספרות ומשפט ניתן למצוא התייחסות למנגנונים של הטקסט ולאופן שבו הטקסט מפעיל את הקורא. כך, למשל, מתייחסת מרתה נוסבאום לאופן שבו הטקסט "מזמין" צורת קריאה מסוימת: "בכוונתי גם לשאול, מה טיבם של תהליכי הרגש והדמיון, הזוכים לקיום באמצעות צורתו של הטקסט, בשעה שהוא פונה לקוראו הדמיוני; מהו סוג פעילות הקריאה המובנה בצורתו של הטקסט".⁹ לטענת נוסבאום, הטקסט, על־ידי עיצובו וסגנונו, מוביל את הקורא "לשים לבו לפרט זה ולא למשנהו, להיות פעיל בדרכים מסוימות ולא באחרות".¹⁰

בהתאם לתפיסות אלה ניתן להבחין בין ז'אנרים המבקשים להגביל את שיפוטיות הקורא, למנוע ממנו את האפשרות להפעיל שיקול דעת רחב ולכוון אותו לכיוון מסוים דווקא, ובין ז'אנרים המאלצים את הקורא לבצע קריאה שיפוטית וברירנית ומעודדים אותו להפעיל רמה גבוהה של שיפוטיות. בהתייחסו לרומן התזה, טען איזר כי ז'אנר זה בנוי באופן שמגביל מראש את השתתפותו של הקורא ושעושה שימוש במנגנונים המונעים מן הקורא להגיע למסקנות עצמאיות שאינן מונחות על־ידי הטקסט.¹¹ הטקסט הפרוטוקולי, לטענתי, הוא דוגמה מובהקת לטקסט הפוך, המזמין קריאה שיפוטית אקטיבית. הוא עושה זאת באמצעות מנגנונים מובנים המעמידים את הקורא בתפקיד שיפוטי, המאלצים אותו לנקוט עמדה אקטיבית כלפי הטקסט והממריצים אותו לעשות כן. מנגנונים אלה מתמרים את גולמיות הטקסט ואת העובדה שמדובר בטקסט אותנטי, אשר לא עבר, כביכול, עריכה. טקסט גולמי אינו מאפשר קריאה פסיבית, היות והוא מסכל את האפשרות לסמוך עליו שיוליך את הקורא במסלול קבוע ומתוכנן מראש. טקסטים פרוטוקוליים עושים שימוש לשוני בציטוט מדויק, הכולל שברי משפטים, חזרות והברות חסרות פשר, באופן הבא לתמרר לקורא שמדובר בטקסט בלתי ערוך, שלא עבר ארגון ועיבוד. מחברם של טקסטים אלה עובר אל מאחורי הקלעים, הקורא נותר מול הציטוטים ללא דברי תיווך והסברים, וממילא הוא נאלץ לנקוט עמדה עצמאית כלפי הטקסט. למצב מעין זה, שבו המחבר מניח לדמויותיו

Stanley Fish, *Is There A Text In This Class: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1980

8. איזר, מעשה הקריאה, עמ' 86.

9. מרתה ק' נוסבאום, צדק פואטי: הדמיון הספרותי והחיים הציבוריים, מאנגלית: מיכאל שקודניקוב, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2003, עמ' 23-24.

10. שם, עמ' 20.

11. איזר, מעשה הקריאה, עמ' 180.

"לגלגל" את הסיפור בכוחות עצמן, התייחס המחקר בהקשרים אחרים, תוך ציון התפקיד האקטיבי שמנגנון זה מטיל על הקורא.¹²

היעדרו של המחבר מניח בפני הקורא טקסט לא מאורגן, שאינו ערוך לפי חשיבות התכנים המופיעים בו. יתרה מזאת: התכנים המופיעים בטקסט, המצוטטים מפיהם של דוברים שונים, עלולים לא פעם לסתור זה את זה עובדתית ורעיונית. סתירות אלה מאלצות את הקורא לעסוק במיון וארגון של ההיגדים, לקבל חלק מהם ולפסול אחרים, וממילא לעסוק בפעילות שיפוטית אקטיבית במהלך הקריאה. כדי למלא את תפקידו השיפוטי, על הקורא לעשות שימוש באסטרטגיות קריאה מתאימות שתאפשרנה לו לנווט בתוך הטקסט הפרוטוקולי הבלתי ערוך. להלן אעמוד על מספר אסטרטגיות כאלה שאותן אכנה "אסטרטגיות קריאה פרוטוקוליות", ואבקש לקרוא באמצעותן את סיפורו של הזו "הדרשה".¹³

"הדרשה" הוא סיפור פרוטוקולי מובהק, הקרוב למודל החוץ-ספרותי בכל שלושת הצירים שמנתי לעיל: התוכן, העיצוב וההקשר. על ציר התוכן, זהו סיפור המתאר דיון שהתקיים בפני ועדה שטיבה אינו ברור. בפני ועדה זו מופיע יודקה ונושא דברי הגות, שעניינם ההיסטוריה של עם ישראל, היהדות והציונות. הסיפור מעוצב כעין פרוטוקול מוקלט מילה במילה: הדברים אינם נמסרים בקצרה, אלא מובאים כלשונם, כולל שברי משפטים, הפסקות, הפרעות וכדומה. הפרוטוקול כולל את דבריו של יודקה ואת דבריהם של חברי הוועדה, כמו גם את הערותיו של רשם הפרוטוקול, הבאות בדרך כלל להשלים את תמונת המתרחש בחדר. על ציר ההקשר, מדובר בסיטואציה של ישיבת ועדה, המצדיקה כשלעצמה רישום פרוטוקול והמנמקת אותו.

הביקורת שעסקה בסיפור התמקדה רובה ככולה בדברי ההגות המהווים את עיקר יריעת הסיפור. הביקורת העלתה טיעונים לוגיים והיסטוריים התומכים בטיעוניו של יודקה או המתנגדים להם, התמקדה בתוכן הדברים שהובאו בפני הוועדה ונטתה להתייחס אל הסיטואציה שהעמיד הזו כאל סיפור מסגרת חסר עניין כשלעצמו. כך, למשל, סיכם יעקב בהט וקבע כי הסיפור עורר "דיונים מקיפים ונוקבים בשדה הביקורת, אלא שהכול נסב על הבעיות הרעיוניות של היצירה",¹⁴ וברוח זו העיר גם דב לנדאו, 27 שנים מאוחר יותר, כי "רוב המבקרים עיקר דיונם בקיטרוג על יהדות הגולה",¹⁵ ומיד הצטרף גם הוא לדיון דומה והעלה טיעונים כנגד טיעוניו ההיסטוריים-פילוסופיים של יודקה. התפלמסות עם טיעוניו של יודקה לגופם, תוך התייחסות לתכנים שעלו בדיון ואגב התעלמות מנסיבות ניהולו בפני הוועדה, הציג גם אלכסנדר ברזל.¹⁶

רק מבקרים בודדים הזכירו את הצורך לבחון את דברי ההגות של יודקה

12. ראו, למשל, Bernard DeVoto, *The World of Fiction*, Boston: Houghton Mifflin, 1956, p. 250; וכן: Jacques Souvage, *An Introduction To The Study of The Novel*, Gent: E. Story-Scientia, 1965, p. 40; Wolfgang Iser, "Dialogue of the Unspeakable: Ivy Compton-Burnett, A Heritage and Its History", *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 239.

13. הזו, "הדרשה", כל כתיבי, הערה 2 לעיל.

14. יעקב בהט, "הדרשה", ש"י ענגנון החיים הזו: טיוני מקרא, חיפה: יוכל, תשכ"ב, עמ' 189.

15. דב לנדאו, "מי מפחד מן הדרשה של יודקה?", נתיב 1 (1989), עמ' 71.

16. אלכסנדר ברזל, "הזיה למעשה: על טעויותיו הפוריות של יודקה", מאזנים נ, 1 (1979) עמ' 25.

17. דן מירון, חיים הזז: אסופת מסות, תל-אביב: ספרית פועלים, 1959, עמ' 11.

18. ב"י מיכלי, "הדרשה של יודקה", חיים הזז: עיונים ביצירתו, תל-אביב: עקד, 1968, עמ' 82.

19. Warren Bargad, "Ideas in fiction", *Brown Judaic Studies* 31 (1982), p. 82.

20. בהט, "הדרשה", עמ' 189.

21. מיכלי, "הדרשה של יודקה", עמ' 81: "ב'הדרשה' כמות שהיא אין לדאות יחידה בפני עצמה, מושלמת בהישגיה, כראוי למחברה", שכן "יצאה מכלל מסה ולכלל סיפור אמנותי לא באה".

22. ב"י מיכלי, "גיבורי הזז בתמורות הזמן והמקום", מאזנים, מו', 6-1 (1977-1978), עמ' 187.

מיכלי מציין שם שכתבתו של הזז מחושבת ומדויקת מאוד: "אפילו יחירת נוף זעירה לא הוכנסה למספר כתוספת נוי סהם, אלא מלכתחילה נועדה לשמש את עניינו: קורטוב משלים לאווירתו הכללית או למצב רוחו של אחד מגיבוריו. המספר היה זחיר בקלות כבחמורות. אם ברומאן כך בסיפור הקצר – על אחת כמה וכמה!"; וראו גם הלל ברזל, "מבוא: יצירתו של חיים הזז – ביקורת ומחקר", ה' ברזל (עורך), חיים הזז: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל-אביב: עם עובד, 1978, עמ' 32: "המבנה של היצירה ההזזית משועבר תדיר לסגוליות העלילה והגיבורים, ולא להיפך".

23. לאחר מיתו של הזז התפרסם הספר משפט הגאולה (תל-אביב: עם עובד, תשל"ז) – אוסף של נאומים והרצאות שנשא הזז בעניינים שונים; וכן ראו אצל מיכלי, "הדרשה של יודקה",

בתוך סיפור המסגרת של הועדה, אלא שבדרך כלל הם הגיעו למסקנה שאין זיקה ממשית בין השניים. דן מירון אמנם ציין כי "אין הסיפור דרשה מוסווית, משוללת משמעות בדיונית ומחוסרת כוונות סיפוריות",¹⁷ אלא שלא הרחב על משמעות בדיונית זו ועל הזיקה ההדדית בינה ובין דברי ההגות של יודקה. גם הוא, כאחרים, עסק בדברי ההגות עצמם תוך שהוא בוחן את העמדות המובעות בסיפורים שונים של הזז ואת הדרך שהן מתיישבות זו עם זו. גם ב"י מיכלי העלה את השאלה מה תרמה הוועדה לסיפור ובמה היה נפגם לו נכתב כמונולוג רציף, ועל כך השיב שסיפור המסגרת אינו תורם מאומה לסיפור ושל "הדרשה" אינה אלא "צינור משוכלל להולכת השקפות".¹⁸

שני מבקרים בלבד נטו לקרוא את דבריו העיוניים של יודקה בזיקה לנסיבות השמעתם. וורן ברגד טען כי את מרכז הסיפור תופסת הרגישות ההיסטורית של הדמויות השונות, רגישות המובעת הן בדברי ההגות של יודקה והן בתיאור התרגשותו הרבה לעומת אדישותם הלאה של חברי הוועדה, כך שתיאור הוועדה משלים את דברי ההגות המושמעים בפניה ולהפך.¹⁹ בהט קרא אף הוא את דברי ההגות של יודקה בתוך נסיבות השמעתם והציע להבין את עמידתו של יודקה בפני הוועדה כתביעה כלפי "ההגנה" להפסיק את מדיניות ההבלגה ולעבור למדיניות אקטיבית.²⁰ הצעה זו מתחמקת, לדעתי, מן המורכבות בטיעונו של יודקה, שמוות ביקורת חריפה גם על הציונות האקטיבית והלוחמת, כפי שאפרט בהמשך.

בלי לגרוע מן העניין שבניתוח דברי ההגות של יודקה לגופם וקריאתם בזיקה לעמדות דומות ושונות בסיפורים אחרים של הזז, דומני כי, ברוח גישתם של ברגד ובהט, יש לקרוא את הסיפור כמכלול ויתר על כן – לבחון את תפקידם של דברי ההגות כחלק מסיפור רחב המתאר ישיבת ועדה. התמקדות בלבדית בטענות ההיסטוריות והפילוסופיות מרדדת את הסיפור למסגרת רופפת וחסרת עניין, כאילו נזקק הזז לבימה רעועה כדי להשמיע מעליה את רעיונותיו הפילוסופיים וההיסטוריים על עם ישראל. קריאה כזו גורעת מן ההיבט האמנותי של הסיפור²¹ ואינה עולה בקנה אחד עם סגנונו המדויק של הזז.²² זאת ועוד: ההתייחסות לנסיבות שבהן נשא יודקה את דבריו כאל סיפור שנתפר בגסות רק כדי להוות מסגרת לדברי ההגות הכלולים בו, אינה מתיישבת גם עם העובדה שהזז כתב מאמרים ומסות ויכול היה ללא ספק למצוא במה מתאימה לדיון בטענות פילוסופיות על היהדות הגלותית ועל הציונות, כפי שאכן עשה במסגרת הרצאות שנשא.²³ התייחסות זו גם מתעלמת מן העובדה שבדברים ששם הזז בפי יודקה אין חידוש רב ברמה הפובליציסטית.²⁴ ולבסוף, גם בהנחה שהזז אכן בנה סיפור מסגרת לשם השמעת דברי הגות, עדיין יש לשאול מדוע בחר דווקא בדמותו של יודקה, מדוע העמיד אותו בפני הוועדה ומדוע שיבץ בין חבריה את החבר ש"לקח" בעבר את אשתו של יודקה.

עמ' 89, שם מכיח מיכלי קטע הרצאה שנשא הזו בבית החייל, ובו רעיונות אחדים הקרוכים ביותר לרעיונותיו של יודקה.

24. כבר בעיתונו של הרצל, די זועלס, התפרסם מאמר שעסק בהיסטוריה היהודית וגרס כי היא נכתבת על-ידי אחרים. גם שם הובע הטיעון כי על עם ישראל לעשות את ההיסטוריה שלו כמו יריו. ש"י ענגנו נדרש למאמר זה במאמרו "יוסף חיים ברנר בחייו ובמותו" (מוזלד יט, 156 [יוני 1961], עמ' 279) והוסיף כי: "רעיון זה קנה לו מיד את לכותיהם של הציונים עד שנעשה הרבר רווח בפי כל מטיף ציוני, שבציונות שאנו עושים עושים אנו

לטענתי, לא ניתן לפטור מערכת עובדתית מורכבת זו כסיפור מסגרת מקרי ורופף לטובת הגיגים בנושא היהדות והציונות.

להלן אציע קריאה של "הדרשה" כטקסט פרוטוקולי. בלי לפגוע בעניין שמעוררים דברי ההגות שבסיפור, תעמוד קריאה זו גם על האופן שבו הם כפופים לסיפור המסגרת ומשרתים את הרעיונות המבניים והתמטיים המנחים אותו.

קריאה של הסיפור "הדרשה" כטקסט פרוטוקולי מזמינה אסטרטגיית קריאה המבחינה בין דרגות האמינות השונות של רובדי הטקסט. טקסט פרוטוקולי, מעצם מהותו, מביטח אמינות גבוהה בכל הנוגע לשיקוף המלל בחלל האולם שבו התנהל הדיון. בה־בעת, הטקסט הפרוטוקולי אינו ערובה לאמינותם של התכנים הנאמרים על-ידי הדוברים השונים, ואפילו מחייב הנחה מוקדמת שהתכנים עלולים לסתור אלו את אלו. במילים אחרות, הפרוטוקול משקף הליך דיוני, אשר מעצם טיבו כולל חילוקי דעות, ולפיכך ניתן לצפות שישקף דעות ואף עובדות סותרות ומנוגדות. אשר להערותיו של רשם הפרוטוקול, למרות שאנו מייחסים לו מהימנות רבה בציטוט מבעי המשתתפים בדיון, עדיין יש לייחס אמינות מעטה להערותיו הסובייקטיביות.

רשם הפרוטוקול בסיפור "הדרשה", אשר זהותו אינה ידועה, פותח בהערות ניטרליות, הבאות כביכול להשלים את התמונה ותו לא, כדוגמת אותו תיאור שהבאנו לעיל, שלפיו "חברי הועדה ישבו בשורה אחת ליד השולחן הירוק, מימינו ומשמאלו לראש החבורה". רשם הפרוטוקול מתאר חילופי מבטים, הבעות פנים ועוד התרחשויות בלתי ווקליות שאין כוללים על-פי רוב בפרוטוקול. בצדם הוא מוסיף גם דברי פרשנות סובייקטיבית, ולא פעם מתיימר להוסיף הערות פרשניות המעריכות, כביכול, את המתחולל בנפשו של הזמיות: "מתוך הסקרנות תלו עיניהם בו", "לא היה יודע מהיכן יפתח",²⁵ "הרגיש בו צוחק, אלא עשה עצמו כאילו רואה"²⁶ וכדומה. הערות אלה משתלבות בתוך פרוטוקול הישיבה, אך גם קורא שנגרר אחרי הכתוב ואשר בתחילה לא הטיל ספק במהימנותו, מוכרח להטיל בהן ספק כאשר הטקסט רומז במפורש כי מדובר בפרשנויות סובייקטיביות שאינן מתארות בהכרח את המציאות. כך, למשל, בקטע הדרמתי שבו יודקה מתעמת עם החבר ש"לקח" ממנו את אשתו:

— איני מכבד ההיסטוריה היהודית! — חזר יודקה ואמר כתקוע לאותו דבר. — "איני מכבד" זו לא המלה, אלא כמו שכבר אמרתי: אני מתנגד לה...
שוב פרץ אותו חבר בצחוק, שהיה הוא גחכן מטבע ברייתו, והחזיקו אחריו כל השאר ממנו.

25. הזו, "הדרשה", כל כתבי, עמ' 219.
26. שם, עמ' 220.

יודקה הפך ונסתכל בו.

– זה אתה צוחק, – מיעך את קולו ואמר במתינות ובכובד־ראש מרובה, שלא במידה, – מפני שלקחת את אשתי ממני... מיד שתקו כולם, כאילו נתלה על ראשם דבר של פורענות [...] ²⁷

.27. שם, עמ' 221.

רשם הפרוטוקול מנמק תחילה את צחוקו של החבר בכך ש"היה הוא גחכן מטבע ברייתו". למקרא פרשנות זו אנו נוטים לפטור את הצחוק כצחוק "טבעי" שאין מאחוריו מניעים נסתרים. אך במשפט שלאחר מכן אנו קוראים שלא כך היא פרשנותו של יודקה לדברים: דבריו של יודקה נרשמים בפרוטוקול ולפיהם הוא מייחס את הצחוק לכך שאותו חבר "לקח" את אשתו. העובדה שיודקה נותן לצחוק סיבה אחרת לגמרי מחייבת את הקורא להתבוננות עצמאית במתרחש. כך קורה, שבאותו משפט עצמו צורמת לקורא קביעה נוספת של רשם הפרוטוקול, שלפיה יודקה העיר את ההערה בדבר אשתו שנלקחה "במתינות ובכובד־ראש מרובה, שלא במידה". הקביעה שכובד הראש המרובה כאן הוא "שלא במידה" היא קביעה פרשנית, אשר ניתן לחלוק עליה. בעוד רשם הפרוטוקול העריך את כובד הראש "שלא במידה", דומה שיתר חברי הוועדה נתקפו אף הם כובד ראש מרובה דווקא בעקבות הדברים, שכן מיד, כאמור לעיל, "שתקו כולם, כאילו נתלה על ראשם דבר של פורענות". ייתכן מאוד שאף הקורא יעריך כי נושא ההערה מצדיק "כובד ראש" במידה רבה וידחה בעניין זה את פרשנותו של רשם הפרוטוקול.

אגב קריאה זהירה, המטילה ספק בהערותיו של רשם הפרוטוקול והמייחסת להן מהימנות מועטה מזו של מהימנות הציטוט, תבקש הקריאה הפרוטוקולית לחשוף את העניין שלצורך בירורו התכנסה הוועדה. פרוטוקול בצורתו החוץ־ספרותית מתעד דיון שנועד לברר עניין הטעון בירור, ולכן על אף שהפרוטוקול הוא טקסט רב־קולי בלתי ערוך, עדיין ניתן לצפות שכל המבעים המופיעים בו יעסקו בעניין אחד שביסוד הטקסט. תכונה זו של הטקסט הפרוטוקולי מזמינה אסטרטגיית קריאה המבקשת לחשוף עניין כזה גם כשהוא סמוי מן העין.

הסיפור "הדרשה" אינו מציג במוצהר את העניין הטעון בירור שלצורך ליבוננו התכנסה הוועדה. איננו יודעים גם מה טיבה של הוועדה ומה הן סמכויותיה. עם זאת, מתוך הסיפור אנו מבינים שקיימת "חבורה", אשר בגרסה המתוקנת²⁸ נעשתה ספציפית יותר וזוהתה בתור "ההגנה" ואשר יודקה הוא חלק ממנה. אנו למדים במערפל על מספר אינסטיטוציות הקיימות בחבורה הזו: ישנן "אסיפות וועידות" וישנו הליך חברתי כלשהו הנקרא "ערעור בפרהסיה". אשר ל"ועדה", ידועים לנו עליה מספר פרטים: בראשה עומד יושב ראש, שהוא "ראש החבורה" או, בגרסה המתוקנת, "ראש ההגנה". הוועדה היא סודית למחצה, שכן "אינה

.28. הוז פרסם גרסה מתוקנת לסיפור, ראו הערה 2 לעיל.

גלויה" אלא ליחידים, היא אקסקלוסיבית וזמנה יקר. חלק ממאפייני הנוהל של הוועדה נזכרים בסיפור ומזכירים ישיבות בתי משפט או פרלמנטים: חבריה יושבים בשורה ליד שולחן מכוסה מפה ירוקה משני עבריו של יושב הראש; יושב הראש מצויד במצילה, המאפשרת לו לאכוף את הסדר, וקיימים נהלים של "קריאה לסדר", של "זכות הדיבור לחבר". הדיבור בפני הוועדה עומד על רגליו עד שיקבל מיושב הראש רשות לשבת.

נוסף לאמור לעיל, כל קורא מביא אל הסיפור את היכרותו עם "ועדות" למיניהן. יודקה לא נושא את הדרשה שלו בחדר התרבות, לא מעלה את טענותיו בפני קבוצת דיון ולא מנהל חוג בית. הוא שוטח את טיעונו בפני "ועדה". אחד הסממנים המאפיינים ועדות הוא שעליהן לגבש את מסקנותיהן בעקבות הטיעונים הנשמעים בפניהן ולקבל החלטות או לנסח המלצות בעלות גוון מעשי. עוד ידיעות שהקורא עשוי להביא עמו, ובעיקר לאור התיקון לצורך דיוק שהכניס הזו בנוסח המאוחר של הסיפור, הן אלה הנוגעות ל"ועדות ההגנה" דווקא ולנושאים שהעסיקו אותן.

לאור כל אלה, דומה כי ניתן לקרוא את פנייתו של יודקה לוועדה בשני אופנים: האחד, לקרוא את טיעונו ההיסטוריים והפילוסופיים של יודקה, לחוש אי-נוחות מן המעורבות הרגשית הרבה שהוא מבטא, להתרשם מקוצר הרוח של יושב הראש, הפונה אל יודקה במילים: "דברך יפים מאוד, אבל חוס ורחם. בשביל מה כינסתי את הוועדה?"²⁹ להסתמך על קלות הדעת של חברי הוועדה, המעוים את פרצופיהם ומעירים הערות אנקדוטיאליות שוליות, ולהניח שפנייתו של יודקה לוועדה איננה נורמטיבית. כך הבין את הסיפור אליעזר שביד, שקבע כי מצבו של יודקה הוא "מצב שעל סף התמוטטות נפשית ואובדן שפיות הדעת"³⁰. יודקה, לפי פרשנות זו, אינו שפוי לגמרי. הוא פונה אל הוועדה בנושא שאינו מעניינה כלל – עיונים בהיסטוריה של עם ישראל – ושאינו לו השלכות מעשיות במה שנוגע לוועדה.

מאידך גיסא אפשר להניח שיודקה, שהוא חלק מן החבורה ובקיא בנהליה, פונה אל הוועדה פנייה רלוונטית.³¹ פרשנות כזו תחייב את הקורא להניח שאם יודקה יצליח לשכנע את הוועדה, יש לצפות כי היא תסיק את המסקנות ותנקוט אמצעים כלשהם. היות והוועדה אינה יכולה להסיק מסקנות ולנקוט אמצעים בנוגע להיסטוריה של עם ישראל, עלינו להסיק שהחלק הנעלם של הפרוטוקול הוא הקושר בין הרעיונות הפילוסופיים ובין המסקנות שמתבקשת הוועדה להסיק בסוף ההליך. הפנייה הקונקרטי של יודקה אל הוועדה, לפי פרשנות זו, נעלמת מעינינו וגלומה באותו חלק נעלם של הפרוטוקול.

בפרשנות זו תומכת עדותו האישית של יודקה לאורך כל הסיפור, שכן כבר

29. הזו, "הדרשה", כל כתבי, עמ' 225.

30. אליעזר שביד, "בין הגות לסיפורת; לבחינת עמדתו הרעיונית של חיים הזו", דן לאור (עורך), חיים הזו: האיש ויצירתו: דברים שנאמרו במלאת עשר שנים לפטירתו, ירושלים: מוסד ביאליק, 1984, עמ' 25.

31. פרשנות שלפיה פנייתו של יודקה לוועדה היא פנייה נורמטיבית הציע בהט (הערה 14 לעיל, עמ' 187). לדעתו, יודקה פונה אל הוועדה של "ההגנה" בדרישה להפסיק את מדיניות ההבלגה. גישה זו בעייתית בעיני, מאחר שיודקה מצביע בדבריו גם על הבעייתיות של המדיניות האקטיבית ואינו סבור שהיא עדיפה על פני המדיניות הפסיבית.

בתחילת דבריו הוא מודיע שלא בא כדי לנאום אלא רק כדי "לומר דבר נחוץ".³² כשהוא מסיים להבהיר מדוע ההיסטוריה היהודית אינה מקובלת עליו, מיד לאחר שאלתו המבודחת-למחצה של ראש ההגנה "בשביל מה כינסתי את הוועדה?", הוא משיב: "אני לא אמרתי את העיקר. אתם עוד לא יודעים... לי יש מטרה, יש מטרה... תיכף תינכחו",³³ ובסוף חלקו הגלוי של הפרוטוקול הוא חוזר ואומר: "אני, העיקר, בשביל לבאר לכם את העיקר... אני כבר לא יודע איך לומר לכם... את התוך, את המטרה שלי. אני לא סתם ככה... כן! ועכשיו לעיקר. אני מבקש עוד רגעים אחדים סבלנות ושקט..."³⁴ אלא שלאחר דברים אלה מסתיים הסיפור, וכקוראים איננו מגיעים אל אותו "עיקר".

32. הזו, "הדרשה", כל כתבי, עמ' 220.

33. שם, עמ' 225.

34. שם, עמ' 237.

קריאה פרוטוקולית של הטקסט מבכרת את הפרשנות השנייה, שלפיה יודקה יודע מדוע פנה לוועדה. קריאה כזו מבקשת לחשוף את העניין הטעון בירור אשר בבסיס הדיון ומעדיפה לא לפטור את דבריו של יודקה כפנייה בלתי נורמטיבית של אדם הקרוב לטירוף אשר מטריד את הוועדה בעניין לא לה. פרשנות זו אינה "משתכנעת" מתיאוריו הסובייקטיביים של רשם הפרוטוקול, המבקש לעתים לצייר את יודקה באור תמהוני, ואינה פוטר את הופעתו בפני הוועדה כהופעה הזויה של משוגע לדבר.

על-פי תפיסה זו, יש להניח שבהמשך דבריו של יודקה אכן ממתין אותו "עיקר" אליו הוא שואף, אותו עניין המתאים לשיפוטה ולהכרעותיה של הוועדה. את דבריו של יודקה יש לקרוא עם החלק הנעלם שבסופם ולראות בהם פתיח בלבד. קריאה זו תאמין ליודקה באומרו שיש לו "מטרה" ושלא בא לבטל את זמנה של הוועדה בדיונים פילוסופיים, תצא מנקודת הנחה ש"עיקר" טענותיו, או לכל הפחות חלק מהותי בהן, חסר מן הסיפור. קריאה כזו תנסה לעמוד על אותו עיקר ולתת הסבר לשאלה מדוע הושמט מן הסיפור ומדוע הורחבה במקומו היריעה בטיעונים המקדמיים התאורטיים דווקא.

טענותיו של יודקה בדבר ההיסטוריה היהודית מוצגות על-ידו לכל אורך "הדרשה" כפתיח לעניין אחר, עניין אחר שהוא הנושא העיקרי שיודקה מביא בפני הוועדה. עניין זה נמצא בחלקו הנעלם של הפרוטוקול, אך לדעתי הוא כבר נרמז גם בפרוטוקול החלקי, בקטע שצוטט למעלה, העוסק בפרשת אשתו של יודקה, ש"נלקחה ממנו" על-ידי אחד מחברי הוועדה.³⁵ סיפור פרשה זו, שיודקה מטיל כמו פצצה אל תוך הטקסט, הוא סיפור נעלם רובו. הפרטים הידועים לנו אינם רבים. לאחר אותו דו-שיח שבו יודקה פונה אל חבר הוועדה שצוחק במילים: "זה אתה צוחק [...] מפני שלקחת את אשתי ממני...", נופלת דממה בחדר. מתגובת חברי הוועדה לדברים אלו למדים שמדובר בפצע פתוח ולא במעשה נורמטיבי ודבר שבשגרה: "מיד שתקו כולם, כאילו נתלה על ראשם דבר של פורענות,

35. על הקשר בין אנקדוטה כמור שולית זו לדברי הקטרוג עמד לנדאו (הערה 15 לעיל), שמוצא הקבלה בין מצבו האישי של יודקה, אשר אשתו נלקחה ממנו ואשר לא נטל חלק פעיל בעשיית ההיסטוריה האישית שלו, ובין הקטרוג שלו על עם ישראל. כמו כן רואה לנדאו את מעשה אשתו של יודקה כחלק מן הקטרוג על עם ישראל מבחינת מצבה המוסרי של החברה הארץ ישראלית.

36. הזו, "הדרשה", כל כתיבי, עמ' 221.
37. בדברי אלה אני חולקת על הערכתו של ב"י מיכלי (הערה 18 לעיל, עמ' 86), כי "בעצם היעוצות האיש מאשתו אין משען רציני לשלילת ההיסטוריה היהודית, ביחוד שאותו אירוע תלוי בהודעה גרידא. והרי ידועה שכיחותם של מקרים כאלה בסיפורים וברומאנים ובמחזות מחיי הקיבוץ. אף-על-פי כן, גם באחד מהם לא נקשר קטרוג דומה על קורות ישראל". בהמשך אצביע על הקשר הקיים, לדעתי, בין מצבו האישי של יודקה ובין תוכן הדרשה, ורומני כי גם אם מקרים כאלה שכיחים בסיפורים וברומנים מחיי הקיבוץ, תגובתם של חברי הוועדה וראש "ההגנה" מעידה שבמקרה זה מדובר באירוע חריג ולא בדבר של מה בכך. ברוח זו חולק גם לנאוה על דברי מיכלי, כפי שציינתי בהערה 35 לעיל.
38. הזו, "הדרשה", כל כתיבי, עמ' 219.
39. כינוס "ועדת ההגנה" לריון בעניינים אישיים היה נורמה מקובלת גם במציאות הבדיינית של הספרות העברית. כך, למשל, בספרו של אהרון מגד החזי על המת (תל-אביב: עם עובד, 1965, עמ' 194): "באותם הימים היתה המפקדה עוסקת לעתים גם בענייני אישות... לעתים היינו משמשים אפילו כמפשרים במריבות משפחתיות. ידענו למי יש אהובה, למשל, מי עומד להתגרש, מי הסתבך".
40. ניתן ללמוד על כך הן מהבטחותיו של יודקה שהנה יגיע לעיקר והן מדבריו של ראש ההגנה – "דבריך יפים מאוד, אבל חוס רוחם. בשביל מה כינסתי את הוועדה?" (הזו, "הדרשה", כל כתיבי, עמ' 225).

ואותו חבר שצחק נפנה לכאן ולכאן ושמת וישב וראשו כבוש ועיניו מפלבלות". גם ראש "ההגנה" נרעש, שכן למרות השקט המשתרר בחדר הוא מתחיל להכות במצילה ומוסיף ומכה בה שמונה פעמים בזו אחר זו. פרשנותו של רשם הפרוטוקול היא שהכאה נמרצת זו במצילה נעשתה "מרבב התמהון" והיות "ולא מצא לומר דבר לשעה".³⁶

מתגובת חברי הוועדה וראש ההגנה ניתן להסיק שני דברים: ראשית, שהנושא עצמו הוא אכן כפצע פתוח. לו הייתה זו, כפי שטוען מיכלי,³⁷ התנהגות נורמטיבית בחבורה, לו הייתה זו התנהגות שאינה סותרת את הקוד החברתי, ניתן היה לצפות שהדברים יעברו בוועדה בלי להותיר כל רושם. שנית, מתגובתם של חברי הוועדה ניתן להסיק שמדובר בפרשה אשר הודחקה בלי שנדונה, ושאין זה דבר שבשגרה שפרשה מעין זו צפה ועולה על שולחן הדיונים. הנחה זו מתחזקת גם על-ידי הקביעה בראשית הסיפור כי יודקה הוא שתקן אשר עד כה "לא עירער בפרהסיה דבר של כלום",³⁸ וממילא כוללת את הקביעה שעד כה לא ערער בפרהסיה גם על פרשת אשתו.

קריאה פרוטוקולית של הטקסט מחזקת את הטענה כי העוול שנגרם ליודקה בפרשת אשתו הוא העניין הטעון ברור שבעטיו כינס יודקה את הוועדה. קריאה פרוטוקולית מביאה בחשבון את העובדה שהטקסט הפרוטוקולי אינו ערוך ואינו מאורגן על-פי חשיבות המבעים, ולפיכך מאפשרת להתעלם מרוחב או קוצר היריעה של חלקי הטקסט ומסדר הופעתם. קריאה פרוטוקולית מארגנת את הטקסט מחדש ועשויה לראות בפסקה הקצרה המתייחסת לפרשת אשתו של יודקה פסקת מפתח, המגדירה את העניין הטעון ברור שבבסיס הטקסט כולו. היותן של ועדות "ההגנה" אינסטיטוציה המתאימה גם לביורר נושאים אישיים³⁹ הופכת את פנייתו של יודקה לסבירה ולא לפנייה תמוהה של מטורף למחצה, המבקש להעלות נושאים פילוסופיים-היסטוריים שיש להניח שאינם בתחום עיסוקה.⁴⁰ הסבר זה מתיישב גם עם עמידתו של יודקה בפני הוועדה כ"ניזוק"⁴¹ ועם הניסוח, המקפל בתוכו תביעה, "לקחת את אשתי ממני",⁴² עם המעורבות הרגשית העצומה שלו בדברים ועם הכאב האישי העז הנלווה להם,⁴³ וכן עם העובדה שבסוף הדברים משתררת שתיקה קשה ונבוכה של חברי הוועדה, שאינה מתוארת כזו שבאה אחרי גילוי אמת גדולה או דברי הבל פלספניים, אלא דווקא כשתיקה שאחרי "קטטה ודין-ודברים".⁴⁴

יודקה הגיע אפוא לדבר בפני הוועדה על פרשת אשתו שנלקחה ממנו, אך בפועל הוא עומד ונואם על ההיסטוריה של עם ישראל. קריאה פרוטוקולית של הטקסט מניחה כי כל הדברים הכלולים בפרוטוקול סובבים סביב העניין הטעון ברור, ולפיכך היא מזמינה בחינה של הקשר בין הנאום שנשא יודקה ובין תביעתו האישית לגבי אשתו שנלקחה ממנו. יודקה נושא

41. "ושפתיו נתפקקו בבת-צחוק של ניזוק" (שם, עמ' 220).
42. שם, שם. יודקה לא אומר "אשתי נטשה אותי למענך". הוא משתמש בניסוח המקפל בתוכו תביעה, "לקחת את אשתי ממני" (שם, עמ' 221). כאשר אדם פונה אל אחר במילים אלה, אנו מצפים בוודאות רבה לחזיו השני של המשפט – "אז תפצה אותי בכך וכך" או "אז תחזיר".
43. "הוא נסער מבפנים ורגש, ניטלטל לצדדים אילך ואילך כבהמה שמונעת צוארה מן העול" (שם, עמ' 223 ועוד).
44. "רממה ירדה לבית, רממה מעין זו שלאחר קטטה ודין-דברים" (שם, עמ' 237).
45. שם, עמ' 219.
46. שם, עמ' 220.
47. שם, עמ' 221.

48. שם, עמ' 224.

49. שם, עמ' 225.

50. על השם יודקה הקושר את יודקה עם "סתם יהודי" עמד כבר לנדאו (הערה 15 לעיל).
51. "ויצא בלילה יחירי לקראת אויב ואין מפחר" (הזו, "הדרשה", כל כתבי, עמ' 219).

נאום על עם ישראל, על הפסיביות והאקטיביות שלו. ניתן לעמוד בנקל על האנלוגיה בין עם ישראל, המתמודד עם שאלת הפסיביות-אקטיביות, ובין יודקה, המתמודד אף הוא עם שאלה זו עצמה: האם להוסיף לשתוק או להתחיל לדבר ולתבוע.

לפי פרשנות זו, יודקה, שאשתו "נלקחה" ממנו, חצוי בין שתי אפשרויות: לדבר או לשתוק. שאלת ה"דיבור" מול ה"שתיקה" היא שאלה מרכזית אצל יודקה. הסיפור נפתח בתיאור תנודות המטוטלת בין שתיקה ודיבור אצל יודקה, שמצד אחד "לא היה דברן" ו"הוחזק אדם שאין כוחו בפיו" ומצד שני לא היה "כמות שהוחזק", אבל בכל זאת "גברה עליו חזקתו שנעשתה לו סגנון וטבע" ועם זאת הוא "נכנס לדרוש בפני הועדה".⁴⁵ הוא בא לומר דבר "נחוץ", ובמקביל הוא חושב ש"בעצם, הייתי צריך לגמרי לשתוק" ועדיין "מוכרח לדבר!".⁴⁶

יודקה מוחזק בעיני עצמו כסובל, כניזוק. יש לו תביעה כנגד אחד מחברי הוועדה, תביעה שבקשר אליה "אי-אפשר לעשות כלום או לומר כלום..."⁴⁷ יודקה עומד בפני הוועדה כשהוא מתלבט בין שתי אפשרויות: לדבר או לשתוק. הוא נקרע בין שתי אפשרויות אלה ממש כמו עם ישראל, הנקרע בין הפסיביות המסורתית ובין האקטיביות שמולידה את הציונות; וגם בתוך הצד האקטיבי – בין תפיסת "ההגנה" ובין תפיסות אחרות, אקטיביות יותר, שהיו ביישוב.

בנאומו מבחין יודקה בין שתי מהויות, היום והלילה. בתחום המהות הלילית מצויה היהדות הגלותית הפסיבית, המתייסרת, אשר לא עושה דבר למען גאולתה, וכפי הנראה גם לא רוצה להיגאל. גבורתה היא הגבורה של ה"בלית בררה", הגבורה של כוח הסבל, גבורת הקרבנות כפרטים "דוויים וסחופים".⁴⁸ מנגד למהות הלילית מצויה מהות אחרת, זו של הציונות האקטיבית, הלוקחת את גורל העם בידיה. גבורתה היא גבורה של "מעשים ועלילות גדולות", הווייתה היא הווייה של "אושר", "בנין", "מציאות" ו"שכל ישר".⁴⁹ המהות הלילית היא "הם": היהודים הגלותיים ואנשי "הישוב הישן" "האדוקים" בארץ. המהות המנוגדת לה היא "אנחנו": אנשי "ההגנה" וחברי הוועדה, העזים והגיבורים והמתמסרים לטובת הכלל.

יודקה היה רוצה להיות חלק ממהות מנוגדת זו, אקטיבית ו"גיבורה", אבל חוטים רבים קושרים אותו למהות הלילית דווקא. שמו קושר אותו ליהדות – הן "יודקה" בהוראת "יהודי"⁵⁰ והן מעצם היות השם יודקה שם גלותי-מסורתי ולא שם ארץ-ישראלי מעובדת. גם ההיסטוריה שלו נותנה על-ידי אחר, גם הוא סבל ושתק. הוא איש הלילה, הוא שומר בלילה, הוא חושב בלילה, הפסיכולוגיה המיוחדת של הלילה משפיעה עליו, גבורתו היא גבורת הלילה.⁵¹

.52 שם, עמ' 236.

יודקה מבקש לעבור לגבורה האקטיבית, גבורה של מעשים, עלילות, נקיטת יזמה. "האידיאה" שלו, כפי שהוא מסביר, היא "עם היוצר לו את תולדות ימיו בעצמו"⁵² וממילא גם אדם היוצר לו את תולדות ימיו בעצמו ולא נותר מאחור פסיבי ושותק כאשר אחר "לוקח" את אשתו ממנו. יודקה רוצה להיות גיבור-לוחם, ולכן הוא מדבר בפני הוועדה, ועדת "ההגנה" שחבריה עזים וגיבורים. בפני ועדה זו רוצה יודקה לשטוח את טענותיו, לצאת מגדר הקרבן השותק והפסיבי ולשחרר את צווארו "מן העול" הנורא המעיק עליו. עד כה הוא "לא עירער בפרהסיה דבר של כלום"⁵³ ובוודאי לא ערער על פרשת אשתו, ואולם מדבריו המקוטעים ניתן להבין כי הפרשה השאירה אותו במצב של "נעלב מאוד... מאוד-מאוד!"⁵⁴ מצב השתיקה הפסיבית הזו, מצב הגבורה שכל עניינה הוא לסבול בשקט, לקבל את הדין ולא לערער בפרהסיה על העוול והכאב, הוא מצבו של עם ישראל בהוויית הלילה הגלותית, הסובלת, מצב כואב שיודקה אינו מסוגל להתמיד בו.

.53 שם, עמ' 219.

.54 שם, עמ' 221.

אך במהרה מתברר שיודקה אינו מסוגל לחרוג מהשתיקה הפסיבית. הוא אינו מצליח לדבר על ענייניו האישיים, אלא נסחף לתוך ההיסטוריה הלאומית. היציאה מן השתיקה הפסיבית כרוכה עבור יודקה באבדן זהות, ממש כשם שהאופציה האקטיבית לגבי עם ישראל תיצור אמנם היסטוריה ראויה לשמה, אבל העם אשר יתנאה בהיסטוריה הזו כבר לא יהיה אותו העם. יודקה טוען, למעשה, כי התהליך שהקרבן מתייחס אליו בשלב הקרבניות כאל תהליך חיובי של העצמה, עלול לשנות בהתגשמותו לא רק את נסיבות חייו החיצוניות של הקרבן, אלא גם את מהותו הפנימית, עד להתאיינות מוחלטת. כך אפוא הציונות האקטיבית מייצרת היסטוריה מלהיבה לעם ישראל, אך במחיר אבדן זהותו של העם; וכך גם יודקה, שאם יתחיל לעמוד על שלו ולבוא בתביעות, הוא עתיד לשלם על כך מחיר כבד של התכחשות לזהותו ה"לילית", ה"שותקת". זהותו של יודקה כאדם שותק נדונה בהרחבה בתחילת הסיפור. נכון אמנם שגם לו, כמו לעם ישראל, יש עבר רחוק שונה, אבל השתיקה רבת-השנים כבר הפכה לו בינתיים לסגנון וטבע. כמו עם ישראל, גם יודקה מנסה לפרוץ את מצב השתיקה הפסיבי, את גבורת הלילה שלו, את הקרבניות שאינו מסוגל לשאת עוד. הוא מכנס את הוועדה ומבקש להציג בפניה את תביעתו, אבל בה-בעת, אם יציג את תביעתו הוא מסתכן בהפיכה ליודקה אחר.

איננו יודעים אם הצליח יודקה לבסוף לשטוח את טענותיו בפני הוועדה בפרשת אשתו ואם לאו, וגם איננו יודעים מה הן מסקנות הוועדה והחלטותיה, שכן הטקסט נקטע באמצע ואינו מביא בפני הקורא את הפרוטוקול בשלמותו. מאחר שטקסט פרוטוקולי מצהיר על עצמו שהוא משקף במדויק את הדיון כפי שהתרחש במציאות, יש מקום לבחינה זהירה של חלקים שהושמטו מן הפרוטוקול והועלמו ממנו. קריאה פרוטוקולית

מעין זו תשים דגש על החלק הנעלם של הפרוטוקול ותבקש לנמק את מחיקתו. בסיפור "הדרשה" משאיר אותנו חלקו הנעלם של הפרוטוקול באי־דיעה, בספק, בהכרת מורכבותם של הדברים שאינם באים על פתרונם ובכך שאין פתרון לתהיותיו של יודקה. יודקה מציג שאלה קיומית: מה עדיף לעם ישראל – הגלות, על גבורת הקרבנות הכואבת שבה והזהות המיוחדת המשגשגת בתוכה, זהות שמנקודת מבט אפשרית אחת היא חשובה יותר מכל גבורה אחרת;⁵⁵ או הצינונות, על גבורתה האקטיבית, גבורת הלוחם, שצופנת בתוכה את הסיכון לשינוי זהות קיצוני עד התאינונות. הטקסט אינו מציע תשובה לשאלה, ובכך מדגיש את העובדה שהיא חסרת פתרון ושעם ישראל מוסיף ומתמודד עמה בכל רגע.

55. עם ישראל בגלות, על־פי יודקה, הוא "נורא ונפלא! נפלא, נפלא עד כדי טירוף־הרעת! הרי כל העולם אינו כדאי לו, כל העולם ולוחמיו וגיבוריו וחכמיו וסופריו כולם!" – כלומר, עם אשר הווייתו הפנימית עולה על כל גבורה של "עלילות גבורה" (שם, עמ' 227).

אבל דומה כי בסיפור מתרחש מהלך מרתק אף יותר מאשר אנלוגיה פשוטה – ואולי אף יומרנית במקצת – בין מצבו האישי של יודקה ובין מצב האומה. כוונתי למהלך שבו יודקה נאלץ להסיט הצדה את העניין האישי־הפרטי שעמו בא אל הוועדה לטובת ההיסטוריה של האומה. כלומר, בשם ההיסטוריה "הגדולה" של האומה נרמסים תביעותיו וחיי "הקטנים" של הפרט. הסיפור כמו מציג תפיסה שלפיה יכול אדם לעסוק או בענייני הפרטיים־האישיים או בבניית היסטוריה נאה לאומה, אך לעולם לא ידורו השניים בכפיפה אחת. הוועדה תעסוק או בענייני עם ישראל או בענייניו של יודקה, אך לא בשניהם גם יחד. אנשי הוועדה "עזים וגיבורים" בכל הנוגע לעתיד האומה ולמעשים "הגדולים", אך הם מתייחסים בענות חלושה לנושא שיודקה מעלה ומגיבים במבוכה, בתימהון ובפלבול עיניים. סכנה זו, שבה הפרט נרמס תחת מגפי ההיסטוריה, היא למעשה הסכנה שיודקה מתריע מפניה בנאומו: המעבר מעם פסיבי לעם אקטיבי כרוך, לטענתו, בכך שהעם – אשר עד כה היה מורכב מפרטים העושים לביתם והחושבים על נוחותם,⁵⁶ נוחות אשר למענה הם מעדיפים לדחות את הגאולה הכללית⁵⁷ – הופך לעם אקטיבי של גיבורים העושים למען העם וההיסטוריה ובדרך "מחסלים" את הפרטים המרכיבים יחד את העם הזה.⁵⁸ נאומו של יודקה כמו מדגים את העיקרון הנטען בו, שלפיו ההיסטוריה רומסת את הפרט, שכן בסופו של דבר טענותיו האישיות של יודקה נדחקות הצדה בפני ההיסטוריה של עם ישראל.

56. "הלא פניהם מעידים בהם ומכריזים ואומרים: 'אנו איננו ציונים, אנו הננו יהודים' ראי שמים! אנו אין אנו רוצים במדינה עברית ולא בבית לאומי. רוצים אנו שנהיה עולים להר־הזיתים ואין מפחדים, יורדים לכותל ואין מתיראים..." (שם, עמ' 233).

57. "יבוא ולא אראנו" [...] יכול להיות, אמת גדולה, גילוי סוד" (שם, עמ' 231).

58. "הציונות [...] היא עקירה והריסה, היא ההיפך ממה שהיה, הסוף... [...] מסיחה דעתה מן העם, מתנגדת לו, הולכת נגד דוחו ורצונו" (שם, עמ' 235).

לקרוא את "הדרשה" כטקסט פרוטוקולי משמעו התעלמות מרוחב היריעה ומתן דגש לנושא אשתו של יודקה, נושא שתופס חלק קטן מנפח הסיפור; משמעו הבחנה בין מהימנות הציטוט של דברי המשתתפים ובין הערותיו הסובייקטיביות של רשם הפרוטוקול. קריאה כזאת משמעה לא ליפול בפח הערכותיו של רשם הפרוטוקול הרואה ביודקה תמהוני. קריאה כזאת שואלת מהו העניין הטעון בירור אשר בבסיס הדיון ומשיבה כי המדובר בתביעתו של יודקה בנושא אשתו, וממילא מדובר כאן במעבר מפסיביות לאקטיביות, אשר באנלוגיה לעם ישראל הוא כרוך באבדן זהות. קריאה כזו

עונה על השאלה מדוע לא הונח הפרוטוקול בשלמותו לפני הקורא – הן כדי להדגיש את כובד משקלה של השאלה, הנותרת ללא מענה, והן משום שקטיעת הפרוטוקול משרתת את התמה המרכזית של הסיפור, קרי: כיצד ההיסטוריה הגדולה משתיקה ומוחקת את התביעה האישית, הקטנה. קריאה כזו מחזירה את הקול לגרונו של יודקה, מבקשת להאזין לקובלנה שהוא רוצה לבטא ומצהירה כי על אף שהדברים נאמרו ברמיזה בלבד, עודם מהדהדים וראויים להיחשב לחלק מן הפרוטוקול.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הערבים בעינינו מזרחיים: יצירתו של בורלא בשנות העשרים והשלושים*

יוחאי אופנהיימר

כובליציסטיקה מנקודת מבט מערבית

יהודה בורלא נהג לזהות את עצמו כיוצר ספרדי מזרחי הן בשל זיקתו המשפחתית הביוגרפית לחברה הספרדית והן משום שעשה את החברה הספרדית נושא מרכזי בכתיבתו הספרותית והפובליציסטית.¹ חוקרים רבים כבר נתנו דעתם על כך שבורלא הוא היוצר הראשון בספרות העברית שמתאר את החברה היהודית הספרדית והבליטו את הממד התינודי והאנתרופולוגי של סיפוריו. היכרותו הקרובה של בורלא עם ההווה המתוארת בסיפוריו הפכה אותו בעיני הביקורת לדובר ומייצג של הווה זו. אשר לנקודת המבט שממנה נסקרת הווה זו – לכך לא הקדישה הביקורת תשומת לב ראויה.

את החברה הספרדית, בית גידולו, יצג בורלא מנקודת מבט שזרה לה מהותית. לפעמים השמיע הערות חריפות בנוגע לקיפוח העדה הספרדית ולזלזול בה מצדם של הציבור האשכנזי, התנועה הציונית, היישוב הישן והחדש גם יחד. בשנת 1920 כתב, לדוגמה, כי "הספרדי, שבאמת היה דחוק תמיד מן התנועה [הציונית] ומן החיים הלאומיים מרגיש כאילו מתחשבים אתו כמו עם אדם מן מדרגה שנייה, ובשדה החיים מראים לו מקום שני. והאשכנזי – אצלו הרי יש משפט קדום ומוכן על הספרדי".² בדיוק בעניין זה כתב יצחק שמי לבורלא לאחר שראה אור ספרו נפתולי אדם: "יישר כוחך! ויהי מקורך ברוך! היום גלות מעלינו את החרפה (של הספרדים והמזרחיים המפגרים כביכול). מקורות היצירה עוד לא דללו אצלנו ועתידיים עוד להראות עליך באצבע".³ התבטאויות כואבות אלה אצל שני האישים הללו מצביעות על המודעות לכך שבתוך הקהילה הלאומית המדומיינת חבוי פיצול בין הציבור האשכנזי והספרדי, כלומר בין בעלי הכוח הפוליטי, הכלכלי והתרבותי, ובין ציבור בזוי, הסובל מהיעדר מערכת ארגונית פוליטית ומהיעדר השפעה. אלא שמודעות עדתית זאת

* מאמר זה הוא חלק מספר על ייצוגו של הערבי בסיפורת העברית, שנכתב במימון הקרן הלאומית למדע. הספר עתיד לראות אור בהוצאת עם עובד.

1. בורלא נולד כירושלים למשפחה ספרדית והתחנך בישיבה ולאחר מכן ברשת החינוך של "עזרא". לאחר מלחמת העולם הראשונה שהה שנים אחדות בדמשק, אחר כך ניהל את המחלקה הערבית בוועד הפועל של ההסתדרות ועם קום המדינה ניהל את מחלקת ההסברה במשרד המיעוטים (נצל קרסל, לכטיקון הספרות העברית בזורות האחרונים, מרחביה: ספרית פועלים, 1965, עמ' 192).

2. יהודה בורלא, "הספרדים ותחייתנו הלאומית", מורח ומערב א (תר"ף), עמ' 168.

3. ראו עמ' 51 במאמרה של צפירה עוגן ("יצחק שמי – האיש ויצירתו", בקורת ופרשנות 21 (1986), עמ' 35-52). על הרחקתו של הציבור הספרדי ממוקדי הכוח של התנועה הציונית ושל הנהגת היישוב ועל הרגשת הקיפוח בעקבות זאת, ראו אברהם חיים, ייחוד והשתלבות: הנהגת הספרדים בירושלים בתקופת השלטון הבריטי תרע"ח-תש"ח (1917-1948), ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 31-48. על הפרדת מערכת החינוך הציונית ממערכת החינוך הספרדית, ראו רחל אלכוביץ-דרור, החינוך העברי בארץ ישראל, ב, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1986.

אינה תופסת מקום מרכזי בכתיבתו הספרותית והפובליציסטית של בורלא ואינה מייצרת נקודת מבט ביקורתית שבאה לערער על סטראוטיפים אתניים מערביים ביחס למזרח.

אימוץ נקודת המבט המערבית מתבטא מפורשות בדבריו של בורלא על יצירתו: "אני מביא את הסיפורים הללו – שבהם אני מראה עד כמה האדם, בן המזרח, משועבד לאמונה הטפלה ונותן לה להשתרר על חייו – כדי להראות שהוא חייב להשתחרר מן הכבלים הללו וליטול גורלו בידיו".⁴ ראיית בן המזרח כנחשל וראוי לתרבות מגלמת את אידאל הנאורות המערבי שבורלא מנסח כאן מחדש ומתאימו לציבור הספרדי שהוא מתאר בכתביו. ניסוח דומה של מושג הנאורות קיים בתרבות המערבית מאז המאה ה-18, וכבר ראשוני ההוגים של הנאורות הדגישו את הקישור בין היותה של התבונה כלי למאבק בנבערות, בדעות קדומות ובאמונות טפלות לבין היותה דרך להשגת אושר ומידות מוסריות טובות.⁵ את השינוי שחל בתפוצה הספרדית בארצות האסלאם עם התעוררות התודעה הלאומית, מציין בורלא כעדות למודרניזציה, אשר מחייבת, לטענתו, את התנועה הציונית העולמית להכיר בתפוצה זו ולתמוך בה מבחינה כלכלית.⁶

4. גליה ירדני, ט"ז שיחות עם טופרים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 45.

5. עזמי בשארה, "ובכן, מהי נאורות?", ע' בשארה (עורך), הנאורות – פרויקט שלא נשלם: שש מסות על נאורות ומודרניזם, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 7-25.
6. בורלא, "הספרדים ותחיתנו", הערה 2 לעיל, עמ' 167.

אימוץ הניגוד האוריינטליסטי החד-משמעי של תרבותי/נחשל מופיע בצורה בוטה לא פחות בדברי בורלא על אודות הספרות הערבית בת זמנו. הצמדת ביקורת הנחשלות הספרדית לביקורת הנחשלות התרבותית הערבית בכלל מצביעה על קני המידה הביקורתיים המערביים שבורלא נוקט. בורלא שידע ערבית ותרגם מערבית, קבע באופן גורף ונחרץ: "המזרח חסר עוד הכשרה ספרותית, אטמוספירה, זאת אומרת – חסר תרבות".⁷ בעת הדיון בתפקידה הלאומי של הספרות, מצביע בורלא על אי-הכשירות האסתטית המאפיינת את מכלול יצירות הספרות הערביות:

7. יהודה בורלא, "הספרות הערבית החדשה", התקופה יה (תרפ"ג), עמ' 463.

"לא יזדמן אף דף אחד (בלי הגזמה כל שהיא) שבו יירשם או יסומן קו אחד, רמז אחד לאיזו נגיעה בחיי נפש הפועל, העושה בסיפור או בציור; לא תראה פינה קטנה שאפשר להבחין בתוכה איזה פרכוס נפשי, איזו הארה בקמטי הנפש; אין כל ידיעה והבנה כאלפא-ביתא של סיפור, של הרכבת אפיונדות, של התפתחות בדברים ובמעשים. [...] כללו של דבר – הכל כאן בחינת קש וגבבה, תוהו ובוהו גמור".⁸

8. שם, עמ' 462.

גם ביחס לפובליציסטיקה הערבית מאמץ בורלא את האסתטיקה המערבית, שרווחה גם בספרות העברית, ובמיוחד בכתיבתו של י"ח ברנר, בתור נקודת מבט ביקורתית. בהשוואה לפובליציסטיקה "כעין זו שבספרות אירופה, הנושאת ונותנת בשאלות האדם באשר הוא אדם, המהפכת ודורשת בתורת החברה והמדינה", קובע בורלא, נראית הפובליציסטיקה הערבית

9. שם, עמ' 460.
10. לימים סיפר בורלא כי מודל החיקוי שלו בראשית תקופת יצירתו היה הספרות העברית והאידיית במזרח אירופה: "היש לי כשרון, או אינ? האם אוכל אי פעם לכתוב כמנדלי, כשטיינברג, כ"ל פרץ, או לא? שאלות אלה ניקרו במוחי בלי הרף" (ירדני, הערה 4 לעיל, עמ' 42).
11. אפילו יצירתו של ג'וברן ג'וברן, שבורלא מקדיש לה עמודים מספר במאמרו, מתוארת בחשבון מסכם כ"דוגמה בולטת לחוסר הקולטורה לפי שעה של היצירה המקורית בספרות הערבית החדשה" (בורלא, "הספרות הערבית החדשה", עמ' 473), למרות שלשונו מסמנת השתתרות מסגנון ערבי מיושן וכבר ויצירת סגנון "נח וחי ככצורה אירופית" (שם, שם).
12. מבחינת אורכה זוהי נובלה (לא סיפור ולא רומן), אך מבחינת סיווגה הרטורי זהו סיפור עממי.
13. יהודה בורלא, בלי כוכב, תל-אביב: עם עובד, תשמ"ט.
14. יעקב רבינוביץ, "מזרח ומערב", התקופה 16 (תרפ"ח), עמ' 414-415; Risa Domb, *The Arab in Hebrew Prose, 1911-1948*, London: Vallentine, Mitchell, 1982, p. 111.
15. רבינוביץ, "מזרח ומערב".
16. Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory: a Reader*, London and New York: Arnold, 1997, pp. 110-111. התרגומים מאנגלית נעשו על ידי המחבר, אלא אם יצוין אחרת.

חלושה ודלה "ואין במראה האישים הפועלים, הסופרים השונים, לא משום עומק הצער והפרפור אשר למתלבט (כמו אצלנו בפובליציסטיקה של ברדיצ'בסקי וברנר)".⁹ אזכורם של אחד העם ויל"ג, יעקב רבינוביץ וא"ד גורדון כמופת של כתיבה,¹⁰ מצביע על המורשת האירופית והצינונית שבורלא מזדהה עמה ושולל באמצעותה את מזרחיותה הנחשלת וחסרת התרבות של הכתיבה הערבית.¹¹

הנובלה הערבית של בורלא

הנובלה¹² הראשונה והמגובשת שפרסם בורלא, אחרי כמה סיפורים קצרים, הייתה בלי כוכב (1920).¹³ ברנר פרסם אותה בכתב העת האדמה שבעריכתו והעניק בכך לסופר את תמיכתו ואת הערכתו. נובלה זו מהווה המשך לכתיבתו של משה סמילנסקי על אודות ההווי הערבי העממי, ובמיוחד לסיפוריו המתרחקים משאלות אקטואליות ישירות והמתארים את התקופה הקדם-צינונית. הכתיבה המלודרמטית, זו שכוללת עלילות אהבה סוערות המערערות על מוסכמות שבטיות או משפחתיות והמסתיימות בשפיכות דמים, או עלילות שעניינן יצרים ועימותים שמסתיימים בנפילתו של הגיבור או בהכרה בכוחות הגורל השולטים בחייו – היא נרטיב מוכר שבורלא חוזר ומעצב אותו על-פי דגם קיים. ואף כי מבקרים אחדים טענו בתקופות שונות שסמילנסקי מתאר את הערבי "מבחוץ" בעוד בורלא מתאר אותו "מבפנים",¹⁴ בלי שאיש מהם ניסח אי-פעם את מהות ההבדל הזה – משותפת לשני הסופרים הללו ההנחה כי הספרות אמורה לשקף את "נשמת האדם המזרחי"¹⁵ ולהגדיר את הערביות בתור זהות אתנית על כל רבדיה התרבותיים, החברתיים והנפשיים.

הגישה המסורתית להבנת מושג הזהות התרבותית מתוארת בצורה קולעת על-ידי סטיוארט הול. גישה זו, לטענתו, מגדירה את הזהות התרבותית בזיקה אל תרבות משותפת, מעין "עצמי אמתי אחד" קולקטיבי החבוי במגוון רחב של סוגי "עצמי" שטחיים או כפויים, תרבותם של אנשים בעלי מוצא והיסטוריה משותפים. מתוך המושגים המעמידים הגדרה זו, ניתן לומר שזהותנו התרבותית משקפת את החוויות ההיסטוריות המשותפות והקודים התרבותיים המשותפים, שמעניקים לנו כ"עם אחד, מסגרות משמעות עמידות ובנות-קיימא, מעבר לחלוקות המשתנות ולפיתולי ההיסטוריה הממשיים שלנו. אחידות זו, שבה מעוגנות כל צורות השוני השטחיות יותר, היא האמת, המהות".¹⁶

הזהות הערבית, כמהות יציבה ובלתי תלויה בזמן ובמקום, מתאפיינת ביצירתו של בורלא במחויבותו של הפרט כלפי השבט או המשפחה המורחבת ומתבטאת בגאולת הדם שבן המשפחה מחויב בה בעל כורחו

(בלי כוכב). זהות זו גם מבוססת על זיקה חד-משמעית לתרבות המוסלמית העממית שמתבטאת בסיפורים שבעל-פה, בחכמת חיים שמועברת מדור לדור. בעיני הקורא העברי, אמור הערבי ה"טיפוסי" להצטייר כמי שעלילות חייו מאשרות את תוקפם של גבולות תרבותיים חברתיים, אם באמצעות ניסיונותיו הכושלים לערער עליהם ואם באמצעות דבקתו הבלתי מתפשרת בהם. מוגבלות הבנתו של הגיבור הערבי את עצמו (במונחים מערביים מודרניסטיים) מאששת את זהותו החברתית של הפרט וממחישה את אי-האפשרות לחרוג ממנה. האמונה בגורל והוויתור הסופי על הגשמת המאוויים האישיים שאינם עולים בקנה אחד עם תפקידו השבטי (בדרך כלל בצורת אהבה אסורה), היא הצורה שבה מתנסחות תגובותיו של הגיבור לאירועי חייו רבי-התהפוכות.

פרט לסיפורים בעלי ממד אקטואלי על אודות מגעים בין חלוצים ובני המושבות לבין כפריים ערבים, קיימת בסיפורת העברית נטייה ברורה להעניק לזהות הערבית ייצוג ספרותי בעל עומק היסטורי, גאוגרפי ותרבותי העושה שימוש בז'אנר של הסיפור העממי. ז'אנר זה מאפשר להעמיד במרכז את הדמות הערבית ועלילתיה ולהציג כביכול את נקודת מבטו של המספר. הנובלה בלי כוכב של בורלא היא דוגמה לשימוש במאפיינים רווחים של סיפור עממי שניסח לראשונה אקסל אולריק במספר חוקים נרטיביים:¹⁷ "חוק הפתיחה והסיום" שקובע כי סיפור עממי מתחיל ומסתיים במצב של רוגע, כשגוף הסיפור מתאר חוויה קשה ורבת-התרגשות, מתגלם בנובלה של בורלא באמצעות סיפור מסגרת, שבו המספר היהודי והבדואי משוחחים על אודות העלילה שבה הבדואי היה מעורב בעבר הרחוק; "חוק הניגוד" שקובע כי הסיפור העממי מציג קיטוב חד-משמעי בין בעלי תכונות מנוגדות, מופיע בסיפור זה בצורת ניגודים בוטים בין הגיבור הטוב השבוי לבין שובהו, הגיבור הרע (מעין גרסה ערבית לסיפור בן המלך שנשבה), או בין שבטים יריבים, או בין הגברים האלימים לנשים הפשרניות, וכדומה; "חוק התאומים" המבחין בזוגות של דמויות או סמלים בעלי תפקיד דומה, מתגלם שם באמצעות שתי הדמויות השבויות – עבד הבדואי ואבא יחיה היהודי. לנובלה בלי כוכב גם מאפיינים רטוריים רבים הרווחים בסיפור העממי. ייצוג אופן הדיבור והסיפור של הערבי מתאפשר על-ידי החלוקה בין מספר מסגרת יהודי – בן דמותו של בורלא עצמו שנוכחותו מצומצמת, לבין הגיבור המרכזי שהוא גם המספר המרכזי – בדואי המתאר את ילדותו ונעוריו באוזניו של היהודי בעת מסעם במדבר כחיילים בצבא התורכי בשלהי מלחמת העולם הראשונה. המספר העממי מיוצג כאן באמצעות תחבולות רטוריות מגוונות:

Axel Olrik, "Epic Laws .17 and Folk Narrative", Alan Dundes (ed.), *The Study of Folklore*, New Jersey: Prentice-Hall, 1958, pp. 132-133

– חשיפה חוזרת ונשנית של פניותיו אל השומע והתערבויותיו הנרגשות של השומע במהלך הסיפור, הרהורי המפורשים בנוגע לסדר הסיפור ובהירותו.

– סטיות רבות במהלך הסיפור המרכזי לסיפורים קודמים או משלימים וחזרה אל המהלך המרכזי תוך ציון עובדה זו באמצעות הערות מפורשות.
 – נטייתו של המספר העממי לצטט ברוחב לב את דיבורן של דמויות אחרות בלשונן בלי לנסח את דבריהן בתמציתיות בלשונו הוא – דבר שמביא לציטוט בתוך ציטוט.

– נטייה לתיאורי דמויות סטראוטיפיים ("מראהו חסון ואציל, אשר לבו לב אריה", "אביך גם הוא גיבור כפיר היה וחוכמה היתה בלבו ופיו לוקח לבלבו"¹⁸).

18. בורלא, בלי כוכב, הערה 13 לעיל, עמ' 85.

– נטייה להקדים את תיאור תגובתו הרגשית של המספר לתיאור האירוע עצמו, או להקדים את תובנתו המכלילה לאותו אירוע ("זה לא אוכל לספר לך, תדמע העין ויכאב הלב על הצרה אשר היתה – ומה התועלת? ומה התכלית?"¹⁹).

19. שם, עמ' 87.

– נטייה לרגשות מצד המספר, אשר אינו מסוגל לראות את האירוע כשייך לעבר בלבד והוא חווה אותו שוב בסיפורו המופנה למאזין.

– נטייה להסביר תופעות נפשיות כגון קנאה, או תופעות פיזיקליות כגון פאטאמורגנה במדבר, בצורה שתתפרש בעיני הקוראים כצירוף של תמימות ובערות; מנקודת מבטו, האל והיסוד הנסי הם ההסבר לכל דבר בלתי מובן.

– התעסקות מפורשת בניגוד שבין לשון דיבורו של הבוראי חסר ההשכלה שאינו יודע כיצד לעצב את סיפורו בתבנית מקובלת, לבין הרטוריקה של מספרי השבט המקצועיים, שמספרים, כנאמר בנובלה בלי כוכב, "בקול רם, מתון ושקט", שמקדמים לסיפורם את נוסחות הפתיחה הראויות ומסיימים אותו בנוסחות מתאימות, שיודעים להשתמש במליצות ולתבל את הסיפור בחכמה השאובה מהמסורת המוסלמית, ובצורה כזו שובים את לב השומעים.

– מודעותו של המספר העממי לגבולות שהוא מנסה לא לחצותם: תיאור הנפשות הפועלות איננו, במכוון, מקיף ומעמיק מדי. הצנזורה הזו שהמספר מטיל על סיפורו ניכרת כל אימת שהוא נוטה להיסחף בתיאור רגשותיו ("האספר לך מה שנתחולל בקרבי באותו הלילה וביום בדרך לכת לנהורה – אחרי שלא ראיתיה כשלושה חודשים? איני צריך. אתה – מבין לב אדם אתה – תבין מעצמך"²⁰).

20. שם, עמ' 79.

ערביותו של המספר העממי בנובלה מתבטאת הן בחומרי הסיפור, בנופו החברתי ובתרבות המוסלמית המתוארת, הן בלשונו. כמה חוקרים²¹ כבר ציינו שבורלא משתמש בביטויים ערביים רבים, לעתים ללא תרגום, כדי להמחיש את לשון שיחתן של הדמויות.

21. גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ב: בארץ ובתפוצה, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1983, עמ' 96; Domb, הערה 14 לעיל, עמ' 53.

בורלא מבליט את המנטליות הקבוצתית שמהווה רקע לעלילה הפרטית של הגיבור. לעניין זה ראוי להביא מדבריו של גרשון שקד על המושג "מנטליות", שמבהירים את הקישור שהטקסט יוצר בין דמות הגיבור

לבין שיקוף תרבותו: "בכל יצירה ספרותית מניח הסופר ידיעה משותפת של חוקים פסיכולוגיים או חברתיים [...] כלל אנושיים או מצומצמים [...] המהווים בסיס תרבותי משותף מובלע, שבלעדיו אין אנו יכולים להגיע לידי הנמקה מתקבלת על הדעת של התופעות".²² הבנת מניעיו של הגיבור מחייבת הנחת קיומה של מנטליות תרבותית שאמורה לתת נימוק נורמטיבי להתנהגותו הקיצונית, כביכול. אב שרוצח את בתו משום שהחליטה לעבור על איסורים מוכרים ולהקים משפחה עם אהוב לבה, שהוא במקרה גם אויב המשפחה והשבט – נהנה מהנמקה נורמטיבית, תרבותית, ואין לפרש את מעשהו כחריג דווקא, שמעיד על סובייקטיביות כלשהי, או כביטוי ליצרים אפלים. מבחינה זו מציבה הנובלה את הפרט הבודד כאלגוריה קולקטיבית שמייצגת את המנטליות הערבית ללא שום הבדל וניגוד בין היחיד והכלל.

בורלא מעולם לא הטיל ספק בתקפות הבנתו את התרבות הערבית ודחה את האפשרות שהיותו יהודי הכותב בעברית לקהל קוראים עברי כופה עליו הנחות תרבותיות האופייניות לשיח העברי הציני של תקופתו. למעשה הוא טשטש בעיה זו, אם על-ידי בחירת מספר המוכיח את ערביותו באמצעות פתגמים וצחצחות לשון מתורגמים מערבית, המשולבים באופן זר במרקם הלשוני העברי המקראי של הסיפור, אם על-ידי שימוש במספר עברי שמוכיח את התאמתו לחקירה אנתרופולוגית על-ידי הסברת חזותו הערבית והתמצאותו העמוקה בניבים ערביים שונים, המפתיעה אפילו את בן שיחו הבדואי.²³ בורלא היה שותף להנחה של משה סמילנסקי וסיפורי בני ערב, כי תקשורת לשונית עם אינפורמנטים ערבים מבטיחה ידע פנימי, אותנטי, של המהות הערבית. השמירה על הסגנון העממי קשורה לאותה "אותנטיות": "שימור או חניטה מושלמים אלה של סגנון מהותני – סגנון שהוא מהות – הופכים אותו לפרימיטיביות מושלמת. דבר לא השתנה במהות הזו, וכן לא יוכל להשתנות לעולם; ניתן עוד גלגלות אותה, לחקור אותה, לשלוט בה".²⁴ השיח הספרותי מתאפיין הן בהתעלמותו משאלת הפרשנות האנתרופולוגית, הן בגטייתו לתפיסה אחידה ומהותנית של ההווה הערבית (ש'זאנר הסיפור העממי הוא כלי עיקרי שלה), והן בתפיסתו את המזרח במונחים חיתיים מאיימים, כאחרות רדיקלית.²⁵

הנובלה בלי כוכב נטולה לכאורה כל היבט אקטואלי של יחסי יהודים וערבים. השיחה האינטימית בין היהודי לבדואי שמשתייכים לצבא התורכי, משרה אווירת ריחוק מהדרמה השבטית המתוארת. בניגוד לזאת מתבלט סיפורו של אבא יחיה היהודי מתימן, שניצל מהטבח שעשו ביהודי צנעא והתגלגל לשבט שבו מתרחשת העלילה. על-פי הידוע, הטבח הגדול ביהודי צנעא התרחש בשנת 1818,²⁶ כ-100 שנה לפני התקופה שבה מתרחש

22. גרשון שקד, "יצירתו של יצחק שמי", ירושלים ג-ד (תש"ל), עמ' 212.

23. הפיכת שליטתו של המספר בערבית לטבעית ומוכנת מאליה כביכול ("מה תפלא, עבד, אחים אנו, בני אב אחד", בורלא, בלי כוכב, הערה 13 לעיל, עמ' 14) פועלת להסתרת העובדה שיהודים בדרך כלל אינם דוברים ערבית, כפי שהגיבור על אודות המקור המשפחתי הקדום המשותף אינו אלא ססמה ריקה במציאות של עימות לאומי.

24. Christopher Miller, "Theories of Africans: The Question of Literary Anthropology", Henry Louis Gates (ed.), "Race", Writing, and Difference, Chicago and London: Chicago University Press, 1986, p. 290.

25. "ברגע שהמהות זוהתה, המיסיונר/האנתרופולוג/הפילוסוף יכולים לקבוע האם יישומו הוא אמיתי או כוזב ולהעריך את אמנות החיים של הילידי. בצורה זו, הקולוניאליזם החדש הוא ערמומי יותר אף מזה הישן [...] 'סובלנות' לשונית מתקיימת כאן בצורתה המשחיתה ביותר: אני מבין את ההבדל המהותי שלך ממני ואכריח אותך לדבוק בו באמצעות תכנית כפויה של התפתחות נפרדת. אפרטהייד, יש לציון, הוא 'שום דבר' מלבד תיאוריה של התפתחות נפרדת, זאת אומרת, מוכחנת, ושל 'סובלנות' כלפי שוני כפוי" (שם, עמ' 288).

26. משה צדוק, יהודי תימן: תולדותיהם ואורחות חייהם, תל-אביב: עם עובד, תשכ"ז, עמ' 81.

27. ב"י מיכלי כבר ציין את אי-ההשתלבות של הסיפור היהודי התימני בתוך הנובלה: "אבא יחיה ואסונו אינם אורגניים בעלילה זו. המחבר בראם לתכלית כפולה: כדי למזג בה את היסוד היהודי כפי שהוא מתקיים במציאות הערבית, לעשות את יחיה מדיים להבעת דברי חכמה. ספק אם מיוזגם עלה יפה" (ב"י מיכלי, "ראשיתו של בורלא", אבינועם ברשאי ועורך), יהודה בורלא: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל-אביב: עם עובד, 1975, עמ' 116).

28. Domb, הערה 14 לעיל, עמ' 53.

הסיפור. למרות האנכרוניזם הזה, אזכור חוויית המיעוט היהודי הנרדף על-ידי הרוב המוסלמי מקבל חיזוק מהעלילה המרכזית, העוסקת בשבט בדואי אחד שהושמד על-ידי שבט אחר.²⁷ ריסה דומב התייחסה לפן הדידקטי האקטואלי של הנובלה: "הטרגדיה של אבא יחיה היא תוצאה של האכזריות המופנית על-ידי הערבים כלפי האזרחים היהודיים, וזה מה שבורלא רצה להראות. בהבלטת סבלם של יהודי תימן יש מגמה דידקטית ברורה ומוגדרת. ולמרות היותה מקרית ושולית, מופנית כאן אזהרה לקוראים היהודים לפקוח את עיניהם ביחס למה שקורה".²⁸ גם אם פרשנות זו מפריזה בנוגע לממד הדידקטי הגלוי, הפן היהודי של הסיפור משייך את הנובלה של בורלא לקורפוס המרכזי של הסיפורת העברית הציונית בתקופת העלייה השנייה (ויש לזכור כי ברנר פרסם אותה בכתב העת האדמה), אשר ראתה בעוינותם של הערבים נתון קבוע ובלתי משתנה, גם כשתיארה סוגים אחרים של מגע, לא אלים, בין יהודים לערבים. האנכרוניזם של ההיבט היהודי רק ממחיש את העובדה כי עיסוקו של בורלא (כמו זה של סמילנסקי) ביריבויות ובעימותים שבטיים של בני ערב לא היה מנותק מהשיח האידאולוגי ההגמוני, כפי שלא היה חף מהנחות תרבותיות אוריינטליסטיות בנוגע לקיטוב החד-משמעי בין המזרח הערבי למערב היהודי.

פיצול הסובייקט הלאומי ונקודת המבט המזרחית אצל בורלא בשנות העשרים

נקודת המבט האוריינטליסטית אשר מוצאת ביטוי בנובלה הערבית של בורלא מהווה נקודת מוצא לבחינת כתיבתו המאוחרת יותר, שבה הוא מסמן את חריגתו מהמרחב האוריינטליסטי (עד 1929) ואת שיבתו אליו לאחר מכן.

ספרות הביקורת הענפה על יצירתו של בורלא נהגה להתייחס אליו כאל מי שהציג בפני הקוראים את ההווי המזרחי הבלתי מוכר להם. את המפעל האתנוגרפי הזה נהגו לתאר כחלק מהתמודדות עם תחומי מציאות חדשים, התמודדות שאפיינה את הספרות העברית המתחדשת בתור ספרות לאומית:

בשלבים מסוימים בהתפתחות ספרותנו גם כיבושי שטח הם בגדר כיבוש איכות. כשהחברה עדיין מרחיבה עצמה מבחינת הכמות ורוכשת ריבונותה בחומר וברוח, במדיניות ובתרבות – יש ברכה בדבר, שהספרות תתרחב ותקיף את חיי האומה כולה על גיבושה האתנוגרפיים ושכבותיה הכלכליות, תשמש ביטוי מלא

לכל חלקי האומה. בשלב זה הביטוי לחלקי האומה הוא הביטוי לאומה כולה.²⁹

הערכות דומות על מידת שייכותו של בורלא לפרויקט הלאומי של הספרות העברית ניתן למצוא, למשל, בדבריו של א' עבר הדני: "כאן מופיע בורלא כבא-כוח עדתו הספרדית וכשומר המפתחות אשר לא ידענו עליהם. [...] בהשפעת המציאות שיצרנו, יוצא 'השבט' הספרדי מקפאונו ונכנס בעול חיי האומה המתעוררת לתחיה"³⁰. נימה פחות מתנשאת ניתן למצוא בדברי אברהם קריב:

היהדות המזרחית, הצמודה עדיין אל עולם המזרח בכלל [...] הווייה יהודית אחרת, דומה ואינה דומה לזו הגלויה וידועה לנו מן החיים והספר, מתגלית לפנינו מן ההעלם. ועל ידה אנו חוזרים ובאים לידי מגע והשקה כלשהם גם עם המזרח גופו, שממנו לוקחנו ואליו אנו שבים.³¹

כתיבתם של סופרים מזרחים מתוארת כהפגשתו מחדש של הקורא המערבי עם שורשיו הלאומיים. אף אחד מהמבקרים לא מעלה בדעתו כי תכליתה של הספרות המזרחית אולי זרה לתכלית הלאומית המרכזית. מכאן גם ההדגשה החוזרת כי תרומתו של בורלא מתמצה בתמונות ההווי שהעמיד ביצירותיו. קביעה זו, שזיהתה בין כתיבה מזרחית לבין ספרות של הווי, התקבלה כמובנת מאליה. מבקרים אחדים אף הדגישו את הטענה המשלימה, שלפיה בורלא אינו "מספר אידאולוגי [...] אלא מספר לתומו"³², וכי "בדור זה, כשהיצירה האמנותית בכלל נאנסת להירתם למרכבתן של כל מיני מגמות ואידאולוגיות, נשארה יצירתו [של בורלא] חופשית מכל מוסרה ומרכבה"³³. ההתייחסות אל יצירתו של בורלא כאל כתיבה תמימה וחסרת מודעות אידאולוגית ופוליטית הייתה דרך נוחה להכליל את יצירתו בקנון הציוני בלי להתמודד עם נקודת המבט השונה שהוא הציג הן ביחס להומוגניות של הסובייקט הלאומי העברי והן בנושא "השאלה הערבית" ויציבותם של גבולות פוליטיים ותרבותיים. המיקום שקבעה הביקורת הספרותית לבורלא בתוך המשבצת הבלתי מטרידה של ספרות הווי הסתייע גם בטיעונים אסתטיים בנוגע לאי-המודרניות של כתיבתו, מה שהתיישב היטב עם ספרות שערכה חברתי יותר מאשר אמנותי.³⁴

הסובייקט הלאומי בספרות העברית של תקופת היישוב התעצב סביב הניגוד המרכזי, הלאומי, בין יהודים לערבים, שבאמצעותו ניתן היה לטשטש את עצמתם של ניגודים אחרים – חברתיים ומגדריים. אפילו ניגודים אידאולוגיים בין חלוצים לבין ה"בורגנות" האיכרית, או בין אנשי היישוב הישן העירוני לבין ההתיישבות החדשה, לא ערערו על הניגוד הלאומי. האידאל של שיתוף מעמדי בין פועלים יהודים לערבים למען

29. שלום קרמר, "יהודה בורלא – יסוד מזרחי בסיפוריו", ריאליזם ושבריות: על מספרים עבריים מגוסין עד אפלטון, רמת-גן: מסדה, 1968, עמ' 115.

30. א' עבר-הדני, "סיפורו של יהודה בורלא", כתבי עבר-הדני, ו: הווי הארץ וספרותנו, תל-אביב: הרושע צ'צ'יק, 1968, עמ' 93.

31. אברהם קריב, "יהודה בורלא", עיונים: מאמרי ביקורת, תל-אביב: רבין, תש"י, עמ' 56. לסיכום העמדות הביקורתיות ביחס ליצירתו של בורלא, ראו: אבינועם ברשאי, "יצירתו של יהודה בורלא כעניי הביקורת", יהודה בורלא: מבחר, הערה 27 לעיל, עמ' 7-33.

32. גרשון שקר, "המספר לפי תומו – עיונים באישו השנואה מאת 'בורלא', יהודה בורלא: מבחר, הערה 27 לעיל, עמ' 165.

33. יעקב חורגין, "על יהודה בורלא המספר", מאזנים ד, ג (תשי"ז), עמ' 143.

34. ברשאי, "יצירתו של יהודה בורלא", הערה 31 לעיל, עמ' 14, 30-31.

35. זאב שטרנהל, בנין אומה או תיקון חברה: לאומיות וסוציאליזם בתנועת העבודה הישראלית 1940-1990, תל-אביב: עם עובד, 1995.

המהפכה הסוציאליסטית לא הפך למציאות, אם בשל החרפת המתחים הלאומיים החל מסוף שנות העשרים, אם בשל הסתירה הפנימית הכרוכה באידאולוגיה הציונית-הסוציאליסטית.³⁵ את הדומיננטיות של הניגוד הלאומי ואת אופן התייחסותו אל האחר ניתן להסביר באמצעות דבריו של צ' טודורוב על אודות הגבולות שסטראוטיפים מציבים:

או שהאחרים הגזעיים הם פראים אצילים, או שהם כלבים מטונפים, לעיתים נדירות הם משהו בין שני הקצוות; ובכל מקרה, בין אם מחשיבים אותם לנחותים (כפי שעושים מי שסוגדים לציביליזציה) ובין אם מחשיבים אותם לעליונים (כפי שעושים אלו המחבקים את הפרימיטיביזם), הם מנוגדים בצורה רדיקלית ללבנים האירופאים. התוצר של הראייה הזו הוא מה שעבדול ז'אנמוחמד מכנה "אלגוריה מניכאית", כלומר "שרה של ניגודים שונים אך בני-החלפה, בין שחור ולבן, בין הטוב והרוע, בין העליונות והנחיתות וכו'".³⁶

Tzvetan Todorov, 36 "Race", Writing and Culture", Henry Louis Gates (ed.), "Race", Writing and Difference, Chicago and London: Chicago University Press, 1986, p. 377

Abdul R. Jan Mohamed, 37 "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", H. L. Gates (ed.), "Race", pp. 78-106 (הערה 36 לעיל).

הגדרתו של עבדול ז'אנמוחמד³⁷ מסרטטת בחדות את תפקידו של הניגוד הזה לצורותיו בכינון הסובייקט הקולוניאלי. דגם זה עשוי להסביר גם את מרכזיותו של הניגוד הלאומי בהקשר ליצירתו של הסובייקט העברי בתקופת היישוב. דברי הביקורת של טודורוב, לעומת זאת, מאירי עיניים ביחס לאפשרות הערעור על מוסכמות כינונו של הסובייקט הלאומי. ערעור זה עשוי להסביר גם את החדשנות בכתיבתו של בורלא, שאינה מאמצת את הניגוד המובן מאליו לכאורה בין מערב למזרח, או בין יהודים לערבים.

הסיפור הטיפוסי של בני העלייה השנייה והשלישית העמיד במרכז את החלוץ הציוני שבא מקרוב ממזרח אירופה, בין אם יצר הסופר אידאליזציה של חלוציות בנוסח העלייה השנייה (לואידור, וילקנסקי, צמח), או בנוסח העלייה השלישית (ביסטריצקי, יערי, סתוי), ובין אם היה מחויב רק ל"אמת מארץ ישראל" נוסח ברנר וממשיכיו. בורלא, לעומת זאת, התמקד ביצירתו משנות העשרים והשלושים בדמויות מהיישוב הישן הספרדי העירוני, שלא הייתה להן בדרך כלל שום נגיעה להווייה הציונית בכלל והחלוצית בפרט. הוא אף הרחיב את גבולותיה הטריטוריאליים של החברה המתוארת וכלל גם את הקהילה היהודית בדמשק שהכיר מאז תקופת שהותו בסוריה בסוף מלחמת העולם הראשונה. מכאן גם הרושם שיצרה כתיבתו של בורלא כי הוא אינו לוקח חלק בסיפור ההגמוני ובנושאים שעמדו על סדר יומם של סופרי שנות העשרים, אף כי בהכרעתו הספרותית השתקפה בעצם עמדה אידאולוגית חריגה: לא רק לתאר הווי יהודי מזרחי, אלא גם להציע את הסובייקט המזרחי כחלופה לסובייקט הלאומי ולסיפור הציוני ולבסס חלופה זו על טשטוש גבולות לאומיים במקום על חידודם והנצחתם.

המזרחיות אצל בורלא היא תרבות מקומית המשותפת ליהודים ולערבים (מוסלמים ונוצרים כאחד) בהקשר היסטורי טרם התגבשותם של הזהות הלאומית והשיח הלאומי. כל היהודים בסיפורי מדברים ערבית ושמותיהם ערביים (דאוד, מסעודה, רחמו, בדיעה, כחילה וכדומה). סגנון הדיבור של הדמויות מתאים לסיפור עממי ולא לסיפורת מודרנית: שימוש במספר יודע־כול ולא במיקוד פנימי או בנקודת מבטן של הדמויות, העדפת האפיון הישיר על פני האפיון העקיף (הגדה ולא הראיה), שימוש בנוסחות דיבור ארכניות, ברטוריקה מפותלת ובמליצה המתובלת בביטויים מסורתיים, ולא בלשון דיבור נמוכה וחיה המשוחררת מגודש של נוסחות קבועות והחושפת את ייחודה הלשוני של כל דמות, כפי שהיה מקובל בספרות העברית המודרנית. השיתוף התרבותי בין יהודים לערבים מתבטא אצל בורלא במנהגי אכילה ואירוח משותפים, ביחסי חברה מפותחים ויומיומיים, כמו עסקים ובילויים משותפים. נזכיר לדוגמה את הנשפים שעורך דאוד לאורחיו הערבים עם הופעות של זמרים ערבים,³⁸ ואת הסלון החברתי של "המרננת" היהודייה בדמשק, הפתוח בעיקר בפני ערבים המקורבים לשלטון.³⁹ היהודי מופיע בסיפורי של בורלא כמארח, בניגוד גמור לספרות הציונית שנהגה לתאר חלוצים המתארחים באוהלי הבדואים או בכפרי הפלחים ומשתאים למראה התרבות הערבית השונה מתרבותם האירופית ולומדים אותה כאנתרופולוגים בראשית דרכם. אירוח זה מסמן את שורשיותו של הסובייקט המזרחי ואת היותו בעל מסורת מקומית (בניגוד לספרות של מהגרים) ובעד את זיקתו העמוקה והלא־קולוניאלית אל ההווה הערבית שהוא חי בקרבתה. המבט המערבי האוריינטלי (שנכח בנובלה בלי כוכב) נעלם מחלקים מסוימים ביצירתו של בורלא (בעיקר משנות העשרים), ואת מקומו תופס המבט המזרחי שאיננו מבליט ניהודים לאומיים, אלא את המכנה המשותף התרבותי בין יהודים לערבים.

38. יהודה בורלא, אשתו השנואה, תל־אביב: מסדה, תשכ"ד, עמ' 113.

39. יצחק שמי גינה בצורה בוטה את תופעת המרננות, הגיישות היהודיות שמשחיתות לטעמו את בנות ישראל ומהוות מקור של ערעור על נורמות מוסריות בחברה היהודית בדמשק (יצחק שמי, "היהודים בדמשק", האחדות ה-ח וחשון-כסלו תרע"א). בורלא, לעומתו, נמנע מכל נימה מוסרנית בתיאוריו הרבים את המרננות.

דמויותיו של בורלא מזכירות אמנם את ההבדלים הדתיים השטחיים בין יהודים למוסלמים (למשל מנהגי הכשרות שהמרננת מקפידה בהם ונמנעת משום כך לסעוד על שולחנם של מוסלמים⁴⁰), אך הטקסט מעדיף להדגיש את נוכחותם של מוסלמים בחתונה יהודית (בת ציון) ואפילו בבית הכנסת – למשל בטקס הכנסת ספר תורה ("אתנן"), או בחגיגת ל"ג בעומר, שהמוסלמים נוטלים בה חלק פעיל ושנה־שנה אף טורחים לקנות את הזכות להדליק את נרו של דוד המלך תמורת כל סכום שיידרש (בקדושה). ההווי המשותף קשור גם לקווי אופי דומים אצל דמויות יהודיות וערביות. כולם מתמודדים עם גורלם באופן המזמין אמפתיה מצד הקוראים, מתמודדים עם מגבלות חברתיות שהופכות למוחשיות שעה שהם מבקשים לחרוג מהן. כולם שמרניים ועממיים באותה מידה, ויש דמיון בין ערכיהם החברתיים־המשפחתיים והמוסריים. כל יהודי הוא "כמעט גוי לפי טבעו, אינו מרגיש בקרבו כל הבדל בינו לבין החברה הערבית עמה הוא נושא ונותן".⁴¹

40. יהודה בורלא, מרננת, תל־אביב: מסדה, תשכ"ב, עמ' 76.

41. אליעזר ירושלמי, "יהודה בורלא, צייר היהדות המזרחית", סרמלית ד-ה (תשי"ח), עמ' 280.

על רקע תיאורי ההווי, שבהם הקהילה היהודית בעלת האופי המסורתי והקופא על שמריו מצטיירת כחלק מעולם מזרחי ולא כזרה לו, מתבררת גם העלילה האופיינית לרומנים של בורלא: הניסיון לחצות גבולות ולהתעמת עם איסורים פנים-קהילתיים, בראש ובראשונה עם האיסור על נישואי יהודים וערבים או על קשרי קרבה ביניהם. הרומן נפתול'י אדם (1928) מספר על אהבתם של רחמו היהודי הנשוי ובעל המשפחה שגר בדמשק, ושפיקה הערבייה שהתגרשה מבעלה. שפיקה מוכנה להתגייר גם נגד רצון המשפחה ולברוח עם רחמו למדינה אחרת שבה יוכלו לחיות יחד. אולם בני משפחת בעלה לשעבר תוקפים את רחמו ומנקרים את עיניו, וכתוצאה מכך מאבדת שפיקה לאט לאט את שפיותה ומתאבדת. ההתנגדות במשפחה המוסלמית לקשר עם יהודי, כמו ההתנגדות במשפחה היהודית לקשר עם מוסלמית, היא נחרצת, ולפיכך אין לסיפורי אהבה כאלה הסיכוי להתממש. עם זאת, מרכזיותם ברומנים של בורלא מבהירה את מעמדם האוטופי. ישראל כהן מעמידנו על כך: "אין בורלא נרתע מלתאר יחסים בין יהודים לערבים על רקע הממשות המעציבה. [...] הוא מראה לנו באספקלריה המאירה מה עתיד לגדול ולהשתרג מהם. זוהי פינה אוטופית ביצירתו של בורלא שלא הושם אליה לב, והיא פורצת את מסגרתו ומסלולו הרגילים".⁴² הפריצה הזאת אינה מתוחמת רק לפרספקטיבה העתידית שחורגת מגבולותיו של סיפור הווי; כרוך בה כמובן ערעור על גבולות השיח הציוני האוריינטליסטי המערבי. האוטופיה של בורלא שונה לחלוטין מזו של הקדמה היהודית-הערבית שרווחה בחשיבה הציונית מאז הרצל (אלטנוילנד הוא דוגמה בולטת של תפיסה מערבית על תהליך תרבות המזרח). הגם שבורלא לא בנה אוטופיה זו באמצעות דמויות של אידאליסטים היוצאים חוצץ נגד מוסכמות מיושנות ואשר מסוגלים להגדיר את השקפת עולמם החדשה, אלא באמצעות דמויות שבורות ומוגבלות כמו רחמו הבטלן או דאוד ששונא את אשתו ומתאהב במוסלמית (ברומן אשתו השנואה) – אין זה גורע מהאובססיביות של החתירה לחצות גבולות לאומיים ומהממד האידאולוגי שמתלווה לכך. השיך שמטפל ברחמו ושפיקה המוכים, מעניק לגיטימציה לאותה אוטופיה אנושית הגורסת כי תכלית האדם היא לחרוג אל מעבר להבדלי הדתות וליחסי השנאה והיריבות ביניהן: "הנה הקרה לי האל לפתע את אשר אחפש בנרות כל חיי. הנה מצאתי – בני אדם, צמחי אדם אמיתיים; נגלו לבות אנוש לעיני בלי שמץ מרמה ואיבה, בלי קנאה וצרות לב ואין זכר בהם לשנאה ורשע".⁴³

42. ישראל כהן, "עלילות יהודה בורלא", יהודה בורלא: מבחר, הערה 27 לעיל, עמ' 123.

43. יהודה בורלא, נפתול'י אדם, תל-אביב: מסדה, תשכ"ד, עמ' 115.

ברומנים של בורלא משנות העשרים קיים מתח בולט בין חומרי ההווי, שעולה מהם רושם של מצב נטול גבולות לאומיים, לבין העלילות הדרמטיות שמעמתות את הדמויות עם גבולות לאומיים שלא ניתן לחצותם בנקל. התגברות על הפיצול הזה התאפשרה בסיפוריו על המרננות היהודיות בדמשק. כאן ההווי עלה בקנה אחד עם הדרמה העלילתית שעמדה בסימן טשטוש של גבולות לאומיים, שיש עמו גם טשטוש גבולות בתוך החברה

היהודית עצמה, או הצגתם כגבולות גמישים שאפשר להשעותם זמנית.

ברשימתו על יהודי דמשק תיאר יצחק שמי את השתחררות האישה היהודייה משליטת האב והבעל ואת עצמאותה הכלכלית, שהביאו מצדן להתקרבותם של צעירים נוצרים ומוסלמים לבנות ישראל שמבזבזות כסף על קישוטים ולבוש אפנתי. מקור כל רע הוא, לדעתו, המשוררות או המרננות, שמארחות בבתיהן נכבדים ובעלי שררה ערבים להוללות ותענוגים – נשים שהפכו לדגם ומופת לכל נערה יהודייה בזכות עושרן והשפעתן בחוגי הממשל המקומי. "תוצאת כל הדברים היא שרחוב היהודים נעשה לבית אוסף של נבזים, שיכורים, פקידי צבא עליונים מכל המינים ומקלט לכל מעשה זימה ונבלה".⁴⁴

44. שמי, הערה 39 לעיל.

אולם בעיני בורלא דווקא מצאה חן החירות הפמיניסטית הזו שערעה על מוקדי הכוח המסורתיים. הוא טרח להדגיש כי אין מדובר בנשים מופקרות מבחינה מוסרית, אלא להפך – נשים בעלות טוהר מידות, ואף הצביע על תרומתן לחיי הקהילה היהודית ועל מופרכות הדימוי השלילי שדבק בהן ובסגנון חייהן. בנובלה מרננת (1930) חרג בורלא ממאפייני הייצוג של ההווייה המזרחית היהודית והערבית בכתיבתו, שהתבטאו בצמצום בולט של ביטויי התודעה ותפיסת העולם של הדמויות לכלל אמירות שגורות על אודות שליטת האל בגורל האנושי. הדלות האינטלקטואלית של דמויותיו ברומנים משנות העשרים והימנעותו מתיאור אמונותיהן ועמדותיהן בשאלות לאומיות ותרבותיות שהעסיקו את היישוב היהודי בארץ ישראל, לא עלו בקנה אחד עם הנורמה הספרותית הדומיננטית של תקופת העלייה השנייה והשלישית. זו חייבה דמויות שעסוקות בדיבור, בוויכוח ובהתנצחויות בשאלות תרבותיות ואידאולוגיות, וזאת כאמצעי להתמודדות מורכבת עם מכלול הנושאים שהיו רלוונטיים לכינון הזהות הלאומית העברית. הדמות המזרחית של בורלא מגלה, לעומת זאת, נכונות מועטת לתקשורת מילולית עם העולם, כפי שזעום חלקם של המונולוגים הפנימיים בחיי הנפש שהוא נוהג לתאר. בורלא אימץ את החלוקה בין המערב התרבותי בעל התודעה המפותחת, שרק רומן התודעה עשוי להעניק לו ביטוי מלא, לבין המזרח הספונטני הבלתי אינטלקטואלי, שהביטוי ההולם אותו הוא באמצעות סיפור הווי בעל נימה עממית.

ואילו בנובלה מרננת מבקש בורלא לעניין את הקוראים בשאלות של זהות תרבותית מנקודת מבט מזרחית – יהודית וערבית. המפגשים בין בדיעה המרננת לבין אהובה החג' רשיד שמכהן כשר בממשלה הסורית, מתוארים בהקשר של שיחות סאלון, שבהן נוטלים חלק גם אורחים נוספים. בשיחות הללו מתגלעות הזדהויות ועמדות פוליטיות שלא היה להן ביטוי ולא עוררו כל עניין אצל מרבית סופרי התקופה. הנובלה עוסקת בהשפעתה של מהפכת "התורכים הצעירים" על התעוררות התודעה הלאומית הערבית

45. בורלא, נורננת, הערה 40 לעיל, עמ' 77.

בדמשק, ובהבדל בין חסידי התיקונים בהנהגת המדינה הסורית והגדלת חלקם של הערבים בשלטון ובין הקיצוניים שתבעו כינון מדינה סורית משוחררת מעול האימפריה התורכית.⁴⁵ מעצרים של הקיצוניים, בהם בנו של רשיד, עונש המוות שנגזר עליהם ופנייתה של המרננת לסולטן התורכי כדי שיחון את חברי המחותרת, מעמידים במרכז את העיסוק בשאלות פוליטיות ויוצרים פוליטיזציה של הזהות הערבית, גם אם במרחק ברור מההקשר הארץ ישראלי שבו התחרו על השליטה בארץ שתי תנועות לאומיות. ראוי לציין עם זאת כי כבר בסיפור המוקדם "בין שבטי ערב" (1918), המתאר את נדודי המספר מעבר הירדן אל ביתו בירושלים לאחר שערק משורות הצבא התורכי, כבר אז נתן בורלא ביטוי להתעוררות הלאומית הערבית מתוך אהדה גמורה, לא מתוך יריבות או חשש מהתנגשות צפויה בין תנועות לאומיות מתחרות. יתרה מזאת; קיומה של תנועה לאומית ציונית כלל אינו מוזכר בסיפור מוקדם זה ואין לה שום נוכחות בתודעתו של המספר – בחור ספרדי בן היישוב הישן:

בתוך האוהל היו כשישה־שמונה אנשים שישבו מסובים על מרבדים רכים, כמנהג המזרח. השריף ישב בראש. על רגליו היתה שמיכה צחורה ולפניו נרגילה. התלבושת – "עגאלים" מזהבים על סודרי משי וכפתיני פסים, כתלבושת ערביים נכבדים. רגע אחד נדמה לי, כאילו קמו לתחייה ימים רחוקים מאתנו, ימי הכליפים הנאורים, ימי שלטון בני ערב. הרי אותה התמונה, אותה התלבושת, אותו האוהל המגוון, אותה השלוח של ישיבה מזרחית. היתה בלבי הרגשה, שאני הגבר רואה בעיני הולדתה של תקופה חדשה: הרי התחלתה של הממשלה הערבית העתידה, הרי פרק אחד בתחיית העמים המשועבדים.⁴⁶

46. בורלא, בלי כוכב, הערה 13 לעיל, עמ' 204–205.

לא זו בלבד שבורלא נמנע מלהתייחס לערבים כאל ציבור רדום מבחינה פוליטית או חסר תודעה לאומית, כפי שהיה מקובל אצל סופרים רבים. בורלא מתייחס אל ההתעוררות הלאומית שלא מבעד לנקודת הראות הציונית, אלא מנקודת מבטו של תושב המקום היהודי המזרחי, שרואה בחיוב את ימי הכליפים הנאורים ומכיר ביחסו הטוב של השריף אל יהודים, ואף מצפה להחלפת האימפריה התורכית השנואה בשלטון ערבי נאור ולא דווקא בשלטון אנגלי. גם את סמנטיקת החזרה לתקופת האבות המקראית הוא ממיר בסמנטיקה של חזרה לתקופת אבות האומה הערבית, תוך שימוש דומה בסממני הווי: התלבושת, האוהל והישיבה המזרחית.

נקודת מבט יהודית מזרחית זו נשנית בצורה מפתיעה לא פחות גם בנובלה נורננת. הגיבורה היא דמות משולי החברה היהודית (שוב מתקיים היפוך של נורמות ייצוג – המרננת לעומת דמות החלוץ האידאליסט, שזכה ליוקרה כסמל מרכזי של תקופות העלייה השנייה והשלישית), שקשרי האהבה שלה

47. בתיא שמעוני, "גיבוש זהותו התרבותית של האחר ביצירתו של יהודה בורלא", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1998, עמ' 37.
 48. בורלא, מרונת, הערה 40 לעיל, עמ' 179.

49. שם, עמ' 170.

50. שם, עמ' 173.

פורצים את גבולות הקהילה היהודית הסגורה, שעמדותיה הפמיניסטיות קוראות תיגר על הסמכות הפטריארכלית המקובלת⁴⁷ ושהמילה ציונות אינה אומרת לה דבר.⁴⁸ גיבורה זו מתוארת כבעלת אידאולוגיה מגובשת של זהות מזרחית, שאותה היא פורשת באוזני הסולטן התורכי בכבודו ובעצמו. זהות מזרחית זו משותפת ליהודים, נוצרים ומוסלמים החיים באזור, והיא מוצבת כניגוד לאירופאיות המערבית. טשטוש הניגודים הלאומיים המקומיים נועד להבליט את השוני הרדיקלי בין המזרח למערב: "אני ילידת דמשק, משפחתי קיימת פה מדורי דורות, כפי ששמענו מפי זקנינו מזה אלפים בשנה, בת מזרח הנני כמוכם ודאגתכם-דאגתי, צרתכם-צרתי ואושרכם-אושרי".⁴⁹ הפרספקטיבה המזרחית הא-ציונית דוחה לפיכך הן את הניגוד הלאומי בין יהודים לערבים כבסיס לזהות הסובייקט הציוני והן את האוריינטציה המערבית של סובייקט זה. לגינוי שבת המזרח הזו, העממית וחסרת ההשכלה, מגנה את אידאל הקדמה המערבית ואת הנחת עליונותו, אין תקדים בספרות העליונה המוקדמות: "המזרח ודאי זקוק להתעוררות – יודעת אני מאד. אך לא למרוצת המורד אשר למערב. על כן אמרתי: אל למזרח להיות רתום כסוס למערב. אל תביאו את כל ה'טוב' הזה ואת כל ה'חמדה' הזאת אשר למערב אלינו. הם יעיבו שמי המזרח ויאפילו חייו".⁵⁰

הערעור של בורלא ביחס לאידאולוגיה הלאומית של הספרות העברית בתקופתו מתבטא לא רק בעמדות שמשמיעה המרונת, אוהבת הערבים, אלא גם בלשונו. הקישור המקובל בין יהודים לבין השפה העברית (לרבות שימוש מזערי בביטויי יידיש, ארמית ורוסית, כאצל ברנר) מתערער לחלוטין בכתיבתו. אכן, לסגנונו המליצי של בורלא זיקה ללשון המקרא ולתחבירו, ומשום כך הוא מעורר רושם של מיושנות שאינה מתיישבת עם נורמות הכתיבה המודרניסטיות נוסח גנסין, ברנר וממשיכיהם. אולם העיסוק בדמויות יהודיות שלשונו ערבית טהורה, ללא השעטנו הרב-לשוני שרווח בספרות הארץ ישראלית, חייב את הסופר להפוך את הטקסט לבעל מאפיינים ערביים, במיוחד כאשר הוא מוסר את שיחת הדמויות. להמחשת הסגנון המכוון (הדמויות מדברות בסגנון מוגדר כלשהו) נבחרה לשון שיח מליצית במיוחד ומסורבלת מבחינה תחבירית, משופעת ביטויים ערביים מתורגמים ("על ראשי ועל עיני", "אחסה באל מן השטן", "חיי אללה" ועוד) או בלתי מתורגמים ("מא שא אללה", "אישאל על גאר קבל אַ דאר" ואחרים). בניגוד ברור לשימוש בערבזמים המחלחלים ללשון הדמויות היהודיות בסיפורת התקופה, כאן לא מדובר בקישוט, אלא בתרגום, המאפיל על העברית: השימוש במילה הערבית בעלת המשמעות המוסלמית "אללה" ("ביום שלישי תלכי ברגל ישרה", בעזרת אללה, אליה"⁵¹) מסמן את יהדותן הערבית של הדמויות ומערער על החיבור השגור בין ספרות עברית, יהודים והשפה העברית.

51. שם, עמ' 109.

דברים שכתבה לאחרונה אלה שוחט בעניין ההתייחסות למזרחיות בתרבות הישראלית, תקפים במידה רבה גם בשאלת מעמדו של בורלא בספרות של שנות העשרים:

אותה ההיסטוריוגרפיה שמדברת על תרבות כל-יהודית אוניברסלית, היא בדרך-כלל גם זו שמציבה "ערבים מול יהודים" בלי להכיר באפשרות קיומה של זהות מקפית יהודית-ערבית. מתוך הפרספקטיבה הציונית, הייתה חשיבות מכרעת למחיקתו של הממד הערבי אצל יהודי-המזרח, משום שמזרחיותם/ערביותם הטילה ספק בהגדרותיו ובגבולותיו של הפרוייקט הלאומי האירופו-ישראלי. השיח האירופו-ישראלי נתקל בפרדוקס: ליהודי-המזרח היו קשרים היסטוריים ותרבותיים קרובים יותר עם אלה שאמורים היו להיות האויבים – הערבים – מאשר עם יהודים אשכנזים איתם הם נתבקשו להתאחד ללאום. הטאבו סביב ערביותה של ההיסטוריה והתרבות המזרחית מתגלה בבירור בהתקפות על אינטלקטואלים יוצאי ארצות-ערב, המעזים להצהיר על ערביותם כפומבי.⁵²

52. אלה שוחט, זיכרונות אטורים: לקראת מוזשבה רבת-רבנותית, תל-אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 331-332.

53. שקד, הערה 32 לעיל.

העמדה המזרחית של בורלא בשנות העשרים לא עוררה פולמוס ואף לא נתפסה כחתרנית בשעתו. הצגתו כסופר הווי, ויתר על כן העובדה שאימץ את התווית הזו בעצמו, אפשרו לו להישאר במעמד של סופר "הכותב לפי תומו", כניסוחו של שקד.⁵³ חיבוקו על-ידי הביקורת ועל-ידי השיח הלאומי שהיא הפעילה, אפשר לבורלא לאחזר מאורעות תרפ"ט אף לחזור בו מהעמדה המזרחית הא-ציונית שהציע בסיפוריו משנות העשרים ולהתקרב אל הזרם המרכזי של הספרות העברית של אותן שנים. גם בשינוי זה לא הבחינו המבקרים.

מזרחיות ללאומיות לאחר מאורעות תרפ"ט

"מאורעות" תרפ"ט הנחיתו על היישוב היהודי בארץ הכרת הלם ומשבר. המתקפה הערבית על מקומות יישוב יהודיים, ובמיוחד על ערים שבהן חיו יהודים וערבים יחד (כמו חברון וצפת), חיבלה בתקווה שניתן יהיה לכוון יחסי שכנות סבירים עם הציבור הערבי וחיידה את ההרגשה ש"הרעיון של השמדת היישוב היהודי נעשה לנחלת רבים".⁵⁴ ההתעוררות הפרו-ציונית ברחבי העולם היהודי שסייעה ותרמה לשיקום היישובים שנפגעו במאורעות, חיזוק ההתיישבות במגמה ליצור רצף טריטוריאלי, כמו גם התנערותה של מפא"י מרעיון הארגון המשותף של פועלים יהודים וערבים – כל אלה הם רק חלק ממכלול התגובות החרופות למאורעות שידע היישוב. יתר על כן,

54. דוד בן-גוריון, אנחנו ושכנינו, תל-אביב: דבר, תרצ"א, עמ' ר"ג.

בעיתונות של תנועת הפועלים הופיעו באותה עת לא מעט סטראוטיפים מאיימים של ערבים, אשר נתנו ביטוי לרגשי זעם, חרדה ואיבה.⁵⁵

התגובות הספרותיות המידיות היו של משוררים, כמובן. המכנה המשותף לשיריהם של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, ואהרן ראובני – אף שסימנו אופציות פואטיות ואידאולוגיות נבדלות⁵⁶ – היה ראיית הערבים כאויבים פוליטיים. בורלא היה בין הסופרים הראשונים שמהירו להתייחס אל השבר הזה ולהפנימו ביצירתם הסיפורית. הרומן בת ציון (1930) מתאר בחלקו הראשון את אהבתם של רוזה – בת למשפחה מעורבת ספרדית-אשכנזית מן היישוב הישן בירושלים, ותופיק – נצר למשפחה מוסלמית ירושלמית אמידה. תופיק, מחזרה הנלהב של רוזה היפהפייה, שמוכן אפילו להתגייר כדי לזכות באהבתה ולהמתין מספר שנים עד שתשלים את לימודיה באוניברסיטת ביירות –

[...] נכר מילדותו כבעל נפש טובה, תמים בדברו, שקט במשחקיו עם נערי גילו ונכון דבר בלמודיו. להפך מאחיו הגדול, אשר חשק מימי נעוריו בחיי תנועה, במעשי עליליה, ושאף לגדולות עדי הגיעו למשרת שר-אלף בצבא – היה תופיק מעורו כבד-תנועה קצת, נוטה למנוחה ושקט ואוהב בדירות.⁵⁷ [...] עינים לו מצבע חום בהיר, שקטות וחולמות; פניו חיורים במקצת, עדינים ונסוכי רוך וחן בכל קויהם. בהרבה דומים פניו לפני יהודי מזרחי עם קצת סבל והרבה אצילות.⁵⁸

55. אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח 1881-1948, תל-אביב: עם עובד, 1992, עמ' 250. על "המיעוט הפתאומי כיצירות שנושאתיהן מזרחיים" ועל השינוי ביחסה של האמנות הפלסטית העברית אל הנושא הערבי כתוצאה ממאורעות תרפ"ט, ראו: יגאל צלמונה, "מזרחיה! מזרחיה? על המזרח באמנות הישראלית", תמי מיכאלי (עורכת), קדימה - המזרח באמנות ישראל, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998, עמ' 63-65.

56. חנן חבר, פייטנים ובריונים: צמיחת השיר הפוליטי העברי בארץ ישראל, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 295-356.

57. יהודה בורלא, בת ציון, ב, תל-אביב: מצפה, תר"ץ, עמ' 19.

58. שם, עמ' 57.

אולם גם הדגשת מראהו המעודן והמופנם ואופיו התרבותי, חייב לסמן אותו כחריג אשר מלמד על העולם ממנו הוא עצמו מבקש להיחלץ, בהכירו כי "עולם האישלם מפגר מאד בבקורת הנושנות, המושלמי כפות לדת, למסורת, למנהגים והרגלים עתיקים. [...] הוא קבל השפעה ממורה פרטי, משורר ערבי".⁵⁹

59. שם, עמ' 105.

האמפתיה שהרומן יוצר אל תופיק, אביו ומשפחתו, לא מתיישבת תמיד עם מטרתו המרכזית – לעקוב אחר התגבשותה של דמות נשית משוחררת ממוסכמות חברתיות ומדימוי עצמי תלתי או נרקיסיסטי, תוך העמדתה במצבים של התנסות חסרת עכבות ומעצורים. התיאור מתמקד בתהליך חינוכה העצמאי והבשלתה האינטלקטואלית של רוזה, בסיפור אהבתה לתופיק והתגברותה על מכשולים משפחתיים וחברתיים רבים (כולל טקס נידוי שהיא עוברת בבית הדין היהודי, לאחר שלא הצליחו להניא אותה מהמשך קשריה עם תופיק), בהגירתה מן הארץ לשווייץ כדי להתחתן ולהקים משפחה, ולבסוף בהתערערות יחסי המשפחה שלה ובפנייתיה של הגיבורה אל העשייה החלוצית שמתבררת לה כגאולה עצמית. בתוך מסכת הגלגולים הדרמתית שהגיבורה עוברת, מעוצבת גם נקודת מבטו של

תופיק – תחילה מחזר נלהב ואחר כך בעל המקנא לאשתו הבוגדנית – מעין פרספקטיבה ביקורתית שדרכה מומחש המחיר האנושי שהמשפחה משלמת על החירות הבלתי מרוסנת של הגיבורה. עמדת הבעל הערבי מייצגת אהבה בריאה ושפויה ואפילו יכולת ראויה לציון לסבול למענה. ואילו החירות הפמיניסטית מגיעה אל חוסר מוצא מלנכולי שהגיבורה שרויה בו בראשית החלק השלישי של הרומן, עם חזרתה ארצה בתום מלחמת העולם הראשונה; מימוש עצמי אין היא מוצאת, לא בתוך המשפחה ולא מחוצה לה, וגם ניסיונותיה לכתוב על חייה ולשוות להם צורה אמנותית אינם צולחים. על המהלך הפמיניסטי ברומן זה אפשר אפוא לומר כי אינו אלא ביוגרפיה פסיכולוגית של הסובייקט הפמיניסטי. בהמשך הרומן של בורלא, לעומת זאת, מופעל מאמץ על מנת להשתחרר מן ההתמקדות ב"בניית הסובייקט" של האישה האינדיבידואליסטית. שימוש בנקודת מבט חיצונית לגיבורה, כלומר במבט הערבי, אמור לאזן בין פנים לחוץ, בין רצינות לתשוקה, בין יציבות בוגרת לחוסר יציבות וגחמנות של תקופת ההתבגרות. את סיפור הידרדרותה של הגיבורה משמיע בורלא מנקודת מבטו המיוסרת והאנושית של תופיק,⁶⁰ ובתפקיד אנושי ואמין זה, המנוגד לא רק לקיצוניות הפסיכולוגית של הגיבורה היהודיה, אלא גם לתפקידו הלאומיים של הערבי המופיע בסיפורת העברית, מדגים בורלא כיצד ניתן להיחלץ מהניגודים המכוננים את הסובייקט הלאומי ואת הנרטיב שלו ולפתוח אפשרויות ביניים של ייצוג הערבי.

60. בורלא, בת ציון, ג-ד, תל-אביב: מצפה, תרצ"א, עמ' 5-75.

עם זאת, כבר בחלקו הראשון של הרומן נמהלת נימה אוריינטליסטית בולטת. הדבר מתבטא בראש ובראשונה בהתייחסותה של רוזה, הרואה עצמה כמשכילה אירופאית, אל אהובה הערבי כאל חריג. תופיק, על חזונו המעודנת והלא "טיפוסית", מאשש את הידע הטיפוסי ביחס למהות הערבית וביטוייה:

הפתעה! הוא בחור מבין, משכיל, הוא אינו כערבי... הוא מבין ומדבר כאחד הצעירים המפותחים "האירופיים". היא חשבה תמיד, שבחורים ערבים הם "אזיתים" נבערים, חסרי תרבות, לרוב הם כך. [...] אך זה – אחר הוא, יוצא מן הכלל, או אולי בין בני המשפחות המכובדות ימצאו כאלה מחונכים ותרבותיים.⁶¹ [...] אני נקשרתי אליו בגלל יחסו, אפיו, עדינותו, אהבתו – מרות כאלו, שלא פלחתי מעולם למצוא כמושלמי.⁶²

את התשתית הנפשית של המבט השיפוטי הזה מתאר בורלא באמצעות חלום אוריינטליסטי טיפוסי, שבו רוזה נסחפת בגלי ים גועש:

אז מרגישה אני שאמנם ידים גסות, גדולות ויבשות, מורטות בכשרי – ופתע אני נשאת בסירת מלחים ערביים גדולה...

61. בורלא, בת ציון, ב, עמ' 78.
62. שם, עמ' 123. הומי באבא מזכיר ניסוח דומה מתוך הדין וחשבון האנגלי על החינוך ההודי, שבו מדובר על "מעמד של אנשים שהם הודים ברמס ובצבעם, אבל אנגלים מבחינת הטעם, העמדה, המנהגים והאינטלקט" (Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: (Routledge, 1994, p. 87).

אל מרחבי הים... הסירה מלאה ערביים שחורים והם צוחקים, חושפים למולי שינים לבנות כשיני חיה. [...] והנה פתאום – כמו תמיד – עוברת במהרה סירת מפרש קטנה, כחץ מקשת, על יד סירת המלחים – והמפרש צחור ולבן ומתוח כשלט זך. עמדה הסירה, קפץ מתוכה שר לבוש מדי שרד וחרב צמודה למותניו, גם כובע לבן אירופי על ראשו. המלחים הערבים הניחו מיד את המשוטים ועמדו בידים מושפלות ומרושלות – הוא אינו מדבר כלל, אלא זורק עליהם מבט זועם, מכניע, והם עומדים כמבווישים וקופאים במקומם – הוא שולח יד ומעבירני בקלות, כנושא נוצה קלה, אל סירתו הקטנה והזכה, ואני, שטופה זיעה קרה מרוב פחד, נטמנת בחיקו.⁶³

63. בורלא, בת ציון, א, תל-אביב: מצפה, תר"ץ, עמ' 56-57.

אין זה מקרה שחרדת האונס מופיעה לראשונה דווקא לאחר אירועי תרפ"ט,⁶⁴ אולם יש לשים לב עד כמה מקומה ברומן הוא שולי לעומת מרכזיותו של שיח האירופיות. בהקשר זה גם עולה בכל חריפותה שאלת התאמתו של הערבי לאירופיות המדומיינת תוך שימת לב לסדקים בחזותו האירופית. את הניגוד המעודן יחסית בין אסיאתיות לאירופיות העדיף בורלא על פני הניגוד המאיים בין חיתיות לאנושיות המופיע בחלום זה.

64. ג'ני שארפ מצביעה על הקשר בין דימוי האונס במרחב הקולוניאלי האנגלי לבין העיתוי ההיסטורי של הופעתו: "הדבר שאני מרמזת עליו הוא, שהפחד האירופי מפני אונס בין-גזעי אינו קיים, כל עוד ישנו אמן שמבני הכוח הקולוניאליים הינם איתנים. הדבר יכול אולי להסביר מדוע לפני המרד [ההודי נגד השלטון האנגלי, י"א] ב-1857, קשה מאוד למצוא התייחסויות לגבר ההודי בתור אנס של נשים לבנות בספרות האנגלו-הודית ובמסמכים הקולוניאליים" (Jenny Sharpe, *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 3).

במקומות רבים ברומן מעומת הידע האוריינטליסטי על הערבי עם דוגמה הפוכה לו מן המציאות, אלא שהמציאות אינה מובילה בהכרח לשינוי הידע הזה, אלא היא מוצגת כחריג וכיוצא מן הכלל, שרק פועל לאשש את הרווח והמקובל ממילא. פיצול זה בין ידע לעובדות מסביר כמובן את כוח ההישרדות של סטראוטיפים (לאומיים, במקרה זה) ואת הקושי לעוקרם.⁶⁵ זאת ועוד; דימויו של הערבי בעין אהובתו היהודית מחדד את היסוד האוריינטליסטי המשוקע בהזמנה המופנית אל הערבי להזדהות עם הדימוי האירופי, אותו דימוי שמאפשר את התשוקה כלפיו והמהווה תנאי לקיומה. הומי באבא טען כי "שאלת ההזדהות לעולם אינה הצהרה של זהות נתונה מראש [...] אלא היא תמיד יצירת דימוי של זהות, ושינוי הסובייקט מרגע שהוא מפנים את הדימוי הזה. הדרישה להזדהות – זאת אומרת להיות בשביל האחר – כוללת את ייצוג הסובייקט באמצעות הסדר המבחין של אחרות".⁶⁶ הול חידד את הקשר בין הזדהות לבין מושג השיח כשטען כי זהויות הן תוצאה של הצלחת ה"כבילה" של הסובייקט בתוך שטף השיח. זהויות הן, כביכול, העמדות שעל הסובייקט לאמץ, אף שהוא "יודע" שהן ייצוגים ושייצוג נבנה תמיד על גבי "היעדר", על גבי פיצול, ממקומו של האחר, ומשום כך לעולם אינו מלא ומספק.⁶⁷ על רקע זה יובנו דימויי הזדהות ברומן: התשוקה אל הערבי ניזונה מהדימוי האירופי שהוא נקרא להזדהות עמו, כפי שהיהודייה אמורה להזדהות עם דימויה האירופי, שהערבי מאמת ומאשר אותו למענה במבטו. ביקורה של רוזה אצל משפחת תופיק מלווה בהכנות שיאפשרו לה להרגיש בנוח: "הכל יהיה מוכן כבביתה, 'כמו בבית אירופי', ותעשה

65. ולטר סטפן ניתח את אופן פרשנותן של ציפיות הקשורות בסטראוטיפים וטען שאם תימצא דוגמה המערערת על הציפיות היא לא תפריך אותן אלא תפורש כיוצאת דופן. המחקרים בדבר ציפיות מצביעים על נטייה כללית לתגובה של התחזקות הסטראוטיפים הקיימים, גם כאשר נקלט מידע שאינו מתאים לסטראוטיפ הקיים (Walter

Stephan, "A Cognitive Approach to Stereotyping", Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. F. Kruglans and Wolfgang Stroebe (eds.), *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, New York: Springer Verlag, 1989, pp.

37-58). דבריו של ישרון קשת על דמויות ערביות נאורות ברומן נפתולי' אדם של בורלא מרגימים עניין זה: "אם ישנם במציאות אנשים ערבים כשיך עכרול כארם ונשים ערביות כשפיקה, ואפילו הם יוצאים מן הכלל, ואפילו הכלל שונה מהם תכלית שינוי – שוב לא כל כך רע הדבר, לא כל כך איומה הרגשת יתמותנו, יתמות אי נבדל של תרבות ונפש, כחך הים הפראי של חוסר תרבות וחוסר הימניות" (ישרון קשת, "על יהודה בורלא", משכיות: מסות בקורת, תל-אביב: דביר, 1953, עמ' 213). הדימוי האוריינטליסטי נשמר גם למראה ערבים שאינם מתאימים לו.

66. Bhabha, הערה 62 לעיל, עמ' 117.
67. Stuart Hall, "Who Needs 'Identity'?", Stuart Hall and Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, 1996, pp. 5-6.
68. בורלא, בת צ'יון, ב, הערה 57 לעיל, עמ' 256.
69. שם, עמ' 259.

Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Charles L. Markmann (trans.), New York: Grove Press, 1967, p. 63. בסיפור "זוג" (1932) תיאר בורלא את חיי הנישואין של סוגיה האשכנזייה לצדוק המזרחי. גם במקרה זה התשוקה איננה פועל

כרצונה וכמחשבתה. בהמשך השיחה הדגישה וחזרה תכופות האם, כי הם יבינו ל'רוחה האירופי'. אשר האשה 'אצלם' היא גברת ביתה, כך נאה ויאה, 'וגם אצלנו כך'."68 ואילו תופיק המארח "קבל עליו בכל חומר וזהירות לסול את הדרך לפני צעדיה, להסיר כל מכשול, גם הקטן ביותר, מלפניה, והיה כמהלך בקרבתה על ראשי אצבעותיו להראותה, כי בביתו לא תדע כל מעצור לרוחה, כי הוא יודע כאיש אירופי להעריך את האשה ואת רצונה".69 האירופיות מתפרשת כמערכת ערכים תרבותית מערבית זרה, שמיחסת לבית היהודי המדומיין (שאיננו קיים כמובן במשפחתה של רוזה או בכל משפחה יהודית המתוארת ברומן), ואשר מתאפיינת בערעורם הפמיניסטי של יחסי הכוח (רצונה של האישה משתחרר משליטתו של רצון הגבר, שלא כמקובל בבית הערבי). בניגוד לדבריה של בת המזרח בנובלה מרננת נגד אירופה כדימוי, ברור שהתשוקה המחברת את היהודייה והערבי מתווכת על-ידי הדימוי האירופי – הן של הערבי בעיני היהודייה, הן של היהודייה בעיני הערבי. הערבי מבקש להיות מוכר בעיניה כאירופי: "ברצוני להיות מוכר לא כשחור אלא כלבן. מי אם לא האישה הלבנה יכולה לעשות זאת למעני? [...] על-ידי אהבתה אלי, האישה הלבנה מוכיחה שאני ראוי לאהבה לבנה. אוהבים אותי כגבר לבן. אני גבר לבן".70

שני הכרכים הראשונים של הרומן שמתארים את גיבוש הסובייקט הנשי, מסתיימים במשבר בין בני הזוג, בחזרתם לירושלים שבה לגיבורה כבר אין מקום וגם לא משפחה. ואילו שני הכרכים האחרונים של הרומן (1931) מתארים את העשייה החלוצית, שהגיבורה מוצאת בה גאולה לנפשה ושמצלצת אותה מהמשבר שהיא נתונה בו.71 המהלך הזה מהפך את מבנה הרומן הצינוני המקובל – שמתחיל על-פי רוב בנקודה כלשהי בחיי גיבוריו שקשורה בעלייה ארצה, לפנייה או אחריה – היות שבורלא עוסק באופציה הצינונית רק לאחר שהעביר את הגיבורה שלו כברת חיים ארוכה ומלאת תהפוכות, אשר מבהירה לקוראים כי הפרט חייב למצוא את השלמתו במחיצת הקולקטיב הלאומי ולקשור בו את גורלו הפרטי. המבנה המהופך שהעמיד בורלא אפשר לא רק להמחיש את חוסר המוצא של הפרט האוטונומי והמשוחרר – שעצמתו הנפשית חריגה בהשוואה לתפיסה הרווחת של הסובייקט החולני והתלוש בספרות העברית נוסח ברנר – אלא אף לתאר את חוויית גילוי האופציה החלוצית וליצור נקודת מבט נאיבית ובלתי ביקורתית ביחס לערכיה.72

השיח הלאומי הצינוני שמתקיים בחציו השני של הרומן ומשלב ברצף הסיפורי קטעים ארכניים בסגנון פובליציסטי (כמו נאומו של עצמון בפני חברי "גדוד העבודה" על עקרונות החלוציות⁷³), ממקם את הרומן בהקשר היסטורי מוגדר – אירועי תל חי בשנת 1920 והפרעות נגד היישוב העברי בארץ. התעוררות תודעתה הלאומית של הגיבורה היהודייה מסמנת התפכחות מאמונותיה הקודמות בדבר זהותה האוניברסלית: "עמה היהודי אבוד לה

יוצא של משיכה בין ניגודים, אלא של הלכנתו של השחור והתאמתו לדימוי המערבי. בטיפול זה מודגשת עמדתו האירונית של המספר הן כלפי נסיבות ההלבנה המגוחכים ("הגד נא את האמת, האינך כותב שירים? – לא, לא כתבתי מעודי. – וזדאי אתה מצויר לפעמים. לא נכון? – לא. אני איני מצויר, אבי צורף. לו באמת 'כשרון טבעי'. – הנה כי כן. הרגשתי נכונה... ודאי גם לך יש כשרון, אלא, שלא התפתח" יהודה בורלא, ילקוט סיפורים, תל-אביב: יחדיו ואגודת הסופרים העבריים, תשל"ז, עמ' 156), הן כלפי אידאל הלבן עצמו, המדומיין על-ידי התודעה האשכנזית. ואילו בת ציון היה לידרו של בורלא רומן שבאמצעותו ביקש להשתדך לשיח הציוני ההגמוני, לא לערער על האידאל הציוני-אירופי באמצעות מספר אירוני.

71. בתיה שמעוני מתארת מעבר מקביל ברומנים של בורלא מספרות הווי מזרחית לספרות אידאולוגית דיקטטית, המאמצת את הנרטיב הציוני ללא כל ביקורת או תחום ספרותי, מצד אחד, ושוללת לחלוטין את ערכי היישוב הישן הספרדי ומאשרת את ערכי החלוציות הלאומית, מצד שני. מעבר זה מתרחש טענתה ברומן בת ציון (שמעוני, הערה 47 לעיל, עמ' 42-49). עם זאת מתעלמת שמעוני לחלוטין מהשאלה הלאומית ומחשיבות האופציה הערבית בכינון הזהות המזרחית בכתיבתו של בורלא.

72. הנאיביות נובעת לא רק מהעובדה שהגיבורה אשר עברה הסבה ציונית מאבדת גם את עצמיותה והופכת לדוברת האידאולוגיה החלוצית, אלא מהשימוש של המספר בסמל

ואבוד לעצמו... אין עם יהודי ואין אומה יהודית... וכל כמה שהשלחה את נפשה לאמור: היא בת אנוש... אחות לאדם... אחות לו בכל מקום ובכל זמן – על אף כל מחשבות הלב והגיוני השכל הללו, הייתה הרגשת הלב אחרת".⁷⁴ במקביל מתוארת התעוררות התודעה הלאומית הערבית אצל תופיק. אולם כאן כבר קיימת חלוקה ברורה בין תודעה לאומית חיובית של התיישבות לבין תודעה לאומית שלילית של קנאה ערבית ורצון לחבל במפעל החלוצי. הפירוד הסופי בין בני הזוג מתרחש דווקא על רקע "האיבה והמשטמה, אשר החלו הערביים להראות כלפי שאיפתם ותקוותיהם של היהודים. [...] אתה לא ספרת ולא הודעת לי מאום מאשר ידובר ויכתב בימים אלה בעתונות ובין הערביים".⁷⁵ גם השיחה הארוכה בין תופיק לאביו על השמועות בדבר התקפה ערבית מתוכננת על היישוב היהודי ותמיכתו המפורשת של תופיק בהתנכלות ז'⁷⁶ אמורות ליצור דה-לגיטימציה תד-משמעית של התודעה הלאומית הערבית.

[רוזה:] האם היה רע בעיני לך היית ערבי ודבקת באיזה משא-לב ערבי אנושי? השמעת פעם מלה מפי נגד ערכיותך? אך הנה כרצונך להיות ערבי – כבר חדלת להיות אדם! אם הערביות שלך תביאך להביט בשויון-נפש על רצח, על תועבה, על מעשי שפלות – אני כזה לערביות כזאת! אם זו היא הלאומיות שלך – הנה היא קנאית,⁷⁷ אדוקה ושחורה שבעים מונים מהדת.

האב הערבי שמכר אדמות רבות ליהודים ומאמין בערכה האנושי של החלוציות וכן בתרומתה לקידום הציבור הערבי בארץ ישראל, מתנגד ללאומיות הערבית האלימה ומוכן להזהיר את ראשי היישוב היהודי מפני ההתנכלות הצפויה גם אם בכך ייראה כבוגד בעניין הערבי.⁷⁸ האב הזקן מופיע כאנושי, אך כחריג, ואילו תופיק, שבראשית הרומן תואר כחריג בלתי טיפוסי בתוך החברה המוסלמית הנבערת, הופך לנציגה של הלאומנות. גם הגיבורה היהודייה וגם הגיבור הערבי חוזרים אפוא לשמש אלגוריות לאומניות פשוטות. האחת זוכה ליוקרה בשל ערכה ה"אנושי" והאחרת מופללת בשל "חוסר אנושיותה". בהקשר זה יש לשים לב שהשתלבותו של בורלא בשיח הלאומי שלאחר תרפ"ט מאמצת גם את הרטוריקה הציונית המקובלת, אשר מתייחסת לעימות בין יהודים לערבים במונחים של אנושיות לעומת חוסר אנושיות ולא במונחים של אינטרסים לאומיים סותרים.

חלקו השני של הרומן מסמן את השפעת מאורעות תרפ"ט על הכתיבה הספרותית.⁷⁹ בורלא העדיף למקם את העלילה במאורעות 1920, כשהוא זונח את העניין שהיה לו בעיצוב הדמות הפמיניסטית כפי שהוא מאבד את העניין בבדיקת אפשרות קיומו של ערוץ תקשורת בין היהודייה לערבי. תחת זאת הוא מקבל כטבעיים את הגבולות הלאומיים והופך

היוקרתית ביותר של תקופת העלייה השלישית – טרומפלדור והגבורה היהודית בתל חי. סיפורה המפורט של האורחת שנפצעה בעצמה בקרבות שהתחוללו בנקודות שונות בגליל (כת ציון, ג-ד, הערה 60 לעיל, עמ' 271-281), והעלייה לרגל של רוזה לתל חי (שם, עמ' 285) הם הודמנות לניסוח האחרות הסימבולית של ההווה והעבר, של הפרט והלאום.

73. שם, עמ' 355-366.
 74. שם, עמ' 150.
 75. שם, עמ' 226-227.
 76. שם, עמ' 254.
 77. שם, עמ' 263-264.
 78. שם, עמ' 258.

79. מפתיחה טענתו של מבקר חד-עין כשלום קרמר כי בורלא התעניין אך ורק בהווי הערבי "אבל אל הבעייתיות של המגע הטראגי בין היהדות וערב וארץ ישראל, ממתן הכרות בלפור ועד הקמת מדינת ישראל, לא הגיע" (קרמר, הערה 29 לעיל, עמ' 125). הקריאה הסלקטיבית הזו התאפשרה בשל ההנחה הנושנה שרווחה בביקורת יצירתו של בורלא על היותו סופר הווי, כלומר סופר שהתרחק מכל אידאולוגיה ושאלות פוליטיות אקטואליות.

80. בורלא, בת ציון, ג-ד, הערה 60 לעיל, עמ' 143.
 81. בורלא, בת ציון, ב, הערה 57 לעיל, עמ' 122.
 82. בורלא, בת ציון, ג-ד, הערה 60 לעיל, עמ' 394.

את גיבוריו לדבוריה של לאומיות שמתייחסת באטימות אל קיומו של האחר. תופיק, שהופך עתה לסוחר קרקעות עשיר, מתגלה כמי ששכח את האירופיות שלו וחזר להיות גבר מזרחי טיפוס, שהאדמה לטעמו הרכושני היא מטפורה לאהובה האידאלית ("אהאובות הלא הן צנועות, שתקניות, אינן רועשות ואינן תובעות דבר... אבל הן שופעות טוב ונעימות בהסתר דבר"⁸⁰). תיאורו בסיום כמי שזמם לרצוח את רוזה ולנקום על העברת בנם לחזקתה על-פי החלטת בית הדין, קשור לניסיונות האוריינטליזציה של הדמות הערבית בידי המספר כדי לייצב את הניגוד הערכי-אנושי בין היהודייה לערבי, הבנוי במתכונת הניגוד הלאומי.

אולם בנקודה אחת הותיר בורלא פתח להבנת יחסו האמביוולנטי אל הסיפור הציוני. בחלקו של הרומן העוסק בתקופת שהותם של רוזה ותופיק בשווייץ ואחר כך בירושלים, מודגשות התנכרותה של רוזה לבנה ואי-יכולתה לתפקד כאם בשל דיכאונה המתמשך ורצונה להתבודד, או בשל סירובה להיות כלואה בתוך המרחב המשפחתי. בהקשר זה מזהה דיכויין של נשים עם החברה המוסלמית (רוזה חוששת להיות "פאטמה אחת"⁸¹). לעומת זאת, מודגשת שוב ושוב אבהותו התקינה של תופיק. עניין זה משמעותי במיוחד משעה שהפירוד בין בני הזוג הופך למחלוקת משפטית בשאלה מי מהם זכאי להחזיק בנ. האם מגייסת את כל השפעתה, ואפילו אהובה החדש מגייס את רכוש הוריו כדי לממן את הוצאות המשפט. אך גם הזכייה במשפט אינה מולידה ברוזה יחס אימהי, ופרט לדיווח שמופיע כבדרך אגב ("זה כחודש ימים שהובא הנה, סוף סוף, הילד משה אל אמו"⁸²), מתמקד הסיפור בייסורי האב הערבי שבנו נלקח ממנו ושבמר לבו אינו מסוגל אלא להגות בנקמה. הפער הזה – בין ההתייחסות המגויסת אל הבן כאל סמל שחובה לחלצו מחזקתו ה"טבעית" של האב הערבי, לבין הבן כממשות שאינה יוצרת אצל אמו שום זיקה רגשית או הרגשת אחריות ושייכות – הוא פער משמעותי; הוא מצביע על כך שערכה הסמלי של ההשתלטות והשגת הבעלות החוקית (על הבן כמו על הארץ) נובע בראש ובראשונה מהיות המושא שייך גם למישהו אחר, לאב הערבי. רוזה זקוקה לראשוניות הקשר בין הבן לאב כדי לגלות בדיעבד את התשוקה לאימהות, כלומר להפר את הקשר הראשוני באמצעות קשר כפוי (למעשה רוזה זוכה בבנה רק לשנתיים; בגיל שמונה הוא אמור לחזור לרשות אביו). אם היחס לבן הוא מטפורה ליחס אל הארץ "המשותפת" ליהודים ולערבים, כי אז הסיפור מרמז לכך שלמרות האידאולוגיה הציונית המוצהרת של יחס נפשי לא רכושני לאדמת האומה, הזיקה של הערבים לאדמתם היא אינטימית, טבעית ומחויבת הרבה יותר מהשייכות הציונית.

סיכום: השיח הציוני הרשמי והשיח המזרחי הלא רשמי

את המהלכים השונים שניתן לאתר ביצירתו של בורלא חילקתי לשלושה: 1. הנובלה הערבית האוריינטליסטית 2. הרומנים משנות העשרים המעמידים נקודת מבט מזרחית שאינה לאומית 3. כתיבתו של בורלא לאחר 1929 ואימוץ נקודת מבט ציונית ביחס לזהות הערבית. הכיוון העיקרי שבו ניכרת חדשנותו של בורלא בהשוואה לנורמות ספרותיות מקובלות הוא כמובן הכיוון המזרחי, שאין מוצאים כמוהו בספרות העברית של תקופת היישוב. היעדרו הבולט של קול מזרחי החל משנות השלושים ואילך עשוי להבהיר את הלחצים שהופעלו על סופרים מצד המערכת הספרותית והציבורית בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, לחצים שהביאו בסופו של דבר לאימוץ הנרטיב הציוני גם על-ידי סופר כמו בורלא.

התחשבותו של בורלא בדרישות ובהעדפות בעלות היבט לאומי ניכרת גם ברומנים המזרחיים שלו. אולם שם היא נותרת בשולי הטקסט. דוגמה בולטת לכך הוא המבוא לרומן נפתולי אדם, שבו המספר, בן דמותו של הסופר עצמו, הוא מורה ציוני שנשלח לקהילה היהודית בדמשק, בפגישותיו עם גיבור הרומן הוא סבור כי רק "הלאומיות הישראלית החדשה"⁸³ מסוגלת להעניק משמעות לחייו התפלים. גם הטענה של בן שיחו ש"הציונים יביאו את המשיח, כלומר הם עצמם שליחי המשיח – כי מה הוא המשיח? זה אשר ירים 'שרף' [כבוד] ישראל"⁸⁴ מגדירה את ציוניותו של המספר. אולם מבוא בעל אופי רשמי זה מתגלה כבלתי רלוונטי לגוף הרומן, שאינו מזכיר ולו ברמז את האופציה הציונית ועסוק רובו ככולו ביחסיו של הגיבור היהודי עם אהובתו המוסלמית ובהתמודדותו עם הגבולות החברתיים שאהבתו מעמידה בפניהם. הערת מספר, שדומה הן בלאומיותה הן באי-התקשרותה לגוף הסיפור, נמצא גם ברומן בת ציון. כאן מתוארים קשיי הקיום שידע היישוב היהודי בארץ בזמן השלטון התורכי, כש"יד הערבים היתה תקיפה ושולטת לרוב בשרירות לב ובזדון רשע. [...] היהודי היה תמיד מרמס לרגלו של הערבי. ובימים ההם היתה 'גלות' היהודים מיד ישמעאל בעיקר גלות מפני 'מעשה ישמעאל'... כמה נערים ובחורים יהודים, מתושבי הארץ, חוללו, נטמאו וגם אבדו חייהם מידי אַנְסִים ערביים"⁸⁵. חוסר הרלוונטיות של הערה "היסטורית" זו מתברר לא רק משום שאין זכר ברומן לסטראוטיפ הזה של מעשה ישמעאל, אלא משום שהמקום שבו מופיעה ההערה עוסק בהרעלתו של ערבי בידי אביה של הגיבורה היהודייה ובמאמציו הבלתי נלאים של תופיק לסייע בשחרורו. ברומנים משנות העשרים הצליח בורלא למקם את הקול הרשמי הזה בעמדה ברורה של שוליות. כנגד זאת, חלקו המאוחר של בת ציון, שנכתב לאחר מאורעות תרפ"ט, ממזג את הקול הרשמי בקולן של הדמויות עד שלא ניתן עוד להבדיל ביניהם.

המשך כתיבתו של בורלא בשנות השלושים ואילך, ובמיוחד בנושא הערבי

83. בורלא, נפתולי אדם, הערה לעיל, עמ' 11.

84. שם, עמ' 12.

85. בורלא, בת ציון, ב, הערה 57 לעיל, עמ' 93.

שכה העסיק אותו בשנות העשרים, עומד לפיכך בסימן אימוץ הנורמות הציוניות הקנוניות. גם הרומנים המאוחרים שלו, כמו סנונית ראשונה (1954) ובעל בעמיו (1962), אינם חורגים מנקודת המבט הלאומית האוריינטליסטית המוכרת ומזדהים לגמרי עם יחסה הרשמי של מדינת ישראל כלפי הערבים. סיבת המעבר מהנרטיב המזרחי לזה הלאומי נעוצה בהקשר התרבותי-הפוליטי הרחב: התחדדות מודעותו של היישוב לעימות הבלתי נמנע בין יהודים לערבים (לאחר מאורעות תרפ"ט) הובילה להתחדדות מקבילה של תודעת הניגוד הלאומי בכתביו של בורלא. אם בשנות העשרים בחן בורלא את אפשרות חצייתם של הגבולות הלאומיים מבחינה תרבותית (בצורה של הכלאה – תרבות ערבית-יהודית), מבחינה מרחבית (תוך הדגשת העובדה שהיהודי המזרחי הוא בן בית לא רק בארץ ישראל אלא בכל המזרח התיכון) ומבחינה משפחתית (בצורה של עלילות אהבה של יהודים וערבים) – משנות השלושים הוא מוותר על כך. בורלא הוסיף כמוכן לכתוב על ערבים והמשיך לצייר באופן פולקלוריסטי את חייהם של היהודים המזרחים, אולם זנח את העמדת נקודת המבט המזרחית שלו כחלופה רצינית לנקודת המבט הלאומית.

נקודת המבט המזרחית שבורלא, הוא לבדו כמעט, יצג במשך שנים לא הצליחה להתייצב כנגד ההגמוניה הציונית ולערער על מעמד הבכורה שלה בסיפורת של תקופת היישוב. רק מאוחר יותר, החל משנות השישים ובתהליך הדרגתי וקבוע של התחזקות, מופיעה נקודת מבט מזרחית חדשה בסיפורת שנכתבה על-ידי מהגרים מארצות ערב, ומאוחר יותר על-ידי סופרי הדור השני, שניהלו דו-שיח שונה עם התרבות העברית הציונית, עם השפה העברית, עם דרכי הייצוג הספרותיות והאידיאולוגיות. בהסתכלות לאחור מתברר כי מתוך עמדת השוליות של בורלא לא ניתן היה לחולל מפנה דומה. הניסיונות הראשוניים שסימן בכתבתו היו מעין התחלה או קריאת כיוון יחידה בתוך מרחב תרבותי שכנראה לא היה מסוגל להאזין לה.

איניברסיטת תל-אביב

על סוגיית המחוזות הספונטניות בתנ"ך: מקרה מבחן לחקר הפואטיקה הג'יטיקולרית

רומן כצמון

"דודי שלח ידו מן־החר ומצי המו עלי"ו"
(שיר השירים ה, ד)

ספרי התנ"ך שופעים תיאורי מחוות. בצד התנהגויות בלתי מילוליות כגון לבוש, תכשיטים, צבעים או ריחות, ממלאות מחוות תפקיד חשוב למדי באתיקה ובאסתטיקה של ספר הספרים. עם זאת, מעט מדי חקרו עד כה את המחוות התנ"כיות בכלים שמספק מדע המחוות המודרני. מחקר כזה יעניין מן הסתם את חוקרי המחוות, המבקשים להבין את המנגנונים הסמיוטיים, הקוגניטיביים והפסיכולוגיים של תקשורת גופנית; הוא גם עשוי לעניין את ההיסטוריונים של המחוות, המבקשים להתחקות אחר המקורות התרבותיים של המחוות וגלגוליהן בכתבים מאוחרים יותר, במנהגים ובפרקטיקות תרבותיות שונות. יתר על כן, מחקר זה יעניין בוודאי את חוקרי התנ"ך, בייחוד אלה העוסקים בפואטיקה התנ"כית. וכמובן, חוקרי ספרות יכולים למצוא עניין מיוחד בחקר הייצוג הגופני, הקינטי והמרחבי בתנ"ך. חקר המחוות המיוצגות בטקסט התנ"כי עשוי להאיר היבטים מסוימים של הפואטיקה התאטרונית, שבעצמתה המופלאה חשים כל הקוראים בספר זה. המחוות מהוות ללא ספק אחת "הלשונית התאטרונית" העיקריות של "התאטרון הפוטנציאלי" של התנ"ך, כדברי שמעון לוי.¹

Shimon Levy, *The Bible. 1 as Theatre*, Brighton: Sussex Academic Press, 2002, p. 15

הניתוח שלהלן מלמדנו כי שני גילויי הג'יטיקולציה בתנ"ך – הסטנדרטי והספונטני – אינם מאוזנים. הדוגמאות מעידות על מגמה של דה־לגיטימציה ודיסקרדיטציה של המחווה הספונטנית. חלק הארי של המחוות בתנ"ך מבוצע במצבים סטנדרטיים, מבטא רגשות ויחסים סטנדרטיים, מבטא קונבנציות חברתיות. הנה דוגמה טיפוסית: "א וַיִּשָׂא יַעֲקֹב עֵינָיו וַיִּרְא וְהָיָה עֵשׂוּ בָּא וְעִמּוֹ אַרְבַּע מֵאוֹת אִישׁ וַיַּחַץ אֶת־הַיְלָדִים עַל־לֶאָה וְעַל־רָחֵל וְעַל שְׁתֵּי הַשָּׁפָחוֹת. ב וַיִּשָּׂם אֶת־הַשָּׁפָחוֹת וְאֶת־יְלִדֵיהֶן רֵאשֹׁנָה וְאֶת־לֶאָה וַיְלִדֶיהָ אַחֲרָיִם וְאֶת־רָחֵל וְאֶת־יוֹסֵף אַחֲרָיִם. ג והוא עָבַר לִפְנֵיהֶם וַיִּשְׁתַּחוּ אַרְצָה שְׁבַע פְּעָמִים עַד־גִּשְׁתּוֹ עַד־אָחִיו" (בראשית לג, א-ג).² מחוות מסוג

2. כל ההדגשות של פסוקים מן המקרא מכאן ואילך הן של המחבר.

זה תיקראנה כאן סטנדרטיות. בפסוק הבא, המתאר את תגובתו של עֶשׂוֹ נמצא דוגמה של התנהגות בלתי מילולית מסוג אחר: "ד' יִרְעַע עֶשׂוֹ לְקִרְאָתוֹ וַיִּחַבְּקֵהוּ וַיִּפֹּל עַל-צַוְאָרוֹ וַיִּשְׁקָהוּ וַיִּבְכּוּ" (בראשית לג, ד). למחוות מהסוג השני נקרא ספונטניות, דהיינו אלה הבלתי רציונליות, שאינן מתוכננות מראש ואינן נשלטות, מחוות המבטאות את הרגשות האמתיים שמתחת למסכות ומעבר לתפקידים החברתיים, ועל כן הן אלה המהוות סממנים מובהקים של אינדיבידואליות. יכולת המחווה לבטא או להסתיר רגש, לציית לנורמות חברתיות או לחתור תחתן – יכולת זו הופכת את המחווה לאמצעי מועיל במיוחד למימוש תאטרוני של דיוקן הדמות ביחסה לסביבה החברתית, ולעתים למנוף הביקורת החברתית. כך, למשל, עבודתו של ד' בווינגטון על מחוות אצל שיקספיר נוגעת בסוגיה עמוקה וסבוכה מאוד: קיומה של מחווה בגבול של סדר (חברתי ואנושי) וכאוס. מחוות מסייעות לשיקספיר, כותב החוקר, ליצור את העולם המובנה והמסוגן, שבו המשחק והקישוט גוברים על טבעיות וספונטניות; המחוות מאפשרות לשיקספיר, קובע בווינגטון עוד, לתאר תגובות צפויות ולעמת אותן עם רגשות אינדיבידואליים.³ שתי השפות הג'סטיקולריות – הסטראוטיפית והאינדיבידואלית, המלאכותית והאמתית – משתלבות ומתמזגות האחת בשנייה ויוצרות אפקטים דרמטיים חזקים, שהם כה אופייניים למחזותיו של שיקספיר. בעולם של סטייה, דו־משמעות והתחפשות, האי־אותנטיות של מחוות סטראוטיפיות היא משמעותית במיוחד. נוסף לתפקידה הפואטי, משמשת אפוא שפת המחוות הקשר ביקורתי ואירוני, שבו נחשף כישלונן של הקונבנציות האליזבתניות (הפסיכולוגיות והחברתיות) לבטא את הניסיון האנושי החי והאותנטי.⁴ כך משמשות המחוות הן ביטוי לנתק העמוק בין תרבות לחיים, בין הנפש והגוף, והן אמצעי לכונן מחדש את אחדותם האבודה.

3. David Bevington, *Action Is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1984, p. 68

4. שם, עמ' 82.

אמנם אפשר לראות את התנהגותו של עֶשׂוֹ בפסוקים הנדונים כגילוי של צביעותו ורשעותו. השאלה על כוונותיו של המקרא ביחס לדמויות של יעקב ועֶשׂוֹ מיותרת כאן, ואילו השאלה, מדוע בוחר המקרא לייחס ג'סטיקולציה שנראית ספונטנית לעֶשׂוֹ דווקא אינה סתמית כלל וכלל. הרי המקרא עצמו לא מספק די מידע להבנת תוכנן האמוציונלי של המחוות המיוצגות. אכן, מחווה סטנדרטית כמו השתחוות יכולה לשאת פתוס עמוק אמתי, בעוד שמחווה ספונטנית בהחלט יכולה להיות מזויפת ולשמש אמצעי של התחזות. בתאטרון, את המידע החסר מספקים השחקנים באמצעי משחק שונים, כגון אינטונציה של קול או ביצוע קונקרטי של מחווה (למשל, ביצוע מוגזם הוא לעתים סימן של מלאכותיות). ואכן הטקסט המקראי הנדון מצטייר כתסריט תאטרוני שמתיר חופש נרחב של ביצוע, דהיינו של פרשנות. בשל חסכנותו של הסגנון ודו־משמעותו של הטקסט, התאטרון האמתי מתהווה בין הקורא למקרא, בתגובתו הרגשית של הראשון לייצוגים הגופניים־הג'סטיקולריים של השני.

במקומות רבים בתנ"ך בולט ההבדל בין שני סוגי המחוות תוך שימוש בנוסחאות סטנדרטיות לתיאור המחוות הסטנדרטיות: וישתחו ארצה, ויפלו על פניהם (ויקרא ט, כד), וישתחו אפיים, וישא ידיו, פרש כפיים, נשא ידיים, נשא כפיים (תהלים סג, ד-ה; קמא, ב), פרש ידיים, שטח כפיים (תהלים פח, י) ורבות אחרות. אני חוזר ומדגיש: הביטויים הללו אינם אלא נוסחאות, דהיינו מטבעות לשון האופייניות לאפוס, קונבנציה ספרותית מובהקת. ספק אם המחוות הסטנדרטיות בתנ"ך הן בסיס נאמן לחקר תקשורת בלתי מילולית במזרח התיכון הקדום. המחקר הנרחב של מאיר גרובר בנושא⁵ שופך אור על מקורותיהן וגלגוליהן של מחוות טקסיות בתנ"ך, אך חשוב לזכור: אלה הן בעיקר מחוות ספרותיות, ואם הן מייצגות מחוות אותנטיות, תחום הקיום של אלה האחרונות מוגבל לפולחן דתי ולמצבים חברתיים סטנדרטיים. מחקרו של אורי ארליך, אם כן, נראה תקף במיוחד: הוא מתאר את המחוות שבמנהגי התפילה ומתחקה אחר מקורותיהן, חלקם תנ"כיים.⁶ מחקרים אלה חשובים מאוד, אבל הם בוחנים רק חלק מדינמיקת המחוות בתרבות. ללא ספק, לעתים קרובות המחוות הליטורגיות חודרות בצורה זו או אחרת להתנהגות בלתי מילולית יומיומית ולפרקטיקות תרבותיות (למשל, חינוכיות). לעתים מתרחש תהליך הפוך, ומחוות האופייניות לפרקטיקות כמו טווייה או שחיטה חודרות לפולחן.⁷ בין כה וכה, המערכת הג'סטיוולרית של תרבות זו או אחרת, עשירה בהרבה ממכלול המחוות הטקסיות והסטנדרטיות. את חלק הארי ועמוד השדרה שלה מרכיבות המחוות הספונטניות.

מחווה היא כל תנועת גוף מתוחמת שיש לה משמעות בעיני המתבונן.⁸ כשמדובר במחווה המיוצגת בטקסט, יש להבחין בשני מתבוננים – המספר והקורא. נקודות התצפית של השניים לא תמיד חופפות. כך, למשל, הקורא עלול להחמיץ מחווה כשהוא אינו מזהה אותה ככזו, אינו מבודד אותה על רקע התנהגויות אחרות, או כשהיא אינה שייכת לאוצר המחוות המוכרות לו. מצד אחר, הקורא יכול להבחין במחווה שלא תוחמה על-ידי המספר. המחקר לעולם ישאף, כמובן, לחפיפת שתי נקודות התצפית. לכן יש לעדכן את הגדרת המחווה בהתאם לקריאה: מחווה היא ייצוג משמעותי של תנועת גוף, שהקורא מבחין בו על רקע ייצוגי התנהגות אחרים. לנוחיות המינוח, נקרא למחווה זו "מחווה ספרותית", בהבדל ממחווה סתם, דהיינו פיזית. כל מחווה היא אירוע, אולם בספרות ובתאטרון הופכת מחווה לאירוע חברתי בעל משמעות סימבולית-מטפיזית, ל-Gestus, במושגו של ברט.⁹ בעיוניו בפואטיקה התאטרונית של התנ"ך, מבחין שמעון לוי במחוות תאטרוניות – תנועות או פעולות גופניות – לא סטנדרטיות ולא ספונטניות, אשר מקבלות את תוקפן הסימבולי בזכות הפרשנות התאטרונית ובשל כך הן מתוחמות על-ידי הפרשן כמחוות. תנועה כזו, המפורשת בכלים פסיכו-חברתיים, עשויה לבטא אופי של דמויות ואת היחסים ביניהן, כמו כיסוי סיסרא בשמיכה על-ידי יעל,¹⁰ או לעצב את

5. Mayer Irwin Gruber, "Aspects of Nonverbal Communication in Ancient Near East", Ph.D. dissertation, Ann Arbor: University Microfilms, Columbia University, 1977
6. אורי ארליך, 'כל עצמתי תאמנה': השפה הלא מילולית של התפילה, ירושלים: מאגנס, 1999.
7. Curtis LeBaron and Jürgen Streeck, "Gestures, knowledge, and the world," David McNeill (ed.), *Language and Gesture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 118-138
8. Betty J. Bäuml and Franz H. Bäuml, *Dictionary of Worldwide Gestures*, Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 1997, p. 2
9. Brigid Doherty, "Test and Gestus in Brecht and Benjamin", *MLN* 115.3 (2000), pp. 442-481
10. Levy, הערה 1 לעיל, עמ' 62.

11. שם, עמ' 48. המרחב הבמתי ההבעתי, כמו פתיחת דלתות הבית בבוקר על-ידי איש לוי בסצנת פילגש בגבעה.¹¹ כמו כן עוסק לוי במקרה מעניין של פניית "תנה את ירך" של יהוא אל יהונדב, כשפעולה פיזית פונקציונלית מבוזמת כמחווה סימבולית על-ידי הדמויות עצמן.¹² במאמר הנוכחי נתמקד במספר מקרים של מחוות ספונטניות כחלק מתקשורת בלתי מילולית ובתפקידיהן בהתהוות הדמויות. באמצעותן נוכל לדון גם בסוגיית ייצוג הגוף במקרים אלה.

המחווה הפרדוקסלית (בראשית יז)

בראשית יז מתאר את התגלות ה' לאברהם, החלפת שמו, הבטחת הולדת יצחק. הנה הפסוקים הפותחים של ההתגלות:

א וַיְהִי אֲבָרָם בְּזֶתְשָׁעִים שָׁנָה וַתִּשַׁע שָׁנִים וַיְרָא יְהוָה אֶל־אֲבָרָם וַיֹּאמֶר אֵלָיו אֲנִי־אל שְׁדֵי הַתְּהֵלֶךְ לְפָנַי וְהָיָה תָמִים. ב וְאַתְּנָה כְּרִיתִי בֵּינִי וּבֵינְךָ וְאַרְכֶּה אֹתְךָ בְּמֵאד מֵאֵד. ג וַיִּפֹּל אֲבָרָם עַל־פָּנָיו וַיִּדְבֹּר אֵתוֹ אֱלֹהִים לֵאמֹר. ד אֲנִי הִנֵּה כְּרִיתִי אִתְּךָ וְהָיִיתָ לְאָב הַמּוֹן גּוֹיִם. ה וְלֹא־יִקְרָא עוֹד אֶת־שִׁמְךָ אֲבָרָם וְהָיָה שִׁמְךָ אֲבָרָהם כִּי אָב הַמּוֹן גּוֹיִם נָתַתִּיךָ. ו וְהִפְרַתִּי אִתְּךָ בְּמֵאד מֵאֵד וְנָתַתִּיךָ לְגוֹיִם וּמְלָכִים מִמֶּךָ יֵצְאוּ (בראשית יז, א-ו).

המחווה של אברם, עדיין לא אברהם, פשוטה וברורה, לכאורה. מובן שהיא מסמנת יראה וביטול עצמי. הקושי מתגלה בהגדרת סוג המחווה: האם היא ספונטנית או סטנדרטית? אם המחווה ספונטנית, היא מבטאת את סערת רוחו, פליאתו וחרדתו של אברם. ואם היא סטנדרטית, לא רגשותיו הם שמתבטאים בה בהכרח, אך בהחלט מתבטאים בה הרגליו התרבותיים ונימוסיו של אברם. נכון שאברם לא יכול לראות את פני האל, אבל השאלה היא האם מתבטאת בכך עצמת ההתגלות או קונבנציה תרבותית או אפילו ספרותית? שני כיווני הפרשנות תקפים די הצורך. הבחירה באחד מהם היא בידי הקורא, היא תלויה בטעינתה האמוציונלית של המחווה, בכמתה המנטלית, בטיבו וברוחבו של ההקשר שבו הוא מחליט לעגן את פרשנותו – למשל, במידת התבססותו על התורה שבעל פה. מצב זה, המכונה על-ידי מאיר שטרנברג "ריבוי מערכות של מילוי פערים", הוא אופייני למקרא.¹³ כך אפוא סוגיית הגדרת המחווה הופכת לקצה קרחון של סוגיה רחבה בהרבה – אישיותו של אברהם ויחסיו עם אלוהים. הפסוקים שהובאו לעיל לא מספקים די מידע להבנת המחווה שנראתה כה שקופה במבט ראשון. הבנת מחווה מסוימת כרוכה לבלי היפרד בהבנת האישיות, בייחוד בהבנת המאפיינים של התנהגותה

Meir Sternberg, 13. *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 222

הגופנית. לכן חשוב במיוחד שפרק יז מספק דוגמה נוספת של מימוש אותה המחווה על-ידי אותה דמות עצמה (הפעם כבר אברהם) בהפרש של פסוקים ספורים:

טו ויאמר אלהים אל־אברהם שְׂרֵי אִשְׁתְּךָ לֹא־תִקְרָא אֶת־שְׁמָהּ שְׂרֵי כִּי שָׂרָה שְׁמָהּ. טז וּבְרַכְתִּי אֹתָהּ וְגַם נָתַתִּי מִמֶּנָּה לָךְ בֶּן וּבְרַכְתִּיהָ וְהָיְתָה לְגוֹיִם מְלֹכֵי עַמִּים מִמֶּנָּה יְהִי. יז וַיִּפֹּל אֲבְרָהָם עַל־פָּנָיו וַיִּצְחַק וַיֹּאמֶר בְּלִבִּי הִלְכָן מֵאֵה־שָׁנָה יוֹלֵד, וְאִם־שָׂרָה הִבְתַּת־שָׂעִים שָׁנָה תֵּלֵד (בראשית יז, טו-יז).

אותה מחווה חוזרת באותן הנסיבות, אך הפעם היא מלווה בשני מאפיינים התנהגותיים נוספים – "ויצחק ויאמר בלבו". הפעם לפנינו ייצוג מורכב, הכולל את ההיבטים הג'סטיקולרי, האמוציונלי והלשוני. מבחינה פואטית, הפסוק יוצר אפקט דאליסטי חזק, אשליה של התרחשות סינכרונית של תהליכים שונים, כמו במציאות. בעיית הספונטניות/הסטנדרטיות של המחווה של אברהם בעינה עומדת ואף מחריפה: מחווה חוזרת עשויה לסמן שגרה ג'סטיקולרית, או להפך, תגובה אינסטינקטיבית, או שתיהן גם יחד. במקרה האחרון, מנגנון ייצור המחווה פועל באופן הבא: במצב של מתח ומבוכה קיצוניים, אדם עלול להגיב באופן אוטומטי במחווה סטנדרטית, המסייעת בהתמודדות עם המצב. אבל שורש הבעיה העיקרית הפעם איננו המחווה כי אם היחס בינה לבין מה שמלווה אותה ומיוצג במילים "ויצחק". ניתן להבין זאת מילולית כ"צחק" או כ"שמח". המובן השני נראה בלתי רלוונטי נוכח הנימה האירונית של מה שאומר אברהם בלבו ונוכח ספקנותו והסתייגותו בפסוק שבא מיד לאחר מכן: "יח ויאמר אברהם אל־האלהים לו יִשְׁמַעֲלֵי יְחִיהָ לְפָנָיִךְ" (בראשית יז, יח). אם כן, אין בררה אלא להתמודד עם משמעות המחווה הפרדוקסלית: ביטוי קיצוני של יראה ושגב מלווה בצחוק של מבוכה, אירוניה וספקנות. לפנינו שתי אפשרויות של פרשנות. האחת, המצמצמת, תציג את המחווה "ויפול על פניו" כסטנדרטית, בלתי ייצוגית מבחינה אמוציונלית, ובכך תבטל הסתירה בינה לבין הצחוק הספקני של אברהם. פרשנות זו גורעת מגדולת אישיותו של אברהם, אבל שומרת על גבולות ההיגיון. האפשרות האחרת, הפרדוקסלית, לא תגרע מאומה מן הגדולה והמורכבות של אישיותו של אבי האומה. במקום לכפות על הדמות תבנית לוגית פורמלית, הפרשנות השנייה תראה במחווה הרב־ממדית "ויפול על פניו ויצחק" גילוי אמוציונלי ספונטני קיצוני, ייחודי וחסר תקדים, ויתר על כן דוגמה של מחווה מקראית פרדוקסלית. קוראים שונים עשויים לחוות ולפרש את הפסוקים הנדונים בדרכים שונות, אך ברור שהמחוות המיוצגות בהם ופרשנותן ממלאות תפקיד מכריע בעיצוב תפיסת הדמות. לכל שינוי בהבנת המחווה תהיינה השלכות מרחיקות לכת על הבנת האישיות ועל הבנת מקומה בהיסטוריה מטפיזית ואמפירית. נראה כי למרות שהמחווה של אברהם מחזקת את

Freddie Rokem, "A .14 Walking Angel: On the Performative Function of the Human Body", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 118

סברתו של פרדי רוקם כי זיקתה של התנועה האנכית של הדמות בתאטרון היא בעיקר עם גורלה האישי,¹⁴ לא ניתן להפריד את המחווה מהקשרה החברתי-תרבותי, דהיינו מאירוע ההתגלות, גם כשמדובר בהתגלות אישית. המחווה הנדונה, בהיותה אחדות של כללי ואישי כמו דמותו של אברהם, מגלמת את הפרדוקסליות של ההתגלות עצמה. כך או אחרת, אין לפקפק בעצמתו הפואטית, הפסיכולוגית והפילוסופית של פסוק יז: רק אברהם יכול לצחוק בזמן ההתגלות.

תקשורת בלתי מילולית לעומת דיבור (בראשית כז)

אין מקומות רבים שבהם תקשורת בלתי מילולית ממלאת תפקיד מרכזי בעלילה ובעיצוב היחסים בין הדמויות. להלן דוגמה שבה האוכל, הבגדים, המגע והריח קובעים את מהלך ההיסטוריה:

א ויהי כִּי־יָקָן יַצְחָק וַתִּכְהֶינּוּ עֵינָיו מֵרֵאת וַיִּקְרָא אֶת־עֹשׂו בְּנוֹ הַגָּדֹל וַיֹּאמֶר אֵלָיו בְּנִי וַיֹּאמֶר אֵלָיו הֲנִנִּי. ב וַיֹּאמֶר הִנֵּה־נָא זָקַנְתִּי לֹא יִדְעִתִּי יוֹם מוֹתִי. ג וְעַתָּה שְׂאֵ־נָא כְלִיָּה חֲלִיָּה וְקִשְׁתְּךָ וְצֵאת הַשָּׂדֶה וְצוּרָה לִי צִידָה. ד וְעֲשֵׂה־לִּי מִטְעָמִים כַּאֲשֶׁר אֲהַבְתִּי וְהִבִּיאָה לִּי וְאֶכְלֶה כְּעַבְדְּךָ תִּבְרַכְךָ נַפְשִׁי כִּטְרָם אָמוֹת. ה וְרִבְקָה שָׁמְעַת בְּדַבַּר יַצְחָק אֶל־עֹשׂו בְּנוֹ וַיִּלֶּךְ עֹשׂו הַשָּׂדֶה, לְצוּר צִיד לְהַבִּיאַ. ו וְרִבְקָה אָמְרָה אֶל־יַעֲקֹב בְּנֶה לֹא־מֹר הִנֵּה שָׁמְעִי אֶת־אֲבִיךָ מְדַבֵּר אֶל־עֹשׂו אַחִיךָ לֹא־מֹר. ז הִבִּיאָה לִּי צִיד וְעֲשֵׂה־לִּי מִטְעָמִים וְאֶכְלֶה וְאֶבְרַכְכָּה לִפְנֵי יְהוָה לִפְנֵי מוֹתִי. ח וְעַתָּה בְנִי שִׁמְעֵ בְקֻלִּי לֹאֲשֶׁר אֲנִי מַצְוָה אֲתָךְ. ט לֶךְ־נָא אֶל־הַצֹּאֵן וְקַח־לִּי מִשָּׁם שְׁנֵי גְדֵי עִזִּים טַבִּים וְאָעֵשֶׂה אִתָּם מִטְעָמִים לְאֲבִיךָ כַּאֲשֶׁר אָהַב. י וְהַבֵּאתָ לְאֲבִיךָ וְאָכַל בְּעֵבֶר אֲשֶׁר יִבְרַכְךָ לִפְנֵי מוֹתוֹ. יא וַיֹּאמֶר יַעֲקֹב אֶל־רִבְקָה אִמּוֹ הֲוֹ עֹשׂו אַחִי אִישׁ שָׂעֵר וְאֶנְכִּי אִישׁ חֶלֶק. יב אוֹלֵי־יִמְשֵׁנִי אָבִי וְהִיִּיתִי בְּעֵינָיו כַּמְתַּעַתֵּעַ וְהַבֵּאתִי עָלַי קָלְלָה וְלֹא בְרַכָּה. [...] טו וַתִּקַּח רִבְקָה אֶת־בְּגָדֵי עֹשׂו בְּנֶה הַגָּדֹל הַחֲמֹדֶת אֲשֶׁר אִתָּה בְּבֵית וַתִּלְבַּשׂ אֶת־יַעֲקֹב בְּנֶה הַקָּטָן. טז וְאֵת עֵרֹת גְּדֵי הָעִזִּים הַלְבִּישָׁה עַל־יָדָיו וְעַל חֲלָקָת צוּרָתוֹ. [...] כז וַיֹּאמֶר יַצְחָק אֶל־יַעֲקֹב גֵּשֶׁה־נָא וְאֲמַשְׁה בְנֵי הָאֵתָה זֶה בְנֵי עֹשׂו אִם־לֹא. כח וַיֵּגֶשׂ יַעֲקֹב אֶל־יַצְחָק אָבִיו וַיִּמְשְׁהוּ וַיֹּאמֶר הַקָּל קוֹל יַעֲקֹב וְהִיִּדִים יָדֵי עֹשׂו. כג וְלֹא הִפִּירוּ כִּי־הָיוּ יָדָיו כִּידֵי עֹשׂו אַחִיו שְׁעֵרֶת וַיִּבְרַכְהוּ. [...] כו וַיֹּאמֶר אֵלָיו יַצְחָק אָבִיו גֵּשֶׁה־נָא וְשָׂקֶה־לִּי כֶּנֶף. כז וַיֵּגֶשׂ וַיִּשְׁקֶלוּ וַיִּרַח אֶת־רִיחַ כְּבָדוֹ וַיִּבְרַכְהוּ וַיֹּאמֶר רֵאֵה־נִיחַ בְּנֵי כְרִיחַ שָׂדֶה אֲשֶׁר בְּרַכּוּ יְהוָה (בראשית כז, א-כז).

תפקידה של התקשורת הבלתי מילולית במובאה זו ברור בהחלט. דינמיקת המעברים בין סוגיה השונים היא בזיקה הדוקה, ראיסטית וצירית, לדינמיקה הפרוקסמית בסצנה הנדונה. במילים אחרות, הסצנה מממשת יחס אתי כיחס מרחבי, תנועת רגש כתנועת גוף. תחילה מבחין יצחק באי-התאמה בין המאפיינים הפארא-לינגוויסטי (קול) והטקטילי (מגע) של האישיות שלפניו. יצחק מבקש לצמצם את המרחק בינו לבין בנו כדי להרחיב ולהעמיק את היחסים הבלתי מילולי והבלתי חזותי ביניהם. נראה שעבור יצחק, הכמעט עיוור, מגע אמין יותר מקול, וריח אמין יותר ממגע. באישיותו, בהתנהגותו של יצחק, כך נראה, עדיין חזקים היסודות הבלתי מילוליים, הגופניים, אשר הולכים ומתרופפים בדמותו של בנו יעקב. ואכן הטקסט הנדון חושף את כישלונה של תקשורת גופנית, שהיא גם כישלון ההיסטורי של עֶשָׂו. הגופניות היתרה של עֶשָׂו והרגישות הגופנית של יצחק מוצגות כחולשה, שרבה מנצלת בהצלחה רבה במניפולציה המתוככמת שלה. הטקסט המקראי המדובר מייצג את המנגנון הבא: התרבות מציבה במרכז עשייתה את סימני הגוף הריקים, את הסימולקרים, ומפעילה תקשורת בלתי מילולית אינטנסיבית כדי להדחיק את הגוף ולהחליפו בייצוגיות תרבותיות היסטוריות טהורה. במילים אחרות, הגוף מוצב במרכז כדי להיות "ממורקר", מרוקן ומחוסל. במושגים של ז'אן בודריאר¹⁵ נוכל להגיד כי הטקסט המקראי יוצר סימנים על גבי הגוף המרכזי, גוף אבות האומה, ובכך הופך אותו לאובייקט, לכלי של מניפולציה חברתית; קווי הסימון מרטשים את הגוף המיוצג לקרעים, לאיברים ולחושים שנכשלים במילוי תפקידם. הטקסט המקראי מבצע מהלך כפול: הוא יוצר בקורא ייצוג מנטלי-חזותי ואמוציונלי חזק, מאלץ את הקורא להזדהות עם הייצוג הזה, ובהבעת חושף את הסימן הגופני כסימולקר ואת התקשורת הגופנית כאי-הבנה. כך נוצר ייצוג פרדוקסלי: הגוף של יעקב שבמרכז הטקסט ובמרכז כינון התרבות אינו הגוף שלו, אינו גוף, הוא איננו. הקורא נשאר עם הייצוג הצירי החזק של הדמיית הגוף תרוט עמוק בתודעתו. ההדמיה הזאת בלב כינון התרבות מעלימה את הגוף, אך עצם היעלמות הזאת הופכת לייצוג גופני מרכזי ומשמרת את הגוף בהיסטוריה הקדושה של העם לעולם. מעבר לפרדוקסליות הזאת, תוצאה בטוחה אחת של המנגנון התרבותי-סמיוטי העובד בקטע הנדון היא ברורה: דיסקרדיטציה של תקשורת גופנית.

Jean Baudrillard, 15
*Symbolic Exchange and
 Death*, Iain Hamilton Grant
 (trans.), London: Sage, 1993,
 pp. 101-104

הייצוג הגופני והקתרסיס היהודי (שמות יב)

טקסטים תנ"כיים רבים מגלמים בפואטיקה שלהם את מאבק המוונותאיים על קיומו. הייצוגים הגופניים של אלוהים, של איבריו ושל תנועותיו, המואנשים כביכול, הערימו לא מעט קשיים בדרכה של הפרשנות

המונותאיסטית הרציונליסטית לתנ"ך. בלי להתיימר לפתור עקרונות את הסוגיה הסבוכה, אנסה בדוגמה שלהלן לחשוף דינמיקה מורכבת, מרתקת למדי, של היחסים בין נוכחות ייצוגי אלוהים הגופניים בפסוקים מסוימים לבין היעדרם הרועם בפסוקים אחרים. המטרה היא גלויות מה הם התפקידים הפואטי, האתי והמטפיזי של הדינמיקה הזאת.

הפרשות הקשורות ליציאת מצרים גדושות ייצוגים גופניים של אלוהים ובעיות מוסריות שהקורא אינו יכול לפסוח עליהן בקלות. נתבונן באירוע הגופני המרכזי של המתרחש, במחווה שהייתה לסמל ונתנה לחג אחד משמותיו – בתנועת הפסיחה עצמה. בפעם הראשונה הפסיחה מתוארת בדברי אלוהים אל משה ואהרון לפני המכה: "יב ועברתי בארץ מצרים בלילה הזה והפיתי כל בכור בארץ מצרים מאדם ועד בהמה ובכל אלהי מצרים אעשה שפטים אני יהוה. יג והיה הדם לכם לאת על הבתים אשר אתם שם וראיתי את הדם ופסחתי עלכם ולא יהיה בכם נגף למשחית בהכתי בארץ מצרים" (שמות יב, יב-יג). בעוד בפסוק יב הייצוג הגופני הוא קונספטואלי מופשט, "ועברתי", ויכול בקלות להתפרש כמטפורה, פסוק יג מייצג את הבורא באופן מוחשי ואנושי: "וראיתי... ופסחתי". הפסוקים מתארים ברצף את מכת המצרים ואת גאולת העברים. בפעם השנייה הפסיחה מתוארת בדברי משה אל זקני ישראל, בעת שהוא מדריכם לקראת המכה: "כג ועבר יהוה לנגף את מצרים וראת את הדם על המשקוף ועל שתי המזוזות ופסח יהוה על הפתח ולא יתן המשחית לבא אל בתיכם לנגף" (שמות יב, כג). בתוך פסוק אחד בלבד, מתוארים אותם שני ההיבטים של האירוע: המכה והגאולה. אך הנה פרט תמונה למדי: משה אינו מדייק במסירת דבר ה' ולא מגלה לישראלים כי הפעם יכה אלוהים בבכורות. לא מהות המכה כי אם הדרך לגאולה והגדרת הטקס למסורת העתידית הן שמצויות במוקד דברי משה אל זקני העם. והנה תיאור התרחשות המכה עצמה: "כט ויהי בחדשי הלילה ויהוה הכה כל בכור בארץ מצרים מבכר פרעה הישב על כסאו עד בכור השבי אשר בבית הבור וכל בכור בהמה" (שמות יב, כט). הפסוק חסר כל ייצוג גופני של אלוהים. כמו כן מציין הפסוק מפורשות את מטרת המכה – הבכורות.

עד כאן העובדות. כעת נראה לאלו מסקנות הן מובילות. בשתי המובאות הראשונות אנו שומעים את קול הדמויות המשתתפות באירועים והמדברות זו אל זו; השיח שלהן מכונן את מישור תודעתם של העברים בשלב היסטורי נתון – בסוף העבדות המצרית. השיח שלהן עדיין מתבסס על הייצוג הגופני של האלוהות, האופייני לתודעה הפוליתאיסטית. אם נכון שדיברה תורה בלשון בני אדם, הרי בפסוקים יב, יג, כג דיברה תורה בלשון בני האדם של תקופת התגבשות המונותאיזם, בהתאם לפרדיגמה ההכרתית שלהם. לעומת זאת, בפסוק כט נשמע קולו של

המספר המקראי, הפונה אל העברים של הדורות לעתיד לבוא, בעלי התודעה המונותאיסטית, ולכן אלוהים מיוצג בשיח שלו באופן חד, תיעודי, מופשט ובלתי-גופני – "היכה". שני הקטעים הראשונים מיועדים כביכול לבני ישראל המשתתפים באירוע, הזקוקים לפיכך למילות הנחמה החמות והאנושיות ולקצבן המערסל והמרגיע – "וראיתי... ופסחתי". הקורא הקדום היה אמור, בעת קריאת הפסוקים הללו, לדמיין את אלוהים כדמות אנושית ולהזדהות עמה על בסיס תהלוך מנטלי של הייצוגים הגופניים הידידותיים והחיוביים, וכן על בסיס תחביר דך ומתנגן. הפסוק האחרון מיועד לקורא העתידי, והוא אמור להפעיל את הקורא בדרך שונה לחלוטין.

פסוק כט מציג את מכת בכורות כטרגדיה לשמה, המעוררת בקורא קתרסיס צרוף – יראה וחמלה, יגון ושגב נכרכים יחד. בהקבלה מלאה למה שכותב אריסטו בפרק השישי של פואטיקה, לא הסיפור על האירוע אלא האירוע הטרגי עצמו, המיוצג באמצעים נאותים, מפעיל את הקתרסיס המלא, עם השילוב הפרדוקסלי של הזדהות ורתיעה שבו. אבל מדוע הקורא העברי, ולו גם העתידי, אמור להזדהות עם יראתה ויגונה של מצרים? התשובה היא במישור המטפיזי. משה לא אמר לבני ישראל לפני המכה כי היא מכוונת לבכורות כדי לא לגרוע ממידת נחמתם. אך אלוהים לא גילה אפילו למשה לפני היות המכה כי במישור המטפיזי היא מכוונת גם לבכורות ישראל: הרי מעתה, וליתר דיוק מבואם אל הארץ המובטחת, כל בכורות ישראל בכל הדורות הבאים מוקדשים לאלוהים: "א וַיְדַבֵּר יְהוָה אֶל־מֹשֶׁה לֵאמֹר. ב קִדְשׁ־לִי כָל־בְּכוֹר פֶּטֶר כָּל־רֶחֶם בְּבְנֵי יִשְׂרָאֵל בְּאֶדָם וּבְבִהֶמָּה לִי הוּא" (שמות יג, א-ב). כלומר, במובן מטפיזי, אחרי מכת בכורות, כל בכורות ישראל העתידיים אינם שייכים לקיום, משום שהם שייכים לאלוהים. טקס פדיון הבכור מסמן כי הבכור מקבל את קיומו בשכירות. זהו מחיר החופש, זוהי ברית הדמים בין אלוהים ועם ישראל, מעין ברית מילה כלל-לאומית. תודעת ברית הדמים הזאת מהווה בסיס לקתרסיס היהודי במכת בכורות; הקתרסיס המטפיזי הזה מהווה בסיס לכל דיון אתי או תאולוגי בנושא. לכן בפסוק כט, המייצג את אירוע המכה, אין מקום לצער או לשמחה, אלא רק ליראה ולשגב, אשר נייעורים אצל הקורא המונותאיסטי לא בהנכחת הגוף אלא, בהבדל מהדרמה היוונית, בהעלמת ייצוגו.

מחוות הרשעים

בעוד התנהגותם של אבות האומה מספקת דוגמאות מורכבות של ייצוגים גופניים ושל תפקידם התרבותי, התנהגות אויבי האומה משרדת

מסר אנטי-גופני חד-משמעי, בייחוד כאשר מחווה ספונטנית טיפוסית, אחת המחווה הספונטניות הבודדות בתנ"ך, מיוחסת לאחד האויבים העיקריים של עם ישראל – בללק: "ויחר-אף בלק אל-בלעם ויספק את-כפיו ויאמר בלק אל-בלעם לקב איבי קראתיך והנה ברכתך בך זה שלש פעמים" (במדבר כד, י). לא זו בלבד שהמחווה היחידאית הזאת מיוחסת לאויב, אלא גם לאויב כושל. המחווה ה"נשית" הזאת מבטאת את חולשתו וקושרת את החולשה לרשעות, ונקשרת היא עצמה לשתי התכונות האלה. מבחינה סמיוטית, ספיקת כפיים שואבת את משמעותה מדימוי הידיים הריקות, האוזלות, הבלתי חמושות. מבחינה פסיכולוגית, המחווה היא מניפולטור או אדפטור-גוף, מחווה אוטיסטית, המסייעת בפריקת המתח, בהתמודדות עם הניסיון הטראומטי.¹⁶ מבחינה פואטית, המחווה מקנה לדמותו של בלק קווים ראיסטיים אנושיים חיים, ועם זאת מציגה אותו באור קומי נוכח המצב האירוני של קללה שהפכה לברכה. הפעלתנות הפרוקסמית המופרזת של בלק בפסוקים שקדמו למחווה, ניסיונותיו הנואשים האוויליים לשנות את טיב נבואתו של בלעם על-ידי שינוי מקום – כל אלה, נוסף למחווה עצמה, משלימים את ההנמכה הקומית של דמות האויב. בפסוק הנדון, התחביר יוצר אפקט ראיסטי של בו-זמניות של גילויים התנהגותיים שונים, דהיינו של רגש, מחווה ודיבור, אשר מוצגים ברמה זהה של חשיבות ומאורגנים בסדר הטבעי של הופעתם: "ויחר אף... ויספוק... ויאמר". הרגש מפעיל תחילה את הגוף, ורק לאחר מכן מתבטא בדיבור. דבריו של בלק מושמעים כבר על רקע מחוות הכישלון וחוסר האונים שלו, מה שמחזק את האפקט התאטרוני-קומי של הסצנה כולה. בעוד מחווה כזו מהווה סימן מובהק של תאטרוניות,¹⁷ פעילות ג'סטיקולרית מופרזת יוצרת בדרך כלל בתאטרון אפקט קומי.¹⁸ גם תיאור התנהגותם של שונאי ישראל באלגוריות הצירוריות של ספר איכה מלא מיני יסודות בלתי מילוליים: "טו ספקו עליך כפיים כל-עברי דרך שרקו וינעו ראשם על-בת ירושלים הזאת העיר שיאמרו כלילת יפי משוש לכל-הארץ. טז פצו עליך פיהם כל-איביך שרקו ויחרקו-שן אמרו בלענו אך זה היום שקוניהו מצאנו ראינו" (איכה ב, טו-טז). הטקסט דוחה באופן שיטתי את הגילויים הספונטניים של הגוף; גילויים אלה הוא משאיר לדמויות שמחוץ לקדושה, לדמויות הנמוכות, הנתעבות.

Paul Ekman, "Emotional.16 and Conversational Nonverbal Signals," Lynn S. Messing and Ruth Campbell (eds.), *Gesture, Speech, and Sign*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 45-55

Dominique Lafon, .17 "Gestures in Molière's Text: Mimesis or Mimicry?", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 29
 18. חיים נגיד, שפת הבמה: מושגי יסוד, מערכות הסימונים של התיאטרון, תל-אביב: סל תרבות ארצי – החברה למתנ"סים, 1996, עמ' 147, 153.

במגילת אסתר ישנה דוגמה ידועה של אי-הבנה בתקשורת בלתי מילולית: "ז והמלך גם בחמתו ממשתה היין אל-גנת הביתו והמן עמד לבקש על-נפשו מאסתר המלכה כי ראה כי-כלתה אליו הרעה מאת המלך. ח והמלך שב מגנת הביתו אל-בית משתה היין והמן נפל על-המטה אשר אסתר עליה ויאמר המלך הגם לכבוש את-המלכה עמי בבית. הדבר יצא מפי המלך ופני המן חפו" (אסתר ז, ז-ח). עם כל רשעותו, לא ביקש המן לכבוש את המלכה כי אם להתחנן על נפשו. מחוותו נועדה לסייע בכך, לתמוך

במילותיו שאינן מדווחות בטקסט, לבטא התבטלות, יראה, כניעה. אך הדבר אינו מסתייע: התקשורת הגופנית בוגדת בהמן, טומנת לו מלכודת בחוסר מהימנותה ובדו־משמעותה. המסר הגופני של המן נקרא על־ידי המלך בכיוון הפוך מן המצופה, ולכן אינו מסייע להמן, אדרבה, הוא מרע את מצבו במידה רבה. אין צריך לומר כי פעלתנות גופנית מופרזת ובלתי מהימנה מיוחסת כאן לאחד האויבים הגדולים של עם ישראל ומשמשת, כמו במקרה של בלק, אמצעי להנמכה אירונית של דמותו. מן הראוי לשאול מה פירוש הביטוי "נפל על המטה", מה בדיוק הייתה מחוותו או תנוחתו של המן כשהמלך נכנס? ייתכן כי הטקסט נמנע מתיאור מפורט מפני שהקורא הקדום אמור היה לזהות את המחווה על בסיס אוצר המחוות התרבותי המקובל. סביר להניח כי הייתה זו מחווה של כריעת ברכיים או נפילה אפיים ארצה. מחווה כזו, כמו כריעת ברך במערב, מאופיינת בייצוגיות תרבותית רבת־משמעות ובפוטנציאל תאטרוני עצום.¹⁹ אך במקרה של המן, מיקומה הפרוקסמי של המחווה, דהיינו קרבתה היתרה למלכה, הופכת אותה לדו־משמעית ומפוקפקת, בוגדנית וחסרת יכולת לשקף או להביע רגשות בנאמנות. ברור גם כי זיהוי המחווה על־ידי המתבונן מתבסס במידה ניכרת על היחס שלו לאישיותו של המבצע. הטקסט התנ"כי מעיד: משמעות המחווה אינה אובייקטיבית כי אם מעוגנת בהקשר הדרמטי, דהיינו אתי־פרוקסמי ואמוציונלי, של הסצנה כולה, כפי שזו נבנית בעיני הצופה על בסיס תבניות הכרתיות שלו. המחווה של המן נתפסת כמחווה תשוּקה, משום שבכל מחווה תאטרונית, כפי שמדגיש פטריס פאביס, המשמעות כרוכה הדוקות באינטנסיביות ובכיווניות של האנרגיה שלה.²⁰

19. דן אוריין, דרמה ותאטרון, תל־אביב: אור־עם, 1988, עמ' 39-30.

Patrice Pavis, "Acting: 20 Explication of Gesture, or Vectorization of Desire?", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 107

ספר דניאל מתאר בפרוטרוט את בהלתו של בלשאצר המלך בראותו את היד הכותבת על הקיר בזמן המשתה המפורסם. המספר מבליט ביתר שאת את ההיבטים הגופני והפארא־לינגוויסטי בהתנהגותו, שאינם רק ספונטניים, אלא אף פסיכופיזיולוגיים: "הִבְהֵלָהּ שֶׁעָתָה נִפְקָה אֶצְבְּעוֹן דִּי יָד־אֲנָשׁ וְכַתְבָּן לְקַבֵּל נְבִרְשֵׁתָא עַל־גִּירָא דִּי־כְתַל הֵיכְלָא דִּי מְלָכָא וּמְלָכָא חִזָּה פִּס יָדָא דִּי כְתָבָה. וּ אֲדִין מְלָכָא זִי־הִי שְׁנוּהִי וְרַעִינְהִי יְבַהֲלוּנָה וְקִטְרִי חֲרָצָה מִשְׁתְּרִין וְאַרְכְּבֵתָה דָּא לְדָא נְקִשָּׁן. זִ קָרָא מְלָכָא בְּחִיל לְהַעֲלָה לְאַשְׁפִּיָּא פְּשָׁדָאִי וְגִזְרָא" (דניאל ה, ה-ז). או בתרגום: "בהִשְׁעָה יֶצְאוּ אֶצְבָּעוֹת שֶׁל יָד אָדָם וְכַתְבוּ לְעֵמֶת הַנְּבִרְשֵׁת עַל הַשִּׁיד שֶׁל כְּתַל הַהֵיכָל שֶׁל הַמֶּלֶךְ וְהַמֶּלֶךְ רוֹאֶה פֶּס יָד אֲשֶׁר כּוֹתְבֵת. אֲזִי הַמֶּלֶךְ זִיוו נִשְׁתַּנֵּה לוֹ וְרַעִיוֹנִי יְבַהֲלוּהוּ וְקִשְׁרֵי חֲלָצִיו נִתְרִים וּבְרָכָיו זֹלֹז נִקְשָׁוֹת. קוֹרָא הַמֶּלֶךְ בְּחִיל לְהַכְנִיס אֶת הָאֲשְׁפִּים הַפְּשָׁדִים וְהַקּוֹסְמִים".²¹ הסצנה הזאת בנויה על תקשורת בלתי מילולית. תעלומת פשר המלל מבליטה את מרכזיותו של המסר הבלתי מילולי. החיזיון המסתורי מחריד את המלך עד עמקי נשמתו. זה העיקרון ההבעתי הדו־ערוצי שלו: 1. אירוע בלתי מילולי רב־עצמה מניע את הגיבור, 2. והתגובה הבלתי מילולית שלו משודרת כמסר אל הקורא

21. מקור התרגום: שמואל ליב גורדין, תנ"ך עם באור חדש, תל־אביב: חמור"ל, 1966.

ומניעה את חושינו. היד הכותבת על הקיר, יד ללא גוף, היא ההתגלמות של ג'סטטיקולריות צרופה – האיומה והמקוללת.

מחוות המלך (שמואל ב יט)

דמות יהודית נערצת יחידה שמרשה לעצמה גילויים גופניים מועצמים היא דוד המלך. עם זאת, כל גילוי כזה מעורר ביקורת מצד דמויות אחרות. תפקיד חשוב ביצירת מורכבות דמותו של דוד ממלאת היפר-דיאלקטיקה של הנכחה/העלמה, קבלה/דחייה של גוף ושל גילוייו הספונטניים החופשיים. דוגמאות מובהקות לכך הן תגובת דוד למותו של אבשלום ותגובת יואב (והעם כולו) להתנהגותו של דוד:

א וַיִּרְגַּז הַמֶּלֶךְ וַיַּעַל עַל־עֲלִית הַשָּׁעַר וַיִּכֶּךְ. וְכֹה אָמַר בְּלִכְתּוֹ בְּנֵי אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי אֲבִשְׁלוֹם מִי־יָתֵן מוֹתִי אֲנִי תַחְתִּיךָ אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי. ב וַיֵּאָדָּר לְיוֹאָב הִנֵּה הַמֶּלֶךְ בָּכָה וַיִּתְאַבֵּל עַל־אֲבִשְׁלוֹם. ג וְתַחֲתֵי הַתְּשֻׁעָה בְּיָוֵם הַהוּא לְאֵבֶל לְכָל־הָעָם כִּי־שָׁמַע הָעָם בְּיָוֵם הַהוּא לֵאמֹר נַעֲצֹב הַמֶּלֶךְ עַל־כְּנוּ. ד וַיִּתְגַּנֵּב הָעָם בְּיָוֵם הַהוּא לְבֹא הָעִיר פֶּאֶשֶׁר יִתְגַּנֵּב הָעָם הַנִּכְלָמִים בְּנוֹסָם בַּמִּלְחָמָה. ה וְהַמֶּלֶךְ לֹאֵט אֶת־פָּנָיו וַיִּזְעַק הַמֶּלֶךְ קוֹל גְּדוֹל בְּנֵי אֲבִשְׁלוֹם אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי. ו וַיָּבֵא יוֹאָב אֶל־הַמֶּלֶךְ הַבַּיִת וַיֹּאמֶר הַבִּשְׁתָּ הַיּוֹם אֶת־פָּנָי כָּל־עַבְדֶּיךָ הַמְּמַלְטִים אֶת־נַפְשֹׁךָ הַיּוֹם וְאֵת נַפְשׁ בְּנִיךָ וּבְנֵיךָ וְנַפְשׁ נְשִׁיךָ וְנַפְשׁ פְּלִגְשִׁיךָ. ז לֹאֲהַבָּה אֶת־שְׁנֵאֵיךָ וְלִשְׁנֵא אֶת־אֲהַבֶּיךָ כִּי הִגַּדְתָּ הַיּוֹם כִּי אֵין לְךָ שָׂרִים וְעַבְדִּים כִּי יִדְעָתִי הַיּוֹם כִּי לֹא אֲבִשְׁלוֹם חִי וְכִלְנֹ הַיּוֹם מֵתִים כִּי־אֶז יִשָּׁר בְּעֵינֶיךָ. ח וְעַתָּה קוּם צֵא וְדַבֵּר עַל־לֵב עַבְדֶּיךָ כִּי בִיהֵנָה נִשְׁבַּעְתִּי כִּי־אֵינְךָ יוֹצֵא אֶסְיָלִין אִישׁ אֶתְךָ הַלֵּילָה וְרָעָה לְךָ זֹאת מִכָּל־רָעָה אֲשֶׁר־בָּאָה עֲלֶיךָ מִנְעָרֶיךָ עַד־עַתָּה (שמואל ב יט, א-ח).

יגונו האישי של דוד, האבל על מות בנו, עומד בסתירה למשמעות הפוליטית של הניצחון על מי שיעדו את אבשלום לכס המלוכה. יואב מצפה שדוד ימלא עד תום את תפקידו כמנהיג ויצא אל אנשיו לדבר, לשאת נאום פוליטי, אשר מסמן את דיכוי הרגשות האישיים ודיכוי הגוף על גילוייו הספונטניים, המיוצגים בפסוקים א ו-ה. בפסוקים אלה, דוד בקושי שולט בדיבורו. דבריו הקטועים נשמעים על רקע התנהגות גופנית אקספרסיבית עשירה ותואמים אותה בתחבירם. הטקסט הנדון מחקה את המציאות ומשתמש לשם כך באותה הטכניקה שראינו לעיל: הוא מקדים את הייצוג הגופני לדיבור בניסיון ליצור אשליה פואטית של בור-זמניות של השניים ("וכה אמר בלכתו"), הוא בונה דימוי חזותי ציורי

וחזק, שלעומתו המילים הן כאילוטרציה חיוורת ותו לא. בדמותו של דוד, האינדיבידואליות גוברת על הפוליטיקאי.

הטקסט מייצג יסודות בלתי מילוליים שונים: תגובות פיזיולוגיות של גוף ("וירגז... ויבד"), הליכה ("בלכתו"), מחווה ספונטנית ("המלך לאט את פניו"), פארא-לינגוויסטיקה ("ויזעק המלך קול גדול"). בין כל היסודות הללו, המחווה הספונטנית היא הייחודית והנדירה ביותר. יתר על כן, המילה "לָאֵט" במשמעות "כיסה" היא מילה יחידאית ומופיעה בתנ"ך רק בפסוק הנדון. ודאי אין זה מקרה שהמחווה הספונטנית במובן המדויק של המושג (ויספק את כפיו, לאט את פניו), מופיעות בתנ"ך בביטויים יחידאיים. כמו כן אין זה מקרה כי המחווה האמורות שייכות לסוג של אדפטורים של גוף, לתנועות האוטוסיטיות המבוצעות תוך התמודדות האדם עם טראומה. המחווה האלה נועדות לבטא חולשה, אי-הלימה חברתית, כשל אישי ופוליטי. המחווה הספונטניות מתפקדות כאמצעי תאטרוני פואטי בעל עוצמה ייצוגית אימאג'יסטית רבה ביותר, והן מקנות לדמויות נפח אישיותי בלתי רגיל. למרות זאת, או אולי מחמת זאת, הן נדחות על-ידי המספר התנ"כי כביטוי חסר שליטה, חסר אוניס, חייתי וגשמי, ולכן בלתי הולם, של הטבע האנושי. שוב, כמו בדוגמאות הקודמות, הגוף מופיע "פיזית" בפואטיקה של הטקסט כדי להיעלם מטפיזית באתיקה ובתאו-אנתרופולוגיה המונותאיסטית שלו.

מחווה כחטא וכעונש (מלכים א' ג')

הטקסט שלהלן מתאר מקרה מיוחד במינו – מחווה ספונטנית מופיעה כאן לא רק כביטוי של כשל ואי-הלימה מטפיזית, אלא גם כאמצעי ענישה:

ד וַיְהִי כְשֶׁמַּע הַמֶּלֶךְ אֶת-דְּבַר אִישׁ-הָאֱלֹהִים אֲשֶׁר קָרָא עַל-הַמְּזֻבָּח
בְּבֵית-אֵל וַיִּשְׁלַח יָרְכָעִם אֶת-יָדוֹ מֵעַל הַמְּזֻבָּח לֵאמֹר תִּפְשֶׁהוּ וְתִיבֹשׁ
יָדוֹ אֲשֶׁר שָׁלַח עָלָיו וְלֹא יָכֹל לְהִשְׁבֶּה אֵלָיו. הַהַמְּזֻבָּח נִקְרַע וַיִּשְׁפָּךְ
הַדָּשָׁן מִן-הַמְּזֻבָּח כַּמִּוֶּפֶת אֲשֶׁר נָתַן אִישׁ הָאֱלֹהִים בְּדַבְרֵי יְהוָה. ו
וַיַּעַן הַמֶּלֶךְ וַיֹּאמֶר אֶל-אִישׁ הָאֱלֹהִים חַל-נָא אֶת-פְּנֵי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ
וְהַתְּפַלֵּל בְּעַדִּי וְתִשָּׁב יָדִי אֵלַי וַיַּחַל אִישׁ-הָאֱלֹהִים אֶת-פְּנֵי יְהוָה
וְתִשָּׁב יַד-הַמֶּלֶךְ אֵלָיו וַתְּהִי כְּבָרָאשְׁנָה (מלכים א' ג', ד-ו).

המחווה מיוחסת לדמות שלילית, למלך ישראל עובד האלילים. שוב, כמו בדוגמאות אחרות, היא קודמת לדיבור וסמוכה לו, בניסיון ליצור אפקט ראליסטי של בו-זמניות. אבל המחווה של ירבעם מיוחדת בכך שהיא אינה אדפטור-גוף אוטיסטי חסר-אוניס, כי אם מחווה פסבדו-דאיסטית

Eli Rozik, "Metaphorical .22 Hand Gestures in the Theatre", *Assaph: Studies in the Theatre C*, 8 (1992), p. 132

(כמו-מצביעה) מלכותית רבת-עצמה, כביכול, ביטוי ציורי ותאטרוני של שלטון. זוהי מחווה מטפורית, במושגים של אלי רוזיק, כלומר גלגול של מחווה ביצועית שמקבלת תפקיד תקשורתית סימבולי, וכתוצאה מכך – אקספרסיבי תאטרוני.²² ואולם שוב מופיעה המחווה כדי להתגלות כסימן ריק וכזב, כביטוי של אי-הלימה לקו ההיסטורי והמטפיזי של הטקסט. המספר התנ"כי מעניש את המחווה עצמה, ודרכה – את הגוף ואת האיש. העונש הוא בלימתה, ביטולה של המחווה, שלילת היכולת הפיזית לבצע מחוות. זוהי דוגמה מובהקת של המגמה האנטי-ג'סטיקולרית, שלפיה הגוף האנושי אינו שייך לאדם, כי אם לאלוהים, והוא הקובע התנהגות גופנית הולמת מהי. כל גילוי ספונטני של הגוף נתפס כחיתרה תחת סמכותו של הבורא, כחטא אשר במקרה הנדון קשור גם לעבודה זרה, לפוליתאיזם. גם כאן, וגם במקרים שאינם קשורים ישירות לעבודה זרה, המגמה האנטי-ג'סטיקולרית של הטקסט מהווה חלק ממאבק של מונותאיזם נגד פוליתאיזם. המנגנון של המאבק זהה לזה שבתרבויות אחרות: הגוף (של המלך) מוצב במרכז, הופך לאובייקט; מאמצעי של ניכוס ואלומות (של המלך כלפי איש אלוהים), הגוף הופך לאובייקט של ניכוס (של אלוהים כלפי המלך), ובזה שהוא הופך לקרבן מדומה, האלימות משני הצדדים נבלמת, סמכותו של איש האלוהים מאושרת וגם המלך חוזר לעצמו ולשלטונו... אבל ללא גוף. מבחינה מטפיזית ומבחינת מנגנון כינון התרבות, הגוף נעלם.

מחוות במוקד הביקורת הגלויה (משלי)

במאמר הנוכחי ההתמקדות היא במקרי המחוות הספונטניות בכמה מקומות בתנ"ך. המגמה האנטי-ג'סטיקולרית מתבטאת בראש ובראשונה בייצוגי המחוות. אך הנה ספר משלי עושה צעד נוסף קדימה וקובע מפורשות את עמדתו כלפי מחוות ותקשורת גופנית בכלל. כך, אפוא, מתגלה ספר משלי כאחד המסמכים הקדומים ביותר המכילים קביעות תאורטיות, אם כי בלתי שיטתיות, לגבי מחוות. להלן הפסוקים הרלוונטיים:

כד הָסֵר מִמֶּךָ עֲקָשׁוֹת פֶּה וּלְזוֹת שִׁפְתַיִם הִרְחַק מִמֶּךָ. כה עֵינֶיךָ לִנְכַח יְבִיטוּ וְעַפְעַפִּיךָ יִישְׂרוּ נִגְדֶךָ. כו פֶּלֶס מַעְגַל רִגְלֶךָ וְכַל-דְּרָכֶיךָ יִכְנוּ. כז אֶל-תִּטְיִמִין וּשְׂמֹאוֹל הָסֵר רִגְלֶךָ מִרָע (משלי ד, כד-כז). יב אָדָם בְּלִיעַל אִישׁ אֶן הוֹלֵךְ עֲקָשׁוֹת פֶּה. יג קִרְץ בְּעֵינוּ מִלֵּל בְּדַגְלוֹ מִרָע בְּאֶצְבָּעָתָיו. יד תִּהְפְּכוֹת בְּלִבּוֹ חֵרֶשׁ רָע בְּכָל-עַת מְדַיְנִים יִשְׁלַח (משלי ו, יב-יד). כה אֶל-תִּחְמַד יְפִיָּה בְּלִבְכֶּךָ וְאֶל-תִּקְחֶהּ כְּעַפְעַפִּיָּה (משלי ו, כה). י קִרְץ עֵין יִתֵּן עֲצָבָת וְאֵוִיל

*שְׁפָתַיִם יִלְכָּט (משלי י, י). כֵּס אִישׁ חָמֵס יִפְתֶּה רָעָהוּ וְהוֹלִיכֵהוּ
בְּדֶרֶךְ לֹא־טוֹב. לַ עֵצָה עֵינָיו לְחֹשֶׁב תִּהְפְּכֹת קִרְיָן שְׁפָתָיו כָּלֶה
רָעָה (משלי טז, כט-ל).*

בסגנונו האופייני, ספר משלי אינו מרחיב את הדיבור על הנושאים הכלולים בו, קביעותיו חריפות וחד-משמעיות. הפסוקים המובאים מעידים על מודעותם הגבוהה של בעל ספר משלי ושל עורכיו לתקשורת בלתי מילולית. לשון הספר ציורית, דימויו מרשימים בעצמתם ההבעתית. המילה "מולל" לא מופיעה פעם נוספת בתנ"ך, אלא בבניין פיעל בבראשית כא, ז. המילים "עקשות" ו"קורץ" מופיעות רק בפסוקים שלמעלה. המלה "עוצה" במובן של עוצם, סוגר, מופיעה בתנ"ך רק בטקסט הנדון. הסיבה לשימוש במילים אלה איננה רק חסרונם בעברית התנ"כית של מושגים לתיאור שפת הגוף, אלא גם שאיפתו של בעל משלי ליצור מוזרות וזרות לשונית בדברו על תנועות הגוף הבלתי מוסריות, המרושעות, לגרום אצל הקורא רתיעה וניכור לא מודעים לצד ההתפעלות האסתטית מיופין הפיזי של המטפורות.

בעל משלי בונה את המהלך הרטורי שלו כמעבר ממטפורות ג'סטיקולריות לג'סטיקולציה עצמה. בפרק ד עדיין משמשות תנועות גוף משל להגדרת התנהגות מוסרית. פסוק כד אומר בלשון פיוטית: היה ישר, דבר בכנות, אל תשקר. "מעגל רגליך" בפסוק כו אינו אלא מטפורה של אורח חיים, של מעשים. אך הפסוקים האחרים יוצרים זיקה ישירה בין אופי האדם, תכונותיו המוסריות, לבין תנועות גופו – לא כמותן כי אם טיבן. מימיקה וג'סטיקולציה מוצגות כסימני ההיכר של "אדם בליעל".

המחווה הקטלנית (דברי הימים א יג, ז-י)

ולסיום אביא תיאור של תנועת גוף ספונטנית שגרמה למותו של מבצעה:

*ז וַיִּרְכִּיבוּ אֶת־אֲרֹן־הָאֱלֹהִים עַל־עֲגֹלָה חֲדָשָׁה מִבַּיִת אֲבִינָדָב וַעֲזָא
וְאֶחָיו נְהָגִים בְּעֲגֹלָה. ח וַדָּוִד וְכָל־יִשְׂרָאֵל מִשְׁחֻקִּים לִפְנֵי הָאֱלֹהִים
בְּכָל־עֵז וּבִשְׂרִירִים וּבְכַנְרֹת וּבְכַנְבָּלִים וּבְכַתְּפִים וּבְמַצְלֵתִים וּבְחֻצְצֹרוֹת.
ט וַיָּבֹאוּ עַד־גֵּרֶן פִּידֹן וַיִּשְׁלַח עֲזָא אֶת־יָדוֹ לְאַחוֹ אֶת־הָאֲרֹן כִּי שָׁמַט
הַבָּקָר. י וַיַּחַר־אֵף יְהוָה בְּעֲזָא וַיִּבְהוּ עַל אֲשֶׁר־שָׁלַח יָדוֹ עַל־הָאֲרֹן
וַיָּמָת שָׁם לִפְנֵי אֱלֹהִים (דברי הימים א יג, ז-י).*

האיסור לגעת בארון הקודש חמור ביותר. איסור זה, כמו כל איסור

23. וישלח עזה אל־אֶרֶון הָאֱלֹהִים
וַיֵּאחֶז בּוֹ כִּי שָׁמְטוּ הַבְּקָר.

אחר וכמו כל מצווה, חוק או משפט, מכונן תרבות ואתיקה בכך שהוא מציב גבול להתנהגות ספונטנית, רפלקסיבית, יצרית. בגרסה זו של מעשה עזא, בהבדל מהגרסה שבשמואל ב (ו, ו),²³ תנועתו של עזא לא הושלמה, הוא לא נגע בארון, אלא רק שלח את ידו – ומת. הוא נענש על התנועה עצמה, על אי־ציותו של הגוף לחוק, על האוטומטיזם של תגובתו. כשתפקודו אינו מוגדר על־ידי קודים תרבותיים בטקסים או בנימוסים, הגוף נענש על גופניותו הספונטנית. אך האם ניתן להעניש אדם על מה שהוא טרם עשה? אולי ברגע אחרון, רבע שנייה לפני המגע, היה עזא מסיר את ידיו ובלום את תנועתו? אפשר גם שהמילים "וישלח עזא את ידו לאחוז את הארון" אומרות כי עזא שלח את ידו ואחז או נגע בארון? לאמתו של דבר, אין זו שאלה אתית וגם לא תאולוגית (הבחירה החופשית וידיעת הכול של אלוהים), כי אם שאלה של תפיסת הגוף: הספונטניות של הגוף נתפסת כאוטומטיזם או מכניזם בלתי רצויים, חוטאים ומחטיאים, בלתי נשלטים. לכן אין כל ספק כי תנועת הטרנסגרסיה של עזא הייתה מגיעה או הגיעה להשלמתה. תפיסה זו מצטיירת אפוא כמגמה יציבה, הבולטת במקומות שונים בתנ"ך, כפי שמעידות הדוגמאות המובאות במאמר זה, ובייחוד הדוגמה האחרונה, הקיצונית בממדיה הטרגיים. שלא כמו מקרהו של המן שנדון לעיל, אין כל חשיבות למשמעות מחוותו של עזא, לכיווניתה ולאינטנסיביות שלה. הדינמיקה של החטא והעונש אינה שוללת את הגוף, אלא, אדרבה, מנכיחה אותו בשיא הדה־הומניזציה שלו. תנועת הגוף מתנתקת מנפש, ממחשבה, מרצון, מתשוקה או מכל רגש אחר. בתפיסת הגוף ה"מכניסטית" הזאת, האופיינית לתאטרון של מיירחולד וברכט, במין קסם קטלני של דה־קונסטרוקציה, המחווה הופכת לסימן שטוח, לסימולקר עם מסר, והאדם או השחקן הופך למסכה.²⁴

Rodrigue Villeneuve, 24
"The Concordance of Body
and Meaning", *Assaph:
Studies in the Theatre C*,
8 (1992), p. 67

25. אנטונון ארטו, התיאטרון
וכפילו, מצרפתית: אוולין עמר,
תל־אביב: בבל, 1996, עמ' 148.

עם זאת, את התנועה של עזא ניתן לראות אחרת, כהתאחדות דווקא של הגוף עם הרגש והרצון, כשאי האפשרות להפריד בין מחווה לכוונתה מהווה בסיס לעונש. האם בפסוקים הנדונים ממש הטקסט את תאטרון האכזריות נוסח ארטו, שבו "יצר הוא חומר?"²⁵ אבל הטרגדיה של עזא קרובה יותר לפליטת פה גורלית מאשר לקינת הבשר הקתרטית. נראה כי הטקסט מקים את התאטרון הזה כדי להחריבו: במקום להחזיר לעצמו את תפקידו הקמאי כמגיקון, כפי שארטו היה מצפה, השחקן מאבד שליטה על הגוף. המגמה האנטי־ג'סטיקולרית של הטקסט היא אפוא חלק מהמלתמה בתאטרון הפגני ובמגיה. סצנות כמו מות עזא מכוננות תאטרון מסוג אחר. לא האדם־המסכה ולא האדם־המגיקון כי אם האדם הרגיל, הפשוט, הקטן והחלש עומד במרכזו. זהו תאטרון ראליסטי נוסח צ'כוב, ועזא הוא האנטי־גיבור שלו. הראליזם ההומניסטי הוא המקור להזדהות הקוראים עם דמותו של עזא וליגונו העמוק של המספר התנ"כי: "וימת שם לפני אלהים".

שורש כוחו של התאטרון הזה הוא שהדמויות בו אינן הופכות לאלגוריות ולמחוות, אינן הופכות למטפורות. המסר האנתרופולוגי של האירוע הוא חד־משמעי: מחוות ספונטניות הן חולשה וקלון, אך הן תחזרנה ותופענה בתיאורי האדם ותישמרנה בכתבי קודש כי הן חלק מדיוקנו האמתי – הפיזי והמטפיזי.

אוניברסיטת בר־אילן

*מאחר שטוביה ריבנר מכנה בשירו את הצייר בשם ברכל, במקום בשם הנהוג אצלנו על-פי רוב – בריוגל, וזאת בהתאם להיגוי המקורי, אשתמש אף אני בשם ברכל.

"הנפילה של איקרוס" של-פי

ברכל, * שאגאל וריבנר:

מסה על שיר בעקבות תמונה

שחר ברס

המסה שלהלן מוקדשת לשיר "הנפילה" מאת טוביה ריבנר, השיר הפותח את ספרו פסל ומסכה שראה אור בשנת 1983. עם זאת, המסה נוגעת ביחסי שירה וציור בכלל, שכן השיר מתאר בפירוט שתי יצירות אמנות. ספרו של ריבנר הוא ספר ייחודי: כל שיריו הם שירים אקפרסטיים, שירים המוקדשים ליצירות אמנות. מאחר שלא כל הקוראים מכירים מונח זה ואת גלגוליה של המסורת האקפרסטית בשירה, הקדשתי לנושא מספר פסקות בפתיחה. אני גם מניח שלא כל הקוראים מכירים את ספרו של ריבנר, אך המסה אינה מחייבת היכרות כזאת. אציין רק שהספר פסל ומסכה לוקח את הקורא למעין מסע במוזאון של מילים, וששני השירים הראשונים בספר מדריכים את הקורא לקראת חוויית קריאה אחרת. בשיר הראשון, "הנפילה", בעקבות ציוריהם של מארק שאגאל ופיטר ברכל הנושאים שניהם את השם נפילתו של איקרוס, "מפיל" המשורר את הקורא אל העולם הדומם והאילם של יצירות האמנות; בשיר השני, "השגרירים", בעקבות ציור בשם זה של הנס הולביין, מקבלים דיוקנאות העבר תפקיד שגרירים של עולם המתים ומזמינים את הקורא אל עולמם.

בדברים הבאים, כאמור, הגבלתי את עצמי לקריאת השיר הפותח: "הנפילה". הציורים והשירים שעסקו במיתוס של איקרוס הם רבים מספור, אבל בתוך המסורת האקפרסטית זכה המיתוס למעמד מיוחד, ודווקא כפי שהוא מעוצב בציורו של ברכל; משוררים רבים בחרו לכתוב שירים דווקא בעקבות ציור זה. כדי לעמוד על ייחודו של השיר מאת ריבנר הבאתי שלושה שירים נוספים, בתרגומי, של משוררים שכתבו (בשפה האנגלית) בעקבות הציור הנפילה של איקרוס של ברכל. הקריאה הצמודה בשירו של ריבנר ובשירים אלה מובילה לדיון רחב ביחסים שבין הציור והשירה ומציגה היבט מסוים של המסורת האקפרסטית בתקופתנו.

אקפריסיס

הוראתו המקורית של המונח היווני "אֶקְפְּרִיסיס" הייתה "תיאור", אבל מחברים שונים ושיטות שונות הרחיבו או צמצמו את חלותו של המונח בתקופות שונות. כאמצעי וכתרגיל במסגרת הרטוריקה העתיקה היה על האקפריסיס – תיאור של אובייקט כלשהו – להצטיין בחיותו, כלומר בבהירות ובחדות, כדי כך שהמאזין "יראה" בעיני רוחו את האובייקט המתואר כאילו הוא ניצב מולו ממש.¹ דרישות אלה, בין היתר, הביאו לכך שהאובייקט הנבחר היה לעיתים תכופות יצירת אמנות. נוצרה אפוא, לפחות בדיעבד, מסורת בעלת מאפיינים מסוימים – הדעות חלוקות כיצד ומתי נוצרה ובעצם האם יש לראות כל עיקר באקפריסיס ז'אנר או אפילו מסורת.² יש המתארים את האקפריסיס כז'אנר המתמקד בתיאור ייחודי של יצירות אמנות ("שירים על יצירות אמנות" הוא ניסוח רווח לציין ז'אנר זה), אך אחרים טוענים שראייה ז'אנרית זאת אינה אלא המצאה מודרנית מהמחצית השנייה של המאה ה-19.³ כך או כך, העניין הגובר בשאלות של ייצוג במאה ה-20 משתקף היטב בדיון הער שהתפתח סביב המונח והמסורת שנקשרה בו. האקפריסיס אצל מחברים בני זמננו אינו נתפס עוד בהקשרו הקלסי העתיק, ואפילו לא רק כמסורת של "שירים על יצירות אמנות". יותר ויותר חוקרים נוטים לבחון את האקפריסיס בהקשר בין-אמנותי כללי, ואגב כך מחדשים (או ממציאים, לדעת אחרים) את המסורת של הדיון ההשוואתי ביחסי האמנות המילולית והאמנות הפלסטית.⁴ בודיעין או שלא בודיעין, אצל רובם האקפריסיס ממשיך לגלם את רוחה של המימרה המפורסמת Ut Pictura Poesis: "כמו הציור כך השירה".

מימרה זו של הורטיוס הוצאה מהקשרה המקורי כדי להביע את רוח הקרבה בין הציור והשירה – הלא הן "האמנויות האחיות" כביטוי הנודע של ג'ון דריידן, שמסתו על ההקבלה בין הציור והשירה (משנת 1695) אף היא חלק מאותה מסורת.⁵ על דרך ההכללה אפשר לומר שמאז הרנסנס, המגמה הבולטת הייתה להדגיש את הדמיון בין שתי האמנויות, לבסס את הקשר בין השירה והציור על יסוד תכונות משותפות.⁶ זאת, בין היתר בגלל שאיפתם של ציירים (ופסלים) להשתחרר ממעמד הנחות בימי הביניים כבעלי מלאכה ולהעניק לאמנותם מעמד זהה למעמדה של השירה כאמנות יפה. את ההיסטוריה של היחסים בין "האמנויות האחיות" אפשר אפוא להציג כהליך שהחל במאות ה-14 וה-15 והגיע לשיאו במאה ה-18, שאז התבסס המושג "האמנויות היפות" (הכולל את הציור והפיסול), והחיפוש הנאו-קלסי אחר תכונות משותפות אוניברסליות של האמנויות היה בעיצומו.⁷ תהליך זה עצמו זכה לרנסנס במחצית השנייה של המאה ה-20.⁸ הדיון העירני באקפריסיס אצל הוגים בני זמננו שב ומדגיש את הדמיון בין "האמנויות האחיות", אך את אלה יש להבין עתה בהרחבה כאמנות החזותית ואמנות המילה. האקפריסיס נתפס עתה כ"ייצוג מילולי

1. Ruth Webb, "Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre", *Word and Image* 15 (1999), p. 13. על האקפריסיס כתרגיל רטורי ועל הגדרתו אז, ראו גם: Andrew Sprague, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1995.

2. במסגרת מאמר זה לא אדון בעניינים אלה. סקירה היסטורית סדורה של המונח "אקפריסיס", תיאור כרונולוגי של מסורת אקפריסטית ודיון בפולמוס סביב המונח והמסורת ימצא הקורא, בין השאר, במקורות הבאים: Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. הספר הוא הצגה היסטורית תאורטית של המונח אצל ההוגים המרכזיים בתחום בתקופות שונות.

James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1996. בהקדמה מסכם וגנר את התפתחות הדיון באקפריסיס אצל הוגים בני זמננו ונוקט עמדה עקרונית בעד הרחבת תחום חלותו.

– *Word & Image* 15 (1999) – גיליון מיוחד שהוקדש לדיון

באקפרסיס. ראוי לציין במיוחד מאמרה של רות ווב, "אקפרסיס עתיק": Webb, "Ekphrasis: Ancient and Modern", pp. 7-18, שבו מבחינה החוקרת בין אקפרסיס בעולם העתיק והמודרני ואף קובעת שהיא "אקפרסיס שעליו מדברים חוקרים בני זמנה הוא המצאה מודרנית; כמו כן ראו Becker, *The Shield of Achilles*

בעברית, ראו הפרק התמציתי והבהיר "השיר והמרחב: השיר האקפרסטי" בספרו של שמעון זנדבנק (מחשיר: מדריך לשירה, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 225-238). הפרק ממחיש היטב, בעזרת דוגמאות קונקרטיים, את טיבו של השיר האקפרסטי ואת השאלות שהוא מעורר.

3. Webb, "Ekphrasis: Ancient and Modern", pp. 7-18

4. על כך ראו במיוחד:

W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1980

W. J. T. Mitchell (ed.), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986

W. J. T. Mitchell, (ed.), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1994

הוא אחר החוקרים הבולטים שהרחיב בהדרגה את תחומי הדיון מאקפרסיס לפיתוח תאוריה בין-אמנותית כוללת. דוגמאות אחרות של דיון, שבו האקפרסיס הוא

של ייצוג חזותי"⁹, וככזה הוא שב ומניע את הדיון בשאלת היחס שבין האמנויות. ברוחן של גישות סמיוטיות מתברר שגם הציור הוא סוג של טקסט, ולא רק הציור: גם המרחב עצמו נתפס כטקסט שאנו קוראים, ועל כן האדריכלות, הפיסול ושאר האמנויות המתקיימות במרחב, נתפסות אף הן כאמנויות שבהן מתקיים תהליך קריאה. המגמה הביקורתית השלטת במחצית השנייה של המאה ה-20 הדגישה שאנו שבוים במערכות של סימנים, וגם אם יש הבדלים בין סוגי הסימנים המשמשים בהן, בעיקרו של דבר כולן קונבנציונליות. מכאן שרוחה של מסורת ה-*Ut Pictura Poesis* שבה לפעם בכוחות מחודשים: היום מוסכם בדרך כלל על החוקרים שהזהות בין מערכות סימנים מסוגים שונים חזקה מן ההבדלים ביניהן. ההגדרה המחודשת, המרחיבה, של האקפרסיס כ"ייצוג מילולי של ייצוג חזותי" הופכת את ההבדלים בין ז'אנרים וסוגי מדיה למשניים.

אלא שבין שיאה של מסורת "האמנויות האחיות" לבין המאה ה-20 המחודשת את רוחה של מסורת זו, בכל זאת נפל דבר. ג'א לסינג, בחיבורו המפורסם לאוקואן (משנת 1766)¹⁰, קרא תיגר על המגמה השלטת אצל בני זמנו וניסח קביעות נחרצות המבדילות בין הציור והשירה. אף כי בסופו של דבר השתלטה שוב רוחה של המסורת שנגדה יצא, קביעותיו של לסינג עדיין מרחפות מעל התאוריות בנות זמננו, וההוגים הכותבים על אקפרסיס נדרשים אליהן. לסינג הפריד חד-משמעית בין האמנויות על-פי סוגי המדיה שהן פועלות במסגרתם. לפי לסינג, הציור, כאמנות במרחב, משתמש בצבעים ובצורות שהם סימנים במרחב, והללו עשויים לבטא רק מושאים הקיימים זה בצד זה; ואילו השירה, כאמנות בזמן, משתמשת בצלילים שהם סימנים הגויים עוקבים בזמן, והללו עשויים לבטא רק מושאים הבאים בזה אחר זה. על-פי לסינג, מסמן שקיים במרחב, יכול לסמן רק מסומן שקיים במרחב, ואילו מסמן שמתפרש בזמן יכול לסמן רק מסומן שמתפרש בזמן. במילים אחרות, ציור פירושו מרחב, פירושו גופים (אובייקטים ודמויות), ושירה פירושה זמן, פירושה עלילות. המאה ה-20 לא קיבלה את דעתו של לסינג שהציור מוגבל לתיאור של העולם הפיזי ושהשירה מוגבלת לתיאור עלילות (סיפורי מעשה המתפרשים בזמן), אלא שבה ומצאה את הדמיון שבין האמנויות מתוך חיפוש אחר המקומות שבהם כל אמנות פורצת את הגבולות שתחם לה לסינג. האקפרסיס, כתופעה של ייצוג כפול, ייצוג מילולי של ייצוג חזותי, מאפשר להתבונן מקרוב ביחס שבין שתי מערכות סימנים מייצגות – שונות אך דומות. מתחולל בו מאבק על גבולות ושליטה בין מעשה הייצוג המילולי ומעשה הייצוג החזותי. בשל מעשה הייצוג הכפול הטמון בו, הפך האקפרסיס בידי חוקרים בני זמננו למקרה פרדיגמטי, המדגים את שלל בעיות הייצוג בכלל: מה פירושו של מעשה הייצוג? מה זאת אומרת "לייצג" ו"לייצג מציאות"? אלו תכונות מתבררות בעקבות כך כמאפיינות את היצירה האמנותית? מה היחס שבין שני סוגי הייצוג

כלי לפיתוח חשיבה בין-אמנותית רחבה יותר, ימצא הקורא אצל: Grant F. Scott, *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover and London: University Press of New England, 1994; Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; John Dryden, "A Parallel .5 of Poetry and Painting", W. P. Ker (ed.) *Essays of John Dryden*, New York: Russell and Russell, 1961, pp. 115-153; Henryk Markiewicz, .6 "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem", *New Literary History* 18 (1987), p. 537; 7. על גרטיב כזה, המקובל בדרך כלל על החוקרים בתחום, ראו: אבנר הולצמן, ספרות ואמנות פלסטית (סדרת מושג), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, 1997, עמ' 32-12. הקורא ימצא באן דיון המסכם את ההיסטוריה של היחסים בין "האמנויות האחרות" באופן נהיר, יעיל ותמציתי. הספר מהווה מבוא מצויץ למי שמעוניין להכיר את ההיסטוריה של היחסים בין האמנויות ואת המסורת של ה-Ut Pictura Poesis. באנגלית קיימים עוד ספרים רבים המרחיבים את היריעה. רשימה ביבליוגרפית רלוונטית ימצא הקורא המתעניין בספרו של הולצמן. 8. "משהו כמו המושג הרנסנסי Ut Pictura Poesis" ושל

השוניים, המופיעים כשתי רמות בשיר האקפרסטי – של הייצוג הפיזי והמרחבי של אובייקט אמנותי כגון מגן, פסל או תמונה, ושל הייצוג המילולי הזמני של אובייקט אמנותי-ספרותי? כיצד שיר מייצג תמונה? אלו טכניקות משרתות אותו במלאכת הייצוג של מעשה הייצוג? האם הוא משועבד לתמונה, האם הוא מבקש דווקא להשתחרר ממנה? מה מעמדו של שני מעשי הייצוג הללו זה ביחס לזה?

בשל סיבות שלא אעמוד עליהן כאן, התרבות העברית אינה משופעת בשירה אקפרסטית, לא כל שכן בספר המוקדש כולו לשירים כאלה.¹¹ הדברים הבאים יוקדשו אפוא לשיר אחד, "הנפילה", הפותח כאמור את ספרו של ריבנר פסל ומסכה, ספר שהוא מחרוזת של שירים מן הסוג הזה.

הנבילה

אֶצֶל שְׁאֵגָאֵל מְשִׁי־שָׁמַיִם
הוא נוֹפֵל. כְּנִפְיֵי כְּלֵבֹת כְּהוֹת
סוּמְרוֹת מְעַל גְּבוּ לֵלֵא הוֹעִיל.
הוא כְּמוֹ עֵבֶר שְׁמוּט מִרְחָם.
בְּאִיזוֹ מֵהִירוֹת
הַכֵּל חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר, בִּיעֵף
הַנְּנָסִים הַלְלוּ, כֹּל הַעֵינָה
שֶׁהִתְאַסְפָה לְקִרְאָת הַמְּחֹזָה, הַפְּחָד
הוֹתִיר בְּתוֹךְ שִׁטְחֵי רִיק,
זְרוּעוֹת שְׁלוֹחֹת, נְשִׁים כּוֹרְעוֹת לְלֵדָת, אֲחֵרִים
מֵתִים מְצֻחֹק – כְּכֶר עֲצוּמִים כְּמוֹ עֵנָן
וּמְכֻסִּים חֲיִיו שְׁעוֹד לְהִרְדֵּף-עֵינָן
שָׁם מְעַל, מְזֵל מוֹזֵר,
תוֹעִים כְּמִבוֹךְ נְפִילָתוֹ.

לא כְּכֶה אֶצֶל בְּרַכֵּל. כֵּאֵן
רַק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶרֶת מְעֵלָה
כְּעוֹד שֶׁהִשְׁנִיָה כְּכֶר שְׁטוּפָה גְּלִים קִטְנִים.
דִּיג עֶסוֹק בְּחֻכָּתוֹ.
בְּמִפְרָשִׁים גְּדוֹלִים נוֹסַעַת אֲנִיָּה.
רוֹעָה, גְּבוּ לִים, מְבִיט בְּעֵינָן כְּכִפְלֵא מְשִׁמִּים.
אֶכֶר מְשִׁיךְ בְּחֵרִישוֹ, כִּי אֵין לְהִשְׁתַּמֵּט
מְעַצְבוֹנָה שֶׁל אֲדָמָה וּמִטְרַחַת הַיּוֹם.
אִיקְרוֹס? מִי?
הַשְּׁמֵשׁ כְּכֶר נוֹטָה. הַחֲשֵׁכָה קְרוּכָה.¹²

"אֶצֶל שְׁאָגָל מְשִׁמֵי-שָׁמַיִם / הוא נֹפֵל כְּנִפְיוֹ כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת / סוֹמְרוֹת מַעַל גְּבוֹ לְלֹא הוֹעִיל". גבו של מי? מי זה "הוא"? המשורר אינו מסביר: "הנפילה" מתאר ואינו מפרש: "בְּאֵיזוֹ מְהִירוֹת / הֵלַל חוֹלֶף", אומר המשורר ומוסיף פרטים על הנופל: "הוא כְּמוֹ עֶבֶר שְׂמוֹט מְרֻחֵם", אבל אינו נוקב בשמו. מהי הנפילה אפוא? מהי הדמות הנופלת? השאלות הללו נותרות בעינן גם בבית השני: "לֹא כֶּהָ אֶצֶל בְּרָכָל. כְּאֵן / רַק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶנֶת מַעֲלָה". למי שייכת הרגל הזאת? עד השורה שלפני האחרונה מוסיף המשורר לדבר על מישהו בלי לכנותו בשם. לעומת זאת, מציין המשורר שני שמות אחרים: אלה הם כמובן שמות הציירים (שאגאל, ברכל). השיר כולו הוא תיאור של הנפילה "אֶצֶל שְׁאָגָל" ו"אֶצֶל בְּרָכָל". הללו אמורים לתת לדמות פנים ולמקם את הסיטואציה. אבל מה אם הקורא אינו בקיא דיו בתולדות האמנות? אם אין עומדים לנגד עיניו הציורים הנושאים את הכותרת הנפילה של איקרוס?

משוררים בני זמננו הכותבים שירים אקפרסטיים, מתייחסים בדרך כלל ליצירות אמנות קונקרטיות. טוביה ריבנר מפנה את הקורא בסוף ספרו אל יצירות האמנות "שעמדו ברקע" שירי פסל ומסכה, אל "מארק שאגאל: נפילתו של איקרוס", פיטר ברכל: "כנ"ל". אם לא יזיהה הקורא את הציורים שאליהם התייחס השיר, ימצא בסוף הספר את שמותיהם ובדרך כלל גם את שם העיר שבה הם מוצגים. ישנן אנתולוגיות של שירים אקפרסטיים המלוות את השירים בציולומי היצירות.¹³ השאלה המתעוררת היא: איזה יחס מתקיים בין השיר והציור? האם אפשר לקרוא את השיר בלי להכיר כלל את התמונה? ומהו אפוא מעמדו של השיר מבחינת התלות ביצירת האמנות שהולידה אותו? האם השיר רק מתאר את התמונה? אלו יחסים יש ביניהם – של דמיון (בהיות שניהם אובייקטים מייצגים)? של מאבק (בין דרכי ייצוג שונות)? האם יש לחשוב על התמונה כמקור שהשיר מנסה להתמודד עמו ומבקש לייצגו, או כחומר גלם לשיר שהמשורר מעבד לצרכיו? באיזה יחס עומד מעשה הייצוג של המשורר (התמונה שהוא מתאר במילים) למעשה הייצוג של הצייר (התמונה התלויה במוזאון)?

שאלות אלה הן שאלות המאפיינות שירה אקפרסטית. רשימת התמונות בסוף הספר מזמינה את הקורא לערוך השוואה בין השירים לתמונות. למעשה, עצם הבחירה בתמונות מוכרות, של ציירים מפורסמים, היא כשלעצמה הזמנה כזאת: הנפילה של איקרוס של שאגאל, ועוד יותר הנפילה של איקרוס של ברכל, הן תמונות שהקורא מכיר, ואם אינו זוכר אותן הוא יכול בקלות לשוב ולהתבונן בהעתקים שלהן. הרשימה בסוף הספר, כמו כיתוב המופיע מתחת לתמונות בספר אמנות, מפרטת את שמן של התמונות ואת מיקומן. היא מעידה על מסע החורג מגבולות הספר, מסע אל הערים השונות ואל יצירות האמנות המסוימות הנמצאות בהן. היא שולחת את הקורא בעקבות המשורר למסע כזה ומעודדת אותו לראות

האמנויות האחרות נמצא עמנו תמיד, וההיסטוריה של התרבות היא בחלקה הסיפור של המאבק הממושך לשליטה בין הסימן הפיקטוריאל והסימן הלשוני" (Mitchell, הערה 4 לעיל, עמ' 43 (בתרגומי, ש"ב)). למיטשל ולחוקרים אחרים בני זמננו, "סיפורו של האקפרסיס" מייצג ההיסטוריה תרבותית זאת.

9. המחברים, Krieger, Wagner, Mitchell, Heffernan, Scott (הערות 2 ו-4 לעיל) מגדירים כולם את האקפרסיס במילים אלה או בדומות להן.

10. גוטהולד אפרים לסינג, לאוקואון, או על גבולי הציור והשיר: עם הנרות אגב לעניינים שונים של תולדות האמנות העתיקה (סדרת טעמים), מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1983.

11. הציור האלוהי "לא תעשה לך פסל וכל תמונה" הוא ביסוד עניין זה. על יחסה של הספרות העברית לאמנות הפלסטית, ראו: אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת - תחיית האומה: הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, חיפה ותל-אביב: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 1999.

12. טוביה ריבנר, "הנפילה", 209 ומסכה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 5.

13. ראו למשל את האנתולוגיה היפה: Dannie and Joan Abse (eds.), *Voices in the Gallery*, London: The Tate Gallery, 1986. בשל שיקולים כלכליים (הנוגעים לזכויות יוצרים) אנתולוגיות מסוג זה הן דבר נדיר באופן יחסי.

את הקשר בין ”האמנויות האחיות” ולהשוות בין השיר והציור: יצירת האמנות המילולית מתייחסת בדרך כלשהי לאובייקט ממשי בעולם, ליצירת אמנות חזותית התלויה במזאון מסוים בעיר מסוימת. אם הקורא אינו מכיר את יצירת האמנות הזאת, הוא יכול לצאת למסע אמנותי בעקבות הקריאה בספר, תוך כדי הקריאה בספר.

”הנפילה”, השיר הפותח את פסל ומסכה, מחולק לשני בתים ומתוארים בו שני ציורים: בבית הראשון מתאר המשורר את ציורו של שאגאל הנפילה של איקרוס (משנת 1975) ובבית השני את ציורו של ברכל, בעל אותו שם (ככל הנראה מן השנים 1554–1555).¹⁴ חלוקת השיר לשניים מבדילה הבדל ברור בין שני הציורים: המשורר מציין בשורה הפותחת כל בית את שם הצייר ואחר כך פונה לתאר את ציורו. כך יוצר כל בית מסגרת מרחבית אנלוגית למרחב התמונה המתוארת. עינו של הקורא כמו עוברת מתמונה לתמונה בשעה שהוא עובר מבית לבית: חלל הדף מתפקד באופן מטפורי כקיר שעליו תלויות התמונות השונות. מאחר שכל השירים בספר פסל ומסכה (למעט חריגה אחת או שתיים) הם שירים אקפרסטיים, כלומר שירים המתארים תמונות ופסלים, מתברר שהספר כולו עוטה מסכה ומציג את עצמו כמזאון: בחלל המטפורי של פסל ומסכה, כל שיר הוא תמונה, או פסל, וכל עמוד הוא קיר לבן שעליו תלויה תמונה או שכנגדו ניצב פסל. חלוקת השיר הפותח לשני בתים בהתאמה לשני הציורים מטרימה את העיקרון השליט בספר השלם: אנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית. בשיר הראשון: כל בית הוא ציור; בספר השלם: כל שיר הוא אובייקט אמנותי (תמונה, פסל, מצבת קבר). אנלוגיה זאת פועלת בשני הכיוונים: מצד אחד היא מחזקת את הקרבה בין התמונה והשיר, אך מצד אחר היא דווקא מדגישה, בשל הקרבה לכאורה, את ההבדל בין אופני ייצוג שונים.

14. על הספקות בדבר ייחוס הציור לברכל ועל היחס בין הציור לגרסה שנייה שלו, קטנה יותר ושונה במספר פרטים, ראו: Ethan Matt Kavaler, *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 58–60.

הבית, כמסגרת שירית, מעניק לקורא גבולות מושגיים ומרחביים כאחד. מסגרת הבית מתפקדת באופן מטפורי כמסגרת של תמונה: מבחינה מרחבית, הבית מעניק לתיאור הציור של שאגאל מסגרת חזותית במרחב העמוד; זאת תורמת ליכולתו של הקורא לראות בעיני רוחו מסגרת מרחבית חומרית של ציור. מהלך זה כרוך במהלך אחר, הפועל ברמה הלשונית והמתרחש בעת הקריאה, מהלך שעיקרו השלמה או מיצוי מושגיים־תמטיים: הבית פורש לפני הקורא תיאור המביא מהלך כלשהו לידי גמר, תיאור בעל פתיחה וסיום, מהלך הקשור באופן ספציפי לתמונה של שאגאל. תהליך הקריאה מספק אפוא מושג של גבול ברור בסיום הבית, והוא מתחבר למושג הגבול החזותי שהקורא רואה לנגד עיניו על הדף. מהלך זה אמנם אינו שלם לגמרי, שהרי תיאור התמונה של שאגאל הוא רק בית אחד בשיר השלם, אך ”הסגירה” המתרחשת בו היא חדה וברורה. לבית אחדות תמטית, נפילת איקרוס ”אצל שאגאל”, הנשענת על מרכיבים הלקוחים

מתוך התמונה, כגון תיאור הדמות ("כַּנְפֵי כְּלֵבוֹת כְּהוֹת"), תיאור המרחב הבדיוני ("בְּתוֹךְ שְׁטַח רִיק") ותיאור הדמויות הנוספות המשתתפות באירוע ("כָּל הָעִירָה שֶׁהִתְאַסְּפָה"). לאלה, כאמור, מצטרפת המסגרת החזותית של הבית במרחב העמוד, שנקשרת באחדות התמטית-לשונית גם משום שמן השורה החמישית ועד סיומו (שורה 14) הבית הוא משפט אחד. באופן כזה מתחזק מעשה הייצוג של תמונה ספציפית, הלא היא הציור של שאגאל, בעיני רוחו של הקורא. מתכון זה, כלומר האנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית, הוא בסיס לשירים אקפרסטיים מודרניים רבים: השיר מתמקד בתמונה אחת מסוימת, הוא מתאר פרטים שונים של יצירת אמנות קונקרטית.

עם שהקורא מתחיל בתהליך הקריאה, מתחדד הניגוד בין השיר והציור. הבית הראשון מוגבל אמנם לתיאור ציורו של שאגאל, אך תיאור זה מתבדל מן הציור, פורץ את גבולות התמונה מבחינות שונות ומשתמש בה לצרכיו. הקורא מקבל את תיאור התמונה מפיו של המשורר, שאינו אלא צופה, ובעצם צופה "בעל אינטרס": שהרי הוא עצמו אמן המבקש להשפיע על הקורא. התיאור האובייקטיבי לכאורה מתברר כפרשנות, ולא רק במובן הראשוני הנכון לגבי כל מעשה תיווך, אלא במובן של תהליך מכונן הכולל בחירה, העצמה והטיה. דבר זה ברור כשבוחנים את התיאור לנוכח התמונה. כבר בשורה הראשונה של השיר, ריבנר הופך את גובה הנפילה הפיזי לגובה מטפורי על-ידי הביטוי "שמי שמים" הרומז, כמובן, לאלוהים ("שמי השמים וכל צבאם", נחמיה ט, ו). שינוי זה, המעניק פרשנות תמטית לציור והמדגיש את ההבדל בין האובייקט הפיזי המצויר לבין תיאורו במילים "שמי שמים", הוא מושג הגורר בעקבותיו רצף אידאי לשוני. האל זוכה למימוש לשוני מבריק בשיר: אין ציון ישיר של שמו, שכן פרשנות אחת של הנפילה היא היעדרו של האל, לפחות בכל הנוגע לחיי האדם, ועל כן אפשר להבין את התיאור "שמי שמים" כתיאור פיזי גרדא. עם זאת, כאמור, התיאור הפיזי מרמז לאל (הנעדר, המסתתר, המתעלם וכו') שמשכנו ב"שמי השמים".

האל הוא אפוא נוכח-נעדר (או להפך). מעמדו זה הוא תוצר של מאפייני השירה, של אמנות המילה, שמנכיחה את הנעדר, מביעה את מה שאיננו, מצרפת צירופים מטפוריים בעלי מעמד מיוחד. האם שירה היא אמנות אינטלקטואלית יותר מאמנות הציור משום שחומריה מופשטים מלכתחילה? לסימנים הלשוניים, משום שהם מהוות לא חומריות – סימן, כמו שניסח זאת הבלשן פרדיננד דה סוסיר¹⁵, הוא החיבור השרירותי בין אידאה ואימו' אקוסטי, כלומר הוא ישות מנטלית – יש אופי מכליל: כשאני אומר "ורד" אני מציין דווקא את הורד הנעדר מכל הזרים הקונקרטיים (פרפראזה על דברי המשורר הסימבוליסט סטפן מאלרמה). נראה שלשון יש תכונות שאינן מתיישבות עם האפשרות לתאר תיאור קונקרטי: המילה "ורד"

15. פרדיננד דה סוסיר, קורס
בבלשנות כללית, מצרפתית:
אבנר להב, תל-אביב: רסלינג,
2005, עמ' 117-121.

מציינת מושג, סוג, אידאה. כדי לנסות להתאים אותה לוורד הקונקרטי שאני רוצה לתאר, עלי להוסיף לה עוד ועוד איזכורים (גודל, צבע, אורך, עובי, יחסים בין חלקים וכו' וכו'). תמיד, כמדומה, ישאר ההבדל בין ורד קונקרטי, ואפילו מצויר, שהצבעים ומשיחות המכחול הופכים אותו לקונקרטי – לבין הסימן הכללי ”ורד”. יתר על כן: מי ערב שהסימן הלשוני ”ורד” זהה אצל כל אחד מן הדוברים המשתמשים בו? הקשר בין המסמן והמסומן הוא שרירותי, השפה היא מערכת סימנים שרירותיים: אין שום קשר הכרחי בין האידאה לבין האימז’ האקוסטי המסמן אותה – לוורד אפשר היה לקרוא, באותה המידה, חוחית. העובדה שהוורד נקרא כך היא פשוט תוצר של הסכמה בין המשתמשים בשפה. הסימן ”ורד” אינו נושא עמו שום דמיון לאיכות של הוורד הממשי, ובאמת גם אין שום דרך לדעת מה בדיוק ”רואים בדמיונם” המשתמשים השונים בסימן. הדרך שבה הם מתרגמים את הסימן תלויה, מן הסתם, בהתנסותם האישית: מה מדמייני זה שלא ראה ורד מעולם? וזה שראה דווקא ורדים צהובים? נוסף לכל זה, הסימנים השרירותיים של השפה מצטרפים זה לזה על-פי כללים שמוסיפים ומשעבדים את הקונקרטי למערכות יחסים לוגיות (על-פי דקדוק ותחביר). האם גם לציור יש תחביר ודקדוק? תחביר ודקדוק מנוגדים לכאורה לקונקרטיות של הצבעים ומשיחות המכחול הנקלטים בעין המתבונן: נדמה שכאן הקשר בין המסמן למסומן הוא איקוני, ושיסודו הוא הדמיון בין צבעים וצורות. האם יש אפוא הבדל בין סימנים שרירותיים לסימנים ”טבעיים” (שבבסיסם קיים דמיון באיכויות ותכונות)? אם מצויר ורד אדום – כך יראו אותו כל המתבוננים בציור.

אולי מוטב אם כן ששירה, כלומר אמנות המילה, תימנע ככל האפשר מתיאורים, כפי שחשב לסינג' או אולי, על אף ההבדלים, ייתכן שגם הצבעים והצורות, חומרי הציור, גוררים אחריהם רצף אידאי מושגי? האם נוצרות אסוציאציות מושגיות גם בעקבות השימוש בצורות ובצבעים מסוימים בגלל הבחירה באוצר מילים מסוים? ציורו של שאגאל, כמדומה, אינו מדגיש את ”גובה הנפילה” למרות הכנפיים הכמעט-ניצבות וצורת הגוף המעידים על נפילה: שמי-השמים אינם נפרשים גבוה ממעל והאדמה אינה רחוקה-רחוקה למטה. אבל את המשחק בפרספקטיבות, כדי לייצג מרחק וגודל ראיסטיים, מחליף כאן משחק בצבעים ובקומפוזיציה המדגישים את הדמות הנופלת במרכז התמונה כנגד שטח חשוף, חום-אדמדם, שבין שני גושי האנשים הכהים. בשמאל התמונה מופיעה שמש מוזרה: בגלל השימוש בקווים ישרים ומשולשים החוצים את עיגולה, ובגלל הקווים העגולים המקיפים אותה, היא יוצרת אסוציאציות סמליות שונות. המתבונן בה ייזכר אולי במסורת ארוכה של רישומי לימוד פרופורציות שתבניתם עשויה בדומה לציורו המפורסם של לאונרדו דה-וינצ'י האדם הוויטרובי (המציג אדם שידיו ורגליו כפולות ופרושות לצדדים במרכזו של עיגול) על שם האדריכל הרומאי ויטרוביוס, שהמחיש בכתביו כיצד אפשר לתאר את

גוף האדם כמערכת של יחסי גדלים ומידות. מבט נוסף בציור של שאגאל אכן יגלה רישום של ראש, אלא שזה כמו נדחק ממקומו במרכז והתגלגל אל בין קווי המעגל המקיפים את השמש: כעת, לאחר שרצף אסוציאטיבי התעורר בדעתו של המתבונן, ברור שהראש מוצג ביחס לשמש, עיגול קטן ביחס לעיגול הגדול על הטבעת שמקיפה את השמש; אולי כמו אחד מכוכבי הלווין המקיפים את הכוכב הגדול על-פי תבנית ייצוגית אחרת שיכול לעורר המראה. כמובן, אפשרות זאת עולה מאחר שהיא מתקשרת לנושא הציור. התבנית הסמלית של השמש (שמש היא הזיהוי הראשוני של הצורה הסמלית במסגרת התוכן הראליסטי שהתמונה מציגה) מאפשרת מרחב אסוציאטיבי עשיר. היא יכולה להתקשר גם למסורת של עיגולי ההילה סביב ראשו של ישו הנוצרי, או, כפי שאולי התקשרה, באופן מטפורי, בראשו של המשורר עם רישומי לימוד אנטומיים שנושאים העובר בתוך הרחם (ראו שוב אצל לאונרדו). כך לובש איקרוס פנים שונות. גם "אצל שאגאל": הוא יכול להתקשר עם הנפילה של ישו, הוא יכול להיות "עֶבֶר שְׁמוֹת מִרְחָם" המותיר את עיגול השמש כרחם ריק.

מתברר אם כן שגם הציור מעורר אסוציאציות אידאיות, למשל בעזרת צורותיו. אבל האם קורה הדבר משום שאנו מתרגמים את הצורות והצבעים לשפה של סימנים או משום שאנו ממשיגים אותם בלשון? בחלקה התחתון של התמונה ביקע הצייר את ים האנשים לשניים כך שאיקרוס נופל אל החרבה החשופה מתחתיו: ניסוח זה, למשל, מתרגם תבנית צורנית אל עולם רעיוני שמקורו בשפה הכתובה. גושי הצבע מחלקים את התמונה באופן ברור, וניתן לדמות את אנשי העיירה לים כהה שנפער כדי לקבל את הנופל. הצבע החום-אדמדם של החרבה מתקשר לצבע האדמדם המעטר את פלג גופו העליון של איקרוס וכך "מקרב" את הנופל אל ייעודו: גם כאן, מסיק אפוא הקורא, צפוי הים לשוב ולכסות על החרבה, להטביע את איקרוס. גורלו אם כן נחרץ. הציור מקפיא את איקרוס באמצע מעופו, אך גם מרמז בה-בעת על העתיד שאותו הוא אינו יכול להביע באופן ישיר: זאת דרכו לפרוץ את מגבלות המדיום המרחבי חסר המֶשֶׁך. אסוציאציות לשוניות המוטמעות בקורא מלכתחילה ("וישם את הים לחרבה ויבקעו המים", שמות יד, כא) ונדמות לו מתאימות (אולי מתוך היכרות עם "עולמו היהודי" של שאגאל) נקשרות כאן עם תבנית צורנית מרחבית – שהוטמעה גם היא אצל הקורא בזכות ציורים שונים. נוצרה אם כן תבנית מורכבת, רעיונית וצורנית גם יחד, בעלת פנים לשוניות וציוריות, שמעניקה הקשר תמטי רחב לתמונה: האל שביקע את המים למען בני ישראל במדבר מסתיר עתה את פניו; בני העיירה הרחוקים עד מאוד מאותו עולם אלוהי, מתבוננים בפלא המוזר, כמוהו "תועים בְּמַבּוֹךְ נְפִילָתוֹ". הנפילה מקבלת מובנים שונים הנשענים על אסוציאציות שהקורא חושף בציור, חשיפה התלויה כמובן בהשלכות הסמליות שהוא יכול להשליך על הציור ושיאין זרות, לדעתו, לעולמו של הציור. ייצוג המציאות באמנות, כפי

16. כל ספרו של א"ה גומבריק, אמנות ואשליה: הפסיכולוגיה של הייצוג התמונתי (מאנגלית: רפנה לוי, ירושלים: כתר, 1988), מנסה למעשה לבסס טיעון זה. על הפולמוס שהספר עורר, ראו: מנחם ברינקר, "אשליה אסתטית: היש לתורתו של גומבריק על אמנות אשלייתית השלכות פילוסופיות?", סובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 3-34. הרעה שמביע שם ברינקר ביחס לכונתו של גומבריק היא הרעה שאני מצרד בה כאן.

שטען א"ה גומבריק, טבעי ככל שייראה, נעשה במסגרת של סוגי היצג קונבנציונליים.¹⁶ גם אמנות הציור היא אמנות הנשענת על אסוציאציות אידאיות ומושגיות שנרקמו במסורת הייצוג שלה. יתר על כן: האם לא ניתן לומר שאידאה היא בעצם צורה מילולית?

המתח בין השיר והציור ניוון מן התנועה בין הדמיון והשוני שהקורא מוצא ביניהם, מה שמעצים את הנאתו. הדמות הנופלת, שתופסת ראשונה את מבטו של הצופה בתמונה בגלל מיקומה וגודלה, נדחקת בשיר לשורה השנייה: קודמים לה שמי-השמים. מסתבר שהענקת הבכורה לאיקרוס, כפי שקורה למעשה בציור (מיקומו במרכז התמונה), מנוגדת לטיבה של הנפילה כפי שתופס אותה המשורר: שהרי פירושה של הנפילה הוא דחיקת הנופל מן המרכז, מן הבכורה. עם זאת, נפילת איקרוס היא כמובן הנושא של השיר, ומבחינה זאת היא חייבת להיות במרכזו. הפתרון שמציג השיר הוא כפול: (א) הקדמת שם-השמים ודחיקת הנופל אחריהם, מתחתם, ורק אז התמקדות בו. בעניין זה יש להעיר, שעצמתם של השמים, לעומת מקומו המשני של האדם, נובעת לא רק מן האלוזיה המקראית, אלא גם מהתפרשותם על פני השורה והשתלטותם עליה: ההכפלה "שמי-שמים" מתפרשת לאחור אל השי"ן בשמו של הצייר שאגאל. הפסיחה, אחרי "מְשָׁמֵי-שְׁמַיִם", ממחישה אפוא את הנפילה מטה, הדחיקה של הנופל משמי-השמים; (ב) בשיר נותר איקרוס חסר שם עד השורה שלפני האחרונה. הדבר מנוגד לטבעו של המעשה השירי כמעשה לשוני משום היות הלשון מעשה של קריאה בשם. יתר על כן, כשהמשורר נוקב סוף-סוף בשם איקרוס, הוא מקבל כמדומה את העמדה של האיכר, הדייג והרועה, שלא שמעו מעודם על איקרוס והם אדישים לנפילתו. בכך המשורר כמו מערער על תוקפה של התשובה בה-בשעה שהוא מציע אותה: "אִיקָרוֹס? מִי?" מלגלג המשורר על התשובה שהוא עצמו מציע. אם זיהה הקורא את התמונה והוא מכיר את תכניה, הוא מקשר את הנימה האירונית לעמדה שמציג ברכל בציורו, כפי שאכן עולה מן התיאור בשורות המסיימות את השיר: "דִּיג עָסוּק בְּחֶכְתּוֹ", "רוֹעֶה, גָּבוּ לַיִם, מְבִיט בְּעֵץ פְּבִפְלָא מְשָׁמַיִם", "אִקְרוֹ מְשִׁיךְ בְּחַדְשׁוֹ" – עולם כמנהגו נוהג בשעה שאיקרוס, הוא-הוא "הפלא משמים", טובע. ייתכן אף שהקורא מקשר את הנימה האירונית לא רק לציור אלא לשיר אחר, מפורסם, שקיבע במידה רבה את הפרשנות הזאת לציור: שירו של ריבנר מתייחס כאן לא רק לציור אלא גם לשירו של ו"ה אודן על הציור, שיר ידוע משנת 1939 ששמו Musée des Beaux Arts" והוא אחד השירים המפורסמים ביותר במסורת האקפרסטית. כפי שאראה להלן, ההשוואה בין שירים שונים המוקדשים לאותה תמונה היא בעת ובעונה אחת מאלפת ומאירה את פניה השונים של היצירה ואת פניהם השונות של המשוררים המתארים אותה. אכן, אודן מדגיש בשירו את האדישות כלפי גורלו של איקרוס הטובע ואת ההתעלמות הנוחה מן האסון, נושא שזוכה לעיצוב מחודש אצל ריבנר. אך גם אם זיהה

הקורא את התמונה, ואף אם נזכר בשירו של אודן על התמונה על רקע השאלה שהציג לו השיר של ריבנר בעקיפין החל מן השורה הראשונה (מיהו הנופל?), לובשת האירוניה רובד נוסף. הקורא רוצה לפתור את תעלומת זהותו של "ההוא" על-ידי ייחוס הנפילה לאחד, "איקרוס", רחוק בזמן ובמקום, אך המשורר רומז לו שגם אם זיהה את התמונות, גם אם היטיב לסמן את "ההוא" בשם איקרוס, מוטב שיחשוב שנית על פשרה של התשובה, מוטב שיחשוב על משמעו של השם ואת מי הוא מייצג. גם אם זיהה הקורא את שתי הנפילות, "אֶצֶל שְׁאֵגָאֵל", "אֶצֶל בְּרַכָּל", ואולי אפילו את השלישית, הנפילה אצל אודן, מתבררת לו עתה נפילה אחרת, התלויה באחרות אך גם נבדלת מהן: הנפילה אצל ריבנר.

איקרוס, או "הנופל", נדחק אפוא מן המרכז למרות שהוא עדיין המרכז, ודחיקתו היא גם דחיקתו של הקורא, אם הלה מבין את איקרוס כייצוג לאדם בכלל, כלומר כמייצג גם אותו וגם, מן הסתם, את המשורר שבחר להעמיד אותו במרכז. השיר דוחף את איקרוס אל השורה השנייה, נוטל ממנו את שמו ורומז לקורא השיר כי מאחורי המסומן "הנפילה" מסתתרת יותר מנפילה אחת ויותר מדמות אחת. השיר מתייחס אל הציור, אבל הציור מצדו מתייחס אל יצירת אמנות אחרת, מילולית, אל המיתוס של איקרוס. השיר פותח בשאלה מרומזת – מיהו הנופל, על איזו נפילה מדובר כאן – שהאקפרסיס מעצים: ריבוי הייצוגים מצד אחד, וההשמטה של השם מצד אחר, מעוררים לא רק את השאלה מיהו הנופל, אלא מיהו בעצם איקרוס? מתברר שהזהות נזילה ושהיא תלויה, בין היתר, באופיו של אקט הסימון. השיר מציג את השאלה האקפרסטית עצמה, אמנם באופן המשרת את צרכיו: שאלת הזהות היא שאלת הסימון. על מה מצביע המסומן "איקרוס?" ועל מה "הנפילה של איקרוס?" האם לפנינו נפילה אחת, איקרוס אחד, מסומן אחד?

חזרנו אם כן אל פתיחת הדיון, אלא שעתה הצטלבו שתי השאלות: השאלה מיהו הנופל (ומהי הנפילה) התבררה כשאלה האקפרסטית: מיהו המיוצג בשיר? האומנם זה איקרוס של שאגאל (או של ברכל)? האומנם זאת התמונה או שהשיר יוצר "תמונה" אחרת? ברגע שמתחילים לבחון את השיר מול הציור מתברר עד כמה היחס בין השניים מורכב. מה שנדמה כתיאור אינו רק פרשנות, אלא מהלך של יצירת משמעות חדשה, של יצירת זהות חדשה (לנפילת איקרוס, לאיקרוס עצמו). המשורר בוחר מה יתאר מבין שלל פרטי התמונה, הוא בורר מילה מסוימת מתוך שלל האפשרויות כדי לתאר את שרואות עיניו, הוא מדמה את הפרטים בציור על-פי עולמו הפנימי ופורש את פרטי הציור בפני הקורא בסדר שהוא מארגן לצרכיו, וכן הלאה. לפי ריבנר, כנפיו של איקרוס (חסר השם) "סומרות מעל גבו ללא הועיל". סומרות היא מילה טעונה, וברור שאינה מקרית. היא מעלה על הדעת אסוציאציות שונות, שהבולטת מביניהן

היא של פחד. אנו אומרים ”שערותיו סמרו” לציין שאדם מפחד. האם אנו מזהים פחד בדמותו של איקרוס בתמונה? קשה לקבוע שמבע פניו מבטא פחד, אבל כעת קורה משהו מוזר ומעניין: מכיון שאני מתבונן בתמונה לאחר שקראתי את ביטוי של ריבנר ”כנפיו סומרות”, נדמה לי שמשיחות המכחול האדומות מצד ימין של הדמות ולאורך הכנף אכן מביעות פחד ואינן מציירות סתם את הלהבות של הכנף הבווערת. מצד אחד, הציור מעמיד מולי תווי פנים של ממש, שלא כמו השיר, ששם עלי לדמיין פנים (במקרה שלפנינו השיר נמנע מלתאר את פניו של איקרוס). אבל מצד שני, לא רק שתווי הפנים הנעדרים בשיר עולים באופן עקיף בדעתו של הקורא (באופן מטונימי וסינקדוכי) בגלל שתיאור הכנפיים מעיד על פחד, אלא שהתווי הנעדרים בשיר ”צובעים” מחדש את הפנים המצוירות בציור: פתאום הכנפיים הבווערות נראות לי סומרות והפנים מפוחדות. נקודה אחרונה זאת היא דוגמה לטענתם של חוקרים בני זמננו, ששום מדיום אמנותי אינו פועל בבידוד וכל מדיום הוא תמיד מעורב: בשעת ההתבוננות בציור, או הקריאה בשיר, משתלבים הצפנים של החזותי והטקסטואלי בראשו של הצופה (כפי שאכן קורה בשיר הפרשני שבמהלכו אנו נתונים כאן); ”הקטגוריות המסורתיות להבחנה – האוזן מול העין, סימנים שרירותיים מול סימנים טבעיים, קיום בזמן מול קיום במרחב וכו’ – עשויות להתקיים בתוך כל אחת מן האמנויות, ולא כתכונות אקסקלוסיביות המבדילות ביניהן”.¹⁷

17. הולצמן, הערה 7 לעיל, עמ’

המטפורה ”כנפיו סומרות” פועלת בדרך נוספת, כמעט לא מורגשת: מכיון שהיא מבוססת על האסוציאציה ”שערותיו סומרות”, ההחלפה בין כנפיים לשערותיו של אדם משיבה את איקרוס אל חיק האנושיות בלי לנתק אותו מן ההקשר המלאכי – הכנפיים, שאמנם על-פי המיתוס עשויות נוצות, מעניקות לאיקרוס איכות מלאכית. הדבר נובע משילוב בין כמה גורמים: ההשמטה של שמו האנושי, הקונוטציה של ”שמי-השמים” שמהם הוא נופל והניסוח הלשוני ”כנפיו”: ניסוח זה מניח (ועל כן קובע בדעתו של הקורא) את הכנפיים כאיבר אינהרנטי לגוף, בנוסח ”רגליו” (כפי שנאמר בבית השני), ללא ערעור ובלו להזכיר ממה הן עשויות וכיצד הן מחוברות אל הגוף. לרגע אחד, בשעת הקריאה, הקורא שוכח את הפרטים הנוספים הללו, בייחוד אם עדיין לא מיקם כהלכה את דמות הנופל במסגרת נרטיבית קשוחה (בשל היעדר שמה). השיר אינו מציין את זהותו של הנופל ופועל בדרכים עקיפות שמרחיבות את האפשרויות לגביה: ”הנופל”, ”הנפילה”, מתקשרים לנפילה המיתית, או הנוצרית, מעולם הטוהר המלאכי אל האנושי. המילה ”סומרות” מעלה על הדעת מסמור, כלומר חיבור במסמרים, ומתקשרת לדמותו של ישו הצלוב. הקריאה בשיר מעוררת לחיים את הקונוטציות החזותיות שהוזכרו לעיל (ביחס לעיגול השמש) ומעודדת את הקורא לראות את הציור בפרספקטיבה חדשה. מעל איקרוס הנופל, בצד שמאל, מרחפת בציור דמות ערטילאית

הנמזגת כמעט לחלוטין בשמים: אולי אין זה דידלוס, כפי שחשב הצופה בהסתמך על מה שמציע המיתוס? אולי זה מלאך הרואה בנפילת אחיו האדם אל הארץ, אל העולם האנושי?

כאשר מדובר בתיאור של משורר, שמטרתו ליצור יצירת אמנות משל עצמו, התיאור הופך לרקמה לשונית מורכבת שמתפקדת באופן מתוחכם במיוחד. בין הציור והשיר מתפתחת מערכת יחסי גומלין. במשפט "כְּנָפָיו כְּלִהְבוֹת כְּהוֹת / סוּמְרוֹת מֵעַל גְּבוֹ לְלֹא הוֹעִיל" מעמעם הדימוי הגלוי (כנפיו כלהבות כהות) את המהלך המטפורי (כנפיו סומרות). הדימוי, שהוא פיגורה לשונית המצהירה על עצמה בגלוי (כף המדמה), מציע פרשנות חזותית שדווקא נראית מתקבלת על הדעת ביחס לציור, למרות האוקסימורון הנרמז בה: הכנפיים אכן כהות, אבל גם מצוירות כך שהן נראות כלהבות בוערות הן מבחינת צורתן ומשיחות המכחול שסביבן, הן מבחינת מערכת הצבעים הכוללת בהיר וכהה, חם וקר. המורכבות הציורית הזאת באה לידי ביטוי במתח הלשוני-מצלולי שמתפרש, למעשה, אל מעבר לדימוי, אחורה, על השורה כולה: "הוא נוֹפֵל. כְּנָפָיו כְּלִהְבוֹת כְּהוֹת". המצלול החוזר (נופל, כנפיו) עומד במתח עם הנקודה, העוצרת את תנועת הנופל מבחינה תחבירית. בהמשך השורה קושר המצלול החוזר את האלמנטים המנותקים והמנוגדים לאיכות אחת, אולי בדומה לציור שבו קשה להפריד בין הכנף הכהה והלהבה שצומחת ממנה. זאת דרכו של ריבנר לחבר ולמזג בין מילים שבודד כלל, משום שהן נבדלות זו מזו, מנתקות את המסומנים שלהן זה מזה: כנפיים ולהבות יהיו בלשון תמיד שני איברים שונים, בעוד הציור יכול לצייר תבנית אחת, צורה אחת, שתסמן את שתיהן כיוון שהיא משותפת להן. דרך אחרת של השיר לסמן מספר דברים בוֹזֵמנית היא כמובן המטפורה, וכבר ראינו לעיל את מספר האסוציאציות שמתערבבות בביטוי "כנפיו סומרות". מאחר שהמטפורה אינה מבנה המצהיר בגלוי על המהלך שהוא מבצע, כמו הדימוי, האסוציאציות השונות מתגנבות בהיסח הדעת אל העולם שבונה השיר והמיוזג ביניהן חזק עוד יותר.

בסופו של דבר, כפי שכבר אפשר לראות, הבחירות והבחרות יוצרות הטיה מתוכננת: אם איקרוס של שאגאל נראה לריבנר "כְּמוֹ עֶבֶר שְׂמוּט מְרָחֵם", אין להתפלא שקהל העיירה מורכב עבורו "[מ]נְשִׁים כּוֹרְעוֹת לְלֶדֶת, אֲחֵרִים / מִתִּים מְצָחוּק" – הנפילה של איקרוס "אצל שאגאל" מתבררת בשיר כמהלך חיים שלם. הציור הקפיא את איקרוס הנופל באמצע תהליך הנפילה, אך השיר מחייה את התהליך הזה בהכרח. למרות שהמשורר מתאר את כל הפעולות בהווה ("נוֹפֵל", "סוּמְרוֹת", "חוֹלֵף", "הוֹפֵךְ", "שְׁלוּחוֹת", "כוֹרְעוֹת", "מִתִּים מְצָחוּק", "עֲצוּמִים", "מְכִסִּים", "תּוֹעִים"), רצף הקריאה מעניק לנפילה ממד זמני של הווה מתמשך. ציור, כפי שניסח זאת לסינג בספרו לאוקואון, משתמש בצבעים ובצורות שהם סימנים במרחב, ואילו השירה משתמשת בצלילים שהם סימנים הגויים עוקבים

בזמן.¹⁸ אבל חוקרים בני זמננו חוזרים ומדגישים שאלה ואלה יכולים לשמש בשתי האמנויות כאחת. לדעתם אין הבדל עקרוני בין האמנויות ביחס לקטגוריות של הזמן והמרחב. אבל כיצד יכול השיר הזורם לתאר דבר סימולטני כשהלשון מתקיימת בזמן? מרגע שמתחיל הקורא לקרוא, הנפילה לובשת חיים כרצף אירועים בזמן: איקרוס "נופל. כנפיו פִּלְהָבוֹת כְּהוֹת / סוּמְרוֹת [...] הַלַּח חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר [...] זְרוּעוֹת שְׁלוּחוֹת, נְשִׁים פּוֹרְעוֹת לְלֵדָה". השורות הקצרות מוליכות את הקורא מלמעלה למטה, כחיקוי לתנועת הנפילה במרחב, אבל בהפיכת הרגע הקפוא – שתפס הצייר כדי לסמן את תהליך הנפילה – לחוויה מתמשכת בזמן, שמתארכת לכדי חיים שלמים. הקורא נע עם השורות: מחלקו העליון של העמוד כלפי מטה, מהבית הראשון אל הבית השני, מהתמונה הראשונה אל התמונה השנייה, "[מ]שְׁמֵי-שְׁמַיִם" אל המים: "רֶק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶרֶת מַעְלָה / בְּעוֹד שְׁהַשְׁנִיָּה כָּבֵד שְׁטוּפָה גְלִים קִטְנִים".

על-ידי הצמדת שתי התמונות זו לזו, תיאור הציור של שאגאל התופס רגע מתוך הנפילה עצמה, ואחר כך תיאור הציור של ברכל התופס את סיום הנפילה כאשר הדמות כבר שוקעת במים, המשורר מעצים את תחושת הנפילה במרחב. אבל המרחב בשיר נחויה באופן זמני, הוא מתורגם לזמן בשעת הקריאה, והנפילה המרחבית הופכת ל"נפילה זמנית": משך חיים שדינו נגזר. מסלול הנפילה טבוע בלשון עצמה, וכבר הבית הראשון, המתאר את ציורו של שאגאל, פורץ את גבולות הציור והופך את הרגע הקפוא לרצף זמני. במובן זה, אם כן, האקפרסיס הוא ייצוג של משהו שאינו קיים למרות שהוא לובש מסכה של צבעים וצורות. גם כאשר המשורר "רק מתאר" את הציור הוא יוצר דבר חדש, אובייקט מסוג שונה, בעל תכונות חדשות, שקיומו אינו מותנה בקיום האובייקט החזותי שהוא מושפע ממנו. הלשון אינה "מחקה" מציאות, וייצוג במילים אינו אלא יצירת מציאות מסדר חדש. הבית הראשון הוא דוגמה לעניין זה דווקא משום שלכאורה המשורר דבק כאן בתכונותיו של הציור ומתאר את הכול בהווה. הוא "מחקה" את הקפאת הזמן בציור, אך בגלל הממד הלינארי של הלשון גם ההווה זמני וזורם. הבית מתאר בעת ובעונה אחת הווה נצחי ותהליך רציף, בעל כיוון, מתמשך בזמן. הנפילה אצל ריבנר היא אירוע זמני, לא כמו "אצל שאגאל", שאצלו המסומן שעליו מצביע השיר אינו הנפילה המצוירת: זהו ייצוג אשלייתי שלה.

נדמה אפוא שבכל זאת מצאנו כאן הבדל בין הציור והשיר: תהליך הקריאה יוצר נפילה הקיימת בזמן. בשעת הקריאה מפעיל הקורא את הזמן האצור בממד הלשוני ונותן חיים לאיקרוס המת. אם מצד אחד מדגיש המשורר באמצעות חלוקת השיר את קיומו של השיר כאובייקט מילולי מרחבי, מן הצד האחר, בתוך גבולות המרחב הנתון, הוא מבליט את הממד הזמני שהלשון מעניקה לחומרי הציור הדוממים. מצד אחד, גבולות הבית הם

גבולות הציור: גורלו של איקרוס חתום, הוא מת עוד בטרם הגיע לארץ, הוא קפוא לנצח בין שמים וארץ. אבל מצד אחר, בתוך גבולות אלה יש עדיין חיים: הגורל כבר חתום אך הזמן עדיין לא תם; המציאות השירית מעניקה השעיה בטרם הכול יסתיים. המשורר מרחיק את הגורל הקבוע מראש, הוא עוצר את הזמן דווקא בשעה שהוא מנכיח את הזמן: כל זמן שהקורא קורא, איקרוס ממשיך ונופל. "בְּאֵיזוֹ מְהִירוֹת" אומר המשורר וקוטע את המשפט כדי להמחיש את מהירות הנפילה, "הִכְלַל חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר, בְּיַעַף". אבל הטור האחרון, שאמור להסביר כמה מהר הכול חולף, דווקא מאט את קצב הנפילה: המשפט ארוך יותר, מתברר שגם "ביעף" פירושו משך, מתברר ש"ביעף" מכיל "הכול", מתברר שבמהלכו דברים משתנים. הקורא, כאיקרוס, מביט מלמעלה ורואה את "כָּל הַעֵינָה / שֶׁהִתְאַסְפָה לְקִרְאת הַמַּחְזָה", מבטו מתעכב על הפרטים, הוא רואה "זְרוּעוֹת שְׁלֹחֹת, נְשִׁים פּוֹרְעוֹת לְלֶדֶת, אֲחֵרִים / מֵתִים מְצֻחֹק": כל זה הוא משך, זמן חיים שיוצר הטור השירי המרחיק את הקץ ככל שהוא מוסיף ומתאר את הנפילה. השיר מקפיא את הנפילה, אך עם זאת מעניק לה משך. כיצד ייתכן הדבר?

מסתבר שהזמן אינו חל על המרחב שבו מתרחשת הנפילה. במילים אחרות, מתברר שיש הפרדה בין זמן ומרחב שמתבטאת כאן בהפרדה בין הלשון והמרחב. במובן זה לפנינו ייצוג אשלייתי בלבד של התמונה: במרחב הציור אין תנועה בעוד שבלשון השיר יש תנועה. השיר מתאר כביכול את הציור, אך למעשה זאת מסכה: הייצוג לובש תחפושת של סימן טבעי, של צבעים וצורות, של התמונה של שאגאל, אך הללו אינם קיימים אלא כהיצג לשוני, אין להם קיום מרחבי חומרי מחוץ ללשון. זהו ייצוג של צבעים וצורות בלשון, בריאה של ישות נבדלת מן הציור, שמעמדה האונטולוגי אינו זהה למעמדו של הציור. השיר יוצר השעיה על-ידי יצירה של מרחב חדש, ייצוגי, מרחב שאינו זהה למרחב המקורי שהוא מייצג. אבל האם אין זה מה שמנסה לעשות גם הציור? האם אין זאת תכונה של כל אמנות בהיותה, כפי שטען אריסטו, מעשה של מימזיס? מדוע נבדל השיר מן הציור בעניין זה? האומנם נבדל השיר מן הציור ביכולת ליצור השעיה כזאת?

אם בהשעיה אנו מתכוונים לזמן, ואם ציור הוא אמנות המרחב ומעשה החיקוי הפלסטי אינו מתרחש בזמן, ניאלץ להודות שרק האמנות המילולית הזמנית מסוגלת ליצור את ההשעיה המימטית והציור לא. אבל מדוע שההשעיה המימטית תבוא לידי ביטוי רק בזמן? אנו אומרים: "הציור מנציח את הדמות" ומתכוונים בכך שאיקרוס יישאר לעד בין שמים וארץ, קפוא באותו רגע שהנציחה התמונה. אבל אמירות אלה מבוססות גם הן על הפרדה בין הזמן והמרחב, הפעם מן הפרספקטיבה ההפוכה, של הציור: מרחב ההתרחשות מנותק מן הזמן הזורם, החל עתה על התמונה

רק מבחינת קיומה כאובייקט בעולם הממשי (ולא על המרחב הבדיוני המיוצג בה). גם הציור, מסתבר, מציע לנו ייצוג אשלייתי, מציאות שבה המרחב מבודד ומנותק מן הזמן; גם הציור מציע השעיה, אלא שבמקום "הפלגה" מן המציאות אל זמן אחר, כאן יש "העתקה" אל מרחב אחר. מרחב זה קפוא ודומם אם בוחנים אותו ביחס לממד הזמן, אבל במרחב זה הדמות חיה לנצח שכן הזמן אינו חל עליה.

גם אם אנו מקבלים את דעתו של לסינג, שהשירה והציור נבדלים זו מזו משום שהראשונה היא אמנות בזמן והשני הוא אמנות במרחב, מסתבר ששניהם מציעים השעיה מימטית, כל אחד באמצעים העומדים לרשותו. אבל האומנם הציור אינו מתרחש כלל בזמן? קודם נאמר שלשיר יש ממד מרחבי, בהיותו סימנים גרפיים על העמוד. האם לציור אין כל ממד זמני? הבה נבחן שוב את האנלוגיה שעמה פתחנו את הדיון, האנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית שיוצר ארגון השיר על-ידי החלוקה לבתים בהתאמה לתמונות. ההקבלה בין המרחב השירי למרחב התמונה מעצימה את הפן החומרי, הטקסטואלי, של השירים. היא מדגישה את הממד המרחבי של השירים, כלומר את אופן קיומם כאובייקט, שהוא אמנם מילולי אך גם מרחבי: סימנים כתובים הנתונים במסגרת על פני מרחב לבן שסורקת עינו של הקורא. אם כל ייצוג, מילולי או חזותי אינו אלא ייצוג אשלייתי, קריאה באובייקט מילולי מרחבי (השיר) אינה שונה מקריאה באובייקט מרחבי מסוג אחר, כגון ציור או פסל. אפשר אפוא להתייחס כטקסט גם לציור ולפסל. והרי כבר ראינו למעלה שבעקבות קריאת השיר "קראנו" את הציור מחדש, ראינו שגם בציור נדרש זמן כדי לבחון את פרטיו, להבחין בכל חלקיו, לעבד את תבניתו. אם קריאה פירושה סריקה מרחבית ופענוח של סימנים, או קודים, המייצגים ייצוגים מסוימים בגבולות השפה שבתוכה הם פועלים, אפשר לומר ששתי האמנויות כאחת מייצגות ייצוג אשלייתי, מסכה, ואין ביניהן הבדל מהותי. אפשר לחשוב על ציור כעל טקסט, בדיוק כמו שיר, המופעל – כלומר המתרחש בזמן – בשעה שהצופה מביט בו. מדוע שיהיה הבדל בעניין זה בין השיר והציור? והלא גם השיר מופעל על-ידי הקורא בשעת הקריאה, שהרי כשלעצמו הוא אובייקט (טקסט) דומם.

לדעת רוב החוקרים בני זמננו "כל אמנות היא בעצם אמנות 'מורכבת' (כלומר עשויה שילוב של טקסט ואימאז')"; כל מדיום הוא מדיום מעורב, המשלב בתוכו צפנים שונים, מוסכמות-מבע וערוצי-ביטוי חושיים וקוגניטיביים מגוונים¹⁹. אין הבדל עקרוני בין ציור ושיר, ואקפרסיס אינו אלא "ייצוג מילולי של ייצוג חזותי". בסופו של עניין לפנינו "ייצוג של ייצוג", כלומר שההבדלים בין שני סוגי הייצוג מצטמצמים להבדלים לא מהותיים ביחס לזהות העקרונית שביניהם; זה וזה אינם אלא מערכות סימנים, זה וזה אינם אלא, כפי שנהוג לומר היום, טקסטים, זה וזה פועלים על-פי

19. הולצמן, הערה 7 לעיל, עמ'

30.

עקרונות ייצוג קונבנציונליים. מתברר שלמרות ההתפתחות וההעמקה התאורטית שהעניקו חוקרים בני זמננו לדיון במסורת האקפרסטית, נראָה שהם מחזיקים בסופו של עניין בעמדה שמרנית, אותה עמדה שליוותה על-פי רוב את מערכת היחסים שבין "האמנויות האחרות". עמדה זו היא שבאה לידי ביטוי במימרה *Ut Pictura Poesis* ("כמו הציור כך השירה"), ולכן דווקא מימרה זאת הפכה למושג המציין את המסורת של היחסים בין האמנויות. חוקרים אלה שבים ומציגים דפוס חשיבה עקרוני שעל-פיו, כך מתברר, העיקרון המימטי פועל כאנלוגיה: מעשה הייצוג מתברר כתחבולה המכפיפה ומווסתת את השונות לסדר שכופה הדומות. ההבדלים שבין סוג ייצוג אחד לסוג ייצוג אחר מתבטלים בפני העיקרון שקובע ששניהם אמנויות מימטיות: "כשם שיש מחקים דברים הרבה (אם באומנות ואם מתוך שגרה) על-ידי שעורכים את דמותם בצבעים או בצורות, ואילו אחרים – באמצעות הקול, כך האומנויות האמורות לעיל, כולן יוצרות את החיקוי במקצב, במלה ובניגון, או באחד מהם, או בצירופיהם".²⁰ אריסטו הוא שקובע את המימזיס כמושג מאחד, הכורך את "האמנויות האחרות" יחד ומכפיף לעיקרון המימזיס את ההבדלים באמצעי החיקוי. גם אם הסיבות לביטול ההבדל העקרוני בין השירה והציור (שניסה לכוון לסינג) הן מורכבות ומעמיקות יותר היום, התוצאה חוזרת על הגרסה הנורמטיבית, המוצאת זהות עקרונית בין "האמנויות האחרות". ייצוג, על-פי גרסה זאת, הוא עיקרון מכליל, סוג של אנלוגיה שבה הדומות גוברת על השונות. בסופו של דבר, בשעה שאני קורא שיר או מתבונן בציור אני מפעיל אופרציות זהות זו לזו ביסודן. כך, על כל פנים, מקובל לראות את הדברים היום. ומדוע אנו "קוראים תמונות", אבל לא "רואים טקסטים"? כנראה משום שאת העקרונות הבסיסיים ביותר לתהליכי משמוע במערכות הסימנים השונות מעניקה מערכת הסימנים הדומיננטית והמובהקת ביותר, קרי הלשון: כפי שכבר ציין דה סוסיר, רק לאחר שהבלשנות הבינה מחדש את מושא המחקר שלה – השפה כמערכת סימנים, היחסים בין הסימנים בתוך המערכת הסינכרונית – התברר שהיא עצמה יכולה להיות חלק מתורה רחבה עוד יותר, העוסקת במערכות סימנים בכלל, כלומר רק אז נולדה תורת הסימנים הכללית (סמילוגיה בפני דה סוסיר).²¹ הבלשנות ביססה אפוא את תורת הסימנים ואחר כך השליכה אותה על שאר התחומים.

20. אריסטו, על אמנות הפיוט, תרגם והוסיף מבוא והערות: מרדכי הק, תל-אביב: מחברות לספרות והוצאת א' לויין-אפשטיין, תשל"ב, עמ' 7.

21. דה סוסיר, הערה 15 לעיל, עמ' 16-17.

ניתן אם כן לדבר גם על "זמן התמונה" ולא רק על זמן השיר בשעה שמבינים – כפי שחוקרים רבים מבינים היום – את התמונה כטקסט. בשעת ה"קריאה" של הציור סורקת העין את הבד – תהליך הנמשך בזמן – מפענחת צפנים, מצרפת אלמנטים ובונה משמעות. הצופה המתבונן בציורו של ברכל, המתואר בבית השני של השיר, קולט קליטה ראשונית רושם כללי של נוף ומיד לאחר מכן מתחילה התמקדות בפרטים שונים של הציור. העין משוטטת בין משטחים וצורות, והקורא מתרגם את היחסים

המרחביים ליחסי משמעות ותוכן. הוא מושפע מהצבעים (האדום החרגי בבגדי האיכר), מגודל האובייקטים ומיקומם (האיכר הבולט בחזית), ומהתבנית הכללית של הקומפוזיציה (התנועה האלכסונית הנוצרת על-ידי דמות האיכר הצועדת לאורך קו החוף של משטח הים הגדול ביחס לקווים האחרים של האופק ושל המשך קו החוף הסלעי). ארגון התמונה מבוסס על מערכות יחסים של מרכז ושוליים, כהה ובהיר, חזית ורקע, גדול וקטן וכדומה; את הללו מפרש הקורא כדי ליצור מבני משמעות. מבטו המשוטט מגלה לו פרטים שונים שבמבט ראשון נעלמו מעיניו, ועליו לאיך שוב ושוב את מסקנותיו עם הממצאים שהתבוננותו המתמשכת מגלה: "אצל ברכל" אפילו נושא התמונה, איקרוס, נעלם בתחילה מן העין, וכשהלה מתגלה, הקורא שואל את עצמו מדוע מוצב האיכר החורש בחזית הציור, באופן בולט מבחינת גודל, מיקום וצבע, בעוד איקרוס הזעיר מיוצג על-ידי רגליו בלבד, בשולי התמונה, בין הדייג והספינה המתרחקת; האם ההבדלים בגודל ובמיקום מרמזים על הבדלים במישור הערכי? האם לצד הרגליים הצופה רואה את אחת הכנפיים, בולטת עדיין מעל המים? ואשר לדיג – האומנם הוא אינו רואה את איקרוס או שמא הוא מתעלם ממנו במופגן? ליד הדייג יש שיח ועליו ציפור: לפי אחת הגרסאות, ראשיתו של הסיפור – שאת סופו מציג בפנינו הציור – בקנאה שקינא דידלוס, הממציא והארכיטקט, בכישרונו האמנותי של אחיינו הצעיר. דידלוס השליך את אחיינו מחומות האקרופוליס, אך אתנה הצילה את העלם והפכה אותו לציפור הנמנית עם העופות שאינם – כפי שמדגיש אובידיוס המספר את הסיפור – מגביהים במעופם ואינם בונים את קינם על צוקים. האחייני, אם כן, התגלגל בציפור, ואילו דידלוס נאלץ להימלט ומצא עצמו נתון לחסדי מינוס, שכלא אותו במבוך שהוא עצמו בנה עבור השליט וממנו, כידוע, נמלט עם איקרוס בנו, כציפור, בעזרת נוצות ושעווה.²² אלא שאיקרוס לא נזהר והגביה עוף, והנה הוא טובע, בסיומו של הסיפור שאותו מביא ברכל בפני הצופה: האם אפוא זהו האחייני, בדמות הציפור, המביט באיקרוס, בנו של דידלוס, טובע במקומו?

22. ראו Kavalier (הערה 14 לעיל, עמ' 60) המציין שסיפורו של אובידיוס סופר מחדש במאה ה-16 ומציע מסגרת היסטורית למקורות התמונה ולפרטים כגון הדייג, הרועה והאיכר.

מתברר שברכל שותל בתוך הציור רמזים שיעוררו בצופה את הסיפור השלם, ובעזרתם הוא מאיר את המיתוס מבחינות שונות: אם האחייני אינו אלא כפילו של איקרוס, כפי שאפשר להבין מגרסה זו של המיתוס, כי אז מול הציפור שהגביהה אל השמש וטבעה (איקרוס) ניצבת ציפור צנועה היודעת את מקומה וניצלה (האחייני): התמונה – מפרש הצופה הבקיא בפרטי הסיפור – מייצגת מאבק בין כוחות פנימיים בנפשו של האדם, הקשור מצד אחד לאתוס קולקטיבי, אך נכסף מצד שני למימוש עצמי שחורג מגבולות האתוס החברתי ומאיים עליו. פרשנות כזאת, שמביאה בחשבון את המטמורפוזה של העלם לציפור, הולמת את כלל האקספוזיציה של הציור כפי שהבחין בה הקורא: ברכל בוחר להעמיד בחזית את דמות האיכר החורש, קונבנציה תקופתית המסמלת קבלה

23. שם, עמ' 57.

מרצון של המבנה החברתי הגדול יותר, של עולם בעל היררכיה וסדר,²³ ושולח את איקרוס לטבוע בשולי התמונה כשרק רגליו עדיין מבצבצות מן המים. ההתבוננות בציור מתבררת גם היא כסוג של קריאה, צירוף סימנים והשלמת פערים לאורך זמן שיכולים ליצור נרטיב, ומכל מקום מכוננים מערכת של משמעויות: הקורא בציור יכול להגיע למסקנה שהציור שלפניו הוא "אישור לחמיובות קהילתית ודחייה של אמביציה אישית".²⁴

24. שם, שם (בתרגומי, ש"ב).
בהמשך מציע קאבאלר אף לראות
בדמותו של העלם שהפך לציפור
דיוקן עצמי מטפורי של ברכל.

מאפיינים "שיריים" הולמים, חלקית לפחות, את סוג הפעילות המתבצעת בשעת ההתבוננות בתמונה. סוגי הפעילות הכרוכים בחוויה השירית והציורית אינם מנותקים זה מזה: כמעט לכל ציור, למשל, יש כותרת, שהיא טקסט, ומכאן שתמיד מעורבות אופרציות טקסטואליות במה שאנו מכנים התבוננות בתמונה. יתר על כן: במקרה של "הנפילה", היחס בין האמנויות השונות מורכב עוד יותר משום שהציורים עצמם, של שאגאל ושל ברכל, מתייחסים למיתוס. לפנינו אפוא ציורים המתייחסים לסיפור, סיפור המופיע אמנם כטקסט, אך לא רק כטקסט: הוא מתגלגל בגלגולים שונים והופך לתמה בתוך כל אחת מן המסורות של האמנויות הנפרדות. ההקשרים שבתוכם פועל השיר הולכים אפוא ומתרחבים. ציורים רבים מתייחסים אל נפילת איקרוס, ובמובן זה יש מקום להשוות בין הציור של שאגאל לציור המוקדם יותר של ברכל, מתוך הנחה שציורו של שאגאל כבר מתייחס (במובלע או בגלוי) לציורו של ברכל. ובאופן דומה: ברור שטקסטים רבים מתייחסים למיתוס על נפילת איקרוס, למיתוס עצמו יש גרסאות שונות, וככל שמתקדמים כרונולוגית מתרבים ייצוגי הטקסטואליים – ברמות שונות, גם הללו מתייחסים זה לזה. על כך יש להוסיף שהיצירה נפילת איקרוס של ברכל היא אחד הציורים המפורסמים ביותר במסורת של השירה האקפרסטית: משוררים רבים בחרו לכתוב דווקא על הציור המסוים הזה של נפילת איקרוס (ברכל הוא צייר מועדף במסורת האקפרסטית). מבחינה זאת מעניין להשוות את שירו של טוביה ריבנר לשירים של משוררים אחרים, וראשית כול, כאמור לעיל, לשירו המשפיע של ו"ה אודן (Musée des Beaux Arts): שיר זה השפיע על משוררים רבים והללו, כמו ריבנר, מתייחסים בשיריהם האקפרסטיים לא רק לתמונה, אלא גם לפרשנותו של אודן, כלומר לשירו:

בְּנוֹעֵץ לְסֶכֶל הֵם לֹא טְעוּ מְעוֹלָם,
צִירֵי הַעֶבֶר הַגְּדוֹלִים: כְּמָה הַטִּיבוּ לְהִבִּין
אֶת מְקוֹמוֹ בְּחַיֵּי אָדָם; כִּיצַד הוּא מְתַרְחֵשׁ
שְׁעָה שְׁמִישָׁהוּ אַחַר אוֹכֵל אוֹ פּוֹתֵחַ חֲלוֹן אוֹ סֵתֵם הוֹלֵךְ בְּעֵצְלָתִים.
כִּיצַד בְּזִמְן שְׁהִישִׁישִׁים מִמְתִּינִים בְּתִשְׁוָקָה וּבִירְאָת שָׁמַיִם
לְלִידָה הַנְּסִית, תְּמִיד חֲכִיבִים לְהִיּוֹת
יְלָדִים שְׁלֵא חֲפָצִים בָּהּ בְּמִיּוֹתָד, הַמְחַלְקִים

על אגם בקצה היער;
 הם לא שכחו מעולם
 שאפלו ענויי קדש אימים חייבים להתרחש
 איכשהו בצד, פנה מלכלכת
 בה הפלכים ממשיכים בחייהם הפלכיים וסוסו של המענה
 מגרד את אחוריו התמימים בעץ.

למשל באיקרוס של ברכל: ביצד כלם מסכים את מבטם
 בנחת מהאסון; האכזר אולי
 שמע את המים נתזים, את הקריאה האבודה,
 אבל זה לא היה בשבילו כשלוך חשוב; השמש זרחה
 כפי שהיתה צריכה על הרגלים הלכנות הנעלמות
 במים הירקים; והספינה העשירה, הקלה, שהיתה עדה ודאי
 למשהו מדהים, נער נופל מן השמים,
 היה לה לאן להגיע והפליגה בשלוה לדרך.²⁵

W. H. Auden, "Musée .25
 des Beaux Arts", Edward
 Mendelson (ed.), *The
 English Auden: Poems,
 Essays and Dramatic
 Writings, 1927-1939*,
 London: Faber and Faber,
 1977 (בתרגומי ש"ב).

כפי שאפשר לראות, שירו של אודן אינו שיר אקפרסטי "טהור": המשורר מדבר על גדולתם של אמני הרנסנס בכלל, וציורו של ברכל, המתואר בסוף השיר, הוא דוגמה לעניין כללי (הילדים המחליקים על האגם מזכירים ציור מפורסם אחר של ברכל, למשל). אודן מעוניין בציור מבחינת האיקונוגרפיה של ציור הנוף, הנוף "בגילומו האנושי" כפי שהוא נקרא על רקע המסגרת הזמנית-מרחבית של שעת ההתבוננות בציור – במוזאון האמנות בבריסל, ערב מלחמת העולם השנייה. הציור של ברכל משמש אפוא דוגמה לעיקרון מוסרי החוזר ומתגלה בהיסטוריה, עיקרון בעל היבטים נוצריים מובהקים: שלא כמו בשירו של ריבנר, כאן הרמיזות הנוצריות גלויות וברורות (הלידה הנסית, עינויי הקדוש, הקריאה האבודה – באנגלית forsaken cry – המרמזת לקריאת ישו על הצלב). איקרוס הנופל מתגלגל בישו: נדמה שהמשורר מרמז לאדישות אפילו כלפי הסבל וההקרבה של האל. הפרשנות של הציור וההתבוננות בו מוכתבות מראש על ידי האידאה שמעסיקה את המשורר. המשורר מצהיר כבר בשורה הראשונה על נושא השיר ומעמיד את עצמו בשורה אחת עם האמנים הגדולים שהסבל, והיחס לסבל, מעסיק אותם. עמדתו של המשורר רחוקה ושיפוטית: נקודת התצפית חיזונית, הדובר אינו מנסה לתאר את הציור מבפנים, אלא מרבה בשיפוטים ובקביעות היפותטיות ביחס לתמונה. לשון השיר נותרת מרוחקת מן הממד החזותי, הציור משרת במידה רבה את הרעיון, והפרשנות של הציור כפופה למחשבותיו המוקדמות של המשורר.

שירו של אודן הוא דוגמה אחת לדרך שבה מצטלבות האמנויות השונות: המשורר מציג התבוננות בציור וקובע לו פרשנות, וזו מתגלגלת ומשפיעה דרך שירו על משוררים אחרים: אין ספק שהתיאור של ריבנר בבית השני

מושפע משירו של אודן. הדבר מתבטא בפרטים שנבחרו מן הציור ובטון האדיש, שמאשש את פרשנותו הבסיסית של אודן גם אם הוא מרחיק אותה מן ההקשר הנוצרי וההיסטורי של השיר ונותן לה ממד אישי. המשורר האנגלי (יליד גרמניה) מייקל המבורגר (Michael Hamburger) בחר להדגיש פרטים אחרים בתמונה, ושירו "Lines on Brueghel's Icarus" (1951) מציע דרך התבוננות שונה, המסיטה את הפרשנות לכיוונים אחרים:

החורש חורש, הדיג חולם על דגים;
במרומים, דרך עולם של חבלים
המלח מוליך הרהורים סבוכים, לוקהטים
מזכרון נערות שזנח, יחולים
לאחור חטוף, תגליות חדשות,
רום עבר שלגם, רוֹם שהקטח, רוֹם שיִדע.
כבשים רועות בך שא, מרימות ראשיהן ומביטות
אל תוך הנה כבשי: המהות
הבלתי נדלית של עסיסיות הדברים
ירקים, צהבים או חומים זה מה שהן רואות.
זועף וכבד איברים הרועה ששמע כנפים -
אולי עיט? - פוער פיו, בוהה;
מאחר מדי. הנורא מכל קרה: אבוד לבני אנוש,
המלאך, איקרוס, נכשל לעד.
נשמת כנפים מתכות כאשר, ליד
החמה בז לחקיה אף היא גברה עליו
ועתה היא חומקת בלעג ותשוב ותזרח.
אבל הוא - תכניתו שזזוקה מושכת אותו משה -
הרחק מדי מאחיו החורגים על החוף,
כמעט לא נתפס, נעזב למצולות.²⁶

Michael Hamburger, .26
"Lines on Brueghel's
Icarus", *Collected Poems,
1941-1994*, London: Anvil
Press Poetry, 1995
(בתרגומי ש"ב).

לעומת אודן, שמדגיש את האדישות לסבל, המבורגר מדגיש את הניגוד בין השגרה והחריגה ממנה: היצמדות לשגרה כרוכה בנקודת מבט שאינה מסוגלת להתנתק מכבלי העצמי ולהשתחרר ממגבלות היום-יום. שלא כמו אודן, המבורגר "נכנס" לתוך ראשיהן של הדמויות המצוירות, כלומר מנסה לאמץ נקודת ראות חיצונית לו (ופנימית לציור): הדבר יוצר אנלוגיה בין הדובר לאיקרוס ומגביר את הפרשנות שהשיר בונה סביב דמותו של איקרוס לא רק כמלאך, במובן הנוצרי, אלא כאמן - מי שמבקש לחרוג מכבלי היום-יום ורוחו מגביהה אל מציאות אחרת. למסגרת זאת שייכת גם דמותו של המלח, שבדמיונו הקודח נשזרים עבר ועתיד בניגוד להווה הצנוע של הצאן והרועה: גם המלח מבקש לפרוץ במסעות הרוח את דר ההווה. כך, מצד אחד, כמו בשיר הקודם גם כאן המשורר מצביע

באופן גלוי על איקרוס כעל מלאך, כלומר אף הוא מטיל על הציור (המתייחס בעצמו למיתוס) אסוציאציות מיתיות וספרותיות נוספות. אבל מצד אחר, שלא כמו אודן, המבורגר בוחר פרטים אחרים מן הציור ומטפל בהם באופן שונה: המלח, למשל (האם בכלל אפשר להבחין במלח בציור?), הופך לכפיל של איקרוס; המשורר מנצל את המעמד השולי של המלח בציור ומתרכז דווקא בו. כך הופך השולי למרכזי. השיר מספר על אבדנו של החולם, החריג, בעולם שבו כל אחד כבול לזהותו העצמית, כפי שמדגישות הטאטולוגיות המכוונות: החורש – חורש; הדייג – דג; כבשים – כבשי (המילה sheepish באנגלית מתארת את מי שהתנהגותו ביישנית או טיפשית כשל כבש). אבל בה־בשעה, השיר מעיד כמובן על החשיבות של החלום והחריגה מן השגרה בחיי אנוש, כלומר על האבדן שנושאת (באופן מטפורי) נפילת איקרוס עבור בני אנוש, אבדן שהם עצמם אחראים לו (באנגלית נאמר "lost to man" שמשמעותו כפולה: אבוד עבורם ונוצח על ידם). מצד אחד, המבנים הטאטולוגיים חוזרים על מבנה שהציע אודן בשירו, שם "הַכְּלָבִים מְמַשִּׁיכִים בְּחַיֵּיהֶם הַכְּלָבִים"; מצד אחר, השיר מסיט את המשמעות הטמונה במבנה זה בהתאם לפרשנות שהוא מבקש להעניק לציור.

השירים של אודן והמבורגר, שונים ככל שיהיו, דומים בעניין עקרוני: שניהם מוסרים באופן מוחצן וגלוי מסר שהם מוצאים בתמונה. עד כמה יכולות המילים, סימנים אינטלקטואליים טעוני משמעויות שגוררים רצפים אסוציאטיביים ואידאולוגיים, להחביא את המסר שהן מבקשות לעצב? שירו של המשורר האמריקני המשפיע ויליאם קארלוס ויליאמס "Landscape with the Fall of Icarus" (William Carlos Williams) על הציור של פני התמונה ולעצב את המסר באופן צורני סמוי יותר – אולי כמו בציור:

לְפִי בְּרָקֶל
כְּשֶׁנֶּפֶל אִיקְרוֹס
הָיָה אָכִיב

אֶכֶר חוֹרֵשׁ
אֶת שְׂדֵהוּ
כָּל תְּהֵלֹכֶת

הַשָּׁנָה
עָרָה וְנוֹצְצֹת
קְרוֹב

לְשֵׁפֶת הַיָּם

טְרוּדָה
בְּעֵנִינִיָּה

מְזִיעָה בְּשֶׁמֶשׁ
שְׁהִמְסָה
אֶת הַשְּׁעָנָה

בְּלִי מִשִּׁים
מֹול הַחוּף
הָיָה

שֶׁכְּשׁוּךְ כְּמַעֵט לֹא מְרַגֵּשׁ
זֶה הָיָה
אִיקְרוֹס טוֹבֵעַ²⁷

William Carlos Williams, 27
"Landscape with The Fall of
Icarus", *Collected Poems,
1939-1962*, vol. 2, New
York: Directions Publishing
Corporation (בתרגומי,
ש"ב).

שירו של ויליאמס הוא דוגמה לתהליך ההתקרבות המחודש בין השירה והציור במאה ה-20. הדבר בולט מיד מבחינה חזותית, מבחינת הפרישה הטיפוגרפית של השיר על פני העמוד – ממד חווייתי שהוא חלק בלתי נפרד מחוויית הקריאה. הצמצום המילולי מעצים את התפקיד של הדף כחלק מן השיר (מהלך מודרניסטי מובהק שאפשר למצוא אצל משוררים שונים במאה ה-20). התנועה הריתמית החוזרת בבתי השיר מקבלת איכות חזותית, הקודמת לחוויה הריתמית הנוצרת בשעת הקריאה. יתר על כן: נראה שוויליאמס מנסה "לחקות" את דרכי הארגון המרחביות האופייניות לציור כדי ליצור אירוניה: הניגוד בין שוליים ומרכז, ניגוד שמתפקד באופן ברור בתמונה של ברכל, מתמשש בשיר של ויליאמס באמצעים שונים – חלקם מרחביים, חלקם דקדוקיים וסמנטיים, אך נעזרים בממד הצורני-מרחבי.

וויליאמס מבטא את המתח בין מרכז ושוליים, שהוא המתח הערכי בין חשוב ולא חשוב, על-ידי הענקת ביטוי בר-זמני לשני הצדדים. הממד השולי של האירוע מתבטא, למשל, בהקדשת מחצית מ-21 שורות השיר לנוף ודחיקת איקרוס למשפטים טפלים או משועבדים. השעבוד משמש גם להדגשת הבר-זמניות (שאותה קל לציור לבטא): הוא עוצר את הזרימה הלינארית ומצמיד את האירועים זה לזה, את שגרת היום-יום ואת האסון. חשיבותו המרכזית של האירוע מתבטאת בכך שאיקרוס מוצב בראשית השיר ובסופו, מקומות בולטים בשיר, ועל-ידי כך נוצר מעגל שסוגר גם על הנוף. בחירה לשונית זו, בפתחה ובסיומה, היא גם בחירה מרחבית – "למעלה", "למטה" – וכך פועלת כנגד ההשעיה של הלינאריות. דווקא המרחב השירי, כאשר המשורר מנצל אותו בחכמה, פועל כדי להחיות את הסיפור הקפוא במרחב התמונה וליצור את הנפילה.

ויליאמס גם מפריד בין הזמן הפרוגרסיבי (היה חורש), שמתאר את הנוף, לאירוע החד-פעמי (איקרוס נפל; כמובן, העברית בעניין זה מוגבלת): כך אפוא, למרות שהנוף תופס נפח רב הוא חוזר והופך לרקע שכנגדו מוצב אירוע מרכזי. בניגוד אפוא לשירים של אודן והמבורגר, כאן ההיגדים הישירים של המשורר אינם מרכזיים ו"המסר", אם אפשר להצביע עליו, עובר באופן סמוי. הדבר מאפיין את הפואטיקה של ויליאמס: כמשורר הוא נמנע בדרך כלל מהשלכת משמעויות גלויות על מושא ההתבוננות ומעניק מקום לאופיו החללי של האובייקט (שבו עוסק השיר) בעזרת אופיו החללי של השיר עצמו. שלא כמו אודן והמבורגר, ויליאמס מנתק באופן יחסי את הציור משלל המיתוסים והאסוציאציות הספרותיות שהוא "גורר" עמו. מהלך זה הוא כמובן מכוון (ובלשון אחרת אידאולוגי): הוא רוצה להציע לקורא ולצופה מבט רענן, במידת האפשר, על האובייקט עצמו (הציור והשיר כאחד), לפני ששלל האסוציאציות הטבועות בלשון מכסות עליו.

שונים ככל שיהיו השירים שסקרתי בקצרה לעיל, כולם מתייחסים לאותו רגע מסוים ויחיד שהנציח הצייר בתמונה. הציור, המתייחס בעצמו לסיפור מיתי, מאפשר לצייר בחירה: איזה רגע להנציח כדי להביא לפני הצופה את הסיפור כפי שהוא תופס אותו. ההבחנה שהבחין לסינג בין אמנות בזמן ואמנות במרחב הובילה אותו למסקנות קונקרטיות גם באשר לדרך הפעולה הראויה לציירים ולא רק למשוררים. לפי לסינג, משום שגבולותיה החומריים של האמנות הפלסטית קושרים את חיקוייה אל רגע אחד ויחיד ואל נקודת ראות אחת ויחידה, יש חשיבות עליונה לבחירה ברגע הנכון ובנקודת המבט הטובה ביותר כדי לייצג את הסיפור שבעקבותיו בא הציור. הללו, בלשונו של לסינג, צריכים להיות פוריים.²⁸ כדי להציג סיפור הנמשך בזמן על-ידי ציור המקפיא את הזמן בוחרים שאגאל וברכל "רגע פורה" בסיפור. אם אצל שאגאל מצויר איקרוס כמלאך באמצע הנפילה, אצל ברכל הוא כבר נעלם במים. הציירים השונים בחרו נקודות שונות מתוך הסיפור, ו"הרגע הפורה" שבו בוחר כל אחד מהם מציג אחרת את רוחו של המיתוס. עם זאת, שניהם מסתמכים על ההיכרות של הקורא עם המיתוס, כלומר על כך שהקורא ישרים את פרטי העלילה לפני או אחרי הרגע הנבחר. כל אחד מהם, בדרכו, מציע לקורא רמזים ונקודות התייחסות כדי לעצב את העלילה השלמה מתוך אותו רגע שהתמונה מתארת. נקודה זאת הדגמתי לעיל ביחס לעוף הקורא החבוי בציורו של ברכל, ועל כך אפשר להוסיף את הצוקים ואת המצודה בצדו השמאלי של הציור: הללו מתקשרים בדעתו של הקורא עם פרטי המיתוס ועוזרים לו במאמצו ליצור עבר לרגע ההווה שהציור מתאר.

28. לסינג, הערה 10 לעיל, עמ'

24.

הבחירה של ברכל היא, אם כן, להציג את המיתוס דרך נקודת הסיום של הסיפור. כך, בין היתר, זוכה להבלטה העימות בין הזמן המחזורי

של הסביבה לבין הזמן החד-פעמי של הנופל (של נפילתו). טביעתו של איקרוס מעומתת עם אירועי היום-יום הממשיכים בשגרה: כנגד עלילה שיש לה נקודת פתיחה קונקרטיה בעבר ושתכליתה סיום ברור, כלומר עלילת חיים שתמה, בעלת עבר מדוד וללא עתיד, מוצגת עלילת היום-יום של האיכר, הדייג והרועה: זאת עלילת חיים רגילה, מחזורית, ללא נקודת התייחסות קונקרטיה שהולידה אותה בעבר וללא נקודת סיום עתידית מסוימת. כך מעמת הציור בין תפיסות זמן שונות המייצגות תפיסות עולם שונות ומערכות ערכים נבדלות בשאלת ייעודו של אדם ומקומו ביחס לבריאה ולחברה שסביבו.

תיאור הנפילה "אצל ברכל" על-ידי המשורר מסיט את פרטי הציור לצרכיו. התיאור מעורר בקורא רגשי ניכור ואדישות גם בגלל שהמשורר מפריד זו מזו את ההתרחשויות השונות הקורות במקביל לטביעת איקרוס, התרחשויות, שכאמור, הציור מציג באופן בו-זמני כחלק מן המרחב האחד של הנוף בציור. שורה נפרדת ומשפט תחבירי נבדל מציינים בשיר אירועים שאין ביניהם בהכרח קשר: "הַיֵּג עָסוּק בְּחַפְתּוֹ. / בְּמַפְרָשִׁים גְּדוֹלִים נֹסְעֵת אֲנִיה. / רוּעָה, גָּבוּ לַיָּם, מִבֵּיט בְּעַץ כְּבִפְלֵא מִשְׁמַיִם". על רקע הציפייה להמשכיות שמעודד הזמן הלינארי של השיר, מעורר הארגון הפאראטקטי תחושה של נתק בין הדמויות השונות: בציור, קיומן המשותף במרחב אחד מעודד דווקא יצירת קשר ביניהן, כלומר הן נתפסות כחלק מאותו זמן מחזורי שהן מייצגות; בשיר נוצר מתח בין הרצף הזמני המתמשך של הקריאה, המעודד מחשבה נרטיבית, ובין האירועים הבו-זמניים שהמשורר מנתק זה מזה. שלוש השורות מתבררות כאנלוגיות זו לזו, הן חוזרות על תבנית יסוד תוכנית ותחבירית שמסמנת אדישות וניכור. זאת דוגמה מובהקת לתכונה עקרונית של השירה, הלא היא ההיסוס בין התקדמות וחזרה: הדיג, הרועה, האנייה (באופן מטונימי, כמייצגת את מי שבתוכה) והאיכר מסמנים, באופן עקרוני, אותו הדבר. ההתקדמות הלינארית ברמת הלשון אינה מציינת כאן התקדמות זמנית במסגרת עולם התוכן, והאובייקטים הקיימים זה בצד זה במרחב המתואר מתבררים כמקבילים זה לזה במרחב השיר. כל אחד מן המשפטים יוצר מסגרת משמעות אוטונומית, שאינה תלויה באחרים. בשירה, על-פי ניסוחו המפורסם של רומאן יאקובסון, פועל עקרון הציורף על-פי הכלל של שוויון ערך,²⁹ כלומר שהסמכה (ציורף) של יחידות זו לזו ברצף השירי יוצרת ביניהן ממילא דמיון; כאשר המשורר מבטל את הקשר הסיבתי או הכרונולוגי בין היחידות שהוא מסמיך ברצף השירי, כמו במקרה שלנו, כאשר הוא חוצץ ביניהן בנקודות ובחלוקה לשורות נבדלות, בולט עוד יותר הדמיון ביניהן: הדיג, האנייה, האיכר והרועה כולם סמל לדבר אחד.

במקרה שלפנינו, אם כן, הניתוק הכרונולוגי-סיבתי בין האובייקטים (הדיג, האיכר, האנייה, הרועה) מעצים את היחס המטפורי הקיים

29. במושגיו של רומאן יאקובסון במאמרו המפורסם "בלשנות ושירה", בתרגומו של בנימין הרשב בספרו של האחרון: שדה ומסגרת. מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים ותל-אביב: כרמל ומכון פורטר - אוניברסיטת תל-אביב, 2000, עמ' 219-241.

ביניהם ממילא כיחידות משמעות סמוכות. אבל במרחב המתואר, בנוף המצויר בתמונה, היחס המטונימי, קרי המרחבי, בין האובייקטים הללו אינו מצביע על אפשרות החלפה ביניהם על סמך דמיון בתפקידם המסמן; כאן, במסגרת מרחב אחד, הם משלימים זה את זה כדי ליצור אתוס של פעילות קהילתית, מחזורית, כלומר הם פרטים בתוך קהילה שקיומה מותנה בשגרה של פעולות ב־זמניות, קולקטיב שזמנו ממושך (לעומת זמן היחיד) ובתוכו מתקיים יחס הדדי קבוע בין פרטיו, וביניהם לבין המרחב שבו הם חיים. גם אם ההחלפה בין הדמויות בשיר מרמזת בכל זאת לאפשרות של אחדות קהילתית, במובן זה שכולם כאחד ממשיכים למלא את תפקידם, אין ספק שהציור מבטא אחדות זאת באופן ברור יותר. הביטוי ”עולם כמנהגו נוהג” מתפרש בשיר יותר כמבטא אדישות, ואילו בציור הוא מצביע בבירור על עליונות האתוס הקולקטיבי על פני האתוס האינדיבידואלי: האיכר, הרועה והדייג ממשיכים למלא את תפקידם במסגרת מקומם ”הנכון” בסדר הנתון, בהיררכיה של עולם חברתי נתון, שלא כמו איקרוס, שמעופו מעלה מתפרש כהפרה של הסדר התקין, כמרד נגד הנורמות הקולקטיביות המסורתיות, ונפילתו מעידה על התוצאה הבלתי נמנעת של מרד כזה.³⁰ במסגרת הקריאה ההיסטורית של הציור, פרשנות זאת תתחזק בשל הקונבנציה המסורתית של הפרטים: מבטו של האיכר המכוון מטה הוא חלק מדמותו הסמלית המייצגת את האיש הפשוט, שיודע את מקומו ובוחר בדרך חיים של מתינות, עבודה ואתוס ראויים הזוכים לתמורה, שמהם לא סוטים גם כשאיקרוס נופל מהשמים; והכלי החד – סכין או פגיון – שהניח על החומה עם החגורה, לשמאלו, מרמזים גם הם שהאיכר אינו מהרהר במרידה אלא להפך – כלומר כאן לא יתרחש מרד כמו במלחמת האיכרים הגרמנית של 1524–1525, הקשר חברתי-פוליטי שהפך למוטיב חוזר ונקשר בתמה הכללית יותר של איקרוס בתוך המסורת שאליה מתייחס ציורו של ברכל.³¹

30. לפי Kavalier (הערה 14 לעיל, עמ' 2) זהו אחד הציורים הבודדים של ברכל שבו יש הכרעה ברורה במאבק שבין אתוס הפרט ואתוס הקולקטיבי. בדרך כלל ציוריו אמביוולנטיים, מעמתים בין השאיפות הפרטיות והרישות הסדר (הטבעי, הציבורי) הטוב ללא נקיטת עמדה מפורשת, או אולי בשם העמדה שאי-אפשר לפשר בין הצדדים.

31. שם, עמ' 71–72.

התמונה של ברכל היא דוגמה טובה לעובדה שאנו ”קוראים” ציור ביותר ממובן אחד: צופה שלא קרא את הכיתוב מתחת לתמונה יסיק, אולי, שנושא התמונה הוא האיכר העמל, עד שמבטו המשוטט יגלה את רגלי איקרוס, ואז יאלץ לכונן מחדש את מערכת ההשתמעויות שייחס לפרטי הציור. אם קרא את שם הציור, מבטו יסרוק את משטחי התמונה, הוא יחפש רמזים לנושא האמור, עד שיאתר את הרגליים המבצבצות מן המים בצדו הימני של הציור ויסיק שזהו איקרוס הטובע. הנה כי כן, אפילו כדי להבין את נושא הציור הנפילה של איקרוס, נדרש תהליך זמני שבמהלכו מתבצעים סריקה, חיפוש אחר רמזים, פענוח תבניות והשלמת פערים. בחינת הציור בפרספקטיבה כזאת מאירה מחדש את השיר: הטכניקה שריבנר נוקט בשיר כאשר הוא משמיט את השם איקרוס מצד אחד ומפזר רמזים מצד שני, מתבררת עתה כמה שמוליד תהליך דומה במובנים רבים לתהליך שעובר הצופה המתבונן בציורו של ברכל. גם הצופה בציור נופל

בפח, כמו הקורא בשירו של ריבנר: מתחת למים מצוי מישהו שרק רגליו מבצבצות עוד באיתות נואש לעולם, מרמזות שנפל דבר בעולם; מיהו? מיהו זה חסר הפנים שרק הכיתוב מחוץ לתמונה מגלה לי את שמו? מיהו זה שכותרת הציור מכנה "איקרוס", אבל הוא יכול להיות כל אחד, אין לו פנים, אין לו שום ייחוד, אי-אפשר אפילו לדעת שהרגע נפל מלמעלה! עכשיו, אחרי שקראתי בשירו של ריבנר, אני מוצא שגם ציורו של ברכל מעדיף להסתיר את פניו של איקרוס ולרמז על זהות חמקמקה, פתוחה לפירושים. הדייג העסוק, האנייה הנוסעת לדרכה, הרועה שגבו לים, האיכר החורש – כל אלה מפנים את מבטם לא רק מאיקרוס הטובע במים, אלא גם מהצופה: איש מהם אינו פונה אלי, המתבונן בתמונה, כולם מפנים את מבטיהם גם ממני. האדישות הזאת כלפי איקרוס מתבררת גם כאדישותו של העולם הסגור בעצמו – שהוא עולמו של הציור אך גם העולם שהציור מייצג – כלפי המתבונן בו: האם ברכל בוחר לא לתת לאיש מן הדמויות מבט חזיתי, לכיוון הצופה העתידי, כדי להותיר את הצופה לבדו, מנותק מן הדמויות ועולמן, כדי להגביר את הזהות בין בדידותו של איקרוס, המייצג את האדם בכלל, לבדידותו של הצופה?³²

32. "ברכל אימץ לעתים תכופות תחבולה שתעזור לקורא לדמיין שהוא נכנס לתוך המרחב הבדיוני של התמונה" (Kavaler, הערה 14 לעיל, עמ' 20 ובתרגומי, ש"ב).

לאחר קריאת השיר נדמה שגם הציור מדגיש את מיקומו של הצופה מחוץ למציאות המתוארת כדי להגביר את תחושת הניכור. השורה המסיימת את השיר מדגישה את הניכור כמצב יסודי כללי, וככזה הוא חל גם על הקורא שאיקרוס מייצג גם אותו: "הַשְּׁמֵשׁ כָּבֵד נֹטָה. הַחֲשֵׁכָה קְרוֹבָה". כמו איקרוס, גם הצופה/הקורא מגלה את בדידותו, כמו איקרוס גם גורלו נחתם, הוא לבדו, איש אינו פונה אליו, העולם נראה פתאום רחוק ומנותק, הוא לבדו בין הציורים והפסלים האילמים, השירים שאינם אלא מסכות, אובייקטים שלובשים חיים לרגע אחד בשעת הקריאה ואחר כך אובדת שוב נשימתם; איש לא יושיע אותו מן המצב היסודי, העמוק, של היות לבד – מול הציור, מול השיר, מול המציאות שבהם ושמוחוץ להם. השורה החותמת את השיר מתייחסת בעת ובעונה אחת למציאות המתוארת בציור, למציאות של המשורר הניצב מולו ולמציאות של הקורא הניצב מול השיר: ההפרדה של השורה משאר השורות המתארות את הציור, דחייתה לסיום התיאור שהוא גם סיום הבית וגם סיום השיר, ההצמדה של שני משפטי היגד קצרים וחותכים – כל אלה הופכים את השמש הדועכת והחושך הנופל לרב-משמעיים, הם סוגרים על המציאות השייכת למשורר ולקורא השיר כאחד.

גורלו של איקרוס אינו גורל פרטי: זהו, מצד אחד, גורלו של האדם בכלל מבחינת השיר והציור כמשל קיומי; ומצד אחר, זהו גורלו של הקורא, העומד לבדו מול יצירת האמנות, הנופל לתוך עולמו של המשורר ומוצא את עצמו בתהליך נפילה שסופו שקיעה וחשכה קרובה; אכן, את עולמו החשוך, אפוף המוות, של המשורר יפגוש הקורא בהמשך הספר. מבחינה

זאת השיר "הנפילה" כשמו כן הוא: שיר נפילה אל עולם המתים שהספר מציג, עולם של פסלים, ציורים וקברים, מוזאון של אובייקטים קרים ובדידות גדולה. השיר הפותח את הספר, "הנפילה" אל העולם של פסל ומסכה, מכין את הקורא למסע אל ארץ המתים הזאת של אובייקטים יפים אך קרים וחסרי חיים: כפי שהמשורר הצופה בציור מוצא עצמו בתוך עולמו של הציור, מכונן את שירו ביחס לעולמו של הציור, כך הקורא מכונן את עולמו מחדש ביחס לשיר בתוך עולם המושגים ש"מכתיב" לו המשורר. מערך האנלוגיות שהאקפרסיס מעמיד מוכפל שוב ושוב: צייר/משורר/קורא/צופה עומדים לחלופין מול עולמות הייצוג השונים, שהם כולם סוג של אשליה, מסכה המציגה את הממשות בה־בשעה שהיא מכסה את פניה.

אוניברסיטת חיפה

*המאמר מבוסס על פרק מתוך ספרי, *On the Cusp of Christianity: Rewriting Isaac in Tel Aviv*, שיראה אור בהוצאת אוניברסיטת סטנפורד.

של מי הקרבן הזה, לעזאזל? עלייתו ונפילתו של אברהם העוקד בשנות החמישים*

יעל פלדמן

1. אדם ברוך, "אחרית דבר", אריה בן-גוריון (עורך), אל תשלח ידך אל הנער: שירים ודברי הגות על העקדה, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 128.

2. יעל פלדמן, "יצחק או אדיפוס? מגדר ופסיכופוליטיקה בגלגולי העקדה", אלפיים 22 (2001), עמ' 53-77 (נוסח מעורבן של המאמר: "Isaac or Oedipus? Jewish Tradition and the Israeli Aqedah", 1998).

3. הסתייגותי אינה מכוונת כמובן לגרוע מערכה של האסופה עצמה, שעורכה, חבר קיבוץ בית השיטה, לא זכה למרכה הצער הראתה קודמת עור בהוצאה המהודרת עם איורים מעשה ידי מנשה קדישמן.

4. יעל פלדמן, "הבשורה על-פי יפתח", עיתון 77 311 (יוני 2006), עמ' 28-29, 35; "במו ידינו...", עיתון 77 312-313 (יולי-אוגוסט 2006), עמ' 26-31; "את בנך אשר אהבת, את קין", הארץ (1/10/2006); "בת יפתח בדורה כיצחק בדורו?", ספרות ומר, מחקר ירושלים כב (בדפוס); וכן: *On the Cusp of Christianity: Virgin Sacrifice in Pseudo-Philo and Amos Oz*, *Jewish Quarterly Review* 97, 3 (Summer 2007), pp. 379-415.

קצת תאריכים בעניין העקדה:
עד '73 הגיבור של העקדה היה אברהם (ההורים).
מ-'73 הגיבור של העקדה הוא יצחק (הבנים).
(אדם ברוך)¹

"כרונולוגיה" זו של השיח העקדתי בתרבות הישראלית, שאדם ברוך מציג כעובדה שאין עליה עוררין, פותחת את ה"אחרית דבר" לאסופה האלבומית אל תשלח ידך אל הנער: שירים ודברי הגות על העקדה, שראתה אור לאחרונה, אחרי תקופה ארוכה של ליקוט שקדני בידי העורך, אריה בן-גוריון. אולם לוח זמנים מקובל ונפוץ זה, שגם כותבת דברים אלה הייתה שותפה לו בעבר הלא רחוק,² אינו מדויק ואינו ממצה. בדברים הבאים אני מבקשת, בין השאר, להעמיד בסימן שאלה לא רק את החלוקה הדורית המוחלטת המשתמעת ממנו, ואת עיגונה בשנת 1973, אותה שנה החוצה כביכול את הזמן הישראלי ל"לפני" ול"אחרי", אלא גם את הזיקה (ולו גם האירונית) המופיעה פה בין עקדה ל"גבורה" – וזאת בעזרת טקסטים שמטבע ברייתם לא היה להם מקום באסופה מעין זו: דברי פרזזה, דרמה, ביקורת ומחקר היסטורי.³

לאחרונה הצבעתי על כך שבניגוד לתפיסה המקובלת, מגוון ההזדהויות עם יצחק בשיח העברי המודרני הוא כה רב, שלעתים תהום פעורה ביניהן. באותו מקום גם טענתי שמבט מקרוב על התוצרים התרבותיים של שנות השישים מגלה כי "תור הזהב" של "שם האב" בשיח העקדתי (בהשאלה מתורתו של לאקאן) החל להתערער לא אחרי שנת '73 אלא עשור לפני, כלומר עוד לפני מלחמת ששת הימים.⁴ במאמר הנוכחי אני ממשיכה במסעי אל שורשיו המוקדמים של מהפך אידאית-תרבותי זה ומראה שלמרות שהדיאלקטיקה הפסיכו-פוליטית שליוותה מהפך זה הייתה קיימת למעשה בשיח הציוני מראשיתו, עיצבו העקדתי/בין-דורי

5. למרות שבספרה (ברל: ביוגרפיה, א, תל-אביב: עם עובד והמכון לחקר הציונות, 1981) מתייחסת אניטה שפירא רבות ל"שמחת העקדה" של אנשי העלייה השנייה, קשה למצוא ביטוי זה כלשונו בכתביהם. וראו ביתר פירוט במאמרי: "מ'מות קדושים' ל'אוסר עקדה', או: המצאת העקדה כפיגורה הרואית בשיח הציוני?", ישראל 12 (2007), עמ' 107-151. תודות מקרב לב לאניטה שפירא על עזרתה ועל שיתופינה הרבות בנושא.

6. מטבע הרברים, לא אוכל להביא כאן את הספרות העצומה על שורשי הרתיים של מושג הקרבן, על ניכוסו וחילונו מאז הפוליס היוונית ועד שיה הלאומיות המודרנית, וכן על הצטלכותו עם השיח המרטירי, הדתי והחילוני. דיון מאלף על "מדר הקרבן" בשיח הלאומי ובספרות האמריקנית במאות ה-19 וה-20, מההרמז מלוויל ועד גרטורד סטיין, ראו למשל בספרה של סוזן מוזיח, Susan Mizruchi, *The Science of Sacrifice: American Literature and Modern Social Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1998; על ההקשר הקרבני-דתי של פולחני היכרון של מלחמת העולם הראשונה, ראו George L. Mosse, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 74-80; על הגלישה בין השיח הקרבני והמרטירי בארץ, ראו מיכל גוברין, "מרטירים או שורדים: הרהורים על הממד המיתי של מלחמת הסיפור", חזדים 15 (חורף 2003-2004), עמ' 36-46;

הספציפי החל בעצם במלחמת העצמאות והותיר חותם משמעותי על שיח הגבורה והעקדה של העשור הראשון לחיי המדינה.

אולם לפני שנתמקד בהפרכת עיתוי המוסכם ברבים של השלב השני של המהלך (73' כשנת המעבר מדמות האב לדמות הבן), חשוב לציין, ולו בקצרה, שגם אפיונו של השלב הראשון המרומז כאן אינו עומד במבחן הביקורת: זאת, מפני שהקביעה "עד 73'" מסמנת רק גבול עליון, אבל אינה מציעה גבול תחתון לנוכחותה של העקדה כפיגורה רטורית בשיח ההקרבה הציוני. יתר על כן, מסתבר שהתשובה לשאלה "מת" החל תהליך זה אינה מובנת מאליה. בניגוד למה שנהוג לחשוב, נראה שהפיגורה העקדתית – המחוללת כמובן – לא תפסה מקום מרכזי באתוס ההקרבה הציוני מראשיתו. חיפושי אחרי ייצוגים של העקדה בשיח האידיאולוגי והספרותי של העליות הראשונות העלו עד עתה מעט מאוד. "קרבן" – כן; "מות קדושים" ו"הרוגי מלכות" – כן; "עקדה" – לאו דווקא.⁵

"מיתוס הגבורה והקרבן"?

אכן, השיח הציוני – כמו כל שיח לאומי – הרבה להטיף לגבורה, להקרבה עצמית ולקרבן.⁶ מחקרה המקיף של רחל אלבוים-דרור, החינוך העברי בארץ ישראל, מראה ש"מיתוס הגבורה והקרבן", כניסוחה, שלט בלשון העליות הראשונות, למין המנהיגות ועד המגשימים, מימין ומשמאל – הביול"ויים, החלוצים, אנשי השומר, אנשי ניל"י והצעירים ילידי הארץ וחניכיה.⁷ אולם בדוגמאות הרבות שהיא מביאה, הדימוי העקדתי נעדר לחלוטין, וכך גם במקורות אחרים שבדקתי. יתר על כן, ההקשרים השונים שבהם מופיע המסמן הלשוני "קרבן" מעוררים את השאלה אם המושגים "גבורה" ו"קרבן" אכן חופפים תמיד, כמשתמע ממחקר זה ואחרים.⁸ לדעתי, לאו דווקא; וזאת בעיקר בגלל הפוליסמיות העברית החרפה של המילה "קרבן". בכך אינני מתכוונת רק לפער שבין משמעותה הפולחנית הדתית לבין המשמעות המושאלת שלה בשיח החילוני המערבי בכלל ובשיח הלאומי בפרט, אלא לכך שבעברית אין הבחנה ברורה בין המובנים המודרניים של "sacrifice" ו"victim", הבחנה הקיימת לא רק באנגלית, אלא גם במרבית השפות המודרניות, לפחות האירופאיות.⁹

בשפות אלה, שני המסמנים הלשוניים אינם רק שונים זה מזה לקסיקלית, אלא הם מעוררים קונוטציות מנוגדות, משום שבדרך כלל הם מצביעים על שתי "כלכלות" פסיכולוגיות הפוכות:¹⁰ מחד גיסא, אקטיביות מודעת, כלומר "גבורה והקרבה" הזוכה בדרך כלל לשיפוט ערכי חיובי (לפחות כשהנושא התחבירי הוא גם סובייקט הפעולה, הנותח להקריב את עצמו

על השיח הפטריסטי בכלל, ראו
אבנר בן-עמוס והניאל בר-טל
(עורכים), פטריסטיזם: אהבים
אותך מולדת, תל-אביב: הקיבוץ
המאוחד ודינון, 2004.

7. רחל אלבוים-דרור, הזינגן
העברי בארץ-ישראל, א: 1854-
1914, ב: 1914-1920, ירושלים:
יד יצחק בן-צבי, 1986-1990.
ראו שם במיוחד: "קורבן היחיד
למען הקולקטיב", א, עמ' 375-
380, ו"מיתוס הגבורה והקורבן",
ב, עמ' 351-359.

8. ראו, למשל, יעל זרובבל,
"קרב, הקרבה, קורבן: תמורות
באידאולוגיית ההקרבה
הפטריסטי בישראל", פטריסטיזם,
הערה 6 לעיל, עמ' 61-99; וכן
ספרה: Yael Zerubavel,
Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition, Chicago: Chicago University Press, 1995.

9. למען הדיוק יש לומר שגם
באנגלית זוהי הבחנה חדשה יחסית
("מודרנית"), שכן בהקשר הפולחן
הרתי בעבר הלא רחוק שימשה
המילה "victim" במשמעות
הקרבן על המזבח; ראו הערך
ב"מילון אוקספורד המלא";
וראו פלדמן, "יצחק או אדיפוס?",
הערה 2 לעיל; "במו ידינו...",
הערה 4 לעיל.

10. כיישום מונח פרוידיאני זה
לדינמיקה של הקרבן והעקרה
אני הולכת בעקבות מחקרו
של ז'אק דרידה, מתח המוות:
Jacques Derrida, *The Gift of Death*, David Wills (trans.), Chicago: Chicago University Press, 1995.
וראו עוד בעניין דרידה במאמרי
"בת יפתח בדורה" ו"On the

ביודעין), ומאידך גיסא, פסיביות של "קרבן" שסבלו בדרך כלל כפוי עליו, כלומר הוא תמיד אובייקט הפעולה, מי שנושא בעל כורחו בתוצאה של אקט תוקפני – מייסורים וטראומה ועד מוות – ועשוי לעורר אמפתיה רגשית אבל גם שיפוט ערכי שלילי.

בעברית, לעומת זאת – לפחות עד הדורות האחרונים שהתחילו להבחין בין "הקרבה" ל"קרבן" כדי לסמן את ההבדל בין "sacrifice" ל"victim" – משמעה המילה "קרבן" לעתים קרובות את שני המובנים גם יחד, מה שיצר היברידיזציה לשונית וגלישה סמנטית.¹¹ במחקר ההיסטוריה והתרבות העברית יש אפוא צורך להקדיש תשומת לב מיוחדת למנעד המשמעויות שהוענקו בהקשרים שונים למושג העברי "קרבן", כמו גם להשתמעויות האתיות, הפסיכו-פוליטיות וה...מגדריות של הגלישה הסמנטית בין המושגים השונים "גבורה והקרבה" ו"קרבן". על אחת כמה וכמה יש צורך בהבחנות אלה כשבכוונתנו לעמוד על גלגולי הפיגורות הנרטיביות הקלסיות ששימשו בשיח ההקרבה העברי מאז תקופת התחייה ועד היום.

אכן, קשה לדבר בנשימה אחת על "כלכלת הקרבן" ועל משמעותו בתפיסת העולם הנאיבית משהו של נחשוני העלייה הראשונה,¹² ועל משמעותו כעבור שניים-שלושה עשורים, כאשר לא היה עוד מנוס מן המודעות למחיר הדמים שגובה יישוב הארץ. כך, למשל, בסוף המאה ה-19 הכריזו מייסדי גדרה, אולי בשאננות מסוימת, כי הם "מקריבים קורבן גדול בשביל בנין הארץ", אבל קרבן כזה רק "אנשים צעירים ורווקים" יכולים להקריב, כי "אם נצליח או לא זה עוד לא ידוע".¹³ כעבור רבע מאה שאל בכאב צבי שץ (1890-1921), חלוץ ופרח סופרים בן העלייה השנייה (שנרצח עם י"ח ברנר): "מולדת! למה תדרשי קרבנות כאלה?"¹⁴

הסתייגות חריפה יותר מכלכלה התובעת להקריב את מי הפרט על מזבח הכלל ישמיעונו בשנות הארבעים והחמישים גיבוריהם של אהרן אשמן, משה שמיר וס' יזהר. אבל הם יעשו זאת בעזרת הנרטיב של עקדת יצחק, שבעשורים אלה כבר יקנה לו חזקה בשיח ההקרבה העברי. אולם מסתבר שהמעבר מרטוריקה של "קרבן" (שבעשורים הראשונים שלה בראשית המאה התגלמה לעתים קרובות בפיגורה של "קידוש השם"¹⁵) לפיגורה העקדתית לא היה מובן מאליו. הוא התחולל בספרות ככל הנראה רק בשנות העשרים, במקביל לפריחתו של מוטיב העקדה באמנות הארץ-ישראלית ובמחזאות העברית. השאלה מה הביא למעבר זה היא עניין סבוך שיידון במקום אחר.¹⁶ כאן נסתפק רק בציון העובדה, שאופיו של המוטיב בספרות העברית של אז היה שונה מאוד מדרך המלך של השיח העקדתי הישראלי. בניגוד לקביעת המוטו של מאמר זה, דמות האב העוקד לא הייתה דומיננטית כלל בשנים אלה. להפך, שיח העקדה בראשיתו הוא שיח של יצחקים העוקדים את עצמם לדעת מבחירה, או כעדות בן

Cusp of Christianity, הערה

4 לעיל.

11. העברית חולקת תכונה זו עם הרוסית (וגם עם הגרמנית!) – תופעה שהיו לה השלכות מרחיקות לכת על השיח שהעלייה השנייה הוריישה לתרבות הישראלית, כפי שאני מראה במאמרי: "מ'מות קדושים", הערה 5 לעיל.

12. ההרגשה היא על הנחשונים, על "אותה נפש ראשונית אידיאליסטית, תמימה ומאמינה של איש העלייה הראשונה", כפי שניסחה זאת יפה ברלוביץ בספרה להמציא ארץ. להמציא עם (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 226). והשוו: שפירא, הערה 5 לעיל, עמ' 41. לפיכך זה שורשים בכתבי אנשי העלייה השנייה כבר בשנות העשרים, כגון באלה של ברל כצנלסון ואלהיו גולומב.

13. כעדות בן תקופתם המבוגר מהם, אברהם קוסטיצקי, בספר זיכרונותיו, בטרם האיר הבוקר: חסיפרי ראשונים בגליל (תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, תשמ"ב (?), עמ' 374).

14. מכתב מ"א באב תרע"ח, אצל צבי שץ, על גבול הדממה: כתבים, תל-אביב: תרבות והינוך, 1967, עמ' 129 (ההרגשה שלי, י"פ). על הרקע הרוסי של מחאתו של שץ, ועל גלגוליו השונים בכתבי רחל, ברל כצנלסון וזלמן שזר, ראו מאמרי "מ'מות קדושים", הערה 5 לעיל.

15. על חילוננו של "קירוש השם" בראשית השיח הציוני ראו מאמרי "מ'מות קדושים", הערה 5 לעיל. במחקר שבכתובים שעל ממצאיו מתבסס מאמר זה, מובאת הספרות המחקרית העשירה בנושא המרטירולוגיה ההיסטורית והמודרנית.

התקופה – מבע ענותם של "הבורחים מן העקדה של הכרח הדורות אל העקדה שמרצון הדור".¹⁷

"ארץ יצחק"

לפני מספר שנים הצעתי לכנות את ארץ ישראל של שנות העשרים בשם "ארץ יצחק".¹⁸ טענתי כי האתוס של אותם משוררים-חלוצים צעירים, רבים מהם ניצולי מלחמת העולם הראשונה, התבטא בהזדהות גורפת עם יצחק; זאת, אף שהכלכלה של הזדהותם זו הייתה שונה מעט מזו של הסיפור המקראי, שבו יצחק משתף פעולה עם אביו בצייתנות שתקנית. בעולם הדימויים של אותן שנים שלטה לרוב הכלכלה של יצחק המקריב עצמו ביודעין ומבחירה – כפי שעיצבה אותו המסורת החדש-מקראית דווקא. שירו של יצחק למדן "על המזבח" (!) הוא דוגמה מובהקת למודל זה: עם שהוא מציין במודע את ההבדל בין העקדה המקראית לבין העקדה בת זמנו, למדן נזקק דווקא לתיאורים המרטירולוגיים של יצחק במדרש ובתרגום וחוזר על מחווה אופיינית לגרסאות אלה של הסיפור: "נפְּשִׁיל, אפוא, דוּמָם צְנָאר עַל הַמְזִבְח".¹⁹

המשכיות הדימוי המרטירולוגי-דתי של יצחק בלבה של המהפכה הציונית (כלומר, המהפכה הלאומית החילונית והסוציאליסטית) אינה מפתיעה אם נביא בחשבון את החינוך היהודי המסורתי שקיבלו צעירי העלייה השלישית בארצות מוצאם. הם חיו בתקופת מעבר, תקופה שבה התערבב הישן בחדש. במובן מסוים, הם היו יורשיה של המסורת היהודית, שהוסיפו את ה"יצחקים" החילוניים והמודרניים שלהם לשושלת המכובדת של "מקדשי השם".

ושבו, לאור משמעותו של "מוטיב העקדה" בשיח הישראלי של זמננו, חשוב להדגיש את ההבדל בין ה"לכלכות" של עקדות מדומיינות אלה: בניגוד להווה, ובדומה לבני העליות שלפניהם, גם צעירים אלה, שנמלטו מאירופה ובאו לארץ ישראל לבנות ולהיבנות בה, לא ראו את עצמם כקרבנות של מישהו אחר, אלא כמקריבים את עצמם מדעת. בשירתם של יצחק למדן, אורי צבי גרינברג ואברהם שלונסקי מופיעים יצחקים או "גדיים" כריסטולוגיים המעלים את עצמם לעולה או לקרבן או כמנחה על המזבח. גם אזכורים ישירים של ישו מופיעים תכופות ביצירתם, כמו גם בספרות, באמנות ובדרמה של התקופה וגם במחקר – למשל במחקרו הידוע של יוסף קלוזנר, ישו הנוצרי (1922), שפרקים מוקדמים ממנו ראו אור כבר בעשור הראשון של המאה.²⁰ בדמיונו של אותו דור חלוצים, הקרבן היה, אם כן, של יצחק, לא של אברהם. אברהם כמעט

נעדר מהספרות של אותם חלוצים, שרבים מהם היו יתומים בפועל או מרוחקים מהוריהם; ולעתים החליפה אותו, שוב בניגוד לתנ"ך ובמחווה למקורות הבתר-מקראיים, דמותה האימהית של שרה.²¹

אך בשנות הארבעים והחמישים של המאה ה-20 הוחזר אברהם לתפקידו, וכלכלה עקדתית מורכבת ואף אפלה יותר החלה להצטייר. במובן מסוים, הספרות העברית של עשורים אלה הפכה על-פיהם תהליכים תרבותיים קדומים, שבסוף תקופת בית שני הסיטו לאטם הן את עול הקרבן והן את הזכות שהוא מקנה למקריב מאברהם המקראי ליצחק הבתר-מקראי.²² כפי שנראה, עד מהרה נעה המטוטלת שוב – עול הקרבן הוחזר אל האב, אבל הפעם ללא "זכות האבות" המסורתית ומתוך פקפוק והטלת ספק בצדקת ההקרבה.

“זה אני הנשחט, בני”: עקדת אברהם

בסיפורי ההקרבה והקרבן העבריים של שנות הארבעים והחמישים ניתן להבחין בשלוש תמות עיקריות המופיעות בנפרד או יחד: מבט רטרוספקטיבי על העידן החלוצי (כגון הרומן תמוז של שושן מאת ש"י עגנון והמחזה האדמה הזאת מאת אהרן אשמן); מלחמת העולם השנייה והשוואה (בעיקר בשירי אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן ואמיר גלבוע); וכמובן, מלחמת העצמאות. עושר תמטי זה הניב מצדו הסתכלות מורכבת ביותר על נושא העקדה. מורכבות זו נבעה בין השאר מן הניסיון לעצב בעזרת מוטיב ספרותי אחד הן את חוויית השואה והן את חוויית מלחמת העצמאות. אכן, עיצוב כפול זה קרה בטבעיות כזאת שאיש לא עצר לתמוה על גמישותה הסמנטית המופלאה של הפיגורה העקדתית. אך אם נשתהה לרגע ונהרהר בנושא, אנו עשויים לשאול שאלה תמימה כביכול: איך ייתכן שאותה פיגורה עצמה מבטאת שתי כלכלות מנוגדות – זו של הקרבה מרצון וזו של קרבן טרגי? האם חפיפה כזאת אינה מתנגשת עם אופק הציפיות הלשוני היומיומי שלנו?²³

אכן כן; נראה שכמו המושג “קרבן” שבו דנתי לעיל, גם הפיגורה העקדתית אינה נקייה מדור-משמעות או מהיברידיות סמנטית. להדגמת מתח פוליטמי זה נעיין באחד השירים הבלתי נשכחים בקנון הישראלי (כפי שמוכיחה שכיחותו באנתולוגיות למיניהן) – “יצחק” מאת אמיר גלבוע²⁴ (1914–1984).

שיר קצר ועז מבע זה, שפורסם ב-1950, מתאר יקיצה מסייט טראומטי. עם זאת, הוא נפתח בדימוי אידילי של אב ובן ההולכים יחדיו, כשהילד

16. בקטלוג התערוכה עקדת יצחק באמנות הישראלית (המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן: 1988?) קושר האוצר גדעון עפרת את התחנה הראשונה של העיצוב האמנותי של העקדה בארץ לפוגרומים ול“מאורעות” משנות העשרים. לדעתי, אין באירועים אלה כשלעצמם להסביר את המעבר מדימויי מקדשי השם והרוגני מלכות ששלטו בשיח הציוני עד אז לדימויי העקדה דיוקא. וראו מחקרי שבכתובים.

17. א"ד פרידמן, “לעת עתה”, כתובים כח, 2 (16/3/1927). הרברים נאמרו על “מסדה” מאת יצחק למדן.

18. בהוצאת מאז 2003 ובמחקרי שבכתובים.

19. יצחק למדן, “על המזבח” (בקובץ “ברתמה המשולשת”), כל שירי יצחק למדן, ירושלים: מוסד ביאליק, 1973, עמ' 80. השווא לתרגום הירושלמי (המתורגם כאן מארמית וההדגשה שלי, י"פ): “באותה שעה יצאו מלאכי שמים ואמרו זה לזה: הבה נלך ונראה את שני הצדיקים היחידים בעולם. האחד שוחט והשני נשחט. השוחט אינו מעכב, והנשחט פושט צווארו (בראשית כב, י).”

20. ואי-אפשר לא להזכיר בהקשר זה את “מאורע ברנר”, אותו ירכח ציבורי בזכות וכנגד חברית החדשה וישו שהסעיר את הרוחות (בעיקר בגולה) בסוף העשור הראשון של המאה ה-20. ראו נורית גוברין, מאורע ברנר: המאבק על חופש הביטוי, ירושלים: ידי יצחק בן-צבי, 1985.

21. ראו רות קרטון-בלום, “מאין העצים האלה ביד: העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה”, מאזנים סב, 9–10 (1988),

עמ' 9-14; Ruth Kartun-
Blum, *Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry*, Cincinnati: Hebrew Union College Press, 1999.

22. ראו על כך מאמרי "On the Cusp of Christianity", העריה

לעיל.

23. שירו הידוע של אלהרמן, "על הילד אברם" (1944), הוא דוגמה בולטת לשימוש מורכב ו"כנגד הזרם" של הכלכלה העקרתית, ובהקשר השואה רווקא.

24. אמיר גלבע, "יצחק", עז המשמר (12/4/1950). הציטוט שלהלן לקוח מהספר: אמיר גלבע, כל השירים, א, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 213.

25. ראוי לציין שבמובן מטיים, אחד מתקדימיו של שיר מצמרר זה בניצול המתח הפוליטי של העקדה הוא יצחק קומר, גיבור הרומן האפי של ש"י עגנון תחול

שלשום (1945). למרות שהוא משחזר את הרוח החלוצית של ראשית המאה, נכתב הרומן הזה במשך שנות השלושים-ארבעים של המאה ה-20. האמצעי

האמנותי העיקרי שעגנון נוקט כאן הוא ייצוגה האירוני של כלכלת ההקרבה העצמית של החלוצים שתיארתו לעיל. יצחק קומר שלו הוא חלוץ-נפל, שהקרבת עצמו נכשלה והפכה אותו לקרבן

(כהוראת victim), אם לא לשעיר לעזאזל. אירוניזציה זו מעוררת תהייה לאור הערצתו הידועה של עגנון את חלוצי העלייה השנייה. לפיכך נראה לי שמקור אפשרי

לאמביוולנטיות האירונית שלו היה המרחק הרב בין כלכלות שתי משמעויות העקדה שמשכו את השמות לבו בריבזמן – קרבן

חש מוגן על-ידי ידו האוהבת של אביו. ליער העבות המדומיין בחלום אידיולי זה – כנראה זיכרון ילדות – יש ניחוח אירופי מוחשי. אבל האידיוליה החלומית נקטעת באֵבה על-ידי דיאלוג קשה בין האב לבנו. דיאלוג מבעית זה שובר לחלוטין את האיזון הטבעי העדין שנבנה בחציו הראשון של השיר. אך שבירה זו אינה צריכה להפתיע את הקורא חד-העין. שכן למרות טבעיותה של כלכלת האיזון הבין-דורי הילדי, היא מאוימת כאן מראש על-ידי כותרת השיר. השם "יצחק" מעורר מידית את הכלכלה הטראומטית של העקדה, ועמה צף אוטומטית איום פוטנציאלי על הבן, איום שמקבל בשיר חיזוק מן הברק מבשר הרעות של המאכלת בין עצי היער ומן הפחד שהוא מעורר בבן.

אולם לא זה הכיוון שבו הלך המשורר. הדיאלוג המוזר החוצה את השיר הופך על-פיהן את הציפיות שמעוררת הכותרת. תגובת הנאיבית של הבן למראה הדם על עלי העצים ביער ורצונו הילדותי לא להחמיץ את ארוחת הצהריים ("אֲבָא אֲבָא מֵהַר וְהַצִּילָה אֶת יִצְחָק / וְלֹא יִחְסַר אִישׁ בְּסֻעֵדַת הַצְּהָרִים"), נענים על-ידי האב בעניינות מצמררת: "זֶה אֲנִי הַנְּשָׁחַט, בְּנִי, / וְכִבֵּר דָּמִי עַל הָעֵלִים". להטוט רטורי זה מעביר את תפקידו של הקרבן מדור אחד לשני ומעלה את צלה הכואב של השואה, כמו שהבחינו נכון המבקרים.²⁵ אבל מעבר לכך יש בו גם מעתק סמנטי מקרבן (עצמי?) פוטנציאלי, בהוראת sacrifice, לקרבן ממומש, בהוראת victim. אין ספק שמעתק סמנטי מזעזע זה הוא שתורם לרושם החזק והחתרני שהשיר מותיר.

אך בחתרנות זו יש יותר ממה שנראה לעין. ברור למדי שהאב הוא הקרבן (victim) שנרצח כאן; אבל מי הוא הרוצח? בהקשר הביעותי של השיר, האשמה אינה מופנית החוצה, אל האויב הנאצי, אלא פנימה, אל הדובר/החולם. נראה אפוא שהשיר נתן ביטוי לביעותים הרודפים את "יצחק", שחש אשם על שהשאיר מאחור את אביו, ולמעשה את כל משפחתו, שאותה הקריב על מזבח שאיפותיו הציוניות. אני אפילו אעז ואציע שאפשר לקרוא בייסוריו של יצחק זה גם את פעולתו של רגש אשמה אדיפלי, בייחוד אם נזכור שאמיר גלבע, יליד 1914 (כברל פלדמן), ברח למעשה מביתו באוקראינה ב-1933 ללא ברכת אביו שהתנגד נחרצות לחלום הציוני של בנו.²⁶ אחרי תקופת הכשרה ממושכת ותובענית הוא הגיע ארצה בסוף 1937. שיריו המוקדמים כחלוץ צעיר בארץ ישראל, שנכתבו ב-1938 אך מעולם לא פורסמו, מראים שכבר אז, לפני פרוץ המלחמה, הוא התייסר על עזיבת המשפחה.²⁷ עשור מאוחר יותר, השימוש הייחודי שלו בעקדה המהופכת חשף את צדו האפל של מעשה ההקרבה של החלוצים ילידי אירופה שהותירו את הוריהם מאחור – פן שהפך כמעט בלתי נסבל ערב מלחמת העולם השנייה.

החלוצים של ימי צעירותו ב"ארץ יצחק", כפי שאני מכנה אותה, וקרבתו השואה של ההווה, של זמן כתיבת הרומן.

25. ראו בענין זה את פרשנויותיהם של קרטון-בלום, "מאין העצים", הערה 21 לעיל, וכן: Arie Sacks, "Amir: Gilboa's 'Isaac'", Stanley Burnshaw, T. Carmi and Ezra Spicehandler (eds.), *The Modern Hebrew Poem Itself: from the Beginnings to the Present*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 136-138; David C. Jacobson, *Modern Midrash: The Retelling of Modern Traditional Jewish Narratives by Twentieth Hebrew Writers*, Albany: State University of New York Press, 1987, p. 139.

26. ראו אידה צורית, החיים, האצילות: פרקים ביוגרפיים ועיונים במרכיבים הקבליים החסידיים של שירת אמיר גלבוע, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 43-44. השימוש בנגרותיו של הסבך אדיפוס במאמר זה, כמו ברוב היצירות הנידונות בו, אינו מכוון למשולש אדיפלי מלא במשמעות הקונפליקט הארוטי בתורת פרויד (יריבות בין האב והבן על האם), אלא לשימוש העממי הצד של המונח, המתייחס לכל יריבות אגרוסיבית בין אב "מסרס" לבין בן המורד באוטוריטה שלו. שאילת הסבך אדיפוס השלם לצורך ניתוח הנירוחה הציונית (העם הנקרע בין אלוהיו וארץ מולדתו) היא נושא אחר שעל גלגליו ביצירות א"ב יהושע עמדתי כבר בעבר. ראו מאמרי "חזרה לבראשית:

בהבעת הפך גלבע בשיר זה על-פיה את הכלכלה העקדתית שהייתה כבר בסוף שנות הארבעים לנורמה בייצוגים הספרותיים של מלחמת העצמאות. כפי שנראה מיד, בספרות זו נשאו בדרך כלל הדמויות האברהמיות בעול האשמה הבין-דורית. ייתכן אם כן שעל-ידי הטלת עול האשמה העקדתית על כתפי יצחק, ניסה גלבע להגדיר את שונותו שלו לעומת "הסדר המדומיין" של בני דורו ילידי הארץ, מי שכונו "סופרי דור הפלמ"ח".

1948: "וילכו שניהם יחדו"?

מחזהו של יגאל מוסינזון, בעדבות הנגב, נחשב בדרך כלל לדוגמה הקלסית לשימוש שעשו סופרי דור תש"ח בדימוי העקדה. מחזה פשטני ומלודרמטי למדי זה, פרי עטו של אחד מילידי הארץ הצעירים (1917-1994), הועלה על-ידי תאטרון "הבימה" בסוף מלחמת העצמאות.²⁸ בזמנו תואר המחזה כאירוע שהשיק תקופה חדשה בהיסטוריה של התאטרון הישראלי.²⁹ הוא זכה לפופולריות עצומה אך גם עורר ביקורת חריפה. המחזה, שהציג באופן ריאליסטי את האיום הקיומי שחווה כל קיבוץ שעמד בקו האש בזמן הפלישה הערבית, חייב את הקרבת הקרבן כהכרח טרגי אך בלתי נמנע, וצידק את קדימותם של האדמה והביטחון על פני קדושת החיים, אפילו אם אלה הם חיי בנו של הגיבור הראשי. מאחר שגיבור ראשי זה נקרא "אברהם", ומאחר שהוא שולח ביודעין את בנו למשימה שאין ממנה חזרה, "זיהו" כאן המבקרים במהרה את "מוטיב העקדה" – למרות שדבר בלשוננו של הדיאלוג הדרמטי לא רמז על כך.³⁰

את מקומו של "יצחק" ממלא במחזה הבן דני. שלא כמו הבן בספר בראשית, הוא מודע למחיר הנדרש ממנו ("צרפו אלי גם את צביקה – אתו יהיה שמח אפילו להרגו!")³¹ ובכך ממלא את תפקידו של יצחק הבת-מקראי ולא את התפקיד של תקדימו המקראי. לכאורה, שכתוב ישראלי מוקדם זה של העקדה ממשיך את הכלכלה העקדתית של יצחק, המתנדב האקטיבי של טרם הקמת המדינה. אך בכל זאת היה כאן הבדל קטן אבל משמעותי: בניגוד ליצחקים של העליות הראשונות (ראו "ארץ יצחק" לעיל) "יצחק" זה לא היה עוד "מיותם". הוא גם לא היה הדמות המרכזית במחזה, שהתמקד באב, בטרואמה שלו ובסערה הפנימית שלו.³² שוב, כמו בבראשית כב (וכמו במסורות הקדומות שמחוץ לתרבות העברית שטבעו את המונח "קרבן אברהם"), היה הקרבן קרבן האב – והבן פשוט שיתף אתו פעולה. בכך חזר המחזה על כלכלה פסיכולוגית ייחודית של הסיפור המקראי – ההרמוניה ושיתוף הפעולה הבין-דוריים. על כלכלה זו רומזת ההצהרה החוזרת פעמיים בבראשית כב, ואשר מרבים לצטטה: "וילכו שניהם יחדו"; וכלכלה זו בדיוק היא שהופכת את הסיפור המקראי

אל המודחק ומעבר לו בזהות הישראלית", ניצה ברדב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על נח מאני לא"ב יהושע, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 222-204.

27. ראו צורית, הערה 26 לעיל, עמ' 64; חגית הלפרין, "שידים גנויים בארכיון אמיר גלבוץ", עלי ש"ח 37 (1996), עמ' 107-113. תורתו לחגית הלפרין על עורתה בהשגת מאמריה.

28. יגאל מוסינזון, בערבות הנגב, תל-אביב: סטרסקי, 1949.

29. גדעון עפרת, הדרומה הישראלית, תל-אביב: צ'צ'יקובר, 1975, עמ' 28.

30. מרגוט קלאוזנר, "מוטיב העקרה ו'בערבות הנגב'", מולד 4, 2 (1949), עמ' 379-380; ישראל אליזו, "העקרה בדרמה הישראלית", משא (1971/1).

31. מוסינזון, בערבות הנגב, עמ' 99.

32. הערכה רומה למחזות מלחמת העצמאות הושמעה לאחרונה במאמרה של זרבה כספי, "יעמד החבר כנגד הפלדה": דרמות תש"ח – האמנם ספרות מגויסת? (מכאן ז: חקר התאטרון הישראלי 2006), עמ' 73-90.

33. על היבטים אחרים של ההבדלים בין הנרטיב המקראי והפרוידיאני אני עומרת במאמרי "And Rebecca Loved Jacob' but Freud Did Not", Peter L. Rudnytsky and Ellen Handler Spitz (eds.), *Freud and Forbidden Knowledge*, New York: New York University Press, 1994, pp. 7-25 בנוסח מקוצר ומעודכן: "למה אהבה רבקה את יעקב?", קשת החדשה 19 (מרס 2007), עמ' 137-128.

לשונה כל כך מגרסאות מערביות רבות ליחסי אבות ובנים, בין אם הן יווניות, פרוידיאניות או אדיפוליות.³⁵

אכן, יגאל מוסינזון, שבמובנים רבים היה סופר לא קונפורמיסטי,³⁴ הלך במחזה זה, אולי לא במודע, בנתיב האורתודוקסי של המסורת היהודית. בכך שאפשר לאב ולבן לשתף פעולה ללא שום קונפליקט נראה לעין, הוא הוסיף חוליה ישראלית לשרשרת עברית ארוכה של "אגדות" עקדה – מונח שיציע במהרה שלום שפיגל.³⁵ אך מאחר שבערבות הנגב הוא מחזה ולא "אגדה", ראוי לשאול: איפה נמצא אם כן הקונפליקט הדרמטי בתרחיש עתיר הקונסנסוס הזה? הוא קיים כמובן; אך לא כחלק מכור המצרך הבין-דורי. העימות הדרמטי המרכזי במחזה זה אינו פסיכולוגי אלא אידאולוגי. הוא מופיע בעיקר במתחים הפנימיים בין "אבות" הקיבוץ בני אותו דור – אברהם ואיתמר, כמו גם בין נציגי הקיבוץ והצבא – אברהם וברוך. הופעתו הראשונה מציינת חוליה חדשה במחלוקת רבת-השנים בין היריבים אברהם ואיתמר, כשהאחרון מערער על "הזכות המוסרית" של הראשון לגזור דין מוות על אחרים – ובעיקר על הדור הצעיר: "לצוות ללכת למוות את דן ואת גליה ואת שאר האנשים שאינם מבינים מה מצבנו לאמיתו של דבר".³⁶ כשאברהם מדווח על כך לאשתו רבקה הוא מחריף את הדברים אך גם מכליל אותם, ובכך מעלים את האלמנט הדורי האישי שבדברי איתמר (אביה של גליה...): "הוא שונא אותי, איתמר. [...]. אמר שרשאי אני להתאבד אם רצוני בכך, אך אין לי כל זכות מוסרית לשלוח אחרים להתאבדות זו".³⁷

רק לקראת סוף המערכה השנייה צפה הביקורת הקונקרטי על ההקרבה הבין-דורית, ודווקא מפיו של בנימין, חברו משנים של אברהם. בנימין הפצוע מנסה לשכנע את אברהם – באמצעות אשתו רבקה (!) – לבטל את יציאת בנם למשימה המסוכנת שהוא בטוח שאין ממנה דרך חזרה: "ותגיד לרבקה שלא תתן לדן לנסוע. היא תבין. אנחנו דור אכזר שממית את הבנים הצעירים!", טוען בנימין. "הזקנים ממשיכים לחיות – ואת הצעירים שולחים למוות. יותר מדי בנים נפלו במלחמה הזאת – ומעט אבות!". אבל לשווא. בניגוד לציפיות בנימין, רבקה אינה נענית לסטראוטיפ האימהי ואינה עוצרת בבנה (רק בשנות השישים נזכה לעיצוב "אימהי" שונה, אולי דווקא סטראוטיפי יותר, ההולך בעקבות הפציפיזם המטרנלי האוניברסלי). כך או כך, המערכה מסתיימת ב"אישור" אבחנתו של בנימין מפי אברהם: "הוא צודק, בנימין, הוא צודק. זהו דור אכזר שבו האבות שולחים את הבנים למוות. יותר מדי צעירים נופלים במלחמה הזאת".³⁸ וראוי לשים לב שזהו אישור כוללני ולא פרטי: אברהם מסתפק בקבלת האשמה הדורית, אבל אינו מקבל עליו אחריות אישית להחלטתו.

ההדגשה של ההבדל בין הדורות, של אשמת דור האבות המטיל את עול

34. ראו הן מירון, "בשולי הספר", יגאל מוסינזון, אפרים כשק: טיפוסים ומחזות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1989, עמ' 463-472.
35. מבחינה סכנית, הז'אנרים ששפיגל מנתח כוללים את המדרש, הפיוט וההלכה. ראו שלום שפיגל, מאגדות העקדה: ספר היובל לאלכסנדר מרקס, ניו יורק: בית המדרש לרבנים באמריקה, 1950, עמ' תעא-תקמו. עוד על שפיגל להלן.
36. מוסינזון, בערבות הנגב, עמ' 58.
37. שם, שם (ההרגשה שלי, י"ט).
38. שם, עמ' 101, 102.
39. הרהור זה אינו מרמז בהכרח על השפעה, מפני ששירו של אואן לא תורגם לעברית עד שנות ה-70 (!), כאשר התפרסם (בתרגומה של רנה ליטוין) בתוכנייה של התזמורת הפילהרמונית שניגנה את ריקוויאם המלחמה של בריטן.
40. Jon Stallworthy (ed.), *The Poems of Wilfred Owen*, New York: Norton, 1986, p. 151. סטולוורת' מציין בתחתית העמוד: "שורות 1-14 של השיר, שנכתבו ככל הנראה בסקרבורו ביולי 1918, שומרות על נאמנות רבה לנוסח של בראשית כב, א-יט".
41. ראו על כך בפירוט רב אצל עפרת, הערה 29 לעיל, עמ' 20-25, ואצל בן עמי פיינגולד, "תיאטרון תש"ח", חנה נזה ועודד מנדה-לוי (עורכים), טדו ה, אוניברסיטת תל-אביב, 1998, עמ' 233-253. על אשמן כחלוץ הדרמה הישראלית, ראו גרשון שקד, המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחייה: נושאים וצורות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1970, עמ' 31.

המלחמה, ההקרבה, והמוות למען המולדת על כתפי הדור הצעיר, מוכרת למדי מן הספרות הפציפיסטית באירופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה. יותר מכול מזכירה האשמה זו את שירו של המשורר הבריטי הצעיר וילפריד אואן (1893-1918), שנפל בחפירות בשבוע האחרון של מלחמה נוראה זו. האלוזיה העקדתית המינימליסטית במחזהו של מוסינזון, הנשענת כאמור אך ורק על שמו של האב השולח את בנו למשימה המסוכנת – אברהם (בטקסט אין, כאמור, כל שימוש רטורי באוצר הפיגורות הטיפוסיות לשיח ההקרבה או העקדה), עשויה להדהד את "משל הצעיר והזקן" של אואן ("The Parable of the Old Man and the Young"), אולי הייצוג בהא הידיעה של שירת המחאה באירופה של אחרי המלחמה.³⁹ ולא רק אז: השיר עלה שוב לכותרות רק בשנה החולפת, כשצוטט על-ידי המחזאי הבריטי הרולד פינטר בנואם קבלת פרס הנובל שלו לשנת 2006. השיר, השולל את ערכה של ההקרבה העצומה של חיי אדם והמתאר את הצעירים שנהרגו בשדות הקטל כ"קרבנות" (בהוראת victims), מפנה בארסיות אצבע מאשימה כלפי "האבות", בדמותו של אברהם, שבמקום להעלות לעולה את "איל הגאווה", "את בנו שחט, ועימו את חצי זרעה של אירופה, אחד, אחד."⁴⁰

אלא שבכך מסתיים הדמיון: המחזה בערבות הנגב חסר את העצמה המוסרית של ה"משל" של אואן, משום שהטלת האשמה מתרחשת בו מחוץ לעימות האדיפלי הבין-דורי שהוא-הוא המעניק לשיר הידוע את מלוא חריפותו. חשיבותה של עובדה זו מתבהרת כשהיא מוצבת בתוך הקשרה ההיסטורי-ספרותי. שכן הימנעותו של מוסינזון מהקונפליקט האדיפלי בולטת במיוחד בהשוואה לנוכחותו החזקה במחזהו של אהרן אשמן, האדמה הזאת, שבעיני הביקורת נחשב למודל שעליו הסתמך מוסינזון במחזה בערבות הנגב.⁴¹

בין אשמן למוסינזון: "אדיפוס" או "אושר עקדה"?

מחזהו של אשמן (1896-1980), שנכתב לכבוד יובל החמישים של המושבה חדרה (1942), היה אחת ההצלחות הגדולות של "הבימה" לפני בערבות הנגב. אין ספק שהשלד האידיאי שלו שימש מודל למוסינזון: המחזה מעניק קדימות להיאחזות באדמה על פני קדושת החיים ומאשר בכך כלכלה שבה הקרבת חיי אדם מתקבלת כהכרח טרגי בלתי נמנע למען הפרויקט הציוני. כמובן, העלילה מתרחשת בראשית ההתיישבות, והאויב שמפיל חללים באנשי המושבה – צעירים וזקנים כאחד, ומשני המינים – אינו הפולש הערבי אלא ה"מטרוניתא", מחלת הקדחת. "גברת קפריזית"⁴² זו חוזרת ומנצחת את המתיישבים וגובה את מחיר התעקשותם להיצמד

42. אהרן אשמן, האדמה הזאת, איגוד בימות חובבים של ההסתדרות, מרכז לתרבות וחינוך [חש"ד].

למקום לאחר כל סבב של התמודדות – לאחר קידוח באר המספקת מים חיים במקום מי הביצה המאררים (מערכה א), לאחר בניין צריפים במקום מגורים "בין מחצלאות" בחורבה (מערכה ב), ולאחר שתילת עצי האקליפטוס במקור הזיהום, הביצה עצמה, מעשה שהיה כרוך בסיכון בריאותי קטלני ובהקרבת חיי אדם (מערכה ג).

אבל על רקע מבנה אידאי משותף זה בולטים ההבדלים: כמו אצל מוסינזון, גם כאן יש גם מי שמתנגד לפרויקט החלוצי, מי שאינו מסכים עם הפקרת החיים למען ההיאחזות בקרקע. אלא שבניגוד למוסינזון, אשמן לא היסס לשלב את הניגוד האידאולוגי בעימות פסיכולוגי בין דורי טיפוסים, וכך, כבר בתמונה הראשונה אנו מתוודעים לקונפליקט המרכזי בין אב ובנו, יואל ופנחס. האב מייצג את "שלילת הגלות" של ניצולי הפוגרומים ברוסיה ("סופות בנגב"). הוא בטוח ש"כאן המקלט האחרון. שם לא יהיה כלום. אין שום תקווה – אין, אין..."⁴³ הכלכלה הקרבנית שלו עומדת על קרקע מוצקת: הסבל בהווה מוצדק בהבטחת "שורש ויסוד" לעתיד: "לדורות. בשביל הכלל. הכלל היהודי כולו". אולם בדיוק כנגד עיקרון זה, עקרון הקרבת הפרט לטובת הכלל, מאפשר אשמן לבן "פנחס" (השם אינו מקרי כמובן...) להתריס: "שום 'כלל' אינו רשאי לצוות עלי [...] את החשבון שלי אעשה בעצמי."⁴⁴ יתר על כן, פנחס לא רק שולל מכול וכול את תקוות התחייה הלאומית ("עם ישראל – לדעתי – בדותה, עורבא פרח. [...] זהו מת המתהלך בין החיים, צל תועה. [...] ואני איני מאמין בתחית המתים"⁴⁵), אלא גם מאשים את אביו אישית כי "מתוך חרדה לכבודך מוכן אתה להעביר אותנו מן העולם"⁴⁶. בכך הוא הופך על-פיה את הכלכלה הקרבנית ומציג את עצמו כ-victim, לא כ-sacrifice, מה ש"מצדיק" כביכול את הבגידה המוסדית שלו באב (תופעה נדירה למדי בספרות העברית!): הוא מוכר נפשו ל"אויב" המתנכל להתיישבות ומנסה למכור את רכוש המשפחה תמורת בצע כסף מאחורי גבו של אביו.⁴⁷

43. שם, עמ' 17-18.

44. שם, עמ' 18.

45. שם, עמ' 39-40.

46. שם, עמ' 19.

47. שם, עמ' 56.

בכלכלה אדיפלית זו לא חסרה גם הצלע הנשית, ואפילו שתיים (גם זו תופעה נדירה למדי בספרותנו). פנחס מאשים את אביו בכפיית רצונו גם על אמו וגם על קרובתם המאומצת ואהובתו מילדות, חנה, שהוא רואה בה את ארוסתו ומקווה שתרד עמו מן הארץ. אלא שלמגינת לבו, חנה איננה חשה כקרבת על מזבח האידאולוגיה של "רודה" – להפך, היא התאהבה כאן ביעקב, אחד מן הפועלים, והיא שמחה בחלקה... מה שכמובן מבעיר עוד יותר את חמתו וקנאתו של פנחס, המקנא לא רק לחנה, אלא אף ביעקב, הפועל החרוץ, העומד, להרגשתו, לתפוס את מקומו בלב אביו – כמעט כמו יעקב המקראי (ביחס לעשו)!

אולם אשמן אינו מסתפק בדרמה הפסיכולוגית המשפחתית. אמנם את שמות הנפשות המעורבות בקונפליקט בחר בקפידה כדי להרחיק אסוציאציה

48. שם, עמ' 17; וכן עמ' 11.

49. שם, עמ' 76 (ההדגשות שלי, ר"ב).

50. שם, עמ' 20.

51. לא ברור לי למה מכון עפרת (הערה 29 לעיל, עמ' 22) כשהוא אומר כי יואל "מקבל את תביעת בנו המבקש לנטוש את הישוב. מעתה הוא נותר לבדו, אף ללא אשתו, המתלווה לבן". אכן יואל מקבל את התביעה של בנו הגוסס בסוף המערכה השנייה, אבל כמערכה השלישית יואל לבדו, לא מפני שהאם ובנה נטשו את היישוב, אלא מפני ששניהם טמונים בבית הקברות המקומי, כמו שאומר באידיג'יה יעקב: "רצה לנסוע, והנה נסע. אח, שאיפתינו מתקיימות לפעמים בדרך משונה מאוד..." (אשמן, האזנה הזאת, הערה 42 לעיל, עמ' 67).

52. שם, עמ' 58.

אוטומטית של עקדת יצחק, אבל מן הפתיחה הוא דואג לכך שהאם (אסתר) תחזור ותזכיר כי פנחס הוא "בן אחד ויחיד"⁴⁸. אלא שתזכורת זו של הכלכלה העקדתית רק מדגישה את ההבדל בין תרחיש זה לבין הסיפור הקלסי: כאן לא "הלכו שניהם יחדיו", כאן כן התערבה האם (אם כי ללא הועיל), כאן, כמו שאומר יואל בסוף המחזה – כשהוא נשען בבידור לא על הטקסט המקראי אלא על המדרש והתפילה – "כבשתי את רחמי, עשיתי לבי אבן, צור חלמיש. [...] דחפתי אותך לעקדה בעל כרחך"⁴⁹.

אלא שהודאה זו של האב בהפעלת כוחו כפטריארך על מנת לבצע "עקדה" (שהיא בעצם יותר קרבן מאשר עקדה) באה מאוחר מדי. בדיעבד היא מצדיקה את זעקת המרי של פנחס מתחילת המחזה. כבר בסיום התמונה הראשונה אנו עדים לקרשצ'נדו רועם שבו מיתרגם הקונפליקט האדיפלי האישי למחאה היסטורית, פוליטית אם נרצה, כנגד "קידוש השם" בכלל – ולא בכלכלה המחולנת שלו בשיח הציוני, אלא בצורתו המסורתית, כפי שהובנה בקהילות ישראל מאז ומעולם: "אם נמצא בן סורר ומורה, שתקף עליו יצרו וסרב לקדש שם שמים –", מתחיל יואל, אך דבריו נקטעים בזעקת בנו: "אזי היו מעבירים עליו את הסכין בעל כורחו? בעל כורחו, אתה רוצה לומר, בעל כורחו?"⁵⁰.

השימוש החוזר במטבע הלשון "בעל כורחו" מדגיש כמובן את המתח בין שתי הכלכלות השונות: בין הקרבה מרצון (יצחק) לבין מחאת הקרבן שאינו מתרצה לקרבנותו. ייתכן אפוא שלאשמן זכות בכורה על מה שאני מכנה תהליך ה"אדיפליזציה" של העקדה בתרבות העברית המודרנית. עם זאת, המחזה אמנם מעניק לבן את זכות הזעקה והמחאה, אבל לא את זכות מימוש המחאה. כנגד רצונו, "בעל כורחו", גם פנחס נופל קרבן ל"מטרוניתא", לקדחת, כבר בסוף המערכה השנייה.⁵¹ נרטיב ההתיישובות גובר בסופו של דבר על דחף האינדיבידואליזציה של היחיד. אך בצעד מקורי למדי, המקדים את העקדה האדיפלית של דור המדינה, אשמן מעביר את דברי המלאך מבראשית כב אל העקוד עצמו. וכך הקריאה המסמלת את רגע החסד וההצלה מן המאכלת, "אל תשלח ידך", נהפכת כאן למילות הפרידה, "מתוך דמדום", של הנידון למוות, של הנער הנרדף גם על סף מותו על ידי שני מודלים מקראיים יהודיים ארכיטיפיים: קנאתו ביעקב בן-יצחק (בבחירת עשו) ופחדו (כיצחק שמסרב להיות "יצחק") מאברהם:

יעקב, יעקב בן יצחק. יצחק בן אברהם. אברהם, אברהם, קח נא את בנך – מה זה בידך? זרוק את הסכין!
[...]

זרוק את הסכין. אל תשלח ידך אל הנער, אל תשלח ידך אל הנער!⁵²

53. נראה שהמבקרים החמיצו הבדל זה מפני שהסתפקו בזיהוי נוכחותו של המוטיב בלי לבדוק את פרטי עיצובו.

54. אשמן, האדמה הזאת, הערה 42 לעיל, עמ' 17-18.

55. חצי מאה מאוחר יותר, יציע א"ב יהושע שכתוב נוקב יותר של כלכלה קרבנית פסידר-אדיפלית דומה: בשיחה הרביעית ברומן מר זאני (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 201-276), המתרחשת ב-1899, הוא מכשיל את מאמצי ר"ר משה מאני הירושלמי לעצור בחזרתם של אפרים ולינה שפירא לאחוזת אביהם בילג'י-סאר שליר קרקוב. בסופו של דבר שניהם מוצאים את מותם במחנה אושוויץ (אושווינצ'יים) הסמוך, כמו שרומזת האירוניה (האנכרוניסטית כמובן) שיצק המחבר בדברי משה מאני: "אם כן גם פה מסילת-ברזל, עוד כמה שנים, מי יודע, תוכלו לנסוע ישר ברכבת בקרון-לילה מירושלים לאושווינצ'יים שלכם בלי לטרוח על הים" (שם, עמ' 271).

56. האם למר מניסיונו המר של משה שמיר, שספרו על משפחה מתפוררת בקיבוץ, הוא הלך בשדות, עוכב ארוכות בהוצאת הבית של תנועתו, ספרית פועלים, רק בשנה שקדמה לכך? האם הפנים את לקח השינויים שביצע שמיר בעלילה כשהספך את הרומן השנוי כמחלוקת למחזה מצליח? ראו על כך, לאחרונה, במאמר מאת ז' כספי, הערה 32 לעיל.

57. ההרגשות שלי, י"פ. מוסינזון היה חבר קיבוץ נען מ-1938 עד 1950. תודה מעומק לב למיכל גוברין על ההפניה, על הטקסט של ההגדה ועל שיחה הולכת ומתמשכת. על שורשיו של

במבט לאחור, קשה להגזים בהבדל בין עיצובי העקדה במחזותיהם של אשמן ומוסינזון.⁵³ בעוד בערבות הנגב עוקף את הפוטנציאל הבינ-דורי הטמון בסיפור העקדה, האדמה הזאת מהווה למעשה סנונית מבושרת של האדיפליזציה של העקדה, תהליך המזוהה בדרך כלל עם שנות השישים ואשר אני מציעה להקדימו לשנות החמישים. איך נסביר אם כן את התקדים של אשמן כבר בראשית שנות הארבעים? ומעבר לכך – איך נבין את "סטייתו" של מוסינזון מהמסלול שאשמן התחיל בו?

נדמה לי שההבדל בין עמדת שני המחזאים נובע קודם כל מן השוני במרחק של כל אחד מהם מחומרי. אשמן יכול היה להרשות לעצמו להפר את נוסח בראשית של העקדה ולזעזע את אושיות ההרמוניה הבינ-דורית המסורתית על-ידי קונפליקט אדיפלי, מפני שחומרי מחזהו שייכים לעבר רחוק, לימי בראשית מיתיים של היישוב בארץ. הפסיכולוגיזציה של הקונפליקט האידאי העניקה לו כמובן עומק וחזיקה את הרושם הדרמטי של מחזהו, אך לא סיכנה – למראית עין לפחות – מציאות חוץ-בימתית מידית. אם היה לקונפליקט של המחזה נגיעה בהווה, היה זה מצדו האידיאולוגי ולא הפסיכולוגי: יש לשער שב-1942 יכול היה הקהל להזדהות עם טיעונו של האב כי "כאן המקלט האחרון. שם לא יהיה כלום. אין שום תקווה – אין, אין..."⁵⁴. בסופו של חשבון, את הקרבת הבן על כיבוש אדמת המולדת ניתן היה אולי להטמיע בכלכלה "רווחית", משתלמת, בניגוד לקרבנות ההווה באותו "שם" שאליו רצה הבן לחזור אי-אז בסוף המאה ה-19.⁵⁵

מוסינזון, לעומת זאת, שם את אצבעו על הדופק של ההווה החי והרוטט; הוא העלה על הבמה את הרגע המדמם, את "מגש הכסף", ולפיכך נענה לצורך של קהלו באישור המיתוס הישן של הליכה יחידו, אב ובן (ואם!) לקראת מטרה משותפת.⁵⁶ האם הכיר כבר אז את הניסוח המדהים שהופיע כביכול יש מאין בהגדה של פסח תש"ט בקיבוץ, נען?

ותבוא השעה הגדולה לבית-ישראל – שעת מלחמת החרות, והיא רוות גבורה ודם, אושר עקדה ותוגת קרבן, ועל הכל רונית תקוות ישע ותקומה לפזורי ישראל⁵⁷

נראה שהמחזאי הצעיר חש נכון את רוח התקופה: בדומה להגזמה ה"הרמוניסטית" בייטוי "אושר[!] עקדה", שבה כנראה חשו צורך משכתבי הגדת הקיבוצים באותו פסח של שלהי המלחמה, גם כלל אזרחי המדינה בת הפחות משנה, לוחמים ואבות (ואמהות) שכולים כאחד, הזדהו בוודאי עם הבחירות הכואבות של המחזאי ועם האמביוולנטיות הבלתי פתורה שהוצגה על הבמה (רבים מהראשונים צפו במלו/דרמה במדים, כשהם עדיין ספוגי עשן הקרב וכואבים את האבדות הגדולות בחיי אדם). נראה שעבור השחקנים והקהל כאחד, ההצגה סיפקה את הצורך בקתרזיס כדי

הצירוף "אושר עקדה" בשיח של העלייה השנייה אני עומדת במאמרי "ממות קדושים", הערה 5 לעיל.

להתמודד עם מחיר הדמים הכבד שתובע כל מאבק לעצמאות. יש לשער שהמחזה תפקד כרגע מעבר, כפתרון של פשרה, שבו הכורח הטראומטי להקריב את הדור הצעיר נחוזה לא כהאשמה מצד "הבנים" אלא כהודאה באשמה מצד "האבות" עצמם.

עם זאת כדאי לזכור שהמחזה הוא פרי עטו של סופר צעיר, שהיה אז קרוב בגילו (ובניסיון חייו) לבנים יותר מאשר לאבות. ואם הביקורת העצמית הדורית והכוללנית שהוא שם בפי האבות לא ממש מרשימה אותנו כיום, הרי זה משום שבימינו היא הפכה כבר למרבה הצער לנדושה מדי. בשיח הישראלי של הזמן האחרון נשמעו ביקורות נוקבות וחרירות בהרבה. אך השיח הביקורתי בן־ימינו מובנה תכופות סביב דמותו הסמלית של יצחק ומטעמו – מה שמשנה לחלוטין את הכלכלה הפסיכולוגית המסורתית של הפיגורה הרטורית של העקדה. שיתוף הפעולה הבין־דורי שאפיין את נרטיב העקדה העברי ברוב גלגוליו, בכלל זה במחזהו של מוסינזון, פינה לאחרונה את מקומו לעימות בין־דורי הקרוב יותר לעיצובו האדיפלי בידי אשמן. אך בעוד אשמן השאיר את שאלת האשמה פתוחה, בעימות בן ימינו תוקפנות האב נתפסת כמקור האשמה.⁵⁸ להוציא מקרים מעטים – רובם בצד הימני של המחנה הפוליטי – מפנה "יצחק", כלומר הדור הצעיר, אצבע מאשימה כלפי האבות המייסדים, או הממסד הפוליטי, בדיוק כמו בשירו של וילפרד אואן ממלחמת העולם הראשונה.

כפי שנראה להלן, תפנית זו לא אירעה "באופן טבעי", מעצמה. היא הייתה תוצאה של אקט מודע של פרובוקציה תרבותית בעלת מניע מוסרי ופוליטי. התערבות זו, שנעשתה מיד לאחר מלחמת ששת הימים, יצרה שפע פתאומי בשיח ההקרבה הישראלי ועיצבה נרטיב עקדה פציפיסטי חדש, שבו נתפס יצחק כקרבן פסיבי במקום כמקריב עצמו מדעת; שבו ההרמוניה הבין־דורית התחלפה בתוקפנות מצד האב; ואשר בו שום בת קול (מן השמים או מן הארץ) לא הסיטה את הסכין המונפת. אכן, קורפוס ספרותי זה הוא כנראה שהביא לאזהרתו המפורסמת של א"ב יהושע מפני האיום המתמשך של מיתוס המאכלת המרחפת תדיר באוויר בדמיון הישראלי והיהודי.⁵⁹

אך שינוי זה, שהתרחש לכאורה בסוף שנות השישים, לא הופיע כרעם ביום בהיר. אפשר למעשה לאתר את מקורו בתהליך שהחל כבר ב־1949 (!), לחלל לשיח התרבותי במשך שנות החמישים והגיע לשיאו לקראת סוף אותו עשור, כשהוא מכין את הבמה לוויכוח הסוער בישראל של ימינו. בעמודים הבאים אני ממפה את שלביו המוקדמים, הידועים פחות, של מסלול התפתחות זה. לטענתי, סופרים ואנשי רוח ישראלים ש"כתבו מחדש" את "יצחק" בשנות החמישים והשישים של המאה ה־20, נאבקו ככל הנראה עם שני נרטיבים "אפלים", שניהם מנוגדים לפסיכולוגיה של העקדה המקראית (ושניהם, אגב, פרי רוחה של יהדות אשכנז): הדגם

58. הלל ויס, "הערות לבחינת 'עקדת יצחק' בסיפורת העברית בת זמננו כטופוס, תימה ומוטיב", צבי לוי (עורך), הנקודה והתוכחה: מיתוס, תימה וטופוס בספרות, ירושלים: מאגנס, 1991, עמ' 31-52.

59. א"ב יהושע, "חתימה: לבטל את העקידה על־ידי מימושה", בכיוון הנגדי, הערה 26 לעיל, עמ' 394-398; וראו מאמרי "חזרה לבראשית", הערה 26 לעיל.

הפסיכולוגי שפיתח פרויד להבנת העימות הבין-דורי, שנבע לדעתו מתוקפנות יסודית מסרסת של האב כלפי הבן; והנרטיב (ההיסטורי או הספרותי) של הקרבת ילדים והקרבה עצמית המתואר ב**כרוניקות ובפיוטים מתקופת מסעי הצלב**, שפורסמו אז מחדש והופצו במדינה הצעירה.

יצחק ובת יפתח נגד אדיכוס: ביקורת כמיניסטיח?

ב-1949 פרסמה מרגוט קלאוזנר (1905–1975), ציונית נלהבת ילידת גרמניה שעלתה לארץ ב-1932, מאמר ביקורת נוקב על מחזה מלחמת העצמאות הפופולרי של מוסינזון. עולם התאטרון לא היה חדש לקלאוזנר: היא מילאה תפקיד מרכזי בהנהלת "הבימה" מאז ימי ברלין שלה בשנות העשרים, כמו גם ב"העלאת" התאטרון ארצה ובהתבססותו כתאטרון עברי בארץ ישראל. מאמרה "מוטיב העקדה ובערבות הנגב" מצוטט לעתים קרובות כמקור הראשון שהצביע על מוטיב העקדה במחזה.⁶⁰ אך האמת היא שכותרת המאמר מטשטשת את תרומתו המרכזית, שנעלמה עד עתה מעיני המבקרים. למעשה, במסווה ביקורת על מחזהו של מוסינזון, קלאוזנר הציעה ניתוח עקרוני שהנגיד בין אופי העימות הבין-דורי במסורת העברית לבין אופי במסורת האירופית – פרויקט לא מפתיע למי שלמדה יוונית ותולדות האמנות באוניברסיטת ברלין בשנות העשרים המוקדמות.⁶¹

60. קלאוזנר, הערה 30 לעיל; אלירז, הערה 30 לעיל; עפרת, הערה 29 לעיל, עמ' 36.

61. המידע הביוגרפי על קלאוזנר, גם בהמשך, מבוסס על ארכיון קלאוזנר, תיק A493 בארכיון הציוני המרכזי.

לפי מיטב ידיעתי, היה זה אחד הניסיונות המוקדמים ביותר לפרש את העקדה המקראית מנקודת מבט פסיכולוגית, ובוודאי הניסיון הראשון שהעמיד אותה כמודל נגדי חיובי לתורתו של פרויד – עובדה שכנראה לא הותירה שום רושם על קוראים ומבקרים כאחד. למרות שפרויד לא טיפל בעקדה, ניסיונות תלמידיו להסביר אותה באמצעות ההשוואה עם הקונפליקט האדיפלי החלו מוקדם למדי. כבר בראשית המאה טען, למשל, אוטו רנק (1912) שהסיפור המקראי מבטא את "איום הסירוס" של פרויד, אבל את מקום הסירוס תופס בו תחליף סמלי – ברית המילה (שבמיתוס היווני מקביל לה ניקוב רגליו של הילד אדיפוס).⁶² בסוף שנות העשרים הציע הפסיכואנליטיקאי הבריטי רוג'ר מאני-קירלה, לעומת זאת, שאותו סיפור עצמו מייצג את המשאלה הלא-מודעת ההפוכה – אלימות הבן כלפי אביו, אשר בגרסה המקראית "מושלכת", לטענתו, בחזרה על האב.⁶³ אך הן רנק והן מאני-קירלה הסכימו, כפי שעשו פסיכואנליטיקאים רבים מאז, שיש התאמה כלשהיא בין הנרטיב המקראי לבין הנרטיב היווני/פרוידיאני; שהראשון פשוט מספר אותו סיפור פסיכולוגי באמצעים ספרותיים ופיוטיים אחרים.

62. Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend*, G. C. Richter (trans.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992 [1912]

63. ראו ציטוט מ-Roger E. Money-Kyrle, *The Meaning of Sacrifice*, London: International Psychoanalytic Library, 1930, p. 234 בספרו של תיאודור רייק: Theodor Reik, *The Temptation*, New York: George Braziller, 1960, pp. 67–68.

לא כך מרגוט קלאוזנר. היא הייתה כנראה הראשונה שטענה לשוני מהותי

Erich Wellisch, *Isaac and Oedipus: A Study in Biblical Psychology of the Sacrifice of Isaac, The Akedah*, London: Routledge and Kegan Paul, 1954

James George Frazer, .65 *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London: Macmillan, 1954 [1922], pp. 289-293

Wellisch, *Isaac and Oedipus*, p. 95

.67 "הקרבת שנסאר", כותרת

המחקר על פרויד והתנ"ך של הפסיכואנליטיקנית הלאקאנינית הצרפתית מארי באלמארי, מעידה על החשיבות הרבה שהיא מייחסת לסיים המקורי של סיפור העקדה (שהיא קוראת לו כך, בשמו העברי). שלושה עשורים אחרי וליש, נראה שגם היא מאמצת את הלקח האתי של הנרטיב המקראי –

עמדה שבארץ הייתה שותפה לה הסופרת שולמית הראבן, לפחות בראשית התמודדותה עם העקדה. ראו, Marie Balmory, *Le Sacrifice Interdit*, Paris: Grasset, 1982; וכן מאמרה של שולמית הראבן, "אלימות", מעריב (9/7/1976), שכונס בספרה הסמונת דולסיניאה: מבחר מסות, ירושלים:

כתר, 1981, עמ' 221-231 (והשוו הערה 68 להלן). עמדה דומה נוקט הפסיכולוג האמריקאי קלמן קפלן במאמרו: Kalman J. Kaplan, "Isaac versus Oedipus: An Alternative View," *Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 30, 4 (2002), pp. 707-717.

.68 ראו מחקרים באנגלית של תיאודור רייק (1961), דוד באקאן (1966) וה' שלוסמן (1972), המובאים כולם אצל ש' גיורא

בין שני המקורות הקדומים; יתרה מזאת, היא נתנה לשוני הטקסטואלי הזה פרשנות תרבותית רחבה. בכך היא הקדימה בחמש שנים את מסקנותיו של ספר המחקר ההשוואתי הראשון על העקדה – יצחק ואדיפוס.

כותרת-המשנה של ספר זה, שפרסם באנגליה ב-1954 הפסיכיאטר יליד וינה אריך וליש, היא "מחקר על הפסיכולוגיה המקראית של עקדת יצחק".⁶⁴ בעקבות הסקר האנתרופולוגי הכלל-עולמי של ג'ג פרייזר על רצח ילדים, ובמיוחד על הקרבת הבן הבכור,⁶⁵ מיקם וליש את העקדה בהקשר זה ואף ניתח אותה ניתוח פרוידיאני קלסי. אך למרות שהוא עשיר בתיעוד היסטורי, מתמקד מחקרו במשמעותה המוסרית וההתנהגותית של העקדה בהקשר של הבעיה הכלל-עולמית של העימות הבין-דורי, כלומר – בהקשר תסביך אדיפוס-לאיוס. את ההבדל בין הכלכלה של הנרטיב היווני לבין זו של הנרטיב העברי מאתר וליש בפתרון התסביך הזה במקרא, במה שהוא מכנה בשם "כיבוש" "השנאה האדיפלית" של הבן ו"תסביך לאיוס" של האב.⁶⁶ בכך ביסס וליש את העקדה כאחד הנושאים המושכים עבור התחום הצעיר דאז של מחקר פסיכואנליטי של הדת בכלל, ושל היהדות בפרט. אך בדיעבד מתברר שמסקנתו מאפיינת רק זרם משני בפרשנות הפסיכואנליטית של העקדה.⁶⁷ כעבור דור ישתמשו פסיכולוגים וסופרים כאחד, הן בישראל והן מחוץ לה, בנייתו הפרוידיאני על מנת לקדם קריאה שתהפוך את טיעונו של וליש על-פיו ותציג את העקדה, בעקבות קריאתו של רנק, כדגם בה"א הידיעה של תוקפנות אבהית.⁶⁸

כמובן, התפתחות זאת לא אירעה עדיין בשנות הארבעים, כשקלאוזנר כתבה את מאמרה. למרות שהתורה הפרוידיאנית חלחלה לאטה אל תוך התרבות העברית מאז שנות העשרים (תרגום ראשון לעברית של הפסיכולוגיה של ההמון והאנליזה של האני הופיע ב-1928! בשני העשורים הבאים נוספו עוד חמישה תרגומים מספרי פרויד), ולמרות שמאז מלחמת העצמאות עקדת יצחק הפכה יותר ויותר לנרטיב המרכזי של תיאור לידת האומה, מיפוי הקונפליקט הבין-דורי על הנרטיב העקדתי עוד לא הפך לנחלת הכלל. אך נראה שהרמז לאפשרות זאת, שהוצע במחזהו הפופולרי של מוסינזון *בהקשר של מלחמת הקוממיות*, עורר את זעמה של האינטלקטואלית הציונית בת ברלין.

באופן מפתיע למדי, קלאוזנר נשענת בביקורתה על קריאה של סיפור יפתח שהופיעה בפרשנויות המקראיות רק במאה ה-12 (אבל איבדה מכוחה בתקופה המודרנית). פרשנים אלה, מאברהם אבן עזרא ודוד קמחי (הרד"ק, המצטט את אביו, יוסף קמחי) ועד רלב"ג, המלבי"ם ורבי יצחק אברבנאל, התאמצו להציל הן את המוסר של יפתח והן את חיי בתו באמצעות טיעון, שנשען על לשון ותחביר, לאנלוגיה בין סיפורם לבין עקדת יצחק. בפסוק "ורק היא יחידה" (שופטים יא, לד) הם ראו מקבילה

שוהם (שלמה שוהם), "עקירת יצחק", הליכי טנטולוס: פרקיס בתורת האיטיות, תל-אביב: צ'ריקובר, 1977, עמ' 241-252, ובעקבותיו שולמית הראבן, "מה נעשה במיתוס?", עיריסי בעזה: ספרות, מדיניות, חברה, תל-אביב: זמורה-רבית, 1991, עמ' 157-170.

ראו ריון ומראי מקום מקיפים במאמרי: "יצחק או אדיפוס?", הערה 2 לעיל; "מיתוס האלימות הראשוני שלנו: שולמית הראבן והשיח הפסיכופוליטי בארץ", חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 539-562. נוסח מקוצר של מאמר זה הופיע לזכרה של הראבן בעיתון 77 295 (נובמבר 2004), עמ' 21-16.

69. "זהעליתיהו" – הר"ו במקום או, ופירש והיה ליה' הקדש אם אינו ראוי לעולה" (פירוש הרד"ק לשופטים יא, לא, מקראות גדולות). יש לציין שהרמב"ן התנגד לפרשנות משוה זו. ראו: David Marcus, *Jephthah and his Vow*, Lubbock: Texas Tech Press, 1986, pp. 8-9; David M. Gunn, *Judges*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 141.

70. יהושע ברמן הציע לאחרונה מקור מוקדם יותר (קראי) לפרשנות זו; ראו מאמרי: Yehoshua Berman, "Medieval Monasticism and the Evolution of Jewish Interpretation to the Story of Jephthah's Daughter", *JQR* 95, 2 (Spring 2005), pp. 228-256, והשוו מאמרי "On the Cusp of Christianity", הערה 4 לעיל.

לפסוק ב בבראשית כב: "את בנך, את יחידך, אשר אהבת" [ההדגשה שלי, י"פ]; ואילו את ר"ו החיבור החוצה לשניים את הנדר של יפתח ("והיה ליה' והעליתיהו לעולה" [ההדגשה שלי, י"פ], שופטים יא, לא) הם פירשו במשמעות "או", כלומר – אם היוצא לקראתי יהיה בהמה "כשרה" היא תועלה לעולה, ואם היוצא לקראתי לא יהיה ראוי לעולה הוא יוקדש לאלוהים.⁶⁹ מאנלוגיה זו הם הסיקו שכמו יצחק, גם בת יפתח לא הוקרבה כלל, אלא הוקדשה לחיי עבודת אלוהים (משהו בנוסח שמואל ש"הושאל" על-ידי אמו לאלוהים). פירוש זה מזכיר כמובן גרסאות שונות של מיתוס איפיגניה (כמו למשל במחזה איפיגניה בטאוריס מאת אוריפידס, שבו איפיגניה, שלכאורה ניצלה ברגע האחרון על-ידי האלה ארטמיס, משרתת ככהנת במקדשה בטאוריס), כמו גם את מוסד הנזירות הבתולית בכנסייה הקתולית, שחכמי פרובנס היו בוודאי מודעים לו.⁷⁰

בעזרת פרשנות זו, שככל הנראה אין היא מודעת למקורה, הצליחה קלאוזנר "ליישר קו" בין בת יפתח לבין יצחק המקראי ואף נכדו יוסף, ולבסס את טיעונה שלמרות ה"אמביוולנציה של הרגש" לשיטת פרויד (כל שנאה "מהולה כמובן באהבה", כשם שברגש האהבה מהולים תמיד "רגשי שנאה ותחרות"),⁷¹ קיימת מסורת, שבמקרה היא עברית, שבה העימות הבין-דורי נפתר באהבה, וכוחות החיים גוברים בו על כוחות המוות. לעומת זאת, היא אומרת, השנאה האבהית, היריבות והמוות גוברות בדרמה היוונית (תזאוס-היפוליטוס) והאירופאית (פיליפ השני-דון קרלוס), כפי שיודע היטב כל צרכן של צורת אמנות זאת.⁷²

הנקודה המרתקת ביותר בדברי מרגוט קלאוזנר היא הסלקציה במקורות שהיא נוקטת כדי לבסס את טיעונה: בלהט שלה (הלא-מודע אולי) לסרטט קו מפריד בין התרבות העברית לבין תרבויות "אחרות", היא נצמדת לסיום ה"פשט" המקראי של בראשית כב תוך התעלמות מכל גרסה מאוחרת יותר, בייחוד מהגרסאות מימי הביניים, שבהן יצחק אכן הוקרב. ברובזמן היא מצילה את בת יפתח ממותה כקרבן בשופטים יא בעזרתן של פרשנויות "מדרשיות" מ...ימי הביניים, שהיא קוראת להן (בדומה לשפיגל) "אגדות". מצפונם של מספרי אגדות רגיש, היא אומרת, עד שגלגלו את סוף בת יפתח "בחיי בדידות של נזירה: את המשך חייה – את בניה שלא נולדו לה – הביאה קרבן".⁷³

ומדוע נזקקת קלאוזנר להצלבה זו של פשט ומדרש, מקרא ופרשנות? מפני שהיא מתקוממת כנגד בחירותיו הדרמטיות של מוסיונון. לדעתה, המחזה בעדבות הנגב חוטא למסורת בכך שהוא מפנים את תפיסת היחס הבין-דורי כעימות אגרסיבי. לטענתה "כל אב נורמלי" היה מסתלק מן הפיקוד, או לא מצווה על הפריצה שהייתה מפוקפקת מבחינה אסטרטגית. לחלופין, האב "היה צריך" להכריז על עצמו אשם במחזה. או האב היה

71. קלאוזנר, הערה 30 לעיל.
72. אם הריכטומיה שיוצרת קלאוזנר נראית לנו מוטה, כדאי להזכיר את העובדה המדהימה שאפילו השיח הפוליטי האירופאי מבית מדרשם של הובס ולוק, למרות חילוניותו המוצהרת, אימץ דווקא את בת יפתח המוקרבת כרימוי למחויבותו המוחלטת של החייל-האורח החדש לשליט או למדינה, שהסתמלו להגים אלה ברמות האב "גיבור החייל" שהקריב את בתו לאלוהיו... ראו על כך במחקרי שבכתובים.
73. קלאוזנר, הערה 30 לעיל, עמ' 380.
74. דברים דומים ישמיע חיים גורי בשנות השבעים, בכיורתו על דברי "דור יצחק" ב"שיח שזמנות". ראו מאמרי "במו דינו..." הערה 4 לעיל, וכן להלן. וכדאי להשוות למורל הפוך במחזה הבריטי האנטי-מלחמתי מאת ר"ס שריף (R. S. Sherriff, 1896-1975) סוף המסע (*Journey's End*), שנכתב אחרי מלחמת העולם הראשונה (1928), ולאחרונה הייתה לו ערנה על כמות לונדון וניו יורק. כאן, דווקא הקצין המבוגר, מנהל בית ספר המכונה על-ידי הצעירים "דוד", נהרג על משמרתו כשהוא מחפה על צעיר הקצינים שנשלח לסיור מודיעיני מסוכן מעבר לקווי האויב. במשך כל המחזה מודגשת ההגנה האבהית כלפי הצעיר מצד כל דור הלוחמים הוותיק.
75. ראו טיעון דומה, המיושם לסיפורי האבות בלבד, במאמרי "And Rebecca Loved Jacob", "למה אהבה רבקה את יעקב?", הערה 33 לעיל. וכדאי לציין שאדיפוס המלך הוצג ב"הבימה" רק שנתיים קודם לכן (1947) בבימוי של הבמאי הבריטי הידוע טירון גטרי.

צריך ללכת במקום בנו או עם בנו.⁷⁴ באמנות, היא אומרת, אם הבן אינו ניצל (כמו בעקדה) האב תמיד "נמצא אשם". נראה שהיא רואה את "זיכוי" של האב מאשמה אישית כמעיד על הנחת יסוד פסיכולוגית שבעיניה היא כלכלה פסיכולוגית אירופאית ("גויית?"), אשר תורתו של פרויד עשתה לה פרסום במאה ה-20. אלא שלכלכלה פסיכולוגית זו אין ולא כלום עם הפסיכולוגיה היהודית, שבאמתחתה תמיד פתרונות של שלום ואהבה לקונפליקטים משפחתיים: ראו הצלתם של יצחק ויוסף בבראשית ו"הצלת" בת יפתח בפרשנות ימי הביניים, בניגוד לרצח לאיוס בידי בנו אדיפוס, למשל, או הקרבת אנטיגונה בידי קריאון.⁷⁵ ומעל לכול, המחזה מייצג, לדבריה, זיוף של ה"אנחנו" הישראלי, של ה"אני מאמין" שלנו במלחמה הזו ו"לכן יש לעוקרו מן השורש".⁷⁶

בדיעבד, מאמרה של קלאוזנר מאיר שני היבטים הנוגעים לטיעון הכללי שלי: ראשית, למרות שהיא ראתה בעקדה מודל מנוגד לתסביך אדיפוס, בעצם השימוש בפסיכולוגיה הפרוידיאנית הקדימה קלאוזנר את המסלול החדש שבו תלך בעתיד התרבות הישראלית בשכתוב העקדה שלה; ושנית, בכך שדבקה במשמעות המילולית ("פשט") של העקדה המקראית והתעקשה על כלכלת "הסוף הטוב" שלה ("עקדה" במקום "קרבן"), היא "יישרה קו" מבלי משים עם הביקורת הפמיניסטית והפציפיסטית על האידיאליזציה של הקרבן, של "מתת המוות", מבית מדרשם של סרן קירקגור וז'אק דרידה (שאליהם עוד נחזור). ביקורת זו נשמעה לראשונה בסוף המאה ה-19, בספר תנ"ך לנשים של לוחמת זכויות הנשים האמריקאית אליזבת קידי סטנטון (1815-1902).⁷⁷ ואכן, לאור מקומה של קלאוזנר בצד השמאלי של המפה הפוליטית בארץ, הטיה זו לא צריכה להפתיע אותנו: מסתבר שפעילותה בתנועת הנשים הבין-לאומית החלה ממש באותה שנה (בקונגרס הנשים הבין-לאומי באמסטרדם ב-1949) והגיעה לשיאה ב-1963 כשעמדה בראש משלחת נשים ישראלית לוועידה בין-לאומית של "נשים למען שלום" שהתקיימה במוסקבה.

אך בה-בעת חשוב לציין שרגע הכתיבה של קלאוזנר היה הפעם האחרונה – לפחות מבחינת קוראי עברית – שבה ניתן היה להתעלם מצדו האפל של נרטיב העקדה, כלומר מהגרסאות הבת-מקראיות שאינן מקבלות את "פשט" הסיפור המקראי, אלא מדמיינות את יצחק נטבח או נשרף על המזבח.

אפרו של יצחק על המזבח?

בכך כוונתי למחקרו המונומנטלי של שלום שפיגל (1899-1984) שראה אור ב-1950, בדיוק שנה לאחר פרסום ביקורתה של קלאוזנר.⁷⁸ קוראים

76. קלאוזנר, הערה 30 לעיל. כעבור ארבעה עשורים יחזור יהושע ביתר תוקף על טיעון זה, אך מתוך קבלה מלאה של זיהוי העקדה עם העימות האדיפלי.

Elizabeth Cady Stanton, 77 *The Woman's Bible: The Original Feminist Attack on the Bible*, vol. 2, New York: European Publishing Company, 1985, p. 26

78. שפיגל, מאגדות הנקדה, הערה 35 לעיל.

79. ההרגשה שלי, י"פ. כותרת-המשנה באנגלית משטטש את המסר הקשה: "On the Legends and Lore of the Command to Abraham to Offer Isaac as a Sacrifice"

80. הגל הראשון של העניין הישראלי במאמרו של שפיגל התרחש בשנות השבעים, והשני בשנות התשעים, כפי שאני מראה במאמרי "יצחק או אדיפוס?" (הערה 2 לעיל). ראוי לציון הוא השימוש הפורה שעושה במאמר המקורי Geza Vermes בפרק השמיני של ספרו *Scripture and Tradition in Judaism: Haggadic Studies*, Leiden: E. J. Brill, (1961). תאודור רייק, לעומתו, אינו מגלה כל מודעות לתזה של שפיגל, למרות שהוא מודע ל"מסורת על 'מותו הראשון' של יצחק באש וחזרתו לחיים" (בתרגומי, י"פ) שהוא מצטט מאנתולוגיה רבנית באנגלית (Reik), הערה 63 לעיל, עמ' 38).

81. Shalom Spiegel, *The Last Trial*, Judah Goldin (trans.), New York: Schocken, 1967

המכירים מחקר עברי קלסי זה בוודאי מודעים לכך שמאחורי כותרתו התמימה, "מאגדות העקדה", מסתתר למעשה ניתוח נוקב ולא קל לעיכול. במחקר רב ההיקף שערך שפיגל ברחבי המסורת היהודית הבתר-מקראית, הוא קיבץ בסבלנות אוסף של ביטויים שנראים שוליים ומקריים, כמעט פליטות-טקסט פרוידיאניות, המעיד לדעתו על קיומו של זרם תת-קרקעי שלפיו יצחק נטבח (או אוכל באש), ולא רק נעקד. היבט מצמרר זה של טיעונו אינו מתגלה בכותרת המסה, אלא רק בכותרת-המשנה שלה: "פיוט על שחיטת יצחק ותחייתו לר' אפרים מבונא".⁷⁹

במבט לאחור נראה שהשלכותיהם המטרידות של הממצאים הנרמזים בכותרת-המשנה חלחלו רק לאטן. שפיגל הקדים את זמנו כנראה. כיצירת מופת עברית שיצאה לאור בניו יורק, היה על מחקרו לחכות דור אם לא שניים לפני שזכה לתשומת הלב הראויה. אמנם החיפוש שערכתי אחרי נתונים עובדתיים על תגובות ישראליות מוקדמות לא העלה עד כה ראיות חותכות, אבל ברור שרק בשנות השישים המאוחרות התחילה השפעת ממצאיו של שפיגל להתפשט אל מעבר לעולם האקדמי המצומצם.⁸⁰ את העיתוי הזה ניתן להסביר בשני גורמים. ראשית, תרגומה של המסה לאנגלית ופרסומה ב-1967 כספר בשם *The Last Trial*,⁸¹ הזניק אותה למרכז תשומת הלב הבין-לאומית והתסיס את המחקר האקדמי על העקדה. שנית, רצה הגורל והגרסה האנגלית ראתה אור בזמן מלחמת ששת הימים, שלאחריה החלו הישראלים לערוך חשבון נפש מחודש ביחס למורשת מיתוס ההקרבה. מסתו החתרנית של שפיגל "שיחקה היישר לידיו" של תהליך זה. היא חשפה מסורת עברית שנסרקה עתה לא רק כדי למצוא בה התייחסות להפיכת היהודים לקרבנות בידי האויב (בין אם הצלבנים או הנאצים), אלא גם כדי למצוא בה התייחסות לקרבן ילדים והקרבה עצמית שהתרחשו בתוך הקהילה היהודית עצמה.⁸² במובן זה הייתה התקבלות המסה בארץ שונה מעט מהתקבלותה בצד האמריקאי, שם הובנה מיד בהקשר של טראומת השואה.⁸³

למרות עיכוב זה בהתקבלות המסה, אני טוענת להלן שלמושא המחקר העיקרי של שפיגל – הכרוניקות והפיוטים מתקופת מסעי הצלב – הייתה השפעה מסוימת עוד מוקדם יותר, כשמחקרים טקסטואליים והיסטוריים הציגו אותם מחדש בפני קוראי העברית הצעירים בשנות הארבעים (מספר שנים לפני פרסום מחקרו של שפיגל). להשפעה זו הצטרפה גם הפסיכואנליזה הפרוידיאנית שעשתה את דרכה האטית לתוך השיח הישראלי על העקדה.⁸⁴ המפגש בין שני סוגי שיח נפרדים אלה יעצב בסופו של דבר את הגרסאות ה"חדשות" של "יצחק הממאן" בשכתובים ישראלים בני זמנו של נרטיב הקרבן. למרבה האירוניה, נעוצה ראשיתו של מפגש זה בשנות החמישים, כלומר ביצירת אותו דור סופרים שלו מייחסים את "המצאת" או את "הבניית" האתוס הישראלי של הקרבה עצמית הרואית.

82. יעקב ישראל יובל, שני גויים בבטן: היהודים ונוצרים - דימויים הדדיים, תל-אביב: עלמא ועם עובד, 2000 (וראו להלן, הערה 121).

83. ראו אהרון צייטלין, "על ארבעה ספרים שזכו בפרס", הדאר (7/12/1951), עמ' 112; השו: Arnold Band, "Scholarship as Lamentation: Shalom Spiegel on 'The Binding of Isaac'", *Jewish Social Studies* 5, 1-2 (1998-1999), pp. 80-90.

84. ראו מאמרי "חזרה לבראשית", הערה 26 לעיל.

85. משה, קן ת"א, "בנו: סיפור תנכ"י", על החזומה (כסלו תש"א), עמ' 4-6. תודותי לתלמה מ"ד יערי", מרכז התיעוד בגבעת חביבה, על שטרחה ומצאה את הסיפור הנשכח (פרטי הפרסום שנתנה לי שונים מעט מאלה שמציין שמיר בפתח הדבר להוצאה המחודשת של הסיפור בצד המחזה אברהם בבוקר).

86. שמיר, "בנו", עמ' 6.

87. משה שמיר, אברהם בבוקר, רעננה: אבן חושן, 1995. וראו השוואת שני הנוסחים אצל הלל ריס, "עקרת אברהם", מאזנים עב, 4 (ינואר 1998), עמ' 56-58.

88. תפיסה פופולרית זו קיבלה לאחרונה חיזוק בפרסומיו של הלל ריס, המחכים עדיין להמשכם: "עקרת אברהם", הערה 87 לעיל ו"האיל בסכך", נתיב 11, 4-5 (1998), עמ' 106-110. ביקורת משכנעת על עמדה זו הושמעה לאחרונה במאמרה של זהבה כספי, הערה 32 לעיל. על התחרות הסמויה בין "דור יצחק" (1970) לבין "דור היצחקים" של שמיר (1948), ראו מאמרי "במו ידיו...", הערה 4 לעיל.

יותר מכל בני דורו עסק משה שמיר (1921-2004) בסיפור אברהם ויצחק לכל אורך הקריירה שלו. סיפורו הראשון, "בנו", שפורסם כשהיה רק בן 19, היה שכתוב יצירתי של בראשית כב.⁸⁵ בשכתוב זה מוציא שמיר את אלוהי אברהם מן המשוואה ומעמיד במקומו את אשכנז מקרית ארבע, הנוכל המקומי רב-העדרים, המתגרה באברהם והמעליב את בית אביו ואלוהיו מפני ש... אלוהיו אינו תובע קרבנות אדם (!).

"הניסיון" שבו נדרש אברהם לעמוד, אם כן, אינו בעל צביון אמונתי מטפיזי, אלא בעל צביון חברתי-כלכלי: הוא נאלץ להיענות לדרישת מי שהכוח (הכלכלי והקיומי) בידו, להתאים את עצמו ולאבד את "אחרותו". למרבה הפרדוקסליות, כניעתו של אברהם ללחץ זה מכונה על-ידי המספר "מרד" – מרד במורשת אבותיו על מנת להעלות "את כבוד ביתו ואת כבוד אלוהיו" בעיני בעל הכוח המקומי. אך עיקרו של סיפור קצרצר זה הוא בשישולן המרד – באי-יכולתו של האב לבצע את זממו. ומדוע? כי הרגש ההורי מתגבר על הלחץ החברתי. הסיפור מסתיים במילים: "אלהים אדירים! איך זה לא ידעת? הרי זה בני. איך אמיתו... הרי זה בני!"⁸⁶

לאור סיום זה, נראה שלמרות סטיותיו הפרשניות מן המקור, קיבל המספר הצעיר את פשט הנרטיב המקראי והצטרף בכך, כמו קלאוזנר ווליש אחוריו, לתפיסה הפסיכולוגית הרואה בעקדה מודל מנוגד לתסביך אדיפוס. וכדאי לזכור סירוב זה להפנים את הכלכלה העימותית-אגרסיבית של פרויד ולהבישה על הכלכלה העקדתית המקראית כדי להיווכח עד כמה התרחק ממנה שמיר בכתיבתו הבוגרת, שבה אדון להלן.

כשישה עשורים מאוחר יותר חזר שמיר לסיפור בכורה זה, עיבד אותו ופרסם אותו מחדש לצד מחזה קצר בשם אברהם בבוקר. על ההבדלים בין שני הנוסחים כבר נכתב בביקורת,⁸⁷ ולא הם העומדים במרכז התבוננותי כאן. כידוע, בין שני קטבים אלה, שמיר שב וחזר לסיפור הפטריארכלי המקראי כמו לזירת פשע וטיפל בו בז'אנרים שונים ומנקודות מבט שונות, כשהוא מנסה לחבוש מסכות שונות בהמחזתה של סצנת ההקרבה והעקדה. מסכות אלה ידועות ומוכרות וזכו לשורה של מחקרים ידועים לא פחות, שתקצר כאן היריעה מלפרטם. נציין רק שלמרות מגוון המסכות ופרשניותיהן, רווחת בציבור התפיסה הרואה בשמיר מי ששימש פה, מתוך הזדהות גמורה, ל"יצחקים" של דורו, וזאת עוד לפני שכינוי זה נעשה מטבע עובר לסוחר.⁸⁸

דברים שלהלן אני מבקשת לערער על תקפותה של גישה מקובלת זו על-ידי חשיפת המסכה המפתיעה שחשב הסופר בסיפור שכוח משנות

89. להוציא התייחסות קצרה וקולעת של דן מירון בספרו ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר (ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1963, עמ' 459).

90. משה שמיר, "פתיחה לסיפור", משא (7/9/1953), עמ' 3, 20. כונס כלשונו בספרו ואפילו לדאות כוכבים (תל-אביב: עם עובד וידיעות אחרונות, 1995, עמ' 301-306 [מראי המקום להלן מתייחסים לפרסום בספר]).

91. שמיר, "פתיחה לסיפור", עמ' 301.

92. שם, עמ' 302.

93. שם, עמ' 303.

החמישים, אשר ככל הידוע לי כמעט לא זכה עד עתה לתשומת לב החוקרים.⁸⁹ בהתחשב במפנה הפוליטי המפורסם שעבר – פנייתו החדה ימינה לאחר מלחמת ששת הימים – מקבל סיפור קצר זה, שפרסם שמיר כ-15 שנה לפני כן, משמעות מיוחדת. לדעתי הוא עשוי לזעזע את התפיסות הרווחות לא רק לגבי משה שמיר עצמו, אלא גם לגבי "לוח הזמנים" (ראו המוטו של מאמר זה) של התפתחות הגישות לעקדה בישראל בכלל.

הסיפור הקצרצר "פתיחה לסיפור" ראה אור ב-1953,⁹⁰ כלומר בשעה ששמיר כבר היה סמל תרבות מוכר כמחברן של שתי האנדרטאות לגיבורי 1948, הוא הלך בשדות (1947) ובמו ידיו (1951). עד עתה לא הצלחתי לגלות איך התקבל הסיפור בשנות החמישים, אבל כשנתקלתי בו לאחרונה, לא האמנתי למראה עיני. שום דבר בו לא היה מוכר: לא הסגנון, לא הטון ולא הקול המספר, ויותר מכול – לא הפרספקטיבה הדורית. הסופר בן ה-32 ויתר כאן לחלוטין על נקודת המבט של קבוצת הגיל שלו ונטש את מסכת המספר הכל-יודע והצופה מבחוץ ששימשה אותו עד אז. סיפור זה הוא מונולוג של אב שכול, סופר ידוע בעצמו, אשר לאחר שמייהר להוציא לאור את עיזבונו של בנו לקראת יום השנה לנפילתו במלחמה(!), הוא מתקשה להתמודד עם מה שנותר בידו: "כמה פיסות-כתב ותעודות מסוגים שונים, שלא ידעתי כיצד לצרפן אל כל מה שנראה לי נהיר והגיוני, ומשום כך לא ראו אור דפוס".⁹¹ פתיחה זו נראתה בוודאי מבטיחה לכל קורא שהיה מודע באותה תקופה לפרקי אל"ק, אנדרטת הזיכרון שהציב שמיר לאחיו הצעיר רק שנה-שנתיים קודם לכן. נראה היה שנושא הסיפור יהיה היחס בין הנרטיב, ה"graphe", בלשונו של דרידה, שעל כורחנו חייב להיות "נהיר והגיוני" אם רוצים אנו שייסופר וייקרא, לבין הכאוס החמקמק של החיים עצמם, זה שאי-אפשר לכולאו בסדר של הלוגוס הלשוני.

אלא ששמיר מטה את סיפורו לכיוון אחר. האב המספר מתמקד בהרגשת האשם העמוקה שלו בעקבות הגילוי כי לא ידע על חיי הבן (שהיה בנו בכורו...) "אלא את הדברים הטפלים, החיצוניים, המקריים ביותר [...] הצדדים הטכניים".⁹² ומתברר שמיסובות שהחיים גרמו (חוסר פנאי ותשומת לב שמקורם בקשיי פרנסה של זוג צעיר וכו'), ליוותה אותו הרגשה זו משחר ילדותו של הבן. אבל גם כשהשתנו הנסיבות, לא חל שינוי בזרות הבין-דורית, כי ככל שהבן גדל הוא "הלך לבקש לו שערים משלו, ולא גילה כמעט כל ענין בשערים שנפתחו לפניו" – על-ידי הוריו, כמובן. הרגשת האשם והכישלון המשותפת לשני ההורים מגיעה לשיאה עם "הליכתו לקיבוץ, [ש]הייתה מכה אנושה לי כלאמו";⁹³ אולם מהר מאוד חוזר האב להתמקד בכאבו האישי ומפתיע אותנו במטפורה נוצדית דווקא, שאת מקורה הוא חוזר ומדגיש בהתרסה מודעת:

בהופיעו בבית, אחת לכמה חודשים [...] נתקפתי לא פעם בהרגשה שאיני יודע לה אח ודוגמה אלא בנצרות. כן, בנצרות. את חטאי הוא נשא! כביכול, למעני נצלב – לכפר את חטאי, למלא את מכסת הקרבן אשר שמטתי עצמי מלתיתה.⁹⁴

94. שם, עמ' 304 (ההדגשות שלי, י"פ).

למרות המחלצות הקריסטולוגיות, הדברים מוכרים: הרגשת האשם של דור האבות. אלא שכאן אין המספר מתחבא מאחורי ההכללה ה"דורית" של המחזה בערבות הנגב, אלא חושף את התמודדותו האישית, היחידאית, של אב פרטי מאוד. אין פלא שהוא נזקק לסמל האולטימטיבי של הקרבן היחידאי, של עבד ה' (ישעיהו ג), או "שה האלוהים" (Agnus Dei), כפי שהוא נקרא בטקס הקתולי, שלא לדבר על ישו הצלוב. הכלכלה הקרבנית הנוצרית ברורה כאן לחלוטין: מה שסירב שמיר הצעיר לקבל קורם כאן עור וגידים. בסיפור "בנו" ניצל הבן, שאינו יודע דבר, מתפקיד הקרבן בכלכלה האמורה להיטיב את מעמד אביו, אולם כאן הבן בוחר באופן מודע, למגינת לב האב, באותו תפקיד עצמו – אם כי למטרה שונה כמובן.

אולם בזאת אין די. תוך כמה משפטים אנו בלב-לבו של עיקרו הטראומטי של הסיפור. הפוטנציאל המרטירי-נוצרי מתממש: "אז פרצה המלחמה, והוא לא חזר שוב לביתנו".⁹⁵ כדי להתמודד עם הטראומה מחזיר המספר את האלוזיה הנוצרית אל מקורה, אל "המודל המקראי" שלה, העקדה. אבל הדרך חזרה לקריאה נאיבית של המקור חסומה. השכול אינו מאפשר לחזור אל הכלכלה של פשט העקדה המקראית: "אברהם" של שמיר אינו גיבור אמונה נוסח קירקגור (וראו להלן) שבתמורה לעקדה יזכה בבנו חזרה, הוא איננו אפילו אברהם מסיפור הבכורה שלו, שרגשותיו האבהיים מגינים על בנו מפני יצריו הכלכליים-חברתיים. הוא אברהם בתפקיד לאיוס, "רוצח" (אדיפלי?) בלא כחל וסרק: "אינני סבור שמשוהו עלול עוד לעניין אותי או לעורר בי תחושה כלשהי – חוץ למעגל העקדה; הבאתי יצור רך לעולם על מנת לרוצחו, בין אם בידי בין אם בידי שליח".⁹⁶

96. שם, שם (ההדגשות שלי, י"פ).

העקדה מופקעת כאן אפוא מכלל הפרשנות הפולחנית-דתית הרואה בסיפור אזהרה כנגד קרבן אדם, ומובנת כהפרה חריפה של כללי האתיקה האנושית. אבל לא עובר זמן רב והאבל, או האשמה, מיתרגמים לעיונות המכוונת כלפי כל גורם של ארגון חברתי התובע "גבורה וקרבן": "אני בז לגבורה [...] אני אויבה של כל הסתדרות, כל מפלגה, כל מדינה, כל התאגדות". והמסקנה:

שום דבר בעולם אינו חשוב יותר מכך שאבות ימותו לפני בניהם [...] לא הבנים צריכים להגשים את המחזר אלא האבות, וכל הרוחה את העולם שכולו-טוב לימות העתיד – הדיהו רוצח, או סוכנם של רוצחים.⁹⁷

97. שם, עמ' 306 (ההדגשות שלי, י"פ).

98. ראו "הזעזוע", תגובתו של שמיר על הזעזוע שעבר על מפ"ם בעקבות הוקעת הסטליניזם ב"נאום הסודי" של הרושצ'וב (על המשמר 1956/20/4), כונס בספרו בקולמוס מהיר ומרחביה: ספרית פועלים, 1960, עמ' 202-197), וכן הוקעת המרקסיזם בכלל במאמרו "לוחות שבורים" (על המשמר 1957/30/8), כונס בספרו בקולמוס מהיר, עמ' 202-208), המסתיים ברפרור עצמי לסיפור שלפנינו: "כל הרוחה את העולם שכולו טוב לימות העתיד", רשמתי בפתיחה אחת לסיפור לפני כחמש שנים, בלא שידעתי עוד כמה עתידה אמונתי זאת להתחזק עליי מאורעות השנים הבאות – 'הריהו רוצח, או סוכנם של רוצחים. הטוב – זמן אחד יש לו: היום, ומגשים אחר יש לו: המוליד". שמיר המשיך להסביר את עמדתו כנגד כל "דוגמטים רתי" (כולל המרקסיזם) במאמריו מאותה תקופה – "אין דרך לימנה" ו"אבני יסוד" (ראו בקולמוס מהיר, עמ' 209-214; 215-221).

תודתי ליוסף גררון על בדיקת מקורותיהם של מאמרים אלה ובמיוחד על תיקון תאריך הפרסום של "לוחות שבורים".

99. אלכסנדר הרצן, זכרונות והגיונות, מרוסית: אברהם קריב, עין חרוד: הקיבוץ המאוחד, תש"ו.

100. אלכסנדר הרצן, ימי ומחשבותי: מבחר מספרי הזכרונות של אלכסנדר הרצן, מרוסית: צבי ארד, מבוא: ישעיהו ברלין, ירושלים ותליאביב: דביר, 1993, עמ' 14. ראוי לציין שבדלין מרכז למעשה את ביקורתו החריפה של הרצן, הכוללת גם הצבעה על ההמשכיות שבין קרבן-אדם

ניתן עוד להמשיך ולצטט, אך די במובאות אלה כדי להדהים ולעורר מחשבה, במיוחד לאור הקונסנסוס הספרותי והפוליטי ביחס לשמיר. מצד אחד, סביר להניח שברקע הפוליטיזציה של הפיגורה העקדתית וההתקוממות כנגד כל "כלל", כל גוף קולקטיבי, מהדהדת כנראה לא רק התרחקותו של שמיר מן התנועה הקיבוצית ומן המצע הסוציאליסטי (עוד על כך להלן), אלא גם המשבר האידיאולוגי החריף שפילג בשנות החמישים את תנועת "הקיבוץ המאוחד" על רקע הנאמנות לברית המועצות הקומוניסטית. העמדה שנוקט כאן המספר עומדת בסימן גל הטרור שבו חתם סטלין את שלטונו (משפטי פראג, רצח המשוררים היהודים, ומשפט הרופאים, שהוכרוזו כאשמים בינואר 1953, אבל זוכו תוך שלושה חודשים, אחרי מותו של סטלין), ומטרימה את העמדות שיביע שמיר בסדרת מאמרים פוליטיים בשנים 1956-1957, אחרי גל ה"טיהורים" של חרושצ'וב.⁹⁸

אבל ייתכן שניכרת כאן גם השפעת תורתו של אלכסנדר הרצן (1812-1870), המהפכן הרוסי ש"חזר בתשובה" ואשר ספר זיכרונותיו ראה אור בשנות הארבעים בהוצאת הקיבוץ המאוחד.⁹⁹ הרצן, שזכה לפרסום מחודש לאחרונה כגיבור הטריולוגיה הדרמתית של טום סטופארד זוף האוטופיה, הכריז כבר במאה ה-19 ש"הקרבנות ההווה לעתיד מעורפל ובלתי-משוער היא מין אחיזת-עינים שסופה מחריבה כל מה שהוא בעל-ערך באדם ובחברה – קרבן-חינם של יצורי-אדם חיים על מזבח הפשטות מושגבות".¹⁰⁰

מצד שני, הטון המסוגנן והמליצי של הנרטיב משאיר רושם של אי-אונטיות, של חיקוי, אפילו פרודיה. אבל חיקוי של מי? של מי המסכה שניסה כאן המחבר לעטות? נראה לי שמחברו הנערץ של בזו ידיו ניסה לתת כאן ביטוי לייאושו של אביו השכול שלו עצמו, ליובה שמיר, שאת כתביו יפרסם כמה עשורים מאוחר יותר בספר לא רחוקים מן העץ.¹⁰¹ השאלה היא אם יכול היה לנחש כבר אז את מילותיו של אביו, שהנציח את רגשותיו המיוסרים ב"מכתב" שכתב בסתר לבנו אליהו בשנה הראשונה אחרי נפילתו ב-22 לינואר 1948:

כאילו רצחנו אותך כמו ידינו. הבאנו אותך לעולם בו אבות מקריבים את בניהם למען החיים של עצמם. סכנה נשקפה לנו לכולנו. על כן שלחנו אותך, את בננו הצעיר והחזק, להגן עלינו. [...]

כמו ידינו רצחנו אותך, בני.¹⁰²

או אולי ההפך הוא הנכון: אולי למרות הצהרת שמיר שמכתבו של אביו נתגלה רק אחרי מותו,¹⁰³ למעשה הוא ידע עליו בזמן אמת או לפחות כמעט בזמן אמת? ולאור אפשרות זו, האם ייתכן שהוא "התכתב" עם

שתובעות הדתות, לרבות צליבה, לקרבן שתובע השיח הפוליטי המורדני... ראו בספרו של הרצן: Herzen, *From the Other Shore*, Cleveland and New York: Meridian Books, 1963, pp. 134-135.

תורות לידידתי אילנה האו על שיחה הולכת ונמשכת על הרצן ועל נושאים אחרים.

101. משה שמיר (ליקט), ערך והביא לדפוס, לא רחוקים מן העץ: קורות בית אחד בישראל, ירושלים ותל-אביב: דביר, 1983, עמ' 278-288.

102. שם, עמ' 258 (ההדגשות שלי, י"ב).

103. שם, עמ' 250.

104. משה שמיר, "אדיפוס ואברהם", ענ המשמור (8/2/1957). פורסם שוב בספרו בקולמוס מהיר, הערה 98 לעיל, עמ' 329-333, ולאחרונה אצל שמיר, אברהם בבוקר, הערה 87 לעיל, עמ' יט-כג. ראו "אדיפוס ואברהם", כאן, עמ' 212-215.

105. גישה דומה תשמיע בשנות השבעים שולמית הראבן, אם כי תחזור בה תוך עשור ומחצה; ראו מאמרי "מיתוס האלימות", הערה 68 לעיל.

מכתב זה לא רק ב"פתיחה לסיפור" אלא כבר שנה שנתיים קודם לכן, כשהכתיר את פרקי אליק בכותרת *במו ידיו*? האם ייתכן שכותרת זו לא הייתה אלא קצהו הגלוי של מאבק נפשי סמוי שנאבק הסופר עם עמדה "אברהמית" שונה מן הנורמה ההגמונית הלאומית? האמנם ניסה שמיר לגאול את ה"במו ידיו" הקטלני של אביו השכול והמתייסר ולהפוך אותו ל"במו ידיו" העמלני והמצווה חיים של "דור היצחקים"? האם ניסה להקל את הרגשת האשם של אביו על-ידי היפוך הכלכלה הפסיבית כביכול של הקרבן לגבורתם האקטיבית של המקריבים את עצמם מדעת? ולחלופין – האם היה "פתיחה לסיפור" בבחינת התנצלות בפני אביו על הגאולה ה"ציונית" המתקנת שהציע בספר *במו ידיו* וניסיון לשוב ולתת פתחון פה לאבל ולכאב האותנטיים של השכול, למחיר הכבד שתבעה ותובעת הגאולה הלאומית?

כך או כך, בדיעבד נראה שבביקורת הכלכלה הקרבנית שלו – כמו גם בפוליטיזציה של הנרטיב העקדתי שהוא מציע – הקדים ה"אב" של סיפור זה לא רק את ה"יצחקים" של '67 ו-'73, אלא גם את אביהם הרוחני, גיבורו של ס' זיהר, אשר כעבור שנים אחדות, כפי שנראה להלן, יצהיר על "שנאתו" לאברהם אבינו ההולך לעקוד את יצחק.

"יצחק הוא אובייקט פאסיבי של הניסוי": בין פרויד לקידקגור

אולם לפני שנגיע לזיהר, מצפה לנו תחנה קריטית נוספת בסאגה של "האדיפליזציה" של העקדה. במאמר קצר בשם "אדיפוס ואברהם" מעמת שמיר בגלוי שתי פיגורות רטוריות שעניינן יחסי הדורות – העקדה העברית-יהודית וסיפור אדיפוס היווני-פרוידיאני.¹⁰⁴ עם זאת, מרכזיותה של שאלת הקרבן וההקרבה במאמר מעידה על כך שאפילו הניסיון לדבר "בשם האב" ב"פתיחה לסיפור" לא הרגיע את השדים הפנימיים של שמיר. המאמר התפרסם שנים ספורות אחרי הסיפור, בראשית שנת 1957, וכמה חודשים בלבד אחרי מבצע סיני. ועוד לפני שנבחן את טיעונו של המחבר, כבר הכותרת לבדה מעלה שאלה מסקרנות: למה אדיפוס ואברהם? מה הטעם להשוות את התנן בנרטיב האחד לאב בנרטיב השני? למה לא יצחק ואדיפוס, כפי שקרא אריך וליש למחקרו שנים מעטות קודם לכן?

אכן, ההבדל בין שתי הכותרות אומר הכול: וליש, מצד אחד, בדומה למרגוט קלאוזנר, היה מעוניין בהבטחה האתית של הסיום המקראי וראה בדחיית קרבן האדם על-ידי התנ"ך התרה של התוקפנות האדיפלית הלא-מודעת שתיאר פרויד.¹⁰⁵ שמיר, מצד שני, היה מעוניין לא בפירוקה של התוקפנות האדיפלית, אלא בהוקעת עצם החשיבות שייחס פרויד ללא-מודע. לדעתו,

"דורנו, נדמה לי, מבקש לו סמל-מפתח, אבי-דמות, לא למקרה התסביך-שבלא-יודעים, אלא למקרה התסביך-שביודעים, ואין סמל נעלה למקרה זה מאברהם אבינו במעשה עקדת יצחק".¹⁰⁶

זוהי הצהרה מוזרה למדי, במיוחד לגבי סופר שכבר היה ידוע באותו זמן בזכות הרומנים הפסיכולוגיים שלו, שהמפורסם שבהם היה הרומן (והמחזה) הוא הלך בשדות. למרות שהביקורת מיהרה לזהות ברומן את "מוטיב העקדה", הוא נבנה בבירור סביב קונפליקט אדיפלי.¹⁰⁷

סתירה לכאורה זו מסקרנת עוד יותר לאור התמורות הפוליטיות שעבר שמיר. שכן הזדקקותו לפרדיגמה האדיפלית לא הייתה אינטואיטיבית ואף לא מקרית, אלא פועל יוצא של השתייכותו הפוליטית. ככל מי שגדל בשורות תנועת השמאל, "השומר הצעיר", ספג שמיר מצעירותו לא רק את תורת הסוציאליזם, אלא גם את פרויד והתאוריה הפסיכואנליטית. איך השתלבו שתי תורות אלה, שלכאורה הן תרתי דסתרי, היא שאלה שלא כאן המקום לטפל בה. בפולקלור של העלייה השלישית, על כל פנים, סופר בהומור שחלוצי התנועה (שנוסדה בווינה לאחר מלחמת העולם הראשונה) הגיעו לארץ ישראל עם פרויד תחת זרועם האחת ומרקס תחת זרועם השנייה. בהמשך נשלחו בכירי המחנכים של התנועה הקיבוצית ללמוד אצל תלמידו של המורה הדגול, זיגפריד ברנפלד. בסופו של דבר הם יישמו את עיקרי התאוריה הפסיכואנליטית במערכת החינוך המשותף, כשהם מקווים בנאיביות למחוק את תסביך אדיפוס על-ידי גידול ילדיהם בלינה משותפת במקום במסגרת המשפחתית של בתי הורים.¹⁰⁸

כמובן, כנער ב"השומר הצעיר" ספג שמיר את הפרוידיאניזם להלכה, לא למעשה. בית גידולו היה משפחה בורגנית חמה בתל-אביב, לא בית ילדים. הוא הגיע ל"הגשמה" בקיבוץ משמר העמק רק אחרי בית הספר התיכון ולא נשאר באווירה השיתופית הזאת זמן רב. הוא עזב את הקיבוץ ב-1947 מתוך מחאה על הצנזורה האידיאולוגית שהוצאת הספרים התנועתית, "ספרית הפועלים", ניסתה להטיל על הרומן הוא הלך בשדות. בתוך עשר שנים הוא נפרד בפומבי מן האידיאולוגיה המרקסיסטית במאמר בעל כותרת דרמתית "לוחות שבורים".¹⁰⁹

באותה שנה עצמה התפרסם גם המאמר "אדיפוס ואברהם". ייתכן שגם הוא מסמן פרידה דרמתית, הפעם מהגורו הפסיכולוגי של התנועה, זיגמונד פרויד. יתר על כן, נראה שבכתיבת המאמר הזה הציב שמיר את אליל התנועה לצד גורו אירופאי "חדש", לפחות בעברית, הפילוסוף הדני סרן קירקגור. מבחר קטעים מתוך ספרו הקלסי של קירקגור, זייל ורעדה, התפרסמו לראשונה בעברית ב-1954.¹¹⁰ כעבור שנים אחדות הופיע גם מאמרו של הוגו ברגמן, "סרן קירקגור ועקדת יצחק".¹¹¹ כפי שנראה, ניתן

106. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 330. כאן, עמ' 213.

107. גרשון שקד רואה את יצירתו של שמיר כמייצגת שלבים שונים של "המרד האדיפלי", המוגדר חלופית כסידורם של הבנים להיות "אדיפוסים מסורסים" (הסיפורת העברית, ד: בחבלי הזמן - הריאליזם הישראלי 1980-1938, תל-אביב ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 263); מיכאל גלזמן מציע ניתוח פרוידיאני מעמיק של הוא הלך בשדות במאמר "האסתטיקה של הגוף המרושש" (TD, הערה 41 לעיל, עמ' 347-378); והשוו: כספי, הערה 32 לעיל.

108. ראו צבי זר ושמאל גולן, החינוך המיני, מרחביה: ספרית פועלים, 1941; על נוכחותם של רעיונות פרוידיאניים בשית של "השומר הצעיר", ראו הפרסום הראשון של התנועה בארץ ישראל: קהילתנו, מרחביה, 1922; השו: Yael S. Feldman, "Zionism: Neurosis or Cure? The 'Historical' Drama of Yehoshua Sobol", *Prooftexts* (May 1987), pp. 145-162. על תפקיד הפסיכואנליזה בהשקפת העולם של התנועה בכלל, ראו: אלקנה מרגלית, השומר הצעיר: מעדת נעורים למרקסיזם מהפכני, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971; Eran J. Rolnik, "Between Ideology and Identity: Psychoanalysis in Jewish Palestine (1918-1948)", *Psychoanalysis and History*

, (July 2002), pp. 203-224
 ולאחרונה ספרו עושי הנפשות: עם
 פרוד לראץ ישראל 1918-1948,
 תל-אביב: עם עובד, 2007; עופר
 נור, "מיק, ארוס ועבודה: השומר
 הצעיר והפסיכואנליזה, 1918-
 1924", זמנים 88 (2004), עמ' 64-
 73. נור מציין שלפסיכואנליזה
 היה תפקיד חשוב ביותר במטען
 האינטלקטואלי שספגו מייסדי
 "השומר הצעיר" בווינה שלאחר
 מלחמת העולם הראשונה (עמ' 64),
 ומתאר בפירוט איך אומצו
 רעיונותיה עליידי מנהיגה הראשון
 של התנועה, מאיר יערי (עמ' 70-
 73). על הרקע האירופאי של קשר
 זה, ראו: David Biale, *Eros and the Jews*, Berkeley:
 University of California Press, 1997; George Mosse,
Nationalism and Sexuality,
 New York: H. Fertig, 1985.
 תודתי לרקפת זלשיק על הערותיה
 המועילות על נוסח מוקדם של
 ניתוח זה.
 109. משה שמיר, "לוחות
 שבורים", הע' 98 לעיל. אחרי
 מאמר זה פרסם שמיר רומן לא
 פחות כופר, כי עירום אתה (תל-
 אביב: ספרית פועלים, 1959).
 למרות הסיפר בגוף שלישי, זהו
 נרטיב אוטוביוגרפי שקוף למדי,
 שבו הסיט הסופר את השגותיו
 האידאולוגיות משנות החמישים
 לגיבור רומן בן-עשרה בסוף שנות
 השלושים.
 110. ראו יוסף שכטר ואילן כרוך
 (עורכים), מבחר כתבים: מבחר
 מיצירתו של קירקגור, תל-אביב:
 דביר, 1954. ספר זה ספג לאחרונה
 ביקורת חמורה מיעקב גולומב:
 "קירקגור בציון", עיתון 77 195
 (אפריל 1996), עמ' 28-31.
 "בוגרני" ככל שהיה (כפי שכתב
 גולומב), אוסף זה הוא "קירקגור"

לזהות את עקבות שני הוגים אלה בגרסתו החדשה והמסוכסכת למדי של
 שמיר להשוואה בין סיפורי אדיפוס ואברהם.

ראשית, בניגוד לקביעותיהם של מרגוט קלאוזנר או אריך וליש, מוצא
 שמיר שלנרטיב המקראי והיווני יש מכנה משותף: "שני הסיפורים הם
 סיפורי-תמצית של התקוממות נגד המוסר במידתו המינימאלית: קדושת
 חיי אב ובן"¹¹². אך בעודו מצטרף לשבחים שחולק קירקגור לאברהם על
 שהוא מפר את הצו האתי בשם הצו התאולוגי, מחליף שמיר את הצו
 התאולוגי בתחליף חילוני מעורפל למדי. אצלו אברהם עובר על חוקי
 האתיקה החברתית בשם "האידיאה, ההבטחה, הברית". זאת ועוד; שלא
 כמו קירקגור (וקלאוזנר או וליש), שמיר אינו לוקח ברצינות את כלכלת
 הקרבן האופטימית של בראשית. לאחר מלחמה ישראלית נוספת הוא יודע,
 כפי שידעו סופוקלס ופרויד, שכוחות האור/האהבה/החיים לא בהכרח
 מנצחים את כוחות החושך;¹¹³ שהיה רק אברהם אחד שקפיצת האמונה
 שלו החזירה לו את בנו; ושאבות "אתיים" בעולם הזה אכן שולחים
 את בניהם למוות בטוח: "מעשה-אברהם שלא נתבע, שנשאר בגדר
 משאלה (או כוונה) – מבטא בעצם תופעה אנושית ממשית, מתבעעת,
 שההיסטוריה שלנו מלאה ממנה עד-אין-להכיל"¹¹⁴.

למה אם כן לדחות את פרוד ואדיפוס בתקיפות כזאת? למה הצורך להוקיע
 אותם? אין תשובה קלה לשאלה זו. מצד אחד, סביר להניח שהיה לשמיר
 צורך עז להתחרות בנרטיב הפרוידיאני המרכזי. אולי הייתה ההתמודדות
 עם הפרוידיאניזם שלב בתהליך ההתמערבות של התרבות הישראלית.
 אך עם זאת ברור ששמיר התגונן כאן נגד תובנות הפסיכואנליזה, נגד
 הקדימות שנתן פרוד ללא-מודע ולפנטזיות ומשאלות על פני הפוליטיקה
 וההיסטוריה. ואם כי מבקרים קראו את המאמר כמבטא "איבה גדולה לכל
 אסכאטולוגיזם מקריב בנים"¹¹⁵, אינני בטוחה איך ניתן ליישב פרשנות זו
 עם העובדה ששמיר מעריך את מעשהו של אברהם כסמל ה"נעלה ביותר"
 עבור "דורנו" (כלומר, דורו), או עם מסקנתו של המאמר: "מעשה-אדיפוס
 נראה כמשחק-ילדים לעומת המבחן התודעתי חסר-הרחמים הזה..."¹¹⁶.
 לי נראה, לעומת זאת, שזלזולו של שמיר באדיפוס מונע על-ידי הצורך
 שלו לעקוף את "הבן", כל בן שהוא. כמו קירקגור (ודרידה בעקבותיו)¹¹⁷,
 גם הוא מעוניין ב"קרבנו של אברהם", לא בקרבנו של יצחק. בתחילת
 שנת 1957 קרוב לוודאי שהוא חש צורך לשכך בדיוק אותה האשמה נגד
 האבות, האבות בשר ודם, שהשתמעה מיצירתו המוקדמת עוד יותר מאשר
 מיצירתו של מוסינזון, ושלמרבה הכאב נעשתה שוב מוחשית במלחמה
 שזה עתה הסתיימה. נראה שהוא חשב שההיסטוריה והמציאות,¹¹⁸ ולא
 דווקא הנפש, יספקו לו את הרציונליזציה והתמיכה המוסרית שחיפש
 עבור "אבות אברהמיים" בני זמנו:

היחיד שהיה קיים בעברית עד 1986. וראו הסברו המעניין של גולומב לעניין המאוחר שגילו הישראליים בקירקגור.

111. ש"ה ברגמן, "סרן קירקגור ועקרת יצחק", שנתון דבר (1956-1957), עמ' 260-279. התפרסם שוב אצל הוגו ברגמן, הוגים ומאמנים: חסות, תל-אביב: אגודת הסופרים העברים, 1959, עמ' 111-137.

112. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 331. כאן, עמ' 214.

113. אני משחקת כאן על כותרת מחזו מ-1955, מלחמת בני אור (בבני חושך).

114. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 332 (ההרגשות במקור). כאן, עמ' 214.

115. ראו דן מירון, הערה 89 לעיל, עמ' 468; השו: Stanley

Nash, "Reflections on Israeli Literature Based on Recurrences of the 'Aqedah Theme'", *Edebiyat II*, 1 (1977), pp. 29-40. אני חושדת שקריאתם הושפעה מעמדותיו הנחרצות של שמיר נגד הקרבן, שאותן הביע בסיפורת המוקדמת והמאוחרת שלו, כמו, למשל, מיתוס הקרבן של חיאל בית האלי ברומן כי עירום ברבריו: "כל מיני חיאל בית האלי הבונים את עריהם על גופות בניהם" (מירון, שם).

116. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 333. כאן, עמ' 215.

117. Derrida, הערה 10 לעיל; עוד על כך ראו במאמרי, "בת

יפתח ברורה", הערה 4 לעיל.

118. כפי שמעידים הרומנים

ההיסטוריה שלנו מלאה עדיין-להכיל [...] מעשים נוראים ואיומים ומסמרי-שיער בשם צו-עליון, מטרה נשגבה, תהליך היסטורי, או פשוט: בשם אלוהים. גם היחס של אב רוצח בן, של דור קשיש בתפקיד בא-כוח הצו העליון ודור צעיר בתפקיד הקרבן – גם יחס זה נשמר ברוב המקרים. נישאי האידיאה הם תמיד האנשים, שלפי גילם כבר זקנים הם מליהרג עליה.

הנקודה החריפה ביותר במעשה-אברהם היא בזאת, שאלוהים בחר לנסות את אבינו הקדמון לא בהקרבת חייו הוא, אלא בהקרבת חיי בנו. השאלה, שאיני מעז לענות עליה – היא זו: האם כך היה הניסיון קשה יותר, או קל יותר? [...]

אכן, כאן לאחורונה לקחו האחרון והמזעזע-ביותר של סיפור עקרת-יצחק: תוצאת-המבחן אינה עוברת בירושה! האלוהים אין דיו במבחן אחד [...] כל דור ודור דרוש לו מבחן חדש!

הכרה זו, ילודת פסימיזם תהומי, מגולמת על-ידי תפקידו של יצחק בסיפורנו, יצחק אינו יודע דבר! יצחק הוא אובייקט פאסיבי של הניסוי.¹¹⁹

אמנם אפשר לזהות בניתוחו של שמיר את הדי ביקורתו של הוגו ברגמן על התמקדותו של קירקגור באברהם על חשבונם של יצחק. אבל אינני בטוחה לאיזה צד הוא נוטה ברגע זה. על רקע ההיסטוריה של המאה ה-20 אני יכולה לחוש בדבריו את מועקות הזמן ואת הצורך להעניק משמעות לסבלו של דור שבילה את שנותיו הטובות ביותר בהכנה למלחמה ובהגנה מפניה. אני יכולה גם לשמוע בשורת המעשים האיומים שנעשו "בשם צו-עליון, מטרה נשגבה, תהליך היסטורי" התייחסות לטראומות היהודיות של הזמן האחרון, מן השואה ועד רוסיה הסטליניסטית (ועל אחת כמה וכמה את הדהודן הגלובלי היום, בתחילת המאה ה-21). אך בכל זאת ברצוני להעלות את האפשרות שלדגש שלו על המעשים מקפיאיי הדם של "ההיסטוריה שלנו" "בשם אלוהים" (!) היה אולי תת-טקסט נוסף – קרבנות אדם שלפי המסופר הקריבו אברהמים יהודים אי-אז בתקופת מסעי הצלב. ייתכן שהוא הגיב, אולי שלא במודע, ל"כרוניקות" העבריות מן המאה ה-11, שזכו בפעם הראשונה לתפוצה פופולרית בארץ בדיוק באותו עשור.

ההיסטוריים שהעסיקו אותו במחקר ובכתיבה לאורך שנות החמישים.

119. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 332 (ההדגשות במקור). כאן, עמ' 214-215.

120. על "ברוך ממגנצה", ראו אלן מינק, חורבן: תגובות בספרות העברית על אסונות לאומיים, מאנגלית: יצחק קומם, ירושלים: מוסד ביאליק, 2003; על לאן? ראו מאמרי "מ'מות קדושים", הערה 5 לעיל. נראה לי שניתן לזהות את עקבות סיפורי הכרוניקות גם במחאה נגד הכפייה העקדתית ששם אשמן כפי הבן בהאזמה הזאת, כפי שהראיתי לעיל.

121. א"מ הברמן, ספר גזירות אשכנז וצרפת: דברי זכרונות מבני הדורות שבתקופת מסעי הצלב ומבחי פיוטיהם, ירושלים: ספרי אופיר, 1945. מאז שנות השבעים מתוככים ההיסטוריונים על מידת העובדתיות ההיסטורית של סיפורים עבריים אלה ועל מחבריהם ומטרתם, ובמיוחד על שאלת מושפעותם מרוח המרטירולוגיה הנוצרית של מסעי הצלב. ראו הויכוח הסוער שניטש בכתב העת ציון 58-59 (1993-1994).

122. המהדורה הראשונה של ספר הגבורה (1941), שערך ישראל היילפרין, התפרסמה עוד לפני ייסוד הוצאת עם עובד על-ידי ברל כצנלסון. המהדורה השלישית כללה גם קטעים מאוסף הכרוניקות מתקופת מסעי הצלב של הברמן (ישראל היילפרין, ספר הגבורה, תל-אביב: עם עובד, 1950, עמ' 82-98).

123. י' בער, "הקדמה", א"מ הברמן, ספר גזירות אשכנז וצרפת,

לפרסומים המודרניים הראשונים בסוף המאה ה-19 של הכרוניקות והפיוטים מתקופת מסעי הצלב הייתה השפעה מכרעת על כמה טקסטי יסוד של ספרות התחייה העברית, כגון הפואמה "ברוך ממגנצה" של שאול טשרניחובסקי (1902) והנובלה לאן? של מ"ז פיארברג (1899).¹²⁰ לכן לא מן הנמנע שלהוצאה העברית ב-1945 של ספר גזירות אשכנז וצרפת בעריכת הברמן¹²¹ הייתה השפעה דומה על בני "דור בארץ". ב-1950 כבר הופיעו קטעים מהוצאה זו במהדורה השלישית של ספר הגבורה,¹²² שזכה כידוע לתפוצה רחבה כחלק מהמאמץ החינוכי לבניית הזהות הלאומית של המדינה הצעירה. קטעים אלה כללו הן את מעשי הטבח שערכו הצלבנים צמאי הדם והן את מעשי הקרבן (או השחיטה) שהטילו אמהות ואבות יהודים על ילדיהם ועל עצמם. ודומני שסיפורים אלה, שבהם הרחיבו יהודי אשכנז את גבולות ההגדרה התלמודית של "ייהרג ואל יעבור" (כלומר, מרטיריות "פסיבית") לכדי מה שניתן להגדיר כ"הרגו כדי שלא יעברו [הבנים והבנות]" (מרטיריות "אקטיבית"), ראוים בדיוק להגדרה "מעשים נוראים ואיומים ומסמרי-שיער" שבה משתמש משה שמיר במאמרו...

ושמיר איננו היחיד שהגיב כך. אפילו היסטוריון שקול כיצחק בער התקשה לעכל את הלהט המרטירי ואת כלכלת הקרבן (השחיטה) המצטיירת מן הכרוניקות. גם הוא משתמש בשם התואר "נורא" בתיאור המעשים המסופרים שם. במיוחד הוא חש לא בנוח בנוגע לשימוש שנעשה בפולחן הקרבת הקרבן בבית המקדש כדגם לקרבן אדם(!) שביצעו יהודי הריין הלכה למעשה. בדברי ההקדמה לספרו של הברמן כותב בער:

אמנם נראה שהעורכים המאוחרים הגזימו בתאור קנאות דתם יתר על המידה והפכו משלים וסמלים דתיים ודרשו אותם כממשות נוראה. עוקדים ונעקדים מכרכים על השחיטה ועונים אמן אחרי ברכה זו, שנתחלפה להם לכותבים, כנראה, בברכת קירוש השם הנהוגה גם במקומות אחרים. כל הלכות זבחים נתקיימו על ידם כביכול: בדיקת הסכין שלא תהא פגומה, זריקת הדם (על עמודי ארון הקודש) ואפילו קבלת הדם וכו'.¹²³

אם נוסיף לכך את מאמרו של שפיגל, שהבהיר ביתר שאת עד כמה תלו עצמם ה"עוקדים ונעקדים" בפרשנות חדשה-נושנה של העקדה כקרבן-עולה שהתממש, יתגלו שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים של המאה שעברה כתקופה גדושה במחקר היסטורי שבו הועמדה לניתוח ולביקורת המרטיריות היהודית הביניימית. במיוחד עורר זעזוע השכתוב הרדיקלי שעברה כלכלת נרטיב הקרבן העברי המרכזי, העקדה, כשיצחק הפך מנעקד לקרבן ואברהם (ובת זוגו) מעוקדים למקריבים בפועל. וראוי לציין שרק

הערה 121 לעיל, עמ' 4 (ההדגשה שלי, י"פ). הערכה הפוכה השמיע כאותן שנים זלמן שזר, במאמרו "מגן ותקוה" (כוכבי בוקר: סיפורי זכרונות ופרקינטה, תל-אביב: עם עובד, תש"י, עמ' 195-234); על השלכותיהן של ההערות השונות של "קידוש השם" הביניים על השיח הקרבני הציוני, ראו מאמרי "מ'מות קדושים", הערה 5 לעיל.

124. יוסף דן, "כיצד השפיע האנונימוס ממגנצא על גירוש ספרד", הארץ: תרבות וספרות (2/4/2007), עמ' 5.

125. לאחר שהוכן מאמר זה לדפוס גיליתי רשימה קצרה בשם "מאה שנה", שפרסם שמיר ב-1956 לרגל מלאת 100 שנה להולדת פרויד ואחר-העם(!). הערתו הבאה, במאמר שפורסם כחצי שנה לפני המאמר "אדיפוס ואברהם", מאששת את הערכתי את עמדתו כלפי פרויד: "גם הנאמנים בחסידי פרויד בתוכנו – מורי ההוראה של החינוך המשותף בקיבוצים ובקבוצות – הינם תלמידי א"ד גורדון יותר משהם תלמידי פרויד, ואותה אופטימיות תמימה כביכול, המאמינה בהתעלות האדם בעבודתו וביצירתו, נחלת הפועל מדגניה, משמשת נר לרגליהם הרבה יותר מהפסימיות העמוקה, המבוססת, רואת השחורות, נחלת הגאון מוינה" (בקהלמוס מוהיר, הערה 98 לעיל, עמ' 354-356 (ההדגשות שלי, י"פ)).

126. ראו פלרמן, "יצחק או אדיפוס?", הערה 2 לעיל.

127. יזהר סמילנסקי, "איפה אדיפוס?", פולטיקה 36 (1991), עמ' 14-15; "לגרש את הפסיכולוגים", עיתון 77 158 (1993), עמ' 38-39. תודות לגרעון נבו על עזרתו באיתור מאמרי יזהר.

לאחרונה הצביע יוסף דן, במאמרו על המהדורה המדעית החדשה של הכרוניקות (בגרמנית), על חשיבותו של "אותו ספר קטן שפירסם הברמן לפני שני דורות", שהוא רואה בו "כלי עיקרי" לחקר ההיסטוריה והתאולוגיה היהודית עד ימינו אלה. יתר על כן, הוא משתמש בלשון דומה מאוד לזו של שמיר לתיאור המסופר בכרוניקות: "תאורים קשים עד מאוד, חלקם מסמרי שיער [...] כיצד הרגו יהודים את בני משפחתם".¹²⁴ אכן, אם היום, אחרי עוד חצי מאה של זוועות מכל הסוגים, עדיין קשה להשלים עם סיפורים אלה, על אחת כמה וכמה היה קשה לדור הישראלי הצעיר של שנות החמישים שלא ידע את יוסף (ואשר לא היה חשוף למדיה הדואגת היום ליידע אותנו בזוועות מכל קצווי העולם).

סביר להניח ששמיר מצא במקורות אלה תקדים ורציונליזציה לחוויות הטרגיות שעברו בני דורו שלו. ייתכן, עם זאת, שהוא השתמש ב"ראיות היסטוריות" אלה כדי להתגונן נגד ההסבר שהציע פרויד – שנראה לו בוודאי מאיים ביותר – שלתוקפנות הבין-דורית יש בסיס פסיכולוגי עמוק, ושכזו היא א-היסטורית, מולדת ואוניברסלית.¹²⁵

על כל פנים, בדיעבד היה המאמר "אדיפוס ואברהם" קו ההגנה האחרון נגד שכתוב העקדה ברוח פרויד והפריזמה הפסיכואנליטית. אולם לפני ש"נכנעו" אברהם ויצחק לנרטיב האדיפלי, תהליך שתיארת בעבר במפורט,¹²⁶ יש להוסיף לסיום חוליה אחרונה, חוליה שבה ניתן לעקוב באופן מוחשי אחר העברת לפיד המרד האדיפלי מ"דור הפלמ"ח" ל"דור המדינה".

סיכום ביניים: "אני שונא שייצחק איננו אלא חומר ניסיון" – מימי צקלג ל"שיח שדמות"

למרבה האירוניה, חוליה זו שייכת לסופר ה"מיתי" של מלחמת העצמאות, ס' יזהר (1916-2006), שהיה בין השאר אחד ממתנגדיו החריפים ביותר של פרויד, ובמיוחד של ה"שידוך" בין ספרות ופסיכולוגיה. עם פרסומו המאוחרים של "יזהר סמילנסקי" – כפי שחתם בשמו המלא על פרסומים בתחומים "לא-ספרותיים" (חינוך, פוליטיקה וכדומה) – נמנים מאמרים בעלי שמות מתגרים כמו "איפה אדיפוס?" ו"לגרש את הפסיכולוגים".¹²⁷ ייתכן כמובן שבמאמרים אלה הגיב יזהר על הביקורת הספרותית שהצביעה על קוצר ידו להעניק לגיבוריו "עומק פסיכולוגי". מכל מקום, למרות התנגדותו העקרונית ל"אדיפוס" נכנס יזהר, בוודאי לא במודע, לוויכוח שניהל שמיר – בעיקר עם ונגד עצמו, כפי שראינו – על היחס בין העקדה לבין המאבק הבין-דורי שימיו כימי האנושות, ואשר רק במאה האחרונה נקרא על-שם אדיפוס.

ההתרסה הבין־דורית־עקדתית הבוטה ששם יזהר בפיו של גיבורו עמיחי – במונולוג הפנימי הידוע שלו באפוס מלחמת העצמאות ימי צקלג – מדהימה קוראים מן השורה עד היום, כמעט מחצית המאה מאז פורסמה. אכן, נדמה שלאמירה "אני שונא את אברהם אבינו ההולך לעקוד את יצחק. מה זכותו שלו על יצחק. שיעקוד את עצמו"¹²⁸ – אין כמעט תקדים בספרותנו. אבל כפי שראינו, קדם לה מירוץ שליחים, דיאלקטי אמנם, שתחילתו במחזה האדמה הזאת, שבו אשמן שם בפיו של הבן ביקורת חריפה לא פחות על אביו בפרט, ועל ההיסטוריה היהודית בכלל, בשל תביעתם מן הפרט "ליישר קו" עם טובת הציבור ולהכפיף את חייו למען הכלל. אצל אשמן, כנראה מתוך נאמנות לרוח התקופה המיוצגת במחזה, ההישענות היא בעיקר על דימוי קידוש השם. נראה שעבור גיבוריו, תהליך חילונה של העקדה עוד לא הושלם ולכן היא אינה הפיגורה הבלעדית לייצוג העריצות הפטריארכלית. העקדה מופיעה כאיום בדמדומי של הבן הגוסס, אבל אינה משמשת עדיין מושא להתמודדות ישירה ונוקבת כמו במונולוג הפנימי של עמיחי.

128. ס' יזהר, ימי צקלג, ב, תל־אביב: עם עובד, תשל"ז ותשי"ח, עמ' 804.

אולם בעשור הבא, שמיר שם התמודדות חזיתית כזו בפיו של המספר ב"פתיחה לסיפור", שהוא כמובן דווקא האב השכול, ולא הבן! בצעד זה החרף שמיר את האשמה העצמית של "דור" האבות במחזה בערבות הנגב, אבל גם ביטל מניה וביה את אשליית ההליכה יחד וההרמוניה הבין־דורית שמוסינזון עדיין החזיק בה, ועל אחת כמה וכמה את חלום הסוף הטוב של קלאוזנר ווליש (שגם הוא עצמו היה חתום עליו בנעוריו...). יתר על כן, בסיפורו של שמיר, רגש האשמה של האב כלפי הבן אינו מתחיל ונגמר במוות על מזבח הרעיון (ראו בערבות הנגב), אלא הוא פועל יוצא של התנכרות בין־דורית בסיסית, מהותנית כמעט, בוודאי "אדיפלית" (מעין תמונת ראי של ה"מכתב לאב" מאת קפקא), ששורשיה בשחר ילדותו של הבן.

ברם, עם שהפיגורה העקדתית מרכזית כאן יותר מאשר בטקסטים קודמים, היא עדיין מתפקדת כמטפורה – לא רק למערכת הפסיכולוגית הדורית, אלא גם למערכת הפוליטית; ושתיהן נדחות באופן נחרץ על־ידי מספר שטראומת השכול שלו מכתובה את שיפוטי והערכותיו. נחרצות זו מתמוססת קמעא במאמר "אדיפוס ואברהם", שבו היא מומרת בהתלבטות אמביוולנטית, המנסה להקיף את הנושא מזוויות שונות, כראוי לטקסט מסאי שקול: של האב והבן, כמו גם של המודל העברי־יהודי ושל המודל היווני־פרוידיאני־קירקגורי... אלא שלמרות התלבטויותיו, שמיר מקבל בסופו של דבר את עליונותו של המודל העקדתי המסורתי, שלפיו ה"ניסיון" – גם בגילומי המודרניים החילוניים – הוא ניסיונו של אברהם, ואילו יצחק אינו אלא "אובייקט פאסיבי של הניסוי"¹²⁹. אם שמיר מתקומם על גזר הדין, אין להתקוממות זו ביטוי ישיר בדבריו. בסופו של

129. שמיר, "אדיפוס ואברהם", הערה 104 לעיל, עמ' 332. כאן, עמ' 215.

חשבון, גם בדיון הדיסקורסיבי רב־הפנים שולטת הפרספקטיבה ההורית. ובניגוד לאב השכול הבדיוני(?) ב"פתיחה לסיפור", כאן האב הרבה פחות ביקורתי ביחס למערך הגברי הפטריארכלי שמכתיב את מעמדו של הבן־העקוד־המוקרב, זה שעל גבו מתנהלות מלחמות ומאבקים למען אידאות מכל המינים...

נדמה לי שלא אחטא בהגזמה אם אציע שבאמצעות גיבורו עמיחי, יזהר מנהל דיאלוג "עוין" עם הדיאלקטיקה העקדתית של שמיר. הביקורת הישירה של ה"בן" היזהרי על אברהם אבינו מהפכת את זווית ההתבוננות של שמיר; בניגוד להשלמה של שמיר המסאי עם תפקידו הפסיבי של יצחק בניסוי ותפיסת הקרבן (victim?) כחוק טבע או כחוק חברתי שאין ממנו מוצא, מטיח עמיחי/הבן, כמעט באותן מילים (ניסוי=ניסיון, אובייקט=חומר): "אני שונא שיצחק איננו אלא חומר־נסיון שבין אברהם לאלוהיו". בניגוד לתאודיציה החילונית־אקזיסטנציאלית של שמיר (מה לעשות, תוצאת־המבחן אינה עוברת בירושה, ולכן מכל דור דורש אלוהים מבחן חדש) – פוסל עמיחי את עצם הרעיון של המבחן, של "הדרישה הזאת להוכחת האהבה", "את התקדשות האל בעקידת יצחק. אני שונא"¹³⁰.

130. יזהר, ימי צקלג, ב, הערה 128 לעיל, עמ' 804.

עם זאת, במובן מסוים ה"בן" שעיצב יזהר שר דואט עם ה"אב" מ"פתיחה לסיפור" של שמיר: שניהם דוחים את הכורח שבירושה העקדתית, שניהם מוחים על כך שתוצאת המבחן איננה עוברת בירושה... עמדתם המשותפת מדהימה בנועזותה, בייחוד אם נשווה אותה לשירו של חיים גורי, בן־גילו של שמיר, שבאותן שנים ממש פרסם את גרסתו שלו ל"ירושה" העקדתית. שורותיו הידועות "נענות" כמדומני לצידוק הדין של שמיר ב"אדיפוס ואברהם": "אָבֶל אֶת הַשָּׁעָה הַהִיא הוֹרִישׁ לְצִאֲצָאָיו. / הֵם נוֹלְדִים / וּמֵאֲכֶלֶת בְּלָבָם"¹³¹. לגבי גורי, לא תוצאת המבחן אלא "המאכלת בלב" היא־היא הירושה שזוכים לה צאצאי יצחק אשר אין ממנה מנוס, בדיוק אותה ירושה שכנגדה התרעם כל־כך עמיחי, יליד רוחו של יזהר.

131. חיים גורי, "ירושה", שושנת רוחות, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1960, עמ' 28.

כמובן, גם אצל יזהר ההתרסה היא רק חלק מהתמונה השלמה. המונולוג של עמיחי כולל בתוכו מהלך דיאלקטי אמביוולנטי לא פחות משרשרת המסכות שהחליף שמיר ביצירותיו בשנות החמישים. באותה נשימה שבה עמיחי מקטרג לא רק כנגד אברהם, אלא גם כנגד אלוהים(!) והעולם כולו ש"החריש ולא קם ולא שיוע: נבלים, על מה צריכים הבנים למות?", הוא גם מכיר בכך שהמרד הסופר־אדיפלי שלו הוא "דברים בעלמא":

הו, מה. דברים בעלמא. גם זה אין. לא אחמוק, ולא אתנדף, ולא אברח. [...] אני שונא להילחם יותר מכל דבר אחר שהוא. זה בזיון הכל. ואני יושב פה ומחכה לרצח, להרג, להשמדה [...]

כך בנוי העולם. כך בנויים החיים. כך זה בנוי. גזירה. ואפילו לברוח לא. אם אינך נכון למות ולהמית – לא יהיה טוב בעולם. לא צדק, לא אהבה, לא יופי. כל אלה – רק דרכם. [...] כך בנוי העולם. זה סדרו הטוב. ולי לעצמי אין שום דרך פרטית אחרת, אלא רק להשתתף.¹³²

132. יזהר, ימי צקלג, ב, הערה 128 לעיל, עמ' 804.

שנאותיו של עמיחי מרובות – אברהם אבינו, אלוהים, קטילת הבנים, העולם המחריש, כל מה שמושג במחיר חורבן (וקרבן?). אבל הן אינן מיתרגמות לכלל פעולה, למבנה עלילתי או פסיכולוגי. המרד האידיאי שלו ממוסגר בקבלת דין הרמטית עוד יותר מזו של שמיר (המסאי). בעולם על-פי עמיחי שולט חוק הג'ונגל – "ואני יושב פה ומחכה לרצח, להרג, להשמדה [...] לרגע האחרון, כשיותן גם לי לפי כוחי – לפרוץ ולקחת טרף, להציל את חיי בטריפה שאטרופי". גרוע יותר: בשרשרת אסוציאטיבית פרוסטיאנית הוא מגיע למסקנה שאפילו כל מה שטוב ויפה בחיים גם הוא אינו אלא תולדת המוכנות "למות ולהמית"... ואם אינך מוכן לכך – "אין עולם ואין חיים, והכל לתוהו ובוהו".¹³³

133. שם, שם.

אלא שכאן כדאי להתעכב קמעא על התקבולת המפתיעה החבויה מאחורי ההשמטה (ellipsis) שיצרתי בציטוטי: במקביל לביטויים השאובים מן המילון המודרני חילוני של מלחמות המאה ה-20 (רצח, הרג, השמדה), יזהר שם בפי עמיחי לקסיקון מסורתי טיפוסי שניחוח מרטרולוגי חריף של קידוש השם עולה ממנו: "אם אינך מוכן למסור נפשך, לקפוץ אל המדורה" (השוו "למות על המוקד, לקפוץ אל המדורה" בשירו הקלסי של ביאליק "אם יש את נפשך לדעת"). יתר על כן, התחביר הקטלוגי מעניק מעמד שווה לאופני מות־קדושים פסיביים "מיושנים" אלה לבין המודוס ההרואי החילוני העכשווי: "אם אינך מוכן למסור נפשך, לקפוץ אל המדורה, לצאת לקרב ולהרוג בכשרון, בתנופה, בקטילה רבתי – אין עולם ואין חיים, והכל לתוהו ובוהו".¹³⁴ וכך, בהבל משפט מונולוגי אחד מחה עמיחי כל הבדל פוטנציאלי בין פסיביות לאקטיביות, בין מרטריות יהודית מסורתית לגבורה לאומית מודרנית, בין קידוש השם להקרבה הרואית על מזבח המולדת.

134. שם, שם.

האם יש להתפלא על כך שהכרזת המרד שלו בעקדה, נועזת ככל שהייתה, טבעה במאות עמודי ימי צקלג ולא לכדה את תשומת לבה של הביקורת בארץ במשך עשור שלם?¹³⁵ נדמה לי שהיא לא הייתה זוכה להדים ובני-הדים רבים כל כך גם בשנות השישים אילולא התערבותו של אברהם שפירא, מייסדו ועורכו של כתב העת שדמות (ומעורכיו של הקובץ שיח לוחמים). שפירא גאל את הקטרוג של עמיחי והפיח בו חיים חדשים *מזוברת* שדמות *הראשונה שראתה אור לאחר מלחמת ששת הימים*.¹³⁶ פרסום המונולוג הפנימי הבוטה של עמיחי, כמעט בד־בבד עם פרסום שיח לוחמים,

135. ככל שידוע לי, המונולוג של עמיחי הוזכר לראשונה בביקורת של אורי אלטר, באנגלית, ב-1961. כונס בספרו: Robert (Uri) Alter, *After the Tradition*, New York: Dutton, 1969, pp. 210-225.
136. שדמות כז (סתוי תשכ"ז), עמ' 43.

137. על האכזר היחיד, דווקא מפי אם שכולה, ברוח האב במחזהו של מוסיגונוב, ראו מאמרי "במו ידינו..." , הערה 4 לעיל.
138. ראו מאמרו: אברהם שפירא, "דור בארץ" ומורשת התרבות היהודית", מרדכי בר-און (עורך), אתגר הריבונות: יצירה והגות בעשור הראשון למדינה, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1999, עמ' 167-198.

139. על זיהוי הסופרת שולמית הראבן מאחורי שם-העט "אבישג" בשדמות, ראו מאמרי "במו ידינו..." , הערה 4 לעיל.
140. וראו ביתר פירוט במאמרי "במו ידינו", שם.
141. ראו למשל הרומן השני של יריב בן-אהרון (אחד מעורכי שיח לוחמים): פלג, תל-אביב: אופיר, 1993.

142. בשיחה "האמנם עקדה?" שהתקיימה בקיבוץ גשר ופירסמה בשדמות מז (קיץ תשל"ב), עמ' 33-14.

שדווקא ממנו נעדר לחלוטין הדיבור על קרבניות ואשר בו לא כיכבה העקדה כלל,¹³⁷ לא היה מקרי. שעתוק זה היה, לעניות דעתי, התערבות מְכַוֶּנֶת ומְכוּנָת, אקט מכונן של העורך, תלמיד מובהק של מרטין בובר והוגו ברגמן, שמכל בני דור תש"ח, יזהר הוא הקרוב ביותר ללבו.¹³⁸ יתר על כן, אופן הדפסת המונולוג – על דף ששוליו רחבים, מעין דף תלמוד בראשית התהוותו – ממש הזמין תגובה ופרשנות.

ואכן התגובות לא איחרו לבוא. האתגר שהציב שפירא לבני טיפווחי קלע למטרה. כאש בשדה קוצים פשט השיח העקדתי על גילוייו השונים בגיליונות הבאים של שדמות והביא ל"פיצוץ" הגדול של השימוש הבוטה והתכוף בדימוי יצחק המוקרב לא רק בשיח הקיבוצי, אלא גם על בימת התאטרון והסאטירה הפוליטית ואף בפרוזה הצעירה של ראשית שנות השבעים. בניגוד ליצחקים של שנות העשרים עד הארבעים, "דור יצחק" זה, כמו שכינתה אותו שולמית הראבן,¹³⁹ ראה את עצמו בבחינת victim ולא בבחינת מי שמקריב עצמו ברצון (ובשמחה?) על מזבח המולדת.¹⁴⁰ יתר על כן, חלק ניכר מדור זה, מרד, לפעמים באגרסיביות, בהרמוניה ובשיתוף הפעולה הבין-דורי המובלעים ברוב השכתובים המסורתיים היהודיים של סיפור העקדה, ולעתים קרובות הפנה אצבע מאשימה לעבר אברהם, האב ה"אגרסיבי".¹⁴¹

כמובן, אב קולקטיבי זה לא היה אלא אותו "דור הפלמ"ח", שאחר הגנאולוגיה של הדיאלקטיקה העקדתית שלו עצמו התחקינו כאן. לא ייפלא אפוא ש"אבות" אלה לא קיבלו בהבנה את הביקורות הקטלניות שספגו בתפקידם החדש כ"אברהם". תגובותיהם נעו מהכחשה נחרצת של רלוונטיות הכינוי הדורי ועד לסירוב לוותר על תואר הבן שלהם עצמם: "דור יצחק!" זעק בזעזוע חיים גורי, "מי הם ה'אברהמים'? הן אלה הם ה'יצחקים' של 1948".¹⁴² למאבק זה של "שניים אוחזים ביצחק" הצטרפו סופרי הפלמ"ח לשעבר משני (או משלושת) צדי המתרחס הפוליטי של ההווה – מנתן שחם ואהרון מגד ועד משה שמיר – להוציא ס' יזהר, שהתמיד בשתיקתו עד לשנות השמונים.

אבל למאבק זה לא היה סיכוי. "שיח שדמות" והפרוזה העקדתית של שנות השבעים רק החריפו וחיידו את המרד הפרוידיאני נגד האבות, שהחל בסיפורי דור המדינה עוד בסוף שנות החמישים: כבר באוקטובר 1957, עוד לפני שימי צקלג ראה אור, פרסם ישראלי צעיר סיפור שהיה בנוי סביב עלילה אדיפלית שהוסוואה קלות ("מות הזקן" במקום רצח-אב), ותוך כמה שנים הצטרף אליו צעיר אחר שהוסיף את הרובד המשלים, תסביך לאיוס (רצח-בן [ורצח-בת:!!]). סופרים אלה היו א"ב יהושע ועמוס עוז, אשר בסיפוריהם המוקדמים הבקיעו דרך ההגנות של משה שמיר ומרגוט קלאוזנר וסללו את הדרך לשכתוב כפול – אדיפלי ופוליטי בעת ובעונה

143. הגרסה המוקדמת של סיפורו של א"ב יהושע, "מיתת הזקן מן הקומה הראשונה", הופיעה באקטובר 1957 במשא. "דרך הרוח" של עוז, וגם סיפורו הידוע פחות, "איש פרא", התפרסמו בכתב העת קשת ב-1963 וב-1966 בהתאמה. על האחרון ראו מאמרי "On the Cusp of Christianity", הערה 4 לעיל. 144. ראו מאמרי "בחזרה לבראשית", הערה 26 לעיל, ו"יצחק או אדיפוס?", הערה 2 לעיל (על "עקדת יצחק" מאת שלמה שוהם ועל מר מאני מאת א"ב יהושע), וכן מאמרי "במו ידינו..." ו"מיתוס האלימות" על גלגולי העקדה ביצירת שולמית הראבן (הערות 4, 68 לעיל).

145. זר תורות לעמיתי וידידי בשדה הספרות העברית וההיסטוריה היהודית שחלקו עמי ברצון את תחומי התמחותם; לתלמידי בקורסים הסמינריניים על סיפורי קרבן והקרבה, על קריאתם הקשובה ועל רעננות אבחנותיהם; ולאחותי לאה שולמן, שבלא עבודת הארכיון המסורה והיעילה שלה לא היה מחקר זה מגיע לכלל השלמה.

אחת – של הכלכלה העקדתית.¹⁴³ בשנות השבעים התפתח שכתוב זה בהדרגה לדיון פסיכו-פוליטי, שחצה את קווי ההפרדה הדוריים, ואשר בו נקרא מחדש סיפורו של יצחק, ובמיוחד יצחק הבת-מקראי, לאור מורשתו של שלום שפיגל, שאליה נוספה עתה עדשה פרוידיאנית.¹⁴⁴

השלכותיו של דיון זה פתחו פתח לבחינה ביקורתית של הקו הדק שבין ההקרבה העצמית לבין קידוש האמצעים לטובת מטרה נכספת. אינטלקטואלים ישראלים, שנאלצו להכיר בכך שמה שנחשב לנאצל עבור האחד משמעו מוות עבור השני, מאלצים אותנו סוף-סוף לשאול עד כמה רחוקה הקרבה עצמית מקנאות תוקפנית, ומות קדושים – מטרור מקודש. זוהי בסופו של דבר השאלה הפסיכולוגית והאתית הנוראה שביסוד העניין הספרותי הרב שמעורר הנרטיב העקדתי של הקנון העברי, עכשיו יותר מתמיד.¹⁴⁵

אוניברסיטת ניו-יורק

* מאמר זה מבוסס על פרקים מתוך עבודת הדוקטור שלי "הצבר-התלוש בסיפורת של 'דור בארץ'" שנכתבה באוניברסיטת חיפה בהדרכתה של פרופ' צפורה כגן. תודתי נתונה לה.

1. הדיאלוג המשעשע "שיעור בצברית בסיסית" פורסם ב-1946 בעיתון במאבק שבהוצאת אורי אבנרי. הדיאלוג צוטט גם בתוך המאמר "הצבריות כאדיאולוגיה", שהופיע בלא חתימת הכותב בעיתון דבר (25/9/1946) כתגובה ביקורתית כנגד היהירות המשתקפת מאחד מקובצי במאבק של "חוג העיתונאים ארץ ישראל הצעירה".

2. לפי גורית גוברין (תלישות והתחזשות: הסיפורת העברית בראשית המאה ה-20 בגולה ובארץ ישראל, תל-אביב: משרד הביטחון - ההוצאה לאור, 1985, עמ' 17), השם "תלוש" ניתן מאוחר לעצם הופעתה של הדמות בסיפורת העברית החדשה ודבק בדמות בהשראת הסיפור "תלוש" מאת י"ד ברקוביץ משנת 1904. סופרים שונים שדמות בעלת מאפיינים דומים הופיעה בסיפוריהם עוד קודם לכן, כינה בשמות אחרים: "אקסטרן", "אינטליגנט", "צעיר בודד", "בן דור עובר", "לא גיבור"; ובהשפעת הספרות הרוסית גם "איש המרתף" ו"האדם המיותר". דמויות של תלושים התקיימו כבר בסוף המאה ה-18 בספרות ההשכלה ובסיפורת של "המהלך החדש". אלא שהתלוש בסיפורת ההשכלה, לפי מתי מגד ("אימת המשכיל שנתלש", אורלוגין ה'תשי"ב, עמ' 267-285), היה שונה במהותו מן התלוש המאוחר יותר של הספרות העברית החדשה, ובסיפורת של "המהלך החדש" לפי אבנר הולצמן (הספור העברי

הדי שיים

"מה דעתו של הצבר על עצמו? –

הוא מבסוט מעצמו, הוא הנהנה מעצמו, הוא מרגיש איין"
("שיעור בצברית בסיסית")¹

בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 הייתה זו דמותו של התלוש שניצבה במרכזן של יצירות רבות בספרות העברית החדשה. הכינוי "תלוש" הוא מטפורה המשקפת את מצבו של הגיבור – גיבור מתלבט הנוטה לחיבוטי נפש אובססיביים, חלוש בכישוריו הנפשיים ומתקשה להשתלב בסביבתו מסיבות שונות (לעתים גם בשל יהדותו), חש בדידות גם כשהוא מוקף אנשים, נודד פעמים רבות ממקום למקום בשם מטרה עקרה או ללא מטרה כלל, כמה לקרבתה של אישה אך חרד מקשר ארוטי, וכן בעל נטיות אבדניות ומשאלות מוות, אם כי כמעט לעולם אינו מממשן. בסיפורים רבים מתואר התלוש כ"איש ספר", כמי שנתון ראשו ורובו בעולם הספרים והדעת, אם כתלמיד, כחוקר, או כסופר, כאשר העיסוק בספרים הופך אצלו פעמים רבות לתחליף לחיים האמתיים.² קורותיה ותלישותה של דמות זו נעוצים במציאות חייה המורכבת בגולה, והופעותיה המגוונות ביצירותיהם של סופרים שונים מייצגות את הפרובלמטיקה של הצעיר היהודי במקומו ובזמנו.³ לפי שמעון הלקין,⁴ תפקיד התלוש בספרות העברית בתקופה זו הוא לייצג את "בעיית השעה" של הצעיר היהודי, כפי שראה אותה כל אחד מן היוצרים. מעט מאוחר יותר תוארה תלישותו של הצעיר היהודי גם בהווייתה הארץ ישראלית, בגלגוליו כחלוץ-תלוש בסיפורת העלייה השנייה ובסיפורת העלייה השלישית.⁵ בשנות הארבעים והחמישים דומה היה שתם תפקידו של התלוש כנציג "בעיית השעה" של צעירי הדור. עם פריצתם של סופרי "דור בארץ" להווייה הספרותית

בראשית המאה העשרים, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993, עמ' 79) הייתה דמותו חסרה עדיין את העומק והעצמה שאפיינו אותה בעיצוביה המאוחרים יותר.

3. דמות זו הופיעה ביצירותיהם של סופרים רבים, בהם: מ"ז פייארברג, מ"י ברדיצ'בסקי, ישעיהו ברשדסקי, י"ד ברקוביץ, י"ח ברנר, א"נ גנסין, ה"ד נומברג וגרשון שופמן.

4. שמעון הלקין, מבוא לסיפורת העברית, רשימות לפי הרצאותיו מאת צופיה הלל, ירושלים: האוניברסיטה העברית, עמ' 341-346.

5. בסיפורת העלייה השנייה אצל א' אריאל-אורליוף, אהרן ראובני, רב קמחי ועוד, ובעיקר ביצירתו של י"ח ברנר. בסיפורת העלייה השלישית אצל יצחק שנהר, יהודה יערי, יוסף אריבא, שלמה רייכנשטיין, דוד מלץ ואחרים.

6. הסיפורת של "דוד בארץ", משמרת הסופרים הצברים, פרצה לתודעה עם פרסום סיפורו של ס' יזהר "אפרים חוזר לאספסת" ב-1938. מועד הופעתו של סיפור זה, שראה אור בכרך ו' של גליונות, מסמן את צמיחתה של סיפורת ילידי הארץ. סיפור זה אינו הסיפור הראשון של סופר צבר המתפרסם בכתב עת, ועם זאת מקובל לראות בו את ראשיתה של תקופה ספרותית חדשה. ראו אצל דן מירון, ארבע פנים בסיפורת העברית בתימינו: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שנייד, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1975 [1962], עמ' 277; גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ג: המודרנה בין שתי מלחמות, מבוא לדורות בארץ, ירושלים ותל-אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 181; אבנר

הארץ ישראלית, הדמות שהלכה וכבשה את מרכז הבמה ועמדה במרכזם של סיפורים רבים הייתה זו של הצבר, בן הארץ, שסימל את האנטיתזה לתלוש ולקיום הרופף שהוא מייצג.⁶ ביצירתם של הסופרים בני הדור, דומה היה שהתלישות שוב איננה גורם המעצב את קורותיו ואת עתידו של הצבר, הצעיר הילידי בן הזמן. לפי גרשון שקד, "השיבה אל התלוש"⁷ מתרחשת רק בסיפורת של שנות השישים ואילך ביצירותיהם של סופרי "דור המדינה" וביצירותיהם המאוחרות של סופרי "דור בארץ".⁸

בתודעה הישראלית, וגם על-פי עמדתם של חוקרים שונים, סופרי "דור בארץ" הם שעיצבו את הצבר הארכיטיפי והם שתרמו את התרומה המשמעותית לביסוסו של מיתוס הצבר בספרות ובתרבות.⁹ השקפה זו החלה להתערער בעשורים האחרונים, והטענה היא כי את הרושם המוטעה הזה נטעו בעיקר סוציולוגים ומבקרי ספרות.¹⁰ עניינו של מאמר זה, בהמשך למגמה זו, הוא להצביע על דמות של צבר הרחוקה מן הדיקון המיתולוגי כבר בסיפורת המוקדמת של "דור בארץ", בשנות הארבעים והחמישים – דמות שתכונה כאן "הצבר-התלוש". לא זו בלבד שסופרי "דור בארץ" אינם אלה שעיצבו את הצבר המיתולוגי ואינם אלה שתרמו להאדרתו, דווקא הם שהחלו לסדוק את המיתוס. יתר על כן, סופרי "דור בארץ" לא רק גורעים משלמותה של דמות זו, אלא יש שהקצינו את שבירת המיתוס עד לריסוקו והליכה לקוטב שמנגד והעמידו ביצירותיהם דמות של צבר תלוש. דמות זו היא התגלמות נוספת של התלוש, אך בגלגול חדש, צברי – דמות שהיא זיווג אוקסימורוני בין דמויות הצבר והתלוש המייצגות הפכים של הקיום היהודי.

דמות זו של "צבר-תלוש" תוצג כאן על-פי שלוש יצירות מוקדמות של סופרים מרכזיים בסיפורת של "דור בארץ": הנובלה משעולים בשדות (1938) מאת ס' יזהר, הרומן הוא הלך בשדות (1947) מאת משה שמיר והרומן החשבון והנפש מאת חנוך ברטוב (1953). "הצבר-התלוש" נוכח גם ביצירות של סופרים נוספים בני הדור, אלא שכאן מוצגות הדוגמאות הבולטות והמיטביות של תופעה זו.¹¹ נוכחותה של דמות זו בסיפורת של "דור בארץ" משמעותית משתי בחינות – סינכרונית ודיאכרונית. מן הבחינה הסינכרונית היא מצביעה על עמדתם הביקורתית של הסופרים הצברים כלפי הדיקון המיתולוגי של הצבר, אשר בתודעה הישראלית הם שעיצבוהו ותרמו להאדרתו כביכול, וכן על שבירת המיתוס על ידם כבר במקביל להתעצמותו בתרבות הישראלית. מן הבחינה הדיאכרונית היא מעידה על רציפות הקיום של התלוש בספרות העברית גם בתקופה שבה נדמה כי דמות זו שוב אינה במוקד הסיפורים וכי הוחלפה בצבר המיתולוגי. הצבר-התלוש הוא חוליה נוספת בגלגוליה של דמות התלוש הנודדת הלאה, כפי שמוסכם בחקר הספרות העברית, ומופיעה בסיפורת של "דור המדינה" בסוף שנות החמישים ובשנות השישים.

הולצמן, "הסיפורת של 'דור בארץ'", חנה יבלונקה וצבי צמרת (עורכים), העשור הראשון תש"ח-תש"י, ירושלים: יד צחק כן-צבי, עמ' 264.

7. גרשון שקד, הסיפורת העברית, 1880-1980, ה: בהרבה אשנבים בכניסות צדדיות, ירושלים ותל-אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 72.

8. עם זאת, מציין שקד (הסיפורת העברית, ד: בחזבלי הזמן, הריאליזם הישראלי, ירושלים ותל-אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 21), שכבר ליוצרים של "דור בארץ" בשנות הארבעים והחמישים ארב צד ה"צל", אלא שהוא היווה רקע ליצירות ונרחק ללא-מודע של החברה. צד ה"צל" של דור זה התבטא בניסיונות לשבירת המיתוס, להתפכחות ממנו ולהצגת האנטי-נורמה, אך הוא נותר כאלמנט ש"הציץ ולא תמיד פגע".

9. למשל החוקרים הבאים: אמנון רובינשטיין ("עלייתו ושקיעתו של הצבר המיתולוגי", להיות עם חפש", ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1977, עמ' 104-107), שטוען כי אב-הטיפוס של הצבר הוא רובו ספרותי; יוסף ארון (ניצנות וצברות ברומאן הישראלי, ראשון לציון: יחד, 1990, עמ' 86-87), שסבור שאביוויו הרחנניים והגופניים של הצבר "גולפו" על-ידי סופרי "דור בארץ"; עמנואל סיון (דור תש"ח: מיתוס, דיזון וזיכרון, תל-אביב: מערכות, 1991, עמ' 56), שמצביע על הקשר שבין צבר ולחם ובין צבר ולחם-גופל כדימוי שהוא חלק ממלאכת סופרים; ועוז אלמוג (הצבר - דיזון, תל-אביב: עם עובד, 1997, עמ' 21), שטוען כי "תפקיד מכריע בעיצוב הסטראוטיפ, המיתוס, והמושג

דמות הצבר-התלוש שבמוקד מאמר זה תיבחן בזיקתה למאפיינים מוכרים מסיפורת התלושים העברית.¹² עם זאת, סופרי "דור בארץ" שהתחנכו על מורשתם של יוצרים כמו מ"ז פיארברג, מ"י ברדיצ'בסקי, י"ד ברקוביץ, י"ח ברנר, א"נ גנסיין ועוד, היו חשובים גם להשפעות מספרות העולם ולהזדהות עם דמויות תלושים ואנטי-גיבורים מיצירותיהם של סופרים אירופאים ואמריקאים כמו פרנץ קפקא, אלבר קאמי, ג'יימס ג'ויס, ארנסט המינגווי ואחרים. על אף קיומן הפוטנציאלי של השפעות אקסטרניות אלה, עניינו של מאמר זה הוא בקשרים הפואטיים-היסטוריים האינטרניים לספרות העברית ובראיית דמותו של הצבר-התלוש בעיקר כהמשך של מסורת ספרותית וחיידושה גם יחד.

הצירוף האוקסימורוני בין הטיפוסים "תלוש" ו"צבר" יוצר חיבור בין שתי מהויות המנוגדות זו לזו, אם כי שני הטיפוסים כאחד מייצגים רומנטיזציה של הרעיון ושל המצב המתוארים באמצעותם. דמותו של הצבר-התלוש כפי שתוצג להלן היא הכלאה בין מרכיבים מדמותו המפוארת והחיובית של הצבר הארכיטיפי ובין מרכיבים מדמותו הדקדנטית של התלוש. שילוב זה אפשר לסופרים להעמיד דמות עמוקה ומורכבת יותר מדמותו הפלקטית של הצבר המיתולוגי ובד-בבד למתן את הטוטליות ואת הטררגיות של תלישותה. דמותו של הצבר-התלוש, כמו דמויות תלושים שקדמו לה, מייצגת את צעירי הדור ומציגה את השאלות הבעייתיות שהעסיקו את הצעיר הארץ ישראלי בן זמנן של העלילות המוצגות, החופף את זמן כתיבתן. עם זאת, החידוש של סופרי "דור בארץ" אינו רק בעצם החיבור של "צבר" עם "תלוש", אלא בתפיסת מהותה של התלישות ותפקידה בחייהם של הגיבורים הצעירים. בשלוש היצירות שייבחנו כאן, התלישות בחייו של הגיבור אינה אלא פרק זמני של חניכה והתבגרות. התלישות הופכת לחוויה מכוננת שבכוחה לעצב את זהותו ואת אישיותו של הצבר, להבדיל ממשמעותה ההרסנית בסיפורי התלושים בגולה ואף בסיפורי התלישות של החלוצים בארץ. היא מעין מבחן שהגיבור חייב לעבור בדרך אל חיים מתוקנים של שייכות והתערות. שלוש היצירות שיידונו כאן אף מציינות תחנות בהתהוותה של החברה הישראלית ושל המדינה שבדרך ומשקפות את הפרובלמטיקה של הצעיר בן הזמן על רקע הנסיבות ההיסטוריות של תקופתו. הנובלה משעולים בשדות מאת ס' זהר, שנכתבה עשור לפני קום המדינה, מציגה שני סיפורי תלישות ששיאם התנגשות עם פורעים ערבים - נושא המשקף את המציאות החיצונית של "המאורעות" שראשיתם בתרצ"ו; ברומן של שמיר הוא הלך בשדות שנכתב ב'1947 ופורסם ב'1948, משתקף הקונפליקט הפנימי של הצבר על רקע ההתארגנות הצבאית וההתגייסות לפלמ"ח בתקופת המאבק לעצמאות; ואילו ברומן החשבון והנפש מאת חנוך ברטוב, שראה אור ב'1953, משתקף משבר "היום שאחרי" - ההתפכחות מן החלום וההתמודדות עם קשייה של מדינה צעירה שאך קמה. פריודיקה זו תתגלה

'צבר' מילאה האליטה הספרותית של דור הפלמ"ח".

10. יהודית כפרי ("מיתוס הצבר – היה או לא היה",

מעריב (5/12/1986) טוענת כי

לא הסופרים עצמם, אלא מבקרי הספרות הם שפעלו לשתול את המיתוס בספרות, בעוד הספרות עצמה הציגה לא צבר מיתולוגי, אלא צבר כפי שהיה באמת. גם גרשון שקד (הסיפורת העברית,

ג, הערה 6 לעיל 1988, עמ' 72)

טוען כי הניסיון ליצור תדמית סטראוטיפית של הצבר היה בעיקר נחלתו של קהל הקוראים והצופים, בעוד הטקסטים גופם מציינים מציאות מורכבת יותר.

כמו כן, טוען שקד (שם, עמ' 188), המבקרים והסוציולוגים הם שתיארו את סיפורת התקופה בהתאם לסטיגמה הרווחת ובכך ביססו אותה. בשמת אבן-זהר ("איך הומצא הצבר", דבר [5/6/1992] סבורה כי צבר מיתולוגי אינו מופיע בספרות היפה למבוגרים, אלא בספרות הילדים והנוער בלבד.

11. דמות של צבר-תלוש ביצירתם של סופרי "דור באיך" מופיעה גם אצל שלמה ניצן (הטרילוגיה צבת בצבת שנכתבה בשנים 1953-

1960), יגאל מוסינזון (בחלק מסיפורי אפורים כשק [1946] וברומן דרך גבר [1953]), פנחס שדה (החיים כמשל, 1958) ואף אצל בנימין תמוז, אהרון מגד, יצחק אורפז ויורם קניוק, שהחלו לכתוב מעט מאוחר יותר.

12. דפוסים של סוגי תלישות ומאפיינים של דמות התלוש כבר צוינו ומויננו בחקר הספרות העברית על-ידי י"ח ברנר, שמעון הלקין, דן מירון, יוסף בקון ואחרים (ראו הערה 14 להלן).

13. על מקומה של הנובלה

כמשמעותית לבחינת הביקורת החברתית המובעת באמצעות דמותו של הצבר-התלוש, ישירות או בעקיפין, הן כלפי החברה הסובבת והן כלפי הדמות עצמה המייצגת את בני דורה.

דיוקנו של הצבר-התלוש ביצירות האמורות והסיטואציות העלילתיות שהוא נקלע אליהן הם במידה רבה נגזרת של ברירת חומרים ובחירת מרכיבים מדמותו הטיפוסית של התלוש ומדמותו המיתולוגית של הצבר וההיסטוריה החברתית והספרותית שלהם. לפיכך, אקדים עיון תמציתי בגלגוליו של התלוש ומאפייניו בספרות העברית החדשה ובהופעתה של דמות הצבר ומאפייניה בתרבות העברית-הישראלית ובספרותה.

תלישות מ"שם" ל"כאן"

התלישות, שהפכה לתמה בולטת בספרות העברית במפנה המאה ה-20, מתוארת, כאמור, בסיפורים רבים המתרחשים בגולה כתולדה אימננטית של המציאות היהודית המורכבת שם. אחת היצירות הבולטות בסיפורת התלושים בגולה היא הנובלה מחזניים (תר"ס) מאת ברדיצ'בסקי, הנחשבת הן מבחינה רעיונית והן מבחינה אמנותית לציון דרך ול"מפנה" בסיפורת העברית בכלל.¹³ מחזניים מציגה את הפרובלמטיקה של הצעיר היהודי הקרוע בין מסורת אבות ובין שאיפתו להיות אדם אוניברסלי ואת אי-יכולתו לאזן בין השתיים. המרידה במסורת אבות וההדרה משולחנם היא ציר משמעותי בעלילתה של נובלה זו והיא מייצגת את היחסים הבין-דוריים הטעונים, המהווים גורם משמעותי בסיפורי תלישות רבים. בסיפוריהם של היוצרים השונים ניתן למצוא מגוון של טיפוסים תלושים ושל הבעיות והשאלות שצעיר יהודי בתקופה זו התמודד עמן.¹⁴

סיפורת התלושים צמחה אמנם על רקע הגולה והאירועים שפקדו שם את הצעיר היהודי, אך אין היא נחלת הגלות בלבד. גם בסיפורת העוסקת בחיים המתחדשים בארץ ישראל תוארה תלישותם של העולים החדשים המביאים אותה עמם מ"שם" ל"כאן", והיא אף מתחדדת על רקע הסיטואציות הייחודיות שהארץ מזמנת. חטיבות הסיפורים האנטי-ז'אנריים בסיפורת העלייה השנייה ובסיפורת העלייה השלישית כוללות סיפורים המתארים את גלגוליו של הצעיר העולה שהפך לחלוץ ושהתערותו בארץ אינה ודאית כלל, וכן את קשיי קליטתו המעצימים את תלישותו.¹⁵ נציגה המובהק של מגמה זו הוא י"ח ברנר, שבסיפוריו הארץ ישראלים הוא "מעביר" את גיבורו התלוש מן הגולה אל ארץ ישראל ומציג את תלישותו גם בארץ "המובטחת", ובכך הוא מנתק את ההשקפה שהפתרון לתלישות הוא חיים בארץ ישראל.¹⁶ להבדיל מסיפורי התלישות

מחננים וחידושה, ראו דן מירון, "המפנה בסיפורת העברית החדשה על-פי 'מחננים'", צפורה כגן (עורכת). הגות וסיפורת ביצירת ברדיצ'בסקי: סימפוזיון, חיפה: הוצאת אוניברסיטת חיפה, 1981, עמ' 27; וכן צפורה כגן, מאגדה לסיפורת מודרנית ביצירת ברדיצ'בסקי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 53.

14. הלקין (הערה 4 לעיל, עמ' 346) תיאר שלושה סוגים שונים של תלישות על-פי יצירתם של סופרים בתקופה זו. לפי הלקין, בעיית התלישות קשורה בחוויה של עקירה, ומתוך שלוש אפשרויות של עקירה הוא מציג שלושה מודלים של תלישות על-פי הפרובלמטיקה המוצגת ביצירותיהם של ברדיצ'בסקי (תלוש "בין התחומים"), בקרבוזין (תלוש "חברתית-מעמית") וגנסין (תלישות המאפיינת בניתוק נפשי ותחושת ניכור מוחלטים). מיונים עיקריים נוספים של התלישות לסוגיה ערכו י"ח ברנר עשורים לפני מיונו של הלקין ודן מירון עשורים לאחר מכן (לא על-פי דמות הגיבור, אלא על-פי קריטריונים אחרים: על-פי יחסים שונים בין הסופר לגיבורו, או יחסו של הסופר לדור ספרותי קודם והחוויה המעצבת שביסוד התלישות המתוארת ביצירה). על מיונם של ברנר ושל מירון ראו גם אצל הולצמן, הערה 2 לעיל, עמ' 82-88. גם יצחק בקון תיאר את דמותו של התלוש בספרו הצעיר הבודד בסיפורת העברית: 1899-1908 (תל-אביב: אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת תל-אביב, 1978).

15. בסיפוריהם של סופרי העלייה השנייה המתארים את החיים החדשים בארץ, ולאחר מכן

שלו שעלילתם מתרחשת בגולה, כגון "בחורף" (1903) ו"מסביב לנקודה" (1904), שבסיומם נותר הגיבור מיואש וריק מכל חיות, בסיפורו הארץ ישראליים – על אף שמתוארת בהם החוויה המשברית של הצעיר שעלה ארצה ונפרשת מסכת גלגולו כאן במלוא חריפותם – תמונת הסיום טומנת בחובה תקווה ויצר חיים. אמנם תלישותם וכאביהם של הגיבורים נותרו בעינם גם בארץ, אך הגיבורים מגיעים להשלמה עם אופן קיומם ונושאים תקווה לעתיד טוב יותר מתוך הכרה כי למרות הקשיים מקומם כאן וכי יש לברך על עצם החיים.¹⁷

דמותו של החלוץ-התלוש מתוארת גם בסיפורת העלייה השלישית, באותו נתח סיפורים הממשיך את הקו האנטי-ז'אנרי שכבר הופיע בסיפורת העלייה השנייה. שורש הבעיה המתפרש הלאה מן התלוש הארץ ישראלי של ברנר אל החלוצים של סיפורת העלייה השלישית, עיקרו קשיי התערותו של הצעיר-העולה בחברה החדשה, בנופי הארץ הזרים לו ובאקלימה הקשה. בסיפורי התלישות של העלייה השלישית בולט המתח בין רצונו וצרכיו של היחיד ובין תביעות הקולקטיב ממנו בקיבוץ או בקבוצה. מלבד המגבלות הפיזיות הנוגעות לעבודת האדמה ולשמש הצורבת, קיים גם הקושי להתמיד בשגרת היומיום שאין בה רענון מצד ה"רוח". קושי זה דוחף את הגיבור לאותם נודים חסרי תכלית אמתית המוכרים גם מסיפורי הגולה: למקומות שונים בארץ, בין צורות התיישבות שונות, בין סוגי עבודה שונים, ואפילו בתוך הקיבוץ עצמו.¹⁶

דמותו של התלוש נתגלגלה בספרות העברית מדור ספרותי אחד למשנהו ומתקופה לתקופה תוך שהיא עוטה לבושים שונים ומתחלפים. את השתקפותה בספרות היא התאימה למציאות זמנה – הן לתיאור הדילמות והשאלות הפרובלמטיות של כל דור והן לנומרות הספרותיות ולפואטיקה המשתנות. בסיפורים שייבחנו כאן ניתן לזהות קונפליקטים עיקריים המוכרים מסיפורת התלושים, המתגלים בפנים חדשות-אקטואליות: העימות בין דור האבות לדור הבנים ובעיית הארוס של הגיבור הלוקה בכשל ארוטי. ברומן החשוב והנפש אף מתגלה הגיבור כאיש ספר השוקע בשתיקה יצירתית וההופך למעין נביא בשער המטיף לעמו.

קווים לדמותו של הצבר המיחולוגי

דמות הצבר היא דמות מפתח בתרבות הישראלית. שנים רבות היא הייתה הדמות שכווננה את הזהות הישראלית, גם כאשר החלו לבחון את המיתוס סביבה ולנתצו. כוחה בתודעה הקולקטיבית היה עצום, בין היתר מן הסיבה שמונה יעקב שביט,¹⁹ שלפיה דמות הצבר אינה רק אספקלריה

בסיפורת של העלייה השלישית, מופיעות שתי מגמות סותרות: הכתיבה ה'אנרית', המתארת את החיים תוך אידאליזציה שלהם, והכתיבה האנטי-אנרית השואפת לתיאור החיים כפי שהם, ללא ייפוי המציאות ומתוך יסוד אמנותי בלתי מסולף, כפי שהבהיר ברנר במאמרו "ה'נר הארץ ישראלי ואביוניהו (הפועל הצעיר, תרע"א: מ"ז ולפובסקי ועורך, כל כתבי י"ח ברנר, תל-אביב: דביר והקיבוץ המאוחד, תשכ"א, עמ' 268-270).

16. השקפה זו, המעוגנת בפובליציסטיקה הציונית, מתבטאת גם בחלק מסיפורי התלישות בתקופה זו. למשל, באופן מפורש ברומן נגד הודם (תרס"א) לברשרסקי, ובאופן עקיף באמצעות לימודי העברית ובהצגת האופציה הציונית ברומן באין סטרה (תר"ס) לברשרסקי, וכן כאופציה המתוארת באור נלעג על-ידי דוידובסקי בסיפור "מסביב לנקודה" מאת ברנר (1904).

17. ולפי מנחם ברינקר (עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל-אביב: עם עובד, 1990, עמ' 238), אילו נשאר ברנר נאמן למסורת המשברית של סיפוריו מן הגולה, היה נתפס כמי שמבטל את האמונה ברעיון התחדשות החיים בארץ ישראל. מצד שני, לו התכחש לטרגיות שבמציאות היהודית, היה חוטא לעצמו ולאמת. לכן חיבר ברנר בין שני מרכיבים אלה ברומן ומכאן ומכאן (תרע"א) וברומן שכול וכשלו (תר"ף).

18. למשל, ברומן מעגלות (1945) מאת דוד מלץ, ברומן ראשית (1943) מאת שלמה רייכנשטיין ובסיפורים נוספים של רייכנשטיין

מרכזית של התרבות העברית והחברה הארץ ישראלית, אלא אספקלריה לערכים שהתרבות והחברה שאפו להשריש (ודווקא משום כך, דומני, חשוב לבדוק כנגד מה ביקשו הסופרים הצברים לצאת ומה ביקשו להשיג בנסותם לקעקע את דמות הצבר המיתולוגי ולהציגו כתלוש).

דמותו של הצבר לא נולדה יש מאין. לפניו, לפניה, לפי בשמת אבן-זהר,²⁰ נתקיימו גלגולים מוקדמים של דמות שכבר נתגבשו בה התכונות והמאפיינים המוכרים – "היהודי החדש", "הארץ ישראלי החדש", ובמיוחד "העברי החדש". לפי אניטה שפירא,²¹ בן הארץ היה בדרגה גבוהה יותר, שכן הוא לא נזקק למהפך נפשי, אלא נולד לתוך מציאות חדשה שנגזרות ממנה ממילא תכונות נפשיות אחרות.²² לפי עוז אלמוג,²³ בן הארץ כונה "צבר" על שם צמח שהיה סמל חזותי של הנוף הארץ ישראלי, כאשר ההשוואה מתבססת הן על אופן גדילתו של הצמח בארץ – כפי שהצבר צומח פרא באדמת המקום כך בני הארץ גדלים באופן טבעי ו"ללא תסביכים" באדמת מולדתם; והן על איכותו של פרי הצבר, הקבלה שהיא מן הידועות בתרבות הישראלית – קוציו הדוקרניים של הצבר לעומת פריו הרך והמתוק הם כבן הארץ אשר כלפי חוץ הוא גס ומחוספס אך בלבו פנימה הוא טוב ורגיש. הצבר נתפס כבעל איכויות גופניות ורוחניות נעלות ומתואר כמי שהשתחרר פיזית ונפשית ממורשת הגלות:²⁴ הוא בעל גו זקוף, חסון ושזוף, מישיר מבט, בעל צחוק בריא, נמרץ, מרדן ועיקש, דיבורו ישיר – מדבר "דוגרי", ועם זאת אינו איש של מילים בלבד אלא בעיקר של מעשים, הוא יפשיל שרוולים ויהיה נכון לכול, ובוודאי לא יתייבב מנגד או יטיל מלאכתו על אחרים.²⁵ הצבר הוא ילידי, שייך לנוף וקרוב לטבע, ניחן באופטימיות ובחוש הומור ואף מעולל תעלולים (תרבות ה"סחיבה" וה"לסדר מישור"). לבושו ניזירי – סנדלים ובגדי חאקי, חולצה לבנה שבתית לאירועים חגיגיים, וכובע הטמבל הסטראוטיפי המסמל שובבות, אך גם מבטא גישה מזלזלת באינטלקטואליות, בייחוד בספרים, כהפניית עורף לעולם הרוחני והגלותי. על פני ספרים יעדיף הצבר בילויים כמו שירה בצוותא, ריקודי עם וקומזיצים בחבורה. הזיקה לחבורה ו"הרעות" חשובות בעיני הצבר אף יותר מן המשפחה, ומכאן צמחה לשון ה"אנחנו", ה"גוף ראשון-רבים". אבל יותר מכול, הצבר הוא בעל מחויבות אידאולוגית והכרת אחריות לאומית, מי שאהבת המולדת, ההתנדבות וההקרבה למענה הן עבורו ערך עליון.

אלמוג²⁶ מגדיר את הצבר לא רק מההיבט הביולוגי, אלא גם מהיבט תרבותי הנוגע לסביבת גידולו: לשיטתו, לצברים ייחשבו גם ילידי הארץ שהתחנכו במסגרות השייכות לתנועת הפועלים (מה שכונה "ארץ ישראל העובדת"), אך גם עולים שעלו ארצה בילדותם ואישיותם עוצבה במסגרות החברות הארץ ישראליות, ועל כן נחשבו בעיני הסביבה ובעיני עצמם לצברים. עם זאת, מסייג אלמוג, מיתוס הצבר, הדיוקן בשלמותו ועל כל

בקובץ בשבילי שדות (1948) כגון "בסכך", "פרות" ו"בגשמים".
 19. יעקב שביט, "הצבר – קבוצה דורית סוציו-תרבותית או דמות מיתולוגית?", קתדרה 86 (תשנ"ח), עמ' 159-164.
 20. אבן-זהר, הערה 10 לעיל.
 21. אניטה שפירא, "מי אנו? מה אנו?", עת'מול 23, 4 (1988) עמ' 13-12.
 22. לפי אניטה שפירא ("דור בארץ", יהודים ישנים, יהודים חדשים, תל-אביב: עם עובד, 1997, עמ' 155), תהליך זה משתקף בספרות בשלוש יצירות המהוות נקודות ציון בעיצובו: בשירו של שאול טשרניחובסקי "אני מאמין" (1894), המתאר "יהודי חדש", ברומן מכאן ומכאן מאת ברנר (1911), שאחת הדמויות בו היא הילד עמרם שהוא בן הארץ, ובספרו של משה שמיר במו ידי (1951) המתאר את אליק הצבר-הלחם.
 23. אלמוג, הערה 9 לעיל, עמ' 15. ספרו של אלמוג עוסק במאפייניו של הצבר, בחינוכו, בעיצובו, בערכיו וביחסיו עם סביבתו. על מחקר זה נכתבו ביקורות לכאן ולכאן. חוקרים מציינים את עובדת היותו חיבור התורם תרומה נכבדה לחקר דמותו של ה"צבר" בהיותו המחקר השיטתי והמדעי הראשון המבצע אינטגרציה בין המרכיבים השונים הכרוכים בהבנתו של דיוקן זה. עם זאת, נמתחה עליו ביקורת שתיקרה נוגע למתודולוגיה ולשיטת המחקר, אשר לדעת המבקרים אינן מציגות נתונים נחרצים בשאלה האם הצבר "היה או לא היה". אלא שההכרעה בשאלה זו אינה הכרחית לעניינו של מאמר זה. כאן נחוצה התבוננות במאפייני הצבר, גם אם דיוקנו הוא רק מיתוס מודרני שעמד לנגד

מאפייניו, הולם רק מיעוט שבמיעוט. אלה הם המדריכים והמפקדים, הקבוצה המובילה שהיוותה "גרעין דורי" – מופת התנהגותי ליחידה הדורית כולה. הפער התמוה בין מספרם המועט של חברי הגרעין הדורי מחד גיסא, לבין משקלם התרבותי העצום מאידך גיסא, סבור אלמוג, הוא-הוא סוד קסמו של מיתוס הצבר וסוד כוחה וחשיבותה של קבוצה זו בתולדות החברה והתרבות הישראליות.

דווקא בשל תפקידו ומקומו של מיתוס הצבר בתרבות הישראלית ובשל היות הצבר דמות המסמלת מהות הפוכה לזו של התלוש, תמוה לכאורה הצירוף "הצבר-התלוש". אלא שסופרי "דור בארץ", כמו ס' יזהר, משה שמיר, חנוך ברטוב ואחרים, נזקקו אף הם ל"תלישות" ולמסורת הספרותית של "התלוש" כדי לתאר את המציאות הסבוכה של הצעיר הארץ ישראלי בן דורם, בור-באופן שהתלושים בסיפורי הגולה יצגו את השאלות הבעייתיות של מקומם ושל זמנם. למרות הדימוי הזחוח של הצבר כמי שמרוצה מעצמו ומכוחו, כמצטייר מן הדיאלוג ההומוריסטי שקטע ממנו המובא בפתח המאמר הפך למוטו ידוע המאפיין את הצבר – גיבוריהם של סופרי הדור מראים אחרת: הצבר חרד, על כתפיו מוטל עול כבד והוא אינו בטוח בדרכו כלל וכלל. כמו כן, למרות ההשקפה שהצבר הוא תוצר ילידי ולמרות המיתוס ברומן בנו ידיו מאת משה שמיר (1951), שלפיו הוא נולד מן הים, לא כך הוא, בעצם. באופן פרדוקסלי, כפי שמדגיש זאת אמנון רובינשטיין,²⁷ נולד הצבר לא מן הים אלא מעבר לים: דמותו האב-טיפוסית הוכתבה על-ידי תפיסת עולם שהתהוותה בגולה, שלפיה עליו להיות היפוכו של היהודי הגלותי ועל כן הוא מתאפיין לא רק במה שיש בו, אלא גם בתכונות הגלותיות שאין בו. למעשה, הוא יציר חזונו של דור אבותיו, מה שעשוי להסביר חלקית את מערכת היחסים הבעייתית בין דור החלוצים לבין דור הבנים הצברים.²⁸ בעייתיות זו באה לידי ביטוי, בין היתר, בקשיים הכרוכים בעיצוב הזהות הדורית של דור הבנים וביחס האמביוולנטי שלהם כלפי הממסד הציוני – יחס של הערצה ומרירות גם יחד.²⁹ העימות בין אבות לבנים והיחסים הבין-דוריים המורכבים השתקפו אף בסיפורת התקופה, ויש להם משקל נכבד בעיצוב תלישותו של הגיבור לצד בעיית הארוס ושאלות נוספות של זהות המתגלות באופן שונה אצל כל אחד מן הגיבורים ביצירות הנדונות.

אדם "בלי כונד": הצבר-התלוש בנובלה משעולים בשדות מאת ס' יזהר

הנובלה משעולים בשדות³⁰ מגוללת שני סיפורי תלישות – של יצחק החלוץ ושל אבנר הצבר – שסופם השונה מבחין בין גורלו של חלוץ

עיניהם של סופרי הרור, צברים גם הם. הכרת מרכיבי המיתוס (המוצגים במחקרו של אלמוג והבאים בתוספת הסברים המנסים להבהיר את מקורם וצמיחתם) נחוצה הן לזיהוי ה"אביזרים" של הצבר (גופניים בעיקר, לעתים גם נפשיים) שנותרו גם בדמות החדשה של "הצבר-התלוש" המוצגת במאמר זה, והן להבנת המשמעות הנגזרת מהעמדתה של דמות אוקסימורונית כזו, המשלבת מרכיבים מ"שם" ומ"כאן". ביקורות על מחקרו של אלמוג, ראו אצל: מיכאל פיגה, "אברכיה של הדת הציונית", יהדות זמננו 11-12 (1998), עמ' 367-372; שביט, "הצבר – קבוצה", עמ' 159-164; יפה ברלוביץ, "בהיפוש אחר דיוקן הארץ ישראלית בספרות הנשים בתקופת היישוב", בקורת ופרשנות 34 (2000), עמ' 91-113; Yael Ben-Zvi, "Blind Spots in Portraiture: on Oz Almog's 'Ha-tsabar – Dyokan', Sabra: The Creation of the New Jew", *Jewish Social Studies* 7, 1 (2000), pp. 167-174.

24. המובא להלן לקוח מספרי של אלמוג, הצבר - דיוקן, הערה 9 לעיל. בשל ההיקף הרב, מוצג כאן רק מבחר של חלק מן הסוגיות הנדונות בספר ולפיכך לא מצוינים מספרי עמודים.

25. ולפי מירי טלמון (בלוו לצבר האבוד: חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי, תל-אביב וחיפה: האוניברסיטה הפתוחה והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2001, עמ' 123), הריבור ה"דוגרי" היה אנטיטזה לריבור המערפל והמתגונן של היהודי הגלותי ולפלפול התלמודי.

שבו מ"שם" ובין גורלו של צבר שעל אף תלישותו הוא מ"כאן". הסיפור מציג את קורותיו של אבנר הצבר שעזב את העיר בשל כישלון שבארוס ובא למושבה למצוא מזור לנפשו בעבודת האדמה. את פניו מקבל זלמן, דמות של חלוץ איתן, יציב ובטוח המשמש לו מדריך וחונך בדרכו החדשה. אבנר שומע מזלמן את סיפורו של יצחק החלוץ-התלוש, שפרדסו נעקר ושבעקבות כך גם הוא, כמו עציו שטרם הספיקו להכות שורש, מתנתק מהאדמה ומחליט לעקור לעיר לא לפני שהוא נוטע באובססיות את הפרדס מחדש. בעיר מבלה יצחק שעות רבות בספרייה, אלא שבאחת הפעמים, בעודו תועה במשעולי השדות שקוע בהרהורים טורדים על מה שקרא בספרים, הוא נרצח בידי ערבים בלי להיאבק כלל. אבנר, שכיוונו הפוך משל יצחק, מן העיר אל המושבה, מתואר אף הוא כתלוש מבחינות רבות. כמו יצחק גם הוא תועה במשעולי השדות בקרבת המושבה ונקלע לליל יריות ההופך בסופו של דבר למבחן חניכה והתבגרות. אבנר נפצע קלות, ובעקבות אירועי אותו הלילה הוא מגיע לתובנות חדשות בנוגע לכוחות החיים שבו, דרכו בעתיד ואהבתו.³¹ הסיפור מסתיים בתמונת טרקטור החורש את האדמה לאור השחר המפציע ובאופטימיות זהירה ותקווה. לפי נורית גרץ,³² הסיפור מציג מתח בין הרצון להיאחז באדמה לבין האיום להינתק ממנה ומלווה בשאלות אקזיסטנציאליסטיות המרחפות מעל ההתרחשויות והמוסיפות ממד של קיום חסר תכלית אל מול הניסיון למצוא משמעות בחיים.

אבנר, הגיבור הצבר, ניצב בסיפור זה מול שתי דמויות המייצגות שני מודלים של חלוציות המוכרים לנו מן הסיפורת של העלייה השנייה והשלישית: המודל הראשון הוא זה של זלמן, החלוץ שרגליו נטועות היטב באדמתו – דמות המאפיינת בדרך כלל את הסיפורת הז'אנרית, ולחלופין דמות-נגד לזו של החלוץ-התלוש בסיפורת האנטי-ז'אנרית. המודל השני, היפוכו של זלמן, הוא יצחק החלוץ-התלוש, שאינו מוצא את מקומו בקבוצת ההשתייכות, שאינו מצליח לשרוד את התהפוכות הקשורות בעבודת האדמה, והוא אובד דרך. זוהי בדרך כלל דמותו של הגיבור החלוץ בסיפורת האנטי-ז'אנרית. יצחק מצהיר על תלישותו באופן ברור ומבהיר מדוע הוא עוזב:

לי אין ברירה אחרת. אני קורצתי מחומר נפסד. לי אין משקל, לי אין כובד, אין עצמות, אין שורשים ואין פרחים. הכל בי מצויד ומודבק. תלוש אני, מנותק. אלך לי עתה. אשוט בארץ. אחפש את החסר לי. אחפש נקודה אחת, שאם היא קיימת – אפשר וכדאי להיות קיים ועושה בגללה.³³

האנלוגיה בין יצחק לבין אבנר ברורה לאבנר מן הרגע הראשון שבו שמע את סיפורו של יצחק:

26. אלמוג, הערה 9 לעיל, עמ' 13.
27. רובינשטיין, הערה 9 לעיל, עמ' 102.
28. לפי חוקרים שונים, לצברים היה יחס מורכב אל דור החלוצים, יחס שנבע ממודעותם של הבנים לציפיותיהם המרובות של האבות מהם. ראו אצל: Herbert Russcol and Margalit Banai, *The first million Sabras*, New York: Cornwall Press, 1970, pp. 56, 59. רובינשטיין, הערה 9 לעיל, עמ' 102; יונתן שפירא, עליית ללא ממשית: זרות מנהיגים בחברה הישראלית, תל-אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 148-128; אורן, הערה 9 לעיל, עמ' 84-83; אלמוג, הערה 9 לעיל, עמ' 249-247, 111.
29. אלמוג, הערה 9 לעיל, עמ' 249.
30. הנובלה משועלים בשדות ראתה אור בגליונות ז' (1938). כל הציטוטים שיובאו להלן לקוחים מנוסח זה.
31. בסיפור "יואש" מאת יוסף לוואידור, למשל, מתרחש תהליך חניכה הפוך אם כי גם בו פציעתו של הגיבור משלימה את התהליך. יגאל שוורץ ("הנדרס האדם" ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה", חכאן א 2000, עמ' 21), מצביע על "יואש" כעל סיפור חניכה, שבו יואש הצבר הצעיר חונך את דור ה"גלותי" המבוגר ממנו. על-פי סיפור זה, שוורץ מציג מודל המבוסס על "דת הלאום" ועל מיתוס ההתיישבות בעלי הגישה הרומנטית – האדמה נקנית בדם ורק בדם (כמעין עיבוד לאומי הרואי לטקס העקדה – קידוש השם, אם כי באופן "עוקף גלות"). לפיכך, החזקה על האדמה, טוען שוורץ, אינה נקנית בעבודה

נחתו הרברים באבנר בכוח. מלה מלה כמהלומה. וכי על מי היה מסופר כאן? וכי מיהו זה שנטל והלך למקום זר לחפש גאולה, לבקש אחיזה כלשהי... לאמור: אחד ההולך ואחד הבא, ואין חליפה ותמורה... משעולם של בני-תמותה – צר הוא, ואחד הוא קרקע העולם: הלך לו הלז לעיר הגדולה כדי למצוא שם מה שבא עתה לגלות הוא במקום שממנו הלך הלז... או שמא אין כיסופי-אדם אלא משחק-מחבואים נפסד בלבד?³⁴

תלישותו של אבנר כמו גם זו של יצחק מתוארת במושגים של משקל. לעומת האנשים שיש להם "כובד", כמו זלמן המתואר לאורך הסיפור שוב ושוב ב"כבודו השלו", התלושים מתוארים במושגים של חוסר משקל כאשר גם ההתערות בחיים, מן הצד השני, מדומה בסיומו של הסיפור להטלת עוגן כבד.³⁵ בדומה ליצחק, גם אבנר מעיד על עצמו כעל נטול שורש ומשקל – "אדם בלי כובד. בלי קרקע",³⁶ ואף יודע ש"אסור להיות נוצתי כל כך. שירים המבצבצים בך – מידיך יעלו, מגבך, מישותך, ולא מעקימת לבבות".³⁷ גם השאלה הנצחית של התלוש עוד מסיפורי התלישות בגולה היא אותה שאלה המקננת גם בו והמטרידה אותו לגבי עתידו: "עד מתי שומה עלי להתהלך מן הצד, מייחל וחומד, בקרב מתכווץ ובגוף צר לאשר גועש?"³⁸.

כבר מראשיתו של הסיפור, אבנר הצבר מתואר כבעל מאפיינים של תלוש: שקוע בחיבוטי נפש אין-סופיים, בהרגשה של "אדם מיותר" ובנחיתות ארוטית של בעל גברות פגומה, נחיתות המועצמת נוכח המפגש עם זלמן. אפילו סוסו של זלמן מתואר באופן ארוטי כבעל אברי גוף חטובים ומתוחים וכמי ש"נבלם בקושי מתאוות דהירה" לעומת סוסו של אבנר הניחן ב"תכונות של חמור".³⁹ הכשל הארוטי של אבנר ושאלת גבריותו הנלווית לכך הם אכן הציור המניע את העלילה אם כי אין זה מוקד הסיפור ונושאו. אמנם המעבר שעושה אבנר מן העיר למושבה אינו נעשה מתוך בחירה אידאולוגית בעבודת האדמה, אלא כבריחה מפני האישה שבשלה הוא אף תועה בשדות שקוע בשרעפים ובהרהורים, ועם זאת שאלת הארוס היא אך היבט נוסף בגילויי תלישותו. היבט זה מלווה את הקונפליקט העיקרי של הגיבור – השאלות האקזיסטנציאליסטיות ודילמות אידאולוגיות כבדות משקל הקשורות בדור האבות החלוצים.

אבנר תועה בשדות כמו יצחק לפניו, אלא שסיפור התעייה של כל אחד מהם, סיומו, ותפקידו – שונים. סיפורו של יצחק ממחיש לא רק את ההתרחקות מהחלוציות בעצם ההליכה לעיר, אלא גם את ההתקרבות אל עולמו של היהודי הישן. את יום חייו האחרון יבלה יצחק בספרייה, ספון בין הספרים כפי שמתאר זאת זלמן לגנאי: "הוא הלך להגות בספרים. כך עשה. פרוש. נתון לעצמו, זנוח ומתייחד כלבבו. באותה ספריה מרוחקת

או בכסף (גאולת אדמות), אלא בדמו של הגיבור. רק עם מותו של יואש (דמו מתערבב באדמה) ורק עם פציעתו של דוד (כלומר, גם דמו נשפך), רק אז נשלם תהליך התניכה של דוד היכול למלא אתה, כביכול, את מקומו של יואש.

32. נורית גרץ, "מהמרחבים הפתוחים אל המשעולים בשדות", בקורת ופרשנות 25 (1989), עמ' 40.

33. יזהר, משעולים בשדות, הערה 30 לעיל, עמ' 379. החיפוש אחר "הנקודה" והשימוש בביטוי המפורש "מסביב לנקודה" בסיפור זה, צד בצד עם הצהרתו של אבנר ש"מאוחר להיות אובד עצות" (שם, עמ' 368), יוצרים דיאלוג עם התלישות הברנית, זו המתוארת בסיפור "מסביב לנקודה" וזו המתוארת ברומן מכאן ומכאן. דיאלוג אפשרי זה מוסיף עומק לדמויותיהם של התלשים יצחק ואבנר ומציג אותם כהמשכה של מסורת ספרותית הנושאת את מטען התלישות של הדורות הקודמים. גם העיסוק בשאלות אקזיסטנציאליסטיות והסוף ה"כמרי-ברני" של הסיפור (שמסתיים בתמונה ובתקווה לעתיד טוב יותר), ממשיכים את קו ה"אף-על-פי-כן" הברני המסתמן בבירור מסיומיהם של סיפורי הארץ ישראלים, למרות המציאות המורכבת שמתוארת בהם והשאלות הקיומיות העמוקות הנדונות בהם.

34. יזהר, משעולים בשדות, הערה 30 לעיל, עמ' 381.

35. גם בסיפורו הקודם של יזהר, "אפרים חוזר לאספסת", שבו מוצג חלוץ-תלוש מודקן, מתוארת ההתערות בחיים באמצעות מושגים של כובד ועגינה: "אין בנו כובד לעגון בכל מים

וזרה"⁴⁰. חיפושו של יצחק אחר "הנקודה", כך מסתבר, אינו רק חיפוש מעשי בתוך החיים עצמם, אלא גם חיפוש תאורטי בעולם הספר תוך התמסרות אובססיבית "מבוקר עד ערב", בדבקות האופיינית לתלוש מספורי התלישות בגולה. סיפור מותו של יצחק מתחיל אפוא בספרים ומסתיים ברציחתו בשדות בלי שיתגונן, כמעין חטא ועונשו. העיסוק בספרים, לפי זלמן, מחליש ומוביל להזנחת העירנות ביחס למציאות החיים בארץ. התעייה בשדות היא לפיכך גם מטפורית וגם ליטרלית. לסיפורו של יצחק תפקיד כפול: מחד גיסא הוא משמש תמרור אזהרה לאבנר במוסר ההשכל הטמון בו, תמרור המתריע על סכנת הקיום ה"יצחקי", התלוש, זה המנכיח את צורת הקיום היהודי-גלותי ואת הערכים המנוגדים אלאה הבונים את "היהודי החדש": השקיעה בעולם הספר והרוח במקום בעולם המעשה, החיים העירוניים מול חיי עובד האדמה, והיהודי הרופס והכנוע לעומת העברי השומר והמתגונן. מאידך גיסא, בסיפור זה גלומה ביקורת על הקולקטיב האטום ועל זלמן, שבשלמותו הרוחנית לא היה רגיש דיו למצוקתו של יצחק ואולי אף דחף אותו בבלי דעת לעזיבתו, ולפיכך למותו. סיפורו של אבנר, לעומת זאת, משחזר את הסיטואציה שבה הגיבור עומד יחיד מול קבוצה של תוקפים ערבים, אך ההתרחשות המתפתחת בסיפור זה שונה לחלוטין. ליל היריות שאליו נקלע אבנר הופך למבחן התבגרות לאבנר, מבחן שהוא שיאה של תקופת שהותו במושבה – פרק חניכה בפיקוחו של זלמן. אבנר שעובר בהצלחה את המבחן ושורד עד הבוקר, מגלה בלילה זה את הכוחות ה"צבריים" שמפעמים בו: רוח לחימה, כושר פיזי, יכולת אלתור ואופטימיות. בסופו של הלילה הוא מגיע להכרה חדשה הן בנוגע לשאלות האקזיסטנציאליסטיות הטורדות אותו והן בנוגע לדרך החיים החלוצית המקבלת בסופו של דבר אשרור ומשנה-תוקף. יש לציין כי אל המארב נכנס אבנר עם נתוני פתיחה שונים מראש משל יצחק, אולי כמטפורה לצבריותו: הוא נושא רובה להגנתו, אנשי "משמר השדות" עשויים להופיע בכל רגע ולהצילו, מה שמעניק לו תקווה וכוח, והוא מצליח למצוא מסתור בתוך הטבע הארץ ישראלי המתפרש סביבו. אמנם צבריותו של אבנר אינה באה לידי ביטוי באביזרים גופניים או נפשיים שונים משל יצחק, אך נראה כי המחבר המובלע נמנע בכל זאת מלדון את גיבורו הצבר, גם אם הוא צבר-תלוש, לגורל ולאחרית של חלוץ כושל, יהודי גלותי שבא מ"שם".

גם אם מבחן החניכה של אבנר עבר בהצלחה, מסתבר שההצלחה היא חלקית בלבד וכי אבנר אינו יכול להפוך בן לילה ל"הצלחה ציונית". אכן, ניעורה בו ההכרה בכוח החיים ובכוח העבודה והיצירה, אך התלישות אינה נעלמת כבמטה קסם כפי שעשוי היה להתרחש לו השתייך הסיפור לקבוצת הסיפורים האידיאליזטוריים. בסיפור זה תהליך ההתפכחות אינו פלקטי, והוא נפרש על פני מסה טקסטואלית גדולה יחסית ועוקב אחר התנדויות החיוביות בצד הרגרסיות בתודעתו של הגיבור, אשר גם עם עלות

ולהיצמד בטבורנו לכל קרקע" (אפרים חזר לאספסת, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1992, עמ' 73. ראה אור לראשונה בכתב העת גליונות בשנת 1938).

36. יהור, משעולים בשדות, הערה 30 לעיל, עמ' 400.
 37. שם, עמ' 364.
 38. שם, עמ' 405.
 39. שם, עמ' 371.
 40. שם, עמ' 385.
 41. שם, עמ' 406.

42. שם, שם.

השחר עדיין מקננות בו תעיות ותהיות. בסופו של דבר הוא מחליט כי מקומו במושבה; הוא יישאר וינסה להיאחז באדמה כמיטב יכולתו: "אפשר לחזור עתה בלב קל ולבוא אל אותו זלמן ולחייך באותו חיוך עצמו: 'תם ונשלם הוטל העוגן. הקץ לטלטול במחוזות הספק. כאן אני נשאר. פותח במקום שיצחק הלז הפסיק, וגומר במה שהוא התחיל"⁴¹.

את ההחלטה הזו, גם אם היא לוקה בספקות רבים, מלווה תמונת סיום מרשימה של טרקטור עצום שנוהג בו אדם ביד בוטחת ושל מראה האדמה המבוטקת בתלמיה הנפערים. תמונה זו, המסמלת את המפעל החלוצי ואת החלטתו של אבנר להישאר במושבה, תומכת ומאשררת את הערכים החלוציים שהועמדו למבחן בסיפור זה. הסיפור מסתיים בנימה חיובית, בהרגשת פיוס והשלמה של אבנר עם חולשותיו, ועם זאת הסיום אינו "סגור" ומוחלט. נותרו הרעד וחוסר הביטחון שליוו את אבנר מן ההתחלה, והסיפור מסתיים בשאלה "מי יודע אולי... אולי?"⁴², התלויה בחלל האוויר בצד הטרקטור המפליג אל האופק והשמש העולה.

משעולים בשדות מציג בפנינו אפוא דיאלוג בין-דורי נוקב. דיאלוג זה מתקיים בין אבנר הצבר-התלוש לבין זלמן החלוץ האיתן, ונבחנת השאלה האם דרכו של החלוץ מתאימה גם לצבר. שאלות רבות מוצגות גם באמצעות סיפורו של יצחק המקשה בפני זלמן על דרך החיים החלוצית, נוסף לשאלות שמעלה אבנר בנוגע לצורת החיים והגיון החיים במושבה ובנוגע לקודים המנחים את החברים. אמנם זלמן הוא דמות חונכת המשרה ביטחון, אך גם ההסכמה עם מה שהוא מייצג – עם הדרך החלוצית – אינה מכנית. דרך זו עומדת לבחינה ספקנית, נתונה לביקורת, אך זוכה בסופו של דבר לאשרור למרות סימני שאלה התלויים בחלל האוויר. תלישותו של אבנר מסומנת כפרק בתודעתו שהגיע לחתימתו באותו לילה, ומוצגת אפוא כחוויה נפשית זמנית שעשויה להיות מכוננת. תבניתו של סיפור זה מדגימה את המודל המועדף של הצבר-התלוש: גיבור היכול להחלים מן התלישות והנבנה ממנה. מודל זה מתקיים גם ברומן החשוב והנפש מאת חנוך ברטוב.

"נושא בלבו כדור עופרת": הצבר-התלוש ברומן הוא הלך בשדות מאת משה שמיר

ברומן הוא הלך בשדות (1947)⁴³ מאת משה שמיר יש סטייה מן התבנית הנזכרת למעלה, ולא בכדי. רבות נכתב על הרומן ועל גיבורו אורי, ובי-20 השנים האחרונות אף נערכו מספר קריאות חדשות ברומן המנתצות את המיתוס סביב דמותו של אורי והמציגות אותו כצעיר מבולבל שמותו

43. משה שמיר, הוא הלך בשדות, תל-אביב: עם עובד, 1998 [1947].

44. להלן רשימה חלקית: דן מירון, "על סיפורי משה שמיר", ארבע פנים, הערה 6 לעיל, עמ' 439-471; אלי שביד, "נוער ישראלי באספקלריה כפולה", שלש אשמורות בספרות העברית, תל-אביב: עם עובד, 1964, עמ' 186-201; הלל ויס, "הדיוקן היהודי שבדמות הצבר: על העיצוב הפרדוקסלי ביצירותיו הראשונות של שמיר", בצרון ה (1983), עמ' 72-74; נורית גרץ, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר – אוניברסיטת תל-אביב, 1983, עמ' 112-131; מיכל ארבל, "גבריות ונוסטלגיה: קריאה ב'הוא הלך בשדות' למשה שמיר על רקע בני דורו", מדעי היהדות 39 (1999), עמ' 53-66; גר קינר, "ההצגה הוא הלך בשדות" ומקומה בתיאטרון הישראלי", מדעי היהדות 39 (1999), עמ' 67-76; ג'אד נאמן, "שרות הבריון הרומינטי", מדעי היהדות 39 (1999), עמ' 77-90; מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרושש: על 'תרבות המוות' ב'הוא הלך בשדות'", חנה נוה ועורך מנהליו (עורכים), סדן ה (2002), עמ' 347-377.

45. ארבל, "גבריות ונוסטלגיה", עמ' 53-66.

46. גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרושש", עמ' 347-377.

47. לפי נורית גרץ (חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, עמ' 125), ביצירות "דור הפלמ"ח" שולט המספר בסיפורו שלטון מהליל. הוא מחליף נקודות תצפית, משתמש במבע "משולב", לרצונו הוא חודר לתודעת הדמויות ולרצונו מתרחק מהן, לעתים נוקט עמדה של מתבונן מן הצד ולעתים הוא "יודע-כול". כינו לבין המחבר המובלע עשויים

נראה כהתאבדות ולא כמוות הרואי כפי שהיה מקובל לפרשו במשך שנים רבות.⁴⁴ כבר ברוך קורצווייל ושלמה צמח הצביעו על היבטים אלה סמוך לפרסומו של הרומן, אלא שביקורתם נבלעה בשטף הביקורות המפארות את ההרואיקה של אורי. בין הקריאות החדשות ברומן מתבלטות בהקשר זה קריאתה של מיכל ארבל⁴⁵ המצביעה על אי-יכולתו של אורי לעצב לעצמו זהות גברית בוגרת, בין היתר בשל חרדה מהאתוס ההרואי החלוצי המאיים עליו ומן הכורח החברתי-היסטורי-לאומי הכובל אותו; וזו של מיכאל גלזמן,⁴⁶ החושפת ברומן נרטיב מגדרי-מרדני החותר תחת הערכים הלאומיים של גבורה וגבריות והמפר את הניגוד בין "היהודי הישן" ל"יהודי החדש". בהמשך למגמה המסתמנת בקריאות אלה, ברצוני להוסיף טענה שניתן לבסס היטב בטקסט: לא זו בלבד שאורי אינו הצבר המיתולוגי, אלא שמתחת למסכה הצברית שהוא עוטה מסתתר תלוש שאת תלישותו המספר מתאמץ להסתיר. תלישותו של אורי מודחקת, מובלעת בעלילת הרומן ואינה מוצגת מפורשות על-ידי המספר, בניגוד להצגתה הגלויה והישירה בסיפוריהם של יזהר וברטוב ובניגוד להבלטתם של מרכיבי צבריותו המנסים להאפיל עליה. אך דווקא בשל כך היא קונה לה משנה חשיבות ועצמה – בשל כך וגם לנוכח העובדה שאורי היה לדמות מופת המסמלת את היפוכו של דבר. המילה "תלישות" מופיעה ברומן פעם אחת ויחידה כתופעה שיש להציל את אורי ממנה ועוד בילדותו. ניכר מאבק בין שני קולות מְסַפֵּר סותרים: הקול המתאר את אורי על-פי הדיוקן הצברי המועדף והמצהיר הצהרות לגביו ברוח המיתוס, וקול שני החותר תחת הקול הראשון והמציג את אורי, מחשבותיו ופעולותיו בנוגע לדילמות הניצבות בפניו באופנים החושפים את תלישותו. העמדה זו היא ככל הנראה שיקוף של מאבק המתחולל אצל המחבר עצמו ביחס לאופן ההצגה של גיבורו.⁴⁷ לקראת המוות הקרב הנבנה בתודעתו של אורי, מתאחדים הקולות לאחד ואז גם חיווייו של המספר מתיישבים עם האופן שבו מוצג אורי בחולשותיו ובכישלונו. מש"מתפוצצת" תלישותו של אורי הן בפניו שלו והן בפניו של מספרו ולא ניתן עוד להכחישה, גם אם לא מכנים אותה בשמה המפורש, היא מתחורת במלוא עצמתה והיא הרת-גורל וטרגית ובלתי ניתנת לתיקון. זאת, להבדיל מן המתואר בסיפוריהם של יזהר וברטוב שבהם הגיבורים שבים מן התלישות אל חיים של שייכות והתערות.

כישלון התערותו של אורי בקיבוצו ובחיים, יחסיו הבעייתיים עם אביו וכישלון יחסיו עם מיקה הם נושאים שכבר נבחנו מזוויות שונות במחקרים שצוינו. כאן יוצגו היבטים אלה כסימפטומים לתלישות של ממש, שנובעת מאבדן הזהות הדורית של הצבר אל מול הדור הקודם של אבותיו החלוצים ושמחרפה שבעתיים עקב העימות הבין-דורי המזין אותה. הכשל הארוטי איננו אלא נושא נלווה לפרובלמטיקה מרכזית זו, גם אם למראית עין סיפורם של אורי ומיקה הוא הסיפור המרכזי בעלילת הרומן. אין הכוונה

להתקיים יחסים מסוגים שונים, אבל בסיפורת זו, לטענתה, קיימת זהות בין השניים – המספר הוא נושא דברו של המחבר ומשמש שופר לעמדותיו, והמחבר, מצדו, תומך במספר ומאשר את דבריו. למרות הבחנה זו של גרץ, דומני כי ברומן זה הרפוס הוא שונה. אמנם לקראת סופו של הרומן מתאחדים שני הקולות השונים לקול אחד, אך לאורכו מתקיים מעין מאבק בין המחבר המובלע לבין מספרו בנוגע לאופן הצגתו של אורי ולאופן הראיתו בפני הקורא, עד שבסופו של דבר מסכין המספר עם האופן שבו ראה המחבר בעיני רוחו את אורי מלבחתייה – לא הצבר המיתולוגי, אולי דווקא היפוכו: בחור צעיר שאינו מדגיש שייך ואינו מוצא את מקומו בעולם.

רק לעימות המתנהל במסגרת המצומצמת של וילי ואורי, אלא לעימות החורג מגבולות השאלה האדיפלית של בן-אב כפסיכולוגיה של הפרט. מדובר בעימות בין דורות – בין דור האבות המייסדים ובין דור הצברים. סיבת תלישותו של אורי היא היותו קרוע בין שתי זהויות: הזהות האחת היא זו שתובע ממנו דור האבות החלוצי (ובעצם הקיבוץ כולו) ושאליה כוון כל חינוכו במהלך השנים ובבית הספר החקלאי "כדורי" – זהות שמשמעותה היצמדות למפעל ההתיישבות שהוא החוויה המכוננת של דור החלוצים. הזהות השנייה היא זו שהוא מבקש ללבוש כצבר בעל ייחוד דורי עצמאי, שמשמעותה הליכה בעקבות החוויה המכוננת של דורו – המאבק לעצמאות – המיוצגת בהצטרפותו לפלמ"ח. אמנם חוויה זו מטשטשת את זהותו הפרטית של הצבר ומשעבדת אותה אל ה"גוף ראשון-רבים", אך בה־בעת מקנה לו זהות דורית ייחודית של "הצבר-הלוחם" ומאפשרת לו לנהל דיאלוג מרדני עם אבותיו החלוציים.

על אף ניסיונו לכאורה של אורי לשוב למשק ולהתערות בחיי הקיבוץ, גם הוא, כמו תלושים ספרותיים לפניו, חורג גאוגרפית ונפשית מן המרחב של הוריו, מן הקיבוץ המגונן שהוא "מסורת אבותיו", ויוצא אל שטחי האימונים המסמלים מרחב אחר שהוא גם חווייתי – מרחב הפלמ"ח. הקיבוץ עצמו, כמקום וכמושג, הוא מודל שאורי רוצה וצריך למרוד בו, שכן הוא מייצג את האידיאל החלוצי של הוריו, ולוילי אביו יש בו מעמד-על. מרד זה של אורי בא לידי ביטוי בכמה וכמה אופנים: בבקשתו לא להתחייב לענף מסוים, בהתרועעותו עם מיקה שאינה מוערכת בעיני נשות הקיבוץ ושנחשבת לבעייתית, בהאשמה שהוא מאשים את הגורמים האחרים בקיבוץ על שאישרו את גיוסו של וילי, בהיעדרותו מן העלייה המשותפת להר-אילות ובהעדפתו להשתייך לגוף ארגוני אחר, לפלמ"ח. כעסו של אורי על התגייסותו של וילי נובע גם מכך שהיא גוזלת ממנו את המעשה החלוצי היחידי שנותן פתוח עבורו, כפי שהסבירה מיכל ארבל,⁴⁸ אבל גם משום שהיא מעמעמת את אקט המרידה שלו ומאיימת להכשיל את גיבוש זהותו בנפרד מאביו ומבני דורו של אביו. התנגשותו עם האחרונים כבר עם הגעתו למשק אינה מקרית – ה"סקנדל" שעשה לאברהם ולאהרונצ'יק, העימות הסמוי עם ביברמן על מקום הישיבה ברכב של הפלחה ובשל דרישתו לחדר משלו,⁴⁹ השיחה עם פסח בנוגע לשיבוצו בעבודה והאשמתם של החברים המבוגרים שאישרו את גיוסו של וילי – שכן אין מדובר רק בעניין פרטי בינו לבין אביו, אלא בהתעמתותו של הצבר עם בני דור המייסדים.

תלישותו של אורי מוסווית יפה על-ידי המספר המדגיש דווקא את מרכיבי צבריותו ומפארם – את ה"חברמניות" שלו, את דיבורו ה"דוגרי" והמרדני, את החספוס והעקשנות שלו, את מסירותו ונכונותו להתגייס ואת הגופניות המושלמת שבה ניחן. אף כי במבט ראשון נראה שאורי, הבן

48. ארבל, הערה 44 לעיל.

49. עניין זה מוצג בפירוט כמחלוקת שגם ביברמן רואה כעימות בין-דורי. כאחראי על השיכון במשק הוא טוען כי דורו של אורי מנופך ותובעני: "כיצד הללו תפסו את התורה כולה – ריבוננו של עולם! ואתה לך ומצא להם שיכון. עוד ילד ועוד תינוקת, ובית ילדים, וגנון, ומשפחות על ימין ועל שמאל – אוף אתם דוד!" (שמיר, הוא הלך בשדות, הערה 43 לעיל, עמ' 135 (ההדגשה שלי, ה"ש)).

- הצבר הראשון של המשק, מגיע עם כוחות חיים בריאים וללא תסביכים, כפי שמצטייר מתיאורו כמי שאינו יודע עדיין על "הערפילים הבלתי ברורים"⁵⁰ שבחיים, עד מהרה מתבררים הבקיעים בחוסנו הנפשי של אורי וביכולותיו לעמוד בנפתולי החיים. למרות שהמספר הצהיר שאורי "ריק וריקן לחלוטין"⁵¹ וש"מלאכת ההרהור לא הייתה תביבה על אורי לשמה" וש"הרהורים מתוך הרגל של הכוח החושב [...] – כל אלה רעה חולה הם",⁵² ולמרות שהוא מעיד על "גולגולת ריקה" של אורי ומשבחה: "משמע לטובה",⁵³ טענה זו אינה עומדת במבחן ואורי "נתפס" גם בהרהורים ובחיטוטים פנימיים – "מאות מחשבות ואלפי הרגשות ומעט פנאי והרבה רצון לרכרוכות".⁵⁴ אורי המבולבל בעקבות גיוסו של אביו ופרידת הוריו מנסח באופן ברור את רגשי התלישות ואי־השייכות:

אינני ממשש בידים, אינני יודע היכן מקומו של כל דבר, ממה להתפעל וממה לא [...] כשהתכוננתי לחזור הביתה הייתי מלא שמחה. מה חשבת? – חבר קיבוץ חשבתי, כל הבגרות, כל האחריות, כל הכבוד. באמת – פרשה חדשה, אבל גם לא קרע. [...] נדמה לי שבכל־זאת קיבלוני לא כמו שפיללתי. לא לכאן ולא לכאן. פתאום את כל הבעיות – לפני וכלי רחמים. [...] כלומר, אין לי על מי לסמוך יותר מדי.⁵⁵

.55 שם, עמ' 80.

המילה "תלישות" מופיעה ברומן פעם אחת ויחידה: כאשר נמלטה רותק'ה לתל אביב עם אורי בילדותו כדי להציל את חייו, ואורי היה נתון בין השפעתן של דמויות־אב מנוגדות, של וילי הקיבוצניק ושל יוסל הצייר. הדילמה של הבחירה ביניהם מתוארת כייצוג של שתי ברורות שתשפענה על חייו של אורי. התלישות מוצגת ככרוכה עם העירוניות, כדבר מגונה שיש להציל את אורי ממנו, וכמו כן כקשורה בהגיייה הגלותית המרתיעה של הביטוי "בן־יוחיד": "או תלישות תל־אביבית המתנגדרת בהתעסקות המיצים הנפשיים שלה, או חיי־קיבוץ ונתינת־הדין על כל מה שנעשה בעולמנו. או אורי שלנו – או ילד מפונק, 'בן־יוחיד' משיי וקפריזי".⁵⁶

.56 שם, עמ' 187.

תחושת התלישות אצל אורי עצמו, שהחלה מבצבצת כבר עם הגעתו למשק, מתחדדת סמוך יותר למותו. תחושה זו נוגעת הן ליחסיו עם האישה והן לעולם בכלל:

אלפי גברים חיים את חייהם. גי'נג'י. בקיבוץ. רבים. אברהם. כולם יש להם ידיעה, יש להם גישה. הם נוגעים באישה – והיא יודעת. אין הם כורכים לה ייסורים לתוך חייה אלא אושר. הם יודעים מה שהם רוצים, יודעים לקחת מה שצריך, יודעים היכן לקחת, היכן מונח הכל בעולם הזה.⁵⁷

.57 שם, עמ' 273 (ההדגשה שלי, ה"ש).

58. תלושים בעלי און ארוטי הם: אדאמוביץ', ברומן באין מסרה מאת ברשרסקי, הגורם לראייה להתמסר לו והצופה בקור רוח בשילוחה ממשפחתה כשהיא הרה לו; אריאל אפרת בנובלה בסרט מאת גנסין, הניחן בכוח משיכה שמוביל אותו להרס עצמי ולהרס הזולת. הוא נוטש את המאהבת שלו, המטרונית, מפתח את מרקה הצעירה ומאחזקת בו נשים נוספות – בת'קה שהתאבדה בגללו, מילי שניסתה להטביע עצמה בנהר בגללו וליזה ה"אקושרית" המיואשת; גם אפרים מרגלית מן הנובלה אצל מאת גנסין הוא דמות המושכת נשים רבות. מאחזקת בו וירה וזינה ודינה וצילי ורוחמה, אלא שהוא דוחה את אהבתן, שכן מבחינה רגשית הוא אינו מסוגל לקשרים כגון אלה.

59. שמיר, הוא הלך בשדות, הערה

43 לעיל, עמ' 228.

60. שם, עמ' 222.

61. שם, עמ' 165.

שאלת הארוס ברומן, כמו הקיטוב הקיים מראש בכינוי "צבר-תלוש", כוללת שתי התנהגויות הפכיות של אורי: של בעל האון הארוטי מתד גיסא, ושל בעל הנחיתות הארוטית מאידך גיסא. הנחיתות הארוטית היא סימפטום שכוח אצל תלושים רבים, בעוד האון הארוטי נתון לפרשנות כפולה: הוא גם אפיון של הצבר "בעל הגוף" המכיר בכוחו הגופני ובקסמיו, אך הוא גם עשוי להיות מנת חלקו של התלוש, שכן כבר הכרנו בספרות העברית דמויות של תלושים שניחנו בכוח ארוטי, וגם אז מתוארת מערכת יחסים כושלת עם האישה.⁵⁸ בתחילה הוביל אורי את מיקה לטוילים ביער ובכרמים ביד בוטחת, ליהג דברי שנינה וחיזור בלא קושי ונראה בטוח בעצמו ובגופו, אך משהוא מתודע לגופה הבשל והנשי עולה בו החשש שמא לא יצליח לספק אותה. חששותיו אינם חששות שווא. מסתבר כי הוא אכן אינו עומד בציפיותיה של מיקה ונותר עבורה "תיאבון שגורה אבל לא סופק",⁵⁹ והיא נותרת מרומה – "אף לא פעם אחת שלמה ומעונגת".⁶⁰ הצבריות המוחצנת של אורי מציגה קרבה בוטחת אל האישה, אך מתחיתה מקננת בעצם נחיתות שאינה קשורה לסממנים גופניים אלא לנפשיים. יתר על כן: אם לתלוש בסיפורי התלושים בגולה נותרת עדיין עליונותו האינטלקטואלית, לאורי לא נותר דבר. גם כאן, כמו בסיפורי תלישות רבים, מאיימת על אורי דמות גברית בוטחת ממנו – וילי, שהלא מיקה שהתאהבה נואשות בוויילי תוהה האם אורי הוא "אהבה או התעסקות בזכרו של וילי, כמין חפץ-מזכרת, כממחטה, ככתב יד שהשאיר אחריו".⁶¹

מערכת היחסים הבעייתית בין אורי לבין וילי, הן מן הבחינה הפרטית בין אב לבנו והן מן הבחינה הסמלית-דורית של התנגשות בין שני דורות, מתגלה במלוא חריפותה בתגובתו של אורי לגיוסו של וילי. מתעוררות באורי שאלות הקשורות במוות, ומתחילה לנקד בו מחשבה מטרדיה:

והוא אז, גם ימות לפניך ולמענך, כשם שער עתה חי לפניך, ולקח אשה לפניך, והקים קיבוץ לפניך ועשה את כל הדברים הקשים שאין אתה בטוח עדיין אם תוכל לעשותם... ועתה ימות גם לפניך... לחיות לפניו לא היית יכול – אבל אתה יכול להסתלק לפניו.⁶²

62. שם, עמ' 131.

אורי, כפי שטענה כבר ארבל, שוקל את רעיון המוות כאמצעי "לנצח" את אביו, ואף מדמיין לו את פולחן האבל שיקיימו הוריו אחרי מותו. פנטזיה זו עולה בעיני רוחו בימיו הראשונים במשק, אבל בתמונת הלוויה שלו שהוא מדמיין שוב סמוך למותו, לא הוריו הם שניצבים במרכז, אלא דווקא בני דורם שעמם התעמת ביומו הראשון במשק – ביברמן, פסח ואברהם, העומדים לצדה של מיקה ולצד חבריו מן הפלמ"ח.⁶³ מסתבר כי מותו חשוב בעיניו גם בזכות השפעתו על בני דורם של הוריו שיאמרו "הנה לכם, כיצד נופל בחור כארז!".⁶⁴ בהעמדתם של בני הדור החלוצי מול חבריו מן הצבא מרמז אורי על העימות הבין-דורי של דור הצברים עם הדור הקודם.

63. שם, עמ' 278.

64. שם, שם.

שיאה של המרידה בדור האבות ובמסורתו הוא מותו של אורי. מותו מזעזע את תפיסתו של וילי את עצמו וכן את דבקו באידאל החלוצי, ולפיכך זהו מוות "מוצלח" מבחינתו של אורי. וילי מודה בשגיאותיו – הן בהצטרפותו לצבא הבריטי (הוא מלגלג על עצמו: "זאתה סבור היית שאתה הוא ההולך לחיים של סכנות..."⁶⁵), והן באופן גידולו של אורי מינקות ובהחזרתו לקיבוץ מן העיר (הוא מודה בפני רותקה כי היא שצדקה: "הזוכרת את איך התחיל מותו רודף אחרייך לפני שנים רבות כל כך?"⁶⁶). במותו גורם אורי לוילי לבחון מחדש את אידאל ההתיישבות (החוויה המכוננת של דורו) ובה-בעת מבהיר לו כי אינו שייך לחוויה המכוננת של דורו של אורי – ללחימה.

מותו של אורי, שנמסר לקורא מן העמוד הראשון של הרומן, הולך ונבנה כהחלטה מודעת שלו לאורך העלילה, אם כי לא באופן מדורג. הוא נזרע כרעיון החולף במוחו כבר בתחילה, בימיו הראשונים בקיבוץ, אך לאחר מכן הוא נזנח ומגיע להבשלה מהירה סמוך לסיומו של הרומן. יש לציין כי בסיפורי התלשים מהרהר התלוש במוות לא פעם וסבור כי זהו הפתרון או העונש היאה לו, אך המוות נותר רק בגדר מחשבה או משאלה. על-פי רוב אין בכוחו של התלוש להוציא זאת אל הפועל, בעוד לעתים דווקא דמויות משניות לצדו של התלוש תמצאנה את מותן בגינו, או במקומו.⁶⁷ מותו-התאבדותו של אורי הופך לבר-ביצוע ברומן זה בשל השילוב האוקסימורוני הגלום בדמותו כצבר-תלוש, המקנה לו בכל זאת כוח ביצוע שאין לתלוש בדרך כלל. כמו כן, תנאי הזמן והמקום – אימוני צבא, נגישות לחומרי חבלה וסמכות על טירונים – מאפשרים לו לביים מוות של תלוש שאינו כשיר לחיים בעטיפה הרואית של צבר המגן על פקודיו כיאה למפקד בפלמ"ח, והלוא כבר עם שובו למשק נתחוויר לו כי "מה שחשוב הוא לא כיצד האדם חי אלא כיצד האדם מת".⁶⁸

הקול המספר נחצה ברומן לשני קולות: על-פי רוב מוצהרת צבריותו של אורי בטכניקה של "הגדה" בעוד תלישותו מתוארת במובלע תוך "הראיה". שני אלה מתאחדים לקול אחד לקראת מחשבת המוות הנבנית בתודעתו של אורי. כך מסכם אז המספר את מצבו הנפשי של אורי סמוך למותו:

המחשבה כי וילי כבר בבית, והנה כי כן גם בו בגד, השלימה תהליך נפשי אשר נתחולל במהירות שרק תהליכי-הריסה נהנו בה: על-גבי הטנדר השועט, מאחור, ישב בנו חסר האב של וילי, נער אשר אבד לאחרונה את האמון בעצמו לחלוטין, נסתבר שהכל היה זיוף, כל הגברות חסרת-האב. כל הגבורה, הבטחון העצמי, הכל, הכל היה זיוף!⁶⁹

65. שם, עמ' 290 (ההרגשה במקור, ה"ש).
66. שם, שם.

67. תלושים המהרהרים כמות סמוך לשיאה של העלילה או לאחריה אך אינם מוציאים מחשבה זאת לפועל מתוך חולשה ו/או אנוצנטריות, הם למשל: מיכאל בנובלה מחזניים מאת ברדיצ'בסקי (תר"ס), אדאמוביץ', גיבור הרומן באין מטרה מאת ברשדסקי (תר"ס), הגיבור כסיפור נוסף של ברשדסקי – "נשמה אינטליגנטית" (כתוך כתבים אחרונים, תר"ע), פייארמן, "בחורף" מאת ברנר (1903), אברמזון, גיבור הסיפור "מסכים לנקודה" מאת ברנר (1904), ברגר, גיבור הנובלה בינתיים מאת גנסיץ (1906), אוריאל אפרת, גיבור הנובלה בטרם מאת גנסיץ (1909), אפרים מרגלית, גיבור הנובלה אצל מאת גנסיץ (1913), רודולף גורדוויל, גיבור הרומן חיי נישואים מאת דוד פוגל (1929). לעומת זאת רבים הם המקורבים לתלוש שבחרו במוות: למשל, מתאבד דוידובסקי, חברו של אברמזון גיבור "מסכים לנקודה", מתאבד רשנר, חברו של ברגר גיבור בינתיים, מתאבדת דינה המאוהבת באפרים מרגלית גיבור אצל ומתאבדת לוטי, ידידתו של גורדוויל, גיבור חיי נישואים, בשל אהבתה הנכזבת אליו.

68. שמיר, הוא הלך בשדות, הערה 43 לעיל, עמ' 131.
69. שם, עמ' 277.

גם בתיאור מותו של אורי ניכר קול אחד, זה ה"נכנע" לתלישות ולא זה המהלל את הצבריות. מותו נמסר כסדרת פעולות שהוא מבצע, ואילו מחשבותיו שנמסרות אינן מיועדות להבהרת המעשה עצמו, אלא הן פרי תודעה אחרונה של אדם לפני מותו. המספר אינו מעניק פרשנות לפעולתו של אורי המזקק מן החפירה והאוחז ברימון ואינו מסביר את מותו כפעולה הרואית להצלת חבריו, כפי שיכול היה לעשות לו היה משוכנע עדיין בדומיננטיות של "צבריותו". פרשנות כזו ניתנה אחר כך על-ידי גורמים חוץ-טקסטואליים.

תקופת חייו של אורי המתוארת בעלילת הרומן, מחזרתו למשק עם סיום לימודיו בבית הספר "כדורי" ועד מותו-התאבדותו באימונים, היא תקופת מעבר של חניכה והתבגרות שעיקרה התגייסותו לפלמ"ח ושיאה המבחן שהוא ניצב בפניו עם היוודע לו דבר הריונה של מיקה. בפני אורי שתי ברורות: להוכיח בגרות ולקבל עליו אחריות למיקה ולילדם – דהיינו, לעבור את המבחן "בהצלחה"; או לברוח מאחריות ולהישאר נער נצחי שאינו נושא בעול משפחה – דהיינו, להיכשל. אורי אינו צולח את המבחן, אינו עוצר בשער הקיבוץ כדי לעצור בעד מיקה מלבצע את ההפלה למרות שיש לו הזדמנות, ובוחר להמית עצמו בתאונה הנראית כמעט יזומה. הבחירה במוות כסיום לעלילת חייו של אורי היא אפשרות שאינה מובנת מאליה ואף ספגה ביקורות שליליות. הן ביקורת נאיבית הנוגעת לתוכן⁷⁰ והן ביקורת מפוכחת יותר הבוחנת את הסיום מן הבחינה הקומפוזיציונית. אלי שביד טען כי הבחירה להמית את אורי אינה מתוקף הכרח אמנותי, אלא מתוך רצון לסיים איכשהו את הרומן, ובאקורד חזק. סיום כזה, הוא טוען, אינו מעניין משום שאינו פותר את הבעיות שהועלו מלכתחילה, והוא אף שואל: "כיצד היה מסתיים הרומן עם אורי חי? האם לא הייתה מתפתחת מכאן טרגדיה נוספת?".⁷¹ על שאלתו של שביד יש לתת את הדעת, אלא שהתשובה עליה, אם בוחנים את אורי כצבר-תלוש, אינה חד-משמעית. מחד גיסא, הבחירה במוות נראית כצומחת באופן אימננטי מן הנבנה בטקסט, ובפרט הבחירה במוות "צבאי" (ולא מתחת לגלגלי הטרקטור בשדה, למשל), ההופכת את האקט הזה לאמירה של זהות דורית מפי בחור צעיר המבקש להנציח לעצמו זהות משל עצמו – פרטית ודורית. מאידך גיסא, יש לשאול מדוע באמת לא הניח המחבר לאורי להשלים את מסלול החניכה שלו. האם זהו אכן "קלקול קומפוזיציוני" משום שהמחבר לא העז להרחיק לכת עם תלישותו של גיבורו הצבר? שכן למרות שהציב אותו על ספם של החיים להתמודד עם שאלות הדומות, לא בתוכנן אך במהותן, לשאלות שעמן התמודדו גיבורים ספרותיים לפניו בסיפורת התלושים – אבדן זהות, עמידה מול מסורת אבות והתרחקות מעולמם וכישלון ארוטי – הוא אינו ממצה עד תום את תחושות חוסר ההיאחזות בחיים של גיבורו. במקום להותירו בעולם תוך קיום רופף של תלוש, הוא "בורח" כמו גיבורו אל סיום שיפטור אותו מלהתמודד עם הפרובלמטיקה שבה הציב אותו מלכתחילה, כפי שכבר רמז

70. על סיום הרומן כמותו של אורי מצר אוריאל אופק ("ההולכים בשדות מבקרים את 'הוא הלך בשדות'", במעלה 5-6 |1948|, עמ' 96), הטוען כי "מה טוב היה לו לא המיתו הסופר במטווח, במיוחד בימינו אלה, בהם נכתבות שורות הביקורת בעמדה, ולאחר שקראנו כי הספר הוקרש לאח שנפל במערכה – עד כמה כואב לקרוא על אחר שנהרג באימונים".

71. שביד, הערה 44 לעיל, עמ'

72. שוורץ, הערה 31 לעיל,

עמ' 23.

73. שוורץ (שם) מדגים טענה זו על הסיפור "יואש" מאת לואידור, אך מצביע על החלטה האפשרית גם על טקסטים אחרים.

74. שוורץ (שם, עמ' 2) מצביע

על הקשר "אדמה-אדם-דם" (לפי הנוסח של גרעון עפרת) כדגם בעל מעמד בכורה בתרבות העברית במשך שנים. דגם זה אינו מציע בדרך כלל המשכיות ביולוגית-גנטית, כפי שניתן לראות על-פי טקסטים רבים ומרכזיים בתרבות ובכלל זה בספרות. את המקום המרכזי בטקסטים אלה תופס המוות "המצווה לנו את החיים".

לאור דבריו אלה של שוורץ בולט הוא הלך בשיטתו בחריגותיו: שמיר סוטה מן הדגם ומאפשר לניכור המשכיות גנטית למרות מותו. בעיבוד לסרט הקולנועי (בכימויו של יוסף מילוא, 1967) אף זוכה סוף זה לפרשנות נוספת – המשכיות של מעין "גלגול נשמות". אורי המת כמו מתגלגל בדמותו של בנו שנקרא אף הוא אורי, והסרט נפתח עם הגעתו של הבן הצעון לביקור ב"כדורי" שבו למדו האב ובנו.

75. בפעם הראשונה ראה הרומן

אור בהוצאת ספרית פועלים בשנת

1953, ובפעם השנייה בשנת 1988

בהוצאת ספרית מעריב בשניוני

נוסח שנעשו על-ידי המחבר

ובפורמט שונה לפי בקשתו. לפי

הנוד בריטוב, ("חתימת המחבר",

החשבון והנפש, תל-אביב: ספרית

מעריב, 1988, עמ' 319). עזריאל

אוכמני, שהחליף את אברהם

שלונסקי כעורך הפרוזה בספרית

פועלים, החליט "לסייע" לקורא

להבחין בין סיפור המסגרת לבין

העלילה הנמסרת כהיזכריות

והרפיס את הספר בשני סוגי

שביד. אפשרות נוספת היכולה להבהיר סיום זה טמונה במסורת הקיימת בסיפורת העברית. ואכן יגאל שוורץ⁷² טוען כי פעמים רבות לוקים הגיבורים הצעירים התמימים במעין "לקות גורלית" האמורה לנמק את מותם בטרם עת – הם חיים במלוא העצמה ומתים כחידה.⁷³ כך או כך – סיום קלוקל או סיום מובנה ומעוגן במסורת סיפורית – אין ספק שניצני הקושי של המחבר להתמודד עם תלישותו של גיבורו ניכרים כבר מן הראשית בעצם קיומם של שני קולות מספר החותרים זה תחת זה. ייתכן כי סיום זה של הרומן מקפל בתוכו בפועל ביקורת חריפה כלפי דור האבות שאחראי ליישום דגם "היהודי החדש" ושתלה ציפיות כבדות בדור הבנים, ציפיות אשר כנגדן מתמרד הצבר דווקא בסיטואציה קריטית לעצמו וללאום שלו, הן בתוך העלילה הסיפורית והן במציאות החוץ-טקסטואלית.

הסיום ברומן זה שונה מזה של הסיפורים האחרים הנדונים כאן – מהלך החניכה של הגיבור נקטע באבו, ולמרות זאת טמונים גם כאן היבטים חיוביים. גם אם אורי אינו מצליח להשלים את מבחן החניכה וההתבגרות, וגם אם אינו מתגבר על התלישות, הוא מותיר אחריו מורשת של התערות: קבלתה של מיקה הפליטה אל משפחת כהנא ולפיכך גם קבלתה מן הבחינה החברתית בקיבוץ, והכאת שורש לדורות באים – הצאצא שעתיד להיוולד, הממזג את גלגוליו של העם היהודי בתקופה זו, הוא פרי זיווג בין הצבר שנולד "כאן", היודע להתגונן ולהילחם על זכותו לעצמאות, ובין הניצולה שבאה מ"שם" ומייצגת את השפלתו ועינויו של היהודי.⁷⁴ כמו כן, למרות הביקורת החריפה על חיי הקיבוץ, ביקורת המיוצגת על-ידי רותק'ה, אורי, ומיקה ובעיקר על-ידי מותו של אורי – סיום כזה של הרומן מאשר בסופו של דבר את דרך החיים הקיבוצית והחלוצית.

"חיי של אחד שלא נפל": הצבר-התלוש ברומן החשבון והנפש

מאת חנוך ברטוב

החשבון והנפש, הרומן הראשון של חנוך ברטוב (1953),⁷⁵ מתחקה אחר השיבוש שחל בחייו של משה וולף, צבר ובן לבני העלייה השלישית, עם שחרורו מן הצבא אחרי מלחמת העצמאות. שיבוש זה מתבטא במהלך לימודיו האקדמיים, בייאושו ממעשה הכתיבה כסופר מתחיל שכבר זכה להצלחה ולהכרה, בניסיונו הכושל להשתלב במנגנון הממשלתי ובבריחתו הפתאומית לפריז הרחק ממדינתו ומאהובתו ובלי להודיע על כך לאיש. בפריז הוא חי כתלוש אקזיסטנציאליסטי, "מהיום למחר", עד פגישה מקרית כביכול עם חוה האהובתו הנטושה ועם צביקה חברו הטוב מילדות שנישאו לאחר היעלמו. המפגש מכריח את משה להתעמת עם עברו ועם זיכרונותיו ולפתח גישה חדשה למציאות. הרומן פורש בסיפור

גופנים לשם הכחנה ביניהם. כיוון שלא כל המעברים חדים וברורים, פסק אכמני לגביהם בשרירותיות וכראות עיניו ובלי להתייעץ עם המחבר, ולעתים, סבור ברטוב, אף בחוסר הבנה. הוצאתו המחודשת של הספר מתקנת, לפי ברטוב, את העוול הצורני-טיפוגרפי שנעשה לו, והרומן מודפס בסוג גופן אחד. כמו כן ערך ברטוב שינויי נוסח שהם, לפי דבריו, אף שאינם מעטים אינם משנים את מהותו של הספר. במחקר זה ישמש הנוסח החדש של הספר בסיס להתבוננות ולציטוט בהיותו נוסח אחרון של המחבר. במידת הצורך יוזכרו היבטים מסוימים המודגשים יותר בנוסח הראשון.

76. ברטוב, החשבון והנפש, הערה 75 לעיל, עמ' 15.

77. שם, עמ' 14.

78. שם, עמ' 176.

משורג – הנע בין עבר להווה ובין זוויות ראייה שונות של הגיבור ושל הדמויות הנוספות – את פרשת חייו של משה כתצרך של זמנים ופרספקטיבות. בעלילה כמו־בלשית מתחוויר לקורא, ובו־זמנית לגיבור המשחזר את חייו, מה היו האירועים והצטרפות הנסיבות שהניעו אותו ודחפוהו עד לבריחתו המסתורית ולהארה החדשה בסוף הרומן.

משה וולף, גיבור הרומן, הוא יליד הארץ, צבר על־פי מראהו ועל־פי מאפיינים נוספים של המיתוס, שהחשוב בהם הוא לחימתו בקרב על ירושלים ופציעתו במעשה גבורה ששינה את מהלכו של הקרב והציל את חבריו. אלא שלאורך הרומן נבחנים מחדש מקומם, כוחם ואמתותם של אלמנטים הנחשבים לצבריים, ומתגלה יחסו הביקורתי של המחבר המובלע אל הצבר. הביקורת ניכרת בין היתר באופן השימוש בכינוי המפורש "צבר", שימוש המודע לפלקטיות של הכינוי. עם זאת, המחבר אינו מזלזל כלל בערכים כשלעצמם המיוצגים בדמות זו, ואולי זוהי הסיבה ליחסו האמביוולנטי כלפי הצבר – האירוניה והלגלוג מהולים בחיבה, בסלחנות ובנימה של הערצה – יחס המכתיב את עיצוב דמותו של הגיבור משה וולף כצבר וכתלוש גם יחד.

משה לא נפל בקרב, אבל תרבות ההנצחה של הנופלים והאדרתם נדונה על־ידי שני חבריו לאחר היעלמותו. השניים מסכימים כי דווקא "האיש שלא מת – זה נושא!"⁷⁶ וכי הספר היותר מעניין יהיה על חייו של משה, כפי שמציע קיכלי, אחד מחבריו: "הנה משה – חי ושב מן המלחמה. ומה? במו ידיו הרס את עצמו" (להבדיל, כמרומז, מהרומן במו ידיו של משה שמיר). קיכלי מציע לצביקה, חברו הטוב של משה, לכתוב עליו ספר זיכרון מקורי – "תאר לך ספר: חייו של אחד שלא נפל!"⁷⁷ משפט המהווה למעשה הצהרה מובלעת של הרומן על עצמו. פציעתו של משה במלחמת העצמאות היא הנקודה שבה מתחיל הכרוסם במיתוס הצבר, שכן בפציעתו יש קורטוב של נלעגות – "הפצע הכי מעליב בעולם, כדור־כמעט־בתחת"⁷⁸ מה שמעורר חיוך וקריצה ונוגס מעט בצביון ההרואי שלו כצבר לוחם. מכאן ואילך הולך ומשתנה הפרופיל של משה והופך מפרופיל של צבר מיתולוגי לפרופיל של תלוש אקזיסטנציאליסטי "רקוב". הכרוניקה של ההתמוטטות הנפשית שלו פרושה לאורכו של הרומן אך ניתן לתארה באמצעות שלוש חטיבות נושאיות מרכזיות:

– **החטיבה הארס־פואטית** הנוגעת למשבר הכתיבה של משה, משבר הכרוך ברגשי הנחיתות האינטלקטואליים שלו מן ההיבט האישי והפרטי, וכן בפניהן המשתנות של הארץ והמדינה מן ההיבט הלאומי והקולקטיבי, כלומר משבר כתיבה דורי ולא רק פרטי.

– **חטיבת העימות הבין־דורי** הנוגעת למשבר האמון של הצבר בדור האבות החלוצים הציוניים, משבר הכרוך אף הוא בפניה המשתנות של המדינה. עניין זה בא לידי ביטוי במשמעות פירוק הפלמ"ח עבור הגיבור, בסיאוב

השלטוני המפא"ניקי המתואר ברומן, ובסמאות הציוניות שהתרוקנו מתוכן, אך הממסד השלטוני עדיין מוסיף לנפנף בהן, מה שמסמן לצבר לקום ולמרוד.

– חטיבת הארוס המלווה את שתי החטיבות שהוזכרו והנוגעת למערכת היחסים עם האישה.

שלושת הנושאים הללו קשורים באופן הדוק לעולמו של התלוש ולמאפיינים מהותיים המעצבים את תלישותו: התלוש כאיש ספר השבוי בעולם הספרים; המרידה בדור האבות וההדרה משולחנם; ומערכת היחסים הכושלת עם האישה, שהתמוטטותה מסמנת על-פי רוב את מפלתו הטוטלית של התלוש.

לאחר שחרורו מהצבא משלים משה את בחינות הבגרות שלא השלים בנעוריו עקב מותו של אביו והצורך הקיומי לפרנס את המשפחה, ומתחיל את לימודיו האקדמיים בירושלים בחוג להיסטוריה. בגרעין ההתיישבותי שאליה השתייך בעבר הוא כבר הוכיח את יכולתו לעבוד את האדמה ולכבשה, ואף במלחמה הוא הוכיח את יכולתו לכבוש את הארץ, אלא שעתה המלחמה הופכת לאחרת – המלחמה על "כיבוש" הספרים. בניגוד למיתוס המתאר יחס שלילי של הצבר כלפי הספרים, יחס הנדון גם בימי צקלג מאת ס' יזהר (1958), נמשך משה יותר ויותר לספרים. בספרייה הוא עומד מתוסכל נוכח מדפים שלמים וכמיהה עצומה לגמוע הכול ונע בין ייאוש לנחישות בנוגע ליכולתו לעשות זאת. הנחיתות הארוטית של התלוש היהיר והמתנשא מן הבחינה האינטלקטואלית מומרת כאן בנחיתות אינטלקטואלית של בעל גוף ובעל כוח ארוטי, אך בעל פגימה בהשכלתו. הרגשת הנחיתות אף מובילה אותו לפרסם את קובץ סיפוריו הראשון תחת הפסבדונים "משה דגני". הקובץ כולל סיפורים שמשוקעת בהם עמדה אידאליזטורית ותמונת עולם נאיבית. חברו צביקה הראליסטן והציניקן מציע לו "להתרחק מאידאליזציה יתירה בעיצוב הדמויות"⁷⁹, אלא שמשה טוען כנגדו כי "מה שבעיניך וולגארי, מזויף, תעמולה מפלגתית, לא שייך לספרות, בעיני הוא גדול ויפה"⁸⁰ ושואף לכתוב ולהציג את בני דורו כך שאיש לא יצליח להשכיח את מעלליהם המפוארים.⁸¹

79. שם, עמ' 176.

80. שם, עמ' 88.

81. שם, עמ' 84.

שנתיים לאחר פרסום ספרו הראשון שרוי משה בהרגשה של עקרות יצירתית ונראה לו כאילו מן הדפים עולה "כמין אד רעיל: שקר אתה כותב, שקר, שקר"⁸². סיבות משבר הכתיבה אינן נהירות לו, אך לצביקה ברור שהסיבה היא אי-יכולתו להשלים עם המציאות ההיסטורית והתברתית המשתנה ולהסתגל אליה:

הוא ניסה להוכיח למשה, שמקורו [של המשבר] בשינוי המהפכני המתחולל במציאות הארץ ישראלית עצמה, בתנאים החדשים שאיש לא שיערם לפני שנים אחדות. רק ראייה אמיתית של מציאות

זו תאפשר לו להיחלץ בשלום מהמשבר הפנימי, שנהפך לו למין מלכודת. אלא שמשה דבק באותם רעיונות ישנים, שהמדינה והעם והנוער וההתיישבות והחלוציות, הכל חדר הוא, פנים שונות של אותה מהות עצמה, זה משלים את זה, והכל אתי-שפיר. כל מה שדרוש התעקש משה, הוא נוסחה שתבטא את קשר הגומלין שבין כל הגורמים.⁸³

83. שם, עמ' 133 (ההוספה מטעמי, ה"ש).

משה חדל מלנסות לכתוב, שוקע לתוך שתיקה ומזהה משבר כתיבה גם אצל חבריו: הרומן של ירדני על קורותיה של מחלקת פלמ"ח נראה לו ככתיבה של "צולע-מעלים-צליעתו",⁸⁴ שירי הרועים של יהודה נראים לפתע מגוחכים, וכך גם שירי המלחמה והנופלים של קיכלי שהחלו להופיע בתדירות פוחתת. משה מבין כי משבר הכתיבה אינו רק עניין פרטי של "חוסר כישרון", אלא "שבר דורי"⁸⁵ והוא חפץ להעלות את הנושא החשוב הזה וסיבותיו לדיון בקבוצה הספרותית שקמה בירושלים ושכוללת יוצרים וסטודנטים חוקרים. חברי הקבוצה, לעומת זאת, מתפייטים על יוליסס ועל *Finnegans Wake* מאת ג'ויס שאיש מהם, למעשה, לא קרא באמת. משה מתעמת עם הצביעות האינטלקטואלית שלהם ומתעקש להבהיר את ה"קלקול" שחל בכתיבתם של בני דורו כשהוא מדמה את עצמו ל"סיסמוגרף שניזוק ברעש האחרון".⁸⁶ הוא משבש את המפגש והופכו לריב מר בעמדו יחידי מול כולם ונותר בסופו של דבר בודד ומנודה.

84. שם, עמ' 159.

85. שם, עמ' 164.

86. שם, עמ' 172.

לצד הכתיבה, מהווה הצבא – השירות עצמו כתרומה למדינה, החוויות והרעות – מרכיב מהותי בזוהו של משה. עם ה"נקיעה" שהוא חש ממעשה היצירה שלו, מהווה גם השחרור מהצבא והיציאה מ"רחם" הקולקטיב לאחד ממקורות התלישות ואבדן הזהות והשייכות. פירוק הפלמ"ח שנעשה בשם ה"ממלכתיות" מעורר במשה ובחבריו כעס גדול על דור האבות המייסדים. תסכולם של הצברים מול המנהיגות של בני הדור הקודם מתואר ברומן כנובע בעיקר מן התחושה כי בעיני מנגנוני השלטון וקבלת ההחלטות הם אינם נחשבים אלא כ"תורמי הדם הנצחיים".⁸⁷ שני ייצוגים בולטים של דור האבות מופיעים ברומן. האחד הוא מר האקר, אביה של חוה, חברתו של משה, עסקן מפלגתי מפא"ניקי, חלוץ בן העלייה השלישית, שהחליף את בגדי העבודה בבגדי השרד ומייצג את הממסד השלטוני שהסתאב ואת הססמאות הציוניות הריקות מתוכן.⁸⁸ השני הוא איש הוואלוטה המצטייר באור גרוטסקי, חלפן כספים החי בפרזי ומשפיע בפעולותיו על ערך המטבע בארץ, איש העלייה השלישית גם הוא. למראית עין איש הוואלוטה הוא היפוכו של האקר, אלא שמתברר כי ההבדל ביניהם אינו כה גדול וכי ניקיון כפיו של האקר מוטל בספק.

87. שם, עמ' 106.

88. לפי מנוחה גלבוש ("ההתפכחות", דבר 13/2/1989), במהדורה הראשונה של הרומן האקר הוא טיפוס שלילי ומושחת אשר טובת אשתו עימדת לנגד עיניו מעל כל דבר ודבר. במהדורה החדשה, לעומת זאת, מתואר האקר באופן "מרוכך" וחיובי יותר וקיימת יותר הבנה לגבי האיש ומניעיו. גם מעשיו השליליים מוסברים בגרסה המאוחרת כנעשים לא למען עצמו, אלא למען המדינה (עם זאת, כפי שציינתי ברטוב ב"אחרית דבר" להוצאה המחודשת, שינויי הנוסח אינם מהותיים להבנת רוחו של הרומן).

משבר הכתיבה, המפגש עם השלטון המסואב, מותה של אמו ולחציה של חוה למסד את הקשר ולהינשא, מביאים את משה בדחף של רגע

לנטוש הכול ולברוח לפריז בלי להיפרד מאיש. שם הוא חי בלי עבר, בלי שורשים, ובלי שייכות, כתלוש אקזיסטנציאליסטי "רקוב",⁸⁹ חיים שהם "כמו מאורת אופיום... ייקח את הכל האופול!"⁹⁰ בפריז נפגש משה עם מר האקר ומתעמת עמו בשגרירות ישראל. את הקונפליקט ביניהם מציג משה כעימות בין־דורי:

הצבר חמוד ועוקצני, אבל קצת גויי, כאותם הכפריים באוקראינה, ברוסיה הלכנה, בפולין, אלה שהיכו אתכם, ורומו על ידכם. המוזיק הזה שלנו יעשה כל מה שנרצה אנחנו ואחת היא מה נרצה, שהרי מה שנרצה יהיה הטוב והישר לכולנו. ולתכלית זו, מר האקר, חיברתם אתם כריסטומטיות, נאמתם נאומים, שיגעתם לנו את השכל. אין זאת אומרת שנכשלתם בכל אלה. אדרבה, אפשר אפילו לומר שהצלחתם, מאוד. עד לנקודה מסוימת. אלא ששוב איננו נוער. הסרנו את כובעי הטמבל ונתגלו פרצופינו, איש ופרצופו. שחררנו את רגלינו מהפאטס ומהחגור והתחלנו ללכת, ובלי שמישהו יקצוב לנו אפ־אפ אפ־אפ, בכיוונים שונים ומשונים.⁹¹

91. שם, עמ' 258. הביטוי "הצבר חמוד ועוקצני" לקוח מכותרת המדור "צברינו החמודים והעוקצניים" בעיתון דבר השבוע. המדור הכיל חכמות (חוכמעות) ודברי שנינה של ילדים.

92. ברטוב, החשבון והנפש, הערה 75 לעיל, עמ' 278.

93. שם, עמ' 307.

העימות עם מר האקר, עם חוה וצביקה, והחשבון שהוא נאלץ לנהל עם עצמו מרגע המפגש המחודש עם מולידים במשה הכרה חדשה. הוא מבין כי עם חורבן עולמו הספרותי פסקה גם אהבתו לחוה, ומבין כי המעשים ייעשו בארץ, עליו רק להחליט אם ייעשו אתו או בלעדיו. הוא מקבל החלטה לשוב לארץ, לא כדי ללכת בדרכו של האקר, אלא כדי לצאת נגדה. הוא נזכר בשבועה "לא ליהפך לעוד תלוש בין תלושים שניתקו מצור מחצבתם"⁹² ומחליט אף לשוב ולכתוב, אבל אחרת: "מי אמר שאני מוכרח לשיר שירי ציפורים? על החיים שלי אספר, על שנותיי מרגע שהסתיימה המלחמה והשתחררתי מהצבא, שנים של בריחה בלתי נפסקת מעצמי. [...] אני שב הביתה, אל עצמי אני שב!"⁹³

הצבר־התלוש ברומן זה לא נותר תלוש נצחי. שהייתו בגלות היא תקופה של חניכה והתבגרות, כאשר העימות עם מר האקר, עם הדמות המייצגת את דור האבות החלוצים שהסתאב, הוא מעין מבחן שעליו לעמוד בו בסופה של התקופה. רק בתהליך הפוך של תנועה "מכאן", מהארץ – "לשם", לגלות, ורק לאחר שהייה במעין "אינקובטור" של תלישות על אדמת ניכר, ולבד, מחוץ ל"רחם" של הקולקטיב – רק אז יוכל להוליד מחדש את זהותו האישית, את זהותו הארץ ישראלית הייחודית, ולמצוא את ייעודו כסופר השואף לספר על החיים כהוייתם, ללא ייפוי המציאות. סוד תלישותו של הגיבור ברומן זה הוא ההיפלות מן ה"כלל" ואבדן ה"אני" בשל כך. כל עוד תפקד במסגרת החוויה הקולקטיבית המכוננת של המאבק לעצמאות, ידע משה את מטרתו בחיים ואת זהותו, אף

אם לא הייתה פרטית. גם זהותו כסופר שועבדה לחוויה הקולקטיבית, סיפוריו היו רובם סיפורי צבא הרואיים או סיפורים המפארים את מיתוס ההתיישבות. עם היציאה מן החוויה הקולקטיבית, ובעל כורחו, הוא אינו יודע עוד מי הוא, ומה זהותו כ"משה וולף – אדם פרטי וסופר". עליו לנתץ הכול ולהתחיל מהתחלה, ורק אז יוכל לשוב אל שורשי זהותו ועברו, לחזור להיות "מחובר".

ברומן זה בוחן ברטוב בביקורתיות את ההוויה הישראלית שלאחר קום המדינה ואינו חוסך שבטו מן האבות המייסדים ומן הצברים. עלילת החשבון והנפש מתרחשת בירושלים, הרחק מן ההוויה של ההתיישבות העובדת, ובפריז, הרחק מן הארץ. אך עם זאת, ולמרות הביקורת הנוקבת והמאשימה כלפי דור האבות החלוצים, גם כאן מאושרים בסופו של דבר הערכים הציוניים-חלוציים, אך בלא העיוות שחל בהם עם השנים על-ידי דור האבות.

סיכום

שלוש היצירות שהוצגו כאן מעלות דילמות וקונפליקטים של זמן כתיבתן, והביקורת המובעת בהן באמצעות דמותו של הצבר-התלוש משתנה מיצירה ליצירה. מלבד ראייתו הייחודית של כל סופר, שוני זה נעוץ בין היתר בכרונולוגיה של כתיבתם. כאמור, הנובלה של יזהר משעולים בשדות נכתבה כעשור לפני קום המדינה, כאשר האירועים שהתרחשו במציאות החיצונית והחוויה המרכזית היו העימות עם ערביי הארץ, הרומן של שמיר הוא הלך בשדות נכתב על רקע המאבק לעצמאות וההתארגנות הצבאית למאבק זה, ואילו הרומן של ברטוב החשבון והנפש נכתב על רקע אכזבת "היום שאחרי" וחשבונם של הצברים עם עצמם ועם מדינתם אחרי תקומתה. מטעם זה, ככל הנראה, ניכר הבדל ברור בין הביקורת הנוקבת והמפורשת ברומן החשבון והנפש לעומת הביקורת המובלעת בנובלה של יזהר וברומן של שמיר שנכתבו כאשר מדינה עצמאית עוד הייתה בגדר חזון. גם השימוש במושגים "תלוש" ו"תלישות" כתווי היכר מפורשים לגיבורי יזהר וברטוב ולהווייתם ביצירות אלה לעומת ההכחשה וההדחקה של מושגים אלה ברומן הוא הלך בשדות – קשורים ככל הנראה בזמן כתיבתן של היצירות: בשנים 1947–1948, זמן כתיבתו ופרסומו של הרומן מאת שמיר, נתבע כל צעיר להטות שכם למאבק לעצמאות, ולכן אין תמה ש"תלישות" לא היה מושג הראוי להבלטה בשעה כה הרת-גורל. לעומת זאת, ב-1938, עשור לפני קום המדינה, וב-1953, שנים מספר לאחר שקמה, אפשר היה אולי למרות הכול, להכיר בקיומה של "תלישות" ו"לאפשר" לצעיר הצבר להיות "תלוש" באופן גלוי, אם כי רק לפרק זמני של אינקובציה.

תלישותו של משה, גיבור הרומן החשוב והנפשו, שונה מזו של גיבורי שתי היצירות האחרות, שכן גם אבנר של יזהר וגם אורי של שמיר מתמודדים, לצד שאלות נוספות, עם בעיית הקיום של היחיד בתוך הקולקטיב החונק. הרגשת התלישות מחריפה אצלם עוד יותר על רקע היותם חלק מקבוצת שייכות. לעומת זאת, תלישותו של משה והרגשת הניכור שלו מחריפות מרגע שהפך לאדם פרטי ועצמאי עם שחרורו מהצבא בתום מלחמת העצמאות ועם היפלטותו עקב כך מהחוויה הקולקטיבית של דורו. תלישותם של אבנר ואורי היא "בתוך הקולקטיב" לעומת זו של משה שהיא "מחוץ לקולקטיב", ועם זאת גילויה ותפקידיה דומים. בשלוש היצירות הנדונות, התלישות אינה מצב סופי ומוחלט שאין חזרה ממנו, אלא מצב זמני המאפיין תקופה של חניכה והתבגרות בחייו של הגיבור, שלאחריה הוא אמור להפוך לדמות בוגרת ושלמה יותר. אמנם, דמותו של אורי ברומן הוא הלך בשדות היא דמות המדגימה התפתחות שונה של מבחן ההתבגרות, ובכל זאת, למרות סופו של אורי, גם באמצעות דמותו משתקפת התלישות ככור היתוך מעצב. מכור היתוך זה עשויות להיוולד תוצאות חיוביות, אם לא עבור הגיבור, כי אז עבור סביבתו הקרובה: מיקה הפליטה שנקלטת בקיבוץ לאחר נדודים וייסורים, והילד שברחמה המייצג את המיזוג בעם היהודי של מהגרת עם צבר כמעין חזון ותקווה.

לתלישות, כמו פני היאנוס של הצבר־התלוש, יש בסיפורת של "דור בארץ" תפקיד כפול: היא גם חיובית ומהווה חוויה מעצבת בגיבוש זהותו של הגיבור הצעיר, אך היא גם משמשת את הסופרים הצברים כלי לביקורת חברתית, ובאמצעותה מוארים מומיה של החברה ונחשפת הווייתו הפגומה של הצעיר כתוצר של מציאות זמנו. דמותו של הצבר־התלוש מעמידה מודל חדש, שבו התלישות היא אך תקופת מעבר שניתן להיחלץ ממנה ולהיבנות על ידה, מעין חוויה הכרחית מכוננת בעיצוב זהותו של הצעיר. עם החידוש הטמון בדמות זו, בד־בבד היא שואבת מאפיינים מן המסורת הספרותית של התלוש וממודלים של תלישות בספרות העברית שקדמו לדמות זו. תלישותו של הצבר, כמו תלישותם של הגיבורים לפניו, צומחת משאלות של אבדן ה"אני" וחיפושי זהות הכרוכים בעימות עם דור האבות ובסטייה מדרכם, ומהקשר הארוטי הכושל עם האישה. דמותו של הצבר־התלוש מייצגת את מורכבות הקיום של הצעיר שנוול בארץ, הפוגש מציאות המחייבת איזון זהיר בין צורכי הכלל לצורכי ה"אני" ובין החיים החדשים המתקדמים כאן לבין מורשת העבר שאין להתעלם ממנה. מורשת זו חוזרת ומזכירה את נוכחותה באמצעות התלישות הקיימת, כך מסתבר, גם בהווייתו של הצבר. התלישות ההופכת בסיפורים אלה לחלק מן הביוגרפיה של הצבר – היא פרק משמעותי בחיי היחיד ובחיי האומה והמדינה. גם אם מדובר רק בפרק "התבגרות" זמני וחולף בחייו של הצבר, וגם אם באמצעותה משתקפים הקשיים הזמניים של המדינה שבדרך ושל המדינה שקמה, התלישות היא הצהרה המנכיחה בעולמו של

בן הארץ את מורשת הגלות על לקחיה ועל הערך המוסף שלה. בסיפורת המאוחרת יותר של "דור בארץ" ובסיפורת של "דור המדינה" חוזרים התלושים אל התבנית העלילתית הקודמת. לא רק צברים אלא גם מהגרים, ולא תלישות זמנית, אלא תלישות הנותרת בעינה, והדומה יותר לתבנית הקלסית של סיפורי התלישות, וברוח זאת אפשר גם לקרוא מחדש את קביעתו של שקד שנזכרה בראשית המאמר בנוגע ל"שיבה אל התלוש".⁹⁴ התלישות וקורותיו של התלוש, כך נראה, מוסיפים להתחדש בספרות העברית בכל דור לפי צרכיו, כאשר כל הופעה חדשה שלהם מכילה גם את מטען הדורות הקודמים כמסורת ספרותית וכחידושה.

אוניברסיטת חיפה

הקדמה	1
מבוא	2
מאליהן בעיני, אולם לא הכול עשויים להסכים אתן. הטענה הראשונה	3
היא כי הסיפורת של ס' יזהר היא בחלקה הגדול, המכריע אפילו, סיפורת	4
אוטוביוגרפית מובהקת. זאת, החל מסיפורי המוקדמים, מ"אפרים חוזר	5
לאספסת" (1938) והלאה, המשך בקובצי הסיפורים ששה סיפורי קיץ	6
(1950), ברגלים יחפות (1959) וסיפורי מישור (1963) ועד שורת ספריו	7
המאוחרים – ממקדמות (1991) והלאה. אכן, בפרק זמן מרכזי של עבודתו	8
הספרותית – משנת 1947 שבה נדפסה הנובלה "בחורשה אשר בגבעה"	9
ועד לשנת 1958 שבה הופיע ימיו צקלג – הסיט ס' יזהר את מוקד העניין	10
הסיפורי שלו מן המציאות הפרטית אישית אל המציאות החברתית-	11
היסטורית. בתקופה זו, במקום הפרוטגוניסט היזהרי האופייני, החוזר	12
ומופיע בוואריאציות שונות בסיפוריו המוקדמים יותר, הציב ס' יזהר	13
בטקסטים אלה כממקד הסיפורי את הקולקטיב של חברות הלוחמים	14
כולה. מעמדם המרכזי של הטקסטים שנכתבו בפרק זמן זה (בהם, מלבד	15
ימיו צקלג הקאנוני כבר אז, גם ארבעת סיפורי המלחמה שלו, לרבות	16
"חרבת חזעה" ו"השבוי" הידועים והשנויים עדיין במחלוקת פוליטית	17
ואידאולוגית (ערה), הוא שקיבע את הדימוי הרווח של ס' יזהר כ"סופר	18
חברתי". אולם מן ההיבט הגנאולוגי, הסיפורים שנדפסו בפרק זמן זה	19
(1947-1958), בלי להתייחס כלל לערכם האסתטי או למעמדם בתודעת	20
הקוראים, מהווים בעצם סטייה מן הציר הסיפורי הראשי שלו. זה הציר	21
שכלל אורכו חזר ס' יזהר ועיצב באופנים שונים מאוד זה מזה ובסוגות	22
אחדות חומרים אוטוביוגרפיים, בעיקר משנות הילדות, הנעורים והבגרות	23
המוקדמת. ¹ למעשה, אפשר אפילו לטעון כי גם בארבעת סיפורי המלחמה	24

* מבוסס בחלקו על סעיף מעבודת הדוקטור שלי: "עיצוב המציאות בסיפורת של ס' יזהר", האוניברסיטה העברית בירושלים, 1988.

לזכרו של פרופ' גרשון שקד, מורי האהוב

שחי טענות מקדמיות

אני מבקש לפתוח את הדיון בשתי טענות מקדמיות, שהן כמעט מובנות מאליהן בעיני, אולם לא הכול עשויים להסכים אתן. הטענה הראשונה היא כי הסיפורת של ס' יזהר היא בחלקה הגדול, המכריע אפילו, סיפורת אוטוביוגרפית מובהקת. זאת, החל מסיפורי המוקדמים, מ"אפרים חוזר לאספסת" (1938) והלאה, המשך בקובצי הסיפורים ששה סיפורי קיץ (1950), ברגלים יחפות (1959) וסיפורי מישור (1963) ועד שורת ספריו המאוחרים – ממקדמות (1991) והלאה. אכן, בפרק זמן מרכזי של עבודתו הספרותית – משנת 1947 שבה נדפסה הנובלה "בחורשה אשר בגבעה" ועד לשנת 1958 שבה הופיע ימיו צקלג – הסיט ס' יזהר את מוקד העניין הסיפורי שלו מן המציאות הפרטית אישית אל המציאות החברתית-היסטורית. בתקופה זו, במקום הפרוטגוניסט היזהרי האופייני, החוזר ומופיע בוואריאציות שונות בסיפוריו המוקדמים יותר, הציב ס' יזהר בטקסטים אלה כממקד הסיפורי את הקולקטיב של חברות הלוחמים כולה. מעמדם המרכזי של הטקסטים שנכתבו בפרק זמן זה (בהם, מלבד ימיו צקלג הקאנוני כבר אז, גם ארבעת סיפורי המלחמה שלו, לרבות "חרבת חזעה" ו"השבוי" הידועים והשנויים עדיין במחלוקת פוליטית ואידאולוגית (ערה), הוא שקיבע את הדימוי הרווח של ס' יזהר כ"סופר חברתי". אולם מן ההיבט הגנאולוגי, הסיפורים שנדפסו בפרק זמן זה (1947-1958), בלי להתייחס כלל לערכם האסתטי או למעמדם בתודעת הקוראים, מהווים בעצם סטייה מן הציר הסיפורי הראשי שלו. זה הציר שכלל אורכו חזר ס' יזהר ועיצב באופנים שונים מאוד זה מזה ובסוגות אחדות חומרים אוטוביוגרפיים, בעיקר משנות הילדות, הנעורים והבגרות המוקדמת.¹ למעשה, אפשר אפילו לטעון כי גם בארבעת סיפורי המלחמה

1. דיון מפורט בחומרים האוטוביוגרפיים ובדרכי עיצובם בסיפורת של ס' יזהר עד שנת 1963 ראו בעבודתי, הערה (*). לעיל, עמ' 51-114.

שלו חזר ס' יזהר והציב כממקד הסיפורי אותו פרוטוגוניסט עצמו, זה שאפיין את סיפוריו המוקדמים. ה"אני" שמגיב מתוך מחאה מוסרית עזה על לכידת הרועה החף מכל עוון ("השבוי") או על הגליית הכפר הערבי ("חרבת חזעה"), הוא אותו "אני" עצמו, הרגיש והמיסור, שמגיב מתוך זוועה על הריגת הכלב בסיפור המוקדם "מסע אל גדות הערב" (1941), וכמוהו גם הוא משולל יכולת לתרגם את רגישותו המוסרית המועצמת לפעולה. כפי שאנסה להראות להלן, אפילו אל תוך ימי צקלג, שחומריו חברתיים-היסטוריים באופן מובהק כל כך לכאורה, החדיר ס' יזהר חומרים ביוגרפיים שאי אפשר לטעות בהם.

הטענה המקדמית השנייה היא כי מאחר שס' יזהר הוא סופר אוטוביוגרפי מובהק כל כך, שאלת היחס שבין חומרי המציאות האוטוביוגרפית "הממשיים" לבין דרכי עיצובם בסיפוריו היא, לדעתי, צומת דרכים מרכזי של מחקר הסיפורת של ס' יזהר בכלל ושל הפרשנות לסיפורים מסוימים מתוכה בפרט. חציית צומת זה הכרחית, לטענתי, ואי-אפשר לחוקר ולפרשן של ס' יזהר לעקוף אותו, כלומר לא להידרש לשאלת היחס שבין החומרים האוטוביוגרפיים לבין דרכי עיצובם. ההגנה על טענה זאת תצריך הפלגה תאורטית ארוכה, שלא כאן המקום לעסוק בה, אולם דומה שעשרות השנים שחלפו מאז ימי "הביקורת החדשה" מייתרים במידה רבה הגנה כזאת.

במקרה של ס' יזהר, כמו במקרים רבים אחרים של סופרים הדומים לו, המחקר הביוגרפי עשוי להגיש לחוקר ולפרשן סיוע רב-ערך. אולם לדאבוני, במה שנוגע לס' יזהר, קשה מאוד להשיג סיוע כזה, ובמקרים רבים – הדבר כמעט בלתי אפשרי. הקושי נובע בעיקר מחסרונן של עדויות חוץ-ספרותיות מפורטות שמתוכן אפשר היה ללמוד על תולדות חייו של יזהר סמילנסקי האיש, כגון דברי זיכרונות, שלו עצמו או של אחרים עליו, ראיונות או רישום של שיחות אישיות אתו. חסרונן של עדויות אלה אינו מקרי כלל: הוא נובע מעמדה עקיבה ומתמשכת של ס' יזהר אשר שלל כל ניסיון לתפוס את האמנות הבדויה כהמשכה של המציאות הממשית – ההיסטורית, החברתית או הביוגרפית.

נאמן לעמדתו זאת, עשה ס' יזהר מאמץ שיטתי לנתק כל זיקה בין האיש הממשי יזהר סמילנסקי לבין ה"אני" הבדוי בסיפוריו. הוא נמנע אפילו ממילוי של שאלונים ביו-ביבליוגרפיים סטנדרטיים, כמו אלה של מכון "גנזים" של אגודת הסופרים, וסירב מכול וכול להשיב על שאלות ביוגרפיות. כך, לדוגמה, בדברי תשובתו לשאלותיו של יוסף ליכטנבום, במכתב מיום 13 ביוני 1956: "בד"כ אני ממאן להשיב על שאלות ביאור-ביבליוגרפיות, מתוך עקרון, שפשוטו הוא: אין זה עסקו של איש".² וכך גם בדברי תשובתו לטוביה ריבנר במכתב מיום 26 בינואר 1959: "הפרטים

2. ארכיון "גנזים" של אגודת הסופרים בישראל, מספרו: 7/ 61461.

המבוקשים, ה'פספורטיים', הם: נולד ברחובות, 27.9.1916, ומאז ואילך משחר לטוב, ולטוב יותר".³

3. שם, מספרו: ו/66082.

הסירוב הבוטה, במכתבו של ס' יזהר לליכטנבום, כמו זה ההומוריסטי אבל ההחלטי בה-במידה במכתבו לריבנר, משקפים את עמדתו הנחרצת בעניין זה. הרתיעה של ס' יזהר מפני חשיפה אישית הלכה והעמיקה. מאוחר יותר אף נתן לה הנמקה תאורטית נרחבת בכתביו העיוניים, כמו למשל במסה בשם: "מה לביוגרפיה ולספרות?", אשר כותרתה הלגלגנית כבר מקפלת בתוכה את טיעונו העיקרי של ס' יזהר בעניין זה.⁴ למעשה, רק בשלב מאוחר מאוד, עם הדפסת המהדורה המחודשת של כתביו המוקדמים בסוף שנות השמונים ועם הופעת כתביו המאוחרים בתחילת שנות התשעים, הסכים ס' יזהר – ככל הנראה, בעיקר בעטיים של לחצים שיווקיים – להיחשף אישית בכמה ראיונות. התוצאה המעשית של עמדתו העקרונית, העקיבה והמתמשכת לאורך שנים, היא מיעוט הנתונים הביוגרפיים שבידינו על האיש הפרטי יזהר סמילנסקי. נתונים ביוגרפיים כאלה מצויים בידינו רק במקרים שבהם הצטלבה הביוגרפיה של האיש יזהר סמילנסקי עם ביוגרפיות של אנשים אחרים בתוך מקורות חוץ-ספרותיים, בעיקר היסטוריים. לפגישותיו של ס' יזהר עם אנשים אלה, אם ארעיות ואם מתמשכות, היה לא פעם ערך של חוויה פורמטיבית שעיצבה את עולמו הפנימי, הרגשי וההכרתי.

4. יזהר סמילנסקי, "מה לביוגרפיה ולספרות?", מאזנים סה, 6 (1991), עמ' 53-56; וראו דיון מפורט במסה זאת במאמרי, "ביוגרפיה, ספרות והצל שעל הקיר" (במכללה 4-3 |סתיו תשנ"ג, עמ' 63-71).

אחת הפגישות האלה שעליהן העיד ס' יזהר בסיפוריו, אולי הממושכת והעזה שכולן, הייתה פגישתו עם יחיעם ויץ. להלן אבקש לבחון, בחתך כרונולוגי, את הדרכים שבהן עוצבה דמותו של יחיעם ויץ לאורך הסיפור של ס' יזהר מאמצע שנות הארבעים ועד אמצע שנות התשעים של המאה הקודמת. כפי שאראה, חזר ס' יזהר ועיצב את דמותו של רעו הטוב יחיעם בסיפוריו באופנים אחדים ובסוגות שונות, מן הפארסה הקולנועית ועד הסיפור הלירי ומן האידיליה ועד הסיפור המימטי. עם זאת, עיצוב דמותו של יחיעם וחיי הנפש שלו בסיפורים של ס' יזהר, על כל שונותם אלה מאלה, מונחית על-ידי מערכת של מוטיבים חוזרים, היצוניים ופנימיים. מוטיבים אחדים, כמו מוטיב התלישות או מוטיב העקדה, הם מהותיים מאוד לעיצוב דמותו של יחיעם. הבחינה של מוטיבים אלה תיעשה בחתכי רוחב משווים בין סיפורים שונים, לעתים כאלה שנכתבו במרחק עשרות שנים זה מזה. בכל אלה נשאר ס' יזהר נאמן לדיוקן הנפשי של יחיעם, כפי שהוא תפס אותו בחייו וכפי שהוסיף לשאתו שנים ארוכות אחרי מותו של יחיעם.

מהסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים" (1946) ועד הנובלה צֵלְהָבִים (1993)

יחיעם וַיֵּץ, בן דודו של יזהר סמילנסקי וחברו הטוב מילדות (אמו של יזהר, מרים סמילנסקי לבית ויץ, הייתה אחותו של יוסף ויץ, אביו של יחיעם), נהרג בפעולת הפלמ"ח בגשר אַז־זֵיב (אכזיב) ב"ליל הגשרים" שבין ה-16 ל-17 ביוני 1946. למעלה מ-50 שנה לאחר מות יחיעם סיכם ס' יזהר מה היה לו יחיעם בחייו – ומה גרם לו מקרה מותו. וכך אמר:

מותו היה בשבילי רעידת אדמה, שלא התאוששתי ממנה עד היום. מה שהיה לי איתו, אין לי עם אף אחד. אפשרות דיבור שנלקחה. ריק לי, ועכשיו אני צריך לבנות אותו בתוכי, שנמשיך לדבר. חלק מהאגו השני שלי, הוא דמותו של יחיעם. ולא היינו דומים. כפי שאת רואה, הוא היה נאה, מלא הומור, אישיות. במותו, בפעולה מטופשת, כדי "להראות לאנגלים", התחילו כי פקפוקים גדולים בצירקת הציונות, והמלחמה, והארמה. עד אז, הייתי שלם. זה חיזק בי את התחושה שלא שווה למות בשביל שום אבן.⁵

5. אילת נגב, "ס. יזהר", חיים פרטיים, תל-אביב: ידיעות אחרונות – ספרי חמד, 1991, עמ' 275.

כמעט מיד לאחר מותו נעשה יחיעם ויץ לדמות מופת ייצוגית של "הצבר", בן הדור הראשון של ילידי הארץ. דמות זאת היא כולה צירוף הרמוני של הפכים, לכאורה, ובמה שנוגע ליחיעם עצמו: איש המדעים המדויקים, כימאי – ואמן, מי שנפשו נתונה למוזיקה; רומנטיקן רך, כפי שהוא מתגלה במכתביו לחברתו-אשתו רמה (סמסונוב) – ואיש צבא מחוספס, סמג"ד בפלמ"ח; הוגה רציני בשאלות של חברה – והומוריסטן שובב, כזה שהספר שלושה בסירה אחת מלבד הכלב מאת ג'רום ק' ג'רום הוא התנ"ך שלו. לכך גם התכוון האב השכול יוסף ויץ בדבריו על "יעמיק", בנו: "טיפוס כמו שהיה, המקפל את הנוער ה'צברי' ומשמש לו ביטוי מבפנים וניב מבחוץ".⁶ ואמנם, עד היום נתפס יחיעם ויץ כדמות טיפולוגית, אולי אף מיתולוגית, של בני "דור בארץ", מי שנולדו – ומתו בדמי ימיהם – בסערה של תקווה ומלחמה.⁷

6. במכתבו לס' יזהר מיום 11 בפברואר 1947, ארכיון ס' יזהר, המחלקה לכתיב יד, בית הספרים הלאומי.

7. תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, ירושלים: כתר, 2005, עמ' 15-22.

עוד קודם למותו של יחיעם, ככל הנראה, כתב עליו ס' יזהר מעין אנקדוטה מאורכת, בשם "הדוד יחיאל צד גנבים" (1946), שנאספה מאוחר יותר לקובץ סיפוריו לילדים ששה טיפורי קייץ (1950). מותו של יחיעם הפעיל תגובה מידית כמעט: רק חודשים אחדים, ולכל היותר מעט יותר משנה, חלפו מאז נפל יחיעם בקרב ועד פרסומו של הסיפור "דרך גשומה" בשנתון דבר של שנת תש"ז, סיפור שלא כונס מאז. "דרך גשומה" היה רק הראשון בשורה, כי מאז מותו של יחיעם לא הרפה מיזהר זכרו של הרע האהוב. ס' יזהר שב אל יחיעם מאוחר יותר כעורך של מכתבי יחיעם ויץ (1948) וכסופר – בשורה ארוכה של טקסטים בדיוניים בסוגות שונות: בסיפור

המלחמה "בטרם יציאה" (1948), בסיפור הילדים "טרזינות" (בקובץ הסיפורים ברגלים יחפות, 1959), בימי צקלג (1958) ובכמה התייחסויות עקיפות אולם רבות־משמעות ב"סיפור שלא התחיל", האלגיה על מות האח, ובסיפור החניכה "חבקוק" (שניהם בקובץ סיפורי מישור, 1963). בשנת 1993 הופיעה הנובלה של ס' יזהר צלהבים, השנייה בסדרה של כתביו המאוחרים (לאחר מקדמות), שבה חזר ס' יזהר ועיצב בפירוט רב ובמלאות אוהבת את עולמו הפנימי של רעו הטוב יחיעם בנעוריו. שני הרעים, יחיעם ויזהר, יצאו לדרך שארכה עד מאוד – כמעט 50 שנה מפרידות בין הסיפור "דרך גשומה" לרומן צלהבים.

הסיפור "דרך גשומה"

כאמור, המוקדם בסיפורים שבהם הגיב ס' יזהר על מות יחיעם הוא "דרך גשומה"⁸. שרדו עמודים אחדים מטיטוה מוקדמת של הסיפור בכתב יד, ובהם נקרא הסיפור "פורטרט של חבר", והשם מעיד על תוכנו.⁹ בסיפור זה ניסה ס' יזהר לסרטט את דיוקו הנפשי של יחיעם ויץ באופן מורכב בהרבה מן האופן שבו נתפס האיש אז – ומאז – בתודעת הציבור. למרות האופי הפרגמנטרי המוצהר של הסיפור, שנדפס בכותרת־המשנה "קטע", ואף על־פי שס' יזהר עצמו בחד לא לכלול את "דרך גשומה" באחד מספריו, מסיבות שעליהן אנסה לעמוד להלן, יש לו חשיבות רבה. כיוון שסיפור קצר זה לא כונס לספר וכמעט שאינו מוכר,¹⁰ אדון בפירוט מסוים בו עצמו ובזיקות שבינו לבין הסיפורים האחרים והידועים יותר של ס' יזהר.

המאמץ העיקרי בסיפור "דרך גשומה" הוא ניסונו של המספר – הסופר הביוגרפי, הוא ס' יזהר, לנסות לתפוס ממהלך חייו הפנימיים של יחיעם את פשר מותו. חשיבות רבה בהקשר זה יש לסיטואציה האפית בסיפור, בהווה הסיפורי. הסיטואציה האפית היא מכלול הנסיבות החיצוניות והפנימיות שבהן מתהווה הסיפור: תיאור המרחב והזמן שבהם נתון המספר בשעת הסיפור כמו גם המחשבות והרגשות שליוו את המספר באותה שעה. בסיפור "דרך גשומה" מתרחבת הסיטואציה האפית לכלל יחידה עצמאית ונבדלת,¹¹ והיא מהווה מעין מסגרת לסיפור הפנימי המכיל את הדיאלוג שבין המספר לבין הרע. הפונקציה העיקרית שממלאת הסיטואציה האפית בסיפור "דרך גשומה" היא מתן הנמקה לכורח הפסיכולוגי של המספר לספר את סיפורו. המספר מנתח את מצבו הנפשי שלו בהווה הסיפורי: מתחוויר לו כי מידת הריחוק הנפשי שהשיג "בינתיים" ביחס למותו של הרע לא הייתה אלא "קרום" דק המחפה על האימה הקיומית – דק במידה כזאת שכל אסוציאציה מקרית קורעת אותו ושמה לאל "כל עוית של החלצות."¹² כך, אפילו מראה כרם הזיתים שבין עציו הוא עובר מעלה

8. ס' יזהר, "דרך גשומה", תו ש"ן וו בעולם, באומו, בתנועה ובארץ: שנתון דבר לדברי ספרות, עיון

וסקירה, תש"ז, עמ' 107-118.

9. הטיטוה כוללת ארבעה עמודים ממוספרים, החופפים בערך לעמודים 107-112 שבמהדורה המודפסת. הכותרת "פורטרט של חבר" נמחקה בקו והוחלפה בכותרת "הליכה גשומה". כתב היד (מס' 401777) שמור בארכיון של ס' יזהר במחלקה לכתבי יד בבית הספרים הלאומי.

10. ככל הידוע לי, ראובן קריץ הוא היחיד שהסב שימת לב לסיפור, וראו בספרו: הסיפורת של דור המאבק לעצמאות, קרית־מוצקין: ספרי פורה, 1978, עמ' 133-138.

11. יזהר, "דרך גשומה", עמ' 107-108.

12. שם, עמ' 107.

13. שם, עמ' 107-108.

בזיכרוננו את "הזיתים ההם, הרחוקים, [...] אותם זיתי הלילה, הזיתים הללו שבסופם הגשר והדרך שצפון בה, בתוך כדי המשכה, סיומה התכוף, המוחלט"¹³.

הגשר שבו מדובר הוא גשר אז-זיב, והסיום "המוחלט" – מותו של יחיעם וחבריו בפעולה. המספר מתודה על שני אופנים שונים של בריחה שבאמצעותם ניסה להיחלץ מאימת מותו של הרע. האופן האחד הוא עצם ההכרה הפילוסופית האקזיסטנציאליסטית כי המוות הוא הכרח קיומי ש"תרופה לו אין", כי כולנו "נגועים במוות" והאימה רק "אימת הממתינים היא"¹⁴. האופן האחר הוא ההיצמדות לאינסטינקט הקיום, "שרוצה בכל מחיר לחיות הלאה"¹⁵, מתוך חיוב המציאות והחיים כשהם לעצמם. שני האופנים כאחד נכשלים: לא ההכרה הפילוסופית וגם לא אינסטינקט הקיום אינם יכולים לשחרר אותו "[מ]אימת יקיצות שאין אחריהן לא שינה ולא שכחה, עם כל אותן המחשבות שלא תותרנה אחריהן דבר לפליטה, זולת בדידות, כמסמר תקוע, בדידות שלא תסוף גם בקרב רעים שוקקים"¹⁶.

14. שם, עמ' 107.

15. שם, עמ' 108.

16. שם, שם.

האימה והבדידות הן הדוחפות את המספר לנסות אופן שלישי – וזאת הפעם לא מתוך בריחה אלא מתוך מאמץ של התמודדות: להבין באמת את משמעות מותו של חברו. מאמץ זה מוביל את המספר-הסופר למסקנה כי מותו של יחיעם לא היה מקרה שרירותי וחסר פשר, אלא הכרח שנגזר באופן בלתי נמנע, מתוך הנתונים האישיים ומתוך הנסיבות החברתיות של חיי יחיעם. זאת היא, לטענתי, התמה של הסיפור, הנפרשת באמצעות מבנה העלילה הסיפורית ואשר אליה מובילה הסיטואציה האפית של הסיפור. כדי לנסות ולתפוס את משמעות מותו של חברו, חוזר המספר ומשחזר מתוך זיכרוננו דר-שיח שהתנהל ביניהם זמן לא רב לפני מותו של הרע, בעת הליכה בשעת גשם בין כרמי זיתים. ניסיון השחזור המפורט של דר-שיח זה הוא תוכנו של הסיפור הפנימי של "דרך גשומה".

"דרך גשומה" הוא סיפור לירי מובהק. לעניין זה, אפשר למנות בו כמה סימנים אופייניים:

- נקודת התצפית בסיפור היא של מספר-דמות, בגוף ראשון בזמן עבר.
- הסיפור מתמקד בעולמן הפנימי של הדמויות ומוסר את האירועים הנפשיים – מחשבות, רגשות – בעצם התהוותם.
- הסובייקט משליך את עצמו על המרחב, וזה "נצבע" באופני הקליטה החושית ובדרכי ההגבה הרגשית וההגותית של הדמות המתבוננת בנופי הדרך שהיא חולפת דרכם.
- הפעילות החיצונית מועטת מאוד – שיחה בין שני רעים תוך הליכה לאורך כביש, בין כרמי זיתים ושדות.
- משכה של הפעילות החיצונית – קצר, שעה קלה בלבד.¹⁷

17. בהתאם להגדרות הקלסיות של ראלף פרידמן בספרו: Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963.

לא רק המסגרת הסיטואציונית המצומצמת של הסיפור – המרחב האחד, משך-הזמן הקצר והנוכחות של שתי דמויות בלבד – היא שמבליטה את האופי הלירי של הסיפור. לאופי הלירי אחראי במידה רבה גם נתון טכני: משך הסיפור הקצר, הנמדד בכמות המילים; הסיפור מונה כ-3,800 מילים בערך, כ-11 עמודים בלבד בפורמט ספר הכיס של שנתון דבר.

אולם בהיבט אחד סטה ס' יזהר בסיפור "דרך גשומה" ממסורת הסיפור הלירי. הסיפור הלירי, המוסר את תוכן עולמה הפנימי של דמות בגוף ראשון, נוטה בדרך כלל להשתמש במונולוג הפנימי, בטכניקות של "זרם התודעה", כיחידת הבנייה הסיפורית היסודית. לעומת זאת, יחידת הבנייה היסודית בסיפור "דרך גשומה" היא זו של הדיאלוג בקול. סטייה זו מתאפשרת בגלל טיב היחסים שבין המספר לבין ה"רע" שאתו הוא מנהל דו-שיח. שתי הדמויות משקפות זו את זו בשלמות, עד שאפשר להגדיר את היחסים ביניהן כחסי "אני" ו"אני שני" (Second Self): שתי ישויות עצמאיות אך מקבילות לגמרי. הקרבה הפנימית בין דמות המספר לבין ה"רע" גדולה במידה המאפשרת להם לקיים ביניהם דיאלוג רצוף למרות שהרגשות וההרהורים של השניים נמסרים ללא סדר הגיוני גלוי לעין, ולמרות שהדיאלוג ביניהם נמסר בתבניות תחביריות מקוטעות ואליפטיות. למעשה, הדיאלוג שבקול בין השניים מעוצב בסיפור כהמשכו של דו-שיח סמוי, שעיקרו אינו הגוי במילים אלא מובע בשתיקה.¹⁸ ההבנה האינטואיטיבית, בלא מילים, שבין השניים מומחשת בכך שבלא קשר לכאורה לנושא של הדיאלוג שבקול הם שותפים ב־זמנית לאותן האסוציאציות עצמן.¹⁹ עם זאת, "חלוקת העבודה" בין השניים אינה שוויונית: בסיפור בולטת מאוד הנטייה של המספר עצמו לשתיקות, או לכל היותר לניסוחים מגומגמים וחסרים, וזאת בניגוד לנטייתו של הרע להחצנה של ההרהורים והרגשות במבעים לשוניים סדורים וקומוניקטיביים יחסית. מעניין להעיר בהקשר זה כי עמיחי, בן־דמותו של יחיעם בימ" צקלג של ס' יזהר, מאפיין את עצמו באופן זה: "יש יצורים שאינם יודעים לברר לעצמם דבר – בלי לעשותו שיחה בינם לבין מישהו. – אני. כדי לדעת אני חייב לדבר".²⁰

18. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 109.

19. ראו לדוגמה: "האופן שבו היינו נזכרים איש איש בנערתו" (שם, עמ' 113).

20. ס' יזהר, ימי צקלג, א, תל-אביב: עם עובד, 1958, עמ' 359.

21. על פונקציה זאת של הדמות, ראו בספרו של יוסף אבן, הדמות בסיפורת (תל-אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 203-204).

דמות המספר עצמו ממלאת לפיכך בסיפור את התפקיד של "המקשיב",²¹ כדמות משנית ביחס לדמות הראשית של הרע. חוסר השוויוניות נובע בוודאי מכך שהרע, ולא המספר, הוא המושא העיקרי של הסיפור והדמות הראשית בו. המספר מנסה לשחזר בזיכרונו בשלמות את דבריו של הרע שנאמרו בשעת הליכתם בדרך הגשומה, בין כרמי הזיתים. זאת, כאמור, כדי לנסות ולהבין, במבט לאחור, את פשר מותו של הרע.

הרושם הראשון המתקבל מקריאה בסיפור "דרך גשומה" עלול להיות שזרימת האירועים בו היא בלתי סדירה ושהסיפור חסר תבנית עלילתית

קוהרנטית. למעשה, בסיפור נבנית עלילה שיש לה חוקיות ברורה, כתהליך המתפתח לקראת מיצוי והמונע על-ידי דיאלקטיקה פנימית. רצף האירועים הפנימיים, הנפשיים, מוביל מתוך חוקיות לוגית הכרחית עד להכרה המסכמת, הבהירה, הסוגרת את העלילה, והיא הידעיה על הכרח מותו של הרע, הוא יחיעם. זאת, לא בגלל העובדה, כפי שאפשר היה אולי להניח בתמימות, שיחיעם נפל בקרב על עצמאות העם. הפעולה הצבאית ב"ליל הגשרים", כשהיא לעצמה, הייתה בעיני ס' יזהר פשוט דבר "טפשי"²². ס' יזהר, המספר-הסופר הביוגרפי, תופס כי למות יחיעם יש משמעות אחרת, פנימית, לא צבאית או מדינית, ומשמעות זאת הולכת ומתבהרת לו ככל שהוא משחזר את השיחה ביניהם. המספר הרטרופסקטיבי, היודע כבר אחרית דבר מראשיתו, חוזר ומתבונן בדרך חייו של רעו ומבין כי מותו של הרע אינו אלא המיצוי המסקני, המודע בבהירות לעצמו גם אם לא הרצוני, למבוי הסתום ולקונפליקט הבלתי נפתר שאליו נקלע הרע בחייו.

הציר שסביבו מתארגנים האירועים הפנימיים בסיפור הוא הקונפליקט המתוח שבין הכרת החובה כלפי הקולקטיב לבין רצונו האישי של היחיד בתוכו. הרע נתון במוקד הפעילות החברתית, אולם בריבון פועל בו דחף עמוק "להחלץ מכאן מיד וכרגע. לבוא אל מקום אחר שאין אתה חייב בו לאיש, לא דבר ולא חציו [...]. ולקחת דברים אחרים, באופן אחר, ולצאת ולבוא אחרת, בדיוק כאשר ינהה חפצך"²³.

ניסיון ההיחלצות נכשל. הערכים החברתיים שכבר הופנמו על-ידו, ועיקרם ההכרה בהכרח הוויתור על המימוש העצמי, כופים על הרע לשוב אל תוך המעגל של הפעילות החברתית: "למי בעולמו זכות לשבת ולחפש לו שעה עדינה? למי בכלל זכות לשבת בבית? ישיבה שאדם יושב לתפוש את הסתוויות שביחס הדברים הנאים אלה לאלה, דברים ללא משקל לעומת כל המשקל כולו של הדברים כולם?"²⁴ הרע מכיר בבהירות, ובאירוניה עצמית חריפה, באי-הממשות של "הסתוויות", כמטפורה של הלך-נפש רומנטי, של מה שהוא תמיד בין לבין, הגעגועים אל דבר ולא הדבר עצמו. זאת, לעומת הממשות הכבדה של "כל המשקל כולו" – משימות הביטחון וההתיישבות.²⁵ לרגע נדמה, כאילו תהליך ההפנמה של הערכים החברתיים הושלם, וכי הקונפליקט הפנימי כבר הוכרע בעצם:

בוא ואסביר לך דבר. אם מחזר יצאו החברה – לא אוכל אני לשבת בבית. אם הם לא יקראו לי – אלך אני אצלם. אם הם ידחו אותי – אחזור ואבוא שנית. אם יאמרו לי שאינני צריך ללכת – אומר שאין זה עסקם. ואם גם אדע ידוע לי בתוכי שאינני חפץ ללכת – אשוב ואומר שאין זה עסקם. כי באמת אינני צריך, ובאמת אינני חפץ ללכת, ובאמת כך – אלא שאני אלך. ואלך.²⁶

22. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 108. בנו של ס' יזהר, ישראל סמילנסקי, סיפר לאחר מות אביו כי "הוא אמר לי פעם שכיום למחרת ליל הגשרים, א"מ הוא איבד את האמון שלו בחוכמתה ובצדקת דרכה של ההנהגה", וראו: שירי לביארי, "ס' יזהר 1916-2006", הארץ (22/8/2006), עמ' 8. כדאי להעיר, כי כמו ס' יזהר גם האב השכול, יוסף ויץ, היה טרף לספקות בשאלת נחיצותה הצבאית והמדינית של הפעולה ב"ליל הגשרים", וראו תום שגב, הערה 7 לעיל, עמ' 18.

23. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 114-115.

24. שם, עמ' 115.

25. זהו ציר הטיעון של גרשון שקד ביחס לסיפורת של ס' יזהר בכלל, וראו בספרו: הסיפורת העברית 1880-1980, ד: בחובלי חמון, הריאליזם הישראלי, ירושלים ותל-אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 189-229.

26. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 118.

אולם הכרעה כזאת, שאליה הגיע, לדוגמה, אפרים בסיפורו הראשון והמכונן של ס' יזהר "אפרים חוזר לאספסת"²⁷, היא בעצם מדומה בלבד. לקונפליקט פנימי זה, שאינו מאבק בין רע לטוב, בין צדק לעוול, אלא, כדרכה של הטרגדיה היוונית, בין צדק אחד לבין צדק אחר – לא תיתכן התרה אמיתית אלא בדרך של ביטול שני הקטבים הדיאלקטיים: "ואם תשאל אומר לך עוד: כשנלך כולנו, באותו ערב ובאותו לילה, ובאותה דרך שנלך – אני, מסתבר, לא אחזור. מנין לי? ברור. לכאן נושבים הדברים. אלא שאל תהא חושש – אתה שומע – ולא צריך – –" –²⁸.

מוות הוא האפשרות המסקנית האחת הפתוחה בפני מי שנקלע אל סתירה לוגית-קיומית. בהכרה בהירה זאת, בידיעה מוחלטת זאת, מתמצה התהליך הפנימי כולו. כבדרכו של הסיפור הלירי כך גם בסיפור "דרך גשומה" אין דמותו של הרע מוצגת בפעולת גומלין עם העולם החיצוני: היא נתונה במאמץ להבין את חייה ולא בניסיון פעיל לשנותם. השינוי נגזר מן ההבנה עצמה. מהיבט זה, חייו ומותו של הרע בסיפור המוקדם "דרך גשומה" מכוננים את המהלך האופייני של חיי הפרוטגוניסט היזהרי – ואת הליכתו אל מותו – במיוחד את אלה של קובי בימי צקלג.²⁹

התהליך הקוגניטיבי של ההיודעות העצמית מואץ, ולמעשה אף מתאפשר, כתוצאה ממבנה האישיות של הרע. במקביל ובאופן משלים למתח הדיאלקטי שבין היחיד לבין החברה, הרע נתון במתח פנימי שבין שתי תכונות יסוד מנוגדות בתוכו. מצד אחד – שמחת חיים עזה, הנאה עצומה מן ה"יש" בעולם: "טוב לעזאזל בעולם הזה!"³⁰ מצד שני – נטייה לדיכאון עמוק, המסומן במילים "מועקה", "דכדוך"³¹, "יגון"³², ובעיקר "תוגה"³³. מעניין להעיר, כי בריאיון מאוחר עמד ס' יזהר באופן דומה מאוד לזה על המתח הפנימי הבלתי פתור שבמבנה האישיות שלו עצמו: "קוטב אחד שבי היה מלא שמש, וקוטב אחר היה מלא צל. ועל השמש יותר קל לדבר. ותמיד היה מתח בין הקטבים [...] שני קטבים ומתח"³⁴.

שני צירי הקונפליקט, החיצוני (יחיד – חברה) והפנימי (שמחת חיים – דיכאון) מתלכדים יחד במסקנה של הכרח המוות כמוצא יחיד לבעיית קיומו של הרע: "באותה ידיעה ודאית ואוכלת שאין מנוס מן התוגה, מן הסוף המתקרב, מן האפור שישחיר לבסוף ויהי תם ונשלם"³⁵.

בין "דרך גשומה" לבין מכתבי יחיעם ויץ

לאחר מותו של יחיעם בפשיטה על גשר אז-זיב ביוני 1946 קיבל ס' יזהר לידי את המכתבים שכתב יחיעם בעשר שנות חייו האחרונות, רובם

27. השוו: דן מירון, ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו: עיונים ביצירות אלטרמן, רטוש, יזהר, שמיר, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1975 [1962], עמ' 276-300; וראו עוד בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 309-311.

28. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 118.

29. השוו: אלי שביד, "לפני שערים נעולים: על ימי צקלג", חיים נגדי (עורך), ס' יזהר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל-אביב: עם עובד, 1972, עמ' 140-153; וראו עוד בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 193-198.

30. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 114; וראו עוד את פסקת האפיון המרוכזת הפותחת במשפט: "שכן כאן הוא אולי המקום לספר כיצד הנאתו הוא רע"י" (שם, עמ' 110-111).

31. שם, עמ' 115.

32. שם, עמ' 116.

33. שם, עמ' 111, 113, 114.

34. הלית ישרון, "לומר את הסופי באינסופי": ראיון עם ס' יזהר", חדרים 11 (1994), עמ' 226.

35. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 113.

לרמה (סמסונוב), חברתו של יחיעם ואשתו לאחר מכן, להוריו וליזהר עצמו, חברו הקרוב. זאת, במטרה להכשיר את המכתבים לדפוס. בחודשים האחרונים של שנת 1946 ובמהלך שנת 1947 מתנהלת חליפת מכתבים ערה בין ס' יזהר לבין יוסף ויץ, אביו של יחיעם, בשאלות שונות הנוגעות לעריכת הספר.³⁶ הספר עצמו, מכתבי יחיעם ויץ, ראה אור בהוצאת עם עובד בשנת 1948.³⁷ מלבד ברירת המכתבים, עריכתם והכשרתם לדפוס, כתב ס' יזהר מבוא כללי לספר, בלא כותרת, ובחתימתו.³⁸ עם הופעת ההדפסה השנייה של הספר בשנת 1966, כתב ס' יזהר הקדמה שנייה לקובץ המכתבים תחת הכותרת: "לאחר עשרים שנה".³⁹ ס' יזהר כתב לספר גם את הפרק "המסע האחרון", המתעד את הפעולה בגשר אז-זיב ואת מותו של יחיעם בה, בחתימה "י".⁴⁰ אין ספק באשר לזהות הכותב: במכתבו ליוסף ויץ מיום 5 בנובמבר 1947 כתב לו יזהר כי תחקר במשך שעות ארוכות את משתתפי הפעולה, למד אותה לפרטי פרטיה, וכי יוכל על סמך הנתונים שאסף לתאר במדויק את מהלכה.⁴¹

בסיפור "דרך גשומה" ניכרת השפעת העבודה האינטנסיבית של ס' יזהר בהכשרת מכתבי יחיעם לדפוס, עבודה שעסק בה במקביל לכתיבת הסיפור. נראה כי ס' יזהר בנה בסיפור "דרך גשומה" סיטואציה בדויה שלתוכה החדיר תכנים ממשיים הלוקוחים במישרין ממכתבי יחיעם ויץ, ולעניין זה יש לעיין במיוחד במכתביו של יחיעם לס' יזהר עצמו.⁴² במקרה אחד, ס' יזהר אפילו "שתל" בתוך השיח של הרע בסיפור "דרך גשומה" פסקה שלמה הלוקוחה, בשינויים קלים בלבד, מאחד ממכתביו של יחיעם עצמו. נשווה:

[...] ואני זוכר עדיין איך בחדר האמבטיה, פעם, משכר הימים, כשהיו מחממים את המים בפרימוס הגדול, והיה חושך בחדר והחלל מלא רעש מופלא, ופכפוך המים והלהבה, מקצתה כחולה-צחה, ומקצתה צהבהבת-אדומה, והייתי יושב על הרצפה לעומתה, ברגליים משולבות, ונדמה שהייתי מתפלל למשהו, לאלוהים, או למה, ולוחש לי על דבר תמוה, דבר שאין להסביר, איזה דבר שכזה... או ככה... חה חה... נצח...⁴⁴

ואני נזכר איך הייתי יושב בחדר האמבטיה, בשעה שהיו מחממים את המים בפרימוס הגדול והיה חושך בחדר האמבטיה והחלל מלא רעש המכונה ופכפוך המים, והלהבה היתה קצתה כחולה קצתה צהבהבת, והייתי יושב על הרצפה ברגליים משולבות, ונדמה לי שהייתי מתפלל למשהו מסתורי, לאיזה אלוהים היושב לו בתוכי ולוחש לי משהו על הנצח ועל הדברים שאין ביד אנוש להשיגם, משום שהם כל כך משונים...⁴³

36. מכתביו של ס' יזהר בנדון שמורים בארכיונו של יוסף ויץ במכון "גנזים" של אגודת הסופרים, ומכתביו של יוסף ויץ באותו עניין שמורים בארכיונו של ס' יזהר במחלקה לכתבי יד שבבית הספרים הלאומי.

37. ס' יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, תל-אביב: עם עובד, 1948.

38. שם, עמ' 7-15.

39. ס' יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, תל-אביב: עם עובד, 1966 (הדפסה שנייה), עמ' 3-6.

40. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 33-36.

41. מכון "גנזים", מספרו: 15289/א.

42. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 110-113, 124-130, 140-143, 149-153, 161-163, 181-182, 193-195.

43. שם, עמ' 197.

44. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 113.

דמותו של הרע בסיפור "דרך גשומה", על שני צירי המתח המשלימים המעצבים אותה, תואמת במדויק את האופן שבו נתפסת דמותו של יחיעם ויץ במבואות של ס' יזהר לאסופת המכתבים. בהקדמה להדפסה הראשונה

של קובץ המכתבים הבליט ס' יזהר כקו עיקרי באופיו של יחיעם את השניות הניגודית בין ה"חצוף, קל ושובב" לבין "תוגה סגרירית",⁴⁵ בעוד בהקדמה להדפסה השנייה הבליט יותר את היחסים הקונפליקטואליים שבין היחיד לחברה, "בין מה שהיא חובה ושליחות ובין מה שהוא רק רצונך שלך ונטיותיך שלך [...] והקונפליקט הוא גיא החזיון".⁴⁶ ייתכן כי בשעה שבה יצאה אסופת המכתבים לאור בהדפסה הראשונה, בשנת 1948, בסיטואציה חברתית-לאומית שחייבה התגייסות מלאה למאמץ הקולקטיבי, לא היה אפשר להבליט את לבטי הקונפליקט שבין היחיד לבין החברה. הדבר תוקן רק בסיטואציה חברתית שונה לגמרי, בשנת 1966, שבה הופיעה ההדפסה השנייה של האסופה.

במכתביו חוזר יחיעם ומתייחס למצבו החברתי-קיומי, מצב המוגדר על-ידו באמצעות המונח הטעון "תלישות". הרע בסיפור "דרך גשומה" משתמש במונח זה עצמו לאבחון מצבו,⁴⁷ וס' יזהר, בהקדמה שלו לאסופת המכתבים של יחיעם, מנסה להסביר "תלישות" זאת באופנים שונים.⁴⁸ במכתבו ליזהר מיום ה', 19 בינואר 1939, כותב יחיעם: "אכן, כשמגיעים הדברים לאותה התוגה (אותה התוגה!) ולאותם נענועי-נפש קטנים שבקטנים ויקרים ומעניינים למרות הכל – כשמגיעים הדברים לאותה 'תלישות' שזכינו לה שנינו מפי אבי מוליד".⁴⁹

הניסוח של פסקה זאת ובמיוחד הצירוף "אותה התוגה" החוזר ומוגש בסימן קריאה, הוא גנסיני מובהק, ולא במקרה. לסיפורי א"נ גנסין, בפרט לאצל, הייתה השפעה עצומה על יחיעם כמו על ס' יזהר עצמו. בכמה ממכתביו של יחיעם לחברתו רמה, כמו במכתבו מיום ב', 17 באפריל 1939, הוא משתמש באופן ישיר בכמה שורות מאצל;⁵⁰ במכתב אחר הוא מצטט את חמש השורות הראשונות של השיר "והיה כי ישוב מנוד" מאותו סיפור כדבר הידוע היטב לקורא, בלי לטרוח לציין את מקורו.⁵¹ ס' יזהר עצמו, בריאיון מאוחר, מדבר על "חיפושים גנסיניים. לכל האורך. הכרתי טוב טוב את גנסין. קראתי אותו מאותו שורש נפש".⁵² בנובלה המאוחרת צלהבים מספר "היצור", הוא יזהר סמילנסקי הנער, כי "התלושים האלה, הלא דווקא הם כתבו יפה כל כך, קראתי בחוברות של אבא איך התלוש הוא היהודי החולה, המנוון, הגלותי, החלוש, איש המרתף, נפש רצוצה או פיארברג לאן".⁵³ באופן כזה נבנית זיקה מעניינת, פרדוקסלית כמעט, בין הוויית דור התלושים של הספרות העברית בגולה בעשורים האחרונים של המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 לבין הווייתם של ילידי הארץ, "הצברים" בני הדור הראשון.

במכתב לרמה מיום שבת, 27 בספטמבר 1941, מדבר יחיעם על "מתבדלים", כביכול, 'אינדיבידואליסטים' כביכול, 'תלושים' כמונו".⁵⁴ במכתב לאביו יוסף מיום ד', ככל הנראה מחודש מאי 1939, מנסה יחיעם להסביר לאב

45. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 8.

46. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 39 לעיל, עמ' 4.

47. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 114.

48. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 8.

49. שם, עמ' 149.

50. שם, עמ' 182.

51. שם, עמ' 75.

52. ישורון, הערה 34 לעיל, עמ' 221.

53. ס' יזהר, צלהבים, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1993, עמ' 69.

54. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 217.

את המניע העמוק והמורכב של "אותה ה'תלישות' או ה'אפיקורסות', שי. [יזהר] ואני 'מפורסמים' בה".⁵⁵ תלישות זאת, טוען יחיעם,

55. שם, עמ' 197.

אינה אלא מין הבטה מיוחדת על הדברים בעולם הזה. איני יודע אם זה ענין של גיל בלבד, אבל התוצאה היא חיפוש מתמיד אחרי אותו ההר העולה מתוכך, אחרי אמת אחת שהיא לא-מפלגתית, לא "חברתית", לא "מהפכנית" ולא שאר מיני דברים, אלא שלי אני [...] המוסיקה הקלסית שלי, בימי חורף אפורים, ארוכים, עצובים ומסתוריים, בשקיעות של ימי אביב ב...⁵⁶

56. שם, שם.

הקרבה שבין יחיעם ליזהר הצעירים מסוכמת על-ידי האב, יוסף ויץ, כפי שהוא מצוטט על-ידי יחיעם, במונח "תלישות" או "אפיקורסות". התלישות, כפי שיחיעם מגדיר אותה, היא עמדה שיש בה מבוכה, תוצאה של אבדן הביטחון בוודאות הדרך של דור ההורים-המייסדים ובמידת תוקפה, אבל יש בה גם רגישות מיוחדת במינה ל"אותם נענועי-נפש קטנים שבקטנים" ו"הבטה מיוחדת על הדברים בעולם הזה".

הקרבה הפנימית שבין שני הרעים, יזהר ויחיעם, מתגלית באסופה מכתבי יחיעם ויץ גם באופן אחר. במכתב לחברי קיבוצו מיום ד', 24 באוגוסט 1938 (המכתב עצמו לא נשלח בסופו של דבר ונמצא בעיזבוננו), לאחר עזיבתו את הקיבוץ, מנסה יחיעם לנמק את מניעי העזיבה, בין היתר באופן זה: "מי שקרא במקרה את הסיפור: 'אפרים חוזר לאספסת' יזכור, איך קרה פתאום ואותו איש מאבד את החוט, את ה'נותן טעם' [...] האמת הגדולה ביותר – בשעה שהיא נפגשת בשממון – אינה חסדה מאומה, אולם גם אינה פועלת מאומה".⁵⁷

57. שם, עמ' 81 (ההדגשה במקור).

סיפורו הראשון בדפוס של ס' יזהר, "אפרים חוזר לאספסת", נדפס בכתב העת גליונות בחודש מרס 1938, כחצי שנה בלבד לפני מכתבו של יחיעם לחבריו. על בסיס הדמיון הפנימי שבינו לבין הדמות הבדויה בסיפורו של ס' יזהר, יחיעם מבקש לנמק את מעשהו שלו במציאות הממשית. חשוב להדגיש כי לעזיבת הקיבוץ הייתה משמעות מוסרית-ערכית מכרעת עבור יחיעם. יחיעם עצמו חוזר ומתייחס למעשה מתוך רגשי אשם כבדים, תוך שימוש במונח הטעון "בריהח": "הבוז ליחיעם הבורח!"⁵⁸ אפרים בסיפורו של ס' יזהר אינו עוזב את הקיבוץ, אלא מבקש לעבוד בפרדס לאחר שנים של עבודה באספסת, ועם זאת המניע הנפשי לבקשה שהוא מביא לפני אספת החברים הוא אותו מניע עצמו: אבדן ה'נותן טעם', כניסוחו של יחיעם, או ה'שממון'. בנובלה צלהבים המאוחרת, יחיעם – בן דמותו של יחיעם ויץ, האישיות הביוגרפית הממשית – מפרט מהם רכיבי ה'שממון': "ואני אגור באוהל, ואקפא מקור, ואשנא את המקלחת הקרה, ואשתין מאחורי האוהל כי לא יהיה לי כוח לרוץ, ויקימו אותי בכוח בבוקר, ולעבוד

58. שם, עמ' 94.

59. יזהר, צלהבים, הערה 53 לעיל, עמ' 51 (ההדגשה שלי, א"מ).

בטוריה מתחת האשכוליות, ולא יהיה לי כוח, ותמיד אהיה רעב, ותמיד היום יהיה ארוך נורא ובלתי נגמר".⁵⁹

חויית היסוד של אפרים בסיפורו של ס' יזהר היא חויית הזמן: המְשָךְ הארוך, האיץ-סופי כמעט, של יום העבודה באספסת. יחיעם במכתבו מזדהה הזדהות מועצמת עם הרגשת השיממון ואבדן הטעם של אפרים שבסיפור, ולמעשה – כך אני מבקש לטעון, עם אלה של יזהר עצמו: אפרים, בדומה לפרוטגוניסטים אחרים בסיפוריו המוקדמים של ס' יזהר, הוא השלכה אוטוביוגרפית של הסופר יזהר סמילנסקי.

הסיפורים "דרך גשומה" ו"בטרם יציאה"

ככל הנראה התכוון ס' יזהר תחילה לשלב את "דרך גשומה" במסגרת הרחבה יותר של הסיפור "בטרם יציאה": לכוונה זאת, שלא מומשה בסופו של דבר, מתייחסת כותרת-המשנה של "בדרך גשומה" ("קטעי"). הסיפור "בטרם יציאה", המתאר את הסיטואציה הנפשית של חברת לוחמים המתכוננים לקרב, נדפס לראשונה כמו "דרך גשומה" בשנתון דבר (תש"ח-תש"ט; הסיפור מתוארך בשוליו לינואר 1948),⁶⁰ וכונס לקובץ ארבעה סיפורים עם "חברת חזעה", "השבוי" ו"שיירה של חצות". אין ספק, כי הפעולה שאליה עומדים הלוחמים לצאת בסיפור "בטרם יציאה" היא פיצוץ הגשר באז-זיב, אותה פעולה עצמה שבה מצא יחיעם את מותו. לקביעה זאת יש הוכחות שונות, פנימיות וחיצוניות. הוכחות פנימיות, מתוך הסיפור, הן למשל נטייתו של הפרוטגוניסט עלום השם בסיפור "בטרם יציאה" למוזיקה ולכימיה,⁶¹ בדומה לנטיות של יחיעם ויץ במציאות, או ההזיה על מקום רחוק ובית אבנים בו בראש גבעה,⁶² שאינה אלא פרפראזה לאחד ממכתביו של יחיעם לרמה.⁶³ חפיפה גמורה יש בין תיאור ההכנות לפעולה עצמה בסיפור לבין האימון לקראת הפשיטה על גשר אז-זיב. כך התרגיל "על מודל" המתואר בסיפור⁶⁴ מובא בלי שום שינוי בפרק "המסע האחרון" בתוך מכתבי יחיעם ויץ שבו תיעד ס' יזהר את מהלכי הפעולה ב"ליל הגשרים";⁶⁵ אפילו פרטים שונים תואמים לחלוטין, כמו החששות הבלתי פוסקים מפני המקלע שאינו מהימן,⁶⁶ זה אשר אכן הכזיב בפעולה ב"ליל הגשרים". כך גם האמור בסיפור: "הובאו גם התרמילים הקשורים והחתומים על משהו כבד שבהם, כובד שקט שעשוי לשאוג בפרץ געש. מדמים שאדונים המה למה שבתרמיל, ואינם יודעים מי שד שוכן בו. הה, אלוהים גדולים. על גבם ישאוהו".⁶⁷

פסקה זאת אינה מובנת אלא מתוך הידיעה המאוחרת של המספר-הסופר, כי פגיעה של כדור נותב בתרמילי חומר הנפץ תגרום להפעלה

60. ס' יזהר, "בטרם יציאה", במבחן קרבות: שנתון דבר תש"ח-תש"ט, עמ' 57-78.

61. ס' יזהר, "בטרם יציאה", ארבעה סיפורים, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 25-26, 32, 37. 62. שם, עמ' 20.

63. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 210.

64. יזהר, "בטרם יציאה", הערה 61 לעיל, עמ' 16.

65. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 35.

66. יזהר, "בטרם יציאה", הערה 61 לעיל, עמ' 21, 26, 38. 67. שם, עמ' 38.

מוקדמת שלו ולאבדנם של 13 לוחמים בפיצוץ באותו לילה, בחודש יוני 1946, בגשר אז-זיב. יחיעם עצמו נפצע פצעי מוות דקות אחדות קודם לכן בחילופי האש. הוכחה חיזונית משכנעת לקשר שבין הפעולה בגשר אז-זיב לבין הסיפור "בטרם יציאה" היא העובדה שבספר הפלמ"ח מובא, כהמשך ישיר לעדות מפורטת של אחד הלוחמים בפעולה, קטע ארוך מתוך הסיפור "בטרם יציאה", בלי לאזכר את שם הסיפור אולם בחתימה של "ס' יזהר".⁶⁸ אפשר אפילו להניח במידה גדולה של סבירות כי הסיפור "בטרם יציאה" נכתב במקביל לכתיבת הפרק "המסע האחרון" מתוך המבוא לאסופה מכתבי יחיעם ויץ.

68. זרובבל גלעד (עורך), ספר הפלמ"ח, א, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1955, עמ' 658-660.

הזיקה שבין "דרך גשומה" לבין "בטרם יציאה" מסבירה את הקרבה הפנימית, שעליה כבר עמד דן מירון בפירוט רב,⁶⁹ בין "בטרם יציאה" לבין סיפוריו המוקדמים יותר של ס' יזהר. יש לקבוע את "בטרם יציאה" כמעין קוג'בול שבין קבוצת הסיפורים המוקדמים של ס' יזהר לבין סיפורי תש"ח שלו. התמורה שחלה בין שנתון דבר לשנת תש"ז ("דרך גשומה") לשנתון דבר לשנת תש"ח-תש"ט ("בטרם יציאה") היא תמורה טכנית בעיקר: מעבר מנקודת תצפית קרובה, סינכרונית כמעט, במונחים של בוריס אוספנסקי,⁷⁰ הנישאת על דמות מספר בגוף ראשון יחיד, לנקודת תצפית מרוחקת, פרספקטיבית, של מספר-כְּבוֹדָה בגוף דקדוקי שלישי, המפעיל את הדמות הבדויה בסיפור כממקד הסיפור. העלמה של דמות המספר האוטוביוגרפית במובהק מן הסיפור "בטרם יציאה" הוא הדבר שאפשר לס' יזהר לאפק את הנימה הסנטימנטלית ולנטרל את המטענים הפתטיים העודפים של "דרך גשומה". בסיפור "בטרם יציאה" טושטשה עד לבלי הכר כמעט הזיקה שבין הדמות שבמציאות הממשית לבין הדמות הבדויה של הממקד עלום השם. כך, אפילו חוקר כגרשון שקד הוטעה לחשוב ביחס לסיפור "בטרם יציאה" כי "מה שמאפיין את הסיפור הוא שגיבורו הראשי הוא נציג כמעט דוקומנטרי ואנונימי של הצעיר הישראלי בתקופת מלחמת השחרור".⁷¹ במונח "דוקומנטרי" התכוון שקד לדמות מקובצת, מופשטת-מוכללת, של "הצעיר הישראלי"; למעשה, הייתה זאת דמות חד-פעמית ומסוימת מאוד, זו של יחיעם ויץ.

69. מירון, הערה 27 לעיל, עמ' 348-363.

70. בוריס אוספנסקי, הפואטיקה של הקומפוזיציה: המבנה של הטקסט האמנותי וטיפולוגיה של צורה קומפוזיציונית, תרגום: גרעין טורי, תל-אביב: ספריית פועלים, 1986, עמ' 66-71.

71. גרשון שקד, "דיוקנו של האמן כחלוץ צעיר (על ס' יזהר)", נכשיר 54-51 (1987), עמ' 172.

התמורה הטכנית במעמדו של המספר ובדרכי עיצוב הדמות נתמכה על-ידי שני שינויים נוספים שהכניס ס' יזהר בסיפור "בטרם יציאה" בהשוואה לסיפור "דרך גשומה":

– הגדלת משקלם היחסי של האלמנטים הבדיוניים המובהקים בסיפור "בטרם יציאה" (כגון החדרת דמות הנערה לסיפור) על חשבון האלמנטים הביוגרפיים-דוקומנטריים.

– בסיפור "בטרם יציאה" עוצבה בפירוט רב סיטואציה חברתית כללית – חבורת הלוחמים, חדר האוכל בקיבוץ וכדומה – המשמשת מעין מישור התייחסות אובייקטיבי לדמות היחיד הפועלת בתוך המסגרת החברתית.

"דרך גשומה" חסר כמעט לחלוטין רקע חברתי קונקרטי. פרט לרמזים מעטים שמתוכם ניתן להסיק כי השניים הם כנראה חברים בהכשרה מגויסת, וכי הרע הוא כנראה מפקד או מדריך ("ומריצים את הבחורים אל השדה")⁷² – הסיטואציה החברתית בסיפור אינה ממומשת כלל.

שינויים אלה, טכניים בעיקרם, מצטברים להבדל מהותי המקנה לסיפור "בטרם יציאה" יתרון ברור על פני "דרך גשומה". המספר (narrator) בסיפור "דרך גשומה", שהוא גם הסופר הביוגרפי (author) ס' יזהר, נכשל בניסיון לבנות אנטינומיה של ריחוק אסתטי ביחס לחומרי המציאות מפרספקטיבה טמפורלית ורגשית מרוחקת די הצורך. כישלון זה הוא שמסביר ככל הנראה את החלטתו של ס' יזהר לא לכלול את "דרך גשומה" בספר, והוא הדבר שמנע את צירופו של "דרך גשומה" לסיפור "בטרם יציאה" – בניגוד למה שתוכנן תחילה.⁷³ כך כתב ס' יזהר ליצחק למדן, עורך כתב העת גליונות והעורך הראשון של יצירתו הספרותית, ביחס לסיפורו המוקדמים, דברים שהלמו כנראה גם את עמדתו ביחס לסיפור "דרך גשומה": "ובאמת, כשאני מעיין ורואה בהם שהצד האישי-ביוגרפי גובר על זולתו – הריני בוחר בשתיקה לטוב ליי".⁷⁴

72. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 115.

73. קריץ, הערה 10 לעיל, עמ' 133, הערה 1.

74. מכון "גנזים", מכתב מיום 1 בספטמבר 1939, מספרו: 51789/1.

הסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים"

"הדוד יחיאל צד גנבים" מאת ס' יזהר נדפס בכתב העת דבר לילדים בשלהי אותו קיץ ממש שבו נהרג יחיעם בגשר אז-זיב.⁷⁵ בניגוד לסיפור "דרך גשומה" האלגי, "הדוד יחיאל צד גנבים" הוא סיפור מואר, קל ומחויך. קשה להעלות על הדעת שסיפור הומוריסטי ולגלגני כזה היה נכתב לאחר מות יחיעם, ממש בד בבד עם עבודתו של ס' יזהר בעריכת מכתבי יחיעם ויץ ובמקביל לכתיבת "דרך גשומה" הטעון והטרגי. סביר לפיכך להניח כי "הדוד יחיאל צד גנבים" נכתב עוד בחיי יחיעם, נמסר למערכת דבר לילדים ככל הנראה באביב שנת 1946, והדפסתו התעכבה עד לסתיו של אותה שנה, אחרי מות יחיעם. מאוחר יותר נאסף הסיפור לקובץ ששה סיפורי קיץ.⁷⁶

75. ס' יזהר, "הדוד יחיאל צד גנבים", דבר לילדים 17, 1-2 (7/10/1946), עמ' 6-9.

76. ס' יזהר, "הדוד יחיאל צד גנבים", ששה סיפורי קיץ, מרחביה: ספרית פועלים, 1950, עמ' 33-45.

77. עזריאל איכמני, תכנים וצורות: לקטיקון מנוחים ספרותיים, א, תל-אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 64-65.

78. יזהר, ששה סיפורי קיץ, עמ' 46-60.

שניים מן הסיפורים באותו קובץ, "השומר בכרמים" ו"הדוד יחיאל צד גנבים" הם, מן ההיבט הסוגי, מעין אנקדוטות מאורכות. אנקדוטה, לפי הגדרתה המילונית, היא "סיפור גנוז, סיפור שבצינעה [...] מלבד הצד המשעשע והמבדר שבה, יש בה משום העשרת הביוגרפיה מכוח אפיונה החריף את האיש".⁷⁷ באופן מקרי, ואולי לא לגמרי מקרי, שתי האנקדוטות המובאות בספר בזו אחר זו מתייחסות האחת לאב, יוסף ויץ, בסיפור "השומר בכרמים",⁷⁸ והאחרת לבנו, יחיעם, בסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים". זהות של יוסף ויץ כ"דוד יוסף" שבסיפור "השומר בכרמים" גלויה לגמרי,

ולא רק בגלל השם. מי שאיירה את קובץ הסיפורים, נעמי וו. וולמן], היא נעמי סמילנסקי לאחר מכן, ציירה את דמותו של הדוד יוסף שבסיפור על פי דיוקנו הממשי של יוסף ויץ.⁷⁹ ס' יזהר עצמו כותב לדודו יוסף ויץ ביום 1 בספטמבר 1947: "כתבתי עליך – ממש עליך – סיפור לילדים, ויופיע בעוד שבועות אחדים ב'דבר לילדים' – תקרא ויהמו מעיך..."⁸⁰ בשונה מכך, את זהותן של הדמויות הביוגרפיות שבסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים" הסווה ס' יזהר הסוואה קלה: יחיעם נעשה ל"יחיאל" וְרָמָה (סמסונוב, אשתו של יחיעם) הפכה ל"רנה". הסימנים הפנימיים בסיפור אינם מאפשרים לטעות בזהותן של הדמויות, ודיוקם אינו רק בקווים הגדולים של הדמות, כמו העיסוק של הדוד יחיאל בכימיה או אהבתו לשירה, אלא עד לפרטי-הפרטים ממש. כך, למשל, כינוי החיבה של הדוד יחיאל בסיפור בפי הדודה רנה הוא "יָמִיק",⁸¹ בדומה לכינוי החיבה של יחיעם "יעמי" או "יעמיק", או אפילו האופן שבו הדוד יחיאל מפליא "להסליט סלט", ממש כמו יחיעם במציאות.⁸²

מן הראוי להעיר לפחות הערות אחדות על הסיפור עצמו. "הדוד יחיאל צד גנבים" מאיר אפיוזודה אחת מחיי יחיעם ורמה הארה קומית מובהקת. יוסף האפרתי טען כי הנימה של המספר בסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים" היא נימה אירונית, שקרבנה העיקרי הוא הדוד יחיאל. לטענתו, האירוניה בסיפור היא תוצאה של הפער בין הדימוי הגבוה של "הצבר" – איש המעשה רב-התושייה, לבין הדמות ה"נעבעכית" של הדוד יחיאל בסיפור, זה שאפילו – בניגוד אירוני לשם הסיפור – את הגנבים אינו צד.⁸³ טענה זאת של האפרתי נכונה, אולם היא מרחיקה לכת מדי. יחיעם שבסיפור אינו מייצג שום צבר טיפולוגי שהוא, אלא את עצמו בלבד, כאשר קווים מסוימים של הדמות שבמציאות הוקצנו בסיפור הקצנה קריקטוריסטית. למעשה, "הדוד יחיאל צד גנבים" קרוב יותר מן ההיבט הסוגי אל הפארסה הקולנועית מאשר אל המבע האירוני. הדוד יחיאל הוא מושא לגלגל תוקפני במישור הפיזי של קיומו, החל משערו הפרוע וכלה בנעליו הענקיות ("מי הגנב שרגליו תשוטטנה בסירות הללו!..."),⁸⁴ אבל לא במישור המנטלי או המוסרי; זאת, כמו בפארסה הקולנועית "הטהורה" של האחים מארקס.⁸⁵ כך לדוגמה הסצנה של שלושת השוטרים: הארוך, הבינוני והגוץ (מלבד הכלב) החולפים כבתהלוכה על פני בימת החזיון,⁸⁶ או הסצנה שבה הדוד יחיאל יוצא למרדף אחרי הגנבים, מנפנף בכלי נשקו – המגבת, כשכל "לבושו המביש" – "בגד שינה וסנדלי-בית",⁸⁷ או הסצנה שבה הדוד יחיאל והדודה רנה מתרוצצים בחדר לאחר גילוי הגנבה. העיצוב הלשוני הולם את הפארסה. כך, לדוגמה, התיאור של סצנת ההתרוצצות מתמשך על פני פסקה ארוכה מאוד.⁸⁸ הרצף הארוך של הפעלים בפסקה זאת והתחביר התזזיתי של המשפט (למעשה: מחרוזת תחבירית), שאין בו אף נקודה אחת מתחילת הפסקה ועד סופה, ממחישים היטב את ההיבט ה"קולנועי" הדינמי מאוד של הסיפור.

79. שם, עמ' 46.

80. ארכיון "גנבים", מספרו: 15287/א.

81. יזהר, "הדוד יחיאל", הערה 76 לעיל, עמ' 34.

82. שם, עמ' 33-34, והשוו: יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 13.

83. יוסף האפרתי, "עיון ב'רדיחה בכרכה'", ס. יזהר: מבחר מאמרי ביקורת, הערה 29 לעיל, עמ' 180-181.

84. יזהר, "הדוד יחיאל", הערה 76 לעיל, עמ' 37.

85. מנחם ברינקר, "הפארסה הקולנועית והפואטיקה של המסתבר", מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבדיונית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר – אוניברסיטת תל אביב, 1980, עמ' 28.

86. יזהר, "הדוד יחיאל", הערה 76 לעיל, עמ' 39-40.

87. שם, עמ' 41. האיור מפרש הרבה יותר – לא "בגד שינה" אלא תחתונים וגופייה (שם, עמ' 44).

88. שם, עמ' 37.

הסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים" מהנה מאוד, גם אם אינו סיפור "חשוב" ואף אינו מתיימר להיות כזה. חשיבותו היא בכך שהוא מתאר, גם אם כקו משני בלבד בסיפור עצמו, את חייהם יחד של יחיעם ורמה. האב, יוסף ויץ, סיכם אותן שנים מעטות של חיים יחד שנועדו להם, מיום נישואיהם בקיץ 1942 ועד למותו של יחיעם בקיץ 1946, במילים אלו: "ובבית היה אור, אור זורח משני לפידי-חיים שמילאוהו בכל פינה ובכל זווית: הוא וחברתו, שניהם תמירים ומשגשגים, רוויי טל נוער, רוננים בוקר וערב ונושאים תשוקה לחיים של מחר".⁸⁹

89. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ,

הערה 37 לעיל, עמ' 27.

בנובלה צלהבים המאוחרת מספר ס' יזהר על אהבתם של יחיעם ורמה:

הנה הם הולכים כל הזמן זה לקראת זה, מיום ליום מיועדים כאילו ליום פגישתם, עד שיום אחד והם יופתעו, וגם בכלל לא, למצוא זה את זה ועד נצח, ככל האפשר, ולהתחיל סוף סוף לשיר [...] עד שהנה הוא פורץ בככי ושואג אליה, שואג אחריה, רמה, חכי, חכי עד שאבוא, ולפעמים יהיה השיר בא ויורד על שניהם ועוטף אותם ככה שאי אפשר יהיה עוד להישמר מן הדמעות, לא הם ולא השומעים.⁹⁰

90. יזהר, צלהבים, הערה 53 לעיל,

עמ' 41.

רק לשון ההמעטה האירונית של המספר-הסופר, כשהוא מסייג את המילה "נצח" בהערה המרירה-מפוכחת "ככל שאפשר", היא שמסגירה את הידיעה המאוחרת שלו, הרטרופקטיבית, על מות יחיעם. גם בסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים", למרות הטון הקומי הפרוע השליט בסיפור בכללו, האיר ס' יזהר את אהבתם של יחיעם ורמה בנימה רכה וסנטימנטלית עד להפתיע – יחסית, כמובן, לפארסה: "צולחים שניהם יחדיו בשירה, ואין פסגה שלא יעפילו אליה, ואין תהום שלא ירדו בה, בשניים קולות, שהלב המשוקע בהם קורא גם קורא ללבך, ובדמעות בעיניים אתה מקיש להם ברגלך קצב!".⁹¹

91. יזהר, "הדוד יחיאל", הערה

76 לעיל, עמ' 34.

קריאה משווה בשני הקטעים, הרחוקים זה מזה מרחק של 50 שנה כמעט, מגלה עד כמה דומה בהם עמידתו של המספר-הסופר המשתאה עד ל"דמעות בעיניים" לאהבתם-שירתם יחד של יחיעם ורמה. אולם, "הדוד יחיאל צד גנבים" הוא סיפור הומוריסטי גם כאשר המספר נסחף לרגע למבע סנטימנטלי: בניגוד קומי מובהק, העיניים אמנם דומעות, אולם הרגליים מוסיפות להקיש מכנית את הקצב.

מותו של יחיעם ביוני 1946 הוא קו פרשת המים המפריד בין "הדוד יחיאל צד גנבים" הקומי, מכאן, לבין כל הסיפורים האחרים של ס' יזהר, האלגיים, מכאן. אהבתו של יחיעם לרמה נעשתה לאחד הצירים המרכזיים בעיצוב חיי הנפש של יחיעם בסיפורי ס' יזהר המאוחרים יותר, אלה שנכתבו כבר

- אחרי מות יחיעם, ואשר צל מותו מוטל עליהם. "הדוד יחיאל צד גנבים" המוקדם חסר לחלוטין את ממד העל הרומנטי של אהבת יחיעם ורמה שבסיפורים המאוחרים יותר. "הדודה רנה" עצמה ב"הדוד יחיאל צד גנבים" היא לא פחות ממגוחכת ב"חלוקה המצויץ"⁹², למשל, או בשיר הילדים המטופש שהמספר מייחס לה: "ילד אחד, ילד שובב, תפש לטאה בזנב"⁹³ או בפירוט הקטלוגי המשמים בקינה שהיא נושאת על שמלותיה שנגנבו: "הצהובה... השמלה הצהובה... הוי היפה הכחולה... וזו עם הצווארון. וזו שבלי צווארון. וההיא עם הפרחים. ואותה החלקה, והחמה, ושאינה חמה, והנעליים, והגרביים"⁹⁴.
92. שם, עמ' 38.
93. שם, עמ' 34.
94. שם, עמ' 37.

- אם נשתמש לעניין זה במיון הנוח של נורת'רופ פריי,⁹⁵ הדודה רנה בסיפור "הדוד יחיאל צד גנבים" מעוצבת כדמות קומית "נמוכה". בניגוד לכך, דמותה של רמה בסיפורים המאוחרים של ס' יזהר מעוצבת כדמות מימטית "גבוהה", על גבול הרומנס. לילך, כפי שאבקש להראות להלן, בת דמותה של רמה בימי צקלג, כבר קרובה הרבה יותר לדמות הסטראוטיפית של האישה ברבים מן הסיפורים של ס' יזהר, הלא היא דמות הביאטריצ'ה הנכספת, החלומית והקורנת, כניסוחו החריף של ג' שקד.⁹⁶
- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New York: Atheneum, 1969, pp. 22-34
96. גרשון שקד, "הפלאי והשיירה": על 'שיריה של חצות', ס' יזהר: מבחר מאמרי ביקורת, הערה 29 לעיל, עמ' 111.

ימי צקלג

- בסוף שנת 1958, עשר שנים לאחר שנדפס קובץ מכתביו של יחיעם בעריכתו, הופיע ספרו של ס' יזהר ימי צקלג. ס' יזהר "שתל" את יחיעם ויץ בתוך חבורת הלוחמים על חרבת מאחז והחדיר אלמנטים מסוימים של האיש הממשי, כפי שהיה במציאות, אל תוך הדמות הבדויה של עמיחי החובש. ס' יזהר רמז על הקשר בין הדמויות באמצעות התחבולה הפשטנית והחשופה של שיכול אותיות השם: יחיעם-עמיחי, בדומה לאופן שבו רמז על זהותן במציאות הממשית של דמויות אחרות בספר.⁹⁷ עמיחי-יחיעם מיוצג בימי צקלג באמצעות שורה מפוזרת של מונולוגים פנימיים, רובם בטכניקה של שיח פנימי ישיר⁹⁸ ומיעוטם באמצעות דיאלוגים בקול.⁹⁹ בפרק אחד בספר, פרק 39,¹⁰⁰ משמשת התודעה של עמיחי ממקד של הסיפור.
- כאמור, אהבתם של יחיעם ורמה שבמציאות שימשה את ס' יזהר מודל לבניית יחסי עמיחי-לילך בימי צקלג. דמותה של לילך נוכחת בקביעות במונולוגים הפנימיים של עמיחי כמושא של געגועים עזים ובלתי פוסקים. השיח של עמיחי נע ללא הרף בין שני קטבים דיאלקטיים המזינים זה את זה: בין הארוס לבין התנטוס. זאת, מפני שעל שיח האהבה של עמיחי בסיפור כבר מוטל צלה של הידיעה המאוחרת, הרטרופקטיבית, זו של המספר-הסופר ס' יזהר על מות יחיעם שבמציאות:
97. ראו בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*), לעיל, עמ' 188.
98. ס' יזהר, ימי צקלג, א-ב, תל-אביב: עם עובד, 1958, עמ' 299-301, 357-359, 571-573, 780-781, 790-793, 800-806, 809-811.
99. שם, עמ' 642-645, 806-809.
100. שם, עמ' 788-813.

ההולכים בכביש עד תומו ועוד הלאה בין הקאזוארינות עד תומן. [...] לא בלי טעמו של עצב רחוק הממתין באופק, כודאות שאין מפלט, השומרת עקבותיה. כל כך אני אסיר תודה לך שאת ישנך, שלא אכפת לך להיות אתי [...] נפלאה שלי, אהובה שלי.¹⁰¹

101. שם, עמ' 300-301 (ההדגשות שלי, א"מ).

מונולוג פנימי זה קשור בקשר אמיץ למכתבי יחיעם: אפילו הכביש שבו פוסעים הנאהבים, בשדרת הקאזוארינות, הוא רחוב החלוץ, רחובו של יחיעם בשכונת בית-הכרם של אז בירושלים, שבה שוכן גם חדרה של רמה: "טיפות-טל נוטפות מן הקאזוארינות שברחוב החלוץ, עלה נובל נופל בשלכת, קור של סתיו, תנור נפט של סתיו בחדר קטן מסוים, נערה עטופה במעיל חום וידיה קרות-קרות ועיניה גדולות".¹⁰²

102. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 110.

לילך האהובה נוכחת כמעט בכל המונולוגים הפנימיים של עמיחי בימי צקלג, אולם המוות והפחד מפני המוות נוכחים בהם לא פחות מכך. האהבה ופחד המוות מתנים זה את זה ומותנים זה על-ידי זה:

ולא-כלום. אין כלום צועק. רק בי צועק וצועק. פחד נתעב. [...] (הה, לילכת שלי. כל צעירותי, כל היאחזותי, כל צדקתי, כל האני-מאמין שלי, – הם את. ואוהב נורא להיות באהבה אליך! את חכמה ממני, שלמה ממני, לא מסתבכת ולא נקלעת בין הפכים וסתירות. את מאירה ומאוזנת כבוקר יום יפה!) כן. [...] וביני ובינך הגבעות הלא מנוצחות עוד. הלא מוכרעות. לפני זה – אינך אלא משל. אגדה. אגדת השיער האדום, הנפש האצילה, והדמות הזכה. האושר להיות עמך, לשיר אתך שיר בשני קולות, החברות אין מחיצה, ואין רתיעה, עד עומק המעמקים, נפש ובשר, רצון וחלום, הכל, הכל – וקודם-כל נדע למי יהיו הגבעות האלה.¹⁰³

103. יזהר, ימי צקלג, הערה 98 לעיל, עמ' 810-811.

היות ויחיעם ויץ שבמציאות הוא המודל לדמותו הבדויה של עמיחי, נוכח גם במונולוגים רבים של עמיחי הקונפליקט הבלתי פתור שבין היחיד, מאוייו וחלומותיו, לבין הציווי החברתי, זה התובע ממנו אפילו את מחיר חייו. הציווי החברתי מגולם בשלמות בדמות האב. במהדורה הראשונה של קובץ מכתבי יחיעם התייחס ס' יזהר לפרשת יחסי האב יוסף והבן יחיעם בגלוי, אך עם זאת בזהירות ובאיפוק רב, כשהוא עצמו מעיר כי "אפשר לא נוח להרחיב בנקודה זו".¹⁰⁴ לטענת יזהר שם, הציב האב בפני הבן תביעה בלתי פוסקת "בעבודתו, בכיבוש העבודה, ובפרשת מעשיו בארץ", בעוד הבן משתאה "לפרח פורח אחד, לנוף שמעבר לגבעה, לשקיעת השמש".¹⁰⁵ ס' יזהר עצמו התייחס לדודו יוסף ויץ, אביו של יחיעם, מתוך כבוד עמוק מאוד לאישיותו ולמפעל חייו, מה שהתבטא בדברי האזכרה שלו במלאת עשור לפטירת יוסף ויץ.¹⁰⁶ אולם בהקדמה שכתב ס' יזהר למהדורה השנייה של קובץ מכתבי יחיעם, זאת שנדפסה

104. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 14.

105. שם, שם; עור בעניין זה, ראו מכתבו של יחיעם עצמו לרמה על יחסיו עם אביו מיום 10 בנובמבר 1937 (שם, עמ' 44-45).

106. ס' יזהר, "אינטלקטואל במדרב", מעריב (5/11/1982), עמ' 31.

בשנת 1966 תחת הכותרת "לאחר עשרים שנה", מתייחס ס' יזהר למותו של יחיעם ממש כאל עקדה:

יש דבר מרושע עד לב השמים בכל עקדה שהיא [...] האם אין מנוס מעולם נבנה מעקרדות? המופת המיוחל מן הדור הצעיר של היום, אינו רק אם ידע לעשות בבוא שעת מבחן כשם שעשו לפניו – אלא אם ידע לעשות עולם כזה שלא יצטרכו בו עוד לעמוד במבחן כזה, ולא במופת כזה. לא לתת חיים ולא לקחת חיים, אלא לעשות חיים כאלה, שמבחנם בחייהם, שמופתם בקיומם, ובעוד יומם מאיר ונכון.¹⁰⁷

107. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 39 לעיל, עמ' 6.

ס' יזהר העלה כאן טענה כללית המתייחסת אל דור האבות המייסדים והמבחן שהם מעמידים בו את דור הבנים. עם זאת, עצם השימוש של ס' יזהר במונח הטעון כל כך "עקדה" ביחס למותו של יחיעם הוא רב-משמעות. לפיכך, לא מפליא כלל שבאחד המונולוגים הפנימיים שלו בימי צקלג מוחה עמיחי, בן דמותו של יחיעם, כנגד אברהם העוקד את בנו וכנגד אלוהיו המעמיד את האב בניסיון. זאת, באחד הקטעים הידועים והמצוטטים ביותר מימי צקלג, הפותח בעקדת יצחק והמסתיים בפרפראזה על הפואמה "על השחיטה" מאת ביאליק:

אין עקיפין לעקידה. רק מדומה הוא – שיש בידך לעזוב הכל ולברוח. אין. שלול־בריחה אתה. [...] לאברון. אני שונא את אברהם אבינו ההולך לעקוד את יצחק. מה זכותו שלו על יצחק. שיעקוד את עצמו. אני שונא את האלוהים ששלח אותו לעקוד וסגר עליו הכל – ורק את דרך העקידה פתח. אני שונא שיצחק אינו אלא חומר־נסיון שבין אברהם לאלוהיו. את ההוכחה הזאת של אהבה. את הדרישה הזאת להוכחת האהבה. את התקרשות האל בעקידת יצחק. אני שונא. להיות קוטל את הבנים לניסוי של אהבה! [...] לילך שלי הקטנה, התפללי עלי, אם אני עולה בדעתך, ואם יש לך למי להתפלל. לי – אין.¹⁰⁸

108. יזהר, ימי צקלג, הערה 98 לעיל, עמ' 804.

הסיפור "טרזינות"

כמעט במקביל לעבודתו על ימי צקלג חזר ס' יזהר ועיצב את דמותו של חברו הטוב יחיעם כילד באחד מסיפורי הילדים שלו, "טרזינות". הסיפור נדפס לראשונה בכתב עת בשנת 1959,¹⁰⁹ ונאסף לקובץ הסיפורים ברגלים יחפות.¹¹⁰ שלא כמו האופן המרומז מאוד והעקיף שבו עוצבה דמותו של יחיעם בימי צקלג במסווה דמותו הבדויה של עמיחי, ההתכוונות בסיפור

109. ס' יזהר, "טרזינות", מאזנים 6, 7 (חשוון תשי"ט), עמ' 401-411.

110. ס' יזהר, "טרזינות", ברגלים יחפות, ירושלים: ספרי תרשיש, 1959, עמ' 97-118.

"טרזינות" היא ביוגרפית בגלוי. הסיפור פותח ב"יום אחד בא אלי מירושלים רעי הטוב יחיעם"¹¹¹ ומסתיים במשחק המלחמה הנלהב ומלא הדמיון של שני הילדים בפרדסי המושבה רחובות, רכובים על קרונויות ("טרזינות") המשמשות להובלת תיבות התפוזים אל בית האריזה. כמו סיפורי האחרים של ס' יזהר לבני הנעורים, הסיפור "טרזינות" שייך מן הבחינה הסוגית לז'אנר האידילי.¹¹² אולם כדאי לזכור את ההבחנה הידועה של ברוך קורצווייל, כי "ככל שנעמיק לעיין במהותו של האידילי נבחין הבחנה מעניינת, שמצויה קרבה מפתה ומושכת בין האידילי והטרגי, ואך כפסע – הפסע המכריע – מפריד ביניהם"¹¹³. ואכן, הפרדסים של המושבה הקטנה רחובות של שנות העשרים והשלושים, העולם האידילי והתם של ימי הילדות של ס' יזהר, מוקפים כולם ב"פתוח" המסוכן. ס' יזהר עצמו, במכתב מעניין לטוביה ריבנר מיום 28 בנובמבר 1958, אומר: "הפרדסים – אי, אי של יישוב בתוך שממה, צל – בתוך ערבה, מקום מוגן – בתוך פתיחות אין קץ"¹¹⁴.

קיומו של האי הבודד, כהגדרתו של ס' יזהר, כלל אינו ודאי: זהו קיום אשלייתי כמעט. ואכן, בסיפורים רבים מאוד של ס' יזהר בשני הקבצים שלו לילדים ולבני נוער (ששה סיפורי קיץ וברגלים יחפות) גלומה האפשרות הקרובה של האסון מתחת לפני השטח של סיפור ההווי ההומוריסטי. כך בסיפור "רחיצה בברכה" (ששה סיפורי קיץ) וכך גם ברוב סיפורי ברגלים יחפות, כמו "הנשכח", "דהרות אבירים" או "הצניחה מן הצמרת".

אולם דומה כי מכל הסיפורים האלה "טרזינות" הוא הסיפור שבו השכנות של הטרגי והאידילי היא הקרובה ביותר. הסיבה לכך ברורה: על הגשר המדומיין במשחקם של הילדים בפרדסי רחובות של סוף שנות העשרים (או אולי בתחילת שנות השלושים) בסיפור "טרזינות" מוטל צלו המאוחר של הגשר ההיסטורי, זה הגשר של אז-זיב בחודש יוני 1946. משחקם של הילדים בסיפור "טרזינות" רווי אלמנטים ממשיים, תיעודיים, הלקוחים מן הפשיטה על גשר אז-זיב. כך תרמילי חומר הנפץ הנישאים על גב או הדאגה ש"רק המקלע לא יכזיב"¹¹⁵ ואפילו ה"סעודה קודם יציאה"¹¹⁶ היא אותה סעודה ממש שתוארה בסיפור "בטרם יציאה". למעשה, המספר עצמו פועל בשני מישורים שונים של זמן: האחד בהווה הסיפורי, כמי שחווה את המציאות בעצם התהוותה, והאחר כמי שמתבונן במציאות זאת כבעבר שנשלם. למספר הרטרופקטיבי, מי שמתבונן במשחק הילדים האידילי ומשליך עליו ממרחק של זמן את כובד ידיעתו הטרגית שייכת, למשל, האזהרה: "ישמרו שמרו על חומר הנפץ! זיק אחד ו..."¹¹⁷. זאת, מתוך הידיעה כי התפוצצות מוקדמת של חומר הנפץ הנישא על גב הלוחמים תגרום למות 13 מהם בגשר אז-זיב. הסיפור מסתיים לאחר שיחיעם הנער פוצע את ידו בשעת המשחק הנלהב, כדברי המספר-הסופר הביוגרפי, היודע כבר אחרית דבר מראשיתו: "הנה, ככה, עלי, כן. ואל-

111. שם, עמ' 99.

112. ראו בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 83-88.

113. ברוך קורצווייל, ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה?, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1965, עמ' 305.

114. מכון "גנזים", מספרו: 66080/7.

115. יזהר, "טרזינות", הערה 110 לעיל, עמ' 117.

116. שם, עמ' 116.

117. שם, עמ' 117.

118. שם, עמ' 119.

נא... הישמר אתה מן הגשרים, הו!... אני, נפשי תחתך, אני תמיד אילו אך יכולתי... ואל-נא תרוץ שמה – אל!¹¹⁸

בשנת תרצ"א (1931), בהיותו בן 12 וכבר תלמיד בגימנסיה העברית בירושלים, כתב יחיעם חיבור בשם "בשעת דמדום". אל הגימנסיה נכנס יחיעם באותה שנה והוא, כדברי אביו יוסף ויץ: "הצעיר שבתלמידים אך מן הטובים שבהם; מקשיב, מתמיד וכותב חיבורים יפים. ברובם הוא נותן מבע לחיותיו ולרגשותיו"¹¹⁹. בסופם של הדברים שכתב לזכר בנו, ציטט האב קטע מאותו חיבור בית ספר של יחיעם. ס' זוהר, מי שבעצמו ערך את קובץ מכתבי יחיעם, שייבץ את הקטע שנלקח מחיבור בית הספר של יחיעם, "בשעת דמדום", בתוך סיפורו המאוחר "טרזינות", בשינויים קלים. להלן קטע זה מחיבורו של יחיעם ובצדו – מקבילו מן הסיפור "טרזינות":

119. ס' זוהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 21.

שדה מלחמה. אנו שוכבים בחפירה מכוונסים, מעל ראשינו עפים כדורים; פה ושם מתנשאת רקיטה בקול-רעש, ממריאה למעלה ויורדת ברמות ניצוצות; פצצה שורקת מעל החפירה ומרימה ענן עפר גבוה. לידינו מטטרת מכוונת יריה. פתאום נשמע צפצוף: להתקפה, האויב מתקיף... יריות חזקות. אנו נפזרים. אני קופץ לתוך היס. חושך ככל. אני פורש את ארכות ידי ושט, שט; כל גופי לאה... אני מרגיש דפיקות חזקות בראשי... כוחי כלה. אני מרים את ידי וצולל כעופרת לתוך המים...¹²⁰

120. שם, עמ' 28.

- גילו אותנו!...
בריצה, בקפיצה, קפוץ!
זיקוק! זיקוק בשמים – הכל אור! ניצוצות!
- ארצה! ארצה חברים! דבקו ארצה! הכל אש ועשן! המקלע!... – הי אתה! – יריות חזקות. מכל צד. פוצו! התפזרו! בקבוצות קטנות! ואתם – חפו! ושמרו שמרו על חומר הנפץ! זיק אחד ו... – אתה כעת! – אני פה! אני קופץ לים! – היס!... ישר לים! – אל תקפוץ, ירושלמי, אל!... בשחייה, אני שוחה שוחה, כבד לי, הבגדים מעכבים, מכבידים, ספוגי מים. כבד לי, אני נמשך למטה – הו הו – איני יכול עוד – באר של עומק – היס הענק, הה – למטה, למטה – כאן, חברים, אני עודי כאן! – דפיקות איומות – ראשי ראשי... כוחי כלה! הו, הו, חברים! – לא אעלה עוד – אני צועק, צולל, כעופרת, למטה למטה – אני... די.¹²¹

121. זוהר, "טרזינות", הערה 110 לעיל, עמ' 117-118.

סיפורי מישור: "חבוק" ו"סיפור שלא התחיל"

האב יוסף ויץ תפס את חיבור הילדות המסויט של יחיעם בן ה-12, "בשעת דמדום", כמין נבואת לב מוקדמת של יחיעם עצמו על מותו.

האב מספר על סעודת השבת המשפחתית האחרונה, ימים אחדים קודם מותו של יחיעם:

ואיש מן המסוכים לא שיער, שסעודת ליל שבת משפחתית זו עמו אחרונה היא, האחרונה, לבלי שוב... קול גורלו כבר קרא לו מאתמול...

ואולי לא רק מאתמול, כי אם מכבר, מכבר, היה מלווהו והוליכהו לקצו? ¹²²

122. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 28.

מאוחר יותר, בסיפור "חבקוק", ניסה גם ס' יזהר, כמו האב יוסף, להכיל את מות יחיעם במסגרת הנתונה של גזרת הגורל. הסיפור "חבקוק" נדפס לראשונה בשנת 1960 בכתב עת ¹²³ ונאסף לקובץ סיפורי מישור. ¹²⁴ "חבקוק" הוא סיפור חניכה, ובמרכזו שחזור מאוחר של הפגישה של המספר-הסופר הביוגרפי ס' יזהר בבחרותו בירושלים באיש עלום השם המכונה "חבקוק". הפגישה בחבקוק, ככל הנראה במהלך שנות לימודיו של ס' יזהר בסמינר בבית-הכרם באמצע שנות השלושים, היא פגישה פורמטיבית, מעצבת, המכוננת מחדש את חיי הנפש של המספר כמתבגר. תחילתה של הפגישה באהבה המשותפת של חבקוק, מורה הדרך, ושל חניכו הצעיר למוזיקה, וסופה ושיאה באסטרוטולוגיה, כפתח אל המופלא שבסדר העולם ובגורל האדם. ¹²⁵ לא רק המספר, אלא חבורה שלמה של נערים נאספה אז לחדרו של חבקוק, ועליהם שואל המספר-הסופר הרטרופקטיבי:

123. ס' יזהר, "חבקוק", מבפנים 23, 1-2 (1960), עמ' 61-76.

124. ס' יזהר, "חבקוק", סיפורי מישור, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1963, עמ' 67-97.

125. ראו בפירוט: ארנה גולן, "הסיפור הליידי: 'חבקוק' מאת ס. יזהר", בין בדיון לממשות: סוגים בסיפור הישראלי, יחידה 8, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1985, עמ' 85-157.

"ביום ההוא... – איזה הוא היום ההוא? על יומו של מי קוראים כאן בספר גורלו? מי יומו להיקטל כבן כ"ח אצל הגשר? ומי להיספות בחולי הממאיר בעוד חצי תאותו בידו? ומי ללכת לחיים הבינוניים עד זקנה ושיבה. ומי להתקשר בקשר. ומי להילכד במלכודת. מי יועד לטפס בהר, ומי ליפול לרגלי ההר כפגז שוטף אחר? הו, הניחו ואל תשאלו שאלות עכשיו. לא עת שאלות היא. ¹²⁶

126. יזהר, "חבקוק", הערה 124 לעיל, עמ' 90.

מי שנקטל ליד הגשר, בן כ"ח שנים, הוא יחיעם ויץ.

בסיפור "סיפור שלא התחיל", גם הוא בקובץ סיפורי מישור, הרחיק ס' יזהר לכת עוד יותר מבסיפור "חבקוק". בניגוד לסיפור "דרך גשומה", מותם של יחיעם וחבריו מוצג ב"סיפור שלא התחיל" לא רק כדבר שאינו יכול להיות מובן, עקרונית, אלא שאפילו הלשון אינה מסוגלת כלל לייצגו. "סיפור שלא התחיל" הוא בעיקר ניסיון נואש ומאוחר של המספר-הסופר ס' יזהר לספר את סיפור מותו של אחיו ישראל סמילנסקי, שנהרג בהתנגשות אופנועו ברכבת בשעות אחר הצהריים של יום שלישי, ל' בשבט תש"ב, 17 בפברואר 1942. רק באיחור של כ-20 שנה ניסה ס' יזהר להתמודד עם מות האח

בסיפור זה. הרתיעה מפני הנגיעה באזור הנפשי הרגיש והמצולק – הזיכרון על מות האח – מיתרגמת בסיפור לסבך של פעולות שהיה. הלשון עצמה נעשית ב"סיפור שלא התחיל" לאמצעי של בלימה, הסחה והסטה, והסיפור עצמו – למעין צביר רופף ונטול היגיון צורני, לכאורה.¹²⁷ מותו של הרע יחיעם נוכח "ברקע האחורי" של הסיפור כאלוגי למותו של האח ישראל. התמה היסודית של "סיפור שלא התחיל" היא אי-היכולת האימננטי של אמנות הלשון בסיפור הבדוי לייצג נכונה את המציאות הממשית. בהקשר זה טוען המספר, כי "על הנחוץ ביותר, על האוכל ביותר – לא אוכל לספר. הוא הדבר עצמו ולא סיפורו. ואתה הלא יודע שסיפור הוא דבר עשוי ממשוהו ולא המשוהו עצמו (לא כובד הגשר הנורא שמועף, כי אם אולי אותו פרח גדול וצהוב ועצוב, שהירח היה כמותו)".¹²⁸

127. ראו בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 93-109.

128. ס' יזהר, "סיפור שלא התחיל", הערה 124 לעיל, עמ' 130.

השוני שבין "הדבר עצמו" לבין "סיפורו" מודגם כאן באופן מטפורי כשוני שבין "כובד הגשר הנורא שמועף" לבין "אותו פרח גדול וצהוב ועצוב, שהירח היה כמותו". ס' יזהר מתייחס כאן למותם של 13 הלוחמים בפיצוץ של גשר אז-זיב ב"ליל הגשרים", שהיה ליל ירח מלא. בניסוח המטפורי של ס' יזהר יש חזרה מדויקת כמעט על הדילמה האפלטונית הידועה. כזכור, האמנות לפי אפלטון אינה אלא חיקוי של המציאות המוחשית, והיא רחוקה בדרגה שלישית מן המציאות הממשית (האידיאית), לפי התפיסה האפלטונית), זאת שהמציאות המוחשית אינה אלא מעין בבואה שלה. הדירוג במובאה שלפנינו דומה באופן עקרוני: הדרגה הראשונה היא המציאות עצמה, המאופיינת באי-הסדר שמגיע עד הפרת חוקי הכבידה הפיזיקליים ("כובד הגשר הנורא שמועף"); הדרגה השנייה היא הבבואה של המציאות – ההבהק של הפיצוץ, והדרגה השלישית היא הייצוג של ההבהק באמצעות הלשון ("אותו פרח גדול וצהוב ועצוב, שהירח היה כמותו"). מבנה התקבולת שולט במשפט האחרון, החל משכבת הצליל ("וצהוב" – "ועצוב") ועד לשכבת הדימוי: המטפורה "פרח" ביחס להבהק הפיצוץ, האפיתט "עצוב" ביחס לפרח או האנלוגיה שבין הבהק הפיצוץ לירח. כל אלה ממחישים את אופייה הסדור היטב של הלשון הפואטית ומדגימים מתוכה פנימה את שורש כישלונה. המציאות הממשית, הלא-בדויה, היא מציאות כאוטית החסרה תבנית כלשהי, וזאת כיוון שהמוות מרוקן אותה מכל משמעות מסתברת. מציאות כזאת אין הלשון המתובנתת מסוגלת לייצג באופן עקרוני, לטענתו המשתמעת של ס' יזהר.¹²⁹

129. פירוש שונה לפסקה זאת הציע מירון, הערה 27 לעיל, עמ' 423.

הנובלה צֶלְהָבִים

בסיפורים "חבקוק" ו"סיפור שלא התחיל" חזר ס' יזהר והתייחס בעקיפין ובמרומז ליחיעם ולמותו, בדומה להתייחסויות קודמות שלו שלאחר "דרך

130. יזהר, צלהבים, הערה 53 לעיל.

גשומה". באיחור רב, בשנת 1993, 30 שנה לאחר הופעת הקובץ סיפורי מישור, הופיע ספרו צלהבים.¹³⁰ אי־אפשר לא להבחין כי בנובלה צלהבים נסגר מעגל שנפתח ב"דרך גשומה" כמעט 50 שנה קודם לכן. אמנם, במבט ראשון בולטים בעיקר ההבדלים העצומים שבין "דרך גשומה", הסיפור הקצר והפרגמנטרי, לבין צלהבים, הנובלה השלמה בת 167 העמודים. אולם, במבט שני נעשה גלוי יותר לעין הדמיון הגנטי שבין שתי היצירות. בדומה לסיפור "דרך גשומה" גם בנובלה צלהבים נבנית לסיפור מסגרת של סיטואציה אפית שמשכה קצר, שעות אחדות. שלושה נערים רובצים בצל עצי המנדרינות במושבה רחובות, ככל הנראה בשנת 1931. במסגרת תפקיד שהוטל עליהם, הם מצפים לבואו של מבשר שאמור למסור להם ססמה בעניין הטמנה של נשק בסליק, ססמה שהם אמורים להעביר הלאה. במהלך הציפייה המתמשכת לבואו של המבשר, השלושה מנהלים ביניהם שורה ארוכה של שיחות, שבהן הולך ונחשף עולמם הפנימי ובעיקר האופן שבו הם מגיבים על הסיטואציה החברתית התובענית שהם נתונים בה. סיטואציה זאת קוראת אותם להתגייסות מלאה לטובת המפעל הציוני והמשימות הלאומיות העיקריות שהוא מציב בפניהם: התיישבות וביטחון, ומחיבת אותם לוותר על המימוש העצמי. אף אחד משלושת הנערים אינו מקבל תביעה זאת כמובנת מאליה, ועמדתם המורכבת ביחס אליה היא הציר המרכזי של השיחות שהם מנהלים. שלושת החברים (ובני הדודים) הם: "היצור הזה", "בן זאב", כפי שהוא מכונה בסיפור (הוא יזהר עצמו, בנו של זאב סמילנסקי מראשוני העלייה השנייה); יחיעם "בן יוסף" (הוא יחיעם ויץ, בנו של יוסף ויץ איש הקרן הקיימת לישראל וגיסו של זאב סמילנסקי); שמעון "בן דויד" (הוא שמעיה סמילנסקי, בנו של דוד סמילנסקי מראשי העיר תל־אביב ואחיו של זאב סמילנסקי).

צלהבים ראוי מאוד לניתוח מפורט בפני עצמו, דבר שלא יוכל להיעשות כאן. אולם חיוני לסרטט באופן סכמטי לפחות את מבנהו. שני הפרקים הראשונים בספר (א-ב) מעצבים את המסגרת הסיטואציונית: "מנדרינות"¹³¹ ו"סליק".¹³² שלושת הפרקים הבאים (ג-ה) מתמקדים כל אחד באחת משלוש הדמויות של המשוחחים, לפי הסדר: "שמעון",¹³³ "יחיעם"¹³⁴ ו"יצור".¹³⁵ הפרק השישי, "דיבורים",¹³⁶ מהווה מעין סיכום של שלושת השיחות הקודמות. הטכניקה היסודית של חלק זה בספר היא זו של הדיאלוג בקול, והנושא המרכזי הנדון בשיחות בין שלושת הנערים הוא, כאמור, הקונפליקט הבלתי־פתור שבין המאוויים שלהם כיחידים לבין הדרישות שמציב להם הקולקטיב הלאומי. בפרק השיעי, "שדה",¹³⁷ נפתח בספר מהלך שני ונבדל מן המהלך של ששת הפרקים הראשונים. הטכניקה הסיפורית משתנה: את מקום הדיאלוג בקול תופס המונולוג הפנימי של "היצור", המשמש מכאן והלאה הממקד הפנימי והיחיד של הסיפור. מתחלף גם הנושא המרכזי, ומן הפרק השביעי והלאה השאלה היסודית המוצבת לדיון היא יחסי טבע־תרבות, שאלה שממנה נגזר גם שם הספר כולו: צלהבים. למרות ניסיונם של פרשנים אחדים

131. שם, עמ' 20-7.

132. שם, עמ' 21-31.

133. שם, עמ' 32-44.

134. שם, עמ' 45-58.

135. שם, עמ' 59-74.

136. שם, עמ' 75-92.

137. שם, עמ' 92-107.

138. הבולט שבהם הוא חנן חבר: "הקורבן והבשורה", הארץ: ספרים (14/4/1993), עמ' 1, 11.

של הספר¹³⁸ להגן על אחדותו ולהצביע על יחס אנלוגי בין שני הנושאים הנידונים בו: יחסי יחיד-חברה כאנלוגיים ליחסי טבע-תרבות (ויש, בלי ספק, הקבלה מסוימת ביניהם), נראה לי כי בעיקרו של דבר צלהבים בנוי משני ספרים נבדלים. משניהם, החלק הראשון על ששת פרקיו הוא החופף ממש ל"דרך גשומה".

בדומה לסיפור "דרך גשומה" גם בנובלה צלהבים מנהל ס' יזהר דיאלוג רצוף של ציטוטים עם הקובץ מכתבי יחיעם ויץ. דוגמה בולטת במיוחד היא הפסקה ממכתבו של יחיעם על הישיבה בחדר האמבטיה האפל מול נגוהותיו של הפרימוס הדולק,¹³⁹ שהובאה כבר בסיפור "דרך גשומה"¹⁴⁰ והמובאת כלשונה כמעט בפעם השלישית בנובלה צלהבים.¹⁴¹ באופן בלתי נמנע רווי במיוחד הפרק הרביעי של הספר, "יחיעם", באזכורים מאסופת מכתבי יחיעם ויץ, אבל גם מקומות רבים אחרים בנובלה צלהבים מלאים בהם. כך, למשל, מצוטטות כלשונן ממש בפרק החמישי של הספר, "יצור", שורות שיר אחדות שכתב יחיעם לרמה¹⁴² ומאזכרים דרכי הפנייה של יחיעם לרמה במכתביו:

139. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 197.
140. יזהר, "דרך גשומה", הערה 8 לעיל, עמ' 113.
141. יזהר, צלהבים, הערה 53 לעיל, עמ' 41-42.
142. יזהר (עורך), מכתבי יחיעם ויץ, הערה 37 לעיל, עמ' 226.

ועוד לפני שראה ולפני שהכיר את רמה, ועוד לפני שעלה על לבו לקחת ולכתוב לכבודה שורות שיר קטן ומוצץ כזה למשל

בערוך יום כסתיו
קור אחרון של זהב

שקוראים בקצב, ובכזה מתמשך, ומזמזמים בשקט, ולא די, ונזכרים ב –

הגר, איך כילית אתה הבוכה,
ימי הנעורים

ואילו היתה לך כבר רמה, הלא היית יושב וכותב לה כעת, וקורא לה בכל השמות, בהתחלה רק "חזק רמה!", כי אתם בשומר הצעיר, וחותרם "חזק ואמץ!", ואחר כך יקירתי, וגם יקרה שלי, ומהר מאוד גם מתקן את שמה וקורא לה רם, רם שלי, היית קורא לה, ולבך עובר על גדותיו, וגם הכי פשוט, רמה טובה, וזה הכל, ופתאום גם, ישליג בקרוב, ו –
– – – הנה לא קרה לי דבר –
אילו שאל מישוהו: מה לך קרה?¹⁴³

143. יזהר, צלהבים, הערה 53 לעיל, עמ' 62-63.

ביסודו של דבר, למרות ההבדל הכמותי העצום ביניהם, ס' יזהר הפעיל אותה טכניקה עצמה בסיפור "דרך גשומה" ובנובלה צלהבים: דיאלוג

החושף את מבנה האישיות, את עמדות היסוד ואת עולם הערכים של המשוחחים. אמנם, ב"דרך גשומה", הסיפור שעליו מוטל צלו הנורא של מות יחיעם זה מקרוב, השאלה העיקרית שהמספר מתמודד עמה היא מהי משמעות מותו של החבר הטוב. בנובלה צלהבים יודע, כמובן, המספר-הסופר הרטרוספקטיבי ס' יזהר על מותו של יחיעם, וידיעה מאוחרת זאת מוחדרת אל תוך המרקם בהווה הסיפורי.¹⁴⁴ אולם השאלה העיקרית מוצגת בנובלה מזווית אחרת ובניסוח שונה, אם כי היא אותה שאלה עצמה במהותה. כיוון שהנובלה צלהבים היא ביסודה, ולפחות בחלקה הראשון, סיפור חניכה מובהק, השאלה מנוסחת בה כשאלת יחסי אבות ובנים, ובאופן ספציפי יותר: שאלת היחס שבין דור האבות המייסדים, אנשי העלייה השנייה והשלישית, לבין בניהם ה"צברים" ילידי הארץ, וכניסוחו האירוני מאוד של "היצור" עצמו: "איפה אבא הגיבור ואיפה בניו המבולבלים?".¹⁴⁵ כתב האישום שמגיש דור האבות נגד דור הבנים, ועיקרו ההאשמה של הבנים בתלישות, מתהפך ונעשה בפי הבנים עצמם לפארודיה סרקסטית נוסח מסכת של תנועת נוער:

144. שם, עמ' 20, 81.

145. שם, עמ' 70.

המסך עולה ותרועת חצוצרות ונכנס מְשֶׁק, שלום רב עליך משק, נפשנו אליך נפעמת, ורק לא תלוש, ולא חולה, ולא גלותי, ורק המחוכר, ורק במחוכר, וכנצר משרשיו ייפרה, זה כל הדבר: נצר ושורש ומלכות דויד וייבנה המקדש. [...] ועוברים לנוח. ורק שלא יגדלו אצלנו התלושים, מה פתאום [...]!¹⁴⁶

146. שם, עמ' 69.

מהיבט זה, צלהבים אינו אלא פיתוח נרחב יותר של אותה שאלה עצמה שהוצבה כמעט 50 שנה קודם לכן בסיפור "דרך גשומה".

בנובלה צלהבים נתפס המפעל הציוני כולו, משימות ההתיישבות והביטחון, כמין הרחבה של דמות האב:

ואני – קונן יחיעם – לי אי אפשר לדבר כמוך, אבא מחכה לי, מה שהוא עשה בארץ מחכה לי, כל המשפחה שלי מחכה לי, והשומר הצעיר מחכה לי, וההגנה מחכה לי, כולם מביטים עלי, ומה שאני רוצה או לא רוצה אינו ברשותי, וגם אם אינני רוצה אלך לשם [...] מה שאני אוהב נחשב למשחקי ילדים ומה שאעשה מאין ברירה נחשב לשליחות. וזה הכל.¹⁴⁷

147. שם, עמ' 51.

ובמקום אחר:

אבא שלי, סיפר יחיעם, איננו חית בית, הוא רץ בהרים ומדלג בבקעות, שארית שערו מתנפנת ברוח, וכולם מתנשפים אחריו, עם המקל שלו ועם הרעיונות שלו, ומישיבה לישיבה, ומכספים

לקרקעות ומצמחים למזיקים, ובליילה עם הספרים שלו ועם הניירות שלו, ובכתב הברור והנקי שלו, יושב וכותב וכותב, וידפיסו כל מלה, וגם משתדל להכין מקום טוב בשבילי, אבל אני, מצידוי, למה לי לא מספיק כל זה? כי הוא תמיד בשליחות, תמיד הוא שליח, של רעיון גדול, של רצון גדול, של אמת גדולה, הוא מלא באלה, חשב ואמר עוד. כן, לא אני, אני שום שליח, רק סתם יצור אחד, בקושי.¹⁴⁸

148. שם, עמ' 77.

הנימה הקומית שבה מאפיין יחיעם את דמות אביו במובאה האחרונה אינה יכולה לטשטש את הקרע העמוק שביניהם. הבן מסרב לשאת בשליחות החברתית-לאומית שהאב מצפה כי יוסיף לשאת בה כמוהו ממש, והוא עומד על זכותו להווייה פרטית, להיות "סתם יצור אחד".

כמו בסיפור "דרך גשומה", מתוך הגיונה הפנימי של הדילמה שבה לכוד יחיעם, אין המתרחשות הדיאלקטית יכולה להתפרק אלא בביטול שני הקטבים, כלומר, במותו.

חבל שלא למד לנגן על איזה כלי ממשוך יחיעם מן המקום שלו אלא שאבא שלו חושב שרק הארץ והאדמה והקרקע ועבודת האדמה וכיבוש הקרקע וגאולת הארץ הם העניין הראוי היחיד שבחור וטוב צריך לראות לפניו ולהכין עצמו לקראתם, ואת כל כשרונו ואת כל מיוחדותו להביא אל המזבח הזה, למה מזבח? מפני שכך רואים את זה, ומאוד יפה לראות את החיים כמזבח, ומי יודע מה, ואלהים יראה לו השעה לעולה בני, וילכו שניהם יחדיו, לא?¹⁴⁹

149. שם, עמ' 39.

בניסוח חריף זה מעמת יחיעם את כל "מיוחדותו" וחד-פעמיותו אל מול הערכים המחייבים של מפעל ההתיישבות הציוני, הוא מפעלם של האבות המייסדים ובמיוחד מפעלו של אביו, איש הקרן הקיימת יוסף ויץ. האלוזיה המקראית לעקדת יצחק, שהמספר-הסופר הרטרוספקטיבי שותל בדברי יחיעם הנער, יש בה כבר ניחוש מוקדם על דרך ההתרה הטרגית של הקונפליקט שבין האבות לבין הבנים: ההליכה של "שניהם יחדיו", כדברי הסיפור המקראי שמצטט יחיעם, היא ההליכה-ההולכה של הבן אל מותו.

סיכום

פתחתי בטענה כי הסיפורת של ס' יזהר היא אוטוביוגרפית בחלקה הגדול, ומכאן הקביעה כי במקרה זה, כמו במקרים אחרים דומים, עשוי המחקר

הביוגרפי לסייע רבות בהבנה מקיפה יותר של אמנות הסיפור הזהירי. זאת, באותו אופן עצמו שבו המחקר ההיסטורי המשווה כבר הוביל להבנה טובה בהרבה של אמנות הסיפור הזהירי בטקסטים החברתיים-היסטוריים שלו, בפרט ביחס לימי צקלג.¹⁵⁰

150. ראו בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 115-215, וראו עוד הדיון המעניין של גידי נבו: שבעה ימים בנגב: על "ימי צקלג" לס. יזהר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון בן-גוריון לחקר ישראל, הציונות ומורשת בן-גוריון – אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2005, עמ' 165-190. נבו אימץ את כל הממצאים שלי בנדרון, אולם חלק על קביעותי התאורטיות, ולא כאן המקום להיכנס לבירור יסודי של הנושא.

151. ראו בעבודת הדוקטור שלי, הערה (*) לעיל, עמ' 193-198.

המחקר הביוגרפי מאפשר לנו לא רק הצצה לסדנת האמן, כל כמה שהצצה כזאת היא מסקרנת ואולי אפילו רבת-עניין. התרומה של המחקר הביוגרפי גם לא מתמצית בכך שהוא מאפשר להיטיב לרדת אל חקרם של טקסטים יזהריים ביוגרפיים מסוימים, ואף לא בזה שהוא מאפשר לנו לתפוס נכון יותר את היחסים הפנימיים שבין טקסטים אלה. המחקר הביוגרפי מאפשר לנו, נוסף לכל אלה, לתפוס נכון יותר גם טקסטים יזהריים הנראים, לכאורה, רחוקים מן הסוגה האוטוביוגרפית. כך, כדוגמה מבודדת, לא ייתכן, לדעתי, לערוך שום דיון רציני בסבך חיי הנפש של קובי החבלן, אחת מדמויות המפתח של ימי צקלג, בפרשת חייו וביחסיו עם המנטור הרוחני שלו, חבר הקיבוץ הוותיק יצחק ארזי, ובעיקר בשאלת מותו של קובי במה שהוא ספק תאונה מבצעית ספק התאבדות – בלי להביא בחשבון את האנלוגיה המהותית שבין קובי לבין יחיעם ויץ, פרשת יחסיו של זה עם אביו, יוסף ויץ, והליכתו של יחיעם אל מותו ב"ליל הגשרים". זאת, למרות העובדה שדמותו של קובי בימי צקלג עוצבה בידי ס' יזהר על-פי המודל של דמות היסטורית מוחשית-מסוימת השונה לגמרי בהיבטים רבים שלה מזו של יחיעם ויץ,¹⁵¹ ולמרות העובדה שיחיעם שימש מודל לדמות אחרת בימי צקלג, זאת של עמיחי.

ואולי עוד יותר מכך: בדרך של היזון חוזר, מתוך התבוננות זהירה באופן שבו ניסה ס' יזהר לשחזר בסיפוריו אלה את חיי הנפש של יחיעם ויץ, אפשר ללמוד, ולא מעט לדעתי, גם על עולמו הפנימי של ס' יזהר הצעיר עצמו – כבן 30 היה בנופלו של יחיעם.

המכללה לחינוך ע"ש דוד ילין, ירושלים

* הרפסה מחודשת של המסה "אדיפוס ואברהם" (8/2/1957). המסה התפרסמה בספרו של משה שמיר: בקולנוס מהיר, מרחביה: ספרית פועלים, 1960. המסה הועתקה ככמקור, כולל ההדגשות. המערכת מודה בחוסר לצביה שמיר על אישורה להדפסה המחודשת.

מעשה שמיר

שמו של אדיפוס המלך הנו בלי־ספק השם המפורסם ביותר מאלפי השמות המנמרים את המיתולוגיה היוונית רחבת־הידיים. מבין עשרות המעשיות הנדרשות כסמלים מתוך מיתולוגיה זו – אין מעשייה שהרבו לעטרה פירושים כזו של אדיפוס. היום, לאחר פרויד ותלמידיו בעיקר, נתעלה מעשה־אדיפוס ממדרגה של סמל היסטורי סתם, והיה למפתח בה"א־ידיעה לחקר נפש־האדם. כדרך שהמתימטיקה החדשה מבקשת להאחיד את כל תופעות עולם־הטבע בנוסחה תואמת אחת, כן מבקשת הביקורת החדשה בספרות ובאמנות, ועמה תורת הנפש והחינוך, הפילוסופיה ומדע־העמים, למצוא את הנוסחה האחת, הנכונה תמיד, לכל המתרחש בחברת האדם. לנוסחה, המוצעת על־ידי רבים, של "תסביך אדיפוס" אין תוקף של נוסחה מתימטית, אבל הפופולאריות שלה גדולה הרבה יותר מזו של כל נוסחה מתימטית, אף מזו של "משפט פיתגורס". את התקוממות הבן נגד אביו, את רצון החדש לרשת את מקום הישן, רואים רבים כתמצית מהותה של כל התרחשות בחברה האנושית, ואת סימניה רואים הם בכל אופני ביטוייה של חברה זו: בדת ובאמנות, בפילוסופיה ובמשפט. המתוד של הפסיכואנליזה, המתקרב בצורה מסוכנת כל־כך למתוד של פלפול, מפעם לפעם, נתן ל"תסביך אדיפוס" גמישות מפליאה. העוקב אחר שימושי בספרות המחשבה בת־ימינו, ובעיקר בביקורת־הספרות, יראה כיצד מסוגל "תסביך אדיפוס" להחליף פנים ואחור, להיות הוא־עצמו והיפוכו, להחזיק אהבה ושנאה בכפיפה אחת, פשע וחרטה ממנו־ובו. אכן, סודה של גמישות זו אינו נעלם מחסידי התורה וגם ממתנגדיה – מעשה אדיפוס שרוי כולו בתחום הבלתי־מודע. הדגשה זו, אף שהיא נראית מובנה־מאליה, דרושה לצורך עיונו. חשוב להדגיש, כי בבחרו לו את מעשה אדיפוס מן המיתולוגיה היוונית כסמל־מפתח לפיענוח התת־תודעה של נפש האדם, נמשך זיגמונד פרויד לא רק אחרי שלד־המעשה (בן הורג את אביו על־מנת ליטול את אמו ואת מלכותו), אלא אחרי מישור ההתרחשות של המעשה, מישור הבלתי־מודע. כל הסיפור הזה לא היה מעניין את פרויד אילו עשה אדיפוס את מעשהו ביודעים. הפיקאנטיות שבסיפור זה, לגבי חוקר התת־תודעה, היתה בעובדה שעד רגע־ההתפכחות הגורלי – שהוא כבר מעבר לתסביך ולא־ימתו – אין הבן יודע מה עשה לאביו ולאמו. העקרון של "בלא־יודעין" נשמר עד הסוף. לשיטת פרויד ותלמידיו בחקר המיתולוגיה, או בחקר הספרות בכלל – גם

בעלי הסיפור על אדיפוס לא ידעו מה הם מספרים. סיפורם הוא תמים, צופן בו את סמלו בלא-יודעין ובלא כל כוונת-מכוון.

עד כאן די לו לחוקר התת-תודעה. לרשותו "מקרה" נהדר; תרבות-המערב כולה (אם לא תרבות-העולם כולה), חוזרת ומספרת – כאחוזת-חלום – סיפור על מעשה שנעשה בלא יודעין, בלא שהיא-עצמה תדע פשרו של הסיפור. כלום אפשר לבקש פאצינינט צייתיני יותר ומשתף-פעולה יותר? עכשיו דיו לאותו חוקר שיפענח לה, לתרבות-המערב, את פשר סיפורתה, כדי שיפתח לה פתח להתרת תסביכה עתיק-היומין.

אך לחוקר התודעה, או לכל המבקש לבדוק בעיה בתחומי-התודעה, אין די ב"תסביך אדיפוס". תקופתנו חזלה להיות תקופת-פרויד או תקופת ג'ויס, או תקופת קאפקא – מיום שבעיות התודעה נעשו סגורות יותר וקשות יותר מבעיות התת-תודעה. איני מתכוון לומר כי בעיות התת-תודעה חלפו מן העולם. מתכוון אני לומר, כי הציביליזציה שהתפארה בהישגי תודעתה והתחילה מתעסקת מתוך פליאה וסקרנות בשכבות העומק של התת-תודעה, גילתה פתאום כי בעיות תחום התודעה הרבה יותר רחוקות מפתרון ומשיווי-משקל כלשהו מבעיות תחום התת-תודעה. דייני אם אזכיר, כבדרך משל ומתוך הסתמכות על המצוי-בעין, אולי בעמודו הראשון של עתון זה, את נחשול-הבעיות המתעורר עם כל שלב במשפט קסטנר-גרינוולד. בעיות אלה, כדומות-להן בצמתי-מאורעות אחרים בדורנו, שריות לגמרי בתחום התודעה, ונקודת-הקושי העיקרית שלהן היא נקודת התודעה. אף-על-פי-כן, הן בלתי-ניתנות לפתרון, והן מחזיקות בתוכן את שלילתה של כל הצעת-פתרון אפשרי, משל כאילו היו הן בעיות מתחום האי-ראציונאלי.

דורנו, נדמה לי, מבקש לו סמל-מפתח, אב-דמות, לא למקרה התסביך-שבלא-יודעים, אלא למקרה התסביך-שביודעים, ואין סמל נעלה למקרה זה מאברהם אבינו במעשה עקדת יצחק.

ההבדלים בין מעשה-אדיפוס ומעשה-אברהם הם חותכים וקיצוניים עד קצה הגבול, אף-על-פי שהם שייכים לקטיגוריה אחת בעיקרם. אולי אין דרך ללמוד על שייכותם זו אלא מתוך ניתוח הבדליהם.

במעשה-אדיפוס הבן הוא ההורג, האב הוא הקרבן. במעשה-אברהם – האב הוא ההורג (בכוח), הבן הוא הקרבן.

מעשה-אדיפוס נעשה בלא-דעת, במקרה או ביד גורל עיוור. מעשה-אברהם נעשה מדעת, מתוך הכרה ברורה ומתוך שלטונה של ההכרה על הרגש.

מעשה־אדיפוס הוא נעדר כוונה בתכלית. כל הטראגיות נעוצה בהעדר־כוונתו. מעשה־אברהם הוא רב־כוונה: הוא מעשה של הוכחה נעלה ביותר לציות ולדביקות בצו עליון.

במעשה־אדיפוס ההריגה מתבצעת, הפשעים כולם מתבצעים, וגמולם – עונש כבד ונורא. במעשה־אברהם אין ההריגה מתבצעת. האלוהים אשר דרש קרבן, לא לקרבן הוא זקוק אלא להוכחה כי מוכנים לתתו. גמול המעשה – ברכת־עולם וברית בין האדם למקור כל צו ותורה.

אבל, ראוי־נא, כלום מפסיד מעשה־אברהם משהו מחומרתו בזכות העובדה, שמעשה ההריגה אינו מתבצע? הן חומרתו כולה מקופלת בנכונותו של אברהם, עד עצם הנפת המאכלת, לבצע את ההריגה, לצייט לצו עליון בלא הרהור של ערעור! מעשה־אדיפוס היה מאבד את כל ערכו ואת כל חומרת־חשיבותו, אילמלא הרצח שנעשה, וגילוי־העריות שנעשה, אילמלא ההגשמה – שהרי לתת־תודעה אין קיום בלא ההגשמה. אך מעשה־אברהם לא היה מאבד דבר מחומרתו, גם אילו נפסק ממש בתחילתו, מיד לאחר שחבש את חמורו ולקח את שני נעריו אתו, ואת יצחק בנו, ויבקע עצים לעולה.

כאן מגיעים אנו לנקודת המפגש של שני המעשים, שמהנחת ריחוקם הגדול זה מזה יצאנו. שני הסיפורים הם סיפורי־תמצית של התקוממות נגד המוסר במידתו המינימאלית: קדושת חיי אב ובן. אלא שסיפור אדיפוס מגלם התקוממות שלא־מדעת נגד מוסר זה, התקוממות בשם היום נגד אתמול, בשם היצר נגד השכל, בשם הפרט נגד החברה, בשם התוהו־ובוהו נגד הסדר, בשם החושך נגד האור. פעולתו של אברהם נגד מוסר אהבת אב לבנו, נגד אהבת אדם בכלל – היא נוראה הרבה יותר. נגד האור פועל כאן לא החושך, אלא אור גדול יותר, נגד הסדר יוצאת האידיאה של סדר נעלה יותר, נגד מוסר־החברה – מוסר של מי שהוא גדול מן המוסר ומן החברה גם־יחד; נגד היום – יוצא המחר. נגד החיים – האידיאה, ההבטחה, הברית.

הפריודיזם טוען כי מעשה־אדיפוס הוא מעשה שבכל יום. אף־כי במוסרה ובצורה של משאלה או דיחוייה, יותר מבצורת פעולת־רציחה ממש. כלומר: המעשה בדבר רצח שנתבצע – מבטא בעצם תופעה אנושית רגילה הנשארת בגדר כוונה.

כנגד זה, מעשה־אברהם שלא נתבצע, שנשאר בגדר משאלה (או כוונה) – מבטא בעצם תופעה אנושית ממשית, מתבצעת, שההיסטוריה שלנו מלאה ממנה עד־אין־להכיל. ההיסטוריה שלנו מלאה עד־אין־להכיל במעשים של עקדת יצחק. עד־אין־להכיל מלאה היא מעשים נוראים ואיומים ומסמרי־שיער בשם צו־עליון, מטרה נשגבה, תהליך היסטורי, או פשוט: בשם אלוהים. גם

היחס של אב רוצח בן, של דור קשיש בתפקיד בא-כוח הצו העליון ודור צעיר בתפקיד הקרבן – גם יחס זה נשמר ברוב המקרים. נושאי האידיאה הם תמיד האנשים, שלפי גילם כבר זקנים הם מליהרג עליה.

הנקודה החריפה ביותר במעשה-אברהם היא בזאת, שאלוהים בחר לנסות את אבינו הקדמון לא בהקרבת חייו הוא, אלא בהקרבת מיי בנו. השאלה, שאיני מעיז לענות עליה – היא זו: האם כך היה הנסיון קשה יותר, או קל יותר?

סיפור עקדת-יצחק הוא הסיפור הגדול ונורא-ההוד ועמוק-המשמעות מכל הסיפורים שבעולם. הוא סיפור דורנו, הוא התא צר-הכתלים שאֵל אֵין-פתחו אנו מנפצים את ראשינו. כל דור ודור מבטיחה לנו ההשגחה – או תקרא כאשר תקרא – כי אם נקריב את יצחקנו תינתן לנו הברית ותובטח לנו ההבטחה, כל דור ודור מתפתים אנו מחדש ושולחים את יצחקינו לשדות הקטל של עם ועם, מעמד ומעמד, ואנו בסבך – לא אֵיל ולא קרניו. בכל דור ודור נכנע עם-האבות לקול אבותיו הוא – ושולח את בניו להריגה.

אכן, כאן לאחרונה לקחו האחרון והמזעזע-ביותר של סיפור עקדת-יצחק: תוצאת-המבחן אינה עוברת בירושה! האלוהים אֵין דיו במבחן אחד – על-מנת שאחר-כך יקיים את הבטחתו כלשונה. כל דור ודור דרוש לו מבחן חדש!

הכרה זו, ילודת פסימיזם תהומי, מגולמת על-ידי תפקידו של יצחק בסיפורנו, יצחק אינו יודע דבר! יצחק הוא אובייקט פאסיבי של הניסוי. אף קורטוב מן המגע הנשגב בין אביו לאלוהים אינו מחלחל לקרבנו. אביו מקריב אותו ביודעים, אך יצחק לא ביודעים הולך הוא אל העקדה. אביו מסתיר מפניו את מהות מעשהו, ולאחר שסרה אימת-המוות, לאחר הכל – מסתבר כי עמד אברהם במבחן, אך יצחק עוד לא עמד.

אמנם, הרבה בעיות לעולם אינן חמורות מבעיה אחת. גם אילו ידענו שהמחזור הנצחי של עקדות יש לו סוף, גם אילו ידענו שעקדה אחת בלבד תהיה בעולם, שעקדת-יצחק אחרונה היתה – עדיין הבעיה עומדת בכל חומריתה. על-אחת-כמה-וכמה, שהנה בדורנו, לאחר היסטוריה כה ארוכה – עומדים אנו שוב בפני אותה שאלה:

הנישמע לצו-עליון הדורש קרבן? הנכיר בצו-עליון זה? היש תוקף להתרת-ידינו מכוחו ומשמו?

מעשה-אדיפוס נראה כמשחק-ילדים לעומת המבחן התודעתי חסר-הרחמים הזה...

1. הערה ביבליוגרפית: המסה Engagement היא במקורה הרצאה ששודרה ברדיו ברמן במרס 1962 תחת הכותרת "Engagement oder Künstlerische Autonomie" ("מעורבות או אוטונומיה אמנותית"). היא פורסמה בכתב לראשונה ב- 1962 וכונסה ב: *Noten zur Literatur*, III, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965, pp. 109-135. המסה תורגמה לאנגלית ופורסמה באתולוגיות רבות, בין השאר: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1980, pp. 177-195. אנתולוגיה חשובה זו מכילה טקסטים מרכזיים בתולדות האסתטיקה המרקסיסטית בגרמניה. המסה תורגמה שוב לאנגלית בכרך המכיל את כתביו של אדורנו בענייני ספרות: Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shiery Weber Nicholzen (trans.), New York: Columbia University Press, 1992, vol. 1, pp. 76-94. בעברית הופיע מבחר ממסותיהם המרכזיות של אדורנו ומקס הורקהיימר, הכולל מסות מתחומי התאוריה הביקורתית, ביקורת התרבות וסוציולוגיה: מיכאל מי-דן ואברהם יסעור (עורכים), *אסכולת פרנקפורט: מבחן, מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים, 1993*. העורכים הוסיפו למבחר זה גם מבוא מקיף ובהיר. עוד בעברית הופיע תרגומה של איה ברור לפרק הראשון של ספרו המקיף של אדורנו תאוריה אסתטית,

אמיר בנג"י

אסתטיקה ופוליטיקה

כיצד צריך לקרוא מאן את אדורנו? חזקה על הקוראים שיחושו מיד במשפטים המפותלים, בפסקאות הארוכות ובחיבה להיפוכים דיאלקטיים, המאפיינים כולם את כתיבתו של אדורנו. כ"מנדרין" אמתי, אדורנו אינו מהסס לפנות בתביעות חמורות לקוראיו התשושים. רוחב הטרמינולוגיה הפילוסופית ועומק ההתנסות התרבותית, הפוליטית וההיסטורית שהטקסט שלפנינו נסמך עליהן ונדרש להן, ניכרים כמעט בכל משפט¹. למרות זאת, קשה לסרב לחומרה המפתה הגלומה בכתביה של אדורנו, כתיבה שקשורה הדוקות אל ההיסטוריה הספרותית של תקופתו, אך גם אינה מהססת להמריא אל הגבהים המופשטים של הדיון הפילוסופי. כדי לקרוא את אדורנו בעברית עלינו לעשות צדק עם שני מרכיביו של השילוב הלא-מצוי הזה: לא להפוך את אדורנו לפטיש תרבותי ריק ונערץ, ובד-בבד לא למנף את אדורנו לצרכינו, למצב אותו כמי שכתביו מסוגלים להעניק לנו "שורה תחתונה" אסתטית או פוליטית, נשק רהוט ומוחץ בויכוחים שההיסטוריה שלהם נשכחה.

את "מעורבות" ראוי לקרוא בדרך דומה לזו שאדורנו דורש מאתנו לקרוא את יצירות האמנות המודרניסטיות שהצדיק ושהגן עליהן כל משך הקריירה שלו. לטענתו, האמנות הופכת למעורבת דווקא מכוח הסגירות הצורנית שלה ומכיוון שהיא מסרבת לסמן עבור קוראיה את משמעויותיה הפוליטיות. למרות שאדורנו – בניגוד לדרידה – מתעקש על שימור ההבחנה בין כתיבה מושגית-תאורטית לבין ביטוי ספרותי, כתיבתו המסאית מצטיינת בפוליטיות דומה לזו שהוא דורש מיצירת האמנות. זוהי כתיבה שנוטלת על עצמה בחינה בלתי מתפשרת של רעיונותיה, בלי לחוש מחויבות כלשהי כלפי "חוקי המשחק" של מדע מאורגן או של תאוריה אוניברסלית.² בדומה לכך, המחשבה התאורטית אינה צריכה להתנצל על כך שהיא מנותקת מן הפעילות החברתית והפוליטית. אדורנו האמין שדווקא התאורטיות המוחלטת

שדאה אור לאחר מותו בשנת 1970 (ראו תיאוריה וביקורת, 2 [קיץ 1992, עמ' 119-128]). אני אצטט להלן מתוך התרגום האנגלי של הספר: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hollut-Kentor (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. למבואות באנגלית על אדורנו והוגי אסכולת פרנקפורט, ראו: Susan Buck Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1977; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press, 1984. לבחינת מקומו של אדורנו לצד הגותם של ברכט, לוקאץ', ובנימין, ראו: Eugene Lunn, *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Berkeley: University of California Press, 1982. לבחינת התאוריה האסתטית של אסכולת פרנקפורט לצד התאוריה המרקסיסטית בכלל, ראו: Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Berkeley: university of Californian Press, 1984, pp. 173-218. למאמרי ביקורת המוקדשים לספר תאוריה אסתטית, ראו: Lambert Zuidervart and Tom Huhn (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge: MIT Press, 1997. וראו גם Tom Huhn (ed.), *The Cambridge*

של המפעל האינטלקטואלי אמורה להוליד, במטה קסם דיאלקטי שעוד נצטרך לעמוד על טיבו, תוצאות מעשיות. בהרצאה בשנת 1963 הזהיר אדורנו את תלמידיו – כאילו צפה מראש את המתח שייוצר בינו לבין מחאות הסטודנטים, חמש שנים לאחר מכן – שלא ייכנעו לדרישה "להיות מעשיים". מחשבה רדיקלית-באמת צריכה להעז ולדחוק את רעיונותיה רחוק ככל האפשר, "להעמיס עליהם את כל משמעויותיהם", ואז לראות "לאן זה יוביל". "התעוזה התאורטית הזו מכילה בתוכה – אם תרשו לי להתבטא בצורה פרדוקסלית – אלמנט מעשי"³.

מחויבותה הבלעדית של המסה "מעורבות" לדברים עצמם מאפשרת לה לחמוק ממוסכמות שאנו מורגלים בהן בכתיבה מחקרית. מאחר שאדורנו נמנע מלתמרר את מהלך הטיעון שלו, קשה למצוא אצלו צירופי מילים כמו "אבל", "בניגוד ל", או "לעומת זאת". אדורנו אינו מתנצל על סטיות, דילוגים או חזרות ("כפי שאמרתי קודם לכן", "כאמור" או "כידוע"), והוא נמנע בעקביות משימוש מגוון במירכאות. המסה צריכה לכתוב את עצמה מבפנים, לסחוף את הקורא אל מהלך המחשבה ללא עזרים רטוריים, מתודולוגיים או פסיכולוגיים.⁴ למשל, רעיונו של אחד ממייסדיה של המסה העברית, דוד פרישמן, למען את מסותיו מכמתב אל אישה משכילה, בקיאה בספרות ("מכתבים על דבר הספרות") אינו מתיישב עם תפיסת המסה של אדורנו, שאינה מניחה ואינה שוללת את הסכמתם של קוראיה. מעבר להסכמה או אי-הסכמה, המסה דורשת מאתנו להתחקות אחר גורלם והרפתקאותיהם של המושגים והמחשבות כשהם מתגלגלים, כאילו מאליהם, בתוך המרחב הדחוס והמסוכן של הפילוסופיה, ההיסטוריה וכל מה שביניהן.

הרעיון העיקרי שמתגלגל רצוא ושוב במסה שלפנינו הוא האוטונומיה של האמנות. במהלך המסה שלפנינו הוא נתקל ללא הרף בן זוגו הדיאלקטי, הלא הוא "האמנות המגויסת". ספרו המקיף של אדורנו, תאוריה אסתטית (1970) עסק בנושא זה בהרחבה יתרה. לפי הטענה העולה שם בווריאציות רבות, דווקא סגירותה ההרמטית של האמנות המודרנית (במסה שלפנינו: קפקא ובקט בספרות, שנברג במוזיקה, פאול קליי בציור) מאפשרת לה להיקשר אל משמעויות חוץ-אמנותיות, פוליטיות וחברתיות. משמעויות אלה מוצאות את דרכן אל יצירת האמנות המודרנית בלי שהיא תתכוון אליהן או תנסח אותן;⁵ האמנות המודרנית מצטיינת ב"מודעות קיצונית ביותר" להיגיון הפנימי של ה"חומר" האמנותי והז'אנרי שממנו היא עשויה, אך היא עיוורת לחלוטין בכל הנוגע לאמירה העולה ממנה. סירובו המפורסם של בקט להסביר את יצירתו איננו, טוען אדורנו, גחמה סובייקטיבית של סופר יחיד, אלא ביטוי של האסטרטגיה הפוליטית של האמנות המודרנית, המסרבת להיות נושאת כלים כנועה של תוכן חוץ-אמנותי אם פילוסופי או פוליטי.⁶ יצירת האמנות איננה מצביעה על התוכן או על האמירה העולה ממנה, אלא על קיומה ועל היותה "כך

Companion to Adorno, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. שני הפרטים האחרונים מכילים רשימה ביבליוגרפית מקיפה של כתבי אדורנו ושל מחקרים עליו.

2. ראו "The Essay as Form" ("המסה כצורה", 1958) בספרו של אדורנו: *Notes to Literature*, הערה 1 לעיל, בעיקר עמ' 10, 14.

3. Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Rodney Livingstone (trans.), Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 3; *Probleme der Moralphilosophie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1996, p. 13. למעט התרגומים מן המסה "מעורבות", כל התרגומים מגרמנית הם שלי. הפניות למקור הגרמני של כתבי אדורנו יינתנו רק במקרים שבהם תרגמתי חלקים מדבריו (א"ב). לביקורת עמדתו של אדורנו על המעבר הדיאלקטי מן התאוריה אל הפרקסיס, ראו: Buck Morss, *The Essay as Form*, הערה 1 לעיל,

עמ' 41-42; Lunn, *The Essay as Form*, הערה 1 לעיל, עמ' 276; ובעיקר ביקורתו של קולקובסקי על דיאלקטיקה שלילית (*Negative Dialectics*): Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, P. S. Falla (trans.), Oxford: Oxford University Press, 1978, vol. 3, pp. 357-369.

4. ראו: "The Essay as Form", p. 13.

5. ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 114 (הערה 1 לעיל). אדורנו מגדיר כאן את "הפרדוקס הסובייקטיבי" של האמנות: יצירות האמנות מייצרות דבר מה שהן

ולא אחרת".⁷ בעניין הזה, כמו בעניינים רבים אחרים, אדורנו מסכים עם הניו־קריטיסיזם: כל ניסיון להציע פרפראזה לשירה המודרניסטית סופו מבט ריק ואיגמטי מצדה של היצירה, שתמיד תהיה הרבה יותר מהאמירות שמאן־דהוא חילץ ממנה.

ואולם אם ניטול את הרעיון הזה על דבר האמנות האוטונומית ו"נעמים עליו את כל משמעויותיו" נוכל לראות בנקל שהוא יוליך אותנו אל היפוכו. הנה כך: סירובן של יצירות האמנות הבנויות היטב לשרת עמדות פוליטיות מוכנות מראש או צרכים חברתיים ידועים גוזר עליהן אקטיביזם היסטורי ופוליטי בעל כורחן. מציאותה של יצירת האמנות כאובייקט מוזר וחידיתי, המשתמש בלשון בצורה מינורית, מזמנת אליה רעיונות או צרכים שעדיין לא קיבלו קול בשיח החברתי המוכר. אין מדובר כאן בחתרנות ישירה. כפי שנראה בהמשך, קיומה של יצירת האמנות אינו מסוגל למשוך את השטיח מתחת לרגלי תורות הידיעה ההרגלית או המדעית, אך הוא בוודאי מסוגל "ליצור בעיה" עבורן.⁸

היצירות הפוליטיות־באמת (היצירות המעורבות, להבדיל מאלה המגויסות או המגמתיות) מדברות אפוא דרך הצורה שלהן. הן מגששות אחר משמעותן הפוליטית (אחר "תוכן האמת" שלהן)⁹ באמצעות "היותן כך ולא אחרת". נוכחותן בתוך השיח כאובייקטים מתוחכמים מבחינה טכנית ואמנותית מזמנת אליהן את ההתנסויות הפוליטיות המתקדמות ביותר.¹⁰ כך או אחרת, ביחסי האסתטיקה והפוליטיקה אצל אדורנו לא ברור מי מחפש את מי. הצירוף הלא־מכוון של צורה ומשמעות, של אמצעים אסתטיים ותוכן היסטורי, הוא הבסיס שעליו מכוון אדורנו את הפוליטיות הבלתי מגמתית של היצירה.

חשוב לציין ש"מעורבות" מקדמת מהלך דיאלקטי מקביל, שנוטל את הפוליטיות הספרותית המגויסת – זו שסארטר מייצג – ומגלגל אותה, לפי אותו נוסח כתיבה טול תמרורים וחף מהתנצלויות, אל פתחה של האמנות האוטונומית. הנה כך: בעולם רווי דימויים תקשורתיים, שבו כל הפעולות הפוליטיות סובלות מחשיפה סימולטנית, בעולם כזה צריכה הפוליטיקה להגר אל "היצירות האוטונומיות, וזאת ביתר שאת במקומות שבהם לכאורה שוררת שממה פוליטית". מי שעסק בפעילות פוליטית מכיר בוודאי את התחושה הזו: כל הבעה של עמדה פוליטית רדיקלית – אפילו כשהיא מלווה במידה זו או אחרת של פעילות ממשית – נוטה להיות חשודה מראש בהאדרה עצמית. בעולם שבו אנשים מחפשים את עצמם בגוגל פעמיים בשבוע, הפעלתנות הפוליטית מסווגת מראש, באופן בלתי נמנע, כמירוק־מצפון סובייקטיבי. הפוליטיקה הופכת לקיטש – "אנחנו עושים מה שמצפים מאתנו שנעשה" – עוד לפני שחזרנו, עיפים ומתוסכלים, מיום ארוך של סיור לאורך גדר ההפרדה.

- אין יודעת אותו.
6. ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 27 (הערה 1 לעיל).
7. שם, עמ' 270.
8. ראו Christoph Menke, *Aesthetic Theory*, pp. 130-131 (הערה 1 לעיל).
10. שם, עמ' 33.
11. הסיכוי ליישב את הניגודים בתוך אחרות גבוהה יותר הוא סימן ההיכר של "הריאלקטיקה השלילית", הנברלת בכך מן הריאלקטיקה ההגליאנית, החיובית. לעניין זה ראו: Buck Morss, *Aesthetic Theory*, p. 1 לעיל, עמ' 69-63.
12. הכוונה למאמרו של אדורנו "Erpreßte Versöhnung" ("פיוס בכפייה", 1958) בתוך *Noten Zur Literatur*, II, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961, pp. 152-187; או, בנוסח האנגלי, "Reconciliation under Aesthetics", בתוך Duress, *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 176-151. המאמר נכתב בעקבות ספרו של גיאורג לוקאץ, *Wider den Mißverstandenen Realismus*, שיצא לאור שנה קודם לכן. לתרגום אנגלי של ספר חשוב זה, ראו: Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, John and Necke Mander (trans.), London: Merlin Press, 1962.
13. עוד על עמדתו של לוקאץ, ראו: "Presentation I", בספר *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 10; Lunn, *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 79-85. לרקע

המסה שלפנינו מוליכה את האמנות האוטונומית אל הפוליטיקה, ואת הפוליטיקה אל האמנות האוטונומית. האמנות האוטונומית נתקלת בצרכים בלתי מנוסחים שנספחים אליה והופכת לפוליטית; הפעלתנות הפוליטית נתקלת בדימויים התקשורתיים שלה, סולדת מעצמה ופונה אל המעשה האמנותי שאין בו כוונה פוליטית, אל השממה הפוליטית של האמנות האוטונומית. אבל אל נא תטעו: שני התהליכים המהופכים האלה אינם נפגשים בסינתזה בהירה, הכוללת ניגודים ומבטלת אותם. מושג המעורבות הפוליטית, הנבנה משני התהליכים הללו, איננו ממתן את הניגוד בין האסתטיקה לבין הפוליטיקה; אדרבה, הוא תובע מן האמנות המודרנית להמשיך ולהביע אותו, להמשיך ולחשוב עליו.¹¹

מחויבות אל העולם או מחויבות אל האדם?

לפני שנרחיב את הדיבור על מושג המעורבות הפוליטית של אדורנו, עלינו לדון בהגדרת הפוליטיקות הספרותיות של סארטר וברכט (הנידונה בהרחבה ב"מעורבות") וגם בזו של גיאורג לוקאץ, שאדורנו התעמת עמה במאמר מוקדם יותר.¹² החל מסוף שנות העשרים החל האסתטיקון גיאורג לוקאץ לנסח תאוריה מרקסיסטית של ספרות ראליסטית. תאוריה זו הפכה כעבור מספר שנים לאבן פינה באידאולוגיה הספרותית והתרבותית של האינטרנציונל הסוציאליסטי השלישי (הקומינטרן), שהיה למעשה זרוע מבצעת של מדיניות החוץ הסובייטית. לאחר עלייתו של הנאציזם לשלטון, שינה הקומינטרן את יחסו המסתגר והכיתתי כלפי הבורגנות המערבית המתקדמת והחל לדרוש כי הקומוניזם הבין-לאומי יגבש "חזית עממית" (Popular Front) עם הבורגנות המערבית המתקדמת כנגד הפשיזם העולה באירופה.¹³ עמדה זו התיישבה עם תפיסת ההיסטוריה הספרותית של לוקאץ, שהאמין שהספרות הביקורתית או הסוציאליסטית של תחילת המאה ה-20 צריכה להיות פיתוח רצוף ומודע של מסורת הראליזם הקלאסי של המאה ה-19 (כתביהם של בלזק ופולבר). הראליזם הספרותי מעניק לקוראיו התנסות אסתטית המסייעת להם להבין את התהליכים החברתיים המפעמים בתוך צורת הייצור הקפיטליסטית, ושעשויים להוביל בסופו של דבר להתפרקותה. הרומן הראליסטי כותב את ההיסטוריה החברתית מתוך "פרספקטיבה" המשקיפה עליה מן הסוף אל ההתחלה. נוכל להמחיש זאת אם נתמקד לרגע בניתוח בנוסח לוקאץ' שהעניק עזריאל אוכמני, המייצג המובהק של הראליזם הסוציאליסטי בביקורת העברית, לסיפורו של ביאליק, "אריה בעל גוף".¹⁴ לטענת אוכמני, דמותו של אריה, המקבילה לזו של אבא גראנדה (גיבור הרומן אדוני גראנדה מאת בלזק), מייצגת את "תולדות הקפיטליזם העולה בעיירה היהודית של סוף המאה ה-19".¹⁵ אריה הוא פרטי וכללי בעת ובעונה אחת; באופיו ובהתנהגותו

היסטורי נוסף, ראו הערך "Third Tom ב־ International", Bottomore (ed.), *Dictionary of Marxist Thought*, Cambridge: Harvard University Press, 1983; וכותר הרחבה: Kolakowski, הערה 3 לעיל, כרך שלישי, עמ' 105-116.

14. עזריאל אוכמני, "קרובו של אבא גראנדה, או, מי הוא אריה בעל-גוף", לעבר האדם: דברים שבשולי הספרות והזמן, מרחביה: ספרית פועלים, 1953, עמ' 65-38.

15. שם, עמ' 61.

16. פרשנותו של אוכמני ספגה ביקורת חריפה במאמר שפרסם משה שמיר בעיתון דבר (1953/24/4, עמ' 3). תחת הכותרת "מעבר לספרות" טען שמיר כי אוכמני טעה בהבנת הסוציולוגיה של עליית הבורגנות היהודית במזרח אירופה. הסיבה להתפוררות העיירה הייתה נעוצה בכך שהבורגנות היהודית לא יכלה לקום בתוך העיירות, ואם קמה כל עיקר בורגנות יהודית, כי אז באמצעות התבוללות או פרולטרניזציה בערים. מאמרו של שמיר עורר בזמנו פולמוס סוער שתועד בידי אבנר הולצמן במאמרו "לעבר האדם או מעבר לספרות: אוכמני, שמיר והוויכוח על ריאליזם סוציאליסטי בספרות העברית" (עלי שוח 36, 1995), עמ' 127-140.

17. ראו Lukács, הערה 12 לעיל, עמ' 55. לוקאץ' מסביר את הסוגיה ביתר פירוט במאמר "סיפור או תיאור" (הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 53-105).

18. אוכמני, לעבר האדם, עמ' 13.

הוא מייצג את עלייתה של צורת ייצור חדשה ואת התפתחותו של אתוס בורגני תואם. ואולם התפתחות זו נתפסת כחלק מתהליך היסטורי בלתי נמנע. סיפורו של ביאליק מאפשר לנו לתפוס תהליך זה למפרע, ומתוך הרגשה שהתהליך ההיסטורי אינו נעצר בנקודה ההיסטורית שבה חי אריה בעל גוף. הראליזם מתאר את התהליך החברתי הספציפי (עליית הבורגנות היהודית) מתוך מודעות לכך שמדובר באירוע אחד בשרשרת של אירועים מהפכניים, שיובילו בסופו של דבר אל שינוי צורת הייצור הקפיטליסטית. אריה בעל גוף מייצג אפוא את עלייתו של הקפיטליזם, אך גם את הדיאלקטיקה ההיסטורית שתוביל לנפילתו.¹⁶

לוקאץ' מסביר כי הפרספקטיבה הטליאולוגית-מפרעית הייחודית לרומן הראליסטי בנויה על היפוך צורת הידיעה שלנו בחיים הממשיים. אם בחיי היומיום אנו שואבים את ה"לאן?" מן ה"מאין?", בספרות עלינו לעשות את ההפך – לבחון את העבר ההיסטורי ("מאין?") מנקודת המבט של ה"לאן?" הטליאולוגי.¹⁷ תפקידו של הראליזם בספרות, כותב אוכמני בהקדמה הפרוגרמטית לספרו, הוא להציע "שיקוף נאמן בספרות של [ה]כוחות [...] הדמוקראטיים והסוציאליסטיים, בתנאייהם הריאליים במציאות הקיימת ובצעדתם המנוצחת מחוייבת המציאות המשתנה לקראת המחר, או בלשון אחרת: שיקוף נאמן של המציאות הריאלית וסיוע פעיל בתהליך תמורותיה המהפכניות".¹⁸ במילים אחרות, הראליזם מסוגל לשלב את ההיסטוריה החברתית בתוך נקודת המבט של האוטופיה המרקסיסטית.

לא במקרה תפסה זו של ההיסטוריה הספרותית הובילה את לוקאץ' – וגם את עזריאל אוכמני בתקופה מסוימת של פעילותו הביקורתית¹⁹ – לשלילה מוחלטת ודוגמטית של כל נוסח ספרותי שאיננו מתיישב עם תאוריית השיקוף הפשטנית שהשניים החזיקו בה. לוקאץ' פרסם בשנות השלושים שני מאמרים חריפים בגנותו של האקספרסיוניזם הגרמני, שבאותה עת כבר היה מעבר לשיאו כתנועה ספרותית.²⁰ האקספרסיוניזם ויתר, טוען לוקאץ', על מחויבות ספרותית כלפי המציאות ההיסטורית. סופריו נוטים להתמכר להפשטה ולמימזות סובייקטיביסטית, כזו שאיננה מאפשרת למחבר לראות את הטוטליות החברתית כהווייתה, זו החבויה מאחורי הפרגמנטציה של המציאות המודרנית. מנקודת מבט היסטורית משתייך האקספרסיוניזם – לצד הנטורליזם, הוויטליזם והסוראליזם – לקבוצה עכורה של זרמי מחשבה לא-רציונליים, דקדנטיים, שאינם מסוגלים לפרוץ את פני השטח של הניסיון האנושי המידי, ומשום כך אינם מוכשרים להבין את הכוחות החברתיים המפעמים תחתיו.²¹ המונטאז' הסוראליסטי, ממש כמו צורת הסיפור של ג'יימס ג'ויס,²² או שירתו של גוטפריד בן,²³ מתאפיינת בעוינות כלפי המציאות עצמה ובהיעדרו של תוכן חברתי ממשי. מאפיינים אלה, שמובילים בהכרח גם לחוסר אפקטיביות פוליטי, נגזרים מנטייתם של הסופרים האקספרסיוניסטיים להתמסר לנקודת המבט

19. הולצמן, "לעבר האדם או מעבר לספרות", עמ' 130-132, 135.
20. לסקירת הרקע ההיסטורי והפוליטי שביסוד התקפותו של לוקאץ', ראו הערה 13 לעיל.
- לוקאץ' פורש את טיעונו נגד האקספרסיוניזם בין השאר במאמר "Realism in the Balance" *Aesthetics and Politics*, (1938), בתוך *Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 28-59, וגם בחיבורו *The Meaning of Contemporary Realism*, הערה 12 לעיל, עמ' 17-46.
21. ראו לוקאץ' בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 32-33 ועמ' 36-37.
22. שם, עמ' 34.
23. שם, עמ' 41.
24. פרספקטיבה מבודדת זו מיתרגמת, ברמה הפוליטית, לאולטרה-שמאלנות בלתי ממושמת, שאיננה תורמת דבר למהלך המהפכני ומנוגדת להפיסה הלניניסטית בנוגע לתפקידו של האינטלקטואל. לוקאץ' דן בהרחבה בממדים הפוליטיים של האקספרסיוניזם אגב ביקורת עצמית נוקבת בגלל המרקסיזם הלא-לניניסטי של ימי צעירותו (שם, עמ' 47-52).
25. שם, עמ' 52-59.
26. Lukács, הערה 12 לעיל, עמ' 76.
27. טענותיו של ברכט נגד לוקאץ' מנוסחות בטקסט שהוא נמנע לפרסם בחייו בגלל חששו מן הטיהורים של תקופת סטלין; ראו: Brecht, *Aesthetics and Politics*, (הערה 1 לעיל), לתולדות הטקסט של ברכט, ראו שם, עמ' 62, והשוו גם ביקורתו של ג'יימסון (Fredric Jameson) על לוקאץ', שם, עמ' 201.

המבודדת של האינטלקטואל, שאיננה מסוגלת להתלכד עם זו המהפכנית, הפרולטרית.²⁴ לבסוף, האליטיזם האסתטי של המודרניזם, שמעדיף להפך את הרצף המסורתי של הספרויות הלאומיות במקום לחבור אליו, יוצר אף הוא ניכור בין האמנים לבין הפרולטריון ופוגם באפשרות גיבושה של "חזית פופולרית" אל מול הפשיזם.²⁵

צורת הסיפר המודרניסטית שוללת אפוא את הפרספקטיבה ההיסטורית הסמכותית של המספר הראליסטי המסוגל לאחד את ה"מאין" וה"לאן" אל תוך רצף נרטיבי סוחף. המספרים המודרניסטיים (קפקא או בקט) כותבים את המציאות מתוך פרספקטיבה חלקית ושבורה. משום כך הם אינם מסוגלים לראות כי משברי הקפיטליזם הם תופעות-משנה של המכלול החברתי. תחת זאת נוקטים הסופרים המודרניסטיים באסטרטגיה שלילית ונוגנת, סובייקטיבית והססנית, שכל מטרתה היא "עיוות העיוות": עיוות בספירה האסתטית של הדברים המעוותים-ממילא בעולם.²⁶

פסילת המודרניזם, גם כשהיא נעשית באורח שהוי ומפורט, איננה תפארת יצירתו של לוקאץ'. כפי שטען ברכט, לוקאץ' חטא בעצמו בפורמליזם אסתטי פוליטי בכך שהצמיד הערכה פוליטית קישחת ודיכוטומית (פרוגרסיביות לעומת דקדנטיות) לצורות האסתטיות שהוא דן בהן. לוקאץ' לא ראה, טען ברכט, כיצד צורות אסתטיות או תרבותיות "ראקציוניות" ניתנות ל"תפקוד-מחדש" (Umfunktionierung, re-functioning) תחת ידיו של האמן.²⁷

מרשים יותר אצל לוקאץ' הוא ניסונו להראות כיצד הספרות הראליסטית עשויה לתרום להתמודדות עם הבעיה התרבותית בהא הידיעה של העידן הקפיטליסטי – בעיית הראיפיקציה או החפצון. צורת הייצור הקפיטליסטית, המבוססת על ייצור, הפצה וצריכה של סחורות, מחוללת ברמת התודעה והתרבות תופעה שמרקס תיאר אותה – בפסקה מפורסמת במיוחד של הקפיטל – כ"פטישיזם של הסחורות". האובייקט המצוי בתוך צורת הייצור הקפיטליסטי מתנתק במהלך חייו מן ההקשר החברתי והאנושי שבו הוא נולד ומופיע אל מול תודעת האדם כדבר מסתורי, כמושא חמקמק של תשוקה, כפטיש. תהליכי הייצור והעבודה ששוקעו באובייקט כמו נעלמו, ובמקום להופיע כתוצר של פעולה חברתית נוחה לפענוח, הסחורה מופיעה אל מול האדם כמי ש"חוננה בחיים משלה" גם אם לאמתו של דבר היא מעשה ידיו ויציר מוחו.²⁸ חיים אלה של הסחורה – חיים "מוחשיים-לא מוחשיים"²⁹ של מותג או פטיש – נגזרים, לטענת מרקס, מאופייה של העבודה המנוכרת, שהופשטה אף היא מן ההקשר החברתי והאנושי שלה ומשם ואילך היא נמדדת באורח מופשט, אחיד וסטנדרטי על-פי "ערך החליפין" שהוצמד לה בדמותו של "משך העבודה". הדומיננטיות של "ערך החליפין" בקביעת מהותן והופעתן של הסחורות והעבודה, מנתקת את

הסחורות מן ההקשר הקונקרטי של ייצורן או צריכתן (העבודה הממשית שהושקעה באובייקט-שהפך-לסחורה, או ערך השימוש שלו), ומציבה אותן בתוך ספירה מסתורית של חליפין, מחיר, תשוקה, או יוקרה.

תהליך כללי זה של הפשטת העבודה ומוצריה מן ההקשר החברתי שלהם מכתוב גם את צורת ההתנסות היומיומית של התודעה האנושית ומרגיל אותה לתפוס את היחסים החברתיים בצורה מנוכרת. העולם החברתי איננו נתפס עוד כתוצר ניתן לפענוח של יחסים בין בני אדם ("יחסים חברתיים בלתי אמצעיים בין האנשים בתוך עבודתיהם-הם"). הוא הופך לעולם מסתורי, הנשלט על-ידי יחסים בין דברים ("יחסי חפצים בין האנשים, יחסי חברה בין החפצים").³⁰

תהליך זה של "חפצון" או ראיפיקציה ("רה" הוא דבר או חפץ בלטינית) עמד במרכז ספרו הגדול של לוקאץ' היסטוריה ותודעה מעמדית (1923). בפרק מסעייר במיוחד עומד לוקאץ' בפרוטרוט על הדרך שבה צורת הייצור הקפיטליסטית משפיעה על אורחות המחשבה של התרבות, הפילוסופיה והמדע הבורגניים.³¹ טענתו הפוליטית-ספרותית של לוקאץ' – טענה שהוא מפתח ביתר פירוט בכתביו על הראליזם שבאו אחרי הספר הנזכר – היא שהספרות הראליסטית צריכה ויכולה לעצור את תהליכי הראיפיקציה. התודעה המושפעת מן הראיפיקציה תופסת את העולם החברתי כעולם קשוח, חיצוני, מתנהל מאליה, ובלתי ניתן לשינוי. לעומת זאת, הרומן הראליסטי עשוי להעניק לאדם שיקוף מציאות שימחיש בפניו כי העולם הכלכלי הוא מעשה ידי האדם וישכנע אותו כי האדם מסוגל להשתתף בתהליכים שיובילו לשינוי. תיאורי המציאות החברתית אצל בלזק – אותם תיאורים שנתן זך, המודרניסט, ביקר אותם כ"סידרה מתמשכת של תצלומים סטטיים", חיצוניים ומפורטים יתר על המידה³² – נתפסים אצל לוקאץ' כייצוגי מציאות המצליחים לפענח את קשרי-הקשרים בין מראית העין של התופעה החברתית לבין הסבר העומק הכלכלי שלה. תודעתו הסמכותית של המספר היודע-כול – אותה תודעה שא"ב יהושע נכסף אליה בגלוי משעה שהצהיר על החלטתו לעבור אל צורת הכתיבה הראליסטית³³ – מסוגלת, לדידו של לוקאץ', להסיר מעל האידיאולוגיה את "צעוף המסתורין", להמיס "עובדות" מאובנות שהפילוסופיה הבורגנית מנופפת בהן כנגדנו. היא מעניקה לאדם המודרני גישה אל "כוחות השינוי" שהיו נטועים בבורגנות העולה של תחילת המאה ה-19, ושניתן יהיה לנצלם שוב כאשר גייע הפרולטריון לפרקו כמעמד מהפכני.³⁴ מסורת הרומן הראליסטי-הבורגני של המאה ה-19 יכולה לסייע בעצירת הדה-הומניזציה המתחייבת מצורת הייצור הקפיטליסטית. הספרות הראליסטית מציעה רה-הומניזציה, באמצעות "חינוך אסתטי" שהוטה לאפיק מרקסיסטי.

דומה ללוקאץ' – ההבדלים בינו לבין אדורנו יתבררו בהמשך הדברים – גם

28. קרל מרקס, הקפיטל, מגרמנית: צבי וויסלבסקי, מרחביה: ספרית פועלים, 1953, עמ' 59.
29. שם, עמ' 58.
30. שם, עמ' 60.
31. ראו, Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, Rodney Livingstone (trans.), London: Merlin Press, 1971, pp. 83-222. על לוקאץ' ראו: Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 127-75; טרי איגלטון, אידיאולוגיה: מבוא, מאנגלית: ארון מוקר, תל-אביב: רסלינג, 2006, עמ' 114-102; Martin Gay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 81-127; Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1971, pp. 160-205; Kolakowski, הערה 3 לעיל, כרך 3, עמ' 253-307.
32. נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב: אל"ף, 1966, עמ' 13.
33. ראו א"ב יהושע, "לכתוב פרוזה" (ריאיון עם עוזרי סימן קריאה – נסים קלדרון ומנחם פרי) בספר הקיר וההר: מציאותו הגיאספרותית של הסופר בישראל (תל-אביב: זמורה-ביתן, 1989, במיוחד עמ' 90). הריאיון פורסם לראשונה בשנת 1975.
34. Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 80-79.

התאוריה התאטרונית של ברכת תרה אחר אמצעים לפיזור הערפל האידאולוגי בתפיסת המציאות האנושית. ואולם האמצעים האסתטיים שבחר ברכת למימוש מטרה זו טורפים לחלוטין את קלפי הראליזם הפילוסופי והספרותי של לוקאץ'. הראליזם של ברכת – ברכת מקפיד להשתמש במושג זה תוך כדי "תפקודו מחדש"³⁵ – חולק על תפיסת הספרות של לוקאץ' בשורה ארוכה של סוגיות: במקום ייצוג מציאות (מימזיס) אריסטוטלי, הדורש אשליה דמויית-מציאות, הנאמנה ל"הסתברות וההכרח" המרקסיסטיים;³⁶ במקום סיפור ההיסטוריה דרך פרספקטיבה מאחדת, סמכותית ומפענחת של מספר יודע-כול; במקום דמויות פסיכולוגיות מעוגלות, המסמלות תוכן חברתי – במקום כל אלה מציע ברכת את תורת "התאטרון האפי" שלו, הדורשת את הרחקתו וניכורו של הצופה מן המחזה, מן הדמויות או מייצוגה המקובל של ההיסטוריה החברתית.

כנגד הקתרזיס האריסטוטלי האופייני ל"תאטרון הדרמתי", מציע התאטרון האפי את "אפקט הניכור" (*Verfremdungseffekt*). את הניכור הברכטי אפשר למצוא ברמות שונות של הטקסט הספרותי והביצוע התאטרוני. אפקט הניכור אמור לעכב את העניין ההיפנוטי של הקהל בעלילה השועטת קדימה של התאטרון הדרמתי ולחסום את ההזדהות האמפתית שתאוריית המשחק הדרמטית תובעת מן השחקן. השחקן הברכטי אמור להגיש את ההבדלים בינו לבין הדמות, במקום לטשטש אותם; עליו להציג את הדמות, ולא לגלם אותה. הדמויות הברכטיות מעוצבות כשטוחות ולא "משכנעות" מבחינה תאטרלית. חלק ממחזותיו של ברכת דורשים מן השחקנים לגלם לסירוגין דמויות שונות, ובכך עוד גדל הניכור בין הדמות לבין השחקן. ברמת העלילה, המבנה האפיזודלי של המחזה האפי אמור לשקם את עצמאותם הרגשית והאינטלקטואלית של הצופים ולהופכם ל"צופים-מומחים", המסוגלים לבחון כל אפיזודה בזיקה למציאות ההיסטורית שהיא מתייחסת אליה. כידוע, ברכת מרבה להשתמש בכתוביות, שנועדו לייצר את הקישור הזה לעיניהם הביקורתיות של צופיו.

עם זאת חשוב לזכור שהתאטרון של ברכת איננו "רציוליסטי" במובן הפשוט והדיכוטומי של מילה זו. ברכת איננו שואף לרומם את ציווי המחשבה על חשבון רגשי הלב. התאטרון האפי מעוניין להעניק לצופיו הזדמנות להתנסות בעולם – להרגיש ולחשוב, ללמוד ולהתענג – באורח עצמאי, אחראי וזהיר. במקום להיגרר אחר המתרחש על הבמה, הצופה של ברכת אמור לבכות כאשר צוחקים על הבמה ולצחוק כאשר בוכים עליה.³⁷

כדברי ולטר בנימין, ייצוג המציאות שברכת מציע במחזותיו הוא "לא-אריסטוטלי" עד כדי התרסה.³⁸ ברכת משיג את הראליזם שלו דווקא

35. ראו דבריו של ברכת, בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 79-85.

36. אריסטו, פואטיקה, מיוונית: יואב רינון, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 29.

37. השקפותיו של ברכת מנוסחות בכתביו התאורטיים בכהירות ובפשטות. הן כונסו בספר: John Willet (ed. and trans.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964. ראו שם בעיקר עמ' 26-28, 69-76. לטבלה המדגישה את הניגוד בין התאטרון האפי לבין התאטרון הדרמטי, ראו עמ' 33-42. הספר מכיל גם את "האורגנון הקצר" (1948) – מסה עקרונית ומפורסמת, המסכמת את השקפותיו הפוליטיות והתאטריות של ברכת על התאטרון (עמ' 179-205). מסה זו תורגמה לעברית בידי גרעון פרידלנדר בספרו על האסתטיקה של התאטרון האפי, "האורגנון הקטן" לברטולד ברכת (תל-אביב: צ'ריקובר, 1969, עמ' 101-121). וראו גם הערה 40 להלן.

38. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Anna Bostock (trans.), London: NLB, 1973, pp. 5, 8-9.

באמצעות שבירת "חוקי ההסתברות וההכרח" הנוכחים בייצוג המציאות הראליסטי המסורתי. כדי לראות את המציאות מעבר לאידאולוגיה, טוען ברכט, יש לפרק אותה ולבנותה מחדש על הבמה. המחזה על־ייתנו הנמנעת של ארתור אוי (1941) משחזר את תפיסת השלטון הנאצית כאילו בוצעה בידי קבוצת עבריינים בשיקגו, המנסה להשתלט על שוק הירקות בעיר. המעטק האלגורי שברכט יוזם במחזה מחייב את צופיו לבחון מחדש את האירועים בגרמניה של תחילת שנות השלושים ולברר, סצנה אחר סצנה, את הקשר בין הקפיטליזם לבין הפשיזם.

גישה זו סופגת ביקורת קשה מצד אדורנו. פענוחו של האירוע ההיסטורי באמצעות ניכורו האסתטי מותיר בידינו תוצאה סכמטית וילדותית. ניסיונו היומרי של ברכט להסביר את מבנה העומק המטריאליסטי של המציאות הפוליטית, גם כאשר הוא קולע למטרה – ובדרך כלל הוא אינו מצליח בזאת – חוטא בכך שהוא מרוקן מן הייצוג הספרותי את האשליה, את התעתועים שבאמצעותם השקר מתחפש לאמת. אצל ברכט הרוצחים חובשים על הבמה את כובעו של הנרצח, אך המציאות סבוכה יותר. אי-נכונותו של ברכט לעסוק ב"תיווכים" הללו, טוען אדורנו, מעידה על אי-יכולתם של המחזות "להישאר על אותה רמה עם האובייקט" ההיסטורי שלהם.³⁹ את ההיסטוריה צריך לייצג לא רק בצורה שתעשה צדק עם ההסבר התאורטי שלה. ההישארות "על אותה רמה" עם האובייקט ההיסטורי דורשת מיצירת הספרות להתמודד עם ההופעה המסוייטת והמחרידה של הפשיזם, הנגלה לעיניו של מי שפותח את חלון ביתו בשנת 1933 ורואה ברחוב מצעד של "החולצות החומות".

39. ראו במאמרו של אדורנו, "Reconciliation under Duress", בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 157.

לוקאץ' ואדורנו האמינו במחויבותה של הספרות לקומם את הסובייקט האנושי – או לפחות, לבכות בנאמנות את "ירידתו מן הכס". ברכט, לעומת זאת, העדיף לזנוח לחלוטין את האתוס ההומניסטי. במקום זה – הומוניזציה, ברכט מציע פרולטרניזציה, הגדרה מחודשת ועדכנית של האנושיות. את ה"אאורה", אותה "הילה קדמונית" שהקפיטליזם הסיר מעל כל הדברים, יש להסיר גם מן האדם עצמו.⁴⁰ במקום לשמר את האנושיות כציון של מהות מטפיזית, דתית או פסיכולוגית נאצלת, חש ברכט שעיקר מעלתה של האנושיות הוא הדינמיות שלה, וכמו כן יכולתו של האדם להשתנות על-פי הנסיבות, נכונותו לקדם את רווחת האנשים, לחפש פתרונות לבעיות קונקרטיות. האנושיות המופשטת איננה מעניינת את ברכט. האדם הפרולטרי, כפי שהוא מצטייר במחזות הלימודיים של ברכט, או מתוך סיפורי אדון קוינר, הוא זה שמבין את המציאות, מקבל מידע מלא על צרכיה ומסכים – או מסרב להסכים – להקריב קרבן כדי למלא צרכים אלה. ברכט עומד על כך שמי שנתבע ל"הסכמה" אינו מציית בצורה עיוורת. המחזה הלימודי האומדן כן/האומדן לא שואל פעמיים את גיבורו (ילד, המצטרף לקבוצת תלמידים במסע מפרך, שמטרתו היא הצלת

40. ראו הקדמתו של אהרן שבתאי לאסופת מחזותיו הלימודיים של ברכט בתרגומו (האמצעים שיש לנקוט: חמישה מחזות לימודיים, ירושלים: שוקן, 2004, עמ' 13-19).

חיים) האם הוא מוכן להקריב את עצמו למען המטרה. הגיבור מסכים במקרה הראשון, אך מסרב במקרה השני, ובצדק, מכיוון שהוא חושד בקיומו של זיהום אידאולוגי (במקרה השני הוא מתבקש להקריב את עצמו בשם "הנוהג הגדול" ולא בשם הצורך עצמו). בשני המקרים, הוראות הבימוי של ברכת מדגישות כי ה"הסכמה" של הגיבור נעשית לאחר שבריר שנייה של "הפוגה לשיקול דעת" או "הפוגה לצורך חשיבה"⁴¹. מנקודת המבט של ברכת, שבריר השנייה הזו (האם יש לביימו באירוניה? האם הוא אמור לעורר חיוך ספקני אצל הצופים?) מגלם את מהותה הדינמית של האנושיות החדשה ואת הגדרתה-מחדש של המחשבה. מנקודת מבטו של אדורנו, לעומת זאת, מדובר במחשבה רדודה ומופשטת, הקורסת תחת ציוויי הפעלתנות הפוליטית. אדורנו רואה במחזות הלימודיים של ברכת כלי צייתני של פוליטיקה לניניסטיה, התובעת מן האדם צייתנות ומשלמת לו בדיכוי.

41. ברכת, "האומר כן/האומר לא", האמצעים שיש לנקוט, הערה 40 לעיל, עמ' 66, 77.

לבסוף, מודל המחויבות של ז'אן-פול סארטר מקומם את אדורנו בגלל הדגש שהאחרון מדגיש את ה"אמירה", או העמדה הפוליטית, המובעות ביצירת האמנות. כאשר סארטר מדגיש את התוכן הפוליטי החוץ-אסתטי של היצירה, הוא מניח וביה מכחיש את אחת התובנות המרכזיות שהתאוריה האסתטית של אדורנו אינה מסוגלת להפסיק להדגיש: ברגע שרעיון, אמירה או עמדה נקלעים אל תחום ההשפעה של יצירת האמנות ("חוקה הצורני" של היצירה) הם משתנים מהותית הן מבחינת התוכן והן מבחינת צורת השפעתו של התוכן על המציאות. יתרה מזאת; ערכה האמתי של יצירת האמנות הוא יכולתה לנסח מחדש את ה"רעיונות" או ה"אמירות" שהיא מביעה ולהטותם לכיוונים חדשים. האסתטיקה של סארטר היא עיוורת מבחינה לשונית וצורנית; סארטר נסוג אל יומרנותו האידאליסטית של שילר, שהאמין שיצירות אמנות צריכות לסייע לאדם להתוודע אל היסודות האוניברסליים והנצחיים הנטועים בו.⁴²

42. תאודור אדורנו, "מעורבות", כאן, עמ' 236 ו-239; וכן Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, E. B. Ashton (trans.), New York: Continuum, 1973, pp. 97-131.

43. לעניין זה ראו Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Knut Tarnowski and Frederic Will (trans.), Evenston: Northwestern University Adorno, Press, 1973; וכן, *Negative Dialectics*, pp. 97-131.

הטענות הפוליטיות שמביע אדורנו כנגד סארטר קשורות לפולמוס האינטנסיבי שהוא ניהל לאחר מלחמת העולם השנייה עם האקזיסטנציאליזם של היידגר, יאספרס ואחרים.⁴³ במאמר שלפנינו, אדורנו תוקף את אי-נכונותו של סארטר לעמת את הנורמה האקזיסטנציאליסטית – חירות ובחירה אישית במצבים קיצוניים – עם המציאות הכלכלית של הקפיטליזם המאוחר, שאיננה מאפשרת את יישומן של החירות והבחירה האישית. במסה שלפנינו, העימות עם האקזיסטנציאליזם בא לידי ביטוי בהגדרת המחויבות הפילוסופית של הסופר. בעוד סארטר טוען כי פעולת הכתיבה אמורה לבטא את מחויבותו של הסופר כלפי החלטיותו (כלומר, יכולתו לקבל על עצמו את תביעותיה של חירותו), אדורנו טוען שמחויבותו של הסופר "מדויקת בהרבה": זוהי "מחויבות של דבר", טוען אדורנו, ולא "מחויבות של החלטה".

מחויבות אל הדבר; מיזמים

צירוף-הסמיכות המוזר הזה, "מחויבות של דבר" (Verpflichtung der Sache)⁴⁴ מטיל אותנו אל לבה של התאוריה האסתטית של אדורנו. במושג זה מציין אדורנו את מחויבותו של האדם היודע כלפי מושא הידיעה שלו. בספרו דיאלקטיקה שלילית, אדורנו דן במחויבות זו בעת שהוא מנסח את הדוקטרינה הכללית על אודות "קדימותו של האובייקט".⁴⁵ טענותיו של אדורנו בעניין זה מנוגדות לאלה של לוקאץ', מצד אחד, ושל סארטר, מצד שני. מחויבותו של הסופר אל הדבר איננה מביעה את מחויבותו לתאר את "הדברים כמות שהם" בתוך הטוטליות החברתית, לפי חוקי ההסתברות וההכרח, כפי שדרש לוקאץ'. כאשר אדורנו מדבר על "מחויבות של דבר", הוא מתכוון לחובתו של הסופר לעשות צדק דווקא עם אותם צדדים של המציאות האובייקטיבית שההכרה האנושית אינה מסוגלת לזהותם או ללכוד אותם בדרך אחרת. "המחויבות הספרותית אל הדבר" נועדה כאמור להחליף שתי מחויבויות ספרותיות-פוליטיות מתחרות: מצד אחד, המחויבות הפוליטית כלפי העולם (הראליזם של גיאורג לוקאץ', שמתבטא במחויבות לחיקוי המציאות), ומצד שני, המחויבות הפוליטית כלפי האדם וחירותו (האקזיסטנציאליזם של סארטר, שמתבטא ב"מחויבות של ההחלטה"). הספרות, אומר אדורנו, איננה צריכה להתמסר לאף אחד משני הקצוות האלה. עליה לעסוק בתנועה הקדחתנית המתנהלת ביניהם.

את שתי המחויבויות הספרותיות הללו – אל העולם מחד גיסא ואל האדם מאידך גיסא – אדורנו מחליף במחויבות שלישית. את קווי היסוד של מחויבות זו כבר מנינו כאן בקצרה בעת הדיון ביכולתה של האמנות לזמן אליה צרכים בלתי ידועים במציאות החברתית, ובעת שתיארנו את תביעתו של אדורנו מן הספרות "להישאר על אותה רמה" עם האובייקט שלה. המחויבות אל הדבר היא מחויבותו של הסופר כלפי אותם אלמנטים שהראייה ההרגלית נוטה לפסוח עליהם או לסווגם מראש כדברים שכבר שמענו עליהם. התיווך האמנותי מפקיע את ה"דבר" מן הקטגוריות שהוא סווג בתוכן, ומציג אותו מחדש כדבר בלתי מזהה, בלתי מסווג, בלתי סטנדרטי.⁴⁶

שלא כמו לוקאץ', אדורנו חש שתפקידה של האמנות איננו לאשש ולארגן את סיפורי-העל ההיסטוריים, אלא דווקא לסייע ב"זיהוי של הבלתי זהה" (das nicht identische), בהשגת ידיעה לא-קונצפטואלית של הדבר, או בקיצור, בידיעה שלילית של האובייקט, דהיינו – ידיעה שמבליטה את הצדדים באובייקט שמפריים את סיפור-העל ההיסטורי. שלא כמו סארטר, אדורנו חש שהדרך לשיקום חירותו של הסובייקט איננה היאחזות בכוח הבחירה הרצוני של האדם במצבים קיצוניים. את הסובייקט האנושי ניתן לשקם, טוען אדורנו, דווקא באמצעות הדגשת יכולתו להגיב בצורה ספונטנית ואוטונומית על העולם.

44. העובדה שאדורנו בחר בקישור דקדוקי גנטיבי, המבוסס על שייכות ("מחויבות של דבר") ולא בקישור באמצעות מילת יחס (מחויבות כלפי, Verpflichtung zu) רומזת לנו שמדובר בסוג או במודוס אחר של מחויבות, המקבל את אופיו והגדרתו מן הדבר. בכך הוא שונה לחלוטין מן המחויבות האקזיסטנציאלית של סארטר, "מחויבות של החלטה". בדיון להלן אשתמש לחלופין בצירוף הנאמן למקור, "מחויבות של דבר", ובצירוף העברי הבהיר יותר, "מחויבות אל דבר" (א"ב).

45. Adorno, *Negative Dialectics*, pp. 183–186 (הערה 42 לעיל).

46. התאוריה האסתטית של אדורנו אכן קרובה למושג ה"הזרה" המפורסם שפיתח הפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי. ואולם מטרתו האחרונה של אדורנו היא לבחון את היבט הפוליטי של הצורה הספרותית. שקלובסקי מדגיש בעיקר את חשיבותה החווייתית של ההזרה, המסוגלת לבצע דה-אוטומטיזציה של ההכרה האנושית שנשחקה והפכה להומגנית ולסטנדרטית. אדורנו נוטל את התובנה הפורמליסטית, האנטי-ראליסטית, צעד אחד קדימה. הוא מתעקש לברר את התוכן ההיסטורי והחברתי שההכרה האמנותית ("ידיעת העולם השלילית של האמנות", ראו דברי להלן), זו שעולה מתוך ההזרה והדה-אוטומטיזציה, עשויה להעניק למי שצורכים את יצירת האמנות. אדורנו מסכים אפוא עם החיפוש הפורמליסטי אחר "ההבדל

המיחידה" שמפריד את הספרותי מן הלא-ספרותי, אך מנסה לגייס את ההבדל הזה כדי "לחזור אל ההיסטוריה" עם נשק אפיסטמולוגי חדש ולהפיק מיצירת האמנות מעורבות פוליטית והיסטורית עמוקה, שהפורמליסטים יתנגדו לה. מטרת ההורה והניכור, כפי שהיא עולה מן "הפורמליזם הרידקלי" של אדורנו, חורגת אם כן מן הממד הסובייקטיבי של החוויה האסתטית האוטונומית (הפיכת עולמנו לבעל מרקם עשיר ואינטנסיבי יותר) ששקלובסקי מדגיש, ושואפת לברר כיצד חוויה זו יוצרת סתירה אובייקטיבית בתוך המציאות ההיסטורית. ראו Victor Shklovsky, "Art as Technique" (1917), Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds. and trans.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, pp. 3-24. והשוו גם Victor Erlich, *The Russian Formalism*, The Hague: Mouton, 1955, pp. 145-163.

47. למכובד קצור ושיטתי המפרט את גלגוליו של מושג זה, ראו Matthew Potolsky, *Mimesis*, New York: Routledge, The New Critical Idiom, 2006. פוטולסקי עוסק באדורנו בעמ' 144-145. לבירור מפורט של "ייצוג המציאות בספרות המערבית", ראו ספרו המפורסם של אריך אוארכ: מימזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קראו, ירושלים: מוסד ביאליק, 1983 [1946]. לדיון ספציפי במושג המימזיס של אדורנו, ראו Martin Jay, "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-

התאוריה האסתטית של אדורנו מציעה פרשנות שונה לחלוטין למושג ה"מימזיס" האמנותי, המתגלגל בפילוסופיה המערבית מאז אפלטון ואריסטו.⁴⁷ חיקוי המציאות שולל את ה"מאין" וה"לאן" הגדול של לוקאץ' וקובע במקומו מחויבות מדויקת יותר לביטויים של הצרכים, החסרים והסבל בעולם.⁴⁸ המימזיס של אדורנו מבקש לבקר את ההפרדה ההיררכית של הסובייקט מן האובייקט, כפי שהיא מתחייבת מן המושג האריסטוטלי של המימזיס שלוקאץ' מסתמך עליו ומפתח אותו. המחויבות אל סיפור-העל של המציאות החברתית בכליותה מציבה את המחקה הראליסטי בעמדה נפרדת ומוגבהת. עמדה סמכותית זו, כפי שראינו בדינונו על "אריה בעל גוף", מסייעת לבעל הסיפור הראליסטי להציע לקוראיו, במונחיו של לוקאץ', "אחדות של אוניברסליות ופרטיקולריות": אריה בעל גוף הוא דמות פרטית משכנעת לחלוטין, המצייתת, מצד שני, ל"חוקי ההסתברות וההכרח" הנגזרים מן התאוריה ההיסטורית המרקסיסטית. "הראליזם האקספרסיבי" (מונח חשוב של קת'רין בלסי⁴⁹) מבוסס, במקרה של לוקאץ', על הניסיון לאחות ללא תפריס את תמונת המציאות האמפירית עם האינטרפרטציה המהפכנית שלה: "הבנת המציאות ושינויה אינם שני תהליכים שונים, אלא אותה תופעה עצמה".⁵⁰

אחדות הרמונית כזו של פרטיות וכלליות, תיאור עובדתי ופרשנות אידאולוגית – כל אלה זדים לחלוטין ל"מחויבות אל הדבר" ולמושג המימזיס, כפי שמבין אותם אדורנו. אדורנו תובע מן האמן לחקות את המציאות בלי להשתמש באותו סכמיזם מרקסיסטי, אותה מסוננת תאורטית או דיסקורסיבית שלוקאץ' אינו חדל להשתמש בה. אדורנו תובע מן האמן להגיב אל העולם מבפנים במקום לייצג את המציאות מלמעלה. חיקוי המציאות האמנותי מבוסס, לטענת אדורנו, על "תגובה מימטית" ספונטנית ("התנהגות מימטית") של הסובייקט כלפי המציאות שהוא נתקל בה.⁵¹ "ההתנהגות המימטית" מעידה על "יכולתו של הסובייקט להתנסות באובייקט", להגיב אליו ולהבחין בניואנסים הייחודיים לו. אדורנו עוסק במושג המימזיס – הוא מעולם לא הגדיר אותו – בהקשרים שונים בכתביו, המעניקים לנו, ככותרת ספרו של פרוכטל, "קונסטלציה של מושג": המימזיס הוא יחס של קרבה, דבקות או התקשרות בין היודע לבין מושא הידיעה שלו;⁵² יחס זה מבוסס על קרבה לא-קונצפטואלית בין הסובייקט, מצד אחד, לבין ה"אחרות" המצויה מחוצה לו ושאת טיבה הוא אינו יכול לשער.⁵³ חשוב להדגיש שהיחס המימטי עשוי לקבל לעתים ממד טראומטי. האורגניזם הנתקל באירוע מחריד עשוי להגיב בהתקשות, בהיאטמות או ברעד גופני בלתי רצוני.⁵⁴ התנהגות מימטית אנחנו מוצאים גם בתרבות לא-מערבית, אצל השאמאן המנסה לפייס את הדמונים באמצעות מחוות חקיניות.⁵⁵ משטרים טוטליטריים, לעומת זאת, ניסו לנצל את ההתנהגות המימטית האינסטינקטיבית להידוק השליטה החברתית והתעמולה הפוליטית. בכל המקרים האלה, ההתנהגות המימטית איננה

מבוססת על "ייצוג" לשוני של האובייקט באמצעות מערכת אוטונומית של סימנים דיפרנציאליים (פרדיננד דה סוסיר), אלא על הנכחת-ממש בתודעת הסובייקט שמתנסה בו בצורה בלתי אמצעית. התנהגות מימטית זו גורשה, לטענת אדורנו, מן השיח ההרגלי והמדעי בחברה המודרנית. היא מצאה לה מקלט ביצירות האמנות, שמעניקות להתנהגות המימטית גיבוש לוגי ולכיד.⁵⁶

קל לראות כיצד תפיסה כזו של מימזיס יוצרת שינוי עקרוני באופיה הפוליטי של יצירת האמנות, או, ביתר פירוט, בהתחבטותה של יצירת האמנות עם האירועים ההיסטוריים שהיא מחקה. יצירת האמנות המודרנית משקפת את "ירידתו מן הכס של הסובייקט" לא באמצעות תיאור היסטורי-מייצג, אלא באמצעות העתקה של בעיה זו אל תוך המבנה הצורני של יצירת האמנות. היצירות האוטונליות של ארנולד שנברג, ממש כמו מחזותיו של בקט, שהופכים את הדמויות האנושיות לבולי עץ, הן יצירות אמנות ש"מגיבות בצורה ספונטנית" על המציאות באמצעות חיקויה: במקום הדמיה של המצב, היצירות הלא-ראליסטיות מנכיחות בגופן את הדבר שעליו הן מוחות.

בדומה לאלגוריה בהגותו של ולטר בנימין, המסמלת בגופה את החורבן ואת השברים ההיסטוריים, גם אדורנו דורש מיצירת האמנות המודרנית "להשפיל" את עצמה אל מול ההיסטוריה, להצביע על עצמה כתוצר – תוצר מימטי, לא סיבתי – של המציאות ההיסטורית. יצירות האמנות מצביעות, כאילו הייתה להן אצבע ממש, על עצמן;⁵⁷ עצמיותן אינה אלא תגובה מימטית, שקיבלה צורה מדויקת, על האירוע ההיסטורי שהן נטלו בו חלק. במילים אחרות, יצירות האמנות הן תוצר ספציפי של ההיסטוריה, ולא, כפי שראינו אצל לוקאץ', מחשבה-למפרע על אודותיה. בהצביעה על ההרס שהיא מחקה, יצירת האמנות מסוגלת להרשיע את ההורסים בהצלחה גדולה מזו שהייתה מושגת באמצעים דיסקורסיביים רגילים. המסה "מעורבות" מספרת כיצד התמונה גרניקה של פיקאסו מצביעה על עצמה ובתוך כך מרשיעה את הקצין הנאצי שבא לבקר בסטודיו של פיקאסו;⁵⁸ בהקשר זה זכרו גם את עיניו "העמומות והמזוגגות" של בארטלבי, גיבור סיפורו של הרמן מלוויל (*Bartleby the Scrivener*, 1853). בארטלבי הלבול, פקיד תמהוני במשרד עורכי דין בוול סטריט, הקורס ומתעוורר תחת העבודה המשרדית המנוכרת, מצליח להרשיע את המציאות הקפיטליסטית בעיוות האדם. הוא עושה זאת לא רק באמצעות הסרבנות המפורסמת והמבדחת שלו ("הייתי מעדיף שלא"), אלא גם באותו רגע מחריד של הסיפור, שבו עיניו הפגועות של הפקיד, העוסק בהעתקה אינן-סופית ומשמימה של מסמכים, פוגשות את עיני המספר של מלוויל – עורך דין שבע ומרוצה מעצמו – ומסגירות בשתיקה את פשעיו. בארטלבי מודיע למעסיקו כי "החליט לא לכתוב עוד", ולשאלת המספר "מה הסיבה?" – הוא משיב "כלום אינך רואה את הסיבה

Labarthe", *The Semblance of Subjectivity*, pp. 27-53 (הערה 1 לעיל); Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Neil Solomon (trans.), Cambridge: The MIT Press, 1998, pp. 96-105 (הערה 1 לעיל). הדיון הממזה ביותר בעניין זה מצוי אצל Josef Früchtel, *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986. לדיון במאפיינים האנתרופולוגיים של ההתנהגות המימטית, ראו Michael T. Taussig, *A Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London: Routledge, 1993 (במיוחד עמ' 45-50, 66-68 ו-135, העוסקים במושג המימזיס של אדורנו).

Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 29 (הערה 1 לעיל).

49. להגדרה ביקורתית של מושג זה, ראו Catherine Belsey, *Critical Practice*, London: Routledge, 2002 (מהדורה שנייה, פרקים ראשון ושני).

50. ראו Kolakowski, *The Ecstasy of St. Ignace*, p. 270 (עמ' 270). מצוטט אצל איגלטון, הערה 31 לעיל, עמ' 107.

51. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, J. Cumming (trans.), London: Verso, 1973, p. 180. המונח הגרמני שמציין את הקרבה המימטית השוררת בין האובייקט לסובייקט הוא *Anschmiegung*; ראו *Dialektik der Aufklärung*,

Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1969, p. 189. והשוו גם Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 110 (הערה 1 לעיל). מרטין ג'יי מסכם סוגיה זו בבהירות בפתחת מאמרו "Mimesis and Mimetology", הערה 47 לעיל, עמ' 31-37.

52. ראו גם בספרו של אדורנו, *Negative Dialectics*, הערה 42 לעיל, עמ' 45. אדורנו מגדיר את יחסו של היודע אל מושא הידיעה שלו כזיקה המבוססת על elective affinity, או "דבקות" – שם הרומן מאת גיתה.

Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 54 (הערה 1 לעיל).

Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 180 (הערה 51 לעיל). כאן ראוי לציין שתחילתה של הלשון, כפי שביאליק מתאר אותה ב"גלוי וכסוי בלשון" מבוססת על "תגובה מימטית" מן הסוג שאדורנו והורקהיימר חושבים עליו. "הרי אין לך בלשון מלה קלה שלא היתה בשעת לירתה גלוי נפשי עצום ונורא, נצחון גדול ונשגב של הרוח. כשעה שנדהם, למשל, אדם הראשון מקול הרעם – 'קול ה' בכח, קול ה' בהדר' – ובנפלו על פניו, מִכָּה תימהוּן וְאֶחָזוּ חרדת אלהים, פרצה אז מפיו מאליה – נאמר, בחיקוי לקול הטבע – מין הברה פראית, מעין שאגת חיה, קרובה לקול 'דך'" (חיים נחמן ביאליק, "גלוי וכסוי בלשון", דברי ספרות, תל-אביב: דביר, 1978, עמ' כד-כה).

Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 9-10 (הערה 51 לעיל).

בעצמך?". כמו במקומות רבים אצל מלוויל, הקוראים מצליחים לראות את האשמה דרך תודעתו המצועעת של המספר: "הישרתי אליו את מבטי", מספר עורך הדין, "וראייתי שענינו עמומות ומזוגות. מיד עלה בדעתי שחריצות העתקתו שאין כדוגמתה ליד חלונו העמום במשך השבועות הראשונים להיותו עמי חיבלה זמנית במאור עיניו. הדבר נגע לליבי, אמרתי דבר מה כהשתתפות בצערו".⁵⁹

המימזיס האמנותי מסוגל אם כן להנכיח בחריפות יתרה את התוצאות האובייקטיביות והסובייקטיביות של המציאות ההיסטורית. היצירות המעורבות-פוליטית "מאלצות" אותנו לשנות את גישתנו כלפי העולם, דבר מה שהיצירות המגויסות באורח ישיר מסוגלות רק "לתבוע".⁶⁰ ואולם יש צד חיובי נוסף לאסתטיקה השלילית של אדורנו. ההתנהגות המימטית האמנותית, שבה הסובייקט מאמץ אליו את האובייקט במקום להשתלט עליו, היא חלופה לתורת ההכרה ההרגלית, שמושפעת מתהליכי הראיפיקציה. כאשר האמנות מגיבה באורח מימטי וספונטני כלפי האובייקט ההיסטורי, היא לא רק מביאה את תוכנו לידיעתנו, אלא גם מציעה תהליך חדש של התודעות אל העולם, העומד בניגוד ובסתירה לדרך שבה אנו מתוודעים אל עולם היומיום. תהליך חדש זה איננו מבוסס על יחס סובייקט-אובייקט מידי, שקוף ורציף, מעין זה שמציעות תורות ניו-איג'יות שונות; מטרתה של "המחויבות אל הדבר" היא להביע את השונות ובד-בד להותיר אותה בעינה – בלי לעכל אותה, לשכך אותה, או לרדד אותה.⁶¹ המחויבות אל הדבר היא אפוא מחויבות אל התוכן ההיסטורי והמוסרי של הדבר הלא זהה (או הדבר, באשר הוא לא-זהה) וגם הצעה לקשר בלתי שתלטני – אך עדיין דיאלקטי ולא פתור, כפי שנראה ביתר פירוט בהמשך – בין סובייקט לאובייקט.

כאשר האובייקט נהפך לדימוי [אמנותי] הוא מובא אל תוך הסובייקט ומפסיק לעמוד מולו כדבר מאובן, כפי שתובעים תכתיבי העולם המנוכר. הסתירה בין האובייקט שפויס בתוך הדימוי האמנותי והאובייקט שאומץ באורח ספונטני על-ידי הסובייקט, א"ב לבין האובייקט הרגיל, שלא פויס, הקיים בעולם החיצוני, מאפשרת לאמנות לבקר את המציאות. סתירה זו היא ידיעת העולם השלילית של האמנות.⁶²

הספרות הפוליטית וההיסטוריה

"אולם ככל שרבה היומרה גדלה סכנת המפלה, הכישלון".⁶³ התאוריה האסתטית של אדורנו מהמרת, כפי שבוודאי שמתם לב, על סכומים

Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 111 (הערה 1 לעיל).

57. שם, עמ' 245.

58. "מעורבות", כאן, עמ' 247.

59. הרמן מלוויל, בארטלבי / בניטו טרני, מאנגלית: דפנה לוי ואברהם הגלסון, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, ספריית תרמיל, 1988, עמ' 36. הסיפור נדפס שוב לאחרונה, בתרגומו של אברהם יבין, בספר מוזוה לשישה סופרים של המאה ה-19 (תל-אביב: עם עובד, 2006).

60. "מעורבות", כאן, עמ' 248.

61. סיפורו הנזכר של מלוויל ממחיש זאת היטב. באחד הרגעים המזוהים ביותר בסיפור הטורדני הזה, מנסה הפרקליט הנואש, מעסיקו של בארטלבי, להתמודד עם נוכחותו העקשנית של הפקיד הסרבן בכך שהוא מציע לו, פשוטו כמשמעו, לעבור ולגור איתו בביתו: "בארטלבי [...] 'האם תבוא הביתה איתי עכשיו – לא למשרדי אלא למעוני – ותישאר שם עד שנחליט על איזה סידור בשבילך בעת הפנאי? בוא בוא נלך עכשיו מיד'" (מלוויל, בארטלבי, הערה 59 לעיל, עמ' 49-50). הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלוז עסק בסיפורו של מלוויל במאמר "ברטלבי או מטבע הלשון" (מצרפתית: איה ברזיר, המעורר, 2 [1997], עמ' 58-73). במסגרת זו ראוי לציין שהאסתטיקה הנגטיבית של אדורנו קשורה לספרות המינורית של דלוז ופליקס גואטרי בכל הנוגע לאופייה הפוליטי של יצירת הספרות. מבחינה ספרותית-היסטורית, לעומת זאת, אדורנו מתעקש על כך שייצירת האמנות תעשה שימוש באמצעי הייצור האסתטיים המתקדמים ביותר, דרישה שקשה למצוא לה הר אצל

גבוהים מאוד. הפסיביות הנועזת של יצירת האמנות, שאינה מהססת לחשוף את החבורות והמומים שההיסטוריה הטילה בה, היא פעילות מסוכנת ונועזת, כזו שמשרבת להגדיר את מטרותיה הפוליטיות, אך אינה מהססת להעמיד עצמה לביקורת פוליטית. אפילו הרשעת ההיסטוריה אצל פיקאסו או אצל מלוויל איננה מבוססת על פעולת-נגד לעומתית, אלא על "צורת הכרה" מימטית, שעומדת כשלעצמה בסתירה אל מול צורת ההכרה הדומיננטית. ב"מעורבות" אדורנו מצהיר בגלוי על היסודות הלא-ודאיים החבויים באסתטיקה שלו. לא ניתן לנסח קריטריון שיאפשר להבחין א-פריורי בין יצירות ביקורתיות, שהתנהגותן המימטית לנוכח המציאות היסטורית נושאת עמה ביקורת, לבין יצירות המבוססות על "מימזיס רע", כזה שמשחזר את המצב כמות שהוא, חוזר עליו בעקשנות, או אף חוגג אותו.⁶⁴ האם יש קריטריון אמין שיכול להסביר מדוע מחיקתו של הסובייקט בטופמשחק מאת בקט היא ביקורתית יותר ממחיקת הסובייקטיביות שאנו מוצאים, נאמר, בגופו של רדקן ראפ, שתנועותיו משכפלות בצורה מכניסטית את הפעמות המוזיקליות?

הסיבה להיעדרו של קריטריון כזה נעוצה באותה דרישה מימטית חמורה שאדורנו מציב בפני האמנות, לאמור – שייצירת האמנות תתבסס על תגובה מימטית המתרחשת לנוכח המציאות. ברור שציווי זה משקף את התנגדותו של אדורנו להאצלתה של האמנות והעמדתה מעל ההיסטוריה. אולם קשה להתעלם מן ההיבט הבעייתי של ציווי זה: אם הצורה האסתטית של יצירת האמנות משכפלת את ההיסטוריה עד התו האחרון, היא מסתכנת בקרבה יתרה אל רוע שהיא מוחה נגדו; העובדה שהחוק הצורני של היצירה הוא היסטורי לא פחות מתוכנה, מוציאה מחוץ לחוק כל סממן צורני שמבטיח כי יצירה מסוימת היא פרוגרסיבית. גיאורג לוקאץ' סמך את ידיו על סממנים כאלה כאשר הגדיר בתאוריית הראליזם שלו מעין "מבחני לקמוס" של פרוגרסיביות מרקסיסטית. ואולם חגורת הביטחון שהציע לוקאץ' – נגד מודרניזם ופורמליזם, בעד ראליזם – הופכת לזיכרון רחוק אפילו כאשר אנו מעיינים בתאוריית התאטרון של ברכט, שתבע "תפקוד מחדש" של הצורה האמנותית, ובכך ניתק את הצורה האסתטית מן המשמעות הפוליטית וההיסטורית שלה. אדורנו ובנימין עוד הרחיקו לכת והצביעו ביושר גדול על הדרך שבה צורות אמנותיות מתקדמות עשויות להתלכד עם מוטיבציות ברבריות ולשרת אותן בעל כורחן. השימוש בצורה אסתטית מסוימת – בעצם, קיומה של יצירת האמנות כמות-שהיא – איננו כשלעצמו ערובה למשמעות ספציפית כלשהי של היצירה.

אדורנו נוגע בבעיה הזו בסיומה של "מעורבות" כאשר הוא דן באנגלוס נובוס של פאול קליי – הרישום שסייע לוולטר בנימין לנפץ את מושג הפרוגרס היסטורי ב"תזות על הפילוסופיה של ההיסטוריה".⁶⁵ האנגלוס

נובוס – "כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה", כותב בנימין⁶⁶ – נסחף אל העתיד בעל כורחו, בתוך סופת הזרימה ההיסטורית שאנו מכנים "פרוגרס". על כך מוסיף אדורנו ב"מעורבות" ואומר כי "עיניו החידתיות של מלאך המכונות מאלצות את הצופה לשאול את עצמו האם הוא מבשרה של אחרונת הפורעניות או שמא של ישועה שמוסויות בתוכה"⁶⁷. בהיותו יצירת אמנות, האנגלוס נובוס משחזר בחידתיות שלו אותו היעדר קריטריון שאנו מדברים עליו, את אי-היכולת להכריע באיזו מידה מסמך של ציוויליזציה הוא גם מסמך של ברבריות. למעשה מלאך ההיסטוריה "מתעופף ועולה" הרחק מעבר לדיכוטומיה העיקרית של המאמר, ובמובנים חשובים אף מבטל אותה. שהרי ממש כמו האנגלוס נובוס, יצירת האמנות המודרנית היא כזו ש"לוקחת ולא נותנת" את משמעותה ההיסטורית והפוליטית. במקביל לאי-היכולת להבדיל א-פריורי בין אמנות מתקדמת לאמנות ראקציונית, טוען אדורנו, מלאך ההיסטוריה גם מבטל מניה וביה את ההבדל בין אמנות שמתכוונת להיות פוליטית לבין אמנות שמתכוונת להיות אוטונומית. השיפוט האסתטי של האמנות כרוך לחלוטין בפוליטיות הלא-מכוונת שלה (לא יכולה להיות יצירה טובה שתתמוך בפשיזם), ואילו השיפוט הפוליטי כרוך במבנה האסתטי שלה (אין יצירה פרוגרסיבית ללא שימוש באמצעים אסתטיים מתקדמים). יצירת האמנות אינה נבחנת על-פי קריטריון אסתטי טהור (קנט, שקלובסקי) או קריטריון היסטורי טהור (לוקאץ'). היא נבחנת על-פי המידה שבה היא מצליחה, כמבנה אסתטי, להישאר אוטונומית בתוך ההיסטוריה, אבל גם להיות הזדמנות עבור כוחות פרוגרסיביים שאין לשער את טיבם. הדחף להיות היסטורית מתנגש עם הדחף להישאר אסתטי.

על הגבול שבין האסתטי והפוליטי, האמנות חייבת ללמוד לחיות עם היעדר הקריטריון הזה, שמשכן אותה על כל צעד ושעל. הנה שתי דוגמאות מהופכות: ראשית, כאשר האמנות מותחת ביקורת על ההיסטוריה באמצעות חיקויה, היא מכילה בהכרח מידה מסוימת של אישור הסטטוס-קוו וצידוקו. מאחר שיצירת האמנות היא אובייקט בנוי היטב, היא נאלצת מעצם טבעה – גם כאשר מדובר בפרגמנטציה ובהרס שלה גופא – לייפות ולצעצע תכנים מחרידים. תמיד יהיה אלמנט אמתי בכתובת הגרפיטי שהשחיתה תערוכת רחוב של תלמידי בצלאל בירושלים של שנות הפיגועים: "האדמה בוערת והאמנים חוגגים". שנית, האירועים ההיסטוריים עשויים לשנות למפרע את משמעותה של היצירה האמנותית. זה נכון לגבי השיר של שרית חדר שהשתנה אחרי שאנשים מתו לצליליו ב"אסון ורסאי" בירושלים, וגם לגבי ייצוגי הגלות של מנדלי מוכר ספרים, שהפכו להיות "משהו אחר" אחרי השואה.

האמירה המפורסמת של אדורנו, שלפיה כתיבת שירה לאחר אושוויץ היא מעשה ברברי⁶⁸, קשורה לשתי הסכנות כאחת. השירה הלירית, מבחינתו של

דלו וגואטרי.
 62. מצוטט מתוך מאמרו של אדורנו, "Erpreßte Versöhnung", הערה 12 לעיל, עמ' 164; באנגלית: "Reconciliation under Duress", בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 160. לעיסוק פילוסופי רהוט בשאלת היחס השלילי השורר בין החוויה האסתטית ובין תהליכי היריעה ההרגלית, ראו ספרו החשוב של כריסטוף מנקה: Menke, הערה 47 לעיל, למשל בעמ' 13-14, 94. מנקה מדגיש בספרו – באופן שעולה בקנה אחד עם הפסקה שציטטנו – כי "נגטיביות" של יצירת האמנות איננה מנסחת ביקורת חברתית ישירה (שהרי ביקורת כזו הייתה מוותרת על האוטונומיה של האמנות לטובת המגמתיות הפוליטית), אלא היא מעורדת העמקה מחודשת, דה-אוטומטיזציה של ההתנסות האנושית בעולם. האמנות משיגה זאת באמצעות הרגשת אופייה התהליכי, מעכב המשמעות והמחמיר (בהתאמה, processuality, deferral, stringency) של יצירת האמנות. מנקה מראה בספרו בפירוט כיצד אופייה התהליכי של יצירת המשמעות האמנותית משמר, מצד אחד, את האוטונומיה של האמנות, אך מצד שני הוא מצליח לייצר חלופה פוליטית להכרת העולם האוטומטי (ראו למשל עמ' 53, או 127).
 63. "מעורבות", כאן, עמ' 246.
 64. לעיסוק ספציפי בסוגיה זו – לא נוכל להתעמק בה כאן – ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, pp. 117, 154, 234 (הערה 1 לעיל).

65. ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה" (1940), יורגן גיראד, נסים קלדרון ורנה קלינוב (עורכים), מבחר כתבים, ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 218-310.
66. שם, עמ' 218.
67. "מעורבות", כאן, עמ' 251.
68. "מעורבות", כאן, עמ' 245. הטענה הופיעה לראשונה בשנת 1949 במאמר "ביקורת תרבות וחברה" (אסכולת פונקפורט: מבחר, הערה 1 לעיל, עמ' 157).
69. ראו: "On Lyric Poetry and Society", בספרו של אדורנו *Notes to Literature*, הערה 1 לעיל, כרך ראשון, עמ' 38.
70. לדין מעמיק במשמעויות האתיות של השואה בכתבי אדורנו, ראו Jay Bernstein *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (עמ' 371-414, ובייחוד עמ' 382-384, העוסקים בכרסום הלגיטימיות של כתיבת השירה לאחר אושוויץ).
71. ראו Adorno, *Negative Dialectics*, p. 362 (הערה 42 לעיל).

אדורנו, היא צורת אמנות שצריכה לגלם את הימנעותה של האנושיות מכל ניסיון של סטנדרטיזציה והכפפה לכללים. במאמר "שירה לירית וחברה" (1957) כותב אדורנו כי השירה הלירית נותנת ביטוי לאלמנטים חדשים באמת, ראשוניים; היא מביעה דברים שעדיין לא נתפסו, חוויות שעדיין לא קוטלגו או סווגו. השירה היא ביטוי של פרטיקולריות חופשית. ככזו היא מבשרת מצב פוליטי של חירות אמיתית, שבו האנושיות איננה כבולה להגדרות פילוסופיות גבוהות או – מה שגרוע בה במידה – לתכתיבים שמוחזרו עד זרא בתקשורת ההמונים.⁶⁹

קל לראות כיצד מושג זה של שירה לירית מתנפץ אל מול מאורעות השואה.⁷⁰ הרצח התעשייתי באושוויץ הפר באורח מצמרר מה שהשירה הלירית באה להגן עליו – את הייחודיות הבלתי ניתנת להשוואה של הפרט האנושי. באושוויץ בני האדם הפכו לבני תחליף, ומשום כך ל"בני השמדה";⁷¹ השירה הלירית, זו שבאה להעניק לאדם המודרני את ההזדמנות הלשונית להביע את ייחודיותו, הופכת לאחר השואה לבלתי אפשרית, ואפילו לברברית, מכיוון שהיא מתעלמת מהסיטואציה ההיסטורית של אי-אפשרותה. בד בבד, מי שמנסה להאציל את השירה ולהעמידה מעל ההיסטוריה דינו לשרת, אובייקטיבית, את אויביה המושבעים.

ביקורת הספרות העברית התחבטה בבעיה דומה מיד לאחר השואה. בשנת 1946 יצא המבקר אברהם קריב בהתקפה חריפה על ייצוגי העיירה והגלות המזרח-אירופאית בכתבי ש"י אברמוביץ, הוא מנדלי מוכר ספרים. קריב הפנה את ביקורתו גם כלפי שני מבקרי ספרות בולטים שהשתתפו בקוננזיציה הראליסטית-חברתית של כתבי אברמוביץ – דוד פרישמן ו"ח ברנר. למרות נטייתה לפתוס נורא, כתיבתו של קריב היא בכל זאת תעודה ביקורתית חשובה, שמספרת לנו על ההיסטוריות השברירית של כל יצירת ספרות, גדולה ככל שתהיה.

ועוד אמר (דוד פרישמן, א"ב) ראש המבקרים בספרות העברית בדור שלפנינו: "נניח-נא, למשל, כי בא איזה מכול לעולם ומחה מעל פני האדמה את כל היקום אשר ברחוב היהודים [...] עד כלי השאיר לנו על פי איזה מקרה רק ארבעת סיפורי מנדלי הגדולים [...] אז אין שום ספק, כי על פי השיורים האלה יוכל החוקר הבא לחזור להרכיב שנית את כל הציור של חיי היהודים ברחוב העיר הקטנה במשך המחצה הראשון של המאה הי"ט, באופן שלא יחסר לנו אפילו קוץ של יו"ד אחת".

אבוי! מה שהניח פרישמן דרך משל – לכבו הניתו להניח משל כזה! – קם ונהיה. בא מכול, מכול של אש, ומחה את רחוב היהודים עם שוכניו ביבשת אירופה. וסיפורי מנדלי הגדולים עם

הקטנים הנה נשאר בדינו כתומם. אפס לא לפני חוקר חרוץ, מן אשורולוג של רחוב היהודים, כפי שריחף לעיני פרישמן, נתונים עתה כתבי מנדלי, אלא לפני לב יהודי מלאחר המבול, וללב דוי זה, המלא מסופר ועד סופו המיית העולם שנמחה, המיית המעיינות שחרבו, צער העינים שכבו, זורים כתבי מנדלי מלא צורב על אלף פצעיו, ודומים הם עליו, שלאחר אותה שריפה הם חוזרים ושורפים לו את רחוב היהודים.⁷²

72. אברהם קריב, אברהם וירוח ל, תל"אביב: עם עובד, 1950, עמ' 70. למסתו של דוד פרישמן, ראו "מנדלי מוכר ספרים: תולדותיו, ערכו וספריו", כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, ב, אודסה: הוצאת ועד היובל, 1914, עמוד 3-29. המבאה שמצטט קריב מופיעה בעמוד 7.

אברהם קריב ידע היטב כיצד להפקיע את "מנדלי הסבא" מתחומי הפטישיזציה התרבותית ולהכניסו, על אורחו ורבעו, אל תוך ההיסטוריה שבה כל מסמך תרבותי עשוי להתברר כמסמך ברברי. ייצוג העיירה של אברמוביץ נתפס בעיני קריב כיוהרה אוריינטליסטית של מחבר, המנסה לאחוז את מושא הייצוג האסתטי שלו בלפיתה חזקה ודרוכה מדי, כזו הדורסת את האובייקט ההיסטורי בשם ההליך האסתטי, אם לא בשם היוקרה שהיא אמורה להקנות לבעליה.

בנסיבות האלה – הפגיעה באפשרותה של האנושיות, חורבן החיים היהודיים במזרח אירופה – האמנות נדרשת לתור מחדש אחר אפשרותה האתית. במסה שלפנינו מתברר שהשירה הלירית וכתביו של אברמוביץ יוכלו להמשיך ולהתקיים רק אם יצליחו לבטא – באותה מידיות מתוחה שמצינת את מושג המימיזיס של אדורנו – את הסבל האנושי, את "תודעת המצוקה".⁷³ הסבל והמצוקה חייבים למצוא את ביטוים באמנות. ואולם גם כאן אדורנו מזהיר מפני הבנה תמטית מדי של דבריו: האמנות נדרשת להביע את הסבל מתוך מודעות לאשמה הכרוכה בהכרח בתהליכי האסתטיזציה של הכאב.

73. "מעורבות", כאן, עמ' 246.

באחת הפסקאות המזהירות של המאמר, אדורנו טוען שהמוזיקה של ארנולד שנברג מביעה את תודעת הסבל בלי למחוק את אשמתה או מבוכתה של הצורה האמנותית. סוד הישגו של שנברג הוא אפוא לא רק נכונותו להעמיד בפני הגרמנים את העובדות שהם רצו לשכוח. אדורנו משבח בעיקר בגלל יכולתו להשאיר על כנו את הפרדוקס שביסודה של כל יצירת אמנות המנסה להיות רלוונטית. בתוך ביקורת הספרות העברית, אברהם קריב היה חריף דיו כדי להבחין בפרדוקס הזה, אך לא אמיץ דיו כדי לקבלו כיסוד פורה בסיפורת של אברמוביץ.

אבל אפילו הניצול מוורשה (1947) מאת שנברג, עיצוב אוטונומי של הטרונומיה שמועצמת עד זועת גיהנום, נשאר לכוד באפוז'יק אשר אליה הוא מתמסר ללא מצרים. להלחנתו של שנברג נלווית מבוכה. לא בשל הדבר שבגללו כועסים עליו בגרמניה, שהוא אינו מתיר להרחיק מה שרוצים להרחיק בכל מחיר, אלא המבוכה

74. "מעורבות", כאן, עמ' 246.

על כך שהוא מעניק לדבר זה – למרות כל הנוקשות והיעדר
הפשרות – תמונה, והרי בכך הכלימה כלפי הקרבנות בכל זאת
נפגעת. הקרבנות משמשים ליצירתו של משהו, יצירות אמנותיות,
אשר מוגשות כטרף לעולם שהרג אותם.⁷⁴

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומכללת ספיר

Theodor Adorno, *
 "Engagement", *Noten zur
 Literatur*, III, Frankfurt am
 Main: Suhrkamp Verlag,
 1965, pp. 109-135

הוצאת
 השרון
 תל אביב
 1997

תיאודור אדורנו

מגרמנית: דנית דותן
 עריכה מדעית: אמיר בנבגי

מאז פורסמה מסתו של סארטר "ספרות מהי?" פחתו הוויכוחים התאורטיים על ספרות מעורבת וספרות אוטונומית. אך השאלה במרכז המחלוקת נותרת בוערת, כל כמה שעניין הנוגע לרוח ולא להישרדותם של בני אדם יכול להיות בוער כיום. זה מה שהניע את סארטר לכתוב את המסה: סארטר ראה, ובכך לבטח לא היה הראשון, כיצד יצירות הספרות המוצגות זו לצד זו כגופות בפנתיאון-של-משכילות-לא-מחייבת, נמקות לכלל סחורות תרבות. בדו-הקיום שלהן הן חוטאות זו לזו. יצירת ספרות ששואפת – בלי שמחברה חייב להיות שותף לשאיפה זו – למיטב שאליו היא יכולה להגיע, אינה סובלת את נוכחותה של היצירה האחרת לידה. אי-סובלנות מועילה מעין זו ראויה לא רק ליצירות הבודדות, אלא גם לסוגי יצירות, למשל לנבדלים זה מזה באופני התנהגותה של האמנות, סוגי היצירות שאליהם התייחסה המחלוקת שכמעט נשכחה.¹ אלה הן שתי "עמדות בנוגע לאובייקטיביות"; הן עוינות זו את זו, גם אם חיי התרבות מציגים אותן לראווה במצב של פיוס כוזב. יצירת האמנות המעורבת מערערת את הקסם שמהלכת יצירת הספרות אשר אינה רוצה אלא פשוט להיות, כפְּטִיש, כשעשוע לשעות הפנאי עבור המעדיפים להטביע בלהג את איומו של המבול; כא-פוליטי – שהצד השני טוען עליו שהוא פוליטי למהדרין; שהוא מסיח את הדעת ממאבקם של האינטרסים הראליים. אף אחד לא נשאר מחוץ לקונפליקט בין שני הגושים הגדולים. אפשרות הרוח עצמה תלויה עד כדי כך בקונפליקט זה, שרק סימאון גורם לעמידה על זכויות [לאוטונומיות] שיכולות להתנפץ לרסיסים למחרת היום. אך עבור היצירות האוטונומיות, שיקולים מעין אלה ותפיסת האמנות שהם טומנים בחובם הם כשלעצמם האסון שמפניו מזהירים את הרוח אלה המצדדים במעורבות. משעה שהרוח ויתרה על חובתה וחירותה לאובייקטיבציה גמורה, למעשה היא פינתה את הכס והתפטרה מתפקידה. היצירות שעוד מתהוות אז, עוטות על עצמן ברוח וצלצולים אותה הווייה-גורא מדוברת שנגדה הן מטיפות, וחייהן כל כך קצרים – מה שמשווה בנפשה גם להפך היצירה המעורבת לגבי היצירה האוטונומית – שכבר מיומן הראשון מקומן בסמינרים שבהם יסיימו את חייהן כך או אחרת. חוד החנית של

1. כוונתו של אדורנו למחלוקת בין האמנות המגויסת לבין האמנות האוטונומית. כל הערות השוליים, מלבד מראי המקום שהוסיף אדורנו עצמו לכתביו של סארטר, הן של העורך והמתרגמת. מיילים בסוגריים מרובעים בתוך הטקסט הן הוספות משל המתרגמת.

הדעות המנוגדות מתריע בעניין מצבה המפוקפק של האמנות כיום. כל אחת מן החלופות, באותה אבחה שבה היא שוללת את רעותה, שוללת גם את עצמה: האמנות המעורבת – מכיוון שכאמנות היא מטבע הדברים פרושה מן המציאות, ובכל זאת היא מוחקת את הבדלה ממנה; האמנות של *l'art pour l'art* – מכיוון שבמוחלטות טענותיה היא מכחישה גם את הקשר הבל-יימחה למציאות המוכל א-פרוירית בחתירתה לעצמאותה מן הממשות. בין שני הקטבים האלה מתמוסס המתח שעד לאחרונה היה נשמת אפה של האמנות.

הספרות בת זמננו עצמה מעוררת בינתיים ספק ביכולת המוחלטת לבחור. ההתרחשויות בעולם עדיין לא מכבידות על צווארה במידה כזאת שתראה עצמה נתבעת לתפוס את מקומה בחזית. את התיישים נוסח סארטר לא ניתן להפריד מן הכבשים נוסח ואלרי. מעורבות כשלעצמה, גם אם מתכוונים שתהיה פוליטית, נותרת בכל זאת רב-משמעית מבחינה פוליטית – כל עוד לא מצמצמים אותה לכלל תעמולה, השמה ללעג ולקלס, בדמותה הנוחה לרצות, כל מעורבות של סובייקט. היפוכו של הדבר, מה שקרוי בקטלוג הסובייטי להרגלים מגוונים "פורמליזם", מתועב לא רק בעיני הפקידים הסובייטים ולא רק בעיני האקזיסטנציאליזם הליברלי לעילא: בהיעדר פרובוקטיביות, בהיעדרה של אגרסיביות חברתית, נוטים גם הפרוגרסיביים שבחבורה להאשים טקסטים מופשטים. סארטר, לעומת זאת, הרעף שבחים על הגרניקה; במוזיקה ובציור אפשר היה להאשימו בנקל בהעדפות פורמליסטיות. שכן את מושג המעורבות שלו הוא מייחד לספרות בשל מהותה המושגית: "הסופר [...] עניינו אצל המשמעויות".² זה לבטח נכון, אבל לא אצל המשמעויות בלבד. גם אם אף מילה לא מאבדת לחלוטין כשהיא נכנסת לספרות את משמעויותיה מן הדיבור לשם תקשורת, עדיין אין ספרות, גם לא הרומן המסורתי, שבה המשמעות נשארת ללא שינוי, כאותה המשמעות שהייתה למילה בחוץ. הדבר מתחיל כבר עם ה"היה" הפשוט בדיווח על דבר שלא היה, שמקבל – בכך שהדבר לא היה – משמעות צורנית חדשה. הוא ממשיך ברבדי משמעות גבוהים יותר של יצירת הספרות, ומגיע לשיא במה שנחשב בעבר כרעיונה (*ihre Idee*). גם מי שאינו מקטלג בהינף יד את סוגות האמנות תחת מושג-העל הכללי שלהן, צריך לפקפק במעמד המיוחד שסארטר מייחד לספרות. שרידי המשמעות-מבחוץ ביצירות אמנות הם הלא-אמנותי באמנות שאי-אפשר בלעדיו. את החוק הצורני של יצירת האמנות יש לקרוא לא מתוך שרידי המשמעות, אלא מתוך הדיאלקטיקה בין שני הגורמים. החוק הצורני מנתב את השתנות המשמעויות.³ ההבחנה בין סופר לאיש עט היא הבחנה תפלה, אך מושא הפילוסופיה של האמנות – גם פילוסופיית האמנות שאליה מכוון סארטר – אינו ההיבט הפובליציסטי. עוד פחות מכך מה שמכנים בגרמנית מתוך אוטומטיזם מלא המְיָה במושג "אמירה" (*Aussage*). מושג זה מתנווד באופן המעורר אי-נוחות בין מה שהאמן

2. ז'אן-פול סארטר, ספרות מהי?, מצרפתית: חנה בן-דב, תל-אביב: הדר, 1967 [1947], עמ' 10. למבוא על סארטר, ראו: מנחם בריןקר, ז'אן פול סארטר: דרכי החירות: ספרות, פילוסופיה ופוליטיקה ביצירת סארטר (האוניברסיטה המשוורדת), תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1992. בפרק "הקריאה למעורבות" (1948) דן בריןקר במסה "הספרות מהי?" ואף מתאר את הניסיונות שהובילו את סארטר להשתמש במונח "L'engagement", מעורבות, המופיע בכותרת המאמר. ראו שם, בעיקר עמ' 108.

3. בחיבורו תאוריה אסתטית טוען אדורנו שחוקה הצורני (*Formgesetz*) של יצירת האמנות מכונן את אויפין הבדיוני של יצירות האמנות, ראו: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hollut-Kentor (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997,

רוצה ממוצרו ובין הציווי למובן מטאפיזי אשר מבטא את עצמו באופן אובייקטיבי. במקומותינו "אמירתה" של יצירת אמנות היא הווייתה (Sein) השימושית להפליא. הפונקציה החברתית של הדיבור על מעורבות נקלעה לבלבול מסוים. מי שדורשים מן האמנות, ברוח תרבותית-שמרנית, שתאמר משהו, כורתים ברית עם העמדה הפוליטית המנוגדת, על אפה ועל חמתה של יצירת האמנות ההרמטית, שכל תועלתיות זרה לה. מהללי המחויבות (Lobredner von Bindungen) יחשיבו אולי את מחזהו של סארטר בדלתיים סגורות לעמוק, ולא דווקא יכרו אוזן לטקסט שבו השפה מתחככת-נחבטת במשמעות, ומתקוממת – באמצעות מיעוט המובן בה – נגד ההנחה הפוזיטיביסטית של המובן, בעוד עבור סארטר האתאיסט, מובנה המושגי של יצירת הספרות היה ונשאר תנאי היותה מעורבת. יצירות המעוררות עליהן במזרח את המשטרה, מוקעות לעתים באופן דמגוגי על ידי נוטרי אמתות האמירה על כך שהן אומרות-לכאורה דברים שהן כלל אינן אומרות. השנאה למה שכונה על ידי הנאצים כבר בזמן רפובליקת ויימאר "בולשביזם תרבותי" שרדה את זמנו של היטלר, שבו מוסדה. היא עדיין ניצתת היום, כמו לפני 40 שנה, כלפי יצירות בעלות אותה מהות, בהן כאלה מרוחקות – שנוצרו אי-אז בעבר – שאין לזהות עוד את קשריהן, לאמתו של דבר, לגורמים מסורתיים. בעיתונים ובכתבי-עת של הימין הקיצוני מכריזים כמאז ומתמיד על מורת רוח כלפי כל מה שהוא לא טבעי, אינטלקטואלי מדי, לא בריא, דקדנטי; הללו יודעים מיהו קהל קוראיהם. הדבר מתיישב גם עם תובנותיה של הפסיכולוגיה החברתית לגבי האישיות הנוהה אחר סמכות. מאפיינים מהותיים לאישיות זו הם ההיצמדות למוסכמות, כבוד לחזות המאובנת של הדעה הרווחת, התגוננות מפני היפעלויות בנפש המקעקעות חזות זו, או הנוגעות בדבר כלשהו בלא-מודע – של זה הכרוך אחר סמכות – אשר בו אין הוא מודה בפני עצמו בשום מחיר. ראלזים ספרותי, לא חשוב מהיכן, גם אם הוא מכנה את עצמו ביקורתי או סוציאליסטי,⁴ מתיישב עם גישה זו העיונית לכל דבר זר ובעל יכולת הזרה, הרבה יותר מאשר יצירות אשר בלי להישבע להיגדים פוליטיים מסוימים, כבר בגישתן גרדא מוציאות מכלל פעולה את מערכת הקואורדינטות של בעלי האישיות הנוהה אחר סמכות. אלה נצמדים בעיקשות אל מערכת קואורדינטות זו, ועיקשותם גוברת ככל שקטנה יכולתם להתנסות בניסיון חי (lebendige Erfahrung) אשר לא אושר מראש על ידי המוסמכים לכך. התשוקה להוציא את ברכת מלוח ההצגות התעוררה בשכבה די חיצונית של המודעות הפוליטית; נראה שהיא גם לא הייתה עזה במיוחד, אחרת הייתה באה לידי ביטוי קיצוני יותר אחרי ה-13 באוגוסט.⁵ השערת סומרות, לעומת זאת, כאשר החוזה החברתי עם המציאות נזנח, והדבר מתבטא בכך שיצירות ספרות לא פוצות יותר את פיהן, בכך שהן מפסיקות לדבר כמי שמדווח על משהו אמתי. אחת מחולשותיו של הדיון הציבורי במעורבות, ולא הפחותה שבהן, היא שהוא אינו מקיים רפלקסיה על האפקט שיש ליצירות שחוק צורתן אינו

4. אדורנו מכונן כאן להבחנתו של גיאורג לוקאץ' בין ספרות ראליסטית, הנכתבת מנקודת מבט סוציאליסטית מובהקת, לבין כזו המתארת בביקורתיות את הכוליות החברתית הבורגנית. שני הזרמים הללו מקושרים לפי לוקאץ' כברית של נאמנות פוליטית ושל רציפות היסטורית. ראו Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, John and Necke Mander (trans.), London: Merlin Press, 1962, pp. 102-107.

5. ב-1961, היום שבו התחילו לבנות את חומת ברלין.

מתחשב באפקט האפשרי של היצירה הספרותית. כל זמן שלא מבינים מה מועבר בהלם שהלא-מובן גורם לו, הוויכוח כולו דומה למלחמה בין צללים. דברי גנאי מבולבלים אינם משנים אמנם מאומה בעניין, אך הם צריכים להעלות לתודעה את החלופה האפשרית.

מבחינה תאורטית יש להבחין בין מעורבות למגמתיות. אמנות מעורבת במובנה המדויק אינה מבקשת לגרום נקיטת צעדים, פעולות לשינוי החוק וכינוסים תכליתיים-מעשיים, כמו מחזות מגמתיים מימים עברו נגד הסיפיליס, הדוֹרֶקֶב, הסעיפים הנוגעים להפלוגות, או מוסדות החינוך בכפייה; היא רוצה לעשות עבודה שתניב עיצובה של עמדה: אצל סארטר, לדוגמה, עמדת ההחלטה בתור עמדה המאפשרת קיום בכלל, לעומת הנייטרליות של הצופה מן הצד. אך הגורם שבעטיו המעורבות עדיפה – מבחינה אמנותית – על פני כרזה מגמתית, הוא גם זה האחראי לרב-משמעיותו של התוכן שהסופר רוצה להיות מעורב בעניינו. לקטגוריית ההחלטה הקירקגורית בגרסתה המקורית נוספת אצל סארטר המורשת הנוצרית של "מי שאיננו אִתִּי נגדי הוא"⁶, אבל בלי התוכן התאולוגי הקונקרטי. מה שנשאר ממנה הוא רק תוקפה המופשט של ההמלצה לבחור, בלי להתייחס לכך שאפשרות הבחירה עצמה תלויה במה שנתון לבחירה. התבנית המותווית מראש של ברירה-בין-חלופות, שבעזרתה רוצה סארטר להוכיח כי החירות היא כזאת שאי-אפשר לאבדה, היא זו שמסכלת את החירות. במסגרת היקבעותו מראש של הראלי, מתנוונת החירות לכלל טענה ריקה: הרברט מרקוזה כינה נונסנס פילוסופי זה בשמו, באומרו שבתוכנו אנחנו עדיין יכולים לקבל עלינו את העינוי או לדחותו. אבל זה בדיוק מה שאמור לעלות מן המצבים הדרמטיים של סארטר. הסיבה שהם משמשים מודלים גרועים לאקזיסטנציאליזם שלו-עצמו היא שהם מכילים בתוכם – מתוך כבוד לאמת – את כל העולם המנוהל (verwaltete Welt) שהאקזיסטנציאליזם שלו מתעלם ממנו.⁷ בעזרת המצבים הדרמטיים של סארטר ניתן ללמוד על היעדרה של החירות. תאטרון הרעיונות שלו עומד בדרכו של מה שעבורו הוא המציא את הקטגוריות שלו. אך אין זה קוצר יד אינדיבידואלי של מחזותיו. אמנות אין פירושה חידוד קיומן של חלופות, אלא, דרך צורתה בלבד, עמידה איתנה אל מול מהלכו של העולם, אשר מצמיד תמיד אקדח לרקתנו. בכך שיצירת האמנות המעורבת מחוללת החלטות ומרוממת אותן לכלל אמת המידה שלה עצמה, היא עצמה הופכת לבת החלפה. סארטר התבטא בפתיחות גדולה בעקבות אי-בהירות זו ואמר שאינו מצפה לשינוי הראלי של העולם באמצעות הספרות; ספקותיו מעידים על השינויים ההיסטוריים שעברו על החברה ועל התפקיד המעשי של הספרות מאז וולטר. המעורבות מחליקה אל תוך עמדתו של הסופר באופן ההולם את הסובייקטיביזם הקיצוני בפילוסופיה של סארטר, שבה מהדהדת ספקולטיביות גרמנית על אף כל נימותיה המטריאליסטיות. עבור סארטר, יצירת האמנות היא קולו הקורא של

6. כמאמר ישו בבשורה על-פי מתי יב, ל.

7. את מאפייניהם המניפולטיביים של "העולם המנוהל" ושל תעשיית התרבות, האופייניים לקפיטליזם המאוחר, פירטו אדורנו ומקס הוקהיימר בפרק "תעשיית תרבות: נאורות כהונאה המונית", בתוך דיאלקטיקה של הנאורות (*Dialectic of Enlightenment*). ראו: מיכאל מייזן ואברהם יסעור (עורכים), אסכולת פרנקפורט: מבחר, מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים, 1993, עמ' 158-198.

סובייקט, מכיוון שהיא אינה אלא הצהרתו של הסובייקט בעניין החלטתו או אי-החלטתו. הוא אינו רוצה לחלוק על כך שכל יצירת אמנות מעמידה את הכותב, חופשי ככל שיהיה, גם אל מול הדרישות האובייקטיביות של מלאכת המרכבה האמנותית, אשר נגזרות ישירות מנקודת המוצא שלה עצמה. לעומת דרישות אלה מחווירה כוונתו של הכותב והופכת לגורם אחד מני רבים בלבד. שאלתו של סארטר "למה לכתוב?", המובילה להתחקות אחר "בחירה עמוקה יותר", היא אפוא בלתי הולמת, מכיוון שעבור הנכתב, עבור המוצר הספרותי, אין מניעי של הסופר רלוונטיים. סארטר לא רחוק מכך בעצמו כשהוא מדבר על כך שמעלתן של יצירות גדלה, כפי שידע כבר היגל, ככל שהן ממעטות לדבוק באישיותו האמפירית של יוצרן. כאשר הוא מונה, בלשונו של דורקהיים, את היצירה הספרותית *fait social*, עובדה חברתית, הוא מצטט בכך בלא כוונת מכוון את המחשבה על האובייקטיביות הקולקטיבית הפנימית ליצירה, שכוונתו הסובייקטיבית גרדא של המחבר איננה חודרת אליה. משום כך הוא אינו רוצה לקשור את המעורבות לכוונתו של הסופר, אלא להווייתו כבן אדם.⁸ אך אפיון זה הוא כה כללי, עד שכל הבדל בין המעורבות לבין דרכי יצירה והתנהגויות אנושיות אחרות הולך לאיבוד. מדובר במעורבותו של הסופר בהווה, *dans le present*; אך מאחר שמהווה הוא אינו מסוגל להימלט ממילא, לא ניתן לחלץ מן הדברים שום פרוגרמה שיטתית. המחויבות שהסופר מקבל עליו היא מחויבות מדויקת בהרבה: לא מחויבות של החלטה אלא מחויבות של דבר. בזמן שסארטר מדבר על דיאלקטיקה, הסובייקטיביזם שלו שם לב במידה כה מעטה לאחור המסוים שאליו הסובייקט החציין את עצמו, ושדרכו היה בכלל לסובייקט, שאובייקטיבציה ספרותית מכל סוג שהוא חשודה עליו כקיפאון. אולם מכיוון שאי-האמצעיות הצרופה של הסובייקט והספונטניות שלו שאותן הוא מקווה להציל אינן מעוצבות באמצעות הנגדתן למשהו, הן הופכות להיות חפצון שני של הסובייקט. כדי שהדרמה והרומן יעפילו אל מעבר להבעה עצמית גרדא – הפרוטוטיפ שלהם עבור סארטר הוא צעקתו של המעונה – חייב סארטר לחפש משען באובייקטיביות שטוחה, משוללת הדיאלקטיקה שבין יצירת כפיים לביטוי,⁹ במסירה גרדא של הפילוסופיה שלו עצמו. פילוסופיה זו מתהדרת בהיותה מהותה הפנימית של הספרות במידה שאפשר למצוא רק אצל שילר. אך לפי המדד של המושר (*das Gedichtete*), מה שנמסר – ויהא נעלה ככל שיהא – אינו הרבה יותר מחומר. מחזותיו של סארטר הם כלי קיבול למה שהמחבר רוצה לומר, ורמת הפיתוח של הצורה האסתטית שלהם אינה מן המתקדמות. הם עוסקים בתככים, כמיטב המסורת, ואת אלה הם מרוממים בעזרת האמון ללא רבב המובע בהם במשמעויות שאפשר להשליך מן האמנות אל המציאות. התזות המובאות בתמונות, או במידת האפשר במילים, עושות שימוש קלוקל בהיפעלויות הנפשיות שהדרמות שלו מעוררות, הופכות אותן לדוגמאות ומזמות בכך את עצמן. אחד ממחזותיו הידועים ביותר נגמר במשפט "האחרים הם הגיהנום",¹⁰

Jean Paul Sartre, "Parce .8 qu'il est homme", *Situations*, II, Paris, 1948, p. 51

9. אדרונו מרמז ליחסים המתוחים המתקיימים בתוך יצירת האמנות, בין היותה דבר עשוי, מוגמר וזהה לעצמו, לבין מחויבותה להביע דבר אחר, המצוי מחוצה לה. ראו למשל *Aesthetic Theory*, הערה 3 לעיל, עמ' 131-132, 175.

10. ז'אן פול סארטר, בדלונטיס טגורות, מצרפתית: חיה ומיכאל אדם, תל-אביב: אור, עמ', 1982, עמ' 59.

ומשפט זה נשמע כמו ציטוט מתוך "ההוויה והאין". דרך אגב, היה יכול להיות כתוב שם בה־במידה "אנחנו עצמנו הגיהנום". הצירוף של עלילה מוצקה ורעיון לא פחות מוצק ונוח לזיקוק הביא הצלחה גדולה לסארטר והפך אותו, לבטח נגד רצונו המוצהר ביושרה, לקביל עבור תעשיית התרבות. רמת ההפשטה הגבוהה בתאטרון התזות שלו דחפה אותו למקם את ההתרחשויות בכמה מיצירותיו הטובות ביותר בצמרת הפוליטית (בסרט *Les jeux sont fait* ובדרמה ידיים מזוהמות) ולא בקרב הקרבנות שעליהם איש אינו שומע; באופן דומה להפליא מבלבלת האידיאולוגיה הרווחת, השנואה על סארטר, את מהלכה האובייקטיבי של ההיסטוריה עם מעשיהם וסבלותיהם של מנהיגים מנייר. סארטר שותף בטווייתה של פרסונליזציה, מעין מסך שחזותו אומרת לנו כי את ההחלטות מקבלים האנשים שבידיהם המושכות ולא מכניזם אנונימי, וכי במדומי סולם הפיקוד החברתי יש עדיין חיים; המתפגרים אצל בקט מודיעים על כך ברוב טקס. נקודת המוצא של סארטר מונעת ממנו לזהות את הגיהנום שנגדו הוא מתקומם. אויביו בלב ובנפש יכולים היו לחזור אחר כמה מממורותיו. אפילו באמירה הנציונלסוציאליסטית "רק הקרבן משחרר אותנו" (*Nur das Opfer macht uns frei*) מובלע כי מה שחשוב זו ההחלטה כשלעצמה. באיטליה הפשיסטית, בדינמיזם האבסולוטי של ג'נטילה (Gentile),¹¹ הוצהרו דברים מעין אלה. חולשתה של תפיסת המעורבות היא לרועץ עבור הדברים שלטובתם סארטר מתגייס.

11. Giovanni Gentile (1875-1944) – פילוסוף וחסיד של התנועה הפשיסטית האיטלקית.

גם ברכת, שבמחזות מסוימים – כמו בהמחזת האם של גורקי, או במחזה האמצעים שיש לזקוט – מהלל את המפלגה באופן ישיר, רצה בזמנים מסוימים, לפחות לפי כתביו התאורטיים, לחנך לגישה בסיסית של ריחוק, חשיבה ואקספרימנטציה, כניגודה של גישה אשלייתית שעל פיה מבינים לנפש הזולת ומזדהים אתו. במה שנוגע לנטייה למופשטות, העפיל ברכת מאז יוהנה עוד מעל לסארטר. בעקביות רבה יותר מזה האחרון, ובהיותו אמן גדול יותר, הוא רומם את ההפשטה לחוקה הצורני של פואטיקה דידקטית, אשר בה מנוטרל המושג המסורתי של הדמות במחזה. הוא הבין שפני השטח של החיים החברתיים, ספירת הצריכה – שעמה נמנות גם פעולות האינדיבידואלים שמניעיהן פסיכולוגיים – מסתירים את מהות החברה. כחוק חליפין, מהות זו מופשטת כשלעצמה. באינדיבידואליזם האסתטית מפקק ברכת בתור אידאולוגיה. משום כך הוא רוצה ללכוד בתופעה תאטרלית את הנבֶּלה החברתית, וזאת הוא עושה על ידי כך שהוא שולף אותה החוצה מן המחשכים ומציג אותה בקירחותה. האנשים שעל הבמה מצומקים לכלל סוכנים של תהליכים ופונקציות חברתיות – במציאות האמפירית הם מתווכים את אלה בלי שיהיה להם מושג על כך. ברכת אינו מניח עוד את הנחת העבודה של סארטר, הנחה בדבר זהות בין האינדיבידואלים החיים ובין ההוויה החברתית, או אפילו את הנחת ריבונותו המוחלטת של הסובייקט. אבל תהליך הרדוקציה

האסתטית שהוא מפעיל לטובת האמת הפוליטית מפריע לזו האחרונה להיראות. האמת הפוליטית זקוקה לתיווכים רבים מספור, שברכט סולד מהם. ילדיות יוצרת הזרה כבסיס ללגיטימיות אמנותית – מחזותיו הראשונים של ברכט היו קרובים ברוחם לדאדא – הופכת לילדותיות משעה שהיא באה לתבוע תוקף תאורטי חברתי. ברכט רצה ליצור תמונה שתקלע לקפיטליזם כשהוא לעצמו. במובן זה כוונתו הייתה בהחלט להיות ראיסטי, מה שהיה גם המסווה שעטה על עבודתו עבור משטר האימים הסטליניסטי. הוא מיאן לצטט את המהות הזו באופן עיוור, ללא דימויים, לצטטה נטולת משמעות, במניפסטציה שלה בחיים הפגומים.¹² בכך קיבל על עצמו מחויבות לנכונות התאורטית של מה שהוא אמור להתכוון אליו באופן חד-משמעי, מחיר שאמנותו סירבה לשלם. היא, אשר מציגה עצמה מצד אחד כמשנה, פטורה מן הצד השני, בשם עיצובה האסתטי, ממחויבות למה שהיא מלמדת. ביקורת עליו לא יכולה שלא להזכיר את העובדה שמסיבות אובייקטיביות שמעבר לשאלה האם מה שיצר היה משיביע רצון, הוא לא קיים את הכלל שהציב – כאילו הייתה משום ישועה בכלל זה – הוא לעצמו. במחזה יוהנה הקדושה של בתי המטבחיים התרחש הגיבוש העיקרי של התאטרון הדיאלקטי שלו; במחזה הנפש הטובה מסצ'ואן הייתה וריאציה נוספת של היפוך, שכן כפי שבחוסר האמצעיות של טובה עוזרת יוהנה לרע, כך מי שרוצה בטוב מוכרח לעשות רע לעצמו. המחזה מתרחש בשיקאגו שהיא מיצוע בין אגדת-המערב-הפרוע של הקפיטליזם נוסח מהגוני לבין ידע כלכלי. אולם ככל שהיאחזותו בידע מעמיקה וחיפושו אחר דימויים מידלדל, כך הוא מחמיץ יותר את המהות הקפיטליסטית, שלה המשל יפה. על הבמה מוצגים מהלכים בספירת המסחר שבהם משספים המתחרים זה את גרונו של זה, ולא ניכוס הערך העודף בספירת הייצור – שלעומתו המהלומות שמחליפים סוחרי הבקר הגדולים על חלקם בשלל הן תופעה שניונית, תופעה שמתוך עצמה לא הייתה יכולה בשום אופן לגרום למשבר הגדול; והמהלכים הכלכליים שנראים כמו מעשי נכלים של סוחרים תאבי בצע אינם רק, כמו שנדמה כי ברכט רוצה להציגם, ילדותיים, אלא לפי ההיגיון הכלכלי הזה, פרימיטיבי ככל שיהיה, גם אינם מובנים. היגיון זה מצביע על נאיביות פוליטית, אשר גורמת למי שנגדו נלחם ברכט לחייך ולחכך את ידיו בהנאה, שכן מפני אויב שוטה כזה אין מקום לחשש. הלה יכול להיות כאן שבע רצון מברכט; כמו שהוא יכול להיות מרוצה מסצנת הסיום המרשימה שבה יוהנה גוססת. גם אם נגלה רוחב לב עצום ביחס לאמינות הפואטית, לא יעלה על הדעת שגוף המארגן שביתה אשר מאחוריה עומדת המפלגה יפקיד משימה מכריעה בידי אדם שאינו שייך לארגון. בה-במידה לא יעלה על הדעת שבגלל כישלוננו של אותו אדם תנחל השביתה כולה מפלה. הקומדיה על עלייתו הניתנת למניעה של הדיקטטור הגדול ארתורו אוי שופכת אור צורם ונכון על הסובייקטיבי התפל והמדומה שבמנהיג הפשיסטי. עם זאת, פירוקו של המנהיג, כמו

12. במילים אחרות, ברכט מסרב להעז ולהציג את הצורה המערערת שבה הקפיטליזם ("מהות זו") מפגיע בחייו של האינדיבידואל החי תחת צורת הייצור הקפיטליסטית. היא מופיעה "באופן עיוור, ללא דימויים [...] נטולת משמעות". המונח "חיים פגומים", שהוא מרכזי מאוד בריונים האתיים של אדורנו, מופיע בכותרת אוסף המכתמים, *Minima Moralia: Reflexionen aus den beschädigten Leben*, Frankfurt am: Suhrkamp, 1951; לתרגום אנגלי, ראו *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, E. F. N. Jephcott (trans.), London: Verso, 1974.

פירוקו של האינדיבידואל בכל מקום אצל ברכט, מתפשט אל תוך המבנים החברתיים והכלכליים שבתוכם פועל הדיקטטור. במקום קונספירציה של בעלי עצמה אשר מושכים בחוטים, מופיע ארגון מאפיה נלעג, ארגון מגדלי הכרובית (Karfioltrust). מִקְסָם הפשיזם, זוועת לאשורה, ניטלת ממנו; הוא אינו מבכיר עוד מתוך ריכוז של הכוח החברתי, הוא אינו אלא מקרי, כמו תאונות וכמו פשע. זה מה שמצווה התכלית האקטיביסטית; את היריב יש להקטין, והדבר מעודד מדיניות לא נכונה, בספרות כמו גם במישור המעשי לפני 1933. הנלעגות של אוי מרסקת – כנגד כל דיאלקטיקה – את שיני הפשיזם, אשר נחזה כמה עשורים קודם לכן על ידי ג'ק לונדון בדיוק רב.¹³ המשורר האנטי־אידאולוגי מכשיר את הקרקע להתנוונותה של משנתו לכלל אידאולוגיה. הקביעה המתקבלת ללא פציית פה, שלפיה צד זה של העולם אינו אנטגוניסטי עוד,¹⁴ מקבלת את השלמתה בלצון לגבי כל מה שחושף את שקרי תאודיציית המצב הנוכחי. לא שבדיחות על הצָפֵעַ¹⁵ אסורות מתוך כבוד למשקלו בהיסטוריה העולמית, על אף שהלעג להיטלר כצבע נסמך באופן מביך על תודעה מעמדית בורגנית. והגוף שביים את תפיסת השלטון על ידי היטלר היה לבטח כנופייה. אך קרבה זו [של שלטון פשיסטי לאנשי עולם תחתון] אינה כפויה הר כגיגית – היא ממהותה של השותפות. משום כך המשעשע בפשיזם, שגם סרטו של צ'פלין יתאר, הוא בה־בעת גם הנורא שבו. ואם מצניעים דבר זה, אם לועגים לסוחר ירקות, לנצלנים עלובי נפש, בעוד עמדות מפתח כלכליות הן העניין המרכזי, המתקפה מאבדת תנופה ומתנדפת לה. אשר לסרט הדיקטטור הגדול, כוחו הסאטירי הולך לאיבוד ויש בו גם משום נאצה בסצנה שבה נערה יהודייה מכה לפי התור במחבת על ראשם של אנשי פלוגות הסער, בלי שאלה יקרעו אותה לגזרים. למען המעורבות הפוליטית מקלים ראש במציאות הפוליטית: כתוצאה מכך מופחת גם האפקט הפוליטי. פקפוקו גלוי הלב של סארטר, האם התמונה גרניקה "גייסה תומך אחד נוסף לעניין הספרדי", תקף לבטח גם לגבי המחזה הדידקטי של ברכט. את מוסר ההשכל העולה מניתוחו של המחזה הדידקטי – שהתנהלותו של העולם איננה צודקת – אין כמעט אדם שיש צורך ללמד. התאוריה הדיאלקטית, שעל נאמנותו לה ברכט הכריז בקיצור נמרץ, לא הותירה במוסר השכל זה עקבות ניכרים. העמדה שלו מזכירה את המימרה האמריקאית *preaching to the saved*, הטפה לאלו שנפשתיים נגאלו ממילא. במציאות, העדיפות של המשנה על פני הצורניות הטהורה, שעליה מצהיר ברכט, הופכת בעצמה לגורם צורני. בכך שהצורניות מושעת היא פונה נגד טבעה שלה כמראית עין.¹⁶ ביקורתה העצמית דומה לזו של התכליתיות (Sachlichkeit) בתחום האמנות החזותית השימושית.¹⁷ שינויה המתנה הטרונומית של הצורה, הקיצוץ באורמנטליות לטובתה של התועלתיות, מגדילים את האוטונומיה שלה. זו תמצית הפואטיקה של ברכט: המחזה הדידקטי כעיקרון אמנותי. האמצעי שבו הוא משתמש, ניכור (Verfremdung) הופעתם הבלתי אמצעית של תהליכים, גם הוא

13. כוונתו של אדורנו לרומן עקב הברזל (1908) מאת ג'ק לונדון, רומן דיסטופי, המתאר את השתלטותה של קבוצת אוליגרכים בעלת כוח כלכלי על ארצות הברית. ברומה לברכט, גם הרומן של לונדון עוסק בקשר שבין קפיטליזם לפשיזם, אלא שלונדון עושה זאת, לטענת אדורנו, בהצלחה גדולה בהרבה. בניגוד לברכט, לונדון נמנע מ"לרסק את שיני הפשיזם". הרומן תורגם בידי נועם רחמימביץ' (עקב הברזל, ירושלים: כרמל, 2002).

14. לאמור, הקביעה שלפיה, תחת השלטון הקומוניסטי נעלם האנטגוניזם המעמדי מארצות הגוש המזרחי.

15. דאו ברטולט ברכט, "השיר על הצבעי היטלר", גלות המשוררים: מבחר שירים 1914-1956, מגרמנית: בנימין הרושנבסקי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1978, עמ' 121-122.

16. כאשר הצורה האסתטית של יצירת האמנות מושעת והופכת לשקופה, האופי האשלייתי של יצירת האמנות מתפוגג והיצירה הופכת להיות מעשית ותועלתנית.

17. אדורנו מרמז כאן לרעיון "הענייניות החדשה", Neue Sachlichkeit, כאמנות ובספרות, שהיה דומיננטי בגרמניה של תקופת ויימאר. לעניין זה ראו Rob Burns (ed.), *German Cultural Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 70-77.

אמצעי של המערך הצורני ותורם לאו דווקא תרומה מעשית. אמנם ברכט לא דיבר על התרומה המעשית בספקנות שמשותווה לזו של סארטר. אך ברכט החכם, הבקי בהלכות עולם, לא היה משוכנע לחלוטין בקיומה של תרומה מעין זו; פעם כתב, ולא ברגע של חולשת הדעת, שבסופו של דבר, אם הוא מנסה לא להונות את עצמו, התאטרון חשוב לו יותר משינוי העולם שהתאטרון אמור לשרת. העיקרון האמנותי של הפישוט (Simplifikation) אינו חושף, כפי שדימה לחשוב, את הפוליטיקה הראלית, בהיותה מטהרת מן ההבחנות שאין בהן ממש – אותן הבחנות האופייניות לשיקוף הסובייקטיבי של המצב החברתי האובייקטיבי. המצב האובייקטיבי, שעל זיקוקו עמל המחזה הדידקטי, מסתלף דרך המחזה. אם תופסים את ברכט במילה, אם לוקחים את הפוליטיקה כקריטריון לבחינת תאטרון המעורבות הפוליטית שלו – לפי קריטריון זה הוא מתגלה כלא אמתי. הלוגיקה של היגל לימדה אותנו שהמהות מוכרחה להתגלות. אבל גם אז, תיאור של המהות שמתעלם מיחסה של זו לתופעה הוא כשלעצמו מוטעה, כשם שמוטעה לחשוב כי מאחורי הפשיזם לא עומדים יועצי סתרים אלא פרולטריון הסחבות. לטכניקת הצמצום של ברכט יש זכות קיום רק בתחומי l'art pour l'art, שהמעורבות הפוליטית בגרסה שבה הוא דבק מגנה, כשם שהוא מגנה את לוקולוס.¹⁸

18. כך עושה ברכט במחזהו משפטו של לוקולוס (1939).

בחוגים הספרותיים של גרמניה היום אוהבים להבחין בין ברכט המשורר לבין זה הפוליטיקאי. בכך מבקשים להצילו כדמות חשובה עבור המערב, ובמידת האפשר להעמידו על דוכן גבוה כמשורר כלי-גרמני, ועל ידי כך לנטרלו, למקם אותו au-dessus de la mêlée.¹⁹ ודאי נכון הדבר שכוחו הפואטי של ברכט, כמו גם האינטליגנציה הערמומית הבלתי מרוסנת שלו, חוצים את גבולות ה"אני מאמין" הרשמי והאסתטיקה על פי הזמנה של הדמוקרטיה העממיות.²⁰ אך ראוי להגן על ברכט מפני הגנה מעין זו. ליצירתו לא היה הכוח שיש לה, על אף חולשותיה הגלויות לעין, לולא הייתה חודרת פוליטיקה. הדבר בא לידי ביטוי בכך שגם את יצירותיו המפוקפקות ביותר, את האמצעים שיש לנקוט, למשל, מלווה ההכרה כי הדברים הם בעלי חשיבות עליונה. עד כדי כך מוגשמת יומרתו לגרום לחשיבה באמצעות התאטרון. לשווא ננסה להפריד בין יופי מצוי או מדומה שביצירתו לבין התכוונות פוליטיות. אך על ביקורת אימננטית, שהיא הביקורת הדיאלקטית היחידה, מוטל לערוך סינתזה בין שאלת העמידות של יצירותיו ושאלת הפוליטיקה שבהן.²¹ בפרק "מדוע לכתוב", אומר סארטר וצודק בכך עד מאוד: "אל יניח איש אפילו לראג, שניתן לכתוב רומן טוב בשבח האנטישמיות".²² אך גם לא בשבחי משפטי מוסקבה,²³ אפילו אם השבחים הועתרו לפני רצח זינובייב ובוכרין בידי סטלין. אי-האמת בתחום הפוליטי מכתימה את התואר (Gestalt) האסתטי. כשברכט צר את הבעייתיות החברתית הנדונה על ידיו בתאטרון האפי לפי מידותיה של הטענה שהוא מבקש להוכיח, מתפוררת הדרמה

19. אדורנו מתרעם על הצבתו של ברכט מעל למחלוקת הבין-גושית, או "מעל להמולת ההמון". לאחר מלחמת העולם השנייה בחר ברכט להתגורר במזרח גרמניה.
20. הארצות הקומוניסטיות.

21. Stichhaltigkeit); כוונתו של אדורנו לעמידות האסתטית של היצירות.
22. סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 44.
23. המשפטים נערכו בין השנים 1937-1938, בעיצומה של תקופת הטיהורים הסטליניסטיים.

בתוך מסגרת ההנמקות שלה עצמה. אמא קוראז' הוא אוסף תמונות שבו השלכותיה של אמירת מונטקוקולי (Montecuculi), שמלחמה מזינה מלחמה, מובלות אד אבסורדום. הרוכלת המלווה את חילות המלחמה והמשתמשת במלחמה לפרנסת ילדיה בדוחק, אשמה בשל כך באבדנם. אך במחזה, אשמה זו אינה תולדה הכרחית – לא של מצב המלחמה ולא של התנהגותה של בעלת העסק הקטן; הרי אלמלא נעדרה בדיוק ברגע המכריע, האסון לא היה מתרחש, וזה שהיא חייבת להיעדר כדי להרוויח משהו לפרנסתה נותר כללי לחלוטין ביחס למתרחש. הטכניקה שנוקט ברכט להמחשת התזה שלו, סדרת-התמונות, מונעת את הוכחתה של זו האחרונה. ניתוח פוליטי-חברתי, דוגמת ניתוחם בקווים כלליים של מרקס ואנגלס למחזהו של לאסאל (Lassalle) פרנץ פון זיקינג, ²⁴ היה מעלה כי בהקבלה הפשטנית בין מלחמת 30 השנים למלחמה מודרנית נמחק מה שלמעשה מכריע את התנהגותה וגורלה של אמא קוראז' ברומן מאת גרימלסהאוזן (Grimmelshausen). ²⁵ מכיון שהחברה במלחמת 30 השנים אינה החברה בשירות המלחמה המודרנית, לא ניתן פשוט להניח לגביה, גם לא כהנחה פואטית, מערכת פונקציות סגורה שבה חוק כלכלי מבהיר את חייהם ומותם של פרטים. עם זאת, לברכט דרושים ימי קדם העליזים כמשל לימיו, שכן דווקא הוא נתן לעצמו דין וחשבון מדויק על כך שהחברה של ימיו לא יכולה להיתפס כראוי באמצעות התבוננות בלתי אמצעית באנשים ובדברים. תחילה משתבש מבנה החברה, אחר כך משתבש הביסוס הדרמטי. הקלוקל מבחינה פוליטית נהיה לקלוקל מבחינה אמנותית ולהפך. ככל שיש ביצירות פחות הצהרות שהן מוכרחות להצהיר אבל אינן מסוגלות להשתכנע בהן, כך גוברת לכידותן הפנימית; ומתמעט הצורך שלהן בעודפות של מה שהן אומרות על פני מה שהן בעצמן. דרך אגב, המרוויחים האמתיים מן המלחמות – מכל המחנות – שורדים גם היום את המלחמות לא רע.

אפוריות מעין אלה משכפלות את עצמן וחודרות עד לסיב השירי עצמו, אל הנימה הברכטית. גם אם איננו מערערים על נימתו שאין לטעות בה, ושמורכבת מאיכויות שברכט הבשל לא החשיב ביותר, הכשל בפוליטיקה שלו מרעיל אותה. הוא מדבר בזכותו של שלטון שאיננו רק סוציאליזם חלקי – כפי שחשב זמן רב – אלא הוא שלטון בכוח הזרוע, ואי-הרציונליות העיוורת של מאבקי הכוחות בתוך החברה חוזרת לפעול בו. כמטיף בשבחי ההסכמה (Einverständnis) כשלעצמה התייצב ברכט לימינה של זו, ומשום כך הקול הילרי חייב לבלוע גיר כדי שיוכל לטרוף אותך יותר טוב, והוא חורק שיניים. ²⁶ כבר אצל ברכט הצעיר, גבריות שאותותיו של גיל ההתבגרות עוד ניכרים בה, מסגירה את אומץ לבו הנרכש של האינטלקטואל; אבדן עשתונות ויאוש נוכח האלימות מעבירו לשורותיה של האלימות, שממנה יש לו סיבה טובה לפחד. השאגה הפראית של האמצעים שיש לנקוט בולעת את שאון הפרוענות שקרתה בפועל, ²⁷

24. ראו מכתבו של מרקס ללאסאל: קרל מרקס ופרידריך אנגלס, על אמנות וספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 62-66.
25. Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1620?-1676) כתב רומנים ומחזה – אמא קוראז' – על מלחמת 30 השנים, שבמהלכה מתרחש גם מחזהו של ברכט.

26. בגרסאות מסוימות של "כיפה אדומה" בולע הזאב גיד כדי להפוך את קולו לדק יותר. על מושג ההסכמה (Einverständnis) של ברכט, ראו הקרמתו של אהרן שבתאי לאסופת מחזותיו הלימודיים של ברכט בתרגומו (האמצעים שיש לנקוט, ירושלים: שוקן, 2004, עמ' 13-19).
27. דהיינו את הניסיון הסוציאליסטי בכרית המועצות.

פורענות שברכט עושה מאמצים מופלגים להציגה בכל מחיר כברכה. זאת ועוד; הכזב שבמעורבותו הפוליטית של ברכט מכתיים את מיטבו. השפה של ברכט מעידה עד כמה רחוקים זה מזה הסובייקט הפואטי דובר ומה שהוא מצהיר. כדי להתגבר על השבר, השפה מפברקת (affektiert) את שפת הנדכאים. אך הדוקטרינה שבזכותה הוא מדבר דורשת את שפת האינטלקטואל. חוסר יומרותה ופשטותה של השפה הננקטת הם פיקציה. הפיקציה מסגירה את עצמה הן במופעי גוזמה והן בנסיגה מסוגנת אל אופני ביטוי מיושנים או פרובינציאליים. לעתים לא רחוקות היא מחניפה; אוזניים החסינות לטמטום של כושר הבחנתן, מוכרחות לשמוע שרוצים לשדל אותן למשהו. כשמדברים כמו הקרבנות כאילו אנו בעצמנו נמנים עמם, יש בכך משום הדחה של הקרבנות ממעמדם וכמו לעג להם. מותר לשחק הכול, רק לא את הפרולטר. הדבר המכשיל ביותר את הניסיון להשפעה פוליטית הוא שאפילו הכוונה הנכונה צורמת כאשר מבחינים בה, והיא צורמת עוד יותר כאשר היא עוטה, בדיוק מסיבה זו, מסכה. משהו מזה מופיע אצל ברכט המאוחר יותר, בעיצוב הלשוני של החכמה: הפיקציה של האיכר הזקן, שבע הניסיון האפי, כסובייקט פואטי. לשום אדם בשום מדינה בעולם אין ניסיון חיים גרעיני כמו זה של המוזיק הדרום-גרמני. הטון המחושב הופך לאמצעי תעמולתי שתפקידו יצירת מראית העין שהחיים הנכונים מצויים בכל מקום שבו הצבא האדום תפס פעם את השלטון. מכיון שלאמתו של דבר אי-אפשר להצביע על שום דבר המציין אנושיות כזו, ובכל זאת מוצגת זו כממומשת, הופכת את עצמה הנימה הברכטית להד של מצב חברתי ארכאי שעבר לבלי שוב. ברכט המאוחר לא היה כל כך רחוק מן ההומניזם הרשמי; את מעגל הגיד הקווקזי יכול היה עיתונאי מן המערב להרים על נס כשיר הלל לאמהות, ולבו של מי לא נפתח כאשר העלמה הנהדרת מוצגת במופתיותה כנגד האישה מוכת המיגרנה? בודלר – אשר הקדיש את יצירתו למי שטבע את הביטוי *l'art pour l'art* – היה פחות מתלהב מקתרזיס כזה. אפילו שירים כה וירטואוזיים ומתוכננים בקפידה כמו "האגדה על היווצרותו של הספר טאוּר־טה־קינג בדרכו של לאו־צה ממולדתו אל הניכר"²⁸ נערכים על ידי התאטרליות שהפשטות הגמורה מתאפיינת בה שם. מה שהקלסיקונים של ברכט עוד גינו כאווילות כפרית, כתודעה נגועה של נזקקים ונדכאים, הופך עבורו – כאילו היה אונטולוג אקזיסטנציאליסטי – לאותנטיות נושנה. עבודתו בכללותה היא מאמץ סיזיפי ונואש לפשר באיזשהו אופן בין טעמו המלוטש והמדויק לבין הדרישות ההטרונומיות המגושמות שהציב לעצמו.

28. גלות המשוררים, הערה 15 לעיל, עמ' 144-147.

29. אדורנו כתב זאת לראשונה בשנת 1949 במאמר "ביקורת תרבות וחברה"; ראו אסכולות פראנקפורט, הערה 7 לעיל, עמ' 157.

אינני רוצה לרכך את אמירת, שכתובת שירה אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי.²⁹ מובע בה על דרך השלילה מה שמעניק לספרות מעורבת פוליטית את נשמתה. שאלתה של אחת הדמויות ב-*Morts sans sépulture* "האם יש לחיים טעם, אם יש אנשים שמכים עד שהעצמות נשברות בתוך

הגוף?³⁰ היא גם השאלה האם לאמנות מותר להמשיך להתקיים בכלל; האם הרגרסיה בחברה עצמה לא מצווה רגרסיה רוחנית במושג הספרות המעורבת. אך גם תשובתו של הנס מגנוס אנצנסברגר (Enzensberger), שטען שבדיק לנכח גזר דין זה צריכה הספרות לעמוד בפרץ, לא להיות כזאת המתקיימת גרדא, ובכך להפוך – אחרי אושוויץ – לביזתה של הציניות, גם תשובה זו עודנה נכונה. כבר במצב שבו נמצאת הספרות קיים פרדוקס – הפרדוקסליות אינה מופיעה רק בעקבות ההתייחסות אליה. מציאות של סבל במנות גדושות אינה סובלת שכחה. עלינו לחלן את אמירתו התאולוגית של פאסקל "On ne doit plus dormir" ("מעתה אסור לישון"). אך סבל זה, "תודעת המצוקה" (das Bewußtsein von Nöten) במילותיו של היגל, תובע גם את המשך קיומה של האמנות שאותה אין הוא מתיר; כמעט שאין מקום שבו הסבל מוצא את קולו, נחמה שלא בוגדת בו מיד, כבאמנות. זה מה שעומד לנגד עיניהם של האמנים החשובים ביותר של ימינו. הרדיקליות חסרת הפשרות של עבודותיהם, דווקא הגורמים המושמצים כפורמליסטיים, הם המקנים להם את הכוח הנרעד שאין בשירים חסרי ישע על הקרבנות. אבל אפילו הניצול מזורשה (1947) מאת שנברג, עיצוב אוטונומי של הטרונומיה שמועצמת עד זועת גיהנום, נשאר לכוד באפֶּרֶיָה אשר אליה הוא מתמסר ללא מצרים. להלחנתו של שנברג נלווית מבוכה. לא בשל הדבר שבגללו כועסים עליו בגרמניה, שהוא אינו מתיר להדחיק מה שרוצים להדחיק בכל מחיר, אלא המבוכה על כך שהוא מעניק לדבר זה – למרות כל הנוקשות והיעדר הפשרות – תמונה, והרי בכך הכלימה כלפי הקרבנות בכל זאת נפגעת. הקרבנות משמשים ליצירתו של משהו, יצירות אמנותיות, אשר מוגשות כטרף לעולם שהרג אותם. העיצוב האמנותי – אם אפשר לכנות זאת כך – של כאבם הגופני, העירום, של מי שהוכו באלות ובקתות רובים, יש בו הפוטנציאל, מבוטל ככל שיהיה, לסחוט קורטוב הנאה. הלקח המצווה על האמנות לא לשכוח ולו לרגע דוחק אותה אל תהומות היפוכו של ציווי זה. באמצעות סגנון אסתטי לפי עיקרון מארגן כלשהו, ותהיה זו אפילו תפילת מקהלה חגיגית, נדמה כי לאותו גורל, שהדעת לא הייתה יכולה להמציאו, היה איזשהו מובן; נוספת לו יפעה כלשהי, משהו מן הפלצות ניטל; כבר בכך בלבד נעשה לקרבנות עוול, אך שום אמנות שהייתה נמנעת מן הקרבנות לא הייתה עומדת גם היא במבחן הצדק. גם קולות ייאוש משלמים מס לאפירמציה השפֶּלָה. גם יצירות פחותות נחטפות בחפץ לב, כצורה של עיבוד העבר.³¹ רצח העם הופך בספרות המעורבת לנכס תרבות, וזה מקל עלינו להמשיך להשתתף במשחק ולתפוס את מקומו בתרבות שהולידה את הרצח. יש לספרות זו סימן היכר כמעט לא אכזב: שהיא נותנת להבין, במתכוון או שלא במתכוון, שאפילו במצבים המכונים מצבים קיצוניים – ודווקא במצבים אלה – האנושי פורח; לעתים נרקחת מכך מטאפיזיקה דלוחה שבה הזוועה המכירת לכדי מצב־קצה זוכה לתיקוף, במובן זה שבה מתגלה האדם כפי שהוא לאשורו.³² באקלים

31. אדורנו מתכוון כאן למימוש שטחי ולא ביקורתי של "עיבוד העבר" (Ausarbeitung der Vergangenheit), כזה שמטרתו היא "סגירת ספרי העבר" והשכחתו. לעניין זה ראו The Meaning of Working Through the Past (1959), Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Henry W. Pickford (trans.), New York: Columbia University Press, 2005, pp. 89–103.

32. אדורנו טען דברים ברוח זו נגד מחזהו של רולף הוכהות, *Der Stellvertreter, Ein Christlicher Trauerspiel* (1962). המחזה, שתורגם לעברית בידי יהודה עמיחי (תמלול המקום, תל-אביב: שוקן, 1964), מציג בביקורתיות רבה את התנהגותו של האפיפיור פיוס ה-12, ומראה – כסטנציונות קשה לעיכול – כיצד רוח האדם יכולה לשמור על אצילותה אפילו במחנות ההשמדה. ראו מכתבו הפתוח של אדורנו להוכחות (1967), "Open Letter to Rolf Hochhuth" בספר: Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholzen (trans.), New York: Columbia University Press, 1992, vol. 2, pp. 240-246.

33. סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 34 (ציטוט מתורגם זה לקוח מתרגומה של חנה בן-דב בתוספת שינויים משל המתרגמת).

34. אדורנו מרגיש כאן את האופי ההיסטורי, שכל מתקפה ראוייה על ההיסטוריה מחייבת בו. מחאתן של היצירות האוטונומיות המכוונת כלפי המציאות נעשית במונחיה של המציאות עצמה ("מתוכנת בה־בעת בעצמה על ידי זו") ולא באמצעות "מחקפה מופשטת" הנעשית בשמו של "יציר הרוח" (ראו להלן) השולל את המצב ההיסטורי מקודת מבט טרנסצנדרנטית ומופשטת.

אקזיסטנציאלי שאנו זה מיטשטש ההבדל בין תליינים לקרבנות, שכן שניהם נהדפים באותה מידה אל אפשרות האין, אשר באופן כללי מיטיבה יותר עם התליינים, כמובן.

חסידי מטאפיזיקה זו, שבינתיים התנוונה לכלל דעה מן הדעות המושמעות לשם שעשוע, מגדפים, כלפני 1933, ומליינים על כך שבאמנות מוצגים החיים כמכוערים, מעוותים, סוטים, כאילו המחברים אשמים במה שנגדו הם מתקוממים, שהרי מה שהם כותבים לובש את צורתו של העולם החיצוני. על ההרגלים המחשבתיים שעדיין רווחים תחת כל עץ רענן בקרב גרמנים דוממים רבים בארצנו ניטיב ללמוד מתוך סיפור על פיקאסו. קצין של כוחות הכיבוש ביקר את פיקאסו בסדנה שלו בפריז. למראה התמונה גרניקה, מספרים ששאל אותו: "אתה עשית את זה?" ופיקאסו ענה: "לא, אתם". גם יצירות אמנות אוטונומיות כמו התמונה הזאת שוללות לבטח את המציאות האמפירית, הורסות את ההורסים, את מה שמתקיים גרדא, ואשר תוזה, באשר הוא קיום גרדא, על האשמה לאין-סוף. היה זה סארטר, הוא ולא אחר, אשר זיהה את הקשר בין האוטונומיה של היצירה לבין רצון אשר אינו מיובא אל תוך היצירה, אלא הוא החווייתה (*Gestus*) של היצירה כלפי המציאות. "ליצירת האמנות", הוא כותב, "אין תכלית. ובכך נסכים עם קנט. אך יצירת האמנות הנה תכלית בפני עצמה. הניסוח הקנטי אינו מתחשב בקול הקורא המהדהה מעמקה של כל תמונה, של כל פסל, של כל ספר"³³. לכך צריך להוסיף שיחסו של קול קורא (*Appell*) זה אל מעורבותה המפורשת והמנוסחת של הספרות אינו יחס פשוט ונטול בעייתיות. האוטונומיות הלא מתפשרת של יצירות אשר נמנעות מלהתאים את עצמן לשוק וחומקות מבלאי הופכת מניה וביה למתקפה. מתקפה זו אינה מופשטת, היא אינה אופן התייחסות אחיד של כל יצירות האמנות אל העולם, אשר אינו סולח להן על כך שאינן כופפות את עצמן אליו לחלוטין. התנערותן של היצירות מן המציאות האמפירית מתווכת בה־בעת בעצמה על ידי מציאות זו.³⁴ לאמן אין הפנטזיה של יצירת יש מאין; רק חובבים ויפי נפש משווים זאת בנפשם. בכך שיצירות האמנות מציבות את עצמן כניגודה של המציאות האמפירית, הן מצייתות לכוחותיה של זו, אשר כמו דוחים את יציר הרוח, הודפים אותו חזרה אל עצמו. אין תוכן, אין בספרות קטגוריה צורנית, שמקורם אינו במציאות האמפירית שממנה התמלטו, גם אם השתנו לבלי הכר, גם אם הדבר נסתר מעינו של המחבר. בדרך זו, ובדרך קיבוצם מחדש של הגורמים לפי תוקה הצורני, מתייחסת הספרות אל המציאות. אפילו המופשטות האוונגרדית שאין לה דבר וחצי דבר עם מופשטותם של מושגים ומחשבות, אשר מולה עומד הבורגני צר האופקים חסר אונים וזועם, היא שיקוף של מופשטות החוק הנוהג בחברה באופן אובייקטיבי. אפשר להראות זאת על יסוד כתבי בקט. הללו נהנים מן התהילה האנושית היחידה הראויה היום: כולם פונים מהם בבעתה, ואיש אינו יכול לטעון בצורה משכנעת שהמחזות

והרומנים האקסצנטריים שלו אינם עוסקים במה שכולם יודעים ואיש אינו מעז להכחיש. בעיני נאמני הפילוסופיה הם נושאים חן כסקיצה אנתרופולוגית. אך מדובר בהם במהלך עניינים היסטורי קונקרטי ביותר: ירידתו מן הכס (Abdankung) של הסובייקט. *Ecce homo* של בקט מתייחס למה שנהיה מן האנשים. מעיין הדמעות בעיניהם יבש, ובעיניהם אלה הם מביטים אילמים מתוך משפטיו. הלחש שהם משרים ושתחת השפעתו הם נמצאים מתפוגג והולך דרך השתקפו בהם.³⁵ את הבטחת האושר המינימלית שבכתביו, הבטחה שלא תימכר בעד שום נחמה, ניתן היה להשיג רק במחיר מפולשות גמורה, עד כדי אבדן קיומו של עולם. יש לוותר על כל התערבות בענייני העולם על מנת לתווך את רעיונה של יצירת האמנות המעורבת, את ההזרה כאמצעי שכנוע, שברכט התאורטיקן הגה ושמייעט לקיים ככל שגברה מחויבותו להיות חברותי כלפי האנושי. פרוקס זה, המעורר עליו השגות מתחכמות, פשוט נשען על הניסיון, בלי הרבה פילוסופיה: הפרוזה של קפקא, מחזותיו של בקט, או הרומן המרעיש באמת שלו *אדוּש* – לעומת פעולתם של אלה על הקורא משתווה רושמה של הספרות המעורבת הרשמית לרושמו של משחק ילדים. הם מעוררים את הפחד שהאקזיסטנציאליזם מדבר עליו בלבד. הם מפרקים את המראית בשיטתיות, מבקעים באופן זה את האמנות מבפנים, בעוד המעורבים המוצהרים רק רותמים את האמנות מבחוץ, רק למראית עין אפוא. טיבם הוא כזה שהם אינם מניחים לך לנפשך, מאלצים אותך לאותו שינוי של ההתנהגות שהספרות המעורבת רק דורשת. מי שנכבש פעם אחת במכבשו של קפקא אובד לו פיוסו עם העולם, כמו גם היכולת להסתפק בחריצת המשפט כי מהלכו של העולם בכי רע: באבחנה הכנועה כי הרע ידו על העליונה יש משום מתן אישור, וגורם זה של אישור מאוכל עד תום ביצירתו של קפקא. אולם ככל שרבה היומרה גדלה סכנת המפלה, הכישלון. מה שתואר כהתמעטות המתח – ביצירות המתרחקות והולכות מייצוג פיגורטיבי של עצמים וממסגרת נתפסת של מובן – בציור ובמוזיקה, מופיע פעמים רבות גם בספרות, אשר מכונה, בשימוש מתועב בשפה, טקסטים. היא מידרדרת עד לסף השיממון, מצטמקת באין משים למלאכת יד, מה שבסוגות אמנות אחרות היה מזדקק לעין כמשחק של חזרה על פי נוסחאות, כהתקנת דגמי טְפֵט. לאור זאת נדמית לעתים קרובות התביעה הכללית למעורבות כמוצדקת. יצירות שבהן נעשה ניסיון לחולל מובן פוזיטיבי כוזב נקלעות לעתים קרובות לריקנות מובנית מסוג אחר, להפנינג פוזיטיביסטי, ליהוטו תפל עם יסודות. בכך הן מידרדרות אל הספירה שממנה הן מבקשות להיחלץ; מקרה קיצוני הוא ספרות שמתוך בלבול ובאופן לא דיאלקטי רואה בעצמה מדע, ומְדָמה לשווא לקיברנטיקה. מקרי הקצה נוגעים זה בזה: מה שמחסל כל אפשרות לתקשורת, הופך לשלל רב עבור מדעי התקשורת. אין קריטריון קשיח שמבחין ומתח גבול בין שלילתו הוודאית של כל מובן לבין הפוזיטיביזם הגרוע הממשיך לייצר מלל חסר מובן בשקדנות לשם עצמה. פחות מכל יתווה גבול

35. במילים אחרות, דווקא השיקוף האמנותי של החוק הכלכלי המופשט, כפי שהוא משתקף בדמויותיו של בקט – "הלחש (Bann) שהם משרים ושתחת השפעתו הם נמצאים" – מסייע ל"התפוגגותו".

36. הגבול בין יצירת האמנות המוחה, בסגנון בקט, על הידרדרותה של המשמעות (זו המבצעת "שלילה ודאית" של כל מובן) לבין זו המשכפלת משמעות שטוחות וסטנדרטיות ("המלל חסר המובן" של "הפויטיביזם הגרוע") אינו יכול להיקבע מראש. קל וחומר שגבול זה אינו יכול להיקבע באמצעות היאחזות א-היסטורית ונאלצת במושג מטוהר של האנושיות, כזה המגנה את המיכון ואת המודרניזציה באשר הן; וראו גם הערה 34 לעיל.

37. אופיה השתלטני של הרציונליות המערבית מאז הנאורות מתואר בפרק הראשון בספרם של אדורנו ומקס הורקיימר: Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, J. Cumming (trans.), London: Verso, 1973 (ראו גם הערה 7 לעיל).

38. "אקדמיים" מכונים ציורים מן המאות ה-17 עד ה-19, שבהם נשמרים כללים טכניים ואסתטיים מבית מדרשן של האקדמיות לאמנות. זאת בניגוד לציור אוונגרדיסטי, שהוא פחות ממוסד ופחות נתמך (כגון ציור סימבוליסטי בתקופות מסוימות, ציור אימפרסיוניסטי באחרות, וכיוצא באלה).

39. "ידוע היטב שאמנות טהורה ואמנות ריקה הן היינו הך ושהטהרנות האסתטית לא הייתה אלא תמרון מגננה מזהיר של בורגנות המאה הקודמת, אשר העדיפה שיאשימה בפיליטיניזם, בצרות מוחין בורגנית, מאשר יאשימה בניצול" (סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 19-20 לצייטוט מתורגם זה לקוח מתרגומה של חנה בן-דיב בתוספת שינויים משל המתרגמת).

מעין זה על ידי השבעה וזימון של האנושיות מצד אחד, וחירוף המיכון מצד שני.³⁶ אותן יצירות אמנות שבקיומן תופסות את מקומן בחזית לצד קרבנות הרציונליות המשתררת על הטבע,³⁷ שלובות תמיד בעצמן – הן במחאתן והן בשל טיבן – בתהליך הרציונליזציה. לו רצו להכחישו היו מאבדות מיד, אסתטית וחברתית, את תוקפן, והופכות לחפצים מקודשים ריקים. העיקרון המארגן של כל יצירת אמנות, העיקרון המקנה לה את אחדותה, נשען על אותה רציונליות שאת תביעתה לטוטליות היא עצמה רוצה לבלום.

שאלת המעורבות מוצגת בתולדותיה של התודעה הצרפתית ובתולדותיה של התודעה הגרמנית באופנים שונים. בצרפת שולט אסתטית – בגלוי או שלא בגלוי – העיקרון של *l'art pour l'art*, ובסתר הוא עושה יד אחת עם כיוונים אקדמיים וראקציונריים.³⁸ דבר זה מסביר את התרעומת שהוא מעורר.³⁹ אפילו ביצירות האוונגרדיסטיות ביותר בצרפת יש מגע של דקורטיביות נעימה. זו הסיבה שהקריאה לקיומיות ולמעורבות נשמעה שם מהפכנית. היפוכו של דבר בגרמניה. תפיסת האמנות כחפה מתכליות הייתה חשודה על מסורת ששורשיה נטועים עמוק באידאליזם הגרמני (תיעודה המפורסם הראשון של מסורת זו, שעליו סמכו מורי בתי הספר את ידיהם, הוא חיבורו של שילר על התאטרון כמוסד מוסרי), למרות שהיה זה דווקא גרמני שרומם תפיסה זו – בשלב ראשון תאורטית – מתוך שיקולים טהורים ולא מתוך משוחדות, והפכה לגורם מרכזי בשיפוט הטעם.⁴⁰ היותה של הרוח המוחלטת בת-לווייתה של תפיסה זו⁴¹ לא הייתה הסיבה המרכזית לחשדנות כלפיה; דווקא זו⁴² השתוללה בפילוסופיה הגרמנית עד כדי היבריס. הסיבה המרכזית לחשדנות זו היא אותו פן של יצירת האמנות החפה מתכלית הפונה אל החברה. היא מעוררת את זיכרון ההנאה החושנית שיש, באופן מעודן ועל דרך השלילה, גם באחרון הדיסוננסים, ודווקא בו. כל אימת שהפילוסופיה הגרמנית הספקולטיבית הבחינה בגורם הטרנסצנדנטי המצוי ביצירת האמנות עצמה – דהיינו, שבעצמותה (*Inbegriff*) יש תמיד יותר ממה שיש בה – היא גזרה מכך תעודת מוסריות.⁴³ לפי מסורת לטנטית זו, יצירת האמנות לא אמורה להיות דבר לעצמו, מכיוון שאז – כפי שכבר נטבע בסכמה האפלטונית עבור מדינה סוציאליסטית – היא מרפה ידיים, עומדת בדרכו של המעשה לשם המעשה עצמו, החטא הגרמני הקדמון. הסתייגות מן האושר, אסקטיות, אתוסים ממין זה, אשר מעלים שוב ושוב את לותר וביסמרק על דל השפתיים, אינם מעוניינים באוטונומיה אסתטית; והרקע לפתוס של הציווי הקטגורי הוא זרם תת-קרקעי של הטרנומיה כנועה, שמצד אחד אמורה אמנם להיות התבונה עצמה, ומצד שני היא אמורה להיות דבר נתון, שיש להתחשב בו באופן עיוור.⁴⁴ לפני 50 שנה ההתנגדות כוונה כלפי סטפן גיאורגה⁴⁵ ובני חוגו יותר מאשר כלפי האסתטיציזם של הצרפתים. בימינו חברה המלומדות העבשה שהפצצות לא ריסקו לזעם

על חוסר־מובנותה־לכאורה של האמנות החדשה. מוטיב שניתן למצוא שוב ושוב הוא השנאה הבורגנית, צרת האופקים, למין; כאן משיקים אלו לאלו המופקדים על טוהר המידות מן המערב והאידיאולוגים של הראליזם הסוציאליסטי. הטרור המוסרי אינו יכול לעשות דבר כנגד זה: צדה של יצירת האמנות המופנה אל הצופה מסב לו גם הנאה, ולו רק בשל המסגרת הפורמלית, המשחררת אותו זמנית מאילוץ התכליתיות המעשית. תומס מאן ביטא זאת כ"כיף נשגב" (höherer Jux), שהוא בלתי נסבל עבור בעלי הבית במשכנות המוסר.⁴⁶ אפילו ברכט שאופיו לא היה חף מקווים נזירים – הללו חוזרים בגלגול כלשהו בסרבנותה של אמנות אוטונומית גדולה להיענות לשיקולי צריכה – אמנם הוקיע, ובצדק, את יצירת האמנות הקולנירית, אך היה פיקח מכדי לא לדעת שבמה שנוגע לאפקט על הקורא, אי־אפשר להתעלם לחלוטין מגורם ההנאה, אפילו לא ביצירה המסויגת ביותר. במתן הבכורה לאובייקט האסתטי כבדין טהור איננו מכניסים שוב מן הדלת האחורית את הצריכה (כקריטריון אמנותי מרכזי), ואת ההסכמה הבזויה אֶתה. שכן בעוד גורם ההנאה, גם אם "כורתים" אותו מן האפקט של היצירה, חוזר ומתגנב אליו שוב ושוב, העיקרון שאליו כפופות יצירות האמנות האוטונומיות איננו האפקט של היצירה על הקורא, אלא ארגון הפנימי כשלעצמן. יצירות האמנות האוטונומיות הן ידיעה כאובייקט ללא מושג.⁴⁷ זהו הבסיס לערכן. בערכן זה היצירות אינן צריכות לשכנע את האנשים, כאילו היה תלוי בהם. לכן, היום בגרמניה, הגיעה העת לדבר בזכות היצירה האוטונומית, ופחות בזכות היצירה המעורבת. בקלות רבה מדי מייחסת לעצמה זו האחרונה את כל הערכים האציליים ונוהגת בהם ככל העולה על רוחה באותו רגע. גם תחת הפשיזם לא היה מעשה נבלה שלא התנאה בנוצות מוסריות. אלה המתהדרים עוד היום במוסריות ואנושיות, רק אורבים לרגע שבו יוכלו לרדוף את מי שאפשר להרשיעו לפי חוקי המשחק שלהם, שבו יוכלו לפעול באותו חוסר אנושיות שבגרסתו התאורתית הם מאשימים את האמנות החדשה. בגרמניה, מעורבות פירושה פעמים רבות בסופו של דבר להג עדרי, פירושה מה שכולם אומרים, או לפחות מה שכל אחד היה רוצה לשמוע. במושג ה"מסר", הבשורה של האמנות עצמה – אפילו של האמנות הרדיקלית מבחינה פוליטית – טמון כבר גורם המפויסות כלפי העולם; בעצם הפניה יש הסכמה חשאית עם מי שאליהם פונים, ואת אלה ניתן היה לקרוע מן הסימאון שבו הם שרויים רק על ידי הצהרה על בטלותה של ההסכמה.

ספרות שמתקיימת למען האנשים – כמו זו המעורבת, אך גם כמו שהבורגניות המוסרנית רואה כנוכח – מועלת באמונם בכך שהיא מגלה להם את הדבר שהיה יכול לעזור להם רק אילולא נרָאָה כעוזר להם. אך להסיק מכך קביעה עצמית מוחלטת, התקיימות רק לשם העצמי בלבד – גם בכך יש משום הידרדרות לאידאולוגיה. מעל לצל של עצמה

40. כלומר, למרות ההש שהאידיאליזם הגרמני רחש כלפי אמנות חפה מתכליות, היה זה דווקא גרמני – עמנואל קנט – שרומם את האוטונומיה של האמנות ("תכליתיות ללא תכלית") לכלל גורם מרכזי בשיפטי הטעם.

41. תפיסת האמנות כחפה מתכליות.

42. הרוח המוחלטת.

43. המסורת האידיאליסטית הגרמנית נוטה לראות בהיבטן הטרגסצנדרטי – העל־היסטורי – של יצירות האמנות גילום של תוכן מוסרי, של אידאה מוסרית. ברכט (וכמוהו וולטר בנימין, במקומות מסוימים ביצירתו), טענו כי יצירת האמנות המודרנית היא "נטולת הילה" טרגסצנדרטית, וכי היא מקבלת את כל משמעותה בתוך המצב ההיסטורי. אדורנו נוקט עמדה דיאלקטית בעניין זה שלפיה דווקא הילתה הנאצלת של האמנות מסייעת לה לתת קול, באורח אפקטיבי בהרבה, להיבטים לא־מנוסחים או מושתקים של המצב ההיסטורי.

44. אדורנו התחבט עם עיקרי תורת המוסר הקנטיאנית בקורס שהוא הרצה בו באוניברסיטת פרנקפורט בשנת 1963. ראו לעניין זה Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Rodney Livingstone (trans.), Stanford: Stanford University Press, 2000.

45. משורר סימבוליסטי (1868–1933) שכתב ברוח האמנות לשם אמנות.

46. טענה זו הופיעה במסה שכתב תומס מאן על ריכרד ואגנר בשנת 1933. ראו: Leiden und Größe: "Richard Wagners", *Adel*

des Geistes, Stockholm: Fischer Verlag, 1945, p. 377
 לתרגום אנגלי, ראי "Suffering and Greatness of Richard Wagner", *Essays by Thomas Mann*, New York: Vintage, 1957, p. 225.

47. יצירות האמנות מאפשרות ידיעה המבוססת על התנסות ישירה באובייקט. הן מעניקות לנו – או מייצגות עבורנו – התנסות שאיננה מתוכבת במושגים. בעוד לא ניתן לנתק את יצירת האמנות מן ההנאה, ניתן לנתקה – גם בכך עוקב אדורנו אחרי האסתטיקה של קנט – מן המחויבות אל האמת המושגית או הנכונות המוסרית.

48. היינו על קיומה המבודד.
 49. "גורם הרצון" ביצירת האמנות (האמירה כי "העניינים צריכים להיות אחרת") מופיע בגוף היצירה, או בצורתה. במקום אמירה מפורשת, יצירת האמנות מתגבשת ומציגה את עצמה כמשל (Gleichnis) לאותו מצב רצוי, או תיקון למה ש"צריך להיות אחרת".

50. השווי: Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1946, p. 105.

51. ראו פרנץ קפקא, "המחברת הראשונה", מחברות האוקטבו, מגרמנית: שמעון זנרבנק, תל-אביב: עם עובד, 1998.

לא יכולה האמנות לקפוץ; היא לא יכולה להשתחרר מן האי-רציונליות שבה, מהיותה גורם בתוך החברה גם בעצם ניגודה אליה, ומהיותה אף על פי כן מוכרחה לסגור עיניים ואוזניים ביחס לחברה. אך אם היא עצמה מתבססת על כך,⁴⁶ אם היא בולמת באופן רצוני את המחשבה על היותה מותנית ומסיקה מכך את טעם קיומה – היא הופכת את הקללה הרובצת עליה להצדקה עצמית מזויפת. גם ביצירת האמנות המעודנת ביותר גלומה האמירה כי "העניינים צריכים להיות אחרת"; אם היא אינה דומה אלא לעצמה, כמו בבנייתה בהתבסס על מדעיות מעושה, היא חוזרת במפורש אל הקדם-אמנותי פחות הערך. אך גורם הרצון אינו מתווך אלא על ידי גוף היצירה (*die Gestalt des Werkes*), כאשר היצירה מתגבשת כמשל לדבר אחר, אשר צריך להיות.⁴⁹ כדבר עשוי מאלף ועד תו, מוצר, יצירות אמנות, גם ספרותיות, הן הוראות לפעולה שממנה הן נמנעות: התקנתם של חיים נכונים. תפקודן כמדיום כזה אינו חצי הדרך בין מעורבות ואוטונומיה, אינו תערובת בין אלמנטים צורניים מתקדמים ותוכן מנטלי שמכוון אל פוליטיקה פרוגרסיבית אמתית או מדומה; תוכן של יצירות כלל אינו התוכן המנטלי שנופחים בהן, אולי להפך. אולם הבלטתה של היצירה האוטונומית היא פוליטית-חברתית בטיבה. סילופה של הפוליטיקה האמתית העכשווית במקומותינו, התאבנותם של היחסים שהפשרתם לא נראית באופק בשום מקום, מאלצים את הרוח לכתת את רגליה למקומות שבהם היא אינה צריכה לבלות בחברה ירודה. נכון להיום, כל דבר של תרבות – גם יצירות שיושרתן מובטחת – מאיים להיחנק בלהג התרבותי, ובעת הזו מוטל על יצירות האמנות לאחוז בלי אומר, בחזקה, במה שידה של הפוליטיקה אינה משגת. סארטר עצמו ביטא זאת ביושר בקטע שמוסיף לו כבוד.⁵⁰ אין זה הזמן ליצירות אמנות פוליטיות, הפוליטיקה השתקעה ביצירות האוטונומיות, וזאת ביתר שאת במקומות שבהם לכאורה שוררת שממה פוליטית, כמו במשל של קפקא על רובי הילדים, שבו ממוזגים רעיון האי-אלימות ותודעת שיתוקה הממשמש ובא של הפוליטיקה.⁵¹ פאול קליי – שמקומו בדיון על אמנות מעורבת ואוטונומית שמור לו, מכיוון שליצירתו, שהינה במובהק כתב (*écriture*), שורשים ספרותיים, ולא הייתה מתקיימת אלמלא שורשים אלה, כמו גם לולא כילתה אותם – פאול קליי צייר בזמן מלחמת העולם הראשונה או זמן קצר אחריה קריקטורות של הקיסר וילהלם שבהן מתואר הלה כיצור לא אנושי טורף ברזל. מקריקטורות אלה (מן הסתם אפשר היה להראות זאת אחת לאחת) צמח בשנת 1920 ה-*angelus novus*, מלאך המכונות, שכבר אינו קריקטורה או גילום חזותי גלוי אחר של מעורבות, אך הוא עולה על שניהם. עיניו החידתיות של מלאך המכונות מאלצות את הצופה לשאול את עצמו האם הוא מבשרה של אחרונת הפרוענויות או שמא של ישועה שמוסווית בתוכה. אך מלאך זה, כפי שאמר ולטר בנימין שהרישום *angelus novus* היה בבעלותו, הוא המלאך שלא נותן אלא לוקח.



מראיינים: זהבה כספי, עדי אדלר, ליאור גרנות, מיכל ווזנר, עדי מונטה, מורן כרי, הדס שבח-נרדי, חן שטרם

אנחנו רוצים להתחיל בספרך האחרון, שכותרתו מאוד מושכת: אני מלחמת אזרחים. הייתה לנו תחושה שהשם הולם רעיון שעובר כחוט השני ביצירתך – "קיום תוך סתירה". לקחת את ה"אני" האחד והפכת אותו לרבים, ואף השתמשת במפורש במושג "מלחמה" שהוא מושג חריף, שמצביע על התנגשות פנימית עזה. רצינו לברר מהו מקור הקונפליקט הפנימי הזה, אותה הימצאות של יותר מישות אחת בתוך ההוויה שלך כאדם וכיוצר.

אם נחקור כל אחד מכם, אז את "מלחמת אזרחים" ואתה "מלחמת אזרחים". באופן כזה או אחר כל אחד מאתנו הוא "מלחמת אזרחים". אמא שלי, זיכרונה לברכה, אומרת בספר שכתבה בגיל מבוגר בשם דרך ומקדש: "אנחנו נחלקים לדלי רוח וקרועי נפש". מי שלא קרוע נפש הוא מרובע, מי שלא מרובע הוא קרוע נפש. "מלחמת אזרחים" יכולה להתרחש בכל מצב: החל ממשולש אהבה – אדם נקרע בין שתי נשים, או אישה בין שני גברים, דרך אמונות פוליטיות ודרך הבחירה לדבר או לשתוק בזמן עינויים, למשל. כל מצב שיוצר סתירות הוא מלחמת אזרחים אם הוא הופנם כחוויה אישית. אני בפירוש "מלחמת אזרחים".

באיזה מובן?

אני גדלתי בבית ספר שנקרא: "בית חינוך לילדי העובדים" בתל-אביב, חינוך אוטונומי של תנועת הפועלים שהערכים שהנחילו בו אז היו ערכים אמתיים. האידאל היה להיות פועל, איכר, עובד אדמה, חבר קיבוץ. כשאחותי רצתה לפגוע בי בריב בינינו, היא הטיחה בי: "אתה אף פעם לא תהיה פועל, אתה תהיה בעל בית חרושת...". אך חווינו גם ערכים סותרים – במקביל למצעד ה-1 במאי ואחוות העמים, היו משמרות בעד עבודה עברית ונגד הפועלים הערבים בפרדסים; מצד אחד, "טוב למות בעד ארצנו", ומן הצד האחר – מצעד אחוות העמים. הייתה קנאות לאומית, וזה יצר לימים מצבים בלתי אפשריים של מתח.

אמא שלי, למשל, ואני מתאר זאת בהספר המשוגע, בכתה כשראתה ערבי שהפכו לו את ארגזי הירקות מעל חמורו כדי שיסתלק מהשכונה שלנו, זה שבר אותה לגמרי. מצבים כאלה יוצרים מתחים בלתי פתירים בתחום הפוליטי, בתחום הרגשי ובתחום האידאולוגי. זה המצב האנושי הקבוע של איש רוח, אלא אם כן הוא מתוכנת לחיות בלי ספקות. אני עצמי, למשל, גדלתי בבית פציפיסטי הומניסטי, ובכל זאת מגיל 18 השתייכתי לפלמ"ח שהיה ארגון לוחם.

שירה הנהדר של רחל, "יום בְּשׁוֹרָה", מתייחס לסיפור בשורת המצורעים במלכים ב, פרק ז, שבו המצורעים שהיו מחוץ לחומה הם אלה שבישרו לעיר המוכה והרעבה שהיא נושעה מהמצור. אצל פּוֹצֵץ את "מלון המלך דוד" בירושלים ביולי 1946, פיגוע טרוריסטי אדיר שגרם להרג של 100 בני אדם ולפציעה של מאות אנגלים, יהודים וערבים. הארץ פרסם אז בעמוד הראשון מאמר בשם "הזוועה", והביא את השיר "יום בְּשׁוֹרָה" של רחל שנאמר בו: "אֵךְ אֲנִי לֹא אֲבֵה בְּשׁוֹרַת גְּאֻלָּה, / אִם מִפִּי מְצַרֵּעַ הִיא תְּבֹא [...] אֵז נִבְחַר לִי לְנֶפֶל מִמְּצוֹקַת הַמְּצוֹר / אֹר לְיוֹם בְּשׁוֹרָה הַגְּדוֹל". היא מוכנה למות על סף קבלת הבשורה ולא להיגאל בבשורת המצורעים. כמה דיברנו על השיר הזה! ואם אתם זוכרים את הספר של אלבר קאמי, הדבר, הרי העיר אוראן שם היא אלגורית כמו העיר שומרון בשיר של רחל. אחד הגיבורים אומר בסוף שהוא לא יוסיף לשפוך דם, גם אם בכך הוא מוציא את עצמו מההיסטוריה. כלומר, מי שבתוך ההיסטוריה שופך דם. ואני, הן גם אני הייתי בקרב הלוחמים במלחמות ישראל, בין שופכי הדם לבין ההרוגים והפצועים. רבים מחברי נפלו במערכה.

מה שאתה אומר בעצם הוא שבספר אני מלחמת אזרחים אתה מבטא לא רק "אני ביוגרפי אישי", אלא גם את "האני הקולקטיבי"?

אני אמרתי "אני מלחמת אזרחים". אם זה חל על האומה, על החברה כולה, זה רק מאשש את התזה הזאת. ראו, גם הדתיים ביותר, בעלי האמונה השלמה, ניצבים ושואלים את השאלות הנוראות האלה, שלא השתנו מאז. כשערכת ראינות לסרטים שעשיתי על השואה פגשתי באנשים שהיו להם יחסים אינטימיים עם אלוהים, שהאמינו בעמקי לבם שהקב"ה הוא מין אב מגן, מעניק מחסה. הם נשברו. האם יש לאיש דתי תשובה לשאלה למה היה הסתר הפנים הזה, מדוע נמשכה שתיקת האל בזמן שהשמידו את עמו? מי יכול לתת תשובה לשאלה כזו? המצב האנושי הוא מצב של סתירות, ואם אני בשם "מלחמת אזרחים" מבטא עוד אמת שמחוצה לי, למרות שלא התכוונתי מראש לעטות אצטלה כזאת, אני כנראה מכון לתו היכר של המצב האנושי.

מיליונים מתו למען אידאה שלא נשאר ממנה זכר. אנשים עמדו ושאלו שאלות. יכול להיות שבתקופה מסוימת אדם מזדהה הזדהות עמוקה מאוד עם מאבק בחייו. ראו את ס' יזהר ב"חרבת חזעה" – הוא חייל, הוא לוחם, אך הוא לא יכול לעמוד בפני הסיטואציה הזאת ואומר שאסור להם לעשות את זה. "קולוניאטורים, צעקו קרבי. שקר, צעקו קרבי". ההתרחשות הזאת: "חרבת-חזעה אינה שלנו". וב"שיירה של חצות", רק שנה אחר כך, הוא אומר: "הלילה. השיירה תעבור. [...] הדרך תיפרץ, אנחנו נגיע". אותו סופר שהוקיע, בתוכחה קשה מנשוא בספרות העברית, את גירוש הערבים מהכפר, מפרסם לאחר שנה את "שיירה של חצות", שבו הוא מתאר רגעים שבהם אתה חייב להיות חלק מן הכלל הזה שהולך למלחמה. שלוש פעמים חוזרת בקטע קצר בספר האמירה "לא לצאת דופן" בכל הרמות האפשריות. גדול יוצאי הדופן בסופרי תש"ח יודע שיש ליטול חלק במעשה ההוא, שאינך יכול ואינך רשאי לערוק מהשיירה ההיא. בן האדם הוא דבר מסובך, מלחמת אזרחים.

בביקורת הספרות נפוץ טון ביקורתי ביחס למיתוס של הצבר הילידי, זה ש"נולד מן הים". מהו באמת הצבר בשבילך; לא הצבר המיתולוגי, אלא החוויה האישית שלך את הילידות? רעואל, למשל, בספר החקירה: סיפור רעואל, מנסה כל הזמן להבין מיהו. מצד אחד הוא שייך "לים ולחולות" ומצד שני הוא שייך אל האבות המהגרים, הגלותיים. מהו יחסך אל המתח הבלתי פתור שבין הילידות לבין הקשר הפטאלי אל הגולה?

אני רוצה לתקן את השגיאה החוזרת בביקורת הספרות העברית שלפיה "אליק נולד מן הים". המשפט הזה נכתב על-ידי משה שמיר על אחיו הצעיר שנהרג. אני הכרתי את אליק, הוא היה בחור יפה תואר, שכל שנייה פנויה ניצל כדי ללכת לים, לשחק מטקות, לשחות ולשוט על חסקה... וכך, משום שהוא אהב את הים, אמרו במשפחה "אליק נולד מן הים". מה עשתה הביקורת העברית החכמה? טענה שאליק, כנציג הצברים, נולד מן הים ולא בא מן ההיסטוריה היהודית, שהוא זר ומנוכר לה. זה נונסנס, זה קשקוש ואי-אפשר לתקן את זה. ואני כותב באחד השירים: "לא נולדתי מהים, גם לא אליק, כפי שחשבו". בשושנת רוחות אני אומר, "ביני וביני אבי – הים". אבי נולד בקישינב; אני נולדתי בתל-אביב. יש בי מן המקומיות, והמקומיות הזאת חזקה מאוד. זה שונה. זה גורל אחר, תרבות אחרת, הווייה של תחושה לאומית. היו לנו אמנם אויבים, היו הערבים או הבריטים, אבל איש מאתנו לא עבר חוויות של השפלה, חוויות של ילד יהודי שקיבל מכות רצח מחבריו לכיתה, או של סטודנט שנאלץ להעביר את שנות הלימודים שלו בעמידה, שלא לדבר על החרם והנידוי ומה שבא אחר כך בחרושת המוות הגרמנית.

אחרי הפלמ"ח, כשבאתי ללמוד באוניברסיטה, שאלתי את עצמי: "מי

אתה?". עד היום אני שואל: "מי אתה, מהי הזהות שלך, מהם שורשיך, מאין אתה בא?". מצד אחד קיימים בי יסודות מקומיים מובהקים, כמו שאני אומר בשיר "עשוי מהחומרים המצויים בסביבה"; מצד אחר, יותר ויותר עניין אותי הצד האוטוביוגרפי, וזה הלך והפציע גם בפרוזה וגם בשירה.

ההורים שלי לא דיברו מילה יידיש ולא מילה רוסית. הם דיברו רק עברית. הם היו חילוניים גמורים, לא ערכו לי בר־מצווה. אני לא זוכר שאכלנו בשבת ארוחה עם נרות על השולחן. לא דרכתני על סף בית כנסת. הייתה לי סבתא שלא ידעתי את שמה ומעולם לא ראיתי תמונה שלה. אמא מעולם לא דיברה מילה אחת עליה. בגיל מבוגר יותר שמתי לב ששוררת במשפחה שתיקה בקשר לסיפור שלה. אבל לאט לאט הבקיע סיפור, שנשמר עד אז כסוד. מהעדויות שהצלחתי לאסוף עלה שהיו גירושים, שסבתא קיבלה גט בידי שליח. ואמא, כילדה, זוכרת תמונה של אמא שלה, של סבתא שלי, עומדת על שפת הנהר ומשליכה לנהר את בגדי הכלולות שלה ואת התכשיטים כמו בשיגעון. הוברר לי אט אט, בין בכי לבכי, שכנראה היה מדובר בפוגרום או באירוע אחר. לכן ניתן לה הגט הזה.

הגולה הייתה זרה לי. בבית הספר גדלתי על שלילת הגולה. קראנו את "בְּעֵיר הַהֲרָגָה" של ביאליק, את הפואמה האדירה והנוראה הזאת. מי שגדל באתוס הציוני, שלמד בבית הספר העברי בימים ההם, שקרא את מנדלי, ביאליק, ברנר, ברדיצ'בסקי, הזז, הפנים בנפשו את שלילת הגולה, את החולשה, ההתעללות, ההשפלה.

בפואמה "בְּעֵיר הַהֲרָגָה" ישנו קטע: "וַיִּרְדֹּף מֶשֶׁם וּבָאתְ אֶל־תּוֹךְ הַמְּרַתְפִּים הָאֲפֵלִים, / מְקוֹם נִטְמָאוּ בְּנוֹת עַמְּךָ הַכְּשָׁרוֹת בֵּין הַכְּלִים, / אִשָּׁה אִשָּׁה אַחַת תַּחַת שְׂבַעָה שְׂבַעָה עֲרָלִים, / הַבַּת לְעֵינֵי אִמָּה וְהָאִם לְעֵינֵי בֶּתָה, / לְפָנֵי שְׁחִיטָה וּבְשַׁעַת שְׁחִיטָה וּלְאַחַר שְׁחִיטָה". אתה יכול להישאר אותו אדם לאחר קריאת שורות כאלה? איזה נער בעולם קורא דבר כזה ונשאר אותו בן־אדם? זה נכון שפיתחו בארץ שנאה לחולשה ולרפיון. בכתבי ברנר מצויה רשימה בשם "הוא אמר לה", סיפור אישי שמעטים כמותו למכאוב ולעצמה. גדלנו על השורות האלה, פרק מקודש לבני דורי. יש בו תמצית של המרד של י"ח ברנר אל מול הרפיון, ההשפלה והחרפה שבקיום היהודי־גלותי. אלה הם דברים שאומר הבן לאמו, שהעלימה מפניו את רצח אביו בידי השקצים האוקראינים לעיני אלוהיו הצופה במסכת ההתעללות והמוות, המסתיר פניו: "כי נשבוע נשבועי בקיורת לחייו המארכות של אבי ההרוג, בנדוד־האימה שהיה אז בעיניו המהופכות [...] נשבוע אני באותו הרגע האחרון האינ־סופי, בהתבוססו בדמו ונפשו טרם יצאה, בהכיר נשמתו הגוועת, מתוך דממת הסכסוך, כי ריבון העולמים לא יציל את חסידיו מרדת שחת, ובחזות עיניו, ההולכות וכבות, את האָבֶדן

הנצחי הפרוש לפניו ולפני כל העולם עד אין קץ – – נקם אקחו!". ומשם הוא קורא להגנה עצמית ומוסיף: "ארור האומר: מחבוא! – משפט שהיה כתוב, בין השאר, על קירות בית הספר שלנו. הגולה נתפסה כחולשה תהומית, כהשפלה, כשיבוש סדרי בראשית. מכתבי סופרים ומשוררים שיצרו בקרב הגולה נוצר האתוס הארץ ישראלי של חישול כוח המגן, של העמידה על הנפש.

לימים, לא רציתי לוותר על תרבות כל כך עשירה, אחת העשירות בעולם – הרי כמה יהודה הלוי יש בעולם? כמה אבן גבירול יש בעולם? וספר האגדה והמדרשים והתנ"ך? הייתי עברי, לא הייתי "כנעני". אני גם לא האמנתי בצד הפוליטי של הכנעניות. ה"כנענים" ראו את ארץ הפרת כגיאי החיזיון לצמיחה המתחדשת של האומה העברית הקדומה, הפרה-מונותאיסטית. המציאות ההיסטורית שמה לצחוק את הרעיון הזה. הקשר אל העם היהודי לדורותיו הלך והתחזק יותר ויותר בעקבות החורבן. כל עם בעולם זכאי לריבונות ולעצמאות. האם כדי שתקום מדינת ישראל היה צריך העם להישמד? נזכרתי בפסוק במדרש בשם ר' עולא שאומר: "יבוא ולא אראנו", והכוונה למשיח בשל הפורענות הנוראה שתקדם לביאת המשיח. ואני חוזר ואומר: מדינת ישראל לא קמה בשל השואה, היא קמה למרות השואה. הציונות התחילה זמן רב לפני השואה. אסור לכרוך את תקומת ישראל בארצו במיליון וחצי ילדים שרופים.

נכון שיש בי גם יסוד מקומי של זהות צברית. הצבריות התחילה כנראה בדור הראשון של בני הארץ. כדאי לקרוא את אבשלום פיינברג, שראו בו את הצבר הראשון, שכותב: "אנחנו בני הארץ, אנחנו העברים". היום המושג הזה, "עברי", נעלם. הדתיים קוראים לעצמם יהודים, ואנחנו קוראים לעצמנו ישראלים. אבל היה פעם מושג "עברי". "האוניברסיטה העברית", "העיר העברית", "העיתונות העברית" של "הלוחמים העבריים", הכול היה עברי. ואני ראיתי את עצמי עברי. העבריות שלי לא שללה את הרקע היהודי ואת השתייכותי לעם היהודי, היא הייתה הפרי של שיבת ציון. היא הייתה גלגול מקומי של היסוד היהודי. אנחנו העברים היהודים הארץ ישראלים. על מיתוס הצבר נכתבו המון דברים. חלקם נכונים, חלקם איוולת גמורה. היו המון הגזמות. נכון, בין הצברים היו גם בחורים פשוטים מאוד, וגם טיפשים, לא עלינו, וגם קשוחים וגם מרובעים, לצד גאוני עולם רגישים, שאהבו מוזיקה ואהבו שירה והיו חכמים וגדולי אדם בישראל. ניסו להפוך אחד עם כובע טמבל, כזה שצועק בקול צרוד, לסמל הצבר, וזו בדיחה. יחיעם ויץ, לדוגמה, היה באמת צבר. מכתבי יחיעם שנשלחו מלונדון, הכוללים גם תיאורים של תאטרון וקונצרטים, הם דוגמה מופלאה של איש רוח אמת, של אחד מגדולי אוהבי היופי, בצד היותו מפקד בפלמ"ח, שנפל ביוני 1946 לצד 13 מחבריו ב"ליל הגשרים"

בצפון הארץ. כיום יש כבר דורות של ילידי הארץ, רוב האוכלוסייה נולדה כאן. ומשום מה לא קוראים להם צברים, אינני יודע מדוע. האם הצבריות תחומה בנקודת זמן מסוימת? עד הקמת המדינה? או כל ילידי הארץ, בנינו, נכדינו? אלה הרי גם הם צברים. היום, בכל אופן, נדמה לי שהתעמעם זוהרו של הצבר. אולי זו הגלובליזציה, אולי זו העמידה של הפרט מול העולם. אם ראינו את הצבר כאדם מושרש במולדת הזאת, אנו נאלצים להודות שרבות צברים נטשו את ארצם, שהייתה קטנה עליהם, והרחיקו לעבר מדינות הים. גם המלחמות המדוברות עשו את שלהן. השליטה בעם אחר. התמורות שחלו בחברה הישראלית. ההפרטה. הדה-הרואיזציה, ה"פוסט-ציונות".

קראנו מאמר של הדי שייט, שמופיע בגיליון זה, שבו היא מנסה לבחון את "הצבר" לא כדמות אנטיטטית לדמות "התלוש" הגלותי, אלא כ"תלוש" בפני עצמו, מבלבל, חסר אחיזה. היא כותבת: "דמות זו היא התגלמות נוספת של התלוש, אך בגלגול חדש, צברי – דמות שהיא זיווג אוקסימורוני בין דמויות הצבר והתלוש המייצגות הפכים של הקיום היהודי". כוונתה אמנם איננה ל"תלישות" אקזיסטנציאליסטית, אלא לכזו שמתקיימת בתקופת התבגרותו של הצבר, אבל היא מזהה בכל זאת איזושהי זיקה בין "התלוש" ל"צבר".

עלי לקרוא את המאמר כדי להבין את מלוא משמעותו. אם היהדות המסורתית היא הגוף שאתה מופקע מתוכו, נתלש מתוכו, אז ללא ספק קיימת תלישות כתוצאה של מהפכה היסטורית. יש להבחין בין שלילה לתלישות. אם אתה מצוי בתהליך של בניין אומה מתחדשת, אז הניתוק הוא חלק מתהליך ההתחדשות. אך לא פעם אתה נתקל פה בבורות גמורה ולא באפיקורסות. זה נכון גם לגבי ההווה הישראלית.

הסכנה האמתית, לדעתי, היא מצב של תלישות מאוצרות התרבות והרוח של עם ישראל לדורותיו. ישנה תופעה כזאת, והיא מאוד מדאיגה. התוודעתי אליה במפגש עם תלמידי בתי ספר. במשך שלושה חודשים עסקתי בבתי ספר שונים בקריאת שירה. אמרתי לתלמידים, בואו פשוט נקרא שירים של משוררים שונים. הם התקשו להבין שיר עברי מודרני אם היו בו אלוזיות מקראיות למשל, כי הם רחוקים מאוד מן המקרא. הם סובלים מנתק אסוציאטיבי. כך הולכות לאיבוד השורות היפות ביותר בשירה העברית. באחת הפעמים, כשקראתי להם שיר, שאלה אותי בחורה אחת מהשמינית: "מר גורי, האם שיר צריך להיות אמתי כדי שייחשב בעיניך לשיר בעל ערך?". אמרתי לה שאני חושב שיסוד של אמת תורם לאיכות השיר, אף שלא פעם "מיטב השיר כזבו". אנדרה מלרו אמר באחד מספריו: "הביוגרפיה האמתית שלנו, עשויה מן הדברים שאותם אנו מבקשים להסתיר". "אבל את יודעת מה", הצעתי לה, "בואי

נעשה תרגיל: הרי שירה זה גם כותב וגם קורא, ואת מעניקה לשיר את משמעותו כקוראת. אני אקרא לכם שיר, ואת תגידי לי מה את מרגישה בשיר הזה והאם הוא אמתי בעינייך או לא”. השיר היה שיר של רחל שנקרא ”מנגד”: ”קשוב הלב. האזן קשבת: / הבא? היבוא? / בכל צפיה / יש עצב נבו. / זה מול זה – החופים השנים / של נחל אָחד. / צור הגזרה: / רחוקים לעד / פרוש פפים. / ראה מנגד / שמה – אין בא, / איש ונבו לו / על ארץ רבה”. עכשיו, אני מרגיש שגרונני חנוק מהתרגשות, שיר נפלא, ואני מסתכל בהם, ואני רואה שאין שום ניצוץ בעיניהם, ואז פתאום תפסתי שהם מתקשים להבין את השיר. יש בשיר הזה שתי שורות, שבתור שופט ספרותי הייתי מעניק להם פרס נובל לשירה. השורה: ”בכל צפיה / יש עצב נבו”, והשורה: ”איש ונבו לו / על ארץ רבה”, שחוקקה על קברה בכנרת. מה עשתה רחל? היא הפכה את הסיפור המקראי לסיפור אישי. אישה שמחכה למישהו שיבוא אליה. ”הבא? היבוא?” היא שואלת. כבר בשורה השנייה היא יודעת: כלומר בעצם ראשית הציפייה שלי, אני כבר יודעת שזאת ציפיית שווא, שהוא לא יבוא, כמו שני חופים שלא ייפגשו. ולכן היא אומרת: ”פרוש פפים. / ראה מנגד / שמה – אין בא”, לא בא לקראתה מנגד. כמו שאלוהים אמר למשה: ”מנגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא”. ואז היא קובעת במשפט: ”איש ונבו לו / על ארץ רבה”, כלומר, כל אחד מאתנו והלא מושג שלו, והציפייה שלו. וכלום. לא הייתה שום תגובה, כי הם לא הבינו מה זה ”נבו” ומה זה ”מנגד”, הם לא זיהו את הסיפור על משה רבנו, שעל הר נבו שומע מפי אלוהים: ”מנגד תראה את הארץ ושמה לא תבוא”. ואז תלמיד אחד התעורר פתאום, מתוך העכרוריות הזאת התהומית ואמר: ”רגע, רגע, רגע. זה לא משהו עם משה רבנו?”, אז צעקתי: ”שתי נקודות”. זה היה עצוב. זה גרם לי זעזוע, כי לא יכולתי להשלים עם כך שהתחייה העברית תהיה כרוכה ברידוד תרבותי או בנתקים כאלה שייצרו ניכור גמור בין אוצרות הרוח של העם לבין הנער הישראלי הצעיר.

הדור שלכם ידע תנ”ך אבל ויתר על עולם שלם – על כל מה שבין התנ”ך ועכשיו. האבדן של העולם הזה אינו עצוב?

זו הכללה גורפת שאינה מקובלת עלי. קראו, לדוגמה, את מזלך בשך דז של משה שמיר. הדור שלנו לא ויתר על הכול. אני, למשל, מגיל צעיר מאוד אהבתי את שירת ספרד, למרות שמדרשים ותושב”ע לא למדתי בבתי הספר הרבים שביניהם התרוצצתי. זה נכון שחלק מהמרד הזה גבה מחיר יקר מאוד, אבל כל מהפכה מנפצת ערכים כדי לבנות ערכים. הייתה תחושה שאנו בונים משהו חדש לגמרי שלא היה לפניו. גרשון שקד אמר אחר כך שבשירה העברית התחולל תהליך כפול: מצד אחד קידוש החולין, ומצד שני חילון המקודש. זאת אומרת, הרבה מאוד סמלים דתיים הפכו להיות סמלים שיריים. בשירו של שלונסקי הכבישים נדמו

לרצועות תפילין, הבתים לטוטפות. מהצד האחר היה יסוד של חילון המקודש. אם מוצדקת הטענה שהצבר, שעומד כעת למשפט, מנותק מהתנ"ך ומספרות החכמים, מהמדרשים, מהפיוטים ומשירת ספרד, הרי הוא באמת אדם תלוש. אך מיהו "הצבר" הזה? מיהו "התלוש" הזה?! הרי בכל דור אתה מוצא את האוהבים והזוכרים, את היודעים והשומרים, את הבקיאים והמעמיקים והמחדשים, וכן את העשויים למיניהם. ואני דווקא מגן על עֵשׂו בשירים שלי, אני אוהב אותו. יש לי חבר שהיה דמות ידועה מאוד בפלמ"ח. אמרו שכשהוא נולד, המיילדת שלו התעלפה כי הוא יצא מרחם אמו כשהוא מחזיק ביד אחת אקדח פרבלום ובאחרת מפתח שוודי. רוב הצברים אוהבים את שאול ולא את דוד, אוהבים את עֵשׂו ולא את יעקב. עֵשׂו הוא ריח השדה, גיבור ציד, ואילו יעקב יושב אוהלים, תלמיד חכם. באחד משירי אני מספר על הבדידות של עֵשׂו לאחר שנגזלה בכורתו והוא מתקשה לצוד, החיות כבר מהירות ממנו. אגב, רעואל, הגיבור הספרותי שלי, הוא אחד מצאצאיו של עֵשׂו. לא בכדי הייתה בהזדהות הזו שבירת המסגרות המקובלות. המחיר היה יקר, אך כנראה בלתי נמנע בתקופת מהפכה, שהיא תמיד אנטייתזה למקובל.

אתה מסכים עם כך שגם נכונות להקרבה ללא שאלות וספקות היא חלק בלתי נפרד מתקופת מהפכה?

בדור שלנו לא דיברו על "העקדה". אין רמז אחד בשירה או בפרוזה של בני דורי הלוחם לכך שיצחק של דורנו נעקד בידי אביו אברהם, שהאב שלח את בנו. הותקפנו והיה עלינו ללחום או להישמד. לעומת זאת, אחרי מלחמת ששת הימים, שמלאו לה לא מזמן 40 שנה, כבר מופיע יסוד העקדה בשייח' לוחמים ומופיע המושג "דור יצחק". התגובה שלהם למלחמה הייתה כמובן שונה לגמרי מאשר זו שלי, שגדלתי על ארץ ישראל השלמה. לאחר מלחמת ששת הימים הרגשתי שאני שב הביתה אל לב המולדת. אחר כך העניינים הסתבכו ללא מרפא. היו שם מאות אלפים של בני עם אחר, ובהם פליטי '48, ובעצם מלכתחילה אפשר היה לחזות את אשר יבוא, המלחמות והאינתיפאדות. עמוס עוז כותב בשייח' לוחמים: "ואני הייתי נידון ללכת ברחובותיה [של ירושלים] חמוש בתת־מקלע כאחת מדמויות ביעותי־ילדותי. להיות איש זר בעיר זרה מאוד". חנוך לוין, למשל, שהיה מוכשר מאוד, כתב קטע חריף על עקדת יצחק, שבו הבן המת מדבר אל אביו.

הוא אומר: אבא, אל תהיה כל כך גאה בי, אני הוא השוכב כאן ולא אתה.

הוא חשב שמי שמאבד חיים הוא זה שמשלם את הקרבן העיקרי.

את יכולה למנוע בעדו מללכת להילחם? האב עצמו לא היה חייל? לכן אני גם לא סובל את השיר הזה ששרה להקה צבאית, "ילדי חורף '73": "הבטחתם יונה" הם אומרים לאבותיהם, "צריך לקיים הבטחות". בניהם

של "ילדי חורף 73" ישרתו עוד מעט בצבא, ואף הם יבואו בטענות אל אבותיהם. הכול השתנה, וחלק מהדברים השתנו גם לטובה. למשל, אנחנו גדלנו בתקופה של עיתונות לויאלית, שלמען טובת המדינה שתקה וכיסתה על פשעים ועוולות רבים וגם קיבלה סילופים במודע. היום תוך שנייה אחת הכול ידוע לכול דרך האינטרנט, העיתונות חתרנית יותר, ואני אומר זאת לטובה. אך יש מין דיבוק כזה של היטהרות שעלולה להרוס את הכול, אולי אין בורה אחרת. זו חברה מודעת יותר, ויש אנשים המפקפקים בצדקת הדרך. אם היינו מפקפקים אז בצדקת הדרך, לא היינו יכולים להילחם במלחמה שהייתה אכזרית ומרובת אבדות. במלחמת לבנון הראשונה, ביום הרביעי למלחמה, אפרים סידון פרסם בעיתון דבר פרודיה על השיר של להקת הנח"ל "בְּשִׁמְלָה אֲדָמָה וְשִׁתִּי צִמּוֹת". הוא שינה כמה מילים: "בְּשִׁמְלָה אֲדָמָה וְשִׁתִּי צִמּוֹת יִלְדָה קִטְנָה וּמְרִסְקֵת עֲצָמוֹת עֲמָדָה וְשִׁאֲלָה לְמָה". כך זה מתחיל. קשה לצאת למלחמה עם שיר כזה. להקת הנח"ל, ב'56, שרה כמה שעות לאחר נחיתת הצנחנים במצבת פרקר את השיר: "לא אֲגָדָה רְעִי, לא אֲגָדָה רְעִי".

אבל דווקא כן כתבת על "הצד השני". ב"אמו" כתבת על אם סיסרא, וההסתכלות שלך הייתה גם על הצד השני, על האויב כבן אדם. לא רק "אנחנו", אלא גם "הם".

אני מדבר על רוח הזמן. "אמו" נכתב מאוחר יותר, ב'1960. אני לא יודע אם הייתי כותב את זה ב'48. אל מול הסרקזם החוגג בסוף שירת דבורה אני חש, להבדיל, גם חמלה רבה על האישה הזאת, אף שלא הייתה צדקת גמורה. "אמו" הוא שיר על אמו של אויב. מאמי ירשתי את מידת הרחמים, אף שקשה היה לרחמים להינתן לכל הראויים להם.

פתחתם פה חזית חדשה. אני אמנם מושפע מאוד משירת התנ"ך, אבל אני מושפע ממנה בצורה בעייתית. כך, למשל, בשלושה שירים הייתי בעד המלך ולא בעד הנביא. המלך נחשב לזה שלא פעם עושה את הרע בעיני ה', אך הוא האנושי והאחראי, העוסק בפוליטיקה. יש לי שיר – "מֶלֶךְ רַע" – הרואה את הצד האחר שבאחאב. ועם זאת אני מודה בכך שבלי נביא אי-אפשר. הנבואה היא המרכיב הייחודי בתרבותנו הקדומה, הנביא, המוכיח! אני גאה להשתייך לעם שבו יכול נתן הנביא להביא לפני דוד המלך, לאחר פרשת בת-שבע, את משל "כבשת הרש" ולומר לו: "אתה האיש!". בלי הנביא לא הייתה תרבותנו מה שהיא. מאידך גיסא, אני עומד לא פעם בצד המלכים רדופי הנבואה. הדבר בא לידי ביטוי בשירים שונים, בעיקר בשלושה המצויים בספרי מחברות אלזו: "כְּתָר", "גִּשְׁם נְדָבוֹת" ו"מֶלֶךְ רַע" שהזכרתי. ראו נא מה עשה שמואל לשאול המסכן הזה, אפשר להשתגע! אני חומל על שאול, הוא המלך הראשון שהעם רצה בו, לא היה שום מלך שקדם לו, ושמואל קרע את

הממלכה מעליו. סיפור הליכתו של שאול לעין דור, אל אשת האוב, הוא מן הנפלאים והכאובים ביותר.

בשירי המאוחרים יותר היסוד הביקורתי הולך ומתעצם. כשהופיע פרזי אש בשנת 1949 נמכרו 3,000 ספרים תוך שלושה חודשים. זה היה ספר שהיו בו יסודות של השפעה ומה שנקרא "חטאת נעורים". לעומת זאת, בשושנת רוחות, ספר שאני אוהב מאוד, כבר הייתה ביקורת עצמית. עברתי תהליך התבגרות שהשפיע מאוד על השירים. הופעתי פעם בפני תלמידי בית ספר בירושלים ודיברתי על השיר "רִשָּׁה". קם נער אחד מהשביעית, קולו מלא זעם ואמר: "איך אתה מעז כך לאיים עלי". אני שואל: "מאיים עליך?", והוא עונה: "אתה אומר בפירושי: 'יִצְחָק, כְּמִסְפָּר, לֹא הֵעֵלָה קִרְבָּן.' / הוּא חַי יָמִים רַבִּים, / רָאָה בְטוֹב, עַד אֹר עֵינָיו כָּהָה. // אָבֵל אֶת הַשְּׁעָה הָיָא הוֹרִישׁ לְצִאֲצָאִיו. / הֵם נוֹלְדִים / וּמֵאֲכַלְתָּ בְלִבְּם." אתה מאיים עלי כצאצא של יצחק, כמי שנולד עם מאכלת בלב, כלומר אני, נדון למוות, אני נדון לפורענות ולסבל, למה אתה עושה לי את זה?". וזו באמת שאלה לא קלה. התלמידה שלידו אמרה, "גורי לא מתכוון למה שאתה אומר. 'הם נולדים ומאכלת בלבם' הוא לא איום לעתיד, אלא זיכרון העבר של מעמד העקדה שכל כך חשוב בספר בראשית, שאנחנו גדלנו עליו". זה זיכרון של עבר ולא איום לעתיד לבוא. ועל כך חלוקות הדעות. קיבלתי שפע מכתבים בנושא, גם מאוניברסיטאות בחו"ל.

כשקוראים את השירים המאוחרים שלך, אכן נוצר רושם שעולה מהם נימה אירונית כלפי הפואטיקה והערכים שייצגו השירים המוקדמים, וכפי שאמרת: "היסוד הביקורתי הולך ומתעצם". בשיר "סְפִירַת מְלֵאִי" אתה כותב: "כָּל בְּרִבּוֹרֵינוּ, מִלַּח הָאָרֶץ בְּכֶתֶב וּבְעֵל פֶּה", וזו הצגה אירונית של ממש. המילה "בְּרִבּוֹרֵינוּ", בהקשר ל"מִלַּח הָאָרֶץ", יוצרת הנמכה של הביטוי ושל כל מה שהוא ייצג. כך גם כשאתה כותב ביחס ל"מת החי", בשיר "עַם תַּחֲיִית הַמֵּתִים": "אוֹלֵי גַם אֲנִי אֶזְכֶּה לְתַחֲיִית הַמֵּתִים, / עַם תְּקִיעַת שׁוֹפְרֵי", ואחר כך: "זֶה קוֹרָה לָנוּ רַק בְּכֶתֶבִּי הַקֶּדֶשׁ אוֹ בְּחֵלּוֹם / וְלֹא פֶעַם בְּשִׁירִים. / שֶׁם אֵינְךָ מֵת בְּאֵמַת עַד הַסּוֹף. / אֵתָּה חֲצִי מֵת שְׂכָזָה, / כְּמוֹ בְשִׁמַּחַת עֲנִיִּים." אתה יכול לספר מהו המקור לשינוי שחל בתפיסה שלך?

הכול משפיע וגורם לשינוי – הזמן העובר, אהבות, נישואים, אבהות, מלחמות, פגישות עם ספרים, מחלות, הסתלקות בני משפחה, מותם של חברים, וכן ועזועים רוחניים ופוליטיים המשנים את פני התרבות, החינוך עם האויב, המגע עם הביקורת. שינויים מתרחשים בעת מפולת של ערכים, כשאתה חווה אכזבות, כשמצטברת חכמה במהלך החיים, כשהדברים אינם פשוטים והם מלאי זעם ופחד או מעוררי גיחוך. כל זה יוצר באדם את המרכיב האירוני לגבי עצמו וגם לגבי זולתו. אבל בלי לאבד את היסוד האותנטי שנשאר בך. אני זוכר שבשנות החמישים יצא

ספר שלי בשם עד עלות השחר ובו מחזור "כלולות". אני חייב להודות שכששני קורא עכשיו בשיר "מחול היחפים" אני מתקשה להאמין שאני כתבתי את זה, זה נראה לי כל כך רחוק... וגם כה חגיגי, והייתי אומר, פה ושם אפילו בומבסטי. כשאני כותב בשיר "מחול היחפים": "נבוא. עוד תראינו קרבים וּבָאִים / עם עֲנַן הָאֲבָק הַנֶּשֶׂא, עם הַשְּׁמֶשׁ, עם הַשְּׁמַיִם. / נבוא. עם גֹּזַן הַחֲלָצָה הַדְּהָה שֶׁהִפְכָה עַל גִּבְנוֹ קַרְעִים, / עם סְפִיחֵי הַזָּקוֹן, עם הָאֵשׁ בְּאִישׁוֹן הָעֵינַיִם", זה קשור לתקופת מהפכה ולידה שיצרה סגנון כזה. באותו ספר, ברובו, עדיין לא קיים המרכיב האירוני כתופעה דומיננטית. זו הייתה תקופה של לידת ממלכה. בהיסטוריה של עם בן אלפי שנים, המעבר בין הרע המוחלט והאסון המוחלט שאין אחריו כלום, ההשמדה, לבין תקומת ישראל, היה מהיר כל כך, בסך הכול שנתיים וחצי. אין שום הסבר ללוח זמנים שכזה. המעבר המהיר הזה יצר איזו תחושה של אפוקליפסה. בתנועות הנוער שהיינו חברים בהן, הטון היה בפירוש טון אסכטולוגי, נבואי. "עולם חדש נברא הקשיבו / מרעב, עוני ומצוקה / רבים נפלו במערכה / אך לא לשווא דמם הקריבו / בעוז ידיים של מיליונים", המילה "מיליונים" הייתה יוצרת מעין אורגזמה כזאת, "קום אזי מפעל ענק / [...] / אז בחוצות לא יתגולל עוד שואף עמל [...] / יאכלו לשובע הזקנים". כיום לא נשאר הרבה מהמשיחיות האדומה הזאת, וזה מזמין התייחסות אירונית. אבל גם בספר, ההוא משנת 1950, באותה תקופה נבואית, היו פה ושם יסודות אירוניים, למשל בשיר "אפילוג", שפורסם בעד עלות השחר: "אֲמַרְתִּי לָהֶם כִּי הֵייתָ לִי חֶפְשָׁה, / וּבִקְרַתִּי בְעֵיר הַשְּׂכֵנָה אֶת רַעִי, / וְזִהִיתִי עֲצָמֵי כְּנָהוּג לְדָרִישׁת / הַשּׁוֹטֵר הַצְּבָאִי. / אֲמַרְתִּי לָהֶם כִּי נִסְעֵתִי, פְּשׁוּט, / בְּקוֹמֵנְדָקָאר מְגֻדֹד הַשְּׂרִיזוֹן הַקְּרוֹב, / וְחִזַּרְתִּי הַיּוֹם עֲנַנְזוֹן הַשְּׂחָרוֹר, / שֶׁחֲשַׁבְתִּי סוּף-סוּף לְקַבְּלוֹ. // וְכִיּוֹן שֶׁהֵייתִי וְתִקִּי וּמְכַר / הֵם פָּתְחוּ לִפְנֵי אֶת הַשַּׁעַר. // שֶׁם פְּגַשְׁתִּי שְׁנֵית אֶת רַעִי הָאֲבוֹד / שֶׁמְכַר אֶת חֵייוֹ עַל הָהָר, / הוּא צָמַח לִפְנֵי פְּרִחְחִי וְחַבִּיב, / כֹּה זָפָה, כְּעוֹלָה מְעַפֵּר. // שֶׁם מְצַאֲתִי פְּגִיזוֹן שֶׁשְׁלַפְתִּי אֵי-פַעַם / בְּמִדְבַר הַחוֹלוֹת הַלְּבָנִים, / הוּא בִקֵּשׁ כִּי אָשׁוּב אֶטְנַפְהוּ בְּדָם, / כִּי חוֹבְהָ לְסִיִּם חֲשָׁבוֹנוֹת יִשְׁנִים". ובשתי השורות האחרונות כתוב: "וּבְאֵהָל רְבָצוֹ יְדִידֵי הַטּוֹבִים / נִרְדָּמִים בְּבִגְדֵים בְּשָׁלוֹלִית חֲלוּמִם". זהו בפירוש סיום אירוני. אני חושב אם כך שהמהלך אינו מהלך של שבירה מוחלטת של יסודות שהרכיבו בהתחלה את שירתי, אלא התעצמות הדרגתית של היסוד האירוני הביקורתי שמקורה בראייה מן הצד של עצמך.

הספר שלפני הספר האחרון, מאוחרים, למשל, משמש דוגמה בעיני חוקרים לקיומו של היסוד האירוני. אך ההשתנות שלי מופיעה קודם בשיר "הבא אחרתי": "כָּבֵר אֵינְנִי הָאִישׁ שֶׁהָיָה, אֲנִי הוּא הֵבֵא אַחֲרָי, כלומר אינני אותו אדם, אני מישהו שבה אחרתי האיש שהיה פעם. אני אומר גם: "צרות שונות ומשונות באות להתגורר בי, / פּוֹתְחוֹת נְצִיגוּת שֶׁל רַע, / לֹא אֲשׁוּר מִמֶּנִּי אוֹ מִמְשֻׁרְד הַחוּץ". כאשר אני פונה ל"רשיות המתאימות", "עונים

לִי שְׁאֵין זֶה עֵינֵינוּ, מה אתה רוצה מאתנו? "שְׁאֵתְפֵלֵל", מייעצים לי, "שְׁאֵפְנֶה לְאֱלֹהִים", "אֵךְ הוּא עֶסוּק מְאֹד בְּסוֹף הָאָלֶף. / וְאֵין לִי שׁוּם מִכֶּר בְּחִלּוֹנוֹת הַגְּבוּהִים". אין לי שום פרוטקציה, "לא מְכַדוּרִי, לֹא מִהַפְלֵמ"ח, לֹא מִכְּסִית, / לֹא מִיַּחֲדֵת הַמְּלוֹאִים". אתה עומד לבדך. אתה עומד כאדם שעבר את השבעים, את השמונים, זה עולם שמשנתה, כבר הפכת למין מוצג של עולם שחלף.

במהדורה השנייה של פרוזי אש אתה כותב: "חשתי במרחק מסוים בני ובין האיש שכתב אותם שירים. לפיכך, נתתי רשות לעצמי למחוק ולהשמיט מילים, שורות, בתים ואף שירים שלמים". מיהו בעצם "אותו האיש" שאתה מזכיר?

האיש הוא גורי הצעיר, ודאי. בהתחלה התגובה על הספר שלי הייתה – "בבת אחת צמח משורר", ובעיקר בגלל שירים כמו "הִנֵּה מְטֹלוֹת גּוֹפּוֹתֵינוּ", שהפך לשיר קנוני שנקרא בכל טקסי האזכרה. השיר הזה נכתב בנסיבות לא פשוטות. אני יצאתי את הארץ להונגריה בשליחות הפלמ"ח לאחר השואה, במאי 1947, ובנובמבר פרצה מלחמת העצמאות והשיר נשלח והגיע ארצה לאחר פרשת הל"ה. היה זה אירוע שיצר זעזוע כבד וכמו חיכו לשיר שיתאר את הסאגה המפחידה הזאת, איש לא שרד מהקרב הזה. כולם אבדו, לא היה מי שיספר על כך. לימים שאלתי את עצמי, שאלה שרודפת אחרי גם עכשיו, איך אתה כאיש חי, אתה שלא היית אתם במעמד הזה, מעז לומר "הִנֵּה מְטֹלוֹת גּוֹפּוֹתֵינוּ"? איך אתה כותב כאילו אתה אחד המתים? זו שאלה שלא מרפה ממני. אבל בשירה זה מותר. בשירה מותר להיות חצי מת ולמתים מותר לדבר. ההזדהות שלי אתם הייתה כל כך עמוקה, עד שהרגשתי שאני שוכב יחד אתם, מת. על המילים בשיר, "לֹא בְּגִדְנוּ", נאמר: "מה, העלית על הדעת שהם עלולים לבגוד?! למה אתה צריך לומר 'לא בגדנו'?" הם היו צריכים להגיע לגוש עציון ולא הגיעו. הם כמו מתנצלים: "עֵשִׂינוּ כְּכֹל שְׁנוּכָל, עַד נִפַּל הָאֲחֵרוֹן וְלֹא קָם". כלומר: לא ביצענו את המשימה הזו, זה מה שקרה, כי נפלנו עד האחרון. הוויכוח היה גם לגבי הבית האחרון שעליו אני שומע עד היום את הביקורת שטוענת שאני לא מכיר בסופיותו של המוות ומשאיר אותם קצת חיים, "נַחְזוּר כְּפָרְחִים אֲדָמִים", כאילו זה "המת החי" מהבלדות ומהשירים, למרות שנאמר בפירוש בראשית השיר: "הִנֵּה מְטֹלוֹת גּוֹפּוֹתֵינוּ [...] פְּנִינוּ שָׁנוּ. הַמָּוֶת נִשְׁקָף מֵעֵינֵינוּ", ברור שהם מתים. כילד גדלתי על אגדת פרח "דם המכבים" הפורח באביב במקום שבו נשפך דמם. גם ב"בֹּאֵב אֶל-וָאֵד" כתוב: "יוֹם אָבִיב יְבוּא, רְקֵפוֹת תִּפְרַחְנָה, / אֲדָם-פְּלִגִּית", זאת אומרת, נחזור כפרחים אדומים, לא כבני אדם. זה לא "המת החי", זו תפיסה מוטעית של השיר הזה. בשיר הזה המחבר הוא אדם חי הרואה את עצמו מוטל בין הרוגי הקרב ההוא.

על נפילת הל"ה נודע לי, כאמור, בהונגריה שלאחר השואה. שני הסיפורים חדרו זה לתוך זה בפרק זמן כה קצר. סיפור השואה וסיפור מלחמת העצמאות. בעוד בבאב אל-ואד נשרפות השיירות וצעירים בני 17-18 נהרגים, לא יכלו חבריהם הפצועים להכיל את כאב אושוויץ ולקלוט את הזוועה. צריכות היו לעבור עשר שנים, עד משפט אייכמן ב-1961, עד שתיווצר שעת קשב כזאת, שעה שבה עם שלם מאזין למה שלא היה לו קודם זמן ופנאי נפשי להאזין לו.

אם כן, גם לדעתך האזניים היו אטומות בהתחלה.

זו לא הייתה אטימות או אדישות. נכון שלא תמיד ידענו איך לנהוג בפליטי השואה שהגיעו ארצה, אבל היה המון רצון טוב בצד האטימות. לא היה הבוז הזה שטוענים שבזנו להם.

ומה ביחס לאמירה הרווחת שהם הלכו "כצאן לטבח"?

אבל מי השתמש בביטוי הזה?! ייחסו את הביטוי לנו, אבל למעשה הוא הופיע בכרוז בוילנה, שפרסם אבא קובנר בשם "הארגון היהודי הלוחם" – "אל נלך כצאן לטבח!". זה נכון שבתקופת המהפכה של ראשית המדינה הייתה נטייה להזדהות יותר עם הצד ההרואי, עם המרד, וכמו קירבו לקדמת הבמה את ההתנגדות. אני מודה בכך. הכנסת החליטה על "יום השואה והגבורה" כאילו מדובר בשתי הוויות שונות. אך כבר בשנות החמישים פרסם אלתרמן שיר ב"הטור השביעי", שבו המורדים אומרים (הוא מדבר בשם המורדים): "וביום הזָכְרוֹן אָמְרוּ הַלּוֹחָמִים וְהַמּוֹרְדִים: / אֵל תְּצַיְבוּ אוֹתָנוּ עַל כֵּן לְהַבְדִּיל מִן הַגּוֹלָה כְּאוֹר יְהוָה / בְּשַׁעַת הַזְכָּרוֹן הַזֶּה אֲנַחְנוּ מִן הַכֶּן יוֹרְדִים / לְשׁוֹב וּלְהַעֲרֵב בְּאַפְלָה עִם קוֹרוֹתֵם שֶׁל הַמּוֹנֵי בֵּית יִשְׂרָאֵל". הוא אמר לאבא קובנר, אילו הייתי בוילנה הייתי עם ה"יודנראטים" ולא עם המורדים. הדור הצעיר כבר לא מקבל את ההפרדה הזאת בין קרבן לגיבור. היחס לשואה השתנה. אט אט הפנימו הישראלים את מהותה הייחודית של השואה. הם גם ראו מה קרה לצבאות אדירים שהובסו עד תום.

כולנו באנו מתרבות הנעורים שהייתה אז בארץ, תרבות שהייתה מבוססת על מהפכה, ומהפכה הרי עושים אנשים צעירים. כפי שכותב שלונסקי ב"אין דָּבָר": "אֲנַחְנוּ / אֲבוֹן-הַיְסוּד לְבִנְיָן לֹא-הִיָּה-עוֹד הַנַּחְנוּ / לְדַת לֹא-הִיָּתָה-עוֹד הַגְּבֵרְנוּ שֶׁלְטוֹן. / אִם עוֹד לֹא נִצְחָנוּ / הֲלֹא כָּבַר נִסְכָּנוּ / שִׁיר יְפִי וְמֵרֵד / דָּגָן וּבְטוֹן! / [...] אָנוּ הוֹלְכִים – וְהִזוּ בְּכָל דִּיקָוָה / אָנוּ הוֹלְכִים – וְהִבּוּ לְכָל זָקֵן / כִּי לָנוּ הַזֶּעַר / הַטְּהָר / הָאוֹר / לָנוּ שִׁירַת הַעֲתִיד מְזַמְרֶת". התרבות שהייתה אז בארץ הייתה כולה תרבות של מחר. במקום אתמול יש לנו מחר.

גם היום קיימת תרבות כזו.

לא, יש הבדל תהומי בין נוער שרואה את עצמו מניח אבן יסוד לעולם חדש, לבניין מדינה אחרת, לחברה חדשה, לבין תרבות הנועורים ההדוניסטית הגדולה, שתופסת עצמה כמרכז העולם ומצפצפת על הכול. מי היו הביל"ויים? אלה היו אנשים צעירים. גם הפלמ"ח הוא יצירת נעורים, יגאל אלון היה מפקד הפלמ"ח בגיל 27. יגאל ידן היה רמטכ"ל בגיל 31. היום, לפני שיש סכרת ופודגרה כבר לא מתמנים להיות רמטכ"ל...

הפסיכואנליטיקן דורי לאוב כתב מאמר שבו הוא טוען כי מי שמאזין לעדויות של ניצולי שואה או מתאר עדויות של ניצולי שואה, הופך בעצמו להיות עד. העמדה שלך כעד, כמי שנוכח בחוויה הזאת של העדות, הייתה מאוד חזקה בעינינו בספר מול תא הזכוכית שבו אתה מסקר את משפט אייכמן. האם אתה יכול לספר מה הרגשת בעת סיקור המשפט?

אני חושב שאלמלא הייתי באירופה לאחר השואה לא הייתי מגיע לתפקיד הזה. המגע הראשון שלי עם ניצולי השואה היה בהונגריה. אני לא ידעתי מילה הונגרית, רובם לא ידעו מילה עברית, אבל לאט לאט נוצר קשר. מאשימים אותנו שאיכשהו היינו חירשים לזעקתם. זה לא מדויק. לא רק חירשותנו, כביכול, קבעה את גבולות הנאמר, גם אילמותם. זמן רב עבר עד שהחלו לספר. לא מעט מחניכי בהונגריה דיברו על כך לראשונה רק לאחר שנים, בפגישותינו בארץ. הם היו אנשים צעירים. אני לא אשכח, הדבר הראשון שעשינו כשנפגשנו איתם במחנות תנועות הנוער, היה ללמד אותם שדאות, ספורט שימושי, מגננה, שירים עבריים וריקודי עם ארץ ישראליים. היינו חסרי ניסיון. לא הייתה לנו שפה משותפת והם היו שרויים באבל מתמשך, אך גם גילו כוחות חיים במלוא עצמתם.

היו אנשים שדיברו בפעם הראשונה בתקופת משפט אייכמן. זה היה ניסיון קשה מנשוא בשבילי. לא היו אמצעי התקשורת והכתיבה שיש היום, כמו המחשב והאינטרנט. הייתי כותב בכתב יד בפנקס ומעביר את זה אחר כך בטלפרינטר. לאחר יום כזה הייתי מגיע הביתה ב-12 בלילה ולא יכול לישון. זה השלים את החוויה של אירופה, ונכנס לפרטי פרטים, לעדויות של בני אדם. זה היה משפט היסטורי, עם ישראל כולו יושב והאזין יום יום לטרנזיסטור, במקומות העבודה ובבתי הספר. אני לא יודע איך היום עם ישראל היה מגיב.

גם לניצולים הייתה לראשונה אפשרות לדבר, וזה היה, כאמור, קשה מנשוא. באמת קשה מנשוא. יש מינון מסוים שאדם לא קולט מעבר לו, מינונים שגורמים לאדם להתאבן. כשעבדתי על הטרילוגיה הפילמאית התיעודית היסטורית: המכה ה-81, פני המרד והים האחרון, עם חברי ז'קו ארליך

דוד ברגמן, סירבנו להשתמש בכל צורה שהיא בתמונות של הררי גוויות שנדחפות על ידי בולדוזרים שצילמו האמריקאים. אמרנו, אדם שיראה תמונה כזאת, יתאבן. אני זוכר את עדותו של יהודי פולני שהיגר לאמריקה, שהיה בבריגדה 2009, אחת הבריגדות שעסקו בטשטוש העקבות, חפירת הקברים וטחינת העצמות. הוא סיפר את סיפורו בצורה שהדהימה אותי – האיש העיד שעתיים, ולא השתמש בשום תואר ובשום תואר הפועל, רק בפעלים ובשמות עצם! נסו לדבר כך, הרי זה כמעט בלתי אפשרי. הוא כאילו אמר בזאת: אני אומר לכם רק מה שקרה. זה כל מה שניתן לספר. את כל שאר הדברים תעריכו אתם. ואז הוא מגיע בעדותו לרגע האקציה – פעולת הגירוש מעירו וההשמדה, והוא נוקב בשמות של קרובי משפחה. "ביום ראשון לקחו את הדודה גיטה, אחר כך את הרב, אחר כך את השוחט", ואז ביום השלישי במסתור הוא שואל את אבא שלו: "אבא, מה לעשות? מה נעשה?" ואז הוא מספר, "הביט בי אבי ואמר לי: 'בני, הגיעו ימים כאלה, שאב שוב אינו יכול לתת עצה'". המשפט הזה המם אותי, כי העולם בנוי על הבן השואל והאב המשיב. אתם זוכרים את "שירי מכות מצרים", כל בית נגמר ב: "אֲבִי, קוֹרָא הַבֵּן. בְּכוֹרִי, עוֹנֶה הָאֵב". העולם בנוי כך. האב הוא המבוגר, בעל הניסיון, והוא הנותן את התשובות, זו הייתה הגדרה של סוף התרבות, של אב שאומר לבנו: "אין לי מה לומר לך".

בהקשר הזה של הדיבור של אותו אדם בפעלים ובשמות עצם בלבד, מעניינת הרגישות שיש לך, כסופר וכמשורר, לשפה. לא רק שאתה מבחין בכך, אתה גם נמצא בעמדת הכותב המתבונן מהצד. אתה חושב שיש לך איזשהו תפקיד או שליחות?

אלה שני דברים שונים. כאן אני מביא דברים בשם אומרם. אמרתם נכון שיש יסוד הזדהות כזה, כאילו אני העד. זה נכון – לגבי הקורא אני העד של המשפט. אני לא העד של האירועים עצמם כי לא הייתי שם. כמו ביחס לשיר "הנה מטלות גופותינו", עליו דיברנו גם בהקשר זה, לאחר עשרות שנים שאלתי את עצמי את השאלה: "מי שמך, מי נתן לך רשות לדבר בשם המתים, כאילו אתה אחד מהם?".

בעניין השליחות, כתבת בשיר "ההתכנסות ההיא" – "אני העד, לצערי. אני לא אחר", ויש כאן בכל זאת תחושה כאילו זה תפקיד שנכפה עליך, משהו שמוטל עליך למלא.

אני חושב שיש בזה הרבה מן האמת וזו אבחנה מאוד יפה. כתבתי "אני העד", אבל לא הייתי מודע לזה כהכללה כזאת. כשאני אומר, "אני העד, לצערי", זה לא אומר שזה כפוי עלי. אם לא הייתי אומר "לצערי", הייתה בזה יוהרה, מין גאווה כזאת. כשאתה אומר "אני העד, לצערי", אתה גם מבטא את זה שאתה חייב להעיד, לספר על דברים קשים מנשוא. זה נכון

שמוטל עליך לבטא את הדברים והלוואי ולא היית צריך לבטא אותם. ה"לצערי" נותן איזה מרחק, הוא לא מבטל את השליחות. ה"לצערי" הזה מוכרח להיות כאן, כי אם לא, זו התנשאות, או כפי שציניתם בצדק – לא ביקשתי את הדבר, זה הוטל עלי, להיות העד.

אם כך, האם אתה יכול לראות בדימוי "העד" דימוי של "האני הפואטי" שלך, כשם שביאליק ואצ"ג בחרו בנביא כפרסונה השירית שלהם, ואלתרמן בחר בדמות ההלך?

זו אבחנה מאוד מעניינת, אני צריך לעכל את זה. זהו בוודאי לא ההלך. אצל ההלך של אלתרמן אין שמות של רחובות, ערים וזמנים, והוא מין אגדי כזה. לי יש שירה מלאת פרטים. כשאני כותב בשיר הראשון על השואה בבודפשט, "יומן לילי", בפרחיי אש, "את שרופה פעת, כפת הביזליקה, / אך גם את תיכתך, מתוך שמיחה לאיד", או על חנה שנש בכלא מרגריטה, "שם ירו בך אַז, חנה אַחותי?" – מדובר בי. יכול להיות שהביטוי "העד" הוא מעניין. אני המדבר הוא העד.

בהמשך לדמות "העד" – בספרך דפים ירושלמים, למשל, אתה נותן במה לרבדים מגוונים של האוכלוסייה.

כעיתונאי יצאתי לשטח בלי סוף, ורק מעט מזה נמצא בספרים שלי. אני מאוד סקרן. כתבתי ספר שאני מאוד אוהב בשם רשימות מבית היין שראה אור ב-1990. כתבתי אותו כשעבדתי בתל-אביב על הסרטים התייעודיים שעשיתי על השואה. לפעמים, כשלא יכולתי לעבוד והייתי עייף ולא חזרתי בלילות לירושלים, הייתי הולך ל"בית היין". זה לא "פאב" ולא "ביסטרו" אלא כמה שולחנות. היינו שותים בעיקר בירה וגם משקאות חריפים אחרים. הייתי יושב ושותה ושומע את השיחות שהתנהלו שם. לאט לאט התרגלו אלי, והייתי כאחד מהם. הייתי עד לשיחות ולסיפורים וכותב אותם מתוך הזיכרון. הייתה שם באמת גלריה אנושית של כל הארץ. פעם הופיע אדם אחד, לבוש בגדים מרושלים, ואמר לי: "מר גורי, אני הדוד של שמואל בק". שמואל בק הוא צייר מאוד ידוע שהיה כילד בשואה וצייר אותה. בקצה החדר ישב בחור תימני אחד ובקצה האחר ישב בחור בשם אדמונד. האדמונד הזה היה מטר תשעים גובה, רוחב מטר, הוא לא היה צדיק הדור, ישב ארבע שנים בכלא רמלה, והוא אמר: "כל הזמן ורשה וילנה, וילנה ורשה, עד מתי?". ניגשתי אליו, התיישבתי לידו ואמרתי לו: "מה הדיבורים האלה?", והוא ענה לי: "מתי ידברו גם עלינו?". אמרתי לו: "דבר עליך, דבר, הנה אני שומע אותך". והוא אמר: "אתה תכעס עלי אם אני לא אדע מי זה יגאל אלון ומי זה יצחק שדה. מי היה סבא שלי, אתה יודע?", ואז התברר שסבא שלו היה אחד מגדולי המקובלים בפז, שצם חודש בשנה כדי לקרב את הגאולה.

כשיושבים בבית היין 15 שנה, שומעים הכול. יום אחד סיפר מישהו שחזר מביקור בנתיבות על מעשה החיאה מדהים של הבאבא סאלי הזקן שהקים על רגליו ילד משותק. ואני שאלתי אותו: ”אתה ראת את זה?”, והוא אמר: ”שני מטר משם אני ישבתי וראיתי את זה. אני לא מבין, למה אלה שמאמינים בסטאלין הם אנשים נאורים, ואלה שמאמינים בבאבא סאלי הם אנשים מפגרים?”. זאת הייתה תשובה נהדרת. היו ויכוחים פוליטיים והיו ניבולי פה, הכל אגור בספר הזה. אני אוהב בני אדם. גם המצב הישראלי מעניין אותי. אני עומד בצד ומסתכל. לפעמים אני מסתכל על ישראל, שהיא תופעה חד-פעמית בהיסטוריה, בתחושה של התרוממות רוח עצומה, ולפעמים, בשעות רעות, אני נתקף ייאוש ואימה גדולה ותחושה של בחילה. זה חוזר למה שדיברנו על ”אני מלחמת אזרחים”. אני לחמתי במלחמות האלה, אני אבן מאבני הארץ, אני מאמין בצדקת מלחמת עם ישראל בארץ הזו, ”לא אדמת זרים כבשנו”. סיפור ”שיבת ציון” הוא סיפור מופלא בהיסטוריה. אבל, חיה בי רוחה של אמה, שגורמת לכך שבעודך לוחם אתה מסתכל גם בחורבן שגרמת להם. עולמם של הערבים היה קרוב לי מאוד. אלתרמן אמר לי פעם משהו שלא אשכח: ”גורי, אתה מכיר כל שביל בארץ. גרת בבוסתנים, אתה מכיר את המערות, אתה אוהב את ריח הכפרים שלהם, את ריח הטאבונים, ריח הפלאפל שלהם. אני תל אביבי. אבל מי שיחזיר את זה, את חלקי הארץ האלה, חייב לכתוב קודם כל תנ”ך אחר”.

מהיצירות שלך, ובעיקר מהחקירה: סיפור רעואל, עולה תחושה חזקה מאוד של אשמה – אשמה כלפי ניצולי השואה ואשמה כלפי הערבים. עד כמה חוויית האשמה היא אלמנט מרכזי אצלך? יכול להיות שבתפקיד העד אתה מנסה לכפר על האשמה ולהתמודד עמה דרך הכתיבה ככלי תרפויטי? ועד כמה האשמה ביחס לערבים נוכחת בחיך וביצירתך?

כן, יש יסוד כזה מתמשך שבא לידי ביטוי בספרים שלי, אך יש להבדיל בין אלה לאלה. קיים הבדל תהומי. את יהודי אירופה לא יכולנו להושיע. הערבים תקפו אותנו. אין זה בדיוק רגש אשמה. יש בי צער על אשר קרה בינינו וגם חמלה לנוכח אסונם. לא התכוונו מראש לעשות את הרע, אבל עשינו את הרע. לא התנינו את תקומתנו הלאומית בחורבנם, אך נבנינו על חורבנם. לא הייתה לדור שלנו שום אפשרות לא להילחם. אם לא היינו נלחמים היינו מושמדים. האזור הזה אינו מרחם על החלש. אחרוני החוגגים בכ”ט בנובמבר 1947, בשמחה ההיא שאין מילים לתאר אותה, כשעם שלם רקד עד הבוקר, אחרוני החוגגים פגשו עם שחר בראשוני הקרבנות. הערבים דחו כל פשרה שתאפשר קיום לאומי עברי בארץ הזאת. התחילה המלחמה שנמשכת עד הרגע הזה. וזה הלך והצטבר. יפו נחרבה. בהספר המשוגע יש קטע שנקרא: ”אל תלך ליפו”. ”ילד, אל תלך ליפו”, אבל הנער נמשך ליפו. היא הייתה עיר עתיקת יומין מול תל-אביב החדשה,

שנוסדה 14 שנים לפני שנולדתי בה. יונה הנביא הרי הפליג מיפו. היה בה קסם רב, וריח התפוזים והמסעדות והדייגים והשווקים. מצד אחד היא הייתה עיר ים מזרחית מלאת חיוניות, אך מאידך גיסא היא עוררה פחד. אתה נמשך אליה וירא מפניה. היו בה דרשות הסתה של האימאמים עם החרבות והדגלים הירוקים של הג'מעה אל-איסלמיה. שוב חוזר העניין של מערכת הסתירות. אני לא רואה בזה ערעור צידוקה של מלחמת העצמאות, זה הבל ורעות רוח. אך זה היה עולם חי והוא נהרס באשמתו, ועם זאת על-ידינו. כתבתי לא פעם ש"רבים מאתנו אהבו את הכפרים שהרסנו". הם היו חלק בלתי נפרד מארץ ישראל, מהמולדת הזאת.

לגבי השואה שאלת האשמה הרבה יותר קשה. בימי משפט אייכמן, ואני כותב זאת בספר מול תא הזכוכית, פניתי לחבר שלי, שהיה שליח הצלה בקושטא, ושאלתי אותו: "האם עשינו כל מה שיכולנו למען ההצלה?". הוא הסתכל בי ואמר, וזה מסוג הדברים שאדם זוכר עד יומו האחרון: "גורי, ראית פעם עיר בוערת? ניסית לכבות אותה בכוס מים? אפשר לכבות עיר בוערת בכוס מים? זה מה שיכולנו לעשות". אז שאלתי אותו האם כל חיינו היו בבחינת עוד כוס מים על העיר הבוערת. הוא אמר שהוא חושב שזאת שאלה מטאפיזית. בערב הפרימיירה להמכה ה־81, אמר אנטק צוקרמן, מלוחמי גטו ורשה: "לא יכולתם להציל אותנו, אבל מדוע אף לא אחד מכם הגיע?". זאת אומרת, מדוע לא היה לפחות הצעד הסמלי הזה. ובסרט אחר, פני המרד, הוא אומר דברים קשים מנשוא: "כתבנו ארצה ולא קיבלנו מכתבים", "ארץ ישראל אהובת לבנו, לא אהבת אותנו". אלה דברים שאינם מרפים ממני.

האם האשמה בהקשר של מלחמת העצמאות היא אשמה כפולה? מצד אחד, אשמה כלפי הערבים, ומצד שני, אשמה כלפי החברים שלך שנהרגו?

כן, אבל אלה, שוב, סוגים אחרים של אשמה. אילו הייתי אדם דתי, הייתי אומר שבעולם שיש בו השגחה אין מקריות. אבל אני לא מאמין שהקב"ה קובע מי יחיה ומי ימות. עם זאת, יש שאלות שנוגעות ללמה אני חי והוא מת. לאלתרמן יש שיר בעיר היונה בשם "הַאִישׁ הַחַי", ובו האיש החי אומר: "וְאִישׁ חַי אֶל לְבוֹ סָח: מִנְּגַד עֵבֶר / קָרַב. יָדוֹ אֶת דֵּינָךְ חוֹתְכָת. / וְאִתָּה אֶל תֹּאמַר: יְסוּדֵי מַעְפָּר. / יְסוּדֵךְ מִן הַזֶּר שֶׁנִּפְלַ תַּחֲתֶיךָ". מישהו היה צריך למות כדי שאתה תחיה והמישהו הזה אווזו בנו ולא מרפה.

כתיבת השיר "אני מלא כפרים עזובים" קשורה לאשמה ביחס לערבים?

אין זה שיר המבטא אשמה, אלא עצב וזיכרון ואף חמלה. זה שיר המעלה, דרך צורות, עצמים וחפצים, עולם שחרב. כשהשיר הזה הופיע, חבר יקר שלי, שאני מחשיב אותו, קרא אותו ואמר: "אם חיים גורי כתב

שיר כזה, הכול אבוד". הסתכלתי עליו כעל משוגע, לא האמנתי למשמע אזוני. והוא המשיך: "אתה לא יודע איזה נזק גרמת. גרמת לנזק שאין לו תקנה, כי אתה בעצם מזדהה עם הנכבה. לכתוב שיר כזה, זה להזדהות הזדהות גמורה עם הנכבה". הייתה בינינו שיחה קשה. למחרת נפגשנו עוד פעם ודיברנו בשיר הזה, והשיחה הייתה גרועה יותר מהראשונה. חזרתי הביתה. רעייתי הסתכלה בי ואמרה: "אתה נראה נורא, מה קרה?". סיפרתי לה, ובמהלך הסיפור שלי, על השיחה הקשה שהייתה ביני לבין החבר הזה, הוא טלפן ואמר: "טוב, תמחק מהפרוטוקול את מה שאמרת".

שיח' עז א־דין למשל, עליו כתבתי: "שיח' עז א־דין נפל ביעבד, מפדורי הא־ינגליז. / נקבר בב־אלד א־שיח', לִיד נְשֵׁר, בּוֹאֲכָה חִיפָה. / עֲכָשׁוּ גַם לְעֶרְבִים יֵשׁ תֵּל־חִי מְשֻׁלָּהֶם, אָמַר בֶּן־גּוֹרִיוֹן. / הֵייתִי יֶלֶד פּוֹלִיטִי. / קָרָאתִי בְּדָבָר. // הֶלְכָה גַם בְּאֶלֶד א־שיח'. / נְשֹׂאָה נְשֵׁר, / לִיד הַמְּלֹט, לִיד הַמְּחַצְבָה. // שיח' עז א־דין אֶל־קַסָּאָם קְבוּר לִיד נְשֵׁר / וְאֵין שְׁלוֹם לְעַפְרוֹ. / רֵאשׁ ה'קַסָּאָמִיָּה' קְבוּר לְרִגְלֵי הַכְּרָמֶל, לִיד נְשֵׁר / וְסַפִּינִים צוֹמָחוֹת מְקַבְּרוּ". שיח' עז א־דין היה כהן דת, שהסתתר עם אנשיו במערה בשומרון, ליד הכפר יעבד, ומישהו הלשין עליו בפני המשטרה הבריטית. הם באו והכריזו ברמקול לצאת ולהיכנע. הוא יצא ובידו אחת קוראן, בשנייה אקדח, וירה כמה יריות ואז הם הרגו אותו. שיח' עז א־דין אל קאסם קבור בב־אלד א־שיח', באותו כפר גדול שבו נהרג בפעולת תגמול של הפלמ"ח חברי הטוב ביותר, חיים בן דור, שהוא חמדור של הספר המשוגע. לזה אני קורא לחיות במלחמת אזרחים. לקונן על גטו ורשה ולכתוב על שיח' עז א־דין.

אני מכריז כאן הכרזה בפני כל סטודנט: מוטב שתחיה במערכת סתירות, קשה ככל האפשר. לעולם אל תחסר מרכיבי זהות, עליך להכיל בתוכך את כולם, אל תסרס אותם כדי להגיע לשלמות נפשית כלשהי, כי לא תגיע לשלמות הזאת. לכן קיימת בי הארץ, ו"בית היין", "גבעת התחמושת", ומזל תא הזכוכית, והשיר הזה על הערבים, ועוד כהנה וכהנה. אסור לאבד את צלם האדם, את הכבוד לאויב כיצור אנושי שיש לו זכויות משלו. אינני יודע במה ייגמר הסכסוך הזה. לא הפריע לי להיות גם פטריוט ישראלי, וגם לריב את ריבם של האסירים המנהליים, ואפילו לסייע בשחרורו של אחד מהם בעזרת קשרים אישיים שלי, משום שסברתי שמעצר מנהלי אמור להיות פעולת מנע במקרה חירום ולא ענישה ללא משפט במשך שנים. אין לנו מנוס מן הסבל בארץ הזאת, ומי שרוצה לחיות בה צריך להכיר בכך. עדיין לא הגיע קץ הפלאות, אנחנו עדיין בתוך הסבל. אינני יודע מהם הפתרונות הפוליטיים שיביאו שלום. אך יש לקבוע טאבו, "לא ייעשה כן במקומותינו".

בשיר "אֲנִי מְלֵא כְּפָרִים עֲזוּבִים", העניין הזה מתבטא לא כסתירה, אלא כהזדהות, כמו שאמרת, עם צלם האדם, מהמקום האנושי.

אני משחזר בשיר את העולם הזה לפי החפצים, לפי הצורות. הבתים ריקים, אינני רואה אנשים, הכפרים הרי נטושים. מה שנשאר שמה הם רק חפצים – חורג'ים, אותן רקמות ששמים על אוכף הסוס, פיתות שיבשו, עוגות גללים שבהם מסיקים את האש בטאבון לאפות את הפיתות. הכול ריק. נשארה אצעה, "הַמְבֻקָּשֶׁת עַד הַיּוֹם אֶת קַרְסָלָה" של נערה אלמונית.

אינני יודע מה היא הדרך הנכונה. השמאל צדק ללא ספק כאשר קבע כי לא ניתן לשלוט לאורך ימים בעם אחר. הימין צודק במידה מסוימת בפסימיות שלו לגבי נכונותם של הערבים לקבל אותנו בתוכם, להעניק לנו לגיטימיות. אני מתאר לעצמי שפשרה הדדית תביא לווייתור כואב והכרחי של שני הצדדים. אני והמשפחה שלי, למשל, נוהגים ללכת לעתים קרובות מאוד לעיר העתיקה. זו לא הפגנת נוכחות, זו פשוט המולדת. הנוף הזה שכל ההיסטוריה עולה ממנו מדבר אלי. ומה שאמרתם פה על העדות, יש בזה משהו.

בביקור בארה"ב שהינו אצל חברים, יורדים בני הארץ. פגשנו בילדיהם שלא דיברו עברית. שפה בת אלפי שנים מתה בין אב לבנו, בין אם לבתה. זו זוועה. אמרת להם: "שמרו על השפה הזאת, הרי זכר לא יישאר מכם". בלי שפה אין עם. זה כאב לי. אני רוצה להאמין שמי שבחר לחיות כאן צריך לבנות מחדש את סולם הערכים שלו, לחזור לתרבות שלו ולמוסר שלו, אל שלל המרכיבים היוצרים תרבות רבת־דורות ומתמשכת. כששואלים אותי מה אני מציע לעשות, אני תמיד אומר שקיימים ארבעה זמנים בחיי עם. ישנו זמן הכבאי, הבית בוער, כל שנייה חשובה כדי להציל אותו; ישנו זמן הסוחר, הסופר מדי בוקר וערב את הקופה; ישנו זמן האיכר, הזורע הזרע בסתיו וקוצר בקיץ, נוטע עץ ולאחר שנים אוסף את פרותיו; וישנו זמן הרוח או זמן המורה. המורה הוא שהופך צבירת ידע להפנמה ולמחויבות מוסרית וחברתית. כאן אין אלתור חפז ולא קיצור דרכים.

במהלך התגבשות הזהות, חשוב לענות על השאלה מהו הייעוד. אני בן הארץ, והיו מי שהאשימו אותי בטעות בקרבה יתרה ל"כנענים", לתפיסה שטריטוריה ושפה יוצרות אומה, ובספר החדש שלי, עם השירה והזמן, הקרוב לראות אור, ישנן שיחות רבות שניהלתי עם יונתן רטוש, אבי ה"כנענים". אינני אדם שעוסק ב"רצח אבות". אני מרגיש שייך לעם הזה מראשיתו, מהברית בין הבתרים. אני חלק לא נפרד מהיהודים לדורותיהם. הפן שהעסיק אותי כל ימי הוא הפן המרטירולוגי – הסבל האיום הזה שאינו מרפה מהעם הזה, הבודד והגולה והשנוא. אני זוכר

שפעם ב"כסית" משהו דיבר על "העם הנבחר", אז אלתרמן אמר לו: "מה זה העם הנבחר? זה עם שנבחר לשאת חבית עופרת על כתפו לאורך כל הדורות", והוא כתב ב-1942, "כִּי אַתָּה בְּחַרְתָּנוּ מִכָּל הָעַמִּים [...] לְהִרְגוֹ מוֹל כְּפֹדֶךָ".

הייתה בי הזהות הזאת הארץ ישראלית, אבל דווקא בגלל אהבתי לארץ הזו, זהותי כללה גם את שכנינו הערבים. כשיצא לאור הספר אני מלחמת אזוריים, התברר שיש לו ביקוש בקרב הקוראים המתנגדים לי פוליטית. אז אמרתי, מה לכם ולזה? אתם הרי פוסט-ציונים ואנטי-ציונים, איך הגעתם אלי? התברר שלאנשים אלה יש קשר חם מאוד לספר הזה. אחד מאלה אמר לי: "אתה ארץ ישראלי, הם קיימים בך, השכנים. הם קיימים, הם בני אדם, לא מטפורות". הם לא אלגוריה דמונית, הם בני אדם. אתה נמשך אליהם וגם ירא מהם, אך מתייחס אליהם, חי בתוכם, מת בתוכם. אם הם רואים אותנו, עם שלם, בתור "האויב הציוני", "הסרטן הציוני", לא נגיע למצב של שלום. ידיד ערבי-ישראלי אמר לי לפני שנים: "היהודים, גם החילוניים בהם, יונקים עם חלב אמם את הרעיון המשיחי. ההיסטוריה היא מהלך לינארי לעבר הגאולה. 'מעבדות לחירות', 'מאפלה לאור גדול', 'והיה באחרית הימים'. אנחנו רואים את הזמן המעגלי, חורף וקיץ, זריעה וקציר, מלחמה ושלום. אל תחכו שהשלום יביא את החיים, תנו לחיים לקרב את השלום". דני רובינשטיין, שהוא המומחה לענייני ערבים בהארץ, אומר תמיד באירוניה: "גורי היה הראשון שהכיר בזה שגם לערבים יכולה להיות נזלת".

את הכרך השני של השירים נועל מחזור שנקרא "יריד המזרח". המחזור כולל עשרות שירים שעניינם המזרח שאנו בתוכו ביחסי משיכה ודחייה, קרבה ואיבה. מהם שירים העולים מזיכרון ילדותי התל אביבית ומנעורי בפלמ"ח, ומהם שירים אישיים מאוד. יריד. הכול מצוי ביריד. זיכרון יפו בימי שלום ושירים עייפי מלחמה. הוא מדבר על הארץ, על המלחמות, אבל גם על השווקים, על האהבות, על המסעות, על זמרים וזמרות שלהם, על יפו וחיפה, באותה פגישה לא נחדלת מלאת סתירות.

אתה יכול לספר קצת על תהליך הכתיבה שלך?

מעשה הכתיבה מחייב צלילות דעת מוחלטת. בכל תהליך כתיבה נכונה מתקיימים שני מרכיבים: מרכיב התשוקה ומרכיב "השופט", אותו שופט שנמצא בך ואומר: "גורי, את זה תמחק, עם זה חכה...". קוראים לכך "שיכון הפיכה". ללא תשוקה וללא שיפוט שמתלווה אליה, משתבש הכתוב.

כמו שעמוס עוז כותב על תהליך הכתיבה: "כמו גנגסטד בליל סכינים אבל קצת מתוך חלום".

מה אתה חושב על הספרות הישראלית העכשווית? מה דעתך, למשל, על החזרה לחרוז ולמבנים הקלסיים של הקבוצה שמתרכזת סביב כתב העת הו?

המרד הזה נגד ה"זכזים", החזרה לאלתרמן, לשירה החרוזה האירופית והריתמית, מאוד מעניין. מעניין מדוע הקבוצה הזאת רואה בשירה הצרופה הזאת, הריתמית והחרוזה, את הצורה הנכונה ביותר. זך אמר את זה ביוהרה: "לא הייתה לי בררה, אני אהבתי את אלתרמן, אבל ראיתי שהפואטיקה שלו גורמת נזק לשירה העברית, והייתי חייב לצאת למלחמה נגדו". זך לא גרע מגדולתו של אלתרמן אך הציע אפשרות אחרת. זה לא מעט. ואני, שהייתי תלמיד של אלתרמן בראשית דרכי, חטפתי ריקושיטים, נתזים, מהביקורת הזאת שזך כתב. רק בעולם הטכנולוגיה ישן יוצא מפני חדש. בעולם המחשבה והאמנות והשירה, דברים אינם באים זה במקום זה, אלא זה בצד זה. פיקאסו לא ביטל את רמבראנדט. נתן זך לא ביטל את אלתרמן, שנשאר משורר ענק, אך יש להכיר בטלטלה שהביא. היום אין כמעט שירה חרוזה בעברית. אני אוהב את שמחת עניים. יש ספרים מעטים כמותו בדורות. אלמלא היו המבנים הימני-ביניים האלה והכתיבה ה"ארכאית", ייתכן שהוא לא היה עושה לנו את מה שהוא עושה. בראשית שירת ספרד כתב המשורר המרוקאי-ספרדי דונש בן-לברט: "דְעָה לְבִי חֲכָמָה / וּבִינָה וּמְזָמָה, / נְצוֹר דְרָכֵי עֶרְמָה, / שְׁמַע הַמוֹסְרִים. / וְהַצְדֵּק בְּקֶשׁ / וְאַל תְּהִיָּה עֶקֶשׁ, / עֲבוֹר לֹא תִקְשׁ / בְּלִבּוֹת הַמּוֹרִים". שורה שיש בה שלוש חריזות פנימיות וחרוז רביעי מברית. כותב אלתרמן בשיר "הַשְּׁבָעָה" המופיע בשמחת עניים: "שְׁאֵת לַחֲמֵי אֶרֶךְ, שְׁאֵת חַיֵּי מֶרֶר, / שְׁעֲצָמוֹתַי פָּרַר, הִנְהוּ לְעֵינַי! / לַחֲמוֹ שְׁמִנָה מֶרֶר, חַיֵּי גָאוֹ נְהָר, / וּלְעֲצָמוֹתַי מִשְׁמֶר, – הוֹפֵעַ נָא, אֲדוֹנָי!". מבנה מדויק כשל דונש בן-לברט. כל המבנה הזה יצר יצירה סתומה ומדהימה, שעד היום לא פוענחה עד תום.

ניסיתי לתרגם עם עמנואל הלפרין שירים עבריים לצרפתית. הצלחנו לתרגם שיר או שניים מתוך רחובות הנהר של אורי צבי גרינברג. זה עשה רושם עצום, כי הצרפתים היו לחלוטין לא מורגלים בשירה האקספרסיוניסטית נוסח גרמניה אחרי מלחמת העולם. זו הייתה שירה זורמת, בחרוז לבן, נבואי, שירה פתטית וגדולה. ואז ניסינו לתרגם את אלתרמן, וללא הצלחה. לקחנו בית מתוך "עַל אֶרֶץ-אֲבָנִים": "וּבְשֵׁם הַלֹּא-נִשְׁכַּח שְׂיִזְכֹּר וּפְקֵד. / וּבְשֵׁם לִוְקָחוּ שְׂיִתְגַּדֵּל וְיִתְקַדֵּשׁ, / נִשְׁבַּעְתִּי לָךְ: בְּיוֹם צוֹרֵךְ וְיוֹם פּוֹקֵד / קִשָּׁה תְהִי, עֶקֶשָׁה לְקֹר וְלִוְקֵד, / וְכִדְרֵךְ מִמֶּנָּה וְכִמוֹץ הַמּוֹץ לְדָשׁ". מה יישאר מהתפארת הזאת בתרגום מילולי-חופשי? את עמיחי, למשל, שאני רואה בו משורר נפלא ביותר, קל לתרגם כי זו שירה אמירתית מאוד. שורות כמו "עֲצוּב הוּא לְהִיּוֹת / רֹאשׁ הָעִיר וְרוֹשְׁלִים", או "יָד אֱלֹהִים בְּעוֹלָם / כִּי־אִמִּי בְמַעֵי הַתְּרַנְּגוֹל הַשְּׁחוּט / בְּעָרְבֵי שַׁבָּת", אין שום בעיה לתרגם לכל שפה בעולם.

ריכוז השירה הלירית של דור שלם מעמיד לפנינו תמונה מלאה של נפש הדור. לכן אני חוקר את יחסי השירה והזמן בדורות האחרונים. בשיר לירי בודד, ממד הזמן אינו דומיננטי בניגוד לבלדות ולפואמות. אך הצבר השירים במהלך הדור מעיד עליו עדות יחידה במינה. השירה היא סיסמוגרף, מישהו השווה אותה לנייר הקלמוס. לא בכדי אמר לי הסופר המצרי הנערץ ד”ר חוסיין פאוזי בפגישתנו בקהיר בדצמבר 1977, שאילו קרא המודיעין הישראלי את השירה המצרית שנכתבה לאחר התבוסה במלחמת ששת הימים, 1967, היה יודע ש”אוקטובר”, מלחמת יום הכיפורים, 1973, היא בלתי נמנעת. והוא הוסיף ואמר לי: ”כל קצין מודיעין טוב חייב לקרוא את שירת העם האחר”.

משום שהגענו למהותה של השירה, נסיים בה. כתבת פרוזה, היה לך חלק מרכזי ביצירת סרטים, אך בכל זאת אתה מזוהה יותר מכל כמשורר. אנו זוכרים את ההבחנה של ביאליק ב”גילוי וכיסוי בלשון” בין פרוזה לשירה. במה כוחה של השירה, לדעתך? מהו מבחינתך היתרון הייחודי שלה?

זו לא שאלה קלה. אין לי תשובה מנוסחת מראש. יש בשירה יסוד של תמצית ויסוד של הכללה שמעניקים לה צופן בעל עצמה אדירה. אם היא נכונה, היא אינה זקוקה לכל פרטי הפרטים כדי להעניק מהות. ניקח, למשל, שורה של אלתרמן. בשירו ”שדרות בגשם” בכוכבים בזוץ הוא אומר: ”הנה הזגוגית – שמה צלול משמותינו/ ומי בקפאון הרהורה יעבר?/ על קו מפתנה, כעל סף נשמתנו, / הרעש נפרד מן האור”. אני זוכר את עצמי בגיל חמש עשרה קורא את זה, זה כישף אותי. ניקח שיר אחר, שיר של אבנר טריינין בשם ”כתנת איש-המחנות”, שלפי דעתי הוא מהפיים והנוראים בשירה העברית. הקשיבו היטב, חשבו מה היה צריך לכתוב בפרוזה כדי להעביר את מה שהשיר הזה אומר: ”ולא קנאו בו האחים/ על כתנת הפסים, / שבה הלבישו גם אותם/ כשהורדו מן הפסים.../ ולא חלם ולא פתר/ ומן האלמה לא קם, / ולא נגרע שעיר-עזים/ בהטבלה בדם.../ ואביהם לא הכירה, / כי רבו בני-זקוניו, / ורק מלמל חיה רעה/ ולראותם לא שב”. כל השואה מצויה בו. זה שיר חרוז, קצבי, אינני מאמין שניתן היה להעניק חווייה כזאת בצורה אחרת שתזכה לעצמה כזאת. או המשפטים בשיר של לנסקי: ”הלם טלף-סוס ונצנוץ כלי-זין.../ נאום האטמן אל פת הידמקיו:/ הטוחן הוא ז’יד. קפצו מן האכף.../ שחורי מגף פרצו אל הרחים, / יצאו סמוקי מגף – “. אפשר להשתגע! הרשו נא לי להביא גם כמה שורות של רחל: ”לשבר ולבכות על גבי שברי – / זה חלקי האים, גורלי. / יד אחים טובה לא תושט אלי/ להגן מפני על שלי”. או של לאה גולדברג: ”איכה תוכל צפור יחידה/ לשאת את כל השמים”, או, להבדיל, שורה של ברטולד ברכט שאומרת שמי שצוחק לא שמע עדיין את החדשות.

בפרוזה צריך היה לתאר את שהתרחש לפרטיו. הכוח בשירה טמון בצופן הזה שהוא תמצית התמציות בצד יסוד ההכללה. נוסיף לכך את לשון המראות של השירה שמעניקה לה אין-סוף אפשרויות, לשון המראות המטפורית, הדימויית, האמתית והממשית ביותר בעולם אחר לצד הטון המוזיקלי הקיים גם בשירת החרוז החופשי, ואוסיף גם את ה"ממעמקים קראתיך", יסוד התפילה, הטרגי והנאצל, המצוי גם בצד האירוני – כל אלה הם שיוצרים איזשהו דבר שבעקבותיו נכתבת שירה בעולם.

ירושלים, 2007

ד"ר יוחאי אופנהיימר – מלמד בחוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב. ספרו תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון התפרסם ב־1997 בהוצאת הקיבוץ המאוחד. הספר הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל יצא לאור ב־2003 בהוצאת מאגנס. המאמר המופיע בגיליון זה כלול בספרו מעבר לגדר – ייצוג הערבים בסיפורת העברית והישראלית 1906-2005 שיראה אור בקרוב בהוצאת עם עובד.

ד"ר אמיר בנבגי – מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ובמכללת ספיר. ספרו הראשון, מנדלי מוכר ספרים והדיאלקטיקה של ההשכלה היהודית, יראה אור בשנה הקרובה בהוצאת דביר ומכון הקשרים. בימים אלה הוא חוקר את ההיסטוריה של הביקורת והתאוריה הספרותית העברית בין השנים 1720-1880.

ד"ר שחר ברם – מלמד בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. ספרו המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי, התפרסם ב־2005 בהוצאת מאגנס. ספרו *Charles Olson and Alfred North Whitehead: An Essay on Poetry* התפרסם ב־2004 בהוצאת Bucknell University Press. מאמרו הופיעו בכתבי עת דוגמת *Word & Image, Connotations, Partial Answers*. פרסם שני ספרי שירה, האחרון, פריחת הזיכרון, ראה אור בהוצאת עם עובד בשנת 2005.

חיים גורי – משורר, סופר, עיתונאי, יוצר סרטים תיעודיים, איש פלמ"ח. פירסם עד עתה 25 ספרי שירה, פרוזה ועיתונאות. עם הספרים שכתב נמנים פרזי אש, עד עלות השחר, שושנת רוחות, מול תא הזכוכית, עסקת השוקולד, הספר המשוגע, החקירה: סיפור רעואל, מחברות אלול, הבא אחרי, מאוחרים, אני מלחמת אזרחים ואחרים. שריו קובצו בספר השירים בהוצאת מוסד ביאליק. ספריו תורגמו לשפות שונות.

יצר עם חבריו טרילוגיה פילמאית-תיעודית הכוללת את הסרטים: המכה ה־81, הים האחרון לפני המרד. עבד כעיתונאי בעיתונים למרחב, דבר ואחרים. חיים גורי זכה בפרסים שונים על יצירתו, בהם פרס אוסישקין, פרס סוקולוב, פרס ביאליק, פרס אורי צבי גרינברג ופרס ישראל. על סדרת הסרטים שיצר זכה בפרס יצחק שדה ובפרס נשר הכסף והיה מועמד לפרס האקדמיה האמריקאית לקולנוע.

ד"ר ישראל המאירי – מלמד דרמה וכתביה דרמתית בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה ובמכללה האקדמית אורנים. עבודת

הדוקטור שלו עוסקת בהופעת "האחר המיתי" במחזותיהם של י"ח ברנר, נסים אלוני וחנוך לוין. פרסם תשעה ספרי פרוזה, האחרון בהם הוא הרומן שזקנים (הוצאת אבן-חושן, 2006). חמישה מחזות ועיבודים פרי עטו הוצגו בתאטרון. התאטרון הקאמרי בתל-אביב מתעתד להעלות את עיבודו למעבר לגבולין מאת י"ח ברנר.

מיכל וזנר – תלמידה לתואר שלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת המחקר שלה עוסקת בז'אנר של טקסטים פרוטוקוליים המוגדר עתה לראשונה ונושקת לתחום של ספרות ומשפט. ספרה הראשון, שלוש בסירה, ראה אור בהוצאת כתר בשנת 2000, וספרה השני, למראית עין, ראה אור בהוצאת פראג בשנת 2004. מיכל וזנר היא עורכת דין ובעלת טור אישי בשם "עין של אישה" בעיתון מקור ראשון.

שלומית זערור – תלמידה לתואר שלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת המחקר שלה עוסקת בקשר שבין תנועה במרחב לפואטיקה כפי שהיא מתבטאת בספרות העלייה העברית לארץ ישראל ובספרות ההגירה היהודית לאמריקה הצפונית בראשית המאה ה-20. עבודת המוסמך שלה עוסקת באימפרסיוניזם בספרות העברית בראשית המאה ה-20, ובכלל זה בסופר דב קמחי וביצירתו ספר הכליונות.

ד"ר רומן כצמן – מרצה בכיר במחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילן. פרסם שני ספרים על יצירת המיתוסים בספרות. ספרו השלישי, *At the Other End of Gesture: Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature* (2007) מוקדש לחקר המחוות בספרות העברית החדשה. חוץ מהמחקרים הכלולים בספר פרסם בין השאר מאמרים על פואטיקת המחוות אצל דוסטויבסקי ומילורד פביץ' ועל המחוות המלוות לימוד/קריאת תורה בקרב יהודי תימן. תחומי התעניינותו, מלבד הספרות העברית החדשה (פרסם מחקרים על ש"י עגנון, מאיר שלו ואתגר קרת), כוללים ספרות סלאבית, תאוריה, אנתרופולוגיה ספרותית, מיתופואסיס, תקשורת בלתי מילולית, רטוריקה ופואטיקה.

ד"ר אבי מעפיל – מרצה בכיר בחוג לספרות ולספרות ילדים במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין בירושלים. ספרו הדוכיפת, הנערה והגן: להוראת שירי העם של חיים נחמן ביאליק ראה אור בהוצאת מכון מופ"ת בשנת 2004.

פרופ' יעל פלדמן – פרופ' בכיר לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת ניו-יורק (NYU). במוסד זה היא מופקדת על הקתדרה לתרבות עברית ע"ש אברהם כ"ץ ומלמדת גם בתכנית ללימודי תרבות ומגדר. הייתה

עורכת עמית של כתבי העת *Prooftexts* ו- *Hebrew Studies* ונמנית היום על הוועדה המייעצת של *Contemporary Women's Writings* בהוצאת אוקספורד. מחקריה זכו במלגות שונות ופרסומיה הופיעו בכתבי עת מרכזיים בארצות הברית ובישראל. ספרה האחרון *No Room of Their Own: Gender and Nation in Israeli Women's Fiction*. ראה אור בהוצאת הספרים של אוניברסיטת קולומביה בשנת 1999. המהדורה העברית של הספר, ללא חדר משלהן (בהוצאת הקיבוץ המאוחד) זכתה בפרס ע"ש אברהם פרידמן לספרות עברית לשנת תשס"ג. המאמר בגיליון זה מבוסס על פרק מספר אשר יראה אור בהוצאת סטנפורד.

ד"ר הדי שייט – מלמדת בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. מחקריה עוסקים בדמותו של "התלוש" בספרות העברית ובדמותו של "הצבר" וכן בשינויים בהשתקפות הגבריות בספרות הישראלית. בין מאמריה: "תלוש" במרחב אימפרסיוניסטי-אקספרסיוניסטי: על 'חיי נישואים' לדוד פוגל", דפים למחקר בספרות (2005); "The Rise and the Fall of the New Israeli Man: Masculinity, Militarism and the Question of Israeli Male Identity", *Masculinity in Middle Eastern Literature and film*, co-authored with Dr Adia Mendelson-Maoz (in press)

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 ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ-7,000 מילים ולא יותר מ-14,000 מילים.
- המאמר יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום ההפניות הביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר יישלח בדואר בשלושה עותקים וכן בדוא"ל בקובץ word, בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה, על צד אחד של דף בגודל A4.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר וכן 10 תדפיסים.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון "הקשרים" לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית
 אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
 ת"ד 653 באר-שבע 84105
 mikan@bgu.ac.il

Mikan, Journal for Hebrew and Israeli Literature and Culture Studies

Vol. 9, May 2008



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בר אילן תשס"ח



דביר

Editor: **Zahava Caspi**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben–Mordechai**

Junior editors: **Adi Adler, Lior Granot, Tali Latowicki, Adi Moneta, Eliezer Papo, Moran Peri, Hadass Shabat–Nadir, Chen Shtrass, Michal Wosner**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben–Amos, Daniel Boyarin, Menachem Brinker, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Gold, Benjamin Harshav, Galit Hasan–Rokem, Hannan Hever, Ariel Hirshfeld, Avraham Holtz, Avner Holtzman, Matti Huss, Zipporah Kagan, Ruth Kartun–Blum, Chana Kronfeld, Louis Landa, Dan Laor, Avidov Lipsker, Dan Miron, Gilead Morahg, Hannah Nave, Ilana Pardes, Iris Parush, Ilana Rosen, Tova Rosen, Yigal Schwartz, Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran**

Editorial coordinator: **Moran Peri, Chen Shtrass**

Language editors: **Liora Herzig** (Hebrew); **Camilla Butchins** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav–Radlmesser**

Cover illustration: **Haim Gouri's** portrait drawn by **Uri Lifshitz**
(photographed by Merav Bar–Hillel)

Layout and composition: **Rinat Aldema**

All rights reserved © 2008 Heksherim Institute for Jewish and Israeli Literature and Culture, Ben Gurion University, Beer Sheva, and Kinneret, Zmora–Bitan, Dvir – Publishing House Ltd., Or Yehuda

Printed in Israel

Contents

Articles

Israel Hameiri – 5

"Two Faces See Whoever Looks at Him": The Appearance of "The Mythic Other" in the Play *Beyond the Boundaries* by J. H. Brenner

Shlomit Zarur – 22

A Tombstone for Two: Thematic and Poetic "Doubleness" in the Novel *Temol Shilshom* (*Only Yesterday*) by S. Y. Agnon

Michal Wosner – 42

It Is Indeed for the Protocol: "Hadrashah" by Haim Hazaz as a Protocol Text

Yochai Oppenheimer – 57

A Mizrahi Perspective on Arabs: Yehuda Burla's Fiction 1920–1931

Roman Katsman – 80

The Problem of Spontaneous Gestures in the Bible: A Case Study of Gestural Poetics

Shahar Bram – 97

"The Fall of Icarus" according to Peter Breughel, Marc Chagall and Tuvia Rübner

Yael S. Feldman – 125

Whose Sacrifice Is It, Anyway? The Rise and Fall of the Binding Father in the 1950s

Heddy Sha'yit – 158

Anti-Hero Sabra Characters (Ha'tsabar–Ha'talush) in the Early Prose of the "Dor Ba'arets" Group (In the Works of S. Yizhar, Moshe Shamir and Hanoach Bartov)

Avi Ma'apil – 183

Two Friends Went on a Journey: Yizhar Smilansky and Yechi'am Weitz

*

Moshe Shamir – 212

Oedipus and Abraham

Theory

Amir Banbaji – 216

What is Political Literature? Adorno and Marxist Aesthetics

Theodor Adorno – 235

Commitment

Portrait

"I am the Sole Witness, Regrettably": An Interview with

Haim Gouri – 252

Abstracts – V

List of Contributors – XII

Abstracts

"Two Faces See Whoever Looks at Him": The Appearance of "The Mythic Other" in the Play *Beyond the Boundaries* by J. H. Brenner

Israel Hameiri

The first part of this article presents J. H. Brenner's play *Beyond the Boundaries* (London, 1907) as an important dramatic experiment. Although quite neglected by Israeli theatre and literary criticism, the play creates a unique style which can be defined as realistic–symbolic, a terminology used in the play by the protagonist writer Yohanan. Later, the article deals with some ethical and poetical ideas of Emmanuel Levinas as a basis for establishing the definition of a dramatic character, or type of character, which I call "The Mythic Other". In order to clarify the rhetorical and stylistic implications of the Mythic Other appearance, some Shakespearean characters are examined, as well as the "Rat Wife" which appears in Ibsen's play *Little Eyolf* (1894). The comparison with Ibsen's play accompanies the discussion of the Mythic Other in Brenner's *Beyond the Boundaries*, Yohanan's friend Eliyahu Hezkuni. Hezkuni portrays a combination of psychological and sexual otherness with mythic traits, which reflects the hero's hidden self, and exposes the entire play as dealing with salvation through otherness.

A Tombstone for Two: Thematic and Poetic "Doubleness" in the Novel *Temol Shilshom (Only Yesterday)* by S. Y. Agnon

Shlomit Zarur

This article suggests that the novel *Temol Shilshom (Only Yesterday)* by S. Y. Agnon is a "double novel" ("Doppelroman") whose plot embraces two different and very opposite stories: One relates to the adventures of Isaac Kumer during the Second "Aliyah" (1903–1914) and is basically a story of rebirth and regeneration; the second is a story of events contemporary with the writing of the novel itself, i.e., World War II (1939–1945) and is basically a story of destruction. The central argument of this article is that it is necessary to perceive the simultaneous existence of the two stories in order to understand the novel as a whole

and to interpret the world-view of its author. The article examines the "double-ness" of the novel while pausing to look at thematic and poetic intersections central to the scholarly discourse on the novel, including the question of fragmentation, the deconstruction of reality, and the nagging question of the relationship between the protagonist, Isaac Kumer, and the story about the dog Balak. By revealing the novel's covert dialogue between two such foundational periods of history, we discover complex literary mechanisms and an intriguing world-view of Agnon vis-à-vis literature and history.

It Is Indeed for the Protocol: "Hadrashah" by Haim Hazaz as a Protocol Text

Michal Wosner

This paper focuses on a hitherto undefined textual genre — protocol texts. The genre is based on the extra-literary model of protocols (in the sense of minutes or records) with its own specific distinguishing characteristics from other genres. I argue that protocol texts place the reader in a quasi-judicial position toward the text, calling for specific reading strategies enabling the reader to fulfill his / her judicial role. The argument is demonstrated by a close reading of the short story "Hadrashah" by Haim Hazaz, written in the protocol genre. The story is analyzed by the protocol reading strategy and interpreted as the vain attempt by the individual to raise a puny personal problem at a time devoted to great historic moves.

A Mizrahi Perspective on Arabs: Yehuda Burla's Fiction 1920–1931

Yochai Oppenheimer

Yehuda Burla (1886–1969) used to present himself as a "Sephardic writer" and focused his literary writings on the Jewish Sephardic community in the land of Israel and throughout the Middle East. Literary critics stressed the anthropological-social aspect of his literature and his naïve, non-modernistic poetics; assuming that he uncritically represented the Zionist Orientalist ideology concerning the Arab which was shared by most Hebrew writers of the pre-state era. This article, however, delineates three different stages in Burla's writings about the Arab.

The first Orientalist stage (till 1920); the second stage (and the most revolutionary) in which he dismissed Zionist hegemonic perspective, trying to develop a new Mizrahi ethnical and non-national narrative, for the first time in modern Hebrew literature (till 1929); the third stage, after the increasing national conflicts of 1929 and the 30's, where he fully adopted Zionist national perspective and adhered to it even after 1948. This inner polarization in the writings of Burla, as well as the first shift between ethnical and national perspectives, remained unnoticed in literary criticism.

The Problem of Spontaneous Gestures in the Bible: A Case Study of Gestural Poetics

Roman Katsman

The books of the Old Testament are full of descriptions of gestures. In addition to non-verbal elements of behavior such as dress, jewelry, colors and smells, gestures too have quite an important function in the ethics and aesthetics of the "Book of Books". However, biblical gestures have thus far been only inadequately studied (such studies as the work by Uri Ehrlich on gestures in the Jewish rites and the work by Mayer I. Gruber on non-verbal communication in the ancient Middle East made an important though insufficient contribution to the discussion of the issue). This analysis shows that the two manifestations of gesticulation in the Bible, the standard and the spontaneous, are not balanced. The article demonstrates that there is a tendency to de-legitimize and discredit spontaneous gestures. A number of test-cases presented in the paper highlight the varied roles which the poetics of gesture have in the Bible: they establish paradoxical characters and situations, activate the cultural mechanism of making the body disappear, create various narrative levels (by splitting the narrative voice and originating different implied readers), shape the ethical and aesthetic features of saint and sinner, bolster the theological and anthropological positions of monotheism and, ultimately, connect the issue of crime and punishment with an ethical-anthropological conception of the body.

"The Fall of Icarus" according to Peter Breughel, Marc Chagall and Tuvia Rübner

Shahar Bram

"The Fall", the poem that opens Tuvia Rübner's *Pesel U-Masekhah* (literally "Effigy and Mask", 1983), is divided into two stanzas and describes two paintings. In the first stanza, the poet describes Chagall's painting *The Fall of Icarus* (1975) while in the second the eponymous Brueghel painting (c. 1554). The essay explores the relationships between poetry and painting, and offers an introduction into the poet's traumatized world through a close reading of this exphrastic poem.

Whose Sacrifice Is It, Anyway? The Rise and Fall of the Binding Father in the 1950s

Yael S. Feldman

"With our own hands we have murdered you," Liova Shamir, the bereaved father of Elik, wrote in 1948. Within a decade, his son Moshe declared that "Isaac is a passive object of the experiment", while his peer S. Yizhar had his 1948 hero proclaim: "I hate father Abraham for going to bind Isaac". Half a century later it is time to investigate the "first sons" of the Zionist revolution, especially their slowly evolving use of the "Aqedah" and other sacrificial narratives as tropes for their own ideological predicaments. Based on my forthcoming study, *On the Cusp of Christianity: Rewriting Isaac in Tel Aviv*, this article analyzes the role of several frames of reference — from Jewish post-biblical traditions and Kierkegaard's *Fear and Trembling*, to 19th-century Russian radicalism, Freudian psychology, and the Hebrew Crusade Chronicles — in shaping the discourse on sacrifice in Israel's most "Zionist" period, its first decade. It argues that these perspectives were employed by the authors of the "Palmach generation" in a dual process, one that signaled both a *critique* of sacrifice and a psychological *defense against* such critique. This 1950s defense, which sought to present Jewish / Zionist sacrifice as morally *different* and historically justifiable, no less than the critique that had triggered it, ultimately culminated in the contemporary debate between the upholders and rejecters of the Zionist (but also traditionally Jewish) position toward the "Aqedah", the "Binding" of Isaac.

Anti-Hero Sabra Characters (Ha'tsabar-Ha'talush) in the Early Prose of the "Dor Ba'arets" Group (In the Works of S. Yizhar, Moshe Shamir and Hanoch Bartov)

Heddy Sha'yit

The goal of this article is to introduce a new form of the "Talush" (uprooted) as it appears in modern Hebrew literature in the works of Israeli writers of the 40s and 50s. The new character, called in this article "Ha'talush–Ha'sabra", is a product of an oxymoronic union of the character of the Sabra and the Talush. Both characters represent two opposites of the Jewish existence — the Sabra and the uprooted Jew. Ha'talush–Ha'sabra character creates a new model in which "rootlessness" is viewed as a transition period from which one can leave and rebuild oneself, but is also based on previous models and traits of the Talush character. Like the twofold character of this new model of the Talush, the writers had two major roles in creating it: On one hand, they viewed rootlessness as an essential experience in reshaping the young hero. On the other, they used it to criticize and illuminate the defects of the society as well as to present the youths as damaged by the society which raised them. This research examines the character of Ha'talush–Ha'sabra in the following works: S. Yizhar — *Misholim Ba'sadot* (*Trials in the Fields*, 1938), Moshe Shamir — *Hue Halakh Ba'sadot* (*He Walked in the Fields*, 1948) and Hanoch Bartov, *Ha'khesbon Veba'nefesh* (*Soul and Reckoning*, 1953).

Two Friends Went on a Journey: Yizhar Smilansky and Yechi'am Weitz

Avi Ma'apil

S. Yizhar writing is known for the appropriation of social–historical materials. This is particularly true in *Days of Ziklag* (1958), his grand epos on the War of Independence, and other war stories such as "The Story of Hirbet Hiz'ah" or "The Prisoner". However, the central axis of S. Yizhar's fiction is in fact explicitly autobiographical. One example of this is the dominant and continued presence of Yechi'am Weitz in S. Yizhar's stories. Yechi'am, Yizhar's cousin and close friend, was killed in the summer of 1946. Already several months after his death Yizhar wrote about him an elegiac and charged story, "Rainy Road", which has not yet been compiled into a book. At the same time, Yizhar was

working on editing *The Letters of Yechi'am Weitz* (1948). Even before Yechi'am's death, Yizhar wrote a wild farce about him entitled "Uncle Yechi'el is Hunting Thieves" (1950). S. Yizhar returned to the figure of Yechi'am in his war story "Before Leaving" (1959) and in his children's story "Tarazinas" which was included in the compilation *Bare Footed* in the same year. S. Yizhar "planted" Yechi'am's thinly veiled character, under the name "Amichai", within the group of fighters in *Days of Ziklag* (1958). Yechi'am is presented also in several oblique but meaningful references in *Stories of the Plain* (1963). 1993 saw the publication of Yizhar's book *Zalhavim* in which Yizhar returned to his good friend Yechi'am in his youth and reconfigured it in loving detail. The two friends, Yechi'am and Yizhar, went on a long journey. Almost fifty years separate *Zalhavim* and "Rainy Road". Through careful observation of the way in which Yizhar attempted to grasp the inner life of Yechi'am Weitz and the personal and social dilemmas which shaped him, it is possible to learn about the world of S. Yizhar himself.

What is Political Literature? Adorno and Marxist Aesthetics

Amir Banbaji

This article explores some of the main tenets of Theodor Adorno's aesthetic theory. As an introductory essay to Hebrew translation of Adorno's 1962 "Commitment", the article is mainly concerned with his complex understanding of the nature of the political in artistic production. Following a brief elucidation of the dialectical nature of his writing, the article situates Adorno's definition of the political vis-à-vis with that of his main opponents, J. P. Sartre, Georg Lukács, and Bertolt Brecht. The article then attempts to anchor this quadruple constellation in Adorno's moral and epistemological commitment towards the "non-identical," as well as his defiance of the existentialist "jargon of authenticity." It is suggested that Adorno's philosophical "obligation toward the object" (as it is stated in "Commitment" and elsewhere in his writings) is replicated in his literary theory, thus producing a fascinating call for a *negative* literary knowledge of the world, as well as a non-thematic politicization of the literary work. Thus, Adorno's theory provides a specific alternative to Lukács and Brecht's realism on the one hand and Sartre's existentialist stance towards literature on the other. The essay ends with a discussion of Adorno's relevance to theoretical issues tackled by contemporary Hebrew literary critics. In

this context a question is raised regarding the relevance of Adorno's injunction against writing poetry after Auschwitz. To what extent is Adorno's famous statement compatible with the post-holocaust attacks aimed at the classical works of Sh. Y. Abramovich's (*Mendele the Book-Peddler*)? An "Adornian" reading of Abramovich's representation of the Shtetl, it is suggested, could be a way out of the bind.

Commitment

Theodor Adorno

Translated by Danit Dotan, edited by Amir Banbaji.

A Hebrew translation of Adorno's Essay — "Engagement" (1962). An English translation of the essay can also be found in *Notes to Literature*, vol. 1, Shierry Weber Nichol森 (trans.), New York: Columbia University Press, 1992, pp. 76–94.

List of Contributors

Dr Amir Banbaji is a lecturer in the Hebrew Literature Department at Ben-Gurion University of the Negev and in Sapir College. His first book, *Mendele the Book-Peddler and the Dialectic of Jewish Enlightenment* is due for publication in the coming year (Heksherim Institute and Dvir press). He is currently researching the history of Hebrew literary criticism and theory in the years 1720–1880.

Dr Shahar Bram teaches at the Hebrew and Comparative Literature Department at the University of Haifa. He is the author of *Charles Olson, Alfred North Whitehead and the Long Poem: An Essay on Poetry* (Bucknell University Press, 2004) and *The Backward Look: The Poetry of Israel Pinkas, Harold Schimmel and Aharon Shabtay* (The Hebrew Magnes Press, 2005, in Hebrew). His articles appeared in such journals as *Word & Image*, *Connotations* and *Partial Answers*. He is also the author of two poetry books in Hebrew.

Prof. Yael S. Feldman is the Abraham I. Katz Professor for Hebrew Culture in the Department of Hebrew and Judaic Studies at NYU and an associate of the Departments of Comparative Literature and Cultural and Gender Studies. She has been awarded various fellowships and has been published worldwide. She was Associate Editor of Journals *Prooftexts* and *Hebrew Studies* and serves on the advisory board of *Contemporary Women's Writings* (Oxford UP). Her latest study: *No Room of their Own: Gender and Nation in Israeli Women's Fiction* was published by the Columbia University Press in 1999. The Hebrew version, *Lelo Heder Mishelachen* (Hakibbutz Hameuchad Press), was awarded the Friedman Prize for Hebrew Literature for 2003. The present article is based on a study of Hebrew sacrificial narratives, forthcoming from Stanford UP.

Haim Gouri, poet, writer, documentary filmmaker, member of the "Palmach". He has published 25 books in various fields of poetry, prose and journalism to date. Among his books are *Flowers of Fire*, *Years of Fire*, *Till Dawn*, *Compass Rose*, *Facing the Glass Booth*, *The Chocolate Deal*, *The Crazy Book*, *The Interrogation: The Story of Reuel*, *Summer's End*, *Late Poems* and *Words in My Love-Sick Blood*. His collected poems are published in a book titled *Poemes* (The Bialik Institute). His books have been translated into various languages.

With his colleagues, Gouri created a documentary film trilogy about the Holocaust and the Jewish Resistance. He has been engaged in journalist writing for well known papers such as *Lamerhav* and *Davar*. He has won various awards for his creative work, including: The Usishkin Prize, The Sokolov Prize, The Bialik Prize, The Uri Zvi Greenberg Prize and The Israel Prize. He was awarded the Yitzhak Sadeh and The Silver Eagle awards for his film series and was nominated for the American Academy Film Awards.

Dr Israel Hameiri teaches drama and dramatic writing at the Hebrew and Comparative Literature Department of the University of Haifa and at Oranim College. His doctoral thesis deals with appearances of the "mythic other" in plays by J. H. Brenner, Nissim Aloni and Hanoach Levin. Hameiri is the author of nine published novels. His latest novel is *Actors* (Even Hoshen Publishing House, 2006). Five of his plays have already been produced. Hameiri's adaptation of Brenner's *Beyond the Boundaries* is to be produced by the Cameri Theatre of Tel Aviv next season.

Dr Roman Katsman is a senior lecturer in the Department of Literature of the Jewish People, Bar-Ilan University. He has published two books on myth creation in literature. His third book is devoted to the study of gesture in Modern Hebrew literature (*At the Other End of Gesture: Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature*, 2007). Additional studies on gestures not included in the book comprise papers on the poetics of gesture in the writings of Fyodor Dostoevsky and Milorad Pavić, and a paper on the gestures which accompany Torah learning/recital among Yemenite Jews. In addition to modern Hebrew literature (he has published studies on S.Y. Agnon, Meir Shalev and Etgar Keret), his areas of interest include Slavic literature, theory, literary anthropology, mythopoeia, non-verbal communication, rhetoric and poetics.

Dr Avi Ma'apil is a senior lecturer in the Department of Literature and Children's Literature at the David Yellin Academic College of Education. His Book "The Hoope, the Maiden and the Garden: The Folk Songs of Ch. N. Bialik" was published by Mofet Institute Press in 2004 (in Hebrew).

Dr Yochai Oppenheimer teaches at the Department of Literature at Tel Aviv University. He has published a book on the poetry of Avot Yeshurun

(Hakibbutz Hameuchad press, 1997, in Hebrew), and on political poetry in Israel (The Hebrew Magnes Press, 2003, in Hebrew). The present article was taken from his forthcoming book on the representation of the Arab in Hebrew fiction (Am Oved Press).

Dr Heddy Sha'yit teaches at the Hebrew and Comparative Literature Department of the University of Haifa. Her research deals with the male image of the "Talush" (the uprooted "Old Jew") and of the "Sabra" (the native Israeli "New Jew"), and with the changes in reflections of masculinity in Israeli literature. Publications include: "'*Talush*', or Alienation, in an Impressionistic–Expressionistic Space: David Vogel's 'Married Life'", in *Dappim Research in Literature* (in Hebrew, 2005); "The Rise and the Fall of the New Israeli Man: Masculinity, Militarism and the Question of Israeli Male Identity", in *Masculinity in Middle Eastern Literature and Film*, co-authored with Dr Adia Mendelson–Maaz (in press).

Michal Wosner is a doctoral student at the Hebrew Literature Department at Ben–Gurion University of the Negev. Her dissertation investigates a literary genre which has not yet been defined — protocol texts, and creates an interface between law and literature. She is the author of two books in Hebrew: *Three Women in a Boat* (Keter, 2000) and *Sight Unseen* (Prague, 2004). She is a lawyer and has her own column, "The Feminine Eye", in the *Makor Rishon* weekly.

Shlomit Zaarur is a doctoral student at the Department of Hebrew Literature at Ben–Gurion University of the Negev. Her research explores the connection between emigration, "aliya" and poetics in Hebrew and Jewish American literature at the beginning of the twentieth century. Her M.A. thesis was on impressionism in early twentieth century Hebrew literature, with a focus on the author Dov Kimhi and his book *Sefer Hacilyonot*.