

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

כרך יב', דצמבר 2012, תשע"ג



דביר



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת ראשית: זהבה כספי

עורכת אורחת: בתיה שמעוני

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי, יגאל שוורץ (העורך השני)

מרכזת המערכת: מירי פלד, חן שטרס

מערכת צעירה: יעל בלבן, שרון גרינברג-ליאור, ליאור גרנות, דרור יוסף, נגה כהן, עדי מונטה, נירית קורמן, חן שטרס

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בווארין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברינקר, נילי שרף 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, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד ז"ל

עריכה לשונית: ליאורה הרציג (עברית), מיכאל בוידין (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר

סדר ועימוד: שרית סבלן

הכנה לדפוס: חלפי פתרונות דפוס מתקדמים בע"מ

מסת"ב: 2-477-552-965-978

כל הזכויות שמורות © תשע"ג 2012 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

מאמרים

נילי רחל שרף גולד – 5

"לְהַקְשִׁיב לָהּ לְפָחוֹת עֶכְשָׁו": הבגידה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס

ראובן שהם – 28

"מות שאול": מקרא אחד ושני תרגומים (טשרניחובסקי וזך)

נעמה רוקם – 62

להופיע בעיר ההרחה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק

גד קינר – 82

משחקים זיכרון – משחקים בזיכרון: חידוש את ואני והמלחמה הבאה, 1968–2004: ניתוח עצמי של מעתק פנים-תרבותי ובין-תרבותי

ניצה בן-ארי – 98

מתרגמים כגיבורי ספרות: 30 שנות חקר התרגום בראי הסיפורת

רומן כצמן – 126

פלא ופעלול: הפנות הרטורית כמפתח לבעיית ייצוג הנס בספרות

דינה שטיין – 144

אם תרצו זו אגדה: זהות, מקום וסיפורי הייסוד ברומן חבלים מאת חיים באר

יגאל שוורץ – 171

כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחזורף ל"ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף

בתיה שמעוני – 192

"יא בילאדי, עאידתי": האישה והמולדת ביצירתו של סמי מיכאל

ליטל לוי – 210

יצירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה

מסה

לאה איני – 228

בין הבריתות: ספרות היש והאין בסיפור "אהבה בטלפון" מאת שולמית הראבן, על רקע הספרות-המשחקת

תאוריה

"לקראת פואטיקה היברידית" – מילות פתיחה – 254

צדאק גוהר – 256

לקראת פואטיקה היברידית: הספרות הערבית הפוסט-קולוניאלית והמודרניזם המערבי

ששון סומך – 276

הערות למאמרו של צאדק גוהר

דיוקן

"אנחנו עדיין לומדים את האלפבית של עצם הקיום שלנו":

ריאיון עם סמי מיכאל – 281

המשתתפים בחוברת – 300

הנחיות למחברים – 304

"להקשיב לה לפחות עכשו": הבגידה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס*

נילי רחל שרף גולד

לפני כ־20 שנה טיילתי עם משפחתי באירופה. איטליה לא האירה לנו פנים: במסעדה בוונציה ובתחנת הדלק ליד מילנו רימו אותנו, לפירנצה הגענו בשיאו של גל חום נורא, וכאשר נמלטנו אל האלפים האיטלקיים נתקעה המכונית בסלע ונאלצנו לחכות חמש שעות לבואם של המחלצים. איש לא דיבר אנגלית או צרפתית ואנו לא ידענו איטלקית. בשן ועין חצינו את הגבול לאוסטריה. ולפתע נחה עלי שלוה גדולה, נעימות מופלאה: כאילו לא הייתה שואה, כמו לא נדר אבי שכף רגלו לא תדרוך עוד על אדמת הארץ שהקיאה אותו מקרבה. ניסיתי להבין את פשרו של הרוך שאפף אותי. שמעתי: אַפּפּל־שְׁטְרוּדל, אַלְזוּ, אַיִס־קֶפּה, בֵּיטֶה־זֵיר --- אך אז עוד לא הייתי מודעת לכך שההברות המוכרות הן שליטפו אותי. כעבור כמה שעות המשכנו בדרכנו לפריז.

עברו שנים, ספריו של יואל הופמן שקראתי בניו־יורק עוררו בי התרגשות דומה. את המילים הלא־עבריות ששובצו בטקסט הבנתי גם מבלי להציץ בתרגום שבשוליים. כשהדודה מגדה מהספר כריסטוס של דגים לחשה בטלפון את מילות הקסמים "שְׁטֶל דֵיר פּוֹר", "אַאוּסְגֵיִשְׁנֶנט" ו"אַייגְנֶטֶלִיש",¹ יכולתי לגעת בהן, לחוש את טעמן. הרטט שהעבירו בבשרי חיבר אותי לדודה מגדה ולאחיינה הקטן, ואף לקצנך² ולברנהרט, והחזיר אותי גם למחוזות ילדותי. הפעם, שלא כמו אחרי השעות החטופה באוסטריה, החלטתי ללכת בעקבות הקולות, הקולות שאולי מהדהדים גם בתודעתו של ברנהרט: "ולפעמים גם ברנהרט שומע את צלילי קולה של אמו המתה קלרה, הוא חושב: כל הקולות שבעולם כרוכים כחוטים על סליל אחד (שאינו נראה לעין) והסליל סובב וסובב והקולות נשמעים".³ ואכן, קצה החוט נמצא לי אצל הופמן.

נולדתי בחיפה. אמי, ילידת בוקובינה, עלתה ארצה בראשית 1933 לבנות ולהיבנות. אבי הגיע כפליט מווינה רגע לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה. גרמנית הייתה שפתם הסודית, שפת אהבתם. הם קראו את העיתון הגרמני־ישראלי ידיעות חדשות ושוחחו בגרמנית עם

* גרסתו הראשונה של מאמר זה פורסמה באנגלית ב־2001: Nili Scharf Gold, "Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of National Identity", Emily Miller Budick (ed.), *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*, Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 235-258. הציטוט שבכותרת לקוח מתוך: נתן זך, "להקשיב לה", שירים שונים, תל אביב: אל"ף, [1960] 1964, עמ' 33.

קרובים, מכרים ולקוחות. אתנו, הילדים, דיברו עברית בלבד “בגלל הנאצים”. מעולם לא דיברתי גרמנית בבית, אבל את צליליה שמעתי עוד בטרם היותי. הייתה זו שפת אמי ואבי, לשון השירים שפוזמו במטבח, הזמזום שבקע מחדר האורחים. מאז הילדות הרחוקה בחיפה קלטה אוזני גרמנית רק לעתים נדירות. התשוקה להקשיב לה עכשיו הפכה למסע מחקרי מרתק, שטרם הגיע לסופו.

א

שיבתי לשפה הגרמנית עוברת דרך הספרות העברית. אני מבקשת לדלות את שרידיה השקועים של שפת האם הנשכחת מקרקעיתן של יצירות ספרות עבריות שנכתבו בישראל: הנְחָתִי היא, שבחובן של יצירות שלא נכתבו בשפת האם של יוצריהן מצויות שאריות ועדויות לקולותיה של שפה אחרת, השפה הראשונה שהעובר שמע ושהתינוק ינק עם חלב אמו. בטקסטים עבריים רבים טמונים, או מודחקים, צלילים והדים שמקורם בעבר הלשוני של מחבריהם. העלאתם של הצלילים האבודים אל פני השטח והפניית תשומת הלב אל עצם קיומם יובילו לקריאה מורכבת ושלמה יותר של הספרות העברית ולחשיפת הקולות השונים הנחבאים בלבו של הנרטיב המרכזי שלה.

המוזיקה של השפה שתהיה שפת אמו של התינוק מחלחלת אליו עוד טרם היוולדו, מבעד למי השפיר ודרך חוט השדרה של האם. את שינויי הקצב והתנודות בקול האם ובשפת דיבורה קולטת מערכת העצבים של העובר החל מהחודש החמישי להיריון, שבו נשלם תהליך התפתחותה של האוזן. על כך מדווחים רופאים ומומחי אף-אוזן-גרון כאלפרד טומטיס ופול מדול, וניורולוגים וחוקרי התפתחות העובר כז'אק מהלר.⁴ יתר על כן, בניסוי שערכו בארצות הברית, בדקו קריסטין מון וויליאם פייפר תינוקות בני 25 עד 56 שעות, וגילו שהם מעדיפים את שפת אמם באופן מוחלט, גם כאשר הדוברת אינה האם עצמה.⁵ ניסויים דומים באירופה הוכיחו אף הם העדפה ברורה לשפת האם אצל תינוקות בני יומם. בספרו החזיים הסודיים של העובר מצטט תומס ורני דברים מתוך ריאיון רדיו עם המנצח הקנדי בוריס ברוט:

בצעירותי הפליאה אותי העובדה שיכולתי לנגן קטעים מסוימים מבלי להתבונן בתווים כלל. הייתי מנצח על יצירה בפעם הראשונה, ולפתע “קפץ” אלי קטע הצ'לו – ידעתי את המשכו בלי להפוך את הדף. באחד הימים סיפרתי זאת לאמי הצ'לנית. חשבתי שהעובדה שדווקא קטעי הצ'לו הם שהיו כה בהירים בתודעתי תעורר את סקרנותה. אך כשציניתי את שמות היצירות שאת קטעי הצ'לו מתוכן ידעתי בעל פה, נפתרה התעלומה במהרה. התברר שעל כל הקטעים הללו התאמנה אמי כשהייתה בהיריון אתי.⁶ [התרגום שלי, נ"ג]

אפילו אם נתייחס לסיפורו של המנצח כאל אנקדוטה ותו לא, העובדות המדעיות עומדות בעינן: ראשית, האוזן היא אמצעי התקשורת הקדם-לידתי היחיד לעולם החיצון, ושנית – הקול הראשון שהעובר קולט, זוכר ומעדיף הוא קול אמו ומנגינת שפתה.

בשירו "נסיעה ברכבת" תהה יהודה עמיחי "מה תָּחֹם הַגֵּנֶת הַרְחֵם, / מִשֶּׁךְ חֵם הַגּוֹף, / טוֹחַ הַרְגָּשׁוֹת, [...] / הַמַּיִם הַטְּרִיטוֹרְיָלִיִּים שֶׁל הַחֶרֶדֶה?"⁷ ואני מבקשת לשאול מהו טווח השרידה של הצלילים המוקדמים אצל מי שברבות הימים ישורר בשפה אחרת. האם השפה שנקלטה באוזן העובר בעודו ברחם ושנשמעה בסביבתו הקרובה של התינוק בשנת חייו הראשונה מותירה עקבות ביצירתו של המבוגר? האם הפנייה ללשון חדשה מנתקת לגמרי את חבל הטבור? או האם הופכת המוזיקה של שפת האם ללבה של היצירה הספרותית?

כשהאם מדברת אל התינוק היא לא מקנה לו את הלשון והמלודיה שלה בלבד. לשפתה של האם ערך מוסף: בד בבד עם רכישת השפה הראשונה, עוד לפני ידיעת ההבדל בין חוץ ופנים ובין "אני" ל"אחר", לומד התינוק לאהוב ולשנוא. החוויות הראשוניות נחוות בתנאי שיא ריגושיים: הטובות – מובילות למיזוג מלא אושר בין העצמי לבין האחר, והרעות – גורמות ליחסים מאיימים ומכאיבים עם האחר. המילים והריתמוס של שפת האם נושאים עמם אפוא מטען רגשי עצום והם קשורים עמוקות לקונפליקטים הקדם-גניטליים הראשונים ולרגשות הכאוטיים המוקדמים.

ספרם של הפסיכואנליטיקאים אמאטי-מהלר, ארגנטיירי וקנסטרי, הבבל של הלא־מודע, הוא החיבור הראשון הבוחן את מעמדה של שפת האם בהקשר הפסיכואנליטי.⁸ לפי מחבריו, התינוק מטמיע את השפה בעת היניקה. כלומר, החוויה הלשונית כרוכה בזו הגופנית-מוחשית. קול האם מלטף ומזין אך גם מצווה ואוסר – זהו קולו של "האני העליון" המתהווה. לפיכך, אימוץ שפה חדשה בגיל מאוחר יותר עשוי לעזור למתבגר או למבוגר לעצב זהות עצמאית; בכוחה של השפה החדשה לתפקד כמנגנון הגנה ולסייע בהדחקה ובעיבוד טראומות שנחוו בשנים המוקדמות. אך הניתוק משפת האם עלול גם להיות הרסני, מפני שהוא מחייב התרחקות מזכר חוויות ההתמזגות הנפלאות עם האם ומן הקשר הישיר בין מילה לדבר המתקיים בלשון הראשונה. אצל האדם הכותב, נאמר בספר, חריף פי כמה הקונפליקט בין שפת האם לשפה נרכשת. זאת, מפני שעבור היוצר בכתב, כמו אצל ילדים, הקשר הראשוני בין מילה לדבר הוא חיוני. כושר היצירה של סופר או משורר הכותב בשפה שאינה שפת אמו עלול להיפגע, שכן עליו לחבר סימנים חדשים למסומנים הישנים. מחברי הבבל של הלא־מודע עוסקים בשאלת ה"תרגום" של החוויות הראשוניות ל"שפה החורגת". הם תוהים על המתרחש ב"סדנה" הפנימית של היוצר: כיצד הוא מטמיע את אָבֵדן שפתו הראשונה ואלו מצרכיו הנפשיים מסופקים על-ידי המעבר משפת האם לשפה אחרת.

דומני שמיותר להסביר עד כמה דברים אלה נוגעים בציפור נפשה של הספרות העברית. חלקה הארי של הספרות העברית החדשה וחטיבות רחבות בספרות הישראלית נכתבו בזכות שורת פרידות ארוכה משפות אם: מעין בגידות שבגדו סופרים גברים באמותיהם, בעיקר בהשפעת האידאולוגיה הציונית וההגירה לארץ ישראל.⁹ מבקרי הספרות, כמו מרבית היוצרים, ראו בכתובה בעברית דווקא ביטוי לתחייה הלאומית, לשיבה למקורות העתיקים של העם ולכינונה של זהות לאומית "נורמלית". הכתיבה בעברית נתפסה גם כביטוי של הזדהות עם "העשייה של יהודים בארץ ישראל", כפי שציינה הסופרת עמליה כהנא-כרמון.¹⁰

העברית הייתה מעין "צו גיוס" לשוני, שנבע מכורח הנסיבות אך לעתים קרובות גם שירת את הצורך הנפשי העמוק של בניית "עצמי" לאומי ופרטי חדש. אמנם, הזיקות וההשפעות התרבותיות והבין-טקסטואליות הרבות בין יצירתם של סופרים ומשוררים עברים לבין יצירות שנכתבו בלשונות מוצאם השונות, כבר נבחנו ועודן נבחנות במחקר.¹¹ עם זאת, עדיין לא נבדק הפן הלשוני-הצלילי של הזיקות הללו, כמו גם השפעתם של השלבים המוקדמים בלמידה ובהתפתחות הלשונית על כתיבתם של היוצרים המבוגרים בהקשר של המעבר משפה לשפה.

מתוך הקבוצה הגדולה של יוצרים כותבי עברית שלא נולדו לתוך שפה זו, נמשכתי דווקא לאלה שבאו במידה זו או אחרת מן הגרמנית, בין שהיו ילידי הפריפריות המרוחקות של האימפריה האוסטרו-הונגרית לשעבר ובין שנולדו בגרמניה עצמה. מדובר ב"עולים צעירים שנצטרפו לילידי הארץ", כפי שניסח זאת גרשון שקד.¹² הם עלו לישראל בשנות השלושים או הארבעים של המאה ה-20, בין השנה השנייה לשנה השש-עשרה לחייהם. אף כי לרוב היה חינוכם הגרמני חלקי או חסר לחלוטין, הדיה של שפת האם הגרמנית נשמעים ביצירותיהם של אהרון אפלפלד, יואל הופמן, נתן זך, יהודה עמיחי, דן פגיס, טוביה ריבנר ואחרים. עם זאת, יש הבדלים רבים בין היוצרים בדרגת הטשטוש או החשיפה של הדי הגרמנית, בתחבולות הפואטיות שנקטו להנכחת עקבות השפה האחרת או להסתרתם ובמידת המודעות לנושא.¹³ מטרתי היא לזהות ולנתח את הדרכים העקיפות שבאמצעותן ניסו יוצרים אלה, במודע או שלא במודע, להשאיר זכר בתוך הטקסט העברי לעברם הלשוני, או להדחיקו. אני ערה למטען הכבד מנשוא של השואה המצוי ברקע כל דיון כזה, אך אני מתמקדת בו כאן. עבור הילדים שגדלו בבתים יהודיים דוברי גרמנית הייתה הגרמנית לא רק שפתו של העם הגרמני אלא גם שפת אם, ביתם הלשוני.¹⁴

1

המנגינה הגרמנית, שפת הילדות הנשכחת, נארגת במודע ובמוצהר בסיפורו הראשון של יואל הופמן, "קצכן".¹⁵ הופמן, הנחשב כיום לאחד ממבשרי הפוסט-מודרניזם הישראלי, שייך מבחינת גילו לקבוצת היוצרים המודרניסטים ילידי שנות השלושים, המוגדרים כ"דור המדינה"; אלא שהוא החל לפרסם מיצירותיו רק בסוף שנות השמונים. לקבצים מאוצר הזן-בודיהיזם שתרגם בשנים שקדמו להופעתו הספרותית קרא לאן נעלמו הקולות ו"קולות האדמה"¹⁶ – כאילו כבר כחוקר מתחיל ניסה להתחקות אחרי עקבות הקולות, אלא שבצעירותו חיפש אותם רחוק מדי. נראה שגם קהל נמעניו של הופמן צריך היה עוד להתבגר בעשורים אחדים כדי להיות מוכן לחשיפה המודעת של הלשון האחרת בגופה של יצירה עברית.

"קצכן" הוא כעין מסע פנימי אל תוך נבכי המילים והלא-מודע, למעמקיה של החשיבה הילדית שאינה מבחינה בין מילה לדבר. זהו מסע הכורך את געגועי הילד קצכן לאמו המתה מרגריטה בכיסופים לצלילי שפתה:

"מוטי" אמר קצכן. אבל כששמעו אזוניו את קולו נדמה היה לו שאותו קול לא יצא מפיו. "מוטי", חזר קצכן ואמר, אבל השפתיים כאילו לא היו שפתיו. "ה" -- נשבה הרוח. "ו" -- נשבה הרוח. הקשיב קצכן לקולה של הרוח ונזכר בשירה של אביגיל. "ה-ווה" הוא קולה של הרוח ו"הוּא" הוא שמה של הרוח, חשב קצכן. כשהרוח נושבת, נשמע שמה. וכששמה נשמע, נושבת היא. "וּי-נָד" אמר קצכן, "וּי-נָד" וגם מילה זו נשמעה לאזוניו כקול הרוח. הרהר קצכן מעט ואמר: "רו-ח" ... "רו-ח" ... ומתוך שנתאחדו בקצכן השמות והדברים נסתלקה האימה מלבו. "מוטי" חזר ואמר בשלישית, והפעם הזאת היה הקול קולו והשפתיים שפתיו. "הלכת לאבוד בני?" שמע קצכן את קולה של מרגריטה. "יה" השיב קצכן, "הלכתי לאיבוד. לאיבוד אני הולך". אבל לא היה ספק בלבו של קצכן שעוד מעט יגיע לאבוד, ושם מצוא ימצא את הפרה. והפרה תביט בעיניו ותאמר "הנה באת לאבוד מיין קינד, שוב אין צורך שתלך רחוק כל-כך".¹⁷

הצמא לצליל "מ", הצליל המחבר בין אם לילדה היונק, חוזר בסיפור כמעט בכפייתיות: "מוטי", "מרגריטה", "מיין קינד". הקשר שבין הפרה, מקור החלב, לבין האם המתה, מדגיש עוד יותר את הקשר הקדם-מילולי שהופמן מצליח לממש בטקסט. הערגה לאם וההכרה הכמו-פרוסטיאנית, שלפיה יש מקום שבו נשמרים הקולות לנצח, מבוטאות באורח מטפורי:

ראה קצכן קונכייה. פעם אמרה לו מרגריטה אמו שהקונכיית אוצרות בתוכן את קולו של הים. אפילו תהיה הקונכייה רחוקה מן הים, בהרים או במדבר, תמיד יישמע בה רחש הגלים. הרים קצכן את הקונכייה וקירב אותה אל אזונו. מן הקונכייה עלה קולו של הים ונדמה היה לקצכן שאותו קול אומר "פיי מיר" "פיי מיר".¹⁸

כשם שקול הים שמור לעד בתוך הקונכייה, כך ממשיך קול האם המתה להתנגן בתודעתו של בנה. הופמן מחיה את צלילי ילדותו בהנאה חושנית. שירי ילדים, כמו השיר על הדובון שמת בספרו ברנהרט או השיר על הכלב והביצה ב"קצכן", מצוטטים בכתביו כלשונם.¹⁹ זאת ועוד; שמו של ספר הילדים שכתב הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים,²⁰ נובע אף הוא, כפי הנראה, משפת האם. מקורה הגרמני של הזיקה המוזרה שהופמן יוצר בין עולם החיות לחודש פברואר התברר לי הודות לאנה בירקנהאור, שתרגמה את הספר לגרמנית. היא ציטטה באזוני חרוז משיר ילדים גרמני, שאינו ניתן לתרגום: "Jaguar und Neinguar/ treffen sich im Februar". הדמיון שבין המילה הגרמנית כן, "יה" (ja), לבין שם החיה "יגואר" (Jaguar), מנוצל בשיר להמצאת חיה הפוכה ששמה ניינגואר ("לא-גואר") על יסוד המילה הגרמנית "לא", "ניינג" (nein). בחרוז הגרמני נפגשים ה"יגואר" וה"לא-גואר" דווקא בחודש "פברואר", שצליל שמו בגרמנית חרוז עם שמותיהם. הופמן נמנע מלתרגם את הלא-ניתן לתרגום, אך הנציח אותו בעקיפין בכותרת ספרו. באותו ספר ילדים גילתה בירקנהאור, המתרגמת המחוננת, גם את המצלול רב-המשמעות החבוי בקביעה המפתיעה "שְׂאָדֶם שְׂבוּכָה הוּפֶן לְיִנְשוּף".²¹ בעברית אין כל קשר בין המילה "ינשוף" למילה "בכי", אך בגרמנית צליליהן דומים: Eule (נהגה כ"אויֶלה") פירושו ינשוף ו-heulen (נהגה כ"הוּלֶן") פירושו לבכות. לפיכך, כשאדם בוכה

הוא הופך לינשוף, או בתרגום של בירקנהאור לגרמנית: “Dass ein Mensch, wenn”
 „ehr heult/ zur Eule wird”.

נוכחות הגרמנית בקרקעיתו של הטקסט העברי מתגלה גם במשחקי מילים המערבים את חוש השמיעה והראייה. מן המושג הגרמני Lautmalerei, שמשמעותו אונומטופיאה, (laut – צליל, malerei – ציור), נגזרת כנראה השורה “שְׁאֶפֶשֶׁר לְצִיר תְּמוּנָה שֶׁל צֶלִיל”, המופיעה אף היא בשירי הילדים של הופמן.²² בסיפור “קצכן” מוענקת לאונומטופיאה, דהיינו, לקשר האמיץ בין מילה (צליל) לדבר (תמונה) משמעות רגשית. דוגמה נפלאה לכך היא אחת השיחות בין קצכן לבין אביו חולה הנפש, ארנסט.²³ שבה מועלית סצנה השאובה מזיכרון מוקדם. חיותן של החוויות הראשונות ותלותן בשפת האם מעוצבות בוורטואוזיות הופמנית:

”לפני עיני”, אמר ארנסט בשנית, “זכוכית, וציפור מנקרת בה כל הזמן”. בלבו של קצכן נצטיירה תמונה. הציפור קרבה לזכוכית ועיניה גדלות והולכות. אחר־כך שמע את צליל נקישת המקור בזכוכית. המראה והצליל נצטיירו בגרמנית וקצכן נתמלא תמיהה שגם תמונה צריכה שפה להצטייר בה. “אילו היה ארנסט מדבר עברית”, חשב קצכן, לא היה רואה את הזכוכית מפני שקיפותה, והציפור היתה פורחת למקום אחר. “פֶּטֶר”, אמר קצכן, “וְרוֹם שֶׁפְּרִיֶכֶסֶט דוּ נִישֵׁט עֵבְרִית?” [...] זיכרון רחוק חזר ועלה בלבו של קצכן. מרגריטה ישנה במיטתה ופניה אל הקיר. אביו נוטל אותו מתוך העריסה ומקרב אותו לאט לאט אל פניו. ומבעד לזוגית משקפיו של ארנסט רואה קצכן את עיני אביו קרבות והולכות.²⁴

הציור הצלילי, ה־Lautmalerei, מתאחד אפוא עם שפת האהבה. רק בה ייתכן המיזוג החושי השלם בין תמונה וצליל, בין ילד להוריו.

למלאכת המחשבת ההופמנית של שחזור הקולות שנעלמו מצטרף גם העיצוב הגרפי של היצירות. בעוד נוסחו הראשון של “קצכן” הודפס בכתב העת איגרא, כשתרגומן של המילים הזרות מופיע בתחתית הדף כמקובל,²⁵ הרי שכבר בנוסח השני של הסיפור, בספר יוסף, נמצאת הגרמנית בשוליים. בספר ברנהרט ובספרים שאחריו מופיעים טקסטים קצרים באמצע הדף וסביבם חללים לבנים רחבים. במרחבים אלה מבצבים רק תרגומי המילים הגרמניות שפרצו את חומת ההדחקה. העיצוב הגרפי של הטקסט מייצג כאן את החלוקה שבין מודע ללא־מודע, בין הנכתב באותיות שחורות לבין מה שאינו יכול להיאמר.

הניסיון להחיות את הקולות שהילד שמע, לשחזר מילים ומשפטים בגרמנית ולכתוב בעברית את המבטא הייקי, מאפיין את כתיבתו של הופמן בתקופה שבין 1985 ל־1991, בין “קצכן” לכריסטוס של דגים, ספרו השלישי. זה האחרון הוא הדחוס ביותר מבחינת החתירה ל”מוזיקה הנכונה” כפי שהופמן עצמו מכנה אותה.²⁶ אזכורי אוזניים, שירים, יצירות מוזיקליות וכלי נגינה רווחים בטקסט: צ’מבלו, טרומבון, קונטרבס ופסנתר; התשיעית של בטהובן ועמליה רודריגז; מרלנה דיטריך שרה ו”אלף ציפורים”; “אבי תיאודור וייס, רופא של אף ואוזן וגרון, אמר, אני זוכר, ‘סינֶזִיטִיס’”,²⁷ ובמקום אחר:

אני טובל באמבט ורואה את גופו של אבי מבעד למים. איש רזה. תיבת תהודה לבנה. כינור דק לתיקון העולם. רופא של מיתרי הקול... האם שמע משק כנפי ציפורים ביערות מולדווייה? האם ראה, בספר רפואה ישן, ציור של האוזן הפנימית?²⁸

דומה אפוא שבני אדם אינם אלא תיבות תהודה מהלכות, והרופא אינו מקשיב באמצעות הסטטוסקופ בלבד,²⁹ כי אם באוזן פנימית, השומעת גם את הצלילים הנעלמים. אלה הצלילים שה"אני" זוכר ומשחזר, ובהם הוא משתעשע:

אני אוהב מלים כמו פּפּגַי או טִינְטָה. דודה צרפתייה [קֶקְטִית. מגופה עולים ניחוחות של בושם [זול] קרויה "טֹנְט". אבל דודה גרמניה [עבת בשר] קרויה טִנְטָה. וכשדודה גרמנייה מניפה מטלית על השולחן והופכת בקבוקי־דיו אומרים "שאו" [כלומר "ראו"], טִנְטָה שפכה את הטיִנְטָה".³⁰

כריסטוס של דגים הוא מעין מצבה מוזיקלית חיה לקולות הילדות ולרגשות הטמונים בהם. החומרים האקוסטיים שהודחקו הועלו בספר זה אל פני השטח, ובכך נשלמה, כביכול, "עבודת האבל". אני סבורה שאין זה מקרה שהספרים שבאו בעקבות כריסטוס של דגים מתרחקים מעולמן של היצירות המוקדמות, ובהן ה"אני" המשוחרר, כביכול, חופשי להיפרד מהקולות וללכת הלאה.

א

מבחינת היחס לשפת האם, דומה שכיוון התפתחות יצירתם של אהרון אפלפלד, נתן זך ודן פגיס הפוך מזה של הופמן. כאמור, סיפור הביכורים של הופמן, "קצכן", ניחן באהדה נדירה לחומרי לשון הילדות, אך ספריו המאוחרים מתרחקים ממנה. ביצירת אפלפלד, לעומת זאת, ניכרת נטייה לטשטוש עקבות שפת האם בתקופה המוקדמת, ואילו ביצירות המאוחרות יש מודעות־יתר ופתיחות ללשון הילדות.³¹ בדומה לאפלפלד, זך ופגיס הדחיקו את הגרמנית ביצירות שכתבו בשנות החמישים והשישים. הם החלו את דרכם בעברית מזוככת ומאופקת, הרמטית לפעמים, ורק בשלהי יצירתם הוסר המעטה במידה זו או אחרת.

אף שלעולם לא נדע בוודאות לאן הייתה יצירתו השירית של פגיס פונה לו האריך ימים, אפשר לשער שהייתה שבה לגרמנית באורח גלוי יותר. הגעגועים הגוברים לשפת האם משתקפים במעומעם במחזור שירי הפרוזה המאוחר, "אבא", שראה אור לאחר מות מחברו. יתר על כן, מעדויותיהם של אלמנתו עדה פגיס וידידו אלעזר בניועץ עולה שעם חלוף השנים תבעו לעצמן הילדות ושפתה עוד ועוד מקום בחייו וביצירתו.³² אך גם כשלא התיר ללשון הגרמנית כל דריסת רגל בשירים שפרסם, עשה פגיס כמדומה בחדרי חדרים מה שהופמן עשה בגלוי. הוכחה לכך מצאתי בפנקסים הישנים ובטיוטות המוקדמות שהופקדו במכון "גנזים". במרכזו של הדף הפגיסי מודפס השיר העברי במכונת כתיבה או כתוב ביד, אך בשוליים הלבנים והרחבים שלו נגלים עקבות אחרים: מילים גרמניות הכתובות בעיפרון. השפה הגרמנית היא אפוא השפה האינטימית של פגיס, זו שבה השתמש בינו לבינו. כך הוא

מתלבט, למשל: "Noch... immer zu süß" ("עדיין מתוק מדי"), ובמקום אחר: "oder ohne Ende?" ("ואולי בלי המילה 'גביש'?"), ובתחתית הדף הוא מוסיף את המילה "Ende" ("סוף"). אולם הגרמנית מעולם לא נחשפה ישירות בפני קהל קוראיו של פגיס. יוצא מכלל זה הוא השיר "Ein Leben"³³, שכותרתו נדפסה בגרמנית בלבד, וללא תרגום:

Ein Leben

בְּחֶדֶשׁ מוֹתָהּ הִיא עוֹמֶרֶת בְּחֵלוֹן,
אִשָּׁה צְעִירָה בְּסֶלְסוֹל תְּמִידִי, אֶלְגֵּנְטִי,
מְהֵרָהֶרֶת, מְסַפֶּלֶת הַחוּצָה.
בְּתִצְלוֹם הַחוּם.

מִבְּחוּץ מְסַתְּכֵל בָּהּ עֵנָן שֶׁל אַחֲר־צְהָרִים
מִשְׁנֵת שְׁלִשִׁים וָאַרְבַּע, מִטְשֵׁטֶשׁ, לֹא בְּפוֹקוֹס,
אֲבָל נֶאֱמָן לָהּ תְּמִיד. מִבְּפָנִים
מְסַתְּכֵל בָּהּ אֲנִי, בֶּן אַרְבַּע, כְּמַעַט,

עוֹצֵר אֶת הַפְּדוּר שְׁלִי, יוֹצֵא לֵאמֹר מִתּוֹךְ הַתְּצִלוֹם וּמִזְקִין,
מִזְקִין בְּזִהִירוֹת, בְּשֶׁקֶט,
שֶׁלֹּא לְהִבְהִיל אוֹתָהּ.³⁴

השיר שטוף הגעגועים לאם הוא אפוא היחידי המוכתר בשפתה. הכותרת נותרת בסתימותה: לא ידוע אם ה"חיים" ("Ein Leben") הם חיייה הקצרים של האם או חייו הארוכים יותר של בנה "המזקין". בכל אופן, הקרבה לאם שמתה בדמי ימיה והאבל המתמשך על אבדנה ודאיים. הענון, בן דמותו של הילד הרך, "נאמן לה תמיד", ואילו הילד עצמו מסתכל בה "מבפנים". יתר על כן, נראה שאת ביטויי האהבה לאם ואת הנאמנות לה ניתן להחיל גם על שפתה, שהילד שומר בשכבות העמוקות החסויות של הווייתו.

אולם המבקש להאזין להדי שנותיו הראשונות של פגיס יוכל למצאן לא רק בכותרת שיר בודדת ובשולי כתיבי יד גנוזים. לקיום הלשוני הכפול יש מעין צופן משל עצמו: מילים, סמלים ודימויים המגיחים מעמקי התודעה. כמו זך, השומע "מְקַהֵלָה [...] / בְּשֶׁפָּה שֶׁל אֲנָשִׁים מֵתִים, אֲנָשִׁים שְׁאִינָם כָּבֵר הוֹרִי"³⁵, כך רובינזון קרוזו של פגיס שומע את "תְּקַתּוּק מִתּוֹ / וְאֵת צִלְצוֹלָם", והקולות מן העבר רודפים גם אותו.³⁶ דוברו החולה של שיר אחר של פגיס מתלונן על "הַצְּיֻקָּה הַזֹּאת בְּאֲזִינִים, / שְׁרִיקָה בְּרִדּוֹ בֵּין שְׁתֵּי תַחְנוּתֵי יְרִיבוֹת".³⁷ האוזן, האיבר האהוב על הופמן, שכיחה גם אצל פגיס, וכמוה הקונכייה ורעש הים.

בתמליל שכתב פגיס לקונצרט לנוער על תולדות המוזיקה, שבוצע לראשונה ב-1973, אפשר למצוא רמזים לקונפליקט הלשוני שהמחבר היה נתון בו. בטקסט זה מופיעה דמות ששמה "בן-קול", כלומר חד, המציגה סגנונות מוזיקליים החל בבאך וכלה בג'אז. על אף ש"בן-קול" יכול היה לבטא את עצמו "בכמה קולות", כתב עליו פגיס: "בן-קול עצמו היה בודד". הוא קונן על שאין לו מנגינה משלו, ואז: "אמרה לו בת-קול משמים (ומי יודע,

אולי מלבו פנימה): כולם עדיין נמצאים אתך, אתה אחד, אחד שהוא כולם. / אתה הוא כל הזיכרונות שלך, קולך בוקע מהדי קולם³⁸. כמו יצירי רוחו, אף פגיס חיפש את הניגון הנכון, ניגונו שלו. עם זאת, "מלבו פנימה" חש שקולות העבר שנעלמו, כביכול, ממשיכים לחיות במנגינת ההווה.

בשירו "המגדל" מבליע פגיס את סיפור מגדל בבל. זהו אחד הסמלים, שכמו דימויי האוזן והקונכייה רומז לריבוי הלשוניות ולסבל שהוא גורם. הדובר בשיר חידתי זה מעיד על תדמיתו העצמית הלוקה בחסר:

זְכוֹנוֹת זְרִיזִים
[...] נְבָלָלוּ בְּהִמּוֹן שְׁפוֹת זָרוֹת,
[...] לֵאלֹא תִרְגְּמֵן לְעֶצְמִי, לֹא גָמֹר.³⁹

פגיס מודה כאן בעקיפין שריבוי השפות פוגע בשלמות האני וביכולתו להתבטא: תמיד יש צורך לתרגם; אף אחת מן השפות אינה אומרת הכול. הדובר בקיא אמנם בשפות אחדות, אך הקשר הפשוט בין מילה לדבר אבד לו. גם בשיר מאוחר של זך, מובע הסבל שגורם שפע הלשוניות באמצעות סמל המגדל הקדום:

לְדַבֵּר אֲרַכֵּעַ שְׁפוֹת עַד גִּיל שֵׁשׁ גַּם זֶה מְכַלְכֵּל
מִיֵּן מִגְדֵּל כָּבֵל כְּזֶה, בְּקִשֵׁי מְהֵלָה, מְסֻגָּל
אֶפְלוּ לְהוֹלִיךְ לְסַפֵּת הַפְּסִיכִיאָטֵר.⁴⁰

כמו פגיס, גם זך מייחס את קשייו הקיומיים לתסביך המגדל, דהיינו לכורח לשלוט בשפות רבות מדי מוקדם מדי בחייו.

בשירי פגיס וזך שצוטטו לעיל ניתן בקלות יחסית לזהות את הקשר האינטרטקסטואלי לספר בראשית. לא כך בשיר של פגיס "עקבות".⁴¹ ביצירה גדולה ומורכבת זו משרטט פגיס "עקבות" מסוגים שונים, שחלקם מובילים אף הם לסיפור מגדל בבל, אולם בדרכי עקלתון. במאמרי הביקורת התפרשו ה"עקבות", ובצדק, כמסמנים של קרבנות השואה.⁴² לפי קריאה זו, השיר הוא תיאור אירוני של השאריות, של שרידיהם הבלתי נראים של יהודים שהושמדו בתאי הגזים ועלו בעשן השמימה. אולם יותר מכפי שנראה לעין בקריאה ראשונה, "עקבות" נוגע גם בנושאים אחרים. באחד מבתיו הפתלתולים של השיר יש הד למאבקו הלשוני של המשורר, שנאלץ ללמוד שפות נוספות כתחליף לשפת אמו:

כְּפִי נְבָלָלוּ לְשׁוֹנוֹת רַבּוֹת מְדִי. אֶבֶל
עַל פְּרֶשֶׁת הַרוּחוֹת הָאֵלֶּה,
שֶׁקָּנָו מְאֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי
בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׂמִימִית וְלוֹמֵד
נְטִיאוֹת, פְּעֵלִים, שְׂמוֹת
שֶׁל שְׂתִיקָה.

השורות מתארות את תהליך לימוד העברית, השפה השמימית-השמית. "שקדן מאוד", מצהיר על עצמו דובר השיר, ואמנם כך מתארים את פגיס מוריו, ידידיו ואלמנתו. אך העברית שבשיר אינה נלמדת כשפת דיבור כי אם ככלי של שתיקה, כחלקי דיבר אילמים, שאינם משמיעים את הקולות הפנימיים. צריך להדגיש גם שמשמעות המוטו והכמו-פזמון של השיר: "מְשָׁמִים לְשָׁמִי הַשָּׁמַיִם, מְשָׁמִי שָׁמַיִם לְעֶרְפֶּל" אינה מוגבלת לתפיסת השמים כמקומו של עשן הקרבנות בלבד. עיון בפיוט של הפייטן הארצישראלי החשוב ינני, שמשורתיו בחר פגיס את המוטו לשירו "עקבות", מגלה שפיוט זה חובר כמעין מבוא או "קרובה" דווקא לפרשה על... מגדל בבל.⁴³ פגיס, אם כן, אינו מתייחס בשיר לפרק המקראי בלבד, אלא גם מנהל דיאלוג עם הפיוט שליווה אותו. השיר "עקבות" הוא פרודיה צינית ומקברית על יצירת ינני. המלאכים המופיעים בפיוט הקדום "נְעֻשִׁים אֲנָשִׁים / נְעֻשִׁים נָשִׁים", כלומר – הופכים לבני אדם לצורך שליחותם, שעיקרה חבלה בניסיונם של בני אנוש לבנות מגדל שראשו בשמים. בשירו של פגיס, לעומת זאת, האנשים והנשים בשר ודם הם ש"נעשו" מלאכים: הם נשרפו בכבשני הנאצים, וכך הפכו, כביכול, ל"שרפים"⁴⁴.

מְשָׁמִים לְשָׁמִי הַשָּׁמַיִם, מְשָׁמִי שָׁמַיִם לְעֶרְפֶּל
שִׁירֹת אֲרָכּוֹת שֶׁל עֶשֶׁן

הַשָּׂרְפִים הַחֲדָשִׁים שֶׁעוֹד לֹא הִבִּינוּ,
אֲסִירֵי הַתְּקוּהָ, תוֹעִים בַּחֶפֶשׁ הַרִיק

"העקבות" שהותירו בני האדם השרופים, "השרפים החדשים", אינם אלא עשן מיתמר לשמים ולשמי השמים. מכיוון שאינם מלאכים אמתיים, תעו "מלאכי שרף" חדשים אלה בדרכם כשהגיעו אל העולמות העליונים. אך בכך אין די: מסתבר שמתחת לרובדי הטקסטים העתיקים וקישוריהם הסבוכים לתקופת מלחמת העולם השנייה, קבורים עקבות נוספים, עקבות השנים שקדמו לשואה. "עקבות" אלה הם עקבות הילד שהיה ואיננו.

אחד מבתי האחרונים של השיר מעלה פרט אוטוביוגרפי מן הימים שלפני העשן: "אוֹלֵי שְׂרָדוֹ מִמְּנִי / רַק דְּאוֹנִים קִטְנִים שְׁלֹא הַתְּבַגְּרוּ: / עֲדִין חוֹזְרִים עַל עֲצָמָם בְּעֲדִין-עֲנָן, דוֹאִים"⁴⁵. בשנת 1934 עזב אביו של המשורר את אשתו ואת בנו בן הארבע באירופה ועלה לפלשתינה. חודשים ספורים לאחר מכן נפטרה האם ופגיס גדל בבית סבו וסבתו, עד שבשנת 1941 גורש עמהם למחנה כפייה בטרנסניסטריה. בביוגרפיה לב פתאומי מסופר שבהיותו ילד, אהב פגיס ללבוש חליפות טייסים ולאסוף כלי תעופה. המניע לתחביב, כותבת עדה פגיס, הוא שבילדותו "קִישר בגעגועים את המטוסים אל אביו"⁴⁶. הדאונים בשיר "עקבות" הם אפוא עקבותיו של הילד בן הארבע שהתייתם מאמו ושלבו עורג לאב שנסע לפלשתינה. לפי עדה פגיס, הפכו הגעגועים לאב לאחזתו העיקרית של הילד דן פגיס בחיים.⁴⁷ אך כיצד קשורים הדאונים ל"למידה השמימית" של השפה העברית?

סדרה דקובן אזרחי ערה לכך שהכתיבה בעברית היא אקט של בחירה עבור פגיס, והיא מפרשת אקט זה כהצבה מכוונת של מחסום בין המשורר לבין עברו.⁴⁸ לדעתי, מניעיו של פגיס לבחירה בעברית הם מורכבים יותר. אף שאני מודעת למוקשים הטמונים בפרשנות הנסמכת על נתונים ביוגרפיים, בכל זאת אני טוענת שהאווירונים והעברית הצטרפו בתודעתו של הילד הקטן למעין כרטיס נסיעה לפגישה עם אביו הרחוק. לפגיס היה מורה פרטי לעברית בבוקובינה. "אין זה ברור כמה למד", כותבת הרעיה ומחברת הביוגרפיה, עדה פגיס, אך המורה הכתיב לו מכתב בעברית: "אבי יקירי! כמה הייתי רוצה גם אני לנסוע לארץ ישראל ולראות אותך".⁴⁹ אין לי ספק שהחיבור הפנימי בין העברית לבין הכמיהה לאב נעשה כבר אז. אלא שהאב נשאר בלתי מושג עבור בנו גם כשזה הגיע, סוף סוף, לחופי ארץ ישראל אחרי גיהינום המלחמה. פגיס נדחה על-ידי אביו ואשתו השנייה ונשלח מביתם בתל אביב לקיבוץ מרחביה. הוא נאחז בהבטחה ש"שהותו בקיבוץ תארוך רק עד שילמד עברית" והסתער על רכישת השפה החדשה בכל עֶצְמַת כישרונו.⁵⁰ עוד לפני ששלט בלשון, החל לכתוב שירה בעברית. זאת, על אף שיכול היה לחקות אז את טוביה ריבנר – ידידו הבוגר בקיבוץ, שהיה ותיק מפגיס בארץ ובכל זאת עדיין כתב שירה בגרמנית. מורהו של פגיס במרחביה, אברהם גורן, אמר שההתבוננות בפגיס הלומד עברית הייתה "התבוננות בפלאי המוח".⁵¹ דומני שהיו אלה גם פלאי הנפש העורגת אל אביה. בשיר "עקבות" כמוסים אפוא גם רסיסייהם של אותם כיסופים רחוקים.

אולם על אף נהייתו לעברית, פגיס לא נפרד מעולם מהגרמנית שהייתה באמת שפת אמו בלבד ולא שפת אביו שלא ידע גרמנית.⁵² גרשון שקד כתב שפגיס "חי בגרמנית", ואריאל הירשפלד הדגיש: "ברור שעיקר הדרמה של עולמו הפיזי מתרחשת עדיין בנופי התרבות הגרמנית 'הזרה' שאינה זרה לו כלל: לפגיס היא ביתו ומולדתו במובן הפורה ביותר של מלים אלה".⁵³ על אף שעניינו של הירשפלד בהשפעות תרבותיות, מבעד למילותיו מבצבצת ההכרה בגרמנית שהיא בית, אולי במובן האִמְהִי של המילה. במאמרה "היה הגשר: לתרגם את פגיס לגרמנית" מספרת המתרגמת אנה בירקנהאור: "במהלך העבודה על התרגום עלה בי הרושם כי אני מחזירה חלקים מסוימים מן השירים אל השפה שבה נִהְגוּ, והיא מסכמת: "דווקא כמה מהשירים [...] מציגים את דן פגיס לקורא בצורה חריפה ומזוקקת יותר בתרגום הגרמני. ערך מוסף לתרגומי [ה]נובע משפת האם וההוויה של פגיס בשנותיו הראשונות".⁵⁴ הגרמנית, לדעתה, אינה תרבות אחרת, אלא בשר מבשרו של השיר. כך, למשל, מציינת בירקנהאור, ובצדק, שרק התרגום לגרמנית של השיר "טיוטת הסכם לשילומים" חושף את משמעותו של הדימוי המרכזי בו. שלא כמו המילה העברית "שילומים", שפירושה העיקרי הוא תשלום כספי, המילה הגרמנית Wiedergutmachung כוללת משמעות רחבה יותר. היא מורכבת משלוש מילים: "wieder" שפירושה "שוב" או "בחזרה", "gut", שפירושה "טוב", ו"machung", שפירושה "עשייה". מכאן, שמשמעותו המילולית של הצירוף השלם Wiedergutmachung היא "לעשות טוב שוב", להחזיר למצב הקודם, הטוב; כך אפוא, המונח הגרמני יש בכוחו לחשוף את האבסורד שבלב השיר. רק לאור התרגום לגרמנית מובנות השורות בכל עֶצְמַתן המזעזעת: "הִפְלֵ יְחִזֵּר לְמִקְוֹמוֹ, [...] הַצֶּעֳקָה אֶל תוֹךְ הַגְּרוֹן. / שְׁנֵי הַזֶּהָב אֶל הַלֶּסֶת".⁵⁵ אי-האפשרות של פיצוי אמתי מסתברת בגרמנית גם ברמה הלשונית האלמנטרית.

דוגמה נוספת להשבת הטקסט העברי למקורו על-ידי העברתו לשפת האם של מחברו היא תרגומו לגרמנית של השיר ”מאובנים”.

מאבנים

הַיְצוּרִים הַחַיִּים לְנִצְחָה, הַמְאֻבָּנִים,
 כָּלֶם סָרְכָנִים מֵאֵין כְּמוֹתָם.
 הָאֲרְכִיזוּב הַמְלֻכּוֹתֵי הַמְאָבֵן בְּעֵנְבָר
 בְּזוֹ לְזִמּוֹן וְגַם בְּאֶלֶף עֵינַיִם
 אֶת שְׁנַת הַצְּהָרִים בְּשִׁמְשׁ.
 הָאֲרְכִיזוֹנְכִיתִי הִיא אֵזֶן הַמְסַרְכֶּת לְשִׁמְעַ.
 הָאֲרְכִידֵג וְהַר אֶפְלוֹ עַל עֲצֻמוֹ,
 וְרַק אֶת חוֹתָם עֲצֻמוֹתָיו הוֹתִיר בְּסֻלַּע.
 פְּסָגַת הַבְּרִיאָה מִבֵּין הַמְאֻבָּנִים
 הִיא וְנוֹס מִמִּילוֹ,
 נִמְנָעַת נְצָחִית, אֲשֶׁר
 זְרוּעוֹתֶיהָ אֵרִיר.⁵⁶

אף שמשפט הגרעין בשיר זה הוא שורתו האמצעית (השישית מבין שתיים עשרה השורות), הוא נראה כחוליה שוות ערך בקטלוג של דימויים. דובר השיר נוקט עמדה מדעית-אובייקטיבית, כביכול, ומונה סוגים של מאובנים: ”ארכיזוב”, ”ארכיקונכית” ו”ארכידג”. כולם מתוארים כמגיבים באורח שלילי אל עצמם או אל סביבתם.⁵⁷ אולם מעמדם השווה של המאובנים אינו אלא אחיזת עיניים. רק הגיית השורה השישית בתרגום לגרמנית חושפת את חשיבותה כְּלֶבֶת השיר. שורה זו מתמקדת בנושא המועדף של האוזן וחוש השמיעה: ”הָאֲרְכִיזוֹנְכִיתִי הִיא אֵזֶן הַמְסַרְכֶּת לְשִׁמְעַ”. אך בעוד בעברית נבלע הדימוי, בתרגום לגרמנית הוא בולט באמצעות מצולו העשיר, החושף את תפקידו המכריע: ”Die Urmuschel ist ein Ohr, das sich weigert zu hören”.

מהגיית המילים הגרמניות שלעיל, מסתבר ש-Ur, Ohr, ein ו-hören (תרגומי המילים ”ארכי”, ”אוזן”, ”אחת” ו”לשמע”, בהתאמה), מצטרפות על-ידי העיצורים החוזרים R ו-N ללשון נופל על לשון, למשחק מילים וצלילים טעון, שבעברית אין לו כל זכר. דימוי הארכיקונכית טומן בחובו את הטרגדיה של המשורר, שנאלץ לנטוש את שפתו הראשונה. המשורר הוא מעין קונכייה, שאוצרת בקרבה את הארכיקולות, הקולות הראשונים והאהובים, אך עליה לסרב לשמעם פן יפריעו ליצירה בשפה החדשה.⁵⁸

הקונכיות החוזרות בשיריו של פגיס מייצגות אפוא את לשון הילדות של המשורר. כמו ב”קצבן” של הופמן, הקונכיות הן מעין כספות-קול הנוצרות את הקולות הקדומים שהילד שמע. הקונכיות מופיעות אצל פגיס כבר בשירו המוקדם ”לְבָנוֹת קוֹנְכִיּוֹת הַשְּׁתִיקָה”. הים נוטש את הקונכיות הלבנות, פולט אותן על החול ואף ”שוכח יופיין” בין אצות, שחפים וסירות.⁵⁹ שורותיו האחרונות של השיר רומזות לכך ש”רק האילמים” נזקקים ל”קונכיות

השתיקה" הנטושות. על אף עמימותו של השיר הוא מדגיש את הקרבה בין אימז' הקונכייה למתח שבין דיבור, שכחה, שפה מודחקת, שתיקה ואלם.

היוצרים שהתרחקו משפת אמם הם מעין "קונכיית כותבות". בדרכים מגוונות הם משמרים ביצירותיהם את הרחשים של ים־העבר. קריאת יצירותיהם וההקשבה לקולות החבויים בהן, מצריכות מעין אוזן שלישית. הקורא שבורך באוזן שלישית כזו נזקק לאסטרטגיות שונות כדי לשחזר ולשמוע את הצלילים שהודחקו. אחת הדרכים לקריאה קשובה כזאת היא תרגום רשורש ה"קונכיית" חזרה ל"שפה של הים", כלומר ללשון הצלילים הראשוניים שה"קונכיית" קלטה בשחר קיומה. במילים אחרות: תרגום שיריו של פגיס, למשל, לגרמנית, עשוי לסייע בהבנתם. ראוי לציין, שהתרגום לשפת האם הוא כלי פרשני חשוב לא רק כשמדובר בעברית ובגרמנית, אלא גם ביצירתם של כותבים בני שפות ועמים שונים ש"בגדו" בשפת אמם.

T

לעומת הקושי שבהתחקות אחרי עקבות הגרמנית ברוב שיריו של פגיס, קל בהרבה לאתר את העקבות הללו בשיריו המאוחרים של נתן זך. ספרו כיוון שאני בסביבה מצטיין במודעות עצמית ובפתיחות מרשימה.⁶⁰ כך, למשל, בולט בשירי הקובץ המבטא הייקי, תו ההיכר של הדיבור הזכי והעדויות לנאמנותו הלשונית הכפולה. כמו בספרו של הופמן כריסטוס של דגים, גם כאן מנוקדות מילים לועזיות לפי צלצולן הגרמני הזר ולא על־פי ההגייה העברית המקובלת: אִוְוויץ ולא אושוויץ, ג'וֹנְגֵל ולא ג'וֹנְגֵל, פסיכיאטֵר לא פסיכיאטֵר. הספר מתמודד בגלוי, בכתב ובניקוד, עם המורשת האקוסטית הגרמנית, וחושף את הכאב שמאחורי הצלילים. את אחד השירים בקובץ בוחר זך לסיים בחרוז נונסנס בגרמנית ובאותיות לטיניות: Ein Stern \ Danke gern (כוכב / תודה לך).⁶¹ היעדר התרגום בגוף הטקסט או בשוליו מדגיש לא רק את תחושת הניכור של האיש דובר הגרמנית שבשיר כלפי עירו העברית, אלא גם את ניכורו של זך עצמו מסביבתו – שהוא אינו טורח לתרגם, כאילו על כולם להבין את שפתו.

במבט ממרחק השנים אל ראשית דרכו השירית של זך, אפשר לטעון כי היא הותוותה על־ידי הרגשת זרות. הצו הפואטי שזך קבע ונשמע לו באותם ימים, תבע התרחקות מן הקול הקולקטיבי של ה"אנחנו" לטובת ה"אני", אך בעצם ביטא גם סירוב להצטרף לקול הלאומי העברי. יתר על כן, החסכנות, האיפוק וההירות־היתר הלשונית שאפיינו את שיריו המוקדמים של זך עשויים להתפרש כניסיון הדחקה והסתרה של תכנים וצלילים. בקריאה מאוחרת של השורות הנפלאות "רְגַע אָחַד. שְׁקֵט בְּבִקְשָׁה. אָנָּא. אָנִי / רוּצָה לוֹמַר דְּבַר מֶה",⁶² נשמע גם קולו של הזר המבקש רשות דיבור בשפה שבה הוא שולט ומהסס בעת ובעונה אחת. אולם מה שעולה במעומעם מספריו הראשונים של זך נאמר מפורשות מאוחר יותר. בקובץ שיריו שראה אור בשנת 1996 נפרץ הסכר, והצלילים הצורמים של כאבי הילדות מתלווים למראות העבר המשוחזרים בספר:

וּמֵאֵז אֲנִי מִתְגַּעְגַּע [...] לֹא אֵלֶיהָ [...] וּבִטַח לֹא אֶל חִפָּה שֶׁל שְׁנוֹת הַמְּנַדָּט [...] [...] וּבִטַח לֹא גַעְגּוּעִים אֶל בֵּית־הַמְּרַקְחַת וְהַמֶּאֱפִיָּה שֶׁהַפְּצִיצוּ הָאֵיטְלָקִים יִמַח שְׁמֵם [...] וְגַם אֲמִי הִיְתָה אֵיטְלָקִיָּה וְהָיוּ מוֹרִידִים אוֹתָנוּ מֵאוֹטוֹבוֹסִים כְּאֲשֶׁר דִּבְרַנּוּ אֵיטְלָקִית וְגִרְמָנִית עוֹד יוֹתֵר גְּרוּעַ בְּאוֹטוֹבוֹסִים שֶׁל הָדָר וּמֵאֵז יֵשׁ לִי בְּעֵיָה עִם אוֹטוֹבוֹסִים וְעַם שְׁפּוֹת.⁶³

השיר הווידויי "בשדות אז אולי" שצוטט לעיל חושף את הצלקות שהותיר הדיבור בשפות זרות ואת ההשפלה שבעקבותיו. כידוע, גרמנית ואיטלקית – הלשונות שדיברו הוריו של זך – נחשבו בזמן מלחמת העולם השנייה ל"שפות האויב" ועוררו התנגדות רבה עוד יותר מאשר שפות זרות אחרות. הדי שפות הילדות והצרות שהמיטו על זך בנעוריו שלובים אפוא אלה באלה בשיר, ועודם חיים בזיכרונו: ב"ימים רחוקים [...] / בְּשָׂדוֹת אֶז אוֹלִי". הצירוף המוזר "אז אולי", המופיע תדיר בשיר, משקף בשיכול אותיות את מילת הקישור הגרמנית שהגייתה היא "אלֶזו" (also). זוהי מילה חסרת משמעות שדוברי גרמנית מרבים להשתמש בה. "אז-אולי", כפילתה העברית של מילת הקישור הגרמנית עמומת המשמעות (ניתן לתרגמה כ"ובכן"), מתאימה לטון הווידויי-סיפורי של השיר.⁶⁴

בשיר אחר באותו קובץ מצטרף זכר הדיבור בגרמנית בילדות לחוויית הביקור בגרמניה בהווה. כמו "בשדות אז אולי", גם שיר זה "מחיה מתים" באמצעות השפה:

וּמָה יִהְיֶה עִם הָאֶכְל, אֶדוֹן צַח,
אֲנִי נִשְׂאָל בְּגִרְמָנִית עַל יְדֵי הַמְּנַקָּה.
בְּאֵמֶת, מָה יִהְיֶה. וּמָה אֲשִׁיב לָהּ?
שְׁפָתָאִם אֲנִי שׁוֹמֵעַ קוֹלוֹת [...] [...] אֶכֶל רַק אֲנִי יוֹדֵעַ שְׁאֲנִי בְּאֵמֶת שׁוֹמֵעַ [...] [...] אוֹלִי תַפְסִיק כְּכֹר עִם הַשְּׁטִיּוֹת' וְלִמִּי יֵשׁ כַּח אֵלֶיךָ, 'מִתִּי תִגְמַר סוֹף סוֹף לְאֶכְל' אוּ 'כֹּל כֶּךָ קָטָן וּכְכֹר כְּזֶה רַע' [...] [...] מִקְהֵלָה נִשְׁמַעַת [...] [...] מְעַבֵּר רְחוֹק שְׁבִרְחוֹקִים, בְּשֶׁפֶה שֶׁל אֲנָשִׁים מֵתִים, אֲנָשִׁים שְׁאֵינָם כְּכֹר הוֹרִי.⁶⁵

הגרמנית שבזיכרון היא אפוא שפה שצויה מרושעים: זו לשון האיסורים והעונשים. שלא כמו אצל פגיס והופמן, שפות הילדות של זך אינן רכות ואינן מושא געגועים. הצלילים הראשונים ששמע בילדותו מזהים אצלו דווקא עם חינוך קפדני למשמעת. סביר להניח, אם כן, שהכתיבה בעברית שימשה לזך מנגנון הגנה שתפקידו להרחיק את איומי ההורים המחמירים. העברית סייעה אפוא להקהות את כאבו של הבן שנדחה על-ידי אביו הפליט – זה האב שמעולם לא אמר לבנו מילת אהבה "כִּי אֵינְךָ מִדְּבָרִים כֶּךָ אֶל יְלָדִים /

בְּגֵרְמִנִּית⁶⁶. ילדותו של המשורר מעוצבת בשירים כסיוט מתמשך: "אָנָּא סְלַחוּ לִי", הוא כותב בשיר אחר, "הֵיטָלַר עוֹד זֹרֵם בְּעוֹרְקֵי, / הוא עוד חי"⁶⁷. השואה המשפחתית נמסכת בשואת העם היהודי.

ה

כמו זך, גם יהודה עמיחי נדד בילדותו מגרמניה מולדתו בשנות השלושים של המאה ה-20, וכמוהו נאלץ לרכוש שפות חדשות. תפקידה הנורא של ההיסטוריה בהרחבת החינוך הלשוני של הילדים הפליטים מתואר בסגנון בוטה בפואמה האוטוביוגרפית פרי עטו, "מסעות בנימין האחרון מטודלה":

ההסְטוֹרִיָּה היא סְרִיס,
 היא מְחַפֶּשֶׁת גַּם אֶת שְׁלִי
 לְסֵרֶס, לְחֶתֶךְ בְּרַפֵּי נִיר
 חֲדַים מְכַל סְכִיז; לְמַעַךְ
 וְלִסְתָּם אֶת פִּי לְעַד
 עִם מֵה שְׁחֶתְכָה,
 כְּמוֹ בְּהִתְעַלְלוֹת בְּחֻלְי מְלַחְמָה,
 שְׁלֵא אֲשִׁיר אֶלָּא בְּצִיּוֹן עֶקֶר,
 שְׁאֵלְמֵד הַרְבֵּה שְׁפוֹת
 וְלֵא שְׁפָה אַחַת שְׁלִי,
 שְׁאֵהִיָּה מְפֹזֵר וּמוֹפֵץ
 שְׁלֵא אֵהִיָּה כְּמַגְדֵּל-בְּבַל עוֹלָה הַשְּׁמַיָּמָה.⁶⁸

הלשון האלימה ודימוי הסירוס בשורות אלה אינם אופייניים לעמיחי.⁶⁹ מסתבר שעמיחי, שהצהיר בכל תוקף שעברית היא שפתו עוד מימי הגן אף שחיתוך דיבורו הסגיר את מוצאו, חווה את ההגירה כטראומה. לימוד השפות היה עבורו סירוס אכזרי והתעללות לשונית, ואף הוא בחר לתיאורו בסמל של מגדל בבל. ובכל זאת, היכרותו האינטימית של עמיחי עם העברית של בית הכנסת והחיבור שהוא מחבר בינה לבין דמויות אב אהבות, הפכו את העברית בשירתו גם למעין שפת אם גמישה ומשחקית.⁷⁰ בשיר המאוחר, "מנוחת קיץ ומילים", חושף עמיחי את המודל השירי שלו:

אֲנִי חוֹזֵר אֶל הַמְּלִים שֶׁל רַב יְלֻדוֹתִי
 מְעַל בֵּימַת בַּיִת הַקְּנֶסֶת [...]]
 הוּא שְׁנָה קֶצֶת
 אֶת הַמְּלִים מִן הַתְּפִלָּה, הוּא לֹא
 זִמֵּר וְלֹא סִלְסַל בְּגֵרוֹנוֹ וְלֹא הִתְיַפַּח [...]]
 אֶלָּא אָמַר אֶת דְּבָרוֹ בְּשִׁקְט וּבְטָחָה, דָּרַשׁ מֵאֲלֹהֵי
 בְּקוֹל רְגוּעַ אֲשֶׁר לָהּ אוֹתִי בְּכָל חַיִּי.⁷¹

כמו הרב בדרשותיו, גם עמיחי בשירתו משנה מעט את מילות המקרא והסידור, וכמוהו הוא אינו מסלסל ואינו מתייפח. שאלתי את עמיחי על הרב, והוא סיפר ששמו היה זיגמונד הנובר ושהוא דרש בגרמנית במילים מרוממות ובקצב שנבע מן המילים עצמן.⁷² הילד ששמע את נעימת קולו של הרב, חזר עליה בשיריו העבריים. כלומר, המוזיקה שעמיחי הפנים ושניסה לשחזר בשיריו, הייתה בעצם גרמנית. את מסלול הנדודים של צלילי ילדותו תיאר עמיחי על פי רוב כנובע ממניעים של שיבה לעברית.⁷³ הרב הנובר, אמר לי עמיחי, הביא אל הגרמנית את המוזיקה של העברית, ואני מחזיר את המוזיקה הזאת אל מקורה.⁷⁴

בספרו שתי בריכות ביער מביא שמעון זנדבנק דוגמה דומה מיצירתו של המשורר אריה לודוויג שטראוס.⁷⁵ הוא מספר על מקרה ששטראוס העלה על הכתב תחת הכותרת ”קטע תהילים שב לגבולו”. בסרט אנגלי שבו צפה שטראוס בישראל נשא הכומר את הדרשה: “Yea, though I walk in the valley of the shadow of death, I will fear no evil for thou art with me”

באותו רגע הציץ שטראוס בתרגום של הסרט ומצא את המילים: “גם אם אלך בגיא צלמוות לא אירא רע כי אתה עמדי”, ואז כתב:

הסרט נתגלגל מן-הסתם מארץ לארץ, וכלל מקום נשאר דברי הכהן מה שהיו: תרגום, והכל הכירו בהם שהם תרגום. ואילו כאן שבו פתאום לגבולם. האם הבחין מישוהו מהיהודים או מהנוצרים שישבו מצופפים בשורות דחוסות וצפו והאזינו – האם הבחין מי מהם כמה שהתרחש כאן? הליווי הצנוע נעשה למקור ולעיקר. כתב היד השחור נתלקח בעצמה מסתורית. דברי-בראשית הופיעו ונעלמו בשולי העלילה, שנמשכה בלא יודעים, אבל לרגע נהפך התרגום למקור, והמקור לתרגום. לרגע אחד בלבד – ומיד חזר הכל זורם בערוציו הרגילים.⁷⁶

זנדבנק משווה את יצירתו העברית של שטראוס למעין גלגולי תהילים כאלה.⁷⁷ ואשוב לעמיחי. שלא כשתי תחנות הרדיו היריבות בשירו של פגיס, העברית והגרמנית אצל עמיחי חיו במעין דו-קיום מינקות. העברית של המקורות, שפתו של האב האמהי, נמסכה אצלו בגרמנית, שפת האם והבית. בן-דמותו של האב, הרב הנובר, הריק את העברית אל תוך הגרמנית, ובנו הרוחני השיב את המילים מן הגרמנית בחזרה למקור העברי, אך שרידי המנגינה הגרמנית נשמרו בו. זהו מקרה מיוחד של התכה תמידית בין שתי השפות, גם כאשר רק העברית היא שנראית על פני הדף.⁷⁸

ובכל זאת, המבקש את הגרמנית ימצא את עקבותיה הברורים ברומן האוטוביוגרפי של עמיחי: לא מעכשיו לא מכאן.⁷⁹ אחת מעלילות הבלש הצדדיות ברומן סובבת סביב חיפוש נאומי האבודים של הרב מנהיים בגרמניה. חיפוש זה הוא מעין הודאה עקיפה בכך שהיצירה נובעת מ”שם”, ממחוז הילדות וצליליו: “וכך בערך היתה תפילתו הקבועה של הדוקטור הרב מנהיים שהיה אומר אותה בכל שבת בשפה הגרמנית: אבינו שבשמים ברך את עמך ואת כל אשר להם ואת כל אשר נפשותיהם בעדן מנוחתן. וברך גם את אלה אשר מצאו

חיים חדשים בארץ אבותינו".⁸⁰ דומה כי מבעד לעברית העמיחיית ניתן לשמוע את הטון המרוימם, את הקצב והריתמוס של המקור הגרמני.

יואל, גיבורו של הרומן לא מעכשיו לא מכאן, הוא "אני" מפוצל היוצא למסע במעמקי תודעותיו – הירושלמית והגרמנית. יסודות פסידו-בלשיים ופסידו-הזייתיים שולטים גם ברומן תרגיל במחזיקה של שמעון זנדבנק, שגיבורו מעיד על עצמו שהתת-מודע שלו מדבר גרמנית...⁸¹ בספר תור הפלאות של אהרן אפלפלד מתקיימת ואריאציה רחוקה יותר על אותו נושא.⁸² אולם פרקי הרומן המוקדם של עמיחי מתייחדים בכך שהם נעים בשני המרחבים בעת ובעונה אחת (כל כמה שטקסט ליניארי יכול להתרחש בשני מקומות באותה עת). לא מעכשיו לא מכאן כתוב אמנם כולו בעברית, אך עלילת הנקמה בעיר ויינבורג מתרחשת מן הסתם בגרמנית. שפת האם של עמיחי מהווה רקע לעלילה זו, ורוב תרגומי המילים הגרמניות משולבים בטקסט בנושגלנטיות ואינם מובלטים כמו התרגום בשולי דפיו של הופמן. זאת ועוד; מפי עמיחי עצמו ומפי עורך הרומן דן מירון נתגלה לי ש־100 העמודים ויותר שקוצצו בעריכה בשנות השישים, הכילו קטעים שלמים בגרמנית. יש לשער שלו ראה הרומן אור באקלים הפוסט-מודרניסטי של שנות התשעים, היו העמודים האלה נשמרים ונכללים בספר.⁸³

בסופו של הרומן האוטוביוגרפי של עמיחי נהרג הארכיאולוג, גיבור עלילת האהבה הירושלמית, ואילו "האני האחר" שלו שנסע לגרמניה, חי. עתידו של האיש שביקש "לסגור דלת בחייו" ולנקום את נקמתה של אהובתו המתה,⁸⁴ אמנם מעורפל, אך סיכויו לקיום שלם גבוהים מאלה של הירושלמי שבחר בהדחקה מוחלטת. מסקנת הרומן היא אפוא שהנכונות להאזין למנגינת העבר היא המאפשרת חיים מלאים בעתיד. גיבור עלילת השיבה של עמיחי מודע לכך:

והרי לשם כך באתי הנה. למדוד מרחקים. לשמוע את קולות הילדות אשר לפיהם אוכל למדוד את המרחק האמיתי, קולה של רות המתה וקולה של הנרייטה החיה עדיין בתוך מיתתה הממושכת. שמעתי את הקולות ספק קוראים לי ספק אני קורא להם. שמעתי וידעתי שהמרחק גדול מששערת.⁸⁵

לאורכו של הרומן מחיה עמיחי את "קולות הילדות" הגרמניים על-ידי שמותיהן הפרטיים של דמויות כהנרייטה, הינץ וזיגפריד, על-ידי שמות מקומות כמו פראדאן-פלאץ וויינבורג, על-ידי ציטוטים משירים גרמניים-מקומיים, ואפילו בעזרת ביטויים לאומניים. אלה מובאים בתעתיק, באותיות עבריות, לצד תרגומם מגרמנית: "בלוט אונד בודן, דם ואדמה! קראפט דורך פרוידה, און על ידי תענוג".⁸⁶ נוסף לכך, הטקטיקה הכמו-אטימולוגית המוכרת לקוראי שירת עמיחי, מוחלת ברומן גם על מילים גרמניות: המילה הֶקְסְנֶשׁוּס, למשל, שפירושה כאב צוואר, מפורקת לגורמיה. גיבורו של עמיחי, המספר בגוף ראשון את עלילת הפרקים המתרחשים בגרמניה, מסביר ש"הֶקְסְנֶשׁוּס" מורכבת מ"הֶקְסָה" (מכשפה) ו"שוּס" (פגיעה), ולפיכך כאב הצוואר נגרם כביכול מפגיעת מכשפה.

הגרמנית מבצבצת ברומן גם מבעד לשיבושי לשון שמקורם בדקדוק הגרמני. בקטעי הדיאלוגים, למשל, פזורים משפטים שבהם, שלא כמקובל בעברית, מקדים שם התואר את הנושא. לדוגמה: "איפה היא הטובה, הגברת מינסטר?"⁸⁷ שיבוש מסוג אחר מופיע כשהדובר מתאר את שיבתו "לרחוב הקדוש אוגוסטין שבה, ראיני את אור העולם"⁸⁸ – אזכור לכך שבגרמנית "רחוב" הוא ממין נקבה. שפת האם משתלטת הפעם על חוקי הדקדוק העברי. לפי עדותו של מירון, הוא העיר על השגיאה לעמיחי, אך הלה סירב לתקן את "מינו" של הרחוב, כאילו רצה להדגיש שהרחוב שבו נולד הוא אכן ממין נקבה, רחוב אמהי...

יחסו של עמיחי לשפת אמו הגרמנית מורכב ביותר, והוא משתקף ברומן אוטוביוגרפי זה באופנים רבים ומלאי סתירות. שפת עיר המולדת הגרמנית היא שפת הנאצים, אך בה בעת היא משמשת שפת האהבה. כך, למשל, מתודה יואל:

התמלאתי אהבה אל הנערה ואמרתי לה לפתע בגרמנית:
 "Kom, Kleine. Komm her. [...] Bald geh' ich von hier weg"
 |ההרגשה שלי,
 נ"ג⁸⁹

שלא כמו רוב המילים הגרמניות המופיעות ברומן באותיות עבריות, משפטים רכים אלה מובאים באותיות לטיניות וללא תרגום. מסתבר שכאשר המספר מתמלא אהבה הוא מדבר גרמנית בלתי מתורגמת, בלתי מעוברת. המספר מגלה שהדיבור הגרמני בא "לפתע", שהרי הוא דיבור הנובע מבפנים, ממקום בלתי ידוע. רומן השיבה החצוי של עמיחי הוא מימוש אמנותי-עלילתי של הכפילות הלשונית ושל האחיזה שיש לשפת האם גם באיש שהסתגל – אולי יותר מיוצרים אחרים – לארץ ישראל ולשפתה.

* * *

הקריאה, או מוטב ההאזנה, שהצעתי כאן מעמידה אתגר בפני חוקרי הספרות הישראלית: להעלות ממעמקים את עקבות ה"עצמי" הלשוני המוקדם ולזהות את שרידי הקולות מן העבר שהשתמרו ביצירה. העברית המודרנית מכילה קצבים ישנים, צלילים אחרים, שאריות של שפות אם נבגדות. הגרמנית, כמו שפות אם אחרות, עדיין מדברת בתוך העברית, דרך העברית. אם נשמע את הצלילים שמתחת לפני השטח, נבין גם את האחר החקוק בנו, את זהותנו במלואה. כיום כבר ברור שאליק לא נולד מן הים,⁹⁰ ושלא כל רעיו נולדו בעברית. משום כך, קריאה המתעקשת על מחיקתם של זכרי לשונות הילדות של היוצרים בעברית אינה שלמה. קריאה חלקית כזאת מבליטה את הדיכוטומיה בין ההוויות ה"זרות" כביכול לבין העברית, ומקשה על ראיית הספרות הישראלית כמרחב רב-לשוני ורב-קולי. אני מבקשת לגלות מחדש את שפות האם הטמונות בעברית, לזהות סוגי "עצמי" אחרים שהיו חבויים בתוך הטקסטים הישראליים ולעמוד על אסטרטגיות ההסתרה וההסוואה של יוצריהם. להקשיב להם באמצעות "אוזן שלישית". לדובב את שתיקתם.

אוניברסיטת פנסילבניה

הערות

- 1 יואל הופמן, כריסטוס של דגים, ירושלים: כתר, 1991, קטע 56.
- 2 יואל הופמן, "קצבון", ספר יוסף, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 7-49.
- 3 יואל הופמן, ברנהרט, ירושלים: כתר, 1989, קטע 34.
- 4 Alfred Tomatis, *The Ear*: שמוע: לעובר מסוגל לשמוע: Canada: Moulin Publication, [1963] 1996; Paul Madaule, *When Listening Comes Alive: A Guide to Effective Learning and Communication*, Canada: Moulin Publication, 1993; C. A. J Mehler, "Language in the Infant's Mind", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, series B: Biological Sciences* 346 (1315), Paris, October 1994, pp. 13-20
- 5 William P. Fifer and Christine M. Moon, "The Role of the Mother's Voice in the Organization of Brain Function in the New Born", *Acta Paediatrica* 397 (June 1994), pp. 86-93
- 6 Thomas R. Verny, *The Secret Life of the Unborn Child*, New York: Summit Books, 1981, p. 23
- 7 יהודה עמיחי, "נסיעה ברכבת", מאדם אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 84.
- 8 Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri and Jorge Canestri, *The Babel of the Unconscious: Mother Tongue and Foreign Languages in the Psychoanalytic Dimension*, Jill Whitelaw-Cucco (trans.), Madion, Conn: International University Press, 1993
- 9 הלשון הנבגדת הייתה במקרים רבים היידיש, שפת אמם של חיים נחמן ביאליק, יוסף חיים ברנר, דבורה בארון ורבים אחרים. אך כזה גם היה גורלן של שפות אחרות, כגון הרוסית, שפת אמו של שאול טשרניחובסקי, או הערבית במקרהו של סמי מיכאל. חשוב להדגיש כי על אף שיוצרים רבים למדו עברית בבית המדרש או בבית מגיל צעיר יחסית, עדיין לא הייתה זאת שפת אמם, כלומר השפה הראשונה שלתוכה נולדו ובה דיברו אליהם אמותיהם. ההתבוננות בספרות העברית כרצף בגידות/ מרידות של בנים כאמותיהם, מערערת אפוא על אחד המודלים המרכזיים בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, שבמרכזו מרד של "בנים" ב"אבות" ספרותיים ובאבות אחרים.
- 10 עמליה כהנא-כרמון, "היא כותבת די נחמד, אבל על שבירכתיים", ידיעות אחרונות (4/2/1988), עמ' 20, 25.
- 11 וראו, למשל, את מחקריה של חמוטל ברייטמן על הזיקות בין הספרות העברית והאירופית, כגון: "ביאליק והשירה הרוסית", מאזניים סד, 9-10 (1990), עמ' 38-46; חגעים של דקדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנו, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון, 1997; וכן עיוניו של שמעון זנדבנק בקשרים בין הספרות העברית והמערב-אירופית: שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1976.
- 12 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ג, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 81-89.
- 13 הזיקה לגרמנית קיימת אצלו יוצרים שנולדו בארץ להורים דוברי גרמנית. כך מספרת, למשל, הסופרת רות אלמוג, ילידת ישראל: "נסעתי אז [לגרמניה] למיניץ, למגנצא, והלכתי ברחוב.

ופתאום זה כאילו להיות בבית-הכנסת – כולם מדברים גרמנית! זה כמו לבוא הביתה, כמו לחזור לילדות, על אף שלא נולדתי שם. אבל היו אלה תחושות שעוררו בי רגשי אשמה איומים – מה את מרגישה פה בבית? הלא זו הארץ של הרוצחים! וככל זאת הרגשתי בבית כי יכולתי לדבר גרמנית. זה חזר אלי" ("המרחב המילולי, שבו הכל נעשה אחר: ריאיון עם רות אלמוג", מכאן ד [2005], עמ' 197). בריאיון אחר מציין הסופר יורם קניוק, אף הוא יליד ישראל: "נרמה לי כי היהודים הגרמנים שהגיעו ארצה שימרו בה, במידה רבה, את מסורת התרבות הגרמנית. כך חיו אבי וחבריו פה בברלין – הם דיברו בשפה הגרמנית, שמעו מוסיקה גרמנית וחלמו לנסוע מעבר לים. חיים של גלות מדהימה שנספגו, כאמור, גם בי. ביום שלישי בערב אהיה בגרמניה, וכבר עתה אני חושב על ארוחת הבוקר שאוכל במלון בברלין – זו ארוחת הבוקר שהייתי אוכל בגרדה בילדותי" ("כמו אחד שהגיע ממקום אחר: ריאיון עם יורם קניוק, מכאן ג [2002], עמ' 189).

- 14 בביתו של נושא זה ביצירתו המוקדמת של יהודה עמיחי דנתי בהרחבה בספרי: Nili Scharf Gold, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, Brandeis University Press: UPNE 2008 "Hiding between the Languages" – וראו בעיקר פרק ד.
- 15 הופמן, "קצבן", הערה 2 לעיל.
- 16 לאן נעלמו הקולות: סיפורי זן ושרי הייך, יואל הופמן (מתרגם ועורך), תל אביב: מסדה, 1980; קולות האדמה: קטעים נבחרים מכתביו של החכם צ'אנג-טסה, יואל הופמן (מתרגם ועורך), תל אביב: מסדה, 1977.
- 17 הופמן, "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 30-31. "מיין קינד" פירושו "ילדי".
- 18 שם, עמ' 26-27. "ביי מיר" פירושו "אצלי".
- 19 "אָס וור איין מל אונד איסט נישט מהר/ איין ריזן גרוסר טדי בר/ אָר וור זו גרוס ווי איין הלָבס ברוט/ אונד אַלס אָהר שטַרב דה וור אָר טוט" (היה היה ואיננו עוד/ רובן ענקי מאור/ הוא היה גדול כמו חצי כיכר לחם/ וכשהוא נפטר הוא מת), ברנארט, הערה 3 לעיל, קטע מס' 9; ו"איין הונד קאם אין די קישה אונד שטהל דם קוך איין איי" [כלב בא למטבח וגנב ביצה לטבח], "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 38.
- 20 יואל הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים, ירושלים: כתר, 1989.
- 21 שם, עמ' 9.
- 22 שם, שם.
- 23 מחלת הנפש שבה לוקה אביו של קצבן אינה מוגדרת, אך ניתן לשער שמדובר בסכיזופרניה. ואכן, אחד ממאפייניה של הסכיזופרניה נוגע לפן הלשוני ולפירוק הקשר הטבעי שבין מסמן למסומן. פירוק דומה חל גם בהתבוננות העצמית הבודהיסטית. לעניין הקשר בין הסכיזופרניה והבודהיזם אצל הופמן ראו Nili Gold, "Bernhard's Journey: The Challenges of Yoel Hoffmann's Writing", *Jewish Studies Quarterly* 1 (1994), pp. 271-287; ולעניין פירוק שרשרת הסימון הלשוני בסכיזופרניה, ראו גם: פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, [1991] 2002.
- 24 "קצבן", הערה 2 לעיל, עמ' 44-45. המילים בגרמנית מתורגמות בשולי הטקסט כ"אבא, מדוע אינך מדבר עברית?"
- 25 "קצבן", איגרא 2 (1986), עמ' 149-190.
- 26 נילי גולד, "ריאיון עם יואל הופמן", קיץ 1994; 1996. (לא פורסם).
- 27 כריסטוס של דגים, הערה 1 לעיל, קטע 45.

- 28 שם, קטע 42.
- 29 הנזכר גם הוא בקטע 22, שם.
- 30 שם, קטע 47.
- 31 וראו יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים: כתר ומאגנס, 1996. פתיחות זו בולטת בספריו של אפלפלד כל אשר אהבתי, ירושלים: כתר, 1999; וסיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999.
- 32 דן פגיס, כל השירים: "אבא" – פרקי פרוזה, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991; עדה פגיס, לב פתאומי, תל אביב: עם עובד, 1995. אלעזר בניוועץ היה חברו של פגיס ואף התכתב עמו: אלעזר בניוועץ, קצות החושך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989. בשיחה פרטית בקיץ 1996 סיפר לי בניוועץ על כוונתו של פגיס לכתוב בגרמנית: "פגיס היה מתחיל לכתוב בגרמנית לו היה עדיין חי. אני יודע זאת!".
- 33 התרגום המילולי של הכותרת הוא: חיים.
- 34 פגיס, כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 277.
- 35 נתן זך, "מה יהיה", כיוון שאני בסביבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 58.
- 36 פגיס, "אפילוג לרוביוון קרוזו", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 73.
- 37 "דיאגנוזה", שם, עמ' 227.
- 38 דן פגיס, "בן-קול ובת-קול", קרן תל אביב לספרות ולאמנות, דצמבר 1991. הטקסט של פגיס נכתב למוזיקה של המלחין חיים אלכסנדר. כתב היד נמצא בתיק מס' 27018 בארכיון "גנזים". היצירה הושמעה לראשונה ברדיו במרץ 1973. במאי 1973 היא בוצעה על-ידי התזמורת הפילהרמונית תחת השם: "מסע אל ההווה".
- 39 פגיס, "המגדל", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 88.
- 40 זך, "אם להיות כן", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 53.
- 41 פגיס, "עקבות", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 141-146.
- 42 וראו: Sidra DeKoven Ezrahi, "Dan Pagis – Out of Line: A Poetics Decomposition", *Prooftext* 10 (1990), pp. 335-363; וכן במאמר אחר של דקובן אזרחי: "Conversation in the Cemetery: Dan Pagis and the Prosaics of Memory", Geoffrey Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994, pp. 121-133; וראו גם: Naomi Sokoloff, "Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul", *Hebrew Annual Review* 8 (1984), pp. 215-240; רותם פרגר-יוגנר, "ההתנכרות כלפי הקולקטיב היא זו המזהה אותו בשמו: על שיר אחד של דן פגיס", ארץ אחרת 7 (2001), עמ' 69-66.
- 43 יניי, מחזור פיוטי רבי יניי לתורה ולמועדים, צבי מאיר רבינוביץ (מחבר המבוא, עורך ומפרש), ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, עמ' 118-120. יניי (נקרא: ינאי) הוא פייטן ארץ-ישראלי קדום. חי ככל הנראה במאה ה-5 או ה-6 לספירה. "קרובה" היא סוג פיוט שבאמצעותו הציגו שליחי ציבור בשבת את פרשת השבוע. יניי עצמו חיבר את הקרובות וגם שר אותן. תודתי נתונה לפרופסור דויד וייס-הלבני על הסבריו מאירי העיניים בנושא זה.
- 44 פגיס, כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 142.
- 45 שם, עמ' 146.
- 46 עדה פגיס, לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 83.
- 47 שם, עמ' 28.

- 48 סדרה דקובן אזרחי, "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס", זמנים 53 (קיץ 1995), עמ' 18-33.
- 49 עדה פגיס, לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 28.
- 50 שם, עמ' 48.
- 51 שם, עמ' 52.
- 52 משפחת האם שבחיקה גדל פגיס, הייתה משפחה בוקובינאית דוברת גרמנית. אביו, שמוצאו מבסרביה, דיבר רק יידיש ורומנית.
- 53 גרשון שקד, "הנער שלא נכנע", ספרות אז כאן ועכשיו, תל אביב: זמורה ביתן, 1993, עמ' 285-301; אריאל הירשפלד, "על שירת דן פגיס", לב פתאומי, הערה 32 לעיל, עמ' 150-168 (אחרית דבר).
- 54 אנה בירקנהאור, "'היה הגשר': לתרגם את דן פגיס לגרמנית", אפס שתיים 3 (1995), עמ' 118-121. שירי פגיס שתרגמה בירקנהאור פורסמו בקובץ הדו-לשוני: *Dan Pagis: Die Krone*. der Schöpfung, Tübingen, Deutschland: Staelener Manuskript 10, 1990.
- 55 פגיס, "טיוטת הסכם לשילומים", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 140.
- 56 פגיס, "מאובנים", שם, עמ' 195.
- 57 יוצאת מן הכלל בררגת סרבנותה ("נמנעת נצחית") היא האחרונה בקטלוג, "ונוס ממילור", שאותה מכנה הדובר "פסגת הבריאה".
- 58 המאובן המדומה "ונוס ממילור" מטה כביכול את כובד משקלו של השיר אל סופו. עם זאת, נראה לי שהוא מובא, בין השאר, כדי להסוות את המועקה העיקרית בשיר.
- 59 פגיס, "לבנות קונכיות השתיקה", כל השירים, הערה 32 לעיל, עמ' 11.
- 60 זך, כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל.
- 61 שם, עמ' 96.
- 62 נתן זך, "רגע אחד", שירים שונים, תל אביב: אל"ף, [1960] 1964, עמ' 4.
- 63 זך, "בשרות אז אולי", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 21.
- 64 לכותרת השיר אסוציאציות הומונימיות נוספות שאינן נוגעות לענייננו כאן. אלה מתקשרות למישהו בשם "אזולאי", שההזכרות בו מכאיבה לדובר השיר; וראו Nili Gold, "Soul Poems", *Modern Hebrew Literature* 18 (Summer 1997), pp. 42-44. וכן ראו: שרף גולד, נילי רחל, "זכרונות הילדות המורחקים של נתן זך", תרבות לספרות, הארץ, 12/9/2012.
- 65 זך, "מה יהיה", כיוון שאני בסביבה, הערה 35 לעיל, עמ' 58.
- 66 "הכד", שם, עמ' 82.
- 67 "אם להיות כן", שם, עמ' 53.
- 68 יהודה עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודלה", עכשיו ברעש: שירים 1963-1968, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1975, עמ' 110-111, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 69 שירתו של עמיחי מתאפיינת בדרך כלל בטון הרמוני יתר; וראו בספרי לא כבדו: גלגולי אימאגים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 16, 58, 187, 191. ראו גם בספרו של בעז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי 1948-1968, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, ובמיוחד בפרק על תמונת עולמו של עמיחי, עמ' 206-210.
- 70 נילי שרף גולד, "השירה כשפת אם", אפס שתיים 3 (חורף 1995), עמ' 58-68. וכן: Nili Scharf Gold, "The 'Feminine' in Yehuda Amichai's Poetics", Glenda Abramson (ed.), *The*

- Experienced Soul: Studies in Amichai*, Boulder, Co.: Westview Press, 1997, pp. 77-92.
- 71 יהודה עמיחי, "מנוחת קיץ ומלים", גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1989, עמ' 65, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 72 ריאיון אישי עם עמיחי, קיץ 1996. לא פורסם. הריאיון נדון ביתר הרחבה בפרק ד בספרי, ראו הערה 14 לעיל.
- 73 בתגובתו זו יש התכחשות מסוימת למקום המרכזי שהגרמנית תופסת אצלו. דיון מפורט בשאלה זו ראו בפרק הראשון של ספרי, "Camouflage: a Key to the Poetry of Yehuda Amichai" (הערה 14 לעיל).
- 74 הקשרים ההדוקים בין הרב הנובר ומשפחתו לבין עמיחי ומשפחתו מתוארים בספרי, בעיקר בפרק ב: "Childhood in Wuerzburg: a Dubious Paradise" (הערה 14 לעיל).
- 75 אריה לודוויג שטראוס (1892-1953) נולד בגרמניה והגיע לישראל ב-1935. פרסם בגרמנית שירים, מסות ומחקרים בספרות. ספר שיריו היחיד בעברית, שעות ודור (ירושלים: מוסד ביאליק, 1951), לא זכה לתהודה. אחרי מותו ערך טוביה ריבנר מבחר עברי ממסותיו בשם בדרכי הספרות: עיונים בספרות ישראל ובספרות העמים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1959.
- 76 Ludwig Strauss, "Ein Psalm kehrt Heim", *Dichtungen und Schriften*, Werner Kraft (ed.), Muenchen, Deutschland: Koesel Verlag, 1963, p. 638
- 77 שמעון זנדבנק, שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1976, עמ' 83.
- 78 חשוב לציין שהנאמר כאן הוא תיאור חלקי בלבד של מערכת היחסים הסבוכה של עמיחי עם הגרמנית. ראו פרקים א וד בספרי (הערה 14 לעיל).
- 79 יהודה עמיחי, לא מעכשיו לא מכאן, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1964, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 80 שם, עמ' 126.
- 81 שמעון זנדבנק, תרגיל במחיקה, תל אביב: עם עובד, 1985. וראו גם הריאיון שנערך עם זנדבנק בעיתון הארץ: בני ציפר, "פנטזיה של חיים בתוך מגדל", הארץ (3/5/1996).
- 82 אהרן אפלפלד, תור הפלאות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.
- 83 שיחה עם עמיחי, חורף 1996; שיחה עם דן מירון, קיץ 1997. לפי מירון אבד כתב היד שכלל את הקטעים בגרמנית.
- 84 עמיחי, הערה 79 לעיל, עמ' 64, 65 ועוד.
- 85 שם, עמ' 175.
- 86 שם, עמ' 152.
- 87 שם, עמ' 332.
- 88 שם, עמ' 267 (ההדגשה שלי, נ"ג).
- 89 שם, עמ' 331.
- 90 Eliezer Schweid, "The Construction and Deconstruction of Jewish Zionist Identity", Emily Miller Budick (ed.), *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*, Albany: State University of New York Press, pp. 23-43

"מוֹת שאול": מקרא אחד

[ושני תרגומים] (טשרניחובסקי וזך)

ראובן שהם

נר לגרשון שקד

הספרות העברית החדשה, מראשיתה בתקופת ההשכלה, הייתה ספרות שעל אף התכוונותה החתרנית, האנתרופוצנטרית והאנטי-אורתודוקסית, הייתה גם ספרות של המשך. כמו מדרשי חז"ל לדורותיהם, גם ספרות זאת חזרה אל העלילות המקראיות כאל "master narratives" – "עלילות-על" ארכיטיפיות יוצרות זהות, כפי שהגדירה אותן שלומית רמון-קינן.¹ על פי יגאל שוורץ, נרטיבים אלה נדרשים, נצרפים ומתבלטים בעיקר בעתות משבר, כגון תבוסות במלחמה וטראומות קולקטיביות. טראומות אלה מחריפות את הצורך האנושי לייצר ולגבש מערכים סיפוריים פרשניים "חובקי אדם ועולם".² מבחינה זו, הספרות העברית החדשה, שעה שהיא נזקקת לאותן עלילות-על, הולכת למעשה בעקבות הסיפור הפרשני המורחב והמהודש, המאפיין רבים ממדרשי חז"ל, שהם עצמם הרחבה ומילוי פערים ברוח התקופה, לעתים מילוי נועז ביותר לסיפור המקראי.

דור-דור ודורשיו: ספרות ההשכלה דרשה את המקרא ופיתחה את עלילות-העל המקראיות לאורן של האידאות של תנועת ההשכלה. לעומת זאת, בעקבות האידאה הציונית ותרגומה למעשה הפוליטי, נטו היוצרים שקדמו לייסוד המדינה, ורבים גם אחרי ייסודה, לדרוש את העלילות התנ"כיות ברוח עלילות-העל הציונית,³ שבמרכזה התעוררות הלאומיות היהודית, גאולת הארץ ושיבת ציון. כדי לממש התעוררות זו, נזקקו היוצרים למערכת חדשה של סממנים וסמלים קולקטיביים, שונים בתכלית מן המסורת הרבנית ומהמסורת של ספרות ההשכלה שקדמה להם. המערכת התרבותית הציונית החדשה, בדומה ובשונה מתנועת ההשכלה וספרותה, ביקשה לקדם את הרעיון המהפכני של הלאומיות היהודית בארץ ישראל, אך בו-זמנית הייתה חייבת להישען על מקורות היהדות כדי לא להעמיד עצמה מחוץ לגדר. המקרא נתפס כאפוס יהודי-לאומי, על חשבון האפוס היהודי-דת, כמו אפוסים לאומיים, אירופיים ואחרים, ששלהבו את עמיהם לצאת וללחום על חירותם הפוליטית. המקרא המשיך וממשיך לספק ליוצרים היהודים, העברים והישראלים, מודלים מיתיים גדולים מן החיים של תהילה וכוח, שאותם העמידו יוצרים אלה כנגד הנרטיב התרבותי של עלילות-העל שגיבורה הוא היהודי-הקרוב, מְקַדֵּשׁ הַשֵּׁם, שהיה במידה רבה לבררת מחדל שנקשרה ביהודי הגלותי האורתודוקסי.⁴ ברוח זו וכאנטיתזה לנרטיב התרבותי של עלילות-העל הציונית, בבוקר שלמחרת מלחמת תש"ח, מתחילות לנשב רוחות חדשות של בני דור המדינה, שחלקם מעמידים בסימן שאלה או בסימן תמיהה את הנרטיב התרבותי

הציוני, ההגמוני, תוך חתירה תחתיו, מוסווית או גלויה. ראש וראשון לחותרים בעם היה נתן זך. את השינויים שעברו על הנרטיבים התרבותיים המקראיים ניתן להדגים בדיון השוואתי בְּסִפּוֹר מוֹת שְׂאוּל בגלבוּע כפי שסופר במקרא, בבלדות של טשרניחובסקי ובמערכון השירי של נתן זך "מות שאול".

הספרות העברית החדשה התאהבה בדמותו הטראגית של שאול המלך, וסיפור אהבה זה הוא כשלעצמו תופעה חתרנית, שכן הוא רומם את מלך האלפים – שאול, על חשבון נער הרבבות – דוד. הראשון בספרות העברית החדשה שנזקק לדמותו ולעלילת חייו של שאול היה יוסף האפרתי בדרמה ההיסטורית הראשונה של ספרות ההשכלה מלכות שאול (וינה, תקנ"ד/1794), שיוסף קלזנר ראה בה את "הדרמה העברית המקורית הראשונה שראויה לשם זה"⁵. אך למחזור הדם של השירה העברית החדשה נכנסת דמותו של שאול בשירתו של שאול טשרניחובסקי. שאול שלו הוא אבן פינה לפרשנות חתרנית אנטי-מסורתית בעלת כמה פנים: פרשנות משכילית בבלדה "בעין דור", 1893; פרשנות הומניסטית-אוניברסלית בבלדה "על חרבות בית-שן", 1898; פרשנות רומנטית נוסח שיר השירים ב"שיר האהבה אשר לשאול", 1922; פרשנות פנתאיסטית בבלדה "המלך", 1925; ופרשנות לאומית-ציונית בבלדות "על הרי גלבוּע", 1929 ו"אנשי חיל חבל", 1936.⁶ בכל הטקסטים האלה ממקם המשורר את גיבורו בסוגה המגביהה של הבלדה הטררגית, פרט ל"שיר האהבה אשר לשאול", שכתוב כפרודיה רצינית ברוח ובסגנון של שיר השירים. כך או כך, המכנה המשותף לכל הטקסטים האלה הוא ההתייחסות לשאול מנקודת מבט רומנטית מגביהה: הוא מאופיין כגבוה מכל העם, משכמו ומעלה, לא רק במישור הפיזי, אלא בעיקר במישור הלאומי-מוסרי-רוחני (כפי שהוא מתואר בשיר ב' של "שיר האהבה אשר לשאול"). על אף נקודות המבט השונות שמתוכן עיצב את דיוקן המלך הטרגי, טשרניחובסקי הוא שטבע את מודל ההתייחסות לשאול, מודל שיוצרים מאוחרים, עד אמצע שנות החמישים של המאה ה-20, אימצו אותו בווריאציות שונות, והחל משנות החמישים החלו לחתור תחתיו.⁷

את שיריו של זך המוקדשים לשאול, או שבהם הוא מוזכר, יש לראות כניסיון להעמיד למבחן הן את המודל המקראי של שאול והן את המודל של טשרניחובסקי. ההשוואה בין שלושת השאולים חושפת את השבר האידיאולוגי שעברה החברה הישראלית, שבקיעו הראשונים מתחילים להסתמן בספר שיריו הראשון של זך שירים ראשונים.⁸ העיון המשווה בין שאול של טשרניחובסקי לשאול של זך מתבקש לא רק משום ששניהם עשו שימוש בעלילה של שאול, אלא גם משום שזך מקדיש שיר שלם לשאול טשרניחובסקי עצמו, שבו הוא "משוחח" ישירות עם ד"ר שאול טשרניחובסקי ודן בהשפעתו עליו. לכן מן הראוי לבדוק: (א) את זיקתו של זך לשאול טשרניחובסקי; (ב) את זיקתו של טשרניחובסקי לשאול המלך; (ג) את זיקתו של זך לשאול המלך בהשוואה לזיקתו של טשרניחובסקי לשאול המלך.

בחירת הטקסט "מות שאול" מאת זך כציר להשוואה בין שני המשוררים נובעת כמובן מן העובדה שיש בטקסט קרבה עלילתית ומוטיבית הן לטשרניחובסקי והן למקור המקראי. אבל לא פחות מכך נובעת הבחירה מהעובדה שמדובר באחד הטקסטים המוקדמים ביותר

של זך, שמוטמעים בו זרעי השקפת עולמו והרגשת עולמו המאוחרות, ויתר על כן משום שהביקורת כמעט שלא נתנה דעתה על טקסט זה אם בכלל.⁹

בין זך לטשרניחובסקי - "בצד השני של שינקין"

בספרו כיוון שאני בסביבה מחוץ זך מחוץ לשאול טשרניחובסקי, בשיר שמעמדו בספר נובע מן העובדה שאחת מכותרות-המשנה של הספר היא כותרתו של השיר המוקדש למשורר: "בצד השני של שינקין". השיר אף נושא הקדשה מפורשת, "שיר לשאול", והוא רווי התייחסויות אינטרטקסטואליות לשיריו של קודמו:

שְׁלֵהי דְקִיטָא קְשִׁים מְקִיטָא, זֶה לֹא נְכוֹן, / שְׂאוּל, מְכַל מְקוֹם, לֹא פֶה בְּבְרִלִין. וְגַם
זֶה: / מִי עוֹד מְבִין הַיּוֹם מַה זֶה קִיטָא. / שְׁיִלְכוּ לְמִלּוֹן, / תֹּאמְרוּ? ¹⁰ כְּבָר שְׁלַחַת אוֹתָם
הֲרִבָּה פְּעָמִים / וְאִישׁ לֹא הִחְכִּים מִזֶּה. וְגַם אֵילֵאֵיל / שְׁלֵךְ, ¹¹ שְׁלֵי נוֹתְרָה רַק צְלִיל,
לֹא אִשָּׁה בְּשָׂר וְדָם / וְחֻזָּה. אֲכַל אֵת אֵף לֹא שְׁלַחַן, הִנֵּה אֵת זֶה / אֲנִי מְבִין, שְׁגָדְלִיתִי
עַל שִׁירֶיךָ, שְׁקָנָתִי לְעִבְרִית / עַל שְׁזַכְתָּה לְמִשׁוֹרֵר כְּמוֹתְךָ, כּוֹלֵל שְׁפָמֶךָ, שְׁכַמְעֵט /
הַסְּפָקָת לְבָדֵק אוֹתִי בְּבֵית־הַסֵּפֶר, 'אֶאֱלֶה', תִּיכּוֹן לְמִסְחָר / ... / גְּדוֹל בְּגְדוּלִים, שְׁלֹא
הַעֲזוּתִי לְשַׁלַּח יָד אוֹ עֵט בְּשִׁירֶיךָ, / שְׁנַסִּיתִי וְאִינְנִי בְּטוֹחַ שֶׁהַצְּלַחַתִּי לְלִמּוֹד מִמֶּךָ / אֵת
חֻכְמַת הָאִידִילִיָּה. ¹² וּבְכַאֲמַת, אִיזוֹ אִידִילִיָּה נוֹתְרָה / בְּסוּף הַמָּאָה הָעֲשָׂרִים, בְּאֶרֶץ־
יִשְׂרָאֵל שְׁלֵמָה וְלֹא שְׁלֵמָה / עִם עֲצָמָה? אִיפֶה הֵייתִי, שְׂאוּל, כְּשֶׁשָּׂרַף בְּרוּךְ מִמְּגַנְצָא / ¹³
אֵת עִירוֹ, אִזּוֹ [...] וְאִנִּי נִכְשַׁלְתִּי / בְּמִשְׁפֵּט שְׁנַעֲרָךְ, [...] בְּבֵית־הַסֵּפֶר, / וְדוֹקָא הֵייתִי
פְּרָקִיטִי הַתְּכִיבֵיָה, כְּמוֹ כָלֶם, יְקָה / מְדַפְלֶם שְׁלֹא יֵדַע לְתַבְעַ. וְעַד הַיּוֹם הַזֶּה הַזְכָּרוֹן
הַזֶּה / צוֹרֵב. מִפְּנֵי שֶׁהֵיא הֵייתָ שֵׁם, אֵילֵאֵיל שְׁלֵךְ. / שְׁנַתַּת לְנוּ כָל כֶּךָ הֲרִבָּה, וְאֵלוֹ
אֲנַחְנוּ מַה נִּתְנָנוּ? / הָאֵם בְּפֶסֶל אֶפּוֹלוֹ הֵיָה כָל הָאֲשֵׁם, ¹⁴ יוֹנִי מְלוּחַ. רְאֵה, / אֵת הַכֵּל
נֶשֶׂא הַרוּחַ, רוּחוֹ שֶׁל בֶּן דּוֹרְךָ הַקּוֹדֵר. / ¹⁵ אֲכַל בְּלִי הַנְּאֻנָּה מְדִילְסְבֵרְג, ¹⁶ אוֹ הֵךְ הַהוּא
בְּקֶקְנָאִי? / ¹⁷ שׁוֹם דְּבָר לֹא יֵלֵךְ, וְלִכֵּן גְּמַרְתִּי אֲמַר / לְהוֹדוֹת לְךָ סוּף סוּף, מִשׁוֹרֵר רוּחַ
בְּלִי חֵמֶר. / אֵם רּוֹפֵא אֲתָה, רְפֵא נָא לְעֲצָמֶךָ / וְאֲנַחְנוּ נִשְׁתַּדֵּל לְעֲשׂוֹת אֵת הַשְּׂאָר. כְּדִי
שֶׁר־ר שְׂאוּל טְשֶׁרְנִיחֻבְסְקִי, / אֲתָה רוֹאֶה, אֲנִי עוֹד זוֹכֵר גַּם אֵת הַשְּׁלֵט הַהוּא, בְּרַחוּב
אֶחָד הָעָם, / שְׁבוּ גְרִיתִי גַם אֲנִי, בְּצַד הַשְּׁנִי שֶׁל שִׁינְקִין, / לֹא יֵאבֵד, חֲלִילָה. ¹⁸

את השיר הזה יש לראות לא רק כהצדעה לשאול טשרניחובסקי, אלא גם כהבעת הסתייגות מבן דורו "הקודר", הדומיננטי – ביאליק ("רֵאָה, / את הכל נשא הרוח, רוחו של בן דורך הקודר"). הסתייגות זו ניכרת גם בעובדה שבין כל השמות הגדולים והקטנים הנזכרים במפורש בשירתו של זך, שמו המפורש של ביאליק, למיטב בדיקתי, אינו מופיע, ועל אחת כמה וכמה שאין זך מקדיש לו שיר שלם, שכותרתו מופיעה בראש אחד מספריו. לכל היותר מופיעים ציטוטים משיר זה או אחר של ביאליק.¹⁹ עם זאת, מסתייג דוברו של זך בשיר מן הלשון הגבוהה, הספרותית של טשרניחובסקי ("מי עוד מבין היום מה זה קיטא"). גם אילאיל נושאת ואינה נושאת חן בעיניו. מושכת, כן, אך ספרותית מדי לטעמו, על אף שכבשה את דמיונם של דורות של קוראי טשרניחובסקי (ואת שמה נושאות כיום מספר לא מבוטל של בנות ישראל, בניגוד לכוונתו המפורשת של הדובר בשיר),

ושממנה לא נותר לו אלא "רק צליל, לא אשה בשר ודם / וחזה". זך, כך מסתבר, דבק כאן בעקרונותיו הפואטיים המוצהרים משנות החמישים: עיצוב חד-פעמי של חוויות אישיות, של אירועים ואנשים בשר ודם, באמצעות לשון השיח האנושי היומיומי.²⁰ מול אילאיל שאינה אלא צליל, הוא מעלה על נס את "הנאוה מדילסברג", "שבלעדיה ובלי ההר ההוא בקקנאיז / שום דבר לא ילך". טשרניחובסקי, לא ביאליק הקודר, הוא ה"גדול בגדולים", ובהצהרה זו יש שוב חתירה כנגד הזרם הביקורתי שראה ורואה בביאליק את הגדול מכולם. טשרניחובסקי הוא המשורר שהדובר הזכי לא העז לשלוח יד או עט בשיריו – לעומת משוררים אחרים (ובעיקר אלתרמן) שבהם דווקא שילח את עטו השנון. טשרניחובסקי, כך הוא מודה, היה מורהו ל"חכמת האידיליה", שאין לה כבר מקום "בסוף המאה העשרים בארץ-ישראל השלמה ולא שלמה / עם עצמה". משמע, טשרניחובסקי הוא מודל לחיקוי, אם כי יש להודות שמדובר במודל מעט בעייתי למי שמכיר את שירת זך מראשית שנות החמישים ועד ימינו. המשורר הרופא, "ד"ר שאול טשרניחובסקי", בוודאי לא היה מסתייג, כמו דובריו של זך וכמו זך עצמו, מרעיון ארץ ישראל השלמה. דובריו של טשרניחובסקי הם שואפי נקם, כמו שאול "על חורבות בית-שן" וכמו "ברוך ממגנצה". הם כובשי כנען בסופה, בכוח החרב, המבקשים בכל מאודם להתערות בארץ המובטחת ולפרוק מעל שכמם את דמות הקרבן, הפליט, העבד או התייר המזדמן; לחדול מלהיות ה"אחר" הנצחי של ההיסטוריה וה"תלוש" הכרוני מחוק הפרצוף והאישיות של ספרות "התחייה", שנקלע בטעות אל הארץ "המובטחת".²¹

לאור האמור לעיל, ברור ש"שאל" של טשרניחובסקי אינו יכול להיות מודל ואב אידאולוגי של אמת לנתן זך, על אף ששני המשוררים הקדישו לדמותו הטרגית כמה וכמה שירים, ושניהם חבים חוב גדול לתרבות הגרמנית הקדם-נאצית בשל נסיבות חייהם.²²

נקודת המוצא: סיפור מות שאול כמוזל ל"שינוי הערכים" – ברדיצ'בסקי וטשרניחובסקי

יחסו של טשרניחובסקי לשאול המלך עולה בקנה אחד עם "שינוי הערכים" הלאומי, המהפכני, שתבע וניסח מיכה יוסף בן-גוריון (ברדיצ'בסקי, 1865–1921). בדומה לטשרניחובסקי דרש ברדיצ'בסקי שינוי שיעמיד "עברי חדש" שיחליף את "היהודי הישן". העברי החדש יהיה מחויב למסורות חדשות (או לאנטי-מסורות) וייצור לעצמו טקסים פולחניים חדשים. להשקפתו, גישה חדשה אל הקנון המקראי תשנה בהכרח את האופי הלאומי העכשווי.²³ ברדיצ'בסקי העדיף את "הנהו בריוני" (הבריונים), שנפלו על חרבם בקרב על חירות עמם, על פני עזרא ונחמיה ש"שבו שבות עמם בדמעות ותעניות". לדידו "הסיף יתר על הספר". "אלה שנפלו על חרבם היו יתרים מאלה שנמלטו מבין החומות וטמנו את עצמם בארונות מתים[...]"²⁴ שמשון שאמר 'תמות נפשי עם פלישתים' הוא גדול משמשון שהיה נמלט עיור.²⁵ ברדיצ'בסקי העדיף את האדמה הממשית, את המקום הפיזי שעליו נפלו מגיני ירושלים, על יבנה הרחוקה: "אלה שאמרו לנפשם נניח לאויב את האבנים החומריות ונברא יבנה לדורות – לא היו רחבי-ראות. ביבנה [...] נעשתה הנשמה שלנו לנשמה בלי גוף, והגוף – לגוף בלי נשמה".²⁶ שיריו הכנעניים של טשרניחובסקי, על פי שקד, הם מעין הערה

פואטית על השקפותיו של ברדיצ'בסקי. הם מעין פלטפורמה למסורת הימנית הרדיקלית של התנועה הציונית, כמו בשירו של טשרניחובסקי "מנגינה לי" (1916).²⁷

טשרניחובסקי היה שותף ל"שינוי ערכים" זה שהציע ברדיצ'בסקי, שבמסותיו ניכרות שתי מגמות: הראשונה – אנטי-אורתודוקסיות (מורשת תנועת ההשכלה וספרותה); השנייה – לאומיות השרירים (מורשת הרומנטיקה הלאומית באירופה). מדובר בייסודה של מגמה ישראלית נאו-רומנטית, מגמה אנטיטית למורשת יבנה וחכמיה. מגמה זו שואפת ליצור מעין דת חילונית שתרחיק את האדם מן הספר ותחבר אותו אל הטבע, אל המקום הלאומי ואל הכוח הפיזי.

בהקשר זה יש לראות את קרבתו של טשרניחובסקי אל שאל המקראי יותר מאשר לכל דמות תנ"כית אחרת. וכך מגיב המשורר, אליבא דקלוזנר, על דמותו הטרגית של המלך הראשון: "אינני יודע מדוע, אבל מאז היתה טינה בלבי על כל המפורסמים אצלנו לקדושים וטובים למרות כל הרע שעשו. וחשבתי כי רבות העלימו מאתנו למען הצדיק אותם ולהרשיע אחרים – וכן הייתי תמיד מצדד בזכותו של שאל. ויכול היות, כי השם גרם".²⁸

גילוי דעת זה של טשרניחובסקי דומה להפליא לגילוי הדעת של ברדיצ'בסקי בכל מה שנוגע לשני המלכים הראשונים של ישראל. בהקשר זה מעיר שקד על הקרבה בין שני היוצרים ביחס לשאל ולדוד, והוא מביא מדברי ברדיצ'בסקי, שמשווה בין דמותו הטרגית של שאל לדמותו של דוד. בשני מלכים אלה טמונות שתי אופציות מנוגדות לרוח האומה, וברדיצ'בסקי קורא לשינוי ערכים ביחס לסמלים היסטוריים ברוחה של האופציה המגולמת בשאל:²⁹

שני מלכים היו לנו. [...] שאל ודוד! שאל הוא משכמו ומעלה גבוה מכל העם, אדם יחש, גדול וגיבור רוח. כשבא באותו לילה לפני בעלת האוב לבקש עזר, תוגת עצב תחריר לב כל אדם! וכשנופל על חרבו פן יתעללו בו פלשתים, אז הכל בנו מחריש ומשתומם לגבורת הנפש [...]

שאל לא שר את השיר לה' ביום הציל אותו ה' מידי אויבו דוד, והיה בהיות רוח אלהים עליו, צווה לאחר [לדוד] לקחת את הכנור בידו ולנגן לפני ורווח לו. [...] הנני מציייר לי את שאל מלך ישראל יושב נשען על חניתו ועיניו מביטות להרי ישראל [...]. והוא רואה את הצל בא מרחוק. צלו של דוד. איזו שירה היתה נשאת לנו לפליטה לו פתח המלך הזה את פיו ונתן לנו מנפשו הוא, שירה של עוז נורא היתה לנו. והנה בא דוד [...] והוא היה לנו לפה... דוד הוא אבי שירת ההשתפכות שלנו, אבי תפילותינו. תחת שירת ההתפשטות לכבוש החיים בעוז באה לנו שירת ההשתפכות ושברון החיים. לא נשיר, כי אם נתפלל; לא נחיה בתרועת עוז, כי אם נקונן.³⁰ [ההדגשות שלי, ר"ש]

ברדיצ'בסקי מעדיף את שירת ההתפשטות הפוטנציאלית ששאל לא נתן לעמו על שירת ההשתפכות – מורשתו של דוד. ניתן אפוא לומר ששירת שאל של טשרניחובסקי מגלה קרבה נפשית, רוחנית והגותית לנקודת המוצא של ברדיצ'בסקי. גם ראוי לחזור ולהעיר

שטרניחובסקי משתמש באותם חומרים מסיפור שאול המקראי שבו הוא מופיע בעיקר כגיבור טרגי שמגשים, כביכול, את תפיסותיו האנטי־אורתודוקסיות, הלאומיות, הרומנטיות (תרתי משמע), הכוחניות והפנאטיסטיות של המשורר, כשבכל אחת מן הבלדות המוקדשות לשאול מוסט הדגש אל אחד המוקדים הללו.³¹

מוח שאול בעלילת־העל של שאול המקראי וגלגוליה בשירת טשרניחובסקי וזך

השיר הראשון שזך מקדיש לשאול המלך, "מות שאול", פורסם בספר ביכוריו שירים ראשונים (1955), ובו ניתן לזהות התכתבות ברורה עם הסיפור המקראי ועם הבלדות של טשרניחובסקי. זך הצעיר הולך בעקבות טשרניחובסקי הצעיר: שניהם נדרשים לדמותו הטרגית של המלך הראשון ומנצלים את סיפור נפילתו בגלבו על ליצירת נרטיב מדרשי מורחב של עלילת־העל המקראית. באמצעות הסיפור מבטאים השניים את השקפתם ועמדתם האישית כלפי זמנם ומקומם שלהם.

את המפגש המקברי, המקראי, בין שאול לרוחו של שמואל מנצל טשרניחובסקי לצרכיו בבלדה המוקדמת "בעין דור" (1893) (שמואל א כח 11–25). שם, בביתה של בעלת האוב, הן במקור המקראי והן בבלדה, מבשרת רוחו של שמואל לשאול על תבוסתו הלאומית, המשפחתית והאישית בגלבו. נקודת המבט של הבלדה הולמת, עקרונית, את קווי המתאר האידאולוגיים שסרטט יל"ג במונולוג הדרמתי "צדקיהו בבית הפקודות".³² יל"ג שם שם בפי צדקיהו, האחרון למלכי בית דוד, מונולוג דרמטי, אידאולוגי־משכילי־היפותטי, שעוקצו מופנה כלפי הנביאים ירמיהו ושמואל, הנתפסים בעיניו כנציגי האורתודוקסיה המנוונת את העם. בבלדה מוקדמת זו ניכרת עדיין השפעתה של שירת ההשכלה בגבורתה. אך אליבא דקורצווייל, שירת טשרניחובסקי, שמושפעת מיל"ג ומברדיצ'בסקי, מנסה לפתח אידאולוגיה זו ועלילה זו באופן עצמאי. טשרניחובסקי מקבל מן ההשכלה את הניגוד בין מלך לנביא ו/או כהן:

דת ישראל אשמה כביכול בניוון העם. [...] לא ברבנים החלה צרת העם אלא בנביאים. כל זה מצוי כבר בשירת יל"ג. בעקבותיו הולך טשרניחובסקי [...]. אבל במקום נימה פולמוסית המחניקה את היסוד הלירי, מצטיינת הבלדה בכל הסגולות של סוג שירי זה. יש בה שליטה וירטואוזית בטכניקה של הבלדה. אורה דרמטית, קצב ריקודי, ניצול האפשרויות הדיאלוגיות.³³

ב"מות שאול" הולך זך בעקבות טשרניחובסקי, אך ב־זמנית חותר תחתיו. מבחינת הסוגה מייצר כאן זך סוג ספרותי שהוא מעין מיני־דרמה, או כפי שהוא מכנה זאת מאוחר יותר – "מערכון שירי".³⁴ מדובר ביצירה שירית דרמטית, פוליפונית, המפעילה מספר נקודות מבט, עם התערבות מינימלית של דמות מספר/דובר, מתווך ומדריך, נציגו הפורמלי של המחבר המשתמע. עובדה זו מאלצת את הקוראים לבדוק בכל מערכה ומערכה את זהותם ואת מהימנותם של הדוברים השונים שקולם נשמע במערכון. עם זאת, האופי והמתח הבלדיסטי בולטים עד מאוד במערכון שירי ראשון זה. את הבולטות של המאפיינים

הבלדיסטיים במערכון של זך ניתן לייחס להשפעת טשרניחובסקי הן בנושא, הן בתמה, הן באווירה וחלקית אפילו בהשקפת העולם. חלק ניכר מן המוטיבים העלילתיים של המערכון שאובים מסיפורי שאל במקרא, ובעיקר מסיפור מותו בגלבע ומקינת דוד על מות שאל ויהונתן. על אלו באות תוספות והרחבות של זך שאינן קיימות לא במקרא ולא אצל טשרניחובסקי. השימוש בפסוקים המקראיים ובסצנות המקראיות מחזק את אופיו הבלדי של הטקסט בהעניקו לו גוון ארכאי, שמשולב בו גם העל-טבעי. חיזוק נוסף לאופי הבלדי מתמחש בשימוש אינטנסיבי בתחבולות שונות של חזרה, האופייניות גם לקינה העממית-הספרותית. כל אלה משרים אווירה קודרת, טרגית, למערכון בלדיסטי-קינתי זה. ועם זאת זך, כבר בראשית דרכו, דורש את סיפור ”מות שאל” בגלבע ככיוון שהוא כמעט הפוך הן לסיפור המקראי והן לבלדות של טשרניחובסקי כפי שיפורט בהמשך.

המערכון של זך מורכב מ-11 תמונות. לכל תמונה-מערכה כותרת משלה והיא מורכבת ממספר סטרופות – בין אחת לשלוש. מספר הטורים בכל סטרופה נע בין טור אחד לתשעה טורים תוך הקפדה על ריתמוס חופשי מגוון.

מערכה ראשונה – ”בלילה”

- א. 1. בְּמַחְנֵה יִשְׂרָאֵל/ 2. אֵין אִישׁ עַר/ א2. אֵין אִישׁ עַר/ א1. בְּמַחְנֵה יִשְׂרָאֵל/ ב2. אֵין אִישׁ
ב. 3. חוֹץ מְשָׂאֵל בֶּן קִישׁ.

הפתיחה עוסקת בסצנת המפגש הלילי בין שאל לבעלת האוב (שמואל א כח 4-25). כדרכה של הבלדה היא מתחילה במערכה השלישית של הטרגדיה, כשהגיבור הטרגי כבר עומד פנים אל פנים מול גורלו וקצו, כשהוא משלם על חטאתו, על ההיבריס שהפגין בשתי המערכות הקודמות. לבה של המערכה הראשונה במערכון של זך בנוי על חזרה כיאסטית (צולבת) של הטור ”אין איש ער” (2, א2), ופעם שלישית (ב2) בהשמטת התיבה ”ער”. שני הטורים הכיאסטיים בנויים משלוש תיבות בנות הברה אחת, ולכן כל טור עשוי להיקרא כמונומטר פנטמטרי ו/או דקטילי. אך כיוון שכל מילה היא בת הברה אחת, יוצא שהביצוע מחייב הטעמה של כל אחת מן המילים והדגשת יתר של התיבה האחרונה ”ער” או של הראשונה ”אין”. החזרה הכפולה הזו יוצרת מקצב משולש, שעשוי להזכיר את שלוש נקישות הגורל המתדפקות בשער. החזרה המקוטעת (בהשמטה של התיבה ”ער”) על אותן תיבות בטור ב2 מסמנת בדיעבד את המקצב המשולש הזה. אך הקיטוע עושה יותר מהבלטת המקצב המשולש: הוא מדגיש את גורלו הטרגי של המלך – קצבית ותמטית. ההדגשה התמטית הזו אחראית להפתעה מסוימת לעומת המודל הבלדיסטי. בטרגדיה ובבלדה הגיבור הטרגי נופל בקרב המתנהל כנגד האנטגוניסט שמתייצב מולו. ואילו כאן, שאל מופיע כדמות בודדת ומבודדת, פיזית ומנטלית, תחילה בתוך עמו, ”במחנה ישראל” עצמו, כשהאויב הרשמי, הפלישתים, הופך לשחקן-משנה בהתמודדות הטרגית של המלך שנגזר דינו. הטקסט מדגיש את העובדה שאין מדובר רק בשאלה של תרדמה פיזית של ”מחנה ישראל”, אלא גם, ואולי בעיקר, שבמחנה זה, שהמלך הוא מנהיגו הכריזמטי, אין גם איש אחד שאליו הוא יכול לפנות בצר לו. האלמנט הפרוסודי מדגיש את העובדה שסופו של הגיבור אינו תוצאה של העימות עם האנטגוניסט ההיסטורי, הפלישתים, אלא דווקא תוצאת ניכורו המתגבר והמתעצם בתוך ”מחנה ישראל” שלו.³⁵ אצל טשרניחובסקי מודגשת הדגש היטב דווקא

ההתחברות ההרמטית שבין המלך לעמו, ואפילו לכל ההווה (בבלדה: "המלך"). שאול של טשרניחובסקי הוא ראש־חץ לאומי, שסוחף אחריו או אמור לסחוף אחריו אומה שלמה הדבקה במופת שהוא מציג לה (בבלדות: "על הרי גלבוע", "אנשי חיל חבל").

זאת ועוד; הפתיחה הכיאסטית, המאפיינת לא מעט טקסטים במקרא,³⁶ מייצרת מתח המוצא את פורקנו בטור החותם את המערכה. טור זה מתייחד כביכול כסטרופה לעצמה, והוא מבליט את מה שהבליט קודם לכן הטור הקטוע (ב2). טור בודד זה מייחד גם הוא, ויזואלית, ריתמית ותמטית, את שאול בן קיש מול "מחנה ישראל", שנרדם בשמירה ואינו "ער" ומודע לסכנה האורבת לו מן האויב הפלישתי, ועל אחת כמה וכמה אינו "ער" ומודע למצוקתו של המלך. ייחוד זה מודגש הן משום שהוא מפרק את החזרה המונוטונית של ארבעת הטורים בסטרופה הראשונה והן משום שהוא טור העומד כסטרופה בפני עצמה.³⁷ מבנה זה של הסטרופות מדגיש את העובדה שבן קיש הוא האיש היחיד במחנה ישראל. כל השאר הם בחזקת "אין איש" (ב2). השמטת הפועל "ער" מציגה את המלך כאדם היחיד המודע מנטלית בעת הזו לאסון האישי והקיבוצי העומד להתרחש; בבחינת "במקום שאין איש [שאול הוא] האיש". החריזה הסיימית והפנימית המעורבת מחזקת אף היא את ייחודו של האיש בן קיש. היא מחזקת את סופי הטורים כך: א, א, א, א, ב / ב. חרוז א' נשען על מצלול של תנועת הצירה ועל תמטיקה של משפטי שלילה, ואילו החרוז "אין איש" / בן קיש" מדגיש את החיוב ומסייע בהדגשתו של בן קיש כאיש היחיד במחנה ישראל.

המחבר המשתמע "משמיע" לקוראים, במישור התמטי – המחזק במישורי המבנה, התחביר, הריתמוס והמצלול – את ההבחנה שבתוך כל הקהל הישן יש רק אחד, שעתה, לפני הקרב המכריע, הוא האיש המיוחד, וזאת בהתאמה עם תפיסתו של שאול בשירת טשרניחובסקי (ועוד קודם לכן בהגותו של ברויצ'בסקי). זאת, כמובן, בניגוד לתפיסת העורכים המקראיים, שבשלב זה של חיי שאול כבר ראו בו דמות שלכל היותר היא שנויה במחלוקת אם לא פסולה מכול וכול.³⁸ מכל מקום, המערכה הראשונה מאירה את דמות שאול כמי שהוא משכמו ומעלה, לא רק פיזית, כמו בסיפור המקראי, אלא קודם כול נפשית, תודעתית, כמו בבלדות של טשרניחובסקי: גיבור בעל כושר פעולה וחדות הבחנה בניגוד למחנה ישראל האדיש, הרדום פיזית ומנטלית – וזאת כבר באי־התאמה עם הבלדות של טשרניחובסקי.

מערכה שנייה – "הנביאים (במקהלה)"

א. *מָה אִם הִקְשֵׁת תִּסּוּג אַחֹרֶ? / מָה אִם הִחָרַב תִּשׁוּב רִיקִים? / מָה אִם שְׂאוּל לֹא יִחְזֹר? / מָה עִם הַמֶּלֶךְ?*
מָה עִם הָעָם?

ב. *מָה אִם יִכְבֵּד הַקֶּרֶב מֵאֹד? / מָה אִם לֹא יִמָּצֵא לוֹ עֵזֶר? / עֵזָה, אֲשֶׁקְלוֹן, תִּמְנָה, אֲשֶׁדּוּד, / עֶקְרוֹן, גֵּת, גִּזְר. [ההדגשות שלי, ר"ש]*

במערכה השנייה אנו שומעים את מקהלת הנביאים, שמקורה כנראה בעלילות שאול המקראי בשלב עלייתו לשלטון (שמואל א י 5–13) ותחילת נפילתו במדרון (שם, יט 23–24). מקהלת הנביאים מתפקדת כמקהלה בטרגדיה יוונית: מעצימה את הפחדים, את חוסר הביטחון של העם ואולי בעיקר של המלך, אך היא מבטאת גם את עמדתו של

המחבר המשתמע, שהמקהלה מייצגת אותו מסורתית. מקהלה זו מתייחסת לשני פסוקים מקראיים: האחד "קשת יהונתן לא נשוג אחר וחרב שאול לא תשוב ריקם" (קינת דוד, שמואל ב א 22); והשני "ותכבד המלחמה אל שאול" (שמואל א לא 3). המקהלה, בהיותה מקהלת נביאים, רואה מראשית אחרית, והיגדיה הופכים למעין קינה מטרימה. היא צופה את תוצאות הקרב קודם שהתרחש ומבטאת כאמור את הפחדים במישור הפרטי והלאומי. מדובר במבע המבשר ומקדים התרחשות סיפורית כמקובל במודוס הנבואי. סוגת הקינה משמשת תחבולה רטורית, שתפקידה לייצר ודאות לגבי אירועים חזויים, המתוארים כאירועי עבר שהתגשמו בפועל. החורבן העתידי הוא בחזקת ודאי, שמחייב את הקינה העכשווית. העתיד כבר קיים בפועל.³⁹ הטרמה זו מבוססת, כדרכה של סוגת הקינה, על חזרה מונוטונית, שתפקידה להמחיש ולהעצים את ההלם הנפשי שבו שרויים הסופדים כשהמת מוטל לפניהם. תחבולה זו מופעלת כאן באמצעות חזרה מכנית על סדרה של משפטי שאלה, מלווים חלקם בחזרות מילוליות-צליליות שהודגשו ("מָה אִם"; "מָה עִם"), שאליהן מצטרפות חזרות תחביריות. חזרות אלה מאששות את חוסר הביטחון ואת החרדה מפני הבאות, את תחושת האסון הממשמש ובא. חוסר הביטחון הזה אמור לעבור משאול גם אל הקוראים, או לפחות לגרום להם להבחין בחוסר הביטחון. החזרה האנפורית-הומונימית ("מה אם"; "מה עם") אמורה להעצים את הפחדים הקולקטיביים והפרטיים גם של הקוראים, שמכירים את כל הטרומות ההיסטוריות של העם היהודי בכלל, ואת הטרומות של המאה ה-20 בפרט (מלחמות העולם הראשונה והשנייה, "המאורעות" בארץ ישראל, מלחמת תש"ח, הפדאיון ופעולות התגמול, מלחמת סיני). יש כאן הד לפחדי העבר, ובעיקר לפחדי ההווה והעתיד. הנביאים "יודעים" שהקשת עלולה לסגת אחור, שהחרב עלולה לשוב ריקם, ששאול לא יחזור, שהעם יובס ושלא יימצא לו "עֵזֶר".⁴⁰ האווירה הקודרת של המציאות הישראלית שלאחר מלחמת תש"ח, ב"בוקר שלמחרת", מוצאת את ביטויה במקהלת הנביאים.

קינה נבואית זו גם עולה בקנה אחד עם נקודות המבט שמתבטאות בשירים כמו "אהבת מילואים" השם ללעג ולקלס את מיתוס שירות המילואים;⁴¹ "שיר מלחמה", שניתן אולי להצביע עליו כשיר אנטיטטי לשיר "הרעות" של חיים גורי;⁴² "הקשר", שגם הוא "מחזה שירי", ואף הוא טקסט שניתן לראות בו נקודת מבט אנטיטטית למיתוס המחזרות של שנות הארבעים,⁴³ ובעיקר השיר "לחוף ימים",⁴⁴ שאינו אלא טקסט ברוטלי, החותר תחת כל הנרטיבים המיתיים הציוניים המכוננים. ניתן לומר אפוא ש"מות שאול" מצטרף אל אותם הטקסטים בקובץ שירים ראשוניים, שבאמצעותם חותר זך תחת האתוס והמיתוס הציוניים. בכך הופך זך ל"רץ מבשר" של תפיסות פוסט-ציוניות המוכרות לנו משנות התשעים של המאה ה-20, תפיסות שהעמידו בסימן שאלה את הנרטיב הציוני ההגמוני. אבל ב"מות שאול" ניכר כי העניין האידאולוגי הוא משני, ואילו החרדה הקיומית, הראשונית, היא שעומדת במרכז הווייתו של המחבר המשתמע.

בלדות של טשרניחובסקי יש פונקציה רטורית ברורה: לעורר, לעודד, לדחוף את העם להצטרף אל "עלילת-העל הציונית", ההרואית, באמצעות המופת המיתית-היסטורי של שאול. בבלדות אלה מתפקד שאול כמודל של נאמנות לעצמו, לעם ולערכיו הלאומיים של המשורר, דווקא בשל סופו הטרגי. לעומתו, המערכון הבלדי של זך מבטא את הפחדים

הַפּרטיים והלאומיים של המחבר המשתמע, כשהטקסט, מבנהו ועלילתו מנטרלים לחלוטין אותן התגברות והתרוממות נפש המאפיינות את הבלדות של המשורר שגר ב"צד השני של שינקין".

מערכה שלישית - "אצל בעלת האוב"

- א. אֱלֹהִים סָר מֵעָלַי, אָמַר. / (צַר לִי מְאֹד) / וּפְלִשְׁתִּים נִלְחָמִים בִּי, אָמַר. / (צַר לִי מְאֹד) / סָר מֵעָלַי אֱלֹהֵי. / וְלֹא עָנְנֵי עוֹד.
- ב. לָמָּה תִּשְׁאַלְנִי. הַשִּׁיב. / וְאֱלֹהִים סָר מֵעָלֶיךָ. / לָמָּה תִּשְׁאַלְנִי וְאֱלֹהִים / נִתְּנָה לְרַעְךָ.
- ג. מָחָר אָתָּה מֵת. וּבְנֶיךָ.

מערכה זו מתייחסת לדיאלוג שאול-שמואל בצל קורתה של בעלת האוב, כשקינת הנביאים עוד מהדהדת ברקע. על שאלתו של שמואל "למה הרגזתני להעלות אותי", עונה שאול: "צר-לי מאד ופלשתים נלחמים בי ואלהים סר מעלי ולא ענני עוד" (שמואל א כח 15). ועל כך משיב לו שמואל: "ולמה תשאלני וה' סר מעליך [...] ויקרע ה' את הממלכה מידך ויתנה לרעך לדוד [...] ויתן ה' גם את ישראל עמך ביד פלשתים ומחר אתה ובניך עמי" (שמואל א כח 16-19).

הבלדה "בעין דור" משחזרת אף היא את המפגש הסוראליסטי הזה עם המת שהוזעק מן השאול. רוחו של שמואל נוזפת שם בשאול: "ממחילות רקבון על מה הרגזתני / ולא רצות החיים מה העליתני?" ושם חוזר שאול העין-דורי על תלונתו של שאול המקראי כלפי אלוהיו כדי לתרץ את העלאתו של הנביא באוב: "מה אל יענני? / כי סר מעלי - מה אעשה? ענני!". ותשובת הנביא: "על מריך, גאון לבך אלהים יזעמן! / מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך!".

שאול של זך, המלך הראשון, נאמן לכאורה הן למקור המקראי והן לעמדה ולנעימה האנטי-קליריקלית המאפיינת את הבלדה של טשרניחובסקי. בלדה זו מושפעת, כזכור, מנאום התוכחה של "צדקיהו בבית הפקודות" הגורדוני,⁴⁵ שבו המלך האחרון צדקיהו מפנה את תלונתו כלפי ירמיהו נביא החורבן. אבל את המשפט הממוסגר ("צר לי מאוד"), החוזר פעמיים בסטרופה הראשונה של זך, ניתן להבין הן כחזרה העולה בקנה אחד עם המקור המקראי, שתפקידה לבצע ראליזציה והראיה (showing) של מצב רוחו של המלך הנסער בדברו אל שמואל, אך גם כמבע המתנסח דווקא על ידי שמואל. קריאה כזו מאפשרת להבין את הנאמר הן כהשתתפותו של הנביא בצערו של המלך, אבל גם להפך - כמבע אירוני, מנכר, כלפי המלך שסרח והמרה את פי האל ונביאו. אפשרות שנייה זו, אף שאינה ודאית, מציגה את שמואל, העוקץ את המלך ברגע כה קריטי, באור בלתי מחמיא בעליל. לפי פרשנות זו, דמותו של שמואל מוארת כדמות מתנשאת, שאידאולוגיה פונדמנטליסטית מונעת ממנה לבטא אנושיות פשוטה, חמלה אנושית כלפי הגיבור הניצב מולו כאדם שבור, אפילו חטא לפי תפיסתו של הנביא. שמואל ממלא שליחות טרנסצנדנטית, וזו מעבירה אותו על אנושיותו. ובאורח מטונימי, השליח מקרין על המשלח: האל הוא בן דמותו של שליחו - אל הדין, נוקם ונוטר. אלוהיו של הנביא משתמש בפלישתים כשוט להעניש בו את שאול. באופן זה שמואל מצטרף לקואליציה

האנטי-שאוּלית, קואליציה נטולה כל חמלה. קשה להניח שאטימות רגשית זו מזכה אותו באהדת הקורא המשתמע של הטקסט.

ניתוק הקשר בין המלך לאלוהיו מובלט באמצעות חזרה שיש בה אלמנט כיאסטי. הכיאסמוס מעצים את תלונתו של שאול על הסתר הפנים של האל, כשבתוך שני הטורים הצולבים ממוסגר הטור שבו מביע שאול את טענתו העקיפה: ”אלהים סר מעלי [...] [בדיוק בשעה ש] פלישתים נלחמים בי [...] סר מעלי אלהי”. אלוהים מנתק מגע עם נבחרו דווקא ברגע שהוא זקוק לו יותר מכול. בכך הוא מוצג כיישות קטנונית, מתחשבת, נוקמת ונוטרת, כששליחו, שמואל, עוד זורה מלח על הפצעים (”צר לי מאוד”). טור זה, כמו המקור המקראי, מדגיש ששאול רואה את המלחמה בפלישתים כמלחמה אישית: ה”פלישתים נלחמים בי”, לא בנו. המאבק הוא קודם כול אישי, והממד הלאומי הוא משני. זך, גם אם אינו משנה את מהותו של הנרטיב המקראי, מחדד לאורך כל הדרך את הפן האישי הזה. הפלישתים הם מכשיר ביד אל שמתפקד כרואה חשבונות מטפיזי, המבקש להעניש את המלך שגילה עצמאות-יתר. ”גוף ראשון רבים” האופטימי של טשרניחובסקי ודור תש”ח (”מסביב יהום הסער אך ראשנו לא יישח / לפקודה תמיד אנחנו / אנו אנו הפלמ”ח” [ההדגשות שלי, ר”ש]), מצטמצם לגוף ראשון יחיד, פסימי, ב”בוקר שלמחרת”.

הטור החותם את המערכה המתרחשת ”אצל בעלת האוב” עומד כסטרופה בפני עצמה (”מָחַר אֶתָּה מֵת. וּבְנִיךָ”). בתור שכזה אין הוא מותיר תקווה, לא רק משום תוכנם של הדברים, אלא גם משום המבנה התחבירי האליפטי. התיבה ”ובניך” פותחת משפט קטוע. היא מנותקת מכל השלמה מתבקשת, בעיקר כשהיא מופיעה לאחר משפט שלם, קצר ונמרץ של שמואל, המנבא את מותו הוודאי של שאול. לכן מושכת תיבה זו תשומת לב אל עצמה כשהיא מבליטה את חזיון המוות של הבנים כעונש על חטא נורא ולא כעובדה מצערת. שאול חטא, אבל אלוהים ”פוקד עוון אבות על בנים ועל בני-בנים, על שְׁלֵשִׁים ועל רִבְעִים” (שמות לד 7), בהתאם לנורמה המוסרית-דתית הארכאית של המקרא,⁴⁶ עד ספר דברים הגורס ”לא יומתו אבות על בנים ובנים לא יומתו על אבות איש בחטאו יומתו” (כד 16) וספר יחזקאל הטוען בתקיפות: ”הנפש החטאת היא תמות” (יח 4). תורת גמול קיבוצית זו אינה מקובלת על הקורא בן המאה ה-20, שכבר הפנים את תורת הגמול המהפכנית, האישית של הנביא יחזקאל. באופן זה ”משמיע” המחבר המשתמע של זך את עמדתו הביקורתית בעקיפין, אך לא בפחות תוקף, לעומת דיבור ישיר, מפורש, המושם בפי שאול, כפי שעשה טשרניחובסקי בבלדה ”בעין דור”.

במקרא מדבר שמואל על כך שבניו של שאול יפלו, עם כל העם, ביד פלישתים. טשרניחובסקי מוותר על הבנים ומצרף אל שאול רק את העם (”מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך”). שמואל של זך מוותר על העם כליל, ומצרף רק את הבנים תוך הדגשתם (”מחר אתה מת, ובניך”). בכך שוב מדגיש זך, לעומת קודמיו, את הפן האינדיבידואלי על חשבון הלאומי.

המסורת היהודית לדורותיה מבחינה באל כפול-פנים: אל הדין, הנוקם ונוטר למשנאו עד דור רביעי, ואל החסד והרחמים, השומר חסדו לאלף דור.⁴⁷ שמואל של זך הוא שליחו של אל הדין, נטול החסד והרחמים. שאול מתגלה בדיאלוג זה קודם כול כבן אנוש נואש,

המתחנן לקורטוב של חסד ורחמים, אם לא מאלוהי הדין, שכבר סר מעליו (עובדה שהטקסט חוזר עליה שלוש פעמים, פעמיים בפי שאול, ואישור סופי על ידי שמואל), אז לפחות משמואל. אך הנוקשות והדבקות במידת הדין של האל ושליו מותרות אותו נטול תקווה ונטול ישע, אדם בודד מול כוחות מתנכלים עצומים לאין שיעור, אימננטיים (הפלישתים) וטרנסצנדנטיים (האל ושליו, המת-החי). שמואל אינו מוכן לסטות כהוא זה מן הקו האלוהי התקיף וממשיך לזרות מלח על פצעיו של שאול, בהתאמה עם המקור המקראי, כשהוא מבשר לו שלא רק הוא ובניו ימותו, גם מלכותו תעבור "לרעך", לדוד, שהוא שנוא נפשו של שאול. הצגתו של דוד כ"רעו" של שאול, שמקורה כבר בסיפור המקראי (שמואל א כח 17), יש בה יותר מאשר אטימות; יש בה קורט של רשעות. זך שומר על היסוד האנטי-אלוהי המאפיין את "צדקיהו בבית הפקודות" של יל"ג ואת "בעין דור" של טשרניחובסקי, אך סוטה מן המאפיינים הלאומיים, ההרואיים של טשרניחובסקי ובני דור תש"ח.

מערכה רביעית - "ויפול"

- א. וַיִּפֹּל מִלֵּא קוֹמְתוֹ אֲרָצָה. / וְהָאֲרֶץ קָשָׁה. / אֶפְלוּ לְנִדּוֹן לְמוֹת / מִתָּר לְהִשְׁמִיעַ בְּקָשָׁה.
 ב. אַךְ הִנְבִּיא שְׁמוּאֵל / יָדַע כִּי אֵין עוֹד מֵה לּוֹמֵר: / כְּשִׁפְלִשְׁתִּים עוֹלִים / הַכֵּל נִגְמָר.

סטרופה א' מתייחסת לתוצאות הדיאלוג שאול-שמואל במקרא: "וימהר שאול ויפל מלא קומתו ארצה" (שמואל א כח 20). הדובר מעצים את מצבו הטרגי של שאול כשהוא מוסיף באירוניה, ספק כתיאור עובדה: "הארץ קשה". על המכה הנפשית שניחתת על שאול מתווספת מכה פיזית של ארץ קשה שמתאכזרת אליו ומכה בו בנפילתו. הארץ האנושית, בת הזוג האוקסימורוני, המשלימה מסורתית את השמים האלוהיים, משתפת כאן פעולה עם השמים. האל הוא "אלהי השמים והארץ" (עזרא ה 11) והארץ חוברת אל השמים ככוח עוין. הארץ ה"קשה" היא גם מטונימיה מטפורית לשמואל ו/או לאלוהיו. מסתמנת כאן אמירה מובלעת של המחבר המשתמע על קשי הלב ושרירות הלב של המערכת המטפיזית. אפשרות קריאה זו מתחזקת כאשר הדובר-המספר עורך השוואה בלתי מחמיאה בין בית המשפט התחתון-האנושי לבין בית המשפט העליון-האלוהי. שאול הוא ה"נידון למוות". אילו היה נשפט בערכאה נמוכה, בבית משפט אנושי, יכול היה להביע, כמקובל, משאלה אחרונה. לא כן בבית המשפט המטפיזי. דווקא שם נחסמת מחווה אנושית זו. כך הופך ביצוע גזר הדין השמימי של שאול לאכזרי ומקומם במיוחד. שמואל אינו רק נציג התביעה, אלא גם תליין נטול רחמים. לכן, אף אם פסק הדין צודק (זה מוטל בספק), הוצאתו לפועל מתבצעת ללא קורטוב של חמלה אנושית. שאול הופך לקרבן תמים, ל-pharmakos (פֶּרְמָקוֹס), לשעיר לעזאזל בעלילה אירונית.⁴⁸ הוא כלי משחק בידי כוחות עליונים שרירותיים, בלתי מובנים, שאפילו אינם מאפשרים לו, באכזריותם כי רבה, את מה שנותנים לכל נאשם טרם הוצאתו להורג.

שאול המקראי, שאול של טשרניחובסקי ושאול של זך, שלושתם כאחד מתגלים בביתה של בעלת האוב ברגעי חולשתם. אך כל טקסט חושף מערכת יחסים שונה בין שלושת שחקני המפתח של הדרמה: המלך, שמואל והאל. שוני זה נובע, כמובן, מפרספקטיבה שונה בת הזמן והמקום. חולשתו של שאול המקראי היא פרי חטאתו, ההיבריס שלו. עונשו מוסבר

במושגים של הגמול הצודק, האלוהי, שאין עליו ערעור. שאול של טשרניחובסקי מתפקד בבבלה "בעין דור" – ועוד יותר מכך בבבלות המאוחרות יותר – כגיבור טרגי קלאסי, אך נפילתו אינה פועל יוצא של חטאתו. בשאול שלו כבר יש אלמנטים של פרמקוס. רוחו של שמואל מאשימה את שאול בחטא הגאווה, תוך התעלמות משאלתו־האשמתו של בן־שיחו. שאול טוען בחיטים: "מדוע, הה, מלך על עמך משחתני, / מדוע מאחרי הצאן לקחתני?" ואילו הנביא עונה לו בַּשְׁעוֹרִים: "– על מריך, גאון לבך אלהים יזעמך! / מחר אתה עמי, גם אתה, גם עמך!". אי־ההלימה בין השאלה לתשובה מאירה את שמואל באור מפקפק, כמי שטופל על המלך היברים מפוברק. עובדה זו מקרבת את שאול של טשרניחובסקי אל תפקיד השעיר לעזאזל במודוס האירוני. בנרטיב של טשרניחובסקי המלוכה נכפתה על שאול הר כגיגית, ולכן עונשו המטפיזי הוא מעשה שרירותי, נטול כל הצדקה. לפנינו היפוך של הסיטואציה המקראית: המאשים (שמואל) הופך לנאשם, והנאשם (שאול) למאשים. ברגע שהאדם הופך מיצור נאשם למאשימו של האל, הוא הופך לקרבן פתטי שהצדק לִימינו. הקופלט החותם את הבבלה מהפך את שאול מפרמקוס לגיבור טרגי: "פניו חורו, אך בלבו אין מורא, / ובעיניו מתנוצץ – הַיָּאוֹשׁ הַנּוֹרָא". חתימה זו מרוממת את שאול של טשרניחובסקי אל מעל לשאול המקראי. דווקא חולשתו חושפת את עֲצָמָתוֹ. מן ה"יָאוֹשׁ הַנּוֹרָא", לא מן האל, הוא שואב עצמה אקזיסטנציאלית, דהיינו ממשאביו הרוחניים שלו עצמו. מבחינה זו מתקרב כאן שאול לשני דובריו המוכים של ביאליק: ל"איש האימות זעום העפעפיים", ב"מגילת האש", שמבקש בתהום האבדון את שירת החורבן לַצֵּי עֵמוֹ: "מתהום האבדון העלו לי שירת החורבן"; ולדובר המיואש, הקולקטיבי, בטורים החותמים את השיר "דָּבָר": "למה נירא מות – ומלאכו רוכב על־כתפנו, / ובשפתינו מתגו; / ובתרועת תחיה על־שפתים, ובמצהלות משחקים / אלי־קבר נדה".⁴⁹ זהו ייאוש שמקורו בתמונת עולם יהודי חרב (בן סוף המאה ה־19 וראשית ה־20). ייאוש זה מזרז את שני משוררי ה"תחיה", עם כל ההבדל שביניהם, להעלות קרבנות טרגיים, הנוטלים על עצמם להתמודד עם אלוהים ואנשים גם כשהם יודעים שגורלם נחרץ, ואולי דווקא משום שגורלם נחרץ ואין להם מה להפסיד.⁵⁰

שאול של זך קרוב מאוד לשאול של טשרניחובסקי. אף הוא נטול אשמה, וכמוהו אף הוא אינו נגוע בהיבריס, ולפיכך עונשו בלתי צודק בעליל. אך גיבורו של זך עושה צעד נוסף המקרבו אל "גיבורו" של "מודוס החיקוי האירוני". במודוס זה הגיבור הוא כבר קרבן וכן אנוש סתמי,⁵¹ שנבחר באופן מקרי לעלות על המזבח. הפיכתו לקרבן מחזקת את המתעללים בו והמקריבים אותו להנאתם או לאדישותם. זך גם מעצים את שרירות לבם של מאשימו־שופטיו של שאול (האל ושמואל), המתפקדים ככוחות חורשי־רע, כוחניים, שמניעיהם סתומים. שאול של זך אינו שואב עצמה מתוך ייאושו, ולכן הוא מתקרב, אף כי הוא מלך, אל הקטגוריה של החיקוי האירוני, לפחות מבחינת כושר פעולתו.⁵² אך זך הצעיר עדיין אינו מנמיך את שאול עד כדי הפיכתו לגיבור אירוני ממש. פשעו הוא בחולשתו האנושית, שאינה מקובלת על הכוחות העליונים המיוצגים על ידי האל ושליחו. הלשון הדיבורית בשלושת הטורים האחרונים של הסטרופה הראשונה, הפולשת אל הסגנון הגבוה שדוברי המערכון נוקטים עד הנה, מחזקת את ההתקרבות התמטית אל המודוס האירוני.

אבל בסיום של סטרופה ב' מתהפכת הסיטואציה המקראית כפי שסורטטה עד כאן. במקרא ואצל טשרניחובסקי מפתו של שאול בגלבוץ היא תוצאה ישירה של העובדה שה' סר מעליו (שמואל א כח 16). כלומר, מדובר במאבקי כוח ושליטה מיתיים בין מלך שחטא בחטא הגאווה לבין האל ושליחו שממציים עמו את מידת הדין; והוא הדין גם אצל זך עד כה. ואילו על פי סטרופה ב' במערכה הרביעית, התבוסה והמוות נובעים מהבדלי כוחות ראליים שבין צבא שאול לצבא הפלישתי ("כשפלישתים עולים / הכול נגמר"). פסיקה זו מציגה את הטענה התאולוגית-מוסרית כחסרת שחר, ואפילו שמואל יודע זאת (וראו שמואל א יג 19-22). סטרופה זו מעמידה אפוא את המערך התפיסתי שמקורו במקרא בסימן שאלה מתריס. ושוב, הטון הדיבורי חותר תחת נקודת המבט הגבוהה, המקראית, ומציג אותה כתואנה שתפקידה להצדיק את ההיטפלות המטפיזית לשאול התמים. המשלב הדיבורי, נטול הפתוס, שראשית מימושו בסטרופה א', מחזק את נקודת המבט העכשווית, הראליסטית. המספר יודע ששמואל עצמו מכיר בסיבתיות הראלית של יחסי הכוחות. לכן הכרה זו מאירה את שמואל באור אירוני, כמי שמגייס הנמקות תאולוגיות, למרות שבסתר לבו הוא יודע את האמת. והאמת היא שיחסי כוחות ראליים ברגע היסטורי נתון הם שחורצים את דינו של שאול ולא התאולוגיה על תורת הגמול שלה. תאולוגיה זו, אם היא קיימת כל עיקר, היא ריקה מתוכן, ותפקידה לטפול על המלך אשמה, שהרי האדם הוא תמיד יצור אשם לאלוהיו.

מערכה חמישית - "הקרב"

- א. יְהוֹנָתָן נִפְל רֵאשׁוֹן. / שְׁנֵי אַבְינָדָב / וּמִלְכִישׁוּעַ.
ב. שְׁאוּל הַמֶּלֶךְ, שְׁאוּל הָאֵב, / אֲשֶׁר הִכְעִיס אֶת אֱלֹהֵי / עַד תֵּם הַקָּרֵב.

במערכה החמישית נוטש זך את "בעין דור" כדי "להתכתב" עם העלילה המקראית כפי שהיא מוצגת בבלדה "על הרי גלבוץ" של טשרניחובסקי. כאן מתייחס כבר זך לתוצאות הקרב המקראי: "וינוסו אנשי ישראל מפני פלשתים ויפלו חללים בהר הגלבוץ. וידבקו פלשתים את שאול ואת בניו ויכו פלשתים את יהונתן ואת אבינדב ואת מלכישוע בני שאול" (שמואל א לא 1-2). האמירה "אשר הכעיס את אלהיו" מתייחסת לעימות בין שאול לשמואל לאחר הקרב נגד העמלקים (שמואל א טו).

ביקורת טשרניחובסקי הרבתה לדון בבלדה "על הרי גלבוץ" (1929) וראתה בה את גולת הכותרת של מחזור הבלדות שהוקדשו לשאול. סביר להניח שלא רק איכותה הפואטית של בלדה זו היא שמשכה את המבקרים, אלא גם, ואולי בעיקר, המסר הלאומי העולה ממנה על רקע הזמן והמקום. הבלדה מספרת את מותם הטרגי של המלך ובניו על הגלבוץ על רקע מאורעות תרפ"ט-1929 בכלל ובחברון בפרט.

לדעת קורצווייל, השיר מוקדש לנושא אחד - מותו ההרואי של המלך הקודר - כשכל רגש פרטי, כגון האבהות, מושתק לנוכח המשימה הטרגית.⁵³ שקד מוצא בבלדה זו חישוף טוטלי של קווי המתאר של הגיבור החילוני-הלאומי: דבקות במשימה ללא תנאי, תוך הקרבת רגש הקיום הפרטי על מזבח הצלחת הלאום, כשהמנהיגות חייבת להציג דוגמה אישית ("נסיכים מנדבים נדבתם פי שלושה"). תפקידה של בלדה זו לספק לאומה סמלי עבר כדי לפרנס

מצבי הזדהות לצורכי ההווה.⁵⁴ במאמר מאוחר יותר מוסיף שקד שטשרניחובסקי מבקש בבלדה זו לייצר לאומיות חדשה ולגייס עתודות לאומיות מבין יושבי הגולה, שתפוסנה את מקומם "של נופלים וכשלים".⁵⁵ שאול הופך אפוא לגיבור האתוס הציוני, המבקש תקומה מחודשת של העם בארצו. בהמשך לדברי קורצווייל ושקד, מוסיפה מלכה שקד וטוענת שהבלדה מבטאת את הצורך להתגבר על כאב אישי כפועל יוצא מקרבנות אישיים מאוד של המנהיג דווקא, תוך מתן קדימות לאינטרס הציבורי במלחמת מגן לאומית.⁵⁶

זך דבק במיתוס ההקרבה הנאצל, הלאומי, הן המקראי והן זה של שטשרניחובסקי, ובר־זמנית חותר תחתיו. "שאול המלך" הוא ראשית לכול "שאול האב". זך מוותר על תגובותיו הרטריות מלאות הפאתוס של גיבור הבלדה, רטוריקה שהיא הליבה הרוטטת בטקסט של שטשרניחובסקי. הוא חוזר אל הסגנון המינימליסטי, המאופק, של המספר המקראי. דוברו מסתפק בציון שמות הבנים במסדר הנופלים, אך משנה את סדר הנופלים של קודמו. בבלדה הנופל השני הוא מלכישוע, ואבינדב הוא השלישי. במערכון של זך אבינדב הוא השני ומלכישוע הוא השלישי. בכך שומר זך על הסדר שברשימת הנופלים המקראית. אפשר שטשרניחובסקי מיקם את אבינדב שלישי כדי לחרוז עם השורש נ.ד.ב. המופיע בטור "נסיכים מנדבים נדבתם פי שלושה" [הדגשה שלי, ר"ש] ולהדגיש בכך את עקרון תרומתו העודפת של המנהיג. זך מוותר על הרטוריקה המגייסת לטובת אמירה אינפורמטיבית של מסירת עובדות יבשות. רק בסטרופה השנייה משדר הדובר בעל הארשת האובייקטיבית, על דרך העקיפין, את עמדתו הסובייקטיבית: "שאול המלך [הוא בראש ובראשונה] שאול האב". בבלדה של שטשרניחובסקי, שאול הוא קודם כול מלך ורק אחר כך אב. תגובותיו על בשורות האיוב מלמדות שהמטרה הלאומית קודמת לרגשותיו כאדם וכאב. שאול של זך שוב אינו יכול להגיב כך. המפלה בגלבוץ היא קודם כול טרגדיה אישית של אב שאיבד את שלושת בניו. כדאי לשים לב שלגבי יהונתן ואבינדב מציין הדובר את המספר הסודר שלהם. יהונתן ראשון, שני אבינדב, לכן היינו מצפים לחיבה "שלישי" שתקדים או תסיים את הטור לגבי מלכישוע. אך הדובר משמיט תיבה זו. הטור השלישי, "ומלכישוע" בתוכו, עומד כשלעצמו, כאמירה אליפטית המעידה, כנראה, שהדובר אינו אובייקטיבי לגבי ההתרחשויות. לא פחות מכך, יש כאן אולי אמירה שתפקידה לצנן את להט ההתנדבות של שאול של שטשרניחובסקי, המוכן להקריב את שלושת בניו על מזבח העם וחירותו.

הנימה האנטי-אורתודוקסית, שנעדרת בבלדה "על הרי גלבוץ" אך מתקיימת ב"בעין דור", נשמרת אצל זך במערכה החמישית. הדובר מאזכר את "חטאו" של שאול, ש"הכעיס את אלוהיו/ עד תום הקרב". אבל חטאו של שאול, אם אכן חטא, נפרע מבניו על פי המוסכמה של תורת הגמול הקמאית שהוזכרה לעיל. ארגון הטקסט מנחה את הקוראים לחוש את חתירתו של המספר תחת אשיות האקסיומה הזו. הבנים שנפלו על הגלבוץ, יותר משהם בני המלך הם בניו של "שאול האב", והעובדה שהאל פוקד עליהם את עוון האב מאירה שוב את האל באור מפקפק. יתר על כן, הטור החותם את הסטרופה השנייה מדגיש שהאל לא סלח לשאול שהכעיסו אפילו עד תום הקרב ואולי גם לאחריו, על אף שבאותו קרב איבד את שלושת בניו. האל מצטייר כמי שאינו יודע שבעה, נטול רחמים וסליחה אפילו כלפי אב שכול שאיבד את שלושת בניו ביום אחד.

עם זאת, גם שאול של זך, כמו השאולים שקדמו לו, אינו בורח מן המערכה. כמו המספר וכמו שמואל במערכה הקודמת, הוא רואה בה אירוע בלתי נמנע ("כשפלישתים עולים / הכל נגמר"), על אף שהוא יודע שקרב הגלבוע הוא מלכודת מוות לו ולבניו. הוא הולך למלחמה הזו כבן תמותה כבוי, מתוך חוסר בררה והשלמה. הוא מעוצב כחייל בעל כורחו, שהולך להשליך את נפשו מנגד על לוח שחמט של כוחות עליונים ולא כמתנדב למשימה הבוערת בנשמתו. ההרואיזם הלאומי שבא לידי ביטוי בבלדה של טשרניחובסקי, כבר דעך לחלוטין במערכון של זך. המלך ובניו אינם נופלים כשהם מוארים באור יקרות. הם קרבן, שעיר לעזאזל שאינו יכול להיחלץ ממלכודת המוות שנטמנה לו בגלבוע על ידי כוח עליון, הזומם להרע. המלחמה אינה צודקת ואינה בלתי צודקת. היא מלחמה. עוד מלחמה שרירותית, שתוצאותיה הידועות מראש נקבעות מלמעלה או מלמטה. זאת, כמובן, בניגוד לנימה הרווחת בספרות תש"ח, בבוקר שלפני "הבוקר שלמחרת". "הקרב" הוא קרב נוסף, ולא אחרון. מות הבנים הוא מס לתורת גמול בעייתית ולאתוס לאומי בעייתית לא פחות.

מערכה שישית - "העמלקי"

א. וַיִּפֶן אַחֲרָיו וַיִּרְאֵנִי / וַיִּקְרָא אֵלַי / וַאֲמַר הֲנִי / וַאֲמַר לִי מִי אַתָּה / וַאֲמַר אֵלָיו עֲמֶלְקִי / אֲנֹכִי / וַאֲמַר אֵלַי / עֲמַד נָא עָלַי / וּמוֹתֵתֵנִי.
ב. וַאֲמַר הֲנִי.

המערכה השישית כבר מתרחשת לכאורה מחוץ לטווח הבלדות והטקסטים הרלוונטיים של טשרניחובסקי. מכאן ואילך ההתכתבות החתרנית של זך מתנהלת רק עם הטקסט המקראי. במערכה זו מקום ההתרחשות עובר מן הגלבוע לצקלג. הדובר הוא הנער העמלקי שמותת את שאול, לבקשתו, לאחר התבוסה בגלבוע. על פי המקור המקראי, דוד מתשאל את הנער, ודבריו במערכון של זך נשמעים כתשובה לשאלתו של דוד "איך ידעת כי מת שאול ויהונתן בנו?".⁵⁷ טשרניחובסקי מוותר כליל על אפיזודה זו ואינו מאזכר אותה באף אחת מן הבלדות שלו. זך עושה בה שימוש שמחזק את חתירתו האילמת תחת טשרניחובסקי.

במקרא, כידוע, קיימות שתי גרסאות המספרות על מות שאול. על פי שמואל א לא 4-5 מדובר במוות הרואי. נערו של שאול מסרב לבקשת אדונו לפגוע בו. שאול נופל על חרבו ונושא כליו אחריו. על פי שמואל ב א 1-12, שאול מוצא את מותו מחרבו של הנער העמלקי, שהזדמן במקרה למקום המערכה, ועל פי בקשתו של שאול הנרתע מלשלוח יד בנפשו, הוא ממותת אותו. גרסה זו היא כמובן הפחות הרואית מבין השתיים. טשרניחובסקי, היה מעדיף בוודאי את הראשונה, ההרואית יותר, אם היה נזקק לאחת משתי הגרסאות.⁵⁸ זך יכול היה לבחור בראשונה, אך הוא מבכר את השנייה, שבה שאול, הגבוה מכל העם, מואר באור אנושי של מי שנרתע מליפול על חרבו ומבקש סיוע מנער עמלקי אנונימי, בן לשבט שהמקרא מצווה להחרימו מעל פני האדמה ולמחות את זכרו מתחת לשמים לעולם ועד.⁵⁹ זך מעדיף את החולשה האנושית של שאול על פני גבורתו ההרואית. הוא גם מדגיש את האלמנט האירוני, שמקורו כבר בסיפור המקראי - כששאול מוצא את מותו דווקא מידי עמלקי, בן לארור שבעמים, שאת מלכם אגג ניסה להציל (שמואל א טו 7 ואילך).

דיווחו של העמלקי של זך על הדיאלוג שהתקיים בינו לבין שאול הוא מינימליסטי ביותר בהשוואה למקור המקראי (שמכיל 12 פסוקים עתירי פרטים), מה שמלמד על אותה פואטיקה של הנמכה והפחתה האופיינית לזך. המספר המקראי ידוע כמספר הנוקט פואטיקה מינימליסטית של המעטה (understatement), נטולת פתוס ועתירת פערם, תוך הימנעות קיצונית מהחצנת רגשות.⁶⁰ זך נוטל את האפיזודה המקראית הזו, המינימליסטית, ומכווץ אותה עוד יותר, עד שבהשוואה אליה הטקסט המקראי נראה עשיר עד להפריז (overstatement). הוא משמיט, למשל, את תיאוריו של העמלקי ביחס למצבו הנפשי-פיזי של המלך (פסוק 9) ומתמקד בניסיונו של שאול לזהות את העמלקי, כשבסיפור המקראי עניין זה הוא שולי. אגב כך הוא עוקף את הסיטואציה העיקרית: רגעיו האחרונים של האב-המלך-שאול (זו תופסת בטקסט של זך רק טור אחד, אמנם מובלט, הטור האחרון בסטרופה א'). טיפול זה בסיטואציה המכריעה בחייו ובמותו של הגיבור המקראי הוא המעטה שבהמעטה בהשוואה למקור המקראי, שהוא עצמו כבר מטפל בסיטואציה על דרך האנדרסטייטמנט.

הטור המבודד, החותם את מעמד הדיווח של העמלקי (”וַיֹּאמֶר הַנְּנִי“), הוא מביך. בסיפור המקראי (פסוק 7) נכתב: ”וַיֹּאמֶר הַנְּנִי“, כתשובה של הנער העמלקי לשאלתו של שאול: ”מי אתה?“. בטקסט של זך, אם לא נפלה בו טעות דפוס (וַיֹּאמֶר בַּמְּקוֹם וַיֹּאמֶר, כמו בטור 3), לא ברור מיהו הדובר ולאיזה עניין מתחברים הדברים. בהנחה שאין מדובר בטעות דפוס, סביר להניח שאת שתי המילים האלה מצטט העמלקי כמילותיו האחרונות של שאול על הגלבוע טרם מותו. התיבה ”הנני“ יש בה, אליבא דרש”י, אופציה של ”לשון ענווה“ ו”לשון זימון“.⁶¹ האליפטיות של הטקסט של זך מאפשרת כמה השלמות, אחת מהן, בעקבות רש”י, היא הבעת נכונות של שאול למות: ”הנני [בוא והמיתני]“. אפשרות שנייה היא שתיבה זו היא האחרונה שהספיק שאול לבטא לפני מותו, ולקוראים אין אפשרות להשלימה בוודאות בדרך זו או אחרת, אלא לראות בה ניסיון של המלך לומר דבר-מה ללא הצלחה, לאו דווקא דבר-מה הרואי.

מערכה שביעית - ”הקינה“

אֵל טַל וְאֵל מָטָר / עַל הַגְּלְבוּעַ. / בְּחֹר וְטוֹב הָיָה / וְגִבּוֹהַּ.

אָהֵב מֵאֵד אֶת הַנְּגִינָה. / דָּוִד נִגֵּן וְהָיָה שְׁמֵעַ. / אֶךְ אֲלֵהִים אָהֵב אוֹתוֹ / יוֹתֵר גְּבוֹהַּ.

המערכה השביעית מזמנת באופן טבעי, על פי סדר הדברים בעלילה המקראית, את קינת דוד. ”הקינה“ מסנתזת ו”משוחחת“ עם שלושה טקסטים מקראיים: א. קינת דוד; ב. הסיפור המקראי על שאול טרם המלכתו; ג. סיפור הצגתו הראשונה של הנער דוד בחצר שאול כאיש יודע נגן, שתפקידו להסיר בנגינתו מעל המלך את הרוח הרעה המבעתת אותו.⁶² המספר המקראי שם את הקינה בפי דוד, לאחר שנודע לו, מפיו של הנער העמלקי, על מות שאול ובניו. זך מפקיע את הקינה מפיו של דוד ונותן אותה בפיו של דובר אנונימי. תיאורו של שאול כמו גם סיפור הנגינה הופכים כאן לחלק מן הקינה. זו מתייחסת לשלוש נקודות בעלילת שאול בסדר הבא: הסוף, ההתחלה והאמצע. באופן זה הופכת פרשת חייו של שאול לסיפור-קינה אחד, מתמשך, חובק כול. הדובר מציג את שני המלכים הראשונים בהיסטוריה היהודית לא כגיבורי קרבות, אלא כבעלי מכה משותף: שניהם אוהבי נגינה.

מכנה משותף זה יכול היה, בפוטנציה, למחוק את היריבות שביניהם. הבחור הטוב והגבוה היה צרכן מושבע של מוזיקה, ודוד השלים אותו בהיותו מבצע מושלם של אותה המוזיקה ("דוד ניגן והוא שמע"). אבל שני הטורים החותמים את הקינה נפתחים בתיבת "אך" ("אך אלהים אהב אותו / יותר גבוה"), מה שמעמיד את האמירה הזו כהיגד שסותר את האמפתיה המובעת בקינה ואת הקרבה הפוטנציאלית שבין השניים.

האשם העיקרי ביריבות בין השניים, דווקא על רקע המבע המוזיקלי שעשוי היה לקרבם, הוא האל. אלהים אהב את שאול יותר גבוה, משמע – דרש משאול סטנדרטים שהאחרון לא היה מסוגל לעמוד בהם. בכך מציב הדובר את האל כגורם שאחראי בלעדית לחיי הגיהינום של שאול ולמותו בגלבו. שאול אולי היה "בחור וטוב", וגבוה (מכל העם), אבל הוא היה רק בן אנוש. התביעה האלהית מבן אנוש להיות יותר גבוה (לאו דווקא פיזית, אלא רוחנית, מוסרית, ערכית, ולהתקרב ל"צלם אלהים") סופה להמיט קינה עליו ועל חייו שלא יכלו לעמוד בציפיות האלוהיות. כבר אין מדובר כאן במסכת היחסים המקראית בין האל לבין המלך שהמרה את פיו כפי שהדברים מוצגים במקרא, בבלדה "בעין דור" ואפילו בסטרופות הקודמות במערכון של זך. אין מדובר במחלוקת דתית, לאומית, מוסרית, אלא בדרישות בלתי אפשריות מבן תמותה, אפילו הוא גבוה משכמו ומעלה מכל העם. האל, בדרישותיו הבלתי סבירות, הופך את חייו של האדם לגיהינום. נפילתו של שאול בגלבו, ובניו עמו, היא פרי הבאושים של דרישותיו החונקות של האל, שרצה את שאול יותר גבוה ממה שזה יכול היה לשאת.

מערכה שמינית - "אסור להגיד"

- א. אֵל תִּגְדֹּר בְּגַתְּ. / אֵל תִּסְפְּרוּ בְּכָלֵל. / אֵל תִּבְשְׂרוּ, אֵל תִּגְלוּ / כִּי נָפַל.
- ב. אֵל תִּשְׂרְפוּ אֶת גּוֹפּוֹ. / אֵל תְּצוּמוּ. / אֵל תִּקְבְּרוּ אוֹתוֹ. / אֵל תְּנוֹמוּ.
- ג. יָנוּם / וְ אֵל |ההדרגשה במקור, ר"ש|.

המערכה השמינית ממשיכה את "הקינה". לאחר הסטייה מקינת דוד שהתרחשה במערכה הקודמת, חוזר הדובר וממשיך את הקינה המקורית. התיבה "אל", שהועמדה בפתיחה מתקשרת אל הטור הפותח את "הקינה" המקראית ("אל טל ואל מטר"), אך כאן היא גם ממומשת כחזרה אנפורית, הנשנית בראשי כל הטורים, פרט לטור 4, שתחילת המשפט התחבירי שלו בטור 3. סכום ההופעות של תיבה זו הוא שמונה, והיא שאולה, כאמור, מקינת דוד המקראית. תיבה זו מופיעה גם במונולוג הבלדי של שאול בשיר "על הרי גלבו",⁶³ שאף הוא, כאמור, מתאר את מות שאול בגלבו עם הדהודים לקינה המקראית. חזרה אובססיבית זו על תיבת השלילה "אל" מחזקת לכאורה את התנגדותו של הדובר המקראי (דוד?) לפרסום דבר מותו של המלך, שעלול להעלות את המורל בערי הפלישתים, בחוצות גת ואשקלון, ולהורידו במחנה ישראל. אך מניעיו של הדובר הזכי לשלילה נחרצת זו שונים לחלוטין, כפי שעוד נראה להלן.

דוברו של זך פותח בציטוט של הפסוק המקראי כלשונו בקינת דוד,⁶⁴ אך קוטע את הצלע הסינונימית, בטור השני, תוך סילוק הקולוקציה "חוצות אשקלון", שאותה הוא ממיר בתיבה הדיבורית "בכלל". שבירת קולוקציה לקסיקלית זו מרסקת את "המליצה" המקראית,

הגבוהה, המוכרת והאוטומטית, תוך הצבת משלב סגנוני דיבורי־עכשווי של אמצע המאה ה־20. עם זאת, הדובר חוזר אל המשלב הגבוה בטור השלישי, כשהוא שוב מצטט מקינת דוד (וגם כאן תוך קיטוע) באמצעות השימוש בתיבה ”תבשרו“: ”אל תבשרו“ בהקבלה סינונימית כמעט ל”אל תגלו“. ההתנגשות בין משלבי הסגנון, המקראי והעכשווי, הדיבורי, יוצרת לא רק עימות לשוני סגנוני. כל עימות בין משלבי סגנון שונים הוא גם עימות בין שתי נקודות מבט. במקרה שלנו ההתנגשות היא בין נקודת מבט הרואית, בת העבר, הן המקראי והן זה של טשרניחובסקי, ובין נקודת מבט מנמיכה, פרוזאית, בת ההווה האנטי־הרואי. הקורא והמאזין להתנגשות זו מתבקש להכריע איזו מנקודות המבט עדיפה על המחבר המשתמע, ולא פחות מזה – עליו עצמו.

קינת דוד על שאלו ויהונתן מבקשת לרומם את השניים, להפוך אותם למופת אנושי לעם ישראל לדורותיו, כשני גיבורים אלמותיים. הקינה מבקשת להפוך את מותם למנוף ליצירת מורשת קרב ואתוס לאומי, שלאורם יתחנכו הדורות הבאים כולם.⁶⁵ דוד המקראי אוסר, כאמור, לספר את דבר נפילתם של שאלו ויהונתן, משום שאינו רוצה לשפוך דלק על מדורת השמחה לאיד של הפלישתים הערלים. זך אמנם מתחיל בטור זהה לדברי דוד בקינתו (”אל תגידו בגת“), אך כדי להנחיל מסר שונה לחלוטין, המנוגד למסר של הקינה המקראית. המקונן של זך אינו מבקש להציב את ההרואיקה של שאלו ויהונתן כמופת היסטורי שתפקידו לעצב אתוס לאומי הרואי. האיסור שמטיל דוברו על סיפור מותו של שאלו אינו נקשר כלל לחשש מפני שמחתן של בנות הערלים, אלא נובע מן החשש שהסיפור יהפוך דווקא (ולמעשה כבר הפך) למיתוס מכונן. סיפור מותו של שאלו אסור לו שיהיה מסופר ”בכלל“, לא בגת ולא בשום מקום אחר. יתר על כן, אסור לשרוף את גופו של שאלו, אסור להפוך את יום מותו ליום אבל לאומי המתקדש בצום, אפילו לקבור אותו אסור, אולי מחשש שקברו יהפוך לאתר עלייה לרגל. הדובר מבקש, כך נראה, להפקיע את סיפור מותו של שאלו מידי ההיסטוריה והמיתוס הלאומיים ולהחזירו אל חיק הטרגדיה האישית של אדם פרטי שמת במלחמה שנכפתה עליו בעל כורחו. אין כאן קינה על ”איך נפלו גיבורים ויאבדו כלי מלחמה“, יש כאן קינה על שאלו האדם שמת במלחמה, שאחראי לה אל טרנסצנדנטי רחוק, מרוחק ומנוכר, שקשה לא להכעיסו ובוודאי שאי־אפשר לבן תמותה לעמוד בדרישותיו. החתימה של מערכה זו: ”אל תנומו. / ינום הוא“ מעוררת את הקוראים מצד אחד לעמוד על המשמר (מפני מי?) ומצד אחר לאפשר לשאלו לנום, להתרחק מדפי ההיסטוריה. ובוודאי שאין להטריחו כמת־חי, כרוח רפאים, נוסח הופעתו של שאלו בבלדה ”על חרבות בית־שן“ של טשרניחובסקי וכמו שמואל בשלושת הטקסטים הנידונים (מקרא, טשרניחובסקי, זך). את המיתוס המכונן הזה של סיפור מות שאלו וקינת דוד יש ליישן, להרדים, לא לעורר. זה מה שמשדר לנו העימות בין שתי נקודות המבט, זו המיתית וזו בת אמצע המאה ה־20.

מערכה תשיעית – ”הנעם“

- א. מי יהיה עֲכָשׁוּ מִלֶּךְ / והוא מת? / מי יהיה לָנוּ לְמִלְךָ / כָּעֵת?
- ב. הַמְחַרְשָׁה חוֹרְשֵׁת בְּשָׂדֶה. / חוֹרְשֵׁת בְּשָׂדֶה הַמְחַרְשָׁה. / הַמְחַרְשָׁה בְּשָׂדֶה חוֹרְשֵׁת.
- ג. מי יאֲמַר כָּעֵת / לְלֶכֶת וְלָרֶשֶׁת?

המערכה התשיעית מתפנה לעסוק "בבוקר שלמחרת", אז והיום. זך נוטש בה את הסיפור המקראי וטווה סיום משלו לסיפור נפילתו של המלך בגלבו. מעניין להשוות בנקודה זו בין הנרטיב של זך לזה של טשרניחובסקי, שאף הוא אינו מסתפק בכתובים ומרחיב את הסיפור המקורי. טשרניחובסקי מתייחס לאירועים אלה בשתי בלדות, האחת מוקדמת – "על חורבות בית־שן" (1898) והשנייה מאוחרת – "אנשי חיל חבל" (1936).⁶⁶

בלדה "על חורבות בית־שן" שאול מתפקד כמת־חי לאחר שראשו נערף על ידי פלישתים (שמואל א לא 8–10). שלמה יניב מזהה בלדה זו כ"בלדת רוחות", שבה מצטייר שאול כמלך־צל בלדי, בדומה לקיסר ב"שני הגרנדירים" של היינריך היינה.⁶⁷ מת־חי זה הוא מן הראשונים בשירה העברית החדשה, שמופיע כגיבור בלדי, אך בעל צביון לאומי־הומניסטי מובהק, דבק בייעודו כמושיע לאומי על אף כישלונו הטרגי; גיבור בודד המבקש לנקום את נקמת צבאו המובס. אלא שהאל עוצר בעדו: "ויקרא למשיחו אז: הרף! / [...] / כה אמר אלהים גם יָקָם / סלחתי לכל שֶׁפְּכֵי הדם! / סלחתי, כי בחסד אֶנְקָם!". מדובר בהתנצחות אידאולוגית בין האל לבחירו המודח. שאול מבקש נקם פיזי, ראשוני. אלוהיו מעדיף נקם סובלימטיבי המבוסס על חסד.⁶⁸ המשורר נוטש את העימות האידאולוגי, המשכילי, שעדיין מוצא את ביטויו בבלדה "בעין דור". שאול, כמת־חי, שוב אינו מתייצב כנגד שליח האל, שמואל, המת־החי של "בעין דור", אלא מתעמת עם האל בכבודו ובעצמו, כשלכאורה הוא מקבל את עמדתו ההומניסטית של האל המבקש לנקום באמצעות הסליחה והחסד הנוצריים. אלא שלדעת קורצווייל, התערבות אלוהית זו אינה מקובלת על המשורר. על כך הוא למד מן הסיום המפתיע של השיר, שעומד בניגוד להתנגדותו של המשורר בשיריו האחרים להשקפה הרווחת ביהדות. לדעתו, טשרניחובסקי מזדהה עם תאוות הנקם של המת־החי – נקמה לאומית פיזית. עוד הוא טוען כי טשרניחובסקי קרוב ברוחו לתפיסתו הלאומית־ההיסטורית של ברדיצ'בסקי, וסופה של הבלדה הוא לכן מלאכותי.⁶⁹ אם נתרגם את דברי קורצווייל ללשון בת זמננו, כי אז דברי האל אינם מקובלים על המחבר המשתמע ולכן האל הוא "דובר בלתי מהימן". אלא שקורצווייל טוען את הטענה המעניינת הזו בלי שינסה להוכיחה בהתייחסות מפורטת לטקסט הספציפי הזה, ומן המפורסמות היא ששירת טשרניחובסקי אינה מתיימרת כלל ועיקר לשמור אמונים לקו אידאולוגי אחיד ולהשקפת עולם אחת לכל אורך דרכו השירית. כך או כך, שאול מתפקד בבלדה זו כגיבור טרגי לכל דבר ועניין.

בלדה "אנשי חיל חבל", שנכתבה על רקע מאורעות 1936 (המרד הערבי), מדגיש טשרניחובסקי את מוטיב הנאמנות ההרואית של אנשי שאול למלכם המת. כאן כבר מדובר בדבקות באתוס ובמורשת הגבורה של המלך הטרגי, שלדעת המחבר המשתמע יש לגזור מבלדה זו ולהנחילה לדורות הבאים. נאמנותם של אנשי שאול למלך המת נובעת במישרין מן המופת שהציג להם שאול במסכת חייו, חיים של נאמנות קיצונית לערכים שנחשבו בעיניו כחשובים מן החיים בכלל ומשלו בפרט. לדעת קורצווייל, בלדה זו חסרה כל יסודות אידאולוגיים, ובה ריכז המשורר את המוטיבים העיקריים משיריו הקודמים על המלך הטרגי. המלך, הגיבור המת, נמצא בין גיבורים, בין אנשיו. הם, החיים והמתים, הטבע, נחל המים, רכסי ההרים, העמקים, נוף המולדת – הכול אחדות חגיגית ועצובה. הם נושאים נפשם לשלום נצחי ולאחדות שאין להפריעה. האויבים מבחוץ ומבפנים, אלה

שגרמו לקרע הטרגי בחייו של שאול, לא יפריעו עוד: "זר לא יכירנו, אף לא בן-עמי, / ואפילו עבד זה בית הלחמי"⁷⁰. לדעת אליעזר שביד, יש בבלדה זו מסר שאופייני לטשרניחובסקי בכלל: גילום מונומנטלי של רגש הנאמנות בניצחוננו על הזמן. הצעידה המשותפת, העיקשת, הלילית, של אנשי יבש גלעד – הנושאים את גופת מלכם המת לקבורה – מבטאת את ניצחון הנאמנות המוחלטת. בכל דרכיו היה שאול הנאמן הטוטלי ("היבגוד הליש במעון טרשיו?"). סיבת אסונו הייתה בגידת דוד "בית הלחמי", אך גם בנפילתו היה נאמן לעצמו ולעברו, ועל כך גם שילם בחייו. את גמולו קיבל בנאמנות מוחלטת של אנשיו ושל הדורות הבאים. נאמנותו לעצמו ולעברו הותירה אותו מנוכר, מבודד ונבגד. אבל בדידותו זו היא גם ניצחוננו הגדול. דווקא במותו הגשים שאול את עצמו.⁷¹

להרואיקה זו אין זכר ב"מות שאול" של זך. המלך מת, והעם הנפחד והמודאג זקוק מידית למנהיג חדש. לכן הוא מבקש בדחיפות יורש! מלך חדש (שמואל א ח 5), יהיה אשר יהיה. הנאמנות לשאול ולביתו אינה בראש סדר יומו של העם. השאלה: "מי יהיה לנו למלך / כעת" (ההדגשה שלי, ר"ש) נשאלת על ידי דובר קולקטיבי בגוף ראשון רבים. קול זה עדיין אינו מכיר את ההיסטוריה, משום שדוד עדיין אינו חלק מן העומק ההיסטורי-התרבותי שלו. מותו של המנהיג מייצר אווירה של אי-ודאות, של פחד מפני הבאות. אך בכך לא די. העם המתקשה להישאר ללא מנהיג מושיע, גם מוטרד לא פחות מעניין נוסף: למצוא את המלך שיצביע על המשך הדרך, על המשך פרויקט ההתנחלות ("מי יאמר כעת / ללכת ולרשת?"). העם רוצה להמשיך את הורשת הארץ, להרחיב את גבולותיה, פרויקט שעדיין לא הסתיים, לדעתו (בדומה למצב שלאחר מלחמת תש"ח בישראל, של גבולות "הקו הירוק"). הסתלקותו של שאול, כך רואה זאת העם, עלולה לעכב את כיבוש הארץ. לא גורלו של שאול המנהיג והנאמנות לו נמצאים במרכז, כמו אצל טשרניחובסקי, אלא פחד מצד אחד ורצון להשלים את ירושת הארץ מצד אחר.⁷² יש לשים לב ששאלת המשך ירושת הארץ אינה רלוונטית כלל ועיקר לסיפור המקראי על שאול בכלל ועל מותו בגלובע בפרט. השאלה שמעלה העם במערכון של זך היא שאלה שרלוונטית למציאות הפוליטית של זך הצעיר: מהם גבולותיה של ישראל הצעירה שלאחר מלחמת תש"ח? שאלה זו רחוקה מלקבל מענה גם בימינו.

ושמא יש כאן גם דיאלוג סמוי, אירוני, עם שתי הסטרופות החותמות את "מנגינה לי" של טשרניחובסקי, שם מצהיר דוברו המתלהם של השיר שהדם הזורם בעורקיו הוא "דם כובשי כנען" ש"אינו נח" והוא מנגן בו "מנגינת דם ואש": / עלה בהר וְרָעַץ הַכָּר, כל-מה- שתראה – יֵשׁ! / [...] / וכבשו הארץ בחזקת-יד ונאחזתם בה, / ובניתם בנין-עד לדור הקם לכם, הבא!⁷³. מול קריאת הקרב הלאומית והבוטה של טשרניחובסקי ללכת ולרשת, מציב זך את שאלת התם המיתמם: "מי יאמר כעת / ללכת ולרשת?"

בשלוש הסטרופות של המערכה התשיעית מופעלות שתי טכניקות של חזרה – זו האנפורית: "מי יהיה", "מי יאמר" בסטרופות הראשונה והשלישית; וזו הכיאסטית, המתקשרת להופעתה המשולשת והתמוהה משהו של "המחרשה" בסטרופה השנייה.⁷⁴ חזרות אלה מצוות כמובן "דרשונו". צוין לעיל שהקול הדובר במערכה זו הוא קולו של העם. עד כה ניתן היה לזהות דוברים שונים, שדיברו על פי רוב בגוף ראשון יחיד. כיוון שנקודת המבט

הקולקטיבית, הלאומית של "גוף ראשון רבים" נדירה בשירת זך, ויחסו אליה, כידוע, שלילי,⁷⁵ נשאלת השאלה כיצד מתייחס המחבר המשתמע אל הקול הזה? כמו כן, עד כאן נקודת המבט, כפי שניתן היה לנחש אותה מבין השורות (ואולי גם בעקבות "בעין דור" של טשרניחובסקי), אינה רק אנטי-אלוהית, אלא גם אנטי-מלוכנית. כביכול, הטררגדיה של שאול היא שבכלל הפך למלך. לכן, האם משניתנה לעם רשות הדיבור משתנה גם נקודת המבט האנטי-מלוכנית? האם העם מבטא הרגשה אותנטית של פגיעות משום שהוא חש עצמו מיותר, מאוים וחשוף מול הסכנה הפלישתית? האם משום כך הוא מבקש לעצמו שוב מלך-מנהיג, כפי שדרש בשעתו העם המתוסכל משמואל (שמואל א ח 5)? או שמא העם דורש לעצמו מלך חדש רק כדי להמשיך ולהגשים את פרויקט ההתנחלות (בהתאם לשני הטורים החותמים את הסטרופה)? האם חייב הקורא להישאר נאמן לנקודת המבט של שמואל המקראי (ושאר דוברי המערכון) שראה (ושרואים) בבקשת העם מרד אנטי-אלוהי (שם, 6-7), או לקבל את תביעת העם למלך כתביעה בעתה ולראות בשמואל מייצג אנכרוניסטי של עמדה אידאולוגית שעבר זמנה נוכח המציאות ההיסטורית הקשה?

הסטרופה השנייה במערכה זו מקשה על הקוראים עוד יותר. בסטרופה זו העם עובר מן השאלה על המלך העתידי אל המחרשה החורשת בשדה תוך חזרה אובססיבית כיאסטית, שאין לה דבר עם תהיית העם בסטרופה הקודמת. מה הקשר בין המחרשה העיקשת לבין בקשת העם למלך? אין ספק שהקוראים מוזמנים לתהות על הקשר בין שתי הסטרופות ולהביא בחשבון שהשלישית חוזרת שוב לעניין המלך. הופעתה של המחרשה שחורשת שוב ושוב, שתי וערב בשדה, במבנה התחבירי והסמנטי של הסטרופה, מתכתבת עם פזמון העמל והמולדת שהיה חביב על מנהיג תנועת העבודה, אברהם הרצפלד: "שורו הביטו וראו"⁷⁶. מחרשה ציונית זו, כיצד היא מתקשרת לבקשת העם למלך? האם היא עומדת בניגוד לתביעת העם, או שהיא מאשרת אותה? האם העיקר הוא במחרשה החורשת, שממשת את האידאל של ההתיישבות העובדת: "דונם ועוד דונם, עז ועוד עז", או שמא היא מדגישה את העובדה שאם אין מלך לא יהיה מי שיגן על המחרשה הציונית בחרבו (כגרסת תנועת ז'בוטינסקי), כיוון שרק מלך ו/או מנהיג כריזמטי יוכל להמשיך את תנופת ההתיישבות ("ללכת ולרשת")?

זאת ועוד; קורא שתר אחר היפותזה פרשנית שתלכד את הסיטואציה המסופרת ותיתן לה משמעות, עשוי להרהר בעובדה שהמחרשה החורשת בשדה מונעת, אולי, את הכרתו של מלך מוריש ומצווה חדש. מחרשה זו עומדת מול וכנגד מעשה ההמלכה בעת שהיא מעלה את סיפור המלכתו הראשונה, כנראה, של שאול: אנשי יבש גלעד מחפשים להם מושיע בכל גבול ישראל כדי שיושיעם מנחש מלך בני עמון. הם מגיעים אל גבעת שאול, מְתַנִּים את צרתם לפני העם: "וישאו כל העם את קולם ויבכו. והנה שאול בא אחרי הבקר מן השדה, ויאמר שאול מה לעם כי יבכו [...] ותצלח רוח אלהים על שאול" (שמואל א יא 1-13) [ההדגשה שלי, ר"ש]. הקשר לסיפור המלכת שאול מתחזק גם בהמשך, כאשר העם פונה אל שמואל וטוען באזניו, לאחר הניצחון המזהיר: "מי האומר שאול ימלוך עלינו תנו האנשים ונמיתם" (פסוק 13) [ההדגשות שלי, ר"ש]. כלומר, שאול, על אף שכבר הוכתר כביכול למלך בפרקים הקודמים (ט-י), אינו ממחר לממש את זכותו ואת חובתו לשלוט ולהנהיג לאחר הכרתו. הוא ממשיך לחרוש או

לרעות את הבקר בשדה, ורק הסכנה המרחפת על בני עמו/שבטו ביבש גלעד מנתקת אותו, בעל כרחו מן השדה.

מילוי הפערים במערכה זו אינו חד־משמעי, והתוצאה: קיים קושי לקבוע מהו יחסו של המחבר המשתמע לעם המבקש יורש למלך, כמו גם למחרשה החורשת בשדה. האם המחרשה מחזקת או מחלישה את רצון העם לראות יורש? ואולי המחרשה היא בכלל חלופה למלך המבוקש? האם המחבר המשתמע בעד או נגד ההמשך של "ללכת ולרשת"⁷⁷? ולא פחות מביך, האם עמדת המחבר המשתמע ברורה לו, ואת אי־הוודאות הוא מטיל על הקורא כחלק מן האסטרטגיה הרטורית שלו, כשהוא עצמו נבוך ומיטלטל בין שתי האופציות הנזכרות? יש לזכור שטקסט זה נכתב לאחר מלחמת תש"ח, בשעה שהמשורר אולי עדיין לא גיבש סופית את עמדתו אל מול המפעל הציוני שאת מלחמתו לחם במלחמה ההיא.⁷⁸

כך או כך, במבנה המערכה נוצר מתח בין החזרות – זו האנפורית שמשדרת אי־ביטחון לאומי, וזו הכיאסטית שמשדרת אובססיה לאומית. התוצאה: אי־הבירות סמנטית, המזמנת מילוי פערים שגורר משמעויות שונות, שהן לעצמן מעמידות בסימן שאלה את עלילת־העל הציונית, אם כי ללא הכרעה ברורה.

מערכה עשירית – "המלאכים"

- א. חֲכִינוּ לְךָ הַרְבֵּה זְמַן. / חֲכִתָּהּ גַם הָרוּחַ. חֲכָה גַם הַיָּם. / חֲכּוּ הַשָּׁמַיִם וְכֹל צְבָאָם. / חֲכִינוּ לְךָ הַרְבֵּה זְמַן.
- ב. הַגִּשְׁם יוֹרֵד מִן הַשָּׁמַיִם / אֲבָל מֵאִיפֹה יוֹרֵד הַדֶּם, שְׁאוּל? / הַגִּשְׁם יוֹרֵד מִן הַשָּׁמַיִם / אֲבָל אֵיפֹה יִלְמַד אָדָם. שְׁאוּל, / לָאֵהָב אֶת הָאָרֶץ שְׁעֲלֶיהָ הוּא שְׁתוּל?
- ג. מֵה לֹא סְלוּחַ, מֵה לֹא מְחוּל / אִם לֹא נִתֵּן לוֹ לָאֵהָב אֶת הָאָרֶץ, שְׁאוּל?

המערכה העשירית זונחת לא רק את המקור המקראי אלא גם את הטקסטים של טשרניחובסקי. אגב שימוש בתחבולת החזרה, היא מעבירה אותנו מן הארץ אל השמים, לקבלת הפנים שעורכים המלאכים למלך המת. הפעל ח.כ.ה מופיע כתיבה ראשונה בכל ארבעת הטורים הראשונים של הסטרופה הראשונה ("חֲכִינוּ / חֲכִתָּהּ / חֲכּוּ / חֲכִינוּ"), כשהטור הרביעי הוא חזרה מדויקת על הראשון. בסטרופה השנייה שוב חוזרים שני טורים זה על זה, אך הפעם טור 3 חוזר על 1. שוני נוסף בין שתי הסטרופות הוא שבראשונה החזרות הן סינונימיות, כולם מחכים זמן רב לשאול: המלאכים, הרוח, הים, השמים וכל צבאם. האם יש בכך עדות למרד אנטי־אלוהי? כל "המחכים" ללא יוצא מן הכלל מבטאים אמפתיה למצבו של שאול בניגוד לעמדתו של האל כפי שבאה לידי ביטוי הן במקרא והן במערכה השלישית של המערכון הזכי. מקהלת המלאכים נוקטת עמדה עצמאית, שאינה משועבדת לנקודת המבט האלוהית כפי שהיא מוצגת על ידי שמואל, זה המקראי וזה של זך.

הבנה זו מתחזקת בסטרופה השנייה. המלאכים מתנסחים בתקבולת ניגודית, כשהתיבה "אבל" מציגה בכל טור זוגי את הניגוד השלילי לטור האי־זוגי, החיובי: "הגשם יורד מן השמים" (חיובי); "אבל מאיפה יורד הדם, שאול?" (שלילי). הדם, כמו הגשם היורד מן

השמים, משקה את האדמה, והגשם מבשר תחייה והתחדשות; הטור השני שואל על דם שאול ובניו, והוא מבטא מוות ולא תחייה, בשונה מהבלדה "על הרי גלבע", שבה הדם השפוך עשוי לבשר על תחייה. בצמד הטורים השני שוב חוזר הגשם היורד מן השמים (חיובי); וניגודו – בשאלה רטורית "אבל איפה ילמד אדם. שאול, / לאהב את הארץ שעליה הוא שתול?". התשובה לשאלה רטורית זו, כך נראה לי, היא שלילית: אין לשאול מקום ואין לו אפשרות ללמוד לאהוב את הארץ שבה הוא שתול.⁷⁹

ראוי לשים לב שהרוח, הים, השמים והגשם היורד מהם עשויים להתקשר אינטרסקטואלית עם סיפור הבריאה. סיפור המתחיל ברוח (אלוהים) המרחפת מעל למים (ביום ראשון) ובהבדלת המים שמעל הרקיע (השמים) מן המים שמתחת לרקיע, הים (ביום השני). סיפור הבריאה האופטימי ("וירא אלהים כי טוב" – שש פעמים); "וירא אלהים את-כל-אשר עשה והנה-טוב מאד" (בראשית, א 31) – מבטא את "פנטזיית הזהב" שמקלקל דמו השפוך של הבל (בראשית, ד 8-12), אשר מחבל סופית בהגשמת הפנטזיה כאוטופיה נפשית-מטפיזית.⁸⁰

התמימות, ההיתממות, או האירוניה הסרקסטית, הבאות כולן לידי בטוי בשאלת המלאכים: "אבל מאיפה יורד הדם?" מעידות שמות שאול ובניו בגלבע הוא קודם כול כישלון אלוהי, בלי קשר לשאלה "מאיפה יורד הדם". השאלות הרטוריות של המלאכים ("מאיפה", "מאיפה") מלמדות שלמעשה לא ניתן ללמוד לאהוב את הארץ, לא אידאולוגית ולא רגשית, בשל אותו דם שלא ברור מהיכן הוא יורד, אבל ברור שהוא יורד.

המלאכים חותמים את דברם בסטרופה השלישית של המערכה בשאלה נוספת: "מה לא סלוח, מה לא מחול / אם לא נתן לו לאהב את הארץ, שאול?". השאלה מתנסחת גם כאן בצורה מעורפלת. לא ברור מה לא סלוח ולא מחול, ולכן גם לא ברור למי היה צריך לסלוח ולמחול. האם לשאול שהכעיס את שמואל ואלוהיו? האם לשמואל ששואל אינו יכול לסלוח ולמחול לו, ואולי לאל עצמו? מות שאול ובניו הותיר אחריו איזו עננה מרחפת, שמחייבת מחווה של סליחה ומחילה, אך נותרת ללא מענה. אבל אם המלאכים אינם יודעים את התשובה – מי חכם וידע? אך דבר אחד בכל זאת ברור: הסליחה והמחילה קשורות ביכולת לאהוב את הארץ, את "המקום", את "אמא אדמה", אך כיוון שלא ניתן לשאול לאהוב אותה, גם הסליחה והמחילה נותרות ללא כתובת, ו"פנטזיית הזהב" נותרת תלויה בין שמים לארץ – לא לבלוע, לא להקיא.

לכך יש להוסיף את העובדה שגם היא מעורפלת: מישהו לא נתן, ואינו נותן גם עתה, לשאול לאהוב את הארץ שבה הוא שתול. כלומר, אם בסטרופה ב' נשאלה השאלה "איפה ילמד אדם [...] / לאהב את הארץ" [הדגשה שלי, ר"ש], בסטרופה ג' נקבעת עובדה: שאלת ה"איפה" אינה רלוונטית, משום שבשום מקום "לא נתן לו [לשאול] לאהב את הארץ" שבה אמור היה להיות שתול. משמע, שאול של זך לא למד לאהוב את הארץ ואינו יכול ללמוד לאהבה, משום שמעולם לא ניתנה לו ההזדמנות לאהוב אותה. שאול של זך היה תמיד זר, מנותק, "תלוש" ואחר בניגוד לבני דורו, הצברים בני דור תש"ח, שגם אם כשלו ונפלו על חרבם, הם מבטיחים: "הן נקום, והגחנו שניית כמו אָז, וְשָׁבְנוּ שְׁנִית לְתַחֲהָ /

נִדְדָה אֵימִים וְגְדוֹלִים וְאֶצִּים לְעִזְרָה. / כִּי הִכַּל בְּקִרְבָּנוּ עוֹד חַי וְשׁוֹצֵף בְּעוֹרְקִים... וְלוֹהֵט. / [...]/ עוֹד נְשׁוּב, נִפְגֵּשׁ, נַחְזוֹר כְּפָרְחִים אֶדְמִים⁸¹. ואולי משום שלא למד לאהוב ולא ניתן לו לאהוב את הארץ שבה כביכול היה אמור להיות שתול, אולי על כך האל, השמים (ואולי גם כל צבאם?) אינם יכולים לסלוח ולמחול לו. כך סביר בעיני להבין את משפט השאלה המעורפל הזה, הבנה שגם עולה בקנה אחד עם טקסטים אחרים מן העשור הראשון של זך כמשורר. אפשר, אך לא בוודאות, לחוש כאן את רגש האשמה של המחבר המשתמע, רגש אשמה של ”התלוש” הנצחי שאמור, על פי האידיאלוגיה הציונית ועל פי הלך הרוח של תש”ח, להיות שתול, ילידי, מקומי, לאהוב את הארץ, ואף על פי כן הוא חש עצמו אחר, זר, מנוכר, בלתי מאוהב בעליל.

מערכה אחת עשרה – ”במקהלה”
 מה לא סלוח, מה לא מחול/ אם לא נתן לו לאהב את הארץ, שאול?

שני הטורים החותמים את המערכון הם המשך וחזרה של שני הטורים החותמים את שירת המלאכים. ומכיוון שהדברים נאמרים ”במקהלה”, והמערכה השנייה נאמרה גם היא על ידי ”הנביאים (במקהלה)”, ניתן אולי לומר שמקהלת הנביאים מצטרפת למקהלת המלאכים לפינלה אחד גדול בשמים ובארץ. באופן זה לפנינו מקהלה קוסמית שחוזרת ומאשרת את גזר הדין האלוהי שנחת על שאול, הזר, הנכרי, האחר האולטימטיבי, שלא ניתן לו לאהוב את הארץ, או שלא ידע איפה ללמוד את אהבת הארץ שבה היה שתול.

סיכום

שאל המקראי נתפס כגיבור לאומי שסרח ונענש בצדק, מנקודת מבטו של העורך המקראי, על כך שהמרה את פי האל. שאל של טשרניחובסקי נשאר גיבור לאומי, שנענש על לא עוול בכפו על ידי אל פונדמנטליסטי, אך ברגעי התעלות הוא עשוי לממש את השיבה אל גן העדן האבוד, לממש את ”פנטזיית הזהב” (בבלדה ”המלך”). שאל שלו הוא מופת לדבקותו של הגיבור הטרגי ביעודו הלאומי, ולכן הוא מודל שחובה לדבוק בו וליישמו בראשית המאה ה־20. זאת בניגוד לשאל המקראי, שהוא מופת מפוקפק שיש להתרחק ממנו. לטרגדיה של שאל התנ”כי אין כפרה; גם לטרגדיה של שאל של טשרניחובסקי אין כפרה משום שהגיבור לא חטא מנקודת מבט לאומית ומשום שהטרגדיה שלו היא אות קין דווקא על מצחם של האל ושליחו שמואל. בשאל של זך יש מאפיינים הלכותיים הן מן הסיפור המקראי והן מן הבלדות של טשרניחובסקי, אך הוא מרחיק לכת. הוא מאמץ את הנורמה התרבותית הרואה בשאל גיבור שהוא משכמו ומעלה, אך מגיבור לאומי שאל הופך לגיבור כלל־אנושי, נטול זיקה לאומית ואפילו אנטי־לאומי. מדובר בגיבור שהוא בו־זמנית גם תלוש ואנטי־גיבור, לכן הוא דמות אוקסימורונית, החוזרת, במידת מה, אל ”התלוש” של ספרות התחייה. שאל של זך הוא האחר, שנבחר להיות שעייר לעזאזל. האחריות לאחרותו מוטלת על האל ונביאו שמואל. בשיר זה, זך עדיין אינו מרחיק לכת ואינו אומר שאחרות זו היא אינהרנטית. כוחות מיתיים זוממים, חיצוניים, הם האחראים לעובדה ששאל הוא האחר האוניברסלי, שנענש על ידם למרות שהם שבחרו אותו והפכו

אותו לפרמקוס (עם בניו) על לא עוול בכפו. התייחסותם של הכוחות הזוממים, האל ושמואל, לאחרותו של שאול נתפסת כהתאכזרות על-אנושית. "מות שאול" של זך אינו רק אות קין על מצחו של האל, הוא אות קין על מצחו של הסיפור המיתי, הפרדיגמטי כולו, על "עלילת-העל" הארכיטיפית, בהמחזו את נפילתו של מי שנבחר שלא בטובתו והפך עקב כך לזר, לנכרי, לקרבן אקזיסטנציאלי.

עד זך נתפס שאול כדמות הרואית, טרגית, שחטאה או הוחטאה בחטא ההיבריסי. המחבר המשתמע של העלילה המקראית מתגלה כבעל נקודת מבט מורכבת כלפי גיבורו: מעריך, שופט, מרחם – תלוי בסצנה המתוארת. המחבר המשתמע של טשרניחובסקי הוא חד-ממדי יותר, מעריך נלהב. המחבר המשתמע של זך הוא חמקמק מקודמו, אך בשורה התחתונה ברור שאין הוא שופט את שאול. ספק אם הוא מעריך אותו – הוא בעיקר מרחם עליו, מזדהה עם חולשתו, המתגלה כאין-אונות אנושית של "גיבור" שבזבז את חייו ביעוד שהוטל עליו שלא בטובתו. התחושה היא ששאול הוא מופת לאדם, שעל אף גבורתו בזבז את חייו ואת חיי בניו בשמו של ייעוד שלא הוא בחר בו. למרות תסכולו של שאול, לא היה בו הכוח להסתלק מהיעוד הזה ולמרוד בו. ולבסוף נענשו הוא ובניו על ידי אותו כוח שבחר בו ליעוד שאותו הוא דחה נפשית.

את אחרותו, זרותו ונכריותו של שאול של זך יש לקרוא כנגד הקנון המקראי, אל מול הבלדות המרוממות של שאול טשרניחובסקי ולאורו של ה"שורו הביטו וראו" ההרצלדי שצוטט לעיל. זך מציג כאן חלופה נרטיבית המשקפת את "הבוקר שלמחרת", שמצד אחד היא עדיין מחויבת ל"עלילת-העל הציונית" ומצד אחר ובו-זמנית היא חותרת תחתיה.

ולבסוף, עוד הערה שעשויה להיות פתח לדיון ולמחקר-המשך: מירצ'ה אליאדה ובעקבותיו פאול נוימרקט,⁸² מבחינים בין שני זמנים עיקריים שבהם האדם פועל: (א) "זמן החולין, הקונקרטי" שהוא זמנם של חיי היומיום והשגרה, ובו שוהה הפרט מרבית חייו; (ב) "הזמן הקדוש, המיתי" שהוא זמן שקוטע את שגרת היומיום ומאלץ את הפרט לפעול במישור קמאי, פיזי ומנטלי. הזמן הקונקרטי הוא חסר פשר, ואילו הזמן המיתי עמוס משמעות לפרט ולחברה. תחולתו רק בתקופות "חשובות", בפעולות פולחניות או תוך כדי מעשים מכריעים אחרים, כגון מלחמות או עתות משבר לאומי. הפרט, השומר על חייו מכל משמר בזמן האחד, מוכן להפקירם ולהשליכם מנגד בשעה שהוא עובר לספירה של הזמן הקדוש. תסמונת השלכת-החיים-מנגד היא תסמונת של הדחקה וחזרה אל טקסי הקרבה עצמית אב-טיפוסיים. בחזרה זו שמבצע הפרט בהתאם לפרטיטורה של הריטואל הקמאי, הוא משליך עצמו, מדעת או שלא מדעת, לחיים מיתיים, חיים שנתגלו לראשונה בעבר הקדום אצל האבות הארכיטיפיים יצירי המיתוס. כלומר, אדם המשליך נפשו מנגד בהוויתו של הזמן המיתי, פועל ברמה פולחנית, אב-טיפוסית, ארכיטיפית.

עד אמצע שנות החמישים של המאה ה-20 הולכים הספרות העברית בכלל ושירי שאול בפרט בעקבות המודל המקראי. מודל זה מפעיל את הגיבורים בזמן היסטורי משברי, חוזר ונשנה, שמנקודת מבט לאומית מזמין (אך לא מחייב) את נוכחותו האינטנסיבית של הזמן הקדוש מתוך הזדהות עמוקה עם המודל הקמאי. חלק לא מבוטל מגיבורי הספרות העברית

משליכים את נפשם מנגד, כחיילים על לוח שחמט מיתי שעמו הם משתפים פעולה מתוך בחירה, מי יותר (למשל, שאול של טשרניחובסקי, של אלתרמן, וגיבוריו של גורי בפרחי אש ועד עלות השחר)⁸³ ומי פחות (למשל, שאול של אמיר גלבווע, של עמיחי ושל גורי המאוחר).⁸⁴ הספרות צומחת החל משנות החמישים המאוחרות של המאה ה-20 חותרת יותר ויותר תחת הדומיננטיות היחסית שהקנתה הספרות העברית עד אז למקומו של הזמן הקדוש באתוס הארץ-ישראלי. אחד המשוררים הבולטים שדחו את הזמן המיתי, כבר מראשית דרכו, היה והווה נתן זך. שירי שאול בשירה העברית החדשה הם רק מקרה סימפטומטי בולט לאימוצו הבלתי מעורער של הזמן הקדוש ולכן גם לדחייתו החלקית ו/או השלמה עם שינויי האקלים התרבותי-היסטורי. שאול של זך הוא כנראה הראשון, ולכל הפחות אחד מן הראשונים, בשירה העברית החדשה, במקביל ל"דוד הצעיר" של יהודה עמיחי,⁸⁵ שאינו יודע מה לעשות עם גבורתו ועם ראשו של גוליית בשדה הקרב המיתי של הזמן הקדוש. קרב הביניים ההרואי שבין דוד לגוליית מועבר, מנקודת מבטו של דוד הצעיר, אל זמן חולין קונקרטי, בעוד שההמון המריע לו ולגבורתו שרוי עדיין באקסטזה, כמי ששרוי עדיין בזמן קדוש, מיתי.

אוניברסיטת חיפה

המכללה האקדמית לחינוך, אורנים

הערות

- 1 וראו, Shlomith Rimmon-Kenan, "The Story of I: Illness and Narrative Identity", *Narrative* 10(1), 2002, pp. 9-27.
- 2 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007, עמ' 13-14.
- 3 אשר למטבע הלשוני "עלילת-העל הציונית", ראו גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ד, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 14-17.
- 4 על הספרות העברית החדשה כמדרש ראו: Nehama Aschkenasy, "Introduction: Recreating the Canon", *AJS Review* 28(1) (April 2004), pp. 3-10. במבוא זה לחוברת המוקדשת כולה לספרות העברית כמדרש, סוקרת אשכנזי ביבליוגרפיה עשירה בנושא זה. אשר לזיקתה של התנועה הציונית לסיפור המקראי, ראו שם, עמ' 6. באותה חוברת כלולה גם מסתו החשובה של גרשון שקד: "Modern Midrash: The Biblical Canon and Modern Literature", *AJS Review* 28(1) (April 2004), pp. 43-62.
- 5 ראו יוסף קלוזנר, "יוסף האפרתי מטרופולוביץ (1770-1804)", היסטוריה של הספרות העברית החדשה, א, ירושלים: אחיאסף, 1960, עמ' 193-199. ראו גם: אברהם שאנן, "מלוכת שאול" להאפרתי", הספרות העברית החדשה לזמניה, א, תל אביב: מסדה, 1967, עמ' 97-101; גרשון שקד, "מבוא", גרשון שקד (ההדיר וצירף מבוא והערות), יוסף האפרתי - מלוכת שאול, ירושלים: מוסד ביאליק, 1968, עמ' 7-36. שקד מרחיב על דמות שאול הן בספרות העולם והן בספרות העברית החדשה.
- 6 שאול טשרניחובסקי, שירים, ירושלים ותל אביב: שוקן, תש"י, עמ' 29-31, 425-426, 377-384, 427-430, 496-497, 551-553, בהתאמה.

- 7 וראו, למשל: גרשון שקד, "חמישה שירים על המלך שאול": על שיריהם של טשרניחובסקי, אלתרמן, פן, גלבווע ועמיחי, חשא - למרחב, 5/6/58, 23/5/58, Shaked, הערה 4 לעיל, עמ' 62-55; וכן: Bargad Warren, "Poems of Saul – A Semiotic Approach", *Proof texts* 10(2) (May 1990), pp. 313-334.
- 8 נתן זך, שירים ראשונים, ירושלים: המס"ה, 1955.
- 9 סימפטומטית להזנחת טקסט זה במחקר היא העובדה שמלכה שקד אינה מוכרה כלל יצירה זו במחקרה על המקרא בשירה העברית החדשה, על שני חלקיו, העיוני והאנתולוגי (מלכה שקד, לנצח אנג'ל: המקרא בשירה העברית החדשה, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2005).
- 10 קיטא – קיץ: "שלהי דקייטא קשיא מקייטא", בבלי, יומא כט ע"א. וראו אצל טשרניחובסקי: "על תל הערבה", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 706; וכן ב"עמא דהבא": "בערבי שלהי דקייטא", שם, עמ' 820; "הרבורים שלנו", שם, עמ' 839.
- 11 ראו "שירים לאילאיל", שם, עמ' 449-457.
- 12 ראו, למשל, נתן זך, "תה מתחת לעצים – אידיליה", צפונית מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979, עמ' 37-41; "ליגדה – ג'ו או אהבה לרוח – אידיליה", שם, עמ' 42-52; "אידיליית ליל חורף", כיוון שאני בסביבה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 268-271.
- 13 טשרניחובסקי, "ברוך ממגנצה", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 181-208.
- 14 טשרניחובסקי, "לנוכח פסל אפולו", שם, עמ' 72-74.
- 15 ראו פתיחת שירו של ביאליק "לבריי": ח"נ ביאליק, חיים נחמן ביאליק - שירים תרנ"ט-תרצ"ד, (מהדורה מדעית), דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: אוניברסיטת תל אביב ודביר, 1990, עמ' 131.
- 16 טשרניחובסקי, "הנאוה מדילסברג", שירים, הערה 6 לעיל, עמ' 102-103.
- 17 טשרניחובסקי, "קֶקְנָאִיז", שם, עמ' 313. מוקדש כ"זכר לנשמת ברנר".
- 18 זך, כיוון שאני בסביבה, הערה 12 לעיל, עמ' 233-234. ראוי לציין שלכל אורך הדרך זך מרבה יחסית להזדקק לדמויות מפתח שליוו אותו לאורך חייו: יוצרים, סופרים, משוררים, ציירים, ידידים ובני משפחה, כמו גם דמויות בדויות מעולם הספרות. את כל האיגונוטר הזה הוא מנצל ליצירת קישורים אינטרסקטואליים שמצריכים בדיקה זהירה. בספריו הראשונים הוא מרבה להזדקק לדמויות מעולם הספרות והמיתולוגיה, ואילו בספריו המאוחרים יותר קיימת הזדקקות לדמויות בנות הזמן, בשר ודם. עיון בקטלוג שמות זה יצביע על המרחב התרבותי-ספרותי של זך בהתפתחותו.
- 19 באחת מהרצאותיו באוניברסיטת חיפה הודה זך שאינו מסוגל להתחבר לשירתו של ביאליק.
- 20 אגב, שירתו המוקדמת של זך אינה ממלאת אחר דרישתו, בת הזמן, לשירת חוויה אישית קונקרטי, וזאת בשל אופייה המופשט, הלא-קונקרטי.
- 21 ראו, למשל, את שיריו של טשרניחובסקי מ-1882 והלאה: "חרבי אי חרבי", "מחזיונות הנביא", "בליל חנוכה", "לעשתורת שיר ולבל", "מות התמוז", "מנגינה לי", "עשתרתי לי", "חזון נביא האשרה", "בתי נפש לעשתורת" – לעומת השירים האנטי-מלחמתיים של זך, שירי הפליטים והתיירים המזדמנים מ-1955 ואילך, למשל: "שיר מלחמה" (שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 28-30); "לחוף ימים", שם, עמ' 39-40; "מאכס מת" (שירים שונים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1960, עמ' 42-44); "סר'ונט וייס", שם, עמ' 47-48; "ודוי מלחמה", שם, עמ' 49-50; "פתאום ראיתי את העולם", שם, עמ' 81; "אני אזרח העולם", שם, עמ' 88-89; "ששה שירים ממטולה (כל החלב והחלב, תל אביב: עם עובד, 1966, עמ' 8-10);

- “נופים” (צפונית מזרחית, הערה 12 לעיל, עמ’ 105); “התבנית והנוף”, שם, עמ’ 107; “ולמוות יש ממשלה”, שם, עמ’ 126-127; שירי “השני והשלג” (אנטי מזיקון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ’ 51-69), ובעיקר השיר “יבשת אבודה”, שם, עמ’ 61-62. שיר זה מן הראוי להשוות לשיר המוקדם “לחוף ימים”. וראו לסוגיה זו: ראובן שהם, “נתן זך נוחת לחוף ימים”, או: אנחנו כהיסטוריונים חדשים”, ישראל 2 (2002), עמ’ 173-188; ראובן שהם, “בעולם של נתן זך גם פרוץ מֶפֶךְ הוא זר”, מחקרי ירושלים בספרות עברית כ (תשס”ו), עמ’ 309-355.
- 22 זך נולד בברלין ונותר על פי עדותו “יָקָה/ מְדַפְּלֵם”. טשרניחובסקי למד רפואה בהיידלברג וכמה שנים קודם לעלייתו ארצה חי בברלין. אפשר שהזיקה הזו לתרבות הגרמנית, הקדם-נאצית, גם היא מקרבת את זך לטשרניחובסקי.
- 23 Shaked, הערה 4 לעיל, עמ’ 46-47.
- 24 רמו לר’ יוחנן בן זכאי, שנמלט מירושלים הנצורה בתקופת אספסיאנוס בארון קבורה. כשעמד בן זכאי לפני המצביא הרומי ביקש את “יבנה וחכמיה”. ביבנה זו מתחילה המסורת האורתודוקסית הנמשכת עד ימינו. על פי בבלי, גיטין, נו ע”ב.
- 25 מיכה יוסף ברדיצ’בסקי, “פירורים”, כתבי מיכה יוסף בן גוריון - מאמרים, ב: שינוי־ערכי, תל אביב: שטיבל, תרצ”ו, עמ’ סא-סב. אגב, ראשיתה של תפיסה כזו אפשר לזהות כבר בפואמה של מיכ”ל (מיכה יוסף לבנון), “נקמת שמשון”, שירים, תל אביב: דביר, התש”ט, עמ’ 17-19.
- 26 ברדיצ’בסקי, “ציונים”, כתבי מיכה יוסף בן גוריון, הערה 25 לעיל, עמ’ עד.
- 27 טשרניחובסקי, שירים, הערה 6 לעיל, עמ’ 277-278. וראו: Shaked, הערה 4 לעיל, עמ’ 48.
- 28 על זיקתו המיוחדת של שאול טשרניחובסקי לשאול המלך ראו אצל יוסף קלוזנר, שאול טשרניחובסקי, ירושלים: הוצאת הספרים שעל יד האוניברסיטה העברית, 1947, עמ’ 291-292; וכן ראו במאמרו של ברוך קורצווייל, “דמות המלך שאול”, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ”ד, עמ’ 231-245. המובאה מופיעה שם בעמ’ 231-232. וראו לאחרונה: חיים גורי, עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית, א, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, 2008. שם, בעמ’ 124-125 מספר גורי על מקומו של התנ”ך בחינוך דורו ומביא את האנקדוטה שלהלן הקשורה ביגאל אלון, טשרניחובסקי ושאל המלך. בפגישה של טשרניחובסקי עם בני כפר תבור אמר המשורר: “צאו וראו כמה גדול היה שאול המלך. את ההיסטוריה כתבו מלחכי הפנכה של דוד. אבל אפילו הם לא הצליחו לגמד את קומתו. ואם ככה יצאה דמותו מתחת ידיהם, קל לשער מה גדול באמת היה האיש הזה”.
- 29 שקד, הערה 7 לעיל.
- 30 ברדיצ’בסקי (מ”י בן גריון), “חזון ושירה” ג’ (“ההתפשטות וההשתפכות”): “למהות השירה”: מאמרים - דברי ספרות - שירה ולשון, א, תל אביב: שטיבל, תרצ”ו, עמ’ נכ”ג.
- 31 התייחסות לבלדות ספציפיות של טשרניחובסקי תבוא בהמשך, בעת הדיון בשירו של זך “מות שאול”.
- 32 יהודה ליב גורדון, “צדקיהו בבית הפקודות”, כתבי יהודה ליב גורדון: שירה, תל אביב: דביר, תשי”ט, עמ’ צח”קא.
- 33 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ’ 234-235. וראו גם: טשרניחובסקי, “מחזיונות נביא השקר”, הערה 6 לעיל, עמ’ 95-103.
- 34 כפי שמסוג אותו זך ב”לתולדות המוסיקה”, כיוון שאני בסביבה, הערה 12 לעיל, עמ’ 267-262. ראו גם “הקשר”, שאף הוא בנוי על אותה סוגה ספרותית: שירים ראשונים, הערה 8 לעיל,

- עמ' 31-38; וכן: "המוות בא אל סוס העץ מיכאל", שירים שונים, הערה 21 לעיל, עמ' 119-121; ואפשר אולי לשייך לכאן גם את "השיר על הזמיר", שם, עמ' 109-115.
- 35 יש כאן אולי טקסט שהוא "רץ מבשר" לעמדתו של נתן זך במסתו המאוחרת יותר: "הסופר בחברת ההמונים", אמות א (ג) (אוגוסט-ספטמבר 1964), עמ' 7-34. במסה זו הוא תוהה על גורלו של המשורר הרגיש בתוך חברת ההמונים המנוכרת שבתוכה הוא חי.
- 36 התקבולת הכיאסטית היא מאבני היסוד של מבנה הפסוק, הפסקה ולעיתים גם היחידה השירית הנאומית כולה הן בסיפורת, הן בחוק והן בשירה ובנבואה. וראו: ויקרא יא 24-28; במדבר טו 36-35; ישעיהו א 21-26, ב 3, טז 6-12, כו 8-13, כח 15-18, נה 7-8, ס 1-3; עמוס ה 4-6א; איכה א (הקבלה כיאסטית בין חמשת הפסוקים הראשונים לחמשת האחרונים בתוספת שימוש באקרוסטיכון), איכה ב (הקבלה כיאסטית בין שלושת הראשונים והאחרונים וארבעת האמצעיים 10-13); ועוד כהנה וכהנה.
- 37 אגב, גם המבנה הכיאסטי במקרא מאופיין בכך שלעיתים קרובות אבר אחד הוא נטול הקבלה, ובדרך כלל אותו אבר הוא משמעותי וייחודי במבנה כולו.
- 38 אף כי ניתן להסיק מסיפור שאלו ובעלת האוב שהמחבר המשתמע לפחות חצוי ביחס לדמותו הטרגית של גיבורו.
- 39 וראו: ירמיהו ז 29; ט 9; ט 16-19; יחזקאל יט 1, כו 17, כז 2, 32, כח 12, לב 2, 16; עמוס ה 1.
- 40 זאת בניגוד למלחמת מצפה, שבה היכה שמואל את הפלשתים. המלחמה שם הסתיימה בקידוש אבן מאבני המקום ששמואל נתן לה את שמה: "אבן העזר", כי "עד כאן עזרנו אלהים" (שמואל א ז 12). מקהלת הנביאים מרמזת שלא בכל מערכה תימצא לעם ישראל אבן עזר אלוהית.
- 41 זך, שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 22-23.
- 42 שם, עמ' 28-30.
- 43 שם, עמ' 31-38; והשוו עם השיר "קשר" של חיים גורי, הפותח את מחזור השירים "זכרונות העבר הקרוב" (שירי חותם, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1954, עמ' 41). המחזור כולו והשיר "קשר" בפרט, שהוא בן זמנם של שירים ראשונים, מסרטט את גיוסו של ה"אני" הדובר למחתרת הפלמ"ח ואת החוויות המכוננות של הדובר במחתרת. כדאי לתת את הדעת על כך שבשנה שבה ראה אור שירי חותם, פרסם זך ביקורת קשה על ספרו השלישי של חיים גורי (נתן זך, "התמימות, האחריות והשירה", על "שירי חותם" מאת חיים גורי", מבואות 15 (1954); שב ונדפס: סימן קריאה 1 (1972), עמ' 295-297.
- 44 זך, שירים ראשונים, הערה 8 לעיל, עמ' 39-40.
- 45 יל"ג, הערה 32 לעיל.
- 46 ראו גם: במדבר יד 18; טז, דברים ה 9; יהושע ז.
- 47 "אנכי ה' אלהיך אל קנא פקד עון אבות על בנים על שלשים ועל רבעים לשנאי ועושה חסד לאלפים לאהבי ולשמרי מצותי", שמות כ 5-6. וראו גם הערה 46 לעיל.
- 48 על פי נורתרופ פריי, המיתוס הקמאי מאניש את הכוחות המאיימים של הטבע. עריצות השמים באה לידי ביטוי באידאה של גורל עיוור, בלתי מובן, הכרחי וחיצוני לאדם. הגורל אינו אלא מערכת אלוהית הנהנית מחופש בלתי מוגבל, המענגת עצמה באירוניה אין-סופית ביחס למין האנושי שהיא דורסת כדי לשמר את הפרודגטיבה שלה עצמה. השמים דורשים קרבות כדי לכפות ציות העומד כתכלית בפני עצמה, תוך מחיקתו של הפרט ונאמנות לשליט טירן, בלתי מובן,

- הדורש נאמנות לאגו הקולקטיבי שלו ושל תומכיו. הפרט המוכה הוא ה־pharmakos, הקרבן, המועלה על המזבח כדי לחזק את כל האחרים. הפרמקוס הוא דמות במבדה האירוני המתפקדת כשעיר לעזאזל שנבחר להיות קרבן שרירותי בידי כוחות עליונים: Northrop Frye, "Third Essay – Archetypal Criticism: Theory of Myth", *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957, pp. 129-239, pp. 147-149; ראו גם: 41, 45, 367.
- 49 ביאליק, "מגילת האש", הערה 15 לעיל, עמ' 222-234; "דבר", שם, עמ' 197-198.
- 50 תפיסת גמול דומה ותגובות דומות, ראו גם בפואמות של ביאליק "בעיר ההרגה" (שם, עמ' 168-174); "מתי מדבר" (שם, עמ' 121-126); ובשיר "על השחיטה" (שם, עמ' 156).
- 51 את שירים ראשונים של זך חותם שיר נטול כותרת, שכל-כולו משחק על פסוקי המקרא. הראשון בהם הוא "אנוש כחציר ימיו" (הערה 8 לעיל, עמ' 52); חזר ונדפס בשירים שונים (הערה 21 לעיל, עמ' 20). השיר מציג את האדם האוניברסלי כבן-אנוש, אנוש, טרף לכוחות עליונים (המשחק שלא בטובתו במגרש המשחקים הקפאיי של המודוס האירוני).
- 52 פריי ממיין את העלילות ואת הגיבורים הספרותיים על פי כושר פעולתם (Frye), הערה 48 לעיל, עמ' 33-34, 67-33.
- 53 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ' 240-241.
- 54 שקד, הערה 7 לעיל.
- 55 Shaked, הערה 4 לעיל, עמ' 56-57.
- 56 מ' שקד, "משכמו ומעלה", הערה 9 לעיל, עמ' 295-309.
- 57 "איך ידעת כי מת שאול ויהונתן בנו? ויאמר הנער המגיד לו: נקרוא נקראתי בהר הגלבוע והנה שאול נשען על חניתו, והנה הרכב ובעלי הפרשים הרביקוהו. ויפן אחריו ויראני ויקרא אלי ואומר הנני. ויאמר לי: מי אתה? ואומר אליו: עמלקי אנוכי. ויאמר אלי: עמד נא עלי ומותתני כי אחזני השבץ כי כל עוד נפשי בי. ואעמוד עליו ואמותהו כי ידעתי כי לא יחיה אחרי נפלוי" (שמואל ב א 10-5).
- 58 ואכן בבלדה "על הרי גלבוע", בטור הפותח את הסטרופה החמישית, מכריז שאול באזני "המגיד" המבשר לו על מות אבינדב בנו: "עַל חֶרֶבַךְ תִּפֹּל, וְאֶל תִּפֹּל בְּיָדוֹ!" (של הפלישתי, כנראה).
- 59 שמות יז 14; דברים כה 19; שמואל א טו 23-18.
- 60 אריך אוארבך, "צללתו של אודיסיאוס", ברוך קרוא (מתרגם), מימויס: התגלמות המציאות בספרות המערב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1958, עמ' 3-19.
- 61 ראו פירוש רש"י לבראשית כב 1: "הנני" – כך היא ענייתם של חסידים לשון ענוה הוא ולשון זימון".
- 62 (א) "הרי בגלבוע אל טל ואל מטר עליכם ושדי תרומות", שמואל ב ב 21; (ב) "ויהי איש מבן ימין ושמו קיש [...] ולו היה בן ושמו שאול בחור וטוב ואין איש מבני ישראל טוב ממנו משכמו ומעלה גבוה מכל העם", שמואל א ט 1-2; (ג) "ורוח יהוה סרה מעם שאול [...] ויאמרו עבדי שאול אליו הנה נא רוח אלהים רעה מבעתך. [...] יבקשו איש יודע מנגן ככנור והיה בהיות עליך רוח אלהים רעה ונגן בידו וטוב לך. [...] ויען אחד מהנערים ויאמר: הנה ראיתי בן לישי בית הלחמי, יודע נגן [...] והיה בהיות רוח אלהים אל שאול ולקח דוד את הכנור ונגן בידו ורוח לשאול וטוב לו וסרה מעליו רוח הרעה", שמואל א טז 14-23.
- 63 "אֶל הַסּוּג מִמָּקוֹם בּוֹ נֶעְמְדָה, אֶל נוּע"; "עַל חֶרֶבַךְ תִּפֹּל, וְאֶל תִּפֹּל בְּיָדוֹ!" |ההדגשות שלי, ר"ש|.

- 64 "אל תגידו בגת אל תבשרו בחוצות אשקלון" (שמואל ב ב 20).
- 65 "ויקונן דוד את הקינה הזאת על שאול ועליהונתן בנו, ויאמר ללמד בני־יהודה קשת, הנה כתובה עלי־ספר הישר" (שמואל ב א 17-18).
- 66 טשרניחובסקי, שירים, הערה 6 לעיל.
- 67 שלמה ניב, "התבניות של בלדות שאול טשרניחובסקי", הבלדה העברית: פרקים בהתפתחותה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 1986, עמ' 101-170; שם, עמ' 148.
- 68 בכך מקדים טשרניחובסקי את פיצול האישיות האידאולוגי המאפיין את צמד הכפילים הביאליקיים ב"מגילת האש" (1905): "האיש זעום העפעפיים" מכיר רק את שירת הזעם, "המשטמה והכיליון"; וכנגדו "העלם בהיר העיניים", שמבקש לשיר את "שירת הנחמה והאחרית" (ראו ביאליק, "מגילת האש", הערה 15 לעיל, פרק ה). נקמת החסד של האל "על חרבות בית-שן" היא רץ מבשר לשירת הנחמה והאחרית של "בהיר העינים".
- 69 קורצווייל, הערה 28 לעיל, עמ' 239.
- 70 שם, עמ' 242-243.
- 71 אליעזר שביד, "הבלדה 'אנשי חיל חבל' ומוטיב הנאמנות הטראגית בשירת טשרניחובסקי", הערגה למלאות ההווה, מרחביה: ספרית פועלים, עמ' 168-174; שם, עמ' 172-173.
- 72 אך אין לשרכב לכאן את פרשת ההתנחלות שלאחר "מלחמת ששת הימים", זו האידאולוגית וזו החומרנית.
- 73 טשרניחובסקי, "מנגינה לי", הערה 6 לעיל, עמ' 278-279.
- 74 המחרשה החורשת הגיעה לכאן ממקור ספרותי שונה לחלוטין, שיידון להלן. הופעתה האובססיבית מחוזקת באמצעות מבנה כיאסטי כפול ומכופל:
- א. המחרשה ב. חורשת ג. בשדה.
 1. חורשת ג. בשדה א. המחרשה.
 2. המחרשה ג. בשדה ב. חורשת.
- ואם נצרף את שלוש התיבות החותמות את שלושת הטורים תיווצר וריאציה נוספת: "בשדה המחרשה חורשת". חזרה זו מתעבה אם נצרף, אלכסונית, את התיבה הראשונה בטור 1 עם האמצעית בטור 2 והשלישית בטור 3 בשני הכיוונים. אז יתברר שמדובר בשתי חזרות נוספות: כאלכסון היורד – "המחרשה בשדה חורשת" (זהה לטור 3) ובאלכסון העולה – "חורשת בשדה המחרשה" (זהה לטור 2).
- 75 וראו המנון הפלמ"ח: "לפקודה תמיד אנחנו, אנו הפלמ"ח"; ואת שירו של חיים גורי, "1923-1958", "והמפקד היה מלא". אנשים דברו בגוף־ראשון־רבים. ימי יחדיו, בתום המסעות", שושנת רוחות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1960, עמ' 97; השירים, א, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 259-260.
- 76 מדובר בשיר המולדת של זלמן חן: "שורו הביטו וראו, / מה גדול היום הזה, / היום הזה, / אש יוקדת בחזה / והמחרשה, / שוב פולחת כשדה. / את, מכוש, טוריה וקלשון, / התלכדו בסערה, / בסערה. / ונדליקה שוב / שוב את האדמה, / בשלהבת ירוקה" [ההדגשות שלי, ר"ש]. שיר־מולדת זה היה להיט בישראל העוברת של שנות השלושים־חמישים של המאה הקודמת, וכל הופעה ציבורית של אברהם הרצפלד הסתיימה בשירה בציבור של הפזמון הזה בניצוחו של הנואם.
- 77 ראוי להדגיש שוב שאין מדובר בפרספקטיבה שלאחר "מלחמת ששת הימים" ובוויכוח הלאומי בעד ונגד התנחלות נוסח "גוש אמונים".

- 78 מאידך גיסא, ראו השיר ”לחוף ימים“ שכלול אף הוא בקובץ שירים ראשוניים. שיר זה עשוי להעיד שזך בכל זאת גיבש לעצמו ביקורת ברורה כלפי הציונות כבר בשלב זה של חייו (זך, הערה 8 לעיל, עמ' 39-40).
- 79 עם זאת, ייתכן שהדובר אכן משתוקק, ברוח התקופה, למצוא את המקום שבו ילמד לאהוב את הארץ שבה אמור שאול להיות שתול. החריזה שאול/שתול מציעה הבנה שלפיה שאול היה שתול בארץ שעליה נפל. אם הבנה זו אפשרית, יש כאן קרבה אידאית לבלדה האלתרמנית ”הנה תמו יום קרב וערכו“ שאף היא מספרת את נפילת שאול ובניו בגלבוה ומאשרת את קשר הדם בין שאול והאדמה שבה היה שתול (עיר היונה, תל אביב: מחברות לספרות, 1957, עמ' 184-185).
- 80 ”golden fantasy“ (”פנטזיית הזהב“) בעקבות סירני סמית. מדובר במטפורה המסמנת תהליכים נפשיים בלא-מודע של הפרט הרוחפים אותו לאחור, אל המצב הקיומי הסימביוטי הראשוני, שבו מסופקים כל צרכיו של התינוק במלואם וללא תנאי. פנטזיה זו, על שלל היבטיה וגילוייה, תופסת מקום נכבד בחברה, בתרבות ובספרות בפרט. היא מתייחסת למצב אוטופי, המבטא משאלה לקיום נטול כאב פיזי ונפשי, קיום של אושר עילאי בגן עדן שאבד. סמית סבור שהפנטזיה מבטאת געגועים לקשר ראשוני/ינקוטי עם אם שמעניקה את הטוב והאחדות האולטימטיביים ללא תנאי, והפנטזיה היא חלק מאימת הפרדה מן האם (Sydney Smith, "The Golden Fantasy: A Regressive Reaction to Separation Anxiety", *International Journal of Psycho-Analysis* 58 [1977], pp. 311-324). על ”פנטזיית הזהב“ בשירה העברית ראו: רוזנה פלנצבוים-גבר, ”פנטזיית הזהב“ בשירה העברית של שנות ה-80 וה-90: היבטים תמאטיים ופואטיים (יצחק לאור, אגי משעול), חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה, 2007.
- 81 חיים גורי, ”הנה מוטלות גופותינו“, פרוזי אש, מרחביה: ספרית פועלים, 1949, עמ' 77-78; השירים, א, הערה 75 לעיל, עמ' 93-94. וראו גם: ע' הלל, ”כתה בארץ“, ארץ הצהררים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1950, עמ' 47-48.
- 82 Mircea Eliade, *Cosmos and History*, New York: Harper Torchbook, The Boolingen Library, 1959, pp. 20-21; פאול נוימרקט, ”הילולת הוויתור העצמי: עיונים במוטיב המלחמה בספרות המודרנית“, קשת לט (אביב 1968), עמ' 63-74.
- 83 אלתרמן, ”הנה תמו יום קרב וערכו“, הערה 79 לעיל; גורי, פרוזי אש, הערה 81 לעיל; עד עלות השחר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1950. התייחסות למימוש של הזמן הקדוש בשירת גורי ראו אצל חיים באר, ”המגע הקשה ורך“, משא (21/6/68); ראו בן שהם, ”הקרב הפתטי: שירים מתוך ילקוט הצד' ו'כלולות““, בין הנוזרים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי, קריית שדה-בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 63-74; חיים גורי, ”אנו הפכנו אותך למולדת“, עם השירה והחזן, א, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 153-173.
- 84 אמיר גלבוה, ”שאול“, כחלים ואדמים, תל אביב: עם עובד, 1963, עמ' 216; יהודה עמיחי, ”המלך שאול ואני“, שירים 1948-1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1963, עמ' 101-104; חיים גורי, ”כתר“, מחברות אלול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 50. והדברים ניכרים גם במחקריהם של קורצווייל, גרשון שקד, מלכה שקד ו-Bargad שזכרו לעיל. אגב, הזעם הקדוש של הדובר הגרינברגי המוטח בסנבלטים למיניהם (למשל בספרו חזון אחד הלגיונות שבתוך: אורי צבי גרינברג - כל כתביו: ב, ירושלים: מוסד ביאליק, 1991, עמ' 9-31) ובאנשי השומר

הצעיר ("פנים אל פנים", ספר הקטרוג והאמונה, אורי צבי גרינברג: כל כתביו, ג, 1991, עמ' 152-151), והשגבתם של בריוני הסיקרניים ("איקלע סיקריק", שם, עמ' 42-43) הם פועל יוצא של התמסרותם כביכול של הראשונים לזמן החולין והתמסרותם של האחרונים לזמן הקדוש תוך נכונות להשליך את נפשם מנגד בשירותו.

85 עמיחי, "דוד הצעיר", הערה 84 לעיל, עמ' 104.

להופיע בעיד ההרגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק

נעמה רוקם

א. נהרות פרוזה קפואים

"גם אתה מבחין בין שירה ופרוזה?" כך, נזכר יעקב פיכמן, שאל אותו חיים נחמן ביאליק – שאלה בלתי צפויה מפיו של משורר.¹ אמנם בהקשר האודסאי שבו התחנך ביאליק כמשורר, הפרוזה של מנדלי ואחד העם היוותה אמת מידה נורמטיבית רבת-כוח, שביחס אליה נמדדה השירה; עובדה זו אולי מסבירה מדוע שאף ביאליק לראות מעבר לעצם הדיכטומיה.² אולם הביטול הגורף של ההבחנה המשתמע משאלתו של ביאליק, אין די בו להאיר את מורכבות יחסם ההדדי של שני המודוסים הללו ביצירתו. שתיים ממסותיו החשובות – "גילוי וכיסוי בלשון" (1915) ו"הלכה ואגדה" (1916) – משתמשות בניגוד שבין שירה לפרוזה ככלי רטורי או כמטפורה פילוסופית. השימוש הוא בשני אופנים שונים: במסה המוקדמת, הפילוסופית באופייה, הפרוזה והשירה מוצגות כניגוד שאינו בר-גישור, ועליונותה של השירה היא בלתי מעורערת; ואילו ב"הלכה ואגדה" השתיים הופכות לשני צדדיו של מטבע דיאלקטי המתהפך ללא הרף, כשמתוך הפרוזה ההלכתית נובעת האגדה הפואטית.

"הלכה ואגדה" נפתחת גם היא בהנגדה מוחלטת:

להלכה – פנים זועפות, לאגדה – פנים שוחקות. זו קפדנית, מחמרת, קשה ככרזל – מדת הדין; וזו ותרנית, מקילה, רכה משמן – מדת הרחמים. זו גוזרת גזרה ואינה נותנתה לשעורים: הן שלה הן ולאן שלה לאו; וזו יועצת עצה ומשערת פחו ודעתו של אדם: הן ולאן ורפה בידה. זו – קלפה, גוף, מעשה; וזו – תוך, נשמה, כוונה. כאן אדיקות מאובנת, חובה, שעבוד; וכאן התחדשות תמידית, חרות, רשות. עד כאן – על הלכה ואגדה שבחיים; ועל שבספרות מוסיפים: כאן יבשת של פרוזה, סגנון מוצק וקבוע, לשון אפורה בת גון אחד – שלטון השכל; וכאן לחלוחית של שירה, סגנון שוטף וכן חלוף, לשון מנומרת בצבעים – שלטון הרגש.³

הנגדה זו מזכירה את המסקנה העולה מתוך "גילוי וכיסוי בלשון":

ומכל האמור יוצא הבדל גדול שבין לשון בעלי פרוזה ללשון בעלי שירה. הללו, בעלי הפשט, סומכים עצמם על "הצד השווה" ועל המשותף שבמראות ובמלים, על הקבוע ועומד בלשון, על הנוסח המקובל – ולפיכך הם עוברים את דרכם בלשון בטח. למה הם דומים? למי שעובר את הנהר על פני קרח מוצק, עשוי מקשה אחת. רשאי ויכול הוא זה להסיח את דעתו לגמרי מן המצולה המכוסה, השוטפת תחת רגליו. ואלה שכנגדם, בעלי הרמז, הררש והסוד, רדופים כל ימיהם אחרי "הצד המיָחָד" שבדברים, אחרי אותו המשהו הבודד, אחרי אותה הנקודה, שעושה את המראות – וצרופי הלשון המכוונים להן – כחטיבה אחת בעולם, אחרי הרגע בן החלוף שאינו נשנה עוד לעולמים. [...] ולמה הללו דומים? למי שעובר את הנהר בשעת הפשרה על פני גלידין מתנדנדים וצפים. חלילה לו להשהות את הרגל על גבי גלד אחד יותר מהרף עין, יותר מכדי קפיצת הרגל מגליד לחברו הסמוך ומחברו לחברו. בין הפרצים מהבהבת התהום, הרגל מתמוטטת, הסכנה קרובה --- (עמ' 231-232).

היבט מפתיע של "משל הנהר והקרח" – אם אפשר לקרוא לו כך – הוא שביאליק מניח ששני המודוסים מאפשרים בסופו של דבר חצייה של הנהר או התהום, ובכך מתערערת עצם ההבחנה בין השירי לפרוזאי וכן ההעדפה המשתמעת לשירי. המטפורה של ביאליק עשויה להזכיר את גאורג לוקאץ', שבחיבורו התאוריה של הרומן תיאר את הפרוזה כמודוס בעל "פלסטיות בלתי מרוסנת וחומרה לא קצבית" ("unfettered plasticity and non-rhythmic rigor"), כמודוס המסוגל לבנות "דרך שמישה מעל התהום"⁴. אצל לוקאץ', השיפוט הערכי הפוך: הפרוזה והרומן – ובעיקר רומן החניכה – מספקים בית לאדם בעולם המודרני, שבו אבדה לו האוריינטציה הטראנסצנדנטלית. הפלסטיות והחומרה שבהן חוצה הפרוזה את התהום אינן רק הכרח, אלא אף פתרון ראוי. עבור ביאליק, הפרוזה הנוקשה מכסה את האמת בשכבה עבה של קרח מקפיא וממית. רק כשהקרח נמס יכול המשורר ללכת בצעדים זהירים ולחצות בכל זאת את התהום. אולם למרות ההבדל העקרוני הזה, ביאליק ולוקאץ' חולקים יותר ממטפורה בגישתם לפרוזה. שניהם מתעניינים בפרוזה כצומת בין הפורמלי להיסטוריוסופי. עבור שניהם הפרוזה, כמאפיין חיצוני של טקסטים, היא גם ביטוי להלכי מחשבה ורוח קולקטיבית של עם או של תקופה. במובן זה שניהם פועלים בתוך התחום שהגדיר הגל בהרצאותיו על האסתטיקה. הטענה המפורסמת ומעוררת המחלוקת שביסוד ההרצאות הללו – קרי: שבעידן המודרני האמנות היא נחלת העבר – קשורה קשר הדוק בפרוזה ובפרוזאי. הגל מתאר את ההווה כ"עידן פרוזאי" וטובע ביטויים כגון "Prosa der Welt" ("הפרוזה של העולם") כדי לתאר את העידן הזה.⁵ אמנם, בניגוד ללוקאץ', אין סיבה לחשוב שביאליק קרא את ההרצאות של הגל. יתר על כן, השימוש שלו במושג פרוזה איננו כפוף לתאוריה היסטוריוסופית סדורה. למרות זאת, המושג פרוזה הנו מפתח מרתק למסות ואף ליצירות נוספות של ביאליק, כפי שאראה בהמשך.⁶

למרות הפסקה הפותחת שציטטתי לעיל, בחיבור "הלכה ואגדה" מביע ביאליק דעה הפוכה לזו שהשמיע שנתיים קודם לכן ב"גילוי וכיסוי בלשון". המסה מחליפה את הניגוד הנחרץ

בין פרזזה לשיירה במודל דיאלקטי, שביטוי המפורש ביותר הוא הדימוי השגור של הפרח והפרי. ההלכה והאגדה – המודוס הפרוזאי והקשה של החוק והמודוס הפואטי הרך של הנרטיב – אינם רחוקים כל כך זה מזה:

היחס שבין זו לזו הוא כיחס שבין המלה למחשבה ולהרגשה או כיחס שבין המעשה והצורה המוחשית ובין המלה. ההלכה היא גיבושה, תמציתה האחרונה והמוכרת של האגדה; האגדה היא היתוכה של ההלכה. קול המונה של תביעת הלב בשטף מרוצתה לנקודת שאיפתה – זוהי האגדה; מקום החניה, ספוק התביעה לפי שעה והשתקתה – זוהי ההלכה. החלום הרץ ונמשך אל הפתרון, הרצון אל המעשה, המחשבה אל המלה, הפרח אל הפרי – והאגדה אל ההלכה. ואולם גם בתוך הפרי כבר גנוז הגרעין, שממנו פרח חדש עתיד לצאת (עמ' 244).

המסקנה היא שתרבות שמנתקת את עצמה לחלוטין מהשורשים ההלכתיים או הלגליסטיים שלה, מתנתקת ממקור רוחני בעל חשיבות. אולם מטרתי כאן איננה לדון בטיעון המרכזי והמרתק הזה הנגזר מהמסה; תחת זאת, לצורך הטיעון שלי, אדבק בזיהוי בין הלכה לפרזזה – זיהוי שביאליק מציגו כלאחר יד בתחילת המסה – ואשקול את עצם הניגוד הדיאלקטי בין שיירה לפרזזה.⁷ למרבה העניין, ביאליק חוזר כאן אל אותו דימוי שבו השתמש ב"גילוי וכיסוי בלשון", דימוי הנהר הקפוא. במסה "הלכה ואגדה", הנהר מתואר מנקודת התצפית הבטוחה שעל החוף, והשאלה המעשית – כיצד לחצות את הנהר? – הוחלפה בשאלה עקרונית – מהו היחס בין מים וקרח?

על חלופי כינויים אלה שבין הלכה לאגדה [שבהם נפתחה המסה] אפשר להוסיף עוד, עד אין שעור, ובכולם יהא מצד ידוע אבק אמת, אבל כלום יש לשימוע מזה – כסברת רבים – שההלכה והאגדה הן שתי צרות זו לזו, דבר והפוכו? האומרים כך מחליפים מקרה בעצם וצורה בחומר, ולמה הם דומים? למי שמחליט על הקרח והמים בנהר, שהם שני חמרים שונים. ההלכה והאגדה אינן באמת אף הן אלא שתיים שהן אחת, שני פנים של בריה אחת (עמ' 244).

למרבה האירוניה, ביאליק מחליף את הממד הפרקטי של הדימוי (האפשרות לחצות את הנהר) בממד עקרוני (ההגדרה של קרח ומים כשני פנים של אותו החומר) בשירותו של טיעון שכולו מכוון להדגיש את ערכו של היומיומי והמעשי כחומרים שהדמיון הספרותי שואב מהם. כך או אחרת, למרות שהמטפורה המשותפת קושרת בין שני הטקסטים, הסתירה נותרת בעינה ומעוררת את השאלה: מה ניתן ללמוד מן השימוש של ביאליק במושג פרזזה, והאם ניתן לעשות בו שימוש בזיקה לשירתו? אין זה מפתיע שמבקרים נמנעו מלאמץ את המושגים של ביאליק – לא רק כי המסות סותרות זו את זו,⁸ אלא גם משום שלמרות שהפרזזה נראית מושג בסיסי ומובן מאליו, כתופעה לעצמה היא מעסיקה חוקרי ספרות רק לעתים רחוקות.⁹ מאמר זה מציע מתווה לשימוש תאורטי חדש במושג מתוך דו-שיח עם טקסט נוסף של ביאליק: הפואמה "בעיר ההרבה".

ב. חמקמקוח סוגחית

"בעיר ההרגה" הוא טקסט שאינו כתוב בפרוזה וקשה לתאר אותו כפרוזאי. עם זאת, וכפי שאראה להלן, הפרוזה היא תת־טקסט רב־עצמה שהשפעתו על הפואמה רבה. לאחר קריאה של הפרוזה בשיר הנרטיבי הארוך, אחזור בסוף המאמר בקצרה לקואורדינטות של המסות העוסקות בפרוזה ולשפה המטפורית שהן מבנות.

כידוע, בעקבות הפרעות נשלח ביאליק על ידי רעיו, בהם אחד העם ושמעון דובנוב, לאסוף עדויות בקישינב המתאוששת מן הפוגרום. מטרתה של הוועדה ההיסטורית שקמה בעקבות הפוגרום ושהחליטה על איסוף העדויות, הייתה לעורר את קוראיו היהודים של הדו"ח ההיסטורי לקום ולהתנגד להתקפות דומות בעתיד. מטרה מוצהרת זו הושגה בלי ספק על ידי התוצר הטקסטואלי הסופי שפרסם ביאליק מאוחר יותר באותה שנה, למרות שתוצר זה לבש צורה שונה בתכלית מהטקסט שעמד לנגד עיניה של הוועדה ההיסטורית בעת שהטילה את המשימה על ביאליק. השיר תורגם לרוסית וליידיש, וקוראים בשלוש השפות העידו כי הושפעו ממנו בניסוח עמדותיהם היהודיות־לאומיות. אולם הדיווח ההיסטורי, הטקסט בפרוזה שגנז המשורר, עשה את דרכו אל תוך השיר ושיחק תפקיד בעיצובו הפואטי. הבחירה לא לכתוב פרוזה היא מהחשובות שעשה ביאליק כשכתב את השיר, ועל כן יש להביאה בחשבון כשאנו מנסים להבין את השיר ולתאר את חשיבותו הפוליטית.

ניסיוני להבין את כוח השכנוע של הפואמה יתחיל אפוא בעובדה, המוזרה אולי כשלעצמה, שביאליק נשלח לקישינב כהיסטוריון. בחירתו של ביאליק לא ליצור פרוזה היסטוריוגרפית תשמש לי נקודת מוצא בקריאת השיר. כפי שעולה מן העדויות הערוכות למחצה,¹⁰ תכנן ביאליק לארגן את הדו"ח ההיסטורי ארגון מרחבי, המבוסס על מפת העיר קישינב. דומה כי טכניקה דומה שימשה אותו בבואו לכתוב את השיר, המבסס את סדר הזמנים הנרטיבי בעזרת התנועה הפיזית דרך חלקיה השונים של קישינב סמלית. אולם זוהי אכן עיר סמלית: המפה הקונקרטית של קישינב התחלפה בסדרה של מרחבים טעונים, אם כי מופשטים ביסודם, כגון האורווה ובית הכנסת. המעבר הסופי מהעיר אל המרחב האלגורי של המדבר, שאליו נשלח העד הנביא העומד במרכז השיר, איננו, על כן, שבר של רצף מימטי שנשמר עד אותו רגע, קרי חילופין של הנוף האירופי של קישינב בנוף תנ"כי מדומיין, אלא מימוש של המטען הסמלי שנבנה לאורך השיר כולו.

המרחבים הנבנים בטקסט הם סוגיה מורכבת ובעלת חשיבות לטיעון שלי. אחד הרגעים הקשים בכתב האישום הנבנה בשיר הוא תיאור הגברים המציצים ממקומות המסתור הבטוחים וצופים בנשותיהם הנאנסות:

לפני שְחִיטָהּ וּבְשַׁעַת שְחִיטָהּ וּלְאַחַר שְחִיטָהּ;
וּבְיָדָךְ תִּמְשָׁשׂ אֶת־הַכֶּסֶת הַמְּטַנֶּפֶת וְאֶת־הַכֶּר הַמְּאָדָם,
מְרַבֵּץ חֲזִירֵי יַעַר וּמְרַבֵּעַת סוּסֵי אָדָם
עַם־קָרְדָם מְטַפְטֵף דָם רוֹתַח בְּיָדָם.
וְרֵאָה גַם־רֵאָה: בְּאֶפְלַת אוֹתָהּ זֹוֹיָת,
תַּחַת מְדוּכַת מְצָה זוּ וּמְאַחֲרֵי אוֹתָהּ חֲבִית,

שָׁכְבוּ בְעֵלִים, חֲתָנִים, אֲחִים, הֲצִיצוּ מִן־הַחֹרִים
 בְּפֶרֶר גְּיוֹת קְרוּשׁוֹת תַּחַת בֶּשֶׁר חֲמוּרִים,
 נִחְנָקוֹת בְּטִמְאָתָן וּמַעֲלֵעוֹת דָּם צְוֹאֵרֹן,
 וּכְחֶלֶק אִישׁ פֶּת־בְּגוֹ חֶלֶק מִתְעַב גּוֹי בְּשֶׁרֶן –
 שָׁכְבוּ בְּבִשְׁתָּן וַיִּרְאוּ – וְלֹא זָעוּ וְלֹא זָעוּ,
 וְאֵת־עֵינֵיהֶם לֹא־נָקְרוּ וּמִדַּעְתֶּם לֹא יָצְאוּ –
 וְאוּלַי גַּם־אִישׁ לְנַפְשׁוֹ אִזּוֹ הִתְפַּלֵּל בְּלִבּוֹ:
 רְבוּנוּ שְׁלֵעוּלָם, עֲשֵׂה נָס – וְאֵלֵי הָרַעָה לֹא־תִבֹּא.
 וְאֵלֶּה אֲשֶׁר חָיו מִטִּמְאָתָן וְהִקְיִצוּ מִדְּמֹן –
 וְהִנֵּה שָׁקְצוּ כָל־חַיֵּיהֶן וְנִטְמָא אֹר עוֹלָמָן
 שְׁקוּצֵי עוֹלָם, טִמְאָת גּוֹף וְנַפֶּשׁ, מִבְּחוּץ וּמִבְּפָנִים –
 וְהִגִּיחוּ בְעֲלֵיהֶן מַחֹרֶם וְרָצוּ בֵּית־אֱלֹהִים
 וּבִרְכוּ עַל־הַנְּסִים שֶׁם אֵל יִשְׁעָם וּמִשְׁגָּבָם;
 וְהִכְהִנִּים שִׁבְהֶם יָצְאוּ וַיִּשְׁאֲלוּ אֶת רַבָּם:
 "רְבִי! אֲשֵׁית מָה הִיא? מִתְרַת אוֹ אֲסוּרָה?" –
 וְהֵכֵל יָשׁוּב לְמִנְהַגּוֹ, וְהֵכֵל יַחֲזֹר לְשׁוּרָה (עמ' 126).

ציפורה כגן מתארת את השורות הללו כ"רגע הלכתי" בשיר. שרה הורוביץ, לעומתה, מציינת את העובדה שזוהו אחד הרצפים הנרטיביים הארוכים בשיר שבו "העדר פעולת הסיפור מושך את תשומת לבנו עוד יותר לרגעים הנרטיביים הבודדים, שכולם קשורים בנשי".¹¹ סצנת האונס היא אם כן צומת של חוק ונרטיב, ובמובן זה היא שבה ומעלה את השאלות העולות מן המסה "הלכה ואגדה". מהם המקורות שמהם שואב השיר? האם זו הפרוזה של היומיום, החוק, ההלכה, או החומרים המיסטיים, החומרים שמעבר ליומיום, של האגדה?¹² במילים אחרות, האם הטקסט הוא שירה או פרוזה?

ברצוני להתמקד עתה בכלים שבהם הטקסט מצביע על דמויות ועצמים כדי להפנות אליהם או לאזכר אותם, ובאופן שבו המחווה הזאת מבנה מרחב. סצנת האונס ממופה ביחס לסבך קואורדינטות פרדוקסלי סביב ארבעה צירי מבט: הנמען שהוא עד המגיע לקשינב לאחר מעשה (עניין מהותי שאליו אשוב מיד בפירוט רב יותר) ומתבונן בסצנה כולה, הנשים העדות לאונס "מבפנים" (הבת לעיני אמה והאם לעיני בתה), הגברים המציצים מן החורים ואז מגיחים מתוכם כדי לשאול בעצת הרב, ולבסוף הרב עצמו שגם הוא, כמו הדובר בשיר, עד לאונס לאחר מעשה. בין הצירים השונים הללו לא נוצרת מיזנסצנה של האירוע, אלא להפך: המרחב שבו האונס מתרחש מתחיל להתפרק. הפונקציה הדאיקטית של השפה – היכולת שלה להצביע על אובייקטים בתוך מרחב נתון – מתחילה להתערער, כפי שניתן לראות בבלבול הפוטנציאלי במילים "שָׁכְבוּ בְּבִשְׁתָּן", שבהן הפועל יכול לתאר את הנשים כמו גם את הבעלים, ובשימוש האירוני בביטוי "אֵלֵי" כדי לציין משהו שיתרחש לגוף אחר – גופה של האישה. כאמור, אפשר להסתכל על המורכבות הזאת בכל מיני הקשרים, וברצוני לקשור אותה אל החמקמות הגנרית של הטקסט.

הפואמה של ביאליק – טקסט המבוסס על חקירה שהייתה אמורה להניב דו"ח היסטורי,

טקסט שמעוצב כנבואה תנ"כית ושהובן על ידי רבים מקוראיו מאז ועד היום כקריאת קרב לאומנית – פואמה זו אינה דרה בנוחיות בתוך גבולותיה של הגדרה סוגתית יחידה. עובדה זו משתקפת בבהירות בספרות הביקורת שמרבה להשוות אותה לטקסטים מסוגים רבים.¹³ השימוש של ביאליק באוצר המילים, במבנה הרטורי ובהבניה הסוגתית של הנבואה אף אוצר בחובו את האפשרות שהדובר הוא האל עצמו. עושר סוגתי זה הגובל בבלבול, שלא לומר בקופוניה, קשור אולי באופי המשימה שהוטלה על ביאליק כשנסע לקישינב. מלאכת איסוף העדויות הייתה מכוונת בו־בזמן למטרות מעשיות מידיות – איסוף מידע לשם חלוקת כספי פיצויים, ולמטרות פוליטיות – להחיות את יצר ההתנגדות וההגנה העצמית אצל הקוראים היהודים. הפוטנציאל החתרני של שתי המטרות גם יחד הצריך אולי מלאכת הלחמה סוגתית שתחליף את השפה הבהירה, הפרוזאית של הדו"ח שלא נכתב. אפילו כטקסט פואטי דחוס עורר הדיווח את חשדות הצנזורה, וביאליק נאלץ לפרסם את השיר תחת כותרת המאזכרת פרעות מן המאה השבע־עשרה – "משא נמירוב" – ולטשטש את ההקשר העכשווי. קשה לדמיין כיצד היה מתקבל אותו דו"ח היסטורי בפרוזה שדובנוב ושאר חברי הוועדה ההיסטורית ציפו לו. ובכל זאת, מוטעית היא התפיסה הרווחת שלפיה העדויות, והטקסט בפרוזה שהיה אמור להתבסס עליהן, נגזרו ונשכחו (או הודחקו) לגמרי בעת שביאליק כתב את הפואמה. אולם בכך שאני חושפת את הפרוזה שמשחקת תפקיד בעיצוב השיר אינני מציעה סיווג סוגתי נוסף של השיר: דבר אחד נעלה מכל ספק והוא שהפואמה איננה כתובה בפרוזה. בכל זאת, אני טוענת שהבחירה לא לכתוב פרוזה היא ההכרעה הסוגתית המהותית המעצבת את השיר. כדי להבהיר את כוונתי אבהיר בקצרה את מושג הפרוזה ואת השימוש הספציפי שאני עושה כאן במושג הזה.

ג. הפרוזה בין האלים

כאמור, הפרוזה היא מושג שלא זכה לתשומת לב מחקרית רבה, עובדה שאולי מפתיעה בהתחשב בנוכחות הדומיננטית של הכתיבה בפרוזה. דומיננטיות זו היא אולי בדיוק הסיבה לכך שהפרוזה (בניגוד לשירה) איננה נראית כחידה הדורשת פתרון, או כאובייקט שיש להקדיש לו מחשבה מרובה. הפרוזה קנתה לה מעמד מובן מאליו, היא נראית כצורה "טבעית" להביע בה מחשבות ולספר בה סיפורים, וככלי ניטרלי חסר היסטוריה. נוסף על כך, יש היגיון מסוים בהעדפה שהעדיפו חוקרים מושגים אחרים, הנושקים לפרוזה. "נרטיב", למשל, הוא מושג גמיש בהרבה, הנווד בהצלחה בין הדיסציפלינות. יתר על כן, הוא מתייחס לא רק לפני השטח של הטקסט, אלא גם למבנה העומק שלו. בכך הוא מתאים לעניין הסטרוקטורליסטי בטרנספורמציות שעובר מבנה העומק של הסיפור "כפי שהוא" בדרך אל הסיפור, הדיסקורס או הסוז'ט שהם מבנה השטח של הסיפור כפי שאנחנו קוראים או שומעים אותו. על כן הגיוני שהמחקר הסטרוקטורליסטי יתמקד בנרטיב ולא בסממן החיצוני גרדא כביכול המאפיין טקסט כפרוזה. גם התאוריה של הרומן – מגאורג לוקאץ' דרך איאן ואט ועד פרנקו מורטי – מתעניינת באופן מסורתי בסוציולוגיה של הסוגה מצד אחד, ובתבניות התמטיות הרחבות המגדירות אותו מצד אחר, ושוב פני השטח של הטקסט נדמים כפחות רלוונטיים. ובכל זאת טמון פוטנציאל רב בשאלה הפשוטה לכאורה: מדוע הפכה הפרוזה למדיום הבלתי מעורער של הז'אנר הנרטיבי הדומיננטי

של המודרנה, הרומן? העושר של המושג "פרוזה" – שיש לו ממד פורמלי, אבל גם ממד אקזיסטנציאלי או היסטוריוסופי (המופיע לא רק בהרצאות של הגל שנידונו לעיל, אלא גם בכתביהם של בני זמנו כגון שלגל ונובאליס) – מאפשר אולי נקודת מבט מקורית על מושגים שגורים יותר כמו נרטיב ורומן.

ובכן, מהי פרוזה? לכאורה אין הרבה מה להגיד: בניגוד לשיר (verse), הפונה אחורה פעם אחר פעם (מכאן הקשר ל־versus), הפרוזה היא כתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאה את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרורסה (Prorsa), או פרוזה, היא הדואגת ליולדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפנים, כדי שיוכל לצאת אל העולם בלא לסוב אחורה. הפרוזה מביטה אם כן הלאה, קדימה, אל חיים חדשים – ואל החידוש הרדיקלי הטמון בכל לידה, כפי שתיארה זאת חנה ארנדט בשימושה במושג "נטליות"¹⁴ – או, ביתר פשטות, אל הקישור או המחשבה הבאים. בה־בעת הפרוזה הופכת, במהלך הדרגתי המגיע לשיאו במאה התשע־עשרה, למדיום המזוהה עם כתיבת העבר, עם ההיסטוריוגרפיה. בגלל שהיא נקייה מאילוצים פורמליים – צועדת הלאה בבטחה בלא לסוב אחורה או ליצור תבניות מקצביות או צליליות – הפרוזה נדמית כאובייקטיבית. על כן היא לא רק נחלתו של ההיסטוריון, אלא גם של הפילוסוף והמחוקק. הפרוזה קשורה אם כן גם לאל רומי נוסף, הוא יאנוס בעל שני הראשים, העומד על סף הדלת ומביט בזמנית בשני פרצופיו לשני הכיוונים – אל העתיד ואל העבר. במחקרם העוסק בהופעתה של הפרוזה כמדיום ספרותי בצרפת בימי הביניים, מגדירים ולאד גודז'ק וג'פרי קיטאי את הפרוזה כ־signifying practice, הצומח מתוך תחרות עם מדיומים קיימים, ובמיוחד מתוך ניגוד למופע (performance). בניגוד למופע, הפרוזה מצטיינת בכוחה ליצור הפשטה מזמן וממקום ספציפיים וליצור שיח המחליף את הדובר הנוכח. פרוזה היא על כן השיח של המומחה, ושני החוקרים רואים בה סימן ל"תחילתו של תהליך הראיפיקציה"¹⁵.

לתביעה הפרוזאית הזו לאובייקטיביות, כפי שמתארים אותה גודז'ק וקיטאי, יש ממד שהשלכותיו התאורטיות לא זכו כמדומה לתשומת לב מספיקה. הפרוזה היא לא רק המדיום שזונח את החרוז והמשקל לטובת השורה המלאה, הפלסטית, החופשית; היא המדיום המוותר על סמכותו של הדובר הנוכח, דובר שהשירה ממשיכה להניח אותו, או למשמע אותו גם בטקסט כתוב – לפחות כנורמה ולפחות עד שלב מסוים. כל עוד הייתה השירה המדיום הדומיננטי, הם מציעים, המשיכו קוראים להניח שהדובר הנוכח הוא נתון מובן מאליו בבואם לפענח טקסט. המעבר לאוריינות המבוססת על פרוזה היה כרוך בבעיות טכניות, בעיקר ביחס לייצוג המרחב. בעזרת גודז'ק וקיטאי ניתן אפוא להבחין בין טקסטים המעוגנים במרחב פרפורמטיבי נתון לבין הפרוזה הפועלת ביחס למרחב טקסטואלי בלבד, מרחב שהיא יוצרת אותו עבור עצמה.¹⁶

הבחנה זו היא שימושית בקריאת מגוון טקסטים – כפי שאדגים באמצעות הפואמה של ביאליק – משום שיש לה השלכות לשוניות. שמות הגוף (ובהרחבה כל הביטויים הדאיקטיים, הביטויים ה"מצביעים": אני, היא, כאן, עכשיו, היום וכו'), המעוגנים בהקשר הנתון של המדיום הפרפורמטיבי ושמשמעותם מובנית ביחס למחווה פיזית (ממשית או כזאת שהקורא מסיק אותה), משמשים, למשל, כמעין מקרה מבחן, סממן המזהה

את הטקסט הפרוזאי. בטקסט כזה, ההקשר המעגן את המחווה הפיזית – המבהיר למי הכוונה כשהדובר משתמש בשם גוף – חסר, ויש להחליף אותו בתיאור מפורט של המקום והנמצאים בתוכו.

ההבחנות הללו, יש להבהיר, הן שימושיות לא כתיאור אמפירי של הפרוזה והשירה באשר הן, וגם לא כהבחנה בינארית (כלומר, כשתי קטגוריות שכל הטקסטים שייכים באופן ברור לאחת או לשנייה), אלא כמעין "טיפוסים אידאליים", במובן שטבע מקס ובר, כלומר כקונסטרוקציות תאורטיות שניתן למדוד תופעות אמפיריות ביחס אליהן. מרחק של 500 שנה ויותר מפריד בינינו לבין הסופרים שגודזיך וקיטאי עוסקים בהם, סופרים שפיתחו את הפרוזה מתוך תחרות עם סוגי המדיום הפרפורמטיביים. אכן, לא קשה לחשוב על דוגמאות של שירה שנכתבה במאות השנים הללו, שנמנעת מלהניח דובר נוכח היכול להשתמש במחווה פיזית כדי לתת משמעות לביטויים הדאיכטיים, או של פרוזה המנכיחה דוברת על גופה המחווה והמצביע. האם מושג "טיפוס אידאלי" של פרוזה כשיח המובנה כנגד המופע של הגוף הנוכח, שימושי בכל זאת ביחס לטקסטים מודרניים ומודרניסטיים? באמצעות ביאליק, אענה בחיוב על שאלה זו.

ד. עדות, נבואה ופרוזה

אחזור אם כן לביאליק ואל הפרוזה שהוא לא כתב כשכתב את "בעיר ההרגה". טיטות הדו"ח ההיסטורי פורסמו בעריכת יעקב גורן ב־1991, בכוונה מוצהרת לתקן את העוול ואת הרושם המוטעה שיצרה הפואמה כשהתפרסמה במקום הדו"ח. בעקבות פרסום העדויות, העיסוק המחקרי בפואמה אכן התמקד במעשה השכתוב של ביאליק – כלומר בעובדה שהוא דיכא והשתיק את החוויות שהקרבות בקישינב חלקו עמו, והחליף אותן בגרסה מעוותת – התמקדות שבלי ספק נשאה פירות רבים.¹⁷ הניתוח שאני מציעה מובחן מהמחקר הקודם בכך שאינני מתעניינת בשכתוב העובדתי, אלא בשכתוב הצורני, ולכן אני שואלת: באיזה מובן ממשיכה הפרוזה להדהד בטקסט השירי? ובמונחים שאני שואלת מגודזיך וקיטאי, משמעות השאלה היא: איך השיר הזה מתייחס אל הקונבנציה הפרפורמטיבית של השירה? איפה ממקם ביאליק את הפואמה על ספקטרום של מדיומים הנע בין ההופעה המעוגנת במרחב נתון לבין הפרוזה המבנה מרחב באמצעות תיאור?

השיר מתחיל בציווי עמוס האסוציאציות "קום לך לך", ובמובן זה ניתן היה לצפות שהתשובה תהיה פשוטה: הטקסט מבנה מן הרגע הראשון סיטואציה של דו־שיח, של דובר ונמען, ובכך הוא שייך לשדה המימטי, הפרפורמטיבי, ולא אל השדה הדיאגטי, המתאר, הפרוזאי. כפי שהראה דן מירון, הפואמה, כמו שירים אחרים של ביאליק, שייכת לתופעה רחבה יותר בשירה המודרנית, שזכתה לגלגול ייחודי בשירה העברית: "הפיכת הנבואה לשירה או הפיכת השירה לנבואה".¹⁸ במילים אחרות, ביאליק השתמש במודוס הנבואי כדי למקם את עצמו במסורת המאוכלסת לא רק בנביאי התנ"ך, אלא גם בדמויות כגון פושקין, נובאליס וקולרידג'. אבל שירו של ביאליק מכניס במסורת הזאת שינוי בעל פוטנציאל ביקורתי: ניתן לומר שהוא מקצין את הקול הנבואי בכך שהוא פותח פתח

לאפשרות שאלוהים הוא הדובר העומד מאחורי הטקסט כולו. בכך – כך אציע בהמשך דברי – הוא מפנה את תשומת לבנו לפרוזה כשיח המנוגד לנבואה ולשירה, שיח המציב אתגר למסורת הרומנטית הממזגת את שתייהן.

הנבואה משמשת את ביאליק כדי לתת במה לדובר בשיר. אני מתכוונת לכך באופן מילולי: הוא משתמש בנבואה ככלי לארגון המרחב המשתמע מן הטקסט. בזאת הוא בוחר בכלי חמקמק ובעייתי, כיוון שהנבואה יכולה להתייחס אל המרחב בדרכים מנוגדות. מצד אחד, הנביא כמוכיח ומבקר חברתי – בדמותו של יחזקאל או ירמיהו, ששניהם מצוטטים כמובן בהרחבה בפואמה – דובר בתוך מרחב המשותף לו ולשומעיו. במובן הזה, הנבואה היא דיבור פרפורמטיבי, שמניח, ועל כן מנכיח, מרחב נתון. מצד אחר, האופי הטרנסצנדנטי של הדיבור הנבואי יערער תמיד את נוכחותו של המרחב הנתון הזה. כך תיאר זאת מוריס בלנשו: "כאשר הדיבור הופך לנבואי, אין העתיד ניתן אלא ההווה הוא שנלקח, ועמו כל אפשרות לנוכחות מהימנה, יציבה וקבועה"¹⁹. או, בניסוחו התמציתי של איאן בלפור: "the prophetic moment has momentum"²⁰ ("הרגע הנבואי הוא בעל תנופה"). השימוש של ביאליק בדיבור הנבואי בפואמה "בעיר ההרואה" יוצר ערעור כזה. כפי שאראה בהמשך, מתוך הערעור הזה עולה הפרוזה כאפשרות חלופית, אפשרות שעושה את ההפך הגמור: הפרוזה מתארת ועל ידי כך יוצרת מרחב יציב ובר־קיימא. אם נחזור למונחים שמציעים גודזיך וקיטאי, ניתן לומר שהתיאור הפרוזאי מייצר מעצם טבעו מרחב חלופי למרחב שהיה יכול להיות נתון לו דיבר השיר בשפה השגורה יותר של הדיבור השירי הפרפורמטיבי.

קואורדינטות היסוד של הדו־שיח הפרדוקסלי המתקיים בשיר מערערות אם כן מלכתחילה את המרחב הפרפורמטיבי: הוא מתקיים בין שתי דמויות – אלוהים והנביא הנשלח לקיישנב – שהשותף להן יותר מכול הוא ששתיהן נעדרות ממקום האירועים. למעשה, הביקור המתואר בקיישנב איננו פעולה שננקטה וכעת היא מתוארת, אלא פעולה בפוטנציה, שאולי תתקיים. "אם תלך לעיר ההרואה, אתה תראה" – כך אומר הדובר, ובכך שומט את הקרקע מתחת רגליהן של הדמויות שהוא מתאר. ואם השיר כולו מתאר ביקור עתידי פוטנציאלי, שבעקבותיו תתרחש מלאכת הדיווח, האפשרות שהדיווח הזה יתקיים מוטלת בסופו של דבר בספק בשורות הדרמתיות החותמות את השיר, כשהנביא/הנמען נשלח אל המדבר ומצווה לשתוק.

במובן מסוים, הפואמה כולה עוסקת בשתיקה ובחוסר האפשרות לדבר על האירועים הטראומטיים של הפוגרום. הנביא הוא לא הדמות השותקת היחידה בשיר המלא דמויות מסתוריות ושותקות, כמו רוחות הקרבנות שמרחפות מעל קיישנב מצד אחד והשכינה מצד אחר. השתיקה שמהדהדת בשיר מתחילה בעדויות שביאליק השתיק כשלא פרסם את הדו"ח ההיסטורי. הטקסט כפי שפורסם בעריכת גורן, מורכב רובו מצוטטים של מה שכן נאמר מפי הקרבנות, ובכל זאת הוא חוזר שוב ושוב אל הגבולות של הדיבור ואל מה שלא ניתן לאומרו.

בהערות המקדימות שביאליק הכין לאחת העדויות, הוא מצטט מדריך מקומי שמציג את הקרבנות ומעיד על המהימנות שלהם כעדים:

זהו פרק נפרד לגמרי, מעשה בפני עצמו בהיסטוריה האחרונה של קישינב. ובמעשה זה שזורים הרבה מעשים זעירים שמתוכם ניתן לשמוע הרבה. אחד מהמעשים הזעירים האלה ברצוני לספר לכם מלה במלה, בדיוק כפי שסיפר לי אותם איש מהימן, בחזר צעיר, אשר בו עצמו היה המעשה, ואין בה אף מילה שאינה אמת. אדרבה, נשמט בה לא מעט אצלי, כי כידוע לא כל מה שמדברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס (עמ' 51).

איריס מילנר מנתחת את הקטע הזה ומציינת שיש כאן הכחשה (disavowal): הדובר מצהיר שהנרטיב הוא מהימן, ובנשימה אחת מסב את תשומת לבנו למעשה העריכה ועל כן לחוסר המהימנות של הגרסה שאנחנו קוראים.²¹ אבל ההכחשה הזאת מכוונת את תשומת לבם של הקוראים לדבר נוסף, והוא חשיבותו של המדיום בעיצוב האמירה ובהתניה של האפשרות או חוסר האפשרות להביע דברים: "לא כל מה שמדברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס". הטקסט המודפס – ובשלב הזה ההנחה היא שהטקסט הזה יהיה פרוזה – מתואר כגרסה ערוכה ומושקת של הנרטיב המדובר.

אותה פרובלמטיקה שבה ומופיעה ברגעי מפתח לאורך הטקסט הערוך למחצה של ביאליק, ובמיוחד בקטעים שכן הספיק לערוך. אלה קטעים המבוססים על כמה ראיונות שביאליק יצר מהם סינתזה, והם הקרובים ביותר לפרוזה ההיסטורית, אותו נרטיב נהיר ומסודר ששולחיו של ביאליק ציפו לו. ובכל זאת, למרות עבודת העריכה, הרצף של הפרוזה נקטע פעם אחר פעם על ידי ציטוטים מדיבורם של העדים. הדיבור הישיר שלהם הופך את הפרוזה לדו־שיח באופן קונקרטי מאוד.

בחצר עמדה אישה הרה, מרת גולדשטיין, ותינוק בן שנתיים בחיקה ורוצחים סביב לה, ובמוטות עץ שבידיהם הם דוחפים ומכים בבטנה, בחזה ובצלעותיה, וגם את הילד שבחיקה הכו בבוץ עץ. שני המוכים קיבלו את המכות ושתקו. בכלל הצטיינו הילדים המעונים בחצר זה: רובם ככולם קיבלו את הייסורים בשתיקה. ילדתה הקטנה והיפהפייה של המעוברת הנ"ל כשראתה דם שותת מפצעי ראשה הקטן שאלה את הרוצחים בכבי ובלשון יהודית: "פאר וואס שלאגט איהר מיך?" (מדוע אתם מכים אותי?) (עמ' 89).

דומה כי השפה המדוברת המתגנבת אל תוך הפרוזה מדגימה את עצם הקושי לדבר: הקול הנוכח מתאר רגעים של שתיקה. אבל שוב אנחנו נתקלים במעין סתירה פנימית: הקול (או אולי הקולות?) מתאר את הילדים כשותקים, ומיד שובר את השתיקה הזאת כשהוא מתאר את הילדה שכן פוצה פה ומוחה נגד האלימות. הדיבור הזה – פנייה בידיש לתוקפים שמן הסתם לא הבינו את השפה הזאת, ולכן דיבור שהוא לא לחלוטין נבדל משתיקה – מסמן את בעיות היסוד שעמדו בפני ביאליק בבואו לערוך את העדויות. הבעיות האלה המשיכו ללוותו גם כשעזב את הפרוזה ההיסטוריוגרפית ופנה אל הפואמה. על כן יש להבין את השתיקות המתוארות בפסקה המורכבת הזאת לא רק כאלמנט תמטי, שמתגלגל אל התמה של השתיקה בשיר. יש להן ממד פורמלי, בכך שהן מעידות על תהליך העבודה של תרגום

העדויות לפרוזה, ועל כן הן יעזרו לנו להבין כיצד הפרוזה ממשיכה להתקיים בשיר של ביאליק בתור מין אופציה או אופק.

מה בעצם הייתה המשימה המוטלת על ביאליק כשגמר לאסוף את העדויות? החומר שבידיו היה נרטיבים שדוברו וסופרו בזמן ובמקום ספציפיים. העדים יכלו להתייחס אל הסביבה שלהם באמצעות ביטויים דאיקטיים, מילים מצביעות. הם יכלו להפנות אצבע אל עצמם, אל השכנים שלהם ואל המרחב שבו קרו האירועים שתוארו, כיוון שהם עצמם עוד עמדו באותו המקום. תכניתו של ביאליק הייתה לקחת את העדויות הללו ולהפוך אותן לטקסט בפרוזה, המספק את כל המידע הנחוץ מסביב לביטויים הדאיקטיים, המצביעים, כלומר, טקסט שמפצה על המרחק מן המרחב שבו התרחשו האירועים בכך שהוא מבנה מרחב בתוכו עצמו. במונח הזה, ביאליק שרוי באותו מצב שבו היו שרויים הסופרים הימני-ביניימיים שתיארו גודזיך וקיטאי – סופרים שהתמודדו עם ההשלכות של המעבר לכתיבה בפרוזה.

קודם התייחסתי למלאכה הזאת כמלאכת תרגום: תרגום של העדות לפרוזה. אבל חשוב לשים לב שמדובר קודם כול במלאכת תרגום במונח השגור, כלומר מעבר משפה לשפה. העדויות שאספו ביאליק ושותפיו נאמרו ביידיש, והם תרגמו אותן לעברית במקום, בזמן הריאיון. קשה לשער שהייתה זאת שיטה יעילה במיוחד לאיסוף מידע. מעשה התרגום מיידיש לעברית הוא אם כן מעשה ראשון של השתקה. יתר על כן, הוא מעשה ראשון של העברת העדויות מן המרחב שבו דוברו, מרחב של חיי יומיום המתקיימים ביידיש, אותו מרחב דאיקטי שהזכרתי כרגע, אל המרחב הטקסטואלי שביאליק התכוון להבנות.²²

כך אפוא, ביסוד עבודת העריכה של ביאליק עומד מעשה של תרגום. אבל כפי שכבר ראינו, התרגום הזה, ולמעשה שני התרגומים – לעברית ולפרוזה, כלומר לטקסט שאינו מתייחס אל המרחב של קייסיב כנתון – נותרו בלתי גמורים. הטקסט הבלתי גמור שפורסם ב-1991 מלא עקבות של הקושי בהעברה ובתרגום של המילים המצביעות, המילים הדאיקטיות, מתוך ההקשר של ההופעה, ההקשר שבו נעשה בהן שימוש כדי להצביע על אנשים ומקומות, אל תוך הסדר הפרוזאי שבו הן אינן יכולות להצביע עוד. הטקסט מהסס בין גוף ראשון לגוף שלישי ונע בין הצבעה לתיאור.

העדות של יוזף טרכטנברויט היא דוגמה טובה לכך. בעדויות כפי שפורסמו היא מופיעה בדיוק לפני הקטע שציטטתי קודם, שבו ביאליק עשה סינתזה של סיפוריהם של שבעה עדים שונים והפך אותם לטקסט סדור באופן יחסי. העדות של טרכטנברויט ערוכה פחות, קרובה יותר אל השפה המדוברת של עד יחיד, ועל כן היא חושפת נדבך נוסף של עבודת התרגום לפרוזה.

שני זקנים. אשתו בוכה, הבית טיפוס של בעל הבית זקן. ארבעה חדרים גל סמרטוטים, שברו כלים, תנור ניתץ. ארון גדול ישן נושן (נשאר שלמים – תמונות אלכסנדר ה־3 ואשתו), תמונת מונטיפיורי קרועה. פניו שלווים וישרים.

ביום א' אמר לו שכנו מיטיה כי "פה יהיה שלום, כי אנחנו נצא בכלונסאות ונגרשם". ביום ב' לאחר שבאתי מן התפילה. אכלנו בשלווה. אחר התפילה שלח את בניו לראות מה נעשה בעיר. (באי מיר געווען, איש טוב, אנגעפערט מיט גאלד גארדעראכען די קינדר באקלייד. איך אליין האב 2 טאליפעס [היתה אצלי, אישי הטוב, מלתחה של בגדי ילדים, כל טוב, לי עצמי היו שני מעילי פרווה]) באו ואמרו שמהרסים. קיבץ 410 רובל בצרור וטמן מתחת למיטה... לא חשבתי שיבאו אל הבית לבקש. התחילו הפרעות. ביקש את הגויים להיפדות בכסף. בנו ירה אל הרחוב להפחידם (א יוד האט הארץ צו הרגינען? וכי יש ליהודי לב להרוג?) כעסו הפורעים ונתפרצו אל השער ששברוהו, ודלת הבית פונה אל הרחוב. אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במקלות. קפצתי אני עם בני השני – להצילו, סחבו אותי בזקני (עמ' 83).

כמו כל העדויות שביאליק אסף, הטקסט כתוב עברית – אם כי היידיש מוסיפה להרים ראש פה ושם. ועם היידיש מציץ אל תוך הטקסט הדיבור הפרפורמטיבי של העד העומד במקום שבו התרחשו הדברים ומתאר אותם. מסביב לציטוטים הישירים ביידיש, הטקסט הערוך למחצה נע באי־נוחות בין אופנים שונים של הצבעה והתייחסות לאנשים ולאובייקטים: "אכלנו בשלווה. אחר התפילה שלח את בניו", או: "אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במקלות. קפצתי אני עם בני השני – להצילו, סחבו אותי בזקני". הרגעים הללו הם עקבות של המלאכה הבלתי גמורה של יצירת פרוזה, מקומות שבהם הטקסט של ביאליק מתחיל לדבר על הקרבנות בגוף השלישי של הדו"ח ההיסטורי ולבנות מסביבם מרחבים, כגון המיטה שמתחתיה חבוי הכסף, או החלון שדרכו הם מנסים להימלט. כדי להפוך את העדויות לפרוזה היה על ביאליק לתאר את המרחבים הללו בפירוט רב יותר ולמקם בתוכם אותן התייחסויות אל הקרבנות בגוף שלישי.

הקשר בין אירועי הפוגרום לבין הקושי של ביאליק בעריכת טקסט פרוזאי איננו מקרי. הבעייתיות של השימוש בביטויים דאיקטיים כדי להצביע על גופם של האנשים החווים את האלימות, תחילתה בבלבול שנוצר במהלך האירועים.

הקשר בין שני סוגי הבלבול – אם ניתן לכנות זאת כך – ניכר בחלק נוסף מן העדויות, למשל עדותה של אשת ישראל סלישמון, מהרוגי הפוגרום. האישה, ששמה אינו מוזכר בטקסט, מתארת מקרים שונים של טעויות בזיהוי ובלבול. הקרבנות אינם מסוגלים לזהות מי הוא אויב ומי ידיד, שכן שכניהם ומכריהם מפנים נגדם אלימות. כמה מן הנשים מנסות להסתיר את זהותן בכך שהן עונדות צלבים, אבל נכשלות בניסיון לבלבל את שכניהן. לבסוף, מספר נשים טועות ומזהות בהרוגים את בעליהן. כך מתארת סלישמון את המצב המבולבל: "כת אחת פרצה גם לחצר ותשבור את דלת הרפת, שהנשים והילדים נחבאו שם, בקרדומות. בין השודדים היו גם ארבעה מכרים. חפצו הביריונים להכותם, התחננה בתי הנערה על נפשנו וירפו ממנו" (עמ' 82). השימוש של הדוברת בשם הגוף "הם" (בתוך המילה "להכותם") מוסיף על הבלבול: האם המתקיפים התכוונו להכות בארבעת המכרים? אמנם, יעקב גורן, שערך את העדויות לפרסום – הוא עצמו היסטוריון המחפש

את הסיפור הסדור – מוסיף לשם הבהרה לא רק ש"הם" מתייחס אל הנשים והילדים, אלא אף שבגרסה הבלתי ערוכה של העדויות המקוריות היה כתוב פשוט "התכוונו להכות" ושביאליק עצמו הוא שהוסיף את שם הגוף להבהרה. כפי שגורן מזכיר, בכך חרג ביאליק ממדיניותו המוצהרת כעורך העדויות, שעל פיה התכוון לצמצם את הטקסט ולא להוסיף עליו. שוב חומקת לה מבין אצבעותיו הכותבות של ביאליק הלוגיקה של דאיקסיס או הצבעה פרוזאית – לוגיקה שעל פיה המרחב המאפשר והממשמע את ההצבעה נבנה בתוך הטקסט ולא מתוך ההקשר החוץ-טקסטואלי. הדיבור הנוכח, המופיע של העדים, על מחוותיו ובלבוליו, אינו מיתרגם לפרוזה.

אם נחזור אל העדות שהוצגה לעיל המשלבת את קולותיהם של שבעה דוברים שונים, אפשר לזהות ממד נוסף בציטוטים המדוברים המופיעים בה. כמו המעברים בין גוף ראשון לשלישי בעדות של טרכטנברויט, גם הציטוטים האלה הם עקבות של מלאכת העריכה של ביאליק, וליתר דיוק עקבות של מלאכת הייצור של פרוזה. שני הציטוטים לקוחים משני רגעים שונים של דיבור – שני מופעים, אם תרצו (במובן של performed speech). אחד מהם התרחש במהלך הפוגרום עצמו והשני בדיעבד, בזמן הריאיון עם ביאליק. כדי לכתוב אותם ולייצר פרוזה, היה על ביאליק לגרום לשני המופעים הללו לדבר אחד עם השני מעבר לפער הזה, להפוך אותם לחלק משיח אחד יחיד. הדבר רק מדגיש את המתח הקיים בין שני הדיבורים הללו, את העובדה שהאחד מתאר את הילדים שותקים והשני שובר את השתיקה. עצם ההתייחסות לשתיקה היא אפוא חלק מההתנגדות של העדים של ביאליק לתרגום לפרוזה, או חלק מהקשיים שהם מערימים עליו בתור מתרגם. ואכן, מלאכת התרגום נותרה בלתי גמורה. אבל למרות שבחר לכתוב פואמה במקום פרוזה היסטורית סדורה, לא השאיר ביאליק את הבעיות הטכניות לכאורה הללו מאחוריו כשכתב לבסוף על הפוגרום, כפי שאראה כעת בפואמה.

ה. פואמה פרוזאית

נחזור אפוא אל השיר, שלטענתי בנוי מתוך אותו היסוס בין גוף ראשון לגוף שלישי. ההיסוס הזה הוא ההקשר שמסביר את אי-הבהירות לגבי זהותו של הדובר, ואת הדו-שיח הפרדוקסלי המספק לו מסגרת דרמטית. השיר ניצב בפני דילמה העולה מתוך הצורך לתרגם את הדיבור שהתרחש בקישינב לדיבור על-אודות קישינב, וכן מתוך האתגר הכרוך בתרגום לפרוזה של עדויותיהם המדוברות של הקרבנות על ידי בניית הקשר סביב הביטויים הדאיקטיים. הוא פותר את הדילמה בכך שהוא מחליף את הביטויים הדאיקטיים בדו-שיח בין שתי דמויות, ששתיהן נעדרות מן המקום שבו מדובר, כפי שהוסבר קודם.

הבחירה הבלתי-אורתודוקסית לעשות את אלוהים לדובר בשיר היא פתרון רדיקלי לדילמה העולה מתוך הצורך לתרגם את השפה המדוברת בקישינב לטקסט המתאר את קישינב. הבחירה הזאת עוצרת אם כן את התנועה שתארת קודם בין גוף ראשון לגוף שלישי. אם הדילמה שבעריכת העדויות הייתה כיצד לאפשר לעדים לדבר מתוך הפרוזה, איך לקחת

את הביטויים הדאיקטיים שלהם ולבנות מסביבם מרחב פנים־טקסטואלי, הרי שהפואמה פותרת את הדילמה בכך שהיא מפרקת את המרחב של קישינב פירוק רדיקלי ומשתיקה את העדים כליל. לא זאת בלבד שביאליק משתיק את העדויות על ניסיונות להגנה עצמית, הוא אף מחליף את הדוברים של הסיפורים הללו בדובר אחר המנהל דו־שיח עם נמען שגם הוא אינו אחד מהדוברים.

כפי שהראה דן מירון,²³ זהותו של הדובר היא אלמנט רב־חשיבות בפואטיקה המוקדמת של ביאליק. "בעיר ההרגה" כתוב לקראת סופה של אותה תקופה מוקדמת שמירון מתאר, אשר בה עיצב ביאליק דובר פואטי המאזן בין הפרטי ללאומי, הוא הדובר שאִפשר למשורר לתפוס עמדה קנונית בין משוררי התחייה. על פי מירון, הצירוף מתאפשר מתוך כך שביאליק מעמיד את שני ההיבטים – האישי והלאומי – ביחס דיאלקטי עם ממד שלישי, או פרסונה שלישית, היא הפרסונה של המשורר השואב השראה מן המוזות. בתום העשור הראשון לכתיבתו, זנח ביאליק את המודל הדיאלקטי הזה ופנה לשימוש בהבחנות סוגתיות ככוח המניע את שירתו. כך עבר לכתוב "לידר", פואמות וטקסטים נבואיים. אולם "בעיר ההרגה" הוא טקסט המערער את המערכת הסוגתית הסדורה הזאת, כיוון שהוא שייך לשתיים מן הקטגוריות הסוגתיות כפואמה שעושה שימוש נרחב בעגה הנבואית. יתר על כן, זהו אולי השיר הנבואי הרדיקלי ביותר של ביאליק: הוא מממש את הערעור של ההווה הנובע מן הנבואה (כפי שתיאר זאת בלנשו)²⁴ ומצביע על שיח אחר – על הפרוזה – כתחליף.

בניגוד לעדים שראיין ביאליק, האל שהוא בוחר כדובר בפואמה, נעדר – מטפיזית – מקישינב. מנקודת המבט האלוהית, השיר מתאר את קישינב בהרחבה אבל איננו משתמש בלשון דאיקטית כדי להצביע עליה. את הדאיקסיס מחליף תיאור – והשיר מתעכב על החילופים הללו ומדגיש אותם. השיר איננו מצטט את העדויות ששמע ביאליק בקישינב, אולם הוא בהחלט מדווח על פעולות דיבור אחרות המתרחשות בקישינב. במקום האנשים שפגש ביאליק וראיין, מתאר השיר את העכביש והשממית החיים בגג האורווה כ"עדים חיים [...]" עדי ראייה" וקורא לנמען לפנות אליהם כדי לשמוע את הסיפור.

כשיהודי קישינב כן פוצים פה בשיר, ביאליק פונה לפארכה: הוא מצטט את שאלתם הנלעגת של הבעלים הפונים לרב בעקבות האונס, ואת הסצנה האבסורדית שבה קהל רדום מאזין־לא־מאזין למטף. כל הרגעים הללו של דיבור נוכח המצוטט בשיר, מונגדים לרגע אחד של שתיקה מהדהדת בקטע הקצר המתאר את ביקורו של האל בקישינב.

וְגַם־אֲנִי בְּלִילָה בְּלִילָה אֶרֶד עַל הַקְּבָרִים,
אֶעֱמֵד אֶבִּיט אֶל־הַחֲלָלִים וְאֶבוֹשׁ בְּמִסְתָּרַיִם –
וְאוֹלָם, חַי אֲנִי, נְאוּם יי, אִם־אוֹרִיד דְּמָעָה.
וְגִדּוֹל הַכָּאֵב מְאֹד וְגִדּוֹלָה מְאֹד הַכְּלֵמָה –
וּמַה־מְשֻׁנְיָהֶם גִּדּוֹל? – אֶמֶר אֶתָּה, בְּן אָדָם!
אוֹ טוֹב מְזָה – שְׁתַּקִּי! וְדוּמָם הִיָּה עֲדֵי,
כִּי־מִצְאָתָנִי בְּקִלּוֹנִי וְתִרְאֵנִי בְּיוֹם אִידִי (עמ' 127).

השיר מתאר את האל בתור מעין "אנטי-עד". עדותו היא סוד, והיא מתחלפת בציווי: תעיד אתה. העדות המושקת של האל מדגישה את המאפיין המהותי ביותר שלו בשיר – שהוא איננו נוכח בקישינב ומדבר ממנה, אלא נעדר מן העיר.

מובן שמנקודת המבט של הטקסט ככלל לא ניתן לומר שהאל שותק: דמותו היא המייצרת את הציווי הפותח את השיר – "קום לך לך" – ואת כל מה שנובע ממנו. השיר כולו דבור בקולו של האל, והאל, מעמדתו המרוחקת מן העיר, הוא המתאר את קישינב. אם המלים המובאות כציטוטים בשיר (למשל: "רבי! אשתי מה היא? מתרת או אסורה?") מביאות אותנו אל קישינב, הרי שלקטעי השיר שבהם מתוארת קישינב שלאחר הפוגרום אפקט הפוך: הם מרחיקים אותנו מקישינב. כלומר, הם מסיטים את השיר אל הכיוון של שיח לא-פרפורמטיבי, אל הכיוון של פרוזה שאין לה מרחב נתון לפעול בו. למעשה, התיאורים בשיר מורחקים ממרחב נתון באופן קיצוני (או במילים אחרות, הם לא-פרפורמטיבים באופן קיצוני) שכן הביקור כולו, כאמור, הוא היפותטי: הפעלים הם ציוויים ועל כן אינם מתארים פעולות שנקטו, אלא פעולות שיש לנקוט או שאולי יינקטו בעתיד ומראות שייראו אם ייערך המסע לקישינב. וכך, למרות שהשיר מעוצב כפנייה לדמות שאין צורך לתאר אותה או לקרוא לה בשם, ובמובן זה שפתו היא דאיקטית, הוא איננו מניח שהאירועים והאנשים שבהם הוא עוסק הם אובייקטים שניתן להצביע עליהם: במקום זאת הם מתוארים.

ניתן לומר כי הפיגורה הדומיננטית בשיר היא הסינקדוכה, תיאור מתוך פירוק. למשל, ברגעים כמו:

וְנִשְׂאֵת עֵינֶיךָ הַגָּהָה – וְהִנֵּה גַם רַעְפִּי מִחֲרִישִׁים,
מֵאֲפִילִים עֲלֶיךָ וְשׁוֹתְקִים, וְשֹׁאֵלֶת אֶת־פִּי הַעֲכָבִישִׁים;
עֲדִים חַיִּים הֵם, עֲדֵי רֵאֵיהֶ, וְהִגִּידוּ לְךָ כְּלֵי־הַמוֹצָאוֹת:
מַעֲשֵׂה בְכַטָּן רֹטְשָׁה שְׁמֵלֵאוֹהָ נוֹצוֹת,
מַעֲשֵׂה בְנְחִירִים וּמִסְמְרוֹת, בְּגִלְגֻלוֹת וּפְטִישִׁים,
מַעֲשֵׂה בְכַנֵּי אֶדָם שְׁחוּטִים שְׁנִתְלוּ בְּמַרְיָשִׁים,
וּמַעֲשֵׂה בְתִינוּק שְׁנִמְצָא בְּצַד אִמּוֹ הַמְדַקְרָה
כִּשְׁהוּא יֵשֵׁן וּבְכִפּוֹ פִטְמַת שָׂדֵה הַקָּרָה;
וּמַעֲשֵׂה בְּלֵד שְׁנִקְרַע וְיִצְאָה נִשְׁמָתוֹ בְּ"אֲמִי!" –
וְהִנֵּה גַם עֵינָיו פֹּה שׁוֹאֵלוֹת חֲשִׁבוֹן מַעֲמִי (עמ' 126).

או, במקומות אחרים, השימוש בפיגורות מפרקות שגורות יותר ושגורות פחות:

הִנַּח לָהֶם וְיִלְכוּ – הִנֵּה יֵצְאוּ הַכּוֹכָבִים,
וְאֲבָלִים וְחַפְזֵי רֹאשׁ וּבְכֶשֶׁת גְּנָבִים
אִישׁ אִישׁ עִם־נִגְעֵי לְבוֹ יֵשׁוּב הַבֵּיתָה,
וְגוֹו כְּפוּף מִשְׁהִיָּה וְנִפְשׁוּ רִיקָה מִשְׁהִיָּתָה,
וְאִישׁ אִישׁ עִם נִגְעֵי לְבוֹ יַעֲלֶה עַל־מִשְׁכְּבוֹ

וְהַחֲלֵדָה עַל-עֲצָמָיו וְהִרְקַב בְּלִבָּבוֹ...
 וְהָיָה כִּי-תִשְׁכַּחַם מִחַר וַיִּצְאֶתָ בְּרֹאשׁ דְּרָכִים –
 וְרֵאִיתָ הַמּוֹן שְׂכָרֵי אָדָם נֹאנְקִים וְנֹאנְחִים,
 צוֹבָאִים עַל חֲלוֹנוֹת גְּבִירִים וְחוֹנִים עַל הַפְּתָחִים,
 מִכְרִיזִים בְּפִמְבִי עַל-פְּצָעֵיהֶם כְּרוֹכֵל עַל-מַרְכָּלָת,
 לְמִי גִלְגֶּלֶת רְצוּצָה וְלְמִי פֶּצַע יָד וְחִבּוּרָה,
 וְכֹלֶם פּוֹשְׁטִים יָד כְּהָה וְחוֹשְׁפִים זְרוּעַ שְׂבּוּרָה,
 וְעֵינֵיהֶם, עֵינֵי עֲבָדִים מְכִים, אֶל יַד גְּבִירֵיהֶם,
 לְאֹמֶר: "גִּלְגֶּלֶת רְצוּצָה לִי, אָב 'קְרוֹשׁ' לִי – תִּנְהָ אֶת תְּשֻׁלוֹמֵיהֶם!" (עמ' 128).

בהקשר שלנו, הקטע הראשון חשוב במיוחד, שכן הוא יכול לשמש מפתח למודוס הפרגמנטרי של השיר כולו. הטקסט אנוס לפתוח בחלקים – האוזן, הבטן, העצמות – ומשם הוא יכול להמשיך אל הגופים המכילים את האברים הללו. אולם חשוב לציין שהחלקים אינם מייצגים את השלם, אלא מכינים את הקרקע לייצוג זה לכשייעשה בדרכים אחרות. במובן זה, הקטע הראשון הוא כמין פיסת דנ"א של פרוזה בתוך השיר, הקשורה יותר לשיח של הרומן הראליסטי ולצורך שלו לפרק ולתאר, מאשר למחווה השירית הפרפורמטיבית שתארת לעיל. מובן שהאפקט הבולט ביותר של הפירוק הרטורי הזה הוא הזעזוע שהוא מעורר בקוראים, בכך שהוא מחקה את האלימות של הפוגרום. אולם בד-בבד הוא מארגן מחדש את הפעולה הרפרנציאלית של הטקסט: מסיט אותו מהמחווה המצביעה על אובייקטים הנוכחים במרחב ובהקשר נתונים – אל ההבניה של ההקשר והמרחב בתוך הטקסט, מה שהגדרתי קודם כנחלתה של הפרוזה.

הטיעון יתבהר אולי מתוך השוואה של "בעיר ההרגה" לשיר המפורסם השני שפרסם ביאליק בעקבות הפוגרום, "על השחיטה". "על השחיטה" נכתב מוקדם יותר, לפני שביאליק נסע לקישינב, לפני שראיין את הקרבנות, לפני שהתמודד עם האתגר של תרגום העדויות לפרוזה. ההשוואה בין שני השירים מדגישה אפוא את הבחירות שעיצבו את "בעיר ההרגה", ובמיוחד את האלמנטים הנגזרים מתוך עבודת העריכה הבלתי גמורה של העדויות. כמו הפואמה שבמרכז הדיון כאן, השיר "על השחיטה" משתמש גם הוא בדמות הנביא, אולם עושה זאת באופן שונה לחלוטין. ראשית, השיר דבור לא בפיו של האל אלא בפיו של נביא זעם, המביע כעס וזעזוע בתגובה לאירועים בקישינב והפונה אל השמים הריקים בתוכחה. "על השחיטה" מדגיש אפוא את הממד הפרפורמטיבי של הנבואה, ולא את הכוח המערער שלה. נוסף לכך, בניגוד לדובר החידתי של "בעיר ההרגה" השופט והמשפיל את יהודי קישינב, הדובר ב"על השחיטה" מזדהה עמו ומביע אמפתיה כלפיהם. במקום לשפוט אותם ביחס לאמת מידה הרואית, הוא מפקפק בערכה של הרואיות אל מול האלימות של הפוגרום:

אָרור הָאוֹמֵר: נְקָם!
 נְקָמָה כְּזֹאת, נְקָמַת דָּם יְלֵד קֶטֶן
 עוֹד לֹא-בְרָא הַשָּׁטָן –
 וַיִּקַּב הַדָּם אֶת-הַתְּהוֹם!

יִקַּב הַדָּם עַד תְּהַמּוֹת מַחְשָׁשִׁים,
וְאָכַל בְּחֶשֶׁךְ וַחֲתֵר שָׁם
כָּל-מוֹסְדוֹת הָאָרֶץ הַנְּמָקִים (עמ' 71).

אלה הן השורות החותמות את השיר והן משאירות את הקוראים בתוך מרחב חידתי, חשוך ותהומי, המרחב של "מוסדות הארץ הנמקים". אולם עד לנקודה זאת פועל הטקסט בתוך מרחב מובנה באופן קונקרטי וברור מסביב לגופו של דובר מחווה, דובר מופיע. העובדה שמילות השיר מושמות בפיו של דובר החולק מרחב עם נמעני המשתמעים, ולא אפוסטרופה לירית המושמעת בתוך מעין חלל פנימי סובייקטיבי, מודגשת כשהדובר מצביע על גופו שלו:

הַמְלִיץ! הֵא צִוָּאָר – קוּם שְׁחֹט!
עֲרַפְנִי כְּכֹלִי, לְךָ זֶרַע עִם-קֶרֶדֶם,
וְכָל-הָאָרֶץ לִי גֶרֶם –
וְאַנְחָנוּ – אֲנַחְנוּ הַמְעֵט!
דָּמִי מָתָר – הֵךְ קֶךְדָּר, וַיִּזְנַק דָּם רִצָּח,
דָּם יִזְנַק וְשָׁב עַל-כְּתָנְתָּךְ –
וְלֹא יִמַח לְנִצָּח, לְנִצָּח (עמ' 71).

ביאליק שותל את המחווה הדאיקטית הזאת – המתמצה במילה המצביעה "הא" – במרכז השיר, ובכך הופך את הטקסט כולו למופע ומעגן את המרחבים המופשטים המופיעים בו ביחס לאירוע קונקרטי של דיבור.

"בעיר ההרגה" פועל כמובן אחרת. במקום למקם דובר בתוך מרחב דאיקטי שכזה, הוא שומט את הבמה מתחת רגלי השיר ומעמת את הקוראים עם דובר פרדוקסלי, חסר מרחב. השיר מתקיים במרוחק מקשינב כבמת התרחשות, ושואל את המודוס התיאורי שלו מן הפרוזה שביאליק נמנע מלכתוב. בכך השיר הוא מימוש, אם גם מימוש שעבר המרה, של ניסיונותיו של ביאליק לתרגם את העדויות לפרוזה ולהחליף את הביטויים הדאיקטיים של הדיבור המופיע במלאות של פרוזה. אולי ניתן לתאר את פעולתו של השיר – ובכך אף לסגור מעגל ולחזור אל ראשיתו של המאמר הזה – באמצעות המטפורה של נהר הפרוזה הקפוא. ביסודה של המטפורה, כפי שביאליק מנסח זאת ב"גילוי וכיסוי בלשון", עומדת שאלת הקרקע שממנה נכתב הטקסט: בניגוד לשירה המשולה לקרח הבלתי יציב השט מעל פני התהום, הפרוזה מקפיאה את מימי הנהר ומספקת למי שעושה בה שימוש קרקע יציבה המאפשרת חצייה בטוחה של הנהר.

הקריאה במסה המאוחרת יותר – "הלכה ואגדה" – מזמנת אולי נקודת מבט מורכבת אף יותר על היחס בין שירה לפרוזה. כפי שטענתי בפתח דברי, למרות שהמושגים שירה ופרוזה נזכרים במסה הזו רק כלאחר יד, מתוך השוואה למושגים המרכזיים, הלכה ואגדה – הקלות שבה ניתן לערוך את ההשוואה מלמדת רבות על הנחות היסוד שמפעיל ביאליק על מערכת הסוגות. כפי שביאליק מדגיש במסה המאוחרת יותר, בשני המקרים

(ההלכה והאגדה או הפרוזה והשירה) מדובר ביסוד משותף – מימי הנהר – הלוּבש צורות שונות. במילים אחרות, פרודוקטיבי יותר לקרוא את הפרוזה והשירה לא כשתי קטגוריות המפיקות זו את זו, אלא כשני צדדים הנוכחים בו־זמנית בטקסט אחד, כפי שעשיתי כאן ביחס לפואמה "בעיר ההרחה".

לסיכום ברצוני לשקול בקצרה את ההשלכות האידאולוגיות של הבחירות הפורמליות שהצבעתי עליהן בקריאתי את הפואמה. כפי שהראיתי, במעבר מן השיר הקצר והדרמתי שנכתב בימים שאחרי הפוגרום לשיר הארוך והמורכב שנכתב בעקבות השהייה בקישינב וגביית העדויות של קרבנות הפוגרום, המיר ביאליק את המודוס הפרפורמטיבי – הדובר בתוך מרחב נתון – במודוס פרוזאי – היוצר מרחב חלופי בכוח התיאור. הפואמה קוראת אפוא לקוראיה לנקוט פעולה לא רק בכך שיחליפו את הקיום הפסיבי של קרבנות הפוגרום בהגנה עצמית מיליטנטית, אלא גם בכך שיפנו מהדיבור שמצביע על מקום התרחשותו של הפוגרום לדיבור שאפתני בהרבה, שמחליף את ההצבעה בכוחה של הפרוזה לתאר מרחבים וליצור אותם. במובן זה הפואמה שייכת ל"מחשבת המרחב" של הספרות העברית, כפי שתיאר אותה יגאל שוורץ.²⁵ היא קשורה, למשל, לשיח האוטופי של אלטנווילגאנד – רומן שהתפרסם זמן קצר אחריה – המוקדש כולו ליצירת מרחב חלופי בכוח הפרוזה. הפואמה מצביעה אם כן על כך שהיא כתובה ב"עידן פרוזאי", כפי שכונה זאת הגל, עידן שבו הדיבור הפרפורמטיבי, המצביע (הדיבור שנקטו העדים שראיין ביאליק בקישינב ושנקט הוא עצמו כשכתב את "על השחיטה") איננו אפשרי עוד. מתוך השימוש שלו במודוס הפרוזאי המבנה מרחב חלופי, הטקסט אף מציע פתרון אוטופי.

אוניברסיטת שיקגו

הערות

- 1 יעקב פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, 1946, עמ' 138.
 - 2 על כך ראו דן מירון, הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחותו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1891-1901, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 96; זיוה שמיר, "גברו עלילות בארץ: המסה גילוי וכיסוי בלשון", "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, צבי לוז וזיוה שמיר (עריכה ומבוא), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 151-169.
 - 3 חיים נחמן ביאליק, כתבי חיים נחמן ביאליק, ירושלים: דביר, 1983, עמ' 244. כל ההפניות מכאן ואילך הן למהדורה זו.
 - 4 Georg Lukacs, *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, [1920] 1971, pp. 58-59
 - 5 החיבור נכתב בסמוך ל"גילוי וכיסוי בלשון", ב-1914, אם כי התפרסם רק ב-1920.
 - 6 G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, T. M. Knox (trans.), Oxford: Oxford University Press, 1979, pp. 49-150; Erich Heller, *In the Age of Prose: Literary and Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- על טקסטים שהשפיעו ישירות על השימוש של ביאליק במושג פרוזה, ראו, למשל: זיוה שמיר, "גברו עלילות בארץ: המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' ומקומה במסכת יצירתו של ביאליק",

- וכן רינה לפידוס, "גילוי וכיסוי בלשון ושפת האין והיש: על מסתו של ח"נ ביאליק וזיקתה לתורתו הבלשנית של א' פוטבניה", שניהם בתוך צבי לוז וזויה שמיר (עריכה ומבוא), "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 151-169, 129-144.
- 7 אין השאלה אפוא אם הזיהוי בין הלכה לפרוזה ובין אגדה לשירה הוא מדויק, ובוודאי שאין בכונתי לדון בשני המושגים – הלכה ואגדה – בנפרד משימוש של ביאליק בהם. החשוב לצורך טענתי הוא שעבור ביאליק האנלוגיה היא ברורה מאליה ואיננה מצריכה הסבר או הצדקה.
- 8 כפי שמציינת זיוה שמיר במאמר "גברו עלילות בארץ", הערה 2 לעיל.
- 9 על כך ירחב בהמשך. היריעה קצרה מכדי לדון בתאורטיקנים שהשתמשו במושג פרוזה, כגון: ויקטור שקלובסקי, רומאן יאקובסון ומיכאיל בחטין. לאחרונה הוקדשה למושג תשומת לב מחודשת: Michal Ginsburg and Lori Nandrea, "The Prose of the World", Franco Moretti (ed.), *The Novel*, II, Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 244-273; Franco Moretti, "The Novel: History and Theory", *New Left Review*, 52 (July/August 2008), pp. 111-124.
- 10 יעקב גורן (הדרה, הסבר ומבוא), עזויות נפגעי קישיונב 1903 כפי שנגבו על ידי חיים נחמן ביאליק וחבריו, תל אביב: יד טבנקין והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 48. ההפניות להלן בגוף הטקסט. כל התרגומים הם מאת העורך.
- 11 צפורה כגן, הלכה ואגדה כצופן של ספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988, עמ' 87. Sara R. Horowitz, "The Rhetoric of Embodied Memory in 'In the City of Slaughter'", *Prooftexts*, 25.1+2 (2005), pp. 73-85.
- 12 כאמור, אני משתמשת במונחים כפי שביאליק מעצבם במסה "הלכה ואגדה", ולא מתוך כוונה להכליל על-אודות טיבן של ההלכה והאגדה בהקשר רחב יותר.
- 13 חוקרים משווים את הפואמה לפורגטוריום של דנטה, לכתב האשמה המפורסם שכתב אמיל זולה בעקבות פרשת דרייפוס, למניפסטים מאת סייז, פיין והרצל ולתיאור שדה הקרב בסבסטופול מאת טולסטוי. הפואמה מתוארת בספרות כמונולוג דרמתי, כתיאור מסע וכפיסת עיתונאות חוקרת ו/או סנסציונית. ראו למשל: יעקב בהט, "בעיר ההרגה: שירה ומציאות", שמואל טרטנר, "בעיר ההרגה והז'אנר של המונולוג הדרמאטי" וזויה שמיר, "הגות פואטית ופוליטית בפואמה בעיר ההרגה", עוזי שביט וזויה שמיר (עורכים), במבואי עיר ההרגה: מבחר מאמרים על שירו של ביאליק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, 23-31, 121-134; דן מירון, "מעיר ההרגה והלאה", מיכאל גלזמן, חנן חבר ודן מירון (עורכים), בעיר ההרגה: ביקור מאוחר - במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 71-154; Anita Shapira, "'In the City of Slaughter' versus 'He Told Her'", *Prooftexts*, 25.1+2, pp. 86-102; Dan Laor, "Kishinev Revisited: A Place in Jewish Historical Memory", *Prooftexts*, 25.1+2, pp. 30-38; Batsheva Ben-Amos, "A Tourist in 'Ir ha-Harega' – Kishinev 1903", *The Jewish Quarterly Review*, 96.3 (Summer, 2006), pp. 359-384.
- 14 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 9.
- 15 Wlad Godzich and Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 34.
- 16 שם, עמ' 35.

- Iris Milner, "In the City of Slaughter: The Hidden Voice of the Pogrom Victims", 17
Prooftexts, 25.1+2, 2005, pp. 60-72; Mikhal Dekel, "From the Mouth of the Raped
 Woman Rivka Schiff, Kishinev 1903", *Women's Studies Quarterly*, 36.1+2 (2008),
 pp. 199-207; גלזומן, חבר ומירון, הערה 13 לעיל.
- Dan Miron, *H.N. Bialik and the Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, Syracuse: 18
 Syracuse University Press, 2000
- Maurice Blanchot, *The Book to Come*, Charlotte Mandel (trans.), Stanford: Stanford 19
 University Press, 2003, p. 79
- Ian Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy*, Stanford: Stanford University 20
 Press, 2002
- Milner, הערה 17 לעיל. 21
- מובן שניסוח זה איננו ממצה את מורכבות היחסים בין שתי השפות במרחב התרבותי שקישינב 22
 של ראשית המאה העשרים משתייכת אליו, עניין שלא כאן המקום לדון בו בהרחבה.
- מירון, הערה 2 לעיל. 23
- Blanchot, הערה 19 לעיל. 24
- יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורז: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית 25
 החדשה, תל-אביב: דביר, 2007.

משחקים זיכרון – משחקים בזיכרון: חידוש את ואני והמלחמה הבאה, 1968-2004: ניתוח עצמי של מעתק פנים־תרבותי ובין־תרבותי*

גד קינר

לזכרו של רמי פלג (1935–2008),
חבר ושחקן לוחם באת ואני והמלחמה הבאה

א. שתי מובאות והשלכותיהן: הכרונולוגיה של הקברט

מאמר זה יעסוק – מנקודת ראותו של שחקן חוקר – במעתק פנים־תרבותי, שלנוכח הנסיבות ניתן גם להגדירו כהעברה בין־תרבותית. המדובר בטקסט הדרמתי והתאטרוני של יצירה ישראלית ביקורתית שהפכה, כך דומה, ל"קלסית": את ואני והמלחמה הבאה מאת חנוך לוין בשתי גרסאותיה הבימתיות – ב־1968 וב־2004. מעתק זה, כפי שעוד נראה, גם מבליט את הדומה והשונה בין החברה הישראלית בעקבות מלחמת ששת הימים לבין החברה הישראלית של ראשית המאה ה־21.

אולם בטרם אגש לגופו של מאמר, מן הדין להתייחס למתודולוגיה הבלתי שגרתית במובן מסוים הננקטת בו. שכן בהיותי חלק מן הליהוק של ההפקה המקורית והמחודשת גם יחד, אני נדרש כאן למעשה לניתוח "אוטו־רפלקסיבי" – כלומר, ניתוח המוסב על המנתח, הגם שמטבע הדברים אתייחס, כמובן, להפקה כולה ולא רק לחלקי בה. ובעצם, ההפך הוא הנכון: בהישעני על מקורות תיעודיים ועל הקלטות וידאו ושמע, אני חותר לגישה של "אובייקטיביזציה עצמית מהיבט סובייקטיבי". זאת, בהנחה שהעמדה המשולשת, המבטלת לכאורה את עצמה, של שחקן־צופה־חוקר (קרי, נקודות ראות של "מבפנים החוצה, מבחוץ פנימה, ומבחוץ") עשויה להניב תוצאות מעניינות ובלתי קונבנציונליות.

אשר להיגיון שביסוד הניתוח ההשוואתי האוטו־רפלקסיבי של שתי הפקות את ואני והמלחמה הבאה, המשחק כשיטה פרשנית המוסבת על הפרשן הוא נושא הזכאי לדיון בפני

* מחקר זה נערך בתמיכת הקרן הלאומית למדע (מענק מס' 667/04).

עצמו. כאן ראוי לציין שמילוי תפקיד הצופה הבלתי מעורב המתבונן בעצמו (או בעצמה) הוא אקט טבעי לחלוטין של שחקן (או שחקנית). זאת מאחר שרפלקסיביות – לא כפעילות של שחזור בדיעבד, לאחר ההצגה, אלא כהתבוננות השחקן בעצמו לכל אורך ההצגה – מעוגנת ב"אני" העליון הביקורתי של כל אמן במה, המבקר והמוסרת בזמן אמת את פעולתו והתנהגותו בכל רגע נתון. במקרה של את ואני והמלחמה הבאה, הגורם של התבוננות עצמית ביקורתית טבוע במהות הסוגה עצמה, שכן סאטירה מאלצת אותך, השחקן או השחקנית, להתבונן בעצמך בשעה שאתה מבצע את ההאנשה המטפורית של עמדה פוליטית או חברתית, או בשעה שאתה מתווך את המסר. כל זאת, בעוד אתה עצמך, האישיות הפרטית והאני העליון המפקח, מצוי בעמדה מטא-משחקית, מתבונן בדמות שאתה משחק ממושב הצופה, כביכול. יחס אירוני מרוחק זה של מבצע הסאטירה לדמותו או לדמותה מְבַנָּה מישור התייחסות על-דמותי: מישור זה מאפשר למבצע לחוות את דעתו – באמצעות חיוך, קריצה, מחווה – על עמדותיה ופעולותיה של הדמות. דומה הדבר לגישתו ההיברידי של השחקן האפי, המממש את הביקורת המנוכרת על ידי ביצוע התפקיד בדרך המבחינה בין הדמות לבין אישיות השחקן. ועוד יותר מזה דומה הדבר לגישתו הקלילה, המשחקית (בהוראת playful) של בדרן הוודוויל, המסוגל ללא קושי להינתק לחלוטין רגע קט מהדמות שהוא מגלם ולשוב ולהיכנס לעורה. כך חובר השחקן (או, ליתר דיוק, "האני העליון" שלו) לבן בריתו, הצופה, ושניים אלה רוקמים יחד קשר נגד עצמו (קרי, נגד הדמות), מה שהופך את השחקן בדיעבד לשחקן-אזרח מגויס. אימוץ גישה רב-פרספקטיבית זו עשוי אולי לייצר תובנות ממוקדות יותר מן הגישה הרווחת של העד המתבונן מן הצד.

* * *

אפתח בשתי מובאות. הראשונה היא של קורט טוכולסקי – המחזאי, העורך והסאטיריקון היהודי המומר, בן תקופת ויימר – שהופיעה במאמר "סאטירה פוליטית" בכתב העת שלו Weltbühne ב-9 באוקטובר 1919. וזו לשון המובאה: "אין דבר קשה יותר, ומצריך אופי חזק יותר, מאשר ההתייצבות בגלוי כאופוזיציונר כנגד המגמות הרווחות בתקופתך והקריאה בקול גדול: לא!".¹ המובאה השנייה היא הפתיח לאת ואני והמלחמה הבאה מאת חנוך לוין:

הרואה את המתים, אין לו מלים להגיד.
הוא הולך הצידה וממשיך לחיות, כמי שהפסיד.²

נשווה בין המובאות של טוכולסקי ולוין. הראשונה היא הגדרה של העמדה הטיפוסית, המאפיינת את הסאטיריקון הפוליטי הלוחמני; השנייה – מכתם, אפוריזם, המשמש מוטו לסאטירה פוליטית פרי עטו של יוצר מסוג זה. קל לזהות את הסתירה הקיצונית בין הנימה הלוחמנית בהצהרתו של טוכולסקי אחרי ההלם הנורא של מלחמת העולם הראשונה, על אף הקושי שבעמדת החריג החברתי המשתמע ממנה, לבין הטון התבוסתני, לכאורה, של המובאה השנייה. מובאה שנייה זו הושמעה שנה אחרי מלחמת ששת הימים, בעיצומו של שיכרון הניצחון שחוותה החברה הישראלית; הן ניסוחה של המובאה והן הצבתה

בתחילת את ואני והמלחמה הבאה מעידים אף הם על קושי פנימי של המחזאי המובלע. הסתירה שבין לוחמנות לתבוסתנות ברוח המובאות דלעיל (למרות ששתיהן מסויגות) גם מאפיינת את אחדות הניגודים שבין שתי תקופות וגישות אמנותיות: בין ההקשר המופעי והשפה התאטרונית שבה מגולמות העמדות הרטריות של הפקתה הראשונה של התכנית הסאטירית את ואני והמלחמה הבאה (קיץ 1968, מועדון "בר-ברים" בתל אביב), לבין ההקשר והתחביר הבימתיים של חידושה של אותה הפקה עם אותו צוות – שפרה מילשטיין, בת שבע צייזלר, רמי פלג וכותב שורות אלו – 36 שנים מאוחר יותר (אוקטובר 2004, תאטרון האוניברסיטה של תל אביב ולאחר מכן התאטרון הערבי-עברי ב"פ). סתירה זו גם מציינת את המתח, שבו חדורה התכנית עצמה – המתח בין הקטבים המנוגדים ובה-בעת הסימביוטיים של השנינות, האירוניה, הסממנים האפיים-רגשיים ושאר תווי ההיכר המבדרים, התכונות המבניות וההרמיזים הטיפוסיים לקברט סאטירי, לבין הנושאים והסגנון הייחודי המזעזעים, המקבריים, הביקורתיים והבוטים שהפכו למזוהים עם חנוך לוי. עיקרון דיכוטומי זה, סותרני במהותו ועם זאת משלים, הוא שתום באופן פרדוקסלי להצלחת שתי ההפקות של את ואני והמלחמה הבאה שבהן עוסק מאמר זה.

התכנית הסאטירית את ואני והמלחמה הבאה, ה"אשכבה" הראשונה שחיבר לוי לזכר הנפלים במלחמה (בניגוד ל"אשכבה" העצמית – המחזה אשכבה שחיבר וביים ערב מותו), נכתב כ־Kabarett – להבדיל מ־Cabaret – ברוח הגדרתו של קורט טוכולוסקי לקברט פוליטי לוחם, החותר לשנות מניה וביה את פני החברה, ולא רק לבדר אותה. זאת, למרות שבשתי הסוגות גם יחד – הקברט הפוליטי והקברט הבידורי – (להבדיל מהקברט הספרותי) מדובר במופע של "הבימה הקלה" (Kleinkunst במקור הגרמני), המורכב מרצף סאטירות, מערכונים ופזמונים שמותחים ביקורת על המציאות.³ כדרכה של סאטירה ג'ובניאלית, התוקפת את החברה מנקודת ראות החיצונית לה כדי לקעקע את אושיותיה – היפוכה של הסאטירה ההורציאנית הסלחנית והבונה, המבקרת נקודות תורפה ממוקדות בחברה כביקורת מבפנים⁴ – נקט הקברט את ואני והמלחמה הבאה אסטרטגיה עוינת ובלתי מתפשרת בהתריסו כנגד האופוריה ששטפה את החברה הישראלית המנצחת למראית עין במלחמת ששת הימים, וכנגד המנטליות הזחוחה והשחצנית שהולידה את שיכרון החושים הקיבוצי. אופוריה זו התבטאה, בין היתר, בהאדרת הצבאיות ובסגידה לכוח ולנכסים הטריטוריאליים שנכבשו במלחמה במחיר הזלזול בחיי אדם ובכבודו, או גרוע מזה, כדברי זהבה כספי בעקבות ג'ורג' ל' מוסה – במחיר הפקעת הקרבנות ממותם ההיסטורי והפיכתם "למתים סמליים במסגרת 'דת הלאומיות' האזרחית".⁵ ובל נשכח שאותו ניצחון "חזק, מהיר ואלגנטי" כדברי סגן הרמטכ"ל האלוף חיים בר-לב, הושג במחיר מותם של 800 חיילים ופציעתם של 3,000.

בהשראת הבמות הסאטיריות הקלות של מינכן בעידן מהפך-המאה, "שבהן", כדברי פטר ילביץ', "הועמדו ערכים מסורתיים על ראשם, דימויים דתיים חוללו וחולנו וערוותם נחשפה, פשוטו כמשמעו, וחילול הקודש הוצג כמקור של קדושה"⁶ – כמו גם ברוח הצביון התוקפני, המגויס והנהלה של ההתרחשויות (בהוראה הז'אנרית של Happening), העצרות והמופעים נגד מלחמת וייטנם בארה"ב ובבריטניה של סוף שנות השישים (וכן ההשפעה, על לוי ועמיתיו, של הספרים, ההצגות והסרטים המפורסמים של אותה תקופה כמו

US, Mash, שער, מלכוד 22, הו, איזו מלחמה נחמדה!) – נדרש לוינ לאסטרטגיה ההומאופתית, קרי – לרפוי המחלה באמצעי המחלה. זאת, על ידי מתקפה חזיתית על ערכיה וסמליה המקודשים של החברה הישראלית באותה עת באמצעות חנופת-יתר המטרפדת את עצמה. לוינ השתמש בטכניקות סאטיריות מסורתיות, שעצמתן לא ינקה ממקוריותן, אלא מההלם הצפון בהן לקהל הישראלי הקרתני דאז. קהל זה נהנה מהחסינות שהקנו לו הומוריסטנים נטולי ניבים נשכניים נוסח קישון, לפיד ובן אמוץ, שהיו נאמנים ל"אני מאמין" המתחסד שטבע בצלאל לונדון, ממקימי "המטאטא": "תבעו מאיתנו סאטירה על ההולך ומוקם לנגד עינינו. אמרנו: 'מה? אנחנו שנלחמנו על מדינה זו נקום עכשיו ונצליף בה?'".⁷ לוינ בחר בהגזמה היפרבולית של המלל הנדוש הרווח כדי להאדירו לממדי בלון המפוצץ את עצמו, או שנקט את טכניקת האליפסיס, הגימוד והכיווץ כדי למזער עד אבסורד את האני הקיבוצי של הצופה המובלע שלו, עד שיפקע מאליו. ידגומו זאת שורות אחדות מתוך "מסדר הניצחון של האלוף-משנה בעל הצלקת", הלוא הוא המונולוג המוכר יותר בכותרתו "מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות":

חיילי ומפקדי החטיבה, אחי הגיבורים לנשק, בני, אבותי! לפני 11 דקות יצאנו, שכס אחד, לב אחד, לקראת האויב. יצאנו להגן על ריבונות מדינתנו, על מורשתנו הלאומית, על חיי יקירינו אשר בעורף ועל חיינו אנו. התמודדנו עם אויב גדול מאיתנו ויכולנו לו הודות לרוח המפעמת בקרבנו. ב-11 דקות הצלחנו להשמיד, לחסל, להפיץ, לרמוס, לרסק, לחתוך, לקצץ, ולמעוך את אויבינו. אמנם, לא קלה הייתה המערכה. מחיר דמים יקר שילמנו. אך בהיתקלנו במוות הישרנו מבטנו אל עיניו, צחקנו בפניו, ירקנו על חרמשו וטינפנו את חורי עיניו עד שהתביישה בו אמו.

שיטה סאטירית אחרת, שהושתתה על אושיותיה של מוסכמת המציאות התקופתית, הייתה המבנה המרוסק, ולכן המנכר, של את ואני והמלחמה הבאה – בליל⁸ אקלקטי של שירים, פזמונים, המנונים דתיים, מערכונים ליריים ובורלסקיים, מונולוגים, אלגיות, מכתמים, מודעות ואגדות. בליל זה הפריך מבפנים את המבנה הדומה של סמלי הניצחון: תכניות השירים והמערכונים של הלהקות הצבאיות, המקוננות הלאומיות וסוכנות האדרה של המלחמה וכיבוש השטחים, שליון עצמו, שכתב מספר טקסטים ללהקות אלו (לדוגמה: מכתב מן הקייטנה שביצעה לראשונה תיקי דיין בלהקת גייסות השריון), פרנס אותן. ברוח זאת, הנחה לוינ את מלחיניו, אלכס כגן ובני נגרי, לחבר מנגינות מתקתקות, דביקות וסנטימנטליות, כדברי נורית יערי, למילותיו הממחישות את זוועות המלחמה, המוות והשכול.⁹

הגישה הבוטה של הטקסט – לפחות במונחי אותה עת – תוגברה על ידי סגנון הביצוע. המבצעים הצעירים והתוססים דאז, ב-1968, לבושים בבגדי היום-יום האקראיים שהביאו מהבית, הטיחו את אגני הירכיים שלהם ואת הטקסטים הבוטים בפרצופי קהל בהתלהבות פראית, אגרסיבית וקולנית. התלהבות זאת הסתמכה על המיזנסצנה הדינמית והמתגרה של הבמאית עדנה שביט, ועל תקיפת "האויב" בנשקו שלו – על סגנון של אותן להקות צבאיות בעידן הבתר-מלחמתי (שבאחת מהן, להקת השריון, שירתתי אני; בערבים שלא שיחקתי באת ואני והמלחמה הבאה, הופעתי במסיבות ניצחון בפני אלופי הרהב של

אותם ימים). אסטרטגיה תוקפנית זו נועדה להכפיל את עצמת ההלם שבטקסט ולחבוט גם היא בצופים באלימות חווייתית גוברת, בדרך שמערך הקליטה של הקהל דאז לא היה מסוגל להתמודד עמה.

בעוד חלק קטן מצופי העורך הגיב על החומר בעיונות עד כדי פירוק הבמה מתחת לרגלינו בקיבוץ נצר סירני, והמבקרים הגיבו במתקפה עזה, מתחסדת ופסידור-פטריוטית בעיתונות, שהגדירה את ההצגה כ"מחלת נפש של שנאה עצמית תהומית"¹⁰ כמשמיעה את מפקדי הצבא, כמחללת את זכר הנופלים וכפוגעת במשפחת השכול, בפצועים, בנכים וכו' – בקיצור "גלולת רעל עטופה בסוכריה" כדימיו הקולע במוסף "דרבן" של ידיעות אחרונות של אחד, גדעון פרידלנדר, לימים מבקר האמנות הנודע ד"ר גדעון עפרת¹¹ – לוחמי החזית והנפגעים האזרחיים אימצו את התכנית ומסריה והבינו אותם נכונה. קבוצת אלמנות נלוותה אלינו לכל מקום והגנה עלינו מכל רע; בבית לוינשטיין מחאו לנו כפיים בהתלהבות אלה שמצבם הגופני אפשר זאת; ובמועדון "סורמלו" בירושלים ניגש אלינו אחרי המופע קצין גבוה, הציג את עצמו כאריק רגב, ואמר שהוא רוצה שכל יחידות הצנחנים שתחת פיקודו יראו את ההצגה. תכניתו לא התממשה, כי שבועיים לאחר מכן נהרג בעת מרדף. על אף כל המשטינים והמקטרגים הוצג את ואני והמלחמה הבאה בגרסתו המקורית 160 פעם בפני קהל, שבריקוד עליו על לועו של הר געש לא שעה לאזהרותיו של לוי, כמו החברה שממנה בא, שאטימותה המיטה עלינו מלחמות נוספות וקרבות נוספים.

בינתיים חלפו לפחות עוד שלוש "מלחמות הבאות" ושתי אינתיפדות, והנה אותה להקת שחקנים חוזרת בשלהי 2004 לאת ואני והמלחמה הבאה, כשהחידוש מוגדר על ידי יורשיה של אותה תקשורת ישראלית, שהתנפלה עלינו בשצף קצף ב-1968, כ"אולי הארוע התאטרלי החשוב של השנה"¹². השחקנים, שחצו את גיל השישים או התקרבו אליו במהירות, היו הפעם לבושי שחורים כמזיגה של הרמז עקיף ללבושו האלגנטי של שר הטקס בקברט, ללבוש המתאבלים הצ'כוביים על חייהם ול"מדי" הבמה הניטרליים של הקברטים, הקפה-תאטרונים, המועדונים האקזיסטנציאליסטיים ועצרות המחאה של שנות השישים. סממנים אלה נועדו במפורש להסגיר את גילם המתקדם של המופיעים ואת "חוסר הרלוונטיות" לכאורה שלהם. שוב הם עומדים על רקע ציקלורמה שחורה, אלא שבניגוד לגרסה הראשונה, הפעם הם מקובעים מאחורי עמודי תווים המעוררים אסוציאציה לא בלתי תקפה של מצבות-קבר. מצבות של מי? של היוצר? של השחקנים הצעירים דאז? של הנופלים ושל החברה הישראלית, מושאי התייחסותם? הפעם הם קוצרים שבחים מופלגים על ביצוע הפוך באופיו לביצוע המקורי של הטקסט – אפי, מאופק ומופנם – ועל הרלוונטיות של ההצגה. הנה כי כן, "הצלחה שערורייתית", שהופקעה מהקשריה התקופתיים המקוריים, הופכת שוב ללהיט, אך הפעם לא כהתגרות שולית בסגנון ה"אג'יט-פרופ" הבולשביקי (מופעי התעמולה הקאמריים-קברטיים שצצו בברית המועצות אחרי מהפכת אוקטובר), אלא כמיתוס תרבותי ותאטרוני קנוני וממוסד, גם אם לא ממסדי, וכמצרך נוסטלגי.

השאלה העומדת כאן על הפרק היא זו: כיצד בוצעו ההעברה, המעקף הפנים-תרבותי של השפה התאטרונית והקוד הסמיוטי, האנתרופולוגי והרטורי של טקסט, שהיה מעוגן לבלי היפרד כביכול בהקשרים חברתיים, פוליטיים ותאטרוניים מסוימים – כיצד הועברו כל

אלה להקשרים היסטוריים שונים בתכלית, כמעט ארבעה עשורים אחרי הבכורה? שהרי כפי שאומר סטיפן ריגן בעקבות ריימונד ויליאמס: "הגישות והמוסכמות הדרמטיות אינן רק בגדר העדפות טכניות; בו־זמנית הן גם אידאות של מציאות או אופני ראיית חיים שנוצקו בתבנית האינטרסים וההנחות של תרבות מסוימת".¹³ חרף העובדה שהקשר ההתקבלות בשתי התקופות – החברה הישראלית – הוא זהה לכאורה, ולמרות שהיגדיו של לויין עדיין תקפים היום אף יותר מבעבר, בכל זאת הסביבה שבה הרשמים מופקים, נקלטים וממומשים השתנתה לבלי הכר מאז ההפקה ההיולית. אנו עוסקים בעצם בשתי תרבויות שונות בתכלית, שאינן דוברות עוד אותה עברית, ויתרה מזאת – אינן ניחנות באותו אופק פנומנולוגי ובאותה מוסכמת־מציאות, על צדדיה האתיים והאסתטיים כאחד. במילים אחרות: ההעלאה מחדש של את ואני והמלחמה הבאה היא בבחינת מעתק בִּין־תרבותי ולא רק פנים־תרבותי.

בדיעבד, קביעה זו מעלה מטבע הדברים גם את הסוגיה הנוספת של רִפְאוּת־יתר (hyper-ghosting) של הפקה מעין זו, הפקה שהרטוריקה שלה מושתתת על משחק־זיכרון (בהוראת: Acting Memory, ולא Memory Game[s]) ומשחק בזיכרון (בהוראת: Manipulating Memory). במילים אחרות – מדובר בהעלאתו באוב של זכר ההפקה המיתולוגית הקודמת, שמשמעה "הנכחה" בימתית של זיכרונו של הקהל המבוגר, שיחד עם השחקנים פָּנָה את המעתק הבין־תרבותי האמור. הנכחה זו אינה רק בגדר שחזור ההפקה המקורית (שבמסגרתו משחקים זיכרון), אלא גם משחק מתעתע בזיכרונו של אותו קהל (שהרי, אם להודות על האמת, ההפקה הנוכחית שונה בתכלית מזו המקורית של 1968). בד־בבד נסבה העלאה באוב זו, לגבי אותו קהל מובלע, גם על הזיכרון ההיסטורי־התקופתי, גם על "רוחותיהם" החושיות־גופניות, כאנשים צעירים ורעננים, של השחקנים המזדקנים... ולהבדיל – גם על רוחות הרפאים התמטיות של הנופלים במלחמות, שהם חוט השדרה התוכני של ההצגה. נשאלת אפוא השאלה: האם החידוש מיועד, כמעין מחווה נוסטלגית, אך ורק לאוהדים השרופים מוכי הזיכרון של ההפקה המקורית ו"רדופי הרוחות" של פעם, לרבות רוחותיהם שלהם עצמם – ו/או לצעירים נטולי ההקשר, שלא ידעו את לויין הצעיר ואת ישראל הקדם־אימפריאלית? ואכן, איך נבאר את הצלחת המופע הנוכחי בקרב צעירים, ולא רק בקרב מבוגרים? מה בטקסט ובביצועו הביא להתקבלות זו? האם – כפי שהעידו תגובותיהם של כמה בני תשחורת בדיונים אחרי ההצגות – היווה חידוש את ואני והמלחמה הבאה גם משחק בזיכרונו של הקהל הצעיר? שכן למרות שאין זה מתקבל על הדעת שההצגה ההיסטורית של 1968 כלולה במאגר החווייתי של צופים "קטינים" אלו, לא מעט מהם גדלו על הזיכרון המיתי המוֹרֵש והנרכש של ההצגה המכוננת, עד שהוא נטמע והופנם בתודעתם והפך לחלק ממוסכמת המציאות שלהם.

ב. נוכחותו של ההיעדר: טקסט ריטואלי ככתב אישום מוסרי

נדמה לי שההסבר העיקרי לכך שהמופע הפוסט־טראומתי העכשווי הצליח לרגש או לזעזע (גם אם כבר לא לקומם) ציבורי קהל שונים בני 18–80, הוא החלטתה הפרדוקסלית של הבמאית עדנה שביט לחתור תחת יעד הריגוש והזעזוע. כוונתה, ככל שניתן להסיק מדרך

עבודתה עם השחקנים ב־2004, הייתה לא לחדש את ההפקה היא, אלא לביים הפקה חדשה. עדנה שביט התכוונה לזעזע באמצעות ויתור על הזעזוע, ויתור על "הגסטוס האגיטטבי", כלומר על המחווה המתגרה, המוחצנת והעוינת של ההפקה המקורית, ולפנות לטכניקה של הגשה משחקית, במקום גילום משחקי. טכניקה זו, החותרת תחת התכוונות הטקסט, היא מופנמת, מובסת, מנבאת את כישלוננו של לוינ' להשפיע על החברה הישראלית; היא עושה מה שאסור לשחקן לעשות: לשחק את התוצאה. גישה זו מעירה בצופה הוותיק, שחזה בהצגה ב־1968, את הנימות הנוסטלגיות המרככות הקשורות באירוע ומאששת לגבי הצעירים את ערכו המיתולוגי של החומר. המתינות, הקיבעון היחסי של השחקנים, אטיות הביצוע, מאפשרים לצופים לחשוב ולמלא את הפערים, כלומר להאציל על המוצג על הבמה את השלכותיו העכשוויות. נדמה לי שבשום קטע לא באה מגמה זו לידי ביטוי כה צלול כמו במשל האגדתי־הפנטומימי של לוינ' – "הבן חוזר הביתה משדה הקרב":

קרייין: הבן חוזר הביתה משדה הקרב.
 [הבן נכנס הביתה. האב והאם פורשים זרועותיהם אליו. האם מחבקת אותו]
 האם מחבקת את הבן.
 [האב, כמעט נוגע בכתפו של הבן, מוליך אותו אל הכסא. הבן יושב]
 הבן יושב על הכסא.
 [מבטים]
 האב מביט בכך.
 [פאוזה]
 האם מביטה בכך.
 [פאוזה]
 הבן מביט באם.
 [פאוזה]
 הבן מביט באב.
 [פאוזה]
 האם מביטה באב.
 [פאוזה]
 האב מביט באם.
 [פאוזה]
 האב האם והבן החוזר משדה הקרב מביטים זה בזה.
 [פאוזה. הבן כובש פניו בידיו]
 וכך הם יושבים ומסתכלים זה בזה, שמחים ומאושרים, עד עצם היום הזה.

קטע זה עסק, בין היתר, בהלם קרב בתקופה שהס היה מלהזכיר תופעה "בלתי קיימת" מעין זו. בעוד הביצוע המקורי נטה לסימון ראליסטי – בנאמנות, כביכול, להוראות הבמה שבטקסט, ישבו השחקנים על כיסאות קרובים זה לזה – הבימוי העכשווי משאיר אותם עומדים, בסדרת "טבלואים" מסוגננים כמעט, תוך הדגשת הבמה הריקה, וכן הריחוק הפרוקסמי ("פרוקסמיקס" פירושו משמעות היחסים הגופניים בין שחקנים) בין מצבו

הפסיכולוגי המנוכר, המבודד, של הבן השב משדה הקרב, לבין מצבם של הוריו חסרי האונים, הבלתי מבינים, המנוכרים גם זה לזה. רושם זה מועצם על ידי ההבלטה המוחשית בהפקת 2004 של שיער הבן שהפך לבן וזקנתם הממושקפת של הוריו, כלומר: הדגשת חוסר הראשוניות של הסיטואציה, הטעמת העובדה שהשלושה עדיין שבויים, אחרי ארבעה עשורים, במעגל הסגור של ההלם והאי־אונות השתוקים; שמצבו של "הבן החוזר משדה הקרב", כמו גם מצבם של הוריו – משמע, מצב החברה הישראלית, הנאלצת בסכלותה להמשיך להילחם ולהקריב קרבנות – לא השתנה כלל בעשורים אלה. לכל אלה מתווסף סיומו החזותי החדש של הקטע. במקום שהבן יכבוש פניו בידיו, מעווים ארבעת השחקנים את פניהם בחיוך מסכה "מאושר", מוגזם ומאולץ, שרק מדגיש את הפער בין העמדת הפנים של "עסקים כרגיל" לבין הכאב הרוחש תחתיה.

טקטיקה שונה, המעניקה כמדומה חיוניות ותקפות מחודשות לטקסט הלוויני ולהגיון הקיום שלנו כשחקנים ממוחזרים ומשופצים, הייתה החלטת הבמאית שנופיע עם טקסטים פתוחים, כאילו הגשנו ערב קריאה או ביצוע קונצרטנטי של רביעייה קולית א־קפלה, ובשירים מסוימים שנופיע בליווי פסנתרן מבוגר, כאילו מדובר ביצירה מוזיקלית קלסית. כך הפגנו שאנחנו מצטטים, או אם תרצו מספידים, את האני העֵבְרִי שלנו מתוך "תשמיש קדושה" זה – המנוסקריפט המקורי של חנוך לוין, המודפס במכונת כתיבה מכנית מדגם אוליבטי ומתוקן בכתב ידו. הקהל אינו יכול, כמובן, להיות מודע לזהותו הספציפית של עותק הטקסט שלפנינו, השחקנים. עם זאת, הוא אינו יכול שלא להבחין – מכוח העובדה שאנו נראים כקוראים מתוך טקסטים, המונחים על הכנים החוצצים בינינו לבין הצופים – שהיצירה מונחת לפנינו כמגילת התורה על הכן שלפני החזן הניצב על בימת בית הכנסת. בזאת אנו מבליטים את נוכחות היעדרו של המחזאי המנוח, ולנוכח מעמדו הדתי כמעט של לוין בתודעה התרבותית הישראלית, מעניקים לטקסט הלוויני משמעות פטישיסטית, דאיקטית־סימבולית, של הלחם והיין, "הקורפוס הלוויני" שאנו חולקים עם הצופים. בכך הצליחה הבמאית לגמד את הגורם ההיסטורייסטי, הַך־פרזנטטיבי שבהפקה החדשה, ולהעניק לטקסט משמעות חדשה ותקפה על ידי הפיכת האירוע לאזכור פולחני של ההפקה ושל התקופה המקורית: מכוח הבלטת היעדר נוכחותנו החיה בבחינת "הכיתה המתה" במונחיו של הבמאי הפולני הנודע תדאוש קנטור, כאילו עמדו המניקינים של דמויותינו הצעירות לצדנו על הבמה;¹⁴ ובאמצעות עקיפת האויב של כל תאטרון חי – הניסיון הנואל לשחזר את ההצגה דאז, המודגש על ידי השימוש בכנים, שעליהם מונח הטקסט, כסוכנים המתווכים והחוצצים בינינו לבין הקהל. הצלחתה של הבמאית, וממילא של ההפקה המחודשת, נבעה אפוא לא מהכחשת ה"פֶּסְאִיזם" של הטקסט, אם לנקוט מונח פוטוריסטי מוכר המתייחס בהקשרו להיותו של הטקסט אנכרוניסטי לכאורה בעיצובו ובתכניו התקופתיים, אלא מאשרור ערכו הנצחי, השריר וקיים והתקף לכל מצב הוֹיִן, כמוהו כספרות קודש. כך, למשל, בקטע "מודעות", שבו מדגיש לוין את פלישת המנטליות המיליטריסטית אחרי מלחמת ששת הימים לחיי היום־יום, אנחנו מודיעים ש"בננו יעקב הוק קיבל טיל, העלייה לשמים תיערך אי"ה מחר, 19.5.68, חווה ומשה בלום ת"א", או ש"אבד תותח בינוני, בצבע חום, העונה לשם 'פוצי', מדבר בשפה אחת ברורה, המוצא הישר יקבל את שלו, ה־17.5.68" – ואיננו מעדכנים את תאריך פרסום המודעה (שהוא, כנראה, המועד שבו חובר הקטע). בזאת אנו מעידים – ושוב בדומה לשיטתו של

קנטור – על נוכחות העל הסמכותית של ליון המנוח אתנו על הבמה. בדרכים אלו מוכיח השיח המטא-אטרוני החדש של הקברט העכשווי, שגם מושאי ההתייחסות החברתיים שהותקפו בהפקה המקורית, וגם אמצעי המתקפה האסתטיים שלה, נחשפו ברבות הימים לריטואליזציה, וזכו לחיבוק דוב מצד חברה אטומה, כתסמונת של הפיכת הרעות החולות שליון חושף לנורמה, ששוב אין מתביישים בה. היום אנו מנסים לעורר את הצופים לרקוד אתנו על הדם לצלילי הטקסטים הנפלאים והמוזיקה המענגת, כשעצם היענותם של הצופים להנאה המפנקת והמתרפקת הזאת הופכת לכתב אישום קיומי ומוסרי נגדם.

ג. לגופם של זיכרונות

סיבה נוספת לפופולריות המחודשת של ההצגה היא המאפיין שהיה עלול לכאורה להפוך את המופע לחיזיון מביך ופתטי; כוונתי לגילם המתקדם של השחקנים, להתפוררותם הגופנית, לאנכרוניסטיות של גישתם המשחקית ולא-הרלוונטיות שלהם הן לטקסט והן להקשר העכשווי. טוען ג'ף פרידמן:

תנועה בימתית הנה מרכיב חשוב של היסטוריה מסופרת [אורלית] מאחר שיש לה תפקיד חשוב הן בהעלאה והן בשימור הזיכרון. ניתן לעורר זיכרונות סובייקטיביים באמצעות מחווה מרמזת המייצגת רצף תנועתי רחב ומורכב יותר, אביזר פיזי המחולל אבוקציה של חוויות גופניות או של תיאור החלל שבו התרחש האירוע.¹⁵

אם ניישם הבחנה זו על הגרסה החדשה של את ואני והמלחמה הבאה – תכנית סאטירית שהיא ללא צל של ספק חלק מההיסטוריה המסופרת, ה-Oral History של מדינת ישראל – השחקנים, כתמריצי הזכרות, מעוררים בצופיהם הוותיקים והקשישים שני סוגי זיכרונות. זיכרון מסוג אחד הוא זכרם של רציפי התנועה והעלילה, בלשונו של פרידמן, מן העבר, וזכר האירוע ומקום ההתרחשות. והלוא זהו פירוש המונח "נוסטלגיה" ביוונית – געגועים עזים לבית ולמולדת שאבדו לנו. זיכרון זה כולל בראש ובראשונה את זכר ישראל הקטנה, המוסרית וחדורת החזון והערכים של קדם מלחמת ששת הימים, אך גם את זכר בית ה"אני" שלנו, הגוף הצעיר שאבד לנו. הסוג השני של הזיכרון הוא זכר ההקשרים הסוציו-פוליטיים והתרבותיים הספציפיים של ההצגה המקורית, וזכר צופני הסימנים של פעם שאבד עליהם הכלח. כל אלה מגולמים בגופותיהם (תרתי משמע), במחוותיהם ובקולותיהם של שחקני את ואני והמלחמה הבאה דהיום. אולם בעת ובעונה אחת שוללת ההפקה הנוכחית את הרלוונטיות של זיכרונות אלה מאחר שהם מגולמים בגופם המסתאב של השחקנים הקשישים, ששוב אינם in, וברור שהיום אינם ה"טייפקאסטינג", הליהוק האידיאלי לחומר שנכתב לשחקנים צעירים. הבמאית ניסתה להתמודד עם בעיה זו ונימקה את העמדתנו מאחורי עמודי תווים וטקסטים בצורך להסתיר את הכרסים שטיפחנו במשך השנים, אולם כידוע הסתרה רק מבליטה.

היטלטלות זו בין רלוונטיות לאי-רלוונטיות מאפיינת, מנקודת ראותו של הצופה, את משמעות השימוש בצוות המקורי. ההתנוונות החזותית של השחקנים, הכרס, הקמטים,

המשקפיים שמרכיבים כל הארבעה, שפת גופם "המאובנת" והמנוכרת במפגיע בשעה שהם מגישים באורח אירוני את האמיתות העוינות של לוינ שנכתבו לשחקנים, לקהלים ולהקשרים שונים – כל אלה "מאתגרים את תהליכי הייצוג עצמם", כלשונו של מרוין קרלסון.¹⁶ הם מסמנים, אך גם מממשים פשוטו כמשמעו, את תהליך ההזדקנות, ההידרדרות, ההתנוונות, האדישות והציניות של החברה הישראלית העכשווית, הבהמית, הכובשת, נטולת הערכים ושבעת המלחמות והטרור, מ־1967 ועד היום, כתולדה של "הישגי" מלחמת ששת הימים. במובן מסוים, מימוש זה עולה בקנה אחד עם תורת המופע של ז'אן אלטר, הגורסת שגופי השחקנים דוחים את תפקודם "המסמן", ותחת זאת מדגישים את "החוויה הגופנית הישירה של האירוע",¹⁷ למרות שנכון יהיה לומר שבמקרה שלפנינו שני הדיבטים קיימים: הן הסימון־ייצוג והן המימוש. יתרה מזו: גופי השחקנים בהפקה של 2004 הפכו לסימולקרה מסוג מיוחד; הם הייצוג היחיד למציאות שאיננה, מה גם שמציאות זו לא הייתה אלא פרשנות סובייקטיבית של לוינ וצוותו למציאות היסטורית. יתר על כן, הייצוג עצמו מוטל בספק, שהרי השחקנים עצמם כה השתנו, עד ששוב אינם יכולים אפילו לתפקד כייצוג איקוני של עצמם. כללו של דבר: הגופים הספורטיביים והמושכים, יחסית, של פעם, שהסתאבו עם השנים, אינם סוכני המסר: הם המסר, ולכן הליהוק הבלתי הולם הוא ההולם ביותר.

ניתן להמחיש קביעה זו באמצעות המערכון המפורסם "הפרידה", מתוך אתר ואני והמלחמה הבאה:

- [רציף תחנת רכבת. חייל ונערתו].
חייל: הרכבת יוצאת בעוד חמש דקות. [פאזזה] מה זה? את בוכה?
נערה: אני בוכה? אתה מצחיק, אני אף פעם לא בוכה.
חייל: תראי לי את העיניים שלך.
נערה: אבל מה פתאום שאני אבכה?
חייל: אני לא יודע. יש בחורות שבוכות כשהחבר שלהן החייל עולה לרכבת.
נערה: משונה, לא?
חייל: כן, אני שמח שאת לא מאלה.
נערה: אה, אתי זה בסדר. אני שומרת על עצמי.
חייל: גם כשהרכבת תזוז אני לא רוצה שתבכי.
נערה: אני לא אבכה.
חייל: ואף פעם לא, יקרה מה שיקרה.
נערה: אתה באמת לא צריך לדאוג בקשר לזה.
חייל: מבטיחה?
נערה: מבטיחה.
חייל: שלא תבכי?
נערה: אף פעם לא.
חייל: אפילו אם...
נערה: גם אז לא.
חייל: למה לא?

- נערה: מה?
- חייל: למה לא?
- נערה: רגע, אתה רוצה ש...?
- חייל: לא, אני רוצה שלא. מספיק שאוהבים בלב. [פאזזה] מספיק שאוהבים בלב, באמת. [פאזזה] לא?
- נערה: כן בטח.
- חייל: ואת אוהבת אותי בלב, לא?
- נערה: כן, בטח. אתה בטוח שהרכבת יוצאת בחמש?
- חייל: ככה כתוב בלוח. [פאזזה] ואת לא צריכה גם להפסיק לרקוד או ללכת לקולנוע בגללי.
- נערה: זה יהיה בסדר.
- חייל: אני מתכוון בכנות, אני לא רוצה שתשבי כל הימים בבית ותחכי למכתבים ממני.
- נערה: אבל אמרתי לך שזה יהיה בסדר.
- חייל: מה בסדר?
- נערה: הריקודים והקולנוע.
- חייל: אני שמח שאת מבינה כל-כך.
- נערה: אני בסדר, מה? אני לא מהאוזות הקטנות האלה.
- חייל: את מאה אחוז. [פאזזה] ובכל זאת הייתי צריך לבקש מאוסקר שידאג לך.
- נערה: חמוד שלי, אני כבר ביקשתי.
- חייל: אה?
- נערה: מאוסקר וגם ממקס.
- חייל: כן? טוב עשית... בחורים נהדרים...
- נערה: אוסקר רוקד נפלא.
- חייל: צאי לבלות ואל תחשבי הרבה...
- נערה: ומקס קנה אוטו!
- חייל: תוכלו לצאת לטייל... אביב...
- נערה: זה יהיה נהדר!
- חייל: עוד הערב... לקולנוע...
- נערה: אוסקר כבר קנה כרטיסים!
- חייל: [צפירת קטר]
- נערה: הרכבת, אני מוכרח לעלות.
- חייל: [מחבק אותה במהירות]
- נערה: תשמעי, אם יקרה משהו... את יודעת... תבטיחי לי שתשכחי... שתשכחי...
- חייל: [פאזזה]
- נערה: מה הוא אמר?

ההיבטים ההופעתיים (בלעז: הפרפורמטיביים) שעליהם אעמוד תומכים באסטרטגיית ההזרה המנכרת, שעליה מושתת מערכון זה. המערכון "הפרידה" חותר הן תחת הפמיליאריות, קרי ה"ישראליות" המדומה של סיטואציית-המוצא שלו (בניגוד לדעתה של נורית יערי, שאף

שהיא טוענת שהמצב הדרמתי שאוב ממצב חברתי או פוליטי מוכר, אולם היא סבורה כי שיא האבסורד שאליו מוביל המערכון הוא דווקא בהעצמה של היסודות המוכרים,¹⁸ והן תחת השקר הקיבוצי של פולחן השכול, שליון רואה בו צביעות חברתית שנועדה לטהר את שרץ המיליטריזם. מול תחושת הפמיליאריות המקומית ופולחן ההנצחה, ליון מציג את האמת האוניברסלית, האנושית והאנוכית של השכחה. אמת זו הוא ממחיש ומתרגם למונחי מבוכה היפעלותית של הנמען באמצעות שלוש טכניקות: האחת היא היפוך הציפיות הנדושות ממצב־הקוד האב־טיפוסי של פרידתה הנרגשת של האהובה מהחייל שלה היוצא לחזית (הנדושות מודגשת, דרך משל, על ידי מיקום ההתרחשות בתחנת רכבת, דקות ספורות לפני הנסיעה) – קלישאה קולנועית המוכרת מסרטים בריטיים וסובייטיים מתקופת מלחמת העולם השנייה – ועל ידי זרותו של מצב זה לנוף הישראלי של שנות השישים, שבהן חיילים נסעו, בדרך כלל, באוטובוסים ולא במערכת הרכבות הפרימיטיבית של אותם ימים). במקום שהאהובה תחשוש לגורל החבר שלה, הוא המנסה "לסחוט" ממנה מידה של הזדהות עם גורלו באמצעות שלילה כלפי חוץ של ניסיון זה (ברפליקות דוגמת: "גם כשהרכבת תזוז אני לא רוצה שתבכי", "ואף פעם לא, יקרה מה שיקרה", "צאי לבלות ואל תחשבי הרבה", וכו'). הטכניקה השנייה – טכניקת האליפסיס, הכיווץ – טיפוסית לפואטיקה הליונית: הפער הזמני בין הפרידה לבין השכחה, "המתבקש", כביכול, מן ההמשגה הרומנטית של הסיטואציה, מכווץ עד אבסורד. מן המערכון משתמע שהנערה שכחה עוד בטרם נפרדה (שכן מבעוד מועד דאגה למחזרים ובלויים חלופיים), ואפקט ההלם הגלום בפואנטה של המערכון נובע לא רק מן הכמעט־חפיפה בין הסתלקות החבר לבין שכחת דבריו, אלא גם מן העובדה שהנערה "הבינה" והפנימה את מה שחברה לכאורה "ביקש" שתבין כפשוטו, כלומר את המשמעות הליטרלית של הצירוף השחוק, האמור לבטל את עצמו – "תבטיחי לי שתשכחי", והיא מיישמת משמעות זו לאלתר ("מה הוא אמר?"). ליון מערטל כאן את האמת האכזרית שביסוד העמדת הפנים של התחשבות בזולת באמצעות הפרת הטאבו על החצנתו ומילולו של התת־טקסט האנוכי. החיים, כעולה מן הדיאלוג, נערכים להשלמה עם נפילתו של יקירם עוד בטרם קרתה בפועל, ובכך, בעצם, הם דנים אותו למוות. למרבה האירוניה המרה – הקרבן לא רק משתף פעולה, אלא בהיותו שבוי במוסכמות ובקלישאות השיח החברתיות, הוא כמו פיו מזין את התהליך וחורץ את דין עצמו. הטכניקה השלישית היא המתח בין הנימה הרומנטית והאינטימית של מה שמצטייר למראית עין כשיח אוהבים, לבין האכזריות האסרטיבית של "האוהבת", וכן המלכוד התודעתי־רגשי שבו החייל נתון, מלכוד המונע ממנו לבטא את רחשי לבו האמתיים. לכל אלה נלווית אסטרטגיית ההזרה האופיינית לחלק מן הטקסטים של ליון: הדיאלוג שומר על איזון מתוח בין מצב מוכר מן המציאות הישראלית, לבין סממנים המעניקים לטקסט צביון אוניברסלי. סממנים אלה הם ההקפדה על ניפוי כל תו היכר מקומי מן הטקסט, העוסק בסיטואציה כל כך קרובה למציאות הישראלית; השימוש בשמות מרכז־אירופיים אופייניים – מקס ואוסקר – שהתקשרו בתודעה הישראלית של שנות השישים, אם בכלל, בדור האבות הגלותי ולא בדור הצברים הלוחמים; וכאמור, הרכבת ככלי תחבורה המוביל לחזית, שלא היה אופייני להקשר המקומי באותה עת.

ההיבטים ההופעתיים מגבים משמעויות אלו בדרכים בלתי שגרתיות. בימיו המערכון בשתי ההפקות היה פשוט ביותר וזהה כמעט לחלוטין. הגישה המיזנסצנית הייתה ונשארה

סכנונית, איורית במוצהר, לא מסוגנת אך מטא-ראליסטית. אולם בעוד בהפקה המקורית הייתה חפיפה בין גיל הדמויות לגיל המבצעים, כך שדבר לא הפריע לנו, לשחקנים – ולקהל – להזדהות עם המצב ועם הנפשות הפועלות (ובמערכון זה, המשחק חייב באורח פרדוקסלי להיות ראליסטי, מזדהה, כמעט "סטניסלבסקאי", כדי שתופק האירוניה על חשבון התנהגותן של הדמויות), מה שהקהל את עוקצה של האמת המגולמת במערכון, הפקת 2004 שינתה זאת לחלוטין. היא משכה את תשומת הלב לניגוד הצורם בין גילן ודימוין הגופני של הדמויות בנות ה-18 לבין אלה של השחקנים ששוחרוו כבר מזמן משירות מילואים. ניגוד זה הוא שמעלה את האפקט הפרדיגמטי המקורי לרמה של משל אפי, ברוח הפרשנות שהצגתי לעיל. כמו ביריד אליזבתי, המתמחה בהצגת Freaks of Nature, גם במקרה שלנו, אי-ההתאמה הגרוטסקית-פתטית של השחקנים לתפקידיהם (כפי שאפשר להתרשם בעליל בקטעי האינטימיות שבין החייל-הסבא לנערה-הסבתא), כמו גם התמימות והחוצפה הצברית המעושות כמאפיינים בולטים בגילום הנאהבים הצעירים על ידי המבצעים הקשישים – מכוונות להביך את הצופים, ובכך לתרום לתחבולות ההזרה והניכור של ליון הזכות בהקשר העכשווי להארה חדשה. השחקנים נאלצים במעין אקט בין-דורי וטרנס-תרבותי לשחק את התפקידים הבדיוניים ואת עצמם גם יחד (במובן של act ושל re-enact) במקום להיות הם עצמם. למעשה, האנכרוניזם שבנוכחות, בלבוש ובסגנון המשחק המאופק של המבצעים, המגלמים דמויות שהפכו לבדיוניות לחלוטין, נטולות מושא חוץ-אתרוני, דמויות הדוברות עברית מתה – אנכרוניזם זה מעיד שהנער והנערה שבמערכון כבר מתו מזמן מוות מטפורי ופינו את מקומם למבצעים מיובשים אלה שעל הבמה, חוצנים מתרבות נכחדת. יוצא אפוא שכל עמוד השדרה הקיומי של המערכון, שעיסוקו באנוכיות ובאכזריות האנושיות בכלל, ובנשים הליוניות המסרסות בפרט, הפך למיותר, בעיקר מאחר שנחשפנו לכל כך הרבה רוע ונשים מסרסות במחזות ליון מאז שנות השבעים, שהמערכון כולו הופך לחסר טעם ותוחלת.

זוהי בדיוק הנקודה המצדיקה את חידוש ההפקה על ידי הצוות המקורי: ההארה הניהיליסטית של האנוכיות האנושית, המגיעה לידי ביטוי מוקצן במערכון זה, אינה מגולמת באמתות העולות מן הטקסט של הפרידה בין החייל לנערותו, אלא בשקיעתה של החברה הישראלית, המואנשת בהופעתם הגשמית המתנוונת של מבצעי הדמויות הצעירות. בכך, לא זו בלבד שהמלל של המערכון מנתץ את המיתוס הציוני של "את חכי לי ואחזור" ו"אל נא תאמר לי שלום" – מיתוס ההזדהות המוחלטת של העורף עם החזית – מסר לויני מהמם בשעתו, שהוא לעצמו מעלה היום חיוך קל בלבד. חמורה מכך היא ההכרה החושית – החזותית והקולית – שנפרדנו לעד מ"שרוליק", דמות הצבר החמוד, העוקצני, החף מפשע (מפשעי הכיבוש המתמשך, השחיתות, ההתנכרות ל"אחר" באשר הוא, וכיוצא באלה), שכל החיים לפניו, ושלמרות הפנים החדשות והלא מצודדות שגילה בו ליון אי-אפשר היה שלא לסלוח לו. יתרה מזאת: נעלמה לבלי שוב המודעות להתגלמות זו של נעורים ו"תום", ונכזבה לנצח ההבטחה הפוטנציאלית של תיקון המעוות והיווצרות חברת מופת על אף הכול – נכזבה והפכה לזקנה מפוכחת ונטולת אשליות (ותבנית זו – של הילד והנער, המנוצחים בהיפוך המבנה הקלסי של הקומדיה על ידי הזקן – היא, כידוע, גם תבנית עומק חוזרת בהקשרים קיומיים ואוניברסליים במחזות ליון דוגמת כולם רוצים לחיות או כריתת ראש). זוהי המשמעות האולטימטיבית של המערכון היום. רבים ממחזותיו

של חנוך לוינ ומחצותיו הם מחזות מוסר אקזיסטנציאליסטיים רוויי חומרה דתית, אבל כאן לפנינו מקרה נדיר של המחשת העונש שיחול על ראש הרשעים המטפוריים. זאת, לא הודות למעצבי במה, תפאורה ואיפור מוכשרים, כמו שראינו בהצגות לויניות רבות מן העידן המיתו־פואטי, אלא פשוט באמצעות גיוסו של "שוט הזמן ולעגו" – אם להידרש לניסוח המלטי. במילים אחרות: "הנתונים הטבעיים" של השחקנים שוב אינם הולמים; גם הנערה האגואיסטית שבמערכון הזדקנה, כמו השחקנית וכמו החברה הישראלית הנצלנית, הכובשת והדכאנית שהיא מייצגת, ושום בחורים אחרים לא מחכים לה מעבר לפינה, אלא לכל היותר *בפינה*.

ד. סיכום: וכמו לא למדנו דבר מעולם

באמצעות התבוננות "אוטו־רפלקסיבית" ואובייקטיביזציה־עצמית מהיבט סובייקטיבי, ניסיתי להצביע במאמר זה על כמה מן האסטרטגיות שבזכותן הצליחה ההפקה המחודשת של את ואני והמלחמה הבאה, כדברי מבקר הארץ מיכאל הנדלזלץ, לעורר "געגוע עז לימים בהם הטקסטים האלה עוד זעזעו והרגיזו, והיה סיכוי, גם אם קלוש, שמשוהו אכן ישתנה". עוד הצליחה ההפקה החדשה להביאנו למסקנה, כלשונו של הנדלזלץ המצטט את לוינ, ש"היום אנחנו יודעים לבטח ש'כמו לא למדנו דבר מעולם / הי־דילי, הי־די־בי, בי־די־בם"¹⁹.

האסטרטגיה המרכזית של הבלטה, במקום הדחקה, של ערכו הפולחני של הטקסט הלויני על דרך השלילה, באמצעות אסתטיקה הופעתית המטעימה את איכויותיו הרלוונטיות של המלל דווקא על ידי נקיטת רטוריקה בימויית ומשחקית "בלתי הולמת" היוצרת מתח בין המלל לאופן הגשתו, היא רק אחת מתחבולות ה"החייאה" של הטקסט האנכרוניסטי לכאורה, המנוצלות בהפקה החדשה. אחד מגילוייה הבולטים של אסטרטגיה זו הוא ביצוע השיר הפופולרי היחיד ששרד מן ההפקה הישנה של המחזה – השיר "שחמט". הדגש ששמנו בהפקה החדשה על הטקסט הנוקב והמרגיז בזמנו – שהפך לרלוונטי יותר ויותר ככל שהתרחב הקרע בין המנהיגות והאלפיון העליון, המלך והמלכה שבשיר, לבין העם – הבלטי באנלוגיה ניגודית את האופן שבו ביצועים מאוחרים יותר של השיר ניסו להטמיע את המסר הקשה שבמילים באמצעות דגש על הלחן הלירי המתקתק. הביצוע שלנו היה קצבי, יובשני, הצהרתי ומנוכר במפגיע, וכך הדגיש את השקריות שבביצועים "קלסיים" כמו זה של חווה אלברשטיין, או בביצוע החדש של אבי טולדנו בתקליטור כשתזשכנה עיניי: שירים ומוסיקה ממוחזותיו של חנוך לוינ, שלחנו אף המיר את הלחן המוכר של אלכס כגן ובני נגרי. ביצועים אלה תגברו בהגשתם ה"לגאטית", הלירית והסנטימנטלית את יסוד האבל סוחט הדמעות שבשיר הכתוב במתכונת של זמר ברכטיאני דקלרטיבי ובלתי סנטימנטלי המכוון כלפי המסר. זוהי עדות נוספת לאותה השחתה מוסרית של התרבות הישראלית שניבא חנוך לוינ ב־1968, ושאת פירותיה הבאושים אנו אוכלים היום. וכך, מה שהיה פעם קברט פוליטי צרוף, הופך היום לבעל חלות רחבה יותר של קברט חברתי ומוסרי.

אוניברסיטת תל אביב

הערות

- 1 Kurt Tucholsky, "Politische Satire", *Weltbühne* 9 (October 1919) ג"ק].
התרגום שלי,
- 2 כל המובאות מאת ואני והמלחמה הבאה נלקחו מטקסט החזרות המקורי, שהודפס על ידי לויין.
- 3 ראו: Laurence Senelick (ed.), *Cabaret Performance Volume II: Europe 1920- 1940: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1993, p. xii
- 4 על סאטירה ג'ובניאלית והורציאנית, ראו למשל: Paul Harvey, "Juvenal", *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1937, rep. 1986, p. 233
- 5 זהבה כספי, היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לויין - סובייקט, מחבר, צופים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2005, עמ' 42.
- 6 Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1985, p. 53 [התרגום שלי, ג"ק].
- 7 מצוטט בתוך: דוד אלכסנדר, ליצן החצר והשליט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) - 1984-1948, תל אביב: ספרית פועלים, 1985, עמ' 9.
- 8 "פסטיש" במינוח המחקרי הפוסט-מודרני.
- 9 Nurit Yaari, "Life as a Lost Battle: The Theater of Hanoch Levin", Linda Ben-Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 154
- 10 נחמן בן עמי, "הכשרון - והכשלון", מעריב (10/1/68).
- 11 גרעון פרידלנדר, "המלך והמלכה התעלסו - החיילים לחמו ונפלו בקרב: דעה נגד", ידיעות אחרונות: דרבן, (5/11/68), עמ' ב.
- 12 מרט, תרבות (אתר אינטרנט) (30/10/04).
- 13 Stephen Regan, "Politics and performance: the legacy of Raymond Williams", Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London: Routledge, 2000, p. 50. [התרגום שלי, ג"ק].
- 14 הכיתה המתה (1975) היא היצירה המפורסמת ביותר של "תאטרון המוות" של קנטור ולהקתו "קריקוט 2". קנטור, כבמאי-שחקן הנמצא כל העת על הבמה, המנצח על ההתרחשות והמסתייע בשילוב של "דוגמנים" חיים ומניקינים, מנסה להנכיח מצב תודעה שבו זמן, זיכרון והמפולשות ההדדית של חיים ומוות משמשים בערכוביה סינכרונית. לשם כך הוא שב אל זיכרונות ילדותו, המיוצגים כזיכרונות שואה פרטית ולאומית שפקדה את דמויות עברו. בתאטרון מסוג זה, כדברי הנס-ת'יס להמן, היסוד הדרמטי מומר ב"פיוט טקסי של הדימויים הבימתיים [...] החוזרים ונשנים במקצב מעגלי". ראו Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999, pp. 120-121 [התרגום שלי, ג"ק].
- 15 Jeff Friedman, "Performing embodied knowledge", Richard Cándida Smith (ed.), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London and New York: Routledge, 2002, p. 156 [התרגום שלי, ג"ק].

- Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: 16
Routledge, 1996, p. 142. |התרגום שלי, ג"ק|.
- Jean Alter, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia: University of Pennsylvania 17
Press, 1990, p. 32. |התרגום שלי, ג"ק|.
- Yaari, הערה 9 לעיל, עמ' 153. 18
- מיכאל הנדלזלץ, "וכמו לא למדנו דבר מעולם", הארץ (24/10/04). 19

מתרגמים כגיבורי ספרות:

30 שנות חקר התרגום בראי הסיפורת

ניצה בן־ארי

מבוא

מאמר זה יעסוק בקורלציה בין התפתחות ייצוגי המתרגמים בספרות לבין התמורות בשיח חקר התרגום. הוא יעשה זאת בדרך הדיאכרונית, באמצעות מעקב אחר השינויים שחלו ב־30 השנים האחרונות בייצוגי המתרגם בספרות ובתאוריות התרגום, ובדרך הסינכרונית – באמצעות הקבלה בין עליית המתרגם בחיים, בתאוריה ובספרות. הוא ידגיש ציר נוסף – הציר הסוציו־מרחבי – ויבדוק את השינויים האלה בהקשר של אזורים גאוגרפיים ותרבותיים שונים ובהקשר של קבוצות מיעוטים. קורפוס המחקר שלי כולל למעלה מ־20 רומנים/נובלות/סיפורים שראו אור בין השנים 1969 ו־2008, ומספר זה הוא קטן לעומת מאות היצירות שבחרו במתרגם/מתורגמן כגיבור. במאמר זה אתמקד במספר יצירות מדגמיות, ואת השאר אציין בהערות שוליים.

בתקופה האחרונה גדל מספר הספרים/הסרטים הבוחרים במתרגם/ת או במתורגמן/ית כגיבור, והתופעה אינה מקרית. בעבר הלא־רחוק, המתרגם והמתורגמן פעלו מאחורי הקלעים והצטיירו כאנשים אפורים ו"טכניים", כ"מתווכים" ולא כיוצרים. לכל היותר, הם נתפסו כגיבורים הלא־מוכרים החבויים מאחורי הספרים, או מאחורי הקלעים, אלה המאפשרים את הפצת הספרים בעולם ואת התקשורת הבין־לשונית הבסיסית. ב־30 השנים האחרונות חל שינוי גדול בייצוג זה: סופרים החלו לגלות עניין במתרגמים/מתורגמנים, ובעקבותיהם, באיחור מה, הבחינו בתופעה גם אנשי מחקר התרגום. מתברר, מציינת חוקרת התרגום קרול מאייר, שהסופרים גילו יותר נכונות מחוקרי התרגום לבדוק את תפקודם של מתרגמים הנעים ללא הרף בין תרבויות ולשוונות.¹ התופעה הפכה לרווחת עד כדי כך שהמחקר העניק לה שם: The Fictional Turn – המפנה הבדיוני.²

מאמר זה הוא ייחודי בכך שהוא מבקש להאיר אפשרות של קשר בין מעבר דמותו הספרותית של המתרגם/מתורגמן אל קדמת הבמה ובין התהליך העובר ב־30 השנים האחרונות על מחקר התרגום. המאמר יעקוב אפוא אחר השינוי בייצוגי הספרותי של המתרגם/המתורגמן כגיבור, שינוי המשקף את המסלול שעשה חקר התרגום בתקופה של כ־30 שנה. תיערך בו הקבלה בין מצב השיח על־אודות תורת התרגום ובין ייצוגי המתרגמים בספרות היפה,

ויוצגו בו מסקנות על שיח זה דרך בחינת הסיפורת הבדייונית. מובן שסקירה מעמיקה של זרמים ב־30 שנות חקר התרגום הייתה ראויה למאמר נפרד, ויריעה קצרה כמו זו הנוכחית מסתכנת בהכללות, אבל מוקד העניין אינו סקירת חקר התרגום ולא המתרגם כדמות פיקטיבית, אלא הקורלציה ביניהם.

הקבלה אפשרית בין הנעשה בשני התחומים אין פירושה שיש קשר סיבתי ישיר ביניהם, ואת זאת יש להדגיש. ואולם שני גורמים מסייעים לתפיסה הרואה קשר אימננטי ביניהם: האחד – שרבים מן הסופרים אשר בחרו במתרגמים כגיבוריהם עסקו הם עצמם בתרגום, ואולי אף היו מודעים לנעשה בחקר התרגום; בכל מקרה כזה אציין זאת ואף אדגיש את שנת הולדתו של המתרגם כדי לבדוק את הקשר בין גילו ובין פתיחותו לתאוריות החדשות. הגורם השני – שהמפנים בחקר התרגום אירעו בהקשר למפנים בחקר התרבות בכלל והספרות בפרט: תאוריות שונות בחקר התרגום, הספרות או התרבות הסתובבו "בחלל הספרותי", בשיחות סלון או במדיה, וחלחלו בדרך זו לסיפורת. במקביל למעבר המהיר בחקר הספרות מהביקורת החדשה אל פוסט־סטרוקטורליזם ודקונסטרוקציה, שהיה בעצם מעבר מאמון מוחלט ב־טקסט כנתון בלתי ניתן לערעור אל ראיית טקסט כפתוח, רב־משמעי ומלא סתירות – גם חקר התרגום פנה מטיפול בהעברת המשמעות המילולית של טקסט זר אל הבנת האמביוולנטיות והרב־משמעות של מושג הטקסט בכלל, מתפיסת התרגום כהעברת ה"משמעות" מטקסט המקור לערעור המושגים "משמעות" ו"מקור". לכך יש להוסיף שני תהליכים מרכזיים לנושא שהתרחשו בשלושת העשורים האחרונים: הראשון, מאז שנות השבעים של המאה הקודמת זכה מחקר התרגום להכרה, התקבל כלגיטימי באוניברסיטאות רבות בעולם, ובגרסתו הפופוליסטית אף עורר עניין בציבור הרחב; השני, תרגום ומתרגמים לא רק שלא הפכו למיותרים בכפר הגלובלי, אלא הצורך בהם נעשה רב מתמיד.

על ציר הזמן נמצאות אפוא התקופה שבה נכתבה היצירה, התקופה שבה נולד המחבר, התאוריה המקבילה שהתפתחה בחקר התרבות ובחקר התרגום. ואילו על ציר המרחב הגאוגרפי נמצאים המקום שבו נכתב הספר והמקום שבו מתרחשת היצירה. על הציר הסוציו־תרבותי נמצאים המדינה/המגזר/קבוצות המיעוטים שאליהם משתייכים הסופר ו/או הגיבור, וכמובן מעמדו – או יותר נכון דימויו – של הגיבור כמתרגם/מתורגמן. על ציר הסוגה הספרותית מדובר באופן סמלי למדי, אם כי לא גורף, במעבר מרומנים מדווחים בגוף שלישי לרומנים מסופרים בגוף ראשון. המעבר מתאפיין לא אחת בשם היצירה – משמות כלליים לשמות הנוגעים למתרגמים ולתרגום. על אותו ציר אדון ברומנים/סיפורים המתייחסים בכובד ראש לסוגיית התרגום והמעבר בין לשונות ותרבויות, באלה המתייחסים אל החומר הספרותי כאל גילומו או מימושו של שיח תרבותי/פילוסופי, באלה העושים שימוש פופולרי בנושא המתרגם או המתורגמן לצורך כתיבת רב־מכר, וגם באלה, המאוחרים ביותר, המתמודדים עם מתרגמים ושיח חקר התרגום על דרך הפרודיה. בסוגי רומנים אלה מגולמים למעשה הן המהלך ההיסטורי והן מהלך המאמר.

כמו בחיים, גם במחקר, לבד מתקופות קצרות של הזדקקות מסיבית לספרות מתורגמת, שבהן מעמד המתרגמים היה חשוב וסופרים מפורסמים ביקשו לעסוק במקצוע, שנים רבות

רווחה הדעה שהמתרגם אמור להיות בלתי נראה, מתווך נאמן ו"שקוף" לסופר המקורי. ב־בזמן רווחה גם הדרישה ל"שקיפותו" של המוצר. בספרות המתורגמת הייתה מקובלת הנורמה שדרשה קבילות מרבית, ולפיה תקסט מתורגם ראוי לשבחים אם הוא "זורם" באופן "טבעי" בתרבות היעד, לא צורם ולא מעיד על עצמו שהוא תרגום.³ בסוף המאה ה־20 ובתחילת המאה ה־21, בעקבות מגמות פוסט־סטרוקטורליות בחקר התרגום, ניכר שינוי, והיום מקובל לראות את הדרישה לשקיפותו של המתרגם כנורמה אירו־צנטרית עריצה שעבר זמנה. המחקר האקדמי החל למקד את תשומת הלב במתרגמים, תחילה כחלק מן הגישה הסוציו־תרבותית לחקר התרגום⁴ וכמושא למחקר ההביטוס (habitus) של המתרגמים, כלומר אותה מערכת נרכשת של מחשבות, התנהגות וטעם, או נטיות, שהיא תוצאת הפנמתם של התרבות או של המבנה החברתי;⁵ מחקרים אחרים רואים את המתרגמים כ"סוכנים" הלוקחים חלק במאבקי כוח בתרבות⁶ וגם כמימוש חוויית הניכור ואבדן הזהות בעולם הפוסט־קולוניאלי.⁷ תאוריות פוסט־סטרוקטורליות אף הרחיקו לכת וביטלו את חשיבותו של "המקור", ערערו על מעמדו של המחבר והעבירו את המתרגם לקדמת הבמה כשווה־ערך למחבר.

זה היה השלב שבו תרגום ומתרגמים הפכו לגיבורים החביבים על יוצרי רומנים, מחזות וסרטים. הוליווד הגישה לנו את *Lost in Translation* של סופיה קופולה (2003) העוסק במגבלות התרגום במעבר בין תרבויות, ומיד אחריו את המתורגמנית של סידני פולק (2005); התאטרון הציג את *Translations* של בריאן פריל (1981), והסיפורת אימצה את הגיבור החדש בהתלהבות־יתר, שהגיעה לשיאה בשנות התשעים של המאה הקודמת. מאות סופרים בעולם בחרו במתרגם או במתורגמן כגיבור. במשך שנה אחת, ב־1998, ראו אור בארגנטינה, למשל, שלושה רומנים מאת סופרים נכבדים, שהגיבור שלהם הוא מתרגם או מתורגמן – תופעה שראוי לעמוד עליה. ג'ודי וואקאביאשי מדווחת על 40 רומנים יפניים שבחרו במתרגם/מתורגמן כגיבור.⁸ אפילו סופרים ידועי שם, כותבי רבי־מכר, ראו לאחרונה צורך לבחור במתרגם כגיבור, וזהו, ללא ספק, שיאו של התהליך. דמותם/אופיים/ התנהגותם של מתרגמים החלו למלא תפקיד כה נכבד בסיפורת, עד שגם המחקר האקדמי התחיל להתייחס אליהם. לטעמי, גם אם אפנתיות זו היא פיצוי־מה לחוסר ההון הממשי והסמלי שבידי מתרגמים,⁹ ההתרכזות במתרגמים ובטשטוש מעמד "הסופר" ו"המקור" מציבה סכנה כפולה: ראשית, יש חשש למקומו הנכבד של המתרגם כאיש מקצוע, מעמד שנקנה בעמל רב; שנית, יש חשש שתורת התרגום תאבד את הקשר האמיץ שהיה לה עד כה עם עבודת התרגום בשטח, ושלישית – יש חשש שלאחר הפופולריזציה הזו, במפנה הבא תורת התרגום תחזור למעמד של "שיחות סלון".

בחרתי להתרכז בסוף המאה המכונה "המאה של התרגום" (הביטוי מיוחס לחוקר התרגום Pierre Caille), משלהי שנות השבעים של המאה ה־20 ועד תחילת המאה ה־21, תקופה לא ארוכה בממדים היסטוריים, אך רבת־תהפוכות מבחינת התאוריה של התרגום. למעשה, רבת־תהפוכות מדי, אם נביא בחשבון את הזמן הדרוש לאקדמיה לעכל את המפנים ולהתייחס אליהם. תקופה זו נפתחה בשנות הפריחה של תורת התרגום התיאורית (Descriptive Translation Theory), שחוקרים צעירים כאיתמר אבן־זהר וגדעון טורי מאוניברסיטת תל אביב (ולאחר מכן תלמידיהם) תרמו לכינונה ולשגשוגה, ומסתיימת בסימן משבר של

הדיסציפלינה התיאורית. המהלך הדיאכרוני הוא כדלהלן: פריצת הדרך נעשתה על ידי אבן־זהר במחקריו על המערכת, הרב־מערכת, מקום הספרות המתורגמת במערכת הספרותית, פרטואר, מודלים, ומגע בין תרבויות,¹⁰ כאשר הראשון שהניח את היסוד לתורת תרגום שיטתית היה ג'יימס הולמס:¹¹ הולמס התווה שני מסלולי יסוד למחקר – תורת התרגום התיאורית, המתארת תופעות ותהליכים של תרגום המוכרים לנו בפועל, ותורת התרגום התאורטית, המנסחת את העקרונות הכלליים שלפיהם ניתן להסביר ולצפות את התופעות והתהליכים האלה. מאמצע שנות השבעים גדעון טורי פיתח והפיץ את תורת התרגום התיאורית,¹² וזו פרחה עד שנות התשעים. טורי הרחיב את נושא מעמדם של התרגום ושל המתרגם וקבע את מושג הנורמה, כאשר הניח שהטקסט המתורגם הוא תופעה בתרבות היעד ושהמתרגם כפוף לנורמות הפועלות בתרבות זו. אבן־זהר, טורי ותלמידיהם (ואני בכללם)¹³ ניתחו את מאבקי הכוח על השליטה במרכז המערכת ולמעשה הטרימו את מה שמכונה המפנה התרבותי (The Cultural Turn), שבעקבותיו הגיעו – ובמהירות – מפנים נוספים. אלה כבר היו פרי תאוריות פוסט־קולוניאליות בחקר התרגום (והתרבות) ועסקו בתרגום מזווית הראייה של הנשלטים (Colonized), תרבויות המיעוטים, ההיברידיים, המדוכאים (לכך מצטרף גם מחקר התרגום הפמיניסטי). בשלב זה חדרו דיסציפלינות אחרות לחקר התרגום, ואלה היו אחראיות למפנה החברתי (The Sociological Turn),¹⁴ ובתוך כעשר שנים פינה גם זה את מקומו למפנה הפוסט־סטרוקטורלי (The Post-Structural Turn).¹⁵ נוסף על כך, בשליש האחרון של תקופה התחזק ענף בחקר התרגום וכבש אפיק משלו: חקר המתורגמות.¹⁶ גם מפנה זה בא לידי ביטוי בבחירת הגיבורים הפיקטיביים וגם עליו ראוי לעמוד.¹⁷

קו הזינוק

בשנות השלושים של המאה ה־20 התפרסם סיפורו ההומוריסטי של הסופר ההונגרי הידוע Dezső Kosztolányi – "המתרגם הקלפטומן" (במקור "Esti Kornél"), שמספר על מתרגם בשם גאלוס ה"גונב" תדיר מן הסיפורים שהוא מתרגם.¹⁸ אם לעשיר בסיפור המקורי יש 1,500 לירות, גאלוס יגנוב 1,000 וישאיר לו בתרגום רק 500; וכך גם יעשה בנחלות, בשעונים, בתכשיטים. סיפור זה נכתב בתקופה שבה החל שוב דיון בתאוריות של תרגום, בעיקר לאור מאמרו המפורסם של ולטר בנימין, "מטלתו של המתרגם", אשר דן ב"טוטליות של ההעברה" שיש לבצע בתרגום. ייתכן מאוד שקוסטולאני, בן התרבות האוסטרו־הונגרית, הגיב בקריצה על מאמרו של בנימין.¹⁹ מכל מקום, הסופר מימש, מילולית, את הטוטליות של ההעברה, ובוודאי ערער על מושג המתרגם השקוף. הספר מעניין אותנו גם מפני שתורגם לצרפתית ב־1994, בשיא ההתעניינות במתרגמים בדיוניים. האם יד המקרה היא? משנות השלושים ועד שנות השבעים, ובעיקר לאור התורה של אבי הבלשנות המודרנית, השוויצרי פרדינן דה סוסיר (1857–1913), נסב הדיון סביב העברת המשמעות הלשונית בדרך הטובה ביותר, כאילו קיימת זהות בלשונית בסיסית בין שפות והשאלה היא רק איך לבצע את ההעברה מכלי לכלי בצורה הנכונה. בתחילת שנות השבעים כבר ניכר שינוי, אשר משתקף למשל בסיפור של סינתיה אוז'יק (ילידת 1928) "קנאה; או יידיש באמריקה", שנכתב ב־1969, תקופה קצרה לפני פריחת חקר התרגום המודרני.²⁰

זהו לא הסיפור הראשון או היחיד המשתמש במתרגם כגיבור, ואם בחרתי להתחיל בו, הרי זה משתי סיבות: מעמדה של אוז'יק בארצות הברית כסופרת אמריקנית-יהודייה והשימוש שהיא עושה במוטיבים מסוימים שיפותחו מאוחר יותר. בסיפור זה, המשורר האידי אדלשטיין מקונן מרה על כי אינו קיים, כי אין לו תרגום לאנגלית. הוא קובל על כך שיריבו בנפס אוסטרובר, שתורגם לאנגלית, זוכה להצלחה רבה, ומבקש למען עצמו, למען היידיש ולמען "ששת המיליונים" שחנה, גיבורת הסיפור, תתרגם את יצירותיו. הוא מודע לפרדוקס שבכך, שכן תרגום שירתו מיידיש פירושו מוות (לשירתו וליידיש),²¹ ואף על פי כן הוא מתחנן בפני חנה שתציל אותו. חנה מסרבת בתוקף:

"Bloodsuckers," she said. "It isn't a translator you're after, it's someone's soul. Too much history's drained in your blood, you want someone to take you over, a dybbuk –"

"Dybbuk! Ostrover's language. All right, I need a dybbuk, I'll become a golem, I don't care [...] Breath in me! Animate me! Without you I'm a clay pot!... Translate me!"²²

חנה היא אחייניתו של וורובסקי, אדם שהקדיש 17 משנותיו לתרגום מילון מתמטי גרמני-אנגלי שאיש אינו זקוק לו. לא רק שהיא אינה מתרגמת, היא סרבנית-תרגום. היא מסרבת להיות עורק הדם שיפיח באדלשטיין חיים, היא רואה בו ערפד שימצוץ את לשד חייה. בכך היא נכנסת רק בדרך השלילה למהלך שאני מתארת.²³ עם זאת, הסיפור תורם תובנות מעניינות באשר למעמד המתרגם וכמה מטפורות בסיסיות שימשיכו ללוות את התחום בתקופה המעניינת אותנו. המטפורות קשורות ל"דם" ומתארות את התרגום כ"עורק חיים", את תהליך התרגום כ"עירוי דם" שבלעדיו הסופר והשפה צפויים למות, ואת המתרגם כאותו תורם דם מושיע. עם זאת, לא פחות חזקה המטפורה של הסופר כערפד המוצץ את דמו של המתרגם ואף את נשמתו. ניכרת כאן אמביוולנטיות עקרונית בנוגע לתפקידו של התרגום כדם החיים, כיוון שאם אתה סופר זר הכותב בשפה משנית שאין לה קוראים רבים בעולם, אתה חשוב כמת. ואולם בה-בעת כל תרגום יגבה מחיר כה גבוה, שהוא "הרוג" את יצירתך. בלי המתרגם הסופר אינו קיים, אך המתרגם עצמו אינו סופר, הוא רק כלי בידי הסופר, הוא מאבד את קולו ואת אישיותו והופך לתחליף, ל-surrogate לסופר. בכך נאמנה אוז'יק – ביודעין או בחוש – לדעה הרווחת שהמתרגם צריך לבטל את עצמיותו ו"להיכנס לראשו" של הסופר כדי לתרגם אותו כהלכה.

אוז'יק, המעורה היטב בעולם ספרות היידיש ובעולם הספרות האמריקנית, פונה לקורא האמון על שני העולמות, כאשר ברור שהיא מכוונת בדבריה למשורר יעקב גלאטשטיין ולסופר הידוע יצחק בשביס זינגר, המתורגם ביותר מסופרי היידיש, אשר הואשם בכך שוויתר על איכות ועומק כדי להיות קביל באנגלית. היא מן הסופרים האמריקנים הבודדים המתעניינים בתרגום ובמתרגם, מן ה"צעירים" שבאו בעקבות פיליפ רות, ברנרד מלמוד וסול בלו, ודומה שהיותה יהודייה מסביר את עניינה בתרגום. עניין מחודש בנושא התרגום יתעורר שוב בספרות האמריקנית של סוף המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21,

ולא במפתיע – שוב אצל סופרים אמריקנים-יהודים מן הגווארדיה הצעירה. האם המעמד המינורי של בן-מיעוטים, או שמא הרב-תרבותיות ההיברידי, הם המאפשרים ראייה של ה"אחר"? על כך בהמשך. מכאן ואילך יעסוק המאמר בגיבורים שהם מתרגמים של ממש, המשקפים את מהלכן של תאוריות שונות בחקר התרגום.

שנות השמונים

בהנחה שיש קשר בין הפיכת המתרגם ל"גיבור ספרות" ובין מה שמתרחש במחקר, בואו נבדוק דוגמה מייצגת משנות השמונים, בעקבות התבססותה של תורת התרגום התאורית. התאוריות שפותחו באוניברסיטת תל אביב על מעמד התרגום כמערכת משנית ברב-מערכת של הספרות ועל המתרגם הכפוף, גם שלא ביודעין, לתכתיבי הנורמה,²⁴ מתקבלות בעולם האקדמי. מדובר בתכתיבי הנורמה בתרבות הקולטת, שם המתרגם פועל, שם הוא מקבל את שכרו, את המשוב שלו, את הפרסים או הביקורות. כן מתקבלת הדעה שמעמד התרגום במרכז או בשוליים של התרבות משתנה בהתאם למצב מערכת הספרות ולמאבקי כוח על השליטה במרכז, ושבתיקופות "נורמליות", מעמדו של המתרגם הוא בדרך כלל משני לזה של הסופר.²⁵ לצורך הדיון אבחר בספרה של פרנצ'סקה דורנטי (Francesca Duranti) האיטלקיה, הבית על אגם הירח מ-1984, שהיו לי הזכות וההנאה לתרגמו לעברית. אציין כי שם הספר – ושמות הספרים האחרים בתקופה זו – עדיין אינו מצביע על עיסוקו בתרגום או במתרגם.²⁶

פאבריציו גארונה, המתרגם בספרה של דורנטי, הוא לוזר. הוא בן למשפחת אצולה מנוונת, אריסטוקרט דה-לה-שמאטה, נציגו של עולם שאבד. כל מה שהוריו הורישו לו הן השפות שהוא רכש בנעוריו אצל האומנות השונות שטיפלו בו. הוא היה רוצה להיחשב לגרמניסט, היה רוצה להיות סופר, היה רוצה לקבל מעמד בתרבות, אבל הוא "רק" מתרגם, וגם כמתרגם הוא אינו מצטיין במיוחד. למעשה, בתרבות המודרנית שבה הוא חי, הוא לא קיים. יש לו אהובה, צעירה נמרצת, יפה וחכמה בשם פולביה, ששתי רגליה עומדות הכן על הקרקע, אך היא רק מגבירה אצלו את הרפיון והביטול העצמי. יום אחד הוא מגלה כתב יד של סופר אוסטרי נידח בשם פריץ אוברהופר, ובו רמז לכך שאותו סופר הניח אחריו יצירת מופת. בשנות חייו האחרונות היה לאוברהופר סיפור אהבה מופלא, ואותו תיאר באותה יצירה אבודה. פאבריציו תולה את סיכויי הצלחתו האחרונים במציאת הספר. הוא אינו משתף בכך את העורך שלו, מאריו. "איך יכול מאריו לצפות, אמר לעצמו במרירות, שהציבור ימצא עניין כלשהו בסופר שהתגלה בידי פאבריציו גארונה, בשעה שפאבריציו גארונה עצמו אינו קיים באמת, או קיים רק באורח שקוף, נושא בלי נשוא, דמות נעדרת תווים?"²⁷ אחרי מאמצים רבים הוא מוצא את הספר ומתרגם אותו, והספר מצליח למדי. פאבריציו מחליט לכתוב ביוגרפיה של הסופר, מחפש חומרים על אהובתו של הסופר ושנות חייו האחרונות, ואינו מוצא דבר. ברגע של ייאוש הוא מחליט להמציא את הפרק הזה, כולל האהובה. דווקא הביוגרפיה הופכת לרב-מכר, ואז מתחולל המפנה: הוא מקבל מכתב מאישה בשם פטרה, הטוענת שהיא נכדתה של האהובה (זו שהוא המציא!). הוא נוסע לפגוש אותה בביתה שעל אגם הירח, נמשך לדמותה, דמוית רוח רפאים או ערפד,

ולא נחלץ עוד משם. כוחותיו אוזלים והולכים, כוח רצונו מתפוגג. פולביה עוד מנסה להתחקות על עקבותיו ומגיעה עד לבית שעל האגם, אך פטרה טוענת שהוא אינו שם, והוא מקשיב ליד החלון ואינו מוחה.

הסופרת פרנצ'סקה דורנטי החלה לכתוב רק בגיל ארבעים, ועד אז עסקה בתרגום. היא ילידת 1935, ילדותה עברה עליה במחיצת מטפלות ואומנות דוברות שפות זרות. היום היא חיה בוויולה ליד לוקה ובניו-יורק. היא שייכת לעולם הנורמטיבי האירו-צנטרי. עם זאת ניתן לקרוא בספרה השפעות של ספרות פוסט-קולוניאלית (מחקרית ובדיונית), אשר עתידה להעתיק את מרכז הכובד לעולם החדש ולעולם השלישי.

ברומן של דורנטי, כמו באחרים שנכתבו בשלושים השנים שאנו עוסקים בהן, מדובר בגבר חלש, המתמודד אך בקושי עם המציאות. אם להשתמש במטפורה שלה עצמה, פאבריציו גארונה הוא אדם "שקוף". התרגום מספק לו סוג של בריחה. הוא בורח תחילה לווינה, בחיפוש אחר גיבורו, לאחר מכן ל-Mondsee, הלא הוא אגם הירח, לזרועותיה של אישה-ערפד.

הספר הבית על אגם הירח עוסק בדעיכת המעמד הגבוה המנוון ונוגע גם בשאלות מעמד של המתרגם לעומת מעמד העורך או הסופר. הוא אף עמוס תאוריות פמיניסטיות: הדבר בולט במיוחד בחשש שמייצג פאבריציו גארונה מפני האישה החזקה והמשוחררת. הסופרת מאשרת את הפן הפמיניסטי בריאיון עם המתרגמת שלה לאנגלית – דונטלה דה פֶּרה (Donatella de Ferra) מאוניברסיטת האל (Hull).²⁸ עם זאת, היא מזהירה מפני שימוש במונח "ספרות נשים" וטוענת שמאחר שכבר הוכח לעולם שספרות כזאת אכן קיימת, אין יותר טעם במונח, והיא מעדיפה להתחרות עם הגברים על דרך המלך. עיקר הדיון הוא בשאלות אתיות, כמו החירות שבכתיבת ביוגרפיה מומצאת ומה המחיר שהסופר מוכן לשלם כדי להפוך את ספרו לרב-מכר. בכך, הרומן כבר נוגע בשאלות כמו יוקרת הסופר מול זו של המתרגם, מעמד התרגום מול מעמד המקור, כלומר – הרומן מתחבר לתאוריות שסובבות בחלל התרבות, כמו זו של בורדייה או של אבן-זהר,²⁹ המתארות את המאבק על ההון במרכז המערכת הספרותית.

למעשה, הרומן מטרים גם עיסוק בתאוריות פוסט-סטרוקטורליות.³⁰ במונחים פוסט-סטרוקטורליים, שאלת מעמד התרגום מול מעמד המקור כבר מזכירה את התאוריות של פוקו, או אף של בורחס ובארת על "מות המחבר". כזכור, בורחס עורר את הוויכוח בסוגיה הפילוסופית הפוסט-סטרוקטורלית, הלוא היא סוגיית "המשמעות", כאשר הרהר בשאלה "מיהו המחבר?" והכריז שהמחבר אינו הפוסק האחרון בשאלת המשמעות. פוקו, שציטט אותו, הרחיב בנושא וטען שאין "משמעות" אחת, כפי שאין "מציאות" אחת, וכמוהו עשה רולאן בארת שגרס שכל רומן הוא פבריקציה, ואף ניבא את "מות המחבר".³¹ דרידה הרחיב בנושא האינטר טקסטואליות והתייחס אליו גם בהקשר לתרגום: כיוון שאין יותר מחבר (Author) אחד מסוים, אלא אוסף של סופרים או מחברים המצטטים זה את זה, אין מקום לדבר על "מקור" או על נאמנות למקור; גרסתו של המתרגם "מתכתבת" עם גרסת מתרגמים אחרים (אם יש כאלה) ועם המקור, ובמעמד שווה.³² חוקר התרגום לורנס וֹנְטִי

נסמך עליו וביטל את ההבחנה בין תרגום ומקור כתפיסה "רומנטית", בטענה שהן המקור והן התרגום הם תוצרים של אינטרטקסטואליות.³³

הערות ביניים

לפני שאפנה לקבוצה מאוחרת יותר של טקסטים, אזכיר ספר שהגיבור שלו אינו מתרגם אלא עורך, וזאת כדוגמה לכך שהספרות היפה מגיבה לתאוריות הרווחות בחלל התרבותי ככלל. אחזור לספר זה מאוחר יותר, בהקשר לתרגום. מדובר ברומן של ז'זה סארמאגו תולדות המצור על ליסבון מ-1989.³⁴ בספר זה, הסופר בונה לגיבורו אמינות מרבית כעורך, ואז, אותו עורך מושלם מועל באמון ומכניס את המילה הקטנה "לא" בנקודה מכרעת. מדובר בתיאור המצור על ליסבון במאה ה-12, שבעקבותיו נכבשה העיר מידי המאורים. לפי ההיסטוריוגרפיה המקובלת, במצור לקחו חלק הצלבנים בדרכם לארץ-ישראל, לאחר שנענו לבקשת מלכם של הפורטוגלים. ואילו העורך משנה את התיאור המקובל בפורטוגל וכותב שהצלבנים לא נענו. מרגע זה ואילך הוא מחכה בדריכות להתפוצצות השערורייה. זו אמנם לא מאחרת לבוא, אך למרבה הפלא אין מפטרים אותו. העורכת הראשית בהוצאה, מריה שרה, נותנת לו הזדמנות לכתוב את הפרק מחדש כפי שהוא מבין אותו, והוא אף עושה זאת ומשתמש בעובדות ובתעודות לא פחות משכנעות מאלה של ההיסטוריון. בכך הוא מדגים תאוריות פוסט-מודרניסטיות של "עברים חלופיים" (Alternative Pasts) שביסוד הזרם האינטלקטואלי הנקרא Counter-factual – "חשיבה נוגדת עובדות". שיטה זו חוקרת מה היה קורה אילו... לא רק כדי לערער על "עובדות" העבר, אלא כדי לתכנן נכון יותר את העתיד.³⁵ האקט הניטשאי של סילבה העורך מערער על קיומם של ערכים אובייקטיביים, ובכך הוא מצטרף לשיח הפוסט-סטרוקטורלי המפקפק בכך שניתן להכיר את המציאות "כמות שהיא". בהשלכה לתורת התרגום, המתרגם מציע את פרשנותו-הוא לטקסט, והיא איננה "נכונה" פחות או יותר מזו של המחבר או של מתרגם אחר, כיוון שכל הפרשנויות אינן אלא גרסאות אינטרטקסטואליות המקיימות דר-שיח מתמיד ביניהן.

ואולי זה המקום להערה כמו-כרונולוגית שתקדים את הדיון בפרקים הבאים: התאוריות הפוסט-קולוניאליות והפוסט-סטרוקטורליות צמחו בעצם במקביל, אבל נספגו בחלל התרבותי בקצב שונה, ובעיקר בכל הנוגע להשפעות על תורת התרגום. "תיקון העוולות" שהתאוריות הפוסט-קולוניאליות הציעו, נקלט מהר יותר. הזרם הפמיניסטי, למשל, זכה להד בתורת התרגום בשנות השמונים, כאשר חוקרות ומתרגמות החלו ליישם תאוריות פמיניסטיות בתרגום. ההתנגדות לאירו-צנטריות הקולוניאלית נקלטה בעיקר מפני שנשאה חן בעיני החוקרים האמריקנים, שהחלו להשתלב בחקר התרגום ושמהירו לאמץ אותה. התאוריות של הומי באבא, התאורטיקן וההוגה האמריקני-הודי, על ה"היברידיות" ועל "הממד השלישי" היו נוחות ליישום מהיר בכל הנוגע לחקר מעמדו של המתרגם בתרבות. דווקא הביטול האולטימטיבי של "מקור" ו"מקוריות" והשוואת מעמדו של המתרגם לזה של המחבר לא נקלטו בצורה כה מהירה, ואולי לא נקלטו כלל בשל הקושי בהפנמתם בתודעה וביישומם בתרגום בפועל.

שנות התשעים הפוסט-קולוניאליזם

מעורבותו של המתרגם במציאות שהוא אמור להעביר גוברת בשלהי המאה ה-20, אך כדי להעריך נכונה את המפנה הפוסט-קולוניאלי במעמדו כגיבור ספרות, עלינו לעבור תחילה לאמריקה הלטינית. המעבר הוא סמלי יותר ממה שניתן לחשוב, שכן בעקבות המחקר אנו נוטשים את אירופה ועוברים ליבשות אחרות ולעמים אחרים, חדשים-ישנים, היברידיים. עוד קודם לכן החל מחקר התרגום הפוסט-קולוניאלי להתעניין בנעשה בשפות "שוליות", בתרבויות שהיו תחת כיבוש קולוניאליסטי, והגיע למסקנות מאלפות על אי-הצדק שנעשה לתרבויות אלה מעצם העובדה שהן נבחנו בעיניים מערביות.³⁶ מחקר התרגום מגלה תרבויות שבהן נהוגים סוגים שונים של תרגום ועיבוד, לאו דווקא אלה הרווחים במערב. הוא מאמץ את התאוריות של הומי באבא בדבר "הממד השלישי",³⁷ – ממד יצירתי שבו, באמצעות התרגום, נוצרים טקסטים המסרבים להשתלב בקטגוריזציות המקובלות – ממד שבו התרבויות שבות ומתערבבות ויוצרות חידושים. הומי באבא מתמקד בשתי סוגיות מרכזיות: מחד גיסא במתרגם המצוי בצומת רב-תרבותי, המותיר אותו בהלם ומאלץ אותו לחקור את הגבולות התאורטיים והבלשניים של התרגום, ומאידך גיסא בגבולות הבלשניים והתאורטיים של התרגום.³⁸ בשנות התשעים נמצא לתאוריות אלה ביטוי בסיפורת.

שני הסופרים המיוצגים בקבוצה הבאה הם כבר ילידי שנות החמישים והשישים של המאה ה-20. הם אינם אירופאים. האחד הוא יליד ארגנטינה והשנייה היא ילידת מצרים. כפי שעולה להלן משמות הספרים, העיסוק במתרגם הוא גרעין הנרטיב. יתרה מזו, כמרבית הרומנים החדשים שבדקתי, מסוף המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21, גם שני אלה נכתבו בגוף ראשון, כאילו לראשונה ניתנה למתרגם זכות הדיבור.

הרומן הראשון, התרגום (La Traducción), מאת פבלו דה סנטיס (יליד 1963)³⁹ ראה אור ב-1998, והוא מעין סיפור מתח. הגיבור הוא מתרגם בשם מיגל דה בלאסט, הלוקח חלק בכנס מתרגמים בעיירה נידחת בפטגוניה שבארגנטינה. דה בלאסט מרצה על נוירולוג רוסית בשם קאבליץ, שאת כתביו תרגם, המתאר מחקרים שערך במתורגמנים עם הפרעות נפשיות. אחת הדוגמאות היא של מתורגמנית שמרגע התרחשותו של משבר מסוים היא מתרגמת באופן כפייתי כל מילה העולה בדעתה, ואפילו בחלומה. בעיירה יש מגפה לא ברורה המותירה אריות-ים מתים על החוף, ובכנס מתרחשים גם שלושה מקרי רצח לא מפוענחים. דה בלאסט הופך להיות חשוד ובלש גם יחד. ההרצאות השונות של חוקרי התרגום הופכות להיות טקסטים רבי-משמעות המצביעים על מאבקי כוח אידאולוגיים בקרב משתתפי הכנס ומרמזים על פתרון תעלומות הרצח. מתברר שהגיבור האמתי של הספר הבלשי-כביכול הוא השפה, שפה דמיונית, שאם מדברים בה נכון היא מקנה לדובר כוחות פלאיים. מסתרי השפה והתרגום מותירים את מפקח המשטרה אובד עצות, ורק המתרגמים מסוגלים לפענח את החידה. המתרגמים בספרו של דה סנטיס הם אולי קרבן לנירודות קשות, אך רק הם מסוגלים לנווט בביצה הטובענית של הלשונות והתרבויות. המתרגמים הם "successfully transcultured, able to straddle the divide between [the] linguistic and cultural boundaries".⁴⁰ בהצגת דמות המתרגם יש ניתוח של קלישאות, כיוון שאוסף המתרגמים המוצג ברומן הוא סגוני במיוחד. הגיבור הוא אמנם מתבודד

הלבוש באותו ז'קט כבר 30 שנה והשווא לצאת מביתו ולשוטט בעולם, אבל זידו/יריבו משכבר, נחום, הוא אדם שתלטן ואסרטיבי, ובסופו של דבר אף מסוכן. הסכנה טמונה בעובדה שנחום אינו מסתפק בהישגיו כמתרגם ושואף לרכוש אותו כוח נסתר.⁴¹

אין תמה אפוא שספר זה – וספרים נוספים שהזכרתי ועוד אזכיר בהמשך – נכתבו דווקא באמריקה הלטינית. כמו בקנדה, גם באזור זה סוגיית מרכז הכובד התרבותי היא אמביוולנטית. גם כאן יש רצון עז להוכיח את ההגמוניה של הזהות המקומית, אך זו מלווה בפזילה חזקה לכיוון אירופה, והיום גם לכיוון צפון אמריקה.⁴² ארגנטינה היא בעלת מעמד מיוחד כ"מערבית" מכל מדינות אמריקה הלטינית, ויש בה אולי מודעות רבה יותר לאמביוולנטיות שבהשתייכות בו־זמנית לכובשים ולנכבשים (גם ילידי אמריקה הלטינית וגם אלה ש"יובאו" מאפריקה), למערב ולפריפריה המערבית, לעולם הישן והחדש גם יחד. סוגיית המרכז הלטינו־אמריקני מתבטאת בזמנתו של ענק המו"לות הספרדית Grupo Planeta, בשיתוף המוסד הספרדי Casa de America, להעניק פרס ספרותי יוקרתי לסופרים לטינו־אמריקנים. דה סנטיס זכה בפרס לרומן החדש פרי עטו *Enigma de París*, ובדברי התודה שלו אכן עמד על הצורך לקיים קשרי מו"לות בין ארצות אמריקה הלטינית.⁴³ חיזוק מעמדה של היבשת הלטינו־אמריקנית אינו עומד בסתירה לעובדה שהיא מנהלת יחסים סימביוטיים עם המרכז הספרותי בספרד; בתקופות רבות שבהן המשטר בספרד או בארצות אמריקה הלטינית לא היה ליברלי, הן שימשו זו לזו בסיסים חלופיים להוצאת ספרים "חשודים" או מוחרמים ואף להגירת מתרגמים.⁴⁴ נראה שכמערבית בין מדינות אמריקה הלטינית, ארגנטינה ראתה זאת כחובתה לפתח את התרגום ואת מחקר התרגום.

אם ספרו של דה סנטיס דן בשליטתו הפנומנלית של המתרגם בשפות שונות, ביכולותיו הקוגניטיביות ובכישורו לדלג – בצורה לוליינית ממש – בין שתי תרבויות לפחות, ספרים רבים אחרים בתקופה זו עוסקים בבן־הכלאיים הפוסט־קולוניאלי, הקרוע בין שתי נאמנויות או זהויות. לענייננו חשוב ספרה של לילה אבוללה (Leila Aboulela) המתרגמת (*The Translator*), שראה אור באדינבורו ב־1999.⁴⁵

הסיפור מתרחש בשתי ערים שונות, אברדין וחרטום, והגיבורה המתרגמת סאמאר חשה שהיא נכנסת לשנת חורף בסקוטלנד הקרה ומתעוררת לחיים רק כאשר היא חוזרת לסודן. היא מתרגמת בין ערבית ואנגלית, וקרועה, כמו חפציה, בין שני העולמות. הסופרת לילה אבוללה היא ילידת מצרים (1964), בת לאם מצרית ולאב סודני. היא גדלה בסודן והיא בוגרת אוניברסיטת חרטום בכלכלה. אבוללה למדה סטטיסטיקה ב־London School of Economics ולאחר מכן חייתה עשר שנים עם בעלה וילדיה בסקוטלנד. גיבוריה הם מוסלמים החיים במערב וחווים ניכור תרבותי עמוק גם במערב וגם במולדתם. הגיבורה שלה, סאמאר, איבדה את בעלה הסטודנט בתאונה בסקוטלנד. היא משאירה את בנה בסודן בידי חמותה ומתעמתת אתה כאשר זו מתנגדת שתשוב ותינשא. היא מועסקת באוניברסיטה בסקוטלנד כמתרגמת על ידי פרופ' ריי איילס, היסטוריון שמאלן, המתמחה באסלאם קיצוני, והיא מתרגמת בשבילו מסמכים. קומץ השיחות שלה עם הפרופסור בענייני תרגום מתמקד בפרשנותה לקוראן. היא לא מתרגמת מקצועית, ואין כאן דיון בתרגומים

עצמם, חוץ מאמירות כלליות ספורות, מיושנות בטבען, כמו: "molding Arabic into English, trying to be transparent like a pane of glass not obscuring the meaning of any word" (עמ' 164). ידידות ואהבה מתעוררים כמובן בין המתרגמת והפרופסור, אך השניים אינם מסוגלים לדלג על חומת הדת. לאחר שהיא מציעה לפרופסור להינשא לו אם יתאסלם, הוא מסרב והיא חוזרת לסודן. לאחר זמן מודיע לה ידיד משותף שהפרופסור התאסלם והוא מציע לה נישואים, אלא שבינתיים היא הגיעה למסקנה שדרישתה הייתה אנוכית ושהוא צריך להיות מוסלמי מרצונו החופשי. המבקר הספרותי מהעיתון אל־אהראם תפס את התובנה הזאת כביטוי לכך שהגיבורה מייצגת מודל אחר של פמיניזם, פמיניזם אסלמי.⁴⁶ ואולם מנקודת מבט פמיניסטית אירו־צנטרית, אם ניתן להשתמש בצירוף מוזר כזה, הרומן משמר את ההבדל המגדרי המעמדי בין המתרגמת (אישה) ונותן העבודה – ההיסטוריון (גבר).

מעבר למלודרמה, המתרגמת היא נרטיב פוסט־קולוניאלי המתאר מתרגמים בכפר הגלובלי המתקשים לנטרל את מעורבותם ואף רואים בה שליחות. שוב אין כאן נרטיב קולוניאליסטי טיפוסי היוזם תרגום כדי לאמת את הנחותיו על האחר הנשלט (כטענתם של Simon ואחרים), אלא נשלט לשעבר (סקוטלנד) המנסה להיטיב להבין את האחר המאיים (אסלאם) בהיותו מודע לתלותם ההדדית. בסתירה לכך, כפי שמשמע מדברי המתרגמת עצמה, היא מאמצת דווקא את חוקי המשחק של הקולוניזטורים: שקיפות ובינות (transparency, domestication).

הערה סינכרונית: יש לציין כי ככל שירבו הדוגמאות, כן יתחוור כי המהלך שכינתי בשם "התקדמות המתרגם לקדמת הבמה" הוא אמביוולנטי ודיאלקטי. ככל שמעמד המתרגם משתווה בתאוריה לזה של הסופר, גובר העניין בסוגיה זו בטקסטים הספרותיים. ואולם המסקנות שהמתרגמים גיבורי הספרים מגיעים אליהן משקפות נסיגה מהתפיסה כי אין הבדל היררכי או משמעי בין מקור לתרגום/שכפול. הדוגמאות הבאות יאירו זאת בצורה ברורה יותר.

כאן המקום להכניס גיבורים נוספים לתמונה. דרישה גוברת והולכת למתורגמנים, ובמקביל עניין גובר בחקר המתורגמנות, מפנים את אור הזרקורים לגיבורים חדשים, כאלה שעבדו עד כה מאחורי הקלעים, תרתי משמע. המתורגמנים הסימולטניים, נוכחים/נפקדים בתוקף מעמדם כמתווכים, נדרשים להיות "שקופים" עוד יותר ממתרגמי הספרות.⁴⁷ תפקידם "יצירתי" פחות, והם אינם עובדים עם חומרים בעלי ערך מוסף בתרבות, ולפיכך, למרות שכרם הגבוה, הם רואים עצמם נחותים יותר. מחקר המתורגמנות המודרני, גם הוא פרי השנים האחרונות, פרץ בעקבות ובמסגרת מחקר התרגום התיאורי שפיתח גדעון טורי. חוקרים שעסקו בתחום בדקו כיצד המתורגמן עובד במסגרת אילוצים – לא רק של שפה ושל זמן כי אם של נורמות בתרבות היעד (Shlesinger, 1989). בתחילת המאה הנוכחית נכחתי בכנסים של אגודות שונות העוסקות בתורת התרגום, ובהם דרשו חוקרי המתורגמנות להכניס את שם הענף באופן רשמי לשם האגודה. בלחץ כזה, למשל, החליף הארגון החדש והחזק לחקר התרגום בארצות הברית את שמו מ־ATSA – American Translation Studies ל־ATISA – American Translation and Interpreting Studies Association.

Association, למרות הסרבול. שם כתב־העת שלו שונה אף הוא ל־TIS — Translation & Interpreting Studies. מן הכניסה המאוחרת של שיח המתורגמות לתוך מחקר התרגום המודרני, ומן הצורה שבה תבע לעצמו חלק מן הטריטוריה האקדמית והתעקש להיות בלתי נפרד ממנה, ניתן היה לצפות שהמתורגמים יופיעו בספרות בשלב מאוחר יחסית. וכך אמנם היה, ובצורה כה בולטת עד כי היא מאששת את טענתי בדבר הקורלציה בין התפתחות ייצוגי המתרגמים בספרות לבין התמורות בשיח חקר התרגום. אתיחס לרגע אל המתורגמים כאל קטגוריה נפרדת, ולא דווקא בשל ההבדל בחומרים שהם מתרגמים, אלא בשל ההבדל באופן התיווך שהם מציעים.

הדעה הרווחת שמתורגמים הם מעין "אוטומטים" הפולטים בשפת היעד בדיוק מה שהם שומעים בשפת המקור הופרכה כמעט מראשיתו של חקר המתורגמות. בתקופה שבה התרכז המחקר בנורמות של תרגום, התברר שהמתורגמים, ממש ככל המתרגמים האחרים, כפופים לנורמות של תרבות היעד המפעילה אותם,⁴⁸ שהם מוסיפים/משמיטים/משנים אלמנטים לא רצויים בטקסט ושהם מונחים על ידי שיקולים של מאבקי כוח כמו מתרגמי ספרות. ואף על פי כן יש הבדלים בין מתרגמים ומתורגמים, ואלה באו לידי ביטוי במחקר הפוסט־קולוניאלי של המתורגמות, אשר שם את הדגש על תפקידי המתורגמים באירועים היסטוריים משמעותיים; מטבע מעמדם כמתווכים באירועים בין־לאומיים, המתורגמים נחצים יותר בין שיקולי נאמנות לאומית ובין נאמנות לטקסט. סוגיית נאמנות כפולה זו תבוא לידי ביטוי גם כשנעסוק בספרות היפה. כמו כן תבוא לידי ביטוי שאלת זהותם הכפולה של המתורגמים, שאלת המחיר שהמאמץ המתמיד שלהם לשמש פה לאחרים גובה מזהותם ועד כמה הם מרגישים מנוכרים וחסרי אישיות במרחב ה־in-between.

כיוון שחקר המתורגמות התפתח מאוחר יותר מחקר התרגום ונשען עליו, והיות שהרומנים שבהם הגיבור הוא מתורגמן הופיעו גם הם באיחור־מה, הם משקפים בעיקר את השינוי שהכניסו התאוריות הפוסט־קולוניאליות. בתחילה הם משקפים את הכוח שבידי המתורגמן הסוכן־הכפול, אך עד מהרה הם עוברים למחיר שזהותו הכפולה גובה ממנו. שני הרומנים שיידונו להלן מקורם באמריקה הלטינית והם מייצגים את שני הזרמים בשיח חקר המתורגמות: שאלת ההיברידיות ושאלת אבדן הזהות. בראשון, הסיפור "שתי הגדות" מאת הסופר המקסיקני הוותיק קרלוס פואנטס (Carlos Fuentes, "Las dos orillas"), המתורגמן מצטייר כבן־כלאיים המתלבט בשאלת זהותו ועל כן בשאלת נאמנותו. הוא בעל כוח סמלי וממשי רב.⁴⁹

קרלוס פואנטס (יליד 1928, כלומר בן דורה של סינטיה אוז'יק שעמה פתחנו את המאמר), כתב את סיפורו המפורסם ב־1993 כחלק מן הקובץ עץ התפוח (*El naranjo*). עניינו של הסיפור הוא השפעת המתורגמים על מהלך ההיסטוריה. הוא עוסק בחייל ספרדי שנשבה בידי האצטקים בתקופת כיבוש מקסיקו ושחרר כעבור שמונה שנים על ידי הרנן קורטס כדי לשמש לו מתורגמן. מכאן ואילך הוא משמש מתרגם־בוגד, שגורלה האכזר של אומה שלמה נתון בידיו. הנרטיב הפוסט־קולוניאלי מתבטא בעיקר בשימוש בזווית הראייה של בני־הכלאיים, אנשים הקרועים בין שני עולמות לפחות. המתורגמן חרונימו

דה אגילר, המאוהב במתורגמנית בת-התערובת לה-מלינצ'ה, מתאר את הקונפליקט שבכפל-ההשתייכויות:

I, who also possessed the two voices, European and American, had been defeated. I had two homelands, which perhaps was more my weakness than my strength. Marina, La Malinche, bore the deep pain and rancor but also the hope of her condition; she had to risk everything to save her life and have descendants. Her weapon was the same as mine: her tongue. But I found myself divided between Spain and the New World. I knew both shores.⁵⁰

דה אגילר מוצא את עצמו מתרגם לבקשת קורטס את השיחה עם הקיסר המובס קואוטמוק (Cuauhtemoc). במקום לתרגם את דברי השבח והחנופה של קורטס, הוא "מתרגם" איום: הספרדים יענו את המלך בשמן רותח עד שיגלה להם את מקום האוצר של דודו מונטסומה. כיוון שבדיעבד זה אכן מה שקרה, אגילר אינו מרגיש שמעל בתפקידו כמתורגמן:

I translated as I pleased. I didn't communicate to the conquered prince what Cortés really said, but put into the mouth of our leader a threat [...]
I added, inventing on my own and mocking Cortés [...] I translated, I betrayed, I invented [...] but since things happened as I'd said, my false words becoming reality, wasn't I right to translate the commander backwards and tell the truth with my lies to the Aztecs? Or were my words perhaps a mere exchange and I nothing more than the intermediary (the translator), the mainspring of a fatal destiny that transformed trick into truth?⁵¹

ספרו של נסטור פונסה (יליד 1955) המתורגמן (El Intérprete)⁵² מ-1998 ממשיך – בתחום המתורגמנות – את מטפורת "עירוי הדם" המעניק חיים ומוצץ חיים. גיבורו הוא מתורגמן, גבר חסר-שם החי בבואנוס איירס מוכת מגפת הקדחת הצהובה בשנת 1870. כשברקע אנשים גוססים ומתים, המתורגמן מתבקש לתרגם יום-יום את שיחותיו של קשיש הנשוי לאישה צרפתייה יפהייה, ואגב כך הוא מתאהב בה ומקנא בבעלה. הוא מהרהר בשאלת המוות הסובב אותם, הוא קובל על כך שמאז שהוא מתרגם אין לו חיים משלו: הוא חי חיים של אחרים, בעוד חייו שלו חומקים בין אצבעותיו "כמו מים תחת הגשר"; הוא הופך להיות עבד לאדם שגזל את עצמאותו ואת כוח רצונו. כאמור, יש כאן הד לשיח שהתקיים במסגרת תורת המתורגמנות, ואולם יש כאן שוב התמודדות אישית של המחבר עם בעיית הזהות. סביר להניח שדיכוי שפתו/זהותו הוא חלק מהתנסותו האישית של פונסה: הוא עצמו חי בצרפת מאז 1979 ומלמד ספרות היספנו-אמריקנית באוניברסיטת רן⁵³.2. ואולם ספריו לא תורגמו לצרפתית, והפרס שקיבל על ספרו זה היה הפרס הארגנטינאי Fondo Nacional de las Artes, 1998.

המאה ה־21 עומדת בסימן הפנמתן של התאוריות הפוסט־סטרוקטורליות בדבר ערעור תפיסת המשמעות.

כפי שכבר ציינתי, תפיסת המשמעות, ואתה גם האקוויוולנציה של המשמעות, נפסלה סופית כאשר הוכרז על "מות המחבר". מכאן ואילך, אנשי רוח מן השיח הפוסט־סטרוקטורליסטי, כמו דרידה, פוקו, בארת וז'וליה קריסטה, פיתחו את ההערה של בורחס על כך שהמחבר אינו קיים, שהטקסט שלו אינו שלו אלא, למעשה, הוא מארג של טקסטים קודמים מכל המאות והסוגות. בארת דיבר על כך שכל טקסט הוא פבריקציה, תשלובת של טקסטים (אבל גם זיוף), ולפיכך הוא נתון לקריאה־מחדש ולשכתוב דה־קונסטרוקטיבי. הוא תיאר אינטרטקסטואליות כתהליך שבאמצעותו כל טקסט משחק עם טקסטים אחרים, כדרך שבה טקסטים מתייחסים בלי סוף לאלמנטים אחרים במסכת הייצור התרבותי.⁵⁴ על סמך הנחותיו של דה סוסיר בנושא הלשון, קובע דרידה כי טקסט אינו אלא מארג של עקבות המתייחסים עד אין סוף למשהו אחר מהם, לעקבות אחרים, משתנים גם הם.⁵⁵ בכך, הטקסט חורג מהגבולות שהוצבו לו עד כה. כמופע לשוני, הטקסט אינו יכול להיות יחידה בפני עצמה, אלא מערכת של יחסים בתוך הקשר של מארג רחב יותר; או כפי שקריסטה הגדירה זאת: הפעולה שבה מפנימים שלל מיני שיח זרים אל תוך הטקסט בעזרת אמצעים כמו ציטוט, הערות, פרודיה, אלוזיה, חיקוי, טרנספורמציה אירונית, שכתוב ופעולות דה־קונטקסטואליזציה ורה־קונטקסטואליזציה, כלומר פירוק מהקונטקסט ושתילה מחדש בקונטקסט אחר. טקסט אינו עומד בפני עצמו אלא הוא צומת של טקסטים, והוא בעת ובעונה אחת קורא אותם מחדש, מארגן אותם מחדש, מדגיש, ממרכז, מוציא אותם מהקשרם, מקנה להם עומקים חדשים.⁵⁶

וכאן מתחבר מותו הטרגי של המחבר עם חקר התרגום. למן הרגע שבו הוכרז שאין עוד טקסט מקור, שהרי הוא אינו אלא מארג אינטרטקסטואלי של טקסטים אחרים, נשמטה כביכול הקרקע מתחת לתורת התרגום התיאורית. אם אין עוד מקור, כי אז מונחים כמו נאמנות למקור, אקוויוולנציה למקור, שחזור המאפיינים הרלוונטיים של המקור אינם תופסים עוד. מחקר התרגום הפוסט־סטרוקטורלי התנפל על התאוריות החדשות כמוצא שלל רב. דרידה עצמו התייחס בהערות שונות לתרגום, באומרו שהתרגום אינו אלא עוד אחת מהדה־קונסטרוקציות רה־קונסטרוקציות של האינטר־טקסט המקורי. התרגום מנהל דיאלוג עם האינטר־טקסט המקורי, ובעצם יש לו מעמד זהה לזה של מה שנקרא פעם המקור. אותו מארג של טקסטים המהווה את הטקסט המקורי, כולל גם את כל התרגומים שנעשו לטקסט (או ייעשו לו) – כל אחד מהם מעשיר אותו ומפרה אותו. חוקרים כלורנס ונוטי המשיכו ופיתחו את השאלה שהטרידה עוד את דורו של גתה בדבר *בית* הטקסט או *הזרתו* (Domestication vs. Foreignization),⁵⁷ והמליצו על השארת הטקסט המתורגם בזרותו לשירותה של קהילה מצומצמת וירטואלית, מעין *Invented Community* של צרכני תרבות, כפי שונוטי מנסח זאת על בסיס הגדרתו של הובסבאום.⁵⁸ ואם כי ספק אם גישה אליטיסטית כשל ונוטי יכלה לחלחל אל הספרות הפופולרית, ייתכן ונמצא לה הד בדוגמאות הבאות.

כך אפוא, שמונה השנים הראשונות של המאה ה־21 מציעות המשך של התמות הקודמות בד־בבד עם העמקה של התאוריות הפוסט־סטרוקטורליות בדבר האינטרטקסטואליות וההבדל (או טשטוש ההבדל) בין מעמד המתרגם ומעמד הסופר. אשר לספרות היפה העוסקת בתרגום – יש לשער שספרים שראו אור בתחילת המאה ה־21 נוטים להיות מושפעים מרעיונות פוסט־קולוניאליים ופוסט־סטרוקטורליים הרוחשים מסביב, לאו דווקא כאשר הם שאובים ישירות מתחום חקר התרגום. מעידה על כך הספרות הפופולרית (רבי־מכר של סופרים ידועים בתחומי המתח או המדע הבדיוני) העוסקת בתמות שהיו שמורות לספרות ה"גבוהה". לאור התקבלותן המסיבית של התאוריות הפוסט־מודרניות, או למצער ההפשטה שלהן, דומה כי העיסוק במתרגם הפך לאפנה שהתחזקה והחלה גורפת גם סופרים שאינם מתרגמים.

הקבוצה השלישית של ספרים שבהם מתרגם/מתורגמן הוא הגיבור תחתום את הסקירה הזאת בכמה דוגמאות של ספרים חדשים. המשותף להם הוא אי־הנחת ממקצוע התרגום/המתורגמות וממעמד המתרגם/המתורגמן. כיוון שנושא מעמד המתרגם בחברה ובתרבות הוא היום אחד ממוקדי העניין בחקר התרגום, ייתכן שניתן לראות קשר בין שאיפתם של המתרגמים בסיפורת להתפתח אל מעבר למעמדם ובין הנטייה החדשה במחקר הרואה בהם שווי ערך למחברים. וכיוון שהטשטוש בין מתורגמן למתרגם הופך לחלק מהנושא המרכזי של הסיפור, לא נכון יהיה להמשיך לדון בין שני התחומים בנפרד. אחלק את הקבוצה הבאה על פי התמות המרכזיות של הרומנים שבה ועל פי התייחסותה לנושא. התת־קבוצה הראשונה תעסוק בהפנמת השיח הפוסט־קולוניאלי פוסט־סטרוקטורלי עד כדי הלבשתו על הספרות; התת־קבוצה השנייה תעסוק באי־הנחת ממקצוע המתרגם/מתורגמן; התת־קבוצה השלישית – בהקצנה של תאוריות פוסט־סטרוקטורליות עד למבוי סתום; התת־קבוצה הרביעית – בניצול הפופולריות של הנושא לכתבת רבי־מכר בלשיים ואחרים; ואילו התת־קבוצה החמישית תעסוק בספרים שהם כבר בחזקת פרודיה על הנושא.

נציג התת־קבוצה הראשונה הוא ספרו של הסופר הצרפתי מישל אורסל מ־2001, דמעותיו של המתרגם.⁵⁹ אורסל (יליד 1952) הוא מתרגם, סופר וחוקר ספרות איטלקית, כמו גם פסיכואנליטיקן, והוא חי היום במרקש. הרומן הכתוב כיומן עוסק במתרגם היושב במרוקו, מתרגם את יצירתו של טאסו ירושלים המשוחררת ומנצל את הרקע הזר כאמצעי הזרה או דה־אוטומטיזציה. הוא מציין ביומנו את החומר המחקרי שהוא קורא, כמו מאמר של קריסטבה, ומשתמש בז'רגון הפוסט־קולוניאלי פוסט־סטרוקטורלי כדי לציין את מטרותיו:

Ce petit livre est un hybride. Il enregistré, au gré du temps, les observation d'un long séjour au Maroc – avec sa vie quotidienne, ses lectures, ses voyages – et le progrès de la traduction d'une épopée italienne du XVIIe siècle à laquelle je travaillais alors. Si singulier que puisse paraître cet accouplement (que justifie, tout de même l'ombre contradictoire que l'Islam projette sur ces deux corps), le lecteur comprendra qu'il s'agit, dans les deux cas, d'une expérience de 'translation'.

Les musulmans nomment Jérusalem Al Qods. C'est la même ville. Ce n'est pas le même lieu de l'esprit [...]»⁶⁰

יש קטעים מן הרומן הנקראים כציטוטים מן השיח הפוסט-סטרוקטורלי:

La citation, l'empreint, la variation, et même le plagiat, ont tissé la littérature jusqu'à l'ère pré-moderne [...] la connaissance des "sources" [...] enchante l'imaginaire pour ce qu'elle dissipe la gueule grandiloquente de l'auteur [...]»⁶¹

השימוש במילים כמו "המקורות" או המחבר (במירכאות או באות נוטה), הציטוט הכמעט ישיר מקריסטבה – כל אלה מעידים על כוונת המחבר הזה (עד כמה שמוחך להשתמש במונח שנפסל) לפרש, להדגים ואולי לממש את השיח בספרו.

נציגי התת-קבוצה השנייה הם מתורגמנית ומתורגמן, ושניהם מביעים בדרך מתעצמת אי-נחת ממעמדם. בתחילת התהליך, המתורגמנית מאבדת את קולה כדי לשוב ולמצוא אותו כסופרת. מדובר בספר המתורגמנית (*The Interpreter*)⁶² מאת סוזאן גלאס (Suzanne Glass), שבו מתורגמנית אנגלייה בשם דומיניק הולכת ומאבדת את שקיפותה. שלב המשבר שלה מגיע כאשר היא מוצאת את עצמה מתקוממת כנגד דעות של מכחיש שואה, שאת דבריו היא אמורה לתרגם באופן מוכני, ולבסוף היא אף מפירה את חובת השתיקה ומגלה סוד ששמעה בטעות באוזניות. באורח סמלי היא סובלת מהתקפי צרידות ואבדן הקול, אך בסוף הרומן היא מוצאת את קולה, ובמקביל – היא חדלה להיות מתורגמנית. אגב, זהו הרומן הפרטני ביותר מבחינת תיאור עבודתו של מתורגמן סימולטני. גלאס עצמה (המסרבת לפרסם את תאריך הולדתה), ילידת אדינבורו ובת לניצולי שואה מגרמניה, דוברת שבע שפות, עבדה כמתורגמנית סימולטנית במשך כחמש שנים ולאחר מכן כעיתונאית מראיינת (מפורסמים ראיונותיה עם יצחק רבין ועם בנימין נתניהו). לבסוף החליטה לכתוב רומן על חוויית המתורגמנות, וכך היא מעידה על התהליך:

As a simultaneous interpreter in the EU, I regurgitated other people's words. As a journalist and interviewer, I interpreted and redistributed the thoughts and ideas of the famous. But I finally found my own voice as an author, creating characters who would speak my words, convey my views and come to life in the pages of my novels.⁶³

ברומן השני יש התעצמות של התהליך – המתורגמן "עולה" לדרגת מתרגם ומשם לדרגת סופר. ב-2006 התפרסם הרומן של הסופר הפרואני (יליד 1936) מריו ורגס יוסה תנלוליה של ילדה רעה,⁶⁴ ובמרכזו דמות של מתורגמן, ריקרדו סומוקורסיו (המכונה "הילד הטוב"). הספר הפך לרב-מכר, כמו רבים מספריו האחרים. למעשה, ורגס יוסה ממשיך קלישאות קודמות ואינו חורג מן הסכמות של פרנצ'סקה דורנטי: המתורגמן מוצג כגבר חסר עמוד שדרה ושקוף. הוא חייב להיות כזה כדי להצדיק את העובדה שהגיבורה מתעללת בו

לאורך כל הספר. לכן, מלכתחילה נבחרה דמות של מתורגמן: "מישהו שישנו רק כשהוא איננו, דמוי־אדם שקיים כשהוא חדל להיות מה שהוא, כדי שייטיבו לעבור דרכו הדברים שחושבים ואומרים אחרים".⁶⁵ אדם שאינו משאיר שום עקבות: "לא עשינו כלום, רק דיברנו בשביל אחרים".⁶⁶ הגיבור הוא גולה מרצון מארצו, עובד בשביל יונסקו, ובעוד חבריו הקרובים ובני משפחתו לוקחים חלק פעיל בהפיכה הפוליטית המשטעת את פרו, לו עצמו אין שום שאיפות בחיים פרט לדבר אחד: לחיות בצרפת. גם ידידו סלומון טולדנו הוא עקור: יהודי ספרדי שנולד בתורכיה, חי בצרפת, מתאהב נואשות בבחורה יפנית ושולט בתריסר שפות לפחות.⁶⁷ הוא אומר: "זו לא אשמתה של צרפת אם אנחנו עדיין שני זרים, יקירי. זו אשמתנו. זה גורל, נטייה. כמו מקצוע ה'תורגמנות' [כך במקור, נב"א], שהוא עוד צורה של זרות תמידית, של נוכחות בלי נוכחות, של קיום בלי קיום".⁶⁸ במקביל לדגם של דורנטי, המתורגמן הופך במרוצת התפתחותו למתרגם של ספרות יפה, למרות הירידה הדרסטית בשכר ולמרות אזהרות חברו: "'הפרנסה שלך בסכנה', התריע. 'מתרגם ספרותי הוא מישהו ששואף להיות סופר, כלומר, כמעט תמיד, שרבתן מתוסכל. אחד שלעולם לא יסכים להיעלם בתוך המקצוע שלו [...]. אל תוותר על מעמדך כאדון בלתי קיים, יקירי, אם אתה לא רוצה להפוך לקלושאר".⁶⁹ אך גיבורנו אינו מוותר: מעמד המתרגם מאפשר לו להרגיש פחות כרוח רפאים, להיות מסוגל לקבל החלטות. ואכן, מרגע שהוא מתנסה בתרגום ספרות יפה (קלאסיקה רוסית דווקא), לא רחוקה הדרך להפיכתו של ריקרדו לסופר, ממש בעמוד האחרון.⁷⁰

נציג התת־קבוצה השלישית הוא הצרפתי ז'ק ז'לה (Jacques Gélât), יליד 1958, והוא מסמן את מיציו של השיח והגעתו למבוי סתום. ברומן שלו המתרגם (Le Traducteur)⁷¹ מ־2006, המתרגם הופך לסופר, ואפילו לסופר מפורסם, ולבסוף מושך ידיו מן הכתיבה בכלל. הרומן ממצה את אלמנט האינטר־טקסטואליות ומביא אותו עד אבסורד, שכן הסופר מאבד את ההבחנה בין מה הוא כותב משלו ומה שאל מאחרים ומגיע למצב של פיצול אישיות. הרומן כתוב כמונולוג פנימי של מתרגם חסר שם, הוא חסר כל עלילה מעבר לתהליך הפנימי העובר על המתרגם, וכמו ספרו של אורסל הוא נקרא כמימוש בלטרסטי של רעיונות פוסט־סטרוקטורליים. המתרגם הדקדקן מגלה בתחילה שהחליף בטעות נקודה־ופסיק בפסיק, ולאחר שה"טעות" אינה מתגלה, הוא מרשה לעצמו בספר הבא להמיר 42 נקודות־ופסיקים בפסיקים. בשלב הבא הוא מעז לשנות מילה פה או שם במקור, וכשהעורך אינו מתערב (שכן הוא סומך על המתרגם המסור והמיומן), הוא מתחיל בתרגומיו הבאים לשנות ולהוסיף משלו. לאחר מכן מגיע השלב הבלתי־נמנע שבו הוא מתחיל לכתוב כתיבה "מקורית", והוא כותב לפי מיטב הנוסחאות של רבי־מכר שהוא מכיר מתרגומיו. הספר נכשל כישלון חרוץ. בלית בררה וכמעט בשטנה הוא חוזר לתרגום, אך לא מושך ידו מכתובה מקורית. ואז, כהתגלמות התאוריה הפוסט־סטרוקטורלית, הוא מגלה שהספר שהוא מתרגם מאפשר לו לכתוב בקלות ובהנאה ספר משלו. הוא מאבד את הקלות המופלאה לאחר שהוא פוגש את הסופרת, ולאחר שמתחוויר לו שספרה, אותו ספר שתרגם בהנאה כה גדולה, אינו אלא אוסף של קלישאות שאולות. במאמץ להתחקות אחר רגעי האושר ההם הוא מרגיש שאישיותו מתפצלת, ש"אחר" כלשהו, כפילו, היה שרוי אז בתקופת האושר האבודה. ספריו הבאים מתפרסמים, אך התהילה אינה מסבה לו שום עונג. הוא מתחיל ספר על אדם הפותח בחיים חדשים תחת זהות חדשה, ואגב כך הוא

מחפש אחר ה"כפיל" שלו כדי להיטיב להבין או "לתרגם" את עצמו. לבסוף הוא מחליט שלא בתרגום או בכתיבה ימצא אותו אלא בחיים ממש, במימוש הנושא של ספרו. הוא מתנתק מהעולם ופותח בחיים חדשים תחת זהות חדשה בשולי החברה. יותר מכל ספר אחר שהזכרתי, ספרו של ז'לה מדגים את המבוי הסתום שתאוריות הדה־קונסטרוקציה והאינטר־טקסטואליות הובילו אליו. התמה של "עלייה" מדרגת מתרגם/מתורגמן לדרגת סופר מוצתה גם היא.⁷²

התת־קבוצה הרביעית מציגה פופולריזציה של הנושא ברבי־מכר מן הספרות האנגלו־סקסית. בתת־קבוצה זו מניתי סופרים מיומנים בכתיבת רבי־מכר ש"עלו על הגל" בשלב מאוחר יחסית. הם רואים במתרגם/מתורגמן גיבור המתאים לצורכיהם, מה שמעיד על הפיכת הנושא לקלישאה. ניציה הבולט של הקבוצה הוא ספרו של הסופר הבריטי הידוע ג'ון לה־קארה שירת המיסיון (John le Carré, *The Mission Song*).⁷³ זהו ספר מתח לפי מיטב המסורת של לה־קארה, המשתמש לצרכיו במוטיבים פוסט־קולוניאליים. המתורגמן, ברונו סלבו (סלבדור), הוא בן תערובת, בנם של מיסיונר אירי ובת קונגו. הוא חי בלונדון ועובד כמתורגמן הבקיא לא רק באנגלית, בצרפתית ובסואהילי, כי אם בעוד שפות אפריקניות. הוא מבקש להיות אזרח בריטי נאמן ובעת ובעונה אחת להושיע את קונגו, והוא תמים דיו לחשוב שהביון הבריטי המעסיק אותו בהאזנות סתר אכן מתכוון להשכיח שולם בקונגו. ידע השפות אינו מעניק לו חוסן, הוא חלש מעצם תמימותו ומהיותו כלי משחק בידי כוחות ציניים. לה־קארה (יליד 1931) הוא סופר ותיק ומיומן, המשתדל לתעד בדייקנות את תפקיד המתורגמן־המרגל ואת ה"טריקים" של המקצוע (המתורגמן אמור לשמור על חזות אטומה כאשר מדברים לידו בשפה שהוא לא אמור להכיר), ואולם הספר הוא בעיקרו ספר מתח, והידע של ברונו בשפות שונות "מתורגם" לשפת הנשק:

Your arsenal of languages. Every child knows a good soldier doesn't advertise his strength to the enemy. Same with your languages. Dig'em in and keep the tarps over them till you need to wheel them out.⁷⁴

מעצם זהותו/נאמנותו הכפולה, דמותו ההיברידית של המתורגמן היא אמצעי להגברת המתח, מה עוד שבתמימותו הוא פונה שוב ושוב לעזרתם של הגורמים המסוכנים ביותר.⁷⁵

אסיים בקבוצת ספרים שהם כמעט בגדר פרודיה ומבטאים לטעמי את מיצויו של העניין במתרגם. שלושתם ראו אור בארצות הברית, ולא במקרה מחברי הספרים הם יהודים בני הדור הצעיר. הראשון הוא ספרו של ג'ונתן ספרן פויר, הכול מואר,⁷⁶ והשני הוא הרומן של אשתו, ניקול קראוס, תולדות האהבה.⁷⁷ ספרן פויר (יליד 1977) אינו עוסק במתרגם מקצועי, ואם יש בספרו פן משעשע, אלה הם ניסיונותיו הכושלים של אלכסנדר פרצ'וב, שמדריך את הגיבור בטיוול "שורשים" באוקראינה, לתרגם מרוסית לאנגלית, והטעויות הנגרמות בגלל או בזכות התרגום. באמצעות האנגלית־כביכול של פרצ'וב, הספר מדגיש פער תרבותי עצום ומעלה אל פני השטח בעיות חבויות. בספרה של ניקול קראוס (ילידת 1974), דמות המתרגמת היא משנית. זוהי אמה של הילדה־הגיבורה, אישה המתרגמת למחייתה, וכל מה שאנו יודעים עליה הוא שמאז מות בעלה האהוב היא בעצם חיה־מתה. שקיעתה בתרגום

סופרים (גברים, כמובן, ובעיקר מתים) משקפת את בחירתה לא לחיות ומחזירה אותנו לתפיסת המתרגם השקוף, שאין לו חיים משלו. ההיפוך המעניין מתרחש כאשר מתברר (לקוראים, ולבסוף לילדה) שהסופר היא מתרגמת לא מת. לשני הסופרים, פויר וקראוס, זיקה חזקה לישראל, וניכר שהשניות במעמדם בתרבות מאפשרת להם לראות את התרבות האמריקנית ואת "האחר" שלה מבחוץ כביכול.⁷⁸

בעל זיקה חזקה לישראל הוא גם הסופר היהודי-האמריקני הצעיר טוד חזק-לואי (Todd Hasak-Lowy) שקובץ סיפוריו משימתו של המתרגם הזה (*The Task of This Translator*)⁷⁹ ראה אור ב-2005 ותורגם לעברית ב-2008. הוא ראוי ביותר לסגירת המעגל, שכן הוא גם בגדר פרודיה וגם בגדר הד לולטר בנימין. על הכריכה בתרגום לעברית כתוב שהסופר יליד דטרויט "הוא מרצה לספרות עברית מודרנית באוניברסיטת פלורידה ואת שנת השבתון הנוכחית הוא עושה בארץ". אולי הוא דור המשך לסופרים כסינתיה אוז'יק, שסיפורה מ-1971 פתח את המעגל שהתוויתי, אם כי בסיפורה של אוז'יק יש מתרגמת סרבנית שעומדת בסירובה, ואילו כאן המתרגם הסרבן נכנע לבסוף ללחץ. המתרגם החובב של חזק-לואי אינו בעל כושר ואף לא כישרון; למעשה הוא כישלון מהלך. כפי שהסביר לי הסופר בפגישתנו בתל אביב, הוא בחר בשם הסיפור בקריצה למאמר הידוע של ולטר בנימין, ועם זאת רצה גם לשחק עם הביטוי האנגלי: He is not up to the task.⁸⁰

הסיפור, "משימתו של המתרגם הזה", הוא סיפור הומוריסטי ומפרק תבניות קודמות: בן, המתרגם-כביכול, למד שפה סלבית אזוטריית באוניברסיטה רק מפני שאיזו נערה יפה נרשמה לקורס. ידיעותיו מסתכמות ב"כמה ברכות בסיסיות ומשפטים, כמה מאות מלים, קובץ ניבים מוזרים".⁸¹ למרות זאת, הוא מוצא את עצמו רשום במאגר של מתרגמים, וכעבור ארבע שנים, לאחר ששכח את המעט שידע, הוא מתבקש לשמש מתורגמן בפגישה בין אב משפחה הבא מ"שם" לבין משפחתו באמריקה המחרימה אותו. כיאה לסיפור פוסט-פוסט-מודרני, אין אנו מקבלים הסברים, ורוב הפערים שפותח הסיפור נשארים פתוחים. החסר הזה מקבל ביטוי נפלא במאמציו של הצעיר לשחזר את דבריו של אבי המשפחה:

שמי הוא גוראן ונסיליביץ ואני בלה בלה בלה. לפני בלה שנים האחים שלי (צורת סביל?) בלה בלה. ניסיתי בלה לבלה (לעמוד על שלי?) אבל לא הצלחתי. הילדים הקטנים שלהם (צורת סביל?) בלה מהארץ שלי ובלה לארץ שלכם, בלה בלה בלה בלה. ניסיתי להסביר למה אני בלה ולא בלה בלה. אבל הם בלה בלה בלה בכל אופן בלה בלה בלה בלה.⁸²

לתימהונו של המתרגם, איחוד המשפחות מסתיים בתגרה רבת-משותפים וחושף את האבסורד המתגלה כאשר משברים אינדיבידואליים מצטלבים עם שאלות גלובליות כמו אלימות אתנית. אי-ההבנה הלשוני והתרבותי בין כל הדוברים, למרות התערבותו הפתטית של ה"מתורגמן", אינו יכול להסתיים אלא באלימות, ורק המחאות נדיבות שהאב מפזר מרגיעות את הרוחות. יש כאן ביקורת על הניכור בעידן הקפיטליסטי המאוחר, יש כאן הגחכה של המושג נאמנות למקור, ויש כאן שאלת זהות של השבט הסלבי החי בארצות הברית כתרבות מינורית שהיחוד שלה מאוים. ויש גם שאלת זהות אחרת והיא זו של

המחבר. היא מתבטאת אפילו בצירוף המוזר של שמו, טוד חזק-לואי (גרסה של לוי). לדבריו, "לואי" הוא שם המשפחה שעברה מאוסטרו-הונגריה לארצות הברית. "חזק" הוא שם הנעורים של אשתו, שהיא ממוצא ישראלי. שוב דומה שהעירוב הרב-תרבותי ממוצג כאן מסביר את העניין של הסופר ואת התובנה שלו בנושא תרגום, תופעה שאינה אופיינית כלל לספרות האמריקנית.

סגירת מעגל

עת לסגור את המעגל. שנות השבעים של המאה ה-20 הציגו את התרגום כמקור חיים באמצעות המטפורה של עירוי דם. מתרגמים ומגעים בין תרבויות הוצגו מנקודת מבט פילוסופית ופסיכולוגית עם נגיעה בשאלות זהות. התקיים דיון באפשרויות התרגום ובשאלות של תרגום אדקוטי. בעשור האחרון של המאה הנושא נבדק מנקודת ראות פוסט-קולוניאלית, ובסוף המאה, בשנת 1999, כבר לא היה מנוס מנקודת הראות המבטלת את האופוזיציה הבינארית בין תרגום ומקור והתופסת אותה כביטוי ליחסי כוח בתרבות או לאינטרטקסטואליות. בתחילת המאה ה-21 ניכרת התפשטות של הנושא לספרות הפופולרית. רומנים על מתרגמים ומתורגמנים נכתבים בכל השפות, בעיקר בפריפריה, אבל מבחינת הדגמים אין בהם חידושים משמעותיים. יש שפע של חזרות על המוטיבים הקודמים ואפילו פרודיה (מבורכת בעיקרה) עליהם.⁸³

בראי הסיפורת העולמית ניתן לשחזר את המהלך שהוביל מן העיסוק בענף התאורטי של חקר התרגום על בסיס מונחי היסוד של אבן-זהר (מערכת, רפרטואר, מודל), אל העיסוק בענף התיאורי (לפי מונחי של הולמס) והעיסוק בנורמות (לפי טורי), ומשם לתרגום כחלק ממשחקי הכוח ושאלות הזהות של העולם הפוסט-קולוניאלי. מאז שפוקו ציטט את בורחס ששאל "מיהו סופר?" ונטרל את מעמדו של הסופר כפוסק אחרון בשאלת המשמעות, מאז שרולאן בירת ניבא את "מות המחבר", מאז שדרידה העיר כמה הערות בנושא תרגום כ"מקור", מאז שונוטי, שנשמך עליו, ביטל את ההבחנה בין תרגום ומקור כתפיסה "רומנטית" בטענה שהן המקור והן התרגום הם תוצרים של אינטרטקסטואליות.⁸⁴ מאז כל אלה, שאלת הנאמנות למקור חדלה להיות רלוונטית; עכשיו מדובר בתרגום כיצירתיות, בתרגום כשווה ערך למקור, במתרגם כשווה ערך לסופר. עם זאת, נוצרת כאן סתירה, שכן דמויות המתרגמים והמתורגמנים, הצייר שעליו טובים הרומנים שהוזכרו, הן דמויות חלושות וחלולות, נטולות חיים משלהן. יש להן אולי רגע קט של גדולה, כמו אצל פררה, גארונה, סאמאר, דה אגילר ואפילו בן. חלקן משאיר חותם כלשהו על ההיסטוריה, כמו דה אגילר, או נותר חסר שם, כמו טדי בר של פולין, או גיבוריהם של פונסה ושל ז'לה. הרוב אף משתוקק, למרבה הסתירה, "לעלות" לדרגת סופרים, כמו ריקרדו סומוקורסיו או דומיניק, ובכך מערער מבפנים את התאוריות על "מות המחבר" ועל שוויון מעמד המתרגם והסופר. אין זאת אומרת שיש קשר סיבתי ישיר בין השיח על אודות תורת התרגום וייצוגי המתרגמים/מתורגמנים בספרות היפה. אין לראות כאן מהלך מדומיין שבו המחברים השונים קוראים תאוריות חדשות במחקר התרבות או התרגום ויושבים לתרגמן לסיפור. עם זאת ניתן בהחלט לראות כאן "חלחול", אם להשתמש בביטוי של

אבן-זהר, אוסמוזה של רעיונות המהלכים בחלל התרבותי אל תוך הסיפורת. ואם אכן נוצר כאן חלחול כזה, מפתיע הניגוד בין מעמדו של המתרגם/ המתורגמן בתאוריה לבין הדימוי העצמי שלו בסיפורת.

אוניברסיטת תל אביב

הערות

- 1 Anurahda Dingwaney and Carol Maier (eds.), *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995, pp. 21-22; also cited in <http://linguafranca.mirror.theinfo.org/Special/books.9702.html>
- 2 Dirk Delabastita and Rainier Grutman (eds.), ראו: את הכינוי טבעה אלזה ואירה. ראו: "Fictionalising Translation and Multilingualism", a special issue of *Linguistica Antverpiensia*, New Series 4 (2005), p. 28 (Institute for Translators and Interpreters [HIVT], University of Antwerp)
- 3 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London and New York: Routledge, 1995
- 4 Michaela Wolf, "Culture as Translation – and Beyond: Ethnographic Models of Representation in Translation Studies", Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies, II: Historical and Ideological Issues*, Manchester: St. Jerome, 2002, p. 33; Daniel Simeoni, "Norms and the State: The Geopolitics of Translation Theory", Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 329-341; Reine Meylaerts, "Translators and (their) Norms: Towards a sociological construction of the Individual", Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 91-102
- 5 Daniel Simeoni, "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target* 10(1) (1998), pp. 1-39
Daniel Simeoni, "Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpretation", *The Translator* 11(2), 2005: Special Issue
- 6 Susan Bassnet, "The Meek and the Mighty: Reappraising of the Role of the Translator", Román Alvarez and Carmen África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon: Multilingual Matters, 1996, pp. 10-24
וצנוורה עצמית בספרות העברית 1970-1930, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 2006.
- 7 Doris Bachmann-Medick, "Übersetzung im Spannungsfeld von Dialog und Erschütterung", J. Renn et al., *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Frankfurt: Campus, 2002, pp. 275-292
- 8 Judy Wakabayashi, "The Fictional Figure of the Translator", Dirk Delabastita and

- 22 Ozick, הערה 20 לעיל, עמ' 94.
- 23 ראו ניתוח יפה אצל חנה וירט-נשר: Hana Wirth-Nesher, *Call It English*, Princeton University Press, 2005, pp. 142-145
ליצחק בשביס-זינגר בדמותו של אוסטרובר.
- 24 וראו סיכום טרוספקטיבי אצל Toury, הערה 12 לעיל, עמ' 53-69.
- 25 וראו סיכום אצל Even-zohar, הערה 10 לעיל, עמ' 45-51.
- 26 Francesca Duranti, *La Casa sul lago della luna*, Milano: Rizzoli, 1984; פרנצ'סקה דורנטי, הבית על אגם הירח, מאיטלקית: ניצה בן-ארי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988. דיון במתרגם גיבור ספר זה מובא גם במאמר הבא: Rita Wilson, "The Fiction of the Translator", *Journal of Intercultural Studies* 28(4) (November 2007), pp. 381-395
- 27 דורנטי, הבית על אגם הירח, הערה 26 לעיל, עמ' 24.
- 28 ריאיון עם דורנטי מה-7 במאי 1999, ראו: <http://www.leeds.ac.uk/sis/publications/bulletin/2000/art2.htm>
- 29 Even-Zohar; Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 1984, הערה 10 לעיל, עמ' 45-51.
- 30 Venuti, הערה 3 לעיל, עמ' 17, וראו סיכום של התאוריות האלה אצל רחל ויסברוד, לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 134-138.
- 31 רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר/ מהו המחבר?, מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 32 Jacques Derrida, "Des Tours de Babel", J. Graham (trans. and ed.), *Difference in Translation*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, pp. 165-248; Jacques Derrida, "What is a 'Relevant' Translation?", Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York and London: Routledge, [1998] 2004, pp. 423-446
- 33 Lawrence Venuti, "Introduction", Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation – Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York: Routledge, 1992, pp. 1-17. לא כל הרומנים שנכתבו בתקופה זו מבשרים את השיח הפוסט-סטרוקטורלי. בסוף שנות השבעים נכתב ספרו של ז'ק פולין גאות ושפל (Québec: Leméac, 1978), העוסק במתרגם קומיקס המכונה טדי בר, שמעמדו נמוך ושולי בחברה והוא אדם כה חלש, עד שלמעשה הוא אינו קיים. פולין, קנדי צרפתי יליד 1937, עבד כמתרגם מקצועי בשירות הממשלה הפדרלית הקנדית לאחר שסיים את לימודי הספרות והפסיכולוגיה. לאורך כל הספר, המתרגם הבדיוני גיבור הספר משתף את הקורא בהתלבטותיו בתרגום סלנג מאנגלית לצרפתית, ואף כי הספר עוסק בסוגיות פילוסופיות שאינן תלויות דווקא בתרגום, בכריחתו של המתרגם לתרגום ניתן לראות מקבילה לכריחתו מהחברה לאי הבודד שבו הוא מנסה לעבוד. ב-2006 יצא רומן נוסף של פולין בנושא, *La traduction est une histoire d'amour* ("התרגום הוא סיפור אהבה") בהוצאת Lemeac הקנדית ו־Actes Sud הצרפתית. נראה שהנושא עדיין ממשיך להעסיק את הסופרים שעסקו בתרגום. בשנת 1994 ראה אור ספרו של אנטוניו טאבוקי לטענת פררה, מאיטלקית: אלון אלטרס, תל אביב: זמורה ביתן, 1996 (Antonio Tabucchi, *Sotstiene Pereira*, Milano: Feltrinelli, 1994) – ובו ניכרת ראייה אחרת של תפקיד המתרגם, ראייה פוסט-קולוניאלית בעיקרה. העלילה מתרחשת

- בפורטוגל הפשיסטית ב-1938, תקופת הדיקטטורה של סלזאר, בעוד מלחמת האזרחים משתוללת בספרד. הספר עוסק בתרגום כמניפולציה של השליטים, כאמצעי לצנזורה ובמקביל – כאמצעי לחתרנות. בשנות התשעים, בעיות של זהות אישית אינן יכולות להיות מנותקות מבעיות של זהות לאומית. פרה, המתרגם-העורך-העיתונאי, הוא איש חלש ואפור החי בעבר, אך לנוכח האירועים הקשים המגיעים עד לכיתו, מתחוויר לו שהוא אינו יכול לשמור על ניטרליות, הוא חייב לבחור צד, לקום ולעשות מעשה, גם אם בכך יסכן את שלומו. שקיפתו של המתרגם, הפסיכיות הניטרלית שלו, מקבלות גוון שלילי. אנטוניו טאבוקי, יליד 1943, קנה לו שם גם כמתרגם וכעורך. מפעלו הגדול היה תרגום כתביו של הסופר הפורטוגלי הנודע פרננדו פסואה, והוא מלמד ספרות פורטוגלית באוניברסיטת סיינה באיטליה.
- 34 זיוה סאראמאגו, תולדות המצוד על ליסבון, מפורטוגזית: מרים טבעון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, הספריה החדשה, 1998; José Saramago, *Historia do Cerco de Lisboa*, Lisboa: Caminho, 1989; *The History of the Siege of Lisbon*, Giovanni Pontiero (trans.), London: the Harvill Press, 1996; וראו דיון מעמיק בתפקיד העורך אצל עידן ירון, "פרקטיקה ואתיקה בעריכת לשון", קשת החדשה 22 (חורף 2007), עמ' 117-124.
- 35 ראו למשל Frank Trevor Denton, Byron Grant Spencer and Christine H. Feaver (2002): "Alternative Pasts, Possible Futures: A 'What If' study of the Effects of Fertility on the Canadian Population and Labor Force", *Ideas*, <http://ideas.repec.org/p/mcm/sedapp/67.html>
- 36 Sherry Simon, "Yiddish in America, or Styles of Self-translation", Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 67-78
- 37 Homi K. Bahbha, *Nation and Narration*, New York: Routledge, 1990; ובעקבותיו Michaela Woolf, "The Third Space in Postcolonial Representation", Sherry Simon & Paul St-Pierre (eds.), *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa: University of Ottawa Press, 2000, pp. 127-145
- 38 Judith Rémillard, "La traduction de l'altérité dans la littérature postcoloniale: une approche empathique", *Bulletin/Newsletter Supplément Congrès 2007 Vancouver 21,1.2008*, Québec: Université Laval; www.uottawa.ca/associations/act-cats/Newsletter_archive/Supplements/Spr08_suppl2.htm
- 39 Pablo de Santis, *La Traducción*, Buenos Aires: Planeta, 1998
- 40 Sabine Strümper-Krobb, "The Translator in Fiction", *Language and Intercultural Communication* 2, (2003), pp. 115-121. <http://www.multilingual-matters.net/laic/003/0115/laic0030115.pdf>
- 41 באותה שנה, 1998, ראה אור בארגנטינה גם רומן פרי עטו של סופר יהודי צעיר בשם סלברדור בנסדרה (Benesdra), המתרגם (*El traductor*). זהו רומן ריאליסטי ומורכב, המצייר דיוקן פסיכולוגי מעמיק ביותר של מתרגם. הוא גם פוליטי יותר מקודמו ועמוס אלוזיות רבת-תרבותיות. הרומן פורסם לאחר מותו של בנסדרה ב-1996, והוא אמור לספר את סיפור חייו. בנסדרה היה פסיכולוג על פי הכשרתו ועבד כעיתונאי וכמרצה באוניברסיטת בואנוס איירס (ראו: Nora Avaro, "Salvador Benesdra, el gran realista", *El Interpretador – Literatura*,

- Arte y Pensamiento*, 26, Mayo 2006. www.elinterpretador.net/26NoraAvaronianBarnett; SalvadorBenedraElGranRealista.html-51K. ["The Translator as Hero", www.biblit.it/translator_hero.pdf, [visited March 2008].
- כאשר עבר העיתון מפנה פוליטי, הפכו את בנסדרה למתרגם. גיבור ספרו הוא ריקרדו ז'בי (Ricardo Zevi), קומוניסט מושבע, העובד כמתרגם הבית בהוצאת ספרים שמאלנית בשם טורבה (Turba) ומשמש ראש ועד העובדים שלה. הוא נאלץ לתרגם את לודוויג ברוקנר, הוגה גרמני ימני קיצוני, ואגב כך הוא נמשך לרשת המבקשת לגייס אותו להפיכת העיתון לימני קיצוני רק בגלל הרגשת הכוח המזויפת שחוג ימני זה מקנה לו. ז'בי (צ'בי) הוא אינטלקטואל יהודי (ממוצא תורכי) ואתאיסט, והוא אולי הרהוט מבין הגיבורים המתרגמים, אך הוא גם עיוור לחלוטין לאירוניה שבמצבו. הוא מתאהב בנערה שמרנית וקרה ומסייע לה לאמץ את כל התפקידים והמסכות של אישה ופרוצה עד שהיא נענית לו ורואה בו אדון. הוא משתקע בקריאה על שבתאי צ'בי ונתן העזתי וקורא לעצמו משיח. הוא שקוע בהתבודדות ובחקירה עצמית מתסכלת, כשהמילים והציטוטים מספרויות העולם הם הנכס הגדול שברשותו. הוא טובע בדוגמאות אין-ספור מהספרות האהובה עליו ומתרגומיו, ונראה שהנורוזה שלו מתבטאת בכך שאינו "מסנן" כלל את השפה.
- 42 Tal Goldfajn, "Non-Homeland: When Translation Is Not a Footnote", *Traduzione e Tradizione? Paths in the European Literary Polysystem* 4 (2000), pp.151-166. On line at: www.rilune.org/ENGLISH/mono4/translation01.htm
- Sergio G. Waisman, "Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the Works of Ricardo Piglia", *Modern Language Quarterly* LXII (3) (2001), pp. 259-279.
- 43 www.criticasmagazine.com/article/CA6475336.html, (last visited 29th April 2008)
- 44 Gabriela Adamo, "To Be Translated or Not To Be: Case studies – Argentina" (2008); www.rochester.edu/college/translation/threepersent/index.php?id=820
- 45 Leila Aboulela, *The Translator*, Edinburgh: Polygon, 1999
- 46 "Halal Fiction", *El Aharam Weekly*, ראוי Ferial J. Ghazoul מאת (July 2001), pp. 12-18, <http://weekly.alharam.org.eg/2001/542/bo4.htm>. רומן נוסף מן העולם המוסלמי הוא *The Blue Manuscript*, מאת Sabiha Al Khemir, מ-2008, גם בו נשמר הדגם שלפיו האישה היא מתרגמת והגברים מדענים (ארכאולוגים) וסופרים.
- 47 Claudia Angelelli, *Revisiting the Interpreter's Role: a study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico and the United States*, Amsterdam: John Benjamins, 2004, pp. 7-26; http://angelelli.sdsu.edu/angelelli_doc/Publications.htm – 38k
- 48 Miriam Shlesinger, "Extending the Theory of Translation to Interpretation: Norms as a Case in Point", *Target* 1(1) (1989), pp. 111-115
- 49 Carlos Fuentes, "Las Dos orillas", *El Naranjo*, Madrid: Alfagura, 1993, Alfres MacAdam (trans.), *The Orange Tree*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994
- 50 *The Orange Tree*, הערה 49 לעיל, עמ' 22.
- 51 Paul Jay, "Translation, Invention, Resistance: Rewriting", ראו ניתוח אצל: עמ' 10.

- the Conquest in Carlos Fuentes's "The Two Shores", *Modern Fiction Studies* 43(2) (1997), pp. 405-431.
- Nestor Ponce, *El Intérprete*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998 52
<http://nestorponce.com> 53
- רולאן בארת, "מות המחבר", הערה 31 לעיל. 54
- Derrida, הערה 32 לעיל, עמ' 84. 55
- Julia Kristeva in Phillipe Sollers, *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968, p. 75; 56
- Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980
- 57 החוקר הגרמני פרידריך שליירמאכר, ובעקבותיו גתה, טענו שיש שתי אפשרויות תרגום: באחת אתה משאיר את הטקסט המתורגם בזורתו ומחייב את הקורא להתאמץ וללכת אל הטקסט הזר ולהבינו במושגיו שלו; בשנייה אתה "מביית" את הטקסט המתורגם והופך אותו לחלק מהתרבות שלך. תורת התרגום התיאורית ראתה בכך שתי נורמות שהמתרגם בוחר ביניהן: נורמת האדוקוויטיות, כלומר שחזור מרבי של תכונות המקור, ונורמת הקבילות, כלומר ציות לערכים המקובלים בתרבות היעד. ראו: Friedrich Schleiermacher, "On the Different Methods of Translating", Susan Bernofsky (trans.), Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2000, pp. 43-63
- 58 Lawrence Venuti, "Translation, Community, Utopia", L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2004 [2000], pp. 501-502
- 59 Michel Orcel, *Les Larmes du traducteur*, Paris: Grasset, 2001
- 60 שם, עמ' 7. בתרגום מילולי שלי: "הספר הזה הוא היברידי. הוא מתאר בו-זמנית את החוויות משהייה ארוכה במרוקו – על חיי היומיום שלה, הקריאה בספרים, המסעות – ואת התקדמות התרגום של אפופיאה איטלקית מן המאה השש עשרה, שעליו עבדתי בתקופה זו. ככל שהשילוב הזה ייראה מוזר (אם כי יש לו צידוק בצל שהאסלאם מטיל על שני הקורפוסים), הקוראים יבינו שמדובר בחוויה של טרנסלציה, העברה. המוסלמים קוראים לירושלים אל-קודס. זוהי אותה עיר. זה אינו אותו מקום ברוח".
- 61 "המובאה, השאילה, הווריאציה, ואפילו הפלגיאט, טוו את הספרות עד לתקופה הטרומ-מודרנית. [...] הכרת 'המקורות' [...] מקסימה את הדמיון בכך שהיא מפיגה את הדימוי הגרנדיוזי הגאוני של המחבר [...]" (שם, עמ' 58. ההדגשה במקור).
- 62 Suzanne Glass, *The Interpreter*, New York: Ballantine, 2001
- 63 ראו: Susanne Glass, "The Hatmaker's Granddaughter", (September 17, 2008), www.broadway.com/gen/Buzz_Story.aspx?ci=541045
- 64 Mario Vargas Llosa, *Travesuras de la Niña Mala*, Lima: Alfaguara, 2006
- הספר תורגם מיד עם הופעתו: מריו ורגס יוסה, תעלוליה של ילדה רעה, מספרדית: טל ניצן, תל אביב: אחוזת בית, 2008.
- 65 שם, עמ' 143.
- 66 שם, עמ' 153.
- 67 שם, עמ' 149.
- 68 שם, עמ' 159.

- 69 שם, עמ' 157.
- 70 בשני הספרים כאחד, העיסוק במתורגמנות מקביל למחקר הרואה במקצוע התנהגות תרבותית. ואולם בספרה של גלאס, המציג את פרטי העבודה, יש גם הדים לגישה הפסיכולוגית, הרואה במתורגמנות משימה קוגניטיבית מורכבת. ראו: Gerver [1969] 2002, מצוטט אצל ויסברוד, הערה 30 לעיל, עמ' 112.
- 71 Jacques Gélât, *Le Traducteur*, Paris: Corti, 2006
- 72 להפתעת, ז'ק ז'לה פרסם בינתיים ספר חדש, המתרגם המאוהב, ובו הוא חוזר בו ככיוול מנטישת התרגום והכתיבה גם יחד ומציע שיתוף פעולה פורה בין המתרגם והסופר. שהוא מתרגם. Jacques Gélât, *Le Traducteur amoureux*, Paris: Corti, 2010. ארחיב על כך במאמר אחר.
- 73 John Le Carré, *The Mission Song*, USA: Little Brown and Company, 2006
- 74 שם, עמ' 82.
- 75 שתי התמות מתקיימות בכפיפה אחת ברוב-מכר נוסף שראה אור ב־2002 – המתרגם (*The Translator*) מאת הסופר הפורה ג'ון קרואלי (John Crowley) יליד 1942. בספר מתקיימים הטשטוש בין תרגום ומקור והמבט הפוסט-קולוניאלי על ספרותו של "האחר". גיבורת הרומן היא סטודנטית אמריקנית המתרגמת את שיריו של המשורר הרוסי הגולה פאלין ומבינה שאין להם תרגום, שהיא בעצם כותבת שירים אחרים, מה שהיא מכנה "Translations without Originals". כפי שמסביר לה פאלין, "אינך יכולה לתרגם. את רק יכולה לייצר שירים אחרים" (עמ' 181. התרגום שלי, נב"א). עם זאת, מרכז הכובד של הספר הוא פוליטי, שכן המתרגמת, קית, מתאהבת במשורר הרוסי המלמד באוניברסיטה הקטנה והשמרנית ב־Midwest בתקופת משבר הטילים בקובה; כשם שהשירים אינם "עבירים" – כך גם אהבתם של השניים היא בלתי אפשרית. למרות התכנים הפוסט-קולוניאליים ששאל הסופר האמריקני, הספר משמר את הברלי המעמד המגדירים: המתרגמת (אישה), המשורר-הפרופסור (גבר).
- 76 Jonathan Safran Foer, *Everything is Illuminated*, New York, London, Toronto, Sydney: Harper Perennial, 2002
- 77 Nicole Krauss, *The History of Love*, New York and London: Norton & Company, 2005
- 78 המפנה הבדיוני פסח בעצם על הספרות הישראלית. לאחרונה נכתב סיפור אחד הסובב סביב תרגום ושיבוור מתרגם, וגם הוא של סופרת שישבה תקופה ארוכה בארצות הברית. מדובר בסיפור קצרצר של מאיה ערד, שנקרא במקור "Fail Better" וראה אור בכתב העת ה־2007. הגיבור הוא מתרגם שירה בשם האירוני שביט הר־נבו, המתרגם את יצירתו האניגמטית של בקט "Worstward Ho!" ואגב כך מדגים לקוראים סוגיות "נושנות" (במושגים של שלושה עשורים) של הדיכוטומיה של נאמנות למקור מול קבילות. הסיפור רצוף שבלונות מיושנות: הגיבור הוא בנו של משורר גדול, הטוען בלהט שאינו עוסק בתרגום "במקום" העיסוק האמתי בכתיבה (מאיה ערד, "Fail Better", ה־6, 2007, עמ' 33). אפשר למצוא שבלונות מן הסוג הפרוידיאני: המשורר האותנטי, הלוא הוא האב, מגמד את בנו וגורם לו להתפתל בניסוחים פסיכולוגיסטיים המציגים את המתרגם כנעלה על הסופר. לאחר משבר קצר, הגיבור מתעשת ומחליט שיפסיק לתרגם ויתחיל לכתוב שירה (שם, עמ' 55).
- 79 Todd Hasak-Lowy, *The Task of This Translator*, Fort Washington: Harvest Books, 2005; טוד חזק-לואי, "משימתו של המרגם הזה", מאנגלית: יצהר ורדי, אור יהודה: זמורה

	ביתן, 2008.	
80	השיחה נערכה ב־16 במרץ 2008.	
81	"משימתו של המתרגם הזה", עמ' 153.	
82	שם, עמ' 156.	
83	רק לשם דוגמה: György Dalos – <i>Der Versteckspieler</i> ; Michael Frayn – <i>The Russian Interpreter</i> ; Christine Arnothy – <i>Toutes les chances plus une</i> ; Doris Lessing – <i>The Summer before the Dark</i> ; Javier Marías – <i>Corazón tan blanco</i> ; Sir Arthur Conan Doyle – <i>The Greek Interpreter</i> ; Liselotte Marshall – <i>Tongue-tied</i> ; Ingeborg Bachmann – <i>Simultan</i> ; Abdelkebir Khatibi – <i>Un été à Stockholm</i> ; Suki Kim – <i>The Interpreter</i> ; Jesús Díaz – <i>Siberiana</i> ; Jhumpa Lahiris – <i>Interpreter of Maladies</i> ; Ágnes Gergely – <i>Die Dolmetscherin (A tolmács)</i> ; Lyudmila Ulitskaya – <i>Daniel Stein Interpreter</i> ; Sadie Jones – <i>Small Wars</i>	
84	Venuti, הערה 3 לעיל, עמ' 17.	

פלא ופעלול: הכנות הרטורית כמיפתח לבעיית "יצא הנס בספרות

דומן כצמח

האם אפשר לדבר על נס – לא רק על נס כאירוע על-טבעי, אלא, ביתר רחבות, על נס כמימוש של הטרנסצנדנטי באמפירי? לכאורה, השאלה מיותרת. הלוא זה מה שעושים מיתוסים, אגדות, אפוסים וכתבי קודש. הלוא זה מה שעושים חורחה לואיס בורחס וגבריאל גרסייה מרקס, ש"י עגנון ואתגר קרת. ובכל זאת נחזור על השאלה ונדגיש בה את המילה "לדבר". כלומר, האם אפשר לשתף את הזולת באותה חוויה שנקראת, בצדק או שלא בצדק, נס? לכאורה התשובה תלויה בטיב תודעתו של בן השיח: האם הוא מאמין בנסים או לא. ואולם לא כך הם פני הדברים. הרי אם השומע אינו מאמין בנסים, אובייקט הדיבור עבורו איננו נס כי אם טרופ רטורי, פעלול לשוני, המתבסס על מנגנונים סוציו-תרבותיים, פעלול שמצליח לשכנע אנשים באמתותו. עבור בן השיח, השאלה הנכונה תנוסח כך: האם אפשר להמציא "נס" בדיבור? תשובתו של בן השיח, האמפירית בלבד, תהיה "כן", אך לא תהיה זו תשובה לשאלה שהצגנו בראשית דברינו. נפנה כעת אל הסוג השני. אם בן השיח מאמין בנסים, השאלה שלו תהיה האם הנס היה אמיתי, או האם הנס באמת נחוה על ידי הדובר. במקרה זה, האמונה בנס חופפת לגמרי לסיפור, לאמון בדובר. כלומר, עבור שני בני השיח, היכולת לדבר על נס היא היכולת לשכנע, רק שבמקרה הראשון השכנוע נתפס לשלילה, כהונאה, ובמקרה השני – לחיוב כהארה. כך אפוא, האפשרות לדבר על נס אינה אלא פונקציה רטורית.

רטוריקה נתפסת לעתים כאמנות ההונאה ולעתים כאמנות ההוכחה, אבל היא תמיד מצביעה על מרחק בין דובר לדיבור. בתרבות המודרנית המרחק הזה מעורר חשד וגורם למשבר אמון, מה שהוביל במאה ה-18 לקריסתה של הרטוריקה ולצמיחתה (או התפתחותה המועצמת) של קטגוריה תרבותית חדשה – פנות.¹ קטגוריית הפנות התגבשה כהלימה בין דובר לדיבור שמגשרת על המרחק ביניהם, וזאת בתגובה לחשדנות המודרניסטית ביחס לשפה ובניסיון ליישב את המשבר התקשורתי. הפנות לא מחליפה את הרטוריקה, אלא משדרגת אותה ומתאימה אותה לצרכים המשתנים של האדם האורבני המתועש החדש. כמו תמיד, פועלת הרטוריקה כיום בכל מקום שבו מתקיים הדיבור המומצא והמתוכנן, למשל בפוליטיקה ובאמצעי התקשורת; ובכל מקום הרטוריקה משתמשת בכלי האולטימטיבי שלה – ברטוריקה של הפנות.² זו האחרונה שונה ממה שאנו יכולים לכנות "פנות רטורית": היא אופיינית לעולם הקדם-מודרני ופירושה הלימה בין מטרת הדיבור לבין אמצעיו. במושגים אחרים, הפנות הרטורית היא משחק הוגן ומתואם בין קיומו הפרטי של האדם לבין תפקודו הציבורי.³ בשעה שהפנות הרטורית מארגנת את היחסים בין אדם לזולתו, רטוריקת הפנות המודרנית משמשת מצפן ליחסים בין אדם לעצמו, עד

שהיא כמעט הופכת לנרדפת למילה מצפון. אך כך או כך, בשתי צורותיה מניחה הכנות שקיימת הרמוניה בין כוונה לבין הבעה (כולל מעשה), ובעקבות כך שקיימות הרמוניה והפרדת תפקידים ברורה בין כוונות שונות.

אבל מה קורה כשאין הרמוניה בין הכוונות, כשהכוונות עמומות או סותרות זו את זו? מצבים כאלה אינם נדירים בתרבות. למבע שמעיד על שתי כוונות סותרות קורא גרגורי בייטסון "מסר כפול"⁴; כשכוונתו בעיקר למבעים האופייניים ליחסים א-סימטריים (למשל אדון-נתין). "דקונסטרוקציה" בכתובה פואטית היא, לדעת פול דה מאן, אי-היכולת המהותית, האופיינית לכל כתיבה פואטית, לבחור בין משמעות דקדוקית למשמעות רטורית של הטקסט, וכתוצאה מכך אי-היכולת לבטוח באמתות של כל טענה לגבי הטקסט.⁵ למרות שאצל בייטסון קונפליקט הכוונות הוא סטייה ואילו אצל מאן הוא נורמה – המכנה המשותף לסטייה ולנורמה הוא רב למדי: בין אם קונפליקט הכוונות מפעיל את הנמען (לפי מאן) או משתק אותו (לפי בייטסון), הוא נתפס כגורם אתי ראשי במצבים תקשורתיים רבים הניכרים בחשיבותם התרבותית. עמנואל לוינס עושה צעד נוסף בכיוון זה בדיונו על התגלות ביהדות. לפיו, ההתגלות היא מודל האתיקה מבחינת היחס אל האחר מעל המרחק האי-סופי אליו; ההתגלות מביאה את הדיבור האלוהי לגבולות האתאיזם בעצם התממשותה ההיסטורית, הניסיונית.⁶ ההתגלות היא דיבור שסותר את עצמו, מסר כפול, טקסט דקונסטרוקטיבי. ההתגלות והיחס אל האחר שהיא ממדלת הם נס שמקעקע את נסיותו בעצם התהוותו, נס כדיבור עם כוונות סותרות. עם זאת, לפי לוינס האי-נסיות של הנס היא שמאפשרת דיבור על הנס, ומאפשרת דיבור, הבנה, פרשנות ותקשורת בכלל. האם יש להקיש מכך כי כל דיבור על נס מביא את הפלאי לגבול שלילתו, מעיד על תנאי קיומו, קיום שסיבתו היא אי-נסיותו של הנס?

לאו דווקא. זה עשוי היה להיות כך אילו הדיבור על הנס נבע דק מהמצב התקשורתי של קונפליקט הכוונות. אבל הוא נובע תמיד, כאמור, גם מן הצורך לשכנע באותנטיות של הנס ובאמינותו של הדובר, מה שמתממש ברטוריקה של הכנות. אבל הכנות עצמה היא קטגוריה משתנה ועמומה. יוצא אפוא שהאנליטיקה של דיבור על הנס כרוכה בהכרח באנליטיקה של הכנות כמושג פילוסופי, כפונקציה רטורית וכקטגוריה תרבותית. שיח הנס מציב לפנינו את בעיית פנות השיח, ובלי שנבהיר את האחרונה במלוא מורכבותה לא נוכל לתת תשובות מספקות לשאלות שעולות בקשר לשיח הנס.

יש גם לציין כי הכנות איננה היסוד היחיד ברטוריקה של הנס. למשל, נניח שייצוג הנס נתפס במושגים של משימה או ביצוע. במקרה זה, הקטגוריה הנאותה לבחינת הייצוג הזה תהיה הצלחת הייצוג – היא וקטגוריות נלוות, כגון השלמה ומימוש. ביצוע מוצלח של ייצוג הנס קושר את הכוונה לייצג את הנס להשגת מטרת הייצוג – שיתוף השומע בחוויית הנס. גם כשהכוונה אינה נובעת היא עצמה מחוויית הנס, הביצוע עשוי להיות מוצלח ומטרתו עשויה להתממש בשלמותה. מנקודת תצפית זו, הכנות נשארת רק פנות הכוונה לייצג את הנס, אולם הכנות אינה קשורה עוד למהות הנס עצמו, אלא למיומנות של משחק, של התחזות, של יצירת האשליה, כלומר לפואטיקה. אולם עולה השאלה: האם גם כשהדובר לא מתכוון "באמת" או "ברצינות" לנס, ייצוג הנס עשוי להיות מוצלח? או במילים אחרות,

האם ה"רצינות" וה"אמתות" האלה הן מרכיבים הכרחיים של ההצלחה? או אם נחدد את הניסוח עוד יותר: האם הנס יכול להיות אמתית גם כשהדובר משקר? האם פעלול יכול להיות פלא? בתשובה לשאלה זו נבדד שלושה סוגים של מקרים: במקרה הראשון, הדובר מסווה בדיבורו את פני הפעלולן שלו; במקרה השני, הדובר מנסה להסוות את פני הפעלולן, אך הן נשקפות למרות זאת; במקרה השלישי, הדובר אינו מסווה את זהותו. במקרה הראשון, כשההסוואה מושלמת, שיח הנס אינו חשוד באי־אמתנות, והשאלה מתבטלת. במקרה השני, מדובר באי־הצלחה ולכן, שוב, השאלה מתבטלת. רק במקרה השלישי ניתן להעלות את השאלה הנדונה, כשהדובר מציג בגלוי את הפעלול ככלי ברטוריקת הפלא ואף מצליח לשכנע באותנטיות שלו וגם (במפתיע!) בכנות דיבורו.

מקרה שלישי זה הוא המורכב ביותר והוא הקרוב ביותר לבעייתיות שתידון במאמר הנוכחי; הכוונה היא למקרה של האמנות. באמנות, ובפרט בספרות, הזיקה בין נס, פנות ורטוריקה נעשית נהירה, אך עם זאת חמקמקה למדי. כפי שמשמע בבירור כבר מההערות המקדימות לעיל, אי־אפשר לדון בסוגיה "האם אפשר לדבר על נס בספרות בלי לשקר" בלי להזדקק למושג כוונה. תורת הספרות השקיעה מאמצים רבים מדי בניסיון להפריך את המושג "כוונת המחבר" כדי שניתן יהיה כעת להתעלם ממנו. עם זאת, התקפות של המושג הזה נראית כל כך ודאית לצורכי מחקרנו, שאפשר בהחלט לדחות דיון בו בשלב זה. תחת זאת יש בעיה דחופה בהרבה, ואנחנו ננסח אותה במושגים של ז'ן פולן:⁷ כיצד אפשר לדבר על נס בספרות כשהספרות (1) נסחפת לסירוגין לבנייה שמרנית, כשהיא הופכת למחוז של רטוריקת קלישאות שאינן מסוגלות עוד לשתף אף אחד בשום חוויה חיה, לא כל שכן בחוויית הנס; או כשהיא (2) נשטפת בלהט של הרס מהפכני וטרוריסטי, כשכל מילה וכל שיח, קל וחומר שיח הנס החשוד מלכתחילה, מואשמים ב"משת"פיות" אנטי־מהפכנית, נשללת מהם זכות קיום, ולכן הם אינם יכולים עוד לקיים שיתוף חוויה כלשהו? כן, הספרות נאבקה ברטוריקה וגם ניזונה ממנה, משום שככל הנראה העידן של דרגת האפס של הכתיבה איננו קרוב כל כך. אולם אם נחליף את חזון הכתיבה התמה של רולאן בארת בראייה פרגמטית של הכתיבה הכנה, נקבל הגדרה די מדויקת של שיח ספרותי, הידועה כל כך לכל קורא מודרני: הכתיבה ככזאת מפצלת את הסובייקט, יוצרת את משחק הזהויות וגורמת לקונפליקט הכוונות, ולכן היא הופכת לרטוריקה; אבל עם כל זאת (או ליתר דיוק, באמצעות כל זאת) היא מצליחה לכוון אותה פנות מלבבת ומפוקפקת, מפתה וחשודה, מקסימה ודוחה, שמאפשרת את הדיבור על הנס. כדי להבין שכנותו של שיח הנס היא רטוריקה, צריך, כפי שכתב פולן, "פשוט" לחדול להאמין שרטוריקה היא הונאה, צביעות, שחיתות ואלומות.

מובן שהדבר אינו פשוט כלל, מה גם שלא מדובר במורשת ספרותית בלבד, אלא במורשת תרבותית של 200 שנים. אי־שם במאה ה־18 הארוכה פרח רטוריקה ונבלה בפעם האחרונה. צבטן טודורוב מסביר זאת בשקיעתן של הדת והאצולה ובעלייתו של הרומנטיציזם.⁸ בתנאים אלה, מוסיף טודורוב, כשמימיס היסטורי הודח על ידי המוזה של האינדיבידואליזם, היטשטש כל פער בין מחשבה להבעה. ריצ'רד סנט מתאר את המפנה הזה כ"נפילתו של האדם הציבורי" – טשטוש הגבולות בין התחומים הפרטי והציבורי והתנוונות של מיומנויות התפקוד בתחום הציבורי.⁹ כשאינן צורך לשכנע אנשים זרים

באמת שאתה מאמין בה או לשתף אותם בחוויה שנראית לך רלוונטית לכולם, אין גם נורמות וטכניקות של שכנוע ושיתוף, אין רטוריקה. בתנאים אלה, שיח הנס בספרות הופך לבעיה של פנות ואותנטיות. מאז שהוכרז, למשל בכתבי רוסו, שהסדר החברתי מאיים על האותנטיות והאינדיבידום, הפך שיח הנס לשדה הקרב בין שני הכוחות הללו. אולי קרב זה הוא אחד העיקריים במלחמה ממושכת זאת, משום שנס, כאמור, הוא המקרה הפרדיגמטי של שלטון השכנוע ומשחק הכוונות, וגם משום שנס הוא סוג של סוכן כפול בשני המנות: הוא מהווה סטייה מן הסדר (הפיזי או החברתי) שמכוננת את האישיות. האישיות הזאת מממשת את ייעודה הפרטי בהיסטוריה הציבורית. הרי הנס שלא סופר בצורה משכנעת אינו קיים. הסיפור על הנס הוא מיתוס.

שיח הנס בספרות המודרנית ממשיך את מסורת יצירת המיתוס העתיקה. לא בכרכים עבים של אפוסים הרואיים, אלא בסצנות מינוריות של רומן או של סיפור ריאליסטי, או בסמלים ותמונות של רומנסה או סיפור סוראליסטי, ממשיכים המספרים לבחון את גבולות הפלאי ואת גבולות דיבורם ולשאל במבוכה: האם וכיצד זה אפשרי לדבר על נס? מתוך המבוכה הזאת צומח דובר הפלאים ואמן הרטוריקה הגדול של הספרות העברית המודרנית – שמואל יוסף עגנון. נתבונן בשלוש דוגמאות מיצירתו כדי לסייע בהבהרת טיעונו. בחרתי בשלושה סיפורים מאותו הקובץ כדי שלא נצטרך לשלב בדיונו את השוני הסוגתי. האפיון הסוגתי חשוב, כמובן, לניתוח האסטרטגיות הרטוריות של המחבר. לאסטרטגיות אלה השפעה רבה, אם לא מכרעת, על הגדרת הסוגה. אולם ההרגלים והציפיות הסוגתיים עלולים להוביל למסקנות חפוזות ושטחיות למדי, כמו למשל ההבחנה האפשרית בין פואטיקת הכנות של האגדות בקובץ פולין לבין פואטיקת אחיזת העיניים בסיפורים של ספר המעשים. שלוש הדוגמאות שלהלן לקוחות משלושה סיפורים מתוך ספר המעשים. הראשונה מובאת מסיומו של הסיפור "המכתב": "אחז [מר קליין] את המקל והתחיל מחרט בו וחרט שש חריטות. בצבץ ועלה בית כאותו בית המדרש. ביקשתי ליכנס ולא מצאתי את הדלת. הגביה הזקן את המקל והקיש שתי פעמים בקיר. נפתח פתח ונכנסתי".¹⁰ הדוגמה השנייה היא מתוך הסיום של "השיר אשר הושר": "נקמצו שתי ידי והתחילו מרתות, כאילו אחזו באותה חרדה. ונדמה שאף אשתי וילדי עשו כן. תליתי עיני כנגדי לראות אם כן הוא. נתעלמו פתאום או אולי לא היו כלל עמי. זולת חיוך מתוק מרפרף היה באויר, כמין חלום שאדם רואה וסבור שאף אחרים רואים אותו".¹¹ הדוגמה השלישית היא מסיומו של הסיפור "לבית אבא": "נשמע פתאום קול כקול סדין שנקרע. באמת לא נקרע שום סדין, אלא עננה אחת קטנה שברקיע נקרעה, ומשנקרעה יצתה הלבנה וניסרה בעבים, ואור מתוק האיר על הבית ועל אבא".¹²

גם עיון חטוף בשלוש הדוגמאות האלה מגלה כי הן מייצגות מקרים שונים של ייצוג הנס: במקרה הראשון, הנס כנושא השיח אינו מוטל בספק; במקרה השני, הדיבור על הנס אינו מאפשר לקבוע בוודאות האם הנושא שלו הוא "באמת" ו"בפנות" נס. במקרה השלישי, עצם הגדרת האירוע המיוצג כנס איננה ודאית. נוצרת אפוא בעיה שמחזירה את הפרשן מהדרש אל הפשט: על מה מדובר בטקסט? חקר הפנות יכול להיות יעיל הן להצבת הגבולות לקונסטרוקציה של פרשנות והן לריסונה של דקונסטרוקציה של פרשנות: הרי חקר שכזה מניח שקיימות אחדויות (אמנם דינמיות וקונפליקטואליות) לא-דיסקורסיביות שמניעות את הדיסקורס והן כוונות השכנוע. הן ממגנטות את הדיבור, מקנות להיגדים כיוונית ריבויית

אך מוגדרת, מצביעות על מקורו ומטרתו של השיח עצמו. חקר הכנות יעיל בפתרון כמה מן הבעיות המסורתיות במחקר העגנוני. כך, למשל, בעיית האירוניה נותרה בלתי פתורה גם לאחר כמה וכמה דיונים רציניים בנושא, בהם מקיפים מאוד, כמו אלה של אסתר פוקס.¹³ ללא ספק, אי־אפשר אפילו להציג בעיה זו בצורה הולמת ללא דיון ברטוריקה (ובפרגמטיקה) ביחס לסוגיה של פנות השיח. בעיית האירוניה גוררת אחריה סוגיה של מיקום הסופר (או היצירה) במפה הספרותית־הפילוסופית: רומנטיקה? נאו־רומנטיקה? אקזיסטנציאליזם? נאו־פלטוניזם? ... וכמובן, פנות השיח, ובפרט פנות שיח הנס, היא מפתח לבעיה שרמזנו עליה למעלה: ניסיונות נואשים למקם את כתיבתו של עגנון בין אמונה לכפירה. יתרונו של המפתח הזה ביכולתו לפתוח, ובר־זמנית לאחד, שני אופקי דיון שנראו עד עתה די מרוחקים זה מזה: חקר השיח, מצד אחד, והפרסונליזם הספרותי, מצד שני.¹⁴ הייתכן שפונקציות נרטיביות, תצורות ההיגדים ומערכות של סימולקרות ישכנו לצדם של אישיות, דמות ומחבר? לא רק ייתכן אלא אף הכרחי; הבעיה של פנות שיח הנס מחייבת דיון דיסקורסיבי־פרסונליסטי. דיון זה עשוי, בין היתר, לסלול דרך לפתרון בעיית הסתירות האמוניות בכתיבתו של עגנון, בהנחה שהסתירות האלה צומחות מהאופי המורכב של האישיות הנרטיבית שמאחורי הדיבור, שמניעה אותו בכוונות השכנוע שלה.

נפתח את הדיון בכנות בהנחה הבאה: פנות היא אופן של הבעה, וכזאת היא אופן של מימוש הרצון,¹⁵ ובתור שכזה היא אופן מימוש האישיות. מהו טיב המימוש הזה? זהו מימוש בהבעה, כלומר מימוש חברתי. לכן פנות היא קטגוריה סוציו־אנתרופולוגית. פנות איננה היחס בין הבעה לעצמי (רגש, מחשבה, כוונה), אלא היחס בין הבעה לפרשנות (של רגש, מחשבה, כוונה) על ידי נמען ההבעה. במושגים של ג'ון אוסטין, המדובר ב*פעולה מובנית של דיבור*.¹⁶ איך היא עובדת? קודם כול, היא אחד התנאים של התפקוד החברתי בהקשרים מסוימים, כגון מתנה או שבועה, שבהם נדרש *אישור הבעתי של כוונה*.¹⁷ הדיבור הכן מגלה פונקציה אילוקוטיבית, הופך לפעולת הדיבור; הכנות פועלת כמנדט, כניכוס הרשות לומר את מה שנאמר ולדרוש אמון בדובר ובמה שאמר. היגד שמיוחסת לו תכונה של פנות הופך לפעולה – לסוג של חתימה, להצגת האסמכתה. ההיגד מבצע את החתימה. הצגת מסמך הפנות פועלת ככריתת ברית, כאישור אמנה. ג'ון אוסטין כלל את הכנות ברשימת התנאים ההכרחיים של פעולת דיבור ככזאת. במחקר הנוכחי אנו מנסים לבדוד את הכנות כמעשה רטורי מיוחד, כאירוע מובחן של דיבור. כוונתנו היא שלא זו בלבד שהכנות היא תכונה של פעולת הדיבור, אלא שמעשה הכנות הרטורי עצמו הוא פעולת הדיבור. ברגע שהדיבור מייצר את הפנות, הוא משחזר את התבנית האתית־התקשורתית של אירוע תרבותי מאותו סוג, שאישור הכוונה הוא תנאי הכרחי לקיומו, כגון עדות במשפט, שבועה, מתנה, תפילה, הקרבת קרבן, התגלות ונס. התבנית הזאת כוללת את המרכיבים הבאים: אישיות נרטיבית (הדובר), אישיות אחרת (השומע), מעשה בהווה (כינון הנרטיב), פעולת הדיבור של הפנות (התחייבות), מעשה בעתיד (אחריות) שמתאפשר אך ורק בזכות פעולת הדיבור (המעשה השני אינו נובע מהמעשה הראשון, אלא מפעולת הדיבור). היחסים בין המרכיבים עשויים להיות מתוארים באופן הבא: (1) השומע מתייחס לדובר כאל הבעה או כוונה צרופה, כאל דיבור ללא מהות. הוא מקבל את המתנה של פנות כי הוא רוצה להיות נבחר ואהוב על ידי האחר. (2) בין המעשה בהווה למעשה בעתיד נוצר ציר הזמן הבלתי הפיך: לאחר שחזרה הפנות נחתם, אי־אפשר לבטלו ולהתנער מאחריות. ציר הזמן הזה

הוא הנרטיב – משבועה לקיומה, מהתגלות לקבלתה, ממתנה למתנה שמנגד. (3) הכנות (קבלת הכוונה ללא מהות) היא תנאי להיווצרות הנרטיב (הרצף של מימוש האחריות במעבר מהמעשה הראשון למעשה השני).

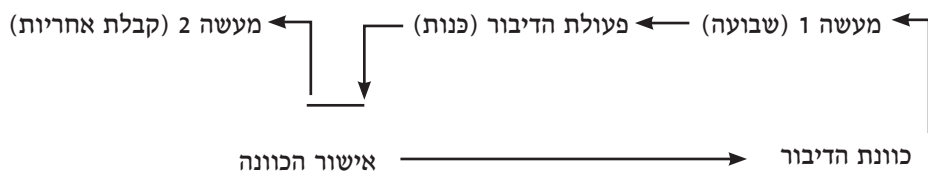
כנות היא אישור הכוונה. באמצעי הבעה שונים (מילוליים, בלתי-מילוליים, פארה-לינגוויסטיים) הדובר מאשר כי הוא אכן מתכוון לעשות את מה שהוא עושה. כאן כנות היא קטגוריה תרבותית ולא פסיכולוגית או פילוסופית; אין כל דרך ואין כל צורך לדעת מה הדובר מרגיש או חושב, חשוב רק מה ואיך הוא אומר. אישור הכוונה מבדיל בין כנות לבין, למשל, פליטת-פה: גם בזו האחרונה הדובר "מגלה" דבר-מה נסתר, אך עושה זאת בלי כוונה לגלות ובלא כל תכלית אתית-תקשורתית. אישור הכוונה מבדיל בין מקריות לסדר, בין הפקר לחוק, בין מאורע למעשה; והעיקר, הוא מבדיל בין דיבור כהעברת מסר לבין דיבור כפעולה. לפליטת-פה אין תפקיד אילוקוטיבי, היא אינה פעולה. לעומת זאת, הכנות הופכת את הדיבור לפעולה של אישור הכוונה, פעולה שמיועדת, בסופו של דבר, לקבלה/הקניה של סמכות ולכינון העצמי/האחר כאישיות ייחודית, נבחרת ואהובה.

כעת נחזור לדיון בייצוג הנס. כנות בטקסט יוצרת הדמיה של אירוע תרבותי מאותו הסוג שתוארו לעיל, בהתאם לתבנית שלו. ייצוג הנס והדיבור הכן תומכים זה בזה. בטקסט, הכנות יוצרת את כפילות הכוונות: בעצם היא מאשרת את כוונת הדיבור על נס, אבל היא יוצרת רושם כאילו היא מאשרת את הדיבור עצמו (את האותנטיות שלו) ואפילו את הרפרנט שלו (האותנטיות של הנס). יש להדגיש: תאורטית, הכנות היא רק אישור כוונת הדיבור על הנס, כלומר היא מאמתת שהדובר אכן מתכוון לדבר על הנס, אך אינה מאמתת את מהימנות דיבורו ואת אמינותו כעד, ולא את הקיום או כל תכונה אחרת של הרפרנט המשוער – הנס. אולם בפועל, עצמת האשליה חזקה מדי, והיא מתבססת על כוח האיזומורפיזם בין אירוע הקריאה לבין הטקסט מהסוג המוזכר לעיל (של שבועה וכו'). תכונת הדיבור מועברת לקריאה, והקורא מוצא את עצמו בתפקיד כפול של הדובר והשומע. הספר הופך ללוח הברית בין הקורא לעצמו באמצעות פעולתה של הכנות. הקורא עשוי להעביר את פעולת האישור של כנות מכוונה לדיבור ולאירוע המיוצג בו, מכיוון שהוא רוצה להיות שותף לנס כדי לאשרר את ייחודיותו ואת נבחרותו הוא.

במהותה, הכנות הנרטיבית היא העברת האישור מהכוונה לנרטיב עצמו, כולל הרפרנט שלו. שני התרשימים שלהלן יבהירו את מבנה הכנות ואת פעולת ההעברה:

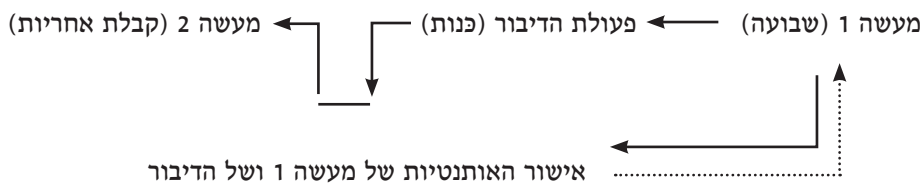
תרשים 1

הסטרקטורה הישרה: אני באמת מתכוון למה שאני אומר (בשבועה, למשל), ולכן אני מקבל אחריות.



חרשים 2

הסטרוקטורה של ההעברה: אני אומר את האמת (שבועה באמת התרחשה, הנס היה), ולכן אני מקבל אחריות.



כפי שעולה מהתרשים השני, ההעברה מאפשרת להקנות למעשה 1 תוקף אונטולוגי עצמאי תוך ניתוקו מכוונת הדיבור. במקרה זה, מבחינה לוגית, פעולת האישור אינה מכוונת את מעשה 1 (כמו בתרשים הראשון), אלא עצם קיומו, כביכול, של מעשה 1 מאפשר את אישורו ואת מעשה 2 (ואילו בתרשים הראשון, כאמור, האישור הוא שמאפשר את מעשה 2). ואם מדובר על נס, הדיבור אמור היה לפעול ולשכנע באופן הבא: הנס באמת התרחש, ולכן אני יכול לאשר את קיומו, את אמינותי ואת אמתות דברי עלי. אך בפועל, המנגנון הרטורי עובד בכיוון ההפוך: אני מאשר את אמינותי (באמצעות הכנות), ולכן דברי הם אמת, ולכן הנס באמת התרחש. הכנות יוצרת את הרצף הנרטיבי ואת כיווניתו אשר הפוכה לכיוונית הלוגית של התבנית המקורית. התבנית השנייה הפועלת בטקסט נרטיבי, משחזרת את התבנית הראשונית של האירוע התרבותי הפרדיגמטי, אבל מעבירה את האישור אל המעשה המדובר (הרפרנט), מקנה לו מעמד אונטולוגי של אירוע מכונן והופכת את כיוונו של הגיון השכנוע. עם זאת, הקריאה שואפת להידמות לאירוע המתואר בתרשים הראשון, לכן היא מפעילה את מנגנון ההדמיה: במישור הגלוי, היא מחזירה את כיוון השכנוע לצורתו המקורית כדי להשיג דמיון מרבי לתבנית הראשונה (מסומן בחץ מקווקו בתרשים השני) ולאזן או להסוות את העובדה של העברה. במושגים של ג'ון סרל אפשר לומר שההעברה בטקסט נרטיבי הופכת את הכנות מכלל מכונן, קונסטטיטויטיבי (התרשים הראשון) לכלל מנהל, רגולטיבי (התרשים השני), כשהרגולטיביות היא מדומה. במקרה הראשון, למשפט "אם אני רוצה להיות אמין ומשכנע, אני חייב לדבר בכנות" יש תפקיד מכונן: אם לא הייתי כן, לא עשיתי כלום, הפעולה כלא הייתה. במקרה השני, למשפט הזה תפקיד רגולטיבי (מדומה!): אם לא הייתי כן, נכשלתי במשימת השכנוע, אבל האירוע התרחש ללא כל קשר להצלחה או לאי-הצלחה אישית שלי. נקל לראות שגם הודאה בכישלון במקרה זה משמשת הוכחה רטורית עקיפה לקיום האירוע (אישור המעשה).

נדון עתה בהיבטים האינטנציונלי והקונבנציונלי של פעולת הדיבור האילוקוטיבית של פנות. יש לזכור כי פעולת האישור הנדונה מתבצעת באמצעות קונבנציות לשוניות. לכן אופן הזיקה בין הכוונה לבין היכולת של הדובר להביע אותה בדיבור מצריכה דיון נפרד. אחת ממטרות השכנוע היא לגרום לשומע להאמין כי משמעות הדיבור משקפת בצורה הולמת את כוונתו של הדובר. מטרה זו מנוטת הן את העבודה הרטורית של הסופר, הן את העבודה הפרשנית של הקורא. שימוש באמצעים פואטיים מסוימים הוא חלק ניכר מהעבודה להשגת המטרה הזאת. מטרה זו מצביעה על ההיתכנות הטכנית של הכנות.

ההנחה שלפיה היגד זה או אחר הוא תרגום מילולי של כוונת הדובר, מתבססת על הנחה אחרת, שלפיה היגד יכול לתרגם כוונה. נשאר בצד דיון פילוסופי בסוגיה זו ונתמקד רק בחשיבותה הרטורית והפרגמטית של הסוגיה: החוזה או האמנה של הפנות אפשריים אך ורק כשהשומע מאמין ביכולת זאת. גם אמונה זו תלויה, בדרך כלל, בכוח השכנוע של הדובר, אשר מבוסס, בסופו של דבר, על מיומנות טכנית של שימוש מוצלח בקונבנציות. מהן הקונבנציות האלה? מהן מילים ומשפטים, פיגורות וטְרופים, דימויים ומטפורות שמשכנעים בנאמנותם לכוונת הדובר?¹⁸ עבודת שכנוע זו מכילה ארבעה מרכיבים: (1) אישיותו של הדובר אמורה להיות נוכחת בדיבור; דיבור אנונימי או סתמי, זה שדוברו אינו מואנש די הצורך, יכול להיות משכנע, אבל לא יכול להיות כן (או בלתי-כן); כוונה יכולה להיות מיוחסת אך ורק לאישיות. (2) הכוונה אמורה להופיע כתכונה הפעילה, הנהירה והבולטת של האישיות הזאת; לפחות בקטע דיבור נתון, כוונה אמורה להיות תכונתו הדומיננטית של הדיבור, הנמדדת בעצמתה (אינטנסיביות) ובכיוונה (אובייקט); לצורך זה, הכוונה צריכה להתגלות כרצון בהתממשות שאינה אלא התממשות האישיות. (3) מההקשר התרבותי ומהסביבה החברתית-התקשורתית של השימוש במילים צריך להיות ברור, שההתממשות הזאת מתאפשרת אך ורק בזכות המילים הנתונות ובאמצעותן; המילים האלה הן הצורה האפשרית היחידה שבה יכולה האישיות לבוא לכלל קיום; התממשותה זהה להבעתה. (4) האובייקט האמתי של הרצון ושל ההבעה אמור להיות השומע עצמו, דיאלוג עמו, גרירתו לדינמיקה פרשנית; בתוך המילים אמור להיווצר מרחב בלתי-שקוף של המרחק בין האישיות לבין התממשות רצונה; האי-שקיפות, האי-ידיעה הזאת, מפעילה פרשנות והופכת את המילים לסמלים; והנה הדיאלקטיקה של הסמלים הללו: האישיות מתממשת בהם כזה/בלתי-זהה לעצמה (לרצונה) תוך סגירה/אי-סגירה של החלל הפנימי שלה במעשה הפרשנות, כלומר בדיאלוג עם האחר; משמעות הסמלים נתפסת כרצון או כוונה של האישיות.¹⁹

כך אפוא, הקונבנציות הלשוניות, הרטוריות והספרותיות שיוצרות את המרכיבים הללו אמורות להועיל בהבעה ההולמת של הכוונה ובהבניית הפנות. נבחן לדוגמה את הסיפור "השמנמן" של אתגר קרת. הנה המשפטים הפותחים: "מופתע? בטח שהייתי מופתע. אתה יוצא עם בחורה. דייט ראשון, דייט שני, מסעדה פה, סרט שם, תמיד רק יומיות. אתם מתחילים לשכב, הזיונים פיצוץ, אחר כך מגיע גם הרגש".²⁰ אנו מוצאים כאן את היסודות הבאים: נוכחות חזקה מאוד של אישיות הדובר; הרצון שלו לדבר, לספר על דבר מה "אינטימי", לשפוך את הלב, רצון אשר בא, כביכול, בתגובה לפנייתו המדומיינת של השומע ומלווה בפיגורה רטורית של דיבור בגוף שני; הדיבור מופיע כפנייה אל השומע בניסיון לשתף אותו במה שנתפס כסוד בשל האינטימיות שלו, השתייכותו למרחב ה"פנימי" של האישיות. כל אלה אינם אלא צרור של קונבנציות, שמשכנעות את הקורא בהצלחה רבה שהמילים שהוא קורא אכן משקפות נאמנה, "מילולית", את כוונתו של הדובר. הן עשויות לשכנע שהדיבור אכן משקף את רגשותיו ומחשבותיו ה"אמתיים" של הכותב, כלומר זהו דיבור כן. ההרגשה שאי-אפשר להביע ביתר הצלחה את הנאמר היא חלק מהבניית הכנות. "אי-אפשר להביע אחרת" פירושו שאי-אפשר לאישיות להתממש אחרת. זו הסיבה שכאשר הסיפור מגיע לשיאו, ואהובתו היפה של המספר הופכת לגבר שמנמן, הקורא אמור להיות משוכנע שהאירוע הזה הוא שיא התממשותה של האישיות, ובמובן

זה הוא נס והסיפור כולו הוא מיתוס לפי מושגיו של אלקסי לוסב.²¹ הפנות היא המרכיב המרכזי ברטוריקה של הסיפור. במילים אחרות, המחבר אינו מנסה לשכנע אותנו שהגלגול הפלאי אכן התרחש במציאות – הקונבנציה של "פנטזיה" גלויה למדי; אבל הוא כן רוצה שנאמין שהפנטזיה הזאת אכן התממשה ועלתה בראשו של הדובר ושההתממשות הזאת היא הפלא האמתי. כי הרי אם הפנטזיה איננה ביטוי כן של האישיות הנרטיבית, האישיות אינה קיימת והמחבר נכשל. לכן עיקר המאמצים הפואטיים שלו מכוונים להבניית הפנות הזאת: נימה פשוטה וישרה, חושפנות יתרה, עודף של ראליות תרבותיות מקומיות, מבוכתו הגלויה של הדובר שהקורא מזדהה אתה בקלות ובמהרה. כל אלה אינם מונעים את קיומו של המרכיב הרביעי: הדובר נבון מול תעלומה מזעזעת ומרתקת והוא מזמין את הקורא להשתתף בפתרונה. הקורא נגרר לפרשנות סימבולית של הנס המתואר כאילו הוא מאמין בקיומו. מנגנון ההעברה שהצגנו בתרשים השני משלים את פעולתו: פנות הדיבור לא רק משכנעת בהלימת הבעה לכוונה, אלא גם בהלימת הדיבור לאירוע המדובר ואפילו בהלימת האירוע המדובר (שהוא הפנטזיה, לא הגלגול) למציאות.

השוואה בין הפלאי אצל קרת לפלאי אצל עגנון עשויה להיות יעילה ומעניינת. מה מפתיע ומרשים בכתיבתו של קרת? – שרטוריקה (למשל, אלגוריה) פנטסטית יכולה להיות כה משכנעת באנושיותה הפשוטה והאמתית. ומה מפתיע אותנו בסיפורים רבים של עגנון? – ששיח פלאי כה משכנע מערער (בעצמו) את אחידותו בכך שהוא מפרק את אחדות כוונותיו וחושף את האופי הרטורי (כלומר מומצא) של עצמו. אנחנו המומים ונבוכים מול ערעור האותנטיות אצל עגנון, כמו גם מול תחיית האותנטיות אצל קרת. הפלאי כשלעצמו הוא אותו פלאי אצל שני המחברים, ואין כל דרך אמפירית להבדיל בין הפלאי של עגנון לבין זה של קרת. ההבדל הוא רק בדינמיקה הרטורית. עלינו להבין מה שהבינו הרטוריקנים של כל הזמנים: כוח השכנוע הוא תכונה אנושית של הדיבור, והוא הופך את הרטוריקה לפרקטיקה אנושית חיה. אין כל סתירה מהותית בין אמצעי רטורי כלשהו לבין יכולת השיח להיות אנושי, כן ואותנטי. במילים אחרות, מבוכתנו מול כתיבה של שני הסופרים אינה נובעת מסתירה פנימית, אלא מובנית בכוונה תחילה באמצעות אותו פעול רטורי שנקרא פנות ושיכול לפעול בשני כיוונים שונים: מהמצב שבו הנס מובן מאליו לערעורו (אצל עגנון) או להיפוכו (אצל קרת). הכיוון תלוי לא בדמותו של המחבר כפי שהיא קיימת בתודעתו התרבותית של הקורא, ולא בציפיות הקשורות בה, אלא, שוב, בעבודה של הבניית הכנות.

כדי שנוכל להשתמש במושג "פנות" בצורה תקינה ויעילה, יש להרחיב את הדיבור ולהוסיף מספר הבחנות חשובות. מושג הפנות כפי שמשמשים בו כיום, נוכח במפגש הגבולות המטושטש בין התחומים הפרטי והציבורי. כאמור, ריצ'רד סנט, שתיאר את התופעה כ"נפילתו של האדם הציבורי", הדגיש את השוני בין תפיסת הפנות בתרבות האירופית לפני המפנה שחל בגבול המאות ה-18 וה-19 ואחריו. סוציולוגים וחוקרי תרבות הצביעו לא אחת על המאה ה-18 כעל ראשית עידן הסובייקט המודרני, זה המנוכר לעצמו והנמצא בחיפוש תמידי אחר האותנטיות. אולם פיצול הסובייקט והתנכרותו הפנימית עדיין אינם מסבירים את צמיחתה של הפנות החדשה. סנט מסביר כי התנוונות החיים הציבוריים גרמה להערכת הדגש מאדקוטיביות יחסית, חיצונית-הקשרית, של הבעה (שנתפסת מעתה

כבלתי אותנטית), אל תואם פנימי מוחלט בין תודעה להבעה (שנתפס מעתה כאותנטיות עצמה). עם זאת, הוא אינו מסביר את התקשרותו של מושג הכנות למישור הפנימי דווקא, לעצמי שנתפס כאותנטי ואוטונומי. בתפיסת הכנות המודרנית ניכר חוסר איזון חד בין המישור הפנימי (מה שנקרא "האישיות") לבין המישור החברתי-סיטואטיבי. זה האחרון מתבטל, אפשר לומר, לחלוטין נוכח הדרישה התרבותית הנמרצת לביטוי העצמי בפומבי. הדרישה הופכת לכמעט נורמטיבית כשהיא מזהה את הכנות עם מוסריות, הגינות ויושר. ואולם כל המהלך הרעיוני-תרבותי הזה איננו אלא אי-הבנה אחת גדולה – החלפה של ביטוי עצמי בחשיפת העצמי. למרות היותו תפיסה מודרנית טיפוסית, "ביטוי העצמי" מניח כי קיים איזון שברירי בין הסובייקט לבין צורת הבעתו החברתית, ודורש לפיכך מאמץ ניכר של הצרנה ומיומנויות תקשורתיות גבוהות, כולל מיומנות השכנוע. כדוגמה אפשר להביא שורה ארוכה של יצירות אמנות אוונגרדיסטיות, הקיצוניות לכאורה בסגירותן האֶ-תקשורתית, אשר רכשו לעצמן פופולריות בלתי רגילה ובלתי חולפת. "חשיפת העצמי", לעומת זאת, אינה צורה, מיומנות או טכניקה. היא לא כוללת טכניקה כלשהי כמרכיב או כאמצעי, ואפילו להפך – דוחה כל טכניקה כעשויה להכשיל אותה. היא, כהגדרתה, חושפת תכנים השייכים לספירת הפרט במרחב הציבורי ככוונה תחילה, ללא הצרנה (איננו דנים במקרים של הונאה והתחזות). היא משיגה את המטרות הפרגמטיות שלה לא במיומנות, אלא בהצגת עצם עובדת החשיפה כהישג וכיתרון מוסרי.

לאחר ההבחנה שעשינו, נוכל להצביע על מקור הבעיה: בתרבות המודרנית, הן לביטוי העצמי והן לחשיפת העצמי מיוחסת אותה תכונה של כנות. הצבעה על תכונה זו מלווה, בדרך כלל, בהערכה חיובית. הרגל תרבותי זה מעמעם את ההבדל בין שתי התופעות ואינו מאפשר לראות כי בשני המקרים ננקטים סוגי הערכה שונים: הערכה אסתטית במקרה של ביטוי עצמי והערכה אתית במקרה של חשיפת עצמי. הניסיון לראות בכנות של ביטוי תכונה מוסרית מובילה לאי-הבנה ולשיפוט לקוי בתחומים כמו הערכת יצירות אמנות או ניתוח נאומי פוליטיקאים. בעצם מדובר בשתי תכונות או בשתי פנויות שונות, ואין הרבה מן המשותף בין הכנות של, למשל, השירים בפרוזה של דן גפס לבין כנות הדברים המגומגמים של המשתתף או המשתתפת בתכנית-מציאות בטלוויזיה.

זאת היא הסיבה לעמעום ולאי-ההבנה האלה: הכנות נתפסת כהשלכה של קיום הסובייקט, כתכונה "טבעית" שלו, כתנאי הכרחי של התהוות העצמי האותנטי. כשהחוקרים מצביעים על המאה ה-18 כעל תחילת עידן הכנות, הנלווה לעלייתו של הסובייקט המודרני, הם צודקים רק חלקית; טענה זו תקפה רק ביחס לכנות של חשיפת העצמי. הכנות של ביטוי העצמי (הכנות ההבעתית) תמיד הייתה מרכיב מהותי בפרקטיקות תרבותיות כמו טקס, משפט ואמנות, ואין לה כל זיקה גנטית הכרחית לתפיסת הסובייקט המודרנית.

ואולם לא ניתן להתכחש לזיקה הקיימת, כפי הנראה, בין הכנות ההבעתית לבין העצמי. אם איננו יכולים לטעון לטיבה הגנטי של הזיקה הזאת, עלינו לגלות את אופייה. אם במושג "עצמי" איננו מתכוונים עוד לסובייקט המודרני בלבד, עלינו לעגן את המושג הזה בהקשר אחר, רחב ואוניברסלי די צורכו, מצד אחד, אך גם מוגדר ומדויק די צורכו, מצד אחר, כדי שישמש בסיס להצגה מוצלחת של זיקת המושג הבסיסי הזה לקטגוריה צרה כמו כנות.

הבחירה בהקשר אמורה להתאים גם לצרכים הפרגמטיים של המחקר. איני רואה הקשר הולם ופורה יותר מאשר נרטיב או דיבור נרטיבי כסוג של עשייה תרבותית. נניח שהעצמי מוגדר כסובייקט של דיבור נרטיבי, כלומר כאישיות שמתהווה בסיפור. במקרה כזה, העצמי נשאר לעולם בסגירותו בספירה הפרטית שלו, הבלתי חדירה לתקשורת. הוא מונח בעמקי השתיקה הטוטלית,²² הוא היפותזה נצחית שממנה נובעים כל דיבור וכל מהלך של שכנוע. האי־סגירות המאפיינת את הדיבור ככזה, איננה היפתחות של העצמי אלא הבעה טהורה.²³ הבעה מוצלחת היא זו שמשכנעת בכך שהדיבור הנוכחי הוא התממשותו של העצמי שאיננו נפתח, שנשאר סגור הרמטית בפרטיותו. אם כך, אי־סגירות של התממשות האישיות היא הכנות. יוצא מכך כי הכנות עומדת ביחס דיאלקטי לעצמי: איפה שיש כנות, העצמי איננו; בתחום קיומו של העצמי, הכנות אינה אפשרית. הסינתזה של ההפכים הדיאלקטיים הללו היא האי־סגירות של התממשות האישיות בנרטיב, מה שידוע לנו כמיתופואסיס או כהתגלות. אם נרטיב מצליח לשכנע שמאחוריו סובייקט שמביע את עצמו, אנו מייחסים לו תכונה של כנות. על פי הגיון הדיאלקטיקה הזאת, פירושו של דבר הוא שבמקרה הזה הסובייקט אינו נחשף, אינו חוצה את גבולות הפרטיות, את הבלתי־נראות שלו. אם היה עושה כן, היה נעלם, והפעם היה נעלם בצורה כזו שכבר לא יכול היה להיראות כמקור היפותטי של דיבור ושל כנות.

נראה דוגמה אחת אשר תבהיר את המושגים וכן תציב מודל מובהק. בבראשית יז אנו קוראים:

טו וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל־אַבְרָהָם שְׂרִי אֲשֶׁתְּךָ לֹא־תִקְרָא אֶת־שְׁמָהּ שְׂרִי כִי שְׂרָה שְׁמָהּ טז וּבְרַכְתִּי אֹתָהּ וְגַם נָתַתִּי מִמֶּנָּה לְךָ בֵּן וּבְרַכְתִּיהָ וְהִיְתָה לְגוֹיִם מְלִכֵי עַמִּים מִמֶּנָּה יִהְיוּ יז וַיִּפֹּל אַבְרָהָם עַל־פָּנָיו וַיִּצְחַק וַיֹּאמֶר בְּלִבּוֹ הֲלִבֶּן מֵאָה־שָׁנָה יוֹלֵד וְאִם־שְׂרָה הִבְתִּית־שָׁעִים שָׁנָה תֵּלֵד יח וַיֹּאמֶר אַבְרָהָם אֶל־הָאֱלֹהִים לוֹ יִשְׁמְעָאֵל יְחִיָּה לְפָנֶיךָ יט וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אָבֶל שְׂרָה אֲשֶׁתְּךָ יֵלֶד לְךָ בֵּן וְקִרְאתָ אֶת־שְׁמוֹ יִצְחָק וְהִקְמַתִּי אֶת־בְּרִיתִי אִתּוֹ לְבְרִית עוֹלָם לְזֵרְעוֹ אַחֲרָיו.

אברהם, הנמצא בתקשורת עם אלוהים, מדבר לכאורה בשתי לשונות: אחת בפה, אחת בלב. האם הוא איננו כן? האם הוא אמור להיות כן? האין מושג הכנות אנכרוניזם בלתי נסבל במקרה זה? נראה שלא. ראשית, עצם ההפרדה בין שתי הלשונות, בידוד השיח הפנימי, מאפשרים לדבר על כנות כסוג מסוים של יחס בין הפנים והחוץ. שנית, הדיבור הפנימי מכונן סובייקט כזה שהמרחב הפרטי שלו מבודד מהזירה התקשורתית החיצונית, הציבורית, אם תרצו, מה שמהווה תנאי הכרחי לכינונה של כנות כביטוי העצמי (בהבדל מחשיפת העצמי). במרחב הפרטי שלו, אברהם מגלה ספקנות. למרות שהפרשנות המסורתית רואה בביטוי "ויצחק" סימן של שמחה ולא לעג, עצם ההפרדה בין הדיבור הפנימי לדיבור החיצוני מעידה שאברהם רואה את הביטוי הפנימי כבלתי־הולם לזירה החיצונית. התגובה החיצונית שלו איננה זהה לפנימית ואיננה ספונטנית, אבל זה אינו אומר שהיא איננה כנה. התשובה של אברהם מובנית בצורה רטורית. היא משכנעת ומוצלחת ביחס למטרתה שהיא להצביע בעקיפין על היעדר של רפרנט מתקבל על הדעת בדבריו של אלוהים תוך התעלמות מתוכנם הישיר ולהעביר את הנושא לרפרנט אחר – היחיד האפשרי בעיני אברהם. בכך מצליח אברהם לא לדחות את ההבטחה

המוצעת וגם לגאול את בנו ישמעאל. הדיבור של אברהם פרגמטי ומחושב היטב, אבל אין מטרתו להסתיר את כוונותיו. להפך: הוא מציג את כוונותיו בהבעה רטורית שמעוצבת במיומנות רבה, בצורה שהולמת את המעמד התקשורתי-הציבורי שהוא נמצא בו. עם זאת, הצגת הכוונות אינה זהה לחשיפת העצמי: אישיותו, עצמיותו של אברהם נשארות חסויות ומסתוריות מאחורי כל התבטאויותיו (גם זו הפנימית איננה חד־משמעית וככזו היא משמשת מקור בלתי נדלה לפרשנות). *תשובתו של אברהם מייצגת בהצלחה את כוונותיו – ובזה היא תשובה כנה.*

- לחידוד מושג הפנות תועיל הבחנה בין סוגים שונים של העברת מידע:
- 1) העברה קונבנציונלית של מידע: העברת מידע בהתאם למוסכמות השיח הקיימות בקבוצה או המקובלות בין יחידים;
 - 2) הודעת סוד: העברת מידע שלא בהתאם למוסכמות השיח הקיימות, אלא תוך יצירת מוסכמות חדשות ותוך יצירת קבוצות חדשות ויחסים חדשים בין יחידים;
 - 3) פריצת טאבו: העברת מידע תוך מעבר על איסורי השיח החמורים ביותר, תוך דריסה אלימה של המוסכמות וללא יצירת מוסכמות חדשות.

ברור שבמקרה הראשון, כשהשיח נע לאורך הקווים הסלולים והמאושרים על ידי החברה, אין כל דרך להקנות למושג הפנות תוקף כלשהו. במקרה זה, המידע יכול להיות חדש או מוכר, מפתיע או צפוי, פרטי, אישי, יקר, מועיל וכדומה; אבל אם העברתו אינה כרוכה בסיכון הגבולות של החדש או של הפרט או של יכולת החיזוי וכדומה, לא ניתן לדבר על פנות. אולם זה מה שקורה במקרה השני, בהודעת הסוד. למשל, בפתיחת הרומן של מיכאיל בולגקוב האמן ומרגריטה, וולנד השטן, שזה עתה הגיע למוסקבה והיה עד לשיחתם של שני סופרים על ישוע הנוצרי, מבקש מהם שיגלו לו "בסוד" האם נכון שהם לא מאמינים באלוהים. על כך עונים שני הסופרים שאין כאן שום סוד, ושהם יכולים להגיד בגלוי וללא חשש שאינם מאמינים. התבטאות שבתחילה נראתה לוולנד כאתגר של פנות וסודיות, נתגלתה כטריביאלית לחלוטין לאחר היעגנותה בהקשר של האידאולוגיה הסובייטית האתאיסטית. מסתבר שהפנות היא תנאי הכרחי בהודעת סוד. אכן, כל דיבור כן מזמן לשומע התנסות של נגיעה בסוד. הניסיון הזה מאפשר לבודד דיבור בעל תכונה מיוחדת של פנות מתוך הדיבור הקונבנציונלי ולטעון אותו במתח רגשי. ואולם במקרה זה הפנות אינה שלמה, וחולשתה נובעת מאופיו של הסוד כשלעצמו: בגילוי הסוד, גבולות השיח זזים, נבחנים מחדש ומתנדנדים, אך מיד שואפים שוב להתייבץ במפת שיח חדשה שכבר אי־אפשר להבדילה ממפת השיח הקונבנציונלי. כך למשל, אם סוכן ביון, או רופא ותיק, מגלה סוד מקצועי לעמיתו הצעיר, הוא רק מרחיב את גבולות הקבוצה של יודעי הסוד. לאמתו של דבר, הקבוצה נתרחבה ושאבה לתוכה את העמית החדש עוד לפני הודעת הסוד; במעמד הודעת הסוד הוא כבר היה אחד "משלנו", אחרת אי־אפשר ואסור היה גלות לו את הסוד. כלומר, העברת מידע במקרה זה כמעט אינה כרוכה במאמץ המיוחד שאופייני לדיבור הכן, גם אם היא כרוכה במאמצים אחרים, חיוניים לא פחות. גם הודעת הסוד נעה, אפוא, על קווי השיח הקיימים-המתחדשים. המודל הזה תקף גם לגבי יחסים בין־אישיים שגרתיים. למשל, כשתלמיד מגלה לתלמיד אחר כי קיבל ציון גבוה במבחן מפני שהצליח להעתיק, הוא כבר מראש מתבסס על הסולידריות החדשה-הישנה בינו לבין חברו

לכיתה. אך בכל זאת, במצבים כאלה כבר קיימת, אם כי בצורה חלשה, אותה תכונה שאנו מכנים פנות. גם הרגלי הדיבור שלנו מלמדים כי פעמים רבות אנו מתייחסים להודעת סוד כלדיבור כן. כל זאת משום שבהודעת הסוד יש כבר משהו מהפעולה השלישית שבמיון לעיל – משהו מפריצת הטאבו. הפנות של הודעת הסוד, או הפנות החלשה, היא גלגולה הקונבנציונלי של הפנות של פריצת הטאבו, או הפנות החזקה.

בעוד פנות הסוד היא השקעה מחושבת היטב, הפנות החזקה היא נתינה מוחלטת, ללא כל ציפייה לרווחים. זו הסיבה שכפנותו של הדובר גורמת לשומע אי־נוחות רגשית מסוימת: זוהי מצוקת החוב שלא ניתן לפרעו, גם לא באמצעות הפנות הנגדית של השומע. חוויה זו אינה אופיינית להודעת הסוד. המעמד של החלפה הדדית של סודות, המוכר לנו כל כך ממשחקי ילדים ומספרות ילדים, מתבסס עדיין על כלכלה מחושבת מדויקת של "רצינות" הסודות. לעומת זאת, הפנות החזקה איננה מדידה. ראו דוגמה: גיבורי הרומן אידיש של דוסטויבסקי משחקים במשחק מוזר – כל אחד מהמשתתפים אמור לספר לאחרים "בפנות" את מעשהו הנבזי ביותר. כמוכן, כולם מספרים אנקדוטות פושרות, חצי דמיוניות, שמציגות אותם בסופו של דבר באור חיובי תודות לסיומים שבהם מכפרים הדוברים על מעשיהם. רק אחד המשתתפים, פרדישנקו, מספר מעשה נבזי אמתי וללא קישוטים. בכך הוא לא מפסיד במשחק אלא נפסל כשחקן; וכדברי אחת הגיבורות, הוא לא מבין את המשחק. הודעת סוד היא משחק עם כללים ידועים מראש וסיכון מחושב.

לא כזאת היא הפנות החזקה. נפתח את הדיון בה בתזכורת קצרה על מושג הטאבו עצמו. הלשון והתרבות נולדות כשהסימן מחליף את האובייקט. אבל האובייקט לא נעלם – הוא הופך לקודש (או לטומאה).²⁴ הקודש/הטומאה הוא הטאבו. האובייקט הקדוש מאופיין באופן קיום פרדוקסלי: הוא לא יכול להיעלם, משום שהתשוקה הראשונית שהייתה מכוונת כלפי האובייקט הראשוני לא נעלמה, אבל הוא גם לא יכול להתקיים, משום שהתרבות, משעה שנוצרה, מעוניינת רק בהישרדות ושכפול עצמי, מה שמחייב שחזור תמידי של פעולת ההחלפה המכוונת. אופן קיום אפשרי יחידי של הקודש הוא הבעה. הבעתו של מה שאסור להביע היא הפנות החזקה. יש בה אותה נחיצות או דחיפות עם אותה בלתי־נדלוגת שאופיינית לקודש או לטאבו: אי־אפשר לדבר על זה, אך גם אי־אפשר לשתוק. הדיבור הכן הוא סוג של נגיעה אסורה בקודש, הוא באותה מידת סכנה ובאותה מידת אכזבה: ככל שהדיבור הכן נמשך והולך, גוברת ההרגשה שהדיבור מחמיץ את מטרתו, וגובר הפחד מפגיעה אפשרית בעצמי, שמקורו בפחד מעונש (אוטומטי) על עברת טאבו. *תסביך עָזָא*²⁵ – כך אפשר לקרוא למצב מורכב זה. עזא אינו יכול לא לעשות את המחווה שלו – להושיט את ידו כדי לתמוך בארון הקודש המתמוטט, למרות שהמחווה הזאת היא טאבו. אי־אפשר לגעת, אבל גם אי־אפשר לא לגעת – זו התבנית הנידושת של הפנות החזקה.

האם אפשר לומר שהפנות החזקה היא סוג של כפייתיות נירוטית?²⁶ הרי מה שמקרב את הפנות החזקה לכפייתיות נירוטית ולטאבו הוא, בין היתר, אי־רציונליות, היעדר מניעים מודעים. דיבור הפנות כפעולה כפייתית הוא גם פיצוי על האיסור (איסור לדבר "על זה", לגעת בטאבו) וגם חרטה וכפרה על העברה. בפנות מופעל אותו מנגנון של

אמביוולנטיות רגשית ושל העברה שמאפיין את היחס לטאבו ואת הכפייתיות הניורוטית. מנגנון זה אינו תלוי בתוכן השיח: הדובר, הפורץ את הטאבו, מקנה לשומע מעמד אבהי, מה שכרוך בהתערורות מידית של קונפליקט הרגשות האמביוולנטיים – אהבה מודעת ותוקפנות בלתי־מודעת, או אולי מודעת במידה מסוימת. כשהטאבו בתוקף, הדובר מגלגל אל השומע את האחריות על התוקפנות שהודחקה, והשומע הופך לאחר המאיים (הדמון). הדובר "נאלץ" להתגונן נוכח האיום הזה, וכך נבלם הדיבור הכן, ועל ידי כך הדובר שומר על שלמותו שתהיה פטורה מקונפליקט. את מה שמתרחש בדיבור הכן אפשר לתאר כהיפוך המצב הזה: בגלל פריצת הטאבו, התוקפנות של הדובר מופנית כלפי עצמו ומתבטאת כעונש על העברה. הסובייקט המפוצל מוצא את עצמו קרוע בין רגשות אמביוולנטיים כלפי עצמו, כלפי השומע ובעיקר – כלפי מעשה הדיבור הכן עצמו. בנרטיב, האמביוולנטיות הזאת מתבטאת כקונפליקט הכוונות וכפירוק עצמי של שכנוע. ראו, למשל, את המשפטים הבאים בסיפור "שלוש אחריות" לעגנון: "הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה, יכולים היינו לכבס את הכתונת בדמעוניה ולא היה הגביר בא לידי כעס. אבל אין הכל עשוי יפה בעתו. ואפילו הכל היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה".²⁷ הנימה האירונית מבליטה את רגש המרירות האמתי של הדובר: לא, שום דבר אינו עשוי יפה בעתו (בייחוד לא בעתו!), ואין שום נחמה, אף לא הקלה ביותר. הרגש הזה משכנע. עם זאת, עגנון אינו חוסך באמצעים לשוניים ורטוריים, שמציבים את הדיבור שלו בגבול הציניות הצוננת, הסותרת את הסנטימנטליות. השיח העגנוני מתנדנד כאן בין הבעת רגש לבין הדמיותו הליצנית. הדובר כמו מתבייש בעצמו, בהתרגשותו הגלויה מדי, והוא מעניש את עצמו על כך בלבישתה של מסכת הליצן המעוותת. את הקורא הוא מעניש באמצעות הציניות התוקפנית והמתמיהה, המנסה לשלול או למחוק כביכול את הדיבור עצמו. הייתכן שזהו גם מקור האמביוולנטיות של ייצוג הנס אצל עגנון, כשהייצוג עצמו נתפס במובלע כפריצת טאבו, כטרנסגרסיה?

רגש האשמה הוא הבסיס של הטאבו, ולכן הוא גם הבסיס של איסור הדיבור בתקשורת בין אנשים. היות והכנות יכולה להופיע רק על רקע האיסור הזה, אפשר לומר שרגש האשמה מהווה בסיס לדיבור הכן. הפחד ורגש האשמה שהדובר עשוי להרגיש עקב פריצת טאבו, כביכול, אינם ראשוניים; הם נובעים מהסיבה שבגללה נאסר הדיבור והודחק, מהרצון שהניע את הדיבור הזה. יוצא אפוא שהדיבור הכן בטקסט יכול להיות מפוענח לאחור בשלוש דרגות: רגשות של פחד ואשמה הקשורים בפריצת טאבו; המבנה והחוקיות הפנימית של הטאבו; הסיבה של היווצרות הטאבו (הרצון הראשוני, סיבת הדחיקתו וסיבת איסור הדיבור). בטקסט העגנוני שהבאנו לעיל, רגש האשמה מתבטא בציניות התוקפנית של השיח, המפצה את הדובר על הפחד. זהו הפחד מפני הכאוס והאבדן הטוטלי. הדיבור על הכאוס והאבדן בהתאם למבנה הטאבו, מצריך מסכת ליצן כסוג של כפרה או טיהור הטומאה. מה שמניע את הדיבור הזה הוא הרצון לגעת בפצע פתוח, בכאב, ליצור לשון (של סמלים ודימויים), שבה אפשר יהיה לגעת בכאוס ולשאוב ממנו כוח ומשמעות, ובמילים אחרות – טרנסגרסיה חמורה מאוד. האיסור נובע לא מעצם הנגיעה בכאוס, אלא מהאפשרות של היחס האמביוולנטי כלפיו כתוהו וכמקור החיים בעת ובעונה אחת.

* * *

וכעת, לאחר ההבחנות שעשינו, אנו יכולים לחזור לרטוריקת הפנות בייצוג הנס. הדיבור הכן על נס שואף להציג את עצמו כפריצת טאבו, כמעבר על איסור דיסקורסיבי חמור. פנות הבעתית חזקה נתפסת אפוא כאפשרות יחידה של הדיבור הבלתי אפשרי על הנס. היא נועדה לעורר בקורא רגשי פחד ואשמה ולהפעיל מנגנונים של פיצוי, העברה ועידון, כדי שפחד יהפוך ליראה, ואשמה – לפליאה והתפעלות. אלה האחרונות עשויות, בסופו של דבר, ליצור אפקט של אמינות ושכנוע, בהתאם למודל הזה: אני אומר את מה שאסור לומר, ולכן אני אמין, ולכן מה שאני אומר הוא אמת. בהיותה פעולת דיבור, הפנות מבצעת כריתת ברית בין הדובר לשומע; ברית זו מחייבת את שניהם לזכור את הטרנסגרסיה. פעולה זו יוצרת פרספקטיבת עומק מדומה, מממשת אישיות שנמצאת בנקודת ההיעלמות של הפרספקטיבה הזאת, והמימוש עצמו מופיע כנס. במילים אחרות, הנס מקבל את תקפות האותנטיות שלו מ"אותנטיות" האישיות המתהווה בדיבור האסור על אודותיו; והאישיות מקבלת את ה"אותנטיות" שלה במנגנון העברת האמינות מהדיבור לרפרנט שלו, קרי למנגנון הפנות.

ניקה לדוגמה את הרומן של עמוס עוז לגעת במים, לגעת ברוח. אפשר בקלות להצביע על המקור של הטאבו האוסר דיבור על נס בסביבת צמיחתו של הרומן הזה: התרבות החילונית והאידיאולוגיה ההיסטורית-המטריאליסטית. המבנה של הטאבו הוא זה: אם נתון אירוע (היסטורי או אישיתי) ונתונים שני הסברים לאירוע – רציונלי ואי-רציונלי, אסור לבחור בהסבר האי-רציונלי. או, במושגים של ריצ'רד רורטי – כדי להשתתף בשיח, אסור לבחור בהסבר שאינו אפיסטמולוגי או מדעי במהותו, כלומר כזה שלא בהכרח מוביל להכרת האמת. בקיצור: אסור לא לבחור בהסבר.²⁸ ואולם זוהי בחירתו של עמוס עוז. תחילה הוא מנצל את הפרצה הפסבדו־קפקאית ("פסבדו" – משום שההקשר התרבותי-השקפתי איננו קפקאי) כדי לערער את הוודאות והיציבות של המציאות, של האישיות ושל ההסבר שלהן: הנוסחה הידועה "היה... ואולי לא היה". דרך הפרצה הזאת מכניס עוז את דמותו של שטיבלסקי, מחולל הנסים הכפרי, כפְּרָה־פיגורציה קומית-לגלגנית, פרה־פרודית או פרה־קריקטורית. אולם כשמופיעה דמותו של פומרנץ המתמטיקאי, המוזיקאי המעופף, לא נשאר צל של ספק: בעולם המטריאליסטי והרציונלי הזה, בתוך זוועות המלחמה, בין יצורים חצי-אנושיים איומים, נבזים ונלעגים, אישיותו וחיייו של פומרנץ הם נס, והם אינם נוחים לא ללעג, לא לביקורת ולא להסבר. עמוס עוז מצליח לשכנע כי במקרה של פומרנץ הוא מדבר על נס בפנות. במקום אחר, אני מנתח את האמצעים הרטוריים המאפשרים שכנוע כזה.²⁹ כאן אציין רק את התוצאה הסופית של פעולת הפנות: היא יוצרת את סצנת השיח הפנימית, האינטימית בין המספר לקורא, קושרת אותם בברית הקשר החתרני וה"מחתרתית" כביכול נגד הטאבו, מכוננת מין כת אזוטריית אי-רציונלית בלב-לבו של הדיסקורס הרציונליסטי. במהלך הרומן, פומרנץ מחליף זהויות, מקצועות, מקומות ומתחמק מניסיונות הזיהוי וההסבר, כגון אלה של סוכן המוסד ("מה שמך, פומרנץ?"). מכאן הטקטיקה של עוז ברורה ובטוחה: ככל שהדמות פלאית יותר, הפנות של המספר משכנעת יותר. כך שכאשר בסיום הרומן, פומרנץ ואשתו סטפה נעלמים, תוך כדי נגינה, לעיני כל הכפר, במין פתח פלאי שנפער באדמה למענם, הקורא הנאור של עוז מקבל את

הנס הזה בתודה, בהסכמה שקטה ובהבנה בלתי־מוסברת, בעצב נוגה שאינו נוגע (אך גם אינו מנוגד) לציניות ולסרקזם הטרגי השוררים מסביב. הקורא מקבל את הנס, משום שהוא מאמין בכנותו של המספר. השאלה, האם המספר (או המחבר) "באמת" מאמין בנס, נתפסת כבלתי רלוונטית. אם נחזור למושגים של רורטי, נוכל לומר כי הפנות החליפה כאן את מודוס השיח מאפיסטמולוגי להרמנויטי, שמטרתו סולידריות והמשך הדיבור. זה השיח שבו הדיבור וההקשבה הם מטרה בפני עצמה, אין שום תמורה עבורם, כפי שאין שום דרך לפרוע את חוב הפנות.

ולסיכום, כמה מהמסקנות העיקריות: (א) פנות היא אמצעי רטורי, קרי אמצעי של שכנוע; (ב) דיבור על נס מתממש תוך קונפליקט כוונות, ולכן הוא בעיה רטורית; (ג) פנות משמשת אמצעי לדיבור משכנע על נס; (ד) היא יכולה לעשות זאת, משום שהיא מנגנון כינון האישיות הנרטיבית, פעולת דיבור, הפרת טאבו דיסקורסיבי, אופרטור שמחליף את מודוס השיח מאפיסטמולוגי להרמנויטי. אלה הם רק אחדים מהתפקידים הרטוריים, הדיסקורסיביים והתרבותיים של הפנות בספרות. אך ברור עתה שכולם מכוונים למטרת־על אחת של שיח הפנות והיא, בניסוח הקצר ביותר, יצירת המיתוס – מיתוס, במושגים של אלקסי לוסב, כהיסטוריה אישיותית נסית המובאת במילים. מושג המיתוס כמעשה הרטורי המשכנע ביותר על נס, מאפשר להאיר בבירור התניה הדדית עמוקה בין רטוריקה, פנות וייצוג הנס.

אוניברסיטת בר־אילן

הערות

- 1 חוקרים שונים קושרים את הולדת קטגוריית הפנות בשמות כמו רוסו ודידרו. ראו למשל: Henry Peyre, *Literature and Sincerity*, New Haven and London: Yale University Press, 1963, p. 80; Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London: Oxford University Press, 1972, pp. 19, 38, 60.
- 2 בחקר הספרות העברית, המושג "רטוריקה של פנות" מופיע אצל מנחם ברינקר ככלי מרכזי לדיון פואטי ופילוסופי ביצירתו של ברנר (מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד, 1990). ברינקר טוען שרטוריקת הפנות היא הבעה שמשיגה אפקט רצוי באמצעות משחקי השפה. כך, למשל, הוא כותב: "הצעקה, הדומייה הגמורה או האנחה הן משהו שהדובר היה רוצה שנכיר בו כשווה־הערך האמיתי של מלותיו, אך מלותיו עצמן אינן צעקה, דומייה או אנחה. וכיוון שהשפה אינה כוללת בה נוסחאות יחידות ואחידות לציון צעקה, דומייה או אנחה, יש כאן, בהכרח, בחירה של מילים, ועל כן גם רטוריקה. הדובר בשפה כמוהו כשחקן שיש לו תמיד יותר מדרך אחת לציין – או להביע – צעקה, דומייה או אנחה, והוא מבקש את הדרך האפקטיבית ביותר לכך. ואמנם הסופר יותר מכל דובר אחר הוא שחקן על בימת השפה" (שם, עמ' 13). מגמה דומה ניתן לראות גם במחקר הבינ־לאומי. נזכיר רק קובץ מאמרים שראה אור לפני שנים אחדות: Ernst van Alphen, Mieke Bal and Carel E. Smith (eds.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford: Stanford University Press, 2008. החוקרים: "We now foreground that acting aspect by invoking the term performance"

- as 'doing' instead of a 'being'. Both law and the arts study such enactments. This book's assumption, that sincerity consists of a performance, implies a special focus on the theatricality of sincerity: its bodily, linguistic, and social performances, and the success, or felicitous-ness, of such performances. Central to our discussion, therefore, is the notion of 'acts of sincerity' 3.
- במקום אחר אני דן בהרחבה במחקרים אלה וכן במחקרים אחרים שמבנים את מה שניתן לראותו כ"מצב המחקר" של חקר הפנות וחקר רטוריקת הפנות (רומן כצמן, "נבואה קטנה": כנות ורטוריקה ביצירתו של ש"י עגנון [עיר ומלוואה], הוצאת אוניברסיטת בריאילן, בדפוס).
- ראו, למשל, שי פרוגל, רטוריקה, תל אביב: דביר, 2006, עמ' 42. 3
- Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago: The University of Chicago Press, [1972] 2000, pp. 206-208 4
- Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 26 5
- Emmanuel Levinas, *Beyond the Verse*, Gary D. Mole (trans.), London: The Athlone Press, 1994, p. 121 6
- Jean Paulhan, *The Flowers of Tarbes, or, Terror in Literature*, Michael Syrotinski (trans.), Urbana: University of Illinois Press, 2006 7
- Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, Catherine Porter (trans.), Oxford: Blackwell, 1982, p. 75 8
- Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, London: Norton, 1974 9
- שמואל יוסף עגנון, "המכתב", סמוך ונראה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 206. 10
- עגנון, "השיר אשר הושר", שם, עמ' 154. 11
- עגנון, "לביית אבא", שם, עמ' 89. 12
- אסתר פוקס, אמנות ההיתממות: על האירוניה של ש"י עגנון, תל אביב: מכון כץ, 1984. 13
- את הפרסונליות הספרותית אפשר להציג כתת-תחום בתוך תחום האנתרופולוגיה הספרותית, שהוגדר על ידי שני חוקרים במקביל: וולפגנג איזור ופרננדו פויאטוס. ראו: Wolfgang Iser, *Prospecting: From reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989; Fernando Poyatos (ed.), *Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs, and Literature*, Amsterdam: J. Benjamins Pub., 1988 14
- של אדם זכריה ניוטון ותורת הדמות של ג'יימס פלן. ראו: Adam Z. Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge: Harvard University Press, 1995; James Phelan, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca: Cornell University Press, 2005 15
- פרוגל, הערה 3 לעיל, עמ' 115. 16
- ג'ון אוסטין, איך נושמים דברים עם מלים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006. 17
- על תקפותה של קטגוריית הכוונה בפעולת הדיבור ראו, למשל: John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979 18
- במקום אחר אני מנתח את האמצעים הללו: רומן כצמן, "מלים בלתי נפרעות: בעיית הכנות

- בכתיבתו של עגנון, "אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור, ג, הוצאת אוניברסיטת בראילן (בדפוס).
- 19 נקל לראות כי המרכיבים 1-4 משחזרים במלואה את נוסחת המיתוס של אלקסי לוסב: מיתוס הוא היסטוריה אישיותית נסית המובאת במילים (Alekssei Fyodorovich Losev, *The Dialectics of Myth*, Vladimir Marchenkov (trans.), New York: Routledge, 2003, pp. 185-186). בצורה התמציתית ביותר נוכל לסכם את המרכיבים הללו באופן הזה: *הדיבור המשכנע כנאמנותו לכוונת הדובר הוא המיתוס*. יוצא אפוא שמבחינה טכנית, הכנות אפשרית במידה שיצירת המיתוס אפשרית. תוצאה זו אינה סותרת את מה שאנו יודעים על מיתוס. ובאמת: מיתוס הוא דיבור נרטיבי כן במובן זה שפעולת הדיבור של המיתוס, בהתאם לתרשים השני לעיל, מאשרת את האותנטיות של המעשה המכונן ושל הדיבור עליו, במקום לאשר את הכוונה. בנוסף, ניתן לעשות הבחנת לוואי חשובה: התרשימים 1 ו-2 וההבדל ביניהם משקפים את הסטרוקטורות של הכנות בטקס ובמיתוס ואת ההבדל ביניהן.
- 20 אתגר קרת, "השמנמן", אניהו, לוד: זמורה-ביתן, 2002, עמ' 7.
- 21 ראו הערה 19 לעיל.
- 22 Jacques Derrida, "Khôra", *On the Name*, David Wood, John P. Leavey and Ian McLeod (trans.), Stanford: Stanford University Press, 1995
- 23 מרטין היידגר, מקורו של מעשה האמנות, מגרמנית: שלמה צמח, תל אביב: דביר, 1967.
- 24 Eric Gans, *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*, Stanford: Stanford University Press, 1993; Rene Girard, *Violence and the Sacred*, Patrick Gregory (trans.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977
- 25 ז וַיִּרְפִּיבוּ אֶת-אֲרוֹן הָאֱלֹהִים עַל-עֲגֹלָה חֲדָשָׁה מִבַּיִת אַבְיִנָּדב וְעָזָא וְאֶחָיו נִהְגִּים בְּעֲגֹלָה. ח וַדְּוִיד וְכָל-יִשְׂרָאֵל מִשְׁחָקִים לְפָנָי הָאֱלֹהִים--בְּכָל-עֵז וּבְשִׁירִים וּבְכַנְנוֹת וּבְנִבְלִים וּבְתַפִּים וּבְמִצְלִתִּים וּבְחִצְצֹרוֹת. ט וַיָּבֵאוּ עַד-גֵּרֶן כִּידָן וַיִּשְׁלַח עָזָא אֶת-יָדוֹ לְאַחֵז אֶת-הָאֲרוֹן--כִּי שָׁמְטוּ הַבָּקָר. י וַיִּחַר-אֵף יְהוָה, בְּעָזָא וַיַּכְהוּ עַל אֲשֶׁר-שָׁלַח יָדוֹ עַל-הָאֲרוֹן וַיָּמַת שָׁם לְפָנָי אֱלֹהִים (דברי הימים א יג, 10-7).
- 26 זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, 1998.
- 27 ש"י עגנון, "שלוש אחיות", אלזו ואלזו, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 159.
- 28 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1979
- 29 Roman Katsman, *Poetics of Becoming: Dynamic Processes of Mythopoesis in Modern and Postmodern Hebrew and Slavic Literature*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2005, pp. 235-247

אם תרצו זו אגדה: זהות, מקום וסיפורי הייסוד

ברומן חבלים מאת חיים באר*

דינה שטיין

ואולם מקומיות היא יותר בבחינת מושא השאיפה [...] בפועל, המקום עדיין אינו במקום זלי גורביץ וגרעון ארץ'

הרומן חבלים² משופע בחומרים שנהוג לכנותם "עממיים". כאלו, למשל, הם מימרות ופתגמים כדוגמת "אשרי אדם מפחד תמיד" (16), "דם סמין יותר ממים" (17), "חכמה בגויים תאמין, תורה בגויים אל תאמין" (25); משלים כגון החיים שהם כקליפה של בצל (81, 85); סיפורי הגזמה – או בלשונו של המספר "מעשיות" – על-אודות ארבעה-עשר פועלים עניים מן הברונקס ששירתו בגדוד העברי (89); "מיתוסים", אף זאת בלשונו של המספר, כגון מיתוס עשרת השבטים האבודים (46, 96); קמעות (48, 143); חפצים מקודשים המועברים מדור לדור (48, 50 ועוד); מנהגים כגון "הטבת חלום", קריאה בכף היד (141). כל אלה אינם אלא מקצת ה"פולקלור" הגודש את דפי הרומן הזה, המורכב שתי וערב, חזור והפָּרס, מאנקדוטות ומממוראטיים.

חבלים הוא רומן אוטוביוגרפי העוסק באופן מודע במקורות היצירה של מספרו – בדמויות ובחומרים שעיצבו את עולמו הנפשי והפואטי של מספר סיפור זה.³ מתוך כך, האירועים, העלילות והדמויות המאכלסים אותו נתונים לרפלקסיה מתמדת, המעמידה את חומרי הרומן במרכזו של תהליך פרשני.⁴ הרומן מאפשר אפוא הצצה לתהליך שילובם של יסודות "עממיים", ששאלת סמכותם ואמתותם נבחנת ביצירה האמנותית באופן רפלקסיבי מתמיד. הרומן מסמין את שאלת מעמדם של חומרים אגדתיים מובהקים לאופן שבו הם נתפסים, או צריכים להיתפס, על ידי נמענם, בראש ובראשונה על ידי מספר הסיפור, כשסוגיית האותנטיות של החומרים הללו קשורה קשר אמיץ לשאלת הזהות האותנטית של המספר.⁵ החידוש הגדול שמציע חבלים אינו רק בעצם ההכלה המועצמת של יסודות "עממיים" כנגד ולצד חומרים אחרים – מן הספרות היפה, למשל. ייחודו בתהליך הרפלקסיבי המסגר את היסודות הללו, בין שהמסגור הוא מידי, מפורש, בין שהמסגור משתמע מן המהלך הנרטיבי של הרומן כולו.

* תודות רבות לחנן חבר, אלחנן ריינר, חיים וייס, גלית חזן-רוקם, צור שלו ולקוראים האנונימיים מטעם המערכת שזיכוני בהערותיהם הנדיבות.

מאמר זה יתמקד בסוגה עממית אחת, שאכנה "אגדת ייסוד". אכן, חלק מן המסורות שאעסוק בהן להלן הן בחזקת "אגדות ראשית", חלקן האחר "אגדות קדושים".⁶ עם זאת, הכינוי הסוגתי "אגדת ייסוד" בהקשר הספרותי הזה הולם יותר את המהלך המוצהר של הרומן, המבקש לשחזר ולכונן את "ייסודו" של מספר הסיפור: אגדות הראשית, כמו גם האגדות על אבות המשפחה, הן חלק מן הניסיון – הכושל והצולח בו־זמנית – להעמיד את התשתית שממנה מתפתחת, במבט לאחור, זהותו של המספר בהווה.

רומן אוטוביוגרפי הוא כדברי קרוליין בארוס "נרטיב של טרנספורמציה", שבו ה"פרסונה", אותו "אני" המשועק בטקסט, מסבירה את היווצרותה – את זהותה כפי שהיא מכוננת בזמן הכתיבה: כמדינאית, כאשת ציבור, וכאן – כאמן בעל השקפות פואטיות ורעיוניות מסוימות.⁷ בתשתית הטרנספורמציה עומדת פיגורה כלשהי: הפיגורה היא המטפורה המסבירה והמארגנת את טיב הטרנספורמציה שביסוד הרומן.⁸ אני מציעה אפוא לראות ב"אגדות ייסוד" פיגורה המאפיינת את חבליים, היכול להיקרא – בהשאלה, באופן מטפורי – כ"אגדת ייסוד" של המספר. זאת, בהקבלה לאפיון שאפיון אותו חנן חבר כ"סיפור חניכה", וליתר דיוק כ"אנטי סיפור חניכה".⁹ הרומן כולו כ"אגדת ייסוד" כולל "אגדות ייסוד" של ממש המשמשות, לפי הקריאה שאציע להלן, מעין *mise en abyme*, דהיינו יחידות טקסטואליות קטנות, המגלמות בזעיר אנפין תכונות של הטקסט השלם.¹⁰ "אגדות הייסוד", סינקדוכות של הנרטיב השלם, אוצרות בתוכן היבטים פואטיים ורעיוניים של הרומן כמכלול.¹¹

הדומיננטיות הסוגתית של אגדות הייסוד השונות – המשפחתיות – ואגדות ביוגרפיות סביב דמויותיהם של אבות המשפחה עולה בקנה אחד עם המהלך המוצהר של הרומן העוסק בסוגיית הזהות. המדובר, בראש ובראשונה, בזוהו של המספר, הנרקמת, ממילא, מתוך זיקתה לדמויות האחרות – הסבתא, האם, האב והדוד. אגדות ייסוד, אגדות המכוננות סמכות של מוסד חברתי כלשהו – בין אם שלטון קהילתי או משפחתי¹² – אמורות לשמש נקודת עיגון בראשיתית לזהותם של נמעניה בהווה. אגדת ייסוד "מוצלחת" היא כמעין נקודה ארכימדית, שבה "העבר" ו"ההווה" מתלכדים לכלל יצירת חוויה עכשווית קוהרנטית: ההווה אינו רגע שרירותי חולף. ההווה הוא תולדה של התפתחות ליניארית מכוננת. ועוד: אגדות הייסוד הללו, ובתוכן האגדות הביוגרפיות, כוללות, מעצם הגדרתן, ממד של מקום. הסמכות שהן מכוננות היא לעולם תלויה זמן ומקום, והמרחב החיצוני בהווה צריך לשקף בדרך כלשהי את העלילה שהביאה כביכול להיווצרותו. לא במקרה, כבר בעמוד השני של הספר, בהקשר לגן החיות התנכ"י, מצוין המחבר את העלילה הציונית – אגדת הייסוד הציונית – שביקשה לחבר בין עולם הצומח והחי המקראי ובין "נופיה הקונקרטיים, הפראיים למחצה, של הארץ הנפקחת אל העולם". זוהי אגדת הייסוד הקולקטיבית, שבתוכה, ובזיקות שונות אליה, מסורטטות אגדות הייסוד הייחודיות, המשפחתיות. אגדות הייסוד השונות כרוכות אפוא בהתווייתה של עלילה היסטורית לאומית.

ככל יצירה, גם הרומן חבלים מושתת על יסודות כרונוטופיים, על צירופי זמן ומקום. כזכור, מיכאיל בכטיין אפיין את התפתחות הרומן למן העת העתיקה על פי צירופי ממד הזמן והמקום המתקיימים בו. על פי בכטיין, ההיבט הכרונוטופי מכונן את העמדות החווייתיות המשתקפות ברומן, את הפרופיל של הסובייקט כפי שהוא מצטייר מן הטקסט ואת חוויית המציאות של הסובייקט.¹³ רומן אוטוביוגרפי כדוגמת חבלים בנוי על פיצול אינהרנטי בין הזמן והמקום של סיטואציית הסיפור לבין זמנם ומקומם של האירועים המסופרים בו.¹⁴ הנרטיב של הרומן אמור לתווך בין נקודות הזמן והמקום השונות עד להיווצרותה של עלילה משמעותית, כזאת המסבירה את זהותו של מספר הסיפור מתוך רצף עלילתי כלשהו, וזאת למרות שהעולם המסופר וסיטואציית הסיפור נמצאים במישורים כרונוטופיים שונים. שכן, כדברי בכטיין: "גם אם חיבר [המחבר היוצר] אוטוביוגרפיה או וידוי גלוי לב ומהימן ביותר, גם אז יישאר מחוץ לעולם המתואר ביצירה, מעצם העובדה שהוא זה שיצר אותה. אם אספר (או אכתוב) על מאורע שאירע לי-עצמי אך זה עתה, אני, כמי שמספר על המאורע הזה (או כותב עליו), כבר נמצא מחוץ לאותו זמן ולאותו מרחב שהמאורע הזה התרחש בהם [...]. העולם המיוצג לעולם לא יהיה זהה במישור הכרונוטופי לעולם הייצוגים הריאלי שבו נמצא המחבר – יוצרו של העולם המיוצג הזה".¹⁵

באפיון כרונוטופי, גם אגדת ייסוד מושתתת על שניות: מצד אחד מתקיים בה פיצול כרונוטופי – ההווה מול נקודת עיגון בראשיתית, ומצד אחר יש בה אחדות מקומית: המקום יכול להיות המרחב הגאוגרפי ממש או לחלופין מוסד כלשהו, כשכך או כך משתמעת רציפות שהזמן החולף לא יכול לה. אגדת ייסוד, המותחת קו בין אירוע שהתרחש בעבר לבין ההווה, מעמידה את הקיום בהווה כקיום מכוון, כנקודה בתואי טלאולוגי. הקיום של הסובייקט הכלול באגדת הייסוד – כחבר בקהילה שאליה היא ממוענת, ועוד יותר מכך אם הוא קשור קשר ביולוגי של ממש לדמויות המופיעות באגדת הייסוד – קיום זה איננו שרירותי, והוא מוסבר בעלילה שתחילתה בימים עברו וסופה בהווה שבו הסובייקט חי. חבלים, בתוך ונוסף למתח הכרונוטופי הנגזר מאופיו הסוגני, מציע מערכת כרונוטופית מסועפת ורב-סתירות, שאגדות הייסוד הן מרכיב אחד ממרכיביה. בדברים הבאים אצביע על היבטים כרונוטופיים מרכזיים כפי שהם מצטיירים ברומן, ובייחוד על בעייתיותו של המושג "מקום".¹⁶

ההיבט הנרטיבי – הסיטואציה האפית והאירועים המסופרים:

כרומן אוטוביוגרפי, פעולת ההיזכרות נידונה בו תדיר – בזיקה לספרו הנודע של נבוקוב דְּבַר זִיכְרוֹן (111), לדבריו של יוסיף ברודסקי (114), ובהקשרים אחרים. הן נבוקוב הן ברודסקי הם כמובן בבחינת גולים שנעקרו ממולדתם. בתוך כך עולה שאלת היחס בין הסיטואציה האפית, קרי סיטואציית הכתיבה, לניסיונות השחזור של העבר. כפי שמשמעת מחבלים דווקא הפער – בזמן ובמקום – הוא המאפשר לספר את מה שהיה ולהנכיח את "המקום". האפשרות לייצג, להנכיח את המקום הנעדר, קיימת רק ממרחק: סיטואציית הסיפור של הרומן עצמו מתרחשת "בכפר אנגלי שוקט"; ועוד – "רק לאחר שעזבנו את הבית לצמיתות, עשרים שנה אחר כך, החלה להתרקם לאטה התחושה שאפשר לכנותה

'תחושת מקום', אומר המספר (231). תימוכין למרחק, להיעדר זיקה טופוגרפית מיידית, שדווקא הם מייצרים בהירות, אפשר למצוא גם בהקשרים אחרים ברומן. כך, הסבתא שאף פעם לא יצאה מגבולות הארץ (ועוד נשוב לכך), מסוגלת, מתוך קריאה בספר מסעות ישן, לתאר את רחובותיה של וינה בדיוק כה רב, עד שהמספר – 30 שנה לאחר ששמע את סיפורי הסבתא – מוצא ללא קושי את המנעול הפלאי מעל אותה קורה שהזכירה הסבתא בסיפורה (25). המרחק הגאוגרפי הוא המאפשר את כינונו של ה"מקום", של הבית, והוא המאפשר את כתיבת הרומן. באורח משלים, "רומן", או ליתר דיוק "ספר מסעות נושן", הוא המאפשר לסבתא להנכיח באוזני שומעיה את רחובותיה של הבירה האוסטרו-הונגרית (24). המקום, מעצם הגדרתו, הוא אפוא תמיד "מקום אחר". הדהודו של המתח המתקיים בסיטואציה האפית, שבה דווקא המרחק הוא המאפשר את ההנכחה של האירועים המסופרים, מעמיד את סוגיית המקום במלוא חריפותה: היחס בין המקום כשלעצמו למקום שהוא לעולם ייצוג של מקום.

ההיבט הטופוגרפי:

חבלים מצטיין בפירוט מרחבי דחוס, ובייחוד הוא מפרט בכל הקשור במרחביה של ירושלים. שכונותיה (גאולה, מאה שערים, זיכרון משה, אחווה, רחביה), רחובותיה (יפו, שבטי ישראל), בניינים, מוסדות ספציפיים (גן החיות התנכ"י, מתחם שנלר, בית החולים עזרת נשים הישן, מעבדות האוניברסיטה העברית, המנזר במגרש הרוסים) נזכרים כולם בשמותיהם אגב הבהרות טופוגרפיות המתחייבות מהשינויים שחלו בפני העיר ב־40 השנים האחרונות. יותר מכך; אנו הולכים ומתוודעים לפני ולפנים לדוכן מסוים בשוק מחנה יהודה, לחנותו של הפחח זרח הלוי, לחנות הדגים, לחנויות מכולת כמו גם לחנויות הספרים ולביתו של המלמד – ביתה של האלמנה קטינקא, שאף שימש את י"ח ברנר בבואו לירושלים – שהם כולם מאוד מאוד ספציפיים. אלו כולן נקודות השייכות לתחושת "המקום הקטן", הניתנת לאפיון, על פי זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על־פי לוקליות מסוימת במובן הקרוב לילידיות – בית, רחוב, נוף ילדות, הרגל, והזדהות אוטומטית עם כל אלה כמו עם שפת אם".¹⁷ לכאורה ירושלים, כמקום, מעולם לא הייתה מוחשית וברורה כל כך, ואם "אדם הוא תבנית נוף מולדתו", בהירותה לכאורה של התבנית הייתה – כך היינו מצפים – גוררת עמה זהות ברורה. ולא היא; כי כבר בהתחלה מסתבר שבחבלים "המקום הקטן" שמשמעותו כביכול נתונה ממילא – אינו ניתן להפרדה מן "המקום הגדול", שהוא בגדר רעיון, או סיפור (מיתוס) הקודם למקום.¹⁸ הנה כי כן, לית אתר פנוי מסיפור, ומסיפורים מתחרים.

כך, למשל, בנוגע למקום אחד: הגבעות שבין בתי-אונגרין לתחנת הגבול של מעבר-מנדלבוים. הסבתא טוענת כי "לא היו גבעות אלה אלא שרידי אפר הקורבנות, אשר אספו הלויים מייסוד המזבח שבבית המקדש" (63). האם מבטלת את הדברים ("אגדה", היא מכנה אותם) ומסבירה כי בדיקה מדעית תוכיח שהגבעות אינן אלא "פסולת מבתי-המלאכה לסבון שבעיר העתיקה". הסבתא אינה מוותרת, והוויכוח נסב עתה על עבודת הקרבנות בבית המקדש, שלא היה, לדברי האם, "אלא בית מטבחים". האם מקשה על הסבתא, המתעקשת שריח ניחוח מופלא עלה מבית המקדש, ושואלת: "ואת, מנין לך [...] היית

שם?"; והסבתא עונה: "ודאי שהייתי שם, [...] הלא אני בת כהן" (64). זהותה כבתו של כהן כקטגוריה הקושרת את קיומה בהווה לימי קדם, כמו גם היותה בתו של אביה – הכהן שהיה מוכן ומזומן לרגע שבו תתחדש עבודתו בבית המקדש – הן מקור הידע והבסיס החווייתי שלה. בהבעת הסיפור, כלומר האגדה שהיא מספרת, היא גם זו שמכוננת את זהותה. מהן אפוא הגבעות הללו, המצויות לא במקרה על ספו של הגבול? גם אם נדחה את הסיפור האטיולוגי של הסבתא, שהמספר אומר עליה כבר בראשית הרומן כי "נפלה, בלי שחשה בכך, בקסם הסהרורי של החלום הציוני" (12), כלומר בחלום שביקש לחבר את נוף הארץ עם עברו המקראי, גם אז יהיו הגבעות הללו קצה של קרחון, שהאם מסבירה את תוכו בעלילה חלופית.

העלילה החבויה, שקיבועה במראית עין של "מקום" בהווה, עולה שוב ושוב בדבריה של האם. כך, כאשר המספר־הילד מפיל את מחרוזת אלמוגיה והם מתפזרים על הרצפה, היא אומרת "בסך הכל רצו האלמוגים לשוב אל קרקעו של ים טתיס, והלא [אתה] יודע שאי־אפשר לעצור בעד מי שמבקש בכל לבו לחזור אל מולדתו [...] ירושלים כולה מכוסה בים קדמון" (122); כך היא מעירה שבתמונותיה האהובות של אנה טיכו "שואפות האבנים [שבהרי ירושלים] לחזור ולהתחבר אל הזרימה הלא פוסקת של הטבע, מטה מטה... לשוב אל אחיותיהן" (36), וכך גם בחיתוכי העץ של שטיינהארדט, שבהם "בתי האבן של ירושלים נהפכים במגע הקסם של מפסלתו ללהקת נמרים מנמנמים, ו'עוד רגע הם יקומו מרבצם וייעלמו מעבר לאופק'" (91). התמונות והפסלים שאינם אלא ייצוגים (רפרזנטציות) של מקום, מקפלים בתוכם את התובנה הנפרשת לכל אורכו של הרומן, קרי – כי המקום כשלעצמו, "האמת", איננו. מה שיש הוא ייצוגים (אמנותיים) של המקום, שבמקרה הטוב מעידים על קיבעונו ברגע החולף ומבטאים את תשוקתו להיות משהו אחר, מקום אחר. קיבעונו של המקום בייצוגים אמנותיים דומה למתרחש בפעולת ההיזכרות, הנקנית, כדברי המספר, במחיר קיבעונו של תחושות ערטילאיות שהן ממהותן בנות חלוף. ירושלים היא אפוא כמו: ירושלים הנשקפת מהר הזיתים היא כמו "מבט על טולדו" פרי מכחולו של אל־גרקו (157), וחדרו של הקורא בכף היד קם לתחייה בדמיונו של המספר רק כאשר, כעבור שנים, הוא נתקל בציורו של אדוארד הופר "שמש בחדר ריק" (202).

בהקשר הזה עולה גם שאלת מבנה הספר העשוי שלושה חלקים: "היסוד הטהור של הזמן", "חזקת הבתים" ו"אור שאין סופו לנוח". הכותרות המפנות לטקסטים שונים – הראשונה אל דָּבָר זָכְרוֹן מאת נאבוקוב והשתיים האחרות אל התלמוד הבבלי¹⁹ – והמתייחסות לאפיוזדות מסוימות הכלולות בכל אחד מן החלקים, בהתאמה, מלמדות גם על מהלך כרונוטופי ברור: החלק הראשון עוסק כביכול בזמן הצרוף, השני עניינו המקום ואילו השלישי – התנועה. נראה שיותר משהכותרות מכוונות לדומיננטה כלשהי העולה מן הטקסט, בכל אחד מן החלקים (לפחות בשניים הראשונים) הן מבטאות מהלך נרטיבי – אולי במבט לאחור – המבקש לכוון את עצמו בזיקה לזמן או למקום. הכותרת השלישית היא ביטוי להכרה בכישלון המהלך הזה ובאי־היכולת לקבע זמן ומקום כיסודות מוחלטים ומכוננים בתהליך ההיזכרות.

המרחב הפיזי של ירושלים, והווייתה, מתוארים בלשון שמעצם הגדרתה, ובייחוד בידיו של המספר הזה, היא דיאכרונית ודיגלוסית²⁰ – רבדים מקראיים, לשון חכמים, שפות לעז וביטויים בידיש משמשים לכל אורכו של הרומן לאפיונם של אנשים ומקומות.²¹ כך גם אלזיות לתקופות או למקומות אחרים משמשות לתיאור העיר. למשל, רחוב שמואל הנגיד הוא הדרך לנהר הסמבטיון שבו עוברים האם ואלדד הדני שלה (96); ירושלים של ימי הצנע, של פקחי דב יוסף, אינה אלא בבואה של ממלכות רשע קודמות: "כנופיית הפורעים של המושל הצבאי ברנרד ג'וזף פלשה אל [ביתכם] ועשתה בו פוגרום", מבשרת השכנה למשפחת המספר (109).²²

היבט לשוני נוסף ברומן שכדאי לתת עליו את הדעת הוא העירוב הסמנטי בין תחומי מרחב ומקום גאוגרפיים ובין תחומים אחרים, הפועל אף הוא פעולה כפולה: הוא מאדיר את שלטונו של "המקום" ובה־בעת הוא מאיין אותו. האם, בתיאורו של המספר, שוגה "בדמיונות הקיימים רק בממלכת המלים" (ההדגשה שלי, ד"ש) (140); היא נכבשת "לקווים חסרי הפשר שחצו שתי וערב את כף היד של מגיד העתידות, מתקשטים ונמתחים, ולבסוף אובדים כולם בגבעות המקיפות אותם, דשת דרכים חסרת פשר של עיר אבודה" (141) (ההדגשה שלי, ד"ש); באחרית ימיה, כך לפי המספר, היו "שיחות שבמהלכן הפליאה כל כך [אמא] להפקיע את חייה מרשות עצמה, כאילו הם למעשה פרק חתום, והניחה לזיכרונותיה לרחף מעליהם, ואור רחוק, צלול, מאיר אותם כאורו האחרון של יום השפוך על קטע רחוב המתעקל בין שתי חומות" (81) (ההדגשה שלי, ד"ש). החיים, או ליתר דיוק, החיים כסיפור, הופכים אפוא למקום.

משק הדמויות:

כאמור, זהותו של המספר נקנית בזיקה לדמויות המרכזיות המרכיבות את סיפור חייו. לצד, וכנגד, דמויותיהן "הילידיות" של האם והסבתא (שאליהן נשוב בהמשך), מצויה גם דמותו של האב. כ"אמיגרנט ללא שפה בארץ ישראל של שנות השלושים", מזדקר הפער בין זהותו לבין המקום שבו הוא חי את חייו. כפליט פוגרומים בעיר הולדתו, הוא מאבד בארץ את אשתו האהובה, שפלשתינה עבורה – כמו עבור גיבורות כה רבות בספרות העברית – היא מקום מאובק וממית. האב חי בגלות מתמדת (אם כי מרובת סתירות פנימיות) במולדתו החדשה, מקים לעצמו טריטוריה חלופית בדמותו של בית הכנסת הנושא את שם אשתו הראשונה. כנגד דמותו התלושה, הזרה לנוף הארץ הישראלי הגלילי של הכנרת, מעמיד המספר את הילת נעוריו של אביו בארץ הולדתו. הניכור, העליבות הפיזית, מומרים בדיוקן מדומיין של עלם צעיר "הרץ ערום עם חבריו במדרון מכוסה פרחי כובע־הניזר" (217). שם, לא פה, הייתה חיוניותו הטבעית של האב, שם אף היה אידאולוג ציוני. כנגד דמותו של האב (והאם) מתייצבת דמותו של הדוד יעקב, האידאל האוטופי בהתגלמותו.²³ איש העמל והספר, המחבר – ברוח "המיתוס הארצישראלי" כפי שמכנה זאת המספר – בין המקום והרוח, בין הנוף בהווה לארץ המקראית. ואולם הדוד יעקב גר במקום אחר, רחוק (ממש כפי שהקיבוץ – כמקום רחוק – נזכר בדבריה של האם כפתרון המוחמץ). עמק זרעאל הוא מקום שהנער המספר מבקר בו, אך זהו

גם מקום שאין הוא יכול לשהות בו לאורך זמן, אף לא לפרק הזמן המתוכנן לחופשתו. זרותו, או הסתגרותה של חברת הילדים מפניו, גורמים לילד-המספר להקדים את שיבתו לשטייטעל הירושלמי, המזוהה עם אביו (ואמו). כשהדוד מתאר את אימת יום הפוגרום בעיר הולדתם, האב קוטע אותו ואומר כי "לברדק הזה שהכל קוראים לו עולם אין בעל בית" (187). מה שנפתר עבור הדוד בעלילת ההתיישבות הציונית, מצטייר עבור האב כמצב יסודי של היעדר שאינו יכול לתקון על ידי עלילה ממשמעת. היעדר זה לא בא על כן על תיקונו במקום התיישבותו החדש.²⁴ אף הבן השב מן העמק למכולת הירושלמית נפלט אפוא מן העלילה הציונית, כפי שהיא מתגלמת בדמותו של הדוד, לתוך העולם המוכר שאינו אלא ברדק ושאין לו בעל בית.

1

כשמקום הוא לעולם סיפורים על מקום, אגדות הייסוד כשלעצמן על מרכיביו השונים אינן אלא פן נוסף בניסיון המתמיד להקנות זהות לכידה בהווה. המספר, השסוע בין סיפורי החיים וההיסטוריה המשפחתית של סבתו, אמו ואביו, ולמרות הדומיננטיות הברורה של האם במערך המשולש הזה, אינו יכול שלא להעמיד את בני משפחתו בזיקה יחסית, כזו שאינה מאפשרת לאף אחד מהם לבסס סמכות מוחלטת. מרבית אגדות הייסוד, המובהקות, מופיעות בחלקו הראשון של הרומן ("הייסוד הנקי של הזמן"), בפרקים המוקדשים לסבתו של המספר, שאמו לא יכלה לשאת את "התעסקותה הכפייתית [...] בקורות משפחתה" (33). שהרי האם אומרת לבנה: "אבות אבותיך היו פקעת של צפעונים, שכל מי ששלח את ידו אל חורם התחייב בנפשו" (שם). הסבתא, בת היישוב הישן ונצר לשושלת משפחתית מפוארת, היא המעניקה לנכדה מלוא חופניים סיפורי עבר משפחתיים. וגם אם המספר טורח לסייג את רושם דבריה בביקורת המושחזת של אמו; בדבריו של האדון מרכוס, בעליה של הספרייה המשאיל לו את תמוז שלשום כדי ש"אשכיל להכיר את אבותיה של אמי, אותם כינאקעס קנאים, בני היישוב הישן, שלמזלי הטוב נחלצה הורתי מהם בעוד מועד" (254); ובהערות ספקניות שלו עצמו – רושם של הדברים אינו נמחה. שהרי לא האם, וודאי לא הוא עצמו, יכולים לשמש סמכות מוחלטת שבזיקה אליה נבונים דבריה של הסבתא. וזאת יש לזכור: כל אחת מן הדמויות נבחנת ברומן בכעין רשת קלידוסקופית, כאשר לא זו בלבד שהשתקפותן בה אינה סטטית, גם יש בה תמיד ממד פרגמנטרי – כאשר הדמויות משתברות באופנים שונים זו ביחס לזו. הרשת הקלידוסקופית הזאת אף ממשיגה את ההיבט התפקודי של סיפורי הייסוד: סיפור ייסוד ממילא מכוון לקהילה מסוימת, ואת אופן הבנתו ואת הביקורת עליו יש להבין לאור השתייכות והזדהות קהילתית של מספריו ונמעניו. אינן דומות אפוא משמעותה ותפקידה של אגדת הייסוד עבור בת היישוב הישן (הסבתא, שמספרת את סיפוריה לנכדה לאחר הקמת המדינה), למשמעותה עבור מי שהפקיע עצמו משורותיו של היישוב הישן והוא אף עוין לו (האם). אלה אף אינן דומות למקום שאגדות הייסוד תופסות עבור בן הדור השלישי – המספר הפותח את הרומן דווקא בדמותה של הסבתא ובסיפוריה. הבכורה והבמה הנרחבת הניתנות לדמותה של הסבתא ולאגדות השופעות ממנה, אינן רק פועל יוצא של כרונולוגיה דורית המתנה כביכול את מבנה הרומן. הן ביטוי למרכזיות – גם אם זוהי מרכזיות בעייתית בעליל – של העולם שהסבתא

מייצגת בעיני מספר הסיפור, עולם שיש לו השלכות פסיכולוגיות (כקרקע גידולה של אמו, למשל), רעיוניות (העולם החרדי הסגור והקנאי אך עז המבע), פוליטיות וטקסטואליות-סוגתיות. להיבט הטקסטואלי-סוגתי, בהקשר הרעיוני והפוליטי, נפנה עתה.

אגדות משפחת לוריא:

אגדת ייסוד מרכזית קשורה במשפחת לוריא המיוחסת, משפחתה של הסבתא, ששורשיה באב הקדמון – ר' קלונימוס, שהקיסר קרל הגדול, "על-פי מסורת עתיקה הביאו למגנצא", שם ייסד את הקהילה היהודית באשכנז (28).²⁵ מגנצא של ראשית ימי הביניים מהווה אפוא עבור הסבתא "שכבת סלע אטומה, שהזיכרון האנושי שוב לא היה יכול להביע אותה" (41). וכאשר הסבתא מתארת את אבותיה כ"אנשים שבמשך יותר מאלף שנים היתה להם אירופה כולה, מאיטליה ומעמקי הגפנים של הריין, ועד העיירות הדלות של רוסיה, האובדות בתוך יערות ליבנים מסתוריים ומדיפי רקב, מרחב חיפושים ונדודים" (שם) – יותר משמץ ערגה עולה בקולה דווקא לאותה הוויה נודדת, חובקת מרחבים. ועם זאת, ההתרפקות על עבר רחוק ועלום זה, כ"שגאוות מלכות בקולה" (28), אינה מכסה על המצוקות שהיו מנת חלקם של אבותיה. בדבריה על אודות הפיוט "ונתנה תוקף" של ר' אמנון ממגנצא, שעונה למוות ושנתגלה בחלום לר' קלונימוס, כמו גם בדבריה המפורשים שנדודי האבות נבעו מן הצורך הפשוט למצוא מקום מבטחים, ללמוד תורה בשקט ולקיים את קהילתם ולא מחיפוש אחר נופים מרהיבים – בכל אלה מעידה הסבתא על צדה האפל והבלתי מספק של אגדת הייסוד הזאת. ומאחר שהאגדה כבר אינה ממלאת את תפקידה במלואו, ומאחר שמספרת האגדה נמצאת הרחק ממחוזות אשכנז, נטוים קווי המשך לאגדה הזאת, קווים המחברים אותה להוויה העכשווית של הסבתא ונכדה.

האדרת של נפוליאון:

ההמשך של קורות המשפחה גלום בצאצא של משפחת לוריא ובעלילה שתחילתה באשכנז וסופה בישראל. והמעשה המסופר הוא סיפור ידוע ומוכר:

יום אחד, כך ספרה סבתא, יצא סוחר יהודי עשיר ממוהילוב, הרב יוסף יונה בן יעקב אהרן לוריא, אל מחסן הסחורות הגדול אשר לו ליד סמולנסק. שלא כדרכו, השתהה באותו יום במחסן המבודד שבפאתי היער עד שעות אחרי-הצהריים והתפלל מנחה ביחידות. והנה, בשעת תפילת עמידה, יצא מן היער פרש בודד רכוב על גבי סוס עייף, נעצר ליד היהודי השקוע בתפילה, והמתין לו בפתח המחסן עד שסיים. "יהודי נלבב, אני נפוליאון קיסר צרפת, מוסר עצמו בידך. הצילני", היתה סבתא מתרפקת על תחינתו של המצביא הנסוג, "הראיני את הדרך אשר אלך בה אל ארצי ואל מולדתי".

הסוחר היהודי המופתע נענע לו מיד והצביע על הדרך בעבי היער, אך ההיענות המהירה דווקא, עוררה בלב נפוליאון חשש שמא אין זה אלא תכסיס, והוא החל להתחנן בפני לוריא שלא יסגירו לידי הרוסים.

[...]

לוריא הרגיע את הקיסר, שיכנעו שלא יחשוש, שהרי בעלי-ההלכה פסקו שאין מסגירין מלך למלך, ויהודי ירא-שמים לא יתכחש למה שציוו חכמי דתו. הוא גם הזמין את נפוליאון לפוש במחסן הסחורות, האכילו והשקהו, וכשירד הלילה הוליכו שבע פרסאות בעבי היער, עד שהעלהו על דרך המלך המוליכה מערבה. בהיפרדם, המשיכה סבתא, הסיר נפוליאון את מעילו, מעיל הקטיפה הירוק, הושיטו לסוחר ואמר, כי נותן הוא לו את האדרת כאות תודה על החסד שעשה עמו, ולוריא, שהמחווה הקיסרית ריגשה אותו, פשט את אדרתו היהודית והניחה על כתפיו של הצרפתי הרועד מקור ומאימה.

וכמו שאירע תמיד בסיפורים, אירע גם לו, ובדרכו הביתה ביער, התנפלו עליו שודדים. הם רצו לגזול ממנו את המעיל, אבל הוא הצליח לשכנע אותם שיסירו רק את אותיות הזהב N.B. שעל הדשים ואת כפתורי הזהב, ואת האדרת ישאירו בידי. אותה הצפין בביתו, כי אם יתגלה שהציל את הקיסר, לא זו בלבד שישלם על כך בראשו, אלא גם עלול הוא להמיט אסון על משפחתו, על הקהילה היהודית של מוהילוב ואולי גם על כל יהודי רוסיה. רק כעבור שלוש שנים, כששכחה סערת המלחמה, הוציא את האדרת ממחבואה, תפר ממנה פרוכת לארון-קודש ונדר להעלותה בכוא היום לירושלים, קריה למלך רב, כיאה לבגד מלכות.

”ומה שפיאר מלך אביון”, אמרה סבתא בענוות מנצחים, ”נעשה מעתה נוי למלך עליון” (27-30).

ועוד היא מוסיפה כי בנו של ר' יוסף יונה, ר' זאב וולף לוריא, הביא עמו את הפרוכת לירושלים, כרוכה על גופו, ב-1851. ר' נתנאל, בנו (סבה של הסבתא), הניחה תחילה בבית הכנסת שבחצר ”החורבה”, ועם מעבר המשפחה לשכונת ימין משה לקחנה לביתם והיו מוציאים אותה בשבתות מיוחדות ובחגים לבית הכנסת שבשכונה. לשאלותיו הספקניות של הנכד, המבקש הוכחות לקיומה, עונה הסבתא כי נכדו של ר' נתנאל לקח עמו את הפרוכת כשנסע לפורט סעיד, ומאז נעלמו עקבותיה. אך בניגוד לדברי הסבתא, מתברר שעקבות האדרת לא נעלמו: היא נשמרה במוזאון לאתנוגרפיה ולפולקלור בחיפה, והסתבר כי היא אכן מתאימה לאופנה שנהגה בימי נפוליאון,²⁶ ולבסוף היא אף הוצגה בתערוכה שהתקיימה במוזאון ישראל ב-1985 שנושאה: ”מעלין בקודש – מחול לקודש, שימוש שני באמנות יהודית”.

סיפור האדרת שייך כמובן לדגם הסיפורי הידוע על בן המיעוט היהודי המסייע לשליט והזוכה להכרתו, הכרה המביאה עמה כבוד ממשי או סמלי למיעוט המדוכא שהוא מייצג. כך בסיפור המגילה המקראי, כך בסיפורי חז”ל על ר' יהודה הנשיא ואנטונינוס הקיסר הרומאי ובסיפורים רבים אחרים. לטיפוס הסיפורי הזה שייכת גם קבוצת הסיפורים המתועדת בארכיון הסיפור העממי היהודי (אסע”י), המספרים על פגישות אקראיות שבין הקיסר הצרפתי ליהודים שונים שבהן הוא למד על גדולתם. הסיפור על האדרת הוא אפוא סיפור עממי מובהק, שתפקידו התרבותי ברור: במציאות גלויה של דיכוי, לא זו בלבד שמתבררת גדולתו של המיעוט המדוכא, אלא שהגדולה זוכה להכרת השליט. ועם זאת, סיפור זה, כמו סיפורים נוספים המתועדים באסע”י, מפגיש בין היהודי לבין נפוליאון כאשר האחרון איננו בשיא כוחו.²⁷ שניהם, גם היהודי וגם נפוליאון, חוששים

מאימת המלכות, ובכך נוצרת ביניהם קואליציה בלתי צפויה. המסר הגלום בסיפור הזה מתמצה בדברי הסיכום של הסבתא – אדרת של מלך בשר ודם, שחיוו ושלטונו אינם מובטחים, נחותה מן הפרוכת המיועדת למלך מלכי המלכים. או במילים אחרות, חיוו של מלך בשר ודם אינם בטוחים יותר מחיוו של יהודי פשוט על אף שהמציאות ההיסטורית הגלויה – המשתנה תדיר – מכסה על כך. ובזאת, למי שהשקט והבטחה רחוקים ממנו, כמו ליהודים בצל המלכויות הזרות, יש משום נחמה פורתא.

ואולם הנחמה שמציע הסיפור אינה טמונה רק בשוויון הקיומי הבסיסי הנרמז ממנו, וזאת לנוכח מציאות לא-שוויונית בעליל. סיפור האדרת אינו מסתיים ביערות אירופה אלא בארץ ישראל. עלילת הסיפור והחפץ העומד במרכזו – מעין רליקוויום – מותחים קו רצוף, גם אם פתלתל, בין אותו אירוע שהתרחש אי-אז, בתחילת המאה ה-19 באירופה, עבור בירושלים המתחדשת בבניינו של היישוב הישן, ועד הצגתו של החפץ בתערוכה במוזאון הלאומי. האגדה שמביא מספר הרומן מפיה של הסבתא, ממוסגרת בסיטואציית ההיגוד המשוחזרת, שבה המספר-הילד מונה בפני סבתו שורה של ספקות שהמכריע ביניהם: אין הילד מאמין אלא למה שעניו רואות. בהיעדר הוכחה מוחשית, עונה הסבתא, ברמיזה לסיפור החסידי הידוע:²⁸ "לנו לפחות נשאר הסיפור [...] ואם ייעשה אי פעם אחד מנכדי סופר, הוא יחזיר למשפחתנו את פרוכת נפוליאון רקומה במלים, שהן, כידוע, מאריכות ימים יותר מכל אריג" (31).

אלא שהסיפור שמספר הנכד – "הסופר" – אינו מתמצה ב"פרוכת של מלים", לפחות לא באופן שאליו כיוונה הסבתא. הפרוכת נגלית לפניו במוזאון, בתערוכה שעוסקת במחזור חומרים והסבתם ליעודים מתחלפים של קדושה וחול, למשל: "בגדים ששונו לפרוכות, כובעי חיילים שהפכו למנורת חנוכה, חיתול תינוק שעטפו בו ספר תורה, וגביעי שמפניה שנעשו לרימונים לתורה".²⁹ ההקשר המוזאלי מפקיע לכאורה את האדרת מסיפורה הייחודי: אין היא אלא דוגמה אחת מני רבות לשימוש משני בחומרי יום-יום והסבתם לחפצי קודש. ועם זאת, התערוכה – "ההיסטורית", "הביקורתית" – אינה משמשת בידי המספר אמצעי לניגוח דברי הסבתא. להפך: הוא עומד ומתבונן בפרוכת, שאכן עשויה מחלקי מעיל. הוא מבחין בשקעים שהותירו "כפתורי הזהב הגדולים של מעיל השרד הקיסרי, יותר מ-170 שנה לאחר שנאלץ הנדיב יוסף בן יעקב לוריא נרו יאיר ממהילוב לתלוש אותם ולמוסרם לידי השודדים ביער" (32). לא הרחק מבתי אונגריין, ששם שמע את הסיפור לראשונה במוזאון הירושלמי, הוא שומע את "קולה המנצח של סבתא והוא צלול ורענן כריח בוקר" כשבפיה הפיוט "האדרת והאמונה למי למי" (שם). הסיפור, וליתר דיוק החפץ שבמרכזו, עשה אפוא כברת דרך ארוכה: מאירופה, דרך היישוב הישן שבעיר העתיקה, לשכונת ימין משה שמחוץ לחומות, אולי אף לפורט סעיד, ולבסוף – למוזאון ישראל. כך החפץ – האדרת שנהייתה לפרוכת – אינו מוצג המעיד על מחזור מעגלי,³⁰ אלא דווקא על מסלול קווי, ליניארי. סיפור האדרת, כפי שמביאו המספר, על סיטואציית ההיגוד שלו ועל האפילוג שנוסף, מציג תמונה מורכבת שספקנות, הומור, רצון להאמין וחיפוש אחר האותנטי שלובים בה זה בזה. הדהוד קולה של הסבתא בבית הנכות הציוני חותם את הסיפור. ובכל זאת אפשר לשאול האם תחנתה האחרונה של האדרת-פרוכת מצויה על אותו תוואי שבו שכנו התחנות הקודמות? האם דומה הצגתה של הפרוכת

במוזאון להצגתה בבתי הכנסת של היישוב הישן? השאלות הללו קשורות קשר אמיץ לסוגיית העלייה לארץ של אבי המשפחה, ר' ישראל משקלוב, ולזיקה שבין היישוב הישן למפעל הציוני, כפי שנראה בהמשך.

אגדות משפחת ר' ישראל משקלוב:

אגדת הייסוד של ר' ישראל משקלוב, המכונה "גזע המשפחה", וכן מסעו לארץ הקודש מובאים בהמשך לסיפור תפארתה של משפחת לוריא באירופה כולה (41). האגדה אינה אלא המשך מתבקש; אירופה, כזכור, אינה מעניקה לבני משפחת לוריא את השקט והבטחה שביקשו להם. "ענפי הגזע", לפי הסבתא, הם ילידי המקום (ארץ ישראל) והנכד הוא אחד מעלעליהם "השואפים אל הבוהק העז של שמי המזרח" (42). הנכד הוא אפוא חלק מאילן משפחתי, שאת קיומו ב"אור התכלת העזה", דהיינו בארץ ישראל, יש לראות – על פי הסבתא – כחלק מן ההתפתחות ההכרחית של האילן ששורשיו באירופה וגזעו בר' ישראל העולה לארץ ישראל. כדאי עם זאת לשים לב לניסוח המעורפל: הנכד אינו מתואר כעלעל המתקיים בשמי המזרח, אלא כאחד ששואף אליהם. יוצא שכבר במצג לסיפור הרחב שתספר הסבתא לנכדה, באגדת הייסוד של המשפחה בארץ ישראל, התוואי הטלאולוגי הברור לכאורה, המסביר למפרע את קיומו של הנכד במקום שבו הוא מצוי, קרי בארץ ישראל, אינו ברור כלל ועיקר. ונשאלת השאלה: האם אותו עלעל הוא אכן ב"מקום", או שהוא בחזקת מי ששואף אליו, ומה בין הימצאותו ב"מקום" להימצאותו "בבוהק העז של שמי המזרח"?

שתי דמויות מככבות בסיפורי ר' ישראל משקלוב: האחת דמותו של ר' ישראל, הזוכה לתיאור מפורט. תלמידו המפורסם של הגר"א, ממקימי תנועת "חזון ציון"³¹, ששמה לה למטרה לממש כביכול את חזונו המשיחי של הגאון להתיישבות בארץ ישראל, עלה לארץ בראש השיירה השלישית ב-1809.³² ר' ישראל אכן היה דמות רבת השפעה בכינונו וארגונו הקהילתי של היישוב הישן, תחילה בצפת ואחר כך בירושלים, והיה למנהיגו.³³ סיפור מסעו של ר' ישראל וקורותיו בארץ רצופים נסים. הנס, מסמניהן המוכרים של אגדות ייסוד, מעיד כי המקום שאליו מגיעים הגיבור ומשפחתו אינו מקרי, וכי קיומו של הגיבור – וקיום צאצאיו באותו מקום – אינו שרירותי. הדמות השנייה היא דמותו של ר' ישעיה ברדקי, חתנו של ר' ישראל ובעלה של בתו שיינדל, שהיה אף הוא ממנהיגי היישוב הישן האשכנזי. בסיפורי שניהם מתמזגת התבנית הרעיונית הכללית, שלפיה ארץ ישראל היא המקום שבו על היהודים לחיות, עם תבנית הבחירה במתי המעט שהגשימו זאת בתחילת המאה ה-19. סיפורי ר' ישראל ור' ישעיה ואגדת האדרת המוענקת לבן משפחת לוריא יזדווגו אלה עם אלה כאשר נכדו של ר' יוסף, יונה, יישא לאישה את חנה, בתו של ר' ישעיה, חתנו של ר' ישראל, הלא היא סבתא-רבה של המספר. כך תתממש לה, לכאורה, התבנית הליניארית המובהקת של אגדת הייסוד של המספר – או ליתר דיוק של סבתו.

כמו בסיפור האדרת של נפוליאון, גם במוקד סיפור עלייתו של ר' ישראל יש חפצים מקודשים. טרם היציאה לארץ, מעניקה משפחתו של הגאון מווילנה למשפחת ר' ישראל

שני חפצים.³⁴ החפץ האחד, כרית שעליה ניצלה טריינה, אמו של הגאון, בעת שנסחפה בנהר רומנובו, ניתן כמתנה לאשתו של ר' ישראל "כדי שתינשא עליה במימי הים התיכון, והיא נתנה אותה במתנה לבתה שיינדל כדי שתביא אותה כנדוניה לר' ישעיה ברדקי" (35). את החפץ השני – קולמוס שבו כתב הגר"א את "איגרת מאליהו", קיבל ר' ישראל מבניו של הגר"א, והוא נתנו לחתנו, ר' ישעיה. את האיגרת המפורסמת שלח הגר"א מאחת התחנות בדרכו לארץ ישראל – דרך, שמסביבות שלא נתפענחו לא הושלמה.³⁵ הקולמוס שבו נכתבה האיגרת מועבר אפוא, כאותו לפיד במירוץ, לידי של ר' ישראל המעבירו לחתנו. זה האחרון עשה בו שימוש פעם אחת בלבד: לכתבת החרם נגד המשורר הד"ר לודוויג פרנקל שביקר בירושלים ונגד בתי הספר "שמלמדים בהם שפות זרות ומדעים". אכן, אין ספק שמשפחת ישראל משקלוב הגיעה לארץ, וסיפור התעמתותו של ר' ישעיה ברדקי עם הד"ר פרנקל ועם הקמת בית הספר ע"ש למל ידוע היטב ומתועד במקומות שונים.³⁶ תרומתם של החפצים בהארת העלילה ההיסטורית היא כפולה: הן בהעמדת הדמויות, שאמנם עמדו בראש המהלכים ההיסטוריים, כדמויות נבחרות, הן בהעמדתן כיורשיו של הגר"א ממש. כפי שלאמו של הגר"א נעשה נס בעזרת הכרית, כך גם הגעתה לארץ של אשת ר' ישראל משקלוב היא בגדר נס הודות לאותה הכרית עצמה. ואילו ר' ישעיה, במאבק הקשה שניהל מול כוחות ההשכלה בארץ ישראל, מממש בהינף קולמוס את חזונו של הגאון, שממנו עצמו נמנעה ההגעה לארץ. החפצים מסמנים אפוא את רציפות התוואי שבין נהר רומנובו שליד העיר סלוצק לבין הים התיכון, בין ליטא לבין ארץ הקודש. אגדת הייסוד מקפלת בתוכה, בזעיר אנפין, את התפיסה של היישוב בירושלים כשלוחה של היישוב בגולה – מה שכינה ישראל ברטל "גלות בארץ".³⁷

במרכז סיפור עלייתו ארצה של ר' ישעיה ברדקי, אף יותר מבסיפור חותנו, מתרחש נס:

את הדרך מביירות לעכו עשה בערב חג הסוכות, עם בנו וכלתו, באסדה רעועה, שהובילה עצי ארזים מהלבנון לבניית ארמונו של אפנדי עשיר ליד עכו. זמן קצר לאחר שהפליגו מביירות, אבד הספן את דרכו בים בשל הרוחות, ור' ישעיהו, שחשש שמא ייאלץ לעשות את החג על האסדה, בנה לו סוכת ארעי מן הארזים. בינתיים גברו הרוחות וסופה עזה טלטלה אותם, עד שעלתה האסדה על שרטון מול חוף עכו והתחילה טובעת ור' ישעיה הרכיב את הילד על כתפיו, אימץ את הילדה אל חזהו וקשר את עצמו לאחת מדופנות הסוכה שנהפכה בדרך נס לרפסודה והביאה אותם ללא פגע לחופי ארץ ישראל (45).

מצב ההיגוד שבו נהגה הסבתא לספר את הסיפור הוא ערב חג הסוכות, כיאה לסיפור שבמרכזו ההקפדה על בניית סוכה בלב ים. סיפור עלייתו הנסית של ר' ישעיה ברדקי הוא סיפור ידוע, שתועד לא מעט, אם כי מוטיב בניית הסוכה אינו רווח.³⁸ בנוסח אחר, לא הסוכה היא שמצילה את ר' ישעיה, אלא הכוחות הטמירים המתגלים בו בעת שהסירה נבקעת: "הערבים שעמדו מרחוק, והספנים שהגיעו בינתים אל החוף, מסתכלים בתמהון וחרדה על היהודי השוחה עם הילדים על גבו, והם אומרים איש לרעהו: איש קדוש הוא זה".³⁹ חותם הקדושה של האבות המייסדים מוענק להם כאן לא רק על ידי בני קהילתם וצאצאיהם; קדושתם מוכרת כביכול גם על ידי הערבים – לא אחת אויביהם בדם

במציאות של ארץ ישראל.⁴⁰ בנוסח המיוחס לסבתא, ר' ישעיה עושה את דרכו באנייה הנושאת ארזים. המטען אינו מקרי, שהרי גם בעבר הרחוק, המקראי, עשו ארזי הלבנון את דרכם לירושלים לבניית בית המקדש הראשון (מלכים א' ה, 20). כך נטען מסעו של ר' ישעיה – אמנם ברמז – בתבנית המקראית שמשמעה ציפייה לכינונו מחדש של בית האלוהים (גם אם במציאות הנגלית מיועדים הארזים לבניית ביתו של אפנדי ערבי); ציפייה זו היה שותף לה, כזכור, אביה הכהן של הסבתא, שהתנזר מין. הסבתא אכן מזדהה עם התבנית העלילתית של אבותיה: את הגבעות הנשקפות אליה מחלון חדרה שבבתי אונגרין היא מפרשת כשרידי אפר הקרבנות.

חפצים פלאיים ונסים מפרנסים לא רק את סיפורי העלייה, אלא גם את קורות חייהם של האבות עם עלייתם ארצה.⁴¹ והחיים קשים מנשוא: עוני, מגפה, רעידת האדמה שפקדה את צפת, מרד הפלחים – כל אלו מוזכרים בספר ומעמידים רקע לפועלו של ר' ישראל.⁴² במציאות הקשה של ארץ ישראל בתחילת המאה ה-19, היגון והצער הם גם מנת חלקו של ר' ישראל עצמו. מאימת המגפה עוזב ר' ישראל עם משפחתו את צפת, אך יד המגפה משיגה אותם; אשתו הראשונה מתה בדרך ונקברת בשפרעם, ולאחר הגיעו לירושלים מתים ילדיו (חוץ מבתו שיינדל), והוא כותב: "גם שם מצאתי מחדרים אימה וחשיכה עלה מות בחלוננו, ושמה נלקיתי בכפלים בעו"ה בני יצאוני ואינם בחורי חמד חמודי לבבי".⁴³ אך בתוך המצוקה הנוראה מזדהרים שני נסים. הנס האחד: בזמן מרד הפלחים בגליל הותקף גם בית הדפוס של ב"ק בצפת, שבו נמצאו גיליונות ספרו של ר' ישראל, פאת השולחן, מצפים להדפסה. כל הספרים נבזזו, מספרת הסבתא, לבד כמובן מספרו של ר' ישראל (48). ואכן, ספרו של ר' ישראל הודפס בצפת ויצא לאור סמוך למאורעות, לאחר שבית הדפוס שוקם. לשם השוואה נעיין, למשל, בדבריו של אברהם משה לונץ, שכותב כי בשנת תקצ"ד (1834) ביקש ר' ישראל למסור את ספרו לדפוס, אך התקפת הפלחים, הרס בתי הכנסת ובית הדפוס עיכבו את התכנית, "ורק בשנה הבאה, כאשר עלה בידי המדפיס הר"ב ב"ק לתקן את בית דפוסו ולסדרו מחדש, התחיל בהדפסת ספרו שנגמר בשנת תקצ"ו".⁴⁴ לא זאת בלבד, אלא שבתחילה התכוון ר' ישראל להדפיס את חיבורו בחוץ לארץ כדי להבטיח את טיב ההדפסה. סיפור האגדה של הסבתא יוצק בכרונולוגיה ההיסטורית האקראית – מרד הפלחים שפרץ במקרה באותה עת שהתכוון ר' ישראל להדפיס את ספרו – תבנית משמעותית. הנס שנעשה לאבי המשפחה מעניק לו יוקרה ייחודית, ובמקביל הוא מציג את פרסום הספר פאת השולחן שנושאו הוא "מצוות התלויות בארץ" כפרי של השגחה אלוהית, של יד מכוון. הנס הופך אפוא את מפעלו של ר' ישראל, את מפעלו ההתיישבותי המתגלם בתמציתיות בנושא ספרו, למפעל מבורך ממש. אף כאן, כבסיפור האדרת של נפוליאון, מבקש המספר הילד הוחכה לקיומו של הספר. במקרה הזה באפשרותה של הסבתא להציג בפניו את הכריכה – ואת הכריכה בלבד, שכן דפי הספר לטענתה נתלשו זה אחר זה כדי לשמש קמעות בעתות מצוקה. וכמו בסיפור האדרת, בחיפושיו של המספר אחר האותנטי הוא מוצא לבסוף את מבוקשו בדמות עותק מקורי של הספר.

הנס השני קשור אף הוא ברליקווים משפחתי, באגדה שבמרכזה עומדת נכדתו של ר' ישראל. עניינה של אגדה זאת אינו ספר תורני מפורסם, אלא חפץ יום-יומי, "קעסלע" (גיגית כביסה). וזהו סיפור המעשה: בזמן הרעש הגדול בצפת שהה ר' ישראל בירושלים, ובתו

שיינדל, בעלה ר' ישעיה ומשפחתם – חוץ מבתם התינוקת – היו בטבריה. חנה, נכדתו של ר' ישראל (שעתידה להינשא לנכדו של ר' יוסף יונה לוריא, בעל האדרת-פרוכת) נקברה תחת הריסות הבית, אך ניצלה באורח נס הודות לאותה "קעסלע" שגם סוככה עליה וגם אפשרה לה, באמצעות סדק שנבקע בה, לנשום (50). שכן, כדברי הסבתא, היושב במרומים עושה שליחותו על ידי דבורה ועכביש.⁴⁵ במקרה הזה, נראה כי המספר עד לחפץ עצמו, הרליקוויים, הגם שלימים משליך אותו בן משפחה שאינו מודע לחשיבותו. אף כאן ניצבת אמו של המספר כקטגורית ארסית: "כמו שכל הספרות הרוסית יצאה מבין קפלי אדרתו של גוגול, כך הגיחה כל המשפחה שלנו מתוך הסדק שבתחתיתה", היא אומרת (שם). נראה כי הסיפור – האוטוביוגרפיה הספרותית שמגולל המספר – או לפחות חלקו, אכן מגיח מסיפורי האדרת (של נפוליאון), הנסים והחפצים המקודשים. וזהו אכן גם סיפור שיש בו סדק מתמיד.

התוואי הטלאולוגי הברור של סיפורי הייסוד שזור סדקים. ר' ישראל נוכח לדאבון לבו שצפת הממשית אינה דומה כלל למחוז כיסופיו, ולא עוברים ימים רבים והוא נשלח לאסוף כספים בליטא. והנה, מסתבר שר' ישראל חוזר למעשה במסעותיו על עלילת ייסוד של סבו ר' עזריאל, שאף הוא עלה לארץ ישראל, עזבה לטובת מסע התרמה ומת בדרכו חזרה. מקום קבורתו, כמקום קבורתו של משה, לא נודע. לולא נתגלה מאוחר יותר מקום קבורתו של ר' ישראל בבית הקברות של טבריה – גילוי שאינו ידוע לסבתא – היה גם מותו חתום בחותם האבות שלא זכו להיקבר בארץ. אמנם הרקע ההיסטורי ליציאתו של ר' ישראל הוא מעשי לחלוטין – מצבו הכלכלי הנואש של היישוב בארץ ישראל שהצריך מגבית דחופה וארגון עקרוני של כספי החלוקה. לשון אחר, אין ביציאתו הבהולה של ר' ישראל (או של סבו) משום כפירה בתכנית שהביאה אותו להתיישב בארץ מלכתחילה, אלא מציאות כלכלית שבה יישוב קטן ומדולדל נתמך על ידי קהילות הגולה. עם זאת, תיאור המסע ודחיסות תיאור הנדודים (42–46) ממילא חותרים תחת התוואי הליניארי, הברור לכאורה, של אגדות הייסוד ושל סיפורי העלייה של האבות. זאת ועוד: ר' ישראל נוטל עמו מהארץ איגרת שתכליתה לעורר את לב הנדבנים בנכר. איגרת מפורסמת זו פותחת בשורות מחורזות: "הארץ מבשרת, הארץ מתעוררת, / ארץ מה לשון אומרת? / זה עתה בי לא שום דבר נחסרת, / בי התורה מתבררת, / בי היראה מתגברת / בי הנשמה משוחררת."⁴⁶ לדברי המספר, האיגרת היא "מעין מניפסט של עדה חדשה, שעתה אמנם עודנה קטנה מאוד, אך עתיד מזהיר נשקף לה" (43). אך הפער בין רוממות הרוח בשורות הללו לבין חורבנה הממשי של הארץ ועליבותה של הקהילה הוא עצום, כפי שעולה מן ההקשר הטקסטואלי עצמו שבו מובאת האיגרת. באיגרת המיועדת לגולה, קרי "למקום אחר", מתואר "המקום" – ארץ ישראל – בשיא תפארתו. בתווך, בין המקום הממשי ובין המקום הנכסף, מצויות המילים, מילים הלשות את המציאות הפיזית והגאוגרפית בתבניות מדומיינות.⁴⁷ הן הנדודים הרבים – לגולה, כמו גם בארץ עצמה, הן אי-התואם שבין מילות האיגרת לבין המקום הממשי, מערערים אפוא על תבניתם הליניארית והחד-משמעית של סיפורי הייסוד.

איגרת נוספת הקשורה בשמו של ר' ישראל היא האיגרת שכתב לעשרת השבטים האבודים.⁴⁸ סמוך לת"ר, שנת הגאולה, הגיעו שד"רים לארץ ישראל ומסרו על הימצאותם של עשרת

השבטים במדבריות תימן. כבר בדבריו של ר' אליעזר בתלמוד, עשרת השבטים עתידיים להתקבץ ולחזור למולדתם בגאולה שלעתידי לבוא (סנהדרין קי ע"א). אלא שעבור ר' ישראל, מציאת עשרת השבטים אינה רק סימן לגאולה, הם אינם חלק ממהלך הגאולה, אלא הם עצמם אמורים לשמש כלי להבאתה ממש: מאחר ששמרו (לשיטתו) על זהות "אותנטית", ניתן יהיה באמצעותם להשיב את הסמיכה ולכונן מחדש את הסנהדרין.⁴⁹ בעקבות זאת מחליט ר' ישראל לשלוח איגרות אל השבטים הנידחים בידי שליח, ר' ברוך בן ר' שמואל. לדברי הסבתא, השליח "נסוג מתוכניתו וחזר לצנעא, נעשה שם רופאו של האימאם אל מהדי [...] וסופו שהוצא להורג בידי אדוניו" (47). עיקרי דבריה של הסבתא ידועים מן המסורת שבעל-פה של יהודי צנעא כפי שליקט אותם יעקב ספיר. בין השאר, ספיר אכן מספר שר' ברוך היה בעל ידע ברפואה טבעית ובסגולות עשבים וסמים, וששירת כרופאו של האימאם אשר החזיר לו רעה תחת טובה וסופו שרצח אותו.⁵⁰ סיפור השליח האגדי הופך בסופו של דבר לכרוניקה יהודית-גלותית ידועה מראש: מלך הנזקק לכישוריו של היהודי נוטל אותו תחת חסותו. אך החשדנות הבסיסית כלפי יהדותו, מצד אחד, והתנהגותו היהירה של ר' ברוך, מצד שני, קוטעים את השותפות הזמנית שבין השניים. אף בסיפור הזה מבקש הנמען-הילד לעמת בין הסיפור לבין קיומן או היעדרן של הוכחות מוחשיות לאמתותו ("שאלתי בשמץ לגלוג, אם העולים מחבאן [...] הם אותם יהודים אבודים", 47). אך שלא כבסיפוריה האחרים, הפעם עונה לו הסבתא כי "עשרת השבטים הם מי שיחפשו אותם תמיד ולעולם לא ימצאו" (שם). מחוזם של עשרת השבטים מעבר לנהר הסמבטיון הוא מחוז חפץ אולטימטיבי, שדינו, מעצם הגדרתו, להישאר בגדר משאת נפש. לחלופין, בדבריה של האם החוצה את רחוב שמואל הנגיד והפונה אל בנה כאל אלדד הדני שלה שיעביר אותה את נהר הסמבטיון (96), מומרת הכמיהה לגאולה לאומית הגלומה בהבאת השבטים, בגאולה נפשית; מציאת עשרת השבטים הופכת למטפורה קיומית אישית. כך או כך, סיפור עשרת השבטים הוא סיפור על חיפוש מתמיד, על מסע נצחי. מן הבחינה הזאת, התבנית העלילתית של סיפור עשרת השבטים מנוגדת באופן קוטבי לתבנית של אגדת ייסוד. במילים אחרות: בעוד אגדת ייסוד מצביעה על עלילה הכרחית שהביאה להתקיימות במקום מסוים בהווה נתון, אגדת עשרת השבטים – על פי עדותה של הסבתא עצמה ומתוך אזכורה המטפורי על ידי האם – מעמידה את ההתקיימות בהווה כהתקיימות חסרה מעצם מהותה, התקיימות העורגת תדיר למחוזות רחוקים.

א

את מאמרו משנת תשמ"ו על האגדות על עשרת השבטים והסמבטיון ודרכי קליטתן בספרות העברית החדשה חותם ורסס בקביעה כי: "עם התרחקותה של הספרות העברית בת זמננו מעולם האגדה, ההופך לנחלתם הבלעדית של חקר הפולקלור וההיסטוריה של עם ישראל, מצטיירת יצירתו של עגנון כחוליה אחרונה, החותמת את פרשת הזיקה המסועפת של ספרותנו בדורות האחרונים אל האגדות על עשרת השבטים והסמבטיון".⁵¹ והנה, לא זו בלבד שחבלים מוסיף חוליה לחוליותו של עגנון,⁵² אלא חידושו הגדול הוא דווקא במסגור הרפלקסיבי של החומר האגדי באופן שמקרב כביכול את היצירה האוטוביוגרפית ל"חקר הפולקלור וההיסטוריה". שכן, מעמדם של חומרים

"עממיים" – כדוגמת סיפורי הייסוד ואגדת עשרת השבטים – בתודעה ההיסטורית של הדמויות השונות עולה שוב ושוב כתמה מפורשת. וכשם שסיפור עשרת השבטים משמש אצל יוצרים בעידן התחייה הלאומית להעצמת דגם היהודי החדש העתיד לממש את הגאולה (כבשירתו של יעקב כהן), או לחלופין כיסוד סאטירי ופרודי של החזון הלאומי (כביצירתו של מנדלי מו"ס),⁵³ כך גם ברומן חבלים ממוקם הסיפור בלב לבו של קונפליקט היסטוריוגרפי מפורש, המתגלם בוויכוח על אודות טיבן של אגדות הייסוד. וכפי שבויכוח היסטוריוגרפי מוצעות עלילות היסטוריות חלופיות, גם עלילות אגדות הייסוד, כביטוי לתודעה היסטורית, נתונות ברומן לפרשנויות מתחרות. עלילת חבלים כרומן אוטוביוגרפי ועלילות אגדות הייסוד שבתוכו, שלובות אפוא בהיסטוריה, שהיא עצמה עשויה, כפי שכבר לימדנו היידן וייט, מתבניות וקונבנציות ספרותיות.⁵⁴ עצם הטמעתן של תמות היסטוריוגרפיות במסורת הספרות העברית החדשה ודאי אינו חדש, ודי אם נזכיר כאן את יצירתו של ש"י עגנון – מקור השראה חשוב ליצירתו של באר – ששאלת הרציפות ההיסטורית בין העולם המסורתי למפעל הציוני-חילוני עולה בה שוב ושוב.⁵⁵ החידוש שמציע חבלים טמון באופנים שבהם הוא עושה שימוש בעלילות היסטוריות – כדוגמת "עלילות סיפורי הייסוד" – הזוכות למערכת פרשנויות גלויה בהקשר הסוגתי-הרפלקסיבי של האוטוביוגרפיה.

האם, כזכור, מבקרת את אגדות הסבתא: את הסיפורים הללו היא מכנה "אנקדוטות מטופשות על רליקווים מקודשים" (34), שאינם שונים מהותית מהתרפקות על כפיסי העץ של הצליבה או על שערות מזקנו של הנביא מוחמד. חשובים יותר לענייננו הם דברי האם כי "הם [תלמידיו של החתם סופר]⁵⁶ נלחמו בזמן החדש. הם רצו שהזמן יעמוד מלכת. לכן נמלטו ממרכז אירופה, שמאמצע המאה הקודמת נשטפה באור ההשכלה. כאן, בלב המזרח, בחסות השלטון התורכי הנחשל ובתוך ההוויה הערבית הנרפית, האמינו שיוכלו לקיים לעד את הגיטו בן אלף השנים. לכן שלא תבוא סבתא ותספר לך סיפורים ותגיד לך שאתה צריך להיות גאה באבות אבותיך, שעלו לארץ-ישראל הרבה לפני הבילויים והיו הציונים האמיתיים" (57-58).

דבריה של האם תואמים במדויק את התפיסה ההיסטוריוגרפית, המבקשת להעמיד את עלייתו ארצה של היישוב הישן והשתקעותו בארץ כתופעה השונה מהותית מן המפעל הציוני. מן הפרספקטיבה המחקרית הזאת, המיוצגת בחריפות על ידי ישראל ברטל, כלל מפעלו של היישוב הישן נובע מתפיסת עולם וממוטיבציות שאין להן ולא כלום עם חזון סוציאליסטי-לאומי. להפך, לא מודרנה לאומית עומדת ביסוד השתקעותו של היישוב הישן בארץ, אלא דווקא – ממש כדברי האם – פחד מפני איום ההשכלה על המסגרות היהודיות המסורתיות באירופה. התהליכים הרעיוניים והמוסדיים המתרחשים בקרב היישוב הישן מושפעים אפוא ישירות מן השינויים שעוברים על קהילות האם באירופה ומקבילים להם. בהשלמה לכך, את מפעלי ההתיישבות החקלאית וזממות מסחריות אחרות של היישוב הישן אין להבין כביטוי למודעות אידאולוגית להפוך לחברה יצרנית (כניגוד לחברה המסורתית), אלא כמענה מידי לצרכים כלכליים מקומיים המתגלים בארץ ישראל.⁵⁷ הפולמוס ההיסטורי הנרחב בנושא עליית תלמידי הגר"א "אין כמותו לחדד את ציוני הגבולות שביניהם מתעמת החוקר עם מהותו של היישוב הטרנס-ציוני".⁵⁸ ולפי התפיסה

הזאת, אין לראות בתלמידי הגר"א או בתלמידי החתם סופר את מבשרי הציונות. לאור זאת, לא אגדת הייסוד של ר' ישראל או של ר' ישעיה ברדקי וגם לא האדרת-פרוכת של נפוליאון יכולות לשמש אגדות ייסוד עבור מי שהפקיעו עצמם מן היישוב הישן. עבור מי שמזהים עצמם, גם אם הזדהות אמביוולנטית, עם היישוב הלאומי, האגדות הללו אינן רלוונטיות שכן מנקודת מבטן עלילת הסיפור של היישוב הישן והעלילה הציונית הן שתי עלילות נפרדות שאינן מצויות על אותו תוואי ליניארי.

לעומת זאת, התפיסה החלופית, המיוחסת לפי האם לדמותה של הסבתא, מקבילה לתפיסה היסטוריוגרפית המבקשת לראות בהיבטים שונים של היישוב הישן אב-טיפוס של ההתיישבות הציונית.⁵⁹ על פי התפיסה הזאת, הציפייה המשחית, ניצני ההתיישבות החקלאית ובראש ובראשונה עצם ההתיישבות בארץ ישראל, מעידים כולם על זיקה מתמדת של העם היהודי לארצו ועל רציפות היסטורית ששיאה בהקמת המדינה היהודית-ציונית. כך, הגר"א ותלמידיו עשויים להיתפס לא רק כאושיותיו של היישוב הישן, אלא כמייסדיו של היישוב החדש דווקא, כפי שביקש לטעון הרב שאר-יישוב כהן הפותח את מאמרו במילים נרגשות:

בתוך הבתים אשר בין החומות, היה עיקר יסודו של "היישוב הישן", שקדם לעליה הציונית והניח את היסודות לכל קיומנו בארץ כיום. אני מקווה שאנחנו נתרום תרומה חשובה, אם נגול את *חרפת השכחה*, שכיסתה את מפעלם של הראשונים, אולי עקב הפאר, הפרסום והזוהר הרב, שקרנו ממפעלם של הבאים אחריהם. ננסה לקשור מחדש את שרשרת העליות, שלא ניתקה מימי הרמב"ן והבאים אחריו, ועד לעליות האחרונות.⁶⁰

הרב שאר-יישוב כהן, השייך לזרם הדתי-לאומי – הקבוצה שאליה גם משתייך במידה רבה המספר-הילד (הוא הולך לבית הספר של "המזרחי") – מבקש להתוות עלילה חלופית לעלילה ההיסטוריוגרפית הציונית, זו שקדמה למלחמת ששת הימים. סיפור הייסוד שהוא מציע בנוי על עלילה שתחילתה בתלמידי הגר"א (ביישוב הישן) והמשכה בתנועת ההתיישבות הציונית. העלילה המוצעת מגדירה את מקומו כאדם דתי במדינה חילונית, שזהותו מוסברת על ידי הרצף הרעיוני והמעשי המשתמע מדבריו. הדתי-לאומי בעלילה הזאת אינו עוד בגדר יצור כלאיים אנומלי. להפך, דמותו היא דמות ציונית מועצמת, מאחר שהיא נושאת בקרבה גם את עולמם של מבשריה הקדמונים של התחייה הלאומית. ואולם עלילה היסטוריוגרפית הרמוניסטית כזאת עשויה ללקות ברדידות כפי שמשמע, בהקשר אחר, מדברי האם המזהירה את בנה שעיקור היסודות הגרוטסקיים והדמוניים בתיאור דמויותיהם של הוריו יביא לכך "שיתאים הסיפור שלך למקראות לספרות שמלמדים בבתי הספר של המזרחי" (323). עלילה נוחה, רציפה, קלה לעיכול, כזו שאמנם עשויה להתקבל יפה – בבתי הספר של "המזרחי" ובחוגים שהם מייצגים – אך זאת במחיר התפשרות אסתטית.

אך כפי שמשנתה האסתטית של האם אינה משנתו הבלעדית של המספר,⁶¹ כך גם העלילה ההיסטוריוגרפית שלה, ביקורתה על עלילות הייסוד, אינה זוכה לבכורה בלעדית;

ההיסטוריוגרפיות החלופיות אינן מוכרעות ברומן האוטוביוגרפי הזה. הן מומשגות בו. עלילות הייסוד של אבות המשפחה – ר' ישראל משקלוב, ר' ישעיה ברדקי ור' נתנאל לוריא בעל הפרוכת – מוצגות בו במלוא עֶצמתן הטלאולוגית כאגדות ייסוד של הסבתא. בה־בעת, הן עצמן זוכות לערעור מתמיד באופן תיאורן ובביקורת הישירה שמותחים עליהן האם ובנה. ההכרה שעולה מן ההיבטים הכרונוטופיים של הרומן, ולפיה מקום הוא לעולם סיפורים על מקום, בהכרח מעמידה בספק את אפשרות קיומה של עלילה היסטוריוגרפית אחת ויחידה, או ליתר דיוק את קיומה של פרשנות בלעדית. בתוך כך, מעמדן של אגדות הייסוד בעלילה האוטוביוגרפית אינו ניתן לרדוקציה פשטנית כמרכיב בתודעתו של המספר וכיסוד מכונן של זהותו. מן הבחינה הזאת התפיסות ההיסטוריוגרפיות ואגדות הייסוד אינן חריגות ברומן; הן עצמן תורמות, כמו גם מגלמות בתמצות, את המהלך הפואטי הכולל שלו. כשם שהרומן עצמו פורש לפנינו מבנה מתעתע, שבו הקו ההתפתחותי, הליניארי של המספר מומר ברצף אנקדוטלי החותר תחת מבנה עלילתי סגור, ובהקבלה לריבוי ה"מחוות" (האסתטיות והרעיוניות) של הרומן,⁶² כך גם אגדות הייסוד, בעלות התוואי הליניארי הפשוט לכאורה, מבטאות בו־זמנית דבר והיפוכו.

חנן חבר, שעמד על המבנה האנקדוטלי של הרומן וקשר אותו, כאמור, למה שהוא תיאר כ"אנטי־רומן חניכה", טען גם כי "קווי התפר בין החרדים לבין 'המזרחי' אינם נפרסים כמאבק פוליטי. הניגודים האידיאיים הפוליטיים [...] אינם מוצגים כניגוד מכונן בין־דורי לסמכותה של הסבתא, אלא משמשים כמחווה נוספת לאנרגיות המשפחתיות".⁶³ לטענת חבר, באר מפורר את הניגוד דתי־חילוני בעת שהוא מכניס את שאלת הזהות הדתית והלאומית לפרדיגמה חדשה של "רטוריקה של זהויות". ואולם הקריאה שהצעתי כאן מצביעה על כך שהפוליטי – במידה שתודעה היסטוריוגרפית מגלמת גם עמדה פוליטית ואידאולוגית – אינו שולי כלל ועיקר לסוגיית הזהות של מספר הסיפור; "האנרגיה המשפחתית", בלשונו של חבר, היא גם אנרגיה פוליטית, שאי־אפשר להפרידה מסוגיית הלאומיות והמקום.

רבות נכתב על הזיקה שבין התפתחות הרומן כסוגה לבין המודרניזם והלאומיות.⁶⁴ "רומן החניכה", בעצם עיסוקו ב"נעורים" וב"מובליות", כפי שתיארו פרנקו מורטי, ביטא וקידם את הציוויליזציה המודרנית יותר מאשר כל צורה סמלית אחרת.⁶⁵ ואם מודרניות פירושה מהפכה תמידית "התופסת את הניסיון שנצבר במסורת כמשקולת חסרת תועלת, ולכן היא אינה יכולה להיות מיוצגת על ידי בגרות, ועוד פחות מכך, על ידי זְקנה"⁶⁶ – חבלים כרומן חניכה הוא אכן, כדברי חבר, אנטי־רומן חניכה; ולא רק משום שהוא חותר תחת התוואי הליניארי ומייצר הלכידות לכאורה של רומן החניכה. זהו אנטי־רומן חניכה, לפי האפיון שאפיין אותו מורטי, מאחר שחניכותו של הנער היא חניכה של ילד־נער, המבלה את רוב עתותיו בחברת אנשים מבוגרים, חניכה המציגה אותו כמי שתמיד היה מבוגר, כמעט זקן. בתוך כך, המסורת – בדמותן של אגדות הייסוד – אותה "משקולת" שהמודרניות ברומן מבקשת להסיר מצווארה, היא חלק מעולמו של הילד שגם המספר המבוגר אינו דוחה אותו דחייה מוחלטת.⁶⁷ מכיוון אחר, מצד הדמיון הלאומי, דווקא למסורת – או למסורת "המומצאת" – שמור מקום חשוב: די אם נזכיר בהקשר הזה את תפקידו של איסוף הפולקלור בהבניית הדמיון הלאומי, בין אם זה מפעלם של האחים גרים או כתיבת

האפוס האיטלנדי.⁶⁸ גם עידן חזון התחייה הלאומית היהודית לווה בתחייה של מסורות "עממיות" כפי שמתבטא הדבר, למשל, באנתולוגיות של לוי גינצבורג ושל ביאליק ורביניצקי.⁶⁹ חבלים נכתב לאחר שהחזון הלאומי כבר מומש, ובמסגור הרלפקסיבי שרומן זה ממסגר את אגדות הייסוד, הוא מציע מהלך חדשני: אבני הבניין של ההיסטוריוגרפיה הלאומית-ציונית מוכלות בתוכו והן משמשות מסד של ממש לבנייני הפואטי-רעיוני; עם זאת, הכלתן כרוכה גם בהכרה בתחבולה העלילתית הגלומה בהן, תחבולה שמטרתה ליצור עלילה ליניארית לכידה, הקושרת בין הסובייקט-המספר לבין המקום.⁷⁰

"זה זמן רב היא חוששת", אומרת האם לבנה, שמא יהיה גם הוא כ"אותם אנשים שנשבים בקסמיהם של סיפורי אגדות ואין בהם שאיפה או סקרנות לחשוף את המנגנונים הפסיכולוגיים החבויים של הנפש, המפעילים את בני האדם ואת מעשיהם". האם "מאמין" הילד באגדות הייסוד? האם, כפי שחוששת האם, הילד אכן "נשבה" בקסמן של אגדות? האם המספר המבוגר מבקש – או מצליח – להשתחרר מן השבי הזה? הילד מפקפק בסיפור האדרת של נפוליאון, והמספר המבוגר מוצא הוכחה לקיומה של האדרת (גם אם לא לתולדותיה) בתצוגה – רפרזנטציה – שלה במוזאון ישראל. נראה כי הרומן אינו נותן תשובה חד-משמעית לשאלה האם הילד, ויותר מכך המספר המבוגר, מאמינים באגדות, ובכלל זה אגדות הייסוד, למרות שכמיהה לאמת קוהרנטית, גם אם סינתטית, שזורה ברומן לכל אורכו. ונדמה כי בדומה לתשובה שהציע פול ון לשאלה ששאל – "האם האמינו היוונים במיתוסים שלהם" – עונה גם הרומן הזה תשובה אמביוולנטית לשאלה "האם להאמין באגדות", תשובה שלכידותה מצויה דווקא בפרדוקס פנימי מדומה – כן ולא.⁷¹ ון הקביל בין תפיסתם של היוונים הקדמונים את סיפורי האלים לבין אמונתו של הילד הנוצרי שהמתנות שהוא מקבל בחג המולד הונחו שם על ידי יצור פלאי, בו-בזמן שהוא יודע היטב כי הוריו הם שקנו את המתנה. אמנם, לא דומה חשיבתו של הילד לדמות המספר המבוגר, המשקיף על האגדות שסופרו לו בילדותו. אבל בחשבון אחרון, נראה כי השניות הפרדוקסלית לכאורה, שהיא נחלתם של היוונים או הילד הנוצרי, מצויה גם ברומן הזה, ובבסיסה ההכרה שוון היטיב לנסח במילים אלה: "במקום לדבר על אמונות יש לדבר בפירוש על אמיתות, ושהאמיתות עצמן דמיוניות. איננו יוצרים לנו מושג כוזב של הדברים: האמת של הדברים, היא שנבנית למרבה הפליאה במרוצת הדורות. האמת איננה ההתנסות הפשוטה ביותר במציאות; אדרבה, היא ההיסטורית ביותר".⁷²

* * *

לא פחות, ואולי אף יותר משחבלים משופע במקומות, הוא משופע במחוזות חפץ, בארצות מובטחות הנמצאות, מעצם הגדרתן, במקום אחר. על הסב, "שהיה צמא לנדודים ולמסעות", נגזר "שלא ייצא מתחומי ירושלים, אפילו לא ליפו", והוא משקיע את פרוטותיו האחרונות ברכישת ספר משכילי שכותרתו שבי' עולם (18); הסבתא, שאף עליה נגזר לא לצאת מן הארץ "ואפילו לצפת ולטבריה לא הגיעה" (24), משוטטת בערוב ימיה בספרי המסעות של מרקו פולו, קולומבוס, וסקו דה גמה (23); ונציה היא הארץ המדומיינת – המונכחת באלבום תמונות – עבור הסייד, חברו של האב, שמעולם לא זכה לראות את העיר במו עיניו (192); ושוב ושוב עולה שמה של אמריקה, הארץ המובטחת, שהאם לעולם לא תזכה

להגיע אליה. המספר, לעומת זאת, מבקר בווינה ובמיינץ, ואת הספר הוא כותב באנגליה. "במקום שיש בית אין עולם, ובמקום שיש עולם אין בית", אומר (ביידיש) תלמיד הישיבה למספר־הנער (203). עולמו של המספר, כמספר, מתאפשר מחוץ לבית. הפתגם מקפל בתוכו את השניות המתעתעת לכל אורכו של הספר: בין "מקום" לסיפור על מקום, בין "הדבר" האוטנטי כיכול, לייצוגו, בין רצון לזהות קוהרנטית ובין הקיום החצוי. למרות שהפתגם נאמר מפיו של תלמיד ישיבה גלמוד וכואב בירושלים, יש בו קורטוב נחמה.

בחבלים המקום הוא תמיד סיפורים על מקום, ייצוגים של מקום, בין אם המקום מצוי בקרבה פיזית אל המתבונן ובין – ובעיקר – אם לא. אם תרצו – מקום הוא לעולם אגדות על מקום; המקום הוא אגדה. מן הרומן, בשלמותו הפרגמנטרית, עולה ההכרה ב"אמת" שיש באגדה, הכרה – בניגוד לדברי האם (שהיא עצמה אינה עומדת כמובן באמת המידה שתבעה כביכול מבנה) – ב"מנגנוני הנפש החבויים" המייצרים תדיר אגדות חדשות ואמנות חדשות. ההכרה הזאת עולה ממכלול היבטי הפואטיים של הרומן, וכפי שביקשתי לטעון כאן, גם עולה מאופן השימוש של הרומן באגדות הייסוד. ועם זאת, ריבוי ה"אמנות", קבלתן של עלילות חלופיות על ידי המספר – קבלה שאינה דוחה את הספק, אלא אינם מכוננים את חבלים ואת מספרו כדברים של שיח יחסי, כזה המציג את חומריו בשוויון אפיסטמי המבקש לפרוק מעצמו עול מחויבות. להפך: בעצם ההכרה, בלשונו של ון, בכך ש"אמת" איננה "ההתנסות הפשוטה של הדברים", אלא היא ה"היסטורית ביותר" – הכרה שמספק לנו הרומן ברפלקסיה המתמדת שלו על סמכותן של אגדות הייסוד, בעצם ההכרה הזאת מתגלמת עמדה מוסרית, כזאת שבהכרח אינה מציעה עלילה אוטוביוגרפית או היסטוריוגרפית פשוטה.⁷³

אוניברסיטת חיפה

הערות

- 1 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית", ז' גורביץ', על המקום, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 22-73 (נדפס לראשונה באלפיים 4 [1991], עמ' 9-44).
- 2 חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1998. ציטוטים ללא ציון המקור לקוחים מספר זה.
- 3 דליה רק, "הז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטוי ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות – עיון משוה", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בראיילן, תשס"ב. לעניין מעמדו הכפול של המספר כצופה וכנצפה ולהתבוננות העצמית כחלק מן המהלך הנרטיבי של הרומן, ראו שם, עמ' 118-122.
- 4 אמנם אין זה מאפיין של כל הספרות האוטוביוגרפית, אך ההיבט הרפלקסיבי הוא ללא ספק היבט מרכזי בז'אנר זה בעת החדשה. ראו, למשל, Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography*, New Haven and London: Yale University Press, 1986, pp. 1-28; רק, הערה 3 לעיל, עמ' 15-17.
- 5 השוו גם לדבריה של ניצה בן־דב כי "באר יצר ב'חבלים' ז'אנר מיוחד שההתחבטות של הקורא, אם המספר הוא אמת או בדיה, הוא גם המסר וגם התחבולה" ("חבלי חיים: על הרומן 'חבלים' של חיים באר", עלי שיח 42 [תש"ס], עמ' 76).

- 6 ראו, למשל, חיה בר־יצחק, פולין - אגדות ראשית: אתנופואטיקה וקורות אגדיים, תל אביב: ספרית פועלים, 1996. בר־יצחק רואה באגדות ייסוד סוג של אגדות ראשית (שם, עמ' 88). מן הסיבות הנזכרות למעלה, ביכרתי להשתמש כאן במונח "אגדת ייסוד" דווקא. לאגדות קדושים, או לאגדות שבח, ראו: ח' בר־יצחק, "המרחב באגדת הקדושים העממית היהודית", טוראב (1992), עמ' 121, והספרות המצוינת שם; תמר אלכסנדר, "'קדוש' ו'חכם': האר" והרמב"ם בסיפורי עם", מחקר ירושלים בספרות עברית יג (תשנ"ב), עמ' 29-65.
- 7 C.A. Barros, *Autobiography: Narrative of Transformation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pp. 1-50
- 8 שם, עמ' 13.
- 9 חנן חבר, "מראה לעצמו אצבע משולשת", הארץ (23/9/1998). הבחנותיו של חבר קושרות בין היבטים פואטיים ורעיוניים של הספר, המייצרים, כאמור, את מה שהוא מכנה "אנטי סיפור חניכה". קריאתי מקבילה לקריאה שלו; אם כי בניגוד לחבר, אני מבקשת להתייחס כאן לעמדה ההיסטוריוגרפית-פוליטית של הספר, שאינה נטמעת, לטענתי, בפרדיגמה האסתטית, וראו על כך להלן. גם השוו ליוסף אורן, הרואה ברומן "תבנית של עלילת חניכות של אמן מילדות ועד בחרות" ("התדע מאין נחלתי את שירי?" - על 'חבלים': ספרו החדש של חיים באר", מאונייטס עג, 4 [תשנ"ט], עמ' 52). קריאתו של אורן, בניגוד לזו של חבר, אינה מביאה בחשבון את מכלול ההיבטים הפואטיים והרעיוניים של הרומן, החותרים נגד עלילת החניכה הברורה.
- 10 הספרות על התופעה היא נרחבת. לצורך הדיון כאן השתמשתי באפיון הכולל של מיקה באל: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, 1997, pp. 57-58; Buffalo and London: University of Toronto Press, 1997; באל עצמה מציעה להמיר את המושג *mirror text* ב-*mise en abyme*, כלומר טקסט מראה.
- 11 יש לזכור כי האגדות מובאות מפיהן כביכול של הדמויות השונות, אך לעולם בתיאורו של המספר. ההפרדה בין רמות הסיפור השונות, בין המספר לבין הדמויות המאכלסות את ספרו (ובכלל זה דמותו כילד או כנער), אינה פשוטה, והיא משמשת - בהיותה חלק מתמת ההיזכרות - היבט מרכזי במורכבותה של היצירה.
- 12 ראו, למשל, גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, תל אביב: עם עובד, 1996. על הקמת יבנה כאגדת ייסוד של חז"ל, ראו עמ' 184-202; השוו גם: Daniel Boyarin, *Border Lines: The Partition of Judeo-Christianity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 74-86, 152-201; על אגדות ייסוד משפחתיות, ראו, למשל, תמר אלכסנדר-פריזר, מעשה באהוב וחצי: הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים ובאר שבע: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ס, עמ' 207. וראו על מסורת הייחוס המשפחתית של משפחת מיוחס הירושלמית.
- 13 מיכאל בכטיץ, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007; בכטיץ דן באוטוביוגרפיות העתיקות ומדגיש את התודעה הפומבית של האדם העולה מהן. בכמה חיבורים (עמ' 69-73, אך ראו גם הלנה רימון, "הזמן והמקום", עמ' 316-319) הוא גם עומד על ניצני התפתחותה של תודעה פרטית נבדלת, אינדיבידואלית.
- 14 על הסיטואציה האפית, או מצב הסיפור ברומן האוטוביוגרפי, ראו למשל אפיונו הקצר של יוסף אבן, מילון מונחי הסיפורת, ירושלים: אקדמון, 1977, עמ' 28.
- 15 בכטיץ, הערה 13 לעיל, עמ' 183.

- 16 שאלת היחסים שבין הסיפור – או הספר – ובין מקום, זיקתם של אלו להבנת ההיסטוריה היהודית והחיפוש אחר ה"אותנטי" – כל אלה עומדים במוקד ספרו החדש של באר, לפני המקום, ודי בכותרתו לרמיזה (חיים באר, לפני המקום, תל אביב: עם עובד, 2007). מן הבחינה הזאת, יש לראות את ספרו האחרון לאו דווקא כביטוי לשינוי פואטי ותמטי ביצירתו, אלא דווקא כפיתוח של יסודות הגלומים ביצירתו המוקדמת (ראו חיים וייס, "אותיות פורחות", מקור ראשון, 26/9/2007). וייס עומד על מרכזיותו של המסע ברומן, מסע שמטרתו לקרב את גיבורו למקור הרוע, "לנקודה המדויקת, הארכימדית, עליה הכל נשען וממנה פרץ הרוע לכל עבר". בהשלמה לדברי וייס, אייכולתו של המספר להביא את סיפורו לידי סיום, או ליתר דיוק, המצאתו של סיפור אחר, עשויות להתפרש כשיקוף של כישלון מציאת אותו "מקור". על חבלים כ"מסעו הנפשי של המחבר להבנת חייו באמצעות העלאת זכרונות על הכתב", ראו: דליה רק, "המסע האוטוביוגרפי בזמן ובמרחב: חבלים מאת חיים באר, העובדות ונחלת אבות מאת פיליפ רות", מותר 12 (תשס"ה), עמ' 51-56; הציטוט לקוח מעמ' 55.
- 17 גורביץ' וארן, הערה 1 לעיל, עמ' 25. אין זה המקום להתעמק בטיעונים השונים שמעלים המחברים. עצם הצבעתם על בעייתיותו של המושג "מקום" בזהות הישראלית המודרנית רלוונטית לדיון כאן. יש לציין, עם זאת, שלמרות פוריות ההבחנה הקונספטואלית שבין "מקום קטן" ל"מקום הגדול", קשה לקבל את הניגוד הגמור המשתמע ממנה, שהרי גם "המקום הקטן" אינו מסומן ניטרלי שמשמעותו אינה נגזרת ממערכת סימון "מיתית" (במונחי של דולאן בארת). ונראה כי הספר שלפנינו מדגים היטב את המיתוּציה של המקום הקטן, הגם שיש להביא בחשבון שהמקום שאליו הוא מתייחס, קרי ירושלים, מאופיין על ידי ארן וגורביץ' כסמל ל"מקום הגדול".
- 18 גורביץ' וארן, שם; על היחס בין "המקום" כרעיון וכאידאה לבין ה"מקום" כממשות, ראו: יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007. שוורץ מצביע על מגמתיו של הנרטיב הציוני – כמו, למשל, באלטנווילנד – לאחד בין "המקום" ל"מקום", ועל ההכרה בפער האינהרנטי הקיים ביניהם בכתיבתם של יוצרים כמשה שמיר ועמוס עוז. אפשר אפוא למנות גם את חבלים בין היצירות המגיבות להיעדר החפיפה שבין המקום כרעיון לבין מימושו.
- 19 רק, הערה 3 לעיל, עמ' 123.
- 20 הדיגלוסיות הזאת אינה מאפשרת, מעצם טיבה, את תחושת "המקום הקטן" המאופיינת, כאמור, בהזדהות אוטומטית עם שפת אם (ראו הערה 17 לעיל).
- 21 על כך שהבית אינו אלא האנשים שבו, שהמרחב הוא מרחב אנושי, ראו עמ' 230.
- 22 "הפגרום" מכון להיבט הדיאכרוני, לחוויה הגלותית של האב (בבחינת "גלות בארץ", וראו להלן הערה 32, לאפיונו של ישראל ברטל את היישוב הישן), ואילו כינויו של דב יוסף כ"מושל" רומז באופן אירוני להיבט לשוני סינכרוני, לממשל הצבאי שהיה נהוג בארץ כלפי אוכלוסיות ערביות. (ההדגשה שלי ד"ש)
- 23 וראו גם דברי חבר, העומד על האירוניה שבתיאור הדרוד (הערה 9 לעיל).
- 24 וראו גם תיאורו של האב כ"אחד מאותם חולמים ונודדי דרכים רכי מבט, שנפשם ערבה אל טירות חרבות למחצה" (עמ' 193) (ההדגשות שלי, ד"ש).
- 25 ראו, למשל, עלי יסיף, סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו ומשמעותו, ירושלים ובאר שבע: מוסד ביאליק והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשנ"ד, עמ' 337-339, והספרות המובאת שם, עמ' 337, הערה 60. האגדות, כפי שמצייץ יסיף, אכן משקפות תהליכים היסטוריים – העתקת מרכז התרבות היהודית מאיטליה לאירופה, קבלת מעמד אזרחי באמצעות תעודות אותנטיות

- או מזויפות מידי קרל הגדול ופריחת מרכזי תורה באשכנז ובפרובנס כפועל יוצא של הזכויות הפוליטיות החדשות. ועם זאת, תרגום המהלכים ההיסטוריים לעלילה המורכבת מאירועים ואנשים ספציפיים טוען את המהלך ההיסטורי באתוס, באידאולוגיה ואף ביסודות פולמוסיים-פוליטיים המשרתים את תודעת הקהילה המספרת (או את מנהיגיה); ראו Ivan G. Marcus, "History, Story and Collective Memory: Narrativity in Early Ashkenazic Culture", *Prooftexts* 10 (1990), pp. 365-388. לעניין זה, ראו גם דבריה הנכוחים של שרה צפתמן על אגדת ר' משולם כאגדת ייסוד המתארת את עליית מרכז התורה החדש במגנצא על רקע שקיעתו של המרכז הבבלי: בין אשכנז לספרד: לתולדות הסיפור היהודי בימי הביניים, ירושלים: הוצאת הספרים ע"ש מאגנס, תשנ"ג, עמ' 97-111.
- 26 ראו: פרוכת לארון קודש מגלימתו של נפוליאון, בהשאלה מאת מר ישעיהו לוריא, ירושלים, המוזאון לאתנולוגיה ולפולקלור, מוצג חודש, ניסן תשי"ט – אפריל 1959 (כיתוב לפריט במוזאון).
- 27 ארכיון הספרות העממית היהודית ע"ש דב נוי באוניברסיטת חיפה (אסע"י), למשל סיפורים 981, 885 (סיפור הפרוכה – מס' 683) (אני מודה לד"ר עדית פינטל-גינסברג, מנהלת הארכיון, על עזרתה באיתור הסיפורים).
- 28 ראו: דוד אסף, דרך המלכות: ר' ישראל מרוזין ומקומו בתולדות החסידות, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשנ"ז, עמ' 440-441 (ושם הערה 17).
- 29 איריס פישוף, "הקדמה", מעלין בקודש: שימוש שני באמנות יהודית, קטלוג התערוכה, ירושלים: מוזאון ישראל, 1985, עמ' 6.
- 30 שמה של התערוכה, "מעלין בקודש", מרמז, בלשונה של ברברה קירשנבלט-גימבלט, ל"קונטקסט", להקשר הקונספטואלי (של מחזור) שמזמנת התערוכה לפריטים המוצגים בה, וזאת בניגוד ל-"in situ" (למשל, לו הייתה הפרוכה מוצגת בבית כנסת משוחזר). שני אופני התצוגה – ה"קונטקסט" ו"in situ" – אינם קטגוריות המפקיעות זו את זו. גם כאן, קטלוג התערוכה מביא בקיצור את האגדה שמלווה את החפץ (ראו: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination: Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley and London: University of California Press, 1998, pp. 19-23).
- 31 ראו: חיים הלל ריבלין (עורך), חזון ציון: שקלוב וירושלים: תולדות עליית תלמידי הגר"א ומפעליהם, ביסוד הישוב בארץ ישראל, ירושלים: מוסד היסוד, תשס"ב. ואולם יש להביא בחשבון שהספר, מצד אמינותו ההיסטורית, הוא בעייתי, ובכלל זה אין לקבל כפשוטו את התיאור שלו את עליית תלמידי הגר"א כמפעל התיישבותי בעל אופי משיחי (וראו גם להלן, הערה 32).
- 32 על אופי המשיחיות של תלמידי הגר"א ניטש ויכוח קשה בין אריה מורגנשטרן לבין ישראל ברטל. מורגנשטרן טען לייחודה של המשיחיות האקטיביסטית של תלמידי הגר"א, הקשורה גם בגאולה דרך הטבע (התיישבות קלאית, למשל). ביקורתו הנוקבת של ברטל, בין שאר מושאיה, כוונה נגד עצם ההיסטוריוגרפיה של מורגנשטרן, המבקשת, לדעתו, לעצב את אנשי היישוב הישן כמבשרי הציונות. ברטל עצמו הדגיש בסדרת מאמרים את אופיו של היישוב הישן (על מרכיביו ההטרונגיים) בזיקה לתהליכים חברתיים ולתמורות כלכליות שהתרחשו בקהילות היהודיות בארצות אירופה – בעיקר בזיקתו של היישוב הישן לתגובות של קהילות האם כנגד המודרניזציה, כמו גם בזיקתו לתהליכים כלכליים ומדיניים שהתרחשו בארץ ישראל עצמה. בדבריו הוא מדגיש את ההבדלים המהותיים שבין תפיסת העולם והמוטיבציה ההתיישבותית של אנשי היישוב הישן לבין אלו של ראשוני המתיישבים הציונים (ראו, למשל, בקובץ מאמריו: גלות

- בארץ - יישוב ארץ-ישראל בטרם ציונות: קובץ מחקרים ומסות, ירושלים: הספריה הציונית ומוסד ביאליק, 1994). את ההיסטוריוגרפיה של ברטל אפיין דוד אסף כ"ההיסטוריוגרפיה הציונית הקלאסית החילונית [ה]תופסת את התחייה הלאומית כמרידה בחברה היהודית המסורתית ולא כהמשכה הטבעי" (מצוטט אצל ברטל, שם, עמ' 317); והשוו גם לדברי יעקב ברנאי כי "ברומה למושג 'ציפיות היישוב היהודי בארץ-ישראל', כך גם המונח 'מרכזיותה של ארץ-ישראל' הוא פרי יצירתה של ההיסטוריוגרפיה הציונית, והוא מיוצר כתגובה לאי-החפיפה שבין תולדות עם ישראל לתולדות ארץ-ישראל" (יעקב ברנאי, היסטוריוגרפיה ולאומיות: מגמות בחקר ארץ ישראל ויישובה היהודי, 1881-634, ירושלים: מאגנס, תשנ"ה, עמ' 118). על האידאולוגיה הדתית-לאומית מבית מדרשם של ישיבת "מרכז הרב" ו"גוש אמונים" כעומדת בבסיס ההיסטוריוגרפיה של מורנגשטרן בסוגיית המשיחיות של הגר"א, ראו ברנאי, שם, עמ' 169. ראו גם הדיון על "ציפיות משיחיות ויישוב ארץ-ישראל במחצית הראשונה של המאה ה"ט" (בהשתתפות אריה מורנגשטרן, מנחם פרידמן, יעקב כץ וישעיה תשבי), קתדרה 24 (תמוז תשמ"ב), עמ' 51-78. על התפיסה המחקרית שהסבירה את העלייה לארץ בימי הביניים כנובעת מתסיסה משיחית, ולהארת תופעת העלייה דווקא על רקע המבנה החברתי הנורמטיבי/ממסדי של קהילות המוצא של העולים ובזיקה לעולם הלא יהודי, ראו אלחנן ריינר, "עלייה ועלייה לרגל לארץ ישראל: 1099-1517", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1988, עמ' 116.
- 33 ראו, למשל, אברהם יערי, "תלמידי הגר"א והשתרשותם בארץ", מחניים ע"ז (טבת תשכ"ג), עמ' 8-11.
- 34 ראו: מנחם גץ (גרליץ), ירושלים מספרת, א: בין ירושלים והגולה, ירושלים: אורייתא, תשמ"מ, עמ' 165-169. תודתי לחיים באר שהפנה אותי לספר זה, שכתב קרוב משפחתי. המסורת הזאת היא כפי הנראה מסורת משפחתית, ולכן היא אינה מתועדת במקומות אחרים.
- 35 וראו, למשל, אריה מורנגשטרן, מיסטיקה ומשיחיות: מעליית הרמז"ל עד הגאון מווילנא, ירושלים: מאור, תשנ"ט, עמ' 275-306.
- 36 ראו אריה מורנגשטרן, השיבה לירושלים: חידוש היישוב היהודי בארץ ישראל בראשית המאה התשע-עשרה, ירושלים: שלם, תשס"ז, עמ' 366-367; כתב היד המקורי של החרם אכן לא נמצא. העדויות העקיפות על רשימת החותמים על כתב החרם אינן זהות, ועם זאת ברור שר' ישעיה היה ממוביליו של מהלך ההחרמה (שם, עמ' 543, הערה 45).
- 37 ברטל, "מבוא", גלות בארץ, הערה 32 לעיל, עמ' 11-22.
- 38 נוסח מפורט של גרסה זו פרסם מנחם רועי, "הסוכה שהצילה את ר' שעיה וילדיו", ידיעות אחרונות (26/9/1977). כאמור, לא עלה בידי לאתר תיעוד לגרסה המעמידה במרכז את נס הסוכה. אני מודה לחיים באר על מקור זה. על מוטיב העלייה הנסית לארץ ישראל באגדות ובספרות העממית, ראו: יצחק גנוז, "עליות נסיות לארץ ישראל - באגדה, בספרות ובפולקלור", סיני קיא (כסלו-טבת תשנ"ג), עמ' קכה-קמה (ולעניין הנס המתרחש בהפלגה, שם, עמ' קמ-קמב).
- 39 יעקב גליס, מדמויות ירושלים, ירושלים: ספרית "ירושלים", תשכ"ב, עמ' מז; ראו גם הנוסח המופיע אצל ג' קצנלנבוגן, גדולי ירושלים וחכמיה: מסכת חייהם של גדולי האומה שחיו בירושלים, ירושלים: ישיבת הוד יוסף, תשנ"ג, עמ' 80-87. הספר, המיועד לילדים, מפתח את סיפור העלייה לכלל עלילת הרפתקאות הכוללת גם את מה שעובר על נפשו של הגיבור. מבחינה סוגתית, מחבר הספר מציג בהקדמתו המאלפת את הסיפורים הכלולים בו כסיפורי מופת (אקסמפלה),

- שתכליתם להראות "עד לאיזו מדרגה אדם יכול להגיע בכח הרצון" (שם, עמ' 11). (ההדגשה שלי ד"ש)
- 40 השוו גם לאגדה נפוצה המספרת שבשנת בצורת אחת, כשמחירי החיטים נתייקרו מאוד וכמעט לא ניתן היה להשיג חיטים, ואף כספי החלוקה לא הגיעו, נעור חשש שמא לא יהיו בידי העדה חיטים לאפיית מצות. ערבים בדואים מספקים לר' ישראל חיטים כנגד הבטחתו שישלם להם, ואולם "הבידואים לא באו לגבות את החוב בכל ימי חייו וגם אחר כך בימי הנהגת חתנו הר"ר ישעיה בורדקי ז"ל עד היום הזה, ויהי הדבר לנס" (גדל קרסל [עורך], נתיבות ציון וירושלים: מבחר מאמרי אברהם משה לונץ, ערוכים בצירוף הערות ומבוא מאת ג' קרסל, ירושלים: מוסד הרב קוק, תשל"א, עמ' 315, הערה יא).
- 41 על מרכזיותם של חפצים ברומן בכלל, ראו: רק, הערה 3 לעיל, עמ' 126.
- 42 עמ' 42-48. עיקר החומרים המובאים מצוי אצל אריה ליב פרומקין, תולדות חכמי ירושלים (עם הערות, מבוא ומפתחות מאת אליעזר ריבלין), חלק שלישי, ירושלים: דפוס סלומון, תרפ"ט, עמ' 138-157 (המביא מהקדמתו של ר' ישראל לספרו פאת השולחן, כפי שלקטו מפנקס הכולל של צפת. הפנקס עצמו כנראה אבד, ולטיבם הבעייתי של המקורות ראו ברנאי, הערה 32 לעיל, עמ' 165-166).
- 43 מהקדמתו לפאת השולחן. ראו גם ריבלין, הערה 31 לעיל, עמ' 60; פרומקין, הערה 42 לעיל, עמ' 142.
- 44 לונץ, הערה 40 לעיל, עמ' 314.
- 45 ראו, למשל, ויקרא רבה, פרשה כב (מהד' מרגליות, עמ' תצט"קב) (ושם גם סיפור הפירעונו של הקב"ה מטיטוס על ידי יתוש); לא עלה בידי לאתר תיעוד חיצוני למסורת הזאת.
- 46 אלו השורות המובאות ברומן (עמ' 43). לנוסח מלא, ושונה, ראו "איגרת לתלמידי הגר"א מצפת", שנת תק"ע (1810). האיגרת מובאת כמוטו לספרו של מורגנשטרן, השיבה לירושלים, הערה 36 לעיל.
- 47 באיגרת עצמה יש רמז גם לעליבות ולקשיים ("ומדוע אני שחרחורת, בזויה מכבודי ושוממה מיושבי, ואני שכולה וגלמודה") שבעטיים נערכת המגבית, צד בצד עם תיאור תפארתה של הארץ המצדיקה את היישוב בה. ברור שנוסח האיגרת מותאם למטרה שהיא אמורה למלא, דהיינו גיוס כספים, וששני הצדדים, המנסחים והתורמים הפוטנציאליים, מודעים לרטוריקה. עם זאת, המספר בחר להביא דווקא את השורות הללו, שזיקתן להקשרן המידי ברומן אינו לגמרי ברור; כפי שביקשתי לטעון, השורות הללו יוצרות, בין השאר, פער אירוני בין המתואר בהן לבין המציאות שהמספר שטח זה עתה.
- 48 על סיפור אלדרד הדני ועשרת השבטים ומקורותיו המוקדמים ראו יוסף דן, סיפור העם העברי, ירושלים: כתר, 1974, עמ' 47-61.
- 49 אריה מורגנשטרן, "מקומם של עשרת השבטים בתהליך הגאולה: מהגאון מוילנא עד הרא"ה קוק", מ' חלמיש, י' ריבלין, רפאל שוח"ט (עורכים), הגר"א ובית מדרשו, רמת גן: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ג, עמ' 222; ראו גם אריה מורגנשטיין, משיחיות, ויישוב ארץ ישראל במחצית הראשונה של המאה הי"ט, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, תשמ"ה, עמ' 120-131.
- 50 יעקב ספיר, מסע תימן (מהדורת א' יערי), ירושלים: האחים לוי אפשטיין תשי"א, עמ' קנ"ד-קס"ג. יעקב ספיר מוסר שאת הדברים שמע מפי "הרב התמים מארי סעיד בן הרב הדיין מארי יחיא אל אביץ' [...] ומהרב הגדול האב"ד נ"י ומהזקן המאושר מארי אל סעיד אל-בריהי ז"ל,

- הפקיד מעושי המלאכה שהיו אז למלך אל-מהדי הנזכר, ומשאר זקני העיר, וכולם מתאחדים בסיפור זה בסגנון אחד" (עמ' קסב-קסג). ניסיונותיו של ספיר לאתר חפצים או ספרים של ר' ברוך עלו בתוהו. הסיפור הסגוני שהוא מביא על קורותיו של ר' ברוך בחצר האימאם ניזון אפוא ממסורות שבעל-פה של יהודי צנעא.
- 51 שמואל ורסס, "האגדות על עשרת השבטים והסמבטיון ודרכי קליטתן בספרותנו החדשה", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי ט (תשמ"ו), עמ' 66. (ההדגשה שלי, ד"ש).
- 52 על מרכזיותה של יצירת עגנון ברומן הזה מעידות בראש ובראשונה ההתייחסויות הישירות לספרים שונים (כגון תמוז שלשום ושירה) כמו גם פגישתו האישית של המספר עם עגנון בחנות הספרים (שמדבריו עולה לעג להתעסקותו של המספר בקורות המשפחה, שכן "חייב אדם לדעת את ייחוס אבותיו עד אדם הראשון", עמ' 40). המספר אף מתאר את עגנון כמי "שעיצב את עולמי הספרותי אולי יותר מכל יוצר עברי אחר" (עמ' 39); ראו גם בן-דב, הערה 5 לעיל, עמ' 75, 76. הזיקה של כלל יצירתו של באר למסורת העגנונית (המקבלת ביטוי מפורש בספרו גם אהבתם גם קנאתם: ביאליק, ברנר, עגנון - מערכות יחסים, תל אביב: עם עובד, תשנ"ב) היא מעבר לתחומי הדיון כאן, אך השוו לדבריו של יגאל שוורץ, המציע לקרוא את לפני המקום כ"גרסת כיסוי" של אורח נטה ללון (הארץ: ספרים [6/10/2007]).
- 53 ורסס, הערה 51 לעיל, עמ' 45-52.
- 54 ראו, למשל, Hyden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 121-134.
- 55 ראו מאמרה של מיכל ארבל, "מבוטשטש לצינון: המשכיות ושבר בזהות הלאומית ביצירת עגנון: 'אורח נטה ללון', 'המכתב' ו'הסימן'", גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזמן (עורכים): עתות של שינוי: ספריות יהודיות בתקופה המודרנית: קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, קריית שדה בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 173-208. ארבל מצביעה על המתח ביצירתו של עגנון בין השאיפה להמשכיות שבין העולם המסורתי לתנועה הלאומית החילונית לבין ההכרה שהשאיפה הזאת נדונה לכישלון. נראה שחבלים מציע התייחסות שונה לסוגיה בהעמידו את הרצף והשבר כשתי אופציות המתקיימות בו-זמנית; ראו גם חיבורה של בריצחק, פולין - אגדות ראשית, העומד על השינויים שערך עגנון בסיפורי יסוד יהודיים-פולניים (בקובץ פולין, סיפורי אגדות) והסכתן של האגדות לאפיק הצינוני. לשיטתה של ארבל, הסבה זאת, מאחר שהיא מופיעה בסוגת האגדה, מבטאת את השאיפה לרציפות בין העולם הישן לצינונות, אך גם את ההכרה בגבולות מימושה.
- 56 משפחת סבו, בעלה של הסבתא חנה. (ההוספה שלי, ד"ש).
- 57 ברטל, גלות בארץ, ובייחוד פרק המבוא, הערה 32 לעיל.
- 58 שם, עמ' 14.
- 59 תפיסה המצויה כבר בכתביה אורתודוקסית של שלהי המאה ה-19, במחקר החסידות ואצל חוקרים מודרניים כדוגמת יצחק בן-צבי, בן-ציון דינור ואריה מורגנשטרן. ראו, למשל, מחקריו של אריה מורגנשטרן (ועל התוויית הנרטיב הרציף ראו ברנאי, הערה 6 לעיל, עמ' 168-169). ראו גם הערה 32 לעיל. ראו גם י' בן-פורת, ב"צ יהושע ואהרן קידר (עורכים), פרקים בתולדות הישוב היהודי בירושלים, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, תשל"ג (ההנחות ההיסטוריוגרפיות של הקובץ מפורשות במבוא של בנימין מזר לספר זה, עמ' 5-6).
- 60 הרב ש"י כהן, "הגר"א ותלמידיו - מייסדי היישוב החדש בארץ ישראל", פרקים בתולדות הישוב, עמ' 237 (ההדגשה במקור). קריאה ברוח דומה נמצא גם בהקדמתו של יוסף ריבלין לחזון ציון

- ובחלק מן המאמרים במוסדי ארץ, שנוספו בסוף המהדורה (נתפרסם לראשונה בירושלים תשי"א; ראו הערה 31 לעיל). המדובר במאמריהם של הרב ישעי' בהר"י לוריא (עמ' יביד), ד"ר ישראל בן-זאב (עמ' ידייח). גם בהקדמתו של מנחם רועי (ארגמן) לסיפור הסוכה שהוא מפרסם (הערה 38 לעיל), הוא מכנה את תלמידי הגר"א בשם "חובבי ציון" (ועל בני העלייה החסידית הוא אומר כי "בצדק רואים אותם כבני העלייה הראשונה וכמרחיבי היישוב החדש בירושלים ובצפת וביתר ארצות החיים". להם, אולי יותר מאשר לביל"ויים ולמיסדי פתח תקוה, זכות ראשונים").
- 61 חבר, הערה 9 לעיל.
- 62 שם.
- 63 שם, שם.
- 64 ראו, למשל: Pericles Lewis, *Modernism, Nationalism and the Novel*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 2000, pp. 1-51.
- 65 Franco Moretti, *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 1987.
- 66 שם, עמ' 5.
- 67 מורטי עומד גם על ההיבט ה"מעשייתי" ברבים מסיפורי החניכה, ולפיו לא זו בלבד שכל אחר – גם המסכן והבוזי ביותר – ראוי לצדק, אלא הוא אף זוכה בו (שם, עמ' 213). מן הבחינה הזאת, רומן החניכה נושא עמו תבנית המוכרת לנו מן הספרות העממית.
- 68 Galit Hasan-Rokem, "Textualizing the Tales of the People of the Book: Folk Narrative Anthologies and National Identity in Modern Israel", *Prooftexts* 19(1) (1999), p. 71; והספרות המובאת שם בהערות 1, 2.
- 69 על מפעלו של ביאליק ראו: Mark W. Kiel, "Sefer ha'aggadah: Creating a Classic Anthology", *Prooftexts* 17 (1997), p. 185.
- של אגדות היהודים: L. Ginzberg, *The legends of the Jews*, H. Szold (trans.), forward by J.L. Kugel, Vol. I, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998, pp. XIII-XIV.
- 70 סוגיית מקומו של הפולקלור בכינון הדמיון הלאומי היהודי בעת החדשה היא סוגיה נרחבת החורגת מגבולות הדיון כאן. גלית חזן-רוקם עמדה על כך שבתקופה שלאחר קום המדינה, כינוס המסורת העממית של הקהילות השונות מילא תפקידים שונים ואף מנוגדים: מצד אחד, ניתן ביטוי ליסודות פריטיקולריים בתוך קהילת הלאום המדומיינת; מצד שני, מסגרות הכינוס (כגון הכותרות שניתנו לאוספים) מעידות על המגמה הלאומית המאחדת שביסודם (Hasan-Rokem, הערה 68 לעיל).
- 71 פולן, האם האמינו היוונים במיתוסים שלהם? מסה על הדמיון המכונן, מצרפתית: דן דאור, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל-אביב, 2003.
- 72 שם, עמ' 9.
- 73 והשוו לדבריו של חבר, הפותח את מאמרו במילים: "השאלה העומדת במרכז לפני המקום", ספרו החדש של חיים באר, היא שאלת המשמעות המוסרית של מעשה הכתיבה הספרותית ושל נסיבותיו ("מוסף ספרים", הארץ, 26.10.2007). ולזיקה שבין לפני המקום – האוטוביוגרפיה הבריונית", כפי שכינה אותה חבר – לבין חבלים, ראו גם הערה 16 לעיל.

כשחוני המעגל נכגש עם איקרום: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל"יח ברנו וברומן הלב הקבור לשמעון אדף*

יגאל שוורץ

א

יצירתו של שמעון אדף מעוררת עניין רב בישראל. בקרב חוגים רבים הוא נחשב לדמות מרכזית בסצנה התרבותית הישראלית.¹ יצירתו הספרותית של אדף, יליד 1972, כוללת שלושה קובצי שירה וחמישה רומנים.² אדף קנה לו שם גם כמוזיקאי וכעורך ספרותי. השילוב הזה – אמן צעיר, גיוון יצירתי וכישרון מוכח – הוא מרכיב חשוב בתהליך כינונה המהיר של הפרסונה התרבותית של אדף והצבתה בהיכל גיבורי התרבות הישראלים.³

עם זאת, מעמדו התרבותי של אדף אינו נגזר רק מהצירוף של צעירותו ומניפת כישוריו הססגונית. ברי לכול, ובראש ובראשונה לאדף עצמו, שהמקום שבו הוא מוצב בהיכל גיבורי התרבות הישראלים קשור גם למקום שבו נולד, לשיוכו העדתי ולרקע התרבותי שלו.⁴

בין טוב למוטב, הדיון ביצירתו של אדף נקשר כמעט בכל הקשר לשלוש עובדות: מוצאו מעיירת הפיתוח שדרות; היותו בן "הדור השני" לעולים יהודים שהגיעו לארץ ממרוקו בשנות החמישים; החינוך שקנה במוסדות דתיים בשלב הפורמטיבי של חייו. לעובדות הביוגרפיות הללו אפשר להתייחס כאל פיסות רכילות, או כאל חומר רקע שיחצ"נים מספקים לעיתונאים המבקשים לכתוב כתבות עסיסיות; אך גם אפשר להתייחס אליהן כאל נתונים חשובים בניסיון לצייר את המארג התמטי שממנו עשויות יצירותיו של אדף. יותר מכך, לנתונים האלה – שאדף עצמו מתייחס אליהם לעתים כאל צל טורדני⁵ – יש חשיבות רבה בהקשר לדיון מקיף יותר שאני מבקש לפתוח כאן ועניינו: תופעה חברתית ואמנותית מרתקת, ששם המחבר, "שמעון אדף", יכול לשמש לה "מקרה" מייצג.⁶

לתופעה הזו אני מבקש לקרוא: "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה". עיקרה הוא הופעתה של קבוצת אמנים שחבריה מתכנסים כמו מרצון ב"שוליים התרבותיים", שלתוכם

* בעקבות הרצאה בכנס NAPH ב־Stem College, Yeshiva University, New York ב־08/07/2010.

נקלעו בעל כורחם, באקט של הסתגרות תרבותית הפגנתית. מתוך "שוליים תרבותיים" אלה הם פורצים ל"מרכז התרבות", לזירות ההתרחשות התרבותיות הנחשבות שהיו חסומות בפניהם.

ממדי חשיבותה של התופעה הזו מתבררים כשבוחנים אותה בהקשר היסטוריוגרפי רחב. בחינה כזאת מעלה קווי דמיון מפתיעים, ולצדם גם קווי שוני בולטים, בין האסטרטגיה הפיזית של "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה" שנוקטים חברי הקבוצה ששמעון אדף הוא חיל החלוץ הבולט שלה – סופרים, משוררים, מוזיקאים ואמני במה⁷ – לבין האסטרטגיה הפיזית שנקטו כמה מהסופרים שכוננו את הספרות העברית המודרנית, ובראשם מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרדכי זאב פיארברג ויוסף חיים ברנר.

1

במאמרו העקרוני על בחורף מאת י"ח ברנר, קובע אלן מינץ⁸ שהרומן הזה, שנכתב על פי עדותו של ברנר בשנת תרס"ב והתפרסם לראשונה בירחון השלוח ב-1903⁹, הוא רומן אוטוביוגרפי הכותב מחדש את כל החיבורים האוטוביוגרפיים (הלא-בדיוניים) שקדמו לו. קביעה זו טובה ונכוחה בעיני, והיא מתיישבת להפליא עם האסטרטגיה הפיזית פורצת הדרך של ברנר,¹⁰ שהוא מציג בדרכו הפתלתלה בפתחה המפורסמת של הרומן:

בחורף

עשיתי לי פנקס של נייר חלק, ואני אומר לכתוב איזו
 רשימות ושרטוטים מ"חיי" –
 "חיי" – במירכאות כפולות: עתיד והווה הלא אין לי;
 נשאר רק העבר –
 העבר!.. לו שמע איש את אמרתי האחרונה, היה חושב
 בוודאי, שאיזו מעשים נוראים יש לי לספר מ"עברי", איזו
 טרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות –
 אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים
 מעניינים, אין עובדות לוקחות לכבות, אין טרגדיות מחרדות;
 לא הריגת נפשות, לא סכסוכי-אהבים, ואפילו לא זכיות-בגורל
 וירושות פתאומיות; יש שם אנשים-צללים, מחזות כהים, רמעות נסתרות,
 אנחות...
 עברי אינו עבר של גיבור, פשוט, מפני שאני בעצמי איני
 גיבור.
 אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.
 ואף על פי כן, אף על פי שאיני גיבור, רוצה אני לרשום
 את עברי זה, העבר של אי גבורתי. העבר של הגיבורים נכתב

בעד העולם ועליו מרעישים את העולם; עברי אני, עבר של
אי-גיבור, אני כותב בעד עצמי ובחשאי.
האף הקדמה זו דיה.¹¹

הז'אנר האוטוביוגרפי היה חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה. החיבורים האוטוביוגרפיים הבולטים שראו אור בשלב זה – משלהי המאה ה-18 ועד שלהי המאה ה-19 (חיי שלמה מימון, כתוב בידי עצמו, 1792; אביעזר מאת מרדכי אהרן גינצבורג, 1864; וחטאת נעורים מאת משה ליב לילנבלום, 1876) – קבעו במידה רבה ולתקופה ארוכה הן את אופייה של עלילת חייו של הגיבור בספרות העברית החדשה והן את סדר היום הציבורי, החברתי והתרבותי.¹²

אי לכך, כשהמספר של ברנר בפתיחה של הרומן בחורף מציג את חייו ואת עברו ("חיים" הנזכרים פעמיים ו"עבר" הנזכר עשר פעמים!) [בקטע הקצר שלפנינו] כנושא של "הרשימות והשרטוטים" שלו, הוא מתחבר היישר לדרך המלך של הספרות העברית. אך הוא עושה זאת – וכאן מתחילה האסטרטגיה של ה"בריאה העצמית של מרכז מתוך הפריפריה" לפעול את פעולתה – תוך מהלך של סרגציה, של התכנסות והסתגרות.¹³

ברנר, בדומה לחוני המעגל – שהוא אחד מגיבורי עולמו השירי של אדף¹⁴ – עג לו מעגל קטן, שהוא שלו ושלו בלבד, וזאת באמצעות הדרה תקיפה של כל מה שזר ללב. זהו מהלך מבריק, משום שהוא פועל את פעולתו בשתי דרכים משלימות. ראשית, דרך מערכת השלילה המסועפת – המילים "לא" ו"אין" מופיעות כאן, בהטיות שונות, 16 פעמים! – שלילה שמסלקת מן המניפסט הברנרי כל אלמנט מוכר של עלילה מלודרמתית ("מעשים נוראים", "טרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות", "הריגת נפשות", "סכסוכי אהבים", "זכויות בגורל וירושות פתאומיות") ועם זאת, שומרת לה את הזכות להתגדר במלודרמתיות, אבל מסוג חדש ("אנשים צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנוחות..."). שנית, הקטע הזה שואב לתוכו את כל המארג האפולוגטי שאנו מכירים, עד לזרא, מהפראטקסטים של החיבורים האוטוביוגרפיים (כלומר, מן היחידות הטקסטואליות המופיעות לפני תחילתו של הרצף הסיפורי עצמו), שנכתבו בספרות העברית לפניו. ברם, וכאן המהפך – ההתנצלות המפורסמת, שהיא הסעיף העיקרי במה שפיליפ לז'ן (Lejeune)¹⁵ כינה "חזרה הקריאה" שאותו הגישו לקוראים כל מחברי הז'אנר הזה, הופכת כאן להתרסה. ביטויה הבולט ביותר של התרסה זו הוא הצירוף המילולי המזוהה ביותר עם ברנר: "האף על פי" העיקש שלו – המופיע כאן, ולא בכדי, פעמיים ברציפות ("זאף על פי כן, אף על פי ש[...]",) ואחר כך במופע מתריס מקוצר ביחידת הסיגור: "אף הקדמה זו דיה".

ברנר אינו מסתפק בסילוק כל מה שאינו רלוונטי לעמדתו הספרותית המהפכנית. הוא גם אינו מניח לקוראים להבין בעצמם, בדרך של "הפוך על הפוך", מה כן רלוונטי לפואטיקה החדשה שהוא מציע. הוא מנתב אותנו ל"פאנץ' ליין" שלו במיומנות של קופירייטר השולט להפליא גם במישור הלקסיקלי וגם במארג הטיפוגרפי של הטקסט, וכל זאת תוך שמירה על חזות תמימה, שמנחם ברינקר הטיב לסמנו במונח "רטוריקה של כנות".¹⁶

ה"פאנץ' לייך" הזה, הממוקם בכוונת מכוון בשורה קצרה באמצע הקטע, הוא המשפט הבא:

אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.

כדי להשמיע את המשפט הפשוט הזה היה ברנר צריך לעשות מאמץ פסיכולוגי ואמנותי אדיר. המשפט הזה הוא תוצר מזוקק של יחס מהפכני לשלוש קטגוריות יסוד שברנר מסמן כל אחת בנבדל וגם שוזר אותן זו בזו.

ראשית, ברנר מסמן כאן את המקום שממנו, לדעתו, צריכה להיכתב ספרות עברית. המקום הזה, ה"בכפר הזה", הוא נקודת הציון הגאו־תרבותית השולית ביותר במפה מדמת־המציאות המעוצבת בספר. והנה דווקא ממנה אמורה לצאת הבשורה מטעמו של נציג הקבוצה המתיימרת לכבוש את המרכז של התרבות העברית. זוהי, אם לאמץ את מושגיהם המפורסמים של דלז וגואטרי,¹⁷ ספרות המתיימרת להיות "ספרות מז'ורית" במסווה של "ספרות מינורית". ספרות המנסחת את תשוקתה האליטיסטית באמצעות השתבללות מכוונת בפרובינציה בתוך פרובינציה בתוך פרובינציה. שהרי ה"בכפר הזה", שבו קובע גיבורו של ברנר את מושבו, הוא פרובינציה ביחס לעיר המחוז N, שהיא עצמה פרובינציה ביחס לערי התרבות הגדולות של רוסיה – אודסה, מוסקבה וסנט־פטרסבורג – שהן עצמן נתפסו בעיניהם של רבים מבני האליטות בממלכת הצארים כפרובינציות ביחס ל"מקומות התרבותיים האמתיים", כלומר בירות מדינות המערב.

קטגוריית היסוד השנייה שברנר קובע כאן עניינה מעמדו של הגיבור. ברנר מכוון – וכבר עמדו על כך רבים וטובים¹⁸ – גיבור שהוא כהגדרתו "אי־גיבור" או מי ש"אינן] גיבור". כלומר, במונחיו המפורסמים של נורתורפ פריי,¹⁹ הוא מכוון טיפוס מדגם "החיקוי האירוני" – דמות של "אדם רגיל", "אחד מאתנו", ואולי גם מי שהוא "פחות" מאתנו במקצת. גם כאן, כמו בסוגיית המקום שממנו צריכה להיכתב הספרות העברית, ברנר יודע בדיוק מה כוונתו והוא טורח להבהירה לנו באותה טכניקה ספרותית־רטורית פתלתלה.

פרק א ברומן בחור, המתחיל מיד לאחר הקטעים שציטטתי קודם, נפתח בפסקה הבאה:

בן נסיכים ורוזני ארץ אינני. משפחתי אינה חומר לכותבי היסטוריה. אני הוא בנו של איזה ר' ליזר ע"ה – בתואר זה הוא עולה לתורה – ואמי גדלה בבית ד' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ד' ברוך המוזג.

בקטע הזה שילב ברנר ארבע תחבולות, שבדיוק כמו התחבולות שהצגתי בקטע הקודם שדנתי בו משרתות שתי פונקציות משלימות: פסילה של הנורמות המלודרמטיות הרווחות

במסורת הספרות האוטוביוגרפית העברית, ויצירת הכשר למלודרמתיות מסוג חדש. זו שמוקדה "אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות..."

תחילה הוא נוקט את תבנית השלילה המוכרת – הפעם תוך גיוון יצירתי של היגיון התחביר העברי. במשפט הראשון ("בן נסיכים ורוזני ארץ אינני"). הוא מציב את מילת השלילה בסוף המשפט ובכך מקנה לו מעמד של משפט פואנטה, המבליט את עמדתו השוללת. במשפט השני הוא נזקק שוב לאותה תבנית שלילה, אך הפעם במתכונת הנורמטיבית ("משפחתי אינה חומר לכותבי היסטוריה"). שני המשפטים האלה מוצבים, כיחידה אחת, כמין רקע קונטרפונקטי למשפט החותם את הקטע. זהו משפט מחובר חיובי (אפירמטיבי) באופיו התחבירי, בשתי היחידות המרכיבות אותו ("אני הוא בנו [...] ואמי גדלה [...]") – עובדה לשונית לוגית המבליטה, בדרך של איפכא מסתברא, את נמיכותם ואפרוריותם של מושאי המשפט הזה: המספר, אביו – בנו של ר' ליזר, ואמו – בתו של ר' ברוך.

האפקט המנמיך נוצר כתוצאה משילובן של שתי תחבולות רטוריות נוספות. התחבולה הראשונה היא הצמדה של הלואי "איזה" לר' ליזר ע"ה; לוואי שעיקרו חוסר מסוימות וחוסר מוגדרות, ולפיכך הוא יוצר אפקט של הנמכה והקטנה של שם העצם שהוא סמוך אליו.²⁰ התחבולה השנייה היא הכפלת שם סבו של המספר מצד אמו ("ואמי גדלה בבית ר' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ר' ברוך המוזג"), היוצרת מעין העצמה לרגע של דמותו, העצמה המתפוגגת בשל ציון מקצועו (מוזג) המופיע, בכוונת מכוון, רק בסוף הקטע.

באמצעות הבחירה בז'אנר האוטוביוגרפי, ברנר מתחבר אפוא לדרך המלך של הספרות העברית, ששימשה כור ההיתוך של התרבות העברית החדשה. הוא עושה זאת תוך דחייה מוחלטת של מקבץ מאפיינים מלודרמטיים מסוים (אגב, מקבץ "נשגב" שלא אפיין באמת אף לא אחת מהאוטוביוגרפיות העבריות שנכתבו לפני הרומן בחורף – וזאת עוד תחבולה של ברנר, הממציא נוסחים מתחרים ואחר כך מתייחס אליהם כממשויות) ואימוץ מקבץ מאפיינים אחר שמוקדו: "אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות..."

אך אל לנו לשגות! בה-במידה שהתשוקה הברנרית אינה מוצאת לה בכפר הנידח כר ראוי דיו להתגדר בו והיא נושאת את עיניה לערים הגדולות, גם אלה שמעבר לים – כך גם סימון מרכז העניין הקיומי ב"אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות, נסתרות, אנחות..." הוא סוג של העמדת פנים, לפחות בחלקו: מופע של הווייה מינורית שמסתירה תשוקה מז'ורית. שכן, כפי שברי לכל מי שמכיר את הספרות העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה, כל גיבוריה של ספרות זאת, גם כשהם מוצגים כ"אי-גיבורים", סובלים מ"תסביך אטלס" – כלומר, חשים שעל כתפיהם מונח העולם ועליהם מוטלת המשימה לשפר ולתקן אותו. אין תמה אפוא, והדברים ידועים, שהגיבורים האי-גיבורים הללו מאופיינים תדיר כמי שנעים הלך ושוב בין הרגשה משכרת של אומניפוטנטיות להרגשת אפסות אימפוטנטית. למהלך הטנטאלי הזה נלוות כמעט תמיד קטגוריות מעמדיות מוסריות, שאינן עולות בקנה אחד, בלשון המעטה, עם ההתגדרות המוצהרת ב"אנשים-צללים, מחזות כהים" וכיוצא באלה.

דוגמה מובהקת בהקשר זה הוא נחמן של פיארברג בנובלה לאן? זהו "איש מרתף" מובהק, מתבודד ומסתגר, שרוחו הסוערת נעה הלןך ושוב בין שני מצבים קוטביים שיסודם בתשוקה היבריסית. מצד אחד "הוא עומד ומביט בפני השמש ברוח עלז ושמח: – ראי נא, שמש, הביטי נא בי, אני הנני הגיבור, אני המביא את המשיח"²¹. מצד אחר הוא תופס את עצמו "כבן המלך המקולל"²², כמי ש"נושא את הקללה הזעומה על שכמו הכפוף!"²³.

קטגוריית היסוד השלישית שברנר מבנה אותה כאן מחדש עניינה הלשון הספרותית. כמו בסוגיית המקום שממנו אמורה להיכתב ספרות ובסוגיית מעמדו של הגיבור, ברנר נוקט פעולות של פירוק מתוחכם של מה שנדמה בעיניו כמטענים קונוטטיביים עודפים. כאן אלה הם המטענים הקונוטטיביים שהקוראים בני הזמן ייחסו לכמה מושגים קיומיים ונפשיים.

את המהלך הזה מבצע ברנר בטכניקה של שרשור אנאפורי הבנוי מ"כליאה" של מושג במירכאות ואחר כך "שחרור", "כליאה" במירכאות של מושג נוסף הקשור לקודמו ושחרורו. טכניקה זאת מקנה לזיגזוג המניפולטיבי הזה מראית עין של תקינות הגיונית.

ברוח זאת מכניס ברנר תחילה את התיבה "חיי" למירכאות ואחר כך משחרר אותה מהן בתואנה שזוהי מילה שאינה במקומה – שהרי "חיים" כוללים עבר, הווה ועתיד ולו "נשאר רק העבר". אחר כך הוא מכניס את המילה "עבר" לאותו "כלא" ו"משחרר" אף אותה.

באותה טכניקה הוא מטפל גם במילים הנתונות ב"מירכאות סמויות" – כאלה שאנו יודעים על קיומן בשל אופיין של התבניות התחביריות-לוגיות שהן משובצות בהן. כך הן המילים "מעשים", "עובדות" ו"טרגדיות", הנתפשות כמושגים שבני התקופה ניפחו את השדה הסמנטי שלהם, משום שהן משובצות בטקסט מיד לאחר הצירוף "בעבר", שעבר "טיפול" רדוקציוני: באמצעות כליאתו במירכאות ושחרורו – ובאותה תבנית תחבירית. כך: "אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים מעניינים, אין עובדות לוקחות לבבות, אין טרגדיות מחרידות". את הטכניקה הזו מפעיל ברנר, וזהו מהלך פואטי מכריע, גם ביחס למילה-מושג שכלל אינה מופיעה בסיפור. אני מתכוון למילה-מושג "סיפור", שאת מקומה תופס צמד המילים הברנרי המפורסם "רשימות ושרטוטים"²⁴.

הטיפול של ברנר במילים ובמושגים הוא רציני ומוקפד מאוד. הוא הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ורק אז לחזור ולהשתמש בהם. זהו מהלך שאפשר לכנותו דנוטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר – וגם בהקשר זה העיר מנחם ברינקר כמה הערות מאירות עיניים²⁵ – כלי חשוב ביצירת הראליזם שלו.

למהלך הזה הייתה גם תוצאה תרבותית ידועה שקשה להגזים בחשיבותה. הדנוטטיזציה התקיפה והשיטתית של העברית, ששימשה במשך מאות שנים לשון קודש, גרמה לחילון בוטה של השפה הלאומית. זה היה, אם להשתמש במינוח הסוגסטיבי של גרשם שלום,²⁶

ניסיון מהפכני נועז אך בה־במידה מסוכן, שתוצאתו הייתה הפיכתה של העברית ל"שפת רפאים";²⁷ כלומר, לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי. אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה, ואם לא נדע לטפל בה בחוכמה היא תתפרץ ותמיט עלינו אסון".²⁸

למעלה מ־100 שנים עברו מאז פרסומו של הרומן בחורף. בפרק הזמן הזה הפכה הספרות העברית בארץ ישראל ואחר כך במדינת ישראל לספרות מז'ורית. דבריה המרכזיים כתבו ממקומות שנתפסו כאתרי תרבות מרכזיים – קיבוצים ומושבות ואחר כך ירושלים ותל אביב – ובשפה שעברה מהכתב אל הפה והפכה עם כינונה של המדינה לשפה הגמונית.

המהלך הגדול הזה, שעיקרו המז'וריזציה של הספרות העברית, עובר בשנים האחרונות האחרונה טלטלה של ממש שיש לה סימנים רבים ומרתקים. אחד מהם הוא האופציה האמנותית וההגותית החדשה שיצירתו של שמעון אדף היא השגרירה הבכירה שלה. זוהי, אני מבקש להדגיש, אופציה יומרנית מאוד, הכותבת ספרות עברית "כמו מהתחלה". היא אינה מתמודדת חזיתית עם הספרות הישראלית הקנונית, אלא מפנה לה עורף. כמה מהסופרים הצעירים המבטאים אותה מנסים למצוא דגמים ספרותיים שנדמים כלא־רלוונטיים לספרות הישראלית – דוגמאות בולטות הם הספרים: מקום אחר ועיר זרה מאת מאיה ערד,²⁹ אנשים טובים מאת ניר ברעם³⁰ והיברו פבלישינג קומפני מאת מתן חרמוני.³¹ יוצרים צעירים אחרים – ויצירותיו של שמעון אדף, לצד יצירותיהם של לאה איני וסמי ברדוגו, הן ייצוגים מובהקים של התופעה המרתקת הזו – חוזרים לנקודת המוצא של הסופרים המודרניים הגדולים של הסיפורת העברית החדשה. אבל זאת בדרכים חדשות ומקוריות, הנגזרות גם מאופיים המסוים של בתי הגידול החברתיים־תרבותיים שלהם.

א

הז'אנר האוטוביוגרפי־ספרותי שהיה כאמור חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה, חזר לככב בה בעשור האחרון של המאה הקודמת ובשנים הראשונות של העשור הנוכחי. בתקופה זו ראו אור בין היתר האוטוביוגרפיות הספרותיות של יורם קניוק (פוסט מורטם),³² אהרן אפלפלד (סיפור חיים),³³ אורי ברנשטיין (ספק חיים),³⁴ חיים באר (חבלים)³⁵ ועמוס עוז (סיפור על אהבה וחושך).^{36, 37}

הופעתו המחודשת של הז'אנר הסמכותי הזה, ודווקא במגרש המשחקים של הסופרים הקנוניים ולאחר תקופה ארוכה של חיי מחתרת – חיבורים מן הסוג הזה נכתבו בעיקר (ולא תמיד פורסמו) על ידי סופרות לא קנוניות³⁸ ועל ידי אנשי ציבור: פוליטיקאים, אנשי משק בכירים וכו' (או על ידי "סופרי צללים" מטעמים) – לא הייתה מקרית. כנראה היא הייתה קשורה, כפי שניסיתי להראות במקום אחר,³⁹ לערעור של תחושת הבכורה שהייתה נחלתם של הסופרים הישראלים הגברים, רובם ככולם ממוצא אשכנזי, עד מחצית שנות השמונים – שנים שהתאפיינו בשיטפון מו"לי והתקבלותי של "ספרות נשים" ו"ספרות אתנית".⁴⁰

הרומנים האוטוביוגרפיים של הסופרים הקונוניים, שהיו משולבים, "מטבע הדברים", בעלילות־העל ההגמוניות של החברה הישראלית – אם כי תדיר, ברוח התקופה, בהיטל מינורי, כלומר כסיפור של קרבנות⁴¹ ולא של מנצחים – החזירו לבעליהם את אהדת הקהל ואת מעמדם המכובד ב"בית הלורדים" של הרפובליקה של הספרות הישראלית.

את יצירותיו של אדף שראו אור עד עתה אפשר לקרוא כאוטוביוגרפיות פוסט־מודרניות. היצירות הללו קוראות מחדש דרך פריזמה אמנותית משוכללת, סמי־ביוגרפית וסמי־פנטסטית, את שלל האוטוביוגרפיות שהתפרסמו לפנין וקוראות עליהן תיגר. את המהלך הספרותי החברתי־תרבותי הזה יוצר אדף באסטרטגיה דומה מאוד לזו שנקט ברנר. הוא תוחם לעצמו מעגל, בנוסח חוני המעגל, מסלק מתוכו את כל החומרים המלודרמטיים השגורים, מצהיר על עמדה מינורית ועל "פואטיקה של עוני", משתבלל ומפנה עורף בוטה כלפי ההגמוניה ובה־בעת חותר למרכז בתשוקה מז'ורית לוחטת.⁴²

דוגמה מאירת עיניים לצורת ה"התכתבות" בין אדף לברנר בהקשר המרתק הזה היא, כמדומני, הקשרים המפתיעים – על דרך הדמיון והשוני – בין קטעי הפתיחה של הרומן בחזורף שעיינו בהם קודם, לקטעי הפתיחה של הרומן הלב הקבור⁴³ של אדף, שראה אור ב־2006.

1. כשמו כן הוא

אמיר מורטל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים. *עובדה משונה כשלעצמה*. אך להוציא אותה ואת צליל שמו הלא־שגרתי, לא היה דבר יוצא דופן או מעורר עניין באמיר. למעשה, אמיר מורטל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה אותו. גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון: שיער שחור חלק, עור שחום, נחיריים רחבים, עיני שקד מוארכות מעט, אישוני דבש, שכשנפל עליהם האור, הפכו שקופים והקנו לו הבעה שבירה. הוא נולד וגדל כמבוא ים. עיירה כדרום ישראל שאיש לא הבין כיצד זכתה לשמה. חוף הים היה מרוחק כחמישה־עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר. יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם משום שהעיר נבנתה בדיוק על הקו שבו המדבר מאבד את שלטונו ורוחות הים וריחותיו מתחילים למלא את האוויר. *אחרים* הצביעו על רחוב משופע וסיפרו שמי שעומד בתחתיתו מקבל את התחושה שאם יעפיל לראשו, יתגלה לו מראה הגלים.

בשנותיו בגן הילדים ובבית הספר מעולם לא נבחר אמיר לגלם תפקיד ראשי בהצגת בית הספר, או לכהן כאחת מוועדות הכיתה. בשיעורי ספורט ובמשחקים של אחר הצהריים לא בלט בשום אופן, לא במעלותיו ולא בחסרונותיו. ציוניו היו ממוצעים לכל הדעות, לא מרשימים ולא מדכדכים, וכך גם ההערכות של מוריו. הוא צפה בשעמום קל בתכניות הטלוויזיה שעל אודותיהן דיברו יתר תלמידי הכיתה, שיחק במשחקי מחשב הפופולאריים, שבהם, בלא שיפתיע בכך איש, לא שבר שום שיא ולא נכשל כישלון חרוץ. כישוריו בתחום הלשוני לא היו סיבה לגאווה, גם לא לבושה, למרבה חמתו של אביו. שכן שמואל מורטל היה כדוך מגיל צעיר אחר

שעשועי שפה מכל מין וסוג: לשון נופל על לשון, תשבצי היגיון, כתיבת צפנים ופענוחם, מילים שנשכחו, מילים מוזרות שמצא במילונים בשפות שונות, וגם אחר דיונים אודות השפה ומוצא הלשונות.

לעתים קרובות היה שמואל מור-טל מנסה לגרום לבנו לגלות מעט עניין בדבר מה, והיה מקשה בפניו קושיות שהיו מבוססות על חידודי לשון. אמיר היה מושך בכתפיו ואומר, "אבל מה זה מעניין?"

שמואל היה משיב בכעס מרוסן, "לעולם אל תזלזל במילים. יום יבוא ותבין כמה כוח טמון בהן." ואמיר היה עונה, "בסדר." ושמואל היה מוסיף, "לא לחינם ניתנו לך לב ועיניים."

אמיר הכיר את הטקס הזה בעל-פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, "כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."⁴⁴

אדף, כמו ברנר, פותח את סיפורו בהצהרת כוונות כמו מתנצלת, מנמיכה ציפיות, שמאותתת, לפחות בקריאה לא שהויה, על שגרתיות, נורמליות, פרובינציאליות, ואפילו... שעמום. אולם – ובשל כך מתעורר החשד לראשונה – הוא עושה זאת באינטנסיביות מוגזמת ותוך הפעלה של מנגנון שלילה ה"סובל", כמו אצל ברנר, מעודפות מכוונת. ולראיה: בקטעי הפתיחה הקצרצרים של הרומן, המילים "לא", "אל" ו"אלמלא" מופיעות יחד 16 פעמים(!).

זאת ועוד: את מנגנון השלילה האינטנסיבי הזה "מגבה" אדף בשלל צירופים טוטליים, שאינם מותירים מקום – לפחות למראית עין – להרהור שני בסוגיית רגילותו של אמיר. אני מתכוון לצירופים הבאים: "לא היה [שום] דבר יוצא דופן או [שום דבר] מעורר עניין באמיר"; "למעשה, אמיר מור-טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה אותו"; "גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון"; "מעולם לא נבחר"; "לא בלט בשום אופן"; "ממוצעים לכל הדעות, בלא שיפתיע בכך איש"; "לא שבר שום שיא".

לעודפות השוללת-טוטלית הזאת יש שתי מטרות עיקריות. ראשית, אדף מבקש לסלק מן המניפסט הספרותי שלו אלמנטים של עלילות מלודרמטיות מוכרות, ועם זאת לשמור לעצמו את הזכות להתגדר במלודרמטיות מסוג חדש. שנית, והדברים עולים בקנה אחד, אדף מרמז שהוא מסתיר מאתנו משהו. שיש דברים בגו שהוא מצפה, באורח נואש כמעט, שאנחנו, הקוראים, נגלה ונחשוף. את ה"דברים" הללו, אותן "כמוסות מידע" המוסתרות בין קפליהם של משפטי הפתיחה של הסיפור שלו, אפשר לבחון, באורח מפתיע ולא מפתיע כאחד, במסגרת אותן שלוש קטגוריות שבאמצעותן דנתי במשפטי הפתיחה של הרומן בחורף: המקום שממנו אמורה להיכתב ספרות, מעמדו של הגיבור ותפקידה של העברית.

אתחיל, שוב, בסוגיית המקום. אדף, אני מבקש לקבוע, ממקם את גיבוריו במרחבים המדמים את המקום שנולד בו: עיירת הפיתוח שדרות. כך בקובצי השירים וכך ברומנים.⁴⁵ בשני הקורפוסים הללו הדרמה הקיומית שאדף ממחזי קשורה בעבותות למרחב המייצג את עיירת הולדתו – אבל, וזה סייג מכריע שמיד אידרש אליו: לא ממנו היא נוצרת.

ההסבר לתופעה הזאת נעוץ כנראה גם ביחס הכפול של המחבר למקום הזה. מצד אחד,

זהו מקומן של הנפשות היקרות ביותר ללבו – בני משפחתו הגרעינית⁴⁶ – ולפיקך, כפי שעולה מן היצירות, זהו המקום המייצג את האידאה הרגולטיבית שלו; כלומר, זהו המוקד המוסרי והרגשי שעל פיו נשפטים בסופו של חשבון כל הדמויות וכל המעשים. מצד שני, זהו מקום שאפשר לכנותו, בהשראת רולאן בארת,⁴⁷ "נקודת אפס" – קו אופק המציין את גבולות הזירה וגם את מגבלותיה, אך לו עצמו אין קיום ממשי.

כך עולה בביור מהתיאור של עיירתו של אמיר מור-טל ביחידת הפתיחה של הרומן הלב הקבור. המספר מדווח לנו ששמה של העיירה הוא "מבוא ים"; כלומר שער הכניסה לים. אך הוא טורח להוסיף: "חוף הים היה מרוחק כחמישה-עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר". ואכן, הוא "מתוודה", "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה"; ובאותה נשימה הוא מגבב שתי השערות אטיולוגיות מופרכות בעליל ביחס לשמה חסר הכיסוי של העיירה. מבוא ים היא אפוא סימן שאין לו מסומן ממשי, ייצוג לשוני שאין לו רפרנט בעולם.⁴⁸ זאת ועוד; זהו מקום שהתשוקה אליו נובעת באורח פרדוקסלי – כלומר, באותה מתכונת ברנית של "ואף על פי כן" – מכוח העובדה שהוא נטול כל ממד של תשוקה. קביעה זו עולה כמדומה בקנה אחד עם הצהרתו של הדובר בשירו המפורסם ביותר של אדף "שדרות": "המקום הזה", הוא קובע, "החור באמצע השום מקום הזה", "לקח לי עשרים שנה לאהוב". והוא מוסיף כי מתברר לו ש"רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מוחלטת".⁴⁹

העיירה מבוא ים היא סימן בלי מסומן. לעומת זאת, הגיבור של הרומן, אמיר מור-טל, שהמספר עושה מאמצים אנושים לשכנע אותנו שהוא "הילד הרגיל ביותר בעולם", הוא – כך מתברר כשחוזרים וקוראים את המשפט הפותח של הרומן, הפעם בדרך שהיה – מסומן שנוצר מסימן. שהרי כפי שקובע המספר הוא "לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים". זוהי, בלי ספק, כפי שמוסיף המספר לפי תומו כביכול, "עובדה משונה כשלעצמה". "עובדה משונה" ש"משונוה" מתבלטת ומתעצמת ככל שהמספר מנסה לקבור אותה בתליתלים של הצהרות ודוגמאות, שכוונתן להוכיח שאמיר הוא אכן "הילד הרגיל ביותר בעולם".

אמיר הוא ילד שבא לעולם לא בדרך הטבע. את העובדה הבדיונית הזו – שיש לה משמעויות מרחיקות לכת – מבליט אדף באמצעות הפרדוקס שהוא יוצר בקטע הפתיחה של הרומן הלב הקבור על בסיס הדמיון הסמנטי בין שני צירופים הכוללים את התיבה "עולם". מצד אחד הצירוף: "הילד הרגיל ביותר בעולם", הכלול במשפט: "אמיר מור-טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם", ומצד שני הצירוף: "לא היה מגיע לעולם" המופיע במשפט: "אמיר מור-טל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים".

שני המשפטים הללו אינם עולים בקנה (הגיוני) אחד. שהרי קשה לחשוב שילד שנולד ממשחקי מילים הוא הילד הרגיל ביותר בעולם. ואולם, וזהו עצם העניין, שני המשפטים הללו עולים בקנה (רגשי ופואטי) אחד. זאת, משום שהלידה ממילים משחררת את הגיבור מהקשריו הביוגרפיים והביולוגיים – את חבל הטבור, בשר ודם, ממיר קשר רוחני-טקסטואלי; ומשום שהלידה ממילים (שהן כאן מקבילה חילונית לרוח הקודש) מכניסה

את הגיבור היישר לקטגוריה שאליה הוא משתייך באמת, זו שדימוי הילד הרגיל ביותר בעולם משמש לה כסות דקה בלבד: הקטגוריה של *הגיבורים אשר מעולם*. שכן, לאמתו של דבר, אמיר מור־טל זה הוא, בדומה לנחמן של פיארברג, הבן הנבחר, The Chosen One. ילד שכמותו מופיע רק אחת ל־1000 שנים, ועל כתפיו הדלות מוטלת המשימה לשמור על העולם מפניהם של יצורים תאבי הרס ואדירי עֶצְמָה.⁵⁰

הלידה הלא־טבעית של הגיבור היא עובדה בסיסית בסיפוריהם של כל "הגיבורים אשר מעולם".⁵¹ את העובדה הנדירה הזו מקדים תדיר אות מבשר מאותו סוג בדיוק שבקיומו רוצה להאמין הדובר בשירו של אדף "אוטוביוגרפיה".⁵² אצטט מתוכו את הבית הראשון:

לא רחוק מכאן
 יכול להיות כל מקום בארץ,
 שם נולדתי,
 תחת שמי תמוז מותכים.
 במות אמה נורא היה צערה.
 כורעת ללדת על סדינים לבנים.
 על סדינים לבנים
 צער המוות וצער הלידה חברו יחדיו להכריעה.
 הייתי רוצה להאמין כי אי שם
 גמעה ציפור את השחר של טרם היותי
 וצווחה,
 או כוכב מלובן נדלק לסמן את כואי.⁵³

בכל גיבוריו של אדף – כמו אצל ברדיצ'בסקי, פיארברג וברנר – גלום גרעין של הבן הנבחר, הנחשף כמו בהארט־ברק לאחר פתיחה שגרתית. וגם – שוב, כמו אצל הסופרים המודרניים העברים הגדולים – גרעין של הבן המקולל, תמצית של קין מודרני. לגיבורים האלה: אליש ברומן קילומטר ויוזיים לפני השקיעה, אמיר מור־טל ברומן הלב הקבור, פלורה אלחייני ברומן פנים צרובי חמה, יחזקאל בן גרים ברומן כפור ואחרים, מיוחסים תמיד הן מגע מחיה והן מגע ממות. על רקע זה מתברר שמו "הלא־שגרתית" של גיבור הסיפור שלפנינו. פירוש המילה אמיר בעברית הוא נסיך, אבל זהו נסיך מורטל – נסיך בן־מוות.⁵⁴

זאת ועוד. גיבוריו של אדף ניחנים תמיד ביכולת לנסוק השמימה מתוך המציאות המשמימה שאליה נקלעו.⁵⁵ בכך הם דומים לדדלוס ואיקרוס – שתי דמויות מפתח נוספות בשירתו של אדף, המופיעות בגרסאות שונות גם בפרוזה שלו.⁵⁶ אך ליכולת הזו, שמקורה, כאמור, באקט ההתכנסות וההסתגרות במעגל הקיום "הפרובנציאלי", מחיר נורא: הגיבורים הללו חיים בתחושה מתמדת, שזוכה לאישושים עלילתיים, שיש להם מגע מידאס: בני אדם שהם נוגעים בהם, בעיקר קרובים ואהובים, עלולים להינזק ואף למות.

המקום שאליו נקלע הגיבור של אדף הוא בבחינת סימן נטול מסומן. והנה דווקא ממקום זה שהוא בגדר צל בלי גוף⁵⁷ – צומחים הגיבורים שלו. אין זה מפתיע אפוא שלקובץ שיריו

השני קרא אדף מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי.⁵⁸ אבל – ואני מתמקד כאן במישור הלשון בספר – לא רק הגיבור נוצר כאן מן המילים. למעשה עלילת הספר כולה היא מערכת מסומנים שנבראה מתוך סימנים הנדמים כצללים.

עלילתו של הרומן הלב הקבור היא מלאכת החייאה של אחד הסיפורים הסתומים ביותר במקרא. הסיפור מורכב רובו מ"מילות כלח", כלומר מילים שאין להן מסומנים ממשיים – כמו שם עירו של אמיר מורטל: מבוא ים וגם, אגב, שם העיר שאליה נולד שמעון אדף: שדרות.

עלילת הרומן מבוססת על סיפור המלחמה המוזרה שהתרחשה ב"עמק השדים הוא ים המלח" בין קבוצות של מלכים ששמותיהם ושמות הממלכות שלהם ושמות המקומות שבהם מתרחשים הקרבות נשמעים כלקוחים ספק מאיזו מיתולוגיה מסופוטמית, ספק מאיזה כתב יד אזוטרי מיסטי. אמרפל מלך שנער, אריוך מלך אלסר, כדרלעמר מלך עילם ותדעל מלך גויים מכים בחמתם את רפאים בעשתרת קרנים ואת הזוזים בהם ואת האימים בשוה קריתיים, וכו' וכו'. ומה שלא פחות משונה הוא סופה של הפרשה הזו: המלכים המנצחים לוקחים בשבי את לוט – שכהרגלו נקלע למקום הלא-נכון בזמן הלא-נכון – ואברם העברי יוצא להצילו ומכה את כל החילות העצומים הסמי-מיתולוגיים הללו בעזרת שלוש מאות ושמונה עשר חניכיו ילידי ביתו בלבד.⁵⁹

אדף מחיה את "סיפור הכלח" הזה כשהוא משלב בו גיבורים ומושגים שמקורם אף הוא במילות כלח. כך, למשל, "כנף רננים נעלסה" הוא דרקון המשרת את אחותופל שהרכיב אמרפל, שהוא כאן "שר ההרס", משלוש בנות אוב: משיסה, שמה ונעוות המרדות. הוא "לקח [אותן] עמו אל פסגת הר טרשיות, וביתר את גופן, ואת איבריהן סידר במעגל",⁶⁰ וכך – ואלה פרטים רלוונטיים מאוד ליצירתו של אדף כולה – עלה בידו לצבור "כוח דיו להחליף את עצמו בצילו. את צילו עשה אמרפל. ואת עצמו עשה לצילו".⁶¹

הבריאה הדמיונית של אדף מתוך הלשון הפוכה באופייה, בהיבט מרכזי שלה, מהפעולה המקבילה של ברנר. ברנר, כזכור, הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ואז לחזור ולהשתמש בהם. זהו, כפי שצינתי קודם, מהלך שתכליתו דנטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר כלי חשוב ביצירת הראליזם שלו.

אדף הולך בהקשר זה בדרך הפוכה. הוא יוצר קונוטיזציה של מושגים אטומים ומילים סתומות. הוא מטעין כלים לשוניים ריקים ואיברי שפה חלולים וזנוחים ברעיונות חדשים. הרגישות והמיומנות הדקות של אדף ניכרות בהקשר הזה בדרך שהוא מנצל בה את האיכות "הרפאית", "הזוזית" ו"האימית" של החרסים הלשוניים הנשברים ושל צבירי האבנים שאין להם הופכין ליצירת גוף של סיפור חדש, ראליסטי ופנטסטי כאחד.⁶²

בלשון אחרת, אדף מודע לכך שהשפה העברית הפכה, כפי שצפה גרשם שלום, ל"שפת רפאים", כלומר לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו

לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי, אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה – והוא עושה בעובדה לשונית-תרבותית זו שימוש מושכל, מתוחכם ונועז. הוא משכן את גיבוריו בערים ריקות וחרבות, המאפשרות לו טווח פעולה רחב מאוד, הזדמנות ליצור כמו מהתחלה, ab ovo, ועם זאת, המרחב ההרוס-הרפאי הזה מתאים להפליא להתמודדות עם מסורות מאובנות ועם רוחות הרפאים של ילדותו.

על מעמדו המכריע של המהלך הלשוני-התרבותי הזה עבור אדף אפשר ללמוד גם משני ה"איתותים" הבאים הכלולים אף הם בפתיחת הרומן. ה"איתות" הראשון מובלע בדיאלוג בין האב, שמואל מור-טל, ובנו, אמיר מור-טל, ונושא מעמדן הגורלי של מילים. הנה:

לעיתים קרובות היה שמואל מור-טל מנסה לגרום לבנו לגלות עניין בדבר מה, והיה מקשה בפניו קושיות שהיו מבוססות על חידודי לשון. אמיר היה מושך בכתפיו ואומר, "אבל מה זה מעניין?"
 שמואל היה משיב בכעס מרוסן, *"לעולם אל תזלזל במילים. יום יבוא ותבין כמה כוח טמון בהם."* ואמיר היה עונה, *"בסדר."* ושמואל היה מוסיף, *"לא לחינם ניתנו לך לב ועיניים."*
 אמיר הכיר את הטקס הזה בעל-פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, *"כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."*
 ואז כמעט תמיד, היה שמואל מספר לו כיצד, בזכותם של חידודי הלשון, קנה את אהבתה של אמו.⁶³

לא מדובר כאן בדיאלוג חד-פעמי, אלא בדיאלוג המתרחש "לעיתים קרובות". דיאלוג זה כולל "כמעט תמיד" אותם מרכיבי שיח המופיעים בפי הדוברים בסדר קבוע וידוע מראש: האב פותח, מנסה ליצור עניין, הבן "מושך בכתפיו", האב דורש דרשה קצרה, הבן עושה ג'סטה ומסכים – מן הפה ולחוצי. האב מסכם את הסצנה במשפט מכתמי, ואמיר ש"הכיר את הטקס הזה בעל-פה [...] היה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו [...] לב להבין ועיניים לראות". ואז "כמעט תמיד" האב מזכיר את הלשון כמקור בריאתו של אמיר.

המעמד הזה מעוצב כטקס מכונן. גיבוריו הם האב והבן. נושאו של הטקס הוא המסר שהאב מנסה להעביר לבנו ועיקרו ייחודן של המילים ועצמתן הגורלית-מאגית. חשיבותו הרבה של המעמד הזה – המתבטאת גם בעיצוב הטקסי שלו – מתבררת כאשר שמים לב לזיקה האמיצה בין מרכיבו לבין מרכיבו של טקס אחר שאליו מפנה אותנו האלוזיה התנכ"ית המשמשת ציר סמינטי בחילופי הדברים בין האב לבן: "ויקרא משה אל-כל-ישראל ויאמר אליהם אתם ראייתם את כל-אשר עשה ה' לעיניכם בארץ מצרים לפרעה ולכל-עבדיו ולכל-ארצו. המסות הגדולות אשר ראו עיניך האותות והמופתים הגדולים ההם. ולא נתן לכם לב לדעת ועיניים לראות ואוזניים לשמוע עד היום הזה".⁶⁴

בדומה לעם ישראל, הגיבור של אדף, אמיר מור-טל, הוא סרבן הבנה. אך חטאו גדול מזה של עם ישראל שאינו שומע למשה, נציג האלוהים, בפעם המיידע-כמה. זאת משום שאמיר מור-טל לא רק מסרב לשמוע את המילים במשמעותן האורתודוקסית, אלא

הוא – בדומה ליוצרו, אדף – בורא את עצמו מחדש באמצעות התייחסות למילים הללו כאל מילות-כלל, כאל חרסים שבורים. מאלה הוא בונה עולם חדש שבעת ובעונה אחת משמר את העבר, או ליתר דיוק – את העבר כעולם של רוחות רפאים.

ברנר גירש, או לפחות ניסה לגרש, את רוחות הרפאים מהשפה העברית. אדף, לעומתו, מנסה להחזיר את רוחות הרפאים לשפה העברית. על כך אפשר ללמוד מן "האיתות" השני המוצב בראשו של הרומן הלב הקבור: המוטו – שכדרכו של אדף הוא רציני ומעלה חיוך כאחד – "לרוחות הרפאים של ילדותי, לאלה שעדיין טורדים אותי בשנתי".

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הערות

- 1 כפי שעולה מסקירתה השיטתית של הדס שבת-נריר: אבל אני התרוקנתי מכל המקומות: שירה בין שדרות לתל-אביב, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 44-47. וראו גם: דרור בורשטיין, "אורפיאוס משדרות", הארץ: תרבות וספרות (12/4/2002); חביבה פדיה, "לא על דרך השירה אלא לפי כאב", הארץ: "ספרים" (24/3/2010); נסים קלדרון, "צופן חדש", מעריב (26/4/2002), עמ' 27; נסים קלדרון, יום שני: על שירה ועל רוק בישראל אחרי יונה וולך, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 382-410; מתי שמואלוף, "בין לבין – מיפוי טריטוריה מזרחית-ישראלית: שמעון אדף, 'קילומטר ויומיים לפני השקיעה'", מאזניים ע"ט, 4-5 (2005), עמ' 72-73.
- 2 ספרי שירה מאת שמעון אדף: המונולוג של אקרוס, תל אביב: גוונים, 1997; מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002; אביבה-לא, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009. ספרי פרוזה מאת שמעון אדף: קילומטר ויומיים לפני השקיעה, ירושלים: כתר, 2004; הלב הקבור, תל אביב: אחוזת בית, 2006; פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008; כפור, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010; מוקס נוקס, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011. אדף גם פרסם את האי.פי. "עוד מעט ירד הקיץ" (משהו על הדרך, 2005) שאת כל השירים בו הוא חיבר, הלחין, עיבד וכיצע.
- 3 וראו גם: אלי אשד, "שפת הביניים של שמעון אדף", היקום של אלי אשד (24/2/2007), בלוג באתר "רשימות".
- 4 לשיר הבכורה של אדף "חוני" שנרפס בכתב העת מאזניים ס"ו, 3 (ינואר-פברואר 1992), עמ' 53, נספחות שתי הערות מערכת – הראשונה: "פרסום ראשון", והשנייה: "שמעון אדף הוא חייל בן 19 מן העיירה שדרות שבדרום". דרור בורשטיין הכתיר את רשימתו על אדף בכותרת "אורפיאוס משדרות", הארץ: תרבות וספרות (12/4/2002), עמ' 2; יעקב בסר הכתיר את שיחתו עם אדף בכותרת: "עם שמעון אדף: גם שדרות אומרת שירה", על המשמר (11/6/1993), עמ' 19.
- 5 בריאיון שערך אדף עם אורי אלחייני, דמות בדיונית כבלוג שלו וגיבורת הרומן השלישי פרי עטו פנים צרובי חמה (2008), חוזר אדף ומנסה לדלות מדמות זאת משהו על "המזרחיות". הוא תוהה: "למה את לא כותבת על הילדות שלך בנתיבות?"; טוען כלפיה ש"בספרים שלך אין אפילו רמז לעבר שלך, לבית המרוקאי שבו גדלת, לזהות שלך, נגיד בגסות, למזרחיות שלך". אורי טוענת שהמודעות שלה לאלוהים "ודאי לא כמובן המונותאיסטי", העוברת שהיא

"מודעת לכוח הזה בכל רגע" – "אולי זאת המזרחיות שלי". אדף מגיב: "זו התחמקות. זה לא אומר שום דבר". ואלחייני עונה לו: "מה אני יכולה להגיד לך שלא אמרו לך? שהיחסים השתנו, ושנחנו, הילדים, מוכרחים לאמץ דרכי מחשבה חדשות כי אנחנו בני כלאיים – יש לנו את העלבון של ההורים אבל גם את הקיום שלנו כאן? אמרו לך שיש קבוצות חזקות שהאינטרס שלהן הוא לשמור באלימות את האבחנה בין מדכאים ומדוכאים, משום שהם מתוגמלות במשרות באקדמיה, בעיתון, בהון סימבולי? אמרו לך או יגידו לך. כל כך מייגע לחזור על זה. מה אתה מצפה ממני לדעת שאתה לא יודע כבר בעצמך". ראו: שמעון אדף, "ייצא לי ספר", ראיון עם אורי אלחייני, רוח אחד לכך, אתר "רשימות" (6/4/2008); וראו גם: שמעון אדף בשיחה עם יהודה קורן, "רוצים שאכניס קצת קוסקוס לשירים", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת, (22/3/2002); וכן: שמעון אדף, "דור האבק" (על האלכוהול השלישי של "כנסיית השכל"), מעריב: תרבות (5/3/1999).

6 הדיון כאן ב"שם המחבר" של שמעון אדף משיק בכמה נקודות עקרוניות לדיון המרתק של חנה סוקר-שוורץ ב"שם המחבר" של יעקב שבתאי, בספרה מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 11-75; וגם לדיון שלי ב"שם המחבר" של עמוס עוז בספרי פולחן הסופר ודת המדינה, אור יהודה: דביר, 2011, עמ' 9-41.

7 תופעה מרתקת בהקשר זה הם הסטנדרטים ילידי עיירות פיתוח, שהפכו את ההתחפרות הקומית בהווי של המקומות הפריפריאליים שבהם גדלו למנוף שבאמצעותו הצליחו לחדור למרכז מערכת הבידור הישראלית. לקבוצה זו משתייכים, בין היתר: יעקב כהן ממגדל העמק, ישראל קטורזה מאשדוד, שלום אסיג מטירת הכרמל ונרב אבוקסיס מחצור הגלילית.

8 Alan Mintz, *Banished from Their Father's Table: Loss of Faith and Hebrew Autobiography*, Indiana University Press, 1989, pp. 121-202

9 המהדורה המשמשת אותנו כאן היא זאת: יוסף חיים ברנר: כתבים, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תשל"ח. בהערה של מנחם פוזנסקי לרומן בחורף צוין כי "באקסמפלר המודפס שלו ציין י.ח. ברנר: 'הסיפור נכתב בשנת תרס"ב'. נתפרסם לראשונה בירחון 'השלוח' י"א-י"ב (1903, תרס"ג-תרס"ד), ואחר-כך, בלי שינויים, בספר מיוחד (אלף עותקים) שהפיקה חברת 'אחיאסף', קראקוב, תרס"ד. גם בירחון 'השלוח' וגם בספר רשום למטה מן השם: 'רומן' ונמחק על-ידי י.ח. ברנר."

10 בהקשר של דיון דומה קבע בועז ערפלי, ואף קביעה זו טובה ונכוחה בעיני, כי "יוסף חיים ברנר היה ועודו, המספר הגדול, המודרני (אם כי לא המודרניסטי) והמשמעותי ביותר בספרות העברית החדשה". וראו: בועז ערפלי, מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 8.

11 "בחורף" יוסף חיים ברנר: כתבים, הערה 9 לעיל, עמ' 95. כל ההדגשות במאמר הן שלי, אלא אם כן יצוין אחרת, י"ש.

12 תופעה זו, שעד כה נידונה בכיקורת באופן חלקי בלבד, משמשת הנחת יסוד ברוב החיבורים שעניינם ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה – גם אלה הבוחנים את הקורפוס הנדון מנקודת מוצא ביוגרפיסטית מוצהרת, וגם אלה הבוחנים את הקורפוס הנדון מנקודות מוצא אחרות: ז'אנריות, סוציו-תרבותיות (דור, תקופה, "גיבור דורנו" וכו'), מגדריות ואחרות. למשל, בבחינת טיפה מן היס: מכאן – פישל לחובר, תולדות הספרות החדשה, תל אביב: דביר, תרפ"ט, ויוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, תל אביב: אחיאסף, 1960; ומכאן – חנה

נוה, טיפורת הווידוי: הזאנר ובחינתו, תל אביב: פאפירוס, [1986] 1988, ותמר סגמן-הס, כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2003.

תופעה זו משמשת הנחת יסוד, מפורשת או מובלעת, גם ברוב החיבורים המחקריים שענינם מפעלו הספרותי והביקורתי של י"ח ברנר. וראו, שוב בבחינת טיפה מן הים: גרשון שקד, ללא מוצא: על י.ח. ברנר, ג. שופמן וא.ג. גנסיך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1973, עמ' 58-65 ועוד; יצחק בקון, ברנר הצעיר: חייו ויצירתו של ברנר עד להופעת 'המעורר' בלונדון, א: "ביוגרפיה", ב: "דיון ביצירות", תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975; יוסף אבן, אמנות הסיפור של י.ח. ברנר, ירושלים: מוסד ביאליק, 1977, עמ' 11-41 ועוד; אבנר הולצמן, אהבות ציון, ירושלים: כרמל, 2006, עמ' 145-160.

13 דיון בקטע מפתח זה מנקודות מוצא דומות-שונות, ראו: שקד, ללא מוצא, הערה 12 לעיל, עמ' 90-91; אריאל הירשפלד, "אחרית דבר", י.ח. ברנר, בחורף, מסביב לנקודה, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 303-305.

14 כך, בין היתר, בשיר הבא שכותרתו "חוני": "סיפרו על חוני, מעגל/ איש קשה מול שמים עיקשים. לא ידעתי/ כמה בודד היה חוני/ במעגל שלו. / גשם מציף את אבן הטועים. // בדידותו של חוני/ שבעים שנה אחרי והנטע/ הרך כבר גבה מאור, / זעת האיש הייתה לפלגים, / גדותיהם שיחי אגמון בנועם. // והנה, / תינוקות משתעשעים במחוגה. // בדידותו של חוני/ היא בדידות המשורר היא/ בדידות הנביא היא בדידות/ בעל הסוד, לא לבר/ ובכל זאת בודד מאד. // אש שורפת בארץ הזאת/ בעצמות נביאיה/ ככבישים/ שטח אש מימין הדרך, משמאלה/ או משני הצדדים. // עם בוא הגשם/ הרשה לעצמו דברים אחרים, / לפזר גבישי סוכר בפניות המעגל/ בלי מורא הנמלים, / להשפף קומתו תחת נטל המטר, / להתיר כהבל פה את/ העשן העולה מהמדורות הכבויות/ של הקיץ. // הוא פוחד שמא/ חצה את הקו המפריד בין מציאות ושירה, / כל משוכת גדר או/ בקבוק מנופץ או ענן תועה/ (מלכד האדמה הבקועה) נדמים לו כשיר. // אני עדיין מחפש את חוני/ בתחנה המרכזית בתל אביב/ בין מוכרי הסדקית והקבצנים/ ישוב ליד דוכן אסימונים/ מתערסל בצלילי המוזיקה המזרחית/ אולי בזרם האנשים מהכא להתם/ אני אוהה אותו לפי/ המבט הרדוף העולה בעיניו למשמע קול מטוס/ לפי העיגולים המשחירים סביבם. // אש שורפת בארץ הזאת/ שדות קוצים. יערות/ מתלקחים עליהם יבשים/ בכצורת, בשרב." השיר התפרסם בכתב העת מאזניים (הערה 4 לעיל). אגב, אדף לא כלל את השיר הזה בקובצי שיריו.

15 Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Katherine M. Leary (trans.), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1989, pp. 3-30

16 מנחם ברניקר, עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל אביב: עם עובד, 1990.

17 ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפאק: לקראת ספרות מיוונית, תל אביב: רסלינג, [1975] 2005.

18 וראו יצחק בקון, הצעיר הבודד בסיפורת העברית 1899-1908, תל אביב: בית ההוצאה אגודת הסטודנטים אוניברסיטת תל-אביב, 1978, עמ' 48-90.

19 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957

20 אפקט דומה יוצר ברנר בקטע שדנו בו קודם באמצעות הלואי "איזו", המופיע שם שלוש פעמים. אגב, כאשר בודקים מה טיבם של שמות העצם שברנר מצמיד אליהם את הלואי "איזו/איזה",

- מתברר שהם שייכים הן לקבוצת הערכים הנחשבים ("איזו מעשים נוראים [...] מ'עברי' ו'איזו טרגדיה אילמה מרגזת לב וחודרת כליות – ") והן לקבוצת הערכים הלא־נחשבים ("איזו רשימות ושרטוטים מ'חיי' – " ו"בנו של איזה ר' ליזר ע"ה"). נגזרת מכאן העצמה נוספת של המתח בין נרמה לבין אמת, והיפוך מתוחכם, אם כי לא מתחייב עד הסוף כדרכו של המספר הברנרי, של המיקומים בהיררכיית החשיבות של המרכז הספרותי הקיים מול הפריפריה – פריפריה המקבלת על עצמה את מעמדה השולי, אך רק למראית העין.
- 21 מרדכי זאב פיארברג, כתבים, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' 94.
- 22 שם, עמ' 125, 126, 135.
- 23 שם, עמ' 136.
- 24 המתח בין "סיפור" ל"רשימות ושרטוטים" הוא אבן הפינה במהפכה הספרותית שברנר חולל בספרות הארץ ישראלית. אחד ממופיעיה של סוגיה זו הוא רשימתו המפורסמת של ברנר "הז'אנר הארצישראלי ואבזריהו" (כל כתבי ברנר, ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967, עמ' 268–270, נדפס תחילה בעיתון הפועל הצעיר, תרע"א) – רשימה זו פרנסה חיבורים רבים. סקירה ודיון בנושא זה: נורית גוברין, "בין קסם לרסן, על השפעתו של מאמרו של ברנר: 'הז'אנר הארצישראלי ואבזריהו'", מפתחות, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 9–19.
- 25 מנחם ברניקר, "על השימוש במיתוס של איוב ועל רמיזות אחרות ב'שכול וכישלון'", מחקר ירושלים בספרות עברית ד (1983), עמ' 112–126. שימוש דומה במיתוסים של חורבן ירושלים עשה אהרן ראובני בטריטולוגיה עד ירושלים; וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני: מונוגרפיה, ירושלים: יד יצחק בן־צבי ומאגנס, 1993, עמ' 176–184.
- 26 גרשם שלום, דברים בגו: פרקי מורשה ותחייה, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 557–590. וראו גם במכתבו של שלום לפרנץ רוזנצווייג (26/12/1926) (תרגום: אברהם הוס), עוד דבר, אברהם שפירא (כינוס וערך), תל אביב: עם עובד, 1997 (הדפסה שלישית), עמ' 59–60.
- 27 שלום, שם.
- 28 שלום, שם. וראו בהקשר זה את הערותיה של רות קרטון־בלום: "מה אתם חושבים שאני אלוהים?", הרהורים על פסיכותרפיה בשיירת נתן זך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 9–12. באותו הקשר ראו גם בספרי: מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, אור יהודה: דביר, 2009, עמ' 101–131.
- 29 מאיה ערד, מקום אחר ועיר זרה, תל אביב: הרגול, 2003.
- 30 ניר ברעם, אנשים טובים, תל אביב: עם עובד, 2009.
- 31 מתן חרמוני, היברו פבלישינג קומפני, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2011.
- 32 יורם קניוק, פוסט מודרם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 33 אהרן אפלפלד, סיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999.
- 34 אורי ברנשטיין, ספק חיים, ירושלים: כתר, 2002.
- 35 חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1988.
- 36 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002.
- 37 לרשימה זו אפשר להוסיף, בסייגים מסוימים, את הטטרולוגיה של חנוך ברטוב שנשלמה בתקופה הנדונה: פצעי בגרות, תל אביב: עם עובד, 1965; של מי אתה ילד, תל אביב: עם עובד, 1970; רגל אחת בחוץ, תל אביב: עם עובד, 1994 ומתום עד תום, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2003. ספר שיש לו אופי שונה מעט הן מבחינה ז'אנרית והן מבחינה סוציו־פוליטית הוא ספרו של ששון סומך: באגדד, אתמול, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004. וראו לעניין זה: אבנר הולצמן,

- מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2005, עמ' 27-40; גרשון שקד, תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 288-367. על המפעל הספרותי – אוטוביוגרפי של חנוך ברטוב ראו: אבנר הולצמן, "מפתח הלב – על יצירתו של חנוך ברטוב", חנוך ברטוב, לגדול ולכתוב בארץ ישראל, אור יהודה: דביר, 2008, עמ' 11-19. על סיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז בהקשר ההתקבלותי הסוציו-פסיכולוגי ראו: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2005, עמ' 265-304; ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, תל אביב: שוקן, 2011.
- 38 וראו: סגמן-הס, כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה, הערה 12 לעיל. וגם: תמר סגמן-הס, "אינני יחידה בעולם: זיכרונותיה של הניה פקלמן", הניה פקלמן, חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, [1935] 2007. וראו גם: אורלי לובין, "בין מטבח הפועלים לקפה ההונגרי: אוטוביוגרפיה של אישה עירונית", תרבות דמוקרטית, מגדד וחברה בישראל 10 (2006), עמ' 357-394; מרגלית שילה, "פרטי כציבורי: איטה ילין ויהודית הררי כותבות אוטוביוגרפיה", קתדרה 118 (תשס"ו), עמ' 41-66.
- 39 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל.
- 40 וראו: הולצמן, הערה 37 לעיל; יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 3 (1995), עמ' 7-17.
- 41 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל והערה 6 לעיל.
- 42 ברשימה ששמה "מי נתן לך שפה, מי אמר לך: 'דבר עכשיו?', 'אם נבוא על האמת', לשיח האוטנטיות", שראתה אור בספר: עיירות הפיתוח (צבי צמרת, אביבה חלמיש, אסתר מאיר-גליצנשטיין [עורכים]), סדרת עידן, 24, ירושלים: יד בן-צבי, 2009) כותב אדף כך: "באותן שנים של כתיבה (שנות העשרה המאוחרות שלו, י"ש) קראתי שירה עברית, זך ועמיחי, רביקוביץ ופגיס, וולך ועוד רבים אחרים, אך לא הנחתי שיש לי הזכות לדבר על חיי באופן שבו הם דיברו על חיייהם. מוכנית, מתוך אטימות גרידא, מצאתי את חיי בלתי ראויים, עשויים מחומרים שאינם מוכשרים לשירה" (שם, עמ' 376, ההדגשה שלי, י"ש). בהמשך דרכו מבין אדף, לדבריו, שקולו של יוצר מן הפריפריה "מתקבל במרכז, כל עוד הוא בא כוחה של הפריפריה ונושא דברה" (שם, עמ' 377), כלומר משחק את המשחק המצופה ממנו ב"פוליטיקת הזוויות הישראלית", שאחד מעקרונות היסוד שלה הוא שמותר לך להשמיע את קולך רק אם הוא לא מפר את ההרמוניה הקולית השלטת. לעומת זאת, מוסיף אדף, ומתכוון ליוצר בדמותו ובצלמו: "אם הוא מבקש לחמוק מן ההגדרות, ליצור יצירה הטורפת את ההבחנות של המרכז והשוליים ולהעמיד יצירה שקולה בכוחה, תרכובת אחרת של היסודות על-פי היררכיה חדשה – הוא מהלך על קרום דק. איש לא ידבר בריש גלי נגד היצירה שלו. דפוסי ההתקבלות יתקוממו בעצמם. הוא יגלה שאין לו קהל, ששני הצדדים מבקשים להקיא. זהו השלב שבו מצויה הספרות העברית של ימינו" (שם, שם). עמדתו של הסופר "איש הפריפריה" צריכה להיות, לדעתו של אדף, כזו המפנה עורף לכללי המערכת השלטת. הוא צריך ליצור "מעשה תשבץ אחר, שלם לא פחות, שאינו נזקק למערכת המושגית של המרכז כדי לאשרו כתופעת שוליים; תצריך של בליל לשונות שאומר: ראה, זו שפתי, והיא אחרת, היא אינה נופלת משפתך ואינה עולה עליה. היא פשוט מרשה לעצמה להגדיר את חוקיה בעצמה", שם, עמ' 378. דברים דומים הציג אדף בהרצאתו "חשיבה מחדש

- Stern College, Yeshiva University, New York ב: כנס NAPH, 8/7/2010, York
- 43 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל.
- 44 שם, עמ' 13-14.
- 45 ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה (אדף, הערה 2 לעיל) יש שתי דמויות מרכזיות: דליה שושן משרדות ואליש בן זקן מאשקלון. גם ברומן הלב הקבור יש שתי דמויות מרכזיות: אמיר מור-טל ש"נולד וגדל במבוא ים, עיירה בדרום ישראל", וטליה פינטו שמגיעה עם משפחתה לגור בעיירה הזאת מרחובות (שם, עמ' 13). פלורה אלחייני, גיבורת פנים צרובי חמה (אדף, הערה 2 לעיל), היא מנתיבות. ודרון אפללו, הגיבור הנסתר של הרומן כפור (אדף, הערה 2 לעיל), אף הוא – כמו גיבורי קילומטר ויומיים לפני השקיעה – ממבוא ים. גם ברומן החדש של אדף, מוקס נוקס (אדף, הערה 2 לעיל), הגיבור הוא יליד עיירת פיתוח דרומית (כנראה שדרות), ועיר המחוז הגדולה שלו היא באר-שבע. לעניין זה, וכן למקומה של שדרות במכלול מרחבי ה"אני" של אדף, ראו: שבת-נדיר, הערה 1 לעיל, עמ' 91-102.
- 46 בשיחה עם יהודה קורן אמר אדף: "הדרך לקבל לגיטימציה בתרבות הישראלית עוברת דרך הפולקלור, וכך יש לנו מוזיקה מזרחית שהיא המצאה, וטברנה וענטוזים, וכל אלה בשבילי הם לא המזרח. בשבילי כל המזרח מתמצה במבט של אמא שלי" (קורן, הערה 5 לעיל). "מבטה של האם" משמש ציר העולם, AXIS MUNDI גלוי בכמה מיצירותיו של אדף. דוגמאות בולטות: האם ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה והאם ברומן מוקס נוקס. דמות נוספת שיש לה משמעות מכרעת בעולמו של אדף היא אחות שיש לו קרבת נפש אליה, המופיעה בכמה גרסאות בכל כתביו. מקום מיוחד בהקשר זה יש לקובץ השירים אביבה-לא (הערה 2 לעיל), שכתב אדף בעקבות מותה בטרם עת של אחותו האהובה. עניין טעון ורגיש זה מצריך כמובן מסגרת דיון נבדלת.
- 47 רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, תל אביב: רסלינג, [1953] 2004, עמ' 103-106.
- 48 עובדה סמיוטית הנתמכת על ידי העובדה שהתייחסויות למקור שמה של העיר נמסרות מפיהן של מורות עלומות-שם: "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה", "יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם [...] אחריהם הצביעו על רחוב משופע וסיפרו...". הקטע העוסק במקור השם מבוא ים נראה כפרודיה ממוקדת על העיסוק המקביל של המספר בסיפור "מסע הערב של יתיר" מאת א"ב יהושע, המקדיש מאמץ ניכר לחשיפת ההיסטוריה העלומה של הכפר הנידח שבו מתרחשת העלילה – ניסיון "ארכאולוגי" לפענח אולטימטיבי של "סוד קיומנו", שהוא המכנה המשותף לכל הסופרים הישראלים הראשונים, בני "דור המדינה". וראו לעניין זה: שוורץ, "ספר התקנות הנעלם: לשאלת דוריותו של 'דור המדינה'", מה שרואים מכאן, הערה 37 לעיל, עמ' 201-213.
- 49 אדף, "שדרות", המונולוג של איקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 40. והשוו: שמעון אדף, "לא ידעתי שכל זה שלי", רוביק רוזנטל (עורך), קו השטע: החברה הישראלית בין קריעה ואיחוי, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 183-188 (פורסם תחילה בכתב העת פנים 11 (1999), עמ' 77-80). וראו גם: שמעון אדף, "דור האבק" (על האלבוים השלישי של "כנסיית השכל"), מעריב: תרבות (5/3/1999).
- 50 וראו גם: הדס שבת-נדיר, "הגיבור ה'מיתי' משרדות", הערה 1 לעיל, עמ' 85-90. והשוו: עמרי הרצוג, "יהדות היא גז אציל", הארץ, "ספרים" (30/6/2010), עמ' 4. הרצוג הדין ברומן כפור, חש בתשוקה המזוירת של אדף, אך אינו מצליח לעמוד על מקורה העמוק. יתר על כן, הוא טוען

ש "יש עמדה בלתי נעימה של היברים ספרותי ואינטלקטואלי [...] המספר של 'כפור' מציב את עצמו ללא הרף בעמדה אלוהית [...] הוא אל תובעני, נוטר ודורש כבוד. מצוי ברקיע העליון, הוא מזהיר על יכולתו להבחין 'בנקודה נמרצת בין נקודות אחרות' וגם 'להתבונן בה, להוציאו מכלל הברואים'. זו עמדה רפלקסיבית מרתיעה; היא משעה את הקשר של האמון בינו לבין הקוראים". הרצוג, הכותב ממקום של סקרנות וכנות, אינו מזהה משום מה את הצד השני של "תסביך אטלס" ביצירתו של ארף: הנפילות וההתרסקויות הגדולות, הנכויות הרגשיות הקשות של הגיבורים וכיו"ב.

51 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press, 1973

52 ארף, המונולוג של אקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 77-78.

53 שם, עמ' 77.

54 בדומה לכך שמו של אליש ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה נגזר מאלישע – כרמיזה לאלישע הנביא, שהיה מסוגל להחיות מתים, ובשל כך נקשר שמו בשמו של ישו; או מאלישע בן אבויה, התנא "האחר". לפלורה ברומן פנים צרובי חמה שם משפחה – אלחיני (אל-חיני) – העולה בקנה אחד עם ההתגלויות הפוקדות אותה, ועוד. זאת ועוד, המתח הקונטרפונקטי-פרודוקסלי בין הנורמלי לעל-טבעי נרמז כבר ביחס בין כותרת חלקו הראשון של הספר הלב הקבור: "ילד סתם", לכותרת הפרק הראשון "כשמו כן הוא"; כלומר, אמיר הוא באמת נסיך בן תמותה או בן-מוות.

55 בריאיון המדומיין שלו עם אלחיני (ראו הערה 5 לעיל) יוצר ארף דיאלוג רציני ומשעשע כאחד עם "המרואינת" שלו סביב המתח בין המציאות "של פה" – של עיירת הפיתוח, לבין הנסיקה ל"מציאויות אחרות":

"גם אצלך [קובע-קובל המראיין ארף] הילדים עוברים אל מציאויות אחרות, אבל לרוב הן מרתיעות, והמעבר קורה בשוגג. בספר הראשון, "כפל הכפילים", הגיבור שלך סוטה מהשביל בדרך לבית הספר, ומגיע לעיר שנראית כמו העתק של העיר שבה הוא גר. בספר השני, "מעבר לערי החושך", חייהם של ארבעה ילדים משתנים בעקבות טעות של ילדה חמישית, שהם אינם מכירים, והם יוצאים למסע ובספר השלישי הגיבורה מתאמצת ללכת לאיבוד".

"אז? מה אתה רוצה להגיד בזה?" (מגיבה אלחיני)

"שהמציאויות האחרות הן שגיאיה. שצריך לחיות פה, ולכתוב על פה. למה את לא כותבת על הילדות שלך בנתיבות?"

"אבל זה מה שאני עושה כל הזמן. כל הזמן."

56 דוגמה בולטת: הפיכתו של צדוק, תלמיד הישיבה המחונן ברומן כפור – לשרף.

57 דימוי זה אינו יכול שלא לעורר חלחלה אצל כל מי שמכיר את אבן השפה במוזיאון בהירושימה שעליה מוטבע צלה של אישה שהתארתה בחום הנורא שהפיץ הפיצוץ האטומי שהחריד את העיר.

58 וראו בהקשר זה את הערותיו המחכימות של נסים קלדרון בספרו יום שני, הערה 1 לעיל, עמ' 382-401.

59 בראשית יד 1-16.

60 ארף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 146.

61 שם, שם.

62 לארף יש משיכה ברורה לסיפורת הגותית – כולל גלגוליה המודרניים בז'אנר סיפורי/סרטי

- האימה – ולז'אנר הבלשי, שעקרון היסוד המכונן אותו הוא משימתו של הגיבור להשליט מחדש את הרציונליות על עולם שלכאורה חרג ממסלולו. על הבלש מן הסוג הזה כתב אדף באחרית הדבר שלו לסיפורי אדגר אלן פו: "הבלש מטפל לא רק באריגת המציאות ובארגונה לאחר שזירת הרצח או ביצוע הפשע פיערו בה חור; הוא גם רשות המסוגלת לנחש את המציאות מתוך ערב־רב של פרטיה המדווחים והמוסתרים. הוא גיבור מיתי מסוג חדש. בניגוד לקודמו הוא אינו נלחם בכוחות הרוע. מאבקו הוא בתוהו. הוא אביד הצלילות היורד אל מצולת הצל של היעדר הסדר ושל שפע המידע הסותר והמסחרר, שהם פריים של החיים בערים הגדלות והולכות". וראו: שמעון אדף, "מצולות הצל והצלילות", (אחרית דבר), אדגר אלן פו, הרציחות ברחוב מורג וסיפורים אחרים, מאנגלית: שירלי אגוזי, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 170.
- 63 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 14.
- 64 דברים כט 1-4.

"יא בילאדי, עאידתי": האישה והמולדת ביצירתו של סמי מיכאל

בתיא שמוני

א. מבוא

בסיפורי הגירה רבים משמש החיבור המטפורי בין המולדת ובין דמות נשית (אם, אחות, אהובה) לעיצוב יחסו של המהגר לארצו החדשה. מראשית דרכה עיצבה הספרות העברית דמויות של חלוצים / עולים / מהגרים הכמהים אל אדמתם ומפנים אליה את להטם. למרות שגירתה של המטפורה שהשימוש בה בסוג ספרותי זה הוא כמעט אוטומטי, דומה כי בחינה מדוקדקת שלה תעלה ממצאים מעניינים. במאמר זה אבחן את התגלגלות המטפורה הזו בשלושה רומנים מאת סמי מיכאל וכמו כן את המשמעויות העולות מן השימוש המיוחד שעושה מיכאל במטפורה זו ביחס לתפיסת המולדת ביצירתו.

סיפור הגירתו של הגיבור העיראקי של מיכאל אחוז בסבך הנרטיב הציוני-הלאומי ובאופנים שבהם עיצב נרטיב זה את מגעם של העולים עם המולדת. כפי שמציין דניאל בויארין,¹ דמותו של הציוני הצעיר נוצרה מתוך מאבק בדימויים האנטישמיים שרווחו באירופה. היהודי בתפוצות אירופה נתפס על ידי הגויים כנשי, פחדן, מזרחי ופרימיטיבי. הציונות הייתה "תרופה" ל"מחלת" המגדריות ה"נשית" של היהודים ו"מפעלם של הציונים היה במידה רבה הפיכת הגבר היהודי לטיפוס הגברי שהעריצו – הגבר ה'ארי' האידיאלי".² עוד מוסיף בויארין: "הפתרון ל'בעיה היהודית' [...] היה טמון אם כן בויתור של היהודים על ייחודם ה'מזרחי' הפרימיטיבי והיהפכותם ל'בני תרבות' [...]. אוראז יהיו בעלי מעלות גבריות וישתתפו בפרקטיקות גבריות כמו דוקר וסירות צבאי".³

הדימוי הציוני הגברי נוצר אפוא מתוך הפנמה של סטראוטיפים אנטישמיים ומאבק ב"מהות היהודית" הנחותה. קומפלקס נפשי זה מלווה את הציוני הצעיר במפגשו עם המולדת, וחולשותיו נחשפות במגע עם המולדת/האישה. כך, למשל, בסיפורת העליות הראשונות מופנה להט הליבידינלי של הגברים החלוצים אל האדמה, בעוד יחסיהם עם נשים בשר ודם אינם מגיעים לידי מימוש. במחקרה על ייצוגי נשים באוטופיות הציוניות מציינת אלבוים-דרור כי "מחברי האוטופיות נותרו מחושקים בתוך המארג המסוכסך של תסכולם האירוטי וכבולים על ידי המסורת שעליה התחנכו. האישה נותרה 'אם ואחות' שחצצה והדחיקה את התשוקות של העברי החדש. בד בבד עם הסמנטיקה של גבריות השירים,

הכיבוש והשליטה הם הטיפו להתנזרות ולהכפפת האירוטיקה ליעדים הלאומיים, ולא מימשו את המהפכה האירוטית שהציונות הבטיחה לכאורה".⁴

אלבויים־דרור מדגישה כי הגבר היהודי, שנתפס בגלות אירופה כדמות נשית וחלושה, ביקש, באמצעות הגאולה הלאומית, לגאול גם את גבריותו.⁵ ואולם הכמיהה הארוטית המופנית אל האדמה, שמעוצבת בטקסטים האוטופיים הציוניים ושמהליפה את היחסים הארוטיים הממשיים עם אישה בשר ודם, מבטאת היטב את התסכול שחווה הגבר הציוני החדש ואת כישלון גאולתו המינית.

מטפורת המולדת כאישה בשיח המגדרי הייתה דרך נוספת להכפיף את האישה לסובייקט הלאומי הגברי ולשלוט בה.⁶ האדמה מעוצבת כדמות סבילה, מושא פעילותו הנמרצת של החלוץ־הגבר אשר חורש אותה, כובש אותה ואף מפרה אותה בזיעתו או בדמו. תפיסה זו מתיישבת עם הדיכוטומיה הקלאסית בין הגבר האקטיבי, האלים והחזק והאישה הסבילה, החלשה והכנועה. עם זאת חשוב להדגיש כי הדיון של בויארין ושל אלבויים־דרור מעשיר את התמונה הדיכוטומית בגוני ביניים בשעה שהוא מאיר את התסכול הארוטי שהגבר הציוני החדש חווה במגעו עם המולדת/האישה.⁷

הקטגוריות הבינאריות שסימנו את התהוותו של הגבר הציוני החדש: גברי/נשי, לבן/שחור, מערבי/מזרחי ורוחני/פיזי⁸ מחלחלות אל שורשי סיפורו של המהגר העיראקי של סמי מיכאל ומקבלות משנה־תוקף, שכן דמותו של המזרחי נתפסת על ידי החברה הישראלית האשכנזית כמשקפת את העבר הגלותי של היהודי באשר הוא ואת הדימויים האנטישמיים שהודבקו לו. בן־חביב⁹ הראתה כי המגע עם המולדת החדשה בסיפורי המעברה של מיכאל מדומיין במונחים ארוטיים ואף משמש מעין מבחן־כוח לגבריותם של הגברים המזרחים. לטענתה "המולדת מדומיית בצורה דו־ערכית, ובעצם קוטבית. [...] המולדת החדשה מדומיית תחילה, בדרך אליה, במונחים של אשה שמצפים בחדווה להתייחד עמה. אחרי ההתנסות במעברות היא מדומיית כמפלצת אדישה".¹⁰ עוד היא מבחינה בין הנשים האשכנזיות המבוגרות או הוותיקות, המייצגות את המולדת המסרסת, ובין הנערות האשכנזיות הצעירות, הפותחות את שערי לבן אל הגיבור המזרחי הצעיר.

כהמשך למסקנותיהן של אלבויים־דרור ושל בן חביב, ניתן להצביע על היפוך מעניין ביחס שבין גורלם של העולים החלוצים מאירופה ובין זה של העולים המזרחים: בסיפורת הציונית, הגבר החדש, המתוסכל מינית, מפנה את להטו הליבידינאלי המודחק אל האדמה, המהווה תחליף סובלימטיבי לאישה, ואילו אצל מיכאל, הגבר המזרחי שהגיע לישראל כבעל און מיני,¹¹ מסורס על ידי הארץ המדומה לאישה.¹² בשני המקרים, מיצובם המעורער של הגברים במערכת הלאומית – הציונים־החלוצים במגעם עם החברה הגויית האנטישמית שהציבה אותם כחלשים ונשיים, והמהגרים המזרחים ומיקומם במערך הקולוניאליסטי של החברה הישראלית, שאף היא הציבה אותם כחלשים ונשיים¹³ – הוא שמעצב את יחסיהם עם המולדת הנכספת, ויחסים אלה מונעים על ידי תסכול ארוטי או יוצרים אותם.

במאמר זה אני מבקשת לבחון את הקשר הסבוך בין מוצא, מגדר ומיניות ובין שאלת הזהות הלאומית של המהגר המזרחי דרך גלגולה והתפתחותה של מטפורת המולדת כאישה בשני רומנים מאת מיכאל: שווים ושווים יותר¹⁴ וזים נושקים לזים,¹⁵ ולהציג כמה הערות משלימות בעקבות עיון ברומן עאיזה.¹⁶ ארצה להראות כי מיכאל אינו משתמש במטפורה באופן שבו השתמשו בה היוצרים שקדמו לו, ובמילים אחרות – לא המולדת היא שמדומה לאישה, אלא האישה היא המולדת. היפוך זה, הנראה לכאורה נטול משמעות,¹⁷ הוא בעל חשיבות רבה משום שהוא מפרק את הקשר שהוזכר – בין מוצא, מגדר, מיניות וזהות לאומית – ומחלץ את הגיבור מרגשי נחיתותו ומסבך המצוקה הארוטית. יתר על כן, היפוך זה חושף את הכרת המחבר בשבר האימנטי של ההגירה ואת ספקותיו ביחס לתקפותם של המושגים מולדת ולאומיות.

ב. פנטזיית הלאומיות

שווים ושווים יותר (1974) היה הרומן הראשון שפרסם סמי מיכאל בעברית. הרומן עוסק בהגירה לישראל ובניסיונות הקליטה של הגיבור הראשי, דוד. מרכז הכובד של הסיפור הוא תחושת העקירה של הגיבור וניסיונותיו להכות שורש במדינה שאינה רוצה בו בשל מוצאו העיראקי. הרומן מגולל את קורותיו של דוד בארץ באמצעות שני קווי עלילה השלובים זה בזה: האחד מתרחש בשנות החמישים ומתאר את קורות משפחתו במעברה; והשני מתרחש בהווה הסיפורי – מלחמת ששת הימים, שבה דוד הממורמר והמפוכח מאשליות הקליטה דוהר על זחל”ם לשדה הקרב, למלחמה שהוא אינו רוצה לקחת בה חלק. כמו בסיפורי הגירה רבים, גם מיכאל משתמש בחיבור המטפורי עתיק היומין בין האישה ובין המולדת כדי לסרטט את יחסי הגיבור עם הארץ.

ברומן שווים ושווים יותר מעוצבים הקליטה והמתח העדתי בעצמה רבה ומתארגנים באופן מעניין סביב מטפורת המולדת כאישה והאישה כמולדת. הדימוי השגור של הארץ כאישה מופיע כבר בשלב מוקדם של העלילה; העולים העיראקים משוחחים ביניהם בהתרגשות במטוס בדרכם לישראל וחושפים בדבריהם את החרדות מפני השינוי הקרב. ראובן, אחד הנוסעים, מעלה את החשש העיקרי: ”אתה מבין, יא אבו-שאול, [...] העיקר – בתוך בני-עמי! שווה לכולם. הולך בראש זקוף, אה? אתה יודע מה זה – לחיות בחופש...”¹⁸ ואחר כך הוא שב ומדגיש: ”מתהלכים על האדמה... כולה שלך! [...] לא שואלים מנין באת ומי אביך... אה, איך זה? איך להרגיש את כל זה?”, ועונה לו אבו שאול: ”כן, יא ראובן, כן... כמו שאתה עומד להיכנס לחדר של אישה חדשה”.¹⁹

הדימוי שמציע אבו-שאול אינו סגור וחד-משמעי, אלא פתוח לפרשנויות שונות. ראובן מעלה בשאלתו שני עניינים מהותיים לקבוצות מיעוט החיות תחת שלטון זר – השתייכות ושוויון. תשובתו של אבו-שאול נוגעת אולי לשאלת ההשתייכות, אך לא לשאלת השוויון, שהרי לפי השיח המגדרי, דימוי הארץ לאישה הוא דימוי מכפף, בלתי שוויוני וכוחני. כניסתו של גבר לחדרה של אישה חדשה אינה מבשרת אפוא על קשר שוויוני, אלא דווקא על האפשרויות הגלומות במערכת היחסים הגברית-נשית המסורתית: בעילה ובעלות.

אבל משום שהדימוי פתוח, אפשר לראות בו גם את האופציה ההפוכה: בכניסה לחדרה של אישה חדשה יש משהו חדש, בתולי, הנושא בחובו הבטחה לשינוי, ולא דווקא חזרה על המסורות הישנות.

אלא שהדימוי הארוטי המחיה של המולדת הנרמז משיחה זו מתנפץ במהרה, ואבר-שואל, ספוג השפלות ומדוכדך, מאבד את מעמדו וכוחותיו ומתעוור. בנו הרואה את ערוות מפלתו מסכם: "כלום לא עמד על סף חדרה של אהובתו החדשה – נכנס אליה בששון – ואז הוגפה מאחוריו הדלת, והוא מצא את עצמו במחיצתה של מפלצת אדישה"²⁰. בעוד בני הדור המבוגר חווים את המולדת כאישה מסרסת, מציע דוד הצעיר מטפורה הפוכה. כבר בעמודים הפותחים של הרומן, כאשר דוד נישא בזחל"ם אל שדה הקרב, הוא מציין באופן חד-משמעי: "מרגלית – זו היתה מולדתי"²¹. הזמן והמקום הם בעלי חשיבות מהותית: הזמן – יציאה לקרב, בשעה שהמולדת נתונה בסכנה. המקום – הזחל"ם שהוא מיקרוקוסמוס צבאי המייצג את כור ההיתוך הישראלי במיטבו. אלו הם מרכיביו של הנרטיב הגברי-הלאומי המובהק – הגבר יוצא להגן על אדמתו המאווימת על ידי צבא זר. אבל בתוך תחומיו הגבריים לעילא של הנרטיב הזה, מהדהדת מחשבה אחרת המציבה את האישה הממשית, מרגלית, אישה בשר ודם, כתחליף למולדת. שתי האופציות הללו שבבסיס רומן הביכורים של מיכאל יעברו שינוי עם התפתחות יצירתו. במהלך הדיון (בעיקר ברומנים המאוחרים יותר) נראה כי היפוך כיווני המטפורה מצביע על שינוי בתפקידה במבדה הסיפורי: אין היא באה לבסס את הזיקה בין הגיבור למקום, אלא להפך – לסכל את האפשרות לייצר זיקה מעין זו, לסכל את עצם המושג מולדת.

את זיקות הזהות של הגיבור המהגר ניתן לארגן באמצעות שתי פרדיגמות נוספות: הפרדיגמה הקולוניאלית-עדתית, שלפיה המהגר המזרחי כ"אחר" מובהק של הציונות יתקשה למצוא את מקומו במדינת הלאום, ולפיכך מאבקו לביסוס מקומו יתקשר לניסיונות להתגבר על המכשול האתני. מערך חשיבה זה מונחה על ידי התרבות הפטריארכלית ותוצריה – סמלים, משמעויות, ייצוגים ודימויים, ולפיכך הוא מייצג את הסדר הסימבולי. הפרדיגמה השנייה היא הפרדיגמה של הקונקרטי, הממשי, שמוותרת על מיפוי קולוניאלי של העולם, ומכאן גם על תפיסת הלאומיות והמולדת הכרוכה במיפוי כזה. כאן דימוי המפתח הוא של ארץ נטולת פנטזיה לאומית ושל העתקת רגשות השייכות והביתיות מן הלאום אל האישה הממשית. באופן מסוים ניתן לקשר פרדיגמה זו אל המושג סמיטי²², שטבעה קריסטבה, כעומד ביחסי עימות עם הסדר הסימבולי.

הפנטזיה הלאומית שדומיינה על ידי חלוצי העליות הראשונות, העמידה הגנה מפני חרדת המיניות ומפני הסובייקט הנשי בהמירה אותו באובייקט-הארץ.²³ כך היא הפכה ללאומיות גברית. יתרה מזו; לאומיות זו, שניזונה כאמור מן הדימוי הנוצרי והפנמטו, חייבה גם הפנמה של תפיסות קולוניאליות ודחיות "המזרחיות והפרימיטיביות" שאפיינו את היהודים. מאפיינים אלה של הציונות הלבנה, הגברית והקולוניאלית מדגימים היטב את קשייו של המהגר המזרחי שמבקש למצוא בישראל את ביתו ואת מולדתו. עבור הגבר המזרחי, הפנטזמה הלאומית איננה מנגנון הגנה מפני הסירוס. ההפך הוא הנכון; בעוד הלאומיות הציונית מבקשת לשקם את הדימוי הגברי הגלותי האשכנזי, היא אינה מביאה מזור לגבר

המזרחי, שאונו נפגם בבואו עמה במגע. ברומן שווים ושווים יותר נראה כי הפרדיגמה הקולוניאלית שלטת, למרות שהמספר מצביע על הפתרון הממשי (“מרגלית – זו היתה מולדת”) כבר בתחילת הסיפור. רק ביצירותיו המאוחרות מיכאל מוותר על פנטזיית הלאומיות לטובת האישה כאישה, ובכך הוא משיב לגבר המזרחי, שסורס במפגש עם ה”מולדת”, את אונו הפגוע. כתחליף לאופציה הלאומית האירופו־צנטרית מוצעת אפוא האופציה הפיזית־הקונקרטיית.

ג. שווים ושווים יותר – בסבך הלאומיות והקונקרטייות

ברומן שווים ושווים יותר עומדות בפני דוד שתי אופציות נשיות: מדליין, נערה בגדדית שהגיעה עמו במטוס לישראל וחיה לצדו במעברה; ומרגלית, נערה אשכנזייה זהובת שער, בתה של ציפורה הגזענית, המתנגדת בתוקף למערכת היחסים הנרקמת בין בתה לדוד. מדליין מסוחררת מן האפשרויות הגלומות בישראל החדשה והחופשית ומידרדרת עד מהרה בנתיב השמור לנשים במשפחות מתפרקות – היא הופכת לזונה הנתונה לחסדיו של בריון המעברה ולבסוף מוצאת את מותה מידי. נתיב זה, סטראוטיפי־מזרחי במידה רבה, מבטא את מעמדה של מדליין כחוליה אבולוציונית חלשה, שאין בכוחה לקדם את מעמדו של דוד הכמה להתקבל ולהיות אזרח שווה זכויות. למרות ידידותו עם מדליין ואיבוד בתוליו המהוסס עמה, דוד מבין מהר מאוד שהקשר עמה מזיק לו והוא קוטע אותו באבו.

לעומת מדליין, מרגלית היא חוליה חזקה ומקדמת ב”שרשרת המזון” של הזהות הישראלית. אמנם גם היא נערת מעברה ומהגרת, אך היא משתייכת ל”צד הנכון”. כמיהתו של דוד למרגלית היא כמיהתו של השחור הנחות אל הלבן הנשגב ממנו. שוב ושוב הוא מציין את “התכלת הזכה של עיניה”²⁴ ואת “ערפל הפז של שיערה הבהיר”²⁵. כאשר הוא שב מלוכלך ומזיע מעבודת יומו, נצמדת אליו מרגלית ומבקשת שיחבק אותה: “קפאתי תחתי: איך אוכל להטביע את חותם־ידי על שמלתה הלבנה?”. אך מרגלית מתעקשת, והוא טומן את פניו המיוזעים ב”צחור־שדיה” בעוד שפתיה נצמדות אל שערו “המפויח”²⁶. בתיאורים אלה מהדהדים דברי פאנון על הקשר הארוטי בין הגבר הצבעוני לאישה הלבנה: “אני מתחבר אל התרבות הלבנה, אל היופי הלבן, אל הלוּבן הלבן. בשדיה הלבנים, שידי המשוטטות מלטפות, אני הופך לשלי את הציוויליזציה והאצילות הלבנות”²⁷. המתח הקולוניאלי המכתוב את מערכת היחסים ביניהם, מסמן גם את המתח שבין הפיזיות שמייצג השחור (זיעה, עבודה, פיח) ובין הרוחניות שמייצג הלבן. רז יוסף מציג את חוויית הלוּבן כתכונת יסוד של העברי החדש, שמשמעויותיה הן רוחניות וטרנסצנדנטליות. כך למשל הוא מסביר את הפתיח המפורסם של משה שמיר “אליק נולד מן הים”: “הלידה הרוחנית של הגבריות האשכנזית ההטרוסקסואלית מחזקת את הרעיון האמור של הגבר הציוני שהוא ב־זמנית בעל גוף וחסר גוף, ולכן, בעל גוף לבן. הלידה מן המים נותנת לגבר הציוני האשכנזי הילה קסומה של קדושה נוצרית לבנה (מי טבילה, בריאה), ומייצרת את גופו כאלוהי, כסוג של על־אדם, שהוא חופשי בתנועתו, ולכן כבעל שליטה בזמן ובמרחב”²⁸.

עוד מזכיר יוסף כי תצורת הגוף הציוני כפי שהיא מוצגת בקולנוע מונחית על ידי "אסתטיקת הגוף של התרבות החזותית היוונית העתיקה" ושהחלוצים דימו עצמם "לדמויות מתוך המיתולוגיה היוונית".²⁹ אסתטיקה זו מציגה גוף נקי, מעורטל חלקית וחלק משער הנבנה על ידי עבודה חלוצית שמייצגת את ניצחון הרוח על החומר. היא שונה תכלית שינוי מן הגוף המזרחי, השחור, המיוזע והמלוכלך המצטייר מן התיאור לעיל.

בחירתו של דוד במרגלית היא אפוא בחירה מקדמת מבחינה מעמדית ולאומית. למראית עין זהו סיפור אהבה רומנטי נוסח רומאו ויוליה, אך בתשתית העומק של מערכת היחסים מתפקדת המוטיבציה האבולוציונית המעמדית – דוד השחור, הפיזי נמשך אל הלבן של מרגלית, לובן המייצג את המהות הלאומית החמקמקה שהוא כמֶה להשתייך אליה. אלא שחתירתו של דוד לצמרת משתבשת בדיוק ברגע שבו אמורים הדברים לבוא על תיקונם השלם: עם הולדת ילדו. רגע יצירתו של הילד מתואר כריטואל שיש בו מאפיינים דתיים ופגאניים כאחד: "ערפל התאוה נמוג – ותחתיו באה חרדת קודש – כאילו פסענו יחד, יד ביד, אל תוככי ההיכל, באים לראשונה בתחומה המסתורי של הבריאה. בכל מה שעשינו עכשיו נהגנו בטקסיות אלילים, יוצרים יחדיו אל משותף לשנינו, בודאים אותו בחגיגות".³⁰

מעשה יצירת הילד חורג ממעשה הולדה רגיל והופך למעין בריאה מיתולוגית בראשיתית. תמונת השניים הפוסעים יד ביד אל תוככי ההיכל מהדהדת את דבריו של אבו־שאול לראובן שצוטטו קודם, כי הכניסה למולדת כמוה ככניסה לחדרה של אישה חדשה. כאן נדמה כי מתממשת האופציה השווינונית שעלתה מן הדימוי ונוצרת ברית בין שווים, אשר לכאורה מתחילה בריאה חדשה, גזע חדש שיביא לפתרון "הבעיה העדתית". אך התינוק שנולד מנפץ באחת את התקוות הצפונות ברגע מזוכך זה ומציגו באור אירוני: "בשל תעלול־תורשה כלשהו זכה בני במנה כפולה ומכופלת של פיגמנטים כהים – ומיד נחרץ גורלו בעיני ציפורה. לא די שעורו היה שחום – אלא ששיער שחור עיטר את קרקפתו; רעמה דחוסה ונוצצת".³¹

בסופו של דבר מאבד דוד את מרגלית, המולדת הנכספת, לטובת גבר אחר, אשכנזי. זאת לאחר תהליך ארוך של הרס עצמי, תוצאת הפנמתה של העמדה השלטת ביחס למזרחים. בשל הרגשות המתמדת כי הוא אינו ראוי לה, הוא כמעט מגיש אותה על מגש של כסף ליריבו. דוד אזור כוחות לצאת לקרב נוסף על מולדת זו רק לאחר שהוא זוכה באישור ממקור בלתי צפוי על "זכאותו" זו: הוא מחלץ את חבריו הפצועים מן הנגמ"ש הפגוע ומקבל צל"ש על המעשה. הצל"ש משפר באחת את מעמדו בחברה הישראלית ומפיה בו את העוז להילחם שוב על מרגלית. יש כאן הפנמה של שיח הבניית הזהות הציונית בנוסחה ההרצליאני, שלפיו היהודי הנשי מאמץ דימוי גברי, המאפשר לו להיכנס אל התרבות הנוצרית ולהשתתף "בפרקטיקות גבריות כמו דו־קרב ושירות צבאי".³² דוד "מתגבר" על מזרחיותו באמצעות פציעתו בקרב, ובכך הוא מוכיח את כשירותו להפוך לחבר שווה ערך וזכויות בחברה הלבנה הסובבת אותו ואף לשוב ולהילחם על לבה של מרגלית.

ברומן שווים ושווים יותר, שני המאבקים – על האישה כמייצגת של המולדת ועל המולדת ככברת ארץ – כרוכים זה בזה ומשלימים זה את זה. הרומן מסתיים בצורה אמביוולנטית, כאשר דוד מקבל תעודת צל”ש על מעשה הגבורה שלו. לכל אורך המעמד הוא מודע לנוכחותה הזוהבה והבהירה של מרגלית המכשפת אותו, ובשלב מסוים הוא אומר: ”מרגלית היתה אשה”,³³ ואת המילה ”אשה” הוא מדגיש כמו להמחיש כי כאן מוצג הקונקרטי ואילו הטקס עצמו הוא אקט סימבולי, פטריארכלי, המאפשר לו להיכנס בשערי הלאומיות, או כדבריו, ניתן בידו מסמך ”הקובע ומעיד עלי שהנני אזרח ישראלי”. שני הסדרים – הסימבולי-קולוניאליסטי מכאן והקונקרטי-ממשי מכאן – שלובים זה בזה ואינם נפתרים. ”האם אני מוחל?” שואל הגיבור בסוף הרומן, ומסיים: ”ימים יגידו”.³⁴

ד. מים נושקים למים – מן הלאומיות אל הקונקרטיזם

ברומן מים נושקים למים התמונה משתנה. רומן זה, שמיכאל החל לכתוב בסוף שנות החמישים,³⁵ הושלם רק בראשית שנות האלפיים, בתקופה שמיכאל כבר היה סופר מוכר ומוערך, בעל מעמד שונה לחלוטין ממעמדו בעת פרסום שווים ושווים יותר.³⁶ יש משהו מתעתע ברומן זה. לכאורה מיכאל שב ומפתח את הסוגיות שעמדו במרכז הרומן הקודם, אם כי באופן מעודן יותר. גם כאן יוסף העיראקי הצעיר נלחם על מקומו במולדת החדשה מתוך הרגשה עמוקה של נחיתות והשפלה שהוא סופג מן הסביבה הוותיקה. הפרדיגמה העדתית מסומנת כבר בראשית הרומן, כאשר המספר מגדיר את ההבדל בין המהגר המזרחי ובין המהגר המערבי ביחסם למקומם החדש. על יוסף נאמר כי ”מיום שבא לישראל השתדל להימנע מלשבת על כיסא פנוי בטרם יוודא שאין עליו חזקה”,³⁷ ולעומתו טובי נמט, ידידו ניצול השואה, ”עלה בהחלטה נחושה אל מולדת שהאנושות וההיסטוריה חבות לו”.³⁸ לאחר שטיבי נמט קובע את מקום מושבם על חוף הים, הוא מודיע: ”אנחנו לא זזים מפה!”³⁹ אמירה דו־משמעית זו חושפת את עמדת הביטחון שלו בנוגע להשתייכותו למרחב החדש.⁴⁰

כמו ברומן שווים ושווים יותר, גם ברומן זה ניצבות בפני הגיבור המהגר, המבקש לו מולדת, שתי אפשרויות: כיבוש המרחב וכיבוש האישה המדומה למולדת, ושני הכיבושים נדמים כמשלימים זה את זה. אך דווקא על רקע הדמיון המבני, בולט השוני: המוטיבציה המניעה את הרומן היא ניפוצה של הפנטזיה הציונית, ובכך של הסדר הקולוניאלי, ובמקומה קידום של הסדר הקונקרטי. נבחן למשל את האופציה של כיבוש המרחב. העובדה שיוסף עובד בשירות המים של המדינה מאפשרת לו לצאת למסעות במרחבי הארץ, ובעיקר בצפון הפראי, לשם מדידת מפלס המים במקורות המים השונים. למרות עמדת היסוד של הגיבור כמהגר המבקש להתבסס במולדתו החדשה, המסע במרחב אינו מעוצב כמסע לכיבוש המולדת. יתרה מזאת; למרות תיאורי הנוף המרובים לא נמצא בו שום דימוי נשי או ארוטי. אין זו ארץ־אישה אלא להפך – מקום גברי, נועז, הרפתקני. יוסף ואלי פילוסוף יוצאים כצוות למדוד את מקורות המים, וכמעט כל מסע מסתיים במבחן גבריות מסוכן. הם נקלעים לאש משתוללת, לסערות גשמים והצפות, למטח יריות בגבול הסורי. ידידותם של שני הגברים המהגרים מתחשלת אל מול הסכנות והופכת לאחוות גבריות:

הסקאוט הצטיין בעוצמה של ג'יפ קרבי ובנוחות של מכונית אמריקנית מרווחת. מרפקו השמאלי של אלי נח על החלון הפתוח. הוא החזיק את ההגה בכוון ובאצבע, סיגריה צבוטה בין שפתיו החושניות, ורוח שרבית מנפחת את חולצתו ומסעירה את מרבד השער שעל חזהו. חיוך קלארק גיבל הנערץ עליו ריחף על פניו, ובלב שוקק האזין למוסיקה האלוהית שהפיקו הצמיגים הרחבים במגע הטיסה על האספלט הבוהק משמן מנועים.⁴¹

ריבוי הדימויים הגבריים המופיעים כאן ואיכותם הסטראוטיפית, כמעט הופכים את התיאור לפרודיה על גבריות. אלא שהרומן כולו אינו מקדם את הפרשנות הפרודית, אלא מעמיד עלילת מסע גברית הרפתקנית. הטבע המתואר חובר לכיוון עלילתי זה; זהו טבע קשוח ופראי המציב אתגרים חוזרים ונשנים בפני הגיבורים. העצמת האון הגברי חיונית לשינוי הכיוון המסתמן ברומן זה: מן הסדר הקולוניאלי הלאומי המסרס לסדר הקונקרטי המעצים.

בניגוד ליצירות מן הז'אנר ההתיישבותי הציוני, אשר מקדשות את הקשיים והסכנות שבמרחב החדש ככור מצרף הכרחי בדרך לישראליות, המסע במרחב וההתמודדות עם סכנותיו ברומן מים נושקים למים איננו מסע כיבוש, אלא מסע של חירות וחישול הגבריות. מיכאל אינו מעצב את המרחב ברומן כמה שאפשר לבייתו ולכיירו, כ"ארצנו הקטנטונת והיפה", הוא אף לא מבקש לממש בעלות על הארץ בדרכים של מתן הכשר באמצעות המקרא, כנהוג בספרות ההתיישבות. הארץ עבורו היא טבע פראי, ראשיתי, שיד אדם אינה יכולה לתחום אותו בגבולות. בוויכוח עם יעקב, המסמל את דור המייסדים האידאולוגי, הוא מטיח בו:

כולכם מתפקעים מחשיבות עצמית. את ההתנפחות שלכם אתם מקשטים באידיאלים. בנינו מולדת! גם הנמלים בונות בחריצות ובחירוף נפש מטומטם מולדת משלהן. [...] קח, למשל, את אלי פילוסוף. הוא לא קרא לא את ברנר ולא את ברל כצלנסון על הבונד. תראה אותו בשדה. עוקר הרים. צוהל כמו סוס שסוף-סוף הגיע למולדת הסוסים. [...] רוב עובדי רשות המים מסכנים את חייהם בגלל האתגר והחירות, ולא בגלל אידיאלים ואיתותים כמו שלך" [ההדגשה שלי, ב"ש"⁴²]

הדימוי שהודגש ממחיש את הוויתור על הפנטזיה האידאולוגית הציונית. הוא מחזיר לארץ את ארציותה בכך שהוא מדמה אותה ל"מולדת סוסים". אין כאן חלוץ רב פאתוס ושטוף אידאולוגיה, אלא פשוט "סוס", העושה את עבודתו מתוך צהלה, סוס ממשי, חזק, רב-און, אשר מתקיים בהרמוניה עם הטבע.

בספר גבולות הרוח מספר מיכאל על יחסו לנוף: "עמדתי מול הר, כמו בן אדם העומד בבית הכנסת ומנהל דו שיח עם הנצח. כאשר אדם נצמד לטבע בצורה כזו הוא מתחבר למשהו יותר גדול מפיסת הארץ המוגדרת על ידי גבול מסוים והוא קורא לה מולדת. מבחינה זו המולדת שלי היא כל כדור הארץ. [...] אני אזרח של כדור הארץ. הטבע הוא חסר גבולות".⁴³

דברים אלה, כמו גם אופני העיצוב של המרחב הישראלי של ראשית המדינה ומגעו של הגיבור עמו, מפיקים ממושג המולדת את משמעויותיו האינטימיות, הלאומיות והתקסיות. המולדת אינה עוד ”ארץ אבות” רוויית פאתוס של היסטוריה ודם, אלא פיסת טבע נטולת גבולות לאומיים ובעלת משמעויות אוניברסליות, פיסת טבע השייכת לכל אדם. במידה מסוימת יש כאן תפיסה פנתאיסטית של הטבע הנצחי, רב־העצמה, שהאדם הניצב מולו חש את עצמתו ומתמלא בה מבלי להתבטל בפניה.

כתוצאה משינוי התפיסה של מושג המולדת ביצירה זו, משתנה גם מעמדה של מטפורת האישה כמולדת. עתה נמסרת מטפורה זו על ידי דמות משנית בעלילה ועוברת לשוליה. טיבי נמט, חברו של יוסף, ניצול שואה מהונגריה, מבקש להתחתן דווקא עם צברית אשר תבסס את אחיזתו במקום. לשאלתו של יוסף הוא משיב: ”אני לא כמוך. אצלך כמעט הכול מקרי. אני בכוונה חיפשתי צברית. יהודית היא קלאסה אחרת. היא ישראל הטובה בשבילי.”⁴⁴

עבור יוסף הדברים סבוכים יותר. גם כאן כמו ברומן הקודם ניצבות בפניו שתי אופציות נשיות, האחת מגלמת בכל ישותה את המולדת, האחרת את המהות הנשית הקונקרטי. לראשונה הוא פוגש בשתייהן על חוף הים: ”הן לא עלו מן המים כפי שציפה יוסף, כי אם הופיעו בהליכה לאורך החוף.”⁴⁵ זכרו המיתולוגי של אליק שנולד מן הים כמו גם עלייתה מן המים של ונוס לבוטיצ’לי מהדהדים כאן בבירור וקושרים את הופעתן של שתי הנשים לסוגיית היסוד המיתית של כינון הלאום ויצירת הבן הנבחר – הצבר. בד בבד, אזכור זה גם מערער על אותו יסוד: בניגוד לאליק האגדי, שתי הנשים לא עלו מן הים, אלא הופיעו בהליכה. הכניסה של יוסף אל הסיפור הלאומי, המסומלת על ידי המפגש עם שתי הנשים, היא אפוא כניסה פיזית, מוחשית, בנלית כמעט ומנוגדת לחלוטין לאופי הנוצרי־רוחני של לידת העברי החדש.⁴⁶ כאן מומחש היטב הפער בין הלידה המיתית־טרנסצנדנטלית של הגבר הציוני אל תוך הלאומיות ובין מאבקו הפיזי, הממשי של הגבר המזרחי להיות חלק מן הלאומיות, אשר בסופו של דבר תתגלם כאישה של ממש ולא כמולדת המדומיינת.

כניסתו של יוסף אל הסיפור הלאומי אינה אפוא שחזור של האתוס הציוני אלא היפוכו. שתי הנשים המופיעות יחד מסמלות כאמור שתי אופציות של התערות במרחב: הלאומית והקונקרטי. אינה, ששמה הוא למעשה קטינה, מסמלת את המולדת המדומיינת, את המדינה. הוריה מייצגים את דור המייסדים, מלח הארץ. תחומי עיסוקם מייצגים שני יסודות המצויים בלבו של שיח הלאום הציוני: האב, יעקב גולן, הוא איש ביטחון בכיר המעורה בסודותיה של המדינה והמושך בחוטי הנהגתה; האם, חנה, היא מרצה להיסטוריה.⁴⁷ כמו המדינה, קטינה היא קטנה, פגיעה ונזקקת להגנה. שם החיבה שניתן לה – אינה – מסמל את גורלה ברומן, את איונה. בשלב מסוים אינה נעלמת באופן מסתורי, והחיפושים אחריה אינם מעלים דבר.⁴⁸ השיחה הבאה בין יוסף ובין פרופסור תמנוני, שהיה כנראה עד להיעלמותה, מדגישה את הקשר בינה ובין המולדת: ”העלמה, אמר, ‘העלמה הנאה...’ שאלתי אותו אם ראה אותה נכנסת למים. אז התבלבל אצלו הכול, והוא אמר שאנחנו עדיין לא כשרים לנהל מדינה, ולכן דחה פרופ’ אלברט איינשטיין את ההצעה להיות נשיא המדינה שלנו.”⁴⁹ היעלמותה של אינה נקשר אפוא לסופה של המדינה, לפשיטת רגל של

המושג "מולדת". אין זה מפתיע שהיעלמותה מארגנת מחדש את קשרי הדמויות ברומן ומסיטה אותם לכיוונים חדשים כפי שיתואר בהמשך.

האופציה הנשית השנייה שניצבת בפני יוסף היא סמדר, חברתה של אינה ודמות ניוגודית לה – תמירה, בעלת ביטחון, שופעת חיוניות וחום, ובעיקר פורייה. הריונה הוא אחד הדברים הראשונים שמושכים את תשומת לבו של יוסף במפגשם הראשון. "היא היתה תמירה וחיוכה טבעי ממש כמו האור הלבן השפוך על פני הים מאחוריה. רעותה [קטינה] היתה זערורית"⁵⁰. יוסף מביט בה כמהופנט וצחוקה הקצר מעורר בו את זכר אהובת נעוריו שנותרה בבגדד:

לא היה שום דמיון בין האדמונית לבין פלורנס, ובכל זאת עוררה בו האדמונית את אותה התהייה השלווה והמתוקה שניעורה בו כשפגש לראשונה את נערתו. פלורנס לבשה אז שמלה שופעת תחרה שלגית, וזו עטתה בגד ים מיוזע ומוכתם בחול גס, פלורנס היתה ביישנית ואילו זו פסעה לקראתם [...] בבטחה של אישה הרגילה להלך בין גברים. דווקא כשצנחו לרגע עפעפיו והעולם נעלם מאחורי מסך אדמדם, דווקא אז תפס שמבטו קלט משהו רב חשיבות [...] מתחת לבגד הים של האישה היפה הסתמנה כרס קטנה, עגלגלה להפליא, שאין לטעות בה. כשפקח את עיניו לא יכול היה שלא למקד את מבטו בכרס הענוגה.⁵¹

סמדר האדמונית, הטבעית והפורייה מעוררת בו משיכה מיידית, והופעתה מזכירה לו את אהבת נעוריו הבתולית למרות השוני המובהק בין השתיים: סמדר מתוארת במלוא המוחשיות – מיוזעת, מוכתמת בחול גס,⁵² ואילו פלורנס נקשרת לזיכרון ענוג כ"תחרה שלגית". בעוד מגעו עם אינה מסמל את המאבק על השתייכות לאומית, סמדר היא ייצוג של הקדם-לאומי, ובהתאמה – של הסמיוטי. ייצוגיה ברומן נקשרים לפריון, לחיות, להנקה. היא שמחזירה את אינה לחיים בימים הקשים לאחר שנאנסה. יעקב, אביה של אינה, מסביר כי "הרגשנו שהיא מניקה את הילדה במשהו שאנחנו לא יכולנו לתת לה"⁵³. יחסיו של יוסף עם שתי הנשים ברומן מתווים אפוא את המהלך המרתק שעוברת דמותו מן הלאומי אל הממשי.

למרות שיוסף נמשך לסמדר הוא מוצא את עצמו מתחתן עם אינה כמעט בעל כורחו. יחסיו עם אינה כפופים לפרדיגמה העדתית-לאומית. כמו ברומן שווים ושווים יותר, יוסף המהגר המזרחי, חסר הביטחון והמעמד בארץ החדשה, אינו יכול אלא להסתפק באינה המפוחדת שייחוסה המשפחתי עשוי לחזק את מעמדו המעורער. יחסו כלפיה אמביוולנטי, אין זו משיכה של גבר לאישה, אלא חמלה כאל ציפור פצועה. מערכת היחסים ביניהם בראשית הרומן מלווה בדימויים הנקשרים לינקות, לבתולין. כך, למשל, המפגש הזוגי הראשון שלהם כולל שוטטות לילית שבה אינה המפוחדת מבקשת להקפיד על מסלול מואר; לימים יכנה יוסף את המסלול שבו טיילו "שביל החלב"⁵⁴. בהמשך מסכם המספר את מפגשיהם: "כחמישה שבועות ינקו הוא וקטינה מאורותיה של חיפה"⁵⁵. לאחר נישואיהם מתואר ביתם כבית לבן ובתולי: "הוא פסע יחף על הרצפה החדשה, פנה אל המטבח הלבן החדש והצית אש כחולה ראשונה בכיריים הבתוליים. כל חפץ שנגע בו היה כמחדש אותו. רק בגופה של

אינה לא נגע”.⁵⁶ זכיותו של יוסף באינה היא זכייה מפוקפקת: הוא אינו מקבל את ברכתם של הוריה, וחיים יחד עומדים בצלו של סוד מעברה, סוד שאינו מאפשר להם לממש את יחסיהם. באופן מפתיע, אך כמעט מתבקש, נעלמת אינה בצורה מסתורית כשהיא נושאת ברחמה את ילדו של יוסף. היעלמות זו, בדיוק במחציתו של הרומן, מארגנת מחדש את מערכות היחסים המתוארות ומבססת את התקדמות העלילה על הפרדיגמה הקונקרטי ולא על המתח העדתי-לאומי.

בימים הראשונים להיעלמה של אינה מופנה החשד כלפי יוסף, ואף נרמז באחד העיתונים על קשר בין מזרחיותו לבין המעשה הנפשע.⁵⁷ תקופה זו היא כעין תקופת ביניים של מיצוב מחדש של מערכת היחסים הטעונה בין שני הגברים – יעקב ויוסף. הרמיזה המקראית העולה משמותיהם של השניים זוכה עתה למימוש, עם שהתגוששות המילולית ביניהם, החשדות ההדדיים והעימותים הישירים הופכים לאט לאט לקשר בין אב ובנו הנבחר. קשר זה יכול להתממש אך ורק בזכות היעלמותה של אינה, היעלמות אשר מחייבת לחשוף את הסוד שהעיק על חייה ועל חיי משפחתה. לאחר התחמקויות חוזרות ונשנות, יעקב חייב להתמודד עם אמת שהודחקה שנים רבות, אמת הנוגעת לבתו ברובד הגלוי אך גם ובעיקר נוגעת, ברובד הסימבולי, לתפיסת המדינה והלאום.

יעקב מספר ליוסף כי אינה נאנסה שוב ושוב על ידי מפקדה בצבא, קצין צעיר ומבריק, צבר שגדל לתפארת בחיק הציונות ואשר התגלה לפתע כמפלצת אכזרית. כאשר יעקב גילה מה עולל הקצין לבתו, הוא נסע לבסיס עם ”רצח בלב”.⁵⁸ אבל גם בתוך להבות הכאב, הוא מסביר ליוסף, עמדו לנגד עיניו שיקולים של אחריות לאומית. בשעה שהוא פורש את הסיפור בפני יוסף נחשפת התפכחותו המרה מן הדרך ששללו הוא וחבריו לבניהם:

לא מזמן יצאנו ממלחמה נוראה. הייתי מוקף אבות שהקריבו את בניהם. במלחמה היא מתחננו את עצמנו עד הגיד האחרון כנפשנו ובגופנו, כדי שלא תתרחש שואה נוספת ודווקא בארץ חלומותינו. תמיד ראיתי בעיני רוחי את שרידי העם קופצים לים אל סירות ההצלה. אבל כמה תינוקות ונשים יצליחו לקפוץ? והערבים כבר שרו שירים על הסיכוב השני. צה”ל הוא לא סתם צבא בשבילנו. הוא החומה המפרידה בין חיים למוות. לכן טיפחנו את המיתוסים. נתנו את הטנקים והמטוסים והרובים לילדים, ואמרנו להם, תראו לאיזה שיאי גבורה הגיעו הבחורים שהיו לפניכם. הגבר שאנס את הילדה שלי יכול היה להיות כרוז למיתוס הזה, גם בצורתו וגם בהישגיו בשדות הקרב. בחירוף נפש הציל במלחמה ובפעולות התגמול מעבר לגבול רבים מחייליו. נפצע כמה פעמים. קיבל עיטורים מרשימים.⁵⁹

הרהורים אלה הם תולדה של ההתנגשות בין האתוס הלאומי ובין הסיפור האישי. יעקב מנסה להבין מה השתבש בחינוך הלאומי שהנחיל דור המייסדים לבניו. דור הבנים גדל על תודעת הקרבן והשואה ולמד לראות בערבים את ממשיכי הנאצים. אלא שתודעת הקרבן, שנועדה לשמור על העם מפני חורבן נוסף, הפכה את בני הדור הצעיר למפלצות אטומות רגש ורצחניות. נאמן לערכי האחריות הלאומית ויתר יעקב על דחף הנקמה ושילח את המפקד הצעיר לגלות באמריקה תוך שהוא מחלץ ממנו את ההבטחה שלא ייצור עוד קשר

עם בתו. אבל האיש המשיך לתקוף בדרכים סמויות – שיחות טלפון עלומות באישון לילה, מעקב טורדני, ולבסוף היעלמותה המסתורית של אינה שהייתה נקמתו האחרונה.

חשבון הנפש של יעקב חושף את כשלו של הסדר הלאומי ויוצר השוואה מובלעת בין התוצאות המזוויעות של הלאומנות הגזענית בגרמניה הנאצית ובין תוצריו של אותו סדר בישראל הצעירה. השרשרת של קרבן ותוקפן על רקע של חשיבה לאומית המדירה מתוכה את ה"אחרים" (ערבים, מזרחים), אינה מביאה אלא לפגיעה עצמית. ראוי להדגיש כי דמותו של המפקד, המייצג את הצבר הפגום או את הצבר שהכזיב, אינה יחידה מסוגה ברומן. מוטיב זה מתגלגל בדמויות נוספות. כך, למשל, בני, בעלה של סמדר, מתואר בקנאה דרך נקודת מבטו של יוסף כ"התגלמות הגבר הבלונדיני [...] שבעיניו מתנוצצת נחישות ילדותית תמה של לוחם פלמ"ח אגדי, מלח הארץ".⁶⁰ והנה מתברר שבני הוא עקר, ואשתו מבקשת לה דווקא את זרעו הפורה של יוסף. גם אחיה של סמדר, ששירת ביחידת עילית בצבא, מייצג מושא־חפץ אגדי ובלתי מושג עבור בני תמותה פשוטים כמו יוסף וחבריו.⁶¹ אבל כאשר פוגש בו יוסף, הוא מזהה את הסדקים בדמותו הנשגבת, את האטימות והניתוק הרגשי: "הוא שתק את שתיקת הבדואים שהמדבר סוגר על בדידותם האטומה. יוסף הכיר את המבט הזה. האיש היה מעבר לכל. [...] פניו הביעו קוצר רוח של ברנשים שהחיים נראים להם כמהתלה תפלה".⁶² "מלח הארץ" מסתמן אפוא כאפשרות עקרה וקהת־רגש, אשר במיצגה הבוטה ביותר היא מפלצת רצחנית. דווקא מי שאמור להבטיח את שלומה של המדינה, הוא שפוגע בה יותר.

היעלמותה של אינה והאכזבה מן האתוס הצברי מאפשרים ליעקב ויוסף להתקרב. יוסף, שעד כה נתפס כגורם זר, כמעט עיון, במרקם היחסים המשפחתי/לאומי, מסתמן עתה כבן המועדף.⁶³ התנפצות המתח הלאומי בין יעקב ויוסף וההתקרבות הפיזית והרגשית ביניהם, מתבטאות במעמד הסיום של הרומן. יוסף נלכד במבנה בטון אטום על הגבול הסורי. כאן, על סף המוות, מודגשים אך ורק האלמנטים הפיזיים של הקיום האנושי – הבן שסמדר ילדה מזרעו, הכמיהה אל יעקב, שאליו הוא דורש שיקחו אותו לאחר החילוץ, למרות המרחק שעלול להמיתו – "הוא האמין שאם יגיע אליו בעודו בחיים, הוא יחיה".⁶⁴ ההיאחזות בממשי מתבטאת גם בתיאורו של יוסף, השרוי בתוך מצע של מים מרופשים וטין רך⁶⁵ שעשוי להתפרש כמין ערש רחמי, מאיים ומחיה כאחד (יוסף מוצץ את המטפחת שהוא טובל במים הללו כדי להחיות את עצמו). הפרק המסיים מעצים ומבסס אפוא את הסדר הקונקרטי־סמיוטי ומבליט את קשרי הקיום הבסיסיים: את קשרי האבהות, את האימהות השופעת והטבעית,⁶⁶ את הרחמיות ואת חרדת המוות הממשי. בכך נדחית המחשבה הלאומית לטובת סדר חברתי ראשוני נטול גבולות ועדות.

ה. עאי־דה – "יא בילאדי, יא עי־דאחיי"

המהלך שהוצג לעיל, לפיו מיכאל מוותר על הסדר הלאומי לטובת הסדר הקונקרטי, מקבל ביטוי מועצם ברומן עאי־דה. ברומן זה עוקב מיכאל אחר זכי דאלי, היהודי האחרון בבגדד, אשר נאלץ להתמודד בערוב ימיו עם שאלות נוקבות של מוסר ולאום. שאלות

אלה מתפרצות אל דלתו לאחר שגוף אישה פצועה הוטל על סֶפֶה. האישה, שמתברר כי היא פליטה כורדית שחווה התעללות ונזרקה לחצרו כדי למות בה, פורעת את דפוס חייו הנוחים ומאלצת אותו להכריע בשאלות מהותיות.

לכאורה רומן זה חורג מן הדיון שלנו. הוא אינו מתרחש במדינת ישראל ואינו מתאר את דרכו המורכבת של המהגר אל תחושת ההשתייכות אל המולדת החדשה־הישנה. אדרבה, מרחב ההתרחשות הוא המולדת הממשית, שבה נולד זכי ובה הגיע לגבורות. ובכל זאת דומה כי ההתפתחות המתוארת כאן מחזקת את המסקנות שהעליתי לעיל.

מיכאל כמו בוחן את האפשרות האחרת, את הדרך שלא ננקטה: מה היה אילו גיבורו לא היגר לישראל אלא נשאר בבגדד, במרחב הסוציו־תרבותי שבו גדל. המפגש עם עאידיה המתה/חיה מאלץ את דאלי (ודרכו אף את מיכאל) לבחון מחדש את יחסיו עם מולדתו האהובה עיראק. עאידיה הכורדית מייצגת את האחר האולטימטיבי בעיראק הנשלטת על ידי המשטר הקיצוני ושונא הזרים, כשם שגם זכי היהודי הוא אחר מובהק בעיני משטר זה. אך כעבור שנים ארוכות של חיי זיקית שבהן זכי מסגל עצמו לתנאי המשטר (המגולם על ידי דמותו של בכיר במוחברת' – השירות החשאי העיראקי – נזאר אל סייד) במחיר ויתור על נאמנות לעצמו ולמציאות,⁶⁷ כניסתה לחייו של עאידיה הפליטה מחייבת אותו להתמודד ביתר שאת עם שאלות הקשורות ללאומיות, לאחרות ולהשתייכות למולדת.

נוכחותה של עאידיה חושפת את הדברים שבחר להתעלם מהם – את אכזריות המשטר, את חוסר הסובלנות כלפי האחר, ובעיקר את שבריריות מעמדו במולדת שחשב שהיא שלו. יחסיו עם עאידיה, המהווים שחזור ותיקון של יחסיו עם נור, אהובת נעוריו שנמקה בכלא בעוון מאבקה בשלטון, מעוררים בו מחדש את הביקורתיות והעצמיות שאבדו עם מותה של נור. בדומה ליעקב, שעם היעלמה והירצחה של בתו נפקחות עיניו לראות את מחדלי הלאומיות, כך גם מודעותו של זכי מתעוררת למראה גופה המחולל של עאידיה. לאחר תהליך ארוך ומייסר של התפכחות, נאלץ זכי דאלי לגלות ממולדתו. בצאתו מעיראק, בפרק החותם את הרומן, תוך שהוא מתבונן בעאידיה היושבת לצדו במטוס, פולחת אותו באחת ההבנה שעוזב הוא את מולדתו לנצח, אך בה־בעת עולה בו המחשבה כי ”אפשר שהמולדת הממשית היקרה מכול היא האישה שאתה אוהב”.⁶⁸ את תובנתו זו מאשש זיכרון ילדות רב־עצמה: ”בקור הבגדאדי העז היה מדווש אל בית הספר בגרוטאה של אופניים שרכש בדמי הכיס שלו, מעיניו זלגו דמעות מחמת הרוח והכפור, ובאושר נערותו היה שר ומצווח בעורקי צוואר מתוחים, 'יא בילאדי, יא בילאדי'”.⁶⁹

עם שהוא שב ושוקע בשינה, מתחלפת קריאת אהבה זו לארצו במלמול ”יא עאידיתי, יא עאידיתי” – קריאה המציבה את עאידיה במקומה של המולדת ומחזירה אותנו אל הדיון שבו נפתח מאמר זה, ואל דבריו של דוד ברומן שווים ושווים יותר: ”מרגלית – זו היתה מולדתי”.

בעוד ברומן הראשון, שווים ושווים יותר, המחבר המובלע פוסח על שתי הסעיפים ומציג

עמדה קונפליקטואלית בשאלת הזיקה אל המקום, הרומן האחרון, עאידה, מבסס עמדה מפוכחת וחפה מאשליות. אין ספק שההבדל המהותי בין שני הרומנים נעוץ בשינוי שחל בגיבור ובשינוי הסטטוס הגילי והמעמדי שלו בחברה. בעוד ברומן שווים ושווים יותר מדובר בנער/גבר צעיר שעובר תהליך התבגרות המלווה תסכולים וניסיון להבין את מקומו בחברה החדשה, ברומן עאידה מדובר באדם מבוגר וחולה שמבין, אולי מאוחר מדי, שהקריב את חייו על מזבח מושג השווא של "מולדת". אין זה מפתיע אם כך שהספר מסתיים בתשובתו של כמאל לזאכי השואל אותו איזו עיר הם רואים מן המטוס: "מהגובה הזה, אומר כמאל, 'כל הערים נעשות דומות זו לזו... כולן, כל הערים נראות כצלקות אפורות הפזורות על פני הארץ'".⁷⁰

דבריו של כמאל מדגישים את המעבר מן הסמלי – שמה הפרטי של העיר כמתן זהות ומשמעות, אל המוחשי – ארץ שהיא תרשים טופוגרפי נטול זהות לאומית, חלק מן הטבע הכולל. לא רק ההגירה מייצרת שבר בלתי ניתן לאיחוי בזהותו של המהגר ומפקיעה אותו מכל הקשר מולדתי, גם מושג המולדת עצמו מוטל בספק. בעוד הנער הצעיר יכול לזעוק בגרון ניחר שירי אהבה ונאמנות למולדת המדומינת, האיש שבע הימים מבין כי הנחמה המצויה באישה אהובה היא־היא המולדת הממשית. היא הבית.

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב והמכללה האקדמית אחווה

הערות

- 1 דניאל בויארין, "נשף המסיכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת 11 (1997), עמ' 123-144.
- 2 שם, עמ' 125.
- 3 שם, עמ' 126.
- 4 רחל אלבוים־דרור, "האישה הציונית האידאלית", יעל עצמון (עורכת), התשמע קול? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2001, עמ' 95-115. הציטוט מעמ' 112.
- 5 שם, עמ' 110. ראו גם: מיכאל גלזמן, הגוף הציוני, לאומיות, מגדר ומיניות בספרותה עברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.
- 6 אותה מטפורה משמשת באופן שונה וחתרני בשירתן של משוררות מתקופת המדינה, כפי שהראתה חמוטל צמיר: "המטאפורה של הארץ־כאישה ממלאת תפקיד חשוב [...] בלב שירתן ונוכחת בה בגילומים שונים, כנקודת מוצא שלהן וכערון מרכזי שלהן לכינון הפואטיקה והסובייקטיביות שלהן". חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2006. עמ' 141.
- 7 באוטופיות הציוניות שבחנה אלבוים־דרור, האדמה נתפסת כאם וכאחות, ואילו בסיפורת הארצישראלית ההתיישבותית, ובעיקר בזו של העלייה השנייה והשלישית, מתבסס הדימוי של האדמה כאהובה. דימוי זה מתקיים בעיקר בספרות המכונה ז'אנרית בתקופה היא. ראו גרשון שקד, "ז'אנר ואנטי־ז'אנר בארץ־ישראל", הסיפורת העברית 1880-1980, ב: בארץ ובתפוצה,

- תל אביב וירושלים: כתר והקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 13-154. ראו עוד, יגאל שוורץ, "מה שרואים מכאן לא רואים משם, אבל גם להפך: סיפורת העלייה השנייה משתי פרספקטיבות היסטוריות", מה שרואים מכאן, אור יהודה: דביר, 2005, עמ' 125-147.
- 8 קטגוריה זו תפותח במהלך הדיון.
- 9 דולי בן-חביב, "מגדר ועדה בספרי המעברה של סמי מיכאל", תיאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 243-258.
- 10 שם, עמ' 257.
- 11 גברים בעלי און מיני בריא המתייחסים אל מיניותם באופן טבעי מתוארים למכביר ברומן ויקטוריה (סמי מיכאל, ויקטוריה, תל אביב: עם עובד, 1993).
- 12 בהזדמנויות שונות (כנס סמי מיכאל, אוניברסיטת בן גוריון 10/12/2008; ערב לכבוד צאתו לאור של הרומן עאידיה (19/2/2009) התייחס יגאל שוורץ לנושא אונס המיני של גיבוריו של סמי מיכאל. שוורץ טוען כי היחס למין בסיפורת העברית הוא יחס אדולסנטי, כשל נערים בגיל ההתבגרות, ואילו יצירתו של מיכאל הכניסה לספרות העברית תיאורי מיניות בשלים ונטולי מבוכת מתבגרים.
- 13 על המפגש הקולוניאליסטי בין מזרחים לאשכנזים, ראו בתיה שמעוני, על סף הגאולה: סיפור המעברה דור ראשון ושני, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008. על ייצוגי הגוף המזרחי כנשי, ראו: דרור משעני, "מולדת אבודה – על עיצוב המזרחיות ועל תפקידה ברומן 'התגנבות יחידים' ליהושע קנז", מכאן ג (2002), עמ' 47-61.
- 14 סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, תל אביב: בוסתן, 1974.
- 15 סמי מיכאל, מים נושקים למים, תל אביב: עם עובד, 2001.
- 16 סמי מיכאל, עאידיה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2008.
- 17 בדיון של צמיר איזן הבחנה בין שתי האפשרויות המוצגות כאן: "היא [האיש] מומרת לדימוי או לסמל – היא מסמלת את הארץ ואת האומה, והן מדומות לה (רוח האומה, אמה אדמה, אלה וכו') – ואז מיניותה מגויסת ומנוכסת לאומה, כלומר לאמהות". (צמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 103).
- 18 מיכאל, שווים ושווים יותר, הערה 14 לעיל, עמ' 17.
- 19 שם, ההדגשה במקור.
- 20 שם, עמ' 21.
- 21 שם, עמ' 10.
- 22 החוויה הסמיוטית היא חוויה פרה-שפתית, אמהית, הנקשרת לשלב שלפני קבלת חוק האב. היא מאופיינת בערכים חומריים כמו מקצב, צלילים וטונים בשפה. שלב זה הוא פרי המגע הראשוני והחושני עם האם. כאן מושאל המושג לצורך ארגון האיכויות (אמה/חומרי/קונקרטי לעומת אבה/סימבולי) של שתי הפרדיגמות המוצעות.
- 23 תפיסתו של לאקאן את הפנטזיה ותפקידה מעניינת בהקשר זה. לאקאן רואה בפנטזיה המינית (או הפנטזמה) דרך להתגבר על החסר שנוצר עם הכניסה של הסובייקט אל השפה. במעבר בין הממשי לסמלי, אנו מאבדים את הממשות, את החוויה שאינה ממומשת בשפה. אבדן זה הוא החסר, סירוס שאין אחריו הרמוניה. הפנטזיה היא הדרך שבה האדם מגונן על עצמו מפני סירוס, מפני החסר באחר, והיא המאפשרת לסובייקט לקיים את האיווי שלו. ראו: דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, מאנגלית: דבי אילון, תל אביב: רסלינג, 2005.

- 24 מיכאל, שווים ושווים יותר, הערה 14 לעיל, עמ' 51.
- 25 שם, עמ' 52.
- 26 שם, עמ' 96.
- 27 פרנץ פנוץ, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב, 2004, עמ' 49.
- 28 רז יוסף, "מסומנים: ההבניה של הלוכח האשכנזי בקולנוע הציוני", יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל אביב: ככל, 2004, עמ' 123-152. הציטוט מעמ' 128-129.
- 29 שם, עמ' 130.
- 30 מיכאל, שווים ושווים יותר, הערה 14 לעיל, עמ' 198, ההדגשה במקור.
- 31 שם, עמ' 211.
- 32 ראו הערה 1 לעיל.
- 33 מיכאל, שווים ושווים יותר, הערה 14 לעיל, עמ' 253.
- 34 שם, עמ' 254.
- 35 Nancy E. Berg, "Kissing Water", *More and More Equal: The Literary Works of Sami Michael*, Maryland: Lexington Books, 2005, pp. 163-174
- 36 הרומן שווים ושווים יותר "עורר מהומה אדירה" כפי שמספר מיכאל לרוביק רוזנטל בספר גבולות הרוח. הצגת "ישראל השנייה" והיחס הגזעני של הממסד האשכנזי לעולי ארצות המזרח עוררו זעם בקרב הציבור והתנגדות עזה לספר (סמי מיכאל, גבולות הרוח: שיחות עם רוביק רוזנטל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 59). כאשר יצא לאור מים נושקים למים כבר זכה מיכאל למספר פרסים על יצירתו ולתואר דוקטור לשם כבוד משתי אוניברסיטאות בארץ, ונבחר לנשיא האגודה לזכויות האזרח ב-2001.
- 37 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 14.
- 38 שם. הברלי העמדות בין יוסף וטיבי מקבלים משנה תוקף בהמשך הפרק, כאשר מופיעות שתי נערות ותובעות לרשותן את המקום. נאמר כי "יוסף נהג כמסיג גבול וכבר נעץ את כפות רגליו באדמה על מנת לקום" ואילו טיבי נמט "לא היה נכון לוויטורים" (שם, עמ' 16).
- 39 שם, שם.
- 40 ראוי לציין כי עיצוב זה של דמות ניצול השואה אינו עולה בקנה אחד עם הידוע לנו על אופן קליטתם של פליטים אלה. בחברה הישראלית של קום המדינה, גם ניצולי השואה זכו ליחס מזלזל כמי שהלכו כצאן לטבח וכמי שהשיבו לישראל המתחדשת את רוחות הרפאים של הגלות (ראו למשל: חנה יבלונקה, "תודעת השואה כגורם מעצב זהות", צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), העשור השני תשי"ח-תשכ"ח, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2000, עמ' 149-166; תום שגב, המיליון השביעי: הישראלים והשואה, ירושלים: כתר, 1992). יתר על כן, מיכאל עצמו מצביע על כך בריאיון שהתקיים לאחר צאתו של הספר לאור: "היום עושים מהשואה הצגה הוליוודית, אבל אז היו כל-יך נבזים כלפי ניצולי השואה, ההתייחסות של היישוב היהודי הוותיק אלינו המזרחיים' היה עוד זהב אל מול ההתייחסות אליהם" (אמירה לם, "מדדתי את גבולות המוות", ידיעות אחרונות [7/9/2001], עמ' 32). העובדה שדמותו של נמט מעוצבת כבעלת ביטחון כמעמדה ובמקומה, עשויה להתפרש כתובנה שמקורה בהתבוננות רטרוספקטיבית על האירועים. במילים אחרות, כתיבת הרומן בשנות האלפיים כבר מכילה את ההתפתחות המאוחרת ביחס לניצולי השואה. אפשרות אחרת היא שעיצוב זה מרגיש את יחסיות המבט של המהגר המזרחי, אשר תופס את מעמדו בתחתית ההיררכיה של החברה הישראלית כמעמד מוחלט שאינו מביא בחשבון מודרים אחרים.

- 41 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 125.
- 42 שם, עמ' 203.
- 43 מיכאל, גבולות הרוח, הערה 36 לעיל, עמ' 182.
- 44 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 204.
- 45 שם, עמ' 14.
- 46 ראו פרשנותו של רו יוסף, הערה 28 לעיל.
- 47 במפגש הראשון בין יוסף ובין הוריה של אינה, המשפחה חוגגת את צאתו לאור של ספרה של האם על התקופה הביזאנטית בארץ ישראל. (מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 38).
- 48 על אינה אומר מיכאל בריאיון לאמירה לם (הערה 23 לעיל, עמ' 112): "רק אחרי שגמרתי לכתוב, הגעתי למסקנה שאני בעצם רומז על משהו שנעלם ומסמל יותר מכל את ארץ ישראל היפה, הנחמדה. רצייתי לבנות דמות אישה כאותה ישראל הקטנה, היפה, שכולם מתגעגעים אליה. וגם אני, שלא הייתי בטוח שאני אוהב אותה, מוצא עצמי מתגעגע".
- 49 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 219.
- 50 שם, עמ' 15.
- 51 שם, שם.
- 52 תיאורה מזכיר את תיאוריו הפיזיים של דוד המפויה והמיוזע לאחר יום עבודה ברומן שווים ושווים יותר.
- 53 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 285.
- 54 שם, עמ' 24.
- 55 שם, עמ' 35, (ההדגשה שלי, ב"ש).
- 56 שם, עמ' 75.
- 57 שם, עמ' 230.
- 58 שם, עמ' 281.
- 59 שם, עמ' 281.
- 60 שם, עמ' 354.
- 61 הציטוט הבא מדגיש את ההיבט המיתי והפלאי של דמותו: "אלי פילוסוף סיפר על האח הזה בהערצה כמעט מיסטית, כאילו היה יצור עליון שקם לתחיה מדי בוקר לאחר מיתה ודאית. [...] אלי עצמו, ויוסף הם יצורים סתמיים לעומת האלילים הללו הפורצים בחושך את הגבולות ומחוללים בחשאי מעללי גבורה מצמררים שהשתיקה יפה להם" שם, עמ' 364-365).
- 62 שם, עמ' 387.
- 63 מעידה על כך גם הרמיזה המקראית המקופלת בשמות הדמויות.
- 64 מיכאל, מים נושקים למים, הערה 15 לעיל, עמ' 402.
- 65 שם, עמ' 400.
- 66 סמדר הנשואה לבני העקר מביאה לעולם ילדים מגברים שונים לפי בחירתה, בהסכמתו של בעלה. נתון זה מחזק את ראיית העולם הפרה-סימבולית שמקודמת בטקסט, לאמר: לא רק הערכים הלאומיים נדחים כאן, גם ערכים חברתיים כגון קדושת הנישואים. סמדר פועלת על פי חוקי הטבע ולא על פי חוקים חברתיים.
- 67 כך למשל מציג המספר את הקריירה שלו באירוניה: "הקריירה שלו בטלוויזיה ובעיתונות היתה

נתונה בסכנה, אף שזה כבר קנה לו מוניטין ורוב הצופים והקוראים לא זיהו אותו כיהודי, לפי שכתבותיו היו שיר הלל לארץ שבניה טבחו זה בזה – כורדים, ערבים, מוסלמים, נוצרים, יהודים, שיעים, סונים, אשורים, יודים, קצינים אריסטוקרטים מימי הפאר של האימפריה העותמנית ויחפנים מזי רעב מביצות הדרום" (נאיִדה, הערה 16 לעיל, עמ' 24).

68 שם, עמ' 267.

69 שם, שם.

70 שם, עמ' 269.

צידתם של יהודים־ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה*

ליטל לוי

ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית וגבולותיה

מאמר זה מבקש להשיב על שאלה שטרם נשאלה בביקורת הספרות העברית: האם התרחשה מודרנה ספרותית ואינטלקטואלית בקרב יהודי המזרח התיכון וצפון אפריקה בעידן ההשכלה והתחייה האירופאיות? ואם כן, האם על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית להידרש לה? במרכז ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה ניצב, כידוע, סיפורה של שושלת של סופרים אשכנזים (מאפו, אברמוביץ', ביאליק, עגנון ואחרים) ואולי סופרת או משוררת אחת או שתיים (בארון, גולדברג, ולאחרונה גם ראב). כביכול, החל משנות השבעים מופיע לפתע על הבמה "הגל הראשון" של סופרים מזרחים, שנציגו הראשיים – מיכאל, בלס ועמיר – הם יוצאי עיראק. חוץ מכתבתם על חוויית היהודים בעיראק של המחצית הראשונה של המאה ה-20, עסקו שלושת הסופרים האלה גם בנושאים ובחומרים תרבותיים שעד אותה עת לא טופלו בספרות העברית, דהיינו חוויית העולים במעברות של שנות החמישים. מאז שנות התשעים התפתחה ביקורת על קבוצה זו, שהייתה משמעותית למרות היקפה המצומצם יחסית.¹ עם זאת, תפיסת ההיסטוריה של הספרות העברית לא עברה שינוי דומה.

סופרים אשכנזים, בין אם הם נתפסים כהולכים בתלם או כפורצי דרך, נקראים כנקודות ברצף שהחל עם ההשכלה העברית באירופה. סופרים מזרחים, לעומת זאת, מוערכים בשל הפלורליזם התרבותי שהם מביאים לשיח הישראלי או בשל התערבותם (intervention) בנרטיב הציוני ההגמוני, אבל אינם נבחנים בזיקה אל הקשרים היסטוריים שונים. כמעט ולא מתקיים דיון בגנאולוגיה הספרותית של יהודי המזרח, למשל, או בהשפעות הספרותיות והתרבותיות על יצירותם של סופרים מזרחים. ספרות מזרחית נתפסת אם כן כענף צעיר וחדש, שצמח על גבי עץ הספרות העברית או, לחלופין, הורכב לתוכו. אם דור הסופרים המזרחים הראשון (כגון סמי מיכאל, שמעון בלס, אלי עמיר ואחרים) מופיע כיש מאין, הרי זה מפני שבשיח

* מאמר זה הנו גרסה מעודכנת של מאמרי: "Reorienting Hebrew Literary History: The View from the East", *Prooftexts* 29:2 (Winter 2009), pp 127-172. תודתי נתונה לנאור בן יהוידע, אילנה סובל, חנה קרונפלד, שאול סתר ועורכי מכאן על עזרתם בהכנת המאמר ועל הערותיהם המועילות.

התרבותי והספרותי הישראלי חסרה התודעה של החוויה הטרומי-ישראלית שלהם, שלרוב כללה יצירה בערבית. לדוגמה, מיכאל ובלס החלו את פעילותם הספרותית בשפה הערבית בעודם בעיראק, והמשיכו לפרסם בערבית כעשור או יותר לאחר הגירתם לישראל (לרוב בחסות ביטאונים קומוניסטיים כגון אל-ג'דיד ואל-אית'חאד).² קיים פער של 20 שנה בין הפסקת פעילותו הספרותית של מיכאל בערבית בישראל ובין הופעת הרומן הראשון שלו בעברית.³ (הטייטה הראשונה של שוויים ושוויים יותר [1974], הרומן הראשון של מיכאל בעברית, נכתבה בערבית בשנות החמישים אך מעולם לא פורסמה).⁴ עמיר, שהיגר לישראל בגיל צעיר ושכל כתיבתו היא בעברית, עוסק גם הוא תכופות בסביבה התרבותית של שנותיו הפורמטיביות.⁵ בהנחה שסופרים אלה הם בראש ובראשונה תוצר של הסביבה התרבותית הבגדאדית של שנות הארבעים, ובבואנו להבין את יצירתם ולחקור את היצירה של סופרים יהודים מעיראק, האם לא מתבקש תחילה להתייחס לרקע התרבותי וההיסטורי של בגדאד ושל העולם הערבי?⁶ כמובן, בנוגע לסופרים מזרחים ילידי הארץ, השאלות של השפעה תרבותית ולשונית הן אחרות, וכבר קיים דיון ראשוני הן במקומה של הערבית המדוברת בחלק מיצירותיהם והן ברבדים השונים של העברית שבשימושם. אבל מאמר זה איננו מתמקד בחוויה המזרחית הישראלית, אלא בהיסטוריה הספרותית והתרבותית של יהודים-ערבים.

גרשון שקד הואשם בכך שאפיין את כתיבתם של בלס ומיכאל אפיון רדוקטיבי, כתגובה לדיכוי והשפלה חברתיים ותרבותיים, ולא כיצירת אמנות ("משלמדו את השפה והצליחו לבטא עצמם, נתנו ביטוי למרירותם כנגד הקבוצות השלטות").⁷ אפשר היה לצפות שמחקרים חדשים יאירו את תפקידו של הרקע התרבותי, אך גם המחקר העכשווי של "ספרות מזרחית",⁸ אף שהפך לתאורטי יותר וזנח את הטון הפטרונלי, עדיין בוחן ספרות זו בעיקר מבדד לתפקידה של הזהות המזרחית (הבאה לידי ביטוי בספרות זו) להעמיד חזית-נגד להגמוניה הציונית האשכנזית. אציין עוד שמחקרים אלה טרם פנו אל הרקע התרבותי או החוויה ההיסטורית שקדמו לעליות הגדולות של שנות החמישים.⁹ אינני שוללת את חשיבות הספרות המזרחית כסיפור-נגדי (counter-narrative) לסיפור-העל האשכנזי-הציוני. נהפוך הוא; אני סבורה כי התודעות אל היסטוריה זו רק תעמיק את הבנתנו את תפקידה המתנגד של ספרות מזרחית, אשר נובעת (במישרין או בעקיפין) מחוויית החיים של יהודים בעולם הערבי. נוסף לכך, להיסטוריה זו יש ערך כשלעצמה, שאינו משועבד להקשר הישראלי. לשם כך עלינו להבין את הכתיבה הזאת לא רק ביחס לנורמות הממסדיות בארץ, אלא מזוויות שונות וקודמות לה. הבנה זו תאפשר לנו להרחיב ולכוון מחדש את השיח הביקורתי על הספרות העברית באמצעות השאלות הבאות: כיצד אפשר ללכת מעבר להרמנויטיקה של היברידיות בקריאת טקסטים מזרחיים? כיצד אפשר להבין או להעריך סופרים מזרחים ויהודים-ערבים כסובייקטים (וסוכנים) היסטוריים ולא רק בהקשר למאבק על ריבונות תרבותית בישראל? האם סופרים מזרחים מסוימים, במיוחד מהדור הראשון, מביאים היסטוריות והשפעות מיוחדות אל המפגש עם הישראליות? ואם כך הוא, האם הן קשורות להיסטוריה של כתיבה יהודית במזרח?

בנקודה זו חשוב לציין שאינני מציעה היסטוריה של כתיבה עברית מזרחית בתור נרטיב חלופי של התפתחות מתמדת וטלאולוגית ולא בתור חיפוש נוסטלגי אחרי שורשים.¹⁰ יתר על כן, אינני מנסה להשוות בין כתיבה עברית חדשה במזרח ובמערב לא מבחינה כמותית

ולא מבחינה איכותית. בהשוואה ליהודי מזרח אירופה, סופרים יהודים בדרום-מזרח אירופה (כלומר, בחלקיה האירופאיים של האימפריה העות'מאנית), במזרח התיכון ובצפון אפריקה לא מילאו תפקיד ראשי בהתפתחות הספרות העברית המודרנית במאות ה-19 וה-20. אך שאלות של גודל, המשכיות והשפעה אינן השאלות הרלוונטיות לענייננו. הקשר תרבותי-היסטורי שלם הודר בשיח על הספרות העברית ועל התרבות היהודית המודרנית: היסטוריה של יצירה תרבותית יהודית במזרח, בעברית ובשפות יהודיות וסטנדרטיות אחרות כגון ספרדית יהודית (לדינו), ערבית יהודית,¹¹ ערבית ספרותית (الفصحى, אל-פֶּצְחָא), טורקית ופרסית. לעומת ספרות המחקר העשירה על השפות היהודיות במזרח ועל התרבות והפוקלור היהודיים במזרח, חקר הספרות המודרנית והמודרנה התרבותית בכלל עודנו מועט; וכך גם לעומת המחקר המקיף על-אודות תנועת ההשכלה היהודית והמודרנה העברית בגבולות אירופה. יצירות יהודי המזרח דורשות שנחשוף ונבחן אותן בזיקה אל הזרמים החברתיים, הפוליטיים והתרבותיים של מקומן ותקופתן. אם מגמתנו היא להגיע להבנה של הספרות העברית החדשה, הבנה המבוססת על ההיסטוריות הרבות והמגוונות שלה לא רק באירופה או בישראל, אלא בכל מקום שבו נכתבה עברית במאות ה-19 וה-20 – שומה עלינו לנבור בהיסטוריה של כתיבה עברית במזרח, דהיינו לחשוף את יחסי הגומלין שלה עם השפות הנזכרות לעיל.

את תופעת הספרות העברית של סופרים יהודים-ערבים (כלומר, סופרים מהדור הראשון) יש למקם במפגש של שני זרמים היסטוריים. הראשון הוא ההיסטוריה המודרנית של יצירה ספרותית יהודית במזרח התיכון. במה שנוגע לסופרים יהודים עיראקים, למשל, קדם למיכאל ולבלס דור חלוצי של סופרים יהודים-ערבים, בהם אנוור שאול. את ההיסטוריה הזאת יש לקרוא בהקשר של המודרניזציה התרבותית שחלה באזור החל מאמצע המאה ה-19. הזרם השני הוא מסלול הספרות העברית המודרנית שפגשו אחרי שהיגרו לישראל (בלס, למשל, רכש את העברית הספרותית באמצעות עיון שקדני ביצירותיו של ש"י עגנון).¹² עם זאת, חשוב לציין כי במהלך התפתחותם הפורמטיבית מהמחצית השנייה של המאה ה-19 ועד שנות העשרים המאוחרות, שני הזרמים הללו לא היו בלתי תלויים. אמנם מגמות "ההשכלה" היהודיות קיבלו גוון שונה באירופה ובמזרח התיכון, אבל תחיית העברית התרחשה בשני האזורים גם יחד באופן שזימן קשרים בין הספרויות האירופית והמזרח תיכונית. סיפורה של היצירה העברית הספרותית החדשה במזרח קשור אפוא מתחילתו בסיפור ההשכלה באירופה.

השכלה גלובלית: על סיקולציה ותמורה

להלן אסרטט קווים להיסטוריה ספרותית שתבחן מחדש את תפקידו של המזרח בהולדת הספרות העברית המודרנית. כוונתי היא להיסטוריה שתצביע על יחסי הגומלין בין ה"מזרח" וה"מערב" של העולם היהודי כולו. היסטוריה זו איננה נרטיב דיאכרוני בעל מיתר אחד המוביל אל מקומם של סופרים מזרחים בשדה הספרותי בישראל, אלא אשכול של מיתרים סינכרוניים, מקבילים ולפעמים חופפים, שרק כמה מהם השפיעו על שדה הספרות הישראלית. במילים אחרות, אינני מציעה גישת "חברו בין הנקודות"; אין רצף ישיר בין יהודים במאה ה-19 שכתבו בעברית בבגדאד או בערבית בבירות או בקהיר לבין

היהודים שכתבו בערבית בבגדאד בשנות הארבעים, וזאת מהסיבות שאפרט להלן. עם זאת, אני מאמינה שפעילויותיהם של יהודים כותבים במהלך המאה ה-19 בעולם הערבי היו חלק ממשא ומתן נרחב יותר בדבר מודרניות תרבותית. משא ומתן זה כלל לא נפסק לאחר תחילת המאה ה-20; יתר על כן, הוא הכשיר את השדה לדור הספרותי של כותבים יהודים בעולם הערבי שעמו נמנים מיכאל ובלס. מסיבה זו אני ממליצה להתחיל את הרביזיה של ההיסטוריוגרפיה בתבנית גלובלית ורב-לשונית להשכלה העברית, שמדגישה את הסיקולציה התרבותית בין אירופה, אסיה ואפריקה.¹³ ב"סירקולציה" אני מתכוונת לתנועתם הלא-לינארית של טקסטים ורעיונות, תנועה חוצת אזורים גאוגרפיים וגבולות לשוניים. זאת, בניגוד למונח "השפעה" הדו-קוטבי והסטטי, שאיננו נותן את הדעת על מורכבות המגעים והגלגולים של טקסטים הנעים בין מרכזי תרבות רבים. אופני הסיקולציה שאני דנה בהם במאמר זה כוללים את מסעם של טקסטים אירופאיים (יהודיים ולא-יהודיים) ברחבי קהילות יהודיות באסיה ובאפריקה; את מסעם של טקסטים וכתבתם מחדש של אלמנטים טקסטואליים שמקורם מוסלמי אל תוך הלשוניות היהודיות; ובמידה פחותה יותר, את חדירתם של טקסטים עבריים של כותבים יהודים מאסיה ומאפריקה אל העיתונות העברית באירופה. דוגמאות לכל אלה אביא בהמשך. כמובן, לא פחות חשוב לברר את יחסי הכוחות המלווים את תנועתם ואת תמורותיהם בצידי הדרך. אף שראוי לערוך מחקר מקיף כדי לברר את מלוא היקפה של סירקולציה זו, גם דוגמאות נקודתיות יציעו על כך שטקסטים פופולריים אכן חצו גבולות גאוגרפיים ולשוניים במרחב היהודי.

מהלך זה התרחש בכמה ערוצים. טקסטים עבריים (בין אם בשפה עברית או רק בדפוס עברי, כלומר בערבית-יהודית) נדפסו לרוב בשלושה מרכזים: תוניס, בגדאד וכלכותא.¹⁴ טקסטים אלה הופצו ברחבי אירופה, אסיה וצפון אפריקה בין מרכזים שונים של התרבות היהודית. יהודים במזרח התיכון, בצפון אפריקה ובהודו תרמו לעיתונות יהודית אירופאית כמעט משחר התהוותה, והחל ממחצית המאה ה-19 ייסדו עיתונים משלהם, בעיקר בערבית-יהודית, ובמקרים מסוימים גם בעברית. עורכיהם של עיתונים אלו, שחלקם גם היו בעלי בתי דפוס, תרגמו סיפורים ורומנים בהמשכים ופרסמו אותם בעיתוניהם, לפעמים גם כספרים כרוכים. למשל, אהבת ציון לאברהם מאפו (1853) הופיע בערבית-יהודית הן בתוניס ב-1890 והן בכלכותא ב-1896, ובפרסית-יהודית ב-1908. מהדורת שנת 1896 תורגמה ונדפסה על ידי משכיל יהודי בגדאדי, הרב שלמה תווינה, בעליו של בית דפוס עברי בכלכותא. תווינה נודע כסופר ומתרגם פורה. הוא תרגם מעברית לערבית-יהודית ספרים רבים, בהם צדיק נוסע וצדיק ונשגב ללודוויג פיליפסון (שבעצם תורגמו מגרמנית לעברית על ידי מאיר אסטרנסקי ונחום סוקולוב) וכן את מסתרי פריז לאוז'ן סו (הרומן הצרפתי הפופולרי, שהיה גם הראשון שתורגם לעברית).¹⁵ דוגמה נוספת של סירקולציה היא קיצית יוסוף אל-צ'דיק (סיפור יוסף הצדיק), רומן בערבית-יהודית שמשתרע על פני למעלה מ-100 עמודים ומורכב ממקורות יהודיים ואיסלמיים (עבריים וערביים). הרומן נדפס לראשונה בערבית-יהודית בכלכותא ופעם נוספת בבגדאד. הרומן היה כה פופולרי עד שנדפס שוב בשני קצות העולם הערבי – בעדן ובצפון אפריקה.¹⁶

השלב השני בכתיבה יהודית במזרח התיכון במאה ה-20 יאיר את תפקידה של העברית ברב-מערכת אזורת דינמית והטרוגלוסית. רביזיה זו משלימה את המגמה הביקורתית שרואה

את העברית האשכנזית כחלק מרב־מערכת הכוללת עברית, יידיש, רוסית ושפות אירופאיות אחרות.¹⁷ בדומה למחקר העכשווי על הספרות העברית והיידיש, אטען כי לא ניתן לבחון את התפתחותה של הספרות העברית כספרות לאומית בצמחה בסביבה מונולוגית עברית 100 שנים לפני שקמה מדינה עברית. תחת זאת אני ממקמת את הספרות העברית המודרנית בתוך המערכות הרחבות וההיסטורולוגיות שבהן התפתחה וקוראת אותה דרך יחסי הגומלין שלה עם שפות ומגמות תרבותיות אחרות ובהקשרים ההיסטוריים והפוליטיים שלה.¹⁸ שני מהלכים אלה – הרביזיה של נרטיב ההשכלה, המדגישה סירקולציה בין מזרח ומערב, מחד גיסא, וחקר המחשבה והכתיבה היהודית במזרח התיכון וצפון אפריקה, מאידך גיסא – הם צעדים ראשוניים והכרחיים לקראת כתיבת היסטוריה מתוקנת ושלמה יותר לספרות העברית.

קווי המחאר של כתיבה יהודית מודרנית במזרח

נהוג להניח שיצירתן הספרותית של יהודיות המזרח התיכון וצפון אפריקה בעת החדשה הוגבלה לסוגות שונות של ספרות קודש (כמו מדרש, פיוט, ספרות מוסר, שאלות ותשובות) ולספרות עממית. יהודיות לא־אשכנזיות אינן נתפסות כמי שהשתתפו בתנועת ה"השכלה" העברית המודרנית, ויהודים־ערבים אינם מוכרים כשותפים ל"נהצ'ה" (ה"תחייה" הערבית), הנתפסת כפרי פועלם של אינטלקטואלים מוסלמים ונוצרים. אך עובדה היא שיהודים במזרח מילאו תפקידים פעילים בשתי התנועות האלו – ההשכלה העברית והנהצ'ה הערבית. תרומותיהם טושטשו בדיעבד מרגע שתנועות מקבילות אלו נטמעו בנרטיב הלאומי של הלאומיות הערבית מזה ובנרטיב הלאומי של הציונות מזה, כי אף אחד משני הנרטיבים לא יכול היה להכיל את דמות היהודי־הערבי. מה שנשכח (לפחות בקרב מבקרי הספרות העברית החדשה) הוא כי בשלהי המאה ה־19, בערים כמו בגדאד, קהיר או בירות, אינטלקטואלים יהודים כתבו הן בעברית והן בערבית על נושאים מרכזיים ומשמעותיים לתקופה, למשל שאלת התחייה הלשונית והתרבותית, משפט דרייפוס, מעמד האישה והעצמאות הערבית. דוגמאות לכתיבה של יהודים בעברית ובערבית אפשר למצוא למשל בעיתון עברי שהתפרסם בבגדאד החל משנת 1863; ביוגרפיה בערבית של אמיל זולא משנת 1903 (פרי עטה של סופרת יהודייה); ותרגום מבואר לערבית של חלקים מפרקי אבות לקוראים לא יהודים משנת 1909.¹⁹ במהלך המאה ה־19 פרסמו יהודים גם מחזות, שירה וקומץ סיפורים קצרים בעברית ובערבית.²⁰ בעברית כתבו רבנים משכילים ואגב שיח ושיג עם ההשכלה האירופית, ואילו הכתיבה בערבית התפתחה בזירתה התרבותית הקולוניאלית של הנהצ'ה והייתה מיועדת לקהל לא יהודי בעיקרו; בשל כך אני מתייחסת לשני זרמים אלה כאל תופעות שונות. עם זאת חשוב לציין ששני סוגי הכתיבה התרחשו באותו אזור ובאותו הזמן וששניהם הושפעו משיח הרפורמות והנאורות הכלל־אזורי שפשה באימפריה העות'מאנית כולה במהלך המאה ה־19. לכן, כפי שאפרט בהמשך, שתי תופעות אלו – השתתפותם של יהודים־ערבים הן בהשכלה העברית והן בנהצ'ה הערבית – אינן נפרדות זו מזו לחלוטין, ועל הרביזיה ההיסטוריוגרפית לכלול את שתיהן. כך, גם אם מאמר זה דן בעיקר בקשר בין כתיבת יהודי המזרח התיכון להיסטוריוגרפיה של הספרות העברית ולא הערבית, אינני מאמינה כי ניתן לדון ביצירתם העברית של יהודים־ערבים ללא התייחסות לפעילותם הספרותית המקבילה בערבית ובערבית־יהודית.

אשר לספרות עברית בפרט, על הגאוגרפיה הספרותית של ההשכלה לשקף את המפה של החיים היהודיים בעולם כולו, לא רק באירופה. זאת משום שבסוף המאה ה-19, תנועת ההשכלה היהודית וסדר היום המודרני נתנו את רישומם כמעט בכל הקהילות היהודיות ובמקרים רבים תוך הקשר קולוניאליסטי. חוגי משכילים התכנסו במקומות מרוחקים מאירופה כתימן ופרס, בעוד יהודים מעיראק ומתוניסיה פרסמו בעיתונות היהודית באירופה מראשיתה.²¹ היקפה של תנועת ההשכלה כולל אפוא את הקהילות היהודיות של דרום-מזרח אירופה, צפון אפריקה, המזרח התיכון והודו. יתרה מזאת; כותבים רבים באזורים אלו המשיכו לשקף את התמות והאידיאולוגיה של ההשכלה ולא של התחייה (כלומר, הדגישו רעיונות של רפורמה ונאורות ולא של תחייה לאומית) גם לאחר שנת 1882 (התאריך שנהוג לציין כמעבר מההשכלה לתחייה) ואף בתחילת המאה ה-20. נובע מכך שלא רק שהתחום הגאוגרפי של ההשכלה איננו מוגבל לאירופה, תיחומה הזמני אף הוא גולש מעבר למקובל בפריודיזציה אירופית. מנקודת מבט זו מצטיירת ההשכלה כתנועה בין-אזורית שפעלה דרך ערוצי העברה (למשל עיתונות בעברית או תרגומים ספרותיים) שחצו את אירופה, אסיה וצפון אפריקה.

בבואנו לבחון מחדש את הנרטיב ההיסטורי של תרבות יהודית מודרנית, עלינו לא רק לסמן על מפת הספרות העברית אתרים חדשים מחוץ לאירופה; יותר מכול עלינו לבחון מחדש את הרקע ההיסטורי של אתרים אלה ואת מערך הזיקות ביניהם. כך, במקום לחקור מרכזים מבודדים של ייצור תרבותי במזרח, עלינו לחקור את המגעים האינטלקטואליים בין כל המרכזים התרבותיים הללו ובד-בבד את קשריהם עם מרכזי ההשכלה במרכז אירופה ובמזרח. עלינו גם לבחון כיצד רעיונות וטקסטים שסבבו בערוצי רב-המערכת הזו עברו תמורות כתוצאה מנדידתם ברחבי רב-המערכת. רק כך נוכל לשחזר נאמנה מודרניות עברית מתוך התפתחותה בערוצים הדדיים בין מזרח למערב ובתוך רב-מערכת הכוללת לא רק את השילוש המקובל עברית-יידיש-שפות אירופאיות, אלא גם את המכלולים המקבילים לשילוש זה במזרח.²² למשל, שני סוגים של קשרים תרבותיים טרם נחקרו כראוי: בין הספרדית-היהודית לערבית-היהודית, ובין הערבית הספרותית (אל-פצחא) לערבית-היהודית. לדוגמה, חלקים ממעט לועזי, האנציקלופדיה לסיפורי התנ"ך ולסיפורי עם שהתפרסמה באמצע המאה ה-18, תורגמו מספרדית-יהודית לערבית-יהודית.²³ למרות שבלשנים וחוקרי תרבות כבר עסקו בשפות ובתרבויות אלו במחקריהם,²⁴ אין בנמצא מחקרים ספרותיים שבודקים את הקשרים הללו באופן מעמיק. דוגמה מאלפת לקשר ספרותי מסוג זה היא רומן בהמשכים שראה אור ב-1870 מאת ברוך משה מזרחי, עורך כתב העת העברי הבגדאדי הדובר (1863–1871). כבר קודם לכן פורסם הרומן בעיתון הלבנון.²⁵ למרות טענתו של מזרחי שרומן זה תורגם מן המקור היידי, אותו "מקור יידי" היה כשלעצמו תרגום ושכתוב של הסיפור "עלילת דם בזמן המלך אלפונסו מספרד" מתוך ספרו של שלמה אבן ורגה שבט יהודה. גלגולי הגרסאות השונות של הטקסט מובילים מכתב היד העברי בטורקיה של המאה ה-16 מאת יהודי מגלות ספרד אל גרסה יידיש בלתי מאותרת, גרסה שתורגמה שוב לעברית במאה ה-19 ופורסמה בעיתון הלבנון בירושלים, ופעם נוספת בכתב העת הדובר בבגדאד. השוואת הגרסאות השונות עשויה לשפוך אור על השינויים התרבותיים שמלווים את תהליכי הסירקולציה והתרגום בכל העולם היהודי.

בין-תרבותיות יהודית-ערבית: ההשכלה והנהציה

הבה נפנה כעת לפרק אחד של ההיסטוריה המודחקת הזו: התנועות המקבילות של נאורות יהודית וערבית מודרנית והשתתפותם של יהודים-ערבים בשתייהן. במחצית השנייה של המאה ה-19 התרחש דיאלוג אינטנסיבי וישר עם תפיסות מודרניות בקרב התרבויות העברית והערבית בר-זמן שתרבויות אלה עברו תהליכי התחדשות. ה"נהצ'ה" הערבית (النهضة)²⁶, שמקורה במונח ערבי שאחת מהוראותיו היא "תחייה", מתייחסת לקובץ פרויקטים חופפים ומשורגים של רפורמה לשונית, ספרותית, חברתית ודתית, שבתחילה התרכזו בביירות של אמצע המאה ה-19 ושבמהלך שנות השמונים והתשעים של מאה זו נדדו לקהיר בעקבות אינטלקטואלים סורים שהיגרו לשם. ניתן לאפיין בקיצור את הנהצ'ה כתנועה רחבה בעלת שני ענפים מובחנים (האחד – תחיית השפה הערבית ויצירת ספרות ערבית מודרנית; והאחר – מודרניזציה ורפורמה דתית וחברתית), שנקשרו זה בזה באמצעות ניסיונם המשותף לבנות ספירה תרבותית, לקרוא לרפורמות ולעצב את דעת הקהל באמצעות תעשיית הדפוס. אפיסטמולוגית, הנהצ'ה חלקה רבות עם תנועות ההשכלה והתחייה העבריות. המקרה הערבי והמקרה העברי היו שניהם תגובה לנאורות ולתנופת ההתפשטות של המודרנה והם כללו מודרניזציה לשונית, תחייה תרבותית ורפורמה דתית.

בכל הנוגע לעברית, הפעילות הספרותית של ההשכלה במזרח (מחוץ לפלשתינה) במהלך המאה ה-19 התקיימה בעיקר בעיראק ובצפון אפריקה. בעיראק, כותביה המרכזיים היו רבנים משכילים, כמו ברוך משה מזרחי ושלמה בכור חוצין.²⁷ בכתביהם ובמכתביהם הציגו רבנים אלו את הפנים ה"משכילות" של קהילותיהם, בהצהירם שגם הם חפצים בהשכלה, אך בכזו שתתאים להם ולא ל"אחיהם שבאירופה". כלומר, סוג ההשכלה שראו לנגד עיניהם לא עימת בין ההשכלה לבין התורה. במובן זה, ההשכלה בעיראק ובצפון אפריקה (גם שם הייתה מורכבת מחוגים קטנים של רבנים משכילים) דמתה יותר להשכלה הרוסית ה"מתונה" מאשר להשכלה הגליציאנית ה"רדיקלית" יותר, אשר קראה לשינויים מעמיקים באורח חייהם של היהודים. לדעתם של הרבנים המשכילים במזרח, השכלה ואמונה, כמו גם תורה ומדעים, הלכו יד ביד. לכן קראו אותם רבנים עיראקים לרפורמות חינוכיות בקהילותיהם דוגמת הוראת שפות זרות (שפות אירופאיות, תורקית עות'מאנית, ומאוחר יותר ערבית ספרותית) ו"מלאכות". אולם אין לראות ברפורמות אלו קריאה לחילון, והן אכן לא הובילו לכך באותה עת. הרבנים קראו גם לשרש אמונות טפלות ולהשיב את הדת ליסודותיה "הנכונים" – במידה רבה במקביל לקריאות דומות שנשמעו בחוגים רפורמיסטיים מוסלמיים (תנועת "אל-סלפיה – السلفية" ודומותיה).²⁸ הרבנים העיראקים לא תמכו בצו "היה אדם בצאתך ויהודי באוהליך" משום שהיו סבורים כי לא ניתן להפריד בין החיצוני והפנימי. אדרבה, הרפורמות המוצעות (ובמיוחד המאבק באמונות הטפלות) נועדו לתיקון ההווה היהודית אם בבית או בעולם. גם חשוב לציין שהמשכילים העיראקים פעלו בסביבה שבה חלשה הדת על כל זירות החיים, הפרטיים והציבוריים. בשנת 1885, יהודי יליד בגדאד בשם סלימאן מנחם מני (ממשפחת מני החברונית) פרסם בעיתון הצ'ב' של אליעזר בן-יהודה סיפור בדיוני שמתח ביקורת על אמונות טפלות ועל פרקטיקות של כישוף. סיפורו, "עמק השדים", הוא הדוגמה המוכרת היחידה של פרוזה בדיונית בעברית שכתב יהודי-ערבי במאה ה-19 (למרות שניתן לשער כי קיימים עוד מקרים שטרם נתגלו).²⁹ לעומת זאת, יש דוגמאות למכביר של שירה מודרנית בעברית שכתבו יהודים-ערבים

באותה תקופה, בהן יצירתו של אברהם ברוך מני, אחיו של סלימאן, שחיבר שירה עברית בסגנון ההשכלה האיטלקית.³⁰

במקביל לכתיבה בעברית בשלהי המאה ה-19, בעיקר בבגדאד ובפלשתינה, החלה הנהצ'ה לצבור תאוצה בביירות ובקהיר. בתקופה זו התבססה הנהצ'ה כתנועה אזונית שתהודתה, ובייחוד קריאתה לרפורמה ולהשכלה, הגיעו עד קצות האימפריה העות'מאנית וחדרו לכל קבוצות האוכלוסיה, לרבות קבוצות של מיעוטים. בשל כך, גם אם סופרים כמו חוצין ומאני הכירו היטב את ההשכלה היהודית שמרחה באירופה, ובכתיבתם נהגו להציג את עצמם כמשכילים, וגם אם הם הבחינו בהבדלים שבין ביטוייה העבריים והערביים של ה"נאורות" (ההשכלה היהודית והנהצ'ה הערבית) – אל לנו להניח שהם ראו בביטויים אלו פרויקטים שונים במהותם, סגורים ומובחנים, כפי שפרויקטים אלה מיוצגים במחקר הספרות העכשווי. נהפוך הוא; סביר יותר שסופרים אלו ראו בשני הפרויקטים ביטויים תואמים וגילויים משלימים של תנועת נאורות אוניברסלית. מצד אחד הם ראו עצמם כשונים ממשכילים אירופאים, וכתיבתם מגלה לעתים רגשי נחיתות או היעדר ביחס אל ה"אחר" הקרוב – היהודי האירופאי. ובעת ובעונה אחת הם שאפו תמיד להציג עצמם כבני ברית וכשוים בפרויקט הנאורות האוניברסלי. ואכן, כתיבת ההשכלה בעברית במזרח דומה כל כך לכתיבת הנהצ'ה, הן בנושאה והן בצביונה, שניתן לטעון שסופרים עברים במזרח פעלו בסביבה שבה, לפחות לפי דעתם, התופעות באירופה ובמזרח היו חלק ממגמת נאורות עמוקה ורווחת יותר מסך מופעיה המקומיים. במילים אחרות: משכילים מזרחים באותה עת ראו את העולם כשדה שבו מתרחש מאבק בין כוחות הקדמה והנאורות לבין כוחות ה"חושך". מגמה זו מורגשת הן בכתיבתם העברית (למשל אצל מאני, חוצין ומזרחי) והן בזו הערבית (כגון בספרו של שמעון מויאל על התלמוד).

נמצא שבמקביל להשתתפותם של יהודים מזרחים בהשכלה העברית, השתתפו מספר אינטלקטואלים יהודים בנהצ'ה בזכות כתיבתם הערבית. מקובל לחשוב שמלבד הדוגמה הבולטת של העיתונאי והמחזאי היהודי המצרי יעקוב (יעקוב) צנוע, יהודים בתקופה זו לא השתתפו בעיתונות ובספרות הערבית.³¹ אך בפועל, כתריסר כותבים יהודים פרסמו בתקופה זו (משנת 1860 לשנת 1914 בקירוב) בערבית בביירות, בקהיר וביפו, ובקרוב קהל הקוראים היהודים נמנו רבים שנהגו לשלוח מכתבים למערכות עיתונים כגון אל-הילאל ואל-מוקתטף. מספרים אלו נשמעים זעירים רק אם איננו זוכרים שגם הכותבים הנוצרים והמוסלמים הבכירים בתקופה זו מנו לא יותר מכמה תריסרים בודדים. כך או כך, הנקודה החשובה לענייננו אינה שליהודים הייתה השפעה ניכרת על התחייה הספרותית הערבית, אלא שלזו הייתה השפעה עליהם – בניגוד למה שנהוג להאמין, קהילות יהודים במזרח לא היו אטומות למגמות תרבותיות מודרניות בחברות שבהן חיו.³²

מתי ולמה החלו יהודים לכתוב בערבית ספרותית (לעומת ערבית יהודית)? אף שבידינו עדויות מבוססות לכתיבה בערבית הן בתקופה הקדם-אסלאמית והן בתור הזהב בספרד (אל-אנדלוס), במאות שבין גירוש ספרד והתחייה הערבית של המאה ה-19 לא הרבו יהודים לכתוב בערבית ספרותית תקינית, אלא במשלים שונים של ערבית יהודית (הכתובה באותיות עבריות). החל ברפורמות החינוכיות והחברתיות של שלהי המאה ה-19 בלבאנט,

מספר קטן אך גדל בהתמדה של יהודים במצרים, בסוריה, בלבנון ובעיראק החל ליהנות מההזדמנויות החינוכיות שהציעו אליאנס כ"ח (*Alliance Israélite Universelle*), בתי ספר של המסיון הנוצרי, בתי ספר וקולג'ים ממלכתיים וכמה בתי ספר יהודיים מודרניים שהוקמו מחוץ לרשת אליאנס. בית ספר אחד כזה – "תפארת ישראל" – שנודע בערבית כ"אל-מדרסה אל-איסראאיליה אל-וטניה" ("בית הספר היהודי הלאומי"), פעל בביירות בשני העשורים האחרונים של המאה ה-19 ועודד מאוד לימודי תרבות ושפה ערבית. כמה מבוגרי בתי הספר הללו הזדהו מאוחר יותר עם התרבות הערבית הצומחת והפכו למעורבים בנהצ'ה. דוגמאות בולטות של יהודים-ערבים אינטלקטואלים הן, למשל, המשפטן והמשורר המצרי-קראי מוראד פֶּרֶג, הסופרת והעיתונאית ילידת ביירות אסתר אזהרי מויאל, בעלה היפואי שמעון מויאל, בנם עבדאללה/עובדיה נדים מויאל ונסים מלול, יליד צפת. למרות מוצאיהם השונים, ראוי לציין שכולם חיו לפחות תקופה מסוימת בביירות ו/או בקהיר – שני מרכזי התרבות של התקופה.

העקבות שהותירו חברי קבוצה זו מרתקים. בין השנים 1890 ו-1950 פרסם מוראד פרג כמה עשרות ספרים בנושאים משפטיים, ארבעה קובצי שירה בערבית ואחד בעברית – הקודשיות.³³ בתחילת המאה ה-20 הוא ערך עיתון בערבית ספרותית של הקהילה הקראית וכתב בו.³⁴ אסתר מויאל, אינטלקטואלית שהקדימה את זמנה ודוברת של זכויות נשים במשך רוב שנותיה, הוציאה לאור עיתון לנשים מצריות בין השנים 1899–1904, ומאוחר יותר עזרה לבעלה שמעון לנהל את עיתונו קצר הימים שיצא לאור בערבית ביפו. לאחר שהושפעה עמוקות מתפקידו של אמיל זולא בפרשת דרייפוס, פרסמה מויאל בשנת 1903 ביוגרפיה בערבית של הסופר הצרפתי הנודע (שחלק מהרומנים שלו תרגמה עוד קודם לכן לערבית). בהקדמה לספר דנה מויאל בתפקידו של זולא בהגנתו של דרייפוס, ובאחרית הדבר היא מזכירה בקצרה ניסיונות שונים להנציח את זכרו של זולא בקהילות היהודיות באלכסנדריה וביישוב היהודי בפלשתינה.³⁵ דעותיה על יחסי ספרדים-אשכנזים ביישוב קיבלו ביטוי בעיתון העברי בפלשתינה הצ'רי ב-1909.³⁶ מאוחר יותר, בשנים 1911–1912, בתקופה שגרה עם בעלה שמעון ביפו, נשאה מויאל מספר הרצאות (שאף פורסמו מאוחר יותר בכתב עת בביירות) ובהן תמכה בעצמאות ערבית והתנגדה להתערבות אירופאית באזור. יכולתה להחזיק בעמדות אלה בד-בבד עם תמיכתה בהתיישבות ציונית בפלשתינה מעידה שבתקופה זו, שני המחנות הלאומיים עדיין לא הוציאו זה את זה. כמו כן ניכרת השפעתה המכרעת של מהפכת "הטורקים הצעירים" על אינטלקטואלים מכל הדתות והלאומים, לרבות אינטלקטואלים יהודים.³⁷

בצד פרג והמויאלים היו כמה כותבים נוספים בערבית, וקוראים יהודים רבים תרמו מכתבים לכתבי העת הנזכרים. הראיות שנותרו מהפעילות התרבותית של יהודים בערבית מהמאה ה-19 מדגימות כיצד הכילה הנהצ'ה הערבית את כל הקהילות הדתיות באזור. הן גם מעידות על כך שיהודים לא הודרו מהמרחב הציבורי הצומח טרם עליית הלאומיות הערבית. השתתפות יהודים-ערבים בנהצ'ה ובהשכלה הייתה אם כן סימן מוקדם למעורבותם במודרניות תרבותית. ככל שהנהצ'ה נפוצה באזור, וככל שמהלכי הנאורות והרפורמה הוחלפו בהדרגה בנטיות לאומיות ובפאן-ערביות, הזדהה מחדש כתיבתם של יהודים-ערבים במצרים ובעיראק, ועתה נשאה את דגל הפטריטיזם והלאומיות.

נתמקד תחילה בעיראק. במאה ה־19 הייתה בגדאד עדיין עיר שמרנית ומסורתית שניצבה בשוליה של פעילות הנהצ'ה. לאחר מהפכת "הטורקים הצעירים" של 1908, נהנו הטורקית והערבית מעדנה זמנית בקרב הקהילה היהודית, וחברי הקהילה פרסמו קומץ כתבי עת וספרים בשפות אלו. תהליך זה נקטע באבן עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה. עם התפוררות האימפריה העות'מאנית, קץ השלטון התורכי ותחילת המנדט הבריטי באזור, עברה הקהילה היהודית בבגדאד תהליכי מודרניזציה וחילון מואצים. יתרה מזאת; בשנים מוקדמות אלו קידמה הממלכה ההאשמית החדשה בעיראק לאומיות עיראקית כוללת לכל נתיניה ועודדה לימודי תרבות ושפה ערבית בבתי הספר. שילובו של הלך הרוח הלאומי החדש עם הנוכחות הבריטית חשף את הקהילה היהודית להשפעות מערביות וערביות מקבילות והגדיל את מספר יודעי הערבית הספרותית ושפות אירופאיות. ככל שיהודי בגדאד הפכו למערביים יותר בטעמים ובנטייתיהם, הם גם נטמעו יותר ויותר במרחב הציבורי שצמח בעיראק באותה התקופה.³⁸ שנות העשרים והשלושים המוקדמות היו התקופה הליברלית ואולי הקוסמופוליטית ביותר שידעה ההיסטוריה המודרנית של עיראק. בדיוק בתקופה זו צמח בבגדאד דור חדש של אינטלקטואלים יהודים "ערביים לחלוטין". דמויות כגון מוראד מיכאיל, מאיר בצרי ואנואר שאול זכורות בשל תרומותיהן החלוציות לשירה ולספרות הערביות המודרניות בעיראק. שאול היה גם העורך הראשון של אל־מצבאח (המנורה) – עיתון יהודי בערבית שראה אור בבגדאד בין השנים 1924–1929; החל מ־1929 ערך שאול את השבועון הספרותי העיראקי אל־חאצ'יד (הקוצר). כפי שהראתה אורית בשקין, אל־מצבאח ניסה לקדם סדר יום ציוני ולאומי־עיראקי משולב. הוא סיקר את פעילויותיהם של מנהיגים ציונים בפלשתנה במקביל לפרסום שירים פטריטיים עיראקיים שכתבו יהודים.³⁹ בה־בעת מילא כתב העת תפקיד בשדה הספרות העיראקית המודרנית והעניק במה לכמה מהסיפורים הקצרים הראשונים שהתפרסמו בעיראק. כניסתם של יהודים עיראקים לשדה הספרות הערבית בשנות העשרים לוותה בתחייה מצומצמת של כתיבה עברית מודרנית בבגדאד, שהושפעה בחלקה מהקשרים שנוצרו בין הקהילה בבגדאד לבין היישוב ומשליחותם של מורים לעברית מודרנית לעיראק החל משנת 1917.⁴⁰ אפשרות תרבותית זו התממשה יותר מכול בכתב העת התרבותי הדו־לשוני (בעברית ובערבית־יהודית) ישורון, שהוציאה לאור האגודה הציונית "אגודה עברית ספרותית" ("ג'מעיה אסראאיליה אדביה"). תחת הנהגתו של שלמה חייה (שנרצח ב־1920) וסלמאן שינה (שמאוחר יותר הוציא לאור את אל־מצבאח) מנתה הקבוצה כנראה כמה מאות חברים בשיא פעילותה ופרסמה בין השנים 1920–1921 חמישה גיליונות של כתב העת שלה.⁴¹

הגיליון הראשון של ישורון משקף נקודת מפנה ליהדות עיראק, שבה ניצבה הקהילה בצומת דרכים תרבותי: האם עליה לאמץ את דרכן של העצמאות העיראקית והזהות הערבית? האם תפנה לעבר אופקים אירופאיים? או האם, בשל היותה התפוצה היהודית העתיקה ביותר, היא תבחר בלאומיות היהודית? הנתיב הפטריטי העיראקי התגלה כפופולרי ביותר, לפחות עד שנות הארבעים המאוחרות. עם זאת, חברי "האגודה העברית הספרותית" האמינו ששורשיה הקדומים של הקהילה היהודית ה"בבלית" הכתיבו לה תפקיד מיוחד וחינו בתחייה התרבותית העברית, ושעל כתב העת של האגודה לבטא זאת. בגיליון הבכורה שלו הכריז ישורון על עצמו כעל "עיתון ספרותי חברתי היסטורי"

ופרסם מניפסט חוצב להבות שהדגיש את חשיבותם של עיתונים בחייהן התרבותיים והפוליטיים של קהילות.⁴²

הניסוי התרבותי העברי המודרני שכתב העת 'ישראל' מייצג לא האריך ימים. רוב הכתיבה הספרותית של יהודים עיראקים בשלושת העשורים שקדמו להתפרקות הקהילה בשנים 1951–1950 התקיימה בערבית. ייתכן שזניחת האפשרות התרבותית העברית והפנייה אל הערבית נבעו בחלקן מהגבלות שהטיל השלטון העיראקי על לימוד עברית לאחר העצמאות בשנת 1932⁴³ (משנת 1947, אפילו התנ"ך נלמד בבתי הספר היהודיים בתרגום לערבית ממקראה מקוצרת שעזרא חדד תרגם וערך). כך או כך, בחירה זו מייצגת את הנתיב האינטגרציוני שבו בחרו מרבית היהודים העיראקים בשנים שהובילו לעצמאות העיראקית ובאלו שאחריה. כתיבתו של סמי מיכאל בערבית משקפת את הערביזציה של יהודי עיראק, שהגיעה לשיאה בשלושת העשורים הללו. כתוצאה מתהליכים תרבותיים אלה, ולקראת סופה של תקופה זו, נחשפו כותבים צעירים יהודים כמו מיכאל ובלס רק למעט מאוד מהתרבות והספרות העברית, אם נחשפו כל עיקר; כותבים אלה עוצבו הן על ידי הזירה התרבותית הערבית והן על ידי ספרות העולם שקראו בתרגום (לערבית, לאנגלית או לצרפתית), או במקור האנגלי או הצרפתי (בלס, למשל, התחנך באליאנס של בגדאד והמשיך את לימודיו בסורבון).

כשהתבקש בלס בריאיון אתי למנות את המודלים הספרותיים ואת ההשפעות בשנותיו הפורמטיביות בעיראק, הוא ציין את טהא חוסיין הסופר המצרי הנודע ואת ג'ובראן ח'ליל ג'ובראן המשורר הלבנוני-אמריקאי מתנועת ה"מהגר". בלס הדגיש שהושפע מאוד מספרות צרפתית שקרא בשפת המקור.⁴⁴ בש"י עגנון נתקל לראשונה כשקרא את הרומן אורח נטה ללון; בעוד התוכן התרבותי ברומן היה "זר [לו] לחלוטין", המוזיקליות של השפה הזכירה לו את כתיבתו של טהא חוסיין שאותה ניסה במודע לחקות כשכתב בערבית. בעיראק ראה עצמו כסופר עיראקי שאפתן ופעל להשתלב כיהודי בזירה הספרותית העיראקית. בהקשר זה, כך אמר, הוא היה ער לדור הקודם של הכותבים היהודים העיראקים שכלל את שלום דרוויש ויעקב בילבול (לב). גם אם כתיבתם לא סיפקה לו מודלים ספרותיים, הצלחתם המוקדמת עודדה אותו. בלס הוסיף שלא היה מודע לכך שיהודים עיראקים כתבו עברית מודרנית או שיהודים השתתפו בנהצ'ה של המאה ה-19.

לעומתו, מיכאל מדגיש שוב ושוב שחויית הקריאה שעיצבה אותו הייתה של ספרות העולם בתרגום לערבית או לאנגלית (שראתה אור לרוב בקהיר) ולא ספרות מקור ערבית; בשנות הארבעים, ספרות עיראקית הייתה עדיין בשלב התפתחות "עוברי".⁴⁵ בעיראק לא היה מיכאל מודע לפעילות הספרותית של דור הסופרים היהודים שקדם לו. התוודעותו לספרות אנגלית התרחשה כאשר קיבל על עצמו, כחלק מפעילותו הקומוניסטית, לתרגם את המניפסטים הקומוניסטיים מאנגלית לערבית. השקפתו על ספרות וכתיבה במהלך שנים מעצבות אלו בעיראק, אמר מיכאל, הושפעה מפעילותו הקומוניסטית; הוא מכנה את ההשפעות התרבותיות עליו "מרקסיסטיות אוניברסליות". ואכן, רק מאוחר בהרבה, בשנות השבעים והשמונים, החל מיכאל להתעניין בכתיבתם של סופרים ערבים מרכזיים כמו נגיב מחפוז ויוסף אידריס המצרים; ובשנות השבעים הוא תרגם כמה מיצירותיו של מחפוז לערבית. לדעת מיכאל, היות וסופרים כמוהו וכמו בלס לא כרעו תחת נטל של מסורת ספרותית רבת-שנים – שהרי

צמחו במסגרת זירה תרבותית קוסמופוליטית וחדשה – הרגישות התרבותית של כתיבתם בעברית אוניברסלית יותר מזו של קודמיהם האשכנזים.

קשה אפוא לטעון שהפעילות הספרותית היהודית בחברה הערבית של המאה ה־19 הובילה במישרין לעשייה הספרותית של יהודי בגדאד בין שתי מלחמות העולם, ובהמשך, שאותה מסורת הובילה לדור האחרון של סופרים יהודים בעולם הערבי ו"דור המעבר" בין ערבית לעברית. במילים אחרות, אין בכוונתי להציע גנאלוגיה חלופית לכתיבה המזרחית בת־זמננו על פי הדגם של סיפור לינארי של מייסדים וממשיכים, השפעות ומרידות, וכן מהלכים אינטרטקסטואליים הקושרים בין תקופות שונות. כפי שהראיתי, תולדות הכתיבה היהודית בעולם הערבי מורכבות מפרקים שונים שאינם חוברים למהלך רציף אחד – כך שבכל הנוגע לסופרים ישראלים שמקורם בתרבות הערבית (כגון מיכאל ובלס), למשל, מדובר בהשפעה תרבותית כללית שהתאפשרה תוך הפנמתה של "רוח הזמן". עם זאת, ניתן בהחלט למקם את כתיבתם של יהודים־ערבים ומזרחים מהדור הראשון (דור המעבר) בתוך מהלך היסטורי רחב יותר שזירתו היא העולם הערבי המודרני. מן הדוגמאות השונות שהצגתי עולה כי פעילות יהודית ספרותית הייתה חלק מכל התפתחות תרבותית משמעותית במרכזים השונים במזרח התיכון ובצפון אפריקה. כתיבתם של יהודים־ערבים בעברית, שהתרחשה במודע כחלק מתנועת ההשכלה היהודית ושהושפעה בו־בזמן מהשיח הרפורמיסטי המקומי־אזורי, מעידה על הקושי להציב גבולות קשיחים בין "מזרח" ו"מערב" כבר במאה ה־19. ואילו כתיבתם הערבית של יהודים במאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 תרמה להפיכתו של המרחב הספרותי הערבי המודרני (במיוחד בקהיר ובבגדאד) למרחב קוסמופוליטי שיכול לשלב קולות שונים של כל הקהילות דוברות הערבית שבתחומו. לכן, גם אם דורות מאוחרים יותר של סופרים יהודים בעולם הערבי לא היו מודעים לפעילות יהודית בנהצ'ה ובהשכלה ולא הושפעו ממנה ישירות, אי אפשר להבין את יצירתם כתופעה חברתית או היסטורית בלי להכיר את הפעילות התרבותית שקדמה להם ושהעמידה את התנאים לצמיחתם בדורות הבאים. יתר על כן, פעילותו הספרותית של דור המעבר קוראת למיפוי מחדש של מקורותיה התרבותיים של המודרנה היהודית. אלא שמיפוי מחדש מצריך עיון נרחב ומחקר מעמיק: יש לבחון את האופנים השונים שיהודים לקחו בהם חלק בתנועות השכלה בשפות שונות; יש לנסח את היחסים בין מרכזים יהודיים שונים באסיה ובאפריקה; ולאחר מכן, יש לעקוב אחר הסירקולציה של טקסטים יהודיים בעידן ההשכלה והתחייה ברחבי אירופה, אפריקה ואסיה. אולם גם אם מחקר זה עדיין בראשיתו, כבר ניתן לומר ששרידיים מהקיום היהודי התרבותי בעולם הערבי מופיעים לעתים בספרות מזרחית בת זמננו, במיוחד ביצירותיו של בלס, אך גם אצל מיכאל, מטלון וסופרים נוספים.⁶ לכן, התשובה לשאלה מהיכן "הגיע" סופר כגון סמי מיכאל, חייבת לכלול את בגדאד, ביירות וקהיר, כמו גם את רוסיה, צרפת, אנגליה וכמובן, מאוחר יותר, את תל אביב וחיפה. כך, לא ניתן לקרוא את בגדאד הקדם־מודרנית המתוארת ברומן ויקטוריה מאת סמי מיכאל בלי להכיר בבגדאד הקוסמופוליטית שאותה עזב ב־1948, ושבאלעדיה לא הייתה אפשרות כתיבתו של הרומן הזה. מיכאל עצמו עומד על הפער שבין העיר המודרנית שבה צמח לבין העיר שאותה שחזר בספרו. זיכרון השפעת הנהצ'ה על יהודים עיראקים אינו נעדר מדמיונו הספרותי של מיכאל, כפי שניתן לראות מן הקטע הבא המתאר את רפאל – דמות האב ברומן ויקטוריה.

ועוד בולמוס אחז אותו. שליטתו בשפה הערבית, שקנה לו אותה בכוחות עצמו, השתפרה והלכה. בלהיטות רבה עט על הספרות העולמית שתורגמה בקהיר בימים ההם. מכל יריביה של ויקטוריה היה מסך הנייר הכתוב היריב המתמיד והעקשני ביותר. כשכיסה ספר את פניו חדלה להתקיים. הוא לא שמע ולא ראה אותה. לפעמים היה מספר לה על קטע מפעים, אבל הוסיף לשהות מאחורי המסך תמיד. רפאל גילה בהשתאות כי ענקי הרוח בכל הזמנים היו דומים לו, טרודים בכל מאודם במחשבות על המוות ועל דברים שבינו לבינה [...] ועוד דבר נתנו הספרים לחייו. פיקח ונועז היה בעיניו, הפרי הטוב ביותר שהניבה החצר בשני הדורות האחרונים. נדמה היה לו שהוא יודע את הכל ומסוגל לכל. והנה באו ענקי הרוח ולימדו אותו פרק מאלף בענווה. עולם כביר של עומק ומעוף וחכמה פרשו לפניו, והוא עמד נדהם וחרד כשוכן מישורים שעיניו חוזות בפעם הראשונה בהוד הנשגב של פסגות הרים.⁴⁷

בקטע זה מעמיד מיכאל את מעשה היצירה על לשון שמקורה במסורת ההתגלות הדתית. לא זה המקום לדון במהלך זה במלואו. מה שחשוב לענייננו הוא האופן שבו מיכאל מערה לתוך ספרו את התנאים ההיסטוריים שאפשרו את כתיבת הספר, למשל את ההשפעה שהייתה לנהצ'ה על יהודים עיראקים פרוגרסיביים במהלך שנות העשרים והשלושים, ההתוודעות לפסגות הספרות העולמית בתרגומים חדשים לערבית וקניית השליטה בלשון החברה הערבית – לשון קוסמופוליטית וצהר לעולם כולו. מיכאל ופרי רוחו הספרותי הם שניהם תוצר של מפעל התרגום הגדול והכתיבה הערבית המודרנית שהיו חלק ניכר ו חשוב בנהצ'ה, שבה השתתפו יהודים (כגון אסתר מויאל ואנוור שאול) הן במאה ה-19 והן במאה ה-20. תשוקתו של רפאל לספרות, המתאפשרת מכוח היותו חלק מהעולם המודרני אך בה־בעת היא כשלעצמה סוכנת של מודרניות, מבשרת ללא ספק את התשוקה שהובילה את סמי מיכאל ליטול לראשונה עט בידו.

אוניברסיטת פרינסטון

הערות

- 1 ראו למשל: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ד, תל אביב: כתר, 1993; חנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16 (אביב 2000), עמ' 181-195; חנן חבר ויהודה שנהב, "שמעון בלס: קולוניאליזם ומזרחיות בישראל", תיאוריה וביקורת 20 (אביב 2002), עמ' 289-302; דולי בן חביב, "מרגלית מולדתי: מגדר ועדה בספרי המעברה של סמי מיכאל", תיאוריה וביקורת 20 (אביב 2002), עמ' 243-258; דאובן שניר, ערביות, יהדות, ציונות: מאבק זהויות ביצירתם של יהודי עיראק, ירושלים: יד בן צבי, 2005, עמ' 325-352, 431-442; דרור משעני, "למה צריכים המזרחים לחזור אל המעברה: מחשבות על ההיסטוריוגרפיה של 'הקול המזרחי' בספרות העברית", מטעם 3 (2005), עמ' 91-98; בתיה שמעוני, על טף הגאולה – סיפור המעברה, דור ראשון ושני, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומרכז הקשרים, 2008; יובל עברי, "מולדת עיראקית בעברית", תיאוריה וביקורת 35 (סתיו 2009), עמ' 57-80; Reuven Snir, "'We Were Like Those Who Dream': Iraqi-Jewish Writers in Israel in the 1950s", *Prooftexts* 11 (1991), pp. 153-173; Nancy Berg, *Exile from*

- Exile: Israeli Writers from Iraq*, New York: State University of New York Press, 1996; Nancy Berg, *More and More Equal: The Literary Works of Sami Michael*, Lanham, MD: Lexington Books, 2005; Lital Levy, "Self and the City: Literary Representations of Jewish Baghdad", *Prooftexts* 26 (2006), pp. 163-211.
- אל־ג'ייד (החדש), 1953; אל־איתתיואד (האחדות), 1944. 2
- ראו Snir, "Arabs of the Mosaic Faith", הערה 6 להלן, עמ' 164-165. 3
- ראו Berg, *More and More Equal*, הערה 1 לעיל, עמ' 6-7. 4
- ראו למשל אלי עמיר, מפרוץ היונים, תל אביב: עם עובד, 1992. 5
- בספרה *Exile from Exile*, הערה 1 לעיל, הייתה ננסי ברג הראשונה שקראה יצירות שכתבו יהודים עיראקים בעברית על רקע היצירה הספרותית בעיראק, במיוחד זו של יהודים. עם זאת, שאלת הקשרים שבין כתיבה של יהודים עיראקים בעיראק ובישראל תופסת חלק קטן יחסית במחקרה, שמתמקד בעיקר בכתיבת יהודים עיראקים (הן בעברית והן בערבית) בישראל. לסיכום תרומותיהם של כותבים יהודים להתפתחות הסיפורת הערבית המודרנית בעיראק, ראו פרק שלישי בספרה "Jewish Writers of Modern Iraqi Fiction", עמ' 29-39. במנוגורפיה שלה על סמי מיכאל, ברג מוסיפה בקיצור כי "לא ניתן להתעלם מההשפעות של העולמות הערבי והיודאו־ערבי של הרבה סופרים (וקוראים) עכשוויים על עבודותיהם. המצב הלשוני שבו סופרים אלו כותבים משקף קווי דמיון לקודמיהם ולבני דורם האירופאים ('המערביים'), כמו גם הבדלים מובהקים", וראו: *More and More Equal* (הערה 1 לעיל, עמ' 2 ועמ' 45).
- ראובן שניר חוקר את הרקע התרבותי והספרותי של כתיבה יהודית עיראקית מודרנית כמו גם את המעבר מעיראק לישראל ובעקבות זאת מערבית לעברית, וזאת במאמרו: "Arabs of the Mosaic Faith: Jewish Writers in Modern Iraq and the Clash of Narratives after their Immigration to Israel", *Poetry's Voice, Society's Norms: Forms of Interaction between Middle Eastern Writers and Their Societies*, Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (eds.), Weisbaden: Reichert Verlag, 2006, pp. 149-171.
- ב-, "Forget Baghdad! The Clash of Literary Narratives among Iraqi-Jews in Israel", *Orientalia Suecana* LIII (2004), pp. 143-163. למחקר מקיף בכתיבה הערבית של סופרים יהודים בעיראק ראו שניר, ערביות, יהדות, ציונות, הערה 1 לעיל.
- שקד, הסיפורת, הערה 1 לעיל, עמ' 167. שקד פותח את ניתוחו על כתיבה מזרחית בת זמננו בטענה השיפוטית הבאה: "יצירתם נשמעה לעתים כספרות מחאה של ילדים שנתבגרו על העוול שנעשה לאבותיהם ולהם בילדותם" (שם, עמ' 166). מוקדם יותר בספרו זה שקד כותב: "גם הריאליסטים המאוחרים מבני עדות המזרח (ובעיקר שמעון בלס) לא זו בלבד שאינם מקבלים את עלילת־העל [הציונית] אלא מזדהים במובלע (כמו סופרים אחרים מן האוכלוסיות החדשות) עם מתנגדיה" (שם, עמ' 16). בהתאם לכך, כל האזכורים של בלס בספרו של שקד מתייחסים אך ורק לעמדתו האופוזיציונלית לממסד הישראלי או לעמדות הנורמטיביות הציוניות; ראו גם עמ' 35-36, 87, 96, 139, 166-168. לביקורת ארסית במיוחד על התבטאויות שקד לגבי כותבים מזרחים ראו: *Yerach Gover, Zionism: The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 127.
- למרות שאיני מניחה שקטגוריזציה זו שקופה או בלתי בעייתית, אשתמש במונח "ספרות מזרחית" בזיקה לכתיבתם של סופרים יהודים־ערבים ומזרחים שנוטים לעסוק ביצירותיהם בגאוגרפיות ובתרבויות מזרח־תיכוניות כחוויה אישית ומתוך פרספקטיבה פנימית. כמובן, לא כל הכתיבה

של סופרים מזרחים היא "ספרות מזרחית", ולספרות מזרחית אין הגדרה מקובלת אחת. לדיון נרחב בנושא זה, ראו דרור משעני, "למה צריכים המזרחים לחזור אל ה'מעברה'", הערה 1 לעיל, עמ' 91-98.

9 מצאתי רק ניסיון מוצהר אחד לקשר בין תרבות מזרחית בישראל לתרבות ערבית-יהודית שקדמה לשנת 1948. במבוא שכתבו לספרה של ענבל פרלסון שמחה גדולה הלילה: מחזיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, תל אביב: רסלינג, 2006, שכותרתו "כיצד הפכו היהודים הערבים למזרחים?" (עמ' 7-18), דנים חנן חבר ויהודה שנהב בחוויותיהם של מוזיקאים וזמרים יהודים-ערבים ובצמיחת תעשיית המוזיקה המזרחית. אולם דיון זה נוגע רק בקצרה בתהליך התמורה האמור, ומתמקד בשדה התרבותי של המוזיקה בלבד. באופן דומה, במאמר משנת 2002 על שמעון בלס ובריאיון אתו (הערה 1 לעיל), חבר ושנהב מעלים את שאלת שנותיה המוקדמות של "הבעיה המזרחית" בישראל, אך אינם שואלים אותו על חייו בעיראק (האינטלקטואליים והאחרים). שאלת ההשפעות המוקדמות עליו עולה רק בקצרה כשהם מציינים שנקודת המבט שכיוונה את כתיבת הרומן הראשון שלו, המעבר, מזכירה את גיאורג לוקץ', ובלס משיב שהוא קרא את לוקץ' בבגדאד הן בצרפתית והן בערבית (שם, עמ' 298). בקצרה, במאמר זה, כמו גם במקומות אחרים, חבר ושנהב עוסקים בשאלת המזרחיות בישראל ומותירים מחוץ לדיון את ההיסטוריה של יהודים-ערבים שקדמה להקשר הישראלי. בסוף הריאיון, בהתייחסו לימי במפלגה הקומוניסטית בישראל, בלס עצמו מעיר: "עוד בימים הראשונים שלי בישראל נדהמתי להיווכח עד כמה העולם הערבי זר ולא מוכר, ולא רק לאיש ברחוב, אלא גם לשכבה האינטלקטואלית ולמנהיגי המפלגות" (שם, עמ' 302). לפי בקשת מנהיגי המפלגה, שחסרו ידע בסיסי על-אודות מדינות שכנות כסוריה, הוא נאלץ לכתוב פרשנות וניתוחים בעניינים ערביים לעיתון המפלגה קול העם.

10 ראו: Linda Hutcheon and Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2002. במיוחד ראוי לקרוא את הפרק הראשון: Hutcheon, "Rethinking the National Model", pp. 3-43. כפי שהראתה הטצ'ון, נרטיבים היסטוריים-ספרותיים של קבוצות מודרות המבקשות הכרה במקומן בהיסטוריה הממוסדת, נוטים לעתים קרובות לשכפל במבניהם את הנרטיבים שהם מבקרים. ובמילותיה: "Many interventionist narratives are teleological in structure simply because their politics are goal driven. This goal orientation may explain why these literary histories seem less nostalgic than utopian: they discuss the past, but they aim toward both future progress (from exclusion to inclusion) and a transformative impact on the general cultural narrative in which they move" (שם, עמ' 13).

11 המונח "ערבית-יהודית" מציין את הדיאלקטים היהודיים השונים של ערבית מדוברת שבהם יהודים (ובהמשך, צאצאיהם) עשו שימוש ברחבי העולם הערבי, וכמו כן את השפה הכתובה של יהודים באזורים דוברי ערבית. במאמר זה נעשה שימוש במונח במשמעותו השנייה. הערבית-היהודית הכתובה התבססה רובה על ערבית ספרותית. היא כללה מילים שאולות רבות מן העברית והארמית וכן השפעות מערבית מדוברת ותיקוני-יתר פסידו-קלאסיים. כמו יידיש ולדינו, ערבית-יהודית נכתבה באותיות עבריות.

12 ראו גם, "Snir, "Arabs of the Mosaic Faith", הערה 6 לעיל, עמ' 161.

13 לדיון מפורט במודל ההשכלה המוצע לעיל, ראו את עבודת הדוקטור שלי *Jewish Writers in the Arab East: Literature, History, and the Politics of Enlightenment, 1863-1914*, Berkeley: University of California, 2007, Chapter 5.

- 14 כלכותא הפכה למרכז תרבותי יהודי עם הגירתם למזרח של סוחרים יהודים מעיראק ומסוריה (כמו שושלת ששון המפורסמת). אלה הקימו רשתות מסחר ענפות שקשרו בין הודו, בורמה, סינגפור וסין בחסות רשת המסחר של האימפריה הבריטית.
- 15 ראו: יצחק אבישור, "שידוד מערכות ספרותיות ותמורות לשוניות בקרב יהודי עיראק בעת החדשה (1750-1950)", *מקדם ומים* 1 (1995), עמ' 235-254; אבישור, "ספרות ועתונות בערבית-יהודית של יהודי כבל ברפובליקת הודו", *פעמים* 52 (1992), עמ' 101-115, (שם יש מידע נוסף על תרגומיו של תווינה); לב חקק, נצני היצירה העברית החדשה בבבל, אור יהודה: מרכז מורשת יהדות כבל, 2003, עמ' 14; בתוניס תרגם צמח לוי את הרומן של סו לערבית-יהודית מהתרגום העברי של קלמן שולמן; יוסף שיטרית, "מודרניות לאומית עברית מול מודרניות צרפתית: ההשכלה העברית בצפון-אפריקה בסוף המאה הי"ט", *מקדם ומים* ג (1990), עמ' 1-57.
- 16 ראו: אבישור, "ספרות ועיתונות", הערה 15 לעיל, עמ' 106. את מהלך התרגום ניתן לראות כתהליך יצירה, במיוחד בחברה שטרם הפנימה את עקרונות ה"נאמנות למקור" בתרגום. ראו: Olga Borovaya, "The Serialized Novel as Rewriting: The Case of Ladino Belles Lettres", *Jewish Social Studies* 10, 1 (Fall 2003), pp. 30-68. בורוואיה מציעה לחשוב על רומן הלאדינו כ"ז'אנר אוטונומי" שבו מעשה התרגום הוא לרוב שכתוב, וההבחנה בין מחבר לבין מתרגם אינה חדה (שם, עמ' 33). ראו גם: Olga Borovaya, *Modern Ladino Culture: Press, Belles Letters, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Indianapolis: Indiana University Press, 2011.
- 17 למושג הרב-מערכת, ראו איתמר אבן-זהר: "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1(1/2), (Autumn 1979), pp. 287-310. (אשר ליחסי הגומלין בין עברית לידידית), ראו מחקרי חנה קרונפלד, יעל חבר, קן פיידן, בנימין הרשב, נעמי זיידמן, שחר פינסקר, אליסון שכטר ודן מירון; ראו בפרט זיידמן: Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- 18 בגישה זו אני הולכת בעקבות עבודתם של חוקרים כדוגמת לינדה הטצ'ון וסטיבן גרינבלט, שמבקרים את המודל הלאומי והחדל-לשוני בהיסטוריה ספרותית, "מודל שמאז ומתמיד הניח ייחוד, שלא לומר טוהר, אתני ולעיתים גם לשוני" [התרגום שלי, ל"ל]. ראו *Rethinking Literary History*, הערה 10 לעיל.
- 19 ראו: הדובר (בגדאד, 1863-1871), עורך: ברוך משה מזרחי; אסתר אזהרי מויאל, תאריך חיאת אמיל זולא (אמיל זולא - ביוגרפיה), קהיר: מטבעת אל-תאופיק, 1903; שמעון מויאל, אל-תלמוד: אצלוהו ותסלטולוהו ואדאבוהו (התלמוד: מקורו, גלגולו ותכניו המוסריים), קהיר: מטבעת אל-ערב, 1909.
- 20 דוגמאות אלו נדונו בהרחבה בעבודת הדוקטור שלי, הערה 13 לעיל. ראו גם: Ammiel Alcalay, "Intellectual Life", Michael Laskier, Reeva Simon and Sara Reguer (eds.), *The Jews of the Middle East in Modern Times*, New York: Columbia University Press, 2003, pp. 85-112.
- 21 לפרטים ראו את עבודת הדוקטור שלי, הערה 13 לעיל, עמ' 286-287. בתימן מוכר סיפורו של רבי יחיא קאפה (1850-1932) מצנעא וחברי קבוצת "דור דעא" ("דור הרעת") שהקים, שכינו עצמם "רדעים". גם זו הייתה תנועה רציונליסטית הקשורה להשכלה. ראו: Reuben Aharoni, *Yemenite Jewry*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986, pp. 154-156.

- 22 על רבי־המערכת בהקשר האירופאי, ראו Benjamin Harshav, *Language in Time of Revolution*, Berkeley, CA: University of California Press, 1993, Chapters 6-7.
- 23 Alcalay, הערה 20 לעיל, עמ' 91.
- 24 למשל, מקהריהם של זאב ברנר, בנימין הארי, דויד בוניס ואחרים. בנוגע לתרבות הספרדית היהודית, ראו את פרסומיה של חוקרת הספרות והפולקלור תמר אלכסנדר, כגון מעשה אהוב וחצי: הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים: מאגנס, 1999.
- 25 לדאבוני, אין לנו גישה לסיפור בשלמותו כפי שהופיע בכתב העת הדובר, מכיוון שראשיתו וסיומו נדפסו בגיליונות שאבדו. עם זאת, קטעים נרחבים מהסיפור כלולים בגיליונות הבאים של כתב העת: מס' 2, מס' 6 או 7 (דפוס לא ברור) ומס' 8 (ניסיון־תמוז 1870).
- 26 מהשורש נ. ה. צ' – נ.ה. צ'. מובנה המילולי של נהצ'ה הוא קימה, מעבר למצב עצמיה.
- 27 ראו לב חקק, אגרות הרב שלמה בכור חוצין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005.
- 28 לדיון מפורט יותר בהשכלה העברית בבגדאד והשפעתה האפשרית של הסלפייה, ראו פרק 6 בעבודת הדוקטור שלי, הערה 13 לעיל.
- 29 ראו: יוסף הלוי, "המשמרים הבלי שוא: מגמות משכיליות בספרות העברית במזרח המוסלמי: עיון ב'עמק השדים' (1885) לר' ס"מ מני", אפרים חזן (עורך), מחקרי ירושלים בספרות עם ישראל, ירושלים: משגב ירושליים, 1984, עמ' 33-60; ועבודת הדוקטור שלי, הערה 13 לעיל, פרק 6.
- 30 ראו במיוחד את אברהם בן־יעקב (עורך), שירה ופיוט של יהודי בבל בדורות האחרונים: אוסף ומבחר, ירושלים: יד בן צבי, 1970.
- 31 ראו, למשל, Norman Stillman, *The Jews of Arab Lands in Modern Times*, Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1991, p. 33. סטיילמן מתייחס שם לצנוע כאל "תופעה ייחודית". צנוע, יהודי מצרי שהפך לעיתונאי פוליטי מוביל ושייסד את התאטרון המצרי, נותר עד היום היהודי המשפיע היחיד בהיסטוריה המודרנית של הספרות הערבית. עיתונו הסאטירי המפורסם אבו נט'ארה (מר משקפיים, 1877) נהנה מתפוצה רבה גם לאחר שצנוע הוגלה לפריז בשנת 1878 ונאלץ להבריח את עיתונו למצרים. אולם צנוע הציג את עצמו בראש ובראשונה כפטריוט מצרי ולא כיהודי.
- 32 ברנרד לואיס, למשל, מציג את נקודת המבט הזו (שקהילות יהודיות היו מנותקות במידה רבה מהתפתחויות חיצוניות) בפרק האחרון של עבודתו רבת־ההשפעה *The Jews of Islam*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984, pp. 154-191.
- 33 ראו: מוראד פרג, דיוואן מוראד (ארבעה כרכים), קהיר, 1912, 1924, 1929, 1935; הקודשיות, קהיר: מטבעת שמואל אשר רחמים, 1928.
- 34 Lital Levy, "Edification between Sect and Nation: Murad Farag and al-Tahdhib, 1901-1903," in Mohammed Bamyeh (ed.), *Intellectuals and Civil Society in the Middle East: Liberalism, Modernity, and Political Discourses*, London: I.B. Tauris, 2012, pp. 57-78.
- 35 אסתר מויאל, הביוגרפיה של אמיל זולא, קהיר: מטבעת אל־תופיק, 1903. ראו גם: Lital Levy, "Partitioned Pasts: Arab Jewish Intellectuals and the Case of Esther Azhari Moyal (ed.), *The Making of the Arab Intellectual: Empire, Public (1873-1948)*," in Dyalia Hamzah *Sphere, and the Colonial Coordinates of Selfhood*, London: Routledge, 2012, pp. 128-163.
- 36 ראו "אסיפה", הצבי 25, 141 (1909), עמ' 2. ראו גם יצחק בצלל, נולדתם ציונים: הספרות

- בארץ ישראל בציונות ובתחייה העברית בתקופה העות'מאנית, ירושלים: יד בן צבי, 2007, עמ' 175-174.
- 37 למידע נוסף על בני הזוג מויאל ואינטלקטואלים ספרדים וערכים יהודים אחרים, ראו: Michelle U. Campos, *Ottoman Brothers: Muslims, Christians, and Jews in Early Twentieth-Century Palestine*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.
- 38 ייתכן שהדבר נשמע פרדוקסלי, אך יש לזכור שעיראק הייתה בשליטה בריטית, כך שאינטגרציה בחברה הרחבה הייתה כרוכה בחשיפה לבריטניה, מה עוד שיהודים רבים החלו למלא תפקידי "צווארון לבן" בממשל המנדטורי.
- 39 אורית בשקין, אל-מצבאח (1942-1929): עיתון יהודי עיראקי, עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, Orit Bashkin, "The Lamp, Qasim Amin, Jewish Women and Baghdadi Men: ;1998 A Reading in the Jewish Iraqi Journal 'Al-Misbah'", Ninth Mediterranean Research Meeting, Montecatini Terme, Italy, 12-15 March 2008; וראו גם שניר, ערביות, יהדות, ציונות, הערה 1 לעיל, עמ' 42-25, 421-415. ראו גם: Orit Bashkin, *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*, Stanford: Stanford University Press, 2012.
- 40 הוראת עברית מודרנית בבתי הספר היהודיים בבגדאד החלה עם הגעתו של רבי משה ונטורה מאיסטנבול, בוגר הקולג' לרבנים בעירו. ונטורה הגיע לבגדאד כרב בצבא העות'מאני ונשאר בעיר לאחר שכבשה הבריטים. בעקבות הזמנתו של הרב הראשי החכם באשי, הוא נטל על עצמו את האחריות החינוכית על בית המדרש המקומי והכתוב שייטה מודרנית וחדשה ללימוד עברית, "עברית בעברית", שלשמה הוא פרסם סדרת ספרי הוראה בת ארבעה כרכים. המורים הראשונים לעברית מודרנית בבגדאד היו תלמידי הקולג' הרבני באיסטנבול; החל משנת 1925 החליפו אותם מורים מוסמכים מפלשתינה שקידמו עמדות ציוניות ולאומיות עברית, עד שבשנת 1935 צמצמו הרשויות העיראקיות את פעילותם. המורים שנשלחו מהיישוב חתרו במודע להמיר את תפיסת תלמידיהם את העברית משפה דתית ללאומית, משימה שלדבריהם התקשו למלא. ראו: שאול סחייק, "מורים ארצישראליים בעיראק (1925-1935): מוקד לחינוך עברי לאומי", יהדות בבל: כתב עת לחקר תולדות יהודי בבל ותרבותם 2 (1998), עמ' 141-160.
- 41 סלמאן שינה (1899-1978) היה מזכיר האגודה הספרותית; מאוחר יותר היה לעורך דין ידוע. ראו נסים קזוז, היהודים בעיראק במאה העשרים, ירושלים: יד בן צבי, 1991, עמ' 50-51.
- 42 ראו: ישורון 1 (ח' כסלו / 19 בנובמבר 1920), עמ' 1. ראו גם: לב חקק, הערה 15 לעיל, עמ' 296-277.
- 43 ראו בן-יעקב, הערה 30 לעיל, עמ' 302.
- 44 ריאיון עם שמעון בלס, תל אביב, 12/6/08. ראו גם שניר, ערביות, יהדות, ציונות, הערה 1 לעיל, עמ' 329-330.
- 45 ריאיון עם סמי מיכאל, חיפה, 16/6/08.
- 46 בלס, למשל, כתב רומן המבוסס על דמותו של יעקוב צנוע; ראו שמעון בלס, סולו, תל אביב: ספרית פועלים, 1998; ואילו מיכאל בספרו ויקטוריה מציג דמויות יהודיות המנגנות מוזיקה ערבית, כותבות מכתבים בערבית יהודית וקוראות ספרות בערבית (ראו סמי מיכאל, ויקטוריה, תל אביב: עם עובד, 1996). מטלון בספרה זה עם הפנים אלינו שילבה אלמנטים ביוגרפיים וספרותיים של הכותבת המצרית-היהודייה ז'קלין כהנוב (ראו רוג'ית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל אביב: עם עובד, 1995).
- 47 ויקטוריה, הערה 46 לעיל, עמ' 175-176.

בין הבריתות: ספרות היש והאין

בסיפור "אהבה בטלפון" מאת שולמית הראבן

על רקע הספרות-המשחקת

לאה איני

"המחלה הביאה שתיים, זרות ורחוקות, אל חדר אחד, וציוותה על הידידות לנגן לפנייהן."
זלדה¹

הקדמה

מסה זו תנסה לפרש בדרך לא קונבנציונאלית, באמצעות ספרות היש והאין והספרות-המשחקת, כמה סוגיות העולות מסיפורה של שלומית הראבן, "אהבה בטלפון", שהופיע בקובץ בדידות² – סיפור קוטבי, מתעתע ורב-מלבושים, שהוא לעצמו טקסט יוצא דופן בכתיבתה ולפיכך לא הרבו לעסוק בו.

סוגיה אחת היא היותו של הסיפור גם בעל רובד מטפיזי חריג, חרף העובדה שהראבן עצמה התנגדה לכל סוג של פרשנויות ליצירה הספרותית: "בכל הנוגע לכתיבה, אני בכלל פרוטסטנטית, דוגלת ב'סולה סקריפטורה' – הכתובים לבדם, כמות שהם. אינני בטוחה כלל שעלי להיכנע להנחה הרווחת שיש בכלל צורך בתיווך ביני לבין הכתוב" – כתבה הראבן באחת ממסותיה בקובץ עיוורים בעזה.³ סוגיה נוספת תלבן את חוסר ההלימה בין האני-מאמין הספרותי של הראבן בקשר לטיבה של ספרות טובה – שבא לידי ביטוי במרבית יצירתה, ועל אחת כמה וכמה במסותיה – לבין דרש הסיפור, וזאת כאמור באמצעות ספרות היש והאין. לבסוף, תקרא מסה זו את "אהבה בטלפון" בהתאם למאפייני הספרות-המשחקת,⁴ תעמוד אגב כך על הזיקה שבין סיפור זה לבין יצירות אחרות השייכות לסוגה זו ואף תצביע על ייחודיותו של הסיפור.

מושגים אלו, "ספרות היש והאין" ו"הספרות-המשחקת", מצריכים הסבר קצר (הרחבה והדגמה תבואנה בהמשך) בטרם אגע בסיפור עצמו. אך כדי לאפיין את ספרות היש וספרות האין, יש להקדים ולומר שכדברי הראבן, פסיכולוגיה איננה ספרות. ואמנם, גם כותבת מסה זו מסרבת לראות בפסיכולוגיה כלי בפרשנות הספרותית – בוודאי לא כלי בלעדי

ודומיננטי. ומדוע? פסיכולוגיה נועדה לחשוף ולתאר את חוקיות ההתנהגות האנושית, ואילו ספרות האין – בין אם היא משחקת ובין אם לאו – מטרתה לחתור ליפה, לנשגב. אי־אפשר לחתור לאסתטיקה ולאמת בעזרת מתודה הרואה את האדם כמכלול של בעיות נפשיות שדרכי טיפול בצדן...

הדבר שונה לרוב כאשר מדובר בספרות היש. בהיותה ספרות המתארת־מתעדת את הקיים, הכתובה בלשון ובמבנים ספרותיים שמרניים והשואפת להגיע לקהל הרחב – תתכוונן ספרות היש לקוד הפסיכולוגי או לראליזם הפסיכולוגי. כך, הקוראים בספרות היש ימצאו במחוזות עלילתיים מוכרים, סוף הסיפור לעולם יספק נחמה כלשהי, והדרש – אם הוא קיים – יהיה שקוף וסכמטי.

ספרות האין, לעומת זאת, היא אמנות ההתחפשות. הסופר בורא־מפרק עולם בעל חוקיות ייחודית וחד־פעמית. מבניו הספרותיים רבי־העצמה שונים ומשתנים ומשלבים סוגות, ולשונו תמיד נובעת מתוכו. אי־לכך ספרות האין היא גם בעלת מטפיזיקה, קרי – מערכת סמלים הייחודיים ליצירה עצמה. כתבה הראבן: "אל תאמין לסופר אפילו כשהוא אומר חלון, אומר דלת. זה לא החלון והדלת שאתה מכיר. אתה לא יודע מה זה אצלו חלון ומה זה דלת".⁵ ועוד כתבה: "מדובר [בספרות] בלשון אחרת לגמרי: לא הלשון הדנוטאטיבית [...] אלא לשון קונוטאטיבית, טעונה, הקשרית, כמעט הייתי אומרת מעלה באוב, המעידה על עולם שלם מחוץ למה שנאמר, מחוץ לטקסט [...] כל המקרא יוצא מפשוטו".⁶ בספרות האין הקורא מצוי לכאורה במוכר לו, אלא שאופן עיבוד המוכר הזה הוא אחר, מתעתע וקורא תיגר. הסופר עוסק בנושאים "לא נחמדים" ואף מדכאים ומחיה אותם באופן לא פופולרי; למשל, הוא בורא דמויות ייחודיות לגמרי, או בלתי מובנות, שאינן מעוררות בהכרח הזדהות. גם ההתרה והקתרזיס המלאכותיים, שהם אבני יסוד בספרות היש, אינם מובטחים כאן (זולת ההנאה מיפי הכתיבה ומקוריותה).

ואף על פי כן, הקורא הנכון להתמודד עם ספרות תובענית זו, יחווה התפתחות אמת במקום הבידור או הנחמה המזויפת שמספקת ספרות היש. המושג "בידור" מתקשר כביכול אל הספרות־המשחקת, ולא היא! לעולם לא תמצא ספרות יש משחקת; אלא אם נקרא משחק למניפולציות שסופריה מעוללים לרגשות קוראיהם...

הספרות־המשחקת היא אפוא תת־סוגה של ספרות האין, שחומרי הסיפור משמשים בה לא רק לאריגת הסיפור, אלא הם מכשיר־משחק לבחינת עצמם, קרי הספרות והאמנות בכלל. אין הכוונה לארס־פואטיקה. הסופר אינו מסתפק באמירה או בתלונה על עבודתו או על מצב האמן. הוא רוקח סיפור "רגיל" לכאורה, ומסווה בכך את הסיפור האמיתי או את המשל שתחתיו. פעמים הוא עושה כן באמצעות כתיבה תאטרלית,⁷ שדמויותיה כמעט סטראוטיפיות, או שהן ארכיטיפים. אבל בעלילה יהיה תמיד משהו מן האגדה או המסתורין והתעלומה. בסוף הסיפור ימצא הקורא שלא הוא לבדו הוטעה. כל הסיפור, ופעמים אף הסופר, בידועין או שלא בידועין, הולכו שולל. במילים אחרות, כל הסיפור שימש מעבדה, לעתים חשופה, לבדיקת גבולותיו. יצירת בדיון בתוך בדיון נכלולי ומתוחכם זה, מחדדת, באופן מוזר, את חתירת סופר האין לאמת, לאותנטיות וליופי.

לסיכום, מסה זו תנסה אפוא להראות כי "אהבה בטלפון" הוא סיפור מזן הספרות-המשחקת, וברוח היינ-יאנג⁸ השורה על הטקסט, הוא מערבב את היש באין ולהפך.

שתי בובות ועגור

ההטרדה היא שנמצאת במוקד הסיפור "אהבה בטלפון", או לכל הפחות מחוללת אותו לכלל סיפור; אולי מפני שלפי רוח ההיעדר המנחה אותו, אין ל"אהבה בטלפון" גיבור או גיבורה מרכזי/ת אחד/ת. לסיפור שתי גיבורות שהן זוג קשישות צבעוניות ומרתקות. אלא שכמו "בובות של קרנבל" (45) ממוכנות, אין אווה ומוניקה פועלות או מחזיקות את הטקסט מתוקף עצמיותן בלבד. אם בטוב – חיי השגרה, ואם ברע – ההטרדה הטלפונית, הן תמיד מופעלות בידי גיבור שלישי, ראשי כמותן, והוא הכנר טיבריוס קולטאי. ההצטלבויות של שלוש הדמויות העיקריות הללו באמצעות מטווה תוסס של דיאלוגים,⁹ שמרכיב את מרבית הסיפור ומשרת את רוחו, הן בהחלט מעשה מרכבה לשוני נדיר.

מעשה, אם כן, באווה ומוניקה, זוג מהגרות קשישות (מאוסטריה? מגרמניה?), "מודה-דאמן" כדברי הראבן, וכביכול שוחרות תרבות, החיות יחד באופן שאין זר ממנו להווייה הישראלית ההמונית והרשלנית. "ידועות לעצמן ברגע מסובך זה במונחים של נשיות נושנה, של עקב גבוה ותחתונית של תחרה שחורה, שאי-אפשר לחצות בהם כביש נורא זה ששמו שעת צהריים". אך יותר מן הפן הגשמי, אווה ומוניקה חיות בהשלמה הדדית נפשית מופלאה, "מלכות כפולה". השתיים כה מתואמות ומשלימות זו את זו, עד שלא אחת, או כל אימת שאין נחיצות עלילתית, כותבת עליהן הראבן כאילו הן מדברות מגרונו של אדם אחד, בעל קול אחד.¹⁰ "זד", הן אומרות, וידיהן צונחות", או "כך, כך", הן אומרות, 'לשתף פעולה כמובן' (42). וזה בדיוק מה שהצמד-חמד עושה בסיפור הזה: הן חיות את שיתוף הפעולה ביניהן עד תום, ובמילים אחרות – את הדואליות של הסדר הבורגני. כמעשה של שגרה, השתיים מארחות, מזינות ומפנקות כנר בתזמורת, פרא אדם פורק עול, ששמו כאמור טיבריוס קולטאי. והוא מצדו מסייע להן עם חשבונות הבית ואורח עמן לחברה. גם הכנר הוא מהגר תלוש (מהונגריה) להווייה הישראלית. וכך בוראת אותו הראבן: "הכנר טיבריוס קולטאי הוא עגור שחור, ענק, ממושקף, כל תנועה שלו מעיפה קשתות של זכוכית צבעונית גבוה, גבוה, תנועות גותיות. פרט לכך, הוא חי את חייו בכיוון הפוך. כשבאו הגרמנים היה טיבור קולטאי בן התשע אדם זקן מאוד. עכשיו הוא ילד, כל שנה יותר" (44). טיבריוס זה הוא מת-חי. השואה הפכה אותו לאדם פוסט-טראומטי, זקן, אך אמנותו עשתה שיציער משנה לשנה, על כל המשתמע מכך. בהתאם לכך, הכנר חי ומממש את גחמותיו ויצריו במלואם: "א-הה", נוהם טיבריוס בשמחה. 'אני אסתכל במקרר. אני אסתכל בסירים. אני אפתח את כל הדלתות'" (שם). או מפי המספרת: "תמיד הוא מוצץ דברי מתיקה. גם בשעת קונצרט הוא מוצץ" (47).

טיפוס אגוצנטרי זה – חניני וחסר עכבות ומורא, של האמן כילד הרע המרשה לעצמו לחרוג, לעבור את הגבול ולהקצין בלי להתחשב באיש, החותר מעצם טבעו להשתחרר ולבטל את ההקשר ואת שיתוף הפעולה – אהוב מאוד על הקשישות. אך למרות שהוא

מלחלח את שגרתן הסדורה עד זרא בסקרנות, ביצריות ובעוררות – חיהם המשולבים אלה באלה חדורי מאבק. הכנר אינו יכול אֶתן, כשם שאינו יכול בלעדיהן; וכך בדיוק גם לגבי הקשישות. ואף כי אני פוגמת עתה בתעלומת הסיפור שרוח הספרות הבלשית מפעמת בו,¹¹ אספר כי לילה אחד, לתוך עולם סגור, נוח, אך לא שלו זה, פולשת ההטרדה. "זה כמה שבועות מטריד אותן מישהו בטלפון, זקנות שכמותן, מי היה מעלה בדעתו, ומנבל את פיו" (40).

כדי לדעת מיהו המטרידן ולהביא סוף "לחטא הטלפוני הזה" (שם), נעזרות השתיים בשירותיו של סמל משטרה בעל שם מצחיק – פיג'ויה, שהוא בסיפור גם נציגו הרשמי-מטפורי של הממסד. סמל המשטרה הוא ממוצא מזרחי ("לאבא של סמל פיג'ויה היו שתי נשים, בית ליד בית"...) [שם] כך נותנת לו הראבן – בסיפור צדדי ורבי-הקבלות לסיפור המרכזי – עולם משלו, ותרבותו ואורחותיו לפיכך שונים מאוד מאלה של השלושה. "אבל עכשיו הבתים אחרים [...] ניבטות בו השתיים האלה, בערמומיות של מלאכים [...] בבית הסרוג הזה, במקום שהייתה במקום חזק, מוקפות בניים ובני-בנים" (41). הבדלה זו, שבין הסמל כדמות שולית,¹² לדמויות האחרות, מחזקת את קווי המתאר של הקשישות על רקע המרחב ומדגישה את נשיותן כנגד הגבר הדומיננטי המניע את הסיפור, הכנר. אם כך ואם כך, הסמל תואם לסטראוטיפ של תפקידו, בהיותו "יושב, גושי וגומע, מזיז את הבלתי-נתפס ממנו והלאה, לומד את המצב" (40), ו... נכשל מלעלות על עקבות הפושע.

מנגד, ומאחר שאין מדובר בסיפור ריאליסטי, לא די שיש לסמל זמן וסבלנות עבור הקשישות, אלא שדרך חייהן ועצמאותן הנשית – המוגבלת מאוד, אבל הכול הוא בעיני המתבונן – מסעירה אותו: "למה צריך אדם שפוי בדעתו כיסוי סרוג על אסלת בית-השימוש, למען השם?" (39). ואולם בעוד ההטרדה נמשכת, נהנה הסמל לחזור ולבקר "בבית הזה, החרסיני, המפיתי, הסרוג" (שם), ולהיות קרוא רצוי חרף היותו ממין "הישות הגברית שסילקו מביתן" (שם); באשר "הסמל פיג'ויה אמנם גבר, אבל סרוגו עדין שבעדינים" (שם) (והלוא הקשישות שמות עליו את כל יחבן!). וכך אפוא, כשהכנר הוא להן כבן שובב, אך גם אויב (עלום, לפי שעה), אווה ומוניקה – הן ועולמן המצויץ, המוכחש, הדמוי-מלאכי, שאין בו מקום לשום מטרד, "אפילו לא לדבר עליו, פוי, פוי" – כובשות את לב הקורא! זה האחרון, במין עיוורון, מגלה סלחנות יתרה לאורח חייהן (הטפילי, יש להודות), ואי-התמודדותן עם המטרד מקסימה אותו. "רוצות בעצם שִׁירִים [סמל פיג'ויה] כל אחת מהן על כף-יד גדולה, ויעביר בשלום. אווה מימין ומוניקה משמאל" (שם). מתועתע אפוא להפליא על ידי משחקה של הראבן, הקורא מוטה לחשוד בשכנתן הציניקית, גברת קבאסו, ש"שמה עין על הדירה ממול", היא דירת המודה-דאמן. ובד בבד, הוא נפתה ליהנות מההטרדה הטלפונית הנדמית בעיניו כלא-רצינית, על אף שהיא מפילה אימים על זוג הקשישות, ואולי דווקא בשל כך... אגב כך, הקורא מתעלם, או סתם משועשע, מהתנהגותו הפוחזת של הכנר, כניגוד גמור לסמל המשטרה, חרף הפן הקפקאי-טרגי שמתגלם באֶזלת ידו של הממסד. כך סבור הקורא כי לפניו עוד סיפור על תלישותם של מהגרים אירופיים בישראל, שהיו בוודאי מוסיפים ומקיימים חיי תרבות ואסתטיקה פרטיים ומוגנים אלמלא ההטרדה שחודרת למעונם, כמעין ד"ש מן החוץ הלא-מתורבת.

כאן מן הראוי לאזכר את הסיפור "מאסטרו" מאת ולאדימיר נאבוקוב,¹³ שיש זיקה רבה בינו לבין "אהבה בטלפון". שני הסיפורים כתובים דרך פריזמת הספרות-המשחקת, וכל-כולם, כדרך הספרות-המשחקת, משל ערמומי על-אודות הספרות (והאמנות בכלל). בשני הסיפורים הגיבורים הם מהגרים תלושים, המקיימים אורח חיים ויחסי גומלין משונים, טעונים ואלמים, במעין אקס-טריטוריות חברתיות ותרבותיות, שהן בעצם אחורי הקלעים הנחשף של הסופר – אקס-טריטוריה בזכות עצמו. גם ב"מאסטרו" יש שניים (אחים) די זהים, כנגד האחד, החריג, אולי כדרך לעמוד על ההתפצלות המהותית של הסופר (קרי, על בריאת הדמויות הכפיונית שלו, כצללים לאני המספר), ומתוך מאבק להגיע לאמת, כמו גם לייחודיות האמן, הדמות והיצירה. ואף שכיוון המאבק (או התקיפה) שמתקיים בסיפורים הוא הפוך (כמו ניגודים אחרים בין היצירות), עניין התעלומה – קרי ההתחפשות והרמייה שהן מעשה הסיפור הנכלולי – משיק בנקודות רבות. כמובן, "אהבה בטלפון" עומד בזכות עצמו. אבל מבחינות רבות, אם אכן קראה הראבן את "מאסטרו" עוד טרם תורגם לעברית, לעניות דעתי כאילו ניהלה עמו דיאלוג מרתק.

ואולם כמו ב"מאסטרו", כך גם ב"אהבה בטלפון" ההטרדה אינה נעצרת במעשה קונדסות עברייני יותר או פחות, שלכל היותר מזעזע את הקשישות. יום אחד היא גורמת למותה החטוף מדי של מוניקה, אחת ממחציות השלם. תפנית זו, שגם מוליכה את הסיפור לסופו הלא-עוד-משעשע – מביכה את הקורא. גם גילוי זהותו של הפושע, הלוא הוא הכנר שראה בהטרדתו (בתחילה) "ב-ב-ב – בדיחה לא מוצלחת", בבחינת עוד שיגעון משיגעויו את השתיים, מבלבל את הקורא שדווקא נטה להאמין שאכן לא כוונת זדון הייתה כאן. אבל התפנית כמו מאיצה בקורא לגמוע קריאה נוספת כדי לחפש רמזים בטקסט, שאף כי פוזרו בסיפור כמסמרים על אם הדרך, הקורא התעלם מהם בגבורה. אך לא הוא לבדו שגה; עמו הוטעו גם הסמל והקשישות. ואולי, כמו שמתוודה נאבוקוב בסיום סיפורו, גם בסיפור שלנו הולכה שולל הסופרת עצמה...

"לא ברור כאן, לא ברור" [א: הברית הפרדוקסלית]

"אני מבקשת לכתוב [...] כל טקסט ספרותי, בשם מקפצה [...] כל המתרחש באמת ביצירה מתרחש מחוץ למקפצה, שממנה קפצנו", כתבה הראבן,¹⁴ ודומה שב"אהבה בטלפון" לא רק שלא הוציאה את עצמה מכלל קביעתה זו, אלא שבמעשה עוועים כאילו התקיימו בה מילותיה של גיבורתה אווה, בעת שזו קבעה ברעד, אך גם בפכחונה הרגיל, את סיבת מותה של חברתה-כאחות-לה, מוניקה – "היא נבהלה".

ואמנם, אם ההטרדה מחוללת את הסיפור, הבהלה היא אווירת המרחב שנפתח בתום הסיפור, ושבזו מועתקת ההטרדה מן הקשישות אל הקורא. הכנר "הרוצה למות" (55) מתוצאות חריגתו, מקבל על עצמו את "גזר הדין" הלא-ממוסד, הלוא הם ייסורי המצפון, כשלצדם הוא מקבל גם את אווה, שמבינה לפתע – אולי כי פני הכנר בהלוויה "חורגים ממנו-עצמו, תמונה כפולה" (שם) – כי הוא-הוא המטרידן. אלא שאווה איננה מסגירה את טיבריוס, והוא אינו נעצר או נשפט, אף שהיא מציגה אותו בהיסח הדעת, אם גם

בבהלת פתע, בפני הסמל. עונשו של הכנר – מפי הסמל, שלא לגמרי נפתר לנו האם הבין מי עומד לפניו, ולא בכדי – הוא כאמור לבקרה מדי יום. פרי הבהלה של אווה, הקשישה החיה, שכאלו התייתמה לפתע – מעורר תמיהה רבה. חרף הטרדתו הרת האסון של הכנר, היא מוצאת לנכון לכרות עמו ברית מטפורית, שהיא מעל ומעבר לעצם הביקור הפיזי, היומיומי, שמטיל עליו הסמל. "אווה מניחה יד רכה על שרוולו של פיג'ויה, ידה השנייה אווזת בזרועו של טיבריוס, ככורתת ברית" (שם).

ובכן, כמי שכה מקפידה בענייני אָפְנָה, כמי שהיא אחת מ"המוציאות והמביאות לנו את עונות השנה" (46), יש לבדוק היטב את הניסוח המנוגד והמתוחכם שתפרה לה הראבן: יד רכה מניחה אווה על שרוולו של הסמל, קרי על מדיו הרשמיים, וביד שנייה, בשר ודם, היא אווזת פתאום, חזק, בזרועו, ככל הנראה, החשופה, העירומה, של הכנר. והרי אין ספק, כי מחוות ידה הלא־מחייבת על שרוול הסמל היא כמחוות תודה, אולי פרידה. אבל ידה שעל טיבריוס כמו נטבעת בו לעד בקשר של גורלות. בברית.

מדוע? ומדוע מעבירה אווה את מלוא נאמנותה למטרידן דווקא, במקום להוסיף ולדבוק במגוון הגדול והמוסמך לכך – בסמל, קרי בממסד; בשעה שאך קודם אמרו עליו השתיים: "אם המשטרה לא תעשה נסים, מי יעשה?"! (42). ובכן, כמלמולו של הסמל פיג'ויה, דבר אחד ודאי כבר התחוור כאן, והוא: "שלא ברור כאן, לא ברור"... (שם), ואין תמה שגם יוסיף ויהיה כך, אם ניוותר במרחב הסיפורי גופא, מזהים את אווה כקשישה מן היישוב ואת הכנר כנגן מן השורה, בתזמורת...

מה קורה לנו כאשר אנו שוכחים שכולנו נמצאים, בעצם, בתוך נשף מסכות? אז אנחנו מוצאים את עצמנו בעולם של מה שפלובר כינה בשם "רעיונות קלוטים", ובעיניו זו התגלמות הטיפשות. הרמן ברוך עוד הרחיק לכת ואמר: "מהו קיטש? הקיטש מגדיר את גישתם של אותם סופרים שמבקשים למצוא חן בעיני הרבים, בכל מחיר, ואז עליהם לאשר את מה שכולם בעצם רוצים לשמוע, והכותב מעמיד את עצמו בשירות הרעיונות הקלוטים". הקיטש לדידו של ברוך, הוא תרגום הטיפשות הטמונה ב"רעיונות הקלוטים" ללשון של יופי ורגש. ואז אנחנו נרגשים עד דמעות, מרחמים על עצמנו, על הבנאליות והאימפוטנטיות של מה שאנו חושבים ומרגישים – באמת תיאור נאמן, הוא רק לא בדיוק אמנות.¹⁵

נוכח דברים אלו, שבהם הבדילה הראבן בכתביה העיוניים בין אמנות טובה לזו הרדודה, או הלא־אמנות (או בין ספרות האין לספרות היש), ברי לקורא שעליו לחתור למדרש הסיפור, ותחילה לדקדק במהותה של הברית. שהרי אם ברית החיים שנכרתה בין גיבורי "אהבה בטלפון", שהם כה שונים האחד מן השתיים ולפיכך מאוימים זה מאלה (אחרת מדוע הפחיד הכנר את חביבותו עד שנזקקו להתערבות של סמל משטרה?) – אם ברית החיים הזו נתפסה בעינינו כלא־הראבנית, לא־אפשרית, אך עדיין חופשית להתקשר ולהשתחרר, מה נאמר מעתה על הברית הפיזית־קיומית, שמקורה במוות?! קרי, מה נאמר מעתה על השתעבדותו המוחלטת של הכנר־האמן לקשר עם מלכת הבורגנות!?

ובמילים אחרות: לאן מקפצה אותנו הברית? והלוא לאור נסיבות מותה של תאומת-נפשה, האם לא הייתה אווה אמורה להרחיק מעליה את טיבריוס לעולמים? או שמא למי שהוא "כבן" סולחים הכול, היות וגזרת הבדידות קשה יותר ממשקעי הזיכרון שיתלו לביקוריו? יתר על כן, אם הברית היא שם אחר למיצוי עונשו של טיבריוס, האין חטאו נראה לפתע מעורפל, כשם שהיה בלתי רציני מלכתחילה?

הראבן קבעה: "אסור להאמין לסופר בכלל".¹⁶ ואף על פי כן, מן הידועות היא שהקורא נוטה להאמין לסופר ולספרותו כאילו הם מורי הדרך של החיים עצמם.¹⁷ אלא שאם האמנות, ובכלל זה הספרות הטובה, חותרת ליפה בהיותה מערערת על סדרי החיים, הספרות-המשחקת חותרת ליפה אף כנגד עצם קיומה. לכן, כשהוא בוהה בסיפור, מנסה עתה הקורא להבינו כך: אולי לקח מותה של מוניקה הוא, בסיכומו של דבר, זרז לגילוי פני האמת, שהיא ככלות הכול כה כעורה, מרתיעה ומשתקת עד שבסיפורנו (ולא רק בו), מצטיינים כולם דווקא באי-ראייתה, דבר שנכון לגבי כל סיפורי הקובץ בדידות? ואולי עומד הסיפור על אפסותו של האדם באשר הוא אדם, הנידון לעתים למוות (כמו גם לחיים) חסרי משמעות? אלא שבעצם הצגת השאלות הללו נסוג הקורא מן המרחב החוץ-סיפורי שאליו הוקפץ, אל בריכת מי האפסיים של "הרעיונות הקלוטים". שכן, הגם שבתהיות אלה יש כדי להרים כמה מחצאיותיהן של המודה-דאמן, הן לא באמת תצלחנה לקשור את מלוא החוטים המשתלשלים מן הטקסט הלא-פתור. ואכן, לא לחינם כשמצלצל הטלפון, ומן העבר השני מצוי שוב המטרידן, מוניקה, שנשארה לבד (לאחר ששלחה את אווה להביא "חוט שחור"! נמצאת מתה על רצפת האמבטיה עירומה!

"היא נבהלה מפני שהייתה עירומה" (54), אומרת אווה, לבושה, חבושה ומוכחשת היטב. ובהיותה מבוהלת בעצמה למראה הנפטרת, היא מוסיפה: "אילו רק לבשה חלוק [...] וככה, נורא אכזרי, כשבן-אדם עירום. אין לו הגנה".¹⁸ מתברר אפוא שכדי להבין להיכן הזניקה אותנו המקפצה, חובה עלינו, תחילה, לא רק לפשוט את חלוקה הצחור של מוניקה,¹⁹ אלא גם להסיר את תחפושתה של הראבן.

"האמת אינה ניתנת לחלוקה, ועל כן אינה יכולה להכיר את עצמה; מי שרוצה להכירה, חייב להיות שקר", כתב קפקא,²⁰ כחומר לטענת הראבן על היות היצירה ייחודית וחד-פעמית. אך מהו הדין לגבי סיפור שלפי הרובד המטפיזי שבו ניכר שהוא משל על האמנות, ושהמרחב הנפתח ממנו מגביה הרבה מעבר לאדם, או לטבע האדם, יהיו בעיותיו הסוציולוגיות-פסיכולוגיות אשר יהיו?²¹ רוצה לומר – מה אם מהות הסיפור מרקיעה ממנו והלאה, ממש כאותן קשתות התנועה החופשיות העשויות זכוכית צבעונית, שבהן ציירה הראבן את הכנר? או כשם שניסחה הסופרת במסתה: "הספרות היא אחת האמנויות, בדיוק כמו המוסיקה, בדיוק כמו הציור, והיא קרובה למוסיקה ולציור יותר משהיא קרובה לכל עניין מילולי"²²?

מותה הקל והמטופש של מוניקה הוא, לפיכך, גם המקום שבו נכנעה כביכול הראבן לכוח השפעתו ההרסני של טיבריוס,²³ כניעה שתוצאתה מגולמת בברית פרדוקסלית. אך אין הכוונה עוד להטרדתו של הכנר עצמה, כי אם לאישיותו-אמנותו החורגת והמטרידה. אלא

שבטרם נתקדם עם מעשה ההתרה, ולאור הפערים שמתגלים בין כתבי הראבן הבדיוניים לאלה העיוניים, יש לקפוץ רגע אל מחוץ לטקסט ולשאול: האומנם סותרת כאן הסופרת את המסאית? ייתכן; ראוי להמשיך ולהעמיק בכך. אך דבר אחד הוא מוחלט: לסתירה זו אין שום משמעות. מותר להראבן לעשות בסיפורה כמעשה טיבירוס ולחצות את הגבול, ובדומה לתגובתן של הקשיות – להיבהל מן המסקנות המשתמעות מכך.

משמע, כדי לספר את האמת בבדיה מותר לסופרת – אם נאמץ את רוחו של קפקא – לעשות שקר אפילו בתודעתה! (או להיחלש באמונתה). האם הראבן המסאית, כמו גם כותבת מסה זו, "מסכימה" עמה? לא ולא. האם "ידעה" הראבן לאשורו, בעת שנסחפה אחר סיפורה, את האופן שתחתום בו את "אהבה בטלפון"? אין לדעת. וזאת חרף קביעתה כי "רוב הסופרים הטובים מודעים לגמרי למה שעשו [...] ורבותי זו תמיד בחירה"²⁴ ובחירת השם הכמו־קליל לסיפורה עשויה לתמוך בשתי האפשרויות כאחת – שידעה ושלא ידעה. אבל אם הראבן הקוראת אכן הודתה שיש טקסטים שכמוהם לא הכירה מעולם,²⁵ מדוע לא יקרה פגלגול הזה, המעביר את האמן למהלכי ספרות חדשים – גם אם חד־פעמיים – להראבן הכותבת?! שהרי כפי שהוסיף קפקא: "חופשית נעשית הרוח רק כאשר היא חדלה להיות משען"²⁶.

כדי לסכם את כל התהיות שהעלתה מסה זו עד כה, אגיד כך: "אהבה בטלפון" הוא שמו המתעתע של סיפור־משחק מתעתע בכול, שלטעמי הוא חריג בין סיפורי הקובץ בדידות שממנו הוא לקוח ובן חורג בספרות העברית בת זמנו. אלא שהראבן, סופרת בעלת אמת אמנותית בת חורין, מעמיקה ובלתי מתפשרת, שלשונה מחצב של דיוק, וודאי לא סופרת להמונים, או עצירה במחנה ההסגר המתקרא ספרות־נשים²⁷ – ממילא לא נחשבה מעולם לרגילה. נהפוך הוא: הראשוניות, ההעזה והמעורבות דבקו בעקביה באשר הלכה.²⁸

ועם זאת, גם בסיפור הנדון מתקיימות רבות מליבות כתיבתה, ודאי אלה שמצויות בקובץ בדידות. אמנה כמה מהן: היחיד (הבודד) מול הרבים, אך בעיקר מול השניים; מוטיב הפיצול־כפילות־זוגיות־השגור אצלה, שמתגלם בתאומים או בזוג מכל סוג שהוא, הקשור / מנוגד בקרבה יתרה וסמלית; חריגת היחיד (או החריגה עצמה) כנגד קיבעונו של מצב או רעיון, או כנגד עיוורון הציבור; המאבק המוסרי והלא־מוסרי של היחיד בעולם סדור והגון כביכול, אך בפועל כאוטי, אטום ועיון; בקשת האהבה או ההתקבלות של היחיד (ובדרך כלל החריג והבודד) אצל האחר, או הרבים, הנדונה לרוב לכישלון, ועוד.

בקו המתח הזה שבין חריגות של כפילות עצמית (קרי, אי־התפצלות ממשית, כפי שקורה לטיבירוס) לבין החריגות של כפילות לא־זהה (אחרת, או תאומה, אך ממשית, כפי שדולי יעקבוס, בסיפור "בדידות", מהרהרת על אי־יכולתה לתפוס את דמות בעלה הרחוק ממנה כשהוא אינו לצדה: "אולי יש לו קיום אחר, פנים אחרות") – על פני הקו הזה מונחים כל סיפורי הקובץ.²⁹ וכך הדבר, במידה לא מובטלת, גם ברומן הראשון של הראבן, עיר ימים רבים,³⁰ שכל כולו מצבים, גיבורים, נופים והשקפות עולם העומדים בסימן דיאלקטי של זוגיות וכפילות כנגד הבודד והחריג. העולם מכה בבודד, בחריג, או, אם תרצו, באמן, בסופר. וזה האחרון מכה (או מנסה להכות) בעולם בבקשו אהבה.

ואף על פי כן יכול הקורא לתפוס, אפילו הוא בקיא רק מעט בכתיבתה של הראבן, את חריגותו המצלצלת של "אהבה בטלפון". מדוע? התשובות המיידיות כמו צועקות מן הטקסט: בשל ההומור הקולח והאירוניה העזה, בשל העלילה הקלילה והכמו־סתמית שמחפה כאמור על התרסה בדרך ובשחרור לא־אופייניים לכתיבתה הרצינית־עד־מחמירה של המספרת, וכן בשל מבנהו הלשוני הייחודי מכל בחינה ומבנה־העל שלו הבנוי הוא עצמו כמשחק. כך אפוא, יוצא ש"אהבה בטלפון" הוא סיפור שמבקש להציע תיקון – לא שגרתית – לאמן, לסופר!

קריאה אידאלית, כלומר קריאתו של הקורא היצירתי העובד עם הטקסט ומרומם עצמו אל מדרגת הסופר, הקורא שאליו כיוון נאבוקוב,³¹ תעיד כי "אהבה בטלפון" הוא בעצם מה שהראבן עצמה הגדירה פעם: סיפור "המשחק נגד הטקסט".³² מה פירוש "נגד הטקסט"? כנגד המטפיזיקה של הסופרת? כנגד מהות שנצברת בו, ואז באחת משנה פנים? מסה זו תדגים כי לפנינו סיפור שבנשימה אחת בורא את עצמו ומחסל את עצמו גם יחד; מאחר שמה שכתוב בקופסה השחורה של "אהבה בטלפון" ואשר מתרסק בסופו לנגד עיני הקורא, הוא השאלה המפתיעה, ושמה המבהילה, ובוודאי כשהיא באה מצד סופרת דעתנית כהראבן – היש קנה מידה ראוי אחד לבחינת אמנות טובה? או שמא יש, ואפשרי, גם קנה מידה אחר?

"תכנית לבתולות משני המינים"

אם נהפוך את בגד הסיפור מן הפנים לחוץ, ניווכח כי הטקסט נרקם באמצעות שלושה צירים (או תפרים) כפולים, שמצטלבים בסימן מובהק של מאבק וקריאת תיגר: המאבק בין עולם היש לבין עולם ההיעדר, ובהמשלה – בין ספרות היש לספרות האין; המאבק שבין האמנות לבין המוסר (או: האם האמנות עצמה מוסרית?); והמאבק בשאלת מינה של הספרות: גברית או נשית?

"בספרות יש הרבה מאוד תיאטרון", כתבה הראבן.³³ ואכן, גם אם מהויות סיפורה מחופשות מתוקף מיטב־השיר־כזבו ומתוקף התעתוע הגלוי והמפעיל שבספרות־המשחקת, הן אינן חדשות. "היש ישנו, והאין איננו", אמר הרקליטוס (המאה ה־7–6 לפנה"ס). האדם שבא מן היש, דוחה את האין, אך גם נמשך אליו בסקרנות אין־קץ. בדרך סזיפית זו סולל האדם שוב ושוב את הציר שבין שני הקטבים הלא־נפגשים־לעד הללו, לפחות לפי תפיסת הפילוסופיה המערבית. גם לפי האני־מאמין הספרותי של הראבן, בספרות הטובה היש והאין לא ייפגשו. אסור להם.

ולכאורה, הדרך שבה לא ייפגשו, קרי האין, היא שהייתה אמורה, אולי, להוות בסיפור הנדון את מקור החידוש בצד מימוש המטפיזיקה ההראבנית הצפויה. "אפילו מרקוזה הגיע בסופו של דבר למסקנה שהאמנות אינה מייצגת את מציאות הקיום ולא שום דבר אחר, והאמנות האותנטית היא מהפכנית רק בכך שהיא הופכת על פיה מושגים מקובלים של המציאות; כלומר שוב הכלים, לא ההגיג", כתבה הראבן ב"מדוע הביקורת מרבה לשגות?".³⁴ כן, אלמלא החריגה.

שורש החריגה (שהיא גם הברית/גזר הדין) הוא ברוח היין-יאנג שבאמצעותו בוראת הראבן את גיבורי סיפוריה. כלומר, לא רק שמוניקה ואווה נפגשות דרך קבע עם טיבריוס,³⁵ אלא שהכנר שואף לאמץ משהו מרוחן של זוג הקשישות (כפי שיודגם בהמשך); ובאלה האחרונות יש, מעט מן המעט כמובן, משהו מהרוח הטיבריוסית הטיפוסית. כך, למשל, כינויים רבים, ולאו דווקא מחמיאים, יש להראבן בעת שהיא בוראת את השתיים. כל הכינויים והתארים הללו מתאימים לצורך שלשמו נבראו, זולת אחד: "בובות קרנבל". כינוי זה, אף שהוא תואם בחלקו הראשון (בובות) את נשיותן הישנה, שגם מן הפן המהותי מגיעה עד אבסורד, המילה "קרנבל" כאילו חותרת תחתיהן ממש. הכאוס, השמחה ללא גבול והשחרור המתריס שביסוד הקרנבל,³⁶ זרים מאוד לאישיותן המאופקת ולשגרתן של הקשישות. ונדמה שיותר מכול הם מתאימים לרוח הכנר. ערבוב זה משרת את רוח היין-יאנג הבונה את הדמויות והסיפור.

אך כדי להבין מדוע אינני מקבלת כמובן מאליו את קרבנם של שלושת גיבוריו של הטקסט, לא כל שכן את ערבובם יחד, אמקסם תחילה את תכונותיהם. כאמור, אווה ומוניקה הן סוג של שלם. שתיהן שוחרות תרבות ומשכילות, אף שיש לדייק: פסידו-תרבותיות ופסידו-משכילות; "חובבניות אמנות".³⁷ כי חוץ ממה שנאמר עליהן ש"תמיד הלכו יחד לקונצרטים, לבושות נפלא", לא נאמר עליהן שום דבר ממשי המוכיח את השכלתן. וכפי שמתחוויר לקורא המפוכח מעתה, גם חכמתן הטבעית אינה מזהרת. אווה היא היודעת "הרגילה" מביניהן, היא מורת העובדות, ואילו מוניקה היא התלמידה היודעת באופן אינטואיטיבי ולא מסודר. וייתכן שהיא גם דיסלקטית. שתיהן מטילות את ענייני הכספים על הכנר, אוהבות מושבעות של סדר וארגון, אך גם פחדניות גמורות.

בעוד אווה, שהייתה לה איזו התנסות חיים בדמות נישואין ובת שניתקה עמה את הקשר, היא "הרואה" מעט מביניהן, מעשנת במיטה, מציקה למוניקה ומאזכרת את המוות בצניניות כמפירה עמה איזה הסכם לא כתוב – מוניקה הרווקה הנמוכה היא כתינוקת ש"תמיד מאבדת סכומים, לא רושמת" (47), תאבת ניקיון ועטופה בשינה תמה. וראוי לראות את שנתה של מוניקה, שהיא כשינה "הראשונה בעולם", המתחדשת לה מדי לילה, כסוג של מוות בחיים או כמין מעוכבות. שהרי לא בכדי היא נעלבת מעצם אזכורו של המוות בפי אווה, "לא מדברים כאן [בבית] על מוות" (51).

אך בעיקר מייצגות שתי הקשישות את היפה והטוב באמצעות החומרי, החיצוני והגשמי: בדים, בגדים, תסרוקות, נעליים, חיוכים לשם החיוך, התקשטויות, בישול מצוין, אביזרי נוי מוגזמים לבית ועוד. אלא שאין מדובר בחיצוניות ובצבעים סתם. הן, לא. "אווה אומרת שהצבע הוא האסתטיקה של דלת-העם. וכאן, פשוט סמכות. משהו אלוהי כמעט" (46). כלומר, הקיטש של מי שהראבן מכנה אותן "גזורות מעיתון" (45), מועלה כאן לדרגת אלוהות, בשורה.

חיים עטופים, יפים, שגורים ונקיים אלה, מהווים את הבורגנות בהתגלמותה ובשלמותה. מוניקה ואווה הן-הן, ותמיד בצוותא, מקור הסדר והנעימות בעולם. הן החמלה והחום, התלות בממסד וההתייחדות עמו, וההתייפפות המדווחת היא בראש מעייניהן: "כשהמודה-

דאמן לובשות חצאיות של טוויד, הסתיו הגיע" (46). לכן, כשמוניקה מתה, מתפטרת אווה ממלכות המודה־דאמן, "אין לך בעולם מודה־דאמה אחת, מוכרח להיות זוג" (55).

ההמשלה המתבקשת היא ליוצריה של ספרות המיינסטרים, ספרות היש. זו שלשונה גזורה מן התקשורת, "המבקשת לשאת חן", תלוית ההקשר והממסד, העובדת "בשירות הרעיונות הקלוטים", מבקשת "לבשר את האביב", לטפח אשליות ולהתבצר במוכר, כאילו אין עולם אחר. מה זה עולם אחר? מוות. כאב. פצע. הטרדה. ועל אחת כמה וכמה כשאלה מגולמים באמצעות מבנים ומרקמי לשון ספרותיים מקוריים וחרויגים. כי כאלה אסור שיהיו. פוי.

בסיפור הזה גם קובעת הראבן בנועזות, שחרף כל ההיתממות וההתקשטות של ספרות היש, מדובר בספרות דורכת במקום, זקנה. "כבר יותר מעשרים, שלושים שנה הן חנוטות בתוך פניהן, לא נשתנו. אותה מוניקה ואותה אווה, אולי רק קשויות מעט יותר, לא כל־כך גמישות, כמו גומי ישן" (47). היש טענה ביקורתית מזו כנגד הפסידו־ספרות, או הפסידו־לשון?! לא קובלנה חריפה מזו, אך שווה לה, וכתובה בנאבוקובית עיונית, נמצא אצל המכשף הרוסי. בברק אכזרי מבדיל נאבוקוב בין ספרות היש, שאת דרך כתיבתה הוא מדגים באמצעות המונח הלשוני פושלוסט,³⁸ לבין ספרות האין, שמייצגה הגדול בעיניו הוא גוגול. אולם אפשר גם לשוב ולתפוס בגלימתה של הראבן: "חובבנות מופיעה בצורה דומה אצל הרבה אמנים, זיוף מופיע בצורות דומות למדי, יש כללים ברורים ללשון כוזבת, לפסידו־לשון".³⁹ ובהמשך: "סופר אינו מתאר את תקופתו ולא שום דבר אחר; אין הוא מדווח, הוא יוצר [...] בלשונו חסרה האבחנה בין ספר מדווח לבין ספר שהוא יצירה; אבל אסור שנאבד את ההבדלה הפשוטה הזאת".⁴⁰

כנגד הצמד הזה עומד הכנר, היוצר, כסמל לספרות האין. זו הספרות שאינה קופאת על שמריה, אלא היא נועזת, מתחדשת ואף מסתכנת.⁴¹ ובעיקר, היא איננה פוחדת ומתכחשת. אך מאחר שתכונות הכנר נמסרו לעיל, כדאי לשים לב לכל הפעמים בסיפור שבהן מתעקש טיבריוס – שיחסיו עם אשתו רעים, ושחרף התהום הפעורה בינו לבין הקשישות הוא ניזון, גוף ונפש, מתבשיליהן – להכריז על "פיצול אישיות". זוהי מעין משאלה נואשת שלו להשתייך ליש; להיות מעט אווה־ומוניקה ולהימלא בחוויית השלם, הזוג.

סיבה אפשרית לכמיהה זו היא פצע השואה של הכנר, שהראבן, כדרך המספר התנ"כי החביב עליה, חוצבת בזוג מילים בלבד: "כשבאו הגרמנים" (44). פצע זה הוא מוקד משיכתו־דחייתו כלפי הקשישות, כמו גם המקור שממנו צמחה האמנות שלו, היא אמנות ההיעדר; זו שמקורה, ולא אחת גם תוצאתה, רעב, כאב, בדידות ואי־נחת. כי יש לשוב ולהבדיל את ההבדלה הפשוטה הזאת: בעוד המודה־דאמן, "עופות בהולים" (42) שכמותן, מאזינות למוזיקה כשהן לבושות נפלא, טיבריוס, "עגור שחור [...] כל תנועה שלו קשתות של זכוכית צבעונית גבוה, גבוה" (44) – מנגן וחי אותה! יוצר אותה כל ערב מחדש! ויחי ההבדל הקטן...

זאת ועוד: בעוד השתיים מצפות כי ינגן את גריג לפי התווים, בצייתנות, טיבריוס האמן הטוטלי, הביקורתי, נוטה להשתעמם ולערבב את היוצרות. "פוי. ליסט. גריג. רחמינינוב. תוכנית לבתולות משני המינים. ואיזה מנצח. סתום וחרש והכי מטומטם" (שם). שופע קונדסות

וחריוגות, מאיים הכנר כי הערב יחבל "באמצע גריג [...] ארבעה טקטים שלמים של 'אך דו ליבר אוגוסטיין'!" (45). וכיוון שהיטב למדנו שטיבריוס נאה דורש ונאה מקיים – הקשישות המאזינות לקונצרט ברדיו ברוב קשב, אכן מזדעזעות עד עמקי נשמתן.⁴²

בסוף הסיפור הראבן מגשימה לכנר את משאלת ההתפצלות שלו וחוננת אותו ב"פנים כפולות". משמע, היא מקרבת אותו לחברותא, להרמוניה, לשלמות ה"אווה-מוניקית" (כאפשרות אחת לפירוש ההראבני את מוטיב הכפילות-פיצול). בכך היא גם מקרבת אותו כביכול לאהבת-האמת (או להשתייכות) שהוא מייחל לה. אלא שהנס הזה מתרחש בעת ההלוויה, כשאווה המתפטרת ממלכות הזוג נותרת לבדה, ושאוז גם נכרתת בין דמויות היש והאין הללו הברית – העונש. קרי, אם עד עתה התרנו, בנחת, חוט אחר חוט, כבמשחק, את תחפושת הסיפר, לפתע מן הראוי שנחוש לא בנוח. אך לא העירום המטפורי עלול להציק לנו, אלא עלה התאנה שפתע-פתאום נתעטף בו, במעין התחסדות ומוסרנות, הנמשל...

טיבריוס הוא האמן הבודד, נטול האיזון מיסודו, המתריס לעד, זה שהוא "אדם בעל תכונות, [ו]צירוף התכונות יהיה תמיד חד-פעמי, וייחודי וחומק מכל הגדרה".⁴³ לאור זאת, האין "פנים כפולות" אלה, שהוא מקבל לפתע מידי הראבן – משונות? זאת ועוד; לאורך כל הסיפור, מוטיב הכפילות ההראבני שנאבק בעצמו באופן דיאלקטי מעצם כך שההרמוני הוא גם הבורגני והחברותא היא גם הזקנה והמוות – מוטיב זה פוסח על הכנר. הראבן בוראת את טיבריוס ככאוס בהתגלמותו. הוא האנרכיסט. הוא מפר הסדר הטוב (הרצף הכרונולוגי, התווים, המינים), ובהטרדתו האחת יותר מדי, אף יוצא שהוא מחליף את ברית החיים המפוקפקת בברית המוות! קרי, פרי החרیגה, שהיא ממילא בעוכריו, יהיה מעתה תוספת להתייסרות שהיא מנת חלקו מהעבר, ובשל קנאתו בקשישות וקשייו בבית אולי אף תוספת להתייסרותו מדי יום.

והנה על אף שטיבריוס, כארכיטיפ לאמן האין, הוא מי ש"מת" מדי יום בשל כאביו וזיכרונותיו ובגלל שהוא חי לא-עטוף, לא-מכחיש ולא-סרוג (גם מלשון: סורג ובריח), בסיפור הזה השתחררה לה דווקא מוניקה... ואפשר ורצוי לשאול למה מוניקה, ולא נניח אווה (מעבר לכך שמילא מתה זו ולא זו). כעת נגזר על הכנר – ועוד מפי הממסד שלא הכיר בו עד אז, ובטח לא כאמן – עונש בדמות שיתוף פעולה קבוע, "מוסכם", שאין זר ממנו לרוחו. כלומר, גזור גזרה הראבן על אמנותו של טיבריוס גזר דין מוות! ובמילים אחרות: הייתכן בכלל שיהיו לאדם-אמן כטיבריוס חיים בלי התנאי הבראשיתי לאמנותו? קרי, בלי החירות המוחלטת, הנצחית!?

"טיבריוס, זה נכון? מה שאני חושבת?"

כדי להבין את פשרה של ברית המוות מצד כל המחופשים-מפושטים, תחזור מסה זו למתווה שלושת הצירים הנאבקים זה בזה ומצטלבים בהתאמה במרחב החוץ-סיפורי שהוזכר לעיל, תמקם מחדש את שלושת גיבוריו של הטקסט ותאיר את יתר קפלי החבויים. כך

אפוא, מבחינת המאבק בשאלת מגדר הכתיבה, מעידים גיבורי "אהבה בטלפון" כי הספרות הטובה, ספרות האין, איננה נשית ואיננה גברית. לשונה היא אנדרווגינית, נשית וגברית כאחת, כלומר על-מינית. בה-במידה, הספרות הטובה איננה בוגרת או ילדית, אלא היא בוגרת וילדית בו-זמנית, משמע על-גילית.

באין לסיפור-משל הזה גיבור מרכזי אחד, אלא שלושה גיבורים קוטביים – שתי נשים וגבר, מכילים הגיבורים את כל הניגודים הללו בצוותא; והניגודים אף מועצמים על ידי עצם מעשה הברית. כך או אחרת, הם אינם מאפשרים הכרעה, אלא מחזקים את המאבק. הכנר יושב את זרועו בזו של אווה, וחירותו, ששוב לא תהיה בלתי תלויה בדבר, תיפגם. אווה אומר, הספרות הטובה לא רק נאלצת לקיים יחסי גומלין קשים, אך בלתי ניתקים, עם ספרות היש, אלא במידה מסוימת שתי הספרויות מפרות זו את זו ומדכאות זו את זו. קודם לפטירה, הקשישות הופרו באופן מנטלי, וטיבריוס באופן גשמי. כעת התהפכו היוצרות. זאת ועוד; בסיפור תחבולני כ"אהבה בטלפון" יש בהוכחה האנדרווגינית ממין הסכנה.

מיזוג לשוני-מיני זה עשוי לתעתע בקורא שיבקש אולי לראות בסוף הסיפור, קרי בזוג החדש שהתקשר בברית גורלית, מעין מזיגה אידאלית של ספרות זהב. אולם מותה של מוניקה חולל שינוי גם באוהה! בהלוויה היא כבר אינה כבעבר: "המעיל שהיא לובשת כלא-שלה [...] ולא נשאר הרבה אווה בפנים" (55), כך שהנסיבות שבהן נוצרה הברית הפרדוקסלית רק מגדילות את הפער בין הכנר ובין אווה. במילים אחרות: זאת לא "המלכות הכפולה" של שתי הנשים מלפנים. ולכן, אף שהזוג החדש עבר שינוי מהותי, תגובת הדכדוך שלהם למצב החדש מעידה שמהוה כאן, שאינו קשור בנפטרות או בלשון הסיפור, אלא מצוי בגרעינו – השתבש.

ואף על פי כן, כמו מאליה עולה השאלה: האין אנו אמורים לשמוח בדרך הנולד? ובכן, אינני מסתנוורת לראות ביצור הכלאיים הזה פתרון או פשרה אופטימליים (שאינם בנמצא) לספרות, אלא עונש שבצדו מבחן. מתוקף הרצון לשמור על רוח היין-יאנג שבטקסט, יש לבדוק מדוע השילוב הזה הוא מקור לרעה חולה, או מיהם אלה שהיו נלהבים לתמוך בו. ראיית-חסד רומנטית שמורה לדוגלים בפרשנות הפסיכולוגית של הטקסט הספרותי,⁴⁴ אלה שהיו נאחזים אולי במשל הארכיטיפי של אורפאוס, האמן-היוצר, על-אודות מאבקו המתמיד לאחד בין הכוחות הקוסמיים של התבונה והיצר באמצעות האמנות (אילו רק היו הקשישות שלנו סמל לתבונה). וכפי שכבר אמרה הראבן שספרות איננה פסיכולוגיה (עניין שמסה זו עמדה עליו בהקדמה), כך היא גם אינה ערבוב בין היש לאין מתוקף צרכים אקדמיים, רוחות אָפְנָה או פרשנויות זרות.

"אהבה בטלפון", לעומת זאת, כן מכריע בשאלת המאבק שבין האמנות לבין המוסר. הוא מוכיח שמהיבט הצורני, הסיפור, כתמיד, בשל שלל אמצעי הרמייה שלו – החל בסתירה הגורדית שאין-בלתה לכתוב את האמת באמצעות הבדיה, עבור בתחבולות ובהצלבות, במוטיבים ובמטפורות, וכלה בהקשרים ובהמשלות – הסיפור הוא בלתי מוסרי. וזאת חרף צל הספרות-המשחקת המוטל עליו בבחינת סדנה פתוחה. מן ההיבט הפילוסופי

הוא מוכיח כי האמנות אינה מוסרית או לא־מוסרית, אלא היא מעל למוסר.⁴⁵ טיבריוס מטריד את הקשישות ללא הנד עפעף, אטום לכל תוצאה אפשרית (בכל זאת, מוניקה זקנה, והלב, הלב...), אך גם האזנת המשטרה לטלפון של רעותיו אינה עוצרת בעדו. אין לו שום יחסים עם הממסד.

אולם בדיעבד, עונשו של אמן־האמת הזה, קרבן מיום היוולדו, גם הוא איננו מתוקף באמות מוסר רגילות. חרף אחריותו למוות, אין הוא משלם בדין כפושע רגיל, הוא אינו נחקר או נאסר. ואף על פי כן, עצם מחויבותו (גם האישית) לארח לחברה יומיומית לגברת בורגנות, ובייחוד לקשה מבין השתיים, היא עבורו עדכון מחודש לסבל. שכן גם אם זכה בסוף להיות "זוגי", מפוצל, ולא לגלג שלישי – שברצונו בא, ברצונו הולך – זוגיות זו כמוה כמאסר עולם; או, לפחות, כהריגתו בפועל. הציטוט הבא אולי ישליט מעט סדר בכאוס (הנפלא) שהשתרר לפתע ויזרוק אור נוסף על היווצרותו המבהילה של הזוג החדש.

הסופר כותב ספר, ויודע שבמציאות, במיוחד המציאות הישראלית, חלק גדול ירה־ולא־יראה אותו, כמות שהוא; ועל חלק מאתנו העניין הזה מתחיל להשפיע בכתיבה, למרבה האסון, ומתחילים לכתוב למען השבט, במונחים בדוקים שהשבט כבר יודע, ויזהה את עצמו, ר"ל, ויתבדר, לטוב ולרע, ויריע לנו. דרוש הרבה מאוד שקט והרבה מאוד כוח כדי שסופר באמת יתמקד בספר בטהרתו, ולא במה שהשבט יודע וחושב, בסטריאוטיפ השבטי שהופך מייד גם סטריאוטיפ ממסדי, כלומר קאנון. והבחירה היא לעתים קרובות בין השבט לבין החסד.⁴⁶

הנה כי כן, גם בסיפור של הראבן נוצר קשר בין ספרות האין לספרות היש. המדובר בקשר גומלין, קשר מכונן, שכל כולו נובע מחולשותיהם של שני הקטבים האמנותיים הללו – קשר היזקקות. אך מרגע שנפל בסיפור המוות הלא־נכון, ונגזר הדין הלא־רגיל, מסקנתה המטפיזית של הראבן במרחב החוץ־סיפורי – מייאשת. כאילו אמרה: זה שדרוש לסופר הטוב הרבה מאוד כוח ושקט, הוא בבחינת אידאה פיקס. שכן לפי סיפורה זה, לפחות, הדבר אינו עומד במבחן המציאות. ספרות האין עלולה להרוג את המרכז (כמו גם את הקורא), אומרת הראבן ב"אהבה בטלפון". זוהי ספרות ההולכת עד הסוף, והיא קיצונית בכל מובן: לשוני, מטפיזי, רעיוני, צורני, מבני, חווייתי, הכול... בדרך זו עלולה ספרות ההיעדר להגיע לאין המוחלט, ובכך לסכן את הזולת ואף להסתכן בעצמה. להיעלם. כזאת אף קורה בסיפור: הכנר, באין דרך אחרת לומר זאת – הצליח, אך גם נכשל. כישלוננו אמנם מזכה אותו בפנים החורגות ממנו (ולא בכדי "מדי פעם הוא שולף ממחטה ומנסה להחזיר את הפנים למקומם" [55]), אך הוא גם גוזר עליו ברית, שכאן (וכאן בלבד) פירושה ההראבני עשוי להיות לא לדקדק עם האמת, לא לחתור בקיצוניות בת חורין לטהרת הספרות, ולפיכך לרכך את כוחה של ספרות האין (והכוונה היא לנמשל הסיפור, לא לסיפור עצמו!). כי כמו אצל הכנר – והוא בהחלט בובת הצללים שלה בטקסט – הייתכן שהצלחתה־פשרתה של הסופרת היא גם כישלונה? במילים אחרות: איזה רווח יש לו, ליוצר, לאמן־האמת, מן הברית המעיקה הזאת? באיזה תיקון הוא זוכה? כלומר, ניתן להבין את יתרונה המטפיזי של אווה, גברת יש, בעיני עצמה. והלוא, האין המרכז שואב תמיד השראה, דם חדש, כוחות, מבנים ורעיונות רעננים מן השוליים? האין האמנות הטובה מהווה חלופה כוללת מעצם טיבה ומהותה לאמנות

הבנלית הבינונית? אבל טיבריוס?! הוא ניזוק. ולא לבדו הוא בזה, כי גם הקורא חובר אליו. והספרות הטובה? האמנות? הרי מעתה קשת התנועות של הספרות היפה, הגבוהה-גבוהה, תצטמצם. תונמך. מישוהו צריך יהיה לוותר למישוהו, וברור שיהיה זה הנאשם; הנאשם בעיני עצמו, ובעיני זולתו. ויותר מכול, בעיני הסופרת.

"שמות מסובכים כאלה"

אין בכוונתי למתוח כאן ביקורת על שולמית הראבן, שהיא סופרת-אמת אדירה בעיני, ואף אינני רוצה לתופסה ברגע בחירה אחד מתוך חיים שלמים, פרטיים וספרותיים, מן הסתם לא פשוטים, שאולי הוא שהביאה לכתובת סוף זה של הסיפור. אומר כך: כמה פעמים אנו שומעים קוראים עצלים או תמימים האומרים כי אין להם כוח ל"ספר טוב [ה]דורש מעורבות טוטאלית",⁴⁷ שהלוא החיים קשים ממילא, ותחת זאת, למה לא לטמון את הראש בספר בידורי?.. ומנגד, כמה וידויים ועדויות על חייהם של סופרי האין מצויים לנו בין דפי ההיסטוריה של הספרות? אלה שכן מצאו "הרבה מאוד שקט והרבה מאוד כוח", כהראבן עצמה אגב, כדי להתמקד בטהרת הספר, אך נרדפו, קופחו, או לא-נראו בשל כך; באשר לא רק "האמת האמנותית" שלהם כלאה אותם, מדי יום, בבדידותם. גם הממסד נהג בהם כאותו סמל פיג'ויה: בהתעלמות ובענישה (14).⁴⁸

אלא שנאמנה לרוח היין-יאנג של "אהבה בטלפון", אין לאבד את קלילותו הגרוטסקית ולגלוש לפרשנות טרגית טהורה. שהרי גם במאבק הזה אי אפשר להכריע. וכשם שאין לתפוס אדם בצערו, אין לתפוס סופר (טוב) ביצירה אחת. אני מעדיפה, על כן, לשוב ולמצוא את מעט הנחת (גם המטפורית) שנגזלה מטיבריוס קולטאי בשני אופנים: האחד, בשם הלא-כל-כך-הראבני שבחרה הראבן לסיפורה, על רקע השם בדידות שהעניקה לקובץ הסיפורים כולו; והאחר, בדרך חציבתה המקורית באבני הבניין של סוגת הספרות-המשחקת, שמעצם טיבה לא זו בלבד שהיא מתירה את חריגת הסופר, היא אף מעודדת אותו לכך.⁴⁹

אתחיל מן האופן הראשון. האומנם השם "אהבה בטלפון" כה חורג? "החיים הם ילד שמשחק ומזיז פיונים על לוח משבצות", כתב הרקליטוס, וכמו כיוון את דבריו לכנר שבמו פיו דחף והביא לגורלו. הראבן, שאוהבת את הכנר לא פחות משהיא אוהבת את אווה ומוניקה, אם לא יותר, שילחה אותו לבקש בסיפור *אהבה* (בטלפון), לא הטרדה. ובכן, הייתכן שמפני שטיבריוס הוא כל מה שאנו כבר יודעים עליו, הייתה זו עוד אחת מדרכיו להיראות? להתקבל? להיות נאהב? לא-בודד? ייתכן. אלא שגם במרחב החוץ-סיפורי וגם בסיפור עצמו, אהבה ממין זה היא הטרדה שמסכנת חיים, גם אם היא, כמסתבר, האהבה היחידה האפשרית; זו האהבה בנוסח הילד שהזקין בבוא הגרמנים, ומאז רק הצעיר והלך. ואולי כה הצעיר עד ששוב לא היה מודע למעשיו שגבלו ב...מה? הפקרות? קהות חושים? אנוכיות גמורה? שיגעון?

שאלות אלה, סמוך לסוף המסה, אין מטרתן להטריד (מסה איננה סיפור). מטרתן לומר כי ייתכן שבחירת השם המטעה הזה מעידה על כך שבקשת האהבה החריגה של החריג,

כסימן לחולשה טבעית-אנושית, היא הודאתו החריגה בהצטרפותו החריגה את הזולת (או את הזוג); בדיוק כפי שבסיפור "העד", מתוך הקובץ בדידות, הנער ניצול השואה מתדפק עם סיפורו הטראומטי, כאילו באי-הכרת תודה, על לוח לבו האטום של מורהו הממהר להיעלב ועל לבבות שאר הילדים היהירים, בני-הארץ, הדוחים אותו מפניהם; או כפי שדולי יעקבוס, גיבורת הסיפור "בדידות", שחרף אין-ספור מסכותיה המגוננות מתנגעעת נואשות לאהבת בעלה הרחוק ממנה, תרתי משמע, תוך שהיא נלחמת להיות פרסונה בעולם, ואגב כך להוסיף ולהיות מחציתו-של-זוג. ומלחמה זו היא נלחמת אם במכתב הסרק שהיא כותבת לבעלה, או בחריגתה אל חיפוש זהות אחרת ו/או נוספת באמצעות סוג של פיצול נשי; בעת שהיא מפנטזת על אהבה נשית (ברגע בסיפור שיש בו, מבחינתה, מין רפיון כולי, ההרגשה שבחלל שנוצר בה וסביבה הכול מותר); ואחר כך, בשיחת "גזר-הדין" שהיא מקיימת איתו בטלפון... הכול הכול לשווא, כמובן. אבל השמות – שמות. והחריגות – חריגות. פסיפס הבונה את השלם. את וידוא המרחק שאין לבטלו. את השבי ההולך עם האדם באשר הוא. את הבדידות.

עוד אחת מן ההתניות האנושיות היא לראות בבדידות משהו שלילי או לפחות מצב שחייב להשתנות לטובה. אך האומנם הבדידות, לדידה של הראבן, כמצב קיומי-מהותי לאדם, היא כזו? ואולי היא דווקא הרע במיעוטו? כדי להשיב על כך יש לשוב ולבחון את מוטיב הכפילות-התפצלות-יחידאיות-חריגות ההראבני, שעליו עמדה יעל פלדמן,⁵⁰ ואשר במרבית סיפורי בדידות הוא יוצר התנגשות עלילתית, או שהוא בא לידי ביטוי כמאבק בין הדמויות לבין העולם, או כמאבק בין הדמויות (כתפיסות עולם) לבין עצמן. אבל ב"אהבה בטלפון" הוא מקבל פן אמנותי-מטפיזי, שמתפצל גם למאבק ו/או דרך נוספים.

רוצה לומר: האפשרות להיות מופצל מיחיד (שנותר בודד, ואולי אף יותר מתמיד, כטיבריוס), או להיות מעין שלם שמתפצל ומורכב משניים (כמו הקשיות והדמויות האחרות בקובץ), אף שאלה יעמדו תמיד כנגד אותו יחיד – שבה ומאששת את הבדידות כמהות היחידה שבה יש לכל השלמים הפגומים-החצויים הללו אחיזה בעלת משמעות של ממש. האמת טמונה בבדידות, אומרת הראבן, כל כמה שהדבר אכזרי. ואף כי תיתכן אפשרות זוגית או פסידו-זוגית (כיש ואין, כטיבריוס ואווה, כדולי ובעלה), תמיד חציו של הזוג שהיה ונותר יחיד, חסר, בלתי שלם, וכביכול בעל חירות מלאה, הוא שיחוש את האמת הזו על בשרו, כאילו הייתה עונש, ייסורים, גזר דין; בהתאם לכך, חירותו, אם עוד תיוותר בידו והוא יהיה מפוכח דיו להיות נכון לה (כדולי יעקבוס,⁵¹ וכמו טיבריוס), תהיה מעתה לא רק מאוימת תדיר וקשה להשגה, אלא פנימית.

מדוע? חירותה של כל ספרות (של היש והאין כאחד), היא שקרית. שהרי אין חירות. יש קשרי גומלין קשים ומסוכסכים, ויש אין-ספור כפילויות והתפצלויות סרק (כמו גם משחקים ותעותעים), שנועדו לרכך את מצבו של היחיד, או של אמן האין, אף שרק במצבו זה, הבודד, החופשי, הוא קרוב ביותר לאמת, ליפה, לאהבה. אך אם כל אלה הם ממילא אשליה וזיוף, ישלם טיבריוס באמת היפהפייה, אך השקרית הזו, כדי לזכות במידה כלשהי של חירות מפוכחת יותר, תלוית-מאבק, פשרה והוכחה מתמדת, כדי להחזיק ולשמור על

הדבר היחיד והאחרון שהוא בעליו: עצמיותו־בדידותו. אף שמעתה תהיה זו חירות שנקנתה בדרך של מבחן ומודעות. ותהא זו בדידות מתוך היש. אין מתוך היש.⁵²

ולא בכדי זהו המשל (מתוך המסה "על הבדידות" מאת מישל דה־מונטיין), שבו בחרה הראבן לספרה הנדון, כמוטו:

והיה הדבר כי נפלה העיר נולה בידי הברברים, ופאולינוס בישוף דהתם, אחרי אשר איבד כל אשר לו בעיר, והוא שבוי בידיהם, התפלל לאלוהים ואמר: כי אדוני, הסר־נא מעלי רגש זה של אובדן, שהרי גלוי וידוע לפניך שעוד לא נגעו האנשים האלה בדבר אשר הוא ש ל י.

בדידות־חירות נפלאה זו מאצילה על כל הקובץ הזה, וכמו בסיפורנו (ולא רק בו) היא אכן נקנית באמת, בדין. אך מה באשר לשם הסיפור עצמו? לאהבה? כתבה הראבן: "באמנות, כאשר הסופר אמר 'אהבה', הוא לא יצר אהבה. הוא צריך לשכנע אותנו הרבה מעבר לכך, ולפעמים הוא גם מה שקרוי בתיאטרון 'משחק נגד הטקסט'".⁵³ האם ב"אהבה בטלפון" יצרה הראבן אהבה? לא. ההטרדה בסיפור, ויותר ממנה הבהלה, חריפות יותר. האם שכנעה אותנו באהבה? היא שכנעה אותנו בצורך באהבה. היא וגיבורה, ששיחקו כאן נגד הטקסט, כה חרגו והרחיקו כדי להעיד על הצטרכותם הנואשת את האהבה, כאילו יצרו אותה באמת – אבל לא בסיפור, אלא במרחב החוץ־סיפורי שלו; שכן "צורת המקפצה, החומרים שמהם היא עשויה [...] קובעים את גובה הקפיצה שלנו, את כיוונה, אם תהיה קפיצה קלה ונוחה, או חוויה מפחידה".⁵⁴ חוויה מפחידה או מבהילה זו, שזימן לנו הסיפור בצד עליזותו, מקורה הוא טוב. הוא אהבה. אהבה המבקשת בדידות. ואם כך, האין הבדידות מתוך היש המורכב, המפוכח והמזוכך הזה אמורה להיות נסלחת? ראויה לתואר ברית?

"המשחק הוא מהות האדם" [יֵוֹהָן הוִיזִינְחָה]

חשיבות גילוייה של האמת בנפש אינה עוד רק באבחון מקורו של הסבל; לאמת יש חשיבות וכיטוי ביחסו של אדם לעצמו וכיחס שבינו לבין זולתו [...] לכן, למרות הנטייה להתחקות אחר עקבותיה של האמת המסתתרת מאחורי מסכה או תחפושת, כדרך הבלשים, אפשר לראות בהן מעין משחק של האדם המתחפש – משחק בין חלקים שונים של העצמי, בהתאם למה שהאדם מעוניין לעורר באחרים: התפעלות, רתיעה, הפתעה או פשוט סיפור.⁵⁵

מובאה זו משיבה אותנו למהותו הנוספת של הסיפור, והיא היותו ספרות־משחקת.⁵⁶ מסה זו כבר ציינה לא אחת את מאפייני הסוגה כפי שהם באים לידי ביטוי בכתיבה עצמה, ובעיקר מבחינת היותם הצגה המתרחשת לנגד עיני הקורא, כשבה־בעת רוחשים לנגד עיניו גם אחורי הקלעים של ההצגה ושל אותו מחזאי/יוצר ממש. מקסם זה אפשרי, מפני

שבסוגה זו נוטל לעצמו הסופר את החופש המוחלט להתעמת/לשחק עם זרע הבדיה שטמון באמת-הסיפר, שהוא חותר אליו בעצם בדיקתו את גבולות עולמו מול הבדיה (כיוצר אותה או מובל על-ידיה?), ואגב בחינתם של מיני נושאים/כלים שאולי לא היה מוכן לבחון – ובטח לא בגלוי – ביצירותיו האחרות או בכל יצירתו. על נגזרות אלה של הספרות-המשחקת יש להוסיף כי ספרות זו נבדלת מהספרות-הטובה-שאינה-משחקת בכך שהסופר – בין אם אסף בגלוי את חומרי הגלם של יצירתו (כמו בפתח סיפורו של נאבוקוב שהוזכר כאן), ובין אם משך את החוט הראשון (ובעצם, המשולש, כפי שהדבר אצל הראבן) של הסיפר מפקעת הגולם של יצירתו, או בכל התחלה תחבולנית אחרת – יוצא למסע יצירה שבו אף הוא (ולא רק הקורא!) לא ידע בביורו או בכלל לאן יגיע במהלכו, אלו טלטלות ותמורות יחוה, וכיצד מסעו יסתיים.

ניתן לומר אפוא שבספרות-משחקת הסופר עצמו משוחק ומוטעה (Deceived) תוך כדי כתיבת הסיפור/הרומן. גם לו, כמו לקורא, עשוי להתברר בתום היצירה שהרמזים (מעטים אצל נאבוקוב, רבים אצל הראבן) ששתל במהלכה היו בעצם רמזי הטעיה מבלבלי-כול. דבר זה יוצר מצב שבו: א. ניתן להבין את הסיפור/הרומן ביותר מאופן אחד. שום פרשנות לא תוכל "לתופסו" לעולם, כיוון שתמיד אמת כלשהי תחמוק ממנו ותציע קריאות חדשות; ו-ב. הסיפור/הרומן, לאחר שנבנה והצליח לשכנע את הסופר/הקורא, תמיד ישוב ויתפרק בסימו (ובסיום הניסיון לפענחו), אם גם לסדר חלקיקים-מרכיבים שונה. והקורא/הסופר ישוב וייוותר עם תעלומה. לפיכך, הספרות-המשחקת היא בעיני ההמחשה האמנותית העזה ביותר לספק, לפקפוק ולכאוס שביסוד כל יצירה ספרותית ואמנותית טובה; או המשלה לשונית-מבנית ראויה ליסוד הפילוסופי של מושג האין.

כאמור, בספרות-המשחקת טמון לעתים מבנה של משחק ממש, על מרכיביו הסמליים הקיצוניים. זהו משחק שניתן לשחק בו, להוביל באמצעותו דרך או מהלך משחקי המשתנה תדיר, לנצח או להפסיד בו, אבל תמיד לחזור ולהיווכח בסימו שכל שהושג היה כלא היה; המשחק ישוב וייסגר בקופסתו, העלילה – בין כריכותיה, כמכילים שפע אפשרויות משחק (=קריאה) עלומות וחדשות. באופן כזה ניתן להתייחס גם לשלושת גיבוריו של "אהבה בטלפון" כדמויות-משחק ממש. תיאורן גרוטסקי ומוגזם, כשל בובות, והן מחופשות. הקשישות, גברות-סדר, מחופשות מעצם טיבן החלול, ואילו טיבריוס, אי-הסדר (השד, "מחבת הטויפל", השטן), לבד מעצמיותו זו מתחפש עוד פעמיים. פעם אחת באופן מטפיזי כדי להעמיד במבחן את עצמו (ואת הסופרת) ולבדוק את הכללים והחוקים ואף לנסות להפר אותם (כדרך כל משחק, וכדרך הספרות-המשחקת בפרט); ופעם באופן פנים-סיפורי כדי לשחק בקשישות ולהביסן, אך ליצור סיפור. בכך הוא לובש את מסכת המטרידן. הוא גלוי ונעלם. מנצח ומובס. אגב כך, המאבק – על כל מהלכיו ופירושו, ובעזרת דמויות-משנה,⁵⁷ הגונבות את הדעת לצדדים (בתפקיד הטוב אך האידיטי – הסמל, ובתפקיד הרעה והממולחת – השכנה) – הוא המשחק, הסיפור.

"מוניקה־הקינומ" - המשחק בלשון, והעניין הרציני הזה... אחריות

"לודוויג ויטגנשטיין (Wittgenstein) הגדיר את השפה כפעילות משחקית בעלת חוקים ('משחקי־לשון') וכמקום שבו מתגלה למעשה 'המשחק הקוסמי'. כך מוגדר המשחק כשביל זהב בין המציאותי לבלתי מציאותי"⁵⁸. ואכן, חגיגת המשחק שבסיפור לא מצויה רק במבנה־העל שלו, אלא גם במבניו הלשוניים המתוחכמים, ומסה זו כבר עמדה על כך באופנים שונים. ואולם נדירים הסיפורים בספרות העברית שבהם ימצא קרנבל לשוני כה תוסס כמו בסיפור הנדון.

הדוגמאות לכך הן כ־ל הסיפור, אבל ביניהן יש מיוחדות ומקסימות יותר המעלות בקנה אחד את המשחק הקוסמי עם המשחק המטפיזי. כך, למשל, לבד מן הדימויים המקוריים, סרטוט הדמויות בכמה מילות סיפר עזות, ערבוב תכונות הגיבורים בחפציהם או בחיות המחמד שלהם ולהפך, ערבוב תודעות הגיבורים בקול האני המספר, יצירת המתח שבין השגשוג הלשוני לבין ההידוק התחבירי, ועוד עוד – מפליאה הראבן לאחוז בטקסט, על שני קצותיו, במשפט אחד! כך, בתארה את מוניקה – השה האמתי, התם, המוקרב לנצח⁵⁹ – כותבת הראבן: "על אותו ציר, מוניקה־הקינומ־מוניקה־הקינומ" (45). רוצה לומר: סדר־אי־סדר־יש־אין־חירות־בדידות־אהבה, וכן הלאה. והיא ממשיכה: "בתוך החלל הזה היא תופסת מקום נכון, מדויק מאוד, גבישי, מואר" (שם). ואם החלל הזה הוא העצמי־הילדי שמושלם באווה (היא חווה, האישה הראשונה)⁶⁰, האין היא נמצאת בדיוק במקום שבו רצה להיות טיבריוס האפל, המפורק והיחיד? משמע, זו הייתה חייבת להיות מוניקה. בקפדה את חייה, היא הותירה לכנר, הילד הזקן, את החלל הזה להיכנס אליו. החלל יתגלה לו כגיהנום, ואולם רק בעצם עמידתו במבחן היומיומי של הקשישה הפחות־סימפטית מבין השתיים (בלשון המעטה), יזכה אמן האין הזה לפרותיה הלא־בוטריים ו/או הלא־מובנים מאליהם של הבדידות.

הגם שהאפשרות הזו של היש־מאין או האין־מיש, במקרה הנדון, עשויה לקסום כשפע זהרורי השווה שפיתונו לאורך הסיפור, מן הראוי לשוב ולזכור: האין הוא אין, והיש – יש. ועל כן, המשלה/מקפצה זו אינה לוכדת את כל הטקסט. ובסופו של דבר פתוחה בפנינו הדרך להמשלה נוספת. או מוטב, למשחק חדש...

"רק המשחקיות יכולה לגשר בין הטבע הכפייתי לבין חירותו של האדם, גרס שילר (Schiller) וייעד לאמנות – באמצעות המשחק שבה – את תפקיד הגואלת של החברה"⁶¹. לאור זאת, ניתן אולי לומר שלא זו בלבד שהראבן לא נבהלה בסיפורה, אלא שכדרכה היא "ידעה" היטב את משמעותו, בכותבה אותו בדיוק כך; מקדימה כאן את זמנה גם בהרחיבה את גבולות הסוגה – לא כמשתתפת, חלילה, במשחקי הסוגות, אלא כשחקנית מצוינת, שמן המניין, במשחקי החירות, ההעזה וההתנסות השמורים לסופרים גדולים.

ולמה הכוונה? בסיפור המשחק "המשכיות הפארקים" מאת חוליו קורטאסר⁶², חוצה רצח המתוכנן בְּרומן שאותו קורא אדם (קורא) את גבולות הבדיון, והופך להיות רציחתו גופא של הקורא עצמו בזמן קריאתו את הסיפור! הראבן, כטיבריוס, וכמו קורטאסר (במכלול

יצירתו הקלידוסקופית), נאבוקוב, סרוואנטס, קרול, סטרן, בורחס, ליספקטור ואחרים, הורגת, מן הסתם, את גיבוריה־קוראיה, רק בספרות. אך בסיפור "אהבה בטלפון" היא הוסיפה עליהם "קורבן" מפתיע. כדרך הספרות־המשחקת, היא אמנם מגרה את הקורא לזהות בעזרת רמזים, חידות, הקשרים וקריאות עמלניות יותר, את רמיית הסיפר, לקחת בו (ובמטפיזיקה שלו) חלק של קורא לא רק משוחק, גם משחק. אלא שכל זה נועד, בסופו של דבר, להכשיר את החריגה המקורית שלה: הריגתה את עצמה, או את האני־האמנותי־המטפיזי שלה; בהולידה את האני־הכותב שלה מחדש...

כך, ייתכן, תפסה הראבן בסיפורה שתי ציפורות בטיבריוס אחד: על דרך השעשוע הוליכה את הקורא למבוך והותירה אותו שם מבולבל (הקורא התם) ומבוהל (הקורא הנאבוקובי), הגם שבה־במידה משועשע כדבעי (והלוא בחוויה אסתטית עסקינן). אלא שבפתיחתה את המסך של אותו מבוך מעבדתי עצמו, חשפה הראבן בפני הקורא את לבה ומאבקה, ואגב כך עוררה בו (בלי שכיוונה לכך ישירות) את יצר האחריות (התובעני מדי, ולפיכך, הרדום לרוב), בתקווה שיעשה בו הקורא שימוש כלפי הזולת. כל זולת. אך בייחוד כלפי החלש, דהיינו החריג, ובמקרה שלה – האמן; זה שנאלץ להרוג כדי שישומו לב אליו. אלא שבכך גם התריעה כנגד העוול הבא. כל עוול. וכנגד העיוורון לסוגיו. ומכאן, ששני דברים הם ודאיים ב"אהבה בטלפון", אף שהם שבים, כבתעתוע, אל נקודת ההתחלה: א. כל בקשת אהבה עלולה להיות, בסופו של כל סיפור, סוג של הטרדה (חריגה) שעונש בצדה (כמו שיעבוד או אי־חירות); ו־ב. אחריות (כמו אהבה) היא, ללא ספק, דבר מבהיל.

סיכום

על רקע ספרות היש (מתוך היש!) שגודשת את מדפי הספרים בארץ ובעולם בתחפושות של פסידור־ספרות (מזן הפושלוסט כמאמר נאבוקוב), זו שרובה מייצגת־משקפת־מתעדת כספרות־ראי, וחוזרת לעתים עד זרא על אותו סיפור עצמו, במבנים שגורים ובאותה לשון מפורכסת ו/או עבשה החסרה לחלוטין את כנותה של ספרות האין ואת והביקורת העצמית של הספרות־המשחקת בפרט – שולמית הראבן היא מי שבספרות העברית, ולא רק בה, שבה ו"מעיפה קשתות של זכוכית צבעונית, גבוה, גבוה, תנועות גותיות"⁶³. וזאת, חרף ההסתכנות שיש בכתיבה ממין זה והבדידות (או אי־האהבה) שהיא שכרה.

ואני, שמעודי לא הייתי בין הכותבים המשלים את עצמם או את זולתם (חרף משחקי־שלי), מודה שעוד לא עמדתי על קצה קצהו של סיפור־האין בעל המרחבים האין־סופיים הזה, שהיה ונותר בריאה ייחודית וחד־פעמית. נשף מסכות. אף שבכל הענווה, כרתי עמו ברית. את ברית ה־אך, דו ליבר שולמית.

2007

הערות

- 1 זלדה, "נהר אחר זורם אל הים", פנאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967.
- 2 שולמית הראבן, בדידות, תל אביב: עם עובד, 1980. כל מספרי העמודים שיופיעו להלן ללא ציון המקור לקוחים מהסיפור "אהבה בטלפון" בקובץ זה.
- 3 שולמית הראבן, עיוורים בעזה, תל אביב: זמורה ביתן, 1991 עמ' 152-153.
- 4 ראו מסה פרי עטי "הכול רמאות", קשת החדשה (2003), עמ' 174-181.
- 5 שולמית הראבן, "מילים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, 1991.
- 6 שם.
- 7 ב"מילים כתחפושת", "לראות ולא לראות", ו"מדוע הביקורת מרבה לשגות" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל), מסות שמהוות בעיני מפתח רב־ערך (אף כי לא מנוצל דיו) להבנת שורש כתיבתה, מתנסחת הראבן לא אחת במונחים הלקוחים משרה התאטרון.
- 8 ראו "לראות ולא לראות" (הערה 7 לעיל), שם הברילה הראבן בין אמנות אירופית־מערבית לבין אמנות המזרח. אגב כך היא הצביעה על האפשרות להכיר את המערב בעזרת דיסציפלינות של אמנות לא־מערבית ולשלב דיסציפלינות אלה בתרבות המערבית.
- 9 בעיני, ככותבת, אריגת סיפור על ידי דיאלוגים פירושה טקסט בעל חיוניות מיוחדת. בסיפור כגון זה, נדמה כאילו המחבר עצמו, במודע או לא במודע, "משחרר יותר חבל" ומניח לדמויות שישחקו לפניו. הבבל פיהן מניעות הדמויות את העלילה וקושרות יחסי גומלין בינן לבין הדמויות האחרות. בכך הן כמו מנטרלות את המחבר, שאולי בדרך כתיבה אחרת, של מספר יודע־כול־שולט־בכול, היה דוחס, מרמז ומדחיק. שיקוף רוח המחבר המתקבל מן הדינמיקה הזו הוא צלול וכמעט בלתי אמצעי, וההשפעה המצטברת היא של מרחב, תנועה וחירות מלאה – כיאה לספרות־המשחקת.
- 10 בריאת הדמויות בספרות, על קולותיהן, ועל אחת כמה וכמה הרגע הראשון שבו הן נגלות לקורא, הם לא־אחת סוד קסמו של הסיפור; לא כל שכן כאשר לפנינו דמות אחת שהיא בעצם שתיים. הראבן הקדישה מסה שלמה לענייני התחלות סיפורים (ראו "כל ההתחלות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל) ואף כי מפתה לצטט כאן את פתיחת מסתה, אצטט לעניין הספרות־המשחקת, את סיומה: "לי נדמה שכל העולם כולו אינו אלא הזמנה להשתתף בבריאה; לפחות הספרות, לפחות הכישוף של משפטי הפתיחה, עונה על הצורך הזה" (עמ' 178). טלו סיומת זו והניחוה כשקף על משפט הפתיחה המהדהד והתופס־כול של הסיפור הנדון: "אך, סמל פיג'ויה! אך, סמל פיג'ויה!". לבד מְרמת התחביר שכולו שלוש מילים הכופלות עצמן, השימוש במילה "אך" מבטא בכפילותו דאגה וקובלנה (בתוספת לצליל אח, במובן של אנחה עממית), כפי שבאותו משפט־פותח גם נדחפת לעינינו דמות הסמל, לאות כי בעיה (ודאי קשה, אם כפולה היא!) עומדת בפני הקול המתלונן; הגם שלמעשה תופס קול זה את אווה ומוניקה כשלם מפוצל, ולא מובדל. גם השימוש בשם בעל הצליל המגוחך פיג'ויה (פרי מגושם למראה), מעיד על קוצר ידו של הסמל עוד בטרם התוודענו אליו, ולפיכך גם על אי־תוחלתה של הקובלנה, והוא מעורר בקוראים חיוך ותמיהה כאחד. ובענין פתיחות סיפורים כמעשה בריאה, הלכה למעשה, ראו הסיפור "מאסטריו" (ולדימיר נאבוקוב, תריסר רוסי, מרוסית: נילי מירסקי, תל אביב: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 1994), שישווה כאן בהמשך.
- 11 יחסה של הראבן לספרות הבלשית, שיש בה יותר מפי אחד של התחפשות, חידה ומשחק, כדרך הספרות־המשחקת, בא לידי ביטוי בציטוט הבא: "יש הרבה מה ללמוד מן הספרות הבלשית – למשל

את הנימוס האלמנטרי איך לא לשעמם את הקורא" (הראבן, "מדוע הביקורת מרבה לשגות?", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 153). לצד: "הבלש הוא בעצם סיפור-אגדה קלאסי" (הראבן, "כל ההתחלות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 176). כן ראוי לציין שהראבן כתבה ספר מתח תחת השם הברוי טל יערי (עוד משחק ספרותי), ושמו החזויה (טל יערי, החזויה: שלושה סיפורי מתח, תל אביב: זמורה-ביתן, תל אביב 1986).

12 דמות שולית/משנה בספרות האין (ואפילו היא רק דמות-נגד לדמות שולית אחרת) היא שולית רק מתוקף מספר המילים שהיא מחזיקה בסיפור. רוצה לומר, כ־ל הדמויות חשובות! לכן, כדי להדגיש עד כמה לסמל יש סבלנות וזמן לקשישות (עניין שכמובן אין לו אחיזה של ממש אילו היה סיפורינו "ראליסטי"), הכפילה הראבן את דמותו ברב-שוטר אביטן, המנוגד לו ככול (חסר-סבלנות, יודע-כול ורברבן). הכפלה זו נעשית מתוך שאיפה מטפיזית לשלם ולהרמוני, ובהתאם למוטיב הכפילות הידוע של הראבן, אשר בה-במידה גם מבודד את היחיד, שהוא כאן הסמל. כדאי לשים לב לדיאלוג הקצרצר בין השניים, שנותן משנה תוקף לאישיותו של פיג'ויה, ולפיכך לחשיבותו הסמלית בסיפור. אתעכב כאן על משפט אחד שנאמר מפי אותו רב-שוטר: "זה לא דבר מסוכן", מתעקש אביטן, ומדגיש את העיצורים בחומרה. "משפט זה, שמכיל את קולו של אביטן עם קול המספרת, לא רק ממחיש את דברי לעיל, אלא גם שותל בדרך אקראית ונכלולית מעין רמיזה מחוקה המתעתעת בקורא, כמניחה עליו את דעתו, שבאמת אין בהטרדה הזו משום סכנה. הפעם השנייה שבה יפגוש הקורא באביטן, ההמום הפעם, תהיה כאשר יכניס זה את ידו למים, שמהם יצאה מוניקה אל מותה, וישלוף את הגופה. המים המבושמים האלה, הרוחשים ומתערבלים, בבחינת יש ואין, סדר וכאוס יחד, שמהם נמנע אביטן עד כה, "משמיעים מין אנחה ארוכה, צליל של סוף" (54). זוהי הכפלה לשונית נפלאה לאותם עיצורים מוקדמים שלו, המודגשים בחומרה. אנחת המים יוצרת גם סגירה עם האנחה – שאכן התגלתה כחסרת תוחלת – אשר פתחה את הסיפור. הנה כי כן, לא זאת בלבד שהדמות השולית איננה שולית כלל, היות ויש לה יד ולשון בכל הנעשה בסיפור – היא מחזקת, באמצעות הספרות-המשחקת, את דברי הראבן, לאמור: שגם הקורא, שאין לו סבלנות ל"ספר טוב הדורש מעורבות טוטאלית" ("לראות ולא לראות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל), בשעה שהוא כבר מכניס את ידו למי הספרות, אלה המעורבבים-יש-ואין, שוב לא יהיה אותו אדם, אותו קורא. ואמנם, בתחילת הפסקה שבה מדובר (54), מנצחת אותו הראבן: "רב-שוטר אביטן מפלס לו דרך". ואין תמה שזוהי דרך מעורערת. חדשה.

13 ולדימיר נאבוקוב, תריסר רוס', הערה 10 לעיל. ובעניין זה ראו גם את מסתי: לאה איני, "הכל רמאות – על מאסטרו לנאבוקוב, על הפואטיקה הנאבוקובית ועל ספרות-משחקת", קשת החדשה 3 (אביב 2003), עמ' 174-181.

14 "מילים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 111.

15 שם, עמ' 118-119.

16 שם, עמ' 115.

17 חרף עירוב השדות האמנותיים שאמנים רבים, וכיניהם סופרים מצוינים, נוטים להשתמש בו בכואם להגדיר את אמנותם (ראו עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 109), וחרף כך שהראבן נוטלת ביודעין מרוח התאטרון וההתחפשות לספרותה וללשון ספרותה – כל זה הוא טוב ויפה לאמנים עצמם. קרי, כל זה משרת במדויק את הצד הכותב-מצייר-ממחזי-משורר וכן הלאה, של המתרגם. אשר לצד החווה, או לענייננו, הקורא, כאן מתרחשת תופעה מוזרה. בעוד שצופה בתאטרון יכול לחוות טלטלה מטביעת-חותם מהצגה שאך צפה בה (והדבר נכון גם לגבי המדיום

הקולנועי), לרגע לא יעלה ברעתו שזו חיקתה את החיים, או שהיא היא החיים. אם לא יסתפק בחוויה לא־מילולית, ודאי יחשוב הצופה שנמשל ההצגה מפרה את חייו. אך מוטיב האשליה (והמסך) לעולם יחצוץ בינו לבין אמנות זו. לא כך קורה בספרות. מפני שהספר (בהיותו גם כתיבי קודש למיניהם), הוא בעל תפקיד היסטורי, מחנך ומוכיח – מעין שליחות טוטלית של נושא הרצף והבשורה, גם הספרות הטובה נופלת לפח יקוש זה ומאבדת בתהליך הקריאה שלה את הלב המשחקי־בדיוני שממנו נבראה, את האמנות. הרומן או הסיפור (אם הם חודרים ללב – ואין קרבה אמנותית גדולה מזו שמתקיימת בין ספר לאצבעותיו ולהבל נשימתו של קורא), מתקבלים כתורה מסיני. לזה מוסיפה האינדוקטרינציה האקדמית־חינוכית המעודדת את הפרשנות (ולכן, גם את הכתיבה) הראליסטית, ואף הנטייה לנתח את הספרות באזמלים פסיכולוגיים שיפים לחקר ההתנהגות האנושית הראליסטית (גם זו הפתולוגית־ראליסטית), וחוזר חלילה. מצד הספרות הטובה, ודאי שהעולמות והדמויות המומצאים־מחדש, ושבעמדם, בטשטוש ובתעתוע נשענים על המציאות (או על היש), כמו תורמים לאיבוד ההבחנה ולהפחתת גורם האשליה. כפי שב"הפוך על הפוך", ככל שאמינותם הכמור־ראליסטית של דמות או מצב בטקסט ספרותי טוב היא רבה יותר, כך גובר אמונו של הקורא בטקסט ה... מחופש, מרמה ומשחק. לעניין זה, ראו התנסותה של הראבן עם קוראים שהזדהו עם דמות המורה האוויל שבסיפור "העד" (בתוך בדידות, הערה 2 לעיל). או כפי שאני עצמי התנסיתי עם תלמידי כתיבה הנוטים לראות (ואף לא לראות, כדברי הראבן) ב"אהבה בטלפון" סיפור על חוסר האונים של קשישים בארצנו הגסה... והלוא זהו בדיוק כוח הספרות־המשחקת: לחלחל אל הלב ללא שום חיץ וספק מצד הקורא, כמו גם לבדות ולהוליך שולל.

18 כדי להמחיש כיצד סופר מצוין כותב על מצב של חרדה או בהלה בלי ליפול לכתיבה קלישאית, נעזרה הראבן בפסקה מסיפור של אפלפלד (אהרון אפלפלד, "על יד החוף", עשן, ירושלים: עכשיו, 1962). שהרי סופר אינו כותב בשבחו הוא. אבל קוראי מסה זו מתבקשים לראות כיצד כותבת הראבן עצמה את חרדת־הבהלתה של אווה, כדי להיווכח שכל "אהבה בטלפון" הוא מלאכת מחשבת של כתיבה ספרותית.

19 כדי לאשש את עניין קשירותו של הצמד בסיפור, שלעיתים מיטשטש, די לראות שאף שמוניקה מתוארת בסיפור כתינוקת מגודלת, או "קטנה, רחומה, עצמות של גוזל קמוט" – היא מתה קשישה. כמו כן, הראבן, בכישרונה, מוכיחה לנו זאת – למרות שרבים מן הקוראים מסיטים כאן את המבט הצדה – דרך עיני חייל הסיירת, הוא בנה של קבאסו, שנקרא לעזור: "זקנה עירומה מתה מימיו לא ראה. המראה מהמם אותו" (עמ' 54). כך באכזריות. לאבחנה זו חשיבות רבה במה שנוגע לסוגיית ההבדל שבין ספרות היש לספרות האין, ואף לשאלה מדוע נבחרה דווקא מוניקה למות (ולא אווה).

20 פרנץ קפקא, "עיונים בחטא, בסבל, בתקווה ובדרך האמתית", מגרמנית: רן הכהן, יצחק לאור (עורך), מסעם 3 (ספטמבר 2005), עמ' 119–125.

21 "אמנות איננה מעבירה מידע, איננה משמשת לתקשורת, אין היא פסיכולוגיה עטופה בעלילה, ולא סוציולוגיה במיץ פטל, ולא היסטוריה שמעניין לקראה, ולא פילוסופיה ולא תיעוד. כל אלה קיימים באמנות דרך־אגב" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 112). והוסיפה שם הראבן בהמשך: "יש לבוא אליהם לא באופן חיצוני, אלא מהותי. דרך האסתטיקה והיצירה".

22 עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 109.

23 כוחו של טיבריוס ודאי בא לו גם מן השם שבחרה/שעיוותה עבורו הראבן. שכן רק פעם אחת בסיפור דבקה הסופרת בשמו ההונגרי האותנטי, טיבור, וזאת כאשר היא מתעכבת על תולדותיו.

- בכל יתר הפעמים, הכנר מתקרא בעיוות טיבריוס (שם שאינו קיים בשפה ההונגרית), כשמו של קיסר רומי וכובש ירושלים. ומן המפורסמות היא שמהותו של כובש צבאי היא לעכור שלוה, לפלוש, לחרוג, למזג, להטביע חותם; ממש כטיבריוס האמן. אך לעתים, ככל מצביא, הוא גם מפסיד ונענש.
- 24 הראבן, "מדוע הביקורת מרבה לשגות?", עיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 147.
- 25 הכוונה לדבריה גלויי הלב של הראבן באשר להלם ולהתנגדות הראשוניים שחשה למקרא דזוסטין מאת לורנס דארל, ספר שלא חדל לטרוד את מנוחתה עד אשר הסכימה להודות בפני עצמה שהתאהבה בו (שם, עמ' 144). וראו גם עמ' 140 (שם).
- 26 קפקא, "עיונים", הערה 20 לעיל.
- 27 עמדותיה של הראבן, שהעידה על עצמה שהיא פמיניסטית סלקטיבית כלפי מה שהגדירה "התניית ספרות-הנשים", מוצגות היטב אצל פלדמן (יעל פלדמן, ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 121-150). דומה שדעתה על הפמיניזם מקרינה גם על תפיסתה את פרשנות הספרות שלא דרך עיניים סוציולוגיות-פסיכולוגיות: "ויתכן שתנועת-השחרור הנוכחית צריכה הייתה להעלות בעצם את כל הנושא האנושי, ולא את חלקו בלבד" ("שונים ושווים", תסמונת דולטיניאה, ירושלים: כתר, 1981). ויש עוד לראות את התייחסותה הישירה לנושא בעיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 131.
- 28 והלוא הראבן ידועה הייתה במעורבות פוליטית רבה, מגוונת ואף חלוצית.
- 29 לעניין זה, ראו את קישורה של יעל פלדמן ל"פנים אחרות" מאת ש"י עגנון ב"אנדרוגיניות במצור: שולמית הראבן" (ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל, עמ' 145), כמו גם את עצם עמידתה על מוטיב התאומים ביצירתה (שם, עמ' 127).
- 30 שולמית הראבן, עיר ימים רבים, תל אביב: עם עובד, 1972.
- 31 ראו ולדימיר נאבוקוב, גוגול, מאנגלית: דורי פרנס, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 49, 141.
- 32 "מלים כתחפושות", עיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 166.
- 33 שם, עמ' 155.
- 34 שם, עמ' 152.
- 35 לעניין זה שבסיפור (ובהקבלה לסוגיית ספרות היש וספרות האין וסוגיית האנדרוגיניות), שאליו מתקשר הפסוק משירה של זלדה אשר מובא כמוטו בפתח מסה זו, ראו גם את מסתי "זלדה. שושנת היש ושושנת האין", כרמל 9, 2004, עמ' 39-43. ובייחוד יש לשים לב להשוואה שנערכת שם בין זלדה לבין פאול צלאן, ניצול השואה.
- 36 כדי לחדד את חתרנות התואר הזה ביחס לאווה ומוניקה, הנה כך נתפס תפקיד הקרנבל בעיניים לא-ספרותיות: "האנליטיקאי היונגיאני מיכה אנקורי טען שהקרנבל הוא ביטוי להכרתה של התרבות במתח הפנימי שיוצר האיפוק שהיא גוזרת על בני-האדם. לפי אנקורי, הצורך הנפשי בקרנבל נובע בעיקר מן המשאלה לשוב אל הכאוס ואל מקורות החיים כאחד", כותבת פרוני ברישמתה "משחק הנפש מאחורי המסכה" (אמיליה פרוני, המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 308). ולהבנת, אין צורך להדגיש שהמילה תרבות כאן אינה מתייחסת רק לתרבות המערבית או האירופית.
- 37 הציטוט-כיניי הזה לקוח מהסיפור "כיסאות הקש שלי" (בדידות, הערה 2 לעיל, עמ' 57), היכן שהמספרת, אישה ערירית העובדת במחלקת חשבונות, מעידה על עצמה שהיא אוהבת ספרות,

- אבל "לא בדרך הסנטימנטאלית, כמו שחובבנים אוהבים אותה, מפני שאני מן הקפדנים ולא הרגשנים". דרך שנכון לייחסה לאווה ומוניקה...
- 38 ראו גוגול, הערה 31 לעיל, עמ' 70-80.
- 39 "מלים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 110.
- 40 שם, עמ' 112.
- 41 בהקשר הזה, ראו את נאומו של גוגול (הערה 31 לעיל, עמ' 108-110) המבחין בין גורלם של סופרי היש לסופרי האין; כפי שהדבר יבוא לידי ביטוי גם בהמשך המסה.
- 42 חשוב לעמוד כאן על תגובתן הזהה-שונה כאחת של הקשישות לחריגת טיבריוס: אווה, ש"אינה יודעת אם לפחד או לצחוק" (52), פוחדת שיום אחד יעיפו אותו מהתזמורת (וכאילו אמרה שיעיפו אותו מהחיים); ואילו מוניקה, שאומרת את אשר על לבה כדרך הזאטוטים, לפחות פועה: "אך, טיבריוס. איזה בן-אדם. אך דו ליבר" (50). עניין זה חשוב לא רק כהדגמה נוספת להיות הקשישות שלם-חצוי, אלא לסיבת היבחרותה של מוניקה כקרבנו של הסיפור, תחת אווה. כנקודת השקה לכך, יש לציין שדווקא מוניקה, המכורה לשינה הגדולה, היא היחידה שאומרת: "זה נכון שהוא [המטרידן] עוד לא טלפן אף פעם באמצע קונצרט" (45). אף כי גילוי האמת מפיה כמוהו ככרכה לבטלה. לא רק שאינה מודעת למשמעות הדבר, ולפיכך אינה בשלה לנקיטת פעולות, אלא שאיש אינו שועה לה.
- 43 "מלים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 110.
- 44 זאת ועוד; ערוב בין היש לאין היה ממנן את הסיפור כך: היש הוא נקבי והאין – זכרי. אולם האנדרוגיניות פירושה יצור שהוא מעל למין, זאת אומרת מין אחר, כולי, שטמון בגרעין הספרות הטובה באשר היא ואשר מגולם בדמות מסוימת (למשל אורלנדרו של וירג'יניה וולף) רק אם הסיפור מחייב זאת. בהתאם לכך, הראבן היא אמנית-אין שלשונה הספרותית-כולית היא אנדרוגינית. יצירותיה המערבכות מכאן ומשם מעידות כל כך שניחנה בחירות הכולית לטוות את היצירה באיזה קול שתובע ממנה הסיפור, ולא אחרת (ראו פלדמן, ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל, עמ' 171).
- 45 ראו ניטשה, כשם ספרו מעבר לטוב ולרע, מגרמנית: ישראל אלדר, ירושלים: שוקן, 1972.
- 46 הראבן, "לראות ולא לראות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 132.
- 47 שם, עמ' 133.
- 48 וטוב כאן לקרוא את דוגמאותיה המהדהדות של הראבן עצמה (שם, עמ' 143), וכך לשוב להערה מספר 31, לנאום הגוגולי.
- 49 וזאת חרף היותי מודעת לעובדה שהראבן לא הכירה את הסוגה, באותה במידה שסירבה, ובצדק, להשתעבד לכל סוגה באשר היא; ו"גם מפני שהכי קל לסוג את הבינוני" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 128). ולא זה מקרה סיפורנו המזהיר.
- 50 פלדמן, ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל.
- 51 כך הוא תיאורה של דולי יעקבוס ברגע הפיכוחן (ובשיאה של כדירות נפלאה): "כיבתה את האור וישבה על אדן החלון [...] אורות רבים. משהו כאילו התפצל ממנה ונשר, אולי הדרכים המתפרדות מכאן ואילך, במהירות קוסמית, וכבר אפילו אי-אפשר לזכור מתי הייתה אחת, בלתי-קרועה. 'הלוא צריך', אמרה דולי [...] מחר [...] אדע מה צריך" (בדידות, הערה 2 לעיל, עמ' 37).
- 52 כך הפסיוכואנליטיקאית אמיליה פרוני בוחנת ברשימתה "מחשבות על סדר ואי סדר. מבוא למשחק כתנועת הנפש" (בתוך: אמיליה פרוני, המשחק, הערה 36 לעיל) את סגולות המשחק

- כמבוא לתנועות הנפש, בעודה נשענת על דברי הסופר והבמאי האיטלקי לוצ'אנו די־קרשנצו, שציין בספרו סדר ואי־סדר (1996) כי "רוב האנשים מבטאים גם סדר וגם אי־סדר [...] אף כי ניתן למצוא [...] הפתעות: כך, למשל, בניגוד לסטריאוטיפ שלפיו האמן הנהנה מחופש מוחלט, לפעמים עליו לגייס משמעת עצמית גבוהה בהרבה מאדם רגיל" (אצל פרוני, עמ' 122). ומדברים אלה מסיקה פרוני כי "סדר ואי־סדר הם כנראה כוחות קוסמיים, והאיזון דורש שיהיו מעורבים זה בזה" (שם, עמ' 123). אך יש לשוב ולחדד: מעורבים מתוקף דרישת הסיפר, האמנות, ולא מטעם פרשנות זרה וחיזונית. ובאשר להפתעות, אליבא דה אותו די־קרשנצו, האם לא ניתן לייחס אותה משמעת עצמית גבוהה בהקשרו של הכנר לפרות הברית שמזומנת לו עם אווה? 53
- "מלים כתחפושות", ניווריס בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 116. 54
- שם, עמ' 111. 54
- פרוני, "משחק הנפש מאחורי המסכה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 309. 55
- בהקשר זה ראו אצל פרוני על מאפייני המשחק וליבתו בכלל, ברשימתה "מחשבות על סדר ואי־סדר", שם, עמ' 124. 56
- אפשר בהחלט לראות את דמויות־המשנה הללו גם כדמויות ראי הכופלות את הגיבורים הראשיים, ואף כמעין שילוש ממקסם: טיבריוס־סמל פיג'ויה (רוב שוטר אביטן), כנגד אווה־מוניקה־השכנה קבאסו. 57
- פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 25. 58
- ניתן בהחלט להשעין את "אהבה בטלפון" גם על סיפור העקדה. 59
- בסיפור הנרון האישה השלמה אליבא דה הראבן, מחציתה ילדה (מוניקה) ומחציתה אישה (אווה). האמהות איננה גורם המעצב את הנשיות ואין היא נתפסת כחיונית. לאווה הייתה בת שנואה, שניתקה עמה את הקשר וירדה מהארץ, ואין סימן לכך שהדבר מצער אותה. ואילו טיבריוס הוא לה (ולמוניקה) הבן שהיה יכול להיות להן, עם דגש על "היה יכול". ואולם מות מוניקה ואיחודם הלא־הרמוני של הכנר ואווה מבטלים את הנשיות (המאוד נשית של אווה), לטובת האופציה (או המעין שלמות) האנדרוגינית. 60
- פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 25. 61
- חוליו קורטאסר, סוף המשחק, מספרדית: יורם מלצר, ירושלים: כרמל, 2005, עמ' 9. 62
- את מוטיב הזכוכית, כסמל ליופי ולאמת (ובהמשלה, לספרות האין), טוב להשוות לסיפור־משחק המשלי של סרוואנטס "הפרקליט זכוכית" (מיגל דה סרוואנטס, הפרקליט זכוכית, מספרדית: פביאנה חפץ, תל אביב: בבל, 2003). בסיפור זה פרקליט, שהורעל כי לא ידע להשיב אהבה, מאמין שהוא עשוי מזכוכית, ועקב כך מרשה לעצמו להטיח (ולשקף) את האמת בפרצופה של החברה – שבזה לו ומגדה אותו. 63

”לקראת פואטיקה היברידית”: מילות פתיחה*

בגיליון הנוכחי הצטברו מאמרים העוסקים בתרגום ובמעברים בין-תרבותיים וכן בדו-שיח בין מזרח ומערב. ברוח זו גם נערך גם הראיון עם הסופר סמי מיכאל. במהלך העבודה על הגיליון חיפשנו מאמר לתרגום שעניינו נקודות ההשקה בין הספרות הערבית ובין מסורות מערביות. קריאה בנושא זה הפגישה אותנו עם מאמר מאת סטפן שיהי (stephen sheehi), שדן בכתבי עת במדינות ערב בתקופת ההשכלה ובהשפעתה של הנאורות המערבית על כתבי עת אלה. מצאנו במאמר גם הקבלות בין ההשכלה הערבית להשכלה העברית, ובמערכת הוחלט לתרגמו לגיליון זה. להפתעתנו, הפנייה אל המחבר לקבלת זכויות לתרגום מאמרו נתקלה בסירוב נחרץ מטעמי חרם אקדמי. פניות שלנו לחוקרים רבים נוספים כלל לא נענו. המשך החיפושים אחר מאמר לתרגום הוביל אותנו לשניים ממאמריו של צדאק מ' גוהר (Saddik M. Gohar)¹. זיהינו הלימה בין תחום המחקר שלו, שעניינו השפעות בין-תרבותיות, לבין היענותו החיובית לתרגום מאמרו לעברית. החלטנו לתרגם את שני המאמרים ולשלב ביניהם, וזאת כדי ליהנות מן הניתוח המדוקדק שמופיע באחד מהם לצד הרקע הנרחב הנפרש בשני. פרופ' ששון סומך הוסיף אחרית דבר מאירת עיניים.

צדאק גוהר נולד במצרים ורכש את השכלתו הגבוהה באוניברסיטת אינדיאנה בניסלבניה. בשנים האחרונות הוא מכהן כחוקר ספרות וביקורת התרבות באוניברסיטת איחוד האמירויות במחלקה לשפה וספרות אנגלית, לצד עיסוקו הנרחב בתרגום מערבית לאנגלית. הוא פרסם חמישה ספרי שירה בערבית, ועוד שתי אנתולוגיות שירה פרי עטו יראו אור בקרוב. בימים אלה הוא עסוק בפרויקט תרגום שריו לאנגלית. מחקריו עוסקים בספרות השוואתית, בלימודי המזרח התיכון, בתאוריית טראומה ומחקר הקולנוע, בפמיניזם ובספרות מיעוטים, בהשפעות בין-תרבותיות ובתאוריה של התרגום. בעקבות היכרותנו עמו התברר שהוא מתאים בתחומי עיסוקו לרוחו של גיליון זה אף יותר מששיערנו בראשונה.²

גוהר עוסק באופן נרחב גם בחוויית הגלות – הפיזית והרוחנית – ובאופנים שהיא מוצאת בהם את ביטויה בספרות. הוא דן בגלות כתמת-יסוד בספרות הערבית, במיוחד לאחר הטרגדיה הפלסטינית של 1948 וצמיחת משטרים דיקטטוריים במדינות ערביות רבות. לטענתו, נסיבות היסטוריות אלה הובילו לכך שהפוסט-קולוניאליזם קיבל במדינות ערב גוון שונה מזה המוכר בשיח הפוסט-קולוניאליסטי. במחקר שלפנינו הוא טוען כי היות שבעולם הערבי את הכובשים-לשעבר ירשו משטרי עריצות דכאניים, פנו המשוררים

* המערכת מבקשת להודות לד"ר חמוטל צמיר, לד"ר חביבה ישי ולשרה בוידן על עזרתן בהכנת המאמר לדפוס.

הערבים הפוסט-קולוניאליים אל תרבות המערב דווקא; ממנה ביקשו לשאוב תבניות פואטיות ומוטיבים שיחזקו אותם בהתמודדותם עם אתגרים פנימיים בארצותיהם. תוך ניתוק הצמדים קולוניאליזם ופוסט-קולוניאליזם לעומת מודרניזם ופוסט-מודרניזם, גוהר מצביע על יחסים מורכבים המתקיימים בשירה הערבית בין פוסט-קולוניאליזם ומודרניזם דווקא. לטענתו, בתקופה הקולוניאלית האליטה האינטלקטואלית והאליטה השלטונית היו מאוחדות כנגד הכובש, ואילו לאחר הדה-קולוניזציה פנתה האליטה האינטלקטואלית נגד השלטון תוך אימוץ מודע של אלמנטים תרבותיים של הכובש-לשעבר, וזאת לצורך כינון נרטיבים חדשים של מאבק. במיוחד הוא מציין את השפעתו של ת"ס אליוט על המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים, וכמו כן הוא דן בהרחבה בהשפעות המודרניסטיות והמערביות על שירתו של עבד אל-והב אל ביאתי. צדאק גוהר הוא פעיל למען זכויות אדם של קבוצות מיעוט בעולם הערבי ולמען השלום בין מדינות ערב לישראל. הוא עצמו מנהל דיאלוג מוסרי ופואטי מורכב עם ארץ מוצאו, עם מדינות ערב ועם תרבות המערב, וגם יחסו לסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא רב-פנים. נראה כי במחקר שלו, בעמדותיו וכן בנסיבות חייו – שיטוט בין מקומות, תרבויות, שפות וספרויות שונות – הוא מגלם הלכה למעשה את כותרת מאמרו: "לקראת פואטיקה היברידית".

המערכת

הערות

- 1 Saddik M. Gohar, "Toward a Hybrid Poetics: The Integration of Western/Christian Narratives in Modern Arabic Poetry", *crossroads* 3(1), 2008, pp 4-15; Saddik M. Gohar, "Integrating Western Modernism in Postcolonial Arabic Literature: A Study of Abdul-Wahhab Al-Bayati's Poetics", *Bulletin* 41(2), 2007, pp. 125-136
- 2 Lambert Academic Publishing Corp. **בין פרסומיו האחרונים, שראו כולם אור בהוצאת** Saarbrucken, Germany: *Singers in the Wasteland: Voices of Protest in Modern Poetry; Transcultural Conflicts and Dialogues: Relocating the Middle East in American and Arabic Literatures; Cities of Darkness and Fear: Integrating Western Discourses in Arabic City Literature; Narratives of Hegemony and Marginalization: Deconstructing Grand Narratives of Hegemony and Marginalization in Arabic and American Literature; Journey in the Middle East : The Discourses of Violence and Racism in American and Arabic Literature*

לקראת פואטיקה היברידית: הספרות הערבית הפוסט-קולוניאלית והמודרניזם המערבי*

צאדק מ. גוהר

מאנגלית: אורן מוקד

עריכה מדעית: נידאא חורי

השימוש במסורות מודרניסטיות בשירה הערבית: מבט חוצה-תרבותי

בדינורם בחרם שהטילו כמה מארצות האסלאם על הספר פסוקי השטן מאת סלמאן רושדי, טוענים ויג'אי מישרה ובוב הודג' כי:

בעולם המוסלמי הפוסט-קולוניאלי הלקח חד וברור: לכתוב בשפת הכובש הקולוניאלי משמע לכתוב מתוך המוות עצמו. סופרים פוסט-קולוניאליים הכותבים בשפת האימפריה מסומנים כבוגדים במטרותיו של פוסט-קולוניאליזם רקונסטרוקטיבי. הסופרים הפוסט-קולוניאליים כותבים אפוא בצל המוות.¹

מן האירועים שבאו בעקבות פרסום הרומן של רושדי במאה הקודמת עלו מן הסתם שאלות חשובות על היחס בין מזרח למערב ובין כובשים לנכבשים. אולם העיונות לספר בארצות מסוימות במזרח התיכון ובעולם המוסלמי אינה קשורה לעניין השפה, זו שמישרה והודג' מכנים "שפת האימפריה". השימוש בשפות קולוניאליות כמעט אינו מאיים על התרבות המוסלמית, שכן בניגוד לספרות בקולוניות-לשעבר באסיה, באפריקה, בדרום אמריקה, באיי הודו המערבית ובים הקריבי, אשר כתובה רובה בשפת הכובשים המערבים – בחלקים גדולים בעולם המוסלמי הערבי נכתבת הספרות בשפות המקום. חשוב אפוא לציין כי עניין השפה אינו רלוונטי: לא הוא שורש המאבק בספר פסוקי השטן, אלא המבנים הרדיקליים של הגמוניה דתית המאפיינים דוקטרינות פוליטיות מסוימות של האסלאם בן-ימינו.

זאת ועוד, הסופרים הפוסט-קולוניאליים הערבים אינם מתייחסים ליצירות הספרות

* כדי לשמור על הרציפות הרעיונית כל השירים תורגמו מאנגלית. במידת האפשר הובא המקור הערבי בהערות שוליים. כל התוספות בשפה הערבית הן מאת עורכת התרגום.

המערביות-הקולוניאליות כאל טקסטים עוינים, אלא רואים בהן חלק ממורשת התרבות האנושית המזומנת לשימושם הספרותי. בעוד סופרים פוסט-קולוניאליים אחרים מבקשים, בפולחן של התאכזרות עצמית, לגרש את עברם הקולוניאלי ולהרוס את הסדר הישן שאליה השתייכו – המשוררים הערבים בני הקולוניות-לשעבר מנסחים את השיח המקומי ביצירתם תוך שימוש במסורות ובתבניות מן המערב. מאז מלחמת העולם השנייה השתמשו משוררים מארצות ערב במסורות מערביות כדי לטפל בסוגיות חברתיות ופוליטיות ברמה הלאומית והאזורית. באמצעות ניכוס נרטיבים מערביים והתאמתם לשפה שונה ולהקשר תרבותי שונה, ביקשו המשוררים הערבים להקנות יתר עומק ותובנות למסורות מאובנות שלא הצליחו להתמודד עם תהפוכות דתיות ועם אתגרים בין-לאומיים.

בעקבות המפגש עם תרבות המערב סיגלו המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים תצורות לא-מקומיות והשתמשו בהן כדי לשנות מן היסוד את נקודות המבט השגורות במקומותיהם. נרטיבים של מאבק, שמקורם במערב, שימשו אותם כדי לקרוא תיגר על משטרי הדיכוי האכזריים בעיניהם. משוררים ערבים אלה, ובראשם עבד אל-והאב אל-ביאתי,² התייחסו בחיוב לספרות המערב, שסייעה להם להתמודד עם המשברים התרבותיים שחוו ועם הניכור והאכזבה שליוו משברים אלה. בסבך האירועים הפוליטיים באזור, ובראשם הטרגדיה הפלסטינית של 1948 ועליית מדינת-הלאום הערביות, חיפשו המשוררים הערבים בני הדור החדש גאולה במערב ובתבניותיו התרבותיות. אף שספרות הנכתבת בלשון המקום עוסקת בדרך כלל בבניית זהויות לאומיות ותרבותיות, המצב בעולם הערבי אחרי מלחמת העולם השנייה הדף את המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים לכיוון מערב: בעזרת תרבות המערב, כך קיוו, יוכלו לפתח פואטיקה היברידית אשר תשכיל להתמודד עם האתגרים החדשים באזור.

הזיקה בין המשוררים הערבים לבין המערב בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה מעלה שאלה נוספת, מעוררת מחלוקת, והיא שאלת הזיקה שבין הפוסט-קולוניאליזם למודרניזם. שאלה אחרת, שנגזרת מקודמתה, היא באיזו מידה משקפת הזיקה למודרניזם את יחסי הגומלין המורכבים ביצירותיהם של מחברים חוצי-לאום, במיוחד המשורר העיראקי עבד אל-והאב אל-ביאתי. איג'אז אחמד, למשל, מסמן הקבלה בין ספרות העולם השלישי בתקופה הפוסט-קולוניאלית לבין פוסט-מודרניזם דווקא:

הפוסט-קולוניאליות היא הטריז שבאמצעותו מתנחל הפוסט-מודרניזם בספרויות שמחוץ לאירופה ולשלוחותיה בצפון אמריקה. קביעה זאת אני מרשה לעצמי להבין כך: כאשר המסגרת התאורטית השלטת מתחלפת מלאומיות של העולם השלישי לפוסט-מודרניזם, מה שנקרא בעבר "ספרות העולם השלישי" קיבל שם חדש: "ספרות פוסט-קולוניאלית".³

אריף דירליק מציין, בהקשר דומה, כי המונח "פוסט-קולוניאלי" מתייחס אמנם לתנאים ששררו אחרי התקופה הקולוניאלית בארצות שהיו קודם לכן מושבות רשמיות; אלא שהפוסט-קולוניאליות השתחררה זה מכבר מ"מקומה הקבוע בעולם השלישי", ולכן "זהותו של הפוסט-קולוניאלי שוב אינה מבנית, אלא דיסקורסיבית".⁴ המונח "פוסט-

קולוניאלי" מייצג אפוא, לטענתו, ניסיון "לכנס מחדש תחת דגל הפוסט-קולוניאליזם אינטלקטואלים שמקומם אינו ברור" (שם). בעידן הדה-קולוניזציה, "המאפיין המבני של הפורמציה הנשלטת חדל להתקיים, והפורמציה אינה קולוניאלית עוד, גם אם היא ממשיכה לקיים יחסי-תלות מסוג אחר"⁵. על יסוד הדברים האלה טוען אחמד כי הקו המפריד בין הקטגוריות "קולוניאלי" ו"פוסט-קולוניאלי" נעלם לחלוטין, וכי לאף אחד מהמונחים אין ערך אנליטי כאשר משתמשים בהם כדי להתייחס באורח הומוגני למבנים מורכבים של ייצור אינטלקטואלי, למסלולי-יצירה ולסובייקטיביות של מחברים ומבקרים מסוימים, או לרבדים אינטלקטואליים נרחבים יותר. מבחינת האינטלקטואלים, האווירה התרבותית של העידן הקולוניאלי עשויה להמשיך ולהתקיים זמן רב אחרי רגע הדה-קולוניזציה.⁶

למרבה האירוניה, בעולם הערבי מזער המערך הגאופוליטי את ההבדל בין העידן הקולוניאלי לבין תקופת הדה-קולוניזציה, שכן את הכובשים-לשעבר ירשו משטרי עריצות, אשר הכתיבו את גורל העמים הערביים ועיכבו את התפתחות המולדת הערבית. בעידן הקולוניאלי התקיימה הרמוניה בין השיח הפוליטי לשיח הספרותי: המנהיגים המדיניים והמשוררים דיברו בשפה זהה של מאבק באימפריאליזם המערבי. בעידן הדה-קולוניזציה, לעומת זאת, נוצר עימות בין המשוררים ושאר האליטה האינטלקטואלית ובין המנהיגים הצבאיים והשבטיים אשר השתלטו על מנגנוני המדינה והחלו להתאכזר לעמיהם. ההתנגשות בין המשוררים לאליטות השליטות הגיעה לנקודת מפנה בעקבות הטרנדיה הפלסטינית של 1948. אחרי תבוסת הצבאות הערביים במלחמה עם ישראל ובעקבות עליית מדינת הלאום הדיקטטוריות, נאלצו המשוררים הערבים בני הדור הצעיר להתעמת עם המדיניות הרשמית, המונוליטית והכופה-כול של המשטרים בארצותיהם. תמיכתם בנרטיבים פלורליסטיים, רב-ערכיים ואנטי-הגמוניים, שהיו מנוגדים לנרטיבים השליטים, קירבה את המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים למערב ועודדה אותם לשלב מסורות מערביות בספרות הערבית.

יחד עם זאת, שילובן של תבניות וטכניקות ספרותיות מן המערב בשירה הערבית הפוסט-קולוניאלית אינו מאפיין של המורשת הקולוניאלית והוא לא ביטוי לתלות תרבותית. המשוררים הערבים בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה עשו בתצורות ובאסטרטגיות מערביות שימוש חדשני, שהפך אותן לאמצעי מחאה ומהפכה נגד ההגמוניות המקומיות. משוררים כעבד אל-והאב אל-ביאתי, בדר שאכר אל-סיאב ואחרים מצאו מפלט בספרות המערב, במיוחד בפרויקט המודרניסטי של ת"ס אליוט, וניכסו לעצמם מסורות פואטיות מודרניסטיות ונרטיבים מן המערב כדי לטפל בבעיות מקומיות.

בחינה מקרוב של השירה הערבית הפוסט-קולוניאלית חושפת את מגבלותיהן של גישות ביקורתיות צרות המתעלמות מהמפגש האפשרי בין מודרניזם מערבי לפוסט-קולוניאליזם. תוך קישור מודרניזם לפוסט-מודרניזם וקולוניאליזם לפוסט-קולוניאליזם, מזניחים המבקרים את היחסים המורכבים המתקיימים בין המודרניזם לפוסט-קולוניאליזם ואת השימוש הטרנספורמטיבי שמשוררים פוסט-קולוניאליים כאל-ביאתי ואל-סיאב עשו בטקסטים המודרניסטיים כדי לנסח התנסויות חדשות. בעוד חלק מעמיתיהם התייחסו למסורות מערביות בפקפוק, אל-ביאתי ואל-סיאב השתמשו במודרניזם המערבי כדי

לבטא את החוויה הערבית בעידן הדה־קולוניזציה על שלל מורכבויותיה.⁷ על ידי רתימת הנרטיבים המערביים למטרותיהם המקומיות ובאמצעות השילוב שעשו בין מודרניזם לפוסט־קולוניאליזם, העניקו המשוררים לעמיהם קול קהילתי, המנון מהפכני.

על אף הקשרים המסועפים שבין המודרניזם לפוסט־קולוניאליזם, מבקרים רבים מכחישים כל קשר בין שתי התנועות הללו ורואים במודרניזם רעה חולה שיש להתגבר עליה. סטפן סלמון, המזהה בין מודרניזם לקולוניאליזם ובין פוסט־מודרניזם לפוסט־קולוניאליזם, טוען, למשל, כי הקולוניאליזם הוא "גרסתו החמושה" של המודרניזם, וכי "הפוסט־מודרניזם והפוסט־קולוניאליזם הופיעו כתגובה לאירוע תרבותי יחיד זה [דהיינו, המודרניזם]."⁸ חרף ביקורתו על הפוסט־מודרניזם – שלדעתו ספג רבים מהמאפיינים התרבותיים והאימפריאליסטיים של המודרניזם – קובע סלמון כי הפוסט־מודרניזם והפוסט־קולוניאליזם תורמים ל"דה־קולוניזציה של תרבות המערב" מ"שאריות המודרניזם".⁹ טענות דומות מופיעות אצל קוואמי אנטוני אפיה, שטוען כי בפוסט־מודרניזם ובפוסט־קולוניאליזם יש לצד הומניזם קונטינגנטי גם "דאגה לסבל האנושי תוך דחיית נרטיב־העל של המודרניזם".¹⁰

ברוח זאת מכחישה גם לינדה האטצ'ון כל קרבה בין המודרניזם לפוסט־קולוניאליזם. הסופרים הפוסט־מודרניסטיים והפוסט־קולוניאליים, היא טוענת, נאלצים "להתמודד עם יחסם לעבר בשל הא־היסטוריציזם של המודרניזם הקולוניאלי".¹¹ סיימון דורינג מתעלם אף הוא מהקשר שבין המודרניזם לפוסט־קולוניאליזם. את מטרת היסוד של הפוסט־קולוניאליזם הוא מגדיר במונחים אנטי־מודרניסטיים: "להשיג זהות שלא תהיה נגועה במושגים ובדימויים אוניברסליסטיים או אירוצנטריים".¹² לדעת ג'ורג' גוגלברגר, ההבדל בין הפוסט־קולוניאליזם למודרניזם נעוץ בהבדל בין מה שהוא מכנה "השפה הדו־לשונית של ספרות העולם השלישי" לבין "ההיבטים הרב־לשוניים של המסורת המודרניסטית האירו־אמריקאית".¹³ פרנק דייווי, הרואה במודרניזם "תנועה בין־לאומית, אליטיסטית, אימפריאליסטית, תנועה של טוטליזציה המבקשת לנכס לעצמה את המקומי תוך התנשאות על דרכי הפעולה שלו", מכחיש גם הוא כל קשר בין הפוסט־קולוניאליזם למודרניזם.¹⁴

מבקרים המפרשים את הפוסט־קולוניאליזם כאנטי־קולוניאליזם גרידא, מגזימים בהערכת הפער שבין הפוסט־קולוניאליזם לתנועות ספרותיות אחרות, ולכן ממעיטים בערכם של משוררים המנסים להשתמש במסורות מודרניסטיות בהקשרים פוסט־קולוניאליים. עם זאת, יש גם מבקרים הפורצים דרכים חדשות בהבנת היחס שבין המודרניזם לפוסט־קולוניאליזם; כאלה הם, למשל, מבקרים של הספרות האפרו־אמריקאית והקאריבית, המתייחסים במחקריהם לאסטרטגיות מודרניסטיות החורגות מהדגם האירופי המסורתי. במחקרו על "הרנסנס של הארלם" טוען, למשל, יוסטון בייקר, כי המשוררים האפרו־אמריקאים בשנות העשרים השתמשו באסטרטגיות דומות כדי ליצור פואטיקת שחרור מודרניסטית. אולם אפילו הוא מפרש את המודרניזמים החדשים האלה כניגוד הבינארי של המודרניזם המערבי. לדבריו, המודרניזם האפריקאי והאפרו־אמריקאי "מנוגד באורח רדיקלי" להיסטוריה המערבית, ולכן חולק מעט מאוד עם "הפרויקט של ג'ויס או של אליוט".¹⁵ טענה דומה משמיע סיימון גיקנדי במחקרו על הספרות הקאריבית: המודרניזם

הקאריבי, הוא טוען, "מנוגד לתפיסות אירופאיות של המודרניזם", במיוחד ל"אסתטיקה המודרניסטית העילית" של פאונד, אליוט וג'ויס.¹⁶

משוררים ערבים בולטים אשר סירבו להיות בני-ערובה של הגטו ההיסטורי פרי הטראומה הפוסט-קולוניאלית, בחרו להשתמש במסורת הקולוניאלית המערבית שעוררה בהם משיכה תרבותית לצד דחייה פוליטית. העניין בספרות המערב הניע אותם לקיים דיאלוג עם סופרי המופת המערבים, ובראשם ת"ס אליוט. חרף תמיכתו של אליוט בפרויקט הקולוניאלי הבריטי, קנו להן יצירותיו אהדה רבה ב"שטחים שהיו פעם בשליטת בריטניה", במיוחד בעולם הערבי.¹⁷

מורשתו הספרותית של אליוט התקבלה בחיוב בקרב הסופרים הערבים הפוסט-קולוניאליים שנמשכו למודרניזם שלו. אליוט, מצדו, נהג לטעון שהשליטה הקולוניאלית הועילה לארצות הכבושות (הגם שביקר קבוצות-עניין מסוימות, כגון המיסיונרים שנטלו חלק בפרויקט הקולוניאלי). בספרו נצרות ותרבות אליוט אינו מכיר בנזק שנגרם לתרבויות הילידיות בעקבות העידן הקולוניאלי: "הצבעה על הנזק שנגרם לתרבויות הילידיות במהלך ההתפשטות האימפריאלית אין פירושה להרשיע את האימפריה עצמה, כפי שהתומכים בפירוק האימפריה נחפזים להסיק".¹⁸

בדינו על הזירה הספרותית לאחר מלחמת העולם השנייה מתאר מוחסן אל-מוסאווי גישה חדשה שהפכה דומיננטית בקרב המשוררים הערבים וסללה את הדרך להשפעתו של אליוט עליהם. גישה מהפכנית זו הניעה את המשוררים הערבים ליצור פואטיקה חדשה, במקום הפואטיקה הקלאסית או בנפרד ממנה, תוך דגש על תאוריות של פרסונה, מסכה ומונולוג דרמתי לצד דימויים, סמלים, מיתוסים וקונסטרוקטים היסטוריים. עמדה אפיסטמולוגית זו לא הייתה מנותקת מהשתתפותם של המשוררים במאבק נגד הניצול מבית והאיומים מחוץ: האינטלקטואלים חשו צורך באוונגרד שיוביל את ההמונים.¹⁹

בהשפעת אליוט פיתחו המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים דרך חדשה לניסוח השאיפות והתסכולים של האומה הערבית מוכת משטרי הדיכוי והתבוסות החוזרות ונשנות. מתוך הכרה במגבלותיה של המסורת הפואטית המקומית שלא הצליחה להתמודד עם אתגרי העידן שלאחר המלחמה, דגלו המשוררים בתצורות פואטיות ובטכניקות חדשניות מן המערב, אשר סייעו להם להתמודד עם עניינים לאומיים שונים ולהתעמת עם ההגמוניה המקומית. משוררים כאל-ביאתי, אל-סיאב ואחרים, שהושפעו מהמסורות הספרותיות של אליוט, השתמשו בתבניות מודרניסטיות מערביות – כגון הפרלוד, המונולוג הפנימי והשיטה המיתית – כדי להגמיש את המסורת הפואטית הערבית ולהעשירה בתובנות חדשות.

בדינו בהשפעת הספרות המערבית על סופרים ערבים מודרניים, מציין מ"מ בדאווי ש"המחברים המשמעותיים ביותר בספרות הערבית המודרנית, רובם ככולם, נחשפו במישרין או בעקיפין להשפעות תרבותיות מן המערב".²⁰ עניינם הרב של המשוררים והמבקרים הערבים במורשתו הספרותית של אליוט הביא לטענתו לכך שבקוננים הספרותיים הערביים הפך אליוט למילה נרדפת לשירה האנגלית המודרנית. אל-ביאתי עצמו מציין, בהשפעת

מושג המסורת של אליוט, שמסורת אינה רק מצבור של ידע וניסיון אנושיים: היא אינה מייצגת את העבר בלבד, אלא אף טומנת בחובה את טקס הניכוס והשיפוט, אותו טקס מתמשך שבאמצעותו יכול המשורר לשיפוט ולכונן את העבר מחדש אגב ניסוח ההווה והעתיד דרך האמנות.²¹

המשוררים הערבים־המוסלמים ששילבו את תרבות המערב בקנון השירה הערבית אחרי מלחמת העולם השנייה, פנו לכיוונים שונים, וניתן לחלקם לארבע קבוצות עיקריות המייצגות את ארבע המגמות המרכזיות במודרניזם הערבי. לקבוצה הראשונה משתייכים משוררים רדיקליים כמוחמד עפיפי מטר, מ"מ בדאווי ואחרים, שביקשו לזעזע מן היסוד את המסורות הערביות, לנקות את "המקורות העכורים" של ההיסטוריה הערבית ולחדש את מעיינות התרבות הערבית. הניסיונות של מטר ובדאווי לאמץ תבניות ונושאים מהמערב נשאו אופי קיצוני: מטר, למשל, ביקש לחתור תחת חוקי התחביר הערבי על ידי התמכרות לתבניות פואטיות מערביות, שהפכו את הטקסטים שלו לרשת של חידות סגנוניות והפשטות אינטרוספקטיביות.²² שירי הפרוזה של מטר, המתמקדים ב"אני" השירי הנרטיבי, התנתקו בשל כך מהמציאות החברתית־הפוליטית שבה חי המשורר. השימוש המופרז בתבניות מערביות הזרות להקשר התרבותי הערבי, הפך את שיריו לנרטיבים מעורפלים שלא היו נהירים לקורא הערבי הממוצע. בדאווי, לעומתו, נתן בשיריו ביטוי לדפוסים לא־קונבנציונליים של שיח תרבותי מן המערב – כך, למשל, השיר "מסרים מלונדון" מציג, בעקבות הוגי האקזיסטנציאליזם האירופי, גרסה רדיקלית של העמדה הפילוסופית המערבית שלפיה החיים הם "מסע בדרך מאובקת, שאינה מובילה לגן פורח אלא לחורבן ורקב בקבר".²³

בדרכם לחיסול "הביצות הקדושות של המורשת הערבית"²⁴ ולצמצום הפער בין התרבות הערבית לתרבות המערב, עיוותו אפוא מטר ובדאווי את צורתה של השירה הערבית ואת תכניה. במקום ליצור הכלאה בין השירה הערבית לספרות המערב, ביקשו משוררים אלה לערער את יסודות הרטוריקה והמסורת הדתית של העולם הערבי ולהחליפם בפרדיגמות תרבותיות מערביות אשר תהלומנה את רגישויותיה של הרוח המודרניסטית. התוצאה היא פרובלמטיזציה של השיח הפואטי הערבי וריחוק אסתטי בין הטקסטים לבין קהל הקוראים המקומי. בעיני מבקרים שמרנים, חיקוי המודרניזם המערבי והגישה הרדיקלית לשפה הערבית ולערכי הדת של העולם הערבי הם אקט טרנסגרסיבי, המבקש לעקור מן השורש את המסורת האותנטית של התרבות המוסלמית והספרות הערבית. אולם המגבלות של שירת מטר ובדאווי – העמימות הסגנונית, ההתעמתות האידאולוגית עם הזרם המרכזי של האסלאם – אין בהן כדי לטשטש את מאמציהם הנוקבים של שני המשוררים לסרטט מחדש את מפת הספרות הערבית בת זמננו ולעודד דיאלוג חוצה לאומים עם המערב.

לקבוצה השנייה של משוררים ערבים מודרניסטיים משתייכים משוררים בעלי גישה מתונה יותר כסאלח עבד אל־סבור, עלי אחמד סעיד, בולנד אל־חידרי ומוחמד אל־מאג'וט.²⁵ במקום לשתול את המודרניזם המערבי בתרבות הערבית העכשווית, כפי ששאפו לעשות מטר ובדאווי, מבקשים משוררי הקבוצה השנייה להשתמש במסורות מערביות־נוצריות כדינמיקה פואטית לטיפול בסוגיות מקומיות.

עם קבוצתנו השלישית נמנים משוררים בולטים – ניזאר קבאני, מחמוד דרוויש, הארון האשם רשיד, מוחמד אבו-סינה, פדווא טוקאן²⁶ – שהשתמשו כולם בנרטיבים מערביים-נוצריים כדי להחיות מיתוסים מקומיים ומסורות ילידיות ולקראו למהפכה נגד המשטרים הקיימים. כדי למרוד במסורת המאובנת ובחברתם הנחשלת יזמו משוררים אלה דיאלוג רב-תרבותי עם עמיתיהם המערבים והטמיעו בשירתם דרכי פעולה ותצורות פואטיות מן המערב. פתיחותם לתופעות תרבותיות מן המערב, שאפיינה גם משוררים מודרניסטיים אחרים, אפשרה להם לפתח פואטיקת-נגד ולרתום את הפואטיקה הזו למטרותיהם האידאולוגיות ולמהפכה נגד המשטרים השליטים.

המגע עם מסורות מערביות הניע את משוררי המודרניזם הערבי המשתייכים לקבוצה זו לחפש נרטיבים דומים גם במורשתם שלהם. היכרותם עם מסורות יהודיות, נוצריות ופגאניות ועם הדמויות הארכיטיפיות המאכלסות אותן – ישו, אלעזר (לזרוס), יהודה איש קריות, קין, שמשון, סיזיפוס, פרומתאוס, צרברוס, פרספונה, אדיפוס, פנלופה, אודיסאוס ועוד – עודדה אותם לחפש חלופות דומות בעברם התרבותי. למרבה האירוניה, השפעת המערב רק חידדה את היכרותם של משוררי המודרניזם הערבי עם התרבות וההיסטוריה של המזרח התיכון הקדם-אסלאמי. לראשונה בתולדות השירה הערבית הופיעו בשירתם אלים קדם-אסלאמיים ופגאניים – בעל, אללאת, תמוז, אוזיריס, אישתר, ושאר אלים מפניקיה, מבבל וממצרים העתיקה – וכן גיבורים מיתיים כאל-חוסין, המרטיר מקרבלה.²⁷ דמויות אלו הופיעו לא פעם בנרטיבים של הקרבה שהתייחסו למצב הקריטי ששרר בעולם הערבי אחרי מלחמת העולם השנייה. בשירו של עלי אחמד סעיד, "הראש והנהר", מופיעה, למשל, דמותו של אל-חוסין כסמל פריז, שבאמצעותו מתייחס המחבר לתבוסה הערבית במלחמת 1967. בעקבות ארץ הישימון מאת אליוט ובהשפעת נרטיבים נוצריים של צליבה וגאולה, מתאר סעיד את אל-חוסין כגיבור אגדי וכאל פריז שמתפקידו להביא גאולה לעולם הערבי להסיר את קללת התבוסה. הנרטיבים האסלאמיים, הלובשים כאן כסות מערבית-נוצרית, מסייעים לסעיד ליצור הקבלה דקה בין אל-חוסין לישו ולטפל באמצעותה בבעיות האידאולוגיות של הפוליטיקה המזרח-תיכונית.

בין המשוררים המודרניסטיים שהשתמשו בנרטיבים נוצריים כדי לטפל בסוגיות מקומיות היה גם סלאח עבד אל-סבור: "אותך, הסובל על הצלב / אותך הצלב שואל / מדוע אתה גויס אם לא נצלבת?"²⁸ בעולם שבו הפך הדיכוי למדיניות ממשלתית, המשורר "נושא את הצלב ופניו רותחות מזיעה"²⁹ בעקבות ההשפעה האליוטית, מסורות נוצריות עומדות במרכז הפואטיקה של אל-סבור: "החי בצללים / פוסע לצלבו בסוף הדרך / צלוב על-ידי צערו / צלוב על עצי הערבה"³⁰ אפילו בשירתו האקזיסטנציאליסטית משתמש עבד אל-סבור בדימויים נוצריים כדי לנסח סוגיות מקומיות: "אני צלוב / צלוב על-ידי האהבה / נשאתי את צערים של אלה / שאהבו אל כוזב"³¹.

שיר נוסף מאת אל-סבור, "הצל והצלב", כולל דימויים נוצריים ומשתמש בטכניקת החזרה של אליוט, הזרה למסורת השירה הערבית: "עוד תצלבנו אותי, עצי הערבה, אם אהשב / שתצלבנו אותי, עצי הערבה / אם אזכר / שתצלבנו אותי, עצי הערבה, אם אשא את צלבי על כתפי ואלך / ואובס"³² טכניקת החזרה של אליוט מגיעה לשיאה בשורות הבאות:

"אָנִי, הָחִי לְלֵא מְמִידִים / לְלֵא זְמוֹ, / אָנִי, הָחִי לְלֵא תְהֵלָה / לְלֵא צֶל, לְלֵא צֶלֶב, / הוּא, שְׁחִי בְצֵלוֹ, פּוֹסֵעַ לְצֶלֶב / בְּסוֹף הַדֶּרֶךְ. / הוּא, שְׁנֻצֵּלֵב עַל־יַדֵי צַעֲרוֹ, עֵינָיו / מִתְעוֹרוֹת / וּמֵאֲבֹדוֹת אֶת בְּרָקוֹ".³³

גם אצל המשורר הסורי מוחמד אל-מאג'וט אנו מוצאים הזדהות עם דמותו של ישו. בשירו "מהמפתן לגן העדן", מתאר אל-מאג'וט את חוויית הסבל הקיבוצית של מי שנשארו במולדתם תחת שלטון העריצות: "כָּל הַתְּפִלוֹת וְכָל הָאֲנָחוֹת / כָּל הַקִּינּוֹת וְכָל הַתְּחִנּוֹת / שִׁיָּצְאוּ מִרְבּוֹת פִּיּוֹת וּלְבָבוֹת / בְּמִשְׁךְ מֵאוֹת וְאַלְפֵי שָׁנִים / נֶאֱסָפוּ לְלֵא סִפְק אִי־שֵׁם בְּמֵרוֹם / כְּעֵנָנִים. / דְּבָרִים אֵלֶּה שֶׁאֲנִי אוֹמֵר עִכְשָׁיו דּוֹמִים / לְדְבָרֵי יֵשׁוּ הַנוֹצְרִי".³⁴ ואילו בולנד אל-חיידרי, בשירו "אכזבת איש קדם", מזהה את צליבת ישו עם מצוקת העם הכורדי הגולה וחסר המולדת: "הַחַיִּים מְסַמְרוּ אֶת הַצֶּלֶב לְכָל מִצַּח, וְכָל שְׁעָה צֶלֶבָה אֶת יֵשׁוּ, / כָּל רֶגַע צֶלֶב אֶת גּוֹפְתּוֹ. / כְּאֲבִי הִיא שְׁכֻרְוִי מִמֶּנּוּ, שְׁכֻרוֹן שְׁמִשְׁכּוֹ כְּמִשְׁךְ הַחַיִּים. / שְׁמִיו נִפְלוּ עַל עֵינֵי שִׁיבְשׁוֹ. / סְפּוּרוֹ שֶׁל נֹדֵד שְׁנַחֲנֵק בְּצַעֲדָיו, וְאַחוֹתִי – אֶת נְדוּדֵי נְשֵׂאתִי בְּתוֹכִי".³⁵

משורר נוסף, מוחמד אבו סינה, קושר את ישו למנהיגים מהפכניים בעולם השלישי שקראו תיגר על האימפריאליזם המערבי. ב"שיר הזמיר", המוקדש לנשיא קובה פידל קסטרו, הוא קושר את קסטרו לישו, להרקולס ולסיזיפוס: "הוּא יֵשׁוּ, הוּא הַגּוֹאֵל, הוּא הַרְקוּלוֹס / שֶׁבֵּא לְקוֹבָה. / הוּא מַחִיָּךְ אֶל הַשְּׂדוֹת הַיְבֵשִׁים / וְהֵם מוֹרִיקִים, / הוּא מִסִּיר אֶת סִלְעַ סִּיזִיפּוֹס / מִכְּתֵפֵי קוֹבָה. / מִיָּדָיו נּוֹלְדֵת קוֹבָה חֲפֵשִׁיהָ, / בְּקִבּוֹק בְּשֵׁם, / וּבִידָיו הוֹפֵכֵת קוֹבָה לְגַן עֵדֶן".³⁶ בשירו "תחייה ואפר" חוזה עלי אחמד סעיד את תחייתה של ציביליזציה ערבית אחרי עידני קיפאון באמצעות דמותו של הפניקס, עוף החול, הקשור למיתוס התחייה הנוצרי. הציפור האגדית, הנשרפת וקמה לתחייה, מזוהה כאן עם ישו: "הוּי עוֹף הַחוֹל! זֶהוּ רֶגַע תְּחִיָּתְךָ / מֵה שְׁנֵרָאָה כְּאֶפֶר הַפֶּךָ לְנוֹצוֹת / הָעֶבֶר קָם מִתְנוּמָתוֹ / וְהַחֵל לְהַזְדַּחֵל אֶל קִיּוּמֵנוּ".³⁷ דמות ישו נקשרת גם לאלים מקומיים אחרים, למשל בעל ("בְּעַל רוֹכֵב עַל הָעֵנָנִים") ואל הפריזן הפניקי תמוז ("תְּמוֹז הִיא כְּמִנוֹרָה הַמְּלַבֵּבֵת בְּאֲבִיב, עִם פְּרָחִים, שְׂדוֹת וּנְחָלִים זְרוּעֵי כוֹכְבִים / תְּמוֹז הוּא נְהַר הַרְשָׁפִים שֶׁבְּתְּחִיתוֹ הַרְקִיעַ שׁוֹקֵעַ").³⁸ את חזונו, חזון תחיית הציביליזציה הערבית, מתאר המשורר באמצעות נרטיבים של צליבה והקרבה: "הוּי עוֹף הַחוֹל! הַמּוֹת בְּצִמִּיחַתְנוֹ / הַמּוֹת בְּחֵינּוֹ דָשׁ / מַעֲיִנּוֹת שִׁישׁוֹ הוּא גְדוֹתֵיהֶם, וְהַצֶּלֶב – גְּבַעָה וְגִפְּן".³⁹ בסוף השיר מזדהה המשורר המיוסר עם ישו על הצלב: "לֵא הִיוּ אֵלֶּה רוּחוֹת הַבְּדִידוֹת / וְגַם לֵא הַדִּי הַקְּבָרִים הַמְּהַלְכִים בֵּינָנוּ / אֶתְמוֹל, עוֹף הַחוֹל, אֶתְמוֹל / מִת מִישָׁהוּ עַל הַצֶּלֶב".⁴⁰

גם המשורר הפלסטיני הארון האשם רשיד⁴¹ משתמש בנרטיבים של עינוי והקרבה, הפעם כדי לזהות זיהוי סמלי בין צליבת ישו לבין מצוקת הפליטים הפלסטיניים: "פְּלִסְטִינֵי אָנִי / גַם אִם לְגֵרָדִם יִקְחוּנִי / פְּלִסְטִינֵי אָנִי / גַם אִם לְקִיר יַעֲקוֹדוּנִי / פְּלִסְטִינֵי אָנִי / גַם אִם לְאֵשׁ יִשְׁלִיכוּנִי".⁴² גם ההאשמה בבגידה – "פְּלִסְטִינֵי אָנִי / גַם אִם יִבְגְּדוּ בִי וּבְמִטְרָתִי / גַם אִם בְּשׁוֹק יִמְכְּרוּנִי" – המדגישה את יחסם האדיש של המשטרים הערביים לטרגדיה הפלסטינית, מרמזת לבגידת יהודה איש קריות בישו. קשר דומה בין מצוקת הפליטים הפלסטינים לבין ייסורי ישו על הצלב קושרת גם פדווא טוקאן.⁴³ דמויות מהתנ"ך ומהברית החדשה – קין, יהודה איש קריות, "הנחש" – מסמלות אצלה את שליטי ערב שבגדו בעם הפלסטיני; הנצרות ניטעת כאן בלב השירה הערבית הלאומית. את ייסורי הפליטים הפלסטינים

מזהה טוקאן עם צליבת ישו ועם גורל היהודים בשואה: "מֵאַחַר שֶׁהִתְחַהּ הַחֹפֶת / לְשׂוֹאָה וּלְגִלְגֻלְתָּא / רְחֵמָה שֶׁל הָאָרֶץ הַזֹּאת יֵשׂא אוֹתָהּ / וְחֻלְקֵי בְשָׂרָה יֵאֲסָפוּ מִפְּנֵים הָאֲדָמָה"⁴⁴. אף שהשואה נחשבת לפסע הנתעב ביותר בהיסטוריה המודרנית, משלבת טוקאן בשירתה מוטיב זה, יחד עם נרטיבים יהודיים-נוצריים נוספים, כדי לספק לשיירה תובנות וממדים אוניברסליים.

לקבוצה הרביעית משתייכים משוררים שביקשו לצמצם את הפער בין העולם הערבי לבין תרבות המערב וההגות המערבית הליברלית, בהם בדר שאכר אל-סיאב, עבד אל-והאב אל-ביאתי ומודפר אל-נוואב. בשירו, "משהו על אושר", משתמש למשל אל-ביאתי במסורות נוצריות ומוסלמיות כדי לתאר את מצב הביש שאליו נקלע העולם הערבי אחרי אבדן פלסטין ועליית משטרי העריצות הערביים. את הנביא מוחמד מתאר אל-ביאתי כבן דמותו של ישו הנבגד על ידי השליטים הערבים. נרטיבים נוצריים ומוסלמיים משמשים אצלו לטיפול בבעיות פוליטיות מקומיות. כדי לקעקע את השקרים והסמאות הפוליטיות של משטרי העריצות הערביים, פונה המשורר למוחמד ולישו: "הֵם בְּגָדוּ בְּכֶם / הֵם צָלְבוּ אֶתְכֶם עַל חֻבַּל שֶׁל מְלִים"⁴⁵. כנגד תקוות הנביא לבנות אומה מאוחדת וכנגד חלומו של המשורר על עולם טוב יותר – ניצבת מדיניות הדיכוי הלא-מוסרית של הרודנים, השולטים בעולם הערבי באמצעות "פגיונות וכלבים"⁴⁶.

כנגד השליטים שמדברים אך אינם עושים דבר כדי לחלץ את ארצותיהם מקיפאון – "הם צולבים אותך על צלב של מילים" – מעודד אל-ביאתי את הערבים למרוד במשטרי העריצות ומוקיע את מדיניות הפחד והכניעה: "מֵה הֵטַעַם בְּבְכִי / אֲנִי בּוֹשׁ בְּמֵה שְׂאָרַע לְעוֹלָם הָעֶרְבִי / הַצֶּפְרָדַעִים גָּנְבוּ אֶת אֶשְׁרֵנוּ / וּבְכָל זֹאת אֲמַשִּׁיךְ לְלֶכֶת לְעֵבֵר הַשְּׂמֶשׁ / חֵרֶף הַכָּאב וְהַפְּצָעִים"⁴⁷. רק באמצעות הקרבה ודם, טוען המשורר המחויב, תיתכן לידתו מחדש של העולם הערבי. אלא שתחייה כזו אינה אפשרית לעת עתה: דרוש לה נס דוגמת נס אוזיריס, אל הפריזון המצרי הקדום שקם מעולם המתים. סמלים ומיתוסים נוצריים, פניקיים, בבליים ומצריים קדומים משמשים את אל-ביאתי הן כדי לתאר את התחייה הערבית שבה הוא תולה את תקוותו והן כדי לפרק את המחסומים התרבותיים שבין מזרח למערב.

כדי ליצור דיאלוג עם המערב, מציין אחסאן עבאס, נהגו משוררים מודרניסטיים דוגמת אל-ביאתי ואל-סיאב לצטט באופן נרחב מהספרות המערבית ו"השתמשו בנצרות כבסיס לשיח השיירי שלהם"⁴⁸. תוך התאמת הנרטיבים הנוצריים להקשרים תרבותיים מקומיים. בשירו "לירושלים", שנכתב אחרי תבוסת הצבאות הערביים במלחמת 1948 וכיבוש מערב ירושלים, מתאר אל-סיאב את יחסו לעיר הקדושה באמצעות סמלים נוצריים מתוך סיפור הצליבה: "לְמַעַנְךָ נְצַלְבְנוּ / לְמַעַנְךָ מְסַמְרֵנוּ לְצֵלַב הַכָּאב / לְמַעַנְךָ הַתְּפֹרָרוּ כְּסֵאוֹת הַמְּלָכוֹת לְאֶפְרָ"⁴⁹. גם נרטיבים יהודיים, בתיווך טקסטים מהתנ"ך ומהקוראן, מסייעים לאל-סיאב לתאר את המשברים באזור: "הָאֵשׁ זֹעֶקֶת בְּשָׂדוֹת, בְּבִתִּים וּבְדָרְכִים / אֲנִי הַצְּמִיחָה וְאֲנִי הַתְּחַהּ / אֲנִי אֱלֹהֵי הַיְהוּדִים מְסִינִי / הַנּוֹתֵן נֶפֶת גֵּן עֵדֶן / לַיּוֹשְׁבִים בְּגוֹלָה"⁵⁰.

על ידי קשירת החוויה היהודית בתפוצות לחיי העיראקים בגלות מבקש אל-סיאב לתת ממדים אוניברסליים למצוקת העיראקים תחת משטר הדיכוי האכזרי של עבד אל-כרים

קאסם. בשיר אחר שלו, "צרברוס בבבל", מסמל צרברוס, הכלב המופקד על שערי שאול במיתוס היווני, את מנגנון הדיכוי האוכף את מדיניות הדיקטטורה העיראקית, ואילו רצח האל תמוז מסמל את רצח הלאומנים העיראקים בידי המרכסיסטים בטבח מוסיל משנות החמישים: "צָרְבְרוֹס מְשִׁתּוֹלֵל בְּרַחוּבוֹת בְּבֶל הֶעֱגוּמִים / וְהָעִיר הוֹפְכֶת לְאֶפְרָ / צָרְבְרוֹס הוֹפֵר אֶת קֶבֶר תְּמוּז / אֱלֹהֵינוּ שְׁנַנְצָח, טוֹרֵף אֶת גּוֹפְתּוֹ / מוֹצֵץ אוֹר מְעִינָיו".⁵¹

משוררי המודרניזם הערבי, שנודעו הן בנטייתיהם האנטי־אימפריאליסטיות והן בעוינותם למשטרי העריצות הערביים ולחשיבה האסלאמית הנחשלת – ובפרט אל־סיאב ואל־ביאתי – באו במגע עם הספרות המערבית ועם תרבות המערב כדי לפתח פואטיקה מהפכנית שתאפשר להם להתמודד עם אתגרי האזור. כדי להכליא את התרבות המקומית עם תרבות המערב, הפכו משוררים אלה נרטיבים מערביים לפואטיקה של עימות ורתמו אותם למטרותיהם הלאומיות ולעמדותיהם האידאולוגיות. שירתם, שנטעה פרדיגמות מערביות ליברליות בהקשר התרבותי הערבי, קנתה לה חסידים רבים הן באקדמיה והן בקרב הציבור הרחב. אף ששילבו בשירתם נרטיבים יהודיים־נוצריים, רובם לא ביקשו לשרש את המסורות האסלאמיות אלא לנתק את החשיבה הערבית מכבליה ולחולל מודרניזציה בספרות הערבית. את התצורות הקונבנציונליות של השירה הערבית הקלסית, פרי מסורת מאובנת ששרדה יותר מ־1,400 שנים, המירו המשוררים המודרניסטיים בתצורות מערביות משוחררות יותר. לפי אריה לוויה, משוררים ערבים בכירים כאל־סיאב קנו להם מוניטין רב הן באקדמיה והן בקרב הציבור בשל החידושים ששאלו ממקורות מערביים, בעיקר דרך מסנתת השפעתו הספרותית והביקורתית של אליוט. כמשוררים מודרניסטיים אחרים גילה אל־סיאב עניין רב במנגנונים האמנותיים ובטכניקות השיריות של אליוט:

הדגש שהדגיש את הצורה, שפתו החסכנית, שימוש בלשון הדיבור, הדרך שבה הטיל רסיסי רעיונות ודימויים במעברים פתאומיים, מנותקים לכאורה – כל אלה ריתקו את אל־סיאב. הוא מצא בשירתו של אליוט גילוי עמוק, אשר פתח בפניו עולם חדש.⁵²

בהשפעת יצירותיו של אליוט, שתורגמו, חוקו באורח פרודי, צוטטו ואף נרתמו לתכליות לאומניות, ביקשו המשוררים המודרניסטיים מארצות ערב להכליא את התרבות הערבית המוסלמית עם המערב. השימוש בנרטיבים נוצריים ובצורות שיח שמקורן במרכסיזם ובאקזיסטנציאליזם, שהיה מרכיב אינטגרלי בשירה הערבית המודרניסטית, פעל אפוא כדינמיקה תרבותית מתוחכמת שבאה לשלב את המורשת המערבית בתרבות ובספרות של העולם המוסלמי. כדי ליצור דיאלוג חוצה תרבויות עם המערב ולחצות את המחסומים החברתיים, הדתיים והפוליטיים שבין מזרח למערב, פנו משוררי המודרניזם הערבי למסורות יהודיות־נוצריות ולמיתוסים מימי הביניים ויצאו למסע ארוך של רה־אוריינטציה תרבותית אשר כלל פשרות והחלטות כואבות. מקרה מבחן לדרך פעולה זו היא שירתו של אל־ביאתי, כפי שיודגם להלן.

במושג המסורת של אל־ביאתי יש הד מפורש לאליוט. אף אמן, טוען אליוט, אינו יוצר משמעות שלמה לבדו: ערכו של האמן ומשמעות יצירתו נובעים ממקומו במסורת כלשהי.

במילים אחרות, כדי להבין את תרומתו של משורר מסוים עלינו לעמוד על הדומה ועל השונה בינו לבין משוררי המופת המתים. במסה "מסורת וכישרון אישי" טוען אליוט כי על המשוררים המודרניים להיות מודעים למסורת ולתרומה לה וכי אמן אמתי שייך תמיד לקהילה כלשהי ומחויב למסורת זו או אחרת. כיוון שאף אמן אינו מסוגל להרים תרומה לבדו – שהרי "דווקא החלקים האישיים ביותר ביצירתו הם אלה שבהם אבותיו, המשוררים המתים, מאששים את אלמותיותם במלוא חיוניותה"⁵³ – עליו להטמיע את המסורת ביצירתו העכשווית. את המשורר ניתן לשפוט רק ביחס להשתלבותו במסורת ודרך יחסו לקודמיו: "לשופטו, משמע לשפוט את יחסו למשוררים ולאמנים המתים"⁵⁴.

ב"מסורת וכישרון אישי" טוען אליוט שהשירה אינה שיקוף של רגש, שכן אין היא מתהווה בהקשר האישי-הסובייקטיבי. השירה, גורס אליוט, "אינה שחרור של רגשות, אלא היחלצות מכל רגש – לא ביטוי של אישיות, אלא היחלצות מהאישיות"⁵⁵. את התאוריות של אליוט על המסורת ועל האימפרסונלי מנסה אל-ביאתי ליישם דרך סיפור חייו של המשורר הערבי הגדול אבו אל-עלא אל-מערי. ב"פגישה באל-מערה" הוא זונח את הסובייקטיביות הפואטית לטובת מסורות מקומיות ומזהה את עצמו עם אל-מערי – שניהם מורדים המכריזים מלחמה על הממסד הפוליטי: "שִׁירְתָּנוּ אֵינָה מְשֻׁרְתָּת הַצְּבִיעוּת או הַזְנוּת / אֵינָנוּ עֲבָדֵי הַסְּלֵטָאנִים עוֹד"⁵⁶.

כחסיד המהפכה נגד אי-הצדק בעולם הערבי הפוסט-קולוניאלי, פונה אל-ביאתי למורו רבו אל-מערי: "הֲלֹא תִרְאֶה, הַמוֹנֵי הָעֲנִיִּים / הַנִּלְחָמִים בַּהֲשֻׁכָּה / מְצַפִּים לְהִנָּץ הַחֶמֶה"⁵⁷. בשיר "מצוקת אבו אל-עלא" הוא קושר את חיי המסכנות של אל-מערי ואנשיו בבגדאד הקדומה – אל-מערי איבד את מאור עיניו וחי את שארית חייו כנזיר – לספרד של מלחמת האזרחים לפי המינגוויי, ואת זו – לעיראק המודרנית, הלומת הסכסוכים מבית והאוימים מחוץ: "לְמִי צִלְצְלוּ הַפְּעֻמוֹנִים / וְהִיכֵן תִּמְצָאֵנָה הַבְּרִיּוֹת מִפְּלֵט וּמִקְלֵט? / הָעֲנִיִּים נִצְלָבִים בְּכַפֵּר הַשּׁוּק / עֵת שֶׁצִּפְרָדְעֵי הַסְּלֵטָאן סוֹכְרִים פִּיּוֹתֵיהֶם"⁵⁸.

אל-ביאתי משתמש בתצורות מערביות נוספות, בייחוד בטכניקת המסכה, לשם חיזוק האובייקטיביות הפואטית והעמדת מרחק בין המשורר לטקסט. חבוש במסכת אל-מערי – המשורר המורד, "בן-הערובה של שני המנזרים", כפי שהוא מכונה בקאנון הספרותי הערבי מפאת עיוורונו וגלותו-מרצון – בוחן אל-ביאתי ברוב תחכום את תמות הגלות. את החיים בעיראק הוא מתאר כבית כלא, כתופת, וכל זאת בדמות מורו ורבו המשתוקק למות כדי להיגאל מחייו. אולם המשורר שגורש מארצו מסיבות פוליטיות אינו מוצא נחמה ב"ממלכת הגלות", שכן "לֵב הָעוֹלָם עָשׂוּי אֶבֶן"⁵⁹. הטמעת התאוריות המודרניסטיות של אליוט בקנון הספרותי הערבי, לצד השימוש בנרטיבים אסלאמיים למטרות מקומיות, מסייעים לאל-ביאתי לכוון מחדש את מורשתו התרבותית. מושג המסורת של אליוט משמש אצלו גורם של מודרניזציה, החיוני ליצירת פואטיקה ערבית מתוחכמת בשלב קריטי זה בהיסטוריה המודרנית.

הצטלבות המודרניזם המערבי עם האינטרסים של המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים עודדה את הדיאלוג בין שתי הציביליזציות, הערבית והמערבית, ופתחה פתח לשיג ושיח

תרבותי ולהכלאה ספרותית. מהמציאות הכאובה ששררה אחרי המלחמה ביקשו המשוררים לחלץ פואטיקה חדשה שתבטא את מצוקתם. דווקא הודות להשפעה המערבית ולתאוריות המודרניסטיות גילה אל-ביאתי מחדש את מורשתו התרבותית ואת המיתוסים של המזרח הקדום, שהוא הראשון ששילבם בשירה הערבית. כדי להחיות את רוחה השפופה של האומה הערבית, שילב אל-ביאתי ביצירתו מיתוסים של פריון ותחייה ממזרח וממערב, מתרבות ימי-הביניים וממסורות עתיקות, קדם-אסלאמיות, ממצרים, אשור ובבל. כמו כן מופיעות אצלו דמויות תנ"כיות ואסלאמיות לצד גיבורי פולקלור ערבים – ובראשם סינדבאד, גיבור לילות ערב, המסמל את הפליטים הפלסטינים ואת הגולים העיראקים הנוודים בפזורה ו"מחזרים כקבצנים על פתחי ארצות ערב".

בשל ההשפעה המערבית, המשורר הערבי הפוסט-קולוניאלי אינו מדבר עוד בשם השבט בלבד, אלא נוטל חלק בתהפוכות האזוריות המשנות את פני המפה הגאופוליטית במזרח התיכון:

המצב האנושי מציג עצמו בפניו ברוב תסכול, ניכור, מבוכה ודחייה. העיור והתיעוש הגוברים בארצו שאינה מפותחת דיה, ובעקבותיהם הצטמקות הממד האישי ביחסי האנוש, מחזקים את תחושת האבדן שלו. בתוכו גועש העימות בין ערכים ישנים של יציבות לבין ערכים חדשים של ניידות. משבחר להפוך למורד, הוא מוכן להיות גם מרטיר.⁶⁰

אין ספק שרוח המרד האופיינית לשירה הערבית הפוסט-קולוניאלית מוצאה גם מעניינם של המשוררים הערבים בתרבות ובספרות של המערב הקולוניאלי. את התקרבותם של המשוררים למערב האיצי אירועים כגון הטרגדיה של הפליטים הפלסטינים ועליית משטרי העריצות באזור. מכיוון שראו בעולם הערבי ארץ ישימון מוסרית, נשענו המשוררים הערבים הפוסט-קולוניאליים על מסורות ומיתוסים מן המערב. אלה סייעו להם להחיות את תרבותם המאובנת והמוחלשת ולקדם את תהליך הרפורמה הדינמי אשר חייב את פירוק הסדר הישן.

ארץ הישימון הערבי ושירת אל-ביאתי

אחרי מלחמת העולם השנייה והטרגדיה הפלסטינית של 1948 הפך דימוי ארץ הישימון, מהפואמה של אליוט שתורגמה לערבית ב-1947, להתגלמות המפלה והחורבן של העולם הערבי באותה עת. משטרי העריצות שקמו באזור שיקעו את העולם הערבי בסכסוכים מיותרים שרק העמיקו את ההידרדרות ואת התבוסה. בהקשר זה ניסה אל-ביאתי לכונן מחדש את הזהות שעוותה על ידי השוביניזם הלאומני. באמצעות שילובה של מורשת המודרניזם המערבי במיתוסים זנוחים מן העבר הערבי, ביקש אל-ביאתי ליצור פואטיקה חדשה שתכיל דמויות אנטי-ממסדיות מהפכניות כמו אלה: המשורר-הלוחם הערבי ענתרה (525-615 לספירה), אכילס של ההיסטוריה הערבית; המשורר והפילוסוף אל-מוֹתַנְבִי (915-965 לספירה); אל-מערי, הכופר המוסלמי בן המאה ה-11; עלי אבן אבי טאלב,

הח'ליף המוסלמי הרביעי, ובנו אל-חוסין, שנרצחו שניהם במהלך סכסוכים שבטיים בתקופה המוסלמית המוקדמת; ואחרים.⁶¹

עוד הילכו קסם על אל-ביאתי דמויות מן העולם הרחב, כגון לורקה, צ'ה-גווארה, איינדה, לנין, נאצר, והלוחמים האלג'יראים שהתנגדו לכוחות הכיבוש הצרפתיים. אולם הידועה בדמויות המופיעות בשירתו היא דמותו של ישו, המציעה קשת שלמה של סמלים ורמזים. אל-ביאתי משתמש בישו למטרות פוליטיות ולאומיות: הוא קושר אותו לכוחות המהפכניים בעיראק, לפליטים הפלסטינים ולמורדים באלג'יריה. את מסעו-שלו בגלות, את חיפושיו אחר גאולת העם העיראקי, מדמה אל-ביאתי לצליבת ישו. קולו הוא קולם של העיראקים הנושאים את עול הצלב, המתענים בבתי כלא בארצם ונרדפים על ידי סוכני המשטר בגלות:

סְבַלְתִּי מִמּוֹת הַנֶּפֶשׁ
בְּאַרְץ הַצִּיָּה שֶׁם הָרַעַם הָעֶקֶר
רוֹעֵם בְּהָרִים
שֶׁם הָרוּחַ גּוֹנֵעַת
וַיֵּשׁוּ נִצְלָב.⁶²

בקושרו את ארץ השימון של אליוט לעיראק שלאחר מלחמת העולם השנייה, משעתק אל-ביאתי את השיח השירי של אליוט ורותמו למטרותיו המקומיות. ב"אשר אמר הרעם" מתאר אליוט עולם שבו "אין אֶפְלוּ שְׂקֵט בְּהָרִים / אֶלָּא רַעַם עֶקֶר וַיִּבֶשׂ לְלֹא גֶשֶׁם", עולם שבו הבריות אינן יכולות "לְעֲצוֹר וְלִשְׁתּוֹת" מכיוון ש"הַזֵּיעָה יִבְשֶׁה וְהַרְגְלִים נְטוּעוֹת בַּחֹל".⁶³ לשון שירו של אל-ביאתי – "ארץ הצייה", "הרעם העקר", "הרוח הגוועת" – אינה מותירה ספק באשר למקור ההשפעה עליו. קריאה בין-טקסטואלית בשירת אל-ביאתי מצביעה אף היא על השפעתו העצומה של אליוט על המשורר העיראקי המהפכן:

הַמוֹפְתִי שֶׁל קוֹרְדוֹבָה מְרוּחַ בְּדָם
הוּי נֶהַר פְּרֵת, עֶצֶר מְזָרֵם
עַד שְׁאֲסִים אֶת שִׁירִי
הַמַּהֲפָּה הִיא קֶדֶם כָּל רֵעַ
הִיא עוֹבְרֵת דְּרֹךְ הַמָּוֶת
הִיא זְעָקָה מְעַל חוֹמַת הַצִּלִּיל
הִיא חֲטָא שֵׁשׁ לְטַהֲרוֹ.⁶⁴

דימוי הנהר בקטע האחרון מהדהד את השורה מאת אליוט: "תִּמְזָה מְתוֹקָה, זְרָמִי בְּנֵעַם עַד שְׁאֲסִים שִׁירִי".⁶⁵ גם ההתייחסות לישו ולסיפורי ההטבלה והצליבה – "הַמוֹפְתִי שֶׁל קוֹרְדוֹבָה מְרוּחַ בְּדָם" – משקפת את השפעת אליוט על המשורר העיראקי. ב"מוות בגלות" מתייחס אל-ביאתי ל"שיר האהבה של ג'יי אלפרד פרופרוק", שבו כותב אליוט: "אֵינֶנִּי הַמְּלֵט, וְלֹא נוֹעֲדֵתִי לְהִיֹּת".⁶⁶ חבוש במסכת המלט, מנסה המשורר הערבי להציג את חיי הפליטים העיראקים בגלות: "אֵנִי הַמְּלֵט / אֵל תִּפְרִיעוּ לִי / אֵל תִּלְעָגוּ לִי / אִם

שחֲקֵתִי תִפְקִיד מְרֻשָּׁע / עוֹלְמָנוּ הוּא בְּמָה / אֵל תִּכְבּוּ אֶת הָאוֹרוֹת / אֵל תִּגְעוּ בִי, רְשָׁעִים / דְּמֵי מְרוּחַ עַל הַקִּירוֹת / פְּגִיזוֹי צוֹלַל אֵל לְבִי / הַמְלֵט אֲנִי, לְלֵא מִסְכָּה / חוֹצָה אֶת הַנְּהָר עַל כַּנְפֵי הַגְּאוֹת וְהַשְּׁפֶל".⁶⁷

גם ב"מוות באהבה" חובש אל-ביאתי את מסכת המלט כדי לנסח פואטיקה של גלות: "אֲנִי הַנְּסִיד הַמְּלֵט / הֵיתוּם / נְסִיד דְּנִמְרֵק / הַשֵּׁב מִמְּמַלְכַת הַמּוֹת / כְּדֵי לְהַכְנִס לַפְּנֵדֵק / לִיֶּצֵן עֲצוּב הַנְּלָחֵם בְּגַמְדִים / בְּעָרִים מְלֵאוֹת הַמְּלָה וּמְסַחֵר".⁶⁸ החיבור בין ערי הגלות ל"ממלכת המוות" מ"האנשים החלולים" של אליוט מסייע לאל-ביאתי להציג את חוויית הגלות של הפליטים העיראקים כמין גיהנום. הפליט העיראקי מעוצב בשירת אל-ביאתי גם באמצעות דמות אדיפוס, המלך העיוור מהטרגדיה של סופוקלס, המגלם את האומללות והעיוורון האנושיים: "הַמְּלֵךְ הַעֵוֵר נִדָּד בְּמַדְבְּרוֹת גְּלוֹת הַמְּעַרְב / וּבִקֵּשׁ אֶת אֵשׁ הָאֱלֹהִים".⁶⁹ בשיריו על סבל העם העיראקי מדגיש אל-ביאתי את תַּמְתַּת הגלות: "מְדוּעַ אָנוּ בְּגָלוֹת? / מֵתִים בְּשִׁיתִיקָה / דּוֹרְכִים עַל אֵשׁ וְקוֹצִים / לֹא יְכוּלִים לְבַכּוֹת / מְדוּעַ נּוֹתְרָנוּ לְלֵא מוֹלְדָת? / מְדוּעַ עָלִינוּ לְמוֹת בְּגָלוֹת?".⁷⁰

בערי הגלות סובלת דמות הפליט של אל-ביאתי מפשיטת רגל רוחנית ומאין-אונות מינית. אין היא מסוגלת לקיים יחסים רגילים עם נשים. משאיבד את גבריותו ואת אונו – כמו הדמות המסורסת של אליוט בארץ הישימון – מבקש הדובר מאהובתו שתותיר אותו לבדו: "שׁוּבֵי לְבִיתְךָ וְהוֹתִירֵנִי עַל הַצֶּלֶב".⁷¹ כאב החיים בגלות הופך את הפליט העיראקי ל"אדם עשוי מקרח": "כָּל רְגָשׁוֹתַי נּוֹתְרוּ מְאַחֵר / בְּעִיר הַשְּׁמֶשׁ / שְׁוִילוֹנוֹת הַלֵּילָה / לְעוֹלָם לֹא מְכַסִּים אֶת קִירוֹתֶיךָ". בגלותו באירופה חש אל-ביאתי, כמוהו כפליטים אחרים, נוסטלגיה וגעגועים עזים ההופכים את הגלות למעין צליבה: "מְגָלוֹת לְגָלוֹת וּמְדָלֶת לְדָלֶת / נוֹבְלִים אָנוּ כַּחֲבַצְלֵת בְּאֶבֶק / פּוֹשְׁטֵי יָד אָנוּ, הוּי בְּנֵה, וְעֵתָה נְמוֹת / אֶת קְרוֹנָנוּ הַחֲמִצָּנוּ לְעַד".⁷² בניסוח מוטיב הגלות משתמש אל-ביאתי לא רק בנרטיבים נוצריים, אלא גם בשאר מסורות ומיתוסים מן המערב. את סבל הלאומנים העיראקים שגלו בשל התנגדותם למשטר העיראקי אחרי מלחמת העולם השנייה מסמל אצלו סיזיפוס: "לְשָׂוֵא יְנִסוּ הַמֵּתִים לְבְּרַח / מְצַפְּרֵי הַחֵיָה חֶסֶת הַחֲמָלָה / בְּחֶשְׁכַת הַגְּלוֹת הַרְחוֹקָה / גוֹלְלִים הַעֲבָדִים אֶת הַסֵּלַע מֵעֵלָה אֵל הַעֲמָק / סִיזִיפּוֹס נוֹלֵד מִחֲדָשׁ בְּדְמוֹת הַגּוֹלָה שְׁגֵרֵשׁ מִבֵּיתוֹ".⁷³

נרטיבים מערביים וסמלים נוצריים משמשים את אל-ביאתי לתיאור הדילמה של העיראקים הלכודים בגלות "כְּצַפְרֵדְעֵי הַנְּהָר",⁷⁴ שכן "בְּדַרְכֵים לְעִירָאק שׁוֹלְטוֹת לְהַקוֹת זְאֲבִים". בספר העונֵי והמהפכה, בתארו את מצבו העגום של העם העיראקי, כותב אל-ביאתי: "אֲבָן שׁוֹחֶקֶת זו, הַמְקַבְּרֵי בָּאָה? / זְמַן זֶה, שְׁנֻצֵּל בְּכַפֵּר הָעִיר / הַמַּחֲיֵי הוּא? / הִזְהוּ אֶתָּה, עֲנִי / חֶסֶר פְּנִים, חֶסֶר מוֹלְדָת?".⁷⁵

בעולם של משטרי עריצות, כותב אל-ביאתי, "אֵינּוּ מוֹלְדָת, אֵינּוּ מְחַסֶּה".⁷⁶ חרף סבלו, חרף נידויו, חש המשורר בגלות המערב כ"צַפּוֹר לְלֵא כְּלוֹב".⁷⁷ ואילו כלפי מולדתו מביע המשורר הגולה רגשות אכזבה וכאב: "מִמְעַמְקִים קְרֵאתִיךָ / לְשׁוֹנֵי יְבֶשָׁה / וּפְרָפְרֵי חְרוֹכִים עַל פִּיךָ / וְהַשְּׁלֵג, מִנֵּן – מִקֵּד לִילוֹתֶיךָ?".⁷⁸

את האכזבה מהמולדת מבטא הגולה העיראקי באמצעות מוטיב הצליבה:

זמן זה, שנצלב בככר העיר, המחיי הוא?
 הנה אתה, זמני,
 פניך שרוטים במראה,
 הכרתך ממה תחת רגלי הזונות?

ועניך מכוך
 למתים בין החיים.⁷⁹

לעומת משוררים המאשימים את הפוליטיקה הקולוניאלית באסונות שפקדו את ארצותיהם בעידן מדינת-הלאום, מבכר אל-ביאתי לגנות את המשטרים הערביים על שהכזיבו את שאיפות עמיהם. יותר מכול מבקשת שירתו לאלץ את קוראיה לחשוב וליצור מחדש, באורח רדיקלי, את צורות הידע הקיימות, אלו השואבות את תוקפן ממסורת תרבותית מאובנת ונהנות מתמיכתם של שליטים עריצים, המתעקשים לגרור את העולם הערבי אל עידנים חשוכים מן העבר. וכך מתאר אל-ביאתי את המצב החברתי-הפוליטי בעולם הערבי בעידן הדה-קולוניזציה:

מזה אלפים שנה
 אנו מקפים
 באשליות הסטוריות ובשפה
 שהפכה לזונה,
 שוקעים באמללות בכל ארץ וארץ
 מהמפרץ הערבי עד האוקיינוס השקט.⁸⁰

בשירו "הנס" מבקר אל-ביאתי את המסורות הקפואות של התרבות הערבית ומוקיע את מה שהוא מכנה "ביצות השנאה" חשוכות המרפא של "המזרח". המצב הפוליטי בעולם הערבי בעידן הדה-קולוניזציה יצר קשיים וסכסוכים שקשה ליישבם. גם "מעשי הנס של הקדושים" לא יוכלו לפתור את בעיות המזרח: "אפלו יללת המכשפות על המזבח / אחר היסערה / אפלו התפלול / לא הצליחו לפתור את בעיותי הכרוניות של המזרח".⁸¹

לעומת משוררים המבקשים לשבש את הנרטיבים השליטים של המערב ותולים במערב את פיגורן של המושבות-לשעבר, מבכר אל-ביאתי לרתום מסורות אירוצנטריות למטרותיו המקומיות. שירתו, שהיא פרי השילוב הזה בין סוגי שיח של שליטה, נמצאת אפוא במרחב שאינו מזרח ואינו מערב. במילים אחרות: שירת אל-ביאתי תופסת מה שהומי באבא מכנה "עמדת-כלאיים של פרקטיקה ומשא-ומתן".⁸² יתרה מזו, היא דוחה נרטיבים פשטניים של המצב הפוסט-קולוניאלי, מהסוג שמציעים היסטוריונים שמרנים המאשימים את המערב הקולוניאלי בשקיעת המושבות-לשעבר. בניגוד למשוררים הערבים הרדיקליים, שאגב היפוך השיח האוריינטליסטי מייחסים למדינת-הלאום כוח-פעולה והיסטוריה, מגנה אל-ביאתי את משטרי העריצות שהקימה מדינת הלאום ומחפש חלופות בהגות המערב.

אין זה אומר שיצירתו כלל אינה מפקפקת במערב ובמורשתו. אולם, אף שהוא מכיר בטרואמת הקולוניזציה, בוחר אל־ביאתי לשלב בין מורשותיהם המרובות של השליטים והנשלטים במושבות־לשעבר בעולם הערבי, ועל ידי כך תובע לרשותו את שפע המקורות התרבותיים והדתיים באזור.

חרף עמדותיו האנטי־קולוניאליות, אל־ביאתי אינו רואה במערב אויב תרבותי או פוליטי, או מרכז של הגמוניה ושל כוח קולוניאלי. לדידו, המערב הוא מקור של אפשרויות שונות העומדות לרשות המתנגדים למרכזי הכוח המקומיים. כדי לגשר בין תרבויות המזרח והמערב, מנסה אל־ביאתי לחבר בין פוסט־קולוניאליות למודרניזם, חיבור האמור להתחרות במאסטרים הגדולים של ספרות המערב. החוויה הקולוניאלית והפוסט־קולוניאלית מוצגת בשירתו באופן מורכב אשר חושף גישות סותרות ואמביוולנטיות כלפי המרכז האימפריאלי המערבי. ממקומה בפסגת ספרות הכלאיים שנוצרה בהשפעת המערב בתקופת הדה־קולוניזציה, משקפת שירת אל־ביאתי מכמנים של ידע מושגי ואפיסטמולוגי.

אוניברסיטת איחוד האמירויות הערביות

הערות

- 1 Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 277
- 2 המשורר העיראקי עבד אל־והאב אל־ביאתי נולד בבגדד ב־1926. ב־1950 סיים את לימודיו לתואר ראשון בערבית ובספרות במכללה למורים בבגדד. בשנים 1950–1953 עבד כמורה, עד שפוטר וגורש מארצו בשל עמדותיו האידאולוגיות. כפליט פוליטי חי בכמה ארצות בעולם הערבי ובאירופה, ורוב יצירותיו יצאו לאור מחוץ לעיראק. בשל דעותיו הפוליטיות איבד אל־ביאתי את אזרחותו העיראקית פעמיים – פעם בשנות השישים ופעם בתקופת שלטונו של סדאם חוסיין.
- 3 Aijaz Ahmad, "The Politics of Literary Postcoloniality", *Contemporary Postcolonial Theory*, Padmini Mongia (ed.), London: reader, 1997, p. 276
- 4 Arif Dirlik, "The Postcolonial Aura: Third World Criticism In the Age of Global Capitalism", *Contemporary Post-colonial Theory*, Padmini Mongia (ed.), London: Reader 1997, p. 297
- 5 Aijaz Ahmad, *Theory: Classes, Nations, Literatures*, London: Verso, 1992, p. 204
- 6 Ahmad, הערה 5 לעיל, עמ' 205.
- 7 ראו מאמרי: "Toward a Dialogue between the Arab World and the West: The City Analogy in the Poetry of T. S. Eliot and Badr Shaker Al-Sayyab", *Journal of Middle Eastern and North African Intellectual and Cultural Studies* 4 (2006), pp. 43-67
- 8 Stephen Slemon, "Modernism's Last Post", *Ariel* 20, 1989, p. 8
- 9 שם, עמ' 15.

- Saddik Gohar, *Navigating the Post-Colonial: A Study of Contemporary*: מצוטט אצלי: 10
- Anthony Appiah Kwame, *Poetics*, Cairo: Eyes, 2000, p. 8
 "Cosmopolitan Patriots", *Critical Inquiry* 23, 1997, pp. 617-639
- מצוטט אצל Goher, הערה 10 לעיל עמ' 19. לסקירה ביקורתית של עמדותיה של האטצ'ון 11
- Linda Hutcheon, "Circling the Downspout of Empire: Post-colonialism and Postmodernism", *Ariel* 20(4), 1989, pp. 7-16
 בנושא זה ראו מאמרה: 12
- Simon During, "Postmodernism or Post-Colonialism Today", *The Post-colonial Studies Reader*, Bill Aschrof, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (ed.), New York: Routledge, 1995, p. 125
- George Gugelburger, "Decolonization of the Canon: Consideration of Third World Literature", *New Literary History* 22, 1991, p. 501 13
- Frank Davey, *reading Canadian Reading*, Winnipeg: Turnstone, 1998, p. 119 14
- Houston A. Baker, *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 15 15
- Simon Gikardi, *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992, p. 9 16
- Terri DeYoung, "T.S Eliot and Modern Arabic Literature", *The Yearbook of comparative and General Literature*, 2000, p. 3 17
- T. S. Eliot, *Christianity and Culture*, New York: Harcourt Brace and Company, 1948, p.167 18
- Muhsin Jassim Al-Musawi, "Engaging Tradition in Modern Arabic Poetics", *Journal of Arabic Literature* XXX III, 2002, p. 173 19
- M.M. Badawi, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, New York: Cambridge University Press, 1975, p. 2 20
- Abdul Wahhab Al-Bayati, "The Contemporary Arab Poet and Teadition", *Fusul* 1/4, 1981, p. 19 21
- Mohamed M. Enani, *An Anthology of the New Arabic*: "סייח הקיץ": ראו שירו של מטר, 22
Poetry in Egypt, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1986
- Saddik Gohar, "Toward a Dialogue of Civilizations: The Use of Western Motifs in Modernist Arabic Poetry", *Zagazig University Journal of Arts* (January 2002, 1-34), p. 13 23
- Ali Ahmed Said, *Zaman al-Shir / The Time of Poetry*, Beirut: Dar Al-Awda, 1978, p. 240 24
- עבר אל-סבור הוא מחלוצי המודרניזם הערבי במצרים. עלי אחמד סעיד (אדוניס), משורר סורי 25
 בן המיעוט העלאווי החי בגלות בפריז, הוא מגדולי המשוררים הערבים המודרניסטיים ואחד התורמים העיקריים להתמערבות השירה הערבית. אל-חיידרי, משורר עיראקי ממוצא כורדי, נודע ביחסו המערבי לעיר הערבית, ואילו המשורר הסורי אל-מארוט נודע בהשפעת הפואטיקה המערבית על האופי הניסיוני של שיריו הן מבחינה צורנית והן מבחינה תוכנית.
- קבאני הסורי, אבו-סינה המצרי, וכן המשוררים הפלסטינים דרוויש, רשיד וטוקאן, התאכזבו 26
 מהתמוטטות חלום הלאומיות הערבית והזדעזעו מהתבוסות הערביות החוזרות ונשנות. הם גינו

- את משטרי העריצות הערביים על אחריותם למצוקת הפלסטינים וקראו לבחינה מחודשת של ההיסטוריה הערבית ולהשוואת התרבות הערבית עם מסורות מערביות.
- 27 אל-חוסייני, שהיה נכדו של מוחמד, נרצח על ידי חסידי הח'ליף מבית אומייה. הרצח הפולחני האכזרי פיצל את המוסלמים לשתי קבוצות, שיעים וסונים. קרב קרבלה, שבו נרצח אל-חוסייני, משמש תכופות סמל לסכסוכים פנים-ערביים, ואילו אל-חוסייני נחשב לגיבור מיתאי שהקריב את חייו על מזבח עקרונותיו.
- 28 Salah Abdul-Sabur, *Diwan Abdul-Sabur / The Poetic Works*, Beirut: Dar al-Awda, 1988, p. 40. (מתוך השיר "חג המולד לשנת 1954": "يا لاهناً فوق الصليب يكاد يسألك الصليب\ لم ممت من دون الصليب؟" قصيدة "عيد الميلاد لسنة 1954" صفحة 40 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 29 שם, עמ' 83. (מתוך השיר "נם בשלום": "وجزّ آخر صليبه. ووجهه يفور بالزبد" قصيدة \ نام في سلام ص 83 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 30 שם, עמ' 150. (מתוך השיר "שיר הצל והצלב": "ومن يعيش يظله يمشي إلى الصليب. في نهاية الطريق\ يصلبه حزنه. تُسَمَلُ عيناهُ بلا بريق\ يا شجر الصفايف\ قصيدة الظل والصليب. 150 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 31 שם, 123. (מתוך השיר "שיר ירוק": "أنا مصلوب. والحب صليبي\ وحملت عن الناس الأحران\ في حب إله مكذوب" قصيدة أغنية خضراء. 123 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 32 שם, עמ' 150. (מתוך "שיר הצל והצלב": "تصليبي يا شجر الصفايف لو فكّرت\ تصليني يا شجر الصفايف لو ذكّرت\ تصليني يا شجر الصفايف لو حَمَلْتُ ظلي فوق\ كَتَمِي . وانطلقت\ وانكسرت أو انتصرت" الظل والصليب. 150 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 33 שם, עמ' 149. (מתוך "שיר הצל והצלב": "أنا الذي أحيا بلا أبعاء\ أنا الذي أحيا بلا أمان\ أنا الذي أحيا بلا أمجان\ أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليب\ الظل لَص يسرق السعادة\ ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب. في نهاية الطريق\ يصلبه حزنه. تُسَمَلُ عيناهُ بلا بريق" الظل والصليب. 149 ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1988).
- 34 M. Khouri and H. Algar (tr. and ed.), *An Anthology of Modern Arabic Poetry*, Berkeley: University of California Press, 1975, p. 201; ("لا بد أن تكون\ كل الآهات و الصلوات\ كل التهنيدات والاستغاثات\ المنطلقة\ من ملايين الأفواه والصدور\ وعبر آلاف السنين والقرون\ متجمعة في مكان ما من السماء... كالغيوم\ ولربما\ كانت كلماتي الآن\ قرب كلمات المسيح". قصيدة من العتبة إلى السماء. صفحة 227 ديوان محمد الماغوظ الآثار الكاملة. دار العودة.)
- 35 Michael Asfour (ed. and tr.), *When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry* (1945-1978), Ontario: Cormorant Books 1988, p. 82 (وكانت الحياة\ تسمر الصليب في الجباه\ وتصلب المسيح كل ساعة\ تصلب هذا الميت كل لحظة\ فينتشي من المي مداده\ وفي عيون اليابسات ترمي سماه\ حكاية عن تائه تخنقه خطاه\ وكنت يا أختاه\ أحمل يا أختاه\ أحمل في أعماقي المتاه" قصيدة خيبة الإنسان القديم. موقع أبجد)
- 36 Mohamed Abu-Sinna, *Diwan Abu-Sinna / The Poetic Works*, Cairo: Madbouly Press 1985, p. 619
- 37 ;Issa J. Boulta (tr. & ed.), *Modern Arab Poets*, London: Heineman 1976, p.61 ("فينيق\ تلك لحظة انبعاثك الجديد\ صار شبة الرماد. صار شراً والغابر استنفاق من سباته\ ودب في حضورنا" قصيدة البعث والرماد. صفحة 61 أوراق في الريح. دار الآداب. 1988).

- 38 שם, עמ' 62. (תמוז מלחמה-עם הריבוע טאפרי) مع الزهور والحقول والجداول النجمية العاشقة
 المياه\ تميز نهر شرب نغوص في قراره السماء\ قصيدة البعث والرماد. صفحة 62 أوراق في الريح.
 دار الآداب. 1988).
- 39 שם, עמ' 58. (ללמות. یا פיניק. في شباننا\ للמות في حياتنا\ منابع. بيادز\ قصيدة البعث والرماد.
 صفحة 51 أوراق في الريح. دار الآداب. 1988).
- 40 שם, עמ' 59. (ليس رياح وحدة. ولا صدى القبور في خطورة\ وأمس مات واحدًا خبا وعاد وهجّة)
 قصيدة البعث والرماد. صفحة 51 أوراق في الريح. دار الآداب. 1988).
- 41 בדומה למשוררים פלסטינים אחרים, שילב גם רשיד מסורות נוצריות בשירתו הפוליטית והשתמש
 בהן כדי לבטא בעיות קיומיות של מאבק והתנגדות.
- 42 Khouri & Algar, הערה 34 לעיל.
- 43 טוקאן, הידועה במשוררות הפלסטינית, עושה שימוש תכוף בנרטיבים נוצריים כדי לבקר את
 יחסם הסביל והלא-אחראי של המשטרים הערביים למצוקת הפלסטינים.
- 44 Fadwa Tuqan, *Diwan Fadwa Tuqan / The Poetic Works*, Beirut: Dar Al-Awda 2004, p. 590
- 45 Abdul-Wahhab Al-Bayati, *Diwan Al-Bayati / Complete Poetic Works*, Beirut: Dar
 Al-Awda 1972, p. 298. ("خدعوك\ عذوبك\ صليوك\ في حبال الكلمات" قصيدة "شيء عن
 السعادة" صفحة 69. كتاب المختارات. عبد الوهاب البياتي. دار الكنوز الادبية 1998).
- 46 שם, עמ' 298.
- 47 שם, עמ' 299. ("أه ما جدوى البكاء\ أنا جخلان محمد\ فالضفادع\ سرقت منا السعادة\ وأنا
 رغم العذاب\ في طريق الشمس سائر") قصيدة "شيء عن السعادة" صفحة 69. كتاب المختارات.
 عبد الوهاب البياتي. دار الكنوز الادبية 1998)
- 48 Ihsan Abbas, *Badr Shaker Al-Sayyab: Derasat fi Hayateh al-Shireh / Badr Shaker
 Al-Sayyab: A Study of His Life and Poetry*, Beirut: Dar Al-Thaqafa, 1983, p. 98
- 49 Badr Shaker Al-Sayyab, *Diwan Al-Sayyab*, Beirut: Dar Al-Awda 1986, p. 575
 ("ولولاك ما اندكت عروش ولا هوى\ صليب على كفيه كئنا نسقر" قصيدة مولد المختار صفحة
 575 ديوان بدر شاکر السياب 2. دار العودة. 1986).
- 50 שם, עמ' 373. ("النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب\ في كل منعطف تصيح: "أنا النضار. أنا
 النضار\ أنا عجل "سيناء" الإله. أنا الضمير أنا الشعوب\ أنا النضار!" قصيدة قافلة الضياع.
 صفحة 370. ديوان بدر شاکر السياب 1. دار العودة. 1986).
- 51 שם, עמ' 483. ("ليعلو سربروس في الدروب\ وينبش التراب عن إلهنا الدفين\ تميزنا الطعين\ يأكله:
 يمس عينيه إلى القرار" قصيدة سربروس في بابل صفحة 482. ديوان بدر شاکر السياب. دار العودة.
 بيروت 1986).
- 52 ArieH Loya, "Al-Sayyab and the Influence of T.S. Eliot", *The Muslim World* LXI.3
 (July 1971), pp. 187-201
- 53 David Lodge (ed.), *Twentieth Century Criticism*, London: Longman, 1973, p. 71
- 54 שם, עמ' 72.
- 55 שם, עמ' 76.
- 56 Al-Bayati, הערה 45 לעיל, עמ' 366.
- 57 שם, עמ' 367.
- 58 שם, עמ' 174.

- Abdul Wahhab Al-Bayati, *Nosus Sharkiyya / Original Texts*, Damascus: Al-Mada, 59
1990, p. 207
- Boulta, הערה 37 לעיל, עמ' 12. 60
- בהשפעת המודרניזם המערבי על הספרות הערבית העכשווית, בוחרים משוררים ערבים מסוימים
לעצב את אל-חוסין בדמותו של ישו, באופן המרמז לרפוסים סמליים מורכבים הנטועים
בהקשרים דתיים וגאופוליטיים מהעולם הערבי. ראו מאמר: "The Use of T. S. Eliot's
Literary Traditions in Contemporary Arabic Poetry", *Chewing the West: Occidental
Narratives*, Doris Jedamski (ed.), New York: Rodopi, 2007
- Al-bayati, הערה 45 לעיל, עמ' 364. 62
- T.S Eliot, "The Waste Land", *The Oxford Book Of Twentieth-Century English Verse*, 63
Philip Larkin (ed.), New York: Oxford University Press, 1973, p. 243
- Al-Bayati, הערה 45 לעיל, עמ' 36. 64
- Eliot, "ארץ הישימון", הערה 63 לעיל, עמ' 239. 65
- שם, עמ' 231. 66
- Diwan Al-Bayati*, הערה 45 לעיל, עמ' 626. 67
- שם, עמ' 339: "אنا أمير الدمارك "هملت" اليتيم\ أعود من ملكة الموت الى الخمارة\ مهترجاً حزيناً\
يفاتل الأقرام والأصفار\ في مدن الضوضاء والتجارة قصيدة الموت في الحب. ديوان خمسون قصيدة
حب. صفحة 57. دار سحر للنشر 1997.
- שם, עמ' 130. 69
- שם, עמ' 635: "لماذا نحن غي المنفى\موت\موت في صني\ لماذا نحن لا نيكيا\ على النار\ على
الشوك\ مشيننا\ ومشى شعبي\ لماذا نحن يا ربي\ بلا وطن\ بلا حبا\ موت\ موت في رعب\ لماذا نحن
في المنفى\ لماذا نحن يا ربي?" قصيدة لماذا نحن في المنفى? صفحة 99. ديوان المختار من شعر عبد
الوهاب البياتي. مكتبة الاسرة. القاهرة 2000.
- שם, עמ' 561. 71
- Algar & Khouri, הערה 34 לעיל, עמ' 111. 72
- Al-Bayati, הערה 45 לעיל, עמ' 193. 73
- שם, עמ' 418. 74
- Algar & Khouri, הערה 34 לעיל, עמ' 113. 75
- שם, עמ' 113. 76
- שם, עמ' 191. 77
- שם, עמ' 111. 78
- שם, עמ' 113. 79
- Al-Bayati, הערה 45 לעיל, עמ' 314. 80
- "في مستنقع الشرق الكريه\ أه عرتني وعزبها. وسرنا خطوات\ فلماذا خذلتنا. يا إلهي. الكلمات\
عندما معجزة القديس لم تنفع ولم تنقذ هوانا الصلوات\ وعويل الساحرات\ وهي في المذبح بعد
العاصفة\ تتمرر في عيوني خائفة". قصيدة المعجزة. ديوان خمسون قصيدة حب. صفحة 82 دار
سحر للنشر 1997.
- מצוטט אצל Gohar, הערה 10 לעיל, עמ' 63. 82

הערות למאמרו של צאדק גוהר

ששון סומך

חובה נעימה היא לי לציין שמדובר במחקר המקיף עולם ומלואו והמביא שפע מידע ודוגמאות מאירות עיניים. אני מקבל את כלל קביעותיו של כותב המחקר, ולצד זאת יש לי כמה הערות שאפרט להלן: האחת עוסקת במושג "היברידיזם", מושג מרכזי במחקרו של פרופ' גוהר. השנייה עניינה המושג "פוסט-קולוניאלי" לעומת "פוסט-מודרני", שאף הוא מרכזי במחקר זה. ולבסוף אפרט במקצת על המהפך הפרוזודי שהתחולל בעולם השירה הערבית באמצע המאה ה-20, ואנסה להסביר מדוע חשובה כל כך הנקודה הפרוזודית בתהליך צמיחתה של שירה מסוג חדש בדורותינו בעולם הערבי.

א. היברידיזם [הכלאה]

יסוד מאמרו של גוהר הוא רעיון ההיברידיזם, הנכון לדעתי: יציאתה של השירה הערבית במאה ה-20 ממסגרותיו הקשוחות של השיר הערבי הקלאסי לא הייתה תוצאה של "השפעה", אלא מהפך כולל ששינה מקצה אל קצה את אופייה של השירה הזאת, בת 1,500 השנים. אבל דבריו של גוהר על ניסיונם של המשוררים הערבים המודרניים "לפתח פואטיקה היברידית אשר תשכיל להתמודד עם האתגרים החדשים באזור" נראים לי כהקדמת המאוחר. כ"על-כן המשוררים שחוללו את המהפך, ובראשם העיראקים אל-סיאב ואל-ביאתי, וכן משוררים נוספים (כגון בלבנון ובסוריה) – משוררים אלה לא חשבו במושגים של "זיווג" או "צימוד" שביכולתו להוליד יצור חדש. מה שעמד בראש מעייניהם הוא הצורך לסלק מדרכו של המשורר את כל המחסומים שהיו לו לרועץ, וזאת על ידי *היפתחות* לשירת העולם, למשל של ת"ס אליוט (שגם אותו העסיקה שאלת המודש). ההיברידיזם הייתה אפוא תוצאה ולא כוונת-מכוון. עניין זה, כלומר התוצאה ולא המגמה, חשוב להבנת שאר היבטיו של המודרניזם השירי הערבי.

במבוא הקצר אך החשוב שכתב לקובץ שיריו אגדות (אסאטי, 1949), ציין בדר אל-סיאב שמתוך קריאותיו בשירה האנגלית בתקופת לימודיו במדרשה למורים בבגדאד, הגיע למסקנה שרק מהפך פרוזודי ולשוני יעלה ארוכה לשירה הערבית. אל-סיאב אינו מדבר בלשון העשויה להשתמע בדרך כלשהי כפנייה מודעת להיברידיזם. השגת מטרה שלא נתכוונו אליה החדשנים תסביר לנו בהמשך כמה מהנושאים שברצוני לדון בהם, ולו בקצרה.

ב. פוסט־קולוניאליזם

גם מונח זה, החשוב כל כך בדיונו של גוהר, לא היה חלק מהשיח שאפיין את דיוניהם של המשוררים הערבים בשנות המעבר הגורלי – סוף שנות הארבעים וראשית שנות החמישים של המאה ה־20. אכן, רבים מהם היו שותפים פעילים מבחינה פוליטית במאבקים הלאומיים של התקופה להשתחררות מהשלטון הקולוניאלי האירופי (ובעיקר ה"אינתיפאדה" הגדולה של 1948, שבה נטלו חלק חשוב רבים מהמשוררים הצעירים שפעלו אז בעיראק). אולם המאבק הלאומי הייחודי במקום מסוים (בעיראק, במצרים, בסוריה ועוד) לא נראה למשוררים הללו – לפחות לפי כתיבתם – כחוליה במסכת עולמית שסופה להניב מציאות היסטורית חדשה. עניין זה יצריך עיון ודיון ממושכים על הקשר או אי־הקשר בין פוסט־קולוניאליזם ופוסט־מודרניזם, כפי שעושה גוהר.

מבחינה פוליטית, גם שאלת פלסטין והמלחמה בארץ ישראל שהתרחשה ממש באותן שנים ושמן הסתם נתנה אותותיה בשירה הערבית שנכתבה אז – גם שאלה זו לא הייתה קרדינלית בהקשר הפוסט־קולוניאליסטי. רבים מהמשוררים החדשנים שפעלו אז בעיראק, במצרים ועוד, ראו במלחמה שהכריזו שליטי ערב על היישוב היהודי בארץ פעילות פאודלית של משטרים מושחתים, פרו־אימפריאליסטיים, שיצאו למלחמה לא כדי להושיע את העם הפלסטיני, אלא בניסיון להסיח את דעת עמיהם מהמציאות הכאובה שהם חיים בה. המפלגות הקומוניסטיות הערביות פרסמו בפרוץ המלחמה בארץ ישראל כרוז משותף, ובו תמכו מפורשות בהחלטת החלוקה של הארץ וצידדו בהחלטה שבמסגרתה הוקמה מדינת ישראל. יצוין שבאותם ימים היה אל־סיאב חבר במפלגה הקומוניסטית העיראקית ובמו ידיו הפיץ את הכרוז הנ"ל (ואינני מנסה לרמז לחיבה כלשהי שחשו המשוררים האלה לציונות). הצטרפותו של אל־סיאב למחנה האנטי־קומוניסטי שחתר (וגם הצליח) להפיל את משטרו השמאלי של קאסם – הצטרפות זאת היא התפתחות מאוחרת יותר שאל־סיאב הגיע אליה באמצע שנות החמישים, כלומר עשור אחרי התקופה שבה היה המשורר ראש מחוללי המהפך הפואטי.²

ג. העניין הגאוגרפי

במידה רבה של צדק מתמקד גוהר בעיראק, שבה אכן התחולל המהפך הפואטי. עם זאת רצוי היה שהמחבר יזכיר תנועות חדשניות שפעלו באותן שנים בערך בארצות ערביות אחרות, בעיקר בלבנון. בשנת 1960 ייסד המשורר הלבנוני הנוצרי יוסוף אל־ח'אל (1987–1917) כתב עת מפואר לשירה בשם *שְׁעַר* (שירה), שבעריכתו נטל חלק המשורר הסורי הגולה אדוניס (שמו המלא: עלי אחמד סעידי אַסְבַּר). כתב עת זה, והחבורה שנאספה סביבו, היה מרכזי ביותר בהנעת גלגלי המודרניזם הערבי. מקורות ההשפעה על החבורה באו ממחוזות שונים – לא רק מהעולם האנגלו־סַכְסִי שהשפיע על עיראק, אלא, וביתר שאת, מכיוונה של צרפת (אדוניס השקיע שנים רבות בתרגום לערבית של כתבי המשורר הצרפתי, חתן פרס נובל, סן ז'ק פֶּרְס). הסימבוליזם והסוראליזם הצרפתיים פרצו אז במלוא התנופה למרחביה של השירה הערבית, ומשוררים ערבים רבים הושפעו מהם. גם בהקשר

זה אפשר לדבר על היברידיזם מסוימת, בדומה למה שראינו במקרה של עיראק. מבחינה אידאולוגית ניתן להצביע אצל משוררים אלה על חידוש חשוב, שלא בלט אצל משוררי עיראק, ולכן לא הובלט על ידי גוהר: השאיפה לפתיחות תרבותית ופוליטית מעבר למה שהיה מקובל עד אז. חתירה זאת להיפתחות הייתה במידה רבה תגובה ללחץ האדיר של האידיאולוגיה הנאצרית (במצרים) והבעת'ית (בסוריה).

יצוין עוד שמבחינה פרוזודית נבדלה המגמה של משוררי אסכולת "שְׁעָר" מפנייתם של העיראקים למה שנקרא "שירה חופשית" ("שְׁעָר חָר"). אמנם אדוניס (יליד 1930) הרבה לנסות משקלים וצורות פרוזודיות, אך בקרב הביירוטיים גברה המגמה של שירה בפרוזה וכך אצל המשוררים העיקריים של אסכולת "שְׁעָר" (ובהם אונסי אל-חאג', מוחמד על מאעוט ושוּקִי אַבִי שְׁקָר).³ כיום נמצא מרכז השירה בפרוזה במצרים, שמשורריה הצעירים מחשיבים את התרחקותם מהפרוזה הקלאסית כמקור של גאוה.

ד. מוטיבים נוצריים, ובעיקר דמותו של ישו

בצדק מציין גוהר שמחוללי המודרניזם הערבי היו מוסלמים. עם זאת, היו אלה בדרך כלל מוסלמים חילוניים לכל דבר, מה עוד שהיו ביניהם גם משוררים נוצרים. עליית דמותו של ישו והפיכתה לסמל מרכזי היא תופעה מעניינת אליבא דכולי עלמא. ישו מופיע בקוראן לא כבן האלהים אלא כנביא, ובסורת "הנשים" מוכחשת חד-משמעית הידיעה על צליבתו; שם נאמר "לא הרגוהו ולא צלבוהו ורק נדמה בעיניהם [...] ואין הם יודעים עליו דבר".⁴ לעומת זאת, בשירה הערבית של אמצע המאה ה-20 ישו מופיע כבן האלוהים המעונה ששב אל חיק אביו במוות. עובדה זו גורעת מתיאורם של משוררים אלה כמוסלמים, לפחות בהקשר התאולוגי. זאת ועוד: מוטיבים נוצריים לא צצו ועלו בעולמה של השירה הערבית רק במחצית השנייה של המאה ה-20. כבר בסוף המאה ה-19 ובעשורים הראשונים של המאה ה-20 קמה בלבנון, וביתר שאת ביבשת החדשה, האמריקאית, תנועה ספרותית חשובה שנקראה "אסכולת אל-מְהַג'ר" ("הדיאספורה") ובראשה עמד המשורר הגדול ג'ֶ'בְּרָאן ח'לִיל ג'ֶ'בְּרָאן (1883–1931). רוב משוררי האסכולה היו נוצרים שהיגרו לארצות הברית מלבנון. הם כתבו בערבית, ושירתם הייתה טבועה בחותם הלשון האוונגלית-הנוצרית, ובמידה רבה גם בחותמה של לשון המקרא (המקרא תורגם לערבית מחדש בשנת 1860 לערך). הפופולריות שזכו לה ג'ֶ'בְּרָאן ועמיתיו חצתה את גבול הגולה האמריקאית, הגיעה חזרה ל"מֶשְׁרֶק" ("המזרח התיכון"), והשפיעה רבות על התפתחות השירה הערבית בין שתי מלחמות העולם. בלי השפעתו של ג'ֶ'בְּרָאן, ספק אם אפשר היה לצפות להופעתו של משורר רומנטי נפלא בתוניס, אבול-קאסם אל-שאבי (1909–1934), שחרף חינוכו המוסלמי המסורתי שיבץ בשירתו יסודות נוצריים מערביים מובהקים.

ה. המהפך הפרוזודי

כאמור, המשוררים הערבים המודרניסטיים נבדלים ביחסם אל תורת המשקל לסוגיה. ברצוני להרחיב במקצת בנושא זה, הן משום חשיבותו לדיונו והן משום שפרופ' גוהר לא הרבה להתייחס אליו במאמרו. כידוע, הערבים פיתחו במדבריות ערב תורת משקלים ותורת חריזה סדורות וקשוחות למדי עוד טרם בוא האיסלאם במאה ה-7 לסה"נ. מי שמצוי בשירה העברית של ימי הביניים מכיר פחות או יותר את יסודותיה של הפרוזודיה הערבית, שכן משוררי "תור הזהב" הלכו בעקבותיה ו"תרגמו" אותה לעברית ביצירתיות מפתיעה. חשוב לציין שבמשך כ-1,500 שנה נכתב השיר הערבי בחריזה אחידה מתחילתו ועד סופו (אוצר המלים הערבי הנרחב אפשר זאת, והמילונאים בימי הביניים נהגו לערוך את המילונים שלהם על פי אות החרוז לטובת המשורר, ולא על פי האות הפותחת של השורש).

בתקופות שאנו דנים בהן, חשו המשוררים שאילו צי החרוז והמשקל הגבילו את חירותו של המשורר והביאו לשימוש בביטויים מיותרים רק כדי למלא את האורך הפרוזודי הנדרש (זה נקרא בערבית "חֶשֶן", כלומר "מילוי"). החריזה האחידה גם הגבילה את אורכו של השיר הממוצע ומנעה (כך סברו מבקרים ערבים ואירופים) את הופעתה של שירה אפית בערבית. אולם הצורה הפרוזודית הקלאסית הוסיפה להתקיים בואכה המאה ה-20. משוררים שניסו בעבר להציע "הקלות" לא הצליחו לסלול דרך לסגנון שירי חדש.

בבוא המודרניזם, חשו המשוררים שעליהם לסלק את המכשול הפרוזודי. אולם היה קשה להיפרד מ-1,500 שנה של צורות קלאסיות. בשנת 1948 בקירוב, שני משוררים שפעלו בבגדאד – המשורר בדר שאכר אל-סיאב (1926–1964) והמשוררת נאזֶכ אל מלאיכה (1922–2007) – הציעו פתרון פשוט, אך מרחיק לכת כמסתבר: להשתמש ביחידה המשקלית של הפרוזודיה הערבית ("תפעילה") כיחידה עצמאית ולא להידרש למספר יחידות שווה בכל בית. כך ניתן היה לכתוב שורה אחת בתפעילה אחת ושורה אחרת בשבע תפעילות. כתוצאה מכך הוסר הסייט של האורך האחיד, ועד מהרה התקבל ה"מתכון" הזה והפך לנכס צאן ברזל של כל השירה הערבית החדשה. יסוד נוסף, שנועד לאשש ולהדגיש את ריחוקו של השיר החדש מהשיר הקלאסי, הוא הפנייה אל ה"פסיחה" (enjambment). "פסיחה" פירושה להתעלם מהחרוז שבסיום הבית או השורה. בעבר נהגו המשוררים לסיים את המשפט התחבירי בחרוז עצמו, ואילו פסיחה פירושה התעלמות מהחרוז. אל-סיאב, ובעקבותיו משוררים אחרים, הרבו במופגן להשתמש בפסיחות ובכך לחדד את ההבדל בין תפיסת "היחידה" הקלאסית לבין זו המודרנית.

ובעניין קרוב לכך (והוא מבורר היטב במחקרו של גוהר), הייתה גם מגמה להתרחק ממערכת מילות המפתח והסמלים של השירה הערבית הקלאסית. אפקט זה הושג על ידי ערבוב אפוסים וסמלים הלקוחים מתרבויות שונות. הנה פתיחת השיר "חלונה של ופיקה" מאת אל-סיאב (ופיקה היא נערה כפרית מדרום עיראק):

חלֹנָה שֶׁל וּפִיקָה בְּכַפֵּר
 מְבַסֵּס, נִשְׁקָף אֶל הַכֶּפֶר,
 וְהַגְּלִיל מִמֶּתִין לְהִלֹךְ
 וּלְיִשׁוּעַ, וּפּוֹרֵשׁ אֶת לִוְחֹתָיו.
 אֵיקְרוֹס מִנְגֵב בְּשֵׁמֶשׁ
 אֶת נֹצְצוֹת הַנֶּשֶׁר, וְנוֹסֵק לוֹ.⁵

הנה, לתוך ההקשר הכפרי העיראקי, המרוחק מעולם הנצרות והמיתולוגיה היוונית, נכנסות שתי המיתולוגיות האלה במלוא עצמתן. כך, בספיחה וערבוב של מיתולוגיות התאפשר למשורר להתרחק ת"ק פרסה מהמורשת השירית הערבית העתיקה.

אוניברסיטת תל אביב

הערות

- 1 כאן, עמ' 257.
- 2 לא הייתי נכנס לפרטים פוליטיים אלה לולא הקדיש גוהר למלחמתו של אל-סיאב במשטרו של קאסם מקום נרחב כל כך במחקרו, ולולא התקבל מדבריו הרושם שקיים קשר בין המהפך הפוליטי לאיבת אל-סיאב למשטרו של קאסם.
- 3 שירים של המשוררים הסורים והלבנונים של אסכולת "שֵׁעֵר" ניתן למצוא בעברית באנתולוגיה נהר פרפר: משירת סוריה ולבנון המודרנית שפרסמתי בהוצאת ספרית פועלים ב-1973.
- 4 הגרסה העברית לקוחה מתוך הקוראן בתרגומו של אורי רובין, הוצאת אוניברסיטת תל אביב 2005.
- 5 בדר שאכר אל-סיאב, אל-מַעְבַּד אל-עִרִיק, ביירות 1962, עמ' 5.

”אנחנו עדיין לומדים את האלפבית של

עצם הקיום שלנו”:

ריאיון עם סמי מיכאל

מראיינים: זהבה כספי, בתיה שמעוני, דודו יוסף, מירי פלד, נירית קורמן, חן שטרם

רומנים פוליטיים במובהק אינם נפוצים בשדה הספרות העברית. אפשר לומר כי חסות הוא אחד היחידים והבולטים שבהם. איך היית מתאר את ההתייחסות לרומן חסות, שראה אור ב־1977 ושנגע באומן בנושאים מורכבים וטעונים שלא הרבה סופרים העזו לגעת בהם?

אני סבור שספרות תוססת חייבת להיות חתרנית ולקרוא תיגר על מוסכמות. חסות מבטא את גישתי האישית שדוגלת במעורבות חברתית. למזלי, הרומן התקבל בהפתעה, עורר הדים נרחבים ויצר מעין מהומה תקשורתית. רוב הביקורות התייחסו במיוחד לכך שזוהי הפעם הראשונה בספרות העברית שהערבי לא הוצג כדמות משנית, שלרוב גם הייתה שלילית, אלא כדמות מרכזית וגם אינטלקטואלית. זו הייתה גם הפעם הראשונה שברומן עברי לא מוצגות דמויות בודדות של ערבים, אלא פנורמה רחבה של חברה מורכבת, ממשורר ועד פועל פשוט, מפליטים שחיים בתנאים נוראים במחנות (כמו ג'נין) ועד למשכילים שמנהלים את חייהם לפי מושגים מודרניים. זה היה חידוש בעבור קהל הקוראים הישראלי, שעד אז נחשף בעיקר לדמויות חד־ממדיות המשקפות אמירות כמו ”עבודה ערבית”, ”ערבים מטומטמים”, ”אחרי כמה שעות של מלחמה הם זורקים את הנעלים ובורחים יחפים”. ברומן חסות הצגתי ערבי שונה לגמרי, כפי שאני מכיר אותו, שכן צמחתי בקרב ערבים. הרומן הפך לפופולרי אולי משום שהקורא הישראלי פגש ערבי בשר ודם שמתואר ”מבפנים” ולא דרך עדשה שחצנית ומתנשאת מצד אחד או אידאליסטית מצד אחר. הוסיפה לכך העובדה שלפני הופעת הרומן התנפצו אשליות רבות במלחמת יום הכיפורים. בפעם הראשונה צה”ל לא ערך את מצעד הניצחון המסורתי; צה”ל גילה ערבי שונה שהצליח לחצות את תעלת סואץ ולרסק את ביצורי קו בר־לב. בעקבות המלחמה התעוררו בחברה הישראלית תהיות רבות, והתרחשה התפכחות שתבעה הסברים. חסות נתן מענה ולו במידה מצומצמת למבוכה – יש ערבי אחר שאינו מוכר לנו ויש להתחשב בו.

סיבה נוספת להתקבלות הרומן הייתה הצגתה של דמות אחרת של יהודי, מרדוך, שבא מן המזרח (מזרח לפי ההגדרה הישראלית). זה לא היה אותו מזרחי שתואר עד אז בתרבות העברית, כלומר – אדם מוכה, שפוף, שמבטל את עצמו ואת מורשתו מול המציאות בישראל. מרדוך הוא יהודי שבא מעיראק עם תרבות, מורשת וערכים משלו, והוא ממאן להיטמע בתהליך ”כור ההיתוך”. מרדוך הוא מזרחי שיש לו עזות מצח שמתבטאת בשאיפה שלו

לשנות את פני המציאות הישראלית. ברומן חסות לא עסקתי ישירות בפוליטיקה, אלא הצגתי התנהגות של אנשים בחברה מסוימת. לא עניינה אותי הסוגייה האידאולוגית אלא הדמויות שמתמודדות עם חברה שאינה מכירה אותן וגם לא מעריכה אותן. רוב הקוראים קראו את הרומן כמגדיר של זהויות בצורות שונות וחדשות.

למרבה הפלא, ההתנגדות לרומן התעוררה דווקא בשורות הקומוניסטים, שאת מפלגתם עזבתי כבר ב־1955, כ־20 שנה לפני הופעת הרומן. הם לא מחלו לי על הפרידה מהם. במפלגה פשטה שמועה שאני עומד לפרסם רומן אנטי־קומוניסטי, ולפיכך גויסו מראש כל התותחים שעמדו לרשותם. עם הופעתו, התברר שהרומן חסות איננו אנטי־קומוניסטי וגם לא פרו־קומוניסטי. אבל התותחים כבר היו חמושים, ולביטאון זו הדרך של המפלגה הקומוניסטית היה חבל לא להשתמש בנשק. עם זאת, מרבית חברי המפלגה, כמוהם כמו רוב הקוראים – יהודים וערבים – קיבלו את הרומן בחום. אני זוכר שעם פרסומו של חסות הזמנתי להרצות בחוגים שונים ובהם גם לפו”מ, לפני קציני צה”ל. דמויות הערבים שהצגתי היו חידוש לדידם. המחדל הנורא של מלחמת יום הכיפורים הציג את צה”ל כצבא בור ונבער בכל הקשור לעולם הערבי.

בספריך אתה עוסק רבות במשפחה ובגיבוש צביונה ואגב תהליך ההגירה. מהי, לדעתך, השפעתה של הגירה על המבנה המשפחתי?

את המהגר שעוזב את ביתו, חבריו ושפת אמו וכן את המציאות המוכרת לו אני מגדיר כאדם שמחליט להתאבד בתקווה לקום לתחייה במציאות אחרת. ההגירה השפיעה קשות על מבנה המשפחה של הדור הישן מהמזרח. בהגירה מהמערב, חלק גדול מבנות המשפחה כבר ספגו תרבות מודרנית והגיעו לישראל עם מקצוע, בעוד שבחברה שבאה מן המזרח, שלט על פי רוב הגבר. כאשר אחת מבנותיה של משפחה שהיגרה מהמערב יצאה לעבוד, זה לא נחשב לאסון; אבל כאשר אחת מבנות משפחה שבאה מהמזרח יצאה לעבוד ופרנסה את בני משפחה ובתוך כך נדחק האב הצדה – התחולל משבר שפגע קשה מאוד במעמדו של ראש המשפחה. במידה מסוימת ההגירה הביאה לבנות שחרור שכמוהו לא ידעו בארצות מוצאן. נוסף לכך, הן הפכו לסוכנותיה של התרבות הדומיננטית בתוך הבית, ובמקרים של נישואים מעורבים עוד התחזקה זרימת ההשפעות מן החוץ פנימה. כלומר, השתנה מעמדם של כל בני המשפחה.

אתה הגעת לארץ כעיתונאי, אדם שכותב. כיצד חווית את המעבר מכתבה בשפת האם לכתבה בעברית? עד כמה הכתיבה בעברית והתפתחותה לאורך השנים תרמו לגיבוש זהותך ולהתפתחותך כאדם וכסופר?

לא האמנתי לרגע שאצליח לבצע את המעבר מכתבה בערבית לעברית. אני לא טיפוס שמציב לעצמו מטרה ומוכן להשיג אותה בכל מחיר. אני אדם שאוהב לחיות, ואמרתי לעצמי שאם ההר הזה גבוה מדי, אז אעקוף אותו. הזדמנה לי העבודה בשירות ההידרולוגי במשרד החקלאות, עם נהג וג’יפ. זו הייתה עבודה חווייתית מאוד, וכל יום היה בשבילי חגיגה. לא נלחמתי בעצמי כדי לכתוב בעברית. לא ראיתי בזה את משימת חיי. המעבר

בְּכַתִּיבָה מְעֻרְבִית לְעֵבְרִית הַתְּרַחֵשׁ מֵעַצְמוֹ, וְהוּא הִיָּה אֲטִי וְלֹא מִמוֹקֵד. בְּתַחִילָה כְּתַבְתִּי לְמַגְרָה בְּמִין בְּלִיל שֶׁל עֵבְרִית, אֲנִגְלִית וְעֵרְבִית, וְלֹאט לֹאט שֶׁפֶת הַכְּתִיבָה הִפְכָה לְעֵבְרִית בְּלִבָּד. הַשְּׂתַעֲשַׁעְתִּי בְּכַתִּיבָה כְּתַחֲבִיב, לֹא הָאֲמַנְתִּי שֶׁמָּה שֶׁאֲנִי כּוֹתֵב הוּא בְּעַל עֵרֶךְ סִפְרוּתִי וַיֵּצֵא לְאוֹר. כְּתַרְגִּיל שֶׁלַּחְתִּי ב־1958 כְּתַב יָד שֶׁל רוֹמֵן לְ"עַם עוֹבֵד", וְעָנָה לִי עֲזָרָא זֹסְמָן. הוּא הִזְמִין אוֹתִי לְבִית הַהוֹצָאָה, שְׁבִימִים הֵם נַחֲשֵׁבָה הַהוֹצָאָה הַיּוֹקְרָתִית בִּיּוֹתֵר. זֶה הִיִּתָּה הַגְרָסָה הָרֵאשׁוֹנָה שֶׁל מִים נוֹשְׁקִים לְמִים. זֹסְמָן אָמַר לִי: "כְּתַבְתָּ רוֹמֵן מְעֻנִיין, זֶה הַפַּעַם הָרֵאשׁוֹנָה שֶׁבְּסִפְרוֹת הָעֵבְרִית נִכְתַּב רוֹמֵן עַל עֲבוֹדַת כְּפִיִּים". הוּא הִצִּיעַ שֶׁאֲשַׁכְּתָב אוֹתוֹ וְאֲשַׁלַּח לוֹ. אֲבָל הִיִּתִּי שְׁקוּעַ בְּמִים, בְּחַיִּים וּבִהְנָאָה. גִּנְזַתִּי אֶת הָרוֹמֵן וְלֹא חֲזַרְתִּי אֵלָיו. גַּם לֹא שִׁמְרַתִּי אוֹתוֹ. הַמִּשְׁכָּתִּי לְכַתּוֹב לְעַצְמִי, וְלֹא מִתּוֹךְ נַחֲשׁוֹת לַחִיּוֹת אוֹ לְמוֹת לְמַעַן הַכְּתִיבָה. אֲנִי לֹא מֵאֲמִין בְּגִישָׁה שֶׁלְּפִיָּה "אִם אֲנִי לֹא כּוֹתֵב אֲנִי חֲשׁוֹב כְּמֹת". אֲנִי אַחִיָּה עִם הַכְּתִיבָה וּבִלְעֵדִיָּה. זֶה כְּמוֹ הַרְצוֹן לַחִיּוֹת עִם אִשָּׁה שֶׁאֲתָה אוֹהֵב. לֹא כָּל אֶחָד זֹכֵה לַכֵּךְ. אֲנִי כּוֹתֵב מִתּוֹךְ הַנָּאָה וּמִתּוֹךְ אֲהַבָּה. בְּעֵבְרִית הַתַּחֲלָתִי לְכַתּוֹב רַק אַחֲרֵי שֶׁהַתַּחֲלָתִי לַחֲלוּם בְּעֵבְרִית. אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁהַמַּעֲבָר מִשִּׁפָּה לְשִׁפָּה הִיָּה לִי קָל כִּי לֹא הִיִּתִּי לַחוּץ. לָכֵן גַּם סִפְגַּתִּי אֶת הַבִּיּוֹרוֹת הַכִּי קִטְלָנוּת לֹא בָעַם, אֲלֵא בְּאוֹפֵן מִתּוֹן. אֲפִילוֹ הַרְהַרְתִּי בְּלִבִּי שֶׁאוֹלֵי הֵם צוֹדִקִּים... וְכֹאשֶׁר רָאָה אֹר הָרוֹמֵן הָרֵאשׁוֹן שְׁלִי, שְׁוִוִּים וְשְׁוִוִּים יוֹתֵר, קָהַל הַקּוֹרְאִים נַחֲצָה לְשֵׁנִיִּים. לֹא רָאִיתִי בְּזֶה אֶסוֹן כֹּאשֶׁר חֲצִי שִׁפְךָ עָלַי קִיְּתוֹנוֹת וְהַחֲצִי הָאַחֵר חִיבֵק אוֹתִי. וּבְכָלֵל אֶף פַּעַם לֹא הִגַּבְתִּי לְמַבְקָרִים, לֹא בְּכַתֵּב, לֹא בְּצִלְצוֹל טֶלְפוֹן. לְרוֹב אֲנִי גַּם לֹא מְכִיר אוֹתָם אִישִׁית, אֲפִילוֹ לֹא אֶת שְׁמוֹתֵיהֶם. אֲנִי לֹא אִישׁ שֶׁל קֶשְׁרִים וְטֶלְפוֹנִים. הַתְּשׁוּבָה שְׁלִי הִיִּתָּה תְּמִיד אַחַת – לְהַמְשִׁיךְ לִיצוֹר וְלִהְשַׁתְּדֵל יוֹתֵר.

מָה הֵיוּ טַעֲנוֹתֵיהֶם שֶׁל הַמַּתְנַגְדִּים?

הָרוֹמֵן שְׁוִוִּים וְשְׁוִוִּים יוֹתֵר הִיָּה מְעִין "מַבְחַן רוֹרֶשֶׁךְ". לְפִי תְּגוּבוֹת הַקּוֹרְאִים יִכּוֹלְתִי לְמַדוֹד אֶת מַפְלַס הַגְּזַעְנוֹת. הֵיוּ גַּם תְּגוּבוֹת מִשְׁעֵשְׁעוֹת: לְמַשֵּׁל, הֵיוּ שֶׁאֲמָרוּ "אֵינְךָ תִּפְּסֵם אָדָם בְּצַעֲרוֹ", כִּי הָרוֹמֵן שְׁוִוִּים וְשְׁוִוִּים יוֹתֵר נִכְתַּב בְּגוֹף רֵאשׁוֹן. לָכֵן הֵיוּ שֶׁסִּבְּרוּ שִׁסְפִּירוֹ הָאוֹמְלָל שֶׁל דוֹד מִשְׁקָף אֶת קוֹרוֹת חַיִּי. גַּם הֵיוּ מִי שֶׁהִשְׁתַּמְשׁוּ בְּמִינֵי טַעֲנוֹת, שֶׁהַבּוֹלְטָה בָּהֶן הִיִּתָּה שֶׁאֲנִי "מְעוֹרֵר אֶת הַשֵּׁד הָעֵדְתִּי". אֲנִי מֵאֲמִין שֶׁהַבְּעִיָּה בְּיִשְׂרָאֵל הִיא מְעַמְדִּית וְלֹא רַק עֵדְתִּית, לְמִירוֹת שֶׁלְּאוֹרֶךְ הַשָּׁנִים אֲפִשֶׁר לְזַהוֹת אֶת הַ"צַּבֵּעַ" שֶׁל הַמַּעֲמָד. הַחֲבֵרָה הַיִּשְׂרָאֵלִית הִיא חֲבֵרָה מְעַמְדִּית. יֵשׁ עֲשִׂירִים שְׁמֵרְכִזִּים בִּידֵיהֶם אֶת רֹב הַמִּשְׁאֲבִים וַיֵּשׁ מְנוֹצְלִים שֶׁלֹּא נִיִּתְּנָה לָהֶם הַזְּדִמְנוֹת לְפָרוֹץ אֶת מַעְגַל הַמִּצּוּקָה. כְּלוּחַם וְתִיק נִגְדֵי גִזְעוֹנוֹת, לְמַעֲשֵׂה מֵאֵז נְעוּרֵי בְּעִירָאֵק, לֹא יִכּוֹלְתִי לְהַתְּעַלֵּם מֵהַגְּזַעְנוֹת בְּחֲבֵרָה הַיִּשְׂרָאֵלִית. לְמַזְלִי, לֹא נִיְהַלְתִּי אֶת הַמַּאֲבָק מְעַמְדָה שֶׁל חוֹלְשָׁה. הַגַּעְתִּי לְיִשְׂרָאֵל עִם מִנָּה לֹא מְבוֹטְלָה שֶׁל הַשְּׁכֵלָה שֶׁלֹּא זָכוּ לָהּ רֹב הַנַּעֲרִים יְלִידֵי הָאָרֶץ, בּוֹדָאֵי לֹא הַנַּעֲרִים נִיצוֹלֵי הַשּׁוּאָה. מַעוֹלָם לֹא הַתְּבַכִּינִיתִי, לֹא בְּחַיֵּי הַפְּרֻטִּים וְלֹא בְּיִצִּירָתִי, אֲלֵא נִלְחַמְתִּי נִגְדֵי הַתּוֹפְעוֹת שֶׁל הַגְּזַעְנוֹת כֹּאדָם שֶׁמִּרְגִּישׁ שֶׁהוּא חֲזַק דִּי כִּדִּי לְקָרוֹא תִּיגַר וְלִתְקַן וְלוֹ בְּמַשְׁהוֹ אֶת הַמִּצִּיאוֹת.

לְצַעֲרִי, הַגְּזַעְנוֹת עֲדִיין קִיִּימַת בְּחֲבֵרָה הַיִּשְׂרָאֵלִית וְאֲנִי מִתְּכוּוֹן לְהַמְשִׁיךְ לְהִלְחֵם בָּהּ.¹ רַבִּים מְכַחֲשִׁים אֶת קִיּוֹמָה, וְהַאֲבַסְרוֹד הוּא שֶׁכֹּאשֶׁר אָדָם מִצְבִּיעַ עַל תּוֹפְעַת הַגְּזַעְנוֹת וּמְבַקֵּר אוֹתָהּ, הוּא מוֹאֲשֵׁם בְּכֵךְ שֶׁהוּא מְעוֹרֵר אֶת הַשֵּׁד הָעֵדְתִּי, וְגֵרוּעַ מְכֵךְ – שֶׁהוּא גִזְעָן. דִּי אִם נִסְתַּכַּל עַל הַיַּחֲסָה שֶׁל הַחֲבֵרָה הַיִּשְׂרָאֵלִית לְיוֹצְאֵי אֲתִיּוֹפִיָּה. הַלּוֹא כָּל מִי שֶׁעִינֵינוּ בְּרֵאשׁוֹ יוֹדַע

לזהות את התופעה גם כשהיא סמויה. ברור שגם יוצאי ברית המועצות חוו את הגזענות הישראלית, אבל במשך תקופה קצרה יותר מאשר המזרחים ובוודאי האתיופים. המזעזע ביותר הוא שהגזענות קיימת בשני הקצוות של החברה הישראלית – בקרב היהדות החרדית ובשורות השמאל.

האם חל שינוי בשנים האחרונות בהתקבלותו של הספר שווים ושווים יותר, ככל שהדיון על המזרחיות נעשה מרכזי יותר?

באופן בסיסי, החברה הישראלית לא השתפרה מבחינה ערכית. היא מושחתת יותר וגזענותה נעשתה מתוכחמת יותר. שווים ושווים יותר הוא הרומן הראשון שלי, יש בו כמה מגבלות שהן אופייניות ליצירה ראשונה. בימים ההם לא היה לי ניסיון בהוצאה של ספר, והמור”ל שהוציא אותו הוסיף לספר נימה בוטה שלא הייתה לרוחי, הוא הדביק כינויים סטריאוטיפיים לדמויות, כמו למשל לדמות האב, בכל פעם שנתקל בשמו הפרטי הוא שינה אותו ל”אבו-שאל”. עם זאת, יש דברים חשובים ברומן והם המסרים, העלילה וכמובן הצגת תמונה קשה של המציאות הבלתי נסבלת במעברות. התברר שהספר דיבר אל דור שלם של צעירים, ושבעקבות פרסומו הם הקימו חוגים חברתיים שונים שהוזמנתי אליהם. הספר גם דיבר אל סוציולוגים, שמהם קיבלתי חיזוק משמעותי, חלקם גם שלחו לי מכתבים. אחד הבולטים בהם היה פרופ’ יוחנן פרס, שכתב לי שהספר שווים ושווים יותר הלביש את התזות המופשטות שלו בשר וגידים. הרומן היה לו, כלשונו, ”עדות-ראייה לתהליך שמקומו במחשכי מעמקים”. למרות שאני חושב שחל שינוי בהתקבלותו של הספר במשך השנים, לצערי, הדיון על מזרחיות לא נהיה מרכזי יותר. הדיון אמנם נמשך, אך זהו דיון שהיה ועודנו למראית עין. הפער החברתי העמיק עוד יותר. מצד אחד, צמח דור של משכילים שנשא את דגל המזרחים, אך עד מהרה הוא נבלע ברובו בבועה הממסדית. מצד אחר, קמה מפלגת ש”ס, שמאז שנוסדה היא שוקדת להוביל את ”העדר המזרחי” אל הדיר האפל של היהדות החרדית. מעניין שבימים אלה שווים ושווים יותר מתורגם לגרמנית בגרמניה, שבה סובלים המהגרים התורכים וילדיהם מהגזענות הארית המסורתית.

האם ניתן לפרש את הרומן עאידיה כביוגרפיה אלטרנטיבית דמיונית; כמעין פנטזיה על מה היה קורה אילו לא עזבת את עיראק?

עאידיה הוא רומן של אילו. זכי דאלי, גיבור הספר, הוא טיפוס של שורד. בוודאי לא הייתי שורד כמוהו. הלוא ברחתי מעיראק כשהתנאים היו קלים הרבה יותר. ברור שאילו נשארתי שם היו מעלים אותי על הגרדום או יורים בי, כמו שקרה לשניים מחברי הקרובים. אני לא רואה קווי דמיון ביני לבין הגיבור של עאידיה. מעולם לא שאפתי, כמו זכי, להיות חלק מממסד כלשהו, לא בעיראק ולא בישראל. בתקופה שהייתי במחנת הקומוניסטית בעיראק, החלטתי שלא אתן שיתפסו אותי. אפילו כאדם שמחשיב את החיים כדבר הקדוש ביותר, הייתי נכון לוותר עליהם לו נדרשתי לחיות ללא כבוד. בוודאי ובוודאי לא הייתי כורת ברית עם שלטון דמים כמו שלטונו של סדאם חוסיין, אפילו למען השאיפה המפוקפקת ”להיות היהודי האחרון בעיראק”. עיראק היא מולדתי הראשונה ומולדתם של אבות אבותי. לעתים, דרך היצירה הספרותית אני עורך ביקור מולדת, כפי שעשיתי ברומנים

זוּפֵן שֶׁל עֵרְפֵל, סוּפָה בֵּין הַדְקָלִים, אַהֲבָה בֵּין הַדְקָלִים וּוִיקְטוֹרִיָּה וְעֵכְשִׁיו בְּעֵאִידָהּ. אִם יַעֲמוּד לִי כּוּחִי, בְּדַעְתִּי לַעֲרוֹךְ עוֹד שְׁנַי "בִּיקוּרִים סְפְרוּתִיִּים" כֹּאֲלֵהּ. מִבְּחִינָה מְנַטְלִית, הַדְמוּת שֶׁל זְכִי הֵייתָה תְּרַגֵּל סְפְרוּתִי שְׁעִשִׁיתִי וְנִהְנִיתִי מְאוּד מִתְהַלֵּךְ הַכְּתִיבָהּ. מִבְּחִינָה אִידְאוֹלוֹגִית, אוֹלֵי עֵאִידָהּ נִכְתַּב אֶפִּילוֹ יוֹתֵר עַל יִשְׂרָאֵל מֵאֲשֶׁר עַל עִירָאֵק. אֲנִי מֵתָאֵר בְּרוֹמֵן תְּרַבּוּת שְׁבָה הַסְפְרוּת הַקְּנוּנִית מִשְׁרַתָּת אֶת הַמְּמַסָּד. וְפָה הֲלוֹא אֲבוּת "אַרְץ יִשְׂרָאֵל הַשְּׁלֵמָה" הִיוּ סוּפְרִים וּמְשׁוֹרְרִים מֵהַזֶּרֶם הַמְּרַכְזִי. הַשׁוֹרְשִׁים הָאִידְאוֹלוֹגִיִּים שֶׁל "אַרְץ יִשְׂרָאֵל הַשְּׁלֵמָה" נּוֹצְרוּ עַל יְדֵי סוּפְרִים. זְכִי דַאֲלִי מֵיִיצַג אוֹתָם, הוּא מֵיִיצַג אֶת הַמְּמַסָּד הַסְפְרוּתִי בְּעִירָאֵק בְּאוֹתָהּ מִידָה שֶׁהוּא מֵיִיצַג אֶת הַמְּמַסָּד הַסְפְרוּתִי הַיִּשְׂרָאֵלִי. לַפְעָמִים כְּמָה סוּפְרִים בִּישְׂרָאֵל מִתְקַשְׁטִים בְּנוֹצוֹת שֶׁל הַשְּׁמַאֲל, אֲבֵל בְּעֵצֶם הֵם מֵהוּוִים אֶת הַמְּעוֹז שֶׁל הָאִידְאוֹלוֹגִיָּה הַיְמִנִית. הַקִּישוּט הַשְּׁמַאֲלִנִי נּוֹעַד בְּעִיקָר לְהַאֲדַרְת שְׁמֵם בַּחוּץ לְאַרְץ. הַשְּׁמַאֲל מְנוּדָה בְּתוֹךְ יִשְׂרָאֵל, אֲבֵל הוּא בְּאַפְנָה בְּרַחְבֵי הָעוֹלָם, שֶׁם מְעַנִּיקִים פְּרִסִּים בִּיד רַחְבָּה בְּעִיקָר לְשְׁמַאֲל, אֶפִּילוֹ הוּא מְזוּיָף. עַד כִּדִּי כֶךְ שֶׁלַּפְעָמִים סוּפְרִים יִשְׂרָאֵלִים כּוֹתְבִים סְפְרִים בְּרוּחַ נּוֹעִזָּת, אֲלֵא שֶׁהֵם מוֹפְצִים בְּשִׁפּוֹת זָרוֹת בְּעוֹלָם אֲךְ אֵינִים מִתְּפַרְסְמִים בְּעִבְרִית. עַל כָּל פְּנִים, עֵאִידָהּ הוּא רּוֹמֵן עַל יִשְׂרָאֵל כִּשֶׁם שֶׁהוּא רּוֹמֵן עַל עִירָאֵק; בְּעִיקָר בְּפִרְק שְׁבוּ נְעֻרְתָּ מְסִיבָה לְזְכִי דַאֲלִי, אֲפֶשֶׁר לְזַהוּת שֶׁם דְּמוּיוֹת שֶׁהִכְרַתִּי בְּשִׁדָּה הַסְפְרוּת הַיִּשְׂרָאֵלִית דּוּוּקָא.

וּמָה לְגַבִּי מָה שֶׁמֵּתוֹאֵר כְּנַחְמָה לְהִיּוֹת "הַיְהוּדִי הָאַחֲרוֹן בְּעִירָאֵק"?

חֵבֵל לִי שֶׁהִקְהִילָה הַיְהוּדִית בְּעִירָאֵק הַתְּחַסְלָה לְגַמְרִי. זֶה נִבַּע בְּעִיקָר מֵהַהִסְתַּאֲבוּת שֶׁל הַמְּצִיאוֹת בְּעִירָאֵק. אֵינִי זֶה מְקַרָּה שֶׁהִיהָדוֹת הַזֹּאת נִיְהַלָּה חַיִּים רְצוּפִים קְרוֹב ל־2,500 שָׁנָה וְהַתְּמוּדָה עִם תְּנַאִים מִשְׁתַּנִּים שֶׁל אִימְפְּרִיּוֹת שֶׁשִּׁלְטוּ בְּאֲזוּר – הַבְּבֵלִים, הַפְּרִסִּים, הַבִּיזְנְטִים, הָאֲסַלָּם, הַכִּיבוּשׁ הַבְּרִיטִי. הַקְהִילָה הַיְהוּדִית לֹא זוּ בְּלִבְד שִׁיְצֵרָה עֲרֻכִים חֲדָשִׁים וְהַעֲשִׂירָה אֶת הַמּוֹרֶשֶׁת הַיְהוּדִית – הַתְּלִמוּד הַבְּבֵלִי, הַתְּקוּפָה שֶׁל גְּאוּנֵי הַיְשִׁיבוּת – אֲלֵא שֶׁבְּמְרוּצָת הַדּוֹרוֹת הִיא פִּיתְחָה יְכוּלַת מְרַשִּׁימָה לְנַהֵל מִשָּׂא וּמִתֵּן עִם 'הָאַחַר' בְּתַנַּאִים קְשִׁים, אֶפִּילוֹ הוּא עוֹיֵן. בְּעֵצֶם זֶה הִיָּה סוּד קִיּוּמָה לְאוֹרֶךְ מְאוֹת שָׁנִים. הִיא פִּילְסָה אֶת דְּרַכָּה לֹא עַל יְדֵי הַתְּרַפְּסוֹת, הַנְּמַכְת קוּמָה וְאֲבִדֵן הַגְּאוּוֹה, אֲלֵא הִיטִיבָה לְשִׁרּוּד בְּמַצְבִּים סְבוּכִים בְּאַמְצְעוֹת נִיְהוּל מִשָּׂא וּמִתֵּן שְׁאוֹתוֹ פִּיתְחָה לְדְרַגַּת אֲמִנוֹת. חֵבֵל שְׁמַדִּינַת יִשְׂרָאֵל לֹא אִימְצָה לָהּ אֶת הַמְּסוֹרֶת הַזֹּאת, שֶׁל נִיְהוּל מִשָּׂא וּמִתֵּן. מָה שֶׁמֵּתוֹאֵר בְּרוֹמֵן עֵאִידָהּ כְּנַחְמָה, "לְהִיּוֹת הַיְהוּדִי הָאַחֲרוֹן בְּעִירָאֵק", הוּא בִּיטוּי לְצַעַר עַל אֲבִדְנָה שֶׁל מוֹרֶשֶׁת זוּ בְּמִזְרַח הַתִּיכוֹן.

הֵאֵם כִּשְׁשַׁקְלַת אֶת אוֹפֵן סוּיִם הַרּוֹמֵן עֲלֵתָה אֲפֶשֶׁרוֹת שְׁזַכִּי דַאֲלִי יְבוֹא בְּסוּפּוֹ שֶׁל דְּבַר יִשְׂרָאֵל?

הַיּוֹם יִשְׂרָאֵל הִיא הַמְּקוֹם הַמְּסוּכֵן בְּיוֹתֵר בְּעוֹלָם לִיהוּדִים. זְכִי דַאֲלִי הִיָּה מוּצָא אֶת עֲצֻמוֹ זֶר כָּאֵן, וְאִילוֹ בְּאַרְצוֹת הַבְּרִית יֵשׁ לוֹ מִשְׁפַּחָה שְׁנֵהְנִית מְשִׁלוּוָה יְחִסִּית. בְּסוּפּוֹ שֶׁל הַרּוֹמֵן נִשְׁאַלְת הַשְּׂאֵלָה, מַעַל אִיזוֹ עִיר טְסִים גִּיבּוּרִי הַרּוֹמֵן – עֵאִידָהּ, זְכִי וְג'מִל. כְּמֵאֵל, אַחֲזוֹ שֶׁל זְכִי, מְשִׁיב שְׁמִגּוּבָה כּוּה, כָּל הָעֵרִים דּוּמוֹת זּוֹ לְזוֹ. זֶה צִהָרָה אִישִׁית שְׁלִי. אֵינִי מֵאֲמִין בְּעֵרִים וּבְאַרְצוֹת קְדוּשׁוֹת. רַק הַחַיִּים הֵם קְדוּשִׁים.

רבים מספריך מתוארת תחושת ניכור ואי־השתייכות כ”גלות”, גם כאשר הדבר אינו קשור כלל למולדת מרחבית, גאוגרפית. כך, למשל, ברומן חסות נאמר על שולה, החשה החמצה על כך שלא נישאה לרמי אהוב נעוריה כי ”תמיד ידעה את הרגשת הנכר” (עמ’ 274). דוגמה אחרת היא דבריה של אינה ליוסף ברומן מים נושקים לחים: ”בזכותך אני חוזרת לימים הנורמאליים, כמו אחרי גלות מפחידה” (עמ’ 137). ובחופן של ערפל: ”אני יוצא מעיראק סופית. לכל החיים. עד מותי לא אראה את החידקל. אעמוד ברחוב זר, בעיר זרה, ואצרח ואיש לא ישמע אותי. זה קורה בחלומות. אני כבר מתגעגע לכול ואני עדיין פה. ואינני יודע במה זה שונה ממוות” (עמ’ 230). מהי חוויית הגלות בעיניך? היכן קיימת חוויית גלות – בעיראק או בארץ? האם זוהי חוויה שניתן או שצריך להתגבר עליה?

גלות היא דבר שונה לחלוטין מניכור. גלות היא ניתוק חד מהמולדת, ניתוק פיזי ורוחני, כמו גם מאבק עיקש למצוא אחיזה בטריטוריה ובתרבות אחרות. ניכור הוא בעיקר תחושת זרות ובדידות בסביבה של השתייכות קיימת. אדם עלול לחוש ניכור גם בארץ מולדתו, אם מתוך כורח, אם מתוך בחירה. אני לא אדם צייתן ולא הולך בתלם. על כך תדיר העמידו אותי לדין במחתרת הקומוניסטית בעיראק ובמפלגה הקומוניסטית בישראל. בעיראק, וגם בישראל, חשתי לא מעט ניכור, משום שלא שם וגם לא פה לא השתייכתי למיינסטרים. תמיד התנגדתי בעקביות לכל ניסיון להטמיע אותי בתוך תרבות שמטפחת או משלימה עם עוולות חברתיות, לאומיות או דתיות. אני מודע לכך שאני חי במדבר של בדידות שבחרתי בו מרצוני החופשי. הוא לא נכפה עלי. אדרבה, הן בעיראק והן בישראל הוצעו לי פיתויים נדיבים לצאת מהמדבר הזה, בתנאי שאשלים עם ”עובדות החיים” ואהיה ”מציאותי”. המשוואה הייתה פשוטה: מצד אחד, תפסיק לנסות לשנות את המציאות, ומצד שני, עליך להשתנות בעצמך כדי להיות חלק ממנה, ואם לא, אז תשלם את המחיר. בעיראק המחיר היה כבד מאוד – מאסר או הוצאה להורג היו סכנות ממשיות. לעומת זאת, בישראל, כלומר במדינה דמוקרטית, המחיר הוא קל יותר. וברור ששילמתי אותו, ואני עדיין נכון לעשות כן. לא אגיד שבשמחה אני משלם את המחיר, אבל בדעה צלולה ונחושה. טבעת הבידוד בישראל – אף שאינה נוקשה כשם שהייתה בעיראק – היא מתוחכמת ויעילה יותר. כאן לא איימו על חירותי או על חיי (מלבד חוגים ימניים קיצוניים באמצעות צלצולי טלפון ליליים. זה קורה מדי פעם, במיוחד לאחר ריאיון, ביקורות כאלה או אחרות שאני משמיע ומאמרים שאני כותב), אך בהחלט הצרו את צעדי. עם כל זה, אני חש שאני בר־מזל שאני יכול לומר את הדברים שאני חושב, כי במזרח התיכון החירות הזאת אינה מובנת מאליה. אני סופג התקפות על דעותי שהרבה רוע מתלווה אליהן, אבל נפלה בחלקי זכות – להיות שלם עם מצפוני.

גלות היא סיפור אחר, עצוב מאין כמוהו, בפרט בישראל ובמיוחד בשנות החמישים והשישים של המאה הקודמת, כאשר כפו על הבאים בשערי המדינה את ”כור ההיתוך”. בעיראק לא חונכנו כאילו היינו גולים ולא נטעו בנו את התחושה שאנו, היהודים, אלמנט זר. אבות אבותי ישבו שם קרוב ל־2,500 שנים. בעצם היינו ותיקים שם אפילו מהמוסלמים אשר כבשו אותה כ־900 שנים מאוחר יותר. מבחינה פוליטית מצבנו היה נחות בהרבה מזה של המוסלמים, ואילו מעמדם של מיעוטים אחרים, כמו למשל הכורדים, היה נחות עוד יותר

משלנו. מבחינה תרבותית וכלכלית, ובתור תושבי ערים בעיקר בבגדאד ובבסרה, נמנינו עם האליטה המובילה.

בישראל מצד אחד, האדירו את תהליך ההגירה הקשה והעניקו לו את התואר המלבב, "עלייה". מצד שני, היהודי הגלותי נתפס כטיפוס תלוש, עצלן, נצלן, מתרפס וכנוע. כשהגעתי לכאן הייתי בהלם. הוגדרתי כ"עולה", ואני מודה שלא היה לי ולו שמץ של התעלות, להפך, הייתה תחושה של קריסה והשפלה. באתי עם מורשת אדירה של קהילה שהייתה פעם מרכז היהדות בעולם. שם נכתב התלמוד הבבלי ושם שגשגו ישיבות מפוארות. נעורי חפפו את עלייתה של גרמניה הנאצית והתעצמותה, ובני דורי היהודים שיתפו פעולה עם מוסלמים, נוצרים וכורדים במאבק הרואי נגד ההשפעה הנפשעת של הנאציזם הגזעני. היו לנו מפרלות צורבות, אבל לא הרמנו ידיים ולא התרפסנו. שניים מחברי הקרובים שילמו בחייהם, האחד נורה למוות, שאול טוויג, והאחר הועלה לגרדום, ששון דלאל. לדלאל הוצעה חנינה בתנאי שיבקש מחילה, אבל הוא סירב להצעה בהצהירו שלא יבקש מחילה משלטון מושחת. הוא היה לא רק יהודי אמיץ וגאה, אלא גם אינטלקטואל מזהיר ובעל שליטה מדהימה בספרות הערבית והאוניברסאלית. והנה, אני מגיע לישראל ומתבונן בבבואתי בראי הדעות הקדומות של המציאות, ואני פוגש את דמותו המכוערת של סלאח שבתי השאולה מהאלבום המשוקץ של הגזענות האירופית.

חוויה של מפגש כזה בוודאי נצרבה בתודעתי. עד היום, כיהודי "גלותי" שמוצאו בעיראק, אני לא יכול להחריש כאשר אני נתקל במקרים של גזענות. עד היום, אחרי 60 שנה, דווקא פה בישראל אני מרגיש כגולה, ומן הסתם הרגשה זו מחלחלת לתוך היצירה הספרותית שלי.

בכמה מספרים קיימת דמות שמאופיינת בחריגותה ביחס לסביבה, דמות נכה (בגוף או בנפש), שהנכות היא המהות והמאפיין העיקרי, אם לא היחיד, שלה (ברומן מים נושקים למים – אינה, ברומן ויקטוריה – מעתוק נונו, ברומן חסות – עידו המפגר, ברומן עאידה – עאידה האילמת). מנין נובעת ההתעסקות בנכה ביצירתך הספרותית?

גדלתי בחברה בעלת ריבוד מעמדי אכזרי. גם בתוך הקהילה היהודית היו עניים מאוד שקיבצו לא רק כסף אלא ממש אוכל. לעומתם היו מיליארדרים, שרכושים והונם היו עצומים והתפרשו מסין ועד אנגליה. הייתי ער לריבוד המעמדי הקשה הזה. עוד בגיל צעיר, כילד, אהבתי לחדור לאזורים העניים ולחזות באורחות חיים מקרוב. החיים ברובעים העניים היו צבעוניים יותר מהסביבה המעונבת והמכופתרת שגדלתי בה. הייתי ילד מרופד מאוד, שגם נהנה ממזומנים בכיס וגם זכה בכמויות אדירות של אהבה מהמשפחה והסביבה. באיזשהו מקום ההרגשה שאני לבוש היטב, חליפות מחויטות ועניבות, ושיש לי דמי כיס בגובה משכורת חודשית של פקיד – דווקא ההרגשה הזאת היא שחשפה אותי למחסור סביבי. אז לא היה נהוג להביא סנדוויצ'ים מהבית, והיה קיוסק בבית הספר, ובהפסקה קנינו שם אוכל. הייתי קונה סנדוויץ', וסביבי היו מתקבצים תלמידים מורעבים ובוהים בי, זה זיכרון שמלווה אותי עד היום. הייתי נחנק. גרנו בשכונת בתאוויין, שכונה של וילות, ומעבר לסוללת העפר התיישבו פליטים שיעים שהיגרו לבגדד מדרום עיראק בחוסר כול. שק גס של חיטה עם שלושה חורים, זה היה הלבוש היחיד של חלק מהם.

הם חיו בסוכות, וכילד אהבתי להסתובב שם. אז גם גיליתי שהם בני אדם כמוני, בניגוד ליחס המבזה של החברה כלפיהם. ראיתי שם ילדים יחפנים שהבטן שלהם הייתה נפוחה מרעב והם רעדו ממלריה. החברה העיראקית התייחסה אליהם כאל אבק אדם. הרגשתי אמפתיה, הלוא גם אני יכולתי להיות אחד הילדים האלה. האמפתיה הזאת התחילה אצלי מגיל צעיר, אני לא יודע איך.

ומה לגבי הדמויות בעלות המום שאינן מגיעות ממעמד נמוך משאר הדמויות ברומן?

הנכות קיימת בכל מעמד חברתי, אין מעמד חסין מפני נכות. אבל בעולם השלישי אחת הזוועות היא שרואים בנכה סכנה, כאילו היה שד. הזניחו עד מוות תינוק שנולד מעוות מתוך פחד לחזות יום יום בשונה, לחיות אתו ולהתמודד עם המוגבלויות שלו. מילדות אני זוכר שאנשים עם מוגבלויות שכליות הוגדרו כמפגרים של הכפר או השכונה. ראיתי איך התעללו בילדים האלה, ואני לא יכול לשכוח את התמונה של ילדים בני גילי – שמונה-עשר – שעשו להם מנהג להשתעשע במשחק מצמרר, להתעלל בבני אדם נכים ובבעלי חיים. זעקותיו של הילד המפגר שרגמו אותו באבנים לא מרפות ממני. עד היום צרחות האימה האלה מהדהדות באוזני. לכן לחמלה אני נותן מקום נרחב ביצירה שלי. באיזשהו מקום כתבתי שבמלחמה הנכה נעשה נכה שבעתיים. כך גם בחברה הסובלת מפערים חברתיים ותרבותיים, ששם גורלו של הנכה הוא קשה מנשוא.

בחלק מהמקרים דווקא הדמויות הנכות הן אלה “שמצילות” את הדמויות הבריאות (למשל מעתוק ננוו שעוזר לוויקטוריה). מה משמעותה של הצלה זו ושל דמויות אלה במרקם הסיפורי? האם יש לדמויות הללו, שמתפקדות לפעמים כגואלות, כוחות מיוחדים? אולי אתה כותב עליהן כך כפיצוי הנובע מההזדהות עמן?

אולי. אני חושב שחברה נמדדת ביחס שלה אל החלש. ככל שהיא מפותחת, מתקדמת, צודקת והומנית יותר, היא תדאג להגן על זכויותיהם של החלשים שבקרבה. אוסיף לרשימה גם את עאידה, הגיבורה האילמת שגאלה את זכי מבדידותו. גם אפשר שהיחס שלי לחלש נובע מהערכים היהודיים שינקתי, מהבית שבו גדלתי. אבא היה נדיב בצורה מופרזת, ודלת הבית הייתה תמיד פתוחה לנצרכים. בצה”ל קיימת המסורת לא להשאיר פצועים בשטח. הנכים בעיני הם הפצועים שאנו מפקירים מאחור וזה מקומם אותי.

במרכז רבים מספריך ניצבת גיבורה־אישה. כך ברומן ויקטוריה וכך ברומן חצוצרה בוואדי. גם בספר חיים ונשקים לחים נדמה כי דמויות הנשים מלאות ומוחשיות יותר מאלה של הגיבורה־הגבר. מה מקורה של הפנייה לכתיבת גיבורות־נשים? האם יש לך קשר לעיסוקך ב”אחרים” באשר הם? האם הזדהותך עם “אחרות” נובעת מכך שבעצמך היית מזרחי בקרב ממשד אשכנזי, וכן “אחר” (קומוניסט, “מחדש”) בקרב היהודים העיראקים ובעיראק בכלל.

נכון, גם בעיראק הייתי קומוניסט חילוני בחברה מסורתית. במה שנוגע לאישה, גדלתי בחברה מזרחית, ולרוב היחס לנשים היה משפיל. הגבר היה מלך. לידת בנות נחשבה

לאסון. הייתה לזה גם סיבה כלכלית; הבן היה מפרנס לעתיד, ואילו הבת לא עבדה משום שלא היו מקצועות נשיים מכובדים. נוסף לכך, המנהג הנפסד של הנדונייה השתרש בחברה זו, עד כי לעתים מנע מבנות להתחתן או שהביא לכך שהן נישאו לאיש זקן, לבעל מום, או לגבר שהיה מתועב בעיניהן. מה שעוד חרה לי הוא הנתק האכזרי והלא טבעי בין בנות לבנים שחוויתי בגיל ההתבגרות. עד גיל שש־שבע גדלנו יחד ושיחקנו יחד, בנות ובנים. אהבתי את חברת הבנות לא פחות מאשר את חברת הבנים. בגיל שבע חלה הפרדה ונפערה תהום עמוקה בין המינים. זה קומם אותי. איבדתי את המגע עם המין האחר שנהייתי להיות במחיצתו, לשוחח אתו ולשחק אתו. פתאום חומה חצצה ביני לבינו, שדיכאה את הבנות וגרמה למצוקה בקרב הבנים. ההפרדה הזו דמתה לצום כפוי מבחינה רגשית. כנערים, הסתכלנו על הבנות כמו מזי רעב, וזה נמשך עד הנישואים. בחברה כזאת הצמא הזה מקרין כאב, תוגה ועצבות עד זקנה. כאשר עמדתי על דעתי חרה לי מאוד הדיכוי שהיה מנת חלקן של נערות ונשים. נרתעתי מהברכה "ברוך שלא עשני אישה". ומי, אגב, מקפיד בברכה זו? האדוק שלרוב מדכא את האישה ונוהג בה זלזול ובוז. אותו אדוק רואה את האישה כנחותה, ואילו את עצמו הוא רואה כאדם שלם. הוא רואה בה נחש מפתה, מתייחס אליה כאל יצור טמא בימי המחזור. דיכוי האישה נמשך עד עצם היום הזה לא רק בחברה המזרחית, אלא גם בחברה המערבית וגם בחברה מודרנית כמו שלנו. די אם נתבונן בחברה הישראלית שמתהדרת במערביות כדי שניווכח ביחס המפלה כלפי האישה בחברה ובפוליטיקה. היא מופלית בעבודה, אפליה שבאה לידי ביטוי בהדרה ממשרות רמות, בשכר שונה שמקבלים אישה וגבר גם בזמן שהם ממלאים תפקיד זהה. בכלל, בחברה יש לא מעט גברים נאורים כביכול, ססבורים כי הגבר הוא רוחני ואילו האישה היא יצור ארצי, גשמי. גישה זו מחלחלת אפילו ליצירתם של סופרים נחשבים.

הכתיבה על גיבורה־אישה היא מבחינתי פרעון חוב. הייתי ילד מרדן, בר־עונשין, מול סבא קשוח ומסורת נוקשה, ומי שהגן עלי היו הדודות, הבנות, הסבתות ובעיקר אמי. הן העניקו לי חסות. יש לי חוב גדול כלפיהן. הגעתי לישראל בלי משפחה וזכיתי בסבתות ערביות ויהודיות, שאימצו אותי כבן, וגם להן אני חב הרבה. לאורך כל דרך החתחתים שנקלעתי אליה פגשתי מושיעות יותר ממושיעים.

על דמויות נשים אתה כותב לעתים בגוף ראשון ולעתים במבט חיצוני או משולב. האם כתיבה בגוף ראשון של האחר מבטאת הזדהות איתו? איך אתה בוחר את הגוף שבו אתה כותב?

כתיבה בגוף ראשון מפי אישה היא יותר מאשר תרגיל ספרותי. כשאני כותב על אישה, אני אישה. כשאני כותב על האחר אני מזדהה אתו טוטלית. בכתיבה על אישה פועל גורם נוסף – הסקרנות האדירה שקיננה בי מימי ההתבגרות: מה מתרחש בתוך ראשה ולבה של הנערה שהקימו חומות אכזריות ביני לבינה. בזמן כתיבת הרומן חוצצרה בוואדי כל כך חוויתי את הנשיות עד שכמעט צמחו לי שדיים. האקט הראשון של האהבה מתואר שם בגוף ראשון, דרך חודא. תיארתי דרכה את ההרגשה שלה בפעם הראשונה שהיא מתנה אהבים. כזה היה גם תיאור הלילה הראשון של הגיבורה ויקטוריה עם בחיר לבה רפאל ברומן

ויקטוריה. תמיד סלדתי מ”שוויץ” של הגברים, או מה שנקרא בעגה של גברים רברבנים ה”כיבוש”, כי בעיניי האקט המיני הוא אחד המפגשים היפים ביותר בקיום האנושי.

יש חוקרות מהאסכולה הפמיניסטית הטוענות כי גבר אינו יכול לכתוב מפי נשים, מתוך התודעה שלהן. מדברך כאן ומכתיבתך עולה שאתה סבור כי גבר יכול לכתוב מפי אישה. באופן דומה, האם סופר אשכנזי יכול לכתוב מפי מזרחי?

אני משוכנע שזה אפשרי, בדיוק כשם שאני כותב על אשכנזים, למשל. סופר טוב, סופר בעל שיעור קומה שנולד להיות סופר, יכול לכתוב מפי גיבור גוסס גם אם אינו גוסס בעצמו. סופר לא צריך לפרפר בשביל לתאר אדם מפרפר וגם לא להתאבד כדי לתאר התאבדות. אבל סופר חסר כישרון לא יוציא מתחת ידיו יצירות מופת על האחר והשונה ממנו, כמו שהיטיבו לעשות מחברי אנה קרנינה ומדאם בוברי. יוצר בינוני יכתוב על אישה כאילו היא פלקט, יצור שטוח, נטול תובנות וחסר חיים. שקספיר כתב את הסוחר מוונציה ממניעים אנטישמיים, והנה הנאום של שילוק הפך לנאום של כל המדוכאים עלי אדמות.

סופר צריך להתגבר על הדעות הקדומות שלו. הספרות הישראלית צמחה תחת השפעה כבדה של שני גורמים כבדי משקל: התנ”ך והאידיאולוגיה הציונית. אשר לתנ”ך, האדם הרי נברא בדמות אלוהים; על כן בעולמנו גבר הוא נציג האל ולא אישה, הגבר הוא הגיבור. יש פה ושם חריגות, אבל כמעט תמיד הדמויות הנאצלות והחכמות – הנביא, המלך, איש החיל, הוגה הדעות – הן דמויות גברים. אפילו שלמה, החכם במלכים, היה לו עדר של 1,000 נשים. מה משקלה של אישה אחת מני אלף מול שליט כה ‘נאדר’? הגורם השני שעיצב את השקפת חייו של הישראלי, ובוודאי גם של הסופר הישראלי, הוא המורשת הציונית, שהיא מורשת של מאבק, מלחמות, גיבורי חיל וכובשים. מובן שבתרבות כזאת קשה להיות סופר שיצירתו האמנותית חזקה יותר מהערכים השוביניסטיים והמיליטנטיים שהוטמעו בו מהעריסה ועד בגרות.

האם ביצירות של סופרים אשכנזים יש לדעתך ייצוג אמין של ערבים ומזרחים?

זה קורה, אבל רק במקרים נדירים. קיימת בורות זועקת לשמים בקרב רוב הסופרים האשכנזים, כך שגם הערבי וגם המזרחי עוברים אצלם תחת מיקרוסקופ של דעות קדומות. עם הזמן, נוכח התגברות המודעות, במיוחד בקרב המזרחים, הכתיבה הגזענית נעשתה מתוחכמת יותר וסמויה. עם זאת, אני חושב שהדברים הללו אינם נובעים מתוך רוע, אלא מתוך בורות, כך חינוכו אותם.

מהי עמדתך ביחס למושג ”הודי-ערבי” שהפך פופולרי לאחרונה כתחליף למושג ”מזרחי”?

הארכיבישוף הידוע אמיל שופני, אחד המנהיגים הנוצרים הבולטים בישראל, אומר שבימים אלה עצם הגדרתו כפלסטיני היא הכרזה פוליטית. לאחר כ־60 שנות חיים במדינת ישראל הוא מגדיר את עצמו כישראלי. ההגדרה הזאת היא נתון; אין בה עניין של טוב או רע.

כלומר, הוא בעצם אזרח ערבי בישראל, לטוב ולרע. כך גם המושג "יהודי-ערבי", הוא אמירה דקלרטיבית. אני רואה את עצמי כתערובת של תרבויות – יהודי, ערבי, אירופי ועוד. מן המפורסמות היא שמישהו התפאר בהצהרה שהוא "יהודי-ערבי" בפני המשורר הפלסטיני המנוח מחמוד דרוויש. תגובתו של המשורר הייתה: יש לנו מספיק ערבים, כדאי שתהיה יהודי טוב.

בעיראק לא הגדרנו את עצמנו כערבים אלא כעיראקים. הגדרנו את עצמנו כיהודים עיראקים ולא כיהודים-ערבים. בשנות העשרים הנהגת הקהילה היהודית בעיראק ירדה על המדוכה בעניין האוריינטציה שעליה לקבל – ציונית או עיראקית. היא החליטה על השתייכות עיראקית. כך חינכו אותנו בבית הספר של הקהילה היהודית בעיראק. ומדוע? כי בעיראק היו מוסלמים ונוצרים, כורדים וטורקמנים, וחיינו, אנחנו היהודים, עם כל המרכיבים האחרים של האוכלוסייה תחת המטרייה העיראקית המשותפת. כלומר המושג "יהודי-ערבי" לא היה קיים בעיראק.

עם זאת, אני חושב שהמונח "יהודי-ערבי" מעניין מבחינה אקדמית. פרופ' אלה שוחט – החוקרת ללימודי תרבות מאוניברסיטת ניו יורק, ילידת ישראל ובת למהגרים עיראקים – הקדישה את מחקרה לשאלת "היהודי-ערבי" עוד בשנות השמונים, ולמעשה הייתה לחלוצה שניסחה את המורכבות של הזהות היהודית-ערבית ובכך סללה את הדרך לאקדמאים אחרים שהלכו בעקבותיה. מקובלת עלי הקביעה של שוחט שבישראל שתי הזהויות, היהודי והערבי, הוצבו כזהויות אויבות זו לזו. בעיראק הזהות הערבית והיהודית לא היו מנוגדות – חינכו אותנו בבית-הספר של הקהילה היהודית להיות פטריוטים עיראקים. ואכן, לי, כאדם שבא מעיראק, היה קשה להשלים עם הקמת החייץ הזה שנתקלתי בו עם הגיעי לישראל. כפי שאמרתי פעמים מספר: שני החלקים האלה, היהודי והערבי, חיים בתוכי בשלום.

אני זוכר שכאשר הגעתי לישראל ב-49', הפלסטינים קראו לי – "אבן ערב", בן ערבים. כלומר בישראל התעורר העניין של "היהודי-ערבי". בישראל גם נולדה ההגדרה "מזרחיות". בשבילי, יהודי מזרחי היה יהודי ממזרח אירופה.

אם כך אז גם המושג "מזרחים" הוא מומצא.

היהדות לא נחלקת לגושים של מזרח ומערב. לצערי, בישראל נעשים כל העת ניסיונות לפצל ולהפצל. היהדות היא סוג של אינטרנציונל ששייכים לו המרוקאי והצרפתי והאנגלי והעיראקי. וכולם, בני כל הדתות, הקהילות, העדות והעמים שייכים לאינטרנציונל אחד, הוא האנושות. המושג "מזרחי" הומצא על ידי אשכנזים בישראל כדי להגדיר את עצמם ולמתוח קו הפרדה בינם לבין שאר העדות. לא המזרחים המציאו את המושג הזה. כך גם המערב המציא את המושג "אוריינטלי". בשנות החמישים והשישים לא היה אינטלקטואל שקם והצהיר "אני מזרחי" וגם לא "אני ערבי"; האשכנזים, בעיקר ממזרח אירופה, המציאו את הכינוי "מזרחי". אני לא מוכן להתנדב ולחבוש את הכובע שמישהו אחר תפר לי. בעיראק הייתי יהודי עיראקי, בישראל אני יהודי ישראלי. אלה הם נתונים קיימים וכל השאר הוא לבלול מוח שנובע מסטיגמות ומגזענות. אני בן למיני תרבויות. ינקתי מתרבויות שונות

ומגוונות. נולדתי וצמחתי בקרב מוסלמים ונוצרים, שאנו היהודים החשבנו אותם לבני דודים שלנו במובן החיובי, בשום פנים לא במובן הרווח בישראל. כשמישהו היום אומר כאן ”בני דודים” ברור שבהגדרה הזאת יש התנשאות אווילית ונודף ממנה ריח באוש של גזענות כלפי ערבים.

כסופר וכאינטלקטואל מזרחי (נשתמש בכל זאת במושג זה), כיצד אתה מתייחס לסופרים מזרחים צעירים, למשל קובי אוז, דודו בוסי ויוסי אבני, שעוסקים ביצירתם בשואת יהודי אירופה?

זה מאוד לגיטימי. כיהודי, השואה היא אירוע בעל חשיבות אדירה בעיני. אישית, השואה חוללה בי תמורות עמוקות. כנער הייתי מאוים על ידי התעמולה הנאצית. הנאצים התייחסו אלי בעיראק כאל מי ששייך ליהודים המושמדים באירופה וכאל מי שדמו מותר. כלומר, כיהודי הייתי מועמד להשמדה, כך ראיתי את עצמי. הקהילה היהודית בעיראק הנהיגה ימי צום ותענית על שואת יהודי אירופה. הייתה לנו אינפורמציה על הקורה באירופה באמצעות רדיו ברלין ששידר בערבית. בבגדאד נתקלנו בכתובות על הקירות, ”היטלר משמיד את החיידקים”. בעיני מחוללי השואה הייתי חידק. השואה דיברה אלי ואל בני דורי. אני לא נמשך לכתיבה על השואה ממשקפת ציונית, כלומר גישה שרואה בשואה את הצידוק למדינת ישראל. בשואה איבדתי שלישי מהעם שלי. ראיתי את עצמי כחלק מהאינטרנציונל של העם היהודי. בעיראק הפנמנו – כי ככה חינוכו אותנו – את העיקרון שכל יהודי הוא אח, לא משנה מהם שפתו ומנהגיו. והנה דווקא פה בישראל, ניצולי שואה זכו ליחס לא הולם בלשון המעטה.

העם היהודי מפוזר ברחבי העולם וטוב שכך, כי אם יש שריפה במקום אחד, כי אז יש מקום אחר לנדוד אליו. זה הלקח האישי והעיקרי שהסקתי מהשואה. כפסע היה בין היישוב היהודי בארץ ישראל לבין המלצות של גייסותיו של היטלר, תחת פיקודו של פילדמרשל רומל ב־1941. מה שהפריד בין השניים הללו ומנע את השמדתו של היישוב היהודי לא היו סמאות על ”בית לאומי” כי אם כמה דיביזיות שעמדו לרשותו של הצבא הבריטי. המסקנה השנייה שהסקתי היא כי השואה אינה אירוע חד־פעמי, היא עלולה להישנות, לאו דווקא בגרמניה. בעיני, מדינה יהודית היא שאיפה לרכז ביצים רבות בסל אחד. לכן אני מתנגד גם לבולמוס העלייה ההמונית. האקלים במזרח התיכון אינו מבשר טובות והוא מידרדר מיום ליום. בשנות השלושים המאוחרות, לקראת מלחמת העולם השנייה, היינו מגיבים בתדהמה אילו מישהו הטיף להגירת יהודים לאירופה ולא ממנה. כבן למזרח התיכון, צר לי לומר שהוא נעשה אלים יותר ויותר בשמונים ומשהו שנות חיי, ועל כן השואה חיה בתוכי ומן הסתם הזיכרון מבעבע גם בתודעתם של קובי אוז, דודו בוסי ויוסי אבני, וטוב שכך. דרך אגב קראתי את ספרו של יוסי אבני שירת החזאית, ובעיני הוא אחד הספרים הטובים ביותר שנכתבו על השואה. אני מודה שאני מכור לספרות השואה ובעיני אין זה משנה מה מוצאו של הכותב. אם נקטע אבר בגוף, כל הגוף דואב. השואה אינה מונופול של עדה או של קהילה מסוימת. השואה היא אירוע קולוסלי כל כך, עד שאני חושב שאולי הספרות לא מסוגלת להתמודד אתו פנים אל פנים. לכן אני מוקיר את כתיבתו של אהרון אפלפלד כי הוא נוגע בשואה בעקיפין.

הדיאלוג בין דוברי הערבית ודוברי העברית בספרך יונים בטרפלגר מתקיים בשפה האנגלית. האם אתה סבור שנחוץ היום תיווך מערבי כדי לקיים דו־שיח בין יהודים וערבים, או שנחוצה היכרות הדדית של התרבויות?

שני העמים עברו קו אדום, וכבר אינם מסוגלים לכונן שלום בעצמם. גם אנחנו וגם הם זקוקים לכפייה וללחץ חיצוני, ולא משנה באיזו שפה. היות שהעצמה נתונה בעיקר בידי ארצות הברית, רצוי שהלחץ יגיע משם. הם צריכים להכריח גם אותנו וגם אותם לכונן שלום. גם הציונות וגם התנועה הלאומית הפלסטינית חינכו והטיפו לגישה של קיצוניות, כלומר "הכול או לא כלום". "ארץ ישראל השלמה" היא דוגמה לכך. מחנה המתנחלים, לרבות התומכים בהם, הוא מחנה בעל עצמה בישראל. ואילו הפלמ"ח הערבי הנערץ היום הוא החמאס והחיזבאללה. בעיני רוב הערבים שני הארגונים הללו הם הגיבורים, הם נלחמים עד מוות למען מטרה קדושה. האיבה בין שני הצדדים היא עמוקה עד כדי כך שאנחנו רואים בהם טרוריסטים, כלומר דמם מותר, וכך גם הם רואים אותנו. לכן אנו זקוקים ללחץ עקבי, מתמשך ויעיל שיופעל עלינו ועליהם מהעולם החיצוני, כדי ששנינו ניאלץ לוותר.

אנחנו והם – הישראלים והפלסטינים – נעשינו גורם זר במזרח התיכון. הפכנו לגלדיאטורים של המזרח התיכון וכולם עוקבים אחרינו בדריכות ומחכים ידיים בהנאה. הסכסוך משרת גם את המנהיגות המושחתת בכמה ארצות ערב. זה מאוד נוח לשרוף את דגלי ישראל בדמשק ובקהיר ובביירות, במקום להפגין נגד העוולות של השלטון המקומי.²

כיצד רצית להעביר את השקפתך על הסכסוך דרך הספר יונים בטרפלגר?

שני האחים ברומן מתו יחד, גם הישראלי וגם הפלסטיני. זו המסקנה הסופית שלי, בניגוד למה שחרץ רסאן כנפאני בנובלה השיבה לחיפה, שהאחים יכריעו בשדה הקרב מי לחיים ומי למוות. הנובלה השיבה לחיפה הייתה נקודת המוצא של הרומן יונים בטרפלגר, שבו שני האחים מתים יחד, חבוקים, לאחר שנהרגו בהגנה אחד על השני. באסונות שכבר התרחשו אני מחפש את הצד האופטימי, כמו למשל באסון הזה. יתר על כן, ברומן יונים בטרפלגר אני נותן במה נרחבת לקולה של אמא, שכמעט אינו נשמע באווירה של צחצוח החרבות השוררת בין שני העמים. הנשים מהוות מחצית האוכלוסייה, אולי יותר, ויש להן מה לומר על העתיד של הדורות הבאים, ולא רק ראוי וכדאי ללמוד להקשיב להן, אלא מחובתנו לעשות כן. על פי רוב, גישתן מושתתת על דרכי שלום ופשרה למען החיים.

אשר ליונים, הן נמצאות מחוץ לאזור שלנו, במקרה זה, הן בטרפלגר שבלונדון. לא אחת נשאלתי מדוע בחרתי בטרפלגר, ותשובתי היא שרוב ההסכמים בין ישראל ובין שכנותיה, שקשורים להידברות, להפסקת אש, להתפייסות, לשלום – רובם נעשים בחו"ל: הסכם קמפ דייוויד, הסכם וואי, הסכם אוסלו וגם הסכמים קודמים אחרים, כמו הסכם הפסקת האש שנחתם בארמון השושנים ברודוס.

היינו רוצים להתחקות מעט אחר עולמך הספרותי: איזו ספרות קראת בנעורייך? מיהם הסופרים שהשפיעו עליך? מהם מקורות ההשפעה שספגת כילד בעיראק וכמבוגר יותר בארץ?

ספגתי בצמא את הספרות האירופית. הסופרים האירופיים הם המורים שלי, וקנה המידה שלי הוא היצירות שלהם. הפרוזה האמתית שורשיה באירופה, כי שם נולד הרומן. המסורת הספרותית הערבית, כמו גם המסורת העברית, היא מסורת של שירה. אני לא איש שירה אלא איש פרוזה, ולכן מורי הדרך שלי הם הכוכבים האוניברסאליים של הפרוזה, כמו: שקספיר, דיקנס, טולסטוי, דוסטויבסקי, מופסאן, תומס מאן ועוד. נוכח ענקי היצירה האלה קיבלתי שיעור מאלף בצניעות. עד שעזבתי את עיראק, הספרות העיראקית הייתה ספרות של שירה ולא התחברתי אליה. קראתי שם בעיקר ספרות אוניברסאלית מתורגמת, ואת רובה קראתי באנגלית. קראתי גם ביום וגם לאור הירח בלילה. עד היום, על כל ספר עברי אני קורא 20 ספרים מתורגמים. יש לי תחושה של אי-נחת עם התכנים הפנימיים של הספרות העברית, שרוב-רובם מושפע עמוקות מהעבר הרחוק המפוברק או מטקסטים דתיים. המטען הזה חלחל אל תוך היצירה העברית המודרנית. הדוגמה המובהקת לכך היא ש”י עגנון, שהפך למגדלור של הספרות הקנונית, ולא ברנר וטשרניחובסקי, למשל.

האם תוכל לשתף אותנו בתהליך הכתיבה שלך? איך נולד ספר חדש?

למזלי, צברתי ניסיון חיים עשיר. לגדול בעולם השלישי זה כמו לגדול בשלושה עולמות: בערים במזרח יש רבעים אירופיים מאוד, אחרים דומים להווי החיים בהודו, ובתווך קיימים הרבעים של המעמד הבינוני שיש בהם מזה ומזה. כל שלושת העולמות נפגשים בעיר המזרחית של היום, שיוצרת מגע עם כל כך הרבה תרבויות ובכך מקנה ניסיון חיים מופלא. הייתי ילד ונער סקרן, התחכתי והתנסיתי בדברים רבים כל כך עד כי לפעמים אני מתקשה להאמין שאכן התנסיתי בהם. המודרנה הערבית כישפה אותי ובה-בעת לא יכולתי להתנתק מהעולם המבעבע, הדוחה-המושך, האכזר והשופע סלחנות של הרבעים העתיקים, שכאילו קפאו תחתם זה מאות שנים.

התחלתי לכתוב בעברית בגיל מאוחר. הספר הראשון, שווים ושוויים יותר, ראה אור כשהייתי בן 48. ייתכן שמי שמתחיל מאוחר גם גומר מאוחר. בגיל 83 אני עדיין עוסק בכתיבת רומן חדש. אני דולה מן העבר וכל כך הרבה חומר יש לי עד כי באמצע עיבוד רומן אחד אני כבר חושב על הרומן הבא. יש הרבה סיפורים שמתדפקים על השער ודורשים, לפעמים ממש תובעים, ביטוי ספרותי.

רומן חדש מתחיל לרוב בגירוי קטן, בזיק. למשל, במקרה של חסות, צפיתי בטלוויזיה וראיתי משורר שמתאר את מצבו במלחמת יום הכיפורים. הוא סיפר שיצאה פקודת מעצר נגדו והוא הסתתר אצל משפחה יהודית שהעניקה לו חסות. מעבר לצפייה בריאיון הזה לא ידעתי עליו מאומה, וכך לאט לאט נבנתה העלילה סביב האירוע הזה. בעצם מהצפייה בריאיון יצרתי דמות ספרותית. הצד המשעשע בדבר הוא שלימים, אחרי פרסום הרומן, באירוע מסוים פגשתי את המשורר שצפיתי בו בטלוויזיה והוא הציע לגלם בסרט את

הדמות הספרותית שיצרתי ברומן. הדמויות מתבשלות תוך כדי כתיבה. אני לא מתכנן הכול מראש. ברומן עֲאִידָה, למשל, היו כמה אלטרנטיבות לסיום הרומן. הסוף אינו עניין של השראה כמו הפתיחה של הרומן, כי אם פרי של שיקול והתלבטות קשה.

אמרת שאתה דולה את החומרים מניסיון החיים הרחב שלך, אבל בעצם עדיין לא כתבת אוטוביוגרפיה. בעשור האחרון ניכרת חזרה אל הז'אנר הביוגרפי (עמוס עוז בספר סיפור על אהבה וחושך, חיים באר בספר חבלים, לאה איני בספרה ורד הלבנון). גם במחקר הספרות ניכרת חזרה אל הביוגרפיה של הסופר ככלי פרשני. האם, מעבר להחזרה של החומרים הביוגרפיים ליצירות שלך, הרומן הבא שלך הוא אולי אוטוביוגרפיה של ממש, עם קול המספר שלך?

הגל הביוגרפי החדש בספרות הוא סוג של רומנטיזציה של העבר, והוא ציור סנטימנטלי רווי געגועים לאותה ישראל תמימה שאיננה עוד. כמהגר וכאדם שהתמודד עם הזוועות של המאה העשרים, אינני נושא את המטען הרומנטי הזה ולכן אני לא עוסק בהנצחה של העבר דרך רומן אוטוביוגרפי. עם זאת, אין רומן בדוי כמו רומן אוטוביוגרפי. בני אדם מסמנים מה שכדאי להם לזכור ומה לשכוח. אנחנו משליכים מההווה שלנו על העבר. לכן אני לא מאמין שהרומנים שהזכרתם הם אוטוביוגרפיות אמיתיות. הספרים האוטוביוגרפיים משקפים את מצב הסופר בזמן הכתיבה יותר מאשר את ההתרחשויות שהתחוללו בעבר. אם הייתי מצמיד לסופר כפיל ניטרלי או מצלמה נסתרת לאורך החיים, היה מתקבל ספר אחר לגמרי. אני בוחר בדרך הביניים. אני לוקח תבלינים מהביוגרפיה שלי ומפזר אותם ברומנים. אני ממתן את החוויות שחוויתי בחיים כדי שהדברים יתקבלו על הדעת ובה בעת ישרתו את היצירה. ספרות אמיתית היא גורם ממתן, ואילו האמיתיות האובייקטיבית היא בדרך כלל קיטש וגם שעמום. האמנות ממתנת את הקיטש והופכת אותו לאמנות. זה ההבדל בין צילום לבין ציור. בנוסף, אני טיפוס קנאי לפרטיותו. אני סבור שסופר חייב להציג את עברו האובייקטיבי על חבל הכביסה הציבורי. אני לא אדם נוסטלגי ולא אספן. אני לא נקשר לחפצים וגם נפטרתי ממכתבים שקיבלתי, צילומים, מסמכים ושאר מזכרות. מעולם לא שמרתי על צילומים ישנים, וכתבי יד שלמים השלכתי לסל הניירות.

חלק מספריך מיועד לבני הנעורים. מה מניע את הכתיבה שלך עבור בני נוער וילדים? האם קיימים הבדלים עקרוניים בין כתיבתך להם לבין כתיבתך למבוגרים?

כילד, לספרים הייתה השפעה רבה עלי. האצבעות תמיד רועדות לי כאשר אני כותב לנוער, משום שאני מודע להשפעת הסופר ולכן אני חש אחריות. כתבתי את הרומן לנוער סופה בין הדקלים לא מתוך התלהבות, כתבתי כי שמעתי משפט כאוב מאוד של שחקן תאטרון ממוצא עיראקי, אריה אליאס, שאמר כי אין לו שום ספר לקרוא לילדיו שמשקף את העולם שהוא צמח בו או את הילדות שלו. הוא הלין על כך שכל ספרי הילדים שקרא מדברים על עולם אחר שהוא לא הכיר. אז ישבתי וכתבתי למענו את סופה בין הדקלים. הספר נחל הצלחה מעבר לקהל הקוראים העיראקים, וזה הפתיע אותי. לאחר פרסומו של סופה בין הדקלים, התקשרו אלי והציעו לי לכתוב ספר על ההעפלה, אז כתבתי את אהבה בין הדקלים, ספר שלא קיבל הרבה תגובות בארץ אבל נחל הצלחה דווקא בחו"ל ואף התקבל כרומן

למבוגרים. בדיעבד הבנתי את הסיבה – הייתה ציפייה לספר עם מסרים ציוניים. במקרה של פחונים וחלומות פנו אלי בבקשה שאכתוב ספר לנוער על המעברה. אני עצמי לא חייתי במעברה, כי הגעתי לישראל ב-1949 לפני תקופת המעברות ולפני ההגירה ההמונית. כדי לא לכתוב סיפורים עצובים על המעברה, הלכתי לפרופ' סמי סמוחה. רציתי לספר על הצלחות בתוך המעברות – הנה, אמרתי לעצמי, נער שגדל במעברה ונעשה פרופ' בעל שם בתודעה הישראלית. אלא שגנזתי מה שסיפר לי פרופ' סמוחה על התנאים הקשים של החיים במעברה, כי אז התוצאה הייתה ספר נעורים עצוב מדי. לכן מצאתי את עצמי מחבר רומן בדיוני ששיקף את הסבל ואת הניכור, אך כתוב בחום ועם מנה גדושה של הומור. כאשר אני כותב לנוער אני ממתן את התכנים. בעיראק לא הייתה ספרות נוער וכאן לא ידעתי אם מותר לכתוב, למשל, שנערה ונער התנשקו. אהבתי את הסיפורים של אנדרסן, ובפרט את ”בגדי המלך החדשים”, שאגב, הייתי מעמיד אותו כספר חובה לכל סופר. ככלל אני חושב שסופר נוער גדול הוא סופר מבוגרים גדול.

אותיות הולכות לים הוא הספר הראשון שלך לילדים, ופרסמת אותו בגיל 83. תוכל לספר מה הביא אותך לכתוב אותו?

ראשית, הכתיבה של אותיות הולכות לים הייתה חוויה נעימה מאוד. ההשראה לספר באה מהמורה שלי בכיתה א' בבגדאד, שצייר ספינה על הלוח ובה כל האותיות בערבית. אני ראיתי בספינה הזאת עוד הרבה אותיות בלשונות שונות ופה בישראל הוצאתי מהספינה את האותיות העבריות מאלף ועד תו ושלחתי אותן לשחות בים. אני קורא אובססיבי, וכשעובר עלי יום ללא קריאת ספרות, אני מרגיש כאילו הייתי בתענית. אני חושב שקריאה היא אחת המתנות הגדולות של החיים, ובספר אותיות הולכות לים ניסיתי להעביר את החוויה הזאת. התרגשתי לקבל מכתבים מהקוראים הצעירים, שזאת הפעם הראשונה שאני כותב להם ספר. בשבילי לב הספרות – ולא משנה אם מדובר ברומן למבוגרים, לנוער או לילדים – יהיה תמיד העלילה, ונאמן לתפיסתי זו, גם בספר הילדים הקפדתי לרקום עלילה.

לפני שבעים ושבע שנים נדחסתי עם עוד כ-40 זאטוטים בכיתה ויחד צפינו במורה הניגש אל הלוח ומצייר ספינה המורכבת כולה מאותיות, מאלף ועד תו. מאז אני משייט בחדרוה ובעצב, ברמעות ובצחוק על הספינה המופלאה הזאת. ספר זה הוא הזמנה לכל ילדה וילד לספינת הילדות שלי (סמי מיכאל, עם צאת ספר הילדים אותיות הולכות לים).

האם לספרות יש תפקיד חינוכי בעיניך?

סופר שכותב מתוך תחושת שליחות, לרוב ”ספרות זבל” יוצאת תחת ידיו. השאלה היא מיהו הכותב. הספרות היא אמנות ככל אמנות אחרת, אבל השפעתה אדירה. בניגוד לאמונה נפוצה, סופרים אינם בעלי תכונות מיוחדות שמבדילות אותם מבני אדם אחרים. יש סופרים שבחיהם הם טובי לב ויש סופרים שהם אטומי לב. יש סופרים אוהבי אדם ויש סופרים אגואיסטים, המרוכזים בעולמם ובעצמם. יש טווח רחב מאוד של תכונות שניתן

למצוא אצל סופרים שונים, עד שאי־אפשר להגדיר על פיהן מיהו סופר. סופרים הם כמו כל הבריות האחרות. כשם שיש פוליטיקאים מושחתים ומרושעים שמטיפים לשנאה ולגזענות, כך יש סופרים שמועלים בייעודם. כל המשטרים, ובפרט משטרים שמרוממים אידאולוגיה מסוימת, מטפחים סופרים שמשרתים אותם או מצרים את צעדיהם של סופרים אשר חורגים מהעדר הצייתן. הפרסים והפיתויים הם גדולים, כשם שהעונשים הם כבדים ולעתים משתקים אפילו בחברה דמוקרטית כביכול, שכן גם בה מופעל מנגון המקל והגזר. במשטר דמוקרטי יש לו לבוש של חרם, התעלמות וביקורת משוחדת, כפי שקרה ליצירתו של אלכסנדר פן. כאשר האידאולוגיה גוברת על האמנות, ספרות אינה מחנכת, אבל בהחלט קיים מכניזם של חינוך סופרים.

ומה בנוגע ל"ספרות טובה" ולא אינדוקטרינית, דידיקטית – האם לספרות טובה יש תפקיד חינוכי?

כפי שאמרתי, הספרות משפיעה. אבל לא מדובר בתפקיד מתוכנן. בדומה למעיין שנובע מעצם היותו מעיין, כך גם תרומתו של אדם טוב או נדיב נעשית. הוא תורם כי הוא נדיב והוא לא עושה זאת כדי לחנך אחרים להיות טובים ונדיבים. ספרות קודם כול באה לספר סיפור עם עלילה שהדמויות יוצרות אותה, והיא במיטבה כאשר היא חודרת למעמקים. קשה לי לדבר על ספרות כתפקיד. אם למשל בחור ובחורה עושים מעשה בריאה – האם זה תפקיד? הם יוצרים את הדור החדש, אבל הם לא עושים את זה כתפקיד. ספרות צריכה להיכתב מתוך אהבה, מתוך הערצה לערכים היפים, אבל ברגע שהיא לוקחת על עצמה תפקיד, למשל כאשר היא מבקשת ליצור יהודי חדש או גרמני חדש או רוסי חדש, היא בוגדת בייעודה. אם נחזור לעבר הרחוק שלנו, נמצא כי מול כל מלך מעוות קם נביא אמיץ שנושא את קולו הייחודי ללא מורא. היום, לצערי, האקלים הכללי נוטה להלל את המלכים ולדחוק הצדה את הנביא. הנביא האחרון שהיה פה בעידן שלנו היה לאו דווקא סופר, זה היה ישעיהו ליבוביץ שלא מעט נמחק, אגב, מהזכרון הקולקטיבי הישראלי.

ככלל, ספרות עמוקה נובעת מן החיים. טולסטוי, דיקנס, ברכט, אמיל זולא, גוגול ורוב הסופרים – שאת חלק מיצירותיהם העלה היטלר באש, לפני שהתחיל לשרוף אנשים – הם אלה ששיקפו וביטאו ביצירתם האמנותית סובלנות. לרשימה זאת הייתי מצרף את הסופרים היהודים הענקיים שצמחו בגרמניה אחרי מלחמת העולם הראשונה, שגם הם נמחקו מהתודעה הישראלית משום שלא הלילו את האידאולוגיה המקובלת. התעלמות ושכחה מכוונת הן הרסניות לא פחות ממדורות האש.

יוצרים רבים אומרים כי המקור לכתיבתם היה "פצע" מסוים – האם זהו גם מקור כתיבתך?

אחד החסרונות שלי הוא שאין לי פצעים אישיים. היו שריטות, קצתן רציניות, בעצם אין אדם שאין לו פצע, אבל היו לי כל כך הרבה מרפאים וקיבלתי כל כך הרבה חיבה עד כי שכחתי את הצלקות. אפשר שהיעדר פצע של ממש הוא חיסרון גדול לסופר. אילו היו מפנקים את דוסטויבסקי ולא מתעמרים בו בשל דעותיו, אני לא יודע אם היה נעשה

סופר ענק. או אם קפקא לא היה הומוסקסואל בתקופה שהתנכלו להומוסקסואלים, הוא לא היה כותב ככה. או פרוסט.

קפקא היה הומוסקסואל?

שנים רבות קראתי את קפקא מתוך עניין רב ועם זאת לא עמדתי על פשר החידתיות בכתיבתו. לא ידעתי על שום מה נרדף ק' ומניין נובע הבוז העמוק שהאב רוחש לבנו. מוטיב זה חוזר בכמה מסיפוריו הקצרים ובא לביטוי בסיפור "הגלגול", למשל. אחרי קריאה חוזרת ונשנית, הגעתי למסקנה שהפצע העמוק שממנו דלה את יצירתו המופלאה נבע כנראה מהיותו הומוסקסואל בתקופה שהומוסקסואלים היו מנוודים, מבוזים ואפילו נרדפים על נפשם. הכאב הזה לבש את צורתו האמנותית העמוקה ביותר בסיפור הקצר "גזר הדין" שהסתיים בהתאבדות.

ומה באשר לחוויותך בגיל מאוחר יותר – הרדיפה, ההגירה?

בעיראק לא הייתי קרוב, אני זה שהתגרתי בשלטון. בוודאי נרדפתי בשל דעותי, אך זה היה טבעי, ציפיתי לזה. בישראל לא אגיד שלא נפגעת, נפגעת הרבה, אבל תמיד זכיתי בידידים ויצאתי מחוזק מאנשים שמהם זכיתי ליחס הולם. למרות המצור שהוטל עלי בגלל השונות שלי, קניתי קהל קוראים אוהב וחסם. הגזענות קוממה ועדיין מקוממת אותי עמוקות. הכלים שהיו נחוצים לי להתמודד אתה, כבר חישלתי אותם בעבר כאשר התייצבתי מול הגזענות הגרמנית ומול התנשאותם של הכובשים הבריטים בעיראק. השחצנות של "האדם הלבן" טופחה באיים הבריטיים זמן רב לפני שהיטלר נולד. לצערי, אני פוגש אותה גם פה, בארץ.

האם המקום שממנו אתה כותב קשור בהזדהות העמוקה שיש לך עם בני אדם?

אני אוהב בני אדם, אני חושב שהאדם הוא היצור הכי יפה והכי מעניין ביקום המוכר לי. יש פתגם עיראקי שאומר: גן עדן ריק מבני אדם לא שווה מאומה. האדם הוא נזר הבריאה. בוודאי קיימים רוע, אכזריות ומעשי זוועה שבני אדם מעוללים לאחיהם, אך מבחינה היסטורית עלינו לזכור שזה עתה יצאנו מהג'ונגל.

והיצור הזה הוא הכי אכזרי.

הטבע נטע בנו אלימות ויצרים עזים כדי להתקיים ולשרוד. לכן ניצחנו את בעלי החיים בג'ונגל והפכנו למה שאנחנו. באנו מעבר אלים, אבל היצור הזה יודע להיות טוב, ולמעשה ההתפתחות האנושית היא בזכות קומץ בני אדם טובים. בסך הכול, התרבות האנושית היא צעירה מאוד, אנחנו עדיין בתקופת הינקות שלנו כמיין מיוחד על כדור הארץ. מה אנחנו לעומת הקרוקודילים שיש סברה שהם קיימים כבר 200 מיליון שנה? אנחנו עדיין לומדים את האלפבית של עצם הקיום שלנו.

הערות

1. לימים סמי מיכאל ארגן הפגנת יחד נגד הגזענות בעמנואל.
2. הדברים נאמרו כאשר איש לא ניבא את גל ההתקוממות ששוטף את ארצות ערב היום. פנינו שוב ושאלנו את מיכאל על "האביב הערבי": מוקדם לנתח את ההשלכות של המהפכות הללו. בעיני, הן הר געש, שאין לדעת אם יפלוט מיליארדי מינרלים שידשנו את האדמה או שייצרו גיהינום. אין לדעת רוחו של מי תצנח, של הדת הקיצונית או של שוחרי החירות וההומניות? באביב 2011, בזמן שפרצו הפגנות המחאה בארצות ערב והתפשטו כלהבה ממדינה למדינה, פרסמתי במקום כלשהו שאני מייחל שמאבקם האמיץ של שוחרי החירות אשר מתייצבים בגבורה מול הטנקים ומטר של כדורים, יפיח רוח חדשה בקרב מגיני זכויות האדם בישראל, והנה בקיץ פרצה המחאה החברתית בישראל. ברור שאי אפשר להתעלם מהשפעת "האביב הערבי" על המחאה החברתית בישראל.

המשחתתים בחוברת

לאה איני – סופרת. פרסמה 17 ספרים, בהם תשעה ספרי פרוזה למבוגרים, ספרי ילדים ונוער ושני קובצי שירה. בין ספריה: גיבורי קיץ (1991), גאות החזול (1992), מישהי צריכה להיות כאן (1995), הרדופים (1997), אשתורת (1999), סדומאל (2001), ענק, מלכה ואמן המשחקים (2004), ורד הלבנון (2009), סוסית (2012). ספרה שלפני האחרון, הרומן האוטוביוגרפי ורד הלבנון (בעריכת פרופ' יגאל שוורץ, כנרת-זמורה-ביתן), זכה בפרס ביאליק לספרות יפה לשנת 2010 וכן היה בחמשת המועמדים הסופיים לפרס ספיר באותה שנה. איני זכתה פעמיים בפרס ראש הממשלה לספרות – ב־1994 וב־2004. כמו כן זכתה במלגת קרן ת"א לכתובה לשנת 1993, וב־1988 זכה ספר השירה שלה דיוקן בפרס ורטהיים של אוניברסיטת בר־אילן ובפרס אדלר של אוניברסיטת חיפה לשירת ביכורים. ב־2006 זכה המחזה פרי עטה מי אלמה בפרס ברנשטיין למחזאות ביכורים.

פרופ' ניצה בן־ארי – מרצה לתורת התרגום באוניברסיטת תל־אביב ועומדת בראש התכנית ללימודי תעודה בתרגום ובעריכת תרגום. תחום התעניינותה העיקרי הוא התערבות אידאולוגית גלויה וחתרנית בתרגום ובספרות. ספרה רומן עם העבר מ־1997, שיצא בהוצאת דביר, חקר את תפקידו של הרומן ההיסטורי היהודי הגרמני במאה ה־19 בעיצוב מערכת ספרותית־לאומית חדשה. ספרה מ־2006 דיכוי הארוטיקה: צנזורה וצנזורה־עצמית בספרות העברית 1930-1980 (בהוצאת אוניברסיטת תל אביב) בדק את בניית תדמית הצבר הפוריטני בספרות העברית. בן־ארי היא גם עורכת ומתרגמת. עם פרופ' גדעון טורי ופרופ' רינה בן־שחר היא עורכת את הסדרה העברית שפה חיה. בן־ארי תרגמה כ־27 ספרים מאנגלית, מצרפתית, מגרמנית ומאיטלקית, בהם חמדת וג'ז לטוני מוריסון, הספר אשר לאמי לאלבר כהן, ברלין אלכסנדרפלאץ לאלפרד דבלין, הבושם לפטריק זיסקינד, השודדים לשיילר וכל אתמוזינו לנטליה גינצבורג. תרגומה המוערך לפאוסט של גתה ראה אור ב־2006. ב־2011 ראה אור תרגומה לפואמה הרמן ודורותיאה מאת גתה. היא כלת פרס טשרניחובסקי ל־2008. בן־ארי היא יו"ר המפעל לתרגום ספרות מופת.

פרופ' צדאק גוהר – מרצה ומתרגם. בעל תואר מוסמך ודוקטור בספרות אנגלית ותאוריה ביקורתית מאוניברסיטת אינדיאנה שבארה"ב. תחומי המחקר שלו הם: ספרות השוואתית, לימודי מזרח תיכון, ספרות פמיניסטית, ספרות מיעוטים, תיאוריית טראומה וקולנוע. גוהר פרסם מאמרים בכתבי עת מערביים רבים וביותר מ־15 אנתולוגיות. בין ספריו האחרונים:

Singers in the Wasteland : Voices of Protest in Modern Poetry; Transcultural Conflicts and Dialogues: Relocating the Middle East in American and Arabic Literatures; Cities of Darkness and Fear: Integrating Western Discourses in Arabic City Literature; Narratives of Hegemony and Marginalization: Deconstructing Grand Narratives of Hegemony and Marginalization in Arabic and American Literature; Journey in the Middle East : The Discourses of Violence and Racism in American and Arabic Literature.

ד"ר נילי רחל שרף גולד – פרופסור־חבר לספרות עברית חדשה באוניברסיטת פנסילבניה, שבה היא מלמדת מאז שנת 2000. בעשור שקדם לכך החזיקה במשרה דומה באוניברסיטת קולומביה. גולד נולדה בחיפה ורכשה את השכלתה הגבוהה באוניברסיטה העברית בירושלים ובארצות הברית. פרסומיה הרבים בנושאי הספרות והשירה העברית והישראלית ראו אור בכתבי עת בישראל, בארצות הברית ובאירופה. מחקרה החלוצי בנושא שפת האם בספרות, שפורסם באנגלית ב־2001, פתח שיח חדש בחקר הספרות העברית. הביוגרפיה הספרותית שחיברה גולד על המשורר יהודה עמיחי *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, ראתה אור בארה"ב בהוצאת Brandeis University Press, 2008. UPNE ב־2008. ספרה הראשון: לא כברוש: גלגולי אימאזים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, שראה אור ב־1994, זיכה אותה בפרס ספר הביכורים הטוב ביותר לשנה זו מטעם שר המדע והתרבות בישראל. בימים אלה עוסקת גולד בכתיבת ספר על העיר חיפה.

ד"ר רומן כצמן – מרצה בכיר במחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר־אילן. מתמחה בספרות עברית חדשה ובספרות רוסית וכן בתאוריה ובפואטיקה ספרותיות. מחבר הספרים *The Time of Cruel Miracles: Mythopoesis in Dostoevsky and Agnon* (2002); *Poetics of Becoming: Dynamic Processes of Mythopoesis in Modern and Postmodern Hebrew and Slavic Literature* (2005); *At the Other End of Gesture: Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature* (2008). ספר חדש פרי עטו יראה אור בהוצאת אוניברסיטת בר־אילן: "נבואה קטנה": כנות ורטוריקה ביצירתו של ש"י עגנון (עיר ומלוואה).

ד"ר ליטל לוי – מרצה לספרות השוואתית באוניברסיטת פרינסטון, שם היא מלמדת ספרות עברית וספרות ערבית מודרנית, ספרות השוואתית ותורת הספרות. מחקרה מתמקד ביחסי גומלין היסטוריים ועכשוויים בין שתי השפות. לוי פרסמה מחקרים על ההיסטוריה האינטלקטואלית והספרותית של יהודים־ערבים בסוף המאה ה־19 בלבנט (עיראק, סוריה הגדולה ומצרים), במיוחד השתתפותם בהשכלה העברית וב"אל־נהצ'ה" (תנועות הרנסנס המודרנית הערבית); על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית המודרנית; ועל ספרות ותרבות בת זמננו בישראל/פלסטין. פרסומיה הופיעו בכתבי עת רבים, בהם *Prooftexts*, *Jewish Quarterly Review*, *Comparative Literature Studies*, *Arab Studies Journal* ותאוריה וביקורת. כיום היא משלימה שני ספרים, האחד על סופרים יהודים־ערבים בין השנים 1863–1933 והשני על הפואטיקה והפוליטיקה של השפה, ובמיוחד תפקידה של הערבית בדמיון של העברית הספרותית בישראל/פלסטין של תחילת המאה ה־20 ועד ימינו.

סמי מיכאל – יליד עיראק, 1926. סיים שנת לימודים באוניברסיטת בגדאד. מאז היותו תלמיד תיכון, בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, היה פעיל למען זכויות האדם ולמען הדמוקרטיה בעיראק. בשל פעילותו זו הוצא נגדו צו מעצר ב־1948, והוא נאלץ להימלט לאיראן, שם שהה כשנה עד הגיעו לישראל ב־1949. בישראל היה חבר מערכת ביומן אל־איתיחאד. ב־1955 פרש מהמפלגה הקומוניסטית ומהעיתונות. עבד כהידרולוג במשך 25 שנה והשלים לימודי הידרולוגיה ב"מכונים הבריטיים". בוגר החוגים לפסיכולוגיה ולספרות ערבית באוניברסיטת חיפה. מיד עם סיום לימודיו האקדמיים עבר מיכאל

מכתיבה בערבית לכתיבה בעברית. מכלול יצירתו כולל רומנים, נובלות, מחזות, ספרים לנוער וספרי עיון ובהם: חסות, חצוצרה בוואדי, ויקטוריה, מים נושקים למים, יונים בטרפלגר, עאידה, מעוף הברבורים. ספריו תורגמו לשפות רבות והם נלמדים באוניברסיטאות ובבתי ספר בארץ ומחוצה לה. מיכאל זכה בפרסים רבים, בהם: פרס אקו"ם, אות אנדרסן, פרס ברנר, פרס איטליה לסובלנות, פרס נשיא המדינה לספרות על מפעל חיים ופרס א.מ.ת. ארבע אוניברסיטאות העניקו למיכאל תארי דוקטור לפילוסופיה לשם כבוד: האוניברסיטה העברית בירושלים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, אוניברסיטת תל-אביב ואוניברסיטת חיפה. מ-2001 מיכאל הוא נשיאה של "האגודה לזכויות האזרח בישראל".

פרופ' ששון סומך – פרופסור אמריטוס לספרות ערבית באוניברסיטת תל אביב. יליד בגדאד ובוגר אוניברסיטת אוקספורד באנגליה. בין ספריו: המקצב המשתנה: עיון ביצירתו של נגיב מחפוז (1973), לשון הנראציה בסיפוריו של יוסוף איזדריס (1984), ז'אנר ולשון בספרות הערבית החדשה (1991), מחצית היום: נגיב מחפוז ויצירתו הספרותית.

פרופ' גד קינר – ראש החוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל אביב, פרופסור לתאטרון ודרמה ישראליים, גרמניים וסקנדינביים, לדרמטורגיה ולניחוח המופע. פרסם עשרות מאמרים בתחומים אלה בכתבי עת מובילים בארץ ובחול. קינר הוא מרצה אורח בחוג ללימודי התאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים ובמכון לתאטרון של אוניברסיטת מינכן. ספרו האחרון הוא מחקר היסטוריוגרפי: התיאטרון הקאמרי של תל-אביב: הספר השני (2008). ספריו מוסכמת המציאות בתיאטרון הישראלי ודרמטורגיה גרמנית עכשווית מיועדים לראות אור ב-2013. קינר הוא עורך ועורך-משנה של אסופות רבות, בין היתר על הסער והדחף, ברכס: מופע ופילוסופיה, מישל דה גלרודה וג'ורג' טבורי. ב-2013 יראה אור הקובץ המשותף לו ולד"ר זהבה כספי: צפייה חוזרת: עיון מחודש במחזאות מקורית. מאז 1999 הוא עורך עם ד"ר חיים נגידי את תיאטרון: כתבי-עת לתיאטרון עכשווי. בעבר שימש קינר דרמטורג בתאטרות הבימה, הקאמרי ובתאטרון החאן (1982-2005). קינר הוא המזכ"ל של המרכז הישראלי של ארגון התיאטרון הבינלאומי (I.T.I) ויו"ר האגודה הישראלית לקידום חקר התיאטרון. קינר הוא גם שחקן, במאי, משורר ומתרגם. על תרגום מחזות הנריק איבסן ויון פוסה לעברית זכה ב-2009 בתואר "אביר מדרגה ראשונה של המסדר הנורווגי המלכותי" מטעם המלך האראלד החמישי.

ד"ר נעמה רוקם – מרצה לספרות עברית באוניברסיטת שיקגו. ספרה, העוסק בפרוזה והפרוזאי בספרות הגרמנית והעברית, יראה אור בהוצאת אוניברסיטת נורת'וסטרן בשנה הבאה. מאמריה, העוסקים ב"ג זבאלד, פרנץ קפקא, יהודה עמיחי ופאול צלאן, התפרסמו בין היתר בכתבי העת *Germanic Review* ו-*Proof texts*.

פרופ' (אמריטוס) ראובן שהם, חבר קיבוץ יפעת. בעל Ph.D מאוניברסיטת תל-אביב. מכהן כפרופ' לספרות עברית בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה ובמכללה האקדמית לחינוך "אורנים". פרסם שישה ספרים ועשרות מאמרים בחקר השירה העברית החדשה. בין ספריו: קול ודיקון: תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה; בדרך הקשה – עיונים בשירת מ.י. לבנזון, נ.ה. אימבר, ח.ג. ביאליק, ש. טשרניחובסקי וא. שלונסקי; המראה

והקולות: קריאה קשובה ב'פרידה מהדרום' לאבא קובנר; סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטפית של אורי צבי גרינברג; בין הנודדים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי; *Poetry and Prophecy: The Image of the Poet as*; *a 'Prophet', a Hero and an Artist in Modern Hebrew Poetry* בעולם של נתן זך גם פרצוף מוכר הוא זך – עיונים שונים: תמטיים, פואטיים ורטוריים בשירת נתן זך, עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת מכון בן גוריון.

פרופ' יגאל שוורץ הוא ראש מכון "הקשרים" לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית וראש מסלול מו"לות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עורך עם זיסי סתווי את הלקסיקון האקדמי של סופרי ישראל. כיהן כראש החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים וכראש המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. פרסם שבעה ספרי מחקר ועשרות מאמרים שראו אור בשמונה שפות. יזם וערך סדרת ספרי מחקר (מסה קריטית) וכיהן כעורך-שותף בסדרת מחקר (מודג). ערך כתב עת מדעי (מכאן) ושימש עורך-שותף של כתב עת מדעי (*BGU Review*) ושל כתב עת ספרותי (אפס שתיים). כמו כן ערך כ-200 ספרי פרוזה, עיון, מחזות ושירה – רובם בתפקידו כעורך ספרותי בכיר בהוצאת כתר ובהוצאת כינרת-זמורה-ביתן.

פרופ' דינה שטיין – מלמדת ספרות חז"ל ופולקלור בחוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת חיפה. פרסומיה עוסקים בסוגות עממיות ובהיבטים הרמנויטיים ותרבותיים של ספרות האגדה והמדרש. ספרה מימרה, מגיה, מיתוס: פרקי דרבי אליעזר לאור מחקר הספרות העממית ראה אור בהוצאת מאגנס (תשס"ה), וספרה *Textual Mirrors: Reflexivity, and the Rabbinic-Midrashic Self*, University of Pennsylvania Press, 2012.

ד"ר בתיה שמעוני – מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ובמכללה האקדמית אחוה. ספרה, על סף הגאולה: סיפור המעברה דור ראשון ושני (בהוצאת דביר ומכון הקשרים, 2008), עוסק בקליטתם בארץ של המהגרים המזרחים בשנות החמישים כפי שהיא מתבטאת בספרות של הדור הראשון להגירה. שמעוני חוקרת את ייצוגי השואה בספרות המזרחית. מאמרה: "חותרים להכרה – שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי" ראה אור בכתב העת עיונים בתקומת ישראל.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת 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 הגליון 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.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגליון 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. 12, December 2012



מכון הקשרים והאחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



דביר

Editor in chief: **Zahawa Caspi**

Guest editor: **Batya Shimony**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai, Yigal Schwartz (Second Editor)**

Junior editors: **Yael Balaban, Noga Cohen, Lior Granot, Sharon Greenberg-Lior, Nirit Kurman, Adi Moneta, Miri Peled, Chen Shtrass, Dror Yosef**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben-Amos, Daniel Boyarin, Menachem Brinker, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Scharf Gold, Benjamin Harshav, Galit Hasan-Rokem, Hannan Hever, Ariel Hirschfeld, 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, Gershon Shaked (1929-2006), Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran**

Editorial coordinator: **Miri Peled, Chen Shtrass**

Language editors: **Liora Herzig** (Hebrew); **Michael Boyden** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Layout and composition: **Sarit Savlan**

ISBN: 978-965-552-477-2

All rights reserved © 2012 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

www.kinbooks.co.il

Contents

Articles

Nili Rachel Scharf Gold

The Betrayal of the Mother Tongue in the Works of Hoffman, Zach, Amichai and Pagis.

Reuven Shoham

“The Death of Saul”: One Text, Two Interpreters (Tchernichovsky and Zach)

Na’ama Rokem

Performing the City of Slaughter

Gad Kaynar

Playing Memory – Playing With Memory:

The Revival of Hanoch Levin’s *You and I and the Next War* 1968 - 2004: An Actor’s Auto-Analysis of an Intra- and Transcultural Transposition

Nitsa Ben-Ari

Representations of Translators in Popular Fiction: 30 Years of Translation Studies as Reflected in Fiction

Roman Katsman

Rhetorical Sincerity as a Key to the Problem of Miracle Representation in Literature

Dina Stein

Placing Identities: Legendary Landscapes and Foundation Tales in Haim Beer’s *The Pure Element of Time*

Yigal Schwartz

When Honi the Circle Maker meets Icarus: Periphery and Center in Y.H. Brenner’s *In Winter* and Shimon Adaf’s novel *The Buried Heart*.

Batya Shimony

“Ya Biladi, Aidati”: Woman and Homeland in the Work of Sami Michael

Lital Levy

Arab Jewish Writers and Mizrahi Literature: A New Literary Geography

Lea Aini

Between the Covenants – “Yesh” Literature and “Ein” Literature in “Love in the Telephone”
by Shulamit Hareven

Theory

Saddik M. Gohar

Towards Hybrid Poetics: Post-colonial Arab Literature and Arab Modernism

Portrait

An Interview with **Sami Michael**

List of Contributors

Abstracts

The Betrayal of the Mother Tongue in the Works of Hoffman, Zach, Amichai and Pagis

Nili Rachel Scharf Gold

The majority of literary works written in Hebrew, both before and after the move to the Land of Israel, were written after a long series of departures from mother tongues. It was a kind of betrayal of the mother committed, for the most part, by male writers, especially under the influence of Zionist ideology. Literary critics, like most of the writers themselves, viewed writing in Hebrew as an expression of a national revival, a return to the Jewish people's ancient heritage, as well as to normalcy.

The purpose of this study is to retrieve the sunken remains of a forgotten mother tongue hidden in the sea bed of Israeli works of Hebrew literature. My assumption is that literary works written in the author's second language hide or repress echoes from the linguistic past of their creators. Bringing these lost sounds to the surface and acknowledging their existence, leads to a more complete reading of Hebrew literature and to an unveiling of the various voices hidden in the heart of its central narrative.

I was drawn to those writers whose linguistic origins were German, like Aharon Appelfeld, Yoel Hoffmann, Nathan Zach, Yehuda Amichai, Dan Pagis, Tuvia Ruebner and others. There are, however, great differences between the writers in the degree to which they reveal the footprints of German; in the poetic strategies they employ to camouflage it; the benefits they drew from writing in Hebrew; and in their degree of awareness of the entire issue. My goal is to identify and analyze the indirect methods used consciously or unconsciously by Hebrew writers to either recall or repress their verbal past. Reading the works of authors, who do not write in their mother tongues, presents a challenge for the scholar: to see Israeli literature as a multi-lingual and multi-voiced landscape. If we listen to the sounds beneath the surface, we will understand the "other" who is etched within us and identify other kinds of "self" that are hidden within Israeli literature.

"The Death of Saul": One Text, Two Interpreters (Tchernichovsky and Zach)

Reuven Shoham

The narrative of King Saul, concluding with his death at Gilboa, is one of the archetypal "master narratives" that have shaped the Jewish national identity through the generations. Although it resurfaced in the historical play *Reign of Saul* by Yosef Ha-efrati of the Haskalah era, it was Berdycewski and mainly Tchernichovsky (in his ballads

about Saul) of the “renaissance era” (*shirat hatehiya*), who transformed the story of the life and death of the first Israelite king into a personal and national story of heroism, a shaper of identity in the “Zionist master narrative”, and the antithesis of the narrative of the Jewish victim, who meets a martyr’s death. In the Hebrew poetry of the “statehood generation” (*dor hamedina*) – and specifically in the works of Amichai and, above all, Nathan Zach – this heroic narrative is put through a subversive test.

Zach’s poems about Saul should be viewed as an attempt to subvert the biblical story and the heroic nationalization that Tchernichovsky imposed on it. Zach’s “Saul poems”, and especially his early opus “Death of Saul” (published in his inaugural collection, *Early Poems – shirim rishonim*), reveal the ideological crisis that Israeli society underwent after the War of Independence. His “Saul” is one of the first characters in modern Hebrew poetry who does not subscribe to the doctrine of “holy time”, which requires the individual to forsake his life on a mythical chessboard at times of national crisis that manifest themselves in crucial events such as wars. Zach refuses, or finds it difficult, to allow the first king to cooperate with the mythical Zionist time that Tchernichovsky, via the national master narratives that he wove into his poetry, did so much to shape in the first half of the twentieth century.

Performing the City of Slaughter

Na’ama Rokem

This article presents an analysis of H.N. Bialik’s famous narrative poem, “In the City of Slaughter” and proposes that, in writing it, Bialik worked through the tension between poetry as performed speech and prose as language that is severed from a given context and must make up for it within discourse. Using Bialik’s later essays as her point of departure, the author situates the poet’s thinking about prose in relation to his peers (such as Mendele and Ahad Ha-Am) but also points out its relation to other texts, such as Hegel’s *Lectures on Aesthetics* and Lukacs’s *Theory of the Novel*. Her reading of the poem makes extensive reference to the published drafts for a report on the Kishinev Pogrom of 1903 prepared by Bialik before he wrote the famous poem.

Playing Memory – Playing With Memory:

The Revival of Hanoch Levin's *You and I and the Next War* 1968 - 2004: An Actor's Auto-Analysis of an Intra- and Transcultural Transposition

Gad Kaynar

The article analyzes the 2004 revival of Israel's prominent playwright, the late Hanoch Levin's first performed work: *You and I and the Next War*. This Juvenalian satirical *Kabarett* – according to Kurt Tucholsky's definition of adversarial political cabaret striving to change society rather than merely to entertain it – was first performed in 1968 as a militant protest against the intoxicated euphoria displayed by a victorious Israeli society in the aftermath of the Six Day War. Thirty-six years later – with at least three “next wars” and two *Intifadas* occurring in between due to the arrogance of those who did not heed Levin's warning – the same cast of actors is being enthusiastically commended for their epic, subdued and introspective concept of the same text, as a “deeply exciting and painfully relevant theatre”.

The main concern, therefore, of the article relates to the question of the intra- and transcultural transposition of a profoundly contextualized theatrical text. The article explores the differences between the performative languages, as well as semiotic and rhetorical codes of the two productions. The revival succeeds in shocking and – sometimes – even still enraging, while seemingly subverting this aim by deliberately invoking the mitigating nostalgic strain and the text's mythical value. Thus the meta-theatrical discourse of the 2004 *Kabarett* proves that both the evil referents attacked by the Ur- production and the aesthetic devices used to combat them have not only survived, but have been appropriated and ritualized by an obtuse society as a symptom of their “normativization” and of the sanctification of an initially agnostic text. The decaying physique of the actors and their “stultified”, alienating body-language while they ironically and *ironically re-present* Levin's inimical maxims in the new, restrained version – thus “challenging the processes of representation itself” in Marvin Carlson words -- embody the aging, deterioration, cynicism and indifference of contemporary, immoral combat and terror weary Israeli society.

The novel, methodological strategy employed here might be defined as an auto-reflexive analysis, since the author is a member of both the 1968 original and the 2004 revival cast. By means of “subjective self-objectification” he investigates what might be gained by assuming the dual and apparently contradictory positions of actor and spectator.

Representations of Translators in Popular Fiction: 30 Years of Translation Studies as Reflected in Fiction

Nitsa Ben-Ari

The “Fictional Turn” in translation studies has acknowledged the fact that translators/interpreters have been moved from behind the curtain to center stage. Whether this is a result of post-structural or post-colonial research, the fact remains that translators/interpreters now figure as protagonists in film, theatre and especially popular literature. Does this “promotion” reflect a change of status? How are translators portrayed? How is their *habitus* portrayed? What function do they serve? Has there been a change in their portrayal/function in the last thirty years? Does the change reflect changes in theories developing Translation Studies? For instance, what are the different approach/es to the “hybrid” in this period? Has the “death of the author” theory and the promotion of translators/interpreters to the status of “authors” changed their self-image? This essay is an attempt at answering these questions, diachronically and synchronically, with the help of various literary texts from the 1970’s and onwards. It does not infer a direct correlation between Fiction using translators/interpreters as protagonists and various developments in Translation Studies. It does, however, see the correlation as a result of a transfer of ideas that seep through the cultural atmosphere.

Rhetorical Sincerity as a Key to the Problem of Miracle Representation in Literature

Roman Katsman

The article discusses the problem of miracle representation in literature as a rhetorical issue, and for this purpose focuses on a special type of rhetoric – the rhetoric of sincerity (a concept known today both in world research, as in the works of Ernst van Alphen and Mieke Bal, and in Israeli research, such as in Menachem Brinker’s book on Brenner *Ad ha-simta ha-tverianit*). Sincerity is presented as an act of speech, a narrative function and the breaking of a taboo, and is finally defined as an exposure of the realization of personality. Therefore, sincerity reveals its proximity to myth, and myth is perceived as the most sincere form of speech. After distinctions are made between sincerity of expression and exposure, and between strong and weak sincerity, the conclusion is reached that strong, expressive sincerity is the only possible way to put into words the impossible language of miracles.

Placing Identities: Legendary Landscapes and Foundation Tales in Haim Beer's *The Pure Element of Time*

Dina Stein

The Pure Element of Time is an autobiographical novel, which is comprised of an especially complex network of *chronotopoi*. The inherently dual relationship, characteristic of any autobiography, between the “epic situation” and the narrated events, implies the very basic underlying problematics of its time/space components (i.e. of the “here” vs. “then”). In turn, the autobiographical novel is expected to provide a plot that would link the temporal and spatial elements, in effect explaining the identity of the narrating persona. Within that, it is a *figure*, a metaphor of kind, which explains the transformation of that persona from some initial state to its final status (here: as a writer, informed by an aesthetic and ideological view). Following that, I suggest viewing the genre of the foundation legend – specifically those narratives about the narrator’s forefathers of the *Yishuv ha-Yashan* – as the novel’s *figure*; viewed as a *mise en abyme*. These foundation legends can be read as a metaphor of the foundation story of the narrator. As a synecdoche of the novel as a whole, they encapsulate the time/space tension that is expressed in its entirety. The foundation legends, in the typical manner of the novel as whole, are constantly and explicitly reflected upon. The historiographical assumptions that underlie their plot are presented, on the one hand, in all their poetic glory; and, on the other hand, are cast in critical doubt. The historiography that is embedded in the foundation legends thus serves as an arena in which questions of authenticity, continuation and a linear trajectory leading up to a contemporary coherent identity are debated. These questions are fundamentally linked to the Zionist foundation legend – and historiography – in which the association of the subject to its place, i.e., the land of Israel, plays a key role.

When Honi the Circle Maker meets Icarus*: Periphery and Center in Y.H. Brenner's *In Winter* and Shimon Adaf's novel *The Buried Heart*.

Yigal Schwartz

Shimon Adaf, one of Israel’s most outstanding and prominent young artists, has established in his writing a fascinating poetic strategy that I call “self-creation of the center from within the periphery”. The essence of this strategy, which is shared by other artists from the geo-socio-cultural periphery of Israel, is a seemingly voluntary gathering at the cultural margins into which they were forced in a move of demonstrative cultural insularity and out of which they break into the “cultural center,” the most highly regarded cultural scene, from which they had been excluded.

* Based upon a lecture given at the NAPH Conference at Stern College, Yeshiva University, New York, 8 July, 2010.

This poetic approach is reminiscent, in its aims and its literary strategies, of the poetic approach of Y.H. Brenner, especially in the openness of his novellas and novels. However, there is also a noticeable difference between the two concerning their different attitudes towards the “ghosts” of the holy Hebrew tongue, which is supposedly dead. Brenner expelled, or at least attempted to expel, the ghosts from the Hebrew language. Adaf, by contrast, tries to bring them back.

“Ya Biladi, Aidati”: Woman and Homeland in the Work of Sami Michael

Batya Shimony

This essay offers an interpretation of the metaphor of Woman as Homeland (and vice versa) in three of Sami Michael’s novels: *All Men are Equal but Some are More* (1974), *Water kissing Water* (2001) and *Aida* (2008). The appearance of this metaphor in Michael’s work represents the struggle of the Mizrahi immigrant protagonist to be both part of the Israeli Meta-Narrative and parted from it. The expressions of this metaphor in Michael’s novels are dual and built around the tension between a symbolic-colonialist paradigm on the one hand, and a concrete-substantive one on the other. This tension is maintained throughout all three novels with the alternating predominance of one paradigm or the other. The alternation is influenced by the passing of time and by the change in attitude towards the “Other” in Israeli culture and society.

Arab Jewish Writers and Mizrahi Literature: A New Literary Geography

Lital Levy

Although Hebrew literary criticism has begun redressing the exclusion of Hebrew and minority writers from the Modern Hebrew canon, the literary geography of Modern Hebrew remains largely unquestioned. Modern Hebrew literature is still viewed as the progeny of European *maskilim*, while the concurrent creations by non-Ashkenazi Jews of *belles lettres* in Hebrew and other languages have been overlooked. This exclusion of the intellectual and literary history of Asian and African Jewries has important ramifications for our understanding of Jewish cultural modernity, of the origins of Modern Hebrew literature, and of contemporary Israeli literature written by Mizrahi and Sephardi writers.

In this essay I call for a new approach to Hebrew literary historiography on two fronts. Firstly, I advocate exploring the relationship between Ashkenazim, Sephardim and Arab-Jews in the multilingual corpus of Jewish literature written from the nineteenth century onwards. Secondly, I propose investigating the full range of cultural influences that resonate in Mizrahi literature coming out of Israel.

This essay focuses primarily on the first of these two questions: the revision of Hebrew literary historiography. I begin by reviewing how Hebrew literary historiography has approached the question of Mizrahi literature. I then suggest a revision of the historiographical narrative, commencing with a “global”, multilingual model of *haskala* that emphasizes reciprocal channels of cultural circulation and transmission between and among Europe, Asia, and Africa. By way of example, I sketch the contours of modern Arab-Jewish cultural production beginning in the nineteenth century, lingering on the overlapping participation of Jewish intellectuals in the *haskala* and the *nahda* (modern Arabic “renaissance”). The next section examines a defining moment in modern Hebrew-Arabic interculturality in the twentieth century, in 1920’s Baghdad. I conclude the essay with a consideration of the myriad cultural influences shaping the work of the two leading Israeli writers from Iraq, Shimon Ballas and Sami Michael.

Between the Covenants – “Yesh” Literature and “Ein” Literature in “Love in the Telephone” by Shulamit Hareven

Lea Aini

This essay attempts to offer an unconventional interpretation of Shulamit Hareven’s “Love in the Telephone” – a polar, deceptive and multi-garbed story. It is exceptional among Hareven’s writings and, as a consequence, has been given relatively little attention. This work analyzes the story from the perspective of the concept of Popular Literature (“Yesh”) as opposed to Counter Literature (“Ein”) against the background of “playing literature”. One element is that the story also has an unusual metaphysical dimension, despite the fact that Hareven herself opposed any kind of interpretation of literature. A further element will resolve the lack of congruence between Hareven’s belief about the nature of good literature – that is expressed in most of her work and especially in her essays – and the exegesis of the story. Finally, this essay will interpret “Love in the Telephone”, based upon the characteristics of playing Literature, and will show the connection between this story and other works belonging to this genre, pointing to the uniqueness of the story in question.

Towards Hybrid Poetics: Post-colonial Arab Literature and Arab Modernism

Saddik M. Gohar

Translated by Oran Moked, edited by Nid’a Huri and followed by an epilogue by Sasson Somekh.

List of Contributors

Leah Aini is an author. She was born in Tel-Aviv in 1962. Her unique writing has been praised by many leading Israeli authors and critics. Aini has published 17 books: 9 fiction prose books, 6 children's books and 2 poetry books. Among her books: *Summer's Heroes* (1991), *Sand Tide* (1992), *Someone Must Be Here* (1995), *Oleanders* (1997), *Ashtoret* (1999), *Sdom'el* (2001), *Giant, Queen, And The Master of Games* (2004), *Rose of Lebanon* (2009), *Susit* (2012). *Rose of Lebanon*, an autobiographical novel, won the 2010 Bialik prize for literature. The novel was also shortlisted as one of the finalists for the 2010 Sapir Prize. In 1993, Aini won the writing scholarship granted by the Tel-Aviv Fund. In 1988, she won both Bar-Ilan University's Wertheim Prize, and Haifa University's Adler Prize, for her first poetry book, *Dyokan* (Portrait). Leah Aini twice won the Prime Minister's Prize for Literature (1994, 2004). In 2004, the members of the prize committee wrote: "Leah Aini is today the leading writer of her generation". In 2006, Aini's play, *Mi Alma*, won the Bernstein Prize for a First Play.

Prof. Nitsa Ben-Ari is Chair of Diploma Studies for Translation & Revision at the School of Cultural Studies, Tel Aviv University. Her major research interest lies in translation and ideology: manipulation, subversion and censorship. Her 1997 book *Romance with the Past* (Niemeyer) dealt with the role of the 19th century German-Jewish historical novel in the emergence of a "New Hebrew" and a new national Hebrew literature. Her 2006 book *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature* (Ottawa University Press) dealt with issues of Puritan censorship and self-censorship. Ben-Ari is also an editor and a translator. She worked as chief editor at Zmora-Bitan-Dvir Publishing House. She translated 27 books from English, French, Italian and German (Goethe's *Faust*, *Hermann und Dorothea*, Schiller's *Räubers* and others). She is Chair of the Israeli Institute for the Translation of World Masterpieces.

Prof. Saddik M. Gohar is a researcher and certified translator and interpreter. His MA and PhD in English Literature and Critical Theory were from Indiana University (USA). His areas of interest are in the fields of comparative literature, Middle Eastern studies, feminist literature, minority literatures, trauma theory and cinema studies. He has published in major western journals and contributed more than 15 chapters to critical books published by leading publishing houses in the West. Among his recently published works are: *Singers in the Wasteland : Voices of Protest in Modern Poetry*, *Transcultural Conflicts and Dialogues: Relocating the Middle East in American and Arabic Literatures*, *Cities of Darkness and Fear : Integrating Western Discourses in Arabic City Literature*, *Narratives of Hegemony and Marginalization: Deconstructing Grand Narratives of Hegemony and Marginalization in Arabic and American Literature*, *Journey in the Middle East : The Discourses of Violence and Racism in American and Arabic Literature*.

Dr. Nili Rachel Scharf Gold is associate professor of Modern Hebrew Literature at the University of Pennsylvania, where she has taught since 2000. She spent the previous decade teaching at Columbia University. Born in Haifa, Israel, she was educated at the Hebrew University in Jerusalem and in the US. Gold has published extensively on Israeli and Hebrew Literature in American, Israeli and European journals. Her pioneering work on the issue of mother tongue in literature, published in English in 2001, introduced a new discourse to Hebrew Literature scholarship. In 2008, Gold published a critical biography of the poet Yehuda Amichai, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet* (UPNE). Her first book, *Not like a Cypress: Transformations of Images and Structures in the Poetry of Yehuda Amichai* (Schocken, 1994), was published in Hebrew and awarded the Best First Book Prize in Hebrew Literature by the Israeli Ministry of Science and Culture. She is currently writing a book about Haifa.

Dr. Roman Katsman, a Senior Lecturer at the Department of Literature of the Jewish People at Bar-Ilan University, specializes in Modern Hebrew and Russian literature, and in literary theory and poetics. He is the author of: *The Time of Cruel Miracles: Mythopoesis in Dostoevsky and Agnon* (2002), *Poetics of Becoming: Dynamic Processes of Mythopoesis in Modern and Postmodern Hebrew and Slavic Literature* (2005), *At the Other End of Gesture: Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature* (2008). His latest book in Hebrew, 'A Little Prophecy': *Sincerity and Rhetoric in the Works of S. Y. Agnon ('Ir u-Mlo'a)*, is to be published by Bar-Ilan University Press.

Prof. Gad Kaynar is Chair of the Theatre Arts Department at Tel Aviv University. His research is in the fields of Israeli, German and Scandinavian theatre and drama, dramaturgy and performance analysis, and he is the author of numerous articles on topics in these fields. He is a guest Professor at The Institut für Theaterwissenschaft in Munich. His most recent book is an historiographic study on *The Cameri Theatre of Tel-Aviv* (2008). His books *The Reality Convention in Hebrew Theatre* and *Recent German Dramaturgy* are due to appear in 2012. Kaynar is the editor and co-editor of many anthologies, including ones about *Sturm und Drang*, Bertolt Brecht, Michel de Ghelderode and George Tabori, as well as a forthcoming anthology, *Revisited 'Classical' Israeli Drama* (together with Dr. Zahava Caspi). He is the editor of the quarterly *Teatron* and former dramaturg (1982–2005) of major Israeli repertory companies. Kaynar is the Secretary General of the Israeli Centre of the I.T.I. and the Chairman of the Israeli Society for Promoting Theatre Research. He is also a stage, film and TV actor, director, poet and drama translator. For his Ibsen translations and research, he was awarded the title of "Knight First Class of the Royal Norwegian Order of Merit" by King Harold V of Norway.

Dr. Lital Levy is Assistant Professor of Comparative Literature at Princeton University, where she teaches Modern Hebrew and Arabic literature, comparative literature, and literary

theory. Her research focuses on historic and contemporary zones of contact between the two languages. She has published studies on the intellectual and literary history of Arab Jews in the late 19th century Arab East (Iraq, Greater Syria and Egypt), particularly dealing with their participation in the modern Arabic and Hebrew renaissance movements, modern Hebrew literary history and contemporary literature and culture in Israel/Palestine. Her publications have appeared in journals including *Teorya u-vikoret*, *Prooftexts*, *Jewish Quarterly Review*, *Comparative Literature Studies*, and *Arab Studies Journal*. She is currently completing two book projects: one on Arab-Jewish writers from 1863-1933, and the other on the poetics and politics of language, and especially the role of Arabic in the Hebrew literary imagination in Israel/Palestine from the early 20th century to the present.

Sami Michael was born in Iraq in 1926. When he was in high-school during World War II, he was a human rights activist, calling for democracy in Iraq. As a result of his activities, an arrest warrant was issued against him in 1948, and he had to flee to Iran, where he spent a year before coming to Israel in 1949. In Israel he was a member of the *Al-Ittihad*, the daily newspaper of the Communist Party. In 1955, he left the Communist Party and worked for 25 years as a hydrologist. After he graduated the departments of psychology and Arabic literature at Haifa University, Michael started to write in Hebrew rather than Arabic. His works include novels, novellas, plays, books for youth and non-fiction, including: *Refuge*, *A Trumpet in the Wadi*, *Victoria*, *Water Kissing Water*, *Nabila*, *Aida* and *The Flight of the Swans*. His books were translated into many languages and are studied in universities and schools in Israel and overseas. Michael has won numerous awards including: the ACUM Prize, the Andersen Award, the Brenner Prize, the Italy Tolerance Award, the President's Award and the Emet Prize. Four universities have awarded Michael Honorary doctorates: The Hebrew University of Jerusalem, Ben-Gurion University of the Negev, Tel-Aviv University and Haifa University. Since 2011, Michael has been the president of The Association for Civil Rights in Israel.

Dr. Na'ama Rokem is Assistant Professor in the Department of Near Eastern Languages and Civilizations at the University of Chicago. Her book, *Prosaic Conditions: Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*, is about to be published by Northwestern University Press. She has published articles on W.G. Sebald, Franz Kafka, Yehuda Amichai and Paul Celan in journals including *Prooftexts* and *Germanic Review*.

Prof. Yigal Schwartz is the director of "Heksherim", The Research Center for Jewish and Israeli Culture, and head of the Publishing Program at Ben-Gurion University of the Negev (BGU). He is the co-editor (with Zisi Stavi) of the *Academic Lexicon of Israeli Authors*, and has served as head of the departments of Hebrew Literature at The Hebrew University of Jerusalem and BGU. Prof. Schwartz has published seven books of research and dozens of articles that have been translated into eight languages. He initiated and edited *Masa Critit* (Critical Mass), a series of research books, and served as co-editor of the research

series *Musag*. He edited the academic journal *Mikan* and co-edited the *BGU Review* and the literary journal *Efes Shtayim*. He has also edited some two hundred books – research works, prose, poetry, and drama – mainly in the framework of his position as senior editor at Keter Publishing House and at the Kinneret Zmora Bitan Publishing House.

Dr. Batya Shimony is a lecturer in the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University of the Negev and at Achva College. Her book, *On the Threshold of Redemption - The Story of the Ma'abara, First and Second Generation* (2008), deals with the absorption of the Mizrahi immigrants in the 1950's as represented in the literature of the first generation. Her current research deals with the representation of the Holocaust in Mizrahi literature. Her essay "The Struggle to be Seen – The Holocaust of Greek Jews in Israeli Cultural and Literary Discourse" is soon to be published in *Iyunim Betkumat Israel* (a journal, Hebrew).

Prof. (Emeritus) Reuven Shoham, a member of Kibbutz Yif'at, was awarded his Ph.D. by Tel Aviv University and is incumbent Professor of Hebrew Literature in the Department of Hebrew and Comparative Literature at the University of Haifa and Oranim College of Education. He has published six books and dozens of articles on research into modern Hebrew poetry. Among his books are *Voice and Image in Modern Hebrew Literature* (Hebrew), *The Hard Way - Readings in the Poetry of: M.Y. Levenson; N.H. Imber; H.N. Bialik; S. Tchernihovsky and A. Shlonsky* (Hebrew), *The Vision and the Voices: Close Reading in A. Kovner's Poem Parting from the South* (Hebrew), *Burning Bush of Flesh and Blood: Poetics and Rhetoric in the Modernist and Archetypal Poetry of Uri Zvi Greenberg* (Hebrew), *Poetry and Prophecy: The Image of the Poet as a 'Prophet', A Hero and an Artist in Modern Hebrew Poetry and Haim Goury: Poetic, Thematic and Rhetoric Research in his Poetry* (Hebrew). A book dealing with the poetry of Natan Zach is about to be published.

Prof. Sasson Somekh is Professor Emeritus of Arabic Literature at Tel Aviv University. Born in Baghdad, Iraq, he received his doctorate from the University of Oxford. Among his books are *The Changing Rhythm: A Study of the Novels of Naguib Mahfouz* (1973), *The Language in the Fiction of Yusuf Idris* (1984), *Genre and Language in Modern Arabic Literature* (1991), and *Half A Day: Naguib Mahfouz and His Literary Works* (2011). Professor Somekh is a recipient of the 2005 Israel Prize and of the 2008 EMT Award.

Prof. Dina Stein teaches Rabbinic Literature and Folklore in the Department of Hebrew and Comparative Literature at Haifa University. She has published articles on folk-genres and on the hermeneutical and cultural aspects of Aggadic and Midrashic literature. Her book *Maxim, Magic, Myth: A Folkloristic Perspective of Pirke deRabbi Eliezer* was published by Magnes Press (2004, Hebrew). *Textual Mirrors: Reflexivity and the Rabbinic-Midrashic Self* is about to be published by the University of Pennsylvania Press, Divinations Series.

