

א"ב יהושע – רטרואספקטיבה: ממטאפיזיקה של רוע לאתיקה של מצבים

אביזב ליפסקר-אלבק

פתיחה

את מכלול עבודתו של א"ב יהושע אפשר להציג כפרויקט תהליכי מחשבתי אחד, אם כי לא-אחדותי. הוא לא-אחדותי משום שהוא נפתח בכוונה לערוך בְּשורה של סיפורים קצרים מבחן מטאפיזי עקרוני שאינו תלוי דווקא בישראליות של יהושע. תוצאותיו של המבחן המטאפיזי הזה חייבו את יהושע, מטעמים שנפרש כאן, לשנות את דרך הכתיבה שלו ולהפוך אותה לאפיקה רחבה (נובלות ורומנים). עם השינוי הזה של הז'אנר התחלפה גם עמדת המטאפיזיקון הכותב שלו בעמדה של סופר ישראלי מובהק המעוניין בעיקר בערך האְתי של מצבי הסיפור שלו.¹

מתווה זה בא להציג את מכלול יצירתו של יהושע כבעל שני פרקים בפרויקט ספרותי אחד, אף כי באופן פרדוקסלי האי-רציפות שלו וקו השבר שחוצה בין שני חלקיו הם התמה המאחדת של הפרויקט הזה.

מטאפיזיקה של רוע: סיפורי הקצרים של יהושע

קריאה מחדש של סיפורי א"ב יהושע – אלה שכונסו בספרים מות הזקן, מול היערות, ועד חורף 1974 – ממבט רטרואספקטיבי האוצר בזיכרון את היצירות המאוחרות שלו (הנובלות והרומנים), מעוררת רושם עז של אי-לוקאליות. הגיבור הראשי המתגורר בתוכם הוא "אני נטול שם", אנונימי, אף שהוא משמיע קול מובהק של כתיבה בגוף ראשון.

1 וראו ניסוח עקרוני של סוגיה זו כמבוא מאת אמיר כנבגי, "יהושע בראי הביקורת העברית", אמיר כנבגי, ניצה בן-דב, וזיזה שמיר (עורכים), מבטים מצטלבים: עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 27: "האם הספרות של יהושע מכפרת על העוול באמצעות הצידוקים העצמיים של אתוס הלאומית הישראלית, או שמא היא מאפשרת לעוול לקעקע את הלגיטימיות של האתוס הזה?" המעבר אל כתיבת הנובלות כאל כתיבה פוליטית הוא תופעה עקרונית שהנן חבר הצביע עליה בפרק "רוב כמיעוט לאומי בסיפורת הישראלית מראשית שנות ה-60", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 239-255. עמדה עקרונית מהופכת לעמדה המובעת במאמר זה משתמעת מדבריו של גרשון שקד: "קשה לי לקבל פרושים מטאפיזיים ליצירתו [של יהושע] ואני מעדיף פירושים 'פסיכולוגיים'". גרשון שקד, "שהמוות בחלוניו", מבטים מצטלבים, עמ' 34.

זוהי עמדת מספר טיפוסית לסיפורי המוקדמים של יהושע, שממנה נפרד ביצירותיו המאוחרות.²

בסיפורים אלה: "גאות הים", "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר", "מול היערות" – מרבית הגיבורים המשניים גם הם נטולי שם. הם זהויות כלליות של טיפוסים (בעלי מקצועות או תפקודים משפחתיים), במידה רבה כל כך של העדר זהות פרטית עד כי מבקריו של יהושע ראו בהם אלגוריות.³ אצל כמה מן הדמויות שזכו בשם, הוא נשמע בלתי-שגרתי כמו עשור או ינון, והוא יוצר אפקט מובהק של הזרה מן המיליה הישראלי. במעט הסיפורים שבהם העניק יהושע לגיבוריו שמות – כמו בסיפורים "מסע הערב של יתיר", "חתונתה של גליה" ו"המפקד האחרון" – הוא העצים את האנונימיות והעדר ה"פרטי" בעיצוב המרחב של הסיפור והלוקאליות הבלתי-מסוימת שלו. הנופים נפרשים כצורות טופוגרפיות או גיאוגרפיות כלליות: כפר נידח, מדבר, בית כלא על אי בודד, בית משותף – באופן שחומק ממסוימות ישראלית. מרחבים אלה יכולים להיות ערבות מדבר מרוחקות ושוממות כמו ב"המפקד האחרון", אי בלב ים ב"גאות הים", או בתים משותפים כמו ב"מות הזקן" ו"תרדמת היום" – אך הם שוממים מחפצים אינטימיים של מקום פרטי (בגדים, ספרים, רהיטים), אין בהם מתווים מובהקים של מרחב גיאוגרפי, בוטני או זואולוגי, ולא ניתנו בהם סימני ההיכר של סביבה אורבנית מסוימת (שמות של רחובות, כיכרות ומבנים) – כלומר, הם חסרי זהות.⁴ במכוון נמנע יהושע מהשימוש ברפרטואר של אביזרים מטונימיים שעומד לרשותו של סופר ריאליסטי. הימנעות זו היא שהקנתה לעבודותיו המוקדמות אופי של בדיון קפוא, סוריאליזם שמסרב לחלץ מעצמו משמעות של הווה ספציפי. הקיפאון הזה כשלעצמו היה תמה שיהושע דובב בפי גיבוריו המתנמנמים תדיר, השוקעים בשנת חלומות בלי שיספרו את תוכנם.⁵ הסיפורים הללו הושמו בפי מספר בגוף ראשון, הם בלתי-דיאלוגיים ושורה עליהם איזו אילמות עקשנית, בלתי-מתומללת.⁶ הבחנה סגנונית ותמטית זו לגבי

2 קובצי הסיפורים הקצרים על פי סדר הופעתם: מות הזקן: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1962; מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968; עד חורף 1974, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975. ההבחנה לגבי סובייקט דובר בגוף ראשון שהסופר לא חזר אליו צריכה סיוג: ראו הסיפור הפרגמנטרי הקצר "ידיד נפש", שנדפס במוסף הארץ (15/03/2002) וכונס בספר: א"ב יהושע, אחיזת מולדת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 225-230.

3 בריאיון עמו הגדיר יהושע את סיפוריו כסימבוליסטיים-פסיכולוגיסטיים עם פיגומים מטא-דיאליסטיים. הפיתוח הביקורתי הרחב ביותר של האלגוריות כעמדה פואטית של יהושע נעשה, כמדומה, על ידי אורי שהם בפרק "ההומור-מיליטאריס האלגורי ועולמו הקוואזי-חילוני בסיפורי א"ב יהושע". אורי שהם, המשמעות האחרת: מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפרא-דיאליסטי, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ' 260-305.

4 באופן מהופך מפנה יהושע תשומת לב קומית דרמטית אל אביזרים פרטיים בחיי משפחה במחזה: א"ב יהושע, חפצים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1968.

5 על העיצוב המוטיבי הזה של הדמויות, ראו אצל נילי סדן-לובנשטיין, א.ב. יהושע: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1981, עמ' 128-129. הכותבת מייחסת להי השינה והחלום של גיבורי יהושע ערך של אינטרוספקציה, אף כי קשה לדבר על דמויות אלה כמצטיינות בתכונה מיוחדת של רפלקטיביות.

6 ספק אם קורצווייל, ממבקריו הראשונים של יהושע, הבין את המגמה הספציפית של הכתיבה הזו, אף כי הרגיש באופי שלה, שאותו הוא כינה במידה רבה מאוד של צדק "מעורר מועקה, אימה ממש". ראו ברוך קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית: מאמרים וביקורת, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן,

הגיבורים ומרחב הקיום שלהם, אף שאינה בהכרח החשובה ביותר לגבי הכתיבה המוקדמת של יהושע, היא הגלויה ביותר בקליטה הראשונית של טקסטים אלה, ובאמצעותה אפשר להתחיל לסמן את החתירה שלהם למטאפיזיות, כלומר לתהייה על העקרונות הכלליים של כינון המציאות ועמידת האדם בתוכה.

המונח "מטאפיזיות" בהקשר של דיון בטקסט ספרותי בא לציין את העובדה כי מאחורי כל פעולה אמנותית מסתתרת "מטאפיזיקה מובלעת", כלומר מערכת של טיעונים סמויים או גלויים על טיבו של העולם; טענות משתמעות לגבי אופי התפיסה האנושית בתוך המציאות, כמטאפיזיקה אימננטית, או הנחה לגבי הכרת המציאות מחוצה לה, כמטאפיזיקה טרנסצנדנטית; הכחשה או אישור לגבי אופן הקיום של העולם – כלומר עמדה כלפי האונטולוגיה שלו, ותפיסות לגבי צורת ההתנהלות של הקיום הזה, כחופשית או כדטרמיניסטית.

את המטאפיזיקה של היצירה הספרותית אפשר להסיק כבר מן הסמיוטיקה הסגנונית שלה – מן הפואטיקה של "העולם הכתוב" – שעשויה להיות למשל ריאליסטית (מתוך השקפה חברתית פוזיטיביסטית-אמפירית), אקספרסיוניסטית (כעמדה אקטיבית של סינתטיות רגשית-הבעתית), או אימפרסיוניסטית (כפאסיביות רצפטואלית, אנליטית, המפרקת את העולם למרכיבים האטומיים שלו). המטאפיזיקה המובלעת היא כהגדרת ר אלבק-גדרון "תמונת העולם המסתמנת כהפשטה מתוך היצירה הספרותית", אך גם מהסגנון הספרותי, כלומר מהפואטיקה של "הקול הטקסטואלי", שיש בו השמעת עמדה שוות ערך להתערבות החשופה של כותב הטקסט, כפי שאנו מוצאים ביצירות ידועות של בלזק או של טולסטוי.⁷

הטענה המציגה את הסיפורים של יהושע כטקסטים מטאפיזיים מבקשת להרחיב את גבולות המשמעות הפילוסופית המוקנית לפואטיקה, כך שהיא לא תהיה תלויה רק בזרם ספרותי מסוים. בעצם הכלליות של תיאורי המרחב והאדם בסיפורים אלה – באי-לוקאליות שלהם ובאי-פרטיות שלהם – כפי שתוארה כאן, נוצרה נוסחה ספרותית שמבקשת לדובב מטאפיזיקה מובלעת ולהציף אותה על פני השטח, קודם שנעשתה גלויה במעשה של הפשטה בידי הקורא. באמצעות הפישוט (simplification) הסגנוני ובאמצעות ההתנזרות מכל שימוש באיזכורים פרטיים עוצבה "נוסחאות של מרחב", שהיא מרכיב מכונן של הכרה פילוסופית. זהו מרחב שבו היחסים שבין הגיבורים ובין העולם נערכים באופן סימבולי כדי לייצג תמונה של "מבנה העולם" ולא תמונה של מציאות חברתית תלוית-תרבות לאומית ספציפית.⁸ צורת היערכות מופשטת זו אכן קרובה לסגנון הסימבולי ביצירותיו של קפקא

1982, עמ' 307.

7 המונח "מטאפיזיקה מובלעת" הוא אפליקציה מורחבת של המונח של בות "מחבר מובלע" (Implied Author), ראו בספרו Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1961. הפעלת המונח "מטאפיזיקה מובלעת" הונהגה לראשונה בביקורת הספרות בספר: רחל אלבק-גדרון, המאה של המונאדות: המטפיזיקה של לייבניץ והמודרניות של המאה העשרים, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2007, עמ' 11.

8 קורצווייל היה כמדומה הראשון שאיך את הסגנון "הגברי" והחסכני של יהושע (בניגוד לסגנון ה"נשי",

ולכמה מיצירותיו של עגנון (בעיקר ב"ספר המעשים"), כפי שהרגישה הביקורת, אך כאן היא תוצג לא כתוצאה של השפעה ספרותית סגנונית, אלא כסמיוטיקה של פרויקט הגותי.⁹

המרכיב הבולט ביותר של נוסחת היחסים הזו בסיפורים הקצרים הוא הגיבור הספרותי – או "הסובייקט המספר" – שיהושע חוזר ומעצב אותו פעם אחר פעם כמי שהוצב במערכות משתנות של יחסים חברתיים, ארגוניים וקהילתיים.¹⁰ מאז סיפורו הראשון "מות הזקן" מעצב יהושע את הסובייקט המספר כנתין בתוך ארגון חברתי (בסיפור זה – בוועד בית משותף). המונח "נתין" – ולא אזרח – בא לציין באופן ממוקד את המובן הצייתי שיש

לדעתו, של ס' יזהר), באותה מגמה של סימון הטקסטים שלו כעבודות אקזיסטנציאליות-פילוסופיות (אפשר שבהשפעת ז'אן פול סארטר), ולא כיצירות של שיקוף ריאליה ישראלית. ובלשונו: "אפשר לומר, שיחסו של ס' יזהר לשפה הוא יותר נשי ויחסו של יהושע גברי יותר". ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע", חיפוש הספרות הישראלית, הערה 6 לעיל, עמ' 309. באופן אינטואיטיבי נגע קורצווייל בהבחנה סגנונית-מגדרית מאוחרת, הנטולה מן המחשבה של ג'וליה קריסטבה, על הנשיות של הסמיוטיקה האימפרסיוניסטית מול הגבריות של הסימבוליקה הקלאסית. ראו מאמרה Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language (1974): The Semiotic and the Symbolic," K. Oliver (ed.), *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, pp. 32-41.

9 הבחנה עקרונית זו עולה מדבריו של עמוס עוז בתגובה ביקורתית סמוכה להופעת הקובץ מות הזקן: "עיגון העלילה מחוץ לקואורדינטות של מקום ושל זמן, מסייע לא.ב. יהושע לא-מעט בעיצוב עולמו המיוחד: טול מ'מסע הערב של יתיר' את 'יתיר' ומ'גיאות הים' את 'האיים הדרומיים', והצב במקומם את תחנת רכבת ישראל בכפר הערבי ביתיר שבהרי ירושלים, או את כלא תל-מונר – והפכת את העלילה למהתלה גמורה. אף בסיפורים שבהם ההפקעה מגדרי הזמן והמקום היא בולטת פחות (חתונתה של גליה, 'תרדמת-היום') – נשען יהושע על חומרים אי-ריאליים מובהקים ושואב מהם את עיקר כוחו וייחודו. עם זאת, ההזדקקות להם נראית לנו כאחת מחולשותיו העיקריות של יוצר זה". עמוס עוז, "הפטיש והסדן: על 'מות הזקן' מאת א.ב. יהושע", מן היסוד (17/01/1963), נדפס שנית בכתב העת סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 271-273. באותו מאמר קובע עוז: "שאלת עיצובן הספרותי של הנחות פילוסופיות, או של דחפים אירציונאליים, היא השאלה האמנותית המכרעת בדיון על סיפורי 'מות הזקן'". בניסוח שונה ומתוך הערכה רטרוספקטיבית של יצירת יהושע חזר על ההבחנה הזו גם גרשון שקד: "מה שקסם ליהושע אצל עגנון הוא תבניות המבטלות גבולות של זמן ומקום ומאפשרות ביטוי מטפורי של עולמות על ותת-מצאויותיים. בניגוד לעגנון שמארגן חומרים ממשיים לכדי הפיכתם לבלתי-ריאליים ומבטאים מצבי נפש או מצבים מטאפיזיים, יהושע נוטל חומרים מופשטים ומעניק להם ממשות. מכאן ניכרת השראה נוספת שלו – קפקא. בניגוד לעגנון יהושע גם מנותק ממסורת תרבותית עשירה הניכרת בסגנון הלשון ובכוח הרמיזה האלגורית. יהושע אינו נסמך על מיתוסים אלא חייב ליצור אותם, וליצור אותם כך שיהיו בעלי משמעות מוסכמת רחבה מחוץ לתחום התרבות היהודית. אם כן התפתחותו של יהושע תלויה רבות באי-הסתמכותו על סגנון ומסורת, על חומרי זמן ומקום ובהתנתקות מאבותיו הספרותיים". גרשון שקד, "שהמוות בחלוניו: א"ב יהושע", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת (24/03/2004), עמ' 26-27. השוואה לקפקא עלתה לראשונה בביקורת שכתב קורצווייל על סיפורי מול היערות: ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע", הארץ (30/06/1968). על הזיקת הדומות של יהושע ועוז כשני מספרים מתחילים ראו אברהם בלבן, "שני רעים יצאו לדרך: על התחלותיהם של א"ב יהושע ועמוס עוז", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 137-146.

10 הבחנה דומה היא הבסיס לניתוח הפוליטי-חברתי שעורך יהודה שנהב במאמר "מדינה מפקירה, אחריות של תאגיד והאופציה הפוסט-חילונית: קריאה ב'שליחותו של הממונה על משאבי אנוש'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 362-383.

למושג "סובייקט" בשפות אירופיות; כלומר נוסף למשמע של "אישיות" המשמע של "פרסונה מציינת" הנתונה למרות של ישות אחרת (Being a subject of), שהוא ממד מיוחד של יחסים בין סובייקטיביים שאינם בהכרח "אזרחיים", אלא למשל דתיים, או קשרי מחויבות לנאמנות של סובייקט אחד לשני. גיבוריו של יהושע מבטאים את תכונת הצייתנות הזו גם במערכות בלתי-אזרחיות, שהן אישיות לחלוטין, כמו למשל ביחסים שבין המספר ב"מסע הערב של יתיר" לבין נערותו זיוה, שמפתה אותו להסיט את רכבת האקספרס ממסילתה. כמוכן שבתוך ארגונים אזרחיים כמו ועד בית, חברת בנייה, חברת רכבות או פלוגה צבאית, ממד זה של צייתנות כנועה בולט עוד יותר. אך הצייתנות הארגונית או האזרחית היא משנית בחשיבותה אצל יהושע לעומת צייתנות מיוחדת זו שאותה הוא מעצב אצל גיבוריו כדחף פסיכולוגי עמוק שרק בהגשמתו הטוטאלית תלוי מימוש עצמיותם.

המשימה המטאפיזית של הטקסטים האלה מכתובה את המבנה החוזר הקבוע שלהם – כלומר היא חוזרת שוב ושוב על השאלה: מה טיבו של עולם שבו האני מממש את עצמו כסובייקט אובססיוני של צייתנות? מהו המיצוי הסופי של המצב הזה? האם המציאות בתוך עולם כזה היא דטרמיניסטית ולא ניתן לחמוק ממנה, מעצם המידול החוזר הזה של הנפשות הפועלות כנתינים צייתניים לרשויות שבצלן הן חיות?

יחסים אלה של נתינות-צייתנית שוכנים כבר בבסיס עבודותיו המוקדמות של יהושע בקובץ מות הזקן. אלה הם היחסים שבין המספר לנציגת ועד הבית הגב' עשתור, בין עובד חברת הרכבות לממונה עליו ובין לחברתו ב"מסע הערב של יתיר", בין החיילים למפקדם ב"המפקד האחרון", בין שומר היערות לקרן הקיימת ב"מול היערות" ובין שומר האסירים לשלטונות בית הכלא ב"גאות היס". בכל הסיפורים האלה מדובר באותה נתינות מציינת, שלעתים היא מניידת את עצמה מרשות לרשות. היא אוטולוגית; היא "יש" הפועל מכוח רצונו שלו, וקיומה אינו מותנה בזיקה בין-סובייקטיבית. היא אימננטית לדמויות, והן מפעילות אותה בלא שהן נתבעות לכך מכוח כפייה חיצונית. זוהי צייתנות שאינה שייכת לאותה טיפוסיות הגליאנית של יחסי עבד ואדון, באשר הגיבורים מבטאים אותה בלי כל תלות באדון מסוים, ו"מעבירים" אותה – כאילו היתה חפץ או "דבר" בעולם – ממרחב אחד לשני. הם נשאים שלה. היא לא משקפת את אדונייה – היא חיה לעצמה את כוחה המצייתי, ומפעילה אותו עד למימוש הסופי בלא התחשבות בשאלת רצון הסובייקט שלה. הארגון החברתי מגלה אותה, חושף את קיומה משום שהיא משרתת אותו. אולם מרגע שהיא נחשפה היא פועלת מכוח עצמה; ב"מסע הערב של יתיר" מועברת הצייתנות מתקנות חברת הרכבות אל זיוה, הנערה שמפתה את המספר להסיט רכבת ממסילתה; בסיפור "תרדמת היום" מועתקת הצייתנות ממנהל העבודה באתר הבנייה אל הפועל הפשוט לבוראני שמפתה את המספר ללכת לישון באמצע יום העבודה.

פעולות אלה של העתקה (Transposition) נראות כמותנות בפיתוי, או בהדחה, אולם למעשה לפני פעולת הפיתוי הן נבנו כאפשרויות משום שהמספר, גיבורו של הסיפור, עוצב מלכתחילה כמין סובייקט עיוור, ולעתים קרובות אילם, שהפרסונאליות שלו מגולמת בציות פאסיבי לתקנות, להוראות ולכללי פעולה, שאותם הוא מאמץ בלי לשאול על כותביהם.¹¹

11 באמצעות שכלול המנגנון הזה – שיהושע הוליד אותו ממטאפיזיקת הצייתנות שלו שהיא המטאפיזיקה

זהו סובייקט שרואה את העולם כאילו היה מכשיר שמצורף לו manual – ספר הוראות – שבאמצעותו מפעילים אותו.¹² כללי הנתניות שמעצב יהושע לסובייקט-האוטומטון שלו הם לעתים גלויים (ספר התקנות של חברת הרכבות, ספר החוקים של הסוהרים, פקודת יום לביצוע תרגיל צבאי), אך לעתים הם סמויים, הם אבסולוטיים ובוקעים מהדיבור של הגיבור כעין ישות עריצה הנחבאת בתוכו וכופה עליו את פעולותיו החיצוניות, כמו למשל כאשר המספר ב"חנותה של גליה" מדווה על אלוהות מומצאת שנחבאת בתוך גזע עץ שרוף.

גם בשעה שנתניות זו שרויה במרחב חברתי, היא גולה ממנו אל פנימיות הסובייקט. הגיבורים של יהושע הם מונרכיות של ציות ללא פוקד. עקרון הציות הטוטאלי הוא אימננטי ועושה את המציית לבעל עוצמה בלתי-מוגבלת לגבי סובייקטים שכנים לו. אל מעמדו המונרכי הוא מגיע באמצעות ההגליה שלו עצמו אל טריטוריה מבודדת; אי מרוחק שבמרקזו כלא סגור, חדר סגור שתרדמה נופלת על דייריו, יער מרוחק בגליל. במרחבים האלה גיבוריו של יהושע הם מונרכים על אי בודד, הם שוררים על נתינים חסרי שם, הם סובייקטים המתמלאים מכוח עצמם, מהדחף הפנימי שלהם לקיים ציוויים שאין להם מצוים. ("אדון יחיד אני על הבניין כולו, בלי מתווכים וכלי הוראות"; "המלך בבית האסורים"¹³). גם הגיבורים המורדים בסיפורים אלה – מבעירי היערות ומסיטי הרכבות ממסילותיהן – אינם שונים מאלה שצייתנותם "נאמנה" כביכול לארגון שלהם. ה"מורד" בסיפורים המוקדמים של יהושע הוא מי שהעתיק נאמנות של ציות במרחב אחד לנאמנות של ציות במרחב אחר.

עולמו של יהושע בסיפורים אלה מאוכלס כולו בפרסונות המשכפלות את הכוח האוקסימורוני הזה של "צייתנות עריצה". גם דמויות משניות, כמו למשל נהג האוטובוס ב"חנותה של גליה", מצטיירות כמפלצות אוטוטקטוניות או כדמות בעלת "אישיות מעופרת" בלשון המספר, שלה "ראש ענק ומשורבב לפניים, ובפדחת כענף שנקטם, מצנפת-נהגים ירוקה"¹⁴; שניתנה בידה מכונה גדולה (האוטובוס), והיא מפעילה אותה באלימות ובאילמות מוחלטת. אף שבכל הסיפורים הללו הדמויות הראשיות הן "פרסונות מספרות", הן שתוקות ובלתי-דיאלוגיות. הן מדווחות על עצמן ועל זולתן כעל אלילים רבי כוח או כעל כוהנים של עוצמה טקסית בדת נטולת חסד שמחסלת את מאמיניה. המטאפורה הדתית היא הבסיס לסיפור "תרדמת היום", שבו מיטתו של לובראני, הפועל המפתה את המספר לחדול

של הרוע – והעברתו אל מצבי הריאליה, ייצר יהושע את מנגנוני ההומור המובהקים שלו. דמויותיו ההומוריסטיות מותחות את פעולתן האוטומטית עד ל"נקודת ההיעצרות" (הטרנספוזיציה) שהיא נקודת הגיחוך על האוטומטיות הזו. הבחנה זו ביחס לפעולת הטרנספוזיציה – שעליה העמיד אנרי ברגסון את עיקר ההגדרה של הצחוק – בולטת בכל צורות העיצוב של פעולות קומיות בפרוזה של יהושע, כמו למשל ריצת האמוק של ישראל קדמי ברומן גירושם מאוחרים עד לבליתמו בחדר האמבטיה של האם הזקנה של לבנה פינטו. כל יצירותיו המאוחרות של יהושע עוסקות בעצירת האוטומטים הכפייטיים והצייתניים שביצירותיו המוקדמות, ומכאן נולד האפקט ההומוריסטי שלהן.

12 דימוי ספרותי מכאני זה עולה גם ממאמרו של יגאל שוורץ, "דאוס אקס מכינה, אלוהים, מכונות ובני אדם בסיפורת של א"ב יהושע", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 507-515.

13 יהושע, "גאות הים", מות הזקן, הערה 2 לעיל, עמ' 78, 86, בהתאמה.

14 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 44.

ממלאכת הבניין וללכת לישון, היא כ"במת עץ", ומי שקרב אליה נראה כ"מתעטף בגלימת כהן"¹⁵. טקס השינה מפיל תרדמה על היום – כלומר על חללו של הסיפור – ומשליט מרות משתקת על הקורבן שנעשה הכוהן שלה.

הרוע הנשקף מטיפוס סיפורי זה נעוץ במנגנון השיתוק שהשתלט על הקורבן, שבאופן פרדוקסלי הוא שהפעילו מלכתחילה. במידה שיש גילויי חסד בסיפור, כמו למשל הטיפול שנותנים המספר וחברתו זיוה לפצועי הרכבת המתהפכת – אלה הם רחמים פורנוגרפיים של הצצה אל סבל הזולת כאל מראה מהופכת המגלה לפרסונה העריצה הזו את גודל כוחה לחולל אסון.¹⁶

זוהי רשעות שעוצבה כרוע מוחלט ובלתי-שיפוטי, משום שהסיפורים מלכתחילה אינם נתונים בתוך מרחב הכרעות מציאותי שבו נתבע הגיבור לעשות פעולה אתית של בחירה. המרחב כאן הוא שטח סמיוטי של ארגון יחסים סימבוליים בעולם, כלומר ייצוג של עמדה מטאפיזית, מופשטת ותיאורטית לגבי הנתינות הטוטאלית. מן הטעם הזה – של מופשטות והעדר קונקרטיות חברתית או לוקאלית – סיפוריו המוקדמים של יהושע נעדרים כמעט כל ממד של חמלה והומור – שתי תכונות הנגזרות מיחסים אנושיים במרחב של ממשות ריאלית המאוכלס בדמויות מהקשר חברתי ספציפי. המבע ההומוריסטי ייעשה מאוחר יותר לתו היכר של כתיבתו של יהושע רק כשישתנה המרכיב הזה במידול הפואטי של סיפוריו הקצרים.

המבט הביקורתי הכולל שהופעל כאן בקריאת סיפוריו של יהושע חותר לגלות את המניע של הסופר לייצוגו המטאפיזי של הזדון, המגיע לידי אלימות גופנית בהכאתו של החתן ב"חתונתה של גליה", רמיסה אדישה של חיי הזקנים הכלואים ב"גאות הים", או דחיקת איש זקן אל "מקום היאות לך" – אל מותו. כל אלה הן כאמור פעולות נטולות חמלה מצד סובייקט שעוצמתו בכניעותו.

בדברים הבאים אני מבקש להציע כי המניע לעיצוב הרוע המטאפיזי טמון בנקודות "ההתחלה" של מצבי-הסיפור, כפי שהיצירות המוקדמות האלה מכוננות אותן דרך קבע; התחלה הנמסרת במצב מיוחד של סובייקט מספר שאיבד את תכונתו העיקרית כסובייקט כותב. רגע האובדן הזה הוא מומנט הכינון (במובן של זמן ומניע פעולה) של מעשה הסיפור אצל יהושע, ואותו הוא הציב כנקודת משען ארכימדית שממנה מחוללים הסובייקטים הצייתנים שלו את עלילות הסיפורים. מצב זה משתקף כבר באקספוזיציה לסיפורו הראשון "מות הזקן":

ראיתי שאני בטל מעבודתי זה מחצית השעה, והלכתי לראות מי ומה הבטילו אותי מעבודתי,

15 יהושע, "תרדמת היום", שם, עמ' 36, 37, בהתאמה.

16 יש דמיון רב בין הסיפור "מסע הערב של יהיר" לנובלה *Crash* (1973) מאת הסופר הבריטי James Graham Ballard (1930-2009). הנובלה עובדה לסרט ב-1996 בידי דייוויד קרונוברג. היחסים שבין הגבר והאישה בסיפור זה מבוססים על פעילות פורנוגרפית של מציצנות אירונית ואלימה באטונות-רכב, כצורה של תגבור מתח מיני ביניהם, שכדי לקיימה יוזמים בני הזוג תאונות קטלניות במיוחד.

ראיתי ששמש אחר-הצהרים טרם רכנה מבעד האילן שלפני הבית, ולא שלחה רצדי אור, לסנוור את הדפים הריקים שלידי עטי. [...] עמדותי ליד החלון וראיתי את ההרים הרחוקים, שרחקתי מהם בעטיו של הספר שאני רוצה לכתוב. זה ימים רבים לא ירדתי לשדות ולא הלכתי בדרכים כדי שאפנה לכתוב ספר. עד עכשיו לא כתבתי אפילו שורה אחת. הולך אני ומבטל את הזמן, ואין אני יודע איך.¹⁷

מנקודת אפס זו של הדף הלבן – מחידלון הכתיבה – מתחיל יהושע את עלילת ההשתעבדות לגברת עשתור (שם של אלילה כנענית). ב"העדר" הזה של היכולת לייצר טקסט נעוצה סיבת הרוע המתגלגל בסיפור.¹⁸ הסובייקט המספר אינו כזה מלכתחילה, אלא שעולמו התרוקן לפתע ממעשה הכתיבה, או מן היכולת לשמר את הפוטנציה שלו כ"סובייקט כותב". לכך – אל הריק הנפער הזה ואל חללו – נשאבת הפעולה של ה"סובייקט המציית" החדש שלו, זה שמחזר אחר גברת עשתור, והיא אחריו, כדי לדחוק מן העולם את הזקן, שכנסם המשותף. הרבה לפני השיח הביקורתי על מעמד "המחבר" ביחס לטקסט שלו, ובוודאי הרבה לפני העיסוק ב"מות המחבר" באופן שרולאן בארת דיבר עליו, ייצר יהושע טקסט ספרותי המשקף עמדה הפוכה לזו של בארת, עמדה שלפיה קיימת רציפות מטאפיזית בין הכתיבה כפעילות ממשית ובין הפעולה הבדיונית של הגיבור הספרותי.¹⁹ הכתיבה מחוברת ללא חציצה אל ההווה, היא קובעת את המעשה הספרותי ובהעדרה מדווח הכותב, כביכול בעל-פה, על התגלגלות הסיפור ללא כותב. הטקסט של יהושע מקנה לסופר "הממשי" (בין שהוא כותב ובין שהוא מפסיק לכתוב) סמכות מוחלטת של הבניית הדמות של המחבר כמי שמכונן את הפרדיגמות של "יקום ספרותי" שהנפשות הפועלות בו משקפות מטאפיזיקה של עולם ללא כותבים.²⁰ בלי להיכנס לדיונים משווים מפורטים נעיר רק כי בכך, כלומר בהצבתה של מטאפיזיקה זו דווקא, ניכר דמיונה העמוק של יצירת יהושע ליצירות קפקא ועגנון, העוסקים בפרדיגמה זו גופה, של "כתיבה" כמרכיב הכרחי בשיפוטו של העולם הממשי דווקא.²¹

17 יהושע, מות הזקן, הערה 2 לעיל, עמ' 9. הסיפור נדפס לראשונה במשא (1957) בשם "מיתתו של הזקן מן הדירה הראשונה".

18 וראו עמדה הפוכה הרואה בחתימה לטקסטואליזציה של הדיבור הפולקלורי ביצירות המאוחרות של יהושע (בעיקר הכלה המשחררת) יסוד של קונפליקט תרבותי שיש בו פוטנציאל של הרס: רחל אלבק-גדרון, "טוטם ועיוורון בישראל של 2001: תהליכי ברירה תרבותיים המיוצגים ברומן 'הכלה המשחררת' של יהושע", מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 5-19.

19 העמדה המצמצמת את תפקידו של המחבר הוצגה על ידי בארת במסתו *Le degre zero de l'écriture* שראתה אור בשנת 1953. בעברית: רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, מצרפתית: דניאלה ליבר, תל אביב: רסלינג, 2004. מהלכיה של מחשבה זו החלו בישראל בשנות ה-60 וספק אם יהושע היה מודע להם.

20 התפלגות זו שבין הבניית המספר בידי הקורא או בידי המספר עצמו משתקפת היטב בחיבורו של בארת "מות המחבר". רולאן בארת, מות המחבר; מישל פוקו, מהו מחבר, מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 39-42. החיבור נדפס במקורו בשנת 1967.

21 אצל קפקא שאלת מעמדם של התוכן הכתוב ושל הקורא בו גולמה כפעולה רציפה באמצעות הכתיבה/חריטה על הגוף ("מושבת העונשין"). אצל עגנון שאלת הרציפות קשורה בחיפוש אחר כתבים, או בהצגת אמצעי הייצור של הכתבים באמצעות הסופר שהוא הגיבור ("אגדת הסופר" וכן סיפורי "ספר המעשים", והרקונסטרוקציה של העולמות המסופרים ברומן אורח נטה ללון), אך במיוחד במעשה

בהצגת עמדה זו הציב יהושע (אף כי בדרך של ציור תמונת תשליל) כבר בפסקת הפתיחה של "מות הזקן" את העמדה המטאפיזית שלו לגבי הכתיבה כפעולה המכוננת מרחב של חירות טוטאלית. הכתיבה תלויה בחופש ממרות, בעצם התביעה שלה לברוא מרחב בדוי. בסיפורים הראשונים, ובעיקר ב"מות הזקן", בוחן יהושע (מתוך חרדת אי-כתיבה) את האי-יכולת לכוון סובייקט כהשלכה אפשרית שיש לאובדן היכולת לכתוב.²² הכתיבה כפרקטיקה – ולא דווקא כ"תוצר", כלומר כ"טקסט" – היא בסיס הכינון של הסובייקט,²³ היא הרגע שממנו מייצר ה"אני" את ה"עצמי". כשכוחה פוקע מתחיל העצמי להתפורר – תהליך שיהושע הקדיש לו את הסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר". החלל המתרוקן מסמכות כותבת, מסובייקט חופשי, שואב אל תוכו סמכות מומצאת, שהאני מציית לה בעיוורון. הוא ממציא בשבילה טקסטים מצויים שנכתבו כביכול על ידה, ופועל, כביכול, מטעמה.

לחיפוש אחר פרקטיקה של כתיבה, לאובססיה לקנות בעלות עליה, יש גילויים תמטיים רבים ביצירת יהושע, ובמקומות שבהם היא עדיין ויטאלית היא מייצרת מרחב שבו נבחנים יחסים משפחתיים: לרוב יחסים בין אב שאיבד יכולת כתיבה לבן שמצוי בעיצומה של כתיבה. לכך מכוונות אפיזודות רבות בנובלה בתחילת קיץ 1970 או ברומן הכלה המשחררת, ורבות מהן מדווחות, כמדומה, על שיירים של סיבוך אדיפלי אוטוביוגרפי של יהושע בצעירותו.²⁴ חבורת הכותבים אצל יהושע נאבקת על המשאב הוויטאלי הזה, וחבריה מודעים לכך, כי בזכותו הם נהנים מסובְרניות ומחירות מוחלטות – כמו במקרה של המפקד הכותב בלילה את תוכניות האימון בסיפור "המפקד האחרון". בעולם המרושע של הסיפורים המוקדמים כל הטקסטים (למעט זה שמובא בסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר") הם אנונימיים – כמו למשל ספרי הוראות ותקנות – שאין מאחוריהם סובייקט כותב. הם מטעמן של סמכויות כותבות מומצאות והם תובעים נמענים צייתניים.

"טקסטואליות אנונימית" היא "המאיים" האולטימטיבי שאותו מאייך יהושע כרוע מוחלט בראשית כתיבתו. את יחסו לטקסטואליות הזו הוא משליך מתוך עמדה אנטי-רליגיוזית קיצונית על כלל כתבי קודש ועל ספרי הנבואה שבתנ"ך בפרט, כדברים שהוא שם בפי ירמיהו, גיבור הרומן אש ידידותית:

ריטואלי אובססיבי של כתיבה על עור חיה (כמו בכתיבת התורה) שברומן תמול שלשום ובסיפורים "מזל דגים" ו"כרדיד חשבו להם כלי שיר". מעשה ריטואלי זה מבקש לחבר את הממשי (החיות) עם הייצוגי (מעשה הכתיבה).

22 זוהי גם חרדה מפני אובדן החירות לקרוא. בסיפור "גאות הים" נאסר על האסירים להחזיק ברשותם ספרים, והם קוראים באוסף פְּלָה של ספרים קרועים מספריית הכלא המועברים כסבב נצחי ביניהם.
23 מה שרולאן בארת מנחה "דרגת האפס של הכתיבה", אותה פרקטיקה (écriture) המצויה במרחב שבין השפה, הסגנון והתמה שאליהם היא מופנית.

24 א"ב יהושע, בתחילת קיץ 1970, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1972: האב מפשפש בכתבי בנו; א"ב יהושע, הכלה המשחררת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001: הפרופסור טדסקי מטפל בכתבי תלמידו המת. בשני המקרים נקשרת הפעולה הזו בעומקה במיתוס חיפוש אדיפלי של חקר הראשית, של סוד נעלם הנעוץ בראשית של העצמי שאותה מבקש הגיבור לחשוף. אפשר להניח כי מוצאו של המורא האדיפלי הזה מפני אבות המחפשים אחר כתבי בניהם הוא באינדידואציה האוטוביוגרפית של יהושע עצמו, שהוא בן לאב כותב, הכרוניקאי של ירושלים, הסופר יעקב יהושע.

וככה התחלתי לקרוא בתנ"ך לפי הסדר. ספר בראשית מאוד נחמד. אבות, אמהות, בנים וכלות, אחים ואחיות, מריבות וקנאות. [...] אחר כך קראתי בשאר ספרי החומש. שם כבר מתחילים המאבקים והסכסוכים בין משה לבין האספסוף שיצא ממצרים ומתגעגע לאכול בשר עם שום ובצל, ובמקום זה מקבל דת חריפה. המסכנים כנראה הרגישו מה עומד לנחות עליהם, והתחילו להתקומם כנגד הדת הקוסמית הזאת, דת תקיפה ותובענית, שנטפלה לעם קטן אחד. [...] לשבחם של ספרי התורה אפשר להגיד שהפרוזה שלהם צלולה, לא מתחכמת, לא מתפתלת. ואין בה רמאויות של כפל לשון כמו אצל הנביאים.²⁵ [...] בינתיים אין לך ברירה אלא לשמוע מה אני חושב על הנביאים [...] מדברים על צדק אוניברסאלי, על אומץ ועל על אייקונפורמיות – בלי לברוק למה האומץ הזה ולאן מוליכה האי־קונפורמיות. כי אם בודקים מוצאים שהכול חוזר על עצמו ושכל הזמן דופקים כאן על אותו מסמר. למי שייך הצדק הזה? תחת איזה חסות הוא מתקיים?²⁶

יקום של רשע הוא זה שהקִּתְּבִים שלו הם ללא כותבים, הוא יקום נטול חמלה וגדוש רוע, שהטקסטים שלו נעשו לכלי בידי עריצים שהם נתינים־מצייתים, כמו המפקד בסיפור "המפקד האחרון": "לעת ערבית הורה למתפללים שיתפללו. אפילו אינו יודע מי האלוהים – מוטב שיתפללו, שתנוח דעתם המשובשת".²⁷ התובענות של הטקסט המצווה נולדה מסובייקט נסתר, נעלם, אותו "אדון קנאות" שבסיפורים המוקדמים של יהושע – שהוא הסובייקט ההפוך של כתב הטקסט האישי, המשורר, הסופר שאתו יכולים נמעניו להתעמת.

העדר סמכות כותבת, או היעלמות של ישות כותבת, מבטאת אצל יהושע אימה מפני "התפוררות קוסמית" – פוביה חוזרת בסיפורי יהושע, שאותה מפנה ירמיהו מהרומן אש ידידותית כלפי עולם המקרא. לגבי זהו עולם אחוז באיום של חורבן ואסון – מעין התפוררות של מציאות במסווה של ארגונה על פי כללים שהכותב שלהם אינו יודע ולפיכך אין להם משמעות.²⁸ למטאפיזיקה הזו אפשר להעניק תווית מושאלת מהנראטיב התיאורטי של התרמודינמיקה המודרנית, כמטאפיזיקה של "אֶנטרופיה", של חתירה לאי־סדר, לאובדן אנרגיה ול"מוות חוֹמְני של היקום", כלומר ליקום שהאנרגיה שלו זולגת ממנו עד לחיסולו. זהו סדר מדומה, אלים והרסני, שמובלע בו האי־סדר שלו עצמו, והוא מאוכלס בפרסונות הדועכות אל מוות אָטִי והכרחי, שתחילתו באובדן היכולת שלהן להיות תודעות מביעות־כותבות, כמו שומר היערות שכתובת עבודת הדוקטורט שלו על הצלבנים נעצרה, ובתפקידו החדש הוא "מנסה ללקט את הווייתו שהתפוררה".²⁹ הליך זה מיוצג בסימונים

25 א"ב יהושע, אש ידידותית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 273.

26 שם, עמ' 274.

27 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 67.

28 לעתיד יהושע יעצב את חרדת האנטרופיה הזו כצורה קומית בפרק השני ברומן גירושם מאזרחים ויסמן אותה במוטיב המדריך לפרק השני במובאה מתוך שירו של י"ב יטס "The Second Coming": "הדברים נפרמים, המרכז מתפרק, האנרכיה נכרכת על העולם". א"ב יהושע, גירושם מאזרחים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 39.

29 א"ב יהושע, מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 11. וראו על הפסקת הכתיבה בעמ' 9; 14; 21.

של הסיפורים, שבהם מצטייר יקום שבו שוקעים כולם לתרדמת, הרכבות שלו נעצרות או מבול מכסה אותו בדומייה סופית.

להבחנה זו יש להוסיף הערה לגבי הצורה שלובשת האימה מפני אובדן היכולת להיות רשות־כותבת, כלומר להיות סובייקט השולט בהיגוד הסיפור שלו. זהו פחד שהפרוזה של יהושע מעולם לא השתחררה ממנו, ויצירותיו המאוחרות שריות בתוך מאמץ מבוהל להציע אלטרנטיבות למטאפיזיקה של רוע פאסיבי וצייתיני זה באמצעות אסטרטגיות מתחלפות של התחמקות ממנו. ההבניה החוזרת של הפחד מפני הרוע היא בדמות אלילות פגאניות. ישויות כאלה משליטות את סמכותן בשתיקה, שהיא פרדוקסלית משום שהיא מדוֹבֶּבֶת בקולם המדבר בגוף ראשון של הגיבורים. דיבורם המצווה נמנע בעקביות מרטוריקה הסברית, ורובם נושאים במכוון שמות אליליים – עשתור, ערדון, עידוא, יגנון – כמין דרך לייצר רתיעה תרבותית מותנית מצדו של הקורא העברי־יהודי. בעצם השימוש ברתיעה זו נחשף היחס האמביוולנטי של יהושע לתנ"ך, שיש בו מצד אחד משיכה חזקה לערכיו הנראטולוגיים הפואטיים ומצד אחר דחייה מסמכותו המיסטית, המאגית והמשפטית. במידה שהיסוד הדתי מתגלה בסיפורים אלה – הגדושים במפתיע בכינויי אלוהיות רבים יותר מכל מה שמצוי בכל יצירת יהושע שלאחריהם – הוא הרסני, והסימול המובהק שלו הוא המטאפורה של העץ־הסנה האחד שנשרף בסיפור "מול היערות". זהו אותו "עץ מתעטף בתפילה", זית שרוף, שלתוך ניקבתו פונה המספר ב"חתונתה של גליה" ואומר "אדוני אלוהים, זה הסוף"³⁰. המרחב הרליגיזי היה תמיד בשביל א"ב יהושע אזור הסכנה המוחלטת, "המקום האחר" המאיים שממנו הוא מבקש להתרחק ככל האפשר. הרליגיזיות אצל יהושע מגולמת תמיד בתוך "גופים" עריצים, אטומים ובלתי־מובנים ובכך הוא נעשה לסופר החילוני האולטימטיבי של הספרות העברית החדשה.

הסיפורים הקצרים של יהושע הם למעשה מטאפיזיקה סימבולית על פוביה מפני אובדן כתיבה ומפני שתיקה נמשכת שלא תופר לעולם. האפשרות להיחלץ ממנה מופיעה רק כשהגיבור אזור כוח לתנועת מסע ומעורר את סביבתו להשיב לו את כתביו האבודים. המסעות הללו לא צולחים בסיפורים המוקדמים, למעט בסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר", שבו הפקיד יהושע כוח גואל בידיו של נער הלוקה בפיגור גבולי, כמין מקום אחרון שבו עדיין מהבהבת קדם־תבונה כבויה, המאפשרת באמצעות מעשה של סרבנות כלפי האב חסד אנושי בלתי־מצייט והתחלה נסית של כתיבה מחוץ להיגיון ולנורמליות של "האדם הרגיל".

מהסיפורים לרומנים: סובייקט כותב וספרות איטינרית

בנובלות וברומנים שלו חולל יהושע שני מהלכים פואטיים של פירוק הרוע: א. הוא סכר את פיות גיבוריו. ב. הוא נטל לעצמו חירות מוחלטת של כותב. כלומר, הוא דומם את קולו של המספר בגוף ראשון המדובב את עצמו, לטובת טקסט של סופר המספר על דמויותיו, וקובע בכך את גבולותיו של הדיבור באמצעות הבנייה פואטית שרירותית.

30 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 41.

גיבוריו של יהושע עשויים עתה להיות, אם רק יותר להם, דברנים כפייתיים ללא גבול. הפרוזה שלו מבקשת להבליט את תכונתם זו כדי להעמיד מולה את שררת הכוח הפואטי המציב גבול למלל המתפשט שלהם. "השררה הפואטית" מתבטאת בהשלטת גורם תבנות ספרותי שרירותי – קונסטרוקט פואטי – שהמלל נכנע לו, ובכך נעשה מדיבור לפתב. הדוברים בגוף ראשון ברומן גירושם מאוחרים קרויים על שם ימות השבוע (לפני פסח). היסוד הקלנדרי הוא אותו קונסטרוקט פואטי שרירותי השולט על הדיבור; כשהיום חולף סוכר הערב היורד את פיה של הדמות ופותח את פי הדמות של היום הבא. בהפעלת הקונסטרוקט הזה נוהג יהושע באופן דומה לכתבת המשורר, המפעילה צורה שרית באמצעות חיתוכו המלאכותי של הדיבור בגבולות הטור השיירי או הסטרופה השירית, בטרם "הסתיים" המבע הדקדוקי השלם. החיתוך המלאכותי (ולא רק באמצעות צורה כזו) הוא העיקרון החשוב ביותר של הפיכת הדיבור הטבעי למעשה אמנותי-מלאכותי שהצרפתית מכנה אותו "artificiel", ל"מבע עשוי" – לטקסט, לפתב.

ברומן מר מאני, שאותו כינה יהושע "רומאן שיחות"³¹, מרחב הדיבור נקבע על פי עיקרון דרמתי של קטיעת הזמן בפרקים הנסוגים לאחור והתרת הדיבור במסגרות סצנאריות בלתי-אחידות: שיחת טלפון, גביית עדות, קריאת מכתב, דיבור בפני שכיב מרע. ההגבלות על הדיבור רבות ומורכבות כל כך, עד כי בכל מעמד ספרותי (סצינה/פרק/מונולוג) נעשה הסובייקט המדבר לנתין משועבד של ה"ריבון" הכותב אותו. שרירות ההמצאות הפואטיות קובעת את אפשרויות הדיבור, את גבולותיו, את מקומו ואת אורך התנהלותו. באמצעות הקונסטרוקטים הפואטיים המתחלפים והמומצאים מחדש בכל פרק מפגינה "הריבונות הכותבת" של הסופר את סמכותה העליונה, פעמים רבות ללא כל קשר למסגרת התמה שהגיבור פועל בה. הרומן מר מאני הוא יצירה של הפסקות דיבור, והוא, דיבור זה גופו, מצוי תדיר בעיצומו של מאבק להמשיך ולדבר כנגד היד הכותבת הסוכרת את הפה המדבר ואינה מתירה לו להשלים את הארגומנטציה הדברנית האין-סופית שלו. הטקסט הוא מלחמה מתמדת בדיבור שאין לו גבול, מאבק בפרקטיקה מרושעת שמבקשת להשיג באמצעות דיבור מתפשט חסר מרכז, פטפטני, אובססיבי וערמומי מטרות שמעוגנות באיזו "אידיאה פיקס" שתובעת לעצמה חלות על מרחב אין-סופי. בריבונות הכותבת, שחייבת להציב לעצמה גבול כמעשה פואטי, מגולמת אפוא ממילא עמדה מוסרית שמציבה גבול חותך, סצנארי, למזימה הדיבורית הטוטאליטרית של הדמויות.

ההעדרות המוחלטת של סובייקט כותב בסיפוריו של יהושע נהפכה בנובלות וברומנים לנוכחות בולטת של סובייקט-כותב-ריבון, שהוצב מחוץ לטקסט כמכונן שלו. ריבונות זו מכריזה על עצמה באמצעות שרירותיות פואטית כמעשה של "ריבון טקסטואלי", ובה נעוצה ההכרעה של יהושע לעבור מיצירה שהתמה שלה מטאפיזית לכתביה שהתמה שלה אתית. האחריות האתית להבניה של הדמות המדברת היא זו שבגינה יהושע מוצא את עצמו משוחח עם מבקריו על תוכן יצירותיו, כמעשה של ביקורת אתית שהוא מפעיל בדיעבד על הדמויות הסוררות שלו.

המהלך הפואטי השני שבו אפשר לאתר את הסמיוטיקה של התמה האתית כמחליפה את

31 א"ב יהושע, מר מאני: רומאן שיחות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.

התמה המטאפיזית הוא במעבר לתבנית האיטינררית (המסעית), שיצירת יהושע נענית לה בתשוקה בלתי-מסופקת. המהלך הזה מעתיק את עקרון הצזורה מן הדיבור אל המרחב. במקום החלפה שרירותית של הקול המדבר, מחליף יהושע את מרחבי הדיבור של גיבוריו. עבודותיו המאוחרות מוקדשות לדינמיות של התנועה במרחב במהופך לסיפורים המוקדמים: הנובלה בתחילת קיץ 1970 ראשיתה במכתב פיטורים של מורה והמשכה במסע חיפוש אחר בן שנעלם בשירות מילואים בבקעת הירדן. המאהבה הוא מסע אל צלע נסתר של משפחה. גירושים מאוחרים הוא רומן של נסיעות מעיר לעיר המונעות על ידי מסעו של אבי המשפחה מארצות-הברית לישראל לשם השלמת הליך גירושיו. כל המסעות ברומן זה עומדים בצל חג הפסח, שהוא חג זיכרון למסע במדבר מעבדות לחירות. בספריו המאוחרים – מזלכו, מר מאני, מסע אל תום האלף, הכלה המשחררת, שליחותו של הממונה על משאבי אנוש והרומן אש ידידותית – המסע הוא המרכיב הסיפורי החשוף ביותר של העלילות.

בז'אנר האיטינררי יש לכותב מעמד מוחלט של ריבון הקובע את מסלולי התנועה של גיבוריו. לעקירת הדמות ממקום למקום יש משמעות חסלנית לגבי אותם ספרי תקנות שמילאו את דפי הסיפורים הקצרים, משום שהיא משחררת את הגיבור מריבונותם. בשחרור זה מפעיל המספר מורטוריום על התקנות החברתיות, הפוליטיות והתרבותיות שאליהן היה הגיבור כפוף, ומכריח אותו להתייצב מול תקנות של מרחב משתנה, שכלפיו עליו לעצב עמדה שיפוטית חדשה. יהושע נסמך בכך על תבנית התגובה של כל נוסע, שהיא בתחילה התרשמותית ואחר כך שיפוטית (יפה/דוחה/מעניין/משעמם). המצע השיפוטי הזה של יומני הנסיעות והמסעות של יהושע הוא המקום המובהק של מבחן העמדות האידיאולוגיות, הפוליטיות והחברתיות-תרבותיות, מבחן שהקנה לפרוזה שלו את מעמדה המיוחד בספרות העברית של זמנו.

בתוך המכלול העצום הזה של הכתבים האיטינרריים של יהושע, הכוללים כעשרה רומנים, אפשר להפנות תשומת לב אל פרדיגמה מרחבית גיאוגרפית אחת – המחשבה על הדרום והצפון – שיש לה מהלכים בתוך המחשבה האתית-פוליטית והתפיסות המערבית-קולוניאליסטית והפוסט-קולוניאליסטית, שאליהן מפנה יהושע ביקורת חברתית ותרבותית.

מדובר בהבחנה הוותיקה – והגזענית במידה רבה – שאנו מוצאים בחיבוריו הידועים של מונטסקייה המונרכיה העולמית (1734) ועל רוח החוקים (1748), שבהם עיצב הפילוסוף והמשפטן בן המאה ה-18 טיפולוגיה מוסרית-פוליטית בעלת הסבר אקלימי לגבי עמים חרוצים, אקטיביים ומוסריים שהם עמי הצפון מול עמים עצלים, פאסיביים ומושחתים, שהם תוצר אקלימי של הדרום הגיאוגרפי של כדור הארץ.³²

הפרדיגמה הזו, בהיבטים היסטוריים יהודיים שלה, שוכנת בעומק שני רומנים איטינרריים

32 מונטסקייה, על רוח החוקים, מצרפתית: עידו בסוק, ירושלים: מאגנס, 1998, עמ' 167-169. הביקורת על עמדה זו עומדת בבסיס חיבורו הידוע של אדוארד סעיד אוריינטליזם, אשר מבקר את הקולוניאליזם המזרחני, שהוא צורה נוספת של הבניית הפרדיגמה של עולם מזרחי ועולם מערבי. וראו דיון בסוגיה עקרונית זו של "מפגש התרבויות": ריסה דומב, "התנגשות הציביליזציות ברומן 'הכלה המשחררת'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 283-294.

היסטוריים של יהושע: מר מאני ומסע אל תום האלף, שבהם נבחנים יחסי הצפון עם הדרום כיחסי מתח בין־תרבותיים בציוויליזציה הכללית והיהודית. יהושע נוטה לעצב יחסים אלה כהפוכים מכפי שהם עוצבו במערב באופן מסורתי. בשעה שאצל מונטסקייה עוצב הדרום כנבער והצפון כמואר, אצל יהושע הדרום מואר והצפון חשוך. מר מאני הוא הטקסט הראשון שבו ניסח יהושע את הפרדיגמה הזו באופן מודע. היא מופיעה בתוך הדיבור הבוקע מן התודעה הגרמנית הצפונית של החייל אגון ברונר, המעומתת עם התודעה "הים־תיכונית" של הרקליון שבכרתים. המקום הדרומי מכונה "הרחם הכחלחל של הים התיכון",³³ מקום הראשית הטהור של הולדת העמים לפני ששקעו באפלת אירופה הצפונית של פרידריך ברברוסה. הקיטוב האתי הזה שבין הדרום לצפון שוכן כשאלה מטרידה – אך בפירוש לא אקלימית ולא שבטית – גם ברומן מסע אל תום האלף, שבו מגלה בן־עטר את החירות הפוליגמית של הדרום כסיבוך אתי שיוכרע על ידי המונוגמיות של קהילות אשכנז שבצפון.

הדוגמה הקצרה הזו של שני הרומנים חושפת את המניע העקרוני לכתובה החדשה של יהושע, שבה לייצר קרטוגרפיה אתית דינמית (שהרי אין לגיאוגרפיה אחת עדיפות אתית על גיאוגרפיה אחרת). ההיסטוריה הנמשכת של מצבי אין־הכרעה שומרת על הוויטאליות שלה באמצעות מעשה של שיפוט תמידי שמפעיל נוסע בן־חורין. הנוסע של יהושע בוחר בנסיעה מטעמים של דחף בלתי־מודע ושרירותי שהושאל מהסובייקט הכותב של יהושע, מן ההבניה הפואטית של הפעלת גבולות על הדיבור במרחב המוצא.

מתוך הרפרטואר העצום של מקומות שיהושע בחר כדי לייצר בהם מצבים של הכרעה אתית, הפורה שבכולם הוא כמדומה מקום הגבול, המחסום, או קו התיחום שבין מרחבים גיאוגרפיים, תרבותיים ולאומיים. באזורי הגבול האלה שבין הארצות, ובמחסומים שביניהם, מארגן יהושע מחדש את "הכלכלה האתית" של מסעותיו. ליד המחסום, שהוא כמו סכר שעוצר את שטף התנועה, נאגר דבר־מה שממנו המסע יכול להיזון מחדש. דווקא במסע השוטף והממושך בטריטוריה שאין בה מחסומים, כמו המסע בים שהוא מקום של דה־טריטוריה, מתדלדלת האנרגיה הזו והופכת לציפה סטטית מעיקה, כבאותו מסע ימי שברומן מסע אל תום האלף.

כלכלת האנרגיה הזו של יהושע אפשרית בשל אותה תכונה של המחסום להיעשות לחלל של אגירה. הוא עוצר אך אוגר עוד ועוד תקווה לתנועה. בצופן של מטאפוריקת המצבים הסיפוריים של יהושע, מחביא המחסום תמיד איזו נעימה מוזיקלית מפתה שמצויה מאחוריו: למשל, נעימת האופרה התנאטית המפתה של "אורפיאוס ואורידיקה"³⁴ וזו של "דון ג'ובני" מנוגנות מאחורי חומת ברלין, שמולכו מבקש כל כך להימצא לידה;³⁵ סמוך למחסום שבצומת קְבֶאֶטִיָה נאגרת אצל ריבלין וראשד ההמתנה המתוחה למזמורי ביזנץ של הנזירה הלבנונית המתעלפת שב"כנסיית הפיתוי" שבאל זְבֶאֶבְדָה; ומעבר למחסום שהציבו חיילי

33 יהושע, מר מאני, הערה 31 לעיל, עמ' 119.

34 וראו פירוש רחב ל"כֹּרֶה המזינה", אם לנקוט מושג של קריסטבה, שבתמה הזו של אורפיאוס הן אצל יהושע והן אצל שבתאי במאמרה של דורית הופ, "בעקבות אורידיקה: דיון ב'סוף דבר' מאת יעקב שבתאי ו'במולכו' מאת א"ב יהושע", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 195–210.

35 א"ב יהושע, מולכו: רומאן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 113.

המשמר הלוטרנינגי, מכיוונה של העיר נָרְדֵן, נשמע קולה המכשף של זימרת טרובדורים מסתלסלת, שמרעישה את רוחה של האישה הצעירה, רעייתו השנייה של בן-עטר, ומושכת אותה מעבר למחסום בחבלי-קסם.³⁶ שם, סמוך למחסום שליד ורדן, מחלקת האישה את כל המטען המסחרי של בן-עטר לשניים. כעורמה על כוונת "הגזל" של המוכסים, היא מכפילה את המשאבים שיאפשרו את המשך המסע. היא קוראת את האפשרות של המחסום להיעשות לסכר — למקום אוגר ומכפיל נכסים. אצל יהושע המחסומים הגיאוגרפיים הם אמצעי הסכירה של המרחב המתפשט, חסר המרכז, כמו אמצעי הסכירה הצזוראליים שהוא מפעיל על הדיבור המתפשט של גיבוריו. הגבולות אצל יהושע הם "כתיבת הנוף", הם טקסטואליזציה של המרחב הגיאוגרפי. ביצירת הגבולות הטקסטואליים האלה ממשמע יהושע את המעבר אל הדיבור החדש ואל המרחב החדש. הוא מבטיח בכך את ההתחדשות של החיים — יסוד בולט מאוד בהעדרתו מסיפוריו המוקדמים.³⁷

אצל יהושע מקום של היעצרות מוחלטת הוא מקום דתי. זוהי נקודת הסיום במסע של הממונה על משאבי אנוש: בטקס האשכבה במקום של "שקט גמור. קיר קרח שאין כלום מאחוריו. מין קצה העולם"; "קיר של קרח מוחלט ושמיים כחולים".³⁸ הקרטוגרפיה האתית של יהושע מסרבת להכיר בגבול הסופי הזה, וכשהוא מתאר מקום רליגיזי הוא מעצב אותו כמקום של היעצרות, של חידלון. כזה הוא הכותל המערבי, שהוא המובהק שבאתרי הצליינות היהודיים — יהושע מסמן אותו בקרטוגרפיה שלו כמקום של חסימה מוחלטת:

הכותל גם אינו נושא עליו שום שריד מן הפולחן הדתי או הרוחני אשר התרחש בתוך בית המקדש. כל מהותו של הכותל היא חסימותו. אם היה זה עמוד או שער, או אפילו קיר נפרד שאפשר היה לבצע איזו תנועה סביבו, איזו הסתכלות פרספקטיבית, משתנה היה במהותו משהו דינמי, ומשחרר יותר. אבל כאמור כותל זה משדר אלמנט אחד — עצירה, חסימה. הוא מיד עוצר את הבא וחוסם אותו, אפילו בלי לדעת מה הוא עוצר או מה הוא חוסם, שכן למבקר בו אין שום מגע, אפילו רמז עם מה שעומד מאחורי הקיר הזה.³⁹

הכותל נעשה בכך לְסֵפֶר חתום. לגבול האחרון של הקרטוגרפיה האתית של יהושע, למקום שממנו אפשר רק להסב את המבט ולפנות בהליכה לאחור או להביט מעלה בלי לנוע. מעמדה זו של שלילת האפשרות הרליגיזית, השמים אצל יהושע אינם מקום שהעיניים נשואות אליו. השמים הם המחסום שממנו פונים לאחור אל המסע הבא.

36 א"ב יהושע, מסע אל תום האלף: רומן בשלושה חלקים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 177-180.

37 הבחנות קרובות לכך ביחס לגבולות גיאוגרפיים ומדיניים בקרטוגרפיה הסיפורית של יהושע ימצאו הקוראים במאמר: ורד קרתי שם טוב, "מרחב ספרותי וגבולות גיאוגרפיים ב'הכלה המשחררת'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 272-282.

38 א"ב יהושע, שליחותו של הממונה על משאבי אנוש: פסיון בשלושה פרקים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 236.

39 א"ב יהושע, הקיר וההר: מציאותו הלא ספרותית של הסופר בישראל, תל אביב: זמורה-ביתן, 1989, עמ' 216.

לקראת סיום אני מבקש להפנות את תשומת הלב לאופק חדש בכתיבה של יהושע שהוא באופן פרדוקסלי רטרוספקטיבי. כלומר הוא פוסע קדימה כשמבטו מוסב לאחור. בצעידי "אשת לוט" זו בחר יהושע לבטא דווקא אתיקה של חירות – שהיא האתיקה של הסובייקט הכותב שמעריך מחדש את הטקסטים מראשית דרכו כסופר. זוהי תמצית המהלך של אותו מסע משחרר מאשמה שעושה גיבורו של הרומן חסד ספרדי – במאי הסרטים יאיר מוזס.⁴⁰ בדחף של רטרוספקטיבה מפצה ומתקנת הוא סב על עקביו כדי לביים מחדש סצינה שפסל ומחק מעבודת קולנוע מוקדמת שלו. בכך הוא מבקש להפעיל חמלה שנדחקה מפני העריצות הדיבורית שפלשה אל היצירה המוקדמת שלו כקולנוען (מוזס) או כסופר (יהושע); הוא מבקש להפוך "וידוי מילולי לכפרה מצולמת".⁴¹ מעשה התיקון המוסרי הזה מסומן אצל יהושע באמצעות הפיכת הדיבור לכתב (או לסרט צלולואיד) – במקום שבו העין יכולה לשפוט אותו, להעריכו כצורה שהתקבעה באמנות. האמנות בכלל והיצירה הספרותית בתוכה היא רפרטואר של גבולות אתיים מול "ממשות דיבורית", עריצה ומתפשטת. לשם מבחן הקביעה הזו שב יהושע אל הסמכות הגדולה – של הכותב הגדול בכל הזמנים ובמיוחד בזמן הספרדי שאמור להוליד את "החסד הספרדי" – אל מיגואל די סרוונטס.⁴² אל ההווה העתיקה של דון קיחוטה, שממנה נשמע קול סמכותם של הספרים העתיקים – ספרי האבירים שאגר דון קיחוטה. אל הסמכות הזו של הספרות שבכל הדורות מפנה יהושע את מבטו כאל מקור למוסריות בדויה (כתובה, מלאכותית, מוסרטת), מהלך התובע עתה בניין של קומה רטרוספקטיבית פרשנית חדשה בכל יצירתו.

אוניברסיטת בר-אילן

40 א"ב יהושע, חסד ספרדי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

41 שם, עמ' 339.

42 שם, עמ' 372 ואילך.