

כרך יז', ספטמבר 2017, חשע"ח



דביר



מכון הקלרים והמחלקה לספרות עברית,  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורכת ראשית: חנה סוקר-שווגר

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי, יגאל שוורץ (העורך השני), זהבה כספי (העורכת השלישית)

מרכזת המערכת: עירית רונן

מערכת צעירה: יפתח אשכנזי, טפת הכהן-ביק, רינה ז'אן ברוך, חן בר-יצחק, עומר בר-עוז, תמי ישראלי, שחר לבנון, עירית נגר, מי-טל נדלר, יונית נעמן, נעמה ישראלי, יותם פופליקר, תהל פרוש, אפרת רבינוביץ', אליהו רוזנפלד, נופר רשקס.

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויראין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, 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

עריכה לשונית: עינת גלבווע-אופנהיים (עברית), דניאלה בלאו (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר

סדר ועימוד: שרית רוזנברג

הכנה לדפוס: כנרת, זמורה-ביתן, דביר

#### תמונות הכריכה:

Ruven Kuperman, Head in Movement, 2008, oil on Wood, 120X80 cm

Ruven Kuperman, Don't Wake me up, 2015 Color pencils on paper, 150X105 cm

הגיליון רואה אור בתמיכת טוני וסטיוארט ב. (ז"ל) יאנג.

מסת"ב: 8-210-566-965-978

כל הזכויות שמורות © תשע"ח 2017 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

### בשניים: מאה שנים לס' יזהר

**יעל דקל**, "ברגע זה נתגלתה לו ובאה לו": אלוהות ולאומיות בגילוי אליהו  
לס' יזהר – 5  
**עמית עסיס**, ציונות, רליגיוזיות ואירוניה בייצוג המציאות הספרותי של ס' יזהר – 24

### בשניים: אשה בורחת מבשורה

**דנה אולמרט**, אימהות לחיילים בספרות הישראלית: המקרה של אשה בורחת מבשורה  
מאת דויד גרוסמן – 53  
**מי-טל נדלר**, "תקשיב, לשבילים בארץ יש קול": מרחב אלטרנטיבי לאתיקה  
אלטרנטיבית באשה בורחת מבשורה מאת דויד גרוסמן – 76

### [אי] אפשר לכתוב ממזרח

**שלומית רמון קינן**, באב אלשמס: "אי אפשר לכתוב רומן" – 112  
**קרן דותן**, לכתוב מודרניות ממזרח: חילוניות, מסורתיות ומודרניזם אצל  
יצחק שמי – 122  
**הודא אבו מוך**, מקור ותרגום בצל העימות: על תרגום האופסימיסט ואח'טיה  
לעברית – 163  
**איתמר דדורי**, בבל כפנטזיה, כתסביך וכממשות: על מפריח היונים לאלי עמיר – 201

### אתיקה, נראות ועדות בקולנוע

**נורית גרץ**, בין המקום הזה למקומות אחרים: הקולנוע האתי החדש – 225  
**שירלי בכר ואילנה סובל**, וידוי הריגה: וידויי חיילים וחיילות בסרטים תיעודיים  
אוטוביוגרפיים ישראלים – 251  
**ענת זנגר**, בגוף אני זוכרת: ירושלים, זיכרון ושכחה בקולנוע הישראלי העכשווי – 278  
**רז יוסף**, תנאים של נראות: קולנוע נשים ישראלי עכשווי וטראומה – לא רואים עליך:  
של מיכל אביעד – 292  
**איתי חרל"פ**, טעויות בשמש: קריאה בדרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש – 319

**רומן כצמון**, "המשל והנמשל" לש"י עגנון וחשיבת החלופיות ההיסטורית – 340  
**צפי זבה-אלרן**, מה למעלה מה למטה? קנוניזציה וצנזורה בספר הבדיחה והחדוד לאלתר  
דרויאנוב – 357  
**ראובן שהם**, "המנגן הדמוני": מדוע ניסה ההלך, לשווא, לזנוח את "הניגון" בכוכבים  
בחופ? בחינה חוזרת – 381

## **תיאוריה**

**קרול ג'ייקובס**, לנגן בפסנתר של ג'יין קמפיון: ביצוע פוליטי (תרגום ועריכה מדעית):  
ניר קדם) – 414  
**חנן חבר**, נגד פוליטיקת הזהויות ומעבר לה: בעקבות קרול ג'ייקובס  
על הפסנתר – 443

## **ראיון עם סמי ברדוגו ובעקבותיו**

**ראיון עם סמי ברדוגו**: "אף אחד בחיים לא מצליח לתקף אותי ולהזקיף אותי כמו  
הכתיבה, לגרום לי להרגיש שאני ישנו ואני הנני" – 454  
**יוני ליבנה**, "מתי בכלל תפסתם אור": סמי ברדוגו מטביל את הקורא בדיו שחורה – 476  
**אריאל הירשפלד**, אירוניה וחסד: הערה על קולו של סמי ברדוגו – 507

## **המשתתפים בחוברת – 519**

## **הנחיות למחברים – 524**

## “ברגע זה נתגלתה לו ובאה לו”: אלוהות ולאומיות

### בגילוי אליהו לס' יזהר

#### יעל דקל

גילוי אליהו מסמן צומת חשוב בחייו של מחברו.<sup>1</sup> זהו הרומן האחרון של יזהר שבשנת 1992 חזר לכתוב פרוזה לאחר כשלושים שנות שתיקה בתחום הספרות. בתקופת הכתיבה המאוחרת שלו, יזהר התמקד בעיקר בסיפורת אוטוביוגרפית (מקדמות, צלהבים והפרקים האוטוביוגרפיים בצדדיים). אולם, במעין סגירת מעגל, יזהר חוזר ברומן האחרון שלו לעסוק בסוגת סיפורי המלחמה, סוגה שאפיינה את החלק המרכזי של תקופת כתיבתו הראשונה ושעמה הוא מזוהה יותר מכול. בשונה מסיפוריו על מלחמת 1948, שאחדים מהם פורסמו במהלכה או זמן קצר לאחר שנסתיימה, בגילוי אליהו יזהר חוזר למלחמת יום הכיפורים שנים רבות אחריה. הרומן מתאפיין במספר שיבות: עצם שיבתו של יזהר לכתוב פרוזה, שיבתו לכתוב ספרות מלחמה והשיבה למלחמת יום הכיפורים בחלוף שנות דור. אליהן מצטרפת גם שיבה נרטיבית: לסיני ולמיתוס המכונן שהתרחש בהר סיני. כפי שיודגם במאמר זה, השיבה אל הנרטיב המכונן במדבר סיני איננה מנותקת, ואף קשורה בקשרים אמיצים, אל השיבות המטא-ספרותיות שהוזכרו.

הרומן מתאר את מסעם של שלושה קצינים מרצים המצטרפים אל כוחות המילואים שבעוצבת סיני לכאורה כדי להרצות לחיילים. “שלושה מרצים שאין חפץ בהם”, כפי שמעיד המספר, מטלטלים ממקום למקום עם הלוחמים, הארגזים וכלי הנשק, מחכים שיאספו אותם, גם נוכחים בלית ברירה בקרבות, אך למעשה מחפשים ללא הרף: המספר, אחד מן השלושה, מרחיק אל תוך סיני כדי למצוא צנחן בשם אליהו שהקשר עמו נותק. אליהו הוא צנחן ותיק וחקלאי המגדל ורדים. מלבד פרטים אלה – וחוף מהקישורים הביוגרפיים החוץ-ספרותיים לחייו של יזהר ולקורותיו במלחמת יום כיפור – לא נמסרים על אליהו כל פרטים נוספים ועד לרגע מציאתו בסוף הרומן אין לו דמות ואין לו תכונות אופי או מראה. יתר על כן, לא ברור כיצד הוא קשור למספר המחפש אותו ודואג לו כל כך. ידוע רק שדואגים לו, והמטרה היא לגלותו, כך ממש לאורך הרומן כולו: יש “לגלותו” ולא “למצואו” או “לחפשו”. החיפושים אחר אליהו מתווים את הרומן, הם מתרחשים תוך כדי הקרבות, אל מול מראות המוות של החיילים המצרים והישראלים, תוך רעשי ההפגזות וגם במהלכן של השיחות השקטות.

1 מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הדוקטור שכתבתי באוניברסיטת ניו יורק בהנחייתה של פרופ' יעל פלדמן. אני מודה ליעל פלדמן, לערן צלגוב ולמירה בלברג על הערותיהם. ס. יזהר, גילוי אליהו, תל אביב: זמורה-ביתן, 1999.

2 שם, עמ' 24.

עלילת הרומן מבוססת על קורותיו של יזהר במלחמת יום הכיפורים. הוא התנדב להרצות בשיירות מילואים והסתובב, ביחד עם עוזי פלד וחיים גורי, בין חיילי אוגדת 252. תוך כדי כך הוא גם חיפש אחר חתנו אליעזר, אשר – ממש כמו בן דמותו אליהו מהרומן – לאורך זמן לא התקבל ממנו סימן חיים. תיאור הקרבות ברומן מתקרב לדוקומנטרי: המקומות, הבסיסים הצבאיים, צירי התנועה והאנשים (בין היתר מפקד האוגדה קלמן מגן שמופיע בשמו וגם אריק שרון שקל לזהות אותו על פי תיאורו) כולם מעוגנים בהיסטוריה של המלחמה לפרטי פרטים. קטעים מתוך הרומן מבוססים – בשינויים, השמטות ותוספות – גם על עדויות של חיילים שפורסמו בעיתון במחנה, בגיליון מיוחד.<sup>3</sup>

התקבלותו של גילוי אליהו הייתה שנויה במחלוקת. מצד אחד, הרומן זכה להתקבלות נלהבת מצד הביקורת שקידמה בהתרגשות את כל פְּרוֹת יצירתו המאוחרת של יזהר.<sup>4</sup> נטען למשל כי ברומן האחרון שלו –

יזהר המאוחר, ה”אישי” – זה של חמשת ספריו האחרונים שהתפרסמו בשנות התשעים – חוזר כאן לביקור בארצו של יזהר המוקדם, ה”לאומי” כביכול [...] זה שזכרנו בגעגועים גדולים משך כל תקופת שתיקתו רבת השנים.<sup>5</sup>

בנוסף, הביקורת שיבחה את יזהר על הערך שניתן ברומן לחיי היחיד, וציינה את התנגדותו למלחמה, שברומן היא חסרת שחר.<sup>6</sup>

מצד אחר, בדומה לסיפורת המלחמה המוקדמת של יזהר, גילוי אליהו עורר ויכוחים ודיונים בקרב היסטוריונים ואנשי ספרות. הביקורת המוקדמת על הרומן התמקדה בסצנה אחת מתוכו, המתארת חיילי צה”ל בועטים בכוח בפניהם של חיילים מצרים מתים וכך עוקרים באלימות שיני זהב מפיותיהם. כיוון שהרומן מבוסס על קורותיו של יזהר במלחמת יום הכיפורים, היסטוריונים וקוראים נוספים חיפשו בסצנה זו אמת היסטורית כדי לשלול אותה. למשל, תום שגב פנה לפלד, גורי, ולעמיתים נוספים ששהו עם יזהר בסיני, ואלה אמרו שלא היו עדים לסצנה כזו. כמו כן, מומחים לרפואת שיניים שנועץ בהם שללו את האפשרות הטכנית לעקירת שיניים בדרך זו. “גם אם סמילנסקי אכן ראה מה שהוא מתאר”, כתב שגב, “הוא החמיץ את האפשרות להוכיח את הסיפור שלו, ועל כן שוב אינו ראוי לפרסום”.<sup>7</sup> בתגובה לכך, הוצאת זמורה־ביתן גיבתה את יזהר גיבוי פומבי, אך הדגישה את השתייכות הרומן גילוי אליהו לסוגה הספרותית, ולא ההיסטורית.<sup>8</sup>

3 במחנה 35–36, (9/5/1975).

4 כך גם לפי ניצה בן ארי, במאמר: ניצה בן ארי, “ס’ יזהר (אנטי) גיבור תרבות”, קשת החדשה 21 (סתיו 2007), עמ’ 169–178.

5 אלאונורה לב, “לבשורתו צריך להאמין יותר”, הארץ ספרים, (9/6/1999), עמ’ 1, 57.

6 רחל שקלובסקי, “הערך המוחלט של חיי היחיד”, עיתון 77 232 (יוני 1999), עמ’ 12; עמוס לויתן, “לפתע המוות, לאט החיים”, עיתון 77 232 (יוני 1999), עמ’ 32–35.

7 תום שגב, “איפה החייל שהשתיין”, הארץ, (9/4/1999).

8 תגובת ההוצאה לאור מובאת כאן: תום שגב, “על גבול הדימומים”, הארץ (30/4/1999).

חוקרי ספרות ניסו לצנן את השערורייה שלובתה בתקשורת, והדגישו את נקודות החוזק הספרותיות של הרומן. יצחק לאור שיבח את מעשה הסיפור עצמו, ואבנר הולצמן טען שזהו הרומן החזק ביותר שנכתב על מלחמת יום הכיפור; שניהם הדגישו עד כמה הרומן גילוי אליהו חשוב יותר משערורייה עיתונאית חולפת.<sup>9</sup>

במכתב אישי שנשלח לזיהר במהלך אירועי ההתקבלות של גילוי אליהו, תומך עמוס עוז בקריאה הספרותית – ולא ההיסטורית – של הרומן. הוא כותב:

ואני חשבתי כל השנים כי על מלחמות אפשר אולי לכתוב דין וחשבון או סיכום היסטורי או מה, אבל אי אפשר לכתוב סיפורים על מלחמות, אי אפשר ודי, אי אפשר מפני שהסיפור – כמו הנשים והילדים – מתאים לו להישאר בבית בזמן שהגברים שוחטים זה את זה, ואם הסיפור יתעקש דווקא לרוץ כמו משוגע בין הכדורים והפגזים ולהתרוצץ בשדות מוקשים, קרוב לוודאי שלא יצא מזה חי, מפני שהסיפור לא נברא לרוץ כמו משוגע וגם לא לשכב בלי תנועה בדיונות תחת הפגזים. עכשיו, בגללך, אני צריך לשנות קצת את דעתי ולסייג ולומר: אין לסיפור מה לחפש בשדות הקרב אלא אם כן יזהר כתב אותו.<sup>10</sup>

יחד עם התרגשותו מהרומן, עוז מטיל ספק באפשרות לכתוב ספרות מלחמה בכלל. אך הטלת הספק בסיפורי מלחמה באשר הם מעוררת תמיהה, שכן עוז ער כמובן לסיפורי המלחמה המוקדמים של זיהר, בהם הסיפור אכן כמו "מתרוצץ בשדות מוקשים". דומה שהפצעים ממלחמת יום הכיפורים, אפילו ממרחק הזמן של עשרים ושש השנים שחלפו עד פרסום גילוי אליהו, טרם הגלדו, וזהו מקור החשש של עוז. עוז מתייחס, כמדומה, לחוסר האפשרות לתאר את שדות הקרב של מלחמת יום הכיפורים ולא לאי היכולת לכתוב סיפורים על מלחמות בכלל. הרומן גילוי אליהו, שלושה או ארבעה עשורים אחרי המלחמה, נוגע בעצב החשוף של אותו "עבר שאינו עובר", רוח רפאים שאינה מרפה, זיכרון שאינו נאסף אל אבותיו.<sup>11</sup>

9 יצחק לאור, "איך היינו בזבזנים, עד מאוד", הארץ, (28/5/1999), עמ' 122; אבנר הולצמן, "הוא היה שם", ידיעות אחרונות, (30/4/1999), עמ' 26–27.

10 עמוס עוז, "זיהר היקר", הארץ, (6/10/2006).

11 גדעון אביטל-אפשטיין, 1973: הקרב על הזיכרון, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2013, עמ' 26. בספרו, חקר אביטל-אפשטיין את האופנים ואת הזירות שמלחמת יום הכיפורים נבנתה ומושמעה בהן. הוא קבע שזוהי טראומה קולקטיבית שעבודה טרם הושלם. בהתאם לכך, בעשורים הראשונים אחרי מלחמת יום הכיפורים, על רקע הטראומה הקולקטיבית, לא פורסמו יצירות פרוזה רבות שעסקו בה. יש לסייג אמירה זו ובכל זאת לציין את האוטוביוגרפיות הרבות שפורסמו בעקבות המלחמה, וכן גם כמה יצירות פרוזה שפורסמו אחרי המלחמה ולפני גילוי אליהו: יצחק בן נר, "שמונה עשר חודשים", שקיעה כפרית, תל אביב: עם עובד, 1976; א"ב יהושע, המאהב, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1976; אהרן מגד, מסע באב, תל אביב: עם עובד, 1980; בני ברבש, היקיצה הגדולה, ירושלים: כתר, 1982; יהודית הנדל, הר הטועים, תל אביב: הספריה החדשה, 1991. למעשה, טוען אביטל-אפשטיין, רק כ־35–40 שנה לאחר המלחמה, עם פרסום אשה בורחת מבשורה לגרוסמן, טראומת מלחמת יום כיפור שבה ועלתה בסיפורת הישראלית, באופן נרחב וישיר (דוד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2008). לעומת זאת, כפי שמראה חנן חבר במאמרו על השירה שלאחר

במאמר זה אטען שגילוי אליהו מציע גילוי תיאולוגי על מנת להתמודד עם אותו “עבר שאינו עובר” וכדי להתקדם אל עבר העתיד כקהילה, כעם, או בניסוחו של בנדיקט אנדרסון כ”קהילה מדומיינת”.<sup>12</sup> נוכחותו של אלוהים ברומן נרמזת כבר בכותרתו הלקוחה מן הרעיון הבתר-מקראי, גילוי אליהו, והיא חוזרת ונשנית בדרכים ישירות ועקיפות לאורך העלילה.<sup>13</sup> בגילוי אליהו אלוהים מופיע או מתגלה פעמים מספר, בהתרחשות המזכירה את המיתוס המכונן במדבר סיני. אולם הפעם השנה היא 1973, וכיוון התנועה שונה: לא ממדבר סיני אל ארץ ישראל כמו בספר שמות, כי אם בכיוון ההפוך: עמוק אל תוך המדבר. המאמר יצביע על המיקום של גילוי אליהו בסיפורת המלחמה של יזהר, על הקשריה החילוניים והפוליטיים, ויקשור את ההתגלויות האלוהיות ברומן לשיח שרווח לאחר מלחמת יום הכיפורים. המאמר נסמך על המונח *תיאולוגיה פוליטית* כפי שניסחו קרל שמיט, ועל ההבנה של הקשר בין המיתוס על פי רולאן בארת’ לכינונה של לאומיות מודרנית.<sup>14</sup> הקריאה בגילוי אליהו תצביע על הפן התיאולוגי ברומן ותראה את תרומתו ללכידותו ולכינונו מחדש של הסובייקט הלאומי אשר אמונו התערער בעקבות מלחמת יום כיפור.

גם בגילוי אליהו, כדרכו של ס’ יזהר בסיפורי המלחמה המוקדמים על אירועי שנת 48’, המספר מתאפיין באמביוולנטיות כלפי המלחמה. בדומה למספר של סיפוריו המוקדמים, לעתים קרובות הוא מציע עמדה של ביקורתיות גלויה שעשויה להעיב על אחדותו של הסובייקט הלאומי שהוא מציג.<sup>15</sup> הוא נדהם מאימת המלחמה, אך למרות זאת הוא משתתף פעיל בה. הוא לובש מדי צבא ונוכח בזירות הקרב. העניין משמעותי אף יותר בגילוי אליהו, משום שבשונה מסיפורי המלחמה האחרים של יזהר, כאן תפקידו של המספר התנדבותי לגמרי.

מלחמת יום כיפור, זו התאפיינה דווקא ב”ריבוי של תגובות שיריות שהחליפו את האלם שיכול היה להיות תגובה צפויה להלם” (חנן חבר, “יום כיפור. זה בינינו.”, זמנים 84 [2003], עמ’ 86). לפי יגאל שוורץ, הטראומה חבויה בסיפורת של הסופרים השייכים ל”דור יום הכיפורים” כלשונו (אלו הסופרים שאצלם מלחמת יום כיפור היא חוליית מעבר בין הבחורות לבגרות), ויכולה להתגלות בזיקה לסופרים אלו יוצרים לטראומה המודחקת של השואה. יגאל שוורץ, “הצל שלנו ואנחנו: דור יום הכיפורים בספרות הישראלית”, מה שרואים מכאן, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2005, עמ’ 215–235.

12 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000. במאמרו על גילוי אליהו, העוסק גם בהיבטים התיאולוגיים ברומן, חנן חבר קורא את הספר כהפגן פוסט טראומטי הנקשר מחד גיסא למעשה העדות וללקיחת אחריות, ומאידיך גיסא לפריקתה. חנן חבר, “זאת מלחמה שלא היתה צריכה להיות”, אות 4, עמ’ 169–188.

13 סיפורים בתר מקראיים רבים עוסקים באופנים שונים של גילוי אליהו. לדעתי, התמה הכללית של גילוי אליהו, ולא סיפור תלמודי מסוים, היא המתווה את הרומן והיא שהנחתה את המחבר בבחירת הכותרת. עוד על סיפורי גילוי אליהו בהמשך המאמר. על סיפורי גילוי אליהו במסורת היהודית, בעיקר בתלמוד הבבלי, ראו אצל קריסטן לינדבק: *Kristen H. Lindbeck, Elijah and the Rabbis: Story and Theology*, New York: Columbia University Press, 2010.

14 קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, מגרמנית: רן כהן, תל אביב: רסלינג, 2005; רולאן בארת, “המיתוס היום”, מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998, עמ’ 233–291.

15 חשש כזה חזר ועלה בביקורת על סיפורי המלחמה המוקדמים של יזהר, ובפרט על “חרכת חזעה” ו”השבוי”. ראו למשל, מרדכי שלו, “מבוכה וסדיזם, חרבת אל חזעה”, ס. יזהר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב: עם עובד, 1972, עמ’ 47–52. (פורסם לראשונה כאן: סולם 6, ספטמבר 1949).



בהתאם לפואטיקה המאפיינת את יזהר, גילוי אליהו משתמש באופן נרחב במונולוג פנימי, שהוא טכניקה נרטיבית של זרם התודעה.<sup>16</sup> התודעה היא תודעת המספר. לעתים הוא מדבר בגוף ראשון רבים, לעתים פונה לנמען בגוף שני יחיד ולעתים מצטט את הדמויות השונות במבע עקיף חופשי. כך, המספר מתאר את הסצנות השונות, אך כביכול אינו מעורב בהן. על אף זאת, המבע העקיף החופשי והשימוש החוזר בגוף ראשון רבים לביטוי של העמדות כלפי המלחמה, מבהירים שוב ושוב שגם המספר שותף למחשבה המוצגת ככללית על המלחמה ה"מיותרת", מלחמת שווא, וסתם מלחמה שנעשתה בגלל קוצר ראייתם ובגלל אטימותם ובגלל אנשים ששמעו להם ורצו בכל כוחם אל המלחמה שלא היתה מוכרחה".<sup>17</sup>

בסיפורו של יזהר "השבוי" (1948), חלק הארי הוא מונולוג פנימי הכולל התלבטויות בשאלות מוסריות. כך גם בגילוי אליהו. המונולוג הפנימי מצביע על פער בין המציאות המתוארת (אשר בה המספר שותק לרוב), לבין הטכניקה שמציאות זו מתוארת בה: מונולוגים ארוכים, מאורגנים, כתובים בלשון גבוהה ומביעים רעיונות ומחשבות בצורה בהירה ובשפה עשירה. המחשבה, לעומת הדיבור בקול, מדגישה את השאיפה להדחיק, לא לדבר על זה בקול רם, לשכוח. לעתים, מחשבתו של המספר בגילוי אליהו מבטאת בגלוי את הכמיהה לשכוח: "ורוצים לברוח מכאן מהר ולשכוח הכל [...]. הו, לברוח מכאן מהר ולא לזכור עוד".<sup>18</sup>

ראוי להתעכב על נושא השכחה, שכן זו, כפי שמבחין ארנסט רנאן, מהותית לסובייקט הלאומי. בדינו בשאלה מהי אומה, רנאן מדגיש כי האומה מושתתת על זיכרונות משותפים, אך גם, לא פחות מכך, על שכחה והשכחה.<sup>19</sup> בהסתמך על מחשבתו של רנאן, המספר של יזהר, כפי שהוא מתפתח מסיפורי המוקדמים ועד לגילוי אליהו, למרות ואולי דווקא בשל מורכבותו והתחבטויותיו, מגלם סובייקט לאומי. המספר נע בין דיבור לשתיקה, בין זיכרון לשכחה, וקושר, בעצם תודעתו, בין שני הקצוות. במילים אחרות, חיבוטי הנפש של המספר היזהרי, למשל כפי שהם באים לידי ביטוי בסיפור "השבוי", אינם עדות דווקא לפירוק הנרטיב הלאומי, אלא יכולים להיות מובנים כחלק מכינונו של סובייקט לאומי.

16 על מקומו של המונולוג הפנימי בזרם התודעה אצל ס' יזהר, ובפרט ברומן ימי צקלג, ראו, גידי נבו, "זרם התודעה בימי צקלג", שבעה ימים בנגב: על ימי צקלג לס. יזהר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון בן-גוריון, 2005, עמ' 58-143.

17 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 164.

18 שם, עמ' 26.

19 רנאן כתב במאמרו "מהי אומה" כי האומה מתבססת על זיכרונות משותפים הכוללים ניצחונות כמו גם טראומות משותפות. עם זאת, רנאן מדגיש כי גם לשכחה תפקיד משמעותי ביצירת האומה ובשמירתה. "ממהותה של האומה", כותב רנאן, "היא שלכל פריטה דברים רבים במשותף, וגם שכולם שכחו דברים רבים" [התרגום שלי, י"ד]. רנאן מזכיר במאמרו קרבות עתיקים, מתקופת ימי הביניים, ומלחמות דת שנשכחו על אף שהתוו את הדרך לאומה המודרנית, אך טענתו יכולה להתאים גם לשכחה ולהשכחה של אירועים אלימים שהם חלק מכינון מדינת הלאום עצמה, אשר הדחקתם ושכחתם מלכדות את המדינה סביב יציבה ככל שניתן. Ernest Renan, "What Is a Nation?", Ronald G. Suny & Geoff Eley (Eds.), *Becoming National: A Reader*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 47.

בשונה מהסיפורת המוקדמת של יזהר, גילוי אליהו אינו מציג סובייקט שנמצא בתחילת תהליך היעשותו סובייקט לאומי שכן אין זה סיפור המתרחש סביב התעוררות לאומית או לידתה של מדינת הלאום. זאת בהתאם למחשבתם של ההוגים המודרניסטים, דוגמת אריק הובסבאום ואנדרסון, הטוענים – כל אחד בדרכו – להיותה של הלאומיות, גם זו של היהודים במדינת ישראל, תופעה מודרנית ומאוחרת בהיסטוריה האנושית.<sup>20</sup>

הסובייקט הלאומי של גילוי אליהו נמצא במצב של אשרור חוזר ונשנה של המשאל אודות השתתפותו במשחק הלאומי, של לקיחת חלק באומה, בקהילה המדומיינת. ”אומה היא קהילייה (community) פוליטית מדומיינת – ומדומיינת כמוגבלת וכריבונית מעצם הגדרתה”, כותב בנדיקט אנדרסון כאשר הוא מגדיר אומה.<sup>21</sup> לדידו, לאחר הבנת מקורותיה ושורשיה התרבותיים, השאלה המרכזית שהלאומיות מציבה קשורה למוות שנגרם בעטייה, לקרבנות שהאומה דורשת. הוא שואל: ”מה יש בדמיונים המצומקים הללו של ההיסטוריה המאוחרת [...] שהם מסוגלים לחולל מעשי הקרבה עצומים כל כך?”.<sup>22</sup> במילים אחרות, כיצד הקהילה המדומיינת נשמרת ומתחזקת, וכיצד אלו שמדמיינים אותה מוכנים גם למות למענה? ”ספק אם שינוי חברתי, או תמורה בתודעה”, כותב אנדרסון, ”די בהם כשלעצמם להסביר את הנאמנות שאנשים רוחשים כלפי ההמצאה הזאת של כוחם המדמייני.”<sup>23</sup> הנאמנות מוסברת, כך על פי אנדרסון, על ידי שפה משותפת שיוצרת תחושת בִּרְזָמְנוּת מחד גיסא ומאידך גיסא מאפשרת לגשר בין ההיסטוריה לבין העתיד המשותף.<sup>24</sup>

ברוח דבריו של אנדרסון אפשר להמשיך ולשאול: מה קורה כאשר האומה כולה נמצאת במשבר, על סף אי-אמון בעצמה? מה קורה כאשר הכוח המדמייני מכיר בכך שלמרות השפה המשותפת והעבר המשותף האומה היא בסך הכול קהילה מדומיינת (וככזאת היא איננה ”טבעית”)? כיצד נשמרת, בכל זאת, הנכונות להקרבה למען אותה קהילה מדומיינת?

מלחמת יום הכיפורים והאופן שבו מושמעה בשיח הישראלי מאפשרים לבחון שאלות אלו.<sup>25</sup> את עשרים וחמש השנים הראשונות של המדינה וגם את השבר שלאחר מלחמת יום הכיפורים מתאר אריאל הירשפלד במונחים תיאולוגיים. לטענתו, ”הרצף התיאולוגי [...] בין ה'אני' למדינה, העם והאלוהים לא נפגם ולא נפגע בחיי בני הדור הזה [ילידי

20 אנדרסון, הערה 12 לעיל; אריק הובסבאום, לאומיות ולאומים: מאז עידן המהפכה, מאנגלית: עידית שורר, תל אביב: רסלינג, 2006. לעומתם, יש לציין את הסוברים שהלאומיות קיימת מקדמת דנא, המשויכים למחנה הפרימורדיאלי בהגות הלאומיות (למשל, אדריאן הייסטינגס, אנתוני ד' סמית).

21 אנדרסון, הערה 12 לעיל, עמ' 36.

22 שם, עמ' 38.

23 שם, עמ' 174 [ההדגשה במקור, י"ד].

24 שם, עמ' 190.

25 למרות זאת, השאלות הללו לא נבחנו כמעט במחקר על התרבות שלאחר המלחמה. העיסוק בעניינים אלו עלה בעיקר בתוצרים התרבותיים בעקבות מלחמת יום הכיפורים (פרוזה, שירה, פולנוע וביוגרפיות).

השנים הראשונות של המדינה, י"ד] עד סתיו 1973. ההפך. הוא הלך והתעצם".<sup>26</sup> על הרקע הזה מלחמת יום הכיפורים קיבלה ממדים מיתיים של מלחמת יום הדין, וממד זה היה בבחינת –

אישור נוסף, של הראייה הילדית, המיתית, הקושרת את המדינה אל הישות האלוהית. אלא שכאן [...] התרחש קרע נורא בראייה הילדית ההיא: לא עוד מדינה המוליכה אל האל או מעידה על קיומו (האוהד) עלי אדמות אלא אל הניצב נגדה להחריבה ביום הדין [...]. התקיימותו של הסיפור המיתי במלחמת יום הכיפורים גם הרסה אותו באחת.<sup>27</sup>

גילוי אליהו עשוי להציע תשובה ורפואה לקרע הזה, קרע לאומי שמנוסח כקרע תיאולוגי. בספרו האחרון, יזהר חוזר וממלא את התפקיד שקיבל על עצמו בספרות המלחמה המוקדמת שלו: כתיבת הסובייקט הלאומי. גילוי אליהו מנסה להחזיר את האמון לסובייקט הלאומי על מנת שיוכל לשוב ולאשרר את השתתפותו בקהילה המדומיינת. כך יוכל להשתתף שוב במשאל היומיומי אודות הלאומיות שלו. לשם כך, יזהר מגייס את אלוהים ואת גילומיו בטבע, בתפילה ובמקרא.

ההתגלויות האלוהיות בגילוי אליהו שונות מאזכורי האל בסיפורת המוקדמת של יזהר. אלוהים של גילוי אליהו אינו מצדיק עמדות הומניסטיות ואינו חובר אל המספר בעמדתו האנטי-מלחמתית. בכך הוא שונה מהאלוהים של סיפור "חרבת חזעה" המחזק, יחד עם המספר, את הקרבנות המגורשים. ב"חרבת חזעה" אלוהים נזכר, למשל, במילים "אל נקמות הופיע", אותן מילים המתארות בספר תהילים את הנקמה הצפויה לרשעים על הרג הגר, היתום והאלמנה (תהילים צד 1). הכפרים הריקים מטונימיים ליושביהם שגורשו, ואלה מקבלים כאן צידוק אלוהי לנקמה: "ריבוננו של-עולם, פחד-אימה זועק משם, ונצנוץ, פה ושם, מין נצנוץ של נקמה, של קורא לריב, של אל נקמות הופיע!... הכפרים הריקים הללו..."<sup>28</sup> גם מילות הסיום של "חרבת חזעה" קושרות בין הגירוש לטרנסצנדנטי. מילים אלו מציעות אל הומניסט, כאשר הן מהדהדות את סיפור סדום ועמורה בקריאה המזהירה מפני אבדן המצפון: "וכשתסגור השתיקה על הכל, ואיש לא יפר את הדממה, ותהא זו הומה חרש במה שמעבר לשתיקה – ייצא אז אלוהים ויירד אל הבקעה לשוטט ולראות הכצעקתה".<sup>29</sup>

הופעותיו של אלוהים בגילוי אליהו שונות גם מהאירוניה ומההתרסה שמאפיינות את אזכורי האל, והדת בכלל, ברומן ימי צקלג.<sup>30</sup> כמו גילוי אליהו, גם ימי צקלג מתרחש במדבר, אך

26 אריאל הירשפלד, "מלחמת יום הכיפורים: השתיקה. קריאה בשיר של תמיר להב-רדלמסר", אות 4, עמ' 11.

27 שם, עמ' 14.

28 ס' יזהר, "חרבת חזעה", סיפור חרבת חזעה, תל אביב: זמורה-ביתן, 2010 [1989], עמ' 47.

29 שם, עמ' 95.

30 עוד לפני פרסום הרומן, יצא קצפו של ברוך קורצווייל על הכמיהה לחוסר משמעות, על הניהיליזם ועל הציניות הרווחים בימי צקלג, ועל האקזיסטנציאליזם והספקות ברומן, שאינם מספקים פתרון ל"יהדות החיה" שהעם שואף אליה: ברוך קורצווייל, "הערות לפרק מרומאן חדש לס' יזהר", הארץ,

האזכורים המועטים של אלוהים אינם נקשרים כאן למיתוס המכונן, אלא מבטאים עמדה אקזיסטנציאלית שמעמידה את האדם, על חוסר המשמעות של היותו, במרכז חווייתו, ומתריסה נגד אלוהים והדת בהיותם מערכות ממשמעות. העולם, נאמר שם במונולוג פנימי אקזיסטנציאלי המתפרש על פני מספר עמודים, ”קיומו רק עם היותי אני. אדוני רב־החסד, עולם גדול ואור, בזכותי אתה כאן”. בהמשך המונולוג נאמר שוב, בהתרסה: ”זה צדק? אלוהים שלי, אלוהים הזקן – זה הצדק שלך? לקחת ולהמית אנשים, זה? צחוק! [...] הה, חדל, עם מי אתה מתדיין – עם שמיים ריקים? אין! רק אתה. רק על כתפך. אתה.”<sup>31</sup> נימה דומה מאפיינת את האמירה המפורסמת מימי צקלג: ”אני שונא את אברהם אבינו ההולך לעקוד את יצחק [...] אני שונא את האלוהים ששלח אותו לעקוד וסגר עליו הכל [...] את התקדשות האל בעקידת יצחק. אני שונא.”<sup>32</sup>

גילוי אליהו מציע תפיסה אחרת של אלוהים. כאן אלוהים נוכח כבר בראשית. הרומן נפתח בבסיס הצבאי טאסה בסיני. בהמולת ההתארגנות מדומים החיילים לעדר כבשים שנתקע במיצר, נדחפים ונדחקים וזקוקים ליד מכוונת באי־הסדר של המלחמה, שיחזור ברומן שוב ושוב. החיפוש אחר אליהו מתחיל בד בבד עם החיפוש אחר אלוהים. ברעש ובהמולה, בין החיילים המיוזעים ופרועי השער, המספר שואל בדאגה ”ואיך תגלה את אליהו?”, והוא כמו קורא לכמור־אלוהים:

באמת צריך היה אולי שיקום פה מישהו כעת ויעמוד ויהיה מאמץ קולו וצועק, שקט, שקט שיהיה, ושפתאום גם יהיה שקט נופל, והס בבת אחת, ושיהיה סדר, יהיה צועק מעל הכול כאילו הוא אלוהים מעל הר סיני, אתם שם עמדו ואתם זועו נועו, ושיהיה סדר.<sup>33</sup>

המיקום ההיסטורי שהעלילה מתרחשת בו, מדבר סיני של מלחמת יום הכיפורים, הופך כאן בגלוי למיקום הסצנה המקראית, המיתולוגית – הר סיני של מעמד מתן התורה. אך במדבר סיני של שנת 1973 המספר והחיילים לא זקוקים דווקא לאלוהים ממעמד הר סיני, אלא ל”כאילו” אלוהים. הם קוראים לכוח שהוא אנלוגי לאלוהים, לריבון מתחומי הצבא או הפוליטיקה שיש ביכולתו לסדר את העניינים באופן מידי. הטקסט מביע משבר הקשור לאמון במדינה, ובמילים אחרות – חושף סדק בתיאולוגיה הפוליטית הציונית.

האנלוגיה בין מושגים מדיניים לתיאולוגיים היא יסודית בתורת המדינה בכלל, כפי שמלמד אותנו קרל שמיט במסתו תיאולוגיה פוליטית.<sup>34</sup> לפי שמיט, תשתית תיאולוגית או מושגים תיאולוגיים הועברו מן התיאולוגיה אל תורת המדינה והם נמצאים בבסיסה של המדינה

30/8/1957). דברים ברוח זו כתב קורצויל גם לאחר פרסום הספר: ברוך קורצויל, ”האכזבה הגדולה”, דבר, (22/8/1958), עמ' 5.

31 ס' יזהר, ימי צקלג, כרך ב, תל אביב: זמורה־ביתן, 1958, עמ' 944, 946.

32 שם, עמ' 814.

33 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 9.

34 שמיט כתב: ”כל המושגים הקולעים של תורת המדינה המודרנית הם מושגים תיאולוגיים מחולנים”. משפט זה צוטט רבות מאז נכתב בשנת 1922. שמיט, הערה 14 לעיל, עמ' 57.

המודרנית, הן מבחינה היסטורית הן מבחינת המבנה השיטתי שמושגים אלו מאורגנים בו.<sup>35</sup> על פי פרשנותו של אלי שיינפלד לאנלוגיה שיוצר שמיט, הריבונות במובנה הפוליטי לוקחת מן התיאולוגיה רק את המבנה של המוחלטות. שיינפלד גורס כי התיאוריה של החילון מחייבת את –

ביטול משמעותה של הספרה התיאולוגית בפוליטי. הספרה התיאולוגית משמשת תבנית בלבד בעבור הפוליטי, היא חסרת תוכן בעבורו: אנו רק למדים מן המוחלטות התיאולוגית על המוחלטות הריבונית.<sup>36</sup>

חנן חבר מציין כי אנלוגיה אינה מחייבת הפרדה מוחלטת בין שני תחומים. בנוסף על כך, ועל אף ששמיט מתאר זאת כמצב מוגמר, תהליכי החילון טרם הושלמו במלואם ולכן אי אפשר להחיל את התיאולוגיה – המרוקנת מאל – על כל המושגים של תורת המדינה; אף על פי שלפי שמיט זהו המצב הרצוי שיאפשר ריבונות מוחלטת.<sup>37</sup>

המקרה הישראלי מורכב עוד יותר. באופן פרדוקסלי, התיאולוגיה נמצאת בתשתיתן של הציונות ושל מדינת ישראל, על אף שאיפתה של הציונות להתנתק מהדת ולייסד חברה חילונית באופן מוצהר. יש להבחין כי המושגים התיאולוגיים במקרה זה אינם אנלוגיים לפוליטיקה בלבד. שני התחומים – פוליטיקה ותיאולוגיה – נקשרים זה לזה על ידי השימוש בשפה העברית. כך הם אינם זקוקים בהכרח לאנלוגיה שתקשר ביניהם. במקרה זה, המושגים התיאולוגיים מתווים את הפוליטיקה, ובו בזמן יכולים ליצור אנלוגיה שלה.

כך מסביר זאת כריסטוף שמידט, כאשר הוא מתייחס למכתבו המפורסם של גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג, שנכתב בשנת 1926:

תהום הלשון [...] חושפת את הסתירה המאפיינת את הפרויקט הפוליטי של חידוש הריבונות הלאומית היהודית בארץ ישראל. תהום השפה העברית הוא בעצם תהום התיאולוגיה הפוליטית של הציונות. מצד אחד הציונות היא תנועה חילונית מוצהרת; מצד אחר, בתארה את מפעלה הפוליטי כמונחים כמו "שליטת הגלות", "מלכות", "גאולה", היא מציבה את הפיתוי התיאולוגי-משיחי.<sup>38</sup>

35 כך גם לטענתו של אנדרסון, שמבין באופן דומה את צורת ההתארגנות הלאומית במדינת הלאום. הוא כותב: "יש להבין את הלאומיות על ידי העמדתה בשורה אחת לא עם אידיאולוגיות פוליטיות מודעות, אלא עם המערכות התרבותיות הגדולות שקדמו לה, ושמהן – וכנגדן – היא התהוותה". הדת היא אחת משתי מערכות תרבותיות אלה. אנדרסון, הערה 12 לעיל, עמ' 42.

36 אלי שיינפלד, "האנלוגיה התיאולוגית-פוליטית: עיון בהגותו של קרל שמיט", יהודה שנהב, כריסטוף שמידט ושמשהו צלינקר (עורכים), לפנים משורת הדין: היחיד ומצב החירום. ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 122.

37 חנן חבר, בכוח האל: תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 14.

38 כריסטוף שמידט, "מבוא", שמידט (עורך), והאלוהים לא יאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 7. אמנון רז-קרקוצקין גם הוא מראה את שתי הפנים של האידיאולוגיה הציונית (ההסתייגות מן המשיחיות מחד גיסא,

אם כך, הקישור בין תיאולוגיה לפוליטיקה, קישור שמכוון את המחשבה הציונית על הניגודיות שבה, נובע גם מהשימוש היום יומי בשפה העברית; שכן, כפי שכותב שלום בדאגה, ”אלוהים לא יוותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו”<sup>39</sup>. לכן, קישור שכזה בהכרח מונח בבסיס הספרות הכתובה עברית, ובכללה הפרוזה של יזהר. התיאולוגיה, הקשורה למפעל הפוליטי והמדיני, מתווה גם את ההבנה התרבותית ואת ההבניה של מלחמת יום הכיפורים בתרבות, מלחמה אשר שמה בשיח הציוני בעברית מבליט את הקישור התיאולוגי שלה.<sup>40</sup> אולם חלחול הכוח התיאולוגי-משיחי להגשמה הלאומית, ששלום מזהיר מפניו, איננו פועל יוצא של הרומן גילוי אליהו, למרות התייחסויותיו המפורשות אל הגילוי האלוהי; אין זה רומן המגייס את המשיחיות לשם הלאומיות. זאת ועוד, התיאולוגיה, כפי שהיא מופיעה ברומן, איננה נקשרת לטלוס היסטורי של גאולה. התיאולוגיה ברומן האחרון של יזהר מתבטאת בחיפוש אחר האלוהים ובהכרה בו, וכך יזהר למעשה משיב על כנה את ההשוואה בין התיאולוגיה לפוליטיקה, השוואה שהתערערה בעקבות מלחמת יום הכיפורים.

החיפוש אחר ריבונות במובנה התיאולוגי-פוליטי, כפי שהודגם בקטע הפותח את גילוי אליהו, נמשך. גילוי תיאולוגי ישיר, גילוי של ”ההשגחה העליונה”, מופיע ברומן. המספר עד למונולוג של קצין בשם יוני, המספר לחיילים איך התמזל מזלו בקרב בלתי צפוי:

איזה מזל, היה יוני נרגש כולו, היינו יכולים להיות כעת כולנו מפוגרים, שרופים, כל הטווח היה רק כמה עשרות מטרים בינינו, מזל שהבחנתי בהם [...] מזל, מה אתם יודעים, אמר יוני, עדיין נסער כאילו עדיין לא אמר את הדבר. מזל מזל, אבל זה לא היה מזל. חזר יוני. מזל זה כל מיני שטויות. והמזל גם עיור. לא יודע מי אתה ולא עושה בשבילך כלום ולא אכפת לו ממך המזל. וכאן ברור שהיה אכפת. שזה אנחנו. מישהו רצה שאנחנו כן. וסידר שאנחנו כן. הכל היה מהיר כל כך שאי אפשר שרק אנחנו ככוחנו נשלוט בדברים. אמר יוני. [...] מזל, אתם אומרים? סתם מזל? מזל זה במשחקי מזל. סתם מזל עיור? הוא אומר. אבל כאן לא היה עיור. כאן היה פקוח עיניים ויודע. [...] מישהו כאילו ידע שאנחנו נכנסים למלכודת, וצעק לי פתאום, זהירות, כי הרגשתי יותר משראיתי, קודם הרגשתי ואחר כך ראיתי. וכבר צעקתי לכולם וכבר הסתערנו. וזה היה בדיוק מה ששמר עלינו. איך לומר? מה שהשגיח עלינו. שידע איפה אנחנו והזהיר אותנו. ואולי זה באמת הכל וזה כל הדבר, אמר, איזו מין השגחה עליונה, אולי, אמר יוני כשומע בפעם הראשונה, ההשגחה העליונה, אמר והקשיב לדיוק הצליל החדש, מפני שהוא

ומאידך גיסא הצגת הלאומיות בתור הגשמה משיחית), ובפרט אצל שלום: אמנון רז-קרקוצקין, ”בין ברית שלום” ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום”, והאלוהים לא יאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 293-324.

39 פרנץ רונצווייג, ”הצהרת אמונים לשפה שלנו”, עוד דבר, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59-60.  
40 דימויים מן המקרא וממחזור התפילות ליום כיפור חזרו, למשל, בשירה על מלחמת יום הכיפורים. ראו רנה קלינוב ועוזי שביט (עורכים), מקום של אש: שירים מן המלחמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975.

מקיבוץ, קיבוץ השומר הצעיר, מפני ששמרו עליהם שם מפני מלים מנודות, והוא פתאום גילה אחת, נכונה כפנינה, לא מצא מן המוכן, ואין לו באוצרותיו מלים כמו ההשגחה העליונה. ברגע זה הוא המציא אותה, ברגע זה נתגלתה לו ובאה לו, ופתאום גם היתה לו הרווחה, ואולי גם שמע מתוכה כמתוך קונכייה איזה הדים עתיקים מאד שכבר היו מעולם, מעבר לכל ההשכחה שניסו להשכיח אותה, ומעבר לכל מחיקת הקשרים העתיקים [...] ופתאום, וכמקצף ההכרה, באה אליו כולה שלו והיא אמת כולה. ההשגחה העליונה. [...] מחייך בעיניו כאחד שנודע לו כעת הדבר, דבר שהמטפלות שלו לא העלו על דעתן, והמחנכים שלו לא רצו שיעלה על דעתו, וגם לא קרא על זה בשום מקום ולא היה בשום מקום שדיברו כך, ופתאום, יוני, סרן יוני מפקד הפלוגה שעוד רגע יוצאת, פתאום מצא את הדבר.<sup>41</sup>

יוני הקצין גילה את אלוהים בסיני, גילוי חדש לגמרי של אלוהים עתיק. יוני שם מבטחו באל, ולא בכמו־נציגיו הפוליטיים עלי אדמות.<sup>42</sup> בדומה לרעיונות מתוך מכתבו של שלום המדבר על הפוטנציאל התיאולוגי שבשפה, הגילוי של יוני הוא קודם כל גילוי לשוני ואחר כך גילוי תיאולוגי. יוני גילה את אלוהים דרך השפה העברית באמצעות המילה "השגחה" שהעלתה אצלו את הצירוף "ההשגחה העליונה", צירוף שהצטלצל מדויק ונכון. יש להבחין שבהקשר של מלחמה המילים "ההשגחה העליונה" קושרות בין התיאולוגיה לפוליטיקה, בין האלוהים לבין הכוח הריבוני שאמור דווקא הוא לשאת באחריות על החיילים בעת מלחמה. הקישור התיאולוגי־פוליטי אינו נעשה על ידי יוני, שמתמסר במונולוג שלו לגילוי התיאולוגי, והאפשרות ליצור אותו נותרת בידי הקוראות.

המספר, בעודו אמפתי כלפי יוני, אינו שותף לחוויית הגילוי האלוהי. הוא מצטט את המונולוג שלו ואינו מצטרף ליוני במבע העקיף החופשי האופייני לדמויות המספר של יזהר כאשר הן מזדהות עם הדמויות שהן מספרות עליהן. כמו כן, המשפט האחרון ("סרן יוני מפקד הפלוגה שעוד רגע יוצאת, פתאום מצא את הדבר"), מדגיש את היציאה לקרב שאין לדעת מי ישוב ממנו ומי לאו. המספר, אם כן, מזדהה עם תחושותיו של יוני, אך דומה שהוא עצמו עדיין איננו בטוח ב"השגחה העליונה". הוא עדיין לא מצא, אבל אחרי ההתגלות שחוה יוני – יש להמשיך ולחפש.

ואכן, אלוהים נוכח בהמשך הרומן, עוד לפני "גילוי אליהו" עצמו. למשל, כאשר המספר מנחש את מחשבותיו של צנחן בין שמיים וארץ וחושב: "ואולי פתאום הוא בודק דווקא כעת את יחסיו אל האלוהים, במבחן אמת, כי כעת אולי רק האלוהים לבדו יכול, ורק הוא האחד שיכול באמת לעשות משהו".<sup>43</sup> הוא ממשיך בפקפוק: "אלא שזה לא אמיתי, וגם מי שלא מאמין מה פתאום שיזכה מידי".<sup>44</sup> אך בחלקו השני של המשפט הוא מוותר על

41 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 38–40.

42 באופן דומה מתוארת מדינת הלאום המודרנית אצל אנדרסון: חדשה והיסטורית אך בה בעת עתיקה ושורשית. האומות שמדינות הלאום נותנות להן ביטוי פוליטי, כותב אנדרסון, "מבצבצות תדיר כאילו גחו מימי קדם". אנדרסון, הערה 12 לעיל, עמ' 41.

43 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 47.

44 שם, שם.

ההיסוס שאפיין את תחילת המשפט לטובת נוסח של תפילה: ”אבל אולי אף על פי כן, ואולי לאמור כעת, אלוהי ואלוהי אבותי עשה משהו”.<sup>45</sup>

בהמשך, תוך תיאור של מערבולת רוחות, זרימה והיסחפות של חול ואדמה שמעיפות את האוהלים, התכניות והאנטנות ומותירות במספר רושם עז, המספר נפעם מכוחות הטבע וחושב במונחים של התגלות רוחנית שמסתיימת בתיאולוגיה:

יודעים פתאום כי זה יפה כזה, יפהפה כזה, כל־כך שאין יפה מזה, חלל ריק מלא עד שיא שלמות היותו, כאילו השיג את מרומי הישג היכולת האינסופית, ואדם כאילו עומד פתאום ורואה אולי מה שאסור לו, עומד נמצא בסוד גדולים שאסור לו להיות ביניהם, עומד משתאה קטן אחד וכל הדבר הגדול רץ עליו בכוח מעל האפשר [...] וכאילו נתקלפה שכבת האדמה הזאת והפכה לצעיפים מתעופפים ולמסכים מתעופפים או לאיזה ביקוע אדיר לא של מים ולא של אדי מים אלא של יבשה, של אבקת יבשה יבשה [...] אם רק לא היה זה אולי אלוהים שבא הנה פתאום לומר האזינו הארץ ואדברה, אבל הכל שקט שקט חוץ מחוזק תנועת הזרימה המנשבת ומההסגרות בכדור אינסופי.<sup>46</sup>

רובו של הקטע הארוך הזה הוא תיאור אמוציונלי של כוחות הטבע והנוף, וניכר בו שהמספר מנסה לשמור את נאמנותו החילונית לכוחות אלו. הקטע אמנם מסתיים בשקט של הטבע (מול הדיבור של אלוהים), אך המספר מתחיל להכיר בכך שעצמתו של הטבע איננה מקרית, הוא מתחיל להכיר באפשרות התיאולוגית. התיאולוגיה היא מהוססת (”אם רק לא היה זה אולי אלוהים”), אך בכל זאת קיימת (שכן ”אם רק לא היה זה אולי אלוהים” למעשה מניח את האפשרות שזה אכן היה אלוהים).<sup>47</sup> הכרתו התיאולוגית של המספר היא פנימית, אישית, שכן ההתגלות מתרחשת בתוך המונולוג הפנימי שלו עצמו ולא כחלק מדברים – המובאים באופן ישיר או עקיף – של דמות אחרת.

כמו כן, השורה המובאת כמו מפי אלוהים ”האזינו ארץ ואדברה”, היא שילוב של מילותיהם הידועות של משה רבנו ואחריו של ישעיהו הנביא. האינטרטקסטואליות הכפולה בקטע זה היא כמו ביקור בו־זמני בשתי תחנות מקראיות, כאשר כל אחת מדגישה פן אחר ורגע מיתולוגי אחר של הקיום כעם. משה פותח את ”שירת האזינו” במילים הבאות: ”הָאֲזִינוּ הַשָּׁמַיִם וְאֲדַבְּרָה / וְתִשְׁמַע הָאָרֶץ אֲמִרֵי־פִי”<sup>48</sup> וממשיך בתיאור העבר של עם ישראל (יציאת מצרים, חטא עגל הזהב) ודברי תוכחה. מטרתו של הקטע השירי הזה היא חיזוק הברית בין העם לאלוהים, טרם הכניסה לארץ. נבואתו של ישעיהו עוסקת בעוולות שבין אדם לחברו. הנבואה מזכירה את ”שירת האזינו” ופותחת במילים דומות: ”שָׁמְעוּ שָׁמַיִם וְהֲאִזְיִנוּ

45 יזהר, הערה 1 לעיל, שם.

46 שם, עמ' 74-75.

47 ההדגשות שלי, י”ד.

48 דברים לב 1.



אָרְךָ כִּי ה' דָּבַר".<sup>49</sup> המספר של גילוי אליהו פונה אל העבר המקראי, ומאזכר שני רגעים שכוננו את עם ישראל: אם בתוכחה על מעשי העם כלפי האל ואם בזעם על החטאים שבין אדם לחברו. באמצעות השימוש האינטרטקסטואלי במקרא, הסיטואציה המאוחרת של התגלות האלוהים בזמן מלחמת יום הכיפורים מוכנסת אל תוך הרצף ההיסטורי-מיתולוגי-תיאולוגי שמאחד את העם ככזה.

בהמשך, התיאולוגיה המהוססת של המספר מתחלפת בוודאות, ללא ספקות. לקראת סוף הרומן יושבים החיילים על תלולית מעל העיר סואץ ומתבוננים בנוף המדברי. "זו כל פיסת האדמה שעליה כל המלחמה ועליה נלחמים ובגללה הורגים", חושב המספר.<sup>50</sup> "משולש ענק של חול צהוב דרך שלושת ימים סיני אעברה נא עמלק ההר עשן מתן תורה ובני ישראל ארבעים שנה", הוא ממשיך, כשהוא מונה ברצף וללא סימני פיסוק אירועים מיתולוגיים מתוך מסעם של בני ישראל במדבר.<sup>51</sup> "ואין גם שום סימן סביב סביב למה צריך היה שתהיה פה מלחמה או מי היה צריך", הוא חושב כשהוא מביט ב"גודל האינסופי", ב"מהות האינסוף".<sup>52</sup> המדבר הצהוב של חצי האי סיני נדמה לו, ללא כל ספק, כ"מעשי ידי אלוהים בהתחלה בהתחלה לפני הכול", והוא ממשיך בקו התיאולוגי: "אדון עולם אשר מלך בטרם כל יציר נברא".<sup>53</sup>

הקטע, שמתחיל בהתפעמות ומסתיים בפיוט, מבסס רצף תיאולוגי: אלוהים שיצר את המדבר האין-סופי הוא אלוהים שהיה אחראי על בני ישראל המקראיים במדבר. הוא גם האלוהים שהמספר – שהוא כעת סובייקט לאומי במדינת ישראל – מגלה-מחדש בזמן המלחמה, האלוהים שלמענו הוא מתפייט.

אך לב לבו של הגילוי הוא "גילוי אליהו": כותרת הספר, מתווה הדרך והעלילה, ולבסוף גם הגילוי של אליהו בשר ודם. במאמר מוסגר יש לציין כי שותפיו של יזהר למסעו הביוגרפי אל תוך המלחמה שבמציאות, חיים גורי ועוזי פלד, מופיעים בסיפור בשמותיהם הפרטיים – חיים ועוזי, אך שמו של קרובו האבוד שונה מאליעזר במציאות לאליהו ברומן. השם "אליהו", אם כן, איננו בפשטות שמו של הנעדר כי אם השם שנבחר במיוחד עבור הדמות הספרותית. שינוי השם מאפשר למסע החיפושים שמסתיים בגילוי להיקרא "גילוי אליהו". כך מתאפשרת הקריאה של התיאולוגיה ברומן, וגם הטענה לפיה הרומן מעמיד במרכזו בגלוי, ולא באופן מקרי, קשר עם מקור אלוהי.

ככתוב בספר מלכים, אליהו המקראי לא מת טרם עלייתו בסערה אל השמים.<sup>54</sup> היעלמו מן העולם בעודו בחיים וההבטחה לשובו הפכו ליסודות שעליהם מושתתים סיפורים

49 ישעיהו א 2.

50 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 146.

51 שם, שם.

52 שם, שם.

53 שם. זוהי שורת הפתיחה של הפיוט "אדון עולם" הנאמר בטרם תפילת שחרית.

54 "וַיְהִי הַמָּה הַלְכִים הַלֹּךְ וַדְּבַר וְהָנָה רָכַב־אֵשׁ וְסוּסֵי אֵשׁ וַיִּפְרְדוּ בֵּין שְׁנֵיהֶם וַיַּעַל אֱלֹהֵיהוּ בְּסַעֲרָה הַשָּׁמַיִם". מלכים ב, ב 11.

שונים על “גילוי אליהו”:<sup>55</sup> במסורות חז”ל, במיסטיקה ובאפוקליפסה היהודית, בסיפורי חסידים ואף בסיפור של ש”י עגנון שנקרא “גילוי אליהו”, המבוסס על סיפורי הבעש”ט. כך מנסחת זאת קריסטן לינדבק, במחקרה על אליהו בסיפורי חז”ל ובמסורות שבעל-פה:

תפקידו של אליהו ביהדות [...] מגיע בעיקר מדמותו בספרות חז”ל. שם אליהו מופיע בתור הכרוז של אחרית הימים, הוא סמכות חוקית, הוא מורה חכמים וגם עוזר לאלו הנמצאים בצרה [...] הוא בחלקו מלאך ובחלקו אדם, ולכן מקשר בין האנושות לבין אלוהים ומשמש כמתווך על-טבעי.<sup>56</sup>

בנוסף על כך, סיפורים מן התלמוד מתארים את היעלמותו של אליהו לאחר שהתגלה באופן רגיל לחכמים, כשאלה ביצעו מעשה לא מוסרי. היעלמות אליהו בתלמוד מקבלת אם כך משמעות של עונש או של תגובה למעשים שיש לתקן.<sup>57</sup>

אך לא זו בלבד. הנושא של “גילוי אליהו” חוזר גם בהקשר של מלחמת יום כיפור, שהפכה למזוהה עם חיילים נעדרים ולמיוצגת על ידם: בשל מעמדו הייחודי שבין חיים ומוות, בשל חיי הנצח שלהם זכה לפי המסורת היהודית, “אליהו הנביא מצטייר כיום בתור פטרון הנעדרים”.<sup>58</sup>

בהתאם, ברומן גילוי אליהו הגילוי הוא כפול: מציאתו של אליהו הנעדר והגילוי האלוהי נשלמים בד בבד. כך, הנוכחות האלוהית ברומן מתעצמת לקראת המפגש עם אליהו. כאשר נודע למספר על כך שאליהו נמצא בעיר סואץ ושהוא בריא ושלם, החשש להאמין לחדשות הטובות מתערבב בוודאות תיאולוגית. המספר חושב:

אז פתאום יש אליהו. פתאום הנה יש אליהו ומיד כשיאיר היום. וכבר יש סימנים. כבר הלילה מחוויר [...] זו כאן היא ממלכת הלתע פתאום [...] כי למה לפתע-פתאום החליט האלוהים לצאת מן החושך ולעשות עולם, או למה לפתע פתאום להחריב? [...] אלוהים אולי יכול כך, לא בני האדם [...] ומה שמוכרח להיות יהיה.<sup>59</sup>

בבוקר המחרת מתרחש המפגש עם אליהו המוחשי. העיר סואץ שלאחר המלחמה, עיר רפאים ריקה מתושביה, נראית מפחידה ושוממת. המפגש בה עושה אותה לתפאורה מושלמת לתמונה שעל כריכת הספר, שבה מופיעים גורי, יזהר ואליעזר, לאחר שנמצא. כאשר המספר נזכר בפגישתו עם אליהו, המחשבות האנטי-מלחמתיות שעברו בו למראה

55 “הנה אֶנְכִי שֶׁלֵּיַח לְכֶם אֶת אֱלֹהֵי הַנְּבִיאִים לְפָנַי בּוֹא יוֹם יְהוָה הַגָּדוֹל וְהַנּוֹרָא”, מלאכי ג 23.

56 לינדבק, הערה 13 לעיל, עמ’ 9 [התרגום שלי, י”ד].

57 שני סיפורים כאלה נמצאים בתלמוד הבבלי והירושלמי: תלמוד בבלי, כתובות קו ע”א; תלמוד ירושלמי, תרומות פ”ח ה”ד (מז א).

58 אביטל-אפשטיין, הערה 11 לעיל, עמ’ 442. זאת למרות שחיילים רבים נעלמו גם בתש”ח. אביטל-אפשטיין מציין את הופעתו של אליהו בעוד סיפור העוסק במלחמת יום הכיפורים: סיפורו של יצחק בן נר מסתיים בתמונה הנקשרת לסיפור אליהו הנביא. בן נר, הערה 11 לעיל, עמ’ 59.

59 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ’ 189.

העיר סואץ הופכות לתיאור מפורט, מלהיב, של המצולמים בתמונה, ובעיקר של אליהו-אליעזר בשר ודם. זה הוא הגילוי הממשי, לא המטפורה של הגילוי האלוהי:

מימין זה חיים במעיל וידיו בכיסיו, כי קצת קריר, משמאל זה אחד עם כובע וידיו תלויות לו מעבריו, ובאמצע, מי באמצע, מי אם לא שודד אחד, שיער ראשו וזקנו ושפמו השחורים מעורבים זה בזה לשיח שחור ופרוע אחד, ורק באמצע יש לו גם קצת מצח, עיניים ואף, פרצוף שגם אמו הורתו לא הייתה מזהה, לבוש דובון, כי קצת קריר.<sup>60</sup>

הרומן מסתיים במילים הבאות, המדגישות את הגילוי האלוהי לצד גילוי אליהו ה"שודד" בעל תווי הפנים והגוף:

מי הוא זה ואיזה הוא, מי אם לא הוא הוא, אליהו [...] אבל זה דווקא הוא, ממש הוא, תראו אותו, הוא הוא, זה אליהו, הנה הוא, וזה הוא אליהו שמחייך אלינו, שלום אליהו.<sup>61</sup>

השורות הללו אמנם כתובות בפרוזה, אך הן בעלות מאפיינים שיריים: יש בן דגש על המצלול, המקצב והחרוז. החזרה על המילה "הוא", והחריזה עם "אליהו" נותנות לשורות אלה טון של אנחת רווחה. אך בנוסף על ההקלה, יש כאן גם הפתעה כפולה. שכן הגילוי של האדם, אליהו, קשור גם לאלוהות, ל"הוא-הוא" שאת שמו מציינים היהודים באות ה"א", החוזרת במשפטי הסיום של גילוי אליהו לא פחות מחמש עשרה פעמים. זאת ועוד, השם "אליהו" עצמו מבטא הכרה תיאולוגית שהרי הוא שם תיאופורי. שורות הסיום של גילוי אליהו כוללות את הגרעין של הרומן כולו, שכן בד בבד עם מציאתו של אליהו בשר ודם נמצא גם האלוהים.

כפי שנזכר למעלה, התשתית התיאולוגית נמצאת בסיפורי מלחמה נוספים של יזהר, ואפשר אף לטעון שהיא נוכחת בחלק ניכר מן הספרות הציונית-לאומית, אם לא ככולה, ולו בגלל השימוש בשפה העברית.<sup>62</sup> לאור הדוגמאות לעיל, ניתן לראות כי הרומן האחרון של יזהר כמו-מתווה את הסובייקט שלו דרך סממנים תיאולוגיים ומיתיים אל עבר גילוי אלוהי.

לאורכה של סיפורת המלחמה שלו, יזהר היטיב לעצב סובייקט לאומי עקבי הקרוב בעמדותיו לעמדות ההומניסטיות של המחבר המשתמע, תוך תיאורים מדוקדקים, מפורטים ואוהבים של נוף הארץ.<sup>63</sup> בגילוי אליהו, הסובייקט של יזהר איבד את אמונו במדינה, בצבא,

60 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 198-199.

61 שם, עמ' 199.

62 הקריאות הפוליטיות שמציע חבר בספרו בכוח האל מושתתות על הנחת היסוד הזו ואף מוכיחות אותה. חבר, הערה 37 לעיל.

63 ניתן לטעון שכיוונו המרחב מתבצע בסיפורת של יזהר באמצעות תיאורי הנוף המפורטים והפיוטיים, באופן סימולטני עם כיוונו השפה. על תפקידם של תיאורי נוף בשיח הלאומי ראו, וו. ג'י. טי. מיטשל, נוף קדוש, תל אביב: רסלינג, 2009.

בביטחון או במילים אחרות – בספֶרה הפוליטית. המספר של גילוי אליהו לא מביע עמדות הומניסטיות בלבד (כמו בסיפורים ”השבוי” ו”חרבת חזעה”), כי אם מבטא, שוב ושוב, את אבדן האמון שלו במערכת הפוליטית. למשל, בשיחה בין החיילים שדומות לה מתקיימות לכל אורך הרומן נאמר:

ונתפשונו עם אוכדן עצות ונתפשונו עם החורבן השלישי [...] ועם מנהיגים אכזרי דעת. פתאום ואין לנו אבא [...] פתאום ואין לנו אבא [...] מה יוכל כעת להחזיק אותנו יחד לדבר אחד? לדתיים יש אלוהים ולנו היה את הצבא, הביטחון. זה היה הדבק, זה היה הכוח, זה היה הדבר השלם שלנו. מה כעת? תגידו? לא?<sup>64</sup>

המלחמה מתוארת כאן במונחים הלקוחים מהשיח התיאולוגי כחורבן בית שלישי, אך לחייל החילוני הדובר אין וגם לא היה קשר עם אלוהים. כעת גם אין לו – כמו לעמיתיו החיילים החילוניים – ריבונות פוליטית או צבאית להיאחז בה.

נוכח היעדר האחיזה ואבדן האמון הפוליטי, גילוי אליהו נע בו זמנית בשני כיוונים: מצד אחד, הוא הופך את אליהו הנביא לחייל. באופן דומה הוא הופך גם את הר סיני של המקרא למדבר סיני של המלחמה. כך הוא ממשיך בתהליך החילון של המושגים התיאולוגיים הללו, ותורם לקונקרטיזציה־חילון־הלאמה שלהם. יש לציין כי בתיאולוגיה הפוליטית של שמיט, המושגים בתחום תורת המדינה הם תיאולוגים אך כאלה שכבר ”חולנו” ממילא.<sup>65</sup> כלומר, אם לדבוק בראיה זו, ”ההתגלויות” ו”מעמד הר סיני” כבר אינם בשיח התיאולוגי באופן אקסקלוסיבי, ויזהר רק ממשיך, או מעמיק, את השינוי שחל במ.

מצד אחר, גילוי אליהו מכניס אל לקסיקון המלחמה את המוטיבים התיאולוגיים (וליתר דיוק, התיאולוגיים־מחולנים) הללו. הוא ממשיך את התהליך המטמיע אותם בספרה הפוליטית, אך הוא עושה זאת בלי ליצור הקבלה ישירה וברורה בין הריבונות שממנה נובע הכוח והסמכות לפעול במצבי החירום לתיאולוגיה, לאלוהים, ובלי להשתמש בטיעונים תיאולוגיים להצדקת המלחמה. הריבון במובן הפוליטי אינו טרנסצנדנטי לעומת המדינה בגילוי אליהו, ואף אינו אימננטי לכול. השעיית הסדר הטבעי המתרחשת במצב החירום של המלחמה איננה מובנת כפעולה אלוהית של נס, כמו אצל קרל שמיט.<sup>66</sup> ראוי לציין שגם המזל שיוני מספר עליו אינו משמש להצדקת המלחמה ומצב החירום; אין זה נס במובן של קרל שמיט, אלא אפשרות של הצלה.

במילים אחרות, ברומן האחרון שלו יזהר מגייס את התיאולוגי על מנת לחזק את האמונה במדינה, ולא דווקא כדי לראות בה סמכות טרנסצנדנטית בלתי מעורערת. הוא חוזר להר

64 יזהר, הערה 1 לעיל, עמ' 139. האמירה ”חורבן בית שלישי” מיוחסת למשה דיין, בדברים שנשא בישיבת הממשלה בתחילת המלחמה.

65 שמיט, הערה 14 לעיל, עמ' 57.

66 שם, שם.

סיני, למקום הראשוני, למקום ההתחלתי של ההתמסדות הקהילתית טרם הכניסה לארץ המובטחת. במקום הזה יכולה לנבוע התחדשות לאומיות שבתורה תיצור את האנלוגיה בין התיאולוגיה לפוליטיקה.

ההתחדשות נדרשת לאחר מלחמת יום הכיפורים, שמסמנת בנרטיב הציוני רגע היסטורי שבו הסובייקט הלאומי העלה ספקות. זוהי נקודת שבר שבה הסובייקט, זה שאמור להאמין, איבד את האמון. תחושה זו של אי-אמון נמשכה זמן רב ועיבודה של המלחמה בזיכרון הקולקטיבי טרם נשלם. אפילו היום, ארבעים שנה מתום המלחמה, מלחמת יום הכיפורים מעוררת בציבור הישראלי אי-נחת וחוסר ביטחון באשר לתוצאותיה ולאופני זיכרונה. כמעט שני עשורים לאחר המלחמה, הסופר שעסק בכל תקופתו המוקדמת, מאז סיפורו הראשון "אפרים חוזר לאספסת", בעניינים חברתיים ולאומיים, יזהר שלקח על עצמו לבנות סובייקט לאומי, ישראלי – חוזר לדבר על מלחמה וחוזר לדבר על לאומיות. את דבריו על המלחמה הוא מבטא, כפי שכתב עוז במכתבו, באופן ישיר. את עיסוקו המחודש בלאומיות, והפעם בזו הפגועה ולא בזו הנבנית, הוא עושה דרך הדיבור על אלוהים.

דומה שיזהר אינו עוסק בלאומיות דרך העיסוק באלוהים כדי להשיב את הסובייקט אל האמונה באל. לשון אחר, יזהר חוזר אל התיאולוגי ואל המיתולוגי מתוך שאיפה לחזור למצב של אמון בריבונות הפוליטית ושל תחושת שייכות אל הקהילה המדומיינת שהתערערו בעקבות המלחמה. הוא מחזיר את הסובייקט שלו להר סיני ואל המיתוסים המכוננים של ההתגלות האלוהית ומתן התורה, מגלה לו את ההשגחה העליונה וגורם לו לחוות את גילוי אליהו. ברומן האחרון שלו יזהר חוזר אל הסיפור המקראי, שהוא, לפי זלי גורביץ' וגדעון ארן, הסיפור אשר –

קודם למציאות וכאילו מתנה אותה. בניגוד להפכפכות ולקצה הפתוח של ההיסטוריה, הבנויה על המקרה, במיתוס מצטיירת תמונה שלמה המודעת לעצמה כתבנית סגורה של המציאות [...] מכיוון שמדובר במיתוס, להבדיל מהיסטוריה – את ההגעה לארץ, עזיבתה והשיבה אליה החוזרות על עצמן שוב ושוב אין לראות כתולדה של נסיבות אקראיות, אלא כביטויים סריאליים של עמדה עקרונית מיתית אחת.<sup>67</sup>

המתח בין מיתוס להיסטוריה, או בין סיני של המקרא לסיני של 1973, מתווה את סיפור המעשה של גילוי אליהו. על גב הספר כתוב:

זאת לא היסטוריה/ אלא פירוורי הזכרות של לא לוחם/ במסע משני עברי התעלה החסומה/ באמצע רעידת האדמה הגדולה ששינתה את העולם/ בין שני צבאות גדולים מאוד ומתחת למוות גדול מדי/ בתוך פקחת העיניים אם כל זה באמת היה מוכרח/ ואיך דרך כל האבדון הנורא ההוא/ גם הלכו כל הזמן לקראת גילוי אליהו.

67 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית", על המקום, תל אביב: עם עובד, 1992, עמ' 29.

”זו לא היסטוריה”, היות וגילוי אליהו הוא סיפור מיתולוגי. מעבר להתגלויות האלוהיות שהובאו כאן, הרומן מאורגן כמיתוס: החזרה לסיני דווקא (ולא, למשל, למעוז לאומי, ציוני, פסבדו־חילוני); ההליכה במדבר, המקום הלימנילי שמתרחשות בו – בין היתר – התגלויות אלוהיות במיתוסים; הטיפולוגיה של שלושת האנשים החכמים שמחפשים ספק־אדם ספק־אם־הוא־בחיים, ספק־אלוהים, גילוי הפשוט של אליהו, כשהוא בריא ושלם, מעין דאוס אקס מכינה.

עם כל זאת, ולמרות שיזהר הוא סופר וכזה הוא נוטל חירויות אמנותיות והוא חופשי לשנות שמות ופרטים, זהו סיפור היסטורי. על אף הנמה האופיינית ליזהר, המעמידה פנים כאילו לא התכוון אלא לכתוב פירווי זיכרונות, בסופו של דבר הוא מספר סיפור היסטורי גדול. הרומן מתרחש במלחמת יום הכיפורים והוא מעוגן בה היסטורית לפרטי פרטים. הוא נשען על עדויות היסטוריות, על חוויות ביוגרפיות של יזהר ועל מהלכי הקרבות כפי שתועדו. התביעה של הקוראים ושל הביקורת לדיוק היסטורי, והחשש המכביד שעלה בהקשר זה מפני סילוף או המצאה, מחזקים את מקומו של גילוי אליהו כבעל ממד דוקומנטרי מובהק.<sup>68</sup>

גילוי אליהו כמו מכוון את התנועה בצומת שבו המיתוס חובר אל ההיסטוריה כדי לחדשה ולהמשיכה. כדי לחזור ולהאמין (לא באלוהים כי אם בלאום, בקהילה המדומיינת), ההיסטורי צריך לעבור דה־פוליטיזציה. ההיסטורי צריך להפוך למשהו שלא ניתן להטיל בו ספק, כמו הטבע, כמו המיתוס. המיתוס היום, בניסוחו של רולאן בארת', איננו הסיפור המיתולוגי, אלא מניע בלתי מוצהר וכמו חסר פניות אשר תורם לביסוס השקפת עולם וליצירת לכידות. בארת כותב:

המיתוס אינו מסתיר דבר ואינו מצהיר על דבר: הוא מעוות. המיתוס אינו שקר ואינו הורדאה: הוא עיקום [...] הוא הופך את ההיסטוריה לטבע. ניתן להבין עתה מדוע בעיניו של צ'רכן המיתוס, הכוונה, ההפניה של המושג עשויה להישאר גלויה בלא להראות עם זאת כבעלת אינטרס: העניין שאותו מדוכב הדיבור המיתי הוא מפורש לחלוטין, אך בה בעת הוא מוקפא, בתוך טבע מסוים; אין הוא נקרא כמניע, אלא כסיבה [...] לגבי קורא המיתוס [...] הכול מתרחש כאילו הדימוי גרם באופן טבעי את המושג, כאילו המסמן כונן את המסומן: המיתוס קיים מאותו רגע מסוים שבו האימפריאליות הצרפתית עוברת למצב של טבע: המיתוס הוא דיבור מוצדק באופן מופרז.<sup>69</sup>

68 הסצנה הקשה מתוך הרומן, אשר זעזעה את הקוראים והביקורת, מתארת כמה מחיילי צה"ל עוקרים באלימות שיני זהב לחללים מצרים. יזהר התבקש להתייחס לסצנה הזאת בריאיון, ואמר "לא היה עולה על דעתי שיש דבר כזה, אם משהו אחר היה מספר לי לא הייתי מאמין, אבל אני ראיתי את זה, ואני מספר את הדבר הזה כמו שאני מספר את כל השאר. איך הייתה הרוח, ואיך היה החום, ואיך זה להיות מתחת הפגזה". עינת ברקוביץ, "הלם הקרב השני של ס. יזהר", ידיעות אחרונות, 7 ימים, (26/3/1999), עמ' 44-45, 47-48, 100.

69 בארת, הערה 14 לעיל, עמ' 257-258.

מבחינה זו, אפשר לראות במיתוס תשתית של התיאולוגיה הפוליטית. היא המנגנון המצדיק את קיום המדינה בצורת ישות ריבונית. כפי שהודגם למעלה, גילוי אליהו הוא סיפור בעל רקע היסטורי־דוקומנטרי. עם זאת, הוא משתמש בחומרים מן הסיפור המיתולוגי. כך הוא מאפשר את האמונה ברצף ההיסטורי של עבר, הווה ועתיד, ורואה בו "טבעי" ו"בלתי ניתן לערעור". בכך, למעשה, גילוי אליהו מכונן־מחדש את התיאולוגיה הפוליטית.

הסובייקט של גילוי אליהו חיפש ריבונות ומצא את ההשגחה העליונה; חזר למדבר וחווה את "גילוי אליהו"; דיבר בלשון התפילה וחווה שנית את "מעמד הר סיני" המכונן את "בני ישראל" כעם. שוב לא יטיל ספק בעובדת לאומיותו הטבעית, הלא־מדעית, המיתית. כמו המקום המקראי, כמו הסיפור המיתולוגי, כמו אלוהים בהר סיני.

אוניברסיטת נורת'ווסטרן

# ציננות, רליגיוזיות ואידוניה ב"יצוג המציאות הספרותי של ס' יזהר

## עמית עסיס\*

עם פרסום יצירתו הראשונה של ס' יזהר, "אפרים חוזר לאספסת" בכתב העת גליונות (1938), הבחינה הביקורת מיד באיכויות של יצירתו.<sup>1</sup> הבחנה זו גררה ציפיות גבוהות ממי שנחשב ל"צבר" הראשון היוצר פרוזה איכותית ומייצג את הזהות החדשה, פרייה של ארץ ישראל שנתפסה כמעבדה לייצורו של "היהודי החדש". פולמוסים על יצירתו של יזהר בראשית שנות החמישים טבועים בחותמה של החלוקה בין מבקרים מדור העולים לבין מבקרים בני הדור החדש, "צברים" הרואים ביזהר את דוברם, ורואים בייחודיות הפואטית שלו רגישות האופיינית להם, ילידי הארץ.<sup>2</sup> מגמה זו נמשכת בפולמוס הביקורתי הענף על ימי צקלג שבו, כפי שהבחין גידי נבו, התרכזה הביקורת באופיין של הדמויות המבטא את הלך רוחו של הדור הצעיר.<sup>3</sup>

לצד הדיון ביצירתו של ס' יזהר כמייצגת זהות דורית, התפתחה במשך השנים גם ההבנה הספרותית של אופני הייצוג הפואטיים הייחודיים ליזהר. האבחנה בדבר הקשר בין יצירתו לבין ספרות זרם התודעה בכלל וזו של גנסיין בפרט, התפתחה בתיאורו של גרשון שקד את הקונפליקט שבין זרם תודעה של היחיד הלירי לבין זרם התודעה התכליתי השטחי של הקבוצה שסביבו.<sup>4</sup> דן מירון זיהה לצד המבנה הזה גם יצירות מסוימות שאפשר לראות בהן

\* מאמר זה הוא פרי מחקר שנערך במסגרת לימודים לתואר דוקטור במסגרת התכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בר-אילן בהנחייתה של ד"ר רחל אלבק-גדרון. עיבוד מלא ונרחב יותר של העבודה ראה אור לאחרונה כספר שבו לצד הרחבת הדיון בימי צקלג ויצירות נוספות של יזהר, אני עומד ביתר הרחבה גם על הפרסונה היזהרית, המסורת הספרותית העברית שבתוכה הוא פועל, המורשת הפוליטית של הפואטיקה שלו ונושאים נוספים הקשורים כולם למבנה הרליגיוזי המוצג כאן (עמית עסיס לנוכח ערב סתיו מחריש: ס. יזהר והולדת הצבר מרוח הספרות, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, תשע"ח).

1 ס' יזהר, אפרים חוזר לאספסת, גליונות יא-יב (פברואר 1938), עמ' 312-350; חיים נגיד, "מבוא (התפתחות הביקורת על סיפורי ס. יזהר)", חיים נגיד (עורך), ס. יזהר: מבחר מאמרים על יצירתו, תל אביב: עם עובד תשל"ב, עמ' 8-11.

2 על פולמוסים אלה ועל האופן שבו הם יוצרים את דימויו של יזהר כיוצר הרחבתי ופירטתי במקום אחר. עמית עסיס, "ספרות, זהות והזהרות ביצירתו של ס. יזהר ובהתקבלותה", עיונים בתקומת ישראל 22 (2012), עמ' 260-289.

3 גידי נבו, שבעה ימים בנגב: על ימי צקלג לס. יזהר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון בן-גוריון תשס"ה, עמ' 12-28.

4 שקד גרשון, "הפלאי והשיירה", חיים נגיד (עורך), ס. יזהר: מבחר מאמרים על יצירתו, תל אביב: עם עובד תשל"ב, עמ' 99-116 (פורסם לראשונה בהמשכים: משא 27/7/1956; 3/8/1956).



זרם תודעה קולקטיבי.<sup>5</sup> עבודתו של אבי מעפיל על ייצוג המציאות ביצירת יזהר,<sup>6</sup> עבודה שאיתרה את הבסיס התיעודי של רבות מיצירות יזהר ובראשן ימי צקלג, לא הוערכה מאוד אך השפיעה על דור חדש של חוקרים שפנו לדון בייצוג המציאות ביצירת יזהר, והדגישו את האופי הלירי, הסובייקטיבי והפואטי של היצירה מחד ואת המחויבות שלה לייצוג מדויק של המציאות מאידך.<sup>7</sup>

מחקרו של גידי נבו על ימי צקלג מציע שהרומן מציית לדגם שאיננו ריאליסטי-אריסטוטלי מהסוג הרגיל אלא אפלטוני, משום שביסודו עומדת נאמנות לייצוג מדויק של המציאות כפי שהיא. במאמר זה אבקש ללכת בעקבות קביעתו של נבו בדבר המחויבות והמודעות האפיסטמולוגיות העומדות ביסוד יצירתו של יזהר, אולם עליי לדחות את הזיקה לאפלטון, שכן בעוד שאפלטון מעמיד אונטולוגיה ואפיסטמולוגיה שבהן התופעות כפופות לאמיתות כלליות וקבועות (אידיאות), הרי שהמחויבות של יצירת יזהר מופנית כלפי תופעות חד-פעמיות בעולם משתנה שאיננו יכול לעולם להתמצות באידיאות רעיוניות מופשטות. אני מוצא את יזהר מודע יותר למסורת הפילוסופית וסביר יותר לתאר את האפיסטמולוגיה שלו מתוך זיקה לפנומנולוגיה של ראשית המאה העשרים, מאשר מתוך זיקה לפילוסופיה יוונית קלאסית.<sup>8</sup>

מעבר לצורך להיענות לאתגר שהעמיד נבו ולהסביר את הפואטיקה הייחודית של יזהר ואת המניעים לה, בבחינת הפואטיקה היזהרית על רקע של סמיטיקה ציונית, אבקש לחבר בין שתי מגמות בחקר יצירת יזהר: הדיון הער בפואטיקה של ייצוג המציאות ביצירתו מצד אחד, והדיון בזהות ה"צברית" מצד אחר. להלן אבקש לתאר את המקום של ייצוג המציאות כחלק מהאתגר הציוני ואת התמודדותו של יזהר עם השינויים שאתגר זה נפגש אתם עם המעבר מפואטיקה הנוצרת מתוך המצב הציוני לפואטיקה הנוצרת מתוך המצב הישראלי. יזהר, כך אבקש להראות, יוצר דגם ספרותי רליגיוזי-פולחני כדי להתמודד עם אתגרי המעבר הזה.

5 דן מירון, ארבע פנים בספרות העברית בתימינו, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1975, עמ' 284-300; ובדומה לו: ברוך קורצווייל, בין חזון לבין האבסורד: פרקים לדרך ספרותנו במאה העשרים: ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ג, עמ' 439-443.

6 אבי מעפיל, "עיצוב המציאות בסיפורת של ס. יזהר", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, תשמ"ח.  
7 ראו בעבודות הדוקטור הבאות: נעמי שני, "ייצוג התודעה המספרת ביצירת ס. יזהר", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשס"א; נילי אסינג, "לשון פיגורטיבית בסיפורת של ס. יזהר: מאפיינים ותיפקוד", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, תשס"א; מירי גלעד, "האובייקט – מכמיהה להתבוננות ועד התגלות: דיון משווה ביצירתם של וירג'יניה וולף וס. יזהר", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ד. וכן ראו: נבו, הערה 3 לעיל.

8 יזהר משלב ביצירתו פרפראזות פילוסופיות רבות. על הדוגמאות שתובאנה בהמשך, המתייחסות לקאנט ולשפינוזה, אפשר להוסיף את האזכורים בימי צקלג, לפרוטאגורס ("אדם, לעזאזל, וכי יחיד הוא בעולם? אדם אחד – לעולם איננו מידה". ס. יזהר, ימי צקלג, תל אביב: עם עובד תשי"ח, כרך ב', עמ' 1104) ולהיידגר ("הרגשה של נוכחות כאן. של פאניות. של מגע אינ-חיצונית. לא בפרטים. צפצף על הפרטים. אלא ברחבי האמת כולה" שם, עמ' 972 [ההדגשה שלי, ע"ע]). ההפניה להיידגר חשובה משום שהיא מפגינה עדכנות. בזמן צאתו של ימי צקלג לאור, הוויה זמן של היידגר טרם תורגם בשלמותו לאנגלית.

במאמר זה אבקש לתאר את המוטיבציה העומדת מאחורי הפואטיקה הפנומנולוגית של יזהר, המודעת, בעקבות קאנט, לחוסר האפשרות להכיר את "הדבר עצמו" ועם זאת מחייבת את עצמה להתחקות נאמנה אחרי הבלחות של התגלות "הדבר עצמו" במציאות. אני מבקש לעשות זאת באמצעות עיון בקובץ הסיפורים הארס-פואטי סיפורי מישור, קובץ שהביקורת לא עמדה על חשיבותו, ובעיקר באמצעות תיאור השימוש של יזהר במוטיבים של רליגיוזיות המבטאים יחס אל הנעלם, החידתי, המתגלה אך איננו נותן את עצמו לידיעה באופן מוחלט.<sup>9</sup>

מושג הרליגיוזיות שאליו אני מתייחס כאן נובע מאבחנותיו של רודולף אוטו בדבר התגובות שאותן מחוללת הקדושה, כאובייקט בתודעתו של הסובייקט המתבונן, תחושה של קטנות מול אובייקט שאיננו ניתן להכרה ולפיכך מערער את הסובייקט.<sup>10</sup> ניתוח תופעת הקדושה בזיקה ליחסי סובייקט-אובייקט הופכת אותה לייעילה בהקשר של ייצוג מציאות ספרותי, תיאור של אובייקטים בידי סובייקט (גם אם מעורער). עם זאת, אבחנותיו של אוטו, הנובעות מן המסורת הנוצרית, אינן משקפות בהכרח את החוויה הדתית היהודית האופיינית, ולפיכך בחרתי במונח הלועזי "רליגיוזיות".<sup>11</sup> מאפיינים רליגיוזיים של יצירת יזהר יידונו כאן על רקע עמדות של "אפיסטמולוגיה ציונית",<sup>12</sup> או "סמיטיקה ציונית" ולא על רקע המחקר על מאפיינים יהודיים-דתיים של החברה החלוצית וה"צברית",<sup>13</sup> שאת קישורו לענייננו יש לבדוק בנפרד.

כדי לעמוד על ייחודיותה של הרליגיוזיות המופיעה בעדינות ביצירת יזהר, אפשר להשוות בינה לבין הרליגיוזיות המוצהרת והמפורשת של פנחס שדה בהחיים כמשל.<sup>14</sup> שתי תפיסות רליגיוזיות-ספרותיות אלה מבקשות להצביע אל ה"מַעְבָּר" דרך תיאור המציאות, "החיים", אך הן נבדלות זו מזו בדרך ייצוג המציאות. שדה כותב: "תשוקתי הגדולה היא לדבר על האלוהים, או על-כל-פנים לשוב ולהגיע לידי דיבור עליו דרך דיבור על העולם".<sup>15</sup> הוא כותב

9 על תפקיד ההתגלות אצל יזהר ראו גלעד, הערה 7 לעיל. עוד על רליגיוזיות ביצירת יזהר ראו: אריאל הירשפלד, "מוצרט, ס. יזהר וקול האינסוף", מהדורה מיוחדת מכתבי ס' יזהר, תל אביב: זמורה-ביתן תשנ"ו, כרך ז: דברים ליזהר, ניצה בן-ארי (עורכת), עמ' 27-45.

10 רודולף אוטו, הקדושה: על הלא רציונלי באידאת האל ויחסו לרציונלי, מגרמנית: מרים רון, תל אביב: כרמל, תשנ"ט.

11 תודה לקורא האנונימי שהעיר על הבעייתיות של מושג הקדושה של אוטו בהקשר היהודי. חשוב להעיר על האבחנה הזאת במיוחד לאור ההבדל בין היהדות והנצרות בתפיסת האמונה כיחס הכרתי או קיומי. עם זאת יש להיזהר משימוש בהצבעה על מקורות נוצריים לפסילה אוטומטית של האותנטיות היהודית של תופעה תרבותית, וראו להלן הערה 26.

12 לפי הביטוי שטבע ארי בראל, "אפיסטמולוגיה ציונית": פוליטיקת המספרים של דוד בן גוריון", עיונים בתקומת ישראל 22 (2012), עמ' 91-121.

13 לדוגמה: אניטה שפירא, יהודים ישנים יהודים חדשים, עם עובד: תל אביב, תשנ"ח, עמ' 248-275; מוטי זעירא, קרוננים אנו: זיקתה של ההתיישבות העובדת אל התרבות היהודית, ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשס"ב.

14 פנחס שדה, החיים כמשל, ירושלים ותל אביב: שוקן תשל"ב.

15 שם, עמ' 15.

על החיים כאילו היו משל,<sup>16</sup> כלומר מתאר את החיים על מנת שהם יצביעו על משהו אחר, כשם שהמשל מספר סיפור כדי להצביע על משהו אחר. לפיכך יחסו אל המציאות הטבעית וההיסטורית הוא מנוכר יותר, אך ההתנכרות מאפשרת לו לראות מעבר למציאות: "אילן זה מופלא מאד. אין אני יודע מה שמו; באמת בור גמור אני בכל מה ששייך לבוטאניקה. למדעים".<sup>17</sup> אף שיזהר שותף להיקסמות זו מן הטבע, הרי שמסיבות שניווכח בהן בהמשך, יקשה עלינו לדמיין אותו מכריז בשוויון נפש על היעדר ידע בוטני. כמו כן, למרות האירוניה של יזהר ביחס ללאומיות, אי אפשר למצוא בכתביו על מלחמת השחרור משפטים כאלה שאפשר למצוא בהחיים כמשל:

לי לא היה איכפת מי ישלוט בעיר, לא היה איכפת לי מצעד של איזה חיילים יתגודד ההמון כדי לחזות בו, לא היה איכפת לי אם ישרפו את התיאטרות, האוניברסיטאות, בתי הדואר ומערכות-העיתונים, לא היה איכפת לי אם יהיו שריה וטפסריה של המדינה נימולים או ערלים.<sup>18</sup>

שדה מדבר על היחס לאלוהים כעל משמעותם של החיים; לעומת זאת, אצל יזהר המושא שמעבר להשגה איננו אחר מאשר החיים עצמם, אותם החיים שהוא מתאר בדיוק רב ככל האפשר, תיאור החושף אותם, אך גם חושף את חוסר האפשרות למצות את תיאורם. יזהר איננו נזקק לישות אלוהית כדי לטפח רליגיוזיות. הכתיבה הרליגיוזית שלו מתייחסת אל החיים עצמם, אל העולם עצמו כנעלם המוסיף ומתגלה. ההקשר הרליגיוזי איננו נוצרי כמו אצל שדה, או יהודי כמו אצל סופרים ומשוררים אחרים – הוא מנוסח כבעיה פילוסופית, מעין התגלות של הדבר-כשלעצמו הנתון בסוגריים הוסרליאניים. אלא שלמוטיבציה הפילוסופית הזאת יש גם הקשר יהודי-ציוני מובהק שאפשר להבין אותו רק לאור העמדתה של יצירת יזהר בהקשר של מסורת הספרות העברית המודרנית.

## א. ספרות עברית ותשוקה לייצוג מציאות

בסמיטיקה של יהדות הגלות המסורתית, משמשים ייצוגים של ארץ ישראל כמעין סימולקרה.<sup>19</sup> בסמיטיקה כזו ארץ ישראל איננה נמצאת במזרח התיכון אלא בטקסטים: בחומש, במדרשים ובאגדות. בתרבות זו, כל שמות המקומות והאנשים הנקשרים לארץ ישראל הם חלק ממערכת סימנים המתייחסים זה לזה, יותר מאשר למסומן כלשהו בעולם. כשש"י אברמוביץ' מתאר (בסרקזם מושחז, כמובן) את האופקים המרחביים של דמויותיו,

16 שם, עמ' 414.

17 שם, עמ' 9.

18 שם, עמ' 128-129.

19 ז'אן בודריאר המדבר על הסימולקרה כייצוג שאיננו עומד על יחסו למקור, ייצוג הקודם לפרנט שלו בעולם (ז'אן בודריאר, סימולקרות וסימולציה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007). אולם בניגוד לסימולקרה בתרבות זמננו, שעליה מדבר בודריאר, שהיא בתר-ריאליסטית ובנויה על גבי מוסכמות של ייצוגים דמויי-מציאות כמו הצילום והעיתונות, הסימולקרה שאני מדבר עליה כאן היא קדם-ריאליסטית.

אנחנו נוכחים לדעת שהיקום המציאותי שלהם משתרע בין העיירות כסלון ובטלון. ארץ ישראל עבורם איננה חלק מהעולם הממשי, אלא חלק מהספרים:

חרוב שניטל לברכה בחמשה עשר בשבט, זהו אצלם המשובח בפירות הארץ, שאין כיוצא בו. כיון שרואים אותו – זכר ארץ־ישראל לפניהם בא, מסתכלים ומסתכלים בו ונאנחים, עיניהם ליה ואומרים: הוי, ותולכנו, אבינו אב הרחמן, קוממיות – קוממיות בכל דקדוקיה וכונותיה, לארצנו – שהחרובין מאכל עזים שם... ומעשה אדם מישראל, שהביא פעם אחת למקומנו תמר, ויהי לפלא, והיו כל בני העיר, למקטנם ועד גדולם, רצים לראותו. נטלו את החומש והראו בו באצבע, שהתמר, תמר זה, כתוב בתורה! אטו מילתא זוטרתיא היא, זה התמר הרי הוא מארץ־ישראל!... הביטו לו – וארץ־ישראל נצנצה במחזה לנגד פניהם: הנה עוברים את הירדן! הנה מערת המכפלה! הנה קבר רחל אמנו! הנה כותל־מערבי! הנה טובלים ושולקים ביצים בחמ־טבריא! הנה עולים על הר־הזיתים, אוכלים חרובים ותמרים עד בלי די, ונותנים לתוך הכלים מלא חפנים מעפר הארץ!... אוי, אוי, היו נאנחים, ועיניהם מקור דמעה.<sup>20</sup>

התנועה המודרנית מארץ ישראל היא חלק ממערכת סימנים דתית, אל ארץ ישראל שהיא מציאות גיאוגרפית, ניוזנה, כפי שמראה טובה כהן,<sup>21</sup> מהשאיפות המשיחיות המתעוררות מאז ימי שבתאי צבי,<sup>22</sup> וכן מ"התקרבותה" של הארץ כתוצאה של שיפור בטכנולוגיות התחבורה וממחקר פרוטסטנטי של טבע הארץ.<sup>23</sup> התהליך הזה מקביל לתהליך שעובר על תרבות אירופה מאז המאה ה־16, תנועה לעבר ריאליזם, לעבר ספרות המייצגת סיפורים המתרחשים על רקע המציאות ההיסטורית הקונקרטי, ולא על רקע מיתי.<sup>24</sup> תהליך זה, היסטוריזציה של הספרות ושל הזהות, מתואר על ידי בנדיקט אנדרסון כשורשיה התרבותיים של הלאומיות.<sup>25</sup>

אולם בעוד עבור עמי אירופה ייצוגה של המציאות הלאומית ההיסטורית היא בגדר שינוי קונספטואלי ביחס שלהם למקום שבו הם חיים הרי שעבור היהודים שבחרו בציונות כמסגרת אידאולוגית מדובר בהגירה של ממש, הכרוכה במודעות הכרחית לפערים בין

20 מנדלי מוכר ספרים, כתיבי מנדלי מוכר ספרים, ירושלים: דביר, תש"ז, עמ' נח"ט.

21 טובה כהן, מחלום למציאות: ארץ ישראל בספרות ההשכלה, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, תשמ"ב, עמ' 13. לתיאור התהליך ראו שם, עמ' 12–16.

22 שם, עמ' 13.

23 שם, עמ' 14.

24 ראו: Michail Michailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 10–17; אריך אורובך, מימזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קראו, ירושלים: מוסד ביאליק תשי"ח, עמ' 236–239.

25 ראו: בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ט, עמ' 53–55; לזווית נוספת ראו: מירי אליאב־פלדון, מהפכת הדפוס, תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, תש"ס, עמ' 53–60.

ייצוגי המולדת לבין המולדת עצמה. בספרות העברית אפשר להקביל בין שתי התשוקות: התשוקה לעלות לארץ ישראל והתשוקה לייצג אותה; ההגירה והייצוג הספרותי הם שני אופני מימוש של אותה תשוקה. כך, מתוך הפרויקט המחלן של העברת משמעותה של "ארץ ישראל" מן הספרים אל המציאות, היא נוצרת מחדש כמושא של תשוקה. אפשר לתאר את התהליך הזה כתהליך של חילון, או לחלופין, כפי שמציע יועד אליעז, כחלק ממגמה פרוטסטנטית ההופכת את כתבי הקודש ממושא מיתי למושא ריאלי הנתון למחקר מדעי.<sup>26</sup> זהו "חילון" שאיננו מסיר את הקסם של הקדוש, אלא מחליף את דרכי התשוקה אליו.

מנקודת מבט סמיוטית, אפשר לתאר את הפניית תשומת הלב אל המציאות הארץ ישראלית, כמו גם פרויקטים נוספים של מודרניזציה של היהדות, כמעבר מדומיננטיות של טקסטים אינטרקטואליים, טקסטים המתייחסים לטקסטים אחרים, לטקסטים רפרנציאליים, המתייחסים למציאות.<sup>27</sup> המקרה הציוני מתייחד ביחס לכלל המודרניזציה של השיח היהודי בכך שהמציאות שהוא מתייחס אליה איננה המציאות המידית של חיי היהודים באירופה, אלא ארץ ישראל הנתפסת כ"ממשי" של טקסטואליות מסורתית,<sup>28</sup> ולפיכך, גם בתוך הספרות הציונית, הוא נותר מושא בלתי נגיש.

מצב של ייצוג מושא בלתי נגיש מתואר על ידי יוסף חיים ברנר במאמרו הידוע "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו".<sup>29</sup> ברנר מתאר מצב שבו אי אפשר לכתוב ריאליזם "ארץ-ישראלי" מכיוון שכתובה כזאת יוצאת "מנקודת השקפה אחת: זו של התקוה הלאומית",<sup>30</sup> ולא מתוך תיאור המציאות. בכך הוא מזהה את קדימות המסמן למסומן כשורש הבעיה. ברנר עצמו מנסה לפנות לסוג אחר של ייצוג מציאות, ייצוג אקספרסיוניסטי יותר, אולם מתוך הביקורת שלו על היומרה לריאליזם אפשר ללמוד על עצמתה של השאיפה לייצוג ריאליסטי, שאיפה היוצרת, לדבריו, דיספרופורציה בלתי נסבלת בין הכתיבה לבין המציאות שהיא מושא הכתיבה:

26 יועד אליעז, ארץ/טקסט: השורשים הנוצריים של הציונות, רסלינג: תל אביב, 2008. לטענה דומה בנוגע לאופי הפרוטסטנטי של מדעי היהדות ראו, שחר פלד, מגרסת הזהויות, חיפה: פרדס, תשס"ז. הצד השווה בין שני הספרים המעניינים הללו הוא הציפייה מן הקורא להזדעזע – בשם הקורבנות הפלסטינאית אצל האחד ובשם טהרת היהדות אצל האחר – מעצם קיומו של דמיון בין מגמות פרוטסטנטיות לבין אלו של תנועות יהודיות מודרניות, כאילו השפעה תרבותית זרה שוללת את האוטנטיות של תופעה יהודית, וכאילו שהקשר בין הנצרות ליהדות הוא מקרי ולא גאולוגי.

27 ראו: אורן סופר, אין לפלפל: עיתון 'הצפירה' והמודרניזציה של השיח החברתי הפוליטי, ירושלים: מוסד ביאליק והאוניברסיטה העברית, 2007; ארי בראל, הערה 12 לעיל.

28 Sidra DeKove Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in Modern Jewish Imagination*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 3. לתיאור היחס הזה אל הממשי כשלב בתולדות הדת היהודית ראו אצל חביבה פדיה, היוצרת מערכת מושגים לתיאור ההיסטוריה של הדת כהיסטוריה של היחס אל הממשי ושל הסובייקט הנבנה מתוך אותו יחס (חביבה פדיה, מרחב ומקום: מסה על הלא-מודע התיאולוגי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א).

29 יוסף חיים ברנר, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" (ממכתב פרטי), כתבים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ה, כרך ג', עמ' 569–578 [פורסם לראשונה בהפועל הצעיר, אב תרע"א].

30 שם, עמ' 572.

איזה עשרות אנשים עושים איזה דבר בשניים־שלושה מקומות – ועל חשבונם יש מאות, מאות מתנפחים. לחיים מפכים בסתר אין זכר. תושב־המקום נתרגל, שעל כל דבר פעוט שבפעוט שופכים דיו ומשברים קולמוסים בכל הפְּרִיסה [=העיתונות] הציונית עד לכלי חוק.<sup>31</sup>

בניגוד לאמונה הריאליסטית המכונה בפילוסופיה "ריאליזם נאיבי",<sup>32</sup> לפיה המציאות קודמת לתיאורה, הרי שהמצב הציוני הפוך: אין מציאות חיים יציבה, אין "חיים מפכים בסתר" ללא ייצוג, הייצוג עודף על המציאות, התודעה עודפת על ההווה. זהו מצב בלתי נסבל הן מנקודת המבט של האידיאולוגיה המרקסיסטית והן מנקודת המבט של לאומיות אורגניסטית; שתיהן מניחות את ראשוניותה של המציאות. מנקודת המבט הריאליסטית שאת כישלונה מתאר כאן ברנר, אם אין "חיים מפכים בסתר" אזי אין מושא לייצוג ספרותי, המושא נופל קרבן לייצוג־יתר.

לצד תיאור האנומליה של הספרות העברית־ציונית ככישלון במבחן הריאליזם יש המתארים אותה כפואטיקה ייחודית ומודעת. עמדה אחרת נשמעת מפיו של איש העלייה השנייה, שלמה צמח, המתאר גם הוא מצב שבו הספרות העברית פועלת ללא מציאות: "את הדבר האבוד לספרות העברית צריך להשיב לה, צריך להשיב לה את המציאות!"<sup>33</sup> אולם צמח איננו מבקש להצליח ליצור ריאליזם מהסוג שברנר מקונן על כישלונו.

המציאות אינה הוי, מנהגים, הרגלים, טפוסים קבועים, מסורת, לפני חיים מאובכנים, ירושה. המציאות אינה הווה בספרות על ידי גוון המקום. כל אלה הם מסגרות של מציאות ולא מהותה. המציאות היא החומר הגלמי הראשון הרחף את היוצר אל מקורותיו.<sup>34</sup>

תחת הניסיון לתאר מציאות סטטית (ברנר משתמש במונח "סטטיקה" ביחס למציאות שרירה וקיימת), מבקש צמח מציאות אחרת. בעיניו, מציאות איננה מושא, אלא תשוקה המניעה את הסובייקט. באופן דומה הוא מתאר את תפקידה של ארץ ישראל:

ארץ ישראל אינה בעצמה אלא לב עורג וכמה למשהו של מציאות. אולם גם זה ידוע לי, דרך אחרת אין. מתחת ללב עורג וכמה זה על הספרות להתכנס ולהתקפל, כעובר בקרב אם, ולקשור את כל ארחות חייה אל ארחות חייו.<sup>35</sup>

31 שם, עמ' 574–575.

32 C.W.K. Mundle, *Perception: Facts and Theories*, London: Oxford University Press, 26–1971, pp. 25

33 שלמה צמח, "הספרות וחליפותיה", הפועל הצעיר יט/20–21 (29/3/1926), עמ' 7. את דבריו הביאה שולה קשת בספרה. שולה קשת, המחותרת הנפשית: על ראשית הרוחן הקיבוצי, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיטיקה ע"ש פורטר והקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 70–73.

34 שם, שם.

35 שם, שם.

צמח מעצב, אפוא, את "ארץ ישראל" ואת ה"מציאות" לא כמושא סטטי אלא כשאיפה אין-סופית. האתגר שמעמידה הפואטיקה החלוצית הזו עבור דור ילידי הארץ היא האפשרות לשמר את התשוקה הזאת אל המציאות גם כאשר המציאות הארצישראלית כבר איננה משאת נפש אלא מובן-מאליו. אתגר שימור התשוקה מובא לפתחו של הדור הילידי בספרות העברית בארץ ישראל. בקריאה שעורך יגאל שוורץ בהוא הלך בשדות למשה שמיר, הוא מתאר אתגר דומה בשדה המעשה הפוליטי: איך לשמר את מתח המעשה האידיאולוגי גם כשמטרתו הוגשמה. הוא מנתח את בחירותיו העלילתיות של שמיר כבחירה בציונות כמהפכה מתמדת המצריכה את התמשכותו של המצב הלימינלי של עלייה המונית וכיבוש הארץ.<sup>36</sup>

בעיה דומה לזו של שמיר הוצבה בצורה מעט אחרת במאמרם החשוב של גדעון ארן וזלי גורביץ', "על המקום"; שבו הם הצביעו על בעיית השאיפה לילידיות, שכן הילידיות נתפסת כמצב שבו היות האדם בסביבתו היא המובן מאליו של קיומו, כמצב נתון ואילו השאיפה למצב כזה הופכת אותו למה שלעולם איננו מובן-מאליו.<sup>37</sup> גורביץ' וארן מתארים עודפות של המקום כפי שהוא נתפס בשאיפות התרבותיות על פני המקום כפי שהוא נתפס באופן "בלתי-אמצעי", עודפות שגם היא יוצרת מעין "מהפכה מתמדת" מעין זו שמתאר שוורץ. יזהר מתמודד עם אתגר דומה בדרך דומה לזו של שמיר אך שונה ממנה, וכדי להבין אותה יש לעמוד על הפואטיקה שלו ההופכת מפורשת יותר בקובץ סיפורי מישור (1963).

## ב. סיפורי מישור כעדות מטא-פואטית על יצירת יזהר

בקרב מה שמכונה "דור בארץ" יצר ס' יזהר סגנון ייחודי. למרות החדות התיאורית שלו, הוא איננו מנסה להעמיד ריאליזם קלסי. סגנונו הייחודי של יזהר עומד על מרכזיותו של התיאור מפי הגיבור הלירי, שעולמו הפנימי העשיר עומד בניגוד לעלילה חיצונית דלה. למרות ייחודה של יצירתו, שימשה דמותו של יזהר דגם מופתי לדמותו של ה"צבר",<sup>38</sup> ובשיח הביקורתי על יצירתו שימש היחס לדמותו כיוצר מעין נייר לקמוס של השתייכות תרבותית הממצבת את תומכיו בתור נציגיו הרגישים של הדור ה"עברי" הילידי ("צברים");<sup>39</sup> ואת מתנגדיו בתור עולים חדשים בעלי טעם מיושן וגלותי הנתון לפראזות ציוניות ריקות.

לצד המבקרים שציידו ביצירתו של יזהר וראו בה ביטוי של אנינות אסתטית, עומדים דבריו של יזהר עצמו המבקש לנתק את היוצר ואת היצירה מהקשרים אידאולוגיים והיסטוריים ולראות בהם ביטוי יחידאי של היוצר. בקריאתי את הפואטיקה של יזהר אני מבקש להחזיר את הפואטיקה הייחודית הזאת מתחומה הבלעדי של האסתטיקה אל האתגרים התרבותיים-פוליטיים שאליהם היא נענית.

36 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007, עמ' 239-366.

37 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום - אנתרופולוגיה ישראלית", אלפיים 4 (1991), עמ' 9-44.

38 אלמוג עוז, הצבר: דיוקן, עם עובד: תל אביב, תשנ"ז, עמ' 25.

39 על אלה הרחבתי במקום אחר, ראה, עסיס, הערה 2 לעיל.

את עמדתה של הפואטיקה היזהרית אני מבקש לבחון באמצעות עיון בקובץ סיפורי מישור (1963) שהיה דבר הספרות האחרון שפרסם יזהר עד פרסומו של מקדמות (1992), כמעט שלושים שנה מאוחר יותר.<sup>40</sup> קובץ הסיפורים הזה צמח מתוך ה"סיפורים לבני הנעורים" שכתב יזהר.<sup>41</sup> בסיפורי מישור נוצר מבנה שאפשר ליזהר – כיוצר קנוני שזה אך זכה בפרס ישראל ובפרס ברנר על ימי צקלג (1958) עצום הממדים והיומרות – לתת דין וחשבון על הפואטיקה הייחודית שלו.

ב"סיפורים לבני הנעורים", המספר מתאר בגוף ראשון אירועים מחייו של יזהר סמילנסקי באזניו של נמען צעיר או קבוצת נמענים צעירים המגיבים על הסיפור. ההכנסה של היגוד הסיפורי ושל התקבלותו על ידי הנמענים לתוך הסיפור עצמו מאפשרת לסיפור לתאר את פעולת הספר למול הציפיות המופנות אליה. אחרי פרסום שני קבצים של סיפורי-נעורים כאלה, יזהר מימש את הפוטנציאל המטא-פואטי של הדגם הזה והפנה את קובץ הסיפורים סיפורי מישור למבוגרים. הקובץ מורכב מארבעה סיפורים: שלושה סיפורים קצרים: "ערימת הדשן", "הנמלט" ו"חבוקוק" ונובלה אחת, "סיפור שלא התחיל".

המתח המרכזי ביצירתו של יזהר, כפי שהבחין גרשון שקד כבר בשנות החמישים של המאה העשרים, עומד על ניגוד בין נקודת מבטו הלירית של הגיבור לבין נקודת המבט הקולקטיבית, השטחית והיומיומית של הקבוצה שהגיבור משתייך אליה. כאשר יזהר מכניס לתוך הסיפור את סיטואציית הספר הוא מוסיף ניגוד מקביל: הניגוד שבין המספר המבקש לספר סיפור נוסטלגי ולירי לבין הנמען המבקש לשמוע סיפור ריאליסטי המתרכז בעלילה. הקונפליקט בין שתי הדמויות מאפשר ליזהר לנמק את הפואטיקה שלו, ולכן הופך את סיפורי מישור לתחנה חיונית בפרשנות עקרונית הפואטיקה שלו ולהלן אדגים אותה באמצעות קריאה בשני סיפורים מתוכו: "ערימת הדשן" ו"סיפור שלא התחיל".

## ג. פולחן החיים ב"ערימת הדשן"

"ערימת הדשן", הסיפור הראשון בסיפורי מישור, מתייחד בנוכחות רבה של המאזין המגיב לדברי המספר, יותר מאשר ביתר סיפורי הקובץ. הופעות אלה מעצימות את הקונפליקט סביב פעולת הספר, קונפליקט מוצג במפורש כבר בראשית הסיפור:

תשתומם, אולי תעקם חטמך, כשתשמע מה אני בא לספר לך היום: על קניית הזבל.  
 "כן?"  
 כן, ודע, כי לא היו ימים גדולים וצבעוניים כאותם הימים, ימי קניית הזבל. תמוה בעיניך, לא?

40 יזהר, סיפורי מישור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשכ"ד; יזהר, מקדמות, תל אביב: זמורה-ביתן תשנ"ב.

41 סיפורים אלה פורסמו במוספים הספרותיים של עיתוני ילדים ורובם קובצו בספרים: ס. יזהר, ששה סיפורי קיץ: סיפורים לבני הנעורים, מרחביה: הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תש"י; ס. יזהר, ברגליים חפות, ירושלים: תרשיש, תשי"ט.



"האמת לומר..."

המתן. עוד אינך יודע כלל מה הדבר. ובאמת, לראות כיצד קונה אדם היום זבל, מדפדף לו בספר הטלפון, מוצא מספר, מחייג באצבע קלה, מזמין עשר טונות או מאה טונות, זבל אורגאני, מכפיל במחיר הטונה האחת, קובע מועד תשלומים, ואוטו בא בשעתו והופך מאליו מטענו לאחור, ועושה מאחוריו ערימה גדולה, וחוזר ובא כעבור זמן־מה והופך ערימה נוספת על גבי הערימה הראשונה, ועוד נסיעה או שתיים, ויש לך בפרדס כל הערימה הדרושה שקולה ומדודה, עשויה וגמורה. ואילו בימים ההם... "הה, אנה. אינך מתכוון כעת לפתוח ולספר כל מה שהיה בימים ההם? איך היו הפרדסים באותם הימים שעברו, ואיך נראו למראית עין?"<sup>42</sup>

חילופי הדברים האלה מעמידים את הקונפליקט בין הדמויות כקונפליקט הנסוב על נושא הסיפור. המאזין פותח בפסקה קצרה של פרודיה על התיאור היזרי הטיפוסי שאותו הוא איננו מעוניין לשמוע שוב, תיאור נוסטלגי במילים מוגבהות של עולם שכבר איננו. בחירת הנושא, היווצרותה של עֶרְמַת זבל צאן, מאפשרת לזיהר לנקוט אירוניה גם כלפי המספר, המייצג כאן את יזהר עצמו. המספר מסתכן בדומה לשחרזדה, אלא שהוא איננו נלחם כמוה על חייו אלא על עצם הסיפור. הוא מוותר על ההגנה שמספקת המעטפת של ה"ספרותיות" שהקנה לו הממסד הספרותי, ומעמיד את הסיפור למבחן שיפוטה של הדמות הספקנית (הבדיאית, כמובן): כדי לשכנע את המאזין להקשיב לו, יצטרך המספר להשתמש בפעולת הֶסְפֵר כטיעון בוויכוח בעד המשך פעולת הֶסְפֵר עצמה.

כבר בדברי הפתיחה שציטטתי לעיל מסתמן הניגוד בין זמן ההווה, שבו מתרחשת פעולת הֶסְפֵר, לבין זמן העבר, שבו מתרחש סיפור המעשה. בזמן עבר, ימי קניית הזבל היו "ימים גדולים וצבעוניים" בעוד שבהווה, קניית זבל היא מעשה יומיומי, המתואר רק כדי להראות שהוא איננו מצדיק סיפור: הוא איננו דורש מאמץ או אפילו יציאה מהבית, איננו מחייב מערכות יחסים טעונות ברגשות, ואיננו מכיל צמתים של הכרעה אנושית ("ואוטו בא בשעתו ומהפך מאליו מטענו לאחור").

ברגעים אחדים בסיפור מתגלה הקונפליקט בין המספר והמאזין כקונפליקט פנימי של המספר עצמו. כך עולה מן הפתיחה שבה המספר מודע לבעייתיות של האופן שבו הוא מספר סיפורים, והוא מכין את עצמו לעימות על עצם האפשרות לספר סיפור וצופה את הסתייגותו של המאזין ("תשתומם, אולי תעקם קֶטֶמֶךְ") לפני שזו הופיעה בפועל. ההסתייגות שהמספר צופה קשורות לאופיו של סיפורו, אופיו של הסיפור היזרי: מרובה מתח תיאורי ומועט עלילה, כמו תיאורי הסתיו שבהם פותח המספר:

ימי סתיו. שאולי אפשר ואין מלה קצרה אחת שתסכון כאן, אלא אולי רק זאת. ימים חרישיים. ומוטב: ימים נוסעים. מאלהם. מכוחם הכמוס, החרישי. מעל כל הדברים. עוד מהשכמה עומדת קשיבות בעולם.<sup>43</sup>

42 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 7. הדברים הנתונים במירכאות הם דבריו של המאזין, כך במקור.

43 שם, עמ' 8.

המספר עומד על הקושי לייצג, מחפש "מלה קצרה אחת שתסכון", והמילים שנמצאות מתאימות לבסוף מעידות על כך שהקושי לייצג הוא מהותי משום שהמציאות היא סודית, לא ניתן לתאר אותה במילה פשוטה: לימים יש כוח "כמוס" ו"חרישי", והם יוצרים "קשיבות" אצל מי שמעוניין לדעת את הסוד. אלא שתיאור סוד העולם מתארך והמספר חושש שהמאזין מאבד את סבלנותו. לכן, מחשש להידחות, הוא מפנים לרגע את עמדתו של המאזין ומציע בעצמו לעצור בטרם יתחיל לספר את הסיפור עצמו:

– הו, אתה מחייך אלי? טוב. אני מפסיק. שים־נא כל זה בסוגרים – ואני סוגר. או, אולי, אין טעם שנספר היום סיפור?

"הו, לא, אדרבה, אלא שאם אתה לבך נטרד לו בדברים אחרים..."

לא, לא כלום אבל יש דברים בעולם, אתה יודע, שגם כשהסבלנות, הגדולה תמיד רק לעלילות־מעשים בלבד מתקצרת עד כלותה כמעט, – די שתאמר דבר מעין: ערב סתיו מחריש – וכבר אני חדל. וכל מה שצריך היה שאעשה, מתקלש, מתמעט לו, נקמט ונשכח, בלתי חשוב כלל, אינו תופש מקום, בלתי־נוחץ לכלום, ואפילו כולו מעשי עלילות, אין בו עוד שום עמידה של חיות, לנוכח השתהות ערב סתיו מחריש. טוב היכן היינו עומדים?

"רצינו להגיע אל ערימת־זבל אחת, כמדומה..."

נכון. כמובן. רק עוד זה: דע לך, אני אחוז בכל שיש כאן – אדמה ושמים, ישוב ואנשים, הכל. אך בבוא ערב־סתיו מחריש כזה אני נשמט לזנוח הכל. לפרוק ולהתפרק, לפטור עצמי מכל קשר וקשר, להתיר עצמי מכל וכל, להיות כולי לא שייך לכלום, להתנער מכל חובה וחובה, עד האחרונה שבהן, וההכרחית בכלל, ולצאת נקי ופטור וחסר־כל, וללכת לי קל וריק ופטור...

"לאן?"

הו, בלי לאן. לא יודע לאן. אַל הרחוק יותר.<sup>44</sup>

המספר מתוודה כאן על תגובה מיוחדת שלו לנוכח צירוף המילים המטפורי "ערב סתיו מחריש", המתאר את ימי הסתיו שבהם מתרחשת העלילה שהוא מעוניין לספר אודותיה. בצירוף "ערב סתיו מחריש" יש האנשה של האווירה המורכבת ממזג אוויר ומזמן: ערב סתיו. התיאור המיוחס לערב הסתיו המואנש איננו תיאור של פעולה, אלא של הימנעות: הוא מחריש. בהימנעות מפעולה של האווירה המואנשת, מנוטרל הפוטנציאל הפנטסטי של המטפורה, שהיה מתממש אילו הערב היה מדבר. החרשתו של הערב עוזרת לו להתקבל כתיאור הולם של ערב סתיו ריאלי. אלא שעל התיאור הריאלי נוספת תחושת הנוכחות הזרה. הצירוף המילולי המטפורי חושף את נוכחותה של שתיקה.

אולם השתיקה הזו איננה רק מסומן, איננה רק אובייקט מרוחק של תיאור, היא קוראת למספר וגורמת לו טרנספורמציות אישיותיות. הוא מגיב לנוכחות זו בהתפוגגות של תפיסת העולם שלו ושל תפיסת העצמי שלו, מתוך תשוקה לברוח מהם אל דבר אחר.

44 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 8–9.

עולם שלם של התרחשויות מתאפס מול צירוף מְטְפּוּרִי המרמז על נוכחות הקוראת לו לברוח. זהו הסבר להפניית העורך לעלילות המעשים, האופיינית למספר של "ערימת הדשן" כמו גם לזהר כסופר. אלא שהמספר מודע לבעיה הנורמטיבית שמעוררת תגובתו. הוא מפרש את חיוכו של המאזין כהתנגדות, ומציית לה מיד. כחלק מחברת ההתיישבות העובדת הוא מרגיש צורך להתנצל על הפניית העורך להתרחשויות העלילתיות. עליו להוכיח שהימנעותו מעלילות המעשים איננה הופכת אותו ל"ארטיסט" המבקש להשתמט מן החובות המוטלות על הסובייקט בן ההתיישבות.<sup>45</sup> לפיכך הוא חייב להטעים "אני אחוז בכל מה שיש כאן", הן בטבע הן בחברה ובמשימותיה: "אדמה ושמים, ישוב ואנשים, הכל". הוא משתחרר מתפיסתו המהפנטת של המסומן ושב אל הסובייקטיביות המחויבת שלו.

הרצון לעמוד מול אובייקט שאיננו מגלה את עצמו ולבטא את הבלתי ניתן לביטוי מתבטא בצורה דומה בתיאורי רגש הקדושה של רודולף אוטו, הנומינוזי, החורג מעבר לדתות ממוסדות.<sup>46</sup> אוטו מדבר על דמיון בין האסתטי לבין הקדוש ומצטט את דבריו של קאנט האומר שהקדוש והיפה שניהם מהווים אובייקט "כמוס שמן הנמנע להתירו מקיפולו".<sup>47</sup> אוטו מתרכז בתגובתו של הסובייקט לעמידה לנוכח הנומינוזי המותרת תחושה של "אחרות"<sup>48</sup> היוצרת אצלו תחושות בִּרְזָמְנוּת של היקסמות ושל קיפאון.<sup>49</sup> "די שתאמר דבר מעין: ערב סתיו מחריש – וכבר אני חדל".<sup>50</sup> תגובתו של הסובייקט הזיהרי לתופעה, קשורה בנאמנות לתופעה ולאחרות שלה. לכן הוא יוצר ייצוג שאיננו שקוף, ייצוג שקשה להבחין בתופעה מבעדו. אין זה הייצוג שהמאזין מצפה לו.

## ד. ייצוג כולחני וחיים כולחניים

כדי להצליח לשכנע את המאזין בחשיבותה של פעולת הַסְפֵּר שלו, צריך המספר להציג אותה כהולמת את התוכן. ואנחנו, בבואנו להבין את פעולת הַסְפֵּר, עלינו לשים לב לאופן שבו המספר מאפיין את נושא הסיפור, קניית הזבל, משום שנושא הסיפור אמור להצדיק את פעולת הַסְפֵּר. נקרא את אפיוני קניית הזבל בשלב שהמספר פותח בסיפורו אך איננו עוזב את הדיאלוג עם המאזין:

45 המילה "ארטיסט" במובן של "שחקן" שימשה כינוי למי שמעמיד פנים כדי להשתמט מחובתו. ראו לדוגמה בתיאורי הקרב בינוי צקלג (ס. יזהר, הערה 8 לעיל, כרך ב', עמ' 615), שם מופנה הכינוי כלפי חייל שהתלונן על חולי בעיצומה של הסתערות האויב (שם, עמ' 613). דומה לכך השימוש העברי במילה במילה היידיית "קונץ", המקבילה למילה הגרמנית: kunst, אמנות, לתיאור של התחכמות מינפולטיבית.

46 אוטו, הערה 10 לעיל.

47 קאנט, אצל אוטו, שם, עמ' 52.

48 שם, עמ' 29-32.

49 שם, עמ' 40-51.

50 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 8-9.

...טוב. ערימת־הזבל אתה אומר? כמובן, אחי היה ידוע לתהילה. מוניטין יצאו לו כקונה מעולה, קונה ראשון, קונה מן הראשונים במעלה.

"מה זה?"

ענין גדול וחשוב, נדרשות לו סגולות מיוחדות, ותנופת כוח עצומה. חייב אדם להיות נחן בהרכבה תכונות משופחות כדי שיצליח לקנות היטב זבל. ואומנותו של במאי הצגות תיאטרון אינה האחרונה שבהן.

"עד כדי כך?"<sup>51</sup>

כדי להבין את ההשוואה שעורך המספר בפעולת קניית הדשן לבין פעולת הספּר נעקוב אחר הדימויים השונים שבאמצעותם הוא מאפיין את פעולת רכישת הזבל. הראשון שבדימויים אלה הוא פעולתו של במאי התיאטרון. הדיון באמנות הוא תחבולה רווחת, אחת התחבולות ליצירת דיון מטא־פואטי בתוך הספרות.<sup>52</sup> ב"ערימת הדשן" הסיפור איננו דן בפעילותו של במאי התיאטרון, אלא משווה את פעילותו של אדם מן המציאות לפעילותו של במאי תיאטרון. בכך הוא מרחיב את טענתו אל מעבר לפואטיקה. אילו היה מדובר בסיפור על אמן (כגון סיפור על במאי תיאטרון) אפשר היה לחלץ ממנו עמדה באשר לדימוי של סופר. מכיוון שמדובר על מעשה אנושי־מקצועי מחיי ה"חול" הטענה חזקה אף יותר: לא רק הסופר דומה לאמן, אלא גם החקלאי הרוכש זבל אורגני.

המאזין צפוי לטעון שהסיפור מתחמק מן החיים הריאליים, המורכבים מעלילה דרמטית ומלאת התרחשויות, מתחמק מעלילה שחלקיה קשורים זה לזה באמצעות סיבתיות מסתברת. כנגד טענה אפשרית זו טוען המספר של יזהר את ההפך: האמנות הטובה איננה זו המשקפת את החיים האופייניים – החיים הטובים הם אלה העשויים בדמותה של האמנות. אלו החיים שראוי גם לספר עליהם: החקלאי הרוכש זבל כמו במאי תיאטרון. לפי טיעון זה הצידוק לקיומה של ספרות איננו נובע מאוטונומיה של העיצוב האמנותי ביחס למציאות החיצונית, הצידוק הספרותי נובע מתוך האמנותיות עצמה.<sup>53</sup> אולם אין מדובר רק באמנותיות של התיאור הספרותי, אלא באמנותיות של החיים עצמם. החיים הראויים לתיאור הם אלה המתקיימים כאמנות. הרצון לייחס לספרות ערך איננו עובר דרך תיאורה כנבדלת מן המציאות שאותה היא מתארת, אלא דווקא מתפיסתה את המציאות שראוי לחיות אותה כאמנותית, כביכול הכול אמנות.

בהמשך הסיפור מפסיק המאזין קצר הרוח את אחד מתיאורי האווירה והנוף של המספר בפסקה נוספת של פרודיה על תיאור אווירה יזהרי טיפוס:

51 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 9.

52 נעמי חנס (שפיר), פני סופרים במראה: המספר כסופר - ספרות וסופרים מודעים לעצמם ברומן בסיפורת העברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשס"ג, עמ' 22.

53 תפיסת האמנות של יזהר המתבטאת כאן דומה לאפיון של של יאקובסון את התפקוד הפואטי כשדר המתייחס לעצמו (רומאן יאקובסון, סמיוטיקה בלשנות פואטיקה, איתמר אבן־זהר וגדעון טורי [עורכים], תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר, תשמ"ו, עמ' 145). אין מדובר כאן בַּשדר, אלא בַּעלילה המיוצגת המתייחסת, באופן מעגלי למעשה הספּר: היא מציגה שתי דרכים לספר סיפור (ציר בַּרה) ברצף הסיפור עצמו (ציר הצירוף).

ראה, לא תכעס אם אפסיק אותך כאן להזכיר כי כבר סיפרת ואני יודע על האקציות, ועל החול שמתחת לאקציות, גם על ריחן המיוחד להן, וגם על ציוצי הציפורים המשכימות כבר סיפרת פעם, ואולי אתה הולך להזכירן מיד, שווה נא בנפשך כי כבר אני רואה וחש כל זה היטב; ובכן, הגעתם אל שער הפרדס ההוא –<sup>54</sup>

על כך מגיב המספר בתיאור ארוך־להכעיס של ציוצי ציפורים אחרי שהוא מזהיר שאמנם היה בדעתו להעיר הערה על ציוצי הציפורים, אבל לאור בקשתו של המאזין "אני פוסח עליה וכובש אותה בי ויישאר הסיפור בלי אותה מילה קלה".<sup>55</sup> מיד לאחר הצהרתו זו הוא מפרט את סוגי הציפורים המצייצות בסתיו:

שלא הכל יודעים כי צריחתם בעופם דורים דורים בין גבהי האקליפטוסים, חוגים חוגים, קשקושם והמולת צויחתם – שירה היא, נוגעת ממש בגשם הנוסע לבוא, רוויה מאוד בשורה והמון תקוה לטוב... אלא שאתה אינך פנוי כ־אם לעלילות דברים נחוצים בלבד, אינך סבלני כי אם למה שיהיה אחר הדברים האלה – ומתי תורם של הדברים עצמם?<sup>56</sup>

המספר מתנגד לאופן שבו המאזין מתייחס לדברים שאותם הוא מתאר. המאזין חסר הסבלנות מצפה לפרוזה עלילתית, לדידו ראויים האירועים להיזכר מפני שהם מוליכים לאירועים הבאים אחריהם. לדידו של המספר הם ראויים מצד עצמם. המאזין מעוניין בתנועה הנוצרת על ידי הקישור של שני אירועים, המספר מפנה את תשומת לבו לתנועה המצויה בתוך תיאורו של אירוע אחד: מעוף הציפורים מכיל "בשורה" ו"תקווה", מצבים המכילים בתוכם תנועה שאיננה נזקקת לתיאור של אירוע נוסף: תיאור תנועת ציוצי הציפורים נוגע "בגשם הנוסע לבוא". התנועה איננה צריכה לבוא מתוך העיצוב העלילתי של המציאות, הדברים עצמם רוויי תנועה והספרות יכולה להסתפק בתנועה של ההתבוננות כלפיהם.

הסיפור, לדידו של המספר, צריך לעסוק באירועים שאינם מובילים לאירועים אחרים, לעסוק בסוד הגלום בעצם ייצוגו של הדבר עצמו, הוא איננו נזקק לקישור העלילתי בין אירועים ומסתפק בתיאור עצמו כהתרחשות מלאת תנועה. ואכן, האופי של פעולה אוטורקית, שהיא תכלית לעצמה, שאיננה נזקקת ל"מה היה בסוף", מאפיין גם את שני הדימויים האחרים שמונה המספר כדי לתאר את קניית הזבל: המשחק והטקס הדתי.

צא ומנה מעתה מה תכונות נדרשות לו לאדם כדי שיטיב לקנות זבל מאת הברווים שבנגב הרחוק?

"ערבית צחה, קודם כל; מנהגים ונימוסים. מה עוד? כוח־עמידה על המיקח... לא?"  
לא. לא כוח, כי אם משחק. עמידה על המיקח כלל אינה עסק. משחק היא. הצגת ראָה, טקס נעלם, שכל פרטיו נכבדים; וחילול־הקודש וביזוי־חג להיות פוסח על

54 יזרה, הערה 40 לעיל, עמ' 15.

55 שם, שם.

56 שם, עמ' 15–16.

פרט מן הפרטים, ופראות היא להיות קונה בקיצור. אדם ישר אינו קונה ואינו מוכר בקיצור. עמידה על המיקח אינה אלא בקעה נאה להפגנת החינוך הטוב, ולעולם מקום נרחב בה לכל רגש נדרש מרגשותיו הדגולים של האדם: כבי ושחוק, תפיפה על הלב ונשיאת ידים לשמים, שבועה וקללה, נדר וחרמה, צעקה ולחישה, צעדי המנצח וכריעת המנוצח, תדהמת הנלכד בפח ושחוק לאיד הנופל, נפתולי אדם וגמלו, היבעטות המופה והידחפותו למדחפות... אראה בנחמה, עם לא בעיני ראייתי איך נטל אחד מקוני הזבל המפורסמים בדורם, איש משלנו, בריא מאוד ונכבד בין נכבדים, והטיל עצמו אפים על ערימת־הזבל, חיבקה בפירוש-זרועות, כבן האובד את חיק הורתו, ומירמר בכבי גועש, מרעיד כליות וגו' – הכל לשלמות הצגת הקניה, בשלב אחד משלבי מעבריה הרקים והרגישים – וזה גם שקלע והשיג את המפנה הנכסף: הקונה נשבר והמחיר הטוב הושג במלואו – נעזר התנער אז הלה ממפלתו, בקלות, ניקה באגבי־כרסו המפורסמת, וגם את מרומי זהו, ניער שרווליו והעלה אש בסיגריה שהיתה אחוזה בשפתו, ופנה מאושש ומפזם, והלך להעלות מסך על המערכה הבאה.

”מעשה שהיה?”

הו, אמנות מופלאה ותיאטרון לדקדוקו הוצגו על פני אותה קרחה שאצל שער הפרדס, אותו מערה שבין האילנות, התנת מזה, התפוזים מזה ושורת הלימונים שאצל הגדר מזה – וכאן, בטבור חלקה זו, תהא צומחת ערימת הזבל הנקנה, תכלית הכל ומשוש כל לב.

”עד כדי כך? הכל בשל קצת זבל?”

מה אתה סח? בוודאי.<sup>57</sup>

אם המעשה האנושי הראוי הוא זה שיש בו הדר טקסי או אמנותי, הרי שגם התיאור הספרותי של אותו מעשה מצטרף לחגיגת הטקס. חגיגה טקסית־ספרותית זו היא מחווה מודעת לעצמה, מחווה תיאטרלית ואירונית. האירוניה נוצרת בפער שבין הפעולה ה”נמוכה” של קניית זבל הצאן לבין השימוש בנוסחאות מלשון המשנה, נוסחאות המיועדות לתיאור טקסי עבר נשגבים (”אראה בנחמה, אם לא”) ולמניה קפדנית של פרטיהם (”צא ומנה מעתה”), נוסחאות המלמדות על הרצינות שבה, כביכול, יש להתייחס לרכישת זבל. המספר מודע לכך שהטקסיות שבה נערך ”טקס” הקנייה נועדה להשיג מחיר זול יותר, לעתים אף במחיר הנונה, אולם הוא מעדיף לתאר את ההתחזות, ההשתוממות, והחלקת הלשון של הקונים, כדרכו המסוגנת והאמנותית של העולם התרבותי.<sup>58</sup>

57 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 10–11. ההבטחה למקח וממכר תיאטרליים מתממשת בסיפור עצמו בפירוט רב. דוגמה יפה ראו עמ' 31.

58 על הרקע הזה מבקר אורי שהם בחריפות את עמדתו המוסרית של יזהר, עמדה המגנה את הפגיעה בערבים כאשר הפוגע הוא מדינת ישראל ומהלל אותה כאשר הפוגע הוא אחיו הנערץ של יזהר (אורי שהם, ”הערבה הפתוחה, הפרדס הסגור והכפר הערבי”, סימן קריאה 3–4 [1974], עמ' 336–346). להנהרה נוספת של המורשת הפוליטית של יזהר ראו בפרק ה' של ספרי העתיד לראות אור: עסיס, ”לנוכח ערב סתיו מחריש”: ס. יזהר והולדת הצבר מרוח הספרות, הוצאת מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות.

להצלחת משחקו של הסרסור האמן, לדקות טכסיסיו, לאימות אומדנותיו, ולפרסום מוניטין שלו, כאיש נכבד, כשר וישר, בלתי סובל מחאה או ערעור, אשר מילתו אחת ואחרונה ונחרצת.

קטעי דבריו של המאזין משמשים לעימותה של נקודת המבט החדשה הזו עם ציפיותו לתיאור שגרתו של קניית זבל. הפער הזה יוצר השהיה של הייצוג וניתוק שלו מן הדברים "כפי שהם באמת", כפי שנוהגים לתאר אותם במסגרת מוסכמות ריאליסטיות של תיאור אירועים מסתברים. הסיפור מתרחק מציפיותיו הריאליסטיות של המאזין משני כיוונים מנוגדים: מחד גיסא, האירועים המתוארים אינם אירועים מסתברים אלא מעשים שהיו במציאות חייו של הסופר – מאידך גיסא, הם מתוארים כאירועים נשגבים, אירועים שלא מן העולם הזה, הגורמים למאזין לשאול: "מעשה שהיה?", ולהיותו בלא תשובה. השגב של התיאור מוציא את ההתרחשויות שעליהן מסופר מן היומיומי, הנתון לתיאור ריאליסטי, ומעביר אותו אל המיתי. רכישת הדשן היא מעתה מעין פעולה תיאטרלית או דתית־טקסית שערכה גלום בעצם ביצועה הנכון והמדויק. כמעשה פולחני, הופכת רכישת הדשן למופת מיתי שראוי ליצור לאורו את המעשה האמנותי המתאר אותו.

הפעולה המושגבת נוצרת על ידי צירוף של התיאטרון, המשחק והטקס הדתי. בדימויים אלו מתוארת הקנייה הראויה, המונגדת לתיאור ההזמנה הטלפונית בהווה של הסיפור. על העבר מסופר: "אדם ישר אינו קונה ואינו מוכר בקיצור" ו"עמידה על המיקח אינה אלא בקעה נאה להפגנת החינוך הטוב". בהווה, לעומת זאת, הוצגה הקנייה באמצעות הפעולות: דפדוף, חיוג וקביעת מועד תשלומים הגורמות לאוטו לבוא מאליו. ללא מעורבות רגשית וללא מערכות יחסים רגשיות בין קונה למוכר. התיאור של הקנייה בעבר מלא בהפגנה פתטית של רגשות לסוגיהם. הפגנת הרגשות איננה נדונה לזכות משום שהיא כנה, אלא דווקא להפך: מפני שהיא יוצרת מצג נרגש, שהשחקן יכול להפעילו לטובתו, בתוך תרבות הדורשת הפעלת רגשות והפגנתם לשם הצלחה כלכלית:

"אבל, למה נצטרכו לכל עסק האומדן הזה, כשאפשר לכייל בכלי?"  
 אילו אָמנם כך היה, לא היה לנו סיפור, הכל היה אז פשוט, רגיל ויעיל ואינו עושה שום תיאטרון, ממש כשם שיש לנו היום.<sup>59</sup>

בכך מתאימה קניית הזבל לשמש דגם לאופן שבו יש לספר סיפור. אין לספר על אירוע בקיצור, כדי להגיע לאירוע הבא אחריו. המספר איננו משתמש בדברים משום שהוא מעוניין בניצולם העלילתי; הוא מעוניין בדברים עצמם, הוא מתנגד לריחוק מן הדברים שכופות השפה, הכלכלה והספרות, המשתמשות בדברים עצמם כדי לתאר משהו אחר, ומבקש תחתיהן יחס פולחני־אמנותי אל אובייקטים. אותו יחס פולחני־אמנותי הוא בעיני המספר היחס הראוי למציאות החידתית המלאה תנועה כמוסה שאיננה נגלית למבט התכליתי.

59 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 17.

האופן שבו מתוארים קוני הזבל, אחיו של המספר ויד ימינו, חסן, ככהנידת בעיצומו של מעשה פולחני דק־רגישות והרה משמעות, משמש כ־*mise en abyme* לפעולת הסֵפֶר.<sup>60</sup> כשם שפעולת הסֵפֶר שב"ערימת הדשן" מתנה יחסים עמוסי רגש ומשמעות מוגדת לפעולת הסֵפֶר התכליתית המעוניינת במה שיהיה "אחר הדברים האלה", כך מוגדת קניית זבל הבהמות בעבר לרכישת הדשן בהווה של הסֵפֶר. פעולת הסֵפֶר של "ערימת הדשן" היא, אם כן, מלאכת קודש נוסטלגית המתנה יחסים לא־תכליתיים עם העבר הרחוק, והמספר עצמו עומד ככהן דת המצליח ליצור קשר מבעד לפערי הזמן. המספר היזרחי המבוגר עומד מול מאזיניו הצעירים ככהן מול הדיוטות, ומעיד על הזמנים המופלאים של ילדותו במושבה.

גם הסיפורים האחרים בקובץ סיפורי מישור מעמידים נרטיבים נוספים המשמשים *mise en abyme* עבור פעולת הסֵפֶר. בסיפור "הנמלט" מתוארת, דרך עינו של הילד שהוא המספר בצעירותו, בריחתו של סוס עבודה. חברת המבוגרים כואבת את בריחתו של הסוס ככוח עבודה משקי ואילו הילד המתבונן והרגיש מבין ללבו של הסוס המבקש להיות בלתי־מושג ומתאר את בריחתו כתנועה אל חירות אין־סופית, תנועה אל עבר השמש. הסוס משמש סמל למושא ההכרה ובריחתו מעמידה אתגר של התמודדות ההכרה עם מושא בלתי מושג, אתגר שהילד עומד בו וחברת המבוגרים איננה מבחינה בו.<sup>61</sup>

הסיפור "חבקוק" הוא סיפור חניכה, המתאר מפגש של המספר בצעירותו עם דמות מבוגרת ממנו המפגישה אותו ואת חבריו עם עולמות רוחניים: נגינה של בטהובן, נבואות ישעיהו, וסרטטים אסטרונומיים. הנערים נפעמים מהדברים המרוממים, אך המספר המבוגר המשמיע את דבריהם מכניס בהם ממד אירוני:

הו, ארץ צלצל כנפים, הוי, גוי ממושך וממורט, גוי קו ומבוסה אשר בזאו נהרים ארצו, ..., הו, מלים מופלאות אשר אין להן פשר, אבל הוד להן וקסם להן, ורמוז קורא להמיון, הה, על יושבי תבל, ושוכני אָרֶץ – כנשוא־נס הרים תראו, וכתקוע שופר תשמעו – הו, דברים רוממים ודקלומיים, הו, כחום צח עלי אור, כעב טל כחום קציר, הו, תום, הוא תם אויר הנשימה אבל לא הנלהבות להגיד, הו – <sup>62</sup>

סיפורי מישור הופכים את המעשה הפואטי הייחודי של יזהר למפורש יותר. יזהר מגיב על הפיכתם של חיי הארץ, המושא המועדף על ספרות ציונית, לנגישים לכתיבה ריאליסטית דווקא בהפניית עורף לריאליזם. הוא מרחיק את מושא הייצוג מהישג היד והעין, הרחקה ההופכת את הייצוג לחיפוש מתמיד אחרי מילה מדויקת יותר. החיפוש הזה מעמיד עוד ועוד מסמנים בדרך אל המסומן הבלתי נראה, והכתיבה הופכת למעין ריקוד סביב מדורה של

60 *Bal Mieke, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Van Boheemen Christine (trans.), Toronto: University of Toronto Press, 1985, p. 146. הראשון להשתמש במונח היה אנדרה ז'יד (Gide). לדיון מקיף ראו: Dallenbach Lucien, *The Mirror in the Text*, Whiteley Jeremy and Hughes (trans.), University of Chicago Press: Chicago, 1989.

61 לקריאה נרחבת של האובייקט כבלתי מושג בסיפור "הנמלט" ראו, עסיס, הערה 2 לעיל.

62 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 83–84.



המושא הנעלם, ריקוד החוגג ומקונן את היעלמותו של המסומן. הכתיבה של יזהר מאפשרת את החזרתה של התשוקה הציונית אל המסומן הארצישראלי אל לב החיים הישראליים: במקום העודפות האידיאולוגית של המסמן שאותה זיהה ברנר בתשוקה לריאליזם בלתי אפשרי, הוא מעמיד עודפות אסתטית-פולחנית של המסמן; במקום קדימות האידיאולוגיה למציאות מועמדת קדימות הייצוג הספרותי למציאות.

אפשר לתאר את הפתרון הפואטי של יזהר לאור מושגי התשוקה וההתענגות של ז'אק לאקאן. לדידו של לאקאן התשוקה איננה תוצאה של מחסור במושא הקודם לתשוקה, התשוקה קודמת למושא ואף מייצרת אותו. לפיכך, אין המושא יכול לספק את התשוקה: "מפני שהאהבה מבקשת אהבה. היא אינה מפסיקה לבקש אותה. לבקש אותה... עוד".<sup>63</sup> מה שמופיע כמושאה של התשוקה הוא למעשה מה שמסתיר את מושא התשוקה הנוטר תמיד מעבר לאופק, מעבר להכרה. הפתרון של לאקאן הוא ההתענגות (jouissance) המתוארת על ידיו לא כיחס אל גופו של הזולת אלא כיחס אל אחרותו, "ההתענגות [...] אינה מתאפשרת אלא מהאינסופיות".<sup>64</sup> התשוקה אל אותה אין-סופיות של המושא הממשי הבלתי נתפס היא ניסיון של תשוקה לחרוג מעבר לעקרון ההנאה ולכוון את התשוקה כלפי המושא למרות המודעות לכך שלמעשה היא מכוונת אל מעבר לו, אל האין-סופי.<sup>65</sup>

הבעיה של הילידיות היא בעיית הסופיות של המסומן שהוא מושא התשוקה: כאשר הסובייקט מצליח לייצג את המסומן הוא יוצר אותו כסופי ומאבד את התשוקה; לשון אחרת: הייצוג הילידי של הארץ מסכל את הגעגועים לארץ. הפיתרון של יזהר לבעיה הזאת היא הפיכתו של מושא התיאור מסופי לאין-סופי, לטרנסצנדנטי. במקום "ארץ ישראל" של הדמיון הציוני-גלותי, שהייתה מושא שאיננו ניתן לייצוג בשל הריחוק הפיזי, יזהר מעמיד מושאים שחוסר האפשרות לייצג אותם היא הכרעה פואטית. מההכרעה הפואטית הזו נובע ייצוג ספרותי החג סביב מושאיו וטווה רשת ערפילית המגלה אותם ומסתירה אותם בעת ובעונה אחת.

להלן אני מבקש להצביע על שני כיוונים שאליהם מתפתח היחס האין-סופי, העודף, ביצירת יזהר: הכיוון הטרגי-התאבדותי, והכיוון האירוני.

## ה. "דברים שהגיעו" – משבר המדינה כתאונה פואטית ב"סיפור שלא התחיל"

עבור מי שנטלו חלק פעיל בפעילות הציונית בארץ ישראל שלפני קום המדינה, הייתה הקמת המדינה אירוע משמח וחגיגי, אבל גם משברי. ההגשמה המשמחת של השאיפות הלאומיות סימנה גם את ייתרון של השאיפות עצמן, כפי שהבחינו כמוטל צמיר וליאור

63 ז'אק לאקאן, הסמינר ה'20' (1972–1973) עוד, מצרפתית: יורם מירון ואחרים, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 11.

64 שם, עמ' 13–14.

65 על הקשר בין האין-סופיות הזו לבין האין-סופיות של האל ראו בדבריו של ז'ז'ק על הקשר בין האין-סופי של לאקאן וקירקגור: Slavoj Žižek, "Anxiety: Kierkegaard with Lacan", *Lakanian*, Ink 26 (2005), pp. 103–114.

ליבמן.<sup>66</sup> נקודת המבט ב"ערימת הדשן" מעצבת את העמדה האישית-היסטורית הזו, בצורת נוסטלגיה אל הימים שלפני קום המדינה. ב"סיפור שלא התחיל" מובעת העמדה הזאת בצורה מפורשת יותר.

"סיפור שלא התחיל" הוא יצירה מרכזית בסיפורי מישור, היא הארוכה מבין הסיפורים שבקובץ והיא היחידה שלא התפרסמה בשלמותה לפני פרסומה בקובץ. בביקורת שפרסם דן מירון על הקובץ הוא דן ברותחין את היצירה הזאת ופוסל את ערכה הספרותי. מירון פוסל אותה משום שלדעתו הניסיון של יזהר לשוב בה את הפער שבין המילים לדברים מונע ממנה את הריחוק האסתטי הנדרש כדי לספר סיפור. ברשימת ביקורת שפרסם מירון על סיפורי מישור, רשימה המתמקדת ב"סיפור שלא התחיל", הוא מתאר את המהלך הפואטי של יזהר כניסיון להתגבר על הפער שבין מסמן ומסומן. מירון דוחה את הניסיון הזה ורואה בו כישלון ספרותי, מהלך כמו-התאבדותי שבו מוותר יזהר בידועין על המרחק בין מסמן ומסומן המשמש ככלי העבודה של הסופר:

ב"סיפור שלא התחיל" לא התחיל יזהר לספר סיפור משום שרצה לגעת "בדבר עצמו". אבל דוקא משום כך לא היה "הדבר עצמו" רחוק מהישג ידו מעולם כפי שהוא רחוק ממנו בסיפור-לא-סיפור זה.<sup>67</sup>

אמנם, יש בתנופה זו, שיזהר מתמסר לה בעיניים פקוחות ובכוונה מפורשת, משהו שבהוד. בכל זינוק של התאבדות – כולל התאבדות אמנותית – יש ניצוץ של מרי המעורר כבוד. יזהר מנסה למרוד בעצם גבולות הספרות או בגבולות הלשון – ונסיוגו עשוי לעורר אהדה מסוימת. מבחינה סימפטומאטית זהו נסיון רב-עניין; אלא שאין כמעט כל קשר בין אהדה ועניין אלה לבין חוויה ספרותית-אסתטית.<sup>68</sup>

[יזהר מגיע] להתרפקת עמומה על איזה שער אלוהי לא נהיר שאולי ניתן למצוא מאחוריו פתרון לחידות הקיום. שבירת הצורה הסיפורית, התחביר, המשפט, סדר המילים, מוסברת איפוא, על פי עיקרו של הסיפור – תיאור שבירת החיים כעצם התגלמותם. ובכך אין היא נעשית, כמוכן, מוצדקת על מישור ספרותי. (אפשר אולי, להצדיקה על מישור משמעות אחר, מוסרי או דתי, ולומר, שב"סיפור שלא התחיל" ויתר יזהר, במובן מסוים, על הישגיו כסופר, אך קרב יותר ל"אמת").<sup>69</sup>

66 חמוטל צמיר, "מהיסטוריה למיתוס: מיתזציות של ילדיות בשירת דור המדינה", יותם בניזמן (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 98-136, וראו הפניות נוספות בהערה 2 לעיל. להערה ביקורתית על עמדתה השיפוטית של צמיר ראו להלן בסוף פרק ו' של מאמר זה, "רליגיוזי, אירוני ועמדתו של המספר: קריאה ב'הו הזולת'". ליאור ליבמן, "הלם המדינה" של הקיבוץ המאוחד 1948-1956: מבעים טקסטואליים", עיונים בתקומות ישראל 22 (2012), עמ' 25-63.

67 מירון, הערה 5 לעיל, עמ' 430-431.

68 שם, עמ' 421.

69 שם, עמ' 429.

"סיפור שלא התחיל", שמירון מזהה אותו כנקודת שפל של הערך האסתטי של יצירת זהה, הוא גם הנקודה שבה יצירתו חשופה מאוד, ואיננה מתחבאת מאחורי הבדיון הספרותי. לפיכך יש בה פוטנציאל פרשני המגלה משהו על הנסיבות שבעטיין נקלעת הפואטיקה היזרית למשבר.

"סיפור שלא התחיל", החותם את סיפורי מישור, הוא סיפור העסוק באופן אינטנסיבי יותר בשאלת האפשרות לספר סיפור. הסיפור הפנימי המסופר בתוכו, ה־*mise en abyme* שבו, הוא סיפור של מוות בתאונת דרכים, המתוארת כהתאבדות: התאונה שבה מת ישראל סמילנסקי, אחיו הבכור של יזהר, בתאונת אופנוע בלוויית צעיר ערבי שעבד אתו בקניית קרקעות בשליחות הקרן הקיימת.

כמו יתר סיפורי מישור גם "סיפור שלא התחיל" הוא דו־שיח בין המספר למאזין, סיפור שהוא טיול אל מחוץ למקום היישוב – המייצג את ההווה – אל המקומות שמחוץ ליישוב – המייצגים את העבר. לטיול במרחב מתלווה תנועה אל העבר, אל האח המת, ואל התאונה שבה מצא את מותו. עבודת האבל האישית של המספר (וגם של הסופר) מלווה בקינה על כל הדברים שאבדו בפרק הזמן שבין מות האח לבין הזמן שבו מסופר הסיפור: הילדות, חיי המושבה הפשוטים, הכפרים הערביים שנחרבו במלחמה. בלב המסע אל העבר עומד הניסיון לשחזר את רגע התאונה כרגע שבו נפגשים כוחות עצומים זה בזה, כוח תנועתו של האח על האופנוע מתואר כדחף־חיים הבז לסכנה, מישיר אליה מבט, ולבסוף רוכב מתוך מודעות אל מותו.

המהלך של "סיפור שלא התחיל" אכן מוותר על הריחוק שבין היצירה לבין המקור שלה. היצירות התיעודיות שבסיפורי מישור אינן נזקקות למיצוע הבדיוני, הן אחד הביטויים של הניסיון היזרי לגעת ב"דבר עצמו", במקור. הדברים הללו אמורים ביחס למרחק בין היצירה הספרותית לבין המציאות שהיא המקור לחיקוי האמנותי, אך גם ביחס למרחק בין היצירה לבין המחבר שגם הוא ה"מקור" שלה. המרחק הבדיוני שיזהר מוותר עליו נתפס כערבות להגבהת הסיפור מעבר לאישי הטרוויאלי, והמספר היזרי מוותר על העמדה הזאת. כך הוא אומר למאזין:

כן כן, אבל לא. בוא, נקום, נלך, נצא, זנו. רק זה חסר שאתחיל להתייפח או אתה תתחיל לזלוג. נניח לזה. ינוח לו בלתי־מופרע בסיפורי־המעשיות. אין סיפור ללא מרחק, ואני אין לי שום מרחק. מי יודע אם ארחיק אי פעם. וכידוע, סיפור דברים המעורר דמעות הוא פחות מסיפור, אולי יותר, מכל מקום אינו. יישא נא כל איש מנת חלקו. ואל יבוא להזיד נזיד מעורר נפש, ולא יעשה מזה עסק, ויטרח נא וילבש בגדי אזרח מהוגנים על לבו ועל מבחר רגשיו, יחייך נא חיוך מגנב דעת, ויהיה כמסיח לפי תומו, בדבר רחוק וצונן, שהיה היה לפני שנים רבות – סיפור ישר דרך לאלוהים ולאנשים, סיפור שמספר משהו, שמרצה מהלך דברים, מעשה באדם אחד או באחרים, פותח להשכיל בפעם אחת, ומרחיק ועולה אל ויהי מקץ ימים, ומסיים כשם שיכול לסיים ובמה שיש לו, וסוגרים שומעיו ומהרהרים ופורשים והולכים להם. דברים אחרים זמנים אחרים, כפי שהם וכפי שנשתנו.

הה, לעזאזל הזמנים שנשתנו ושלא נשתנו. מי צריך כל זה. מה אני יורד לחיך. אתה רוצה שנחזור כבר הביתה?<sup>70</sup>

המספר מודע לבעייתיות של הניסיון שלו לספר סיפור שאיננו שומר מרחק מן הסיפור האישי. במקום אחר מתאר המספר את סיפורו כ"נטול שום מרחק או ראות מרחוק, של הומור, נטול רוחק מיטיב של הבחנה כוללת, ויהיה זה פשוט מדי, נוגע מדי, וחסר שום דיבור אחר".<sup>71</sup> הוא מבין שיש כאן ויתור על הערך הספרותי. הוא גם מטרים את השיפוט של מירון המתאר את הסיפור כ"התאבדות" כשהוא מקביל את אי־שמירת־המרחק הזאת לאי־שמירת־המרחק של אחיו הדוהר באופנוע אל עבר הרכבת המתקרבת. הוא מבקש מן הנמען שיעצור את הסיפור: "ונשארתי בלא אחי, ואי לי אח. אבל אל תיתן לי להתחיל בזה. עצור בי. סמטא סתומה. לא סיפור ולא לספר. נעבור מזה."<sup>72</sup> ההתקרבות של הסיפור אל האירוע הביוגרפי עצמו מסכן את קיומו הספרותי, וההתרחקות ממנו משולה לשמירת מרחק הזהירה הנדרשת ברכיבה. המספר ממשיך ומקביל בין הספר שלו לבין מעשהו של האח ("גם הוא אמר כך לפני שצלח ועבר באופנוע שלו"). הוא מתאר את הדיאלוג המשוער ("מנין לי שכך אמר? מי שמע להעיד") בין אחיו לבין הרוכב שמאחוריו: האח בטוח בעצמו ומאמין שיספיק לעבור, ואילו הרוכב שאתו מתריע על הסכנה. ההקבלה בין פעולת הספר לבין התאונה ההתאבדותית ממשיכה כשהמספר חוזר ומבקש להפסיק את הסיפור כשהוא מתאר את הסיפור, במקביל לאופנוע, כסיפור שלא יספיק לעבור:

ובוא נפסיק גם אנחנו כאן. טוב? נשאר את הסיפור הזה לא מסופר. יש כאלה סיפורים שממקום אחד חדלים ללכת, חדלים שם מהיות סיפורים ונעשים לא־סיפורים אלא הדבר עצמו. בלתי־יודעים להספיק לעבור, להתהפך ולהשתנות ולהתלבש ולהיות סיפור. מן היושר להניח להם ולסטות מזה והלאה. כלום אין דברים אחרים לספר? עולם יפה, גדול ומלא דברים אחרים. לא?<sup>73</sup>

אולם לא רק מות האח, ומותו של הסיפור מתוארים כתאונה. המסע בעקבות האח המת עובר, בין היתר, דרך פרק ארוך בשם "שתיקת הכפרים" שבו מבכה המספר בפני הנמען את חורבן הכפרים הערביים המייצגים את העולם היפה שלפני המלחמה:

כל זה עודו חם כאן אבל איננו. אני לא שכחתי דבר מיום כיבוש המקום הזה. באנו אז במחלקה שהחליפה את הפלוגה שזה־עתה כבשה וניצחה והביסה והניסה, והתבססה. זוכר את הטיפוס הנרגש אל המקום שזה־עתה נתהפך, סקרנים ונרתעים כאחד. כהצץ אל מקום תאונה, ושתיקה דרוכה מתאחזת. זרות המקום, החידוש שבו, ההתפלאות אל בית האויב (אויב? כותרות מחוקות, דהות זמן).<sup>74</sup>

70 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 183.

71 שם, עמ' 203.

72 שם, עמ' 162-163.

73 שם, עמ' 163-164.

74 שם, עמ' 151.

אבדנו של הכפר הערבי מקביל למותו של האח בתאונה ביחד עם הערבי שהתלווה אליו, שדמותו איננה מקבלת פיתוח עצמאי, אלא מהווה מעין צל של האח הנערץ (לאורך כל הסיפור המספר אינו מצליח להיזכר אם שמו היה אחמד או חסן, כלומר היחס אינו אינטימי במיוחד). הערבי מייצג את האח המת: "והאחמד שלי של-תמיד אתי" כך "מצוטט" האח במבע המשולב.<sup>75</sup> הגעגוע לכפר הערבי משתלב במערך הגעגועים היזהרי כחלק מהעבר שאינו אלא תקופת הילדות והנערות של יזהר סמילנסקי עצמו, עבר בלתי נגיש שאליו שייך גם האח המת.

העבר שעליו מסופר מונגד ב"סיפור שלא התחיל" להווה שבו מסופר הסיפור. הסיפור נפתח בכעס כלפי אווירה סטטית שתפסה את היישוב, כלפי תחושה של עצירה, של "דברים שחדלו משיר".<sup>76</sup> הכעס מופנה כלפי עצירת התנועה הנובעת מהגשמת התשוקה. הביקורת מופנית כלפי הגשמה זעיר-בורגנית של השאיפות, שהמירה עולם קסום של שאיפות ששייך לעבר. המספר מתנגד לכל ניסיון למצוא צד זכות באותה מציאות:

חדל. אל תנסה להתווכח. [...] וגם אל תתחיל להיאבק לשנות. לשנות? רק אתה תתגאל ומאום לא תגאל. [...] מה יפה משלכת, ומה מכוער ממושך. לא חולי הוא ויעבור. הוא תכלית הבריאות, משוש תורת אם ומוסר אב, ושכר הטוב תמיד לציוד: שיכון, ריהוט, גמלה, תחביב וקרן מבוטחת שתישא פירות ותגמול חסד של אמת. ועל זה לקמץ, לחסוך, להונות, לקנא, להדוף, ולדחוף, להזקין בלא עת – ולהגיע: הנה הבתים שהגיעו, שגרים בהם האנשים שהגיעו, וחיים בהם החיים שהגיעו. הללויה. עד כאן. תמו התפילות. אין עוד על מה. אין עוד אל מה. בוא, נצא מכאן.<sup>77</sup>

המספר היזהרי מנסה להתנער מהמצב הסטטי, מצב שבו התפילות הוגשמו ואין עוד מקום לשאיפות לשינוי המציאות. הוא יודע שאין לו זכות לגנות את יושבי השיכונים שמדינת ישראל הצעירה התמלאה בהם במשך שנות החמישים והשישים, ולכן הוא מתגדר בביקורת אסתטית על השיכונים עצמם ובהסתייגות הפואטית שלו עצמו מן המצב הישראלי:

נניח לזה. מה טעם להזכיר כי זה שאך תמול שלשום עוד המה חיים והווה פתוח ומצמח – הפך מאז ונסגר שיכונים. יזכו יושביהם לרוב נחת, אמן. אבל מלה אחת. כיון שכך, על השיכונים המכוערים ועל צמוקי הנפש שעשו אותם: שיכונים מכוערים יולידו אנשים מכוערים, אנשים מכוערים יולידו נשים מכוערות, נשים מכוערות יולידו ילדים מכוערים וילדים מכוערים יולידו עולם מכוער. ועולם מכוער לא יוליד עוד אלא יהיה מלא וסתום וחנוק ותם ונשלם.<sup>78</sup> כן, אני שומע. ואתה צודק. אין לי שום זכות למלט נפשי ולהותיר אחרים במה שהם. אבל אם להם לא בוער? ואם אני בוער לוי? מי אומר, אתה אומר, שלי ראוי טוב אחר?

75 שם, עמ' 176.

76 שם, עמ' 102.

77 שם, עמ' 104.

78 שם, עמ' 114.

אני איני אומר. רק שאין לי עוד מה אעשה כאן. זה הכל. מיתרי אינם נפרטים עוד כאן. אינם אלא מתכווצים שלא להיפרט. שלא יגעו בי. שלא יתערבו בי.<sup>79</sup>

בעוד שקניית הדשן היא פעולה ראויה משום שאפשר לספר עליה סיפור, הרי שהמצב האפרורי של שנות החמישים והשישים מגונה משום שהוא איננו פורט על המיתרים. מהי, אפוא, ה"תאונה" ששמה קץ לסביבה שבה מיתריו של המספר יכולים להיפרט? זוהי בעיה שאיננה רק בעיה אישית של יזהר סמילנסקי, אלא בעיה של התנועה הציונית: הגשמת השאיפות שמה קץ לתפילות, לתשוקה ולגעגוע וגוזרת קיום סטטי. הבעיה שיזהר מבחין בה איננה רק בעיית הקיום הבינוני של הבורגנות הזעירה שנסתתמו שאיפותיה האידאולוגיות, אלא הבעיה שאֵתה מתמודדת הפואטיקה שלו: מה קורה כשהתשוקה של הייצוג אל מושאו מתממשת? מה קורה כשמתבטלת שמירת המרחק האסתטית בין המילים והדברים? תאונת דרכים.

הסטייה שאמורה להציל את הסיפור מתאונת דרכים, מהתנגשות בין הסיפור לבין הדבר עצמו, הוא תיאור הנוף האמור להסיט את מהלך הטקסט מן הסיפור אל התיאור, מ"מה שיבוא אחר הדברים האלה" אל "הדברים עצמם". המספר מבקש לא להתחיל את הסיפור: "וגם בכלל לא לדבר עוד. הדיבורים הללו כולם. נלאיתי עליך בדברי, נלאיתי עלי, בוא לא נדבר. ידברו הכלבים. [...] ואנחנו בוא נשליך עצמנו אל העשב הזה".<sup>80</sup> המעבר אל תיאור הנוף משליך את הסיפור בתנופה מן הרטינה הממושכת כנגד המצב אל רצף רליגיוזי של תיאורי טבע, שבהם המילים מבקשות להיעלם ולהניח לתודעה לעמוד בקשר ישיר עם המושא:

יפה כעת לאדם לחדול. להקפלל כשבלול, ברכיו בסנטרו, ידיו מקיפות, בִּוּנָן לפניו, שועה אל לא כלום, כממתין מאוד, אחד ממתין שבעולם, אולי כאל לידה. נרגש בי יותר משאוכל לומר. קצב מהלך השדות הומה בי כתפילה. כאן, בתוך כל זה, כאן אני חש בה, שומע אותה, אומר אותה, עונה אמן. יותר מבכל מקום אחר שבעולם. כביכול שותף לאיזו הרגשת אמת, הפונה נקיה למעלה. אל נא תחשוב לי לעוון אמירה נרגשת כזו. אין זה אנין לספר בו, כי־אם להיות בו.<sup>81</sup>

הטקסט האנטי־מילולי הזה הולם יפה את תיאורו של "סיפור שלא התחיל" בידי מירון כהתאבדות פואטית: מילים המוליכות אל אבדן הצדקת קיומן. אולם ההתאבדות הזו איננה מעשה של ייאוש אלא מעשה־איקרוס הרואי של ניסיון לאחד בין המילים והדברים, ניסיון שמביא את השאיפה הסמיוטית של ספרות עברית ציונית עד למיצוי, ולכן גם עד כדי התאבדות.<sup>82</sup>

79 שם, עמ' 128.

80 שם, עמ' 164.

81 שם, עמ' 168.

82 בפרק ו' של ספרי (עסיס, הערה 58 לעיל) אני מראה איך מעשה איקרוס זה משתמש גם באלוזיות לעקידת יצחק.

## 1. דליגיזיז, אירוני ועמדתו של המספר: קריאה ב"הו הו הזלזלת"

הקריאה בקטעים שהובאו לעיל מהסיפור "ערימת הדשן" אינה יכולה להתחמק מהניחוח הקומי שאותו מוסיף השימוש של יזהר במינוחים דתיים. לכאורה, השימוש במינוח דתי מנוגד לאווירה הלא-רצינית שיוצרת הקומיות. בקריאה בסיפור "הו הו הזלזלת"<sup>83</sup> אני מבקש להראות את האופן שבו יזהר משתמש בממד קומי או אירוני באופן המשלים את הממד הרליגיזי.

הסיפור "הו הו הזלזלת" בנוי, כמו ה"סיפורים לבני הנעורים", בדמות הממואר של סיפורי מישור שבו המספר מתאר לשומעיו, מנקודת מבטו של בן דמותו הצעיר, דבר מה שהתרחש בנעוריו. אולם ב"הו הו הזלזלת" נפער פער גדול יותר ואירוני יותר בין המספר ומקבילו הצעיר לבין האובייקט המופלא שהוא מספר עליו (המקביל לקניית הדשן ב"ערימת הדשן", לסוס ב"הנמלט" ולחבוק ב"חבוק") והדמות הצעירה מתפצלת לשתיים: בן דמותו הצעיר של המספר הוא חלק מחבורה שהדעות בה חלוקות, וכשהוא מספר בגוף ראשון רבים, הקורא איננו יודע באיזו צד של המחלוקת יש למקם אותו. בסיפור הזה מיוצגת הבריחה אל הנשגב בדמותו של המורה לטבע אביזוהר, דמות מוכרת מן המציאות החוץ-ספרותית בסמינר למורים בבית הכרם, שיחסו אל הטבע מתואר כיחס דתי. תיאור דמותו של מורה כזה יכולה לשמש *mise en abyme* לדמותו של המספר היזוהרי החווה חוויה של התגלות באמצעות התבוננות בטבע,<sup>84</sup> והאירוניה כלפי הדמות הזאת יכולה לשקף את האירוניה העצמית של יזהר.

נקודת המבט של המספר ב"הו הו הזלזלת" היא זו של תלמידיו של אביזוהר, שהמספר היה בצעירותו אחד מהם, ובזמן של פעולת הסיפור הוא מבוגר המספר את סיפורו לקבוצה של מאזינים. נקודת המבט הקולקטיבית של המספר משמשת אותו, כמו בקטעים מסוימים בינו צלקל, ליצור מספר נקודות מבט כשהמספר מזדהה לחלוטין עם כל אחת מהן. כך מצטט המספר באקספוזיציה את הסיפורים העממיים שסופרו בקרב התלמידים על המורה שהיה לשנינה:<sup>85</sup>

גם לא ברור אם כל הסיפורים שסיפרו עליו היו כולם אמת, אבל חזרו וסיפרו עליו ובשבועה את כל סיפורי הפרופסור המפוזר, כגון מעשה שהלך ברחוב ושאל את מי שבא לקראתו, סליחה, ראית מנין באתי, מכאן או מכאן? אהה, ענה אז, אם כך, כבר אכלתי צהריים. וכגון מעשה שבא לקראתו בחור חמד אחד והוא שאל אותו בהרבה חיבה, סליחה, מניין אני מכיר אותך, אבא צווח הבחור הנדהם, או כגון מעשה שהלך ברחוב ורגלו זו על המדרכה ורגלו זו בכביש והיה תמיה מה זה הוא צולע פתאום? אין הוכחה שכל אלה ארעו לו למורנו אביזוהר אבל גם אין הוכחה שלא.<sup>86</sup>

83 ס. יזהר, "הו הו הזלזלת", צדדיים, תל אביב: זמורה-ביתן, תשנ"ה, עמ' 63-69.

84 ראו גם: גלעד, הערה 7 לעיל, עמ' 132-145.

85 שימוש בסיפור דבור (אוראלי) בעל אפיונים עממיים, בתוך סיפור כתוב, מכונה בעקבות המינוח המקובל בספרות הרוסית: "סקאזקה", או "סקאז" (עזריאל אוכמני, תכנים וצורות: לסקסון מונחים ספרותיים, תל אביב: ספריית הפועלים, תשל"ט, כרך ב', עמ' 123).

86 יזהר, הערה 83 לעיל, עמ' 64-65.

ה"ציטוט" של הבדוטה העממית יוצרת פער קומי־אירוני בין המספר לבין המסופר, ומתאפשר מנעד רחב של רמות קרבה וריחוק בין אירוניה לפאתוס, בין ריחוק מזמן האירועים לבין קרבה אליו. הפער האירוני שבין הסובייקטים העומדים מאחורי הסיפור (המספר המבוגר, התלמידים הצעירים) מאפשר את תפיסת התלהבותו של המורה מן הטבע בתפיסה כפולה: הן כהצגה דרמטית המיועדת לתלמידים הן כהתפעלות דתית של ממש:

אבל מי מכם שמע מימיו על הזלזלת? [...] ואלמלא עצר והצביע מורנו וצעק הו הו הזלזלת, לא הינו מבחינים בה מעולם כי היא והסלע בשר אחד ומי שם לב לשום סלעים או עוצר לשם לבושים הירוק הנסרח עליהם, אבל מורנו אביזוהר עצר, ופרש ידיו כאליהו הנביא וכזוהר הרקיע היו עיניו התכולות, כשצעק ישר מלבו, הו הו, וכולנו עצרנו, והוא הוסיף וקרא מעל ההר הו הו הזלזלת, ואנחנו עצרנו נשימה, הו הו הזלזלת, קרא מורנו אביזוהר וידיו פרושות מאופק עד אופק ופניו אל בית המקדש בירושלים, הו הו הזלזלת, לעולם לא נפסח עוד על שום זלזלת, וימים רבים ככל מיני הזדמנויות נהייה עוצרים מן היום ההוא והלאה ואומרים בנרגשות ובהתכוונות גדולה, הו הו הזלזלת, ובתום ובאמונה של מגלי סוד העולם, ככה: הו הו הזלזלת.<sup>87</sup>

אפשר להבחין בקטע בעימותה של נקודת המבט הנרגשת של המורה עם נקודת מבטם של התלמידים שלא היו עוצרים למראה הזלזלת. העמדות השונות מיוצגות באופן שונה: תיאור עצירתו של המורה הוא תיאור חזרתי־מקצבי של אירוע חד־פעמי, המתואר בשגב שלא ברור לקורא אם הוא אירוני או לא. תיאור תגובות התלמידים משתמשת במשפטים פרוזאיים־ארוכים, ללא פיסוק, בניגוד לפיסוק האינטנסיבי בתיאורים החזרתיים של עצירת המורה. עצירתו של המורה והתלהבותו משמשת לתלמידים חוויה מכוננת שלא ברור אם היא עומדת בהמשך להתרגשותו של המורה עצמו, או בהמשך לסיפורי המופת הלעגניים על "הפרופסור המפורז".

אולם הסיפור איננו מסתיים בקריאת "הו הו הזלזלת" של המורה, שהותיר את הקורא בחוסר ודאות לגבי עמדתו של המספר: אם היא פתטית או אירונית. למרות האירוניה שהוא עצמו נוקט מוסיף המספר ומנסה לשכנע את שומעיו ש"זה לא היה מעשה של בדיחות הדעת"<sup>88</sup> והוא מתאר התבטאות אחרת של המורה:

יצאנו עם מורנו אביזוהר כמות שהוא בכגדיו של תמיד וההרים היו נוצצים והירוק היה שר והאופק צלול, שם נעצר פתאום האיש ופרש שתי ידיו ואסף נשימה ובקול של אמת אמר ישר מלבו בתוך השקט האינסופי – ברוך אתה הטבע – כך ובמלים האלה ובשקט הגדול אמר מורנו, ועיניו היו מלאות דמעות, ואולי גם שלנו, עם כל המרקסיזם המתוכח בעצמותינו עם הציונות.<sup>89</sup>

87 שם, עמ' 67.

88 שם, שם.

89 שם, עמ' 68.



האירוניה בקטע הזה פחותה מזו שבקטע הקודם. תחת ההקשר הדתי שבו תוארה עמידתו של המורה לנוכח הזלזלת (דמיון לאלהו הנביא, פנייה אל בית המקדש), מובאת כאן האמירה בהקשר המעיד על רגש אותנטי ("ישר מלבנו", עיניים דומעות). ההקשר הדתי מרוכז כאן אל תוך האמירה עצמה. יזהר איננו מניח לאמירה ליפול לידי קלישאה פילוסופית. את זו הוא מגחיק מיד בתחילת הפסקה הבאה:

עדיין צוערים היינו והרבה עוד לא השכלנו, ולא שמענו עוד על שום שפינוזה שהוא, ולא ידענו שאמר פעם ואיש כנראה לא שכח מאז, כי אלוהים הוא הטבע, או מעין זה, ויעברו שנים עד שהפסוק יהיה משונן כהלכתו "אלוהים או הטבע" ואפילו כדי לעשות רושם על הבנות DEUS SIVE NATURA...<sup>90</sup>

יזהר איננו מעוניין בהשוואת ההתבוננות בטבע להתגלות בשל המסר הפילוסופי הנובע ממנה. בפילוסופיה יש פאתוס של אמת שאיננו מתאים ליחס אל ההתגלות שהוא מנסה ליצור. יזהר יוצר יחס ששומר מרחק אירוני מן הפאתוס, אבל נותר מרותק אליו. בדומה לכך שומר המספר מרחק מייצוג מהימן של המציאות: הוא מעלה את האפשרות שכל הסיפורים המסופרים על אביזוהר הם בדיה, משום שהם משתייכים לסוגה עממית קונבנציונלית ("סיפורי הפרופסור המפוזר"). גם פסילת ערך האמת של הסיפורים בשם סיווגם האקדמי כ"עממיים" זוכה להסתייגות ספקנית מאזנת, פסבדו-מדעית: "אין הוכחה שכל אלה ארעו לו למורנו אביזוהר אבל גם אין הוכחה שלא".<sup>91</sup>

דווקא היחס הכפול, אירוני/פתטי, מאפשר ליזהר פניה כמו-מיסיונרית בסוף הסיפור שבו הוא פונה אל הנמענים של הסיפור ומציע להם להכריע בשאלה באמצעות ניסוי, שבו יבדקו את השפעתם הדתית או המאגית של דברי המורה:

הנה הוא עומד לו שם נרגש וכידיים פרושות לצדדים ובאמונת אומן תמימה ובעיניים זוהרות עם השפם המצהיב מתחת למגבעת הנושנה ואין זו שום הצגה אלא רגע של התפעמות אמת – ברוך אתה הטבע – קרא מורנו אביזוהר עד שגם הלגלגנים שכנו והם אינם מעטים ולא טומנים לעגם בחיכם עמדו נבוכים, לפחות רגע אחד שלם. ורק אחר כך כשהיינו חוזרים התחילו כל מיני חיוכים, ולא ידענו מה בדיוק למסור לדורות הבאים, אם את הברוך אתה הטבע, או אולי דווקא את אותה הקריאה ישר מן הלב, הו הו הזלזלת, שאין לה תחליף ומי יודע אם תישמע עוד אי פעם בכל הדורות הבאים, הו הו הזלזלת, ונסו נא רגע גם אתם ותווכחו, קומו עמדו במקום שאתם שם, קומו עמדו ופרשו ידיים לצדדים ונסו וקראו בקול רם ובכל לב ככה: הו הו הזלזלת – ותראו מה יקרה.<sup>92</sup>

90 שם, שם.

91 שם, עמ' 65.

92 שם, עמ' 69.

העמדה האירונית מאפשרת ליהרר לנקוט עמדה כפולה כלפי ההיקסמות שלו-עצמו ושל המורה המיתולוגי מן הטבע ומן המציאות בכלל. עמדה אחת היא האפשרות שכל ההיקסמות הנלהבת מן הטבע איננה אלא בדיחה נאה על מורה, או על סופר, שקצת הגזים בנלהבותו, והעמדה האחרת מציגה את היחס הזה אל הטבע כפולחן של ממש שיש להעביר אותו לדורות הבאים. לכל אורך הסיפור הקורא איננו יכול להחליט היכן למקם את המספר ואת העמדות השונות שבהן הוא מתלבש: האם הוא אחד מן התלמידים המבקשים "להעביר לדור הבא" את המסורות המקודשות שמכונן המורה או שהוא אחד מהלעגנים ש"לא טומנים לעגם בחיכם".

המבט הפתטי-אירוני שמאמץ כאן יזהר, מאפשר לנו מבט אל "הדת החילונית" של פולחן הטבע הציוני. הפולחן הזה מייצג את הניסיון רב השנים בספרות הארצישראלית לתאר את הטבע ואת ההווי האנושי של חיי הארץ, מושאים שלאורך שנים היו מושגים בלתי נגישים, שקשה היה להבחין בין תיאורם הריאליסטי לבין תיאורם האידיאולוגי. יצירתו של יזהר ממשיכה את האתגר הזה, של תיאורי נוף והווי, ומתסרת לו בנאמנות עד כדי פולחן המושאים המתוארים. הצגתו של מתח פולחני כזה באופן אירוני מאפשרת, אפוא, ליהרר להציג את עבודתו שלו, ההתפעלות הפתטית-רליגיוזית מן הנוף והנימים הדקים של הרגש האנושי, באופן אירוני.

"הו הו הזלזלת" יזהר איננו מסתפק בכך, ומבקש גם מהקורא לאמץ יחס אירוני שכזה, כשהוא מבקש ממנו לאמץ את פולחן "הו הו הזלזלת" של המורה. בהצעה שלו להשתתף בניסוי שיבחן את "דתו" של המורה ("ונסו נא רגע גם אתם ותווכחו") הוא מציע עמדה דתית השומרת בתוכה נקודת עוגן של אירוניה עמוקה, מעין דת הנתונה כולה בסוגריים מודאליות של "ואולי לא באמת".

בשונה מטענתה של צמיר, אני מבקש לומר שאין כאן בהכרח מעבר "מזמן לינארי פרוגרסיבי לזמן משכפל"<sup>93</sup>, שכן העלאתו של העבר על נס איננה גוררת בהכרח שיח משכפל. העמדתו של העבר כאובייקט של ייצוג אכן מעמידה אותו כמיתוס, ייצוג ראשוני שייצוגים הבאים אחריו נקראים לחזור עליו. אולם חזרה איננה בהכרח שכפול. המיתזציה מוציאה את האובייקט מן השיח ההיסטורי-ריאלי והיא מאפשרת את ההשגבה כשם שהיא מאפשרת את ההגחכה והפרודיה. הפרודיה יכולה לבוא כתגובת-נגד להשגבה והיא יכולה לבוא בד בבד אתה, כשני פנים של העתקת אירוע מן ההיסטורי למיתי והוספתו לאינווסטר המסורת של העם היהודי.

## סיכום

ובקפיצה אחת והם בתשיעית – "מה החלק האהוב עליך בתשיעית?" חקר ברזילי לדעת ונטש עבודתו מכל וכל – "בתשיעית – פרץ עמיחי כאילו מכבר סדרה התשובה על פיו – הראשון, הראשון! [...] – אני, בכל זאת בעד האחרון – התווכח

93 צמיר, הערה 66 לעיל, עמ' 100.

ברזילי בחשק ובשכחת כל – קול האדם! הלא זה הדבר! צירוף קול תזמורת עם קול האדם! וההתפעלות של התגלות הקול פתאום!...” – “לא – שאג עמיחי – טוב לדעת פחות ולהרגיש יותר! טוב להתגעגע מהיות לאחור החיבוקים והנשיקות, טוב לרצות מלקחת – ”

ס' יזהר<sup>94</sup>

שאלת ייצוג המציאות היא שאלה מתוחה ומרכזית בתודעה העצמית של ספרות עברית הנכתבת מתוך הקשר ציוני: מכיוון שספרות ציונית קודמת למעשה העלייה לארץ ישראל הרי ששאלת האפשרות לייצג את מציאות החיים בארץ מופיעה במקביל להופעת השאלה על היתכנותם של חיים כאלה. ספרות ישראלית ילידית, וביתר שאת, זו הנכתבת מאז קום המדינה, נכתבת מתוך ציפיות פואטיות אחרות לגמרי, מתוך מצב שבו חיים יהודיים מלאים וריבוניים בארץ ישראל הם עובדה היסטורית. השינוי הזה מעמיד בסימן שאלה קשה את היותה של הספרות הישראלית המשך של ספרות עברית ציונית.

יצירתו של יזהר עומדת בצומת הזו, של ספרות ילידית על סף הקמת המדינה. היא נוטלת על עצמה את סדר היום של קודמתה, אולם היא איננה מאמצת את השאיפה לייצוג ריאליסטי כשאיפה אל מושא מוגדר, שאיפה שהשגתה צריכה להוריד אותה מהפרק – היא מאמצת את השאיפה הזאת מתוך העצמה שלה לכדי שאיפה מטא-פואטית ורליגיוזית. בכך היא מעמידה מסורת של תרבות ציונית שאיננה מתמצה במהלך הפוליטי של הקמת המדינה וכיבוש הארץ אלא מעמידה מורשת ייחודית של יחס בין המילים לבין הדברים. בגרסה הזוהרית הופכת החתירה אל תיאור “הדבר עצמו” לאין-סופית והיא מרכזו של הטקסט הספרותי. בכך, באופן פרדוקסלי, מעמידה החתירה אל התיאור את עצמה כמסך מרהיב של תשוקה המסתיר את מושא התשוקה.

המהלך של יזהר הוא, אפוא, מהלך כפול, מהלך של התקרבות אינטנסיבית ושל התרחקות אינטנסיבית: מצד אחד, היצירה הזוהרית מהווה ניסיון תיעודי-כמעט לגעת ב”דבר עצמו”, ומצד שני, היא מסתירה את האובייקט המתואר מאחורי מסך של מסמנים. אותה הכפילות חלה גם על הסובייקט של התיאור: התיאור הנלהב, הרליגיוזי, יוצר רושם של סובייקט הנתון כל כולו בתוך הטקסט, האירוניה, מאידך גיסא, מרחיקה אותו. האירוניה היא מניפולציה על ערך האמת של הטקסט, ועל הרצינות שראוי לייחס לו. היא פועלת באמצעות עיצוב הסובייקט הדובר כסובייקט שאמינותו מוטלת בספק, ובכך מנכיחה סובייקט נוסף המציץ, כביכול, מעבר לכתפו של הסובייקט הלא-אמין. אותו סובייקט-נוסף הוא מי שהקורא מייחס לו את העמידה מאחורי האמירה האירונית, את הפעלתו של המספר הלא-אמין.

מתוך מקומה על סף המעבר בין ספרות עברית-ציונית לבין ספרות ישראלית מעמידה יצירת יזהר אפשרות של המשך המורשת התרבותית של הציונות באמצעות פואטיקה רליגיוזית. עם זאת היא גם מסמנת מוטיבים העתידיים להיות מרכזיים בציונות המפא”ית כדת האזרחית של ישראל הרשמית, מוטיבים המתייחדים ברגש של התפעמות נוסטלגית

94 יזהר, הערה 8 לעיל, כרך א', עמ' 45.

המופנה כלפי הטבע, כלפי הנעורים, כלפי חיי היומיום של ההתיישבות העובדת בתקופת היישוב, ובנוסטלגיה המהולה באשמה חריפה כלפי הכפר הערבי הנתפס כחלק מאותה ילידיות בראשיתית. מאוחר יותר מושא הנוסטלגיה, "גן העדן האבוד", עבר מתקופת היישוב אל תשע־עשרה השנים הראשונות לקיומה של המדינה.

בכך, לצד אופקים פואטיים ורליגיוזיים נרחבים שהיצירה פותחת, היא גם סוגרת את האופקים הפוליטיים לחזרה מתמדת אל אותה קבוצה חברתית, ואל הלבטים של אותו רגע היסטורי. בנושאי כתיבתו יזהר כמעט ואיננו חורג מתיאור של נערים בני ההתיישבות העובדת בשנות השלושים והארבעים, אלו מהווים כוהנים של התפעלות מנעוריהם שלהם, מעצמתו המיתית של הרגע ההיסטורי שהם מצויים בו ומהטבע הכפרי שהם חווים.

אך למרות ההתרכזות בעולם תופעות צר ואפיונו בשגב כמעט מוחלט, מצליחה יצירתו של יזהר לנוע על הקו הדק שבין הפטיש והניהיליזם, בין קידוש פולחני של התופעות כהגשמתה של אין־סופיות נפלאה המתגלה, לבין גיחוך אירוני מרוחק על אותה ההגשמה עצמה. הטכניקות העדינות והרגישות של שמירת הקו הדק הזה הן שיעור חיוני לכל פולחן דתי המבקש ליצור תקשורת עם האין־סופי מבלי להגשים אותו ולהפוך אותו לפטיש. היכולת להתפעל והיכולת להתמסרות פולחנית מחד גיסא והיכולת לחמוק מעבודת אלילים מאידך גיסא, הן תרומתו של יזהר לרליגיוזיות של ציונות חילונית, ולעצם האפשרות של רליגיוזיות ביקורתית בסביבה חילונית בת זמננו.

מכללת הרצוג

# אימהות לחיילים בספרות הישראלית: המקרה של אשה בורחת מבשורה מאת דויד גרוסמן

דנה אולמרט\*

מלחמת לבנון הראשונה, שנפתחה ביוני 1982, הייתה המלחמה הראשונה שנתפסה בקרב הציבור הישראלי כ"מלחמת ברָה"<sup>1</sup>, ועוררה גל של מחאות נגדה מיד עם כניסת כוחות צה"ל לשטח לבנון. בניגוד לדפוס שהיה מקובל עד אז בציבוריות הישראלית, נשים – שרובן השתייכו להגמוניה המעמדית והאתנית: אשכנזיות ומשכילות – היו כוח דומיננטי בארגון ובהנהגת פעולות המחאה.<sup>2</sup> מקרב הנשים בלטו במיוחד האימהות. אלו מהן שניסחו את מחאתן במכתבים לעיתונות, בראיונות וברשימות שונות השמיעו קולות שלא תאמו את הדימוי הארכיטיפי ההגמוני הדומיננטי של האם הנענית בהשלמה גמורה ואף ברצון לצייוי הלאומי, ולעתים אף חתרו תחתיו והציבו לו אלטרנטיבה חזקה. שנים מעטות בלבד לאחר שאימהות בשר ודם של לוחמים החלו לבטא את דעתן, לפעול במרחב הציבורי בנושאים ביטחוניים ולהטיל ספק בשיקול הדעת של הדרג המדיני, הופיעו גם ייצוגיהן הספרותיים: דמויות ספרותיות של אימהות לחיילים תפסו מקום חשוב יותר ויותר בפרוזה הישראלית משנות התשעים ואילך.

\* מאמר זה הוא חלק ממחקר מקיף העוסק בדמויות של אימהות לחיילים בספרות העברית. המחקר, שכותרתו כחומה עמודנה: אימהות לחיילים בספרות העברית, יראה אור כספר בקרוב, בעריכתה המדעית של פרופ' חנה נוח, בסדרת "מגדרים", הוצאת הקיבוץ המאוחד.

1 שרה הלמן קושרת זאת לכך שהייתה זו המלחמה הראשונה שנוהלה על ידי ממשלת ימין בראשות הליכוד (שרה הלמן, "מחאה וסימון גבולות מגדריים ואתנו-מעמדיים: כיצד היה השלום לסמל של זהות אתנו-מעמדית", מאג'ד אלחאג' ואורי בן-אליעזר (עורכים): בשם הביטחון: סוציולוגיה של שלום ומלחמה בישראל בעידן משתנה, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2003, עמ' 565). היסטוריונים צבאיים מחזיקים היום בדעה כי גם מלחמת סיני ("מבצע קדש") הייתה "מלחמת ברָה", כלומר, מלחמה שישראל יזמה ללא אילוץ חיצוני, וראו למשל: Guy Laron, "Logic dictates that they may attack when they feel they can win": the Egyptian Army, the 1955 Czech-Egyptian Arms Deal and the Israeli Intelligence, 1955-1956", *Middle East Journal* (2009), pp. 69-84.

2 ביטויים ספורדיים של התנגדות מצד אימהות להיגיון הלאומי המצדיק הקרבת חיים הופיעו כבר במהלך שנות השישים והשבעים. אני דנה בביטויים אלו בהרחבה בספרי כחומה עמודנה, הערה 1 לעיל. עם זאת, חשוב להדגיש כי התנגדות מפורשת וגלויה של אימהות לתפקיד שהוקצה להן בסדר הלאומי-מגדרי פרצה לתודעה בתקופת מלחמת לבנון הראשונה.

## כניסתן של נשים למעגל המחאה

כיצד ובאילו מובנים הרחיבו האימהות שלקחו חלק פעיל בתנועות מחאה את אפשרויות הביטוי שנחשבו לגיטימיות עבורן, בהשוואה לכלליו המגבילים של הסדר הלאומי בשנים עברו? פעילותה הציבורית של רעיה הרניק, אמו של גוני הרניק, מפקד סיירת גולני, סימנה את ראשית מעורבותן של אימהות בשיח הציבורי העוסק בדרך קבלת ההחלטות בתחום הביטחוני. בנה, גוני הרניק, נהרג ביום השני למלחמת לבנון הראשונה, בקרב על הבופור. אמו ניסתה לקדם את הקמתה של ועדת חקירה ממלכתית לבדיקת תהליך קבלת ההחלטות בדבר היציאה למלחמה.<sup>3</sup> כמו כן, היא פרסמה מאמרים המבקרים בחריפות את יחסו של האגף לשיקום במשרד הביטחון למשפחות השכולות, פעלה למען יציאת צה"ל מלבנון ונאבקה במשך למעלה מתשע שנים במערכת הביטחון באמצעות בתי המשפט, עד שהתקבלה דרישתה למחוק מן המצבה של בנה את המילים "מבצע שלום הגליל".<sup>4</sup> בהתנהלותה, כוננה וגילמה הרניק פרוטוטיפ אימהי חדש: האם השכולה המוחה. ההשתייכות החברתית-מעמדית שלה להגמוניה האשכנזית סיפקה לה את התשתית ללגיטימיות של מחאתה.<sup>5</sup> במקום להתנחם בסיסמאות השגורות על הכרזיותם הבלתי נמנעת של הקרבנות, ובכך לאשר אותן מחדש, גייסה הרניק את "תהליך השחרור ההכרתי"<sup>6</sup> שלה, שהחל עוד לפני מות בנה והתעצם בעקבותיו, לשירותו של סדר יום לאומי אנטי-מלחמתי:

כשבוע לאחר מלחמת ששת הימים, לאחר אנחת הרווחה וצהלת הניצחון, כששמעתי את מספר קרבנות הצנחנים בדרך הקשה (והמיותרת?!), אל הכותל עמדתי פתאום בפני המציאות. האם שקולים חלומותיי על "בורות המים וכיכר השוק" כנגד חייו של נער אחד? האם אבני הכותל הם מזבח, שעליו אני מוכנה להקריב עשרות צעירים שעומדים במלוא פריחתם ואונם? ועצם השאלה היתה גם התשובה. בשום אופן לא.

3 רעיה הרניק, "ועדת החקירה תקום", דבר (5/5/1985), עמ' 7-8.

4 אביבה לורי, "רעיה הרניק מחקה את השל"ג מהמצבה של גוני – ראיון עם רעיה הרניק", מעריב, מוסף לשבת (3/1/1992), עמ' 7.

5 זאת למרות ניסיונות שונים, שחלקם גסים ואלימים, להשתיק את קולה ולהפסיק את פעילותה. מאיר עוזיאל, המזוהה עם הימין הפוליטי, דיווח בטורו הקבוע במעריב, כנראה מפיה של הרניק עצמה, על שיחות טלפון אנונימיות שהיא מקבלת בלילות, במהלכן מאיימים עליה בפגיעה בשלומה הפיזי, מקללים אותה ומברכים על מות בנה, כל זאת כתגובה לפעילותה הפוליטית, וראו מאיר עוזיאל, "טלפון האיולת", מעריב (5/10/84), עמ' 16. הטיעון שבשמו יצא עוזיאל להגנת הרניק היה תרומתה הגדולה למדינה, שהשכול הוא הראיה לה: "הנה אני חי, עד תשמ"ה ועד בכלל, וזה בזכות גוני הרניק. אין זו הצהרה רגשנית, זו עובדה. טכנית כמעט. אימו של גוני הרניק, רעיה הרניק, מקבלת צלצולי טלפון בבייתה. [...] בדרך כלל קללות. לפעמים ניסיונות למעין חינוך מחדש, שגם הם נגמרים בגידוף. היו אימומים: נחתוך לך את הפנים ונמלכך לך את האוטו. [...] איי! טיפשים, עיוורים. איך אתם מעיזים לומר דבר כזה? למה, למה אתם לא מבינים שרק בגלל שגוני נהרג, אתם חיים" (שם).

6 מחקרים סוציולוגיים שעסקו בהיבטים שונים – פסיכולוגיים-חברתיים וארגוניים-מבניים – של התפתחות מחאה חברתית, מצביעים על כך ש"תהליך של שחרור הכרתי" של פרטים הוא תנאי הכרחי לצמיחתה של תנועה חברתית. חיה צוקרמן-בראלי וטובה בנסקי, "הורים נגד שתיהקה: תנאים ותהליכים המובילים לצמיחת תנועות מחאה", מגמות לב (1989), עמ' 29.

[...] אם אנחנו רוצים לשמור על חיי ילדינו עלינו לחזור לעצמנו, לדרך של דונם ועוד דונם [...] להיות שלמים עם עצמנו, היסטורית, תרבותית, מוסרית – פירושו שנראה את השימוש בכוח, כוח הכפייה וכוח האלימות, כהכרח־שעה של ימי חירום, ימי מלחמה, ולעולם לא כפתרון. פירושו – לראות את העם השני היושב בארץ כשווה, שיש לרדן עמו כעם שווה, בלשון דו שיח בין שני עמים שגורלם ההיסטורי הועיד להם לשבת באחת אחת, באזור אחד.<sup>7</sup>

הרניק פעלה גם בזירה הספרותית ופרסמה ספרי שירה – שירים לגוני (1983) ומשירי הר הרצל, ירושלים (1987) – שהעמידו במרכזם את השכול ואת הגעגועים לבן שנהרג, וביטאו ידיעות מוקדמות על הגורל הצפוי לו, בצד כעס על מותו וספק ביחס להצדקתם של המהלכים שהובילו אליו: "עֲכָשׂוּ אֶתְּהָ נַח סוֹף סוֹף / בְּנֵי הָעַיִף חֲסַר הַמְּנוּחָה. / כְּתִפְיָךְ הֶרְחַבְתָּ הוֹלְכוֹת וְצָרוֹת / כְּמִדּוֹת הָאָרוֹן וְהָאֲדָמָה // [...] הָאָרֶץ שְׂאֵהֶבֶת מִפְּנֵי רֵאשָׁה / אָבֵל אוֹלֵי הָאֲדָמָה מְחַבְּקֵת אוֹתָךְ / וּפְרַח אוֹלֵי יִבְטֵט מִדְּמָעָה"<sup>8</sup>. בשיר זה של הרניק מתגלה הארץ האהובה, שלמענה הוקרבו חייו של הבן, כמי שמפנה את ראשה ומתנערת מן האחריות המוסרית והלאומית למוות. כל שנותר לאם הוא לקוות שהאדמה מחבקת את גופו של הבן המת. הפרח שאולי ינבוט מדמעת האם האבלה מרמז, בנימה אירונית ומרה, להבטחה שנחתם בה שירו של חיים גורי, "ראה, הנה מוטלות גופותינו" (1948): ההבטחה בדבר שובם של הבנים המתים אל החיים, כפרחים אדומים. השיר, שהפך למעין המנון לאומי, ניסח באופן מרומם וסוחף את פעולתו של מנגנון ההתמרה הלאומי מתוך גרונם של החיילים המתים־חיים: "הִנֵּה מְטוֹלוֹת גּוֹפוֹתֵינוּ, שׁוֹרָה אֶרֶץ וְאֵינָנוּ נוֹשְׁמִים. / אֶךְ הַרוּחַ עֲזָה בְּהָרִים וְנוֹשְׁמֵת. / וְהַבְּקָר נוֹלֵד, וְזִרְיַחַת הַטְּלָלִים רוֹנְנָה. / עוֹד נָשׁוּב, נִפְגָּשׁ, נִחְזָר כְּפְרָחִים אֲדָמִים. / תִּכְפִּירוֹנוּ מִיָּד, זוּ 'מְחַלְקֵת הַהַר' הָאֵלֶמֶת. / אֶז נִפְרַח. יַעַת תִּדְם בְּהָרִים זַעֲקֵת יִרְיָה אֲחֵרוֹנָה."<sup>9</sup> ואילו בשירה של הרניק מתגלה כי ההבטחה המנחמת והמרככת נעשתה חלולה, והאם נושאת לבדה בנטל השכול.

במקביל להרניק החלו אימהות נוספות לחיילים לפרוץ את גבולות התפקיד שיועד להן בסדר המגדרי־לאומי ולגלות מעורבות בשיח הציבורי על מדיניות הצבא. בשבועות הראשונים למלחמה התארגנה הפגנת מחאה של קבוצת הורים לחיילים מירושלים. הקבוצה לא פרסמה גילויי דעת ולא יזמה פעולות נוספות, אך דבר ההפגנה דווח בתקשורת.<sup>10</sup> חודשים מפרוץ המלחמה, בחודש מאי 1983, קמה תנועת מחאה מאורגנת יותר של הורים, "הורים נגד שתיקה". הקמתה באה בעקבות "קול קורא" שפרסמה שושנה שמואלי מתל אביב במדור המכתבים למערכת בשלושה עיתונים יומיים: הארץ, דבר ועל המשמר. שמואלי פנתה לאימהות ולאבות וביקשה לעורר אותם לפעולה נגד המלחמה המתמשכת. היא סיפרה על התחושות הקשות שהתעוררו בה בעקבות עלייתו השלישית של בנה ללבנון, והצביעה על אחריותו של דור ההורים לקונפליקט שהבנים נתונים בו:

7 רעיה הרניק, "הדרך היחידה", דבר (18/2/83), עמ' 16.

8 רעיה הרניק, שירים לגוני, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 29.

9 חיים גורי, פרזי אש – שירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1949, עמ' 66–67.

10 צוקרמן־בראלי ובנסקי, הערה 6 לעיל, עמ' 30.

לפני שבוע קם הבן בבוקר, לבש את המדים, ארוז את התרמיל ובחיוך מריר אמר: "אין ברירה, צריך לחזור. השלגים הפשירו, האביב בא... הכל מתחיל מחדש." כאשר עלה בבוקר על האוטובוס שהוביל אותו – זו הפעם השלישית – למלחמה הארוורה בארץ הזרה, העוינת, המאיימת, נותרה לי רק דרך אחת – לסרב לשתוק. זו החובה הפשוטה והאנושית שאנו, ההורים, חייבים לבנים שאינם רוצים ואינם יכולים לסרב ללכת למלחמה המתמשכת לבלי סוף, למרות שאינם מאמינים בצדקתה, והם ממשיכים לסכן את חייהם ללא טעם ומשמעות.

נודה על האמת: לנו, הוריהם, יש חלק בסתירה האיומה אליה נקלעו בנינו. קראנו להם דרוור, נמרוד, שחר ואייל. טוינו חלומות של גבורה, מרד ותקווה. במפגשי חברים סביב מדורות גידלנו אותם על "לפקודה תמיד אנחנו", שרנו ושוחחנו אתם על מולדת, רעות ואחוות-לוחמים, ובאותה נשימה – על טוהר הנשק, על "תאומים ילדה אותנו הארץ – יצחק וישמעאל", על "עם המשעבד עם אחר אינו יכול להיות חופשי" ועל ההבטחה אחרי כל מלחמה כי "זו תהיה המלחמה האחרונה". אני חשה במלוא כובד האחריות להיקרעות הזאת של הבנים בין המצפון לרגש החובה.<sup>11</sup>

שמואלי, כמו הרניק לפניו, העניקה תוקף רחב ועקרוני למצוקתה כאם לחייל המשתתף במלחמה. היה לה ברור שהחרדה וההתקוממות שהמלחמה מעוררת בה איננה רק מנת חלקה. בשונה מהרניק, לא השכול הוא שדחף אותה להתבטא, אלא החשש מפניו. למכתבה של שמואלי הייתה השפעה דרמטית על ציבור ההורים בישראל מקרב המתנגדים למלחמה. בעקבותיו התלכדה סביבה קבוצה גדולה של הורים לחיילים וקמה, כאמור, תנועת מחאה בשם "הורים נגד שתיקה", שפעלה במשך שנתיים כחלק ממעגל המחאה הכללי נגד המלחמה. התנועה התפרקה ביוני '85, עם נסיגת צה"ל לגבול רצועת הביטחון.<sup>12</sup> להצלחת מהלכה של שמואלי להקים תנועת מחאה של הורים היו גורמים רבים: הזמן הרב שעבר מאז פרוץ המלחמה; מספר ההרוגים; ריבוי פעולות המחאה מצד הציבור הכללי; אירועים דרמטיים כמו הטבח במחנות הפליטים סברה ושתילה.<sup>13</sup> כל אלו הובילו להבשלתם של תהליכי השתחררות קולקטיביים מנורמות התנהלות שהיו מקובלות בציבוריות הישראלית בעת מלחמה. עם זאת, כפי שמדגישות צוקרמן-בראלי ובנסקי, גם לניסוחיה של שמואלי היה תפקיד מכריע בהנעת המהלך: "מכתב האם סיפק לאוכלוסיית ההורים פרשנות נורמטיבית ייחודית למצוקה הנפשית הספציפית שלהם כהורים [...] הפרשנות הנורמטיבית של תחושת המצוקה, כפי שנוסחה במכתב, הציעה להורים מטרות ייחודיות להם כהורים וזהות משותפת, שהבדילה אותם מתנועות מחאה אחרות, ובכך היה כוחו המגייס והסוחף".<sup>14</sup> הכרוז שהפיצה תנועת "הורים נגד שתיקה", שקמה כאמור בעקבות מכתבה של שמואלי, כבר נכתב כולו בגוף ראשון רבים, וטענותיה של שמואלי נוסחו

11 שושנה שמואלי, מדור מכתבים למערכת, הארץ (27/4/1983).

12 על תפקידה המכונן של שמואלי בהקמת "הורים נגד שתיקה", ראו: תמר אבידר, "החייל בכה ואמו יוצאת למלחמה", מעריב (15/5/83), עמ' 23; אביבה מץ, "שושנה שמואלי: סוף המשחק", מעריב, מוסף סגנון (1/10/86), עמ' 22.

13 צוקרמן-בראלי ובנסקי, הערה 6 לעיל, עמ' 7.

14 שם, שם.



בו בנימה מניפסטית, פסקנית וחדה יותר.<sup>15</sup> גם בכרוז, כמו במכתב, קבוצת ההתייחסות היא "הורים לחיילים", ללא הבחנה מפורשת בין אבות לאימהות. בפועל, הדומיננטיות המובהקת של נשים בתנועה – 77 אחוזים מחברי הארגון היו נשים – גרמה לכך שהיא זוהתה מבחינה ציבורית כתנועה של אימהות וכונתה "אימהות נגד שתיקה".<sup>16</sup> לצד מעורבותן של נשים ואימהות בתנועות מחאה, נפתח לראשונה גם המרחב הספרותי לשירת מחאה שחיברו נשים. שתי אנתולוגיות של שירת מחאה ראו אור בסמיכות זמנים זו לזו – חציית גבול (1983)<sup>17</sup> בעריכת יהודית כפרי, ואין תיכלה לקרבות ולהרג (1983)<sup>18</sup> בעריכת חנן חבר ומשה רון – ונכללו בהן שירים מאת כמה משוררות, ובהן רעיה הרניק, מאיה בז'ראנו ודליה רביקוביץ.

הזהות האימהית הוצבה במרכז המחאה על ידי אקטיביסטיות רק בגל השני של המחאה נגד הלחימה בלבנון; המחאה פרצה בשנת 1997, כ־15 שנה לאחר שצה"ל יצא למבצע "שלום הגליל". תנועת המחאה המרכזית והבולטת ביותר שקמה במהלכו של הגל השני הונהגה על ידי נשים שהזדהו בראש ובראשונה כאימהות לחיילים, ודרשו הכרה בזכותן להיות גורם בעל השפעה בזירה הציבורית בכל הנוגע למדיניות הביטחונית והצבאית בלבנון. בשנים שעברו בין התפרקותה של תנועת "הורים נגד שתיקה" לבין הקמתה של התנועה החדשה, "ארבע אימהות", התחוללו שינויים דרמטיים שעיצבו מחדש את סדר היום הלאומי, את האקלים הפוליטי ואת השיח התרבותי בישראל. המשא ומתן עם הפלסטינים שהתנהל מראשית שנות התשעים בערוצים חשאיים, הוביל לחתימה על הסכם העקרונות המכונה "הסכם אוסלו" בטקס חגיגי על מדשאות הבית הלבן בהשתתפות

15 "מה הוא גבול החובה של דורנו, דור ההורים, כלפי בנינו? האם די בכך שנטלנו על עצמנו את החובה לגדלם, ללמדם, בעודם ילדים, מה הם ערכי מוסר בחיי הפרט והכלל, מהו כבוד האדם באשר הוא אדם, ללמדם מהו רגש חובה ואחריות, ללמדם לחשוב? הסכנה האמיתית להם ולנו היא כי לא נבין שאין די בכך; כי לא נבין שרגע המבחן לכל מה שאמרנו ועשינו הוא כאן ועכשיו; שעתה, יותר מתמיד, חייבים אנו – להם ולעצמנו – להגן על כל מה שלימדנו אותם, להאמין בו [...] שתיקה – פירושה מתן לגיטימציה להמשך מלחמת לבנון, על כל המשתמע ממנה, שהרי "שתיקה כהודאה", כמאמר חז"ל. האם ניקח על עצמנו כהורים, את האחריות הנוראה הזאת לשתוק?" מצוטט מתוך צוקרמן-בראלי ובנסקי, הערה 6 לעיל, נספח ב': כרוז שהפיצה תנועת ההורים, עמ' 44.

16 הלמן, הערה 1 לעיל, עמ' 27, 32. במהלך שנות השמונים קמו תנועות מחאה נוספות נגד המלחמה ונגד הכיבוש שהייתה בהן בלעדיות לנשים או דומיננטיות שלהן: בשנת 1988 הייתה זו תנועת "נשים בשחור", שהזדהתה עם השמאל הרדיקלי. נשות הארגון הפגינו בקביעות בקריאה לסיום הכיבוש הישראלי בשטחים. הארגון לא נשען על הזהות האימהית של חברותיו, אלא על הזהות המגדרית שלהן כנשים (שרה הלמן ותמר רפפורט מנתחות את היבטיה המגדריים של העוינות כלפי "נשים בשחור", ורבות מהבחנותיהן תקפות גם ביחס ל"ארבע אמהות": שרה הלמן ותמר רפפורט, "אלה נשים אשכנזיות, לבד, זונות של ערבים, לא אמאיות באלוהים, ולא אהבות את ארץ-ישראל": נשים בשחור ואתגור הסדר החברתי", תיאוריה וביקורת 10 [1997], עמ' 175–192). נראה כי תנועת "נשים בשחור" סללה את הדרך, יחד עם ארגונים נוספים כמו "בת-שלום" (שהוקם בשנת 1988 והיה אף הוא ארגון של נשים), לשבירת הנורמות המקובלות בציבוריות הישראלית בכל הנוגע למעמדו המקודש של הצבא ולסמכותם הבלעדית של גברים להתערב באופן התנהלותו.

17 יהודית כפרי (עורכת), חציית גבול: שירים ממלחמת לבנון, תל אביב: ספרית פועלים, 1983.

18 חנן חבר ומשה רון (עורכים), (עורכים), ואין תיכלה לקרבות ולהרג: שירה פוליטית במלחמת לבנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983.

ישראל והפלסטינים ובחסות ארצות הברית. לחיצת היד המשולשת בין יאסר ערפאת, יצחק רבין ובייל קלינטון ב-13 בספטמבר 1993, יצרה רושם מטעה כאילו מדובר בסיומו של תהליך, אך למעשה הטקס ציין שלב ביניים בתהליך ההתקרבות בין הצדדים. עם זאת, לרבים נדמה היה, לפחות לזמן מה, שסיום הכיבוש הישראלי בשטחים אפשרי וקרוב.

ההתרחשויות הפוליטיות והתרבותיות שסבבו את "הסכם אוסלו" נמתחו על פני פרק זמן ממושך, שגבולותיו מפורשים. עם זאת, "אוסלו" משמש אותי כאן כשם קוד לתקופה שיש לה צביון מובחן; שהיא בעלת אקלים כלכלי, פוליטי, מגדרי ותרבותי המתאפיין ברגישות ומודעות חדשה למנגנונים קולקטיביים של הכחשה והדחקה ולאופני נוכחותם בתודעה הלאומית ובשפה המדוברת והכתובה. צביון זה ניכר גם במישור הלאומי-פוליטי וגם בהופעתם של טקסטים ומוצרי תרבות ביקורתיים – לא בידוריים בלבד ולא מגויסים באופיים – כמו המערכונים של "החמישייה הקאמרית" וספרים של יוצרים צעירים דוגמת רונית מטלון, עוזי וייל, גדי טאוב, גפי אמיר, אתגר קרת ואורלי קסטל-בלום, שזכו להכרה ונהנו מפופולריות יחסית, למרות שהעזו לדמיין סיטואציות ומצבים שחרגו מגבולות השיח הפוליטי המקובל.

בשנים שקדמו להסכם אוסלו ולהקמת "ארבע אמהות" ראו אור שתי יצירות שהעמידו במרכזן דמויות של אימהות לחיילים. ברומן הר הטועים (1991) מאת יהודית הנדל שהחלה את דרכה בספרות בשנות החמישים, תוארה "עבודת האבל" הבלתי נגמרת של הורים ששכלו את בניהם במלחמת יום כיפור.<sup>19</sup> לראשונה בספרות הישראלית הוצג מותם של חיילים במלחמה מנקודת מבטם של הורים וממרחק הזמן, כחלק משגרת חיי היום-יום שלהם. השכול תואר ברומן של הנדל כחוויה מתמשכת, שוחקת וסיזיפית, שמובילה את האבות ובמיוחד את האימהות למצב של מוות בחיים עד כדי התאיינות עצמית. אורלי קסטל-בלום, מן הקולות הבולטים במשמרת הצעירה של הספרות הישראלית בשנות התשעים, תארה ברומן שלה, דולי סיטי (1992),<sup>20</sup> את דרמת האימהות הישראלית כמאבק בלתי פוסק, קיצוני וחסר סיכוי נגד כוחות עלומים, רבי עצמה ואלימים. כוחות אלה מכתביים סדרים חברתיים ולאומיים אבסורדיים וגרוטסקיים המייעדים את בנה של הגיבורה להיות לוחם. על אף ההבדלים הבולטים בין שתי היצירות – בפואטיקה, בתמאטיקה, בסגנון, בדרכי הסיפור ובייצוגיה של המציאות הלאומית – שתיהן הביאו אל הספרות מבט ביקורתי על ההסדרים המקובלים בחברה מיליטריסטית, וחשפו אזורים מודחקים ומושתקים בה מנקודת מבטן של אימהות לחיילים.

בפברואר 1997 התרחש "אסון המסוקים", שבעקבותיו קמה תנועת "ארבע אמהות". שני מסוקי יסעור שהובילו חיילים לתחומי רצועת הביטחון בדרום לבנון התנגשו זה בזה מעל שטח ישראל. שבעים ושלושה לוחמים ואנשי צוות שהיו עליהם נספו. "אסון המסוקים" חולל תפנית בתודעה הציבורית באשר למחיר הכבד בחיי אדם שגובהה השהות של צה"ל בלבנון. תנועת "ארבע אמהות", שנולדה בעקבות "אסון המסוקים" וכתגובה לו, הציבה את היציאה של צה"ל מלבנון למטרתה.

19 יהודית הנדל, הר הטועים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991.

20 אורלי קסטל-בלום, דולי סיטי, תל אביב: זמורה-ביתן, 1992.

"ארבע אמהות" צמחה על קרקע חברתית פרו-צבאית ואחוס"לית.<sup>21</sup> ההשתייכות של מקומות התנועה לזרם המרכזי של החברה הישראלית, כמו גם עמדת ההצדקה העקרונית של הערכים הביטחוניים ושל מבנה הזהות הגברית המצויים בבסיסה של הלאומיות הישראלית, סיפקו להן את הלגיטימציה החיונית כדי לדרוש להתערב בתהליך קבלת ההחלטות בהקשרה הקונקרטי של הלחימה בלבנון.<sup>22</sup> עם זאת, הופעתה של תנועת "ארבע אמהות" סימנה שינוי ממשי: לראשונה, אימהות לחיילים התארגנו והשמיעו את קולן מתוקף זהותן האימהית במסגרתו של השיח הביטחוני שעד אז הדיר נשים מתוכו, למעט יוצאות דופן ספורות ביותר.<sup>23</sup>

## המודל הלאומי של אימהות ראויה: המקרה של רבקה גובר

מעורבותן הפעילה של נשים ובעיקר של אימהות לחיילים בשיח הציבורי הביטחוני חלחלה, כאמור, אל הכתיבה הספרותית. דמויות של אימהות לחיילים, שהיו בשולי תשומת הלב של הפרוזה הקנונית שנכתבה בארץ משנות הארבעים ועד לשנות התשעים של המאה

21 המושג אחוס"לים, שמשמעו אשכנזים, חילוניים, סוציאליסטיים ולאומיים, נטבע על ידי הסוציולוג ברוך קימלנינג כדי לאפיין את פלח האוכלוסייה שהקים את המדינה ושלט במנגנוני הכוח שלה עד לשנות השבעים ומאז נמצא ב"מלחמת תרבות" מול קבוצות אחרות באוכלוסייה הישראלית המבקשות לעצמן כוח, הכרה והשפעה (ברוך קימלנינג, קץ שלטון האחוס"לים, ירושלים: כתר, 2001). בהקשרה של המיליטריסטיות התרבותית המצויה ביסוד הזהות הישראלית, ואף בבסיס מערכת ההצדקות של תנועות מחאה בישראל וכן בעניין הלגיטימציה ששאבה תנועת "ארבע אמהות" מן השירות הקרבי של בני המקימות ראו: הלמן (הערה 1 לעיל); אורנה ששון לוי, זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי, ירושלים: מאגנס והקיבוץ המאוחד, 2006). על נסיבות הקמתה של תנועת "ארבע אמהות" בעקבות מאמרו הפרובוקטיבי של ערן שחר ("אמהות בשירות הצבא", הקיבוץ, [פברואר 1997]), ראו את רשימתה של יו"ר התנועה, רחל בן דור, ("הזעקה שהקימה תנועה", בארכיון הדיגיטלי של תנועת "ארבע אמהות": <https://library.osu.edu/projects/fourmothers>). גם בבסיס פעילותה המחאתית של רעיה הרניק ניכרת ההשתייכות האחוס"לית והזהדה היסודית עם תפיסות מיליטריסטיות. הדבר עולה בבירור מביטויים שונים בראיונות אתה, כמו למשל האמירה כי "מפקדים של סירת גולני לא גדלים בבתים של תבוסתנים" (אביבה לורי, הערה 4 לעיל, עמ' 7), או הצגת עצמה כ"אם שארבעת ילדיה שירתו בצבא" (הרניק, "כמו כל אזרח", הארץ [18/5/92], עמ' 11).

22 במובן זה, "ארבע אמהות" המשיכה מסורת מבוססת של תנועות מחאה בישראל שזיקתן לערכים מיליטריסטיים שימשה כבסיס המוסרי לזכות המחאה שלהן. הלמן, שבחנה את הרכבן המגדרי והאתני של תנועות מחאה בישראל מימי "הפנתרים השחורים" ועד לסוף שנות השמונים, הבחינה בין "שלוש עכשיו", שהייתה לכודה בסבך נאמנויות לאומי-מיליטנטי ובד אנטני מלחמתי לבין תנועות כמו "נשים בשחר" ו"יש גבול" שערערו על זהויות פוליטיות ותרבותיות מיליטריסטיות והציעו להן חלופות שאפשרו לנשים לפרוץ מן השוליים אל המרכז ולצקת משמעות פוליטית לזהות המגדרית והאימהית שלהן. תנועת "ארבע אמהות", שלא מוזכרת במחקרה של הלמן, קרובה יותר לקוטב השמרני מבחינת אופייה ודרכי פעולתה ועם זאת, הייתה זו ההתארגנות המחאתית הראשונה שהאימהות עצמה שימשה הבסיס הראשי והבלעדי לנקיטת עמדה פוליטית פעילה בהקשרה של מדיניות הביטחון של ישראל, ובכך יצרה תקדים.

23 וראו בהקשר זה אצל שרה מצר, "קולן השותק של אמהות לחיילים קרביים", בתוך: אמיליה פרוני (עורכת), אמהות - מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 257-263.

העשרים, החלו לתפוס מקום מרכזי יותר בתודעתם של סופרים. הספרות הישראלית שנכתבה לפני שנות התשעים מאוכלסת בדמויות רבות של לוחמים ושל חיילים לא קרביים, חיים ומתים: הנערים הלוחמים בספרות דור הפלמ"ח או "דור בארץ", ביצירות של סופרים כמו משה שמיר, ס' יזהר, יגאל מוסינזון ואהרון מגד; החיילים הקרביים וחיילי השירותים שהופיעו לראשונה בסיפוריהם הקצרים של עמוס עוז, א"ב יהושע, יצחק בן-נר ואחרים, שפורסמו החל משנות השישים; והכף-למדים בהתגנבות יחידים ליהושע קנז (1985) ובעם, מאכל מלכים ליצחק לאור (1993). אולם, רק למעטים מבין החיילים הללו יש אימהות פעילות בעולם הבדוי. האימהות המעטות שהופיעו ביצירות הפרוזה הישראלית עד לשנות התשעים, כמו לדוגמה רותקה, אמו של אורי ברומן הוא הלך בשדות מאת משה שמיר (1947), או האימהות בסיפור ובמחזה כינורו של יוסי מאת מרדכי טביב (1949) ובסיפורים "האם" מאת יהושע בר-יוסף (1950) ו"קורפורל זונברג" מאת יגאל מוסינזון (1954), היו כולן אימהות שכולות, שלא ערערו על האידיאולוגיה ששלחה את בניהן להילחם והובילה למותם. הן צייתו לנורמה לאומית הגמונית, שקידשה את ההפרדות בין תחומים גבריים (הצבא) לטריטוריות נשיות ואימהיות, שכללו התמסרות לטיפול בחייל בזמן חופשתו, אחריות על תזונתו ולבושו וכדומה.<sup>24</sup> אף לא אחת מן האימהות הספרותיות הללו יצרה מודל אימהי אלטרנטיבי לדפוס הלאומי. כולן, כך נראה, נוצקו בהשראת דמותה של "האם הלאומית" הייצוגית, רבקה גובר, שנעשתה למופת ציבורי לאחר ששני בניה נהרגו במלחמת העצמאות.

רבקה גובר ייצגה אידיאל אימהי לאומי משום שמעולם לא העמידה את הנאמנות לערכים הלאומיים בקונפליקט עם הסבל האישי והמשפחתי הגדול שלה. במכתב ששלח דוד בן-גוריון לגובר, בעקבות קריאה בספר ההנצחה לזכר בניה, ספר האחים (הוצאת תנועת המושבים, 1950), הוא שיבח אותה על עוז רוחה ועל נאמנותה לערכים לאומיים. חלק ממכתבו של בן-גוריון לגובר פורסם בפתח המהדורה הרביעית של אותו הספר:

מרגע שקראתי דברייך ב"ספר האחים" ידעתי שקמה לנו אם גדולה בישראל, אם שכמוה לא היתה לנו מאות בשנים, ואשר דבריה חתומים באות הנצח של תפארת האדם [...] אם אמהות כמוך יש בישראל – נוכל לפגוש עתידנו בלב שקט. בהוקרה ובאהבה, דוד בן גוריון.

24 הדוגמאות לכך רבות ואביא רק אחדות: בסיפור "האם" ליהושע בר-יוסף, שרה מתבוננת בבנה ואומרת לעצמה: "היא שהאכילה אותו מקטנותו, רחצה בשרו, שמרה עליו מפני החום והקור, ארגה רקמת גופו בעשר אצבעותיה והרגיעה פחדי נפשו בלילה. כאמן הגא על יצירתו, עם יפיה המתגלה לו כל פעם מחדש, התגאתה שרה בתוך תוכה בבנה היחיד" (בר-יוסף, "האם", בני המגד, תל אביב: טברסקי, 1950, עמ' 14). רותקה, אמו של אורי בהוא הלך בשדות, אומרת לעצמה עם חזרתו של בנה לקיבוץ אחרי לימודיו בבית הספר החקלאי: "עכשיו בא הבן – והיא תהיה רותקה של אורי. אורי יכריח אותך לחיות למענו, להקדיש לו חיים ללא הגבלה. עצם קיומו – בכל שעה שהיא, בכל מקום" (שמיר, הוא הלך בשדות, תל אביב: עם עובד וידיעות ספרים, 2010 [1948], עמ' 82). בפתח המחזה כינורו של יוסי ידידה, אמו של יוסי, חולמת שהיא שומעת דפיקות בדלת: "והנה הדלת נפתחה ויוסי עומד בפתח, במלוא קומתו וזיוו. אמרתי, 'הוא בני, הו, יוסי! טוב שבאת, טוב שבאת... מזה כבר לא ראתיך, התגעגעתי לצורתך... אכין לך מיד מרחץ וגם בגדים נאים... ודי רעב הנך, אכין לך גם סעודה'" (מרדכי טביב, כינורו של יוסי – מחזה, תל אביב: הוצאת ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל, 1949, עמ' 9).

ניתן לחשוב על הלשון ההיפרבולית של בן-גוריון במכתבו כלשון המבקשת לחולל, מתוקף סמכותו, "פעולה בשפה" (speech act), במושגיו של פילוסוף השפה ג'ון לנגשו אוסטיין<sup>25</sup> המכתירה את גובר לאם קדושה שקיומו של העם וסיכוייו לעתיד נתונים בידיה. הניסוח הנקי, "לפגוש עתידנו בלב שקט", מסתיר תחתיו רמז למחיר הדמים הנורא שעתיידנו המשוער יגבה מאתנו. מדבריו מלאי הפאתוס עולה כי כל עוד אימהות דוגמת גובר יחנכו בנים לערכים פטריסטיים ולדימויים הרואיים של גבריות – יהיה די כוח אדם זמין לביצוע המשימות הקשות. בן-גוריון עטף בדבריו את האבדן הנורא של גובר בהודו ובהדר והעניק לו עומק היסטורי מיתולוגי. בחסות הגבהתו הנשגבת של האבדן התחולל בין גובר לבן-גוריון "סחר חליפין" של הון סמלי. כלומר, בן-גוריון ביקש ואף הצליח להפוך את גובר לסמל ולאידיל של אימהות והקרבה; לדוגמה ומופת לאימהות ראויה. הוא גם יצר זיקה ישירה בין גובר לבין דמותה של חנה – "אם הבנים" הראשונה – מן האגדה המרטיריולוגית המוכרת בשם "חנה ושבעת בניה", ובדרך זו העניק לסיפור חייה של גובר ממד היסטורי אגדי.<sup>26</sup> האגדה הופיעה לראשונה בשתי גרסאות, בתלמוד הבבלי, ובספר מקבים ב'. היא התפשטה בעולם היהודי ומחוצה לו והמשיכה להתקיים בתודעה התרבותית היהודית לאורך מאות בשנים. השפות הרבות שהשתמרה בהן – ארמית, עברית, יידיש, ערבית-יהודית, לדינו – מלמדות על המקום המרכזי שניתן לה בתודעה היהודית ועל הפיכתה לנכס תרבותי.<sup>27</sup> מכתבו של בן-גוריון פורסם בפתח המהדורה הרביעית של הספר, שראתה אור ב-1958, וזכה לתהודה ציבורית רחבה.

ואכן, הקריאה בכתביה של גובר ובמיוחד בספרה עם הבנים מלמדת על נכונות עצומה מצד גובר להתאים עצמה למערך הציפיות שהפנתה האידיאולוגיה הציונית כלפי נשים: להועיד את ילדיה לתפקיד פעיל בהגנה על המולדת ולחנך אותם להקרבה עצמית. דיוקן הבנים, כפי שמצטייר מתוך ספרה זה של גובר, המבוסס בחלקים נרחבים שלו על מכתבים ויומנים שלהם, מותאם אף הוא לתבנית אידיאלית של שורשיות ציונית לאומית. על פי הנורמות שהיו מקובלות גם בציבוריות הישראלית וגם בספרות הישראלית שהופיעה

25 ג'ון לנגשו אוסטיין, איך עושים דברים עם מילים, תל אביב: רסלינג, 2006.

26 בהקשר זה של התגייסות הבנים והתמיכה האימהית בה, זכורה גם אמירתו של בן-גוריון הפותחת במילים "תדע כל אם עבריייה", בכנס הפיקוד של צה"ל, יולי 1963. בן-גוריון הנכחי בדבריו את חלוקת התפקידים המגדריות שמאפשרות את קיומה של הלאומיות הנורמטיבית, שבמסגרתה האימהות "מוסרות" את הבנים למפקדים הצבאיים ואלו מחליפים אותן בתפקיד הדאגה לבנים. הצירוף שטבע בן-גוריון הפך למטבע לשון מקובל בשיח הלאומי וזכה במהלך השנים לאזכורים רבים, שחלקם שכפלו את ההקשר האידיאולוגי שהדברים נאמרו בו וחלקם ביקשו לחתור תחתיו ולהצביע על התרוקנותו מתוכן במציאות הפוליטית בת הזמן. כך למשל, התבטאה אביבה שליט, אמו של גלעד שליט, באיגרת שנשלחה בספטמבר 2011 לחברי כנסת ולנבחרי ציבור, לרגל ראש השנה השישי לנפילתו של בנה בשבי: "תדע כל אם עבריייה שגורל בניה מופקר על ידי אלו האחראים לביטחונם".

27 על גלגוליו השונים של סיפור "חנה ושבעת בניה" בעולם היהודי ראו אלישבע באומגרטן ורלה קושלבסקי, "מ'האם והבנים' לאם הבנים" באשכנז בימי הביניים", ציון עא, ג (2006), עמ' 301-302. החוקרות מדיגשות כי ריבוי הגרסאות מלמד גם על כך שהסיפור שימש כלי חשוב ויעיל להעברת מסר על מהות הקשר בין אימהות לילדים בקהילות יהודיות שחיו כמיעוט בקרב נוצרים. נכונותה של האם לצפות בהריגת בניה היא לכאורה ניגוד גמור לאהבת אם, אך בד בבד גם שיאה של התגשמות רצון הבורא והנאמנות כלפיו. היהודים ראו עצמם מחויבים לקדש את השם כחלק ממצואות החיים בגולה והמודל שייצגה "אם הבנים" נתפס ככזה הניתן ליישום.

לפני שנות התשעים של המאה העשרים, בהשראת דמותה של גובר ובהשראת הערכים שגילמה, השכול – מותו של הבן החייל – אפשר לאימהות "כרטיס כניסה" למרחב הציבורי, במובן זה שהוא הפך אותן לחלק מ"משפחת השכול", ל"אנדרטאות חיות" של המאבק הלאומי. בה בעת הוא גם הגביל אותן לתוואי ההגמוני של המיתוס הלאומי ושל הזהות הקולקטיבית הנגזרת ממנו.<sup>28</sup>

הקמתה של מדינת ישראל במאי 1948 הייתה אמורה להיות המימוש המלא של האתוס הלאומי שלמענו הוקרבו חייהם של צעירים רבים, בהם בניה של רבקה גובר; האתוס שעמד ביסוד תקוותה של התנועה הציונית, להקים "בית לאומי לעם היהודי בארץ ישראל".<sup>29</sup> אולם המעבר מחזון הקמת המדינה לעם היהודי אל שגרת החיים שלאחר התממשותו, יצר מהלך פרדוקסלי, שיש לו מטען ליבידינלי-לאומי-משיחי, שעליו הצביעה חמוטל צמיר: "עם הקמת המדינה מוגשמת המטרה: הסמל, הסובייקט והאומה מתאחדים לכדי טוטאליות אחת, ובכך מסתמן סופו של האופק הטרונסצדנטי, מסתיים התהליך של ההליכה לקראת ומתבטל היעד שכיוון את פעילותה של האומה עד כה [...] מרגע זה ואילך קיומה של האומה כבר איננו מונע על ידי שאיפה לייצר או ללדת משהו נשגב כמו מדינה, ולהיוולד מחדש באמצעותה, אלא הוא מושתת בהכרח על הגנה, שמירה ושיפור של מה שכבר הוגשם".<sup>30</sup> חלק ממהלך השימור וההגנה, שצמיר מצביעה עליו, התאפיין בקיבוע חלוקות התפקידים של המבנה המגדרי של החברה הציונית כפי שהתגבשו בשנות המאבק.

## דממת האימהות באשה בורחת מבשורה: בין בדיון למציאות

בפתח המאמר טענתי כי עד לשנות התשעים הופיעו מעט מאוד דמויות ספרותיות של אימהות לחיילים. אותן אימהות מעטות שהופיעו ביצירות ספרות שגיבוריהן חיילים, עוצבו על פי מודל שנוצק בדמותה של רבקה גובר, האם שהפכה לאידיאל לאומי. המרחב הפוטנציאלי שמעניק הבדיון, לתאר לא רק את מה שהתרחש בפועל, אלא גם את מה שעשוי היה להתרחש, כדברי אריסטו,<sup>31</sup> לא נוצל על ידי הפרוזה העברית כדי

28 על מיתוס "משפחת השכול" והשתנות היחס אליו מצדן של משפחות שכולות, ראו, אליעזר ויצטום ורות מלקינסון, "שכול והנצחה: הפנים הכפולות של המיתוס הלאומי", רות מלקינסון, שמשון רובין ואליעזר ויצטום (עורכים), אובדן ושכול בחברה הישראלית, ירושלים: כנה ומשרד הביטחון, 1993, עמ' 231–258.

29 הניסוח, שהופיע לראשונה בהצהרת בלפור בשנת 1917, צוטט בפרק ההיסטורי של מגילת העצמאות: "זכותו ההיסטורית של עם ישראל בארץ ישראל הוכרה בהצהרת בלפור מתאריך 2 בנובמבר 1917, ואושרה בכתב המנדט מטעם חבר הלאומים, אשר נתן במיוחד תוקף בינלאומי לקשר ההיסטורי שבין העם היהודי לבין ארץ ישראל ולזכות העם היהודי להקים מחדש את ביתו הלאומי".

30 חמוטל צמיר, "מהיסטוריה למיתוס: מיתזציות של ילידיות בשירת דור המדינה", יותם בניזמן (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 100–102.

31 "ממה שנאמר עולה בבירור שאין זה מתפקידו של המשורר לומר את מה שקרה, אלא את מה שעשוי לקרות, מה שאפשר שיקרה בהתאם להסתברות או להכרח [...] [היסטוריון ומשורר] נבדלים זה בזה בכך שההיסטוריון מספר על מה שקרה ואילו המשורר על מה שעשוי לקרות. לכן

לדמיין דרכו אפשרויות שונות וחדשות בכל הנוגע להתנהלותן של אימהות ללוחמים. גם בספרות הישראלית, רוב האימהות צייתו לנורמה לאומית הגמונית, שקידשה את ההפרדות בין תחומים גבריים – הצבא – לבין טריטוריות נשיות ואימהיות – כיבוד הגבולות וההתמסרות לטיפול בחייל בזמן חופשתו, האחריות על תזונתו ולבושו וכדומה – ולא יצרו מודל אלטרנטיבי לדפוס זה.

והנה, בעשורים האחרונים התחולל בהקשר זה שינוי בולט גם בשיח הציבורי וגם בעולמה של הפרוזה הישראלית, ונשים פרצו את הגבולות הצרים שיועדו להן. במקביל לכך יצירות ספרות רבות העמידו במרכזן דמויות של אימהות לחיילים.<sup>32</sup> חלק מדמויות אלו ערערו על תוקפו ועלינותו של השיח האידיאולוגי הלאומי ועל חלוקות התפקידים המגדריות המאפיינות אותו; יצירות אחרות חזרו ואישרו את השיח האידיאולוגי הלאומי ואף חיזקו אותו מתוך התאמתו לתקופה החדשה. ספרו של דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה (2008) תופס מקום מרכזי בין הספרים החוזרים ומאשרים את ערכיו של השיח הביטחוני ההגמוני מתוך נקודת מבטה של אם לחייל. ההצלחה החריגה של הספר מלמדת על כך שגרוסמן היטיב לקלוע לסוגיות המעסיקות את ציבור הקוראים הישראלי, והציבור נענה לרומן מתוך הזדהות עם הערכים והשקפת העולם העולה ממנו.

הספר עוסק לכאורה בַּבן, בעופר, חייל על סף שחרור שנלקח למבצע צבאי ולא ברור אם ישוב ממנו בחיים. ואולם, הסיפור נמסר מנקודת מבטה – ובחלקים נרחבים גם בקולה – של האם, אורה. מתוך מועקת הדאגה לשלומו של הבן, אורה יוצאת למסע רגלי ב"שביל חוצה ישראל", יחד עם אביו של הבן, ידיד נעוריה ובן זוגה בעבר, אברם. במהלך המסע נפרש סיפור היחסים הסבוך ורב השנים בין אורה, אברם ואילן, בן זוגה עד-לא-מזמן של אורה שהוא גם אבי בנה הבכור, אדם. השלושה הכירו כנערים בימי מלחמת ששת הימים וחייהם התנהלו מאותו רגע ואילך בזיקה ישירה להיסטוריה המלחמתית של מדינת ישראל. במלחמת יום כיפור נפל אברם בשבי, עבר התעללות קשה וחזר שבר כלי. הוא ניתק את יחסיו עם אורה ואילן, שנעשו לזוג. בני הזוג עברו להתגורר במושב צור הדסה, בבית ילדותו של אברם, אותו רכשו ממנו, ובו גידלו את שני בניהם: אדם, הבכור, בנם הביולוגי

אומנות השירה פילוסופית יותר ונעלה יותר מההיסטוריה. שכן השירה מספרת יותר על הכללי, ואילו ההיסטוריה על הפרטי. תחומו של הכללי הוא סוג הדברים שמישהו מסוים עשוי לומר או לעשות בהתאם להסתברות או להכרח". אריסטו, פואטיקה, מיונית: יואב רינון, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 28–29.

32 כוונתי לאימהות המרוסקות בהר הטועים של הנדל (הערה 19 לעיל); לדמותה של דולי בדולי סיטי (הערה 20 לעיל) ולדמותה של מנדי בטקסטיל לאורלי קסטל-בלום (תל אביב: הספריה החדשה ויבנה, 2006); לאסתר בללו בסיפור "לחייל הכי חתיך בצהל" מאת גפי אמיר (אמיר, עד גיל 21 תגיע לירח, ירושלים: כתר, 1997); לשולמית, אמו של איתן, בנובלה "הילד של דיאנה" מאת סביון ליברכט (ליברכט, נשים מתוך קטלוג, ירושלים, כתר, 2000); לדמויותיהן של הסבתא יקוטה ושל האם בנובלה "אחי הצעיר יהודה" מאת סמי ברדוגו (ברדוגו, יתומים, תל אביב: הספריה החדשה, 2006); לדמותה של יהודית ברומן דופק מאת יניב איצקוביץ' (איצקוביץ', תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007); לאם ברומן טיניטוס מאת עמנואל פינטו (פינטו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009); לדמותה של מירה-נורמה ברומן דרוש לחשן מאת חגי ליניק, (ליניק, תל אביב: הספריה החדשה, 2011). ביצירות אחרות, שאינן עוסקות בהרחבה בשירות הצבאי, אך מציבות את האימהות במרכזן – דוגמת הבוקר הראשון בגן עדן מאת אלאונורה לב (לב, תל אביב: קשת, 1996) וקול צעדנו לרונית מטלון (מטלון, תל אביב: הספריה החדשה, 2008) – נדרשות האימהות לשאלת השירות הצבאי של בניהן ונוקטות עמדה ביחס אליו (אף כי בספרה של אלאונורה לב מדובר בילד שעדיין לא נולד).

של אורה ואילן, ועופר, בן הזקונים, שנולד בעקבות מפגש מיני חד פעמי בין אורה לאברם אחרי חזרתו של אברם מן השבי. עופר איננו יודע שאברם הוא אביו ואף אינו מכיר אותו. בהווה של העולם הבדוי, אורה ואילן נפרדים אחרי שנות נישואין ארוכות, בעקבות משבר זוגי ששורשיו נעוצים בחילוקי דעות הנוגעים להתנהלות של עופר כחייל סדיר המוצב בחברון. אורה תכננה לצאת עם עופר לטיול בגליל כדי לחגוג את שחרורו מן השירות בצבא, אבל אז התחיל המבצע הצבאי והיא נאלצה, במקום זאת, להביא את בנה לנקודת האיסוף לקראת היציאה. הכעס על השינוי בתכניות התערבב בדאגה משתקת לשלמו של עופר; בצר לה אורה כופה על אברם לצאת אתה לטיול שתוכנן, במקום עופר. השאלה הניצבת במוקד הרומן ומניעה את מהלכיו, נשאלת אפוא מנקודת מבטה של האם: האם יש לאורה אפשרות ממשית להשפיע על האירועים המתרחשים במישור הלאומי, או לכל הפחות למנוע מבנה להשתתף באופן פעיל במבצע הצבאי שעלול להביא עליו את מותו? או שמא, תפקידה כאם מתמצה בטיפול בבן בזמן חופשותיו מן השירות הצבאי וחוסר האונים שהיא חשה, לנוכח הדרישות שמעמידה לה הלאומיות הישראלית בעת הזאת, הוא אינהרנטי לזהותה האימהית?<sup>33</sup>

ספרו של גרוסמן זכה להצלחה גדולה ותורגם לשפות רבות. הוא כיכב ברשימות רבי המכר במשך תקופה ארוכה, בישראל, באיטליה ובארצות אחרות. מבקרי ספרות הקדישו לו רשימות ביקורת נלהבות, וגם עיתונאים בכירים, שתחום התמחותם אינו ספרות אלא היבטים פוליטיים ומדיניים של המציאות הישראלית, דוגמת נחום ברנע ואילנה דיין, כתבו עליו בהתפעלות ובהזדהות. סופרלטיבים רבים הושמעו בשבחו והוא הוכתר כ"הספר הגדול, החשוב והמכונן של שנות האלפיים",<sup>34</sup> וזיכה את מחברו בפרסים רבים. עם זאת, הספר עורר גם ביקורת בשל השמרנות הפוליטית שלו: מיכאל גלזמן הצביע על התפיסה הקרבנית שעולה ממנו ביחס להיסטוריה היהודית ועל הפסימיות הפוליטית המשתמעת מתפיסה זו.<sup>35</sup> איריס מילנר האירה את ההיענות של הרומן לתבנית העקידה בגרסתה הלאומית-ישראלית האכזרית, שאין בה סובלימציה בדמות אייל המוקרב במקום הבן.<sup>36</sup> לי נראה כי ההיבט הטעון ביותר ברומן מבחינה פוליטית נוגע לעיצובה של דרמת האימהות הישראלית ולאופן שבו אימהות לחיילים מתפקדות כסוכנות פעילות של הסדר הלאומי והמגדרי. השאלה שאֵתה אתמודד עוסקת בקשר בין מנגנוני הכחשה המצויים ביסוד תהליך

33 סמדר שיפמן, שדנה בדמויות האם ברומנים של גרוסמן (שקדמו לאשה בורחת מבשורה), מציינת כי כולן נענות למרותה של דיכוטומיה קיצונית: הן בעלות נטייה לפולשנות חונקת ומענה ביחס לילדיהן או להיעדרות מוחלטת מחיי הילדים (שיפמן, דברים שרואים מכאן: דויד גרוסמן, אורלי קסטל-בלום ומאיר שלו: מעבר למודרניזם?, ירושלים: כרמל, 2007, עמ' 99-106). לכאורה נראה כי אורה היא האם הראשונה ביצירתו של גרוסמן שחורגת מדפוס זה ולו משום שנקודת מבטה על הבנים והמשפחה היא שעומדת במוקד היצירה ולא להפך. עם זאת, כפי שעולה מן הדיון, גם אורה מעוצבת בהתאם לתכתיביה של "חרדת אוטונומיות" הרואה בחריגה של האם מן ההתמסרות הטוטלית לצרכי ילדיה איום על העצמיות, וראו להלן.

34 אריאנה מלמד, "מחיר השתיקה", *YNET*, (3/4/2008) <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3527203,00.html>

35 מיכאל גלזמן, "אם לא תהיה ירושלים: על אשה בורחת מבשורה מאת דוד גרוסמן", הארץ, ספרים, (7/5/2008).

36 Iris Milner, "Sacrifice and Redemption in *To the End of the Land*", *Hebrew Studies* 54 (2013), pp.319-334



גיבושה של הזהות האימהית של אורה, גיבורת הרומן, לבין היענותה המטונימית לנורמות לאומיות ומגדריות בישראל של שנות האלפיים.

כפי שכבר נטען לא אחת, העניין החריג שעורר הספר בקרב קהל הקוראים הישראלי נקשר במידה רבה למותו של אורי גרוסמן, בנו של הסופר, במבצע הקרקעי הנרחב שישראל יצאה אליו אחרי השגתה של הפסקת אש במלחמת לבנון השנייה באוגוסט 2006. בעמוד החותם את הספר ציין גרוסמן, במעין "אחרית דבר" קצרצרה, כי החל לחבר את הספר עוד לפני מות בנו ומוסיף: "לאחר תום ה'שבעה' חזרתי אל הספר. רובו כבר היה כתוב. מה שהשתנה, יותר מכל, הוא תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה".<sup>37</sup> ואכן, כפי שציין כבר מיכאל גלזמן, "אף שעלילת הספר בדיונית, יש תחושה עזה שזהו רומן שהמציאות חדרה לתוכו ופצעה אותו ואת בדיוניותו".<sup>38</sup>

גרוסמן עצמו היה אפוא הראשון שסימן את מיקומה הלימינלי של היצירה שלו, על הגבול שבין הבדיון למציאות. באחרית הדבר הוא רמז גם לאנלוגיה בינו לבין גיבורת ספרו, אורה: כפי שהוא, הסופר, קיווה שהכתיבה של הספר תגן על בנו בצבא – "היתה לי אז תחושה – או יותר נכון, משאלה – שהספר שאני כותב יגונן עליו" (633) – כך אורה, אמו של עופר החייל, מקווה שהבריחה שלה מביתה בזמן שבנה משתתף במבצע צבאי, תגן עליו מפני הסכנה: "כי בשביל בשורה נחוצים תמיד שניים, חשבה אורה, אחד שימסור אותה ואחד שיקבל אותה, ואת הבשורה הזאת לא יהיה מי שיקבל, ולכן היא לא תימסר" (129). ההחלטה של אורה לברוח מוצגת מלכתחילה כאימפולסיבית, לא רציונלית, מופרכת במהותה, "מחאה עלובה ופתטית" על פי שיפוטה שלה עצמה (129). ועם זאת, הבריחה הופכת לתנאי־אפשרות לקיומו של הסיפור, משום שהיא מחוללת את מסגרת ההתרחשות שלו. כלומר, היא מנמקת את ההקשר הטעון שבתוכו פועלות הדמויות. הבריחה של אורה מספקת לגרוסמן את התנאים החיוניים להנעתו של המהלך העלילתי המאפשר לאורה ולאברם לנהל דיאלוג מתמשך ולחשוף את אברם לסיפור חייו של עופר בנו. ואולם הזיהוי בין גרוסמן לבין דמות האם שהוא עיצב, אורה, איננו מסתכם ברצון ההורי לגונן על הבנים בצעד נואש של מאגיה מילולית/גופנית שומרת חיים. אולי מבלי להתכוון לכך, גרוסמן יוצר אנלוגיה נוספת בינו לבין אורה: ההשלמה המרומזת של שניהם עם הגבלת כוחם וסמכותם – של אורה בעניין סיכון חייו של בנה ושל גרוסמן בעניין הסיכונים שלוקחת על עצמה הכתיבה – לגבולות שנקבעו ועוצבו על ידי הלאומיות הישראלית. באנלוגיה לאורה, גרוסמן מסמן את הכתיבה הספרותית – ובמובן מסוים את הכתיבה הספרותית הישראלית העכשווית בכללותה – כמנגנון המבקש לגונן על עצמו באמצעות בריחה; מנגנון שהאפקטיביות שלו מפוקפקת ממש כמו זו של הצעדים שאורה נוקטת בעולם הבדוי. "הבריחה מבשורה" מתעצבת אפוא בספרו של גרוסמן גם כאסטרטגיה אימהית נוגעת ללב ובלתי יעילה, אך גם כביטוי להיוואשותו המוחלטת של הסופר מן האפשרות שהספרות תייצר מאבק, התנגדות, תסמן אפשרויות חדשות, רדיקליות, "בלתי מתקבלות על הדעת" במושגיה של ההתנהלות ההורית הלגיטימית בזירה הלאומית הישראלית.<sup>39</sup>

37 דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 633. מעתה יסומנו ההפניות לספרו של גרוסמן בסוגריים בגוף המאמר.

38 גלזמן, הערה 35 לעיל.

39 מבחינה זו התנהלותה של אורה הולמת את דפוס ההתנהלות שגרוסמן עצמו מתאר באוזני האינטלקטואל הפלסטיני רג'א שחאדה בספרו הזמן הצהוב: "אני אומר לשחאדה שגם בין הישראלים

## אשה בורחת מבשורה - אסטרטגיות מגדריות של הכחשה

האנלוגיה לאורה נושאת עמה גם משמעויות מגדריות. גרוסמן כותב על בריחה ובה בעת ספרו "בורח" או שמא חוזר, לדפוס ייצוג של אימהות ושל נשיות, דפוסים שהחלו להתערער ביציבוריות הישראלית שני עשורים קודם לכן, ובספרות – עשור קודם לכן.<sup>40</sup> גרוסמן אמנם מבקש להעמיד בפני הקוראים דמות של גיבורה בעלת עצמיות חד-פעמית, פסיכולוגיה מורכבת, וכן זיכרונות, חלומות וגופניות קונקרטיים, אך אורה מתהווה מתוך הטקסט דווקא כדמות אלגורית המייצגת את מבנה הנפש שהלאומיות הישראלית מבקשת לעצב עבור אימהות אחוס"ליות לחיילים. ההתחקות אחר סיפור חייה מאז ילדותה משול למסע אל שורשי התגבשותה של נפש זו, מן ההווה אל העבר, שניתן לקרוא בו כסיפור גנאלוגי המבאר כיצד הופכת ילדה יצירתית ובעלת חשיבה עצמאית לאישה המצייתת לכללי הסדר המגדרי והלאומי הקיים ומחזקת אותו מתוך אשליית בריחתה ממנו. במהלך הקריאה מתגלה כי בריחה, הדחקה והעלמת עין מהיבטים טעונים של המציאות הלאומית היא אסטרטגיה קיומית שאורה נוקטת בה כבר שנים ארוכות. אחד הביטויים הבולטים לכך הוא ההפרדה שהיא מבקשת ליצור בין הבית הפרטי לבין המרחב הלאומי. אורה יוצאת למסע אל הגליל בסיועו של סמי, נהג מונית ערבי, שהפך במהלך השנים לנהג המשפחתי של אילן ושלח.<sup>41</sup> האווירה בעת הנסיעה מתוחה ועוינת. יום קודם לכן אורה ביקשה מסמי להסיע את עופר ואותה לנקודת האיסוף שהלוחמים יצאו ממנה למבצע הצבאי. במהלך הנסיעה הכתה בה המחשבה שהיא כופה על סמי לשתף פעולה עם סיטואציה המעוררת בו אימה ופחד (98). למרות רגשות האשמה המציפים אותה, היא מתקשרת אליו למחרת ומבקשת ממנו להסיע אותה לתל אביב. סמי מנסה להתחמק מן

אני מוצא צאמדין כאלה: אנשים רבים שאינם משלימים עם המצב, אך אינם יודעים מה לעשות נגדו. אלה נצמדים אל הרצון שלא לדעת ולא לחוש. דבקים באטימות למחצה, משרים את עצמם בתנומה מוסרית נואשת, אומללה, 'ותעירו אותי כשכל זה ייגמר' (גרוסמן, הזמן הצהוב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987 עמ' 118). על מאפייניה האסקפיסטיים והבידוריים של הספרות הישראלית בעידן מתמשך של כיבוש, ראו במאמרו של חנן חבר, "תנו לו בדרנים – וינוח בשלום" – קנוני ופופולרי בעידן של כיבוש", יעל שפירא, עמרי הרצוג ותמר ס' הס (עורכים), קנוני ופופולרי – מפגשים ספרותיים, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 193–207. על ההכחשה כמנגנון הגנה קולקטיבי בתרבות הישראלית ראו: דניאל בר-טל, עירן הלפרין, קרן שרביט, נמרוד רוזלר ועמירם רביב, "כיבוש מתמשך: היבטים פסיכולוגיים-חברתיים של חברה כובשת", סוציולוגיה ישראלית ט, 2 (2008), עמ' 357–386.

40 פורצת הדרך היא אורלי קסטל-בלום, ספירה, דולי סיטי (הערה 20 לעיל) העמיד במרכז דמות בלתי נשכחת של אם שהיא ספק פסיכופטית וספק האישה השפויה האחרונה בעולם שהשתגע, הרואה בגיוסו של בנה לצבא כישלון חינוכי. דולי סיטי מבטא, יותר מכל ספר אחר, נקודת מפנה רדיקלית, שמתאפיינת במודעות חדשה וחרפה למחיריה של ההדחקה הלאומית במסגרתה של דרמת האימהות. במקום אחר דנתי בהרחבה בתפיסת האימהות ביצירותיה של קסטל-בלום וראו Dana Olmert, "Soldiers' Mothers in Israeli Literature: The Return of the Politically Repressed", *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History* 33 (2013), pp. 333–364.

41 גלזמן הצביע בהקשר זה על השינוי שחל ביצירתו של גרוסמן: "אם בספריו המוקדמים, כמו 'הזמן הצהוב' (1987) ו'נוכחים נפקדים' (1992), ביקש גרוסמן להציב דיוקן מאתגר מאוד בפניה של החברה הישראלית, המשורטט משוליה, ספר זה מתקרב ללב לבו של הקונסנוס, ומציע תיאורים סטריאוטיפיים למדי של הערבי, שחדל להיות אדם ספציפי וקונקרטי ומקבל את התפקיד המסורתי המיועד לו בספרות העברית: האחר" (גלזמן, הערה 35 לעיל).

הנסיעה, אך לבסוף נעתר לבקשתה. הוא מצרף לנסיעה ילד ערבי חולה, שאורה אינה יודעת מה הקשר בינו לבין סמי. בזמן הנסיעה במונית, בעוד הילד החולה מתרפק עליה, אורה נזכרת בגעגועים בבית הישן של אילן ושלה בשכונת עין כרם בירושלים. אורה התאהבה בבית בעודה סטודנטית ובעצתו של אברם כתבה לבעלי הבית שנוסח כמכתב אהבה לבית עצמו. בעלי הבית, שזהותם לא נמסרת – ודווקא משום כך ברור שהם יהודים, שאין צורך לסמן את זהותם השקופה והמובנת מאליה – נענו לבקשתה ומכרו לאילן ולאורה את הבית, והם התגוררו בו וגידלו בו את ילדיהם אחרי שעזבו את בית ילדותו של אברם בצור הדסה (139–140). שכונת עין כרם, לשעבר עין כארם, נבנתה על חורבות כפר ערבי שהיה הגדול ביותר בנפת ירושלים הן מבחינת שיטחו הן מבחינת אוכלוסייתו, בשנים שקדמו להקמת המדינה. ככל הידוע, חלק מתושבי הכפר ברחו בעקבות הטבח שהתחולל בדיר יאסין באפריל 1948 ואחרים נמלטו בעקבות כיתורו של הכפר על ידי צה"ל ביולי 1948.<sup>42</sup> בדצמבר 1948 התיישבו בו משפחות עולים יהודיות והוא הפך לחלק מן הרשות המוניציפלית של ירושלים. אורה, המבקשת לברוח מסיטואציות מורכבות הכופות עליה להטיל ספק בהפרדות הטבעיות לכאורה בין הפרטי לציבורי ובין חיי המשפחה לבין הקיום הלאומי, נמנעת מכל מחשבה על ההיסטוריה של הבית ושל השכונה. מבחינתה ההיסטוריה של הבית מתחילה במפגש שלה אתו. את הבית היא מתארת בהתאם לכך כ"ריק וחתום" (139), באופן המזכיר את המיתוס הצינוני על הארץ הריקה – "ארץ ללא עם" – הממתינה לבואם אליה של בניה, שהם נציגיו של "עם ללא ארץ".<sup>43</sup>

הגעגועים לבית הישן בעין כרם מלווים את אורה בעודה במונית של סמי העושה דרכה לבית חולים מאולתר לשב"חים, צאצאיהם של הפליטים הפלסטינים, שאולי התגוררו בעברם בעין כארם, לשם מסייע סמי את הילד החולה. אולם האירוניה שבדבר עוברת מעל לראשה של אורה. כישוריה להדוף מתודעתה כל זכר ושריד להיסטוריה ה"גדולה" המחברת גם אותה ואת הבית הפרטי שלה ל"מצב", כפי שהוא מכונה בספר, מאפשרת לה להחזיק במשך שנים רבות בתחושה שהיא ואילן הצליחו לבנות לעצמם חיים "פרטיים ושקטים" ולחמוק מכל ההפרעות והסכנות מבחוץ. ועם זאת, באחת משיחותיהם הרבות, היא מספרת לאברם, כיצד פעם בשבוע הייתה מתעוררת בה חרדה מפני התערעורתם של החיים השקטים והפרטיים: "פעם בשבוע בערך, הייתי מתעוררת בהתקף חרדה ואומרת לאילן בשקט, באוזן: תראה אותנו, אנחנו לא כמו איזה תא מחתרתי קטן בלב לבו של 'המצב'?" (303). הדימוי של המשפחה למשק אוטרקי, למערכת אוטונומית שאין לה חלק באלימות ובשנאה המשתוללים מחוצה לה, מאפשרת לאורה להאמין שהיא עצמה לא נזקקת לאלימות ולא מזינה את האלימות או נושאת באחריות כלפיה, ושברוך זו שהיא קונה לה גם הגנה מפניה. כלומר, אורה מספרת לעצמה סיפור נקי וטהור, העיוור להגמוניות שלו ולעמדה הפריבילגית שמתוכו הוא נתפר ומתכונן. ועם זאת, החרדה מתפקדת ככוח משבש וכתזכורת מתמדת, אף כי מוכחשת, לכך שהתא המחתרתי בלב לבו של המצב הוא למעשה, פצצת זמן דרוכה הקרובה להתפוצץ.

42 בני מוריס, לידתה של בעיית הפליטים הפלסטיניים 1947–1949, תל אביב: עם עובד, 1991, עמ' 283.

43 ברוח דומה, ובהתאם לאותו היגיון, כשאורה ואברם מגיעים במהלך המסע המשותף שלהם בשביל חוצה ישראל לתל חורבות בפסגת קרן נפתלי, משתף אותה אברם בסברתו שמדובר בכפר מן התקופה הרומית ואורה מקבלת בברכה את הניחוש שלו, שכן: "אין לי כוח עכשיו, היא אומרת, לשרידים של כפר ערבי" (304).

הפיכתו של הבית בעין כרם למעין הרחבה של עצמיותה של אורה מתוך הכחשה מוחלטת של עברו הטעון, זוכה לשיתוף פעולה מלא מצד אילן: "הניח לה אילן לגדל את הבית ולבייתו כרצונה. כלומר, להרשות לו להיות הוא עצמו ובקצב שלו, ולהתגבב להנאתו בסגנונות שונים ומשונים" (140). ההסכמה המתקיימת בין השניים בכל הנוגע לאופיו ולצבינו של הבית צובעת בגוון מגדרי טיפוסי את הפניית העורך של אורה כלפי ההיסטוריה הלאומית, ברוח המימרה המשנאית המוכרת "ביתו היא אשתו"<sup>44</sup>. אורה היא סוכנת נלהבת של הסדר הפטריארכלי היהודי בגלגולו הישראלי, שבו האישה מזוהה עם הבית, עם עבודות הבית, עם גידול הילדים, הבישול, הניקיון וסיפוק שרותי המין, ואילו הגבר שייך לעולם שמחוץ לבית: הוא המפרנס, היוצא והנכנס, הנלחם והמגן. אילן "מניח לה" לגדל את הבית, כלומר נענה אף הוא לחלוקות התפקידים הקונבנציונליות וכך הופכים אורה והבית לישויות מטונימיות. מתוך העמדה הקונפורמית הזו יש להבין גם את המשפט הקלישאי "עשיתי עוד חייל לצה"ל" שאומרת אורה לאילן ליד מיטת בנה התינוק עופר, ביום שבו הובא הביתה מבית החולים. דבריה של אורה נאמרים אולי בעוקצנות – "הנה יקירי, עשיתי עוד חייל לצה"ל, והוא ענה מיד, כמתבקש, עד שהוא יגדל יהיה שלום" (343) – אך עולה מהם גם קבלה שלמה של חלוקות התפקידים בינה לבין אילן ובכלל, בין נשים לבין גברים, הפועלות ומשכפלות עצמן בסדר החברתי הישראלי ומקבלות את ביטוין המובהק ביותר סביב השירות הצבאי.<sup>45</sup>

מדוע אורה משתפת פעולה באופן אדוק ונאמן כל כך עם הסדר הלאומי והמגדרי וכיצד הופכת הבריחה למנגנון הנפשי שעליו נשען שיתוף הפעולה הזה? התשובה לשאלה זו קשורה, מבחינת הפסיכולוגיה של הדמות, במותה הטרגי של חברתה הטובה עדה בתאונת דרכים כשאורה הייתה בת 14. מאז גיל שש היו עדה ואורה בנות ברית וחברות נפש: "וכשעדה היתה בת עשר, הן דקרו במחט את האצבעות ועירבבו דם בדם. עדה אמרה שזה לא מספיק, ובתנועת פתאום הניחה את אצבעה בפיה של אורה, ולקחה את אצבעה של אורה בין שפתיה. אורה, בדחף משונה, מצצה, נדהמה: כמה שהדם של עדה מתוק [...]. – עכשיו היא חושבת שאלמלא עדה, היא לא היתה יודעת בכלל שאפשר, שיותר ככה, קרוב כל כך בין שני אנשים" (29–30). דחיפת האצבע של עדה לפיה של אורה היא בעלת גוון ארוטי ברור. עדה, היוזמת והמובילה, כורתת עם אורה ברית נאמנות המבוססת על גילוי לב טוטלי, שיתוף אינטימי בכל הפנטזיות והתנהגות "לא נשית" כמו הפלצות משותפות. כלומר, היא מסרבת להכפיף את יחסי החברות לכללי "הסדר הטוב והנכון". העולם שנברא במרחב החברי בין השתיים כולל "שטויות לאלפים", אך גם ניסיונות לכוון חוקים חדשים ורעיונות לפרויקטים משותפים וארוכי טווח. באחד מן הפתקים הרבים שהן מחליפות ביניהן

44 משנה, יומא א, א.

45 בשנות החמישים והשישים של המאה הקודמת התפרסמו בעיתונות הישראלית, כעניין שבשגרה, מודעות שבישרו על הולדתו של בן זכר ונחתמו במילים "עוד חייל לצבא ההגנה לישראל". סילויה ביז'ווי טוענת שההיגיון המצוי בבסיס דפוס זה עדיין שריר וקיים בציבוריות הישראלית, ודבריה של אורה אכן מלמדים על חיותו של הביטוי השגור והשחוק הזה (וראו תמר רותם, "אמא מדינה", הארץ, [16/5/2002]). ביום ההולדת הארבעים ושמונה שלה אורה מקבלת מעופר שולחן אוכל משפחתי כמתנת יום הולדת, שגם הוא מבטא זיקה, כביכול מובנת מאליה, שלה כאם לבית ולמשפחה, ולמעשה, את ההיטמעות המוחלטת שלה בתוך הזהות המטילה עליה אחריות על הבית ועל גידול הבנים, כהכנה לשליחתם לצבא. בתלמוד הבבלי מדומה גוף האישה לשולחן המוזכר בסוגיה שעניינה ביהא, וראו בבלי, נדרים, כב ע"ב.

כותבת עדה לאורה: "סוגרים חלשים יש לשתינו, חביבה, ואיך נשמור סוד בצבא?" (30). עדה מתעתדת להיות סופרת. היא מחברת סיפור הרפתקאות ומשתפת את אורה בלטי היצירה שלה: "וכמעט בכל בוקר היתה עדה מבשרת לאורה כמה עמודים כבר יש לה, ואורה היתה מתמלאת גאווה כאילו התינוק המשותף שלהן גדל ומתפתח היטב [...] עדה קוראת לפניה, מציגה את הדמויות השונות בקולות ובתנועות, ולפעמים בתלבושות, עם כובעים וצעפים – ובוכה איתן וצוחקת. פניה המנומשות סומקות כאילו להבות משתוללות בתוך ראשה ומציצות מעיניה. ואורה מול, יושבת ברגליים משוכלות ובעיניים קרועות, חושבת, כשאני עם עדה טוב לי. אני כמו בתוך חלום, אבל לא לבד" (53). עדה הסוערת מסמנת לאורה אפשרות עתידית לחיים אינטימיים שניתן לחלום עליהם ולשאוף אליהם; חיים של יצירה והרפתקנות שלא מוכתבים על ידי סדרי העולם המקובלים בין גברים לנשים בעולם המבוגרים. הסיפור שהיא כותבת הופך למעין תינוק משותף של אורה ושלה. כלומר, לפרי אהבתן, לביטוי של האינטימיות העמוקה ביניהן.

הדמיון הפיזי בין אורה לבין עדה – שתיהן ג'ינג'יות – מבליט את מעמדה הכפול של עדה בסיפור: היא מתקיימת עד למותה כסובייקט נפרד ונבדל מאורה, אך לאחר מותה, היא מתפקדת גם כייצוג סמלי של היבטים מסוימים ולטנטיים באישיותה של אורה הממשיכים להעסיק אותה לאורך כל חייה. מותה של עדה מסמן גם את מותה של האפשרות לקיומה של אינטימיות כלשהי עם אישה אחרת בחייה של אורה וגם את מותן של האפשרויות שעדה פתחה בפניה, להיות בעצמה אישה "אחרת", הנוכחת בעולם ופועלת בו מתוך יכולת וכוונה לקבוע את חוקיו: "הן שיתפו זו את זו בכל פרטי חייהן, 'ובכל מחשבה, נאצלת כמחפירה'. עדה חוקקה, אורה, מעצמה, אפילו לא היתה מעיזה לייחל לכך" (30). מאז מותה של עדה ועד להווה, אישה בשנות החמישים לחייה, לא מכוונת אורה קרבת נפש כלשהי עם דמות נשית: חברה, אם, ילדה, מטופלת, קולגה או קרובת משפחה. הבריחה מאינטימיות נפשית עם נשים אחרות קשורה באופן הזדק וישיר בסירוב של אורה להיפרד מעדה, בבריחה מבשורת מותה. אחרי מותה של עדה אורה גם נמנעת מללכת להלוויה ומחליטה לא לבקר את הוריה של עדה בזמן השבעה או לאחר מכן. היא פוסקת, בעצה אחת עם הוריה, שהם, כפי שמציינת איריס מילנר, ניצולי שואה, כי הדרך הטובה ביותר להתמודד עם המוות הנורא היא להתעלם ממנו ולהתנהג כאילו דבר לא קרה.<sup>46</sup>

ואולם הכחשת מותה של עדה לא רק שאינה משחררת את אורה מהשפעתו של מוות זה, אלא הופכת את עדה, בתהליך של הזדהות מלנכולית, למעין נוכחות מתמדת בנפשה של אורה, המסמנת אפשרויות מגדריות אסורות. במושגיה של ג'ודית באטלר, זהותה המגדרית של אורה מתעצבת בעקבות הניתוק האכזרי מעדה ומן האפשרויות שעדה ייצגה עבורה, מתוך היענות ללוגיקה המגדרית ההטרסקסואלית שלפיה "מעולם לא אהבתי אותה [ולכן] מעולם לא עזבתי אותה":<sup>47</sup> כלומר, זהותה של אורה כאישה נורמטיבית כרוכה בפרדה

46 Milner, הערה 36 לעיל.

47 באטלר קושרת את תבנית הזהויות המגדריות המעוצבות בתרבותנו לאבדן מלנכולי. כלומר, לאבדן של אובייקט אהוב, אך גם להכחשה של עצם האבדן ולכן לאיסור עמוק להתאבל עליו. הכחשת האהבה לאותו אובייקט אבוד – האב במקרה של בנים והאם במקרה של בנות – מקבלת מעמד מחייב בתרבות הבנויה על ניגודיות דיכוטומית בין גברים לנשים. זהו כמעט תנאי לקיום חברתי. בחברה כזו, הנבנית על תבנית מלנכולית, גברים ונשים "זוכים" בזהותם המגדרית וההטרסקסואלית כאשר הם מפנימים אל תוכם את האובייקט האבוד והופכים להיות ממוזגים אתו באופן מלנכולי,

מוכחשת מדמות נשית אהובה, שמתלווה אליה איסור חריף להתאבל על הפרדה. אורה הופכת לאישה המקדישה את חייה לגברים בחייה: לשני בניה, לבעלה ולאברם, אבי בנה. היא עוזרת לגברים הקרובים לה לבטא את היצירתיות שלהם, לממש את עצמם. כנערה וכאישה צעירה היא מתפקדת כמוזה לאברם וגם במהלך המסע בשביל חוצה ישראל היא עסוקה בריפוי של אברם, כפי שטוענת איריס מילנר. בבגרותה היא מרפדת את הבית המשותף שלה ושל אילן ומספקת לו את החום ואת העוגן הדומסטי. גם הבחירה המקצועית שלה – אורה היא פיזיותרפיסטית – קשורה בהתמסרות לטיפול בזולת. היא עצמה לא תמציא יותר סיפורים ולא תחוקק חוקים ובהמשך לכך, תקיים באדיקות את חוקיה של האימהות הישראלית, כלומר לא תקרא תיגר על הסדר הלאומי ולא תנקוט עמדה פעילה ביחס אליו אף כי, כאם לשני בנים, היא ערה תדיר לסכנות האורבות ממנו לפתחה וחרדה מפניהן.

החרדה שתוקפת את אורה מפני מותו של עופר במבצע הצבאי, קשורה במנגנון הנפשי שדונלד ויניקוט מצביע עליו בתיאור הפחד מהתמוטטות. ויניקוט טוען כי "פחד קליני מהתמוטטות הוא הפחד מהתמוטטות שכבר נחוותה. זהו פחד מן הייסורים המקוריים. [...] המוות כשמתבוננים בו בדרך זו כמשהו שקרה למטופל אך המטופל לא היה בשל דיו לחוותו, יש לו משמעות של הכחדה".<sup>48</sup> אורה, שהמוות של עדה תפס אותה לא מוכנה, מבקשת הפעם לא להיות מופתעת, אולם היא נדונה להתחפר באותו חוסר אוניס נורא שכבר חוותה, מבלי להצליח להשתחרר ממנו. הבריחה מן הבשורה על מותו של עופר היא ניסיון לסובב את הגלגל אחורה על משהו שכבר קרה – מותה של עדה – ולכן זהו מהלך מופרך, שחוסר האונים מובנה בו.<sup>49</sup> הניתוק מעדה, ובעקבות זאת הניתוק מן הכוחות הנפשיים היצירתיים להמציא לעצמה נשיות אחרת, שאינה מציינת למובן מאליו, הופך לאינסטינקט הישרדותי באופן השואב אותה לתוכו ומסתיר ממנה מרחב גדול של אפשרויות נוספות לפעולה.<sup>50</sup> אורה נדחפת לפעול מתוך אשליה שהיא מהפכת את היחסים בינה לבין הבשורה: כשעדה נהרגה בשורת המוות נכפתה עליה ואילו עכשיו היא בורחת מהבשורה. אלא שבפעול כל שביכולתה לעשות הוא להפוך במובן מוגבל מאוד את יחסי האקטיביות והפסיביות – היציאה למסע הבריחה היא יזמה שלה – אבל לא לפרוץ את גבולותיה

שכן מלנכוליה היא צורת התקשרות שמחליפה את האובייקט האבוד או את הקשר אליו. על-פי באטלר, זהו הפרפורמנס של המגדר: החזרה על תפקידי המגדר המלנכוליים, המאששים את הסנקציה החברתית המנוסחות בתמצות במשפט "מעולם לא אהבתי אותו/ה – מעולם לא איבדתי אותו/ה". Butler, Judith, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford UP, 1997, pp. 132–150.

48 דונלד ו' ויניקוט, "הפחד מהתמוטטות", עצמי אמיתי, עצמי כוזב, תל אביב: עם עובד, 2009, עמ' 294–297.

49 מילנר מציגה מהלך זה דווקא כמהלך מרדני, אף כי פסיבי. Milner, הערה 36 לעיל.

50 רמז לאפשרויות אבודות אלו מגולמות בדמותה של האישה הגברית-נשית המניקה את יזדי, הילד החולה המובא אל בית החולים המאולתר לשב"חים: "היו לה פנים חזקות, פראיות, ולחיים גרמיות, גבריות מעט, ושד לבן ושופע. הנשים היו כמהפונטות, חרוזות על חוט אחד. אורה עמדה על קצות אצבעותיה, נמשכה פנימה" (147). אורה מזהה באישה ההיברידיית כוחות ויכולות שאבדו לה. המבט של אורה על עצמה עובר דרך ההתבוננות באישה המיניקה, והוא נושא סממנים קולוניאליסטיים, המאפשרים לאורה להשליך על האישה רגשות סותרים של זרות ותשוקה, קנאה ואדנותיות. מעניינת העובדה שדווקא השילוב בין נשיות לגבריות בדמותה של האישה המיניקה, נתפס בעיני אורה כסממן של "אמהות טבעית" (148).

של התבנית הזו. מותה של עדה הוא אפוא ביטוי מוקצן ובה בעת הכרחי לתהליך כינונה של אורה כ"אישה" ראויה; תהליך זה מניח בתשתיתו נתק פנימי חריף ואלים מן הכוחות הנפשיים המופקדים, בשל היסוד האנרכי והיצירתי שלהם, על פריעת הסדר ועל הטלת הספק בתקפותו. כלומר, עדה נוכחת תדיר בנפשה של אורה, וכדי להימנע מן המגע עם הכאב הכרוך בפְּרָדָה ממנה, בשל מותה, אורה נאבקת תדיר בדיאלוג הפנימי אתה ועושה כל שביכולתה כדי להדוף אותו ממודעותה.

המודעות של אורה לשיתוף הפעולה שלה עצמה עם דפוס ההתנהלות המקובל במרחב הלאומי, שיתוף פעולה העומד במתח עם הרצון שלה להגן על בנה, מבזיקה רק להרף עין בתודעתה, במהלך ההתרחשויות, ואז נעלמת. זה קורה אגב הביקור בבית החולים המאולתר לשב"חים ביפו, שאליו נקלעה בעקבות סמי והילד החולה יזדי. לפתע מכה בה הידיעה שהיא עצמה לקחה את בנה אל המלחמה, והשתתפה בכך באופן פעיל במהלך שעשוי להוביל למותו. ההתודעות למעורבות הפעילה שלה במהלך הזה מועצמת על ידי שבירת השורות של הטקסט, באופן שמקנה לרצף המחשבות מוזיקליות המחקה מהלומות פטיש או צרור יריות. כל משפט הוא מחשבה המכה בה בעצמה ובלי הנחות: "אני לקחת אותו לשם / לא עצרתי אותו. לא ניסיתי אפילו. / הזמנתי מונית ונסענו. / שעתיים וחצי היינו בדרך, ולא ניסיתי" (145).

הידיעה שלא ניסתה לעצור את בנה חוצה את מחשבתה באיחור, אחרי שהשאירה אותו לגורלו. היא מלמדת על ההתנהלות המנותקת של אורה בזמן המעשה וביחס לכך עולה בה עצמה התנגדות, פליאה, ואפילו כעס, המבליחים לרגע ומערערים על דפוס הפעולה הזה. אולם מחשבות הביקורת המערערות נקטעות במהירות ומודחקות לטובת נרטיב אחר, חד־שישן, שנועד להרגיע את אורה ולייצב מחדש את התמונה המוכרת שהתערערה. אורה חשה צורך לבטא את הנרטיב המרגיע בקול רם; היא משתפת בו זקנה ערביה שבה היא נתקלת בחדר השירותים של בית החולים הלילי לשב"חים, המביטה בה בעיניים טובות, אך ספק אם מבינה את דבריה. ברגע נדיר של אינטימיות עם אישה אחרת (רגע אירוני, שכן הנמענת כנראה לא מבינה את דבריה), היא מספרת לאישה על אחת מחברותיה, שהחליטה לעשות הפלה מלאכותית בחודש שישי כי התבשרה שהיא נושאת ברחמה תינוק מונגולואיד, אך בניגוד לתכנון, התינוק המשיך לחיות למשך רבע שעה אחרי ההפלה. החברה ביקשה להחזיק את התינוק בזרועותיה וסיפרה לאורה כי ניסתה להעניק לו את כל האהבה והחום האפשריים עד שמת, מתוך ידיעה והבנה גמורות שהחלטה להרוג אותו הייתה שלה. אורה נזכרת בסיפור הזה ומשווה את עצמה למצבה של חברתה: "ומה יש לי להתלונן, המשיכה אחר כך וקולה סדוק, אני החזקתי את הילד שלי עשרים ואחת שנה, ואחד ועשרין שנה, אמרה לאשה בערבית מהוססת שזכרה מהתיכון, רק שזה עבר כל כך מהר, ואני מרגישה שכמעט לא הספקתי אתו כלום, ורק עכשיו, אחרי שהוא גומר את הצבא, היינו יכולים ממש להתחיל, ופה נשבר קולה אבל מיד התעשתה, בואי, גברת, נצא מפה, תיקחי אותי בבקשה אל סמי" (146).

הידיעה שלא עצרה את בנה מהשתתפות במבצע הצבאי ואפילו לא ניסתה להניאו מן ההחלטה לצאת אליו, שהכתה בה בעצמה מהממת ומבהילה, מוחלפת במהירות רבה בסיפור אחר, הסיפור הלאומי ההגמוני המרומז, ממנו משתמע כי אורה זכתה לקבל (ממי? מן הלאום?) בעלות מוגבלת בזמן על הילד שלה ועליה לשמוח על כך שהוא ניתן לה למשך פרק זמן ארוך יחסית. כלומר, גם היא, בדומה לחברתה, שותפה פעילה בהרג

בנה בשל מוסכמות המחייבות את ההרג (לא פחות מכך!), אך היא, בשונה מן החברה, זכתה להחזיק בבנה שנים ארוכות ועליה להודות למזלה הטוב על כך.

### אשה בורחת מבשורה נסיפור לקח

החזרה המהירה אל שורות האימהות הלאומית הראויה וסילוקן של "מחשבות הכפירה" בדבר האפשרות לעצור את עופר מלהשתתף במבצע, היא ביטוי להפנמת הלקח ביחס לאירוע קודם ודרמטי בחייה של אורה, הקשור אף הוא לשירותו הצבאי של עופר: בזמן ששירת בחברון, שהייתה נתונה בעוצר, נתפס ערבי זקן, כנראה משוגע, על ידי עופר וחבריו החיילים, הוכנס לחדר הקירור הצבאי ונשכח שם עד שחולץ בחיים. כשאורה שמעה על המחדל ועל החקירה שנפתחה בעקבותיו היא לא ידעה את נפשה. לראשונה בחייה הבוגרים היא פרצה את הגבולות הבלתי כתובים שצייתה להם והתעמתה עם בני משפחתה בישירות ובלי להרפות. כעסה של אורה עורר עליה את זעמם של אילן ושל עופר. אילן הטיח באורה כי היא בוגדת בבנה כאשר היא מעמתת אותו עם אחריותו שלו לכליאתו של הערבי בחדר הקירור: "תקשיבי, את האמא שלו, כן? את האמא היחידה שיש לו, והוא צריך אותך עכשיו בלי שום תנאי, את מבינה? את האמא שלו, את לא ממחסום ווטש כן?" (602). תפיסת האימהות של אילן מחייבת נאמנות טוטלית ונטולת ספקות, אבל אורה מתקשה, לאורך ימים ארוכים, לחזור ולכונן בתוכה את הפרספקטיבה האימהית שאילן דורש ממנה. האשמה כי היא מתנהגת כמו נשות מחסום ווטש מעליבה אותה בשל סלידתה מן התנועה, המתאפיינת בעיניה ב"חוסר היראה המוחלט כשעמדו [נשות מחסום ווטש] מול הקצינים במחסומים" (שם). נשות מחסום ווטש מאוסות בעיני אורה משום שהן מסרבות לציית לכללים המעמדיים המקובלים בסדר הישראלי, שלפיו נשים אנגלוסקסיות מבוגרות אמורות להפגין יראה כלפי קצינים בצבא, או לפחות "הכרת טובה קטנה, פצפונת, כלפי אלה שעושים את העבודה השחורה ואוכלים בשבילנו את כל החרא של הכיבוש כדי בכל זאת לשמור על הביטחון של כלנו" (שם).

הגילוי שבנה האהוב והרגיש משתתף באופן פעיל בכיבוש מקלקל לאורה את התמונה שבנתה לעצמה; תמונה שאפשרה לה לחמוק מכל מגע ממשי עם הכיבוש ועם השלכותיו. העובדה שמדובר בבנו של אברם, שעבר התעללויות קשות בשבי, מזינה אף היא את זעמה של אורה ומעצימה אותו. היא נוכחת לדעת כי הסבל של האב לא חיסן את בנם המשותף מפני קהות החושים העולה מתוך עמדת כוח כמו זו שבה מצוי עופר, כחייל בעיר כבושה. אורה מסרבת לקבל את העובדה שעופר שלה, בנו של אברם שהיה קרבן לאלימות עוד כילד מידי אביו ואחר כך כשבוי שעבר התעללות, עופר ששמו הוא רמז לעדינותו ולטוהר שלו, מתנהג כקלגס אלים. עם זאת, רצף המחשבות של אורה על הפרשה נחוה, גם על ידה, כביטוי לשיגעון: "ואורה התאפקה ולא אמרה לחברים של עופר, וגם לא לאילן ולאדם, ובעיקר לא לעופר, את מה שעמד לה על קצה הלשון, שאולי היציאה מהדעת היא הדרך היחידה שפלסטיני יכול לצאת היום בלי מחסומים ורישיונות ובדיקות על הגוף, אבל גם המחשבה הזאת היתה זרה לה, וגם אותה כאילו ייצר המוח שלה בניגוד לדעתה, ולרגע תהתה מה יקרה אם יתחילו לה עכשיו עוד ועוד יציאות כאלה, מן התקפי טורט של שמאלנות, ומיד חזרה ועישתה את עצמה" (604). ההתקוממות שלה נגד ההסברים



וההצטדקויות של בנה למעשיו, מבהילים אותה והיא רוצה בכל לבה לפרוק מעליה את הזעם ואז "לחזור למקומה הטבעי במשפחה ושוב להיות הדובה הגדולה שמגינה על הגור שלה" (605).

אילן מתמודד עם האירוע בדרכי פעולה אחוס"ליות אופייניות: מרים טלפונים לחברים מן הצבא, מפעיל קשרים ומושך בחוטים כדי לחלץ את בנו מן התסבוכת המשפטית. אולם חציית הגבולות של אורה, שמעזה לחרוג מן המקום המיועד לה בסדר המגדרי, מעוצבת בעולם הבדוי של הספר כמעשה בלתי נסלח ובלתי הפיך. הכעס של אורה על עופר וחבריו הוא מהלך של חציית גבול, ולכן הוא מוביל בסופו של דבר להתפרקותה של המשפחה. אילן מרכז על סיום היחסים, עוזב את הבית ומטיח באורה: "מיציתי". המעשה החרוג של אורה והאפקט הדרמטי שלו על חיי המשפחה, מעניקים מעמד של חטא להבלחתה של תודעה פוליטית ומוסרית ביקורתית אצל אורה, והופכים את הפרדה ללקח ולעונש, המתקפים ביתר שאת את השמירה על הקודים המגדריים, גם בזירה הלאומית וגם בזו הזוגית והמשפחתית. התפרקותה של המשפחה בעקבות "טורט השמאלנות" של אורה היא אזהרה סמויה: כך צפוי לקרות למשפחתה של האישה שלא ידעה את מקומה הנכון והעזה לרגע אחד להפסיק לברוח.

### אסטרטגיות לריכוך התודעה בתרבות הפופולרית ובספרות הקנונית

בשירה "אז עוד לא ידענו" מציגה המשוררת דליה פלח את תהליך התקבעותו של הכיבוש בתודעה הישראלית כמציאות שההכרה בנצחיותה מגיעה במאוחר: "אז עוד לא ידענו / שֶהַכְבוּשׁ יִהְיֶה תָּמִיד", והיא מוסיפה בנימה אירונית, כביכול נוסטלגית: "אֵיךְ הָיָה צָעִיר, הַכְבוּשׁ, / עָשׂוּי רַק מְנַשִּׁים רוֹכְנֹת עַל עֲגֻבָּיוֹת / בְּמוֹשָׁבִים, גְּבָרִים עִם שְׁקִיּוֹת נִלְוִן".<sup>51</sup> חנן חבר הצביע על התקבעותה המתעתעת של תודעת הכיבוש כמצב זמני, ודן בסכנות הכרוכות באשליה המתמשכת שהיא מנכיחה: "הכיבוש איננו 'מצב ביניים'. ייצורו של הכיבוש כ'זמני', היינו הבנתו כמצב ביניים שישתנה (בין אם לסיפוח ובין אם לפינוי), הוא עוד צעיף המכסה את עיני הכובשים ומשמש כיסוי וחיפוי נוסף של הגנה מפני ידיעת מוראות הכיבוש ואלימותו. שכן הזמניות הכביכול רגועה (משום שאין היא נחוות כמלחמה) מאפשרת לעכל את האלימות, את ההרג ואף את פשעי המלחמה המתרחשים בשטחים הכבושים כאילו היו 'שלב בדרך', תוך כדי התעלמות מוחלטת מכך שהם הם אלה המבנים את העולם התרבותי והמוסרי של מדינת ישראל".<sup>52</sup> חבר מפנה את תשומת הלב לכך, שהמציאות הפוליטית הסטטית והמייאשת נסמכת על שיתוף הפעולה של התרבות הישראלית ובתוכה, של הספרות הישראלית, המאשרת מחדש, באמצעים שונים, את הסדרים והערכים הקיימים ומבקשת – מדעת או שלא מדעת – לחזק את אחיזתם. אחד האמצעים לאישור הסדר הקיים שחבר מצביע עליהם הוא טשטוש ההבחנות בין תרבות לבין בידור וחדירתם של מאפיינים בידוריים אל תוך התרבות הגבוהה לכאורה.

51 דליה פלח, 2003, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 49.

52 חבר, הערה 39 לעיל, עמ' 196.

אכן, גם התרבות הפופולרית וגם הספרות הישראלית של הזרם המרכזי משתפות פעולה עם ריכוך מאפיינייה הקשים של המציאות, אולם הן עושות זאת בדרכים שונות. מתקפת הבידור של תכניות הריאליטי וההומור היא בעלת מאפיינים אסקפיסטיים, שמאפשרים לצופים בהן להאמין שהכיבוש מתרחש בספירה אחרת, רחוקה מאד בזמן ובמרחב מן ההווה הספק מערבית, ספק ים תיכונית הנשקפת מן המרקע. דרך תרבות הריאליטי, העוולות הפוליטיות מורחקות ונוצרת מראית עין של נורמליות. בניגוד בולט לכך, הספרות של הזרם המרכזי, שעליה נמנה גם ספרו של גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, איננה ספרות אסקפיסטית. היא עוסקת בשאלות הגדולות של הזהות הלאומית. ואולם, היא עוסקת בהן בדרך הדומה לפעולתו של חיסון נגד מחלה ויראלית: באמצעות הכנסה של הגורם המאיים – במקרה הזה המודעות לכיבוש ולהשחתה המוסרית שהוא גורם – בגרסה מאוד מוחלשת אל הקורפוס הספרותי, המערכת החיסונית "לומדת" אותו ומייצרת עבורו נוגדנים. בהזמן הצהוב, שפורסם בדיוק שני עשורים לפני אשה בורחת מבשורה, מתאר גרוסמן בנימה של גילוי לב כיצד הפך ל"אמן של הדחקה" בכל הנוגע לשאלות מוסריות העולות מן הכיבוש: "כמו רבים אחרים התחלתי להתייחס כלפי כיברת הארץ הזו דמוית הכלילה, הגדה המערבית, כאל איבר שהושתל בגופי בלי רצוני, ובקרו, כשאתפנה, אגבש לגביו דיעה והחלטה. כמובן: אותו איבר מושתל המשיך להפריש בתודעתי נוגדנים. מוסר כליות: גם אני ידעתי לדקלם [...] הכיבוש משחית. נוצר פה מצב של אדונים ועבדים וכ' [...]".<sup>53</sup> עשרים שנה לאחר מכן, באשה בורחת מבשורה נדמה כי הגוף האימהי של אורה הסכין כבר לקבל את השתל ולמד לחיות עם מוסר הכליות. ואילו תודעת הכיבוש וההשחתה המוסרית, שגרוסמן מתאר את ההתעוררות המטלטלת שלה בהזמן הצהוב, הפכה בעצמה לגורם שהגוף מבקש לדחות מתוכו, על ידי החלשתה והרדמתה.

אשה בורחת מבשורה הוא לכאורה ספר היוצא נגד התפיסה האסקפיסטית של התרבות הפופולרית המבקשת להדחיק את עוולות הכיבוש. הספר חושף את הפתולוגיה שמאפיינת את האימהות האחוס"לית, חוקר אותה ומגדיר את מאפייניה. זאת ועוד: העובדה שגרוסמן מזהה עצמו עם גיבורה אישה מלמדת לכאורה על העזתו לחרוג מן החלוקות הנוקשות בין זהויות מגדריות נשיות לגבריות, וכן מעצם הבינריות של התפיסה הקונבנציונלית של המגדר. אולם על אף הפוטנציאל הרדיקלי והמערער הזה, ספרו של גרוסמן איננו רדיקלי והקריאה בו אינה מעוררת מודעות חדשה ביחס לכיבוש ולהדחיקתו. כמעין חיסון תרבותי לאומי, הוא מעלה את השאלות הקשות, ובה בעת מגונן על קוראיו מפני תשובות קשות. ההזדהות והאמפטיה שהספר מגייס כלפי אורה, מעודדות פיתוח נוגדנים כנגד ביקורת רצינית ביחס לעמדה האימהית של אורה וביחס לגבולות שעמדה זו מטילה על השקפתה המוסרית והפוליטית. הפוטנציאל החתרני הטמון בבחירה של גרוסמן לזהות עצמו עם אישה לא מנוצל לשם ערעור ממשי על קונבנציות של נשיות וגבריות, שכן אורה מצטיירת מתוך הטקסט כפרויקציה; כדמות שמתנהלת בהתאם לפנטזיה גברית על נשיות ממושמעת ואימהות לאומית-נורמטיבית ולא כדמות המערערת על תפיסות מגדריות וביטחוניות מקובלות. יציבותו של הסדר הקיים הופכת בכך לערך חיובי וראוי

53 גרוסמן, הערה 39 לעיל, עמ' 170. תודה למיכאל גלזמן על הפניית תשומת לבי לפסקה זו. גלזמן דן בה בהקשר אחר. ראו, גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 244.

לשימור. אשה בורחת מבשורה היא אפוא יצירה המאשרת מחדש את תקפותם של מושגי הזהות המקובלים של גיבוריה; על אף הזעזוע, החרדה והבריחה של אורה, היא איננה מורדת, וגם הספר המספר את סיפורה איננו מורד. אורה אינה מבקשת לשנות את חוקי המשחק של הלאומיות ואת תפקידה של האם הלאומית המגדלת לוחמים, ומוכנה על אף כאב לבה הרב לשולחם לקרב. מבחינה זו, אורה היא גלגול של רותקה, אמו של אורי מהוא הלך בשדות. גם היא כמו רותקה, "חטאה" בכך שהעזה להפר את אופק הציפיות ממנה (אצל רותקה החטא קשור בעזיבת הקיבוץ כשאורי היה תינוק, מפחד שאם יחלה לא יזכה לטיפול הולם וימות) ונאלצה להקדיש את חייה מאותו זמן ואילך, לניסיונות לכפר על חטא זה. אורה, כמו רותקה, ממשיכה מסורת מגדרית ולאומית המקדשת את ההפרדות בין גברים לנשים, בין אבות לאימהות, ומכבדת, יתר על המידה, את סמכותם של הגברים (האחוס"לים) לנהל את העניינים.

### קודה: ההזדהות כמנגנון לריכוך הביקורתיות הפוליטית

שלוש שנים לפני פרסומו של הספר אשה בורחת מבשורה ראתה אור יצירה אחרת על אם לחייל: טקסטיל (2005) מאת אורלי קסטל-בלום. גם בה מוצגת הבריחה מפני אימת המוות של הבן כאסטרטגיה מרכזית של הגיבורה, אך היא מתגלה במהלך הקריאה כעמדה נפשית ופוליטית התאבדותית. גיבורת הספר, מנדי, היא אמו של דעאל, המשרת כצלף ומוצב בשטחים הכבושים. היא אינה מסוגלת להתמודד עם החרדות שמעורר בה השירות הצבאי של בנה, וכדי להעביר את הזמן עד לשחרורו, היא עורכת על גופה עוד ועוד ניתוחים פלסטיים, שמביאים עליה לבסוף את מותה. המניע לנתיחה הכפייתית של מנדי – הניתוח שבו היא מוצאת את מותה הוא השמיני במספר – הוא הרצון לשהות במצב של חוסר הכרה זמן רב ככל שניתן. מבחינה זו, מנדי, כמו אורה, היא אישה הבורחת מבשורה, אבל בשונה מאורה, מנדי, כמו גם שאר הדמויות בספר, מעוצבות כקריקטורה מוקצנת, שטוחה במופגן, שלא ניתן להזדהות עם מהלכיה ובחירותיה או להתאהב בה באופן לא ביקורתי. ואילו בספרו של גרוסמן, דווקא בשל הכתיבה מתוך קונבנציה של ריאליזם פסיכולוגי, המכוונת לשכנע באמינותה, במורכבותה ובממשותה של אורה, עולה היואשות גמורה מן האפשרות לשינוי בתפיסת הזהויות הלאומיות והמגדריות ומן הסיכוי לשינוי זיקת היחסים בין מגדר ללאומיות. להימנעות ממיצוי הפוטנציאל הביקורתי של ספרו של גרוסמן יש חלק מרכזי בגורמים שהעניקו לו פופולריות כה רבה ועשו אותו לרב מכר. מבחינה זו, בשורתו הגיעה רחוק, לרבים. ואולם, ההישג נושא עמו מחיר: הרדמת התודעה הביקורתית והמוסרית ביחס לכיבוש וביחס לחלקה של הזהות האימהית הלאומית בשימורו ובהתמשכותו.

אוניברסיטת תל אביב

# "חקשיב, לשבילים בארץ יש קול": מרחב אלטרנטיבי לאתיקה אלטרנטיבית באשה בורחת מבשורה מאת דויד גרוסמן

מיטל נדלר

## מבוא

בראש השנה תשע"ב, 2011, שיגרה משפחת שליט איגרת מחאה לחברי הכנסת ולראש הממשלה כדי לנסות ולקדם את "עסקת שליט" ולהחזיר את בנם גלעד, שנחטף ונמצא בשבי החמאס למעלה מחמש שנים. לאיגרת המחאה צירפה אביבה שליט את תמונתה, דיוקן אִם המחכה בביתה לבנה שישוב, ולצד פניה המצפות נכתב: "תדע כל אִם עבריה כי גורל בניה מופקר על ידי אלו האחראים לביטחונם". תוכן האיגרת הפך את המשפט הבן-גוריוני שהיה זה מכבר לסיסמה צבאית שנחרטה בשטחי בסיסים בצה"ל בקריאה למפקדים לנהוג באחריות כלפי פקודיהם, אך לא פחות מכך גם כקריאה לחיילים ולהוריהם לתת מבטחם במערכת הצבאית הישראלית: "תדע כל אִם עבריה שהפקידה את גורל בניה בידי מפקדים הראויים לכך".<sup>1</sup>

חזרתו של גלעד שליט כחודש לאחר מכן, הצביעה על אפשרות של שינוי סדרי עדיפויות בחברה הישראלית, אולם המאבק הציבורי שניהלה משפחת שליט, היה בה בעת גם חלק ממאבקים ציבוריים קודמים שסימנו מגמה של התעצמות קולות אזרחיים המבקשים להשפיע על עיצוב המדיניות הפוליטית-ביטחונית בישראל. "ועד הורי השבויים והנעדרים" (1973), "הורים נגד שתיקה" (1983-1985), "נשים בשחור" (1988-1994), "פרופיל חדש" (1988-), "ארבע אמהות" (1997-2000), "קואליציית נשים לשלום" (2000-), ו"מחסום

1 גרסה מוקדמת של מאמר זה הוצגה במאי 2014 באוניברסיטת קיימברידג' תחת הכותרת: "Alternative Space for Alternative Ethics in the Israeli Novel, 2000-2010", בכנס בנושא Patterns of Protest in Hebrew Culture: Memory, Agents and Representation. אני מודה למשתתפי הכנס על הערותיהם. אני מבקשת להודות במיוחד לקוראי המאמר במתכונתו הנוכחית על הערותיהם מאירות העיניים / תודה רבה לד"ר חנה סוקר-שווגר, לפרופ' יגאל שוויץ ולפרופ' נורית גרץ שעצותיהם תרמו לי רבות.

בנאום פְּרְדָה לאחר פרישתו מראשות הממשלה, אמר בן-גוריון: "אם המפקדים יעוררו את האמון, את האהבה, את הדבקות בחיילים שלהם, תדע כל אִם עבריה שמסרה גורל חיי בנה לידי מפקדים ראויים לכך". וראו: דוד בן-גוריון, עם פרידה – נאום הפרידה מצה"ל עם פרישתו מתפקידו שר הביטחון, 2 ביולי 1963.

ווטש" (2001-),<sup>2</sup> תבעו שותפות בשיח הפוליטי-ביטחוני ובהחלטות ביטחוניות מתוך תפיסה חדשה המסרבת לקבל את התגייסות הבן או הבת לצבא כשלב של פרדה מן התא המשפחתי והפיכה ל"נכס ציבורי לאומי". המאפיין הבולט של תנועות אלה, הוא ייסודן על ידי נשים המאגרות את המערכת הפוליטית, המדינית והצבאית, בקריאתן מתוך פוזיציה נשית-אימהית לאחריות החברה הישראלית לגורל הילדים-חיילים ולדאגה אישית וחברתית להם. חלק מן התנועות, דוגמת "ארבע אמהות", הצליחו להשפיע באופן מהותי על דעת הקהל הישראלית ואף הביאו לשינוי עמדות הממשלה בנוגע להחלטות מדיניות-ביטחוניות. אולם השמעת הקול הנשי-אימהי ספגה, ועודה סופגת, ביקורות קשות בטענה כי קולות אלה פוגעים בחוסן הלאומי ומפוררים את המרקם החברתי הישראלי העדין-ממילא. הדאגה לשלום הילדים-חיילים נתפסה בשיח הציבורי כשבירת גבולות בין התחום הפרטי לציבורי, וגם כאשר התקשורת נטתה להעניק לאימהות לגיטימציה בסקרה באופן נרחב אירועים שונים,<sup>3</sup> הן זכו לעיונות ציבורית ונתפסו כאנוכיות, אמוציונליות, היסטריות וכמי שמתערבות בשיקולים ביטחוניים ובהכרעות מדיניות ללא כל ידע.<sup>4</sup> לצד תנועות המחאה התהווה גם שיח נשי-אימהי שהדגיש עמדות אמביוולנטיות ביחס למיליטריזם בחברה הישראלית. לטענת תמר אלאור:

הסירוב המלא, רחייט חיבוקה של המדינה תוך עמידה קשוחה על המשמר ופסילת מעמדו של הבן כחייל – מסמנים את הדרך הבטוחה לבניית אותה שפה אלטרנטיבית. ואולם פרקטיקה כזאת שמורה למעטות. הרוב המכריע של האימהות מתקשה לגייס את הכוח ולאסוף את הכלים כדי לבצע סירוב סוחף שכזה. כך נותרות אלפי אימהות במצב מורכב ואמביוולנטי, שבו הצבא והמדינה נכנסים לתוך מרקמים רכים ועדינים של קשר ואהבה, נוטלים ונותנים, מונעים ומאפשרים, מתעלמים ומקשיבים.<sup>5</sup>

באופן דומה, נפתח מאמרה של שרה מצר, "קולן השותק של אמהות לחיילים קרביים" בטענה כי "להיות אמא לחייל קרבי זה לחיות בפרדוקס".<sup>6</sup> לדידה, הצורך לבחור

2 "ועד הורי השבויים והנעדרים" שהוקם לאחר מלחמת יום הכיפורים, היה הארגון הראשון שהתעמת באופן פומבי עם המערכת הפוליטית-מדינית של אותם ימים, ומחאתם זכתה לתמיכה ציבורית על רקע משבר יום הכיפורים והפגיעה במעמדו של צה"ל. וראו גם: יונה חסון-רוכלין, "הורות לחיילים בישראל כמשאב פוליטי", עבודת מוסמך, האוניברסיטה הפתוחה, 2006; Yael Atzmon, "War, Mothers, and a Girl with Braids", *Israel Social Science Review*, 12, 1 (1997), pp. 28-109; Sara Helman, "War and Resistance: Israeli Civil Militarism and its Emergent Crisis", *Constellations: An International Journal of Critical and Democratic Theory* 6,3 (1999), pp. 391-410.

3 Dafna Lemish & Inbal Barzel, "Four Mothers': The Womb in the Public Sphere", *European Journal of Communication*, 15, 2 (2000), pp. 147-169

4 אריאלה פרידמן, "אימהות בראי התיאוריה", דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, ניצה ינאי, תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נוה (עורכות), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 189-242; וכן: Helman, הערה 2 לעיל.

5 תמר אלאור, "תנאים של אהבה: עבודת אימהות מסביב למחנה", תיאוריה וביקורת 19 (2001), עמ' 80.

6 שרה מצר, "קולן השותק של אמהות לחיילים קרביים", אמיליה פרוני (עורכת), אמהות: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, ירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 257.

בין שמירת חיי הבנים ובין הצורך להגן על המדינה מייצר מחשבות סותרות וקונפליקטואליות.

על אף משברי אמון קשים במערכת הצבאית לאורך השנים, החברה הישראלית עודה מתארגנת סביב עקרונות מיליטריסטיים דרכם היא פועלת ומגדירה את עצמה, את יעדיה ואת זהות חבריה.<sup>7</sup> הציבור הישראלי, הנותן את אמונו במערכת הצבאית, נוטה שלא להתערב בניהול המאמץ המלחמתי ומכיר בסמכותו של צה"ל בכל הנוגע לעיצוב ענייני המדינה. לטענת קובי מיכאל, הדרג הצבאי נתפס בחברה הישראלית ובמערכת הפוליטית כ"סמכות אפיסטמית" המאפשרת לו לתפקד כשחקן מרכזי בעיצוב השיח הביטחוני-ציבורי ובהסדרת התודעה הציבורית.<sup>8</sup> הצבא הוא המרכיב המרכזי של האזרחות בישראל, והשירות הצבאי נתפס כביטוי לשייכות לקולקטיב ולמחויבות היחיד למדינה. על כן במקרים בהם יחידים וקבוצות נחשפים למידע מגוון וסותר, ניכרת מוטיבציה לסגירות והתכנסות תחת הסמכות האפיסטמית בבואם לגבש עמדות. סגירות זו, מצביעה על חולשה מובנית של הדרג המדיני והחברה האזרחית בישראל בהיעדר סִפְרָה אזרחית יציבה שהציבור נותן בה אמון.<sup>9</sup> משום כך, על אף הביקורות החברתיות שהופנו אל ארגוני המחאה והשלום, יש להבין את הרדיקליות שבכניסתם של קולות אימהיים אלטרנטיביים לזירה הפוליטית בישראל. קולות אלה פתחו אפשרות לשיח אזרחי חדש, מעורב במציאות הישראלית ואינו אדיש לה, ובבסיסו חרדה לשלום הילדים, אי-אלימות וחתירה לשלום.

מאמר זה מבקש להציג קריאה חדשה ברומן אשה בורחת מבשורה (2008) מאת דויד גרוסמן אשר חובר לקולות אלה דרך המוקד של אימוץ הפוזיציה האימהית ועיצוב היחסים בין המרחב הישראלי והגיבורה הנעה בו. בשונה מרומנים אחרים העוסקים במיליטריזם ובחרדת השכול, רצף האירועים שקדם לצאת הספר מיזג בין עלילה למציאות. בשנת 2006 (10/8/2006), בעיצומה של מלחמת לבנון השנייה, כינסו הסופרים דויד גרוסמן, עמוס עוז וא"ב יהושע מסיבת עיתונאים וקראו בה להפסקת אש מיידית. במסיבת העיתונאים אמר גרוסמן:

7 ברוך קימרלינג, "מיליטריזם בחברה הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (1993), עמ' 124; שרה הלמן, "הסירוב לשרת בצבא כניסיון להגדרה מחודשת של האזרחות", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, 1993, עמ' 5; "מבוא", צבא שיש לו מדינה? גבי שפר, אורן ברק ועמקים אורן (עורכים), ירושלים: כרמל, 2008, 7-40; אורנה ששון לוי, "חתרנות בתוך דיכוי: כינון זהויות מגדריות של חיילות בתפקידים 'גבריים'", התשמע קולי: ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, יעל עצמון (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 299.

8 מיכאל מסתמך על הפסיכולוג החברתי אריה קרוגלסקי שטבע את המושג "סמכות אפיסטמית" כפרספקטיבה לבחינת השפעות של שיפוט חברתי (social judgment) בקרב יחידים בחברה. לדידו, "סמכות אפיסטמית" נעשית כאשר היחיד מייחס חשיבות עליונה למקורות מידע מסוימים ומוכן להסתמך עליהם ולאמצם בבואו להפנים ידע ולעצב את שיפוטו באשר לסוגיות השונות. במונחים פוקויאניים ניתן לומר כי נטייתם של יחידים לתפוס היגדים מסוימים כ"היגדי אמת" מהווה בסיס לעקרונות הסדרתו של השיח, והיגדים הנקשרים עם עמדות כוח ומוסדות משמשים את החברה להגדרת האמת. וראו: קובי מיכאל, "כשהסמכות מרכינה ראש בפני מקור הידע", צבא שיש לו מדינה? הערה 7 לעיל, עמ' 121-146; מישל פוקו, סדר השיח, מצרפתית: נעם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005 [1970].

9 קובי מיכאל, הערה 8 לעיל; קימרלינג, הערה 7 לעיל, עמ' 124.

התקווה היתה שאם יש מנהיגים בעלי חשיבה אזרחית וחברתית, יש תקווה לדרך פעולה קצת שונה לישראל. מסתבר שיש סוג של כניעה להגיון של כוח שנמצא בידי המנהיגים, עד שכמעט נדמה שמנהיגים נידונו לחזור על תבניות: כשהם צריכים לבחור בדרך כוחנית או בדרך דיאלוגית, הם כמעט מותנים לבחור בדרך הכוחנית.

יומיים לאחר מכן נהרג אורי גרוסמן, בנו של הסופר, במבצע קרקעי בדרום לבנון. באחרית דבר לרומן התייחס גרוסמן למיזוג שנוצר בין הווה העלילה והמציאות:

התחלתי לכתוב את הספר הזה בחודש מאי 2003, חצי שנה לפני סיום השירות של בני הבכור, יונתן, וחצי שנה לפני גיוסו של אחיו הצעיר, אורי. שניהם שירתו בחיל השריון. אורי הכיר את עלילת הספר ואת הדמויות [...] את מרבית שירותו הוא עשה בשטחים הכבושים, בסוירים, בתצפיות, במארבים ובמחסומים, ומדי פעם היה משתף אותי בדברים שהתנסה בהם שם. היתה לי אז תחושה – או נכון יותר, משאלה – שהספר שאני כותב יגונן עליו [...] לאחר תום ה"שבעה" חזרתי אל הספר. רובו כבר היה כתוב. מה שהשתנה, יותר מכל, הוא תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה.<sup>10</sup>

כיצד יש להתייחס לקשר המורכב כל כך שנוצר בין ממשות ובדיון? מבקרים שעמדו על ממד זה הצביעו על כך שמותו של אורי גרוסמן נתן לרומן תוקף של ממשות ביוגרפית-היסטורית שהעניקה לו מעמד איקוני. כחלק מעמדה זו, טען מיכאל גלזמן כי הרומן מציג תפיסה קורבנית של ההיסטוריה היהודית ומכוון אל לב המרכז הפוליטי,<sup>11</sup> ואילו יצחק לאור טען שהרומן מצביע על טראומה קולקטיבית לא גמורה.<sup>12</sup> בדומה, קראה הביקורת את הרומן כהנחה של "הלאמת האימהות" שיש בה אשרור של מיתוס העקדה ושל פולחן השכול המוצגים בתוך מהלך כללי של הטרמת האבל וקדם-טראומה. כך למשל, אברהם בלבן הצביע על קו התפתחותי של התקת האימהות מהספּרה הפרטית לספּרה הציבורית וחזרה לסיפור העקדה בגרסה האימהית,<sup>13</sup> ויעל גילעת טענה כי גיבורת הרומן יוצרת מהלך שעיקרו דמיון מותו הצפוי של הבן בניסיון להתמודד עם טראומת האבדן לפני התרחשותו.<sup>14</sup> גם רות גינצבורג ראתה את גיבורת הרומן כמי שמצויה במצב של טראומה

10 דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 633. מעתה יסומנו ההפניות לספרו של גרוסמן בסוגריים בגוף המאמר.

11 מיכאל גלזמן, "אם לא תהיה ירושלים", הארץ: ספרים (5/5/2008).

12 יצחק לאור, "הפוליגמיה והמוות", הארץ: תרבות וספרות (9/5/2008); וראו בהקשרים נוספים גם: עמוס לויתן, "הבשורה על פי אברם", נתון 77 332 (אוגוסט-ספטמבר 2008), עמ' 30-34; גליה בניזמן, "דיסקט גיבוי לחיים", הארץ: ספרים (9/5/2008); דורית הופ, "זמן צהוב בהווה מתמשך", הארץ: תרבות וספרות (24/10/2008).

13 אברהם בלבן, תשע אמהות ואמא: ייצוגי אימהות בסיפורת העברית החדשה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 67-81.

14 יעל גילעת, "אמהות ולאומיות: קולן של נשים אמניות בשיח השכול וההנצחה", ישראל 18-19 (2011), עמ' 237-267.

עתידיה שתסמיניה דומים לפוסט־טראומה.<sup>15</sup> בשונה מכך, יעל פלדמן ותמי עמיאל־האזור הצביעו על חשיבות הקול האימהי המתנגד. פלדמן קשרה את הקול האימהי לוואריאציה חדשה של מיתוס העקדה הכולל את יצחק וישמעאל כנרטיב של "בנים־אחאים",<sup>16</sup> ואילו תמי עמיאל־האזור השוותה בין ספרו של גרוסמן לספרו של איאן מקיאו, *Black Dogs* (1992), וטענה כי בספרו של גרוסמן הקול הנשי מאפשר הכרה באחר ובנזקקותו, ומהווה נקודת מוצא הכרחית לסיומו של עימות אלים.<sup>17</sup> סמיכות הזמנים שבין מלחמת לבנון השנייה, מות הבן וצאת הרומן, אכן הובילה לבלבול בין ממשות לבדיון וחיבלה באופני הייצוג של הטקסט ואחרית הדבר לספר אף חיזקה זאת. היבט זה טשטש את המבנה המרובד של הטקסט וסילק את המתח שיצר גרוסמן בין דגמי יסוד מוכרים של הרומן הריאליסטי הארצישראלי ובין הצורות הסמויות שמאירות אפשרויות חדשות בתוך דגמים אלה. מרבית המאמרים קראו, אפוא, את הקול האימהי לא כקול מפרק או משבש, אלא כחלק מאשרור נוסף של הנרטיב הלאומי־גברי. ובהתאמה, גם לא נבחנו קשרים בין הקול האימהי לפירוק המרחב הישראלי.

בשונה מן העמדה הרווחת בביקורת, אני מבקשת לטעון כי באשה בורחת מבשורה גרוסמן מאמץ פוזיציה נשית־אימהית כטקטיקה מוסרית אזרחית המאפשרת לו לערער על הבניית המרחב הישראלי כמרחב לאומי של הרואיות, שכול וניצחון, ולהבליע לתוכו מחשבה אימהית המבוססת על פרקטיקות של דאגה, אכפתיות, סמיוטיות וקרבה. בהסתמך על דה סרטו ועל תיאוריות מגדריות של דאגה (ethics of care), אבקש להראות כי הרומן בנוי כרשת *מבוזרת של אסטרטגיות שימור הנבנות במעורבב מתוך מחסן הדגמים הספרותיים המוכרים של הרומן הריאליסטי הארצישראלי, ובכללם: פולחן הנופלים, דמות המת־החי, סיפור העקדה, היהודי התלוש, ה"אחר" כאויב וכיוצא בזה, וטקטיקות פורעות סדר המאתרות פרוצות במסגרות הספרותיות ומנצלות את יציבותן המדומה על מנת לשנות את הדגמים מבפנים כך שיאפשרו חלופות חדשות. בכך, לדידי, בונה גרוסמן טקסט שפועל בכמה וקטורים בעת ובעונה אחת: בתשוקתו למלא את תפקיד הסופר הנציגי ולפנות לקורא המדומיין הקולקטיבי, הוא משתמש בדגמים ספרותיים שמתפקדים כמסגרות מארגנות מוכרות של הטקסט וכעיצוב ספרותי שיש לו גם ביטויים פוליטיים, תרבותיים וחברתיים כמכלול של מערכי ידע וכוח ממשמעים. ואולם, קריאה מדוקדקת מראה כי אותם דגמים עוברים ערעור מבפנים על ידי טקטיקות מחאה אקראיות ומזדמנות, חסרות כוח ומקום, שבאמצעותן ניתן להתנגד לרגעים לסדר, להתחכם ולחמוק מפניו, וליצור דבר־מה אחר מתוכו. המאפיין המרכזי של הפרקטיקות הללו הוא "עבודת אימהות" המוטמעת במרחב הישראלי ומאפשרת הבניה חדשה של המפה הסמנטית והמרחבית הישראלית כך שתוכל להכיל בתוכה גם אתיקה אלטרנטיבית של אי־אלימות ודאגה לזולת.*

15 רות גינצבורג, "ואם תבקש לעֹנֵי, אברח ממך אליך: על פיקורסה קדם־טראומטית", מכאן י"ד (2014), עמ' 286–310.

16 Yael Feldman, "Issac and Ishmael? The Sibling challenge to Israel's Oedipalized Binding", *Religion and Literature*, 45.2 (Summer 2013), pp. 109–129

17 Tami Amiel-Hauser, "Confronting the Dogs of War: Violence and Caregiving in Ian McEwan's *Black Dogs* and David Grossman's *To the End of the Land*", in *JNT: Journal of Narrative Theory* 46.3 (Fall 2016), pp. 365–395



בכך, הרומן מסרטט מערך מנוגד של אסטרטגיות וטקטיקות המצויות ביחס דינמי מתפתח. אין מדובר אפוא בבינריות פשוטה, כי אם במתח תמידי בין אנרגיית פירוק ואנרגיית התכנסות. בין רצון לפורר מבפנים את המרחב הלאומי ולהטמיע בו קולות אימהיים אזרחיים, ובין היטמעות מרצון ושלא מרצון, בתוך מערכות הכוח. בין שאיפה לפרקטיקות אימהיות משמרות חיים ובין צורך ביצירת סובייקט שיהיה מחויב לסיפור הלאומי. זהו מתח תשתיתי שלא ניתן לנתקו גם מן הסופר הקנוני, המז'ורי, מגרוסמן עצמו, שניכר כי הוא ער ליחסים הטרנסגרסיביים הללו, בעודו תר אחר השאלה כיצד ביכולתו, אם בכלל, לפרק את הלשון ואת המרחב שתפוסים על ידי הלאום, והאם כל אימוץ של פוזיציה אימהית, תחת עטו של הסופר הסמכותי, יוביל בהכרח לניכוס גברי של הקול הנשי.<sup>18</sup>

## מקול אימהי לקול אזרחי

רבות מן הנשים והאימהות שקולן נשמע בציבוריות הישראלית היו בקיאות בתפיסות פמיניסטיות והתכתבו עמן בבואן לאתגר את השיח הישראלי והמערכת הפוליטית והצבאית. חלקן הציפו בפעולתן הציבורית אקטיביסטית קונפליקטים שניכרו במחשבה הפמיניסטית ונידונו בצורות שונות,<sup>19</sup> וכמה מן התנועות שילבו בתוכן קולות של גברים שהשתתפו בביקורת השיח הפוליטי-ביטחוני מפרספקטיבה הורית. אפשרות ההפרדה בין אימהות ביולוגית מהותנית ובין אימהות כפוזיציה חברתית, תרבותית ופוליטית פתחה אופק למעבר הדרגתי מ"קול אימהי" ל"קול אזרחי" שאינו מושתת בהכרח על מגדר, אלא על פוזיציה חברתית המכירה בתרומתה ובייחודה של המחשבה האימהית.<sup>20</sup> בשנות השמונים

18 אסטרטגיות וטקטיקות הן מונחים שטבע מישל דה סרטו. האסטרטגיות הן מקומו של הכוח, אותן מסגרות המבטאות מכלול של כוחות ממשעיים הפועלים על האדם. הן בעלות סדר טכנוקרטי רציונלי, מטרות, שאיפות, יעדים, מודלים, מסגרות, מפות מתאר, אמצעים מוסדרים לפעולה וכדומה, ומתוכם הן מפעילות את כוחן באופן מודע. הטקטיקות הן התנגדויות זמניות, קטנות ומניפולטיביות שניתן באמצעותן לחמוק לרגעים מן העין האופטית, ממבט המדינה, ההון, הטכנוקרטים והמערכות המפקחות. כדי לפעול את פעולתה, זקוקה הטקטיקה לאסטרטגיה ולמערכות הממשעות, אולם בשונה מהאסטרטגיה, הטקטיקה אינה פועלת במקום מוגדר ותחום. פעולתה היא בזמן וגמישותה וערמומיותה הם שמאפשרים לה לנוע ממקום למקום, לנצל הזדמנויות בתוך המסגרות הקיימות, ולאחר סדקים בתוך מרחבים "מובהקים" לכאורה, המציגים עצמם כבעלי חוקיות קבועה, אך לאמתו של דבר הם מלאים בפרצות. דה סרטו מדגיש את היחסים הדינמיים בין השתיים: הטקטיקות הן תגובות נגד ספונטניות ואקראיות המנסות לחמוק מן האסטרטגיות, אך פעמים רבות הן נטמעות בתוך האסטרטגיות ומתפוגגות; לעתים הטקטיקות מצליחות לחדור אל האסטרטגיות ולשנותן מבפנים; ולעתים ההבחנה ביניהן מטשטשת ומתערערת. וראו: מישל דה סרטו, המצאת היומיום, תל אביב: רסלינג, 2012 [1980]. וכן ההקדמה לספר זה: עירן דורפמן, "המצאת היומיום", שם; Buchanan Ian, *Michel de Certeau: Culture Theorist*, London: Sage, 2000, pp. 86–107.

19 וראו, למשל, תמר אלאור, הערה 5 לעיל.

20 הכתיבה הפמיניסטית ניהלה לאורך השנים מאבקים על האופנים שניתן להתייחס בהם או לנצל בעזרתם את האחרות הנשית. כך למשל, תפיסתה של סימון דה בובואר משנת 1949 את האחרות הנשית כשלילית ואת מוסד האימהות כמוסד מגביל ודכאני נדחתה בשנות השבעים על ידי תיאורטיקניות מהגל השני, דוגמת לוס איריגארי והלן סיקסו, שחגגו את האחרות המינית וביקשו ליצור שפה חדשה שתפרוץ את השפה הפטריארכלית, "שפת אם" נשית שתכיל אלמנטים של גופניות ותשוקה

והתשעים, חיברו תיאורטיקניות פמיניסטיות בין תיאוריה לפרקסיס והדגישו את הקשר הייחודי שבין הקול הנשי ו"עבודת האימהות" לעמדות מוסריות של אי־אלימות ודאגה לזולת. קרול גיליגן הציגה את ה"קול השונה" של האתיקה הנשית וטענה כי השיפוט המוסרי של נשים שונה מזה של גברים: בעוד גברים נוטים לבסס עמדות מוסריות על עקרונות של צדק, זכויות וחובות, ולפתור דילמות מוסריות באמצעות הכרעות היררכיות נוקשות המסתמכות על היגיון המערכת החוקית, השיפוט המוסרי של נשים מונע מתוך יחסים בין־אישיים ואכפתיות.<sup>21</sup> שרה רודיק תיארה את ההיבטים המוסריים שבעבודת האימהות והמחשבה האימהית כאתיקה של דאגה משמרת חיים ואנטי־מיליטריסטית, וטענה כי אין לצמצם את עבודת האימהות לספֶרה הפרטית בלבד, אלא להכליל אותה בספֶרה הציבורית כקול פוליטי שיציג סולם ערכי שונה בכל הנוגע לדילמות ולשיקולים פוליטיים. קול כזה יוכל, לדידה, לשנות את האופנים שבהם מאורגנת ומוצדקת בתרבות מחשבה על סכסוכים פוליטיים ומצבי מלחמה. המודל שהציעה רודיק נע מדאגה לילדים הפרטיים אל כלל החברה, מאחריות לזולת קרוב אל זולת רחוק ובלתי מושג. את החשיבה האימהית הזו ראתה רודיק כנובעת מתוך הפרקטיקה האימהית, אולם ה"אימהות" אינה בלעדית לנשים, אלא מהווה פוזיציה חברתית שגם גברים עשויים להיות שותפים לה מתוך הטיפול בילדיהם.<sup>22</sup>

ניתן ודאי לבקר את עצם המסגור של הקול הנשי והאימהי כקול אתי ולהציב מולו אין־ספור ביטויים של אלימות נשית ואימהית, כמו גם לבקר את המהותנות שבבסיס עמדות אלה.<sup>23</sup> ועם זאת, יש לזו פורה בהכללת הקולות הללו בשיח הפוליטי כפרקסיס וכעמדה שאינה מזוהה בהכרח עם מגדר וביכולתה לקדם עמדות אתיות חדשות. בחברה הישראלית למודת המלחמות, אימוץ עמדות אלה נתפס כיום כ"בגידה" בקולקטיב ובמדינה, ולעתים אף כפגיעה בילדים־חייילים, ולכן גם מלווה בקונפליקט פנימי חריף, כפי שמתארות זאת אלאור ומצר וכפי שניתן לראות מהשיח הביקורתי שהופנה אל ארגוני המחאה והשלום. כך אפוא, במציאות של סכסוך מתמשך, אימהות ואבות מוצאים עצמם לעתים בקונפליקט קשה מול החברה ומול עמדות לאומיות. מורכבות זו, על כל גווניה של הציבוריות הלאומית

נשית שהודחקו ותעניק לגוף הנשי את קולו האבוד. הצעתן הכירה אמנם בגוף הנשי כבמקור של כוח נשי, אך תפיסתן המהותנית הקושרת בין האנטומיה של האישה וגורלה דחקה את האישה אל אותו מקום פאלוצנטרי המנציח קטגוריות בינריות. וראו: סימון דה בובואר, המין השני: חלק ראשון, העובדות והמיתוסים, מצרפתית: שרון פרמינגר, תל אביב: בבל, 2001 [1949]; לוס איריגארי, מין זה שאינו אחד: מבחר, מצרפתית: דניאלה ליבר, תל אביב: רסלינג, 2003.

21 קרול גיליגן, בקול שונה: התיאוריה הפסיכולוגית והתפתחות האשה, מאנגלית: נעמי בן חיים, תל אביב: ספריית פועלים, 1995 [1982].

22 Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, Boston: Beacon Press, 1989

23 רודיק עצמה מסייגת הכללה זאת באמרה כי בכל יום נשים וגברים מסרבים לגלות דאגה לילדיהם, מתעללים, נוטשים אותם ואינם מקשיבים להם ולמצוקותיהם. אולם עבודת האימהות והמחשבה האימהית מעוצבת מתוך ההבנה כי יש להכיר בצורך המורכב של ילדים בהגנה ובטיפוח ולהיענות לו. וראו: הערה 5 לעיל, עמ' 2. לקריאה נוספת: Alison Bailey, "Mothering, Diversity and Peace Politics: A Critical Analysis of Sara Ruddick's *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*", *Hypatia* 9, 2, 1994, pp. 188–198

המרובדת והמשוסעת בישראל, היא עדיין ברמה כזאת או אחרת חלק בלתי נפרד מחיי היומיום של המשפחה הישראלית.

בספרות ובקולנוע הישראליים המוקדמים לא נמצא קולות אימהיים דומיננטיים שמערערים על ההביטוס הישראלי-ביטחוני. החל משנות החמישים ניכר בספרות ובקולנוע עיסוק אובססיבי בגוף היהודי הגברי, בפירוקו, בבנייתו ובעיצובו לגוף הציוני של היהודי החדש שהותיר מאחוריו את דימוי הגבר היהודי החלש וה"נשי".<sup>24</sup> משנות השבעים, עם היסדקות מעמדו של צה"ל בחברה הישראלית, הציגו הספרות והקולנוע עמדה ביקורתית כלפי הלאומיות והמיליטריזם כמרכיב מכוון בהווה הישראלית ועסקו בחשיפת מיתוסים צבאיים ציוניים. את דמות הגיבור הלוחם החליפה דמות החריג שאינו מתאים למערכת הצבאית, ובמקום הגוף הציוני הלוחם הוצגה טראומת המלחמה וטראומת הגוף השבור, הפתוח והמדמם.<sup>25</sup> ביקורת המיליטריזם הוצגה לרוב מנקודת מבט גברית – היהודי הישן, היהודי החדש, הלוחם, ההגמוני, הטראומתי, השבור, החריג.<sup>26</sup> נקודת מבט נשית שמערערת על עלילת העל הציונית ועל האתוס הציוני מיליטריסטי התפתחה בשנות התשעים עם הופעתו של גל חדש בסיפורת העברית. עשור זה התאפיין במעורבות של נשים בתחום הפוליטי-חברתי שאת ביטויה ניתן לראות בארגוני מחאה ושלוש. בסיפורת העברית, סופרות דוגמת יהודית הנדל, לאה איני, סביון ליברכט, בתיה גור ואחרות ביקרו מתוך פוזיציה נשית ואימהית את הלאומיות הישראלית, על פולחני הגבריות והשכול שבה. במקביל החלו להישמע קולות דוגמת אורלי קסטל-בלום בדולי סיטי (1992)<sup>27</sup> ובטקסטיל (2005),<sup>28</sup> סמי ברדוגו ב"אחי הצעיר יהודה"<sup>29</sup> (2006) ואחרים, שהציבו במרכז את חוויית האימהות ובחנו באמצעותה נרטיבים לאומיים ומיליטריסטיים. אולם, על אף ש"אימא של חייל" היא פוזיציה שכיחה בחברה הישראלית, מרבית ספרות הגברים והנשים הציבה במרכזה דמות לוחם, לוחם-חריג או דמות הורית שכולה.

24 מודל זה של גופניות הוא מודל של גופניות גברית נוסח "יהדות השרירים" של נורדאו. זהו מודל שבו הגוף הגברי מתפקד כסמל של החברה הציונית החדשה וכאמצעי לכינון האומה. המחקרים רבים ומקיפים, וראו למשל: דוד ביאל, ארוס והיהודים, תל אביב: עם עובד, 1994; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2007; נורית גרץ, חירבת חזיתה והבוקר שלמחרת, תל אביב: מכון פורטר לפואטיקה וסמיוטיקה, אוניברסיטת תל-אביב בשיתוף עם סימן קריאה ו"הספרות", 1983; חנה סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007; יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, תל אביב: כנרת זמורה-ביתן, דביר, 2007.

25 וראו למשל: גרץ, שם; חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007; אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: זמורה-ביתן אוניברסיטת חיפה, 2003. ג'אד נאמן, "קמרה אובסקורה של הנופלים: הפדגוגיה הצבאית ואבזריה בקולנוע הישראלי", אודי לבל (עורך), ביטחון ותקשורת: דינמיקה של יחסים, באר שבע: מכון בן-גוריון והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2005.

26 יוצא דופן מבחינה זאת הוא הסרט עתליה של מיכל בת אדם, וראו לובין, שם, עמ' 215–216.

27 אורלי קסטל-בלום, דולי סיטי, תל אביב: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 1992.

28 אורלי קסטל-בלום, טקסטיל, תל אביב: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 2005.

29 סמי ברדוגו, "אחי הצעיר יהודה", יתומים, תל אביב: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 2006.

ספרו של דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בולט כרומן ישראלי שהסופר מעצב בו כדמות מרכזית אם של חייל ומתאר את הקשיים, הפחדים והאמביוולנטיות שבחויית האימהות. הסיפור עוקב אחר אורה, אישה בשנות החמישים לחייה, שמלווה את בנה עופר לנקודת המפגש של החיילים, ממנה ימשיך למבצע צבאי. עם חזרתה לביתה מתנסחת בה משוואה לוגית לפיה המתנה פסיבית לשובו של הבן תזמן בשורה על מותו. הרומן מרושת לאורכו במלחמות – מלחמת ששת הימים, מלחמת יום הכיפורים, מבצעים של הבן בשטחים ומבצע נוסף אליו יצא בהתנדבות סמוך לסוף שירותו הצבאי. הניסיון להיחלץ ממכונת המלחמה המדינתית<sup>30</sup> שממלאת את הספֶרה הציבורית והספֶרה הביתית, מוביל את אורה להחלטה: היא תהיה "סרבנית הבשורה הראשונה". בעוד בנה הבכור סיים את שירותו הצבאי ויצא עם אביו הביולוגי לטיול בדרום אמריקה, יוצאת אורה לטיול שהיה מתוכנן לה ולעופר, אך ממירה את הבן באביו הביולוגי אברם, חבר נעורים ופדוי שבי ממלחמת יום הכיפורים. המסע שמתחיל "במקום בו הארץ נגמרת" הופך למסע "חוצה ישראל" שבו נרטיבים לאומיים ומיליטריסטיים נבחנים ומפורקים מתוך פעולת הדיבור על הבן בניסיון לשמור על חייו ומתוך ההליכה במרחבי הארץ.

### אסטרטגיות של "מצב": סטריאוטיפיזציה ולאומיות

אשה בורחת מבשורה פותח בתיאור כפול של מרחב מאוים: בבית חולים בירושלים נפגשים נערה ושני נערים שהושמו בבידוד בשל מגפת צהבת. במרחב ההטרוטופי של מחלקת הבידוד הזמן נזיל, זוהי "עיר זרה" (17) שהוגלו אליה שלושת החולים הצעירים ואחות ערבייה המטפלת בהם. הרצף המרחבי בין מציאות החיים בארץ לזו שבבידוד נשמר באמצעות רעשי תותחים ומסוקים שחודרים אל המרחב המבודד ונמהלים בהזיות ובהשערות לגבי תוצאות המלחמה, מלחמת ששת הימים. בפתח הרומן מקופלים, אפוא, היסודות שיאכלסו את הרומן כולו: חרדה להמשך קיומה של מדינת ישראל, איום תמידי מפני האויב הערבי ותחושת מצור ופחד. לאורה, אילן ואברם לא ברור אם ה"אחרים" המאיימים על מדינת ישראל כבר כבשו את הארץ וביצעו טבח עם, ואם זה רק עניין של זמן עד שיגיעו גם אליהם:

הם כבשו את תל-אביב, אני אומרת לך, נאצר וחוסיין כבר שתו קפה בבית-קפה בדריזנגוף. והוא נבהל, מאיפה הקרצת את זה? והיא, שמעתי אתמול בלילה או היום, אני כמעט בטוחה, אולי אמרו ברדיו, שמעתי, הם כבשו את באר-שבע ואת אשקלון ואת תל-אביב. והוא אמר, לא, לא, זה לא יכול להיות, אולי זה מהחום, זה בא לך מהחום, כי מה פתאים? את השתגעת, לא יכול להיות שהם ינצחו. יכול, יכול, מילמלה בינה-לבינה, וחשבה, מה אתה יודע על מה שיכול להיות ומה שלא (15).

גרוסמן בונה מדומיין פוליטי מועצם באמצעות המחלה וחולשת הדמויות. הקול הפנימי

Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 30  
trans: Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987

המתערבב עם הקול הסמכותי המדווח ממקלט הרדיו, הטשטוש בזיהוי סמכויות הדיווח (ישראלי, מצרי), חוסר הוודאות באשר לאמיתות החדשות על אודות מרחבי הארץ שנכבשים בזה אחר זה, החזרה הרפטטיבית על הידיעות והטלת הספק באפשרות היתכנותו, כל אלה יוצרים אפקט של הצפת המאזין הפוליטי, שזירתו באישי ומתיחתו עד לשיא מתוך תודעת הגיבורים.<sup>31</sup> בצד זה, קוטעת אורה את שנת הנערים ומפריעה להם כשהיא שרה את השיר האהוב עליה "דונה דונה", שירו של אהרון צייטלין משנת 1940, העוסק בהליכה לטבח.<sup>32</sup> השיר וקטיעתה של אורה את "שנת הגיבורים" הופכים אנלוגיים לאירועי הרומן ולמוטיב העקדה בהווה הסיפורי של שנת 1967, בהווה הסיפורי של מלחמת יום הכיפורים עם הפקרתו של אברם במוצב ונפילתו בשבי המצרי, ועם הקפיצה הכרונולוגית בזמן הסיפר כעבור עשרים שנה, עם התנדבותו של הבן למבצע הצבאי.

הבחירה לעבור מזמן הסיפור של מלחמת ששת הימים למבצע הצבאי של הבן בתחילת שנות האלפיים, ממסגרת אפוא את המציאות הישראלית כחיים בתוך איום קיומי בלתי פוסק. בכל המובנים הללו, נראה כי הרומן אכן מאשרר מיתוסים לאומיים למכביר. גרוסמן משתמש במודלים אסטרטגיים מוכרים ובאמצעותם הוא פונה במישרין אל לב המרכז הפוליטי. למעשה, נדמה כי אם נחזור לניתוחו של ברוך קימירלינג להספד שנשא משה דיין בשנת 1956 לזכרו של החייל רועי רוטנברג, הרי שאותם "שבעה צפנים להבנה של החברה הישראלית" שבים ומתקיימים ברומן:

- אנו מדינה של מהגרים־מתנחלים, אשר עצם קיומה באזור אינו מובטח, ואינו מובן מאליו.
- ה"ערבים" – כקטגוריה כוללנית ובלתי מובחנת – שונאים "אותנו" (ובצדק מבחינתם).
- מצב זה הוא הכרח שאין לשנותו, זה "גורלנו" ואין לנו שליטה עליו, כל שבידנו לעשות הוא להבטיח את "קיומנו".
- קיום זה מובטח בעזרת האגרופ והחרב בלבד, מכאן שאם "תישמט מאגרופנו החרב ונכרתו חיינו".
- כל יתר המטרות הכלל־חברתיות נבלעות בהכרח מתוך המטרה הדומיננטית של הבטחת הקיום.
- מוטל עלינו להיות חברה מגויסת, כלומר, גם כשאנו נוטעים עץ ובונים בית, עלינו לאחוז בשלח (בגרסה פרשנית במקצת: גם העץ והבית הם חלק מן השלח).

31 מעניין בהקשר זה הדמיון הרב בין עיצוב המרחב והדמויות בחלקו הראשון של הספר ובין ספרו של עמוס עוז מיכאל שלי. וראו ניתוחה של שמרית פלד בהקשר להיבטים מרחביים ברומן של עוז: שמרית פלד, הריון הישראלי: השיח והרומן 1967–1973, ירושלים: מאגנס, 2014; עמוס עוז, מיכאל שלי, תל אביב: עם עובד, 1968.

32 שירו של צייטלין במלואו: "עָגַל רַךְ קָשׁוֹר בְּחֶבֶל / עַל הַעֲגָלָה מוֹטֵל / וְלִמְעָלָה בְּשִׁמְיִים / עֶפְרוֹנֵי מִמְּרִיא אֶל עַל // רוּחַ סִתּוֹ צוֹחֵק לּוֹ, צוֹחֵק וּמִתְהוֹלֵל / צוֹחֵק הוּא צוֹחֵק מִבְּקֶר אוֹר / וְעַד חָצֵי הַלַּיִל // דוֹנָה, דוֹנָה // לְמָה זֶה תִּבְכֶּה? / אוֹמֵר אֵיפֶר לְעֵגֶל הַמוֹטֵל / לוֹ צִימְחָת שְׁתֵּי כִנְפָיִים / וְהִמְרִאתָ גַם אֶתָּה // עֲגָלִים בְּלֵי דְעַת לְמָה / אֶל הַטֶּבֶחַ הוֹלְכִים תָּמִיד / וְאֲשֶׁר לִיבָם לַחֹפֶשׁ / מִמְּרִיאִים כְּעֶפְרוֹנֵי". אהרון צייטלין, "דונה דונה", מיידיש: נחמה הנדל, 1940.

— עלינו לקבל כמוכּן מאליו את הקורבנות בחיי־אדם (ומן הסתם גם את המחירים בתחומים אחרים), שאנו מקריבים תמורת עצם הקיום.<sup>33</sup>

בדומה, אפוא, הלאומיות הישראלית שמעצב גרוסמן מושתתת על זמן מעגלי של מלחמת אינ־בְּרָה וטראומה נמשכת של עקדת הבנים. עשרים שנה לאחר אותם בידוד, מחלה ומלחמה, שמתוכם מעוצב גם המשולש הרומנטי אורה־אילן־אברם, מלווה אורה את בנה למבצע צבאי, וחושבת: "תראי אותך, כמה יפה ומסודר, את לוקחת פה את בנך, את כמעט־יחידך, את אשר אהבת נורא, וישמעאל מסיע אתכם בספייה" (98). דמותו של סמי, נהג המונית הערבי, מעוצבת דרך המבט ההגמוני. סמי הוא "סעיף בהסכם הפרידה" של אורה ואילן (85), ועשרים השנים שהם מכירים לא משנות את שרשרת האפיונים הסטריאוטיפית: סמי הוא יליד המקום ובעל "קסם חם, אדמתי" (89), "איש מגושם ובלבוס", "עוביו בשרני" (90); הוא מיזוג של חיה ונוכל, "שנון וערמומי, וממזר פוליטי, ויורה לכל הכיוונים עם תחתיות כפולות וחרב פיפיות" (85); ריחו ה"אמתי" מתחת לאפטרשייב היקר הוא "ריח זיעה חמוצה" (97) וככל סטריאוטיפ, הדואליות שמתוכה הוא מעוצב מטונימית לחדשנות ולסכנה.<sup>34</sup> מבט אוריינטליסטי זה, שכפי שתיאר אדוארד סעיד, מיטלטל בין משיכה למזרח ובין סלידה והירתעות ממנו, מקפל בתוכו אדנות מהולה בפחד: האפיון הסטריאוטיפי של סמי הוא כמי שעוטה "מסכה" ריקה. תיאוריו עומדים בניגוד ל"רכותו הטבעית" של הבן עופר (96) ודפוס הישרדות שלו, שנחשפים על ידי מבטה הסטריאוטיפי והמפצל של אורה, הם מושא ללמידה. ואורה אכן לומדת את השיעור היהודי־ישראלי שמטרתו להשאיר את מערך יחסי הכוחות על כנם בכל מחיר, כך שדמותו של סמי תמשיך להיות אישור לעלינותה של הגיבורה הישראלית ולבנה שיוצא להגן על המולדת. ההזדקקות לזר, ה"אחר" הערבי, שתפקידו לחזק את הזהות היהודית־ישראלית גם היא, אפוא, חלק בלתי נפרד מן האופן שבו גרוסמן משכפל נרטיבים לאומיים, חברתיים ותרבותיים. ויתרה מכך: נראה כי לערבים ברומן אין פתחון פה לספר את סיפורם.

כך למשל, כשאורה בורחת מביתה אל שבילי הארץ, היא מנהלת מחברת־יומן של ההיסטוריה המשפחתית על הבן וקורותיו. המחברת נשכחת ב"שביל ישראל" ומתמלאת בתשובות העוברים ושבים העונים לשאלות: למה אתה מתגעגע ועל מה אתה מתחרט. גרוסמן פונה לקורא המדומיין שלו, לאותו מילֶה חברתי־פוליטי של אשכנזים בני המעמד הבינוני־גבוה, קיבוצניקים ומושבניקים ברובם. האנשים עונים כי הם מתגעגעים לארץ ישראל של פעם: לחקלאות, לחלוציות, לפשטות ולתום. ואורה, שמוצאת לבסוף את המחברת, ממשיכה עם אברם לעין־מאהל שעל יד נצרת, והם פוגשים שם בערבי ובנכדו ומקבלים את הזמנת הסב לקפה. כשאורה מבקשת לשאול "אל מה אתם הכי —", התשובה המידית היא היעדר: "אולי יותר טוב לא, קוטע הסב באחת ומחייך רחב, ומשהה יד כבדה על שכם נכדו הזמר. אולי עוד אבטיח?" (שם). בדומה לערבי כרות הלשון בסיפורו של א"ב יהושע "מול היערות" (1964), גם כאן נמחקת ההיסטוריה של "האחר" ונתרת ההיסטוריה הציונית כנרטיב

33 ברוך קימרלינג, הערה 7, עמ' 123.

34 לדיון בנושא הבניית סטריאוטיפ, ראו, לובין, הערה 25 לעיל.

בלבדי.<sup>35</sup> גרוסמן מונע את תשובתו של הערבי, וממשיך את תשוקת הנרטיב הציוני לערבי כרות לשון. וכך, כדי שיוכלו בני שני העמים לשתות יחדיו קפה בשלווה, עם אחד (הערבי) מוכרח תחילה לשכוח את סיפורו ולהשכיחו מנכדו.

אך לא רק שתיקתו של הערבי מוצגת כאן, אלא גם מערך השתיקות וההשתקות שמאפשר לספרות העברית להמשיך ולקיים את האופנים שבהם היא מאשררת את האידיאולוגיה הלאומית ואת המבט הישראלי. כך אפוא, חדשות היומיום הן "משוכות שהנפש מדלגת מעליהן בפנים חתומות ובשום אופן אינה מביטה לאחור" (103), וכאלוהיה לסיפור סדום מוצגת תפיסה שהמרחב הישראלי הוא מרחב פורענות והמפנה מבט אליו, תקפא. אורה ואילן, הורים לילדים בקרבי, מדחיקים את פעולות הבנים בצבא, את המחסומים ואת המבצעים הצבאיים, ואורה מדגישה את החיים הפרטיים שבכל זאת הצליחו לקיים:

עשרים שנים טובות היו לנו. בארץ שלנו זה כמעט חוצפה, לא? [...] ואל תשכח שמתוכן היו גם שש שנים רצופות של שני הבנים בצבא [...] ושניהם שירתו בשטחים, במקומות הכי מחורבנים. וזה שאיכשהו הצלחנו לעבור בין כל הטיפות בלי להיפגע אף-פעם באמת [...] פשוט לחיות חיים פרטיים ושקטים. אתה מביין? [...] פעם בשבוע בערך, הייתי מתעוררת בהתקף חרדה ואומרת לאילן בשקט, באוזן: תראה אותנו, אנחנו לא כמו איזה תא מחתרת קטן בלב-לבו של "המצב" (303).

הקרבניות הישראלית שעולה מתוך הרומן מקדמת שיח טראומטי שבמרכזו ישראלים יהודים הרואים עצמם כקרבנות של הפעלת כוח ולא כמי שמפעילים כוח וגורמים בכך לדיכוי של עם אחר.<sup>36</sup> אורה מתייחסת לסכסוך הישראלי-ערבי מעמדה פסיבית מבחירה. זוהי עמדתה של הצופה מן הצד שאינה מעורבת בנעשה ואינה מעוניינת להידרש לאחריות. פוזיציה זו עוברת תמורה בתודעתה של אורה. אולם, הבחירה של גרוסמן בדמות אישה אם לגיבורת הרומן מאפשרת לו ללא ספק לנצל את מקומן המשני של נשים באומה וליצור הזדהות דווקא מתוך העיצוב הנשי הסטריאוטיפי של הגיבורה.<sup>37</sup> בכך מאשרר גרוסמן את האתוס הציוני, הגברי מיסודו. האופן הסטריאוטיפי שבו מעוצבת דמותה של אורה מחזק טענה זו. אורה נעה בתוך גבולות הסיפור ההיסטורי הלאומי הנשי: היא מתוארת כהיסטרית, חרדה, פטפטנית עד כלות – עודפות הטקסט, המעגליות שבו, החזרה האינ-סופית על

35 בהקשר זה ראו, יצחק לאור, אנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995.

36 וראו: עדנה לומסקי-פדר ואייל בן-ארי, "השיח הפסיכולוגי ונרמול המלחמה בישראל", צבא שיש לו מדינה? הערה 7 לעיל, עמ' 276-300.

37 היות והסיפור הציוני הלאומי הציב במרכזו מודל גברי שכל תפיסת עולמו וישותו מבטאים הגשמה ומסירות לאדמה עד כדי הקרבה אישית, בקהילה הפוליטית המדומיינת הורדו הנשים לדרגת דימוי וסמל והמולדת תוארה כגוף נשי, כבת או כאם שעל הגברים להפרותה ולהגן עליה בגופם. האפשרות הפתוחה אפוא בפני אישה להיכנס לתוך הסיפור הציוני היא דרך הפיכתה לדימוי ולסמל או דרך לידת הבנים ויצירת דור המשך לאבות. וראו למשל: יפה ברלוביץ, להמציא ארץ, להמציא עם: תשתיות ספרות ותורות ביצירה של העלייה הראשונה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996; גלזמן, הערה 24 לעיל; חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים: כתר, 2008.

פרטים שנאמרו, מדגישה את הממד הרגשי שלה ולעיתים אף הופכת את דבריה לחסרי כל רציונליות, ואילו צדו הנגדי והמשלים של הסטריאוטיפ הנשי מאפשר לקבל באמפתיה את הפחדים ואת החרדות שלה, ולהעניק לביטויים אלה הכשר משום שהם נובעים מתוך "היתר אימהי" שניתן לנשים-האימהות שבדאגתן חסרת הפרופורציות מאפשרות לבן, לאב ולקהילה המדומיינת חיבור עקיף לרגשות של אימה, עצב ופחד.<sup>38</sup> מתוך פרספקטיבה זו, ניתן לראות בהליכה בשבילי הארץ פרקטיקה אסטרטגית שעניינה ניכוס חוזר של הטריטוריה ועיצובה כמרחב ריבוני. אורה, שלוקחת עמה את אברם למסע בעיצומו של מבצע צבאי, כובשת מחדש את המרחב בעצם פעולת ההליכה.

ואולם בצד המבט ההגמוני, בונה הסיפור גם אפשרות מרכזית נוספת, שמתהווה מתוך "עבודת האימהות". ב-"*Maternal Thinking*" (1989) מסרטטת רודיק שלוש פרקטיקות אימהיות שנוכחותן אצל כל מי שמחויב או מחויבת ל"עבודת האימהות": שמירה על חיי הילדים ודאגה להם (preservation), טיפוח וגידול (growth) ודאגה להתקבלות חברתית (acceptability). לטענתה, חוויית האימהות מייצרת אצל האם תודעה חדשה של אחריות כלפי האחר וכלפי עצמה. זוהי תודעה המכילה את צורכי האחרים, את טיפוחם ואת השמירה עליהם, והיא נעשית בראש ובראשונה מתוך הכרה בפגיעות החיים ומתוך צורך להגיב לאלומות. ואולם שלוש הפרקטיקות הללו עשויות להתנגש זו בזו. במקרים בהם הדאגה להתקבלות חברתית סותרת בעיני האם את השמירה על חיי הילדים וטיפוחם, תהיה האם בקונפליקט קשה שיוביל אותה לחשוב מחדש על הפרקטיקות ביחס לנסיבות השונות. כמו בכל דיסציפלינה אחרת, טוענת רודיק, גם כאן יעלו שאלות ביקורתיות ובחינה מחדש של הפרקסיס תוך ניסיון למצוא פתרונות יצירתיים לאותן בעיות. באשה בורחת מבשורה מיטיבה אורה לבטא שניות זו בין שמירה על חיי הבן ובין רצון למלא אחר תו התקן האימהי ולהכין את ילדיה לחיים במציאות מיליטריסטית. אך מתוך בחינה של הפרקטיקות האימהיות שלה עצמה ושל המשפחה הישראלית, היא מנסחת גם פרקטיקות חדשות שבכוחן לאתגר את המרחב החברתי והפוליטי.

## מקטיקות של סרבנות: נגד אתום הלוחם ומודל השכול ההגמוני

את מסלול האם הטובה, הפטריטוטית, שרותמת עצמה למאמץ הלאומי ומגייסת את מרב כוחותיה לתמיכה בבן, עברה אורה בהצלחה עם בנה הבכור אדם. ועל אף שכבר ידעה "שהם לא באמת חוזרים אחרי הצבא, לא כפי שהיו, ושהילד שהוא היה אבד לה לעולמים מרגע שהולאם, ואבד גם לו" (103), היא נקראת אל אותו מסלול אימהות עם בנה הצעיר עופר, נענית למסלול זה, ומלווה את הבן לנקודת המפגש של הגדוד. הנורמליזציה של המלחמה והשגרתה במציאות החיים היומיומית הישראלית מוצגת עם התגייסות הבנים, האבות, האימהות והתקשורת שמסקרת את היציאה לקרב: מרחב המפגש מדומה "לטיול שנתי" ול"טיול משפחות ענק" (99), אבות פוגשים את חבריהם מהצבא ומאשררים את גבריותם ההגמונית בעודם "מחליפים קריאות וצחוקים וטיפוחות" (שם), ושליחת הבנים

38 וראו: חגית גור ורלה מזלי, "גבר ואשה, מלחמה ושלוש", פנים: תרבות חברה וחינוך 17 (יוני 2001).



לקרב נתפסת כחלק טבעי ממחזור חייה של המשפחה התקנית הישראלית – "אנחנו את שלנו עשינו, אמרו שני גברים [...] עכשיו התור שלהם" (שם).<sup>39</sup>

אורה, שמזהה את המקום השולי שהוקצה לה כמי שחורגת מן התחום הצבאי, ואת הדרישה להפנים את אותו מקום שולי ולסייע למאמץ הלאומי כ"אם של חייל", מעוצבת כסובייקט מפוצל: מחד גיסא, היא מציינת לתפקיד הנשי-אימהי שנכפה עליה בתרבות ובחברה, "להיות קמוטה ואפורה, ואף על פי כן לזהור בגאווה, שלט אבירים דה-לה-שמאטע, אמא של חייל" (109) ו"לעפעף בחינניות נבערת לנוכח מהלכי הגברים מול המוות" (שם). ומאידך גיסא, היא מפרקת במבטה את הנורמטיביות המיליטריסטית הלאומית ומעבירה אותה הזרה. היא תוהה "מאיפה למדנו כולנו את הכוריאוגרפיה הזאת" (115) המחברת בתואם מלא בין הפרטי ללאומי, ומה לה ולשושלת הנשית-אימהית המגויסת ששולחת את הבנים לקרב, היא "לא מאום-ג'וני ולא מבית-אלפא ולא מנג'ה, לא מבית השיטה ולא מכפר גלעדי" (שם). ועם זאת, מבטה של אורה, שמפרק את הסדר הצבאי ופורט את חלקיו, אינו מבט מן החוץ, אלא מבט הגמוני הבוחן את עצמו מתוך גבולות הקולקטיב ("מאיפה למדנו"; "בכל-זאת מסתבר לה עכשיו לתימהונה, שזה בדיוק מה שהיא"). מנקודת התצפית של אורה אין התנגדות אקטיבית, אלא תימהון: "בכל היתה טעות גדולה" (99). אולם מתוך רצף הלבטים מתחדדת בכל זאת פוזיציה שדוחה את הקשר המוסדי המוצע: אורה אמנם מממשת את התפקיד הייצוגי של האישה בתרבות, חוזרת לביתה ומחכה לבנה, אך המבט שקודם לכן ייצג את הנורמטיביות המיליטריסטית ולא הוביל לפעולה, פועל כעת את פעולתו ההפוכה ומחבר חלק לחלק את מנגנון ההסדרה של המיליטריזם בתרבות:

מרגע לרגע מתחוויר לה: כל תנועה שהיא עושה עלולה להיות האחרונה לפני הדפיקה בדלת [...] ולמשך רגע אחד נעשית הדפיקה בדלת כה בלתי-נמנעת [...] וכל הפעולות הביתיות הפעוטות השגורות שלה, וגם כל שבכי המציאות התמימים, האקראיים- לכאורה [...] אינם אלא צעדים חיוניים בריקוד מסתורי ומסועף [...] ששותפים לו בכלי-ידע גם עופר, וחבריו המתכוננים לקרב, והקצינים הבכירים [...] וטורי הטנקים [...] והאנשים בכפרים ובערים שם [...] וגם המבשרים, שאולי מתרעננים ברגע זה במשרדי קצין-העיר ירושלים בנוהלי מתן הבשורה [...] כולם חלק מאותו מהלך עצום, מקיף-כל [...] של המערכת הגדולה, שמניעה בתוכה אלפי אנשים, חיילים ואזרחים, וכלי-רכב וכלי-נשק [...] ושקי ניילון גדולים שחורים ואטומים. וכל אלה, חשה פתאום אורה, והחוטים הגלויים והסמויים שבהם קשורים כולם זה לזה, נעים כעת סביבה, מעליה, כמו רשת דייגים צפופה ועצומה, מוטלת אל-על בתנועה רחבה, נפרשת לאיטה (108).

אורה מאתרת אפוא את האופן שבו הסדר הצבאי מביא לקריסתו של הבית הפרטי אל תוך הציבורי-לאומי. "המערכת הגדולה" שמנתחת אורה כורכת זה בתוך זה את כל תחומי

39 בנושא הבניית גבריות הגמונית של לוחמים ראו: מיטל עירן-יונה, "שיעתוק הסדר הצבאי-מגדרי אל החברה האזרחית: המקרה של משפחות קצינים לוחמים בצה"ל", צבא שיש לו מדינה? הערה 7 לעיל, עמ' 176–194; לומסקי-פדר ובן-ארי, הערה 36 לעיל.

החיים ומנכסת אותם לחלקים בלתי נפרדים ממכונת המלחמה המדינתית, שחלק בלתי נפרד ממנה הוא ההמתנה בבית לשובו של הבן ובשורה אפשרית על מותו, בשורה שנדמה לה שכל עוד היא בביתה, היא תומכת בתנאי אפשרותה.

גרוסמן מציב את האימהות אל מול הסדר המיליטריסטי ופותח אפשרות של "הפרדה חד צדדית" בין המדינה ובין אזרחיה – אורה מחליטה לחבל במכונת המלחמה המדינתית על ידי הוצאת "חלק" מרכזי מתוכה: היא תנטוש את הבית שהולאם, תהפוך ל"סרבנית הבשורה הראשונה", ובכך "הגלגל ייעצר לרגע, אולי גם יאלץ לסוב על צירו" (130), והבן יחיה. עצירת הגלגל ותנועתו לאחור היא בד בבד גם עצירת הנרטיב הלאומי-מיליטריסטי ושינוי מהותי שלו: הסיורב לקבל בשורה על מות הבן הוא סיורב לקבל את מודל השכול ההגמוני, וסיורב למודל השכול ההגמוני יפגע בדומיננטיות ובהון הסימבולי של אתוס הלוחם, ששאפתו כפי שטען בן-גוריון, היא לבחור ב"מיתה יפה" ולמות בכבוד תוך הגנה אקטיבית על חייו וכבודו.<sup>40</sup> תוצאה אפשרית של מהלך כזה תהיה, אפוא, שינוי רדיקלי בהבניית הגבריות בנרטיב הלאומי, שכן לא יהיה מי שיקדש את הזיכרון ההרואי של הבן ויתבע את צדקת המלחמה הבאה. מתוך שינוי זה, עשויה להתאפשר גם מחשבה חוץ-צבאית על קונפליקטים מדיניים וביטחוניים. במונחים אלתוסריאנים, ניתן לטעון כי אפשרות כזאת היא דחיית "מנגנוני המדינה האידיאולוגיים" הפועלים באמצעות שכנוע "לא אלים" ליצירת סובייקט צייתן המציית מרצונו "החופשי" למדינה.<sup>41</sup> את הרצון החופשי-לכאורה הזה, מזהה אורה ומתמלאת עונג מעצם סירובה: "זאת המחאה הנכונה, ומענג אותה לגלגל את המלה הזאת בלשונה ולנשוך אותה בשיניה: מחאה, המחאה שלי, ונעים לה האופן שהיא אוזנת בפיה את הטרף הקטן והחדש והמתפתל, את המחאה שלה, וטובה השרירות החדשה שנמתחת בגופה העייף" (129). אורה, שמחליטה אפוא לסרב למודל השכול ההגמוני, מגלה את עצמת המחאה האימהית מול מנגנוני המדינה "ככוח אחר ובלתי-צפוי לחלוטין ושקול לו בעוצמתו" (178).

ניתן לטעון כי "המחאה הנכונה" של אורה היא התענגות נרקסיסטית על הכאב. אורה מגלה את עצמה מביתה, מקריבה את עצמה במקום את הבן, ומתענגת על העמדה הקרבנית. כך למשל, כשהיא יוצאת למסע היא מתוארת כמי שהחליטה "להקהות את עצמה עוד ועוד בהליכה ממושכת ובהיחשפות לשמש. גם הצמיאה את עצמה במתכוון" (181). עמדה פרשנית כזאת, רואה את הטרגיות בניסיונה של האם להגן על בנה מול טראומה שכבר התרחשה או עתידה להתרחש. עמדה אחרת של התענגות על הסבל מצויה אף היא בקריאת הרומן כמסע לקידוש המת-החי:

40 ראו, אודי לבל, הדרך אל הפנתאון: אצל, לחי וגבולות הזיכרון הישראלי, ירושלים: כרמל, 2007, עמ' 472-455.

41 לטענת אלתוסר, מנגנוני המדינה האידיאולוגיים ובכללם מערכת החינוך, התא המשפחתי, אמצעי התקשורת ואחרים, פועלים את פעולתם באמצעות רטוריקה, ריטואלים ופרקטיקות, שהאפקט הכולל שלהם הוא ייצור שיטתי של סובייקטים הכפופים למדינה כ"מכונת ענק לייצור נתינים צייתנים". ראו: לואי אלתוסר, על האידאולוגיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003; אייל דותן, "קול קורא במדבר: אינטרפלציה, אידאולוגיה ומקריות", תיאוריה וביקורת 22 (אביב 2003), עמ' 9-34.

ומיד חשה שהוא שינה את השיטה, התחיל לומר פשוט "אמא", פעם אחר פעם, מאה פעם, אמא, אמא, בנימות־קול שונות, ובגילים שונים [...] הוא תבע אותה לעצמו בלי שום גבול, דרש שתפנה את עצמה מעצמה ותתמסר לו עד כלות, שתחשוב עליו כל הזמן ותדבר עליו בלי הפסקה ותספר עליו לכל מי היא פוגשת, אפילו לעצים ולאבנים ולקוצים, ותאמר את שמו בקול רם ובלב שוב ושוב ושוב, שלא תשכח אותו אפילו לרגע אפילו לשנייה אחת, ושלא תפקיר אותו, כי הוא זקוק לה עכשיו פשוט כדי **להיות**, ידעה פתאום, זה מה שהיה בנשיכות שלו, איך לא תפסה מיד, הוא צריך אותה כעת בשביל לא למות. והיא עמדה והניחה יד על מותנה הכאוב, ופלטת נשיפה נדהמת: מה, ככה? בדיוק כפי שפעם היה זקוק לה כדי להיוולד? (181-182, הדגשות במקור)

ואולם, על אף ששתי העמדות הללו אכן מתקיימות בטקסט, לטענתי, האם שמדמינת את בנה פונה אליה בדרישה לשמור על חייו ולטפחם, נענית לדרישות הללו ובכך לוקחת על עצמה "להמציא" פרקטיקות חדשות שיאפשרו לשמור על חייו.<sup>42</sup> ראשיתן של פרקטיקות אלה, בחיפוש אחר "מחאה נכונה" מול הסדר המיליטריסטי ומול מודל השכול ההגמוני. מחאה "נכונה" תוכל לאפשר לאורה את מה שמכנה דה סרטו "רשת של משמעת נגדית", שתי וערב תכסיסים סמויים, מאולתרים ויצירתיים של "אופני עשייה" המאפשרים ליחידים ולקבוצות לנוע בתוך רשתותיו המפקחות של הכוח, תוך התנגדות לו. אמנם, כפי שמציין דה סרטו, זוהי דרכו של החלש חסר הכוח שעליו לתכסס בערמה מול המדינה וסדריה, ובכל זאת, כפי שמבינה אורה, "כניעה שלהם, אפילו רק לאשה אחת, פירושה קריסת השיטה כולה, כי לאן נגיע אם גם משפחות אחרות יאמצו את הרעיון ויסרבו לקבל מהצבא את הבשורות על מות יקיריהן?" (130).

## אל מול הסדר המיליטריסטי: מחאה והלאמה

צורות סרבניות למודל השכול ההגמוני ומאבק על חיי החיילים התגבשו בחברה הישראלית בשנות השמונים והתשעים עם תנועות המחאה והשלום שהשפיעו באופן ישיר על הממסד הצבאי. לטענת אודי לבל, ניתן לאתר את "השפעות האמהיזציה" (כפי שהוא מכנה זאת) על הכרעות מדיניות ועל הדוקטרינה הצבאית במספר תחומים: [א] נסיגות: ובפרט הנסיגה מלבנון ובמובנים מסוימים הנסיגה מרצועת עזה; [ב] היעדר אקטיביזם צבאי: חשש לחזור ולתקוף בלבנון; [ג] התפתחות פרדיגמה פוסט־הרואית המעדיפה פעולה אווירית על פני קרקעית על מנת להרחיק חיילים משדה הקרב; [ד] הרחקת גדודי מילואים מאזורי מחלוקת; [ה] התמכרות לטכנולוגיה והתמגנות; [ו] זניחת ערכים מכוננים כמו אי־נטישת בסיסים ואקטיביזם ביטחוני (לדוגמה, מקרה בסיס הטירונים זיקים שננטש בלחץ הורים שחששו מנפילת טילי קסאם); [ז] נטישת מסגור המערכה כ"מלחמה" ובמיוחד ויתור על עקרון ההכרעה והתעקשות על מערכה בעצימות נמוכה.

<sup>42</sup> על דרישות ילדים מהוריהם כמרכיב מרכזי בעבודת האימהות, ראו, Ruddick, הערה 22 לעיל, עמ' 17.

לטענת לבל, התעצמות הקול האימהי בזירה הציבורית הביאה את הצבא לשנות צורות חשיבה ופעולה כדי למנוע מצב של "אימהות כאוקסימורון לצבאיות". עם חדרת שיח המחאה למעגל הצבאי וסירובי חיילים לפקודות מבצעיות, השתכנע צה"ל שהקול האימהי הוא קול שיש להתחשב בו.<sup>43</sup> צה"ל הגדיר מחדש את הקשר שבין ההורים למערכת הצבאית ואפשר את מעורבותם בסדרה רחבה של שינויים. היות והשיח הלאומי מצייר לא פעם את האומה כ"משפחה מורחבת" שהחיילים בה הם "הילדים של כלנו", דרישות התנועות התקבלו בהבנה יחסית.<sup>44</sup> ואולם, מרבית פעולתן של תנועות המחאה והשלום התרכזה לא רק בשינויים צבאיים בנוגע לעימותים אלימים ומבצעיים, אלא בדרישה לחיזוק הדרך המדינית האזרחית כך שאפשר יהיה לקדם פוליטיקה של שלום. התנועות לא דיברו בקול אחד, הן ביטאו סוגים שונים של פוזיציות נשיות וחברתיות, אך חתרו כל אחת מכיוונה שלה להשמיע קול הקורא ליצירת שיח אזרחי חדש בחברה הישראלית, תוך שימוש מודע בשיח האימהות.<sup>45</sup>

הקולות האימהיים הצליחו אמנם לחדור אל תוך השיח הצבאי, אולם כוחות צנטריפטליים דחפו את המחאה להלאמה מחודשת: המאמץ לשמירה על חיי החיילים הביא את צה"ל להקשחת עמדות מיליטריסטיות, וכך בעוד שהקולות האימהיים ביקשו לשמור על חיי הילדים-חיילים ובה בעת לקדם מדיניות של הידברות ושלום, הקונצנזוס הישראלי הקצין מגמה של חשיבות השמירה על חיי החיילים. התוצאה של עמדה כזאת בוטאה למשל בהפעלת-יתר של כוח צבאי בתחילת מלחמת לבנון השנייה, כאשר צה"ל העדיף מתקפה אווירית נרחבת על פני מתקפה קרקעית והוביל בכך למשבר הומניטרי בלבנון ולפגיעות

43 אודי לבל, "זהירות – בצבא מתים – על אימהות כמעצבות ביטחון", נשים וביטחון לאומי 26 (יוני 2011), עמ' 1-10.

44 וראו בנושא זה: אסף שגיב, "משקלו של מגש הכסף", תכלת 30 (חורף 2008), עמ' 3-11.

45 תנועת "ארבע אמהות" מיצבה את עצמה כ"קול מרכזי" שאינו מנוגד להיגיון צבאי. התנועה התמקדה אך ורק בצד הישראלי-יהודי ולא חתרה לייצג את כאב שני הצדדים, אלא חברה לקולות שנשמעו במרכז המפה הפוליטית וקראו לנסיגה מלבנון. תנועת "פרופיל חדש" שהוקמה בשנות התשעים כללה חלק מוותיקות "ארבע אמהות" והושפעה ממנה, אך הקצינה עמדות והגדירה עצמה כ"תנועה לאזרח החברה בישראל, לשינוי החשיבה הצבאית ששולטת בכל פינה בחיינו, לעקירת החינוך המיליטריסטי ולביטול חובת הגיוס". תנועת "נשים בשחור" שנוסדה בשנת 1988 סירבה להשתמש בקול האימהי כפוזיציה למחאה, ובכך לשמש כ"רחם במרחב הציבורי". תנועה רדיקלית זו ביקשה להשמיע את קולן של הנשים כאזרחיות, ללא קשר להיותן אימהות לחיילים, נשות חיילים או חיילות לשעבר. השפעתן על השיח החברתי נותרה מצומצמת אך חברה לקואליציות של נשים ותרמה להתפתחות תנועות הנשים. כמה מאפיינים היו בכל זאת משותפים למרבית ארגוני המחאה והשלום. לטענת טובה בנסקי בתנועות הנשים לשלום ניתן לזהות שילוב בין מרחבי-שיח שיש ביניהם מידה רבה של חפיפה: השיח הפמיניסטי, שיח השלום בשמאל הישראלי, השיח ההומניסטי ושיח האזרחות והאנטי-מיליטריזם, והדגשים ערכיים דוגמת ערכים אוניברסליים הומניסטיים של זכויות אדם: אחריות, צדק, שוויון, אזרחות, וערכים המנוגדים לדיכוי דוגמת: חירות, אוטונומיה, עצמאות, כבוד. וראו: טובה בנסקי, "תנועות נשים לשלום בישראל, מאפיינים וסוגיות נבחרות", מפנה 46-47 (מאי 2005), עמ' 88-92; Helman הערה 2 לעיל; יגיל לוי, צבא אחר בישראל: מיליטריזם חומרי בישראל, עורך: רמי טל, תל אביב: משכל, 2003; 2010, pp. 1 of *Effectual Control of the Modern Military*, *International Politics* 47, 1 (2010), pp. 104-124.

קשות באוכלוסייה האזרחית.<sup>46</sup> במקביל, בתוך החברה הישראלית השתנה סדר העדיפויות בכל הנוגע לשמירה על שלום החיילים מול שמירה על ביטחון האזרחים הישראלים, וניכרה העדפה ברורה של פגיעה בחיי אזרחים ובריבונות הישראלית על פני סיכון חיילים. כך למשל, במלחמת לבנון השנייה טען השר דאז שאול מופז כי אין לגייס גדודי מילואים, שכן "הציבור הישראלי רגיש למחיר שזה גובה מאתנו [...] לא צריך להבדיל בין דם לדם, אבל הציבור תופס קשה יותר חיילים שנפגעים מאשר אזרחים שנפגעים. במיוחד במלחמה".<sup>47</sup>

המערכת הצבאית הלאימה, אפוא, את קולות המחאה האימהיים: מצד אחד התגבשה אידיאולוגיה של מלחמה אלימה ואגרסיבית יותר, ומצד אחר הועצם מעמדו של הצבא בחברה הישראלית. שני צדדים אלה חיזקו בסופו של יום את הערך הגבוה של הצבא בחברה, ובכך הצביעו על חולשת הדרג המדיני והספּרה האזרחית.<sup>48</sup> הקולות האימהיים סיפקו כלים ביקורתיים לבחינת מערכת היחסים המורכבת שבין המדינה לאזרחיה, אך לא הצליחו להציב מודל רחב דיו לחברה אזרחית שתאפשר שינוי חברתי ופוליטי. באשה בורחת מבשורה גרוסמן מתכתב עם קולות המחאה הללו ומבקר את השיח הישראלי המיליטריסטי, אך בה בעת הוא מסרטט מתווה לשיח אזרחי אלטרנטיבי: הוא כורך יחדיו שפה אימהית ומחשבה אימהית על המרחב הישראלי, ומתוך עבודת האימהות הנמסכת בשביל ישראל הוא מבנה מחדש את המרחב הישראלי כמרחב משמר חיים שבבסיסו דאגה.

### "הליכת מטוטלת": טקטיקות של התנגדות אימהית בשביל ישראל

גרוסמן מצביע על אותה "מערכת גדולה" שלתוכה נבלע הכול ועובר הלאמה – הבית הפרטי והספּרה הציבורית על מחאותיה השונות, עוברים תצורה ומותאמים למערכת הלאומית, ללא אפשרות חריגה. פתח המילוט היחידי מצוי, אפוא, "במקום שבו הארץ נגמרת". אורה ואברם מתחילים את מסעם בקיבוץ דן שבצפון ומשם מדרימים. תנועתם במרחב אינה ליניארית ודומה יותר לשוטטות. לתנועה הזאת, שאורה מכנה "הליכת מטוטלת" (175), יש היגיון פנימי: מטרתה לבלבל את ההולכים במכוון, כך שלא ימצאו את הדרך אל הבית בירושלים. גרוסמן חוזר לדמות "התלוש" העברי שהייתה מרכזית כל כך בחוויות היסוד של בני הדור בראשית המאה העשרים, והשתרשה בספרות העברית ובצינונות כחלק מהחלוקי-התלוש והצבר-התלוש. אלא שכעת תלישות הגיבורים, ובעיקר תלישותה של

46 ניסיון התמודדות נוסף של צה"ל היה בשימוש גובר באמצעי לחימה עתירי טכנולוגיה שיתווכו בין הלוחם ובין האדם שמולו כך שתיווצר בין השניים מינימום אינטימיות ויוחלש פוטנציאל ההתנגדות החברתית-פוליטית לפעולות הלחימה. יש לציין כי התפתחות מודלים טכנולוגיים בצבא התפתחו במקביל גם בצבא האמריקאי ובצבאות אחרים. עם זאת, יש סמיכות אירועים בין העלייה בקולות המחאה ובין שינויים טכנולוגיים וארכיטקטוניים שנעשו בצה"ל. וראו: לוי, הערה 45 לעיל, עמ' 294-295.

47 ראו הערה 44 לעיל, וכן: <http://tchelet.org.il/article.php?id=379>.

48 ועדת וינוגרד הצביעה, בין השאר, על שני אלה כעל צדדים בעייתיים במלחמת לבנון השנייה: חולשת הדרג המדיני והבחירה הלקויה בהתקפה אווירית שלא מנעה בסופו של דבר כניסה של כוחות קרקעיים, אך יצרה נזק רב. לקריאה בדו"ח המלא: <http://www.nrg.co.il/images/news/doah.pdf>.

אורה, מאופיינים בעקירה ממצואות חברתית-פוליטית בתוך ריבונות ישראלית אלימה.<sup>49</sup> כך אפוא, בתנועתם הופך המרחב-זמן לנזיל: חסר קואורדינטות ומיקום קוהרנטי ונתון למקצבי הטבע, לאור ולחשכה, למעברים ולחסימות שנקבעים מתוך הנוף הטבעי. את הצעידיה במרחב-זמן הנזיל מטעינה אורה בסיפורים על הבן עופר. עם תפיסת מרחב-זמן כזאת אפשר ללכת לאיבוד בכוונה, להפוך למשוטט ולנווד במקום חסר שם. אך אם בתחילת מסעם אורה ואברם הולכים ואינם יודעים היכן הם, כעבור כמה קילומטרים הם פוגשים באדם שמורה להם שזהו ”שביל ישראל”, ואורה מתוארת כמי ש”משהו נגזל ממנה באחת” (318).

לכאורה ניתן היה לחשוב כי המרחבים הפתוחים יהיו מנותקים מאותם מנגנוני מדינה אידיאולוגיים, אולם המרחבים הפתוחים מתגלים לאורה ולאברם כמרחבים שבהם נחרט הסיפור הלאומי בנוף: גלעדים, מצפורים ואנדרטות להנצחת מיתוס המלחמה והרואיות הקרב מספרים את סיפורו של הנוף הישראלי כסיפור רווי מלחמות, קרבות וחיילים מתים, ששמותיהם חרוטים לאורך המרחב החזותי והסימבולי הארצישראלי. המפה נפרשת אפוא ומראה כי לא פחות מן העיר או הבית, ואולי אף יותר, הנוף הישראלי הפתוח מובנה כטקסט, כסיפור קולקטיבי-לאומי המוחק את צעדי ההולכים בו.

ועם זאת, תנועתם של אורה ואברם במרחבים הללו פותחת גם אפשרות של ארץ אחרת, של סירוב לאלימות ושל התנגדות למלחמה, לעקידת הבנים ולפולחן השכול. בקריאה ראשונה ברומן, ניתן לתהות על עודפות הטקסט. מאות פרטים על גידול הילד מופיעים במבולבל ובחוסר סדר, מסתבכים ומסובכים זה בתוך זה, שבים וחוזרים בווריאציות ונמסכים בתנועתם של אורה ואברם בנוף הפתוח הארצישראלי: לידת הבן וגידולו, היום שהלך בפעם הראשונה, החברים ששיחק עמם, כיצד, כשהיה תינוק, הייתה אורה טועמת לפניו את האוכל שהכינה לו, כיצד הייתה משכיבה אותו לישון, כיצד החליפה לו חיתול, הקשר בינו לאחיו, וכהנה וכהנה פרטים ”מיותרים” שמתחברים מדי כמה עמודים ומשוחזרים בעודפות גדולה, לאברם ולה עצמה. עודפות הפרטים מזכירה את טענתה של רודיק כי הפרקטיקות האימהיות של דאגה, טיפוח, הזנה ואהבה כה מוכרות וידועות לרוב, אך הן נותרות סמויות, מושתקות ומצומצמות לספֶרה הביתית. קריאתה של רודיק להכליל בספֶרה הציבורית את הידע שנרכש מתוך עבודת האימהות, מומחשת ברומן בשילוב בין סיפורים שבבסיסם מחשבה אימהית ופרקטיקה אימהית ובין המרחב הארצישראלי שבשיח הלאומי מתפקד כמרכיב מרכזי בתהליך דמיון אומה וזהות לאומית. לאור זאת, ניתן להבין את הייחוד בסנינתה המורכבת שניסה גרוסמן ליצור.

גרוסמן מחבר בין פעולת ההליכה ופעולת הדיבור ויוצר מערכת מרחבית סמנטית של מסלולים המערערים על המסלול הלאומי. בהסתמך על דה סרטו, ניתן לראות כי אורה

49 גרוסמן אינו היחיד שמעצב וריאציות חדשות לדמות ה”תלוש”. תערוכה קבוצתית שנפתחה במוזיאון תל אביב לאמנות, בתאריך 3/8/2016, עוסקת בדמות ה”תלוש” ומסמנת את ה”תלישות החדשה”, הפעם בשדה האמנות הפלסטית ומתוך קשריה הספרותיים. מאמרה של לילך נתנאל המצורף לקטלוג התערוכה: לילך נתנאל, המקום הבא אינו בשבילי: מחשבה על הספרות היהודית המודרנית במפנה המאה ה-20, אוצרת: דליה מתתיהו, מוזיאון תל אביב, 2016.

ואברם "כותבים" בהליכתם סיפורים שמתערבבים בסיפור הלאומי הלכיד. הם מציירים בו מסלולים "מחוברים" ב־זמניים. אלו הם מסלולים מקוטעים, מגומגמים, אישיים, מסלולים סמיוטיים של גוף, קול ומגע עם האדמה, אוֹסָפִים לא לינאריים של קורות החיים.

דה סרטו מיקד את עבודתו בעיר האורבנית ובאופנים שחיי היומיום נחווים בעיר. ב"צעדות בעיר" (1980) הבדיל דה סרטו בין מבט ממעוף ציפור (למשל מגורד שחקים) על העיר, ובין הליכה ברחובותיה ובסמטאותיה. המבט ממעוף ציפור משטיח את המרחב ומבליט את הייצוגים החזותיים של העיר כבדגם מלאכותי. זהו מבט עילי, רואה כול ויודע כול, מבט פנורמי של מתכנני ערים, טכנוקרטים ועסקנים, שמקפיא את אופני הניידות של העיר ומציג אותה כטקסט שקוף וקריא לכאורה. בניגוד למבט זה, התמקד דה סרטו בנקודת מבטם של הולכי הרגל החווים את העיר באופן יומיומי, עוברים ושבים בה. אלה נעים בעיר דרך מישוש, מנכסים אותה מתוך תנועתם בה, ולפעולת הליכתם יש רטוריקה של צעידה – סיבובים, עיקופים, תחבולות קטנות, מעברים לא־רציפים וקיצורי דרך שחוברים אל סרטוטי מסלולים, כמו היגדים ודיבור. את הקישור שבין פעולת ההליכה והדיבור מסביר דה סרטו באופן הבא:

פעולת ההליכה היא עבור המערכת האורבנית מה שמעשה הדיבור (speech act) הוא עבור הלשון או ההיגדים שנאמרו. ברמה היסודית ביותר, היא כוללת פונקציה הבעתית משולשת: זהו תהליך של ניכוס המערכת הטופוגרפית על ידי הולך הרגל (כשם שהדובר מנכס לעצמו את הלשון ונוטל אחריות עליה); זהו מימוש מרחבי של המקום (כשם שמעשה הדיבור היא מימוש קולי של הלשון); לבסוף, זו פעולה המחייבת קשרים בין עמדות נבדלות, משמע "חוזים" מעשיים בצורה של תנועות (כשם שהאמירה המילולית היא "נאום", ש"מעמיד את האחר אל מול" הדובר ומפעיל חוזים בין דוברים).<sup>50</sup>

ההליכה, אם כן, כפי שדה סרטו תופס אותה היא מרחב של מבע. דה סרטו רואה בפעולתם של ההולכים טקטיקות התנגדות המאפשרות לאתגר את יחסי הכוח בתוך המסגרות של הסדר הקיים. מתוך פעולת ההליכה ופרקטיקות היומיום מתאפשרות מיקרו־התנגדויות באמצעות התוויית מסלולים פרטיים, קריאה מעוותת במכוון של טקסטים קנוניים, החלפת ריטואלים בפעולות אלטרנטיביות, שימוש מניפולטיבי בחללים ציבוריים ויצירת מרחבי התנגדות (resistant spaces) שחומקים מהסדר חברתי, התרבותי והלאומי שההגמוניה מבקשת לאכוף. כך, רשת יחסי הכוח והמשמעת (discipline) מנסה להכיל את פעולת ההליכה, אך בה בעת ניצבים גם סובייקטים המייצרים דרכים עוקפות־משמעת, מפתחים טקטיקות שונות של אנטי־משמעת (anti-discipline), ומגבשים "נוסחים" ו"דפוסי סגנון" שחורגים מן השיח ומן הכוח הפנאופטי, מתוך "המבעים הרגליים" היומיומיים שלהם.<sup>51</sup>

50 מישל דה סרטו, הערה 18 לעיל, עמ' 215–216.

51 וראו: מישל דה סרטו, הערה 18 לעיל; משה אלחנתי, "הקדמה", T.A.Z. אזור אוטונומי ארעי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 7–16; עירן דורפמן, הערה 18 לעיל.

את תפיסתו של דה סרטו ניתן להחיל גם על צעידתם של אורה ואברם בשביל ישראל. בדומה לעיר, ההליכה בשביל ישראל מאורגנת באמצעות סימונים, הסדרי תנועה והכוונה, מפגשים אקראיים, רשתות פנאופטיות ומתאר חזותי, תרבותי ולאומי. השביל איננו טָרָק עלום, הוא מתוחזק על ידי החברה להגנת הטבע, הארגון הסביבתי המשמעותי ביותר במדינת ישראל, אשר נושא גם אופי חברתי-פוליטי מובהק.<sup>52</sup> את שביל ישראל ניתן לקרוא, אפוא, כמרחב מגייס פוליטית ואידיאולוגית.<sup>53</sup> השביל מסומן על ידי סימון מיוחד וההליכה בו מכוונת לחיבור בלתי אמצעי בין ההולך, הנוף הלוּקְלִי והסיפור הלאומי. בהתאמה, עובר מסלול ההליכה דרך אנדרטות, סיפורי מורשת קרב וגלעדים. אורה ואברם נפגשים לאורך צעדוניהם עם הכוחות הפועלים במרחב המובנה של שביל ישראל, אך תנועתם אינה תנועה של הפנמת מרחב-הטקסט הלאומי בלבד. תנועתם גם כותבת מסלולי התנגדות במרחב. הליכתם המפותלת והסיפורים על הבן שמובאים במעורבב ללא סדר כרונולוגי, הם תנועה בניגוד לזמן הלאומי הלינארי המתקדם:

לשניהם אין שעון, וכבר כמה ימים אין להם דקות ושעות, והזמן נקצב רק בהשתברות האור במנסרת היום [...] סופגים לתוכם רינת נפש אחת זעירה, שופעת חיים וסיפורים [...] כשראיתי אותך הולך, אומרת אורה [...] חשבתי לעצמי איך ההליכה שלו, של עופר, השתנתה עם השנים. אברם רוכן לפניו, מקשיב. כי עד שהוא היה בן ארבע בערך, הוא הלך כמוך [...] כשהוא היה קטן. ארבע, חמש [...] קטן מאוד. פצפון. אברם מהנהן לאט. מעכל לתוך עיניו, לראשונה את עופר הנשקף במבטה. ילד קטן, היא ממלמלת, אצבעוני (247-248).

גרוסמן יוצר טקסט קופצני ובלתי לינארי הבנוי מסיפורים קטנים ופרטיים של אָם על בנם המשותף. הסיפורים הם בה בעת גם ניסיון חסר סיכוי לאחות את אפשרות המשפחה הגרעינית הטרור-נורמטיבית שנגדעה בשל הטראומה שעבר אברם בשביל. כך אפוא, ב"הליכת מטוטלת", תוך שיטוט ותעיייה, מסופרים הסיפורים כחזרה מחדש על מאות פרקטיקות ישנות שהרכיבו לאורך השנים את "עבודת האימהות" של אורה. כעת, בשביל חוצה ישראל, הן מתפקדות כ"אופני עשייה" – כפרקטיקות אימהיות יצירתיות של משמעת נגדית, שמרכיבות יחד את ההליכה ואת הדיבור על הבן בשביל ישראל. אלו הם סיפורים קטנים, דומים להליכה, צעד אחר צעד הם נבנים ומבנים מחדש, בניגוד ללאומיות המיליטריסטית,

52 שביל ישראל נחנך רשמית בשנת 1995. הוא נפרש על פני 940 קילומטרים ויוצר רצף אחד ארוך מצפון לדרום המאפשר מבט רחב על נופי ארץ ישראל. דני רבינוביץ ואיתי ורדי, כוחות מניעים: כביש חוצה ישראל והפרטת תשתיות אזרחיות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר, 2006.

53 לטענת הגאוגרף החברתי אנסי פסי, תהליך הסוציאליזציה המרחבית הוא תהליך שאנשים עוברים חברות לחברי לאום הקשורים לטריטוריה ספציפית שדרכה הם מפנימים זהות טריטוריאלית קולקטיבית. על פי תפיסה זו, המרחב עצמו עוזר להתכה של חוויות אינדיבידואליות וקבוצתיות לכדי סיפור לאומי משותף. הטריטוריה, על מאפייניה הפיזיים והסימבוליים, יוצרת הכרה משותפת על ידי המצאתה מחדש כמולדת, ומיפוייה וייצוגיה מייצרים תחושת הזדהות עם שטח נתון. ראו: Anssi Paasi, *Territories, Boundaries and Consciousness: The Changing Geographies of the Finnish-Russian Border*, New York: John Wiley & Sons, 1996; נגה קדמן, בצדי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי, תל אביב: ספרי נובמבר, 2008.



מרחב של דאגה ושימור חיים. אורה משחזרת את מחשבת האימהות הביתית, מעבדת את חומריה ומטעינה חומרים חדשים לתוכה, ובעוד העולם נמלא בצעדים-סיפורים אישיים, היא מדווחת לאברם "תדע: כשאני מדברת אתך עליו, הוא בסדר, הוא מוגן" (267).

כאדם ההולך בעיר שלא על פי החוקים המוסדרים, בעיקופים ובסיבוכים שהוא עצמו יוצר, ובמשפטים שהוא עצמו כותב, הליכתם של אורה ואברם יוצרת רטוריקה של סטיות ואלתורים. ללא כיוון מוגדר הם לעתים נצמדים לסימון של שביל ישראל ואף מתנחמים בו, ולעתים פורשים ממנו במודע וצועדים במרחב לא מסומן. להליכה במרחב מוסיפה אורה גם חוקים נוקשים, "השבועות", שמטרתן להביא להגשמת "משאלות הלב" כפי שהיא מגדירה זאת: "לא להישאר יותר מדי זמן באותו מקום, לא להיות מטרה נייחת", "לנוע בלי הרף" (151, 163); התנועה במרחב הפתוח צריכה להיות של שני הורי הילד (157); אם רוצים לחזור, אסור לחזור באותה הדרך (162); ובלי חדשות ובלי התעדכנויות ב"מצב" (166). חוקים אלה תואמים את דבריו של דה סרטו ביחס לקשר שבין חריגה מפעולות שהמרחב מכתב, ואוטונומיות של פעולת ההליכה והדיבור:

הצועד הופך כל מסמן מרחבי לדבר אחר. ואם מצד אחד הוא אינו מפעיל אלא רק אחדות מהאפשרויות שנקבעו על ידי הסדר הבנוי (הוא פונה לכאן ולא לשם), הרי מצד אחר הוא מגדיל את מספר ההיתרים (כשהוא יוצר, למשל, קיצורי דרך או מעקפים) ואת מספר האיסורים (כשהוא אוסר על עצמו, למשל, דרכים הנחשבות חוקיות או הכרחיות). משמע הוא ממיין. "המשתמש בעיר נוטל קטעים של ההיגד כדי להנכיח אותם בהיחבא".<sup>54</sup>

באמצעות החוקים שהמציאה, אורה מנכיחה שרשרת של טקטיקות התנגדות במרחב ומנסה להתל ברשת יחסי הכוחות, לנכס את המרחב ולהחדיר בהיחבא בעלילת-ההליכה שלה את "ביצוע" עבודת האימהות. כך בטקסט הבא:

פתאום לא יכלה לזכור את פניו של עופר. ומיד קמה, זינקה על רגליה והמשיכה ללכת [...] אבל עופר לא נראה. והיא הלכה ופניו התפרקו בתוך ראשה למערבולת של קרעי הבעות, חלקי פרצוף [...] היא מיד ידעה שהיא נענשת על משהו, אבל לא ידעה על מה. אולי שהיא ממשיכה במסע שלה ולא חוזרת הביתה מיד, לקבל שם את הבשורה הרעה. או על שהיא לא מוכנה לשום פשרה (פציעה קלה? קשה? רגל? מהברך ומטה? מהקסול? יד? עין? שתי עיניים? איבר-המין?); כמעט בכל שעות היום, ומאחורי כל הדברים והמלים והמעשים, זימזמו בה הצעות כאלה, שנשלחו מאי-שם [...] עכשיו זקפה את ראשה והלכה ביניהן, ורק הקפידה להסתיר את פניה מאברם, גוננה עליו מפני פרצוף הגורגונה שחשה שיש לה ברגע הזה, שום עסקה היא לא תעשה, ואף בשורה רעה, משום סוג שהוא, היא לא תקבל. לכי, לכי הלאה. דברי, ספרי לו על בנו (234, הדגשה במקור).

54 דה סרטו, הערה 18 לעיל, עמ' 217.

הצעדות במרחב הופכות לפעולה של *speech act*, פעולה ביצועית שמטרתה הליכה ודיבור על הבן עופר כ"ביצוע" של השארתו בחיים. אורה מנהלת בתודעתה משא ומתן עם המערכת הצבאית שהלאימה את בנה והפכה אותו לנכס ציבורי לאומי, אך במשא ומתן הזה ממקמת אורה את עצמה כשותפה שוות ערך בקבלת החלטות הנוגעות לבן-החייל ("לא חוזרת הביתה"; "לא מוכנה לשום פשרה"). היא מתנגדת לכל עסקת חליפין הכוללת פציעה של הילד כתחליף למותו ותובעת את שלומו המוחלט. קלפי המיקוח, לכאורה, במשא ומתן המדומיין הזה הם הסיפורים על הבן וההליכה בשביל ישראל. אורה מבינה, אפוא, כי כל עוד תדבר על הילד באופן פרטי במרחב הישראלי-ציבורי ותמקם אותו ואותה כקול אזרחי שווה מול "המערכת הגדולה", היא תוכל להטמיע אל תוך המרחב גם קולות של אי-אלימות ודאגה. כדי לעשות זאת עליה להמשיך באותה דרך עוקפת משמעת של הליכת מטוטלת ("כמה זה לא משנה, ללכת או לחזור, להסתובב, לתעות, העיקר להיות בתנועה, העיקר לדבר על עופר" [316]), לנכס את המרחב הלאומי ולהחדיר לעלילת העל הציונית פרקטיקות אימהיות משמרות חיים.

### מטקטיקה לאסטרטגיה ובחזרה

גרוסמן יוצר אפוא דרכים יצירתיות על מנת להטמיע במרחב הישראלי ערכים של אי-אלימות, אכפתיות ודאגה. ועם זאת, לעתים ההבדלים בין טקטיקות ואסטרטגיות מטשטשים. הניסיון להחדיר לתוך המרחב פרקטיקות משמרות חיים עומד בניגוד לנוף המובנה בשביל ישראל. גרוסמן מקביל בין הנוף הממשי (שביל ישראל "במציאות") ובין הנוף המיוצג בטקסט. הוא אמנם יוצר שיבושים בתהליך הקריאה ומסרבל את המסלולים כך שלא ניתן יהיה לעקוב, ללא קריאה מנתחת וזהירה, אחר צעדיהם של אורה ואברם, אולם הוא מציף את הנוף החזותי, הסימבולי של אנדרטות, גלעדים ומצפורים אשר פרושים לאורך השביל ומייצגים את המפעל הציוני.<sup>55</sup> דפוסי ההנצחה של הנופלים בישראל מתמקדים בסיפורי הקרבה הרואיים, בציון הקרב הספציפי, בחקיקת שמות הנופלים על גוף האנדרטה או הגלעד, ובחורשות ושדות לזכרם.<sup>56</sup> אורה ואברם עוברים במסעם במרחב שבו הנופלים במלחמות הם חלק ממחזור הטבע המותך אל נוף הזיכרון הלאומי:

מעל לפסגה, מעל מהומת האדם, עיט גדול רואה בתכלת, צף במרומי עמוד אוויר שקוף וחם, שעולה מן העמק. כמעגלים רחבים, בקלות מרהיבה, מרחף העיט בראש עמוד האוויר, עד שחומו המיתמר מתפוגג והעיט רואה ממנו הלאה, לחפש משב חדש. אברם ואורה מתענגים על מעופו ועל הרי הגולן והגליל הסגולים באדי החום, ועל עינה הכחולה של הכנרת, עד שאורה מבחינה בשלט לזכרו של סמל רועי דרוור

55 על פי נתוני אגף ההנצחה של משרד הביטחון פרושים נכון להיום 2,900 אנדרטות ואתרי הנצחה ברחבי הארץ. בממוצע מדובר באנדרטה אחת לכל שמונה נופלים. ראו: <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000836381>

56 מעוז עזריהו, פולחני מדינה: חגיגות הנצמאות והנצחת הנופלים בישראל 1948–1956, באר שבע: המרכז למורשת בן-גוריון, 1995; מיכאל פייגה, "האנדרטה לאסון המסוקים ופרדוקס הפרטת ההנצחה של חללי הלאום", עיונים בתקומת ישראל 20 (2010), עמ' 122–143.

ז"ל, שנהרג מתחת למצוק הזה ביום 18.6.2002, בעת אימונים של יחידת "דוברבן".  
 "הוא נפל חרש כאשר ייפול האילן, וקול נפילתו לא נשמע בגלל החול הרך"  
 (הנסיך הקטן). בלי אומר ודברים הם קמים ונמלטים מכאן לקצה אחר של הפסגה,  
 וגם במקום מפלטם החדש יש גלעד, לזכר סמל ראשון זוהר מינץ, שנהרג בשנת  
 '96 בקרב בדרום-לבנון, ואורה עומדת וקוראת בעיניים קרועות, אהב את המדינה  
 ומת למענה, אהב אותנו ואהבנו אותו, ואברם מושך אותה בידה, והיא לא זזה,  
 והוא, בכוח, עוקר אותה משם. התחלת לספר לי על אדם, הוא מזכיר לה, והיא,  
 אוי, אברם, מה יהיה, תגיד לי, מה יהיה הסוף פה, כבר אין מקום לכל המתים. אבל  
 עכשיו תספרי לי על אדם, הוא אומר לה.  
 אבל תשמע, נזכרתי, רציתי לספר לך משהו על עופר (475, הדגשות במקור).

תיאורי הנוף נדמים תחילה כפריסה מרחבית של יופי פסטורלי שקט, אולם קריאה מעט  
 יותר קשובה מראה כי גרוסמן מעצב קשרים מטונימיים בין הטבע ובין תרבות המלחמה  
 והשכול. העיט, ציפור טרף שמתוארת לרוב כיורדת על הפגרים, דואה מעל לאנדרטות,  
 מרחפת במעגלים, מציגה מפת מתאר של תרבות משחרת לטרף אשר טורפת את בניה  
 ובנותיה. בהתאמה, חומו המתפוגג של הענן מטונימי לחיילים המתים ששם בלבד נותר  
 רקוע בלב הנוף החזותי לאומי. המבט ממעוף ציפור מנכיה, אם כן, נוכחיות של היעדרויות.  
 מה שהיה ואינו עוד: האנשים עצמם, חומריות הגוף המדמם, אלימותו של הנוף. ממעוף  
 ציפור נפרש המרחב הלאומי כרצף טריטוריאלי של רוחות רפאים.

יהודית תידור באומל, שמנתחת את תהליך הבניית הזיכרון הפרטי והקולקטיבי בארץ,  
 טוענת כי "כל אנדרטה היא בבחינת טקסט המבקש שיקראו אותו"<sup>57</sup>, אולם כיצד ניתן  
 להבין את פעולת הקריאה שמבצעים אורה ואברם במסעם? בנתחו את הרומן, טען  
 אבידב ליפסקר כי במקומות שהגיבורים נפגשים עם הכתב, במצבות וגלעדים, "הם  
 מבצעים פעולה מושהית של קריאה זהירה, מלאה ומצטטת. האופי הפרטי של הפעולות  
 מכריח את הקורא להיות ישות מציצה ומאזינה, ובכך מציג גרוסמן טקסיות יומיומית  
 לעדה שאינה מוצאת עוד כוח לשאת את משאה, ומבקשת "חיסון דיבורי" מסוגי האובדן  
 שאורבים לה"<sup>58</sup>. אני מסכימה עם הרישא בניתוחו של ליפסקר, אך אני סבורה כי אין  
 מדובר בפעולה של חיסון דיבורי, שכן לדידי אורה מחברת בין אתיקה של דאגה לבן הפרטי  
 שלה – אותה אתיקה שהיא מנסה להבליע לאורך המרחב הארצישראלי – ובין אתיקה  
 של דאגה לגורל הבנים-חיילים המתים ולגורל הבנים-חיילים העתידיים שכבר אין מקום  
 להם ולמחוות הנצחה נוספות במרחב הארצישראלי. אורה עוברת אנדרטה אחר אנדרטה,  
 גלעד אחר גלעד, תוהה על גורלם כאנשים פרטיים ומערערת על תרבות השכול. לטענת  
 מיכאל פייגה, בשנים האחרונות ניתן להצביע על שינוי בהיררכיות המקובלות של השכול.  
 לדידו, תרבות השכול התבססה בעבר על שלוש הסכמות רחבות: הראשונה – השכול

57 יהודית תידור באומל, "היינו שם אתם": הנצחת נשים באנדרטות לזכר הנופלים במדינת ישראל,  
 העבריות החדשות: נשים בציונות וביישוב, מרגלית שילה, רות קרק וגלית חזן-רוקם (עורכות), ירושלים:  
 יד יצחק בן-צבי, 2001, עמ' 368.

58 אבידב ליפסקר, "אשה בורחת מבשורה: המגן של פרסיאוס ו'עבודת המכרה'", אלפיים 33 (2008),  
 עמ' 269.

הוא מחיר הכרחי שיש לשלם תמורת התקיימות העם והמדינה, ולכן גם קרבנו של הפרט תורם להישרדות הכלל; השנייה – השכול הפרטי והלאומי משלימים זה את זה, והציבור חש אמפתיה, סולידריות וכאב עם משפחות הנופלים; והשלישית – השכול מצוי מעבר לחילוקי דעת פוליטיים. לדברי פייגה, שלוש ההסכמות הללו קרסו בשנים האחרונות עם המעבר ממלחמות גדולות ל"מבצעים"; עם שינויים שחלו בלאומיות הישראלית מלאומיות המבוססת על גבורה ללאומיות המבוססת על תחושת רדיפה וקרבן, המשנה גם את האופן בו נתפס הלוחם; ועם כניסתו של "קול אימהי" לשיח הציבורי, קול המדגיש את חשיבות החיים וחותר תחת המיליטריזם.<sup>59</sup>

למעשה, גרוסמן, שמעתיק במדויק את הכיתוב על האנדרטות מתוך הנוף הממשי-ישראלי המובנה, מאפשר לקוראיו גישה לסיפורים הפרטיים העלומים (למשל: באתרי הנופלים באינטרנט לפי שמות החיילים המתים) כך שהקוראים עצמם, ברצותם, הופכים לקבוצת ביקורת פעילה בפעולת הקריאה. מהלך זה יוצר טשטוש בין טקטיקות ואסטרטגיות ואלו נבלעות באלו עד שקשה לאתר הבדלים: כך, מתוך אקט קריאת האנדרטות ניתן לקרוא את סיפורו של הלוחם כפעולה אינטרפלטיבית מגייסת, ובאותה מידה ממש כביקורת קשה על פולחן הנופלים. ועם זאת, שתי הקריאות מחייבות היכרות אינטימית עם הסיפור הפרטי שנמחק מן הנוף, או השלמה מודעת עם היעדרו.

אורה, שעוברת שם אחר שם, מנכיחה בקריאתה את ריקון השמות הפרטיים כחלק מתרבות ההנצחה שהתפתחה במודל השכול. היא אינה מאדירה את הנופלים ואינה קוראת את ייצוגי המוות היפים בחדווה, אלא מתוך הסתייגות וביקורת. בקריאתה מובלעת אמנם עמדה קרבנית, אך זוהי עמדה הרואה בחיילים קרבנות רדיפה של ריבון המוביל אותם למות בשמו. את פעולת הקריאה של אורה לא ניתן לנתק מסיפוריה על עופר ומן הפרקטיקות האימהיות משמרות החיים שהיא מנסה להבליע לתוך המרחב. בפעולות ההליכה והדיבור אורה מפרקת את ההתכה שבין השם הפרטי והלאמתו במפעל ההנצחה, ומבקשת למקם את האדם הפרטי במרכז הנוף הזה וליצור "רווח" בינו ובין הסיפור הלאומי ההיסטורי. זוהי, אם כן, קריאה משבשת במרחב הטקסט הקנוני: קריאה שמפרקת בין הציבור המרחבי לשוני של השם הפרטי והקנון הלאומי שבו מוסגר. פעולה זו היא ניסיון ליצור תשתית אזרחית שתמנע את סוגי האבדן הבאים. בהליכה, בדיבור ובקריאה נפתח אם כן אופק למסלולי-סיפור אזרחיים שיתוו תשתית לשונית ומרחבית לאי-אלימות ואנטי-הרואיות. מסלולי-הסיפור הללו הם ניסיון לשחרר את הלשון ואת המרחב הלאומיים, אך הם גם – ובעיקר – ניסיונות להבנות מחדש את המרחב הישראלי כמרחב שבמרכזו הדאגה לאדם פרטי כלשהו, ייחודי ונבדל.

כחלק בלתי נפרד מפעולה זו, מובלע אל מרחב הטקסט הלאומי, הסימבולי, טקסט סמינטי, שמבקש להנכיח, מצעד לצעד וממלה למלה, "שפת אם" אינטימית של מגע, קרבה ודאגה, שמתוכם אפשר יהיה לשמר את הקשר של האם עם הבן שהולאם:

<sup>59</sup> פייגה, הערה 56 לעיל.

הדרך קלה ורוהטת. אברם פורש את ידיו לצדדים [...] היא מספרת על הפעוטון שעופר הלך אליו, ועל החבר הראשון שלו, יואל, שכעבור שנה נסע עם הוריו לארצות הברית ושכר כך את לבו. סיפורים כל כך קטנים, היא מתנצלת שוב, אבל מסיפור לסיפור, ממלה למלה, מצטלל עופר התינוק גם להעצמה, מתכייד לילד: מְעִירוֹת התינוק נמתח הפעוט, מתחלפים בגדיו, צעצועיו, תספורתו, ענייניו [...] וכשהיא מספרת לאברם, היא מחישה מבלי-משים, את צעדיה, נמשכת בידי הזיכרון החי (351-352).

מרחב הזיכרון הלאומי נטען בזיכרונות אישיים, וסיפורי הינקות והילדות של הבן הופכים בתואם את המרחב ואת הדיבור על המרחב לסמיוטי, ו"לשביל יש פתאום קולות" (329). אורה ואברם צועדים בשבילים שמסרטיים שפה אחרת שנרשמת מתוך פעולת ההליכה ומתוך הקשבה לסיפורים שהנוף מספר: שפה של מגע כף הרגל באדמה, של הליכה נמרצת, טיפופי שביל מהירים, מקצבי גוף, ניגונים ורעשים, והשפה אף מתפרקת לטקסט שמבליע בתוכו צלילים חדשים ולא מסודרים, מלמולים והשהיות:

תקשיב, אומרת אורה ואוחזת בידו, למה? הוא שואל, לשביל, עונה אורה, אני אומרת לך, לשבילים בארץ יש קול שלא שמעתי בשום מקום אחר. ושניהם הולכים ומקשיבים, ררר-רררר כשהנעל נגרת בעפר, או ררח-ררח, כשקרמת הרגל פוגשת בשביל, והחחש-חחחש כסתם הליכה, או חוואשש-חוואש כנמרצת, וטיפופים מהירים של ררישחרש כשאבנים קטנות ניתזות ופוגעות זו בזו, או חרפפפ-חרפפפ כשהרגל חוצה בשיחי סירה קוצנית, ואיזה מזל שלכל אלה יש צלילים מתאימים בעברית, היא צוחקת, לך תתאר קולות כאלה באנגלית או באיטלקית, ואולי רק בעברית אפשר לבטא אותם בדיוק? את מתכוונת שהשבילים פה מדברים עברית? מהמהם אברם, ששפה מארץ תצמח? וכבר הוא ממציא לה איך מלים נבטו פה פעם מן העפר, רמשו מסדקי אדמה שחונה ומחורצת, איך פקעו מתוך חרון החמסינים עם חרולים ודרדרים וחרדלים, איך ניתרו כמו חגבים וחרגולים. אורה מקשיבה לשטפו. עמוק בתוכה מניע איזה דגיג מאובן בזנבו, ואדווה מדגדת במותניה. מעניין איך זה בערבית, היא תוהה אחר-כך, הרי זה גם הנוף שלהם, וגם להם יש עיצורים מחחרים, כאלו שהגרונ נחנק מהיובש. היא מדגימה, והכלכל זוקפת עיניים משתאות. תגיד, אתה עוד זוכר את המלים שלמדת בערבית לכל החרולים והקמשונים האלה, או שבכלל לא לימדו אתכם את זה במודיעין? ואברם צוחק, אותנו לימדו בעיקר על טנקים ומטוסים ופגזים, על קמשונים איכשהו לא דיברו. טעות, טעות גדולה, פוסקת אורה (486-487).

אברם ממסגר את השפה בתוך הסימבולי ובתוך הלאומי ומכפיף את המרחב לעקרון הצדק ("שפה מארץ תצמח" כפרפרזה על "אמת מארץ תצמח וצדק משמיים נשקף" [תהלים פה, 12]). מתוך כך, הוא מניח שאורה מתכוונת בדבריה לכך שהשבילים מדברים עברית. אולם בשונה ממנו, אורה מציגה תפיסה הממקמת בתוך השפה ובתוך התרבות את הגוף החי, שהודחק. החדרת מרחב-הטקסט הסמיוטי אל מרחב-הטקסט הסימבולי והצפתו ברמה מוגברת פותחים אופק לזהות שאינה יציבה ומונוליטית ואינה כפופה לחוקי ולסדריו

של הסדר הסימבולי ו”חוק האב”. כך, נפתחת גם אפשרות להבנות אחרת את המרחב הישראלי, כמרחב אתי, לשמוע את מלמולי המרחב בעברית ובערבית (”גם להם יש עיצורים מחרחרים”; ”טעות גדולה”), לדמיין את מרחבו של הערבי שחי על אותה אדמה, ולפנות לו מקום כשכן ולא כאויב:

סימוני השביל שלהם מחוקים בפחם, או שמישהו הפיל בכוונה את העמודים עם הסימונים, או אפילו הפנה בכוונה את שלטי העץ לכיוונים לא-נכונים. אבל כל כך יפה פה, לוחשת אורה, ומשהו נכלם בקולה, כאילו היא מציצה לתוך מראָה לא־לה. השביל, שאולי כבר אינו השביל שלהם, אולי כבר הוגו ממנו לדרך אחרת, מתפתל בין כרמי זיתים ומטעי פירות, ונחל זורם לצדו, ובאורה שבים ודוקרים סמי והנסיעה שלהם באותו יום עם עופר לצבא, ויזדי שהתרפק עליה, והאשה שהיניקה אותו אחר כך, ואלה שישבו על הרצפה, בבית החולים המחתרתי, וחיממו להם אוכל על מבער גז קטן. והגבר שכרע וחבש את הרגל של ההוא שישב לפניו על כיסא. ואיך לא תפסה מה עובר על סמי כשהוא רואה את הפצועים והחבולים שם. מיד כשתחזור הביתה, היא נודרת, דבר ראשון היא מתקשרת אליו להתנצל. היא תתאר לו בדיוק באיזה מצב היא היתה באותו יום, ותכריח אותו, פשוטו כמשמעו, להתפייס איתה. ואם הוא לא יסכים, היא תסביר לו באופן הכי פשוט שהם חייבים להתפייס, מפני שאם היא והוא לא מסוגלים להתפייס אחרי יום אחד כזה, אולי באמת אין סיכוי שגם הסכסוך הגדול ייפתר (580).

כאשר סימני המרחב המובנה מטשטשים ונעלמים, מתהווה מחשבה נזילה יותר על האחר, על חייו, על גורלו ומרחבו. אורה נזכרת בבית החולים המחתרתי לשב”חים וכעת ”קוראת את המרחב” מתוך פרקטיקות של דאגה ואכפתיות – הילד יזדי שראה בה אָם ונרדם עליה, האישה הזרה שהיניקה אותו, הדאגה לפצועים ולחולים והטיפול המסור בהם. השיפוט המוסרי שמפעילה אורה שונה כעת מהיגיון הסכסוך המקבע ידיד ואויב, תוקפן וקרבן. בשונה מעמדה הרואה באותם אנשים סיכון ביטחוני או עבריינים שיש להעניש, היא נזכרת בהם באמפתיה ובחמלה, ואף מזהה במחשבתה זו אפשרות אישית ופוליטית של התפייסות ופתרון לסכסוך.

אולם גרוסמן אינו מסתפק בחיבור בין פעולת ההליכה והדיבור של אורה, שכן טקטיקה כזאת עדיין כותבת מרחב־טקסט פרטי, וצמודה לפיכך לנקודת מבט סובייקטיבית. משום כך, הוא יוצר במקביל מעגלים רחבים של אנשים זרים שצועדים בשביל. צעדיהם ודיבורם משתרגים בהצטלבויות שונות עם צעדיה ודיבורה של אורה, והם חומקים ומתחברים ומסרטטים על גבי שביל ישראל מפות מרחביות סמנטיות נוספות. בקריאה ראשונה הראיתי כיצד ניתן לטעון כי גרוסמן פונה אל הקורא המדומיין שלו באמצעות המחברת שאבדה לאורה ומתמלאת בסיפורים על געגועים לתום, לחלוציות ולארץ ישראל הישנה. בקריאה נוספת ומעמיקה יותר אבקש להראות כיצד נפתחת גם אפשרות נוספת: לקרוא מחדש את שביל ישראל כערב־רב של מסלולים־סיפוריים סמוכים שיוצרים מרחב־טקסט אזרחיים בנוף שהולאם.

בתחילת מסעה החלה אורה בכתיבת מחברת יומן המתארת את חיי הבן. פעולת הכתיבה, בין עצירה לעצירה ולאורך ההליכה, התווספה לעודפות הסיפורית – גם כאן סופרו קורות הבן במלל אינ־סופי וביטאו דאגה פרטית של אם לבנה. הגבולות שבין הכתיבה במחברת, ההליכה והדיבור על הבן מתמסמסים, וגם כאן מעצב גרוסמן "שפת אם" סמיטית כחלק מפעולת ההליכה ו"ביצוע" השארת הבן בחיים:

בזינוק היא נחלצת משק־השינה, חוטפת את המחברת, ובחושך כותבת עופר עופר עופר [...] עשרות פעמים, באותיות גדלות ומעוקמות, וממלמלת את שמו בחצי־קול [...] ומוסיפה ואומרת את שמו בלחישה ובקול, וגם במנגינות שונות, עופר? עופר [...] עופר! (299).

שפת הגוף האימהי נשזרת, אפוא, אל תוך הטקסט והדיבור בצלילים ובמלמולים. אולם תוך זמן קצר המחברת נשכחת באחת מנקודות השביל ואורה חושדת שהרופא שחלפו על פניו אימץ אותה. בדומה לאופי צעידתם של אורה ואברם במרחב, גם הרופא משוטט במעגלים, בקיצורים ובעיקופים. כשמצטלבות דרכיהם באחד הימים, אברם "גונב" את המחברת ומשיב אותה לאורה.

קולה של אורה כבר אינו הקול הבלעדי במחברת. קולות זרים של אנשים שצועדים בשביל ישראל התערבבו בקולה, ונמסכו זה לתוך זה ללא הפרד והם מספרים סיפורים אישיים, קטנים, בלתי הרואיים בעליל, דומים לסיפורה שלה: סיפורים על אב ואם, על עבודה משותפת, על געגועים ועל חרטות של יומיום. גרוסמן יוצר פוליפוניה שנשזרת בהליכתם ובדיבורם של האנשים במרחב. וגם הקולות אינם זהים: במבט ראשון נראה כי גרוסמן מתמקד בארץ ישראל הישנה, אולם נראה כי מסגרות אלה מתפרקות וכל אחד מהאנשים מתגעגע לארץ ישראל קצת אחרת, לתום ייחודי לו ולחום אנושי ממישהו שהיה קרוב אליו אישית. הסיפורים ההיסטוריים הללו מגוונים, והם ממלאים את שביל ישראל בזיכרונות פרטיים. דברים אלה דומים לאופן שבו דה סרטו ראה את הטקסט האורבני כתנועה עמומה של האנשים בעיר:

משתמשים אלה משחקים במרחבים שאינם נראים; הם אינם מכירים אותם אלא באופן עיוור [...] הדרכים המגיכות זו לזו באותה השתרגות הן שירות לא נודעות שבהן כל גוף משמש רכיב שנחתם בידי גופים רבים אחרים. הן חומקות מהקריאות. הכול מעיד על כך שעיוורון מאפיין את הפרקטיקות הארגוניות של העיר המאוכלסת. רשתותיהן של אותן כתיבות מתקדמות ומצטלבות מרכיבות סיפור רב־פנים נטול מחבר או צופה, שנוצר מקטעי מסלולים ומשינויים של מרחבים: ביחס לייצוגים הוא נותר באופן יומיומי, ללא גבול – אחר.<sup>60</sup>

קולות האנשים בשביל ישראל יוצרים אפוא סדרות של מסלולים פרטיים רבי־זמנים ומרחבים, שמאכלסים את המרחב באופן בלתי ניתן לסימון תוך התקות, בריחות, שכתובים

60 דה סרטו, הערה 18 לעיל, עמ' 208.

ושינויים של מרחב הסיפור הלאומי. לתנועתם של אורה ואברם במרחב נוספים שני קולות שנרשמים בעל פה: קולם של נערים דתיים תושבי התנחלות תקוע שמתלוננים על שטחי אש, וקולו של הסב הערבי שאינו מספר את סיפור הגעגועים והחרטות הפרטיים שלו ("אולי יותר טוב לא אומר הסב" [582]). שתיקתו של הערבי ממשיכה להדהד במרחב הטקסט ומספרת את הסיפור המשותק של החברה הערבית בישראל. ניתן לטעון כי גרוסמן אינו מאפשר פתחון פה לערבי ומוחק את סיפורו, אך ניתן לטעון גם טענה הפוכה: שתיקת הסב הערבי מדברת בקולות רועמים ומספרת את סיפור השתקתו בנרטיב הציוני. זוהי שתיקה שחושפת את מעשה ההבניה של הגאוגרפיה הלאומית, הזהות הקולקטיבית הישראלית והסיפור הציוני על האדמה, תוך דחיקת תרבותו של הערבי מן הנוף הלאומי המוצג כ"טבעי". טענה זו מתחזקת לאור הרצף הסיפורי שבונה גרוסמן עם החריגה משביל ישראל והמחשבה על סמי, יזדי והשב"חניקים בבית החולים הערבי המאולתר, דרך שתיקת הסב הערבי הזקן, ולעבר סיפורי הבן על שירותו הצבאי, על מחסומים ופעולות מבצעיות, על שתיקת ההורים וחוסר יכולתם להתמודד עם הסיפורים הללו. ובעיקר סיפורה של אורה, שלא מצליחה להתמודד עם מקרה אחד ספציפי: סיפורו של ערבי זקן מכפר דורא שבנה עופר וחבריו ליחידה שכחו בתא קירור בעת פעולה מבצעית, והיא לא יכולה להפסיק להעביר את הסיפור בראשה, גם אחרי שהמקרה הוביל לפירוק המשפחה.

## איש זקן, חסום־פה בתא קירור בחברון: סירוב להביטוס הפוליטי אזרחי שהולאם

גרוסמן מציף את תרבות ההדחקה והדחיקה הישראלית וממקם את שתיקתו והשתקתו של הערבי כחלק ממערך של שתיקות והשתקות בתרבות הישראלית, ששותפים לו במודע ושלא במודע גם אורה ומשפחתה. כך למשל, כאשר הבן מספר לאמו על מחסום תפוח ועל בדיקת אלפי פלסטינים בעזרת מכשיר לגילוי מתכות, אורה מופתעת, אך כשהוא ממשיך בפליאה: "לא חשבת איך עושים את זה שם?" עונה אורה "לא סיפרת", ואילו הוא "ממשיך בשיחה כאילו כבר השלים עם כך שאין לצפות ממנה שתדעי" (87). במקרה אחר מספרת אורה לאברם על ימים שהיה חוזר הביתה, והיא הייתה נסמכת לתפקיד "אם של חייל", מבשלת, מגהצת ומפנקת, אך גם מבחינה בהסכם משפחתי לא כתוב של שתיקה, שהיא עצמה מצייתת לו:

כשהיא מסיעה את מבטה אל אילן, היא חשה לפתע בבהירות איך אילן רואה את עצמו כעת בעיני עופר, כולו אזרחיות שאננה, מפורזת כמעט נפשעת [...] והיא יודעת – היא מסבירה לאברם – שהיא ואילן לא יכולים אפילו לנחש את המאמץ שנדרש ממנו ברגעים האלה כדי למחוק, או לפחות להשעות, את עולמו האחר, בשביל שיוכל להיכנס הביתה מבלי להישרף במעבר. המחשבה כנראה חולפת באותו רגע באילן, ושניהם מביטים זה בזה בחטף: פניהם עדיין מלאות צהלה, אבל אישם, בקרקעית עינם, הם נרתעים זה מזה כשותפים לפשע (584).

גרוסמן מפרק את ההפרדה שמתקיימת בחברה הישראלית ובשיח הציבורי בין "כאן" ו"שם", בין "חוץ ו'פנים" ומראה כיצד שני המרחבים מתערבבים זה בזה ומשפיעים זה



על זה. ההפרדה מתגלה כפיקציה כשחיי הבן בסכנה וכשהוא מספר על האלימות שהוא עצמו מפעיל על אחרים בשם מדינת ישראל. גרוסמן חושף גם את האופנים שבהם מנגנון ההסתרה וההשתקה בכל הנוגע לנעשה בשטחים איננו רק מנגנון פוליטי-חברתי שמוחל על האזרחים "מלמעלה", אלא שותפים לו בעת ובעונה האזרחים שמפנימים את אותו מנגנון ומעדיפים "לא לדעת". כך אפוא, אורה, שמעידה על עצמה כמי שניתקה עצמה "מהמצב", שותפה לאופן ש"המצב" משוכפל ומאושר. היא ומשפחתה מפנימים את ההיטוס הפוליטי האזרחי שהולאם, ותופסים את העולם במונחים אתניים כחלוקה בין "אנחנו" ו"הם", בני הלאום "שלנו" ולאומים אחרים, "ידיד" ו"אויב", ובכך מבטאים אזרחות מולאמת שבה השותפות האזרחית הבסיסית לקויה.<sup>61</sup> לטענת יונתן בוימפלד מארגון "שוברים שתיקה":

השתיקה היא תוצר של התנגשות בין שני עולמות שונים. עולם הבית, ה"עורף" ועולם ה"חזית", הפעילות בשטחים. כשחייל מביין שהחיים בבית נמשכים כסדרם גם כשהוא חי במציאות מטורפת ובלתי אפשרית, הוא מנתק בין שני העולמות הללו. איך אפשר לאכוף עוצר ביום שלישי, לעמוד במחסום או לעכב אזרחים, וכיום רביעי, במרחק של שעה נסיעה, לצאת עם חברים לפאב, לשבת עם ההורים בארוחה משפחתית ולספר על איך זה להיכנס לבית לא שלך, להפוך את כולו, לנעול את הילדים והנשים בחדר אחד, לגור בביתם יומיים ואז לעבור לבית אחר? אף אמה בישראל אינה יודעת, ולעיתים אינה רוצה לדעת, ואף לא תוכל לדעת מה באמת מסתתר מאחורי המלה "קו", "מוצב" ו"מחסום".<sup>62</sup>

בארוחה משפחתית במסעדה חוגגים אורה, אילן והילדים יום הולדת לבן הבכור אדם, ועופר ששותק לרוב, מספר על נוהל מעצר חשוד, על עמידה במחסום, על מבצע בחברון ועל אימוני ירי, ושוזר בדיחות צבא בסיפוריו. בקטעי סיפורים שמספר הבן מפנימים ההורים את מנגנון ההשתקה ("היטב ידעו שאל להם להגיב לסיפור ולו במלה אחת" [492]) אולם, מסיפור לסיפור הופכת הארוחה המשפחתית גם ל"אחוות גברים" שמתוכה מאושרת הקהילה המדומיינת, כקהילה שבהגדרתה היא קהילה של גברים.<sup>63</sup> אורה ניצבת כחסרת שפה משלה וכמי שאינה שותפה לשיח הלאומי אלא באופן משני, מתוך אימהותה. כשהם צוחקים, היא "צוחקת כי שלושתם צוחקים עכשיו והיא לא יכולה להרשות לעצמה להישאר מחוץ למעגל" (494), אך מתוך מיקומה כ"אחר" היא גם מבחינה ש"משהו פה לא נכון" (שם). בדיעבד מבינה אורה שבשעה שישבו וסעדו יחד כמשפחה, בנה עופר וחבריו ליחידה שכחו שכלאו איש זקן בתוך חדר-קירור במרתף של בית בחברון, לאחר שחסמו את פיו בזמם.

בעודפות גדולה מספרת אורה לאברם על המקרה, ומסבירה ששוב ושוב פרצה מתוכה השאלה איך אפשר לשכוח בן-אדם בחדר קירור במשך יומיים. השאלה, שהופנתה

61 ראו, רלי אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 399-404.  
62 יונתן בוימפלד, "למה שותקים ועל מה שותקים? עדויות חיילים", חנה הרצוג וכנרת להד (עורכות), ידענים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 185.

63 וראו: צמיר, הערה 37 לעיל, עמ' 102-103.

באובססיביות לכל אחד מבני משפחתה ולחבריו של הבן בחטיבה ושוב אל בעלה, הילדים והחברים, פוגעת ביציבות דמותה כאם וכאדם בעיני משפחתה, מעגל חבריהם והצבא. אורה מפרקת את מנגנון ההשתקה ומצביעה על המערך האסטרטגי שמרכיב את המנגנון: מידור המקרה על ידי הצבא, אילן שמושך בחוטים כדי לסגור את העניין, החיילים שמצדיקים את פעולתם ותפיסת הצבא כסמכות אפיסטמית הקובעת אם יש אשמה או לא. אולם בניגוד לחוק המשפטי, אורה מפנה את תשומת הלב לאחריות האישית של הבן שלא ירד ובדק בעצמו מה עלה בגורלו של הזקן, ששכח את הזקן וישב בארוחה, ושבכלל הושם שם הזקן מלכתחילה.

חוסר יכולתה של אורה לעמוד בתו התקן האימהי ולהזהות עם הסיפור הלאומי כפי שילדיה ובעלה מתפקדים בתוכו, מביאה בסופו של דבר להתפרקות משפחתה. בעלה נזף בה "שמתחיל להישבר לו מהצדקנות ומההתחסדות שלה, ושכדאי מאוד שהיא תזכור שעופר זקוק לה עכשיו, זקוק לתמיכה המלאה שלה" (602). אורה בתגובה מתוארת כמי שמתערערת כולה מן הדרושה: "תמיכה במה, תמיכה במה, ובעצם רצתה לצעוק, תמיכה במי, כי באמת כבר לא היתה בטוחה" (שם). אילן מאשים אותה "את האמא שלו, את לא ממחסום ווטש" (שם), בנה אדם אומר לה ש"היא אמא לא טבעית" ובנה עופר צועק עליה ש"תרד ממנו". ואורה עצמה מתפלאת שהיא מגיבה כך, הרי היא צָזָה לפמיניזם ולנשות מחסום ווטש ורק דואגת לילדיה ("מה לה ולנשים ההן, היא לא חיבבה אותן, משהו מתריס ומעצבן וגם לא הוגן היה בהן וברעיון כולו" [שם]), וזהו אם כן עונשה של מי שמתעקשת לא לשתף פעולה עם מנגנון ההשתקה ולא לצייט להביטוס הפוליטי האזרחי שהולאם. כך אפוא, גרוסמן מראה כיצד המשפחה, הקולקטיב והלאום שזורים ומפולשים זה בזה באופן בלתי ניתן להתרה. המכניזם התרבותי שקושר בין המשפחה הישראלית ללאום אינו מאפשר התנגדות, שכן כל ערעור על הלגיטימיות של המנגנון הלאומי יביא לערעור הזהות הקולקטיבית והאישית וייתפס כפעולה חבלנית במסגרת הבינרית הצרה שבין ידיד ואויב.

ועם זאת, הסיפור שהושתק כיוון שלא נמצא לו מקום במסגרת המשפחתית ובמערכת הצבאית, מתאפשר במסעם של אורה ואברם בשביל ישראל. אורה מספרת לאברם שאותם ימים של המקרה בחברון היו גם ימים של פיגועים תכופים באוטובוסים ובבתי קפה בירושלים, והיא היתה יוצאת מביתה ועולה על אוטובוסים בעיר מבלי שבני משפחתה ידעו, ומביטה בחלונות, לעתים על אברכים מזק"א, שהגיעו לאזורי פיגוע שהאוטובוס שנסעה בו עבר בהם לפני רגע:

בנסיעות הללו באוטובוסים כאילו הונח לה מהם מעט, וגם מעצמה, מן ההתעקשות המשונה שלה להתקוטט עם כולם שוב ושוב, ומן השאלות הקנטרניות שלה והמעגליות שלה, שלמען האמת התחילו להטריף גם אותה. שפרצו ועלו מתוכה כמו גיהוקים חומציים בכל פעם שרק חשבה על מה שקרה שם, או כשרק שמעה את הפיפסים של החדשות, או אפילו כשרק חשבה על עופר. כאילו לא היתה מסוגלת לחשוב עליו, היא אומרת, בלי לעבור קודם דרך המקרה (598).

שאלת הצדק והאחריות האישית עולות, אפוא, במלוא חריפותן. אורה מפעילה ממד של אחריות אישית ישירה בעוד משפחתה מצפה ממנה להשאיר את ההכרעה המוסרית למערכות הגדולות ולהתיישר לפי עקרון הצדק. בה בעת דורשים ממנה בעלה וילדיה שאם היא מחליטה לגלות אחריות, מוטב שתגלה אחריות לאדם הקרוב, לבן ולשלומו, אחריות שיש בה גם ממד ברור של שבטיות. אבל אורה מגלה אחריות לאחר רחוק, לערבי, לאויב. לטענת לוינס הופעתו של "האדם השלישי" משמשת עילה להתארגנות חברתית ומדינית, שכן הוא יוצר מתח במבנה האתי – "למי צריך לדאוג"? לאחר קרוב או לאחר רחוק? לזולת ראשון או שני? לבן שלי או לערבי? לילדים-חיילים שנתקלים בסיטואציות קשות בשירות הצבאי שלהם ולעתים הופכים לקרבנות של מלחמה שלא בחרו בה? או לערבים, קרבנות של שנות כיבוש ארוכות המנסים לקיים את חייהם בלב אזורי מלחמה? ובניסוחו של לוינס:

בין האדם השני לשלישי עשויים להתקיים יחסים שבהם האחד אשם כלפי השני. אני עובר מהיחס שבו אני מחוייבו של האחר, האחראי לאחר, ליחס שבו אני שואל את עצמי מיהו הראשון. אני שואל את שאלת הצדק [...] כיצד לשפוט? כיצד להשוות את האחרים, היחידים ובלתי ניתנים להשוואה?<sup>64</sup>

אורה, שעולה במתכוון על אוטובוסים בתקופה של פיגועים מעמידה עצמה בסכנת חיים ומממשת בגופה את עקרון ה"החלפה" (substitution) הלוינסי הטוען כי אינך יכול להישאר אדיש, להסתגר בד' אמותיך ולטעון שעוולות הזולת אינן מעניינך. על פי לוינס "החלפה" היא מצב שה"אני" מעמיד עצמו במקום ה"אחר" ונעשה אחראי למעשיו ולמחדליו. אחריותו של ה"אני" חורגת אפוא מהמעשים שהוא עצמו עשה או לא עשה לאדם האחר, וכעת הוא מכפר על חטאי הזולת בכך שהוא לוקח על עצמו את אשמת המעשים, מחליף אותו ולעתים אף נפגע במקומו.

אורה מכפרת במקום עופר על מעשיו בחברון ומקריבה עצמה מתוך אשמה על עוולותיו. ניתן, ללא ספק, לטעון כאן למזוכיזם נרקיסיסטי של אורה, אשר בדומה לעונג שתכננה בו את "המחאה הסרבנית", גם כאן היא שמה עצמה כקרבן אולטימטיבי בלבה של סיטואציה אלימה. ועם זאת, העמדה הקרבנית שבנשיאה בסבל אינה הממד היחידי בפעולתה של אורה, שכן פעולתה מאפשרת גם אופק אתי-פוליטי, על כל המורכבות הבעייתית שבכך. אורה מתארת כיצד נסעה שוב ושוב באוטובוס עד לרגע שהרגישה "התרה" – הרגע שבו הצליחה לראות את פניו של הזקן הערבי:

אף פעם לא ידעה מראש כמה יהיה עליה לשהות כאן, וגם לא היתה מסוגלת להתיק את עצמה מכאן ולרדת, עד שהיה מגיע איזה רגע שבו – ללא שום סיבה נראית לעין – היתה חשה בתוכה הקלה, הַתְּרָה, כאילו התפוגגה השפעתו של חומר שהוזרק לה, ורק אז היתה יכולה לקום ולרדת מן האוטובוס ולהמשיך ביומיומה. ועוד דבר

64 עמנואל לוינס, אחרות וטרנסצנדנטיות, 1995, עמ' 148. מצרפתית: ז'ואל הנסל, "אתיקה ופוליטיקה בהגותו של עמנואל לוינס", עמנואל לוינס בירושלים, פרשנויות פילוסופיות ופרספקטיבות דתיות, ז'ואל הנסל (עורכת), מאגנס 2007, עמ' 152.

השתנה: ככל שחלפו הימים, יכלה יותר ויותר לזמן לעצמה את דמותו של הזקן התימהוני, שרקד וצחק והשתולל עירום כביום היוולדו מול החיילים שחילצו אותו לבסוף מחדר־הקירור שבמרתף בחברון (שם, 600).

מתוך שברירות הקיום האנושי, אורה מדמינת את האיש שעבר אובייקטיפיקציה והפך ל"מקרה" ומבקשת לגלות כלפיו אחריות. היא עושה זאת דרך עקרון ההחלפה והכפרה בעודה מוותרת על האימפריאליזם של ה"אני" ומציבה את חייה כשווי ערך בסדר הבריאה לחייו. במונחיו של לוינס זוהי התגלות פניו של ה"אחר" והיענות לצו האתי:

הפנים מדברות. גילוי הפנים הוא השיח הראשון. לדבר זה לפני הכול האופן שבו מגיעים אל מאחורי המראה החיצוני של הפנים, אל מאחורי צורתן [...] הפנים הן עליבות. עירום הפנים הוא דלות, והוא כבר תחינה המכוונת ישירות אלי. אולם תחינה זו היא דרישה. הענווה מתאחדת עם הרום. וכך מוכרז הצד האתי של הביקור.<sup>65</sup>

מובן שאורה אינה רואה את פניו של האיש, כי אם את דרישתו המופנית אליה – לגלות אחריות כלפיו. ההיענות של אורה לאחריות לאדם השלישי, לחירותו, לדיכויו ולעוולות שפוקדים אותו, משבשת את המעגליות של קרבן-תוקפן, שכר-ועונש, שמזינים את מעגל הדמים. בכך נפתח אופק אתי-פוליטי חדש במבנה האחריות: כשמערכות הצדק קורסות, אורה מבקשת להחזיר את ממד האחריות האישית ואת הנשיאה בסבל כאחריות לזולת. ועם זאת, היחס האתי הזה נותר כאמור פרטי לגמרי, שכן את פניו המדברות של הזקן הערבי אין מי שיראה: לא בחברון, שם נכלא במרתף על ידי חיילים, ולא במשפחתה של אורה ובמערכת הצבאית העוסקות בהשכחת סיפור הפקרתו. בהתאמה, הושתקה גם התנגדותה של אורה, והיא עצמה השתיקה את סיפורה על העלייה על האוטובוסים, דמיון פני הערבי וגילוי היחס האתי כלפיו. אולם, אורה שמספרת לאברם לראשונה את הסיפור מנקודת מבטה, מפנה לערבי מקום ופותחת את המרחב הארצישראלי לאזרחיות מסוג גבוה יותר: זוהי אזרחיות שבמרכזה האדם, באשר הוא, ועמה אחריות אישית לגורלו.

קולו המושתק של הערבי וקולה המושתק של אורה נרשמים, אפוא, בנוף ומדברים בשביל ישראל. אולם גם כאן, הסיפור אינו נותר פרטי. אברם, שמקשיב לסיפורה, מזמן אף הוא את פניו של האיש. תחילה "פניו חיוורת" (600), לאחר מכן "הוא פולט נהמה לא-נשלטת של כאב ותדהמה. קול של גוף שהופל מגובה רב ונחבט בחוזקה באדמה" (601), הוא "מחבק את עצמו בזרועותיו בכוח, ומרגיש כאילו כפור יורד ועוטף אותו בלב התכלת והסנוורים של נחל ציפורי, כפור של צינוק אפל" (605) הדומה לצינוק שהוא עצמו שהה בו בשבי, וכאשר שואלת אותו אורה אם אין בו שנאה לערבים אחרי ההתעללויות שעבר, "אברם מהרהר. הזקן מחדר־הקירור בא אל עיניו, שוכב עירום על המדרכה וחובט בה בראשו ומקרטע לעיני החיילים [...] ואילו השביל "כמו מנסה להתנער מזוהמת עצמו, ומתפתל [...] לא, הוא אומר" (619).

65 עמנואל לוינס, הומניזם של האדם האחר, ירושלים: מוסד ביאליק, 2004, עמ' 69-70.

בשנת 2006, זמן קצר לאחר סיום מלחמת לבנון השנייה, נאם גרוסמן בעצרת הזיכרון ליצחק רבין. בנאומו ביקר את המלחמה, אך גם ניתח בקווים עבים את משבר הערכים שהחברה בישראל מצויה בו. שבע שנים לאחר מכן, בשנת 2013, ביום הזיכרון לחללי מערכות ישראל, ביקשו מאחד התלמידים בתיכון עירוני א לאמנויות בתל אביב להקריא את הנאום שנשא גרוסמן,<sup>66</sup> אבל בטקסט ערכו שינויים. במשפט: "מותם של אנשים צעירים הוא בזבוז נורא, זועק. אבל לא פחות נוראה התחושה שכבר שנים רבות מדינת ישראל מבזבזת באופן נפשע, לא רק את חיי בניה, אלא גם את הנס שאירע לה; את ההזדמנות הגדולה והנדירה שהעניקה לה ההיסטוריה, את ההזדמנות ליצור פה מדינה מתוקנת, נאורה, דמוקרטית, שתנהג לפי ערכים יהודיים ואוניברסליים"<sup>67</sup> – נמחקו בהוראת בית הספר המילים: "באופן נפשע". ואילו במשפט: "כל בר דעת בישראל, ואני אוסיף ואומר גם בפלשתין, יודע כיום בדיוק את הקווים של הפתרון האפשרי לסכסוך בין שני העמים",<sup>68</sup> נמחקה ההתייחסות לפלסטין. הנימוק להשמטה היה כי אמירת המשפטים במלואם תפגע במשפחות השכולות. בתגובה לסירובו של הנער לקרוא את הנאום תוך השמטת המילים כתבה אחת המורות:

במדינת ישראל יש עדיין שתי פרות קדושות: יום השואה ויום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ונפגעי פעולות האיבה. ימים אלו מתאפיינים בקונסנסוס עטוף תוגה ותחושה ממלכתית שמבקש להדגיש את המאחד. בטקסים המתקיימים בבית הספר, טקסים שאליהם מוזמנות המשפחות השכולות ובהם משתתפים מעל אלף תלמידים, נעשה ניסיון אמיתי מצד אחד להעביר מסר מהותי ומצד שני לא לפגוע ברגשות של אף אחד מאותם משתתפים. מחשבה זו הנחתה את ההחלטה לבטל את אותן שש מילים.<sup>69</sup>

הצנזורה הבית-ספרית ערכה לגרוסמן את אותה הלאמה שערכה המערכת החברתית, התרבותית והלאומית לארגוני המחאה והשלום שבמרכזן עמדו נשים: היא קיבלה את נאומו כנאום חשוב ומהותי המגייס את הקהילה המדומינת, תוך שהיא משמיטה ומשתיקה את מה שאינו מתאים למערכת – ביקורת קשה על הנהגה המדינית ואופני פעולתה ומחיקת הפלשתנים כצד אנושי בסכסוך, שהקשבה לו עשויה להביא לקידום השלום. המערכת הבית-ספרית אכן איתרה את ביקורתו של גרוסמן: שש המילים הפשוטות הללו אכן פוגעות בקונצנזוס הממלכתי, הן אינן מבקשות להשאיר את הקונצנזוס הזה עטוף תוגה ממלכתית אחידה, אלא להתוות דרך לשיקום החברה האזרחית בישראל. אולם, חברה אזרחית שכזאת עדיין רחוקה מלהתקיים. עדי אופיר במאמרו "חברה אזרחית בעיר ללא

66 וראו: נאומו של דויד גרוסמן בעצרת לזכר יצחק רבין, הארץ (4/11/2006) <http://www.haaretz.co.il/1.1548900>; או קשתי, "מצנזרים את גרוסמן", על המשמר - הבלוג של אור כספי והארץ (21/4/2013) <http://blogs.haaretz.co.il/orkashti/71>.

67 נאום גרוסמן, שם [הדגשות שלי, מ"נ].

68 שם, הדגשות שלי.

69 הציטוט הובא אצל קשתי, הערה 66 לעיל.

הפסקה" טוען כי במציאות ההיסטורית העכשווית, חברה אזרחית מתקיימת, אם בכלל, בסדקים שמותיר השילוב שבין המערכות השונות. לדידו, חברה אזרחית עשויה לשרוד אם היא מצליחה להיאחז בסדקים:

תחילה כמו אזוב שבקיר, אחר כך כמו עשב שוטה, בן-יומו, אחר כך כמו שיח ערער שמרחיב בשורשיו את הסדקים שהוא נאחז בהם ומפורר את הסלע שמתוכו הוא צומח. חברה אזרחית היא מובלעת של אתנחתא, מעין יציאה להפסקה, התמקחותם של אזרחים שמבקשים רק רגע אחד של שקט, רגע אחד שקט בבקשה, כי הם רוצים לומר דבר-מה, או לעשות דבר-מה [...] אבל תמיד באופן שנוגע לאיזה עניין משותף. העניין המשותף חורג מפרטיותם [...] במובלעת זו שעדיין לא נכבשה על ידי אחת המערכות, בהתחמקות זו מפניהן, בהתעסקות זו בעניין המשותף אבל לא על פי ייצוג של עניין זה על ידן, נוצרים יחסי גומלין של התקשרות ושל תקשורת שיש להם ממדים אנושיים, לא מערכתיים.<sup>70</sup>

לטענת אופיר, החברה האזרחית כיום היא תחום שלטונו של "לוחם הגרילה האזרחי" שבבואו לאתר סדקים ובקיעים במערכת מלווה אותו "עניין משותף" שאיננו הטוב, כפי שחשבו היוונים, אלא הרוע – אותן רעות שהמערכות החברתיות מייצרות ומפיצות באופן מובנה ושיטתי. לדידו, הרגישות המשותפת ביחס לרוע בלתי נסבל וההיחלצות למאבק בו הם תנאי לקיומה של חברה אזרחית.

באשה בורחת מבשורה ניסה גרוסמן להתוות דרך כזו מתוך עבודת האימהות במרחב. הפעולה הנגדית שסרטט גרוסמן חורגת כמובן מן האפיון המיליטנטי של "לוחם הגרילה", אך בדומה לתיאורו של אופיר, אותן פעולות טקטיות ניסו להרחיב את הסדקים ולפורר מבפנים את המערכות הספרותיות והתרבותיות שבתוכן צמחו. גרוסמן קשר בין המרחב הישראלי למרחב השיח החברתי, התרבותי והלאומי, מתוך תפיסה כי שינוי מרחבי זקוק לשפה שידובר בה, ושינוי השפה זקוק למרחב שיגולם בה, ולכן לא ניתן לנתקם זה מזה. מהלך זה יצר מתח תמידי בין פירוק והיטמעות, בין חתירה והכללה. את המודל הזה סרטט גרוסמן במרחב שעל אף שהוא מובנה פוליטית ואידיאולוגית הוא עדיין מרחב אקס-טריטוריאלי, רחוק מחיי היומיום בישראל. פעולותיה של אורה אף הן – פעולותיו של החלש, שאין לו אלא להמציא בכל פעם דרכים חשאיות, סמויות, לעתים אף היסטוריות ומגוחכות, כדי להמשיך לחיות בתוך מערכות הכוח, לשבש אותן ולהיטמע בהן, ולייצר שיבושים חדשים תוך כדי תנועה.

ואולם, בחינת המערכת שיצר גרוסמן, על הסתעפויותיה השונות, יכולה להוות תשתית לחברה אזרחית אלטרנטיבית: אימוץ פוזיציה אמהית מוסרית של דאגה, אכפתיות, אי-אלימות וחתירה לשלום, הבלעת "שפת אם" בתוך השפה הסימבולית הלאומית, יצירת "רווח" בין הסיפור הפרטי ובין הסיפור הלאומי ויצירת "רווח" בין הזיכרון ההיסטורי

70 עדי אופיר, "חברה אזרחית בעיר ללא הפסקה", ישראל: מחברה מגויסת לחברה אזרחית? יואב פלד ועדי אופיר (עורכים), ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 172-173.

הפרטי והזיכרון הלאומי המובנה, אנטי־הרואיות, התנגדות להלאמת הבנים, לעקידת הבנים ולפולחן השכול, שיקום ההביטוס האזרחי, הבניית מרחב אתי ופינוי מקום למדומיין המרחבי של ה"אחר", אחריות אישית ויחס אתי ל"אחר", והעדפת הסיפורים הפרטיים, הקטנים והפשוטים, הלא הרואיים וה"מיותרים" – כל אלה עשויים לשמש אופק למחשבה חברתית־פוליטית אלטרנטיבית, אם ימצאו קולות קשובים שיסכימו לחבור בעיקופים, בהצטלבויות ובהתקות, למסלולים של הרומן הזה.

אוניברסיטת בן־גוריון

# באב אלשמס: "אי אפשר לכתוב רומן"

## שלומית רמון-קינן

קריאת הרומן הפוליטי הנפלא מאת הסופר הלבנוני, אליאס ח'ורי, היא חוויה מטלטלת. הספר קשה מבחינה רגשית בגלל האירועים המזוועים שהוא מתאר בפרוטרוט ובאופן גרפי: מלחמת 1948 ביישובים פלסטיניים שונים, הטבח בסברה ושתילה ומלחמת האזרחים בלבנון. הקריאה קשה במיוחד לקורא הישראלי, שחלקו באירועים השונים מואר בצורה רחוקה מלהחמיא, אותו קורא שבמוחו באב אלשמס מהדהד את "באב אל-ואד"<sup>1</sup> ומונע ממנו להשתחרר מן המיתוס "שלנו" ולהיכנס לזה של האחר. הספר קשה לקריאה גם מבחינה נרטיבית: ההווה הסיפורי מתרחש בבית החולים אל-ג'ליל, שכבר איננו בית חולים ממש, חסר צוות רפואי וחסר ציוד. הדובר הוא ח'ליל, רופא שכל התמחותו מתמצה בקורס בן שלושה חודשים בסין, המספר את סיפור חייו של יונס לינס, גיבור מלחמה שלחם בקרבות מרים בלבנון ובפלסטין, השרוי בהווה הסיפורי בתרדמת עקב שבץ מוחי. תוך כדי כך מבנה ח'ליל גם את סיפור החיים של עצמו. הגבולות בין שני הגיבורים מיטשטשים לא פעם, כפי שמיטשטשים גם הגבולות הגאוגרפיים בין לבנון והגליל בטקסט הזה. סיפור העבר אינו בנוי באופן כרונולוגי, אלא קטוע ופרום. כמו כן, הטקסט גדוש בסיפורים שדמויות אחרות (כולל יונס עצמו) סיפרו לח'ליל, והוא משחזר אותם בדרכו ובלשונו. רבים הסיפורים-בתוך-הסיפורים ולא פעם הקורא מוצא את עצמו אבוד: של מי הסיפור המסוים הזה? מי מספר או סיפר אותו למי ומתי?

אני התנסיתי לא רק בקריאת באב אלשמס, אלא גם בכתיבה עליו. פעמים רבות כתבתי את הטקסט הזה, בדגש אחר בכל פעם, וכל פעם ללא הצלחה. במבט לאחור, הצלחה הייתה בעיניי היכולת לנסח אמירה כוללת וחד משמעית, והרי באב אלשמס מאתגר כל ניסיון לחלץ אמירה הומוגנית. הפרגמנטריות, הקטיעות והפרימה שבסיפור העבר, ריבוי הסיפורים והסיפורים-בתוך-הסיפורים, שבעטיים חל לא פעם נתק בין מספר ומסופר – כל אלה חותרים תחת הלכידות שנראתה לי מתבקשת בכתיבתי. הרומן אינו בנוי כשמיכת טלאים בלבד, אלא גם מדבר על סוגיית הפיצול מול הלכידות. הרומן מדבר גם על סוגיות נרטיביות אחרות המכוננות אותו, והוא עושה כן בשתי דרכים לפחות: אמירות מטה-נרטיביות, מחד

1 המאמר מתבסס על תרגום הרומן לעברית. במקומות שהתבקשו התייעצתי עם מומחה לערבית. אליאס ח'ורי, באב אלשמס, מערבית: משה חכם, אנטון שמאס (עורך), תל אביב: אנדלוס, 2002. הפניות לספר זה יצוינו במספרי עמודים בלבד בגוף הטקסט.

2 חיים גורי, "באב אל-ואד", חיים גורי וחיים חפר (עורכים), משפחת הפלמ"ח: ילקוט עלילות חמר, הוצאת ארגון חברי הפלמ"ח, ירושלים: כתר, 1963, עמ' 215. על ההדהוד בין באב אלשמס ו"באב אל-ואד" כבר עמדה אריאנה מלמד. אריאנה מלמד, "גיאוגרפיה של מילים", Ynet (20/2/2002).  
ואחור מתוך: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-1682808,00.html>.



גיסא, ומבני ראי בתוך הרומן, המשקפים את הפואטיקה שלו, מאידך גיסא.<sup>3</sup> בנוסף על כך, כמעט לכל אמירה יש גם אמירת-נגד וכך כל העמדת אפשרות נתקלת בנטרולה. ייתכן שמה שהקשה עליי יותר מכל האמור לעיל היא התחושה, הנובעת מהממד המטה-סיפורי, שהספר אומר בתוכו כל מה שאפשר להגיד עליו. ומה, אם כן, נותר לקורא המפרש לעשות?<sup>4</sup> האם הוא נידון לאלם, כמו יונס, או שעליו להכניס סדר בפרטים הפזורים עד שיהפכו לסיפור, כפי שאומר ח'ליל בשלב מוקדם של הסיפור? (36). האם הקורא המובלע הוא דמיון-יונס או דמיון-ח'ליל? נדמה לי, כקוראת ממשית, שהספר "מזמין" התנדדות בין שתי העמדות האלה, אך גם חותר תחת עצם ההבחנה ביניהן.

רומן זה, המודע לעצמו והרווי אמירות מטה-נרטיביות, גורר מתודולוגיה של ציטטות. במובן זה, המאמר שלי פרפורמטיבי, "מבצע" אספקט מרכזי בבאב אלשחס: ציטטות ורמיזות לספרות הערבית, ובראש ובראשונה "אלף לילה ולילה",<sup>5</sup> ולספרות העולם – ז'אן ז'נה, דוגמה אחת מני רבות. יחד עם זאת, הציטטות והרמיזות פונות גם לשיח החוץ-ספרותי, כמו חשיבה תאורטית מחד גיסא ודבריו של העיתונאי הישראלי אמנון קפליוק על פעולת החדירה למחנה שאתילא מאידך גיסא. במובן אחר, מאמרי מחבל בביצועיות מפני שהוא מכניס – בהכרח – סדר מסוים בקיטוע של ח'ורי. ואם בכל זאת ייתקף הקורא שלי בסחרחורת, אות היא שהטקסט הדביק אותי ואני, למרות כתיבתי השונה, הדבקתי גם את נמעני.

עצם ה"הידבקות", אי היכולת להינתק מן הטקסט למרות הסבל שהוא גורם, היא תופעה בתחום "תגובת הקורא", שמאמרי ינסה לעמוד על שורשיה הצורניים כמו גם על מסורות ספרותיות ותרבותיות בעלות אפקט דומה.

## בין זמון לזמון

ההווה הסיפורי של באב אלשחס מורכב מסיטואציות מיעון חוזרות ונשנות. מה מנחה את ח'ליל כמוען ולאיזה תגובה הוא מצפה מיונס, נמענו? בשתי הסוגיות דרים ניגודים זה בצד זה. מצד אחד ח'ליל רואה בפעולת הסיפור "ריפוי בדיבור" (34), כמו ה- *talking cure* של פרויד. הוא מאמין שסיפורו יחזיק את יונס בחיים ואפילו יעורר אותו מן התרדמת. יחד עם זאת, כוחו של הסיפור לנצח את המוות, ברוח "אלף לילה ולילה" מוטל בספק לפחות משני כיוונים. מן הכיוון הפוליטי, אומר ד"ר אמג'ד, מנהל בית החולים: "אתה חושב שהדיבור מרפא? אילו הדיבורים היו תרופה, כבר מזמן היינו משחררים את פלסטין" (170). היותו של יונס לא-חי-ולא-מת, נוכח-נפקד, רלבנטי, כמובן, להקשר הפוליטי הפלסטיני. מן הכיוון הקיומי, במקום לראות בסיפור ריפוי, עולה ההשערה שהוא תלוי במותו של הנמען שהוא גם נושאו: "כדי שתיהפך לסיפור היה עליך למות על המיטה הקרה הזאת" (46), אומר ח'ליל ליונס – אמירה שעשויה להדהד את דבריו של לאקאן בעקבות הגל: "הסימן

3 חלק ממבנים אלו הם *mise en abyme* לפי ההגדרה הנרטולוגית הקלסית.

4 בהקשר של דמיון הקורא לח'ליל או ליונס, שני גברים, מתבקש בעיניי לדבר על הקורא במין זכר. למען העקביות אמשיך בניסוח זה לאורך המאמר כולו, אך אדגיש: הכוונה היא גם לקוראת. הניסוח "הקורא/ת" מסורבל בעברית מאוד.

5 עמוס גולדברג וליין רזינסקי, "אלף לילה ולילה" [שם זמני], בכתובים.

הלשוני מבטא את עצמו קודם כל כרצח הדבר".<sup>6</sup> המושג, המילה, השפה, גורמים לדבר להיות נוכח תוך כדי היעדרותו או בזכותה – מצב מקביל לקיום הנוכח-נעדר של יונס בתרדמת. הסיפור מחליף את החיים, בא במקומם, לא מייצג אותם או מעורר אותם. בפרפרזה על דברי לאקאן, ח'ליל סבור שרק באמצעות הסיפור יצליח להרוג את שמש, האישה שהוא אוהב, שנרצחה זה מכבר לאחר שהרגה אהוב אחר שסירב להינשא לה: "אני יודע שברגע שאספר את סיפורה, ארצח אותה. שמש תמות עכשיו, המילים הן שירצחו אותה" (487).

יחסו הרגשי של ח'ליל כלפי יונס רווי ניגודים גם הוא. ח'ליל מסביר ליונס ש"הרי אני מבקש כלום בעולם הזה אלא שתתעורר" (13), אך באותו משפט הוא מוסיף "אבל אני משקר". הוא משקר במובן זה שרגשותיו נשלטים על ידי אמביוולנטיות: בצד התשוקה להציל את יונס, הוא גם מבקש ממנו שישוב אל ילדיו, ימות אצלם ויניח לו לנפשו (27). יתרה מזו, ח'ליל מתוודה שלאחר שקיעתו של יונס בתרדמת הוא חשב שהפתרון היחיד הוא להניח כרית על פני חברו וללחוץ עליה עד שימות מחנק. "אני רוצח אותך בדם קר, בשלווה. חשתי כלפיך משטמה טורפנית" (41). ייתכן שהדחף לרצוח נובע מרחמים ומרצון שיונס ימות כשהיד, כמו הדחף שחש ח'ליל כלפי עדנאן (145-146), אבל ממה נובעת המשטמה הטורפנית? מאכזבה מהאני האידיאלי שהפך לחסר אונים?

גם תשוקתו של ח'ליל להחזיר את יונס לחיים איננה אלטרואיסטית בלבד. שלוש דוגמאות תספקנה להראות שלושה אספקטים של המוטיבציה האגואיסטית של ח'ליל: "אין עוד משמעות לשובך לחיים, אבל אינני רוצה שתמות. אם תמות, מה יהיה עלי? אשוב להיות אח או אחכה למוות בביתי?" (147); "לא רציתי שתמות, כדי שלא ימות החלק האחרון שלי המפריד ביני לבין המוות" (521); וקונקרטי מכל אלה – ח'ליל מתחבא בבית החולים, מסתתר מאלה שאולי רודפים אחריו בחשד שרצח את שמש (71 והלאה).

ניגודים נוספים מתגלים כשמתמקדים פחות בכוונת הסיפור של ח'ליל ויותר בציפייתו האבסורדית מן הנמען המת-החי שהוא מדבר אליו. מצד אחד, ח'ליל מתעקש על הבקשה שיונס יענה לו: "מדוע אינך עונה?" (14); "למה אתה לא מדבר אתי?" (15); "אנא ממך, קום. בוא אתי להלווייתה של אם חסן" (27); "ידידי, תבכה פעם אחת לפחות, תבכה עליך ועלי, אנא" (104). מצד אחר, הוא מבקש מיונס, שממילא אינו יכול לדבר, שישתוק – בקשה להימנע מתגובה שאיננה פחות אבסורדית מן הבקשה לתגובה: "לא, לא אניח לך לדבר", "אנא ממך, שתוק בבקשה" (135); "הנה אתאר לך את יומי אתך, כדי שתנוח ותפסיק להתלונן" (51). גם לדיווחים על תגובות היפותטיות של יונס יש מעמד דומה. ח'ליל מסביר לו מדוע חיבר בחזרה את הקטטר לגופו "על אף התנגדותך" (312). איך הובעה התנגדות זאת ואיך יכול היה ח'ליל לנחש אותה?

בנקודות אלה ובאחרות האבסורד גובל בפרדוקס של ממש. כשח'ליל מספר ליונס על חמשת השבועות בהם הסתגר האחרון בבאב אלשמש וחי מן הצמחייה שבמקום, הוא מוסיף: "היית כצמח. כבר שכחת איך הופך אדם לצמח?" (136) ואת זה הוא אומר לאדם

Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language", *Ecrits: A Selection*, 6 New York: W. W. Norton and Co., 1977, p.104

ששרוי בהווה במצב המכונה "צמח"! בדומה, ח'ליל אומר שכששמס מתה, הכול בתוכו מת ו"הפכתי לגופה" (511). גופה היא ההגדרה המיוחסת ליונס הן על ידי ד"ר אמג'ד והן על ידי האחות זינב (456) ופה מייחס ח'ליל מעמד זה לעצמו.

אפיונים ניתנים להעברה מהמוען לנמען ולהפך בבאב אלשמס מפני שלמרות (או בזכות) הניגודים בין גיבור העבר ובין הכמעט-רופא בהווה, השניים הם גם כפילים, בבואות זה של זה. "האם זה אני שמספר לו, או שמא אני המקשיב לסיפוריו?", שואל ח'ליל בשלב מוקדם מאוד ברומן (11). ומאוחר קצת יותר: "לא את קולי אני שומע, כי אם את קולך בוקע מגרוני" (20). ד"ר אמג'ד, השומע את ח'ליל מדבר אל יונס, מאשים אותו: "כל הזמן אתה מדבר עם עצמך. אתה חושב שאיננו יודעים מה אתה עושה בחדר?" (170). לדבר עם יונס פרושו לדבר עם עצמו. ח'ליל מנסח את מוטיב הכפילות בהכללה: "אנחנו זוכרים דברים שלא חיינו. אנחנו מאמצים זכרונות של אחרים" (154). אכן, לאורך כל סיפורו, ח'ליל מאמץ זיכרונות של אחרים, בעיקר של יונס, ואין דרך לדעת אם יונס עצמו זוכר פרטים אלה או שחלקם מדומיין ע"י ח'ליל לצורך הבניית סיפורו-שלו. בלשונו של ח'ליל: "אתה כבה בשקט, בדממה, ואני מחבר אותך כרצוני, מחבר את דמותי לתוך דמותך" (426). הכפילות היא גם פירוק של האני (אחד שהוא שניים) וגם הלחמה הרסנית של שניים לתוך אחד במצב של חוסר אוניס: "אני בורח ממותי אל מותך ומעצמי אל גופתך. ומה יכולה כבר גופה לעשות? / אתה אינך יכול להציל אותי, ואני איני יכול לרפא אותך, אז מה אנחנו עושים פה?" (177). אם ההבדל בין מוען ונמען קורס, קורס גם המודל הנרטולוגי הבסיסי של תהליך התקשורת הסיפורית.

כפי שהכפיל הוא גם התפצלות של אחד לשניים וגם קריסה של שניים לאחד, כך הרומן כולו – הן בסיפור ההתרחשויות הן ברפלקסיה עליהן – חותר ללכידות מחד גיסא ולפירוק מאידך גיסא.

## לכידות מול פרימה

כוחם של סיפורים נובע לא מעט מלכידותם, מיכולתם להעניק משמעות קוהרנטית לפרטים מפוזרים. כך מסביר ח'ליל ליונס את משימתו: "אני הייתי צריך לאסוף את חצאי המשפטים, לארוג מהם סיפור ולספר לך אותו" (36). אריגה זאת יוצרת גם איזון בין זיכרון לשכחה: "הזיכרון, אדוני, אינו אלא המעשה של הכנסת סדר בשכחה, ומה שאנו עושים עכשיו, אתה ואני, הוא להכניס סדר בשכחות שלנו [...]" (166–167). מה שלא סופר עשוי להיות טרף לשכחה, אבל גם לשכחה יש תפקיד: היא מפנה מקום לזיכרונות נוספים.<sup>7</sup> לא זו בלבד שסיפורים מאפשרים משמוע, אלא שהם גם מעניקים תחושת זהות. ח'ליל עבד עם האחות זינב חודשים ארוכים מבלי לדעת עליה דבר. כאשר סיפרה לו את תולדות חייה קיבלה בעיניו מה שהספרות המקצועית מכנה "זהות נרטיבית"<sup>8</sup>: "זינב נעשתה זינב כי היא סיפרה את סיפורה" (513). מנגד, גם הזהות הנרטיבית מפוררת מחד גיסא ומרובת

7 האמירה מתבססת על דיון בקבוצת מחקר במכון ון ליר על הזיכרון. את הדברים אמר פרופ' אלי וקיל, שהוא מומחה לחקר המוח והזיכרון באוניברסיטת בר-אילן.

8 Paul Ricoeur, "Narrative Identity", D. Wood (ed.), *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London: Routledge, 1991

פנים מאידך גיסא: בזמן מלחמת לבנון, כאשר "ארץ שלמה התנפצה לרסיסים", גילה ח'ליל ש"אני עצמי התפרקתי לאינספור אנשים" (149). בשלב מאוחר יותר ברומן, מדבר ח'ליל על לכידות ברוח ולטר בנימין כתרגום של אמת היולית, פרה־ורבלית. לפי ח'ליל, תרגום כזה עשוי לגלות גם אמיתות שהסובייקט המדבר העדיף להשאירן שתוקות: "כל דיבור צריך תרגום, אדוני, שכן כל דיבור הוא מטפורה ועלינו לתרגם אותו. עכשיו אתרגם אותך מהתחלה ואגלה בתוך משפטיך הקטועים את מה שלא רצית לומר, אכתוב אותך מחדש כדי להגיע לאמת שלך" (401). הדהודו של בנימין אירוני בהקשר הנוכחי; בעוד שהוא רואה בתרגום הישארות בחיים, ח'ליל מכריז על כוונתו לתרגם את המת־החי שכבר לא ישרוד. גם עצם האפשרות להגיע לאמת, אפילו לאמת סובייקטיבית, בעזרת הזיכרון והסיפור מוטלת בספק מיד: "האם אצליח להגיע לאמת שלך / מה אומרת האמת שלך?" (401). במקום אחר מדמה ח'ליל את הסיפור לטיפות שמן הצפות במי הזיכרון: "אני מנסה לחבר אותם זה לזה, אבל הם מסרבים להתחבר" (362). סכנה אחרת האורבת לסיפור היא התפרקותו לסמלים. כך מרגיש ח'ליל כשהוא מהרהר בכתיבת רומן: "אני יודע שתאמר שאינני יודע איך כותבים רומן. אני מסכים אתך ומוסיף שאיש אינו יודע לכתוב כי המילים מתפרקות תוך כדי כתיבה והופכות לסמלים ולסימנים קרים וחסרי חיים" (220). האין סכנה זאת רובצת גם לפתחו של באב אלשמש? אי אפשר לכתוב רומן, אומר הרומן המיוחד הזה, וסמלים (לאומיים) הם סכנה, נאמר בספר שבו גם יונס כנוכח־נפקד וגם מערות השמש מהווים, לפחות חלקית, סמלים לפלסטין.

הדברים מסתבכים עוד יותר. מצד אחד, הפירוק מאיים על הסיפור. מצד אחר, דווקא הפירוק מבטיח ריבוי סיפורים, וריבוי־סיפורים משחרר מהקיפאון הכרוך בסיפור אחד. באמירה, הרלבנטית ללא ספק גם לבאב אלשמש, ח'ליל מתוודה, "אני פוחד מהיסטוריה שאינה מכירה אלא סיפור אחד. להיסטוריה יש עשרות סיפורים שונים, אבל כשהיא קופאת בסיפור אחד, היא מובילה אך ורק אל המוות" (301–302). אמירה מטה־נרטיבית זאת כוללת משמעות פוליטית ברורה: קפיאה בסיפור אחד היא, לדעת ח'ליל, מה שקרה לסיפור הציוני והוא מתריע מפני אימוצו של סיפור זה כראי להיסטוריה הפלסטינית: "אנא ממך, אבי, לנו אסור להיות סיפור אחד [...] אתה אינך קפוא בסיפור אחד. אתה תמות, אבל תמות חופשי, חופשי מכל דבר וחופשי מהסיפור שלך" (301–302). מעניין שאזהרה זאת מופיעה בבאב אלשמש אחרי קישור מפתיע בין הנכבה לבין השואה, שני אירועים מכוננים של שתי קהילות בקונפליקט ושם ח'ליל דווקא משרטט תמונת־ראי בין שתי הטרגדיות: "אמור לי, האם לא ראיתם שפניהם של אלה שהובלו לטבח דומות לפניכם?" (301).<sup>9</sup> אם אזכור השואה הוא דוגמה קיצונית במישור הלאומי, באב אלשמש שופע גם סיפורים מנוגדים במישור האישי של הדמויות: נוצר ניגוד מכמיר־לב בין האופן שיונס רואה את חייו עם נהילה, עם "שבע הנהילות" שלו, כסיפור של גבורה, ובין הגרסה שלה לחייה המבוזבזים בסצנה שמתרחשת בעץ הזית הרומי (403). בדומה, יונס מספר כיצד הרג את עדנאן מתוך רחמים כלפי גיבור שיצא מדעתו (145), אבל בגרסה אחרת מתברר

9 ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", ז'אק דרידה, נפתולי בבל, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 127–141.

10 על אנלוגיה זאת, ראו מאמרו של עמוס גולדברג, "Narrative, Testimony, and Trauma: The Nakba and the Holocaust in Elaias Khoury's Gate of the Sun", *Interventions*, 2015, pp. 1–24.

שרצה להרגו, אך לא העז (146). אפילו הסיפור על המערות, שהעניקו לרומן את כותרתו, מרחב שבו ניהלו יונס ונהילה את חיי האהבה שלהם, לפי סיפורים שלהם-עצמם, מוטל בספק על ידי אַם חסן, הטוענת שאלה מערות מכושפות שאיש לא נכנס לתוכן (387). ניגוד זה חשוב במיוחד משום שהמערות הופכות בספר גם לסמל של פלסטין החבויה מתחת לארץ הכבושה.<sup>11</sup>

ריבוי סיפורים וניגודים ביניהם – וברומן עוד דוגמאות רבות לכך – מונע קיפאון בסיפור הומוגני אחד ותורם לעמימותו ולפתיחותו של הנרטיב. מקרה נגד במחנה שתילה הוא דניא, שנוצלה בידי הפסיכולוגית ד"ר מונא עבד אלכרים, לספר את סיפורה לזרים לצורך איסוף תרומות (בטקסט כתוב באנגלית "fundraising"). דניא הופכת למעין סיפור מהלך – "דניא הפכה לסיפור המספר את סיפורו" (267). אפשר שאפילו לסיפור קפוא זה ואריאציות שונות. כך, למשל, היא מספרת בטלוויזיה על אונס קבוצתי שעשו בה (265–266), אבל היא מספרת את הדברים ללא קשר רגשי אתם. ייתכן שהניתוק הזה הוא סימפטום של דיסוציאציה כתוצאה מהטראומה שחוותה, אבל ייתכן גם שהיא חוזרת על גרסה המצופה ממנה: "היא סיפרה וסיפרה, בקול לבן ושטוח, בקול נטול התרגשות. כאילו סיפרה את סיפוריה של אשה אחרת. כאילו אין כל קשר בינה לבין סיפוריה" (266). אם בתחילת סעיף זה הצגתי את הלכידות כחלק מכוחם של סיפורים, פה נראה שדווקא היא מקפידה את הסיפורים ועדיפה עליה הפרימה, הגוררת ריבוי.

בנוסף על אמירות מפורשות על סיפורים, באב אלשמס מבטא את עמדותיו המורכבות גם בעזרת מעין *mise en abyme*, כלומר השתקפות מיניאטורית של הסיטואציה הכללית בסצנה ספציפית. כך, למשל, מוצג הקשר בין פרימה לסיפור בהבטחתו של ח'ליל ליונס להביא אליו את הכרית של סבתו ולפרום אותה כדי לראות את תוכנה: "מחר אפרום את הכרית ואספר לך" (43). ההדגשות שלי, שר"ק). אופן סיפורה של הסבתא משקף גם הוא את העיקרון המנחה את באב אלשמס: "כשסבתי היתה מספרת, כאילו היתה קורעת את הסיפורים קרעים קרעים. במקום לחבר את האירועים היתה קורעת אותם, ולא הבנתי ממנה כלום. לא הבנתי לא למה נפל הכפר שלנו, ולא איך" (179). בין שאר סיפוריה של הסבתא, אחד עוסק בהליכה מפוחדת לגבול לבנון ובילד שבכה מרעב וגרם לאנשים לדרוש שאמו תשתיק אותו. הסבתא נתנה לאשה פיתה וזאת בצעה אותה לשניים, נתנה חצי לבנה והחזירה את המחצית השנייה לסבתא. "אבל הילד סירב לקבל את המחצית וביקש פיתה שלמה" (222). אמו תפרה את הפיתה ונתנה אותה לילד, שהשתתק. אולם התפרים החלו להתרופף והרווח בין שני החצאים הלך והתרחב. הילד הושיט את הפיתה חזרה לאמו ולא פסק לבכות (223). כך, בין הסירוב לקבל חצי – מקטע – ובין הסירוב להתפשר על שלמות מדומה, גומר הילד את חייו בידיה של אמו, וגם לסיפור הרצח גרסאות שונות, המעוררות אצל הקורא היהודי אסוציאציות לסיפורי שואה. ייתכן שגם הסיפור על שאהינה, שהייתה מטגנת בשר אחרי שקשרה את הנתחים זה לזה בחוט הוא מעין ראי לבאב אלשמס: נתחים, נתחים, מחוברים בחוט באופן רופף. אם הקורא מנסה להדק את החוט הרופף וליצור תחושת סיגור, לפחות לקראת סיום הרומן, נכונה לו אכזבה.

11 Lital Levy, "Nation, Village, Cave: A Spatial Reading of 1948 in Three Novels of Anton Shammas, Emile Habiby, and Elias Khoury", *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 18, 3 (Spring/Summer 2012), pp. 10–26

כזכור, היו בטקסט רמזים רבים לכך שדווקא היעדר החיים מוליד סיפור, שכן השפה מחליפה את הדבר, ו”הסיפור הוא החיים שלא היו והחיים הם הסיפור שלא סופר” (33–34). על רקע זה, בולטת ההקבלה שנוצרת בפרק האחרון של באב אלשמס בין היעדר הסיפור והיעדר החיים, הקבלה מטלטלת במיוחד מפני שח’ליל הקדיש את חייו בהווה הסיפורי לניסיון לעורר את יונס מתרדמתו בעזרת סיפורים ולמרבית האירוניה הוא מחמיץ את מותו. האם נרמזת כאן גם סיבתיות מסוימת? ח’ליל נעדר זמנית מחדרו של יונס, כי הוא הלך לבית חברו להביא תמונות שלו ושל משפחתו כדי לתלות אותן בבית החולים ולספר את הסיפור מחדש: ”ככה נחבר את סיפורנו מבראשית, ולא נותיר בו אף פתח לכניסת המוות” (528). המוות דווקא נכנס בזמן היעדרו של ח’ליל והפרק האחרון ברומן הוא מונולוג של ח’ליל ליד קברו של יונס, בידיעה שהפעם אזלו החיים וגם המילים: ”אני עומד פה ומספר לך את המילים האחרונות שלי. הדיבור אינו אפשרי עוד, אדוני. עכשיו הסתיימו הדיבורים, ואזלו המילים והסיפור נגמר” (529). מונולוג זה, שנושאו אבדן המילים, הוא פיזי במיוחד ומצדיק, לטעמי, קריאה צמודה.

מדוע החמיץ ח’ליל את הרגע הקריטי? הוא הלך לשעה קלה, אבל נשאר כל הלילה עם אישה שזהותה נותרת עמומה. אפילו את שמה איננו יודע; אולי לא שאל, אולי שאל ושכח את תשובתה. האישה, בה פגש כחמישים מטרים מביתו של יונס, ”לבשה שמלה שחורה ארוכה, ראשה עטוי מטפחת שחורה. בידה נשאה מזוודה, כמי שעומדת לנסוע” (535). בתיאור הלילה שבילו יחד ישנם רמזים שהאישה הייתה נהילה: השמלה השחורה, השער הארוך השחור, הצורה שהוליכה אותו אל ביתו כאילו ידעה את הדרך, הארוחה שהכינה לשניהם, ארוחת דגים עם ערק, כפי שאכלו יונס ונהילה בעכו – הלוקוס, הברבוניות והסרגוס – התחושה בחלום שהאישה יצאה מתוך התמונה של נהילה ועוד קודם, בתחילת הפגישה, ”היא ניצבה כמו תצלום קפוא” (535). אבל הקורא יודע שנהילה מתה והאישה הזאת אומרת לח’ליל שהיא מחפשת את ביתו של איליא הרומי, שעליה למסור לו מכתב מאשתו. אין אדם כזה בכפר, אבל בדבריה מצטלבים עץ הזית הרומי, מקום פגישתם האחרונה של יונס ונהילה, והשם ”איליא” שנהילה מעניקה לו אז על שם אליהו הנביא (526). אם האישה הזרה רוצה להביא ל”איליא” מכתב מאשתו בעין-זיתון, אולי איננה נהילה, כי נהילה היא אשתו של הגבר שכינתה ”איליא”.

לצד הרמזים לדמותה של נהילה, גם דמותה של שמש מועלית באוב; שמש, אהובתו של ח’ליל ש”בגדה” בו ולאחר מכן הרגה את האיש שאהבה ושסירב לשאת אותה לאשה. ”האם רוח הרפאים שלה פקדה אותי, כדי לפטור אותך ממני ולהניח לך ללכת לדרכך בשלום?” (533).<sup>13</sup> גם חלק מהתיאור הפיזי מעורר אסוציאציות לשמש: ”פנים מוארכות שגונן כגון החיטה” (539; וראו גם מוקדם יותר, עמ’ 213).<sup>14</sup>

לא זו בלבד שזהותה של האישה אינה חד-משמעית ומורכבת לפחות מדמויות שתי נשים, היא אף משתנה כל הזמן: באה בראש עטוף מטפחת, כשהסירה את המטפחת היה

12 באב אלשמס, הערה 1 לעיל, עמ’ 543.

13 רוח הרפאים של שמש מוזכרת פעמים רבות ברומן, לדוגמה ראו עמ’ 141.

14 יש לציין שגון עור ”חום חיזור כעין החיטה” מתקשר גם עם נהילה, בזמן נישואיה ליונס.

שערה "אסוף ככעך מאחורי ראשה"; יצאה מחדר הרחצה עם "שער ארוך, כולה שחרחורת, ועיניה ירוקות"; אחרי אכילת הדגים היא נעשתה לבנה ושערה הארוך השתפל עד ברכיה; אחרי שתיית התה "היא נעשתה אשה מלאת גוף, עיניה קטנות וישנוניות, גון עורה כגון החיטה". "היא נתגוונה והשתנתה, כאילו היתה אלף נשים" (540).<sup>15</sup> טרנספורמציות אלה מעידות על חוסר לכידותו של הסובייקט ועל אי-יציבותו, נושא החוזר ברומן כולו, אך גם על אופייה האגדי של הסצנה. כמו באגדות, אישה משתנה זאת היא גם מעין קוסמת: בביתו של ח'ליל, שהיה עזוב ומלא ריח עובש, היא כורכת מגבת סביב מותניה ומנקה את הדירה עד שהבהיקה. לאחר מכן היא מוציאה אוכל מהמזודה שנשאה ומכינה את ארוחת הדגים בבית שלא היו בו שום מצרכים מלבד הלחם והחלבה שח'ליל הביא אתו. וכפי שבאה, כך גם נעלמה. בבוקר, לאחר שח'ליל הולך לזמן קצר לבית החולים וחוזר עם כנאפה לארוחה משותפת, היא איננה ואין כל זכר לכך שהייתה שם. המיטה מוצעת, כל דבר במקומו והמזודה נעלמה. שקית הלחם עם החלבה, שמהם אכל בערב הקודם אחרי הארוחה, נשארו על השולחן ומשמשים לו ארוחת בוקר. שלושה ימים הוא מחפש אותה במחנה כולו ואינו מוצא.

ההייתה או לא הייתה? הטקסט שותל גם רמזים לכך שהאירוע לא התרחש כלל, אלא היה הזיה – יש האומרים "טירוף" – של ח'ליל. ח'ליל שואל את עצמו: "כיצד השתכרתי?" (532) ומספר ששתה עוד ועוד ערק בזמן הארוחה המשותפת. הייתכן שח'ליל הוזה מעין עיבוי של כל הנשים שהכיר או דמיון בחייו? אכן, לפני שמתחיל בסיפור האירוע, הוא אומר ליונס, שליד קברו הוא עומד: "תרצה לשמוע סיפור חדש, שהמספר והגיבור שלו אינו מאמין לו?" (533), ובסיום הסיפור, בעמדו ליד הקבר בגשם השוטף, הוא חותם את הטקסט: "לא, אדוני, סיפורים אינם מסתיימים כך" (543).

## בין סיוט להפנוט

סיפורים אמנם אינם מסתיימים כך ועל פי רוב גם אינם מתנהלים כך. מדוע הטקסט הזה כל כך פרגמנטרי? ולשם מה הוא חותר תחת עצמו? איזה אפקט יש לטשטוש הגבולות בין הקטגוריות המקובלות בקריאת סיפורים ובניתוחם? כבר ציינו קודם את דבריו של ח'ליל על הסכנה הכרוכה בקפיאת ההיסטוריה בסיפור אחד וכן את אזהרתו מפני חיקוי של הסיפור הציוני המונוליטי (שאגב, איננו מונוליטי כפי שח'ליל חווה אותו). האם טמונה פה גם אמירה כללית יותר לגבי הקטגוריות המקובלות? האם הוא מנסה להגיד שאלה אינן מתאימות לכתובה ולקריאה על הסיטואציה הקיצונית של לבנון ופלסטין? או שיש כאן אמירה סמויה כללית יותר לגבי תאוריה בכלל? למשל, שתאוריה לא יכולה או לא צריכה להיות מופשטת, אלא תמיד מעוגנת בסיטואציה קונקרטית ומשתנה בהתאם לה? תשובה על שאלות אלה מסתכנת בניסוח אמירה כוללת והטקסט, כפי שראינו, מנסה לאתגר כל אפשרות כזאת. מכל מקום, חוויית הקריאה בבאב אלשמס מסבה סבל רב לקורא, כמעט סיוט, אך גם מהפנטת אותו. נראה לי שהרומן ביצועי גם במובן זה: הוא גורם לקורא להתנסות בעצמו בייסורים דומים – ולו רק במקצת – לאלה שחוו הדמויות. אני, הקוראת-כותבת,

15 ההשתנות היא גם תכונה המיוחסת ברומן לשמש (ראו עמ' 473).

עדות חיה לאפקט הכפול: הספר ייסר אותי אך גם רדף אחריי, כמו רוחות הרפאים שרדפו את הדמויות הלומות הטראומות, ולא יכולתי להניח לו. אולי ניתן להבין את האפקט הכפול של באב אלשחם עליי, ייסורים הכרוכים בחוסר היכולת להינתק, בעזרת מחשבה על טקסטים אחרים בעלי תכונות דומות. עולה בדעתי, למשל, סמואל בקט, שכתבתו מאופיינת בפירוק הסובייקט יחד עם פרימת הטקסט. לדוגמה, בנובלת *Company*, במחזה לא אני, וברומן אלשחם, בקט מפרק את הסובייקט, אך גם מכיר בפרדוקס הכרוך בכך. הנה שני משפטים מתוך אלשחם:

אני לא אומר שוב אני, לעולם לא אני, זה מגוחך מדי. בכל פעם שאני שומע את זה, אני אחליף את זה בגוף שלישי יחיד, אם אני רק אחשוב על זה.<sup>16</sup>

באותו טקסט, אומר חסר-השם: "It's the fault of the pronouns" (404) וכמו המעברים החדים מגוף שלישי לגוף שני ובחזרה ב-*Company*, כך גם ח'ליל מספר ליונס את חייו של יונס לעתים בגוף שלישי ולעתים בגוף שני.<sup>17</sup> כמו באב אלשחם גם *Company* של בקט מסתיים בהקבלה בין סוף הסיפור / הדיבור / המילים ובין סוף החיים. ליד קברו של יונס אומר ח'ליל: "אני עומד ומספר לך את המילים האחרונות שלי. הדיבור אינו אפשרי עוד, אדוני. עכשיו הסתיימו הדיבורים ואזלו המילים והסיפור נגמר" (329). והטקסט של בקט, שבו הומצאו דמויות וקולות כדי להפר את הבדידות, מסתיים במילים "you hear how the words are coming to an end... And how the fable too" (p.46) גם ח'ורי מפוררים את האחדות המבנית המסורתית ואצל שניהם לא רק שחוסר הלכידות מערער על משמעות מונוליתית, אלא שהוא מאפשר מתן חופש לריבוי של סיפורים. מדוע להתמקד דווקא בבקט? הרי הגוף המגוון של טקסטים שתויגו כפוסטמודרניים ושח'ורי מגלה מודעות רבה לקיומו הן בספרות הן בהגות, גדוש בחתרנות-עצמית מסוג זה? אודה כי היצירות הפוסטמודרניות הרבות שקראתי וחקרתי ערערו על מוסכמות ועוררו בי התלהבות ותחושת חירות מהולה בסחרחורת, אך לא עולה בדעתי שום יוצר נוסף שהוליד את הכפילות של סיטו וחוסר יכולת להיחלץ ממנו כמו באב אלשחם. מעקב אחרי תגובותיי מוביל אותי דווקא לריקוד מקברי של אמצע המאה הקודמת, זה של ז'אן ז'נה. בהקשר קולוניאלי ומעמדי, כותב ז'אן ז'נה – שהיה מנודה חברתית ובילה חלק מחייו בבתי סוהר – רומנים ומחזות המערערים על הגבולות בין הנורמלי לדחוי ומנסים לבנות אתיקה שבה הנשגב קיים בתוך הבזוי.<sup>18</sup> הקורא מוצא עצמו שבוי ב"בחילה הנפשית", כפי שז'נה מכנה את האפקט. ההקשר אצל ח'ורי הוא המלחמות במזרח התיכון, אך גם אלה אינן זרות לז'נה והאסוציאציה אליו אינה מקרית, שכן מוקצה לו תפקיד בבאב

16 במקור נכתב כך: "I shall not say I again, ever again, it's too farcical. I shall put in its place," whenever I hear it, the third person, if I think of it." (p. 355) תודה לעודד וולקשטיין על תרגומו.

17 וראו: Gretchen Head, "The Performative in Ilyas Khuri's Bab al-Shams", *Journal of Arabic Literature* 42 (2011), pp. 148-182. במאמר זה מנתחת הד את המעברים בזמנים ובכינויי גוף בבאב אלשחם מנקודת מבט באחטינית.

18 Jean Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, Paris: Gallimard, 1952; Georges Bataille, *answer La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957.



אלשמס. מסתו, שהפכה למחזה, ארבע שעות בשתילה (Quatre heures a Chatila) עומדת להיות מוצגת בפרזי והמשתתפים מגיעים למחנה הפליטים כדי לראות את הזוועה במו עיניהם. ח'ליל מתבקש לערוך להם סיור במחנה, לארגן להם פגישות עם פליטים ולהראות להם את בית־הקברות, בו – לפי ז'נה – נקברו הגופות באופן אנכי (258 והלאה). קתרין, השחקנית היחידה במחזה (מדובר במונודרמה) מרגישה במהלך הסיור שהם מציצנים; ואכן, רוב הניצולים מסרבים לספר את סיפורם. בסוף הסיור היא מחליטה שלא להשתתף בהצגה, כי איננה יכולה "לשחק" את עצמת הסבל של הזולת.

ומדוע לא יכולתי אני – להבדיל – להפסיק את "המשחק" ולסגור את ספרו של ח'ורי? התשובה נעוצה ביופיו של המשחק. נדמה לי שמה שמכנה ז'ורז' בטאיי "האלכימיה של המבע הספרותי" הוא מה שלא אפשר לי להרפות: הכישוף שבחזרות (ראו, למשל, "מתה אם חסן" בפרק הראשון), המקצב השירי, הדחף הסיפורי, היופי הצורני, הם שהשאירו אותי תלויה בין סיוט לפיוט.<sup>19</sup>

ירושלים

19 בשיחות עם עמיתיי עלה כי קוראים רבים פירשו תכונות ספרותיות אלה של באב אלשמס כמניפולטיביות, כתחכום רב מדי שהרחיק אותם מן הטקסט.

# לכתוב מודרניות ממזרח: חילוניות, מסורתיות ומודרניזם אצל יצחק שמי

קרן דותן

## הקדמה

בשנים האחרונות נעשתה דמותו של הסופר יצחק שמי (1888–1949), יליד חברון, בן לאב מדמשק ואם ספרדייה, לגילום איקוני כמעט של זהות יהודית-ערבית ראשונית, והוא מושך גל של התעניינות מחקרית על אף שפרסם מעט מאוד (בימי חייו פרסם בסך הכול שישה סיפורים, נובלה ארוכה אחת וכמה מאמרים בכתבי עת).<sup>1</sup> ארנולד בנד כותב כי שמי הוא "כנראה אחד הסופרים הפלסטיניים החשובים ביותר של המאה" אשר "היה בן בית במידה שווה בין יהודים ספרדים ובין מוסלמים דוברי ערבית".<sup>2</sup> אנטון שמאס קובע כי שמי הביא אל הספרות העברית "תקפות פלסטינית מקומית" שלא הייתה כדוגמתה מאז.<sup>3</sup> סלים תמרי כותב כי שמי "יכול היה להגדיר את עצמו הן כערבי והן כיהודי", ורק הנסיבות ההיסטוריות – ובעיקר כניסת הציונות למרחב הפלסטיני – הביאו לבסוף להתמוטטות זהותו הכפולה, אלא שגם אז, לטענתו, שמר שמי תמיד על אמביוולנציה ביחס לציונות.<sup>4</sup> כמה שנים לפני כן כתב חנן חבר כי המלכוד של שמי

- 1 מאמר זה לקוח מתוך פרק בעבודת הדוקטורט שכתבתי בהנחיית פרופ' חנן חבר. על הדרכתו ועל הערותיו אני חבה לו תודה. Keren Dotan, *Prophets of Secularization: Hebrew Mizrahi Writers in Eretz-Yisrael 1880s–1929*, New York University, 2016. לאחר סיום כתיבת המאמר, ראה אור קובץ כתבי שמי שהביא את ההתעניינות הזאת לשיא חדש. יצחק שמי, טחנת החיים, אור יהודה: הוצאת דביר ומכון הקשרים, 2015.
- 2 Arnold J. Band, "Introduction", Yitzhaq Shami (author), *Hebron Stories*, Lancaster, CA: Labyrinthos, 2000, pp. xi–xiv [התרגום שלי, ק"ד].
- 3 Yitzhaq Shami, *Hebron Stories*, Lancaster, CA: Labyrinthos, 2000, on the back cover
- 4 Salim Tamari, "The predicament of the Arab-Jew in Palestine", *Jerusalem Quarterly* 21 (2004), p. 24. ראו גם: Salim Tamari, *Mountain Against the Sea – Essays on Palestinian Society and Culture*, Berkeley: University of California Press, 2008, pp. 150–166 [התרגום שלי, ק"ד]. עדינה הופמן כתבה על דמותו הקרועה בין מספר "עצמיים" – ערבי, יהודי, מסורתי, אפיקורוס – שתחת המנדט הבריטי לא יכלו עוד להתיישב זה עם זה: Adina Hoffman, "In Search of Yitzhaq Shami", *Raritan* (Winter 2009), p. 5

וחולשת כתיבתו נובעים מרצונו לממש בכתיבתו את הקונפליקט הזהותי בין הצד היהודי-ציוני לצד הערבי.<sup>5</sup>

ערביותו של שמי נוסחה עוד קודם בידי שורה ארוכה של חוקרים מהמרכזים ביותר בשדה הארץ-ישראלי. אשר ברש, שתמך בשמי ועודד אותו רבות בימי חייו להמשיך ולכתוב, כתב על "הנפש המזרחית" של שמי, שחי את ההווי הערבי "באינטנסיוויות מרובה".<sup>6</sup> יעקב רבינוביץ' קבע כי שמי כותב כ"ערבי מלידה".<sup>7</sup> גרשון שקד חזר בכמה מקומות על האבחנה ששמי הוא "יהודי-ערבי":

ברומה לסופרים יהודים-גרמנים או יהודים-אמריקאים, שכתבו בלשונות לעז, שמי הוא סופר יהודי-ערבי שכתב עברית. לעתים נראית הזדהותו עם הסביבה הערבית גדולה יותר, למרות המרחק הלשוני, מהזדהותם של סופרים יהודים בלשונות לעז עם עולמם.<sup>8</sup>

גליה רמרז-ראוך כתבה על שמי כעל סופר יהודי הכותב "פרוזה ערבית" וחתמה את מאמרה במסקנה שניתן לראותו כסופר הפלסטיני הבולט ביותר של טרום-1948.<sup>9</sup> תיאור כזה של שמי כיהודי-ערבי הופיע באחרונה גם על שער מוסף תרבות וספרות של הארץ, שם הוא תואר כסופר יהודי-ערבי שאף הודר בשל כך מן הקאנון.<sup>10</sup>

להבהיר: איני טוענת שה"יהודי-ערבי" של גרשון שקד, יעקב רבינוביץ', אשר ברש ואחרים זהה ל"יהודי-ערבי" של חבר ושנהב.<sup>11</sup> הראשונים פינטזו שסופר יהודי-ערבי יפתח להם פתח אל העולם הערבי המאיים ויאפשר להם חדירה אל "המנטליות הערבית" כחלק מתשוקת פיקוח ושליטה שאינה קוראת תיגר על הבינריות של היהודיות וערביות אלא מחזקת אותה;

5 חנן חבר, "יצחק שמי: אתניות כקונפליקט בלתי פתור", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 61-75. חבר כותב על שמי: "כיהודי מזרחי הוא התאמץ לדבוק בערביות שלו כיהודי ערבי בן הארץ. וכך הוא נקרע בין הצורך לכתוב על הערבים ובין הצורך לכתוב מעמדה יהודית ציונית שהיא בעיקרה אשכנזית". שם, עמ' 68.

6 אשר ברש, "על המחבר ויצירתו", סיפורי יצחק שמי, תל אביב: הוצאת מ. ניומן, תשי"א.

7 יעקב רבינוביץ', מסלולי ספרות, כרך א, תל אביב: הוצאת מ. ניומן, 1971, עמ' 59-60.

8 גרשון שקד, "יצירתו של יצחק שמי", ירושלים ג'ד (1970), עמ' 199-225, עמ' 200. המאמר פורסם מחדש בשינויי נוסח בספר: גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ב, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1983, וכן כהקדמה לספר - יצחק שמי, נקמת האבות, תל אביב: הוצאת יחדיו, 1975.

9 Gila Ramras-Rauch, *The Arab in Israeli Literature*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1989, pp. 28-34

10 הארץ (26/7/2013). אי אפשר לומר כי שמי הודר מן הקאנון. חוקרים ומבקרים רבים עסקו בו ובכתיבתו לאורך השנים, והוא אף נכלל בתכניות הלימודים לבגרות ונלמד במסגרת קורסי מבוא באוניברסיטאות.

11 שקד, "יצירתו של", הערה 8 לעיל, עמ' 199-225; רבינוביץ', הערה 7 לעיל, עמ' 59-60; ברש, הערה 6 לעיל; חבר, הערה 5 לעיל, עמ' 61-75; יהודה שנהב, היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003.

ואילו האחרונים ביקשו להשתמש באופן שאינו מהותני בקטגוריה של יהודיות-ערביות לצורך התרסה כלפי הבינריות של הלאומיות הישראלית. אלא שאלה גם אלה השתתפו בסופו של דבר ברומנטיזציה של שמי ו"ערביותו". כפי שאראה בהמשך, ספק עד כמה יש בפרדיגמה של היהודי-ערבי כדי להסביר את הקונפליקטים התרבותיים ששמי התמודד עם; דווקא כוחה הכובש של הפרדיגמה הזאת – ובמיוחד ההתרסה שלה כלפי הציונות – עשויים, הודות לכוח ההסברי העודף שלה, לצמצם את הדיון ולהאפיל על מורכבותו.

שמי ניקז אליו כמה זיקות תרבותיות-לשוניות, שהערבית הייתה רק אחת מהן. בבית ילדותו דיבר, מלבד ערבית, גם לאדינו: אמו, רבקה קסטל, הייתה בת למשפחה ספרדית חברונית ותיקה, ואביו, אליהו סרוני, היה סוחר בדים שהגיע לחברון מדמשק בסוף המאה ה-19 (שמי אימץ את כינויו הספרותי בהשפעת מוצאו מדמשק: א-שמי, בן המרחב המכונה בערבית א-שאם; מאוחר יותר אימץ את הכינוי גם לשם משפחתו).<sup>12</sup> העברית שבפיו שוכללה הודות ללימודיו בישיבה החברונית "שדי חמד" של הרב חיים חזקיהו מדיני, ישיבה שהייתה חלוצית באימוץ השפה העברית כשפת דיבור.<sup>13</sup> לאחר לימודיו בישיבה עזב שמי את ביתו בחברון, ובין השנים 1905–1907 למד בבית המדרש למורים "עזרה" בירושלים, ששפת הלימוד בו הייתה אז גרמנית. בעזרת התשתית הלשונית הזו, הוא קרא הן עיתונים ערביים וספרות ערבית, שהייתה אז בתנופה של מודרניות, הן ספרות אירופית (אותה קרא בשפות המקור, ובעיקר בגרמנית: הוא אף שקל לתרגם ממנה לעברית את "ייסורי ורתר הצעיר"),<sup>14</sup> ובנוסף על אלה, השתקע כמובן בספרות התחייה העברית; כך, בעודו מפרסם בכתבי עת ערביים מאמרים על התרבות הערבית, למשל על התיאטרון בדמשק ועל ספרות מצרית מודרנית, במכתביו האישיים מוזכרים "רבותנו גורקי ודוסטויבסקי", היינה, גיתה, שופנהאואר ופרומתיאוס, כמו גם שלום עליכם וכמובן סופרים ערביים רבים.<sup>15</sup>

ואולם, על אף הרקע הביוגרפי העשיר, הכולל היכרות מעמיקה עם התרבות הערבית, נראה כי בפועל היה רחוק מאותה זהות "יהודית-ערבית" שיוחסה לו. אם הרקע שלו בתרבות ובלשון הערבית היה עשוי להוליד אצל שמי קונפליקט של נאמנות כפולה, או זהות כפולה פוליטית ותרבותית, יהודית-ערבית, או ערבית-מערבית, בפועל קשה למצוא עדות לקונפליקט כזה במכתבים, במאמרים ובסיפורים שכתב. ממילא מבחינה לשונית נעשה עם השנים מעמדה של העברית בלתי מעורער: לא רק שכל סיפוריו ומאמריו

12 לאינפורמציה ביוגרפית יסודית ותמליל של מכתבים חשובים, ראו מאמרה המצוטט של צפירה עוגן, "יצחק שמי – האיש ויצירתו", ביקורת ופרשנות 21 (טבת תשמ"ו), עמ' 35–52.

13 דוד אבישר, חבר ילדותו של שמי, סיפר בזכרונותיו: "עוד בטרם שמהה חברון את שמע אליעזר בן יהודה ומלחמתו בעד הדיבור העברי, ועוד בטרם ידעה מאגודות שוחרי שפת עבר וכו', למדו בישיבת 'שדה חמד' בשפה העברית והתלמידים דיברו בשפת התנ"ך והמשנה". דוד אבישר, "הגאון", אברהם אלמליח (עורך), חמדת ישראל: קובץ לזכרו של גאון ישראל מרן חיים חזקיהו מדיני (חח"מ) מחבר ספרי 'שדי חמד' ועוד, למלאת ארבעים לפטירתו, הוצאת בית החולים הכללי משגב לך, ירושלים: תש"ו, עמ' 218.

14 מכתב מעקרון, 27 אדר א [אין שנה, כנראה שנת תר"ע]. מכתבים שיצוטטו להלן ללא מספור ארכיוני מקורם בארכיון העיר ירושלים.

15 הציטוט מתוך מכתב לאבישר, כד תמוז תרצ"ו.

כתובים עברית, אף מכתביו של שמי לחבריו הקרובים ביותר ולמשפחתו, עד כמה שנשמרו בארכיונים, כמעט כולם כתובים עברית מלבד כמה מכתבים מוקדמים מאוד בלאדינו, ולכל היותר הוא משבץ בהם מדי פעם שברי פתגמים בערבית.<sup>16</sup> בנו, ידידיה שמיר, מספר כי שמי דיבר בביתו עברית בלבד, גם כאשר המשפחה התגוררה בחברון (וידידיה עצמו, כך מעידים גם המכתבים, התקשה מאוד בלימודי הערבית הספרותית בבית הספר בחיפה, למגינת לבו של אביו).<sup>17</sup>

אמנם, צריך לזכור כי מושג היהודי-ערבי כשלעצמו אינו מכוון בהכרח לזהות מהותנית ואיננו תלוי בידע תרבותי-לשוני בפועל: יהודה שנהב כותב עליו כ"קטגוריה דיסקורסיבית" לא מהותנית;<sup>18</sup> אמנון רז-קרקוצקין כותב כי כיום המושג כבר אינו מייצג קבוצת אוכלוסייה ממשית והוא בגדר "קטגוריה ביקורתית";<sup>19</sup> אלה שוחט מדגישה כי היהודיות-ערביות הממוקפת איננה באה לייצג זהות מהותנית, אלא היא בגדר ניסיון לקרוא תיגר על הפרדיגמה הלאומית האירופוצנטרית שאסרה על המקף המחבר בין היהודי לערבי.<sup>20</sup> רבים ממנסחי הזהות היהודית-ערבית, בהם אלה שוחט, סמי שלום-שטרית, יהודה שנהב, גיל הוכברג ואחרים, רואים בקטגוריה הזו יותר מאשר ניסיון להורות על איזו "אותנטיות" יהודית-ערבית, קטגוריה המקבלת את משמעותה מתוך ההקשר הישראלי העכשווי. ואולם נדמה כי הִתְוִוּוּת תיאורטיות אלה נזנחו במקרה של שמי, אשר דמותו מספקת לעתים מעין תוקף ראשוני למושג. כך למשל, על אף שחנן חבר ויהודה שנהב חוזרים על הגדרת המושג כקטגוריה דיסקורסיבית, לא מהותנית, עם זה, באותו מאמר עצמו, הם מוצאים בשמי "תקדים חשוב ליהודיות-ערביות".<sup>21</sup>

השימוש הלא מהותני בקטגוריה של יהודיות-ערביות לצורך התרסה כלפי הבינְרִוּת של הלאומיות הישראלית,<sup>22</sup> אף הוא בעל ממד אנכרוניסטי בהקשר של שמי, בהתחשב

16 הגיעו אליי שמועות על קיומו של יומו, מוקדם כנראה, שנכתב ערבית, אך לא מצאתי עדות לכך.

17 ראיונות שערכתי עם ידידיה שמיר: (16/5/2012), (4/7/2012), ק"ד.

18 שנהב, הערה 11 לעיל, עמ' 21.

19 Amnon Raz-Krakotzkin, "The Zionist return to the West and the Mizrahi Jewish perspective", Ivan Davidson Kalmar and Derek Penslar (eds.), *Orientalism and the Jews*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2004, p. 180

20 Ella Shohat, "Rupture and Return – Zionist Discourse and the Study of Arab-Jews", *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Durham and London: Duke University Press, 2006, pp. 330–358

21 חנן חבר ויהודה שנהב, "היהודים-הערבים – גלגולו של מושג", פעמים 125–127 (תשע"א), עמ' 57–74. בעמ' 60–61 הם מנמקים זאת בכך ששמי כתב את "נקמת האבות" מנקודת מבטו של מספר ערבי, אך הוויי ערבי ודמויות ערביות היו אופייניים גם לסופרים אוריינטליסטים אשכנזים מאותה תקופה שהיו, אם כך, ראויים באותה מידה להיחשב "יהודים-ערבים".

22 השימוש של אינטלקטואלים ופעילים מזרחים בקטגוריה לא-בינְרִוּת של יהודים-ערבים מאפשר לאתגר את מערך הזהויות המקובל בחברה בישראל, שכן שימוש מתריס ולא-בינְרִוּת זה מהווה אסטרטגיה פוליטית המשבשת את תהליכי המחיקה וההכחשה המאפיינים את פוליטיקת הזהויות הישראלית ומאפשר את שיבתו של המודחק, ועמו את היתכנותו של דיאלוג לקיום דו לאומי יהודי-ערבי. חבר ושנהב, שם, עמ' 71.

בשינויים שחלו במחשבה הציונית וביחסי האויבות שלה עם הערביות מאז התקופה של שלהי השלטון העות'מני בארץ ישראל. בעשורים הראשונים של המאה, הציונות – גם הממסדית – הייתה מגוונת וגמישה בהרבה ביחסה לערביות ולרעיון של מסגרת דו לאומית.<sup>23</sup> ספק אם באותה עת, טרם התקבעות המערך הלאומי הבינרי, הייתה ל"ערביות" ול"יהודיות" משמעות לאומית הרמטית כמו היום. לדוגמה, באותם עשורים פעלו במרחב המקומי אינטלקטואלים כנסים מלול ושמעון מויאל,<sup>24</sup> שהזדהו בבירור כציונים, אך הביעו אהדה גם ללאומיות הערבית תוך הדגשת היסודות המשותפים בקרב שני הלאומים.<sup>25</sup> כאשר קוראים טקסטים של אינטלקטואלים מזרחים אלה ואחרים, ניכר הפער בינם לבין שמי, אשר הידע העצום שלו בלשון הערבית ובתרבותה לא היתרגם להזדהות לאומית או תרבותית ערבית. אדרבה, אפילו באטמוספירה הגמישה יחסית של תקופתו, שבה עוד לא התקבעה סתירה הכרחית בין ציונות לבין סנטימנטים תרבותיים-לאומיים ערביים, קשה למצוא אצל שמי גילויי הזדהות כאלה.

להפך, השילוב בין "ערביות" של שמי לבין הזדהותו הציונית התגבש בשנים אלה אל עמדת האוריינטליסט שהוקצה לו בממסד הציוני. הגם שכמה ממנהיגי הציונות אכן קיימו אתו יחסים קרובים יחסית, נראה כי הקשר ביניהם התבסס בראש ובראשונה על נכסי הידע שלו בערבית ובמנהגי הערבים. שמי מרבה לדווח במכתביו (ואולי אפילו מפרזי) בטיב קשריו עם יצחק בן-צבי ואחרים, אולם בפועל המכתבים מאת בן-צבי שנשתמרו בארכיונו כוללים בעיקר בירורי עניינים הנוגעים למומחיותו ה"ערביסטית". בן-צבי מציע לו משרה פוטנציאלית כ"מזכיר לענייני ערבים על יד ההסתדרות", ומבקש פרטים על קבוצה שהתיישבה בחברון; מבקש לדעת את מספרם של פועלים ובעלי מלאכה בחברון, ומבקש לצלם עבורו את דלת העץ בבית הכנסת הישן בחברון; לאחר מאורעות תרפ"ט הוא מיידע את שמי, באיחור, כי קיבל את המלצתו והפיץ חוברת תעמולה בערבית (הכוונה לחוברת מאת מחמד אלטויל בערבית העוסקת במאורעות תרפ"ט אשר שמי היה מעורב בהכנתה והמליץ לבן-צבי להפיצה).<sup>26</sup> לאחר מאורעות תרפ"ט, מוזמן שמי גם על ידי דוד בן-גוריון עצמו ל"התייעצות חשאית" שמוזמנים אליה "מספר חברים המכירים את הצבור הערבי בארץ, למען ברר את מצב הרוחות והיחסים השוררים בקרב שכנינו ולמען ציין אפשרויות הפעולה של ההסתדרות בקרב ההמון העובד הערבי בעיר ובכפר".<sup>27</sup> נראה כי

23 ראו, למשל, דימיטרי שומסקי, "ציונות ומדינת הלאום: הערכה מחדש", ציון ע"ז (תשע"ב), עמ' 223–254.

24 Moshe Behar and Benite Zvi Ben-Dor (ed.), *Modern Middle Eastern Jewish Thought: Writings on Identity, Politics, & Culture, 1853–1958*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2013

25 יצחק בצלאל, "הלבנטינים הראשונים ביישוב העות'מאני: זהותם הציונית ויחסם לערביות", פעמים 127–128 (תשע"א), עמ' 75–95.

26 ראו, למשל, בהתאמה, את המכתבים הבאים מארכיון בן-צבי: (9/1/1924), 160.1/1, 1547-א.מ. פ' 160–1933.11 (12/6/1927), א.מ. פ' 160.1946/16; 24/3/1930 המסומן A116/55II, בתיק 160.1/3–172, א.מ. פ' 160.1968/59. בעניין החוברת של מחמד אלטויל, ראו גם מכתבו של שמי לאבישר באותו עניין. במכתבו מספר שמי לאבישר על מעורבותו בהכנת החוברת, מטבריה, יום ו כ"א שבט תר"ץ.

27 מכתב מבן-גוריון, (7/10/1929).

התועלת הגלומה בקשר ידועה לשני הצדדים: שמי עצמו כותב לאבישר בהזדמנות אחרת על אודות משרת מזכיר (אחרת) שהציע לו בן-צבי ועל נכונותו "גם לתעמולה בשעת הצורך",<sup>28</sup> ומאוחר יותר מספר לאבישר כי שלח לבן-צבי מכתב ובו "הצעה בנוגע לעבודה בין הערבים".<sup>29</sup> כאשר שמי פוגש את מנחם אוסישקין הוא מציע לפניו את שירותי שלושת הידידים המזרחים – שמי, דוד אבישר ויהודה בורלא – למטרות תעמולה.<sup>30</sup> כפי שמציין יהודה שנהב בהקשר של המהגרים מארצות ערב לאחר קום המדינה, דווקא ההתקבלות אל הממסד הציוני היא שדרשה מהם לדבוק בשייכותם אל העולם הערבי שנשלל בידי אותו ממסד ציוני.<sup>31</sup>

גם השתלבותו של שמי בשדה הספרות כרוכה בקיום קשרים נרחבים עם סופרים ועסקנים ומתעצבת בתנאים דומים. הוא מארח בביתו אישים דוגמת יוסף קלוזנר ואחד העם,<sup>32</sup> ומוזמן לאירועים חגיגיים, למשל פגישת הסופרים עם ביאליק בביקורו בארץ ישראל.<sup>33</sup> עם זה, כמו בהתכתבות עם ראשי התנועה הציונית, גם התכתובת עם אנשי הספרות מסגירה עד כמה תלוי מעמדו במזרחיות שלו. כך כאשר קלוזנר, עורך השלח, מפציר בשמי לשלוח חומרים, הוא מבקש במפורש סיפורים מזרחיים דווקא ("יוסף נא לכתוב סיפורים מחיי הספרדים והערבים כי ברכה מרובה בציוריו המזרחיים האמיתיים") וכן ביקורת על ספר ערבי. באותה הזדמנות קלוזנר דוחק בשמי לתרגם לערבית מאמר שכתב הוא-עצמו, קלוזנר, למען יופץ בקרב המשכילים הערבים; מספר חודשים לאחר מכן, כאשר שמי מתעכב בתרגום, מדרבן אותו קלוזנר להתקדם במכתב נזופני במיוחד.<sup>34</sup> על התקבעות מעמדו כ"ערביסט" גם בשדה התרבות ניתן ללמוד גם ממודעות בעיתונים על הרצאות מזדמנות שנתן בענייני ערבים.<sup>35</sup>

פעילותו הפוליטית הישירה במסגרת הפוליטיקה המזרחית/ספרדית, גם היא מעידה עד כמה ביקש להיטמע בתנועה הציונית. שמי היה בין המתנגדים להתארגנות פוליטית נפרדת של המזרחים, ויחד עם חבריו בורלא ואבישר, פעל להטמעת ההתארגנויות המזרחיות הנפרדות בתוך מוסדות תנועת העבודה. השלושה, שנמנו עם הדמויות הבולטות בדור הצעיר של האינטלקטואלים המזרחים, נטלו חלק מרכזי בהקמת ארגון "הסתדרות חלוצי המזרח", שחרת על דגלו את שילובם של הספרדים בתנועת העבודה (אם כי מבין השלושה תרומתו של שמי עצמו היתה כנראה הפחותה). ואולם, עד מהרה הבינו השלושה שגם התארגנות ספרדית לאומית-סוציאליסטית מזיקה לאיחוד הכוחות הלאומי, ובהתאם, במהלך המחצית הראשונה של שנות העשרים, הם עזבו את "חלוצי המזרח" כדי להשתלב

28 מכתב לאבישר מחברון, יום ג, כ"ד סיון תרפ"ג.

29 מכתב לאבישר מחברון, יום ו, ג' חשוון תרפ"ד.

30 מכתב לאבישר מחברון, יום ה, כ' חשוון תר"פ.

31 שנהב, הערה 11 לעיל, עמ' 9.

32 ראו, למשל, בהתאמה: מכתב מחברון יום ב, ז' תמוז תרפ"ב; מכתב מחברון, כ"ד אב תרפ"ד.

33 מכתב מאת הוועד הלאומי ליהודי א"י, י"ז ניסן תרפ"ד.

34 מכתב מקלוזנר, י"ג חשוון תרפ"ד; מכתב נוסף, ב' אדר תרפ"ד.

35 יצחק שמי, על חיי הערבים ומנהגיהם (הזמנה להרצאה), דואר היום, (29/12/1922); יצחק שמי, החינוך בבתי הספר של הערבים בארץ (הזמנה להרצאה), דואר היום, (10/2/1926).

באופן ישיר במוסדות הציוניים (ואכן לאחר נטישת "חלוצי המזרח", השתתף שמי באספת הנבחרים הראשונה ליהודי ארץ ישראל מטעם הפועל הצעיר).<sup>36</sup>

הקריאה בכתביו של שמי דרך הפרדיגמה של קונפליקט הזהות היהודי-ערבי עשויה להיתפס מכאן לא רק כמנוגדת לפוליטיקה הלאומית של שמי, אלא גם כחזרה על הקריאה המצמצמת שמשליט עליו השדה התרבותי-לאומי. במידה שיש בקטגוריה של היהודי-ערבי משום התרסה כלפי יחסי האויבות המשוקעים לתוך הציונות – התרסה שהיא כאמור אנכרוניסטית ביחס לשמי – קטגוריה זו ממקדת את הדיון בלאומיות לאורך ציר בינרי וכך דוחקת לשוליים שאלות רחבות יותר שפוקדות את כתיבתו של שמי – על מודרניות, חילוניות, מסורת, היחס למערב ועוד. בהמשך הפרק אבקש, אם כן, להמיר את מבנה הקריאה בשמי. אין הכוונה ששאלות בדבר יחסו לערביות ולמזרחיות לא יידונו – אלא יידונו כנגזרת של מיקומו הציוני. בעוד תזת היהודיות-פלסטיניות או היהודיות-ערביות ממקמת את הקרע המכונן של יצירת שמי בגבול שבין הלאומים, אני אבקש לקרוא בשמי גם דרך שאלות על דת ותרבות הממוקמות לכאורה בתוך זהותו היהודית-לאומית (על אף שגם הן מעוצבות במידה רבה דרך יחסו אל הערביות). קריאה כזו מניחה עימות לא מהוקצע ולא מקוטב בין מודרניות למסורתיות, עימות שעולה ממנו מודרניות המוגדרת תמיד מתוך מבטה של המסורת.

## שלושת הסיפורים הראשונים

בשנת 1907 פרסם שמי בכתב העת העומר, בעריכתו של ש' בן-ציון, יצירה ראשונה: "מחי הספרדים", יצירה הכוללת שני סיפורים, "העקרה" ו"כֶּפֶר נפש". סיפורו "הבריחה" ראה אור כמה שנים לאחר מכן בכתב העת העברי החדש בעריכת ד"ר יעקב כהן, ו"בין חולות הישימון" ראה אור בירחון לבני הנעורים מולדת בשנת תרע"ג.<sup>37</sup> הסיפורים הללו, ובעיקר שלושת הראשונים, המסמנים את כניסתו של שמי אל הספרות העברית המתחדשת, נכתבו כולם בשנותיו האחרונות של השלטון העות'מני בארץ ישראל, לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה. זהו רגע משמעותי, חלון היסטורי לפני הופעתם של שינויים דרמטיים באזור: השלטון העות'מני דעך, אבל טרם הוחלף בקולוניאליזם הבריטי; מעמדה של הקהילה הספרדית בארץ ישראל אמנם אים על ידי היישוב החדש, הציוני, אבל הצהרת בלפור שקיבעה במידה רבה את יחסי הכוחות ביישוב היהודי, טרם פורסמה;<sup>38</sup> שדה הספרות העברית בפלשתינה הלך ותפס את מעמדו כאלטרנטיבה למרכזים הישנים באירופה, אך התהליך טרם הושלם.<sup>39</sup> הרגע ההיסטורי הזה במרחב הארץ-ישראלי ובשדה הספרות הוא

36 תעודת ההשתתפות באספה, מושב שלישי, כ"ג-כ"ה בסיון תרפ"ה (ארכיון העיר ירושלים).

37 יצחק שמי, "העקרה", העומר 1, א (תרס"ז), עמ' 51-56; יצחק שמי, "כֶּפֶר נפש", העומר 1, ב (תרס"ז), עמ' 47-52; יצחק שמי, "הבריחה", העברי החדש (תרע"ב), עמ' 163-170; יצחק שמי, "בין חולות הישימון", מולדת: ירחון לבני הנעורים 4, ה (תרע"ג), עמ' 359-368.

38 ראו, למשל: אליהו אלישר, לחיות עם יהודים, ירושלים: הוצאת י. מרכוס ושות', תשמ"א.

39 זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל, 1910-1933, תל אביב: מכון פורטר ואוניברסיטת תל אביב, 1982.



חלק בלתי נפרד מהאופן שאני קוראת בו את הסיפורים הללו. הסיפור הבא, "אב ובנותיו" יתפרסם עשור מאוחר יותר, כאשר הנסיבות הפוליטיות, האישיות והספרותיות ישתנו מאוד, ויידון בנפרד.

הסיפור הקצרצר "העקרה", עוקב ברובו אחר תודעתה של פלור בליל חתונתו השנייה של בעלה, פְּרִיסִידוֹ רוֹסוֹ, עם אישה צעירה, לאחר שעקרותה מאלצת אותה להתיר לבעלה לשאת אישה נוספת: על פי מנהג הספרדים, אלמלא תתיר לו לשאת אישה שנייה תיפתח הדרך לגירושיה.<sup>40</sup> עקרותה של פלור משתקפת במבנה הארוטיקה וביחסי המשפחה בסיפור. העקרות מחלחלת אל רגשותיו הארוטיים של בעלה פרסידיו כלפי אשתו השנייה, הצעירה, בליל חתונתם (מבטו עליה מגלה דווקא "רחמי אב", במין התקה בין התשוקה הארוטית כלפיה ותשוקת האבהות שאין בכוחה להעניק); אל סצנת ההתאהבות בין פלור לפרסידיו המשוחרזת לאחור בדמיונה של פלור כסצנה של אבהות ("והנה גם הוא אוהב ומפנק אותה כאבא וכאמא...")<sup>41</sup> ואל יחסיה עם הוריה המתים, שאבדנם משקף את אבדן הצאצאים, ומשאיר אותה במצב קבוע של תלישות: יתומה ועקרה כאחד, ללא הורים וללא צאצאים.

עקרותה החובקת כול של פלור ניתנת לקריאה סמלית בהקשר של מעמד הספרדים בארץ ישראל באותן השנים. בקריאה כזו, אילן היוחסין הגדוע של פלור – שאין לה לא הורים ולא ילדים וגם יחסיה עם בעלה מעוותים – עשוי להיקרא על רקע השבר התרבותי שפקד את הקהילה הספרדית בפלשתינה בעת דמדומי האימפריה העות'מנית, עם התגברות האיום על מורשת האבות הספרדית. קריאה כזו תביא בחשבון גם את המתח הספרדי-אשכנזי הנרמז בסיפור, שכן לקיחת אישה שנייה עומדת במרכז המחלוקת בין יהודי אשכנז ליהודי ספרד מאז חרם דרבנו גרשום והיא סמל מובהק לשבר שבין יהודי המזרח ליהודי אשכנז.<sup>42</sup> ואולם המאבק בין הנורמה הספרדית לנורמה האשכנזית עומד ברקע הסיפור ואינו מוכרע. מצד אחד, ההיצמדות לתודעתה של פלור – שנפגעת עמוקות מההיתר הספרדי הוותיק לקחת אישה שנייה – מדגישה את העוול שגרם המנהג הספרדי;<sup>43</sup> מצד שני, אי אפשר לומר שהסיפור מזדהה עם הנורמה האשכנזית: בקרב האשכנזים נהוג היה לגרש אישה עקרה, ופלור, אשר הנוהג הספרדי מותיר בידיה את הבחירה, אינה יכולה להעלות על הדעת את המחשבה על גירושין ומעדיפה שבעלה ייקח אישה נוספת.

40 עיקרון זה של בְּרָהּ בין גט ללקיחת אישה שנייה במקרה של עקרות מופיע בכתובות ספרדיות שהתנו כי הבעל יהיה רשאי לשאת אישה נוספת אם אשתו שהתה עמו עשר שנים ולא ילדה לו "זרע של קיימא". ראו המקורות המצוטטים אצל: יוסף הלוי, "מנהגים והליכות ביצירתו של יצחק שמי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ט"ו (תשנ"ג), עמ' 97-116.

41 שם, עמ' 54.

42 כזכור, סביב סוגיה זו בנה א"ב יהושע את שורשי הקונפליקט בין יהודי ספרד ואירופה בספרו. אברהם ב' יהושע, מסע אל תום האלף, תל אביב: הספריה החדשה, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, 1997.

43 כאבה של פלור דומיננטי בסיפור ומשעבד אליו דימויי קדרות וניכור לכל אורכו. למשל, הסיפור נפתח בתיאור ליל חורף סוער ומסוגר, שבו "כל החלונות חשכו", ובחשכה "רק בית אחד ער ומאיר בכל חלונותיו הגדולים באור שאינו תדיר"; לומר שגם אורות החתונה אינם מצליחים להפיג את החשכה, אלא מצביעים על זרותה של השמחה לסביבה ולאקלים הנפשי.

בקריאה כזו של הסיפור – דרך הקונטקסט ההיסטורי של ירידת הקהילה הספרדית והאיום בגדיעת שורשיה התרבותיים, ועל רקע העימות האשכנזי-ספרדי – הסמליות החרפה של העקרות ושל אילן היוחסין הגדוע "גואלת את הטקסט" אל המשמעות ההיסטורית של דעיכת הקהילה הספרדית בארץ ישראל:<sup>44</sup> כמו פלור העקרה, הצופה אל עתיד שבו תישכח לגמרי בתוך ביתה שלה, לאחר שהאישה הצעירה וילדיה "יקחו את כל לבו [של בעלה], יירשו את הבית וכל בו" והיא תיוותר "באין תקווה, בלי שארית", כך גם עתיד הספרדים במרחב הביתי שלהם. ועם זה, המעבר אל הסמל אינו שלם, אלא חושף את הקרע העומד ביסודו. שכן, האין ההזדהות עם פלור, הכלואה בנורמות הספרדיות הדכאניות, כמו גם האמביוולנטיות הכללית כלפי המנהג המסורתי, הם עצמם חלק מביטויי הדעיכה הספרדית? במלים אחרות, האין שמי מבטא כאן, בבחירתו לסמל את הספרדיות באישה הספרדית, ובהזדהותו עמה, את עמדתו הכפולה כלפי הפטריארכיה הספרדית, שהוא מבקר אותה על דכאנותה ובד בבד מבכה את דעיכתה?

גם הסיפור "כֶּפֶר נפש", שעשוי להיקרא כחלקה השני של הדואולוגיה "מחיי הספרדים", עוסק בגדיעת השושלת. הפעם הגדיעה היא תוצר של אקט סירוס פיזי ממש: חכם מירקדו בכר הוא צעיר מבטיח ומיוחס ("משלשלת יוחסין") שהגיע לירושלים חודש אחד בלבד קודם לכן מקהילתו הקטנה. הוא קיבל הסמכה כפולה כשוחט, מרב ספרדי ומרב אשכנזי, התמחה בחזנות וביקש להתמחות גם כמוהל כדי לשוב לקהילתו עם "שלושה כתרים" – שוחט, חזן ומוהל – ולסלול את דרכו לרבנות. ואולם, ברגע המבחן, כאשר הובא לו התינוק הראשון להתנסות במיומנותו החדשה, הוא נכשל ומזיק לתינוק. התאונה גודעת באחת הן את יכולתו של התינוק להעמיד שושלת, לפחות באופן סמלי (מהסיפור לא ברור עד כמה חמורה הפגיעה), והן את עתידו של המוהל הספרדי שאיבד בבת אחת את כל תקוותיו. הקריאה שרודפת אותו לאחר המעשה, "הורג נפש", עשויה להתייחס הן לגדיעת עתידו של התינוק ויכולתו להעמיד צאצאים והן לגדיעת עתידו של המוהל בעצמו.

התמונה הסמלית של הסירוס, אם כן, מצוירת בסיפור לא רק מכוח גורלו של התינוק האומלל, אלא גם מכוח השפל שחכם מירקדו, הצעיר המבטיח לשעבר, מגיע אליו. גם היא, כמו ב"העקרה", ניתנת לקריאה על רקע דעיכת מעמד הספרדים בארץ ישראל. אמנם, שלא כמו ב"העקרה", הסיפור אינו מבליט את המתח בין ספרדים לאשכנזים, והוא מתרחש כולו בין הספרדי לבין בני המשפחה התימנית הענייה אשר נידבו, בעוניים, את בנם התינוק להתנסותו הראשונה של המוהל הצעיר. ועדיין, ההקשר ההיסטורי נרמז כאן לכל אורך הסיפור. כבר בתמונה הראשונה של חכם מירקדו, מתוארת התמוטטות הופעתו הספרדית החגיגית, שהופיע בה לטקס הברית: "תרבושו האדום כעין הוורד נטוי הצידה לפול, ושולי קפטנו החדש, של משי מגוון, מרוחים על הרצפה". גם מועד התרחשות הסיפור – אֶסְרו חג של שמיני עצרת, המועד המציין את סוף עונת החגים – נקרא בקונטקסט היסטורי: הסיפור מתחיל לאחר שההקפות תמו, הניגונים נדמו והמון היהודים נבלעים בסמטאות האפלות. תמונת הפתיחה מצוירת "זמן של אחרי הזמן", או "אחרי הסוף" – "הסוכות

44 במשמעות העולה מתוך ביקורתו של ולטר בנימין על הסמל: ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה-התנועה", מבחר כתבים, כרך ב, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 31-8.

עומדות להן עזובות ועלובות בראשי הגגות, וכאלו הפקירו את עצמן בחשיכה להרוח הסוער שהיא עושה בהן כרצונו.<sup>45</sup>

בעוד הסמל החזק של הסירוס מאפשר לגאול את הסיפור אל הקונטקסט ההיסטורי שלו, גם כאן, כמו ב"העקרה", המעבר אל הסמל אינו שלם, ומערער עליו. כזאת היא למשל התבנית הפסיכולוגית של הסיפור, העוקבת אחרי השתלשלות הדברים כאסון או כפשע צפוי מראש שאין אפשרות להשתחרר ממנו גם לאחר ביצועו (במתכונת המוכרת מרומנים כמו החטא ועונשו):<sup>46</sup> חכם מירקדו חווה סדרה של תחושות מוקדמות וסימנים מטרימים עוד לפני האסון; בבת אחת הוא מתנתק ונעשה מנוכר לסביבתו, חש כי קללה דבקה בו (משום שנזכר בפירוש של "גיא בן הנום" כגיהינום) ומדמיין שכולם אורבים לכישלונו. התאונה מתרחשת אם כן כמימוש של הכנה פנימית, איום או קללה, ומתוך ידיעה מוקדמת שהוא עתיד להטיל על עצמו גיהינום כמו ידיו. אותה תבנית פסיכולוגית של פשע או אסון "מידבק", שאי אפשר להשתחרר ממנו, ממשיכה גם לאחר התאונה, כאשר רגליו של מירקדו, המוצף רגשי אשמה מאכלים, נושאות אותו מאליהן אל "זירת הפשע" – אל בית משפחת התימנים כשהוא מדמיין באימה כיצד יבקשו להורגו. כשם שלא ניתן היה לחמוק מן הקללה קודם להתממשותה, כך לא ניתן לחמוק מתוצאותיה גם לאחר מכן, ומירקדו נאלץ לבקש כפרה. השפעת הדגם האירופי של סיפור הפשע הפסיכולוגי מתערבת במעבר החלק מהסמל אל ההקשר ההיסטורי הכללי, ומשתתפת בפועל ממש בסיפור דעיכתה של התרבות הספרדית, כאשר סיפור סירוסה של הקהילה מסופר מתוך נורמות סיפוריות זרות. גם כאן, כמו ב"העקרה", ההזדהות עם הקהילה הספרדית כקרבת הסירוס נמהלת באשרורו של מעשה הסירוס, המסופר מתוך שילוב של נורמות החיצוניות לעולם המסורתי. כפילות זו חוזרת גם בסמל הספרדיות המסורסת בסיפור, המתפצל בין קרבן האסון, התינוק המסורס, לבין דמותו של הפושע הרשלן (והמסורס אף הוא) שגרם לו. הקהילה הספרדית מצטיירת כאן, בה בעת, כתינוק שעתידי נגדע באבן, וכפושע, שרובצת עליו מעין קללה המובילה אותו במסלול ידוע מראש אל אסון נורא – כפילות שהיא חלק בלתי נפרד מתיאור השבר של העולם המסורתי אצל שמי.

הסיפור השלישי, "הבריחה", עוקב אחר תודעתו הפנימית אחוזת אימת המוות של זקן ספרדי הנכנס אל מושב זקנים של אשכנזים בירושלים. כאן התמונה בפתחה לכאורה הפוכה מזו ב"כפר נפש": בניגוד לתרבושו הנפול של מירקדו ב"כפר נפש", חכם בכור קמחי מגיע מעיירתו כשהוא לבוש תלבושת ספרדית גאה. ואולם הלבוש החגיגי, המסמל את ציפייתו "לשוב לתחייה" בין חבריו החדשים, יפשוט במהרה את משמעותו זו: הציפייה לתחייה מחדש בבית הזקנים נכזבת, והסמל המרכזי בסיפור הוא המוות הבלתי נמנע. חכם בכור, הספרדי היחיד במושב הזקנים האשכנזי, נותר תלוש מקרוביו ומעיירתו הרחוקה. גם לאחר שהוא מוזמן, להפתעתו, להצטרף למניין האשכנזי – כנגד הדעה הרווחת שאשכנזים לא מצרפים ספרדים למניין – הוא לא מצליח לתקשר אתם כלל. לא רק שאינו מבין את שפתם, גם צורת תפילתם משונה בעיניו והוא מגחך עליה ("מגוחכים ומשונים

45 בנימין, שם, עמ' 47.

46 שמי הכיר את החטא ועונשו: מכתב לדוד אבישר, כ"ד תמוז תרצ"ו.

היו בעיניו כל אותם האנשים העומדים בעינים עצומות אצל עמודיהם ומיטלטלים פנים ואחור כנוד קנה, כשקפילושיהם שמוטים לאחוריהם ופאותיהם המסולסלות מתנופפות<sup>47</sup>). כן מתגלים הבדלים קריטיים בפרקטיקת השיחה של הספרדי והאשכנזים: כאשר בשעת הארוחה מתגלע ויכוח קולני בין הישישים, מוטרד ח' בכור ממה שנתפס בעיניו כריב גדול, אף על פי שהאשכנזים שמרו על ארשת משועשעת. לאחר הארוחה הוא ניגש לאחד מהישישים ומתעניין לפשר הוויכוח:

ניגש אליו ח' בכור בהכנעה ושאלהו לפשר: "אחד הקטטה ואחד הריב הגדול, שלחוש [=לחשוש] מיהא מבעי [=צריך], פן ימצצו זרוע אף קודקוד". הלז זקף את גבות עיניו בתמהון ובזלזול על בריה זו שאינה יודעת ש'אורייתא קא מרתחא ביה' [= התורה היא המרתיחה אותו], והתחיל מבאר לו בעברית רסוקה, מעורבת במלים ז'רגוניות, את מהות השקלא-ז'טריא. ח' בכור הקשיב והקשיב, ולא הבין כלום מפני המבטא המשונה של אותו הזקן, הניד את ראשו בקוצר רוח והסתלק לצד.<sup>48</sup>

ח' בכור שואל את האשכנזי בעברית-ארמית אם יש לחשוש מן הריב, וזה עונה לו כי התורה לעתים כרוכה בוויכוחים – אך התשובה אינה מגיעה לח' בכור: הוא אינו מבין את שפתו של האשכנזי, המשובצת יידיש. תשובתו של האשכנזי נמסרת לקורא מאחורי גבו של ח' בכור, שנותר מבודד ומנוכר. שמי יוצר כאן מעין גשר בינו, המחבר, לבין האשכנזים – גשר שגם הקורא (האשכנזי) המדומיין שותף לו – המתרקם מאחורי גבו של הספרדי הזקן ומעצים את בידודו.

במאמר שכתב שמי על יהודי דמשק פחות או יותר באותה התקופה שהסיפור נכתב בה, הוא תולה בהבדלים בין שיטת הלימוד הספרדית וזו האשכנזית – הפולמוסית – את האחריות לירידתה האינטלקטואלית של הקהילה היהודית בדמשק.<sup>49</sup> השיטה האשכנזית הווכחנית מעלה את הלמדן לרמת ממציא ויוצר, שמי כותב, ואילו שיטת הלימוד הספרדית אמנם מתרחקת מקיצוניות ושוחרת פייסנות, אבל גם כובלת את תלמידיה אל הארצי. לכן דווקא ה"אופי הספרדי" הנינוח והפשרני הוא בין הגורמים לירידה הרוחנית הספרדית:

שיטת הלימוד הספרדית חלקה כשיש וקרה ממנו, היא איננה בוראה יש מאין, איננה מרוממת את לומדיה למעלה מהמקום ומהזמן, ואיננה בונה להם ארמונת באוויר. להיפך, היא קושרת חבל בכנפיהם, ואיננה מניחה אותם להמריא כנשר במרומים. ואין כל פלא אם הלמדנים הספרדים קצים מהר בלימודם, הנלמד בלי חשק ובלי רוח פנימי, פוסקים ממשנתם ומשתקעים בשיחות חולין של תלמידי חכמים. [...]

החכם הספרדי קשור יותר אל סביבתו ונפעל ממנה, חיי המזרח השקטים, עצלות ורשלנות הסביבה, הבטלנות וה"נירוונה" ישנו את רוחו ושללו ממנו את ערותו,

47 שמי, "הבריחה", הערה 37 לעיל, עמ' 164.

48 [הביאורים שלי, ק"ד].

49 יצחק שמי, "היהודים בדמשק", האחדות 8 (ט"ו כסלו תרע"א), טורים 12–17.

הוא שבע רצון מעצמו. עולה החכם הספרדי על האשכנזי היכש באצילות רוחנית ובמשאות נפש, בחלומות והזיות, ההלכה לא ייבשה את לשד עצמותיו ולא הקשתה את רוחו וכל דבר הנוגע לה, הוא מתחשב עם החיים ונוטה פחות או יותר לפשרות ולוויתורים בעניינים דתיים. [...] שביל הזהב הוא אידיאלו.<sup>50</sup>

כמו המאמר, שנכתב "מאחורי גבו" של הספרדי לכתב עת של תנועת הפועלים, פונה לקהל ארץ-ישראלי (רובו ככולו אשכנזי), ומספק לקורא האשכנזי צידוקים לעליונותו האינטקטואלית, כך גם בסיפור "הבריחה": החכם הספרדי נותר בנחיתותו ובבדידותו כאשר אינו מבין את השפה האשכנזית ואינו מבין את הווכחנות האשכנזית כשיטה (האפשרות שהאשכנזים יבינו את הפשרנות הספרדית כשיטה נגדית כלל לא עולה). הקשר בין הסגירות הספרדית מפני הפולמוסנות האשכנזית לבין הירידה הרוחנית של הקהילה, קשר שנחשף במאמר, מאפשר להבין את הסמליות בדמותו של ח' בכור כבן דמותה של קהילה זקנה, אטומה להשפעות חיצוניות, הרואה את סופה הקרב, אך אין לה מוצא ממנו.

הסמליות המובהקת של המוות הבלתי נמנע מלווה את הסיפור מאז תחילתו בלובן גופו של ח' בכור. לובן הגוף יתקשר מאוחר יותר לתכריכי מת לבנים וללובן המצבות, ויעטוף אותו כמלכודת מוות שאין ממנה מוצא, כהד לאיום הרודף את הספרדיות לנוכח חילופי ההגמוניות בין ספרדים ואשכנזים ("כל אלה הם סימנים של שואה לא-ידועה ההולכת וקרבה..."), כותב שמי, ומשקיע את ההקשר ההיסטורי בתוך הסיפור עצמו).<sup>51</sup> אבל עם הדומיננטיות של הסמל בסיפור הוא זוכה כאן גם למבט חיצוני, ביקורתי. הגם שהמוסד האשכנזי משול עבור הספרדי למלכודת מוות, הוא גם פתח של הצלה שהספרדי עיוור לו. ה"שואה הלא-ידועה ההולכת וקרבה", נעוצה לא רק בעקירה מהסביבה הביתית המוכרת אל עולם ששולטת בו שפה רעיונית חדשה ומנוכרת, שבו הספרדי הוא מיעוט תלוש ומבודד, אלא היא מצטיירת כאן גם כתוצאה ידועה ומוצדקת של הסתגרות הקהילה מפני ההשפעה האשכנזית.

### הגובת השדה הספרותי: תפיסות של מודרניות ומסורת

כאשר פורסמה "מחיי הספרדים" על שני חלקיה בהעומר, היה שמי כבן 19 ולמד בבית המדרש למורים בירושלים. שם כנראה הכירו דוד ילין, שתיווך בינו לבין ש' בן-ציון, אם כי לא נשמרה בארכיונו של בן-ציון התכתבות אל שמי או ממנו.<sup>52</sup> ככל הנראה, היה זה הפרסום הראשון בכתב עת מרכזי שהביא את שמי, אשר למד אותה עת בסמינר למורים, לפרוש מלימודיו ולהתחייב כל כולו לספרות (כך על פי עדותו של בורלא, שסיפר בריאיון מאוחר לגליה ירדני: "שמי, לאחר שראה את עצמו בדפוס, התרשל לגמרי בלימודים עד ששולח מן המוסד").<sup>53</sup> זאת, הגם שמבחינה ביקורתית לא זכתה יצירתו לקבלת פנים חמה

50 שמי, שם, טור 15.

51 שמי, "הבריחה", הערה 37 לעיל, עמ' 167.

52 נורית גוברין, 'העומר' - תנופתו של כתב עת ואחריתו, ירושלים: הוצאת יד בן-צבי, תש"ם, עמ' 91.

53 גליה ירדני, 'סופרים בעל פה - יהודה בורלא', מאזניים יא, ב (יולי 1960), עמ' 127.

במיוחד בתחילת הדרך. בביקורת שהתפרסמה בהמעורר של יוסף חיים ברנר נמנה "העקרה" בין "הציורים הבינוניים" שנכללו בחוברת הראשונה של העומר,<sup>54</sup> וביקורות מסויגות רבות נכתבו על החלק הספרותי כולו בהעומר: בהעולם נכתב בהכללה כי החלק הבלטריסטי בשתי החוברות הראשונות כולל סיפורים "לרוב בלתי מצוינים בערכם האמנותי",<sup>55</sup> ובהשילוח אמנם הועלתה על נס האותנטיות של הספרות הארץ-ישראלית (ילדי הספרות בחו"ל מדומים במאמר למי שגדלו על "קמח נסטלא" בעוד ילדי הספרות בא"י יונקים חלב אמם), אך מיד באה ההערה כי מבחינת איכותה הספרותית עדיין רחוקה הספרות הארץ-ישראלית ממדרגת הספרות שבחו"ל.<sup>56</sup>

ואולם, אפשר להניח כי הביקורת המשמעותית והמשפיעה ביותר על שמי הייתה זו של ברנר. מעמדו של ברנר בקרב שלושת החברים – שמי, בורלא ואבישר – היה ללא תחרות. השלושה מתגאים לא פעם במכתביהם ב"אישורו" את יצירותיהם או שהם מגייסים את העדפותיו המדומיינות לשיפוט פרי עטם ("ברנר יפסול אותי", כותב אבישר לבורלא על סיפורו "בלי כוכב" ובורלא נוטר לו על כך גם כעבור שנים).<sup>57</sup> בריאיון מאוחר לגליה ירדני בורלא אף מספר – ואולי "בונה לאחור" – את המפגש עם ברנר כמפגש הסמכה עם מי שבידיו מונחים מפתחות הכניסה לשדה הספרות. "הבאתי לו את סיפורי ואמרתי לו שאם יכשירני, אוסיף לכתוב ככל רצוני וכפי יכולתי, ואם לאו – שוב לא אטול עט בידי לעולם".<sup>58</sup> גם אם תיאור ההסמכה של בורלא אינו לגמרי נאמן למציאות, כפי שמראה נורית גוברין,<sup>59</sup> ואולי דווקא בשל כך, מתברר מתוכו הכוח הסימבולי של שם האב ברנר: בו תלוי גורל הכתיבה, לשבט או לחסד.

מתוך מעמד זה של ברנר בקרב השלושה, יש לקרוא את המפגש המכונן שלו עם שמי כפי שהוא מתואר במכתביו של שמי לאבישר:

דוד התזכר את ליל השבת שבקרנו יחד את ברנר? התזכר את מדרגות העץ הרעועות?  
התזכר את שאלתו הפתאומית אליך, האם אינך כותב שירים בצנעא? והן הוא ראה  
אותך בפעם הראשונה אז. מהיום ההוא קשה היה לי להיפגש את בן אנוש זה.<sup>60</sup>

54 מ' לזרסון, "פנקס ספרותי (רשימות של קורא ותיק)", המעורר ד (אפריל 1907), עמ' 168–173.

55 יוסף ליאן, "צייונים ספרותיים (רצוניות)", העולם (ז' בשבט תרס"ח), א, עמ' 15–16.

56 א"ל לוינסקי, "אכסניא של תורה", השלח טז (שבט-תמוז תרס"ז), עמ' 476–488.

57 מכתב מבורלא לאבישר, ירושלים, י"א ניסן תרפ"א.

58 ירדני, הערה 53 לעיל, שם.

59 גוברין אינה מקבלת את הסיפור הזה כפשוטו. היא כותבת שזיכרונותיו של בורלא כפופים ל"מדיניות הזכרונות" שלו, מדיניות שהעצימה את חלקו של ברנר בהסמכתו לסופר והמעיתה, או העלימה, את חלקם של אחרים, בהם: יעקב זרובבל, שהיה העורך בפועל של "האחדות"; רחל ינאית ויעקב שטיינברג, עורכי "על הסף" שפורסם בו סיפורו הראשון של בורלא "בין שבטי ערב" בשנת תרע"ח; ובמיוחד הועלם חלקו של ש' בן ציון כעורך "שי של ספרות" ו"האזרח". ראו: נורית גוברין, "ראשיתו של יהודה בורלא", גבורות למאזנים: קובץ ספרותי מיוחד במלאת 80 שנה לביטאון אגודת הסופרים העברית במדינת ישראל, תל אביב: אגודת הסופרים העברים, 2009.

60 חברון, יום ו', י"ב אייר תרפ"א.

גם כעבור שנים מזכיר שמי לאבישר את הביקור אצל ברנר, בתקופה של משבר בידידות בין השניים: "התזכור כאשר לקחתך אתי לביקור אצל המנוח ברנר ואיך הוא קרא במצחך שאתה משורר נסתר ואחד מל"ו ודרש במפגיע להביא לו את שיריך?".<sup>61</sup> המפגש של שמי עם ברנר נבנה כסיפור של הסמכה חסרה: ההסמכה שהייתה אמורה להימסר לשמי נמסרת במפתיע לאבישר, המשורר שכמעט ולא פרסם משיריו, וגורמת לשמי מפח נפש. לעומת בורלא, שמצליח להיבנות מסמכותו של ברנר, מראש או בדיעבד, שמי שב ומזכיר את ההסמכה שניטלה מידי ברגע האחרון.

גם בביקורתיו הפומביות ברנר כמעט שלא התייחס לשמי ישירות, והמעט שכתב עליו לא היה לשבח. כאשר הוא כותב על העומר בתרס"ט, הוא מונה את סיפוריו של שמי בין ה"ציורים הריקנים" בכתב העת.<sup>62</sup> אבל הביקורת השלילית על סיפוריו הקודמים לא הניאה את שמי מלמסור לברנר את סיפורו השלישי, "הבריחה", לשיפוטו. הסיפור נכתב בחודש אדר א' שנת תר"ע, וככל הנראה נמסר לברנר מיד עם השלמתו, שכן שבועיים מיום השלמת הסיפור כבר הספיק ברנר לקרוא ולחוות עליו דעה: בסוף אותו חודש כותב שמי במכתב לחבריו כי הסיפור מצא חן בעיני הסופרים שביפו, ובהם ברנר, שעודדו לשלוח אותו אל המאסף הספרותי המתגבש בידי יעקב כהן בוורשה.<sup>63</sup> ואולם גם "הבריחה" זוכה בסופו של דבר, בסקירה שכותב ברנר על כתב העת, לציון המפוקפק "בלתי גרוע", וברנר מונה אותו יחד עם סיפורים אחרים כ"חומר נייטרלי" שהמערכת מתנצלת בנוגע לו שרק בימים הראשונים מוכרחת היא 'להשתמש בו במידה הגונה'.<sup>64</sup>

לפיכך, כאשר כלל ברנר את שמי בין הסופרים אותם ביקר קשות במאמרו "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריה" מתרע"א, היה זה לאחר קריאת שלושת סיפוריו הראשונים של שמי, אף על פי שהשלישי בהם טרם פורסם.<sup>65</sup> במאמר, שהטביע חותם על כל מהלכה של הספרות העברית בדורו, יוצא ברנר נגד כתיבה שמבקשת לתאר את "חיי ארץ ישראל" או "חיי הספרדים" – וכאן הרמז ברור הן לשמי שזהו שם יצירתו הראשונה והן ל"תכנית העומר" שהצהירה על כוונת כתב העת להביא "תמונות פיוטיות ממראות הארץ וחיי יושביה".

ב"ז'נר הארץ-ישראלי" יוצא ברנר נגד הניסיון לראות בספרות – והכוונה לכותביה ולקוראיה כאחד – שיקוף ריאליסטי פשוט של הווי החיים בארץ ישראל. הוא קורא לפרקטיקה ספרותית שאינה נענית בקלות למציאות החיים המקומית, ואינה משתפת בעיצוב הספרות ככר נרטיבי זמין למפעל התחייה הארץ-ישראלי. במלים אחרות, הוא מבקש לשחרר את הכותבים ואת הקוראים מרדיפה נואשת אחר תמונות "טיפוסיות" מהבא ליד של המציאות

61 מכתב מחיפה, ח' כסלו תש"ב.

62 יוסף חיים ברנר, "מהספרות והעיתונות שבארץ" [העומר ד], הפועל הצעיר (אייר תרס"ט); ברנר, כתבים, כרך ג, תל אביב: ספריית פועלים – הקיבוץ המאוחד, תשמ"ה, עמ' 347-353.

63 שמי מספר על תגובתו של ברנר לסיפור במכתב לאבישר ולבורלא. עקרון, כ"ז אדר א' [ללא ציון שנה, כנראה שנת תר"ע].

64 י"ח ברנר, "רשמי קורא (העברי החדש)", הפועל הצעיר (תרע"ב); ברנר, כתבים, כרך ג, עמ' 793-801.

65 י"ח ברנר, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריה (ממכתב פרטי)", [הפועל הצעיר (תרע"א)] כתבים, כרך ג, עמ' 569-578.

הארץ-ישראלית ויוצא נגד ספרות הנכתבת או נקראת כספקית של דימויים מוכנים להפעלה לטובת המנגנון הנרטיבי הלאומי. בין הפרקטיקות הספרותיות שברנר שולל נכללות כתיבה של ממוארים חלקיים וגולמיים; תיאורים תמימים ומזויפים של הכפרים החדשים; קינות על החומר האנושי בארץ ישראל; וקריאה של טקסטים ספרותיים בחיפוש אחר "תמצית של ארץ-ישראליות" בהתאם לרוחה של "תכנית העומר". כל אלה מטשטשים בעיניו את הגבול בין חומר ספרותי לבין שירות המטרה הצינונית, שכן הם תרים אחר השתקפויות הנחוצות כל כך ללאומיות הארץ-ישראלית בשעה שהיא נאבקת על דמותה. ברנר אמנם לא שולל את היעוד הלאומי-חילוני כשלעצמו, אך מתעקש על נפרדותה של הספרות, ונלחם על גבולותיה של "הצורה הבלטריסטית האבטונומית" כדבריו.<sup>66</sup>

ברנר אינו מנמק את הסתייגותו משמי, אבל מדמותו של המודרניזם העברי שהוא משרטט במאמר אפשר להשליך גם על הקריאה שלו בשמי. לצורך כך, ניתן להיעזר בברוך קורצווייל הקורא את "הז'נר הארץ-ישראלי" ביחס לתנאי אפשרותה של ספרות עברית חילונית מודרנית: קורצווייל תופס את התנגדותו של ברנר לספרות המשרתת את החזון הלאומי כנגזרת עקבית מתוך ההבנה שהוא מייחס לברנר כי המסורת היהודית מתה –

עמדתו של ברנר ברורה היא וכנה: משמעותה המסורתית של היהדות מתה בשבילנו אחת ולתמיד, "לעולמים". [...] אפשר לומר שהצעד הראשון לשחרור מהתנוונות הוא לפי ברנר – שלילת היעוד והחזון. הספרות העברית החדשה מגיעה במפעלו החשוב של ברנר לשלילה העקבית והכנה ביותר של העבר הלאומי. הניסיון לראות בלאומיות החילונית את גלגולה הלגיטימי של היהדות המסורתית נראה לו לברנר כהונאה עצמית וכשיבה אל עולם התווה. לפנינו המסקנה העקבית והכנה ביותר של שחרור ספרותנו מתלותה בעולם המסורת והקדושה הדתית. שלילת יעודנו – היא יעודנו היחיד.<sup>67</sup>

עבור קורצווייל, מאמרו של ברנר משקף מסקנה הכרחית של שחרור מרצף הזמן היהודי לאחר שצדו האחד נאטם. בעולם שאיבד את מסורתו היהודית, היינו את העבר שלו, הניסיון להקים ספרות בעלת חזון לאומי אינו אלא התנוונות, שכן אין קיום לחזון לאומי ללא קשר אל עברו. הניסיון לשחרר את הספרות מהתלות במסורת ההיסטורית מוביל בהכרח – כך ברנר, לפי קורצווייל – לשלילת יכולתה להמציא את עצמה כחלק מלאומיות חילונית חדשה.

66 אין כוונתי שמאמרו של ברנר מצליח, וספק אם הוא מבקש, לצאת נגד לאומיותה של הספרות. דווקא ניסיונו לכוון את הספרות כעצמאית וכמעט אנטגוניסטית לאינטרסים הלאומיים הוא חלק ממסורת ותיקה של יחסי יריבות-תוך בנייה הדדית בין האמנות ללאומיות – מסורת אשר היא עצמה חלק בלתי נפרד מההיסטוריה של האידיאולוגיה הלאומית. הפניית העורף ללאומיות היא חלק בלתי נפרד מאופן פעולת הלאומיות באמנות, המבקשת לכוון את עצמה כחפה מאינטרסים על מנת שאפשר יהיה לקומם סטנדרטים אסתטיים שישחזרו את אותן הנורמות הלאומיות בדרכים "בלתי תלויות". Pierre Bourdieu, *The field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 1993.

67 ברוך קורצווייל, ספרותנו החדשה: המשך או מהפכה?, א: בעיות יסוד של ספרותנו החדשה, ירושלים: שוקן, תשכ"ה, עמ' 137.



אמנם בלתי אפשרי לומר, כפי שמנסה קורצווייל לטעון, כי ברנר שולל את החזון הלאומי החילוני. אך ההערה של קורצווייל מאפשרת לקרוא את מאבקו של ברנר למען ספרות "אוטונומית" קריאה היסטוריוגרפית, ולהציע – בכיוון ההפוך לזה של קורצווייל – כי מאבקו של ברנר באיום החזון הלאומי על עצמאותה של הספרות כרוך גם בתביעה מהספרות להשתחרר מהעבר היהודי-מסורתי שלה, כל עוד הוא מזין את הציר ההיסטוריוגרפי המוביל אל השאיפות הלאומיות.<sup>68</sup> במלים אחרות, אפשר בעיניי לראות בשלילה של ה"ז'נר הארץ-ישראלי" – כלומר של הכתיבה המשייכת את עצמה לחזון הלאומי – חלק בלתי נפרד מכינון המודרניזם העברי החדש על בסיס שלילה של רצפי הזמן המרכיבים את ההיסטוריה הלאומית היהודית. זוהי, אם כן, לא רק שלילה של כתיבה המשרתת בהווה את חזון הלאומיות הארץ-ישראלי, אלא גם שלילה של כתיבה המתייחסת לעבר המסורתי כרצף – ולו שבור – בעל פוטנציאל המשכיות או החלפה בהווה הלאומי; שכן "כל הסבר למשבר היסטורי מניח – בדומה לרעיון של משבר כשינוי – רצף היסטורי שהוא כלול בו, בסופו של דבר".<sup>69</sup> אם קורצווייל מאתר אצל ברנר את השבר הטמפורלי הכפול בתור מסקנה מיואשת של ברנר בדבר אפשריותה של ספרות עברית מודרנית, אפשר להציע, בה בעת, לקרוא את השבר הזה כתנאי למודרניות של הספרות העברית על פי ברנר: להציע כי מבחינתו של ברנר, על מנת שהספרות המודרנית תוכל לקיים את ייעודה "הבלטריסטי האוטונומי" מבלי להיענות לתכתיבי "התקווה הלאומית", עליה להכחיש, לשבור או לבלבל את רצפי הזמן מתוכם נבנית ההיסטוריוגרפיה המשרתת את הסיפור הלאומי.

מתוך קריאה כזו של המודרניזם על פי ברנר – מודרניזם המבקש להכחיש את התלות, ולו כשבר, בין המסורת הדתית-קהילתית לבין הפרויקט הלאומי – עשויה להתברר ההסתייגות משמי, שסיפוריו חוזרים ועוסקים בדיוק בנקודת השבר הזו. על פי קריאה כזו, סיפוריו של שמי בונים את המסורת הספרדית כחלק מהלוגיקה של הלאומיות והמודרניות, ובכך נענים לאותו הרצף ההיסטוריוגרפי הלאומי שברנר מבקש להכחיש: הרי שמי חוזר לכאורה בסיפוריו שוב ושוב אל השבר שפקד את המסורתיות המזרחית, היהודית והערבית, ומתארו כאשר המהפכה הלאומית החדשה ונציגיה בני היישוב החדש כבר משתקפים במבוי הסתום שאליו הגיע העולם הישן. התאבלותו על עולמו שחרב עשויה להיקרא מכאן גם כתמונת המראה של התקווה הלאומית – כפרה-היסטוריה השבורה שלה – המשתלבת אל תוך תפיסתה העצמית של הלאומיות החילונית כמהפכה מודרנית בלתי נמנעת. דווקא מתוך השבר שלו, אם כן, עשוי העולם המסורתי של שמי להצטייר בתור "המשכה בעבר" של הלאומיות המודרנית.

ואולם, האם אכן ניתן לומר כי השבר המסורתי אצל שמי נענה לגמרי לנרטיב הלאומי? לשם כך, צריך היה לקרוא את המסורת אצל שמי כחלק מתפיסה בינרית של המזרח אל

68 "התשוקה לנתק חד היא חלק בלתי נפרד מכינון ומייסודן של מסורות ספרותיות לאומיות. היא משתפת במעשה של שיפוט ביקורתי, המכוון כלפי העצמי הספרותי, יחיד או קבוצה, ונגדו. לבסוף, היא מגלמת את ביטול גבולות ההכלה וההדרה של המושא הספרותי." גיל אנידג'אר, "היסטוריה ספרותית והמודרניות העברית", מאנגלית: שירן בק, מטעם 25 (מארס 2011), עמ' 122-141.

69 אנידג'אר, שם, עמ' 130.

מול המודרניות – תפיסה שרחוקה מלשקף את התמונה העולה מכתביו של שמי, אף על פי שהיא התבססה אמנם בקרב רבים מקוראיו ומבקריו.

אחד המוקדמים שבהם הוא ר' בנימין, שכתב ביקורת אוהדת מאוד על הגיליון הראשון של העומר כתשובה לביקורת המסויגת שהופיעה בהמעורר קודם לכן. ר' בנימין כותב על יצירותיהם של הסופרים הארץ-ישראלים (מבלי להזכיר את שמי במפורש), שהן ניחנות ב"קו מזרחי" ונבדלות מהספרות האירופית האפלולית המסתתרת "בחגוי הפסיכולוגיה" ו"באנאליזות שונות" – הוא מביא דווקא את דוסטויבסקי כדוגמה – בכך שהן "יצירות פשוטות ומלאות אור וזוהר" שבהן "הכל שוטף למישרים ושלטון החמה בכל".<sup>70</sup> גם אם דבריו של ר' בנימין באים לתמוך בסיפוריהם של סופרי הארץ, בהם שמי, בפועל קריאתו משוקעת באותה תבנית המנגידה "מערב" ו"מזרח" לאורך ציר שבקצהו האחד מודרניזם ובקצהו השני נאיוויות ספרותית, ובמובן זה גם ביקורתו האוהדת מחילה – ולו מכיוון הפוך – את הקטגוריות שיישם ברנר כאשר גינה את הסיפורים המקומיים כ"סיפורי הוויי". זאת על אף שבפועל, כפי שהראיתי, אין בסיס לתפיסת סיפורי שמי כאילו הם מנוגדים לנורמות סיפוריות מערביות מודרניסטיות ומשוללים דרמה פסיכולוגית פנימית. הסיפורים יוצרים דמויות בעלות תודעה פנימית ומאמצים תמות מודרניסטיות ואווירה דקדנטית ותחושת אין מוצא, בהתאם לרוח התקופה: החל מדמותה של פלור ב"העקרה", הנבנית דרך זכרונות ילדות והזיות, עבור במירקדו ב"פֶּפֶר נפש" הבנוי על פי תבנית פסיכולוגית מובהקת, ובדיוק במתכונת הדוסטויבסקית שר' בנימין מנגיד ליצירות המקומיות, וכלה ב"בריחה", שם משתכלל המעקב אחר תודעתו הפנימית של הגיבור ח' בכור דרך מערך פורה של השלכות והתקוות. גם הקפדתם היתרה של הסיפורים הראשונים על חוקי הסיפור הקצר המיוחסים לאריסטו – אחדות הזמן, המקום והעלילה (שלושתם מתמשכים פחות מיממה אחת) – יכולה להיקרא כניסיון מודע להתמודד עם מוסכמות כתיבה אירופיות.

מבין מי שקידמו פרשנות כזו של שמי, המוכר ביותר הוא כנראה גרשון שקד, המשבח את יכולתו של שמי לתאר את ה"מנטליות המזרחית" להבדיל ממנטליות "כללית" (אירופית):

הם [גיבוריו של שמי] אינם מגיבים כבני אדם סתם, אלא כיהודים, בני עדות המזרח, וכעֶרְבִים (איכרים או נוודים).<sup>71</sup>

ובהמשך:

אם נניח כי גיבורי הנובלה הם בעלי מנטליות אירופית (על פי הרגלינו והאינטואיציה שלנו), נמצא שאין יצירה זו שלמה. [...] מה שעשוי להיראות כחולשה, כחוסר רציפות הגיונית, או העדר מהימנות פסיכולוגית, אינו אלא נאמנות מפליאה לעולם המעוצב. המנטליות של גיבורי שמי אינה נוטה למעברים אניניים ולהתפתחות

70 ר' בנימין, "תו ביבליוגרפיה", המעורר ו (יוני 1907), על גבי הכריכה האחורית [ללא מספר עמוד].  
71 שקד, הסיפורת העברית, הערה 8 לעיל, כרך ב, עמ' 71 [ההבהרה שלי, ההדגשה במקור, ק"ד].

פסיכולוגית מודרגת. [...] לאמור: המחבר נאמן לעולם שביקש לעצבו ומצא ביטוי הולם לחוקיותו הפנימית המיוחדת.<sup>72</sup>

הדוגמאות הללו – שתיים מתוך שורה של מאמצים בלתי נלאים מצד מבקרים רבים להגדיר את המזרחיות של שמי כניגודה של האירופיות ולמצוא לה מאפיינים מהותניים<sup>73</sup> – מצביעות, גם בהבדלים ביניהן, על הפיתוי שמציבה מזרחיותו של שמי לפתחו של המבקר האירופוצנטרי, הממקד אליה תשוקת הגדרה עצומה, אוריינטליסטית. תשוקת הגדרה אוריינטליסטית כזו אינה קשובה לאופן שבו שמי עצמו מתמודד עם מזרחיותו ועם תרבות אירופה המודרנית, שאינה זרה לו כלל. על אף ששמי אכן מחיל במקומות רבים רטוריקה בינרית, כתיבתו מגלה בסופו של דבר מבנה מורכב, שמקריס את הבינריות אל תוך עצמה: המזרח אצל שמי נוטל חלק פעיל בפרויקט המודרני והוא ממשמע אותו בדרכו. תפיסה מורכבת כזו אינה עולה רק מתוך סיפוריו, שהעולם המסורתי מנוסח בהם דרך השפעות אירופיות ואידיאלים מודרניסטים, אלא גם מתוך מכתביו, בהם לא אדון כאן.<sup>74</sup> ואולם באופן המובהק ביותר מנוסחת תפיסה מורכבת כזו במאמריו של שמי – וכאן אזכיר שניים מהם, העוסקים בספרות הערבית ובתיאטרון הערבי.

72 שקד, הסיפורת העברית, הערה 8 לעיל, כרך ב, עמ' 78–79.

73 דוגמאות נוספות (רשימה לא ממצה): בטור ביקורת על "נקמת האבות" החתום בידי "יצ"ב [= יצחק יציב שפיגלמן], נכתב על תיאוריו שהם "רוויים רגשות סוערים ונסערים של בני ערב חמי המזג, כחום החמסין בבקעת הירדן. הקנאה סמוקה ותאוות הכבוד נפרזה וכל פגיעה – בדם כפרתה, ודם תחת דם. וכל זה מסופר ע"י יצחק שמי בשקט רוח ובאובייקטיביות המגיעה לידי אדישות, בשקט אשר דוק של שוויון נפש מזרחי פרוש עליו, בשקט של חול מדבר קופא בחמימותו". יציב, "מזמרת הארץ", דבר, (18/11/1927), עמ' 8; אשר ברש כותב בהקדמה לקובץ סיפורי שמי משנת תשי"א על כישרונו לתאר ב"צבעים לוחטים" את סערותיה של הנפש המזרחית. "הנפש המזרחית מתגלה כאן במערומיה. מנהגים פטריארכליים ויצרים פרועים מתלכדים לתמונה דרמטית נסערה, גוברת ועולה". ברש, הערה 6 לעיל, עמ' 8; נוסח דומה גם בהקדמתו ל"נקמת האבות": ברש, "הקדמה", יצחק שמי (מחבר), נקמת האבות, ירושלים: הוצאת מצפה, תרפ"ח; א"ח אלחנני כותב כי שמי שימר בסיפוריו את "אותם צבעים חריפים ודשנים מהווי המזרח". א"ח אלחנני, "המספר שמי ולבטיו", דוד סיטון ויעקב ניצני (עורכים), שבט ועם – במה לביור בעיות הצבור הספרדי בארץ ובגולה, כרך ה, ירושלים: תש"ך, עמ' 127–133. בעמ' 127; משה גיל כותב כי שמי הצליח להתגבר בכתיבתו על מכשולי המזרחיות שנוטה לתיאורי הוויי על חשבון ניתוח פסיכולוגי: "הסופר מבני המזרח חסר היה את המסורת של הספרות החדשה, שכוחה במשמעת פנימית, בדיוק, בניתוח פסיכולוגי. חסר היה גם את הראייה המקורית האמיצה, שאינה משועבדת לאמתות הקטנות של המציאות היומיומית הנגלית לעין ושל התופעות שעל פני השכבה העליונה. ולפיכך פנה קודם-כל ובעיקר לתיאורי-הווי". אם שמי הצליח ליישם גם השפעות אירופיות, היה זה על אף ש"הדמיון התמים וההתלהבות, וכן הנטייה לדיקוראטיבי ולפעמים גם לנמלץ – אלה הסגולות של בני המזרח – אינם זרים לו". משה גיל, "היצירה הספרותית של יהודי המזרח", שלום קרמר וחיים תורן (עורכים), ירושלים, ירושלים (תשכ"ה), עמ' 118–129. בעמ' 122. ראו גם: משה גיל, "סיפורי יצחק שמי", גיליונות 26, ה'ו (תשי"א) [ללא ציון מספרי עמודים].

74 דיון מפורט במכתבים בהקשר זה, כמו גם בסיפורים ובמאמרים שלא נידונים כאן, בא בעבודת הדוקטורט שלי, ק"ד.

במאמר "סופרים ערבים" שהתפרסם בהפועל הצעיר בשנת 1911, שמי מתאר את הבעיה של הספרות הערבית הן כעודף של השפעות תרבותיות מערביות והן כחוסר שלהן.<sup>75</sup> הספרות הערבית מתוארת כאן בעת ובעונה אחת כספרות תחת השפעת יתר דורסנית של מערביות המשתקת אותה, וככזו שסופריה עדיין לא שאבו די תרבות אירופית. מצד אחד, מתוארת תקופת המעבר הזו כתקופה שבה היצירה המזרחית המקורית נתונה תחת מכבש של השפעות, שכן "כל התנועות באות אליה מבחוץ" ולא מתוכה, וההשפעות מסרסות אותה: "התנגשותם [של הסופרים הערבים] עם הקולטורא המהירה שהרכבה בהם בתחילה למורת רוחם, כל אלה הדברים הפתיעום, הממום וטמטמו לזמן מה את כוח יצירתם המקורית". מצד שני, רוב הסופרים "לא הספיקו עוד לחדור אל תוך המאור שבספריות האחרות, עד כדי להשפע מהן השפעה שיש בה ממש".

מצב מתעתע זה של השפעה תרבותית אירופית עודפת וחסרה בעת ובעונה אחת נתפס כאן לא רק כגורם משתק בספרות הערבית – הן אותה לסחרור מסרס נוכח תנועות תרבותיות סותרות;<sup>76</sup> בעיני שמי, זהו גם גורם מפרה המאפשר לספרות הערבית לפלס את דרכה הייחודית – הן כספרות מערבית מודרנית הן כספרות ערבית. דוגמה משמש לו הסופר הלבנוני הנערץ עליו, ג'ורג' זיידן,<sup>77</sup> הסולל לו דרך ייחודית בתקופה הספוגה כל כך השפעות מערביות. על אף שניסיונו של זיידן להנחיל בכתביתו את התרבות וההיסטוריה האסלאמית לעתים נראה בעיני שמי דידיקטי, בכל זאת הוא מוצא בכתביתו "מזרחיות אמתית" המצליחה לפלס לה דרך מקורית בתוך סבך ההשפעות:

אמת, כי בספרות אחרת היו רומנים היותר טובים של זיידן עומדים למטה מבינוני ולא היו ראויים לתשומת לב, ואולם כאן בספרות הערבית עסקינן ובסופר הראשון שניסה להשתחרר מהשפעת אחרים והעזי לסלול לו דרך לעצמו בלי כל שמץ של חיקוי. הוא היה הראשון שהשכיל קצת לתפוס את המזרח באופן מקורי ערבי, ציורי הטבע שבספריו הינם מזרחיים אמיתיים, גם הנפשות העושות בהן הנן אחרות לגמרי מאותן שלדי הנפשות הערביות המצוירות בספרויות אחרות.<sup>78</sup>

ואולם המקוריות הערבית ששמי מוצא אצל זיידן אינה דווקא השמירה על המסורת, כשם שהיא איננה אימוץ (מלא או חלקי) של סטנדרטים אירופיים, אלא דווקא היכולת ליצור "אותנטיות" ערבית באקלים תרבותי מתעתע כל כך. היינו, מה ששמי מעריך בזיידן הוא

75 יצחק שמי, "סופרים ערבים", הפועל הצעיר, (22/10/1911), עמ' 13; שם, (7/11/1911), עמ' 12.  
 76 "קלושה ורזה הנה הספרות המקורית הערבית, נמצאת היא עוד במצב ההתהוות ואינה עומדת ברוש עוצמה, ולא זו בלבד שלא הספיקה לגלות עד עתה שום אופקים חדשים או להרוס את הטעון הריסה מהישנים – אלא שלא השתחררה עוד מהם: חול וקודש, דת והשכלה, ריאליזם ורומנטיות, לאומיות וטימיעה, כל אלה משמשים בה בערבוביה, וערפל עב שרוי על הכל." שם, (22/10/1911), עמ' 13.  
 77 זיידן (1861–1914) נולד בבירות למשפחה נוצרית. כמעט כל 23 הרומאנים שלו טיפלו בנושאים השאובים מההיסטוריה המוסלמית מתוך מוטיבציה דידיקטית מוצהרת; הוא היה מתווה עלילה על גבי התיאור ההיסטורי, בדרך כלל סיפור אהבה. Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Boulder & London: Lynne Rienner Publishers, 1997, pp. 197–218.  
 78 שמי, הערה 75 לעיל, (22/10/1911), עמ' 13.

היכולת לכתוב בתקופה של סחף מודרני ספרות שיוצרת – דווקא מתוך הפניית עורף לסחף הזה – כתיבה ערבית מודרנית.

במאמר מאוחר יותר, "הבימה הערבית", שפורסם מיד לאחר שובו של שמי לארץ ישראל בשוך המלחמה, עוסק שמי בחדירתה ההרסנית והמפרה כאחד של התרבות האירופית לתיאטרון הערבי (בעיקר בדמשק).<sup>79</sup> כמו במאמר על הספרות הערבית, גם כאן שמי מתאר את התיאטרון הערבי דרך ההשפעות האירופיות עליו שהן "נטע זר לגמרי באדמת ערב ועוד לא הספיקו[ן] להיקלט בה". הוא מגנה בחריפות את התיאטרון הערבי על הקלקולים שספג בהשפעה מערבית: החל בריקודי הפריצות, דרך התיאטרון המהוגן והנלעג ("בגידות של נשים בבעליהן ולהפך, טפיסה דרך חלונות וזחילה לחדר המשכב"), וכלה בהצגות המשלבות בין התיאטרון המהוגן לבין ריקודים פרוצים בהפסקות.<sup>80</sup> ואולם, בד בבד עם תיאור ההשפעות האירופיות כגורם לקלקול המידות הטובות בתרבות הערבית, הוא יוצא גם נגד הדרמה המקורית הערבית, זו הבונה את עצמיותה דרך שאיבה מן ההיסטוריה הערבית ומתוך עמדה לאומית דידקטית שמרנית.

התופעה התיאטרונית המזרחית היחידה שזוכה לשבחיו של שמי היא יצור כלאיים, שנוצר לאחר שנגנים ערבים, ששימשו בתפקידי עזר בהצגות בכיכובם של שחקנים זרים, החלו ללמוד את המלאכה בעצמם והקימו "בימות ארעיות אחרי גדר דחוויה", היינו מעין תיאטראות שוליים. שמי בז לתיאטרון זה בתחילת דרכו ("אמנות וכישרון לא היו נחוצים להם כלל"), ועם זה הוא מתאר כיצד להקות אלה אִפְשְׁרו בסופו של דבר תחילתה של תקופה חדשה בתולדות התיאטרון הערבי לאחר שבמשך הזמן הן "[ו]קיבלו לאט צורה המתאימה יותר אל המזרח וטעמו. [...] וראו זה פלא: במשך של חצי יובל שנים הצליחו להקנות להם דבר מה שאפשר להראות עליו באצבע ולהגיד: ראו! הנה גרעין חדש הנותן תקווה לשגשוג בעתיד".<sup>81</sup>

"הבימות הערביות האמיתיות" הן דווקא אותן בימות תיאטרון שצמחו בשולי התיאטרון האירופי, מתוך ריקון של המחזות האירופיים מתוכנם. בתיאטרון הזה המחזות האירופיים – משייקספיר ועד איבסן ומטרלינק – עוברים עיבוד מסיבי. המתרגמים אינם נרתעים מלשלב את שיריהם שלהם או שירי אלף לילה ולילה בין חרוזי המלט, הבמה נבנית בדקורציה ערבית, המנגינות הן ערביות והריקודים מזרחיים. המחזה האירופי כבר אינו זהה לעצמו: במונחים של דלז וגואטרי, המחזה הערבי עושה דה־טריטוריאליזציה לסוגה האירופית – הוא שודד אותה מנכסיה ועושה בה משהו אחר לגמרי (אם כי, בניגוד למקרה של קפקא המובא אצלם, כאן לא השפה היא העוברת דה־טריטוריאליזציה, אלא

79 יצחק שמי, "הבימה הערבית", מזרח ומערב א (1919), עמ' 41–45.

80 המאמר מתאר את החוליים התרבותיים שהביאה ההשפעה האירופית: "הבימה [...] נהפכה במזרח לסם־מוות, [ב]בנות חללים הפילה ומפילה עוד, ואם החלק הכי גדול של הדור הערבי שנתחנך על ידה הנהו שקוע במ"ט שערים ומקלקל במידותיו, הקולר תלוי בצוואר אחותם אירופה הדואגת להפצת תרבותה בין העם היושבים בחושך ומפונסת ומפטמת אותם בסוביה". שמי, שם, עמ' 43.

81 כל הציטוטים מהמאמר, שם, עמ' 44.

הצורה).<sup>82</sup> המחזה הערבי המודרני מנכיח בתוך הצורה התרבותית האירופית את יחסי הכוח הקולוניאליים שהיא משליטה, ומתנגד להגמוניה שלה באמצעות צורה אמנותית שמטמיעה את ההשפעה האירופית ובה בעת משבשת אותה.

אידיאל המודרניות המזרחית של שמי העולה כאן אינו נעתר לבינריות של "אירופיות" כנגד "מזרחיות". המזרחיות המתוארת כאן אינה הסתגרות ב"אותנטיות מסורתית" כשם שאינה "כלי קיבול" המגיר אל תוכו את המודרניזם האירופי. אין במאמרים אלה של שמי הנחה שיש זהות הכרחית בין מודרניזציה לבין מערביות.<sup>83</sup> המזרח מצליח לפתח מושג עצמאי של מודרניות הנשען על "מזרחיות" ועל "מערביות" כאחד, מתוך שלילת "מערביות" ו"מזרחיות" כשלעצמן גם יחד, עד שקשה להתחקות על מקורותיו ("קשה לנתח עוד את הבימה הערבית, להפריד את הסממנים שמהם הורכבה ולדון עד כמה החיקוי יש בה לאחיותיה האירופיות באופן ההצגה והקישוט וכו' ועד כמה הספיקו להבליט בה את מקוריותם").<sup>84</sup> המקוריות הערבית המודרנית שמוצא שמי בתיאטרון, כמו המקוריות הערבית שמוצא בספרות של זיידן, נוצרות אמנם בהשפעה אירופית – אבל מתוך מאבק אֶתה. בכך המודרניות המזרחית ששמי משבח אינה בפשטות היברידיית של מזרחיות ומערביות, אלא דחייה של שתיהן. לכן גם כאשר שמי חוזר ומתאר עולם מסורתי שבור, וגם כאשר הוא מאמץ לכאורה את הרטוריקה הבינרית של הנאורות, מושג המודרניות שלו אינו מצדיק את שלילתו של ברנר כפי שהיא מנומקת במאמרו על "הז'נר הארץ-ישראלי": מושג המודרניות של שמי אינו משרת את הרוח ההיסטוריוציסטית הפרוגרסיבית שבבסיס החזון הספרותי הלאומי – שברנר יוצא נגדו – כשם שהוא לא משרת גם את גרסת השבר הטמפורלי שלה, שברנר מקדם.

## השיבה לחברון ו"אב ובנותיו"

לא ברור כיצד פירש שמי עצמו את ביקורתו של ברנר על סיפוריו. אולי גם הוא קרא את המאמר, כמו רבים מבני התקופה, בקריאה משבשת (misreading), כשלילה גורפת של כתיבה ריאליסטית על ארץ ישראל המתחדשת. על כל פנים, כמו סופרים אחרים בני התקופה, מאלה המוזכרים ב"ז'נר" ומאלה שלא, שנרתעו לאחר פרסום המאמר מכתובת סיפורים שרקעם הוא ההווי הארץ-ישראלי של הזמן (חלקם הפסיקו לגמרי לכתוב סיפורים מהווי ארץ ישראל, ואחרים כתבו, לפחות לזמן מה, על מקומות וזמנים אחרים או בסוגות אחרות),<sup>85</sup> גם שמי לא הוסיף עוד לכתוב על "היישוב הישן" בארץ-ישראל. סיפוריו הבאים

Gilles Deleuze & Felix Guattary, *Kafka – Toward a Minor Literature*, Dana Polan 82 (trans.), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986

Daniel J. Schroeter and Joseph Chetrit, "The Transformation of the Jewish Community of Essaouira (Mogador) in the Nineteenth and Twentieth Centuries", Harvey E. Goldberg (ed.), *Sephardi and Middle Eastern Jewries: History and Culture in the Modern Era*, Bloomington: Indiana University Press, 1996

84 שמי, הערה 79 לעיל, עמ' 44.

85 נורית גוברין, מפתחות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 9–19.

מעידים, אם כן, יותר מכול, על עצמת האפקט הבולם שהיה למאמר על כתיבתו. בעוד שלוש ספורי הראשונים עסקו בספרדים בני היישוב הישן, מכאן ואילך – גם אחרי מותו של ברנר – הרחיקו ספוריו למחוזות אחרים: מדבריות ערב ("בין חולות הישימון"); יהודים בדמשק ("אב ובנותיו"); הוויי ערבי־מוסלמי בפלשתינה ("נקמת האבות"); "ג'זמעה אלאהבל"; מלחמות הבלקן (טיוטת "שומר המסגד האחרון", שלא פורסמה בחייו);<sup>86</sup> טיול אל עבר הירדן ("ארבעה שטיילו", נגזו ולא פורסם).

זמן קצר לאחר כתיבת הסיפור "בריחה" עזב שמי לדמשק, ומשם עבר לפיליפופוליס שבבולגריה, אליה נשלח בתור ציר של הפדרציה הציונית. על פי עדותו, הוא ומשפחתו הקטנה (שם נולד בנו היחיד, ידידיה) היו "סגורים בבולגריה [...] מבלי יכולת לצאת בשל המלחמה".<sup>87</sup> בבולגריה שהה במשך כל שנות מלחמת העולם הראשונה, ושב לארץ ישראל רק בשנת 1918. נותרו רק מכתבים מעטים מבולגריה, כך שלא ידוע הרבה על קורותיו שם, מלבד רסיסי חוויות קשות משנותיו הראשונות במדינה, במהלכן התרחשו מלחמות הבלקן מול העות'מנים. שנים רבות לאחר מכן, יהיו מלחמות הבלקן רקע לסיפור "שומר המסגד האחרון" שיכתוב על ערש דוויי.

סיפורו הרביעי של שמי, "בין חולות הישימון", שנכתב בבולגריה עבור הירחון לבני הנעורים מולדת, מתרחש אי שם במדבריות ערב.<sup>88</sup> נראה ששמי אינו מחשיב טקסט זה במיוחד, והוא מתייחס אליו במכתב לבורלא כעיבוד של אגדה בדואית (להבדיל מסיפור מקורי) וגם כותרת המשנה של הסיפור היא "על פי מקור ערבי".<sup>89</sup> ואכן, האגדה אינה עולה בקנה אחד עם שאר יצירתו של שמי: בניגוד לסיפורים הקצרים שפרסם לפניו, אין היא שומרת על האחדויות האריסטוטליות של הזמן והמקום (אלא נמתחת על פני זמן ממושך ומקום שאינו לגמרי מוגדר), ודמויותיה שאובות מתוך קונבנציות של אגדה מזרחית – הבדואי האציל והגאה, השיח' העשיר התכנן והעבד השחור הפראי. גם לשונו של הסיפור – אחרי הכול, זהו סיפור לבני הנוער – רחוקה מלשונו של שמי בסיפורים האחרים מבחינת דחיסותה ומורכבותה. ועם זה, דמותו של הבדואי האציל, המוותר על סוסתו כדי להציל את כבודה (ואת כבודו), חוזרת ומתכתבת עם איום המופיע גם בסיפורים הקודמים, איום אבדן המורשת התרבותית. עבור האציל הבדואי הסוסה אינה רק חיה אהובה ואיננה רכוש, אלא סמל ומקור גאווה שבטית. כך למשל בתשובתו לשיח' רודף הבצע המבקש לקנות את סוסתו, עונה הבדואי: "אינני מוכר בעד כל כופר את ירושת אבותיי".<sup>90</sup> אם הסוסה מייצגת באגדה את מורשת האבות, והמלחמה עליה את המלחמה על המורשת כנגד איום חיצוני כלשהו, אזי האיום באבדן הסוסה – המרחף על הסיפור מתחילתו ואכן מתממש בסופו – עשוי להיקרא כחלק

86 הסיפור פורסם לראשונה בספר טחנת החיים. שמי, הערה 1 לעיל. לניתוח הסיפור ראו עבודת הדוקטורט שלי.

87 מכתב לבורלא, ירושלים, ב' אדר ב [כנראה שנת תרע"ט].

88 שמי, "בין חולות הישימון", הערה 37 לעיל.

89 מכתב לבורלא מפיליפופוליס, ה' כסלו תרע"ב.

90 שמי, "בין חולות הישימון", הערה 37 לעיל, עמ' 362.

מסכנת האבדן המרחפת על פני כל סיפוריו של שמי עד כה, ובמובן זה היא אכן חלק בלתי נפרד מיצירתו.

עם שובו של שמי לארץ ישראל בשנת תרע"ט, הוא חוזר ומתיישב בעיר מולדתו, חברון, ואף משתלב בפעילות הפוליטית המקומית בעיר.<sup>91</sup> אך במקביל לשיבה, עולים במכתביו גילויים עקשניים של תשוקה להגר מחברון לבולגריה,<sup>92</sup> דמשק,<sup>93</sup> אמריקה,<sup>94</sup> או כל מקום אחר ("כותב אתה שנגזרה עליך חובת גלות והלוואי שגם עלי היה יוצא פסק דין שכזה. הייתי מקבל אותו בחדוה [...]. בחביוני לבי הנני מצטער על אשר לא זכיתי גם אני במציאה שכזו").<sup>95</sup> ככל הנראה שמי מבין כי המצב בחברון נעשה מסוכן ("הדלקה בפעם הזאת תהיה רצינית ואשרי מי שיוכל לחלץ את עצמו ממנה בעוד מועד").<sup>96</sup> לא מפליא אם כן שהסיפור "אב ובנותיו", שנכתב כנראה בגרסתו הראשונה בחברון בשנת תרפ"ב,<sup>97</sup> שנים בודדות אחרי שיבתו של שמי לעיר, עומד כולו – בהתאם לנסיבות הביוגרפיות – בסימן שיבה טראומטית, אסונית, בלתי אפשרית לעיר מולדת.

בסיפור, אב המשפחה, חכם צבי כהן, שב לדמשק אחרי שבע שנות מסעות בכל רחבי המזרח, בהן אסף כספים ומתנות שאמורים היו לשמש נדוניה לשלוש בנותיו, שכן המשפחה הייתה דלת אמצעים. ואולם בשובו הוא צפוי לגלות, בסופו של תהליך התפכחות ארוך וכואב, כי בינתיים הפכו בנותיו ל"מרננות" (מעין קורטיזונות). האוצרות הרבים שאסף בעמל רב מסתברים כמיותרים לגמרי: לא זו בלבד שבנותיו אינן זקוקות למתנותיו ולועגות להן – כעת הן עשירות עשרות מונים – אלא שהן הלכו בדרך ששמה לאל את כל תכניות הנישואין. המפגש בין האב ובנותיו ממיט אסון על שני הצדדים: כאשר האב מפנים סוף סוף כיצד שרדו אשתו ובנותיו במשך שנות היעדרו הוא מצליח – וזו הסצנה המסיימת את הסיפור – להסתנן אל מופע החשק של בנותיו

91 מלבד ההשתתפות קצרת המועד בהקמת "חלוצי המזרח" שדנתי בה, נעשה שמי מעורב בהתארגנויות פוליטיות מקומיות: הוא נבחר לחבר ועד העיר חברון, ובשנת 1922 היה שותף בהקמה של אגודה חברונית קצרת ימים בשם "נהוראי" שהציבה לה למטרה להפיץ תרבות בעיר. ראו: מכתב לאבישר מחברון, ט' חשוון תרפ"ג; מכתב לאבישר מחברון, ט' אדר תרפ"ג. ראו גם: יצחק אלפסי ועודד אבישר, "ישוב שלא פסק", עודד אבישר (עורך), ספר חברון: עיר האבות וישובה בראי הדורות, ירושלים: כתר, 1970, עמ' 37-76.

92 מכתב משמי לבורלא, יפו, כ"ד אב תרע"ט.

93 מכתב לבורלא, ירושלים, ב' אדר ב [כנראה תרע"ט].

94 מכתב מחברון, ד' סיון. ללא ציון שנה [כנראה תרפ"ז].

95 שם, ג' אב תרפ"ג.

96 שם, שם.

97 הסיפור פורסם פעמיים, תחילה בהתקופה: יצחק שמי, "אב ובנותיו", התקופה 20 (תמוז-אלול תרפ"ג), עמ' 149-168. מאוחר יותר פורסם בהשילוח בעריכת יוסף קלוזנר: יצחק שמי, "אב ובנות", השלח מ"א (תרפ"ד), עמ' 130-140, 217-226. על הכפילות הזו יצא קצפו של קלוזנר (מכתב, ב' אדר, תרפ"ד). בין הנוסחים יש הבדלים ניכרים, כנראה עקב עריכתו של קלוזנר, שגם שינה את השם על דעת עצמו (ראו במכתב לשמי מירושלים, י"ג חשוון, תרפ"ד). אתייחס לנוסח הראשון, שפורסם בהתקופה, שהוא גם הנוסח שקובץ מאוחר יותר בספר על ידי אשר ברש. שמי, סיפורי יצחק שמי, הערה 6 לעיל.



ב"מיראז", תוקף את בתו הבכורה ג'מילה במהלך מופע הריקוד שלה ואז נמלט ומטביע את עצמו בנהר.

אני קוראת את המפגש בין האב לאשתו ולבנותיו אחרי שנים כה רבות של היעדרות כשיבה הרת אסון של הסמכות הפטריארכלית מן העבר אל זמן שאין לה כבר מקום בו. סמכות העבר הפטריארכלית מבקשת לשוב ולחדש את כוחה משכבר, אבל נוכחת כי העולם שעזבה אינו העולם שהיא שבה אליו, וכוחה וסמכותה אינם תקפים עוד.

על אף עיוורונה ואלימותה של הסמכות האבהית, שאינה מצליחה להפנים אלו תהפכות זימנו לנשות המשפחה השנים הרבות שעברו, ומאיימת לפרוק את זעמה על כל סביבתה, יחסו של שמי כלפיה אינו ביקורתי במופגן. לכאורה אפשר היה לקרוא את "אב ובנותיו" כסיפור של אמנציפציה פמיניסטית, המסביר את הפקרותן של הבנות כשחרור מעול רב שנים של דיכוי פטריארכלי אלים, שכלל גם הפקרה ממושכת בידי האב המפרנס הנעדר, תוך שהוא מפגיש בין הסמכות הישנה לבין העולם החדש – עולם שכבר נשלט על ידי הנשים, הכפופות לשעבר, ומעוצב במידה רבה כתוצר של הכפיפות הזו. לפי קריאה זו, בעוד הסמכות הפטריארכלית השליטה באלימות קוד של צניעות, העולם החדש נשלט על ידי נשים שהופכות את קוד הצניעות על ראשו וחושפות את מבנה הכוח בבסיסו: גם אם המרננות עדיין כפופות לסדר הפטריארכלי הרי לפחות הן מצליחות לנצל אותו לצרכיהן.

ועם זה, לב הסיפור אינו נקודת המבט של "הכוח החדש" אלא תיאור התמוטטותו של הכוח הישן (שלא כמו בורלא, שכתב אף הוא, כמה שנים מאוחר יותר, נובלה ארוכה על מרננת – נובלה שספוגה בהזדהות עם המרננת והערכה אליה כנגד כל דברי הלעז נגדה). על אף שנרמזת בסיפור מודעות לסבלן של הבנות מנחת זרועו של האב, מסגרת הסיפור נצמדת לנקודת מבטו של ח' צבי, מהגעתו לדמשק ברכבת ועד מותו, ומעשי הבנות נחשפים לקורא דרך הפרספקטיבה שלו ודרך ביקורתו החריפה עליהן.

מנקודת המבט של האב נבנית ההפקרות של הבנות כגילום של הסמכות הפוליטית החדשה והמסוכנת: הקלקול שגורמות הבנות אינו מוגבל בסיפור למרחב הביתי, המשפחתי, אלא מאיים על הקהילה הדמשקאית כולה, שנעשתה למופקרת, ל"סדום". גרעין ההפקרות כאילו זולג מתוך ביתו של ח' צבי ומציף את כל המרחב הציבורי,<sup>98</sup> והמפתח להשבת הסדר הוא השבת מרות האב על בנותיו. השלטת הפטריארכיה במרחב הביתי היא חלק בלתי נפרד מהסדר החברתי המסורתי: אין כאן הפרדה בין הספירה הפרטית לציבורית. לכן כל הרחוב היהודי מחכה להשבת הסמכות האבהית של ח' צבי על בנותיו וסקרן לראות אם תתממש וכיצד.<sup>99</sup> הקהילה הדמשקאית אינה מבדילה בין המרחב הביתי והציבורי, והיא

98 ההפקרות גלשה לרחוב היהודים כולו, בו מתהלכות נשים מקושטות ומפורכטות לצד גברים חסונים, והן ממלאות את לבו של ח' צבי "קנאת ה' צבאות". גם בית התפילה התרוקן והתקלקל, ויורש מושבו של ח' בי בבית הכנסת מדיף ריח יין.

99 דרי הרחוב צובאים על הבית כדי לברך את ח' צבי בשובו בציפייה לראות אם יוכל להשתלט מחדש על ביתו שהתפקר. אחת הנשים המצותתת למריבה בין ח' צבי לבין בתו ג'מילה אומרת לחברתה בסיפוק: "יישר כוחו! הלא הגדתי לך מראש שח' צבי יטעימן לפלול!", והנשים המקושטות ברחוב

מתפקדת כאן כאחת הבנות הזנוחות, שבהיעדרו של האב מרדה בסמכותו, אך בה בעת גם היא מחכה שישליט עליה את מרותו מחדש.

הרעיון כי הפקרותה של האישה חורגת מהמישור הפרטי וגורמת להשחתת הקהילה כולה מופיע – וביתר חריפות – במאמרו של שמי. בחלקו השלישי של המאמר על יהודי דמשק שהוזכר קודם, יוצא שמי בלשון בוטה נגד החופש שניתן לאישה הדמשקאית היהודייה, חופש שלדעתו מוביל להפקרות כללית בקהילה. הוא כותב בגנות האשה הדמשקית שהיא "עומדת כמעט ברשות עצמה" ושהיא "חשה את עצמה כגבר לכל דבר", ומעמדה ורווחתה הכלכלית מאפשרים לה להוציא את כספה על "צרכי קישוט ונוי": "תכלית כל עבודתן [של הנשים הדמשקאיות] היא – שמלה ועוד בגד וצדידת נפשות"<sup>100</sup>. הוא תולה בנשים עצמאיות אלה הן את הירידה הרוחנית בדמשק והן את ההיטמעות במוסלמים ובנוצרים: "הרעה הזאת העמיקה את שורשיה מאוד, בעקבה כרוכה כל אותה הדמורליזציה הדמשקית וכל אותה ההתקרבות מצד צעירי הערבים והנוצרים"<sup>101</sup>.

מקור כל הרעל הנהו במשוררות ובמחולות המתגוררות גם כן ברחוב היהודים. הן המשפיעות ונותנות את הטון לחיי המודה. ומטרת כל העלמות האחרות שלא זכו לכך – היא: להידמות אליהן במהלכן ותלבושתן, ולרכוש להן ידידים... ופה קבור הכלב: מכיוון שהן גרות ברובע היהודים, הרי נעשה הרובע הזה מקום קבוע לכל מושלמי ונוצרי מבני העלייה החפץ לבלות את ימיו ולילותיו בהוללות ותענוגים; וההמון העברי, למרות הצניעות, המידה המציינת אותו בכל מקום שהוא – התחיל מתרגל לחזיון זה. וכיוון דרש – דש: יסודות המוסר הולכים ומתרופפים אצלו לגמרי.<sup>102</sup>

מה שמופיע בסיפור בצורה מובלעת מנוסח במאמר במלים ישירות: המרננות היהודיות מקלקלות את רובע היהודים כולו בכך שהן מושכות אחריהן נשים יהודיות אחרות מן הרובע, המבקשות להידמות להן ולהשיג עצמאות כלכלית, הופעה אפנתית, ידידים וכד', וכן בכך שבעקבותיהן נכנסים אל הרובע צעירים מוסלמים ונוצרים המרופפים בו את המוסר. היינו, הפקרות האישה היהודייה גוררת את כניסתם של לא יהודיים מפוקפקים לרחוב היהודים בעקבותיה.<sup>103</sup> דימוי האישה הרצוי – האישה הצנועה, העטופה צעיפים

שהוא מנופף לעברן במקלו ומגדף אותן, מלגלות עליו: "זקן מטורף! מאימתי נעשה אפיטרופוס לבנות העיר? ידריך ויחרף תחילה את בנותיו!" – גם הן מזכירות לו כי השלטת הסדר בביתו קודמת להשבת הסדר בקהילה. שמי, "אב ובנותיו", הערה 97 לעיל, עמ' 162.

100 יצחק שמי, "היהודים בדמשק", חלק שלישי, האחדות 7 (תרע"א), טורים 8–13. הציטוטים דלעיל מופיעים בטורים 8–9.

101 שם, עמ' 9.

102 שם, שם. גם במאמר המאוחר על התיאטרון בדמשק, שהוזכר לעיל, באה ביקורת חריפה על ריקודי הנשים הללו על שקלעו לטעמו של המזרח "המזוהם והרקוב בנוולות". שמי, הערה 79 לעיל, עמ' 42.

103 תיאור היסטורי דומה מופיע בספרו של ירון הראל על דמשק: הראל כותב כי קריסתה הכלכלית של האליטה בקהילה היהודית גררה "מפולת מוסרית" שאחד מגילוייה הבולטים היה הזנות ברובע היהודי. ייחודה של התופעה בדמשק הוא בהיקפה ובהימצאותה במרכז הרובע היהודי דווקא ולא

והשומרת את קסמיה פנימה במרחב הביתי – מתייחס מכאן גם לדימוי קהילה היהודית הרצויה, ככזו ששומרת את גבולותיה מפני השפעות זרות.

דמותה של האישה הצנועה היא סמל פורה בשיח הלאומי, המשליך עליה את תפקיד אוצרת המסורת ומגלמת הזהות הקולקטיבית, ומקצה לה את המרחב הפנימי המוגן.<sup>104</sup> אבל על אף שדמות האישה הצנועה משמשת דימוי יעיל לקהילה היהודית הנשמרת מפני השפעות זרות, היא גם מתנגשת עם אידיאל הקדמה של הציונות – ביחס לאישה וביחס לערבים. אין זה מקרי שדמות האישה הצנועה בסיפור – כפי שהיא מדומיינת על ידי ח' צבי – היא מוסלמית: כאשר ח' צבי מחפש את בתו בתחנת הרכבת של דמשק, הוא בוחן את כל צלליות הנשים העטופות צעיפים ומחפש את בתו ביניהן. הוא מייחל לכך שימצא את בתו צנועה כאחת הנשים המוסלמיות, אך לבסוף, במקום הדמיון לאישה הצנועה המוסלמית, הוא מוצא אותה מעוטרת תכשיטים כ"גמל החג" המוסלמי בדרכו למכה.<sup>105</sup>

האישה המוסלמית הצנועה, השמורה במרחב הביתי, משמשת את שמי בתפקיד לאומי כפול: מה שעבור ח' צבי, המנסה להשיב את עטרת קהילה היהודית ליושנה, הוא אידיאל מוסלמי של צניעות ושל שמירת גבולותיה שהוא מבקש ליישמו גם על האישה היהודייה, זוכה במקומות אחרים לביקורת חריפה מצד שמי, הרואה בכך אות לנחשלות החברה הערבית הכולאת את האישה המוסלמית בביתה (למשל במאמר על התיאטרון הערבי: "הבית נהפך, בשביל הנשים, לבית סוהר, אסור להן להשמיע את קולן ואפילו לצאת אל המבוא. בתנאים כאלה אין כל פלא אם אין הערבי מוצא סיפוק נפשי בביתו

---

בשוליים החברתיים שלו. העוני לא היה הסיבה היחידה לזנות ברובע: המוסלמים דרשו לסלק את הזונות משכונותיהם, והרשויות פינו אותן לרובע היהודי. מכיוון שנאסרה על המוסלמים שתיית אלכוהול, התרכזו ברובע זה גם בתי המרזח ורובע היהודים נעשה מרכז הפעילות הבלתי מוסרית בעיר. ירון הראל, דמשק נכבשה זמנית: הציונות בדמשק 1908–1923, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2015, בעמ' 25–26.

104. בניתוח יחסה של הלאומיות בהודו לנשים כותב ר' רדהקרישנן, בעקבות פרת'ה צ'טרג'י, כי השיח הלאומי מסמן את הנשים כמשמרות של פנימיות קולקטיבית "טהורה" כחלק מאסטרטגיית המאבק הלאומית בהשפעות מערביות חיצוניות. לדבריו, "השינוע של הדיכטומיה פנימי/חיצוני כנגד ה'חוק' של המערב, מאפשר לרטוריקה הלאומית לעשות את האישה למסמן הטהור והא-היסטורי של 'פנימיות'. במאבק נגד האויב מבחוץ, משהו מבפנים נעשה אף יותר מודחק ו'אישה' נעשית לקרקע האלגורית המושקת אבל ההכרחית עבור ההיערכויות של ההיסטוריה הלאומית" (התרגום שלי, ק"ד). Rajagopalan Radhakrishnan, "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity", A. Parker, M. Russo, D. Sommer and P. Yaeger (eds.), *Nationalisms and Sexualities*. New York: Routledge, 1992, pp. 77–95, p. 84. Partha Chatterjee, "The Nationalist Resolution of the Women's Question", Kumkum Sangari and Sudesh Vaid (eds.), *Recasting Women: Essays in Colonial History*. New Delhi: Kali for Women, 1990.

105. למראה ג'מילה המתוכשטת, שואל אותה ח' צבי: "הפרקת את עדיי כל נשי חצרנו והתקשטת בתכשיטים שאולים כגמל החג? [...] אין יראת אלוהים בליבך?" והערת שוליים מוסיפה כי גמל החג מקושט בתכשיטיהם השאולים של החוגגים ומוביל אותם למכה. מכאן שג'מילה המתוכשטת אינה דומה בעיני ח' צבי לאישה מוסלמית, אלא לגמל העטור תכשיטים שאינם שלו. שמי, "אב ובנותיו", הערה 97 לעיל, עמ' 157.

ומקבל בזרועות פתוחות כל מיני שעשועים שיש בהם משום 'המתת הזמן' ובלבד להינצל מהשעמום המחכה לו בבית".<sup>106</sup> מצד אחד, אם כן, מסמנת האשה המוסלמית אידיאל של שימור הקהילה היהודית המסורתית והגנתה מפני השפעות זרות, ומצד שני היא מסמנת את נחיתותה של החברה הערבית המסורתית ואת יחסה הבלתי מתקדם לנשים. הדימוי של האישה המוסלמית הצנועה נקרע בין מגמות לאומיות סותרות שממלכות את שמי באותה מידה כמו את ח' צבי: על אף ששחרורה של האישה הביא, לפי תפיסתו, להשחתת הקהילה בדמשק, לא ניתן להשיב את המצב לקדמותו, כי מעמד האישה מסמן את ההבדל הלאומי בין יהודים ומוסלמים. על כן דמותה מגלמת את הפער המשתק שבין השאיפה להחזיר על כנו את הסדר המסורתי, הפטריארכלי (המסומן בביות האישה המוסלמית), ובין הצורך לשמר את ההבדל הלאומי כלפי המוסלמים כהבדל של קדמה (המסומן בביקורת על ביות האישה המוסלמית).

במלים אחרות, נרטיב הקדמה הציוני, כפי שבא לידי ביטוי בהבלטת ההבדלים במעמד האישה בין יהודים לערבים, מכשיל את הניסיון להשיב את הסמכות המסורתית על כנה, ופוער בתוך אפשרות השיבה של הסדר הישן מתח אוטופי: אי אפשריותה של השיבה מקנה לה ממד גאולי. הרחוב היהודי כולו מצפה להשבתה של הסמכות הפטריארכלית האבודה דווקא בזמן שבו היא נתפסת כהשבה בלתי אפשרית של הזמן לאחור – בלתי אפשרית לא רק משום שהיא עומדת בניגוד לאידיאל הקדמה על חילופי ההגמוניות הכרוכות בו (כולל שחרור האישה), אלא בלתי אפשרית גם משום שהיא עומדת במובלע נגד ההיגיון הלאומי המבוסס על הבדלים בין יהודים לערבים.

"הסמכות הישנה" שמייצג ח' צבי נבנית כבר מתחילת הסיפור כסמכות המבוססת דווקא על שותפות גורל יהודית-מוסלמית, וככזו היא נהדפת לשוליים כאשר ההגמוניה מועברת לידי מגמות חדשות, נאורות, חילוניות-משוחררות (ובמובלע: לאומיות). גורלה של הסמכות הדתית להידחק אל שולי המציאות העכשווית נכתב, החל בסצנה הראשונה בסיפור, באמצעות סימון השותפות הנרקמת בין ח' צבי האדוק לבין השיח' המוסלמי שהוא פוגש ברכבת. השיח' נדחק ממקומו אל הספסל שליד הדלת, שם ישב הזקן היהודי ח' צבי, לאחר שכל הלילה הדיר שינה מעיני הנוסעים בקריאות ותפילות איסלמיות, ועורר את לעגם בשל דתיותו היתרה. בתחילה ח' צבי, שגם שפתיו שלו נעו בתפילה, זועם על המוסלמי הפולש אל גבולו, אבל מאוחר יותר השיח' יציל מנפילה את הסידור שלו, שגולש מעל ברכיו תוך כדי תפילה, עד שלקראת סוף הנסיעה כבר ישקע עמו ח' צבי בשיחה שתסיט את תשומת לבו מכך שהרכבת הגיעה לדמשק. הברית שנוצרת בין שני הזקנים האדוקים, היהודי והמוסלמי, רומזת לאחדות הגורל ביניהם: האחד (המוסלמי) כבר נלעג ודחוי, והאחר (היהודי) עוד לא יודע עד כמה הוא עתיד להיות מושא ללעג ולדחייה. בכך מסומן מתחילת הסיפור גורלה של הסמכות הדתית באשר היא להיעשות חסרת רלוונטיות: הן הסמכות היהודית והן המוסלמית הן בבחינת "אורח לא קרוא" בעולם החדש והמופקר, שאינו מוכן לקבל את מרותן עוד. החיבור בין הסמכויות הדתיות ממשיך אל העמדה הפטריארכלית שעתיד למלא ח' צבי בהמשך הסיפור, הנשענת על מודל צניעות מוסלמי

106 שמי, הערה 79 לעיל, עמ' 48.

דווקא, ובכך משתרכת אחרי ההיסטוריה ואינה מצליחה להשתלב בהגיון הלאומי החדש המבוסס על פערי הקידמה בין היהודי לערבי.

ניסיון השיבה של ח' צבי מסומן כבר מתחילתו כעקר וחסר סיכוי, וככל שהוא חסר סיכוי, כך מתבלט הממד האוטופי שלו, והשותפות היהודית-מוסלמית הבלתי-אפשרית בין שני האדוקים הזקנים רק מחזקת זאת: אם הממד הלאומי של הסיפור מונע מתוך הפער שבין צניעות האישה המוסלמית להפקרות האישה היהודית, אזי איחוד הכוחות הבין-דתי מרחף מעל הסיפור כאופציה אוטופית חסרת סיכוי ובלתי ממומשת לריפוי היריבות הלאומית. הופעתם של האדוקים הזקנים בתוך העולם המודרני (ברכבת!) מתוארת כביקור חולף מן העבר: בעולם שהם חוזרים אליו כבר אין לאיש מהם מקום, לא כל שכן יחד, כאוטוריטות דתיות המקיימות יחסי אחווה. הידידות בין האדוק המוסלמי לאדוק היהודי אין לה מקום בעולם שמחוץ לרכבת – המופיעה כאן, יותר מאשר כסמל של קדמה, כאקס טריטוריה מחוץ למקום ולזמן<sup>107</sup> – ידידות שאינה נזכרת מרגע שהזקן היהודי יוצא מהקרונ, כאילו התרחשה בעולם אחר. החיבור היחיד ביניהם בסוף הסיפור הוא חיבור של אנלוגיה, המגשרת על פני פערי המציאות המפרידה ביניהם: שכן כפי שהמוסלמי נדחה ממקומו ולא מוצא מקום אלא בקצה הקרון לרגלי היהודי, כך גם היהודי. הוא ימצא עצמו בסוף הסיפור דחוי ובודד, מחוץ לקהילתו ולמשפחתו, לצד הסטנדרטים המוסלמים של צניעות. הקרבה שנוצרה לרגע אחד, במקום-לא-מקום, בין היהודי למוסלמי, רק מעידה על מידת הנידחות שלהם בעולמם, ועל הגשר השבור ביניהם המותיר את הסמכויות הדתיות יריבות וזנוחות כל אחת בפינתה.

מרכזיותה של השיבה בספרות העברית כניסיון פרדוקסלי, חסר סיכוי, להחזיר לאחור את אבדנו הטרגי של עולם הדת והאמונה, נידונה בהרחבה אצל ברוך קורצווייל. אף על פי שדעיכתו של העולם הדתי הישן היא אסון, הוא כותב, לא ניתן לשוב אל מה שהיה פעם כאילו לא אירע בינתיים דבר. "ספרותנו לעולם לא תוכל עוד לשוב ולהיות 'דתית' במובן העולם הדתי של ספרותנו העתיקה"<sup>108</sup>. לכן מוטיב השיבה אצל סופרים כמו עגנון, אצ"ג וביאליק (שלושה כותבים שהוא מעריך ביותר) עולה בכל עצמת הטרגיות שלו דווקא בשל ההכרה בפער בין ההבטחה לבין המציאות, וזו תמיד "שיבה מאוחרת, שיבה טראגית"<sup>109</sup>.

אפשר אמנם להטיל ספק עד כמה שיבה כזו היא אכן אוטופית ובלתי אפשרית בשדה הספרות המקומי, ועד כמה השדה הספרותי העברי אכן רחוק מהעולם הדתי.<sup>110</sup> אולם, דווקא משום שרעיון השיבה המאוחרת של קורצווייל אינו יכול להניח ספרות חילונית המנותקת לגמרי מעברה, גלום בו כוח רב כל כך. דווקא משום ששני העולמות ניצבים

107 הרכבת כאתר המקיים מפגש כרונוטופי של זמן-מרחב, בין מודרניות למסורתיות, מופיעה בדוגמאות רבות בספרות היהודית האשכנזית, בין השאר אצל שלום עליכם, ש"י עגנון ומנדלי מ"ס. ראו, למשל, Neta Stahl, "Conceptions of Time and History in Modern Hebrew and Yiddish", *Comparative Literature* 66, 3 (2014), pp. 322-339.

108 קורצווייל, הערה 67 לעיל, עמ' 141.

109 שם, עמ' 144.

110 חנן חבר, בכוח האל, ירושלים: הוצאת מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2013.

ב"אב ובנותיו" זה לצד זה, כאשר זה כרוך בזה (הם חלק ממשפחה אחת), ומתוך כך שהשבר מתואר מנקודת המבט של הסמכות הישנה, חוסר האפשרות לחזור אחורה בזמן ולהחליף את מערך הכוחות החדש מקבל את מלוא הטרגיות שלו. הסיפור אינו מקבל את הדיכוטומיה בין "דתי" ו"חילוני" כשני מושגים המוציאים זה את זה, אלא רואה בהם מושגים הכרוכים זה בזה, כשם שהוא לא מקבל את ההפרדה בין הפרטי לציבורי (תוך הקצאת הדת אל המישור הפרטי).<sup>111</sup> למשפחה, כמו גם לקהילה, ברור כי השתלטות האב על ביתו היא חלק בלתי נפרד מהשלטת הסמכות הישנה על הקהילה כולה: המישור הפרטי והציבורי הם כאן מערכה אחת. השיבה של ח' צבי, דווקא בהיותה שיבה אבסורדית, חסרת סיכוי, מפצלת את הסיפור אל זמן כפול, שהוא הווה ועבר בעת ובעונה אחת, ובתוך כך היא מנכיחה את האוטופיה של השיבה בתור הזמן האפשרי היחיד שבו עשוי להתקיים איחוי בין הזמנים. במלים אחרות, אם הזמן החילוני הוא "זמן הומוגני חלק",<sup>112</sup> הסיפור הזה, השומר על פיצול טרגי בין הזמנים, אינו יכול להיקרא כ"סיפור חילוני". פיצול ההווה אל עברו, תוך הצבעה על חוסר האפשרות לחיות זמן מפוצל כזה (שהרי מוצאה היחיד של הסמכות הישנה, החיה את ההווה תוך התגדרות בעבר, הוא התאבדות), מצביע על האפשרות של שיבה אוטופית אל העבר בתור המוצא היחיד לסמכות הישנה, בעוד שבהווה החילוני, ההומוגני, היא מסולקת מן העולם.

## דת ומסורת אצל שמי ו"נקמת האבות"

האם שמי היה "דתי" או "חילוני"? הגם שעזב את אורח החיים הדתי בנעוריו עם יציאתו מבית הוריו לחיות חיי "חופשי" בירושלים, לא ניתן לומר כי היה חילוני. בנו ידידיה שמיר מספר כי היו לאביו "גם ידע וגם נטייה" לדת, וכי לעתים היה לוקח אותו לבית הכנסת בחגים ובמועדים (משבר האמונה הופיע, לדברי שמיר, רק מאוחר יותר, לאחר שהגיעו הידיעות על השואה).<sup>113</sup> ממילא החיים בחברון לא היו יכולים להיות חיים "לא דתיים".<sup>114</sup> גם אם במכתביו יש שהוא משמיץ את חכמת ישראל ומכנה אותה "תולדות העיפוש בישראל",<sup>115</sup>

111 טלאל אסד, כינון החילוניות: נצרות, איסלם, מודרניות, מאנגלית: זהר כוכבי, תל אביב: רסלינג, 2010.  
112 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגום: דן דאור, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000.

113 ריאיון עם ידידיה שמיר, (16/5/2012), הערה 17 לעיל.

114 לאחר שובו של שמי מבולגריה, כאשר התגורר באזור האשכנזי של חברון, מחוץ לגטו, נשלח אליו מכתב מאת אחד מבכירי הקהילה, ד"ר א' וינפלד, ראש הוועה"מ על בית הספר לחרדים, בו נכתב: "באו וספרו לי כי ראו שבביתו מבשלים בשבת. אני לכשעצמי אינני מאמין כלל וכלל בשמועה זו, ביחוד אחרי הבטחתו בזמן האחרון. אבל בכדי שתהיה לי האפשרות להגן על כבודו של אחד ממורי הת"ת שלנו בעיר האבות הריני מבקשו להודיעני את הכחשתו בכתב בהקדם האפשרי. מחכה אני לתשובתו התכופה". ג' אב, ללא ציון שנה.

ידידיה שמיר מספר כי המקרה יושב בהסכמה: מתוך ידידות עם אביו של שמי הסכימו ראשי הקהילה לראות באשתו את האשמה הבלעדית, ופיטרו אותה מעבודתה כמורה, ובבית שמי המשיכו לבשל בשבת, אבל בצנעה. גם שמי עצמו עישן בשבת.

115 במכתב לאביו מחברון, שמי מתלונן במרירות על שהוא מסרב לשוב לחברון ומעדיף להמשיך ולשבת בירושלים: "אלא מה בירושלים רצונך להישאר. לבלוע אבק דרכים ולעסוק אחר כך בתולדות

במכתבים אחרים הוא מבטא געגועים למנהגי היהדות.<sup>116</sup> חוסר היכולת ליישב את הסתירה בין קרבה רגשית אל המסורת לבין ספקות של אמונה ואי קיום מצוות מאפשר לקרוא את שמי דרך מסורתיות כפי שהיא מובנת היום על ידי חוקרים בהם יהודה שנהב, יעקב ידגר ומאיר בוזגלו.<sup>117</sup> מסורתיות זו אינה פתרון ביניים המפשר בין הקטבים – "דתי" ו"חילוני" – אלא מושג שמחליף את מערכת האופוזיציות הזו, מערכת המבוססת על הנחות יסוד חילוניות, במרחב אלטרנטיבי של מודרניות.

מסורתיות ברוח זו מנוסחת – בעיקר אצל בוזגלו וידגר – כפרויקט מודרני של זהות שאינו מלווה בחילון בהכרח, או לפחות בחילון מלא, שכן בין אם המסורתי מאמין או שאינו מאמין, בין אם הוא מקיים מצוות רבות או מעטות, זהותו היא שמנסחת את ערכיו.<sup>118</sup> זהות מסורתית כזו, טוען ידגר, מבטאת את המודרניות שלה דרך התחדשות מתמדת – דרך היותה בבחינת ויכוח מתמשך או פרויקט מתמשך של עיצוב זהות עכשווית ביחס לעבר.<sup>119</sup> המסורתיות, לפי הגדרה זו, מאפשרת להשתתף בהווה המודרני מבלי להשתתף, לפחות לא באופן מלא, בחלוקות של החילוניות ובהנחות היסוד שלה. היא מאפשרת להכיר בכך שהקהילה המסורתית המזרחית משתתפת בעצמה בתהליך המודרניזציה מתוך מונחיה שלה ותוך יציקת תוכן עצמאי לתוכו,<sup>120</sup> וממילא אפילו הדבקות ה"אנטי-מודרנית" במסורת עשויה להיות צורה של מודרניות.<sup>121</sup>

יחסים כאלה בין מסורתיות למודרניות משליכים גם על מושג הלאומיות. כאשר מגדירים את הלאומיות מתוך המסורתיות, אי אפשר לתפוס אותה בהכרח כחלק מהחילוניות. בניגוד לסלים תמרי, הכותב כי שמי ביקש למצוא בציונות מפלט מהיהדות הדתית,<sup>122</sup> הלאומיות של שמי איננה עומדת בניגוד לתפיסתו הדתית (שהייתה כמובן רחוקה מאנטי דתיות),<sup>123</sup>

---

העיפוש בישראל (סליחה בחכמת ישראל). את העיפוש תוכל למצוא גם אצלנו. תאמר שאבק אין במידה מספקת. כלום בשביל דבר קטן שכזה כדאי לשבת בירושלים? הלא מילתא זוטרתה היא." כ"ד אב תרפ"ד.

116 ראו, למשל, במכתב משמי לאבישר, חיפה, א' תשרי, ערב ראש השנה תש"ז.

117 שנהב, הערה 11 לעיל, עמ' 117; מאיר בוזגלו, שפה לנאמנים: מחשבות על המסורת, ירושלים: כתר וקרן מנדל, 2008; יעקב ידגר, המסורתיים בישראל: מודרניות ללא חילון, ירושלים: אוניברסיטת בר-אילן וכתר ספרים, 2010; יעקב ידגר, מעבר לחילון: מסורתיות וביקורת החילוניות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 46-65.

118 בוזגלו, שם. ידגר, המסורתיים בישראל, שם.

119 ידגר, שם, עמ' 20.

120 Schroeter and Chetrit, הערה 83 לעיל.

121 שמואל נח אייזנשטדט, ריבוי המודרניות, ירושלים: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 21.

122 Tamari, *Mountain Against the Sea*, הערה 4 לעיל, עמ' 166.

123 שמי התנגד למשל לגישת בתי הספר של "כל ישראל חברים" המתמקדים בתרבות אירופה ומקנים לתלמידים ידע מינימלי בלבד ביהדות ובערבית – ובכך מכשילים את טיפוח הרגש הלאומי של התלמידים ומעודדים התבוללות והגירה. החינוך ליהדות נתפס בעיני שמי כחלק בלתי נפרד מהחינוך הלאומי: רק החינוך הדתי עשוי לחסום התבוללות ולפיכך לאפשר לתלמידים להתוודע ביתר חופשית לתרבויות זרות – המערבית והערבית – ללא חשש היטמעות. יצחק שמי, "היהודים בדמשק", חלק שלישי, האחדות 7 (תרע"א), טורים 8-13.

אדרבה, היא חושפת את מלאכותיות ההפרדה בין לאומיות ודת, כלאומיות לא חילונית שזיקתה ליהדות אינה סותרת את המתח המודרני שהיא נתונה בו.

בסיפור הארוך "נקמת האבות" מגיעה לשיא חקירת גורל המסורת בעולם מודרני.<sup>124</sup> בעוד הסיפורים הקודמים התמקדו בעולם הספרדי-מסורתי בארץ ישראל ובדמשק (מלבד העיבוד לילדים של האגדה הבדואית), כאן העולם הוא מוסלמי אדוק. הסיפור פותח בתהלוכה החגיגית של העולים לרגל לקבר נבי מוסא, כעשרה ק"מ דרומית ליריחו, במסגרת חגיגות "אל מוסאם" המתרחשות מדי אביב. במהלך התהלוכה הדתית נוצרת מתיחות בין מחנות העולים לרגל משכם ומחברון, אשר בשיאה הגיבור, אבו-אילשאואריב, העומד בראש מחנה עולי הרגל משכם, הורג את אבו-פאריס, מנהיג החברונים. מיד לאחר הרצח, נס אבו-אילשאואריב על נפשו מפני נקמת הדם, ומגיע לקהיר. שם, בעיר הגדולה, הוא כלוא בחיי גלות קודרים. במשך כל זמן גלותו, מנסה משפחתו בשכם לקדם משא ומתן אפקטיבי על כופר נפש, ואולם ללא הצלחה: החברונים עקשנים והם משהים בכוונה את התהליך כדי להתיש את אבו-אילשאואריב. הם מקווים שלא יעמוד בעינוי הגלות לאורך זמן וישוב למולדתו, ואז יוכלו לקיים את נקמת הדם. בינתיים הוא מבלה את ימיו בגלות קהיר בבתי קהווה ובבתי מרזח, צופה בהופעות של "משוררות" – אותן "מרננות" ששמי גינה בטקסטים קודמים ובסיפור "אב ובנותיו" – ומתמכר לחשיש. כספו אוזל, בריאותו מתרופפת, ובלית ברירה, ועל אף הסכנה הגדולה, הוא שב לחברון, למערת המכפלה, שם הוא מוצא את מותו בשבץ – במוות מידי שמים – רגע לפני שההמון החברוני מספיק להגיע אליו ולעשות בו שפטים.

החברה הערבית המצטיירת מ"נקמת האבות" היא חברה מסורתית מאוד, טקסית ונוקשה, שאינה מאפשרת סטיות אינדיבידואליות מהמסגרת המסורתית. כוחה מכריע אפילו את האינדיבידואל האמיץ והנערץ ביותר, מנהיג אנשי שכם. אפילו הצדדים השקולים והמתונים בה, והמנגנונים החברתיים לאיפוק ולמחילה, גם הם מתוארים כחלק ממסורת טקסית, והם אינם מערערים עליה או חורגים ממנה.<sup>125</sup>

124 "נקמת האבות" פורסם לראשונה בסתיו 1927, בעריכת אשר ברש. הערה 73 לעיל.

125 כשם שהטקסים המסורתיים מאפשרים או אפילו מלבים הפעלת כוח ואלימות, הם גם אלה שמספקים מנגנונים שכולמים ומווסתים את האלימות. כך, כפי שטקסי התהלוכה המתוארים במחצית הראשונה של הסיפור, עד לרצח – המתוארים כאן על כל דקדוקי המחווה וחילופי הברכות – מספקים כר פורה לליבו רגשי הנחיתות והעלבון אצל השכמים (די בסטיות זעירות מכללי הטקס כדי להוכיח לשכמים כי החברונים מנסים להשיג לעצמם עליונות לא הוגנת בטקסי התהלוכה), אותם טקסים הם גם הבלם של המתיחות בין המחנות שכן כללי הטקס אוסרים על גילוי מתיחות בתוך ימי החגיגות. גם במחצית השנייה של הסיפור, לאחר הרצח, משמשת המסורת בתפקיד כפול כזה, כאשר מתגלים שני צדדים במסורת נקמת הדם עצמה: לצד הדבקות חסרת הרחמים של החברונים במסורת גאולת הדם מתגלה כי מסורת גאולת הדם כוללת גם שורה של פרודורות שבאות לעצור את האלימות (השכמים נוהגים על פי הקונבנציות המסורתיות כשהם מנסים לפצות את החברונים במתנות, לארח אותם, לשלם כופר וכו'). חלק בלתי נפרד ממסורת גאולת הדם, אם כן, הוא גם התהליך ארוך ומייגע של משא ומתן למניעתה.



תפקידה המכריע של המסורת הטקסית בסיפור עשוי להיקרא כחלק מעמדתו הלאומית של שמי. המיקום הלאומי של שמי אמנם מוסווה כאן, ולכאורה מתמקד הסיפור ביריבות פְּנִים-עֶרְבִית, בין החברונים והשכמים: היהודים מוזכרים רק בדרך אגב, בתיאור ההבדלים בין החברונים והשכמים בשמירת המסורת. בעוד תושבי ההר (החברונים) דבקים בחוקי הדת, ועובדים את אדמותיהם בלבד, ולפיכך עם בוא האביב הם מושבתים מעבודה ויכולים להתפנות לחגיגות העלייה לרגל, תושבי השפלה (השכמים) הקרובים יותר אל מושבות היהודים, משתכרים גם מעבודה באדמות היהודים, ולפיכך עובדים גם באביב, בזמן החגיגות, ומשתדלים להתחמק מעלייה לרגל, שמשמעותה עבורם הפסד ימי עבודה.

רק קלי אמונה יקבם אלוה! – מאלה הבחורים בני הכפרים הרחוקים תושבי השחל (השפלה) הגרים ליד מושבות היהודים ושכריהם החלו מתכחשים למסורת אבות ומזלזלים בקדושת עליית-רגל זו. מלווים הם את הסאנג'אק (הדגל) בצאתו ומשתמטים וחוזרים בר-ביום לעבודתם, מרננים אחריהם במסגדים ובשערים, שהם כופרים לגמרי בקברו של נבי מוסה ומוכיחים שלא עבר את הירדן, ואולם מי פתי ויאמין לדברי-הבאי אלו? ישנם שוטים מכל המינים בעולם! עובדי אש ופסילים וכופרים בשליחותו של הנביא. גם גרי המדינה אינם כולם צדיקים גמורים. האפנדים ובעלי האחוזות – רבים מהם נותנים ככוס עיניהם ואוכלים בסתר בימי הצום של רמדן המבורך, אלה – לא תהיה להם כפרה עולמית, ועתידים הם ליתן את הדין, כל מוראי הגיהנום לא יטהרום מחלאתם...<sup>126</sup>

קול המספר בקטעים אלה הוא קולו של מוסלמי מאמין, אשר אהדתו נתונה בלי ספק לחברונים האדוקים, הרחוקים מהיהודים ומהשפעתם, ודבריו משובצים בהתאם אמירות ביניים כמו "בסעך האל ונביאיו" או "ישחיר אלה את פניו!"<sup>127</sup> אנשי שכם זוכים לביקורת חריפה מצדו בגין ההתרופפות באדיקותם הדתית – לדעתו הם אפילו כופרים בקברו של נבי מוסה ואוכלים בסתר בימי הרמדאן – ובגין קשריהם עם היהודים. מבין אנשי שכם (שאולי לא בכדי מקור שמה ביוונית, Neapolis), הוא "עיר חדשה") זוכה לאהדת המספר מנהיג השכמים וגיבור הסיפור, נימר אבו-אילשאואריב, שבניגוד לבני עירו הוא נאמן באופן יוצא דופן למסורת האבות.

ואולם על אף אהדתו של המספר לחברונים, רוב הסיפור נצמד דווקא לנקודת המבט של מחנה השכמים, אשר מבעד לעיניהם מתוארים החברונים בקווים קשים – מושחתים,<sup>128</sup> נלעגים,<sup>129</sup> ומעל לכול – חסרי רחמים בקנאותם הבלתי מתפשרת לנקמה. מבטו של המספר על החברונים מצייר אותם כקולקטיב אחיד, המתווה בתוך כך את דמות הערבי הטיפוסי. ככל שאבו-אילשאואריב מתואר באומללותו כשהוא משוטט מובס ומסומם בקהיר,

126 יצחק שמי, נקמת האבות, הוצאת יחדיו, תשל"ה, עמ' 21–22. כל הציטוטים לקוחים ממהדורה זו.  
127 שם, עמ' 25.

128 למשל: "בני המרמה החברונים", "בני הפשע החברונים", "בני החרפה". שם, עמ' 34–36.

129 חזונו של מנהיגם מדומה לתרנגול המסמר נוצותיו ומאריך את גרונו; ראשו המגולח של אבו-פאריס נראה בעיני אבו-אילשאואריב כפרצופו של שועל זקן, גולגולתו כביצת בת יענה, והוא רוצה לבתקה "כאשר יתקו ראשו של נחש ארסי ונתעב". שם, עמ' 68–69.

וככל שמתוארים מאמציהם העילאיים של קרוביו השכמים להביא לסולחה (כולל שוחד, אירוח נדיב, שליחת מתווכים וכו'), כך מתבססת קנאותם הפנאטית של החברונים, עד שאפילו המתווך שנשלח אליהם נדהם לנוכח "תנאיהם המחוצפים" – קנאות המתוארת כסימפטומטית:

תכסים החברונים היה פשוט ועז כאחד: לרושש את הרוצח ומשפחתו עד כמה שידם מגעת, להדריכם מנוחה ולא לתת להם להתפנות לעסקיהם. וגאולת הדת – גם היא יבוא זמנה. הערבי האמיתי לוקח את ה"תאר" (נקמת הדם) אחרי יובל שנים ואומר הקדמתי!<sup>130</sup>

דווקא מתוך ניגודם לשכמים, אם כן, יכול שמי לתאר את דמותו של הקולקטיב החברוני המבוצר בקנאותו כ"ערבי האמיתי" – ובתוך כך נעשה הקולקטיב החברוני, הערוך לעומת השכמים כמקשה אחת ובלתי מתפשרת, לדמות הראשית בסיפור, שהפסיכולוגיה שלו עומדת במרכז לא פחות מאשר הפסיכולוגיה של האינדיבידואל השבור, אבו-אילשאואריב, ההולך ומתרופף אל מול הכוח החברוני. יותר מזה, מאמצי הפשרה מצד השכמים רק ממחישים כי עמידתם של החברונים עזה פי כמה דווקא לנוכח צד השואף לפשרות.<sup>131</sup>

מכאן עולה דמותו של "הערבי האמיתי" – עקשן וסרבן דווקא אל מול רדיפת שלום ונכונות למשא ומתן – כאזהרה ציונית מפני הפסיכולוגיה הערבית הטיפוסית. כעת אפשר לקרוא גם את הלגלוג מטעם המספר המוסלמי האדוק על השכמים העובדים אצל היהודים – כביכול "ערבי אמיתי" מתנער מכל קשר, ולו כלכלי, עם היהודים (בהמשך יופנה הלגלוג מטעמו של המספר גם ישירות כלפי היהודים)<sup>132</sup> – כחלק מאותה אזהרה ציונית מפני הערבים. שמי כותב כאן לתוך הקול המוסלמי את התודעה (או החרדה) הציונית ביחס לערבי, מתוך תפקידו בתוכה כמומחה לערבים. מומחיותו בהבנת הערבי היא שמסמיכה אותו "לדבר בשמו" לאוזני הציונות ומתוך מונחיה. המספר המוסלמי מתייחס אל היהודים מתוך איבת בוז המתואמת עם הדעה המקבילה על הערבי בציונות. בכך כתיבתו של שמי מפנימה את הציפייה המופנית אל הטקסט מצד קוראים מסוגו של גרשון שקד ואחרים שביקשו להתחקות מתוך כתיבתו אחרי המנטליות הערבית הטיפוסית (שקד כותב על "נקמת האבות": "שמי חדר כאן למעמקי המנטליות הערבית").<sup>133</sup> מכאן, גם מתוך נקודת מוצא שלמושג "יהודי-ערבי" אמור להיות כוח של התרסה ביחס למבנה הבינָרִי של ההזדהויות

130 שמי, שם, עמ' 117 [הדגשה שלי, ק"ד].

131 "ומזימת תופת זו עלתה בידם על הצד היותר טוב מתוך הרדיפה התמימית והנהלה אחרי שלום מצד צירי אבו-אילשאואריב". שמי, שם, עמ' 117.

132 לדברי המספר, תושבי השפלה השכמים נאלצים לעבוד באדמותיהם של היהודים מכיוון שאלה אינם מסוגלים לעשות אפילו את עבודות האדמה הפשוטות ביותר: "החוג'את האלה [היהודים] אפילו את הקטניות אינם תולשים בעצמם, באים אל הכפרים ומציעים תשלומים גבוהים בעד כל יום עבודה וגם לקט יתנו ומה הפלא שיש המוכרים גם את נשמתם לבני-השטן ומזניחים את החג לקדושו?". שמי, שם, עמ' 22.

133 גרשון שקד, מתוך ההקדמה למהדורת "יחדיו" של נקמת האבות. הערה 8 לעיל, עמ' 6.

הלאומיות, ספק אם "נקמת האבות" מנכיח כוח כזה, וספק אם ניתן לקרוא לתוכו סכסוך פנימי המערער על ההזדהות הציונית.

פרספקטיבה ציונית אפשר לקרוא גם בתיאור האקזוטי של הטקסים המסורתיים, המתוארים כטעונים אקסטזה דתית דרך מבט המפנטז את החברה הערבית כתרבות אלימה, חסרת רחמים, פרימיטיבית – מבט שהוא חלק מהדמיון הציוני-אוריינטליסטי של הערביות.<sup>134</sup> בנוסף על כך, גם אופן הצגתן של הנשים הערביות ב"נקמת האבות" – כלואות בביתן ונתונות לחסדי בעליהן המכים, בהתאם לדפוס שהצבעתי עליו במסגרת הדיון בסיפור "אב ובנותיו" – מתיישב עם תפיסות ציוניות.<sup>135</sup> כאן, כמו במקומות אחרים, האמפתיה לאישה הערבית המשועבדת אינה יכולה להיקרא בנפרד מאלמנטים ציוניים אחרים המשוקעים בטקסט: אי אפשר למשמע את האמפתיה כלפי האישה הערבית כעמדה פמיניסטית, מבלי להביא בחשבון את התפקיד של אמפתיה כזו בכינון תפיסתה העצמית של הציונות ביחס לחברה הערבית. בהקשר זה, אפשר גם לשים לב להבדל בין החברה היהודית הדמשקאית המתוארת ב"אב ובנותיו" – בה המסורת היא שנוחל תבוסה – לבין החברה המוסלמית החברונית ב"נקמת האבות", בה המסורתיות היא המנצחת. אם בחברה היהודית הובס האב המסורתי מפני כוחות נשיים חדשים, הרי כאן, משבא שמי לתאר את החברה המוסלמית, האישה נותרת כנועה ושולית וכוחה של המסורת הפטריארכלית בלתי מנוצח עדיין. המעבר מהחברה היהודית של "אב ובנותיו" לחברה המוסלמית של "נקמת האבות" הוא, מכאן, גם "מסע אחורה בזמן" על פני ציר מעמד האישה.

המטען הלאומי שבסיפור עשוי להיות קשור במאורע ההיסטורי ששימש לו השראה. אמנם שמי מוסיף בגוף הטקסט הערת שוליים המצביעה על ארוע קדום ששימש

134 הנה כך מתוארת הופעת הדרווישים בתהלוכה: "הם אך הגיעו למרחב ונפגלו לחבורות, הסתדרו במעגלים והתחלקו לשורות. כאן צלחה עליהם הרוח פתאום ויחלו להתנבאות, בצווחות איומות ובקול ענות. כעדות של דבורים שגורשו מקינן בעשן התגלגלו והסתובבו, טלטלו את גופם פנים ואחור, הצטנפו ככדורים וצנחו ארצה כדי להתרומם באוויר בקפיצה; זחלו על ידיהם ועמדו על ראשם, התגודדו ויעשו בלהטיהם. רבים תקעו שיפודים בלחייהם מעבר אל עבר ותחבו מסמרים ארוכים בנחיריהם, גרסו זכוכית בשיניהם ודרכו ברגליים יחפות על להבות חרבות, שנעצון לשם כך באדמה כשחודן פונה כלפי מעלה". שמי, הערה 126 לעיל, עמ' 47. בהמשך מגיע מנהיג הדרווישים, אבו־אלהיג'א, רכוב על סוס לבן, ושני נחשים שחורים על זרועותיו. בהינתן האות, נשכבים כל תלמידיו ומעריציו על הארץ זה לצד זה והוא רוכב עם סוסו על גבם. תיאור זה ואחרים מערערים את טענתם של יעקב רבינוביץ וגרשון שקד בדבר היעדר האקזוטיזם אצל שמי וב"נקמת האבות" בפרט. שקד, הסיפור העברית, הערה 8 לעיל, כרך ב, עמ' 71, 2; רף-רף [י' רבינוביץ], "הערות וציונים", הדים ה, ג (תרפ"ז-תרפ"ח), עמ' 415.

135 בעיצומו של תיאור התהלוכה מתוארות לפתע הנשים – היחידות שלא השתתפו בשמחת החגיגה משום שלאחריה היה עליהן לשוב לחיי השעבוד האפורים שלהן: "ביום זה הרשו לעצמן לזלזל במקצת בהלכות כיסוי־פנים והרמת־קול. עבר החג כה מהר, תם המחזה והרגישו שוב בשעבודן. הנה מתחילה שוב ושוב שורה ארוכה של ימי חול אפורים ומשעממים בלא שביב־אור ובאפס־נחמה. שוב עליהן להיכלא בבית ולמשוך בעול, להתענות דומם תחת ידי צרותיהן וחמיותיהן השומרות את צעדיהן, עוקבות אחרי כל תנועותיהן, בחשדים ורמזים, ומביאות את דיבתן רעה באוזני בעליהן. אלה מענישים ומייסרים קשה בעד כל סלף ומשגה, פוקדים על כל נדנדו קל שבעפעפים, וחובטים ומרימים יד בעד כל הבטה ושהייה מיותרת ליד החלון והדלת". שמי, הערה 126 לעיל, עמ' 55-56.

השראה למקרה המתואר בסיפור<sup>136</sup> פחות או יותר ממפנה המאה, אבל ההקשר הציוני עשוי להיות מוסבר טוב יותר אם נביא בחשבון מאורע סמוך בהרבה שהתרחש באביב תר"פ (1920), כאשר שמי התגורר בחברון ואף שימש מזכיר ועד העיר. באותה שנה, על פי עדות המופיעה ב"ספר חברון", יצאו ערביי חברון כמנהגם בתהלוכתם לנבי מוסא דרך ירושלים כשהם מכים בתופים ובמצלתיים ומנופפים בדגלי ה"חרם"<sup>137</sup>. למחרת נפוצו שמועות בחברון כי בהגיע התהלוכה לשערי ירושלים התנפלו עליהם הציונים, וערביי חברון שנותרו בעיר פנו לממלא מקום המושל הבריטי, קפטן צ'מפיון, בבקשה לצאת לירושלים מיד. אך המושל סירב לבקשתם והתיר להם רק לערוך הפגנה בחוצות חברון. בעקבות זאת פנה המושל בכתב לרב סלימאן מני, רבה הראשי של העיר חברון, ושלח העתק למנשה מני, שהיה יו"ר ועד העיר ליהודי חברון, ולשמי מזכירו, בהצעה לדאוג שהיהודים יסתגרו בבתיהם בשעת ההפגנה. מנשה מני ויצחק שמי מחו על ההוראות הללו, ובעקבות כך מחק קפטן צ'מפיון את השורות המורות ליהודים להסתגר בבתיהם. למחרת, יום ההפגנה, התמלאה הכיכר מפגינים ערבים, והצבא ההודי ששמר על חצר היהודים פיזר אותם. תיאורי התהלוכה המסורתית, על מופיעה האקזוטיים המחרידים, הכמו־פגאניים, והעמדה הלאומית של הטקסט עשויים להיות מוסברים טוב יותר כאשר הם נקראים דרך מבטו החרד של מזכיר הוועד היהודי בחברון, העוקב באימה אחרי התקדמות התהלוכה ליד חברון, ואחר האיום המתגבר על מעמדו בעיר מולדתו עקב טשטוש ההבחנה בין יהודי לציוני בקרב החברונים.<sup>138</sup>

## הדת החדשה ואלוהים החדש

נשוב ל"נקמת האבות": מה שמחזיר לבסוף את מנהיג השכמים, אבו־אילשאואריב, לחברון, הוא ההתערבות האלוהית המבהירה לו כי למרות כל ניסיונותיו למרוד במזלו, לא יעלה בידו להימלט מהחובה לחזור לחברון ולקבל את הדין, חובה המופיעה לפניו בצורת חיזיון: שלושה ישישים גבוהי קומה עטורים תלתלי שיבה וזקנים ארוכים, עטופים עבאיות לבנות, "שלושת האבות", באים לתבוע ממנו את עלבונם ואת חילול כבודם וחגם. אחד מהם, מי שאבו־אילשאואריב מזהה כ"גִּיּוּר" (ככל הנראה אברהם) מחזיק דגל קרוע ומגואל בדם – אותו דגל שנשא מנהיג החברונים, אבו־פאריס, כאשר נרצח על ידו, "דגל ריבוננו איברהים אלכליל אלרחמן"<sup>139</sup>, דגלו של אברהם, על שמו נקראת גם העיר חברון בערבית ("ח'ליל

136 בהערת שוליים הוסיף שמי פרטים על המאורע ההיסטורי שנתן השראה לסיפור: "לפני 25 שנה בערך [היינו פחות או יותר במפנה המאה] קרה אמנם מקרה כזה. במהומות על עניין הדגל נהרג שיך־אלשבאב החברוני ועוד שניים, וגם אחדים מהשכמיים נפלו בתגרה". שמי, הערה 126 לעיל, עמ' 96.

137 אלפסי ואבישר, הערה 91 לעיל, עמ' 70. והשוו: ח'ליל אל־סכאכני, כזה אני, רבותי! מיומנו של ח'ליל אל־סכאכני, מערבית: גדעון שילה, ירושלים: כתר, 1990, יום ראשון, (4/4/1920), עמ' 137–138.

138 הלל כהן, תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי־ערבי, ירושלים: כתר, 2013.

139 שמי, הערה 126 לעיל, עמ' 59.

אל-רחמן", ידיד האל, כפי שגם על פי מדרש בראשית רבה, פירוש השם חברון הוא חֶבֶר נאה – היינו של הקב"ה).<sup>140</sup>

בעקבות החיזיון מתברר לאבו־אילשאואריב כי יהיה עליו לרצות את פני "הגיר": לעשות לו דגל ולעלות על קברו – היינו אל מערת המכפלה שבחברון – כשהוא יחף ומתקיים מנדבות. אבו־אילשאואריב יוצא לדרך ללא שהיות. הוא מגיע לחברון, משרך דרכו כעיור ברחובות המטונפים ונכנס דרך בית התמחווי אל המסגד – המתואר בסיפור בפרטי פרטים (אף על פי ששמי, לדברי בנו, כנראה לא ביקר מעולם במערת המכפלה). הוא מניח את הדגל על האצטבה האמצעית, בחלל הריק מכל מצבה ומשתטח על הארץ. כל השמשים נזעקים אליו מיד. ואולם ראש השמשים, אבו חסן, שהיה גם סגנו של הנרצח, מזהה אותו ומתגנב החוצה להפיץ את הבשורה בבית משפחת הנרצח, בניגוד לחובת הסודיות שלו בתור כהן דת. עד מהרה המון צובא על פתחי המערה – שמי משתמש כאן בדימויים של חיות טרף ("בשצף זאבים רעבים האורבים מסביב לדיר הסגור")<sup>141</sup> – וכאשר יורד אבו־אילשאואריב ורואה את ההמון המתקרב אליו בחרבות מבהיקות נראה כאילו הוא נתקף שבץ, מתמוטט ומת. מותו בא אם כן רגע לפני מימוש נקמת הדם בידי בני משפחתו של אבו־פאריס, באופן שבני חברון מבינים כנקמת האבות שבאה משמים (ולכן הם נסים מהמקום באימה).

נקמתם של שלושת האבות, שהיא הנקמה מידי שמים, מקדימה ברגע האחרון את נקמתם של בני המשפחה החברונית, ובכך מובסת מסורת גאולת הדם מפני כוח האל. הן הכוח האלוהי והן ההמון החברוני מבקשים לנקום באבו־אילשאואריב על הרצח, אבל האבות מקדימים את ההמונים ומסכלים את מנהג גאולת הדם. עם זה, ההתערבות האלוהית מתעתעת, כי אי אפשר להתעלם מכך שהמוות מביא לאותה תוצאה שהייתה מביאה אליה גאולת הדם.

הסיום מפגיש אם כן בין ההתערבות האלוהית לבין מסורת נקמת הדם, שהוגבלה באופן משמעותי באסלאם. בעוד תחת החוק הפרה־אסלאמי הונהגה מערכת של צדק פרטי, הנשלטת על ידי הרעיון של נקמה, הנורמה האסלאמית מעודדת ויתור על נקמת דם והסתפקות בכופר: מחמד וממשיכיו בסונה ניסו לקדם את החלפת נקמת הדם בשווי ממון, ובסונה פירשו כי נקמה פיזית אינה נדרשת כלל כאשר הרצח אינו נעשה בכוונה תחילה.<sup>142</sup>

140 עם זאת ייחוס הכינוי "גיר" לאברהם נתון בספק, ואפשר שמקורו בשיבוש, שכן על פי מקור אחר, המוסלמים התייחסו בכינוי "גיר" דווקא ליצחק: לאחר שהמצבה על קבר יצחק במערת המכפלה התמוטטה כמה פעמים, נקרא יצחק בפי הערבים "אל רעיר", כלומר "הקנאי" (ע"פ הקראי שמואל בן־דוד, ספר חברון, הערה 95 לעיל, עמ' 313). לפיכך, על פי גרסה זו למסורת המוסלמית, זהו יצחק דווקא שידוע כ"נוקם ונוטר", וזהו קברו של יצחק – ולא זה של אברהם, כפי שנרמז בסיפור – שנותר טטול מצבה. ראו: בראשית רבה, פד, יד, מהדורת תיאודור־אלבק, ירושלים תשכ"ה, עמ' 1016.

141 שמי, הערה 126 לעיל, עמ' 155.

Noel J. Coulson, *A History of Islamic Law*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1964, p. 18; Joseph Schacht, *An Introduction to Islamic Law*, Oxford: Oxford University press, 1964, p. 185; M. J. L. Hardy, *Blood Feuds and The Payment of Blood Money in 36-27, 19-The Middle East*, Brill: Leiden, 1963. pp. 18

מכאן השייך של נקמת הדם אל האסלאם – כאילו נקמת הדם מבוצעת מטעם האסלאם עצמו – יכול להיקרא כחלק מנקודת המבט הלאומית של שמי, תוך התעלמות מההבדל בין הציווי הדתי המוסלמי לבין המסורת העממית הערבית, וביסוס תפיסת שניהם כאחד בתור מקדמים (פרימיטיביים) של נקמת דם, המתחרים זה בזה מי יקדים את מי בביצוע ההרג. בקריאה כזאת, יוצא כי גם האסלאם עצמו, כמו התרבות השבטית שקדמה לו, מקדש את נקמת הדם, וגם הוא נגוע בקדם-מודרניות, אותה קדם-מודרניות שהיא חלק בלתי נפרד מה"ערביות הטיפוסית" החברונית.

ועם זה, אפשר לקרוא את הסיום גם בכיוון ההפוך ולשים לב שאף אם התוצאה זהה (מותו של אבו-אילשאואריב), הרי שנקמת האבות אינה מממשת אלא מסכלת את המנהג העממי של נקמת הדם. בקריאה כזו, התערבות האבות בנקמת הדם האנושית יוצרת תחרות בין המסורת העממית לבין הדת: הן האבות הקדושים והן ההמון החברוני רודפים בו זמנית אחרי הרוצח, וההתערבות האלוהית, שמשיגה את ההמון בהגשמת הנקמה, נושאת עמה מסר אל ההמון החברוני. תשוקת הנקמה האנושית נעצרת ברגע האחרון על ידי האבות, שהתערבותם מטילה אימה על ההמונים ומבריחה אותם מהמקום. הקנאות האנושית מסומנת כעת כמנוגדת לרצון האל, אם לא כחטא. לא בכדי הייתה אמורה נקמת החברונים להתבצע במקום קדוש, ויותר מזה, היא עמדה להתממש רק בזכות בגידתו של כהן הדת בחובת האמונים שהוא חב – אינדיקציה לחוסר הכשרות הדתית ולהסגת הגבול שבשורש המעשה. התערבות האבות תיקרא מכאן כתוכחה של גואלי הדם על כוונתם לפלוש אל תחום לא להם ולבצע את נקמת הדם בעצמם, כלומר תוכחה אלוהית על הניסיון למלא את תפקידו.

מותו של אבו-אילשאואריב מידי שמים, ללא שפיכות דמים, ניתן להמשה דרך מה שוולטר בנימין מכנה אלימות אלוהית, "טהורה" ובלתי אמצעית. שלא כמו האלימות האנושית, המתווה חוק ומשמרת אותו, האלימות האלוהית משמידה חוק – היא אלימות מטעם הרבון האבסולוטי, שעושה דין לעצמה ואינה מכוננת "דוגמה" לגורמה הנדרשת להבא.<sup>143</sup> היא מייצגת אפשרות של כוח טהור ובלתי אמצעי שביכולתו להורות לאלימות האנושית, זו המשמרת חוק ומתווה חוק, לחדול. כוח זה, המאיין את החוק, פותח פתח בעת ובעונה אחת לגאולה ולקטסטרופה.<sup>144</sup>

143 "אם האלימות המיתית מתוות חוק, הרי שזו האלוהית משמידת חוק; [...] אם זו המיתית מטילה אשם וכפרה גם יחד, הרי שזו האלוהית פוטרת מכפרה; אם זו מאיימת, זו מכה; אם זו שופכת דמים, זו קוטלת בלי לשפוך דם". ולטר בנימין, לביקורת הכוח, מגרמנית: דנית דותן, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 46.

144 "ההיעדר המוחלט של החוק פירושו קריסה מוחלטת של ההבדל בין אלימות חוקית לאלימות לא חוקית, ובין אלימות שמכוננת חוק לאלימות שמשמרת אותו. במצב כזה הכול יכול לקרות: גם הנורא מכול מצד אחד וגם הגאולה מצד אחר." עדי אופיר, "על זמן ומרחב במצב החירום", יהודה שנהב, כריסטוף שמידט, שמשון צליקר (עורכים), לפנינו משורת הדין: החריג ומצב החירום: סמינר ון ליר 2006, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2009, עמ' 55–68. בעמ' 55.

אם נתפוס את מותו של אבן-אילשאוואריב במונחי אלימות אלוהית, שאינה יוצרת חוק ואינה מציינת לו אלא היא ביטוי אבסולוטי של כוח המערער את מערכי הכוח האנושיים, אפשר לשים לב שב"נקמת האבות" האלימות האלוהית עוקבת באופן מוזר אחר החוק המסורתי הקיים. אבל אף על פי שהתוצאה היא אותה תוצאה אליה היה מגיע מנהג נקמת הדם, עדיין החוק האנושי מעורער מכוח הפגנת ריבונותו של האל. האלימות האלוהית מבצעת מחדש את דין המסורת האנושית – אך מתוך חירותו המוחלטת של הריבון האולטימטיבי.

ההתערבות האלוהית שמזמן שמי לחברון מעצבת מחדש את היסודות הציוניים שגילה הסיפור עד כה. בתוך האנלוגיה הטעונה לאומית בין הפרימיטיביות השבטית לאסלאם, ששתיהן מקדמות את אותה התוצאה, נפתח מרחב מדומיין המבדיל בין הצדק הקנאי האנושי-שבטי לצדק הקנאי האלוהי – מרחב מדומיין שנפתח בתוך תוצאה זהה לעצמה. הכוח האלוהי שנוטל על עצמו את תפקיד הנקמה הפרימיטיבי, מציל את החברונים מחזרה על דפוסי המסורת האכזריים, הנגועים במקרה הזה גם בחטא כלפי המקום הקדוש וכללי החסינות שלו, ומותיר את הנורמה האנושית של נקמת הדם "מרחפת באוויר", מושעית. בעוד ההמונים נבלמו מלהוציאה אל הפועל, גם האקט האלוהי אינו מאשר אותה (כזכור, אלימות אלוהית אינה מתווה חוק), אלא הוא נותר בגדר חוק נכון-לעצמו בלבד, חד פעמי.

המרחב שנפתח כאן, הודות לעצירתה באוויר של יד המסורת המנופפת בחרב, ותוך הגשמתה של אותה תוצאה בדיוק, הוא מרחב המאפשר לבקר ביקורת נוקבת את העולם המסורתי. האבות אמנם מוציאים אל הפועל את נקמת הדם, אך לא מתוך אישור המסורת אלא מתוך תוכחה של החברונים ושל קנאותם למנהג גאולת הדם. לא בכדי ההמונים נמלטים מהמקום באימה. מכוח האקט האלוהי הריבוני החוק המסורתי מופשט מכוחו הנורמטיבי ונותר חשוף במלוא עליבותו המוסרית ושחיתותו הדתית. האקט האלוהי, במלים אחרות, מרוקן את החוק המסורתי מתוקף דתי. שמי מזעיק את הכוח האלוהי כדי לבקר את המסורת של נקמת הדם – ביקורת שמתנסחת דווקא דרך מימושה של נקמת הדם, אלא שהיא מתממשת מחוצה לה, מתוך ביקורת דתית אשר הגיונה אינו נתון לוויכוח.

הביקורת "מטעם הדת" על המסורת אמנם אינה מנותקת מהמבט הטעון-לאומיות שנבנה בסיפור לכל אורכו, במסגרתו נתפסת התעקשותם של החברונים לקיים את נקמת הדם כחלק מתמונת הערבי הטיפוסי, הממשיך מסורת קדומה, "פרימיטיבית", מתוך עמידות עיוורת לשינויים שמביאה עמה המודרניות. טביעות אצבעותיה של תודעה לאומית עזה ניכרות הן בזיהויה של המסורתיות עם הערביות הטיפוסיות ושלילתה בשם הדת המתקדמת והנאורה יותר, והן בטיב האלוהות המתערבת במציאות בסופו של הסיפור: נקמת הדם לא מומשה בידי אלה, אלא בידי שלושת האבות, המשותפים לאסלאם וליהדות. ההתערבות האלוהית – שהיא בה בעת ביקורת על החברונים והצלה שלהם מעצמם – יוצאת אם כן לא מתוך האסלאם לבדו, אלא מכוחה של ציביליזציה דתית מתקדמת "יודו-איסלמית". בעוד המסורת ממוקמת בעולם המוסלמי, הכוח הדתי המתקדם, השולל את המסורת, אינו רק מוסלמי אלא גם יהודי.

לכן, על אף שהסיפור אינו עוסק ישירות בחברה היהודית, הפרספקטיבה הלאומית שנכתבת לתוך הסיפור אינה מאפשרת לומר ש"אין רמז בסיפור זה אף לקורטוב של יהודי ויהדות"<sup>145</sup>. הלאומיות נכתבת לתוך הסיפור בתיאור הערביות הטיפוסיות על פי קווים המצייתים לפרספקטיבה הציונית וחרדותיה, וההתערבות האלוהית בסופו של הסיפור משלימה את המהלך: מי שיכול לערביות הטיפוסית, הקדם-מודרנית, וחושף את נחיתותה על פי הסטנדרטים הנאורים, אינו אלא האל, באמצעות נציגיו האבות הקדושים, שהם יהודים באותה מידה שהם מוסלמים; למעשה, עצירתה של הקנאות המסורתית של החברונים תואמת גם את נקודת המבט הלאומית החרדה שלאורה ניתן לקרוא את ההתערבות האלוהית בסימו של הסיפור גם כפנטזיה ציונית. לפיכך הפרספקטיבה היהודית הלאומית המדברת מגרונו של המספר הערבי המסורתי והעולם המסורתי שהוא מתאר אינה מאפשרת להבין את הסיפור דרך הפרדיגמה של היהודי-ערבי: המתח המכונן את הסיפור אינו מתברר באמצעות הקרע של שמי בין הזדהות לאומית ערבית להזדהות לאומית יהודית, או בחיבור המתריס, הממוקף, בין שתי הזהויות הלאומיות הבינריות. בקריאתי, ככל שקיימת בסיפור הזדהות עם החברה הערבית, היא עוברת דרך האיום שמטילה המודרניות על החברה המסורתית המזרחית. כמו בסיפורים הקודמים של שמי, גם "נקמת האבות" עוסק באיומי המודרניות על המרחב המסורתי, בעוד המתח הלאומי הוא חלק מהמשמעויות שהמודרניות יוצרת עם כניסתה לתוכו.

גם ב"נקמת האבות", כמו בסיפורים הקודמים, מתווך העולם המסורתי דרך פרדיגמה של מודרניות. ואולם בשונה מן הסיפורים המוקדמים, שעסקו בעולם היהודי-ספרדי, ותיארו מסורת שהיא כבר שבורה, "נקמת האבות" אפשר לשמי, בהתמקדו לכאורה בחברה הערבית, לתאר מסורת שעדיין עומדת על תלה (הנבער, החשוך) וכך התאפשר לו להביא את הכוח המסורתי העיקש – בשיא חיותו – אל ההתנגשות הדרמטית והבלתי נמנעת בסוף הסיפור.

ההתנגשות הזו היא גם שיאו של תהליך המצטבר לאורך הסיפורים: אם ב"העקרה" וב"פֶּפֶר נפש" מתוארים כזכור צעירים שהעולם המסורתי סוגר עליהם ומביא אותם אל מבו סתום – היינו בסיפורים הראשונים הללו השבר המסורתי עוד בעיצומו – ב"בריחה" השבר במידה רבה כבר התרחש, והעולם המסורתי הוא עולמם של זקנים. על אחת כמה וכמה עולמו של הספרדי המסורתי, אשר בהיעדר יכולת התחדשות ותקשורת עם העולם החדש (האשכנזי) אין לו מפלט אלא במוות. מכאן מסתמן "אב ובנותיו" כפנטזיה שלאחר השבר על אפשרות של שיבת הסמכות המסורתית – שיבה אשר תוצאותיה קטסטרופליות, שכן המסורת היהודית כבר הובסה בהווה של הסיפור; מי ששרדה היא רק המסורתיות הערבית (בדמות האישה הצנועה). על כן המעבר ב"נקמת האבות" אל העולם המסורתי הערבי – המעוז האחרון שבו העולם המסורתי עודנו שריר וקיים – כמעט מתבקש. ב"נקמת האבות" יכול היה שמי "לחזור בזמן", אל הזמן שלפני "אב ובנותיו", הזמן שבו המערכה על העולם המסורתי טרם הוכרעה. ועם זה, החזרה בזמן נעשית כבר מתוך פרדיגמת הקדמה ושיח הלאומיות הנגזר ממנה.

145 רבינוביץ, הערה 7 לעיל, כרך א, עמ' 59–60. גם חנן חבר טוען כי הסיפור "אינו כולל כלל את הצד היהודי" מלבד בלשונו ורמזים כמו האזכור לפואמה "מתי מדבר": חבר, הערה 5 לעיל, עמ' 67.



המסורתיות, אשר בשלושת הסיפורים הראשונים מעוצבת דרך המשבר שעובר על הקהילה היהודית-ספרדית בארץ-ישראל, ב"אב ובנותיו" כבר מיוחסת לברית היהודית-ערבית בין שני הזקנים הדתיים שמושלכים אל מחוץ להיסטוריה. ב"נקמת האבות", לעומת זאת, העולם המסורתי כבר ערבי בלבד; היהודים בסיפור מאיימים על העולם המסורתי מבחוץ, מכיוון הקדמה, באמצעות הסטנדרטים הקפיטליסטיים של עבודת החקלאות המפריעים למנהגי המסורת ובאמצעות האלוהות הנאורה, המתגלמת בדמות שלושת האבות, שלא מוכנים עוד להותיר על כנם מנהגים קדומים ואכזריים כמו גאולת הדם.

מכאן, אם ב"אב ובנותיו" היה זה העולם המסורתי שיוצג באמצעות הברית האוטופית הבינ-דתית בין הזקן האדוק היהודי לבין הזקן האדוק המוסלמי, ב"נקמת האבות" דווקא ההתנגדות למסורת היא שמיוצגת דרך החבירה היהודית-מוסלמית. כך מתממשת גם פנטזיה ציונית: האבות הקדושים, המשותפים ליהדות ולאסלאם, חוברים יחד נגד המסורת הערבית הקדומה ומגשימים את השאיפה הציונית לעצירת הקנאות הערבית. ב"נקמת האבות" אלוהים האחד, המשותף, הבינ-דתי כשם שהוא ציוני, הוא שעוזב אל המודרניות.

במלים אחרות, בסוף "נקמת האבות" מזעיק שמי את האלימות האלוהית כדי לעצור את תנופת המסורת בחברון, המצויה כאן עדיין בשיא כוחה ואינה נחלשת ואפילו עוברת רדיקליזציה פונדמנטליסטית לנוכח הכוחות המנוגדים של הנאורות ששינו את פניה של הקהילה היהודית. האל המשותף ליהודים ולמוסלמים, בכבודו ובעצמו, פועל כאן כנביא של שלילת הקנאות הערבית-הטיפוסית המדברת בשם המסורת; הוא עצמו פועל כאן בשם הפרדיגמה של הקדמה, שמסווה את דתיותה ואת זהותה הלאומית (היא מציגה את עצמה כבין-דתית), וכנגד צורתה המשתנה של המסורתיות הערבית.

שמי, שבשנות כתיבת "נקמת האבות" חי בחברון, לא יכול היה להפנות עורף לעולם המסורת באופן מלא. אני קוראת את "נקמת האבות" כניסיון לפתור את הקונפליקט ביחסו של שמי אל עולם המסורת ואל אלוהים, דרך סיום שבמקום לספק פתרון דווקא משמר את הסתירה העמוקה של מי שמבקש להיות בה בעת יהודי, מזרחי, ציוני, מודרני ומסורתי. שמי מזעיק את האלימות האלוהית כדי להביא אל העולם המסורתי שבקברו הוא חי, ושבתוכו הוא חווה תזוזות טקטוניות, את בשורת החילונית שמעמידה פנים כאילו אינו משויכת לדת מסוימת; האלוהים בעצמו הוא שנקרא להכריע את המערכה על העולם הדתי-מסורתי בחברון לטובת הנאורות.<sup>146</sup> "גיוסו" של אלוהים מציית למבנה

146 הקשר בין אוריינטליזם וחילון נוסח על ידי אמנון רז-קרקוצקין וגיל אנידג'ר בשורה של מאמרים המראים כי החילוניות חולקת עם הנצרות והקדמה את המבנה הבסיסי שלהן, ומגדירה את עצמה דרך הפרדתה מן הדתי, היהודי, הערבי, המזרחי. רעיונות אלה נידונים בהרחבה בדוקטורט שלי. ראו: אמנון רז-קרקוצקין, "איין אלוהים, אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", מטעם 3 (סתיו 2005) עמ' 71-76; אמנון רז-קרקוצקין, "מורשת רבין: על חילוניות, לאומיות ואוריינטליזם", לב גרינברג (עורך), זיכרון במחלוקת: מיתוס. לאומיות ודמוקרטיה, באר שבע: מכון המפרי למחקר חברתי, אוניברסיטת בן-גוריון, 2000, עמ' 89-107; וכן: Raz-Krakotzkin, "The Zionist return to the West and the Mizrahi Jewish perspective", *Orientalism and the Jews*, Ivan Davidson Kalmar and Derek Penslar (eds.), Waltham, MA: Brandeis University Press, 2004; Gil Anidjar, "Secularism", *Critical Inquiry* 33, 1 (2006), pp. 52-77

הבינרי ופורע אותו בעת ובעונה אחת: אמנם התערבותו כנגד הקנאות הדתית יוצאת מתוך המבנה המכונן את היהודי בצד הקדמה בעוד החברה הערבית נתונה ביד כוחות שבטיים אכזריים, ועם זה, ההתערבות גם מפרה את המבנה החילוני, הציוני, ומצביעה על כוח אלוהי שהוא מוסלמי ויהודי כאחד, ומממש בסופו של דבר את אותה אלימות מסורתית (ו"לא-נאורה") שבא להציל מפניה.

ב"נקמת האבות" מביא שמי לשיא את קריאת התיגר הנואשת על החלוקות הבינריות שהפכו את עולמו. זמן קצר לאחר השלמת "נקמת האבות", בקיץ 1927, עזב שמי את חברון, רגע לפני שמאורעות תרפ"ט ייקחו ממנו את האפשרות להימלט מהחלוקות הללו. למעט סיפור אחד, שונה מאוד מקודמיו, שבו לא אדון כאן, הוא לא פרסם עוד סיפורים. "נקמת האבות" נקרא כאפשרות אחרונה, חלושה, וכבר חדורת חרדות לאומיות ואוריינטליזם, לגאולת העולם המסורתי אל המודרניות הנאורה, כפי שהבין אותה. אלא שהאלוהים של שמי, המוזעק כדי לכונן את המבנה הבינרי ה"נאור" גם בחברה הערבית המסורתית, פורע את המבנה הבינרי שבשמו הוזעק: בנוכחותו החילונית, הנאורות, כמו גם מסורת ומודרניות כבר אינן זהות לעצמן, וההתערבות שאמורה הייתה להכריע לטובת המודרניות ונגד המסורתיות סופה שהיא ממוטטת את המבנה הבינרי כולו ומציבה בתוכו, באמצעו, במקומו – כפתיחת פתח לגאולה ולקטסטרופה כאחד – את אותה נוכחות בלתי מתמינת של אלוהים.

אוניברסיטת ניו יורק

# מקור ותרגום בצל העימות: על תרגום האופסימיסט ואח'טיה לעברית

הודא אבו מוך\*

בשנת 1974 פרסם אמיל חביבי את הרומן האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אלנחס אלמותשאאל בערבית.<sup>1</sup> כעבור עשר שנים הרומן תורגם לעברית בידי של המתרגם הערבי אנטון שמאס.<sup>2</sup> רומן זה הוא סאטירה שבמרכזה עומדת דמותו של סעיד ומערכת יחסיו עם השלטון הישראלי לאחר הקמת המדינה. שני רומנים נוספים תורגמו אף הם לעברית בידי של שמאס: אח'טיה,<sup>3</sup> שראה אור בערבית בשנת 1985 ותורגם לעברית בשנת 1988,<sup>4</sup> וסאריא, בת השד הרע, שראה אור בערבית בשנת 1991,<sup>5</sup> ותורגם לעברית בשנת 1993.<sup>6</sup> שתי יצירות אלה מעמידות במרכזן את החיפוש של הגיבור המספר אחר דמויות נשיות מהעבר, ספק נשים בשר ודם, ספק רוחות רפאים.

המאמר ידון בתרגום שתי יצירותיו של חביבי – האופסימיסט ואח'טיה – מערבית לעברית תוך בחינת השינויים שהתחוללו במעבר מיצירה אחת לאחרת. הדיון יתחלק לארבעה חלקים: החלק הראשון יציג את המורכבות שבעמידה על קו התפר בהווה הישראלית וכן יחדד הזיקה של דיון זה לתיאוריות פוסטקולוניאליות. החלק השני ידון בתרגום האופסימיסט לעברית תוך השוואת התרגום למקור. הדיון יתייחס לשינויים שערך המתרגם, אנטון שמאס, בטקסט המתורגם ולאופן השינויים אלה משקפים עמדות פוליטיות ואידיאולוגיות של המתרגם. החלק השלישי יבחן את השינויים בכתיבת אח'טיה במקור לעומת האופסימיסט, כדי לבחון את השפעתו של תרגום האופסימיסט על כתיבת אח'טיה במקור. לבסוף ייערך דיון בתרגום אח'טיה לעברית ובזיקה של תרגום זה לעמדותיו הפוליטיות של המתרגם.

\* מאמר זה מבוסס על עבודת דוקטור שכתבתי בהדרכתו של פרופ' חנון חבר בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים.

1 אמיל חביבי, אלוקאאע אלעריבה פי אח'תפא' סעיד אבו אלנחס ולמותשאאל, אלקדס: מנשוראת צלאח אלדיון, 1977. אשתמש במהדורה הערבית משנת 1977. אנטון שמאס, המתרגם, הבהיר לי שהוא התבסס על מהדורה זו. כמו כן, מכאן ואילך אזכיר רומן זה בשם המקוצר האופסימיסט.

2 אמיל חביבי, האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אלנחס אלמותשאאל, מערבית: אנטון שמאס, תל אביב: מפרש, 1984.

3 אמיל חביבי, אח'טיה, קפריסין: ביסאן ברס, 1985.

4 אמיל חביבי, אח'טיה, מערבית: אנטון שמאס, תל אביב: עם עובד, 1988.

5 אמיל חביבי, חזראפיה (סראיא בת אלעזל), חיפה: דאר ערבסק, 1991.

6 אמיל חביבי, סראיא, בת השד הרע, מערבית: אנטון שמאס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993.

חשיבותו של מאמר זה נעוצה בעיקר בשתי בחינות: הראשונה, הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית שבאמצעותה נערך הדיון במקור ובתרגום תוך ראייתם כטקסטים של רוב ומיעוט. השנייה, הקריאה הצמודה של שני הטקסטים, המקור והתרגום, במטרה לחלץ אסטרטגיות תרגומיות של המתרגם כדי לעמוד על הקשר בין עמדותיו הפוליטיות ובין מעשה התרגום. שתי בחינות אלה לא נחקרו עד היום.

## הפרובלמטיקה בלחיות ערבי בעברית

דיון ביצירות המתקיימות על קו התפר בין שתי תרבויות, של רוב ומיעוט, מחייב התייחסות לסיטואציה שלתוכה הן נוצרו. במובן זה, הדיון ביצירות הנכתבות על ידי המיעוט בשפת הרוב, או יצירות המתורגמות משפה מינורית לשפה מז'ורית, אינו יכול להתעלם ממעמדו של הטקסט בתרבות היעד וכן מהנסיבות שסבבו את תהליך התהוותו של טקסט זה הן כמקור הן כתרגום. דיון כזה יעסוק בשאלת כינונו של הסובייקט – היוצר והיצירה במקור – בהקשר של יחסי כוח וכן בשאלת התהוותו של התרגום כטקסט שנוצר אף הוא בהקשר של יחסי כוח א-סימטריים.

ניסיונם של סופרים ומתרגמים ערבים לחדור לתוך גבולותיו של הקנון הספרותי העברי, מורכב. על מורכבות זו ניתן לעמוד בבחינת הפולמוס שהתנהל בין חנן חבר, חוקר ומרצה לספרות עברית, ובין ראובן שניר, חוקר ומרצה לספרות ערבית. הקנון הספרותי העברי נתפס על ידי חבר כזירת מאבק שדרכה אפשר לשנות את דפוסי היחסים בין המיעוט הערבי לרוב היהודי. בשנת 1989 פרסם חבר את מאמרו "להכות בעקבו של אכילס", ובו טען שמתרחש תהליך שבו ספרות המיעוט הערבי בישראל חודרת אל הקנון הספרותי העברי. תהליך זה נעשה דרך איתור נקודות תורפה של המיעוט במה שכינה "עקב אכילס". "עקב אכילס" הוא למעשה אותם "אזורים בעלי רגישות מיוחדת",<sup>7</sup> שבאמצעותם ניתן לחדור אל הקנון הספרותי העברי ולערער את גבולותיו.<sup>8</sup> לטענת חבר, תהליך זה מוצא את ביטויו במספר הולך וגדל של תרגומים מערבית לעברית, והוא מגיע לשיאו בניסיונותיהם של יוצרים ערבים לכתוב את יצירותיהם במקור בעברית.

בתגובה למאמרו של חבר, פרסם שניר את המאמר "פצע אחד מפצעיו: הספרות הערבית הפלסטינית בישראל".<sup>9</sup> במאמר זה הוא יוצא נגד טענותיו של חבר וטוען שמספרם המועט של הערבים הכותבים בעברית אינו מספיק כדי להעריך את משמעות עבודתם הספרותית במסגרת הספרות העברית. זאת ועוד, יש, לדעתו, ניתוק תרבותי בין הערבים ליהודים בישראל. הם חיים בשני עולמות תרבותיים נפרדים, ואין השפעה ממשית של הספרות הערבית בישראל על הספרות העברית, ולכן אי אפשר לדעתו לדבר על חדירה של הספרות

7 חנן חבר, "להכות בעקבו של אכילס", אלפיים 1 (1989), עמ' 186–193.

8 שם, עמ' 188.

9 ראובן שניר, "פצע אחד מפצעיו: הספרות הערבית הפלסטינית בישראל", אלפיים 2 (1990), עמ' 244–268.

הערבית אל תחומי תרבות הרוב היהודית. טיעונו של שניר מצמצמים את הדיון בעיקר בצד הכמותי, ומתעלמים מהאפקט החתרני שיכול להיווצר בעקבות פעילותו של סופר ערבי יחיד בזירה העברית, אשר בכוחה לאתגר את השיח ההגמוני ואת גבולותיה האתניים של תרבות זו.

בתגובה פרסם חבר את המאמר, "לשוב ולהכות בעקבו של אכילס"<sup>10</sup>. שם טען שביסוד ההתנגדות האסתטית של הספרות העברית לחדירת הספרות הערבית עומדים שיקולים פוליטיים. הצלחת המיעוט לחדור אל תחומי הקנון העברי באמצעות כתיבה בשפה העברית, מערערת על הנורמה האתנית שזיהתה כל סופר עברי כיהודי.<sup>11</sup> שניר לא איחר להגיב. הוא טען שראיית הספרות העברית כאכילס שלעקבו מכוונים היוצרים הערבים כרוכה בנרקיסיזם ובאגוצנטריות.<sup>12</sup> שניר תקף גם את טענתו של חבר שהכתיבה בעברית בידי ערבים מערערת את הנורמה האתנית המזהה כל סופר עברי כיהודי. שניר פסל טענה זו של חבר וטען כך:

הערבים המעטים שכותבים עברית לא רק שהם אינם מערערים נורמה זו אלא אף מאשרים אותה: הם באים אל הספרות העברית לא כפלסטינים גאים בערביותם, אלא כבודדים שאיבדו את הקשר עם המקורות, וברגע של משבר זהות, תהייה ותעייה [...] הגיעו למעגל תרבותי שההצטרפות אליו מחייבת התכחשות לערכי מעגל האם.<sup>13</sup>

כלומר, לדעת שניר, הדרך היחידה שעומדת בפני יוצרים אלה בבואם להיכנס לגבולות הספרות העברית, היא להיטמע בזהות הישראלית-יהודית תוך כדי דחיית ערכי זהותם המקורית.

פולמוס זה מנסה לסרטט את גבולות הקנון העברי. חבר מנסה לערער את גבולותיו המוסכמים של הקנון כדי ליצור גבולות גמישים יותר, גבולות שיאפשרו להכניס טקסטים שוליים, במקרה זה ערביים, למרכז הספרות העברית.

## תרגום מערבית לעברית בהקשר פוסטקולוניאלי

לצורך הבנת מורכבות התהוותם של המקור והתרגום בהקשר של יחסי כוח, המאמר הנוכחי מבקש לקרוא את התהוות המקור והתרגום מפרספקטיבה פוסטקולוניאלית. בכוחה של קריאה זו להבליט את השפעתה של ההגמוניה על עיצוב המקור והתרגום, וכן את תפקידו

10 חנון חבר, "לשוב ולהכות בעקבו של אכילס", אלפיים 3 (1990), עמ' 238-240.

11 קרן דותן כותבת על יצחק שמי, שנחשב לסופר "ערבי יהודי" או "ערבי הכותב עברית" ומראה כי לא כך הדבר. על אף שבעיני הממסד הוא נתפס ככזה, בחינת תוכן יצירותיו מראה כי זהותו הייתה יהודית בלבד. דותן, "לכתוב מודרניות ממזרח: חילונית, מסורתיות ומודרניות אצל יצחק שמי", כאן.

12 ראובן שניר, "העקב של אכילס או הבוואה של נרקיסוס?", אלפיים 4 (1991), עמ' 202-205.

13 שם, עמ' 203.

של הטקסט המתורגם בכינון הילידים ובהכפפתם. התרגום לא נתפס כעניין לשוני טהור הנשען על העברה מלשון אחת לאחרת, אלא הופך למעין מסמך שדרכו בוחנים את יחסי הכוח בין בעלי הכוח ובין מי שאינם כאלה.<sup>14</sup> קריאה זו רלוונטית לתרגומי יצירותיו של חביבי מכיוון שהיא מאפשרת חשיפת האופן שבו יחסי כוח מחלחלים אל תוך מעשה התרגום ואף אל תוך מעשה הכתיבה במקור.

טענה קיצונית יותר באשר לפעולתו של התרגום מעלה התיאורטיקן רוברט יאנג.<sup>15</sup> לפיו התרגום הוא סוג של אלימות, ניכוס ודה־טריטוריאליזציה. התרגום מתייחס לתרגומם של עצמים ושל בני אדם בידי אחרים, ושינויים מסובייקטים לאובייקטים. בתארו את תרגום האנשים והאומות, אחת הדוגמאות שהוא מעלה היא הנסיכה מגאנה, המתורגמת לאזרחית סוג ב' בהגיעה לארצות־הברית, כ"עוד אפריקנית־אמריקנית".<sup>16</sup> תהליך דומה עוברת שפתו של הנשלט כאשר היא מתורגמת כשפה בעלת ערך נמוך מזה של השפה ההגמונית. ניתן להצביע על תהליך דומה שעוברת השפה הערבית, הנתפסת בתרבות הרוב כשפה בעלת ערך נמוך, בתרגומה לשפה העברית.<sup>17</sup> תפישה זו של שפת הנשלט משפיעה על תרגום היצירות הכתובות בה בתרבות ההגמונית ועל קליטתן.

השלכותיה של מערכת יחסים זו בין תרבויות הגמוניות ליצירות "העולם השלישי" מרחיקות לכת. ניתן לראות זאת בשלושה מאפיינים שהתווה החוקר רישר ז'קמון:<sup>18</sup> ראשית, יצירות "העולם השלישי" המתורגמות לתרבויות ההגמוניות מוצגות כיצירות קשות, זרות ומסתוריות שרק קבוצה מצומצמת של מומחים ומשכילים יכולה להבין אותן. שנית, התרבויות ההגמוניות בוחרות לתרגם מתרבויות "העולם השלישי" יצירות התואמות את הדימויים ואת הסטריאוטיפים השונים שלה עליו. דימויים אלה נוצרו לרוב בתרבות ההגמונית ואומצו לאחר מכן בידי התרבות הנשלטת. שלישית, הסופרים בני התרבות הנשלטת נוטים לכתוב כדי להיתרגם לשפה ההגמונית. לשם כך הם נוטים להתאים את כתיבתם לקורא המערבי, תוך אימוץ הדימויים המערביים על אודות התרבות הנשלטת שהמחבר שייך אליה. שלושת המאפיינים רלוונטיים גם להקשר הישראלי. ברצוני להתעכב על המאפיין האחרון בשל ייחודו. מאפיין זה מבטא את תרגומם של סופרי "העולם השלישי" בכך שהם עצמם מאמצים ערכים מערביים. המאמר הנוכחי יבקש להתחקות אחר תהליך דומה שעובר חביבי בעקבות תרגום האופטימיסט. ניתן לראות זאת בתמורות שחלו בכתיבת אד'טיה במקור תוך ניסיון להתאימה לתרבות הרוב.

Douglas Robinson, *Translation and empire: Postcolonial theories explained*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1997

15 רוברט יאנג, פוסט־קולוניאליזם, מאנגלית: תמי אילון־אורטל, תל אביב: רסלינג, 2008.

16 שם, עמ' 155.

17 חנה עמית־כוכבי, "תרגומי ספרות ערבית לעברית: הרקע ההיסטורי־תרבותי שלהם, מאפייניהם ומעמדם בתרבות המטרה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1999.

18 Richard Jacquemond, "Translation and cultural hegemony: The case of french-arabic translation", Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking translation: Discourse, subjectivity, ideology*, London and New York: Routledge, 1992, pp. 139-158

על אף מעמד שולי ונחות זה של היצירות המתורגמות מהתרבויות הנשלטות, אין להתעלם מעמדת הכוח שהן נושאות בחיקן, שבכוחה לבטל את ההיררכיה בין מקור לתרגום. התרגום הוא חרב פיפיות: כפי שיש בתרגום אקט של ניכוס יצירותיה של התרבות הנשלטת בידי התרבות השולטת, כך גם התרבות הנשלטת יכולה לפעול נגד התרבות השולטת על ידי החדרת ערכיה התרבותיים ללב לבה של התרבות השולטת.<sup>19</sup> חבר הרבה לדבר על כוחן החתרני של היצירות הערביות שמצליחות לחדור לזירה העברית הן במקור (יצירותיהם של סופרים ערבים שכותבים בעברית) הן בתרגום.<sup>20</sup> במובן זה, וכפי שיוצג בהמשך, התרגום לעברית אפשר את הנכחת הנרטיב הפלסטיני על אודות מלחמת 1948 בזירה העברית.

מחמוד פיאל התייחס להקשר הספציפי של תרגום מערבית לעברית בידיו של שמאס.<sup>21</sup> לטענתו, התרגומים של שמאס ערערו את מוסכמותיו של השיח ההגמוני, עקב הבחירה של שמאס ביצירות המייצגות את הנרטיב הפלסטיני המודחק, לצד תרגום המעודד את קבלת היצירה בתרבות העברית, כמו חוסר שמירה על טקסט המקור המלא, הגבהה לשונית וסגנונית של טקסט המתורגם ונטייה לתרגם בפרפראזה. אולם, תיאור האסטרטגיות השונות ששמאס נקט בהן כדי לתרגם את יצירותיו של חביבי, כפי שיוצגו בהמשך המאמר, יצביע על המורכבות של העמדה שהתרגום נעשה מתוכה. מצד אחד, תרגומו של שמאס אכן חותר מתחת לאשיות ההגמוניה כפי שציין פיאל. לדוגמה, לצד ריכוך הערביות של הטקסטים המתורגמים, שמאס מציע דרך התרגום נרטיב חלופי למטא נרטיב הציוני. שמאס השתמש בתרגום כדי להעלות את הנרטיב הפלסטיני המודחק, תוך ייצור דימויים חיוביים על אודות התרבות הערבית. מצד אחר, ניכרת השפעתה המכרעת של ההגמוניה על עיצוב זהותו של שמאס, קרי תרגומה באופן המאפשר את לכידתה בשיח ההגמוני בתור זהות נחותה.

שמאס הדגיש את מורכבות מעמדו בתור ערבי השייך למיעוט הערבי שנמצא בתוך המיעוט היהודי במזרח התיכון,<sup>22</sup> תוך שהוא ער למעמדם של הפלסטינים אזרחי המדינה בתור "הוולד הלא-חוקי" בעיניה של הציונות.<sup>23</sup> הפרספקטיבה של שמאס, פרספקטיבה של גלות והעמדה של סופר שהפנים את מערכי הכוח בין תרבות המקור ובין התרבות החזקה שהוא שואף להשתלב בה, הופכת לחלק אינטגרלי מזהותו. כך נוצרת אצלו מעין תודעה כפולה שמאפשרת לו, מצד אחד, להסתכל על מבנה היררכי המבוסס על יחסי כוח ודיכוי, תוך הבנה בו זמנית של עמדותיהם של השולט ושל הנשלט; ומן הצד האחר, להפוך בעצמו לחלק בלתי נפרד מאובייקט הדיכוי על ידי הפנמת מבנה זה של כוח ומיקומו בתוך השיח המכונן של מבנה זה בתור ערבי-נוצרי.<sup>24</sup>

19 Susan Bassnett, Harish Trivedi, "Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars", 19 *colonial translation: Theory and practice*, London: Routledge, 1999, pp. 1-18

20 הפולמוס בין חבר לשניר שהוצג בעמודים קודמים מתייחס לנושא זה. הערות 7-13 לעיל.

21 Mahmoud Kayyal, "From left to right and from right to left: Anton Shammas's translations from hebrew into arabic and vice versa", *Babel* 57, 1 (2011), pp. 76-98

22 אנטון שמאס, "על גלות וספרות", אגרא 2 (1985/6), עמ' 67-70.

23 אנטון שמאס, "אשמת הבבושקה", פוליטיקה 5-6 (1986), עמ' 45.

24 סמי מיכאל, "ערבסקות של הציונות", מאזנים ס, 2-1 (1986), עמ' 10-17.

ניסיונותיו המוצהרים של שמאס לשנות את המציאות היו מהפכניים במונחים של התקופה, אך הם לא זיהו את המכשולים הפנימיים המונעים על ידי דינמיקה תודעתית פנימית של שמאס בתור סובייקט השייך לאוכלוסייה הנמצאת בעמדת חולשה ונחיתות ביחס לתרבות השלטת, ואשר זהותה עוצבה במידה רבה על ידי מערכת יחסים זו שהיא מקיימת עם תרבות הרוב. עצם מעשה הכתיבה בעברית הוא אימוץ של שפת בעל הכוח כמו גם קריאת תיגר על מוסכמותיו. סמדר לביא מטיבה לתאר זאת בדברה על גבול תרבותי בקו המגע בין האימפריה הישראלית-אשכנזית ובין התרבויות המקומיות הכפופות לה.<sup>25</sup> לטענתה, גבול זה נמצא בשליטת האשכנזים, נציגיו של העולם הראשון. נציגיו של העולם השלישי מנסים לחדור לחלל זה ומאיימים בכך למוטט את אחידות החללים האשכנזיים ואת החלל התודעתי. בניסיונות אלו לחדור לחללים האשכנזים, סופרים ערבים הכותבים בעברית משלמים את מחיר הכניסה, ויתור על שפת אמם וכניעה למגבלותיו של המרכז ההגמוני ששולט בחללים אלה.

לצד זאת, בחירת שמאס לכתוב ולתרגם ללשון המז'ורית היא גם פרדוקסלית. הרצון להנכיח את הנרטיב הפלסטיני בתרבות הרוב על ידי אימוץ לשונה הוא גם דו סטרי: ניכר ממד של הנכחת הערכים של התרבות החלשה בתוך תרבות הרוב על ידי השימוש בלשון המז'ורית. הנכחה זו תורמת להיווצרות דיאלוג בין שתי התרבויות תוך הבלטת עמדותיה של התרבות החלשה, שהיא מעצם מעמדה והשוני בשפתה גם שולית. אולם הנכחה זו בשפת הרוב כרוכה בקיבוע שוליותה של הערביות כשפה ותרבות שהאפשרות שלהן להישמע ולהשמיע את קולן הוא רק בשפה המז'ורית. מורכבות זו היא מאפיין מרכזי של פעילותו של שמאס בתרבות העברית.

לכידתו של שמאס בתור סובייקט קולוניאלי באה לידי ביטוי בתרגומו את יצירותיו של חביבי. היצירות המתורגמות כללו דבר והיפוכו – את הציות ואת ההתנגדות. בכך טמון חלק מכוחו של המעשה הקולוניאלי, קרי הפיצול שהוא מייצר בזהותו של הסובייקט הקולוניאלי, המפנים את היכולת להסתכל על עצמו מבפנים וגם מבחוץ. הכוח שמעניקה תודעה כפולה זו הופך לסוג של פיצול המאיים על יציבותה הפנימית של הזהות כשמדובר במצב קולוניאלי או היררכי. המבט החיצוני המופנה כלפיה נצבע במונחי גזע המבליטים את נחשלותה ואת נחיתותה לעומת הזהות החזקה. כך נוצר אקט של תרגום של יחידים חסרי ערך של התרבות הקולוניאלית. מצב זה מביא לאיזון המחשבה של הנכבש על ידי יצירת ניכור בינו ובין תרבותו, שפתו ואדמתו.

הדיון בכינון זהותו של שמאס אינו יכול לפסוח על כינון זהותו של חביבי עצמו. בבסיס עמדותיו הפוליטיות של חביבי טמון פחד המאפיין את דור השורדים: פחד העקירה והגירוש.<sup>26</sup> המשוררת סיהאם דאוד, שהייתה מקורבת לאמיל חביבי, מתארת בשיחה שערך עמה יהודה קורן (1997) את הפחד של חביבי במהלך נסיעתם בסמטאות נווה צדק. חביבי

Smadar Lavie, "Blow-ups in the borderzones: Third world israeli writers groping for 25 home", *New formations* 18 (1992), pp. 84-105

26 דני רבינוביץ וחי'אולה אבו בקר, הדור הזקוף, ירושלים: כתר, 2002.



חשד שפגע ברכב חונה ופחד שתושבי המקום היהודים יגלו זאת ויעשו בהם לינץ'. באותו מאמר, דאוד מתארת סיטואציה נוספת:

במחסומים הייתי מתווכחת, מתחצפנת לחיילים, ואמיל היה גוער בי אחר כך. הוא היה איש אמיץ, אבל נחרתו בו שנות הממשל הצבאי, ובמצבים כאלה היה מתמלא פחד. [...] אבל הפחד האמיתי, שליווה אותו כל חייו היה שיגרשו אותו ואת עמנו מהארץ. בכל שינוי פוליטי בישראל חרד מטרנספר.<sup>27</sup>

במילים אלה דאוד מסרטטת את דיוקנו המורכב של חביבי: אומץ המלווה בפחד קיומי מתמשך, כאשר האישי מעוגן בקולקטיבי. הזיכרון של הנכבה שהייתה מלווה בחורבן החברה הערבית שגדל בתוכה, המשיך לחלחל לתוכו. בדומה לכך, הדיכוי של המדינה לאחר הקמתה את אזרחיה הערבים, הטביע חותם על זהותו. את געגועיו למצב שקדם לנכבה הוא מבטא לאורך כל יצירותיו.

במאמר אוטוביוגרפי שפרסם חביבי בעברית,<sup>28</sup> הוא מתאר את מעשי אמו, ורדה, בעקבות היוודע דבר אי-חזרת בניה הגולים למולדתם בעודה בחיים:

מאז הייתה מתייחדת עם עצמה בהסתר ויושבת על סלע בודד בגינת הבהאים הסמוכה לביתנו ומייללת לברכה על אוכרן בניה ועל בנה הצעיר ביותר, נעים: "יא נעים, מה קרה לך אחרי!"  
לא ידעתי על נוהגה זה עד שביום מן הימים שמת לי לב לשתי בנותי "משחקות סבתא", בוכות ומייללות: "יא נעים!"<sup>29</sup>

דברים אלה מעידים על השבר שבתוכו התעצבה זהותו של חביבי, שבר שנוצר בעקבות הנכבה והמנגנונים הדכאניים שהפעילה המדינה החדשה נגד אזרחיה הערבים. מנגנונים אלה תרמו להנצחתו של שבר זה בתוך הווייתו הממשית והיומיומית של מושא הדיכוי וכן בתודעתו.

עמדותיו הפוליטיות של חביבי מתעצבות אפוא על רקע אותו פחד קיומי של גירוש וכליון. הוא מצהיר על פחד זה כשנשאל על מחשבותיו בנוגע לטרנספר: "אני מפחד. תרשה לי להגיד לך, אני מפחד. בשנות הארבעים כשדובר על זה, אמרו צעירים ערבים, כמונו, שזה לא ייתכן. גם עכשיו אומרים, שזה לא ייתכן, אבל זה ייתכן."<sup>30</sup>

המעגליות של הטרנספר כאירוע מכונן, חוויה המעצבת את הזיכרון הקולקטיבי וממשיכה להתעצב על ידיו, מעוררת שתי שאלות: מהי השפעת דיוקנו של חביבי על מעשה הכתיבה בעודו מושפע מהטראומה של הטרנספר שממשיכה לתעתע בו? ומהי השפעת דיוקנו של

27 יהודה קורן, "סיימנו את שיחת הטלפון – ואמיל מת", ידיעות אחרונות (17/1/1997), עמ' 28.

28 אמיל חביבי, "כמו פצע", פוליטיקה 21 (1988), עמ' 6-9.

29 שם, עמ' 9.

30 יותם ראובני, "הכל עובר חביבי", ידיעות אחרונות (1/4/1988), עמ' 39.

שמאס על מעשה התרגום? התחקות אחרי שני תהליכים אלה, כתיבה ותרגום בהקשר פוסטקולוניאלי, מראה את התהליך המעגלי בכתיבה, שהיא תרגום של כתיבה וגם תרגום. תרגום זהות של הסובייקט הקולוניאלי, באופן שמאפשר להנגישה, להכפיפה ולנכסה לאותו מנגנון של שליטה ופיקוח, כולל תרגום של האופן שבו זהות זו תופסת את עצמה. כך, הגבר השחור הנתקל במבטה המוחצן המפרק של הילדה הלבנה, עובר גם תהליך של הבנייה מחדש – תוצר של הפנמת המבט החיצוני הכולא.<sup>31</sup>

כוחה של האידאולוגיה השולטת חודר לכל פרטי חייהם של מושאי הדיכוי, מעצב את זהותם ומבטיח בה בעת את שכפול האידאולוגיה. במובן זה, עמדותיו של הסובייקט מושפעות במובנים רבים מהכוח המעצב אותו בתור סובייקט. לכן חקירת הסובייקט תחת משטר כזה צריכה להתקיים במקביל לחקירת הכוח שמעצב אותו וממשיך להשתכפל על ידיו. דוגמה קיצונית לכך ניתן לראות אצל פרדריק ג'יימסון.<sup>32</sup> בהתייחסו ל"ספרות העולם השלישי" הוא טוען שהמצב הקולוניאלי שחוו הסופרים בני "העולם השלישי", שחיו תחת משטרים קולוניאליים, גרם להם להפנים את מאזני הכוחות הנשענים על ראיית "העולם הראשון" כבעל הכוח, התרבות והשליטה, לעומת "העולם השלישי" הנתפס כנחות, חלש ונחשל. לכן הוא התייחס לתפקיד הסופר בעולם השלישי כ"אינטלקטואל פוליטי". לדעת ג'יימסון, התופעה של רגשי נחיתות אינה נפשית, אלא קשורה במבני יחסים כלכליים-פוליטיים מסוימים. בה בעת, תופעה זו אינה ניתנת לטיפול על ידי שינויים כלכליים ופוליטיים משום שיש לה השפעות נפשיות, והיא משאירה אחריה צלקות בלתי ניתנות לטיפול. הסופר בסיטואציה זו מרמז לכל החברה, ורגשי הנחיתות אצלו מאפיינים את כל החברה.

תיאור זה של שמאס וחביבי בתור סובייקטים קולוניאליים מוביל אותי לטענה נוספת שתידון בהרחבה בהמשך – תפקידו של התרגום בכינונם של חביבי ושל יצירותיו במקור כסובייקטים. כדי להבין את הזיקה בין התרגום ובין היוצר והמקור איעזר כאן בתיאורו של החוקר הניאו-מרקסיסט הצרפתי לואי אלתוסר בדבר כינונו של הסובייקט.<sup>33</sup> אלתוסר טוען שקיימת זיקה הדוקה בין הסובייקט לבין האידיאולוגיה. כדי לתאר זיקה זו, הוא טבע את המונח הסבה (אינטרפלציה) הוא כותב: "אציע [...] שהאידיאולוגיה 'פועלת' או 'מתפקדת' באופן כזה שהיא 'מגייסת' סובייקטים בקרב היחידים [...], או 'מתמירה' את היחידים לסובייקטים [...]. באמצעות פעולה מדויקת מאוד שאכנה אותה הסבה".<sup>34</sup> מאוחר יותר שימש מונח זה בהקשר של התרגום על-ידי החוקרת ההודית נירנאנה כדי לתאר את האופן שהאנגלים הכניעו את ההודים דרך התרגום.<sup>35</sup> המאמר הנוכחי יטען שלתרגום האופסימיסט לעברית בידי שמאס, הייתה השפעה גדולה הן על עיצוב עמדותיו הפוליטיות של חביבי הן על כתיבת אחר'יה במקור, דבר שכלל אקט של הסבה.

31 פרנץ פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: ספרית מעריב, 2004.  
32 Fredric Jameson, "Third-world literature in the era of multinational capitalism", *Social text* 15 (1986), pp. 65-88

33 לואי אלתוסר, על האידיאולוגיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003.

34 שם, עמ' 250.

35 Tejaswini Niranjana, *Siting translation: History, post-structuralism, and the colonial context*, Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1992

הפרויקט התרגומי של שמאס, שכלל, כאמור, תרגום של שלוש יצירותיו המרכזיות של אמיל חביבי, חפף את תקופת כתיבתו את הרומן המפורסם "ערבסקות", שראה אור בשנת 1986. בבסיס הטיעונים במאמר זה עומדת ההנחה שעמדותיו הפוליטיות של שמאס בדבר הפיכת ישראל למדינת כל אזרחיה משפיעות על פעילותו הספרותית. שני המישורים, הספרותי והפוליטי, חברו יחד: הפיכת ישראל למדינת כל אזרחיה שהעברית היא שפת כל האזרחים הקבילה לפעילותו הספרותית. עצם הכתיבה של ערבי בעברית הופכת למעשה פוליטי אופוזיציוני: היא מבטלת את הקשר המידי בין זהות אתנית-יהודית של המחבר ובין הספרות העברית.<sup>36</sup> הנחה מרכזית העומדת במרכז הדיון בכתיבת אח'טיה במקור היא שרומן זה מבטא את תהליך ההסבה, הישראלית, של יצירותיו של חביבי. בתהליך זה המקור מאמץ את עמדותיו הפוליטיות של מתרגמו. אימוץ זה בא לידי ביטוי בחתירתו להפוך לחלק אינטגרלי מהלאום הישראלי האוטופי ששמאס הגה, תוך ויתורו על עמדות לאומיות רדיקליות. אימוץ זה הוא שלב הכרחי ביצירת לאומיות ישראלית, נוסח שמאס, שתכיל את הזהות היהודית והזהות הערבית-פלסטינית גם יחד. במובן זה, טקסט המקור מכיל מרכיבים רבים המעידים על יומרתו להיות חלק מתרבות ישראלית דרך הנגשת עצמו לקוראיו היהודים.

## על תרגום האופסימיסט לעברית

האופסימיסט הוא רומן המגולל את קורותיו של גיבורו סעיד בשני העשורים הראשונים לאחר הקמת המדינה. דמותו של הגיבור מוצגת לאורך הרומן כדמות מפוצלת, הכוללת מרכיבים סותרים בתוכה. דבר זה בולט כבר מהכותרת של הרומן, כאשר המחבר כולל בשם האופסימיסט את האופטימיות והפסימיות.

הרומן נמסר בצורת איגרות שהגיבור-המספר משגר למחבר ומבקש ממנו לספר ברבים. באיגרת הראשונה הוא מצהיר על היעלמותו ושולל את דבר מותו. במקום זאת, המספר מתוודה בפני המחבר על הימצאותו בחסותם של יצורים מהחלל החיצון, והוא פורש לפניו את סודו, קרי את סיפורו, תוך שהוא מרחף באוויר.

הסיפור מתחיל בשנת 1948, כשאביו של סעיד נהרג במארב ירי, והמספר ניצל בזכות חמור שחצץ בינו ובין היורים.<sup>37</sup> הינצלותו זו הופכת בעיניו לסמל לשוני שלו, אות לייחודו. הוא משווה את עצמו לפרשים הפצועים שסוסייהם מצילים אותם תוך הקרבה עצמית.<sup>38</sup> אבל, להבדיל מהם, הוא מצהיר בגאווה: "אולם לפי עניות דעתי הנני האדם הראשון שניצל בזכות חמור סרבן שלא התחרה ברוח ולא אינפף בנהק. הנני מיוחד במיני, אם כן, ויתכן כי יצורי החלל בחרו בי משום כך".<sup>39</sup>

36 חבר, הערה 7 לעיל.

37 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 13.

38 שם, עמ' 14.

39 שם, שם.

הגיבור נמלט ללבנון בשנת 1948 וחוזר שוב כמסתנן למציאות חדשה, שבה הופקעה הטריטוריה מהפלסטינים ומאזני הכוחות השתנו. הוא עושה כמצוות אביו ופונה לאדון ברוקר,<sup>40</sup> איש בכיר במודיעין הישראלי, כדי לעזור לו. מאז הוא המשיך את דרכו של אביו כמשתף פעולה והפך לכלי בידי השלטון הישראלי כתנאי להמשך קיומו בארץ. הוא מועסק תחת השגחתו של יעקב, יהודי-מזרחי, שמתווך בינו ובין אדון ברוקר, האיש הבכיר.

האופסימיסט הוא רומן מכוון זהות שדרכו מבקש חביבי לכוון זהות לאומית פלסטינית חיובית. סעיד מייצג את דמותו של הפלסטיני שנותר בתוך גבולות המדינה לאחר 1948 ונאלץ להתמודד עם מציאות מורכבת חדשה. לבחירה בגיבור נלעג דוגמת סעיד ברומן מכוון זהות חשיבות רבה מאחר שהיא מאפשרת להציב מראה בפני החברה הערבית וכך לשקף לה את חולשותיה ולעורר בה את הצורך בכינון זהות לאומית חיובית. במקרה של חביבי מדובר בהצבת אלטרנטיבה לגיבור נחשל זה בדמותם של הקומוניסטים כנציגיה של הלאומיות הערבית.

כתיבתו של האופסימיסט בתור רומן מכוון זהות הופכת את הדיון בתרגומו לשפה השולטת לרגיש במיוחד משום שאופן ייצוג המקור בתרגום הוא פעולה סלקטיבית. בשל מוגבלותו של התרגום, המתרגם עומד בפני ההחלטה אילו חלקים לתרגם ואילו להשמיט. לטענתה של מריה טימוצ'קו ייצוג חלקי זה של טקסט היעד את טקסט המקור השלם, הופך את התרגום למטונימי, כאשר החלקי מייצג את השלם.<sup>41</sup> הגדרה זו של התרגום מבליטה את הממד הפוליטי והאידיאולוגי שבמעשה התרגום, ואת כוחו של המתרגם להציג מטונימיות מסוימות של תרבות המקור ולהדיר או להשמיט אחרות. כלומר, המתרגם רוכש בעלות, כוח ובלעדיות על ייצוג תרבות המקור בפני תרבות היעד. בתרגום יצירותיו של חביבי זכה שמאס להסכמתו של חביבי לשינויים שערך ושכללו השמטות והוספות רבות. למרות זאת, עיון בתרגומו של שמאס מצביע על מדיניות תרגום שיטתית המקדמת את חזונו הפוליטי. על האופן שבו מקדמת מדיניות תרגום זו את חזונו הפוליטי אעמוד בהמשך המאמר.

תרגום האופסימיסט ושאר יצירותיו של חביבי לעברית מקיים שתי אסטרטגיות סותרות של תרגום: האחת של ביות (Domestication), והשנייה של הזרה (Foreignization).<sup>42</sup> באסטרטגיה של הביות, שמאס מנסה להנגיש את הטקסט המתורגם לקורא היהודי דרך ריכוך הממדים הפוליטיים והתרבותיים הערביים שבו ולתרגם מרכיבים וקטעים שונים מהרומן באופן שיתאים לתרבות ולקהל היעד, שיקלו על קליטת הטקסט. אסטרטגיה זו כוללת אימוץ של ערכים הגמוניים. האסטרטגיה השנייה היא הדגשת השוני והזרות של הטקסט המתורגם בתרבות היעד. הטקסט המתורגם מצהיר על עצמו כזר. עמדת הנחיתות שטקסט של תרבות שוליים מתבסס עליה יכולה להפוך בתרגום לאקט חתרני שבכוחו לערער על כוחה ובלעדיותה של התרבות השולטת. זאת על ידי החדרת חומרים

40 במקור נקרא אדון ספרצ'ק. בתרגום שמאס בחר להשתמש בשם אדון ברוקר.

41 Maria Tymoczko, Translation in a postcolonial context: Early irish literature in english translation, Manchester: St. Jerome Publishing, 1999

42 Venuti, Lawrence, The scandals of translation: Towards an ethics of difference, London: Routledge, 1998.

מתרבותו של הנשלט לתרבותו של השולט, המערערים על אשיותיה וחושפים את אותם נרטיבים אחרים שהיא שוקדת לסלקם לבל יאיימו על אחידותה. שמאס נענה במובן זה לפתרון שהציע פרנץ פנון לתרגום הקולוניאלי, שכלל תרגום הנכבש את עצמו בחזרה.<sup>43</sup> שמאס השתמש בתרגום כדי להעלות את הנרטיב הפלסטיני המודחק תוך ייצור דימויים חיוביים על אודות התרבות הערבית.

תרגום האופסימיסט מדגים את האופן שבו תרגומו של שמאס משתמש בשתי אסטרטגיות התרגום – ביות והזרה. ריכוך אופיו הערבי של הנוסח המתורגם של האופסימיסט, ובה בעת שימורו, בא לידי ביטוי בארבעה אספקטים:

אספקט ראשון קשור לסימון מחדש של המרחב. בעוד שבטקסט המקור המרחב הוצג כמרחב בעל מהות ערבית, הוא עבר טרנספורמציה בטקסט המתורגם והפך למרחב היברידי הממזג בתוכו שני אספקטים: הזיכרון של המרחב הערבי-פלסטיני והמציאות שנבנתה מעליו עם קום המדינה. אקט זה, של שימור תוך הצגת השינוי, גוזל מן הטקסט את היומרה לשמר את הזיכרון של טרום 1948 כזיכרון ייחודי של הרומן. קיימת הנחה מובלעת בעבודת התרגום של שמאס בדבר הצורך במחיקת האותנטיות הערבית של המרחב, קרי המרחב כמרחב ערבי במהותו, כפי שהוצגה במקור וסימונה כאותנטיות שניתנת לשינוי ולעיצוב מחדש באופן שיתאים למציאות הישראלית. הנחה מובלעת זו מתיישרת עם עמדותיו הפוליטיות של שמאס בדבר הישראלזציה של שתי החברות, הערבית והיהודית.

דוגמאות לניקוי, למחיקה ולסימון חוזר של המרחב הערבי מפוזרות לאורך כל הטקסט המתורגם.<sup>44</sup> כך השם הבא מופיע במקור: "ساحة الحناطير (باريس حاليا)"<sup>45</sup> – כיכר אל-חנאטיר (כיכר פריז כיום).<sup>46</sup> שמאס תרגם אותו כך: "כיכר פאריס", לפנים 'כיכר החנטורים'.<sup>47</sup>

הבחירה של חביבי לציין את שם הרחוב השגור בשפה הערבית מלפני 1948, כיכר החנטורים, תחילה, כלומר במרכז, ולשים את השם הנוכחי, כיכר פאריס בסוגריים, הופרה בתרגום. שמאס בחר דווקא להעמיד את השם הנוכחי, כיכר פאריס, במרכז ולהדחיק את השם הערבי, כיכר החנטורים, לשוליים.

43 יאנג, הערה 15 לעיל.

44 הדוגמאות לאורך כל המאמר אינן מתיימרות לכסות את כל השינויים למיניהם ששמאס ערך. הן רק חלק מאותם שינויים, המובאים לצורך הדגמה והסבר. לדוגמאות נוספות: הודא אבו מוך, "אלנץ כמנהגיית אקצא", נדא אחר 1 (2005), עמ' 37-56.

45 התרגומים לעברית הם של כותבת המאמר. הציטוטים בערבית יתווספו למאמר הנוכחי רק במקרים שנדרשת בהם השוואה בין המקור לתרגום, וזאת כדי לעמוד על השינויים שהתחוללו בתרגום לעומת המקור. במקומות אחרים שבהם הנוסח הערבי אינו תורם לחידוד הדיון, כגון דיון אמנותי ביצירה וכו', אסתפק בהוספת התרגום העברי בלבד.

46 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 17.

47 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 14.

הסימון מחדש של המרחב בתרגום בא לידי ביטוי גם בהוספת השם הנוכחי של המרחב. לדוגמה, "شارع الجبل" (שארע אל-ג'בל)<sup>48</sup> הופך בתרגום ל"רחוב הר" ומקבל את הביאור הבא: "לימים שדירות או"ם, לימים שדירות הציונות",<sup>49</sup> ו"شارع الملوك" (שארע אל-מלוך)<sup>50</sup> הופך ל"רחוב המלכים, לימים רחוב העצמאות".<sup>51</sup>

סימון מחדש של המרחב הערבי בטקסט המתורגם מאפשר החדרת האקט הקולוניאלי המתבטא במחיקת המרחב הקודם, הערבי, וסימונו כמרחב עברי. אולם, באופן פרדוקסלי ניתן לטעון שסימון מחדש זה מעלה את ההיסטוריה של השם העברי על ידי ציון עברו, היינו השם הערבי הנכחד.

אספקט שני קשור לריכוך מסרים פוליטיים. שמאס נקט באסטרטגיה של ביות שכללה ריכוך מסרים פוליטיים העולים מן הטקסט. ריכוך זה נועד להפחית את האיום הטמון במסרים אלה על קליטת הטקסט המתורגם בתרבות היעד. במקביל, ריכוך זה תורם לסילוק עמדות פוליטיות שעשויות להתפש כרדיקליות, דבר שעשוי לתרום לקידום חזונו האוטופי של שמאס.

דוגמה בולטת לכך היא שימוש של חביבי במילה "שהיד".<sup>52</sup> חביבי השתמש במילה זו בהקשר פוליטי טעון: "أما ولاء فالتجأ إلى المولئ في القبو، وقد أجمع أمره على أن يموت شهيداً" (ואילו וולא', התבצר במקלט שבמרתף, וכבר החליט למות כשהיד).<sup>53</sup> שמאס תרגם את המשפט תוך השמטת המילה "שהיד": "וולא' התבצר במקום המחבוא שבמרתף, ובלבו גמלה ההחלטה למות על קידוש המטרה".<sup>54</sup> הוא החליף אותה בצירוף הניטרלי: "למות על קידוש המטרה". המילה "שהיד" ממלאת כאן תפקיד פוליטי טעון; היא מסמנת את מעשה ההקרבה הקונקרטי.

צירוף זה מטשטש את האסוציאציות האסלאמיות של המונח "שהיד" וכך מבטל את תחושות האיום והסלידה המידיות שעלולות להתעורר בנפשו של הקורא היהודי כלפי הטקסט המתורגם, לגרום לו לדחות אותו בהיותו טקסט בעל מסרים עוינים ולשלול את אהדת הקורא כלפי דמותו של וולא'.

48 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 56.

49 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 62.

50 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 57.

51 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 63.

52 תופעת השיחים בהקשר של המאבק הישראלי-פלסטיני התחילה בשנת 1983 בפעילות נגד בנייני ממשל ישראלים והפצצת השגרירות האמריקנית בלבנון. מונח השהיד צבר תאוצה בפרוץ האינתיפאדה הראשונה והתופעה הפכה לחלק מהמאבק הישראלי-פלסטיני. למידע נוסף: אהרון יפה, "הניסיון להבין את סוגיית השאהידים", נתיב 18 (2005), עמ' 105-106. עמ' 42-46.

53 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 136 [התרגום שלי, הא"מ].

54 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 146 [הדגשה שלי, הא"מ]. שמאס תרגם מילה זו, "שהיד", במקום אחר ל"נפל" (חביבי, שם, עמ' 38. השו"ע: חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 45). תרגום נוסף הוא: "להימנות עם קורבנות המולדת" (חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 38. השו"ע: חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 46).

שינוי דומה המבליט את ההיבט הפוליטי בתרגום קשור באזכור המילה "פלסטין". במהלך הפרק השלושה עשר בספר הראשון, חביבי מציין פעמיים את הצירוף "اتحاد عمال فلسطين" (ברית פועלי פלסטין).<sup>55</sup> בשני המקרים בחר שמאס להחליף את המילה "פלסטין" במילה "ארץ ישראל".<sup>56</sup> בשנות השמונים של המאה הקודמת נחשבה המילה "פלסטין" למילה לא לגיטימית בחברה הישראלית-יהודית בשל המטען הפוליטי-היסטורי שהיא נושאת.

אספקט שלישי בא לידי ביטוי בשימוש בשמות, ביטויים, פסוקים ופגמים עבריים כתחליף למשפטים ולמטבעות לשון ערביים. בתרגום האופטימיסט שמאס הרבה לתרגם משפטים על ידי החלפתם בציטוטים מהמקורות העבריים. תרגום זה תרם לייהוד הטקסט תוך מחיקת סממנים ערביים.

כבר בתחילת הרומן שמאס מספק מספר ביאורים שלא צוינו במקור. כך למשל "عاد وعود"<sup>57</sup> (עאד ות'מוד)<sup>58</sup> הוצגו כמקבילה הערבית לקורח ועדתו.<sup>59</sup> כך היטיב שמאס לקשר בין המסורת הערבית האסלאמית לזו היהודית על ידי יצירת מקבילה בתודעתו של הקורא היהודי.

במקומות אחרים בתרגום האופטימיסט, הרבה שמאס לתרגם משפטים על ידי החלפתם בציטוטים שונים מהמקורות העבריים השונים. תרגום זה תרם להפיכת התרגום לטקסט יהודי יותר תוך מחיקת סממנים ערביים רבים. המשפט הערבי "يطابق رسمي مخلقاً منطقاً" (דומה לי במראה ובצורת ההבעה)<sup>60</sup> תורגם לפסוק העברי: "כל שם למינו ישכון, ובני אדם לדומה לו".<sup>61</sup> פסוק זה מופיע בספר "בן-סירא" בניסוח הבא: "כל עוף למינו ישכון ובני אדם לדומה לו".<sup>62</sup>

דוגמה נוספת היא אמירתו של עומר בן עבד־אלעזיז, הח'ליפה המוסלמי: "ومن الوعد بالعفو عند المقدرة" (ומההבטחה לחון בעת היכולת).<sup>63</sup> ביטוי זה הוא ציטוט של אמרה של הח'ליפה המוסלמי עומר בן אל-ח'טאב. שמאס תרגם אותו כך: "ולהבטיח לי כי אחנן לכשתחזור עטרה ליושנה".<sup>64</sup> שמאס השתמש בביטוי "לכשתחזור עטרה ליושנה" הלקוח מתלמוד בבלי: "למה נקרא שמן אנשי כנסת הגדולה – שהחזירו עטרה ליושנה".<sup>65</sup>

55 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 55, 57.  
 56 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 60, 63.  
 57 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 14.  
 58 שני שבטים ערביים קדומים.  
 59 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 11.  
 60 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 18 [התרגום שלי, הא"מ].  
 61 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 15.  
 62 בן סירא כז, ט (מהדורת סגל, עמ' קסז).  
 63 חביבי, הערה 1 לעיל, עמ' 66 [התרגום שלי, הא"מ].  
 64 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 73.  
 65 תלמוד בבלי, יומא סט ע"ב.

שינויים אלו בתרגום האופטימיסט יצרו נוסח עברי של הרומן המאפשר ללכוד את הנרטיב על "הנכבה" בתוך השיח הישראלי-ציוני של שנות השמונים של המאה העשרים. סיפור הנכבה המסופר לקורא היהודי אינו סיפור ערבי-פלסטיני לחלוטין כפי שביקש חביבי לעשות במקור, ואינו סיפור יהודי-ישראלי לחלוטין. זהו סיפור כלאיים המתקיים במרחב שלישי, על קו־תפר טעון בין שתי התרבויות.

## על כתיבת אֶחְזִיָּה במקור

תרגום האופטימיסט היה אחד הגורמים שתרמו להתחזקות נוכחותו של חביבי בתרבות העברית. נוכחות זו באה לידי ביטוי בפרסום מאמרים בעיתונים ובכתבי העת העבריים, לצד השתתפותו בימי עיון שונים שעסקו ברומן האופטימיסט. חביבי מצביע על השפעת פרסום תרגום הרומן על נוכחותו בזירה התרבותית העברית: "הוזמנתי, לאחר פרסום התרגום העברי של הרומן האופטימיסט, למועדוני הקיבוצים שם היו שואלים אותי לגבי גורלו של האופטימיסט"<sup>66</sup>. שנה לאחר פרסום תרגום האופטימיסט, פרסם חביבי את אֶחְזִיָּה. סיפור זה נפתח בהצגת פקק תנועה ענק ששיתק אחד הרחובות המרכזיים בחיפה. משם המספר פותח במסע חיפוש מורכב אחר דמותה המסתורית של אֶחְזִיָּה ודרכה בימיה היפים של חיפה.

בטקסט המקור מספר ביטויים של אֶחְזִיָּה המעידים על השפעת התרגום על כתיבתו. היבטים אלה מבטאים ניסיון מצדו של חביבי להפוך את הרומן לקביל בתרבות הרוב.<sup>67</sup> "התרגום" במובן זה מתייחס לשלושה מישורים מקבילים: תרגום האופטימיסט; תרגום עמדותיו הפוליטיות של חביבי בהשפעת שמאס; תרגום מעמדו של חביבי מبدלן קומוניסט לחלק מהקונסנוס הישראלי-יהודי. שלושה היבטים אלה מתקיימים באופן חופף ומשלימים זה את זה באופן שהתרגום הספרותי והתרגום הפוליטי הופכים לגוש אחיד, מעין ערבוביה מופלאה, בדמותו של חביבי: הספרות הופכת לביטוי של עמדותיו ושל מעמדו החדש, ולהפך. הפריה הדדית זו משתקפת במקור במספר מישורים שבהם יתמקד הדיון הבא.

## דרכי עיצוב וייצוג הערבי

חביבי מחלק את הדמויות הערביות באֶחְזִיָּה לשני סוגים: דמויות חיוביות ודמויות שליליות. כל הדמויות הנמנות עם הזרם הקומוניסטי וכן הדמויות המייצגות את "ימי הערבים"<sup>68</sup> של

66 אמיל חביבי, "ד'כריאת סראג' אלע'ולה או: לא תוטפאו הד'ה אלשמעה!", משארף 16 (1997), עמ' 11.

67 ראו הדיון שנערך בעמודים הקודמים תחת הכותרת "תרגום מערבית לעברית בהקשר פוסטקולוניאלי".  
68 השימוש של חביבי בצירוף "ימי הערבים" יכול לעורר את תהייתו של הקורא מאחר ש"ימי הערבים" שהוא מדבר עליהם, קרי התקופה שלפני הקמת המדינה, אינם אלא ימי הבריטים. במובן הזה עולה משמעות אירונית. אינני מקבלת פרשנות זו מאחר כי קשה לטעון שתיאורו של חביבי את ימי הערבים כוללים אירוניה. ניתן להבין פרדוקס זה על ידי הבנת תפיסת עולמו של חביבי – "ימי



חיפה מוצגות באופן חיובי המנסה לרכוש את אהדת הקורא. ייצוג חיובי זה בא לידי ביטוי בהימנעות מלעג ובניסיון להציג את הממדים הטרגיים שבדמויות אלה. הצגתן כקרבנות היא אקט של ייצוג חיובי על פי משנתו ואמונותיו של חביבי, כפי שהוסבר קודם לכן. דמויות אלו הן אח'טיה, סרוה, העיתונאי העובד בעיתון הקומוניסטי והמנסה לחקור את מקורותיו של פקק התנועה, עטיה, עבד אל-כרים ואחיו "איש המוטטלת" שהוא עבד אל-רחמן.

דמותו של המספר-הגיבור באח'טיה מתוארת בעיקר דרך שברי הזיכרונות המפוזרים לאורך כל הרומן. הזמן שחלף והשינויים המתחוללים בעקבותיו, הם אלה המתוארים באופן זה. השינוי בדמותו של הגיבור-המספר הוא בעיקר תוצר של נסיבות אלה: ההזדקנות ואבדן ימיה היפים של חיפה. הנימה הרצינית שמוצגת בה דמות זו סותרת את אופן ייצוג דמותו של סעיד, גיבור האופטימיסט. חביבי בחר להציג את סעיד באופן סטירי ונלעג, המעורר צחוק ובכי. באח'טיה בחר חביבי להפנות את חצי ביקורתו לא כלפי הגיבור, כי אם כלפי אחרים: עורך הדין, המנהיגות הפלסטינית והליגה הערבית. הקורא אינו יכול שלא להזהות עם הגיבור-המספר ועם העבר שהוא מציג ומייצג. אם בהאופטימיסט הקורא נע בין תחושות הזלזול, החמלה, הכעס והצחוק כלפי אותו גיבור נכנע, בחר חביבי באח'טיה בייצוג ובאפיון שונים המאפשרים לקורא לגלות אמפתיה ולחוש הזדהות עמו. סעיד שהוצג כמשתף פעולה עם הממסד הוחלף בקומוניסט הנאמן לעמו באח'טיה.

לצד דמויות אלה מופיעות דמויות ערביות נוספות שנועדו להבליט את העושר התרבותי של המורשת הערבית והאסלאמית ושל החברה הערבית לפני הקמת המדינה. דמותו של בהא עבאס, מייסד הדת הבהאית, הפותחת את המחברת השנייה של הרומן, מבליטה את אופייה הרב תרבותי של העיר חיפה עוד בתחילת המאה העשרים ומורה על הפתיחות הדתית ששררה אז. דמות זו חוברת כבר מתחילת המחברת השנייה עם גני הבהאים, אותו אתר שהוא סממן חשוב לזיהוי העיר חיפה ולהגדרתה. חביבי השתמש באתר ידוע זה כדי להתחקות אחר ההיסטוריה שלו ושל חיפה טרם הקמת המדינה. האופן שהוא מתאר את בהא עבאס משעתק את ההילה והמסתורין שאפפו אותו ב"מי הערבים" ומציג אותה בפני הקורא העכשווי:

בהא עבאס, באותם ימים, עדיין היה בין החיים, וכשמו כן היה – בעל הוד והדר. יום-יום אחר הצהריים היה יוצא מביתו בשעה קבועה, תלמידיו הולכים אחריו בשורה, כשני צעדים ממנו, ידיהם שלובות להם מלפנים וראשיהם מורכנים מפני תפארתו ביראה גדולה. עמד מלכת – עמדו אף הם, וחיכו למוצא פיו. כי לא היה מדבר אלא בעמידה. ולא הפנה את ראשו אליהם כשדיבר. וכשנדרשו לענות, כולם או מקצתם, עשו זאת בקיצור, בלחישה ובראש מורכן.

הערבים" מבטאים את המרחב ואת ההווה הערבית שאמנם התקיימו תחת המנדט הבריטי, אך עדיין שמרו על הערביות שלהם; זאת לעומת "ימי היהודים" שבהם הערביות עברה סימון מחדש על ידי שינוי ההווה עצמה. בעוד ימי הבריטים הם אפיזודה חולפת, ימי היהודים היא ההווה החדשה שעליו להסתגל אליה. למרות זאת מן הראוי לציין שלכיבוש הבריטי הייתה השפעה גם על עיצובו בתור סובייקט קולוניאלי שהמשיך להתעצב ככזה לאחר הקמת המדינה תוך העמקת ההבנה בקרבו בדבר חוסר המוצא שכופה עליו המצב הקולוניאלי וחוסר היכולת להיחלץ ממצב זה.

חוט של חסד נמשך על השכונה החדשה ועל תושביה, קטנים כגדולים, מכוח הורד של עבאס נשוא־הפנים. אנשים פינו דרך לתהלכה, מתוך כבוד ויראה. הילדים התרחקו מפניו ועיניהם מושפלות מפאת המסתורין: מי צריך צרות.<sup>69</sup>

דמות זו מצטיירת כאחת מדמויות סיפורי אלף לילה ולילה. הקסם המזרחי האופף אותה תואם את הקסם המזרחי האופף דמויות שונות מהמורשת הערבית והאסלאמית, שהוזכרו ברומן, כולל דמויות ממשיות, כגון הכומר אבן סעאדה אל־איאדי, אבו אל־חסן עלי בן אל־חסיין בן עלי אל־מסעודי וכן דמויות בדיוניות, כגון הנסיך שהריאר מסיפורי אלף לילה ולילה.

אופן ייצוג דמותו של עבד אל־רחמן, "איש המטוטלת", מורה על זיקה בינו ובין דמותו של בהא עבאס. שתיהן דמויות אפופות מסתורין, ונוכחותן במרחב הפכה לחלק אינטגרלי ממנו. לצד זה, שתי דמויות אלה יוצרות רצף היסטורי ותרבותי. בעוד בהא עבאס מייצג את חיפה של "ימי הערבים", עבד אל־רחמן נמצא בחיפה של "ימי היהודים" ומשמר את הגחלת של חיפה האבודה בדמותה של אח'טיה המשותקת. קיומו של עבד אל־רחמן מקבל עומק ומשמעות על ידי חיבורו עם דמויות מההיסטוריה של חיפה לפני 1948.

במקום אחר, יצר חביבי זיקה בין הדמות המסתורית שהופיעה בעת היווצרות פקק התנועה ובין הדמות המסתורית שהופיעה בפני הח'ליף העבאסי אל־מועתצ'ד שמלך במאה התשיעית לספירה.<sup>70</sup> הדמות המסתורית בחיפה הישראלית מתוארת במספר גרסאות: פעם כדמות היורדת מהשמים,<sup>71</sup> פעם כרעול פנים פלסטיני<sup>72</sup> ופעם בדמות אישה שנושאת תינוקת בין זרועותיה.<sup>73</sup> דמות האיש שהופיעה בפני אל־מועתצ'ד מופיעה במספר צורות: "פעמים הייתה מופיעה בלבוש נזירים, נזיר צחור־זקן... ופעמים אחזה בידה חרב שלופה מתהפכת".<sup>74</sup> בדומה לדמותה של חיפה הערבית, השמועות על דמות זו סופרו במספר גרסאות. ההפניה לסיפורו של אל־מועתצ'ד כוללת פעולה חתרנית. אחד ההסברים להופעת דמות מסתורית זו היה שמדובר באחד הג'נים (השדים) המאמינים, שהופיע כדי לעצור את הח'ליפה מהמשך מרחץ הדמים.<sup>75</sup> הח'ליפה מצטייר במובן זה כרודן. התיאור של סגירת הדלתות מעיד על ניסיונותיו של הח'ליפה להתגונן מפני דמות זו. הדמות המסתורית שמופיעה בחיפה הישראלית מפנה את הקורא לאותה דמות מהעבר הרחוק שהופיעה בפתח המחברת הראשונה. דמויות אלה מצטיירות כרוחות רפאים המאיימות הן על שפיותם של אותם שליטים, כמו אל־מועתצ'ד, הן על החברה הישראלית־יהודית. תלות זו בין הדמות המסתורית בלבוש מודרני ובין זו מהעבר האסלאמי הרחוק מחזקת את הזיקה בין הדמויות המודרניות ובין המורשת. במובן

69 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 93–94.

70 שם, עמ' 11.

71 שם, עמ' 23.

72 שם, עמ' 77.

73 שם, עמ' 108.

74 שם, עמ' 11.

75 מוחמד שיראזי, מומארסת אל־תעייר לנאקאד' אלמסלמין, ביירות: דאר אלקר אלסלאמי, 1990.

זה, לא ניתן להבין אותן במנותק ממורשת זו. המשכיות זו מאפשרת להציג את כינון הזהות הלאומית הפלסטינית כחלק מרצף היסטורי ותרבותי עתיק יומין.

לצד ייצוג חיובי או מעורר הזדהות של הדמויות, חביבי מתאר קטגוריה נוספת, שלילית, של דמויות ערביות. קטגוריה זו כוללת דמויות, גופים ואף מדינות. הייצוג השלילי שלהן בא לידי ביטוי בהצגתן ככנועות. היכנועות מוצגת כחלק מהצביעות שלהן שבאה לידי ביטוי בסתירה בין דיבור למעשה, תוך רמיסת ערכים רבים שהן מתימרות לייצג. דמויות אלה נמנות עם הזרם הלאומי ועם המעמד הסוציו-אקונומי הגבוה והעשיר, נמנים עורכי דין, חלק מראשי המועצות המקומיות הערביות, המנהיגות הפלסטינית והליגה הערבית. על אף חוויית הדיכוי המשותפת לדמויות או גופים אלה ולדמויות שהוצגו באופן חיובי, הציג חביבי את הדמויות השליליות באופן נלעג המבליט את הפער בין הדיבור והערכים המוצהרים שלהן ובין התנהגותן בפועל. דמויות אלה אינן נמנות בכך עם הקטגוריה של הקרבן, אלא הן דמויות ערמומיות המנצלות את הנסיבות הקיימות לרווחתן תוך שיתוף פעולה עם הממסד. כך מתואר עורך הדין הערבי, כצעיר בעל מכונית "יגואר". שיוך מעמדי זה מרמז מלכתחילה על ייצוג שלילי שלו. רמיזה זו למעמדו בהקשר של הרומן, המשחזר את "מי הערבים" בחיפה ואת חיפה של "ימי הערבים", מעלה את העובדה ההיסטורית כי בני המעמד הגבוה נמלטו ראשונים מפלסטין בעת כיבושה בידי היהודים.

דמותו של עורך הדין משקפת את התמורות שחלו בחברה הערבית בישראל. פרסום הרומן בשנת 1985 חפף את השינויים הפוליטיים שפקדו את החברה הערבית ותרמו לעיצוב זהותה הקולקטיבית והלאומית בתור חברה פלסטינית.<sup>76</sup> שינויים אלה כללו התחזקות מפלגות זרמים לאומיים שונים תוך היחלשות מעמדה וכוחה של המפלגה הקומוניסטית בחברה הערבית.<sup>77</sup> חביבי מטיח ביקורת באנשי הזרם הלאומי ומאשימם בשיתוף פעולה עם הממסד ועם המנגנון הדכאני שלו.<sup>78</sup>

## דרכי עיצוב וייצוג היהודי

שמעון בלס האשים את אמיל חביבי בייצוג שלילי של החברה הישראלית כפי שבא לידי ביטוי ברומן האופסימיסט, משום שלא ניתן למצוא בין הדמויות היהודיות המרכזיות אף דמות חיובית אחת.<sup>79</sup> הדמות היהודית ממלאת תפקיד חשוב, אך שלילי בהתפתחות העלילה. אדון ברוקר מסייע לסעידי לקבל אזרחות ישראלית תמורת שיתוף הפעולה עם השלטון. את השלטון מייצגות שתי דמויות: "האיש הגדול" ויעקב. "האיש הגדול" אינו נושא בשם, למעט צירוף מילים זה. הוא מתואר כאיש נמוך קומה העוטה משקפיים, איש

76 אלי רכס, המיעוט הערבי בישראל: בין קומוניזם ללאומיות ערבית, 1965–1991, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, מרכז משה דיין ללימודי המזרח התיכון ואפריקה, מכון שילוח, 1993.

77 ש.ם.

78 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 73–74.

79 שמעון בלס, "משתף פעולה" בעיניים פלשתינאיות", הארץ (11/4/1975), עמ' 18.

מודיעין, ציוני אדוק, משכיל ואינטליגנטי במידה מסוימת.<sup>80</sup> הוא מתייחס לערבים מתוך גישה אוריינטליסטית הרואה בהם עם נחשל שיש לתרבת.<sup>81</sup>

"האיש הגדול" הוא האחראי על יעקב, שמשמש מתווך בינו ובין סעיד. יעקב מתואר כיהודי-מזרחי המתעב אשכנזים, אך שומר אמונים למדינה הנשלטת על ידיהם. הוא מתואר כשונא ערבים, עד כדי שהוא מקווה שהסכסוכים בכפרים הערביים ייפתרו בשפיכות דמים.

באח'טיה בחר חביבי לאפיין את דמות היהודי לפי תפקידה במנגנוני השלטון השונים. לפיכך איננו מוצאים דמות מרכזית של יהודי, כגון יעקב או "האיש הגדול" או אדון ברוקר, אלא מוסדות. הדיון הנוקב שחביבי מנהל עם החברה היהודית באח'טיה נעשה בעיקר עם מוסדותיה השונים, המנציחים את מעמדם הנמוך של הערבים ומבליטים את אי יציבותם במולדתם. לטענת שניר, היחס המשפיל כלפי הערבים בישראל ואי יציבותם במולדתם המקור הבעיה בעיני חביבי, ולא עצם קיום המדינה.<sup>82</sup>

ששון סומך טוען שחל שינוי חיובי באופן ייצוג השלטון הישראלי והדמויות היהודיות באח'טיה.<sup>83</sup> לטענתו, שלטון זה אינו מוצג עוד כאשם היחיד בגין הטרדיה הפלסטינית, והדמויות היהודיות מוצגות באופן שלילי פחות מאשר ביצירותיו הקודמות. בהאופטימיסט, הדיכוי מומש בידי דמויות של יחידים, והן הרכיבו יחד את המערכת. חביבי הפך באח'טיה דרך ייצוג זו – המערכת היא המדכאת. מערכת זו מורכבת ממוסדות ומגופים שונים השוקדים על שימורה, כגון משטרה, בית המשפט העליון, העיתונים העבריים, ועדת החקירה העליונה והמזרחנים.

המשטרה מוצגת באח'טיה דרך תיאור תגובתה ואופן חקירתה את הפקק. חביבי מתאר באופן אירוני את הפעילות הראשונה של המשטרה בעקבות פקק התנועה. הוא מתאר את האופן שבו צצים ועולים הסטריאוטיפים והתפיסות האוריינטליסטיות השונות בנוגע לערבים, אשר מובילים באופן בלתי הגיוני את החקירה: "לא נותר עובר אורח אחד שאין חושדים בו שהוא ערבי. ואין המשטרה מניחה לשום חשוד עד שלא שבע מן החקירה. ואין המשטרה מניחה לשום מוכה עד שלא הודיעה לעיתונות ש'הודה'".<sup>84</sup> התנהלות הבלתי הגיונית ואף ההיסטרית של המשטרה קיבלה גיבוי מן העיתונים השונים בעברית, והם יצאו בכותרות ענק על "המחבל הפלסטיני רעול הפנים שהופיע באמצע היום בחיפה".<sup>85</sup>

חביבי מתאר גם את האופן שבו הופך השיח הגזעני על הערבים בחברה היהודית לשיח מדעי בתיווכם של מזרחנים למיניהם. שיח זה מאפשר ללכוד את הערבי בתור אחר נחשל.

80 עאדע אלאסטה, "צורת אליהודי פי רואית אמיל חביבי – 'אלוקאע אלע'ריבה פי אח'תפא' סעיד אבו אלנחס אלמותשאאל", משארף 7 (1996), עמ' 85–101.

81 חביבי, הערה 2 לעיל, עמ' 173.

82 ראובן שניר, "זעקי אח'טיה אהובה", הארץ (24/6/1988), עמ' 8.

83 ששון סומך, "האופטימיסט והפסימיסט", ארץ אחרת 16 (2003), עמ' 64–67.

84 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 33.

85 שם, עמ' 77.

דוגמה לכך היא הקישור שעשה "פרופסור מסתערב" בין הפקק ובין אירוע דומה שאירע במזרח לפני שנים רבות ונכלל בסיפורי אלף לילה ולילה. פרופסור זה התעקש להשתמש בסיפור זה כראיה לאווירה המרדימה של המזרח. ואלה מסקנותיו: "אווירת המזרח הזה מרדימה. נתנו רחוב שלם למוכרי הפלאפל והשווארמה המזרחיים, ערבים ודומיהם מן היהודים, וקרה להם בדיוק מה שקרה לאנשי עיר הנחושת. זה פתרון התעלומה. ולא יעיר אותם אלא הנסיך מוסא, ומוסא הוא המדינה"<sup>86</sup>.

חביבי לועג לניתוח המדעי של אותו פרופסור. התבססותו על סיפור בדיוני כזה הופכת את ניתוחו ללא רלוונטי. חביבי חותר תחת מוסכמותיו של השיח המדעי המתיימר להיות אובייקטיבי ומציגו כשיח שכל תכליתו להבטיח שליטה במזרח. הבחירה של אותו פרופסור מסתערב בסיפור מן העבר הרחוק נועד להציג את הפקק כחלק מן המורשת הערבית והאסלאמית, ובכך לייצג את העבר הזה, לעוות אותו ולהציג את ההווה כהמשכו של אותו עבר חשוך.

דוגמה נוספת היא של אופן הייצוג של בית המשפט העליון. שלושת השופטים מתוארים כדובריו של השיח ההגמוני וכמייצגיו של השלטון. מוסד זה, שאמור להתבסס על ערכים כגון צדק ואובייקטיביות, מוצג כשופרו של השלטון, המנציח ומשמר את חוסר הצדק שעומד בבסיס קיומו. אמירתו של אחד השופטים ממחישה את הפער האירוני בין הערכים הדמוקרטיים המוצהרים ובין המעשים הסותרים אותם: "התפללו לדמוקרטיה ושבחו אותה יומם וליל. לנו לא נתנו הנאצים לברוח, לא בים ולא באוויר ולא ביבשה, ואנחנו נתנו לכם לברוח לפעמים"<sup>87</sup>.

חביבי מנהל כאן דיאלוג עם השיח הציוני המעמיד במרכז את שואת היהודים כהצדקה לכיבוש הארץ. הפיכת הנאצים לקנה המידה שדרכו בוחנים את מוסריותה של התנהגות מסוימת היא חסרת היגיון. הנאציזם הופך לכלי שבעזרתו מצדיק הקרבן את התנהגותו, ובכך, קרבן זה, בדמותם של השופטים, מאמץ ערכים שאינם מוסריים. בית המשפט מוצג כחלק בלתי נפרד ממנגנון הדיכוי, בניסיונו לספק תשתית מוסרית למעשי הדיכוי.

לצד מוסדות וגופים אלה, ניכרת באח'טיה, בדומה להאופסימיסט, החלוקה העדתית הפנימית של החברה היהודית בין אשכנזים, מזרחים ודתיים. גם ברומן זה, חביבי מצביע על דיכוי המזרחים, הדתיים וכל שאר השכבות החלשות בחברה הישראלית.<sup>88</sup> דמותם של הדתיים באה לידי ביטוי בדמותו של צעיר יהודי דתי. חביבי מאפיין דמות זו בשני התיאורים הבאים:

86 שם, עמ' 53.

87 חביבי, שם, עמ' 71.

88 צבחה עודה זערב, אלשח'ציה אליהודיה אלאסראיליה פי אלח'טאב אלרואי אלפלסטיני 1967-1997, עמאן: דאר מגדלאוי ללנשר ולתזויע, 2006.

- "הוא חזה בפלסטיני החמוש ורעול הפנים בעורו קונה מנת פלאפל בקיוסק שבפינת החלוץ והנביאים"<sup>89</sup>.
- "הוא חזר והדגיש, כך פורסם בעיתונות לאחר מכן, שזו הפעם הראשונה שראה ערבי פנים-אל-פנים, ועל-כן התבלבל ולא ידע מה לעשות. העיתונים תלו את בורותו התמוהה בעובדה שמעולם לא שירת בצה"ל, ולכן מעולם לא נקרה לו ערבי, לא חי ולא מת"<sup>90</sup>.

בתיאור הראשון, חביבי מרמז על מעמדו הסוציו-אקונומי הנמוך של הצעיר היהודי הדתי. בתיאור השני הוא מרמז על הנתק שלו מכלל החברה היהודית עד כדי כך שאין בכוחו לזהות ערבי על אף "שרחובות ישראל הומים ערבים"<sup>91</sup>. חביבי מרמז גם על השוליות שלו, בתור דתי, בחברה הישראלית על ידי ציון העובדה שהוא אינו משרת בצה"ל.

אוכלוסייה נוספת שחביבי מתייחס אליה היא של היהודים המזרחים. "מוכר הפלאפל" הוא הדוגמה הבולטת לכך. מלכתחילה לא ציין חביבי את הזהות העדתית של דמות זו והסתפק בתיאורו כ"מוכר הפלאפל"<sup>92</sup>. תיאור זה מרמז על המוצא שלו בשל סוג המאכל המזרחי, ועל מעמדו הסוציו-אקונומי הנמוך בחברה הישראלית. דמות זו מאופיינת בעיקר בשלושת הקטעים הבאים:

- "מוכר הפלאפל [...] סיפר שהחמוש ניגש למגש הפלאפל והתחיל לזלול כדור אחרי כדור. וכשקרב אליו לומר לו שהוא מגזים, עמד הלה וכיוון אליו את הקלצ'ניקוב וצעק: 'חטיפה!' הרים מוכר הפלאפל את ידיו לאות כניעה, ונשאר עומד כך ללא ניע מחכה גם הוא שדיין יבוא אליו"<sup>93</sup>.
- "החקירה הסודית של מוכר הפלאפל ולקוחו הדתי, זה לחוד וזה לחוד, נמשכה יותר משבועיים ימים"<sup>94</sup>.
- "מוכר הפלאפל לא שוחרר אלא אחרי סערה בכוס מים שחוללו שרים ספרדים וחברים מן המפד"ל"<sup>95</sup>.

בתיאור הראשון חביבי מסרטט תמונה גרוטסקית של היהודי-מזרחי. הפער בין האיום הממשי של החמוש, כתיאורו של "מוכר הפלאפל", ובין הסתפקותו בזלילת כדורי הפלאפל מלעיגים אותו בפני הקורא. הקטעים השני והשלישי מצביעים על היחס המדכא של הממסד כלפי המזרחים והדתיים כאחד. חביבי יוצר הקבלה בין יחס זה ובין יחסו של הממסד כלפי אישה אשכנזייה שנמצאת בסיטואציה דומה:

89 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 77.

90 שם, עמ' 81-82.

91 שם, עמ' 82.

92 שם, עמ' 77, 80, 81.

93 שם, עמ' 77.

94 שם, עמ' 81.

95 שם, עמ' 82.

ובאותם ימים [הכוונה לימי חקירתם של מוכר הפלאפל ולקוחו הדתין] אירח נשיא המדינה את הגברת בלומנטל במשכנו והעניק לה, בטקס ממלכתי רב-רושם, את מדליית מלחמות ישראל על אומץ-לבה ועמידתה האיתנה, לעיני כל, מול הופעתו של הפלסטיני החמוש ורעול הפנים כחום היום בלב העיר חיפה.<sup>96</sup>

אחרותם של היהודים-המזרחים מקבלת גיבוי נוסף מן האקדמיה בדמותו של מרצה מאוניברסיטת בן-גוריון שרמז במסה סוציולוגית-היסטורית כי הרגש הלאומי בלבם של היהודים המזרחים הוא רגש חלש, רגש נרכש ולא מבני.<sup>97</sup>

חביבי מציג ברומן מערכת היררכית העומדת בבסיס החברה הישראלית ומצביע על מנגנונים שונים לשימורה ולהנצחתה. הערבי הוא חוליה אחת במבנה זה, ומי שנראה כמדכא, כגון המזרחים והדתיים, מדוכא אף הוא. שלוש הדמויות היהודיות המרכזיות בהאופסימיסט ייצגו את המערכת. טשטוש הגבולות בין אותה מערכת דכאנית ובין זהותם של משמריה בהאופסימיסט תרמה מצד אחד ליצירת דמויות שמייצגות את הקולקטיב דרך מילוי תפקידים שונים, ומן הצד האחר תרמה ליצירת דמויות בעלות מאפיינים אינדיבידואליים שליליים. באח'טיה יש הפרדה ברורה יותר בין אותו מנגנון דכאני ובין הדמויות היהודיות. אין דמויות מוגדרות המייצגות את המנגנון, אלא גופים שלמים. כפי שהוצג קודם לכן, גופים אלה מדכאים גם את המזרחים והדתיים, והם "הדמויות היהודיות" המרכזיות באח'טיה.

## עיצוב המרחב

ניכר שוני באופן ייצוג המרחב באח'טיה לעומת האופסימיסט. חביבי ניסה בהאופסימיסט להציג את המרחב כמרחב ערבי-פלסטיני. הוא הציג אותו כמושא של פעולת הדיכוי ששללה ממנו ערבותו זו על ידי פעולות של החרבה, מחיקה וסימון מחדש בעברית. ניסיונו של חביבי לשמר את השם הערבי של המרחב על ידי השימוש בו, לבדו או בצירוף השם הנוכחי, כאשר השם הערבי מוצג כמרכזי, הוא ניסיון מצדו לסמן סימון חוזר, כלומר לתרגם בחזרה את המרחב שחרב.

באח'טיה לא הסתפק חביבי בהעלאת השמות הערביים של המרחב והעמיק את הזיקה בין השם למרחב על ידי הצפתו בזיכרונות של הדמויות מ"ימי הערבים" ובחוויות של ערבים מ"ימי היהודים". מהלך זה הפיח חיים במרחב והפך אותו לדמות הזוהרת בחיים.<sup>98</sup> העצמה זו של המרחב כמרחב ערבי חוברת לנרטיב הפלסטיני, שחביבי מבקש לשחזר.

96 שם, עמ' 81. שמאס השמיט מהתרגום תיאור נוסף של הגברת בלומנטל, המציין את המוצא המשותף שלה ושל נשיא המדינה ואת יחסי השכנות שהיו להם משום שמשפחותיהם גרו מספר שנים באותה שכונה אירופית ביהנסבורג, בדרום אפריקה.

97 שם, עמ' 82-83.

98 נאדר גמעה קאסם, תגרבת אמיל חביבי אלקציה ואלרוואיה חתא נאם 1991, אלח'ליל: מכתב וזאת אלת'קאפה, 2000.

המרחב הופך לשם בעל היסטוריה שלא ניתן לנתקה מההווה. המרחב הוא הזירה המלכדת את ההווה והעבר ומאפשרת את הרצף שלהם. באחד הקטעים, הוא משתמש בתיאוריו של ההיסטוריון והגיאוגרף המוסלמי אל-מסעודי כדי להצביע על קיומה עתיק היומין של פלסטין:

והגיע לפלסטין וביקר ב"כפר ששמו נאצרה (נצרת)". ושם ראה "כנסיה גדולה ומפוארת אצל הנוצרים, ובכנסיה סרקופגים ובהם עצמות נוטפות שמן כעין דבש התמרים, והנוצרים מתברכים בו".

אלא שלנצרת נסע דרך ואדי עארא – באלף, ולא "עארה" כמו שאנחנו כותבים היום – ולכן עקף, לרוע מזלנו, את כביש החוף ואת חיפה. שאילו נסע בדרך הים, ודאי היה משאיר לנו תיאור מפורט של מה שהיה בחיפה באותם ימים, נסים ונפלאות וחבשים ננסים, וכך היה חוסך מאתנו היום את הנסים והנפלאות של בר יהודה והרצל ושבתאי לוי וחסן שוכרי ושדרות הציונות, ואת כפירת השר אלון בעצם קיומנו.<sup>99</sup>

בקטע הבא חביבי מעלה תיאור נוסטלגי של המרחב, תוך הטענתו בחוויות אנושיות:

העולם היה אז פתוח לפנינו, פרוז ומותר, ופריו לא נאסר עלינו. וביחוד בחופשות בית-הספר ובחגיגות העממיות. העולם הזה והעולם הבא היו כאן בארצנו: אל-ג'רמק רם ונישא מן ההימלאיה, הכינרת גן-עדן עלי אדמות, ואורני הכרמל פיות קסומות. הים כחול מן הדנובה הרחוקה, ודגתו שופעת מדגת מפרץ עדן. כל ימות השנה היינו חוסכים ומצרפים גרוש לגרוש כדי שנוכל לשכור אופניים בקיץ ולשוט בארצנו, מן הים ועד ההר.<sup>100</sup>

הצגה זאת של המרחב מאפשרת ייצוג חיובי שלו, הסותר את הנרטיב הציוני על אודות "ארץ ללא עם לעם ללא ארץ", והוא מראה על קיומם של חברה וחיים מלאים לפני הקמת המדינה. המרחב אינו מוצג רק בהקשר של דיכוי ממסדי, אחרי הקמת המדינה, אלא גם כמרחב בתולי ואקזוטי המשמש רקע לעולם שלם שחרב. חביבי מנסה לשחזר את העולם הזה באח'טיה.

התרגום של אח'טיה לעברית אפשר לחיביבי להציג רצף זה בפני הדורות הישראלים הצעירים. ייצוג זה של המרחב יש בו משום דיאלוג עם הקורא היהודי ועם עמדותיו הפוליטיות והצדקותיו המוסריות באשר לכיבוש הארץ בשנת 1948.

99 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 58-59.

100 שם, עמ' 134-135.



## עיצוב המורשת כבסיס להבניית זהות לאומית

אמיל חביבי מרבה להשתמש במורשת ובפולקלור הערבי בכתיבתו, עד כדי כך שיש המאשימים אותו בהגזמה.<sup>101</sup> כדי להבין את מרכזיותה של המורשת הערבית והאסלאמית בכתיבתו, יש להבין את הגורמים והמקורות שהשפיעו על פנייתו לספרות. אמיל חביבי ציין לא פעם את השפעת דבריו של השר יגאל אלון בתחילת שנות השישים של המאה העשרים על כתיבת האופסימיסט. טענת אלון כי "אילו היה קיים עם פלסטיני כאן הייתה לו ספרות ומולדת, אבל אין לו ספרות ומורשת", עוררה את חמתו של אמיל חביבי.<sup>102</sup>

בריאיון אחר עם סוכנות הידיעות הצרפתית,<sup>103</sup> הצהיר חביבי במפורש שהתבטאותו של אלון הייתה הדחף העיקרי שלו להתפטר מהכנסת כדי להתפנות לכתיבת האופסימיסט. רומן זה הפך, לטעמו, לטקסט ספרותי שכוחו לשרוד גדול הרבה יותר, כדבריו, מכוחה של האידאולוגיה הגזענית, דוגמת זו שביטא אלון.

האופסימיסט הוא רומן המשלב יסודות פיקרסקיים וריאליסטיים, חלקם לקוחים מהקלסיקה הערבית וחלקם מתרבות המערב.<sup>104</sup> גיבורו של הרומן מזכיר גיבורים שונים מספרות המערב, דוגמת גיבורו של הרומן החייל האמיץ שוויק מאת הסופר הצ'כי ירוסלב האשק. סעיד, בדומה לשוויק, מתואר כדמות ספק תמימה ספק ערמומית, המנסה לשרוד במציאות המורכבת שנקלעה אליה. לצורך זה משתמשים שני המחברים בסאטירה, וכך מבקרים את המציאות וכן את מוסדות השלטון למיניהם. שני הרומנים בנויים באמצעות שרשרת של אפיזודות כשהחוט העיקרי המשותף להן הוא דמויותיהם של שוויק ושל סעיד ואהבת חייו. לטענתו של אמנון ז'קונט,<sup>105</sup> הבחירה של חביבי לכתוב בשיטה זו מאפשרת לו להשתמש בסגנונות שונים: מעשיות ערביות קלסיות, נושאים אקטואליים, שירה וכו'. למרות זאת, העלילה בהאופסימיסט היא סיבתית וברורה. הסיפורים, האגדות והמעשיות מהמורשת הערבית והאסלאמית שחביבי הטעין בעלילה לא פגעו בקשרים הסיבתיים או ברצף העלילתי. באח'טיה חביבי פונה לסגנון שסומך כינה "פוסט-מודרניזם פלסטיני".<sup>106</sup>

כאן [באח'טיה ובסראיא, בת השד הרע] פנה הסופר לסגנון שאני קורא לו "פוסט מודרניזם פלסטיני", וזאת בלי לוותר על התכונות הייחודיות של סגנונו האישי: הפרדוקס, משחקי המלים, השאיבה ממקורות שונים ומנוגדים, לכאורה. [...] ערכוב

101 פיצל דראג', נדרית אלחואיה ולחואיה אלערביה, אלדאר אלביצ'א': אלמרכו אלת'קאפי אלערבי, 1999; חסן עליאן, ע'אלב הלסא נאקדא - דראסה פי אלמנהג ולתטביק, אלארדן: וזארת אלת'קאפה, 2008.

102 רוביק רוזנטל, "עם אמיל חביבי: 'תמותו, ולא אעזוב את חיפה'", הארץ (1/6/1984), עמ' 20-21.

103 קאסם, הערה 99 לעיל, עמ' 301-306.

104 סומך, הערה 84 לעיל, עמ' 66.

105 אמנון ז'קונט, "קאנדיד בראשו של כלונס", עתון 77 54-55 (1984), עמ' 68-69.

106 סומך, הערה 84 לעיל, עמ' 66.

הדמויות, התחלפות הקולות־הדוברים, וכל שאר מאפייניו של הסופר הפוסט־מודרני שכנו כבר בשולי יצירתו המוקדמת, אך עתה היו למאפייניה המרכזיים.<sup>107</sup>

סגנון זה שנקט חביבי באח'טיה הוצג על ידי סומך כסגנון התורם לייצוג הנרטיב הפלסטיני – "וכך יכול היה חביבי להשיח את דרך הייסורים של עמו ושל ארצו בשיח 'מפורק' ו'הדוק' בעת ובעונה אחת".<sup>108</sup> עמדה אוהדת־פחות כלפי הרומן הוצגה על ידי מספר חוקרים ערבים. העיסוק האינטנסיבי של חביבי באגדות ובסיפורים מהמורשת הערבית הביא לכך שהם שללו את התיאור "רומן" מאח'טיה.<sup>109</sup> החוקר פייצל דראג' טוען שהאוטוביוגרפיה באח'טיה אינה מתפתחת באופן שמתאים להגדרת הרומן. הדמות שחביבי כותב עליה מתפצלת ומקבלת צורות חדשות, מה שהופך אותה לדמות בעלת אפיונים חיצוניים ופנימיים לקויים. במקום זאת, הוא טוען כי הסיפורים והאגדות הפכו בעצמם לדמות המרכזית של הרומן תוך דחיקת דמויות האנוש הריאליות.

הצהרתו של חביבי על כתיבת האופטימיסט כמעשה התנגדות ליגאל אלון מקבלת באח'טיה ממד נוסף עם הפיכת המורשת הערבית עצמה למרכז היצירה. השימוש בדגמים הספרותיים המערביים בהאופטימיסט, כגון קאנדיד ושווייק, מפנה את מקומו למורשת הערבית על גווניה. הסיפורים והאגדות הערביים הופכים לבן שיחו של הגיבור־המספר תוך טשטוש כל קו עלילתי מגובש.<sup>110</sup>

כתיבתו של חביבי היא ניסיון לכונן זהות לאומית ערבית־פלסטינית המתבססת על המורשת הערבית והאסלאמית. ניסיון זה, על פי הצהרת חביבי עצמו, הוא תגובה לטענות ציוניות־אוריינטליסטיות באשר להיעדר עם פלסטיני בעל ספרות ומורשת. זהות זו נועדה בעיקר לערער על עמדת הנחיתות שבתוכה היא קיימת, תוך הבלטת העושר התרבותי שבה. נסיבות אלה, שהן תגובה לאוריינטליזם ציוני ושבתוכן חביבי מנסה לכונן את הזהות הלאומית הפלסטינית, יוצרות זהות התלויה בהקשר זה ופועלת על פי הקודים שלו. למעשה, זהות כלאיים זו פועלת בתוך גבולותיו של מרחב, שכלליו הוכתבו על ידי אותה הגמוניה ציונית.<sup>111</sup>

ייצוג המורשת הערבית והאסלאמית באח'טיה בא לידי ביטוי בשני מישורים עיקריים: הראשון הוא תיאור, העלאה ושחזור של מרכיבים שונים מהמורשת הערבית תוך הדגשת תרומתם לתרבות הכלל אנושית. המישור השני הוא ייצוג מחדש של המורשת הערבית והאסלאמית בהקשר של השיח האוריינטליסטי. בהתייחסו למישור הראשון, חביבי מציין את טענותיהם של מספר חוקרים על השפעת ספר אלף לילה ולילה על צמיחת הזרם הריאליסטי בספרות האירופית. דוגמאות לכך ניתן למצוא כבר בתחילת הרומן. חביבי מצטט, כמבוא למחברת

107 סומך, הערה 84 לעיל, עמ' 66.

108 שם, שם.

109 דראג', הערה 102 לעיל.

110 שם, שם.

111 Lavie, הערה 26 לעיל.

הראשונה, קטע מתוך הספר מורוג' אל־דהב (עמקי הזהב) שכתב ההיסטוריון והגיאוגרף הערבי אל־מסעודי, ספר שתרם רבות למחקר האנתרופולוגי וההיסטורי בן ימינו.<sup>112</sup> כמו כן חביבי מציין את החלוציות של אל־מסעודי גם בתחום זכויות היוצרים.<sup>113</sup>

נוסף על כך חביבי טוען שהאירוניה, הלעג והסאטירה, שהוא מרבה להשתמש בהם, הם בעלי שורשים עמוקים במורשת התרבותית הערבית. סיפורי אלף לילה ולילה<sup>114</sup> מספקים דוגמאות לכך.

בהתייחסו למישור השני, חביבי מציע ייצוג חדש של המורשת הערבית באופן הקורא תיגר על השיח האוריינטליסטי המנסה להכפיש אותה כתרבות פרימיטיבית תוך שלילת תרומתה לתרבות הכלל אנושית. העמדה זו כוללת אקט של התגוננות מפני שיח זה, תוך הבלטת הממדים החיוביים שבה. דוגמה בולטת לדיאלוג זה נמצא בקטע הבא:

ואז שלפו המזרחנים והערביסטים את עטיהם והתחילו לעשות שפטים בעברנו, עד שקוראיהם היו סבורים שאין ג'אהליה (ימי חושך) בתולדות הציויליזציה אלא הג'אהליה של הערבים.

[...]

ולא היה במערבולת הפרשה הבטחונית הזאת מי שיאמר לוועדה שלא כל מה שנאסר באסלאם היה נהוג לפניו. האסלאם אסר לאכול בשר חזיר, למשל, כלום היה להם לערבים בימי הג'אהליה מהיכן לקחת בשר חזיר? וכלום היה להם לשודדים המשוררים היחפנים שלהם (אל־סעאליק) מהיכן לקחת יין, הן מים חיפשו במדבר הלוהט להציל נפשם מן הצמא. ואילו היו הערבים בימי הג'אהליה קוברים את בנותיהם, ודאי היו נכחדים.<sup>115</sup>

שימוש זה במורשת מאפשר לחביבי להציג את הנרטיב הפלסטיני בהקשר תרבותי רחב ועמוק, תוך חתירה תחת עקרונותיו של השיח האוריינטליסטי המנסה לשלול ממנה כל מורשת תרבותית או עמדת כוח ועליונות. היא משמשת אותו לכונן זהות לאומית פלסטינית בהקשר הישראלי. השורשים העמוקים של זהות זו, החל במורשת הערבית והאסלאמית וכלה בחיי התרבות, החברה והפוליטיקה של החברה הפלסטינית לפני הקמת המדינה, מאפשרים ליצור גאווה לאומית בניגוד לניסיונות השלטון להדחיק אותה ולשלול את מקורותיה.

Tarif Khalidi, *Islamic Historiography: The Histories of Mas'udi*, Albany: State University of New York press, 1975, p. 4

113 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 57-58.

114 מחקרים המציינים את מקורותיהם הערביים של סיפורי "אלף לילה ולילה": חנה עמית-כוכבי, לילות ערב: מבחר מאסף לילה ולילה, כרך א, תל אביב: בבל, 2008; מאגדה חמוד, צורת אלאחר פי אלתוראת' אלערבי, אלגזאר: אלדאר אלערביה ללעלום, 2010.

115 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 103. שמאס לא השלים את התרגום מהמקור והשמיט מספר קטעים. להשוואה, ראו: חביבי, הערה 3, עמ' 59-60.

לסיכום, חביבי ערך מספר שינויים ברומן אח'טיה לעומת האופסימיסט. שינויים אלה מרמזים ברובם על תהליך של התאמת טקסט המקור לשתי התרבויות. הפנייה של חביבי לקורא היהודי נעשית בעיקר על ידי עיצוב חיובי יותר וסטריאוטיפי פחות של דמות היהודי האינדיבידואל ותוך הבניית דמות חיובית של הערבי, לצד שחזור ההיסטוריה של המרחב לפני 1948 והבלטת הפן האנושי שבו, מה שמערער את הנרטיב הציוני המבקש להשיג את 1948 ואת ההיסטוריה שלפני כן.

## על חרגום אח'טיה לעברית

הדיון התמקד עד כה בתרגום האופסימיסט ובכתיבת אח'טיה במקור כמושפע מתרגום האופסימיסט כשפניו מיועדות לקהל הקוראים העברי. אנסה עתה לבדוק את תרומתם של השינויים שערך שמאס בתרגום אח'טיה, לניסיונו של חביבי לכונן זהות לאומית פלסטינית בהקשר הישראלי.

שני<sup>116</sup> הביע את הסתייגותו מהשינויים ומההשמטות שערך שמאס בתרגום. לטענתו "יש הרגשה ששמאס התייחס ליצירתו של חביבי כאל טיוטה אחרונה, הנועדת לקבל תחת ידיו את נוסחה הסופי"<sup>117</sup>. במאמר שפרסם שניר בחלוף שנים מספר<sup>118</sup>, הוא הצביע על התעוררות הנטייה בעולם הערבי לשפוט מחדש את הספרות הפלסטינית, כולל יצירותיו של חביבי. הוא מצייין כי חלק מהמבקרים הצביעו על הצורך לבצע עריכה ספרותית ליצירותיו של חביבי. שמאס הוצג כמי שעשה עריכה ספרותית בתרגום על ידי השמטת קטעים רבים ושינוי אחרים. שניר טוען ששמאס נטל על עצמו את הזכות "לשפר" ו"להגביה" את לשונו של חביבי.<sup>119</sup> הוא חילק את השינויים בתרגום לשתי קטגוריות עיקריות: הראשונה – סטיות, אי־דיוקים ותוספות, והשנייה – השמטות. הוא מביא דוגמאות מספר לסטיות ולא־דיוקים אלה, חלקם רבי ערך וחלקם לא. להלן מספר דוגמאות לסטיות ולא־דיוקים פחותי ערך כתיאורו של שניר: "חרב שלופה" הופכת לעתים ל"חרב שלופה מתהפכת"<sup>120</sup>; "ראשונים למות" מתורגם ל"ראשונים לנדוד"; השם "קס בן סאעדה" מתורגם ל"כומר אבן סאעדה"<sup>121</sup>; "להרוג את הנוטר" מתורגם ל"ריב עם הנוטר"; הוספת המשפט "השטן הוא חולץ פקקים מכובד". כדי להדגים את אי־הדיוקים אלו, שניר בוחר להציג את האופן ששמאס מתרגם את פעילותו של חבר הכנסת וחברו של חביבי, תופיק טובי, בכנסת. בעוד בטקסט הערבי הוא משבח את טובי על המהומה שהקים בכנסת למען שחרורו של העיתונאי הצעיר שנאסר, התרגום

116 ראובן שניר, "זעקי אח'טיה אהובה (ב): ערבסקות חביביות", הארץ (1/7/1988), עמ' 8.

117 שם.

118 ראובן שניר, "נשאר בחיפה", הארץ (10/5/1996), עמ' 13.

119 שניר, הערה 116 לעיל.

120 הביטוי "חרב שלופה מתהפכת" מקורו בבראשית ג, 24, "להט החרב המתהפכת".

121 אציע בהמשך המאמר התייחסות לאופן שבו תורם שינוי זה בתרגום לאופן ייצוג התרבות הערבית בפני הקורא היהודי.

מציג את טובי בנימה של לגלוג על פעילותו המתאפיינת במהומות קולניות בכנסת.<sup>122</sup> לצד סטיות ואי־דיוקים אלה, שניר מצביע על ההשמטות רחבות ההיקף בתרגום. הוא מביא לדוגמה את שני בתי השיר של המשורר הערבי אל־מתנבי שהושמטו מהתרגום. הוא מצביע גם על השמטת לגלוגו של חביבי על ראש הכפר הערבי "שעב" מהתרגום.<sup>123</sup>

שינויים אלה, מעין תיקונים של המקור שנעשים בשפתו של השולט, מעידים על נגישותו של הטקסט למעשה השליטה על ידי התרגום. המחבר, הזוכה לתיקונים רבים בטקסט המתורגם, הופך גם הוא למושא התרגום. שינויים אלה מקנים לטקסט המתורגם עמדת עליונות ביחס למקור, בשל עמדת השליטה של התרגום על המקור על ידי תרגומו, תיקונו וסימונו מחדש. הדיון להלן ידון בשינויים שערך שמאס בתרגום בשני מישורים: אופן ייצוג המורשת הערבית והאסלאמית ואופן ייצוג התרבות וההיסטוריה של החברה הפלסטינית לפני שנת 1948 ולאחריה.

### **ייצוג המורשת הערבית והאסלאמית בתרגום אַח'ט'יה**

השימוש הרב של חביבי במורשת הערבית עבר תהליך של דלדול בתרגום. למעשה, אנטון שמאס נקט באסטרטגיות תרגום דומות לאלה שנקט בהאופסימיסט. מצד אחד הוא פעל להנגשת הטקסט לקורא העברי על ידי ריכוך האלמנטים השונים שהקורא אינו יכול להכיל. מן הצד האחר הוא שימר מרכיבים שונים מתרבות זו בתרגום ואפשר להחדירם לתרבות העברית. מבנים וחומרים תרבותיים אלה מקבלים עצמה גדולה יותר באח'ט'יה ביחס להאופסימיסט בהקשר העברי, משום שטקסט המקור פונה גם לקורא זה. חביבי מנהל באח'ט'יה דו־שיח עם הקורא היהודי שנעשה בתיווכו של אנטון שמאס. אסטרטגיית התרגום שנקט שמאס מאפשרת להחדיר מבנים וחומרים תרבותיים ערביים לתרבות העברית ולהפוך אותם לחלק המערער על מבנה השיח ההגמוני.

תהליך כינון הזהות הפלסטינית באח'ט'יה עבר עריכה בעברית. ההשמטות הרבות והוספת מידע על אודות אישים ומאורעות מן המורשת הערבית נועדו להתאים את הטקסט לתרבות היעד. אולם התאמה זו כוללת רצף של פעולות ובחירות המדכאות את טקסט המקור לטובת התרגום. ייצוג המורשת הערבית באח'ט'יה נעשה בשני אופנים: מצד אחד ניכרת הפחתת נוכחות המורשת הערבית בטקסט המתורגם על ידי השמטות רבות של קטעים המשחזרים והמעלים מידע ממורשת זו. מן הצד האחר, הרבה שמאס להוסיף במקומות שונים, לאורך כל הרומן, מידע על אודות אישים ודמויות מן המורשת הערבית. בחינת הקטעים שהושמטו ואלה שהתווספו חושפת דינמיקה פנימית בתרגום אשר הופכת בעצמה למדיניות לייצוג כינון הזהות הפלסטינית בעברית. היגררות חביבי אחרי סיפורי מעשיות רבים עלולה להתפס בתרבות העברית, המאמצת נורמות שיפוט

122 השווה: חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 47; חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 78–79.

123 לדיון נרחב: שניר, הערה 117 לעיל.

מערביות, כפטפטנות חסרת כל צידוק או היגיון בטקסט ספרותי. מתרגם בעל תודעה כפולה,<sup>124</sup> המצליחה לבחון את שני קצות המאבק ולהבין את שניהם בו זמנית, דוגמת אנטון שמאס, יכול לעמוד על הייצוגים האוריינטליסטיים של הערבים, שיכולים לקבל את אישורם דווקא מהעלאת המורשת הערבית ומשחזורה. הבנה זו חושפת את הסתירה שעלולה להיווצר בין כוונותיו של המחבר בטקסט המקור המנסה להציג את תרבותו לחיוב ובין התמונה שעלולה להצטייר בתודעתו של קורא היעד כשניגש לקרוא את הטקסט מתוך עמדות אוריינטליסטיות המכפיפות את הטקסט למערכת הנורמות והשיפוטים המערביים. דוגמה בולטת לכך ניתן למצוא במחברת השנייה. בפרק השני שכותרתו "הרעלה השחורה", השמיט שמאס חלקים נרחבים ממנו. להלן אחד הקטעים ששמאס בחר להשמיט חלקים רבים ממנו:

– فأسدلوا على وجوههن البرقع والخمار الاسود وحجوهن، جيلا جيلا، وحتى يومكم هذا. ان من يصر على اسدال هذا الخمار على تراثنا الانساني المسفر هو ذو عقل أخف من عقل الحمار. فتراثنا هذا هو ما خلفه لنا الفعلة والاكارون لا ما خلفه لنا مدعو الخلافة الأكالون النكارون. وكان سواد الشعب فعلة أرض: فلاحين وفلاحات. أكارين وأكارات. عراة الا من مئزر وقوقه طين الارض. فكيف ينفعهم برقع أو خمار؟ وأي حجاب يقيهم لظى الفاقة؟ حتى الكوفية العربية لم يتركها مسترسلة على الاقضية سوى 'ريس' وتاجر وسيد في قومه. أما السواد، من فعلة، رجالا ونساء، فكان يعصبها فوق رأسه اتقاء لحر الشمس ولنار القهر التي تسلع صدغيه من الداخل.

[...]

– والخمار الاسود؟

– מאלה الخمار الاسود? كان فرسان حضارتكم، في يوم مضى، يتباهون بحزام العفة. وكانوا يقفلونه على زوجاتهم، بالقفل وبالمفتاح. ثم يغيرون على أوطاننا وينتهكون أعراضنا بالسيف وبالصليب

– וכיסו את פניהן [פני הנשים הערביות] בבורקה וברעלה שחורה והסתירו אותן, דור אחר דור, עד עצם היום הזה.

מי שמתעקש לעטות רעלה זו על מורשתנו האנושית הנוצצת הוא בעל שכל קטן מזה של חמור. הרי המורשת שלנו היא מה שהשאירו לנו העובדים והאיכרים ולא מה שהשאירו לנו טועני ירושת הח'ליפות אוכלי החינם. ורוב העם היה של עובדי אדמה: פלאחים ופלאחות, איכרים ואיכרות, עירומים מלבד סינר ומעליו בוץ האדמה. איך תועיל להם הבורקה או רעלה? ואיזה חג'אב ימנע מהם את להבות העוני? אפילו את הכאפייה הערבית לא השאירו אותה נופלת על הגב למעט "ריס" וסוחר ואדון בעמו. ואילו הרוב, של העובדים, גברים ונשים, קשרו אותה מעל לראשיהם להתגונן מפני חום השמש ואש העוול שעוקצת את צדעיו מבפנים.

[...]

– והרעלה השחורה?

– מה [הבעיה] עם הרעלה השחורה? האיכרים שלכם, בזמנים עברו, היו מתגאים

124 תודעה כפולה הוא מונח חשוב בתיאוריה הפוסטקולוניאלית המאפשר לבחון את הסובייקט הקולוניאלי ואת השפעת המצב הקולוניאלי על עיצובו כאחר. פרנץ פנון (2004) למשל הצביע על קיומה של תודעה כפולה אצל השחור המאפשרת לו לראות את עצמו מתוך שתי נקודות ראות שונות בו-זמנית – שלו ושל הלבן.

בחגורת הצניעות. נועלים את נשותיהם על מנעול ובריה, ומסתערים על מולדתנו, מחללים את כבודנו בחרב ובצלב.<sup>125</sup>

שמאס תרגם קטע זה כלהלן:

החליפו את הקבורה ברעלה שחורה שמסתירה את הבנות עד עצם היום הזה. האבירים שלכם, בזמנים עברו, היו מתגאים בחגורת הצניעות. נועלים את נשותיהם על מנעול ובריה, ומסתערים על מולדתנו, מחללים את כבודנו בחרב ובצלב.<sup>126</sup>

במקור העלה חביבי את טיעוניהם של אלה המנסים להכפיש את המורשת הערבית על ידי יצירת השוואה בין קבורת הבנות בקרב מספר שבטים בתקופת הג'אהליה ובין קבורתן על ידי כיסוין ברעלה. בהמשך הוא הביע התנגדותו לטיעון שהנשים הערביות עטו רעלות לאורך כל ההיסטוריה. בתרגום, שמאס השמיט את ביטוי ההתנגדות של חביבי והסתפק בתרגום הבא: "החליפו את הקבורה ברעלה שחורה שמסתירה את הבנות עד עצם היום הזה". בזה נוצר בתרגום רצף המאשר את טענתם של אלו המנסים להכפיש את המורשת הערבית על ידי הצגת הרעלה השחורה בתרגום כתחליף לקבורה בג'אהליה.

התרגום לעיל מציג את הדיאלוג של חביבי עם תרבות המערב כדו־שיח שעיקר תכליתו להוכיח את קיומה של מקבילה מערבית של הרעלה השחורה, והיא חגורת הצניעות. הצגה זו של רוח הדברים מטשטשת את ניסיונו של חביבי להפריך את הטענות בדבר תפוצתה של הרעלה השחורה לאורך ההיסטוריה הערבית והאסלאמית, ומדגישה שדיכוי זה של הנשים אירע גם באותה תרבות מערבית, על ידי נעילת הנשים במנעול ובריה. השוואה זו מתבססת על הטענה שחגורות הצניעות נוצרו לראשונה בתקופת מסעי הצלב. האבירים הנוצריים יצרו אותן כדי להבטיח את נאמנותן של נשותיהם בהיעדרם. בכך, שמאס מדכא את ניסיונו של חביבי לתרגם בחזרה את המורשת הערבית והאסלאמית על ידי ניסיונו לשלול את הדימויים שהוצמדו בתרבות הערבית והאסלאמית. ניסיון התואם את הפתרון שהציע פנון באשר לתרגום הנכבש את עצמו בחזרה.<sup>127</sup>

בהמשך הפרק, בחר חביבי להדגים את האופן שבו האדם מתקומם נגד מדכאו על ידי העלאת רצף של סיפורים ומעשיית. אולם שמאס הסתפק בתרגום המעשייה הראשונה ובהשמטת השתיים האחרות. שני הסיפורים הראשונים הם מספר אלף לילה ולילה ומעלים שתי מעשיות על הנסיך שהריאר, שגילה שאשתו בוגדת בו. הסיפור שתורגם הוא של הענק הכולא אישה יפה בתוך שבע תיבות מפאת קנאתו לה. למרות זאת אישה זו מצליחה לבגוד בו עם הירדמו.<sup>128</sup> חביבי ממשיך את סיפורו של הנסיך שהריאר ומתאר אנקדוטה דומה:

125 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 59-60 [התרגום שלי, הא"מ].

126 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 103-104.

127 יאנג, הערה 15 לעיל.

128 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 105-107.

فمر بحقل والتقى فلاحا يحرث الارض، وقد حمل على ظهره صندوقاً أشبه بصندوق تلك الصبية. فطرح السلام عليه وقال: ولماذا لا تطرح هذا الصندوق عن ظهرك؟ قال: أضع زوجتي في الصندوق وأحملهما في أثناء عملي خارج البيت حتى أطمئن على أنها مصون. فأبى الأمير إلا أن يرى الأمر بأم عينه. فأنزل الفلاح الصندوق عن ظهره وفتح. وأطلا على من فيه، فإذا زوجته مستلقية والى جانبها شاب تلاعبه ويلاعبها.

הוא עבר בשדה ופגש פלאח שעבד את אדמתו, ונשא מעל גבו תיבה הדומה לתיבת הבחורה ההיא. אחר כך בירך אותו לשלום ואמר: ולמה לא תוריד את התיבה מעל גבך? ענה לו: אני שם את אשתי בתיבה ונושא את שניהם בעת עבודתי מחוץ לבית כדי להבטיח את נאמנותה. והנסיך סירב אלא לראות את הדבר כמו עיניו. הפלאח הוריד את התיבה מעל גבו ופתח אותה ואז הביט למי שבתוכו, והייתה אשתו שוכבת ולצדה בחור מלטפת אותו ומלטף אותה.<sup>129</sup>

השמטת קטע זה מהתרגום נובעת מכך שהסיפור הוא בעל תוכן דומה לקודמו. שמאס בחר להשתמש פחות בטכניקה של היגררות אחר הסיפורים והמעשיות. במקרה זה, השמטת הקטע המצוטט לעיל וקטעים אחרים הכוללים בתים שיריים ערביים מרככת את ערביותו ואת הקשר שעלול להיווצר בעיני הקורא היהודי בין ערביותו של הטקסט ובין ההיגררות אחרי הסיפורים והמעשיות החוזרים על עצמם באופן חסר תועלת מבחינה ספרותית, ואף להציגו כפגם ספרותי המאפיין את הספרות הערבית. נוסף על כך, סיפור זה והסיפור שיתואר בהמשך מקבעים תפיסה אוריינטליסטית הרואה במזרח מקור לתאווה מינית בלתי מרוסנת. צירוף שלושה סיפורים מהמורשת הערבית, המציגים את המזרח ואת מורשתו כטעוני תאווה מינית, יכולים להנציח סטריאוטיפים בקרב הקורא היהודי, שעלול להצדיק אותם. שמאס בחר להפחית ייצוג שלילי זה על ידי מחיקת קטעים אלה.

הקטע השלישי מובא כציטוט של דבריו של המשורר הערבי אל-חסן בן האניא'.<sup>130</sup> הוא מתאר פגישה שלו ושל חברו למסע עם אישה שכיסתה בבורקה את כל גופה, כולל את פניה. המשורר מגולל את השתלשלות הפגישה. תחילה היא חושפת בפניהם את פניה, שמתברר שהן יפות. היא עושה זאת משום ששמעה את השיחה בין המשורר לחברו, שבה טען המשורר כי הבורקה מסתירה את הכיעור של העיניים. אולם משחשפה בפניהם את פניה, המשורר מתאר את התפעלותו מיופיה. חברו טוען בפניו, כתגובה להתלהבות המשורר, שיופי הפנים אין פירושו יופי הגוף. אותה אישה מחליטה להוכיח בפניהם את טעותם, ולכן פשטה מעליה את בגדיה. חביבי מצטט פסקה שבה המשורר מתאר את אברי גופה של האישה באופן מפורט.<sup>131</sup>

השמטות אלה ואחרות מקבלות משמעות עמוקה יותר בהיותן חלק מאסטרטגיה ששמאס נקט בה כדי לתרגם את הרומן. הערות השוליים וההוספות האחרות של שמאס לתרגום משפיעות על אופן ייצוג המורשת הערבית ותרבותה בטקסט המתורגם. הערת השוליים הראשונה ששמאס הוסיף לתרגום מופיעה כבר בפתח המחברת הראשונה.<sup>132</sup> הערת שוליים

129 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 63 [התרגום שלי, הא"מ].

130 שם, עמ' 63-65.

131 שם, עמ' 65.

132 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 11-12.



זו מדגישה את תרומתו של ההיסטוריון והגיאוגרף הערבי אל-מסעודי, שחי במאה העשירית, למורשת הערבית והכלל אנושית, והיא תורמת בכך לייצור ייצוג חיובי של המורשת הערבית בעיני הקורא היהודי. במקום אחר, תרגם שמאס את החלק הראשון של השם "קס בן סאעדה אל-איאדי"<sup>133</sup> כך: "הכומר אבן סאעדה אל-איאדי"<sup>134</sup>. שניר<sup>135</sup> ראה בתרגום זה של השם תרגום מיותר. שמאס לא הסתפק בתרגום השם, המבליט את זהותו הדתית של בעליו, והוסיף הערת שוליים: "כומר נוצרי שבראשית המאה השביעית יצאו לו מוניטין של נואם בחצי-האי ערב. היה מבאי 'השוק הספרותי' בעוכאז, ועם שומעיו נמנה הנביא מוחמד"<sup>136</sup>.

מצד אחד הערה זו מבליטה את תרומתם של הנוצרים למורשת הערבית ואת היותם חלק בלתי נפרד ממנה. מן הצד האחר היא מצביעה על יחסים הרמוניים בתוך התרבות הערבית בין הדתות השונות. הרמוניה זו באה לידי ביטוי בהיותו של הנביא מוחמד אחד משומעיו של הכומר הנוצרי. ייצוג זה של המורשת הערבית מאפשר לייצר ידע חיובי לגביה בתרבות היעד ולבססו, תוך הצגת עושרה התרבותי ותרומתה לתרבות הכלל אנושית כבר בתקופה מוקדמת.

לצד שתי אסטרטגיות אלה, השמטה והוספה, שינה שמאס מספר משפטים הקשורים למורשת הערבית והתאים אותם לקהל היעד. חביבי בחר בקטע הבא כדי להפנות למשורר ערבי תוך יצירת משחק מילים: "حتى كبرت فخرجت الى النور عابسة، وهي تحسب أن عنتره العبيسي جاء من العبيوس" (עד שגדלה ויצאה לאור עאבסה [זעפה], והיא חושבת ש[השם] ענתרה אל-עבסי מקורו ב[מילה] אל-עבוס [בזעפה]).<sup>137</sup> שמאס בחר להשמיט את החלק של משחק המילים ותרגם את המשפט כך: "עד שיצאו צאצאיה לאוויר העולם סרים וזעפים, כיאה לשומרי הגחלת"<sup>138</sup>. השם "ענתרה אל-עבסי" במקרה זה אינו ממלא תפקיד מהותי להבנת המשפט. אולם חביבי השתמש לצד השם "אל-עבסי", במילה "אל-עבוס", ושתייהן בעלות אותו שורש: עב"ס. המשמעות העולה מחלק זה של המשפט היא: והיא משערת שענתרה אל-עבסי מקורו באל-עבוס, קרי הזעפה. שינויים אלה מקבלים את מלוא משמעותם והשפעתם כשהם מוחלפים במרכיבים מהתרבות הערבית. עברות הטקסט הערבי הופך לאקט המדחיק את ניסיונותיו של חביבי להציג את האותנטיות הערבית דרך המורשת ודרך הרמזים מהמורשת הערבית.

הפחתת ערביותו של הטקסט על ידי הצפתו ברמזים מתרבות היעד, הופכת אותו לקביל יותר בתרבות זו. במקביל תהליך כינון הזהות הערבית ועיצובה, כפי שניסה חביבי להציג במקור, הופך בתרגום לתהליך המתבסס על מורשת המושפעת מההקשר של התרבות המערבית ההגמונית. חביבי הציג במקור מורשת ערבית, בעלת תרומה למורשת הכלל

133 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 13.

134 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 18.

135 שניר, הערה 117 לעיל.

136 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 18.

137 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 13 [התרגום שלי, הא"מ].

138 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 16.

אנושית, אשר שורשיה אינם מחוברים כלל וכלל לאותו הקשר של יחסים היררכיים שנוצרו בעקבות הקמת ישראל בשנת 1948. חביבי מפריד בין מורשת עתיקת יומין זו ובין המצב אחרי שנת 1948, שהתאפיין בדיכוי האוכלוסייה הערבית שנותרה על אדמתה לאחר הקמת המדינה. בתרגום, לעומת זאת, החדרת רמזים מהתרבות העברית לטקסט המתורגם ושילובם בקטעים שונים העוסקים במורשת הערבית מפרים את ההפרדה ומציגים את השפעתה של התרבות העברית על התרבות הערבית כהשפעה עתיקת יומין שמגיעה עד לשורשיה של תרבות זו.

דוגמה המכפיפה את המורשת הערבית לנורמות של תרבות היעד היא תרגום הקטע הבא. במקור הוא נכתב כך:

فلما انتهوا من الفاء الكلمات دعينا الى قاعة أخرى مدت فيها موائد الطعام على الطريقتين الشرقية والغربية. أي التقى التوأمان على موائد الطعام. وتلك عادة ورثناها عن جود البرامكة، خصوصا في ماتهمم — اليرمكيين واليرمكيات וכשסיימו נאומיהם, הוזמנו לאולם אחר, שם נערכו שולחנות האוכל לפי שני הסגנונות, המזרחי והמערבי. כלומר נפגשו שני התאומים על שולחנות האוכל. וזה מנהג שירשנו מנדיבות הברמפים, במיוחד בכתי האבל שלהם, הברמפים והברמפיות.<sup>139</sup>

שמאס תרגם קטע זה כך:

משהסתיים פרק הנאומים, הוזמנו הנוכחים לאולם אחר, ששם נערכו שולחנות האוכל לפי שני הסגנונות, המזרחי והמערבי, להפריך את קביעתו המפורסמת של קיפלינג.<sup>140</sup>

במקור, הציג חביבי את שפע האוכל, מזרחי ומערבי כאחד, שהוגש באספה. הוא השווה בין נדיבות זו ובין נדיבותם של הברמפים, אותה משפחה של וזירים שרכשה השפעה גדולה בתקופת שלטונם של מספר ח'ליפים עבאסים עד לנפילתם בתקופת שלטונו של הח'ליפה הארון אל-רשיד. משפחה זו נודעה בחכמתה, בהשכלתה ובנדיבותה.<sup>141</sup> בתרגום, בחר שמאס לקשר בין המאכלים המזרחיים והמערביים ובין הסופר והמשורר האנגלי רודיארד קיפלינג. ההפניה לקיפלינג, שנחשב למשורר האימפריה הבריטית ומייצגה של תקופת האימפריאליזם,<sup>142</sup> מעלה באופן מידי את גישתו הקולוניאליסטית והעקרונות הגזעניים כלפי העמים האחרים שאינם אירופים ורואה בהם עמים נחותים. לפי ההקשר שקיפלינג מופיע בו, ניתן לשער ששמאס התכוון לאמירתו הידועה: "מזרח הוא מזרח ומערב הוא מערב, והשניים אינם נפגשים לעולם."<sup>143</sup> השילוב בין המאכלים המזרחיים ובין המאכלים המערביים באספה זו מפריך את טענתו של קיפלינג. השינוי שערך שמאס

139 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 30 [התרגום שלי, הא"מ].

140 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 49.

141 אלמוחסן בן עלי אל-תנוחי, כתאב אלפרג בעד אלשדה, כרך 3, ביירות: דאר צאדר, 1978, עמ' 173.

142 יעל דר, "כי זה קרה והתרחש ונהיה והיה", הארץ (29/8/2007), אוחזר מתוך <http://www.haaretz.co.il/literature/youngsters/1.1437835>

143 זוהי שורת הפתיחה של הפואמה. Rudyard Kipling, "The Ballad of East and West", 1889.

הפך את הטקסט לקרוב יותר לקהל היעד על ידי הפחתת הייצוגים של התרבות הערבית, הנתפסת כנחותה, והגברת הייצוג של תרבות המערב, הנתפסת כתרבות הראויה לחיקוי ולא־מיון. אזכור קביעתו זו של קיפלינג בדבר החלוקה למזרח ומערב מאפשר שיוך מידי של הקורא היהודי את עצמו עם התרבות המערבית. אולם הבחירה של שמאס בדמות כמו קיפלינג טומנת בחובה מלכודת שחושפת את האבסורד בכל מפעל קולוניאלי או גזעני. בחירה זו יש בה משום עקיצה לתרבות העברית בהיותה מושא הדיכוי של איש זה, ולמרות זאת היא בוחרת לאמץ את ערכי תרבותו ולחקותם.<sup>144</sup>

## “יצוג התרבות וההיסטוריה של החברה הפלסטינית לפני 1948 ולאחריה בתרגום

הרומן אֶחָטִיָה משחזר את “ימי הערבים” של חיפה. כך חביבי מנסה לשמר את זיכרון הקיום הערבי בחיפה לפני הקמת המדינה, ובמקביל להפריך את טיעוניהם של מכחישי הקיום הערבי, מבחינה פיזית ותרבותית, לפני 1948. בדרך זו חביבי חושף את ההיסטוריה של בית החולים רמב”ם:

או לפחות שכנתו של רופאו היהודי, מוסא אבן מיימון, שכונה רמב”ם כדי לטשטש את שמו הערבי, הוא ובית־החולים הממשלתי הישן הקרוי על שמו ועומד על חוף ימה של חיפה הישנה עד עצם היום הזה, ואנחנו קראנו לו בימים ההם “בית־החולים של דוקטור חמזה”, על שם רופאו הדרוזי־הערבי המפורסם.<sup>145</sup>

סגל בית החולים רמב”ם, שהוקם בימי המנדט הבריטי, כלל בעיקר רופאים בריטים וערבים. הוא שירת בעיקר את האוכלוסייה הערבית ואת האזרחים הבריטים. העברת מידע זה לעברית באמצעות תרגומו, ממחישה את קיומה של אליטה משכילה בחברה הערבית שכללה רופאים ערבים.

הטבע ממלא אף הוא תפקיד חשוב בשחזור “ימי הערבים”. הירקות והפירות הסדורים בבאסטות בחיפה נתגלו כאובייקטים נושאי משמעות וערך היסטורי המעידים על ההיסטוריה של הערבים בארץ. העגבניות האדומות דומות לפרצופו של המנהל האנגלי.<sup>146</sup> ציון זהותו האנגלית של המנהל וקישורו לאחיו הבכור ולאמו של המספר מעלים מיד את הקביעה שמדובר בתקופת המנדט הבריטי,<sup>147</sup> הרי אחיו ואמו של חביבי הפכו לפליטים עם הקמת המדינה. רמיזה ישירה ל“ימי הערבים” נמצאת בתיאור הבא של האגסים: “והנה פירמידה

144 יש שהאשימו את קיפלינג באנטישמיות. האשמות אלה התבססו על אוטוביוגרפיות שראו אור לאחר מותו. באחד המכתבים ששלח לבתו במהלך ביקורו בארץ בשנת 1929 הוא כתב: “ש הרבה גזעים שפלים, אבל ההמון היהודי במקום הולדתו הוא הנתעב ביותר.” Rudyard Kipling, *The Letters*, pp. 480–481. of Rudyard Kipling, V, Iowa: University of Iowa Press, 2004.

145 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ’ 28.

146 שם, עמ’ 29.

147 כבר הצגתי את הזיקה בין קורותיו של הגיבור־המספר ובין קורותיו של חביבי עצמו ועמדתיו על הדמיון הרב ביניהם.

של אגסים עציים וצהובים וחיוורים, שאין בהם לא עסיס ולא טעם, משל נבלו העצים מיום ש'הלכו הערבים'".<sup>148</sup>

הפרות והירקות הופכים לחלק מהנוסטלגיה על הימים שחלפו ואינם עוד: היכחדות הטעמים והצבעים שלהם מרמזת על הכחדתה של הוויה שלמה. הכחדה זו מקושרת להקמת המדינה. כך חביבי מתאר את הקשר בין הקמת המדינה להיעלמותם של זנים שונים של פרות וירקות:

فمنذ ان اهتدى وزير الزراعة، الى حبة البندورة الصغيرة ذات القشرة القاسية وانها صالحة للتصدير، فسماها 'موني ميکار' - أي 'صانعة المال' - أصبح صراع البقاء في بساتیننا موجهًا نحو الأفضل في التصدير، وفي صنع العملة الاجنبية، شأنه شأن السجاد الاصطناعي. فاخترت التين الغزالي، ذو الفم الذي يسيل عسلا، والمشمش اللوزي، الذي جمع فتیان سیلة الظهر شملنا به بعد العام 1967.<sup>149</sup>

ומיום שגילה שר החקלאות את העגבנייה הפצפונת שקליפתה קשה, ומצא שהיא מתאימה ליצוא ועל-כן קרא לה "מוני-מייקר", פנתה החקלאות שלנו, הנלחמת על חייה, אל זנים ממשפחות היצוא ואל "עשיית כסף". ומאותו יום נעלמה התאנה ה"עזאלית" שצמליה נוטפים דבש. ונעלם המשמש ה"לאוזי" (משמש השקר). עד 1967, שאז באו הנערים מסילת אל-דהר אשר בגדה ושכנו ונתאחדנו עמו.<sup>150</sup>

השימוש במקור ובתרגום בשמותיהם הערביים של הפרות, התאנה העזאלית, והמשמש הלאוזי, מבליט את זיקתם של פרות אלה לחברה הערבית ול"ימי הערבים". שורשיה של חברה זו חוברים לטבע ולבתוליות האדמה בהיותה אדמה ערבית המניבה יבול המשתלב בהרמוניה עם התרבות המקומית – הערבית.

הייצוג של המרחב ממלא מקום מרכזי בייצוג הנרטיב הפלסטיני ובכינון הזהות הערבית-פלסטינית. הפלסטיניות של המרחב מחלחלת לתוך הזהויות הפועלות ברומן ומעצבת אותן כדמויות פלסטיניות המשחזרות את זיכרונו של המרחב האבוד, המעצבות אותו כמרחב נצחי והמתעצבות על ידי כזהויות שאי אפשר לנתקן ממנו. כך מתוארת חזרתו של עבד אל-כרים לרחוב עבאס אחרי שלושים שנות גלות. הזיקה שלו למרחב המכיל את אותם זיכרונות ילדות אבודים, מוצגת כחלק בלתי נפרד מזהותו, ממוצאו ומקורותיו.<sup>151</sup> תיאור זה של סיפור המפגש של עבד אל-כרים עם המולדת עובר שינויים בתרגום. במקור, חביבי מתאר את המפגש של עבד אל-כרים עם המרחב, המולדת, במילים הבאות:

كان حريصا، منذ أن هبطت طائرة 'العالم' على أرض المطار، وصدق ركابها الامريكاني والاسرائيليون احتفالًا بهبوطهم سالمين في أرض الميعاد، أن يخفي سر أصله وقصده. وهم بأن يقبل أرض المطار، مثلما فعل شاب أمريكي

148 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 29-30.

149 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 19.

150 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 30.

151 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 56.

ذو لحية كاهن، ولكنه أحجم عن ذلك في اللحظة الأخيرة، مخافة أن ينتبه رجال الشرطة والمخابرات إلى أن قبلته أصيلة لا اسخريوطية، بنوية لا بالتبني.

מאז נחת מטוס "אל-על", והנוסעים האמריקנים והישראלים מחאו כפיים בחגיגה על שנחתו בשלום בארץ המובטחת, הקפיד להסתיר את סוד מוצאו ואת קורותיו. רצה תחילה לנשק את אדמת שדה התעופה, כפי שעשה צעיר אמריקני בעל זקן של כהן, אבל נמנע ברגע האחרון, משום שחשש שאנשי המשטרה והמודיעין יגלו שנשיקתו מקורית ולא איסקריותית, של בן ולא מאומצת.<sup>152</sup>

להלן התרגום של קטע זה:

מאז נחת מטוס "אל-על", והנוסעים האמריקאים והישראלים מחאו כפיים בשמחה על שנחתו בשלום בארץ הקודש, נזהר שלא לגלות את מוצאו ואת קורותיו. תחילה חשב לנשק את אדמת השדה, כמעשהו של עבדקן אמריקאי מצויץ, אבל חזר בו מחשש שישגיחו בו אנשי הביטחון וחומה האמיתי של נשיקתו יעורר את חשדם.<sup>153</sup>

במקור, חביבי מאזכר את סיפור "הסעודה האחרונה" שמוזכר בברית החדשה. הוא כותב במקור: "מחשש שיגלו אנשי המשטרה והמודיעין שנשיקתו מקורית לא איסקריותית, של בן ולא מאומצת". המילה "איסקריותית" שהוא משתמש בה כדי לתאר את הנשיקה של עבד אל-כרים לאדמת השדה, מפנה לסיפור הנשיקה של יהודה איש הקריות את ישו, בעזרתה זיהו החיילים הרומאים את ישו ועצרו אותו. לאחר מכן הוא נידון למוות. חביבי תיאר את נשיקתו של עבד אל-כרים כנשיקה אמתית ולא "איסקריותית". תיאור זה מעניק לשורות הקודמות משמעות נוספת: נוצרת הקבלה בין הצעיר האמריקני בעל זקן של כוהן ובין יהודה איש קריות והכוהנים הרומאים. כמו כן הוסיף חביבי שנשיקתו של עבד אל-כרים היא של בן אמת ולא מאומץ.<sup>154</sup> שמאס בתורו בחר להשמיט את המשפט המפנה לסיפור הבגידה של יהודה איש הקריות, השמטה ששללה את המשמעות הנלווית לתיאור הצעיר האמריקני בעל הזקן הדומה לכוהנים. במקום זאת, בתרגום, דמותו של הצעיר היהודי בעל הזקן מעלה בדמיונו של הקורא את דמותם של עולים יהודים חרדים.

השמטה זו ניתנת להבנה על סמך מיקום הסיפור המושמט בהקשר ההיסטורי. יהודה איש קריות נקשר בתרבות הנוצרית עם היהודים. הם הואשמו בנטילת חלק מרכזי בצליבת ישו, אשמה שהביאה לרדיפתם ולדיכויים של יהודים באירופה. ההקבלה בין המרחב לדמותו של ישו המעונה, ובין העולים החדשים לכוהנים הרומאיים ויהודה איש הקריות מעוררת את טראומת הרדיפות באירופה, טראומה הנחשבת למרכזית בכינון הזהות היהודית. התיאור של חביבי ייתפס כגלגול מודרני, בהקשר מזרח-תיכוני, של היסטוריה שקרתה באירופה, קל וחומר כשמדובר במחבר ובמתרגם שהם נוצרים. תרגום הקבלה כזו בכוחו להחזיר את הקורא היהודי להיסטוריה ארוכה של רדיפות והשפלות. הטקסט הופך במובן זה לבעל

152 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 55-56 [התרגום שלי, הא"מ].

153 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 96-97 [ההדגשה שלי, הא"מ].

154 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 56.

מרכיבים גסים המאיימים להוציא את הטקסט מחוץ לגבולותיה של התרבות העברית, וזאת בשל ראייתו כמכיל מרכיבים אנטישמיים ותוך כדי מיטוט הפרויקט של חביבי שנועד לכונן זהות ערבית-פלסטינית באמצעות דו-קיום עם החברה היהודית. הפתרון היה להשמיט משפט זה תוך הדגשת הזיקה של עבד אל-כרים לאדמתו. שמאס מחק גם את ההאשמה המובלעת של חביבי שאהבתם של העולים החדשים לאדמה אינה אמתית.

בקטע אחר, חביבי משתמש בתיאורי מקום ומרחב כדי לתאר את עצמתה של אח'טיה כאחת מתופעות הטבע שקיומן מובן מאליו:

دغلة في الكرم استحصت على اسفلت. عليقة مجدورة في جنبنة عباس. باحة منسية وراء فرن وادي السناس. حائط مبيك في شارع العراق. صخرة بعيدة في تل السمك. نصب قبر منسي في حيفا العتيقة. مكتب أخي في شارع الملوك سبך עצים בכרמל שהאספלט לא ניצח. שיח פטל מוקף גדר בגן עבאס. רחבה שכוחה מאחורי מאפיית וואדי אל-נסנאס. כותל מערבי ברחוב עיראק. סלע מרוחק ב"תל אל-סמכ". מצבה של קבר שכוח בחיפה העתיקה. משרדו של אחי ברחוב אל-מלוכ.<sup>155</sup>

שמאס תרגם קטע זה כך:

סבכי עצים בכרמל שהאספלט לא הצליח לחדור לתוכם. שיחי פטל הצומחים כגדר בגן הבהאים. חצר שכוחה מאחורי המאפיה בוואדי נסנאס. כותל מערבי ברחוב עיראק. סלע מרוחק ב"תל הדגים", לימים תל שקמונה, מצבה של קבר נשכח בחיפה התחתית. משרדו של אחי ברחוב המלכים, לימים רחוב העצמות.<sup>156</sup>

חביבי תיאר את המרחב בטקסט המקור כמרחב ערבי. השימוש בשמות הערביים של המקומות מבליט את הרעיון שמדובר ב"ימי הערבים". התיאור שלו את אח'טיה בהסתמך על אותם מקומות שהוצגו כבעלי שורשים ערביים שאינם ניתנים לשינוי ואף לא צריכים את הכרתו של האדם בהם, מפיח בה חיים, ובמקביל באופן תמוה, עוטה מסכה של ערפל ומסתורין על המרחב בהשפעת אותה דמות מסתורית של אח'טיה. המרחב ואח'טיה מתערבבים ומנציחים זה את קיומה של זו, ולהפך. בתרגום, מופר הקישור בין האוטנטיות הערבית ובין אח'טיה. שמאס מצרף את השם העברי העכשווי לצד שמות המקומות הערביים. מצד אחד צירוף זה מנגיש את הטקסט לקהל היעד על ידי התאמת רכיבי לתרבות זו, ומן הצד האחר צירוף השם העברי בצירוף השם הערבי מאפשר לבחון את ההיסטוריה של המרחב העברי ולחשוף את המרחב הערבי המודחק. מהלך זה כרוך במחיקה של רוח הקטע שתכליתה ייצוג הנצחיות של המרחב כערבי, נצחיות הרואה באח'טיה תופעת טבע שאינה זקוקה להכרת האדם. השימוש בשמות הערביים יצר שבר בתוך ייצוג זה והפך את המרחב למרחב בלתי יציב, משתנה ובר חלוף. דמותה של אח'טיה מושפעת אף היא מייצוג זה, רוכשת לה מרכיבים של המציאות אחרי 1948 ועוברת תהליך של ישראליות. ההיברידיות של המרחב בתרגום מחלחלת לתוך דמותה של אח'טיה. המרחב שנועד לשקף את ערביותה מפר זאת ומחדיר

155 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 76 [התרגום שלי, הא"מ].  
156 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 127 [ההדגשות שלי, הא"מ].

לתוכה את אי היציבות שבו. המרחב הופך בתרגום לזירת מאבק על הזהות שלו, הערבית והעברית, במקום שזהותו הערבית תהיה יציבה, כפי שהיא מופיעה במקור.

דוגמה נוספת ניתן למצוא בקטע הבא:

ثم نشاهده ينزل، في ساعة ثابتة من ساعات العصر، الى وادي النسناس مرة اخرى. يهبط في شارع الجبل ثم يعرج، يمينا، على زقاق الحريري فالوادي يصعد فيه حتى مطابع 'الاتحاد' ودكان الجمال وملحمة الشفاعمري، ثم يلتف، يسارا، على شارع قيسارية ويمضي فيه حتى يعبر بيت أبي الياس فيتحول، يمينا، مخترقا الزقاق المفضي الى شارع 'المخلص' يسير فيه حتى اخره، معرجا على شارع 'شبتاي ليفي' عائدا، صعدا، الى شارع عباس فإلى بيته. اأخر הצהריים, אנחנו רואים אותו שוב יורד בשעה קבועה משעות אחר הצהריים לוואדי אל-נסנאס. יורד ברחוב אל-ג'בל, פונה ימינה בסמטת אל-חריירי, ומשם לוואדי עולה בו ברחוב הוואדי עד דפוס "אל-אתחאד" וחנותו של אל-ג'מאל ואטליו של השפרעמי, פונה שמאלה ברחוב קיסריה והולך לאורכו עד ביתו של אבו-אליאס, פונה ימינה בסמטה המוליכה לרחוב "אל-מוח'לס" והולך בו עד סופו, פונה ברחוב "שבתאי לוי" ועולה לשוב לרחוב עבאס ומשם לביתו.<sup>157</sup>

ובתרגומו של שמאס:

ואחר הצהריים, בשעה קבועה ומדויקת, רואים אותו [עבד אל-רחמן, המכונה "איש המטוטלת"] יורד שוב לוואדי. יורד ברחוב ההר (הציונות), פונה ימינה בסמטת אל-חריירי, עולה ברחוב הוואדי עד דפוס "אל-אתחאד" וחנותו של אל-ג'מאל ואטליו של השפרעמי, פונה שמאלה ברחוב קיסריה והולך לאורכו עד ביתו של אבו-אליאס, פונה ימינה בסמטה המוליכה לרחוב אל מוח'לס (המושיע, לימים רחוב י.ל. פרץ) והולך בו עד סופו, פונה ימינה ברחוב שבתאי לוי ועולה לשוב לביתו שברחוב עבאס.<sup>158</sup>

קטע זה מתאר את מסלול הליכתו הקבוע של עבד אל-רחמן. המאורע, קרי ההליכה, מתרחש בזמן שאחרי 1948. ההוספות ששמאס עורך כאן מפרות את הבחירה של המחבר להידבק במרחב שלפני 1948. דוגמאות נוספות מפורות לאורך כל התרגום, עורכות את המרחב, מסמנות ומקבעות אותו כמרחב מתורגם. חביבי התייחס מפורשות לתרגום של המרחב לעברית על ידי הממסד והצביע על חוסר ההיגיון ההיסטורי במעשה זה: "קראו לרחוב 'החלוצ', שפירושו 'טליע' בערבית. לכן אין אנו רשאים, מסיבות היסטוריות, לתרגמו לערבית, שלא כמו שעשו אחינו היהודים בהרבה שמות ערביים ותיקים בעיר, שתירגמו אותם ואף שינו אותם."<sup>159</sup>

התנגדותו של חביבי לתרגום המרחב על ידי הממסד הישראלי, קרי המרת שמותיו הערביים בשמות עבריים, נעשית תוך ניסיון לשמר את יחסי הקרבה עם החברה היהודית. זאת ניתן ללמוד מהשימוש שלו במילה "אחינו היהודים", המרמזת על תפיסותיו בקשר לאחוה בין

157 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 77 [התרגום שלי, הא"מ].

158 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 130.

159 חביבי, שם, עמ' 38.

העמים. חביבי מבחין בין היהודים ובין מעשיהם. כך הוא מפריד בין "אחינו היהודים" ובין תרגום המרחב ושינויו. לכן, בהמשך הקטע, חביבי מתאר את פעולת התרגום של המרחב כ"שינוי מגוחך. ומעורר צחוק בלי קשר למקורו".<sup>160</sup> הביטוי "בלי קשר למקורו" מרכז אף הוא את היעד של הביקורת שלו, כלומר היהודים, ומציג את הביקורת שלו כביקורת אוניברסלית שאינה מופנית נגד היהודים כיהודים, אלא נגד מעשה של תרגום המרחב ושינויו. שמאס בחר להחליף תיאור זה של מעשה התרגום בצירוף "אגב כך",<sup>161</sup> וריכך עוד יותר את העמדה הפוליטית של חביבי בקשר לתרגום המרחב. תיאור זה, המדגיש את המגוון בתרגום המרחב, מעמיד את התרגום של שמאס עצמו כיעד של הביקורת של חביבי ומציג אותו באופן אירוני, וזאת משום ששמאס מבצע בעצמו תרגום של המרחב הערבי.

מאמר זה הציג את האופן שבו יחסי הכוח ועמדות פוליטיות מחלחלים לא רק אל תוך המעשה התרגומי, אלא גם אל תוך מעשה הכתיבה במקור: מערכת יחסים שמשפיעה על התרגום, וזה בתורו משפיע על המקור. המאמר בחן את תרגומי יצירותיו של חביבי לעברית תוך התמקדות בשני ממדים: הכתיבה במקור והתרגום. הדיון בכתיבה במקור חשף התפתחותה של מגמה שבה המחבר, חביבי, כותב במקור מתוך מטרה להיתרגם לעברית. מגמה זו התחילה בעקבות תרגום האופטימיסט לעברית. המאמר תיאר תהליך שבו המחבר מאמץ את חזונו הפוליטי של המתרגם. אימוץ זה מתבטא בהפיכת אֶחְטִייה במקור לטקסט היברידי המאפשר נוכחות משותפת של שני קוראים, הערבי והיהודי. זאת בניגוד להאופטימיסט, שנמענו היה הקורא הערבי בלבד. שינוי עמדותיו הפוליטיות של חביבי תרם ליצירת נרטיב חיובי על הערבי, כאינדיבידואל וכקולקטיב, שמקל על קליטתו בתרבות הישראלית בתור ישות בעלת מורשת, היסטוריה ותרבות. הפרכת סטריאוטיפים אוריינטליסטיים והבלטת הגיוון התרבותי של החברה הערבית מציגים אותה על פי קנה המידה המערבי. כך חביבי מנסה ליצור מכנים משותפים עם התרבות הישראלית ולהפוך לחלק ממנה.

מהלך זה שהתחולל בכתיבה במקור הושפע כאמור מהפרויקט התרגומי של שמאס. בתרגומו את האופטימיסט שמאס נקט אסטרטגיות שנועדו להפוך את היצירות לקבילות יותר בתרבות העברית תוך ריכוך ערביותן באופן שישירת את חזונו הפוליטי בדבר הפיכת המדינה למדינת כל אזרחיה. אולם לצד פעולות אלה, המאמר הראה גם פעולות התנגדות בתרגום. שיתוף הפעולה של שמאס עם השיח ההגמוני הוא גם מעשה הסוואה שנועד להקל על פעולות תרגומיות אחרות החותרות תחת לעקרונותיו של שיח זה כדי לעצב אותו מחדש באופן שיכיל את אזרחיה הערבים של המדינה וינכיח את הנרטיב המודחק בלב לבה של התרבות השולטת.

האוניברסיטה הפתוחה

160 חביבי, הערה 3 לעיל, עמ' 24.

161 חביבי, הערה 4 לעיל, עמ' 39.



# בבל כפנטזיה, כתסביך וכמשווא: על מפריח היונים לאלי עמיד

## איחזר דרורי

הרומן מפריח היונים מאת אלי עמיד מביא תיאור פנורמי רחב יריעה של חיי הקהילה היהודית בבגדאד בשנים 1950–1949, ערב הגירתה לישראל.<sup>1</sup> הביקורת ראתה בו רומן תקופה היסטורי רב ערך, המשקף את הוויי החיים, את תרבות החומר ואת הדיאלקט הלשוני הייחודיים ליהודי בגדאד בשנים אלה,<sup>2</sup> וכן רומן פוליטי, המכוון את קוראיו אל הכרת ההכרח ההיסטורי שבעקירה מן הגולה ובהגשמת הציונות.<sup>3</sup>

מאוחר יותר, עם פרסום הרומן יסמין (2005), נעשה מפריח היונים לספר הראשון בטרילוגיה. המשכה, ברומן תרנגול כפרות (1983), מתאר את מאבקי ההתערות של נערים עולי עיראק בחברת ה"צברים" הקיבוצית, וסופה ביסמין, העוקב אחר מערכת יחסים הנרקמת בין בחור צעיר יוצא עיראק וצעירה פלסטינית לאחר תום מלחמת ששת הימים.<sup>4</sup> בכך הציע עמיד

- 1 אלי עמיד, מפריח היונים, תל אביב: עם עובד, ספרייה לעם, 1992.
- 2 יעקב מנצור ועמנואל נחטומי, "הלהג הערבי של יהודי בגדאד ב'מפריח היונים' של אלי עמיד", לשוננו לעם 51–52 (2001), עמ' 124–138; יעקב מנצור, "מילים, ביטויים ופתגמים מן הערבית היהודית של בגדאד בספרו של אלי עמיד 'מפריח היונים'", מחקרים בקורות יהודי בבל ובתרבותם, תשס"ב, עמ' 61–76; בן-עמי פיינגולד, "היבט היסטורי רחב ואובייקטיבי", מאזניים סז, 4–5 (1993), עמ' 70–96; יפה בנימיני, הרומן "מפריח היונים" מאת אלי עמיד: עיונים ודרכי הוראה, תל אביב: עם עובד, 1994; Dvir Abramovich, "Eli Amir's Mafriah Hayonim", *Modern Judaism* 27, (February 2007), pp. 1–19; עוד ראו אור כתריסר רשימות ביקורת בעיתונות שהוקדשו לרומן זה בשנה הסמוכה לפרסומו, כמו גם ראיונות רבים עם הסופר. ראו רשימה חלקית בנספח לספרה של בנימיני (שם, עמ' 64–84). על אלה יש להוסיף את ההכרה הבין-לאומית שזכה לה בשווייץ ובגרמניה (עם תרגום הרומן לגרמנית בשנת 1998) ועריכת ההקבלה בין מפריח היונים לבין כתיבתו של נג'יב מחפוז על קאהיר. ראו, למשל, Henry M. Broder, "Heimweh nach Bagdad", *Der Spiegel* 23 (7 June 1999), pp. 247–249.
- 3 ראובן שניר, "הציונות בראי הספרות היפה הערבית והעברית של יהודי עיראק: בין 'שיירה מן הכפר' לשלום דרוש 'מפריח היונים' לאלי עמיד" פעמים 73 (1997–1998), עמ' 128–146 (הובא שנית בספר: ערביות, יהדות, ציונות: מאבק זהויות ביצירתם של יהודי עיראק, ירושלים: מכון בן צבי, 2005, עמ' 339–344); יוסף אורן, "מפריח היונים – אלי עמיד", ספרות ורביבנות, ראשון לציון: יחד, 2006, עמ' 111–130.
- 4 אלי עמיד, תרנגול כפרות, תל אביב: עם עובד, 1983; הנ"ל, יסמין, תל אביב: עם עובד, 2005. לדברי עמיד, תחילה חשב לכתוב רק את מפריח היונים. בפועל, מצא עצמו מתמסר לכתובת תרנגול כפרות כבר בשלבי הכתיבה המוקדמים, ואז עלה בדעתו רעיון הטרילוגיה שראשיתה בבגדאד והמשכה בישראל. ראו דבריו בפרויקט "סופרים קוראים" שבארכיון הוידאו של ספריית בית אריאלה <http://www.youtube.com/watch?v=B8nMcFNfv78>: (accessed October 5, 2013).

למעשה לראות למפרע בשלושת חלקי הטרילוגיה שיקוף של שלבים עוקבים בהתפתחות היסטורית-דיאלקטית של תודעת גיבוריו, במארג אפי רחב היוצר מעין סאגה משפחתית.

למן שנות התשעים של המאה העשרים נידונה כתיבה זו, התחומה על ידי מבקריה בגבולותיו של נרטיב-העל הציוני, להתעלמות מצדם של היסטוריוגרפים מרכזיים של הספרות,<sup>5</sup> שפן לא היה בה לכאורה משום חידוש או תוספת משמעותיים על העיסוק המופר בשאלת הזהות בפרוזה העברית שנכתבה עד לשנות החמישים והששים.<sup>6</sup> בתקופה שהרומן פורסם בה, אין לדבר אפילו על "שליחת זרועות מובהקות לקאנון דרך קבלה של נורמות קאנוניות הגמוניות", כביטוי של ח' חבר ביחס לרומן שווים ושווים יותר (1974) מאת סמי מיכאל,<sup>7</sup> שכן בעת פרסום מפריח היונים אותן נורמות ייצוגיות (פרו-ציוניות) כבר חלפו-עברו מן הקאנון העברי מזה כשלושה עשורים.

במאמר זה אבקש להראות כי האופן שעמיר מגולל בו את סיפור העלייה ארצה מעיראק במפריח היונים אינו מונופוני כלל. רומן זה כתוב כמעין פלימפסטס (Palimpsest) ובו, מתחת לתנועת הקולמוס הגלויה, המלווה את מחשבתו הציונית המודעת של המספר, מצויה שכבה תודעתית נוספת, מודעת פחות. שם עיראק היא מרחב מיתי "גן עדני" שההגירה ממנו אינה גאולה או שיבה אל מולדת, אלא גירוש טראומתי. כך חותר הרומן תחת הניגוד הבינרי בין גלות לגאולה – עליו מושתת הפרויקט הציוני – ומציע תפישה מורכבת וסבוכה יותר של המושגים "מקור", "מולדת" ו"בית"; תפישה המתגרת את החלוקה הבינרית בין "גלות" ל"גאולה".

סיפור ההגירה ארצה וחיסול גולת בבל, היא עיראק, קובעים לעצמם ברומן זה מקום נבדל מיתר הנרטיבים הספרותיים שעוצבו בידי יוצרים אחרים בבית הגידול (habitat) הספרותי שעמיר פעל בו.<sup>8</sup> בתיאורי קודמיו את בגדאד, דוגמת חופן של ערפל לסמי מיכאל או סיפוריו הקצרים האוטוביוגרפיים של שמעון בלס, משתקפים תיאורי שקיעה ודקדנס של המשפחה

5 לדברי ברטנא, בולטת במיוחד התעלמותו של גרשון שקד מכתיבתו של עמיר. ראו: אורציון ברטנא, סוף מאה וסוף מאה, תל אביב: עקד, תשס"א, עמ' 47 ו-58, הערה 53.

6 היטיב לנסח זאת אסף ענברי: "הספרות העברית של אמצע שנות ה-60 שחררה עצמה מסדר-היום הישן – הלאומי, החילוני, החברתי-רציונאלי – שהתנסח בספרות של העשור הקודם. את מרכז הזירה תפסו עכשיו מי שביקשו להיחלץ מסיר-הלחץ הישראלי ולנשום אוויר אחר. ה'ערגה' כבר לא היתה מחתרת. היא היתה הנורמה". אסף ענברי, "סוף עונת החילונים" (סאגת "העידן החדש"), חלק א, הארץ, מוסף ראש השנה (10/9/1999).

7 ראו: יצחק גורמזאנו גורן וקציעה עלון, "שיחה עם פרופ' חנן חבר", הכיוון מזרח 8 (חורף תשס"ד), עמ' 56.

8 על פי מינוחו של ליפסקר, שהניח את היסודות לפיתוח שיח אקולוגי על רב-המערכת של הספרות. לדבריו "החיים הספרותיים" מגדירים פעילות של פרט ב'הביטאטים' משותפים", דוגמת השתייכות לחבורה ספרותית. ראו: אבידב ליפסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות, שירת יצחק עוגן: אקולוגיה ספרותית בשנות השלושים והארבעים בארץ ישראל, ירושלים: מאגנס, תשס"ו, עמ' 247-248. במובן זה, שיוכו הראשוני של עמיר הוא לקבוצת הפרואיקונים יוצאי עיראק שכתבו עברית כשמעון בלס וסמי מיכאל. על מעגלי השיוך הרחבים יותר נמנים בין היתר סופרים ילידי שנות השלושים, למשל עמוס עוז וא"ב יהושע.

והחברה בעיראק.<sup>9</sup> תיאורים אלה הם מעין רקע מקדים לנחיתותם המעמדית של גיבורי המעברה ושווים ושווים יותר, הנושאים פניהם אל הטבת מצבם בעתיד.<sup>10</sup> עמיר, לעומתם, מפנה את מבטו גם אל העבר ומוצא בו מוקד עניין ומחוז חפץ. הוא אינו מסתפק ברומן זה בעיצוב זהות יהודית-ערבית "ממוקפת" (hyphenated), שמתקיימים בה מתחים בין קוטב דתי-לאומי "עכשווי" (יהודי, ומאוחר יותר ישראלי) לקוטב אתני-תרבותי "קדום" (עיראקי, בן-עֶרֶב) בלבד. אל תצרף הזהויות ההיברידי (Hybrid) הזה (במינוחו של הומי ק' באבא), נלווה סמן-זהות משמעותי שלישי שאכנה אותו "בבלי". מין משקע-עבר המתקיים בנפש המספר ובנפשותיהם של בני עירו, שנוכחותו בולטת לכל אורכו של הרומן הן ברטוריקה של הדמויות הן בלשון המספר ובדרכי האפיון של דמויות שונות ברומן.<sup>11</sup>

עדשת המיקוד ששימשה את המספר במפריח היונים כפולת מבט בשני מובנים. על מובן אחד דובר בהרחבה בביקורת: הפער המתקיים תדיר בין מבטו האישי והנאיבי של המספר-הגיבור – פֶּאֶפִי, הנער בן השש-עשרה והשבע-עשרה<sup>12</sup> – באירועים הפוקדים אותו, לבין מבטו המנוסקה, המפוכח והאידיאולוגי של כותב הזיכרונות המבוגר,<sup>13</sup> הממשמע למפרע את ההתרחשויות ההיסטוריות מתוך עמדה פרו-ציונית.<sup>14</sup> אולם במובן אחר, גם המרחב העיקרי הניבט מעיניו של המספר – בגדאד, ועיראק בכללותה – נקלט לסירוגין בשני אופנים שונים: כמולדת ממשית וכמרחב דמוגרפי קונקרטי המתקיימים בהווה מזה, וכמולדת רוחנית עתיקת יומין, ערש האומה העברית, אדמת-תרבותה ואם-גליוניתה, הנטועה בתוך מפה מיתית קוסמוגונית, מזה. על דימויים אלה של בבל ועל תפקודם בעיצוב זהותן של הדמויות ברומן ארחיב את הדיבור.

גולת בבל שונה מגלויות אחרות בהתקיימה בתודעתם של שוכניה כרצף וכשלמות ולא כהוויה קטועה ועקורה, משני היבטים: הן מבחינה כרונולוגית-היסטורית, בהיותה ערש הולדתו של אברהם אבי האומה ומקום פריחתו התרבותית של העם בתקופת התלמוד והגאונים,<sup>15</sup> הן מבחינה גאוגרפית, במיקומה על רצף יבשתי אחד עם ארץ ישראל, כך

9 סמי מיכאל, חופן של ערפל, תל אביב: עם עובד, תשל"ט; שמעון בלס, בעיר התחתית: סיפורים, תל אביב: ספריית תרמיל, 1979.

10 שמעון בלס, המעברה, תל אביב: עם עובד, תשכ"ד; סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, תל אביב: בוסתן, 1974.

11 באבא כינה את זהותו של ה"אחר" בחברה המערבית זהות "היברידית", בעיקר כביטוי להסתייגות מן התפיסה הדיכוטומית הבינרית של זהויות הכובש והנכבש, ולהכרה במפולשות ההדדית ובהשתנות המתמדת שלהן כתוצאה מן המפגש ביניהן. ראו: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994; על שימוש במושג זה בהקשר היהודי-ערבי ראו: ראובן שניר, "בגדאד, אתמול: על היסטוריה, זהות ושירה", פעמים 125-127 (תשע"א), עמ' 97-156; יהודה שנהב, "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם כשיח בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת 26 (2005), עמ' 5-11; הנ"ל, היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, תשס"ג, עמ' 200.

12 למשל: עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 390; 445.

13 למשל: שם, עמ' 396.

14 שניר, הערה 3 לעיל, עמ' 340, 342-343; Abramovich, הערה 2 לעיל, עמ' 2-3; אורן, הערה 3 לעיל, עמ' 120-121, 123; בנימיני, הערה 2 לעיל, עמ' 61, 73.

15 ראו על כך למשל דבריה של ז'קלין כהנוב, ממזרח שמש, תל אביב: הוצאת יריב והדר ספרים, 1978,

שניתוקה המרחבי מאדמת הלאום המובהקת לא היה מוחלט. כפי שהטעים כבר חנן חבר בהקשר אחר, לשם מעבר בין הארצות בעת החדשה לא נדרש אלא שינוע מקומי בתוך אותו אזור תרבותי (ערבי) של המזרח התיכון.<sup>16</sup>

## בבל כמרחב ראשיח "אן עדני"

לבבל-עיראק יש גם ערך קוסמוגוני של מרחב בראשיתי.<sup>17</sup> על פי המסופר במקרא, גן העדן בו שוכנו אדם וחווה הושקה ממימיו של נהר שנתפצל לארבעה יובלים. שני יובלים הם הפרת והחידקל – שני הנהרות העתיקים של מסופוטמיה שלשניהם נודע תפקיד חשוב ומרכזי בממלכות הקדומות בבל ואשור.<sup>18</sup> כיום מקובל לזהות נהרות מקראיים אלה עם הנהרות הקרויים פרת (Euphrates) וחידקל (Tigris), המתמזגים אל נהר שט אל-ערב שבדרום עיראק. מלומדים רבים עסקו בשאלת מיקומו הממשי של גן העדן המקראי, והמסקנה העיקרית העולה מדיוניהם היא כי אין מקום בעולם, שמתמזגים בו שני הנהרות הנ"ל עם נהר הפישון ונהר הגיחון. זיהויים של הפישון והגיחון מוטל בספק רב.<sup>19</sup> אף על פי כן, או שמא דווקא בשל כך, אין להתעלם מן הבחירה המקראית להשתמש בציוני המרחב הברורים למדי של בבל וסביבותיה לתיאורו הגאוגרפי של גן העדן.

עניין שלא הודגש כל צורכו בביקורת ובפרשנות שניתנו עד כה למפריח היונים, הוא הדיבור הגלוי והסמוי לאורכו של הרומן על עיראק-בבל כעל גן עדן, שעזיבתו הקרובה היא בבחינת גירוש פטלי בלתי-נמנע ממקור של חיות ושל עצמה כבירה. יחס נפשי זה, שברובו אינו מודע, ממשמע את עזיבתה של גולת בבל כמעשה הרה אסון. דוגמה בולטת לחלקו הגלוי של דיבור זה מושמעת מפיהן של שלוש דמויות משנה, שתפקודן ברומן מגוון – ניתן לראותו כנע בין תפקוד רטורי "נאומי" של "דמויות-מקלה"<sup>20</sup>, לבין מילייה (Milieu)

עמ' 61. דבריה הובאו גם כאן: חנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה מזרחית", אל החוף המקווה: היים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, בני ברק: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 160.

16 חבר, שם, 160–165; הנ"ל, "כינון זהות בין סיפור למפה: שמעון בלס בסיפורת הישראלית", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 262; השוו גם דבריו של שמעון בלס: Ammiel Alcalay, "At Home in Exile: An Interview with Shimon Ballas", *Literary Review* 37,2 (1994), pp. 180–189. דבריו הובאו אצל: חבר, שם, עמ' 160.

17 בבל הוא שמה המקראי של עיר מדינה עתיקה ששכנה על גדות הפרת, אשר שרידיה נמצאים בעיראק, דרומית לבגדאד. עיר זו הייתה מרכז האימפריה הבבלית ששלטה במסופוטמיה כולה. ראו, למשל, משה דוד קאסטו (עורך), אנציקלופדיה מקראית, כרך ב, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ד, עמ' 10, ערך "בבל"; כרך ה, שם תשכ"ח, עמ' 59, ערך "מסופוטמיה".

18 "וְנָהָר יֵצֵא מֵעֵדֵן [...] וּמִשָּׁם יֵרְדוּ וְהָיָה לְאַרְבַּעָה רְאשִׁים: [...] הַנְּהָר הַשְּׁלִישִׁי חֲדָקְל, הוּא הַחֲלָק קְדָמַת אֲשׁוּר; וְהַנְּהָר הָרְבִיעִי, הוּא פָרָת" (בראשית ב 10–14). מסופוטמיה (Mesopotamia), ביוונית: בין הנהרות.

19 ראו על כך בהרחבה: Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

20 יוסף אבן, הדמות בסיפורת, תל אביב: ספריית פועלים, 1983, עמ' 207–208.

שהוא מעין הרחבה מטונוימית או פיצול לדמותו של האני המספר, <sup>21</sup> ולעתים אף "צומת פונקציונלי" בעל תפקודים מתגוונים.<sup>22</sup>

הדמות הראשונה היא אבו ג'ורג', קרובו העשיר של כאבי גיבור הסיפור, המכונה "עימארי הגדול". בשל הונו הרב שנעשה בעסקי שדות האורז, אירח אבו ג'ורג' בביתו תדיר וזירים, שיח'ים וחברי ממשלה, ושאף להתקבל בעצמו כסנטור בממשל העיראקי. דמות קצה זו מסמנת את פסגת ההצלחה של האליטה היהודית בבגדאד במאה העשרים – הצלחה חומרית שהביאה להיטמעות בקרב ה"אצולה" המקומית וסוכני התרבות שלה (משוררים, מוסיקאים ועוד). עימארי הגדול אינו מסתיר שבעיניו גן העדן הבבלי עדיף על פני האוטופיה של ארץ ישראל. לדבריו, "חמור מי שעוזב את גן העדן העיראקי".<sup>23</sup> וכן:

"הם [הקומוניסטים, א"ד] הורסים את גן עדן שלנו", אמר עימארי הגדול [...] "היא [מדינת ישראל, א"ד] תהיה למעמסה על היהודים ועל העולם עד שתימאס ותיהרס. שוב נאחו במקל הנרודים? לאן? נחזור לארם נהרם? השערים סגורים".<sup>24</sup>

החרדה מפני סגירת שערי עיראק מהדהדת את סגירת שערי גן עדן המתוארת במקרא.<sup>25</sup>

הדמות השנייה היא בנו של עימארי הגדול, ג'ורג', יורשו המיועד וחברו של כאבי לספסל הלימודים. הלה משיב תשובה מתחמקת על ההצעה לחבור למחתרת הציונית: "אולי עדיין אני מחפש את גן עדן במקום אחר".<sup>26</sup> רוצה לומר: "גן העדן" הציוני (או החלום על אודותיו) אינו משתווה עם זה המקומי, ואין ללכות את הכוחות במאמצים להגר אליו.

הדמות השלישית היא קרובו של כאבי ומורהו, סלים אפנדי, איש המחתרת הקומוניסטית. חרף האידיאל הקומוניסטי לבטל את הלאום, שהוא חלק מן השאיפה לפירוקם של מוסדות החברה הבורגניים, הלה חש שייכות לאומית לעיראק. הוא רואה בה מולדת ומקור "בראשיתי" בשל הקשר עתיק היומין אל אדמתה: "בפעם הראשונה האמין באמת ובתמים שהארץ הזאת, ארצו של אברהם, שבה להיות שלו ממש כשם שהיא של המוסלמים, ופה עתידים הוא וזרעו לחיות לנצח נצחים".<sup>27</sup> לא זו אף זו: במאווייו ובחלומותיו בהקיץ תופס סלים אפנדי את בגדאד כגן עדן "מוסלמי", דהיינו כמרחב חומרי של מימוש תענוגות,<sup>28</sup>

21 שם, עמ' 92-117.

22 ראו: Benjamin Harshav, *Explorations in Poetics*, Stanford, California: Stanford University Press, 2007, p. 63.

23 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 246 [ההדגשה שלי, א"ד].

24 שם, עמ' 256 [ההדגשה שלי, א"ד].

25 בראשית ג 24.

26 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 249 [ההדגשה שלי, א"ד].

27 שם, עמ' 65.

28 להבדיל מגן העדן היהודי, בעל ההוויה הרוחנית המופשטת (על פי חיבורים מדרשיים שונים. משל: ברייתא דשמואל הקטן, פראנקפורט: אליהו כהן מלובראניץ, 1863). על גן העדן המוסלמי

העתיד להימנע ממנו מכאן ואילך רק בשל מוצאו היהודי. כך הוא סח לנפשו במהלך ליל תענוגות בו צפה ברקדנית הבטן המוסלמית, בַּהִיָּה, שהייתה בלתי־מושגת עבורו בשל זהותו היהודית: "גן עדן", אמר סלים אפנדי. אלה של החידקל, התפלל בנפשו, עֶשֶׂה שיימשך הלילה הזה עד אין קץ [...] הנה הוא שרוי עם בהיה סוף־סוף, ואולי תהיה שלו יום אחד, ללילה אחד לפחות.<sup>29</sup> ובהמשך הזיתו: "את חלבו ודמו ישקיע בה, יאכיל אותה מפרי עץ הדעת, הלא הוא מורה".<sup>30</sup>

הדיבור הסמוי על בבל כאילו היא גן עדן אופף את דמויות היהודים ברומן, רובן ככולן. דוגמה מובהקת שלו מושמעת מפיו של כאבי, המספר הגיבור, שיתר הדמויות עומדות ביחסי זיקה שונים אתו, כאמור: כאבי חולם על טיול עם איסמאעיל, חבר ילדותו המוסלמי שדר בשכנותו בבגדאד, בתוך גן קסום של עצי פרי – פרדס לימונים מתוקים – השוכן על גדת נהר, מעין גן העדן. סופו המבעית של חלום זה, השקול לניתוק מגן העדן ולאבדנו, הוא טביעתו של כאבי בנהר.<sup>31</sup> הבחירה במעין אוקסימורון זה – לימון מתוק – תורמת לעיצוב מרחב זה כמרחב פלאי בו אף החמוץ ביותר ממותק ומתוקן, הגם שזן זה של לימונים הוא חלק מן הממשות החקלאית והקולירית ברומן.

בעקבות בנימיני,<sup>32</sup> ניתן לחלק את הדמויות במפריח היונים חלוקה עקרונית לארבע קבוצות פוליטיות: המתבוללים (כגון עימארי הגדול ובנו), הקומוניסטים (דוגמת סלים אפנדי), האדוקים והציונים. נציגי הציונות ונציגי האדיקות הדתית במפריח היונים מתייחסים אל המולדת הבבלית כאל מרחב רַאשית מיתי קוסמוגוני ("גן עדני"); אמנם הם עושים כן באופן מפורש פחות מאשר בדבריהם של נציגי המתבוללים והקומוניסטים, אך יחס זה נוכח כתבנית עומק בְּרומן. הדמות הציונית הבולטת והמשמעותית ברומן היא דמותו של חֶזְקָאל עימארי, דודו של כאבי, ששימש מנהיג ה"תנועה" הציונית בבגדאד. עלילת הרומן כולה מתרחשת בצל מאסרו בעוון פעילותו המחתרנית ועוקבת אחר הנסיונות הכושלים לפעול למען שחרורו.<sup>33</sup> חזקאל רואה בעיראק־בבל מעין רחם אימהי קמאי של העם היהודי, שאך ורק מתוכו יכולה לבוא ישועה מהותית לָעם, כמין לידה מחדש. הוא סבור כי רק מעמקי רחם עתיק יומין זה ניתן יהיה להתחבר באופן שורשי אל מאגר החלימה היהודי הקולקטיבי, ולהחיות את חזון תחייתו של העם. חזקאל אומר:

בכוח אישיותו שיכנע אותי אֶנְצוֹ [סירני, א"ד] שעם אנשים כמוהו אפשר לבנות יחד בית אחר, מדינה שונה. הכוחות הגנוזים בנו, בניהם של חכמי התלמוד הבבלי והגאונים באֶם הגלויות, ירימו תרומה להגשמת חלום הכביר [...] כשהתחלתי לפעול להקמת

מרחב תענוגות גשמיים ראו, למשל, הקוראן, תרגם מערבית והוסיף הערות: אורי רובין, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2005, סורה 2, 25, עמ' 4; סורה 52, 17–27, עמ' 434–435.

29 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 58–59 [ההדגשה שלי, א"ד].

30 שם, עמ' 67 [ההדגשה שלי, א"ד].

31 שם, עמ' 275.

32 בנימיני, הערה 2 לעיל, עמ' 16–19.

33 על המשך קורותיו של חזקאל עם שחרורו מהכלא העיראקי ועלייתו ארצה ראו ברומן החותם את הטרילוגיה: עמיר, הערה 4 לעיל, פרקים 22; 34.

תנועה ציונית חלוצית, הרגשתי שאני עוסק בדבר גדול וחשוב, טהור, נשגב, יקר  
 אפילו מן החיים עצמם, חלום נישא אל זוהר הרקיע [...] מארם נהריים יצא אברהם  
 אבינו אל הארץ ההיא [...] הרגשתי כאילו ההיסטוריה שלנו כולה סומכת אותי מגבי  
 [...] שנים שיננה לי אמי, עליה השלום, שנועדתי לגדלות, שאני ממשיכו של מחייה  
 העצמות היבשות.<sup>34</sup> עכשיו הרגשתי שאני מגשים את חלומה.<sup>35</sup>

אין זה מקרה שהשורש חל"מ נשנה פעמים רבות בקטע זה ולאורך הרומן כולו. עמיר  
 עצמו, בשיחה שנערכה עמו בשנה שלאחר פרסום מפריח היונים, ביכר לכות את חזון  
 הגאולה היהודי והציוני חלום ולא מיתוס,<sup>36</sup> ואת מפריח היונים בשם "ספר החלומות".<sup>37</sup>  
 במובן מסוים, כך ניתן לאפיין גם את התייחסותו אל דימויה הקמאי של בבל, כעל  
 ראשית "נחלמת". "מחייה העצמות היבשות" הנזכר כאן הוא הנביא יחזקאל, שהתגורר  
 גם הוא בבבל, ושחזון תחיית המתים שלו מקושר במקרא אל פעולת קיבוץ הגלויות.<sup>38</sup>  
 באופן פרדוקסלי למדי, חזקאל – המורד בערכי הקהילה הישנים (שמייצגים ה"חכם  
 באשי" וחבריו) וקורא ל"שינוי ערכין" – רואה בעצמו דווקא בנו-ממשיכו של הנביא  
 שעל שמו הוא קרוי.<sup>39</sup>

בימים הקשים של העיניים נאחזתי בכל דבר כדי לשמור על שפיות דעתי. קראתי  
 בלבי לחזקאל אל-נְבִי [הנביא, א"ד] שיעזור לי. בוודאי תצחק לי כמו שאני עצמי  
 צוחק לפעמים לעצמי... אני, המהפכן המבקש לשנות את גורל עמו על-ידי שינוי  
 ערכיו, בן הדור שמרד ברבניו, מאמין באתר לבי בנביא יחזקאל, במסורת, בדברים  
 שינקתי ממאמא עליה השלום [...] אני מאמין שמי שאין לו ישן, אין לו חדש.<sup>40</sup>

בשם אותם המושגים עצמם, של המשיחיות הדתית והסדר הקוסמי המוחלט, חזקאל  
 קובל על היאחזותו של ה"חכם באשי" במולדת הבבלית:

34 על טקס מסירת חזקאל הפעוט על ידי אמו להשגחתו של הנביא בעת ה"זיארה" (מסע העלייה לרגל  
 לקבר הקדוש) ראו: עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 121. גם עמיר עצמו קשור אל יחזקאל הנביא: שם  
 משפחתו המקורי, ח'לס'צ', משמעותו מופקדות על קבר הנביא יחזקאל שבמחוז אל-חלה, בעיירה  
 צ'פ'ל (נהגה גם כפ'ל Kif). ראו: יעקב בראון, "לבו במזרח – ריאיון עם אלי עמיר", מקור ראשון,  
 מוסף שבת (11/2/2011).

35 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 197–198 [ההדגשה שלי, א"ד].

36 ראו: אלי עמיר, "השורש היהודי שלי מתחזק וגובר ברבות השנים", האקדמאי 8 (נובמבר 1993),  
 עמ' 17–18.

37 אלי עמיר, "לאן נעלמו מפריחי היונים? מסע אישי ספרותי בעקבות הטריטוריה" – הרצאה  
 באוניברסיטת בר-אילן לרגל קבלת תואר דוקטור לשם כבוד (16 במאי, 2011).

38 יחזקאל 1 ו; יחזקאל 1–14. כדברי יחזקאל בחזון בעצמות היבשות: "וְהִבְאֵיתִי אֶתְכֶם אֶל אֲדַמַּת  
 יִשְׂרָאֵל" (יחזקאל 12), "וְהִנַּחְתִּי אֶתְכֶם עַל אֲדַמַּתְכֶם" (שם 14).

39 "שינוי ערכין" הוא מושג שטבע מיכה יוסף ברדיצ'בסקי בכתביו. ראו למשל: אבנר הולצמן, "בין  
 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי לדוד בן-גוריון", עיונים בתקומת ישראל 3, 1993, עמ' 191–204; ובפרט שם,  
 עמ' 194.

40 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 384.

רצייתי להטיח בפניו שהוא [החכם באשי, א"ד] והרכנים שלו הזניחו הכל, והם מתעסקים בדברים לא חשובים, ומבטיחים הבטחות שקר על ביאת המשיח. אבל כשהמשיח בא, אין הם רואים אותו כלל [...] כששומעים את אבו צאלח שר לפני מותו "להיות עם חופשי בארצנו, ארץ ציון וירושלים", יודעים לבטח שגם אלף חכם באשי לא יעצרו עוד את התהליך ההיסטורי המתגלגל.<sup>41</sup>

יחס דומה של היקשרות עמוקה כלפי בבל מפגין אחיו הציוני של חזקאל, שלמאן עימארי, הוא אביו של כאבי. מעשה הוויתור על תעודת הזהות העיראקית ערב עלייתו ארצה מלווה אצלו בהיסוס רב, שכן הוא מסמן ניתוק ממולדת עתיקת יומין:

הלוא ההרשמה [לעלייה, א"ד] כרוכה גם בויתור על האזרחות, במסירת תעודת הזהות, שלא על מנת לקבלה עוד. מסרת את תעודתך וחדלת להיות עיראקי. ככה. בן רגע. אחרי שבעים דורות.<sup>42</sup>

לנוכח האב המהסס, כאבי עצמו מחרה־מחזיק אחר דודו חזקאל ומהרהר בזיקה העמוקה, העל־זמנית לאדמת בבל, תוך שהוא משתמש באותה טרמינולוגיה הלקוחה מדברי הנביא:

הסתכלתי במנורות הזכרון הדולקות על הקירות, שחקוקים עליהן באותיות של זהב שמות המתים. סבא הגדול, ואבותיו, ואבות אבותיו, כל הבקעה המלאה עצמות של גולת כבל, קהל גדול מאוד, כולם שרויים עמנו פה. מה הם אומרים לנו? ללכת או לא ללכת?<sup>43</sup>

נמצאנו למדים שאפילו הקול הציוני המושמע ברומן, מסתיר בחובו מעין תת־דיבור הרואה בבבל (ולא בארץ ישראל!) רחם קמאי רב עצמה, שרק החיבור אליו כאל מקור יניקה מפנה של רוח העם עשוי להביא לתחייתו.

נציגי הקבוצה הרביעית, האדוקים, הם שני ישישים – חַיָּאִי וְהַ"חֶכֶם בְּאִשִּׁי". שמואל יוסף יואל אברהם חַיָּאִי, מוכר הטבח הישיש, הוא ידיד משפחתו של כאבי, והוא עבורו אחת מדמויות האב. חַיָּאִי מקיים באדיקות את מצוות הדת, והוא אחד המקורבים ביותר לחכם באשי הנערץ עליו, שבנעוריו היה חברו לספסל הלימודים בבית המדרש. חיאו שולל את פעילות המחותרת הציונית, לא רק מן הטעם הדתי הידוע של איסור דחיקת הקץ, אלא מפני חשש מחורבן הרה אסון של "אם הגלויות", הנתפסת בעיניו כמקום שעתיקותו והמסורת שנתפתחה בו שיוו לו ממד של קדושה עצמית:

הציונים האלה, נהם בכעס, שום דבר אינו קדוש בעיניהם. פילגו את הקהילה, הבריחו את מיטב הבחורים. מסיתים את היהודים לברוח, לא נרתעים מכלום, גם

41 שם, עמ' 388.

42 שם, עמ' 279.

43 שם, שם [ההדגשה שלי, א"ד].



לא משפיות דמים. הוציאו לחכם באשי את נשמתו, פגעו בזקני העדה ובחכמיה  
 [...] הם יחריבו את אִם הגלויות – גרועים יותר מן הקומוניסטים [...]”<sup>44</sup>

ובמקום אחר הוא אומר: “ואני טוב לי המקום הזה יותר מכל מקום שבעולם, עד שיכשר  
 הדור ויבוא משיח צדקנו”<sup>45</sup>. לשאלת אבו צאלח אל-ח'באז, ממנהיגי המחתרת הציונית,  
 אם אינו רוצה (ממניעים דתיים או סנטימנטליים) לעלות לארץ הקודש, השיב חיאו: “בני,  
 היא חלומי, בתוך לבי, אני ממריא אליה בכל תפילה, בכל צום, בכל פרק שאני קורא  
 [...] הנסתר נהדר יותר, החלום נפלא יותר [מן הממשות, א"ד], אתה לא תבין, לא תבין  
 [...]”<sup>46</sup>. נראה כי ניתן להחיל את הפרזה “החלום נפלא יותר” גם על יחסו לבבל-עיראק:  
 אין זו מולדת גאון-פוליטית גרידא בעיניו, אלא גם משאת נפש “נחלמת” ומקור ראשיתי  
 רב הוד. על כן, הינתקות ממקום זה משמעה חורבן ואבדן עצמי.<sup>47</sup>

ואם ציפה הקורא למצוא בדמותו של חיאו דמות שולית בלבד (למרות נוכחותו הרציפה-  
 כמעט לאורך העלילה), דמות יהודי גלותי שאין בכוחו להסכין עם “שינוי הערכין” וחילופי  
 הגברא ההגמוניים בקהילה היהודית, נכונה לו הפתעה. באחת ההטרמות הנדירות ברומן,  
 מדלג כאבי המספר אל קרבת ההווה שהסיפור נכתב בו ומתוודה על בחירתו להוסיף את  
 שמו של חיאו, העירי וחסר המשפחה, “שאת שנת לידתו לא ידע איש”, אל רישום  
 אילן היוחסין שלו, על גבי דפים ריקים שביקש מן הכורך להוסיף לספר תהלים ישן של  
 חיאו.<sup>48</sup> פעולה זו, הנצחת אילן יוחסין “מומצא” על גבי ספר משפחתי שעובר בירושה,  
 יש בה ללא ספק מן המטונימי למעשה הכתיבה של הרומן, המכונן בין דפיו מעין פנקס  
 קהילה “מומצא”. פנקס קהילה זה משמר את הבחירה להנציח את דמות האב של חיאו,  
 על ייצוגיה – שעיקרם הוא הקשר החי אל בבל ההיא, הקמאית, ה“נחלמת”, שנטישתה  
 כמוה כחורבן.

הדמות הייצוגית השנייה מקבוצת ה“אדוקים”, היא דמותו של ה“חכם באשי” – הרב הראשי  
 ליהודי בגדאד וראש הקהילה ונציגה בקרב השלטון המקומי.<sup>49</sup> שמו של החכם באשי אינו

44 שם, עמ' 360 [ההדגשה שלי, א"ד].

45 שם, עמ' 146.

46 שם, עמ' 308 [ההדגשה שלי, א"ד].

47 במהלך הרומן, עמיר משתמש בחלום פעמים נוספות כבסמל סמיוטי לדפוסים שווי ערך של תנועה  
 נפשית אינטרוֹבֶּרְטִית. חלומו של כאבי הנזכר לעיל, על הטביעה בנהר בתום טיול משותף עם ידיד  
 נעוריו המוסלמי (עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 275), מתפקד על אותו משקל – חרדה עמוקה, הלוּבֶשֶׁת  
 מעטה חיצוני של חלום ביעותים; גם הדרשה הקנאית ששומע חיאו הזקן ערב הפוגרומים ביהודים  
 (ה“פְּרָהוּד”) מפי חאג' יחיא, המוסלמי הזקן, מתוארת בלשון המספר כספק מציאות ספק חלום  
 בלהות (שם, עמ' 143); מנגד, מכונה ארץ ישראל האוטופית בשם “ארץ החלומות” (שם, עמ' 391).

48 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 396.

49 “חֶקֶם בְּאִשִּׁי” (hahambaşi) – טורקית: ראש החכמים. זהו התואר שניתן לרב הראשי של קהילה  
 יהודית ברחבי האימפריה העות'מאנית מאמצע המאה הי"ח ואילך. ראו: אביגדור לוי, “הקמת מוסד  
 החכם באשי באימפריה העות'מאנית והתפתחותו בשנות 1835–1865”, פנעמים 55 (אביב תשנ"ג),  
 עמ' 38–56. על תפקודיו של החכם באשי בזיקה אל מוסדות קהילה בבגדאד במאה העשרים ראו:  
 חיים סעדון (עורך), עיראק, ירושלים: מכון בן-צבי והאוניברסיטה העברית, תשס"ב, עמ' 57–59.

נזכר ברומן, אולם עמיר, כך התברר, ביסס דמות זו על דמותו ההיסטורית של ה"חכם באשי" שכינה במשורה זו משנות העשרים ועד למועד התפטרותו בחורף 1949 – חכם ששון כְּדֹרִי (1880–1971).<sup>50</sup> בְּמִקְרָה של חיאו, המספר הוא שבחר במחווה המבליטה את זיקתו ה"משפחתית" כלפיו, ובעקבותיו גם "המחבר המובלע" – במידה שתודעתו משתקפת מתוך מעשה הכתיבה של הרומן – ואילו כאן עניין הזיקה אל דמותו של ה"חכם באשי" נמסר במפורש מפיו של המחבר הממשי:

התחלתי לכתוב את "מפריח היונים" [...] ופתאום הייתי חולם בלילה על החכם בְּאִשִּׁי, הרב הראשי של יהודי עירק, חכם שְׁשׁוֹן כְּדֹרִי [...] בא אליי בחלומות והוא אומר לי: "אֲבִנִי חֶלְאֶסְצִי! [בְּנֵי חֶלְאֶסְצִי, שם משפחתו המקורי של עמיר, א"ד] [...] אני שומע שאתה כותב ספר על קהילת יהודי בְּבֶל הקדושה!" אני אומר לו "כן" (בפנים של מורא) ואז הוא אומר לי: "ועליי אתה כותב שתי שורות?" ואני מתעורר מבוהל [...] לילה, לילה שני... כל לילה היה דיאלוג כזה [...] ואני אומר לו יום אחד: "אתה יודע ששלחו אותי לשומר הצעיר, הוציאו אותי לשמד (תרגול כפרות). איך אני יכול לכתוב עליך? אני לא יודע אפילו את העברית שאתה מדבר!..." הוא אומר לי: "תכתוב! והכל יבוא!... תכתוב, והכל יבוא!..."<sup>51</sup>

עמיר נענה לְאֶתְגֵר והקדיש מקום מרכזי בְּרוֹמֵן לדמותו של החכם באשי, לצדו של חיאו. החכם באשי מייצג את ההנהגה הישנה של הקהילה היהודית בבגדאד, המבקשת לשמר את קיומה בְּגִלוּת והחֲרִדָה מפני ההשלכות של דחיקת הקץ. שתי הסצנות המרכזיות שבמוקדן מצויה דמותו הן הפגנת המחאה של נשות האסירים הציוניים בלשכתו ונאום ההתפטרות שלו באוזני חיאו.<sup>52</sup> נאום זה בנוי כמונולוג ספונטני ומתפרץ (כל פְּסָקָה נפתחת בביטוי "דבר מזכיר דבר"), במהלכו "נזכר" החכם אסוציאטיבית במצבור של עניינים שהעיקו עליו, הכרוכים ביחסיו עם הקהילה התובעת את התפטרותו. מדובר במונולוג הארוך ביותר בספר, המשתווה בהיקפו ובמורכבותו למכתבו של חזקאל מן הכלא ערב העלייה ארצה.<sup>53</sup> מבין הדמויות הרבות הנואמות ברומן (אבו אדואר, ג'ורג', הפאשה נורי אל-סעיד ועוד), חזקאל והחכם באשי מתבלטים ביותר, כמין שתי "דמויות מקהלה" המתגוששות ביניהן ומבקשות להשמיע, כל אחת בתורה, את האמת המוחלטת שלה.<sup>54</sup> הדיאלוג הסמוי ביניהם משרטט אפוא ציר עיקרי בְּרוֹמֵן המשקף את המתח שבין הקולות הדבקים במולדת הבבלית לבין אלה הקוראים לנטישתה.

50 בתעתיק אנגלי: Sassoon Khaddūrī. בערבית יהודית עיראקית השם ששון נהגה "ששון" בקירוב. במקור הערבי של השם כְּדֹרִי אין ד' אלא צ' (ض, d). שם זה אכן מופיע לעתים על פי התעתיק המקובל מן הערבית: חֶלְאֶסְצִי/חֶלְאֶסְצִי (خضوري) אולם בפי יהודי בגדאד ה'צ' נהגית כ'ד' רפויה (ד, dh) ונשמעת כ'ח' (th) במילה other. לפיכך נקטתי כאן בכתוב השכיח יותר (כְּדֹרִי), בהתאם לפונטיקה של שם זה. על הגורמים שהביאו להתפטרותו של חכם ששון כְּדֹרִי ראו, למשל: חיים סעדון (עורך), בגלוי ובסתר: העליות הגדולות מארצות האסלאם 1948-1967, ירושלים: מכון בן צבי, תש"ס, עמ' 71.

51 עמיר, הערה 37 לעיל.

52 הפגנת המחאה: עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 105–107; נאום ההתפטרות: שם, עמ' 148–157.

53 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 380–391. לדברי עמיר (הערה 37 לעיל), כתיבת מונולוג זה ארכה ארבעה חודשים.

54 במינוחו של יוסף אבן, ראו: אבן, הערה 20 לעיל.

כחיאוי לפניו, החכם באשי קובל בנאומו על אנשי ה"תנועה", המחותרת הציונית בבגדאד: "רוצים לנסוע מפה? יסעו להם לשלום! אבל אם אצה להם הדרך, למה זה הם מזיקים בדרכם לקהילה כולה ופוגעים בבְּבָל אִם הַגְלוּיּוֹת?"<sup>55</sup> בעיני החכם באשי יש ערך רב לשימורה של הקהילה ולהמשכיותה, גם במחיר סובלנות דתית כלפי הדור הצעיר, פורק עול המצוות:

לידי חילול שבת לא הגיעו בני. ולמה לא הגיעו? מפני שמנעתי אותם מלנסוע לארצות נכר, – כי ידעתי שפה, לעיני, לא יעזו. למענם למדתי להתהלך עם הדור הצעיר, העלמתי עין ממשוכות נעורים, מחטאים קטנים, ובלכר שלא יאכר צאן קודשים ולא ייפרת זרענו [...]. צא וראה אֵילו רעות חולות פשו בקרב בני הגויים, ואילו אצלנו, ישתבח שמו לעד, דור הולך ודור בא וקהילת יהודי כְּבָל לְעוֹלָם עוֹמֶדֶת.<sup>56</sup>

מאבקו למניעת הכחדתה של הקהילה חורג מן ההיסטורי לתיאולוגי:

במקום הזה, בכְּבָל, החלו תולדות עמנו, פה, בארם נהרים, אמר ה' אל אברם לך-לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אֶרְאֶךָ. ואני, החכם באשי של קהילת יהודי כְּבָל הַעֵתִיקָה, אני אומר, וזה מה שאני מבקש להוכיח בחיבורי על הגאולה, אני אומר שִׁמְפָה יֵצֵא הַמְּשִׁיחַ ויחזיר אותנו לארץ קודשו; פה תתחיל הגאולה, ופה אחכה לו.<sup>57</sup>

לאמור: הגאולה היא חלומו הגדול של החכם באשי, אולם התממשותה תלויה דווקא באי-העזיבה או ב"נאמנות" לגלות העתיקה, האלוהית;<sup>58</sup> כדבריו: "שני חיבורים התחלתי לכתוב, אחד בפרשנות השו"ת, ואחד על חבלי הגאולה, זה הספר שהוא חֲלוֹם חַיִּי".<sup>59</sup> אף הפיוט "אַבְנֵי אֶקְדָּח" אותו שר החכם ברגע של התעלות הרוח, הוא כל כולו הבעת כיסופים לגאולה המשיחית: "אַבְנֵי אֶקְדָּח שִׁים שְׁעָרֵי וְגִלְגַּלֵי כְּסָף / כְּלֵתָה נִפְשֵׁי לְחֻצְרֵי כִּי רַב הַכְּסָף / [...]. שְׁאַרִית יוֹסֵף חַי אֵלֵי הִיָּה מְאַסֵּף –"<sup>60</sup> ודוק: האל הוא המאסף את עמו מן הגלות ולא האדם.

החכם באשי רואה אפוא ביזמה לנטישת אדמת בבל סכנה תיאולוגית שעלולה להביא לידי משבר עצום, אדיר ממדים, שמשמעותו היא הפרת הסדר הקוסמולוגי. הביטוי הסימבולי העמוק להפרת סדר זו מצוי בסצנה המרכזית השנייה שהוא נוכח בה, בהפגנת הנשים

55 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 149 [ההדגשה שלי, א"ד].

56 שם, עמ' 154 [ההדגשה שלי, א"ד].

57 שם, עמ' 156 [ההדגשה שלי, א"ד].

58 עיקרון תיאולוגי זה הוא וריאציה מקומית של טיעון "שלוש השבועות", שהשימוש בו רווח בקרב גורמים אנטי-ציוניים במסגרת הפולמוס כנגד הרואים בציונות "אתחלתא דגאולה". שתיים מבין שלוש השבועות הן שלא למרוד באומות העולם ושלא לעלות ארצה בעלייה המונית. מקורן של ה"שבועות" במדרש. תלמוד בבלי, כתובות קיא ע"א.

59 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 155 [ההדגשה שלי, א"ד].

60 שם, עמ' 103. פיוט זה, המושר לעתים קרובות בהקשרים שונים במסורת יהודי בבל, נתחבר על ידי פייטן לא-מוכר ששמו הפרטי הוא אברהם, על פי החתום בראשי הבתים. ברומן מובא הבית הראשון מבין חמישה.

נגדו בלשכתו.<sup>61</sup> במהלך הפגנה זו, המבוססת על אירוע היסטורי, פרצו נשות האסירים הציוניים ללשכת החכם ומחו כנגד פעילותו הבלתי־מספקת למען בעליהן הכלואים.<sup>62</sup> העימות מגיע לידי אלימות:

העבה האדומה התייצבה לפני החכם והטיחה בו: "אללה בגד בנו, גם אתה?" ובעצם נפחה דחקה אותו לפינה וידה הגדולה, המונפת בסערת נפשה, פגעה במצנפתו והשליכה אותה מעל ראשו. נפלה דממה. בנחיריים רוטטים הסתכל החכם בקהל שכלשכתו, המתחיל להיות להמון. רוב הנשים השפילו את עיניהן. היאוי הזקן התכופף והרים את המצנפת, ליטף אותה בידו ונשף להסיר האבק מעליה, והגישה לחכם. החכם חבש אותה, זקף את קומתו ועמד חיוור כולו ולא הוציא הגה מפיו. היאוי נשק לידו לעיני כל ומילמל שוב בקול חנוק: "תנו כבוד לחכם באשי, תנו כבוד לתורה".<sup>63</sup>

הפלת מצנפת השרד של ראש החכמים, מצנפת המכונה בפי יהודי בגדאד בשם "עִמָּאמה", היא אירוע רב משמעות. משמעותה מרחיקה הרבה מעבר לבסיס ההיסטורי ה"מקרי" וה"פרטי" שלה, כלשונו של אריסטו,<sup>64</sup> אף שהיא נשענת על גרעין היסטורי.<sup>65</sup> תמונה זו היא וריאנט של קונפיגורציה ידועה בזיכרון הקולקטיבי היהודי – נפילת העטרה או הסרתה מעל ראש המנהיג. הביטוי המקראי "נִפְלָה עֶטְרַת רֹאשֵׁנו" ומקבילותיו הפכו למטבע לשון שגורה.<sup>66</sup> מובנה הוא קינה על אבדן ההנהגה הרוחנית, המלווה בהכרה כי משמעותו התיאולוגית של האבדן היא פגימה מהותית ב"אקסיס מונדי" (axis mundi) המתווך בין שמים לארץ, אשר כמוה כהתגברותו של הַסֵּתֶר הפנים האלוהי. תנועת ידה של המפגינה מתוארת בעמימות מכוונת על ידי המספר, וקשה לקבוע אם הפלת המצנפת היא מעשה מכוון או תאונה

61 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 105–107.

62 סצנת ההפגנה נגד החכם באשי ותקיפתו מבוססת על אירוע היסטורי שאירע ב־23/10/1949. כ־300 נשים הפגימו ותקפו את ראש הקהילה, חכם ששון כד'ורי, בלשכתו, במחאה על פעילות מועטה מדי, בעיניהן, למען אסירי התנועה הציונית. בעקבות ההפגנה האלימה שבעיני משטרת בגדאד הייתה פגיעה בסדרי השלטון התקינים, נעצרו שתי נשים והוטל עליהן עונש מאסר. ראו: נסים קזז, היהודים בעיראק במאה העשרים, ירושלים: יד יצחק בן־צבי והאוניברסיטה העברית, תשנ"א, עמ' 280; שלמה שינה, יעקב אלעזר ועמנואל נחתומי, פרקים בתולדות המחותרת, תל אביב: ארגון יוצאי המחותרת החלוצית בעירק, תש"ל, עמ' 20–21.

63 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 106–107.

64 ראו: אריסטו, פואטיקה, מיוונית: יואב רינון, ירושלים: מאגנס, תשס"ג, פרק ט, עמ' 28–29.

65 בביורפיה של הרב כד'ורי שפירסם לאחרונה בנו בערבית, מסופר על סצנה דומה בה תקפו מתפללי בית הכנסת את הרב כד'ורי במהלך דרשתו בשבת, והפילו את העמאמה מעל ראשו. החכם נתקף חולשה ונזקק לפינוי. ייתכן שפעולה זו נשנתה בהפגנת הנשים, וייתכן שהוטמעה אל תוכה במודע, ביזמת המחבר, או שלא־במודע, בזיכרון הקולקטיבי. ראו: שאؤول חאחאם סאסון חצורי, רاع ورعية: سيرة حياة الحاخام ساسون حصورى, رئيس الطائفة الموسوية في العراق, اورشليم-القدس: رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق, 1999, الجزء الثاني, ص 102 [בתרגום לעברית: שאול חכם ששון כד'ורי, מנהיג וקהילתו: חיי הרב ששון ח'צ'ורי, ראש הקהילה היהודית בעירק, ירושלים: אגודת אקדמאים יוצאי עירק, 1999, פרק ב', עמ' 102]. תודתי לגאולה אלימלך שסייעה בידי לאתר ספר זה בקטלוג הממוחשב, ולאברהם מרדכי שתרגם עבורי מערבית את החומר הרלוונטי מתוכו.

66 איכה ה 16. וגם: "הַשְּׁפִילוּ שְׁבוּ, כִּי יָרַד מִרְאשׁוֹתֵיכֶם, עֶטְרַת תְּפָאֲרֹתְכֶם" (ירמיהו יג 18); "הַסֵּיֶר הַמְצַנֵּפֶת וְהָרִים הַעֲטָרָה" (יחזקאל כא 31); "וַיִּסֶר עֶטְרַת רֹאשִׁי" (איוב יט 9).

בלתי־נעימה. אולם, עצם התרחשותו של המעשה והעמדתה של תמונת העטרה הנפולה די בהם על מנת לחולל תגובה של הלם וצער, קִשָּׁל הופעל כאן קוד תרבותי רב עצמה, והסימן הוויזואלי נחקק בתודעת הצופים כאות שמימי המסמל נכוחה את מצבם בהווה.

המחשבה הדתית המסורתית קשובה הייתה בדריכות לשדרים או לאותות שמימיים שעניינם אישור מעמדו של המנהיג, או לחלופין דחייה שלו. כבר במקרא פירש שמואל הנביא את היקרעות מעילו של שאול כאות להיקרעות הממלכה מעליו.<sup>67</sup> בספרות חז"ל נודע סיפור "שלמה ואשמדאי", שבו מדיח אשמדאי באופן זמני את שלמה שחטא מכס המלוכה. על אף ששלמה שב לבסוף אל כיסאו, הדחה זו היא הפרה חמורה של הסדר הקוסמולוגי והיא מביאה עמה סכנת תוהו לעולם כולו.<sup>68</sup> נפילת עטרתו של החכם באשי מסמנת אפוא, מבחינת הסדר הסימבולי, את קיצה המתקרב של קהילת בבל העתיקה, שהחכם באשי מייצג את סדריה המופרכים, קץ הנושא בחובו משמעויות של "חורבן" תיאולוגי.<sup>69</sup>



חכם ששון כד'ורי חבוש עִמָּאמה,  
בשנת 1950 בערך

67 שמואל א טו 28.

68 ראו על כך בהרחבה אצל: רלה קושלבסקי, הערך "שלמה ואשמדאי", יואב אלשטיין, אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי, כרך ב, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, תשס"ט, עמ' 85–111 ובפרט שם, עמ' 87, ובסעיף הטלוס, שם, עמ' 100.

69 בנאמו של החכם באשי נזכרת אפיזודה נוספת של הסרת המצנפת מעל ראשו, אולם הפעם היה זה אקט של מחאה שנועשה ביזמתו, בשיחה דיסקרטית בארבע עיניים עם העוצר (עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 150–151). פעולה זו נועדה לזעזע את העוצר, והייתה חלק מן המאמץ לבטל את העברת יהודי עיראק אל מחנות ריכוז בזמן מלחמת העולם השנייה, ולבסוף אכן נשאה פרי. ברי כי מובנה של פעולה זו אינו קטסטרופה או אות שמימי מבשר אסון, שכן מדובר בפעולה נשלטת ופונקציונלית.

בעקבות אירועים אלה, החכם באשי אכן מודיע על התפטרותו מהנהגת הקהילה. עמיר ביכר לתאר משבר זה כמשבר סופי בַּמְשַׁתְּמֵעַ, ולא לדבוק בנקודה זו בקורותיו של חכם כד'ורי ההיסטורי, אשר בלחץ השלטונות חזר בו מהתפטרותו וכעבור כשלושה שבועות התפטר בשנית, וכתום ההווה הסיפורי של עלילת הרומן שב אל כס הנהגת הקהילה עד לפטירתו (1954–1971). כחלק מהעצמת המשבר נמנע עמיר גם מלספר על החלפת החכם בראש קהילה לא רבני (יחזקאל שם טוב, בשנים 1949–1954), שפעל למען העלייה ארצה. תחת זאת העדיף לשוות להתפטרות החכם באשי ממדים של אבדן הסדר והריכוזיות בקהילה, המסמנים את הגירתה ופירוקה הקרבים.<sup>70</sup>

בדרכו שלו, הקול הדתי־שמרני המושמע בְּרוֹמֵן תופס אפוא גם הוא את בבל כרחם קמאי רב עצמה ("אם הגלויות"), שהחיבור אליו הוא תנאי בל יעבור לתחייתו של העם, והניתוק ממנו הרה אסון וכמוהו כהפרה מסוכנת של הסדר הקוסמי.

הכותב בוחר להנכיח את התודעה האדוקה, המקובעת בדבוקתה בסדרי החיים הגלותיים ה"ישנים", ואף להעצים את זיקתו הנפשית לבגדאד מולדתו באמצעות דימויה המיתיים כמרחב ראשית "רחמי". בחירות אלו עשויות להתפרש כביטוי לאותו הלך נפש שכונה דן מירון בשם "חרדת ההינתקות" – מעין תשליל לחרדת הנטישה המוכרת לכול מן הפסיכולוגיה ההתפתחותית.<sup>71</sup> כאבי המספר, ועמו המחבר המשתמע, מבקשים להיאחז בדמויות האב המסורתיות מן הקהילה, המתפקדות בשלב זה לא כְּאָב כוחני, אלא כאם מזינה ומגוננת. הם מבקשים לינוק מהן עצמות ויטאליות שכוחן יפה להישרדות העצמי ולשימורו, דווקא לנוכח התביעה התרבותית ההגמונית לסלק אבות אלה ממוקדי הכוח ולכונן תודעה חדשה, חילונית ואנטי־גלותית. גם סברה זו נתמכת בווידויו של המחבר הממשי, שסיפר כי תחילה היה בדעתו לכתוב רק את מפריח היונים כמחווה של כבוד לזכר הוריו, ולא התכוון לכתוב את יתר ספריו. כשסיים את כתיבת הרומן, בדרכו למסירת כתב היד למוציא לאור, מצא כי רגליו הוליכוהו מבלי משים אל גבעת שאול, לבית הקברות שנקברו בו הוריו ודודו. הוא הלך עם כתב היד לכל קבר והודיע לנפטרים כי הספר שלהם מוכן. רק לאחר מכן מסר את כתב היד להוצאת הספרים.<sup>72</sup> עמיר סיפר גם כי עצם מעשה הכתיבה של מפריח היונים קירב אותו אל מסורת אבותיו.<sup>73</sup>

70 חכם כד'ורי הגיש את כתב התפטרותו ב־29/10/1949, כעבור שישה ימים מההפגנה נגדו, אך בלחץ השלטונות שב מהתפטרותו טרם נודעה ברבים. ב־19/11 התפטר שנית, ובשנת 1954 שב למשרתו עד לפטירתו בשנת 1971. ראו: קז, הערה 62 לעיל, עמ' 281 הערה 73; סעדון (עורך), הערה 49 לעיל, עמ' 59–62.

71 דן מירון, הרפיה לצורך נגיעה, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 66–68.

72 מתוך הרצאתו של אלי עמיר ביום עיון לספרנים: "מסע אישי ספרותי מבגדאד לירושלים בעקבות הטריטוריה 'מפריח היונים, תרגול כפרות ויסמין'" (12/7/2011): (accessed October 5, 2013): [www.directrss.co.il/TextPage.aspx?id=6606187](http://www.directrss.co.il/TextPage.aspx?id=6606187)

73 "כתיבת 'מפריח היונים' החזירה אותי למסורת אבותיי ואמונותיהם, כמקור כוח לבנות עליהם, לצמוח הלאה, לאסוף כוח כדי להבין את השינויים המתחוללים סביבך [...]. ההתקרבות לדמות האב ולערכיו מתרחשת בדרך כלל אחרי שהאב הולך לעולמו. אז רואים באמת את ההשפעה העמוקה של בית אבא וסבא במובן הרחב [...]. החיים הם קשים ובלתי נתפסים. החלום והאידיאל נותנים את הכוח, וביהדות נמצאים הן החלום והן האידיאל". עמיר, הערה 36 לעיל, עמ' 17–18.

אולם דומה שאין בכך כדי להסביר תופעה נוספת: כאותה ראייה מיתית של בבל, גם דמותם של מנהיגי המחתרות העיראקיות (אף הלא־יהודים שבהם) מעוצבת בְּרוֹמֵן כדמות גיבורים מיתולוגיים בעלי ממדים עצומים וכוח בלתי־מצוי. את כולם מתאר המספר כענקי גוף רבי עצמה, שדי במראם בלבד כדי להלך קסם על רואיהם ולזכות בהערצתם. הללו (ברובם, לפחות) אינם דמויות אב מובהקות של כאבי, בעלות שייכות "משפחתית" או למצער שייכות "קהילתית" אל זהותו שלו, וקשה להסביר את העצמתו אותם כביטוי לחרדת הינתקות. הראשון והמרכזי שבהם הוא מנהיג ה"תנועה" הציונית בבגדאד – אָבו צֶאלַח אֶל־ח'בֶּאז האופה:

גיבור השכונה [...] הכל קוראים לו אבו צאלח אף־על־פי שהוא לא נשוי. הריהו מן האנשים שסמכותם האבהית מקנה להם מעמד של אב קודם שהולידו ילדים [...] גופו גדול ומוצק [...] עורפו אדיר – כשהוא רוצה לעשות רושם על נערי השכונה, המעריצים את גבורתו ממילא, הוא קושר שק של קמח לעורפו ומניף אותו כשק של נוצות [...] ידי הענקיות מרדדות את הבצק בחבטות קולניות.<sup>74</sup>

השני הוא הארמני האדמוני, מנהיג המחותרת הקומוניסטית:

אסיר ענק, בעל שיער אדמוני מתולתל, הוכנס אל הביתן, שלשלת על קרסוליו ושלשלת על פרקי ידיו [...] הארמני הדף את הסוהר ואת שני שומריו הצידה, כאילו היו ציפורים [...] הסוהרים עמדו בהיכון, אבל חששו להתקרב אל הארמני על אף פקודותיו של המחוטט. הוא עצמו כיוון את רובהו אל המנהיג, וזה לא נע ולא זע, רק חייך אליו חיוך אבהי [...] הסוהרים הוליכו אותו אל תאו [...] קודם שנכנס לשם הפך פניו אל האסירים ונופף את כף ידו כאפיפיור לקהל מאמיניו.<sup>75</sup>

השלישי הוא מנהיגם של המורדים הכורדים, מולא מוצטפא ברזני, הנזכר כבואתו של מולא מוצטפא אחר, ראש הסבלים הכורדים שנשכרו להובלת רהיטי היהודים, המחסלים את תכולת בתיהם קודם לעלייה ארצה:

מנהיגם מולא מוצטפא בֶּאבֶּאן [...], גברתן מוצק כחומה, היה עומס על גבו ארון עץ אדיר שמכסה קיר שלם [...] אפילו ענק שכמותו נראה זעיר תחתיו [...] על־יד סיר ענקי מאין כמוהו מולא מוצטפא מסיר את המכסה, מרכין את ראשו לתוך הסיר ואינו נרתע מחום האדים המיתמרים מן התשריב, מרק הראש [...] אולי הזכירה לי [שירת הסבלים הכורדים, א"ד] את שירתו של הארמני האדמוני בכלא [...] מולא מוצטפא הניח את כפו הענקית על כתפי [...] היה ברור לי שהוא מתכוון ללכת אל מולא מוצטפא האחר, ברזאני האגדי, ששמו מהלך אימים על החיילים העירקים.<sup>76</sup>

74 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 19.

75 שם, עמ' 191–193.

76 שם, עמ' 300–302. ההילה האופפת את דמותו של ברזאני המנהיג מועצמת כאן בשל היותו נוכח־נפקד בהווה הסיפורי (1950–1949): על פי המקורות ההיסטוריים, משנת 1945 ואילך גלה ברזאני מעיראק לאחר שהפסיד במערכה מול כוחות צבא עיראק. הוא חזר רק בשנת 1958, במחווה של

כדי לספק הסבר מקיף יותר לדיבור הזה של עמיר על מרחב הולדתו המיתי ועל הגיבורים המיתיים המאכלסים אותו, ניתן לדבר על מכלול העיצובים הללו של מרחב הילדות בְּרוֹמֶן כעל מְעִין "פנטזיה ראשיתית" (Urphantasie).<sup>77</sup> הפסיכואנליטיקאים לפלנש ופונטליס תיארו פנטזיה זו כ"תצורה של איוויים לא־מודעים" ביחס לדבר מה שהוא ספק מאורע ספק בדיה, המצוי "מעבר לחוויית החיים האישית מזה ולמדומיין מזה".<sup>78</sup> בהקשר הפסיכואנליטי, שבו נזקק פרויד למונח זה, לפנטזיות הראשיות תפקיד מרכזי באָרוֹן הגנאלוגיה של הנפש – לנסות לייצר מענה לשאלה על אודות מקורותיו של הסובייקט ואופן היווצרו, כגון ראשית הופעתה של מיניותו.<sup>79</sup> לפלנש ופונטליס מבחינים בין הפנטזיה המודעת – החלימה בהקִיץ, המכונה בניהם גם "פנטזיה משנית" – שֶׁבָּהּ הסובייקט חווה את עצמו ניצב במרכז ההתרחשויות, לבין הפנטזיה הראשיתית הלא־מודעת, בה הסובייקט הוא רק אחת הדמויות התופסות מקום באותן התרחשויות,<sup>80</sup> הקרובה יותר לשרטוט האפי רחב היריעה ומרובה הדמויות של הרומן. חשיבות מרובה נודעת גם להכרתם בְּתַפְקוֹד הדומה של הפנטזיה הראשיתית ושל המיתוס:

הפנטזיות הראשיות מצביעות גם על הנחה רטרואקטיבית זו: הן מתייחסות לראשית הדברים. כמו המיתוסים, הן חותרות להגיש ייצוג ו"פתרון" למה שנראה בעיני הילד כחידות כבירות. הן מציגות כרגעי הבלחה, כראשיתו של סיפור, את אשר נראה לסובייקט כמציאותו של טבע הדורש הסבר, הדורש "תיאוריה".<sup>81</sup>

בהקשר הרחב, אפוא, אפשר לראות במכלול הדימויים המיתיים של בגדאד וגיבוריה בְּרוֹמֶן ביטויים למעין פנטזיה ראשיתית לא־מודעת. התודעה המספרת את מְפָרִיחַ היונים נתונה בתוכה, ומתוכה היא תופסת למעשה את ראשיתה שלה – את הורתה וחניכתה. הפנטזיה על אודות הרחם הקמאי, דמויות האב הכבירות ואדמת עֶדֶן הבלית היא שמכוננת את שפת הדימויים הבסיסית של הרומן, הנתפסת אצל הקורא כשפה מרובדת שאינה מודעת לאיוויים המשוקעים בה. כגודל המצוקות ואימת החורבן והאבדן הפוקדים את הקהילה היהודית ברומן ערב עקירתה מבגדאד, כן גודל שיעור קומתם של אותם מנהיגים גיבורים בעיני הגיבור המתבונן־מפנטז, הפועלים להצלת עולמם השרוי בסכנה ולגאולתו. לאור הבנה זו, מתבארים ממדיה של הציונות: ממדים מוחלטים, על־אנושיים, של חוק היסטורי או שמא של עורמתו של שׁוֹר ההיסטוריה, כדברי חזקאל המצוטטים לעיל: "גם אלף חכם

רצון טוב מצד הממשלה העיראקית דאז. ראו, למשל: מיכאל אפל, עיראק: מלזכה, מהפכה, רודנות, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, תשס"ה, עמ' 64; 194.

77 מונח זה נזכר לראשונה אצל פרויד בחיבורו: Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien: H. Heller, 1916–1917, 3v.

78 ראו: ז'אן לפלנש וז'אן־ברטרן פונטליס, פנטזיה ראשיתית: פנטזיות על אודות הראשית; ראשית הפנטזיה, מצרפתית: גלית דוידזון, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 47; 53.

79 שם, עמ' 55.

80 שם, עמ' 64–65. הצד השווה שבהם הוא שהפנטזיה באופן כללי היא ישות מעורבת, המורכבת מתמהיל של יסוד "מובנה" קבוע ושל "דמיוני" סובייקטיבי, הנגזר מן החוויה האישית.

81 שם, עמ' 55 [ההדגשה במקור, א"ד].



באשי לא יעצרו עוד את התהליך ההיסטורי המתגלגל".<sup>82</sup> לאמור: הניתוק הקשה, האסוני, מאדמתה־רחמה של בבל, על החיות שבה והכוח הסוגסטיבי שלה כמולדת "גן עדנית", מתאפשר רק מחמת הופעתו של כוח מוחלט, נשגב, שהוא מעל לשיקול דעת פוליטי אנושי כלשהו.

## בבל הקדושה, בבל הזונה

אל אותה השתוקקות לבבל־בגדאד, מרחב הראשית האבוד, נלווית לפרקים במהלך העלילה, ובפרט בחלקיה המאוחרים, תחושה דר־ערכית של נְהייה והערצה מזה ונבגדות וכעס מזה. כשהיא יוצאת תחת קולמוסו המיוחד של עמיר, תחושה זו נחוות אצל הקורא כעמידה מול כוח כביר, מופלא, ולא אנושי ומניפולטיבי בלבד. זיהויו של יחס נפשי זה בקרב דמויות היהודים בְּרומן מורה על כך שמעשה הנטישה של מולדתם אינו מוחלט בתודעתם; הוא רצוף היסוס, לבטים וחרטה. ההכרעה לטובת מעשה ההגירה אינה קלה וחד־משמעית, והיא מלווה בחיבוטי נפש ובקונפליקט פנימי עז. גם מבטו המאוחר של המספר אינו נקי מלבטי נפש אלה, והם מוסיפים להיאחז בהווייתם של גיבוריו גם לאחר העלייה לארץ ישראל.

כפי שסיפר עמיר בריאיון, השם שהוא עצמו ייעד לְרומן בתחילה לא היה מפריח היונים, בעל הקונוטציה של עזיבת הקן תוך נכונות לנטילת סיכון רב, אלא "בבל – הזונה הגדולה מכולן".<sup>83</sup> ביטוי זה נשמע לקראת סוף הרומן מפיו של סלמאן עימארי, אביו של כאבי, לאחר עלותו ארצה:

אוי בגדאד, בגדאד. מאז הפְּרָהוּד רצה להימלט ממנה, לעקור אותה מלבו, לגרש אותה מעיניו וממחשבותיו ומחלומותיו. והיא זונה ארורה. זונת בבל, הזונה הגדולה מכולן, רודפת אחריו לכל מקום, מייסרת אותו בחלום ובהקיץ, נוקמת בו על עזיבתה כמו אשה קנאית [...] מולדת אינה פונדק דרכים שאפשר להחליפו, ולא שן חולה שאפשר לעקור [...] אי אפשר לעקור מהלב אדמה ונהר, דקל ובית־קברות.<sup>84</sup>

"בבל", בהקשר זה, היא דמות אלגורית המזוהה עם האנטיכריסט (צורר המשיח). בברית החדשה כונתה "בְּבַל הַגְּדוֹלָה, אִם הַזְנוֹת וְתוֹעֵבוֹת הָאֲדָמָה", ונובאה נפילתה לעתיד לבוא.<sup>85</sup> על פי המסורת הנוצרית, צורר המשיח (בבל) מתגלה פעמיים: תחילה במלכות רומי, שצלבה את ישו ההיסטורי, ולעתיד לבוא באיחוד של מספר מדינות שסממניהן פאר, שחיתות, וכפירה במשיחיותו של ישו. השלטון של מלכות זו הוא דמוני, ייצוג של הרוע הצרוף עלי אדמות. בבל־בגדאד היא אפוא ישות דמונית, בוגדנית ומסוכנת.

82 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 388.

83 ראו: בלפור חקק, "ראיון עם הסופר אלי עמיר", נהרדעא 17 (אפריל 1996), עמ' 17.

84 פְּרָהוּד: הפרעות ביהודי בגדאד, בשנת 1941. הציטוט: עמ' 452.

85 חזון יוחנן 5, תרגום פרנץ דליטש.

עם זאת, אין להתעלם מכך שדימויי הזונה בבגדאד המודרנית אינם דווקא שליליים אלא דו־ערכיים: הזנות בבגדאד הייתה ממוסדת ומפוקחת פיקוח ממשלתי,<sup>86</sup> והנורמה החברתית בקרב מוסלמים ויהודים מודרניים כאחד אפשרה לראות לעתים בזונה מושא לאהבה. זאת, בשונה מהיחס הפונקציונלי והאינסטרומנטלי־לעיתים אל האישה במוסד המשפחה.<sup>87</sup> בתיאורי הנוף האורבני של בגדאד במפריח היונים, הזונות הן חלק אינטגרלי ומוכר ממערך הבידור, ההסעדה ובתי הקפה (המוסלמיים) בָּעיר.<sup>88</sup>

דימוי זה של הזונה מיטיב אפוא לבטא את אותה תחושה של נבגדות או של נאמנות כפולה, את אותם יחסי נהיה־דחייה עם בבל־בגדאד. אפשר לזהות את אותו יחס פרדיגמטי עצמו נוכח באופן מודע ובלתי־מודע בהיבטים שונים של הכתיבה: בלשון הרומן, בחלקים מן הרטוריקה הפוליטית שבו ובעיצובה של אחת מדמויות המשנה הנשיות.

בלשון הרומן, יחס זה מתבטא בפער בין השפה שהיה אמור להיכתב בה לבין השפה שנכתב בה בפועל. מבחינת הריאליה – לו נמסרו לנו מילותיהן של הדמויות המשוחחות ברומן בשפת המקור, היה עליו להיכתב בערבית־יהודית בדיאלקט עיראקי, במעט ערבית עיראקית ובפחות מזה בעברית. יתרה מזו, עמיר העיד על עצמו כי עד היום שפתו ה"טבעית", הראשונית, המתנגנת בראשו שעה שהוא מדמה בראשו את הקטעים האינטימיים ביותר בכתיבתו, היא הערבית,<sup>89</sup> וכבר נכתב לעיל כי לדבריו שלו אין הוא בקי בערבית של בית מדרש, השגורה על לשונו של החכם באשי. אין להתפלא אפוא שהרומן מלא בביטויים ובניבים מתורגמים מערבית־יהודית, כפי שהראו מנצור ונחתומי.<sup>90</sup> לפנינו אם כן מעשה "חפירה" בערבית המְז'ורית, במינוחם של דלז וגואטרי,<sup>91</sup> שבו הערבית נתבעת לבטא

86 במפריח היונים מסביר סלים אפנדי למיס סילביה האנגלייה: "אצלנו יש פיקוח ממשלתי. קוראים למוסד הזה פְּרַחְאנָה [ערבית: בית בושת]". ראו על כך, למשל: יהודה (ג'ורג'י) ברשן, יהודי בצל האסלאם: פרקי זכרונות מבגדאד, רמת גן: הוצאת המחבר, תשנ"ח, עמ' 125.

87 השוו: מיכאל, הערה 9 לעיל, עמ' 55: "הוא לא שאל את עצמו אם הוא אוהב אותה. במקום שגדל אין שואלים שאלה כזאת. אין גבר אוהב את אשתו. מותר לאהוב מופקרת [...] אם תקום ותודיע שאתה אוהב את אשתך, תכתים את שמה". השוו גם סיפור האהבה "דרך פרידה" מאת שמעון בלס. בלס, הערה 9 לעיל, עמ' 40–88. וכן אהבתו של עבד לפאוזיה: "את אושרו מצא אצל פֶּאֶזְיָה, הזונה המוסלמית, שהיה הולך אליה דרך קבע בלילות שבת". עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 30. השוו גם שם, עמ' 181; 233.

88 ראו למשל: עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 130; 173, 178–182, 343, 387.

89 ראו דבריו לדפנה לוי בריאיון שנערך לאחרונה: "אני עדיין מדבר עם עצמי בערבית, במקמה־לוּשֵׁן שלי, שהיא תערובת של עברית וערבית וארמית. את כל קטעי הרומנטיקה אני כותב בערבית מתורגמת לעברית". מתוך: "שמו אותי בקופסא ומתפלאים מה פתאום יצאתי", המדור לאיבוד קרובים: הבלוג של דפנה לוי (9/2/2011): <http://thedaphna.wordpress.com/> (accessed October 5, 2013): 2011/02/09/%d7%a9%d7%9e%d7%95-%d7%90%d7%95%d7%aa%d7%99-%d7%91%d7%a7%d7%95%d7%a4%d7%a1%d7%90-%d7%95%d7%9e%d7%aa%d7%a4%d7%9c%d7%90%d7%99%d7%9d-%d7%9e%d7%94-%d7%a4%d7%aa%d7%90%d7%95%d7%9d-%d7%99%d7%a6%d7%90%d7%9a

90 מנצור ונחתומי, הערה 2 לעיל.

91 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קֶפְקָא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 49–50.

מחשבה בשפה זרה שהיא דיאלקט של שפת "אויב"; יתרה מזו, היא אף מתייחסת במודע לכך שהיא עצמה, במהותה, ה"אחר" הלשוני, אף שהיא שפת הרומן:

[אבא] לימד אותי להתחזות למוסלמי, לדבר מוסלמית [...] לשמי היהודי יעקוב כאבי צירף שם מוסלמי – סעיד, וזה מצא חן בעיני דווקא, אבל איש לא קרא לי בו. וכמו מחשש שמא לא יספיק כל זה, היה ממלמל ליתר בטחון כל אימת שנפרד ממני: "השם ישמור דרכיך". בשפה ההיא.<sup>92</sup>

במשולש היחסים שבין העברית, הערבית-היהודית והערבית-המוסלמית פְּרומן, העברית היא המדוברת פחות במרחב הפומבי של העיר. אף את השם כאבי – וריאציה מקומית, ערבית-יהודית, של השם העברי יעקב – נתבעים להסתיר כשיוצאים מגבולות ה"גטו" היהודי. לאורך הרומן פזורות סצנות דומות לזו שבהן כאבי ואחרים נדרשים להעלים את זהותם בהיקלעם אל חברת המון ערבי. עליהם לדבר בערבית-מוסלמית ולא בערבית-יהודית, שתסגיר את מוצאם, מחשש לחייהם. מקרים הפוכים, שבהם מוסלמי פונה אל יהודים כדיאלקט היהודי כמחווה של כבוד, נדירים יחסית, והם שמורים לנכבדי הקהילה ולעשיריה, שהשלטונות חפצים בקרבתם.<sup>93</sup> מחוות הדיבור בעברית מעטות אף מזה.<sup>94</sup>

לשון הרומן משקפת אפוא שפת ביטוי זרה לעצמה, חדורת חשד ואי אומן באשר ליכולתה האותנטית להצביע על הריאליה שהיא מתארת. עצם השימוש במדיום זה מבטא את אותה פרדיגמה של נבגדות בעל כורחו של הדובר, שלא בטובתו. תחת שיוכל לתאר נכוחה את תמונת העולם של ילדותו, עולם שנחווה בשפה שהיה עליו להסתירה מעם שכניו המוסלמים (ערבית-יהודית), כעת עליו להסתיר את אותו הדיאלקט מפני קוראי העברית, המתייחסים אליו בניכור ובמשטמה מפני הערבית – שפת ה"אויב" הטבועה בו. כך הדובר מוצא עצמו נבגד פעמיים על ידי מולדתו הבבלית – בתחילה, בחוסר ההכלה שלה כלפיו בהיותו זר בתוכה; לאחר שהיגר ממנה אל מדינת ישראל, הוא מגלה כי שפת האם הבבלית שהביא עמו, עומדת לו לרועץ.

ברטוריקה הפוליטית הננקטת ברומן בידי דמויות שונות, ניתן לזהות שני דפוסים עיקריים של יחס אל בבל ה"בוגדנית" מצד יהודיָה: כעס ותהייה.

הכעס מופנה בעיקר כלפי ההמון המוסלמי, העוין את המיעוט היהודי ומפגין אלימות כלפיו. אדואר, חברו היהודי הקומוניסט של כאבי, קובל על הקלות שההמון מוסת בה לשנאת יהודים:<sup>95</sup> "הם [ההמונים] מסכנים, נבערים מדעת. צריך לחנך אותם [...] זאת

92 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 92 [ההדגשה שלי, א"ד].

93 לדוגמה: "סמל המשטרה המופקד על משמר ביתו [של החכם באשי, א"ד], שהיטיב לדבר יהודית-עיראקית, קידם את פניו בקידה עמוקה" (עמיר, שם, עמ' 102).

94 כגון שימושו של הפאשה נורי אל-סעיד בביטוי העברי "החסר משוגעים אני?" במהלך שיחתו עם עימארי הגדול. עמיר, שם, עמ' 406.

95 למשל בנאום ההסתה של חאג' יחיא במהלך הפרהוד לג'יהאד כנגד היהודים. עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 143-144.

הארץ שלנו".<sup>96</sup> תגובה חריפה מזו נשמעת בימי ה"פְּרָהוּד" מפי אחד מיושבי בית הקפה, אבו יוסף: "הם טימאו לנו את אדמת עיראק".<sup>97</sup> אולם בשיחתו של הפאשה נורי סעידי (1888–1958) עם עימארי הגדול, שיחה שרובה הוא מונולוג של הפאשה,<sup>98</sup> מתברר כי גם האליטות אינן חפות ממשטמה ומצרות עין כלפי הישגיהם של היהודים וכי הן מצדדות בסילוקם מאדמת עיראק.<sup>99</sup> באוזני עימארי הפאשה משבח את החכם באשי, ואומר שהוא מדינאי ותיק בעל חושים פוליטיים חדים.<sup>100</sup> כך נוצר הרושם כי רק פוליטיקאי מיומן וממולח מסוגל להגן על קהילתו ולהבטיח את הישרדותה באווירה הפוליטית המסוכנת והבוגדנית של ימים אלה בבגדאד. גם כרים עבד אל־חק, עורך הדין התומך בעיראק דמוקרטית, מתהדר בהשקפה שוויונית ו"נאורה" ביחס למיעוט היהודי – "זו ארצכם, אתם צריכים להיאבק עליה שכם אחד עם הכוחות הנאורים שבה ולהביא שינוי [...] פיתרון אינו בריחה. ארץ מולדת אינה בית־מלון שעוזבים כשלא נוח".<sup>101</sup> אולם דיבוריו הנאורים אינם מפריעים לו לנצל את תלותה של אשת חזקאל, האסיר הציוני, בחסדיו בתור פרקליט מוסלמי, על מנת לסחוט ממנה טובות הנאה מיניות מדי לילה.<sup>102</sup>

חיאוי מאשים את המוסלמים המקומיים בעושיק ובמוסר כפול, ומטעים את נאמנותו שלו לבבל:

בכל קדמנו להם, בכל היינו לפנייהם. אפילו אל בכל כאנו לפנייהם [...] בגדאד שלנו היא כמו שהיא שלהם, כמאמרם: "האמונה לאללה והמולדת לכל". ולא עוד אלא שמפה יצא אברהם אבינו. ואני טוב לי המקום הזה יותר מכל מקום שבעולם, עד שיכשר הדור ויבוא משיח צדקנו.<sup>103</sup>

כעסו של כאבי המספר מובע בנימה אירונית, עם תיאורה הסימבולי של סופת חול בבגדאד: "ובעיר הקרויה דָּאֵר אל־סֶלָאם, לא היו לא השלום ולא השלוה".<sup>104</sup> דבריו אלה מביעים את מחאתו הפנימית כנגד הכיבוש הערבי והעישוב מחדש של המרחב הבבלי בידי מי שנטלוהו בכוח הזרוע במאות השביעית והשמינית. אף המוסלמים עצמם, כפי שנרמז בדבריו, שינו את יחסם הסובלני אל יהודי המקום. עם הקמתה בידי הח'ליף העבאסי ג'עפר אל־מנצור במאה השמינית, נקראה בגדאד עיר השלום (מדינת אל־סלאם) או בית השלום (דָּאֵר אל־סֶלָאם), כלשונו של כאבי, וידעה ימי פריחה ושגשוג חומריים ותרבותיים. צורת העיר

96 שם, עמ' 45.

97 שם, עמ' 142.

98 שם, עמ' 398–409.

99 על תכניתו של נורי סעידי לגירוש יהודי עיראק ראו: Ya'akov Meron, "Why Jews Fled the Arab Countries", *Middle East Quarterly* 2, 3 (September 1995), pp. 47–55.

100 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 397; 401.

101 שם, עמ' 168.

102 שם, עמ' 373.

103 שם, עמ' 146.

104 שם, עמ' 274.

הייתה מעגל שנבנה סביב מרכז דתי ואדמיניסטרטיבי, מה שביטא בעיני רבים ייצוג של הסדר הקוסמי, מעין מנדלה (mandala) גדולת ממדים.<sup>105</sup>

כאבי אף רומז לשיעור הקומה המוסרי של העיר ויושביה בתיאור החומרי של לילות הזימה בְּעִיר: "ההמולה כולה הייתה כמבשרת את בואו של ליל מדוחים קיצי, לילה של שכרות וזנות בעיר שקועה בחטא".<sup>106</sup>

בצד הכעס על "בגידתם" של המוסלמים ביהודי המקום, שראו בבבל מולדת ונתנו לה מחלבם ומדמם, מביע כאפי תהייה על האבסורד שבמצב זה:

איך זה בעצם החלה האיכה הזאת, ומה הטעם במלחמה הזאת. כאמת הם חוששים מאתנו, מיעוט מבוטל שכמונו בתוכם? כמה אנחנו שונים מהם? אנחנו נראים כמוהם, נימולים כמוהם, מדברים ערבית כמוהם, שרים את שיריהם, רוקדים את ריקודיהם – למה זה עדיין לא קיבלו אותנו, למה זה הם נועצים בנו עיניים מאיימות, הולכים אחרינו כצל בכל מקום, למה זה יש להם צורך לראות בנו זרים, שונים, בני חסות, ולראות בעצמם אדונים, מלכי הארץ.<sup>107</sup>

תהייתו של כאפי בדבר זהותו ונאמנותו הכפולה גוברת בשעה שהוא נקרא לכתוב חיבור על אהבת המולדת. אדמת בבל מדומה בדבריו לרחם ולאהובה שמשתוקקים להיבלע בתוכה, מעין ארכיטיפ ראשוני של "אימא אדמה" (earth mother archetype):

ומה היא מולדת ואהבת המולדת, לעזאזל? בני אדם, אדמה, פרחים, נהרות, ריחות, ריחותיה של עיראק שלי, לפעמים נדמה שהם אופפים ומחברים כמו דָּחַם, מעירים תשוקה להתמכר להם בלי מחשבות, בלי התנגדות, להיטמע, להיבלע, לאהוב אותם בפשטות, בלי סיבוכים מיותרים. אכן נקל לכאורה לפלאח הפשוט והנבער, שנולד על אדמה ומים, והוא חורש וזורע, נקל לו לדעת מהי מולדת, הוא עצמו המולדת, עץ נטוע על אדמתו. סבא הגדול טבע את רגליו בטיט החידקל, זרע אורז ודגנים, קצר חיטה ושעורה. אמנם ביקר בארץ ישראל, נשק לעפרה, השתתח על קברי האבות, נשק לאבני הכותל, קנה אדמות, אבל חזר הנה. אינני יודע מה אכתוב.<sup>108</sup>

אולם גם לתהיותיו המושמעות בתום נאיבי מתגנבת נימה של מחאה על אי הצדק שבגורל היהודי:

105 כך על פי: Jacob Lassner, *The shaping of 'Abbasid Rule*, Princeton: Princeton University Press, 1980. סיכום של דבריו ותיאור נרחב של ייסוד העיר הובאו אצל: Nezar Alsayyad, *Cities and Caliphs: On the Genesis of Arab Muslim Urbanism*, New York: Greenwood Press, 1991, pp. 117–123, esp. 120.

106 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 163.

107 עמ' 92.

108 עמ' 203–204 [ההדגשה שלי, א"ד].

לא אחת אני חולם להיות מוסלמי, בעפיה שחורה ובעקל מהודר של שיח' שמגלגל מסכחה של ענבר. הלא אני יודע את ההיסטוריה, את התרבות, את השירה, את המוסיקה, אני אוהב אותה כמוהם. כמה טוב יהיה לחדול להיות מאויים, לא לחוש אותם כצל בגבי, להיות אחד מהם, כמו אסמאעיל, בן הרוב השליט, הכל יכול, בן-חורין כמוהם להלך ביניהם שקט ובוטח, להיות מלח הארץ, לדעת כי אללה שלי, העולם שלי, המדינה שלי, הכל שלי, המשרות, התפקידים, ראשות הממשלה.<sup>109</sup>

בעיצובה של אחת מדמויות המשנה הנשיות כמטונימיה לבלל-בגדאד מובא אותו דפוס פרדיגמטי של יחסי נהייה-דחייה אל שיאו האמנותי פָּרוּמֵן: דמותה של סלימה פאשה,<sup>110</sup> הזמרת היהודייה המתבוללת, מטונימית לבגדאד – היא מעין קדושה וזונה. להבדיל מִבְּהִיה, רקדנית הבטן המוסלמית המביאה את סלים אפנדי היהודי ואת השיח' ג'אסם המוסלמי לידי טירוף הדעת מרוב תשוקה, שדמותה מעוצבת כמין אלילה שכל כולה מחמדי גוף דיוניסיים, סלימה מתוארת כבעלת הוד אצילי, קסם רב ותבונה. אף על פי כן, גם קסמה זה הופך אותה נחשקת מאוד ומשווה לה ממד של מופקרות: "בני-אדם משלמים במיטב כספם כדי להיות במחיצתה [של סלימה, א"ד]. את גן עדן תפתח לפניך [...] הזמרות נחשבות לזונות, נשים מופקרות חסרות מוסר."<sup>111</sup> את הפן הנוסף, ה"קדוש" שבאישיותה (מעבר לקונוטציה החיובית שבאפיון שירתה – "זמיר גן עדן"),<sup>112</sup> מעטים מכירים. רק לקראת סוף הרומן מגלה הפאשה נורי סעיד את אוזנו של עימארי הגדול: "אם עדיין לא הובא [חיזקאל עימארי, א"ד] למשפט ולא נשלח לעולם האמת, עליכם להודות על כך לסלימה פאשה [...] באה אלי והתחננה על חייו."<sup>113</sup> כצפוי, משפחתו של סלמאן עימארי, אביו של כאבי שביקש בצעירותו לשאתה לאשה, הסתפקה במבט סטריאוטיפי וראתה בה מופקרת חרף מחאותיו של סלמאן:

אמו [של סלמאן עימארי, א"ד] מיררה בככי. אמרה שהעיר כולה מרכלת. אין איש רוצה לשאת את אחיותיו [...] הוא אמר לאמו שסלימה אשה צדקת, עוזרת לעניים, משיאה בנות עניות, משתדלת על יהודים אצל הגויים, מדליקה נרות שבת, צמה בכיפור, נשמה טובה [...] אביו ישב בפנים אפורות [...] ולא אמר לו

109 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 162. על זהותו הערבית של עמיר ראו השוואתו למחפוז (Broder), הערה 2 לעיל), וכן מפגשיו עם אינטלקטואלים ערבים במקומות שונים בחו"ל לרגל צאת התרגום של מִפְּרִיחַ היונים. ראו, למשל: כרמית ספיר-ויץ, "מפריח יונה לבנה", nrg מעריב (28/3/2010) (accessed October 5, 2013): <http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/087/356.html>

110 דמות זו מבוססת על דמותה ההיסטורית של סלימה מוראד (פאשה) (سليمة مراد; 1912–1974), זמרת יהודייה שזכתה לפרסום רב בעיראק למן שנות השלושים ואילך, והתגוררה בה עד לפטירתה. 111 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 269 (ההדגשה שלי, א"ד). הקשר הניטשאני בין אמנות המוסיקה לבין הדיוניסי פורץ הגבולות, או ביתר פירוט בין הזמרת לבין ערעור יציבותו של מוסד הנישואין שב ומופיע גם ברומן אהבת שאול לאלי עמיר, בנהייתה של רֶבֶקָה אִם הגיבור אחר ששון בן-דודה, הזמר-חזן. ראו: אלי עמיר, אהבת שאול, תל אביב: עם עובד, תשנ"ח, עמ' 44–51. השוו גם תיאור ההנאה הארוטית-ממש המלווה בגניחות ובשיכרון חושים אצל יהודים וערבים הצופים בזמרתו של עבד אל-מוטליב. עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 52–53.

112 שם, עמ' 312.

113 שם, עמ' 408.

אלא "כשתמאס בך, ייהרסו חייך" [...] והוא לא עמד בלחצה של המשפחה, ועזב את סלימה.<sup>114</sup>

התרעת המשפחה בפניו כי מדובר בפאם פאטאל שתביא להרס חייו הייתה לנבואה המגשימה את עצמה, ואף שנשא אישה אחרת (אם כאבי), לא התאושש מפדנתו ממנה עד אחרית ימיו.

עזיבתו של אביו של כאבי, סלמאן, את סלימה, כמוה כנבואה לעזיבת הקהילה היהודית את בבל-בגדאד האהובה, בשל הפחד וחוסר האמון ביחס אליה. תגובתה של סלימה קשה: "אתה לא גבר"<sup>115</sup> סלמאן משיב: "מי יודע, אולי העיסוק הזה בציונות ובמחחרת בא גם כדי לשקם את דמותי בעיני' [...] בחוץ עמד רגע מאחורי דלתה, ואמר לנפשו: 'לא גבר'".<sup>116</sup> פרויד כינה סוג זה של נזירוז בשם "אימפוטנציה נפשית" (psychische impotenz), הנובעת מן הקושי להכיל בכפיפה אחת, ביחס אל אותה פרסונה, הן אהבה הן תשוקה, כתביעתה של התודעה הרומנטית. תוצאתו של תסביך זה, שפונה גם תסביך ה"קדושה-זונה" (Madonna-whore complex), היא הינתקות ממושג האהבה, בשל החרדה שהוא מעורר.<sup>117</sup>

סלימה מדומה גם לאם בעיני יהודי בגדאד, כמו בגדאד עצמה, המכונה ברומן "אם הגלויות":<sup>118</sup>

סלימה שרה בקול נשנק [...] מי ידע אורחות ההגירה/ מי יתן ותהיה הדרך צלחה [...] וכאילו אל השיר הזה ייחלו, לשמוע כמין אישור מפיה של אמם ואחותם [...] בשירתה ביטאה את מאויהם, והם הרעיפו עליה את כל אהבתם לבגדאד עירם, שהם עוזבים אותה לכלי שוב.<sup>119</sup>

"האם והאחות" המוכרת היטב משירו של ביאליק, אינה אלא פריטת "האהובה הטובה", האימהית והמסוככת כרחם, לשתיים מן הפרסונות המרכיבות אותה.<sup>120</sup> בבל-בגדאד המשתקפת

114 שם, עמ' 274.

115 שם, עמ' 316.

116 שם, עמ' 316-317.

117 פרויד דן בכך במאמרו "על הנטייה האוניברסאלית להשפלה בתחום האהבה": Sigmund Freud, "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love" (Contributions to the Psychology of Love II), James Strachey (English Trans. and Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 11: *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works*, London: Hogarth Press, 1957, pp. 177-190. דבריו הובאו בהרחבה אצל: סטיבן א' מיטשל, האם יכולה אהבה להתמיד? גורל הרומנטיקה לאורך זמן, מאנגלית: יעריט ואלד; הקדמה ועריכה מדעית: מאיר ברגר, (תל אביב): תולעת ספרים, תשס"ט, עמ' 36-42.

118 עמיר, הערה 1 לעיל, עמ' 149; 197; 360.

119 שם, עמ' 314 [ההדגשה שלי, א"ד].

120 חיים נחמן ביאליק, "הכניסיני תחת כנפך", כל כתבי ח. נ. ביאליק, מהדורה שנייה, תל אביב: דביר, 1939.

כבבואה בסלימה, אפוא, אינה אלא ניסיון לתקן את אותו כישלון חרוץ של מימוש ייעודה כ"עיר השלום" (מדינת אל־סלאם) הנזכרת לעיל, הניחנת ביכולת הכלה ובסובלנות כלפי כל תושביה. אולם אותו ממד של קסם אפל הטבוע בה, המעורר יצרי אהבה, קנאה והרס מודחקים, אינו מאפשר לצדדיה הנאורים, האפולוניים, להשליט עליה סדר רציונלי של שלום ואחוה. אחרי כל זה, עדיין נותר מקום לשאול – האמנם כך ביקש הכותב לתאר את בגדאד הממשית בעיניו, או שמא עיקר עניינו בתיאור האופן בו נקלטה בתודעתם של היהודים העקורים מביתם המתבוננים בה, מתייסרים לאין קץ בתסביך "הקדושה והזונה", ומאששים מבלי דעת את דברי פרויד על הלוקים ב"אימפוטנציה נפשית": "במקום שהם אוהבים, אינם חושקים, ובמקום שהם חושקים, אינם יכולים לאהוב"<sup>121</sup>

כך או כך, ניתן לסכם ולומר כי התבוננות באותה שכבה נסתרת, מחוקה או מודחקת שבמפריח היונים, הבנוי כמין פלימפססט, מוֹרָה על יחס דו־ערכי כלפי בבל־בגדאד. יחס זה כרוך בטרירת הגבולות בין מולדת לגלות, בין שייכות לניכור, בין משיכה לדחייה, בין אמון לחשד ובין קדושה לטומאה. מעשה ההגירה המתואר ברומן, כפוי ורצוי בעת ובעונה אחת. אין הוא יכול עוד להתבאר כפרקטיקה של מה שחביבה פדיה כינתה "גלות־מרצון", שהסובייקט (היהודי) מנסה בה באורח אוטונומי להתפרק מעולם של ערכי הקולקטיב (בבל־עיראק) ומערכות ההבניה הפוליטית שלו ולהתאזרח מחדש במרחב האוטופי המיוחל (ציון).<sup>122</sup> למעשה זה נלוות איכויות נפשיות עמוקות של הגליה מאונס ושל גירוש הנושא סמנים של ענישה ונבגדות. נדמה כי דווקא על סף ההליכה הנכספת אל ארץ ישראל, אל המרחב האוטופי הנחלם מזה דורות רבים, מתעוררים ברומן ביתר שאת מאויים הפוכים, אל בבל־בגדאד על ייצוגיה הרוחניים והחומריים, ההיסטוריים וההווים. מאויים אלה מערבים חרדת הינתקות בפנטזיות שיבה אל מקור קמאי־רחמי, פנטזיות שמימושן נחסם על ידי נזירות וקונפליקטים פנימיים בלתי־פתורים, הנותרים כאלה גם לאחר העלייה ארצה.

אוניברסיטת בר־אילן.

121 דברי פרויד אלה, מתוך מאמרו הנזכר בהערה הקודמת, צוטטו כאן: מיטשל, הערה 117 לעיל, עמ' 39.

122 על מושגי ההגליה, הגירוש וגלות־מרצון ראו: חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 29–30.



# בין המקום הזה למקומות אחרים: הקולנוע האתי החדש

## נורית גרץ

בסרט שיחות נפש<sup>1</sup> הגיבורים, בני דור שנות השישים של המאה הקודמת, סוקרים את הדרך האידיאולוגית שעברו עם השנים, התקוות הנכזבות, חלומות שקרסו, האמונות שהתמוטטו.

- דובר 1: היינו כבר הכול. ממש לא ייאמן. בדלנים, עצמאים, דוגלי עצמאות קוובק, שותפים לתנועה לעצמאות קוובק.
- דובר 2: בהתחלה היינו אקזיסטנציאליסטים.
- דוברת 1: קראנו את סארטר ואת קאמי.
- דובר 3: לאחר מכן פרנץ פנון. נעשינו אנטי־קולוניאליסטים.
- דובר 1: קראנו את מרקוזה ונעשינו מרקסיסטים.
- דובר 2: מרקסיסטים־לניניסטים.
- דובר 4: טרוצקיסטים.
- דוברת 2: מאואיסטים.
- דובר 1: חרי סולז'ניצין השתנינו. נעשינו סטרוקטורליסטים.
- דובר 2: סיטואציוניסטים.
- דוברת 1: פמיניסטים.
- דובר 3: דקונסטרוקציוניסטים.
- דובר 2: יש איזשהו "איזם" שלא סגרנו לו?
- דובר 3: טמטומיזם.

היסטוריה זאת של מפלות ואכזבות היא ההיסטוריה של התרבות המערבית ובמהלך של דיאלוג מפותל ומסובך, זוהי גם ההיסטוריה של התרבות העברית והישראלית. הסרטים שיידונו במאמר זה, ביניהם מדחוזת<sup>2</sup>, שנת אפס<sup>3</sup>, ביקור התזמורת<sup>4</sup>, נזהאת אל־פואד<sup>5</sup> ומועדון

1 Denys Arcand, *The Barbarian Invasions*, Canada, Franc, 2003, הופץ בישראל בשם שיחות נפש.

2 שירה גפן ואתגר קרת, מדחוזת, ישראל, צרפת 2007.

3 יוסף פיז'חדזה, שנת אפס, ישראל, 2004.

4 ערן קולירין, ביקור התזמורת, ישראל, ארה"ב, צרפת, 2007.

5 ג'אד נאמן, נזהאת אל־פואד, ישראל, 2006.

בית הקברות,<sup>6</sup> מתמודדים אתה ומנווטים אותה לכיוון חדש, אל אוטופיה אתית רבת זהויות המחפשת, מבעד למיעוטים אתניים, לאומיים, גזעיים, מגדריים, את האדם האחד המיוחד והיחיד. יחיד זה אינו מתקיים כמרכז הכובד של הבריאה ואינו תופס את הזולת כזה לך, אלא פונה אל האחר כאל אחר, כאל מי שלעולם לא יובן עד הסוף, ודווקא מתוך הבנת המרחק הבלתי ניתן לגישור ממנו, מגלה עמדה אתית כלפיו.<sup>7</sup>

האופציה האתית שמציגים הסרטים הללו מציעה בין השאר תגובה לקיטוב החברתי והלאומי, קיטוב שהתחדד בחברה הישראלית בשנים האחרונות, לשנאת הזרים, לחוסר הסובלנות לדעות מיעוט ולהסתגרות האתנוצנטרית. על רקע זה, מחפשות יצירות הקולנוע הנדינות כאן אפשרויות לשיח שונה שיתבסס על ההבנה לאחר באשר הוא. בחלקן הן מעצבות כך סוג חדש של קשרים בתוך החברה הישראלית וסוג אחר של יחסים בין חברות, עמים ודתות – היהודים והערבים, המוסלמים והנוצרים. בחיפושיהן, ואולי אף מתוך חוסר האמונה באפשרות לגלות את השיח הזה במציאות, מייצרות היצירות הללו היסטוריה קולנועית כתחליף להיסטוריה החברתית הלאומית.

ולטר בנימין דיבר על כוחו של היופי האסתטי להתגבר על חוסר יכולתה של ההיסטוריה לשחזר את העבר ולאפשר לחיות אותו מחדש. על פי בנימין, כל עוד לא נמצא דרך לקשר בין העבר לעתיד, יצירת האמנות היא שתבטיח את הישארותה של התרבות הנצברת דרך ייצוגים אסתטיים של העבר.<sup>8</sup> בעקבות בנימין אפשר לומר שהסרטים הישראלים מחליפים את ההיסטוריה של התרבות הישראלית במסורות קולנועיות מסוגים שונים ובאמצעות האסתטיקה הקולנועית הם מייצרים היסטוריה אלטרנטיבית שבה העבר, ההווה והעתיד מובילים אל תפיסה אנושית חדשה – תפיסה אתית. במקום להישען על מסורות מתוך התרבות הישראלית הם משתמשים בשפת הקולנוע האמריקני העכשווי, הפוסט־מודרני, אך חותרים תחתיה, בעודם מאמצים, תוך שינויים ועדכוניים, את שפת

6 טלי שמש, מועדון בית הקברות, ישראל, 2005. בניגוד לסרטים האחרים המוזכרים והנודנים, מועדון בית הקברות הוא סרט תיעודי. הניסיון כאן הוא לבחון תופעה שחוצה סוגות ופרקטיקות קולנועיות אודות אופני השימוש באמצעים קולנועיים אמנותיים כדי לעצב מציאות אתית. ביחס למוקד זה ההבחנה בין התיעודי לבדיוני משנית.

7 עמנואל לוינס, כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2010. במקורה האוטופיה היא תיאור של חברה אלטרנטיבית, הרמונית, מושלמת, "חברה צודקת ומאושרת, שסדריה הפוליטיים, בעיקר הכלכליים, טובים יותר מאלה הקיימים" (יפתח גולדמן, הקיבוץ כאוטופיה, משרד הביטחון ההוצאה לאור, 2012). ביצירות ישראליות רבות שנוצרו בעשורים האחרונים תפישות אתיות המתמקדות ביחסים שבין אדם לאדם החליפו את האוטופיה הסוציאליסטית בהתוויית דרך לאוטופיה מסוג אחר. פרדריק ג'יימסון מדבר על אסתטיקה אמנותית כאחת האפשרויות לעצב תמונה אוטופית (פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תל אביב: רסלינג [1984] 2002). וראו גרץ Nurith Gertz, "The Kibbutz between the Past and the Present", *Israel Studies Review*, 30 (1), Summer 2015, 86–100 (the Present", *Israel Studies Review*, 30 (1), Summer 2015, 86–100). לדיון בקשר שבין האוטופיה הסוציאליסטית לאוטופיה האתית; וראו לגבי הדיון האתי של ג'יימסון הערה מספר 31).

8 Walter Benjamin, "Unpacking My Library – A Talk about Collecting", Michael William Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 2: Part 2: 1931–1934, Harvard University Press, [1931] 2005, pp. 486–493; ראו גם Giorgio Agamben, "The Melancholy Angel", *The Man Without Content*, Stanford University Press, [1994] 1999, 104–117.

הקולנוע האירופאי של אמצע המאה שעברה.<sup>9</sup> הם בונים כך רצף קולנועי כתחליף לרצף ההיסטורי הישראלי.

מתוך מגוון הסרטים יתרכזו מאמר זה בעיקר בשני סרטים ישראלים המרכיבים מספר אפיזודות סיפוריות נפרדות מנותקות זו מזו לכדי סרט שלם (מדוזות; שנת אפס). סרטים אחרים, ובעיקר ביקור התזמורת, נזוהאת אל פואד ומועדון בית הקברות, ירחיבו את היריעה ויאפשרו להצביע על תופעה קולנועית ואולי אף תרבותית מקיפה יותר.

סרטים אמריקנים שנוצרו בשנים האחרונות, כמו מגנוליה, תמונות קצרות, בבל והתרסקות, בנויים על צירי עלילה נפרדים, מרחבים מפורקים ותחומי זמן שונים, שהמאחד ביניהם לעתים הוא האדישות האנושית, האלימות, השנאה והגזענות. הם יוצרים פוליפוניה של גיבורים, עלילות וסיפורים המתרחשים במקומות שונים, ללא זמן, מרחב או משמעות שיאחדו ביניהם ויקשרו אותם זה בזה. סרטים אלה, המשתייכים לסוגת סרטי האפיזודות המכונה mosaic film או multi-plot films, צמחו על רקע השקפות רב-תרבותיות המכירות בהבדלים אתניים, גזעיים, לאומיים ומגדריים. אך הם מציגים את הכישלון של ההשקפות הללו, שהפכו את ריבוי הזהויות לריבוי של מכלולי גזע, מגדר, לאום ואתניות, הנאבקים זה בזה, מבקשים להשתיק זה את זה ומותירים בעינן את האלימות, חוסר הסובלנות והגזענות שלא הצליחו לדכא.

הסרטים הישראליים משלבים מבנה זה עם האסתטיקה של הקולנוע האירופאי מאמצע המאה שעברה, שצילים מרחבים גדולים וריקים של בדידות וגיבורים תועים בתוכם, נעלמים, מתרחקים זה מזה ומהמצלמה ונראים כך זרים ומנוכרים מול הנוף ומול בני אדם (למשל בסרטים של פדריקו פליני, מיכאלאנג'לו אנטוניוני, אינגמר ברגמן, ז'אן-לוק גודאר ואחרים). ואולם, בסרטים הישראליים הנתק בין העלילות, הגיבורים והמקומות, שאפיין את קולנוע האפיזודות האמריקני, מתאחה, והמרחבים והמרחקים שסימנו בקולנוע האירופאי זרות וניכור בין אדם לאדם ובין אדם לנוף, משמשים כאן דווקא להצגת יחסים אנושיים ללא השתלטות, ללא ניסיון להתמזג עם הזולת, להשתרש בו וכך למחוק אותו.<sup>10</sup>

9 שפה זו, של אמצע המאה שעברה, מפרה את הקולנוע האירופאי האמנותי עד היום. Thomas Elsaesser, "Hitting Bottom: Aki Kaurismaki and the Abject Subject", *Journal of Scandinavian Cinema*, 1.1, 2010, pp. 105-122.

10 לגבי סרטים אלה ראו: Régine-Mihal Friedman, "Double meurtre sur la 443: tuer et pleurer", *Mélanges pour, Marc Ferro, Sylvie Dallet and Michel Cade* (eds.) (forthcoming); Sandra Meiri, "History, Trauma and Ethics in Judd Ne'eman's Cinematic Oeuvre", *Israel: Studies in Zionism and the State of Israel, History, Society, Culture* 14 (2008), pp. 35-69 (Hebrew); Judd Neeman and Yael Munk, "Avanti Popolo: Battle Cry of the Fallen", Josef Gugler (ed.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin: University of Texas Press, 2011, pp. 177-186; הַדְּבָר זָנַב חֶבֶר: זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן, "ישראל - כתב-עת חלקר הציונות ומדינת ישראל: הסטוריה, תרבות וחברה" 14 (2008), עמ' 35-69.

מתוך נקודת המוצא של הגלובליזציה והפוסט־מודרניזם, מתוך מבנה מפורק של דמויות וזמנים, מתוך מצבים של בדידות וניכור, מנסים הסרטים הללו לדמיין אפשרות של יחס חדש אל הזולת ובכך לפרוץ את מגבלות חייו ומותו של היחיד, להתעלות אל מעבר לבדידותו, מעבר לזמנו הצר והמוגבל, אל אוטופיה אנושית הנושאת עמה אפשרות של זמן רחב אחר.

בעודם מצויים בין שני צירים אלה – הקולנוע האמריקני והקולנוע האירופאי, מציעים הסרטים הנידונים כאן חלופה לזרמים קודמים בקולנוע הישראלי. הקולנוע הלאומי וקולנוע הבורקס שנוצרו בשנות השישים והשבעים, בחנו את האחרים הלאומיים והאתניים כהשתקפות של הזהות ההגמונית – מזוהים אתה או מנוגדים לה. הקולנוע הרב־תרבותי שנוצר בישראל בשנות השמונים התמודד עם שני סוגי קולנוע אלה כשניסה להעניק קול למיעוטים אתניים ולאומיים, אך הצלחתו בהתמודדות זו הייתה חלקית בלבד. בחלקו הגדול הוא יצר התבדלות מצד אחד והתנשאות מצד אחר, ובסופו של דבר, במקרים רבים הותיר את האחרים הלאומיים והאתניים כפופים לאידיאולוגיה הדומיננטית הלאומית או המעמדית.<sup>11</sup> תוך דחייתו של הקולנוע הרב־תרבותי של שנות השמונים, חוזרים לכאורה הסרטים האתיים החדשים אל היחיד, שעמד במרכז הקולנוע האישי שנוצר לצד סרטי הבורקס והקולנוע הלאומי בשנות השישים והשבעים.<sup>12</sup> אולם, אין זה יחיד שהפנה את גבו למציאות קפיטליסטית ולאומית כאחד ושקע בחיי רגע ללא זיכרון לאומי או אישי,<sup>13</sup> זהו יחיד שמתוך מציאות דומה, אלימה ודורסנית מחפש דרך מוצא, אישית ואנושית, אל עבר האחר.

הקולנוע האתי החדש מתחבר אפוא לעֵבֶר הקולנועי הישראלי ולעֵבֶר הקולנועי האירופאי, ומעבד שני סוגי עבר אלה תוך דיאלוג עם יצירות בנות תקופתו. הישענות כזאת על יצירות העבר מבליטה את הבחירה בזמן אלטרנטיבי, ולו גם קולנועי, משוכפל – תחליף לנרטיבים השונים של המאה שעברה והמאה הנוכחית: תחליף לאוטופיות הגדולות שנכשלו בהבטחתן לברוא אדם חדש בחברה חדשה ולהעניק צדק ושוויון לכול; תחליף לייאוש ולריק שצמחו על רקע קריסתן של אוטופיות אלה; תחליף לפוליטיקה של הזהויות שבמקום ליצור חברה מרובדת, רב תרבותית, יצרה אוסף של קבוצות במאבק מתמיד זו עם זו. היא התכוונה לתת קול למיעוטים שקולם לא נשמע, אך במקום ליצור חברה מרובדת, רב־תרבותית, יצרה ההישענות על יצירות העבר אוסף של קבוצות במאבק מתמיד זו עם זו, תחליף למצוקות של המודרניזם ולהתפרקות האמת, הסובייקט והטקסט בעידן הפוסט־מודרני.

11 ראו, למשל, את הסרטים אוונטי פופולו, חיוך הגדי ונישואים פיקטיביים, המעצבים את הערבי כהעתק של היהודי, חלומותיו ותשוקותיו, כמייצג של ערכיו או מיוצג על ידיהם. מספר סרטים בתחילת שנות האלפיים כמו סוף העולם שמאלה ורוח קדים ממשיכים מגמה זו. רפי בוקאי, אוונטי פופולו, ישראל, 1986; שמעון דותן, חיוך הגדי, ישראל, 1986; חיים בוזגלו, נישואים פיקטיביים, ישראל, 1988; אבי נשר, סוף העולם שמאלה, ישראל, 2004; דוד בן שטרית, רוח קדים, ישראל, 2002.

12 ראו, למשל: מיכאל שלי; שלושה ימים וילד; מקרה אשה וכן תיאור ממצה של קולנוע זה אצל ג'אד נאמן. דן וולמן, מיכאל שלי, ישראל, 1975; אורי זוהר, שלושה ימים וילד, ישראל, 1967; ז'ק קתמור, מקרה אשה, ישראל, 1969; ג'אד נאמן, "המודרנים": מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998.

13 דוגמת מציעים. אורי זוהר, מציצים, ישראל, 1972.

שני הסרטים הישראליים, מדחות ושנת אפס, נראים כפסיפס של גיבורים וסיפורים, המתרחשים בזמנים שונים ובמקומות שונים, לכאורה ללא מרכז מאחד. הם בנויים במתכונת סרטי האפיזודות,<sup>14</sup> סרטים הנפוצים בשנים האחרונות בעיקר בקולנוע האמריקני וכמוהם מעצבים פוליפוניה של קולות ועלילות.<sup>15</sup> קולנוע זה צמח על רקע השקפות רב תרבותיות, המכירות בהבדלים אתניים, גזעיים, לאומיים ומגדריים, אך הוא מתאר את כישלונן של השקפות אלו, שהפכו את ריבוי הזהויות לריבוי של מכלולי גזע, מגדר, לאום ואתניות, ללא בסיס משותף להידברות. סרטי האפיזודות מספרים סיפורים שונים, המתאחדים לעתים במרחב אחד (למשל, העיר לוס אנג'לס בהתרסקות<sup>16</sup> ובתמונות קצרות<sup>17</sup>) או בזמן אחד ובדרך כלל באיזושהי תמה משותפת. העלילות שונות, הדמויות רחוקות ומנותקות זו מזו, ובכל זאת כל הגיבורים בכל העלילות חיים בחברה שבה שולטים הרוע, האלימות, האדישות, הגזענות והאכזריות ומשקפים אותה. חייהם המתנהלים באיום מתמיד בין אסון לאסון, בין הרס לחורבן, אינם רק ביטוי של הוויה גלובלית המצויה בתנועה מתמדת כחולות נודדים ללא קרקע יציבה,<sup>18</sup> אלא גם תוצאה של הרוע והאלימות שייצרו אותם.

בסרט תמונות קצרות, שהיה אחד הראשונים בסדרה זו של קולנוע האפיזודות, הנתק האנושי מתבטא בעיקר באדישות לסבל הזולת הנובעת לעתים מהיעדר ידע על חייו ועל מותו, אך במקרים רבים מקורה בחוסר אפשרות להתבונן בזולת, לראות אותו ולחוש אחריות כלפיו. הדבר מומחש היטב בסיפורם של כמה גברים שיצאו לבילוי נעים של דיג בסוף שבוע והמשיכו בבילוי זה גם לאחר שגילו גוויית אישה ערומה בנהר. בסרטים אחרים, דוגמת מגנוליה,<sup>19</sup> התרסקות או בבל,<sup>20</sup> קשרי אדישות מתחלפים בקשרים אלימים של שנאה הדדית בין שחורים ללבנים (התרסקות) בין גברים לנשים (מגנוליה), בין עיוורים לרואים, בין עולם ראשון לעולם שלישי (בבל).

כישלון הרב-תרבותיות מתואר בכל אחד מן הסרטים הללו על רקע של עולם וירטואלי,

14 המכונים גם סרטי מוזאיקה, סרטים פוליפוניים, סרטי מכלול – אנסמבל פילם.

15 ראו: Ma del Mar Azcona Montoliu, "A Time to Love and a Time to Die: Desire and Narrative Structure in 21 Grams". *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31.2 (2009), pp. 111–123

16 Paul Haggis, *Crash*, USA, Germany, 2004

17 Robert Altman, *Short Cuts*, USA, 1993

18 ראו: Montoliu, הערה 15 לעיל; John Bruns, "The Polyphonic Film", *New Review of Film and Television Studies* 6.2 (2008), pp. 189–212; Hsuan L. Hsu, "Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's *Crash*", *Film Criticism* 1–2 (Fall/Winter 2010), pp. 132–156; Patricia Pisters, "The Mosaic Film – An Affaire of Everyone: Becoming Minoritarian in Transnational Media Culture" (2009). Retrieved from: <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Pisters%20Patricia%20Encuentro%20Migratory%20Politics%20READER%20OPMAAK.pdf>

19 Paul Thomas Anderson, *Magnolia*, USA, 1999

20 Iñárritu Alejandro González, *Babel*, USA, Mexico, France, 2006

אשר בנוי לא על יחסים ממשיים, כי אם על שכפול יחסים, בהצגה, בתחפושות, מול קהל או מול הטלוויזיה: הצגות של מין בשיחות מין טלפוניות, יחסים ארוטיים המבוססים על איפור ותחפושות, חגיגת ליצנים בתמונות קצרות, חידוני טלוויזיה והצגות של אלימות גברית במגנוליה. באופן זה, מגיבים סרטי האפיזודות הללו על מציאות שהאירועים הווירטואליים בה נתפסים כממשיים, ההבחנה בין עובדות לפיקציה אבדה, מראית העין החליפה את הממשות והעבר הפך לאוסף קלישאות נוסטלגיות.<sup>21</sup> הנתק בין המציאות למשחק, להצגה ולדימוי חובר בכל הסרטים הללו לנתק בין בני אדם שאינם מסוגלים ליצור קשר ביניהם. באין כל בסיס משותף של אמת או ממשות, חייהם וחיי חבריהם מתרחשים כמשחק וכהצגה בלבד.

באין קשר בין אדם לזולתו ובמציאות מעורערת שהפכה פיקציה, גם הזמן נעצר והצטמצם לסדרה של רגעי הווה, שמהם אין מוצא אל העבר או אל העתיד. הביטוי החד ביותר להצטמצמות זו של הזמן מצוי בנתק בין הורים לילדיהם – בין מייצגי העבר לממשיכיהם בעתיד. במגנוליה אב מתעלל בבנו הקטן כשהוא דוחף אותו להשתתף בתכניות של חידוני טלוויזיה, אב אחר מתעלל מינית בבתו ואב שלישי עוזב את בנו הצעיר ומותיר אותו לטפל לבדו באמו הגוססת. בתמונות קצרות אם מגלה אלימות כלפי בתה, בבבל אם מתנכרת לבנה.

רק לרגעים, בתמונה חזקה אחת, רומזים הסרטים הללו על אפשרות ליחסים אחרים בין הממשות לדמיון, בין אדם לאדם, בין העבר להווה ולעתיד. ברגעים כאלה מתרחשת מעין הארה, המסכות והתחפושות מוסרות, שני בני אדם מגלים זה את זה ונוגעים זה בזה, ואז נראה כאילו גם הזמן שנקטע נפרס מחדש והוא יאפשר חיים אנושיים אחרים. בהתרסקות, רגע אחד כזה מתרחש לאחר ששוטר מציל ממות אישה שקודם לכן התעלל בה והם עומדים זה מול זה ומביטים זה בזה; במגנוליה מגע דומה נוצר בין בן לאביו שנשט אותו בילדותו ועכשיו האב שוכב על ערש דווי. איזו "הבנת על" נוצרת בסרטים הללו מעבר לידיעת הגיבורים, באמצעות קשרים אנלוגיים, מטפוריים ומטונימיים בין העלילות השונות. למשל כששיר אחד מושר על ידי גיבורים שונים באפיזודות השונות (מגנוליה), כשמנגינה אחת משותפת (חוץ דיגטית) ממלאת את המסך וחולפת מאפיזודה לאפיזודה, כשאותו מרחב מדברי או עירוני משמש רקע להתרחשויות בסיפורים השונים (בבל). בסרט תמונות קצרות, הבנת העל נוצרת כמשמעויות מועברות מעלילה אחת לעלילה אחרת. דוגמה מובהקת לכך היא צ'לנית הבוחרת להתאבד לא רק בתגובה לאדישות מצד אמה ולרוע שלה, או לידיעה על מותו של בן השכנים, אלא כתגובה כללית יותר, מטפורית, כלפי העולם שהסרט מציג. אפשר לומר שבהתאבדותה ובמותה היא לוקחת על עצמה את סבלם של האנשים סביבה ומכפרת על האלימות, ההתנכרות והאדישות הסובבות אותה. בתמונה אחת בסרט מציץ גבר בגיבורה זו בשעה שהיא שוקעת בכרכה ונראית כגוייה. בו בזמן הוא שומע בטלפון את ידידו מתאר בפניו מגע ארוטי עם אישה שהיה עליו לאפר אותה כגוייה. מיד לאחר מכן, בחיתוך חד, עובר הסרט לתמונה של גוייה בנהר מול הדייגים האדישים. שילוב זה של סצנות מעניק להתאבדותה של הצ'לנית ממד של מחאה לא רק כנגד עולם ללא רחמים וללא אהדה, אלא גם כנגד עולם שהפך את האיפור וההצגה תחליף לממשות.

21 גיימסון, הערה 7 לעיל.

כמו מגנוליה, תמונות קצרות, בבל והתרסקות, גם הסרטים הישראלים שנידונים במאמר זה בנויים על צירי עלילה שונים, מרחבים מפורקים ותחומי זמן שונים, שהמאחד ביניהם לעתים הוא האדישות האנושית, האלימות, השנאה והגזענות. כמו סרטי הסוגה האחרים, גם סרטים אלה מעצבים איזו פוליפוניה שאינה מאפשרת לגבש אמת וידע משותפים. הם מצטמצמים לסדרה של רגעי הווה שמהם אין מוצא אל העבר או אל העתיד. כמו יצירות כה רבות בזמנן וכמו כמה מהיצירות של הסוגה, גם סרטים אלה בנויים כשרשרת של סימנים שאיבדו את הקשר בינם לבין עצמם ובינם לבין המציאות, והם נוגעים לכאורה במעטפת בלבד, בטקסטים ובמראית העין במקום בממשות. אך מתוך נקודת המוצא של הגלובליזציה והפוסט-מודרניזם, מתוך מבנה מפורק של ייצוגים שעל פני השטח, מתוך טראומה של נתק ואבדן, הסרטים הללו מנסים להגיע אל נקודת אחיזה אחרת – לקשר אנושי חדש ואל תוכן נעדר שאינו ניתן לייצוג ישיר. התוכן הזה הוא תוכנה של האתיקה החדשה והוא מעוצב על ידי האסתטיקה האירופאית של אמצע המאה שעברה.

## אירופה בין הריק לאוטופיה

בספרו סינמה<sup>22</sup> מתאר ז'יל דלז קולנוע שפירק את הפעולה העלילתית (הסכימה הסנסור-מוטורית) והחליף אותה בתמונות, קולות ואורות (דימויים אופטי-סונריים – דימויי זמן).<sup>23</sup> זה נתן קדימות למה שאמור היה להופיע לפני הפעולה או אחריה, הוא הפך את המרחב לפרוטוגוניסט מרכזי במקום הגיבורים ופעולותיהם ואילץ את הצופה להתבונן במקום להיסחף עם העלילה. כדבריו של אנטוניוני: "אחרי שהכול קרה, הכול נאמר, מגיע הרגע של השתיקה ואת הרגע הזה מנסה הקולנוע שלי לתפוס".<sup>24</sup> הקולנוע של אנטוניוני, כמו הקולנוע של יוצרים אירופאים אחרים בני זמנו, מבטא באופן זה את השבר בתפיסת משך הזרימה של הזמן, את אבדן היכולת ליצור המשכיות עם העבר והעתיד.<sup>25</sup>

שבר זה נקשר בחוויית האבסורד, המוגדרת על ידי קאמי כעומת בין הצעקה האנושית של האדם המחפש בהירות, לבין השתיקה חסרת ההיגיון של העולם:<sup>26</sup> אם אי אפשר לגעת

Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, [1985] 1989

23 העלילה והפעולה נעצרות ונקטעות והתמונות שאמורות היו להוביל אליהן מושהות באמצעות סיקוונס שוט, מצלמה סטטית, תנועות פן ארוכות וכדומה.

24 Seymour B. Chatman, *Antonioni: or, the Surface of the World*, University of California Press, 1985 pp. 52 [...] גוררת את המבט הרחק מהנרטיב אל הדימויים עצמם, מה שכופה על הצופים לשנות את הרגלי הצפייה שלהם" [התרגום שלי, נ"ג]. Anton Kaes, "Requiem for A Lost Planet: Notes on Werner Herzog's Fata Morgana", Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef and Anat Zanger (eds.), *Just Images: Ethics and the Cinematic*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 94–104

25 מאפיינים אלה של המודרניזם מצויים גם באמנות הפוסטמודרנית. לגבי הדמיון וההבדלים ראו ג'יימסון, הערה 7 לעיל.

26 אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, תל אביב: עם עובד, ספרית אופקים, 1978.

בעבר החומק, להיזכר במה שקרה בשנה שעברה במרינבד (אשתקד במרינבד),<sup>27</sup> לשמור את זכר האהבה האבודה בעיר נבר (הירושמה אהובתי)<sup>28</sup> או לדמיין את העולם השלם של האלים שהנחו את אודיסאוס אל ביתו (הבוז),<sup>29</sup> אי אפשר לקיים קשרים נושאי משמעות בין אדם לאדם ובין אדם לעולם, ולא נותרו אלא הרגע החולף, הניכור והריק. הקולנוע מעבד חוויות אלה באמצעות המרחבים הדוממים המפרידים בין בני אדם, תנועות מצלמה אטיות, ללא חיתוכים, המרחיקות אותם זה מזה, צילומי לונג שוט של גיבורים הנטמעים במרחב, מתרחקים זה מזה ומהמצלמה, מכוסים על ידי חפצים, נעלמים בין סורגים, קירות ועשן. האסתטיקה הקולנועית הזאת מבטאת את חוויית הבדידות האקזיסטנציאליסטית של גיבורים הכלואים בתחומי הווייתם, מבודדים מזולתם. גיבורים אלה אינם מסוגלים להחליט החלטות; הם פועלים במעין מבוך או עוברים במרחבים שוממים של התודעה, מתקיימים בעלילה שבורה, בזמן המונע אחרנית, מתמוסס או עומד במקום. אלזסר מתאר את גיבורי הקולנוע הזה (ובעיקר בסרטים של ברגמן, וים ונדרס, אנטוניוני, תיאו אנגלופולוס) כיהודים נודדים שאיבדו כל אמונה והם מונעים על ידי דמונים פנימיים, מנסים לחזור הביתה ואל הבית אינם מגיעים.<sup>30</sup>

ועם זאת בכל אחד מהסרטים שהוזכרו לעיל, יש רגע שנקרע צוהר אל עולם אחר ואל זמן אחר.<sup>31</sup> בסטיריקון של פליני,<sup>32</sup> זהו הרגע שרעש המלחמה שהתרחשה קודם לכן נדם, הצבעוניות המוגזמת של כלי המלחמה מתפוגגת, הגופות הצלובים והראשים הכרותים נעלמים, ומתוך הדממה ניבטת תמונה אחרת של תום ויופי: קווים ישרים של וילה צנועה, כבשה לבנה מובילה עגלה קטנטנה וילדה נוהגת בה, שני טווסים מטיילים בחצר, חישוק מסתובב ונוחת על האדמה ורק צליל המתכת נשמע בפסקול, ובתווך בעל ואשה מכינים משקה, שולחים את ילדיהם למקום אחר ונותרים לבד כדי לחתוך את וורידי ידיהם ולמות. ברומא, כפי שהיא מתוארת אצל פליני, אין מקום למשפחה הזאת; אבל האסתטיקה המוענקת לסצנה מקפיאה את התמונה ומעניקה לה ממד אוטופי, נצחי, מעבר לזמן, מעבר למוות.

אוטופיה זו, המועברת על ידי האסתטיקה של התמונה, ניבטת דרך צילומי חוף הים והמוזיקה המופלאה המלווה אותם במדבר האדום<sup>33</sup> – הניגוד המוחלט לעיר התעשייתית האפורה, או בתמונת הנערה התמימה מעבר לנהר בסרט לה דולצה ויטה<sup>34</sup> – ניגוד לחיי התענוגות שבהם שקע הסרט עד כה, כמו גם בזיכרון החסום של העבר בהירושמה אהובתי או אשתקד במרינבד. כל אלה הם גילומים אסתטיים של אותו עולם אחר וזמן אחר ובו

Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, France, Italy, 1961 27

Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, France, Japan, 1959 28

Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, 1963 29

Elsaesser, הערה 9 לעיל. 30

פרדריק ג'יימסון במאמרו "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" מגדיר גרעים כאלה כ"מחווה אוטופית", שנוצרת על ידי "משטחי צבע הזויים". ג'יימסון, הערה 7 לעיל, עמ' 23.

Federico Fellini, *Fellini Satyricon*, 1969 32

Michelangelo Antonioni, *Il deserto rosso*, Italy, France, 1964 33

Federico Fellini, *La Dolce Vita*, Italy, France, 1960 34



אפשרות ליחסים אנושיים אחרים. בסצנות הללו מבטאים הסרטים את האמונה באפשרות להיאבק על דבר מה שלעולם לא יוגשם, את הידיעה שבאיזשהו מקום נמצא בכל זאת גודו וצריך לחכות לו, גם אם לעולם לא יבוא, ושבשנה שעברה בכל זאת התרחשה אותה פגישה קסומה במרינבד והקסם הזה יכול לחזור. הידיעה הזאת היא המאפיינת יצירות רבות כל כך, בנות הזמן. כמו עיוור "הרוצה לראות ויודע כי אין קץ ללילה", כדברי קאמי בספרו המיתוס של סזיפוס,<sup>35</sup> כך גם הקולנוע של פליני, אנטוניוני, אלן רנה, גודאר, ברגמן ואחרים, התעקש לראות איזושהי תמונה של העתיד ושל העבר מבעד לרגע המרוקן של ההווה. אפשר לומר שהקולנוע הזה נע, כמו מישל, גיבורו של גודאר בסרט עד כלות הנשימה,<sup>36</sup> בין הזמן האוטופי השלם לבין זמן היומיום המעגלי וחסר התכלית – זמן הריק. "בין היגון לריק הייתי בוחר בריק", אומר אותו גיבור, "היגון זה אידיוטי", הריק "לא טוב יותר, אך היגון הוא התפשרות, אני רוצה הכול או לא כלום". ואכן, בלא אפשרות להשיג הכול, הוא בוחר בלא כלום, בחיי הרגע ובמוות.

יוצרי הקולנוע הישראלי האישי בשנות השישים והשבעים ראו את יצירות הקולנוע האירופאיות של אותן שנים, קראו את הספרות האקזיסטנציאליסטית והכירו את הייאוש, החרדה והניכור של גיבורים התועים ללא עבר וללא עתיד, שוקעים בהווה חסר טעם ובחיי יומיום ללא תכלית, ועיצבו אותם בדרכים דומות: בתיאור חיי יומיום נעדרי תוכן, בעלילות מעגליות חוזרות על עצמן, בעיצוב זמן עומד ללא תנועה<sup>37</sup> ובדרכי צילום דומות, היוצרות – בין שאר האפקטים שלהן – נתק וניכור בין גיבור לגיבור ובין גיבורים לסביבתם, לעתים תוך שימוש מדויק באסתטיקה של הסרטים שהוזכרו לעיל.<sup>38</sup> באמצעות אסתטיקה זו הגיב הקולנוע הישראלי על האפרוריות של חיי השגרה בשנים שלאחר המלחמה.<sup>39</sup>

הניסיון לחפש משמעות במקום שאין בו משמעות, לגלות את כוונותיו של העולם ולפענח את הרמזים המעורפלים שלו, מזין באותה תקופה בעיקר את יצירות הספרות שאימצו את האקזיסטנציאליזם האירופאי כדי לתאר את החוויה של התפוררות החלום הציוני. מעבר לזמן הקטוע, המעגלי והסטטי שגיבוריהן נעים בו, יש בהן גם אותו חזון של זמן ומרחב שלמים, אוטופיים, המערבים את החלום הציוני עם חלומות מטאפיזיים אחרים. זמן זה מתגשם בזיכרון האישה האהובה בקיבוץ,<sup>40</sup> בגעגועים לעבר שלפני קום המדינה<sup>41</sup> או למלחמת תש"ח,<sup>42</sup> בחלומות על הגשמת הציונות בניו זילנד<sup>43</sup> או על ירושלים של מעלה

35 קאמי, הערה 26 לעיל, עמ' 126.

36 Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, France, 1960

37 ג'אד נאמן, השמלה, ישראל, 1970; זוהר, הערה 13 לעיל.

38 זוהר, הערה 12 לעיל; ולמן, הערה 12 לעיל; יצחק ישרון, אשה בחדר השני ישראל, 1967; קתמור, הערה 12 לעיל.

39 וראו גם אצל ג'אד נאמן, שחשף בקולנוע האישי של שנות השישים את תשוקת המוות שאימץ הדור כמורשת של מלחמת תש"ח ושל לוחמיה. נאמן, "המודרנים", הערה 12 לעיל.

40 א"ב יהושע, "שלושה ימים וילד", מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1965.

41 עמוס עוז, מיכאל שלי, ירושלים: הוצאת כתר, 1968.

42 עמליה כהנא כרמון, וירח בעמק איילון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971.

43 יצחק בן נר, ארץ רחוקה, ירושלים: הוצאת כתר, 1981.

בתקופת מסעי הצלב.<sup>44</sup> חלומות וזיכרונות אוטופיים אלה מצויים בכמה סרטים שנעשו באותה תקופה על פי יצירות הספרות: שלושה ימים וילד ומיכאל שלי.

המשותף ליצירות האירופאיות ולסרטים שנעשו על פי יצירות הספרות הישראליות היה שאלה ואלה נשאו עמן תמונה של זמן שבו למעשים היו תוצאות שנצברו למעין חשבון,<sup>45</sup> והן זוכרות את הזמן הזה ומחפשות דרך לשוב אליו. מובן שהדרך הזאת חסומה. ביצירות האירופאיות היא נחסמת על ידי השיגעון והמוות, ביצירות ספרות ישראליות וביצירות הקולנוע שהתבססו עליהן היא מובילה אל שחזור רגעים היסטוריים של אופוריה לאומית – באלימות, רצח ומלחמה. בכל המקרים הללו, גם בקולנוע המקור וגם בקולנוע היעד, הזיכרון האוטופי מתגלה כזיכרון כוזב של דבר מה שלא אירע או שאירע, סולף ועוות, ובכל זאת הקולנוע הזה נאחז בו.<sup>46</sup>

הסרטים החדשים שמאמר זה עוסק בהם, מאמצים את אותה אסתטיקה אירופאית של אמצע המאה הקודמת לא כדי לעצב עולם מנוכר, מרחבים שוממים וזמן יומיומי ללא תנועה, אלא להפך, כדי לעצב קשרים אנושיים חוצי־מרחבים ודרכם לפרוס רצף שונה של זמן המבוסס על המחויבות לאחר. זהו הזמן המתקיים, על פי לוינס, מעבר לחייו ולמותו של היחיד.<sup>47</sup> סרטים אלה משקפים את הוויכוח של לוינס עם התפיסות האקזיסטנציאליסטיות הרואות בבדידות הקיומית מכשול שיש להתגבר עליו. לעומת תפיסות אלה, מציע לוינס "לראות בחיוב את המסתורין בין האני לזולתו" ולהכיר בכך ש"המרחק המתקיים ביחסינו עם האחר" הוא "הדלק המזין את האהבה לזולת",<sup>48</sup> הוא המאפשר להרחיב את הזמן האישי האנושי לעבר זמנו של האחר.

האסתטיקה האירופאית משמשת אפוא כדי לעצב את המרחקים שעליהם מדבר לוינס: הטייקים הארוכים, תנועות המצלמה האטיות, הרחבת המשך שבין הפעולות, הבלטת חשיבות הנופים על פני הגיבורים וכדומה, כל אלה מייצרים עתה את המרחק המאפשר קשר אנושי ללא השתלטות, ללא הפיכת השונה לדומה. את המרחק הזה ניתן לתאר על פי לוינס כיחסים עם הוויה רחוקה שלא נוכל לכפות עצמנו עליה, להכיל אותה בתוכנו, להבין אותה או להעניק לה פשר. אלו יחסים השומרים על שונותו של הזולת, אינם מוחקים אותו ואינם הופכים אותו דומה לנו עצמנו, וגם אינם מאפשרים לנו "להשתרש" בתוכו

44 עמוס עוז, עד מוות, ירושלים: הוצאת כתר, 1971.

45 איטאלו קאלווינו, "בהגיחו מן הצוק התלול", אם בלילה חורפי עובר־אורח, בני ברק: ספרית פועלים, 1990.

46 וראו: נורית גרץ, עמוס עוז: מונוגרפיה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980; נורית גרץ, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983; נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993.

47 לוינס, הערה 7 לעיל.

48 תמי עמיאל־האוזר, אחרות בדיונית: אתיקה וביקורת התרבות, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, נובמבר 2007.

ו"להתבולל" בו.<sup>49</sup> בלשונה של תמי האוזר: "האתיקה של לוינס מקדמת מושג פוזיטיבי של 'אחר': 'אחר' שאינו תלוי בסובייקט ובמערכות הייצוג שלו ומתקוף שונותו הוא נושא עמו ציווי מוסרי המוטל על הסובייקט וכופה עליו אחריות".<sup>50</sup> ייצוג כזה מאפשר "להתייחס אל ה'אחר' מבלי להגדירו כניגוד פגום של הסובייקט אך גם לא לעצבו כהעקת הדומה לו".<sup>51</sup>

ניתן לתאר את היחסים הללו עם הזולת כאפשרות של אוטופיה חדשה שאינה נושאת עיניה למהפכות חברתיות, אלא להצלת נפש אחת. נקודת המוצא במקרה זה אינה החברה כגוף קולקטיבי, אלא יחסו של האדם היחיד אל הזולת. מתוך אדם יחיד זה מתאפשר היחס האתי העשוי להוביל גם לאחריות כללית משותפת.<sup>52</sup>

אוטופיה זו ניזונה מאותם רגעים שבהם נפתח בסרטים האירופאים צוהר אל עולם אחר והיא מועברת על ידי אותה אסתטיקה של התמונה המזכירה את המדבר האדום, לה דולצה ויטה, הירושימה האהובת, אשתקד במרינבד וסרטים אחרים. אבל במקרה הזה אין היא חלום בלבד שלעולם לא יוגשם והוא מהבהב לרגעים ממרחק, מתוך מציאות אחרת ועולם אחר, אלא היא ממלאת את הסרט כולו ומרכיבה את עצם האמירה שלו. בספרו אחרת מהיות<sup>53</sup> מבחין לוינס בין הדיבור (Dite) המעלה תכנים לבין האמירה (Dire) המעלה את מה שקדם לקול, מה שקדם לכל תוכן סמנטי.<sup>54</sup> זוהי השארית שאינה מאפשרת למצות לתוכן נגלה את הנאמר ולצמצם אותו למשמעותו הלוגית ועל כן אינה מאפשרת לצמצם את

49 "הטרנסצנדנטיות מציינת יחסים עם ממשות רחוקה לאינסוף מזו שלי, בלי שעם זאת המרחק יהרוס את היחסים ובלי שהיחסים יהרסו את המרחק, כפי שהדבר מתרחש ביחסים בתוך הזהה" (לוינס, הערה 7 לעיל, עמ' 23).

50 עמיאל-האוזר, הערה 48 לעיל, עמ' 4.

51 שם, עמ' 6.

52 בעקבות סיימון קריצ'לי (סיימון קריצ'לי, "חמש בעיות בדבר השקפתו של לוינס על הפוליטיקה, והתוויית פתרון להן" מדינה וחברה 3, 2 [2003], עמ' 699-709). ניתן לראות באוטופיה זו התנגדות. היא מתרחשת במקום שאתה חי בו ועובד, היא לא צריכה לכלול מיליון אנשים, די לה במעטים. אלן באדיו (אלן באדיו, אתיקה: מסה על תודעת הרוח, תל אביב: רסלינג, [1993] 2005), רואה באוטופיה אתית זו אירוע שיש בו פוטנציאל של ערעור הסדר הקיים. היא ממלאת את הריק האנושי שנוצר בחברה החיה ללא אמות מידה של מוסר, אחריות אנושית וחברתית וצדק, מגדירה אותו ובונה סביבו ידע חדש, אמות מידה חדשות. לוינס מדמיין אפשרות זאת בספרו אחרת מהיות (Otherwise Than Being), כשהוא מדבר על ראיית הזולת כ"אחיהם של כל בני האדם האחרים" (Emmanuel Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, [1974] 1991). פניו של האחר, לדבריו, הן "פנים חד פעמיות" ויחד עם זאת מצויות "בזיקה לפנים אחרות". ביחס הזה אל כל האחרים הוא מוצא בסיס לסדר פוליטי - לצדק חברתי. מדובר אמנם בסוג של יחסים בין אדם לאדם, אבל מעבר לאתיקה הזו עומדת אמונה חברתית ביכולת להשתמש ביחסים אלה כתשתית חברתית רחבה יותר.

53 Levinas, שם.

54 חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008. אם להשתמש בדימוי אחר של לוינס, מתרחש כאן "מנעד" החורג מעבר למלודיה, מנעד "שיישמע היטב וישתלב באקורדים הנשמעים, אבל בצליליות ששום קול אינו יכול לשיר ושום כלי אינו יכול להפיק". עמנואל לוינס, הומניזם של האדם האחר, ירושלים: מוסד ביאליק, [1972] 2004, עמ' 95.

האחר, השונה, לזהה ומחייבת אותנו לקבל אותו מבלי לבטל את ממד האחרות שלו.<sup>55</sup> האסתטיקה שאותה שאלו הסרטים החדשים מהקולנוע האירופאי היא האמירה שנועדה להעלות את ההדהוד שמעבר לעלילות ולפעולות, את המרחב המאפשר לגעת באחר מבלי להשתלט עליו, היא המאפשרת לעצב את אותה מראית עין של שלמות אוטופית נכספת, הנוכחת לרגעים בלבד ביצירות האירופאיות כחלום "הנמצא בלבם של אלה המחפשים אותו ואינם מוצאים".<sup>56</sup>

ניתן, אפוא, לומר שהסרטים הישראליים משתמשים במבנה של סרטי האפיזודות, אך משנים את אופיו של מבנה זה ואת תפקידו המקוריים ובמקום נתק בין העלילות וניכור בין הגיבורים, הם מייצרים עתה קשרים אנושיים. בעיצוב קשרים אלה הם נעזרים באסתטיקה האירופאית. סרטים אלה פונים אל העבר הקולנועי האירופאי במקום לפנות לעבר ההיסטורי של החברה והתרבות הישראליות, משלבים עבר זה עם ההווה הקולנועי, כדי ליצור תמונה חדשה לגבי העתיד. מתוך תמונת עתיד זו, אין הם מאמצים את העבר הקולנועי כלשונו, אלא מתקנים, משנים ומתאימים אותו לתפיסות אתיות חדשות.<sup>57</sup>

## מדוזות ונוזהאת אל פואד

נקודת המוצא של הסרט מדוזות היא גם נקודת המוצא של סרטי האפיזודות האמריקנים שעל פי מתכונתם הוא בנוי. קולות שונים מספרים סיפורים שונים שאינם מתחברים זה לזה, לא במבנה העלילתי ולא במציאות שאותה הם מתארים. מצד אחד, הם נותנים ביטוי לתרבות המוכנה להקשיב לכמה נרטיבים מבלי לאחד אותם לאמירה אחת והומוגנית, מצד שני הם מבטאים את הנתק שבין הקולות השונים, בהיעדר כל סולידריות שתקשר ביניהם. הנתק הגורר בדידות וניכור מתגלה לא רק ביחסים בין העלילות, אלא בכל עלילה לעצמה. בעלילה אחת מנהל עבודה מגרש את העובדת שלו, בתיה; בעלילה אחרת קרן שזה עתה התחתנה, בזה לבעלה שאינו יודע עברית ובעלה בז לה על שאינה יודעת לכתוב; בעלילה שלישית אישה זקנה מבזה את המטפלת הפיליפינית שלה וכיוצא בזה.

את הנתק האנושי הזה בשלוש העלילות מבטא שוטר שבתיה מגיעה אליו בחיפושיה אחר ילדה קטנה. בתיה מצאה אותה על החוף ולאחר זמן הילדה נעלמה: "את יודעת כמה נעלמים יש לי?" ואף מבהיר לה: "את לא אחראית עליה". לאורך כל שלוש העלילות אנשים אינם מרגישים אחראים על אנשים אחרים – לא על שותפים לעבודה, לא על קרובים, לא הורים על ילדיהם. במבנה חברתי כזה, ללא דבק מלכד, ללא תחושת אחריות, ללא קשרים אנושיים, המודרים המושלכים אל השוליים אינם שייכים בהכרח לקבוצות מיעוט. הנידחות כאן אינה תלויה במעמד, צבע עור או השתייכות אתנית. היא מוטלת על היחיד עצמו, ללא

55 ניתן לתאר את התייחסותו של לוינס אל המונח מיזנסצנה באופן דומה, "מפגש של אינספור נחלים סמנטיים" (לוינס, שם).

56 כפרפראזה על דברי פסקל על האמונה באלוהים.

57 לנושא זה של שילוב זמנים, ראו: Thomas Elsaesser, "Time Warps and Time Exposures: Framing 1979", *Fassbinder, and The Third Generation*, Framing 2012; Kaes, 2012.

קשר לקבוצה אליה הוא משתייך.<sup>58</sup> ובכל זאת, מה שהיה חד פעמי ונדיר בסרטי האפיזודות האמריקנים, הופך כאן תשתית לעלילות: מתוך הניכור, כישלון הרב-תרבותיות והנתק שהביאה הגלובליזציה, נוצר בסרטים הללו קשר בין עלילה לעלילה ובתוך העלילות עצמן. זהו קשר אתי הבנוי על אחריות של אדם לאדם ומבוסס דווקא על המרחקים בין בני האדם ועל הנתק בין העלילות. בבדידותם ובהתנהלותם בעיר המנוכרת, הגיבורים אינם יודעים שבעלילות אחרות מסתובבים אנשים כמוהם החשים את אותה בדידות ואת אותו ניכור.

על הבדידות והניכור מתגבר הסרט גם על ידי מוטיב ההצלה החוזר בעלילות השונות ויוצר ביניהן קשר ברור, לעתים ברור מדי. קשר זה תואר באופן ממצה ומפורט על ידי ענת זנגר, ששילבה אותו במוטיב המים.<sup>59</sup> הדיון כאן יתבסס על הניתוח של זנגר, אך יעניק לו משמעות שונה. סופרת מתבודדת בחדר במלון פוגשת בבחור שזה עתה התחתן וכותבת ביומנה: מצאתי מישהו שיציל אותי. בהמשך מסתבר שהסופרת אינה מתבודדת בחדרה לשם כתיבה, אלא כדי להתאבד. היא מעניקה לזוג הטרי את חדרה, חדר עם מבט אל הים שקרן, הכלה, כה משתוקקת אליו, ואילו קרן מעניקה לסופרת הצלה ממוות חסר טעם, כשהיא מניחה ליד מיטתה לאחר התאבדותה שיר שכתבה. במקביל, בעלילה אחרת, מצילה נעמי את חברתה בתיה ממוות בטביעה והפעם זו הצלה ממש. שתי ההצלות הללו מוצאות ביטוי מטפורי בגלגל ההצלה המקיף את מותניה של הילדה הקטנה, שבתיה מצאה על החוף. סוגי ההצלה הללו פורשו על ידי זנגר כמאבק על הקול הנשי.<sup>60</sup> האתיקה הלוינסית עשויה להעניק להם פרשנות אחרת. כאמור, על פי אתיקה זו, כשאדם מגלה אחריות כלפי זולתו, כלפי חייו ומותו, הוא בעצם מגלה אחריות גם על חייו הוא, מרחיב אותם, מאפשר להם להתקשר אל ממד אחר ואל זמן אחר – זמנו של הזולת.<sup>61</sup> השיר שהשאירה קרן לסופרת נועד להעניק לה חיים שלאחר המוות ובכך להעניק משך של זמן רחב גם לחייה שלה. באופן דומה מרחיבה בתיה את משך חייה בקשריה עם הילדה שמצאה בים. זוהי ילדה ללא הורים, ללא קול, ללא שפה, ובתיה חשה אחריות כלפיה, מטפלת בה ודואגת לה. ילדה זאת, כך מסתבר, היא מעין התגלמות של בתיה עצמה בילדותה ועל כן כשבתיה מושיטה עזרה ומצילה אותה, היא מושיטה עזרה גם לעצמה – יוצרת קשר עם ילדותה, עם עברה.<sup>62</sup>

58 ראו לגבי מעמד זה של נידחים, Elsaesser (שם), המדבר על המושלכים לשוליים, אלה שהחברה אינה נזקקת להם גם לא לצורכי ניצול; וראו לנושא זה גם מונק (יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2011), המדברת על כך שבקולנוע הגבול הישראלי מתקיימים גם אויביקטים הגמוניים שאינם מדוכאים במונח המסורתי של השיח הפוסט קולוניאלי, אך מקומם בהיררכיה של המדינה התערער. הקולנוע שהיא מדברת עליו, מייצר, לדבריה, נידחות שאינה קשורה בזהות אתנית, לאומית או מגדרית והיא חוצה גבולות.

59 ענת זנגר, "בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי", עיונים: כתב עת להיסטוריה ישראלית, גיליון נושא: מגדר בישראל – מחקרים חדשים במגדר ביישוב ובמדינה, באר שבע: הוצאת אוניברסיטת בן-גוריון, 2011.

60 קולן של בנות הים, על פי זנגר, נקשר לים ולידע חוצה גבולות של זמן מוות (שם).

61 בלשונו של לוינס: "אף אחד אינו יכול להציל את עצמו בלי האחרים", "באחריות לאדם האחר טמון ייחודי שלי". לוינס, הערה 55 לעיל, שם.

62 פעולות אלה פורצות מתוך מה שלוינס מכנה "ההגבלה של ההיות" ומובילות אל האין-סופי "הבלתי ניתן להכלה", "השונה". עמנואל לוינס, חירות קשה: מסות על היהדות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2007.

אל העבר ואל העתיד ומעבר לזמן המוגבל של ההווה חותר הסרט גם על ידי מבנה האפיזודות. כמו בסרטי האפיזודות שמהם הוא ניזון, גם כאן הנתק הכואב ביותר הוא הנתק בין ילדים להורים, המשקיע את הגיבורים בממד הצר והחנוק של ההווה ללא שרשרת דורית, ללא עבר, ללא עתיד. זהו הנתק בין בתיה לאביה שלא טיפל בה מספיק, לא דאג לה מספיק, ועתה הוא עסוק במאהבת הצעירה שלו. זהו גם הנתק בינה לבין אמה שעסוקה בפרויקטים של עזרה לנזקקים, אך לא עוזרת לבתה. אותו נתק מתגלה בעלילה אחרת, בין הבת שלא הלכה לקחת את אמה מבית החולים לבין האם הלועגת לכישרונות המשחק של בתה, אינה מוכנה להעניק לה את המעט שאם יכולה להעניק לילדיה – ביטחון במעשיה ובכישרונותיה.

ובכל זאת, בניגוד לסרטי האפיזודות האמריקנים, הסרט מדוזות אינו מוותר, אינו מקבל את הנתק מהעבר ומהעתיד. גיבוריו, כמו גיבורי סרטים ישראלים אחרים, מחפשים תחליף לשושלת שנסדקה, תחליף להורים ולילדים – תחליף לזמן הטראומטי המרוסק שהפעיל את חייהם. האישה הזקנה מעניקה למטפלת הפיליפינית את האנייה שהמטפלת חשקה בה כמתנה לבנה ובכך היא יוצרת שושלת חדשה המורכבת מ"בת" פיליפינית ואף "נכד" פיליפיני במקום זו שנקטעה בינה לבין בתה. באופן דומה, בתיה חוזרת בזיכרונותיה אל עברה ואל משפחתה ודווקא שם, בתמונת ילדות רחוקה, היא מגלה קשר עם מעין תחליף של אב, האיש מוכר השלגונים, וקשר עם מעין דמות בת – היא עצמה בילדותה.<sup>63</sup>

סרטי האפיזודות האמריקנים מחליפים את המציאות בשכפוליה. באותו נוסח בסרט מדוזות מחליפים, לכאורה, שכפולי העבר את העבר האמיתי. צילומי סופר 8 מילדותה של נעמי, חברתה של בתיה, תמונת איש הארטיקים המתגלה בין חפציה של בתיה, תמונת בנה של ג'וי, המטפלת הפיליפינית, תמונות של ים במקום ים אמתי – כל אלה הם תחליפים ושכפולים של הורים וילדים, של זיכרונות וחלומות. ובכל זאת, בניגוד לסרטים האמריקנים, התמונות והשכפולים מובילים את הגיבורים אל המציאות, אל בנה של הפיליפינית, אל עברה של נעמי או אל זיכרון הילדות של בתיה הנראה כל כך אמיתי ומוחשי משום שהוא מצולם במצלמת כתף מתוך נקודת התצפית החרדה הרופפת שלה כילדה: איש הארטיקים חולף על שפת הים, היא כילדה מתנוודת על הגלים, כנראה טובעת וקול המריבה של הוריה נשמע מרחוק. זהו זיכרון טראומטי: נטישה, מריבה בין הורים, רגע על סף המוות, טביעה. טראומה זו מלווה את בתיה בחזרות ובהפגנים גם בהווה בהתנכרות חוזרת ונשנית של שני הוריה, והנה דווקא באמצעות השחזורים – הצילומים, התמונות – היא חוזרת אל אותו רגע טראומטי ואף מעבדת אותו, נפרדת ומתנתקת ממנו. בתמונה מרהיבה המזכירה את הקפלה הסיסטינית, במעמקי הים, מתחת לגלים

63 חילופין כאלה של השושלת המשפחתית בשושלות אלטרנטיביות ממלאים גם את הסרט שנת אפס, שם בן, עורך מוזיקה צעיר מגלה שמי שגידל אותו אינו אביו האמיתי ובעודו מנסה לשמר את השירים שכתב אותו אב, הוא מתיידד עם האב האחר, זה שהוליד אותו. ובדומה מתוך דירות קשוח מוצא דרך להתקרב אל חברו העיוור כשהוא מביא לו כלב חדש, מעין תחליף לבן, והקשר הזה עם העיוור וכלבו מחזיר אותו בחזרה אל משפחתו, אל אשתו ואל הילד שעומד להיוולד לו. שנת אפס, הערה 3 לעיל.

ולמים, היא צוללת ושם פוגשת בילדה, נוגעת בה ונפרדת ממנה. היא נוגעת במישהו אחר וכך נוגעת גם בעצמה, והמגע הזה משמש לעיבוד הטראומה ולהתגברות עליה. האסתטיקה המרהיבה המאירה את המגע הזה היא המעניקה לו את המראית האוטופית. מחיים ללא בית, בדירה דולפת, בסירה כלואה בבקבוק, מחיים בשכפול מתמיד, מוביל הסרט דרך האסתטיקה הקולנועית אל החיים האמתיים, אל העבר האמתי. שם, במסע אל העבר, נפרס הזמן האתי-אינ-סופי שהדרך אליו היא דרך קבלת אחריות על האחר, על חייו ועל מותו. מהים כתמונה, כגלויה, כציור קיטש מוביל אפוא הסרט אל הים האמתי כזיכרון ילדות.

האסתטיקה הקולנועית המובילה את הסרט אל העבר ואל האחר היא זו של הקולנוע האירופאי מאמצע המאה שעברה. היא מבליטה את המרחב על פני העלילה, מעבירה משמעויות באמצעות נופים ומשתמשת ביצירות אמנות כמפתח להבנת ההתרחשויות, כפי שעשו יוצרים כגודאר, אנטוניוני ואחרים. הכלה הכלואה בשירותים בעיצומה של החתונה מזכירה את השושנה הכלואה בקופסא של מגריט;<sup>64</sup> הילדה הזועקת בחדר ריק היא מחווה לצעקה של אדוארד מונק; רגע המגע בין בתיה לבין הילדה במעמקי הים מקבל את מלוא עצמתו כאשר כרקע לו משמשת הקפלה הסיסטינית; שירה של אידית פיאף, החיים בוורוד,<sup>65</sup> מוביל את הסרט כבר בתחילתו אל אותו עבר רחוק. ההליכה הזאת לאחור אל עֶבֶר קולנועי מחליפה את האפשרות של הליכה לאחור אל עֶבֶר היסטורי או אפילו אל עֶבֶר אישי. מתוך העבר הקולנועי הזה, הסרט דולה את דרכי הייפוי הצבעוני האוטופי של מציאות דלה ומנוכרת. אין זו אוטופיה של חיים מושלמים בנוסח חיי האלים בהבוז של גודאר, חוף הים הקסום בהמדבר האדום או חיים של יופי וכבוד בסטיריקון, גם לא האוטופיה הצינונית שהייתה מצויה ביצירות ישראליות כה רבות בשנים קודמות. האוטופיה כאן היא אוטופיה של יחסים בין אדם לזולתו והיא תואמת את הפילוסופיה של לוינס ומבוססת על האסתטיקה האירופאית של השנים הקודמות. היא נושאת אתה את הזמן הטראנסצנדנטי שמעבר למוגבלות חייו של הגיבור האחד.

הקשר עם הזולת, המאפשר להרחיב את משך החיים ואף להתגבר על המוות, הוא גם נושא סרטו של ג'אד נאמן, נזאהת אל פואד, הבנוי כמו מדוזות כמספר עלילות מקבילות. אך אם במדוזות העלילות הללו מתרחשות במציאות הבדיונית, בסרט נזאהת אל פואד הן נבנות כבדיון בתוך בדיון.

הסרט פותח בעלילות דומות זו לזו, מקבילות זו לזו, המצטלבות זו בזו. אודליה היא במאית של סרטי פרסומת ותמרה היא שחקנית בסרטים הללו. שתיהן חוליות בשרשרת משפחתית שנותקה, ללא הורים, ללא ילדים. אמה של אודליה התאבדה, ועם אביה, שאינו מכיר בכישרונה ובעבודתה, היא מסוכסכת קשות. אביה של תמרה נעדר מן הסרט ואמה רחוקה ממנה. שתיהן עוברות הפלה, האחת הפלה טבעית והשנייה – הפלה מלאכותית. בנוסף לכל זה, הן מסוכסכות זו עם זו ועם הגברים שהן חיות אִתם. והנה, כמו במדוזות,

64 זנגר, הערה 60 לעיל.

65 Édith Piaf, La Vie en rose, 1946

הן משקמות את היחסים הבין דוריים ובונות כך רצף חדש ויחסים חדשים. הן עושות זאת על ידי מציאת תחליפים ובניית קשרים מסוג אחר בממלכת הבדיון והדמיון. בשלב מסוים, לאחר שאודליה עוברת הפלה טבעית, היא שוקעת בדיכאון ומתוך הדיכאון היא מתחילה לכתוב סיפור שבו האנשים הקרובים אליה, אביה וחברתה, הופכים לדמויות בדיוניות. מתוך המציאות הבדיונית של הסרט עוברת עתה העלילה לבדיון בתוך בדיון. בבדיון הזה יוצרת אודליה מרחק מהדמויות הקרובות אליה, משנה את זהותן ואת חייהן, מובילה אותן אל המוות וממנו אל התחייה. תמרה היא עתה חולת סרטן הבוחרת להימנע מטיפולים ולעבור את אחרית חייה בהוספיס הממוקם במנזר ביפו, שם היא פוגשת בגבר (המגולם על ידי מוחמד בכרי שגילם גם את תפקיד אביה) העומד גם הוא למות – מי שהיה האב, סופר עיראקי, הפך עתה לדמות שונה, לצייר ערבי. קשר ההבנה והאהבה המתנהל בין השניים, הוא גם קשר בין לאומים, תרבויות ודתות.

המרחק שיצרה הסופרת אודליה מגיבורי חייה בנוי מכמה רבדים: המעבר מההווה התל אביבי אל יפו ובניינה ספוגי העבר, מההווה הישראלית היהודית אל מנזר נוצרי ונוף ערבי, ממוזיקה אופראית של וגנר ובלוז למוזיקה כנסייתית ווקאלית ולתערובת של מוזיקה מערבית ומזרחית המורכבת בין השאר ממוטיבים מתוך שחרזדה, מנוגנת על ידי נגנים ערבים ומושרת על ידי זמרת ערבייה. אודליה אינה מסוגלת להבין את אביה ואת המורשת העיראקית שלו: את יחסו אל אמה, אליה ואל נשים בכלל. היא אינה מסוגלת ליצור קשר עם חברתה ואילו החברה מתנהלת בריבים מתמידים עם אודליה, עם בן זוגה ועם אמה. בעלילה שאודליה כותבת, היא מתרחקת מדמויות אלה, הופכת אותן לאחרים, לזרים ומנסה להבין אותן דרך המרחק – דרך אפשרות מותם. "המוות של האחר לא יכול להיות מובן לי, הוא אינו זהה למוות שלי", אומר לוינס, "הסופי אינו יכול להפיק את האינסופי מתוך עצמו, הוא מחייב לקיחת אחריות על האחר".<sup>66</sup> בסיפור שהיא ממציאה, אודליה מערערת על הזהות בינה לבין חברתה, על המשותף בינה לבין אביה. היא פורסת זמן טרנסצנדנטי המוביל מהחיים אל סף המוות, אל מותם של האב ושל החברה ומתוך כך בונה אפשרות של יחסי אמת עמם, אפשרות של אהבה.

הגשר שנבנה על פני המרחק הזה שבין עמים, דתות, ערים, חיים ומוות מורכב מחוליות של בדיון. אם בסרטים האחרים נוצרו המרחקים והקשרים בין עלילות שונות במציאות הבדיונית, בסרט הזה הקשרים והמרחקים נבנים בין עלילות מומצאות שנטוות בתוך העולם הבדיוני – עלילה בתוך עלילה, סיפור בתוך סיפור. למעשה, כל הגיבורים מספרים את סיפורי חייהם: תמרה כותבת שירים ושרה אותם, אביה של אודליה כתב ספר ביוגרפי, אודליה ממציאה את סיפור חייהם ובתוך ההמצאה הזאת, בתוך הבדיון, הם חוזרים ומספרים סיפורים מתוך אלף לילה ולילה. בכל המצאות הבדיון הללו מתחולל הניסיון להפיק חיים מתוך המוות, להציב איזו אפשרות של חיי נצח בתוך הסופי והחולף. ולא לחינם המוטיב הסיפורי המלווה את הסרט, הוא סיפוריה של שחרזדה שבאמצעות אלף ואחד סיפורים הצילה את חייה.

66 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 36.



האסתטיקה האירופאית של אמצע המאה שעברה, היא הקושרת בין חלקי העלילות ומובילה את הסרט באמצעות צילומים של מרחב אל היסטוריה רב תרבותית אחרת, הניבטת דרך עדשות המצלמה במעבר מתל אביב ליפו, רחובותיה, בנייניה ואתריה. בנקודות מרכזיות האסתטיקה הזאת מתקשרת ישירות להתרחשויות בעלילה, למשל: במנזר ביפו מתרחש ריב בין תמרה לאמה. תמרה נמצאת בהוספיס הנוצרי ביפו, על סף מוות, ואמה מנסה לשכנע אותה לעבור טיפולים ולחזור לחיים. השיחה הקשה בין השתיים מסתיימת בקשר והבנה המלווים בתנועת מצלמה אטית, ארוכה, בנוסח תנועות המצלמה האטיות של אנג'לופולס, משתי הנשים המחובקות זו עם זו, אל צריח הכנסייה שמעבר לחומות ואל המסגד במרחק. המרחבים האלה של תרבויות ודתות הם המרחבים ששתי הנשים נפגשות בהם זו עם זו. הם מסמנים את חיפוש המקום האחר שבו תתקיים האוטופיה האנושית, את התשוקה המטאפיזית "לארץ שכלל לא נולדנו בה... שלא היתה לנו מולדת ושלא נעקור אליה לעולם".<sup>67</sup> זו ארצו של הזולת, שהגיבורים מגיעים אליה באמצעות הספרות והקולנוע.

## שנת אפס, ביקור התזמורת ומועדון בית הקברות

כמו מדוזות, גם הסרט שנת אפס עוסק במודרים ובנידחים: אישה שאיבדה את משרתה נזרקת לרחוב ונאלצת לרדת לזנות; סוחר נשק ישראלי נרדף על ידי המאפיה; עיוור איבד את החבר היחיד שהיה לו, כלב הנחייה שלו; זקן שהופקר על ידי הקיבוץ; שדרן רדיו שנשחק בתוך תרבות מסחרית אלימה. כל אלה נעים ונדים בחברה אכזרית, ללא חמלה, הניזונה מאדישות כלפי הסבל של הזולת. כמו במדוזות, גם כאן האחרים אינם מובחנים על ידי שפה, צבע עור, לאום או מיקום גיאוגרפי ואינם משתייכים לקבוצות שוליות מוגדרות. לכאורה, על פי ארץ מולדתם, צבע עורם, שפתם ומבטאם הם חלק מהעילית ההגמונית; עם זאת הם מודרים לחלוטין משום שאפילו כקרבנות של דיכוי לא התקבלו על ידי החברה שבחרה לא לנצל אותם, אלא לדחוק אותם אל מחוצה לה.<sup>68</sup> והנה דווקא ממקום זה, מחוץ לחברה, הם מציבים אבן פינה ליחסים חדשים בין אדם לאדם. כפרפראזה על דבריו של ארכימדס,<sup>69</sup> הם נקודת משען של ייאוש שממנה ניתן להפוך את העולם. כמו במדוזות, הם בונים חברה מדומיינת, אחרת, הניצבת על שני נדבכים קולנועיים: מבנה האפיוזודות מצד אחד והאסתטיקה הקולנועית האירופאית של אמצע המאה שעברה מצד אחר.

סיפורי העלילה הנפרדים מתקשרים בסרט זה עם זה בדרכים שונות, אך שלא כמו בסרט מדוזות, כאן השיתוף בין הגיבורים אינו בנוי על מוטיבים חוזרים ועל אנלוגיות, אלא על מבנה של שאלות ותשובות, בעיות ופתרונן, מעין דיאלוג סוקראטי שאין לו פתרון חד

67 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 16.

68 וראו דיון במצב זה של הדרה במאמרו של Elsaesser (הערה 9 לעיל); על המודרים שאינם שייכים לעלית ההגמונית בחברה הישראלית ראו מונק (הערה 59 לעיל).

69 "תנו לי נקודת משען, ואזיז את העולם ממקומו". פאפוס מאלכסנדריה הביא את דברי ארכימדס בכתביו. Pappus of Alexandria, synagoge, Book VIII.

משמעי, אין לו סוף סגור. דיאלוג כזה מותיר תוספות, שאריות, תכנים שאינם זהים זה לזה והוא מתנהל בין גיבורים זרים ורחוקים זה מזה. ודווקא מתוך זרות ומרחק אלה דולה הסרט את החמלה, האהדה והאחריות האנושיות. האסתטיקה האירופאית היא המביאה אל המסך את כל מה שלא נאמר ישירות, לא בדיבור ולא בפעולה, את כל מה שאי אפשר לכפוף אותו לזהותו של מי שהיה כאן, והוא פוגע באפשרות של הפיכת האחר, השונה, לזהה (זהה לי, לקבוצה שלי).

מיכל מגלה שהיא בהיריון, מספרת על כך לבעלה, ראובן, ומעוררת את זעמו. הוא אינו רוצה בילדים, ומריבה מתרחשת. הסרט חותך מהמריבה הזאת אל אנה הפוגשת בבנה ומחבבת אותו. הסיור בעלילה אחת להביא ילדים לעולם נתקל בעלילה השנייה באהבה גדולה בין אם לבנה ובחוסר האפשרות של האהבה הזאת, כיוון שהאם נזרקה לרחוב ולא יכולה לטפל כראוי בבנה. היחסים בין שתי העלילות מתהפכים בסוף הסרט כשמותה הטרגי של אנה מותיר את בנה יתום ובו בזמן בעלילה השנייה מוותר ראובן ומקבל על עצמו לגדל את בנו. בעוד שבעלילה אחת נקטעו חיים, בעלילה השנייה מגלה הגיבור נכונות להרחיב אותם אל מעבר למוות על ידי קבלת אחריות על בנו שייולד. שתי העלילות אינן מקבילות זו לזו, אלא ממשיכות זו את זו בדרכים עקלקלות, מנהלות דיאלוג מפותל זו עם זו: כשעלילה אחת נתקעת בדרך ללא מוצא, עלילה שנייה מראה אפשרות של פתח ושל דרך.

פירוק העלילה האחת לעלילות נפרדות ומנותקות זו מזו, מוביל כאן בסופו של דבר דווקא לקשר בין גיבורים שונים ורצף בין דרכי חיים שונות. את הקשר הזה מהדקת האסתטיקה הקולנועית האירופאית. בסרטו של גודאר, הבוז, שני גיבורים, גבר ואישה, יושבים בדירה רחבת ידיים וקיר ביניהם. האישה קמה, ניגשת לחלון, הגבר נותר במרחק. הוא בצד אחד של הסלון רחב הידיים, היא בצד השני. היא עוברת מחיצה, יוצאת מהפריים, חוזרת לפריים, הסלון עתה ריק. היא מתיישבת על הספה, לבדה בחדר. מסביב חלונות, קירות וריקנות גדולה. הסצנה ארוכה ואטית, הזמן כאילו עומד והמרחב ריק. בהמשך שניהם מסתובבים בדירה. כשהאישה יוצאת מהפריים הגבר נכנס אליו, כשקולו נשמע בפסקול, היא נראית בתמונה, וכשהיא נעלמת רק קולה נשמע. גם כשהם יושבים על אותה ספה, הם נמצאים בשני צדי המסך. לכאורה, מתנהל ביניהם דיאלוג שבמהלכו הוא מנסה לברר מדוע השתנה יחסה אליו והיא מגלה לו שחדלה לאהוב אותו. למעשה, אלה הם שני מונולוגים בין שני אנשים שמחיצות, קירות, חלונות וחלל ריק מפרידים ביניהם. בעולם הממוסחר המתואר בסרט הבוז, עולם הבנוי על רווח והפסד, השקעות ותקציבים, אנשים נעים כמונאדות בחלל, ללא קשר, ללא מגע, ללא יכולת לאהוב. בעולם זה, גם אין מקום ליצירה: הבעל, פול, תסריטאי במקצועו, לעולם לא יצליח לכתוב תסריט המבוסס על האפוס הגדול של האודיסיאה למרות שהתחייב לכך, כיוון שבעולמו אין מקום לשלמות האוטופית וליופי של אותו אפוס.

אחת עשרה שנים לאחר מותה של קמיל בסרט הבוז, בסרט מיכאל שלי, מודיעה חנה למיכאל בעלה שהיא בהיריון. מיכאל ניצב בחדר ללא קול, חנה במרחק על רקע קיר לבן,

אטום, בפינת הפריים כאילו לבדה בחדר, לבדה בעולם. היא עוברת דלת זכוכית, מתרחקת מאתנו וממנו. מסגרת החלון מפרידה בינו לבינה, קאט. היא על רקע קיר לבן מבעד לדלת, הולכת ומתרחקת, ועוד דלת בינו לבינה, בינה לבינו. קירות חשופים, מסגרות, מחיצות, כל מה שמפריד ביניהם מסתכם בקולה, שנשמע כ־"voice over", "פגשתי איש זר, מה אני יודעת עליו?".

באופן דומה מצולמים חייהם של אלי ויעל בסרט שלושה ימים וילד. כשהיא נמצאת בפריים הוא נעלם ממנו ורק קולו נשמע, כשהוא נמצא בפריים היא נעדרת, כששניהם בתוך הפריים הם מביטים לכיוונים שונים. כשהוא מתקרב אליה, היא נועצת בו קוץ, וכששניהם סוף סוף יחדיו, מביטים זה בזה, מתנשקים, נשמעים קולות ורעשים, מישוהו קורא לו, הוא קם ומתרחק.

היצירות האירופאיות הגדולות של אמצע המאה שעברה צילמו את הבדידות, הניכור, המרחקים והמרחבים האין־סופיים שבין אדם לזולתו ואת הניסיונות חסרי התוחלת של בני אדם לגעת זה בזה, בעולם, בכוונותיו הנסתרות, באיזו משמעות שתיתן טעם לחייהם, ולאהבתם – תוכן ותוקף. הקולנוע הישראלי האישי של אותן שנים השתמש באותה שפה, באותן מחיצות, אותם קירות ואותם מרחבים כדי לבטא את אותו נתק בין אדם לאדם, בין אדם לעולם. כחצי מאה עברה, ובסרט שנת אפס שוב שני אנשים ומחיצה ביניהם. הגיבורה אנה ניבטת מבעד לסורגי גדר המפרידים בינה לבינו, בינה לבין בנה. היא בצד אחד והוא בצד שני, אך הפעם שני הגיבורים, האם ובנה, אינם מוותרים. המחיצה אמנם מפרידה ביניהם, אבל מבעדה ודרכה הם מביטים זה בזה, נוגעים זה בזה וממשיכים ללכת עד למקום שבו הגדר מסתיימת. שם הם נפגשים ומתחבקים. זה עתה זרקו אותה מהדירה, היא עומדת לאבד גם את עבודתה, ובכל זאת יש להם זה את זה, זו את זה. המחיצות הבלתי עבירות של קולנוע העבר מסמנות עתה דווקא את המרחק ההכרחי כבסיס לקשר האנושי וכתנאי לו.

כמו המחיצות והגדרות, גם המרחקים שהפרידו בעבר בין אנשים מבודדים ורוחקים זה מזה משנים עכשיו את אופיים ומשמשים מצע לקשרים אנושיים. בסרט הבוז, על משטח ריק, חלק, גג של וילה באי קפרי, פול מהלך וקורא לאשתו קמיל. מסביב אין איש. הוא מסתובב, מחפש בקדמת הפריים, ברקע, ועוזב את המקום, המשטח נותר ריק. אל תוכו נכנסת עתה קמיל ומחפשת, עוברת את אותה דרך אל הרקע ואל קדמת המסך. מסביב אין איש. גם היא עוזבת, המשטח נותר ריק. משטחים ריקים ממלאים גם את הסרט שנת אפס, אבל הגיבורים לא נותרים בודדים, אבודים בתוכם. מישוהו תמיד נמצא אי שם בקצה הפריים, בקצה המרחק. אנה ובנה מצולמים על משטח ריק, מעין מגרש משחקים, על שפת הים. גדר מפרידה בינינו לבינה, מרחק בינה לבין בנה, היא בחזית והוא בעומק התמונה. היא מסירה צעיף מצווארה, הצעיף מעופף ברוח, המצלמה בעקבותיו, גולשת, מתרחקת אל החלל הריק. הגדר עתה בינה לבין הצעיף. אותם משתתפים, אותם אלמנטים חוזרים לקראת סוף הסרט, לאחר שאיבדה את ביתה, את עבודתה ואת האפשרות ללמוד. שוב היא הולכת עם בנה לים, שוב אותו מרחב ריק, אותו מגרש משחקים. היא מביטה בים ממרחק, ניבטת מבעד לגדר ושוב הצעיף מתעופף.

המצלמה עוקבת אחריו, גומעת באטיות רבה את המרחק אבל הפעם בסוף המרחק הזה נמצא אדם.<sup>70</sup> הוא תופס את הצעיף, מושיט לה את היד, קשר נוצר.<sup>71</sup>

הקולנוע האירופאי של אמצע המאה שעברה, ובעקבותיו הקולנוע הישראלי האישי, צילם מרחבים גדולים, ריקים של בדידות וגיבורים תועים בתוכם, נעלמים, מתרחקים זה מזה. את המרחבים הדוממים הללו תיאר פסקל, שהשפיע על החשיבה האקזיסטנציאליסטית של התקופה, כמרחבים שמסתתר בהם אלוהים נעלם. אותם מרחבים ומרחקים שוברים בקולנוע הישראלי החדש את האפשרות של הגיבורים להיות מובנים לחלוטין זה לזה, את הטוטליות שלכאורה אמורה הייתה לשלב אותם זה בזה. המרחקים הללו מאפשרים את אותה הבנה הדדית שאינה מבטלת את נוכחותה של התהום בין האני לאחר, אלא מאשרת את קיומה ומנכיחה אותה: הגדרות שהפרידו בין האם לבנה או בינה לבין הצופה לא נפלו במהלך הסרט שנת אפס והמרחקים שהפרידו בינה לבין מי שיהיה אהובה נותרו בעינם. אותה תהום, שהפרידה בין גיבורי הקולנוע הקודם, מפרידה עדיין בין הגיבורים בסרטים החדשים, אבל התהום הזאת שסימנה בקולנוע העבר ניכור, מסמנת עתה דווקא אפשרות של קרבה ושל גילוי הזולת – מעבר לגדר, מעבר למרחק, מעבר לתהום.<sup>72</sup> בשתי התקופות הקולנועיות חומה מפרידה בין אדם לאדם, אך בקולנוע החדש בקצה החומה הזאת מתרחש מפגש.

בסרטים מסוימים, אל המפגש הזה מגיעים הגיבורים גם דרך מרחבי מדבר ריקים. אותו עולם שומם ומדברי, שהופיע בסרטיהם של אנטוניוני, אנגלופולוס, ונדרס וורנר הרצוג, מופיע גם בסרט ביקור התזמורת ואף מצולם באופן דומה. אבל כאן, כמו בסרט שנת אפס, השממה אינה מייצרת ניכור, אלא משמשת רקע למפגש אנושי. כך מסתיים הסרט: איש יושב על כיסא ושר. בודד במרחב ריק – כיכר חשופה, בתים אפורים ברקע והמדבר מסיבי. המצלמה מתקרבת אליו ולאט לאט מגלה שהוא לא לבד, עוד שני נגנים נמצאים שם, באותו מקום חשוף והם מצטרפים בנגינה אל שירתו, במרחק ממנו. יש כאן אפוא תזמורת, לא קול בודד, יש עוד מישהו בשממה הזאת. בתמונה שלאחר מכן, נפרדת דינה מחברי התזמורת שבילו לילה אחד בעיירה השוממת שהיא גרה בה. הם עומדים מולה,

70 קשר זה מתואר בספרו של פבלו אוטין בדיאלוג עם יוסף פיז'חדזה כמרחק בין האני לאחר שאותו חותרים הגיבורים למלא ללא הצלחה: אוטין: "אני מזהה שני סוגים של תנועות מצלמה בסרטים שלך. סוג אחד הוא של עזיבת דמות, התמקדות במרחב ריק וכניסה מחודשת של אותה הדמות אל הפריים. סוג שני הוא תנועת מצלמה שבה המצלמה עוזבת את הדמות, עוברת דרך מרחב ריק ומתמקדת בדמות חדשה. דרך התנועה הזאת המצלמה חושפת איזשהו קשר או ניתוק, מופשט או רגשי, שמתקיים בין הדמויות. פיז'חדזה: "אל תשכח שבדרך אני תמיד עובר בריק. אני תמיד מראה ריק ואני חושב שזה עובד ברמה התחושתית. זהו ריק שמתייחס לדמויות השונות או לדמות עצמה. תוך כדי התנועה המסובכת אנחנו רואים הרבה ריק, שמחלחל אליך כצופה. אתה מרגיש את הריק של הדמות, את החור הפעור בה". פבלו אוטין, קרחונים בארץ החמסינים, תל אביב: רסלינג, 2008.

71 ראו דובדבני לגבי הקשר בין התמונה שתוארה כאן לבין הקולנוע של ונדרס וגודאר. שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה, תל אביב: רסלינג, 2010.

72 כדברי לוינס: "הטרנסצנדנטיות מציינת יחסים עם ממשות רחוקה לאין סוף מזו שלי, בלי שעם זאת המרחק יהרוס את היחסים או בלי שהיחסים יהרסו את המרחק כפי שהדבר מתרחש ביחסים בתוך זהה" (לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 23).

כמוכנים לצילום. במעין תמונה? במציאות? האם זו מציאות שהפכה תמונה או להפך? הם מנופפים לה לשלום, היא מחזירה ברכה, וכשהמצלמה עוברת מפניה אל הכיכר שמולה, התזמורת כבר נמוגה. אין שם איש.<sup>73</sup> בתמונה הבאה חברי התזמורת כבר מחוץ לעיירה. הנוף המדברי חשוף ודומם ובו עמודי החשמל הולכים ומתרחקים אל האופק כמו בסרטים של אנטוניוני ואנג'לו פולוס. מסביב רק חולות. והנה אל תוך השממה הדוממת הזאת נכנסים (ב־*over lap*) צלילי המוזיקה מתוך השוט הבא – ההופעה של התזמורת בבית התרבות בפתח תקווה. היופי החי של המוזיקה חודר אל השימון המדברי, מעניק לו עומק אסתטי, מייצר עולם של אמנות ואגדה, אוטופיה פנטסטית שבה הקשר האנושי אפשרי.

הסרט מכין אותנו לאוטופיה פנטסטית כזאת כבר בפתחה: "פעם, לא מזמן, הגיעה לארץ תזמורת משטרה מצרית", מספרת הכתובית, ובתמונה נראית קבוצת חברי התזמורת, מוכנה לצילום בקומפוזיציה מוקפדת, מאורגנת מאד, באסתטיקה של צבעים שבמרכזם הכחול. את הקבוצה המוכנה לצילום חוצה מנקה, עובר מצד אחד של הפריים אל צדו השני, נעצר לקראת סוף הדרך, מוציא שקית לאיסוף ואז נשמע הקליק. התמונה הנוצחה ועמה הנוצחה המציאות הסגריירית של איסוף הזבל והיופי המרהיב של האמנות המנסה ליפות אותה, להפכה לאגדה. לכל אורכו מנסה הסרט הזה, כמו מדחוזות ונוזהאת אל פואד, לרומם את המציאות לדרגה של פנטזיה דמיונית, לשחזר אותה בתמונה, בצליל ובסיפור, לעצב אותה מחדש.<sup>74</sup> גודאר אמר בזמנו שכדי להבין את המציאות, יש לפרק אותה. הקולנוע האתי הישראלי הולך דווקא בדרכו של אנטוניוני – כדי להבין את המציאות הוא בוחר לבנות אותה מחדש באמצעות הדמיון.<sup>75</sup>

השלמות האוטופית הממוקמת בעולם האמנות, המוזיקה והאגדה, היא ההופכת את המדבר לגן פורח ולא האוטופיה הציונית הקולקטיבית, גם לא האוטופיה הבין־לאומית, הרב־תרבותית. בתוך הגן הפורח הזה יש מקום לאנשים בעלי זהויות שונות ותרבויות שונות, יהודים וגם ערבים. בקולנוע הציוני המוקדם, האוטופיה הלאומית מתרחשת במדבר לאחר שהבאר נחצבה, התלם נחרש, המים מציפים את השממה, מפריס אותה לקול שירתם של

73 כך מתוארת סצנה זו בספרו של אוטין: "אוטין: 'במובן הזה יש קאט מעניין מאד בסוף הסרט שלך: רואים את התזמורת, ואז רואים את רוג' את רוג' את אלקבץ מנופפת להם, ואז כשחוזרים לתמונה הראשונה, התזמורת כבר לא נמצאת שם. המקום ריק וחברי התזמורת נעלמו כאילו מעולם לא היו שם.' קולירין: 'כן, צופים רגישים יכולים לזהות את הדבר ולומר לעצמם 'זה היה? זה לא היה?'. יש איזו מרירות שעולה, כי אולי התזמורת בכלל לא היתה שם. כמו באגדות, זהו עולם שנעלם עם הבוקר, ומה שיותר לאנשים האלה בעיירה אחרי אותו יום זאת בדידות גדולה ממה שהיתה מנת חלקם לפני כן'. אוטין, הערה 71 לעיל, עמ' 80.

74 ניסיון זה מתבטא בכל הסרטים: האגדות והסיפורים המשמשים רקע לעלילות או מסופרים על ידי הגיבורים זה לזה. סיפור כיפה אדומה בשנת אפס (הערה 3 לעיל), סיפורי האחים גרים במדחוזות (הערה 2 לעיל), סיפורי האגדה בנוזהאת אל פואד (הערה 5 לעיל). האגדות והסיפורים ושחזורי המציאות אינם יוצרים כאן, כמו בקולנוע האמריקני, פסטיש של "סגנונות מתים", ללא מקור (גי'מסון, הערה 7 לעיל), אלא מובילים בדרכים חדשות אל המציאות.

75 וראו דבריו של אנטוניוני "אי אפשר לחדור לאירועים באמצעות הרפורטז'ה, אנחנו צריכים לבנות את המציאות שלנו בעצמנו, אם אתה רוצה לבטא את העולם הפואטי שלך אתה צריך לחרוג אל מעבר למציאות". Chatman, הערה 24 לעיל, עמ' 54 [תרגום שלי, נ"ג].

גברים, נשים וילדים המתאחדים יחדיו בריקוד הורה סוער.<sup>76</sup> האוטופיה של התלכדות לאומית תוך הפרחת השממה הוחלפה בקולנוע של שנות השמונים באוטופיה של התלכדות בין לאומיים – יהודים וערבים: באחת הסצנות המפורסמות בסרט אוונטי פופולו<sup>77</sup> משמש המדבר כרקע אסתטי מרהיב לשיר המהפכני "אוונטי פופולו", הנישא בניהם של חיילים מצרים וישראלים, שהתלכדו יחדיו והם צועדים כצלליות אל השמש השוקעת באופק. השיר המהפכני שהחיל המצרי פתח בו ואליו הצטרפו החיילים הישראלים, הופך תוך כדי צעדה למקהלה אדירה (אקסטרה־דיגטית) המלווה את הצועדים.<sup>78</sup> לכאורה, ניסה הסרט אוונטי פופולו, כמו סרטים רב־לאומיים אחרים בקולנוע הישראלי בשנות השמונים, להשיל את הסממנים הלאומיים של גיבוריו ולגלות מתחתם בני אדם, אזרחי העולם, המסוגלים לדבר זה עם זה, להיפגש זה עם זה. כפי שמגדירה זאת זנגר, המדבר הוא מקום טוב כדי להשיל בו את כל התחפושות הלאומיות, את כל המורשות התרבותיות, כי כאן אין כלום, כאן מתחילים מהתחלה.<sup>79</sup> למעשה, התחפושת הלאומית לא נעלמה בסרט אוונטי פופולו כמו בסרטים אחרים של התקופה, שהרי החייל המצרי מתקבל על ידי החיילים הישראלים ואף מורשה לשתות מים רק לאחר שנשא בפניהם את נאמו של שיילוק, הסיע ג'יפ במדבר לקול שיר פתיחה של גלי צה"ל וצעד עם החיילים הישראליים לקול המנון שהושר בתנועות הנוער הישראליות. כלומר, הסיר מעליו את הלבוש של ערבי ועטה על עצמו "לבוש של יהודי".

בסרט ביקור התזמורת, המתרחש גם הוא במדבר, נפגשים שוב ישראלים ומצרים, הפעם ללא כל מאפיין או סימן לאומי. המצרים הם חברי תזמורת המשטרה מאלכסנדריה שטעו בדרכם ונקלעו לעיירת פיתוח נידחת במדבר, והישראלים הם המארחים אותם. המפגש ביניהם מתרחש לא כמפגש בין שני עמים, אלא כמפגש בין אנשים בודדים. החיכוכים ביניהם, המאבקים או ההתפייסויות אינם חוצים את הגבולות שבין מצרים לישראלים או יהודים לערבים, אלא מתנהלים בין היהודים לבין עצמם, בין הערבים לבין עצמם ובין שתי הקבוצות. החשד, הטינה, חוסר ההבנה מלווים בסרט כל קשר אנושי באשר הוא. אבל דווקא מתוך החיים העלובים, הנידחים, מתוך החשד והטינה, באמצעות הדמיון, הפנטסיה והאגדה, בתוך המרחבים הריקים, השותקים – נוצרים הקשרים האנושיים.

76 ראו לדוגמה הסרט עבודה והדיון בקולנוע זה ובנושא הפרחת השממה אצל נורית גרץ, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, תל אביב: עם עובד, 2004.

77 בוקאי, הערה 11 לעיל.

78 ראו ניתוח של סצנה זו ושל הסרט כולו אצל גרץ (הערה 77 לעיל). וראו גם: Anat Zanger, "Chapter Six: The Desert or the Myth of the Empty Place", *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*. London, UK: Valentine Mitchell, 2012. זאנגר מדברת על יצירת עולם מהופך קרנבליסטי בסרטי המדבר, המציע מראה מהופכת לסיפור ההתיישבות הציוני ומחליף יחסים היררכיים חברתיים בצורה חדשה של יחסים בין אדם לאדם יחסים לא פורמליים המבוססים על צחוק וחילול קודש. לניתוח מקיף של הסרט ראו גם, Munk, Yael (with Judd Ne'eman), "Avanti Popolo (Rafi Bukae): Battle Cry of the Fallen", Josef Gugler (ed.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, University of Texas Press, 2011, pp. 177–184.

79 זנגר, שם.

כיוון שכך, הרגע של האוטופיה הצבעונית האגדתית, שבו יהודים וערבים התמזגו זה עם זה ועם המדבר בסרט אוונטי פופולו, מתחלף בסרט ביקור התזמורת ברגע דל יותר לכאורה, שבו האסתטיקה של הצליל והתמונה מאירה אנשים, לא לאומים, ויוצרת קשר ביניהם: שני אנשים, האורח המצרי והמארח הישראלי, יושבים בחדר צר וביניהם מיטת תינוק ושתיקה. בארוחת ערב ביתית, שבה השתתפו קודם לכן, התגלה העולם העכור, העלוב שבו הם מנהלים את חייהם. המצרי לא הצליח לסיים את הקונצ'רטו שהוא חולם לכתוב, הישראלי מובטל, מסוכסך עם אשתו, סופג בשתיקה את תלונותיה. החדר שבו הם יושבים צחיח כמו המדבר שהישוב ממוקם בו. אבל כשהישראלי קם כדי לעזוב את החדר הזה, הוא נעצר לרגע ואומר: "אתה יודע, אולי ככה מסתיים הקונצ'רטו שלך, כלומר לא סיום גדול עם חצוצרות וכינורות [...] אולי זה הסוף. פשוט כך, פתאום, לא עצוב, לא שמח, רק חדר קטן, מנורה, מיטה, ילד ישן וטונות של בדידות". המצרי נשאר לבדו בחדר. המצלמה, בכמה שוטים סטטיים מתבוננת בקיר לבן, ריק, בסורגי מיטת התינוק, בפניו של המצרי, בצעצוע שמעל למיטה, והנה הצעצוע משמיע צליל ומתוך הצליל פורץ הקונצ'רטו שלא נכתב, תחילה במעין קול פנימי הבוקע מתוך ראשו של הנגן, בהמשך, כמו באוונטי פופולו, כתזמורת אקסטר-דיגיטית המלווה את המצלמה היוצאת מהחדר הקטן אל הישוב, אל המדבר.

החוויה האוטופית המוארת על ידי האסתטיקה הקולנועית אינה חוויה של התמזגות בין-לאומית במקרה הזה, אלא חוויה של גיבורים בודדים, שאין להם מקלט בהקבצות ובהכללות חברתיות או לאומיות, ודווקא מתוך הריק והבדידות ללא מילים, ללא פעולות, מתוך האסתטיקה של המוזיקה והתמונה, בתוך מדבר של מרחבים ריקים, הם יוצרים קשר זה עם זה.

כוחה של האסתטיקה לייצר את הקשרים האנושיים ולחבר בין העלילות הנפרדות שניתקו את הגיבורים זה מזה, באה לידי ביטוי מרתק גם על ידי השימוש באור בסרט שנת אפס. באחת הסצנות בסרט זה, מיכל נכנסת לדירה חשוכה, לאחר הפרידה הכאובה מבעלה שסירב לקבל את עובדת הריונה. הדירה ריקה. קיר שחור אטום בחזית התמונה חוסם את המבט, שגם כך מתקשה לחדור מבעד לחשכה. היא מצלצלת לבעלה שנשאר במשרדו. גם שם במשרד, כמו כאן, חשכה. הוא אינו מתכוון לחזור הביתה. היא מתיישבת. ובכל זאת, מתוך החשכה בוקע עתה מקור אור, והיא בתוכו. המצלמה מתקרבת אליה, לא רק קרן אור מאירה עכשיו את החשכה, גם המוזיקה. בחיתוך לא מורגש, עובר הסרט אל אדי העיוור העוסק בתרגילי טאי צ'י: אותו פס אור, אותה מוזיקה ואותה חשכה מסביב, כאילו נשארנו באותה תמונה, רק הגיבורים הוחלפו. עתה המצלמה הולכת ומתרחקת ולאט לאט עולה האור עד שהוא מציף את החדר כולו, את הקירות, את הרהיטים ואת העיוור בבגדיו הלבנים הבוהקים, המתמזגים עם הסביבה.

האור הזה והמוזיקה המלווה אותו הם האמירה שבלעדיה שתי העלילות נותרות חסרות משמעות. היא איבדה את בעלה ואולי גם את הילד שעמד להיוולד, הוא איבד את כלבו שהיה מעין תחליף לבן, שניהם בודדים בחשכה, איש בביתו, איש בעלילתו, אבל האור יוצר ביניהם קשר, מדבר אתם, אליהם ועליהם: היא איבדה, אתה איבדת, אבל יש אור שנוגה על

שניכם ויש מוזיקה שמלווה את שניכם. יש משהו מעבר לכם, והוא מקשר ביניכם גם אם אתם לא יודעים על כך. "הדממה אינה סתם היעדר דיבור," אומר לוינס, "היא סימן שבן השיח נתן אבל חמק מכל פרשנות".<sup>80</sup> האור והמוזיקה הם המייצרים בסרט את הפרשנות לדממה. האור הזה, העובר כאן מתמונה לתמונה, זורם, שוטף גם את העלילות האחרות, נושא עמו את ההדודים שנאגרו בו בשתי האפיזודות הללו ובאפיזודות אחרות.

במקרים מסוימים, האור אינו השחקן היחיד בסרט, הוא מתווסף לדיבור ומנהל עמו מעין דיאלוג: ראובן נוהג במכוניתו, המצלמה מוצבת מאחורי גבו, מתבוננת בפניו דרך מראת המכונית. כמו במקרים רבים לאורך הסרט, המצלמה אינה חולפת מפניו וממבטו אל נושא ההתבוננות (Reverse Shot) וכך מכריחה את הצופה להביט בפנים הללו במנותק מכל הקשר עלילתי או תוכני. במונחיו של לוינס, כך המצלמה מחייבת אותנו לראות בפנים חלון הנפתח אל עומק המרחק שהגיבור נמצא בו.<sup>81</sup> אורות העיר ממלאים את המסך, מנצנצים לאורכו ולרחבו, ופניו של ראובן נבלעות בתוכם, מוקטנות ומרחקות. ברדיו נשמע קולו של אדי העיוור, מספר כיצד איש זר דרס את כלבו, הפקיר אותו וברח. פניו של ראובן הולכות ומתקדרות ובמקביל המצלמה מתקרבת למראה. הפנים הולכות וגדלות, ממלאות את המסך ונצנצי אורות העיר מעטרים אותן עתה רק כרקע. הייאוש, הכאב, החרטה על מה שעשה הם שתופסים עתה את מקום האור. בחלק הראשון של הסצנה, הפנים היו פניו של ראובן – מרוחקות, מוקפות באור שלא ראה אותו ולא חש בו, והקול היה קולו של אדי. עיקר ההזדהות שלנו כצופים הייתה עם הקול, לא עם התמונה. בהמשך, ככל שעולה בראובן ההבנה של מה שעשה והצער והחרטה, הפנים מתקרבות אל המצלמה ואל הצופה, וקולו של אדי מועבר כאילו דרכן. מעתה הפנים אינן זכוכית אטומה, אלא חלון מנותץ שדרכו אפשר לראות את האחר, לשמוע את קולו, להבין את סבלו. האורות הם מעין מכשיר הגברה לידיע שמציף עתה את ראובן ושלעולם לא ניתן יהיה למצות אותו בדיבור בלבד, בעלילה בלבד, אולי אף לא בפנים בלבד.

התמונה, על הצבעים והאורות הממלאים אותה, מחליפה בכל הסרטים הללו את המילה המדוברת. הגיבורים מעלים רעיונות, מחליפים דעות, מבטאים את עצמם, אך מעבר לדיבור שלהם מסתנן כל מה שלא נאמר והוא נרמז על ידי האסתטיקה הקולנועית, צבעיה וצורותיה. על כן, חלק מהגיבורים בסרטים הללו הם אילמים, חסרי שפה, מדברים זה עם זה באמצעות המוזיקה, או בשפה של שתיקות.<sup>82</sup> המעבר מן הדיבור לשפת המראות והקולות הוא היוצר בסרטים הללו קשר בין אנשים שאינם מנסים לפענח זה את זה, להכניס זה את זה להגדרות והקבצות. התמונה האחרונה בסרט מועדון בית הקברות ממחישה זאת היטב: שתי נשים זקנות יושבות על כיסאות נוח בים המלח. אנחנו מצויים בסופו של

80 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 82.

81 ראו: כנען, הערה 54 לעיל, עמ' 66; אורנה רביב, "הפנים והקלוז-אפ: הדימוי הקולנועי לאור הגותו של עמנואל לוינס" עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2007; לוינס, הערה 7 לעיל; הערה 55 לעיל.

82 לדוגמה, שתיקתה של הילדה בסרט מדוזות (הערה 2 לעיל), היעדר השפה בפיה של המטפלת הפיליפינית באותו סרט, שפת הסונר של הדולפינים שמיכל מחפשת בסרט שנת אפס (הערה 3 לעיל) ואתה שפה ללא מלים הקושרת בין הגיבור העיוור לכלבו ובין האם לבנה באותו סרט.



הסרט; חלק גדול מחבריהן, שעמם נפגשו פעם בשבוע "כדי להפיג את הבדידות" כבר מתו, אחרים הזדקנו. הפגישות שהתרחשו בהר הרצל הועברו לבית האבות. עולמן, כמו חייהן, הולך וכלה והן יושבות בים המלח, גבן אל המצלמה, ומשוחחות שיחת הבל על קרובה רחוקה ועל האופן שבו בישלה דג:

היא התחנתה עם גבר זקן.

מי?

דודה מרישה, ואז היא עזבה אותו והתחנתה עם אבא'לה.

אני זוכרת שאשתו תפסה דג, הרגה אותו וחתכה אותו, ואת הדם היא שמה ב... איך

קוראים לזה?

בקישקע?

לא בקישקע!

המצלמה מלווה אותן במספר שוטים: ניצבת במרחק מדיום שוט ומאזינה לכאורה לשיחתן, מתקרבת כדי להטיב לשמוע ובסוף מתרחקת וממרחק ממשיכה להתבונן. דיבורן נשמע כבר רפוי ומעורפל. המדבר, היס, מתקני הנופש ממלאים את המסך, קולות שיחתן הולכים ודועכים ("הוא לא גר בלודג", הוא גר בוורשה / הוא גר בלודג! / הילמן מעולם לא גר בלודג. הוא גר בוורשה") ומוחלפים בצלילי המוטיב המוזיקלי של הסרט, וריאציה על המוזיקה המופלאה של נינו רוטה בסרטיו של פליני וזיכרון רחוק שלה. השמש שוקעת, הערב יורד ומה שנותר זו המוזיקה והתמונה: המדבר, היס, המרחבים הדוממים ו"טונות של בדידות", כפי שהגדיר זאת הגיבור בביקור התזמורת. הנופים המצולמים ותנועות המצלמה מעלים את המשמעויות שמעבר למסגרת הסגורה של שיחת ההבל, את מה שלוינס מכנה האמירה<sup>83</sup> וחגי כנען מתאר כ"כפוטוטים של תינוק שיש להם משמעות למרות שהם לא אומרים משהו", או במלים אחרות, "הפעימה שמתחבאת מעבר לדיבור... המפיחה חיים בשדה הפשר" והיא נותנת את "האחרות, השארית, את מה שלא מובן".<sup>84</sup>

מעבר לדיבור, מעבר לעלילה, מעבר לגיבור היחיד ולזמנו החולף, מתקיים בכל הסרטים הללו מנעד רחב של משמעויות, יחסים ואפשרויות חיים. המנעד הזה נפרס בתוך ממלכת הדמיון, בסביבה האגדתית שבה מתרחש המפגש בין האני לאחר, והוא הנושא אפשרות של זמן חדש, אלטרנטיבי, עוקף היסטוריה ועוקף טראומה. זהו הזמן הרציף הנרכש על ידי המשכיות עם העבר הקולנועי של אמצע המאה שעברה, והוא מרכיב היסטוריה אחרת – היסטוריה קולנועית כתחליף להיסטוריה לאומית, תרבותית וההמשכיות הזו סוללת אפיק אל עתיד אוטופי – אפשרות של מציאות המועשרת על ידי הדמיון ובה קשר שונה בין האדם לזולתו.

בשנת אפס, כמו במדחוזת ובנוחזאת אל פואד, הקשר הזה נוצר גם על ידי החלפת השושלות המשפחתיות הנתונות בשושלות אלטרנטיביות. החילופים האלה מחזירים את הגיבורים

83 לוינס, הערה 55 לעיל, עמ' 95.

84 כנען, הערה 54 לעיל.

ביתר עצמה אל השושלת המשפחתית שלהם תוך נכונות לקבל אותה ולקבלת אחריות עליה. ראובן, מתווך הדירות הקשוח שדרס למוות את כלבו של אדי העיוור, מוצא דרך להתקרב אליו ובסופו של דבר מביא לו כלב חדש, מעין מקבילה לתחליף בן. הטיפול בעיוור ובכלבו בעצם מחזיר את ראובן אל משפחתו, אשתו והילד שעומד להיוולד להם. כגן, עורך מוזיקה צעיר, מגלה את זכר אביו המת, את המוזיקה שיצר ואת האגדות שסיפר לו בילדותו, לאחר שנודע לו שמי שגידל אותו הוא אביו המאמץ. הקשר המחודש הזה עם האב האמתי נושא עמו אפשרות של יצירת משך באמצעות המוזיקה והאגדה: השירים שכתב ושר האב, חבר בלהקה נידחת ונשכחת משנות השישים, הם שמלווים כמעין מקהלה יוונית את ההתרחשויות העלילתיות בהווה. אלה הם שירי מחאה הנושאים ביקורת על חברה צרכנית, אכזרית, רודפת בצע, שלא השתנתה משנות השישים, שנות האב, עד לשנים מאוחרות יותר – שנות הבן. מלבד שירי מחאה, הותיר האב לבנו גם טיפ ובו גרסה של סיפור כיפה אדומה. את הגרסה הזאת כגן משדר ברדיו והיא מלווה את שלוש העלילות לקראת סיום הסרט בחזון של עולם אחר טוב יותר, ולו רק בדמיון ובאגדה.

הדמיון והאגדה הם המוליכים בסרט זה, כמו בסרטים האחרים, את הבשורה האוטופית של זמן חדש ויחסים אנושיים חדשים. גם אם בשורה זו נדחקה אל השוליים בחברה ובתרבות הישראליות, היא עדיין קיימת ולו גם כאפשרות, שאותה כמו סיסמוגרף רגיש מאתרים הסרטים הללו.

האוניברסיטה הפתוחה

# ידידו הריגה: ידוויי חיילים וחיילות בסרטנים תיעודיים אוטוביוגרפיים ישראלים

## שירלי בכר ואילנה סובל

בסרט שלי, מופע הווידוי עצמו הוא אולי הפשע המרכזי המתגלה ומתגלם בו.

רועי רוזן<sup>1</sup>

לעתים קרובות אנו מתוודים לפני אלה שדומים לנו, שהם שותפים לחולשותינו. מכאן שאין לנו רצון לשפר את עצמנו ולהיטיב את דרכינו, כי לשם כך יש צורך שנישפט ויימצא בנו דופי. אנו מבקשים מעט רחמים ועידוד להמשיך בדרך שבה בחרנו. בקיצור, אנו מבקשים בעת ובעונה אחת לחרול מהיות אשמים, בלי להתאמץ לטהר את עצמנו.

אלבר קאמי, מצוטט אצל חנה נוה<sup>2</sup>

## הקדמה

תרבות ויזואלית ישראלית הדנה בחויית הכיבוש והמלחמה מנקודת המבט של החייל הישראלי מהווה חלק אינטגרלי ומוכר בלקסיקון התרבותי המקומי. אולם, בעשור האחרון נדמה כי נוסף נדבך משמעותי לתופעה: עבודות וידאו וסרטים פופולריים רבים מציבים במרכזם וידויים של חיילים וחיילות על חוויותיהם בשירות הצבאי, שכלל שירות בשטחים והשתתפות במבצעים צבאיים או במלחמה.

ממש כמו רעהו מראשית הקולנוע הישראלי-ציוני, גם המתוודה בסרטנים שלפנינו לבש מדים והיה חייל בשרות המדינה וכמוהו גם הוא צבר כפול פנים, אשר "ידיו הלמודות בפרחים – יצלו גם ללמוד את עוצמת הפלדה"<sup>3</sup>. ממש כמו חברו מסרטי פוסט מלחמת

1 רועי רוזן, "וידוי", מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 2 (2010), עמ' 13.

2 אלבר קאמי, "הנפילה", הנפילה, גלות ומלכות, מרחביה: ספרית פועלים, 1959, עמ' 88. מצוטט אצל חנה נוה, סיפורת הווידוי: הזאנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, 1988, עמ' 69.

3 רחל שפירא, "מה אברך", 1967. <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prf=1967&id=904&wrkid=13624>

לבנון הראשונה והאינטיפאדה הראשונה, גם המתווה הזה שואל את עצמו שאלות לגבי צדקת הדרך, המתח בין האינטרסים הלאומיים לצרכיו האישיים והמחיר הנפשי אותו הוא משלם בהשתתפותו בלחימה.<sup>4</sup> בטווח התרבותי שבין מיתוס ה"ה ל"יורים ובוכים" ועד לשנים האחרונות, הכיבוש והמציאות האלימה נתפסו בקולנוע הישראלי כרע הכרחי, כתוצר כואב ומצער של מצב "הסכסוך". יותר מכך, הקינה בדיעבד על האלימות היוותה חלק מרכזי בכינון הדימוי העצמי ההומניסטי של החברה הישראלית.<sup>5</sup>

אולם, בניגוד לאבותיו הקולנועיים, גיבור הסרטים שלפנינו אינו הולך שבי אחר הנרטיב המנחם של הרוע ההכרחי באופן מוחלט,<sup>6</sup> ואינו מתבונן על עצמו ועל עניי עירו בלבד, אלא מספר בגילוי לב ונותן פומבי לעוללות ולעתים אף לפשעי מלחמה שביצע כלפי האחר הפלסטיני. הסרטים שעומדים במוקד המאמר משתמשים במודל תיעודי טלוויזיוני של חייל המדווה על חוויותיו וטווה את עלילת הקרב שהשתתף בו. ואולם, בשיח הלוחמים העכשווי, הוא אינו מעיד על עמידתו בקרב, אלא מישיר פניו אל המצלמה ומכה על חטא. המתוודים והמתוודות מעוררים שאלות בדבר הלגיטימיות של מעשיהם והאופן שהם מקודדים בנרטיב הביטחוניסטי, וממקמים את פעולותיהם בהקשרים אתיים, מוסריים וחוקיים, מתוך ערות לשיח הגלובלי של החוק הבין-לאומי.

חלקו הראשון של המאמר דן בווידי של החיילים והחיילות כפי שהוא מתועד, מבזים, נערך ומוצג לפנינו. כדי לאפיין ולהמשיג את סרטי הקולנוע הישראלי המשתמשים במכניזם הווידי, טבע שמוליק דובדבני את המונח "I-movies". בספרו, המתמקד בקולנוע תיעודי אוטוביוגרפי ישראלי, הוא מציע לקרוא את הסרטים הללו כעדות עצמית על רגש אשמה קולקטיבי.<sup>7</sup> המאמר שלנו מרחיב את היריעה גם לסרטים סמי-עלילתיים ועבודות וידאו-ארט מחד גיסא, ומאיך גיסא – מצמצם את הפוקוס לווידיים של חיילות וחיילים (גם אם לשעבר) בלבד. לדברי דובדבני, תפקידו של הווידי הקולנועי הישראלי הוא לבטא "רגש אשמה ציוני, שמקורו בנכבה של 1948" וכי הווידי מתמודד עם שאלות של זהות ושל אחריות.<sup>8</sup> אנו מקבלות קביעה זו ובה בעת מערערות עליה: בעינינו, אותה אשמה היא הבניה תרבותית-חברתית, דיסקורסיבית-אידיאולוגית, המשתנה בהתאם לתנאי זמן ומקום ובהתאם להגדרות נורמטיביות מסוימות של המושג "חטא". במסגרת הניתוח שלנו, האשמה אינה רגש פנימי סובייקטיבי עמו מגיע המתווה כדי לחושפו אל מול המצלמה, אלא אפקט של תהליכי ייצור קולנועיים-אודיו-ויזואליים, שהם גם בהכרח תרבותיים-חברתיים-דיסקורסיביים.

4 Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin: University of Texas Press, 1989, pp. 237-241

5 על הקשר בין תופעת "יורים ובוכים" והדימוי העצמי ההומניסטי של החברה הישראלית נכתב רבות. ראו למשל, בועז עברון, "איך נהנים מכל העולמות", אתונה וארץ עוז, בנימינה: נהר ספרים, 2010, עמ' 192-201 (פורסם לראשונה בידעות אחרונות, 8/12/1978); איתמר פיטובסקי, "יורים ובוכים", ישי מנוחין (עורך), על דמוקרטיה וציות, תל אביב: יש גבול וספרי סימן קריאה, 1990, עמ' 183-194; ישי מנוחין, "החייל הטוב", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 22-33.

6 עדי אופיר, לשון לרע: פרקים באונטולוגיה של המוסר, תל אביב: עם עובד, 2000.

7 שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2005.

8 שם, 13.

אי לכך, בעוד דובדבני שואל את המושג "וידוי" מן התיאולוגיה הנוצרית כמוצר מוגמר, אנו מנסות למקם את וידוי החיילים בנוף הישראלי העכשווי ולתהות על כינונה של האשמה, על יצירתה ועל צורתה, על איכותה ועל ההשלכות שלה, על היותה מכוננת את הוידוי הוורבלי כמו גם מושפעת ממנו. זאת ועוד: דובדבני משתמש בפסיכואנליזה הפרוידיאנית כדי לאתר רגש אשמה ולתאר אותו, רגש אשר נוכחותו בפנימיותו של הסובייקט המתוודה היא ודאית, יציבה, קודמת לתהליכי ייצורם האידיאולוגי בסרטים ונפרדת מהם. אנו, לעומת זאת, כותבות ברוח פוקויאנית, הדורשת מאתנו לקרוא את האשמה ולראות בה תוצר דיסקורסיבי וקולנועי רטרואקטיבי נטול מהות ממשית כפנימיות סובייקטיבית אפרוירית. אנו שואלות מהו התפקיד – אידיאולוגי, לאומי, תרבותי ומגדרי – שמשרת מכניזם הוידוי בישראל של שנות האלפיים. אנו מבררות איזה סובייקט זהותי הוא מעוניין להבנות, לתאר וגם ולטהר, בפעולתו, והאם הוא מתכתב עם תהליכי ההבניה החברתיים-תרבותיים, כמו גם הייצוגיים-ויזואליים, היוצרים את הסובייקט הזה מלכתחילה, ואם כן, כיצד.

בהקשר זה, ברצוננו לבדוק בדיקה מחודשת וביקורתית את ההנחה התיאורטית החוזרת במחקר, לפיה טראומת החיילים היא ביטוי או ראייה חד-משמעית לכוונותיהם הטובות במקורן של החיילים המכים-על-חטא-כביכול. בדומה לדובדבני, גם רעיה מורג מדגישה את נוכחותו של ה"ישראלי הטוב" בסרטים בעלי זיקה שמאלנית-אקטיביסטית.<sup>9</sup> במאמריה המרתקים על קולנוע מאז פרוץ האינתיפאדה הראשונה מורג מרחיבה סוגיה זו ומתייחסת ליוצרים השמאלנים-אקטיביסטים (אשר פעמים רבות הם גם הגיבורים הראשיים) כסובייקטים רגישים אשר חווים משבר זהות הדורש מהם לוותר על עמדת הקרבן האולטימטיבי (בעיקר כניצול שואה תרבותית-מדי) לטובת הקרבן הפלסטיני.<sup>10</sup> עם זאת, הישראלי אינו נטול קרבנות. ראשית, הוא קרבנם של מעשי טרור פלסטיני ושנית, הוא נושא בלבו את מה שמורג מכנה "טראומת הרודף". מורג דנה בטראומה זו המופיעה בסרטים ואלס נם באשיר ולראות אם אני מחייכת. לדידה, בניגוד לטראומת הפלסטיני, טראומת הרודף נובעת מן הקושי והכאב הכרוכים בהזדהות ככובש ובביצוע מעשי אלימות.<sup>11</sup> כאן, ושוב מנקודת מבט פרוידיאנית, מורג מניחה שלרודפים כוונות טובות בהכרח: כאן, זוהי חוויית הטראומה המדוברת בוידוייהם אשר מעידה על רצונם האמתי, ולפיכך – המהותני, להפסיק להיות הכובש. אנו סבורות כי גישה פסיכואנליטית המניחה קיומו של סובייקט ישראלי לכיד מוכה אשמה ואכול טראומה הקיים אפרוירית להבנייתו בסרט, תורמת לגיבוש עמדה תיאורטית סלחנית כלפי החיילים-מתוודים. עניין מאמרנו אינו ברגשות, ברצונות ובכוונות הסובייקט, אלא בהבנייתו האידיאולוגית-דיסקורסיבית בסרטים ובמה שאותה הבנייה מייצרת ומשרתת.

חלקו השני של המאמר עניינו פעולת המצלמה בסרטים אלו ומבטה הרפלקסיבי על אמצעי הייצוג, על מושאי הצילום ועל היוצרים, אשר הם גם, באופן מטפורי וקונקרטי, אנוחנו,

Raya Morag, "Radical Contextually: Major Trends in Israeli Documentary Second Intifada Cinema", *Studies in Documentary Film* 6, 3 (September 2012), pp. 254-260

Ibid, pp. 257-264 10

Raya Morag, "Perpetrator Trauma and Current Documentary Israeli Cinema," *Camera Obscura* 80, 27, 2 (2012), pp. 93-97

דהיינו הסובייקט הישראלי. המאמר תר אחר הסדקים הנבקעים במרחב שבין הזדהותנו האמפתית עם המתודה ובין הטלת ספק שיפוטית באמינותו. מחד גיסא, ניתן לתפוס את סרטי הווידוי הנדונים כמגנים את המתוודים משום שהמצלמה מתעדת חיילות וחיילים המתוודים על עוונות ועל "חטאים" צבאיים. ואולם, מאידך גיסא ובנוסף על כך, פעולת הבימוי ונוכחות המצלמה מאפשרים לחיילים לעבור תהליך כפרה על "החטא" שהם מתוודים עליו. בפרק זה אנו תוהות על מבטה של המצלמה "פנימה", ובודקות אם היא מנסה לבחון באופן ביקורתי את מושאי הצילום ואת אמצעי הייצוג, ואם כן – כיצד, ואם היא מסוגלת להטיל ספק באמינותם של המתוודים, כמו גם במגבלותיהם של היוצרים. לטענתנו, הסרטים מכוננים "ועדת חקירה פנימית" לאלימות ולעוולות המיוצגות בווידי. אכן, הכוונה המוצהרת של היוצרים והמתוודים בסרטים היא לחשוף התנהגויות פושעות שהתרחשו בצבא ולעורר מודעות ציבורית, אך בה בעת, בין השאר משום שיוצרי ויוצרות הסרטים, באופן מודע, הם בעלי פרספקטיבה יהודית-ישראלית, הם מאפשרים לכל המשתתפים בהתרחשות הקולנועית "לשפוט" את החייל כ"כאחד משלנו" ובד בבד לטהרו מאשמה באמצעות כך. משום שהממסד ההגמוני אינו תופס את עוולת המלחמה כפשע בר שיפוט ואינו מטיל עליו סנקציות, גם לדידם של הישראלים דרי "אותו הכפר" המלחמה אינה נתפסת כראויה לבחינה משפטית ולענישה. אנו מעוניינות לעקוב אחר הטלטלה המתרחשת בסרטים טעונים אידיאולוגית כל כך ולברר מהם התצורות, האפשרויות והגבולות של הביקורתיות העולה בהם. אנו מבקשות לבדוק אלו עמדות נוטלת העשייה הקולנועית כלפי המדיניות והמעשים הפוליטיים הישראליים בכלל, אלו של החיילים והחיילות בפרט, ואלו שאלות היא מעוררת בקרב הצופה הישראלית. במלים אחרות, המאמר מנסה לברר באיזו מידה הסרטים פעילים בכינון הנרטיב הלאומי ההגמוני והיכן הם פותחים אפשרות לערער עליו.<sup>12</sup>

## 1. ידי

כדי שהכובש יהיה שליט מושלם, לא די שיהיה כזה באופן אובייקטיבי, עליו גם להאמין בלגיטימיות שלו.

אלבר ממי<sup>13</sup>

12 מאז נכתבה טיוטת המאמר הראשונה, התרחבה הסוגה שאנו מתארות כאן והיא כוללת היום גם סרטים דוקומנטריים המציגים בכירים במערכת הביטחון שמתוודים על פעולותיהם. כך, למשל, שומרי הסף (דרור מורה, 2012) מביא בפנינו אנשי שב"כ לשעבר המספרים על מעשיהם ומביעים חרטה מהולה בתחושת "אין ברה", ושלטון החוק (רענן אלכסנדרוביץ', 2011) מעמיד את פרקליטי צה"ל לשעבר בסיטואציות מאתגרות שמקשות עליהם לנהל את וידויים כפי שהיו מעוניינים. סרטים נוספים הדומים בתוכנם ובסגנונם למושאי המחקר שלנו הם בטון (נורית קידר, 2010), שחיילים מתוודים בו על מעשיהם בעזה במבצע "עופרת יצוקה", כמו גם עדות (שלומי אלקבץ, 2011), שבו שחקנים מקצועיים מציגים עדויות של חיילים ופולסטינים בשטחים הכבושים ושמצליח לייצר ביקורת נוקבת על סוגת הווידויים הקולנועית ככלל.

13 אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש, מצרפתית: אבנר להב, ירושלים: הוצאת כרמל, 2005, עמ' 96.

עשרים ושישה כלבים פורצים אל המסך וממלאים אותו בריר אימתני בסצנת הפתיחה של ואלס עם באשיר. במהרה מתגלה לצופות כי בסיוט של בועז ריין-בוסקילה מדובר, סיוט שמשיב אותו – ואותנו עמו – לימי מלחמת לבנון הראשונה ולחוויותו בתור חייל. מקצב הטכנו והאנימציה המרהיבה שואבים את הצופים להזדהות מיידית עם החייל הרדוף זיכרונות טראומטיים. אולם, בה בעת, כשבועז מסביר לארי פולמן את מקור הסיוט, הוא חושף את מעורבותו בטבח בסברה ובשתילה. כך, ההזדהות של הצופות מוכתמת ברגשות אמביוולנטיים, בחשדות ובתהיות בדבר מעשה הצפייה עצמו והמעורבות הרגשית, הפוליטית והאתית שמתלווה אליו.

בראינות שנערכו עמו, שב וסיפר ארי פולמן על התהליך שחוה בעת עשיית הסרט, שלדבריו "העביר אותי תהליך עומק מדהים, תהליך של גילוי והבנה". בריאיון שניתן לנעמה לנסקי, מספר פולמן על התהליך הטיפולי שעבר, שהוביל ליצירת הסרט ואלס עם באשיר (2008). פולמן החל לעסוק בסיפורו מימי מלחמת לבנון לאחר שהיה של עשרים שנה, כשמלאו לו ארבעים. כשעמד לסיים את שירות המילואים שלו נפגש פולמן עם פסיכולוג צבאי במסגרת מחקר שערך צה"ל. המפגש הזה סיפק את המוטיבציה הראשונית ליצירת הסרט, שבמרכזו עומדת דמותו האוטוביוגרפית של פולמן והתהליך הרגשי שהיא עוברת בהתמודדות עם זיכרונות מודחקים ועם עברה הטראומטי.<sup>14</sup> כדי לייצג את המורכבות הרגשית שכרוכה בתהליך החשיפה שעובר פולמן, הוא יוצר, ביחד עם המאייר דוד פולונסקי, אנימציה תיעודית, סוגה חדשה ובלתי מוכרת בקולנוע הישראלי. פולמן ופולונסקי כורכים יחדיו קונבנציות הן מתחום האנימציה והן מתחום הקולנוע התיעודי, ובכך מרחיבים את גבולות המדיומים השונים ואת יכולת ההבעה שלהם במסגרתם. האנימציה בואלס עם באשיר משתמשת בקומפוזיציות בדיוניות וצוירות ובאורים, אשר מחייבים את הצופים למהלך של השלמת פערים, צירופים, פירוקים והרכבות. במקביל, האלמנט התיעודי בסרט מאמץ צילומים וקטעי וידאו ריאליסטיים, הלוקחים מהמציאות החוץ-קולנועית והאוטוביוגרפית כדי לייצג את מה שנתפס בעיני היוצרים כאמת. כך למעשה נע הסרט בין ייצוג שהוא מראש בדיוני ובין שאיפה לאובייקטיביות.

מדבריו של פולמן ניתן להבין כי תהליך ההדחקה הגורף שלו נובע הן מתחושת אשמה הכרוכה בעצם היותו עד ישיר לטבח בסברה ובשתילה, והן מהמטען החרדתי שהועבר לו על ידי הוריו ניצולי השואה. כאדם בוגר, פולמן מתמודד עם השדים הפנימיים הללו ופותח במסע אל עברו, אל האמת שלו. הארכיאולוגיה הרגשית של פולמן שמה לה למטרה לחשוף את מה שהודחק מזיכרונו, להשיל מעל נפשו את הכיסויים המגוננים והחרדתיים ולגעת בפנים, בליבת הסיפור הבלתי מפוענח. בתחילת הסרט אורי סיוון, חברו של פולמן, מלמד אותנו שהמוח האנושי מסוגל למקם אותנו בסיטואציות שמעולם לא היינו בהן ולהמציא סביבן סיפור שייראה כזיכרון, למרות היותו פיקציה.

14 נעמה לנסקי, "כך איירתי את הטבח בסברה ושתילה", הארץ (6/6/2008), [http://www.mouse.co.il/CM.articles\\_item,636,209,24036.aspx](http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,24036.aspx)

כלומר, לא רק שפתיחת הסרט לכאורה מעודדת אותנו לנוע בין אופציות שונות להבנת הזיכרון האנושי, אלא היא מעודדת אותנו להשתוקק לזיכרונות האמינים ולפקפק בעצם האפשרות הזאת בה בעת.

ואולם, הרגע הדרמטי במסע הגילוי של פולמן מתרחש בהולנד, כאשר הוא יושב במונית המסיעה אותו לשדה התעופה. זהו הרגע בו "פתאום, בום, נפתח לי הזיכרון. לא הזיה, לא פלאשבק [...] אלא הדבר האמיתי". מרגע זה – למרות הפוטנציאל של עיסוק מורכב בשאלות של זיכרון טראומטי מודחק – מתארגן המסע של פולמן סביב נרטיב קוהרנטי בכל הקשור לשיקום הזיכרון: משכחה והדחקה להזיכרות ברורה ומלאה. לא נותר שם סוד. חסכים ושברים בזיכרון נתפסים כדבר מה שיש – ושניתן – לשחזרם ולשקמם. הסרט אינו מציג עוד פלאשבקים, הזיות וחלומות, אלא רק ראיונות והצהרות של חבריו החיילים, דהיינו קטעים המבקשים להיות ייצוג תיעודי של אירועי המלחמה. אכן, כאן מתגלה ומתממש מנגנון התהליך שעובר פולמן, זה הנרמז כבר בתחילת הסרט: פולמן, כמו גם הצופים, נדרש לייחס אמינות ועקביות למנגנון הזיכרון. כך, למעשה, מפנה האלמנט האנימטורי-בדיוני את קדמת הבמה להלך הרוח הדוקומנטריסטי-ריאליסטי, לייצוג "מהימן" של מציאות "ממשית". העיצוב הוויזואלי של פולמן מציית לערכים אילוסטריטיביים מוקפדים: דמותו המאירת היא ניסיון מימטי לייצג את פולמן האדם.

בנוסף על כך, תהליך זה מתבטא בסרט בהתפתחות הלינארית שחושפת, טפח אחר טפח, את האירועים הביוגרפיים מעברו על פולמן. פולמן מעצב דמות בעלת נגישות מלאה לזיכרונותיו מן העבר ולכן גם אותנטית למראה. ארי הבוגר יכול לשחזר את ארי הצעיר במדויק וללא כל עכבות, ספקות, או הכרה באופיו החמקמק של הזיכרון. לכאורה, זהו סיפור על ייסורי מצפון מאוחרים ביחס למעשי הנעורים בצבא. אולם למעשה, המוטיבציה וההבנה שהנחו את החייל הצעיר, מאפיינים גם את הבמאי הבוגר: אין מחשבה מחודשת על האירועים ואין כל הפקת לקחים רגשית, מוסרית או אתית, אלא רק סיפור הדברים לכאורה כפי שקרו "באמת", בניסיון לאתר את החייל הצעיר בפנימיותו של הבמאי הבוגר ולגעת באותנטיות "הפנימית" ו"האמתית" של פולמן מימי נעוריו. ההבדל היחיד בין ארי החייל הצעיר לפולמן הישראלי הבוגר הוא ביכולת לדבר על המלחמה, לתמלל אותה, ובעיקר – לתת לה ייצוג קולנועי. ההבדל בין הצעיר לבוגר טמון, אם כן, בהמרת החוויה האישית לייצוג חברתי, פוליטי, המוני.

בואלס עם באשיר, כמו בשאר התוצרים האודיו-וויזואליים שיידונו במאמר, נוטל הייצוג המילולי-מונולוגי את הבכורה ונעמד במרכז הבמה. קולו של פולמן, המספר-העד שמתפקד גם כמספר הכל יודע, מקבל גוון קונטמפלטיבי דרמטי, בעודו שוזר בשחזור האירועים את רגשותיו העמוקים לגביהם. פולמן מתוודה לפני החברים, הפסיכולוגית והצופים על מה שראה וחש, ותוכן וידויו נתפס כזהה למה ש"היה", למציאות. כך בונה לו פולמן אל מול עינינו סובייקט אמין בעל פנימיות קוהרנטית. אם כך, במרכז השאיפה הקולנועית לייצג את החוויה האישית לאשורה עומד לא אחר מאשר מכניזם הוידוי. לפי מישל פוקו, פעולת הוידוי – החל משורשיה העמוקים בפילוסופיה היוונית, דרך תצורתה הנוצרית, וכלה בגילומיה המודרניים (למשל בפרקטיקה הפסיכואנליטית) – היא אלמנט מפתח בכינון



זהות סובייקטיבית קוהרנטית, ולפיכך משמשת כ"טכנולוגיה [הכרחית] של העצמי".<sup>15</sup> לדידו של פוקו, הצורך לחשוף ולארגן אמת פנימית באופן מילולי, לוגי וליניארי הוא דרישה בפועל לייצור סובייקטיביות תבונית. ארגון המציאות המבוזרת במערך לוגי לכיד היא תנאי הכרחי בכינון סובייקטיביות מערבית. בהתאם לכך, פוקו מערער על התפיסה לפיה הסובייקט מבטל את עצמו בסצנת הווידוי, ומדגיש כי תהליך הווידוי דווקא מכונן, מחזק ואף מוליד את הסובייקט הדובר.

פולמן ממקם את הווידוי האישי בתוך מסגרת קולנועית/טיפולית לחידוד המודעות. אולם בפועל, פולמן הבמאי הבוגר, אינו מציע מחשבה רפלקסיבית על ארץ, הלוחם הצעיר. לכאורה, במאמץ להיפטר לעד מן החטא, ואי לכך מן האישיות החוטאת, מנכיח המתווה את העצמי הסודי והחוטא שלו בתא הווידויים או על כס הטיפולים. אולם למעשה, מלמד אותנו פוקו, בתהליך שנתפס כניסיון לביטול העצמי הקיים והבלתי רצוי, הווידוי מוליך את המתווה בכיוון ההפוך, אל חיזוק עצמיותו ואל כינונה האסרטיבי והמחודש ביתר שאת. זאת משום שבעת שהמתווה מצליח לתמלל את סיפורו באופן לינארי ומנומק, הוא מצליח גם להבנות את עצמו כעצמי מגובש. כך, הווידוי על החטא מכונן את החוטא ומגבש

15 פוקו מרבה להתייחס, גם אם באופנים בלתי עקביים לעתים, למנגנון הווידוי. בתולדות המינוח חלק 1, טוען פוקו כי הווידוי נוטל חלק מה מרכזי בכינון הזהות המערבית, עד כדי כך ש"האדם, במערב, הפך לבהמת וידוי". בספר זה הוא מתמקד בעיקר בווידוי הנוצרי ובחותרם התרבותי הרחב והמתמשך שהוא הותיר, בעיקר במערכי הרפואה והפסיכולוגיה. ראו, מישל פוקו, תולדות המינוח I: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 43. מאוחר יותר, בעיקר בפורמט ההרצאות, פיתח פוקו את מחקרו על גנאלוגיית הווידוי, כמושג וכפרקטיקה, תוך שהוא מאתר את שורשיו בשיח הפילוסופי היווני של אריסטו וממשיכו. במחקר זה פוקו מקשר את הווידוי ל"רצון לידע" ול"חיפוש אחר האמת", אשר נדרשים לאשרור וביטוי מילוליים. תוך כך, הוא ממשיג את הווידוי כטכנולוגיה מרכזית בתהליך הסובייקטיביזציה של הפרט ויצירת העצמי, תהליך המונע מפעולות כוח שיחיות חברתיות ומופנם על ידי היחיד. ראו: Michele Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, Vol. 1, Paul Rabineu (ed.), New York: The New Press, 1997, pp. 14-15; Michel Foucault, "Society Must be Defended": *Lectures at the College De France*, New York: Picador, 2003, pp. 56-51. Michel Foucault, "Technologies of the Self," *Technologies of the Self: A Seminar*; 56-51 with Michel Foucault, Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton (eds.), 16-17. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-17.

מן הראוי להזכיר כאן עוד שני מתוודים מרכזיים בהיסטוריה של התרבות המערבית אשר בהכרח השפיעו על ביקורתו של פוקו: אוגוסטינוס, תיאולוג קתולי בן המאה החמישית, וז'אן ז'אק רוסו, פילוסוף פוליטי צרפתי בן המאה השמונה-עשרה. בספרו וידויים פורש אוגוסטינוס את מעללי חייו, על חטאיו וניסיונות ההיטהרות שלו, כדי לדבוק באמת המלאה אל מול אלוהיו. לניתוח טקסטואלי מעמיק ועכשווי של הידויים של אוגוסטינוס, ראו: Virginia Burrus, *Saving Shame: Martyrs, Saints, and other Abject Subjects*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. לעומת אוגוסטינוס, ז'אן ז'אק רוסו אינו מבקש לעמוד בפני אל כלשהו כאשר הוא פורש את וידוייו המסתעפים והפתלתלים, אף על פי שמוטיב החטא בהחלט מושל בהם. הטקסט, שפורסם לבקשתו של רוסו לאחר מותו, מנסה לנקות אותו מההאשמות הפומביות הרבות שספג במהלך חייו. בנוסף, מתחקה הטקסט אחר האבותיו, אכזבותיו וחוויותיו הנפשיות והרוחניות על דקויותיהן, מגיל צעיר מאוד ועד מותו. אחת הפרשנויות החשובות והמשפיעות ביותר לווידיים של רוסו נמסרה על ידי פול דה מאן בשנות השבעים. ראו: Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language* in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven: Yale University Press, 1979.

עוד יותר את קיומו של החטא, במקום להיפטר ממנו. בהשאלה, פולמן ואחיו הקרביים זקוקים לסיפור החטא המסופר כוידוי כדי להגביר את נוכחותם ולגבש את עצמיותם הגברית ההטרונורמטיבית והלאומית-יהודית. הוידויים בואלס עם באשיר, כמו גם ביתר הסרטים הנדונים, מייצרים סובייקט עקבי, נהיר וקוהרנטי, המתגבש לאור תכתיבי הזהות הישראלית ההטרונורמטיבית הגברית.

לכאורה, כאמור, הסרטים מציגים את האלימות ואת חוויית המלחמה כסוג של טראומה שחתומה על נפשו של החייל הישראלי. כך למשל, באותיות בולטות ועל רקע מוסיקה דרמטית מצהיר הטרילר של ואלס עם באשיר כי "לפעמים אנחנו מסוגלים לשכוח את העבר. אבל העבר לעולם לא שוכח אותנו".<sup>16</sup> באופן דומה, החייל המתוודה בסרטו של אבי מוגרבי 32T (2008) נושא את תחושת האשמה גם לאחר שחרורו, כשהוא מטייל בהודו. ואולם, כפי שמציינת אורנה ששון לוי, חוויית המלחמה או האירוע האלים אינה טראומטית לישראלים, אלא, למעשה, היא שלב הכרחי בתהליך הסוציאליזציה שלהם לחברה הישראלית; זהו "טקס בר המצווה השני", אם לשאול את המונח שטבע דני קפלן.<sup>17</sup> אי-לכך, החשיפה לאלימות, למלחמה או לכיבוש היא שלב מעבר קריטי עבורם ביצירת סובייקטיביות גברית-ישראלית. במלים אחרות, האירוע האלים אינו נחוה כטראומה, אלא כחויה מכוונת גבריות לאומית.

במודע או שלא במודע, תיעוד הוידוי על "החטא" במדיום הקולנועי הופך לפעולה שמסכלת את עצמה ואת ההודאה בחטא. מצד אחד, הוידוי ותיעודו הוויזואלי מנסים, או מצהירים על כוונה, לבקר את "החטא" המושמע ולשפוט אותו לכף חובה בעצם חשיפתו אל מול ציבור הצופים; ומצד אחר, הם מעניקים למתוודים (ואולי אף לצופים ולבמאים) במה לגיבוש, הכרה, והעצמת ה"אני" הגברי-מיליטריסטי שלהם. בכך ניתנת להם גם האפשרות ל"היטהרות" גואלת: משחשפו את חטאם וגיבשו את זהותם אף יותר, הם יכולים לחוש שלמים עם עברם ולהותיר אותו מאחוריהם מבלי להוסיף ולחשוב עליו עוד ומבלי שתהיה לו השפעה ישירה על חייהם. כך, הגרסה הבוגרת והבלתי מדממת של הנערים שבגרו להיות גברים היא תוצר מתבקש של כינון סובייקטיביות ישראלית באמצעות חוויית המלחמה ותמלולה.

השנים המפרידות בין ארי הצעיר לפולמן הבוגר, זה המנסה להמיר את חווייתו האישית לייצוג קולנועי פומבי, נושאות בחובן לא רק אפשרות לחשבון נפש, אלא גם פוטנציאל למחשבה מחודשת רחבה יותר על מדינת ישראל, המלחמה בלבנון והטבח בסברה ובשתילה; אולם כאמור, הסרט מסרב להתבגר ולפקפק בשפת האב, והוא מאמץ את הנרטיב הציוני המוכר והידוע על החיילים, המלחמה והטבח. למרות שהסרט מעוצב כמסע עצמי-לאומי של חיפוש וגילוי, "הסרט יכול להיות קומיקס רק משום שאנחנו יודעים כבר הכל על

<http://www.flix.co.il/tapuz/showVideo.asp?m=2612987> 16

17 אורנה ששון לוי, זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 38–39; דני קפלן, דויד, יהונתן, וחיילים אחרים: זהות, גבריות, ומיניות ביחידות קרביות בצבא הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 270.

הפשע הזה", טוען יצחק לאור, ומוסיף: "הכל נבנה על המוכר, והמוכר זוכה להזרה בזכות הרדוקציה של הקומיקס. שום תצלום איננו הוכחה אמיתית לזיכרון כזה או אחר. אין שום דבר בסרט הנוגע באמת בזיכרון, אין שום דבר שמשכנע כי מדובר בזיכרון ממשי לעומת זיכרון מאומץ. הכל קומיקס. הכל מצויר. לבד מתמונת הזוועה בסוף. והסוף הוא ש'אנחנו' היינו די עדינים לעומת הפלנגות".<sup>18</sup> ואכן, מצדו של פולמן לא נעשה שום מאמץ להכחיש את כוונותיו הפרופגנדיות בייצוג של ישראל כ"אנחנו" ש"היינו די עדינים". בראיונות חוזרים ונשנים, מדגיש פולמן כי הסרט היה הזדמנות עבורו להראות מי באמת ביצע את הפשע ואת חלקה המדויק, החלקי לדעתו, של ישראל בו. פולמן אף מציין שבשל כך קיבל מימון ממסדי ישראלי להפקת סרטו.<sup>19</sup> העריכה של הסרט מעידה אולי יותר מכול על העמדה הזו של פולמן. בסצנה שבה משוחח ארי הבוגר עם חברו כרמי כנען על היום של הטבח, אנו נחשפים קודם כול לאכזריות הפלנגיסטים הנוצרים. כנען מספר לפולמן על "בית המטבחים", "מן מגרש גרוטאות כזה שהם היו מביאים לשם את כל הפלסטינאים, חוקרים אותם ורוצחים אותם אחר כך. [...] הם היו מסתובבים שם עם חלקי גופות של הפלסטינאים שהם רצחו בתוך צנצנות של פורמלין. יכולת לראות שם אצבע בתוך צנצנת, עין בתוך צנצנת – מה שאתה רוצה". מיד לאחר העדות הזאת חולק פולמן עם חברו ועם הצופים את הזיכרון/הזיה שלו מאותו היום על החיילים הישראליים שיוצאים מהים ומהלכים בתמימות ובהפתעה ברחובות סברה ושתילה. לעומת אנשי הפלנגות שמצטיירים כמי שנהנים מן ההרג (כמעט עד כדי סיפוק מיני), דהיינו כמי שאת אכזריותם יש להבין כחלק מהמבנה הנפשי שלהם ולא כמאבק פוליטי נקודתי, החיילים הישראליים מצטיירים כלא יותר מנערים שנקלעו לסיטואציה שאין להם כל חלק ממשי בה.

בד בבד עם "היפותזת ההדחקה", פוקו מדגים כיצד הטיפול הפסיכולוגי, כמו הווידוי הנוצרי, מציג עצמו כמיועד לחשוף איזה סוד על דבר שלא נודע בעבר, כביכול כדי לטפל בו ולהירפא ממנו.<sup>20</sup> שיאו של מסע הגילוי אם כן, אמור להתרחש בעת חשיפת הסוד. ואלס עם באשיר משתמש ברטוריקה הזו, ומציג את הפשעים כמידע חדש שהקהל הישראלי נחשף אליו בפעם הראשונה. כך מעמיד הסרט את הצופה בעמדה תמימה ונטולת דעת, שלא יכלה לפתח עמדה שיפוטית ביחס לחטאי המלחמה פשוט משום שלא ידעה על התרחשותם. ואולם למעשה, הווידוי של פולמן אינו מעמת אותו או אותנו עם נרטיב חדש או עם ההשלכות ארוכות הטווח של האירועים, אלא חוזר ומאשרר את הנרטיב הדומיננטי המוכר, שנחקק בתודעתנו כבר לפני למעלה מחצי יובל. בלשונו של אליאס חורי: "כאילו ההיזכרות היא מעשה פרטי של הזדככות והיטהרות, ללא כל השלכה על המעשים הקולקטיביים של החברה

18 יצחק לאור, "דור שלם דורש תשלום", הארץ (27/2/2009), <http://www.haaretz.co.il/hasite/.pages/ShArt.jhtml?itemNo=1067189>

19 "Israeli government understood very quickly and cleverly that this propaganda [clearing the blame from Israel] cannot be bought with money, and the film does it, so it's another reason why they support the film", See: Interview with Ari Folman, <http://www.youtube.com/watch?v=fmt0Oqh6O5o>, and also: Q&A with Ari Folman, 10/29/08, [http://www.youtube.com/watch?v=M8lnHy6\\_OUU](http://www.youtube.com/watch?v=M8lnHy6_OUU)

20 Michel Foucault, *History of Sexuality, Volume I*, Robert Hurley (trans.), New York: 20 Pantheon Books, 1978, pp. 10–12; Michele Foucault, *Ethics*, הערה 15 לעיל.

והמוסדות הישראליים".<sup>21</sup> בואלס עם באשיר, אם כן, לא נחשף כל סוד. לפיכך, התשוקה התייעודית-אוטוביוגרפית לספר את הדברים "בדיוק ממש כפי שהיו" מנקודת ראותו של זה ש"היה שם", הופכת למנגנון משומן החוזר ומשמר את הזיכרון הקולקטיבי השרירי, בה בעת שהיא גואלת את החייל, כמו גם את הצופה, מכל אשמה. ממש כפי שהוידוי וחשיפת הסוד במסורת המערבית אינם מערערים על המסורת, אלא דווקא מחזקים ומתחזקים את אותה מסורת,<sup>22</sup> רטוריקת הסוד והוידוי בואלס עם באשיר משרתת בסופו של דבר את כינון הדימוי של החייל הישראלי התמים והרגיש. הסוד והוידוי הופכים כלי רטורי התורם לדימוי המוכר של החייל התמים וההומני, ומסכל כמעט כליל את הפוטנציאל הביקורתי שלו לעורר שאלות נוקבות ולהתמודד עם מציאות מוכחשת.

הדיבור על הטראומה מאפשר לארי פולמן להנכיח את סיפור המלחמה ההכרחי לו ולחבריו ולהבטיח להם כרטיס כניסה לנורמטיביות גברית ישראלית. פולמן חייב להצהיר על חפותה של ישראל ולבסס את הקונפורמיות שלו לא רק משום שהאפשרות לבקר את ישראל בחריפות גוררת אחריה סנקציות מרובות, אלא בעיקר משום שכינונו כסובייקט ישראלי גברי תלוי ומותנה בהפנמת הערכים הלאומיים הקדושים לציונות. בנוסף על כך, הלא זו המיניות ההטרונורמטיבית של אותה גבריות אשר לה חלק בלתי נפרד בכינון הגבריות הזו, שהרי הסוד הוא תמיד סוד שקשור במיניות,<sup>23</sup> וסיפור המלחמה נתפס בעיני החיילים כסיפור על כיבוש ארוטי מלא בריגוש מיני.<sup>24</sup> אין זה מקרה, אם כך, שבואלס עם באשיר, מלבד כמה דמויות נשיות משניות או מפונטזות, מככבים גברים בלבד. הקונצנזוס ההומוסוציאלי מאשר את עצמו בעזרת מגוון דיונים המארגנים את סיפור המלחמה לכדי נרטיבים הגמוניים. תמלול אירוועי הקרב ושיחזור הקשרים בין הלוחמים הופכים לסיפור המסגרת, שאינו רק מעצב את הנרטיב האישי של פולמן, אלא גם מתרפק על אחוות הגברים ובעיקר מספר את סיפור הגבריות הישראלית.

מרכזיות המיניות ההטרונורמטיבית-הומוסוציאלית באה לידי ביטוי גם בעבודת הוידאו מעבר לאשמה, כפרה (2004) ובסרט המלחמה הראשונה שלי (2006). במעבר לאשמה, כפרה מזמינות האמניות רותי סלע ומעין אמיר גברים לחדר במלון באמצעות מודעות באתר אינטרנט. במלון הן מפתות אותם לאקט מילולי ארוטי, במהלכו מספרים הגברים, בין היתר, על שירותם הצבאי. על הסט הטרור-ארוטי שמתהווה במפגש בין הבמאיות לגברים השונים, הריגוש המיני מעורר זיכרונות צבאיים וגבורת הלוחמה הופכת לקטליזטור מיני, בלי לדעת מה קודם למה. איבר המין הגברי הוא כלי זין, כלי נשק; הוא עדות וזיכרון – עקבה בלשונו של דרידה<sup>25</sup> – לפאלוס ולכוח שמומש במסגרת השירות הצבאי: "הנשק

21 אליאס ח'ורי, "ואלס עם זיכרון", מאנגלית: רוני הירש, דקה 5 (2009), עמ' 54 (פורסם לראשונה בעיתון הלבנוני אנהאר, 4/2/2009).

22 Foucault, הערה 20 לעיל, עמ' 10-12.

23 פוקו, הערה 15 לעיל, עמ' 6-13.

24 Danny Kaplan, *The Men We Loved: Male Friendship and Nationalism in Israeli Culture*, 24 New York and Oxford: Berghahn Books, 2006, pp. 105-106

25 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness," *Writing and Difference*, A. Bass (trans.), London and New York: Routledge, 1978. p. 75

הזה פה", אומר אחד הגברים ומצביע על איבר מינו החשוף, "הנה, עם זה לחמתי [...] אחרי הצבא הם לקחו את הנשק האמתי ונשאר לנו את הנשק הזה שאתו אנחנו נלחמים".

סרטו התייעודי של יריב מוזר, המלחמה הראשונה שלי (2006), מגיש דוח אישי של חייל מילואים הומוסקסואל על השתתפותו במלחמת לבנון השנייה, ומתמקד ביחסיו עם מפקדיו וחבריו למשימה. מוזר יוצא למלחמה כשבאמתחתו הוא נושא מצלמה והבטחה: לתעד את שיעבור עליו בזמן לחימתו במלחמת לבנון השנייה, היא לו המלחמה הראשונה. על פניו, הסרט מתמודד עם ההשלכות הטראומטיות של מלחמת לבנון השנייה על החיילים הישראליים, שנתפסים כקרבנות של מלחמה מיותרת ובלתי מתוכננת, תוך שהוא מאתר ומייצר רגעים הומוארוטיים אל מול העדשה. ואולם, למרות ההתעקשות על הנרטיב הפוסט טראומטי והאלמנט ההומוארוטי, מסתיים הסרט בחתונתו של החייל לשעבר גיא. כל תהפוכות הנפש, ההתלבטויות והשאלות שעלו במהלך המלחמה והסרט, מתנקזים לרגע המיסוד הזוגי, סמל המהוגנות והנאותות הגברית-הטרונורמטיבית ישראלית. יתר על כן, גיא עצמו מסכם את חוויותיו ולפי כל כללי "פוליטיקת החיים" טוען ש"החיים חזקים מכולנו – זה הדבר העיקרי". המלחמה הובילה אותו לתפיסה הומוניסטית, שבהגדרתה מנטרלת את הפוטנציאל הפוליטי של דמותו בסרט: "כולנו בני אדם", הוא אומר במהלך הסרט לבמאי, "ולכולנו יש אותם רצונות, אותם כעסים, אותן אהבות. [...] ואני מקווה שהעיקר – זה לא יהיה סרט מלחמה, אלא סרט על החיים ולא על המוות. כמו שאתה רואה, אנשים פה חיים בטוב וגם לצד השני טוב וצריך להמשיך". מוסיקת החתונות היא התו החותם את הסרט. שירו הקצבי של אורי בנאי "הזמנה לחתונה" מאפיל על עדויות החיילים ועל הטראומות שלהם. המלים המתנגנות ברקע, "אתן לה שושנים / צרור דובדבנים / ושיר עם מנגינה / הזמנה לחתונה", מקבלות משנה תוקף בהקשר של מלחמת לבנון השנייה: הדובדבנים הפוליטיים-טראומטיים של מלחמת לבנון הראשונה מומרים בתום מלחמת לבנון השנייה בדובדבני חתונה, דהיינו במימוש הגבריות הטרונורמטיבית. אם כן, עיצוב הסובייקט הפרטי, המגדרי-מיני, בד בבד עם זה הקולקטיבי-לאומי, תוך כדי טשטוש גבולות כמעט מוחלט ביניהם ואשרור הדדי בלתי מותנה, הוא חלק מהמנגנון התרבותי של "האלגוריה הלאומית". חנן חבר המשיג תופעה זו בספרות כדי לתאר כיצד מבנה הסובייקט הדובר את עצמו באופן טקסטואלי, תוך כדי שהוא הופך עצמו לדוגמה ולמטפורה לגוף הלאומי כולו. המספר, כמו הדובר הקולנועי, לרוב חייל, מספר את סיפורו מנקודת מבט פרטית ובטון סנטימנטלי, אך מוצג כאילו הוא מספר את הסיפור של כולנו; הלא, כאמור, הוא "אחד משלנו".<sup>26</sup> בסיפורו של פולמן, נמחקות אי ההתאמות והסתירות האפשריות בין הזיכרון הפרטי לזה הקולקטיבי. לראיה, הסיפור מסופר בדרך כלל בלשון רבים. כך עבור פולמן, כמו גם עבור החיילים והחיילות האחרים, קורס ה"אני" לא אחת לצורת ה"אנחנו". בנוסף על כך, זווית ההתבוננות הסובייקטיבית-קולקטיבית הופכת בה בעת לפרספקטיבה האובייקטיבית היחידה האפשרית. בהציגו את עצמו כבעל עומק ופנים, הדובר לוקח על עצמו את האחריות האמינה והסמכותית לייצג את סיפורם של כל החיילים בדורו, ובהשאלה, את סיפורה של האהובה, האם המדינה. כאשר הוא

26 חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הספרות העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 219-221.

מדווח משדה הקרב, הוא מאשר בקולו כי האירועים כפי שהוא מספרם אמת יחידה הם. כך, בעוד הדיווח על האירועים "כפי שקרו" מבנה את הסובייקט כיצור מיני-מגדרי קוהרנטי, אותו סובייקט הופך לעד המוסמך לומר לנו מהי ה"אמת" ה"מציאותית". הסובייקט הקולקטיבי, ההופך לאלגוריה לאומית, הוא בעל הידע ההיסטורי המוחלט אודות קורות המדינה וגבורותיה.

## No Place For a Lady

הווידי האיש-לאומי מאפשר לחיילים לחוש רגישים, טובים וביקורתיים כלפי הסיפור, ולהיראות ככאלה. ואלס עם באשיר מציג את החיילים הישראלים במלחמת לבנון כילדים אבודים ומבולבלים שאינם בטוחים היכן הם ושמנועים מפחד אנושי, כלומר, כמי שאינם אחראים לחלוטין למעשיהם וכמי שאין להטיל עליהם כל אשמה. באופן דומה, המוטו של הסרט המלחמה הראשונה שלי הוא ציטוט מתוך השיר "Dulce Et Decorum Est" למשורר המלחמה האנגלי וילפרד אוון. הציטוט מגדיר את החיילים הישראלים שלחמו במלחמת לבנון השנייה ושיעמדו במוקד הסרט כילדים המשוועים לתהילה: "The children ardent for some desperate glory". הסרטים, אם כן, מרפררים ומשכפלים את הדימוי הידוע של הצבר כפול הפנים ("נער יפה עיניים" שהוא גם חייל אמיץ), המשמר את האלימות כ"חן פראי"<sup>27</sup> שאין בו קלון ("ולמד, ילדי, שיר-פלא זה, / שיר דור כלו זכאי / בעמל ואון ארצו יגאל - / יפעל, יגבר וחי!").<sup>28</sup>

למרות שבישראל מורגלים לדימוי הזה של החייל, בשל הממד האגרסיבי של נראות חיילים ישראלים בעולם, בשנים האחרונות מבקשות הנסיבות חיזוק משודרג ואסרטיבי עוד יותר של הדימוי הכפול הזה. בשנים האחרונות קיבלה דמות החייל הישראלי האגרסיבי זמן מסך ומרחב דפוס רבים יותר בתקשורת הגלובלית. החל בתקופת מלחמת לבנון, דרך האינתיפאדה הראשונה, וביתר שאת בשנות האלפיים, נראה החייל הישראלי על דפי מגזינים ידועים כשהוא מצולם דרך עדשת העיתונאי הזר ודיוקנו אינו מחמיא כלל.<sup>29</sup> שתי תופעות תרמו להיעשות דימוי "החייל המקולל" פופולרי אף יותר בשנות האלפיים: תחילה, פריצתה של האינתיפאדה הראשונה, אשר העלתה את רף הלגיטימיות של אלימות חיילים כלפי פלסטינים לשיאים חדשים, ובתורה הייתה כר פורה ליצירת דימויים קשים. השנייה, התרחבות ושדרוג אמצעי ההפצה והצפייה והפיכתם לנגישים לכל דורש, בכל מקום בעולם ובכל עת, אפשרה למידע רב יותר לזרום ברשתות החברתיות באין מפריע. כיום, גלישה בפייסבוק, יוטיוב, או גוגל מקשרת את הגולש לדימויים ולטקסטים ביקורתיים מאוד כלפי הצבא הישראלי והחייל המשרת בו.<sup>30</sup> מנגד, באותה קלות, יכול הגולש גם לפגוש במידע

27 "לנו חן פראי שלנו", ראו, "צברים" ליעקב כהן, דבר לילדים 1938, <http://sites.google.com/site/shiretz/home>.

28 אהרון ראובני, "עם שחר", <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=697>.

29 לדיון על דיוקנאות כאלה ראו אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 137-140.

30 ראו למשל: [http://www.youtube.com/results?search\\_query=Israeli+soldiers&aq=f](http://www.youtube.com/results?search_query=Israeli+soldiers&aq=f)

ובדימויים התומכים בצה"ל: גורמים ציוניים שונים, בעיקר ישראלים ויהודיים-אמריקניים, מעלים לרשת את טיעוניהם בדבר צדקת דרכם של חיילי ישראל.

בתוך הדיאלקטי אשר בין דימוי החייל המדכא אחרים ללא סיבה וצורך לזה הנאלץ להגן על מדינתו מפני טרור אסלאמי, פועלים הסרטים שאנו דנות בהם. סרטים אלו אמנם נוצרו בישראל אך הם נושאים את מבטם החוצה, אל החו"ל הבלתי מוגדר. בפסטיבלי סרטים והקרנות מיוחדות והמוניות יוצרי הסרטים מבקשים לחשוף את תוצריהם לקהל זר, יהא אשר יהא.<sup>31</sup> בחשיפה זו "החוצה" מחזיקים היוצרים בעמדה אידיאולוגית כפולה: מחד גיסא, הם מבקשים לבקר את ישראל בסרטיהם. מאידך גיסא, מעצם היותם יוצרים ביקורתיים, הם נתפסים בעולם כשליחי השמאל הנאור של "הדמוקרטיה היחידה במזרח התיכון", זו המסוגלת להכיל ביקורת לגיטימית למעשיה בכל עת ומצב.<sup>32</sup> יתרה מכך, בפסטיבלים מסוימים הם אף מייצגים את ישראל באופן רשמי, לעתים במימון משרד התרבות הישראלי או קרנות ציוניות אמריקניות שונות. כך, אם בעוכריהם ואם לאו, אם באופן מודע ואם לאו, משמשים הסרטים ככתב הגנה מתוחכם ומרובד על ישראל, אשר מציג את חייליה כיצורים רגישים המסוגלים לעבור תהליך קונטמפלטיבי של סליחה וכפרה ואת יוצרי הסרטים כאמנים שמאלנים מתקדמים, הנתפסים כשומרי הסף של הדמוקרטיה הישראלית.

העמדה הכפולה הזאת שבה ועלתה לכותרות עם ההחלטה להקרין בפסטיבל הקולנוע הבין-לאומי שנערך בטורונטו בשנת 2009 סרטים ישראלים במסגרת שבוע ההוקרה לתל אביב. ההחלטה עוררה גלי מחאה, שבמרכזם הטענה כי במקום לנהל דיון ביקורתי על הכיבוש, הסרטים תורמים למיתוגה של תל אביב ושל ישראל בתור מקום נאור וליברלי. הבמאי הקנדי ג'ון גרייסון כתב לנהלת הפסטיבל כי "המחאה שלי אינה נגד סרטים או יוצרי סרטים שנבחרו לפסטיבל [...], המחאה שלי היא נגד אור הזרקורים עצמו, ארומת העסקים כרגיל שהבחירה בשבוע תל אביבי מקדמת, של 'מטרופולין דינאמי צעיר ומרכזי' לכאורה שאינו מופרע על ידי מאורעות אחרים כמו הכיבוש הברוטלי בן ה-61".<sup>33</sup> הבמאי הישראלי אודי אלוני פרסם מכתב פומבי לאיתן פוקס וגל אוחובסקי (שסרטם הבועה הוקרן בפסטיבל) בקריאה לצאת מהארון הפוליטי: "גיוסו של ההומו לצבא והלבשתו במדים לא רק שמכניסה אותו אל לב המיינסטרים הישראלי, אלא היא מכניסה את צה"ל למיינסטרים האירופאי – אמריקני. היא מגייסת את הדימוי

31 ואלס עם באשיר זכה בפרס אריה הזהב לשנת 2008 בלוס אנג'לס וגם היה מועמד לאוסקר בשנת 2009. לראות אם אני מחייכת זכה בפסטיבל אידפא (IDFA) באמסטרדם בפרס זאב הכסף (Silver Wolf) ובפרס תביב הקהל, 2007. הסרט גם זכה במקום הראשון בפסטיבל הוט דוקס (Hot Docs) בטורונטו קנדה, 2008 ובאותה שנה קיבל גם את פרס הסרט הדוקומנטרי הטוב ביותר בפסטיבל דוקופסט (Dokufest) בקוסובו. הוא זכה בפרסים ובהכרה במקומות רבים נוספים ברחבי העולם, כדוגמת פולין, צרפת וארצות הברית. ז232 היה מועמד לפרס בפסטיבל קאן והציג בקולנוע של אוניברסיטת הרוורד ושל אוניברסיטת דיוק בשנת 2009.

32 Shohat, הערה 4 לעיל, עמ' 240.

33 מצוטט אצל תהל פרוש, "פסטיבל טורונטו: במאים מוחים על המחווה לת"א", הארץ (26/8/2009), [http://www.mouse.co.il/CM.articles\\_item,636,209,39608.aspx](http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,39608.aspx)

של ההומו מנקודת מבטו של המטרוסקסואל, כייצוג עולמי למאבק על זכויות ושוויון וכדימוי ליופי ועדינות, וכך נוצר דימוי תמים ונאור של דמות החייל הישראלי, המקנה תוקף מוסרי לפעולותיו.<sup>34</sup>

השימוש בקטגוריות מגדריות ומיניות שונות, חלקן אף מנוגדות, וכביכול מתנגדות, לדימוי הישראלי-גברי-מיליטריסטי-קונפורמי הוא חלק בלתי נפרד מכתב ההגנה הסבוך הנרקם בסרטים. כך למשל, החיילות הרגישות והרגשניות בסרטה של תמר ירום לראות אם אני מחייכת (2007) נדמות כאנטיתזה מוחלטת לדימוי הגבר הקשוח, שלא לומר אלים, המוכר לנו מרשתות המדיה הגלובלית. כאשר המצלמה נחה על פניהן ברכות, הן מספרות בחלחלה ובחרטה על העוולות שהיו עדות להן. תוך כדי וידוייהן, הן מדגישות פנים נשיים סטריאוטיפיים ויזואלית בעצמן, המספקות הוכחה נחרצת לנשיותן. כך, דנה מדברת על ריח השמפו משערה אשר זיכה אותה בתשומת לב גברית מתמדת וטל מצולמת כאשר היא כבר אימא, כלומר אישה שהשלימה את תהליך המשטור המגדרי הצינוני ההכרחי וקיימה את מצוות האימהות כמצופה ממנה.

שמו המקורי של הסרט, *No Place For a Lady*,<sup>35</sup> מלמד על המורכבות המגדרית שמציגה ירום. מחד גיסא, השם מבליט את זרות הנשים בסביבה הקרבית ובכך מחדד את שונותן ומשכנע את הקהל שהוא מאזין לקול שונה. מאידך גיסא, הטון הצינוני של השם מעיד על כך שבהגדרה, "אין זה מקום לגברות", דהיינו אין זה מרחב שיכול לייצר קול אחר או להשמיעו. ייצוג הנשים בסרט עצמו מורכב, קשה לפענחו ואיננו נענה לקטגוריזציה פשוטה, ומכאן כוחו: מצד אחד, החיילות מעמידות אפוזיציה לחיילים הגברים, בעיקר כאשר הן משמיעות ביקורת על קצין בלתי הגון או על חייל שבזז פלסטינים. ומצד אחר, ובדיוק בשל כך, קלות להן יותר ליצור הזדהות ולייצר אמפתיה מאשר לחיילים הגברים, ובכך הן קוננות את הקהל, בעיקר זה הזר, בהינף יד, ומציגות לעולם ישראל יפה ורכה יותר, כמו גם צבא שוויוני ופתוח לתפקידי נשים. מתוך פוזיציה זו, הופכות הנערות באופן מעשי ופרדוקסלי משהו לסנגוריות האולטימטיביות והיעילות ביותר של אותו צבר רגיש וזך פנים; הן מייצגות אותו טוב מאשר היה יכול לייצג את עצמו. הן השלימו שירות קרבי למהדרין, וכך נערות אלו בעצם עברו את אחד משלבי התברות החשובים ביותר בחברה הישראלית בדרך לגבריות נורמטיבית. בעצם שירותן הצבאי ובמילולו העוקב והעקבי, הן מפנימות הבניות גבריות, אשר מיוצגות באופן הדיווח והווידי שלהן כמי ש"היו שם" בשדה הקרב וחוו את אותו ריגוש לאומי ארוטי וכעת מסוגלות לדברר אותו בסמכותיות. הן מאפשרות לתווך את הגבריות הזו דרך הנשיות שלהן. הסרט אינו מציג את הזהויות הלאומיות-מגדריות כקונסטרוקטיביות, אלא פשוט מנכיח הבניות זהות גבריות בנראות ובקול נשיים. החיילות מאמצות את האידיאל הצבאי של הנער החסון והמיוסר ומחזקות אותו. בתהליך זה, הופך יפה העיניים

34 אודי אלוני, "גל אוחובסקי ואיתן פוקס – צאו מהארון הפוליטי", הארץ (26/8/2009), [http://www.mouse.co.il/CM.articles\\_item,636,209,39607,.aspx](http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,39607,.aspx)

35 אורי בר-און, "שיחה עם במאית הסרט הדוקומנטרי הזוכה בפסטיבל חיפה", <http://www.hahem.co.il/uri/?p=38450>, 16/11/2009



והבלורית התמים לנערה זכה: היא איננה חפה מפשעי ההשתתפות במכונת הכיבוש, אולם נראית ומסווגת כמסוגלת לחפות על מעשיה בעדינות יתר שמבטיחה את סליחת הקהל.<sup>36</sup>

גם בהמלחמה הראשונה שלי נקודת המבט המגדרית-מינית תומכת בגבריות הנורמטיבית ואינה נענית לפוטנציאל הטמון בזווית הראייה הבלתי שגרתית של הבמאי המתבונן בגברים סביבו בעין קווירית. כמי שמתעד את ריגושי "הפעם הראשונה" שלו, מתמקד מוזר במושא הפנטזיות שלו, אילן לוי, קצין בדרגת סא"ל, המפקד על היחידה ומוביל את מהלכיה. משיכתו של יוצר הסרט לבני מינו אינה מוצהרת. מוזר לא מודיע עליה בשום רגע בסרט-זהו סוג המידע המתגלה רק לצופה יודע ח"ן או לזה הקורא מעט על אודות הסרט. ואזי, או אולי דווקא, באשר הצופה איננו מיועד על כך, יכול היה מבטו החודר של מוזר ישר לעיניו הירוקות של הקצין יפה התואר, להסיט במשהו את ציפיותינו והנחות היסוד שלנו לגבי הסרט. לכאורה, יכלה פרספקטיבה זו של תשוקה בלתי צפויה לאתגר את הקונבנציות הקולנועיות של סרטי המלחמה המתמקדים בחייל הפועל/הדובר. אולם בפועל אין היא מערערת על המכניזם הנורמטיבי של תיעוד שכזה, אלא להפך, היא מחקה ומאשררת את אותו מכניזם. ממש כמו בסרטים הוליוודיים, אלו הנוצרים להנאתו של המבט הגברי ההטרונורמטיבי, גיבור הסרט הוא גבר חזק, אמיץ ויפה תואר, המניע את העלילה קדימה בפעלתנותו הדינמית.<sup>37</sup> בדיוק כמו הקולנוע ההוליוודי של שנות החמישים, פונה המלחמה הראשונה שלי לצופה הגברי המתבקש להעריץ, להזדהות ולהפנים את המודל הגברי המביט מן המסך. למרות שכפי שהראו דיאנה פוס וג'ודית באטלר, התשוקה ההומוסקסואלית מערערת על המשוואה הפרוידיאנית של הזדהות ותשוקה לפיה על הילד להזדהות עם אביו ולהשתוקק לאמו,<sup>38</sup> בסרט המלחמה הראשונה שלי כינון הקצין כגיבור הסרט מותיר את ציפיית ההזדהות על כנה.

ממש כמו שהחיילות בלראות אם אני מחייכת אינן בהכרח משירות מבט פמיניסטי אנטי-פטריארכלי אל המצלמה, מבטו החושק של מוזר דרך עין העדשה אינו הופך למבט קווירי אף לא לרגע: אין הוא מנסה לערער על הגדרות הסובייקטיביות או על זהות הגיבור, וכמו כן הוא אינו מתנגד לשיח הלאומי-מגדרי הנורמטיבי העולה אל פני השטח בשעת הלחימה. מוזר, החייל ההומו, מתפקד כ"חייל טוב" לכל דבר ועניין, בתיאום מדויק עם טיעונו של דני קפלן בדבר החברות הנורמטיבי של חיילים הומוסקסואלים לתפקידי המגדר הלאומיים המקובלים והרצויים.<sup>39</sup> אי לכך, החייל-צלם-במאי יוצא למלחמה ללא כל התנגדות. הוא אינו מטיל ספק במלחמה, בתרבות המיליטריסטית או בהומופוביה הלאומית שהיא נושאת

36 בריאיון שנתנה תמר ירום במאית הסרט לאורי בר-און היא מספרת כי "רציתי לעשות סרט שעוסק בנושא הכי מכוער וגס, והאתגר שלי היה לטפל בזה בצורה עדינה בדיבור אינטימי ואישי". על הגבריות (העדינה) בסרט מעידה גם תגובתו של המראיין: "זה הקסם בסרט הזה, גם הסיפור שלי שם, אפילו ששרתתי בקושי יומיים בשטחים ואני גם לא ממש בחורה". שם.

37 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, 3 (1975), pp. 6-18  
38 Diana Fuss, "Fashion and the Homospectatorial Look," *Critical Theory* 18, 4 (1992), pp. 728-730

39 קפלן, הערה 17 לעיל.

בחובה. דבר, גם לא אחרות המינית, אינו יכול לגאול אותו מהתפקיד הגברי־ישראלי־חיילי שיועד אליו.

ארי פולמן, יריב מוזר ותמר ירום משתמשים אמנם בכלים קולנועיים שונים שמסמנים את הקשרים הסבוכים בין תיעוד, ייצוג וזהות, אך בסופו של דבר המצלמה שלהם, כאמור, שוזרת את וידויי החיילים והחיילות לכדי סובייקטיביות גברית קוהרנטית, גם אם מיוסרת. הסרטים שלהם מקבלים את תהליך החברות של הגבריות הישראלית־יהודית כדבר שאין להטיל בו ספק ושלא ניתן לערער על יסודותיו ולפקפק בטבעו. בדומה, גם לבמאיות מעבר לאשמה, כפרה אין עניין בשבירת הלכידות של הסובייקטים הישראליים, הגברים הלוחמים המתוודים אל מול מצלמתן. אולם, בשונה מהם, מעיין אמיר ורותי סלע חושפות את האלימות הגלויה, הנחושה והגאוותנית של אותם גברים, ההולכת בוודאו זה יד ביד עם מיניות הטרנסקסואלית התרה אחרי ריגוש מזדמן. בכך הן למעשה משכפלות במודע את ייצוגי החייל הישראלי בעולם כיצור אגרסיבי גדול ממדים ונטול בושה, כדי לבקר אותו ולהגחיכו כקריקטורה. בלי לפקפק במכניזם הווידי היעיל או לוותר עליו, ובלי לערער על אמינותו ועל עקביותו של הסובייקט המצולם, מצליחות סלע ואמיר להגיש נגדו כתב אישום, שאינו נטול זלזול מופגן בדמות הגרוטסקית שלפניהן.

סרטו של אבי מוגרבי 32T (2008) מתחקה אחר רוני, חייל משוחרר מיחידה מובחרת, אשר בוחר להתוודות על פשעי מלחמה שביצע אל מול מצלמתו המבקרת והמגחכת של יוצר הסרט. באופנים דומים לסרטים שדנו בהם עד כה, ובהתכתבות מודעת עמם, גם 32T מעמיד במרכזו נער־גבר המבקש להתוודות באופן לינארי, רגשני ואפולוגטי על עוול שביצע בעת שירותו בצה"ל. רוני, כך שר מוגרבי, "חונך והפנים: שייך הוא לטובי הבנים / הוא טופח להמתין / שרק ייתנו לו / ייתנו לו פעם להסתער". כביכול, באופן דומה לפולמן, נושא עמו רוני החייל המתוודה את תחושת האשמה גם לאחר שחרורו, כשהוא מטייל בהודו. בתיווך המצלמה הוא משתף בעוולות את הקהל, שלכאורה אינו מודע להן. אולם בניגוד למתוודות ולמתוודים בסרטים של פולמן, מוזר, ירום, סלע ואמיר, החייל רוני מופיע כשהוא נטול שם,<sup>40</sup> נטול פנים ומיוצג כדמות מבולבלת, מטופשת כמעט ובלתי קוהרנטית בעליל. אי לכך ניתן לקרוא את המתרחש בסרט כמיצג מורכב של היטלטלות בין שתי תשוקות: האחת, בדומה לסרטים שנדונו לעיל, היא להבנות את המתוודה כסובייקט קוהרנטי המטפח אשמה וחרטה כמסמנים של פנימיות ממשית. ואולם, מוגרבי מתעמת עם תשוקה זו וכך נותן מקום לתשוקתו הנוספת: למנוע מן החייל את העונג הכמעט־מתממש הכרוך בהתנקות מאשמה באמצעות הווידי. כך, הסרט מציג הן את האופנים שהמעשה הקולנועי מטפל במתוודה בכפפות של משי, הן את האופנים שהוא מחבל במהלך הזה.

רוני ומוגרבי נוסעים אל "זירת הפשע", אל המקום שרוני וחבריו רצחו בו חיילים פלסטינים חפים מפשע כנקמה על הרג חיילים ישראלים בידי אנשים שונים לגמרי. רוני

40 "רוני" הוא השם הבדוי שאבי מוגרבי מעניק לחייל המילואים המתוודה. 32T, הכינוי ממנו לקוח שם הסרט, הוא הקוד המזהה של החייל ברישומיהם של ארגון "שוברים שתיקה", שם התוודה רוני לראשונה על מעשיו.

מתבקש לשחזר את אירוע הרצח ולמקם אותו מרחבית, אך הוא חווה דיסאוריינטציה מוחלטת ומסתובב באתר מבולבל לגמרי. בניגוד לווידי הווידי הקונסיסטנטי של פולמן והחיילות בלראות אם אני מחייכת, רוני מגמגם ומתקשה לתאר את חוויותיו. גם חברתו, שהוא מבקש ממנה לחזור על תיאור המעשה, לא מצליחה לשחזר את הפרטים ושניהם פורצים בצחוק נבוך בכל פעם שהיא חוזרת באורח מקוטע ודיספונקציונלי על תחילת הסיפור ושוכחת פרטים שונים שוב ושוב. כך, בסרטו של מוגרבי, מציג הגיבור וידוי שבור, בלתי רציף ובלתי מתמין בעליל.

יתרה מכך, רוני מבסס את וידויו המקוטעים על דימויים. כאשר הוא משתף את מוגרבי ואותנו ברשמו מן האירוע, הוא משתמש בשלל מטפורות ציוריות ואסוציאציות קולנועיות הנוגעות בחוויה צבאית. את לקחי השירות הצבאי שלו הוא לומד מסרטי פעולה אמריקניים: כך, בתיאורו את הירי שביצע עם חבריו, הוא גורס כי "כל אחד שם [חש] כמו צ'אק נוריס". בווידייו של רוני, הוא וחבריו משתעשעים בלונה פרק וחשים כגיבורי-על כל-יכולים: "באנו לכאן, ואז, ירינו ירינו ירינו ירינו [...] כולם שמחים [...] כולם באדרנלין [...] כולם באפר, באפר [...] שאנחנו יורים ברגליים האלה [...] טהדהדהדה [...] זה עם חיוך על הפנים". שוב ושוב הוא נזכר כיצד ראה את כל המתרחש מלמעלה; הקרבנות נדמו כ"כתמים אפורים" ואפילו לגופה המוחשית כל כך היה לתחושתו מגע "כמו של ג'לי כזה". זיכרונו של רוני הוא, אם כן, זיכרון מובנה הספוג בדימויים מתרבות ויזואלית פופולרית ובאסוציאציות, קונוטציות והתקות פרטיות לא-דווקא נהירות.

את הווידי אנו לא רק שומעים, אלא גם רואים. יחד עם ההיצג המילולי הקלוקל, מראה פניו של רוני נוסך בנו גם הוא תחושה מעורערת: פניו מתעוותות ומשנות צבעים ובאופן כללי נראות לא "טבעיות". ואכן, בצפייה מדוקדקת יותר, אנו מבחינות בשכבה דקה המפרידה בינינו לבין רוני כל אימת שהוא מעשן, מגרד באפו או משתעל. רוני עוטה על פניו מסכה פוטושופית, שמכסה את פניו וחושפת את קיומה המלאכותי בה בעת. חשיפת האמצעים הטכניים דרכם הובנתה הדמות הראשית בסרט מזכירה לנו כי אנו מתבוננות בדימוי קולנועי עשוי רבדים ויזואליים וקונספטואליים של תאורה, מיקום, עריכה, סאונד וכדומה, ולא בתיעוד "אמתי" של המציאות, שאינו אפשרי בעליל. במקביל, המלאכותיות הקולנועית המוחצנת מתפקדת ברמה המטפורית כסימן לקיומן של הבניות חברתיות-תרבותיות-מגדריות היוצרות ומגבשות את הגבר הישראלי ומקנות להופעותיו השונות מראית עין של סובייקט קוהרנטי. מהרגע שאנו מבחינות שלא את פניו האמתיות של רוני אנו בוחנות, אנו מבינות כי הדמות נטולת השם והפנים יכולה להיות, והיא אכן, כל אחד ואחת שעוברים תחת מכבש החברות הישראלי-גברי שהגיעו לשלב השירות הצבאי.

אם כן, גמגומו החוזר ונשנה של רוני באופן חסר תכלית, ההנפשה המוגזמת בתיאורו על קטעי זיכרונות והמסכה הדיגיטלית הצמודה לפניו – כולם מביאים לכישלוננו לעבור מסך כסובייקט קוהרנטי. חוסר יכולתו לייצר נרטיב עקבי בעברית רהוטה תוך יישור מבט בוטח למצלמה, פוגם גם בהצלחתו "לעבור" כגבר ישראלי נורמטיבי. באופן עקרוני, הווידי המוצלח משיג את מטרתו בעצם טיהור המתודה ובכינון היותו בעל "פנימיות סובייקטיבית".

תהליך זה חייב לכלול את אשרורן של נורמות המגדר המקובלות.<sup>41</sup> אי לכך, כישלוננו של רוני לייצר יודיו קוהרנטי הנענה לכללים המקובלים, הוא גם כישלון להתחברת לתפקיד המגדר המתבקש ממנו. באין תהליך סובייקטיבציה על המסך, לא נראה גם חברות מגדרי נאות בצורתו הקולנועית. כך מצליחים הסרט ויוצרו להגיש לנו חוויה מורכבת שמערערת על ההנחה שמולנו עומד סובייקט גברי אותנטי והכרחי "כפי שהוא באמת".

אבי מוגרבי, לעומת פולמן, מוזר, ירום, סלע ואמיר, פותח פתח למחשבה שונה על כינון גבריות ישראלית ועל האלמנט הקונסטרוקטיבי שבה. תוך עיסוק מודע ומושכל בממד התיאטרי של הוידוי, לא רק שהוא חושף את הרווח הפסיכולוגי והפוליטי של החייל המתוודה ושל עצמו כמתעד הוידוי וכמעצב הסט הוידוי, אלא גם מעורר שאלות לגבי מעורבות הוידוי והתיעוד בתהליך כינון הגבריות הישראלית. תוך התענגות על אפקטים ויזואליים שונים הוא חושף את הפרפורמטיביות והפרגמנטריות של אותה ישות ישראלית. ועם זאת, מעניין לשים לב לכך שממש כמו שאר הסרטים הנדונים, גם 32T אינו מציג את צדו השני של המטבע, דהיינו, את האופציה לפיה ערעור סטראוטיפ מגדרי עשוי לשבש את הוידוי עצמו כמכונן זהות ולזעזע את אמות הספים של הגבריות הישראלית. הוידוי השבור והפרגמנטרי חושף את הממד הפרפורמטיבי של הזהות, אך הוא יוצק את הפלואידיות שלה לתבנית מוכרת וידועה של גבריות מיליטנטית כביכול רכת נפש, מתחבטת ומיוסרת.

## 2. ועדת חקירה פנימית

בשעת מצוקה אין לך אלא להיאחז בחטא, שאז הנפש מזדעזעת ומתעוררת לשוֹב בתשובה, שאז היא מיטהרת ומסוגלת לחטוא מחדש.

אלברט סויסה<sup>42</sup>

האלימות היא תוצאה של עפעוף העין, של הטשטוש, של הפניית המבט שהיא [...] הילכרות בתוך המסכה של הזהות שלך, נפילה לתוך מלכודת, במקום להיות כל הזמן ער לדיוק המאוד-מפורט של הזהות.

חנן חבר<sup>43</sup>

בפתיחת הסרט לראות אם אני מחייכת או מוצאות את עצמנו עומדות מאחורי כוונות, מביטות לעבר שטח פלסטיני כבוש. כפי שמעידים סימני המטרה המשורטטים על המסך ומפרידים אותנו ממושא הצילום והצפייה, המצלמה מתנהגת ככוונת, כאשר ברקע

41 Leigh Gilmore, "Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority", Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Amherst: University of Massachusetts, 1994, pp. 60-61

42 אלברט סויסה, עקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 101.

43 חנן חבר, "תנו לנו בדרנים – וינוח בשלום", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 46.

רועמים מכשירי קשר צה"ליים. בעוד הסרט ממקם אותנו באותה נקודת מבט ממנה מביטה יוצרת הסרט תמר ירום, המצלמה נעה אל עבר העיר הנקראת בשפתנו "חברון", מביטה ממעל, מזווית הצפייה הבטוחה והמוגנת של מעוף הציפור הרואה והידועת כול. בדומה, גם יריב מוזר מצטייד בשני נשקים – M-16 ומצלמת יד – בצאתו ל"מלחמה הראשונה שלו": באינסטינקט של יוצר סרטים תל-אביבי, שהוא גם חייל מילואים צייתן לשעת חירום ולעת מצוא, אין הוא שוכח ליטול עמו את עינו השלישית, זו שתתעד את "האקשן" הצפוי לבוא בזמן אמת. מבלי להסתיר את גאוותו על שהוא עומד לחוות את ריגושי הקרב לראשונה, מלווה בסקרנות באשר למה שתתפוס העדשה שלו, מוזר יוצא אל הזירה עם כוונה לחזור ובידיו עדויות מהימנות ואותנטיות, אשר רק הוא, המילואימניק שנמצא "שם" בזמן אמת, יכול לספק. באותו הלוך רוח, מגיעים אבי מוגרבי והחייל המתוודה בסרט 32D לכפר פלסטיני בשטחים הכבושים, ומשוטטים בו כבשלהם. עוד הם חודרים לשטח זה בזכות הפריבילגיה של בעלי השליטה הישראלים, הם מפגינים נגישות בלתי מוגבלת ומהלכים בבטחה ובשאננות, כמעט כחיילים, וכך חווים את עצמם כבעלי כוח. השימוש שלהם במיפוי העברי, המבט אל האזור מבעד המשקפת שבידם, הם אנלוגיה לפרספקטיבה הישראלית של מוגרבי על נושא סרטו. סרטים אלו מצטרפים בזאת לואלס עם באשיר, אשר מתאר את לבנון מנקודת מבט ישראלית למהדרין. יוצר האנימציה, דוד פולונסקי, מספר כי אייר את לבנון על פי היכרותו העמוקה עם כביש תל אביב-חיפה ועם הגליל מצדו הישראלי: "לא הייתי מעולם בכביש החוף בלבנון, אבל תפרתי את כביש חיפה-תל אביב אינספור פעמים בחיי. אז זה מה שמופיע בסרט: קטע הכביש שבין זכרון יעקב לחיפה, עם מטעי הבננות, צבע השמים וקו החוף הישראלי. דמיינתי את הכביש שאני מכיר הכי טוב והכנסתי לשם נגמ"ש שיוורה ללא הכרה. מה שחשוב [זה] שיהיו מספיק אסוציאציות וזה יהיה מספיק משכנע כדי ליצור את התחושות הרגשיות המתאימות."<sup>44</sup> נקודת המבט, אם כך, גם כאשר היא מטיילת אל הלא נודע של שדה הקרב, נשארת תמיד בבית.

הפרספקטיבה הזאת מאפשרת למצלמה להדגיש את נקודת המבט המיליטריסטית-ישראלית של כל המשתתפים בסצנת הווידוי – המתוודים, הבמאים והקהל – ואת שייכותם הבלתי נמנעת לאלגוריה הלאומית בהבנייתם היסודית כישראלים קודם כול, ורק אחר כך כיוצרי סרטים. פרספקטיבה ישראלית מופגנת ומכוונת זו פועלת באופן כפול: מצד אחד, היא מביעה הכרה בגבולות השיח הקולנועי שהסרט מסוגל לייצר ולהתחייב אליהם; אכן, הדיון הקולנועי מתבצע בין ישראלים, מודים הבמאים, כאשר הם – יחד עם מושא סרטם והקהל המקומי שלהם – מזדהים עם ישראלים, כישראלים וכחברים בחברה מיליטריסטית הרואה הכול "דרך כוונות". זוהי הודאה ביכולת המוגבלת של זווית הראייה הישראלית לבקר את עצמה: אם יוצרי הסרט ומושא הביקורת שלהם (הצבא והחברה המיליטריסטית) נוצרו וגובשו במסגרת אותו שיח לאומי, או אז כל מסר קולנועי יהיה כפוף תמיד לאותו שיח זהותי ממשטר. הביקורת הקולנועית מודה במסגורה בתוך עדשה בעלת הזדהות, עמדה ואידאולוגיה מסוימים באופן הכרחי.

44 נעמה לנסקי, "כך איירת", הערה 14 לעיל.

ואילו, במקביל, הנחת היסוד המנחה את ההחלטות הללו היא כי דווקא משום שהיוצרת היא "אחת משלנו" ומשום שהייתה "שם" – בפנים ומבפנים – היא יכולה לבקר את עצמה, את הקולקטיב שלה ואת הסיטואציה הצבאית בצורה הטובה ביותר.<sup>45</sup> כך, הסמכות לספר, לתעד ולבקר יכולה להיות רק בידי מי ששייך באופן אימננטי לתופעה שהוא מבקר אותה. סמכות הדיווח האובייקטיבי הנתונה אך ורק בפי החייל הישראלי המתודה, משועתקת ומקבילה לסמכות התיעוד הקולנועי, המופקדת כאן בידי היוצר/ת המקומי/ת המעורה בענייני השעה ומסוגלת לייצגם בשפת המקום, כלומר באורח האותנטי ביותר האפשרי. כך מציגים הבמאים שוב את שיח הכוונות הזה כדרך המועדפת לדבר על שקורה בתוככי המרחב שלה. הצבא, או השיח הצבאי הישראלי-נורמטיבי בגילומו הקולנועי, מעמיד עצמו בראש הסדר ההיררכי מבחינת נאותות וסמכות לדבר על מה שרק הצבא יודע היטב. ורק הוא יכול לפרש את האירועים.<sup>46</sup>

העין הקולנועית הביקורתית, אם כן, מקבלת על עצמה את לוגיקת "ועדת החקירה הפנימית", על יתרונותיה ומגבלותיה כאחד. כאשר הגוף הבעייתי בודק את עצמו, זוהי הזדמנות לבחינה עצמית ולביקורת בונה, אך זו עלולה גם להיות דרכה של המערכת לגבות את עצמה במעטה של משפט ומוסר ולחמוק כך מאחריות. אי לכך, נשאלת השאלה מהו הפוטנציאל הפוליטי-ביקורתי הטמון באותה "ועדת חקירה פנימית" שמעצבים הסרטים ועד כמה הם מעזים למתוח את גבולות הקשר בין המדיום הקולנועי-ישראלי והשיח הציוני-ליברלי ולממש את הפוטנציאל הביקורתי הטמון בהם.

מוגרבי שובר את האמון בין הצופה למתודה ומערער בכך על סמכותה של ועדת החקירה הפנימית. ב-32TI, כאמור, מערערת המצלמה את הקוהרנטיות ואת האמינות של החייל המתוודה ווידוי של רוני אינו "עובר מסך" כוידוי קונבנציונלי של סובייקט גברי ישראלי נורמטיבי. מוגרבי, במאי הסרט ועורך הווידוי, מתעקש להנכיח את עצמו ולהדגיש את הדיאלוג הכואב והשנוי במחלוקת שלו עם פושע מלחמה. על כל צעד ושעל מדגיש מוגרבי שהסרט הוא תוצר אנושי-אמנותי ולא תיעוד מהימן של "האמת". האמת היחידה המופיעה על המסך היא תהליך יצירת הסרט. המסכה של רוני, שכה בולטת בדיגיטליות

45 Samuel Hynes, *The Soldier's Tale: Bearing Witness to Modern War*, New York: A. Lane, 1997. בשל הלוך הרוח הזה לא מפתיע כמובן שכל הביקורות על לראות אם אני מחייכת הדגישו את שירותה הקרבי של במאית הסרט, תמר ירום. ר' למשל דליה קרפל, "אלוהים ישמור, מה שעשינו", הארץ <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=92> (6/11/2007) <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=92&contrassID=2&subContrassID=13&sbSubContrassID=0>

46 Robert Mackey, "Israeli Ex-Soldier Defends Her Facebook Snapshots," *The New York Times* (08/17/2010) <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/08/17/israeli-ex-soldier-defends-her-facebook-snapshots>

עברו הצבאי של ארי פולמן פעל גם הוא כתעודת הכשר לסרטו. ר' למשל קובי בן-שמחון, "ואלס עם באשיר מעורר את הטראומות הרדומות", הארץ <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=1061492> (6/2/2009)

בסרט לראות אם אני מחייכת בולט הציון החוזר של כרמלה מנשה, המשמשת כתבת לענייני צבא בקול ישראל. לא רק שהיא דמות נשית בעולם גברי, ממש כמו החיילות המתוודות, אלא שהיא גם יתונאית אשר פועלת מתוך הממסד ומבקרת אותו בה בעת.

שלה, מדגישה את עבודת היוצר ואת האופן שבו הוא מבנה את הדמות הראשית. כמו בכר סרטיו האחרים, גם ב־32T2 תופס מוגרבי זמן מסך לא מועט ולמעשה חולק את קדמת הבמה עם רוני. בהופעותיו על המסך משתף מוגרבי את הצופים בספקותיו ובייסורי המצפון שלו על כך שהוא נותן במה לפושע מלחמה. באקט רפלקסיבי ומודע, מוגרבי אינו מבקש להיראות בטוח במעשיו אלא להפך, הוא מעוניין לחשוף את הסכנות הכרוכות בעשיית סרט מסוג כזה ולהודות בהן. התהיות הללו מצטרפות לבחירה של מוגרבי להציג את רוני המתוודה כדמות אנונימית, מגמגמת ומטושטשת. כך הופכים גיבור הסרט ויוצר הסרט לבעלי אינטרסים מנוגדים: החייל מנסה להיגאל על ידי הווידיו אל מול המצלמה ויוצר הסרט מנסה למנוע ממנו זכות זו על ידי חשיפת האפשרות הבעייתית שדבר כזה יתרחש. היוצר, לוחם בעצמו, לא עומד מן הצד כקול המוסרי העליון דוגמת מש״קית הת״ש בלראות אם אני מחייכת, אשר מטיחה בפני החיילים כי בזזו ופשעו, אלא מבקר את עצמו מחדשות לבקרים, ולמעשה מבין ומדגים את היותו תוצר של המערכת ולא עד העומד מחוצה לה.

בעוד מוגרבי נענה לפוטנציאל הרפלקסיבי, ואי לכך החתרני, הטמון בוועדת החקירה הפנימית, נדמה כי שאר הסרטים נוטים דווקא להשתמש במדיום הקולנועי ובווידיו ככלי המחזק ומדהד את המערכת. דנה, מש״קית חינוך, מספרת בסרט לראות אם אני מחייכת על הפעם הראשונה שהגיעה לאחת מן היחידות הקרביות שבתחום תפקידה. כשגילתה כי החיילים מסתובבים עם ״מסבחות״ (מחרוזות תפילה) וקוראנים קטנים שנלקחו מקלקיליה, היא מיהרה ליידע אותם כי ״זה נקרא לבזז. זה לא יפה״. כך, היא נתנה שם לתופעה (naming) ובכך השיבה את ״השובבות״ החיילית להקשר חוקי ומוסרי. לאחר מכן היא שפטה את התופעה מבחינה מוסרית (blaming) ולבסוף אף פנתה למפקדים וניסתה להפעיל סמכות חוקית להתמודדות עם התופעה (claiming).<sup>47</sup> שרשרת הפעולות הללו מהווה מודל חוקי ומוסרי להתמודדות עם העוולות שנחשפות בסרט. בעוד הסרט ממלא את תפקידו כנותן שם לפשעים ולעוולות, לגבי שני השלבים האחרים – blaming ו־claiming – הסרט מבטא עמדות אמביוולנטיות. ליבי, למשל, בתור חיילת קרבית, נחשפת בסרט כמי שמשתמשת בכוחה שלא לצורך וכמי שמפעילה אלימות בלתי מוצדקת כלפי אזרחים פלסטינים במחסומים. במובן זה, הסרט אינו נמנע מלגנות את מעשיה ומלהאשימה בעוולה (blaming). בה בעת, אחת הסצנות הקשות שליבי מתארת, זו של הנער הפלסטיני שהוכה, הופשט והושפל על ידי חיילים בפקודתה, מוסברת (שלא לומר מוצדקת) על ידי הטרדה מינית מצדו של אותו נער פלסטיני. כלומר, אלימות החיילים אינה מובנת על ידי ליבי (ובמובן מסוים גם על ידי הסרט והצופים) כקשורה לכיבוש וליחסי הכוח הבלתי־שוויוניים בין ישראלים־יהודים לפלסטינים, אלא כקשורה להשפלה נשית, ״אישית״. הנרטיב הזה להבנת הסיטואציה האלימה והבלתי חוקית מחבל ביכולת

47 פלסטינר, אייבל וסאראט עוסקים באופן שבו מחלוקות מגולמות לטענות משפטיות. במודל הסוציו־משפטי שהם מציעים שלושה שלבים: הראשון, מתן שם (Naming), הוא יכולתו של הנפגע או הנפגעת לנותן בשם את העוולה, דהיינו להכיר בכך שארעה חריגה ממהלך תקין. השלב השני, האשמה (Blaming), הוא היכולת של הצד הפגוע לייחס את העוולה לפוגע מסוים. השלב השלישי הוא התביעה (Claiming). זהו השלב בו מגיעים לערכאות המשפטיות. William L.F. Felstiner, Richard L. Abel and Austin Sarat, "The Emergence and Transformation of Disputes: Naming, Blaming, Claiming...", *Law & Society Review* 15,3-4, 1980-1981, pp. 631-654.

של כל השותפים לסצנת העדות של ליבי להוקיע את המעשים. במלים אחרות, הנרטיב הזה מקטין, ואולי אף מסכל, הן את ה-blaming והן את ה-claiming; הוא אינו מאפשר לטעון מוסרית כנגדה של ליבי או להאשימה בפועל במעשה בלתי חוקי.<sup>48</sup>

אם כן, היכולת של מושאי הצילום, כלומר המתוודים, לתת שם לעוולה או לפשע ולהכיר בהיותם בלתי מוסריים ולעתים בלתי חוקיים משותפת לכל הסרטים הנדונים. החייל ב-32TI אינו מהסס לננות את פשעו "טבח" ואינו מתכחש לפן הבלתי חוקי של הפעולה שהשתתף בה. ואלס עם באשיר אינו מתכחש לשיתוף הפעולה "הפסיבי" של צה"ל בטבח בסברה ובשתילה והחייל בעבודת הווידאו של רותי סלע ומעין אמיר מעבר לאשמה, כפרה מתוודה על שוד ערבים ברמאללה: החייל, שנסע לבלות באילת עם הכסף ששדד, מספר בבדיחות הדעת כי נענש במאסר בן חודשיים בכלא צבאי בשל עריקות ולא בשל השוד. ואולם, מה שמעורר השתאות בכל הסרטים הללו אינו היכולת של המתוודה להגדיר את מעשי האלימות, אלא המבט המנחם, האמפתי והבלתי מאשים של זו או זה שעומד מאחורי המצלמה ועורך – אם לא משפיע או אפילו ממש מביים – את החייל/ת. העובדה כי אף לא אחד מן הסרטים טוען להשלכות חוקיות של המעשים מזדקרת לעין ואומרת דרשני.

נקודה זו מתחדדת כאשר אנו זוכרות כי הסרטים מרפררים ופונים פנימה והחוצה כל הזמן. בחו"ל הסרטים נתפסים כמלאי ביקורת פנימית מודעת לעצמה. הצופים אשר מעבר לים מעניקים לוועדה הקולנועית הישראלית סמכות עודפת, הן בשל הביקורת לכאורה שיש בסרטים והן בשל ההנחה כי הסמכות לספר ניתנת לזה ש"היה שם" ושמבין את השפה היטב. במקביל, העמידה לנוכח "העולם" מחזקת את הדימוי העצמי של הישראליות כגוף היחיד שמסוגל להבין את מורכבות הסיטואציה. זאת מכיוון שרק הם/אנחנו לחמנו והיינו שם. בפועל, הסרטים נוטלים את האוטוריטה הזו לספר ומרחיבים את הסמכויות שלה. האנחנו הישראלי (צופים, מתוודים ובמאים) הופכים לשופטים – ובפועל לנותני החנינה – הלגיטימיים היחידים. הם הסמכות העליונה ורק היא זו שיכולה לבקר את עצמה. החייל ב-32TI מתבדח על אנגליה כמקום המסוכן לו מבחינה חוקית,<sup>49</sup> ובכך למעשה מבליט את ישראל כמקום שאין שופטים בו על פשעי מלחמה. ואם לדייק, הסרטים חושפים מציאות לפיה לא רק שבישראל אין שופטים על עוולות הכיבוש ועל פשעי מלחמה, אלא שפשע המלחמה אינו נתפס כלל כפשע בעל השלכות חוקיות. הטראומה הרגשית נתפסת כתוצר לוואי, מעין עונש מספק.

בהקשר הישראלי העכשווי, אם כן, הווידוי מאמץ שיח מוסרני ולא חוקי, דהיינו שיח

48 מעניין לשים לב לביטויי הגבריות ההטרונורמטיבית ולהקשר המגדרי-לאומי שבא לידי ביטוי בסיפורה של ליבי, בעיקר להיבטים של הטוהר המיני של החיילת, שהחיילים מגינים עליו מכל משמר, מכיוון שמדובר כביכול בסוגיה של טוהר לאומי ולא דווקא בסוגיה אישית או כלל אנושית. אנו מודות לחנה סוקר-שווגר עורכת מכאן ולחברי המערכת האנונימיים על ההערה.

49 החייל בוודאי רומז לחיסולו של סלאח מוסטפא מוחמד שחאדה בעזה על ידי כוחות צה"ל ביולי 2002. בפעולה נהרגו 15 אזרחים ורבים נפצעו. הרג החפים מפשע שנלווה להריגתו של שחאדה עורר מחאות רבות, ששיאן בהגשת תלונות בבריטניה על פשע מלחמה נגד האזרחים על הפעולה, הרמטכ"ל משה יעלון, מפקד חיל האויר דן חלוץ ואלוף פיקוד הדרום דורון אלמוג.



שמתמקד בדילמות מוסריות ובהשלכות טראומטיות (על המדכאים ולא על המדוכאים)<sup>50</sup> ולא בהשלכות משמעטיות של המעשים, באחריות או בצורך לשאת בתוצאות חוקיות או לתת את הדין בבית משפט בין-לאומי בהתאם לדרישות האו"ם ובכפוף לחוק הבין-לאומי. למרות המבט החוצה (ולמעשה, בעזרתו ובתיווכו), נשארים הסרטים אדישים להשלכות החוק הבין-לאומי ולביקורת החיצונית על ישראל. היוצרים פונים לקהל בין-לאומי, אך מסרבים לשאת עליהם את הגדרות החוק הבין-לאומי. במובן זה, החו"ל המיתולוגי המופשט של פסטיבלי הסרטים דינו כדין בית המשפט הבין-לאומי לצדק בהאג: שניהם נתפסים באופן מופשט כמין "שם" לא ברור, אשר אפילו אם הוא מפחיד מעט, אין לו כל השפעה ממשית על חיינו. ועדת החקירה הפנימית שבראשה מכהנת המצלמה אינה צריכה עוד לטהר את מצפונה או את חייליה. זאת, לא בגלל שהיא רדופת אשמה מודחקת על הנכבה הפלסטינית ועל "הפיכתו של היהודי מנרדף לרודף", כפי שטוען דובדבני,<sup>51</sup> אלא דווקא משום שמעולם לא הכירה באותה אשמה. אם הסוד ידוע והחטא שמתוודים עליו אינו נתפס כחטא, אזי האשמה מתרוקנת מתוכנה והופכת ללא יותר מכלי טרור. הווידוי המצולם חושף מסווה של אשמה שמכסה על קוד אתי שאינו רואה בעוולות חטא אמתי בר ענישה. כך, ממש כפי שלימד אותנו אלבר ממי כבר לפני יותר משלושה עשורים, "לאחר שהקים סדר מוסרי חדש שבו, על פי ההגדרה, הוא גם אדון וגם חף מפשע, יכול סוף-סוף הקולוניאליסט למחול לעצמו בעצמו".<sup>52</sup>

כך הופך הווידוי, כלי מרכזי בעבודה של ועדת החקירה הפנימית, לעלה תאנה, שאינו רק מסתיר את העוולות ומטהר מהן, אלא אף מאפשר את שכפולן ואת שכלולן בעתיד. בוואריאציה על ההבנה של פוקו את הווידויים בעולם המערבי, רועי רוזן טוען כי בכל וידוי נדמה במבט ראשון כי הפשע או הפצע נמצאים בליבת הווידוי, אך למעשה, "לווידוי יש בדרך כלל מניע אחר, ואילו הפשע והפצע הם הכלים להשגתו, ומכאן שהם סוג של כוח... כלומר, מתוך החשיפה הנועזת של החולשה תנבע עוצמה חסרת תקדים." רוזן מקשר את העצמה הזו לסירוס הפוטנציאל הביקורתי שטמון באקט הווידוי (או בעין המצלמה, או בוועדת החקירה הפנימית, לענייננו): "בתרבות העכשווית העיקרון הזה העצים עד כדי אובדן הממד הרפלקטיבי, הביקורתי והאיכותי שלו. חשיפת הפצע כשלעצמה היא כבר-תמיד מכשיר מוחלט של צבירת כוח או תהילה."<sup>53</sup>

במלים אחרות, הסרטים הנדונים הופכים את אקט הווידוי הנוצרי או הפסיכואנליטי לסוג של פרפורמנס פבלובי: בוואריאציה לדימוי הקולנועי של "Forgive me father for I have sinned", הגיבור מתוודה, והבמאים, הצופים וכלל החברה הישראלית עוטים

50 תוך עיון בסרט ואלס עם באשיר עוסק קאמרן רסטנגר בנטייה של המחקר בשנים האחרונות להתמקד בטראומת הרודף. הוא מקשר את הסוגיה לשאלות אתיות ביחס לקטגוריות של זכויות אדם וטראומות חברתיות. ראו: Kamran Rastegar, "'Sawwaru Waynkum?' Human Rights and Social Trauma in *Waltz with Bashir*", *College Literature* 40.3, summer 2013, pp. 60-80.

51 דובדבני, הערה 7 לעיל, עמ' 89.

52 ממי, הערה 13 לעיל, עמ' 85.

53 רוזן, הערה 1 לעיל.

גלימת כומר ומוחלים. כך, האימוץ של רטוריקת הווידי בסרטים הנדונים מסרס את אקט החזרה בתשובה מסצנת הווידי ומדלג מהווידי ישירות למחילה. הדילוג האלגנטי והבלתי מורגש הזה הוא הווייתור הגדול של אותם סרטים על פוטציאל הביקורת הרדיקלית שטמון בהם. הסרטים אמנם חושפים עוולות, אבל משתפים פעולה עם הנרטיב הלאומי שלדידו עוולות מסוג זה אינן חריגה מוסרית, אלא מימוש הדקדוק הפנימי שלו. הווייתור הזה, לטענת אליאס ח'ורי, הוא לכשעצמו עוולה: "טיהור עצמי והתנקות דרך חקירת הזיכרון הופכים למעשי מרמה, כאשר לא מיישמים אותם כמדד וכמפתח לקריאת ההווה.<sup>54</sup> נימת ההצטדקות בסרטים, אם כן, אינה חושפת דימוי עצמי של מעידה חד-פעמית ושל סטייה מעולם הנורמות של המתוודים ושל קהל הצופים, אלא להפך: המתוודים אינם חוששים מהחשיפה שבווידי משום שמה שהם חושפים הוא גילום – גם אם רדיקלי ואגרסיבי – של תפיסת עולם שהם חולקים עם הקהל.<sup>55</sup>

כדי לחדד את הטענה הזו כדאי לשוב אל נרטיב ההפרדה הערכית וההתנהגותית בין שני צדי הקו הירוק, שהפכה למעין קונצנזוס – או פטיש, לפי יהודה שנהב<sup>56</sup> – בשמאל הישראלי.<sup>57</sup> חנן חבר, למשל, מנתח את התרבות הישראלית-יהודית כמכוננת על בסיס המוסר הכפול, או המפוצל, זה הלאומי אוניברסלי המוצהר וזה של הדיכוי בפועל.<sup>58</sup> אריאל הנדל מצביע על ההבחנה הדיסקורסיבית המפרידה בין מרחב הקו הירוק, הוא מרחב המדינה הישראלית, הדמוקרטיה הלגיטימית, הנתפס כתחום ש"המוסרי" מושל בו, לבין המרחב שמעבר לקו

54 אליאס ח'ורי, הערה 21 לעיל. הדברים במקור נאמרו על ואלס עם באשיר, אך הם רלוונטים לדעתנו לכלל הסרטים הנדונים במאמר.

55 חנה נוה עומדת על ההבחנה בין הווידי להצטדקות. המוטיבציה העיקרית של הווידי היא קבלת מחילה לשם זיכוך. בתהליך שמוביל מהחטא אל הזיכוך, הווידי נתפס כאקט של החצנת האשמה. אי לכך, "הווידי הוא התעודה, המעידה על הכרה בחטא". ההצטדקות, לעומת זאת, מניחה כי יש מידה מסוימת של צדק במעשים שנעשו, וכי רק למראית עין יש בהם חטא ודופי: "בהצטדקות מובלעת התפיסה, שהנמען אינו יודע ואינו מכיר היטב את המסיבות ואת הפרטים של המעשה הנורא; יש להמציא את אלה לפניו, ואז תהיה האמת גלויה לעין. בהצטדקות טמונה גישה ותרנית וסלחנית כלפי החטא, ומי שמצטדק גם מניח, שהנמען שלו שותף לגישה זו. בהצטדקות חבויה גם נימה פאטאליסטית, המכחישה את הברירה שיש לאדם שלא לחטוא" (חנה נוה, הערה 2 לעיל, עמ' 66-67). אם אכן יש הבדל מהותי בין הצטדקות לווידי, ניתן היה לפתור את הקונפליקט המורכב שאנחנו מנסות להציג במאמר בהינף יד, שהרי אם החיילים יתוודו, ולא רק יצטדקו, הם ואנחנו נצליח להביע חרטה אמיתית ולשנות את המציאות. במלים אחרות, אנחנו מנסות לערער על החיבור הממילאי בין וידי להכרה בחטא, כמו גם בין הצטדקות לאמת פנימית, ולכן בהכרח עלינו לערער גם על ההבחנה המתודית שבין וידי להצטדקות ולהשיב את הדיון לממדים הדיסקורסיביים של תהליכי הווידי וההצטדקות. אנו מודות לחנה סוקר-שווגר עורכת מנאן ולחברי המערכת האנונימיים על שהסבו את תשומת לבנו לעניין.

56 יהודה שנהב, "הכיבוש אינו עוצר במחסום", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 13-14.

57 ראו למשל בתגובתו של ס' יזהר למסמך הייסוד של "התנועה למען ארץ ישראל השלמה": "כי לכיבוש, לכל כיבוש – עקרונות משלו, לומדים אותם בהכרח ומהר למדי: גם כשבתחילה סבורים שאפשר יהיה להימנע מהם, וגם כשמתחילים לכאורה אחרת, בנוכחות עקיפה וברדכי נועם". ס. יזהר, הארץ (8/12/1967), הופיע גם אצל ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 10.

58 חנן חבר, הערה 43 לעיל, עמ' 34-48.

הירוק, הנתפס כתחומו של ה"אתי" ומסמן את התרחשותן של פעולות יומיומיות פונקציונליות וממוקדות שאינן בהכרח מעוגנות ב"מוסרי".<sup>59</sup> ישי מנוחין בוחן את התנהגות "החייל הטוב" בשטחים ומציגה כהתמודדות עם מצבי התנגשות ערכיים בין הקוד האתי – לפי הנדל, זה המעוגן במוסרי – לערך של משמעת, של ציות לפקודה. לידם של שני הניתוחים הללו עומדת סתירה בין הקוד האתי להתנהגות המדינה/החיילים בפועל. לעומתם, אנו סבורות כי הסרטים חושפים מציאות לפיה הלגיטימציה להתנהגות פושעת טמונה בקוד האתי ולא תמיד סותרת אותו.<sup>60</sup> החטא איננו חטא והסוד נטול כל מסתורין מכיוון שאין סתירה אינהרנטית או התנגשות ערכית אמתית בין הקוד האתי הישראלי (דהיינו, מוסר כפול שמאפשר את הדיכוי הפלסטיני ומטהר את הישראליות מכל אשמה) לבין הפעלת הכוח של החיילים הישראלים. אם החטא רק עטוף באצטלת הדופי ובעקבה של אתיקה הומניסטית, אזי לא פלא שהמתוודים מרשים לעצמם להתוודות על "חטאם" ללא מורא והכמרים היהודים מוחלים להם – לנו – ללא חשש, תוך ויתור על סקרמנט הכפרה. הווידוי בסרטים הללו, אם לשוב לניתוח של פוקו, חושף אם כן לא רק את האלימות הגלויה ואת פשעי הכיבוש והמלחמה (הידועים ומוכרים כבר לצופים), אלא בעיקר את החבוי בתוך העצמי היהודי-ישראלי, את ה־gnothi seauton ("דע את עצמך") של הכובש הישראלי.

במובן זה הסרטים מתאפיינים בכפילות מתעתעת: מחד גיסא הם אינם חוברים למנגנון הטשטוש של השמאל הישראלי, שלדברי חבר (ביחס לא"ב יהושע, עמוס עוז ואחרים) נוקטים בדרך של "התחברות לקהילה באמצעות ריכוך וטשטוש נוראות הכיבוש, מקורותיו ותולדותיו". מאידך גיסא, הסרטים אינם נענים למודל של רונית מטלון, אשר "מציעה עיצוב פוליטי – מפרק – של המבט הישראלי, שהעיוורון שלו תורם לגליטימציה של האלימות". המעשה הביקורתי של מטלון הוא בשילוב בין חשיפת האלימות כרגע "שבו לאנשים אין יותר כוח להסתכל על הזולת" ובין הדרישה לשאת באחריות לאותו עיוורון חוזר ונשנה.<sup>61</sup> הסרטים נעים במנעד שבין סירוב לשתף פעולה עם ההסכמה שבשתיקה ובין חוסר היכולת להיחלץ מהנרטיב הלאומי המנחם.

59 אריאל הנדל, "מעבר לטוב ולרוע – התסמונת: בושה ואחריות בעדויות חיילים", תיאוריה וביקורת 32 (אביב 2008), עמ' 62. עוד טוען הנדל כי עדויות החיילים ששבים לשרת בשטחים הכבושים יוצרות שיח פנימי בין החייל לחברה הישראלית ולכן הן נותרות תמיד בתחום האתי. עדויות הסרבנים, לעומת זאת, "עדויות מחויבות", מצליחות להבקיע אל התחום המוסרי משום שהן מערערות על המצב ונוטלות עליו אחריות המובילה לשינוי. שם, עמ' 45–69.

60 כמו חברותיה בלראות אם אני מחייכת, גם דנה מכנה את הפלסטינים "טרוריסטים" כל אימת שהיא מדברת עליהם. מכאן שהפלסטיני עבודה, תמיד, לעולם, ובאופן אוטומטי ואינהרנטי אויב את ישראל. בכך היא מדגימה את דברי אריאלה אזולאי ועדי אופיר שטוענים כי כאשר "אויבות נתפסת כתכונת אופי, אזי האפשרות שהפלסטיני נעשה לאוייב מפני הוא מתנגד למשטר הכיבוש – אינה מובאת ברצינות בחשבון". עדי אופיר ואריאלה אזולאי, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר (1967–), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 11. בהתאם לתפיסה זו מנוסח הקוד האתי של צה"ל, הקרוי "רוח צה"ל": "החייל ישתמש בנשקו ובכוחו לביצוע המשימה בלבד... החייל לא ישתמש בנשקו ובכוחו כדי לפגוע בבני אדם שאינם לוחמים ובשבויים". מנוסח זה מובן כי כל מי שמוגדר כאויב הכרחי, הפגיעה בו לגיטימית כחלק מ"ביצוע המשימה". ראו: "הקוד האתי של צה"ל", <http://www.meyda.education.gov.il/files/noar/294.pdf>.

61 חנן חבר, הסיפור והלאום, הערה 26 לעיל, עמ' 38, 44, 46 בהתאמה.

המנעד הזה מגולם בתנועה ובמעברים בין מרחבים גיאוגרפיים שמאפיינים את כל הסרטים. מוגרבי נוטל את המצלמה ומשוטט בין סלון ביתו בתל אביב, לאכסניה בהודו ולזירת הפשע בכפר פלסטיני, ארי פולמן חוזר ללבנון דרך ביקור בהולנד ובערים ישראליות שונות ותמר ירום נעה הלוך ושוב בין שני צדי הקו הירוק. נשאלת השאלה, האם המסע הזה בין אתרים גיאוגרפיים שונים וטעונים פוליטית מרחיב את גבולות הדיון, מכונן קווי גבול תודעתיים גמישים יותר ומאפשר מחשבה ביקורתית, או שמא הנגישות הפיזית והיכולת לנוע במרחבים הגיאוגרפיים ללא מורא וחשש – תמיד פריוולגיה של בעל הכוח, בעל הפספורט, בעל הממון – מסמנים דווקא את גבולות הדיון הביקורתי הישראלי ואת מגבלותיו ומקבעים אותו?

ענבר, פקידת מבצעים, מעידה בלראות אם אני מחייכת כי בזמן שירותה בשטחים חשבה לעצמה: "זה המערב הפרוע. אנחנו במערב הפרוע – עושים מה שרוצים". מיטל, חובשת בחברון, מספרת באותו סרט כי לא שיתפה איש במה שעבר עליה משום שהכול היה שונה שם: "זה היה נראה אחרת שם. היו שם כאילו חוקים אחרים והתנהלות אחרת ואווירה אחרת". ההפרדה הזו בין "המערב הפרוע" – אזור רפאים ששולטים בו חוקים משלו – לבין העולם שהחילות והצופים ממנו מגובה בוויזואליות של הסרט. לא רק שהבמאית לוקחת את הצופים למסע בשטחים ברכב ממוגן, אלא שהסרט גם שזור כולו אילוסטרציות שנראות כציטוטים מדיווחי החדשות על הנעשה בשטחים, "שם", במציאות שתחומה במסך הטלוויזיה ואינה פולשת באופן ממשי לסלון הביתי.

ההבחנה שמשרטט הסרט בין השטחים שמחוץ לגבולות הקו הירוק (השטחים המסוכנים שהעוולות מתרחשות בהם) ובין העולם המוגן והמוסרי בגבולות הקו הירוק, היא תוצר של הלוך הרוח שמאפיין את השמאל הישראלי מאז 1967.<sup>62</sup> יהודה שנהב מציין כי הכיבוש של '67 אפשר לשמאל הציוני ליצור הפרדה מלאכותית בין התחום המדיני, שעוסק בפלסטינים שבשטחי הכיבוש בגדה ובעזה (דהיינו, מחוץ לגבולות הקו הירוק) לבין זה החברתי, שעוסק בקבוצות השונות שבתוך שטח מדינת ישראל, בעיקר פלסטינים אזרחי ישראל ומזרחים. בקבוצה הראשונה ההגדרות לאומיות ובשנייה – מעמדיות. כך, לפי שנהב, יצר השמאל שני שדות שיח פוליטיים שלכאורה אינם נפגשים. ארגון השיח המדיני והשיח החברתי כשני שדות נפרדים מייצר את ההבחנה השקרית בין שטחי הכיבוש (עוולות, מתנחלים, ימין) ל"כאן הנורמלי" (דמוקרטיה, שמאל ליברלי והומניסטי, ולענייננו: במאים, צופים וחיילים מתוודים) ומאפשר להתכחש לעובדה כי "משטר הכיבוש אינו עוצר במחסום וגם לא בקו הירוק, אלא ארוג בתוך המרקם הפנימי של החברה בישראל על כל שכבותיה, ומיוצר בתוכה".<sup>63</sup> לכאורה, פלישת העדויות בלראות אם אני מחייכת למרחב הישראלי, כמו גם המשא הטראומטי שנושאות עמן החיילות הרבה לאחר שחרורן, מטשטשים את ההפרדה בין שני העולמות, ומאפשרים למערב הפרוע לפרוע את מהוגנות הדמוקרטיה הציונית. אך נדמה שיותר מהסרט מטשטש את ההבחנה הוא מחזק ומשמר אותה. זאת משום שהרציונל של הסרט הוא שהפער וההתנגשות בין שני העולמות הם שמאפשרים

62 אופיר ואזולאי, הערה 60 לעיל, עמ' 11–13, וגם: הנדל, הערה 59 לעיל.

63 יהודה שנהב, הערה 55 לעיל, עמ' 13.

לראות את הדברים נכוחה ולבקרם. דהיינו, הסרט משמר ומשכפל את ההבחנה הבעייתית ששנהב מצביע עליה ובכך מסרס את מה שנראה כניסיון כן ואמתי לבחון את העוולות באופן ביקורתי. בהקשר הזה, "ועדת החקירה הפנימית", שלעולם אינה חורגת מגבולות השיח ששנהב מציג – לא בסרטים ולא במציאות החוץ קולנועית – בהגדרה משמרת את האתיקה שמאפשרת את העוולות והפשעים ומסכלת כל יכולת לביקורת ולשינוי רדיקליים.

שירלי בכר

אוניברסיטת ניו יורק

אילנה סובל

אוניברסיטת ברנדייס

# בגוף אני זוכרת: ירושלים, זיכרון ושכחה בקולנוע הישראלי העכשווי

ענת זנגר

המקומות הם היסטוריות מקוטעות מקופלות על עצמן, פרקי עבר שהזולת גנב מן הקריאות, זמנים נערמים היכולים להיפתח, אך נמצאים כאן יותר כסיפורים בהמתנה ונותרים בסוף במצב של חידה (מישל דה סרטו)<sup>1</sup>

"אני אומרת לך, את לא יכולה לקרוא לסרט שלך 'מועדון בית הקברות', בשום אופן לא, זה לא מועדון בית קברות", אומרת לנה במבטאה הפולני הכבד לטלי שמש, במאית הסרט מועדון בית הקברות (2006) וקרובת משפחתה. מן הרגע הראשון בסרט נוצר מתח בין אירועים ומקומות כמסומנים, לבין המסמן שלהם, או השם שניתן להם על ידי המשתמשים במרחב. רוב הסרט מתרחש בהר הרצל בירושלים, הר הידוע גם בשם: "הר הזיכרון". זהו בית הקברות הלאומי של מדינת ישראל; בין היתר קבורים בו תיאודור הרצל ודמויות בולטות נוספות בהיסטוריה של האומה. זהו גם בית הקברות הצבאי הראשי של ישראל.<sup>2</sup>

אבל בסרט מועדון בית הקברות, בית הקברות הוא המקום שבו נפגשת קבוצת גמלאים, כולם ילידי מזרח אירופה, המקיימים בהר הרצל פעילויות חברתיות ותרבותיות. זהו מקום המפגש הקבוע של הקבוצה, עד שמגבלותיהם הגופניות של המשתתפים מביאות אותם להחלטה להעביר את המפגשים לדיור המוגן. כשבידיהם כסאות מתקפלים מגיעים חברי "האקדמיה של הר הרצל" (הידועה בכינוי "מועדון בית הקברות") למפגש השבועי שלהם בשבת בבוקר בהר הרצל. בדרכם הם חולפים על פני קבר הרצל מבלי לעצור להביט בו, מהלכים בין שורות הקברים בחלקה הצבאית, עד שהם מגיעים לפינה הקבועה שלהם, על חלקת דשא ליד עץ. הם מסדרים את כיסאותיהם במעגל על הדשא, מתיישבים ופותחים את המפגש שעוסק בכל פעם בנושא אחר ומסתיים תמיד בפיניק. פרקטיקות אלו קוראות תגר על התפקיד המקורי שנועד להר הרצל ולבית

1 המאמר הוא חלק מפרויקט מחקר שנתמך על ידי הקרן הישראלית למדע. מענק מס' 1078/13. מישל דה סרטו, המצאת היומיום, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, [1980] 2012, עמ' 74.

2 כפי שמציין מעוז עזריהו, נקודות הציון הבולטות בנוף ירושלים כוללות את הכותל המערבי, הר הרצל, גבעת התחמושת ויד ושם. ראו: Maoz Azariyahu, "(Re) Locating Redemption: the Third Temple", *Journal of Modern Jewish Studies* 1.1 (2002), pp. 22–35. לדיון בנקודות ציון בסרטים, ראו ניתוח מאת שרלוט ברנדסון: "Landmark: London", *London in Cinema: The Cinematic City Since 1945*, London: BFI, 2007, pp. 21–56.

הקברות כמרחבים של זיכרון לאומי ואישי או, בניסוחו של חוקר המרחב אנרי לפבר, "המרחב הנהגה"<sup>3</sup>. במקביל, השימוש של הסובייקטים במרחב בסרט זה, מאפשר "פעולות של מבע" (speech acts) חלופיות באמצעות אינטראקציות בין הסובייקט למרחב.<sup>4</sup> דה סרטו מתייחס להיבט הפנורמי של עיר שמשקיפים עליה ממרחק כאל מבט שלכאורה מייצג ידע, אבל בפועל אינו אלא אשליה אופטית של ידע.<sup>5</sup> מבטו של הולך הרגל, לעומת זאת, מציע מבט מלמטה. המגע הבלתי־מתווך שמשתייך לתושבים או למבקרים עם העיר מייצר פרקטיקות מרחביות שאינן מתיישבות בהכרח עם המרחב כפי שתוכנן, או – במקרה של ירושלים – עם המרחב האוטופי המסורתי שאליו היא מתקשרת כ"עיר הנצח". בסרט מועדון בית הקברות, החלופות הפרטיות הללו להתנהלות במרחב מגלמות התרחשויות בהווה הקשורות בזיכרון ובשכחה, ועוסקות בגלות, מחלה ומוות; אבל אלו זיכרונות אישיים המוצאים ביטוי בחוויות של היומיום ונשזרים בזיכרון הקולקטיבי המונצח בהר הרצל כאחד מאתרי הזיכרון (lieux de mémoire) הלאומיים העיקריים בירושלים.<sup>6</sup>

במאמר זה אבקש לאפיין את ירושלים כמרחב אורבני שמנהל דיאלקטיקה ייחודית בין זיכרון, שכחה וגופניות (corporeality); אבקש לטעון כי סרטים שממוקמים בעיר ירושלים ואשר הופקו בעשור האחרון בישראל, מתבוננים בעיר ומצלמים אותה כשהם בוחנים את הדימויים המסורתיים של העיר כפי שהתגבשו בתרבות הישראלית. סרטים אלו מציעים נרטיבים קטנים שמתפצלים בזמן ובמרחב כחלופה לנרטיב ההגמוני ולזמן הלינארי. כפי שאראה, תהליך זה החל כבר בקולנוע של שנות השישים, אך מקבל את ביטויו המלא בעשור הנוכחי. בעשור האחרון גדל מספר הסרטים – עלילתיים ותיעודיים גם יחד – הממוקמים בעיר ירושלים. בין הסרטים האלה אפשר למנות את קרוב לבית (וידי בילו ודליה הגר, 2005), מישהו לרוץ אתו (עודד דוידוף, 2006, עיבוד לרומן מאת דויד גרוסמן), מועדון בית הקברות (טלי שמש, 2006), ירושלים, ג'רוזלם, אל קודם (לירן עצמור, 2008), שבע דקות בגן עדן (עמרי גבעון, 2008), הדקדוק הפנימי (ניר ברגמן, 2010, עיבוד לרומן מאת דויד גרוסמן), שליחותו של הממונה על משאבי אנוש (ערן ריקליס, 2010, עיבוד לרומן מאת א"ב יהושע), סוף עידן התמימות [פלסטלינה] (וידי בילו, 2013), פה ולא שם (דנאי אילון, 2015)

3 כפי שמבחין אנרי לפבר, המרחב הנהגה הוא המרחב הדומיננטי כפי שהוא מתוכנן על ידי ארכיטקטים ומתכננים בעת מסוימת. ראו: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, London: Basil Blackwell, [1974] 1991.

4 דה סרטו מציע את המושג "פעולות של מבע" (speech acts) בעקבות התיאוריה הפרפורמטיבית של אוסטיין. ראו: ג'. ל. אוסטיין, איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, [1962] 2006. דה סרטו, הערה 1 לעיל.

5 הדוגמה שדה סרטו מביא למבט הפנורמי היא מבט על העיר ניו יורק, כפי שהיא נראית מן הקומה ה־107 של מרכז הסחר העולמי. לדיון בהליכה כפעולה של מבע בקולנוע, ראו: ענת זנגר, "שביל קליפות התפוזים: פריפריה ונוסטלגיה בנופי הקולנוע הישראלי העכשווי", מותר 11, גיליון נושא: נוף וטבע בא"י לתקופותיה: פרשנויות אמנותיות, גיאוגרפיות וספרותיות (2003), עמ' 57–65. לדיון בהליכה כפעולה של מבע בספרות, ראו: חנה סוקר־שווגר, "פרק חמישי – 'זה המקום': מרחב וזמן ביצירת שבתאי", מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 207.

6 Pierre Nora, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", Marc Roudebush (trans.), *Representations* 26 (1989), pp. 7–25

ואבוללה (יוני גבע, 2015). גיבורי סרטים אלה מייצרים חלופות לזיכרון הקולקטיבי באמצעות מניפולציות של הזמן ו"פעולות של מבע" הכותבים מחדש באמצעות הגוף את המרחביות של העיר. המבנה הנרטיבי שלהם מכיל את העבר וסובב סביב הניסיונות לגלם אותו ולפרש אותו בהקשר של ההווה, במבט לאחור.

אתמקד כאן בשלושה סרטים המתחקים כל אחד בדרכו אחר היחסים שבין העיר ירושלים, הסובייקטים שחיים בה והזיכרון שלהם. כל אחד מהסרטים מציג גרסה משלו ליחסים אלו: בעוד מועדון בית הקברות מציג את חיי היומיום של שתי גיסות מבוגרות, ניצולות שואה שעברן רודף אותן, שבע דקות בגן עדן עוקב אחרי אישה צעירה שאיבדה את זיכרונה בהתפוצצות מטען חבלה באוטובוס בירושלים. לעומתם, ירושלים, גרוזלם, אל קודס מתמקד באירוע מרכזי, הקרב על ירושלים, מנקודות מבט שונות: של יהודים ופלסטינים בהווה ובעבר. יחד עם זאת, בכל שלושת הסרטים אלה פרקטיקות של הליכה, טיול או נסיעה במרחבי העיר אשר נחקקות באמצעות הגוף במרחב הקולנועי בו נכתבת העיר ירושלים. כשדמות אחת הולכת בעקבות צעדיה של דמות אחרת, כשמישהו מתחקה אחר ההיסטוריה של המקום ואחר הנרטיבים השונים העולים ממנו, העיר עצמה הופכת למקום הנתון במעקב.<sup>7</sup> יתר על כן, מן הסרטים עולה חוסר היכולת של ירושלים העיר, תושביה ומבקריה, לכתוב את הזיכרון שלה.

## רב שכנתיות

המקום עצמו והתכונות החומריות שלו אוחזים במפתחות לזיכרון ולשכחה גם יחד. להיות במקום מסוים פירושו "להשפיע עליו ולהיות מושפעים ממנו [...] בזמן שהגוף משמש כסוכן וכמצע, כמחבר וכעד להיותו במקום", כפי שמבחין אדוארד קייסי.<sup>8</sup> באופן זה, הדמויות המצויות בעיר ירושלים, כפי שהן נרשמות באור והצל של המרחב הקולנועי, תופסות באמצעות גופן וחושיהן את המרחב וחוות אותו לא רק כאתר הרשמי, אלא כמקום רווי זיכרונות וחוויות סובייקטיביות. המדיום הקולנועי, מדיום המתרחש בזמן ובמרחב, ממסגר את המקום והדמויות הנרטיביות וקומפוזיציה, ובתוך כך גם מייצר זיכרון חזותי וקולי של אותו מקום.<sup>9</sup>

7 ראו הבחנותיו של אדוארד דימנדברג, בעקבות גאורג זימל (Simmel), על העיר הנתונה למעקב: Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2004, p. 122. דוגמה בולטת נוספת היא הסרט (והרומן) מישהו לרוץ אתו. ראו ניתוח במאמר: ענת זנגר, "נוף ירושלמי: מבטים של קדושה וחולין בקולנוע ובטלוויזיה הישראלים", תמר ברגר וזיוה קולדוני (עורכות), קריאות בנוף הישראלי, ירושלים: הקיבוץ המאוחד, מכון ון-ליר, בדפוס.

8 Edward S. Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, [1993] 2009, p. 48 [התרגום שלי, ע"ז].

9 על מרחב קולנועי ונרטיב, ראו, Stephen Heath, "Narrative Space", *Screen* 17.3 (1976), pp. 112-68.



הדימוי הקולנועי העכשווי של ירושלים נשען על דימויים תרבותיים וקולנועיים קודמים של העיר תוך שהוא מציב להם חלופות. בעוד שסרטו של ת'ורולד דיקנסון, גבעה 24 אינה עונה (1955) סיפר את קורות הקרב על ירושלים בשנת 1948 כשהוא אורג סביבו את הנרטיב הלאומי, שלושה ימים וילד (אורי זוהר, 1967, עיבוד לסיפור קצר מאת א"ב יהושע) ומיכאל שלי (דן וולמן, 1974, עיבוד לרומן מאת עמוס עוז) הציבו סימני שאלה סביב נרטיב זה ופוררו את לכידותו. שלושה ימים וילד מגולל את סיפור אהבתו חסרת הסיכוי של הגיבור הגברי, הלבן, לאהובת נעוריו מנקודת מבטו. מיכאל שלי לעומת זאת, מציב בחזית את תודעתה של הגיבורה, חנה, אישה צעירה שחיה ומשוטטת בסמטאות ירושלים של שנות החמישים. באמצעות הבזקים העולים במוחה, רבדים שונים של העיר, חלקם חבויים, מקבלים נראות: העיר הממשית והמדומיינת, ירושלים שלפני החלוקה וזו שאחריה, העיר היהודית והפלסטינית.<sup>10</sup>

שלושת הסרטים המרכזיים בהם אדון כאן מציעים שוטטות בעיר שמתקיימת בשולי ההגמוניה המרחבית הירושלמית הן מהזווית של הדמויות המשוטטות והן בעצם פעולת השיטוט. הדמויות המשוטטות: נשים יהודיות מבוגרות פליטות של השואה, גברים פלסטינים ואישה צעירה מוכת שכחה. פעולת השיטוט עוצמה קוראת תגר על המשטר המרחבי והפונקציות הייעודיות שלו. ארצה להשתמש כאן בטקטיקה של הרב שכבתיות (palimpsest) לא רק כטקטיקה של קריאה בין-טקסטואלית בלבד, אלא מתוך זיהוי המרחב האורבני כמרחב חי, מרחב המייצר לא רק היסטוריה, אלא גם דמיון קולקטיבי. בעקבות אנדריאס הויסן נוכל לטעון, כי הדימוי העירוני על הרב-זמניות שלו יכול להכיל אלמנטים שונים במקום אחד: זיכרון של מה שהיה כאן קודם בד בבד עם חלופות מדומיינות למה שהיה כאן קודם לכן. המסמנים הבולטים של ההווה האורבני מעורבים בדמיוני בעזרת עקבות מהעבר, מחיקות, אבדות והטרטופיות.<sup>11</sup>

לפבר מבחין כי המרחב תמיד מיוצר: כלכלית, היסטורית וחברתית.<sup>12</sup> ההתחקות אחר הסובייקטיביות בתנועה מאפשרת לנו לבחון את הקשרים בין המרחב העירוני, הגוף והנרטיבים האישיים הנוצרים מתוך חוויית העיר. כפי שנראה, ה"כרונוטופ" של ירושלים (ברוח המונח שטבע מיכאיל בכטין)<sup>13</sup> כלומר, המרחביות של העיר, כפי שהיא מיוצרת

10 ראו דיון בסרט זה בהרחבה: Anat Zanger, *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*, London & Portland, OR: Valentine Mitchell, 2012.

11 Anderas Huyssen, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, pp. 1–29. במחקרה על העיר תל אביב בכתביו של יעקב שבתאי מאפיינת חנה סוקר-שווגר את דמות המשוטט של יעקב שבתאי כמי "שסוטה מן הדרך הגדולה" של ההלך האלתרמני המחוייב לניגון האחד ולדרך הלאומית (סוקר-שווגר, הערה 5 לעיל, עמ' 200). על פי הסרטים שנבחנו כאן, הדמויות שמשוטטות בירושלים בשנות האלפיים הולכות צעד נוסף מעבר למשוטט האלתרמני התל אביבי ואף מעבר למשוטט העגנוני בדמותו של יצחק קומר וכלבו בלק (תמוז שלשום, 1945), שכן הדמויות המשוטטות בה הן דמויות של "אחרים".

12 Lefebvre, הערה 3 לעיל. ראו גם: W. J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", *Critical Inquiry* 26.2 (2000), pp. 193–223.

13 מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה: דביר; הקשרים המכון לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית; אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, [1975] 2007.

בתקופת זמן מסוימת, זו שתחילתה באינתיפאדה השנייה, תקופת עימות בין הישראליים לבין הפלסטינים, מתמצתת את המתח המתמיד בין המרחב היומיומי למרחב המקודש, כמו גם בין הזמן האישי לזמן הקולקטיבי, כאשר במקביל לנתיב ההגמוני משורטטים נתיבים חלופיים.<sup>14</sup> לשם כך, אפנה כעת לדיון בקרב על הזיכרון באמצעות חומרי ארכיון ותמונות בסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס, במניפולציות של זמן ובטופוגרפיה של שכחה בסרטים שבע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות. בסרטים אלו נפרשת העיר ירושלים על ידי ההולכים בה כמרחב פלימפססטי, שהזיכרון בו נכתב ונמחק בעת ובעונה אחת.

## עיר זיכרון

בסרט כאמנות של זיכרון יש קרבה ייחודית הן לזיכרון והן למקום. "הקולנוע עצמו משרטט מפות זיכרון" אומרת ג'וליאנה ברוננו. "בתיאטרון הזיכרון של הקולנוע, הצופה-הנוסע, הנשלח למסע אדריכלי, סובב שוב ושוב במסלולי המסע של שיח שיש לו מיקום גיאוגרפי".<sup>15</sup> ירושלים, כפי שהיא מופיעה בזיכרון הקולנועי, היא מרחב רב-שכבתי שהדמויות המשוטטות והתועות בו מצויות במסע חיפוש להבנת העבר שלהן בעיר שבה "העבר נוכח בהיעדרו" בניסוחם של זלי גורביץ' וגדעון ארן.<sup>16</sup>

ירושלים, הן כמטפורה והן כמטונימיה לארץ ישראל, היא בור-זמנית מקום אמתי, פיזי, וגם סימן תרבותי טעון בנרטיבים ודימויים המייצרים את הזיכרון ההיסטורי והתרבותי שלו. בספר תהלים אנו קוראים: "אִם אֶשְׁכַּחֲךָ, יְרוּשָׁלַיִם, תִּשְׁפַּח יְמִינִי. תִּדְבַּק לְשׁוֹנֵי לַחֲפִי, אִם לֹא אֶזְכְּרֶיךָ, אִם לֹא אֶעֱלֶה אֶת יְרוּשָׁלַיִם, עַל רֹאשׁ שְׂמֹחֲתִי".<sup>17</sup> כך אפשר להבחין כי כבר בתקופת המקרא, זיכרון העיר מחובר אל הגוף ומקושר לחשש לשכוח אותה. בתרבות היהודית והישראלית, הדיאלקטיקה בין זיכרון ירושלים לשכחת ירושלים נכתבת ונבחנת בכל פעם מחדש, והיא מוצאת ביטוי ממצה במדיום הקולנועי, שמִשְׁחָק בין זיכרון לאבדנו של הזיכרון. העיר היא המקום שבו הגוף שב ונחשף, משתנה, נתון במאבק, נחרט מחדש; בתמורה, הגוף חורט וכותב מחדש את הנוף העירוני.<sup>18</sup>

14 או כפי שזלי גורביץ' קרא לו, "זמן גדול" ו"זמן קטן". ראו: זלי גורביץ', "ההווה הישראלי", על המקום, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 81-102. על ההדחקה וההדרה של אירוע הטרור הטראומטי, ראו: רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל 14 (2008), עמ' 71-88; סלבה גרינברג, "גוף בסכסוך: הגוף המתפרק בקולנוע הישראלי שלאחר האינתיפאדה השנייה", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2012.

15 Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p. 23. [התרגום שלי, ע"ז].

16 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991), עמ' 9-44.

17 תהילים קל"ז 5-6.

18 אליזבת גרוס מגדירה יחסים הדדיים בין גופים לבין ערים. ראו: Elizabeth Grosz, "Bodies/ Cities", Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, pp. 241-254.

העיר עצמה מאוכלסת בשלל קבוצות אתניות ודתיות (יהודים וערבים, חילונים וחרדים) המתקיימות זו בצד זו בתנאי מתיחות מתמדת. מתיחות זו התעצמה מאז שנת 2000, עם פרוץ אינתיפאדת אל-אקצה (ההתקוממות הפלסטינית) והקמת חומת ההפרדה החוצצת בין השכונות הפלסטיניות של העיר לבין השכונות היהודיות, ובמקומות רבים גם בין כפרים פלסטיניים שכנים.<sup>19</sup> כפי שמתארת את התהליך מיכל גוברין, הבנייה של חומת ההפרדה הידועה בשמה "החומה", מתקדמת כמו נחש, חוצה את אבו-רדיס ומגיעה לכיוון דרום. היא משנה באופן כואב את החיים, משנה את העיר ואת המרחב האזורי. גוברין אף ממשיכה ושואלת האם חומת ההפרדה תהיה החומה של הגטו, ואם כן עבור מי?<sup>20</sup>

הסרטים הנדונים כאן עוסקים בזיקה שבין הזיכרון של העיר, מצד אחד, לבין הקשיים והמכשולים של חיי היומיום בעיר המדממת, מצד אחר. אפנה תחילה אל הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודם הבוחן את הקרב על זיכרון ירושלים משנת 1948 ועד ימי האינתיפאדה השנייה.<sup>21</sup>

## הקרב על הזיכרון

סרטו הדוקומנטרי של לירן עצמור, ירושלים, ג'רוזלם, אל קודם בנוי סביב מספר פרספקטיבות שונות המצטרפות לאורך מרווחי הזמן שנוצרים בין האירועים וההתרחשויות לבין התיעוד שלהם באופן שתמונות הסטילס הרבות בסרט צוברות משמעות באמצעות המפגש בין העבר להווה, או ברוח דבריו של ולטר בנימין, בתהליך שבו מבעד לתמונות של ה"עכשיו" ניבטים ה"אז" ו"העכשיו" גם יחד. הסרט מתחקה אחר ראיות חזותיות ביחס לזיכרון הישראלי והפלסטיני של המערכה על ירושלים בשנת 1948, ובוחן איך הנרטיבים השונים מערערים זה את זה. הבמאי צועד בעקבות צלמים, קולנוענים וארכיונים שונים, תוך שהוא מציב את זיכרונות העבר של העיר אל מול ההווה שלה כפי שהם מוקלטים בתמונות סטילס, סרטי ארכיון ועדויות.

הסרט בוחן את הזיכרון הקולקטיבי הלאומי ואת האופנים שיכול להיווצר זיכרון כזה ביחס למערכה על ירושלים באמצעות שלושה מעגלי חקירה הנוגעים זה בזה ולעתים אף מתנגשים האחד בשני: במעגל הראשון, ג'ון פיליפס, צלם סטילס שמצלם ברובע היהודי בעת הקרבות על העיר בשנת 1948. בהווה של הסרט, נכדו מציג את אוסף התמונות בארכיון של פיליפס בניו יורק, וכן את התערוכה בירושלים בשנת 1967, שבה הציג פיליפס את תמונותיו ברוח אקטואלית. במעגל השני, ג'ק פדואה, מפיק הסרט גבעה 24 אינה עונה, ששב לירושלים בהווה של הסרט, והוא כבן 90.<sup>22</sup> פדואה נראה ליד שולחן העריכה בסינמטק בירושלים

19 על הקולנוע הפלסטיני בזמן האינתיפאדה ולפניה, ראו: נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפי, נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, ספרית אופקים, 2006.

20 Michal Govrin, "Layers of Changing Space in Jerusalem: View from a Hilltop", *Hebrew Studies* 47 (2006), pp. 385–388

21 ראו גם דיון של החוקר האמריקאי וו. ג'י. טי. מיטשל על היחס של היהדות למקום ולטריטוריה על פי עמנואל לוינס ועל השינוי ביחס זה החל משנת 1976 ואילך: Mitchell, הערה 12 לעיל.

22 הסרט גבעה 24 אינה עונה הוא קופרודוקציה אמריקאית ישראלית, אך שייך לקלסיקה של הקולנוע הישראלי הלאומי. מבוסס על סיפור חייו וזיכרונותיו של פדואה כאשר הצטרף ללוחמים הישראלים

צופה בסרטו, טס עם בנו במסוק מעל ירושלים העתיקה ומציע פרשנות פוליטית עכשווית. המעגל השלישי הוא של זכי זערור, בנו של הצלם הפלסטיני הראשון שתיעד את הקרב על ירושלים, עלי זערור. בהווה של הסרט, זכי מחפש אחר אלבום התמונות של אביו, שנעלם עם הכיבוש הישראלי של ירושלים העתיקה בשנת 1967.



למעלה: ירושלים מזוית המסוק במסע של פדואה; למטה: חומת ההפרדה בירושלים של זערור. מתוך ירושלים, גרוזלם, אל קודס (2008), במאי: לירון עצמור, מפיקים: נעמי שחורי ואיתי קן-תור, בל פילמס. התמונות באדיבות הבמאי.

המסע של לירון עצמור, בימאי הסרט, בנוי כמו מטריושקה, כשמסגרת סיפורית אחת נתונה בתוך מסגרת סיפורית נוספת, הנתונה בעצמה בתוך מסגרת סיפורית נוספת. כך הוא עוקב אחר המסע של הצלם ג'ון פיליפס, שעקב בתורו אחר מסען של תמונותיו מאז 1948. עצמור עוקב גם אחר מסע החיפוש של זכי זערור אחר התמונות האבודות של אביו הצלם. התמונות, כך מסתבר, נמצאות בארכיון של צבא ההגנה לישראל. כדי להגיע לארכיון על זכי ובנו לעבור דרך מחסומים שמוצבים בדרך מירושלים לאזור המרכז. מסע נוסף הוא זה של המפיק ג'ק פדואה, מסע בירושלים שנערך בעבר ועליו מתבסס בחלקו הסרט גבעה 24 אינה עונה, ובהווה של הסרט הוא מתרחש בין ניו יורק לבין ארכיון הסרטים בירושלים. שלושה ארכיונים, שני צלמים ומפיק אחד, תמונות סטילס שנראות מהצד הישראלי ומהצד הפלסטיני.

הסרט מציב במרכז את הארכיון כגוף של ידע, על יתרונותיו וחולשותיו. הארכיב,

מבחין ז'אק דרידה, איננו רק מקום אחסון של הזיכרון: "הארכיב מייצר את האירוע בה במידה שהוא מתעדו".<sup>23</sup> יחד עם זאת, הסרט שישמש בתורו חלק מהארכיון הקולנועי, כולל בתוכו מספר סצנות בודדות שהזיכרון בהן צף ועולה באופן ישיר ובלתי מתווך מן המקום אל התודעה המתבוננת. אבקש להתעכב כאן על סצנה אחת בסרט, בה זכי זערור מתבונן בשכונה שהוא ומשפחתו נולדו וגדלו בה: שכונת אל-עז'יה. השכונה נראית במבט מרחוק כאשר חומת בטון מקיפה אותה.<sup>24</sup> על פני הקרקע נראים שברי סלעים, תלוליות חול, הריסות של בתים; אבל קולו של עלי מספר על למעלה ממאה עצי זית רומאיים בני חמש מאות שנה שהיו כאן ונעקרו ממקומם. בעודו מתבונן בגדר שמפרידה בין השכונה

בקרב על ירושלים.

23 ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תל אביב: רסלינג, [1995] 2006, עמ' 25. לדין בארכיב בהקשר לסרט בופור, ראו: Raz Yosef, "Traces of War: Memory, Trauma and the Archive in Joseph Cedar's *Beaufort*", *Cinema Journal* 50.2, pp. 61-83.

24 על המרחב החסום בקולנוע הפלסטיני, ראו גרץ וח'לייפי, הערה 19 לעיל, עמ' 138-152.

לעיר ירושלים, הוא נזכר בגדר אחרת, שהקיפה את הבוסתן הגדול של המשפחה. הוא מתאר את הגדר שנבנתה על ידי אביו מבקבוקי ויסקי ריקים והקיפה את הגן ובו עצי תפוח, שיחי ורדים ופרחים. כשדמעות בגרונו הוא נזכר בבקשתו האחרונה של האב לפני מותו, לשמור על הגן. המרחב המוצע כאן הוא מרחב שהזמן יוצק בו תכנים משתנים ומתחת לשכבה הוויזואלית הגלויה, מבצבצת שכבה נוספת שעולה בערוץ הקולי באמצעות הזיכרון.

## טופוגרפיה של שכחה

בעוד שסרטו של לירן עצמור מציג את הזיקה שבין סובייקטים בהווה לבין היכלי הזיכרון הרשמיים – ארכיונים, ספריות, צלמניות וסינמטקים, במרכז הסרט הבדיוני שבע דקות בגן עדן ניצבת אישה צעירה שאינה יכולה לזכור. היא אינה מצליחה לזכור מי היא ואיך הגיעה למצבה הנוכחי. הסרט בנוי סביב פיגוע טרור, כאשר המרחב האורבני בסרט משמש כאתר ספי בין שכחה וזיכרון, לפני ואחרי הטראומה.

דרך אחת לתאר בקצרה את עלילת הסרט היא: גליה (ריימונד אמסלם) ובן־זוגה אורן (נדב נייטס) נפצעים בהתפוצצות מטען חבלה באוטובוס בירושלים. היא נכווית קשות וסובלת מאבדן זיכרון פוסט־טראומטי; הוא שוקע בתרדמת. הסרט נפתח במותו, אחרי שנה של אשפוז בבית החולים. גליה איבדה חלק מהזיכרון שלה, היא מנסה לשחזר את שאירע ולבנות מחדש את חייה, בעודה סובלת מהזיות ומהבזקים שקשורים לאירועים סביב הפיגוע. מחרוזת שנשלחת אליה בעילום שם מניעה אותה לצאת לחפש אחרי החתיכות החסרות של האירוע. במסע החיפוש אחר תשובות, גליה פוגשת את בועז (אלדד פריבס), החובש שהציל את חייה, והם מתאהבים. אלא שהעלילה רצופה פערי מידע היוצרים מבנה אליפטי שבמרכזו ההתבוננות לאחור המוצעת באמצעות פלאשבק קולנועי.

למעשה, הסרט מציג אפשרות נוספת לספר – ולפרש – אותו: בועז וגליה נפגשו שנה לפני כן, במסיבת תחפושות פורימית. גליה התחפשה לנסיכה ובוועז התחפש לערפד. באותו זמן היה לגליה חבר. ביום שלמחרת המסיבה, גליה ואורן נפצעים בפיגוע. כשהחלק העליון של גופה חבוש כדי להגן על עורה, גליה משוטטת ברחובות העיר בחיפוש אחר רמזים. הגוף שלה מגיב לפני שהמוח זוכר. כשהיא מהלכת בשוק, ריח הבשר גורם לה בחילה והיא מקיאה. בועז, בחור שהיא לא מזהה, בא לעזרתה. מתברר שהוא החובש שהציל את חייה. בעודה שוכבת שם כמו היפהפייה הנרדמת, הוא ניסה להשיב אותה לחיים. גליה הייתה חסרת הכרה במשך שבע דקות; תלויה בין שמיים וארץ. בניסיונה להבין את שאירע לה, היא פוגשת בחור ישיבה ששימש חלק מצוות ההצלה בפיגוע. הוא מספר לה, כי לפי המיסטיקה היהודית במשך שבע הדקות האלו יש לאדם אפשרות לראות איך ייראו חייו אם ישוב לחיים. אבל בשובו לחיים, מראה חייו העתידיים נשכח ממנו. האם הסרט הוא אותן שבע דקות (בזמן שהייתה תלויה בין שני העולמות, גליה עשתה את בחירתה, והבחירה שלה היא באהבה)? או שזה רק פלאשבק? (גליה בחרה בנאמנות והחליטה להציל את החבר שלה; וכל שאר הסרט הוא פלאשבק).

חוקרת הקולנוע מורין טורים הגדירה את הפלאשבק כתחבולה עלילתית המארגנת מחדש את סדר המסירה של הסיפור. פלאשבקים, היא מבחינה, מייצגים בקולנוע תמונות שניתן להבין כזיכרונות. הסרטים מציגים את הפרשנות שלהם לגבי האופן שבו זיכרונות מאופסנים, מודחקים ושבים מהמודחק.<sup>25</sup> כך כבר בחלקו הראשון של הרומן מיכאל שלי אומרת חנה הגיבורה: "אני אזכור, מיכאל, אתה מכיר אותי. אינני יודעת לשכוח".<sup>26</sup> ירושלים של חנה בשנות החמישים היא עיר חצויה בין שתי מדינות באמצעות גדר תיל. חנה משחזרת באמצעות זיכרונה את החלקים האבודים של העיר שבאותה עת אינם נגישים עוד. היא נזכרת במשחקי הילדות שלה עם התאומים הערבים, בדמויות מתוך ספריו של ז'ול ורן ומדמינת עצמה כנסיכה של העיר. במובן זה, הסרט מיכאל שלי משמש כחוליה ראשונה בהקשר הקולנועי של זיכרון, שכחה ונשים בעיר ירושלים, ושבע דקות בגן עדן אכן מייצר זיקות רבות אליו. אולם מעמדו של הפלאשבק בסרט המאוחר יותר אינו ברור: מתי זה קרה? ובאיזה עולם? באמצעות תחבולת הפלאשבק, האירועים והדמויות בסרט נעים כל הזמן על הסף שבין שכחה לזיכרון, מרחב והיסטוריה. כפי שהבחין דה סרטו, העבר מצוי באובייקטים ובמילים בדיוק כפי שהוא מצוי במחוות של הליכה, אכילה ושינה, והוא מוסיף: "הזיכרון הוא רק נסיך חלומות נודד שעובר שם במקרה ומעיר את היפהפייה הנרדמת".<sup>27</sup> למרות שגליה אינה זוכרת דבר מן הפיגוע, מראות הבשר והריחות של שוק מחנה יהודה מעוררים בגופה זיכרונות, ואת הרצון הגופני להקיא. היא הולכת למקומות שונים בעיר, מנסה לעורר את הזיכרונות המודחקים שלה ולהציף אותם החוצה, וחוזרת אל בית החולים שהועברה אליו אחרי הפיגוע, שם אותה האחות מעמתת אותה עם הזיכרון הקולקטיבי:

גליה: נפצתי בפיגוע, ואני רוצה לברר כמה פרטים.

אחות: מתי זה קרה?

גליה: לפני שנה.

אחות: באיזה פיגוע? בשוק?

גליה: לא.

אחות: ברחוב בן יהודה?

גליה: באוטובוס.

אחות: אוי זה היה נורא, פיצוץ אדיר.

25 ראו: Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York & London: Routledge, 1989, p. 19.

26 עמוס עוז, מיכאל שלי, ירושלים: כתר, [1968] 2008, עמ' 75. בדומה לכך, ברומן שפרסם עוז בשנת 2002, סיפור על אהבה וחושך, ובסרט שנעשה על פיו (נטלי פורטמן, 2015), מתקיים ניתוק בין שחזור ריאליסטי של ירושלים בשנות הארבעים, לבין ירושלים מדומיינת, מנקודת המבט של הילד-המספר ואמו. בסצנה המתרחשת לאחר כותרות הפתיחה מתחברים באמצעות ההליכה בסמטאות העיר שלושה זמנים ושלוש היסטוריות: התייחסות לקורותיה של העיר ירושלים העשויה שכבות שכבות, ילדותה של פנינה, אמו של המספר, בפולין, ונקודת מבט רטרוספקטיבית של המספר, ההולך בעקבות זיכרונותיו. מודה לניר פרבר על שהפנה את תשומת לבי לסרט בהקשר לדיון זה. 27 דה סרטו, הערה 1 לעיל, עמ' 133.



ההליכה בשוק, מתוך שבע דקות בגן עדן (2008), במאי: עמרי גבעון, צלם: ניתאי נצר, סטילס: עמית ברלוביץ', מפיקים: איתי תמיר ומרק רוזנבאום, "טרנספקס הפקות". התמונה באדיבות "טרנספקס הפקות".

אבל הזיכרון שגליה מחפשת אינו הזיכרון הקולקטיבי: היא פשוט מחפשת מישהו שיוכל לספר לה משהו על מה שקרה לה. בדומה לעוברים ושבים המגוננים על עצמם מפני "חוויות הלם" – אירועים גדולים, רועשים וטראומטיים (בנימין, מצוטט אצל כריסטין בוייר)<sup>28</sup> – באמצעות התנתקות מהעיר ומזיכרונותיה, גליה יוצרת לעצמה זיכרונות משלה. בשביל גליה, ההליכה בירושלים כרוכה במפגש עם דימויים מן ההווה ומן העבר. המרחב מכיל גם תמונות של תחנת אוטובוס, מעבר חציה ותמרורים – הנטועים אמנם בתוך ה"כאן" וה"עכשיו", אך בכוחם לעורר את זיכרונות העבר שלה. אבל הסרט עצמו, בהציבו שתי חלופות קבילות להתרחשויות, מטיל ספק ביכולת שלנו כצופים להגיע להבנה מלאה של העבר ושל ההווה: של גליה – ואף של העיר.

## זיכרונות לא מתווכים

כפי שמבחין עמוס פונקשטיין, "הזיכרון – בין זיכרון חוויות אישיות ובין זיכרון מאורעות בעברה של חברה – אמנם הוא פעילות מנטלית של סובייקט המודע לכך", ומוסיף כי הזיכרון מכונן את התודעה העצמית אבל גם הזיכרון האישי ביותר לא ניתן לניתוק מן ההקשר החברתי.<sup>29</sup> בסרטים הנדונים כאן ניטש קרב על זיכרון המקום, זיכרון זה נבנה מיחסים דיאלקטיים בין האישי והציבורי. בסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודם הפלאשבק

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [1936], 28 Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, Harry Zohn (trans.), New York: Schocken, 1985, pp. 217–252; Christine M. Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994

29 עמוס פונקשטיין, תדמית ותודעה היסטורית ביהדות ובסביבתה התרבותית, תל אביב: עם עובד, 1991, עמ' 14.

מסומן בבירור, והקרב המתחולל בו הוא הקרב על הזיכרון, התחזוקה והשליטה בו. המבט המוביל הוא של הבימאי הישראלי שבוחר לעמת את הנרטיב הישראלי עם זה הפלסטיני ולהשיב לגיבוריו את עקבות הזיכרון שנשכח: אלבום התמונות. בסרט שבע דקות בגן עדן, לעומת זאת, מוצבות שתי אפשרויות של עבר, שכל אחת מהן מייצרת הווה שונה. השכחה מוצבת כאופציה דרכה הזיכרון הסובייקטיבי מבצבץ כנדבך מטריד ובלתי יציב לצד הזיכרון הקולקטיבי.<sup>30</sup> לעומתם, הסרט מועדון בית הקברות מתרחש בהווה של ירושלים; לאורך כל הסרט, הנוכחות המרחבית של בית הקברות והמנהג הקבוע להלך בין הקברים יוצרים מראות חטופים של העֶבֶר שמעֶבֶר להווה. בעוד גליה גיבורת הסרט שבע דקות בגן עדן משמשת כאובייקט למבט הקליני והארוטי של המצלמה מבעד לדמויות הגבריות בסרט ודרכן למבט הצופים,<sup>31</sup> לתמונה הקולנועית של הסרט מועדון בית הקברות אחראית אישה בימאית שמציגה את הדמויות הנשיות מחוץ למשטר הוויזואלי ההוליוודי הנשי.

שבע דקות בגן עדן יוצר את המקום הירושלמי כמקום התלוי בין שמיים וארץ, בין המדומיין לבין הממשי. הדמויות העיקריות במועדון בית הקברות נעות בתוך מרחב שהולך ונבנה כל הזמן והופך לסוג אחר של מקום. בתהליך של "היעשות" תמידית, שב העבר ונכתב מתחת להווה. הדימויים מציגים אמנם את הדמויות במרחב הירושלמי של ההווה, אבל המחשבות והזיכרונות שלהן מצויים במקום אחר. העבר נוכח בהווה דרך הפסקול של הסרט, ובסרט הווידאו הביתי של המסע שלהן לפולין. הסרט מציע גרסאות שונות של אירועי העבר, המוצגות בסרט על-ידי הדמויות עצמן, לפעמים בעברית, לפעמים בפולנית. שתי הגיבורות הראשיות, מיניה, סבתה של הבמאית, ולנה, גיסתה של מיניה, משתתפות בפעילויות המועדון בהרצל. במפגשים עולים כל הזמן זיכרונות מן העבר, השייכים ל"שם", לאירופה, דרך נושאי ההרצאות במפגשים (קאנט, הטבח בבאבי יאר בשנת 1941, שירה גרמנית ועוד). אבל הקרב על הזיכרון מתחולל בדיאלוג המתמיד בין הגיטות, דרך פער הזמנים והפרספקטיבות שנוצר בין הדימויים לבין הפסקול. לדוגמה, בקטע ליד קבר האח, גם לנה וגם מיניה רוצות לספר מה עבר עליהן ברגעים האחרונים לחייו. מיניה נזכרת בגפילטע פיש שהכינה והביאה, מבלי לדעת שאחיה כבר מת, ואילו לנה מספרת על החוקן האחרון. בדרך זו, הזיכרונות של השתיים הם גם קרב על הזכות לסַפֵּר את הסיפור ולהגיד

30 ראו בהקשר זה את מחקרו של בנדיקט אנדרסון על זיכרון ושכחה כחלק מהאומה המדומינת. Benedict Anderson, "Memory and Forgetting", *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York: Verso, 1983, pp. 187–206

31 במובן זה הקולנוע המשיך את המסורת שפותחה באמנות הוויזואלית כפי שתיארו אותה ג'ון ברגר וגריזלדה פולוק. אך להבדיל מהאמנות, הקולנוע מציע רשת של מבטים ויש לו את האפשרות להציג את הזיקה שנוצרת בין המבט לבעלים של המבט. חוקרת הקולנוע לורה מאלווי מאפיינת את הרטוריקה של העלילה והדימוי הקולנועי ההוליוודי כזו שמציבה את הדמות הגברית כאקטיבית ואת הדמות הנשית כאובייקט פסיבי שנתון למבט המצלמה. ראו: John Berger, *Ways of Seeing*, UK: BBC & Penguin Books, 1972; Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London: Routledge, 2008, pp. 70–127; לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי" [1975], מאנגלית: רועי רוזן, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אווי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי סוד במחשבה פמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2006, עמ' 118–133.



את המלה האחרונה. בקטע אחר בסרט, לנה ומיניה יושבות בסלון וצופות בסרט וידאו שבו נראית מיניה בביקור בפולין, ברחוב שעמד בו בית ילדותה. מיניה מצולמת מאחור, הולכת ברחוב. כשמיניה מבחינה בבית היא צועקת "זה היה הבית שלי!" בקול חנוק מבכי היא מתווכחת עם לנה, היושבת ומביטה בה, בהווה של הסרט, אומרת בסרט הביתי: "למה לנה אמרה שלא היה בית? אני לא מבינה." הפעם לנה אינה אומרת דבר.

הקרבה בין הגוף לבין העיר, בין כאן לשם, מבוססת במועדון בית הקברות על הזיכרונות הסובייקטיביים, הסותרים לפעמים, של לנה ומיניה. הגוף אמנם רואה את המרחב הירושלמי וגם מוקף בו, אבל הוא זוכר דברים אחרים. דרך סרט הווידאו הביתי נבחנת פעולת הראייה כידיעה. האם פעולת הראייה תקפה יותר מן הזיכרונות הדבורים העולים בסרט? האם העובדה ש"הבית" נמצא בגלות רחוקה קשורה באופן שבו המרחב הירושלמי מוצג בסרט רק בחטף, ובעיקר תוך כדי הליכה, כמעין ניסיון עיקש להמשיך את נדודי הגלות שאפיינו את העם היהודי במשך דורות?

ישובה בחדר העבודה שלה, לנה מספרת לבמאית כמה מזיכרונות הגטו שלה. היא מדברת על אחותה שמתה, על הנשים המורעבות גלוחות הראש שנדחסו לתוך קרונות רכבת, שאותן אינה יכולה לשכוח. "תמיד היינו רעבות", היא אומרת. "שישה חודשים אחרי שהמלחמה פרצה כבר רעבנו", ומיד אחר כך היא אומרת שאינה חשה בטוב ומבקשת להפסיק את השיחה. "אני מוכרחה לאכול, כואב לי. אני באמת לא יכולה להמשיך". במטבח שלה היא מתרוצצת מודאגת כשהיא מכרסמת מצייה, ומוסיפה: "אף פעם לא הייתי רעבה כמו עכשיו". כאן הגוף הוא האתר שבו נכתבת הקרבה המידית בין העבר להווה.

המרחב נעשה מוחשי באמצעות המגע בין העיר לבין הגוף. ההליכה בעיר מאפשרת לדמויות לבוא במגע בלתי-אמצעי עם העיר, בשעה שלצופים היא מציעה רק את הפרגמנטים המצולמים של העיר. בפרקטיקה המרחבית של הליכה בסרט, מציין חוקר הקולנוע אדוארד דימנדברג, אלמנט מסוים אחד במרחב מוגדל כדי לייצר את השלם, בעוד אלמנט אחר יוצר חסר באמצעות פערים ברצף המרחבי. דימנדברג סבור שסינקדוכה ומטונימיה (בניגוד למטפורה) הן צורות טובות יותר לתיאור רצפים קולנועיים כאלה של תנועה ברחובות עיר.<sup>32</sup>

התבוננות בסיקוונסים של ההליכה בסרטים השונים מצביעה על מספר מבנים שבכולם ההליכה ברצף קולנועי חופשי נשללת בדרכים מגוונות. הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס מורכב בחלקו הגדול מתמונות סטילס שנשזרו באמצעות מצלמת הקולנוע לכדי מכלול קולנועי. הרצפים הקולנועיים הכלולים בו אינם רבים ומקפלים בתוכם כבר מלכתחילה מתח בין סטטיות לתנועה. כך גם קטעי ההליכה והתנועה בעיר בודדים אף הם ומוגבלים הן מן ההיבט הקולנועי והן מהיבט הזמן והמרחב. מן הצד היהודי של המתנס נמצא: (א) הליכה אחת שמתרחשת ב"דרגה שנייה" של מציאות משוחזרת – כלומר, הליכה שהיא למעשה

32 Dimendberg, הערה 7 לעיל, עמ' 122. ראו גם מחקרו של הגיאוגרף קווין לינג' על העיר: Kevin Lynch, "The City Image and its Elements", *The Image of the City*, Cambridge, MA: MIT Press, 1960, pp. 46-90.

ציטוט מסרט אחר – גבעה 24 אינה עונה – כאשר הסרט משנות החמישים משחזר תנועה שנעשתה כמה שנים קודם לכן, בשנת 1948. בתנועה זו במרחב, נראים חיילים ישראלים נעים בעת הקרב בסמטאות העיר העתיקה. (ב) הליכה קצרה אל עבר ספריית הסינמטק בירושלים, כלומר לעבר אתר הזיכרון הקולנועי. בסיקוונס זה נראה את מפיק הסרט היהודי-אמריקני ג'ק פדואה כשהוא הולך לעבר שולחן העריכה. (ג) התנועה השלישית שמתבצעת בעיר היא תנועת ריחוף; נראה בה את ג'ק עם בנו, כשהם ישובים במסוק ומתבוננים במבט מלמעלה על העיר ירושלים. מן הצד הפלסטיני, נמצא לעומת זאת תנועה שבחלקה איננה מתווכת, אך היא מתחככת ונתקלת במכשולים: (א) נסיעה – זכי זערור ובנו נראים בסרט כשהם נוסעים בעיר ומחוצה לה, אבל מסלול נסיעתם נקבע על ידי מחסומים של כוחות הביטחון הישראליים. (ב) הליכה אל עבר הצלמנייה בעיר העתיקה, ארכיב הזיכרון הפלסטיני שנמצאו בו תשלילים השייכים לתמונות האבודות ונסיעה לארכיון צה"ל שהאלבום נמצא בו. (ג) ההליכה נוספת היא זו של זכי זערור ובני משפחתו. זוהי הליכה שהרצף שלה נקטע על ידי החומה שעוטפת את השכונה הסמוכה לעיר, היכן שזכי ומשפחתו גרים והיא מלווה בנוסטלגיה ביחס לעבר שעקבותיו מצויים רק בזיכרון.

שבע דקות בגן עדן מציע מבנה שונה: ההליכה קוטעת את החיבורים ומפרקת את הרצף המתמשך באמצעות שיבוש והפרדה בין זמנים. האם בועז פוגש את גליה במקרה או שהוא עוקב אחריה? כשהיא מספרת לו על חייה לפני הפיגוע ב-voiceover, והוא יושב לצדה במכונית, האם הדיאלוג הזה מתרחש בראשה או שהוא המציאות של הסרט? ובהתאם, האם ירושלים הנחשפת באותם פרגמנטים היא ירושלים הממשית-מוחשית, או ירושלים מדומייתת-סימבולית? מועדון בית הקברות, לעומת זאת, מציע רצף שונה. הדימויים החוזרים כוללים את פעולת ההליכה. חברי המועדון נראים הולכים בבית הקברות הלאומי כשהם נושאים בידיהם כסאות מתקפלים, וחולפים על פני קבר הרצל מבלי להביט בו. אולי, כפליטים מאירופה, ישראל מעולם לא שימשה בית בשבילם. ה"שם" וה"כאן", ה"עכשיו" וה"אז", תמיד מוצבים זה מול זה.

## סיכום

כל אחד משלושת הסרטים שבחנתי כאן מציע לכאורה פרשנות משלו ליחסים שבין הזיכרון לעיר. הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודם נשען ברובו על חומרים חזותיים מתווכים שמקורם בארכיונים שונים. בעזרת חומרים אלו וראיונות מציע הסרט נרטיבים מתחרים שנראים סותרים זה את זה, למעשה אלו הן פרספקטיבות משלימות, הכרחיות כדי לקבל את התמונה המלאה משני עברי המתרגם, תמונה שהסרט מבקש להציג ביחס לעבר ולהווה גם יחד. לעומת זאת, בשני הסרטים האחרים שדנתי בהם כאן – שבע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות – הזיכרון המוצע אינו מתווכ ופעולת ההליכה והשיטוט בעיר מציעה מגע ישיר עם המרחב. ההליכה בעיר מציעה את התודעה בזיכרונות ומייצרת נרטיבים שונים שאינם חדלים מלהטיל ספק זה בזה.

לירן עצמור משוטט בירושלים, ג'רוזלם, אל קודם בין הארכיונים ומציג תמונה מורכבת של דרך השימוש בראיות ויזואליות ביחס למערכה על ירושלים. בסצנה חריגה המתרחשת

בהווה של הסרט, ניתן להבחין בהריסות של השכונה ובחומה שהולכת ונבנית ומפרידה אותה מירושלים. בה בעת, קולו של זערור מספר על הגן שהיה במקום זה בעבר. באופן זה, הסיקוונס מציג את ירושלים כמרחב המאפשר גם לזיכרונות סובייקטיביים מזמן עבר להבליח מעבר לתודעה. הנוכחות של המקום פועלת ישירות על הגוף ומעוררת את הזיכרון בדרכים עוקפות בשני הסרטים, שבשע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות. במוקד הנרטיב נמצאת האינטראקציה בין המרחב של העיר לזיכרון המתעורר והאופן שהוא משפיע בו באופן ישיר על הגוף (affect).<sup>33</sup> סצנה משמעותית בשבוע דקות בגן עדן מתרחשת בשוק מחנה יהודה, כאשר חוש הריח הוא שמפעיל את הזיקה בין הבשר הצלוי בהווה לבין הגוף השרוף בעת התפוצצות המטען באוטובוס, וכך הוא מייצר את הגישה לזיכרון שאבד בתודעה של גליה. במועדון בית הקברות המרחב שהגיבורות משוטטות בו, בית הקברות, הוא אתר של זיכרון. הזיכרון הוא שמעורר את הגוף. וכך, גם אם אתר זה משמש עבור הקבוצה מקום מפגש, במטבח בביתה, בהיעדר יכולת להתמודד עם הזיכרונות שצפים, זיכרון הרעב הוא שמעורר את לנה לחפש משהו "להכניס לפה".

סרטים אלו מציעים מסגור קולנועי של המרחב באמצעות העלילות, הדמויות וכן הכתיבה הקולית והוויזואלית. פעולת ההליכה של הדמויות במרחב זה בולטת כפונקציה דומיננטית ביחס לזיכרון. הליכתן של הדמויות במרחב האורבני, כפי שהיא נכתבת בסרטים, מייצרת יחס בלתי אמצעי בין הגוף לעיר וכך נוצרת לזיכרון הסובייקטיבי אפשרות לבצבץ מבעד לזיכרון הקולקטיבי. מרחב קולנועי זה מצטרף אל המרחב הקיים בתודעה הקולקטיבית ביחס לעיר התמיד, ירושלים. זהו אותו נוף מיתי (mythscape) שדנקן בל מגדיר אותו כממד זמני-מרחבי, "שדה קרב" על השליטה בזיכרון ובעיצוב המיתוסים.<sup>34</sup>

נראה אפוא כי שאריות העבר – מונומנטים, שרידי מבנים, מוסך לאוטובוסים שיצאו מכלל שימוש, בתי קברות, חורבות – נוכחים במרחב הקולנועי העכשווי של ירושלים כאובייקטים שאיבדו את הפונקציה שלהם.<sup>35</sup> מן הסרטים שנבחנו כאן, עולה כי הניסיון לחלץ נרטיב מתוך האירועים, ליצור היסטוריה שמחברת את הזיכרון הקולקטיבי לשכחה הסובייקטיבית, או למקם היסטוריה אישית בתוך העיר, נועד לכישלון. פערי הזמנים, ריבוי המרחבים, ראיות ויזואליות מתווכות והליכה בלתי אמצעית במרחב – כולם מסמנים את המאבק בין הזיכרון לשכחה אך בה בעת הם מצביעים על אוזלת ידה של ירושלים לכתוב את ההיסטוריה של עצמה.

ביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש טיש, אוניברסיטת תל אביב

33 ה"אפקט" מוגדר כיכולת להשפיע ולהיות מושפע באופן גופני ולעבור ממצב אחד לאחר. ראו למשל הגדרתו של בריאן מסומי בהקדמה לספרם של דלז וגואטארי: Brian Massumi, "Notes on the Translation and Acknowledgments", Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, MN & London: University of Minnesota Press [1980] 1987, p. xvi.

34 Duncan Bell, "Mythscape: Memory, Mythology and National Identity", *British Journal of Sociology* 54.1 (2003), pp. 63-81

35 בהקשר זה, ראו דיון על העיר בהיסטוריה של רומא: Boyer, הערה 28 לעיל.

# תנאים של נראות: קולנוע נשים ישראלי עכשווי וטראומה – לא רואים עליך: של מיכל אביעד

רז יוסף

כיצד אני רואה – מהן הצורות, המגבלות, ואפשרויות הראייה שלי, המונחים של המראה עבורי? כיצד אני נראית – מהן הדרכים שבהן אני נראית או יכולה להיראות, התנאים של הנראות שלי?

– תרזה דה לורטיס<sup>1</sup>

כותרת סרטה של מיכל אביעד לא רואים עליך (2011) עוסקת בפעולת הראייה עצמה, במבט או בהיעדרו: כיצד אנו מבינים את הפער בין הגלוי והנראה לבין המובלע והסמוי, וכיצד אנו מפרשים אותו. כפי שמעידה הכותרת הלועזית שניתנה לסרט: "Invisible" ("בלתי נראית"), הביטוי "לא רואים עליך" משמעו גם "לא רואים אותך". בתרבות מביטים בנשים כל הזמן, אבל לא רואים אותן, ובהקשר של הסרט העוסק בנשים קרבנות אונס – לא רואים גם את הטראומה שלהן. כותרת הסרט מסמנת גם את הפער בין ה"עין" (eye) ל"אני" (I), ואת האופן שבו – נוסף על האפקטים הדיסוציאטיביים המאפיינים את החוויה הטראומטית המובילים לפיצול ה"אני" – השיח החברתי והתרבותי העוסק באונס מכחיש את הטראומה של נשים ומביא אותן לביטול ה"עצמי".

לא רואים עליך הוא סרט מרכזי בתחייתו המחודשת של קולנוע הנשים בישראל בעשור האחרון. דור חדש של יוצרות קולנוע – חלקן צעירות המביימות לראשונה סרט עלילתי באורך מלא – כמו טלי שלום עזר, טליה לביא, הגר בן אשר, מאיה דרייפוס, קרן ידעיה, מיכל ויניק, אפרת כורם, דנה גולדברג, לי גילת, רונית אלקבץ, שירה גפן, סוהא עארף, וידי בילו, רוני קידר, רמה בורשטיין, חנה אזולאי-הספרי והיאם עבאס, מבקשות להגדיר מחדש בסרטיהן תנאים לאפשרויות הייצוג של נשים בחברה הישראלית בכלל ובקולנוע הישראלי בפרט. במאיות אלה מצטרפות ליוצרות קולנוע ותיקות יותר, כמו מיכל בת אדם, דינה צבי ריקליס, לינה צ'פלין, איילת מנחמי, ג'ולי שלז ומיכל אביעד, שכבר פועלות עשורים מספר בתעשיית הקולנוע הישראלית במסגרת היצירה העלילתית והדוקומנטרית. הן דנות ביצירותיהן בנושאים בוערים הנוגעים לחיי נשים בישראל או בסוגיות שהודרו מסדר היום הציבורי, מזהות ופגנות לקהילות נשים ממשיות ומובחנות, ונותנות קדימות

1 Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, 1 Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 85 [התרגום שלי, ר"י].

לקבוצות חברתיות שוליות או מתהוות בפמיניזם המקומי. ברמה הקולנועית, הבמאיות העכשוויות עובדות יחד ופועלות נגד צורות דומיננטיות של ייצוג קולנועי. הן מחליפות את נקודת המבט המסורתית, חוצות את הגבולות בין התיעודי והפיקטיבי, האמנותי והפופולרי, ומתייחסות באופן ישיר אל הצופה כאל אישה. במילים אחרות, הן מדמיינות כיצד אישה רואה את העולם אחרת.

סוגיות אלו, של מבנה המבט וארגון מחדש של ההתבוננות, עולות בחדות לנוכח העיסוק המרכזי של קולנוע הנשים העכשווי בטרואמה נשית, הכרוכה אף היא בשאלות של נראות. רבים מסרטי הנשים שהופקו בישראל בשנים האחרונות דנים באונס כמו גם באבדנים נלווים לחוויית ההגירה והעקירה; בטרואמות של גזענות ואפליה אתנית; ובסובייקטיביות פצועה של מלחמה וכיבוש צבאי.<sup>2</sup> מאמר זה יעסוק בייצוג טראומת האונס בקולנוע נשים ישראלי בן זמננו, תוך התמקדות בסרט לא רואים עליך.

טראומה של אונס, גילוי עריות או ניצול מיני מופיעה במספר סרטים ישראליים עכשוויים שיצרו נשים. כך למשל, הסרט אור (קרן ידעיה, 2004) המתאר את הזנות כטראומה בין־דורית העוברת מאם מזרחית לבתה הצעירה; לא רואים עליך (מיכל אביעד, 2011) המספר על שתי נשים החולקות גורל טראומטי משותף לאחר שנאנסו על ידי אותו אנס סדרתי; שש פעמים (יונתן גורפינקל, 2013), שנכתב על ידי התסריטאית רונה סגל בהשראת אירועים אמיתיים, המספר על אודות ניצולה המיני של נערה בת 17 ממעמד חברתי נמוך בידי קבוצת מתבגרים בני משפחות בורגניות; הרחק מהיעדרו (קרן ידעיה, 2014) המציג יחסי גילוי עריות בין אב לבתו המאופיינים בתלות, התעללות, הרס עצמי ודיכוי ברוטלי; פרינסס (טלי שלום עזר, 2015), המספר על ילדה בת 12 הכלואה בקשר של פדופיליה וגילוי עריות עם בן זוגה של אמה, המשמש עבורה מעין תחליף אב.

סרטים אחרים שביימו נשים כוללים לפחות סצנה מרכזית אחת של אלימות מינית כלפי נשים. לדוגמה, הנותנת (הגר בן אשר, 2011) המגולל את סיפורה של אם חד־הורית לשתי בנות הגרה במושב נידח, ומקיימת יחסי מין סדרתיים וחסרי רגש עם שכניה הגברים. חוסר יכולתה, או סירובה, להתמיד במערכת יחסים מונוגמית עם גבר מקומי גורר אונס של אחת מבנותיה; ההיא שחוזרת הביתה (מאיה דרייפוס, 2013) המביא את סיפורה של אישה צעירה נוֹן־קונפורמיסטית החוזרת לבית הוריה לאחר שנפרדה מבן זוגה. היא מנהלת רומן סוער עם גבר נשוי ומבוגר ממנה, רומן הכולל משחקי כוח אלימים העוברים את

2 לדיון בטרואמה נשית של גזענות ואפליה אתנית, במיוחד של האישה המזרחית, בקולנוע הישראלי העכשווי, ראו: דן יוסף, "טראומה, אתניות ואחריות מוסרית: נשיות מזרחית בקולנוע הישראלי החדש", מכאן: לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י"ג (ספטמבר 2013), עמ' 106-123; על אבדנים נשיים הקשורים לחוויית ההגירה והעקירה, ראו: דן יוסף, "פנטזיות של אובדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי-מזרחי חדש", מכאן: לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י' (ספטמבר 2010), עמ' 134-152; דן יוסף, "התקשרויות מלנכוליות: פזורה, אתניות ומיניות בקולנוע הישראלי העכשווי", סוציולוגיה ישראלית: כתב עת לחקר החברה בישראל ט"ו, 1 (2013), עמ' 11-34. על טראומה נשית במלחמה וכיבוש צבאי, ראו: Raya Morag, "Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary Cinema", *Camera Obscura* 27, 80 (2012), pp. 93-133.

הגבול באחת האפיזודות, ומותירים את הגיבורה פגועה ובוכה; אפס ביחסי אנוש (טליה לביא, 2014), קומדיה נשית פופולרית וקלילה לכאורה, המתארת, בין השאר, ניסיון אונס של חיילת, פקידה בבסיס צבאי מרוחק, בידי לוחם קרבי; סופעולם (רוני קידר, 2014), סרט עצמאי אפוקליפטי, העוקב אחר שמונה צעירים שמחליטים לבלות את יומם האחרון בעולם ביחד ומציג אונס של בחורה על ידי אחד מחבריה.

במאמר זה אטען כי סרטה של אביעד לא רואים עליך מזמין אותנו להרהר בעצם עמדת הצפייה שלנו בטרומות של נשים. הסרט אינו מנסה לייצג סבל נשי באופן ריאליסטי, אלא מבקש לשנות את תנאי הנראות של פגיעה נשית; הוא משתמש באופן רפלקסיבי בצורות ייצוג תיעודיות ופיקטיביות, ממקם ומביים מחדש את המבט ואת פעולת ההתבוננות, ומפריע ליצירת מרחב וזמן קולנועיים אחידים וקוהרנטיים. באמצעות אסתטיקה ייחודית זו, הסרט מזמין את הצופה "להרגיש" באופן אמפטי את החוויות הטראומטיות של הגיבורות, "להיות שם" באופן רגשי, אולם, בה בעת, לשמור על מרחק קוגניטיבי, פריבילגיה שאינה תמיד נגישה לקרבן הנשי הפוסט-טראומטי. בדרך זו, לא רואים עליך יוצר עבור הצופה מרחק ביקורתי המאפשר פרספקטיבה פוליטית פמיניסטית, שיכולה להוביל לשינוי חברתי בייצוג של המציאות האלימה והדכאנית המתמשכת והיומיומית. מציאות זו היא נחלתן של נשים מרקעים לאומיים, חברתיים וגזעיים שונים בחברה הפטריארכלית הישראלית, לא רק במקרים של אונס, אלא באופן שגרתי.

## לחשוב מחדש על קולנוע נשים ישראלי

"קולנוע נשים" הוא קונספט מוסדי, ביקורתי ותיאורטי מורכב, שנוצר על ידי קהלים, במאות, מארגנות פסטיבלים, מבקרי ומבקרות קולנוע וחוקרות וחוקרים מהאקדמיה. אין הוא מוגבל לתבנית של ז'אנר מסוימת, או משויך לתנועה אמנותית ספציפית; הוא חוצה תקופות היסטוריות וגבולות לאומיים; והוא מורכב מסרטים אוונגרדיים ונרטיביים, עצמאיים ומסחריים, תיעודיים ועלילתיים. באופן בסיסי, ניתן להגדיר קולנוע נשים כקולנוע שנוצר על ידי נשים ועבורן ועוסק בהוויה נשית ובהוויה של נשים.<sup>3</sup>

3 להגדרות שונות של קולנוע נשים, ראו למשל: E. Ann Kaplan, *Women & Film: Both Sides of the Camera*, London and New York: Routledge, 1990; Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990; Annette Kuhn, *Woman's Pictures: Feminism and Cinema*, New York: Verso, 1994; Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, New York: St. Martin's Press, 1998; B. Ruby Rich, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham and London: Duke University Press, 1998; Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, London and New York: Wallflower, 2002; Sue Thornham, *What if I had been the Hero: Investigating Woman's Cinema*, London: BFI and Palgrave Macmillan, 2012; Patricia White, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*, Durham and London: Duke University Press, 2015.

חוקרת הקולנוע הפמיניסטית קלייר ג'ונסטון מגדירה קולנוע נשים: זהו "קולנוע-נגדי" (counter-cinema) חתרני, המפריע לפרקטיקות הנרטיביות והצורניות של הקולנוע הפופולרי; פרקטיקות האחראיות לאובייקטיפיקציה, סטריאוטיפיזציה ומיתולוגיזציה של נשים בסרטים. המוסכמות הצורניות של הקולנוע ההוליוודי מציגות את הסימן של האישה כ"טבעי" ו"ריאליסטי" עבור הצופה, ולפיכך, ג'ונסטון טוענת:

כל אסטרטגיה מהפכנית חייבת לאתגר את התיאור של המציאות: אין זה מספיק לדרון בדיכוי של האישה בתוך הטקסט הקולנועי; השפה של הקולנוע/תיאור המציאות חייבים להיחקר על מנת ליצור שבר בין האידיאולוגיה לבין הטקסט שהיא הכנתה.<sup>4</sup>

על אף האמור לעיל, ג'ונסטון אינה שוללת את הקולנוע ההוליוודי, שכן הוא מוקד בידור, פנטזיה ותשוקה עבור נשים. בהקשר זה, היא מציינת את העבודה הקולנועית החלוצית של במאיות, למשל דורותי ארזנר (Dorothy Arzner) ואידה לופינו (Ida Lupino). הן פעלו באולפנים ובמסגרת השיטה ההוליוודית, אבל חשפו בסרטיהן – באמצעות אסטרטגיות חתרניות של אירוניה, ניכוס ושכתוב – סתירות ומתחים פנימיים בתוך האידיאולוגיה הפטריארכלית של הקולנוע הדומיננטי.

בניגוד לג'ונסטון, לורה מאלווי שוללת את האפשרות ליצירת קולנוע נשים נגדי מתוך הקולנוע ההוליוודי; היא קוראת להרס אקטיבי של צורות הייצוג הקיימות ושל עונג הצפייה שהן מייצרות.<sup>5</sup> לטענתה, הקולנוע הפופולרי מכונן עמדת צפייה המאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך, העומדת במרכז הנרטיב ומביטה על גוף האישה המיוצג כאובייקט תשוקה ספקטקולרי שנועד להנאה ויזואלית גברית. היא יוצאת חוצץ נגד כל ניסיון לגזור מסורת פמיניסטית מההיסטוריה החלקית של הקולנוע שיצרו נשים במסגרת הממסד ההוליוודי הפטריארכלי, וטוענת כי "החדש צומח רק מתוך עימות".<sup>6</sup> ברוח המודרניזם הקולנועי הפוליטי של שנות השישים של המאה העשרים, מאלווי קוראת ליצירת קולנוע נשים נגדי אוונגרדי, שישתמש באסטרטגיות ברכטיאניות של הזרה ורפלקסיביות כדי ליצור אסתטיקה פמיניסטית רדיקלית. אסתטיקה זו תסב את תשומת לבו של הצופה להבניה הפטריארכלית של הדימוי הקולנועי של האישה, תחבל בהנאת ההזדהות של הצופה עם הנרטיב הגברי ועם נקודת המבט הגברית ותשלב צורות תיעודיות ופיקטיביות על מנת להפריע לאשליית המציאות שהסרט מבקש ליצור.

תרזה דה לורטיס מציעה גישה שונה לקולנוע נשים שאינה דה-קונסטרוקטיביסטית, אלא רה-קונסטרוקטיביסטית:

4 Clare Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema", Clare Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, 1973, pp. 5-24 [התרגום שלי, ר"י].

5 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 (1975), pp. 6-18

6 Laura Mulvey, "Film, Feminism and Avant-Garde", *Framework* 10, 1979, p. 4

המשימה העכשווית של קולנוע נשים אינה הרס של הנרטיב וההנאה הוויזואלית, אלא הבנייה של מסגרת התייחסות אחרת, כזו שבה המידה של התשוקה אינה עוד הסובייקט הגברי. שכן מה שמונח על כף המאזניים הוא לא כל כך כיצד "להראות את הבלתי נראה", אלא כיצד לייצר תנאים אחרים של אפשרות ייצוג (representability) עבור סובייקט חברתי אחר.<sup>7</sup>

על פי דה לורטיס, קולנוע נשים יוצר דימויים חדשים של נשים תוך שהוא מתייחס לצופה הנשית ולא לצופה הגבר; מה שהיא מכנה "אסתטיקה של קליטה".<sup>8</sup> כדי לשנות את עמדת הסובייקט של הצופה, קולנוע הנשים הפמיניסטי "פונה לצופה שלו כאל אישה, מבלי להתחשב במגדר של הצופים" באמצעות כך שהוא מגדיר "את כל נקודות ההזדהות (עם דמות, דימוי, מצלמה) כנשיות, כנקביות, או פמיניסטיות".<sup>9</sup> במאיות פמיניסטיות שינו את תנאי הנראות בקולנוע על ידי כך שהציגו על המסך נשים בדרכים שלא נראו קודם לכן. למשל, הבמאית שנטל אקרמן מציגה בסרטה ז'אן דילמן (1975) פעולות שגרתיות ויומיומיות של נשים, כמו קילוף תפוחי אדמה וחיתוכם, פעולות הממוקמות בתחתית הסולם ההיררכי של הדימויים הקולנועיים ומתנגדות לייצוג הזוהר של האישה, כפי שהוא מופיע בקולנוע ההוליוודי. אולם, יצירה של עמדת סובייקט חדשה עבור נשים אינה מתבטאת רק בתוכן של הדימוי, אלא גם בצורה הקולנועית. יוצרות קולנוע, מוסיפה דה לורטיס, חייבות לחפש דרכים צורניות לבטא את מי שהן ואת מה שהן רוצות, את הקצב שלהן, את דרכן להתבונן על דברים. אסתטיקה חדשה זו של קולנוע נשים חייבת להיות מממנעת לאישה הצופה ונדרשת להכיר בהבדל בין "אישה" (Woman), שהיא הבנייה פיקטיבית פטריארכלית – המהות הסטריאוטיפית המקושרת עם נשים בתרבות המערבית – לבין "נשים" (women), כסובייקטים חברתיים-היסטוריים ספציפיים, המתקיימות לאורך ציר של מעמד, מין, גיל וגזע. כלומר, דה לורטיס מבקשת להכיר בהבדלים בקרב נשים.<sup>10</sup> סרטי נשים אלטרנטיביים, כותבת דה לורטיס, הם אלו

[...] שעוסקים בבעיות עכשוויות, סוגיות ממשיות, הדברים שמונחים על כך המאזניים עבור קהילות פמיניסטיות ברמה המקומית, ושלמרות שהם מושפעים מפרספקטיבה גלובלית, הם אינם מניחים או מכוונים אל קהל אוניברסלי או רב-

7 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984, pp. 8–9. [התרגום שלי, ר"י].

8 Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", *New German Critique* 34 (Winter 1985), p. 170

9 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 133

10 דה לורטיס מתמקדת בהבדלים בקרב נשים עצמן וטוענת כי המשימה של קולנוע נשים היא לפתור את הפרדוקס של האישה כמי "שמדברים עליה ללא הרף" בשעה שהיא עצמה נותרת "בלתי נשמעת", "מוצגת כספקטקל ועם זאת אינה מיוצגת". פרדוקס זה של ייצוג האישה בקולנוע מעוגן בסתירה אמיתית: כישויות חברתיות, נשים אינן דומות ל"אישה" ועם זאת הן לכודות בין שני הקטבים. Teresa de Lauretis, "The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain", *Difference: Journal of Feminist Cultural Studies* 1 (1989), p. 26



לאומי, אלא ממוענים לצופות פרטיקולריות במסגרת ההיסטוריה הספציפית של המאבקים ומצב החירום שלהן.<sup>11</sup>

ראשיתו של קולנוע נשים בישראל בסוף שנות השישים של המאה העשרים, בסרט העלילתי הראשון באורך מלא של הבמאית אלידע גרא, לפני מחר (1969). יצירת קולנוע נשים התגברה בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים כשיצאו לאקרנים סרטיהן של מיכל בת אדם (רגעים, 1979; על חבל דק, 1980; בן לוקח בת, 1982), עידית שחורי (מעגלים של שישיבת, 1980), מירה רקנאטי (אלף נשיקות קטנות, 1981) וציפי טרופה (דברי אלי אהבה, 1983). סרטי הנשים המוקדמים ספגו את השראתם מהקולנוע האירופאי הפמיניסטי של אותן שנים והושפעו מהבמאיות דיאן קיורי (Diane Kurys) ואגנס ורדה (Agnès Varda). הם קראו תגר על סילוק האישה מהשדה הוויזואלי של הייצוג הקולנועי בפרט ומההוויה הישראלית בכלל, שהוצגו כגבריים באופן בלעדי, ועל הבניית שוליותה בו. אורלי לובין טוענת כך:

ברבים מהסרטים הישראליים [שכוּימו על ידי גברים], שרובם ממילא אינם מעמידים את האישה, או את החוויה הנשית, במרכז עלילתם ואינם מתייחסים אליה כאל מרכזם התימתי, נבנה עולם נורמטיבי, שבו מוצגת האישה ונשפּטת בשוליו; מיקומה הקהילתי, המקצועי והמשפחתי בסרט תמיד מסורתי וסטריוטיפי, ולעולם פונקציונלי למוקד הגבר. האישה ניצבת לשירותו של הגבר ואינה מוצגת כישות יצרנית ועצמאית בעולמה.<sup>12</sup>

כנגד תפיסה זו, קולנוע הנשים הישראלי החלוצי ניסה לכונן סובייקט נשי באמצעות העמדת האישה, חווייתה ונקודת מבטה במרכז הסרטים. כלומר, להציב את האישה כזולת ולא כאובייקט של הגבר.

קולנוע הנשים העלילתי המוקדם פעל במקביל לזרם המודרניסטי בקולנוע המקומי, שנודע בשם "הרגישות החדשה", או "הקולנוע האישי". זרם זה הושפע בעיקר מסרטי "הגל החדש" הצרפתי של שנות השישים ומאסטרטגיות הייצוג האוונגרדיות שאפיינו אותו.<sup>13</sup> במרכזו עמדו שאלות אקזיסטנציאליסטיות הנוגעות לעולמו של הפרט ותמות אוניברסליות של זוגיות ואהבה המנותקות מהקשר חברתי רחב, כהתרסה נגד גיוס

11 Teresa de Lauretis, "Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s" *Screen* 31/1, 11 1990, p. 17

12 אורלי לובין, "דמות האישה בקולנוע הישראלי", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 228.

13 כגון, חתימה סגונית אישית של הבמאי, שלילת נרטיב לינארי ויחסי סיבה-תוצאה, ויתור על עומק פסיכולוגי של הדמויות, פירוק הזמן והחלל הקולנועיים וחשיפת מוסכמות העשייה האמנותית. על הקולנוע האישי, ראו למשל: ג'אד נאמן, "המודרניזם: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 9-32; אריאל שוויצר, הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים, מצרפתית: ערגה הלר, תל אביב: בבל והאוזן השלישית, 2003.

האמנות לצרכים לאומיים. כל סרטי "הרגישות החדשה" בוימו על ידי במאים גברים – כמו ג'אד נאמן, יצחק צפל ישורון, אורי זוהר, דו וולמן, דויד גרינברג ויגאל בורשטיין – שהתעלמו במופגן מהדמות הנשית ומנקודת מבטה, או שהציגו אותה לראווה למבט המציני של הדמות הגברית בסרט.<sup>14</sup> בניסיון להפוך את האישה מנעדרת לנוכחת, עסקו הבמאיות הראשונות באופן ביקורתי בסרטיהן בהבדלים בין נשים לגברים תוך התייחסות לרעיונות של תרבות נשית, הומו־חברתיות נשית, מרחבים נשיים, אימהות, מיניות, תשוקה ופנטזיה נשית.<sup>15</sup>

בדומה לסרטי "הרגישות החדשה" שביימו גברים, סרטי הנשים העלילתיים הארוכים המוקדמים ניסו אף הם להתנתק מההקשר הלאומי-ישראלי שפעלו בו. המקומיות הספציפית של הנשים, שאת עולמן הסרטים תיארו, הודחקה ונטמעה כמעט לחלוטין במאפיינים מערביים אוניברסליים. כך, בדומה לקולנוע האישי, סרטי הנשים המוקדמים, למרות שהציבו אלטרנטיבה ביקורתית לשיח הגברי הקולנועי הישראלי, התעלמו מבעיות פוליטיות וחברתיות אחרות, למשל המאבק החברתי המזרחי. בעיות אלה הטרידו את החברה הישראלית באותה תקופה, אך בעיני הבמאיות הן היו בעיות פרובינציאליות המנוגדות לשיח האוניברסלי הפמיניסטי המערבי שהן שאפו להשתייך אליו.<sup>16</sup> יתרה מכך, להסתגרות נרקיסיסטית זו בממד הפרטי-אישי ולהתעלמות מההקשר החברתי בן התקופה השלכות על הייצוג המגדרי בסרטים: הבמאיות שיכפלו תפיסות א־היסטוריות

14 לטענת יעל שוב, בשל האובייקטיפיקציה של דמות האישה על ידי המבט הגברי נעצר הרצף הסיפורי של הסרט; לכן האישה מסמנת בקולנוע האישי האוונגרדי הישראלי את הנטייה האנטי-נרטיבית המאפיינת את המודרניזם, בעוד הדמות הגברית בסרט ממשיכה לקיים את ההתקדמות העלילתית. סרטי "הרגישות החדשה" אימצו פואטיקה מודרניסטית מוגבלת המבוססת על סילוקה של האישה מחוץ לנרטיב. יעל שוב, "הדמות הנשית והדינמיקה של שירת הנרטיב בקולנוע הישראלי המודרניסטי", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 215–216. ענת זנגר מוסיפה כי דמות האישה בקולנוע האישי אינה מיוצגת באמצעות המבט הגברי המציני, אלא ב"מבע קליני" שבו "מתפקד הגוף הנשי כסימפטום במקום כמושא לספקטקל"; כמסמן מחלה נפשית הדורשת ריפוי", והוא השלכה של התת-מודע הגברי הקולקטיבי. על פי זנגר, הצגת האישה כבעלת גוף חולה מנטרלת את המבט הגברי הארוטי המסורתי, אך, יחד עם זאת, שוללת את הסובייקטיביות שלה. ענת זנגר, "נשים בקולנוע הישראלי: הצד האפל של הירח", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 205–214.

15 בנושא זה, ראו: ישראלה שאער-מעודד, הקולנוע שאין לו שם: על קולנוע נשים ישראלי מוקדם (1969–1983), עבודת גמר לקראת תואר מוסמך, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב, 2016.

16 אלה שוחט מציינת את ההסתגרות הנרקיסיסטית של במאיות הקולנוע הראשונות, כמו מיכל בת אדם, עדית שחורי ומירה רקאנטי, שבאה לידי ביטוי בסרטיהן שעסקו בחיפוש אחר עצמיות דרך קשרים אינטימיים בסביבה סטריילית המנותקת מהמרחב המקומי. כך היא כותבת, למשל, על סרטה של רקאנטי: "המזרחים [...] יוצרים באלף נשיות קטנות 'היעדרות מבנית' (structuring absence): הסרט, שצולם בשכונה מזרחית, שומר בקביעות על אווירה היגינית ומודעת-לעצמה של יופי אמנותי, ומנצל את הארכיטקטורה המקורית של השכונה – אך מוחק כמעט את כל עקבות תושביה". אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל אביב: ברירות, 1991, עמ' 128–129. ראו גם: עמ' 213–214.

ואוניברסליות של קיטוב מגדרי בין גברים לנשים ואכפו את הרעיון של האישה כ"אחר" של הגבר,<sup>17</sup> רעיון הנטוע בלבו של השיח הפטריארכלי. במילים אחרות, סרטי הנשים הישראליים המוקדמים שימרו את הדימוי הארכיטיפי המהותני של האישה, דימוי שג'ונסטון כינתה "הסימן של האישה", ושדה לורטיס כינתה "אישה". הן התעלמו מהמתח בין דימוי האישה בתרבות הפטריארכלית לבין נשים שהן ישויות חברתיות, וכך נמנעו מלדון בהבדלים בין נשים. אין זה מקרה, שבדומה לבמאים של סרטי "הרגישות החדשה", קולנוע הנשים המוקדם הורכב רובו ככולו מבמאיות יהודיות, חילוניות, אשכנזיות, בנות המעמד הבינוני, ובהתאמה גם עסק בעלילותיו במיליה חברתי זה, שנתפס כטבעי ולא מסומן מבחינה מעמדית ואתנית. קולנוע הנשים המוקדם שלל אפוא את האפשרות להכיר בנשים כסובייקטים חברתיים ממשיים – כלומר, להכיר בשוני של נשים ובקרב נשים – באופן שיאתגר את החשיבה הפטריארכלית של ה"אישה".

בשונה מסרטי הנשים המוקדמים, קולנוע הנשים החדש מציע מנעד רחב של מיקומים חברתיים מגוונים של נשים לפני המצלמה ומאחוריה, וכך יוצר עמדות שונות של צפייה נשית: סרטים של נשים אשכנזיות ועליהן (הנותנת; ההיא שחוזרת הביתה), נשים מזרחיות (אנשים כתומים, חנה אזולאי-הספרי, 2014; גט: המשפט של ויויאן אמסלם, רונית ושלומי אלקבץ, 2014), נשים לסביות (ג'ו + בל, רוני קידר, 2011; ברש, מיכל ויניק, 2015), נשים פלסטיניות (הירושה, היאם עבאס, 2012; וילה תומא, סוהא עראף, 2014); נשים דתיות-יהודיות (למלא את החלל, רמה בורשטיין, 2012; לעבור את הקיר, 2016); ונשים מהפריפריה (בן זקן, אפרת כורם, 2014). אין לטעות ולבלבל את קולנוע הנשים העכשווי עם הרעיון "פוליטיקה של הזהות": הסרטים אינו מזמינים הזדהות של "אחת-על-אחת" המבוססת על הזהות הספציפית של הבמאיות והצופות (מזרחיות מזדהות עם דמויות של נשים מזרחיות, לסביות מזדהות עם דמויות של נשים לסביות, וכדומה). תחת זאת, קולנוע הנשים העכשווי מאפשר כינון של עמדות צפייה והזדהות קולנועיות מורכבות וגמישות המאפשרות הדדיות בין הזהויות החברתיות של נשים וריבוי שלהן. באופן זה, במאיות אשכנזיות יכולות להזדהות עם נשים מזרחיות או פלסטיניות – כמו למשל, בסרטים אור או לא רואים עליך – וכך לייצר אפשרויות הזדהות מרובות והטרונגניות של אתניות, מעמד, גזע, דת ולאום עבור הצופה האישה. לכן, הסרטים האלטרנטיביים בקולנוע הנשים הישראלי בן זמננו הם אלו הפונים אל הצופה כאל אישה בעלת מיקום והתנסות חברתית ממשית ולא כאל "אישה", ההבניה הרווחת בשיח הפטריארכלי ששוכפלה בקולנוע הנשים המוקדם. קולנוע הנשים העכשווי מסרב אפוא לשעתק את דרכי ההתבוננות הפטריארכליות המקובלות. מטרתו אינה לייצר דימויים חיוביים של נשים, אלא לשנות את הצורה ששנשים

17 אורלי לובין מראה כיצד סרטה של מיכל בת אדם רגעים משכפל את מנגנון המבט הגברי הרואה באישה "אחר" ומקבע אותה ככזאת: "ייצוגן של נשים בסרט אינו שונה מייצוגן בסרטים רבים, שבהם נשים אינם המרכז, שנושאם אינו כינון הסובייקט הנשי ושיוצריהם הם גברים. כינון מיניותן של הנשים ברגעים הוא, כאמור, פועל-יוצא של המבט החדר, המציגני, ה'מחפיץ' (מלשון חפץ), הגברי". לובין, הערה 12 לעיל, עמ' 223. בדומה, יעל מונק טוענת כי סרטי הנשים המוקדמים "שייחרו אף הם את המבט הגברי". יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 147. לגישה שונה, ראו: שאער-מעודד, הקולנוע שאין לו שם, עמודים 86-134.

נראות בה ורואות בה את עצמן ואת העולם, להבנות מראה חדש ותנאים אחרים של נראות עבור סובייקט חברתי נשי אחר.

## לייצג סבל נשי

שאלות אלו של מראה, נראות וצפייה נשית עולות בקולנוע הנשים הישראלי החדש בד בבד עם עיסוקו בטרואמה ובסבל של נשים. ייצוג של טראומה נשית מציב דילמה כפולה עבור קולנוע זה. מחד גיסא, הקולנוע הישראלי – שברובו נשלט בידי גברים, מיוצר עבורם, ממוען אליהם ומספר את סיפורם – התעלם כמעט לחלוטין מטרואמות של נשים או שדחק אותן לשוליים. הוא נתן קדימות ונראות לקטסטרופות של גברים. הדרה זו של הטרואמה הנשית נובעת מדומיננטיות של אתוס המלחמה בתרבות הישראלית המעניק פריבילגיה לקרבנות גברים ושוממו מסולקות נשים, משום שאינן נוטלות חלק נרחב ומרכזי בשדה הקרב. אם "היסטוריה היא מה שכוואב", כפי שכתב פרדריק ג'יימסון<sup>18</sup> – כלומר, האפקטים הכואבים של אירועי העבר ממשיכים לרדוף את הרגע העכשווי – הרי שהיסטוריה היא כאב שבאופן מסורתי מובן כסבל גברי. במובן זה, דחיקתה של הטרואמה נשית אל מחוץ לשיח הלאומי היא הדרתה מההיסטוריה באופן כללי. יתרה מכך, הנטייה לראות בגבר הישראלי קרבן – כפי שקורה ברבים מסרטי המלחמה הישראליים, כולל באלו העכשוויים<sup>19</sup> – מונעת התייחסות אל שאלת אחריותו לא רק לייצור קרבנות לא-יהודיים בספירה הציבורית, אלא גם להיותו מעוול ביחס לנשים, או ביחס לקבוצות מיעוט אחרות, בסרטים המתרחשים בספירה הפרטית. בה בעת, החוויות הטרואמטיות של נשים ישראליות, בהיותן אלמנות מלחמה או קרבנות של פיגועי טרור, סולקו מהשיח הדומיננטי באמצעות הכפפתן לנרטיב הומוגני של קרבניות (victimhood) יהודית המכוננת את הלאומיות הישראלית.<sup>20</sup> במקרים הבודדים שנראית טראומה של נשים בקולנוע הישראלי היא לעולם אינה מוצגת – בניגוד לקטסטרופה של המלחמה – כטרואמה לאומית, אפילו בעת שהיא זוכה לעניין ציבורי רחב, אלא מובנית כעניין פרטי ואף סודי. אכן, כפי שכותבת ג'ודית הרמן, "הטרואמה הנפוצה ביותר בקרב נשים נשאת אפוא סגורה בתחום החיים הפרטיים, בלי הכרה רשמית ובלי פיצוי מן הקהילה. אין שום מצבה ציבורית לנפגעות אונס".<sup>21</sup>

באופן דומה, הפסיכותרפסטית הפמיניסטית לורה בראון טוענת כי "הדימויים שלנו של טראומה צומצמו והובנו במסגרת החוויות והמציאויות של קבוצות דומיננטיות

18 פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 102.

19 בנושא זה, ראו: שמוליק דובדבני, "כל עוד אתה מצייר ולא מצלם, זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס על באשיר", מכאן: כתב-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י"ג (אוקטובר 2013), עמ' 50-67; Raz Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York and London: Routledge, 2011.

20 עדית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: הוצאת דביר, 2002.

21 ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 95-96.

בתרבות<sup>22</sup>. בראון מבקרת את ההגדרה המקובלת של טראומה, כפי שהיא מופיעה ב־DSM, "המדריך הפסיכיאטרי לאבחון וסטטיסטיקה של הפרעות נפשיות"<sup>23</sup>. חוויה בעלת פרופורציות מהממות ויוצאת דופן, אירוע שהוא "מחוץ לטווח החוויה האנושית". הבנה זו של טראומה מדומיינת ככזאת המשפיעה בעיקר על הקבוצה הדומיננטית של גברים לבנים בני המעמד הבינוני. היא כותבת:

הטווח של החוויה האנושית הופך לטווח של מהו נורמלי ורגיל בחיי גברים השייכים למעמד הדומיננטי [...] טראומה לכן היא מה שמפריע לחיים אנושיים פרטיקולריים אלו, אבל לא לאחרים. מוסכם כי טראומות הן אלה של מלחמה והשמדת־עם, שנגרמו על ידי גברים ותרבות גברית.<sup>24</sup>

הגדרה זו פוסלת את אלו הסובלים מחוויות טראומטיות שמבחינה סטטיסטית אינן מחוץ לטווח החוויה האנושית משום שהן מאופיינות בשגרתיות ובנורמטיביות – כמו חוויות פוצעות של גזענות, אונס וגילוי עריות – ואשר על כן אינן זוכות לנראות ציבורית ומובנות כ"סודיות" ו"פרטיות". בניגוד לכך, בראון מפתחת את הרעיון של "insidious trauma" – טראומה אורבת, שיכולה לפלוש, להטריד ולפרוץ באופן פוטנציאלי בכל רגע, בכל מקום, באופן יומיומי ולהתרחש לאורך זמן ובאופן מצטבר וכרוני.<sup>25</sup> תפיסה זו של טראומה, דומה להבחנה של הרמן כי "יש קשת של הפרעות טראומטיות, החל בהשפעותיו של אירוע מכריע יחיד וכלה בהשפעותיה המורכבות של התעללות חוזרת ונמשכת".<sup>26</sup> טענות אלה, אם כן, מסבות את תשומת הלב להתרחשויות יומיומיות שעלולות להיות טראומטיות עבור קבוצות מודרות בחברה, ומבהירות את הקדימות ואף את הדחיפות הפמיניסטית שניתנת לייצוג טראומה של אלימות מינית ומגדרית בקולנוע הנשים הישראלי העכשווי.

מאיך גיסא, נראות, או אפילו נראות יתר, של טראומה נשית עשויה לעורר בעיות אחרות: בדימויים של סבל אנושי טמון פוטנציאל למקם את הצופה בעמדה מציצנית שעלולה לייצר עונג מהתבוננות בכאבם של אחרים. סוגיה זו בעייתית במיוחד במקרה של נשים בשל ייצוגו של הגוף הנשי כאובייקט מיני וכספקטקל למבט הגברי בקולנוע. אכן, כפי שסוזן זונטג כתבה, "דומה שהלהיטות לחזות בתמונות המתארות גופים סובלים, חזקה כמעט

Laura S. Brown, "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", 22  
Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The John  
Hopkins University Press, 1995, p. 102

DSM – Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders 23

Brown, הערה 22 לעיל, עמ' 101. 24

בהקשר זה, ראו גם דיונה של אפי זיו במה שהיא מכנה "טראומה עיקשת", ש"היא תוצאה של תנאי דיכוי מתמשכים בזמן הווה (סקסיזם, גזענות, הומופוביה, לאומנות). שלא כמו טראומות שהגדרתן נסמכת על העובדה שהאירוע שחולל אותן הסתיים, עיקשותה של הטראומה העיקשת היא תוצר של מציאות חברתית טראומטית מתמשכת". אפי זיו, "טראומה עיקשת", מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 5 (קיץ 2012), עמ' 5.

הרמן, הערה 21 לעיל, עמ' 15. 26

כמו התשוקה לאלה המתארות גופים עירומים".<sup>27</sup> עם זאת, הצופה יכול גם לחוש אהדה או אמפטיה כלפי הקרבן הנשי המוצג על המסך. אולם, זונטג חושדת בעמדת התבוננות זו ורואה בה מפוקפקת מבחינה אתית:

הקרבה הדמיונית לסבל הנגרם לאחרים שמעניקה התבוננות בתמונות, מרמזת על קשר בין הסובלים הרחוקים [...] לבין הצופה המוגן, אך קרבה זו פשוט אינה קיימת, ומהווה הטעייה וציעוף נוספים לגבי יחסנו האמיתי לכוח. כל עוד אנו חשים אהדה, איננו מרגישים כמשתפי פעולה עם גורמי הסבל. האהדה שלנו מעידה על היותנו חפים מפשע ובו בזמן גם על חוסר-האונים שלנו. מבחינה זו, היא עשויה להיות (חרף הכוונות הטובות) תגובה חסרת ערך – שלא לומר בלתי הולמת.<sup>28</sup>

אם כן, מבט של אמפטיה או חמלה על ייצוגים קולנועיים של סבל נשי יכול להותיר את הצופה (הגברי) במרחק בטוח מהזוועה. כך מתאפשר לו להכחיש את יחסי הכוח המגדריים בינו לבין הקרבן ולהסיר ממנו אחריות לטראומה של ה"אחר" הנשי. בהתבוננות בסבלם של אחרים, זונטג פונה לצופה ומזמינה אותו:

לשים לב, לחשוב, ללמוד, לבחון את הנימוקים וההצדקות לסבל [...] מי גרם למה שנראה בתמונה? מי אחראי? האם המעשה מוצדק? האם היה בלתי נמנע? האם קיים מצב כלשהו שהשלמנו איתו עד עתה וכעת צריך לערער עליו?<sup>29</sup>

## אונס ציבורי

אונס הוא הטראומה השכיחה ביותר עבור נשים. ייצוגים של מקרי אונס הופיעו במספר סרטים ישראלים, כמו מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), מציצים (אורי זוהר, 1972), מיכאל שלי (דן וולמן, 1975), עדות מאונס (רפאל רביבו, 1984), בובה (זאב רווח, 1987), מדורת השבת (יוסף סידר, 2004), רק כלבים רצים חופשי (ארנון צדוק, 2007), ורווקה פלוס (דובר קוסאשווילי, 2012). סרטים אלו, שבוימו כולם על ידי גברים, מציגים ברובם מראות מחרידים של אונס ומטרתם העיקרית היא לזעזע את הצופים, שעלולים לחוות הלא, טראומה משנית, או מה שאן קפלן מכנה "טראומה תחליפית" (vicarious trauma) – טראומה שנובעת מן ההתבוננות בגורלו של ה"אחר" ובמקרים קיצוניים היא עשויה להמיר את הטראומה של ה"אחר" בטראומה של המתבונן עצמו.<sup>30</sup> לסרטים אלו השפעה השלילית על הצופה, שאינו מתמודד עם הטראומה הנשית, ואולי אף מבקש להימלט ולהסיט את עיניו מהייצוגים התמונתיים של הזוועה. הסרטים מונעים התמודדות של

27 סוזן זונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, מאנגלית: מתי בן יעקב, בן שמן: מודן, 2005, עמ' 38.

28 שם, עמ' 88.

29 שם, עמ' 99.

E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, 30 New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005, p. 90

הצופה עם החוויה הטראומטית של האישה באמצעות ייצוג האירוע האלים מנקודת המבט של התוקף או התוקפים, או של מצלמה "אובייקטיבית" של הבמאי-הגבר, ולא מנקודת הראות של הקרבן הנשי. הצופה ממוקם אפוא בעמדה מציצנית שלא רק שאינה מאפשרת לו להזדהות עם האישה הנאנסת, אלא אף מייצרת עברור הנאה ויזואלית שנובעת מניצול האימה שלה. גם אם הצופה אינו מזדהה עם דמות התוקפן-הגבר, או אפילו אם הוא חש חמלה או אמפטיה כלפי הקרבן-האישה, הרי שבסרטים אלו הצופה חווה את מה שקפּלן מכנה "אמפטיה ריקה"<sup>31</sup>: תגובה רגשית שאינה מעוררת שיפוט או פעולה מוסרית-חברתית של המתבונן. שני גורמים ל"אמפטיה הריקה" זו: האחד, אירוע האונס ממוצב, לעתים קרובות, במסגרת נרטיב מלודרמטי סנטימנטלי המצמצם את ממדי הזוועה. האחר, המבט המציצני באירוע האונס, המוצג כספקטקל, מרחיק את הצופה מסבלה של האישה, וכך מונע ממנו הרהור רפלקסיבי על המשמעות האתית של עמדת הצפייה הכוחנית שלו-עצמו.

כך למשל, בסרט מזדורת השבט המתרחש בירושלים של שנות השמונים של המאה העשרים. העלילה מספרת על משפחת גליק הציונית-דתית, שבראשה עומדת רחל (מיכאלה עשת), אלמנה צעירה ואם לשתי נערות: תמי (חני פירסטנברג), תלמידה וחברה בתנועת "בני עקיבא", ואסתי הבוגרת יותר (מאיה מרון). רחל מתעקשת לבסס מחדש את התא המשפחתי המתפורר לאחר מותו הפתאומי של בעלה ממחלת הסרטן. היא מנסה להתקבל לגרעין התנחלות בשומרון, אך נתקלת בקשיים לעבור את ועדת הקבלה של היישוב החדש בשל מעמדה כאם חד-הורית. היעדרותו של גבר בחייהן חושפת את נשות המשפחה לסדרה של הטרדות ולאיומים חוזרים ונשנים מצד הקהילה הציונית-דתית: האם מאולצת על ידי ועדת הגרעין להכיר גבר אחר ולהינשא לו, והצקות והערות סקסיסטיות מופנות בעיקר כלפי תמי על ידי ילדי השכונה, ומגיעות לשיא אלים בסצנת האונס שלה.

בסצנה זו, המתרחשת בערב ל"ג בעומר, תמי – הנמצאת בשלבים הראשונים של גילוי נשיותה ומיניוּתה הבוגרת – מצטרפת יחד עם חברתה ענבל (דינה סנדרסון) למדורה של בני נוער סוררים ופרועים שהורחקו מתנועת הנוער. החבורה יושבת סביב המדורה ומספרת בדיחות גסות. בשלב מסוים, ענבל מבקשת לעזוב בשל התנהגותם הבוטה של הנערים. היא מסכימה לחכות לתמי, שדווקא נהנית מהמפגש, במכונית החונה בסמוך. עם הסתלקותה של ענבל, אילן (דני זהבי), חייל בשירות סדיר שהצטרף לחבורה, שולח את ידו לירכה של תמי. היא נרתעת מהמגע שלו ומבקשת לעזוב, אולם הוא מצמיד אותה בכוח אל הקרקע, גוהר מעליה ומנסה לנשק אותה. לאחר מספר שניות, הוא משחרר אותה מלפיתתו ושואל אם היא בסדר. מבוהלת ובוכה, היא קמה מתוך כוונה לברוח, אך הוא אווז בה באגרסיביות מאחור, מכופף את ידה, סותם את פיה בידו, ואומר לחבריו "מה אתם חושבים, ככה זה עם נשים!". התנגדותם הרפה של הנערים האחרים למעשיו אינה מועילה, ועד מהרה אף הם מצטרפים בקריאות "תמי! תמי!" למעשה האלימות של אילן, המכריח אותה לנגוע באיבר מינו. לכל אורך הסצנה, המצלמה אינה מאמצת – ולו פעם אחת – את נקודת המבט של תמי, ואירוע האונס ניבט מנקודת התצפית של הנערים בלבד. באופן זה, הסרט מונע הזדהות עם הקרבן הנשי שמוצג לראווה, ואולי אף להנאה, עבור המבט המציצני

31 שם, עמ' 87.

של צופה. היחידה שחשדה מלכתחילה בהתנהגות האלימה של הנערים ושיכלה לקרוא את האירוע כאונס ואולי אף למנוע אותו, היא חברתה של תמי, ענבל. אולם, הסרט מונע את נקודת מבטה, שכן היא נרדמת במכונית ואינה יכולה להבחין בטרור המתחולל בסמוך אליה. ענבל מתעוררת משנתה מאוחר מכדי להושיע את תמי מידי תוקפיה.

הסרט מקטין, או מגביל, את ההזדהות של הצופה עם החוויה הקטסטרופלית של האונס לא רק באמצעות מניעת מבטן של הנערה הנאנסת ושל חברתה, אלא גם על ידי שני שוטים של נקודות מבט מציצניות, שאינם של הנערים, המופיעים לפני אירוע האונס ומהלכו: לפני סצנת האונס, נראית אמה של תמי, רחל, חוזרת לביתה מבילוי עם חבריה לגרעין כאשר היא שומעת רחשים בחדר המדרגות. היא מתקרבת למקור הרעש, ומבעד לחלון שבור היא מציצה בבתה אסתי המתגנפת ומתנשקת בתשוקה עם חברה החייל. רחל מחייכת למראה בְּתָהּ המאוהבת, חוזרת לדירתה ומיד מטלפנת ליוסי (משה איבגי) המחזר אחריה, ומציעה לו להצטרף אליה למחרת לצעדה. נקודת המבט המציצנית הנוספת היא של יאיר (עופר סקר), בנם הצעיר של חבריה של האם, שנקלע במקרה לאירוע האונס, מציץ בו ממרחק, אך אינו מנסה להציל את תמי מתוקפיה וגם לא מזעיק עזרה משום שאינו סבור שההתרחשות היא אירוע אלים, אלא חושב – כפי יתברר מאוחר יותר בסרט – כי היא "ביקשה" ואף "נהנית" מהמוגע המיני עם הנערים. באמצעות מיקומן של נקודות מבט מציצניות אלו בזיקה לאירוע האונס, הסרט מקשר בין תשוקה נשית מינית אקטיבית לבין אלימות מינית כלפי נשים ומבלבל ביניהן. באופן זה, הסרט מצמצם את עצמת החוויה הטראומטית של האישה, ואף מעלה את האפשרות שתמי אולי "הזמינה" את האונס.

הצופה אינו מזדהה בהכרח עם הנערים התוקפים, ויכול לחוות טראומה תחליפית מהתבוננות בדימויי האלימות המזעזעת, או להרגיש אמפטיה, אהדה, או חמלה כלפי הסבל הנשי. אולם, צורת הייצוג המרחיקה שהסרט נוקט בה בתיאור האירוע, מצביעה על כך שמדובר ב"אמפטיה ריקה" המותירה את הצופה במרחק בטוח מהאימה שהאישה חווה. האמפטיה הריקה אינה מעוררת בו מודעות לשותפותו ולאחריותו האתית – שנובעת מעצם העמדה המציצנית שמובנית עבורו – לניצול המיני של האישה.

לכאורה, נראה כי מדורת השבט חושף את הצביעות של הקהילה הציונית־דתית שמנסה להכחיש את אירוע האונס ולהשתיקו. אולם, אסטרטגיות הייצוג של סצנת האונס מעידות על כך שגם הסרט עצמו שותף, במידה רבה, להשתקה זו. רעיון זה מודגש גם בהמשך הסרט. תמי אינה מספרת לאיש על שאירע לה באותו הלילה ונותרת דוממת ומסוגרת בחדרה. רחל, שדעתה אינה נוחה משתיקתה של בְּתָהּ, תובעת מחברי הקהילה לחקור את ההתרחשות החשודה. היא נתקלת בסירוב, ואף למעלה מכך – היא מואשמת במרומז בהתנהגותה המופקרת של בְּתָהּ. בעקבות כך, רחל מחליטה לעזוב את גרעין ההתיישבות. בסיום הסרט נראים האם, שתי בנותיה ויוסי – המחזר וכעת הבעל לעתיד שהצטרף למשפחה – נוסעים יחדיו מאושרים ומחייכים במכונית שהותיר אחריו האב המת, המכונית שלא התניעה עד כה. דימוי זה מסמל את לידתו המחודשת של התא המשפחתי הפטריארכלי. האונס של תמי, שנותר מודחק ומושתק עד לעצם סיומו של הסרט, ממוקם במסגרת נרטיב של מלודרמה משפחתית ותפקידו כפול: הוא משמש את הסרט לקונן על



אבדן הדרך והערכים של החברה הדתית-לאומית ובה בעת מאשר מחדש את המשפחה הגרעינית ומאחה את הקרעים האידיאולוגיים של הקהילה. טניה הורק טוענת כך:

האישה שנאנסה היא הדמות שמתווכת את הקשר בין ייצוג סמיוטי לפוליטי. בעוד היא מהווה מכשול לאחדות החברתית והפוליטית – הגילוי של גופה המחולל שעבר אונס מעורר סבל ולוחמה כבירים – היא באופן סימולטני האמצעי דרכו קהילה שסועה של אנשים חוברת יחדיו ומכוננת חוזה חברתי משותף.<sup>32</sup>

גופה של תמי, שעבר אונס אלים, מסמן בסרט את חילול ערכי הקהילה הציונית-דתית, והשתקתו וסילוקו האלימים לא-פחות בהמשך הסרט מבססים מחדש את התפיסה האידיאולוגית הלאומית הפטריארכלית-הגברית של החברה הדתית-לאומית. את התפיסה הזו הסרט, בסופו של דבר, מבקש לקדם ולאכוף. בסרט זה, הטראומה של האישה אינה מוצגת כאירוע בעל משמעות נפרדת משל עצמו, אלא רק כסימפטום וכמכשיר בשירות הטראומה הגברית של הקהילה הדתית-לאומית. האונס נמחק מהסרט לאחר שסיים את תפקידו הפוליטי ככלי לתיקון המשבר של החברה הפטריארכלית הציונית-דתית. מדורת השבט, אם כן, מבצע פוליטיזציה של האקט המיני האלים באמצעות קישור בין הספּרה הפרטית לפומבית, ולכן האונס של האישה הוא לעולם אינו עניין פרטי וסודי אלא מה שהורק מכנה "אונס ציבורי"<sup>33</sup> – ייצוגים של אונס שמשמשים כפנטזיות של כוח ושליטה חברתיים.

בשונה מתפיסה קולנועית זו של ייצוג האונס המשרתת ואוכפת אידיאולוגיה ונורמות ייצוג פטריארכליות ומתוך כך ממוענת לעמדת צפייה גברית, סרטה של אביעד לא רואים עליה מתאר את הטראומה של האונס מתוך עמדה פמיניסטית המניחה נקודת מבט נשית, מבלי להתחשב במגדר של הצופים. הסרט בוחר לא לייצג את אירועי האלימות המינית עצמם על מנת להימנע מהצגת ספקטקל של האונס שעלול לעורר עונג בצופה מהתבוננות בסבל של האישה. במקום זאת, הסרט מציג עדויות חזותיות וקוליות של אירועי העבר האלימים. כך הצופים נעשים עדים לטראומה הנשית באמצעות הזדהות אמפטית עם נפגעות האונס, בלי שיהפכו למציצנים או יחוו את הטראומה באופן עקיף ("טראומה תחליפית"). ההזדהות האמפטית עם הסבל הנשי מאפשרת לצופים להיכנס לחוויה הטראומטית של הקרבנות הנשים באמצעות השפה הקולנועית הייחודית של הסרט.

## מבטים טראומטיים

הסרט לא רואים עליה מגולל את סיפורן של נירה (יבגניה דודינה), תחקירנית ועורכת סרטים, ולילי (רונית אלקבץ), מדריכת ריקוד ותנועה ופעילת שמאל פוליטית, הנפגשות במקרה כעשרים שנה לאחר ששתיהן נאנסו על ידי אותו אנס סדרתי. נירה, אם חד-הורית

Tanya Horeck, *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, London and New York: Routledge, 2004, p. 7

33 שם, שם.

לא־נשואה לילדה בת 11, מבחינה בלילי המצולמת בסרט וידאו שנירה עורכת. נירה נזכרת שכבר ראתה אותה קודם לכן, לפני שנים רבות, במסדר שערכה משטרת ישראל לזיהוי האנס. היא יוצרת עמה קשר על מנת לנסות לגלות את פרטי הטראומה שעברה. לילי – אם לבן חייל ולבת בוגרת שנישואיה שרויים במשבר – מעולם לא התמודדה עם האירוע המזעזע. לכן, בתחילה, היא נרתעת מניסיונותיה של נירה להעלות באוב את עברה המודחק. נירה מחליטה לברר בעצמה ולבדה – ללא עזרה או שיתוף פעולה מצד חוקרי המשטרה – פרטים על אודות תקיפותיו, מאסרו ושחרורו של האנס. היא מחפשת ומלקטת מידע, תעודות, כתבות עיתונים וחומרים ארכיוניים אחרים מתקופה זו, וכן מאתרת את זהותן ואת עדותן של נשים נוספות, קרבנותיו של האנס. היא מראיינת שתיים מהן במטרה לחשוף את הטראומה הנשית המושקת. בהמשך, כאשר נירה וילי מתודעות יותר אחת לשנייה ולגורלן המשותף, הן יוצאות יחדיו למסע חקירה נשי בעקבות עברן הקטסטרופלי.



תמונה 1: מסע חקירה של שתי נשים בעקבות זיכרון טראומטי: לילי (רונית אלקבץ, שמאל) ונירה (יבגניה דודינה, ימין) בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

סיפורן של הדמויות הבדיוניות מבוסס על מקרי אונס אמיתיים שאירעו בשנות בסוף שנות השבעים של המאה העשרים: אנס סדרתי שכונה על ידי העיתונות המקומית – באופן מבודח־משהו, או אפילו מחמיא – "האנס האלגנטי", "האדיב" או "המנומס", על שום שנהג ללטף, לשוחח, להתנצל ואף להזמין לקרבנותיו מונית לאחר שאנס אותן באכזריות ולפני שנעלם. "האנס המנומס" היה גבר בן 37 שנהג לתקוף נשים ולחנוק אותן מאחור בפרדסים או בסמטאות במרכז הארץ. הוא נתפס על ידי המשטרה רק לאחר שנתיים ולאחר שביצע עשרות מקרי אלימות מינית – כולל תקיפתן של ילדה בת 13, של הבמאית

עצמה, ושל תסריטאית הסרט טל עומר (שמקרה התקיפה שלה לא נכלל בכתב ההרשעה של האנס). הוא הורשע רק בשמונה מתוך 16 מקרי האונס שדווחו ונדון לשלושים שנות מאסר. לאחר חצי שנה בכלא בלבד קבע פסיכיאטר כי הוא אינו מסוכן לחברה וכי יש להתחשב בכך שהוא סובל מהלם קרב. עונשו הומתק ל-18 שנים, מתוכן ריצה רק עשר שנות מאסר. כיום, האנס הוא איש משפחה כבן שבעים, אדם חופשי מזה עשרים שנה.

כותרת סרטה של אביעד לא רואים עליך מתייחסת לא רק לשאלות של ייצוג, אלא גם למציאות החוץ קולנועית. עומר, תסריטאית הסרט ומורה לתנועה (בדומה לדמותה של לילי), ואביעד, בדרך כלל במאית קולנוע תיעודי (בדומה לדמותה של ג'יר), שתיהן קרבנותיו של "האנס המנומס". באחד הראיונות לקראת צאתו של הסרט לאקרנים, מספרת עומר כי למיטב זיכרונה המילים "בכלל לא רואים עלייך" היו הדבר הראשון שאמרה לאביעד שהגיעה אליה לשיעור ריקוד.<sup>34</sup> הסרט נפתח בתת הכותרת "כל קשר בין הסיפור למציאות אינו מקרי כלל", המעידה על הבחירה של אביעד לשלב בסרט נרטיב ודמויות פיקטיביים יחד עם חומרים אודיו-ויזואליים תיעודיים. באמצעות עירוב בין ראיות דוקומנטריות לבין סיפור עלילה בדיוני, אביעד מבקשת לבטא באופן קולנועי את החוויה הפוסט-טראומטית הממזגת אף היא בין מציאות לדמיון, בין אמת לבדיה. בנוסף על כך, במעשה זה הבמאית גם מסבה את תשומת הלב לפעולתו של המדיום הקולנועי עצמו, המשלב בין דימויים אינדקסיאליים לבין ייצוגים מדומיינים, ומתוך כך היא מעלה שאלות הנוגעות לקשר שבין הקולנוע לבין הבעייתיות של ייצוג אונס. במילים אחרות, הסרט לא רואים עליך עוסק באופן רפלקסיבי בסוגיות של נראות ומבקש לאתגר את מוסכמות הייצוג והראייה של טראומת האונס ומציע דרכי התבוננות חדשות על סבל נשי.

את הסרט לא רואים עליך ניתן לאפיין כ"קולנוע טראומה". לפי הגדרתה של ג'אנט ווקר, קולנוע טראומה "עוסק באירועים טראומטיים באופן לא-ריאליסטי ומאופיין בהפרעה ובקטיוע של נרטיב הסרטים והמשטרים הסגנוניים".<sup>35</sup> על פי ווקר, האירוע הטראומטי פוצע את הנפש; הזיכרון, שאינו יכול לייצג את הטראומה, מְבנה סיפור חלופי. הסיפור החלופי עשוי, בנקודות מסוימות, להיות נאמן לאירוע המקורי, אבל בנקודות אחרות יכול לייצר נרטיב שונה, שגוי לעתים, של מה שקרה. אולם, ווקר גורסת, הזיכרון שוגה בגלל הפצע. לכן, הדרכים שהזיכרון מעוות אירועים ומייצג אותם באופן מוטעה יכולות, למעשה, להוות ראייה לאמת של הזיכרון ולא לסמן שגיאה שלו. זהו, על פי ווקר, "הפרדוקס הטראומטי": "העובדה המתריסה שטראומה חיצונית בעצמה יכולה לייצר את עצם השינויים בזיכרון שהמוסכמות התרבותיות שוללות בקביעת אמת", כלומר, העובדה שאירועים טראומטיים יכולים להיות מוצגים בקולנוע בדיוק על ידי עצם הקושי לייצג אותם או לזכור אותם.<sup>36</sup>

34 ציון נאנוס, "הסיפור מאחורי האנס המנומס", חדשות 2, (11/11/2011). <http://www.mako.co.il/news-channel2/Friday-Newscast/Article-ffe764cd2a39331017.htm>

35 Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2005, p. 19

36 Janet Walker, "The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions and Cataclysmic Past Events", *Signs: Journal of Woman Couture and Society* 22, 4 (1997),

בתגובה לקשיים אלו בייצוג זיכרונות קטסטרופליים, סרטים טראומטיים – המקבלים את השראתם מתהליכים נפשיים סובייקטיביים – נוקטים באסטרטגיות צורניות חדשניות כדי לחתור תחת הבעיה של "האירוע האמיתי" ומשתמשים באמצעים רפלקסיביים המעוררים את מודעות הצופים לשבריריות הזיכרון וההיסטוריה. בדומה, הסרט לא רואים עליך משלב מרכיבים אוטוביוגרפיים ובדינוניים, דוקומנטריים ופיקטיביים, ארכיוניים ומשוחזרים, בניסיון לייצג ולהוות עדות לאמת של הטראומה הנשית, שאלמלא כן הייתה נותרת מחוץ לטווח החוויה והידע ההיסטורי.<sup>37</sup>

סיקוונס הפתיחה של לא רואים עליך מעלה את התמות ואת האסטרטגיות הוויזואליות המרכזיות שיפותחו בהמשך הסרט. הסרט נפתח בצילום של מצלמת כתף בסגנון קולנועי תיעודי המביטה על צמרות עצי זית. הדימויים החזותיים מטושטשים ואינם ברורים והרחשים וקולות הדיבור הנשמעים עמומים ואינם מובחנים – כלומר, הסרט מקשה על הצופים את הראיה והשמיעה; הצופים ערים לעצם פעולת הקליטה הוויזואלית והאקוסטית, כמו גם לחוסר יכולתם לייצר תמונת עולם רציפה, ברורה וקוהרנטית. בשלב מסוים, המצלמה מתייצבת והצופים מתחילים להתמצא במרחב הקולנועי המוצג: מטע עצי זית פלסטיני בתקופת המסיק. בשטח נוכחים הפלסטינים המוסקים ופעילי שמאל שעוזרים להם, ביניהם לילי, שהמצלמה מתמקדת בה. גם בשוטים אלו ההתרחשות עדיין מצולמת באופן המאתגר את ראייתם ושמיעתם של הצופים, שכן המצלמה רועדת ומקליטה את המראות והקולות מבעד לאובייקטים שונים. בשוט הבא, המצלמה עוברת לצילום תקריב של נירה בחדר עריכה חשוך. הצופים מבינים כעת כי המראות שראו אינם חלק מהתרחשות בזמן הווה בעולם הדיאגטי של הסרט, אלא דימויים שצולמו בעבר ומופיעים בסרט וידאו. נירה צופה בסרט ואנו צופים בו איתה, מנקודת מבטה. סרטה של אביעד, אם כן, בונה רמות שונות של מציאויות קולנועיות ומייצר דיס־אוריינטציה במרחב ובזמן הגורמים לתחושת בלבול בקרב הצופים והמערערים על עצם הרעיון של הראיה כמסמנת אמת. הסרט חושף אותנו ומסב את תשומת לבנו למגבלות הראייה והשמיעה שלנו, למגבלות הידע שלנו, בדומה לחוסר היכולת של קרבן הטראומה – ושלנו עצמנו כצופים־עדים – לראות, לשמוע, להבין ולשמע באופן ברור וישיר את המציאות המזעזעת של האונס.

בהמשך הסיקוונס, המצלמה לוכדת את מישל (מדריק אורי), עמית לעבודה של נירה, שנראה כצלילית כהה המגיחה מאחוריה וחוסמת את פתח הדלת – רמז לאיום גברי נוכח, תמידי ויומיומי האורב לאישה. בה בעת, דימוי זה גם מעלה באוב את זיכרון העבר הטראומטי של ההתקפות האלימות של "האנס המנומס", שתמיד הגיח ותקף את קרבנותיו

37 גם רג'ין־מיכל פרידמן שייכה, בעקבות ווקר, את סרטה של אביעד ואת הסרט התיעודי מתמורפוז (נטעלי בראון, 2006), העוסק באונס ובגילוי עריות, ל"קולנוע טראומה". פרידמן טוענת כי "בראון ואביעד מאמצות אסטרטגיות קולנועיות מתוחכמות המנסות לעקוב אחר הנוכחות החמקמקה של זיכרונות טראומטיים, התחיה המפתיעה שלהם דרך תחושות גופניות וחזותיות חדות המאופיינות בחוסר־לינאריות, סאונד א־סינכרוני, עריכה מהירה, וכדומה. אולם, המטרה העיקרית של שתי הבמאיות היא להועיד מחדש את החוויות ההרסניות, שמדווחות בראיונות של הנשים, מתחום הפרטי והמקרי אל החברתי והפוליטי". ראו: Régine-Mihal Friedman, "Invisible Metamorphoses", *Studies in Documentary Film*, 6, 3 (2014), p. 276

מאחור. הדימוי של גבר המגיח מאחורי אישה חוזר במהלך הסרט פעמים מספר. מישל מנסה לשוחח עם נירה על ענייני עבודה, אולם תשומת לבה ומבטה ממוקדים בדמותה של לילי, המופיעה על המסך. נירה מזהה דבר מוכר בלילי, פנים ומבט החוזרים מן העבר להווה. המסך שהדימוי של לילי מופיע עליו ממוקם בצד ימין של הפריים, נירה המביטה בה ממוקמת בצדו השמאלי, ובמרכז התמונה ניצב מישל. למרות שנירה ולילי רחוקות אחת מהשנייה בזמן ובמרחב, ולמרות שחוצצת ביניהן דמותו של הגבר, עיצוב המיזנסצנה הקולנועית מייצר את הרושם כי שתי הנשים מביטות אחת בשנייה. מבטיהן של שתי הנשים מצטלבים דרך תיווך מבט הבמאית עצמה, המתבוננת עליהן מבעד למצלמתה. אלו הן שלוש נשים החולקות עבר משותף וגורל של טראומת אונס, נשים המסתכלות אחת בשנייה באמצעות תיווך המבט של זולתה. בנוסף על כך, הדימוי המצולם של לילי, שעליה מביטות הן נירה והן אביעד, מופיע על מספר מסכי וידאו בחדר העריכה. המסכים המרצדים מהדהדים את הפיצול הדיסוציאטיבי הנפשי של הסובייקט הטראומטי, כמו גם את התיווך של החוויה הטראומטית של האונס הניבטת מבעד לנקודות מבט כפולות ומכופלות – שהן כולן, בסרט זה, נשיות.

אביעד, אם כן, מציעה בסרטה דרכים פמיניסטיות חדשות לייצוג נשים ועברן הטראומטי על ידי שינוי הצורה שבה נשים נראות ורואות אחת את השנייה. בשוט הבא, המסיים את סצנת הפתיחה, נירה עוזבת את מקום עבודתה ויוצאת לביתה בשעת לילה מאוחרת. גשם יורד. היא רצה ברחוב הריק והחשוך, כמו נמלטת מרודף בלתי נראה. ממרחק רב נשמעות סירנות של ניידות משטרה, שאמורות לשמור על בטחונה, אבל רחוקות ממנה היום כפי שהיו מרוחקות ממנה עשרים שנה קודם לכן, כאשר נאנסה.

הסצנה הבאה בסרט חוזרת במידה רבה על התמות ועל האלמנטים הצורניים שאפיינו את סיקוונס הפתיחה, אלא שהפעם נירה, לילי ואביעד נמצאות באותו מרחב זמן קולנועי. נירה מחליטה לפגוש את לילי פנים אל פנים והיא מצטרפת כמתרגמת של מישל – שאינו דובר עברית ומצויד במצלמה – אל הפעילות הפוליטית של אנשי השמאל במטע עצי הזית הפלסטיני בשטחים הכבושים. גם כאן חוזרת תנועת מצלמה תזזיתית כמו-תיעודית; תנועה כזאת הופיעה בסרט הווידאו שנירה צפתה בו בסצנה הקודמת. בעוד מישל מבקש לצלם את ההתרחשות הפוליטית במטע – התעמתות בין פעילי השמאל לבין חבורת מתנחלים המפריעים למסיק – המצלמה של אביעד מתמקדת גם בהתרחשות פוליטית אחרת, פרטית וסמויה יותר, הידועה רק לשלוש הנשים. נירה מביטה על לילי והמצלמה של אביעד מתעדת את מבטיהן. הפגישה בין הנשים מתרחשת על רקע אירוע אלים: ההתעמתות בין המוסקים, ולילי ביניהם, בין מתנחלים שמתפרעים ובין חיילי צה"ל. לילי, שמנסה לסייע לפלסטינים, מבקשת מאחד החיילים את עזרתו. הוא מסרב ואומר לחברו: "סדר לה איזה זיון, שתירגע". סרטה של אביעד משלב כיבוש פוליטי וכיבוש מיני, אך אינו משווה ביניהם באופן פשוט. תחת זאת, הסרט מראה שהן הטראומה של הפלסטינים תחת כיבוש הצבאי הישראלי והן הטראומה הנשית תחת הפטריארכליות אינן תוצאה של אירוע יחיד קיצוני בעבר – הגירוש של 1948 ("הנכבה") עבור פלסטינים וסקסיזם עבור נשים – אלא חוויות פצועות ומתמשכות של ברוטליות, השפלה והדרה שמתרחשות באופן שיגרתי ויומיומי. הסרט קושר בין שתי הטראומות וכך, מעבר למתן ביטוי ויזואלי ופוליטי לאלומות מינית

גברית כלפי נשים, שמוצגת בדרך כלל כפרטית וסודית, הוא אף חושף את הנורמליזציה של מציאויות דכאניות בישראל ומפריע את המשך קיומה.

בה בעת, ההתרחשות הפוליטית האלימה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, כמו גם האלימות המינית המילולית של החייל, מפעילים מחדש עבור נירה את הזיכרון של אירוע העבר, הטראומה של האונס. קאתי קארות' מתארת טראומה כך:

טראומה היא תמיד סיפור של פצע שזועק, שפונה אלינו בניסיון לספר לנו על מציאות או על אמת שאינה נגישה אחרת. אמת זו, בהופעתה המתאחרת ובפנייתה המעוכבת, אינה יכולה להיות קשורה למה שידוע, אלא גם למה שנותר לא־ידוע בפעולות ובשפה שלנו.<sup>38</sup>

כלומר, האיחור הטמפורלי של האירועים הטראומטיים הוא הנותן להם את כוחם ואת משמעותם. האלימות במטע מפעילה מחדש, בדיעבד ובפעולה מעוכבת, את הסצנה הטראומטית של האונס שהתרחשה אף היא בפרדס. האמת הטראומטית של האונס מופיעה שוב באופן מעוכב והיא מובנת בדיעבד גם על ידי הצופים, שנחשפים, בשלב מאוחר יותר בסרט, לשוט דוקומנטרי אותנטי של הפרדס שבו התרחשה אחת מתקיפותיו האלימות של "האנס המנומס". שוט ארכיוני זה צולם אף הוא במצלמת כתף קופצנית בסגנון תיעודי, באופן כמעט זהה לשוטים הבדיוניים בסצנה במטע הזיתים. אם כן, האמת של טראומת האונס מופיעה בסרט באיחור, תוך התעכבות זמנים, בתפר שבין הדוקומנטרי לפיקטיבי, הממשי והבדיוני, ובפער שנוצר בתיווך שבין המבטים הנשיים.

## טראומה אורבת

על פי העדויות והמסמכים האותנטיים המוצגים בסרט, "האנס המנומס" נהג לארוב לנשים ולהתנפל עליהן מאחור. הוא חנק אותן וגרר אותן בצווארן למקום שהכין מראש בפרדס או בחורשה. שם אנס אותן באכזריות במשך שעות ארוכות, כשהן מוטלות על בטןן ופיהן מלא חול. תחושת "האיום האורב והמגיח מאחור", המחנק, האלם והחרדה הקיומית עיצבה את זהותן וחייהן של גיבורות הסרט והשפעתה ניכרת בהן גם שנים ארוכות לאחר אירוע האונס. זיכרון הפצע שב ורודף את הפרוטגוניסטיות הלכודות בכפיית החזרה (repetition compulsion) של עברן הטראומטי. כשהן שבות מן הפעילות בשטחים, נירה פונה אל לילי ומנסה לעורר את זיכרונה מאירוע האונס ומפגישתן החטופה בתחנת המשטרה. אולם, לילי, המתקשה להתמודד עם פצעי העבר, מסרבת לשתף פעולה עם חקירתה החודרנית של נירה, שאומרת לה: "בכלל לא רואים עלייך", ומוסיפה "על מי בעצם רואים?". על אף סירובה של לילי לזכור, היא חוזרת, שוב ושוב, באופן כפוי, בלתי מודע ובלתי רצוני על הטראומה, אם על ידי כך שהיא שבה באופן אקטיבי לאתרים המהדהים את האלימות

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4

של העבר (המטע הפלסטיני) ואם על ידי הימנעות (היא הפכה למדריכת ספורט אירובי כדי להתחזק פיזית ולא לשוב למעמד הפסיבי של הקרבן). אפילו במפגש המיני המזדמן שהיא מקיימת עם גבר (מיקי לאון) מחוץ לנישואים – שאמור לסמל את תשוקתה לחזור לחיים נורמליים לאחר שנים רבות של זוגיות כושלת עם בעלה – היא נראית מסויגת, שכובה על המיטה עטופה בסדין הפרוש על כל גופה, בניגוד לגבר השוכב לצדה בעירום פרונטלי מלא. סצנה זו חותרת תחת הייצוג של גוף האישה כאובייקט תשוקה למבט הגברי המקובל בקולנוע הפופולרי ומציגה, במקום זאת, את הגוף הגברי כספקטקל מיני למבט הנשי. אבל, בנוסף על כך, היא גם מצביעה על הימנעותה הטראומטית של לילי מחשיפת גופה לגבר זר ומהיות נתונה לשליטת מבטו החודר. רעיון זה מודגש במיוחד בהמשך הסצנה, כאשר לילי קמה מהמיטה וניגשת למקלחת לשטוף את גופה; גבו הרחב של הגבר ממלא וחוסם את הפריים ואת דמותה של לילי הכלואה בין קירות המקלחון הצר והצפוף והממוסגרת בקלוז-אפ כשגבה מופנה למצלמה. גופה קפוץ ומתוח והיא נעה בחוסר נוחות בולט, מופתעת ומבוהלת מעט לנוכח הגבר המגיח מאחוריה כדי לסבן את גבה, באופן המעורר את הזיכרון הטראומטי שבו האנס שארב והתקיף אותה מאחור.



תמונה 2: "בכלל לא רואים עליך": נירה (יבגניה דודינה, שמאל) ולילי (רונית אלקבץ, ימין) נפגשות בפעם הראשונה בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

בדומה ללילי, גם נירה שרויה בהפגן (acting out) טראומטי במסגרתו היא חוזרת שוב ושוב, באופן בלתי מודע על העבר הקטסטרופלי, מבלי לזכור אותו.<sup>39</sup> אולם, בניגוד

39 דומיניק לה קפרה, בעקבות פרויד, מתאר את ה"הפגן" של הסובייקט שעבר טראומה כ"קשור בחזרה, אפילו בכפיית החזרה – כלומר בנטייה לחזור על משהו באופן כפייתי". על מנת להיחלץ מ"הפגן" טראומטי, לה קפרה מצביע על מושג ה"עיבוד" (working through), שבו "הכוונה להתמודדות עם הטראומה על כל פרטיה ולעיסוק ביקורתית בנטייה להפגין את העבר". דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג ויד ושם, 2006, עמ' 166–167.

לילי, הסימפטומים הפוסט-טראומטיים של נירה אינם מתבטאים בכפיית חזרה לאתרים פתוחים המעוררים את זיכרון העבר, אלא בעיקר בהצטמצמות ובהתכנסות מרחבית. כך למשל, כאשר היא מגיעה לפגוש את לילי במטע עצי הזית היא אומרת, "שנים שלא הייתי בטבע" – כלומר, כנראה, מאז התקפת האונס שהתרחשה בפרדס. למעשה, נירה נראית רוב הסרט ספונה בחדרי עריכה חשוכים, בשעות הלילה המאוחרות (היא חווה עירור יתר וסובלת מנדודי שינה). היא חשה חרדה ממקומות ציבוריים (נמלטת בחד ברחובות האפלים והריקים, חוצה את הכביש ועוברת למדרכה המקבילה כשהיא מבחינה בגבר לא מוכר ההולך מאחוריה, או חוששת לשבת בתחנת אוטובוס חשוכה כשאדם זר עומד לידה), וממעטת לצאת עם בתה הקטנה מדירתן המסוגרת והמסורגת. נירה מוכנה לחוות את "הטבע" רק על ידי קניית עציצים למרפסת. התכנסותה פנימה היא גם רגשית: היא נמנעת מכל סוג של קשר מיני עם גבר ("אצלי סקס זה רק כאב לב", היא מתוודה בפני לילי) ודוחה את חיזוריו הרומנטיים העקשניים של מישל. היא מגבילה ומצמצמת את חייה רק לעיסוקה המקצועי ולטיפול בבתה, שאתה היא מתנחמת כשהן שוכבות מחובקות יחד במיטה בתנוחת "כפיות". כמו לילי, היא חווה את תחושת הסכנה של גבר האורב ומגיח אחוריה. לפחות בארבע סצנות שונות בסרט, מישל – גבר צרפתי נעים הליכות ואלגנטי, שלכאורה אינו מאיים עליה באופן ממשי, אולי בדומה ל"אנס המנומס" – נראה ניצב או מופיע לפתע מאחורי נירה.



תמונה 3: מרחבים חסומים: לילי (רונית אלקבץ, שמאל) ונירה (יבגניה דודינה, ימין) יושבות בדירתה של נירה בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

באחת האפיזודות, המעוצבת ומבוימת באופן כמעט זהה לסצנת המקלחון של לילי, נירה עומדת במטבחון שבמקום עבודתה ומכינה לעצמה כוס תה. הסצנה מייצרת תחושה של מחנק ומצור הכולאת וסוגרת על נירה: המצלמה ניצבת במסדרון הצר המוביל



למטבחון הצפוף וקומפוזיצית הפריים לוכדת אותה בין הקירות ומשקופי דלת הכניסה. כאשר מישל עוקב אחריה ונכנס. נירה מבחינה בו בכניסתו למטבחון, אולם, כאשר הוא גוהר מעליה כדי לקחת לעצמו כוס, היא קופצת בבהלה ושופכת עליו בטעות מים רותחים. שתי הסצנות, של לילי במקלחון ושל נירה במטבחון, משקפות את דריכותן המתמדת של הגיבורות בעקבות מצבים לא צפויים המזכירים את אירוע האונס או קשורים אליו.

ניתן לקרוא סצנות אלה בשני רבדים: ביטוי סימפטומטי מתאחר של חוויית העבר הטראומטית של הגיבורות וגם תולדה של טראומה אורבת, יומיומית וכרונית, שחוות נשים במציאות חברתית פוצעת ומתמשכת בהווה, מציאות שיכולה לפלוש באופן פוטנציאלי לכל מקום וזמן. לכן, דריכותן של לילי ונירה יכולה להצביע דווקא על המודעות העצמית שלהן לגבי ביטחונן הנתון בסכנה מתמדת מעצם היותן נשים בחברה הנשלטת על ידי גברים. ביטוי נוסף לטראומה אורבת מסוג זה מופיע בסצנה אחרת לקראת סופו של הסרט: נירה ולילי מצלמות מסמכים משפטיים ודו"חות משטרה בארכיב בית המשפט המחוזי. השתיים עומדות מול מכונת הצילום, מתמהמהות מעט בקריאה ובעיון בתעודות, ואינן משיחות בתור ארוך של גברים, משתרך מאחוריהן ונע בחוסר מנוחה. הסצנה אינה מבטאת אלימות או תוקפנות מפורשת מצד הגברים, הנראים כצללים מטושטשים הניצבים מאחורי הגיבורות, אולם היא רומזת לנוכחות המופשטת, הסמויה והמתמדת של הפחד, שהוא בעל פוטנציאל טראומטי עבור נשים בחברה פטריארכלית. זוהי טראומה המייצרת, כפי שבראון כותבת, "אפקטים של דיכוי שאינם אלימים באופן גלוי לעין או מאיימים על השלמות הגופנית בכל רגע נתון, אבל הם אלימים לנפש ולרוח"<sup>40</sup>. כוחה של טראומה זו הוא באי נראותה, בהיעדר סכנה ממשית נראית לעין, אך כזו שמציבה איום שגרתי, נורמלי ומתמיד עבור הנשים בסרט.

יתרה מכך, הטראומה הנשית האורבת והמתמשכת מוצגת בסרט כחווייה פוצעת שחולקת נשים הנבדלות האחת מן השנייה במונחי גזע, לאום וגיל. כך ייצוג הסכסוך הישראלי-פלסטיני אינו משמש רק כדי להפעיל מחדש את סבל העבר של הגיבורות, אלא גם מקביל בין סבלן לסבל הנשים הפלסטיניות. הסרט יוצר הקבלה וזיקה בין הטראומה של נשים יהודיות-ישראליות, קרבנותיו של "האנס המנומס", שאותן תיארו חוקרי המשטרה ועיתוני התקופה וקטלגו אותן על פי המראה החיצוני שלהן ("נאות", "נאות במיוחד", "לא נאות"), לבין הטראומה של נשים פלסטיניות תחת הכיבוש, שחיילים ישראלים אילצו אותן, כפי שמספרת לילי באחת הסצנות, לעמוד במחסום סורדה שמצפון לרמאללה בשני תורים נפרדים – של "יפות" ושל "מכוערות". בנוסף על כך, זוהי גם טראומה כרונית החוצה דורות וגילאים. לדוגמה, באחת האפיזודות, דנה (סיון לוי), בתה הצעירה של לילי, חוזרת הביתה נסערת; היא שוטפת את פניה במים ומספרת לאמה על שלושה גברים שנעמדו מאחוריה בתור למכשיר הכספומט ברחוב אבן גבירול בתל אביב. אחד מהם התקרב ונצמד אליה והיא ביקשה שיתרחקו. כשסירבו, היא צרחה עד שנמלטו. גם במקרה זה, דבריה של הבת אינם רק מציתים מחדש באופן מעוכב את אירוע העבר הטראומטי של האם, אלא

40 Brown, הערה 22 לעיל, עמ' 107.

גם מצביעים על תופעות שגרתיות ונורמליות בהווה של אלימות גברית, שהן תוצר של קיום חברתי טראומטי יומיומי מתמשך, ולהן שותפות נשים השונות זו מזו.<sup>41</sup>

## הטראומה של קלוריןדה

בחיבורו מעבר לעקרון העונג, מתייחס פרויד לפואמה האפית ירושלים המשוחזרת (1575), שנכתבה על ידי משורר הרנסנס האיטלקי טורקוואטו טאסו (Torquato Tasso). פרויד מציע קריאה אלגורית של אחת האפיזודות כדוגמה לרעיון של כפיית החזרה. פרויד כותב:

טאסו באפוס הרומאנטי "ירושלים המשוחזרת" הביא את התיאור הפיזי הנוגע-ללב ביותר של גזירת גורל כזו. הגיבור טאנקרד הרג בלא יודעין את קלוריןדה אהובת-ליבו, כשנלחמה בו, לבושה בשריונו של אביר מחיל האויב. לאחר שנקברה הוא פורץ אל תוך יער-קסמים כבד-אימה, שהפיל פחדו על צבא הצלבנים. בחרבו הוא מבתק שם עץ גבוה, אך מפצעו של העץ זורם דם וקולה של קלוריןדה, שנשמטה הייתה אצורה באותו העץ, זועק ומקטרטג עליו ששוב חבל באהובתו.<sup>42</sup>

עבור פרויד, מעשיו של טאנקרד מראים כיצד ניצול הטראומה חוזר באופן בלתי מודע ובלתי רצוני על אירועים כואבים. קארות' מרחיבה את פרשנותו של פרויד לפואמה זו ומציגה באמצעותה מודל של נרטיב טראומטי: כאשר טאנקרד הרג את קלוריןדה הוא עשה זאת בלא יודעין. האירוע התרחש באופן פתאומי ובלתי צפוי; הקטסטרופה הייתה נגישה למודעות שלו רק לאחר שחזר עליה. טאנקרד שומע את קולה של קלוריןדה שמספרת לו מה עשה רק בפציעתה השנייה. אם כן, טראומה אינה יכולה להיות ממוקמת באירוע בודד או מקורי; המשמעות שלה שוכנת בדרך שהאירוע חוזר לרדוף את הניצול בפעולותיו החוזרות. עבור קארות', הסיפור של טאנקרד מייצג אפוא נרטיב של חוויה מושהה או מתאחרת. העובדה שאפקט המוות של קלוריןדה אינו נקלט במודעות שלו בזמן התרחשותו, אינה מצביעה על כך שטאנקרד נמלט מידע אודותיו, אלא על כך שנגזר עליו לחיות אותו בשנית. כפי שקארות' כותבת, "טראומה [...] מגיחה כשיחזור שלא בידעין של אירוע שלא ניתן בפשטות להשאיר מאחור".<sup>43</sup> קארות' מוסיפה ומדגישה, כי הפצע ש"מדבר" הוא הן של טאנקרד בתפקיד המעוול והן של קלוריןדה בתפקיד ה"אחר" שזועק. קולה של קלוריןדה "מעיד על אמת שטאנקרד עצמו אינו יכול לדעת במלואה",<sup>44</sup> וגם מסמן את

41 רעיון זה, לפיו טראומת האונס היא חוויה שנשים מזהויות ומרקעים מובחנים ונבדלים חולקות באופנים שונים, מתבטא לא רק ברמת הייצוג בסרט אלא גם באופני הקליטה שלו על ידי הקהל נשיים שונים. במאמר שנכתב לאחר הקרנתו של הסרט ברחבי העולם, אביעד מתארת את תגובותיהן המגוונות, הדומות והסותרות, של נשים צופות, השונות אחת מהשנייה במיקומן המעמדי, הגזעי, הדתי והלאומי. מיכל אביעד, "מילים שמדברות את הטאבו", אתר העוקץ, (23/4/13).

42 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג [1920]", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים אייזק, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 106.

43 Caruth, הערה 38 לעיל, עמ' 2.

44 שם, עמ' 3.

קולו של ה"אחר", המבקש מהמעוול שיהיה עד לטראומה שחולל בו. לכן, על פי קארות', ניתן לראות בקול של קלורידנה קול פנימי של טראנרד שמבין, באופן פרדוקסלי, בפעם הראשונה, את מה שעשה דרך מעשה החזרה; או קול המייצג את הרעיון שהטראומה של הסובייקט (טאנקרד) קשורה תמיד אל הטראומה של ה"אחר" (קלורידנה).

קריאה זו של קארות' לנרטיב הטראומטי של טאנקרד וקלורידנה רצופה בסתירות ובבלבול בין מעוול וקרוב, עד ומאזין.<sup>45</sup> אולם, מה שחשוב יותר לענייננו הוא התעלמותם של פרויד וקארות' מן ההיבטים המגדריים של הסיפור הטרגי.<sup>46</sup> למעשה, הטראומה בפואמה של טאסו מסומנת על ידי אלימות כלפי אישה שהגבר מבצע בלא בידועין. ההתחפשות או ההסוואה של האישה בשדה הקרב היא שמציתה את האלימות הגברית כלפיה. גם מעשה האלימות השני של הגבר משוחזר כאשר האישה מוסוּוּית. בכל פעם שהגבר חוזר על האלימות שלו, הוא יכול להאשים את האישה על שתעתעה בו והוליכה אותו שולל. הטלת האשמה של הגבר על האישה היא מאפיין ידוע בנרטיבים של אונס בפרט ושל אלימות גברית כלפי נשים בכלל.<sup>47</sup> בדומה, הסרט לא רואים עליך מראה כיצד חוקרי המשטרה בעבר ובהווה התייחסו לנשים שנאנסו כאילו הן אשמות בטראומה שלהן, או אפילו כאילו ביקשו את האונס ו"הזמינו" אותו. כך למשל, נירה צופה בסרט ארכיון, שם אחת מקרבנותיו של "האנס המנומס" מספרת על דבריו של פקח משטרה שראיין אותה: "ההתייחסות שלו, כאילו [אני] איזה נימפומנית שמחפשת איזה אונס, אחרת מה היה לי להסתובב בלילה?" כאשר נירה נפגשת עם השוטר שתחקר אותה לפני 20 שנה, הוא אומר לה: "אני זוכר אותך, היית יפה [...] את לא היית בתולה".

הן פרויד הן קארות' מייצרים, ברמות שונות, שיח טראומה המשתיק את הקול הנשי. בפרשנותו של פרויד, טאנקרד הוא הסובייקט של הטראומה ולא קלורידנה, למרות שזהו גופה שלה שנחבל בפעם הראשונה באופן פיזי ובפעם השנייה באופן סימבולי. עבורו, גוף האישה הוא רק האתר שעליו נרשמת החוויה הטראומטית של הסובייקט הגברי. במילים אחרות, הטראומה של הגבר מושלכת על הגוף הנשי הפצוע, וכך הגוף הנשי נעשה אלגוריה לסבל גברי. פרויד הופך את קלורידנה לדמות רטורית בלבד: היא מטפורה של העבר הקטסטרופלי ולא הסובייקט של העבר הטראומטי. קארות', בשונה מפרויד, רואה

45 ראו, למשל, את ביקורתה של רות לייס על פרשנותה של קארות' לפואמה של טאסו: Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago and London: Chicago University Press, 1999, pp. 292-297.

46 Amy Novak, "Gendering Trauma: Ariel נובק: אריאל לביקורת מעין זו, ראו את מאמרה של איימי נובק: *Critiques: Studies in Contemporary Fiction*, 48, 3 (Spring 2007), pp. 295-317. נובק מוסיפה גם ביקורת פוסט-קולוניאלית (באפוס של טאסו, קלורידנה היא נסיכה אפריקאית – הבת הלבנה של מלך נוצרי שחור ומלכת אתיופיה – וטאנקרד הוא צלבן מערבי לבן). ראו: Amy Novak, "Who Speaks? Who Listens? The Problem of Address in Two Nigerian Trauma Novels", *Studies in the Novel*, 40, 1/2 (Spring/Summer 2008), pp. 31-51.

47 בנושא זה, ראו: Wendy S. Hesford, "Reading Rape Stories: Material Rhetoric and Trauma Representation", *College English* 62 (November 1999), pp. 192-221.

בקלורינדה "אחרות של קול אנושי הזועק מתוך הפצע"<sup>48</sup> ומנסה להכיר בסובייקטיביות שלה, הנפרדת מהחוויה של טאנקרד. יחד עם זאת, קארות' טוענת כי קול זה מייצג את האמת שטאנקרד לא יכול היה לדעת במלואה, ובסופו של דבר, אף היא רואה באישה ייצוג של עבר לא-מודע של הגבר. אולם, טאנקרד הוא אינו קרבן הטראומה, אלא קלורינדה. והקול הבוקע והזועק מתוך הפצע אינו סימפטום לסבל של הגבר, אלא קולה של אישה שמעיד על הקטסטרופה שהיא חוותה.

סרטה של אביעד חושף באופן ביקורתי את שיח ההשתקה של הטראומה הנשית. לדוגמה, כאשר נירה מנסה לברר פרטים בתחנת המשטרה על מעצרו של "האנס המנומס", אומר לה אחד הפקידים: "בשביל מה לך? עברו כל כך הרבה שנים". בדומה, אמנון (גיל פרנק), בעלה של לילי, שאמנם עמד לצדה ותמך בה לאחר האונס, אומר לה בעקבות פגישתה עם נירה: "מה את עושה? למה את מעלה את זה? בשביל מה את צריכה את זה עכשיו?". אולם הסרט, בדומה לגיבורות שלו, מתעקש לספר את סיפורן, ומציע אופנים חדשים לייצוג הטראומה הנשית בין מבטים וקולות של נשים ודרכם. בתחילת הסרט, לילי אינה מעוניינת להתמודד עם הטראומה. בשונה ממנה, נירה מבקשת לזכור את אירוע האונס ולעבד אותו בדרכים שונות: באמצעות פגישותיה עם לילי; חזרתה לתחנת המשטרה שהגיעה אליה לדווח על התקיפה; חיפושיה אחר עדויות מהעבר; ועריכת סרטון המסיק שבו ראתה את לילי לראשונה מזה עשרים שנה. בעריכת הסרטון נירה מתעכבת על פניה של לילי, מקפידה את הדימוי ומתמקדת במיוחד, דרך פעולת ה"זום-אין" של שולחן העריכה, בעיניה של לילי ובמבטה. הקפאת התמונה מאפשרת לנירה להשהות את זרימת האירועים של הסרט ואת תחושת ההתהוות העכשווית שהוא מייצר (בקולנוע האירועים מתרחשים עבור הצופה בזמן הווה), וכך היא ממחיזה את העיכוב הטמפורלי שמאפיין את מבנה הקליטה של הטראומה. דרך מבטה של אישה אחרת, נירה מבקשת לחזור ולראות אמת טראומטית שלא יכלה לקלוט במלואה בזמן התרחשותה בעבר. בנוסף על כך, הקפאת הדימוי ופעולת ההתמקדות הוויזואלית במבט מסבה את תשומת הלב למדיום עצמו, למעשה הבימוי של אביעד. אביעד מבקשת, בדומה לנירה, להשתמש בקולנוע ובאסטרטגיות הייצוג המאפיינות אותו ובאמצעות עדויות חזותיות וקוליות, לחזור ולשחזר זיכרון היסטורי נשי אבוד.

רעיונות אלו מתבטאים במיוחד בשתי סצנות מרכזיות בסרט. באחת האפיזודות, נירה צופה בשתיקה בקלטת וידאו של כתבת טלוויזיה אותנטית משנות השבעים שמרואיינת בה אחת מקרבנותיו של "האנס המנומס". המצלמה בכתבה מסתירה את פניה של הנפגעת כדי לשמור על האנונימיות שלה, ומתמקדת רק בעיניה או בכפות ידיה, בשעה שהיא מספרת על האירוע האלים ועל היחס המתנשא והמזלזל של חוקרי המשטרה כאשר דיווחה על האונס. נירה, באמצעות התבוננותה בעולם הקולנועי המדומיין, ואביעד, באמצעות מצלמתה בעולם המציאותי החוץ-קולנועי, ממסגרות מחדש את המבט של קרבן האונס ומשתמשות בו כדי לעבד את הטראומה. החזרה אל העדות הדוקומנטרית המצולמת – שנושאת את רשמי העבר מעצם היותה סימן אינדקסיאלי – משחררת את המבט של הנפגעת, ודרכו נירה ואביעד, ואתן הצופה הנשית, יכולות לראות אותה מחדש ולהיות עדות לכאב שלה,

Caruth, הערה 38 לעיל, עמ' 3.

ואף לשוב אל הזיכרון הטראומטי שלהן עצמן, שלא הצליחו לדעת בזמן אמת. האמת הטראומטית של האונס אינה שוכנת במילים ובתוכן הדברים המקוטעים והחלקיים של הנפגעת המרואיינת – שלעולם לא יוכלו לשחזר באופן מלא את העבר – אלא בפערים בין העבר להווה, בין התיעודי לפיקטיבי, בין המציאותי למדומיין, פערים המונעים הבנה פשוטה של ידע ושל זיכרון. הסרט מתווך פערים אלה דרך מבטים של נשים המאפשרים גישה אל החוויה הטראומטית וראייה חדשה שלה.

בסצנה אחרת, הקול (ולא המבט) הוא האמצעי המרכזי שדרכו הנשים בסרט חוזרות ומשחזרות את החוויה הטראומטית. נירה מאתרת את אחת מקרבנות האונס ומראיינת אותה בבית קפה. היא מקליטה רק את קולה של הנפגעת, היושבת כשגבה מופנה לצופה, במצלמה דיגיטלית ביתית הממוקמת בגובה נמוך על השולחן ומצלמת את עובדי המטבח שפלג גופם העליון נותר מחוץ לפריים. עדותה המקוטעת ומלאת הפערים והשכחה של הנפגעת, כמו גם האסתטיקה הפרגמנטרית וכפילות המסגרות הקולנועיות בסצנה (המסגרת של הסרט שבתוכה נראית המסגרת של המצלמה הביתית), מסמנות את הניתוק והפיצול הדיסוציאטיבי האופייניים לחוויה טראומטית. הקול המוקלט של הדמות הנפגעת בעולם הפיקטיבי של הסרט הוא קולה האמתי והתיעודי של אביעד, הבמאית, שהיא נפגעת אונס בעצמה. הקול, לכן, כמו המבט התיעודי של הנפגעת בסצנה קודמת, הוא סימן אינדקסיאלי המקיים זיקה ישירה למציאות של הטראומה. בדומה לסיפורה של קלורינדה, שחזור העדות בקול, שחקקים בו עקבותיו של העבר הטראומטי, מאפשר לשחזר את העבר. דרכו הנשים בסרט (הדמויות, הבמאית, והצופות) יכולות לשמוע את הטראומה שלא הייתה נגישה להן בזמן התרחשותה ולהבינה. הידע על האירוע הטראומטי אינו נובע מתוכן העדות, אלא מהמתח הטמפורלי והאסתטי בין עבר להווה ובין תיעודי לפיקטיבי המתווכים דרך הקול המאפשר לנשים להאזין בצורה חדשה לעדות הטראומטית של זולתן ושלן עצמן. סרטה של אביעד משלב אפוא עדויות דוקומנטריות ופיקטיביות, דימויים וקולות הקשורים לעבר אך שונו במידה מסוימת, המצביעים על קושי אבל גם על צורך עז לזכור היסטוריה של טראומה נשית ולהבינה.

בסיום הסרט, שתי הגיבורות נוסעות אל ביתו של האנס ועוצרות את מכוניתן מול חלון ביתו. "בשביל מה בעצם באנו לכאן?", שואלת נירה את לילי. הן מסתכלות אחת בשנייה וצוחקות. נירה לוקחת את מצלמתה ויחד עמן אנו צופים בחלון הפתוח של בית האנס, חלון חשוך. הדימוי של החלון הפתוח מכפל את הפרדוקס הטראומטי המבנה את הפרובלמטיקה של ייצוג האונס בסרט: החלון הפתוח מזכיר את המטפורה המפורסמת של תיאורטיקן הקולנוע אנדרה באזין למסך הקולנוע "כחלון הפתוח לעולם", או אל המציאות.<sup>49</sup> נירה ולילי נוסעות אל ביתו של האנס כיוון שהן מבקשות להיות עדות שוב למציאות של הטראומה שחמקה מזיכרון, בדומה לתשוקתן לנסות ללכוד באמצעות המצלמה את עקבותיו של עברן הפצוע ולייצגו בשנית. אולם, בעת ובעונה אחת, החלון גם חוסם את הגישה למציאות באמצעות המסגרת שלו, המגבילה את הראייה והנראות, בדומה לפריים הקולנועי המבחין

Andre Bazin, *What Is Cinema?* Vol. II, trans. Hugh Gray, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1971, p. 10–11

בין המרחב הנראה לבלתי נראה. בהינתן פרדוקס זה, הסרט לא רואים עליך מבקש להציע אפשרויות ויזואליות חדשות להתבוננות, אפשרויות המאירות את הפערים בין הידוע והנסתר, הגלוי והסמוי, שרק באמצעותם ניתן לראות את האירוע הטראומטי ולייצגו.

## סיכום

קולנוע הנשים הישראלי המוקדם אָתגר את שוליות האישה ואת האחרות המובנית שלה בסרטים שבוימו על ידי גברים באמצעות כך שהסב את תשומת הלב לסוגיות ולחוויות של נשים. למרות זאת, נמנע הקולנוע המוקדם מעיסוק בהקשר החברתי והפוליטי של נשים שיוצגו על המסך. בשונה מכך, קולנוע הנשים הישראלי העכשווי מזהה קהילות נשים ממשיות ומובחנות, פונה אליהן ונותן קדימות לקבוצות חברתיות שוליות או מתהוות בפמיניזם המקומי לפי קטגוריות של הבדל אתני, גזעי, מיני, לאומי, מעמדי וגילאי. הוא דן בנושאים בוערים הנוגעים לחיי נשים בישראל, או בסוגיות שהודרו מסדר היום הציבורי, כמו טראומת אונס, שהובנתה להיות פרטית וסודית ולכן גם בלתי נראית. הסרט מדורת השבט הציג את טראומת האונס של האישה דרך מבט גברי וכסימפטום למשבר לאומי גברי וככלי לתיקונו; בשונה ממנו, הסרט הפמיניסטי לא רואים עליך חושף את האלימות הגברית כטראומה "אורבת", נמשכת וסדרתית, שנחווית על ידי נשים ישראליות ופלסטיניות. הסרט משתמש בשפה קולנועית פוסט-טראומטית חתרנית המשלבת צורות פיקטיביות ודוקומנטריות. שפה זו מאפשרת לצופה הזדהות אמפטית עם הסבל הנשי. הסרט מתנגד לשכפול קודים פטריארכליים מקובלים של התבוננות באישה ובטראומה שלה, מאתגר אותם ומציע דרכים חדשות לייצוג כאב נשי מפרספקטיבה פמיניסטית; הוא מבקש לנכס מחדש את המבט, להביט אחרת ובעיניים חדשות כאקט של הישרדות לנוכח קיום חברתי נשי בצל טראומה מתמשכת.

בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש  
אוניברסיטת תל אביב

# טעויות בשמש: קריאה בדרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש

איחי חרל"פ

## מבוא: אפקט חרבת חזנה

מסלול הקריירה של [רם] לוי הוא [...] בכואה להשתלשלות העגומה של תולדות מחלקת הדרמה של הטלוויזיה הישראלית (אורנה שוורץ ואמיר רותם).<sup>1</sup>

בשנת 1981 שודרה ב"טלוויזיה הישראלית", לימים "הערוץ הראשון", דרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש. הדרמה התבססה על סיפור קצר בשם זהה לאדם ברוך.<sup>2</sup> ביים אותה רם לוי, אחד הבמאים הבולטים של הערוץ הציבורי, ולימים, זוכה פרס ישראל לתקשורת. בשונה מן הדרמה שביים לוי ארבע שנים קודם לכן, חרבת חזנה, ומן הדרמה שיביים חמש שנים מאוחר יותר, לחם, אשר הפכו להיות הדרמות הידועות ביותר של לוי ונכנסו לקנון היצירה הישראלית,<sup>3</sup> אינדיאני בשמש שקעה במובנים רבים בתהומות השכחה ונותרה מוכרת לידועות ויודעי ח"ן בלבד. כמובן שאין זו הדרמה היחידה של הטלוויזיה הישראלית או של לוי שלא נכנסה לקנון היצירה הטלוויזיונית (או הקולנועית), כי חוקרי וחוקרות קולנוע נוטים להתייחס ליצירתו במחקר הקולנוע שלהם). אולם, כפי שאראה במאמר זה, נראה כי אינדיאני בשמש איננה רק עומדת כרונולוגית בין חרבת חזנה ללחם, אלא נושאת בחובה תמות מרכזיות המופיעות בשתי הדרמות החשובות הללו, בדגש על הקונפליקט הלאומי (חרבת חזנה) והקונפליקט המעמדי-אתני (לחם) ואף מציעה פירוק של אותן תמות והרכבה מחדש שלהן. מטרתו של מאמר זה, אם כך, היא לחזור לדרמה אינדיאני בשמש ולהצביע על שני הנדבכים בה: האחד, זהו טקסט מורכב ועשיר, הדורש התייחסות מעמיקה (וההכרה בו ככזה תאפשר, אולי, להפכו באיחור לטקסט קנוני). האחר, זהו טקסט פורץ דרך, המציע שאלות ותשובות מורכבות הנוגעות לזהויות אתניות, לאומיות ומגדריות בחברה הישראלית.

1 אורנה שוורץ ואמיר רותם, "הישרדות", סרטים 2, 1986, עמ' 10.

2 אדם ברוך, "אינדיאני בשמש", הוא היה גיבור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 21-24.

3 אורי קליין, "לא על לחם לבדו". עכבר העיר (30/7/2009).

את הניסיון להבין את הדרמה אינדיאני בשמש יש להתחיל בחרבת חזעה, הדרמה הטלוויזיונית האחרונה שביים לוי לפני אינדיאני בשמש. חרבת חזעה מציגה באופן ריאליסטי, ולעיתים אף באופן יבש – או בניסוחו של ג'אד נאמן, "ללא כחל ושרק [...] בביצוע קר ושקול" – את עקירת הפלסטינים ואת גירושם מכפרם בידי חיילי צה"ל בשנת 1948. הסרט, כמו הסיפור שהסרט מתבסס עליו, "סיפור חרבת חזעה" לס' יזהר,<sup>5</sup> מסופר מנקודת מבטו של חייל ישראלי בשם מיכה (שמגלם דליק וולניץ') והוא מציג את הייסורים שלו (לצד שיתוף הפעולה המלא שלו, כמו חיילים "יורים ובוכים" אחרים בתרבות הישראלית) בעקבות ביצוע פקודת הגירוש.<sup>6</sup> העיבוד הטלוויזיוני, כפי שמדגישה יעל מונק, מעמיד את מיכה בעמדה של משקיף מהצד, חסר יכולת השפעה על האירועים הלא מוסריים המתרחשים לידו ובשמו, בניגוד חריף לדימוי החייל הישראלי היוזם והמשתתף במעשים הרואיים ומוסריים.<sup>7</sup> הדרמה, טוענת מונק במקום אחר, הטילה "ספק בצדקת הדרך של הצבא באותן שנים ואולי גם בפרויקט הלאומי כולו".<sup>8</sup> בעיני חוקרי וחוקרות קולנוע וטלוויזיה היא נקודת ציון מרכזית בתולדות הקולנוע בישראל, בהיותה ה"ניסיון הראשון לייצוג ביקורתי יחסית של הסכסוך [הישראלי-פלסטיני]"<sup>9</sup>, וה"סרט הפותח" של "מחזור סרטים עלילתיים" המציגים גם את הזווית של הפלסטינים לסכסוך,<sup>10</sup> סרטים שכונו בשמות שונים כמו "הגל הפלסטיני",<sup>11</sup> "קולנוע הזר והחריג"<sup>12</sup> ו"סרטי הסכסוך".<sup>13</sup>

על אף הטענה ששידור הדרמה חרבת חזעה היה אות הפתיחה לגל של סרטים פוליטיים, יש לזכור שעצם השידור של הדרמה בטלוויזיה, והתגובות לשידור זה, הובילו להיעלמות כמעט מוחלטת של הסכסוך הישראלי-פלסטיני מהדרמה הישראלית בטלוויזיה. רבות נכתב

- 4 ג'אד נאמן, "אנתולוגיה קצרה: ייצוגי הסכסוך בקולנוע הישראלי", יחזקאל רחמים ודניאל בר-טל (עורכים), רק על הסכסוך לדבר ידעתי: סוציולוגיה לקונפליקט בחברה הישראלית-יהודית, תל אביב: מכון וולטר ליבך לחינוך לדו-קיום יהודי-ערבי, אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 48.
- 5 ס' יזהר, "סיפור חרבת חזעה", ארבעה סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 41-111.
- 6 "יורים ובוכים" הוא מונח ביקורתי שעלה בעקבות התכנים שהעלתה החוברת שיח לוחמים והוא מצביע על "יפי נפש מתייסרים המלקים את מצפונם על האכזריות הנגזרת ממעשה הלחימה". אלון גן, "חשופים בצריח ושיח לוחמים כצירי זהות מתפצלים", ישראל 13 (2008), עמ' 278.
- 7 Yael Munk, "From National Heroes to Post-national Witnesses: a Reconstruction of the Israeli soldiers' Cinematic Narrative as Witnesses of History", Ranen Omer-Sherman and Rachel S. Harris (eds.), *Narrative of Dissent: War and Narrative in Israeli Society and Culture*. Detroit: Wayne State University Press, 2012, p. 306
- 8 יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 40.
- 9 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2005, עמ' 236 [ההערה שלי. א"ח].
- 10 נאמן, הערה 4 לעיל, עמ' 48.
- 11 שוחט, הערה 9 לעיל, עמ' 234-266.
- 12 נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993, עמ' 175-285.
- 13 נאמן, הערה 4 לעיל.



על התגובות הקשות לשידור חרבת חזעה,<sup>14</sup> כאשר אחת התגובות הבוטות והקשות היתה ביקורתו של יוסף (טומי) לפיד אשר טען כך:

אילו בראש מחלקת ההסברה של פת"ח ניצב גאון – לא יכול להמציא כדבר הזה. אילו את התעמולה הערבית ניהל גבלס – לא יכול היה להצליח יותר. אילו בטלוויזיה שלנו ישב גיס חמישי – לא יכול היה לעשות שירות טוב יותר למדינה.<sup>15</sup>

התקפותיו של לפיד קיבלו משנה תוקף, כאשר זה התמנה כעבור שנה ליושב ראש רשות השידור. תפיסתו השפיעה באופן מהותי על אופייה של הטלוויזיה בכלל, ועל אופייה של הדרמה בפרט, או כפי שניבא יעוד לבנון בתחילת הקדנציה של לפיד:

למרות הסכם השלום עם מצרים רואה לפיד את ישראל כאומה הנתונה עדיין במצב של מלחמה. לדעתו, במצב של מלחמה אין צורך לעזור לאויב [...] את הכתבה על הריסת בית המחבל בכפר סילוואן ודאי לא היה מאשר לשידור כפי שהוצגה. לדעתי יעמיד לפיד את מניעת ה"סילוואנים" בראש סדר העדיפויות שלו.<sup>16</sup>

ואכן, נבואתו של לבנון התגשמה. לפחות על פי תפיסתו של השמאל הציוני בישראל ושל חלק מהיוצרים, ותקופתו של לפיד נתפסה כתקופה שהקונצנזוס היה העיקרון המנחה של השידורים. כך סיכם את שנות כהונתו של לפיד (1979–1984) משה צימרמן:

עידן יוסף לפיד כמנכ"ל רשות השידור, שהחל ב-1979, מצליח אט אט לתת אותותיו. הנושאים הפרובוקטיביים נעלמים מהמרקע, וגם אם מועלה נושא בעל פוטנציאל לעורר מחלוקת, הוא מנוטרל [באמצעים שונים] [...] כך נמנעים במאים אלה (ובאמצעותם הטלוויזיה כולה) ממחלוקות מיותרות, ולכאורה נוצר שקט תעשייתי.<sup>17</sup>

את האווירה הזאת, שיוצרים ויוצרות חוששים להביע בה עמדות ביקורתיות, מעלה רם לוי בראיונות שונים עמו. כך, לדוגמה, בריאיון בשנת 1986 הוא מתאר:

רציתי לעשות סרט על פרשת כפר קאסם. טענתי שיש בפרשה הזאת, שמלאו לה 20 שנה, עניין ציבורי רב. לארדווקא במובן השלילי, שהרי האנשים המעורבים נשפטו והמדינה חשפה בפומבי מעשה מאוד מביש. פניתי ללפיד, הוא סירב אפילו להיפגש איתי.<sup>18</sup>

14 ראו: אניטה שפירא, "חרבת חזעה – זיכרון ושכחה", סדן 5 (2002), עמ' 45–97; Tasha G. Oren, *Demon in the Box: Jews, Arabs, Politics, and Culture in the Making of Israeli Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 156–191.

15 מצוטט אצל שפירא, שם, עמ' 81.

16 יעוד לבנון, "לפיד המהפך", קולנוע: עיתון ישראלי לקולנוע וטלוויזיה 4 (1979), עמ' 2–3.

17 משה צימרמן, חזר במצלמה: עיונים בקולנוע ישראל. תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 98–99.

18 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

ובריאיון מאוחר יותר, כאשר הוא דן בתקופתו של אורי פורת כמנכ"ל רשות השידור, הוא מספר:

אורי פורת היה מנכ"ל רשות השידור והוא כתב קודם לכן ביקורת חריפה על חרבת חזעה אני לא ידעתי לאן אני הולך ומה הסיכויים שלי לעשות משהו בכלל. כשכירים בטלוויזיה כולנו הרגשנו – לא רק אני – שעומדים להעיף אותנו [...] אז הרגשתי את ההרגשה של שלמה אלמליח [גיבור הסרט לחם] לקראת סוף הסרט, כשהוא שם את השמיכה על הראש ואמור כאילו "שהעולם יקפוץ לי". ואז העולם קופץ לו והוא מת. אני לא מתתי, עשיתי סרט, אבל המחשבה הזאת היתה המחשבה שלי.<sup>19</sup>

מתוך אווירה זו מתבררת טענתם של שוורץ ורותם לפיה "מאז חרבת חזעה הנושא היהודי-ערבי הוא 'יוק' מבחינתו של רם לוי [...] וכשרם לוי יודע שהדרמה שהוא עושה היא – במקרה הטוב – יחידה בשנה, הנטייה הטבעית היא 'ללכת על בטוח', בלי נסיגות חריגים מידי".<sup>20</sup> והם אף מוסיפים אמירה כללית יותר כי "מאז המהפך השלטוני בישראל, ב-1977, אין סרטים תיעודיים פוליטיים בטלוויזיה הישראלית, כשם שגם אין כמעט דרמות מקוריות".<sup>21</sup> דברים דומים טוען רוגל אלפר בסדרת הטלוויזיה שלו אתם שם בבית כאשר הוא אומר כי "אחרי השידור של חרבת חזעה הטלוויזיה הישראלית מעולם לא חזרה להיות כשהייתה", ורם לוי מוסיף באותו הפרק כי "מחלקת הדרמה במידה רבה מאוד מתה. בטח שלא נגעה יותר בנושא היהודי-ערבי".<sup>22</sup>

אולם דבריהם של החוקרים והחוקרות השונים, כמו דבריו של לוי בעצמו, אינם מדויקים לגמרי, לפחות בנוגע ליצירתו של לוי, אשר באחד מהראיונות עמו הוא טוען שמכיוון שעמדתו הפוליטית היא מבחינתו "עמדה קיומית", הוא למד "להכניס דברים בדלת האחורית".<sup>23</sup> אחת הדוגמאות ל"הכנסה של דברים בדלת האחורית" הייתה דרמת הטלוויזיה של לוי משחקים בחורף. הדרמה עוסקת באופן מפורש במושבה יהודית תחת שלטון בריטי אכזר, אולם שידורה בשנת פרוץ האינתיפאדה הראשונה והצגת היהודים בדרמה באופן ביקורתי – מספקים תחושה שהיצירה מנסה להגיד כאן דבר מה על כיבוש אחר.<sup>24</sup> זאת ועוד, נורית גרץ וגל חרמוני טוענים, בעקבות קריאה אינטר-טקסטואלית עם חרבת חזעה, כי על אף העיסוק הגלוי שלה בשלטון המנדט בארץ בשנת 1946, הדרמה מציעה למעשה התקה לאירועי 1948, ובראשם גירוש הפלסטינים מכפריהם.<sup>25</sup>

19 זהבה כספי, שמוליק דובדבני, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, רון לסרי, מירי פלד, מיכל פלס-אלמגור, אורי רוזנברג ועירית רונן. "התמונה שלא צולמה היא לעיתים התמונה החזקה ביותר בסרט": ראיון עם רם לוי, מכאן יג (2013), עמ' 224.

20 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

21 שם, שם.

22 רוגל אלפר ועמי אמיר, אתם שם בבית, ערוץ 8, HOT, 2012, פרק 4.

23 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

24 רם לוי, משחקים בחורף, הטלוויזיה הישראלית, 1987.

25 נורית גרץ וגל חרמוני, "בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוך: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים", מכאן 13 (2013), עמ' 153.

אם כך, יש להבין את הדרמה אינדיאני בשמש כתוצר של המתח המובנה בין רצונם של היוצרים, ובראשם רם לוי, לבקר את המציאות הישראלית, ומעל לכול את הכיבוש, לבין הרצון להמשיך ולפעול בתוך מערכת שאיננה סובלנית דיה, ואף מתנגדת באופן פעיל לביקורת על מדיניות הכיבוש. מתוך הבנה של מצב עניינים זה, אציע במאמר לקרוא את אינדיאני בשמש דרך "הדלת האחורית", או בניסוח אחר, ב"קריאה חשדנית". קריאה חשדנית<sup>26</sup> נוטה לערער על המשמעות המתגלה על פני השטח של הטקסט, רואה בה "עיוות" ואפילו "טעות", וכך חושפת אמת עמוקה יותר, העומדת בבסיס הטקסט.

## המעויות של אינדיאני בשמש

לאופר: אינדיאני [...] יודע למה קוראים לך אינדיאני אתה יודע?

אינדיאני: קולומבוס. [...]

לאופר: נכון, קולומבוס. רצה הודי, מצא אמריקה. טעות. גם אתה טעות כנגדו. אתה לא אינדיאני. אם היית אינדיאני, היית בורח.

דיאלוג זה מתנהל לקראת סוף אינדיאני בשמש בין חייל בלונדיני-אשכנזי בשם לאופר [דורון נשר], לחייל ממוצא הודי, המכונה לאורך רוב הסרט "האינדיאני" [חיים גרפי]. לאורך הסרט מלווה לאופר את האינדיאני מבית המעצר בבסיס צבאי (הוא נעצר לאחר שהיכה באכזריות חייל אחר שלעג לו על מוצאו) לבית הכלא הצבאי. תפקידו היחיד הוא לשמור עליו, בזמן שחייל אחר, אטיאס [משה איבגי], נוהג ברכב הצבאי. את הטענה שהוא "טעות" מטיח לאופר באינדיאני לאחר שהאחרון סירב לברוח למרות שהראשון אפשר לו, ואף דחק בו, לעשות כן.

לאופר איננו טוען כי המעשה של האינדיאני הוא טעות, אלא שהוא עצמו טעות. אולי בדומה למתן הכינוי "אינדיאנים" (הודים) לילידים שפגש קולומבוס על היבשת החדשה, שנבע מטעות; אולי כי היצירה כולה, הנקראת על שם האינדיאני, בנויה על אוסף טעויות והטעויות שיש לפענח, או לקרוא ב"קריאה חשדנית".

חשוב להבהיר כי ה"טעויות" שאצביע עליהן במאמר אינן טעויות בימוי, עריכה או תסריט, היכולות לגרום לדרמה טלוויזיונית להיות לא טובה (טענה שאכן עלתה נגד אינדיאני בשמש, כפי שאציג בהמשך), אלא "טעויות" מהותיות יותר, אשר מקורן הוא בנפש, והן מצביעות דווקא על אמת עמוקה. טעויות, אשר בעקבות פרויד, ניתן לראותן גם ככשלים:

במעשה כשל [parapraxis] אני מתכוון לאירועים המתרחשים אצל אנשים נורמליים ובריאים [...] ביצוע טעות כשאנו יודעים כי טעות בידינו [...] מעשי הכשל הם תופעות פיזיות מפותחות ולעולם תהיינה להם כוונה ומשמעות. הם משרתים מטרות ברורות, שבשל מצב פסיכולוגי נתון אינם יכולים להתבטא בכל צורה אחרת. מצבים אלו,

26 תומאס אלסטר ובויעז חגי, זיכרון טראומה ופנטזיה, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 238.

ככלל, מערכים קונפליקט נפשי שאינם מאפשר לכוונה הנסתרת למצוא ביטוי ישיר, ולפיכך הוא מפנה אותה לערוצים עקיפים.<sup>27</sup>

ניתן להצביע לפחות על שלוש "נפשות" הנתונות ב"קונפליקט נפשי" בעת יצירת אינדיאני בשמש. הראשונה, נפשו של יוצר הדרמה, שעל פי השיח המקובל בקולנוע הוא הבמאי, או האוטר,<sup>28</sup> רם לוי. כפי שראינו, מצא לוי עצמו במצב רגיש ופגיע בתקופה שהדרמה הופקה בה. השנייה, נפשה הפצועה של הטלוויזיה הישראלית בכלל, ושל הדרמה הטלוויזיונית בפרט, אשר בעקבות הטרומה שחוותה עם שידור הדרמה חרבת חזעה הוציאה תחת ידה סרט גדוש בטעויות. השלישית, נפשה של האומה הישראלית, אשר הדרמה מופקת בה והיא קהל היעד. כפרפרזה על דבריו של זיגפריד קראקוור על הקולנוע, מדובר בטקסט המשקף את המצב הפסיכולוגי של האומה, את השכבות העמוקות של המנטליות הקולקטיבית שלה, כאשר הוא מרמז (אך לא מראה באופן ישיר) על התליכים נפשיים מוסתרים – ויותר מכך, על הרצון להדחיק אותם.<sup>29</sup>

אם כך, נפשו של היוצר מתערבבת לה עם נפשה של האומה ועם נפשו של המדיום, מה שמוביל לסרט גדוש ב"טעויות", כשלים או מה שמכנה תומס אלסטר, בעקבות פרויד, פרפקסיס (פעולת כשל):

כאשר אופן של ייצוג תיעודי או "ריאליסטי" – המעניק לנו את האשליה שאנו עדים למצב עניינים "אובייקטיבי" הנובע מעמדת ידע משוערת – מכיל טשטוש, הצללה או "שארית", שבעטיים השקיפות הזאת מופרעת באמצעות ידע־נגדי המבוסס על השלכה ולא על המובן מאליו.<sup>30</sup>

במילים אחרות, ניתוח פרפקטי מתבקש כאשר טקסט שבו דימויים היוצרים תחושה של ייצוג מציאות אובייקטיבית, כולל סתירות וטעויות המעמידות את הפרשנות הריאליסטית בסימן שאלה, וכמו משקפות מציאות נפשית־סובייקטיבית.

על מנת לחדד את הפער בין קריאה ריאליסטית לקריאה פרפקטית, כדאי לבחון תחילה הבנה ריאליסטית של הסרט, כפי שמציע ניצן בן שאול. במאמרו טוען בן שאול כי אינדיאני

27 מצוטט אצל תומאס אלסטר, "הפואטיקה והפוליטיקה של הפרפקסיס", מאנגלית: מריאנה בר. סנדרה מאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון־מעוס וליאת שטיינר־לבני (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013, עמ' 414–415.

28 המונח "אוטר", שמשמשים בו בכתיבה התיאורטית על קולנוע, מקורו במלה הצרפתית *auteur*, שמשמעותה המקורית היא סופר (*author*, באנגלית). מסוף שנות החמישים החלו להשתמש במונח זה על מנת לתאר במאי קולנוע המצליחים להביע את אישיותם באמצעות היצירה הקולנועית שלהם. השיח הטלוויזיוני על אודות תפקיד האוטר שונה מהשיח הקולנועי בכך שהוא מתמקד דווקא בתסריטאי/ת ורואה בו/ה אחראי/ת על היצירה. רם לוי קיבל מעמד של אוטר לא בגלל התסריטים, שלעיתים השתתף בכתיבתם, אלא בגלל היותו הבמאי של הדרמות.

29 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947, pp. 6–7

30 אלסטר, הערה 27 לעיל, עמ' 417 [ההדגשה שלי, א"ח].

בשמש הוא חלק מקורפוס סרטים הבוחן את המתחים העדתיים בקולנוע הישראלי, ומוצגת בו "האיבה הבין עדתית, הרצון להינתק [ו]חוסר המוצא שברצון זה", והוא ממשיך וכותב:

הרעיון של הסרט הוא שיש להפריד בין מזרחים לאשכנזים בשל מתחים גזעיים ושוונות תרבותיות. רעיון זה מועבר דרך רעיון נוסף, לפיו גברים בעלי אופי חזק מגדירים את עצמם מתוך עימות ולומדים להעריך איש את אורח חייו של רעהו. רעיון זה מאפיין גיבורים של מערבונים, המאוזכרים בשם הסרט, אינדיאני בשמש, ומתבטא ביחסי השנאה-אהבה שבין לאופר האמיץ [...] לבין הפרא האציל כהה העור [...] מעניינים יותר המועקה והאיום שהסרט מעביר באמצעות פרישתו המרחבית. שני המרחבים שבהם מתרחש הסרט (מחנה צבאי נידח ועיירת פיתוח נידחת) מסוגרים, מכודדים, ומתחת לפני שטח שקטים רוחשת בהם אלימות עצורה המתפרצת מדי פעם (בדומה לאופיו של ההודי השתקן).<sup>31</sup>

צודק בן שאול שיש בדרמה אינדיאני בשמש מן המועקה, אולם הכפפת הסרט לנרטיב שבן שאול מתאר במאמרו, נרטיב המדגיש שינויים בייצוגי מזרחים בקולנוע הישראלי (על אף שאינדיאני בשמש היא דרמת טלוויזיה),<sup>32</sup> מוביל אותו עצמו למספר "טעויות". המרכזית שבהן היא טענתו שהדרמה מתרחשת במרחב של עיירת פיתוח, שלמעשה איננה מופיעה בדרמה כלל, ובמקומה מופיע מושב עובדים חקלאי.<sup>33</sup>

אם מדובר בעיירת פיתוח ואם מדובר במושב עובדים, ה"טעויות" של בן שאול, או ליתר דיוק הקריאה הלא-חדשנית שלו, מובילה אותו לראות במערכת היחסים שבין לאופר והאינדיאני מערכת יחסים בין "גברים בעלי אופי חזק" וסינקדוכה למערכת יחסים בין מזרחים ואשכנזים. אך קריאה של הסרט דרך הטעויות, הכשלים או הפרפרקסיס, מגלה שתי אמותות שהסרט מטשטש; הראשונה, הדרמה, יותר מאשר משקפת מערכת יחסים בין מזרחים לאשכנזים, מפרקת קטגוריות תרבותיות. בראשן, האופוזיציות הבינרית "הודי-ערבי" ו"אשכנזי-מזרחי". הדרמה אף נוגעת דרך פירוק זה במערכת יחסים אחרת המושתקת לאורך שנות השמונים בדרמה הישראלית בטלוויזיה – מערכת היחסים בין היהודים-ישראלים לבין הפלסטינים. האמת השנייה היא שמערכת היחסים בין האינדיאני ללאופר איננה מערכת יחסים בין "גברים בעלי אופי חזק" – מבחינת התוכן, הסגנון והמבנה הנרטיבי – אלא מערכת יחסים בעלת ממדים קוויריים, המפרקת אף היא קטגוריות תרבותיות. על אף הקשר ההדוק בין האמתות, מאמר זה ייבחן כל אחת מהן בנפרד.

31 ניצן בן שאול, "מתחים בין עדתיות ללאום וביטויים בייצוג המרחב בקולנוע הישראלי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל 14 (2008), עמ' 160–161 [ההדגשות שלי, א"ח].

32 כותרת המאמר של בן שאול מבטיחה דיון ב"קולנוע הישראלי". למרות זאת הוא מנתח במאמרו גם דרמות טלוויזיה, תוך שהוא מתעלם מהמדיום שהן מופקות בו ומשודרות בו, ומההיסטוריה של מדיום זה. כאשר הוא מכנה את דרמות הטלוויזיה "סרטים" הוא מקשר אותן להיסטוריה אחרת, ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי – שאמנם קשורה להיסטוריה הטלוויזיונית, אך כפי שהצגתי היא שונה ממנה – לעתים באופן משמעותי.

33 אולי ראה בן שאול לנגד עיניו את עיירת הפיתוח המככבת בדרמה אחרת של רם לוי, לחם.

## מעויות בדיהוי

הדרמה אינדיאני בשמש מבוססת כאמור על סיפורו של אדם ברוך "אינדיאני בשמש", אולם היא מציעה לו פרשנות חופשית ורחבה למדי. הסיפור הקצר, ארבעה עמודים וחצי אורכו, מציע בבסיסו סיפור על חייל המלווה חייל ממוצא הודי לכלא, ואף מספק לסרט מספר אירועים ודיאלוגים מרכזיים. השינויים, ולו הקטנים שבהם, שמכניסה האדפטציה לסיפור ולדיאלוגים, משנים את משמעות הדרמה באופן מהותי. כך, לדוגמה, לקראת סוף הסיפור מתאר המספר־הגיבור של אינדיאני בשמש את הדיאלוג הבא בינו לבין האינדיאני: "אמרתי לו, יכול להיות שבכלל לא צריך לקחת אתכם לצבא, מספיק חודש אימונים, שייתנו לכם נשק ותישארו כאן [במושב]. והוא אמר, עכשיו אתה מדבר".<sup>34</sup> כאשר נכנס הדיאלוג לדרמה הטלוויזיונית, הוא מופיע כמעט מלה במלה כמו בסיפור, אך בתוספת מלה אחת משמעותית, "אוטונומיה". לאופר אומר: "בכלל לא צריך לקחת אתכם לצבא, מספיק חודש־חודשיים אימונים, תקבלו רובים, תשמרו על עצמכם, תקבלו אוטונומיה".

מהיכן הופיעה המלה "אוטונומיה" בטקסט העוסק ביחסים בין אשכנזים למזרחים? הרי המלה אוטונומיה מובילה בשנת 1981, שנת שידור הדרמה, לעולם אסוציאטיבי אחר – להסכם השלום עם מצרים, בו הבטיחה ישראל לספק אוטונומיה לפלסטינים.<sup>35</sup> נראה כי הסרט רומז כי את ההפרדה המובטחת בהסכם השלום עם קהיר בין הישראלים־יהודים לבין הפלסטינים יש לעשות גם בין האשכנזים למזרחים,<sup>36</sup> או לפחות בין הישראלים ליהודים ההודים. ניתן לראות בדברים מטפורה וקריאה לתת למזרחים "אוטונומיה תרבותית", אחרי שהתרבות האירופאית מחקה־כמעט את התרבות של יהדות מדינות ערב. אם במטפורות עסקינן, הרי לאלו יש נטייה להרחיק את הטקסט ממשמעותו המילולית, או כפי שחוקר הטלוויזיה ג'ון פיסק מציון, הן מאפשרות לטקסט הטלוויזיוני להרחיב את המשמעות שבו ולהיות פוליטמי, דהיינו רב משמעי.<sup>37</sup> במילים אחרות, גם אם אראה בדבריו של לאופר מטפורה המתארת את היחסים הרצויים בין מזרחים ואשכנזים בישראל, המשמעות המילולית של המונח, הקשורה למערכת היחסים בין הישראלים לפלסטינים, אינה נעלמת.

34 ברוך, הערה 2 לעיל, עמ' 24.

35 David Newman and Ghazi Falah, "Bridging the Gap: Palestinian and Israeli Discourses on Autonomy and Statehood," *Transactions of the Institute of British Geographers* 22, 1 (1997), p. 115

36 דברים ברוך זו מבטאת ויקי שירן – אחת הפעילות המרכזיות, אם לא הדמות הנשית המרכזית, של תנועות המחאה החברתיות שקמו בשנות השבעים ושל השיח המזרחי שצמח בסוף שנות התשעים – בכנס שנערך בשנת 1999 בנושא "נקודות מבט מזרחיות של חברה ותרבות בישראל". היא ביקשה מהנוכחים לנקוט בביטוי "הסכסוך המזרחי־אשכנזי" כפרפרזה ברורה ל"סכסוך הישראלי־פלסטיני". ויקי שירן, "המזרחיות: גם השנה תהיה שנה שחונה", גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי־האלר (עורכים), קולות מזרחים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלית, ירושלים: מסדה, 2005, עמ' 95.

37 ג'ון פיסק, "טלוויזיה: פוליטמיות ופופולאריות", דן כספי (עורך), תקשורת המונים – מקראה. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995, עמ' 183.

זאת ועוד, "אוטונומיה" אינה המטפורה היחידה המקשרת בין אינדיאני בשמש לבין הסכסוך הישראלי-פלסטיני. כפי שטוען בן שאול, אינדיאני בשמש מתיקה את המתח העדתי למחוזות המערבון על מנת לחדד את המתח הגברי בין הדמויות. אולם אין זו הפעם הראשונה שהיצירה האודיו-ויזואלית הישראלית משתמשת במערבון כמטפורה, או ליתר דיוק כמטונימיה לסיפור הישראלי-ציוני; הקולנוע והטלוויזיה הישראליים ידעו "מערבונים" רבים. כפי שנורית גרץ מראה במחקרה, הקולנוע הלאומי-ציוני השתמש בקונבנציות של מערבונים על מנת לחדד את המיתוס של "מעטים מול רבים" בכך שהוא "פרש את מלחמתם של המתיישבים היהודים בשממה הפראית ובנציגיה (הערבים) במתכונת המאבקים של מתיישבי המערבון בטבע הפראי ובנציגיו (רועי הבקר, האינדיאנים)".<sup>38</sup> לדברי אלה שוחט, הפלסטינים, שלחמו בחלוצים, נדמו בתרבות הישראלית לאינדיאנים שלחמו במתיישבים. המזרחים, בהמשך האנלוגיה לתרבות האמריקנית, נתפסו בשיח הציוני כ"שחורים", רעיון שהתחזק לאחר שראשי המאבק המזרחי בתחילת שנות השבעים אימצו את הכינוי "הפנתרים השחורים".<sup>39</sup>

קשה לראות ביהודי ממוצא הודי הנקרא "אינדיאני" סינקדוכה למזרחים (כפי שמציע בן-שאול); סביר יותר לראות באינדיאני מטונימיה לאינדיאנים המקומיים, הפלסטינים. אולי אין זה מקרי שברגע שלאופר מטיח באינדיאני שהוא טעות הוא גם מציין לראשונה את שמו, בנג'ו, כאשר הוא מנסה להסיר את המסכות שהדמות והדרמה עוטות.

אולם נראה שלא רק האינדיאני הוא "טעות", או שמא הטעיה, היוצרת "טשטוש, הצללה או שארית",<sup>40</sup> ובמעבר בין הסיפור לדרמה הטלוויזיונית נעשו "טעויות" והטעויות נוספות. כך, לדוגמה, בזמן שרוב הדרמה מתרחשת במכונית הנוסעת צפונה, בנסיעה היוצרת מתח בין שלושה גברים, עלילת הסיפור "אינדיאני בשמש" מתרחשת באוטובוס מאסף הנוסע לכיוון חדרה.<sup>41</sup> את המעבר מאוטובוס למכונית ניתן לנמק בשיקולי תקציב, שכן צילום במכונית זול יותר מצילום באוטובוס. עם זאת נראה שהמעבר למכונית, שנוהג בה אדם שלישי, נעשה מטעמים דרמטיים; כך גם שילב לוי דמות נוספת (דליה) בדרמה חרבת חזנה. לוי הסביר זאת ביום עיון שנערך לכבודו במסגרת כנס פיקציה באוניברסיטת תל אביב:

סימן השאלה השני הוא – "למה דליה?". ביחידה הלוחמת בסיפור חיזעה של יזהר אין נשים. בסרט יש. אחת. אלוטנטית. שמה דליה. היא מחדרה. והיקף החזה שלה לא

38 גרץ, הערה 12 לעיל, עמ' 70-71 [ההדגשה שלי, א"ח]. בשלב מאוחר יותר "המערבון שב והופיע" ב"קולנוע הזר והחריג" שהחל לצמוח בסוף שנות השבעים. אולם הפעם שימש המערבון לא על מנת להצדיק את המעשה הציוני, אלא על מנת לבקר אותו (שם, עמ' 209). גרץ מתמקדת בקולנוע ודיונה מסתיימת בסוף שנות השמונים, אך גם הטלוויזיה ידעה "מערבונים". למשל: הדרמה הבודדת הקרב על תל חי (עודד רסקין, 1999, ערוץ 2), שסיפור הקרב על תל חי הוצג בה במתכונת של מערבון; סדרת הטלוויזיה תמרות עשן (עודד דוידוף ונח סטולמן, 2009-2011, HOT 3) התכתבה אף היא עם הסוגה. ראו: ניב שטנדל, "תמרות עשן 2: תנו לי תנו לי מסתורין", עכבר העיר (12/10/11).

39 אלה שוחט, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 326.

40 אלססר, הערה 27 לעיל, עמ' 417.

41 ברוך, הערה 2 לעיל, עמ' 21.

ברור. מה היא עושה כאן? [...] היא נמצאת בסרט מטעמים מבניים. סיפורו של יזהר כולו תיאור מופלא אבל העלילה שלו, חד-כיוונית. היחידה נכנסת לכפר, לא נתקלת בהתנגדות. מבצעת את המשימה וזהו. את האלחוטנית דליה [...] נטלנו מסיפור אחר של יזהר – "שיירה של חצות". עלילת המשנה בסרט, זו שדליה נמצאת במרכזה, נועדה להוסיף נדבך לעלילה המרכזית. לחזק את מוטיב האינאונות של מיכה. הוא משתוקק לדליה, משתגע להתחיל איתה. אבל נכשל טוטאלית בכל ניסיון כזה.<sup>42</sup>

את הסיפור "אינדיאני בשמש" כתב אדם ברוך, אך נראה כי בדומה לדליה, גם המכוננית המופיעה בדרמה אינדיאני בשמש הגיחה מסיפור של יזהר; הכוונה היא לסיפור "השבוי", שנדפס באותו קובץ סיפורים עם "סיפור חירבת חזעה".<sup>43</sup> "השבוי" מתאר את סיפורו של חייל ישראלי במלחמת 1948 המוביל שבוי פלסטיני למעצר, ואת המחשבות וההיסוסים שלו בנוגע למשימה זו. לקראת סוף הסיפור החייל שוקל לאפשר לשבוי לברוח, או בלשונו:

הנה כאן נעצור את הג'יפ, על יד הוואדי, נוריד את האיש, נפקח עיניו, נפנהו אל ההרים, נצביע היישר ונדבר אליו: לך הביתה בן אדם [...] עתה נוטל האיש רגליו ואץ לו הביתה [...] למה לא? מי מעכב? פשוט, הגון, אנושי. קום איפוא ועצור את הנהג.<sup>44</sup>

אמנם לאופר אינו "פוקח את עיניו" של האינדיאני, אך הוא פותח את אזיקו וקורא לו לברוח; על אף שהאינדיאני מסרב להצעה, לאופר מממש בכך את הפנטזיה של גיבור סיפורו של יזהר.

כך מכניסה אינדיאני בשמש "בדלת האחורית", בידועין או שלא בידועין, את מה שאסור לדבר עליו בדרמה הישראלית של שנות השמונים, או במונחיו של פרויד בדינו על מעשה הכשל, אינדיאני בשמש מבטאת ב"ערוצים עקיפים" את מה שלא ניתן למצוא לו "ביטוי ישיר".<sup>45</sup> בייצוג העקיף שהסרט המציא ובשורת הטעויות שלו, כפרפרזה לדברים שכותבים אלסטר וחגין על הקולנוע האמריקני:

הוא חושף את הטראומה מבלי להעלימה אך גם מבלי להתעלם מההיבט הטראומתי המיוחד לה – מכך שמדובר במה שעדיין לא הסתיים, במה שעדיין אי אפשר לספר אותו בצורת נרטיב לינארי רגיל, מה שעדיין לא עובר אופן שלם.<sup>46</sup>

מכאן שדווקא ה"טעויות" של אינדיאני בשמש חושפות את האמת על הכיבוש ואת האמת על ההדחקה של הזהות הישראלית, או את האמת של שלוש ישויות: הראשונה, הבמאי,

42 רם לוי, "חירבת חזעה", הרצאה שנישאה במסגרת כנס פיקציה 5, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב, 2015, 3-4 בפברואר.

43 ס. יזהר, "השבוי", ארבעה סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 89-108. אני מודה ליעל שנקר על שהסבה את תשומת לבי לדמיון בין הסיפור לס' יזהר לדרמה אינדיאני בשמש.

44 שם, עמ' 105.

45 אלסטר, הערה 27 לעיל, עמ' 415.

46 אלסטר וחגין, הערה 26 לעיל, עמ' 242.



שעבורו העיסוק בסכסוך הישראלי-פלסטיני היא "עמדה קיומית", אך נאסר עליו לעסוק בכך לאחר שידור הדרמה חרבת חזעה. השנייה, הטלוויזיה הישראלית, אשר בניגוד לאחיה המוערך יותר, הקולנוע, נאסר עליה לעסוק ישירות בסכסוך הישראלי-פלסטיני, ולכן היא יכולה להעלות את הדברים רק בדרכים עקיפות. השלישית והאחרונה, האומה בכללה, ססירה להכיר בתחילת שנות השמונים, ומסרבת להכיר עד ימים אלו, בעוול שנעשה לפלסטינים הן במלחמת 1948 הן באלימות הנכפית עליהם מדי יום ביומו בשטחים; אלימות שכולנו (היהודים הישראלים) יודעים על קיומה ושותפים לה, אך מעדיפים שלא לדעת; מציאות אשר, בניסוחם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר, מוכנסת כל הזמן לסוגריים, נשכחת, מוכחשת, "אולי כדי לא להשתגע מגודל הטירוף, מעוצמת הרוע, מהאחריות והאשמה על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו".<sup>47</sup>

על אף הנאמר לעיל, אין בדברים אלו כדי לפסול לחלוטין את הקריאה לפיה אינדיאני בשמש הוא טקסט העוסק במתח העדתי ושהאינדיאני מסמל את היהודים שעלו מארצות ערב ומארצות המזרח – אשר קיבלו את הכותרת "מזרחים". טקסט פוליסימי, למרות הפתיחות שהוא מציע, אינו מבטל קריאה אחת כאשר קריאה אחרת עולה במקומה, אלא מאפשר לקריאות השונות להתקיים זו בסמוך לזו.

זאת ועוד: קריאה אינטרטקסטואלית של אינדיאני בשמש לא דרך חרבת חזעה, אלא דרך הדרמה הקנונית שתבוא אחריה, לחם (כפי שעושה ניצן בן שאול), תחדד את העיסוק שלה בפער העדתי, ואף תצביע על פתרון דומה ובלתי אפשרי ששתי הדרמות מציעות, "פתרון המבוסס על הפרדה עדתית-גזעית".<sup>48</sup>

שלישית, ההבנה שהאינדיאני מייצג בו זמנית הן את המזרחי (סינקדוכה) הן את הערבי או הפלסטיני (מטונימיה) מובילה לאחת מהנחות היסוד המרכזיות של המחקר הפוסטקולוניאלי בישראל. המחקר, שהחל לפרוח בשנות התשעים, רואה בקטגוריה "מזרחי" קטגוריה אידיאולוגית מומצאת שאפשרה לאידיאולוגיה הציונית לנתק את היהודים-הערבים מהתרבות הערבית שלהם (שנחשבה תרבות נחותה וגם תרבות האויב) ובו בזמן לחבר אותם לזהות הלאומית הישראלית.<sup>49</sup> במילים אחרות, בעוד השיח הציוני ניסה לכונן זהות "מזרחית" יציבה וזהות ערבית יציבה – זהויות שהיו חלק ממערכת סְטִיטית של "מהותנות סינכרונית"<sup>50</sup> והועמדו, כל אחת בתורה, כאופוזיציה בינרית מול הזהות היהודית-אשכנזית – אינדיאני בשמש מציעה זהות שניתן לקרוא אותה באופנים שונים במערכות משמעות

47 אלסטר אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 33.

48 בן שאול, הערה 31 לעיל, עמ' 159.

49 ראו, לדוגמה: חנן חבר ויהודה שנהב, "יהודים ערבים: גלגולו של מונח", זמן יהודי מלא, 2008. <http://zmanpedia.com/index.php>; יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואנתיות. תל אביב: עם עובד, 2003; שוחט, הערה 39 לעיל.

50 הומי באבא, "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי", מאנגלית: עדי אופיר, תיאוריה וביקורת 5 (1995), עמ' 149.

שונוות. טשטוש הזהות של "האינדיאני", כשהוא נע בין "המזרחי" ל"ערבי", מאפשר את קיומו של "המרחב השלישי" או של הזהות ההיברידית, בניסוחו של הומי באבא.<sup>51</sup> כך טשטוש הזהות מספק קטגוריית זהות פוליטית שמתנגדת לשיח הציוני-אשכנזי ומאפשרת קיום מורכב יותר במרחב המקומי. מכאן, ניתן לטעון, שכפי שחברת חזונה הקדימה בעשור את צמיחת ההיסטוריונים החדשים,<sup>52</sup> כך אינדיאני בשמש הקדים במספר שנים את עלייתו של מה שמכונה השיח (או הנרטיב) המזרחי החדש.<sup>53</sup>

המבט של לאופר על האינדיאני הוא מבט אוריינטליסטי מובהק. לאופר מייחס לו תכונות הקשורות לזהותו "המזרחית" (היהודית-מזרחית או הערבית), כמו חוסר רציונליות (מקשר אותה לאמונה הדתית שלו) והיפר-מיניות (משוחח עמו על יחסי המין שהוא מקיים עם אשתו).<sup>54</sup> אולם חוסר האפשרות למקם את האינדיאני בקטגוריה יציבה אינו מאפשר ללאופר, נציג ההגמוניה היהודית-אשכנזית, להתייחס לנתין שלו בתור "מציאות קבועה, שהינה בעת ובעונה אחת מציאותו של 'אחר' אבל גם מציאות ניתנת למבט וידיעה".<sup>55</sup> אם אין "ידיעה" של הנתין, אם לא ניתן לקבע אותו במקום אחד, אזי קשה גם לראות בו טיפוס נחות בהתבסס על המוצא הגזעי שלו.<sup>56</sup>

אחת הסצנות המבליטות את הניסיון של לאופר למקם את האינדיאני בקטגוריה מובחנת, המאפשרת להביט בו וללמוד עליו, מתרחשת ליד בית הכנסת במושב העובדים שהאינדיאני גר בו. כשהשניים עוצרים ליד בית הכנסת, שואל לאופר את האינדיאני בחצי חיוך: "הולך להגיד שלום לספר תורה, מה? כנס, למה לא?". האינדיאני משיב לו בכעס, "אתה חושב שאני עם קדמון, אה?". "אינדיאני כנס, אתה יודע שאני לא אספר לאף אחד", עונה לו לאופר. הוא משיב, "אם אני אינדיאני, אני בורח".

אם האינדיאני מייצג את "המזרחי", אין זה מקרי שלאופר מניח על האינדיאני שהוא "עם קדמון", דהיינו דתי. זוהי אחת התכונות המרכזיות שהשיח הציוני ייחס למזרחים. מאפיין זה נועד להבליט את התכונה המבדילה בינם לבין הערבים (הלא-יהודים), או בניסוח של יהודה שנהב "המזרחי צריך להיות גם דתי וגם לאומי על מנת להיפטר מערביותו".<sup>57</sup> אולם

Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York and London: Routledge, 1994 51  
Judd Ne'eman, "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid", Charles Berlin (ed.), 52  
*Documenting Israel*, Cambridge: Harvard College Library, 1995, p. 129

53 ראו, לדוגמה: גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלים, תל אביב: מסדה, 2005; חנן חבר, יהודה שנהב, ופנינה מוצפי-הלר (עורכים), מזרחיים בישראל: עיון ביקורתי מחודש. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002; אריה קיזל, הנרטיב המזרחי החדש, תל אביב: רסלינג, 2014.

54 בספרו מראה רז יוסף כיצד השיח הציוני (ובייחוד הקולנוע הישראלי) מסמן ערבים ומזרחים כאחד כ"אחר מיני" או "היפר-מיני", "המקיים יותר יחסי מין מהאשכנזים וגם 'עושה את זה' טוב יותר". רז יוסף, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 111.

55 באבא, הערה 50 לעיל, עמ' 149.

56 שם, עמ' 148.

57 שנהב, הערה 49 לעיל, עמ' 44.

הניסיון של לאופר לראות באינדיאני דתי קשור גם לניסיון שלו לראות בעצמו (הדתי לשעבר) חילוני – תכונה חשובה ליהודי החדש שברח מהדתיות "הנשית" שאפיינה את היהודי הגלותי. שנהב מוסיף, כשהוא דן במבט האוריינטליסטי של השליחים הציוניים (והאשכנזים) במדינות ערב, כי "חיפוש התשוקה הדתית אצל היהודים הערבים" נבע משלושה צרכים: למחוק את הזהות הערבית של אותם יהודים, להגדיר שהם ציונים, ולחדד את ההבדל בינם לבין השליחים הציונים-אשכנזים.<sup>58</sup> אולם מתברר שהאינדיאני לא באמת דתי (הוא ניצל את הסיטואציה כדי להתחמק מלאופר), ודווקא מלאופר מבקשים להשתתף בטקס דתי – והוא מסרב בחוסר נוחות. במילים אחרות, חוסר יכולתו של לאופר להגדיר, לתחם או לדעת את האינדיאני, מובילה גם למצב שזהותו שלו – יהודי אשכנזי וחילוני – מתחילה להיטשטש. בין היתר, הדבר מוביל למערכת היחסים המורכבת בינו לבין האינדיאני, מערכת יחסים שארחיב עליה בחלק הבא.

## טעויות ביחסים

אילו ניתן ל"אינדיאני בשמש" קצת קצב, היה זה סרט ממש [...]. לא כל יום אפשר לומר זאת על מכמני ה"אמנות" שהטלוויזיה מקרינה. ביצירה, בלי מירכאות, היו אווירה, עלילה ורעיון, מלווים בסמלים ורמזים בעלי משמעות עמוקה – לא קיטש [...]. השחקנים רובם ככולם הגישו משחק ראוי לשמו, לא עוויות ותנועות מוגזמות נוסח פסבדו-סטאניסלאבסקי. לורק קוצרו הסצינות של הנסיעה הממושכת במכונית, ההתחלה המייגעת במקצת והאינטרמצו בבית האינדיאני, היה זה סרט טוב מכל הבחינות.<sup>59</sup>

ביקורת הטלוויזיה של טדי פרויס, שהתפרסמה בעיתון דבר בשבוע ששודרה דרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש, משבחת אלמנטים רבים בדרמה, תגובה נדירה מאוד ביחס הביקורת לדרמה הישראלית בטלוויזיה. אולם פרויס מבקר את הסרט בנקודה מרכזית – האטיות שלו. ואכן, במובנים רבים נראה שלמרות אורכו של הסרט, כשעה, הוא איננו כולל אירועים רבים; השתיקות שבו, והסצנות שמצולמות בהן פיסות נוף (אם מופיעים בהן אנשים, אם לא), מרובות למדי. במבט ראשון נראה כי הסרט אינו מצליח למלא הקרנה בת שעה בעלילה שלמה ורציפה, דבר מובן כאשר אנו נזכרים כי הסיפור שהעלילה נלקחה ממנו אורכו ארבעה עמודים וחצי בלבד, ואף הוא אינו מכיל אירועים רבים.<sup>60</sup>

דעתו של פרויס כי קיצור הדרמה, או לחלופין החלפת הסצנות הממושכות בסצנות "קצביות", היו מיטיבים עמה ועושים חסד עם הצופים והצופות, שנויה במחלוקת.

58 שנהב, הערה 49 לעיל, עמ' 112.

59 טדי פרויס, "טלוויזיה", דבר (15/1/1981), עמ' 12.

60 בעשור האחרון אני מבקש מסטודנטים וסטודנטיות שלי לצפות בדרמה אינדיאני בשמש. זהו חלק מחובות הקורס העוסק בטלוויזיה ישראלית. תחושה זו שמתאר פרויס חוזרת לעתים קרובות גם בתגובות של הסטודנטיות והסטודנטים לדרמה, כאשר הם מתלוננים שהיא אטית מדי ושלא מתרחש בה דבר.

אולם פרויס צודק בכך שהקצב של הסרט אָטי למדי. מלבד כמה אירועים שיוצרים התרחשות ברורה או מובילים את העלילה (כגון: האירוע המחולל השולח את שלושת הגברים למסע, המרדף של לאופר אחרי האינדיאני לאחר שהוא חושב שהאחרון ברח לו; האירוע של ספק מכות ספק התגוששות בין לאופר והאינדיאני לקראת סוף הסרט), הסרט כולל סצנות רבות שלא מתרחש בהן דבר, והאָטיות משתלטת על הסצנה. אולם אָטיות זו, אבקש לטעון, איננה סרח עודף לדרמה זו, אלא אחת התכונות המכוננות, המגדירות אותה.

תחילה, יש לקשור בין האָטיות של הדרמה לבין הבנה פרפרקטית של הסרט, ולראות בה "טעות" נוספת או כשל החושף אמת פנימית. כפי שמראה תומס אלססר, כאשר הקולנוע הגרמני ניסה להתמודד עם טראומות העבר, לעתים קרובות הוא עשה כן באמצעות "קולנוע אָטי", או בניסוחו:

הקולנוע (הגרמני) לא זו בלבד שהחל לחשוף עקבות שנותרו מעבר מודחק וקבור [...] ולעסוק בנושאים בוהים [...] הוא גם החל לשקף, כמו גם לחזק, תחושה של השעיית זמן כללית יותר, כאילו נגזר על העבר המסוים הזה להיות הווה נצחי, ולעולם לא לבצע את המעבר מזיכרון להיסטוריה.<sup>61</sup>

מכאן שדרך האָטיות מבטאת הדרמה את החוויה שאינה יכולה לבטא בגלוי, חוויית הכיבוש (מנקודת מבטו של הישראלי-יהודי, יש לזכור). חוויה זו אינה עבר נשכח ותו לא, אלא הווה מתמשך שסופו אינו נראה באופק (לא בזמן יצירת הדרמה ולא בזמן כתיבת מאמר זה).

זאת ועוד, נראה כי לא רק הסרט "אָטי", אלא כך גם הגיבור שלו, לאופר. לאופר מציע, כמו מיכה גיבור הדרמה חרבת חזנה, אלטרנטיבה מעניינת לדמות החייל הישראלי. בזמן שהנהג הצבאי, אטיאס, ממחר לבצע את המשימה, למסור את האינדיאני לכלא הצבאי, כדי שיספיק לצפות במשחק כדורגל בערב, נראה לאופר כמי שזמנו בידו. הוא מוכן לעצור במושב של האינדיאני על מנת שייפרד מבני משפחתו; הוא מוכן לשבת במטבח ביתו של האינדיאני ולאחר מכן להסתובב במושב חסר מעש, בזמן שהאינדיאני שוכב עם אשתו בביתם. באופן כללי, למרות המטרה הברורה שמפקדו הגדיר לו, אין הוא רואה בה שליחות חשובה שיש לקיימה, ונראה שהוא נהנה מהעיכובים במסע. כאשר נדמה כי המטרה עומדת להיות מושגת (אם כי בעיכוב ניכר), מבקש לאופר מאטיאס לעצור את הרכב על מנת להשתין, וכאשר הוא עומד לבדו עם האינדיאני מחוץ לרכב הוא משדל אותו לברוח. כאמור, האינדיאני מסרב. בסוף הדרמה, האינדיאני בורח מבית הכלא, לאחר שלאופר מסר אותו (ובכך הצליח, כביכול, במשימתו). אז לאופר פורץ בצחוק עז, וצחוקו אינו פוסק גם כאשר הוא חוזר לבסיס והמפקד שלו מתחקר אותו, תחקיר שלאופר מזוכה בו.

61 אלססר, הערה 27 לעיל, עמ' 408 [ההדגשה שלי, א"ח].

גברים משוטטים, חסרי מעש או מטרה היו ידועים בתרבות ובקולנוע הישראליים שנים מספר טרם עלתה אינדיאני בשמש לשידור. הקולנוע האישי הישראלי, הידוע גם בכינויו של יהודה (ג'אד) נאמן – "הרגישות החדשה", אוכלס בלא מעט גיבורים שכאלה. "בניגוד לקולנוע הציוני, שהעמיד במרכזו גיבורים פעילים, חדורי מוטיבציה והרואים (חלוצים או לוחמים)", הציב במרכזו "קולנוע הרגישות החדשה", לדבריו של אריאל שוויצר "בטלנים רומנטיים" אשר "העבירו את זמנם בשוטטות ברחובות העיר או בבתי הקפה שלה".<sup>62</sup> שוויצר מוסיף וכותב כי "יש לפרש את אלמנט השוטטות כחתרני ביחס לערכים ציוניים כמו דת העבודה [והעמדה] של מערכת ערכים חדשה שבמרכזה הרעיון שנאמן מכנה: 'הזכות לעצלות'.<sup>63</sup> אולם בזמן שגיבורי הרגישות החדשה היו "עצלנים" ברחובות תל אביב, לאופר מתעצל בצבא דווקא. רעיון זה, על פי דליה רביקוביץ, אשר בתקופת שידור הדרמה הייתה מבקרת הטלוויזיה של עיתון מעריב, חתרני ואנרכי. בביקורת מלאת תשבחות על הדרמה היא כותבת:

רק לעיתים רחוקות מפנקת אותנו הטלביזיה בסרטים כה מעולים מהפקה עצמית כמו אינדיאני בשמש [...] הסיטואציה הכללית של בטלה וחוסר יעילות היתה דומה במשהו לסרטי הווי צבאי אמריקאי מן התקופה שלפני מלחמת העולם [...] איש מן החיילים השותפים להתרחשות, לאופר, האינדיאני והנהג אטיאס, לא נראה כאיש צבא מאיזו שהיא בחינה [...] ליצור סרט שכל מגמתו היא תאוה לאנרכיה, לניפוץ מסגרות ולסיפוק נהנתנות אישית או סתם הלכי נפש לא מוגדרים דווקא במסגרת צבאית הוא רעיון מבריק, גם משום שהתאוה לאנרכיה לא פחות מאשר היפוכה היא יסוד רב כוח באמנות, וגם משום שהניגוד בין מדדיו של לאופר ובין מה שנראה כ"אדישות" היה ניגוד דרמטי מרתק.<sup>64</sup>

באופן לא מקרי, טדי פרויס מתלונן על הקצב של הסרט, ואילו דליה רביקוביץ מתענגת על הקצב שלו ועל "ניפוץ המסגרות" ו"התאוה לאנרכיה" שהוא מציע, לתפיסתה. שירתה של דליה רביקוביץ עצמה נתפסה כ"פורעת סדר, מערערת וחתרנית",<sup>65</sup> בעיקר בכל הקשור לסמכות הגברית, ולאופוזיציות הבינריות המגדריות, והיצירה שלה מציעה "מרחב שלישי" של "הצטלבויות שבו כל הסימנים התרבותיים הקבועים מתערערים";<sup>66</sup> תכונות, כפי שראינו למעלה, שניתן לייחס גם לדרמה אינדיאני בשמש.

62 אריאל שוויצר, הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים, תל אביב: בבל, 2003, עמ' 144.

63 שם, עמ' 45. אינדיאני בשמש חורג מסרטי הרגישות החדשה לא רק בהחזירו את גיבוריו לנופים ה"ציוניים" (המחנה הצבאי ונופי הארץ), אלא גם בהכנסת האלמנט שהיה מבחינת "היעדר מובנה" בסרטים אלו – זהותם של יהודים "מזרחים", אשר נעלמו "בצורה כמעט מוחלטת" מסרטים אלו, בעלי הצביון האירופאי המובהק (שם, עמ' 145).

64 דליה רביקוביץ, "התאוה לאנרכיה", מעריב (16/1/1981), עמ' 23 [ההדגשה שלי, א"ח].

65 מיכאל גלזמן, "להאציל אלגנטיות לסבל: על מקומה של דליה רביקוביץ בשירת דור המדינה", מחקר ירושלים בספרות עברית כ"ב (2008), עמ' 133.

66 שם, עמ' 150.

ואכן, הקצב "האטי" של הסרט עלול לפגוע ברעיון הציוני וגם בגבריות של גיבוריו ובראשם לאופר, הזוכה מעצם מעמדו – גבר אשכנזי – בעמדה של גבריות הגמונית. על מנת לחדד טענה זו כדאי לפנות לכתיבתו של ג'ון פסק על אודות הנרטיב הטלוויזיוני. פסק טוען שהתפיסה המגדרית המקובלת מגדירה את זהותם של הגברים מתוך מסורות והישגים ואת זהותן של הנשים מתוך מערכות יחסים עם א־נשים אחרים. על כן נרטיבים טלוויזיוניים "גבריים", כמו סדרת צוות לעניין,<sup>67</sup> נוטים לפתח קו עלילה מרכזי בודד בעל מטרה ברורה, ונרטיבים נשיים נוטים להתמקד בא־נשים ובמערכות יחסים מתמשכות כמו, לדוגמה, אופרת הסבון.<sup>68</sup> ה"בעיה", ממשיך פסק, שקרבה בין גברים עלולה להוביל לאינטימיות, שהיא מצדה מהווה איום על אופיו ההומו־חברתי (וההטרסקסואלי) של הקשר. הצבת מטרה אשר למענה הגברים "מתקרבים" זה לזה, הופכת את הקרבה ממטרה לאמצעי. כך הצורך להישען על גברים אחרים נותר בעינו, אך הוא מוחצן למען המטרה המשותפת. הצדקת האינטימיות על ידי מטרה חיצונית משמעה שמערכת היחסים יכולה להכיל תשוקה הומוארוטית ועונג ללא דגשות אשם או פחד מאבדן הגבריות (unmannings), אשר מאפיינים ייצוגים של הומוסקסואלים באידיאלוגיה ההטרסקסואלית.<sup>69</sup>

בחינת הקצב של אינדיאני בשמש בפרספקטיבה זו מבהירה אולי מה הטריד את המבקר (הגבר) והלהיב את המבקרת (האישה).<sup>70</sup> נראה שאינדיאני בשמש, למרות הפוטנציאל הגברי שיש בסיפור מסע על שלושה גברים בעלי מטרה מוגדרת, מבצע פירוק של המבנה הנרטיבי הגברי, בכך שהוא הופך את המטרה לזניחה ואף מכשיל אותה ברגע האחרון, וגם בכך שהוא מדגיש את התהליך שעוברות הדמויות, על הרגעים שלא מתרחש בהם דבר, על השתיקות. גם מבנה הדרמה, "סרט מסע", שהוא במהותו נרטיב גברי,<sup>71</sup> אינו "מציל" את הדרמה מהמבנה הנרטיבי ה"נשי" שלה.

*The A-Team*, 1983–1987 67

John Fiske, *Television Culture*, New York: Routledge, 1987, p. 207 68

שם, עמ' 213–212. לא רק ערכי הציונות והגבריות מועמדים בסימן שאלה דרך האטיות של הסרט, אלא גם ערכים הגמוניים נוספים. קארל שונובר טוען לדוגמה, בעקבות באתר דולז, כי סרטים אטיים מאכלסים בתוכם גיבורים "מבזבזים" (wastrels), אשר נוהגים לבזבז את הזמן (בין היתר דרך היותם מתבוננים ולא עושים), וגם נתפסים כבזבז שיש להיפטר ממנו. הקולנוע האטי, טוען קארל שונובר, הופך את הזמן הריק או הלא פרודוקטיבי לנראה דרך הנוכחות של גופים "בזבזנים" אלו. Karl Schoonover, "Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer," *The Journal of Cinema and Media* 53, 1, 2013, p. 68

70 אין בדברים אלו להפוך את ההבדלים המגדריים לטבעיים. ג'ון פסק טוען כי ההבדלים שהוא מציע בין נרטיב "נשי" לנרטיב "גברי" אינם הוכחה לקיומה של הפרדה מגדרית, אלא הצבעה כיצד התרבות (הקפיטליסטית) מכוננת גבריות ונשיות דרך טקסטים טלוויזיוניים שונים ודרך אופני קריאה שונים (Fiske, הערה 68 לעיל, עמ' 222). נראה שבמקרה זה המבקר הגבר גם כותב מתוך סובייקטיביות המקבלת את השיח הפטריארכלי, ואילו רביקוביץ מאמצת עמדת סובייקט מתנגדת.

71 "תנועת המסע היא פריבילגיה גברית במובהק וכך גם הטקסטים המכוננים של סיפורי מסע". רוני הלפרין, "אין לי מקום: מסע מהסרטים אחר בית משלהן", הלפרין (עורכת), היכן אני נמצאת: פרספקטיבות מגדריות על מרחב, אבן יהודה: קרן פרידריך אברט והמכללה האקדמית בית ברל, 2013, עמ' 431.

ברם, לא רק המבנה הנרטיבי של אינדיאני בשמש פוגע ב"גבריות" של הדרמה או של הדמויות. קריאה קווירית של מערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני מעלה את השאלה עד כמה יש כאן באמת יחסים הומו-חברתיים בלבד, כפי שניסח בן-שאול "גברים בעלי אופי חזק [ה]מגדירים את עצמם מתוך עימות ולומדים להעריך איש את אורח חייו של רעהו"<sup>72</sup>, או לחלופין מערכת יחסים הומוארוטית. לאורך הדרמה, בסצנות אחדות, נראה שיש מתח מיני בין שני הגיבורים. למשל: ברגע שלאופר פותח את הדלת לחדרו של האינדיאני ורואה אותו שרוע על המיטה בתנוחה מפתה ובוחר אותו כן; או במכונית – אחרי שלאופר והאינדיאני מוצאים עצמם על הרצפה, ספק מתגוששים ספק מתחבקים – השניים יושבים זה לצד זה, מביטים זה בזה ומחייכים [תמונה 1].<sup>73</sup>

אולם רגע "האיחוד" המעניין ביותר בין האינדיאני ללאופר מתרחש דווקא כאשר לאופר נשאר לבדו בחדר עם זוגתו רונה (לירון נירגד), בסצנה האחרונה של הסרט. לאחר שהתחקיר הסתיים, והמפקד (למגינת לבו) אינו מצליח להוכיח את אשמתו של לאופר בבריחה של האינדיאני, רונה מתחילה לנגן בחלילית את המנגינה של השיר "הייתה צעירה בכינרת אשר בגליל" [תמונה 2].<sup>74</sup> אנו, הצופות והצופים של הדרמה, שומעים את המנגינה. בזמן זה לאופר מתחיל לשחק עם מהדקי נייר הנמצאים לידו, "מצייר" בעזרתם בית ועץ [תמונה 3], שאנו רואים מנקודת המבט שלו. בשלב זה מנגינת החלילית הדיגיטית הולכת ונעלמת ובמקומה עולה מוסיקה הודית חוץ דיגיטית, או ליתר דיוק "נקודת שמע סובייקטיבית"<sup>75</sup>, הנובעת מנקודת המבט, או השמע, של לאופר.

השילוב של הבית שיוצר לאופר והמוסיקה ההודית שהוא שומע בראשו, הופך סצנה זו (ולמעשה את הדרמה כולה) לא רק ל"נשית", אלא אף לקווירית. בתחילה הפנטזיה של הגיבור מתמקדת בבית. הבית מייצג בתרבות את ה"נשי", וככזה אף עומד במרכזם של נרטיבים טלוויזיוניים "נשיים" רבים, אשר מאפשרים למערכות היחסים המורכבות ולרגשות

72 בן שאול, הערה 31 לעיל, עמ' 160 [ההדגשה שלי, א"ח].

73 כאשר אנו חוזרים כעת ל"אטיות" של הדרמה, ניתן לספק לה גם משמעות קווירית. כפי שטוען שונובר, הוויכוחים על "קולנוע אטי" הם גם על אודות סוגיות של קוויריות או על המשמעות של לחיות באופן קוויר. קוויריות, טוען שונובר, לעתים קרובות מדומה לזמן מבוזבז, לחיים מבוזבזים, לפרודוקטיביות מבוזבזת. קווירים מתענגים בנחת רוח בעוד שאחרים עובדים, כי נראה שלקווירים תמיד יש זמן לבוזבז. Schoonover, הערה 69 לעיל, עמ' 73.

74 הייתה צעירה בכינרת, שיר עממי, לחן: עממי אוקראיני.

75 מוסיקה דיגיטית היא מוסיקה שהמקור שלה מגיע מעולם הסרט (לדוגמה, כאשר דמות שומעת מוסיקה או מנגנת) ומוסיקה חוץ דיגיטית היא מוסיקה שמקורה הוא מחוץ לעולם הסרט והיא איננה נובעת מעולם הרעשים האובייקטיבי הקיים בעולם הדמויות. "נקודת שמע סובייקטיבית" עומדת בין הדיגיטי והלא דיגיטי, כאשר היא מתארת מצב שבו, דרך הסאונד, הצופות מקבלות את נקודת התצפית הסובייקטיבית של אחת הדמויות, לרוב כאשר זו נמצאת במצב של משבר, מחלה או שכרות (שוויצר, הערה 62 לעיל, עמ' 134). במילים אחרות, אלו רעשים, ובמקרה זה מוסיקה, שאחת הדמויות שומעת או מדמה בראשה בלבד.

העולים בעקבותיהן, להתקיים בתוכו.<sup>76</sup> יותר מכך, לרוב התשוקה לבית, גם בסרטי מסע, מיוחסת לאישה, אשר לעיתים קרובות מלוהקת בהם "כנציגת הביתי המגביל והמוגבל, שלעומתו וכנגדו הגבר יוצא למסע". הגבר, לעומת זאת, מבדיל את עצמו מהנשי והמהביתי באמצעות "היציאה לעולם וההגדרה העצמית בתוכו ובמסגרתו".<sup>77</sup> נוסף על כך, על אף שזוגתו היא המנגנת לידו, את הבית שלאופר "בונה" מלווה כאמור מוסיקה הודית שהוא מפנטז, מוסיקה שהיא מטונימיה ברורה לאינדיאני. כך, מציע הסרט איחוד (ארוטי או תרבותי) ובניית "בית משותף" דווקא בין שני הגברים ואלטרנטיבה למבנה המשפחתי והביתי הנשען על תשוקות הטרוסקסואליות.

זאת ועוד, המוסיקה ההודית מסמנת שהמסע איננו רק מסע "נשי", המסתיים בבית. במובן מסוים, זהו מסע מהמערב למזרח. כפי שמראה חנה נווה, סיפורי מסע ישראליים רבים שולחים את הגיבורים שלהם, ולרוב את הגיבורות שלהם, "לקונפליקט זהות המתחולל במפגש הבין תרבותי [...] ולחציית הגבולות אל טריטוריות הזר המקומי עד כדי טמיעה מוחלטת בו, המלווה בויתור שלם וטוטלי על חיבורם למקום מוצאם המקורי".<sup>78</sup> נווה ממשיכה וטוענת שתופעה זו של "התבוללות" והטמעה מאפיינת יותר סיפורי מסע של נשים, אשר מעצם הבנייתן כנשים הן שוליות ואחרות, ומכאן הן "המייצגות את שולי התרבות הזו, וממילא הן קרובות יותר לקו הגבול שבין התרבויות, וחציית הגבול זמינה עבורן".<sup>79</sup> לאופר איננו אישה, כמובן, הוא חלק מההגמוניה האשכנזית-יהודית, אולם התכונות הנשיות שהוא "זוכה" להן לאורך הסרט מאפשרות לו יצירת זהות היברידיית המכונה לקבל את התרבות האחרת – הודית, מזרחית או פלסטינית – וליצר עמה זהות חדשה.

אך הסרט לא נגמר בנקודה זו. לפני שהדרמה עוברת לכותרות הסיום, מתחלפת תמונתו של "הבית" לתמונה של דגל ישראל המתנוסס בגאון בבסיס – כאשר המוסיקה ההודית שליוותה את מחשבותיו של לאופר ממשיכה להתנגן. כך, ניתן לטעון, הבית הפרטי המפונטז מוחלף בבית הלאומי, והיחסים בין לאופר לאינדיאני שוב אינם מסמלים רק סיפור פרטי, אלא, כמו מלודרמות רבות אחרות, הם מציעים התקה לסיפור רחב יותר, סיפור קולקטיבי. אך האם לאופר מפנטז את הטמעת התרבות המזרחית בתרבות הישראלית הכללית, או שמא הוא חולם על מדינה דו לאומית? האם כל מה שנותר מהמסע זה מבט קולוניאליסטי המותיר מהאינדיאני את המוסיקה ה"אקזוטיית"? על כל זה אין להשיב, אולם נראה כי הדרמה מציעה אלטרנטיבה לנרטיב ההגמוני בישראל, הנרטיב הציוני, האשכנזי, הגברי והטרוסקסואלי.

76 Fiske, הערה 68 לעיל, עמ' 220. נרטיבים גבריים, מוסיף פסק, נוטים להתרחש בחוץ, במתחם הציבורי. זאת מכיוון שגברים זקוקים, על מנת שיהיה להם אישור שהצליחו, זקוקים לנראות ולשבח פומביים. מכאן שלאופר לא רק שנכשל כביכול במשימה, הוא גם איננו מעוניין באותה פומביות ומשתוקק לבית.

77 הלפרין, הערה 71 לעיל, עמ' 432.

78 חנה נווה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, ירושלים: האוניברסיטה המשודרת, 2002, עמ' 190.

79 שם, עמ' 79.





תמונה 1: ה"אינדיאני" (מימין) ולאופר במושב האחורי של המכונית. באדיבות רשות השידור



תמונה 2: רונה מנגנת בחלילית בזמן שלאופר "מצייר" בית. באדיבות רשות השידור

## סיכום, או מצד שני [ושלישי]

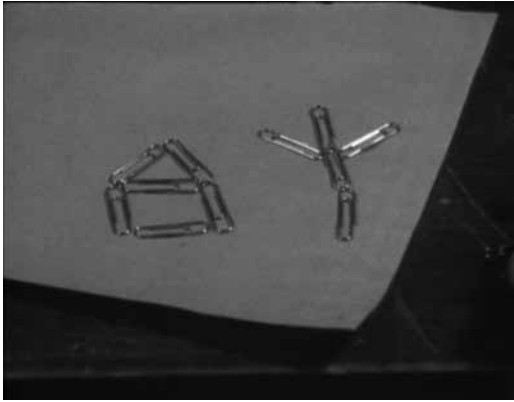
ניתוח זה של הדרמה התרכז בדינמיקה הנוצרת בין לאופר והאינדיאני, והתעלם כמעט משניים שליוו את לאופר לאורך רובו של הסרט. הכוונה היא לנהג אטיאס (המופיע לאורך הדרמה כולה, וגם ברוב הסצנות המשותפות של לאופר והאינדיאני) והרס"ר, המשלח את לאופר בתחילת הדרמה למשימה (להסיע את האינדיאני לכלא) ובסופה חוקר אותו על בריחתו. לפי שם משפחתו של אטיאס, המבטא החזק של הרס"ר, התפקיד הצבאי שלהם (רס"ר ונהג)<sup>80</sup> והגילום שלהם על ידי משה איבגי ורמי דנון,<sup>81</sup> אין ספק – שניהם מרוקאים, או "מזרחים".

כדי לראות בסרט ייצוג של היחסים בין ההגמוניה האשכנזית ל"מזרחים", קטגוריה תרבותית (מומצאת אם לאו), יש לבחון את יחסיו של לאופר עם שני אלו, או ליתר דיוק את האופן שדמויותיהם נעשות לאנטגוניסטים של הדרמה. הרס"ר, מעצם היותו המפקד של

לאופר, החוקר אותו אחרי הבריחה של האינדיאני, המתאכזב שאינו יכול לחייב אותו בדין, עומד באופן מופגן אל מול לאופר ורצונותיו. הוא אף מביע את אכזבתו: צפייתו כי מי

80 מדובר בשני מקצועות צבאיים שלאורך שנים יוחסו לגברים "מזרחים", מתוך הנחיתות שלהם בעולם הצבאי. כפי שטוענות אורנה ששון לוי וגל לוי, "חיילים ששירתו בתפקידי צווארון כחול (וטבח ורס"ר הם חלק מהם), היו ברובם מזרחים", מה שמעיד על אופיו המעמדי של תהליך החברות לשירות הצבאי. אורנה ששון לוי וגל לוי, "קרבי זה הכי – תלוי עבור מי, חיברות רפובליקנית, מעמד ואתניות בישראל", חגית גור (עורכת), מיליטריזם בחינוך, תל אביב: בבל, 2005, עמ' 231.

81 הן רמי דנון הן משה איבגי היו שחקנים בתחילת דרכם ואינדיאני בשמש היה סרטם הראשון (הן בקולנוע הן בטלוויזיה), ולכן הם עדיין לא נשאו את הקונוטציות שילוו אותם בעתידם. אולם המשך ליהוקם בסרטים וסדרות כדמויות "מזרחיות" (ביניהם הדרמה לחם ששיחקו בה יחדיו), והעובדה ששני השחקנים הם ילידי מרוקו מחזקים את התחושה שליהוקם עדתי במובהק.



תמונה 3: הבית שלאופר "צייר" מאטבי משרד

שהיה מיועד להיות קצין יהיה בעל מוטיבציה רבה יותר. אטיאס מביע לאורך כל הסרט מורת רוח על התנהגותו של לאופר. הוא מנסה לשמור על חוקי הצבא הכתובים וכועס על כך שדרך ההתנהלות של לאופר מנעה ממנו לצפות במשחק כדורגל. בסוף הסרט מתגלה כי אטיאס הוטרד קשות ממערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני. בסוף החקירה הוא אומר: "אחרי הכפר. ישבו מאחורה. דיברו ביחד, שתקו ביחד, באה לי מחשבה ככה

פתאום שניהם יתנפלו עליי ישחטו אותי ויפוצצו את הכול. לא רק אותי. אני יודע שלא. אבל לפעמים באים לי דברים שלא יכולים להיות".

הצגתו של אטיאס כמי שנגעל או מפחד ממערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני מעצבת לו דמות אנטגוניסטית, הדוחה את תפיסת העולם של הסרט. בהנחה שהאינדיאני עשוי להיות מטונימיה לפלסטיני, דמותו של אטיאס משכפלת את המבט הקולוניאליסטי הרואה ב"מזרחים" גורם המפריע למערכת היחסים האפשרית בין יהודים לפלסטינים, מתוך הריאקציונריות של ה"מזרחים" והשנאה "הטבעית" שלהם כלפי הערבים.<sup>82</sup> בהנחה שהאינדיאני מגלם את הקטגוריה ההיברידית יהודי-ערבי, אטיאס מציג את הפחד שלו (אך גם את חוסר ההבנה שלו) מזהות היברידית זו הנתפסת כשיתוף פעולה אליטיסטי בין אינטלקטואלים מזרחים ואינטלקטואלים אשכנזים, שיתוף פעולה הבא על חשבון זהותם של רוב מי שתופס עצמו מזרחי.

כך, בזמן שהדרמה מציעה פתרון אוטופי של זהות היברידית למתח בין האינדיאני ללאופר, היא לא מציעה חזון אופטימי בנוגע ליחסים בין מזרחים לאשכנזים – אם באשמת הראשונים (שאינם "נבונים מספיק" לראות את הפוטנציאל בקשר שבין היהודים והפלסטינים, או בזהות ההיברידית) ואם באשמת האחרים (האטומים לצרכים של המזרחים, ומתעלמים מכך שמה שטוב לְאליטה אינו בהכרח מתאים לקבוצה המוחלשת). האפשרות לסיום חסר מוצא (ואולי גם חסר הבנה) של הדרמה, אינה עולה במערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני, אלא במערכת היחסים בין לאופר לאטיאס והרס".

82 שוחט, הערה 39 לעיל, עמ' 189–194. את מקורות "השנאה" בין המזרחים לבין הערבים מוצאת שוחט, בין היתר, ברעיון ש"הן הפלסטינים והן המזרחים תפקדו בהיסטוריה הציונית כאובייקטים ולא כסובייקטים של מדיניות ואידאולוגיה שבה תומרנו אלה כנגד אלה" (שם, עמ' 201). בנוסף על כך, הדרמה אולי חושפת את הטענות שהועלו כמה שנים מאוחר יותר נגד הסכם אוסלו, שמדובר בשלום בין שתי קבוצות אליטה על חשבונם על המעמדות המוחלשים, ובייחוד מזרחים. Smadar Lavie, *Wrapped in the Flag of Israel: Mizrahi Single Mothers and Bureaucratic Torture*, Berghahn: Berghahn Books, 2014, p. 8

בשונה מאטיאס היוצא נגד מערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני מעמדת סובייקט מוחלשת, עמדת הסובייקט של ניצן בן שאול, כאשר הוא קורא את הדרמה ומוצא אותה מאיימת וחסרת מוצא (למרות שאין איום ממשי לאורך כל הסרט, ומוצא דווקא יש), היא עמדה הגמונית החוששת משינוי מערך הכוחות. האלטרנטיבה ההיברידית שהדרמה מציעה באמצעות מערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני, עשויה לאיים על מי שהורגל לצפות לקטגוריות יציבות של מגדר ואתניות. צופים הגמוניים (גברים-יהודים-אשכנזים-הטרוסקסואלים), מוצאים את עצמם מול דרמה טלוויזיונית המפרקת את הדיכוטומיות המוכרות להם (נשיות-גבריות; ישראליות-ערביות; אשכנזיות-מזרחיות; הטרוסקסואליות-הומוסקסואליות) והם עלולים להיות מוטרדים מכך (ואולי אף משועממים). צופים וצופות אשר אינם שותפים בהגמוניה, או כאלה המשתייכים להגמוניה אך יכולים לוותר על חלק מהפריבילגיות שהיא מספקת להם, יכולים להתענג על האנרכיה, בלשונה של דליה רביקוביץ, או להשתתף ביצירת זהות היברידית ה"פותחת את הדרך לאפשרויות חדשות להשתייכות, המתבססות על הזדהויות ומאוויים חברתיים משותפים"<sup>83</sup>. עם זאת, בזמן יצירת הדרמה, כמו בזמן כתיבת שורות אלו, ניתן לפתח זהות זו בעיקר דרך הפנטזיה שהדרמה מציעה, כאשר היא לוקחת קטגוריות תרבותיות משטיחות ומדכאות ומתיכה אותן זו לתוך זו.

המכללה האקדמית ספיר  
אוניברסיטת תל אביב

# "המשל והנמשל" לש"י עגנון וחשיבת החלופיות

## ההיסטוריה

### רומן כצמן

סוגת ההיסטוריה החלופית, שנהייתה כה פופולרית בספרות ובקולנוע בעשורים האחרונים ושברך כלל, וללא הצדקה מספקת, מעוגנת בהקשר הפוסטמודרני, מתבססת על יסודות פואטיים ואנתרופולוגיים מוקדמים ועמוקים הרבה יותר.<sup>1</sup> ההנחה ההיפותטית הבלתי-מציאותית לגבי העתיד האפשרי של נקודת זמן בעבר, "מה היה קורה אילו...", ממלאת תפקיד חשוב בפילוסופיית ההיסטוריה כבר מסוף המאה ה-19 ואף קודם לכן, יש לה חלק במחשבה היהודית שעומדת מאחורי שיטות תלמוד תורה, ואפשר גם לומר בהכללה מסוימת שהיא עומדת ביסודה של החשיבה המיתולוגית וגורמת לריבוי גרסאות של מיתוסים אטיולוגיים, דהיינו אלה המסבירים את סיבתם של דברים. במקומות אחרים הראיתי כי בעזרת יסודותיה של חשיבת החלופיות ההיסטורית ניתן לבנות תאוריה ספרותית התקפה ליצירות רבות גם מחוץ לגבולות הצרים של סוגת ההיסטוריה החלופית, ולהשתמש בה ביעילות ככלי בחקר פואטי והרמנויטי.<sup>2</sup> במאמר זה, אצביע על יסודות מסוימים של חשיבת החלופיות ההיסטורית בסיפור "המשל והנמשל" מתוך עיר ומלואה לש"י עגנון. יסודות אלה, כך נראה, אופייניים לפילוסופיית ההיסטוריה של עגנון ומעצבים את משמעות הסמלים ואת טיבם של הדמויות והאירועים בספר זה ואולי בכתיבתו בכלל.

"המשל והנמשל" הוא אחד הסיפורים החשובים והמתמיהים ביותר בעיר ומלואה. עלילתו פשוטה: שמש בית הכנסת מוציא מן האולם תלמיד חכם צעיר בן-טובים שבזמן קריאת התורה שוחח עם חברו על חידושו בתורה. בשימוע שעושים לשמש הדיינים ופרנסי העיר, הוא מספר על כך שפעם אחת ליווה את הצדיק המנוח רבי משה בסירו בגיהנום, שנערך לצורך התרת עגונה, ושם הוא ראה מה נורא בעולם הבא עונשה של שיחה בזמן קריאת התורה. בכך השמש מצדיק את עצמו, שכן פעל לטובתו של אותו תלמיד חכם, הצילו מעונש חמור. דברים אלה מרשימים את אנשי העיר כל כך, שהם מחליטים להעלותם על כתב בפנקס הקהילה ואף להתקין תקנות חדשות בעניין.

1 ראו: Roman Katsman, *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History*, pp. 20-57. in *Literature*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

2 ראו: Katsman, שם; רומן כצמן, "כותש גריסין: ההיסטוריה החלופית של ש"י עגנון", דפים למחקר בספרות 19 (2014), עמ' 7-43.

בספרה עיר, משפט, סיפור, מונה שולמית אלמוג את הסיפור "המשל והנמשל" עם "הסיפורים המחוקקים". יחד עם זאת, ניתוח הסיפור עצמו עומד על האנטינומיה של התבנית התכליתית (המובחנת במישור המשפטי) והתבנית האידיאלית (המובחנת במישור המנהג). כפי שבצדק מדגישה אלמוג, האיסור לדבר בזמן קריאת התורה ובזמן התפילה נמצא במישור המנהג. מכאן היא מסיקה שאיסור זה מעוגן בתבנית האידיאלית, מה שמצריך כביכול אמצעים אידיאליים כמו סיור בגיהנום. לעומת זאת, התרת עגינות שייכת לתבנית התכליתית, דורשת אמצעים משפטיים, ולכן רבי משה אינו משתמש בפועל בעדותו של הבעל המת (שלא מת, כפי שמסתבר בהמשך) לצורך התרת העגינות.<sup>3</sup> הסיפור אינו "מחוקק", אפוא, אלא "מתקן תקנות ומנהגים" לכל היותר, אם כי הבעיה הלא משפטית של שיחה בזמן התפילה או בזמן קריאת התורה היא כאן (כמו גם בסיפורים נוספים, למשל "משיח") חשובה ומרכזית הרבה יותר מן הבעיה המשפטית של התרת העגונה. לחוסר איזון זה, "לפער" הזה (כלשונה של אלמוג) אין כל הצדקה – לא מוסרית, לא הלכתית, לא רוחנית ובוודאי לא משפטית. ואם כן, הבעיה בעינה עומדת, והתקנות כשלעצמן לא הופכות את הסיפור ל"מחוקק" או למשפטי, ולא מצמצמות את הפער הנזכר.

אולם הנחת היסוד, עליה מושתתת הצגת הבעיה על ידי אלמוג, דורשת בחינה מחודשת. האם האנטינומיה של התכליתיות והאידיאליות תקפה ומוצדקת? אלו מינץ מבטל אותה בהדגישו את המושג "קהילה קדושה", הסינתטי במהותו, ואת התחדשותה הדתית כמרכזו של הסיפור "המשל והנמשל".<sup>4</sup> מבחינה פילוסופית, אנטינומיה זו מעוגנת בתפיסת עולם מטריאליסטית ופוזיטיביסטית וכאמור אין היא מסייעת בפתרון קשיי הסיפור. יתר על כן, אנטינומיה זו כבר באה לידי פתרון וביטול בפילוסופיה הקאנטיאנית והניאו-קאנטיאנית – באידיאליזם הטרונסצנדנטלי-הביקורתי. בתפיסתו של הרמן כהן, הנציג המרכזי של אסכולת מרבורג הניאו-קאנטיאנית, האידיאה היא אידיאה של התכלית, היא התכלית עצמה, והיא המשימה העומדת בפני האדם בקיומו ההיסטורי (הוא התרבותי, הקהילתי והמשפטי – הפרקטי והפרגמטי).<sup>5</sup> ההנגדה היעילה אינה זו שבין תכליתיות לאידיאליות, אלא ההנגדה (הלא אנטינומית) בין משימה לביצוע, בין תכלית למימושה ההיסטורי, או בין מימושים היסטוריים אפשריים, היפותטיים או אקטואליים, שונים לבין עצמם ביחס לתכלית. במקרה זה, אנו נכנסים למחשבה במודליות האפשרי,<sup>6</sup> שהביטוי שלה במדע הוא הלוגיקה המודלית וההיסטוריוגרפיה הקונטר-פאקטואלית,<sup>7</sup> הביטוי שלה בתאוריה

3 שולמית אלמוג, עיר, משפט, סיפור, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2002, עמ' 78–82.

4 Alan Mintz, "Essay on *The Parable and Its Lesson* [Hamashal vehanimshal]", S. Y. Agnon, *The Parable and Its Lesson. A Novella*, James S. Diamond (trans.), Stanford CA: Stanford University Press, 2014, pp. 149, 155

5 להרחבה ראו: Andrea Poma, *The Critical Philosophy of Hermann Cohen*, John Denton (trans.), Albany: State University of New York Press, 1997, pp. 44–48.

6 להרחבה ראו: Raymond Bradley and Norman Swartz, *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Oxford: Hackett Pub., 1979; Michael J. Loux (ed.), *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, New York: Cornell University Press, 1979.

7 מעבודותיו של מקס ובר, ממסותיהם של וינסטון צ'רצ'יל ("אם לי לא ניצח בקרב גטיסברג") וארנולד טוינבי ("אם אלכסנדר לא מת אז"), ידועה השיטה ה"נגד-עובדתית" (counterfactual) בחקר

ספרותית – תרבותית ונרטיבית – הוא תורת העולמות האפשריים,<sup>8</sup> והביטוי הספרותי שלה הוא סוגת ההיסטוריה החלופית.<sup>9</sup>

סוגת ההיסטוריה החלופית גרידא, כתת-סוגה של הספרות הפנטסטית, מתבססת על השערה היסטורית היפותטית בלתי-ריאלית לגבי העתיד האפשרי, הלא ממומש של אירועים היסטוריים מכריעים: מה היה קורה אילו הנאצים היו מנצחים במלחמת העולם השנייה (פיליפ ק' דיק), אילו בעקבות מלחמת האזרחים שאחרי המהפכה הבולשביקית ברוסיה הייתה נוצרת רפובליקת קרים עצמאית (וסילי אקסיונוב), אילו האימפריה הרומית לא הייתה נחרבת (הארי טרטלדב), אילו רוזוולט הפסיד בבחירות בארצות-הברית לפוליטיקאי פרו-פשיסטי ערב מלחמת העולם השנייה (פיליפ רות) וכד'. אולם עקרון החלופיות ההיסטורית אימננטי ליצירה ספרותית ככזו. היסטוריה חלופית אינה רק סוגה ספרותית מוגדרת, אלא גם תבנית חשיבתית, דגם נרטיבי-פואטי. לכן ניתן למצוא עיקרון זה בכל יצירה שמקיימת פרובלמטיזציה של ההיסטוריה, וסיפורי עיר ומלואה רבים הם יצירות מן הסוג הזה.<sup>10</sup> הספר מוקדש לטרגדיה ההיסטורית של השמדת קהילת בוטשאטש, עיר הולדתו של עגנון, בשואה. הספר אינו כרוניקה של העיר וגם אינו פנטזיה; אינו אנדרטה לעיר שאיננה וגם לא התחליף שלה. הוא נולד לא מהיעדר של העיר במציאות, אלא מן הפער בין היעדר זה לבין עודפות אפשרויות קיומה של העיר בתודעתו של הסופר. כל סיפור נולד משאלה: מה היה קורה אילו כל אירוע בעיר היה נפרש כמניפת אפשרויות חלופיות? עגנון מרפא את הפצע הפתוח של כיליון מולדתו באיך-סוף אפשרויות פוטנציאליות לספר את הולדתה המחודשת בכל עתותיה ובכל מרחביה, אשר מרוכזים בנקודה אחת של ההתחלה הנצחית, כמו בסינגולריות של המפץ הגדול. אם העיר איננה, היא יכולה להיות הכול.

חשיבת החלופיות ההיסטורית מתממשת כתצורת שיח מורכבת, שבה אפשרות של התפתחות היסטורית אחת מתקיימת ברקע של אפשרות אחרת. כאן המושג "היסטורי" הוא כמעט נרדף ל"אנושי", הוא מתאר מעשה של כינון המשמעות, של יצירה תרבותית. לכן נקודת ההתפצלות ההיסטורית, שנוצרות בה אפשרויות התפתחות חלופיות, היא לאו

ההיסטוריה: ניסוי מחשבתי שבמהלכו נבחנות התפתחויות חלופיות, לא ממומשות בהיסטוריה, וזאת כדי לנתח את סבירותן ואת סבירותה של אותה האפשרות שאכן התממשה בפועל.

8 ראו: Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010; Fredric Jameson, "History and Salvation in Philip K. Dick," in *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso, 2005, pp. 363–383; Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

9 על היסטוריה חלופית בספרות, סוגה פופולרית למדי, נכתבות עבודות רבות. אציין כאן רק מספר מחקרים או קבצים מקיפים בנושא: Gavriel D. Rosenfeld, *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005; Karen Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent OH: The Kent State University Press, 2001; Edgar L. Chapman and Carl B. Yoke (eds.), *Classic and Iconoclastic Alternate History Science Fiction*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2003.

10 לדיון נרחב בנושא ראו: Roman Katsman, הערה 1 לעיל.

דווקא אירוע היסטורי בממדים חברתיים גדולים, אלא אירוע אישיותי, תודעתי או מטאפיזי. אבידב ליפסקר מראה, כי המעבר מן הספר הראשון לספר השני בעיר ומלואה מסמן מעבר מגישה ארכיאולוגית להיסטוריה, מ"חילוץ סימנים" כמטונימיות של העבר, ל"חפירה תודעית" שתמנע מהמטונימיות הללו להיעשות לפסטיש נטול מובן; עגנון מונע, לדברי החוקר, ב"דחף להעניק מובן חדש למושג הסיבתיות", בפרט לסיבתיות בהעברת הסמכות הרבנית, מה שמתבטא גם במעבר לשיטה חדשה של שרשור הסיפורים זה מתוך זה וזה בתוך זה.<sup>11</sup> החשיבה על הסיבתיות ההיסטורית מובילה את עגנון, במודע או שלא במודע, לשיטה קאונטר־פקטואלית, שמאחדת "ארכיאולוגיה" עם "חפירה תודעית". על פי שיטה זו, להסביר את המציאות הממשית פירושו להראות כיצד אפשרויות אחרות של המציאות לא התממשו, ובתוך כך כל סימן – אובייקט (כגון בית הכנסת או המברשת) או אירוע (כגון גילוי אליהו או חיפוש הרב) – הופך למרחב התנודה בין אפשרויות שונות, והמימוש הספרותי של התנודה הזאת כרוך בכתיבת ההיסטוריות האפשריות, היינו בהיסטוריוגרפיה של חלופיות. כל סימן מספר כביכול את ההיסטוריות החלופיות שלו, ולצורך זה הוא בהכרח חוזר לנקודת התפצלותו, כלומר לרגע של משבר, התלבטות ובחירה.

הסיפור "המשל והנמשל" מספר על צמיחתה של ההיסטוריה החלופית מן המשבר ההיסטורי שבמקרה הנתון מזהה כחטא אישי וקהילתי. החטא מפצל את המציאות, את ההיסטוריה, וההיסטוריה החלופית היא הגיהנום עצמו, העונש על החטא. פיצול זה מובנה כבר בחטא עצמו, שכן מדובר בסיפור על החטא של כפל הלשונות – לשון התורה ולשון האדם, ומכאן שגם העונש על כך בגיהנום ממוקד בלשון, אם כי בלשון כאבר הגוף (העינויים פוגעים בלשונותיהם של הנענשים). הדיבור בזמן קריאת התורה מייצר חלופה לדברי התורה. אך גם ההפך הוא הנכון: דברי התורה נתפסים כחלופה ללשון בני אדם, וזאת על אף הקביעה הידועה, לפיה דיברה תורה בלשון בני אדם. מעשה השיחה בזמן קריאת התורה מוצג כשלעצמו כיצירת החלופיות. החלפת דבר אלוהים בדברי אדם היא הסיבה לעונש החמור המתואר בסיפור. ה"ארכיאולוגיה" שמסבירה את הסיבות של המציאות הנתונה מניחה זה לצד זה לא ארטיפקטים שונים מן העבר, אלא התפצליות, התלבטויות ובחירות שונות מן העבר, הופכת אותן לנרטיבים בהווה, למיתוסים על התהוות והתממשות, שרק מחכים להיות נאמרים וכתובים.

ובכן המצב שנוצר בסיפור נראה כמו העמדת האדם בפני הבחירה בין שתי חלופות: השיח האלוהי והשיח האנושי. חלופיות זאת היא חלופיות היסטורית במובן זה שבבחירה ביניהן תלוי עתידו של האדם, ואפילו יותר מעתידו – חיי הנצח שלו. אם כך, מעמד קריאת התורה מופיע כמצב רטורי, שבו אמור האדם לבחור בין שני מיתוסים:<sup>12</sup> המיתוס שנוצר בקריאת התורה והמיתוס שנוצר בדיבור האדם (בפירושו ובחידושו של תלמיד חכם, כמו בסיפור

11 אבידב ליפסקר, מחשבות על עגנון, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, 2015, עמ' 139–140.

12 על מצב רטורי ראו: Lloyd Bitzer, "The Rhetorical Situation", *Philosophy and Rhetoric* (1968), pp. 1–14. על רטוריקה כבחירה במיתוס והזדהות עמו, ראו: Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, New York: Prentice Hall, 1953, pp. 19–27. להרחבה ראו גם: Kevin McClure, "Resurrecting the Narrative Paradigm: Identification and the Case of Young Earth Creationism," *Rhetoric Society Quarterly*, 39:2 (April 2009), pp. 189–211.

הנדון).<sup>13</sup> הצורך לבחור הוא המבדיל את ההיסטוריה החלופית מן ההיסטוריה המקבילה (לא רק כסוגות אלא גם כסודות פואטיים-רעיוניים). לצורך המחשה, אפשר להשוות את "המשל והנמשל" לקומדיה האלוהית של דנטה מבחינת עקרון החלופיות ההיסטורית. שמואל ורסס הציג את המקורות היהודיים של תיאורי הגיהנום בסיפור, ואלה הם בעיקר, מלבד התלמוד, המדרשים וספר הזהר, ספרו של אליהו וידאש ראשית חכמה (1579) וספרו של אליהו הכהן מאזמיר שבת מוסר (1712); וזאת לצד תיאורי הגיהנום בספרות ההשכלה, כגון עמק רפאים של יצחק בר לוינזון ו"למראשותיו של הגוסס" מאת י"ל פרץ. בין היתר, מצביע ורסס על ספר המקאמות של עמנואל הרומי מחברות עמנואל (1320), שבו מציג המחבר את סיפור ירדתו לגיהנום, המושפע עמוקות מהקומדיה האלוהית של דנטה.<sup>14</sup>

הגיהנום של דנטה (יחד עם גן העדן וכור המצרף) לא נמצא במישור החלופי ביחס למציאות ההיסטורית הנתונה, אלא מהווה את המבנה הפנימי, את התבנית המטאפיזית שלה, ברוח הסכולסטיקה האירופית הימי-ביניימית. הספר הוא אנציקלופדיה של החברה ושל נפש האדם, כפי שנתפסו בעיני ההומניזם המוקדם. יתר על כן, דנטה מציג את העולם החלופי כנתון, כקיים משכבר הימים. מבחינה זאת, תפיסת ההיסטוריה של דנטה היא דטרמיניסטית במהותה, מה שמתממש בשתי דמויות המפתח במיתולוגיה של דנטה: לוציפר (השטן) שמסמן את הנקודה בעבר שקבעה אחת ולתמיד את ההיסטוריה של החטא והרוע, וביאטריצה, שמסמנת את הנקודה הסופית של הגאולה העתידית שההיסטוריה נעה לקראתה. בין שתי נקודות אלה כלואים החיים האנושיים ומוגדרת באופן דטרמיניסטי ההיסטוריה. לא כך הם פני הדברים אצל עגנון. ההיסטוריה החלופית שלו היא החלופה האמתית, משום שהיא אינה דטרמיניסטית, משום שהיא אמנם מאפשרת להבין את ההיסטוריה הנתונה (בפרט, את התנהגותו הגסה של השמש כלפי אותו תלמיד חכם צעיר שדיבר בזמן קריאת התורה), אבל היסטוריה זאת אינה החוק, הגרעין, התבנית של ההיסטוריה הנתונה. אין בה שום יסוד שכולל, שמגדיר או שמחוקק את מהלכה של ההיסטוריה הנתונה, הגלויה. ההיסטוריה החלופית האמתית, בהיותה בלתי-דטרמיניסטית, לא יכולה להיות הסבר כשלעצמה, אם במושג ההסבר מתכוונים להצבת חוקיות.

הבדל נוסף בין דנטה לעגנון מתבטא בכך שאצל עגנון המסע לגיהנום אינו מטרה בפני עצמה, אלא מונע בצורך אתי והלכתי: להתיר את העגונה. ההיסטוריה החלופית היא חלק מן ההיסטוריה הרבנית, היא בראש ובראשונה עבודה. מלבד זאת שהתרת עגינות היא מצווה גדולה ועבודה חשובה של הרב, היא גם פעולה סימבולית. ל"קומדיה האלוהית" של עגנון יש גם מטרה פרגמטית: יצירת ההיסטוריה החלופית שנועדה לא רק להבין ולהסביר, אלא גם לתקן ולשנות את ההיסטוריה ה"נתונה" שבעצם מעולם אינה נתונה עוד. וכמובן גם עצם המניע להיגוד הסיפור על הסיור בגיהנום הוא פרגמטי לגמרי: שמש בית הכנסת

13 המיתוס מוגדר כאן, בעקבות אלקסי לוסב, כהיסטוריה אישיותית נסית הנמסרת במלים, כשהנס מובן כמימוש תכליתה הטרונסצנדנטלית של האישיות בהיסטוריה האמפירית. Aleksei Losev, *The Dialectics of Myth*, Vladimir Marchenkov (trans.), New York: Routledge, 2003, pp. 185-186.

14 שמואל ורסס, "הצדיק בגיהנום: גלגולי מוטיב בסיפורו של ש"י עגנון 'המשל והנמשל'", צביה בן-יוסף גינור (עורכת), מחקרים בספרות ישראל מוגשים לאברהם הולץ, ניו-יורק: JTS, 2003, עמ' 110-112.



לא היה פוצה פיו ולא היה מספר את מה שסיפר אילולא הצורך להצדיק את המעשה (ההיסטורי-החלופי) שלו. זאת ועוד: המעשה הרטורי שלו נועד לחנך את הקהילה כולה ולתקן את מנהגיה ותפיסותיה. הרי זהו מעשה ברטוריקה תרבותית-קהילתית.<sup>15</sup> לפי אפיונו הרטורי הקלסי (האריסטוטלי), מעשה זה שייך לסוג הרטוריקה האפידאיקטית, דהיינו מחנכת ומטיפה. במלים אחרות, ההיסטוריה החלופית מצדיקה את ההיסטוריה הנתונה בכך שנותנת לגיטימציה למעשהו החריג של השמש. זה תפקידה האתי של ההיסטוריה בכלל ושל ההיסטוריה החלופית בפרט. האתי כאן הוא גם הפרגמטי.

החלופיות ההיסטורית יכולה להתבטא במישורים שונים. במישור העלילתי היא מתבטאת בכך, שנוצר מיתוס חלופי, המסמן כי האירועים יכולים לקרות אחרת; במישור הדמויות, היא מתבטאת בחלופיות הזהיות: כל אחד יכול להיות אחר. בהתאחדות שני המישורים הקודמים, נוצרת חלופיות של תפיסות ההיסטוריה. בנקודות ההתפצלות, הדמות יכולה להיתפס כזו שבוחרת או שלא בוחרת במיתוס שלה, ובכך נוצרת תנודה בין דרכים שונות לתפוס את תהליך התנודה והבחירה במיתוסים שונים. ולבסוף, כתוצאה מן התנודה בין אפשרויות שונות במישורים הקודמים, והיות שהחלופיות ההיסטורית הופכת לחלק מן הכתיבה, כלומר מן העלילה ומהתממשות הדמויות, מתגלה גם מישור של כתיבת ההיסטוריה ובו התנודה בין תפיסות היסטוריוגרפיות שונות. בסיפור הנדון, הסיור בגיהנום מוצג כהיסטוריה בהתהוותה; סיפורו של השמש על הסיור נתפס כניגון ההיסטוריוגרפיה. בכך אנו מגיעים למישור ההיסטוריוגרפי של החלופיות ההיסטורית. האם מתקיימת תנודת החלופיות במישור זה? על מנת לענות על שאלה זו, יש לחזור שני צעדים אחורה ולבחון את מישור חלופיות האישיות. האישיות שנמצאת בתנודה היא אישיותו של רבי משה. השמש, לעומת זאת, מייצר את השיח שלו ברמה של חלופיות ההיסטוריוגרפיה. אישיותו של הרב מתנוודת בין הזהיות של הגיבור ושל האנטי-גיבור. תנודה כזאת, אמביוולנטיות כזאת לא ידועה לדנטה ולגיבורו. הדבר נעוץ לא רק בזה, שלקראת המסע לגיהנום ובמיוחד בחזרתו משם מגלה הרב סימנים של חולשה והתמוטטות, ובסוף הסיפור הוא הולך לעולמו, אלא גם במעמדו של המסע לגיהנום עצמו: אפילו בדברי השמש מוטלת בספק עצם התרחשותו וכן יעילותו.

יתר על כן, אישיותו של הרב מתנוודת בין הקוטב ההלכתי (הלגיטימי) לבין הקוטב המאגי (הטרנסגרסיבי). במקביל לכך, זוהי גם תנודה בין דמות האדם ששולט במסע ובהיסטוריה לבין האדם שההיסטוריה שולטת בו ושהמסע הורס אותו, וכך אין הוא יכול להשפיע יותר על מהלך ההיסטוריה. אפשר לומר, שיחד עם תנודה זאת, מתנווד הסיפור כולו בין הקטבים של דנטה וקפא. יצירותיו המרכזיות של קפא, כגון המשפט, הטיירה, אמריקה, יכולות להיות מוצגות כמיתוסים של מסע לגיהנום. אולם החלופיות ההיסטורית של קפא נראית דטרמיניסטית. יתרה מזאת: היא דטרמיניסטית-פסימיסטית, בהבדל מהדטרמיניזם האופטימי של דנטה. לנוכח שני היוצרים הגדולים הללו, בולטת ביתר שאת ייחודיותו

15 על טרוריקה תרבותית ראו: Ivo Strecker and Stephen Tyler (eds.), *Culture and Rhetoric*, Oxford, New York: Berghahn Books, 2009; Thomas B. Farrell, *Norms of Rhetorical Culture*, New Haven: Yale University Press, 1993.

של עגנון. ההיסטוריוסופיה העגנונית לא רק שאינה דטרמיניסטית, אלא היא אף נאבקת בדטרמיניזם. כשהרב־הגיבור מופיע גם כאנטי־גיבור, אין הדבר פוגע בהיסטוריה הרבנית אלא חושף את מהותה באמצעות הפרובלמטיזציה שלה. התנודה הכרוכה בכך היא עבודה קשה שדורשת החלטות ובחירות חופשיות. זו הסיבה שההיסטוריה, בתפיסתו של עגנון, פתוחה ולא קבועה מראש, לפחות לא מבחינת הסובייקט שלה. הוא הדין לגבי ההיסטוריה הרבנית.

עגנון יוצר דמות כה אמביוולנטית ומתנודדת של הרב והיסטוריה חלופית כה בעייתית לא רק לצורכי הסאטירה החברתית,<sup>16</sup> אלא גם ואולי בעיקר על מנת לבסס את התפיסה האנטי־דטרמיניסטית, את תפיסת ההיסטוריה כעבודה ויצירה, כמסע תמידי לשערי הגיהנום ומעוף פלאי בחזרה,<sup>17</sup> כבכף הקלע (סמל זה יידון בהמשך). מכאן אנו יכולים לחזור לשאלה של היסטוריוגרפיה: האם מתקיימת תנודה גם במישור של היסטוריוגרפיה? בכך אנו עוברים לדיון בדמותו של השמש. דמות זאת מפנה אותנו לתחילתו של הספר השני של עיר ומלואה, לתחילתו של הסיפור "המבקשים להם רב או ברוח המושל", שם מתלבטים הגיבורים, אם לספר סיפור או לא, לפרסם כתב יד או לא, לדבר או לשתוק. בכך אנו פונים לשאלה היסטוריוגרפית בסיסית או אפילו מטא־היסטוריוגרפית: האם צריך ואפשר ליצור מיתוס (חדש, אחר), לכתוב היסטוריה (חלופית)? האם צריך לפצל את המציאות/ההיסטוריה הנתונה והאם אפשר לעשות כן? ההכרעה היא – כן, וזאת אך ורק משום שההיסטוריה החלופית היא ההיסטוריה האמתית, היא האמת. בכך אנו פונים לסיפור גילוי של המהר"ם ולסיפור כתביו בסיפור "המבקשים להם רב". כאן הרב מזאבנא מופיע כבן דמותו של דנטה.<sup>18</sup> בעזרתו של רבי מרדכי, מעין בן דמותו של ורגיליוס, הרב מוצא את עצמו פנים אל פנים מול איש מן העולם האחר – המהר"ם.<sup>19</sup> כאן, כמו בסיפורים אחרים של עגנון, המפגש עם המתים אינו מתרחש בהכרח בגיהנום, אבל הוא בהכרח טומן בחובו היסטוריה חלופית.

הדילמה היסטוריוגרפית הקשורה בדמותו של המהר"ם היא, האם לכתוב או לא לכתוב היסטוריה, לשמור או לא לשמור כתבים, לפרסם או לא לפרסם. ב"המשל והמשל" אותה הדילמה עולה בדמותו של השמש: לספר או לא לספר על המסע לגיהנום, לדבר או לשתוק? האם ליצור מיתוס? ושאלה זאת נראית חיונית ביותר, משום שהמציאות דורשת הצדקה, והמיתוס נתפס כהצדקה נוחה וזמינה למדי. אולם יחד עם זאת, יחד עם שאלת יצירת המיתוס, עולה גם שאלת מהימנותו של השמש. זו שאלת אמינותה של היסטוריוגרפיה. שאלת האמת עולה כאן בצורה מיוחדת – זו האופיינית לאמת המיתוס. אמינותו של השמש מתבססת על יסוד אנתרופולוגי בטוח: מיתוס הוא תמיד ובהכרח אמת בעיני מי שחוה אותו כמיתוס; ולעומת זאת, בעבור מי שאינו חווה את המיתוס, המיתוס איננו, ושאלת אמתו בטלה. הרי מיתוס הוא אמת או אינו אמת לא משום שהאירועים שהוא מספר אירעו או לא אירעו במציאות, אלא משום שבו מתממשת או לא מתממשת התכלית

16 ורסס, הערה 14 לעיל, עמ' 118.

17 כידוע, אי אפשר להפריז בחשיבותו של מוטיב המסע אצל עגנון, אולם יש להוסיף ולומר שכמעט תמיד בתשתית מסעו של הגיבור נמצא דגם של מסע אל שערי הגיהנום, כמו בסיפורים "לבית אבא", "עד הנה", למשל, וכל שכן בסיפורי הגיהנום ממש, כגון "הרווקה הזקנה".

18 זאבנא, או בסיפורי עגנון אחרים – זאבני, היא העיר Zabno בפולין בת ימינו.

19 הרב מאיר בן יעקב שיף (1605–1641).

הטרנסצנדנטלית של האישיות המיתית. במקרה שלנו, המיתוס מספר על התממשות אישיותו של רבי משה בנס הסיור בגיהנום, אך גם בדרשותיו ובהתנהגותו היום-יומית. עבור הקהל ששומע את סיפורו של השמש, המיתוס הזה אִמָּתִי, ולכן השמש מהימן. וזאת דווקא משום שזה הוא סיפור על נס. המיתוס תואם את פילוסופיית ההיסטוריה של הקהל – וזהו התנאי העיקרי של אמינות הדובר ושל הצלחת המעשה הרטורי שלו (אולי זה התנאי העיקרי של כל מעשה רטורי, גם זה שאינו פונה בגלוי למיתוס ולהיסטוריה). זאת ועוד: מהימנותו של השמש כמספר מתבססת על יסוד נוסף, חשוב ביותר – על יסוד הכנות.<sup>20</sup> השיח שלו מופיע כשיח הכנות, והכנות משכנעת את הקהל. הכנות מאפשרת לו להעמיד את הסיפור שלו כהיסטוריה חלופית אִמָּתִית. הכנות כשלעצמה עדיין אינה אמת אלא פונקציה רטורית, אבל היא יכולה להיות מובנת כמטפורה של האמת, וככזאת היא עשויה לאפשר את הכרת האמת.<sup>21</sup>

גם ב"המשל והנמשל", הדילמה ההיסטוריוגרפית או הדיסקורסיבית (ובמובן מסוים פוליטית) – לדבר או לא לדבר – מתגלה כשאלה של הצדקה: האם יש להצדיק את העבודה ההיסטורית? השמש בוחר בהצדקה – ויוצר היסטוריה. במלים אחרות, כשעולה השאלה, האופיינית לחלופיות ההיסטורית, כיצד לבחור, השמש עונה בהתאם לדגם שהציב רבי משה ושמאז עומד לנגד עיניו: יש לבחור על בסיס הצורך האתי-פרגמטי, דהיינו על בסיס הצורך של הרטוריקה התרבותית, לבחור מתוך הצורך לחנך, להצדיק יצירת התנהגויות תרבותיות חדשות. להצדיק אין פירושו להצטדק, אלא ליצור רציפות של העבודה ההיסטורית. וזה המניע העיקרי של השמש. המעשה הרטורי של השמש זהה במהותו למעשה הרטורי של עגנון עצמו והוא כינון מחודש של הקהילה, הבחירה המחודשת בזהותה החלופית כקהילה שבה לא משיחים בזמן קריאת התורה – היא זהותה האִמָּתִית. אם כן, היסטוריוגרפיה, כתיבת ההיסטוריה מוצגת כאן כרטוריקה תרבותית חיונית-מוצדקת שנועדה לחיזוק הקהילה ולפיתוחה.

כמו הסיפורים "המבקשים להם רב", "עד שיבוא אליהו" ורבים אחרים בעיר ומלואה, הסיפור הנדון מספר את סיפור החניכה של תלמיד חכם, של שמש ושל הקהילה כולה. דמות השמש מייצגת את הקהילה כאישיות היסטורית. זו הסיבה שדווקא שמש פשוט הוא זה שזוכה, לפחות בסיפורים מסוימים, לגילוי פלאי: לגילוי אליהו או לסיור בגיהנום שבעקפיין אינו אלא גילוי של הרב כצדיק. תפקידו של הגילוי בכל הסיפורים הוא חניכה או פשוט חינוך – מעשה רטורי אפידיאקטי שמטרתו לשנות את הרגליה של הקהילה ואת מנהגיה: ההרגל של דיבור בזמן קריאת התורה, המנהג המגונה של שכירת העיניים לצורך עלייה לתורה בפרשת התוכחה (ב"עד שיבוא אליהו") וכשאנו פונים לשאלה, מהי

20 על סוגיית היחס בין רטוריקה וכנות ראו את המבוא שכתב מנחם בריןקר בספרו עד הסמטה הטבריינית (תל אביב: עם עובד, 1990), שם מתאר החוקר את יצירתו של ברנר כד: "בעת ובעונה אחת המשחק בכנות ועמידה של כנות בעלת תוכן מחשבתי מובהק" (עמ' 22). המגמה הדומיננטית כיום היא לראות את רטוריקת הכנות כתיאטרוניות, משחק, ביצוע. ראו את האסופה הזאת (ובפרט את מאמר העורכים): Ernst van Alphen, Mieke Bal, and Carel E. Smith (eds.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford: Stanford University Press, 2008.

21 להרחבה ראו: רומן כצמן, נבואה קטנה: כנות ורטוריקה בעיר ומלואה לש"י עגנון, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2013.

מהות חניכה זאת, אנו שואלים, האם ההיסטוריה היא העברת הידע האישי, ואם כן – כיצד?<sup>22</sup> בסיפורים שהזכרנו, וגם בסיפור הנוכחי, אדם פשוט זוכה לקבל את הידע האישי מן הרב, והוא זה שמתווך ומוסר את הידע הזה לקהילה כולה, דבר שעשוי (לכל הפחות) להשפיע על קיומה ההיסטורי של הקהילה. כמובן יש הצדקה לכך שהידע אינו נמסר באופן בלתי אמצעי לרבים אלא רק ליחיד, שכן מדובר בידיעת נסתרות, וגם יש הצדקה ברוח החסידות הבעש"טית בכך שהידע נמסר לאנשים פשוטים דווקא. אולם עקב כך, לא תמיד הידע נמסר הלאה באופן לגיטימי, אלא מגיע למבוי סתום, כמו ב"עד שיבוא אליהו", שבו השמש שזכה לגילוי אליהו לא יכול למסור את ידיעתו (אלא רק לשנות התנהגותו, וגם זה בסימן של ספק). גם ב"המבקשים להם רב" הידע שנגלה נשאר חסר תועלת כביכול: על אף גילוי, רבי מרדכי לא מקבל את כס הרבנות. אם כן, השמש או בן משפחה לא מלומדת ולא מיוחסת כמו רבי מרדכי, המשמש החוליה המתווכת בהעברת הידע האישי, מסמן מצד אחד, את הממד העממי של ההיסטוריה הרבנית, אולם מצד אחר, זו עלולה להיות דרך ללא מוצא בתהליכי של ההיסטוריה. אילולי אותה התקרית בבית הכנסת, השמש לא היה פוצה פה ואף אחד בעיר לא היה יודע את עונשה של שיחה בזמן קריאת התורה.

הידע האישי מועבר בצורה של מעשה רטורי כדי שיוכל מקבל הידע לבחור אם לקבלו וכיצד, ולבחור בין זהויות ומיתוסים שונים. בדמותו של השמש מתבטא הדבר בצורה פשוטה יחסית: ברמת החלופיות ההיסטוריוגרפית, הוא מתנווד בין דיבור לשתיקה. המוקד העיקרי של החלופיות לא נמצא בדמותו של השמש, ולחניכתו קודמת חניכה אחרת: חניכתו של רבי משה. החלופיות בדמותו נרמזת באזכור מורהו של רבי משה – רבי יחיאל מיכל מנמירוב שמת על קידוש השם בפרעות ת"ח-ת"ט. הדמות שלו, המוזכרת פעמים רבות בסיפור, נועדה לתת רקע לדמותו של רבי משה, להסביר את כוחותיו המיוחדים, את יכולתו לסייר בגיהנום. יחד עם זאת, בזיקה זו לרבי יחיאל ולפרעות חמלניצקי בכלל נרמזת גם האפשרות של המבוי הסתום שהזכרנו לעיל, האפשרות של פגיעה ברצף העברת הידע, שכן כל משפחתו של רבי משה נספתה בפרעות ואין לו למי להעביר את ידיעתו. גם הילדה, בת קרוביו שהוא מאמץ נשאר עגונה, והעגינות הזאת, יחד עם בעיית הפסקת הרצף של השושלת וההיסטוריה, היא הרי המניע של הסיוור בגיהנום ולפי כך – של הסיפור כולו.

במובן זה, דמותו של רבי משה מסמנת את המשבר ההיסטורי, את קריסת ההמשכיות של תולדה ושל תולדות – ולכן הוא מחפש נואשות כיצד להתיר את עגינותה (הממשית והסימבולית) של "בת המלך". המספר עצמו מדגיש את לבטיו של רבי משה ביחס אליה. מצד אחד, הוא אוהב אותה ורוצה בכל נפשו שלא תהיה עגונה, אך מצד שני, הוא מבין שאין כל דרך חוקית להתיר את עגינותה. קריסת השושלת של רבי משה ושל הנערה נובעת מקסטטרופות היסטוריות גדולות כמו מרד חמלניצקי. הצרה החדשה שפוקדת את ההיסטוריה המשפחתית והרבנית היא, לפי הסיפור, תנועת ההשכלה היהודית שנוטלת מן הנערה את בעלה. ובכן המשבר של בת המלך העגונה הוא חלק מן המשבר ההיסטורי העולמי, אולם

22 מקורו של המושג "ידע אישיותי" הוא בספרו של מייקל פולני: Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

בתוך כך ליהדות יש כלים משלה להתמודד, ולו במידה מועטה, עם משבר זה. אלה הם כלים מאגיים או כמור-מאגיים. הסיור בגיהנום הוא המרכזי שבהם, אבל קודם לו אירוע אחר שנותן אולי לרבי משה את כוחות העל לצורך טיול כזה: רבי משה עצמו ניצל בגזרות ת"ח-ת"ט בזכות תיבה אחת בתורה שנתן לו מורהו רבי יחיאל. במובן זה, רבי משה הוא "האחד ששרד", הנבחר שנגאל כדי לגאול – הדמות הקלסית של הגיבור האפי, והרי שמו משה כשמו של משה רבינו שגם הוא ניצל בזכות התיבה (תיבת גומא – תיבת התורה).

רבי משה חב את חיו למורהו, למאגיה ולתיבה, ולכן הוא "מת חי", ואולי זה מה שנותן לו את היכולת לסייר בגיהנום, היות שהוא עצמו מציין שהוא הולך למקום שהחיים לא נכנסים בו. בסוף חייו, רבי משה חייב לפרוע את החוב ולהציל נפש בישראל. הוא הולך לגיהנום ומחזיר את נשמתו למי שנתן לו אותה: לא האלוהים בלבד, אלא גם רבי יחיאל מיכל מנמירוב. חיו של רבי משה צומחים אפוא מנקודת התפצלות היסטורית ומהווים כשלעצמם מעין היסטוריה חלופית, אפשרות קונטינגנטית ופלאית של ישועה, אפשרות אחת שהתממשה ברקע של אפשרות אחרת – זו של חורבן ואבדון – אשר לעולם בעינה עומדת כחלק ממהלך ההיסטוריה. החוב, כמו זה של רבי משה, מניח במובלע שאלה שנמצאת בבסיס עלילת הסיפור כולה והיא: מה היה אילו לא הצליח רבי יחיאל להציל את רבי משה? דבר אחד ברור: רציפות הידע האישי שמבנה את ההיסטוריה הרבנית (בפרט הידע על אודות עונשה של שיחה בזמן קריאת התורה) לא הייתה מתקיימת. שכן בסיפורים הנדונים כל מהותה של ההיסטוריה כהיסטוריה רבנית היא חניכתם או שרידותם של תלמידי חכמים בכור המצרף של אסונות ההיסטוריה הנתונה. כל תלמיד חכם וכל יהודי ששורד בהיסטוריה זו הוא נס, הוא עדות חיה לקיומה של היסטוריה אחרת, טרנסצנדנטלית ולכן חלופית, שבכל רגע נתון שורדת כאפשרות של משמעות ותכליתיות. זאת הסיבה שההיסטוריה הנתונה (הפוליטית, הכלכלית) נתפסת ככזאת שקיימת רק למען חלופתה ושואבת ממנה את הצדקתה. ההיסטוריה מוצדקת אך ורק כהיסטוריה של ישועה, ולכן היא חוב או, ליתר דיוק, פרעון החוב למי שנתן אותה. החוב הזה הוא עול מוסרי, אך הוא גם מה שמקנה לאדם את חרותו ואת "כוחות העל" שלו; הוא ההופך את האדם למת החי, אך בכך זוכה האדם לחופש הבחירה ונהפך לגיבור אפימיטי, לאחד ששורד, לנבחר. עיקר מהותו של פרעון חוב זה הוא הדאגה להיסטוריה, לתרבות ולהתרבות, הדאגה להמשכיות ולרציפות. הדאגה להיסטוריה היא עיקר עשייתו של רבי משה. עגינות היא סמל ההיסטוריה ללא דאגה, ללא משמעות, ללא חלופיות. ולכן התרת העגינות, אחד הנושאים המרכזיים בכל כתיבתו של עגנון, יכולה להיות מוצגת כסמל של היסטוריה חלופית. הדאגה להיסטוריה על סמליה היא המניע העיקרי, האתי והפרגמטי, של יצירת החלופיות ההיסטורית.

ההיסטוריה הריאלית (הנתונה, זו שהתרחשה) נתפסת כמין דיסטופיה, פרעות ת"ח-ת"ט – כמין חזון בלתי נתפס של חורבן. ואילו פרעות אלה וכל האסונות האחרים של ההיסטוריה לא היו קורים? ההיסטוריה הייתה הופכת לאוטופיה. הסיפור, כמו כל ההיסטוריה, מתנדד בין שני המיתוסים הללו – האוטופי והדיסטופי – וחוזר שוב ושוב לאותו אירוע ההתפצלות (כגון גזרות ת"ח-ת"ט) שעליו נשאלת השאלה (או מובעת המשאלה): מה אם (הלוואי ש-) זה לא היה קורה? אם הסיפור מתלבט בין שתי הפנטזיות – האוטופיה והדיסטופיה – היכן ההיסטוריה ה"נורמלית", הריאלית? החלופיות שאנו מוצאים בסיפור לא מצוירת דיוקן

של "נורמליות" מכל סוג, אבל אין הדבר מפתיע, שכן מטרתה של היסטוריה חלופית אינה, בניגוד לדעתו של גבריאל רוזנפלד, נרמול (של זיכרון).<sup>23</sup> ההפך הוא הנכון: חשיבת החלופיות ההיסטורית (אצל עגנון בפרט) שוללת כל אפשרות לנרמול של הזיכרון, של היסטוריה ושל ההיסטוריוגרפיה. כל אפשרות היסטורית שהסיפור מציע היא בבחינת סטייה. ההיסטוריה הריאלית אינה מתקבלת על הדעת כהיסטוריה: היא חסרה כל משמעות ותכליתיות ללא השלמתה באמצעות ההיסטוריה החלופית (האוטופית, הדיסטופית, או שתיהן). היסטוריה זאת אינה היסטוריה כלל, משום שהיסטוריה אינה יכולה להיות "נתונה", מוכנה וגמורה. היסטוריה היא עבודה ויצירה פתוחה ובלתי גמורה. מהותה של היסטוריה היא התנודה בין אוטופיה לדיסטופיה, בין רצון לפחד, בין חוב לפרעון. ה"נורמליות" אינה אפילו אוטופיה: היא התגלמות הסגירות הטוטלית (ולעתים טוטליטרית), ולכן אינה אפשרות היסטורית בכלל. בפתחותה זאת, ההיסטוריה פרוצה ופרועה; היא דורשת, במושגים מטאפיזיים, את תיקונה ואת גאולתה. וזו מטרתם של המיתוסים, כמו זה של רבי משה, ושל המעשים הרטוריים, כמו זה של השמש.

כאשר רבי משה והשמש מגיעים לשערי הגיהנום, מופיע תיאור סמלי שבמהרה מתגלה כמשל שמביע את מהותה של היסטוריה החלופית. הגיבורים נתקלים במנגנון שהוא אנלוגיה יהודית לכור המצרף במיתולוגיה הנוצרית – במה שידוע בספרות המיסטית כ"כף הקלע":

ואמר השמש, אותם שסבורים רשע שמת מורידים לגיהנום אינם יודעים שיש עונש קשה מדינה של גיהנום. ואיזה זה, זה כף הקלע,<sup>24</sup> אין זה זה שהספרים מביאים, שהוא שם מקום, אלא זו תגורה, שנקראה על שם הפעולה, שכלים שם מתגרת העוונות.<sup>25</sup> מתגרת תגורה מבקש לו החוטא מנוס בגיהנום. אינו מגיע לפתחה של גיהנום עד שמקלעים אותו משם למקום שחטא בו ולמקומות שחישב לעשות שם עבירה. הולך ואינו מוצא את המקומות, לפי שנשתנו מחמת העבירות, ואותם שלא נשתנו מפזרים מתחת לרגליו ומתמלאים חתחתים.<sup>26</sup>

דברים אלה מציגים על דרך משל את תהליך החזרה לנקודת ההתפצלות, גרעינה של היסטוריה החלופית. למשמעות אתית של חזרה זו מתווסף ממד אסכטולוגי שמתגלה כממד רוחני. חזרה ובחירה מחדשת הן רק אמצעים. המטרה היא תיקון הנשמה וטיהורה. בתוך כך, סבלו של האדם נגרם בזה שהוא רואה את תוצאות עבירותיו, ולנגד עיניו מתגלה עולם אחר שהוא לא מזהה כעולמו. מאדם זה ניטל העונג האנושי הבסיסי ביותר – עונג הזיהוי. האדם צופה כביכול בהיסטוריה חלופית שנוצרה בעקבות מעשיו או שיכלה להיווצר אילו עשה מעשים ש"חישב לעשות", כשמדובר לא בכל מעשה אלא במעשה עברה שצריך

23 Rosenfeld, הערה 9 לעיל, עמ' 15–25.

24 "וְאֵת נֶפֶשׁ אִיבִיךָ יִקְלַעְנָה בְּתוֹךְ כַּף הַקְּלַע" (שמואל א, כה 29).

25 "הַיְסֹר מְעַלֵּי נֶגְעָה מִתְגַּרֵּת יָדָךְ אֲנִי כְּלִיתִי" (תהלים לט 11).

26 ש"י עגנון, "המשל והנמשל", עיר ומלואה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1999, עמ' 405–451. עמ' 418. השוו: "מלאך אחד עומד בסוף העולם ומלאך אחר עומד בסוף העולם ומקלעין נשמתן [של הרשעים] זה לזה" (תלמוד בבלי, שבת, קנב ע"ב).

להיות מובן אך ורק באופן שלילי כעצירה בעבודת ההיסטוריה, כמשבר. בכף הקלע, כמו בהיסטוריה החלופית, מתרחש מה שלא יכול להתרחש במציאות: ההיסטוריה הנתונה מתפצלת, אפשרויות שונות של ההתפתחות ההיסטורית מתממשות בזמנית בתודעתו של האדם, והוא נאלץ להתמודד ביניהן כדי לקיים אירוע רטורי אפידיאקטי, כלומר על מנת לחנך, לשנות תודעה, לתקן נשמה. תנודה זאת של ההיסטוריה החלופית נועדה לגרום לחרטה וכן להכרה ולהארה בדבר חשיבותה וטיבה של עבודתו ההיסטורית. הסיפור מציג את התנודה של כף הקלע באור שלילי, מכיוון שההיסטוריה החלופית נצפית במשל זה דרך עיניו של האדם המתייסר – זה שעבר עברה. אמנם כף הקלע הוא מצב זמני, בלתי יציב, זהו שלב המעבר והחניכה, אבל הייסורים קשים יותר, כפי שמציין השמש, מן הייסורים בגיהנום. יוצא אפוא שסבל התנודה של ההיסטוריה החלופית ושל החרטה, הכרה צלולה בתוצאות המעשים ובאפשרויות שהוחמצו – קשים יותר מסבלו של העונש שהוצא אל הפועל.

אם כן, היסטוריה חלופית מתגלה כפרקטיקה רוחנית-מיסטית של טיהור-תיקון הנשמה, פרקטיקה שקרובה לחניכה ולחינוך אתי-היסטורי. בעזרתה, האדם לא רק לומד היסטוריה אלא גם לומד לקחת אחריות היסטורית על מעשיו, לומד את פעולתו של כף הקלע. גרוטסקיות התיאורים של ייסורי הגיהנום בסיפור – אוזניים ענקיות, פיות פעורים, לשונות ארוכות ושיניים הנעוצות בהן וכדומה – אינה תורמת לחיזוק כוח השכנוע שלהם, בהבדל מהנעימה הנשגבת, המאופקת והכנה שמאפיינת את תיאור כף הקלע במובאה לעיל. יחד עם זאת, גם העונשים בגיהנום בנויים על עקרון ההיסטוריה החלופית, כמקובל במסורות פולקלוריות וספרותיות רבות, יהודיות ונוצריות. חלק מן החוטאים עושים בגיהנום את מה שעשו בחייהם, ואחרים עושים את ההפך ממה שעשו בחייהם. אך בשני המקרים המשמעות האמתית של מעשיהם מתממשת מיד – אותה המשמעות שבחייהם נשארה בגדר אפשרות בלתי ממומשת. העונש נעוץ בכך, שעל אף חזרות אין-סופיות אל נקודת ההתפצלות, דהיינו חזרות על אותם החטאים שעשו, אין לחוטאים אפשרות לשנות ולתקן ולו משהו בהתנהגותם; ניתנת להם כביכול הזדמנות שנייה – אבל הם לא מסוגלים ליצור חלופה. אי אפשרות להשתנות, לבחור מחדש, לתקן, להתחרט – קרי אי אפשרות ליצור היסטוריה חלופית – היא הגיהנום.

הסיור בגיהנום מתרחש בסמוך ליום כיפור, ואילו החלק האחרון של הסיפור מוקדש למאורעות הקשורים בתאריך כ' בסיוון – יום הזיכרון להרוגי ת"ח-ת"ט – ובמרכזם עומדת דרשתו של הרב. הרב והמספר אינם יוצרים זיקה בין השיחה בזמן קריאת התורה לבין פרעות חמלניצקי, הם אינם מנסים להאשים את הקהילה בקטסטרופה הזאת. במרכז דרשתו של רבי משה עומדת אהבת ה' לישראל. כבבואתה של אהבה זו, בכל דבריו ובהתנהגותו של רבי משה מתבטאת האהבה שלו לקהילתו ולהיסטוריה שלה. מכך נובעת מסקנה לגבי היררכיית המטרות בפעולתה של ההיסטוריה החלופית. החזרה לנקודת הפיצול היא, כפי שציינו, אינה מטרה אלא אמצעי של פרקטיקת תיקון הנשמה. אולם גם פרקטיקה זאת אינה, כמסתבר, מטרה בפני עצמה, אלא גם היא אמצעי של מטרה גבוהה יותר והיא – מימוש התכלית הטרונסצדנדנטלית של האישיות בהיסטוריה. בהיסטוריה הרבנית התכלית היא אהבת ה' וקבלת אהבתו. בפועל, פירושו של דבר הוא זיהוי מלא בין האהבה לבין משמעות ההיסטוריה. במלים אחרות, המשמעות מתגלה בבחירה מחודשת

באחריות מוסרית, בתיקון, בטיהור הנשמה; אהבה היא המשמעות, והמשמעות היא עבודה אישיותית. היסטוריה חלופית היא, אפוא, עבודה היסטורית אמיתית ומטרתה היא הבנתה ומימושה של התכלית הטרנסצנדנטלית.

ובכן היסטוריה חלופית היא פרובלמטיזציה של ההיסטוריה לא רק לצורך הבנת משמעותה של ההיסטוריה, ולא רק לצורך קבלת אחריות על ההיסטוריה, אלא גם לצורך גילוייה של אהבת ההיסטוריה וחוייתה. דמותו של רבי יחיאל מנמירוב משמשת מעין מסגרת של "המשל והנמשל". נושא קידוש השם – גילוי הטרגי של נושא אהבת השם – מתנוסס מעל כל הנושאים האחרים בסיפור. דמותו של רבי משה כתלמידו של רבי יחיאל באה לממש את תכליתו של מורהו ולהצדיק את מותו ואת מותם של יהודים אחרים, ובאותה העת להצדיק את חייו. מבחינה זו, אם לא היו היהודים מתים על קידוש השם, הקהילה לא הייתה קיימת. אין זאת תפיסה נגטיבית-פסימית של "ארץ אוכלת יושביה", אלא להפך, תפיסה פוזיטיבית-אופטימית של עבודת האישיות המכוננת את עצמה כל פעם מחדש, בדומה לעוף החול, המוזכר בסיפור<sup>27</sup> – סמל של היסטוריה חלופית: מאבק היהודים על זהותם מכונן את קהילתם. ביתה של הקהילה הוא בית התפילה, שרבי משה בדרשתו מדמה לקן – סמל משיחי וגם סמל של המשכיות והולדה/תולדה בעלת וקטור טרנסצנדנטלי: "משל לישראל שדומים לאותה הציפור אשר שתה אפרוחיה את מזבחתיך ה' צבאות מלכי ואלקי"<sup>28</sup>. קן הוא סמל המקום-הזמן שאליו תמיד חוזרת הקהילה (כעוף החול הנולד מחדש) ושממנו היא תמיד יוצאת אל העתיד החדש (התכלית-המשיחית-הטרנסצנדנטלי). במובן זה, גם קן הוא סמל החלופיות ההיסטורית.

זאת ועוד: עבור רבי משה, כ' בסיון אינו רק עניין תיאולוגי וקהילתי אלא גם עניין אישי: יום החורבן הזה היה יום לידתו השנייה. זו מהותו של כל יום זיכרון. ובכלל: ימי זיכרון, אזכרות, צומות, חגים וכד' הם חוליות של היסטוריה חלופית שסובייקט ההיסטוריה (פרט, קהילה, לאום) יוצר למען עצמו ולמען הדיאלוג עם הסובבים אותו. כך הצלתו של אחד מישראל וחניכתו של תלמיד חכם כמו רבי משה מצדיקות את הקרבת העצמי. ללא המשמעות האישית, האינדיבידואלית של הזיכרון, אין היסטוריה. זה תפקידה של החלופיות: להקנות להיסטוריה ממד אישיותי, והדבר נעשה, כאמור, באמצעות חזרה לנקודת ההתפצלות, שבה האישיות קמה לתחייה במעשה הבחירה החופשית שלה. היסטוריה חלופית היא כף הקלע שמקיימת את האחריות האישית להיסטוריה, ובתוך כך – את הרציפות, את זיקת המחויבות ההדדית בין עבר, הווה ועתיד.

לסיום, נבחן את חלקו האחרון של הסיפור, שמתאר את התהליך של העלאת דברי השמש על הכתב בפנקס הקהילה. לדברי המספר, פנקס זה נשרף בזמן השואה, וכעת הוא כותב דברים אלה בשנית בסיפורו הנוכחי, קרי המספר מקים לתחייה את הפנקס השרוף. כתיבתו המחודשת של הפנקס השרוף, בדומה לעוף החול, הינה סמל נוסף של היסטוריה

27 עגנון, שם, עמ' 441.

28 שם. ראו גם: "גם צפור מצאה בית ודרור קן לה אשר שתה אפרוחיה את מזבחתיך יהוה צבאות מלכי ואלהי" (תהלים פד 4).



חלופית. חלק זה של הסיפור הוא ארס־פואטי במהותו, כשעגנון מציג את בן־דמותו – את סופר הקהילה. מבחינת חלופיות ההיסטוריוגרפיה, ניכרת כאן התלבטות, אם יש לכתוב את האירועים בפנקס, לכתוב היסטוריה, להפוך את המשל האישיותי, שסיפר השמש, לזיכרון קבוצתי מחייב. הקהילה מחליטה לעשות כן בזכות אופיו החינוכי המשכנע של הסיפור. נדגיש: מעשה רטורי מוצלח (משכנע, חזק מבחינה אתית־פרגמטית) הוא מה שזוכה למקום בהיסטוריה. הסיפור מתגלה כסיפור ישועה, כבחירה בזהות חדשה־ישנה, היא הזהות היהודית הלגיטימית והשלמה יותר, האותנטית יותר.

למטרה זאת מכוונים משליו של רבי משה בדרשתו, כגון המשל על הקוף והנמלים – אזהרה לאנשים שלא להתפתות לפיתויים ה"שטניים" שמופיעים סביבם ושנראים כפתרונות ובחירות קלים ונוחים. במלים אחרות, סיפור זה, כמו רבים אחרים בעיר ומלואה, מתאר מעבר ממרכז־זהות שולי יותר למרכז־זהות מרכזי יותר (תנועה צנטריפֿטלית, מכוונת למרכז). הסיפור עושה זאת באמצעות מעשה רטורי מוצלח. מעשה רטורי נעשה היסטוריה באמצעות יצירת החלופיות ההיסטורית. סיפור השמש עצמו וכתובתו בפנקס הקהילה יוצרים חלופה מוארת, משמעותית, תכליתית ואותנטית של ההיסטוריה. בבסיס היסטוריה חלופית זו נמצא מבנה תיאולוגי וחברתי שאינו ידוע (ולכן אינו קיים) בהיסטוריה הנתונה. סיפורו של השמש הוא ההיסטוריה, מכיוון שהוא היסטוריה חלופית, ומכיוון שהוא מעשה רטורי. הוא מפצל את הקיים, מטיל בו ספק, מבצע פרובלמטיזציה שלו. במלים אחרות, מעשה רטורי נתון, כמו כל מעשה רטורי, יוצר תצורה דיסקורסיבית־חברתית חדשה, ויצירה זאת אינה רק עבודה רטורית אלא גם עבודה היסטורית. התצורה החדשה מגדירה את גבולות הדיבור: מה מותר לומר ומה אסור; מה, מתי והיכן אפשר לומר או צריך לומר. הסיפור כולו מרוכז אפוא בסוגיה של גבולות הדיבור המותר והלגיטימי. וכשעולה השאלה של בחירה היסטוריוגרפית – אם צריך לכתוב את הסיפור – היא חוזרת לאותה הסוגיה של גבולות הדיבור. השאלה העיקרית של השיח היא "לדבר או לא לדבר", וזו גם השאלה העיקרית של הסיפור הנדון.

המספר מתאר בנימה אירונית כיצד אנשי בוטשאטש, מיד אחרי ששמעו את סיפור השמש ונדהמו ממנו כל כך, חוזרים וממשיכים לדבר ללא גבולות, וזאת חרף הנאום של רבי משה על הצורך למעט בדיבור (מוטיב זה ניכר, כידוע, בסיפורי עגנון רבים). אולם המספר מתייחס בסלחנות לבני עירו, מה שמשקף את היחס הסלחני שלו לעצמו: כשהמציאות מתפצלת, כשליעני כולם מתגלה משמעות היסטוריה, אי אפשר לשתוק. אמנם השיח הזה לא בא להחליף את שיח הקודש, ולכן הוא נתפס כמוצדק, אבל עדיין נשאר החשש, האמביוולנטי משהו, ששיח החול (גם אם מדובר בחידוש, פרשנות, תלמוד תורה) יחליף את שיח הקודש – לא רק בתוך כותלי בית הכנסת או מחוצה להם, אלא גם בתודעתם של אנשי הקהילה. חשש זה הוא הבסיס והמניע של הסיפור, כמו גם של התנהגותם של אותם הצדיקים שממעטים בדיבור, המוכרים לנו היטב מסיפורי עגנון. מקור החשש הזה – מהותו הפרדוקסלית של דבר ה', המצמצם את עצמו כדי לפנות מקום לשיח אחר, הפותח את עצמו לתצורות דיסקורסיביות שאינן קודש.<sup>29</sup> אולם הצמצום הזה, הפתיחות הזאת מאפשרת את

29 על ההתגלות כהצבת דבר ה' בגבול האתיאיזם ראו, עמנואל לוינס, מעבר לפסוק: הרצאות תלמודיות, מצרפתית: אליזבט גולדוין, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2007, עמ' 174–197.

ההיסטוריה. הצמצום הוא מקורה של החלופיות ההיסטורית. מכאן יחסו הסלחני של המספר לאנשי עירו ולעצמו, המרבים בדיבור. היגוד, כל היגוד, אינו מוצדק כשלעצמו אלא מחפש את הצדקו בעבודה ההיסטורית הנעשית בעזרתו. העיקרון של "אלו ואלו דברי אלוהים חיים" יכול להיות ממשי ולא רק מטפורי, בתנאי שהאדם מקבל את אפשרות הצמצום, את פיצול המציאות, את החלופיות ההיסטורית. אלא שקבלה זו כרוכה בפחד המוצא את ביטויו בהוראה רוחנית שנותן רבי משה לשמש: בתפילה ובקריאת התורה צריך האדם להרגיש כאילו הוא עומד מעל הגיהנום. הסיוור בגיהנום רק ממחזי בצורה פולקלוריסטית את הכרת ההיסטוריה החלופית, את גילוייו של כף הקלע הנמצא ביסוד החיים.

תפיסה קיומית זאת מאירה את קרבתה של תפיסת ההיסטוריה החלופית לזרמים אקזיסטנציאליסטיים ושוללת את היעגנותה במחשבה הפוסט-מודרנית.<sup>30</sup> תפיסה זו מקרינה גם על תפיסת השיח העגנונית, אולם אין פירושה שואת הלשון התמידית ("שואה דיסקורסיבית"), עליה כותב יניב חג'בי.<sup>31</sup> תפיסת החלופיות ההיסטורית קרובה יותר לאקזיסטנציאליזם מטאפיזי נוסח סורן קירקגור, פרנץ רוזנצווייג ועמנואל לוינס מאשר לאנטי-מטאפיזיקה של פרידריך ניטשה ומרטין היידגר. חלופיות איננה שואה, לא בהיסטוריה ולא בלשון, אלא היא חושפת את השואה כאפשרות ובכך מאפשרת בחירה בהיסטוריה אחרת, בעתיד חדש. בכך השיח, הדיבור החולי מצדיק את עצמו והופך למה שנקרא אצל עגנון, כאן כמו בעמודים הראשונים של עיר ומלואה, "כתב אמת".<sup>32</sup> נוכל לראות בזה מעין סגירת מעגל (על אף שמבנה הספר בשלמותו הוא תוצאה של עריכה מאוחרת של אמונה ירון). המושג "כתב אמת" ממסגר את הספרים הראשון והשני של עיר ומלואה, כשהמשמעות שלו אינה רק כתב כחוק, ככתב שיעמוד לנצח, אלא גם כתב כאמת: עצם יצירת הכתב היא האמת; לא ההיסטוריה הנתונה אלא כתיבת ההיסטוריה – דהיינו היסטוריוגרפיה – היא האמת. כתב אמת עומד לא רק כנגד כתב שאינו אמת אלא גם, וזה העיקר, כנגד כל דיסקורס שאינו אמת, כולל ההיסטוריה הנתונה, הבלתי פרובלמטית והבלתי מפוצלת, כזאת שחסרה יסוד החלופיות ולכן לא מכוננת משמעות. כתב אמת הופך אפוא לסמל נוסף של היסטוריה חלופית. רק במובן זה ניתן לדבר על כתב אמת כעל כתיבה ספרותית שמייצגת את האמת ההיסטורית ולא את ההיסטוריה עצמה, ברוח הפואטיקה האריסטוטלית. כתיבה אינה מייצגת חוק או חוקיות במובן הדטרמיניסטי של המושג. כל תפיסה דטרמיניסטית של הספרות נוטלת ממנה את סגולתה העיקרית – חופש.

המושג "כתב אמת", כפי שהוא מופיע בתחילת הספר, מבטא את רעיון הכנות כתופעה טורית-תרבותית: כתיבתו של הסופר מביעה בצורה מהימנה את כוונותיה היצירתיות של

30 לטענות על השורשים הפוסטמודרניים של סוגת ההיסטוריה החלופית ראו: William Hardesty, "Toward a Theory of Alternate History: Four Versions of Alternative Nazis", *Classic and Iconoclastic Alternate History Science Fiction*. Edgar L. Chapman and Carl B. Hellekson (Eds.). Yoke, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2003 pp. 73-79; הערה 9 לעיל, עמ' 2-6.

31 יניב חג'בי, לשון, הנדר, משחק: יהדות וסופרסטרוקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון, ירושלים: כרמל, 2007, עמ' 147-151.

32 עגנון, הערה 26 לעיל, עמ' 9, 450.

הקהילה. כתב אמת, בהיותו כתב כנות, אינו הכרחי אלא קונטינגנטי וחופשי. הדבר היחיד שהכרחי במעשה הכנות הוא העמדת האדם בפני הבחירה המחודשת בזהותו ובהיסטוריה שלו, שהוא מבקש לספר לאחרים (המיתוס שלו). היסטוריה חלופית ממחיזה את הבחירה הזאת ומעמידה את האדם במבחן הכנות. כעת מובנת משמעותו הנוספת של "כתב אמת": זהו הכתב שבאמת מאפשר בחירה, וזאת תוך קבלת האחריות על מעשה הכנות הרטורי של כינון סובייקט ההיסטוריה והמיתוס שלו. כתב אמת הוא זה שבאמת פותח אפשרות של עתיד חדש.

האדם והקהילה זקוקים לאפשרות כזאת תמיד. בסיפורי עגנון, סובייקט ההיסטוריה מעולם אינו נמצא במרכז אלא בקרבתו, והוא נמשך אליו. כתב אמת הוא האפשרות לבחור במרכז, קרי במקור האמתי של הווייתו ושל התהוותו של הסובייקט, בהזדמנות החדשה (השנייה, השלישית וכו') לממש מחדש את המיתוס הישן. כתב אמת הוא יצירת המיתוס ללא היבריס, היסטוריוגרפיה שבנויה על עקרון החלופיות, שכן אתיקה של בחירה, של ריבוי האפשרויות היא ההפך מגאווה. אתיקה זו מאפיינת גיבורים "חלופיים" של עגנון, כגון צדיקים נסתרים, חזנים, אמנים ותלמידי חכמים. ללא חלופיותם אין משמעות להיסטוריה הנתונה. החלופיות כאתיקת הבחירה היא זו שמאפשרת לסובייקט (אדם או קהילה) לחזור אל המרכז האמתי. כך "המשל והנמשל" מציג את החזרה למרכז האמתי של השיח. חזרה זו, כמו גם כתב אמת, המתעד והמגלם אותה בפנקס הקהילה, היא עבודה היסטורית לא קלה. כתב אמת יכול להיתפס כנצחי רק במובן זה, שהוא גורם תמיד לחזרתו הנצחית של הסובייקט, בין אם היא מובנת כחזרה הניטשאנית,<sup>33</sup> או כחזרה אתית לנקודת ההתפצלות. הוא נצחי במובן זה שהוא לא גמור, פתוח תמיד. וזאת הסיבה שהוא מעולם אינו נשכח, הוא תמיד משמש כמדיום ובה בעת גם כאובייקט של העבודה ההיסטורית.

נחזור לסמל המרכזי של החלק האחרון של הסיפור – לפנקס שנשרף במהלך מלחמת העולם השנייה. הפנקס מוצג לא רק כמסמך של היסטוריה או היסטוריוגרפיה, אלא כסובייקט ההיסטוריה ממש. המספר מדמה אותיות הכתב – כתב אמת – לבני אדם.<sup>34</sup> לפי כך, כתב אמת הוא זה שמכונן מחדש את האישיות, הוא האישיות בחזרתה הנצחית, הוא נכתב מחדש ללא הרף. תפקידו לסייע במאמץ ההיזכרות<sup>35</sup> התמידי של הקהילה. היזכרות היא המאמץ לבחור מחדש בזהות, במיתוס, בהיסטוריה. במובן הסימבולי, הפנקס נשרף שוב ושוב ללא הרף: כל מעשה רטורי שפותח את ההיסטוריה לבחירה מחודשת הרי הוא בבחינת כתיבת הפנקס מחדש. הפנקס הנשרף, הדומה לעוף החול, הוא כאמור סמל ההיסטוריה החלופית. סמל זה דומה לסמל של כף הקלע: שרפת הפנקס מקבילה לעמידה בשערי הגיהנום, ואילו

33 על הרעיון הניטשאני של החזרה הנצחית אצל עגנון ראו: יניב חג'בי, "היבטיים ניטשיאניים והיידריאניים ביצירת עגנון", עי' גימ'ל: כתב עת לחקר עגנון א (2011), עמ' 73-78.

34 נושא האותיות חשוב אצל עגנון ונפוץ, כמו גם ביהדות בכלל ובמיסטיקה היהודית בפרט. ראו: נחמה בן אדרת, "אני קטן ושר לילדים קטנים": על ספר האותיות מאת ש"י עגנון, עי' גימ'ל: כתב עת לחקר עגנון א (2011), עמ' 214-271; שרית איזיקיאל, "ארכיטיפי האותיות וייצוגו בכתבי עגנון", עי' גימ'ל: כתב עת לחקר עגנון א (2011), עמ' 272-285.

35 Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Kathleen Blamey and David Pellauer (trans.), Chicago: The University of Chicago Press, 2004, pp. 56-92

כתיבתו המחודשת מהווה חזרה להיסטוריה המוכרת-לא-מוכרת. חזרה זו מאפשרת את השוואת ההיסטוריה להיסטוריה אחרת, זו שיכלה להיכתב בפנקס אילולי השרפה ואילולי נשרף. השוואה זו כואבת ומלאה בחרטה. אך גם מלאה תקווה, שכן הפנקס הנשרף מעולם לא נשרף ותמיד נכתב מחדש בנקודות ההתפצלות. זוהי אפוא מטרתה של היסטוריוגרפיה בכלל ושל היסטוריוגרפיה העגנונית בפרט, בייחוד זו המתבטאת בעיר ומלואה.

ההצדקה של הכתיבה היא כוונתה. המספר מציין שכל האותיות שונות בצורתן אך מאוחדות בכוונתן. הכוונה הופכת את הכתיבה למעשה אתי, למעשה הבחירה, משום שהיא מכוונת את מקור הכתיבה – הסובייקט שלה – ומטילה עליו את מלוא האחריות על מעשה זה. הפנקס הנשרף מסמל את עקרון החלופיות ההיסטורית כאחדות של אתיקה והיסטוריה. לכתוב היסטוריה פירושו לעשות היסטוריה. ודבר זה אפשרי משום שהיסטוריה לעולם אינה נתונה, אלא לפי טיבה היא מוצעת לבחירה תמיד. האישיות נוצרת בכך שהיא מקבלת את ההיסטוריה כמשימה שלה. תפיסה זו שומטת קרקע מתחת לדטרמיניזם ולרליטיביזם כאחת. עגנון כותב את פנקס הקהילה – את עיר ומלואה – משום שהוא מקבל את המשימה, משום שהוא מאמין בצורך ובאפשרות ליצור את ההיסטוריה מחדש, להיזכר; וזאת משום שהוא מניח שהמקור שניתן להיזכר בו קיים. וכן להפך: עצם התחושה או ההכרה של המשימה היא הבסיס של האמונה במקור ובתכליתיות הקיום.

לסיכום, אדגיש את מסקנותי העיקריות. התלבטות האדם מול המשימה ההיסטורית היא תמיד בחירה בין שתי היסטוריות, בין שתי דרכי התהוות. תמיד יש שתי אפשרויות: לקבל או לדחות את המשימה, לכתוב או לא לכתוב, וזה הדגם הבסיסי של החלופיות ההיסטורית וההיסטוריוגרפית. נקודת ההתפצלות אינה אלא אותו רגע של בחירה אם לקבל את המשימה או לדחותה, ולכל סובייקט ההיסטוריה – האדם או הקהילה – תמיד יש אפשרות לחזור לנקודת ההתפצלות ביצירת ההיסטוריה החלופית כמו בכף הקלע. היסטוריה חלופית משמשת כפרקטיקה רוחנית-מיסטית של הכרת האמת, של חרטה-ענישה ותיקון, פרקטיקה של חינוך אתי. חשיבת החלופיות ההיסטורית מתבטאת אצל עגנון בעיקר בדמויות, סמלים, משלים או דימויים, שתמונת העולם מוצגת בהם כמורכבת משתי שכבות, הקשורות באמצעות מנגנון החזרה לנקודת ההתפצלות: העולם שיש והעולם שיכול היה להיות. סמל כף הקלע, המרכזי והעצמתי מכולם, מבליט את הפן האתי שבחשיבת החלופיות. סמל הקן – את ההיבט האסכטולוגי (והמשיחי) ואת הפוטנציאל של תחייה-בריאה מחודשת. סמל הפנקס הנשרף מבליט פן אחר – את אחריות השיח הקהילתי בפני היסטוריה. בסמל של כתב אמת מתבטאת פרובלמטיזציה של היסטוריוגרפיה. סמל עוף החול מאיר את הזיקה בין כל הכפילויות שהזכרנו לבין כפילות החיים והמוות, הנוכחות והיעדר הבו-זמניים. כל הסמלים הללו מגלמים את כפילות המציאות, את מפגש הסובייקט עם עצמו-אחר – בעבודת ההיזכרות, בכפילות השיח הקדוש/החולי, ביצירת החוב ופירעון החוב של החיים, בכתיבה החוזרת של הטקסט הנשרף. הסמלים האלה כמכלול בונים את הפרדיגמה של החלופיות ההיסטורית, אשר מהווה אחד הדגמים הרעיוניים-הפואטיים המרכזיים בסיפור שנדון כאן ואולי גם ביצירותיו האחרות.

אוניברסיטת בר-אילן

# מה למעלה מה למטה? קנוניזציה וצנזורה בספר הבדיחה והחידוד לאלתר דרויאנוב

צפי זבה־אלרון\*

ספר הבדיחה והחידוד לאלתר דרויאנוב (פרנקפורט 1922)<sup>1</sup> שימש, לדברי דב סדן, נקודת מפנה בהתפתחותו של ההומור היהודי המודרני.<sup>2</sup> הבדיחה העברית, שזכתה בתיווכו של דרויאנוב להכרה ולתפוצה רחבה, לא הוקיעה את אורחות החיים היהודיים כמנהגה של השנינה היהודית בגרמנית וביידיש, לדברי סדן, אלא הכפיפה סתירה לבניין.<sup>3</sup> דברים אלו, הטעונים בירור נוסף, יפים למפעלי כינוס ושכתוב מסורות נוספים במפנה המאות ה־19

\* המאמר הוא חלק מספר המוקדש לאוסף המלא של הבדיחות שלא פורסמו עד כה ונמצא עמי בכתובים. אני מבקשת להודות לפרופ' ג'ף ויידלינגר, לפרופ' דוב־בער קערלער ולעמיתיי בתכנית בורנס ללימודי היהדות באוניברסיטת אינדיאנה על תמיכתם בעבודת המחקר שהניבה מאמר זה במסגרת לימודי פוסט־דוקטורט. כמו כן אני מבקשת להודות למורי ועמיתיי, פרופ' חיה בר־יצחק, פרופ' עלי יסיף ופרופ' אליט אורינג, שקראו טיוטות שונות של החומר והגיבו עליהן. האחריות לכתוב חלה כמובן רק עליי. תודה גם לדבורה סתוי ולהילה צור – עובדות ארכיון "גנזים" – על אדיבותן ועל עזרתן הרבה באיתור חומרים למאמר ובצילומם. לגרסה נוספת של מאמר זה באנגלית ראו: Tsafi Sebba-Elran, "The Canonization and Censorship of the Modern Jewish Joke in Alter Druyanow's 'Book of Jokes and Witticisms'", *Journal of Modern Jewish Studies*, 16, 1 (2017), pp. 118–137.

1 שתי המהדורות המרכזיות של האנתולוגיה הן המהדורה הראשונה, שיצאה לאור בפרנקפורט בהוצאת "אמנות" בכרך אחד בשנת 1922, והמהדורה המתוקנת והמורחבת שיצאה לאור בתל אביב בהוצאת המחבר (הכרך השלישי יצא בהוצאת דביר) בשלושה כרכים בין השנים 1935–1938. המובאות מן האנתולוגיה מבוססות כאן על המהדורה המורחבת משנות השלושים של המאה שעברה: אלתר דרויאנוב, ספר הבדיחה והחידוד, 3 כרכים, תל אביב: הוצאת המחבר והוצאת דביר, 1935–1938; מלבד הפניות להקדמה ולמבוא של דרויאנוב אשר הופיעו במלואן רק במהדורה הראשונה. אלתר דרויאנוב, ספר הבדיחה והחידוד, פרנקפורט: אמנות, 1922.

2 דב סדן, "ירשומי־לוואי", אפרים דוידזון, שחוק פינו: אוצר להומור ולסאטירה בספרות העברית מראשיתה ועד ימינו, תל אביב: מטמונים, 1951, עמ' 513–515.

3 שם; וראו גם: דב סדן, "בין סטירה להומור", אבני בחן, תל אביב: מחברות לספרות, 1951, עמ' 342–346. דרויאנוב עצמו ביסס את ההבחנה בין ההומור ה"ארסי", כלשונו, של היינה וברנה לבין הבדיחה היהודית שכינס בספרו לצורך "התפייסות מאוחרת" עם עולם המסורת היהודי: "מה תקוה יש לו אפוא, כי יבקש חרות, כלומר: בטול הזיקות שבין העולם ובינו? לכל היותר יכול הוא לבקש פייס בין העולם ובינו – לא עצם בטולן של הזיקות, כי־אם בטול תכונתן השעבודית" (אלתר דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 54, ההדגשה במקור. להתייחסות מפורשת לשנינה הגרמנית ראו עמ' 55). לא מצאתי תימוכין להבחנה זו בספר עצמו, הכולל מגוון רחב של בדיחות, הלצות, חידודים, אנקדוטות ומדרשים היתוליים.

וה־20, אשר נועדו לגלות מחדש את אוצרותיה התרבותיים של "רוח האומה" העברית. אולם "חזיון החתימה", לדברי חיים נחמן ביאליק, לווה תמיד בחזיון שני, הוא חזיון ה"גניזה". במסגרת "חזיון" זה ירד למרתפים לא רק אותו משא ספרותי שהיה כביכול לטורח עבור הקורא בן הזמן, אלא גם מה שלא הלם את הטעם החדש ואולי גם איים עליו.<sup>4</sup> במילים אחרות, מפעלי הכינוס הלאומיים נועדו לשרת את התנועה הלאומית המתהווה, וכבר מדברי ביאליק ניתן ללמוד על טבעם הסלקטיבי והמגמתי.

אמנם כינוס הבדיחות מטעמו של דרויאנוב היה שונה ברוחו מן הפרויקט הספרותי של ביאליק, כיוון שהתבסס על ספרויות עכשוויות ועל רישום אתנוגרפי. אולם גם מפעל זה נועד, כפי שנראה להלן, להעיד על עושרה של "רוח האומה" העברית ועל ייחודה. דרויאנוב תרגם וערך מחדש את מקורותיו לאור מטרה זו, וחלק בלתי מבוטל מן הטקסטים שאעסוק בהם כאן נותר בארכיון, משום שערער על יסודותיה של האידיאולוגיה הציונית המוקדמת של חובבי ציון, שהמחבר נמנה עמם. התודעה הלאומית, שהקנתה לספרו של דרויאנוב מקום בקנון העברי, הגבילה אפוא את עבודתו או לפחות את פרסומו.

הדברים הבאים הם בבחינת ניסיון ראשוני לברר מה היו מטרותיו של דרויאנוב בסהב"ח (להלן, ספר הבדיחה והחדוד) וכיצד הוא תרם להבנייתו של קנון עברי חדש. זאת, לאור הדיון באוסף הבדיחות שדרוואנוב גזו ונשמרו עד כה בארכיון האישי שלו במכון "גנזים".<sup>5</sup> העיון במבחר מייצג של בדיחות אלו חושף, כפי שנראה להלן, שדה אתנוגרפי עשיר ורב־משמעות – שדה הפולקלור המיני – שהוצנע ואולי אף הודחק בתרבות העברית, והוצאתו לאור עשויה ללמדנו פרק עלום לא רק בספרות היהודית העממית, אלא גם בהיסטוריה ובסוציולוגיה של יהודי אירופה בעת החדשה.<sup>6</sup> כיוון שלא מצאתי מחקר כולל המוקדש

4 חיים נחמן ביאליק, "הספר העברי", כל כתבי ח.נ. ביאליק, תל אביב: דביר [1913] 1965, עמ' רד-ריא; והשוו, חיים נחמן ביאליק, "לשאלת התרבות העברית. הרצאה בסמינר של מפלגת פועלי א"י בנהלל", דברים שבעל פה א, תל אביב: דביר [1932] 1935, עמ' קעד-ריג.

5 מכון "גנזים", מחלקת כתיב־היד, חטיבה 209 (אלתר דרויאנוב). הבדיחות שידונו כאן מקורן בכ־1931.

6 להלן אתייחס לבדיחות שדרוואנוב צנזר מטעמי צניעות, לדבריו, כאל "בדיחות מיניות" ולא כאל בדיחות "מלוכלכות", "גסות" או "ארוטיות", כפי שמייסדי חקר הפולקלור המיני נהגו לרוב עד כה, השוו: Alan Dundes and Robert A. Georges, "Some Minor Genres of Obscene Folklore", *The Journal of American Folklore* 75, 297 (1962), pp. 221–226; Gershon Legman, *The Horn Book: Studies in Erotic Folklore and Bibliography*, New York: University Books, 1964; Gershon Legman, *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*, New York: Grove, [1968] 1971; Frank A. Hoffmann, *Analytical Survey of Anglo-American Traditional Erotica*, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973. זאת, מכיוון שלרוב הכיניים הנלווים לתחום זה (כגון, מלוכלך, גס או מגונה) השתמעויות שליליות שאינן מעצם העניין, או, לחלופין, השתמעויות "נקיות" (כגון, ארוטיקה או רומנטיקה) שאינן משקפות את החיכוך עם איסורי טאבו. עם זאת, ברור לי שהקטגוריה של ה"מיני" אינה משקפת את מכלול הנושאים הנכללים בתחום זה, כגון, פולקלור העוסק בהפרשות של הגוף או בניבולי־פה. בדיחות מיניות ופולקלור מיני בכלל אינם, להבנתי, תחום נפרד ומובחן בחקר הפולקלור, אולם מכיוון שאוספים ופריטים המוקדשים לתכנים מיניים נדחו ונגזזו ברובם לאורך השנים (ראו להלן) נוצרה הפרדה היסטורית בין עולמות התוכן השונים שקשה ואולי אף לא מוצדק להתעלם ממנה לפחות בהקשרו של סהב"ח.

לסהב"ח ומכיוון שלא ניתן להבין את טעמיה וטיבה של "גניזה" ללא היכרות מקדימה עם עקרונות ה"חתימה", כלשונו של ביאליק, חלקו הראשון של המאמר יוקדש לדריאנוב ולמטרותיו בסהב"ח ("מה למעלה"), והחלק השני יוקדש לאוסף הבדיחות שצונזרו ("מה למטה").

## אלתר דריאנוב - בין אודסה לתל אביב

סהב"ח הוא ספרו הידוע והמוערך ביותר של דריאנוב, ולדעת רבים, גולת הכותרת של כל מפעליו.<sup>7</sup> דריאנוב עסק בהכנת הספר ובתיקונו לאורך שנים רבות – בשבתו באודסה, ולאחר מכן, בירושלים ובתל אביב, וייחס לו ערך תרבותי רב. בה בעת, הקדיש דריאנוב את זמנו לכתיבה פובליציסטית, לעריכה ספרותית ולמחקר היסטורי, והותיר אחריו ספרי היסטוריה על תולדות היישוב, המשמשים כמקורות היסטוריים וספרותיים עד ימינו. על רקע זה, ניתן לשאול, מה היה מקומו של סהב"ח בין יצירות ומפעלים ספרותיים אחרים של דריאנוב? וכיצד מתיישבים שליוחותו האידיאולוגית וניסיונו כהיסטוריון עם הסוגה החתרנית במהותה של הבדיחה, שזכתה דווקא בתיווכו למקום של כבוד בקנון העברי? וכן, האם הרקע הביוגרפי-היסטורי וההקשר האידיאולוגי בו פעל מסבירים את עבודתו על הבדיחה המינית ואת גורלה, ואם כן – כיצד?

דריאנוב נולד בשנת 1870 למשפחה אמידה בעיירה דרויה (פלך וילנה), בתחום המושב של האימפריה הרוסית.<sup>8</sup> הוא למד בישיבת וולוז'ין לצדו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, וכשסיים את לימודיו החל לפרסם מאמרים ופיליטונים בעיתונות העברית. אחרי תקופה קצרה שעסק במסחר ברזל ועצים, הגיע דריאנוב לאודסה והתקרב לחוגו של אחד העם ואף כתב עבורו השלח. בשנים 1900–1905 שימש דריאנוב מזכיר "הועד ליישוב ארץ-ישראל" באודסה, ולאחר מכן, עבר לוילנה והיה בין מקימי המרכז הציוני הרוסי ומזכירו. בשנת 1909, לאחר ביקור שני בפלשתינה, הזמין אחד העם את דריאנוב לערוך את שבועון ההסתדרות הציונית, העולם. בעקבות כך חזר דריאנוב לאודסה. בשנות מלחמת העולם הראשונה נפסקה הופעתו של כתב-העת ודריאנוב רתם עצמו לסייע ליהודים נפגעי המלחמה ושימש מזכיר ועד הפליטים באזורים הכבושים. רשמיו מאותה עת ואף לאחר מכן מעידים לא רק על החמלה שפליטי המלחמה עוררו בו, אלא גם

7 ראו, למשל: יעקב פיכמן, "א. דריאנוב", בטרם אביב, תל אביב: מחברות לספרות, 1959, עמ' 375; א' ליטאי, "מתולדותיו של א. דריאנוב ז"ל", א' דריאנוב, כתבים נבחרים א, תל אביב: ברית ראשונים, תש"ג, עמ' 1–16.

8 הפרטים הביוגרפיים המובאים להלן מבוססים על סקירותיהם של: ליטאי (שם); אברהם קריב, "א. דריאנוב", עיונים: מאמרי בקורת, תל אביב: אגודת הסופרים העברים, 1950, עמ' 126–131; פיכמן (שם); גצל קרסל, "דריאנוב אלטר-אשר אברהם אבא", לכסיקון הספרות העברית בדורות האחרונים א, מרחביה: ספרית פועלים, 1965, עמ' 562–564; Alter (Asher), "Haya Bar-Itzhak, Abraham Abba Druyanow and The Study of Jewish Folklore", *Pioneers of Jewish Ethnography and Folkloristics in Eastern Europe*, Ljubljana: Scientific research centre of the Slovenian academy of sciences and art, 2010, pp. 113–118.

על זיקתו העמוקה ליהדות אירופה הראויה בעיניו ל"אחוה בלב שלם" ואינה מותירה מקום להתנשאות היישוב.<sup>9</sup>

שנות המלחמה היו גם השנים שדרויאנוב, רבניצקי וביאליק ייסדו בהן את כתב־העת העברי הראשון לפולקלור ולאתנוגרפיה, רשמות, מתוך שאיפה לתעד את מורשתם של יהודי מזרח אירופה. מורשת זו נמצאה, לדידם, בסכנת הכחדה הן בשל תוצאות המלחמה, תהליכי עיור ודמוגרפיה, הן בשל תהליכי חילון בחברה היהודית והתבססותה של הלאומיות המודרנית.<sup>10</sup>

בשנת 1918, נתמנה דרויאנוב לעורך בהוצאת "דביר" ובהוצאת "אמנות", ולאחר שהתיישב בפלשתינה בשנת 1921, נתמנה למנהלה של "דביר" בירושלים. עם הפרדה מאירופה וההשתקעות בישראל, יצא לאור גם ספר הבדיחה והחדוד, לאחר יותר מעשר שנות עבודה. סה"כ לא היה אנתולוגיה ראשונה לבדיחות יהודיות שפורסמה באותה עת בעברית, אולם הצלחתו של דרויאנוב לעורר הדים ומקומו המכובד של הספר בארון הספרים העברי לאורך שנים עלו לאין ערוך על הצלחתם של קודמיו.<sup>11</sup> בפתח הספר הדגיש המחבר כי לא מדובר בכרך שנועד רק לבדר את קהילות ישראל הרדופות ולנחם אותן, כי אם ב"מפתח לכמה סתרי נפש העם, שמפתחות אחרים אין להם שליטה עליהם".<sup>12</sup> דרויאנוב ציטט בהקשר זה מדבריהם של חוקרי הומור ובדיחה ידועים, בהם זיגמונד פרויד, על אודות הפסיכולוגיה העממית המגולמת בבדיחה ותפקידיה בניית חרדות ויצרים מודחקים. היבט פסיכולוגי זה איפשר לבדיחה לגשר על־פני מתחים ולתעל התנגדויות שהתעוררו בקרב יהודי אירופה באותה עת, כפי שאפרט ואדגים בהמשך, ולתרום בכך להבשלתם של תהליכים ושל שינויים חברתיים רדיקליים. ההפניות למחקרים עדכניים מאירות היבט נוסף במפעלו של דרויאנוב ובמפעלי כינוס מקבילים, והוא ההיבט המדעי. התשתית המחקרית של הספר, המשמשת חוקרי בדיחה עד היום, תורמת לביסוס סמכותו של העורך כאתנוגרף ומקנה לחיבורו תוקף ואמינות נוספים.

9 אלתר דרויאנוב, "ציונות בפולניה: רשמי מסע", כתבים נבחרים ב, תל אביב: ברית ראשונים [1931] תש"ה, עמ' 511, 530. זאת, לצד רשימות מוקדמות יותר שפרסם בין השנים 1911–1919 על מחירה של הגלות, ובעיקר, על רדיפות היהודים באירופה ועל היקף ההתבוללות המדאיג (אלתר דרויאנוב, הערה 7 לעיל, עמ' 329–390).

10 ראו: בריצחק, הערה 8 לעיל, עמ' 115; Mark W. Kiel, "A Twice Lost Legacy: Ideology, Culture and the Pursuit of Jewish Folklore in Russia until Stalinization (1930–1931)", Ph. D. Dissertation, The Jewish Theological Seminary of America, 1991, pp. 57–81; רונית המיין, "פולקלור ולאומיות ב'רשומות': מאסף לדברי זיכרונות לאתנוגרפיה ופולקלור בישראל", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, לענייננו ראו בעיקר עמ' 37–41, 96–105; Mark W. Kiel, "Ideologies of Jewish Folklore: Reshumot – the Russian years", E. Lederhendler and J. Wertheimer (eds.), *Text and Context: Essays in modern Jewish history and historiography in honor of Ismar Schorsch*, New York: Jewish Theological Seminary, 2005, pp. 256–282; ה'40 וה'50 במבט ביקורת", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2011, עמ' 27–31.

11 ראו, למשל: מרדכי ויסמן חיות [מו"ח], מלי דבדיחותא, וינה [וויען]: דפוס מ' קנאפפלאמאכער, תרמ"ד; ישראל ליפסקי, ספורי שעשועונים, ורשה [ווארשא]: אפרים בוימריטטער, תרנ"ג; ישראל איזביצקי, (ספר) אמרים משמחי לב, לודז' [ליעדז]: דפוס יוסף פארטאן, תרס"ח.

12 דרויאנוב, "הקדמה", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 7.



העבודה על הבדיחה היהודית באירופה, אשר נשאה פרי דווקא בשנה שדרויאנוב עזב את אודסה והשתקע בפלשתינה, צברה תאוצה בארץ ישראל והמשיכה ללוות, כמפעל חיים, את עיסוקיו השונים.

בשנותיו הראשונות בתל אביב, נתמנה דרויאנוב לאחד מעורכי אנציקלופדיה אשכול. האנציקלופדיה יצאה לאור באופן חלקי בלבד וכאשר התקציב לא אפשר עוד את המשך העבודה חזר דרויאנוב לכתביה פובליציסטית בהארץ, ובאופן מזדמן, גם בעיתונים עבריים נוספים.

כבר לפני עלייתו לארץ, החל דרויאנוב לכנס ולערוך מסמכים וכתבים היסטוריים לצורך הכנת מפעלו המקיף: כתבים לתולדות חיבת ציון ויישוב ארץ ישראל. שלושה כרכים מתוך הספר יצאו לאור בימי חייו של דרויאנוב, וחומרים נוספים נערכו והותקנו לדפוס רק עשרות שנים אחר-כך בידי שולמית לסקוב. מלבד הספר עצמו, העבודה הניבה גם מונוגרפיה על יהודה לייב פינסקר ועבודות רקע ממושכת, ככל הנראה לקראת הכנת מונוגרפיה דומה, על משה לייב ליליינבלום. כעבור שנים מספר, קיבל על עצמו דרויאנוב גם את עריכת ספר תל-אביב לקראת חגיגות 25 שנה לעיר. ספר זה, בדומה ל"תולדות חיבת ציון", הוא מקור מרכזי לשחזור דרכה ולהכרת מנהיגיה של הציונות בעשרות השנים הראשונות להיווסדה.

בשנת 1931, יצא דרויאנוב שוב בתור שליח התנועה הציונית לפולין. באותה שנה ייסד את תנועת "ברית ראשונים" ועמד בראשה. התנועה נועדה לייצג את מייסדיה הוותיקים של הציונות ואת הוגיה. הצורך בהקמת ארגון כזה עולה מכתביו של דרויאנוב בעיתונות המקומית, לפיהם הדאגות החומריות לקיומה של "ציביליזציה" בארץ ישראל דחקו, למגינת לבו, את מקומה של התרבות היהודית בסדר היום הציבורי של היישוב.

דרויאנוב נפטר בשנת 1938 ונקבר סמוך למוריו ולשותפיו הרוחניים – אחד העם וביאליק – בבית הקברות על שם טרוימפלדור בתל אביב. המהדורה המורחבת והמתוקנת של הסב"ח הכוללת הערות והפניות חדשות למראי מקום מקבילים, יצאה לאור בשנותיו האחרונות. המחבר עצמו העיד בפתח הספר השלישי, שהושלם רק בשנת 1938, כי הוא נחתם "על ערש-דווי". מהדורה זו מלמדת לא רק על רוחב ידיעותיו והתמצאותו של דרויאנוב בחקר ההומור והבדיחה, אלא גם על החשיבות התרבותית שייחס לה, ועל-פי רשימת האינפורמנטים הארוכה, גם על היותו הכתובת הסמכותית ביישוב באותה עת לכינוס בדיחות ואנקדוטות.<sup>13</sup>

## משוליות לשינוי ומבוכה למהפכה

מכלול יצירותיו של דרויאנוב – תחילה פובליציסט ופעיל ציוני, לאחר מכן אתנוגרף ועורך, ולבסוף היסטוריון – מלמד על מעורבותו העמוקה בעיצוב המחשבה הציונית בראשית

<sup>13</sup> הרשימה צורפה לדרך השלישי של המהדורה המורחבת, ראו, דרויאנוב, הערה 1 לעיל, ג, 1935 – 1938, עמ' תסו-תסט. חלק מן האינפורמנטים צוינו גם על גבי הטיטות של הבדיחות המיניות.

דרכה ועל תרומתו המגוונת למוסדותיה; תרומה שראה בה מאז ומתמיד שליחות בעלת חשיבות עליונה. עם זאת, כתביו של דרויאנוב לאורך השנים וזיכרונותיהם של מקורביו מעידים כי הוא מצא לנכון ללמד זכות גם על יהודי התפוצות וראה בהם יסוד חיוני לתחיית הלאומיות העברית:

אם ימצא מי שיאמר, שדיני על הסתם=ציוני קשה מדינו של ביאליק, לא יצדק. אני מלמד עליו חובה, אבל איני בז לו, אני רואה בו נגעים וכתמים, אבל איני רואה אותו מת שעבר ובטל מעולם. גדולה מזו: אני רואה בו עמוד=יסוד של הציונות, הנושא את משאה הקשה ביותר – לכלל הפחות, לפי משקל המשאות בשעה זו.<sup>14</sup>

הזיקה של דרויאנוב ליהדות מזרח אירופה, שליוותה אותו עד אחרון ימיו, כאשר כבר כינס והדפיס בדיחות על היטלר, הרחיבה ככל הנראה גם את הקרע שחווה מאוחר יותר בין הציונים ה"ראשונים", כלשונו, לציונים ה"אחרונים" – מנהיגי היישוב בארץ ישראל. דרויאנוב ביקש לחזור שוב לסדר היום הציבורי שהתווה אחד העם באודסה ולדאוג לקירוב לבבות בין המרכזים היהודיים של היישוב והתפוצות.<sup>15</sup> הגעגוע לעיירה היהודית שנולד בה ומשתקף במסה על בית הכנסת הישן בדרויה, "מעל גג בית הכנסת הגדול" (1934)<sup>16</sup>, נבע גם מרגש מחויבות עמוק למסורת היהודית; רגש שבא לידי ביטוי במשקעים המסורתיים הרבים הטמונים בכתביו, ובכלל זה בבדיחות, וכן בכתיבה שלו לאורך כל השנים בידיש.<sup>17</sup>

הוויית השוליות התרבותית והחברתית האופיינית ליהודי אירופה בין המאה ה-19 למאה ה-20, הווייה של מיעוט אתני המצוי בתהליכי שינוי, מעבר והגדרה מחדש, משתקפת בכתביו של דרויאנוב ובתחומי עבודתו השונים לאורך כל שנות חייו. גם בשנות השלושים של המאה העשרים, עדיין לא הגיעה השעה וטרם נמצאה הדרך, לדבריו, על-פיה עשוי העם היהודי להעמיד עליו את "המצוות המעשיות" של הציונות.<sup>18</sup> החזון הלאומי נותר עבורו לאורך שנים חזון אוטופי המתקיים בכפיפה אחת עם הזיקה התרבותית העמוקה לנכסי הרוח היהודיים שנולדו והתפתחו בתפוצות.

הבדיחה היהודית אשר העניקה "בטוי להכרת ה'הן' וה'לאו' כאחת", לדברי דרויאנוב,<sup>19</sup> ביטאה נאמנה הווייה זו של תלישות ושוליות חברתית. "אין זקוק לצחוק ובדיחה כיהודי", כלשונו, "משום שאין כמותו מעונה, אשר אין נתן לו לחיות את חייו ולמצות את טבע מהותו מתוכו; משום שאין כמותו נזיר-חיים, שזעקת עצמותו חנוקה בקרבו כל היום".<sup>20</sup>

14 דרויאנוב, הערה 9 לעיל, עמ' 516; וראו גם: קריב, הערה 8 לעיל, עמ' 129.

15 אלתר דרויאנוב, "הציונות הכאובה", הערה 9 לעיל, עמ' 652-674.

16 אלתר דרויאנוב, "מעל גג בית הכנסת הגדול", הערה 9 לעיל, עמ' 787-802; ועוד קודם, אלתר דרויאנוב, "העירה שלנו", הערה 7 לעיל, עמ' 198-204.

17 אף על פי שלא היה יידישיסט, אסף דרויאנוב ופרסם מאות פתגמים בידיש בפריינד הוורשאי והגן עליה מפני היבראיסטים כ"ח טביוב (Kiel, 1991), הערה 10 לעיל, עמ' 68.

18 דרויאנוב, הערה 9 לעיל, עמ' 606-607.

19 דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 32.

20 דרויאנוב, שם, עמ' 47.

הפער שחווה היהודי בן הזמן, לדבריו, בין תשוקת חיים למציאות של חידלון ומוות, בין דחפיו העזים לאפשרויות המימוש הדלות שלהם, עשוי היה למצוא מענה דווקא במסגרת הומוריסטית. שכן, הבדיחה היהודית אמנם הצביעה על מומיו של היהודי בן הזמן ועל שוליותו החברתית; אולם היא גם הפכה את מצבו מושא לצחוק, ובכך, אפשרה לקוראיה להתפייס עמו ואף להתנשא עליו.

הצחוק, אליבא דפרויד, מבטא את ההקלה שחש אדם עם השחרור מעכבות פסיכולוגיות וחברתיות.<sup>21</sup> הצחוק משמש לתיעול חרדות ואגרסיות ולביטוייה של ביקורת, הנמנעים באופן שגרתי בשל מעצורים פסיכולוגיים וסנקציות חברתיות. אם אין צחוק – אין מחילה, לדברי לגמן, שכן, ההומור, המגלם תוקפנות, אשמה ופחד, מעורר בתגובה הזדהות, שפירושה הסכמה ואישור.<sup>22</sup> מבחינה זו, רגע הצחוק "רגע יפה ונהדר הוא של התחדשות אני והתנשאותו", כלשונו של דרויאנוב.<sup>23</sup> יהודי בן-זמנו יכול היה להשתמש בבדיחה כדי לבטא גישות אמביוולנטיות וזיקות דיאלקטיות לקבוצות התייחסות שונות, ועל ידי כך להתוודע לשוליותו ובה בעת להיחלץ ממנה.<sup>24</sup>

יתר על כן, ההומור היהודי בן הזמן לא הופנה רק "פנימה" – הומור עצמי המאפשר את שחרורם של יצרים העלולים להיות הרסניים – אלא גם "החוצה", כלפי קבוצות התייחסות דחיות. הריחוק הרגשי מקרבן הבדיחה הכרחי, לדברי ברגסון, כדי שנוכל לצחוק עליו.<sup>25</sup> הבדיחה, בשל כך, מבססת התנשאות, וממילא, גם היבדלות חברתית. אולם הבדיחה תלויה גם בהיכרות מקדימה ומעמיקה של השפה, הדמויות והמציאות שהיא עוסקת בהן, וכדי

21 זיגמונד פרויד, הבדיחה ויחסה ללא-מודע, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 115–170. דרויאנוב מאמץ השקפה זו, כפי שעולה מן המבוא לאנתולוגיה (דרוואנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 38–40).

22 ראו Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 20.

23 דרוואנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 39.

24 מחקרים לא מעטים הוקדשו, על רקע זה, לזיקה שבין שוליות חברתית להומור ולהומור יהודי בפרט, ראו: Bernard Rosenberg and Gilbert Shapiro, "Marginality and Jewish Humor", *Midstream* 4, 2 (Spring 1958), pp. 70–80; Salcia Landmann, "On Jewish Humor", *The Jewish Journal of Sociology* 4 (1962), pp. 193–204; Jefferson S. Chase, *Inciting Laughter: The Development of "Jewish Humor" in 19th Century German Culture*, Berlin: Walter de Gruyter, 2000; Elliott Oring, *Israeli Humor, The Content and Structure of the Chizbat of the Palmah*, Albany: State University of New York Press, 1981; Irving Howe, "The Nature of Jewish Laughter", S. B. Cohen (ed.), *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 16–24. רורשיו של ההומור היהודי ועל תפקידיו באותה עת ראו: Elliott Oring, "The People of the Joke: On the Conceptualization of a Jewish Humor", *Western Folklore* 42, 4 (Oct. 1983), pp. 261–271; Chaim Bermant, *What's the Joke? A Study of Jewish Humor through the Ages*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1986; Avner Ziv (ed.), *Jewish Humor*, New Brunswick N.J.: Transaction, [Hebrew 1986] 1997; Ruth R. Wisse, *No Joke: Making Jewish Humor*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2013.

25 "אין לו לצחוק אויב גדול מהרגש". הנרי ברגסון, הצחוק, מצרפתית: י' לוי, ירושלים: ראובן מס, 1981, עמ' 9, וראו גם עמ' 86–87, 90–91.

ליהנות מן השחרור הטמון בצחוק יש להזדהות עם העכבות שמנעו אותו מלכתחילה.<sup>26</sup> הצחוק מעורר אפוא רגשות מעורבים, ריחוק מקרבן הבדיחה וקרבה אליו, ובכך, תורם ליצירתם של גבולות פנים-חברתיים והבשלתם של שינויים תרבותיים. דרויאנוב עצמו הכפיף את הבדיחה לרוחות השינוי שזעזעו את סדרי החברה היהודית באותה עת:

בשעת כל רבולוציה מתרבות הבדיחות שבעל-פה ושככתב (הזורגלים הסאטיריים), המכוננות כלפי סדרי השררה והחברה, שבהם באה הרבולוציה להלחם. והדבר מובן. עד שהרבולוציה מספיקה להוריד את המשטר הקים וכח שלטונו מגדולתם היא זקוקה לחלל תחלה את קדושתם שהיא היא סוד מוראם.<sup>27</sup>

ההשתייכות לקהל הצחוק, כפי שהסביר דן מירון בדבריו על ההומור ביצירות שלום עליכם, אפשרה ליהודי בן הזמן הרחקה ואף הדחקה של ה"אני" בכך שהיא הפכה "אני" זה מסובייקט לאובייקט, ומאובייקט נוכח לאובייקט נפקד.<sup>28</sup> שוב לא עמדה לנגד עיניו של הצחוק רק קבוצת השייכות האוטומטית שלו, אלא קבוצה נוספת, נפרדת, קבוצת הצחוקים עצמם ששימשה עבורו באורח רגעי קבוצת השתייכות חיובית: "המצחיקן ומוצחקיו גם יחד חגגו את אי-שייכותם להוויה אנושית פסולה, ובצורה זו, בדרך השלילה, גם את שייכותם לקבוצה אנושית ראויה; זו הקבוצה, שהתגלמה מטונימית בחבורה הצוחקת עצמה".<sup>29</sup>

תפקיד זה – בירור היררכיות וגבולות חברתיים באמצעות שיבוש היתולי של קונבנציות תרבותיות – שימש פונקציה מרכזית של הבדיחה היהודית המודרנית, לדברי ג'פרסון צ'ייס, עם החלפתן של סמכויות רוחניות וחברתיות באותה עת באירופה.<sup>30</sup> דרויאנוב, שלא הסתפק רק בכינוס בדיחות, אלא גם העלה אותן על הכתב ותרגם אותן לעברית עשירה בקונטציות יהודיות, כונן באופן מובהק ובשונה מקודמיו מרחב תרבותי חדש. שכן, בתודעתו של היהודי בן הזמן העברית עוד השתייכה לעולם האבות שהבדיחה למעשה

26 אחד מיסודותיה של הבדיחה היהודית, לפי רייק, הוא האינטימיות המשפחתית הניבטת ממנה (Theodor Reik, *Jewish Wit*, New York: Gamut Press, 1962, pp.188–203); קרבה חברתית, לאו־דווקא משפחתית, היא תנאי ל"יחסי התבדחות" (joking relationships), לדברי אפטה, ואף מתבססת באמצעותם: Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985, pp. 29–66.

27 דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 46. זאת, בניגוד לדבריו של ראלף פידינגטון, לפיהם הומור מעניק הפוגה ממתחים חברתיים ואישיותיים, אך אינו פותר או מתקן אותם. Ralph Piddington, *The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation*, London: Figurehead, 1933, pp. 115–130, 136–7.

28 דן מירון, הצד האפל בצחוק של שלום עליכם, תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 11.  
29 שם, עמ' 10. נדמה לי, כי ההבחנה של בן-עמוס בין ביקורת עצמית לבין ביקורת חברתית בבדיחה היהודית מחזקת היבט קונסטרוקטיבי זה של הבדיחה. ראו, דן בן-עמוס, "עיון מחודש במושג הומור יהודי", מחקריו המרכז לזקן הפולקלור א (1970), עמ' 25–33; והשוו, Christie Davies, "Exploring the Thesis of the Self-deprecating Jewish Sense of Humor", *Humor* 4, 2 (1991), pp. 189–209.

30 ראו Chase, הערה 24 לעיל. חלקו של ההומור היהודי בשינוי נורמות מסורתיות בעת החדשה ואף בשבירתן עולה גם מדבריו של עלי יסיף, "הומור יהודי", יובל (עורך ראשי), ד' מירון וח' חבר (עורכי המדור), זמן יהודי חדש – תרבות יהודית בעידן חילוני ג, ירושלים: כתר, 2007, עמ' 309–315.

מרדה בו. עם התאמתה של השפה המקודשת לצורכי חול ולמשלב הדיבורי של הבדיחה, דרויאנוב ערער על זיקה זו והשתמש בה גם יחד.<sup>31</sup> הבדיחות באנתולוגיה אינן מבטאות רק את הריחוק מעולם האבות ואת ההתנשאות כלפיו (על-ידי הוצאתם של פסוקים מהקשרם ולעתים אף הגחכתם של ייצוגי דת מקודשים), אלא גם את הזיקה הסלקטיבית והמגמתית אליו (על-ידי רמיזות וחיכוי הרטוריקה הרבנית). ההזדהות עם קבוצת הצוחקים ב"סהב"ח התבססה אפוא על העברית המדוברת כנדבך מרכזי בהבנייתו של פולקלור לאומי. היבט זה מייחד את ספרו של דרויאנוב בהשוואה לאנתולוגיות יהודיות פופולריות באותה עת כראזינקנס מיט מאנדלען לעמנואל אולסונגר (בזל 1921) ויודישע וויצען ליהושע חנא ראבניצקי (ברלין 1922), שנכתבו שתיהן במטרה גלויה לטפח את האופי היהודי הלאומי, אך שמרו על זיקתם לשפת המקור העממית.

אין תמה כי מרבית המגיבים לספר התייחסו לסגנונו הספרותי המלוטש של דרויאנוב, המקנה לספר אופי ספרותי אחיד ועשיר.<sup>32</sup> מעניינים במיוחד הם חילופי הדברים בין דרויאנוב להרבט דנבי – חוקר עברית מאוניברסיטת אוקספורד שתרגם את ספרי המשנה באותה עת לאנגלית וכן את ספרו של יוסף קלוזנר, ישו הנוצרי. דנבי, שלקח על עצמו את תרגום האוסף המורחב של דרויאנוב, כתב לו במסגרת תכתובת השמורה בארכיון הציוני, כי מדובר בספר בעל ערך עיוני, לא-דווקא בידורי, וכי ערכו המרכזי נובע מהיותו תעודה סוציולוגית-היסטורית.<sup>33</sup> התרגום, או לפחות פרסומו, לא יצא לפועל, ככל הנראה בגלל התעניינות דלה של המוציאים לאור, כפי שצפה דנבי. תגובתו של דרויאנוב להתרשמותו המעניינת של דנבי שופכת אור נוסף על תכלית הפרויקט הלאומי שלקח על עצמו:

אמנם, אני מיחס חשיבות מרובה להומור גם כשהוא לעצמו [...] אף-על-פי-כן, מודה אני, שלא הייתה כוונתי רק ליתן לצבור דברי הומור וצחוק, אלא בעיקר

31 "על ידי הבדיחה מתרחבים תחומיה הצרים והמוגבלים של לשון-הספר, שהרי היא קולטת לתוכה שיחתן של הבריות בבית וברחוב ובשוק" (דרואנוב, "הקדמה", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 8). "תעודתה של הלשון העברית", על פי דברים נוספים שהעלה דרויאנוב על הכתב ומצאתי בארכיון הציוני, היא לגשר בין לשון הכתב ללשון הדיבור ובין עבודת העין לעבודת האוזן שהנתתקו זו מזו (הארכיון הציוני, חטיבה 10A, תיק 16). גם על פי מחקרו של אורינג, המוקדש לציבט העברי, אוסף הבדיחות הוא האינדיקטור הטוב ביותר להפנמתה של שפה (Oring, הערה 24 לעיל, 1981, עמ' 67).

32 צפוי ועם זאת מעניין להיווכח בפרע בין הקוראים בני הזמן, שציינו את הסגנון הספרותי של דרויאנוב כהישג, לקוראים בני זמננו שהתייחסו לעבודת התרגום ולאופייה הפרשני והמלוטש בביקורתיות וראו בהם פגיעה בערך האתנוגרפי של האוסף. להתייחסויות מוקדמות ראו: זלמן אפשטיין, הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 27/1 (ב' באב, תרצ"ה), במכתב השני; מ-ל [חש"מ], "ספר הבדיחה והחדוד", דבר 3127 (כה באב, תרצ"ה); Dov [Bernard] Heller, "Buch der Anekdote und des Witzes", *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* (MGWJ) 80, 6 (1936), pp. 484–489; ישראל דודזון, הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 27/1 (מתוך מכתב ללא תאריך); פיכמן, הערה 7 לעיל, עמ' 375. להתייחסויות מאוחרות יותר ראו: Kiel, 1991, הערה 10 לעיל, עמ' 60–61; המיין, הערה 10 לעיל, עמ' 100–101.

33 לדברי דנבי: "The Collection's interest lies not so much in the 'funniness' of the *bedihoth*" but in their value as 'social documents', illustrating the life and mind of East European Jewry" (הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 27/1 [15 בפברואר, 1936], ההדגשה במקור). וראו גם את התרשמותו הדומה של דודזון, הערה 32 לעיל.

התכוונתי לכנס ככל האפשר את הבדיחות, המתהלכות בעם ונמסרות מפה לפה ומדור לדור. ואם ארשה לי להביא דוגמה, כדי לשבר את האוזן, אמר: הייתה לי כוונה מעין זו של האחים גרים, שכנסו את האגדות העממיות בשעתם. מובן, שאין בלבי רצון למדור עצמי עם גדולים כאחים גרים וליחס לעבודתי שלי אותו הערך, שיש לעבודתם שלהם. אבל הכוונה שלי היא מעין זו שלהם. והואיל וכך, לא הייתה לי רשות להשמיט בדיחה זו או אחרת מטעם זה או אחר: כיון שהיא מתהלכת בעם, ואם גם אין היא מוצאת חן בעיני, ואפילו אם היא יכולה להיות "חרכ" בידהם של שונאי־ישראל – אין אני רשאי להשמיטה: העם הוא אביה, ולא אני.<sup>34</sup>

הבדיחה בסהב"ח נועדה לחשוף, אך גם לסמן, את "רוח האומה" העברית מחדש, תוך הכרה במתח האופייני לעבודה כזו בין הפרספקטיבה המוגבלת של המכנס לבין הפרספקטיבה העממית הרחבה והמגוונת. במבוא לספר קבע דרויאנוב, שהיה ער לבעיה הכרוכה בתרגום הבדיחות, כי עמדו לרשותו לא מעט מקורות עבריים, כך שלא תמיד נדרש לתיווכו של תרגום.<sup>35</sup> בנוסף על כך, הבדיחה היהודית אינה משועבדת ללשון כמו הבדיחה האירופית, לדבריו, ולכן אין קושי מיוחד לתרגמה.<sup>36</sup> למעשה, מרבית המקורות ששימשו אותו לא היו עבריים וחלק ניכר ממשחקי המילים האופייניים לבדיחה אבד או השתנה בתהליך התרגום, וככל הנראה, אף מנע מן המחבר להכניס חלק מן הבדיחות לאוסף שלו מלכתחילה. כך שחותמו של העורך ניכר בטקסטים לא פחות מחותמו של "העם", אף־על־פי שהאנתולוגיה מקיפה והעורך הדגיש את תפקידה הייצוגי בדברי ההקדמה והמבוא לספר.<sup>37</sup>

סהב"ח שימש, אם כן, הן ראי למבוכה הרוחנית של יהודי אירופה במפנה המאות, הן זרז לשינויים הרדיקליים שאפיינו את התקופה. מדובר באנתולוגיה מקיפה ומוערת, המבוססת על עשרות מקורות ספרותיים ולמעלה ממאה אינפורמנטים. יחד עם זאת, התרגום של הבדיחות ועריכתן לפי קטגוריות חדשות (לרוב בעלי תפקידים וטיפוסים מן "הרחוב היהודי") היה כפוף לאידיאלים של "חיבת־ציון" בהם דבק המחבר מנעוריו ועד יום מותו. גם אם הבדיחות אינן משקפות נאמנה את "רוח העם" באותה עת, הרי שהתקבלותן המהירה

34 אלתר דרויאנוב, הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 27/1 (4 במרץ, 1936), ההדגשות במקור.

35 דרויאנוב, "הקדמה", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 8.

36 דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 18–25. השוו עם דבריו של ברוך עוזיאל, "הפולקלור של היהודים הספרדים", רשמות ו (1930), עמ' 359–363, המתייחס דווקא לתלותה של הבדיחה היהודית הספרדית בלשון העממית.

37 אנקדוטה מעניינת הקשורה לערך הלאומי של התרגום קשורה במכתבו של סמי(א)טיצקי, עורך הוצאת "אמנות", לדרוואנוב לקראת צאתו של הספר לאור לראשונה בשנת 1922. באותה שנה יצא לאור ספרו המקביל של יהושע חנא ראבניצקי, יודישע וויצען (בערלין: מוריה, תרפ"ב) ודרוואנוב חשש כי התחרות בין הספרים תבוא על חשבון חיבורו. סמיטיצקי כתב לו בתגובה: "פחדך מפני הקונקורנציה של ה'וויטצען' של רבניצקי פחד שווא הוא. לא 'ביכל' אנחנו מוציאים, כי אם סמר." (הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 20 [10 ביולי 1922], ההדגשה במקור). תכתובת זו משקפת את ההתנשאות שלוותה לעתים מפעלי כינוס ציוניים והכריעה בדיעבד את הכף לטובת הקנון העברי. קיל, שהשווה בקצרה בין שתי האנתולוגיות, של רבניצקי ושל דרויאנוב, מצא כי האחרונה מקיפה יותר כבר במהדורתה הראשונה, ורבניצקי הושפע ממנה ומן ההשגה הרחבה של דרויאנוב את הבדיחה על ערכה החברתי ותרומתה התרבותית (Kiel, 1991), הערה 10 לעיל, עמ' 62–63).

ותפוצתן הרחבה מלמדות על הצורך הציבורי שהן מילאו, ולפיכך, על היותן נכס עממי לכל דבר. דברים אלו משתקפים, כפי שנראה להלן, בדוגמה מתוך האנתולוגיה הקנונית של דרויאנוב, סהב"ח, ולא פחות מכך, מתוך עיון באוסף הבדיחות הגנוזות בהמשך.

### עבדקן־סכסן: הפוגה קומית או הכרה טרגית?

עבדקן ישב ולמד בלילה מסכתא סנהדרין לאור הנר. למד ולמד והגיע למה שאמר:

"עבדקן – סכסן".

עיינ ברש"י ומצא:

מי שזקנו עבה שוטה הוא.\*

חלשה דעתו: מה תקנה יש לו? לגזוז את הזקן – אסור, להניחו כמו שהוא – הרי הוא מעיד עליו...

נמלך ומרד שני טפחים זקן, והשאר הגיש לנר הדולק. מיד נשתלחה האש, שרפה כל זקנו וגם חרכה פניו. עמד "הנשרף" וכתב בגמרא מן הצד:

"בדוק ומנוסה" <sup>38</sup>...

סנהדרין ק, ב [הערת דרויאנוב].

גיבור הבדיחה בסהב"ח והקרבתן שלה כאחד, הוא יהודי בעל זקן עבה המסמל את אדיקותו הדתית. התמדתו של אותו עבדקן בלימודי הגמרא מובילה אותו לבעיה: הוא מקבל את דבריו של רש"י כפשוטם ולומד מהם כי זקנו מלמד על טיפשותו.<sup>39</sup> במקום לברר את סיבת העניין, הוא מבקש להשפיע על התוצאה. לפי ההגיון שלו, אם ידלל את הזקן בעזרת אש אזי לא יהיה שוטה עוד. אולם האש חורכת לא רק את הזקן, אלא גם את פניו של אותו יהודי, שאיבד עתה לא רק את סימן זהותו היהודית (המשתלטת בבדיחה שלנו גם על שמו), אלא גם את סימן זהותו האנושית – את פניו. מדוע או כיצד בדיחה אכזרית זו מצחיקה? ככל הנראה, בשל הפער בין התמדתו של העבדקן בלימודי תורה לבין הבנתו המוגבלת או הצרה את המצב והפתרון הלקוי והמפתיע שהוא מוצא לו בשל כך. פער זה מתגלם בבדיחה גם במתח בין רוח לבין גוף – בין השגתו של רש"י לבין הבעיה המעשית המעסיקה את העבדקן וה"תקנה" המגושמת שהוא מוצא עבורה.<sup>40</sup> הניגודיות בבדיחה בין המתמיד לשוטה ובין רוח לגוף, מתאשרת בחלקה האחרון, על־פיו ניווכח שוב, כי במקום ללמוד מן הטעות ולהצטער על האבדן, גיבורנו חותם לצד הכתובים כי מצא עבורם הוכחה מניסיונו.

אולם חוסר ההתאמה בין הבעיה לפתרון בבדיחה אינו רק מצחיק – יש בו כדי ללמדנו כי האור, על ההשתמעויות הרבות שלו עבור יורשי הנאורות, מוסיף לא רק דעת, אלא גם מכאוב. במילים אחרות, אין מזור של ממש לצער ולכאבו של אותו עבדקן – לא בגמרא

38 דרויאנוב, הערה 1 לעיל, ב, 1935–1938, בדיחה מס' 1114.

39 וראו את השימוש ההומוריסטי בפתגם זה (עבדקן־סכסן) כבר בסיפורי בן סירא, אצל עלי יסיף, סיפורי בן סירא בימי הביניים: מהדורה ביקורתית ופרקי מחקר, ירושלים: מאגנס, 1984, עמ' 127, 205–206.

40 פער זה, בין הגשמי לרוחני, הוא אחד מיסודות הבדיחה, לדברי ברגסון, הערה 25 לעיל, עמ' 36.

ולא מחוצה לה: אם יותיר את הזקן יסתכן בתווית השוטה, אם ינסה להיפטר ממנו, סופו שיאבד את פניו. הצחוק הוא כאן תולדה של מבוכה אמתית הנובעת מכך שאין בנמצא תיקון של ממש למצוקתו.<sup>41</sup>

עם זאת, ההקשר העברי של הבדיחה ושפתו העשירה של המספר, מצביעים כאן גם על אופק רעיוני חדש. הבדיחה עשירה ברמיזות ובתבניות לשון מסורתיות, כגון, "עבדקן סכסכן", "חלשה דעתו" או "בדוק ומנוסה".<sup>42</sup> מרכזיותם של רמיזות ומטבעות לשון רביניים בבדיחה זו וברוב הבדיחות בסהב"ח מדגישה את הפער בין קודש לחול – בין הציפייה למדרש חדש לבין הפרכתה בסוף – וכך, גדל גם האפקט הקומי של הבדיחה. "סירוס" נוסחאות מסורתיות, כלשונו של דרויאנוב, הוא מאפיין מובהק ואולי אף ייחודי לבדיחה היהודית בזמנו:

מתחלה היא [ההלצה] מעלה את הפסוק, את המדרש או את התפלה, כשהם לעצמם, דוקא למדרגתם הראשונה, כלומר לקדושתם, ואחר-כך היא חוזרת ועושה אותם מדרס לעצם כונתה – להתול, שהיא כורכת בו.<sup>43</sup>

אין מדובר כאן רק בהעשרת אמצעי מבע. העברית הטעונה של דרויאנוב, המשתמשת בדיכוטומיה של קודש וחול כדי לבטלה ולהפוך את העברית לשפת דיבור יומיומית, הופכת בכך נכס דתי מקודש לנכס תרבותי-לאומי. אם כן, מי שצוחק מבדיחה זו כבר אינו מסוכסך, כמו אותו עבדקן, עם הגמרא ואף לא עם האש; שפתו המחולנת של דרויאנוב מאפשרת לו להתבונן על התמונה המגוחכת, ולחלופין, העגומה הזו, מן הצד ואפילו מלמעלה, כשהעברית מייצגת את זיקתו למרחב תרבותי מתוקן, גם אם אוטופי. "דוקא משום שהוא [היהודי] ירא לנגוע בהם [בכתבי הקודש] הוא מוכרח לנגוע בהם...", לדברי דרויאנוב<sup>44</sup>, כדי לנכס אותם לעצמו מחדש.

האינטימיות התרבותית שחשה קבוצת הצוחקים מבוססת כאן הן על הכרה טרגית כי אין מוצא של ממש לחברה היהודית במזרח אירופה, הן על התנשאות כלפיה מתוך פרספקטיבה תרבותית-לאומית חדשה.

41 הפרדוקס האמתי של הקומיקאי, לפי לגמן, הוא שהצחוק או הכפיים של הקהל אינם מעידים על כך שהבין את הבדיחה אלא נהפוך הוא, שלא הבין את הבדיחה האמתית (Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 45). גם אם הבחנה זו אינה נכונה תמיד, יש בה כדי ללמדנו על פעולתה הנסתרת של הבדיחה, ה"מורדימה", כדברי פרויד, מנגנוני הגנה ומסיחה את הדעת מן ההתמודדות הישירה עם תסכולים.

42 השימוש בתבנית הסמכותית "בדוק ומנוסה" מאפיין חיבורים מאגיים. יובל הררי, הכישוף היהודי הקדום: מחקר, שיטה, מקורות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2010, עמ' 203. ייתכן, כי יש כאן גם רמיזה עקיפה לפסוק המקראי: "והיית ממשש בצהרים כאשר ימשש העוֹר באֶפְלָה" (דברים כח, כט), על המדרשים והמשלים הרבים שנקשרו בו (ראו, תלמוד בבלי, מגילה כד ע"ב).

43 דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 14.

44 שם, עמ' 47, ההדגשות במקור. מקומם המרכזי של הציטוטים מכתבי הקודש בבדיחה העברית בת הזמן נדון בהרחבה במאמרי, צפי זבה-אלרן, "קודש" ו"חול" בבדיחה היהודית האינטרסטיטואלית של מפנה המאות ה-19 וה-20", א. סובר (עורך), הצחוק: קובץ מאמרים רבת-חזומי בחקר ההומור, ירושלים: כרמל, עתיד לראות אור בשנת 2017.



מעבר לכך, אם הזקן החרוך מייצג גם את גבריותו הפגועה של הפרוטוגוניסט בבדיחה, הרי שתחושת העליונות המשותפת לקהל הצוחקים מבוססת גם על הבניה מגדרית חדשה. העבדקן נכשל, לפיה, לא רק בהגשמת אידיאליים דתיים ומשכיליים, אלא גם בהגשמת אידיאל גופני רומנטי, הוא האידיאל של היהודי הגברי. אידיאל זה, והפרודיה עליו, משמשים, כפי שנראה להלן, כאופק רעיוני בבדיחות מיניות רבות.<sup>45</sup>

### ”יש להצניע!” או, כיצד שומרים על מוניטין של אומה”

הבדיחה היהודית במפנה המאות נועדה לבטא אפוא שאלות וקשיים שנתרו באותה עת ללא מענה. תרגומה לעברית אינו פותר את מבוכת הזהות שהיא משקפת, אולם הוא בהחלט מייצג עבור מספריה וקוראיה מרחב הגשמה חדש, ועל-ידי כך, מערער היררכיות וסמכויות תרבותיות בתקופה של מעבר ושינוי. “לא עצם בטולן של הזיקות”,<sup>46</sup> כאמור בדברי דרויאנוב, “כי-אם בטול תכונתן השעבודית” הוא שיעניק ליהודי בן הזמן את החירות, ולהבדיל, את הרשות למרוד בדור אבותיו. משתמע מכאן, כי דרויאנוב וקוראיו הרבים ייעדו לבדיחה תפקיד לאומי מובהק אשר לאורו נבחר, נערך ותורגם קורפוס הסיפורים ההומוריסטיים בספר. איסוף האגדות היה מגויס לתכלית אידיאולוגית, ובהתאם לכך, נקבעו גבולותיו.

הפולקלור המיני, חלק בלתי נפרד מן הפולקלור בכלל, אמנם מייצג את “רוח האומה”, אולם הוא גם מאיים על המוסר הגבוה והאופי ה”נקי” שדרוואנוב ואתנוגרפים נוספים בני הזמן (ולא פחות מכך, הוצאות ספרים) ביקשו לשוות לה. דרויאנוב לא התלבט אם לאסוף את הטקסטים הללו, אבל הוא התלבט אם השעה מתאימה לפרסומם: “אם יש לכל אדם לראות את עצמו איסטיניס’ ולכוף אליה לתוך אזנו’, כדי שלא ‘לנבל’ אותה, הרי אין רשות זו נתונה לפולקלוריסט: אזנו שלו חייבת להיות פתוחה לכל מה שיוצא מפי העם.”<sup>47</sup>

ספקותיו של דרוואנוב משקפים את האמביוולנטיות הטמונה ביסודם של מפעלי כינוס לאומיים נוספים, יהודיים ולא יהודיים, באותה עת. מחד גיסא, ביקשו המכנסים לייצג מסורות חברתיות רווחות ועל-ידי כך להעניק לאידיאולוגיות לאומיות לגיטימציה. מאידך גיסא, הם נדרשו לפרש מסורות אלו כדי להתאימן לרוחם של ערכים חדשים. בדומה למכנסים אחרים בתקופתו, כרביניצקי וביאליק, קבע דרוואנוב לבסוף בפתח המבוא לאנתולוגיה כי רובן הגדול של הבדיחות “אינן בנות-פרסום בשביל קובץ שכזה”.<sup>48</sup> זאת,

45 הבנייתן של זהויות מגדריות מודרניות, ובפרט, עלייתה של אידיאולוגיה יהודית “גברית” כתגובה להומופוביה אנטישמית וכחלק מהתבססותה של הלאומיות הציונית, נדונה בהרחבה כאן, Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct*, Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 1–80, 189–312.

46 דרוואנוב, הערה 1 לעיל, 1922.

47 דרוואנוב, “מבוא”, הערה 1 לעיל, 1922, עמ’ 14 [ההדגשה במקור].

48 דרוואנוב, שם, עמ’ 52, בהערה בשולי העמוד. בחירתם של רביניצקי וביאליק (ספר האגדה, 1908–1911) להשמיט אלמנטים מיניים ואף אלימים מן האגדה עוררה את תגובתו הביקורתית של אחד העם: “איני מבין, מפני מי בושתם, הלא לילדים יעדתם ספר אגדה אחר, וזה הלא לגדולים הוא”

למרות הערך הפולקלוריסטי שייחס להן והחומרים הרבים שהמשיך לאסוף. התכתבויות שונות של דרויאנוב עם מכריו שופכות אור נוסף על השיקולים שהעסיקו אותו. מן המכתב שקיבל בשנת 1935 מזלמן אפשטיין (פובליציסט ופעיל ציוני, מאנשי חוגו המובהקים של דרויאנוב) ניתן ללמוד, כי דרויאנוב ביקש את עצתם של קרוביו. הוא כתב לאפשטיין, ככל הנראה, כי אוספים דומים קיימים ומתפרסמים בקרב עמי אירופה ויש בכך ראייה גם לערכם ולחשיבותם הלאומית. אפשטיין פסק בתגובה כי "מה שלדידהו לא הוי מומא, לדידן הוי מומא. כי על כן עם ישראל אנחנו ובתוך שלשה דברים שאנו מצטיינים בהם נחשבה גם צניעות."<sup>49</sup> תגובתו של הפולקלוריסט (דב) ברנרד הלר, לעומת זאת, הייתה מעודדת בהרבה ויש יסוד להאמין כי דרויאנוב אף שקל לאמץ אותה:

בדבר הגדול, על אודות הכדיחות מלאות מלח ופלפלין, באמת יש לגמגם ולפקפק. גם אני מתירא מאוד ונזהר מאד מעוון נבלות פה. בכל זאת בשום פנים אין אדוני רשאי לגנוז אותן ולהשמידן. זאת עצתי היעוצה: אדוני ישמור אותן וגם יוסיף עליהן, אם תבואינה עוד לידיו. ואחר אשר יזכה לבצע את מלאכתו העצומה, אחר אשר יוציא לאור כרך אחר כרך גם את כרך החמשי, אזי יקנה הרשות להשלים את עבודתו למלא את חסרוניה, להוסיף גם את ילידי היצירה העממית שאינן תמימים לגמראי?<sup>50</sup> גם את בעלי המומים. ואני מתכוון להגות עוד בדבר ולשאל גם את דעת הנבונים ממני.<sup>50</sup>

על-פי המצאי בארכיון "גנזים" המשיך דרויאנוב לאסוף בדיחות מכל הסוגים והמינים, כפי שיעץ לו הלר, ואף תירגם חלק מן הבדיחות המיניות מיידש ומגרמנית לעברית והקפיד לציין בחלק מן הרשימות ממי שמע את הבדיחה. הבדיחות נרשמו על פתקים קטנים מאוד, לעתים בעיפרון חלש ובכתב יד משתנה ולא ברור, אולי בשל התנאים הארעיים שעבד בהם. חלק מן הבדיחות עברו שלב עריכה נוסף והועתקו מן הפתקים לפנקסים מסודרים יותר עם מספור וכותרת המרמזת על הקשר עריכה אפשרי, כך שיש יסוד להשערה כי דרויאנוב אכן התכוון להביאן בסופו של דבר לדפוס. יתר על כן, בסהב"ח עצמו אין מחיצה בין בדיחות מיניות לבדיחות לא מיניות, וגם באנתולוגיה הקנונית ניתן למצוא טקסטים בעלי השתמעויות מיניות המופיעים במספר נוסחים בתיק המצונזר, וכן טקסטים שרוככו כדי להתאים לאופיו ה"נקי" של האתוס הלאומי.<sup>51</sup> וידויו של דרויאנוב על מעשה הצנזורה

(אחד העם, אגרות אחד העם, ד (1908–1912), ירושלים: יבנה, תרפ"ד, עמ' 108 [ההדגשה במקור]). על חלקו של המוסר הבורגני והקטגוריות המיניות שנוצרו בתיווכו בהבניית המחשבה הלאומית המודרנית, ראו: מישל פוקו, הרצון לדעת: תולדות המיניות, חלק 1, מצרפתית: ג' אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996; 'לורג' ל' מוסה, לאומיות ומיניות באירופה המודרנית, מאנגלית: ל' לזר, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 2008; ובחוג הסופרים העבריים ראו: חמוטל צמיר, "לילית, חוה והגבר המתאפק: הכלכלה הליבידינאלית של ביאליק ובני דורו", מחקרי ירושלים בספרות עברית כג (2009), עמ' 133–182.

49 אפשטיין, הערה 32 לעיל.

50 דב הלר, הארכיון הציוני, חטיבה A10, תיק 27/1 (כג בשבט, תרצ"ה).

51 ראו, למשל, דרויאנוב, הערה 1 לעיל, ג, 1935–1938, בדיחות 2697, 3029, 3041, 3042. מעניין לציין כי הבדיחות הנועזות ביותר מבחינה מינית נערכו תחת הכותרת: "מתוך החומה", הקשר המסיח את הדעת מן התכנים העולים בהן.

במבוא לאסופה הקנונית והצגת שיקוליו באופן גלוי, מעניקה למתחים וללבטים שגלוו לעריכת הספר משקל ומשמעות.

מקומם של טקסטים דומים בקרב עמי אירופה לא היה שונה בהרבה. למרות הפתיחות היחסית כלפי פולקלור מיני באירופה של מפנה המאות ולמרות תפוצתו הרחבה המשוערת של חומר זה, אוספים בודדים בלבד יצאו לאור, וגם אלו שיצאו לבסוף לאור יצאו בחלקם באופן אנונימי ופרסומם הוגבל במהרה על-ידי הצנזורה, כך שלא כולם נשמרו.<sup>52</sup> לטענתם של לגמן ושל הופמן, גם פולקלוריסטים מובהקים כסטיית' תומפסון התייחסו לחומרים אלו בחשד ובדחייה ולא הוקצה להם מקום של ממש במפעל פולקלוריסטי חשוב כמפתוח המוטיבים הסיפוריים בספרות העממית.<sup>53</sup>

על רקע זה, בין החיבורים היהודיים הבודדים שנכתבו בתחום או ששרדו את הצנזורה, האוסף היהודי היחיד שהוא ברהשוואה לחומרים של דרויאנוב, הוא "אוסף הפתגמים הארוטיים" של איגנאץ בערנשטיין. אוסף זה פורסם תחילה בעילום שם ורק לאחר מכן צורף למהדורה השלמה של הפתגמים בעריכתו.<sup>54</sup> אוסף נוסף, המעיד כי לחומרים אלו היה חלק בלתי נפרד בפולקלור היהודי במזרח אירופה ובארצות הברית, הוא ספרו של יצחק אשכנזי, אוצרות פון אידישען הומאר, הכולל פרק בשם: "עראטישע און ראמאנטישע וויצען"

52 Legman, הערה 6 לעיל, 1964, עמ' 239, 245, ובמקומות רבים נוספים לאורך הספר; Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 23-27, Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 1-6; Emil A. Draitser, *Making War, Not Love: Gender and Sexuality in Russian Humor*, New York: Palgrave Macmillan, 1999, pp. 13-16. האוסף הנרחב והמקצועי ביותר מבוסס על עבודתו של האתנוגרף פירדיך קראוס שפורסמה באופן חלקי בשתי סדרות: הראשונה: (*Kryptadia* (1883-1911, 12 vol.) והשנייה: (*Anthropophyteia* (1904-1929, 23 vol.). דיון כללי יותר ברקע ההיסטורי ובמשמעות התרבותית של החלטות הצנזורה באותה עת באירופה ראו אצל Rajeev Dhavan and Christie Davies (eds.), *Censorship and Obscenity*, Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1978; Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search of Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca: Cornell University Press, 1992. דוגמה מרתקת ממרחב תרבותי רחוק ושונה ניתן למצוא בספרו של לוי המבוסס על תרגום של בדיחות מיניות מסורתיות בקוריא, שלא זכו אף הן להכרה ולמקום על מדפי הספרים לאורך זמן. Howard S. Levy (translator and describer), *Korean Sex Jokes in Traditional Times*, Washington D.C.: Warm-Soft Village Press, 1972, p.2.

53 Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 33; Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 5. לגמן ביקש להניח מעצם להכנת אינדקס מפורט כזה בהמשך; אך הופמן הוא שהוציא לבסוף רעיון זה לפועל בספרו (Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 39-44). לטענתם, גם עשרות שנים מאוחר יותר, פולקלור מיני לא פורסם בארצות הברית ולא זכה להכרה, והדברים משתקפים, למשל, בדחייה עיקשת של הבדיחות המיניות שאסף וואנס רנדולף לאורך עשרות שנים במרכז אמריקה ומבחר מתוכן הפך לבסוף לרב מכר בזכות תמיכתם של לגמן, הופמן ופולקלוריסטים אחרים. ראו: Vanc Randolph, *Pissing in the Snow and Other Ozark Folktales*, Urbana: University of Illinois Press 1986 [1976]. התפינת המשמעותית בתחום, לדברי לגמן, התרחשה בשנות השישים של המאה העשרים, עם הקדשת מושב בכנס האגודה לחקר הפולקלור האמריקאי למסורות עממיות "גסות" והבאת ההרצאות לדפוס. אולם גם אז, לדבריו, התחום סבל מתיווך אפולוגטי ועין משוחדת. ראו, *The Journal of American Folklore* 297 (July-Sep. 1962), pp. 189-265 Ignatz Bernstein, "Erotica und Rustica", *Jüdische Sprichwörter und Redensarten*, Hildesheim: G. Olms [1908] 1969, pp. 332-344

(בדיחות ארוטיות ורומנטיות).<sup>55</sup> אף על פי שמדובר בפתגמים, האוסף של ברנשטיין כולל לא מעט מקבילות המאירות על הנוסחים של דרויאנוב, ואילו ספרו של אשכנזי מכיל חומר מעובד יותר ולכן גם פחות רלוונטי להשוואה. אחד מיתרונותיו המחקריים של האוסף הגנוז של דרויאנוב הוא שהטקסטים ברובם טרם עברו תהליכי עיבוד, התאמה ועריכה, כפי שדרואנוב הקפיד לעשות באוסף הסופי, ופרטים חיוניים להבנת הקשרו ותפקידיו של הטקסט, כגון, זיהוי הסוגה ("הלצה", "חידוד", "ניבול פה" וכו'), שם האינפורמנט ואמצעי המבע העממיים, נשמרו.

הדברים הבאים יוקדשו לעיון ראשוני במבחר מייצג מתוך האוסף הגנוז של דרויאנוב, עיון המתבסס על מאפיינייה ותפקידיה של הבדיחה היהודית בת הזמן בביטוי ותיעול ביקורת חברתית, ועל גרסאות ומוטיבים מקבילים מתוך ספריהם של לגמן והופמן.

## מה צופן הצפלין?

בקורו של צפלין בארץ-ישראל בפורים התרפ"ט הטיל סערה לא רק בין דרי מטה אלא גם בין דרי מעלה. כל הקדושים אשר בארץ המה יצאו מקברותיהם להסתכל באותו דבר שונה ומשונה, ארוך ורחב, מחודד מקצהו האחד ומקוצץ מקצהו השני, מפתיע ומבהיל קצת בצורתו,

– ואין איש יודע מה טיבו של דבר זה. משה רבנו אינו יודע, מוחמד אינו יודע, וגם יש"ו אינו יודע. אלא שיש"ו, כדרכם של ילדים טובים, רץ תיכף אצל אמו ובקש ממנה: – "קומי, ראי, מה שם פורה באויר, דבר שלא ראיתיו מימי".  
קמה הבתולה, יצאה מקברה, הצלה בכפה על עיניה, הסתכלה ואמרה:  
– "באמת דבר משונה: ארוך ורחב, מחודד מקצהו האחד ומקוצץ מקצהו השני,  
– אלמלא היה גדול מכפי השעור, הייתי אומרת 'זהו רוח הקדש'".  
– שמעון איינהארץ<sup>56</sup>

בדיחה זו ממוקמת בארץ ישראל (בנוסח המקביל בירושלים) בזמן חג הפורים של שנת תרפ"ט, ומתייחסת לביקורו של צפלין בשמי הארץ ב-26/3/1929. להבדיל מבדיחות שסופרו ככל הנראה באירופה ללא עוגנים במרחב (נזכרו בהן קומץ אתרים כלליים וארעיים כמו קרון רכבת, חנות או פונדק), הבדיחות שסופרו לדרואנוב בארץ ישראל ומתרחשות בה מתאפיינות בציוני מקום ספציפיים. ניתן לשער כי בדומה לצי'זבט, כך גם בבדיחה העברית

55 יצחק אשכנזי, אוצרות פון אידישען הומאר, ניו יורק: פארלאג "טל-אביב", 1929, עמ' 113–142. אני מבקשת להודות לפרופ' דוב-בער קערלער על שתי ההפניות האחרונות.

56 ד"ר שמעון אינהורן (1882–1950) היה רופא שעסק גם בפולקלוריסטיקה וכתב לרשומות ולידע עם ספרו, משלי עם בידיש, הכולל תרגום עברי, יצא לאור אחרי מותו (גצל קרסל, "אינהורן, שמעון", לכסיקון הספרות העברית בדורות האחרונים א, מרחביה: ספריית פועלים, 1965, עמ' 97). בחרתי להביא בדיחה זו משום שנמצאו לה עוד שתי מקבילות מלאות ועוד כשש מקבילות חלקיות באוסף, וכן בגלל הנושאים השונים העולים ממנה ומשקפים מגמות רחבות יחסית ומשמעותיות, כפי שנראה הלקן, בבדיחות נוספות בקורפוס זה.

של תחילת המאה העשרים – ציון המקום משקף את תהליך כיבוש המרחב ואולי אף תורם לו.<sup>57</sup> ציון הזמן – חג הפורים – אף לו חלק בלתי נפרד בעיצובה של התמונה הסיפורית משתי בחינות: ראשית, חג זה יוצר הזדמנות לחציית גבולות ובחינה היתולית של קונבנציות תרבותיות במסגרת מסורתית-עממית. שנית, פורים נקשר לסיפור המגילה, סיפור המבוסס על הקיטוב הלאומי בין ישראל לסביבתם הזרה, קיטוב המשמש נושא מרכזי גם בבדיחה שלנו.

הנושא הראשוני העולה מן הבדיחה הוא הפחד מפני חידושים טכנולוגיים. בדיחות נוספות (הן בסהב"ח הן בקורפוס שנגזו) העוסקות בפלאי הטכנולוגיה, כגון, רכבות בלי סוסים ומטוסים בלי חוט, משקפות אף הן את הפליאה, ולחלופין – את החרדה, שנלוותה לחידושי הטכנולוגיה בראשית המאה העשרים.<sup>58</sup> בבדיחה שלנו, הופעתו של הצפלין בשמים מעוררת סערה לא רק בין "דרי מטה", אלא גם בין "דרי מעלה"; למרבה המבוכה, אף-אחד ממנהיגי הדתות אינו יודע לפרש טיבו של החיזיון. עם הופעתו של הצפלין מתעוררת ציפייה להתגלות של ממש המלווה ביראת קודש. התיאור המפורט והציורי של העצם הנשגב ("אותו דבר שונה ומשונה, ארוך ורחב, מחודד מקצהו האחד ומקוצץ מקצהו השני, מפתיע ומבהיל קצת בצורתו") הייחודי לנוסח זה, חוזר פעמיים בבדיחה ומגביר את הציפייה לפתרון נשגב לא פחות. אולם המתח נשבר כאן, בדומה לבדיחות נוספות, באמצעות מתן פירוש ארצי לחזיון השמימי ושירת הציפייה להתגלות מסתורית: מרים הבתולה מתבוננת באובייקט השמימי בעיון ופוסקת אף היא כי מדובר בעצם גדול ומסתורי ביחס לקנה המידה המוכר לה מן היחסים האינטימיים עם רוח הקודש. ה"פתרון" משכך את הסערה אף על פי שאינו מסביר את הופעת הצפלין, כיוון שהוא מבטל כליל את היראה מפני העצם השמימי. הבדיחה עשויה אפוא ללמד על המבוכה נוכח חידושיה של המהפכה הטכנולוגית. המטוס, הכדור הפורח וספינת האויר זוהו ככלי התחבורה השכיח ביותר בגלויות מסע יהודיות מאותה תקופה, לדבריה של גלית חזן-רוקם.<sup>59</sup> כלי תחבורה זה, המייצג הן את התשוקה לשליטה טכנולוגית הן את התלישות היהודית, ועמה, את ביקורת התלישות הזו – מגלם, לדבריה, את המתח בין מטריאליזם ואידיאליזם, ארציות ושמימיות, ולא בהכרח פותר אותן.

עדות מרתקת לביקורו של הצפלין בפורים תרפ"ט בארץ ישראל ולמחשבות ההיתוליות ולחלופין החמורות שעורר, ניתן למצוא בציורו של ראובן רובין: "הצפלין מעל תל-אביב" (1929). הרמיזות הרליגיוזיות, ולחלופין, המיניות, הטמונות בבדיחה עולות גם מן הציור, ונדמה כי אותה "חוויה עממית" עומדת בתשתית שתיהן.

הנושא המרכזי הגלוי של הבדיחה, עם זאת, אינו חידושי הטכנולוגיה, אלא העימות הדתי בין מנהיגי הדתות המרכזיות, ובפרט, בינם לבין ישו. נושא זה מצוי אך אינו שכיח בסהב"ח בכלל ובקורפוס הגנוז בפרט. למעשה, כמעט כל בדיחות העימות הדתיות בקורפוס מתנקזות

Oring, הערה 24 לעיל, 1981, עמ' 59. מרכזיותם של ציונים במרחב, בפרט אלה הקשורים לעימות בין ירושלים לתל אביב, בולטת בסהב"ח בפרק: "ציונות וארץ-ישראל" (דרויאנוב, הערה 1 לעיל, ג, 1938-1935, עמ' קצג-ריט).

58 וראו את התייחסותו של דרויאנוב לטלפון במבוא לסהב"ח, דרויאנוב (הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 34-35).

59 גלית חזן-רוקם, "הודים כגלויות או גלויות כיהודים: ניידות בסוגה מודרנית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי כז (תשע"א), עמ' 75-117.

לתבנית רעיונית אחת העומדת גם בבסיס הבדיחה שלנו, והיא בתוליה הבלתי אפשריים של מרים.<sup>60</sup> המספר מדגיש בבדיחה זו ובבדיחות נוספות את האבסורד הטמון בבסיסה של האמונה הנוצרית, ובכך, מתנשא על הקדוש הנוצרי ואף מחלל את שמו. דרואנוב אימץ כאן את המנהג המסורתי להוסיף לשמו של ישו גרשיים (יש"ו), ובכך, הטעין את דמותו של בן האלוהים בקללה המסורתית: יימח שמו וזכרו. נחיתותו של ישו מודגשת גם באמצעות אפיון "הילד הטוב", המשמש בבדיחה המינית לעתים קרובות כפתי; קל וחומר נוכח הופעתו כ"אחד" הילדים ולא כדמות בעלת חשיבות משל עצמה.<sup>61</sup> מנהיגם של הנוצרים הוא אפוא הקרבן הראשי של הבדיחה. אמנם אף אחד אינו יודע מה צופן הצפלין, אולם בורותו של יש"ו מופגנת יותר והוא "רץ תיכף אצל אמו", שעה שתגובתם של אחרים מתונה יותר. בהמשך, מחזקת אמו, הבתולה, את המיתוס המקודש לנוצרים לפיו הרתה מרים מרוח הקודש כאשר היא מגלה בקיאות בשיעור גודלו של האיבר האינטימי של אלוהים, אך למעשה היא מעידה כי הוא קטן יותר מהצפלין. דבריה מודגשים באמצעות דיבור ישיר: "באמת דבר משונה [...] אלמלא היה גדול מכפי השעור, הייתי אומרת 'זהו רוח הקדש'". כך, לא רק ש"רוח הקודש" מצטמצמת לגוף, אלא שסמל גבריותו של גוף זה תלוש מהגוף כלו, והיחידה שיכולה להעיד עליו מתוך ניסיון מעידה כי מדובר בסמל קטן או לפחות קטן יותר מצפלין. העובדה שהבתולה היא זו שיוצרת את המפנה בעלילה ומתירה לכאורה את הסיבוב רק מעצימה את השפלתו של ישו. שכן, להבדיל מכל אחד אחר, הוא חייב להאמין לה. אפשר להשתעשע כאן במחשבה שהבתולה יורשת בפורים תרפ"ט את מקומה המסורתי של אסתר ומושיעה את היהודים באמצעות חשיפת המתחרה הנוצרי במערומיו.<sup>62</sup>

מרטין גרוטיאן (שלא הכיר ככל הנראה את הבדיחה שלנו) הציע לראות במקל של צ'רלי צ'פלין וקומיקאים אחרים, שירשו, לדבריו, את מקומו של האב המסרס, הגחכה של סמל פאלי מאיים.<sup>63</sup> בשני המקרים (צ'פלין והצפלין) מתחלפת יראת הקודש בחילול הקודש, אך נדמה כי אימת העונש הצפוי על כך לא חלפה.

נקמה באמצעות סירוס היא נושא מצוי בבדיחות מיניות באופן כללי, נושא שהופנה לעתים מזומנות כלפי היהודים עצמם.<sup>64</sup> נקמה זו מתגלמת בבדיחות לא רק באמצעות פגיעה באיבר המין הזכרי (על דימויו השונים), אלא גם באמצעות הענקת איבר ארוך, כבד ומעיק, לשכן

60 עניין זה עולה בצורה מרומזת יותר גם בבדיחות שבאנתולוגיה הקנונית. ראו, דרואנוב, הערה 1 לעיל, ב, 1935-1938, בדיחות 2003, 2004, 2026, 2027.

61 לפי Legman (הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 49-112), הילדים בבדיחה המינית "מתנקמים" בהוריהם על מוסר כפול בכל הנוגע למין, אך בדרך כלל תמימותם היא המצאה של המבוגרים ההופכים מכוחה של תמימות זו לידענים מופלגים בנושא (שם, עמ' 63).

62 הלקאת בובה בדמותו של ישו הייתה, ברוח דברים אלו ממש, אחד ממנהגי פורים בתפוצות. יום טוב לוינסקי, כיצד הכו את הנון בתפוצות ישראל, תל אביב: חמו"ל, 1947.

63 Martin Grotjahn, *Beyond Laughter*, New York: Blakiston Division, 1957, p. 93

64 ראו אצל Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 474-483; וגם כאן: Roger D. Abrahams and Alan Dundes, "On Elephantasy and Elephanticide", *The Psychoanalytic Review* 56, 2 (Summer 1969), pp. 225-241. דרייצר מתייחס באופן ספציפי יותר לבדיחות סירוס רוסיות על יהודים (Draitser), הערה 52 לעיל, עמ' 207-208).

המאיים, כגון אלו שניתנו בבדיחות של דרויאנוב לנבוכדנצר, לפרץ ולערבי. מעניין, אם כן, להיווכח כי יהודים השתמשו במנגנון פסיכו־תרבותי דומה לזה שהופעל נגדם כדי להתנשא מעל יריביהם. ובכל זאת, מרבית הבדיחות המיניות שאסף דרויאנוב פוגעות בגבריותו של היהודי עצמו וקובעות את נחיתותו עם התחלפותם של אידיאלים תרבותיים:

הלצה ארצישראלית:  
 בחורה נשאה לבחור, ולמחר באה אל הרב:  
 – להתגרש מבעלי אני רוצה.  
 – בתי, מה ראית? – אמר לה הרב.  
 – רק אתמול נשאת לו.  
 – הוא אינו מדייק במצות של תוצרת=הארץ.  
 – זו מניין לך?  
 – בדקתי לו בביציו, ואין להן שום חותמת.  
 (כידוע, חתומות הביצים של 'תנוכה' בחותמתה)<sup>65</sup>

קרבן הבדיחה שלפנינו (המופיעה באוסף בנוסח נוסף) הוא בחור אלמוני, שלדאבנו לא הצליח לדייק "במצות תוצרת=הארץ".<sup>66</sup> בדומה לבתולה המנוסה ולדמויות רבות נוספות של נשים באוסף זה, כך גם כאן – האישה היא שמגלה את ערוותו של הגבר ולועגת לה. העובדה, כי אין לגבר בבדיחות אלו הזדמנות להגן על עצמו ולהיחלץ מנחיתותו, אופיינית לבדיחות נוספות בקורפוס שלנו בשונה מקורפוסים מקבילים, שהגבר זוכה בהם בהזדמנות לענות לטענותיה של האשה ביחס לכישוריו המיניים.<sup>67</sup> נחיתות זו משקפת, ככל הנראה, את הפער התודעתי שנוצר בין הגבר ה"מצוי" לגבר ה"רצוי" עם התגבשותם של אידיאלים גופניים גבריים חדשים בספרות העברית בת הזמן.<sup>68</sup>

בעיני הדמויות בבדיחה, וככל הנראה גם בעיני המספר, דת ולאומיות מתלכדות למוסד שמכותי ומקודש אחד, אשר בראשו עומד הרב. אף על פי שהמצווה שהבחור עבר עליה

65 השייך הסוגתי וההערה בסוף הם של דרויאנוב. לדידו, ההלצה (להבדיל מהבדיחה) יודעת רק "להתקלס, ללעוג, לגנות, לגלות ערות־הכל – להלחם בכל, למרוד בכל" (דרויאנוב, "מבוא", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 30). אשר להערת ההסבר בסוף (שהופיעה במקור), נדמה לי כי היא והערות מתווכות נוספות עשויות לרמוז כי כוונתו של המכנס היה להוציא אוסף זה בסופו של דבר לאור.

66 וראו את הדמיון לבדיחות על גבריותו המושפלת של טרומפלדור, לפי זרובבל; בדיחות שניתן לייחס כדבריה לביקורת מאוחרת של מיתוסים ציוניים, אך כפי שראינו, גם לפולקלור יהודי במפנה המאה. Yael Zerubavel, *Recovered Roots – Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 173

67 ראו Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 137–147, ובפרט בעמ' 139; והשוו למוטיב במפתח של Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 249. 'X712.2.1.4.

68 ראו: David Biale, *Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America*, New York: Basic Books, 1992, pp. 176–203; Boyarin, הערה 45 לעיל, עמ' 33–80, 221–312; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 20–21.

או הגושפנקה החסרה בגופו אינה אלא נורמה לאומית צעירה, הבחורה פונה לרב כדי להתיר את הנישואין ומאשימה את בן הזוג הנעדר בהפרת מצווה. ללמדנו, אולי, כי חילול קודש לאומי אינו נופל מחילול קודש דתי בראשית המאה העשרים ויש להיענות עליו, או לחלופין, ללמדנו על תפקידה המרכזי של הבדיחה העברית בהנמכת העולם הרבני והגחכתו.

הנחמה או הנקמה של היהודי (תוצרת הגלות) שהעניק לבדיחה זו ולבדיחות מסוגה מקום וחיים, טמונה בדמותה של האישה. זו, בדומה לבתולה המנוסה, אמו של ישו, מגלמת כאן את הפנטזיה הגברית השכיחה בבדיחות מיניות על נשים שאינן יודעות שובע מיני ומתאכזבות תדיר מביצועיו של הגבר. זאת ועוד, דבריה של הבחורה מצביעים אמנם על חולשתו של הגבר, אך הבדיחה עשויה להצחיק גם בגלל הציפייה המגוחכת של הבחורה למצוא חותמת של תנובה על אשכיו של בן זוגה, ציפיה המלמדת כמובן גם על טיפשותה.<sup>69</sup>

כך או כך, בדיחה זו מצטרפת לבדיחות נוספות המשפילות את הגבר היהודי אשר ייתכן כי מקורן בפולקלור אנטישמי-מיני. אולם, כפי שדרויאנוב כבר כתב: "אפילו אם לא במחיצתנו נולדו, חזקה עליהן, שבמחיצתנו נתיהדו ונעשו שלנו".<sup>70</sup> במילים אחרות, החרדה והנחיתות הגברית הם נושא מרכזי בקורפוס שלפנינו לא בשל השפעה היסטורית שרירותית, אלא בשל נסיבות תרבותיות מהותיות יותר. המרד בעולם האבות גרר אחריו אשמה וחרדה מפני סירוס, ועם זאת, גם פינה מקום לאידיאלים חדשים של גבריות, המשתקפים שניהם בהלצה הארצישראלית. הבדיחה, והבדיחה המינית בפרט, המיטיבה לבטא מצבים חסרי מוצא באמצעות פתרונות משובשים וחולפים, גישרה על פני תמורות אלו כאשר סיפקה לקהל הצוחקים קטגוריות זמניות, גם אם משובשות, של זהות (מי "עומד" ומי "נופל", מי "גדול" ומי "קטן", מי "יודע" ומי "תמים", מי "כשר" ומי "פסול"). בכך, גם אם לא פתרה את בעיות השעה, הבדיחה העניקה לחיפוש אחר סדר חדש מקום ואולי אף זירזה אותו.

## מה עושין בערלות של היהודים? סמלים וריטואלים יהודיים בראי הבדיחה

יהודי חרד, שציציותיו סרוכות לו על ברכיו, ומשכיל גלוח מזדמנים לספסל אחד בקרוונה של מסלת=הברזל. אומר המשכיל לחרד:  
 – תמה אני, אם חשוב הדבר לפני המקום, שתהיינה ציציותיך דוקא מתלבטות מלפניך ומאחוריך והבריות ילגלגו עליך?

69 בדיחות מיניות מופיעות באנתולוגיות היהודיות בנות הזמן תחת הקטגוריות הניטרליות והשוויוניות: "בינו לבינה" (שמעון ארנסט, מאוצר הבדיחה, תל אביב: דפוס פ. עניו, 1933) או "בין איש לאשתו" (דרויאנוב, הערה 1 לעיל, ב, 1935-1938), וביידיש: "מאן און ווייב" (ראבניצקי, הערה 38 לעיל, עמ' 2). מובן כי כותרות אלו אינן משקפות את אופיין המפלה ואף התוקפני של בדיחות אלו כלפי נשים.

70 דרויאנוב, "הקדמה", הערה 1 לעיל, 1922, עמ' 7, ההדגשה במקור.



- אלא מה אעשה? – שואל החרד.
- מוטב שתצניע אותן בתוך התחתונים,
- מיעצהו המשכיל.
- אי אפשר, עונה החרד גם שם יש לו חכם אחד שכמותך וכיון שהוא רואה את הציציות אף הוא מתרעם...<sup>71</sup>

אחד המתחים השגורים בבדיחות בנות־הזמן, הוא המתח בין חרדים לבין משכילים. העימות בין החרד למשכיל בבדיחה שלפנינו נסב, בדומה לבדיחות אלו, על החצנת סמלי זהות: המשכיל (הגלוח) מתרחק מהדת ומציע לחרד להצניע את הציציות כדי לא לעורר את לעג הבריות, ואילו החרד דבק במצווה הדתית בפרהסייה, אף על פי שעשויים ללעוג עליו. כדרכה של בדיחה, כך גם כאן, הפתרון כרוך בשבירת ציפיות ובשינוי ערכים. תחת הציפייה, כי החרד יגן על הסמל הדתי באמצעות יתרונו הרוחני (כגיבור חז"ל נתן דצוציטא), החרד, המתואר מלכתחילה כ"מלוכלך" (כאן ציציותיו "סרוכות" ובנוסח אחר הן "מזוהמות") משתמש בחלציו כדי להשפיל את המשכיל המייצג כאן לכאורה ריסון וצניעות. הסיבה שהחרד אינו מכניס את ציציותיו למכנסיים, לדבריו, אינה דבקותו במצוות ציצית, אלא מכיוון שאין שם מקום. כך, אם תחילתה של בדיחה זו בניסיונו של המשכיל לסרס (להצניע ולנקות), ולו במובן סמלי, את החרד, סופה בסירוס סמלי של המשכיל. החרד משווה אותו בכל הנוסחים לאותו "חכם" ("זנב" או "גיד" בנוסחים מקבילים) המתמרמר מלמטה, ובכך, "מלכלך" אף אותו ומתנקם בו.

הפלישה לתחומו האינטימי של הזולת – התחתונים במקרה שלנו ("רשות היחיד" במקרים אחרים) – היא נושא שכיח מאוד בבדיחות המיניות, המוביל בדרך כלל לעונש. בכך, מאפשרת הבדיחה המינית להתנסות בפריצת גבולות, אולי אף לערער על נחיצותם, אך גם להעניש על הפרת גבולות ולבססם.

בדיחה זו משקפת הן את המאבק על סמלי דת, המאפיין את הצומת ההיסטורי של מפנה המאות ה־19 וה־20, הן את השלכותיו על הדימוי העצמי של הגבר היהודי. המצב המצטייר בבדיחה זו ובבדיחות דומות מן הקורפוס חסר מוצא לא פחות מגורלו של העבדקן (לעיל): עם הציצית, הגבר בבדיחה נראה מלוכלך, נלעג וכנראה גם מאיים; ללא הציצית, עלולים גבריותו וחוסנו להיפגע. הסיפוק היחיד שהוא עשוי ליהנות ממנו הוא השפלה של האחר, שהוא במקרה הזה יהודי משכיל.

מנגנון הומוריסטי דומה מאפיין גם את הבדיחה ה"מיתית" או ה"אטיולוגית" הבאה:

מה עושים בערלות של היהודים שנשאר אחרי בריתות־המילה? גונזין אותן, – והקב"ה עושה מהן קציצות ומאכילן בעלמא דקשוט [עולם האמת] את הבתולות

71 הבדיחה מופיעה בלוויית ההערה: "דברים שבצנעא". עם זאת, דרויאנוב הקפיד על הניסוח והכניס בטייטה שני תיקוני לשון קלים. בדומה לבדיחות נוספות, הוא הדגיש את אמצעי המבע (הדיבור הישיר) באמצעות חלוקה לפסקאות. הבדיחה מופיעה בארבעה נוסחים שונים באוסף, מהם אחד ביידיש.

הזקנות, – כדי שגם הן תטעמנה מאותו צער. – נ"א [נוסח אחר] שולחין אותן לגוברנטור והוא עושה מהן זנב אחד גדול ושולח אותו שישימש רב מטעם בקהלה פלונית.<sup>72</sup>

בדיחה זו עוסקת אף היא, בדומה לבדיחות על הזקן היהודי ועל הציצית, בסמל יהודי (גברי) מובהק – ברית המילה. הברית היא נושא בולט בקורפוס הגנוז. ככל הנראה, הן בשל השיח שהתעורר בתקופה זו אודות נחיצותה ומנהגיה, הן בשל זיקתה בעבר ובהווה המדובר לחרדת הסירוס.<sup>73</sup> "פתרונה" של סוגיה זו, על פי הבדיחה, מצוי בעולם הבא, היכן שבאופן מסורתי דברים באים על תיקונם.

ייתכן כי נמצא כאן רמז למדרש אגדה לפיו עתיד הקב"ה להכין לצדיקים בעולם הבא סעודה מבשרו של לווייתן,<sup>74</sup> שכן הלווייתן מופיע כדימוי לאיבר המין הזכרי בבדיחות נוספות בקורפוס.<sup>75</sup> אם אכן כך הוא, הרי שהבתולות הזקנות תופסות כאן את מקומם של הצדיקים במדרש ונהנות מן הזכות לאכול את בשר הלווייתן. זאת, לא רק מכיוון שהן עשויות להבין את צערן של היהודי שגבריותו נפגעה, אלא גם מפני שהן רעבות כמוהו (ואולי גם "זקנות" כמוהו). גם ללא הזיקה למדרש, בולט כאן הקשר השכיח בין מין לאוכל, שנרמז כבר בבדיחה על היהודי שאינו מדקדק ב"מצות תוצרת=הארץ". קשר זה אינו קושר יחד רק שני יצרים, נושאי טאבו מובהקים ביהדות, אלא גם את סוגיית ההיבלעות והמוות השכיחה בבדיחות מיניות בכלל.<sup>76</sup> שתי החוויות – של קיום יחסי מין ושל אכילה – כרוכות בתודעה התרבותית, ובתודעה העממית שלפנינו בפרט, בבליעה

72 השוו למוטיב המיתולוגי במפתח של Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 189: "Little: A1313.1.1 piece of whang (thread)".

73 הזיקה בין סירוס (או לפחות פגיעה ביצר הגברי) לברית מילה נדונה בהרחבה, על בסיס דבריהם של פרויד ושל ברוננו בטלחיים, אצל: Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 528–567; Boyarin, הערה 45 לעיל, עמ' 231–244, 284–285; ועל בסיס דבריהם של פילון, הרמב"ם והוגים יהודיים ונוצריים מאוחרים יותר: Shaye J.D. Cohen, *Why Aren't Jewish Women Circumcised? Gender and Covenant in Judaism*, Berkeley: University of California Press, 2005, pp. 143–173. אף שמדובר בפרשנות בלבד, ניתן לשער כי דרויאנוב, שציטט כאמור את פרויד, נחשף לפרשנות זו והושפע ממנה.

74 תלמוד בבלי, בבא בתרא עה ע"א.

75 [מחוק: היכן אתה מוצא זכר ל'לוייתן' מן התורה?] ראובן: רמז [מחוק: זכר] ל'לוייתן' מן התורה מנין? שמעון: כתיב: זכרנו את הדגים אשר נאכל' נאכל – [קטוע] "ההדגשות במקור). בבדיחה נוספת הקושרת בין זכר ללוייתן: "כשבחורי הישיבה היו לפעמים משתובבים ע"י הנהר בערבי שבתות באין עין בעל בית שזופת אותם היו אוחזים בזה שא"א ע"ה [אברהם אבינו עליו השלום, הערה שלי, צז"א] היה אוסר ומתיר. והיו מביעים ברחימו 'לוייתן זה יצרת לשחק בו'..מְנָה הני מילי [מניין מילים אלו, הערה שלי, צז"א] [כלומר מאה (זו) או 'מילה בסלע' הכל לפי הענין ומצב הרוח." אף-על-פי שהבדיחה הראשונה קטועה והסיפא של הבדיחה השנייה אינו ברור לי עדיין, בדיחות אלו מלמדות על השימוש בדימוי של הלווייתן עבור איבר המין הגברי (הזכר) בבדיחה היהודית המינית.

76 Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 552–567. השוו עם המוטיבים הקושרים בין אוכל למין ובפרט אכילת איבר המין הזכרי במפתח של Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 204–205; J1294, J.1307.4.; ובעמ' 251: Draitsier; X.712.3.1.2; הערה 52 לעיל, עמ' 20–25.

ובמוות סמלי.<sup>77</sup> בדומה לבדיחות קודמות, האישה (כשליחה של הקב"ה) היא שפוגעת בגבר היהודי. בה בעת, ובדומה לבדיחות קודמות, המספר ושומעיו עשויים להפיק הנאה מן התמונה לפיה האישה באה סוף סוף על סיפוקה.

ניתן למצוא כאן גם היפוך סיפורו של דוד, שנדרש להביא לשאול מאה ערלות פלשתים תמורת מיכל (על פי שמואל ב ג 14). בבדיחה שלפנינו, היהודים מופיעים בתפקיד הפלשתים המנוצחים ואילו הבתולות הזקנות – בפרשנות מקברית לתפקיד הכלה המיועדת.<sup>78</sup> "עלמא דקשוט" אינו המקום שצדיקים זוכים בו לשכרם, על פי הבדיחה, אם כן, אלא המקום שמתממשות בו חרדותיהם ונקמותיהם המגונות.

"נוסח אחר" מציע לעורר את הזכר היהודי מן המתים ולנקום באמצעותו לא ב"גוברנטור" הזר כי אם ברב היהודי מטעמו. שוב שארית הזכר היהודי אינה נטחנת ונבלעת בחיקן הקר של בתולות זקנות, אלא כמעט להפך... היא מצטרפת ל"שאריות" נוספות ומרכיבה מהן יחד "זנב" גדול כדי לנקום ב"רב מטעם".<sup>79</sup> "רב מטעם" ("ראבינער") הוא, כידוע, רב יהודי שנתמנה מטעם השלטונות לייצג בפניהם את הקהילה היהודית. בתוקף היותו נציג השלטונות (רב זה נדרש להישבע אמונים לצאר) "רב מטעם" לא הנהה בדרך כלל מאמון הקהילה היהודית.<sup>80</sup> כאן הרב מטעם זוכה ל"אות הוקרה" לגבריותו המוכחת. אולם מכיוון שמדובר בגבריות מזויפת "מטעם" שלטון זר ולא בחוסן טבעי, "הזנב הגדול" של הרב מטעם אינו אלא עונש על נאמנותו הכפולה לקהילה היהודית ולשלטונות. זכר זה דומה לזכר של נבוכדנצר, של הפריץ או של הערבי, שהזכרתי קודם, שתפקידו להכביד וללעוג על בעלי המבקש לכבוש לעצמו בכוח עוד ועוד חלקות לא לו, כך שהענקתו משמשת בבדיחה לנקמה לא פחות מאשר הסירוס.<sup>81</sup>

הבדיחה שלפנינו, הפותחת אם כן בשאלה המצערת, בעיני המספר, מה עלה בגורלן של

77 הנרתיק נדמה למערת קבורה בבדיחה היהודית המינית ובבדיחות מיניות נוספות (לוי, הערה 51 לעיל, עמ' 43, 50); השוו גם למפתח של Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 248 "Contraction: 248". X712.1.1. "of Vagina" ומוטיבים עוקבים נוספים. הפחד להיבלע בגוף האישה עולה מאוספים מקבילים גם כן (למשל, Randolph, הערה 53 לעיל, עמ' 15-17; לוי, שם, עמ' 14-15).

78 ובעניין זה, ראו את הבדיחה הגנוזה הבאה: "כתוב (שמואל ב פג 14) אצל דוד: 'תנה לו את אשתו את מיכל, אשר ארשתי לו במאה ערלות פלשתים.' ושינינו (כלאים) 'המקדש בערלה אינה מקודשת?' לא קשיא, הא במחובר, הא בתלוש".

79 מעניין לציין כי המילה "זנב" (שוואנץ ביידיש) המשמשת בבדיחות כדימוי שכיח לאיבר המין הגברי, משותפת גם לתרבויות ממרחבים זרים, כגון, קוריאה (ראו לוי, הערה 51 לעיל, עמ' 121-122). ייתכן כי יסודו של דימוי זה לא רק דמיון הציורי, אלא גם במתח היסודי בבדיחות אלו בין אדם לחיה. על גלגולו של "זנב" היהודי אל העברית המדוברת ראו, דוד אסף וישראל ברטל, "גלגולו של זנב: מחצרות החסידים אל הסלנג הישראלי", לשוננו לעם מד (תשנ"ג), עמ' 73-79.

80 ראו, עזריאל שוחט, מוסד "הרבנות מטעם" ברוסיה - פרשה במאבק התרבות בין חרדים לבין משכילים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 1976.

81 בדיחה גנוזה נוספת המקבילה חלקית לבדיחה שלפנינו, מתארת כיצד משמשים "האברים העודפים" ליצירת אדם ש"כלו פ..."; וראו גם, Legman, הערה 6 לעיל, 1971, עמ' 618-627; ואת המוטיבים הקרובים במפתח של Hoffmann, הערה 6 לעיל, עמ' 195: "Remarkable sexual organs"; F547; ובעמ' 250: "The bastard king of England". X712.2.1.6.

עורלות היהודים – מספרת תוך היפוך תבניות מסורתיות על סירוס עם והשפלת גבריותו. המוצא לאין האונים הגברי בבדיחה הוא הסיפוק המאוחר של השותפות הזקנות או לחלופין סירוס והשפלת הבוגד שטעם מן הכוחניות הגברית.

למרות הלבטים הרבים על אודות גורלו של אוסף הבדיחות המיניות, דרויאנוב לא יכול היה להוציא בדיחה כזו לאור, לא רק בגלל שהיא גסה מדי לטעמו הבורגני של "היהודי החדש", אלא אולי גם מפני שטמונה בה הכרה בדבר חוסר האונים היהודי; הכרה שדרואנוב ביקש להיחלץ ממנה כאמור באמצעות העברית המדוברת והעשירה כל כך בספרו.

אוסף הבדיחות הגנוזות של דרויאנוב משקף מתחים נוספים שהעסיקו את החברה היהודית באירופה במפנה המאות, פרט למשבר הזהות שנלווה למרד בעולם האבות ולעלייתן של אידיאולוגיות לאומיות מודרניות. למשל, שינויים במקומה של האישה בחברה, היחס לשכן הערבי, ולהבדיל, התמודדות עם הזקנה. בדומה לבדיחות שיצאו לאור ב"סהב"ח, בדיחות אלו מבקשות לגשר, גם אם באופן זמני ומשובש, על הפער בין אידיאלים חברתיים חדשים לבין המציאות החברתית הקיימת, בין הקדמה המשכילית למסורת היהודית. הצחוק שימש לביטוי המבוכה שהתעוררה בקרב יהודי אירופה נוכח שינויים אלו, ובה בעת גם לניתוב יצירתית של חרדות ותוקפנות שאיימו עליהם, ולחיפוש ביקורתי אחר נתיבי הגשמה חדשים.

גורלה של הבדיחה המינית, העוסקת בהפרת נושאי טאבו, עשוי ללמדנו, כספרה של מרי דגלס, כי "טוהר וסכנה" מתקיימים בדרך כלל בכפיפה אחת.<sup>82</sup> התגובה השלילית ל"לכלוך" עולה היכן שמתעוררת עמימות או אנומליה, לדברי דגלס, ויש צורך בהסדרה קפדנית חוזרת של יחסים וקטגוריות חברתיות.<sup>83</sup> ייתכן אפוא כי דרויאנוב לא חשש רק למוסר של קוראיו, שכן סביר להניח שהבדיחות היו מוכרות להם ואף שגורות בפהם, אולם הוא ביקש להסיח את דעתם (תוך ספקות רבים) מן הבלבול והפגיעות שבדיחות אלו משקפות ולהציע תחתן קנון חלופי, קל יותר לעיכול, כדברי סדן,<sup>84</sup> ו"אחראי" לכאורה מבחינה לאומית.

אוניברסיטת חיפה

82 מרי דגלס, טוהר וסכנה - ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, מאנגלית: י' סלע, תל אביב: רסלינג, 2004.

83 שם, עמ' 30, 174 ולאורך הספר כולו.

84 סדן, הערה 3 לעיל.

# המיגון הדמוני: מדוע ניסה ההלך, לשווא, לזנוח את "הניגון" בכוכבים בחוץ? בחינה חוזרת

ראובן שהם

א

## 1. "הניגון" ו"העת" – אמביוולנטיות נטולת פתרון

ביקורת אלתרמן טיפלה לא מעט בשאלה המתנסחת בכותרתו של מאמר זה, כשבדרך כלל, ובווריאציות שונות התשובה שניתנה הייתה מעוגנת בקביעה ש"ההלך" ניסה לזנוח את הניגון ואת דרך הניגון מחמת עימות פנימי בין מחויבותו לניגון למחויבותו כלפי עולם הדברים הממשי וכלפי ההיסטוריה בת הזמן והמקום. אלא שעימות זה, כך נטען, מגיע בסופו של דבר להכרעה: ההלך של כוכבים בחוץ משלים עם ייעודו הבעייתי להיות משורר "הלך", כפי שניתן להבין, כך לדברי החוקרים, משירים כגון "השיר הזר", "אגרת", "הם לבדם" שיידונו להלן, ובטקסטים שראו אור בקבצים מאוחרים יותר.<sup>2</sup> עם זאת ניתן להשיב על שאלה זו גם באופן שונה מן המקובל ולטעון שמדובר בעימות בלתי פתיר, שרק מחריף עם הזמן, שני חצים הנשלחים בכיוונים מנוגדים עד אין סוף בנפשו של "ההלך". האחד תובע מעשים של ממש: הפשלת שרוולים להגשמת "עלילת העל הציונית",<sup>3</sup> שמסמניה

1 נתן אלתרמן, "כוכבים בחוץ"; "שמחת עניים"; "שירי מכות מצרים", שירים שמכבר, תל אביב: הוצאת קיבוץ המאוחד, 1972, עמ' 46-48; 61-63; 145.

2 ראו למשל: "דברים שנאמרו בערב-זיכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן" על ידי דן מירון. שם הוא מזהיר, תוך דיון בשיר הפותח את כוכבים בחוץ שעל אף כל השינויים שעברו על יצירתו של אלתרמן נותר ההלך המנגן הדמות המרכזית בעולמו השירי. "הניגון והדרך הם גורל וגזירה, שהמשורר מקבלם לאו דווקא מרצון, אך הוא נכנע לחוקיהם", על אף שקיימת במכלול יצירתו נטייה "לנקיעה מן השירה", כ"חלק בלתי נפרד של נקודת המוצא השירית שלו"; שיש בשירתו "תשוקה לפרוץ אל מעבר להכללות המפתיעות ולגעת בלב הדברים" למרות "השבועה לדרך הנדודים". עם זאת, למרות שניות זו ביחסו של המשורר להלך ולשירה, נותר אלתרמן נאמן לשניהם ולנקודת המוצא של שיר הפתיחה (ראו: דן מירון, "נקודת המוצא" [דברים שנאמרו בערב-זיכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן], מאזנים לא, א, יוני 1970, עמ' 5-12). משמע העימות, אליבא דמירון, פתיר. הוא אינו מתייחס למקורה של שניות זו, שהוא נקודת המוצא לדיון הנוכחי, נקודת מוצא שרואה במקור השניות הזו מצוקה בלתי פתירה.

3 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 14-17.

הם: חולצה כחולה עם שרוך אדום או לבן; "כובע טמבל" חלוצי של "ישראל העובדת"; "כובע גרב" פלמ"חי של ישראל המתגוננת; תרמיל צד למסעות ברחבי המדינה שבדרך;<sup>4</sup> נעלי עבודה מסומרות ומכנסי חאקי מיתולוגיים של "אתא". אלה המסומנים המובהקים של ישראל המגויסת והמתגייסת לשירותה של "ערת" קשת יום ודם, שתובעת יציאה "לעזרת העם". החץ השני, המקוטב לראשון, תובעני לא פחות, כופה על ה"הלך" דבקות ב"מגדל שן" של ניגון מזוקק, המפליג מן המציאות, בנוסח הסימבוליזם הצרפתי והניאור-סימבוליזם המודרניסטי-הארצישראלי, המתיימר להגלות את עולם הדברים הממשיים מן הטקסט, להשליט על השיר את דמיונו היוצר של המשורר ולטהר את הטקסט מכל סיג של מציאות חשופה לעין. חץ זה תובע מן המשורר להיות ל"חזזה" (voyant) המשבש ומקעקע במכוון את כל המוסכמות הפואטיות המקובלות תוך הפיכת הלשון לצליל טהור. הטקסט השירי אמור להיות פרטיטורה מוזיקלית טהורה המבוצעת על ידי הקורא. מלרמה תובע לא לכתוב שירה, אלא להלחין שירה, שהקשר בינה להוויה ההיסטורית עקיף, אם קיים.<sup>5</sup>

שני חצים מנוגדים אלה הם שמייצרים בכוכבים בחוץ דיוקן של הלך-משורר-מנגן שסוע, שיחסו לשליחותו הוא דו-ערכי מבחינה מוסרית ואמביוולנטי מבחינה נפשית. מחויבותו המוסרית כלפי העת דוחפת אותו לזנוח את הניגון בעוד שהכוח הכופה עליו את הניגון מסכל את הפשלת השרולים לטובת המציאות התובענית, בידועו שלא בה יתממש ייעודו כמשורר. התוצאה: נודות מתמדת, פרפטום-מובילה נצחי וחסר מנוח, בין שני הסעיפים: בין הנאמנות לניגון ובגידה בעולם המעשה, לבין הכמיהה לעולם המעשה שהוא בגידה בניגון, כשבפועל הוא מתמכר לשניהם ובוגד בשניהם בו-זמנית.<sup>6</sup> עימות חריף ובלתי פתיר זה מתגלה כבר בשורת הפתיחה של השיר "עוד חוזר הניגון", שאותו בחר אלתרמן לשיר פתיחה של כוכבים בחוץ.

העימות הזה מצית תחושת אשמה עמוקה בלבו של "ההלך" כלפי המעשה השירי בכלל וכלפי שירת המודרניזם הארצישראלי שעל ברכיו התחנך המשורר, מאז ילדותו בבית אביו, יצחק אלתרמן, בארץ ובפריז בפרט.<sup>7</sup> המצוקות ההיסטוריות של שנות העשרים והשלושים

4 הגיבור הפלמ"חי הוא הלך, סייר, שילקוט צד נצחי, אביזר אופייני וסימפטומטי לתקופה ולספרות התקופה, מלווה אותו בכל דרכיו; בדומה לאורי, גיבורו של משה שמיר (הוא הלך בשדות, מרחביה: ספרית פועלים, 1947) ולהלך-המשורר של חיים גורי (פרחי אש, מרחביה: ספרית פועלים, 1949, עמ' 55-88).

5 שמעון זנדבנק, מגמות יסוד בשירה המודרנית, תל אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1990, עמ' 16-31.

6 זיוה שמיר מגדירה את הדואליזם באופן שונה במקצת. לדבריה, מדובר בהכלאה של שני מודלים של משורר: המשורר הלאומי-נבואי, ששורשיו במזרח אירופה והמשורר הבוהמיין, האנטי ממסדי, ששורשיו בסימבוליזם הצרפתי (זיוה שמיר, על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1999, 12-27). ראו גם אבחנתו של דן מירון על השימוש שעשה אלתרמן הצעיר ב"ז'אנר שירי הנודדים העירוניים" בשירת ה-flaneur, שגיבורה הוא המשורר המקולל, הנודד העירוני, הפריזאי הנצחי, בנוסח בודלר ופול וורלן. דן מירון, פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר אישיותו ויצירתו, מחזור שיחות ראשון 1910-1935, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001, עמ' 126-136.

7 דן מירון, שם, עמ' 23-24; 64-70; 219-277.

בארץ ישראל ובאירופה ההיטלראית, ערב מלחמת העולם השנייה ואחר כך בעיצומה יצרו משבר שהניאו-סימבוליזם הארצישראלי התקשה להתמודד עמו.<sup>8</sup> משבר היסטורי זה לא אָפּשֶׁר למשורר ליהנות, כמו מלרמה, רק מן המילה ומצלילה המוזיקלי הטהור, ללא התייחסות לעולם החושים.<sup>9</sup> הדובר האלתרמני שרוי אמנם בהיקסמות עמוקה מן השירה הטהורה ומן הייעוד השירי המזוקק, אבל כשזו מתעצמת, היא גם מעמיקה את תחושת האשמה המוסרית שמקורה באותה התרחקות כפויה מעולמם של הדברים. אמביוולנטיות זו מאלצת את ההלך לחזור ולהימלט לעד ולשווא, מייעודו הפואטי, גם אחרי כוכבים בחוץ, כשהוא יודע וחש ש"איזו יד" מונחת על ראשו "מִגְבֵּה".<sup>10</sup> היד הזו אינה מאפשרת לו להשלים את מנוסתו מן הניגון, לאחר שכשל במאמציו להשכין שלום והרמוניה בינו לבין העולם ההיסטורי. לפיכך ההלך חי בתוך "לימבו" חסר מוצא, בקונפליקט על-זמני, מעגלי-מיתי, לא רק באשר לשאלת מחויבותו, מחויבות המשורר, "לעת", התובעת את נוכחותה בשיר, לבין התמסרות לשירה אוטונומית, אלא ליותר מזה. הדילמה שבה מתחבט המחבר המשתמע היא אם אין "העת" הקטסטרופלית בת זמנו מחייבת אותו, מוסרית, לנטוש כליל את השירה לטובת השתתפות אקטיבית במעשה ההיסטורי הנוקש בדלת.<sup>11</sup>

אלתרמן, כידוע, לא נטש את ייעודו כמשורר, אך הדילמה האמורה הביאה אותו להכרעה ערכית מוצהרת בספרו הרביעי עיר היונה (1957), שהכריע בו לטובת שירה השרה דווקא על ההכללות ואת ההכללות "הסֹחֲטוֹת מִן הַמְסֻפָּר אֶת הַחַיּוֹת"; השרה על "פְּרָטֵי הַעֲצָמִים וְהַקּוֹרוֹת וְהַקּוֹלוֹת / וְהַמְרָאוֹת הַחֲשׂוּפִים לְשֶׁמֶשׁ וְיָרֵחַ" על אף ש"לא כָּךְ וְלֹא עַל כֶּךָ רָאוּי לְכַתֵּב", כפי שהוא מתנסח בשיר "ליל תמורה" ה'.<sup>12</sup>

הכרעה זו עלתה לו ביוקר בקרב קוראיו המושבע, כשוויתר על שירת ה"כוכבים" החוֹצְנִית, האוטונומית, לכאורה, לטובת התמסרות ללא תנאי לתביעותיה של ה"עת" ש"סילקה" סוף סוף מדרכה את ה"ניגון" (וגם הפעם רק לכאורה), תוך ליהוקה של זו כפרוטוגוניסטית המוכתרת של הקובץ. הביקורת ראתה כאן מעבר חד, עד כדי כניעה, מפואטיקה סימבוליסטית לפואטיקה אידיאולוגית-פוליטית, המשרתת את ציוויי "העת".

בניגוד לתפיסה זו, אני מבקש לטעון שניסיון הסרק לזנוח את ה"ניגון" לטובת התחברות עם ההיסטוריה, המקום והזמן, ניסיון זה חושף סינדרום של "ויתרצצו" מית ביניים שתי המחויבות העמוקות של המשורר. הניגון האוטונומי בכוכבים בחוץ יוצא לאוויר העולם כשתאומתו, "העת", אווזת בעקביו. היא איננה מחכה לעיר היונה והיא נרמזת כבר בטור הפתיחה של השיר הפותח. את ההצהרה "עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שֶׁנִּחַת לְשׂוֹא" אין לפרש כהרשאה לקיום אוטונומי של הלך/אמן בלתי מחויב למקום ולזמן, אלא כעדות למאבק

8 ראו למשל אצל חנו חבר, "סימבוליזם עברי במלחמת העולם", פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה'40, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 12-63.

9 שמעון זנדבנק, הערה 5 לעיל, עמ' 89.

10 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

11 על רקע זה ניתן אולי להבין גם את הופעתה הדואלית, המקבירת, של "שמחת העניים", שדופקת על דלתו של ה"עני כמת", לה חיכה "עד עת", ובידה היא נושאת "כְּנוֹרֵיהָ" (שם, עמ' 49).

12 נתן אלתרמן, עיר היונה, תל אביב: הוצאת מחברות לספרות, 1957, עמ' 112-115.

פנימי חתרני, מתחת לאותו ייעוד שירי טהור, שנכפה עליו מגבוה, על ידי כוח דמוני. כפייה זו אמנם עולה בקנה אחד עם נטייתו האמנותית של ההלך, אך בו בזמן היא מתנגשת במצפנו האנושי, האתי, שיודע ש"העת" יותר משהיא זקוקה ל"עט", היא זקוקה ל"את, מכוש, טוריה וקלשון";<sup>13</sup> בידיעה כי "את שלום המחרשה נשא לך בחוריך", והיום הם לך נושאים שלום על הרובים";<sup>14</sup> כבימי נחמיה בונה חומת ירושלים, כש"באת ידו עשה במלאכה ואת מחזקת השלח" (נחמיה ד 11). ידו של נחמיה, בצו העת, לא אחזה בעט סופר כבן דורו עזרא, אלא במלאכה ובשלח. "ויתרוצרו" זה מלווה את יצירת אלטרמן בעצמות שונות של נראות ואינטנסיביות לאורך מרבית שנות יצירתו. קשה להבין את "סיבוב הפרסה" שעושה, כביכול, המשורר בעיר היונה אם נניח שאמביוולנטיות זו באה אל פתרונה בכוכבים בחוץ, כפי שסבורה הביקורת.

"העת", כ"פרימה בלרינה" על בימת עיר היונה, אינה תופעה של "יש מאין". נוכחותה, גם אם היא מצועפת, קיימת כבר בכוכבים בחוץ, המשכה בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים, כשמקובץ אחד למשנהו בולטותה מתגברת עד שהיא מתגלמת בפרסוניפיקציה מעין אלוהית, בוראת ומחריבה עולמות בעיר היונה. לה מוגשים שירי המחזור הפותח את הספר, "שירי עיר היונה";<sup>15</sup> כמנחת פיוס שמקורה באותה תחושת אשם עמוקה של המחבר המשתמע. תחושת אשם ומוסר כליות הן על עצם היותו משורר והן על כך שנתן בשלושת קבציו הקודמים עדיפות לשיר הסמלי ו/או האלגורי, המצועף, על פני השיר העובד את ה"עת" בגלוי חשוף "לשמש ולירח". שיר הפתיחה של עיר היונה מוגש לפרסונה אלוהית זו כמנחה של רצון טוב. בתחינה הוא מבקש ממנה ש"שירי זה הצרור" לפחות ייגע "בשוליה" אם לא בלבה. מ"שיר פותח" זה ניתן לעמוד על זהותה ומעמדה הנישא, העריך והמסוכן של "העת" ביחסיה הסבוכים עם "העברית הכותבת ספור או מזמור" באסופת שירים זו:

כאן נאספו דברי שיר/ שחברו בשוא שאונה/ של העת בהיותה בונה עיר/ ובוראה  
הארץ ולשונה. // והעת מעשה חושב/ רבה ועקשה לכתב, / לא כה תחת גפן החי  
ישב/ ולא כה תחת אבן המת ישב. // [...] והעת כמו ניר שבו חרשו אהבה ושנאה  
וקרב/ ויבער העפר עד בוא/ יבוא נושא אלמותיו. // [...] ופני היונה ואבחת חרבה/  
הן דמות פניה הנחצות. // בעברית הכותבת ספור או מזמור/ מתערכים שתיקתה  
ושאונה. / לו יגעו בשוליה שירי זה הצרור/ אשר שם להם עיר היונה ("שיר פותח",  
אלטרמן 1957: עמ' 7-8).

מעמדו של השיר נקבע מתוקף הצבתו כ"תפארת הפתיחה". ממנו ניתן ללמוד עד כמה הייתה ה"עת" הקונקרטי עניין מרכזי ב"יקום" המדומיין האלטרמני מראשית צעדיו. ועל כך כבר העיר סדן: "ההיסטוריה היא מסגרת המשורר", ועכשיו "רואים הכול כי המשורר, יותר משישב ב'כסית' וב'מילוא' ואפילו במערכת 'דבר', ישב בטבורה של

13 זלמן חן (מילים ולחן), "שורו הביטו וראו", אתר זמרשת.

14 נתן אלטרמן, "זמר הפלוגות", פזמונים ושירי זמר, כך שני, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 315-316.

15 אלטרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 7-160.



תולדתנו ורחשה".<sup>16</sup> מדובר ב"עת" היפר־אקטיבית, רבת ניגודים, כשבו זמנית היא המוצר וגם הישות היוצרת. כמוצר "מעשה חושב" היא מסרבת להתמסר לקולמוסו של המשורר, בהיותה "רַבָּה וְעִקְשָׁה לְכַתֵּב". כיוצרת היא ישות מעצבת: בונה עיר, בוראת ארץ ויוצרת לשון ועם זאת היא גם עת מהרסת, רוויית אלימות, רחוקה ת"ק פרסה מ"חזון אחרית הימים" האוטופי של "גר זאב עם כבש" (ישעיהו יא 6). בה "החיי" אינו יכול לשבת תחת גפנו ותאנתו האוטופיות (מיכה ד 4). ובהצטרפו אל עולם המתים לא תמַצֵּא לו המנוחה הנכונה, האחרונה, כי "לא בה תחת אבן המת ישכב" להמתין בסבלנות עד שיבוא ברינה הקוצר, נושא האלומות האוטופי (תהילים קכו 6), או לחילופין הקוצר המתרונון – מלאך המוות (ובגלגולו הקודם – "שמחת העניים", שהיא "המשחית").<sup>17</sup> העת מייצרת חיים ומוות וחורשים בה "אהבה ושנאה וקרב". פניה פני היונה, פני יאנוס דואליים.<sup>18</sup> אין זו רק יונה אוטופית ש"עֲלָה זֵית טָרַף בְּפִיהָ" (בראשית ח 11), היא גם יונה דיסטופית, ש"חרב היונה" במקורה (ירמיהו מו 16; נ 16), שחרון אפה ("חרון היונה") מקביל ל"חרון אף ה" (ירמיהו כה 38); ו"הַעִיר הַיּוֹנָה" היא "מְרָאָה וְנִגְאָלָה" (צפניה ג 1). לפיכך, היא אמבלמה אוקסימורונית, בה מסתייפים עלה הזית ולהב החרב המתהפכת, מכילה בכוח את יום הדין הנורא ואת אחרית הימים האוטופית.

מול פניה הנחצות ניצב דובר־משורר, שמראשית צעדיו בשדה השירה, הוא חמוש בנקודת מבט דואלית, שיודע שאין לו שום אפשרות להמשיך את דרכו, באין מפריע, בדרך "הניגון" האוטונומי, כל עוד הוא נקרע בין שני החצים המנוגדים שנזכרו לעיל. אי לכך עצם ההתמסרות לכתובת שירה ובעיקר לשירה המסתגרת ב"ניגון שן" סימבוליסטי היא עניין מפוקפק מבחינה מוסרית. ועם זאת ספר הביכורים משאיר, עם הכוכבים שבחוץ רק רמזים קלושים, כביכול, להמולתה ואימתה של העת. העניין מתמיה בעיקר משום שאלתרמן היה קשוב בכל מאודו לרחשי ההיסטוריה הגלויים והסמויים. ואכן לְרִיק היסטורי זה יש להתייחס בזהירות משום שגם בו מתקיימת התייחסות, אמנם מצועפת, לאירועי הזמן. צעוף זה אף הוא פרי אותה אמביוולנטיות של המשורר הצעיר כלפי ייעודו האמנותי בְּעַת שבה נדרשת חכמת המעשה ותעוזה ולא דווקא חכמת הניגון.

## 2. לשאלת המידור הסוגי

סוגיה פואטית נוספת המתחברת לאמביוולנטיות זו ומנומקת על ידה היא פרשת המידור הסוגי שאלתרמן הצעיר התמכר לו בראשית דרכו. החל משנת 1934 מקפיד המשורר על הפרדה בין שירתו הקנונית לשירתו האקטואלית והפזמונאית, בדומה למשוררים אחרים

16 דב סדן, "במבואי עיר היונה", בין דין לחשבון, תל אביב: הוצאת דביר, תשכ"ג, עמ' 124-130.

17 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 149-150.

18 על "השיר שפניו פני יאנוס" ועל הדואליזם בשירת אלתרמן הרחיבה שמיר: זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1989, עמ' 122-155. על כפל פניה של היונה האוקסימורונית על רקע המקורות כתב גם מירון: דן מירון, ארבע פנים בספרות העברית בתימינו: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1962, עמ' 41.

מן המודרנה הארצישראלית. אלא שאצלו הפך עיקרון זה לעיקרון מוליך, שביטא סדר נפשי-פנימי.<sup>19</sup> המידור בולט בעיקר בכוכבים בחוץ (1938). חודו מתכהה בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים (1941; 1944) ונפרץ סופית בעיר היונה (1957) ובחגיגת קיץ (1965), כש”העת” פורצת את חומת הפרדה שהונחה בכוכבים בחוץ. המידור ופריצתו קשורים בעבותות לתפיסת האני של המשורר כאמן בעל ייעוד המנחיל לציבור שירה צרופה בעוד העת כאוטית ומאיימת. הדילמה שעמדה בפני המשורר, כמו לפני כל משוררי המודרניזם הארצישראלי, הייתה: האם לנטוש את השירה ההרמטית לטובת שירה המתגייסת לעמל הכלל אנושי והלאומי, או לדבוק בייעודו תוך מציאת מינון נכון שיאפשר לרעשי ההיסטוריה, במידה כזו או אחרת, להשתלב במגדל השן של שירתו הקנונית. לדעת זיוה שמיר מדובר בשבירה חדה של המידור. המעבר מכוכבים בחוץ לעיר היונה היה מעבר חד: בקובץ הראשון העדיף את ”האמנות על פני העולם” ובשני את החיים על פני האמנות.<sup>20</sup> לדעת חבר, התפוררות הסימבוליזם הארצישראלי בכלל והאלתרמני בפרט, היה בן שלושה שלבים שהותנעו על ידי אירועי מלחמת העולם השנייה ומודעות היישוב בארץ לנעשה באירופה;<sup>21</sup> אבל כוכבים בחוץ הוא עדין תקסט סימבוליסטי שהדיר את ההיסטוריה, הגם שהוא מודע לסכנות הטמונות בפרימט המוזיקלי של הסימבוליזם ובאסתטיציזיה המוזיקלית שלו בהקשר החברתי.<sup>22</sup> לטעמי מדובר במידור שמתפורר הדרגתית, מלווה כל העת באמביוולנטיות מודעת, כרונית, שראשיתה, כאמור, בטור הפותח את כוכבים בחוץ, בין אם הוא מעוצב על פי המוסכמות הסימבוליסטיות ובין אם על פי המוסכמות האלגוריות. הזדהותו של אלתרמן עם ”עלילת-העל הציונית” הביאה לקריסתו המדורגת של המידור תוך ניסיונות חוזרים ונשנים, לשווא, לגבש סינתזה הולמת בין ”העת” לבין ”הניגון”. המודרניזם הארצישראלי והאלתרמני התפתח בתוך חברה חלוצית, לאומית מהפכנית, שעם ערכיה הזדהו מרבית היוצרים בני הזמן.<sup>23</sup> הזדהות זו לא אפשרה לאלתרמן ולבני ובנות דורו, בניגוד לאבות הסימבוליזם הצרפתי, ליצור הפרדת רשויות הרמטית. המידור וההסתלקות ההדרגתית ממנו, כפי שנראה להלן, הם חלק ממאבקי הכוח שהתנהלו בשירתו של אלתרמן בבואו לעצב את דיוקן האמן ויצירתו בעת ההיא שמדובר בה.

עדות ליחסו האמביוולנטי של המשורר כלפי היצירה האמנותית ומקומה בהיסטוריה ניתן לראות במסה בת שלושה פרקים שפרסם אלתרמן בשנת 1939 וכותרתה ”עולם והיפוכו”.<sup>24</sup>

19 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 505.

20 זיוה שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 35–36.

21 חבר, הערה 8 לעיל, עמ' 16–19.

22 חבר מרחיב את הדיבור על התפוררות הסימבוליזם בשירה הארצישראלית בכלל ובשירת אלתרמן בפרט. בהקשר זה הוא מצביע על כך ש”שמחת עניים” היא פואמה סימבוליסטית, אבל ”שירי מכות מצרים” היא כבר פואמה אלגורית. בכך הוא רואה בין השאר, את התפוררות הסימבוליזם האלתרמני (חבר, הערה 8 לעיל, עמ' 80–90). בשעתו, הצבעתי על כך שכבר ב”כוכבים בחוץ” וב”שמחת עניים” משתמש אלתרמן בפואטיקה האלגורית באופן אינטנסיבי. ראובן שהם, ”המודוס האלגורי ושירת אלתרמן”, דפים למחקר בספרות 1, 1984, עמ' 195–240; ראובן שהם, ”המודוס האלגורי בשמחת עניים”, דפים למחקר בספרות 4, 1988, עמ' 125–138.

23 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 517–518.

24 נדפסה בטורים (39/03/30), שנה לאחר פרסומם של שירי כוכבים בחוץ. חזרה ונדפסה: נתן אלתרמן, במעגל: מאמרים ורשימות תרצ”ב-תשכ”ח, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1975, עמ' 32–38.

בפרק השני, "סופה של הדרך הקצרה"<sup>25</sup> מביע המשורר אי-אמון בחלק נכבד של היצירה הספרותית שהתפרסמה בגרמניה ערב עלייתו של היטלר לשלטון. הוא מאשים את יוצרי הספרות הפרולטרית בסיוע להפלת הדמוקרטיה הגרמנית ולעליית הנאציזם ההיטלראני. המבול הספרותי הארסי שניתן על ראשה של הדמוקרטיה הגרמנית השברירית, חתר תחת יסודותיה ו"שום משטר לא חי ברוח ביקורת כה חזקה":

[...] אתה מדפדף ביכול העצום של ספרות ה"פרולט" הגרמנית [משנות ה-20 וה-30]. שפע של פאתוס ודברנות [...] סאטירה וציניות. [...] מספר הסאטירות הללו, שספג המשטר הדמוקרטי בחייו, הוא עצמו עלול היה להכריעו ארצה, ובייחוד בגרמניה, שלא נתאוששה מתדהמת המלחמה [העולמית הראשונה, ר.ש.]. [...] ספרות סכמאטית זו קלעה אל היצרים. [...] חילקה חומרי נפץ [...] ערב-רב של אפיוגונים ניסרו כנגדים את מיתריו של ההמון [...]. וספרותם, מתוך שהייתה ברובה שטחית, סיסמתית ועניין שבאופנה, השכילה לנטוע לא-מעט שנאה לְקיים, אך הרבה פחות מזה נאמנות שבתודעה ליעוד האמיתי. [...] כוונתם אחרת הייתה, אך במידה שהספרות היא שותפת למאורעות היסטוריים [...] סייעה ספרות ה"פרולט" גם לעלייתו של היטלר.

אבל מצד שני אין להגיע:

לכפירה כוללת. מערכי הנפש שנטעה [האמנות] באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה, הם מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה [...]. אם מאמינים אנו עדיין בהצלתו של עולם, בהתפכחותו, הרי גדול יהיה בהצלה זו חלקם של כוחות-התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות אלפים בשנים.<sup>26</sup>

בפרק השלישי של מסה זו: "בני-אדם חדשים", מבהיר אלתרמן שתפקידה של האמנות לטפח את "האנטגוניזם הטבעי" לכל מה שהוא "אויבה בנפש" של האנושיות (עמ' 38). ממסה זו ניתן ללמוד שהמציאות האירופית, ערב עלייתו של היטלר לשלטון, והספרות שלוותה אותה הפכה את המשורר לאדם זהיר, שמכיר ב"כוחה הפועל של האמנות" להרוס את האנושי במחי יד אחרי שטיפחה אותו במשך דורות. נקודת מבט דו-ערכית זו תורמת, ולו חלקית, לחשדנות ולזהירות שמגלה אלתרמן כלפי שליחותו האמנותית מצד אחד וכלפי שילובו של הפוליטי, האקטואלי בשירתו מצד אחר.

## ב. "עוד חוזר הניגון" ושאלת דיוקן המשורר כשליח נבחר בעל כורחו

לאקלים היסטורי זה יש להוסיף אספקט נוסף, הנטוע בספרות העברית לדורותיה, ובו משתלבת האמביוולנטיות האלתרמנית. הספרות העברית מראשיתה טיפחה דיוקן של

25 אלתרמן, שם, עמ' 33-35.

26 שם, עמ' 35-36.

משורר "נבחר", "שליח" ו"נביא". דמותו ממצגת, במינונים שונים, את דיוקן המושיע, מורה הדרך, המוכיח בשער והמנחם הלאומי. מדובר בדיוקן של משורר המצביע על האסון החברתי והפוליטי המאיים, על האור שבקצה המנהרה וב"אחרית הימים" ועומד על משמר דיוקנה הרוחני, המוסרי של האומה.<sup>27</sup> דיוקן זה מתחבר לייעודה של האמנות כפי שמנסח אותה אלתרמן במסה "עולם והיפוכו". דמות זו היא כה דומיננטית, עד שנקבעה לה בתודעה האנושית ביוגרפיה ארכיטיפית, שהושאלה מדמות "הגיבור" והאמן האוניברסליים.<sup>28</sup> דומיננטיות זו כופה עצמה על עיצובם של הדוברים השיריים של חלק לא מבוטל מיוצרי השירה העברית החדשה והופכת אותם, לעתים בעל כורחם, "למשוררים נבואיים", שלפי תפיסתם ותפיסת קהל היעד שלהם הם משוררים מעצבי אתוס לאומי. כל משורר, כמובן, ודיוקן אומתו המדומיינת, כל משורר והייעוד שהוא מייעד לאומתו. דיוקנו של המשורר הנבחר, הנביא, מקבלת חיזוק בשירה העברית החדשה בהשפעת הרומנטיקה, הסימבוליזם והאקספרסיוניזם האירופאי.<sup>29</sup> ככל שמתעצמת מצוקת העתים כך מתחזקות הציפיות להופעת "הנביא". דמותו משתנה ממשורר למשורר ומעת לעת, ויחס המשוררים אליו נע מרצינות מופלגת (אורי צבי גרינברג; אברהם שלונסקי; אסתר ראב; פנחס שדה), לאמביוולנטיות (חיים נחמן ביאליק) ועד להארתה באור פרודי רציני (חיים גורי) או אירוני (יהודה עמיחי; נתן זך). יהיה היחס אליה אשר יהיה, הופעתה החוזרת ונשנית מעידה על צורך לאומי בקיומה ועל קושי ליצור שירה המסתגרת במגדל שן. משורר ש"נכפתה" עליו "הרוח הנבואית" נאלץ להתמודד עם תגרת ידה של "העת" כדי להטביע בה את חותמו. מי שמנסה לחמוק מתביעותיה הכפייתיות, מגלה שהדבר בלתי אפשרי, בחזקת: "אַנְה אֶלֶךְ מְרוּחָךְ וְאַנְה מִפְּנֵיךְ אֶבְרַח... (תהילים קלט 7). ההיסטוריה של העם היהודי מקשה על המבקש להיות שליח "נחבא אל הכלים" (שמואל א י 21-22). הניסיון להשתמט מהשליחות, שהוטלה כביכול מגבוה, מועד לכישלון. את הלך הזה לומד על בשרו גם "השליח" האלתרמני, שמצד אחד שואף לנשוא את "השיר" אל בינה ואל גודל ("זֶה הַשִּׁיר, אֶל בִּינָה נְשֹׂאתוֹ וְאֶל גֹּדֶל") ומצד שני נרתע, בלשון המעטה, משליחותו בשל החשד שקינן בתוכו כלפי השיר, הנתפס לו כ"שיר זר", בלתי אמין.<sup>30</sup> כדי להבין את יחסו הדו־ערכי והאמביוולנטי של אלתרמן אל שליחותו כמשורר, מן הראוי לקרוא שוב את שיר הפתיחה של הקובץ ("עוד חוזר הניגון"), שהוא אולי המוכר ביותר לקוראי אלתרמן בהקשר זה של משורר כשליח בעל כורחו.

כאמור, שיר פתיחה הוא תמיד בעל ייחוס שמחייב, כ"תפארת הפתיחה", תשומת לב מיוחדת.

27 ראובן שהם, סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג, קריית שדה בוקר, המרכז למורשת בן-גוריון: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1997, עמ' 21-84.

28 Joseph Campbell, *The Hero with Thousand Faces*, Cleveland & New York: Meridian Books, 1956; Ernst Kris, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven: Yale U. P., 1979; Lord Raglan, *The Hero*, New York: Vintage Books, 1956

29 ראובן שהם, קול ודיוקן: תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 1988, עמ' 40-46; ראובן שהם, בדרך הקשה: עיונים בשירה, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 16-24; שהם, הערה 27 לעיל, עמ' 3-17; ראובן שהם, בין הנודדים ובין הנדרים: פואטיקה, תמתיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי, קריית שדה בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 251-291.

30 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 46-48.

ואכן, בתור שכזה, "עוד חוזר הניגון" הוא אחד השירים המוכרים והנחקרים בשירת אלתרמן. כבר הטור הפותח של השיר, משדר את אותו קרע אינהרנטי של ההלך-המנגן, שכוח עליון מזהירו: "עוד חוֹזֵר הַנִּיגוֹן שְׁזַנְחַתָּ לְשׁוֹא". הזהרה זו משדרת כפייה ואיום, המחייב את ההלך לדבוק ב"ניגון", שביקש משום-מה לזנוח. אותו כוח אינו מאפשר להלך לזנוח את הניגון ואת הדרך שמופיעה בטור השני כי: "הַדְּרֵךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת [ומפקחת] לְאֶרֶץ". מן הראוי להשוות את תפארת הפתיחה של אלתרמן לתפארת הפתיחה של שלונסקי בשירו "התגלות". שני השירים אינם רק שירים שמעמדם נובע מ"תפארת הפתיחה" במכלול יצירתם של שני המשוררים, הם גם שירים חורצי גורלות. בשניהם כוח עליון כופה על השליח את אדרת השליחות. בעוד אצל שלונסקי מדובר ב"התגלות מכוונת" ומגייסת לשליחות, שמתקבלת ביותר מאשר בסבר פנים יפות (והרחבה בהמשך), שירו של אלתרמן משדר התחמקות בלתי מנומקת וסירוב לשליחות. מדובר אפוא ב"התגלות מתקנת", לא מכוונת, שמשדרת רמזי חתירה תחת שיר ההכתרה הנבואי, המכונן, של המאסטר, וכנראה שגם תחת שירי ההתגלות המכוונת של דיוקן הנביא בשירת גרינברג, כפי שהיא עולה בסדרת השירים "לחג ההתגלות", הפותחת את הגברות העולה.<sup>31</sup>

ברבים משירי אלתרמן נמצא את הכפייה הזו, למשל: "אֵיזָה כַּח אֵימִים, אֵיזוּ יָד עַל רֵאשִׁי מְגַבֶּה".<sup>32</sup> היד שמדובר בה מושיטה יד ל"יד" הכפייתית שנוחתת על יחזקאל, אף היא בהתגלות מתקנת, שהוא, "כמו" ההלך האלטרמני, אמביוולנטי כלפיה לחלוטין: "וְרוּחַ נְשָׂאֲתָנִי וַתְּקַחֲנִי וְאֶלֶךְ מֵרַבְּחַת רוּחִי וְיָד יְהוָה עָלַי חִזְקָה" (יחזקאל ג 14). הכפייה הזו חוזרת בשיר הפתיחה של שמחת עניים שבו ה"עני", שעוד רגע יהפוך למת, מתגלה ככפות לחלום סוריאליסטי, אובססיבי, שמלוהקת בו אותה "שמחת עניים", המתגלה כ"משחית" של "מכת הבכורות" (שמות יב 23), המלווה אותו לבור ומשיבה אותו, בעל כורחו, אל העיר הנצורה, כמת מהלך, בן צלמה ודמותה.<sup>33</sup> כוח כופה זה מוציא את חננאל, איש-הכינור של פונדק הרוחות, לדרכו הקרייריסטית כדי לממש ייעוד מוזיקלי, המתגלה לו לבסוף כיעוד עקר.<sup>34</sup> הכוח הזה מואנש תוך שהוא מתגלגל, על פי חוקי הפואטיקה האלגורית, מדחף פסיכולוגי פנימי ל"פושט היד", למלאך המוות, לאימפרסריו, שתחת הנהגתו "מממש" חננאל את עצמו ככנר ורטואוזי, ספק מרצונו, ספק בעל כורחו, תוך שהוא מרדד את אנושיותו עד דק.

שורשי חשדנות זו כלפי הניגון ההרמטי, ורגש האשמה הנלווה אליו, מתנסחים רטרוספקטיבית, בשיר "ליל תמורה" ה', שבעיר היונה וב"הלוך ושוב" שבחגיגת קיץ: "אֵךְ לֹא מִן הַכְּתָב קָמָה עִיר עַל תְּלָה, / כִּי אִם מִן הָאֵשׁ וְהַעֲצִים וְהַעוֹלָה".<sup>35</sup> נחשפת כאן תחושת אשמה, על אף השוני, שמקורה בסיפור העקדה (בראשית כב 7-8). הדבר שנכון וראוי לעשותו כרוך בהקרבה אישית בעולם הממשי ולא ב"הקרבה" מטפורית בעולם השירה. תחושת אשמה

31 אורי צבי גרינברג, "הגברות העולה", דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג - כל כתביו, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 76-82.

32 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

33 שם, עמ' 149.

34 נתן אלתרמן, פונדק הרוחות, תל אביב: הוצאת עמיקם, 1963, עמ' 7.

35 נתן אלתרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 112-115; נתן אלתרמן, חגיגת קיץ, תל אביב: הוצאת מחברות לספרות, 1965, עמ' 28.

זו חוזרת בשיר ”אין הדבר דומה”: ”אַמְרָנוּ פְּעַם שְׁדוּמָה הֶרְחוּב / לְדַמְעָה מִתְגַּלְגֶּלֶת עַל לְחִיָּה שֶׁל עֵיר. / לֹא, דְּבָרִים פְּאֵלָה טִיבָם הַנֶּכֶן / לְחָה וְדָם וְרִיר.<sup>36</sup> ובבדיחות דעת סלחנית הוא מתייחס אל השירה ב”שיר הערת שולים”: ”כְּדָאֵי לְרֵאוֹת אוֹתָהּ [את השירה, ר”ש] בְּדָרְךָ כָּל־כְּתוּפָעָה / פְּלִילִית שְׂכִיחָה, לֹא גוֹרְלִית וְלֹא תַמִּיד קוֹבְעֵת.”<sup>37</sup> ובשיר הפרודי ”ראיון עם המחבר” הוא מתנסח בבוטות כך: ”הַמְּלִים אֶרֶץ, עַם, אֶפִּילוֹ תְּקוּפָה, / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לְחָם וּבְגָד. / לְרַבִּים אַחֲרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי כְּתִיבָה רוֹמְמֵת אוּ מְלַעְגָּת. / וְאֵילוֹ לְמַעֲטִים הֵן אֲמַתְּלָה שְׂקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגִיד.”<sup>38</sup> העובדה שאלתרמן חוזר ושב לשאלת מערכת היחסים בין המשורר לתקופתו, בין השירה והעת, בין משורר העט לאיש הָאֵת, כדי לתהות על השאלה למה אני נדרש בעת הזו, מעידה על כוּבְדוֹ המעיק של שסע, שאינו מגלִיד. אלתרמן כמשורר מודע עד מאוד לעובדה שאותו שסע, ואותה תחושת אשמה מלווים אותו בכל דרכיו כשהם פוּשְׁטִים ולובשים צורה ובשעת רצון ולצון הוא מתנסח באוטו־אירוניה כך: ”סִגְנוֹנוֹת רַבִּים בְּשִׁלְל צְבָעִים מְרַהֵב / אֵת יַצִּירַת מַחְבְּרָנוּ גִּנּוּ. / זֶה בְּצַד זֶה שְׂכָנוּ הֵם בְּלִי רִיב / וְזֶה אֵת זֶה בְּהַתְמָדָה נִגְנִי.”<sup>39</sup>

את זרעי הכפייה הזו ניתן לגלות כמובן כבר בשיר הפתיחה של הספר, בכפל פנים החבוי בו ומעיד על מהותו. מתחת לעושר הפיגורטיבי ולנועם המצלול מסתתרת חומרה כמו־פולחנית. מעבר לצבעוניות יש בו גם צד של חומרה והוראה. הניגון החוזר הוא דְמוֹן ואל קנא. ההליכה בדרכים – פולחן.<sup>40</sup> מכאן שההלך הוא סוכנות דמונית, המשמשת פונדק ל”דמון הניגון”,<sup>41</sup> שמתקבל בסבר פנים יפות בשירת שלונסקי וגרינברג ובהיסוס ולעתים

36 שם, חגיגת קיץ, עמ’ 30.

37 שם, עמ’ 132.

38 שם, עמ’ 164.

39 ”ראיון עם המחבר”. שם, עמ’ 167.

40 דן מירון, מפרט אל עיקר – מבנה, ד’אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת ספרית פועלים, תשמ”א, עמ’ 98.

41 ”דמון”, ”דמוני”: הכוונה לכוח על־אנושי, שנע בין טוב למוטב ושולט בנושאו שליטה ללא מצרים. מי שהדמון שולט בגורלו נאלץ לדבוק במטרתו של הדמון ללא פשרות ומכאן שהוא ”גיבור דמוני”, נטול חופש בחירה. מי שדמון כזה משתכן בו מתגלה כדמות בעלת תודעה חד־מסלולית, דבקה במטרתה ללא פשרות, מוכוונת על ידי אותו כוח ששולט בגורלו. Angus Fletcher, *Allegory, Ithaca & Northrop Frye*, London: Cornell U. P., 1970, pp. 61–67. נוכחותו ניכרת ברומנס, במעשייה (Anatomy of Criticism, Princeton: Princeton U. P., 1957 pp. 33–34) ובמודוס האלגורי (אורי שהם, ”הפרסוניפיקציה הדמונית”, המשמעות האחרת: מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפארא־ריאליסטי, תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ’ 30–31; Fletcher, שם, עמ’ 38–41). גיבור כזה אינו בוחר אלא ”נבחר”, אינו משתנה ואינו מתפתח, כי הכול מוכתב מלמעלה על־ידי הדמון. תודעתו של הגיבור הדמוני שבויה באידיאה פיקס. הכפייתיות של פרט זה באה לידי ביטוי בהתנהגות ריטואלית, המלווה בחרדה עמוקה בהיותו רדוף תשוקה אובססיבית להגיע, בכל מחיר, אל היעד ולהגשימו. מדובר במחויבות טוטלית ל”חלום” תרבותי, כשמתחת לפני השטח חבויה עוינות מאופקת לאותו חלום. אמביוולנטיות זו מתבטאת בעלילת הפסיכומכיה (מלחמת הנפש), שהיא מאפיינן קבוע בעלילה האלגורית (Fletcher, שם, עמ’ 268–302). על המודוס האלגורי ומאפייניו הדמוניים בכוכבים בחוץ ובשמחת עניים הרחבתי בשני מאמרים (שהם, ”המודוס האלגורי בשירת אלתרמן”, הערה 22 לעיל, עמ’ 195–204; שהם, ”המודוס האלגורי בשמחת עניים”, הערה 22 לעיל, עמ’ 125–138).

בעוונות ביצירת אלתרמן. שלושת הנוודים, השלונסקאי, הגרינברגי והאלתרמני, הם בעלי ייעוד אמנותי, אבל האחרון מנסה להיחלץ, לשווא, מייעודו הכפוי. העין הגדולה של הדרך הנפקחת והמפקחת היא למעשה עינו של המשלח, "האח הדמוני הגדול", שמאיים על שליחו, המבקש לזנוח את הניגון. הכפייה מנומקת בכך שיש מי שעוד מצפה לשליח: "עֵנָן בְּשָׁמְיִי וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי / מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר־אֲרָח". מדובר בשני מְצַפִּים תמוהים, משום שלא בני מינו של ההלך הם שמצפים לניגון בשמים ובארץ (ועל משמעות הדברים ארחיב בהמשך). הבחירה בשני אלה מנמקת, אולי, את מניעי הבריחה של ההלך מן הניגון. הכוח הדובר אינו טורח למלא את הפער הנפער: מדוע ניסה ההלך להימלט מן הניגון ומן הדרך כפולת הפנים (כפשוטה וכדרך חיים) והאם מדובר בניסיון ראשון ואחרון? דן מירון גורס שמדובר בשיר גם על איזה משפט עתידי, שתוצאותיו נקבעות על פי עדותם שני עדים: "וְיִבְרָא הַבְּרָכָה וְאֵילָת", שאמורות להעיד שבעתיד ילטף אותן וימשיך ללכת בידיים ריקות. אך שתי אלה הן עדות בעייתיות. עדותן כנראה שלא תהיה קבילה בשום בית משפט סביר. תמונת הרוח הקמה והברקים המרהיבים ("וְהָרוּחַ תִּקְוֶם וּבְטִיסָתָּ נִדְדוּת / יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעָלַי"), אינה משוחררת מאיום מסותר, הנרמז בשורש "קום" (לקום על: להתנפל על) שתפקידו לא רק להפוך את הדרך ואת מראותיה למרהיבים יותר, אלא גם לאיים על בעל הניגון שאם לא יחזור בו, או אז...<sup>42</sup> אבל, שוב, מדוע מנסה ההלך לזנוח את ייעודו? מה יש בייעוד זה שמרתיע אותו ומחייב את התערבותו של הכוח הדמוני, המגובה בשותפים תמוהים, על-אנושיים ואל-אנושיים, כדי להחזירו למוטב? על כך עובר המוען הדמוני, המצועף, בשתיקה. סיבת הבריחה נותרת כפער המצפה למילוי.

שיר הפתיחה הוא, כאמור, שיר של "התגלות מתקנת", בניגוד לשירי ה"התגלות" של שלונסקי וגרינברג, שהם שירי "התגלות" מכוונת, מגייסת.<sup>43</sup> השליח האלתרמני נבחר בְּאֵי־אז מיתו, שמתועד רק בשיר "אָגֶרֶת" שיידון להלן.<sup>44</sup> הבוחר הוא כנראה אותו כוח שקולו נשמע בסיטואציה המסופרת של שיר הפתיחה. קול זה כבר מוכר לנבחר ולכן אין בשיר תמיהה נוסח שלונסקי: "אֵי־מִי קָרָא לִי: שְׁמַע! / אֵי־מִי קָרָא בְּשָׁמְי, / מַה? / מִי?"<sup>45</sup> אין לדעת אם ההלך האלתרמני קיבל את בחירתו בנפש חפצה או בכפייה, אך עתה ברור שהוא מבקש לזנוח את ייעודו, לשווא, כמקובל במסורת המקראית והבתר-מקראית. דובריהם של שלונסקי וגרינברג מקבלים עליהם, בראשית דרכם את הייעוד ללא היסוס, ואילו אלתרמן, כבר בשיר הפותח, זהיר מהם במה שנוגע ל"התגלות". מותר להניח שניסיון הבריחה קשור ל"עת", שיצרה, כנראה, דיסוננס קוגניטיבי בעולמו של המשורר המשתמע. גם שלונסקי מתייחס לעת הזו ב"התגלות" שלו. אצלו ה"יקום שוֹאֵג", "פּוֹאֵב וְרָן" ודווקא משום כך הוא מתגייס לשליחותו השירית-נבואית בכל מאודו. לא כך ההלך האלתרמני, שכנראה מתקשה

עוד על עניין הכפייה ראו אצל מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 5-12; מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 35-37, 48, 71, 84, 93, 160-166, 201, וכן: ברוך קורצווייל, "ה-Conditions humaines בשירה הפרסונאלית לנ. אלתרמן", בין חזון לבין האבסורד, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ"ו, עמ' 202-260.

43 ואליהם ניתן להוסיף, כמובן, גם את "ההתגלות" המכוונת שחוה שמוליק של ח"נ ביאליק ב"ספיה" (פרק חמישה עשר: "ואני בכפר מולדת"), כמו גם הדובר בפואמה "הבריכה". שהם, הערה 29 לעיל, עמ' 90-96.

44 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 61-63.

45 אברהם שלונסקי, שירים, כרך א, מרחביה: ספרית פועלים, 1965, עמ' 11.

לומר שירה כשהארץ טובעת בדם, יזע ודמעות. הוא, למרות החינוך שקיבל בבית אבא ולמרות השפעת הסימבוליזם, מתקשה להתמכר לייעודו ולניגון, כש”מעשי ידי טובעים בים אתם אומרים שירה לפני?” (ילקוט שמעוני שמות יד’ רמז רלג). המחבר המשתמע מאותת שהתמכרות טוטלית לייעוד האורפאי בעת ההיסטורית של שנות השלושים היא כמעט בלתי מוסרית, ואף על פי כן אין הוא יכול להניא את ההלך שלו מללכת בדרכו כ”מגן” משום שדמון הניגון רודה בו. אמביוולנטיות זו אינה מתקיימת ב”התגלות” המתרחשת בנרטיב הבחירה הראשונית של שלונסקי ושל גרינברג.<sup>46</sup>

אל עלילת השליחות של ההלך האלתרמני אנו מתוודעים in medias res, כשהוא מצוי באמצע עלילת הדרך, ולא בתחילתה. ההלך בשיר הפתיחה הוא כבר אמן, שליח, שמודע לטיב שליחותו ומבקש ממנה כירמיהו (ט 1) להסתלק לשווא. מאידך גיסא, אין להסיק שניסיון זה מבטא החלטה נחרצת לנטוש את הייעוד. הוא יודע שהעולם נזקק לניגון והוא האדם הנכון להשמיעו. העולם חצוי: חלקו נושם אוויר של ”ערי מסחר חרשות וכאבות” המסתיר מאחוריו עולם יפה, מושך ומלהיט, שאת ניגונו יש לחשוף ולהשמיע לאותם יושבי ערים אומללות, להזכיר להם את בשורת הטבע וההתחדשות, גם במחיר שהוא עצמו ייפול בהן ”פְּצוּעֵ-רֵאשׁ לְקִטָּף / אֶת חַיִּכְנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְבוֹת”.<sup>47</sup> הוא מתעקש להביא את יפי התבל הפתוחה לאותם יושבי ערי המסחר: ”כִּי יִקְרַ לִי עוֹד עִם הָעֵצִים הַנִּסְעָר / וּמְרוֹץ הַקּוֹלוֹת שֶׁבְּרָחוֹב הַפְּתוּחַ - / יְהִי לְקִיסָר / אֲשֶׁר לְקִיסָר / וְלָנוּ יִלְהֵט הַתְּפֹחַח!”<sup>48</sup>. אין כאן הבטחה לבשורות גדולות מן החיים; אותן הוא משאיר לקיסר. הוא מעדיף את הבשורות הקטנות המתמצות בתפוח הלוהט, שכל אחד מיושבי הערים הכואבות יכול לנגוס בו ולטעום את טעמו בפיו. בעולם אוקסימורוני זה הוא, בפרפראזה, ”להביט לא יחדל ולנשום לא יחדל וימות ויוסיף ללכת”;<sup>49</sup> ומאידך, למראה ”הָעֵצִים בְּמִלְמוֹל עֲלֵיהֶם”, למראה ”הָאֲוִיר הַסְּתַרְחָר מְגַבֶּה” הוא יודע מאוד שאין הוא רוצה לכתוב אליהם אלא ”רוֹצֵה בְּלִבָּם לְנַגֵּעַ”.<sup>50</sup> משמע, השליחות השירית, הגם שהיא הכרח, היא תחליף בלתי מספק לחיים עצמם.<sup>51</sup> היא מונעת ממנו לגעת באמת בלב הדברים. ייעוד שמחייב הסתפקות בכתיבה הוא ייעוד עקר, מה גם שהמציאות אינה רק עצים ממלמלים ואוויר סחרחר מגובה. מאחורי אלה מתרחשת עת אלימה, באירופה ובארץ ישראל, בה נאבקים אנשים על קיומם ממש. מי שמתנזר כדי לכהן בעולם השירה משתמט מן העיקר: לשפוך דלי מים, לא מטפורי, על ”הדלקה”. אמביוולנטיות ודו ערכיות

46 על הבחירה והבריחה בשירת גרינברג ראו: שהם, הערה 27 לעיל, עמ' 155-171; 243-255. על רתיעתו של שלונסקי משירה השרה את שירת העמק והגלובע ומגויסת למעשה החלוצי, הציוני, ראו: שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 15-16. על הצורך לדבוק בשירה על חשבון המעשה החלוצי שעשוי להחלישה, ראו: מכתבו של שלונסקי ליצחק למדן (זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1933, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע”ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, תשמ”ג, תעודה 75, עמ' 314).

47 אלתרמן, ”פגישה לאין קץ”, הערה 1 לעיל, עמ' 9.  
 48 אלתרמן, ”הרוח עם כל אחיותיה”, שם, עמ' 11.  
 49 אלתרמן, ”בדרך הגדולה”, שם, עמ' 111.  
 50 אלתרמן ”הנה העצים”, שם, עמ' 110.  
 51 ראו גם אצל מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 11.



אלו הן שממלאות את המחבר המשתמע בחוסר נחת ובתחושת אשם, המוקרנות גם אל דוברו הפואטי, ששירו הוא "שיר זר".

## ג. עדותו של "השיר הזר"

"השיר הזר"<sup>52</sup> הוא אחד משירי המפתח של כוכבים בחוץ. הוא מעוצב כמונולוג דרמטי ויודיי, שנושא הבן-המשורר באוזני "האם". באמצעות מונולוג זה מעלה המחבר המשתמע סוגיות פואטיות עקרוניות הקשורות ב"מוען" (הבן המשורר); ב"נמענת" (האם); ב"שדר" (השיר) הנשלח לנמענת; "בפונקציה הפיוטית" של השדר; ב"הקשר" וב"צופן" שלו.<sup>53</sup> מן הכותרת ניתן ללמוד שמערכת היחסים בין המוען, השדר השירי, העולם שאליו מתייחס השדר והאם הנמענת, מערכת יחסים זו רחוקה מלהיות הרמונית. היא מעלה מספר שאלות: מדוע השיר הוא זר? למי הוא זר? מה משתמע מזרות זו לגבי הדובר, האם והקורא? שמיר הרחיבה באפשרויות הטמונות בכותרת,<sup>54</sup> ומירון<sup>55</sup> מצביע על זיקתו של השיר למורשת הסימבוליסטית של ארתור רמבו ותביעתו להתנתקות המשורר מן הרצף האוטוביוגרפי שלו. שניהם עומדים על הדואליות ביחסו של השיר לעולם, זרות והזרה מצד אחד ובקשת אינטימיות מצד אחר. שניהם גם מצביעים על כך שבסופו של דבר הדובר מגיע למסקנה שניתן להתגבר על זרות זו, משום שיש אפשרות להתפייסות בין שני הקטבים בהסתמך על הסטרופה האחרונה בשיר, אך על אפשרות זו ניתן גם לחלוק.

השיר, כ"שדר", מתואר על ידי הבן כישות אוטונומית, שלא רק מנותקת ממנו עצמו כ"מוען", אלא אף מתגוננת מפניו באמצעות התחבולות שמוטמעות ב"פונקציה הפיוטית" המשוכללת שבונה את הטקסט כשדר ("מְגַנְיו הַדְּהִים / עַד יֵאוּשׁ / לְפָנַי יְקוּמוּ", סטרופה 6), וזו כמובן אחת האפשרויות להבנת זרותו. הטקסט מפזר התייחסויות למדיום, ל"מילים"; לאמצעים הפרוסודיים (חרוז, משקל, בית); למבנה הכללי (הפואטי והסמנטי) של השיר; ליחסו המורכב אל המציאות המעוצבת בו (זרות ורגישות); למערכת היחסים המורכבת שנבנית בין המוען לשירו ובין השיר לנמענת: השפעתו עליה ויחסה שלה אליו.

כנחתום המעיד על עיסתו הבן מתעכב ראשית על המילים ועל אופן קיומן בשיר (סטרופה 1). על פי עדותו הן "חֲזָקוֹת" ולכן "בְּכָלוֹבֵן לֹא תִבְכְּיָנָה". סביר להניח שהכלוב שהן מסוגרות בו הוא הבית השירי המקשיח אותן והן עצמן מתפקדות כאותם אסירים שאינם מזילים דמעה, שמא יחשפו חולשה ונקודת תורפה. קשיחותן מתורגלת על ידי סוהרים פואטיים מיומנים: "הַדּוֹקִים, הַדּוֹקִים חֲרוּזֵי הַשִּׁיר", שתפקידם, בדומה לתפקידו של "הכלוב", לא לייפות את השיר ולקשטו, אלא לשמור הן על המילים הכלואות והן על "הכלוב" עצמו.

52 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 46-48.

רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, מבחר מאמרים, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 138-166.

54 זיוה שמיר, הערה 18 לעיל, עמ' 136-142.

55 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 64-65.

מדובר איפה בבידודן של המילים, בהרחקתן לא רק מרגשנות יתר, אלא גם מכל זיקה מידית למציאות המוכרת, כולל זו האוטוביוגרפית. בכך מסייעים החרוזים בעיצובו של השיר כאובייקט אסתטי, מנותק ממציאיות מקרית כלשהי, כדי להבטיח את קיימותו העל-זמנית. אל החרוז והבית מצטרפות, בהמשך (סטרופה 4), השורות המנגנות וה"קָצֵב הַגָּא" המנגיין אותן. אלה מרחיקים סופית את השדר השירי מן השימוש היומיומי התכליתי בלשון ומן הפונקציה הפרפנציאלית של הלשון הדבורה. הפונקציה של האמצעים הפרוסודיים, אם כן, היא לבדל את השיר, כאובייקט אסתטי, מכל האובייקטים הוורבליים האחרים המתקיימים מחוצה לו במציאות החוץ-שירית. הם הופכים אותו לאובייקט אסתטי שהוא "אובייקט של תכליתיות ללא תכלית"<sup>56</sup>. השיר חייב להיות מרוחק זר למציאות, בהתאמה לפואטיקה הסימבוליסטית ובניגוד למוסכמה הרומנטית, שגורסת שתפקיד השיר הלירי, בין השאר, לממש את הפונקציה האמוטיבית, החד-פעמית, של המשורר, בתיווכו של דוברו ולבטא יחס אמפטי בין הדובר לשירו ובין השיר לנמעניו. על פי קונבנציה זו "התנכרותו" הרגשית, כביכול, של השיר לאם היא בלתי נסלחת (סטרופות 2, 9) והיא גוררת יחס אמביוולנטי, כאוב, של הדובר אל "השיר הזר" או המתחזה לזר, משום שהדובר עצמו נקרע בין שתי המוסכמות, זו הרומנטית וזו הסימבוליסטית.

עם זאת, כך מעיד הבן, אין "השיר הזר" קרש לסבל האנושי המתקיים בערי המסחר החרשות והקואבות. למשל, הוא שומע את קולה של האם העררית ו/או השכולה, בעוד הוא מניע לה עריסה שוממה ומאיר את עצבות חלונה וידיה; הוא קורא לה סיפור לפני השינה, כביכול היא ילדה קטנה ומפוחדת (סטרופה 2). מן האם מתרחבת נקודת מבטו אל סבלה של העיר כולה, כשהוא אוסף בשקידה חומרי עדות אמוציונליים בעלי אוקטן רגשי גבוה: הוא רואה "אֶת הָעִיר עִירוֹמָה לְפָנוֹת שְׁחָר" ללא מסכות; הוא עובר, כמו דיוגנס "עַם נְרוֹ" בבתי החולים;<sup>57</sup> מלטף בבת-צחוק רחובות נשכחים; מנשק "אֶת עֵינֵי סוֹסִיָּהּ הַגְּדוֹלִים", כמו יונה, של צ'כוב בסיפור "כאב לב";<sup>58</sup> וכדי להגיע להזדהות טוטלית עם סבלה של העיר, כיצור "רְחוּם" ו"רַב-כֶּחַ", הוא נחשף כמזוכיסט, שמבקש להכיר את הכאב

56 קאנט מזהה באובייקט האסתטי "תכליתיות ללא תכלית" (עמנואל קאנט, בקורת כוח השיפוט, מגרמנית: ש"ה ברגמן ו' רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 1969, עמ' 69). ראובן צור, בעקבותיו, טוען שהקורא נוטה לייחס תכליתיות לדברים כאשר הוא מגלה בהם סדרות של תופעות המעוררת רושם, אמתי או מדומה, שיש בהן תכנון מכוון. במקרה כזה נדמה לו שמדובר במכלול בעל תכלית, אם כי אין לאובייקט האסתטי כל תכלית מעשית. מדובר באשליה "אופטית" ובחוסר הבחנה בין תכליתיות מבנית לתכלית חיצונית. חלקי השיר קשורים זה בזה ובשלם באופן הדוק והרמוני, עד כי הקורא נוטה לראות בו תכנית ערוכה וסדורה. כביכול הכול בו מאורגן בצורה תכליתית. אולם זו אינה מכוונת לתכלית חיצונית כלשהי מחוץ לשיר, אלא לארגון המכלול השלם וחלקיו (ראובן צור, משמעות וריגוש בשירה: לשורשי האינטואיציה השירית, תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, 1983, עמ' 143-144).

57 מסופר על דיוגנס, הפילוסוף היווני מאסכולת הציניקנים באתונה (404-323 לפנה"ס), שהיה מהלך לאור היום כשהוא אוזח נר בידו. כשנשאל מה הוא מחפש, ענה: "בני אדם" (רציונליים ובעלי מידות, טובות). (Diogenes of Sinope, Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, Book 6, Chapter 41. <http://www.iep.utm.edu/diogsino>, Chapter 41, 6. אלא ש"השיר הזר", בניגוד לדיוגנס, לא ימצא בבתי החולים בני אדם שלמים, אלא חולים ורצוצים.

58 אנטון פ' צ'כוב, "כאב לב", מבחר סיפורי צ'כוב, מרוסית יהושע בן מנחם, המהדיר ד. קמחי, תל אביב: יוסף שרברק, 1961, עמ' 300-303.

האנושי לא רק כמתבונן מבחוץ, אלא כמי שחש אותו על בשרו. לשם כך, במחווה אבירית, הוא כורע ברך לפני כל עצב מזדמן ומבקש – "הִפְּה!" (סטרופה 4). רק כך יוכשר לתת מבע אותנטי לכאב, לסבל ולעצב שראה בחוצות העיר.<sup>59</sup>

אלא שכישלונו להתקרב אל סבלות האם ותושבי העיר מובטח מראש מעצם היותו אובייקט אסתטי שמובנית בו אותה "תכליתיות ללא תכלית". הפונקציה הפואטית מרחיקה אותו מן הסבל האנושי ואינה מאפשרת לשיר להעניק לאותו סבל מבע אותנטי. השיר, כמו יוצרו, נותר אמביוולנטי ודו־ערכי לגבי ייעודו בעולם. הוא אינו יכול אלא להתנהג בהתאם למהותו המנוכרת ויוצרו אינו מסוגל לאלצו לנהוג אחרת, הגם ששניהם יודעים שמחובתם לתת מבע לסבל הזה, להתגבר על מהותו המנוכרת של השיר המתנגן "בְּזָרוֹת הַמִּתְקַת, בְּקֶצֶב הַגָּא". כל ניסיונותיו של הבן־המשורר לְעֲנוֹת את השיר ולסחוט ממנו מעט מבע ריגושי לחוויותיו בעיר הדוויה עולים בתוהו ("אֲעֲנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשֶּׁבֶר וְזַעַק", סטרופה 5). התיבה "לשווא" מקשרת את "השיר הזר" אל הניגון שנזנח "לשווא" וסוגרת את הפער שנוותר שם פתוח: מדוע ניסה ההלך לזנוח את הניגון ואת הדרך? והתשובה: תחושות אשמה, הנובעת מאמביוולנטיות כפולה ויחס דו־ערכי כפול הן למציאות והן לניגון. תחושת אשמה כפולה זו היא שמאלצת, כנראה, את ההלך לנטוש את משמרתו לאחר שכשל במאמציו לנטרל את זרותו של הניגון ביחסו לעולם. נטרול כושל זה של זרות זו חייבה גם נקיטת אמצעים חריגים: כליאת השיר בצינוק, כדי לסחוט ממנו ולו באלימות, כמה דמעות שיעידו על השתתפותו בצער העולם שאותו ספג בשיטוטיו הליליים בעיר. "השיר הזר" המזוכיסטי מעונה על ידי דובר־משורר סדיסט, שמתעקש לשווא, לסחוט ממנו וידיים, כדי להפכו לשיר לירי, רומנטי. הוא מרים את "נְחֻשֶׁת רִיסוֹ" של השיר "בְּצִבְת", כביכול הסבל שכבר ראה אין בו די, למרות שבסטרופות 2–3 כבר שמענו שהוא "שמע", "האיר", "קרא", "ראה" ו"ליטף ונישק" את כל נדכאי העיר. מדוע אם כן הוא מענה את שירו? שמה הוא חושש שעבור השיר הסבל האנושי אינו אלא חומר גלם לעיצוב אסתטי ולכן הוא גם זר לסבל הזה? לחשש זה יש רגליים שכן השיר נותר "שֶׁקֶט וְיִפְה", "מגדל שן" מרוחק מן העולם, כנדרש משיר סימבוליסטי תקני. זעקתו של הסדיסט המתוסכל, "הַשֶּׁבֶר וְזַעַק!" אינה נענית. אבל, כך הוא מבטיח לאמו: "דְּמְעוֹתַי בּוֹכוֹת פְּנִימָה", ומשום כך: "הוא מְמַנֵּי יִשָּׁר וְחֻזֵּק" (סטרופה 6). הבן־המשורר חושף עצמו כמי שאין בכוחו להתגבר על הייעוד האסתטי שנכפה עליו ועל שירו שלא מרצונו ושלא בטובתו. המוצר חזק מיוצרו. השיר מתגונן מפני יוצרו באמצעות "מְגִינֵי הַדְּהִים", המעידים על קרב עתיק יומין, מית, שמתנהל בין השניים. החריזה, הבית והקצב הגאה, עוברים מהפך. מי שהיו סוהריו של השיר בסטרופה א' הופכים למגונניו מפני "התנכלותו" של המשורר. השיר אינו מוכן לוותר על ישותו האסתטית כשהוא מסרב להחצין את רגשותיו. גם כשהוא מספר על "האם", לאחר כל העינויים שעבר, עליה למעשה "לא סִפֵּר מְאוּמָה" (סטרופה 6). לפיכך, מנקודת מבטה של האם, השיר אינו אלא "אגרת" זרה, צרור "מְלִים נְכָרוֹת" של מסמנים ללא מסומני אמת. אשר על־כן הוא מתנצל לפני האם: "לוֹ סִלְחֵי לִי עַל קֶר הַחֲרוֹז הַצֵּלוּל. / עַל עֲלֹבֹן אֲהָבָה

59 בלבן מזהה כאן התכתבות עם "עבד אדוני" של ישעיה (ישעיהו נג 7): השיר "כמו עבד ה', נושא בחולים של הרבים". אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ, תל אביב: פפירוס, 1981, עמ' 60.

כה פְּשוּטָה וְאַכְזָרִית / שֶׁהִלְבֵּשְׁתִּי לָהּ כְּתֻנֶת מְשֻׁחָה וְצִלְצוּל" (סטרופה 7).<sup>60</sup> בין כה ובין כה כדאי לשים לב לכך שהדובר פונה לא בלשון קרוב אינטימית לאימא אלא בלשון מרוחקת ומרחקת, "לאם". מדובר בפנייה שמנוסחת בלשון גבוהה ומרחיקה, המשתלבת בריחוק שקיים בין השיר למציאות.

לפני אָם מרוחקת זו הוא שוטח את תחינתו, הבעייתית משהו, שלא לטעות לא בו כמשורר ולא בשיר השקט והיפה משום שמטרתו המקורית הייתה לנשא את השיר אל הנשגב, "אֶל בֵּינָה [...] וְאֶל גְּדֹל, / בְּנִתִיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה" (סטרופה 8). ומשום כך הוא מפציר בה להתעלם מחזותו המשוכללת והמנוכרת כביכול, בחינת: "אל תסתכלי בקנקן אלא במה שיש בו". ומה שיש בו הוא בינה, גדלות ולכן גם ניסיון חיים עשיר שנאסף לאורכן של דרכי הנדודים הנושנות. אלא שהפעם אין מדובר בדרך ה"נפקחת לאורך" שבסופה יפגוש כבשה ואיילת, הפעם משתרעות דרכי נדודיו בלילות של נדודי שְׁנָה "מְשֻׁלְחָן אֶל חֵלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל" בחדרים חשוכים שבהם ה"עֵינַיִם כְּלוֹת לְשָׁנָה". הדובר מבקש לעורר אצל האם (ואצל הקורא) מעט אמפטיה לשירו ולמצבו, משורר מעונה וסובל. הוא ממש מתחנן לפנייה: "אֶל תִּרְאֶיהוּ פְּזָר...", כי מאוד "קָל לְעוֹרֵר / אֶת לְבוֹ / הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ". הוא אף מרחיק לכת ומבטיח לה שבשעה שתקרא אותו לאור הנר "כָּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּחְיֶה" (סטרופה 9 ואחרונה). השיר, כאובייקט אסתטי, כך מסנגר עליו המשורר, אמנם זר לאם, אך הוא בכל זאת משתדל בכל מאודו ליצור עמה מגע אינטימי.

אלא שמהותו הזרה, העצמאית, נותרת על כנה, על אף שהסיום מבקש להגיע לקרבה אינטימית בין השיר המרוחק והאם המרוחקת. השיר לאחר שנוצר והפך לניגון הופך לעצמאי זר לא רק לאם, אלא גם ליוצרו. אי לכך, הבטחת הבן לאמו היא הבטחת סרק, שהרי כ"יצור" אוטונומי, ירצה יחייד לאם, לא ירצה, לא יחייד, תלוי בפרשנותו של הקורא, הנמען החוץ-טקסטואלי. הסיום אינו חד-משמעי, כפי שסברו שמיר ומירון, אין מדובר ב"שיר מתהפך" שמשיר זר, סימבוליסטי, הופך בוודאות לשיר לירי רומנטי, אמוציונלי ואינטימי, עשוי מחומרים אוטוביוגרפיים. וכשהשיר נותר זר אזי, מטונימית, גם יוצרו נותר זר, על-אף חתירתו הנואשת לנגוע בעֶצֶב האנושי באמצעות שירו. אותה "תכליתיות ללא תכלית", המאפיינת את המעשה האמנותי, היא שמרחיקה את ההלך, למגינת לבו, מן העולם הממשי, מעוררת בלבו ספיקות לגבי ייעודו האמנותי, דוחפת אותו לזנוח את הניגון ואף על פי כן אינה מצליחה לנתקו מייעודו הכפוי. היא מותירה אותו קרוע, אמן זר שמייצר "שיר זר".

לאמביוולנטיות ולדו־ערכיות זו שותפים הן המחבר המשתמע והן הדובר, לפיכך הדובר הוא למרות הכול מהימן. אך כשהאחרון מאבד את רגישותו האמביוולנטית והדו־ערכית כלפי העולם שסביבו ורואה בסבל האנושי רק את קליפתו האסתטית, או אז מתרחק ממנו המחבר המשתמע והוא הופך לבלתי מהימן, כפי שניתן להסיק מן השיר "הדלקה".

60 הכתונת יכולה להיות "כתונת פסים" או "כתונת כפייה". כך מואנש השיר ליוסף, בעל החלומות (בראשית לז), או לאוויל ולמשוגע נבואי, שליחי (הושע ט 7: "יָדְעוּ יִשְׂרָאֵל אֲוִיל הַנְּבִיא מְשַׁנֵּעַ אִישׁ הַרוּחַ"), או לשניהם.

## ד. "הדלקה": מונולוג דרמטי של דובר בלתי מהימן

שיר "הדלקה"<sup>61</sup>, כמו ה"שיר הזר" מעוצב כמונולוג דרמטי של עד ראייה, אלא שהפעם נקודת מבטו אינה עולה בקנה אחד עם נקודת מבטו של "המחבר המשתמע" ולכן הוא בלתי מהימן.<sup>62</sup> אי-מהימנות היא כמובן תופעה שאיננה, מנקודת מבטו של הקורא, בִּרְרַת מחדל, בעיקר כשמדובר בשיר לירי קצר, שבו מורגל הקורא לזהות את הדובר כבן דמותו של המשורר או לפחות את נציגו המהימן. זיהויו של הדובר כבלתי מהימן הוא עניין סבוך בעיקר כשהקורא אינו מקבל אינדיקציות חד-משמעיות שדיווחו של הדובר אינו מקובל על המחבר המשתמע. חוסר הבהירות לגבי מהימנות הדובר אינה מגיעה תמיד להכרעה סופית.<sup>63</sup> השערת אי-המהימנות ברורה כשהדובר חושף עצמו בגלוי כבלתי מהימן, כשדמות אחרת מציגה אותו בתור שכזה, או כשהטקסט מכחיש חד-משמעית את מהימנות דוברו.<sup>64</sup> במקרים אחרים היא ברורה פחות ולכן הדברים הנאמרים עשויים לפרנס היפותזות פרשניות מתחרות. במקרים כאלה מתקשה הקורא להבחין במתחים, בזרויות, בסתירות, באמירות ובהצהרות אחרות שבתוך הטקסט, שיש בהן כדי לרַמֵּז על פער עמדות שבין הדובר למחבר המשתמע. "עיוורון" מעין זה אחראי לכך שהקורא ילך בדרך הקלה של בִּרְרַת המחדל ויתעלם מן המתחים הללו שנובעים מפער שבין נקודת המבט העליונה של המחבר המשתמע לבין זו הנחשפת בדברי הדובר. במקרה כזה מייצר קורא א' היפותזה פרשנית שונה מזו שבונה קורא ב', שמבחין בריחוק זה. לכן סביר שקורא א', בכוח האינרציה והמוסכמות, ימשיך לראות בדובר מייצגו או סוכנו הנאמן של המחבר המשתמע.<sup>65</sup> למשל, כשלאורך רצף הטקסט חש הקורא אי-נחת מתגברת כלפי הנאמר משום שהוא מתקשה להאמין שהמחבר המשתמע מגבה דובר שחורג באופן קיצוני מן המוסכמות.<sup>66</sup> זה קורה בעיקר כשהדובר משמע "מונולוג דרמטי", שהוא סוגה שירית שבה הדובר מתנסח בבוטות,

61 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 26–28.

62 על המספר הבלתי מהימן בסיופורת ראו: Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1965, pp. 158–159, 211–215 ומחבר, "הספרות 18–19 (דצמבר 1974), עמ' 137–163; תמר יעקובי־שטרנברג, "בעיית מהימנות המספר בפרוזה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1982; תמר יעקובי, "הקורא והנורמות של המהימנות בתקשורת הספרותית", הספרות ס"ח 34, 1985, עמ' 5–34; שולמית רמון־קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, ספרית פועלים, 1984, עמ' 97–100; חנה נוה, סיפורת הווידוי - הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1988, עמ' 204–240. על הדובר הבלתי מהימן בשירה, ראו: שהם, הערה 29 לעיל, עמ' 147–153.

63 כך הם פני הדברים ברבים משיריו של נתן זך. על כך הרחבתי בספרי, ראובן שהם, 'בעולם' של נתן זך גם פרצוף מוכר הוא זך: עיונים תמטיים, פואטיים ורטוריים בשירת נתן זך, שדה בוקר ובאר שבע: מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2013, עמ' 9–18 ולאורך כל הספר כולו.

64 וראו למשל: "דמעה נאמנה", חיים נחמן ביאליק, חיים נחמן ביאליק: שירים, אבנר הולצמן (עורך), אור יהודה: דביר, 2004, עמ' 90–92; "שלכת", יעקב שטיינברג, כתיב י' שטיינברג: שירים, תל אביב: ועד היובל, כרך א, תרצ"ז, עמ' רכ; "תמהון", נתן זך, כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 1966, עמ' 18.

65 יעקובי־שטרנברג, הערה 62 לעיל, עמ' 17–18.

66 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, Chicago and London: Chicago University Press, 1974, pp. 33–37

על אחריותו שלו.<sup>67</sup> במקרים כאלה אמור הקורא לגייס את היכרותו הכוללת עם מכלול שירתו של המשורר, או לפחות עם השלם שבתוכו נתון השיר, כדי להניח שהדובר אינו מייצג את עולמו של המחבר במונולוג הנידון.<sup>68</sup>

באשר לפונקציה שממלא המספר ו/או הדובר הבלתי מהימן: מדובר בפרסונה שמעל ראשה וללא מודעותה היא משמיעה ומאשרת נקודת מבט שאינה מקובלת על המחבר המשתמע. תוך כדי כך היא חושפת, מבלי שהיא מודעת לכך, שגרת חשיבה ו/או עשייה קלישאית; מציגה אמתות בלתי מקובלות, נקודות מבט "תמוהות" ורגשות ומצבים פסיכולוגיים בעייתיים; מאשרת מצבי קיום בלתי תקינים וכדומה ובכך חושפת את אי תקינותם ובו בזמן גם את אי מהימנותה. למעשה, על אף האבסורד שבדבר, חשיבותו של הדובר/המתוודה הבלתי מהימן היא "ביכולתו להביא את הקורא לידי בדיקה מחודשת של ערכיו",<sup>69</sup> כשהיא מאלצת אותו לבצע דאוטומטיזציה והערכה מחודשת של ערכים ומוסכמות בעולמו שלו.

לאור האמור אני מבקש לטעון שבמונולוג הדרמטי של "הדלקה", הצופה המדווה הוא בלתי מהימן משום שהוא מייצג בנרטיב של כוכבים בחוץ דיוקן של הומו־פואטיקוס ש"מכור" לאסתטיקה של עולם עולה בלהבות. יש להעיר שביקורת אלתרמן נוטה לראות בדובר, המוקסם מן הדלקה, דובר מהימן הַדְּבֵק, בסופו של דבר, בערכי המוסר ההומניסטי הנאור. ביקורת זו נוטה לראות בשיר זה ובעוקב אחריו, "הנאום", שירים המגיבים על מצבה של "העת" באירופה הנאצית והפשיסטית. בשירים אלה מגיב אלתרמן על ה"תיאטרון" הפוליטי של מוסוליני והיטלר שבו מתייצב המנהיג על הגזזטה בכיכר העיר, משלהב ומטריף את ההמון ברטוריקה משוכללת. במישור הפואטי, מדובר בהמחזה של הפואטיקה והשקפת העולם הפטורִיִסְטִית, מיסודו של מארינטי, שדגל באמנות אנטי מוזאונית, החוגגת כוח, מהירות ומלחמה מטהרת.<sup>70</sup> אלתרמן הכיר בוודאי את המניפסטים הפטוריסטיים של מארינטי. לפיכך יש לקרוא את "הדלקה" "בראש ובראשונה כשיר המדגים את הפואטיקה והאידיאולוגיה הפטוריסטית", כפי שהם זועקים בסעיפי המניפסט הפטוריסטי של מארינטי. תיאור "הדלקה" מול חיית ההמון המוטרף "ממחישה להפליא את הפואטיקה של מארינטי ואת האידיאולוגיה שלו, החוגגת את ניצחון בריתה עם הפשיזם באורגיה של פראות ואהבה".<sup>71</sup> אך הדובר הפטוריסטי, המשולהב, אוסף את עצמו, כך לדעת הביקורת,

67 זיוה בן-פורת, "דאנטס, לא. לדמות השיר של נתן זך", סימן קריאה 8, 1978, עמ' 379-390, ובעיקר בעמ' 380.

68 Booth, הערה 62 לעיל, עמ' 70-73.

69 חנה נוה, שם, עמ' 236.

70 ראו: פיליפו טומאסו מארינטי, "תעודת היסוד והמניפסט של הפטוריסם 1909", הספרות א 3-4, 1969, עמ' 671-674; בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 51-55; שמיר, הערה 18 לעיל, עמ' 192; 212-217; בועז ערפלי, עבודות של חושך, תל אביב: הקבוץ המאוחד ומכון פורטר, תשמ"ג, עמ' 136-138; בועז ערפלי, חדות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, תל אביב, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 251-252; זהר שביט, הערה 46 לעיל, עמ' 35-45.

71 זוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ושירי מכות מצרים, חיפה ותל אביב: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 2003, עמ' 42-43.

בשתי הסטרופות האחרונות כשהוא בכל זאת נותן מבע לסבלה של העיר בכלל ושל "האם וילדה השבור" בפרט. אז הוא יורד מן הגוזזתרה הפוטוריסטית ומתגלה בכל זאת כאדם מן היישוב, הדבק במוסר האנושי, ההומניסטי הישן והטוב תוך שלילת הפואטיקה והמוסר הפוטוריסטיים. לקראת הסוף מחזיר אותנו הדובר אל המחיר הכבד של המהפכה החברתית ושל המלחמה, תוך סיכון האינטגרציה של השיר.<sup>72</sup> אז הוא "משתחרר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה, הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות".<sup>73</sup> הזיקה בין "הדלקה" לפשיזם, לנאציזם ולפוטוריזם היא זיקה מתבקשת, בעיקר לאור רשימתו של אלתרמן "אנשים חדשים".<sup>74</sup> אלא שאת הסיום ניתן להבין גם אחרת מן המקובל בביקורת אלתרמן כפי שנראה להלן. ועתה לעצם הדיון בשיר.

אור! אַתְּ עֵנֵק הָאוֹר / מִי בְּעֵינַיִם יִקְיֶף? / צוֹחֶקוֹת, יִחְפוֹת, / בְּחֶגֶי הַקִּיטוֹר, / יִצְאוּ  
הַדְּלָקוֹת לְקִיטֶיף! (סטרופה 1)

הטור הראשון פותח רצף ריתמי אנרגטי, המגבה את הדלקה המשתוללת.<sup>75</sup> הטור נפתח ונחתם בתיבת "אור" צעקנית והדלקה עצמה היא "ענק" של אור, המשוחח עם שני טקסטים: האחד אלתרמני והשני מקראי.<sup>76</sup> הראשון קשור בפונדקית הנהדרת מ"ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" ("כְּאֶשְׁכֵּל הָעֵנָב אֶל עֵינַי אֶת נִמְחָצְתִּי! / מָה רָעוֹב לִי אוֹרֶךְ" 13-14 [ההדגשה שלי, ר"ש]), שגופה הנהדר הוא קיסרות של ממש, נהדר יותר "מהדר הפילים" והיא "מִפְּלָצַת / שֶׁל יֶפֶי, שֶׁל אֶשֶׁר, שֶׁל קִיץ". השני קשור בבריאת העולם: "ויאמר אלוהים: יהי אור! ויהי אור" (בראשית א 3). שתי אלוזיות אלה הופכות את "אור" "הדלקה" לענק מעורר השתאות אך חיובי, כי האור הוא "טוב!" והפונדקית: "אֶשְׁרֵי הָעֵינַיִם רְאוּהָ!". החיוב שבדלקה נהדרת זו מתעצם מכוחו של הדימוי המובלע, המעניק לאש נופך של עלומים, של כוח צעיר, בריא, רענן. קונוטציות חיוביות אלה מאפילות על האספקטים השליליים הטמונים בענק העליז והמתיפיף, אספקטים שאותם נוכל למצוא בשיר "דָּבָר".<sup>77</sup> קשה לייחס כוונות זדון לדלקות "יחפות", "צוחקות" שהן עלמות צעירות ועליזות היוצאות "לקטיף". האווירה הדיוניסית מבטאת נקודת מבט של דובר שמוקסם מן האש ובו בזמן מנותק כליל מן התוצאות שהאש עלולה להמיט על קרבנותיה. אילו הדובר

72 ערפלי, חדות ההשוואה, הערה 70 לעיל, עמ' 252.

73 עוזי שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 45.

74 אלתרמן, הערה 24 לעיל, עמ' 32-38. "אנשים חדשים" היא השלישית בשלישיית הרשימות שכינס אלתרמן תחת הכותרת "עולם והיפוכו" (שם, שם). ראו על כך אצל שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 38.

75 הריתמוס נשען בעיקר על המשקלים השלישוניים, על חילופים מהירים ממשקל למשקל, על שבירת טורים, על "רשת" בלתי מסוגנת, על צורות חזקות וכדומה. תופעות אלה אופייניות לקובץ כולו, אך בשיר זה הן מופיעות באינטנסיביות מיוחדת, שיש בה מעין חיקוי אונומטופאי של דלקה משתוללת.

76 ראובן קריץ וחיה שחם מזכירים בהקשר זה טקסט שלישי, "גודי האש" המיוחס לאלתרמן. ראובן קריץ, "גודי האש", לנתן אלתרמן, מאזנים ס"ה, 7-8 (מאי-יוני 1991), עמ' 89-92; חיה שחם, "פירומניה ספרותית? – מוטיב האש: מקורותיו וגלגוליו בשירת אלתרמן", רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 874-904, ובעיקר עמ' 883, הערה 21.

77 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 241.

היה פותח למשל ב"אש! את ענק האש / מי בעיניים יקיף", הייתה פתיחה זו משדרת נקודת מבט שונה לחלוטין. אבל הדובר אינו חש באש את החום, אלא את האנרגיה של ה"אור!". הוא נהנה מן המראה הקולוסאלי-ארוטי של "האור" המוקרן מן האש. הפתיחה משתיקה את האיום שבדלקה ומאפשרת לקורא להיסחף עם הדובר למראה הדלקות המשתוללות בגני הפרי האסתטיים והארוטיים הנרמזים בטקסט. מאומה אינו אמור, בשלב זה, לקלקל את הנאתו מתצוגת האור. קרבנותיה האפשריים של הדלקה אינם קיימים. הזרת הבנלי מחשמלת גם את הקורא.<sup>78</sup>

הנה היא האש – – הנה! על הגג מתעגלות להקות יוניקה! / והפית זקן ולוהב ככלואי / ומדקלם במפל הקורות והקיר, / מאבד בינתו, מנופף אגרופיו, / הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר! (סטרופה 2)

הדובר ממשיך לפתח את התמונה האקסטטית, אלא שעתה כבר מדובר ב"אש", לא ב"אור!" (7-8). אבל עדיין ניתן להתעלם מן האיום שבאש, כי הלהבות הן "רק" להקות יונים המתעגלות על גג הבית ויונים, מסורתית ומידית, מסמלות שלום, שלוה ותום אחרי המבול הקטסטרופלי. קונוטציות שכיחות אלה אינן מאפשרות למשמעויות הלוואי הנדירות יותר של "היונה", שנידונו בפתיחה, לצוף על פני השטח. אותן אין אפשרות לממש בשלב מוקדם זה של תהליך הקריאה. אלא שהקורא אמור לשים לב שבכל זאת כבר מתואר קרבן ראשון: גג של בית זקן עולה בלהבות. בעצם לא הבית ניצב במוקד, תרתי משמע, אלא הדרמה שהוא משחק בה: אופן עלייתו על המוקד. לב העניין אינו "מה" אלא "איך", הצורה ולא התוכן. אלא שהבית הוא מטונימיה לדייריו וכשהוא עולה בלהבות האסון הוא קודם כול של בני הבית. אבל לכך אין זכר בטקסט. יתר על כן, כדי לא להעכיר את מצב הרוח בשל זוטות בלתי נוחות אלה, הבית מתואר כ"זקן" ש"לוהב בבולואיו"; ספק קבצן עלוב, ספק ארטיסט בלתי נחשב, שהלב גס בסבלו, בעיקר כשהוא מתהפך ל"מלך ליר", המאבד את בינתו, ומדקלם את תפקידו במחוות תיאטרליות מוגזמות. בדרכו האוקסימורונית עובר הבית שורה של מטמורפוזות: מבית "זקן" ל"ארמון", מארמון ל"אריה" ובסוף ל"מלך ליר". בכך הוא מאפשר לקורא בן היישוב, הציוני, הסוציאליסטי, של שנות השלושים, למצות את טינתו לכל הארמונות המתנשאים, ל"אריה" הבריטי ולמלך "ליר", מסמניה המובהקים של האימפריה הבריטית.<sup>79</sup> לגביו מדובר בצפייה נלהבת ומנוכרת בהתרחשות שכל כולה במישור של הִיפּוּת, תוך שמירה על ריחוק אסתטי והדחקת המישור המוסרי. השימוש בטרמינולוגיה תיאטרונית ובלשון אוקסימורונית, שני אלה מאפשרים לדובר, ולקורא עמו, להתפעם מן "הדלקה" ללא נקיפות מצפון יתרות. איש לא יאשים אותם, גם לא הם את עצמם, ביחס סדיסטי או מנוכר, שכן על־פי המוסכמות מדובר בקתרזיס אסתטי ממרק שעובר על "המלך ליר". כל אלה ואולי גם נוספות, הן הסיבות המונעות מן הקורא החוץ טקסטואלי להיות מוטרד יתר על המידה מן התוצאות. הכול מכוון להרדים את אנושיותו

78 ערפלי, עבותות של חושך, הערה 70 לעיל, עמ' 137.

79 על כך כבר עמד בלבן (הערה 59 לעיל, עמ' 53). אך לדעתו, קישור זה מוסיף לתיאור נימה של אהדה. אבל ההקשר הבריטי, בשנות השלושים של המאה העשרים, בוודאי שלא יכול היה למשוך אהדה אצל ציבור הקוראים בני אותה עת.



ולעודדו לחוות עם הדובר את "מפלתו של 'ליר'". הדובר מתמכר, לחלוטין, לתיאטרון האש השקספירי ואינו נותן דעתו לסבל שמזמנת האש ליושבי הבית המוטרף. הלשון התיאטרונית, האוקסימורונית מאפשרת לדובר, ולקורא עמו, להתפעם מן "הדלקה" ללא נקיפות מצפון, משום שהיא בודה דלקה תיאטרונית שמאפילה על הדלקה שבמציאות. הכול כאן מכוון להרדים את ערנותו האנושית של הקורא ולעודדו לחוות עם הדובר את "מפלתו של 'ליר'", בשעה שנמזיס באה חשבון עם ליר מוכה ההיבריס. הכול עומד בסימנו של סם ההרגעה: "זה מגיע לו", "זה כל כך יפה ומרתק". תוך כדי כך מתערפלות עיני הקורא מלראות את גורל תושבי הבית המסכן שאין להם דבר עם ליר האלזוני ומלהפנים את גורלם.

הנה היא האש – עם כרוזים נפזרים / התפרצה! ועל פני מדרגות – שתיים שתיים! /  
 חמקה בדלתות, עוררה פרוזדורים, / ותנח בגזזתה, / מול עמה, מול עירה, / מול  
 תגמול מחיאות כפיים! (סטרופה 3)

בנקודה זו אמור לחול מהפך ביחסו של הקורא למתואר. עד כאן יכול היה לשתף פעולה עם נקודת מבטו האסתטית של הדובר, מכאן ואילך הוא מתחיל לקבל דיווחים שמקשים עליו את ההזדהות עם המדווח המוקסם מן האש הטוטליטרית. הישיבה הנינוחה מול תיאטרון האש מאותגרת עד כדי אי-נחת. "הדלקות" הארוטיות שיצאו ל"קטיף" פורצות כל גבול אנושי: מבית בודד "המאבד ביתו" הן פושטות ומדליקות את העיר כולה, תוך שהיא מאבדת את זהותה. נרמז כאן איזה מרי אזרחי, התלהמות המונים המלכה באמצעות "כרוזים נפזרים" שמקבילה להתלהמות הדלקה המאבדת את שפיותה. האש שהפכה את הבית הזקן למלך ליר המטורף מתגלגלת, בהנחיית הפואטיקה האלגורית, המטמפוזית,<sup>80</sup> שנחשפת בשיר, למלך קדום ומטורף עוד יותר, לנירון קיסר, שהעלה באש את רומא שלו. הדלקה הנירונית המשולהבת מתנשאת ומשלהבת את ההמון המתגמל אותה במחיאות כפיים הרחק למטה בכיכר. בנקודה זו חייבת לבוא תפנית ביחסו של הקורא לדובר ולסיטואציה: דבר אחד הוא לשבת בתיאטרון ולהתמכר לקסם האלים והמרהיב, שאולי גם מוצדק מוסרית (ליר מקבל את המגיע לו), תוך הדחקת האספקטים השליליים שבדלקה ופסיחה קלה על ערכי ההומניזם המערבי (ליר, הפעם, מקבל יותר מן המגיע לו). ודבר שונה לחלוטין הוא לצאת מן התיאטרון אל כיכר העיר ולהזדהות עם האספסוף המוחה כפיים לאש הנירונית המשתוללת למעלה בגזוזתה בנוסח מוסוליני או היטלר.

כאן מתבקשת השאלה: עד כמה ואם בכלל המחבר המשתמע מזדהה עם דוברו הנלהב? קורא צמח על ברכי ההומניזם המערבי יסרב כנראה להזדהות עם אספסוף הכיכרות המתלהם, העיוור לכוח שמאיים על עצם קיומו ועם הדובר שמשתכר מן המחזה הזה.<sup>81</sup> הוא גם יסרב להאמין, בהכירו את המחבר המשתמע האלתרמני ממכלול טקסטים רחב, שדווקא הפעם הוא חותר תחת עמדתו המוכרת. המסקנה? בעל המונולוג הדרמטי מתחיל

Gay Clifford, *The Transformation of Allegory*. London & Boston: Routledge & Kegan Paul Books, 1974, pp. 29–35

81 להסתייגותו של הקורא מאספסוף זה אין ולא כלום עם הסתייגות פוטנציאלית בעולם הממשי. ההיסטוריה מלאה בדוגמאות של אנשים אשר על הנייר ידחו הזדהות כזו בשתי ידיים, אבל "על הנייר" בלבד.

להיחשף כדובר בלתי מהימן. הדובר הולך ומתקרנף לעינינו באקסטזה עם ההמון מול האש הנירונית, כשהמחבר המשתמע מאיר אותו ב”אור יקרות”. הקורא רשאי להניח שהמחבר המשתמע מתרחק בהדרגה מדוברו מבחינה מוסרית, תרבותית, אינטלקטואלית ורגשית, כשהוא מתבונן בו, בעודו מזדהה עם המריעים בכיכר, מלמעלה למטה ואל נקודת תצפית מוגבהת זו מוזמן גם הקורא המשתמע להצטרף. מעתה שותפים השניים למבט אירוני על הדובר, המואר כהומו־פואטיקוס, שרגיש למקסמי הדלֵקה אך אדיש למצב האנושי שהיא מייצרת. ”הדלֵקה” היא המחשה בוטה של ”השיר הזר”, כשההומו־פואטיקוס אפילו אינו מנסה להציג ולו קמצוץ של אמפטיה למוכי הדלֵקה, בניגוד לניסיונות השווא של ההומו־פואטיקוס ב”שיר הזר”.

וְחֹרֶגֶת הָעִיר, / שְׁעָרֶיהָ קוֹרֵעַת / הֶחָג לָהּ הוֹבֵא! / בְּוִדּוּי וְזִמְרָה מִתְפַּלֵּלֶת כְּרַעַם / חַיִּית  
 רִבְבָה! / פְּעֻמוֹן שְׂרָפוֹתֵינוּ – / אֲשָׁכּוֹל הַגֶּפֶן! / צִפִּירַת הָאֶסּוֹן עַל גִּגּוֹת מְזֻדְקָפֶת, /  
 עִרְמָה מוֹל שְׁמַיִם, / פְּרָאִית, / מְאֵהָכָה! (סטרופה 4)

תיאטרון האש נמשך כשהאירועים צוברים תנופה של אלימות מתנחשלת, אכזרית ואספסופית. אך הדובר בשלו. הוא מקפיד לתאר את צדם האסתטי בלבד, כשהוא מקפיד לתאר מראה עיניים ואוזניים נטולי לב וכליות. הוא ממוקד במריעים ובהתנהגותם הפולחנית־אקסטטית. משם נע מבטו אל ”צפירת האסון” שאף היא מוצגת כישות נירונית, נרקסיסטית, משולחת רסן. במקום להזעיק את ההמון אל דליי המים, לכבות את התבערה, היא דואגת לשלהובו, משתפת פעולה עם ה”דלֵקה” שעליה היא אמורה להזעיק ולהתריע. והדובר? הוא אינו מוצא ולו מילת גנאי אחת לגנות בה את האספסוף ובכך הופך לחלק ממנו. הוא אמנם רואה בהמון את ”חיית הרבבה”, אך הוא מנטרל את החייתי באמצעות פעילויות פולחניות: וידוי, זמרה ותפילה המתגלגלות כרעם, שהן פעילויות אנושיות ”גבוהות”. אבל ”חיית הרבבה” נותרת חיה. באמצעותה הוא מסגיר, ביודעין או שלא ביודעין, את מהותו האמתית של ההמון (ושלו עצמו). ובאשר לפעמון: תפקידו המסורתי להזעיק את העם לכבות את הדלֵקות ואילו כאן הוא הופך ל”אשכול הגפן” המשוחח עם הפונדקית, שהוזכרה לעיל, הנמחצת שם אל עיניו של הדובר, ”כאשכול הגפן”. כך, באמצעות קונוטציות של יין, שמחה ושיכרון חושים ארוטי, קרנבלי, הוא מעביר את הקורא, מבלי להניד עפעף, לחזיונות מצועפים של חורבן. התירוש, שנרמז ב”אשכול הגפן”, מתקשר לפולחן עולה באוב כחלק מפעילותה הריטואלית של ה”חיה”. אנלוגיה זו מעניקה למציתי העיר תדמית של עשייה גבוהה, חיובית לכאורה, שהאספסוף, ביחד עם הדובר, לוקח בה חלק פעיל.

הצפירה והדלֵקה מלבות זו את זו. לשון הריבוי: ”שרפותינו”, מעידה שאין מדובר באירוע ייחודי, והיא גם מייצרת לשון שיתוף ואחוזה, המצביעה על מידת הזדהותו של הדובר עם המתרחש. הצפירה מתגלה כתאומה לדלֵקה, כשהיא שופכת בנזין ארוטי למדורת האש. היא מזדקפת על הגנות, נרקסיסטית, נירונית עד לשד מערומיה, פראית, מאוהבת, מיוחמת, מפתה במערומיה אפילו את השמים. אין ספק שהדובר אף הוא השתכר מיינה. האם המחבר המשתמע שותף למיקוד האסתטי, נטול המעצורים של דוברו? קשה להעלות על הדעת שקורא נורמטיבי יסכים להסתופף באותה לשון אנחנו פמיליארית שהדובר כופה עליו, אלא אם כן הוא עצמו אנרכיסט, פשיסט או פירומן. הִזְרַת הַבְּנָלִי, אחת ממשיותיו המרכזיות

של הדובר,<sup>82</sup> מצליחה מעבר למשוער אך במחיר סיכון אנושיותו, המתגלה כעומדת על הסף בהשראת הבית הזקן (המתהפך לליר), הדלקה והצפירה.

חַיִּילִים / הָעִיר בּוֹעֶרֶת! / חַיִּילִים / בְּתִיכֶם הָאִירוּ! / הַמֶּלֶךְ – עוֹנִים חַיִּילִים שֶׁל עוֹפֶרֶת  
 / – יְדִינּוּ אוֹתָם הַבְּעִירוּ! (סטרופה 5)

עד כה נשאר הפער הנוגע לשאלת האחריות לדלקה פתוח. ניתן היה להטיל את מעשה ההצתה על הדובר או על ההמון המשתולל, אבל מן הדיאלוג שבין המלך לחיילי העופרת מתברר כי האש הובערה על-ידי חיילי המלך. דיאלוג זה מעניק למחזה אופי מהפכני, חיובי, שאמור לנמק את הזדהותו של הדובר עם המתרחש ולזכותו מאדישותו לסבל האנושי. באשר לחיילים, בין שהם חלק מן ההמון הנזכר לעיל, בין שהם גוף צבאי מאורגן ונבדל, הם "חיילים של עופרת". לדעת עוזי שביט הם מכונים כך בהיותם "כלי משחק, פיונים, בידי הפוליטיקה הפשיסטית, במסגרת המשחק האסתטי-פוליטי שהיא משחקת". הבערת בתייהם שלהם מעיד על "ניכורה של האנושות מעצמה בהשפעת הכוח המהפנט של הקסם האסתטי הפשיסטי".<sup>83</sup> אבל ניתן לראות את הדברים גם באור המאיר אחרת את הסיטואציה הפשיסטית: חיילי העופרת עשויים להיתפס כגוף של "פיונים" שאין לו מה להפסיד אלא את "שלשלאות העופרת שעל ידיו" והוא דווקא מתמרד כנגד המלך. אם הנחה זו נכונה הרי שנוצרת כאן בדיעבד הצדקה היסטורית וחברתית לדלקה ולמדליקיה. על פי הבנה זו מדובר במעשה נקם היסטורי שמבצע ההמון הדסטרוקטיבי, המצטרף אל חיילי העופרת או שהוא עצמו חיילי העופרת, כשהדלקה היא נשקם, לבוא חשבון עם "המלך" עד כדי הבערת בתייהם שלהם. באופן זה האש שוב אינה רק אובייקט אסתטי, אלא שליחה של כוחות היסטוריים מחויבי המציאות. עם הבנה זו אספסוף הכיכרות מתהפך לפרולטריון מאורגן של חלכאים ונדכאים שמסרב להמשיך ולתפקד כ"חיילים של עופרת". לפיכך הוא מעלה באש את עירו כדי להשיג אחת ולתמיד את זכויותיו הלגיטימיות ממדכאו – המלך. שתי האפשרויות, של שביט וזו שתוארה כאן, יכולות להתחרות ביניהן על תודעתו של הקורא ללא הכרעה ברורה.<sup>84</sup> עם זאת יש לשאול: האם גם הדובר הפך לפתע את עורו ומהומו־פואטיקוס מנוכר הפך למהפכן בעל הכרה מעמדית והיסטורית? כמדומני שהקורא יתקשה להיפרד מההתרשמותו, שהתבססה לאורך הטקסט, שהדובר חדל להתעניין בצד האסתטי של הדלקה והחל לפתע לבדוק לעומק את סיבותיה היסטוריות והמוסריות, כי את הצער של מי שרואה באסון הדלקה הכרח לא יגונה נתקשה למצוא בדבריו ובנעימות קולו.

וּמַעַל מַדְרָגוֹת הַשְּׂרָרָה הַגְּדוֹלָה, / בְּחֶשֶׁת רְחוּבוֹת נְמַלְטִים, / דֶּרֶךְ רַעַשׁ הֶגֶן הַיּוֹצֵא  
 בְּגוֹלָה, / בְּאַנְקַת אֲלוֹנָיו עִם צְרוּרוֹת וַיִּלְדִים –  
 – לְבָדָה כְּאוֹבְדַת אוֹר וְשָׁמַיִם, / לְכַנְנָה וְנִצְחִית כְּלִכְנַת הַפְּרָבּוּר, / עוֹר רִצָּה, / עוֹר רִצָּה  
 אַנְדְרִיטָה שֶׁל שֵׁשׁ – / הָאֵם וַיִּלְדָה הַשְּׁבוּר (סטרופות 6-7).

82 כמו בשיר "ירח": "גַּם לְמַרְאֵה נוֹשֵׁן יֵשׁ רִגַע שֶׁל הֶלְדֵת". אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 37.

83 שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 44.

84 כאן כדאי להיזכר ב"שיר בפונדק היער", שעשוי לשפוך אור על "הדלקה" ועל יחסו של אלתרמן המשתמע אליה: "כְּלָנוּ, / לְאוֹר הַדְּלָקָה הַנִּפְקָחַת, / בְּעֶדֶר נִבְלַל עַד זְכָרְנוּ יֵאָבֵד. / אֲנַחְנוּ לְמִדְנוּ לִפְלֵן רַק בְּיַחַד, / אֲחֵינוּ יָדַע – לְבָדָד" (סטרופה 8, עמ' 143-144).

שתי הסטרופות החותמות את השיר הן היחידות שאינן מסתיימות בסימן קריאה, והן מכריעות בחשיבותן לגבי ההיפותזה הפרשנית של השיר. אברהם בלבן רואה בהן אישור להומניות של הדובר,<sup>85</sup> לדבקותו בעקרון החיים. בועז ערפלי מצביע על אי-התאמה הקיימת, לדעתו, בין שתיים אלו לכל מה שקדם להן ומרמז על ”סיכון האינטגרציה” של השיר, כשהדובר מציב את אנדרטת האם וילדה השבור, כדי להזכיר לקורא את מחיר המהפכה ושחרור היצרים.<sup>86</sup> אבל ”סיכון האינטגרציה” של השיר המתרחש רק כשמניחים שהדובר מהימן ועל כך להלך. שביט, בהתאמה עם ערפלי ובלבן, טוען כי ”שני הבתים האחרונים של השיר הם היחידים שבהם משתחרר הדובר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות”.<sup>87</sup>

מול טענת ההיפוך שחל בנקודת מבטו של הדובר, אני מציע אפשרות שונה שאינה מזהה כל היפוך בנקודת מבטו של הדובר. בעל המונולוג הדרמטי, נחשף גם כאן כדובר עד המדווח, על אחריותו, על הדלקה ונפלאותיה כמו גם על המנוסה ההמונית של פליטיה, תוך התמקדות בסינקדוכה המטפורית של אנדרטת ”האם וילדה השבור”, בדומה, אם גם על דרך ההיפוך, להתמקדות בצפירה. מיקוד זה הוא גם שמעמיד בסימן שאלה את הלגיטימציה האפשרית שהענקנו לדובר בסטרופה 5. תמונת האנדרטה מזכירה שורות מאוחרות, המובאות בשירי מכות מצרים: ”כִּי צְדִיק בְּדִינֵו הַשְּׁלַח, / אֲךְ תָּמִיד בְּעֶבְרוֹ שׁוֹתֵת, / הוּא מְשָׁאֵר, כְּמוֹ טַעַם מְלַח, / אֶת דְּמַעַת הַחַפִּים מִחֶטָּא”.<sup>88</sup> כש”חיית הרבה” של ”הדלקה” מזכירה את ההמון של נוא אמון הקדומה: ”וְנִקְבֵץ אֶסְפֹּסוֹף הַפְּלֶךְ / וְקוֹלֵר הָאֲשָׁמָה עִמּוֹ / לְתוֹלֹתוֹ בְּשָׂרִים וְמֶלֶךְ / וְלִפְרָקוֹ מִצְוָאֵרִי עֲצָמוֹ”.<sup>89</sup>

שתי מובאות אלה, הגם אם בדיעבד, מעידות רטרוספקטיבית על הפרספקטיבה האפשרית של המחבר המשתמע גם ביחס לעולם המתואר ב”הדלקה”. לאורך כל רצף הטקסט נמנע אותו הומו-פואטיקוס מדבר על קרבנות הדלקה. במקומם הוא מדבר על מטונימיות שלהם, דוממים או מופשטים (כמו בשיר ”ירח”, שהוזכר לעיל). הבית נשרף ומדקלם, אך תושביו אילמים; כרוזים נפזרים במקום מפיציהם; האש עולה וזורחת בגוזזתה, ולא המנהיג; הצפירה עולה על הגגות ולא הצופר; הוא רואה ”חיית רבה” נטולת פרטים וחיילי עופרת כתחליף לציבור אנושי בשר ודם. ועתה, ה”רחובות נמלטים”, והגן ”יוצא בגולה” שהם תחליף מטונימי לפליטים ולגולים. השיא כמובן באנדרטת השיש של ”האם וילדה השבור”, שהיא תחליף מטפורי לאם (שוב ”אם” ולא אימא, כמו בשיר ”אגרת”) ולבנה הפצוע או המת, ולא ”השבור”.

85 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 54.

86 ערפלי, עבודות של חושך, הערה 70 לעיל, עמ' 137-138.

87 שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 45.

88 אלטרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 231.

89 שם, עמ' 229.

מדובר אפוא בסדרה עקבית של מטונימיות ומטפורות המסיטות בעקביות את נקודת מבטו של הדובר מן הגורם האנושי למיצגים צורניים אסתטיים שלו: במקום לגעת בסבל הממשי של בני אדם, בשר ודם, הוא ממוקד במראות האסתטיים הגורמים לסבל ולתוצאותיו. העברות מטונימיות אלה מציגות את הדובר כאמן רגיש אבל כאדם אדיש. רגיש למראות המרהיבים, לצבעים ולצלילים, לתבניות האסתטיות, פרי מאבקי הכוח האנושיים על הפתטי והאכזרי שבהם ואדיש לסבל האנושי שנובע מאותם מאבקי כוח. הכול הופך למחזמר טכניקולורי, שמזכיר את חננאל מפונדק הרוחות (1963): המוזיקאי המחונן, שמכר את נשמתו לאימפרסריו־השטן־מלאך־המוות, שבהגשמת מאווייו האסתטיים איבד את הקשר עם הסבל האנושי, עם נעמי. הוא "רוצח" אותה בקרב פסיכומכי, תוך נפשי, טיפוסי (בדומה לאב טיפוס שלו מן השיר: "אגרת"), תוך ניסיון להוכיח לשולחו כי הוא ראוי לאמונו. חננאל, לקראת סוף מסעו, מנהל את הדיאלוג הזה עם "האימפרסריו" שלו:

חננאל: שטים עשרה שנה/ אתה גורר אותי בתוך עולם שהדברים המכונים/ אדם, שמים, אושר, בכי, מוות, מרחפים בו/ כשיחות דקות של טעמי מקצוע, עולם אשר/ המחשבה על צער חי, לא יצוק/ כפסל, על צער לא מומחז או מתוזמר, / על דם ובכי של ממש, על ארץ ושמים/ לא מצוירים, אינה תופסת בו/ אף חלק המאה מן המוקדש, אגב גמיעת גביע מקושט בדובדבן, / לויכוחים רמים על האימה הקיומית המתמצה/ בכתם הסגול שבתמונה מספר פלוני בתערוכה, / עולם שנעשה כחיץ בינינו לתבל חיה, / עולם אשר...

אימפרסריו: אמור את שמו... עולם האמנות.<sup>90</sup>

חננאל מנסח כאן את אי־מהימנותו שלו ושל הדובר בשיר "הדלקה". שניהם אמנים שאמנותם אילצה אותם לבגוד בחיים הממשיים, לצקת את הצער האנושי החי באנדרטה ובפסל של "שיש לבן כלבנת הברבור" ושניהם גם מתזמרים את הסבל הזה במונולוג דרמטי. במקום אחר טוען חננאל, ביותר משמץ של אירוניה עצמית, שעולם האמנות מלסטם באמצעות ניסוחיו המטפוריים: "איזה עולם אחר אשר מלים/ כמו כבלי ברזל ועול ודם/ חיות בו לא חיים של השאלה, על כל פנים/ לא חיי טרקלין – –".<sup>91</sup>

דמותו העוברית של חננאל מתגלמת כבר בדובר של "השיר הזר", בדובר הבלתי מהימן של "הדלקה" (וכפי שנראה להלן גם בדובר של השיר "אגרת"). תמונת הסיום של "הדלקה" אינה מאירה אותו באור חדש. אנדרטת השיש היא אמנם מצבה לסבל האנושי, לפרי הבאושים של האלימות שנחשפה ב"עולם" של "הדלקה" וגרמה ל"סבלם של החפים מחטא", אלא שהדובר רגיש יותר לאנדרטה של האם (לא של האימא), והרבה פחות למודל האנושי שלה. הערכה מוסרית זו שייכת במפורש ל"מסר" שהמחבר המשתמע מבקש להעביר לקוראיו, משום שגם עכשיו הוא עדיין מתמכר לתמונה על חשבון התוכן, מסתת את הבכי, את הדם ואת האימה הראשוניים, לאנדרטה המנציחה אותם. אנדרטת ה"אם וילדה השבור" היא עוד

90 אלתרמן, הערה 34 לעיל, עמ' 68–69.

91 שם, עמ' 39.

מעשה אמנות, "פְּיִטָּה" שניזוקה בתוך ההרס הכללי,<sup>92</sup> מעין מריה קדושה המורידה את בנה הצלוב מן הצלב ונושאת אותו על זרועותיה. האם ובנה הם דמויות איקוניות, שתפקידן לייצג את הנפגעים הראשונים והאחרונים לאורך ההיסטוריה. אך בו זמנית זו גם אנדרטה להתעלמותו של האמן מן הסבל החד-פעמי, שמונצח בשיש הקר והלבן, המלסטם את החיים, כדבריו של חננאל-פואטיקוס. לדלקה המרהיבה והתיאטרלית יש תוצאה מרהיבה לא פחות: אנדרטת שיש המנציחה את הפתוס של החפים מחטא ושל התקווה האנושית. משמע, גם עתה הדובר אינו רוצה, או אינו מסוגל לנטוש את נקודת המבט של האמן. הסבל האנושי, כמו ב"שיר הזר" הוא "חומר" גלם לעיצוב אסתטי אוניברסלי שמקרין ריחוק מן סבל החד-פעמי, "המקרי", של איזו אימא ובנה הפצוע. דווקא הסצנה הסופית מעידה על בעל המונולוג הדרמטי, שמהימנותו מפוקפקת, משום שמאומה אינו מזיז אותו מנקודת מבטו הראשונית כפי שתוארה לעיל.

מן הראוי לשים לב גם לכך שבשתי הסטרופות האחרונות משתנה הריתמוס. מ"מחול האש" הפרוע לריתמוס סולידי, שבו רק טור אחד הוא טור שבור, המחקה את ריצת "האם וילדה השבור". התבנית הריתמית המדויקת נשברת ברגע הנכון, תומכת באובייקט האסתטי השבור. משמע, הדובר אינו רק נהנה מן האש כצופה בתיאטרון, אלא נהנה גם כמשורר, לעצב אותה ואת קרבנותיה בריתמוס הולם.

את "הדלקה" ניתן אפוא לפרש, בניגוד לדעה הרווחת, כשיר המצביע לא רק על הסכנות שאורבות להומניזם ולאנושי מכיוון הפוטוריזם והמשטרים הטוטליטריים, אלא גם על הסכנות האורבות למשורר שנכנע לייעודו ללא סייג, כשהוא מתאהב במראות ההרס ובעיצובם הפואטי. האלגוריה המוסרית של כוכבים בחוץ מתייחסת אל האמן באי-אמון כשהוא מתמכר טוטלית לייעודו ויש בו, בין השאר, דיון אכזרי במהותה של השירה ובעיקר בשליחיה האפוסטוליים בעולם שדורש, בראש ובראשונה, מעשה אנושי של ממש. עולם שהמחויבות בו היא קודם כול "לעת" הדורשת את ה"את" ורק אחר כך, אם בכלל, את ה"עט". הדברים מגיעים לשיאם ב"אגרת" שמנסה המשורר להעביר לאלוהיו.

## ה. "אגרת": ידוי כושל בסיטואציה פסיכומכית על-זמנית

השיר "אגרת" חותם את החטיבה הראשונה של כוכבים בחוץ וגם הוא מונולוג דרמטי, וידוי, ששופך אור על ייעודו, מאבקו וגורלו של האמן הדמוני, שנחשף לראשונה בשיר הפותח. הדובר מנסה לכתוב "אגרת" שהוא מדווח בה לאל שבחר בו לייעודו כפוי הטובה על מסעותיו ומסותיו במקום ובזמן. הוא מזכיר לו שבימי הבראשית, "בְּרֵעוֹת הַשָּׁמַשׁ עַל הַמַּיִם", / נִלְדְּתָי לְפָנֶיךָ תְּאֻמִּים" ואת התאום הזה הקריב, בריטואל פולחני, בהתקף של קנאת אחים, קנאה ששורשיה נטועים עמוק בפרה-היסטוריה. אין מדובר ברצח מקרי, חד-פעמי, אלא בתהליך מייתי חוזר ונשנה, תמיד בכוונה תחילה, תוך תכנון מדוקדק ומודעות למעשה הנורא ולתוצאותיו:

92 ערפלי, חדות השוואה, הערה 70 לעיל, עמ' 252.

לֹאט לֹאט הַכִּיתִי / גִּרְרָתִי אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם / פִּשְׁטָתִי כְּתָנְתָּו. לְדַמְעוֹתַי  
 חִכִּיתִי / כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתַי וְהוּא חִזַּךְ אֵלַם. // הֲלֹא תִמְיֵד יְדַעְתִּי – / הוּא יָקָר מִמֶּנִּי /  
 וְהוּא רַק הוּא לָךְ הַטּוֹב וְהַיָּחִיד. / עַל עֵרֶשׁ מְכֹאֲבִי גָהַרְתִּי כְּאוֹמְנָת, / הִנְעַמְתִּי לוֹ  
 שִׁירִים עַל מְפוּחִית (סטרופות 3-4).

ואף על פי כן הוא טוען לחפותו: "אֲנִי תָמִים אֲלִי". איש ה"מפוחית", מתגלה כאדם בעל פני יאנוס: "תמים" (ושמא מתמם?) וסדיסט כמו ב"שיר הזר". אך כאן הוא מרחיק לכת: בעוד בשיר הזר הוא עינה את השיר, כאן הוא לא רק מענה, אלא מרחיק לכת עד כדי הוצאה להורג של תאומו, עצמו ובשרו (סטרופה 2). הרצח מתבצע כוונה תחילה "לאט לאט", כשהוא מוסיף חטא על פשע: מענה את אחיו ותוך כדי כך מנעים לו שירים על מפוחית. הדובר הוא אפוא המנגן הדמוני, המוכר לנו מן השיר "עוד חוזר הניגון". הוא רוצח את תאומו משום שהוא יודע שהוא האח התמים והאהוב באמת. לכן הוא מזדהה כאברהם שעקד את בנו יחידו, את יצחק, ("כִּי מֵת בִּי יַחֲדָךְ, הֲבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתְּ"); כקין שרצח את הבל ("אֲשֶׁר יְדִי הֵיטָה בּוֹ בַּשֶּׁדָּה") (סטרופה 2) וכאחיו של יוסף שביקשו לרצחו, אך הסתפקו בהפשטתו מכותנת הפסים שתפר לו יעקב ובמכירתו לישמעאלים ("פִּשְׁטָתִי כְּתָנְתָּו. לְדַמְעוֹתַי חִכִּיתִי"). וידוי זה משוחח אפוא עם שלושה מעשי רצח או כמעט־רצח של הבל או האח (בראשית כב 1; ד 8; לו 23). בסיפורי המקור האל שומר על חייהם של יצחק ויוסף, ומבטיח להם עתיד מיתי מזהיר. לא כן לגבי רצח האח הראשון. בסיפור זה הבל המועדף לא ניצל, והאל מעניש את קין בנוודות ובגלות. בכך הוא כופה על איש האדמה, כעונש, את אורח חייו של הבל, הרועה הנווד. הדמון של כוכבים בחוץ, בדומה לאל המקראי, אינו מונע מ"קין" האלתרמני לממש את שליחותו הקטלנית. אך יודגש: את קין התנ"כי מעניש האל בעוד "קין" האלתרמני מעניש את עצמו. הוא מסיים את וידויו ביציאה לגלות לא כעונש שהוטל עליו מגבוה, אלא מתוך מצוקתו הנפשית שלו:

אֶל עֵץ כְּבֵד, אֲלִי, תָּבוֹא נִפְשִׁי חֲגֹרֶת, / תִּסִּיר אֶת תְּרִמְלִיָּה הַדֵּל וְתִתְמוֹטֵט – /  
 – רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲגֵרֶת, / אֲכַל אֶל לֵב הַזֹּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט (סטרופה 10).

ההלך דן את עצמו, מתוך רגשי אשמה, שמתעצמים מסיפור מיתי אחד למשנהו, לנדודים חסרי מנוח. האגרת שביקש לכתוב כדי להתוודות בה על חטאו, להקל על מצפונו ולהגיע לאיזו כפרה על רצח תאומו, בסופו של דבר אינה נכתבת כביכול, משום ש"אל לב הזמר נשברה העט".

שמיר מצביעה על כך שאלתרמן, בשיריו המוקדמים, מייצר מונולוג תמים־מושחת, של מי שנטל את חיי אהובו או אהובתו ומתוודה על כך במעין נאיביות פרוורטית. "שירים שהדובר בהם הוא רוצח תמים, קין הֶבְלִי" כדי לייצר הזרה של כל הנורמות המקובלות תוך שיקוף המציאות בעיני הרוצח, ולא בעיני הקרבן.<sup>93</sup> קשה להניח שאלתרמן מייצר הזרה רק לשם הזרה. סביר להניח שהזרה זו תפקידה בין השאר לחשוף, בהפוך על הפוך, דווקא את המסד המוסרי העמוק, המלווה את יצירתו לכל אורך דרכו האמנותית והציבורית. מסר

93 שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 109-110.

מוסרי זה הוא שאינו מאפשר לו, כאן ובקבצים הבאים, להעדיף את האסתטי על חשבון האתי, על אף ואולי בגלל המרקם הפואטי המבריק ששוקע בקובץ הזה. ואכן הווידי של בעל האגרת מסתיים בתחושת אשמה בלתי פתורה, שמניעה מוסריים, והיא שעשויה גם לנמק את הבריחה מדרך הניגון בשיר הפותח את כוכבים בחוץ.

רק אם ב"עוד חוזר הניגון" מדובר בהתגלות מתקנת ובכפייה חוזרת של הייעוד הניגוני על ההלך, המתקשה בו מטעמים מוסריים, מקבל השיר "אגרת" את מלוא משמעותו. הכוח הדמוני ("אלי") שכפה על ההלך הסורר חזרה בתשובה אל הדרך ואל הניגון, מקבל עכשיו דין וחשבון מפורט, אבל שבור כביכול, משלוחו (כי "אל לב הזמר נשברה העט"). בעל המונולוג מתוודה לפני אלוהיו ברהיטות (למרות ש"אל לב הזמר נשברה העט"), כשהוא מדווח על התמסרות מוחלטת למלאכת השירים. התמסרות שחייבה אותו, ביחד עם קנאתו לנרצח, להוציא מן הכוח אל הפועל, את הטמון בשליחותו מלכתחילה: הדרה טוטלית של תאומו הנצחי, התמים באמת. הבל האלתרמני כמו הבל המקראי הוא נאלם דום ולכן הוא גם האח התמים, בניגוד לאיש המילים הנבחר, המכריז על עצמו שהוא "תמים". קין האלתרמני ניסה לברוח מן הדרך ומן הניגון דווקא בשל מודעותו לזרע הפרוענות שטמון בשליחות שהוטלה עליו, כשמילוויה מחייב את רצח התאום האהוב באמת. מכאן היחס האמביוולנטי והדו-ערכי: משיכה ודחייה בו זמנית לייעוד. ההלך מוסף וימשיך, לעד, ללכת בשיירותו של הניגון, אבל תמיד יהיה גולה, מנודה, בעל נפש "חוגרת".

העובדות הנחשפות בווידי מעלות את השאלה האם, ועד כמה, המתוודה הוא דובר מהימן? מירון סבור, שמוטיב התאומים אינו מסמן "דיכטומיה נצחית", אלא זמנית, בלב הדובר והתגברות הכרחית עליה. רק לאחר רצח האח יכול הדובר לצאת לאפולוגיה מקיפה על חייו. הרצח הוא שמאפשר לדובר לצאת לדרכו כמשורר. רצח פנימי זה נדרש כדי לקיים את שליחות השירה, והוא מתקבל כקרבת רצוי אצל אלוהיו.<sup>94</sup> בעקבות מירון הולך גם בלבן: "השיר 'אגרת' הוא כתב הגנה על המשורר ועל השירה. השירה תובעת אמנם קרבנות רבים, ומקרבת את קיצו של המשורר, אך זה שמח לשרתה ומקבל באהבה את הייסורים השמורים לכוהניה".<sup>95</sup>

מדברי מירון ובלבן עולה ש"הרצח" מוצדק ולפיכך "הרוצח" הוא דובר מהימן. אך טענה זו בעייתית ורפיפותה מתגלה קודם כול במישור העלילה הכוללת של כוכבים בחוץ. בסיטואציה המסופרת מתקיים קרב פסיכומכי על זמני. הדובר הוא בעל אישיות אלגורית ולכן גנרטיבית ועל זמנית (המייצרת את הנפשות הפועלות בעולמה הנפשי).<sup>96</sup> בתור שכזה

94 מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 202.

95 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 61-64; 141-143. וריאציה אחרת מתנסחת אצל אהרון קומס. גם הוא מפרש את הפסיכומכיה של הכפילים המופיעים בשירי האחים של הקובץ כקרב נצחי שהוכרע. אלא שמדובר בקרב שמתרחש בין שני סוגי שירה: אוניברסלית מול לאומית, והלאומית הכריעה את האוניברסלית. אהרון קומס, "תמים וסחרחר", נתון 77 16-17 (ספטמבר-אוקטובר 1979) עמ' 41.

96 בעקבות Fletcher, הערה 41 לעיל. הרחבתי על כך במקום אחר. שהם, "המודוס האלגורי ושירת אלתרמן", הערה 22 לעיל, עמ' 195-240.



הוא מייצר את תאומיו, מולם הוא מתייצב לקרבות תוך נפשיים, שמטבע הדברים אינם מסתיימים ולא יסתיימו אי־פעם בהכרעה חד־משמעית. מדובר בקרב בין שניים הנאבקים זה בזה, כמו במשחקי כדור, שאין להם סיום אורגני (אריסטוטלי) אלא שרירותי, שנקבע בשריקת הסיום, עד למשחק הבא. על כך גם מעידים שירי האחים הנוספים בכוכבים בחוץ, בהם חוזר ונשנה מוות או רצח של אח תמים הקם לתחייה בשיר הבא, שבו מתחדש המאבק, כמו ב"שיר בפונדק היער"<sup>97</sup>. "תחיית המתים", החוזרת ונשנית, של האח האהוב והתמים מחייבת את קין פואטיקוס, לחזור שוב ושוב למאבק הפסיכומכי ולהעלים פעם אחר פעם את האח התמים.<sup>98</sup> שירי האחים מרוכזים בחטיבה הרביעית של הספר (פרט לשיר "אגרת") והם מעמידים סימן שאלה לגבי הקביעה שרצח האח "מתקבל כקרבן רצוי" המאפשר את קיומה של השליחות השירית. הטקסט והעלילה מחזקים דווקא את ההשערה שהמתווה הוא אמן שרוצח את אחיו התמים, אהוב האל והמחבר המשתמע, ושעל כן הוא רחוק מלהיות דובר מהימן. העובדה שהוא חושף את עצמו כמתווה, אינה ערובה למהימנותו, כפי שהראתה חנה נוח בספרה סיפורת הווידוי.<sup>99</sup> הספרות המודרנית מכירה גם מכירה מתוודים בלתי מהימנים. העובדה שווידוי זה מעוצב כמונולוג דרמטי, אף היא מחזקת את השערת אי־המהימנות.

האח התמים, האהוב, מועדף משום שהוא חי את המציאות "במו ידיו" ולא במו עטו. לפיכך הוא אינו נזקק למדיום המתווך של המילה והניגון כדי לנגוע בלבם של הדברים. הוא אינו כותב לא אָל ולא עַל המציאות, אלא חי אותה, בעוד שתאומו, האמן הדמוני, רק מחקה את המציאות ולפיכך מרוחק ממנה. אליבא דאפלטון, זהו מרחק כפול בהיותו מחקה את עולם הדברים הנראים לחושים, המחקים את עולם האידיאות. המנגן הוא האנטגוניסט שמוציא להורג את הפרוטגוניסט, תאומו הפרויקציוני, שלמרות שלא הוא "הנבחר" הוא בכל זאת הנבחר בעלילת השליחות של כוכבים בחוץ. הקרבתו ההכרחית מלווה ברגשי אשם חסרי מנוח של מי שאמנותו "מוציאה להורג" את נַאִי־יָוִתוֹ ובו בזמן גם נותנת יד להרס חוזר ונשנה של העולם האנושי הממשי, עם כל מעשה אמנות חדש. ראשיתו של קרב נפשי זה בימי בראשית, כשהשמש החלה לרעות על המים.<sup>100</sup>

97 אלתרמן, הערה 1 לעיל, 142–144.

98 ראו גם: "שיר על דבר פניך" (אלתרמן, הערה 1 לעיל, 33–34) ו"שיר שלשה אחים" (שם, 118–121). ראו הרחבה בסוגיית האחים, שהם, "המודוס האלגורי ושירת אלתרמן", הערה 22 לעיל, עמ' 195–240.

99 נוח, הערה 62 לעיל, עמ' 204–240.

100 שאלה נוספת שעולה מן ה"אגרת": מדוע האל נחשף בשיר כמי שיחסו אל שליחו, במשתמע, הוא אמביוולנטי ואפילו שלילי, שהרי הוא שבחר בו והוא שהפך אותו ל"רוצח" סדרתי? שמא מהדהדת כאן אותה תפיסה שהאל הוא היוצר האחד והיחיד והוא השליט היחיד בעולמו? המקרא שומר בקנאות על פרוגטיבה אלוהית זו, ממנה נובע האיסור המוחלט ליצור כל פסל ומסכה עד כדי סיכון חיים (שמות כ 4–5; דברים כז 15). מנקודת מוצא זו האל בוחר את האמן שבהכרח יתתור תחתיו הן כיוצר והן כשליט יחיד בעולמו הבדוי. אם הבנה זו מתקבלת, אזי לא רק השליח אמביוולנטי כלפי שליחותו, אלא גם האל מתגלה כמי שמלכתחילה בחירתו מלווה בעמדה אמביוולנטית כלפי השליח, שאותו הפך למתחרה, ליצר בעל כורחו. אמביוולנטיות זו אינה בנמצא כלפי הנרצח התורן, משום שהוא אינו יוצר המתחרה ביוצרו.

בכל מקרה, למרות שלאחר הרצח כביכול נפתחה להומו-פואטיקוס הדרך לאלוהיו ולהגשמת ייעודו, האמביוולנטיות שלו נותרה בעינה. הוא אינו תופס עצמו כמי שצועד לקראת עתיד מבטיח, אלא כמי שנמלט מפני עתיד זה בעוד העדות המרשיעה, ניגונו האילם של אחיו, תלויה על צווארו ("וּבְהִפְתַּח לִילָךְ הַזֶּר לְקֶרֶא לִי – בּוֹאֵה! / וּבְהַמְלִטִי אֵלָיו, בְּנִגּוֹנוֹ עָדוּי – / אָחִי הַמִּתְאַבֵּק, אָחִי הַתֵּם לְגוֹעַ, / נוֹתֵר בְּלִי מִים וּוְדוּי"). גם לאחר הרצח הוא יודע שלא השתחרר מתאווה המתחרה בו על הבכורה ועל הברכה. מסע הנוודות יימשך לעד, כבריחה מבוהלת של מי שהותיר מאחוריו את אחיו הגוסס, כשדמי אחיו, כביכול, זועקים אליו מן האדמה בהותירו אותו "בלי מים ווידוי". מי שחש כך את הדברים יתקשה, אם בכלל, להתפנות להגשמת ייעודו. תחושת האשמה לא רק שלא נחלשה, אלא אף התעצמה, משום שההלך הוסיף חטא על פשע בחסמו את דרכו של אחיו אל הגאולה, בהותירו אותו "למות" ב"חטאיו", ללא וידוי וללא סליחה, על-פי המסורת האוונגלית. על כך יש להוסיף את תחושת "הרצחת וגם ירשת?", שהרי תוך כדי מנוסתו אל האל הזר הוא נותר "עדוי" בניגונו האילם של אחיו הגווע. המתודה יודע שקללת קין דבקה בו לנצח נצחים. הוא ימשיך להיות האמן הנווד ולשווא יתדפק על דלתות האל ("לוֹ רַק רְאִיתָ אֵיךְ, בֵּין לֵילָה וּבֵין שַׁחַר, הִתְחַנְּנוּ יָדַי עַל דְּלָתֶךָ – לְשׁוּב!"). יתר על כן, לילו של האל הוא לילה זר (סטרופה 5), ולכן מטונימית גם האל בעצמו הוא זר לשליחו, אך לילה זה קורא לו "בואה!"; אבל הוא אינו בא אֶל האֵל ולילו, אלא נמלט אליו, בעודו עדוי בעדותו המרשיעה של הנרצח. הרוצח מסולק לא רק מפני האל, אלא גם מעל פני האדמה – אף היא העדיפה את הנרצח. לכן הוא מתנצל לפניו בצורה מעט מוזרה (לְאֶדְמַתִּי אִמֵּר – / אֶת מַגְעֵי זְכָרִי-נָא, / אֲנִי הִיד אֲשֶׁר הוֹשַׁטָה אֵל לִילְכָךְ"). הנרצח הוא פרח הלילך של האדמה, שנקטף על ידי ההלך ועל כך הוא מעיד בפניה. הוא שאמור, כאמן, להביא את בשורת היופי לעולם, דווקא הוא, באופן אבסורדי, קוטף אותו ומביא לכיליונו.

לפנינו אפוא מסע וקרב פסיכומכי, מלווה בהתנצלויות מוזרות, שמקורן בתחושות אשם בלתי פתורות. לשיא מגיעים הדברים כשההלך מפציר באלוהיו שעל אף הכול ישעה אל מנחתו ויסלח לו, כווריאציה על מנחת קין (בראשית ד 3-5): "לוֹ סִלַּח-נָא גַם לְמִלְאֶכֶת הַשִּׁירִים וּרְצָנָה / כְּצַחֹק אֶחָד פְּשׁוּט, אֲשֶׁר צָחַקְתִּי כְּאֵן". הנבחר מבקש את סליחתו של הבורח על שביצע את שליחותו, על כך שאינו האח התמים "שֶׁלְשִׁיר לֹא הִיטִיב"<sup>101</sup>. האם יש סיכוי שהאל יתרצה ויקבל את בקשת הסליחה ואת מנחת שלוחו? והרי הצחוק האחד, הפשוט, שהוא מבע אנושי ראשוני, וממאפייניו של הבל-נטורליס, עדיף בעיניו גם עתה. באופן אבסורדי, האמן, שהפך בעל כורחו למקריב אחיו, מתחנן שניגונו יירצה לפני המשלח הדמוני כשווה ערך לחיוך התמים של אחיו. סיומו של השיר, כפי שצוטט לעיל, מעיד על כישלונו המוחץ של אקט החניכה שאליו נשלח ההלך בשיר הפתיחה.<sup>102</sup> בסופה של הדרך

101 אלתרמן, "שיר בפונדק היער", הערה 1 לעיל, עמ' 142.

102 התנצלות מעין זו חוזרת שוב בשיר "הספרים", מתוך "שיר עשרה אחים". השיר מסתיים בכך שהאח, נציג הספרים והשיר, ממשיך את קו ההגנה שנקט בשיר "אגרת". הוא מתחנן לפני אחיו לאפשר לספרים להצטרף אל עולמם גם אם יגיעו "אֵל אֶרֶץ הַגְּזִירָה"; והאחים מנחמים את האח המתנצל כפי שנוחם אגריפס האדומי, על ידי העם בבית המקדש: "אֲחִינוּ אֲתָה, אֲחִינוּ אֲתָה" (אלתרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 303); בעקבות ספרי, שופטים יד (על דברים יז 15, כג 8).

האין סופית הוא מגיע אל "עץ כבד" כשנפשו כבדה עליו ואפילו "חיגרת". הקרב הפסיכומכי אינו מגיע להכרעה המיוחלת. המתוודה יודע שהמוקרב היה ונותר "היחיד" ובלעדיו אין תקומה אף לו, למשורר, ולכן עטו נשבר. ברגע שהשירה מתרחקת מן ההוויה האנושית ומן העת (ובתור מעשה אמנות אין היא יכולה, מהותית, שלא להתרחק מהם במידה זו או אחרת) היא עלולה לאבד את הצדקת קיומה. ומה קורה כשהניגון נותר לבדו בלי עולם? על כך ניתן ללמוד משיר הסיום של כוכבים בחוץ, שסוגר, אך אינו חותם, את סיפורו של ההלך שאמצעיתו מתנסחת בשיר הפתיחה.

## 1. "הם לבדם": הניגון שהפך למבול

הפסיכומכיה שופכת אור גם על משמעותו של השיר הסוגר את כוכבים בחוץ, "הם לבדם"<sup>103</sup>. מירון טוען שמהלך הנדודים של ההלך מגיע לסימו הטבעי כשהוא חוצה את גבול החיים בשיר סיום.<sup>104</sup> ואילו בלבן גורס שאין מדובר בפְּרֵדָתו של ההלך מחייו, אלא בפְּרֵדָה משירתו, כי מיקומו של "שיר בפונדק היער", המקדים אותו, מלמד שעם מות "אחינו", המייצג את דרך הקליטה הבלתי אמצעית, אין עוד מקום לשירה.<sup>105</sup>

לטעמי אין בשיר החותם התייחסות למותו של ההלך על אף שמדובר בו על גבול "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהַעֵת" ועל "אֶלֶם" "עָרִיץ וְאַחֲרוֹן". באלה אין די כדי לקבוע שמדובר במותו של ההלך. מדובר על כך שהעיר מוצפת "בְּנִגּוֹן דּוּמִיּוֹת וְשִׁמְיִם". אין מדובר על פְּרֵדָתו של ההלך מחייו וגם לא על פְּרֵדָתו משירתו, אלא על מה שיקרה לעיר כאשר הניגון מאבד את בלמיו ואת אחיזתו במציאות. "שיר בפונדק היער", שמקדים את "הם לבדם", מדווח על כך שהאח ש"לשיר לא היטיב", "נח" לו (סופית?) "מְעַטָּף בְּאֲדָרֶת" אי שם "בְּפִנְדֵּק הַיַּעַר" והוא נחתם בהצהרה: "שִׁירָנוּ תָם". משמע, מות האח התמים, האהוב, מביא לכאורה, את "שירנו" אל קו הסיום. אך למעשה "מותו" של האח התמים מותיר את הניגון כשהוא מנותק ממקורו ונטול בלמים. מה קורה לעיר לאחר שהניגון התנתק מעולמה הפיזי ונותר לבדו? על כך מספר השיר החותם את הקובץ.

שיר הפתיחה פותח ב"עוד חוזר הניגון" ושיר הסיום פותח בציון העובדה שהניגון שממנו ברח ההלך מציף את העיר. הצפה זו היא פורענות של "נִגּוֹן דּוּמִיּוֹת וְשִׁמְיִם". הניגון האוקסימורוני, העקר הזה, מציף את העיר "עַד עֵינֵיהָ". משמע, "שירנו [בכל זאת לא] תם". הניגון לא רק חוזר, אלא מתגבר כצונמי הרסני. משהוסרו הסכרים, הניגון מתעצם והופך לשיטפון שמבטא את "בֵּינְתָם" ה"צְלוּלָה" וה"נְכָרִית" של "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהַעֵת". שניים אלה מכחידיים אפילו את הביטויים האלמנטריים והספונטניים ביותר של המין האנושי, את "הַבְּכִי וְהַצְחֹק" ואת הניגון האנושי הטבעי, שנציגו הוא "חֲלִיל הַרוּעָה" של הבל הרועה, האח הנאיבי, הנטרף ב"שיר בפונדק היער" על-ידי "הַאֲרִיָּה הַרְקִ" בער העד. דומיית השמים, הרקיע הקר

103 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 145.

104 מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 193, 201.

105 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 135.

והעת, על בינתם הצלולה והנכרית, כל אלה קשורים מסורתית בעולמו הטרונסצנדנטי של האל; לפיכך הם ייצוגים מטונימיים של האל הזה שבחר בהלך לשליחו. מול עולם שמימי זה שבו גם אֶבֶד המנגן תאמו הנאיבי, חביבו של האל,<sup>106</sup> ניצב ההלך לבדו ושואל בחרדת לב: "אֵיךְ אֶצֵא לְעֵבוֹר לְבָדִי [בלי אחי] בְּשִׁקִּיפּוֹת הַמְּבוּל הַשֶּׁקֶט?". עם הסתלקותו של האח הנאיבי שוב אין מי שיבלום את השליח מלמלא את שליחותו הבעייתית שעלולה לשים קץ לאנושיות הספונטנית בשל הצפה בלתי מבוקרת של הניגון. ההלך נחשף כ"שולית הקוסם" שאינו יודע את מילת הקסם שאמורה לעצור את ההצפה. הניגון, לאחר שהתנתק ממקורו, בשאיפתו האובסיבית להגיע אל הכוללים האידיאיים, האפלטוניים, הופך את ההלך לרץ מבשר של חננאל מפונדק הרוחות. הוא מביא לסופו של הניגון האנושי הצנוע, המיוצג באמצעות בעל "תיבת המזמרה" הפלבאית באותו מחזה. בכך, פרדוקסלית, מגיע הניגון אל המבוא הסתום דווקא כשאינו מי שיחסום את דרכו. והמסר? מי ש"נועד" להיות משורר אסור לו להגשים ייעוד זה בטהרתו. הגשמה כזו משמעה "רצח-אח" פרויקציוני הטמון ברעצמו וגזר דין מוות על ייעודו ועל שירתו. מה נותר בכל זאת לאחר המבול הזה? "רַק הַבְּכִי וְהַצְחֹק", היתומים האוקסימורוניים, הם לבדם עוד "יֵלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלוֹ", אבל רק עד שייפלו "בְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קֶרֶב". הסינקדוכות הווקליות הטבעיות והספונטניות (הצחוק והבכי) של הגורם האנושי, שאינן אלא קולות טרום-וורבליים, בסיסיים, שקודמים לשירה ולניגון ההיפר-וורבליים, גם אותם, בסופו של חשבון, ישטוף מבול הניגון. אבל הם גם האפשרות היחידה להמשך החיים האנושיים הספונטניים. ניגון שמתנתק מן האנושי, אינו מביא גאולה לעולם, אלא שטפון והרס.

## אחרית דבר

בכוכבים בחוץ ניתן לזהות התמודדות חתרנית של אלתרמן הצעיר עם השירה הניאו-סימבוליסטית שעל ברכיה התחנך. אמנות לשם אמנות היא עניין עקר במקרה הטוב והרס האנושיות במקרה הטוב פחות. בעולם שבו נדרשת הפשלת שרולים הומניסטית של ממש כדי להתמודד עם הכוחות הפשיסטיים והטוטליטריים אין זה מוסרי לייצר שירה מזוקקת מחלאת אדמות. משורר שמתייחס לייעודו ברצינות יתר ושולח את העולם לעזאזל מסייע, גם אם ללא כוונת מכון, לערעורם של הכוחות ההומניסטיים. ניתן לזהות כאן גם התנצחות אינטרטקסטואלית עם טשרניחובסקי המסיים את כליל הסונטות שלו "על הדם" כך: "אֵךְ פִּהְנִי הִיפִי וּמְכֹחֹל-אֲמָנִים, / הָרֹדִים בְּשִׁירָה וּמְסַתְרֵי חַנָּה, / יְגָאֵלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמְנַגֵּינָה".<sup>107</sup> הכליל ראה אור בשנת 1922, שש-עשרה שנים קודם לכוכבים בחוץ וארבע שנים לאחר מלחמת העולם הראשונה. טשרניחובסקי "בתמימותו" מבקש להאמין, אף כי לא תמיד, שרק כוהני היופי, האמנים, יביאו גאולה לעולם שטוף הדם. אלתרמן, לאחר מלחמת העולם הראשונה וערב מלחמת העולם השנייה, מתקשה להאמין באוטופיה זו. הוא כבר רואה שהאמנות, הסימבוליסטית או הפופוליסטית, עשויות לסייע בהגשמת עולם דיסטופי. לפיכך מצהיר דוברו, בשיר הפותח את חלק ד' של כוכבים בחוץ בהתרסה

106 אלתרמן, "אגרת", הערה 1 לעיל, עמ' 61.

107 שאול טשרניחובסקי, מבחר: שאול טשרניחובסקי, תל אביב, ספריית דביר לעם, תשכ"ה, עמ' 111.

כנגד שליחותו שלו: "הִנֵּה הָעֵצִים בְּמַלְמוֹל עֲלֵיהֶם, / הִנֵּה הָאוֹר הַסְּחָרְחָר מְגַבָּה, / אֵינְנִי רוֹצֶה / לְכַתּוֹב אֲלֵיהֶם, / רוֹצֶה בְּלִבָּם לְנַגֵּעַ"<sup>108</sup>.

הנבחר, כהומו־פואטיקוס, "מת" להיות הומו־נטורליס. הוא איננו רוצה לכתוב אל העצים הממלמלים ואל האוויר הסחרחר מגובה, אלא רוצה בלבם לנגוע. הוא מבקש להיות האח הנאיבי: "לְשֵׂאת פֶת בְּמַלַח וּמִים בְּדִלִי / וְעַת הַדְרָכִים יִלְבִּינוּ / צִידָה לְהֵבִיא לְאֲחֵי הַגְּדוֹלִים, / לְאוֹר וְלָרֶחֶב בְּשָׂדוֹת אֲבִינוּ". הוא מבקש להביא צידה, כמו יוסף ודוד, האהובים על אביהם (בראשית לז 13-14; שמואל א' יז 17-18), לאחים הגדולים (האור והרוחב) שנמצאים "בשדות אבינו". אבל אחיו הגדולים של יוסף, בקנאתם אותו, בקשו להרגו ולבוסף "רק" מכרו אותו לישמעאלים (גם בשיר "אגרת"). משמע, פוטנציאל העימות שבין האחים נותר עומד על כנו.

זאת ועוד, הפרדוקס בשליחות שנכפתה על ההלך מתרחב: גם כשהדובר מודע לבעייתיות של שליחותו, הוא ממשיך לשכלל את כלי השיר (מצלול, חרוז, ריתמוס, חריזה, מבנה, פיגורטיביות מבריקה, אוקסימורונית וכדומה) עד לוירטואוזיות חסרת תקדים בשירה העברית. פואטיקה מבריקה זו נידונה בהרחבה והדברים ידועים. אך ככל שאלתרמן משכלל את כלי השיר, הופך האחרון, יותר ויותר, "לשיר זר". תסכולו של ההלך הולך ומעמיק ככל שהצלחתו כאומן וכאמן משתבחת. ואכן, החל משמחת עניים ואילך מעמעם אלתרמן את הברק הפואטי שלו ומתגבר את המסר המוסרי, ההומניסטי, מתוך אחריות הולכת וגוברת לגורלה של האנושות בכלל ושל העם היהודי בפרט. אמנם אין הוא יכול לוותר על שליחותו השירית, הכפויה עליו הר כגיגית, אך הוא מעמיד אותה, ללא תנאי, לשירות אותה אנושיות שעליה הוא מדבר ברשימות נעוריו (1939) תחת הכותרת: "עולם והיפוכו", שנזכרו לעיל.<sup>109</sup> שירתו מתגייסת במלוא כוחה לשימור ולטיפוח "האנטגוניזם הטבעי" לכל מה שהוא "אויבה בנפש" של האנושות והאנושיות.<sup>110</sup> עם זאת מתברר, שגם אחרי שמחת עניים, שירי מכות מצרים ועיר היונה, לא נחה דעתו. את החשבון האכזרי והנוקב ביותר עם דיוקן המשורר המתנתק מן הדם, היזע והדמעות של האנושות הוא עורך בפונדק הרוחות בעלילת חייו של חננאל, הכנר שחנן אותו האל לטוב ובעיקר למוטב.

אוניברסיטת חיפה

המכללה האקדמית לחינוך – אורנים

108 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 110.

109 אלתרמן, הערה 24 לעיל, עמ' 33-38.

110 שם, עמ' 38.

# לנגן בפסנתר של ג'ייין קמפיון: ביצוע פוליטי

## קרול ג'ייקובס<sup>1</sup>

תרגום ועריכה מדעית: ניר קדם

## 2: EXERGUE

"אני מבקשת מהים לקבל אותי בזרועות פתוחות".

טונג'יה בייקר<sup>3</sup>

כומר קתולי, כוהן דת פרוטסטנטי ורבה פוסעים יחד על חוף הים. מלאך אדיר ממדים ושקוף כנפיים ניגש אליהם. הוא מודיע כי אחרית הימים קרבה ובאה, ומספר להם על המבול העתיד לבוא למחרת. הכומר ממהר לשוב לכנסייתו ופניו טרודות ביותר. "סוף העולם בפתח", הוא מדקלם: "כולנו צריכים להשמיע וידויים אחרונים, לזכות במחילה ולהתכונן לעולם הבא". הכוהן הפרוטסטנטי חוזר אל צאן מרעיתו. "בתוך יממה אחת", הוא קורא, "תתכסה כל הארץ מים. עלינו להכין את השכל ואת הלבבות לקבל את רצון האלוהים". הרבה עושה אף היא את דרכה בחזרה לקהילתה. בתחושת דחיפות גדולה היא נפנית אל קהלה ומכריזה: "יש לנו רק עשרים וארבע שעות ללמוד לחיות מתחת לפני המים".

בסופו של דבר, עלינו ללמוד לחיות מתחת לפני המים. אם יש מן המוסר בסרטה של ג'ייין קמפיון, הפסנתר, הרי שבזאת הוא נעוץ.<sup>4</sup> או שמא עלינו להשלים כמיטב יכולתנו עם

1 הערות העורך המדעי, ניר קדם, מופיעות בסוגריים מרובעים לכל אורך המאמר. העורך מבקש להודות למחברת על דיאלוג מתמשך שסייע בקבלת הכרעות עריכה ותרגום. כותרת המאמר בעברית נבחרה על ידי המחברת. המאמר פורסם במקור באנגלית: Carol Jacobs, "Playing Jane Campion's Piano: Politically", *Modern Language Notes* 109, 5 (Dec. 1994), pp. 757-785.

2 [אנגלית: מילה המציינת כתובת המוטבעת בקצה של גב מטבע או מדליה. מקורה של המילה ביוונית, בהלחם של "ex" – "מחוץ ל-" ו-"ergon" – "עבודה", כלומר: מה שמחוץ ליצירה]

3 Jane Campion, *The Piano*, New York: Hyperion, 1993, p. 146. ציטוטים מתוך הפסנתר הם עניין מורכב. ראשית, הדיאלוג הנשמע בסרט וזה המופיע בתסריט אינם זהים תמיד. פרט לכך, סצנות רבות מן התסריט אינן מופיעות בסרט, ואילו חלק מן הדיאלוג בסרט אינו מופיע בתסריט. במאמר זה, ציטוטים של טקסט מדובר נלקחו בדרך כלל מן הפסקול (אלא אם התסריט כלל וריאציה מאירת עיניים). כאשר הציטוט אינו קיים בתסריט כלל, מופיע אחריו הסימון (סרט). במקרים אחרים, מספר העמוד המצוין מתייחס למקום בתסריט שיש בו גרסה כלשהי של הטקסט המצוטט. תיאורי סצנות לקוחים מן התסריט. עם זאת, מראי מקום מעבר לעמוד 123 שאובים מן החלק האחרון בספר, שכותרתו "על עשיית הפסנתר" (*The Making of The Piano*). שם מובאים דברים מרתקים מפי קמפיון, צ'פמן (המפיקה), דרייבורו (הצלם), השחקנים ומשתתפים אחרים בהפקה.

4 [את המילה "מוסר" (moral) אפשר לתרגם כאן ולאורך הטקסט כמה שמתקשר לטיבו המוסרי של טקסט (לאופן שהוא מבחין בין טוב ורע) וגם כ"מוסר השכל", כלומר כלקח מעשי וחינוכי שבא

העולם שסרט זה מדמה בחזונו – שגם אנחנו נמנים עם שוכניו, פחות או יותר – כעולם המצוי תחת הים, ארץ־ים חדשה, כביכול. אבל שום צופה אינו יכול שלא לחוש כי הסרט הזה אופף עצמו בחשד של כפירה שאולי אין בו בעצם מוסר. קשה יהיה לבאר זאת.

הפוליטיקה של הפסנתר, המתרחש בניו זילנד באמצע המאה התשע עשרה, מתמודדת במובהק עם סוגיות בנות ימינו הקשורות בפמיניזם, קולוניאליזם וסביבתנות: היא מדברת ברהיטות, בבחינת מחאה נגד היררכיות ברוטליות ומלאכותיות. כמעט כל הכרעה בנוף הגאוגרפי והאנושי של הפסנתר מתקבלת, כך נדמה, בשם הטבע. אל מול עריצות השלטון הקולוניאלי ותוקפנותו האקולוגית, דמויות הילידים המאורים (Maori) והצמיחה הפראית של סבך היערות הניו זילנדי<sup>5</sup> מציעות משקל־נגד מספק מבחינה מוסרית. למגבלות הוויקטוריאניות המוטלות על נשים, המצוירות כנתונות בכלא מלבושיהן הרשמיים, הסרט משיב בפמיניזם שמגדיר את עצמו באומץ במונחים של תשוקה וסיפוקיה העירומים.

אודה ואתודה כי כוח המשיכה הראשוני של הסרט הזה היה נעוץ, מבחינתי, בעיקר במה שנראה כפמיניזם שלו, בתשומת הלב שהוא מקדיש לאישה שדַעַת־עצמה נחרצת<sup>6</sup> ושמכריזה בתוקף על קולה. אבל זהו סרט שמתעקש לשלוף אותנו בכוח ממסתור של איזו אנאלפביתיות עיוורת, שמאלץ אותנו להקריא בקול שאולי איננו קולנו שלנו; זה סרט שמתעקש לאלץ אותנו לראות. כמו כלב ששודל לצאת ממקומו שמתחת למרפסת בסופת גשמים עזה, איננו יכולים שלא להירטב.<sup>7</sup>

אם הפסנתר מתמקד בבירור בסוגיות מוכרות בנות ימינו; אם פיתוייו הם מהסוג שבו מושג מסוים של הטבע בה"א רבתי מוצע כפתרון לעוולות פוליטיות; אם הצופה נמשכת ממוגנטת אל החיזיון ונאלצת לראותו בדרך זו – הרי שבסרט עצמו אי אפשר לאתר במדויק את נקודת התצפית הזו. יש בו לכל אורכו, אבל בפרט באופקים החידתיים של סצנות הפתיחה והסיום, מדודס אחר (אני מהססת לומר – של תיאורטיזציה) של הפוליטי. ובכל זאת, הייצוג בדימוי (imaging) והדמיון (imagining) של הפוליטי, לצד תשומת הלב המפורשת לסוגיות חברתיות, קשורים במפגיע בביצוע של הסרט.<sup>8</sup> עולה מכאן האפשרות

לידי ביטוי הן בהתוויות מוסריות (כגון, "הבטחות צריך לקיים") הן במסר המפורש של משלים וטקסטים ספרותיים (כמו אלו של מעשיית כחול־הזקן המוזכרת בהמשך).

5 [במקור: the bush. אין הכוונה רק למרחבי יער צפופים וירוקים הצומחים פרא, אלא באופן ספציפי יותר ליערות ולשטחים המיושבים בניו זילנד שנעשתה למושבה בריטית בשנת 1841].

6 [במקור: A woman who knows her own mind. ביטוי זה חוזר על עצמו במאמר ומציין שני מובנים בו־בזמן: באחד, כביטוי, הכוונה לאישה עצמאית ונחרצת שרצונותיה, כוונותיה ומחשבותיה ידועים לה בבירור. בשני, אם נקרא אותו כפשוטו, הכוונה לאישה שמודעת לעצמה. "דעת עצמה נחרצת" משמר את שני המובנים האלו. מסיבה זו, המילה mind תורגמה לאורך המאמר כ"דעת": מה שמציין ידע, ידיעה ותבונה, כולל תהליכי המחשבה, הרצייה והכוונה האנושיות הכרוכות ביכולת התודעה העצמית].

7 [בקטע זה, כמו במקומות רבים לאורך המאמר, ג'ייקובס משתמשת במטפורות או בלשון פואטית המרמזות לאירועים המתרחשים בסרט עצמו. כאן, לדוגמה, ג'ייקובס מרמזת לסצנה שבה פלורה מנסה נואשות לגרום לכלבה המפוחד מסופת הגשמים לצאת ממקום מסתורו, תחת מרפסת ביתו של ביינס].

8 [במקור: the film's performance. מושג ה"ביצוע" מרכזי במאמר זה, וג'ייקובס נעה בין כמה ממובניו: (1) ביצוע במובן הפשוט של עשייה, להוציא לפועל משהו; (2) ביצוע במובן תיאטרי ומוזיקלי:

– אם לא לגמרי המימוש – לאופן אחר של שחרור, שחרור שמפציע מפצע של הגמוניות ספציפיות. האפשרות הזו באה לסרט כטבע שני, חרישית, ולעתים קרובות בלא תודעה- עצמית, כלומר היא באה לסרט כמעט מבלי שנבחין בה.

אין ספק כי כל זאת עוכר שלוהו עד בלי די, ואולי גם יש בכך כדי להסביר את האיכויות הטורדניות של היצירה. ראיות לכך נמצא בתגובות לסרט מצד מבקרים וצופים כאחד.<sup>9</sup> האם זהו סרט מעורער? בפרפרזה על דבריה של מרי קנטוול בנוי יורק טיימס לפני שנה,<sup>10</sup> הדבר הראשון שרוצים לדעת על ג'ין קמפיון, שכתבה ואף ביימה את הסרט, הוא "האם היא שפויה" (Cantwell, 40). או כפי שמהרהר סטיוארט, בעלה של איידה, על אשתו החדשה: אפילו אם מקבלים את צורת התקשורת המוזרה שלה, בכל זאת נשאלת השאלה אם אין כאן משהו מעבר לזה, "אם אין לה בעיה בראש" (39). או שאולי הארווי קייטל ניסח זאת באופן מדויק יותר: "ג'ין קמפיון] בפעולה, כמו בריזה חמימה" (Cantwell, 51).

ה"פעולה" הזו (play)<sup>11</sup> פירושה לספר סיפור טוב. סיפור סימטרי באורח מחשיד, הממוסגר בראשיתו ובאחריתו במסעות ימיים. את המסע הראשון מקדימה קריינות (voice-over)

הופעה, הצגה או השמעה של יצירה בפני קהל; 3) ביצוע במונח הלשוני, כשהכוונה בעיקר למבעים ביצועיים בשפה – טענות שאינן אמתיות או שקריות, אלא עושות משהו בעצם אמירתן. מובן רב השפעה זה הוגדר ונדון בכתביו של הפילוסוף ג'ל אוסטן.]

9 שתיים מן הביקורות המאלפות ביותר הופיעו ב-*National Review* וב-*The New Republic*. פרסומן של שתי מתקפות סימטריות כאלה, האחת מימין כביכול והשנייה משמאל, שהן גם מבדחות מאוד (אמנם בלי כוונה), כמעט מעלה את החשד שקמפיון חיברה אותן בעצמה בשמות בדויים. ג'ון סיימון מביע תרעומת שמדגישה שוב ושוב את הבגידה במציאות. אבל סיימון מתרעם לא פחות על הדיוק ההיסטורי שמפגינה קמפיון שנדמה כי פרטיו צורמים בחוסר-סבירותם: "אבל מבחינות אחרות, מיס קמפיון נוקדנית בכל הנוגע לדיוק, בייחוד כשדיוק כזה נראה או נשמע לנו מגוחך, כמו למשל כאשר אנשים לובשים בגדי רחוב ונעליים מלונדון בעודם מבוססים בבון הג'ונגל" (John Simon, "Praise Jack, Shoot 'The Piano'", *National Review*, 27/12/93, p. 67). סטנלי קאופמן מטופש ממנו רק במעט. הדבר שמאיים עליו בסרט – ללא ספק משום שהוא מתחיל להבין אותו – הוא העובדה שהוא קורא תיגר על מושגים נוחים להבנה: "בסוף היא וקייטל עוזבם יחד, ובדרך הפסנתר מושלך לים. וואו. איזה סמל – הפסנתר על קרקעית האוקיאנוס. רק טמבל כמוני יכול לשאול מה בדיוק הוא אמור לסמל – שהרי בסופו של דבר, האנטר נותרת אילמת ומנגנת בפסנתר אחר, עם פיסת מתכת בקצה אצבעה הפגועה. כל רגע בסרט מרופד בגבהות-רוח מחניקה הממאנת לחבר סמלים לתמות נהירות (Stanley Kauffmann, *The New Republic*, 13/12/93, p. 31): "הפסנתר... הוא גבב מפורט לעייפה וסמלי באופן חלול של הבלים דביקים. הכותבת והבימאית הניו-זילנדית ג'ין קמפיון, שיצרה סרט מעניין מן האוטוביוגרפיה של ג'נט פרייס... נסוגה כאן אל הפיזיות הסמיכה, המודעת לעצמה, של סרטה הראשון, *Sweetie* (שם, 30). נראה שקאופמן חש יותר בנוח עם סיפורים על "טרופות-דעת" סבילות לגמרי כמו ג'נט פרייס, ומכל סרטיה של קמפיון מעדיף דווקא את זה ששבר מוסכמות פחות מכולם, על פני ה"הבלים" הצורניים והתוכניים כאחד של *Sweetie* ושל הפסנתר.

10 Mary Cantwell, "Jane Campion's Lunatic Women," *New York Times*, 19/9/1993

11 [במקור: Play. זוהי כמונח אחת המילים הטעונויות ביותר במאמר הזה, בין אם היא עומדת בפני עצמה ובין אם כחלק מביטוי (כמו זה בשורה הקודמת – at play, שפירושו "בפעולה"). היא משמשת במספר מובנים, אפילו בכותרת המאמר עצמו, שלעתים התרגום נאלץ להכריע ביניהן. בתור פועל, אפשר לתרגמה כך – לשחק, לנגן, לגלם תפקיד בהצגה או בסרט. בתור שם, אפשר לתרגמה כמשחק, נגינה, הופעה (בהצגה או בסרט), כמחזה וגם כפעולה, או ביצוע (ובכך היא כבר



מסקוטלנד המתורבתת של המאה התשע-עשרה, ובתום המסע האחרון מושמעת קריינות מימיה הראשונים של העיר נלסון. קריינות – כי איידה מקגרת' החליטה לחדול מדיבור כשהייתה בת שש. "מוזר", היא אומרת לנו, "שאני לא רואה את עצמי כשותקת, כלומר, בזכות הפסנתר שלי" (9). היא, בתה הקטנה פלורה, וכמובן הפסנתר, מגיעים אל חופיה השוממים של ניו זילנד. אביה השיא אותה לפני שיצאה לדרך לאדם שמעולם לא פגשה, ל"פאקה"12 מזדקן בשם אליסדר סטיוארט.

אם איידה אינה מסוגלת לדבר, הרי סטיוארט בברור אינו מסוגל לשמוע. הוא מתעלם – לכל הפחות – מבקשותיה לסחוב מן החוף את הפסנתר (שסטיוארט סבור, בטעות מאלפת, שהוא מסגרת מיטה), ומותיר אותו שם, לזעמה הגובר והולך, חשוף לגשם ולמי הגאות. איידה ופלורה משדלות את ג'ורג' ביינס המסויג, שמוצאו אירופי אבל רוחו מאורית,13 לקחת אותן אל החוף שבו נחתו. שם, בסצנה יוצאת דופן ביופייה, בעוד איידה מנגנת את המוזיקה המרוממת "הבלתי מרוסנת, האמוציונלית" (35) שתדרוף את הסרט כולו, היא הופכת ליצור מלא-שמחה וחסר עכבות. כי אם בחרה בפסנתר שיחליף את קול הדיבור שלה, הרי שכלי הנגינה, זה ברור, טבעי יותר מן המקור: לא זו בלבד שהוא ביטוי כן יותר לאיידה הפנימית (זה מובן מאליו), אלא שהוא גם מזוהה עם היופי השמשי של המחויף-לבית, ומאוחר יותר גם עם החושניות הפנים-ביתית של התשוקה המינית. כאן, בעוד ביינס צופה בה מנגנת, בעוד הוא מקשיב לקולה האמתי, כמו שאומרים, הוא נופל שדוד.

ביינס הוא אדם שיודע למה הוא משתוקק. הוא משכנע את סטיוארט בקלות להסכים לעסקת חליפין שבמסגרתה יקבל את הפסנתר ושיעורי נגינה מאיידה בתמורה לשמונים אקרים אדמה. סטיוארט רואה בו מעין שוטה, כי סטיוארט משקיע את כל מרצו ברכישת אדמותיהם של המאורים "במחיר סביר מאוד" (32), כדבריו. אנחנו רואים אותו מציע לילידים שמיות ורובים בחיוכים מעושים של רצון טוב. וכשהם מסרבים להיפרד מן האדמה, אנחנו שומעים אותו מתלונן באוזני ביינס, יד-ימינו המשמש לו מתורגמן:

*ביינס וסטיוארט צועדים במעבה היער, סטיוארט כורע תחת משקל שמיותיו, פניו סמוקים ונרגזים.*

סטיוארט: בשביל מה הם צריכים את האדמה הזאת? הם לא עושים בה דבר. הם לא מעבדים אותה, הם לא שורפים ומבראים אותה, כלום. איך בכלל הם יודעים שהיא שלהם...? (70).

קרובה מאוד למילה (performance). גייקובס קושרת את כל המובנים האלה בפעולת הקריאה עצמה של טקסטים ודימויים המבוצעת באופן פוליטי. בתכתובת לא רשמית שלי עם גייקובס לקראת פרסום המאמר בעברית, היא אישרה זאת והוסיפה (והסכימה שאכלול דבריה אלו שתרגמתי כאן): "דמיינתי את עצמי מנגנת בפסנתר, והפסנתר בו אני מנגנת הוא סרטה של ג'ין קמפיון הפסנתר. המטפורה לה התכוונתי היא שכתובת ביקורת, פרשנות, היא כמו לנגן על כלי נגינה. הכלי בו אני מנגנת איננו פסנתר של ממש, אלא מושא הפרשנות שלי. סרט קולנועי, שבמקרה קרוי (ה)פסנתר. ואני קוראת/מנגנת באופן פוליטי".

12 פאקה (pakeha) הוא המונח המאורי (והניו-זילנדי) לאדם לבן.

13 המאורים הם התושבים הילידים של ניו זילנד שחיו בה טרם הגעת האדם הלבן האירופי. לניו זילנד הם הגיעו, כפי הנראה, בגל הגירה מטהיטי במאה התשיעית לספירה.

סטיוארט, לעומת זאת, יודע שהאדמה היא שלו. סביבת ביתו פצועה כולה בגדמי עצים חרוכים, מתים, "אקרים על אקרים בוציים של... פְּרוֹת וְהַבְּעָר" (140).<sup>14</sup> כשאינו קונה אדמות או מבעיר את הצמחייה הגדלה עליהן, הוא מבקע עמודי גידור, מסמן אותם בראשי התיבות של שמו ובסרטים קטנים, אדומים כדם, ונועץ אותם בקרקע כדי לסמן את גבול נכסיו. הגיוני לגמרי, לפיכך, שבהמשך הסרט, כדי להכיל את תשוקותיה של אשתו שאותה גילה בחברת ביינס, הוא ממסר לחלונות ולדלתות הבית לוחות עץ שכרת כדי להבטיח את גבולם של מיטלטלי-הנישואין שלו.

יתרה מכך, הוא נזעם למראה העצים האלו שנעשים סמל לסיפוק מיני, כאשר פלורה יוזמת משחק עם ילדי המאורים.

*הילדים משתפשים כנגד גזעי העצים, מנשקים ומחבקים אותם. יש במשחק נימה של פריצות שכן הם מתחלפים ביניהם בגזעים... מבלי שהילדים יבחינו בו, סטיוארט צועד לעבר פלורה. הוא תולש אותה מן העץ.*

סטיוארט: לעולם אל תתנהגי ככה, אף פעם, בשום מקום. ביישת את עצמך מאוד, וביישת גם את הגזעים האלה (72).

הסצנה שמביכה כל כך את הפאקה משעשעת את הנשים הילידיות. כי המאורים, כך גורמים לנו להבין, מתענגים על מגוון הנאות מיניות חופשיות, לרבות לבישת בגדים של בני המין השני, ולעתים אף חוצים את המסך בעירום גלוי שהשגתו תובעת מן האירופאים מאמצים רבים כל כך.

וכיצד ייתכן שאין זה קשור, אם כן, לכך שהם מתפקדים כשומרי הארץ? אבל לאן אנחנו מכוונים כאן, אם לא אל הקלישאה שעמים ילידיים ונשים קרובים יותר לטבע ולמיניות נטולת עכבות? הוליווד כבר שרטטה את ההיסטוריה של הקלישאה הראשונה, לפחות למן הסרט איש קטן גדול ועד לרוקד עם זאבים. כתיבה פמיניסטית ואנטי-פמיניסטית כאחת חיברו את ההיסטוריה של הקלישאה השנייה. אבל המאורים אינם מגלמים במדויק את תפקיד הטבע אל מול התרבות הקולוניאלית של סטיוארט. הארווי קייטל אולי סבור שלמאורים "מערכת יחסים עמוקה יותר עם הארץ ועם הרוחות מאשר לפאקה" (143), אבל היחסים האלה לעולם אינם חפים מטביעת ידה של התרבות. האדמה המאורית איננה אתר של טהרה נטולת-מגע, מכת-הנגד הבנאלית לניסיונותיו של סטיוארט לַנְכֵס במהלומה; אלא מכבדים אותה בהתמדה ובנחישות כאתר התמותה האנושית – אם כאדמת הקבורה של האבות הקדמונים באופן כללי (69), ואם כמקום התרחשותו של מוות פרטי (27). היא נושאת עדות דוממת ואולי אף מאיימת לסופיות האדם, עדות אליה ישיבו אותנו השורות החותמות של הסרט.<sup>15</sup>

14 [slash and burn]: שיטה חקלאית עתיקה לבירוא יערות, שבה כורתים את העצים ואז שורפים את הצמחייה על מנת להכשיר את האדמה לחקלאות או להתיישבות].

15 בניגוד לתסריט, הגרסה האחרונה של הסרט משמיטה את ההתייחסות המפורשת ביותר לחמדנות הקולוניאלית כלפי האדמה המאורית. מה שנותר הוא ההתייחסות מופשטת בהרבה לקשר בין הטבע, המין האנושי והמוות.

לעת עתה נאמר רק שאיננו פוגשים תרבות אחרת, זו שבדמות הפרא האציל.<sup>16</sup> "כולם עוטים על עצמם תערובת תלבושות (costume) ילידיות ואירופאיות" (17). תלבושת הציוויליזציה לעולם איננה שלמה לגמרי, והמאורים מראשית ועד אחרית משמשים העתקים פגומים של העולם האירופי שכמעט השמיד אותם. בתחילה תכננה קמפיון להציגם מכוער פצעים,<sup>17</sup> קרבנות מובהקים של מחלות האדם הלבן, ושל האדם הלבן כמחלה. תחת זאת היא בוחרת בפרשנות אחרת של הפולש הקולוניאלי, שזונחת כל פתוס בדבר טהרה ילידית.<sup>18</sup> המאורים נכנסים על רקע מוזיקה קרנבלית, נשרכים לרוחב המסך כמעין מקבילות עליונות לדמויות המושחרות בסרט החותם השביעי, או כתשובה אקזוטית לסצנה החותמת את הסרט שמונה וחצי. האפקט הרבה פחות פתטי ויותר פרודי. האבסורדיות הגמורה שבבגדיו הרשמיים של סטיוארט מוטעמת בידי דמויותיהם של שני מאורים חבושי כובעים כמוהו, אשר אחד מהם מטה את ראשו בהתאמה מדויקת לכל תנועה של האיש הלבן, האדנותי והחקרן.<sup>19</sup>

גם דמותה של איידה אינה מגלמת את הרשימה המייגעת של קלישאות הנקשרות באיזה מן פמיניזם. לעולם אין היא עוסקת בעבודות בית בזויות. אם בתחילה היא משמשת מעין אם למופת – מספרת סיפורים שובת־לב ותמיד שופעת חיבה – הרי זה נפסק כשתשוקתה המוחצת לביינס גורמת לה להיאטם כלפי בתה, להתנכר לבתה.

המסר הפוליטי של הפסנתר לעולם אינו פשוט, אפוא, לעולם אינו ישיר וברור. לא האישיה ואף לא היליד נוכחים כאן אך ורק כקרבן אל מול דמותו ההגמונית של הגבר הלבן – אפילו לא כשסטיוארט מנסה לאנוס את איידה, ואפילו לא כאשר, בהתקף זעם מזוועע של קנאה, הוא גורר אותה אל סד החוטבים וקוצץ את אצבעה כאילו הייתה עוד זרוע של עץ כרות.

אולי טוב שהנחתי את מהלומת הגרזן כבר עכשיו. הדבר חייב היה לקרות במוקדם או במאוחר. אתם מבינים, מבחינות מסוימות יכולנו להתחיל מחדש שהרי צריך להתקדם הלאה. הדברים לא ישתנו באמת מעתה ואילך, לא ישתנו מכפי שהיו בעבר. בהפסנתר,

16 [הפרא האציל הוא כינוי רומנטי לאיש טבע פרימיטיבי – בעיקר יליד – שמידותיו לא הושחתו בידי התרבות. המושג נעשה פופולרי בספרות האנגלית הרומנטית של המאה השמונה־עשרה, אך השתרש הודות לכתביו של הפילוסוף הצרפתי, ז'אן ז'אק רוסו.]

17 "רבים מן המאורים משתעלים, מצוננים, וסובלים מפצעים (הם אינם מחוסנים מפני מחלות אירופיות)" (עמ' 128, הערה III, ii).

18 הבנות המאוריות הן חלק מן "המעשים הטובים" של המיסיון. הן לבושות בסגנון אירופי ואף על פי שמחנכים אותן להתנהגות מנומסת, נאותה וביתית, הן חוטאות שוב ושוב בהפגנות חיבה מפורשות, ובעישון מקטרות החרס שהן מכורות אליהן (38–39). (בסרט, תיאור זה בא לכדי מימוש (played out) פחות ביחס לזבנות מאשר לדמויות אחרות).

19 גם איידה אינה יכולה להימלט מן הצל שלה, אשר כמו הילידים המפורסמים מן המחוזות הטרופיים של לוי־שטראוס, מחקה את שפת הסימנים שלה ואת כתיבתה. ראו: קלוד לוי־שטראוס, במחוזות טרופיים נוגים. תרגום: קולט בוטנר, כרמל: ירושלים, 2012, עמ' 315–325. קמפיון, בעלת תואר ראשון באנתרופולוגיה, אמורה להכיר את הקטע הזה היטב (ראו גם ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה. תרגום: משה רון, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 181–229. לדברי דרידה בפרק זה על אתיקה, מוסריות ואי־מוסריות (עמ' 227–229) יש קשר הדוק למה שאנחנו עושים כאן). למעשה, ההומור של הפסנתר מיוצר לא פעם בידי תיאטרון הכפלה. המאורים הם כפילי הלבנים, פלורה מחקה את איידה, וציוציה של נְסִי מהדהדים את פטפוטיה האינ־סופיים של מוראג.

איידה איננה מובסת עם קטיעת אצבעה במהלומת הגרזן. נהפוך הוא: רצונה נעשה חזק מאי פעם.

רצונו של הסרט הזה – בדומה לרצונה של איידה – או לפחות הרצון המניע את הסרט, שותק. במילותיה של הירה, הוא נמצא "מעבר למעטה" (117), וזה מה שעושה זאת קשה כל כך לתפיסה. אבל בזאת טמונה עצמתו הפוליטית המהממת. יכולנו לומר על הפסנתר את מה שאומרת נָסי על עצמה מיד כשהסרט עומד לקבל תפנית מכרעת: "[הסרט לבוש] בתחפושת (costume)" – בדרכים שטרם התחלנו לראות. בדרכים שאולי לעולם לא נאמץ כליל.

ניקח, תחילה, את המסווה הבולט ביותר בסרט: המחזה בתוך המחזה שמצוי בדיוק במרכזו. הקהילה נאספת ערב אחד להצגה כפולה. הילדים, חלקם בלבוש עננים וחלקם בלבוש מלאכים, מציגים את חזיון גן העדן. תרומת המבוגרים, לעומת זאת, היא מעשייה של רוע, הצצה מאזנת בעולם השאול שמנגד.<sup>20</sup> הסיפור הוא סיפורו של כחול הזקן, הלוקח מספורו של שארל פֶרוֹ, "La barbe bleue" ["כחול הזקן"] – סיפור שבגרסתו המודפסת מסתיים לא במוסר השכל אחד בלבד, אלא בשניים. הקהילה הזו יודעת, לא פחות טוב מזו שלנו, את ההבדל בין גן עדן לגיהינום, בין המוסרי לבלתי מוסרי.

למחזה שאנו רואים ציפו רבות, כי מראש היינו עדים להכנות הקפדניות שנערכו לקראתו, ושמענו את ההסברים על דרך פעולתם של אביזרי הבמה, על האופן שבו מכינים את הבמה, ועל הדרך שבה תיוצר האשליה.

הרודה מוראג (מודדת את סטיוארט במבטה... מבלי להפסיק את דבריה, אבל תוך התייחסות לסדין...): אתה מבין, אלה החריצים שדרכם יושחלו הראשים, תראי לו נְסי... הן יהיו מתות, הכומר ישתמש בדם של חיות, זה יהיה דרמטי מאוד ללא ספק (39).

אביזר ראשון, אם כך: "סדין לבן כפול" (38). בסיפור זה על פיתוי מושא התשוקה אל המיטה, כיצד יכולים סדינים שלא לשאת משמעות? הסצנה מציגה את קיטון הזוועות, חדר המיטות שבו מגלה רעייתו של כחול-הזקן את כל קודמותיה, הקרבנות של פשעי בעלה. היריעה הלבנה נמתחת על פני מחצית הבמה, ראשי הרעיות ה"מתות" מושחלים מבעד לחריצים, דם ניגר מצוואריהן הכרותים. נְסי עוברת לפניו ומאירה כל אחת מהן באמצעות טס נושא נרות. הסדין יוצר קו הפרדה אטום בין מצגת הראשים המתים התיאטרלית שמלפנים לבין הגופים החיים שהוא מסתיר.

המחזה שהשפעתו "דרמטית ביותר" אכן הופך כעת את הגיון הפנים והחוש. אשליית הסצנה הראשונה: ראשים ממשיים, גם אם בתחפושת, מופיעים בקדמת הסדין, כל אחד מהם מואר בתורו באור המוחזק לפניו. נְסי מניחה את הנרות מידיה, יוצאת מן הקיטון ועוברת

20 הבלדה שהילדים שרים היא "ברברה אלן" – עלילת אהבה נכזבת שמזכירה בביורר את אהבתו של בינס לאיידה. הסצנה השנייה, למותר לומר, מטרימה את של איידה עם סטיוארט.

לצד שמאל של הבמה. כאן מתחוללת (plays out) יתרת המעשייה, הפעם לא מקדימה, אלא מאחורי סדין שני, שנפרש מעט קרוב יותר לקהל. כעת אנו עדים למשחק צלליות, לפעולה שמעבר למעטה או לסדין (הצגה הנכחה שללא ספק הייתה מעוררת את מורת רוחו של סוקרטס).<sup>21</sup> גם לזאת הכינו אותנו מבעוד מועד.

*כפנים הכומר נצפה בתשומת לב בידי סטיוארט, הרודה מוראג ונְסִי... אור מנורה  
מהבהב בגווני חמים על פניהם, בעוד יתרת החרד נתונה בחשכה המשווה לו  
אוירת קנוניה.*

*הכומר: נְסִי, בואי, תושיטי יד...  
נְסִי: הו, לא, תשתמש במר סטיוארט.  
הכומר: נְסִי, בבקשה.*

נְסִי מושיטה את ידה בהיסוס, והכומר מחווה באוויר בתנועות כריתה מעט לפניה.

*הכומר: תושיטי את היד. תראי, תראי, את מותקפת! הכומר מצביע לקיר הנגדי,  
המכוסה בטפט בדוגמת ורדים, שם צלו וגרזן הנייר נראים כעת אמתיים מאוד  
כשהם מגיחים ענקיים מעל נְסִי המכווצת, והולמים בה. נְסִי צוחת, וכמוה גם מרי.  
הכומר: ועם הדם... יהיה לזה אפקט מצוין (58).*

בסצנה השנייה בהצגה האור מוקרן מאחור, דרך בד שכבר אינו אטום, ועליו נראית צלליתו של כחול-הזקן נכנסת משמאל, ומימין – זו של אשתו מן הסצנה הראשונה. גרזן הקרטון שבעזרתו הוא מתכוון לתקוף אותה "נראה] כעת אמתית מאוד" מרגע שקרס המרחק המכריע בין הגרזן לקרבן.

מה שמונח על הכף – ומזדקר לעין – הוא ההבדל המבויים בין שני סוגים של ייצוג, הבדל שרק התחלנו לתת עליו את הדעת. אבל בה בעת מתחוויר בבירור רב – בסרט הזה שכה גדוש בצופים ובמציצנים – שהשאלה איננה רק מה רואים, אלא גם איך רואים. שכן במחזה המבוצע במקום זה צופים לא פחות משלושה קהלים, שלכל אחד מהם פרספקטיבה משלו. הקהל בקולנוע בטוח שמעשיית כחול-הזקן מבויתת מיסודה. הפאקה, מצדם, יודעים פחות או יותר – יותר ולא פחות – שהכול אשליה. אבל כשהלוחמים המאורים קולטים את העומד להתרחש בסצנה, הם נשאבים לתוכה.<sup>22</sup> הם מסתערים על הבמה כדי לתקן את העוול המאיים להתרחש, ומסכנים את הנבל בגמול ממשי ביותר. קהל הצופים בקולנוע שואג בצחוק, בעוד הפאקה שרויים במהומה. כי אם הילידים נוטים (כמו על החוף) לחתור תחת רצינות האדם הלבן במעשים של פרודיה תיאטרלית, הרי מצד שני הם גם חותרים תחת מובן (sense) התיאטרליות בטהרתה של האדם הלבן בעשותם מעשים בעלי פוטנציאל רציני בהחלט. אירוניה ואי־ודאות מתמדת נכרכות בהבחנה שבין ריחוק משחקי לבין הרציני והחמור.

21 [ג'ייקובס מרמזת כאן למשל המערה המפורסם של אפלטון. אפלטון, "פוליטיאה", מיוונית: "ג ליבס, שוקן: תל אביב, כרך ב', עמ' 421-431.]

22 [במקור מופיע כאן משחק מילים: but as the Maori warriors take in the scene, they are [taken in

עוד מונחת על הכף – אי אפשר שלא לראות גם את זאת – האפשרות לפעולה מוסרית. האם פעולה מוסרית כזו דורשת תחושת (sense) ודאות ביחס למציאות? ייתכן (נצטרך עוד לחזור לכך שגמול היא צורת המוסר כאן; לכך שרוצח רעייתו מוצא לו יריב שקול דווקא בדמות הלוחם המאורי, אלימות תחת אלימות, כוח הגמוני המוכנע בידי און המתקן עיון).<sup>23</sup> ומנגד, האם האפשרות להתקומם כנגד הבלתי מוסרי דורשת, אם כן, תחושת ודאות ביחס למציאות? לא בהכרח, ייתכן. אף אין ההתקוממות כנגד הבלתי מוסרי זהה בהכרח לעשיית הדבר הנכון. לעת עתה נאמר רק, ולא בדיוק על דרך ההסבר, שאי אפשר להימנע מלראות – כאן לפחות, אם לא בבירור במקומות אחרים בהפסנתר – שיש כאן פחות מחזה בתוך מחזה (play within a play) ויותר סרט בתוך סרט. משחק הצלליות של כחול-הזקן ורעייתו מגלם (enact) את עקרונות הקולנוע בצורתו הפרימיטיבית ביותר.

כיצד אפשר לתת דין וחשבון, אפוא, על שחזרה (reenacted) של אותה סצנה ראשונית של חילול נשי?<sup>24</sup> איידה מסירה את אחד מקלידי הפסנתר וחורתת עליו מסר של אהבה לג'ורג'. היא עוטפת וקושרת אותו במפית ומורה לבתה, פלורה, להביא אותו למאהבה. מחווה זו היא שמציתה את זעמו של סטיוארט. איידה מוצאת את פלורה בחוץ, בשעה שהיא מכבסת את בגדי בובתה. הילדה יושבת מוקפת כביסה תלויה והמצלמה משתהה די זמן על צלילתה של איידה המוטלת על סדין מואר בשמש כדי להזכיר לנו היכן אנחנו נמצאים, בגלל היכן שהיינו.<sup>25</sup> כשאיידה נגרת לקבל את עונשה היא נאחזת בסדין אחר כדי להשהות את הבלתי נמנע. כחול-הזקן ורעייתו משוחקים כעת בידי סטיוארט ואיידה אצל גדם העץ שמשמש לביקוע קרשים:<sup>26</sup> זה לא עניין לצחוק. איש בקהל אינו נותר שווה נפש. ובכל זאת, התחבולות הקולנועיות המייצרות את הסצנה הזו הן מניפולציות מובהקות ליצירת אשליה לא פחות מן האמצעים התיאטרליים בהצגת בית הספר – הגם ש"הדם [כאן כמו שם] הוא ללא ספק דרמטי מאוד" (39), והגם שסטיוארט "והגרזן נראים כעת ממשיים מאוד" (58). ובכל זאת, באף לא אחת מן ההקרנות הרבות

23 הפוליטיקה של הסצנה היא בה בעת פמיניסטית ואנטי-קולוניאליסטית. אופן התיקון בצורת נקמה דומה יותר לזה שבסרט לישון עם האויב. אבל "כחול-הזקן" של פרו מוזר בפני עצמו בהתעקשותו על כחלחות זקן הנבל – גזענות בלא מעטה.

24 [ג'ייקובס מרמזת כאן למושג "הסצנה הראשונית" שטבע זיגמונד פרויד בחיבור משנת 1914 שכותרתו איש הזאבים: מתולדותיה של נזירות ילדות, מגרמנית: ערן רולינקי, ירושלים: קוגיטו, 2003, עמ' 55. "איש הזאבים" הוא הכינוי שנתן פרויד למטופל שלו, גבר רוסי צעיר בשם סרגיי פנקייב. במהלך הטיפול, פרויד הגיע למסקנה כי התנהגותו הכפייתית של איש הזאבים מקורה באירוע מכונן מתקופת ילדותו המוקדמת – היחשפותו למראה הוריו מקיימים יחסי מין, וליתר דיוק: פרויד הסיק כי הילד חזה באביו בועל את אמו מאחור. מושג הסצנה הראשונית נטבע אז בכדי לציין את מראה ההורים מקיימים יחסי מין כפי שהילד חזה בו, שחזר או פנטז אותו, ובעיקר פירש זאת כמחזה אלים (ולפיכך גם טראומטי). הסצנה מהסרט שג'ייקובס מתארת בפסקה זו היא מעין ליטרליזציה של האלימות (המינית, ביסודה) של הבעל כלפי רעייתו: לנגד עיניה המבועתות וזעקות השבר של הבת, סטיוארט אוזח את איידה בכוח (מאחור), מצמיד את ידה אל גדם העץ וכורת את אצבעה בגרזן.]

25 כפי שמונח הדבר בהוראות הבימוי של קמפיון, "צלה השחור מאחורי הסדין מזכיר את המחזה המקברי" (94).

26 בשני הסיפורים מתגלגל אביזר מפתח לידי הבעל [במקור: key, בשני מובנים: המפתח שמתגלגל לידיו של כחול-הזקן, והקליד שמתגלגל לידי סטיוארט].

של הסרט, איש בקהל לא הסתער על המסך כדי להציל את הגיבורה. "מדוע כך הוא הדבר?" (84).<sup>27</sup>

היכן ובמה טמונה אפוא ה"פוליטיות" של הפסנתר? ודאי לא בקריאה לפעולה מידית. אף אי אפשר לספח לסרט – כפי שפרו עושה עם סיפורו – מימרה או שתיים שינקבו באמיתה העקרונית הגלומה בו (אם כי אין ספק שגרסה פרודית כלשהי למוסרי ההשכל של פרו תשחק כאן תפקיד מכריע). אם הפסנתר מבצע פמיניזם יוצא דופן ורב-עצמה,<sup>28</sup> הרי שיהא זה קשור עד מאוד באירועים האנטי-קלימקטיים לכאורה המתרחשים בעקבות סצנת הברוטליות של סטיוארט וגם בפרשנות שהחזרה הרודפנית של דימויי הסצנה הזו מפעילה (enact) לכל אורך הסרט.<sup>29</sup>

27 [בפסקה זו ובפסקה הקודמת ג'ייקובס משתמשת במילים enact, reenact שבהקשר הנוכחי נטענות גם במשמעות משפטית נוסף על המשמעות התיאטרלית. To enact פירושו לגלם תפקיד בהצגה, אבל גם לחוקק חוק או תקנה. תחילה נראה כי ג'ייקובס טוענת שמשחק הצלליות הוא גילום "פרימיטיבי" ("עתיק", מוקדם או פחות מתוחכם טכנולוגית) של עקרונות המדיום הקולנועי: דימויים נטולי עומק המוקרנים על גבי מסך לעיני צופים באולם חשוך. אבל מנקודת המבט המוסרית, עקרונות אלו פועלים כחוק שמבחין בין ייצוג למציאות, ולפיכך גם קובע את הצורך ואת האפשרות בפעולה מוסרית – כאילו שעל מנת שפעולה מוסרית תזכה בתוקף ובהיתכנות, יש לדעת להבחין בוודאות בין מציאות ובדיון. אבל בהפסנתר, טוענת ג'ייקובס, הנחה מוסרית זו מופיעה כשאלה, בעיקר בשל הקשר בין התוכן ה"פרימיטיבי" ובין העקרונות הצורניים (הקולנועיים) המגולמים פעמיים: פעם אחת בהצגת כחול-הזקן ופעם שנייה בסצנה האלימה בה סטיוארט גודם את אצבעה של איידה, שאותה ג'ייקובס קוראת כחזרה על סצנת העונשת האישה במעשייה המוסרית של כחול-הזקן. הפעם השנייה היא "שחזור" (reenactment) של הפעם הראשונה במובן התיאטרלי של המילה באנגלית: חזרה על אירוע מן העבר על דרך ההצגה. במובן המשפטי מדובר גם בחידוש תוקפו של החוק הקולנועי-מוסרי התובע הבחנה בין בדיון ומציאות כבסיס לפעולה מוסרית. אבל מרגע שג'ייקובס מתארת את הסצנה בה נקטעת אצבעה של איידה כשחזור "הסצנה הראשונית של החילול הנשי", יש להבחין זאת כחזרה שלישית: הפעם לא על סצנת ההצגה של כחול הזקן, אלא על הסצנה הראשונית. בחזרה זו, ההיבט המגדרי של התוכן (העונשת האישה בידי גבר) נעשה בעצמו לצורה – חוק התשוקה המינית והאלימות שהיא מפעילה על נשים. יוצא מכך שעקרונות הקולנוע בצורתו הפרימיטיבית הם בעצמם חזרה על עקרונות התשוקה בצורתה הפרימיטיבית – הסצנה הראשונית האלימה, ששאלת התרחשותה בעובדה או בפנטזיה אינה רלוונטית להסבר האפקטים שהיא מייצרת על חיי הנפש. בקריאה של ג'ייקובס, הסרט מערער על קדם-ההנחה המוסרית לפיה יש להבחין בין מציאות ובדיון כתנאי לפעולה מוסרית: הצופים בקולנוע צוחקים למראה הלוחמים המאורים המסתערים ברצינות תהומית על הבמה כדי לחסל את כחול-הזקן; ועם זאת, אפילו כשאותם הצופים ממש יזדעזעו (כמו הלוחמים המאורים) למראה סצנת גדיעת האצבע של איידה, איש מהם לא יסתער על המסך. היכולת להבחין בין המוסרי לבלתי מוסרי, שעמו פתחה ג'ייקובס את הדיון בהצגת כחול-הזקן, בעצמה מתערערת לאור אי-הוודאות בהבחנה בין בדיון ומציאות.]

28 לצד יצירות כמו סיפוריה של איזק דינסן או פנתסילאה של היינריך פון קלייסט, אשר כמו הפסנתר, מציעות זו לצד זו גם הגדרה מאופקת יותר לפמיניזם.

29 [באותה תכתובת אישית עם ג'ייקובס, היא מדגישה את טיבה של אותה פרשנות המוזכרת כאן ובהמשך: "כוונתי היא שיש 'לקרוא' את הדימויים האילמים (ולא רק את העלילה והדיאלוג) המופיעים לכל אורך הסרט. זה מה שניסיתי לעשות במאמר. הדימויים, לדוגמה, מספרים לנו משהו על מושגים נבדלים של ייצוג – למשל בסצנת הצגת התיאטרון בה נוצרים דימויים בייצוג ישיר בקדמת הסדינים (ראשי הקרבנות המתים של כחול-הזקן), ולעומתם הדימויים הנוצרים כצללים מהאור המוקרן על הסדינים מאחור, בדומה לדימויים קולנועיים. דימויי צללים אלו חוזרים במקומות אחרים בסרט,

כי הפסנתר, בדומה לאיידה, הוא במובן מסוים אילם. הוא נע בדממה בעודו מתבטא בסימנים. החומר ממנו עשויים הדימויים החזותיים האלה הוא, מעל הכול, האריג שבאמצעותו הסרט בונה לעצמו במה לפעולה (play) – ולא רק בדמות הסדינים, שלמים וקרועים כאחד, שעושים את הביצוע לאפשרי.<sup>30</sup> ובכל זאת, אם יש לקח ללמוד מהפקת כחול-הזקן, הרי הוא קשור בנרטיב הכפול שהוא מציג; מצד אחד [הוא קשור] בממשי שלנגד העין, ומצד שני בפעולה כסרט קולנוע. אם סצנת המחזה של פרו מציגה-מנכיחה את הסרט שבתוך הסרט, הרי במובן מסוים, מעולם לא התרחקנו ממנו. כלומר, מעולם לא התרחקנו מאחד מאופני ההצגה-הנכחה שלו – האטום מצד אחד, והצלול מצדו האחר. הבחנה זו יוצרת הבדל משמעותי ועם זאת אינה משנה דבר.

ופריט הלבוש שלוכד את הדמיון מעל הכול בסיפור התשוקה הזה הוא, כמובן, החצאית: יש בה, במובן מסוים, חיים משל עצמה. מלכתחילה היא מציינת את מקום הרבייה והשעתוק, המוטבע הן על גבי מסך הקולנוע והן על גבי גוף האישה. בחוף השומם שעליו נחתו זה עתה, אחד הימאים שואל את איידה אם יש ברשותה אמצעים להקמת מחסה. המחסה מתברר כחצאית קרינולינה ענקית (ששבה ומופיעה מחדש לעתים קרובות כל כך). מכוסה בתחתונת ושנעשית שקופה בזכות האור הבוקע מתוכה. כשאנו רואים את החצאית לראשונה, פלורה מביימת משחק-צלליות אל מול הבד, בידיה, כמובן: "תראי, אני עש ענקי.<sup>31</sup> הוא יתלקח באש?" (סרט).

ושם, באמת, הכול מתלקח. שמלת-התחתונת הגדולה של ההקרנה הקולנועית,<sup>32</sup> מקור פעולת הסיפור<sup>33</sup> והסיפור עצמו, מקום הסיכון. למחרת בבוקר החצאית יולדת מתוכה את איידה, המשתלשלת לאחור מתוך החצאית משל הייתה זבח-מנחה של לידת עכוז, לנגד עיניו המאוכזבות של בעלה החדש. החצאית קולטת לתוכה את איידה ממש לפני שהיא

---

למשל בתחילת הסרט בחוף, במשחקי הצלליות של פלורה כנגד החצאית הפרושה, או בדימויי הצללים המופיעים על גבי הסדינים המכובסים התלויים ממש לפני סטיוארט גודם את אצבעה של איידה".]

30 לקראת חציית הים בסצנת הפתיחה, קרעי סדינים מלופפים סביב רגלי הפסנתר והשרפרף שלו ומכסים כל סנטימטר במה שנראה אפוא כיצור פצוע מופלא. הטרמים לתחבושת הפצע הכרוכה סביב גדם האצבע של איידה, תחבושת שנפרמת תחתיה בשקיעתה תחת פני הים (כאילו נדרש אות נוסף לכך שהאישה והכלי אחד הם). וכמו האריג סביב הפצע, כן הבד שבו כורכת איידה את קליד הפסנתר הגורלי, הקטוע וחסר הגוף, שבתורו מחוקה בידי המטפחת סביב האבר הגדום – החילוף המקברי שמבצע סטיוארט כאשר הוא שולח אצבע במקום קליד כאזהרה לביינס.

אבל המלבושים, מעל הכול, הם שמכפילים כפל כפליים את המורכבויות במלודרמה של כחול-הזקן – לא רק כהגנה מפני אלימות עתידית או כמזור לזו מן העבר, אלא גם כצלילות.

31 זהו רק אחד מבין כמה יצורים מכונפים המאכלסים את הסרט – מן הפסל דמוי-קופידון בביתה של איידה בסקוטלנד, עיבור בפלורה שעונדת את כנפי המלאך מברשות-הרעה, שהוכנו לטובת ביצוע ההופעה ושאותן היא ממשיכה ללבוש גם כשהיא בלתי-מלאכית בעליל, ועד לציפור שאליה מתמיר סטיוארט את איידה כשהוא מתאר את אלימות מעשהו בתור "קיצוץ הכנפיים [שלה]" (112).

32 [במקור: cinematic projection. במובן המידי, הצירוף מתאר את הפעולה המכנית של הקרנת הסרט על מסך. בהקשר הנוכחי אפשר לקרוא זאת גם כתיאור הפעולה הקולנועית כמנגנון פסיכולוגי של השלכה או הטלה (פרויקציה)].

33 לא רק של סיפורה של פלורה אלא גם, ומיד אחר כך, של הסיפור האילם שאיידה מספרת.



מנשקת את ביינס בראשונה, וכשהיא צונחת תחתיה לאחר המתקפה של סטיוארט. כאשר היא מכוסה בשמלות עליוניות, החצאית מסמנת את הפורמליות של הדיכוי הוויקטוריאני. אבל תחת אותה החצאית גם נעלם ראשו של המאהב, בעוד איידה ניצבת מעונגת. דימוי זה, ככל האחרים בסרט, איננו ערובה לרציפות או ליציבות סמלית. הוא רודף את הסרט באפשרות לסתירה, היפוך, הבדל. כדימוי קולנועי של מחסה, ריחוק קר, אינטימיות גמורה – החצאית נעשית גם לתכריכים כשאיידה צוללת תחת המים בסוף הסרט. כשהחצאית אינה מקיפה עוד את אֶתֶר העונג המיני, אנו עדים להיפוך סדר השכבות – החצאית החיצונית נעשית לפנימית ביותר, ושלדת החישוקים לחיצונית ביותר. כשאיידה שוקעת אל קרקעית הים, קשורה לפסנתרה, הם מכסים את חלקו העליון של גופה – לא עוד ממותניים עד קרסול, אלא ממותניים עד קצה הראש.

הבד המכסה את הראש איננו כמובן סימן לסיום טרגי, אלא תנאי קיומו של הפסנתר מלכתחילה. לא כל כך על שום המצנפות הללו שנוצרו במלאכת מחשבת בשחור-לבן, אלא בְּשָׁל הַבַּד החוסם את האור ושייך לצלם.

הסצנה הראשונה מיד עם הגעתן של האם והבת לביתן החדש, היא העמדת תצלום החתונה. "הדודה מוראג: אם אי אפשר לערוך לכם טקס, לפחות תהיה לכם תמונה" (סרט). התצלום מחליף את הטקס שכבר התקיים כמה שבועות לפני כן, באותו היום שבו נפתחה עלילת הסרט, כשאיידה הייתה בסקוטלנד וסטיוארט בניו זילנד. "איידה: היום [אבי] השיא אותי לגבר שטרם פגשתי" (9). התצלום לא מתעד, אם כך, את האירוע עצמו, ואף לא משעתק את תמונת הנוף הטבעי: בהתאם למוסכמה הוויקטוריאנית, תמונת הנוף עשויה מתפאורה המוצבת מאחורי דמויות האנשים – במקרה זה, תחליף אירוני של הדמיית עצים במקום תמונת נוף העצים האמתיים שמאחוריה. יתרה מזו, בדרמת התלבושות הזו שבה "גישתה [של קמפיון] הייתה נטולת כל יראת כבוד" (141), כפי שמטעים הצלם הראשי סטיוארט דרייבורו, איידה אינה לובשת "שמלת כלולות רגילה, אלא אפודת שמלה שמשמשת שוב ושוב כאביזר צילומי" (29). אביזר זה, שהוא שברירי ונוטה להיקרע (ואכן נקרע) כפי שמזכירים לנו בהתמדה, נלבש לצורך המחזת-החצנת חתונה שבפועל מעולם לא התרחשה.

המצלמה ניצבת אל מול המסך שעליו מצוירת התמונה הכפרית. כשאיידה תופסת את מקומה על הבימה, סטיוארט ניגש אל מאחורי המצלמה, מושך את הבד מעל ראשו ומציץ תחילה בעין כחולה אחת ואז באחרת, כפי שרואה קהל הצופים בקולנוע מצדה האחר של העדשה. כיצד נבין את העובדה שמפגישים אותנו עין בעין עם מושא התמונה שהתיק עצמו לאתר הצלם? שהרי הבד, כפי שכבר ראינו, מציין הן את מקום האובייקט הנצפה והנחשק הן את מקום הצפייה.<sup>34</sup>

כיצד נשלים עם כל אלו בסרט שמתבסס בגלוי על תולדות הצילום כעל דגם ליצירת הדימויים שלו עצמו? "לצורך הסינמטוגרפיה שאבנו השראה מהליך הצילום של תמונות

34 משום כך, לפני ההופעה התיאטרלית בבית הספר מבצצות עיניים אל מול הקהל מבעד לחורים הרבים הפעורים במסך שעל הבמה.

סטילס צבעוניות במאה התשע-עשרה – האוטוכרום (Autochrome) (141), אומר דרייבורו. אף שאינו מדייק בתיארוך האוטוכרום,<sup>35</sup> הפסנתר ממוקם בכל זאת ברגע מכריע בתולדות הצילום. הוא מתרחש בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה, שנים ספורות בלבד לאחר שדאג'ר (Daguerre) מכר את ההליך שהמציא לממשלת צרפת (בשנת 1839), תוך הסכמה שפרטיו הטכניים יועמדו לרשות הציבור. התשוקה לצילום נעשתה מידית ורב-תעצמה.

הרטוריקה (של הצילום), עוד בטרם מימושה, תמיד דיברה בשם הטבע. האמצעי הפיזי של הקאמרה אובסקורה ושל הקאמרה לוסידה קירב כל כך את האדם אל העתקה מדויקת של הטבע ואל סיפוק הכמיהה הנוכחית למציאות, עד שלא היה מוכן לסבול את התערבותו של עפרון האדם לסגירת הפער.<sup>36</sup>

דאג'ר, לפיכך, ביקש להעניק "לטבע את היכולת לשעתק את עצמו".<sup>37</sup> אחיו של ניקספור נייפס (Niépce), מחלוצי הצילום, כתב על דאג'ר: "הייצוגים האלה ממשיים כל כך, לפרטי פרטיהם, עד שהמביט בהם מאמין שהוא רואה באמת טבע כפרי וקמאי".<sup>38</sup> נייפס עצמו הגדיר בתור "המושא היחיד" של פרויקט point de vue [נקודת תצפית] שלו את "העתקת הטבע בנאמנות מרבית".<sup>39</sup> לעומת זאת, כשמדובר בתמונת הנישואים, כך ראינו, קשה לטעון שמדובר בשאלה של נאמנות.<sup>40</sup>

בעשור שבו מתרחשת עלילת הסרט, תהליכים חדשים אפשרו את השיגעון לקיבוע דמות האדם בדיוקנאות. סטיוארט – משני עברי המצלמה – הוא חלק מן הטירוף הזה לאחוז בממשי, ללכוד את הטבע. גם בשלב מוקדם יותר בסרט, כשהוא מתגלה בפנינו לראשונה במבט חטוף, הראשון שנתנו בו, סטיוארט מופיע כלוכד דימויים להוט. כשהוא וביינס וחבורת המאורים מכתתים רגליהם בסבך העצים בדרכם לחוף, סטיוארט עוצר לרגע להתקין את שערו. כאן נמצא תשובה לשאלה שעולה בלא מודע לאורך הסרט כולו. מה יש לו בעצם בכיס, לפאקה ואבי המשפחה? (שאלה זו, כזכור, הדהדה בקולנוע בקולה של מיי ווסט).<sup>41</sup> אם בסצנה הקודמת הסרט התמקם מתחת לחצאיתה של איידה, הרי שכעת הכיס של סטיוארט הוא המרחב הלוגי והסימטרי שיש לרדת לחקרו.

35 בומונט ניוהול, בכל אופן, מתארך את האוטוכרום לראשית המאה העשרים: Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York: The Museum of Modern Art, 1964, p. 192

Ibid, 12 36

Ibid, 17 37

Ibid, 14-16 38

Ibid, 16 39

40 נאמנותה של קמפיון, ככל שאפשר לדבר על דבר כזה, נתונה פחות, כמובן, למציאות מאשר לתצלומים מפורסמים כמו הקלוטייפים של הצלמים הסקוטים היל ואדמסון. ביצירתם אפשר למצוא לא פעם צמדי נשים בדומה לאיידה ופלורה, כמו למשל "האחיות", "כלוב הציפורים" וכן "העלמות גרייסון": David Octavius Hill and Robert Adamson, *Photographs*, ed. Graham Ovenden, London: Academy Editions, 1973

41 [ג'ייקובס מתכוונת לשורה האלמותית של מיי ווסט מסרטו של קן יוז (Hughes), *Sextette*], משנת 1978: "יש לך אקדח בכיס או שאתה פשוט שמח לראות אותי?".

דרייבורו: נקודת המבט של המצלמה היא נקודת מבטו של עד המכוון את תשומת הלב של הצופה באופן אינטימי מאוד. לפעמים אנחנו הולכים למקומות שהמצלמה לא יכולה באמת להגיע אליהם. ביקרנו... בתוך הכיס של סטיוארט, ממש בעומק תנועת הידיים והאצבעות... זה לא יכול היה להיות סרט של ג'יי קמפיון בלי קצת שנינות בעיצוב הפריים (141).

מה שיש לו לסטיוארט בכיסו, אם כן, פרט ליד הממששת אותו, הוא תצלום שאותו הוא שולף להתפעל ממנו בגנבה ובאופן נוגע ללב, ממש לפני שעליו להתייצב מול הדבר האמתי. אנו רואים אותו נועץ מבט באיידה נוקשת־הגו שבתמונה, אבל אז, עם השינוי בזווית האור (שינוי כיוון התאורה שמאוחר יותר תתברר חשיבותו המכרעת למעשיית כחול-הזקן), התצלום נעשה לראי שבו הוא בוחן את עצמו בדקדקנות. בעוד הקניין שבחזקתו – שלו עצמו ושלו כבעל – נגלה במעומעם, הראי לוכד שוב ושוב גם את האובייקטים הפחות חמקמים שבבעלותו, עצי היער שמאחוריו.<sup>42</sup>

בתצלום גלום הרצון לקנות חֶזֶקָה – ולו רק באופן מלנכולי ומאוכזב; חזקה על האישה, על הטבע, על העצמי.<sup>43</sup> לתצלום יש מקבילה במדיום שנון וחופשי בהרבה. כי בעוד שבחוקן, "עפרון הטבע"<sup>44</sup> רושם דיוקן "חתונה" מבוים על רקע תפאורה של הדמיית עצים; בעוד איידה, עטויה בתלבושת תחרה שברירית, נרטבת עד לשד עצמותיה בגשמי ניו זילנד – פלורה יושבת בפנים ומספרת לדודה מוראג על חתונה אחרת ועל סופה אחרת.

הרודה מוראג (בזעף): ואיפה הם התחתנו?

הרודה מוראג מציצה לבדוק אם מישהו מגיע.

פלורה (כמבטא הסקוטי שנעשה ככד ורכ הבעה): ביער עצום, עם פיות אמתיות בתור שושבינות, שכל אחת מהן מחזיקה בידו של שרון קטן.

הרודה מוראג מזדקפת במושבה, מביטה כפלורה באי־שביעות רצון ובאכזבה בולטת. היא מחליקה את שערה לאחור.

פלורה: לא באמת, שיקרתי, זה היה בכנסייה כפרית קטנה, בהרים...

הרודה מוראג מגלה עניין מחודש בשיחה. היא נשענת לפניים.

הרודה מוראג: באילו הרים מדובר, יקירה?

פלורה: הפירנאים.

הרודה מוראג: אההה, אף פעם לא הייתי שם. (היא נשענת לפניים.)

42 ראו סוזן סונטאג: "לצלם משמעו ניכוס העצם המצולם. משמעו יצירת יחס מסוים אל העולם, יחס שמרגיש כמו ידע – ולפיכך כמו כוח". סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 8 [התרגום שונה]. ברגע מובהק יותר, בשלב מאוחר יותר בסרט, אנחנו רואים את סטיוארט כשבידיו אוסף "דגימות בוטניות משוטחות" (85).

43 העובדה שהתצלום כושל בתור "עפרון הטבע" מתבהרת כאשר סטיוארט פוגש את איידה לראשונה. קשה לטעות באכזבה העצומה הנשקפת מעיניו, והוא מכריז על הפער בין חיקוי למציאות באומרו: "את נמוכה. מעולם לא תיארתי לעצמי שתהיי נמוכה" (22).

44 זו כותרת ספרו הידוע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט משנת 1844, אלבום התצלומים הראשון, שמסביר גם את שיטת הצילום של טלבוט. Newhall, הערה 34 לעיל, עמ' 33.

פלורה: אמא נהגה לשיר שירים בגרמנית והקול שלה הדהד בכל העמק... זה היה לפני התאונה...

הרודה מוראג: אה, מה קרה?

הרודה מוראג מעיפה מבט מעבר לכתפה בזמן שפלורה מדברת; סיפורה של פלורה מרתק כל כך עד שהתמונה מתעוררת לחיים, אמנם בתוך אישונה הכהה של פלורה.

פלורה: יום אחד כשאימא ואבא שרו יחד ביער, סופה גדולה פרצה פתאום משום מקום. השירה שלהם הייתה כה מלאת תשוקה עד שהם לא הבחינו בכך, ואף לא הפסיקו גם כשהגשם התחיל לרדת, וכשהקולות שלהם עלו בתיבות האחרונות של הרואט, חזיו ברק גדול בקע מהשמיים והיכה באבא שלי כך שהוא נדלק כמו לפיד... ובאותו רגע שבו אבא שלי הוכה נפש, אימא שלי הוכתה אלם! מאז – לא – הוציאה – אף – מילה.

הרודה מוראג: אי... ואבוי! אף מילה... נו, מההלם, כן, בוודאי (31-32).

חתונה זו אינה מועתקת בידי עפרון הטבע, אלא נוצרת במכחולה של אישה (קטנה למדי אמנם). פשוטו כמשמעו, מפתה לומר. כי בעוד פלורה מספרת את סיפורה, כשברק מתפרץ בסיפורה ומחוץ לבית בו־בזמן, על המסך (שצויר ישירות על גבי סרט, כך נדמה), אנו רואים תמונות אדם שכמו צוירו בידי ילד. וברצף מהיר, כמו בובה שמשכו פתאום בחוט שלה, אנו רואים אותו בשתי תנוחות: תחילה עומד מאובן, כשזרועותיו שמוטות הצדה, ואז, כשהרעם מתגלגל, בידיים מורמות ולהבות מאחוריו. כמו בסיקונס קולנועי פרימיטיבי אנחנו רואים פריימים מסרט נע שמסרבים בתוקף לתאר את העולם הממשי.<sup>45</sup> זהו קיטוע יחידאי ופתאומי ברצף הנרטיבי<sup>46</sup> של סיפור, שעל כל מוזרותו אינו כה אל־ממשי (unreal) או על־ממשי (surreal) בשום קטע אחר. במחווה רדיקלית ויוקדת של דימויות־דמיון (image-ination),<sup>47</sup> השקר הנוסף של פלורה (כמו מקבילתו המבויתת יותר, החצאית המוארת בחוף) נוטע את מקור אילמותה של אמה בנקודת השיא של הישג אמנותי מושלם,

45 רבות מן הביקורות שנכתבו על הפסנתר שבות אל שאלה מסוימת וצרה של הממשות. האם יש ממש בפסנתר ששרד את המסע לנוי זילנד? האם המוזיקה של מייקל ניימן עולה במחשבה כיצירה של אישה בת המאה התשע־עשרה? מדוע מתעקשת קמפיון על אמיתות היסטוריות מסוימות כמו שיער שמנוני ומאמיתות אחרות נפטרת לכל הרוחות? אבל שאלת ייצוג הממשי מורכבת בהרבה.

46 אנט מייקלסון מדברת במילים הבאות על "כל המסורת של הקולנוע העצמאי":  
 "כמי שמעוגן בניסיון של הסוריאליזם ושל האקספרסיוניזם, רצונו להרוס את הנרטיב היה ניסיון למקם את הקולנוע במעין הווה מתמיד בה"א רבתי, שבו דימוי או סיקוונס באים בזה אחר זה בדיסיונקציה חטופה, כשהם נוטים, בקצב המסחרר של בניית פריימים יחידים, לטרוף או להכחיד את עצם הציפייה כממד של החוויה הקולנועית." (Annette Michelson, "Toward Snow," *Artforum*, June 1971)  
 Maya Deren, "Cinematography: The Creative: גם: Use of Reality," *Daedalus*, Winter 1960, p. 167

קמפיון אינה נוהגת כך. הפסנתר, מראשית ועד אחרית, הוא נרטיב לכיד, ומחווה הפוליטית קשורה בשימור ההמשכיות לא פחות מאשר בפריעתה. השאלה כאן איננה כיצד להקצין את המדיום הקולנועי באופן כללי, אלא כיצד רגעי הקצנתו בהפסנתר מתקשרים לסבך סוגיות אחרות.

47 [המקף המפריד־מחבר במילה imagination במקור מנכיח בו־בזמן גם את המילה הדימוי (שמשנה את מובן המשפט ל"מחווה על דרך ההצגה בדימוי חזותי") וגם את המילה דמיון (ואז מובנו של המשפט הוא "מחווה של כוח הדמיון").]

ברגע של תשוקה עילאית, בְּשִׁבוּשׁ הקולנועי של הנרטיב שלה־עצמה וגם פְּרָגֶע [המתרחש] ב־בְּזִמְנוֹ עִם מוֹת הָאֵב כַּמְלַחֵין.<sup>48</sup> מדוע כך הדבר?

מה שמתרחש כאן איננו פשוט צילום כשעתוק הממשי והטבעי מחד גיסא (אם גם בלבוש אירוני), ודמיון קולנועי מאידך גיסא – לא יותר מאשר בסצנה המוכפלת של כחול־הזקן. הכול תלוי באיזה אור רואים זאת, ומעל הכול – בנקודת התצפית.

האם לא בזאת, בסופו של דבר, עוסקים הפריימים הפותחים את הפסנתר? אלומות ארוכות ולא אחידות של אור ורוד־אדמדם נפרשות כמניפה לרוחב המסך, נעדרות מיקוד כתשליל צבעוני כושל ולא מפותח של כלי דם שקופים. איידה (כמעט כ־"אדם" מצטלצל השם הזה) היא שנצפית על ידינו. אבל בעצם כמעט ולא נִצְפָּה כאן דבר – מדובר כמעט בעיוורון, עם מרחק מזערי כל כך בין העין לאובייקט, עד שמה שרואים אינו אלא כתם מטושטש ובלתי ניתן לזיהוי. ובכל זאת מדובר, ללא ספק, בייצוג של מה שרואה הדעת של איידה, אנלוגיה חזותית לקול המסרבל להיעשות קול הדיבור שלה. "הקול שאתם שומעים אינו קול הדיבור שלי אלא קול דעתי" (9). אלו מילות הפתיחה של הסרט, וממה שאפשר לראות – גם הפתיחה פְּסֶרט. מה פירוש הדבר לשמוע קול שאיננו קול דיבור, לשמוע קול שמדבר בְּמִקוֹם הַדִּיבּוֹר, ועל כן בְּמִקוֹם שֶׁל הַדַּמְמָה? הקול שאנחנו שומעים הוא קול הדעת, אבל הוא לא מצייד אותנו בגישה ישירה לאיידה, מקורו, והוא מלווה בדימוי חזותי שאין באפשרותנו להבינו. הדימוי שמתגלה לעינינו בתחילה מגיע מהצד השני, מהפרספקטיבה של איידה, שאצבעותיה, אצבעותיה המימיות, הן תחליפים לקול המדבר; אלו האצבעות שבעזרתן תסמן איידה באילמותה, שבאמצעותן תכתוב, ומעל הכול – תנגן בפסנתר. ואצבעות אלה הופכות אותנו לנבערים, לבלתי מסוגלים לקרוא אותן – ממש כפי שיקרה בהמשך, בכל אותן סצנות שבהן האצבעות ידברו ללא כתוביות שיבארו אותן. איידה מבצבת מבעד לידיים התלויות ופרושות מול פניה, אבל אנו לא חוזים במשחק מחבואים ילדותי, אלא בְּהִטְרָם מוזר ומבשר־רעות כאחד. האצבעות יוצרות את המעטה שחוצץ בין הדעת ובין מבטו המשתוקק של האחר, כמו הסדין בהצגת כחול־הזקן, כמו המסך השקוף, הוורוד־אדמדם, שמפריד בין מיטתו של ביינס ובין מקום הפסנתר; הן מציגות לראווה (display) את דמו של אירוע מבעית וכנראה גם מכריע – [מציגות אותן] לפנינו באופן בלתי־ניתן־לדיבור, באופן בלתי־קריא.

אנו רואים את אצבעותיה של איידה נחדרות על ידי אור השמש, כנראה מהפרספקטיבה שלה, ובתוך כך שומעים את קול דעתה; אבל מיד לאחר מכן אנו רואים אותן מהפרספקטיבה הברורה שלנו הצופים־מהצד, בעודן נעשות לאובייקטים שְׁמֵן־העובדה בעבור עדשת המצלמה. המסך לעולם לא יופרע שוב בידי הסמיכות הבלתי־נסבלת והמעוורת של האובייקט המוסרט, הסרט כאובייקט. ולמן הפתיחה הזו ועד לרגעים החותמים את הסרט, אף לא נשמע שוב את קול דעתה.

48 פלורה: "האבא האמתי שלי היה מלחין גרמני מפורסם... הם נפגשו כשאימא שלי הייתה זמרת אופרה..." (30).

ובכל זאת, נדמה כי הפסנתר של ג'יין קמפיון עוסק באישה שדעת עצמה נחרצת. כל מי שבאמת צפה בסרט (אם כי, בכנות, אני לא בטוחה שבאמת צפיתי בו) יכול לומר לכם את זה. אבל מה פירוש "לדעת עצמה"? הפסנתר מאפשר לצפות בקולה של הדעת; אבל מה שנחשף למעשה הוא נקודת הארטיקולציה של הסרט כולו כתנועה בלתי ניתנת לקיבוע בין סובייקטיבי לאובייקטיבי, בין צלול לאטום, כנוכחות של היד רק כהֶטְרָם לפציעתה, כמכשיר לדיבור בַּמְקוֹם של השתיקה, כאשר השפה בתור אי־קריאות.<sup>49</sup> אם צילום החתונה, ובעקבותיו גם הדמיון הקולנועי של פלורה והתיאטרון הכפול של הצגת כחול-הזקן, ממקמים אלה בצד אלה את הייצוג המקובע ואת שחרורו, הרי השוטים הפותחים הופכים את אצבעותיה של איידה לזה וגם לזה כמעט בבת אחת, כמו גם למעטה שביניהם. יתרה מכך, כל זה נכרך בהבדל־שלכאורה בין מונולוג פנימי לבין מקבילתו של נרטיב אובייקטיבי בגוף שלישי, כמו זה שעמו נמשך הסרט. בהינתן כל זאת, בהחלט ייתכן שאין כל ודאות ב"לדעת עצמה נחרצת" – בשני המובנים של המשפט, ועל כל התהודות הפוליטיות והפילוסופיות שעשויות להתלוות אליו.

מה שאיידה מספרת לנו בקול דעתה הוא בדיוק שהיעדרו של קול הדיבור שלה הוא שאלה של רצון.

לא דיברתי מאז שהייתי בת שש. איש אינו יודע מדוע, אפילו לא אני. אבי אומר שזה כישרון אפל, ושהיום שבו אכניס לעצמי לראש להפסיק לנשום יהיה יומי האחרון (9).

שאלה של רצון – אבל רצון המנותק באורח מוזר ממושגים מוסכמים של רצייה. אם איידה לא דיברה מגיל שש, הרי אף היא אינה יודעת מדוע. [מדובר ב־] רצון, אם כך, שכמוהו כשתשוקה המצויה מחוץ לתחום התועלת־העצמית והידע־העצמי המבויתים.

רצון זה הוא שמהם בסופו של דבר את סטיוארט. כי כשהוא הולך לפגוש את ביינס – לאחר שחילל את איידה בדרך היחידה שהוא מסוגל לה, לאחר שכשל מלחלל אותה בדרכים שהשתוקק לחללה – זה מה שיש לו להגיד:

סטיוארט: (כאשיות): שמעתי את זה פה. (הוא לוחץ את מצחו בכף ידו). שמעתי את הקול שלה פה בתוך הראש שלי. הסתכלתי על השפתיים שלה, הן לא הגו את המילים, אבל ככל שהתאמצתי יותר להקשיב כך שמעתי אותה בכירור.

סטיוארט: היא אמרה, "אני מפחדת מהרצון שלי, ממה שהוא מסוגל לעשות, הוא מוזר וחזק כל כך". היא אמרה, "אני חייבת ללכת, תן לי ללכת, תן לביינס לקחת אותי מכאן, תן לו לנסות להציל אותי" (114-15).

49 אתר אי־קריאות, כפי שהשפה בסרט היא לרוב: לא רק בסצנות שבהן אין כתוביות להבהרת שיח האצבעות של איידה ופלורה או דברי המאורים, אלא גם בהתעקשות על בערותו של ביינס. על כן, איידה מכינה עבורו מסר החרות על קליד הפסנתר שבשום אופן לא יוכל לקרוא. התסריט – אם לא הסרט – עומד על כך בסצנת פענוח ארוכה.

מה חוזקו של רצון אישה – רצון זה ש"פורש את המחשבות... כאילו היו סדין" (51)? במה טמונה מזורותו? כי במובן מסוים, איידה היא הגרסה החריגה לאפשרות רצונה של אישה, הגם שלשם כך יש לחשוב מחדש את מושג האישה ומושג הרצון.

כמעט בסוף הסרט, כמעט בסוף חייה, רצונה של איידה יכריז על עצמו שוב בתוקף. נראה שהכישרון האפל שעליו דיבר אביה – הסירוב לדבר או שמא, פשוט, הרצון המאפשר לה להפסיק לדבר – הרצון הזה שכישורנו אפל, אכן מתיר לה להכניס לעצמה לראש להפסיק לנשום. אך בעודה צוללת עם הפסנתר שלה אל תוך הים, היא נאבקת להשתחרר מנעלה ולבסוף בוקעת מעל פני המים.<sup>50</sup> איידה – מדברת בקול דעתה:

איידה (בקריינות):

איזה מוות!

איזו הזדמנות!

איזו הפתעה!

רצוני בחר בחיים!

ובכל זאת הוא הבהיל אותי, וגם אחרים מלבדי! (121).

רצונה של איידה, כך נראה, הוא העצמה לגבור על כוחו של המוות. ובכל זאת, ברשימת התיאורים למה שהתרחש כאן אנו שומעים "איזה מוות!". נצטרך עוד לראות באיזה אופן הבחירה הזו בחיים היא גם מוות. יעשה רצונה מה שבסופו של דבר שיעשה, הוא עושה זאת בצורת הזדמנות ובצורת הפתעה. לא איידה היא שבחרה בחיים, אלא רצונה הוא שבחר בהם. אין היא אתר ההחלטה של הדעת. ועל כן הבחירה הזו תבהיל אותה לא פחות משתבהיל אחרים.

אבל מי הוא זה שבחר במוות מלכתחילה? האם מלכתחילה הייתה בחירה במוות? מדוע תחילה ניטלת איידה למעמקים עם פסנתרה? האם רגלה של איידה מוצאת את מקומה בין פיתולי החבל הקשור לפסנתר מבחירה או במזדמן? בתסריט נכתב:

כשהפסנתר ניתז אל תוך הים, החבלים המשוחררים אצים פנימה בעקבותיו. איידה צופה בהם מתלפפים בעוד הם חולפים לצד כפות רגליה, ואז, מתוך סקרנות קטלנית, מוזרה ולא ממושמעת, היא פוסעת אל תוך לולאה (120-121).

הטקסט מספר לנו שהפסיעה אל תוך הלולאה נעשית מתוך סקרנות קטלנית, מוזרה ולא ממושמעת. אין זו מחווה דרמטית הנעשית בשם הליכה בעקבות קולה האמתי, אלא גחמה של רצון למה שחומק מדקדקנות ההיגיון, בחירה [הנעשית] בשם סקרנות מוזרה אם גם קטלנית, כזו שאף יכולה להתהפך ואמנם מתהפכת מתוך אותו היעדר משמעת. רצונה של איידה – אם אחרי כל מה שראינו אפשר לקרוא לו רצונה של איידה במובן מדויק כלשהו

50 באיקונוגרפיה של התסריט והסרט, להשתחררות מנעל יחידה (או לנעילה של נעל יחידה) כבר יש היסטוריה – מן הסצנה המוקדמת שבה איידה, באופן משונה ואקראי, מנסרת גלגלית יחידה מרגלה של בתה הישנה, ועד להתעקשות התסריט על כך שהמאורים נועלים נעל אחת בלבד.

– איננו עצמה עבור החיים יותר מאשר עבור המוות. וממילא רצון זה מסובך כל-כולו במוסריות הטורדנית השוזרת את דרכה מבעד לקו־העלילה, ומסובך גם במסכת מוזרה, מאלחשת, אֶל־אסתטית,<sup>51</sup> המתפתחת בדממה לצדו.

זוהי א־מוסריות<sup>52</sup> שקשה לשים את האצבע עליה, ושאינה בלתי־מובחנת לגמרי מן הפוליטיות הרדיקלית של הפסנתר. אפשר להתחיל מחדש בקריאת העצמה הזו (אשר למעשה קראנו אותה כל העת, הגם שמעולם לא באורח ממושע וישיר) כניגודם של מוסרי ההשכל שפָּרוּ מספח למעשייה שלו.<sup>53</sup>

כחול־הזקן של פָּרוּ מחוסל בידי אחי אשתו. קצת בדומה למאורים, גם הם מגיעים בדיוק בזמן, כשהוא מתכוונן להעניש את אשתו על סקרנותה, הסקרנות שהובילה אותה לידיעת הקיטון האסור. מכיוון שלכחול־הזקן אין יורשים אחרים, אלמנתו יכולה להשתמש בעושרה העצום כדי להשיא את אחותה, וכדי לשלם "את [כספי] הנדוניה בעבור נישואיה לאיש רם־מעלה ביותר, שגירש מדעתה את כחול־הזקן".<sup>54</sup> הנבל מוחלף תמורת האיש רם־המעלה באמצעות שימוש מחושב בעושר.

### מוסר השכל

הסקרנות המפתה  
לרוב עולה בחרטה.  
אי־ספור מופתים  
לזאת נמצא

51 [במקור: an-aesthetic. המקף יוצר הפרדה־חיבור בין שני מובנים: "מאלחש" (לא ממוקף) ו"לא אסתטי" (ממוקף). יש לזכור כי מקור המילה "אסתטי" הוא במילה היוונית *aisthetikos*, דהיינו: בר־תפיסה, מה שנוגע לתפיסות החושים. "אסתטיקה" כתורה פילוסופית מופיעה לראשונה במאה השמונה־עשרה כתורת הטעם והשיפוט, והשימוש במונח "אסתטי" נכנס לשימוש רווח בפילוסופיה בזכות עבודתו של קאנט בביקורת כוח השיפוט, שבניגוד לתיאוריות טעם קודמות דנה בתפקידה העצמאי של האמנות בלא תלות באמות מידה מוסריות. את השימוש של ג'ייקובס במקף מפריד־מחבר אפשר לקרוא בכמה וכמה דרכים, אבל מעל הכול בולטת הסתירה שהפרדה מחברת זו יוצרת: "המסכת המוזרה" שמקהה את החושים בעצמה איננה חושנית – החושים אינם תופסים את מה שפועל עליהם.]

52 [במקור, נוצרת אליטרציה בשורות אלו: "entangled... unsettling... an-aesthetic... an a-morality". כמו כן, ג'ייקובס מבחינה כאן בין א־מוסריות (a-morality) ואל־מוסריות (amorality). בניגוד לבלתי מוסרי (immoral), האל־מוסרי הוא מה שאינו נוגע למוסר, מה שמחוץ למוסר – מעבר לטוב ולרע. המקף המפריד־מחבר בתחדיש הגרפי "א־מוסרי" מצייד אותו בשני מובנים: מצד אחד, הוא מחוץ למוסר, ומצד שני (כשה־a משמשת כתווית אי־היידוע) הוא מציין מוסר סינגולרי, יחידאי, הנוסד באופן אימננטי בסרט עצמו ועל ידי הסרט עצמו. הא־מוסריות הנוסדת בסרט על פי ג'ייקובס היא בעצמה סוג של מוסר יחידאי המצוי מחוץ למוסר במובניו הרווחים.]

53 אנחנו מתייחסים למוסרי ההשכל של פָּרוּ כפשוטם, פחות או יותר, אבל יש אירוניות מובהקות שקשה להחמיצן ביחס שבין מוסרי ההשכל לבין הסיפור שעל פשרו הם אמורים לעמוד.

54 שארל פרו, אגדות פרו: סיפורי אמא אווזה. מצרפתית: אביבה ברק־הומי, ירושלים: שוקן, 1991, עמ' 45. האם מוסר ההשכל של הסיפור הוא, אם כן, שמוטב היה לה לאשתו של כחול־הזקן לא להציץ, ולחיות באי־ידיעה לצד רוצח?



כל צעד וכל שעל.  
 אם אך נשעה לה,  
 אין בה מנעמים,  
 ולבעליה  
 יהי שוויה דמים (פרו, 45).

אם אצל פרו הסקרנות בת־סיפוק, אם ההוצאות שלה בנות־מדידה במונחים של עלות או הפסד, הרי שהסקרנות כפי שקמפיון מתארת אותה היא עניין אחר לגמרי. גם כאן יש לבטח שאלה של סיכון, אבל מה שמונח על הכף בלתי מדיד, ואין בו כל הבטחה לסיפוק מסוגר (סוג הסיפוק שמצוי, נאמר, בגילוי תכולתו של הקיטון הנעול, או הסיפוק שמתאפשר בזכות רכישה מכוללת של בעל). סקרנותה של איידה היא הזדמנות והפתעה; ועל כך מעידים שלשלת הסיומים או הכישלונות לסיים המתקבלים בַדקות האחרונות של הסרט.

#### עוד מוסר השכל

כל מי אשר ניחן בשמץ שאר־רוח,  
 והעולם הוא לו כספר הפתוח,  
 יבין מיד כי זאת המעשייה,  
 עברו־חלפו זמנה וקרבנה.  
 כיום הזה שוב אין אישה  
 שכך תסכול מבן־זוגה.  
 אפילו בעל שמוריק מרוב קנאה  
 לפני אשתו ירקוד בהכנעה;  
 ואם זקנו אדום, כחול,  
 גם אז כל איש לשפוט יכול  
 לפי מראה עיניים  
 מי האדון פה בין השניים (פרו, 46).

למוסר ההשכל השני של פרו יש משהו לומר, כמו לסרטה של קמפיון, על היחס בין גבר לאישה. הוא מתיק את האירועים המזוויעים של המעשייה אל ימים ש"עברו־חלפו". מי שניחן ב"שאר־רוח"<sup>55</sup> (העומדת בסתירה לסקרנות הלא־מושמעת ולחוסר־האזון הקולנועי דרכו מוסרט הפסנתר), לא יוכל שלא לראות, כותב פרו, שהבעלים של ימינו כבר אינם אימתניים ובלתי מסופקים. הנשים, כך הוא מתעקש, התמקמו בעמדת שליטה.

[בתרגום לאנגלית של הצירוף "שאר־רוח" נכתב "a sensible point of view", וכשגייקובס חוזרת עליה היא מהדהדת סדרת קשרים שנרקמת לאורך המאמר בין כושר התפיסה בחושים (ובעיקר בראייה כצפייה) וכושר ההבנה בשכל, ואת האופן שבו אלו קשורים זה בזה בכושר השיפוט המוסרי: sense כפשר או מובן, וגם חוש; point of view, נקודת תצפית שדרכה קולטים ומבינים; וכמובן sensible כיכולת לשפוט ולהעריך באופן מתקבל על הדעת.]

אבל בסרטה של קמפיון, שצולם שלוש מאות שנה לאחר מכן, אין כל טענה כי חילופי עמדות כאלה אפשריים או נחשקים. כי אם מתרחש בסרט שחרור אישה כלשהו, הרי הוא אינו תְּחוּם בידי התנגדות – הכרחית ככל שתהא – לכפיית סמכות המזוהה כגברית, ואף לא פשוט בידי הכנעת [סמכות ז]. בלתי נמנע הוא שהתנגדות שכזו, בסופו של דבר, תוגדר בידי הסמכות שכנגדה היא נאבקת, והיא נהנית מחסותו של מושג קונבנציונלי של רצון שהוא במידה לא פחותה תשוקה לכוח.

בצד המחווה הפוליטית ההכרחית לגמרי הזו, שהיא גם מוגבלת בהכרח (ושמגדירה באופן חלקי לפחות את יחסה של איידה אל סטיוארט), ישנה, כמובן, המעורבות הרגשית של איידה עם ביינס. ג'ורג' מציע לאיידה "עסקה" (52): היא תזכה מחדש בפסנתרה בתמורה לשיעור אחד לכל קליד; אבל במהלך כל שיעור יש "דברים" (52) שהוא היה רוצה לעשות. תשוקה כסטייה, אולי. ביינס מתמקח על תפיסת הַזְקָה הדרגתית בגופה של איידה ובאהבתה; היא מתמקחת על השבת הַזְקָתָה בפסנתרה וגם, כך נדמה, על קולה הַנְּאוּת. מלכתחילה ולכל אורך הקשר ביניהם, לא ביינס ולא איידה מסוגלים לקבוע באופן חד-צדדי את תנאי החליפין. ביינס מבקש "ביקור אחד לכל קליד" (52), אבל איידה מסכימה רק לביקור אחד "על כל קליד שחור" (52). "זה הרבה פחות מחצי" (52), מציין ביינס בצער. ככול שמתקדמים השיעורים, ביינס משכנע את איידה לעשות מה שהייתה מעדיפה שלא [לעשות], אבל נאלץ מצדו להסכים בכל פעם להגדלת מספר הקלידים שייגרעו מרשותו: שניים בתמורה לנגיעה בזרועותיה, חמישה כדי לשכב יחד בבגדים, עשרה כדי לשכב בלעדיהם... עד ליום שבו איידה מגיעה אליו ומוצאת את המאורים מוציאים את הפסנתר.<sup>56</sup> ביינס מחזיר לה את הפסנתר בלא תביעות נוספות. אז ורק אז, כשהיא יושבת בביתו של סטיוארט ופסנתרה בחזקתה, שעה שהיא מנגנת בקלידיו בשוויון נפש (כי ביינס אינו שם לצפות בה או ללטף אותה), רק אז היא תופסת את תשוקתה אליו. ביינס מסר לה את פסנתרה וניתר על אחיזתו בה; כעת היא מתמסרת לו באופן חופשי לא פחות (התסריט מכריז כי הם "שווים לחלוטין" [82]). עתה הקשר ביניהם איננו עוד עסקת חליפין בגבולות מובחנים, אלא חורג מכל צורת כלכלה שסטיוארט (או אפילו פרו) עשויים היו לחזות בעיני רוחם.<sup>57</sup>

56 מבלי שיוכל לדמיין את סוג [כלכלת] הצריכה שבו מעורבים ג'ורג' ואיידה, סטיוארט מגיב בזעם כלפי איידה, אשר עלתה לו, כך נדמה לו, בשמונים אקרים אדמה. סטיוארט: תעצרו מיד! זה לא שלכם... מה אתם עושים עם הפסנתר? הנשים מחליפות ביניהן מבטים.

סטיוארט (קצר נשימה): הא, את ערמומית מאוד, איידה, אבל אני רואה מה את מתכננת, ואין לי שום כוונה לאבד את האדמה ככה (77).

57 ובכל זאת, במובן אחר, ברור שסטיוארט אכן מעלה זאת בחזונו, או לפחות רואה זאת. שהרי בעוד איידה וביינס מתמסרים זה לזו, הוא מתבונן בכול. הוא מצא חור הצצה שדרכו הוא רואה את איידה וביינס מתנשקים, מתפשטים. הוא נרתע לאחור, כעוס, אבל בדיוק כשהיינו מצפים שיפרוץ פנימה, הוא מטפס להביט שוב; המבט השני הקטלני, המבט שתר בסקרנות... סטיוארט מתבונן, ... בעוד ביינס מתחפר בתוך חציאתה של איידה. נדמה שאינו מבחין בכלל המלקק את ידו. לפתע הוא מושך את ידו ומביט בה, לחה מהריר של הכלב; הוא מנגב אותה על הלוחות וממשיך להתבונן, מהופנט (83). סקרנותו של סטיוארט היא שמסיטה ממסלולו את הגמול האלים הבלתי-נמנע כמדומה, סקרנות שמשבשת פעם נוספת את הציפיות והסיגור הנרטיביים הפשוטים. בהכפלה אכזרית ושנונה שמעמידה

ואף על פי כן אפשר – וצריך – להבחין, כי האופן בו סטיוארט (אם כי לא רק הוא) חוזה בסצנה הזו, הגעתו בדיוק בזמן להישאב לתוכה (תחילה בהיבטו מבעד לחרך בקיר הבית, ומאוחר יותר ממחבואו מתחת ללוחות הרצפה), הם שעושים את הלהט הנמשך של תשוקתם לבלתי אפשרי. כצופים וכמציצנים כאחד, בנרטיב שלעולם אינו מניח לנו לשכוח את אפשרות התקיימותם במקביל, אנו צופים בסטיוארט צופה בג'ורג' ובאיידה עושים אהבה, מתחת לחצאית, כביכול, בכל הדרכים שניתנו לנו להבין את המרחב הזה מתחילת הסרט. ולא רק משום שהם מבצעים מופע שמרתק את סטיוארט, אלא משום שלפחות בשיכרון וביבוש<sup>58</sup> של הרגע, היחס המתהווה ביניהם מסלק את הרצון לתפוס חזקה, שכרון, כפי שראינו, באסתטיקה של הצילום. העצמה המתפשטת בסצנה הזו דומה לסקרנות הקטלנית שממקמת את רגלה של איידה בלולאת החבל – מוזרה, לא-מושמעת. היא מסובכת ברצון – א-מוסרי, לא בלתי מוסרי – שאינו מתקדם באורח פסקני כלשהו אל עבר סיגור, כי אם אל עבר מוות לצד החיים, ואל עבר שני אלו יחד לצד המזדמן. כיצד נסביר כי לסרט שלושה סיומים, ושאינן בכך לומר שהתקבלו שלוש הכרעות? האין הסיום הראשון מבין אלה, שבו איידה מוותרת על מיטת מאהבה כדי לחלוק יצוע עם פסנתרה בקרקעית הים, הסיום הנכון ביותר מבחינה אסתטית? בכך היא לבטח הייתה מוותרת על ההזדמנות, על ההפתעה ועל החיים, בשם המוות. אבל לראשונה הייתה דעת הרצון של איידה נחרצת. פעם היינו מכנים זאת "סיום פיוטי" (אם כי קמפיון שומרת לצופיה פיוט מִסדר אחר). לאן שילך קולה האמתי של איידה, לשם תלך גם איידה עצמה; ויתר על כן, זהו פיתוי מובן לגמרי לקשור את הפסנתר, על כל הקסם הרגשי הטמון בו, לא רק בקולה של אישה, אלא גם באמנות שהסרט הזה מבקש להיות. תחת המים תשתמר מערכת יחסים אמיתית בין אם לבתה, מהודקת בתוך מערכת יחסים טבורית, ובה הפסנתר כקולה ופֶעֶצְמִי שלה. האין הסיום הטריג'י הוא שהולם מבחינה אמנותית, אם כן, בניגוד לסיום המשמח והנדוש מהסוג ההוליוודי שנדמה כי בו נסגר הסרט בעיירה נלסון? האין מה שמספק מבחינה אמנותית איננו ממקם את סיגורו בתחומן של מוסכמות התשוקה האנושית? בסרט זה, שדומה כי הוא עוסק ברעב הנואש לסיפוק מיני, האין הסירוב לרעב זה הוא שמאפשר את האמנות<sup>59</sup>? אולי. האם לא נוכל לקרוא את מותה כשיעור בתבוסתה

את הכלב מול סטיוארט כמו את ג'ורג' מול איידה תחת חצאיתה, הסצנה גם עושה מסטיוארט דמות מורכבת בהרבה מן היריב הטהור שהוא עומד לגלם מיד אחר כך.

58 [גייקובס יוצקת אל התיאור המילולי של הסצנה את הקרבה הצלילית בין המילים שכרון (rupture) ושיבוש או הפרעה (interruption), שמקור שתייהן בפועל הלטיני rumpere: לשבור, לפרק לחתיכות, להפריד או לחצוץ (ומכאן גם להפריע – "לחצוץ בין {משמעותה של התחילית inter-} דבר לדבר"). בכך היא מצביעה על הקשר ההכרחי בין שתי המילים לתיאור הרגע הספציפי הזה ומערכות היחסים המסועפות המיוצרות בו: רגע של להט ושכרון חושים שמתרחש לא רק בין שניים (איידה וביינס), אלא גם בצירוף השלישי (סטיוארט) המצוי ביניהם, או מבטו שנמצא ביניהם, או שחוה את תשוקתו מבין התשוקה של השניים, ואולי אף שתשוקתו עצמה מופרדת ממנו ("מופרעת") על ידי תשוקתם של השניים. מערכת היחסים של רגע זה, יש לזכור, כוללת גם את הצופים-מציצנים, שמבטם בעצמו נלכד בסבך השיכרון-הפרעה.]

59 בסצנה שנחתכה מן הגרסה הסופית של הסרט, קמפיון שמה בפיו של מכוון הפסנתרים העיוור את הדברים הבאים לגבי הקשר בין נישואין לביטוי מוזיקלי מושלם: עיוור: אשתי שרה בקול פעמונים צלול. אחרי שהתחננו היא הפסיקה. היא אמרה שאין לה חשק לשיר, שהחיים מעציבים אותה. וככה היא חיה, בשפתיים חשוקות מעל קול מושלם, קול יפהפה (49).

הניצחת של אישה בידי ברוטליות גברית, קריאה מספקת מנקודת התצפית של פוליטיקה מסוימת? האין עשוי זה להיות שחרורה המוחלט של איידה מגברים (בהנחה שכך היה הסרט מגדיר את שחרורו של הנשי)? אולי.

למרות זאת, אפשר לומר, קמפיון בוחרת באף לא אחד מכל אלו – אם באמת מתייחסים ברצינות לשאלת ההתכוונות של קמפיון. מדוע אפוא משתנה רצונה של איידה? מדוע רצון בסרט זה מקפל גם את הֶחֱרִיגוּת לתוך אי האפשרות של הגדרתו־שלו? מדוע ההזדמנות, ההפתעה והחיים מאוגדים אל תוך המוות ולהפך?

למרבה חרדתו של המבקר ג'ון סיימון, המקונן על הפכפכותה של דעת האישה, קמפיון מעניקה לנו סיום שני.<sup>60</sup> הוא כותב:

במסיבת עיתונאים שהתקיימה בפסטיבל הקולנוע של ניו יורק, ג'יין קמפיון אמרה שבתחילה התכוונה שהפסנתר... יסתיים בטביעת הגיבורה. במקום זאת היא שולחת אותה לחיות בעושר ואושר לעולם ועד עם מאהבה. תִּמְהַנֵּי על תסריטאית־בימאית שבסופו של דבר עושה את ההפך מכפי שתכננה לעשות.<sup>61</sup>

נצטרך עוד לבדוק עד כמה מאיים שינוי הדעת הזה.

בהערות על התסריט אנחנו קוראים כך:

קמפיון: אחד השינויים הגדולים בתסריט היה להקנות לסיום ליטוש פיוטי יותר, פסיכולוגי יותר.

צ'פמן: הוא באמת היה זקוק לסיום הנכון, אחרת הוא היה רך מדי. אבל בסופו של דבר ג'יין – בעזרתנו – העלתה את הרעיון להעתיק את מוקד העניין הארוטי של איידה, מהמאהב ביינס אל בעלה סטיוארט. אני חושבת שזה מה שהופך את הסרט למודרני, בעצם, ולא לסנטימנטלי.

קמפיון: איידה בעצם משתמשת בבעלה סטיוארט כאובייקט מיני – זו המוסריות השערורייתית של הסרט – מה שנראה תמים מאוד אבל למעשה יש לו הכוח להיות מפתיע מאוד... זה נעשה למערכת יחסי כוח, הכוח של מי שאכפת להם ושל מי שלא אכפת להם. מעניין אותי מאוד התום הברוטלי הטמון בכך (138-139).

השינוי הפרוסֵתֵי לכאורה, כך נראה, אינו רק המעבר מטביעה אל חיים בעושר ואושר לעולם ועד. תפיסת הסיום (ending) של צ'פמן, לפחות, היא היפוכן (upending) של המוסכמות הרומנטיות, בכך שאיידה מעתיקה את המוקד העניין הארוטי מג'ורג' לסטיוארט. קמפיון מכנה זאת "מפתיע מאוד", "המוסריות השערורייתית של הסרט". אם לא התפנית

60 אפשר היה לחשוב שמבקר שהוא מיושן מספיק כדי לקרוא לבימאית "מיס קמפיון" (כפי שעושה סיימון במקום אחר במאמר) עשוי להאמין גם בזכות היתר של אישה לשנות את דעתה.

Simon, 66 61

הזמנית הזו באירועים ואף לא הסצנה בנלסון בבחינת "ליטוש פיוטי יותר, פסיכולוגי יותר", הרי ששתיהן נוצרו ודאי במחושב על מנת לקומם את הג'ון סיימונים שצופים בסרט. ובכל זאת דרושה מידה של חירות כדי לראות בחזרה לציביליזציה "חיים באושר-ועושר לעולם ועד". בנלסון, איידה מלמדת שיעורי פסנתר.

איידה: אני מלמדת פסנתר עכשיו בנלסון. ג'ורג' התקין לי קצה אצבע ממתכת; אני החריגה של העיירה, ויש בזה סיפוק (122).

אם נדמה שבכך מתקבל סיגור, הרי שיש בכך גם מן הפריעה של כל מה שבא קודם לכן. איידה צדקה כשאמרה כי הפסנתר שלה קולקל. קולקל בידי הגרזן שסטיוארט תקע בו, קולקל בידי הקליד שהוסר,<sup>62</sup> קולקל משום שהנגינה בפסנתר הזה לעולם לא תהיה כפי שהייתה מרגע שסופקה, ולו רגעית, תשוקתו של סדר אחר. אבל כעת נמצא סיפוק שונה, סיפוק מפסנתר אחר, בו מנגנת יד אחרת. יד זו מצוידת בקצה־אצבע מתכתי, ואין פירוש הדבר שביינס השלים את שהיה חסר בה, אלא (ואיך אפשר שלא לשמוע זאת) שצליל נקישת המתכת הנלחצת אל הקלידים הוא כתזכורת מתמדת לתחבולתו; נקישה שיתרה מזו ובאורח מוזר אף לא בלתי מתיישבת עם צלילי הפסנתר החדש. אבל דווקא קצה האצבע המתכתי, אומרת איידה, הוא שמסב סיפוק. "אני החריגה של העיירה, ויש בזה סיפוק". הסיפוק אינו נובע מן הגוף ששוחזר, ולא מהצלילים המושלמים, העגולים והמלאים של הפסנתר, אלא מן הנגינה ששובשה בידי צליל הנקישה, בידי הלא־ממושמע, בידי המשוּנָה והמקרי.

הגיוני לגמרי, אם כך, שאיידה תלמד לדבר. עם היעלמם של צלילי הפסנתר היפים, מתפנה כעת מקום לקול שאותו היא תתאר ושנחנו נשמע.

איידה: אני לומדת לדבר. הקול שלי עדיין גרוע כל כך שאני מתביישת. אני מתאמנת רק כשאני לבדי ובחושך.

ידיה של איידה נעות על פני קלידי הפסנתר; אצבע המתכת שלה זוהרת באור העומם.

איידה צועדת הלך ושוב... ראשה מכוסה בד כהה; קולה משמיע צלילים גרוניים נמוכים... (122).

הקול שאיידה מדברת בו איננו בדיוק הקול האופראי שפלורה ביקשה לייחס לה בסיפור שסיפרה לדודה מוראג. היא משמיעה צלילים גרוניים נמוכים, ריקים מתוכן. ראשה מכוסה שוב בברדס הצלמים, בד כהה שנדמה כי הוא כופה עיוורון במקום האילמות שהניחה בצד. אין כאן שיקום גמור של החושים (senses), ואף לא החלמת הקול, האצבע, ואף לא של המבט שלה (ושלנו), אשר ממילא הוטל בספק למן הפריים הפותח את הסרט. ההתעקשות היא על נישול מסוים, או לפחות על עיוות כלשהו, חריגות כלשהי, בהם עוסקים באובססיות כל סרטיה של קמפיון.

62 אבל גם בידי קליד שנחרט שנים לפני שפגשה את ג'ורג' ביינס, קליד שביטא תשוקה למאהב אחר, "א' ♥ ד" – קליד שנחשף בפנינו רק כשהיא מחליטה ללכת אל ג'ורג'.

האושר הבורגני העילאי, אף על פי כן, אשר מקום התרחשותו בסרט הוא בגן – אף שאיננו בדיוק גן עדן מאורי<sup>63</sup> – מאֶשֶׁשׁ בנשיקה שג'ורג' נותן שם לאיידה (בהרימו את הברד כאילו היה מעטה הינומה);<sup>64</sup> אבל בעונג משפחתי זה יש פחות מן ההשלמה ויותר מן האירוניה, ובדרכו שלו הוא טורדני לא פחות ממה שבא לפניו. כי לבל נטעה בסצנה הזו; לבל נאפשר לנשיקה הזו לגרום לנו לצוף באמונה שהתשוקה המינית (שלהם) תוכל למצוא סיפוק מתמשך ובלתי חריג; לבל תיראה לנו מיטתם של ג'ורג' ואיידה, הנרמזת בחיבוק אחרון זה, כְּסוֹף מן האגדות שבדרך כלל מופק רק מן העבר הזה של האוקיינוס השקט – קריינות שלישית וסצנה שלישית מכריזות בתוקף על נוכחותן.

איידה: בלילה אני חושבת על הפסנתר שלי הטמון בקבר האוקיינוס, ולפעמים על עצמי, צפה מעליו. שם למטה הכול כה דומם ושותק, משקיט אותי אל ערש השינה. זהו שיר ערש מוזר, וכזה הוא; הוא שלי (122).

מה ששייך לאיידה איננו עוד הפסנתר עצמו<sup>65</sup> אלא מחשבות עליו ועל עצמה, מתחת לים. המוזיקה שלה מופרעת כעת בידי צליל הנקישה החריג, חייה לצד דמיונות על מותה שלה.

הסוף הראשון, כך נדמה, לא הותק כליל. הנרטיב כהתקדמות וכהתרה (כאן כמו קודם) נעשה למשהו ממין האשליה<sup>66</sup> (לְוֹלְטֵר בנימין היה הרבה מה לומר על ההשלכות

63 הסיום המתבקש מהבנה דואליסטית של הקשר בין טבע לתרבות בסרט היה מוביל את ג'ורג' ואיידה להצטרף למאורים (אילו היו הם, מצדם, גרסאות אידיוליות לקשר בין הטבע למין האנושי). התסריט ממקם את הסצנה הפני-אחרונה הזו בחדר האורחים, בלעדי ג'ורג' ופלוורה. הסרט מסיט אותה אל המיקום המפוקפק יותר של הגן מחוץ לבית, ככפילות אירונית של הסצנה על החוף, שגם בה פלורה מבצעת את הגלגונים שלה.

64 [מלבד האזכורים המפורשים לגן עדן, שורות אלו עמוסות בהרמזים לנצרות. המילה bliss, שתורגמה כאן כ"אושר עילאי" מציינת גם את תחושת התעלות הרוח וההנאה המושלמת המלוות את הנשמה שנפרדה מן הגוף והגיעה לגן עדן. בהרחבה, מילה זו מציינת את מקום התעלות הרוח – גן העדן, כך שאפשר היה לתרגם את המילים הפותחות את הפסקה גם כ"גן העדן הבורגני" ולהבין מכך שגן העדן הבורגני מתמשך בגן שבו נושק ג'ורג' לאיידה. כמו כן, אישוש, חתימה או קונפרמציה (confirmation) הוא שמו של הסקרמנט הנוצרי בו המאמינים מחזקים (מאששים, חותמים) כבגירים את אמונתם באל, שהחלה עם הטבלתם לנצרות בידי הוריהם שנשבעו בשם אמונים לאל. הנשיקה מאששת את "כניסתה" של איידה לגן העדן הבורגני בשני מובני המילה: גם מחזקת ובכך מבטיחה אותה, וגם משמשת כמעין הליך טקסי (במקום השבועה המדוקלמת בסקרמנט האישוש) שבו היא מצהירה על אמונתה ונאמנותה ל"דת" הבורגנית.]

65 הדיאלוג המוקדם יותר הדגיש את יחס הַחֶזְקָה. לכן פלורה מתרגמת כך את תגובתה של איידה לאחר ששמעה שסטיארט מסכים לסחור בפסנתר עם ביינס: פלורה: היא אומרת שזה הפסנתר שלה, והיא לא מוכנה שהוא ייגע בו.

איידה מתנשמת בכבוד מרוב כעס, והיא כותבת בזעם בפנקסה: "הפסנתר שלי! הוא שלי!" (42).

66 בתכתובת העוסקת בסרט, קמפיון מדברת על הפסנתר כעל ניסיון "לכתוב סיפור כמו שצריך, עם עלילה". בהמשך היא כותבת על תחושת אי-הנוחות שבה יצאה לפרויקט הזה: David Sterritt, "Jane Campion Directs on Instinct," *Christian Science Monitor*, 17/8/1993, 12, p.2

הפוליטיות שיש לכך).<sup>67</sup> אם נדמה שאנו עוברים מִיצוּע לִיצוּע, מיצוע קרקעית היס אל יצועו של ביינס, הרי שסצנת הטביעה חוזרת בכל זאת, היא שם לנצח בכדי לרדוף אותו כרוח רפאים, [את] הסיום המדומיין של הסרט: שיר ערש תת־ימי ובלתי פוסק שאם, אשר לא שוחררה אל פני המים כדי להיוולד (מחדש), שרה לבתה. [תרדוף את הסיום] גם הכרזה משתנה תמידית על מקום הקבר. פחות בתור "באושר־ועושר לעולם ועד", כפי שעשויים להיראות החיים בנלסון; פחות בתור מעתה־ועד־העולם־הבא, כפי שאפשר היה לתפוס את הטביעה הראשונית – אלו הן שתי הבניות, יתרה מזו, הדומות לעתים קרובות מדי לרעיונות המהפכה הפוליטית שלנו; ויותר כאפוקליפסה עיקשת ונשנית שמבקעת (ומתקינה) את גבולות החיים. מוות בחיים. ואשר למאורים שאדמתם סומנה כאתר המוות, הרי כאן מקום הקבר הוא טבע נוסף, אם כי שונה. שיטפון. הוא מגיע במקצב משבש ובלתי־נמנע כפי שהלילה הוא ליום, כפלישה הקולנועית של אדמת טבע. הסצנה הסוגרת את הסרט איננה אפוא הגן המטופח של נלסון, אלא גופה של איידה צף בממלכה תת־ימית אפלולית, חצאיותיה מנופחות, הפעם מעל כל גופה, מכף רגל ועד ראש.

קולה של איידה מדקלם את השורות הראשונות של סונטה מאת תומס הוד – סקוטי כמו איידה – אשר חי (ומת) מעט לפני התקופה שבה מתרחש הסרט.<sup>68</sup>

דממה ישנה היכן שאין אף צליל  
דממה ישנה היכן שאף צליל לא יהיה קיים  
בקבר הקר, עמוק עמוק תחת הים (123).

למותר לומר שכל ההבדל טמון בכך שהסרט נחתם בדקלום הזה ובדימוי הזה. אין זו סגירה באיידה שמוקרבת יחד עם הפסנתר – בבחינת החלמה על דרך השלילה.<sup>69</sup> אין זו ההתרה

67 ולטר בנימין, "תזות על מושג ההיסטוריה", ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 309–318.

68 קשה שלא להתפתות להרהר בשם "הוד" (Hood) [מצנפת, ברדס] בהקשר השיר המצוטט רגע לאחר שרואים את איידה כשבד כהה מכסה את ראשה. בסרט, השורות האלה מופיעות כפלישה מוזרה של האות, המתקבעת לפתע על המסך. אחרי רשימת הקרדיטים הארוכה ורגע לפני ההודעה על זכויות היוצרים בפריים האחרון, מופיעות שלוש שורות השיר, ואז "תומס הוד (1799–1845)": אל שם המשורר צמודים התאריכים התוחמים את חייו. מפתיעה לא פחות היא ההתעקשות הטיפוגרפית בתסריט. השורות האחרונות הן שייכות לאיידה שקולה מקריין את שורות השיר, מודפס בראש העמוד, באותיות גדולות. אחריהן מופיעה כוכבית, ומקבילתה בתחתית העמוד – \* תומס הוד (1799–1845): 'סונטה: דממה'. בין השירה לבין התזכורת לדממת המשורר מוצג תצלום של הפסנתר הנטוש על שפת הים, גרסה לראשיתו של הסרט הנקשרת לסופו. ואז, אחרי כשלושים וארבעה עמודי הערות והארות מופיעות שוב אותן שורות עצמן בסוף הספר ממש, הפעם על פני עמוד שלם... ואז – "תומס הוד (1799–1845)", וכעבור עמוד, שוב התצלום.

69 גייקובס מרמזת כאן לפעימה הספקולטיבית בתנועת הדיאלקטיקה על פי הגדרתו של הפילוסוף הגרמני, פרידריך הגל; רגע "השימה־לעל" (Aufhebung), כפי שהציע ירמיהו יובל לתרגם מילה זו. זהו רגע שמחסל את הסתירה או המאבק בין שני צדדים ובה־בעת משמר את שניהם (ואת ההבדל ביניהם) בשלם אחדותי מסדר גבוה יותר. רגע זה כרוך הן בשלילה שקדמה לו (כל צד שולל את השני כניגודו ומנסה לחסלו) הן בהקרבה (כל אחד מהצדדים יאלץ להקריב את קיומו העצמאי והנפרד

שמתוך שמחת הנישואים, לאחר שהבעל הרע מוחלף במאהב הטוב. קול דעתה של איידה הוא שמדבר שוב כפי שדיבר בסצנה הראשונה בסרט, ומדבר שוב על דממה, רק הפעם במילותיו של אחר. מעין שיבה אל עינה וקולה של הדעת (אבל דעתו של מי – לא ברור) שעמה נפתח הסרט, ואל הממלכה התת־מימית בה אפשר לחוש (sense) כבר מהאצבעות הצלולות של הפריימים הפותחים את הסרט.

במובן (sense) מסוים, הסינמטוגרפיה של הפסנתר מעולם לא באמת עזבה את הממלכה הזו. היא לוקחת אותנו למסע הראשון הנצפה מתחת לסירה, ומיד עם הגיענו היא סוחפת אותנו בתנועת ציפה מפסגה לפסגה בשוֹט קולנועי הגורם (גם לכל אורך הסרט) לסבך היער הנייר־זילנדי להיראות כמו קרקעית האוקיינוס.<sup>70</sup> ואז היא לוקחת אותנו למסע אחר, בצלילתנו עם איידה והפסנתר שלה, ולבסוף אל נלסון, שם מחשבותיה של איידה מחזירות אותנו לדימוי קבר האוקיינוס.

הסינמטוגרפיה של תחת פני הים מלווה כעת בקטע משירו של תומס הוד, שורותיו של משורר מת, אשר מתמקמות, למרבה האירוניה, ביחס לסרט שנצפה טרם הופעתו כשם שמתמקמים מוסרי ההשכל הבטוחים בעצמם של פְּרוֹ ביחס לסיפורו. למרבה האירוניה – כי השורות המסוימות שאנחנו שומעים משירו של הוד, בניגוד לשורות החותמות את "כחול־הזקן", אינן מרמזות לא לכלכלת הלמידה ואף לא להבטחה של כוח. אם יש לסונטה לקח ללמדו, הרי סיבתו נעוצה פחות בשורות שאיידה מצטטת ויותר באלו שהיא משתיקה בהשמטה: קרי, יתרת השיר. שורותיו של הוד נמשכות כך:

או במדבר נרחב חסר חיים,  
שאיִלם הוא, עודו יִשֶׁן שנת מעמקים;  
שום קול לא מהוסה – שום חי לא מש דומם,  
אך עבים וצללים מועבים תועים חופשי,  
מעל אדמת סרק, שם לא דיברו מעולם:  
אך בעיים ירוקים, בְּשִׁמַת החומות  
של ארמונות קדומים, שם האדם היה,  
אף אם שועל חום, או צבוע פרא, יישאו קולות,  
וינשופים, הדולגים כה וכה בדאייה,  
צורחים להד, ורוחות שפלה נואקות ברעדה –  
שם היא הדממה בְּאִמַת, מודעת לעצמה ולכדה.<sup>71</sup>

ככדי ששניהם יוכלו להתקיים זה לצד זה, בלא מאבק או סתירה ביניהם, בסדר מפותח יותר, ולכן "גבוה יותר", שיוכל לאפשר זאת.]

70 דרייבורו: במסגרת הנחיות הבימאית, יערות הפרא אמורים להדהד את האלמנט התת־מימי של הסרט. התיאור בו השתמשנו כדי לעזור לעצמנו להגדיר מה אנחנו מחפשים היה "קרקעית אקווריום". אז שיחקנו עם צבע כחול־ירוק אפלולי... (141).

71 Thomas Hood, *Selected Poems of Thomas Hood*, John Clubbe (ed.), Cambridge: Harvard University Press, 1970, p. 63



את מילותיה האחרונות של איידה אפשר להבין רק אל מול אותה "דממה באמת" בשורות החותמות את השיר. בניגוד לאילמות "בעומק הים" שעליה מדברת איידה, ה"דממה" האחרת הזו מביאה עמה את בְּטָחַת האמת, את סמכות המודעות העצמית. היא מוצבת בַּמְקוֹם "שם האדם היה", בין עיי המבנים של תשוקתו לכוח ("בְּשִׁמַּת החומות / של ארמונות קדומים"). הדקלום של איידה מפר את המגמות הנדושות יותר של צמד הסיימנים הראשונים של הסרט, אבל את הַסֵּקֶטֶט של הסונטה יש לקרוא כאישושם דווקא, כַּסְתִּירָה שהיא לכל מה שהסרט מבצע באופן רדיקלי כל כך.

הפסנתר, באילמותו, איננו "באמת" ואף לא בדיוק מודע לעצמו, אם מודעות עצמית נחשבת, כמו בסונטה, כזו שכרוכה בקניית שליטה עצמית וידע ולא בסקרנות קטלנית. בצד התרחישים הברורים הללו של הגמוניה, התנגדויות להגמוניה, ולפיכך של חזרתה הבלתי־נמנעת וכפייתה מחדש (ולו גם בשם המוסר), הסרט מביא לכדי גילום (plays out), בניסוחו של הוד, "צללים מועבים תועים חופשי". הצללים הללו לובשים צורות רבות, שאף לא אחת מהן אינה קבועה. שמות רבים להם, אם כי קמפיין, כמו איידה, לעולם אינה מדברת בבהירות מספקת בכדי שנתפוס אותם. אפילו אם נצליח לראותם ולשים עליהם את אצבענו לרגע, ממש כפי שאצבעו של בינס מגששת אחר החור בגרביה של איידה, הסצנה נדונה להיחתך בחטף. רצון, סקרנות, תשוקה, סרט... לאחר שהוחרדו בידי אלו ורבים אחרים מלבדם, אין ספק שאין שום טעם לנקוב בהם.

מה שהפסנתר רוצה, אם כי לא במובן פשוט כלשהו, מזכיר את בלם החירום של המהפכה שעליו מדבר ולטר בנימין.

מרקס אומר – מהפכות הן הקטרים של ההיסטוריה העולמית. ואולי שונה הדבר בתכלית. אולי מהפכות הן ידו של המין האנושי הנוסע ברכבת הזו, זו היד הנשלחת למשוך בכלם החירום.<sup>72</sup>

ראו כאן, אם תרצו, מהפכה הנושאת את דגל הפמיניזם, את דגל ההתנגדות לקולוניאליזם, את דגל הסביבתנות; אבל מהפכות אלה אינן מתחוללות במסגרת מה שיכולנו לכנותו בצדק "פוליטיקה של זהויות". המהפכה הזו אינה נושאת הבטחה ל־באווֹר וְעוֹשֵׁר לעולם ועד, (happily ever after), לעולם הבא (the hereafter), לגאולה נדושה. אם אתם מצפים לבואם הנחרץ של כל אלו, אל תחכו בנשימה עצורה. ואף על פי כן, אם נרצה, ואם תיקרה ההזדמנות, להכניס לעצמנו לראש להפסיק לנשום, מפעם לפעם, במפתיע, כשנצפה לכך פחות מכול, איזו סקרנות ל־ממושמת עשויה להובילנו לראות כאן, ולו במקוטע ולא בבירור, ביצוע פוליטי להדהים. הוא מסגיר וכרוך לבלי התר בתיאוריות של אסתטיקה,

72. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, Suhrkamp, 1974, I.3.1232 [קטע זה לקוח מנספח שלא תורגם לעברית לחיבורו של בנימין, "על מושג ההיסטוריה". כאן תורגם הקטע מתרגום המקור לאנגלית בידי גייקובס. תרגום רשמי לאנגלית של כל הנספחים לחיבור "על מושג ההיסטוריה" יצא לאור בשנת 2006. ראו: Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History,'" *Selected Writing, Volume 4: 1938-1940*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 402

סיפר, ייצוג, עצמי, סמכות, כוח, שפה, דמיון – כמו בכל כורח פוליטי: אם כי יש פוליטיקה שבהכרח תנסה להתכחש לכך.

לסיפור הזה אין מוסר, אם כך, או מכל מקום, אין לו שפה שיכולה להכיל את האמת המוכללת של אמירתו. הפוליטיות שהוא מציב (אם כי לא הפוליטיקה שלו) מבוצעת פא-מוסריות דייקנית. היא תמיד משובצת ברגע פרטיקולרי, בספציפיות של דימוי פרטיקולרי, באופן נבדל, [ובכך] היא משחררת מפוליטיקה של הגמוניה וזהות בעצמה שאי אפשר לחזותה.<sup>73</sup> במפנה המכריע של המשבר האתי היא משבשת את ההכרזה (מחדש) הבלתי נמנעת על סדר, כוח, היררכיה. אין כאן אל-מוסריות חסרת אחריות, אלא אחריות ככושר תגובה (response-ability) בשיא דריכותו, אם גם בשיא פתאומיותו. בהפכו את הצלול לאטום, את האטום לצלול, ברגעי הפתיחה והסגירה שלו, פה, שם, ובכל מקום לכל אורכו – אך בשום מקום, באמת, הפסנתר "הוא [סרט] מוזר, וכזה הוא...".

אוניברסיטת ניו יורק בבפאלו

73 מאמר זה אינו מבקש בדיוק לעשות תיאורטיזציה של קולנוע, כמו להציע קריאה אחת (אם קריאה מושכלת שכזו היא בכלל מן האפשר) של הפסנתר ביחס לסוגיית הפוליטי. יחס זה, כמובן, היה נושא למחשבה ופולמוס מרובים בשדה התיאוריה הקולנועית. סוזן סונטאג מזכירה לנו את המסורת שרואה ב"עמדה הפוליטית-המוסרית" של הקולנוע בת בריתה של "אפואזוה של ריאליזם": Susan Sontag, "Theatre and Film," *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1966, p. 102. אנט מייקלסון סבורה שהעמדה הרדיקלית כקשורה לעתים תכופות יותר ב"פריקה" נרטיבית: Annette Michelson, "Film and Radical Aspiration," *Film Culture*. Reader, P. Adams Sitney (ed.), New York: Praeger, 1970, 404-421. מה שהתוויית כאן הוא ערעור פוליטי בהפסנתר שנסמך (plays on) גם על שיבוש הנרטיב בקולנוע כמדיום (למשל בסיפור שפלורה מספרת למוראג, או בפריימים הפותחים את הסרט), וגם על השיבוש שעשוי להיקרא במבעים קביעתיים מוסכמים: למשל, רעיונות על אודות תשוקה ורצון, או השיבוש הגלום בשרשור שלושה סופים שכל אחד מהם מאופק כשלעצמו.

# נגד פוליטיקת הזהויות ומעבר לה: בעקבות קרול ג'ייקובס על הפסנתר

חנן קָבֵר

בימים טרופים אלה, כאשר פוליטיקת הזהויות אוכלת בכל פה בשיח הציבורי הישראלי (ועם התגברות נוכחותה גם בשיח האמריקאי מאז בחירתו של דונלד טרמפ לנשיא); בימים אלה, שבהם היא משמשת כזרז ובעיקר כרציונל וכהנמקה לפשיזם ולגזענות, נראה שזהו רגע נכון לקרוא חיבור של קרול ג'ייקובס, שמזה שנים עוסקת בכתביה בשאלות הנוקבות על אודות הממד המוסרי של הספרות. ג'ייקובס, תלמידתו של פול דה מאן, מסרבת בעקשנות להכפיף את מעשה האינטרפרציה של הטקסט למערך סטרוקטורליסטי בִּינָרִי של זהויות ושל משמעויות. המוטיבציה הפוליטית שניצבת מאחורי מאמצייה הרבים והמורכבים להשתחרר מחצובותיה של פוליטיקת הזהויות היא הכרה עמוקה בסכנות המוסריות שזאת עלולה להביא אם תהפוך למנגנון פרשני עיקרי.

הנזק העיקרי הטמון בפוליטיקת הזהויות, אשר מעלה על נס את ההבדלים בין קבוצות ומבכרת אותם על פני הזהות ביניהן והשוויון האזרחי שלהן, הוא הוויתור, ולעתים גם המאמץ לניתוח, של האזרחות במדינת לאום דמוקרטית כקטגוריה פוליטית. האוניברסליות המוסרית של זכויות האזרח, המיוסדת על עקרונות הנאורות, עורכת טרנסצנדנטציה של הגבולות הפנימיים המפרידים בין זהויות של חלקי החברה וחבריה ומציבה אילוצים וגבולות מוסריים על המעשה הפוליטי של אלימות המדינה. אל מול זה, הסיבה לבחירה בפעולה המיוסדת על פוליטיקת הזהויות היא ההכרה הנוקבת והמוצדקת, שהאוניברסליות של האזרחות היא ביסודו של דבר מנגנון אידיאולוגי וכוחני שמצדיק דיכוי ואפליה. ואכן, פוליטיקת הזהויות פיתחה ביקורת חשובה, חיונית ומדויקת על הכוח ההרסני והאליים של מושג האזרחות האוניברסלי. חסידיה של פוליטיקת הזהויות טוענים וטוענות בצדק שהחסות של האזרחות האוניברסלית מאפשרת למדינת הלאום להפעיל את האלימות שנועדה לשמר את ההבדל היסודי בין הקבוצות המדוכאות על ידה לבין קבוצות שלהן היא מעניקה מעמד פריבילגי. לאור ההכרה הזו באלימות המופעלת בשם האוניברסליות האזרחית התגבר מאוד כוחה של פוליטיקת הזהויות.

אלא שהשימוש המסיבי בפוליטיקת הזהויות כפרקטיקה מאטריאלית של התנגדות לאלימות, לדיכוי ולהשפלה שמפעילה המדינה מנתץ את הנורמה הכביכול מוסרית של האזרחות ובכך, באופן דיאלקטי, משחרר את מי שפועלות ופועלים נגד מנגנוני המדינה מן ההגבלות המוסריות שמשרטט האוניברסליזם של האזרחות. זהו, למשל, סוד כוחה הפוליטי של שרת התרבות מירי רגב, אשר הצטרפותה הנלהבת למאבק המוצדק והחיוני

של המזרחים נגד הדיכוי שהופעל ומופעל עליהם על ידי המשטר של מדינת ישראל מאפשרת לה במסגרת אותה פוליטיקת זהויות גם להצדיק בדרך דיאלקטית פוליטיקת זהויות המצדיקה אתנוצנטריות, גזענות ואת הדיכוי הרצחני של הפלסטינים בגבולות מדינת ישראל וגם מחוצה להם. בשם פוליטיקת הזהויות מחסלת רגב מן היסוד את המעצורים שאמור להטיל עליה והאוניברסליזם המוסרי של האזרחות ומסלקת מגבולות הלגיטימי את מי שאיננו שייך למרחב האתנוצנטרי כפי שהיא משרטטת את גבולותיו.

קרול ג'ייקובס מציעה במאמרה התמודדות מדויקת ומורכבת ביותר עם הדיאלקטיקה הפוליטית והמוסרית של היתרונות מזה והסכנות המוסריות מזה של פוליטיקת הזהויות. במאמרה המובא להלן מציעה ג'ייקובס קריאה מרתקת של הפסנתו, סרטה של ג'יין קמפיון משנת 1993. היא מגדירה את הניתוח שלה כבחניה מחדש של פוליטיקת הזהויות באמצעות "תרגול ובדיקה חוזרת של התביעה לשימוש בלשון הפוליטיקלי קורקט הניתנת לזיהוי מידי" (XV). במאמרה על דה מאן, "Allogories of Reading Paul de Man", מבליטה ג'ייקובס את התנגדותו של דה מאן לאינטרפרטציה מימטית, כלומר כזאת שנבנת על פי מידת הצלחתה לחקות את המציאות, ובמקומה היא מצביעה על התרכזותו של דה מאן באפקטים לשוניים שבמקום ייצוג מימטי מבליטים דווקא את הצורך בהשעיית הנורמה האסתטית של התואם שבין העצמי לבין האחר.<sup>1</sup> היא מצטטת מתוך אלגוריות של קריאה, ספרו העיקרי של דה מאן, שמתייחס לקריאת טקסט כתהליך שלעולם לא יהיה סופי וסגור. לפי דה מאן, כל קריאה קולטת את לשון המסמנים של הטקסט כלשון פיגורטיבית, היינו – כזו שתמיד מתקיימים בה מרחק והטייה בלתי ניתנת לגישור בינה לבין המסומנים של הטקסט. משום כך כל קריאה היא קריאה של מסמנים פיגורטיביים שהמסומנים של הטקסט מוכפפים לה. על כן כל קריאה, שתמיד מוגבלת לתיווך לשוני פיגורטיבי, אינה יכולה להתעלם מן הפיגורטיביות שבאמצעותה היא קוראת את המסמנים של הטקסט. קריאה מספרת תמיד את הנרטיב כאילו איננו פיגורטיבי, כנרטיב של מסומנים שהיא רואה בהם רפרנטים, כלומר – המציאות עצמה. כך נקרא הנרטיב הנעדר לכאורה כל תיווך, כלומר נרטיב שלשונו הפיגורטיבית הופכת אותו לנעדר, ובמילים אחרות: נרטיב שבשל הפיגורטיביות שלו הוא מתקיים למעשה כנרטיב שאיננו ניתן לקריאה ליטרלית, כזאת שיכולה להתפס כקריאה רפרנציאלית.<sup>2</sup>

כך מפתחת ג'ייקובס את ביקורתה הנוקבת על פוליטיקת הזהויות בעקבות דברי הביקורת של דה מאן על הסמל הספרותי, שהוא, למעשה, פיגורה שמכחישה את הפיגורטיביות שלה. כלומר, הסמל מופיע לעיני הקורא כפיגורה שמניחה התלכדות של הדימוי השכלי עם הכלויות העל-חושית שדימוי זה מצביע עליה, כלומר "מניח את האפשרות של זהות או הזדהות". כך מסמן הסמל תודעה לא אותנטית, שמסרבת להבחין בין סובייקט ואובייקט,

1 תודה לאסף אנגרמן ולניר קדם שקראו והעירו.

Carol Jacobs, "Allegories of Reading Paul de Man", Lindsay Waters & Wald Godzich (eds.), *Reading De Man Reading*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 106

2 Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 205

בין ההתנסות לבין ייצוגה בלשון.<sup>3</sup> ואכן, הסמל, שהוא תוצר פיגורטיבי של מניפולציה של עצמיות הסובייקט, הוא זה שמאפשר את קריאתה כעצמיות יציבה, לכאורה, של זהות קולקטיבית. זאת הסיבה שהסמל הוא הפיגורה השלטת בביקורת של הספרות הלאומית כמו גם בשיח הלאומי והספרותי בכלל ובזה הציוני בפרט. הסמל מייצר (למשל, בשירת ביאליק) אפקט של רציפות לכאורה בין החוויה עצמה כרפנט לבין הלשון שמייצגת אותה ובכך מייצר זירה של מאבק בין סמלים מובנים מאליהם, שמיוסדים על מיזוג בין סובייקט לאובייקט ומאחדים בין העצמי (מייצג החוויה) לבין החוויה עצמה.<sup>4</sup> כך מייצרים הסמלים המובנים מאליהם, המופיעים לעיני הקורא כנטולי כל תיווך לשוני, זהות קולקטיבית המבוססת על אפקט של רצף חלק בין לשון למציאות, שהוא כביכול בלתי אמצעי ונטול כל פרובלמטיזציה. כך מוסתר תפקידו האמתי של הסמל כמתווך בין המסומן כאפקט של מציאות, הנקלטת כמציאות עצמה – לבין המסמן הטקסטואלי שלה. וכך גם לגבי הטקסטואליזציה ההכרחית של הרפנטים של ההיסטוריה, שבשל הכשל הבסיסי של הסמל כמייצג של מציאות היא אינה ניתנת להשגה בלתי מתווכת. לדעת ג'ייקובס, ההבטחה של הסמל ליצור תמונה היסטורית קוהרנטית מיוסדת על כשל,<sup>5</sup> שאינו מאפשר, למשל, לבסס על הסמל את הפוליטיקה של תנועה לאומית, כסיפור היסטורי יציב ו"אמתי".

והנה, בניגוד מובהק למהלך תיאורטי זה, מוצדקת פוליטיקת הזהויות של ההיסטוריה הציונית באמצעות הסמל היציב, לכאורה, אשר לפיו כל אינדיבידואל הוא לא יותר מאשר סינקדוכה מובהקת, שמסמנת באורח מידי ומובן מאליו את זהותו הלאומית. בדרך זו מדירה זהותו הפוליטית של הריבון ההגמוני באמצעות פעולות אלימות את מה שהיא מזהה כסמל של זהותו היציבה-לכאורה של מי שאותו היא מזהה כאויב.

ג'ייקובס גוזרת, אמנם, מן הביקורת של דה מאן על הסמל את חוסר האפשרות של האינדיבידואל להתקיים מעבר לכשל הייצוג. אך בשונה מדה מאן, ג'ייקובס אינה רואה בכשל זה סוף פסוק. לשם כך היא מפעילה מתודה שמאפשרת עמדה מוסרית כמעשה של שיבוש המבליט את הכשל הבלתי ניתן לפתרון של נורמה של תיאום בין הלשון לבין הרפנטים ושמיוסד על קשר מדויק ובלתי ניתן להתרה בין המסמן לבין המסומן. המקוריות התיאורטית של ג'ייקובס ניכרת בכך שבעקבות העקיבות שהיא מוצאת בטקסט של דה מאן,<sup>6</sup> אין היא שוללת את האפשרות לחרוג אל מעבר לביקורתו של דה מאן על הקטגוריה של האינדיבידואל.<sup>7</sup> לשם כך היא בוחנת מחדש את ביקורתו של דה מאן שמבזרת את הסובייקט של האינדיבידואל כמסמן פיגורטיבי סמלי המתלכד סביב מרכז ברור ואשר נתפס על ידי הכוח ההגמוני הדכאני כרפנט של המציאות עצמה, הנתונה לשליטתו.

3 חן חבר, "מטבעי אינני מדיני": תיאולוגיה ופוליטיקה ב'פרקים של ספר המדינה' מאת ש"י עגנון", בכוח האל, תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית בירושלים, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 98-125.

4 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1983, p. 209

5 ג'ייקובס, הערה 1 לעיל, עמ' 115.

6 שם, עמ' 117.

7 שם, עמ' 115.

בחינה מחדש זאת היא שמאפשרת לג'ייקובס להצביע על האפשרות שהאלגוריה המכנית והמלאכותית, המועדפת על ידי דה מאן, ואשר מייצרת מרחק טמפורלי בין מסמן לבין מסומן, תהפוך את משך הזמן של האלגוריה לידע אמפירי; כלומר, את האפשרות של הפיכת הזמן כמרחק בין מסמן למסומן – לזמן פרוגרסיבי של התקדמות מוסרית.<sup>8</sup> דהיינו, ג'ייקובס רואה בהשגחה הכרוכה בהכרח בתהליך הסימון מרווח טמפורלי שנפתח ומאפשר פעולה ולמידה, הכופרות בכניעה למסר הקטסטרופלי.

באפיגרף של מאמרה על הפסנתר מציבה ג'ייקובס, זו מול זו, את העמדה הנוצרית ואת העמדה היהודית לנוכח קץ העולם, שעליו מבשר "מלאך אדיר ממדים ושקוף כנפים". זהו, ככל הנראה, מלאך ההיסטוריה שעליו כתב ולטר בנימין בחיבורו הנודע, "תזות על ההיסטוריה".<sup>9</sup> למעשה מציגה ג'ייקובס את מלאך ההיסטוריה של בנימין בשלב המאוחר והסופי שבו כבר השלים את מעופו לעתיד וכאשר כבר סיים להביט על גלי החורבות שהלכו ונערמו בעבר, במהלך ההיסטוריה. את יום הדין שיבוא למחרת מקבלים הנוצרים ללא כל ערעור. אלא שלעומת ההשלמה עם מצב החירום, שסופו חורבן, מציגה הרבה היהודייה (זהות יהודית יחד עם זהות מגדרית) דרך הישרדות שכופרת בסופיות המכלה של מצב החירום. הרבה היהודייה אינה גוזרת ממצב החירום שמסמן את בואו של יום הדין את הצורך בפעולה פוליטית ומוסרית המיוסדת על פוליטיקה הזהויות הבאה לידי ביטוי בחלוקה לרבה, כומר קתולי וכהן דת פרוטסטנטי. במקום השלמה עם סופיותו של מצב החירום באמצעות תגובה של ריטואלים שאין בהם כל התמודדות קונקרטי עם מצב זה, מעלה הרבה רעיון חדש ובתחושת דחיפות גדולה היא פונה אל קהלה ומכריזה: "יש לנו רק עשרים וארבע שעות ללמוד לחיות מתחת לפני המים".

ההצמדות לפוליטיקה הזהויות – מראה ג'ייקובס – איננה בשום פנים ואופן סוף פסוק, כזה שנבחר כאשר כלו כל הקיצים ואפסו האפשרויות להתמודד עם דיכוי ועם אסון. הדיכוי המחריד שנגדו יוצאים הפמיניזם והפוסטקולוניאליזם אינו צריך לבטל את הצורך בהשגחה השיפוט המוסרית; כך ניתן יהיה לברר במדויק את הדרך הנכונה למאבק הפוליטי בדיכוי מבלי ליפול במלכודת של האוטומטיות של פוליטיקה הזהויות.

ג'ייקובס אינה שוללת את העובדה שלסרטה של קמפיון יש מוסר השכל. אבל הפירוש שהיא מציעה לסרט מצביע בזהירות על מוסר השכל מתוך תחושה עמוקה של מצב החירום שמביא את ג'ייקובס לייצר קהילה פרשנית שהיא עצמה, כפרשנית, משתייכת אליה: כולנו צריכים ללמוד לחיות מתחת למים. ג'ייקובס מציעה פרשנות למוסר השכל, שלפיה קמפיון פועלת מתוך תחושה של מצב חירום. אבל המעבר מתחושת החירום של המאבק הפוליטי אל מוסר השכל שעליו מצביעה ג'ייקובס הוא מעבר זהיר ולא החלטי: "או שמא עלינו להשלים כמיטב יכולתנו עם העולם שסרט זה מדמה בחזונו – שגם אנחנו נמנים עם שוכניו, פחות או יותר – כעולם המצוי תחת הים, ארץ-ים חדשה, כביכול".

8 שם, עמ' 118.

9 Walter Benjamin, *On the Concept of History*. Gesammelte Schriften I:2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

ולכן גם אם אמנם מציעה ג'ייקובס לפרש את הפסנתר כסרט פמיניסטי (על פי רצון אביה מובלת איידה, יחד עם פלורה בתה, במאה ה-19 מסקוטלנד לנוי זילנד כדי להינשא לאליסדר סטיוארט, גבר מזדקן שמעולם לא פגשה) וכסרט אנטי קולוניאליסטי (האדם הלבן המדכא ומנצל את הילידים המאורים), הרי שהיא מציעה לצופים ולצופות בו לקרוא את הסרט בעיון רב ובעיקר באטימות. היא כופרת באפשרות לקרוא טקסט ולסכם את משמעותו במהירות תוך התעלמות מכך שקיומו הוא בראש ובראשונה קיום רטורי. סיכום מהיר כזה פוסל את קריאת הטקסט המתווך בין המסמן למסומן תוך דילוג מהיר לניסוח משמעותו באמצעות זיהוי חפוז של הרפרנטים שלו, המתקיימים מחוץ לטקסט.

לכן מציעה ג'ייקובס לקרוא את הפסנתר כסרט ששולף את הצופות בו מתוך מה שהיא מכנה בשם "אנאלפביתיות עיוורת", כלומר קריאה שמדלגת על הפרובלמטיות שברטוריקה של מאבק פוליטי המיוסד על זהויות מוצקות, שמתקיימות בנפרד מזהותנו המסוכסכת והלא יציבה. היא מציעה קריאה פוקחת עיניים הלוקחת את האחריות המוסרית המוטלת עליה ברצינות רבה. זוהי קריאה שאינה יכולה להסתתר מאחורי עולם פוליטי של זהויות מאורגנות וממוסדות, אלא קריאה שהדרך שבה היא מעורבת עד צוואר במציאות הקשה והמורכבת שאותה הסרט מבקר היא באמצעות ההתרכזות ברטוריקה של המאבק הפוליטי. כדי להתרכז ברטוריקה יש להתרחק קמעא מן הטקסט ולהבליט את הפיגורטיביות שלו כדי שניתן יהיה להאזין לאחרותו. ג'ייקובס יוצאת נגד הקורא המשרטט את גבולות הקריאה שלו רק כגבולות ההשתקפות שלו-עצמו בתמונת המראה שלו (mirroring), כלומר, קורא, שאטימותו לקול שאיננו קולו-שלו מנתקת אותו מן האחרות של המציאות הקשה שאותה הוא קורא כסיומן פיגורטיבי של האחר ושבמסגרתה מתחולל תהליך הקריאה. על כן, את הפמיניזם שלה מציעה ג'ייקובס כתביעה לשחרור האישה שאינה תחוימה רק להתנגדות לכפיית הסמכות הגברית. לדבריה, במאבק פמיניסטי כזה מגדירה הפמיניסטית את עצמה על פי הסמכות שנגדה היא יוצאת ובכך היא משכפלת את דיכוייה. כדי לבקר את המציאות הדכאנית יש לשבש את הקריאה של רטוריקת הדיכוי ולעקוף את כוח השכפול, להאט את הצעידה המהירה של לשון המוסר לקראת כינונה של אתיקה שאיננה מתמצית בסדרה של הוראות. שיבוש של סדרה כזו של הוראות ניכרת בסדרה של קמפיון בחוסר עקביות, למשל, בסחר החליפין בין איידה לביינס, המשתמש בפסנתר כדי להשתלט על גופה: תחילה הוא עושה זאת באמצעות המרת קליד של הפסנתר בתמורה לביקור אחד של איידה בביתו, שם נמצא הפסנתר כביכול על מנת שאיידה תלמד אותו לנגן. אבל בהמשך משתנה הערך של עקרון החליפין בעסקה לקרבה מינית ההולכת וגדלה. את המהלך שהיא מציעה, שייצר אתיקה שאיננה סדרה של הוראות קבועות כזו, מנסחת ג'ייקובס כקריאה משובשת ולא שיטתית שהחללים שהיא מייצרת ומחייבת מאפשרת את עקיפת הרטוריקה לקראת שיפוט מוסרי של המציאות "כמו כלב ששודל לצאת ממקומו שמתחת למרפסת בסופת גשמים עזה, איננו יכולים שלא להירטב."

בדרך זאת מציעה ג'ייקובס על כך שדווקא הרגישות וההצטמצמות לרטוריקה של הטקסט, שלכאורה מנתקת אותו מן המציאות, הן אלו שמהן ומשיבושיהן הפיגורטיביים נגזר השיפוט המוסרי החמור שמתחייב מן המציאות הקשה המתקיימת מחוצה לו.

הקריאה של ג'ייקובס משחררת את הקורא מן הקסם שמהלך עליו הסרט, שעיקרו הצגת הטבע כפתרון לעוולות פוליטיות. הקריאה האלטרנטיבית שהיא מציעה מיוסדת על כך שהדמיון של הפעולה הפוליטית והאופציה האמנציפטורית שהוא מציע לצופים ולצופות בו, לא מועילת כקנה מידה פוליטי שמייבא הקורא אל פעולת הצפייה מבחוץ, אלא, עם כל חמקמקותה, היא מעוגנת בעצם הביצוע של הסרט. ולכן, בניגוד לצפוי, לפיו החזרה לטבע היא הפתרון למכשלות של הקיום האנושי, הופכת קמפיון את הקערה על פיה ומציעה את הפסנתר, המכשיר המיוצר על ידי האדם, כתחליף לקול הדיבור של איידה. כך הופך הפסנתר להיות הדבר האמיתי; כלומר – המלאכותי הוא זה שמתפקד כטבעי וכאותנטי.

באמצעות היפוך תפקידים זה מצביעה ג'ייקובס על האפשרות שפעולת הצפייה עצמה, המבחינה בהיפוך הזה שבו, בדומה להגדרתו של רולאן בארת את המיתוס כתרבות שהופכת לטבע,<sup>10</sup> היא זאת שיכולה לספק תיאוריה של הפוליטי. זוהי הצעה לאפשרות של שחרור שאמנם לא מתממשת תמיד במציאות, אבל יחד עם זאת היא דוחה במפגיע כל טענה פרשנית על הסרט המיוסדת על התאמה או על אי התאמה שלו למציאות שמחוץ לפרקטיקת הביצוע של הסרט. במקום להתמכר לקסם שמהלך הסרט על הצופים בו, שמושג על ידי מאמץ ליישב ולהשתיק את האפקטים הרטוריים המטרידים שלו, מציעה ג'ייקובס להפוך דווקא את המטריד, הלא צפוי והחריג, לעיקרו של התהליך הפרשני.

כך, למשל, במסגרת מהלך פרשני זה מפנה ג'ייקובס את תשומת לבנו לדגש ששמה קמפיון דווקא על המכשולים המשבשים את התקשורת של איידה (שבגיל שש החליטה להפסיק לדבר) עם סטיוארט, בעלה הטרי שאינו מקשיב לה ומתעלם מבקשתה להביא את הפסנתר מן החוף. תקשורת חלקה, מובנית וזורמת היא כזאת, שכופה את עצמה כפוליטיקה המיוסדת על זהויות יציבות המתקשרות זו עם זו ללא כל שיבוש או הפרעה. לעומת זאת, קמפיון מחבלת באפשרות לצפות בסרט כמעשה אמנות מובנה ומובהק שבו העלילה נפתחת, מתפתחת וננעלת, בין השאר – באמצעות סדרה של דיאלוגים. דוגמה בולטת להפרת המבנה הסדור של יצירת האמנות מופיעה בסצנה של מימוש התשוקה המינית, שבה ביינס, הצופה בסטיוארט המענג את איידה מתחת לחצאיתה, מוותר על שליטתו בגופה. בכך הוא מפעיל כוח מסובך נטול רצון טלאולוגי, שמכיוון שאינו מקדם את העלילה לקראת סיגור פואטי אי אפשר להגדירו כבלתי מוסרי אלא כא-מוסרי, שאותו מגדירה קמפיון כ"תמימות ברטלית".

התרבות אצל קמפיון, כאמור, אינה שיקוף אנושי של הטבע, אלא היא זאת שמייצרת את הטבע, למשל כאשר בניגוד להטפת המוסר המתרבת של סטיוארט באזני פלורה משועשעים הילידים המאורים לנוכח המיניות המופגנת של הילדים המתחככים בגזעי העצים. ולכן, מראה ג'ייקובס, כי בניגוד לקלישאה של ביקורת הקולוניאליזם, שלפיה היליד הטבעי מוכנע על ידי נציגי התרבות המערבית, הרי שאצל קמפיון היליד הטבעי המדוכא על ידי סטיוארט אינו בגדר פרא אציל, כלומר טבע טהור חף מתרבות, אלא המאורים עצמם הם העתקים חלקיים של העולם האירופי בלבושם ובהנהגותם. כך מערער הסרט

10 רולאן בארת, מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998 [1957].



את יציבותו ומובהקותו של המבט המערבי המנכס לעצמו את הילידים כדי להלבין את השמדתם. המפגש בין הזהות המאורית לבין הזהות המערבית השולטת והמשמידה הוא מפגש בין שתי זהויות הטרוגניות שמצד אחד מגביל את כוחה האלים של זהות המדכא ומצד שני הוא זה המאפשר למדוכא לא להתמסר אלא להתקומם נגד הלגיטימיות של האלימות הרצחנית שמאפשרת את פוליטיקת הזהויות המובהקות. כך ביחס לקולוניאליזם וכך ביחס לגרסתה של קמפיון לפמיניזם שעליה מצביעה ג'ייקובס, שלפיו איידה היא גם אם לדוגמה וגם זאת שתשוקתה לביינס מביאה אותה להרחיק ממנה את בתה. המעקף המוסרי שאותו מבצעת ג'ייקובס מיוסד על פוליטיקה מורכבת שבמסגרתה המוכפפים (האישה, היליד) אינם רק קרבנותיה המובסים של האלימות אלא אלה שבעקבותיה רצונם וכוחם גם מתגברים. אלא שגם כאן, טוענת ג'ייקובס, הפוליטי מבוסס לא על אקסקלוסיביות מוצקה וחד משמעית, אלא דווקא על כוחו של הרצון השותק והמחופש. הרצון הדו־משמעי הוא זה שגובר על המוות, כשבחירתו של רצון זה בחיים מוצגת בסרט כנפרדת מבחירתה של איידה בחיים. הרצון בחיים הוא זה שמייצר את הדחף הפוליטי החזק ביותר של הסרט.

ההתנגדות לקבלה ללא עוררין של מצב החירום, למשל באמצעות הכפילות של המאבק הפמיניסטי והאנטי־קולוניאלי, כפילות שגם מבחינה בין הדיבור של פלורה לבין האילמות של איידה אמה, וגם מאפשרת שלמות שמתאפשרת על ידי חלוקת העבודה ביניהן, נמצא ביסוד השיעור הפוליטי שיכולה פרשנותה של ג'ייקובס להפסנתר להעניק לקוראים ולקוראות בישראל. הנחלת השיעור הזה מאפשרת פעולה פוליטית המדגישה את הטמפורליות של קריאה שמתרכזת ברטוריקה של ייצוגי המציאות, את הטמפורליות כפיגורה שהיא לא לינארית אלא רפטטיבית ומלאת נסיגות, ולכן כזו שאינה ממזגת בשם הטלאולוגיה את העצמי הקולקטיבי עם העצמי הפרטיקולרי.<sup>11</sup> כך שוללת ג'ייקובס את פוליטיקת הזהויות המיוסדת על טלאולוגיה לאומית ונמנעת מן הדילוג האופייני לפוליטיקת הזהויות מעל התיווך הלשוני לקראת מגע בלתי אמצעי, אשלייתי, עם הרפרנטים, מגע שמתעלם מן התיווך הלשוני עם המציאות. הימנעות כזאת מתקיימת, למשל, כשתצלום החתונה אינו מתעד אלא, מספר שבועות לפני הגעתה של איידה לחופי ניו זילנד, הוא מחליף ומתווך את הטקס בסקוטלנד, טקס שלא התקיים מעולם, או, כפי שמראה ג'ייקובס, כשהבד של המסך שמאחורי תמונת החתונה מסמן גם את האובייקט של התצלום וגם את מקומו של הצלם הצופה בו וכשמסורת הרטוריקה של הצילום כמייצג בנאמנות את הטבע מוחלפת בסרט בהבלטת חוסר הנאמנות לטבע. בנוסף לכך מדגישה ג'ייקובס את העובדה שעבור סטיוארט התצלום הוא גם מראָה שבה הוא בוחן את דמותו שלו, כשנכסיו כגבר וכבעל רק נרמזים וגם מראָה שלוכדת את האובייקטים שבשליטתו כמערערים על חד־המשמעות של שליטתו במרחב הקולוניאלי. באמצעות קריאה זאת של הסרט מערערת ג'ייקובס ואף משהה את ההכרזה על מצב החירום, שמיוסדת על הצבעה על ייצוג "אמתי" וכן גם שתלטי של המרחב הקולוניאלי. אין ספק שבהקשר הישראלי ניתן ללמוד כאן על האפשרות להצביע על חמקמקותו של המרחב הישראלי כמערער את הלגיטימציה המוחלטת והיציבה של פוליטיקת הזהויות כאמצעי לכינון הריבונות היציבה הקשוחה ועל כן גם האלימה של המדינה היהודית. ג'ייקובס, הנאמנה לבחינת האתי דרך התיווך הלשוני, מצביעה על

11 ג'ייקובס, הערה 1 לעיל, עמ' 107, 109.

כך שלמעשה כדי להציב עמדה מוסרית אין כל דרך להימנע מלעקוף אותה דרך הלשון המתווכת אותה ובכך לאפשר את הגבלת כוחה המצמית והאליים של פוליטיקת הזהויות. זאת על סמך העמדה המוסרית שמציעה ג'ייקובס, הננקטת תוך כדי פרובלמטיזציה של התיווך הלשוני שהתעכבות עליו מאפשרת את עקיפתו ובכך גם את הדילוג מעליו, בדרך לא דרך, לעבר הרפרנט. ניתן לראות באקסקלוסיביות היהודית של המרחב את בסיסה של האקסיומה הציונית, שמאז אוטואמנציפציה, חיבורו הנודע של ליאו פינסקר משנת 1882,<sup>12</sup> דבקה ברעיון הגזעני של יצירת מרחב יהודי מטהר מגויים המתבסס על ההפרדה הבינרית, הפיזית והמרחבית, בין הלא־יהודי לבין היהודי, זאת שסיפקה לאחר שנים רבות את ההצדקה לנכבה של שנת 1948, שצמצמה באורח דרמטי את הנוכחות של פלסטיניים במרחב הישראלי. זאת האקסיומה המרחבית הציונית שמדחיקה את הטמפורליות שלה (התמקדות במרחב הציוני עד כדי כנעניות, השוללת את ההיסטוריות היהודית של הגלות) שמעניקה לגיטימיות לאלימות האתנוצנטרית של פוליטיקת הזהויות הציונית. כאלטרנטיבה לתפיסה הבינרית של פוליטיקת הזהויות הציונית, אלטרנטיבה המבקרת בדרך רדיקלית את הניגוד החריף בין ידיד לאויב, שבאמצעותה הגדיר קרל שמיט את הפוליטי, ניתן ללמוד מקרול ג'ייקובס על אפשרותה של אלטרנטיבה פוליטית, שבירה יותר וזהירה יותר, שמציעה לקוראיה להתייחס ברצינות לתנועה המתמדת המתקיימת ללא מיזוג החלטי ויציב בין הפרטי לבין הציבורי.<sup>13</sup> בעקבות דבריה של ג'ייקובס אפשר להציע ערעור על הדיכוטומיה המרחבית הציונית ובכך גם לבטל את הלגיטימציה לפעולה אלימה, שבה הדרך היחידה להתקיימותו של הידיד היהודי היא סילוקו, עד כדי חיסולו, של האויב הפלסטיני.

המאמץ של ההגמוניה החדשה להכחיש את הערביות של הזהות ההטרוגנית של המזרחי כערבי־יהודי מאפשרת לה לשכפל את אקסיומת ההפרדה הציונית המייחדת מרחב שיכול לאכלס אך ורק יהודים. ההצמדות לבינריות בין יהודי אירופי (מזרח ומערב) ויהודי מזרחי מאפשרת, באמצעות הערביות של יוצאי מדינות ערב ששוללת הציונות, להצדיק שלילה מקבילה של ערביות באמצעות הפעלת אלימות נגד הפלסטינים המתקיימים במרחב היהודי השואף לסטריליות אתנית. הדבקות בבינריות הדיכוטומית של הזהות המזרחית, שמקפידה על הטוהר של יהדותה של זהות זו אל מול הזהות האשכנזית היהודית, ושסדר היום שלה הוא היפוך מוחלט של ההיררכיה שמכונה בשיח הציבורי בישראל היררכיית האליטות, היא־היא זאת שבכוחה להעניק בסופו של דבר לגיטימציה לאלימות יהודית נגד הפלסטינים.

סצנת העלאת הצגת התיאטרון "סיפור כחול הזקן" בסרט מייצרת אצל הילידים הבחנה מוסרית חדה בין טוב לרע המתקיימת אך ורק בתוך הקהילה שלהם. התנפלותם של הלוחמים המאורים על המתרחש על הבמה כדי להילחם נגד העוול המתרחש בתיאטרון היא פעולה מוסרית שהגיגה מתקיים אך ורק בתוך קהילתם. התרחשות האלימות בתוך

12 החיבור פורסם בעילום שם, וזהות מחברו התבררה מאוחר יותר. י"ל פינסקר, אוטואמנציפציה, מגרמנית: שמואל פרלמן, ירושלים: המחלקה לענייני הנוער והחלוץ של ההסתדרות הציונית, 1951 [1882].

13 ג'ייקובס, הערה 1 לעיל, עמ' 107.

המחזה מעידה על כך, שלדידה של קמפיון אין צורך בתחושת מציאות ודאית כמנוף שמעניק לגטימיציה לעשיית המעשה המוסרי. על סמך קריאה זאת מפקפקת ג'ייקובס באוניברסליות, כלומר בעמדה המוסרית המקבלת את הציווי הקטגורי המוסרי של קאנט כבעל תוקף רציונלי ואוניברסלי, של המאבק המוסרי של הילידים בקולוניאליזם המדכא אותם. באמצעות העלאת השאלה המוסרית בתיאטרון שבתוך הסרט, על פי ג'ייקובס מסתבר שלרצון להפעיל את האלימות שבסרט כמו גם להתנגדות לה אין תוצאות חד משמעויות וסופיות ולכן היא מגבילה ולמעשה משהה את הלגיטימיות של מאבק מוסרי המיוסד כולו על פוליטיקת הזהויות. ג'ייקובס מגדירה את הפעולה הפוליטית של הפסנתר כפעולה מושהית, לא בלתי אמצעית, שאינה מציבה מסקנות מוסריות החלטיות, אלא מיוסדת על תהליך קריאת לשונם של טקסטים העוסקים בשאלות מוסריות. מכיוון שהפוליטי הוא תמיד מתווןך ומושהה אי אפשר לנצל אותו לשם יצירת בסיס מוצק לפוליטיקת הזהויות. עם זאת אין המדובר במחיקה מוחלטת של זהויות פוליטיות, אלא בסירוב לקבל את סמכותן ויצירתן ללא עוררין, כשבהקשר זה מצטטת ג'ייקובס את קביעתו של דה מאן כי קריאה של הטקסט דווקא זקוקה לסמכות שאותה היא מערערת מן היסוד ומציגה אותה כאשלייה,<sup>14</sup> בדיוק באותו אופן שבו היא מערערת את היציבות של העצמי ובכך את הסטטיות המקובעת של זהותו.<sup>15</sup> למעשה המדובר בתנועה דיאלקטית של המחשבה הפוליטית והמוסרית. זוהי אמנם תנועה השוללת ומזהירה מפני ההיצמדות לסמכותה המוסרית של פוליטיקת הזהויות, אבל יחד עם זאת זוהי אינה שלילה מוחלטת ומקובעת בזמן, אלא שלילה טמפורלית, כלומר שלילה המצויה בתנועה בזמן לקראת שיפוט מוסרי, שאינו כרוך במחיקת מוחלטת של חשיבותה המוסרית של פוליטיקת הזהויות. ההשהיה בזמן של האקט הא־פריורי שביסוד הציווי המוסרי הקאנטיאני קוראת את הזהות הסמלית היציבה שביסוד השימוש השגור בפוליטיקת זהויות מוחלטת, דווקא כאלגוריה שמבטלת את המיזוג הסמלי אשר שולל את המרחק הטמפורלי בין הסובייקט הפועל על פי הציווי הקטגורי המוסרי של קאנט המכונן את החוק האוניברסלי, ואשר פועל כסובייקט אוטונומי ורציונלי, שפעולתו המוסרית נטולת כל תכלית שמחוצה לו לבין מעשיו של הסובייקט הנתון לשיפוטו המוסרי. אלא שהמהלך הדיאלקטי המתחולל בזמן, ששולל את התוצאה הלא מוסרית של פוליטיקת הזהויות משמר את חשיבותה המוסרית. ההבדל המתקיים בפועל מתנגד לדיכוי שגורמת האקסיומה האוניברסליסטית של הנאורות שמיסדת על הרציונליזם המוחל על כלל בני האדם, של זהות ושוויון בין בני האדם במנותק מן ההבדלים הכלכליים, ההסטוריים, המגדריים, האתניים והגזעיים. שלילת עיקרון זה של הבדל המבוסס על שלילת האוניברסליות של הנאורות, אמנם נוטל מן הזהות הפוליטית כל סמכות יציבה וקבועה בזמן, אבל עם זאת הוא אינו נוטל ממנה כל ערך מוסרי אוניברסלי. התוצאה של שלילת האוניברסליות היא, במסורת הפילוסופיה ההגליאנית וחומריותה המרקסיסטית, היא תנועה דיאלקטית של מחשבה שראשיתה שלילת פוליטיקת הזהויות לקראת מחשבה המצביעה על חשיבותה המוסרית של פוליטיקת הזהויות מבלי שתמחק את נזקיה. זה יתרונה של תנועה שבמונחיו של דה מאן אפשר לאפיינה כקריאה אלגורית, שתנועתה בזמן מבליטה את המכניות ואת המלאכותיות של האלגוריה שהטמפורליות שלה דוחה בהתמדה

14 דה מאן, הערה 2 לעיל, עמ' 275.

15 שם, עמ' 275.

כל מיזוג מידי ומוחלט של זהות פוליטית המיוסדת על האיחוי המסוכן של איחוי יציב ובלתי ניתן להפרדה בין סובייקט לאובייקט. אלא, כפי שמראה ג'ייקובס, להשתייה הזאת יש גבול ברור, אותן 24 השעות שעד שיחלפו מבקשת הרבה שבאפיגרף ללמוד, כלומר להתכונן, לקראת הפעולה המוסרית המתגוננת.

לאור כל זאת יש לקרוא את סיומו של הסרט בדרך דיאלקטית, כלומר גם כייצוג ריאליסטי של טביעתה של איידה וגם כהצעה לאפשרות של קיום פוליטי אלטרנטיבי. קיום זה אינו מקבל כסוף פסוק את צלילתה יחד עם הפסנתר אל קברה הקר שמתחת למים העמוקים, אלא מצביע על מאמציה לשלול את דיכוייה על ידי השתחררות מנעלה, עד שלבסוף היא עולה אל פני המים. הסיום הכפול ואפילו המשולש של הסרט – של ריחוף מעל סוף מדומיין – מצביע על המבנה הדיאלקטי של מהפכה פוליטית, שמיוסדת על כך שהטביעה של איידה מתקיימת כפחותה מסיום ברור ומלא אושר ואף פחותה מחיי נצח בעולם הבא. מה שנותן לנו היא מהפכה פוליטית כאפוקליפסה, שחוסר הבהירות שלה מאפשרת לקריאה של הרטוריקה המשובשת של הסרט להתחבר למציאות האלימה של המרחב טבעי. קריאה זאת מתאפשרת על ידי פרשנותה של ג'ייקובס הכופרת בכך שבתנאים הדוחקים של מצב חירום יש לקבל ללא עוררין את החלטיות המידית של הריבון של קרל שמיט המכריז ובכך גם מאשר את מצב החירום האפוקליפטי. ההכרזה של הריבון על מצב החירום האפוקליפטי היא זאת שמאפשרת לו לשלוט, כלומר לנצל את האפוקליפסה כדי להשליט חוק וסדר באמצעות הפעלת מנגנוני הכוח והאלימות של הריבון, ללא כל שהיות וללא כל השארת מרווח של קיום למתנגדיו. שוב מזהירה ג'ייקובס מפני קבלה בלתי ביקורתית של פוליטיקה הזוהיות המיוסדת על החלטיות ויציבות שאין כל דרך לעמוד בפני אלימותה. בעקבות ולטר בנימין מצביעה ג'ייקובס על התפקיד שמוטל על בני האנוש להשהות את פרוץ המהפכה הרדיקלית המתממשת על ידי דהירת קטרי ההיסטוריה העולמית ובמקומם לממש מהפכה אנושית הולמת הבולמת את מרוץ ההיסטוריה האימתנית כך שהמהפכה הפמיניסטית, ההתנגדות לקולוניאליזם והסביבתניות לא יוכלו להתחולל במסגרת פוליטיקה הזוהיות. ג'ייקובס משרטטת את תפקיד האינטלקטואל האמור לדבר את האמת אל הכוח,<sup>16</sup> כמי שחייב להשהות קמעא את תחושת הדחיפות של מצב החירום ולייצר, ולו רק לזמן קצר, רגע אוטונומי שבו הוא יוכל להצביע ולהבחין בין רצון לתשוקה ודיבור.

ובמילים אחרות: לא סיגור יציב וסופי של גאולה ואושר או הבטחה לקיום בעולם הבא המובטחות על ידי כוהני הדת הקתולים והפרוטסטנטים, אלא פתרון זהיר, גמיש, המתעמק בלימוד הרטוריקה של האסון המתקרב תוך כדי התרחקות מכל ציווי מוסרי יציב, מוחלט, קבוע, חד משמעי. הפוליטי שמציעה קרול ג'ייקובס לקוראיה ולקוראותיה אינו ציווי מוסרי אלא, לדבריה, ציווי א-מוסרי, שתמיד מוגדר בלשון, בזמן ובמקום ועל כן משוחרר מכל נרטיב קשוח ומחייב. לשם כך הוא אינו נאמן לציוויים מוסריים אל-זמניים ונצחיים, אלא מתרגל פעולה של התנגדות באמצעות שיבוש של לשונם החוזרת ומתחדשת של מבנים הגמוניים של כוח ושל היררכיות. הקריאה למוסריות של הפוליטי היא למעשה א-מוסריות,

16 אדוארד סעיד, ייצוגים של האינטלקטואל, מאנגלית: טל חבר-חיבובסקי, עריכה מדעית: חנן חבר, תל אביב: רסלינג, 2010 [1993].

שכן ג'ייקובס לא מציעה הוראות לפעולה, אלא מתרכזת בהגדרה מחדש ובפרובלמטיזציה של התיווך הלשוני, שחותרות לקראת נטילת עמדה של אחריות דרוכה. בניגוד לגישה הצפויה, היציבה והישירה, ביחס לנקיטת עמדה מוסרית, הרי שדווקא בחינה וקריאה של העיקוף הלשוני של המוסרי והפרובלמטיזציה של לשון הטקסט המוסרי, הן אלה שמאפשרות שחרור מן העריצות ואת אתגורה באמצעות פרובלמטיזציה של כישלון, שרק דרכה ניתן לתווך כראוי בין הסוכן המוסרי לבין המציאות.

נראה שזהו המקום שבו גם נחשפת מוגבלותו של הניתוח המבריק שג'ייקובס פורשת בפנינו. אין ספק שהביקורת הנוקבת שהיא מפנה כלפי פוליטיקת הזהויות היא אפקטיבית וחשובה ביותר. אלא שהוראת ההשהייה לשם לימוד שעליה מורה הרבה שבאפיגרף היא גם השהייה של כל השלמה מיידית עם מצב החירום כדי להיערך ולקדם את פניו. אלא שלעתים קרובות, במצבי חירום הדורשים תגובה מיידית לנוכח התפרצות של אלימות מיידית חסרת רסן, השהיית השיפוט המוסרי ל-24 שעות יכולה לעתים להיות ממושכת מדי. אין ספק שבמאמר זה מתגלה חשיבותו הרבה של האינטלקטואל המוסרי שאת דמותו משרטטת ג'ייקובס; אך עם זאת אי אפשר להתעלם גם מחולשתו העקרונית כמי שנזקק למשך של זמן שבו מתבצע העיקוף הלשוני שלדעתה של ג'ייקובס הוא חיוני לעצם נטילתה של אחריות פוליטית כתגובה (respons-ability) הערוכה לפעול לתיקון עוול ודיכוי תוך כדי דחיית הקשיחות חסרת הגמישות, ועל כן גם המסוכנת, של פוליטיקת הזהויות. ולסיום: תרגומו של מאמר זה מתפרסם במזרח התיכון, שבו, לעתים, קרובות, ניצבים החלשים אל מול אלימות פוליטית אכזרית, שמייצר מצב החירום השורר בו. הללו חוזרים ונקלעים למצב של סכנה ממשית שהתמודדות אֶתה אינה מאפשרת להם תמיד לנצל עד תום את ההשהיה בת עשרים וארבע השעות שעליה ממליצה קרול ג'ייקובס.

אוניברסיטת ייל

# "איך אחד בחיים לא מצליח לחקך אותי ולהזקיף אותי כמו הכתיבה, לגרום לי להרגיש שאני ישנו ואני הנני"

## ריאיון עם סמי ברדוגו

מראיינים: חנה סוקר-שווגר, עירית רונן, יונית נעמן, תמי ישראלי, רינה ז'אן ברוך, תהל פרוש, שחר לבנון, מיטל נדלר, נעמה ישראלי, נופר רשקס.

**סמי שלום, בטרם נצלול ללב יצירתך – איך אתה מייחס את עצמך לגנאלוגיה של הספרות העברית. איזה יצירות אתה אוהב, מאילו סופרים אתה מרגיש שאתה מושפע? מעניין, אתמול בדיוק הייתה לי פגישה והמילה הראשונה שקפצה לי היא זרות. אמרתי: זר, זר, זר. אה, גנאלוגיה. בשיחת ההיכרות בינינו הזכרנו את אבות ישורון, אז אני יכול להיכנס דרכו. הוא לא הראשון שעולה בדעתי, אבל אולי דרכו אני יכול לקשור זיקות שיש לי אל יוצרים בספרות העברית והישראלית. אחד הדברים שאולי מאפיינים אותם הוא איזו פואטיקה שמסרבת להתיישר, הייתי אומר, אל נורמה תחבירית ותמטית. זאת אומרת, כאלה שמבקשים מלכתחילה לעשות איזושהי שבירה, בנושא וגם בצורה. אני יכול למנות גם את ס' יזהר, ואני יכול לחשוב הרבה קודם לכן על ברנר, שקראתי אותו בעבר ולאחרונה אני קצת חוזר אליו והוא מרגש אותי בצורה יוצאת דופן משום שלטעמי יש שם איזשהו כאוס מסוים, בנרטיב וגם בייצוג הלשוני. אלה דברים שאני מיד מתחבר אליהם. אני כן יכול לסמן גם את עגנון בחלק מהיצירות שלו כמישהו שיש לי זיקה אליו והתכתבות מסוימת אתו. אלו תמיד השאלות הכי קשות כי צריך לדוג מתוך ים הדברים. אבל אם התחלנו בסופרים עבריים, אז אלה השמות. אני מודה שגם ביאליק בסיפורת הלא רבה שלו, מאוד מעניין אותי. אם נתנתק מן הסופרים העבריים, אני יכול להגיד שפרוסט, ההיתקלות שלי אתו הייתה מאוד מאוד גדולה, עם כל ההסתבכות והמורכבות שיש בטקסטים שלו. הוא אחד הסמנים הגדולים ביותר ואני עדיין הולך לשם. אם נדבר על ספרות אמריקאית – ואני לא כל כך אוהב ספרות אמריקאית, אבל פוקנר הוא אחד האנשים שמאוד מאוד חשובים לי. תומאס מאן עם כל הרומנטיקה שלו, מלאת הפאתוס, גם הוא בכתיבה שלו, ובתמות המאוד פטליות ודרמטיות שלו, גם הוא חשוב לי מאוד ונמצא על הציר איפשהו. קירקגור, דווקא בכתיבה החצי-פילוסופית וגם בפרוזה, מאוד עניין ומעניין אותי. מקצות החוטים האלה אפשר לחוש לאן הכיוון שלי הולך ברמת העניין.**

**אתה מזהה איזשהו מחסור או חלל בספרות העברית שהכתיבה שלך ממלאת?**  
אני לא רוצה להגיד אם הכתיבה שלי ממלאת משהו, אבל אני כן יכול לדבר על מחסור. לא אני, קטונתי, ואני לא רוצה להגיד שיש משהו אצלי, אבל אני מרגיש שיש ייצוג שנוטה להיות הרוב בספרות העברית הישראלית, בעיקר בשמונה, עשר השנים האחרונות, שהוא

ייצוג לא טוב בעיניי לעומת אפשרויות אחרות, הן נרטיביות והן לשוניות, בצורה, וזה דבר שמאוד מאוד מטריד אותי. אני מסתכל, אולי כמוכם, על מה שזוכה להיות ב"פרונט", בקדמת הספרות העברית, זוכה להיות טעם הקהל, וזה מאוד מטריד אותי ומציק לי. לא מזמן פגשתי מישהו ואמרתי לו שלדעתי אנחנו נמצאים בניוון, והוא תיקן אותי ואמר (הוא איש ספרות בעצמו): "סמי, אל תגיד ניוון. כי ניוון יכול להיות גם דבר טוב. אמנות דקדנטית היא אמנות טובה. תגיד שהספרות נמצאת אולי במקום לא טוב מבחינת מה שנבחר להיות בה". אם אני ממלא את החוסר הזה? אני לא יודע, אבל אני נמצא באיזושהי קונפוזיציה מול רוב מסוים, בלעומתיות, ואולי מלכתחילה הייתי במקום הזה.

#### איך אתה מגדיר את אופן הייצוג הזה?

אני חושב שהדברים, מרבית הדברים שזוכים להתפרסם, אני מדבר על פרוזה, אגב. שירה היא האולימפוס שלי, אני לא מגיע לשם. הרושם שלי הוא שישנה נטייה לכתוב יותר ויותר ריאליזם והיפר-ריאליזם בצורה שכמעט עושה רק מימיזס של המציאות, אחד לאחד, וכזה זה נשאר. אני פחות מרגיש התערבות של הכותב, של היוצר-האמן בתוך המציאות, מציאות שמבקשת להיות קצת משובשת או קצת מעוקמת או כזו שהולכת לנתיבים שהם – לא יודע אפילו מה הם, אבל הם לא התעתיק המציאותי – זה דבר אחד שמאוד מפריע לי. הייצוג של ריאליזם ואפילו היפר-ריאליזם, ובעיקר כשחושבים שאם אני מצליח לעשות חיקוי מוצלח, אז זו ספרות טובה. באותה פגישה אתמול אמר לי האיש: "אבל היא מצליחה לחקות בצורה טובה כל כך את הדברים האלה..." וזה מה שכל כך אוהבים. ואני השבתי: "ואתה לא חושב שזו בעיה?", זו אמנות שנגמרת כאומנות בלי שום אמנות. מעבר לזה, השימוש או אי-השימוש שעושים הכותבים בשפה העברית ובלשון. כלומר, מקבלים את התחביר העברי ואת כל הלשון העברית כאיזושהי סכמה קבועה שפועלת בצורה מאוד מאוד שגורה לטעמי, ואין שום ניסיון לשחק עם העברית. השירה עושה את זה ועושה את זה נפלא. לדעתי, השירה נמצאת במקום הרבה יותר טוב מהפרוזה. חלק מהשירה, אבל עדיין היא נמצאת במקום יותר טוב.

#### דיברת על פרוסט, האין הוא נוגע לעתים בהיפר-ריאליזם?

הוא היפר-דמיוניזם! אני לא רואה את פרוסט כהיפר-ריאליסט, אני חושב שהתנועה שלו והניסיון שלו ללכוד את המציאות ולהיות למראית עין היפר-ריאליסט, מוביל אותו להשתבללות כל כך מפותלת וכל כך מפוזרת ומתבוללת, שהדברים מתפוגגים ונמסים, אנחנו מתחילים משפט ואנחנו לא יודעים איפה אנחנו מסיימים אותו. זאת אומרת, אין כאן בכלל ייצוג היפר-ריאליסטי. נכון, אני יכול מתוך פסקה אחת ללכוד שני משפטים שהם בהירים לי ואני קולט מתוכם איזושהי תמונה מציאותית, אבל הסך הכול של הפסקה או של העמוד... ודאי נתקלתם בפרוסט, בסחף הזה שלמולו אני אומר: וואו, איפה אני? מה הוא ניסה להעביר לי כאן? זו תנועה שהיא גם לשונית-תחבירית וגם תמטית. אם חושבים על הקלסיקה שלו, על בעקבות הזמן האבוד, אז זה לא היפר-ריאליזם בעיניי.

#### זה היפר ריאליזם שמתפוצץ?

שמתפוצץ ומוביל אותי להתפרקות של חוקיות, של מציאות, של תפיסה מאוד מאוד קריסטלית ובהירה. זו התפרקות של הדברים, השתברות שלהם. לא חייבים להיצמד

אליו. הזכרתי את זיהר. איזו תמונה עולה מתוך הטקסטים של זיהר? כן, אפשר להבין. זה מציאותי, זאת המציאות הישראלית הכל כך בעייתית שלנו, אבל האופן שבו הוא מייצג אותה הוא כל כך הרבה יותר מעניין ולא חד-ממדי. אני מרגיש שיש התעסקות מאוד חד-ממדית בפרוזה הישראלית, שבעיקר נשענת על העמדת שתי אופוזיציות מנוגדות: זה שחור וזה לבן, זה מוות וזה חיים, זה מהגר וזה ”נייטיב”. הכול נע בין הקטבים האלה. זה כפר וזה עיר. זה ייצוג נורא שטחי בעיניי, ואותי הוא לא מעניין.

### איך אתה מסביר שזה קורה דווקא בפרוזה?

אני לא יודע להסביר את זה עד הסוף, אני גם לא מנתח תופעות ספרותיות, אבל אני יכול להגיד מניסיון מסוים של השנים האחרונות, בעיקר לאחר שפגשתי המון אנשים שרוצים לכתוב, וכותבים, וגם פגשתי עורכים ספרותיים ועורכות ספרותיות ואחרים. לדעתי, מתישהו בשנים האחרונות היוצרות קצת התהפכו: אני מרגיש שהכותב והכותבת מבקשים לשים את עצמם בתוך הציבור יותר מאשר למקם את עצמם בתוך עצמם, שזה הרבה יותר חשוב בעיניי – להיות ביחידה האוטונומית של העצמי הכותב. הכתיבה היא לא תנועה החוצה, היא תנועה פנימה. אני חושב שמתשהו, אולי בהשפעת המדיה והתקשורת וההתפרצות הבומבסטית הזו, שנדמה שאפשר להיות כל הזמן בכל מקום, ושכל אחד יכול, והעובדה שפתאום שמים לב אליך – משהו במעמד התודעה של הכותב, או הכותבת, השתנה והוא מבקש למקם את עצמו באיזושהי ציבוריות מסוימת ולא בעצמי שלו. אני מזהה, גם לפי הרשמים כשאני פוגש תלמידים, סטודנטים, את התשוקה הגדולה להיות במרחב הציבורי. לכתוב למען הציבור, לזהות את רחשי הלב של הציבור, את בעיות הציבור, מה בוער עכשיו בציבוריות הישראלית? נושא כזה, נושא אחר. אפילו, מה בוער בקוסמופוליטיות? מה העניין, מה קורה עכשיו? זו הבעיה? בואו נכתוב אותה. כתוצאה מכך הם חושבים יותר ציבורי, יותר חוץ, חושבים יותר קהל, יותר ספרות. אני לא מתעסק בספרות, אני מתעסק בכתיבה. בין ספרות ובין כתיבה תהום פעורה. תהום. ספרות זה הפוסט. הספרות באה אחר כך, בונה תיאוריות, ממציאה מונחים, מנתחת, עושה את כל מה שהיא עושה, רק אחרי שאני גומר לכתוב (או ס’ זיהר או בולי [א.ב. יהושע. הערת המערכת] או לא משנה מי). כשאני אומר ספרות, אני כולל בתוכה גם את ביקורת הספרות, ואת המחקר שלה באקדמיה. משום שכל העשייה הזאת יוצאת מתוך התוצרים של הכתיבה. הציבוריות תמיד נוכחת במרחב הספרות, בכותרת ”ספרות”, כי היא זאת של אנשים שנכנסים לחנויות ספרים, והיא זאת של כותבי ביקורת ושל חוקרי ספרות שבוחנים, מנתחים ומשווים בין היצירות הכתובות כבר. כלומר, ברגע שבא האחר, כל אחר, שהוא אינו הכותב או הכותבת, ועושה את ההתערבות שלו, ברגע זה מופקעת הכתיבה ונוצרת הספרות. ואני לא במקום הזה של הספרות בתור אחד שמבקש לכתוב.

זה בסדר, הרי אנחנו יצורים שמגיבים אל המציאות, אולי טבעי שנעשה זאת. גם זיהר כתב את המציאות של חייו, ואת המצוקות של המרחב הישראלי, הפלסטיני, ועוד. השאלה היא איך עושים את זה. פה לדעתי הבעיה – שאלת האיך. והרושם שלי שוויתרו קצת על האיך. אנחנו מרגישים שה”איך” אצלך תובעני מאוד ואתה מוכן להסתכן בשבילו. אתה שובר את העברית, את התחביר. מייצר צרימה שמתחככת בשירה, אך בה בעת לא חוששת לעתים להישמע ”עילגת”. בכך אתה מכניס את עצמך לאזור של סכנה, שהוא הרבה פחות נוח.



## גם אל מול הקורא.

קודם כל, ודאי שלא. אל מול הקורא שיהיה לי לא נוח? אל מול טקסט שכבר נכתב? רק אל מול מה שלא נכתב אני יכול להיות באי נחת. כמו שקורה לי בימים אלה, כי ממש סיימתי דבר מה ואני לא יודע מה יהיה אתו. אבל, אל מול הקורא להרגיש באי נחת ביחס לטקסט או לסיפור שנכתב, שיש בו מצב של צרימה, חיכוך? המילה הזו דורשת הסבר, כי אני לא מבין אותה. עילגות, אני לא מבין מהי עילגות. כלומר סמנטית אני מבין מהי עילגות...

אני מניח שאתם אומרים עילגות ביחס לכתביה רהוטה, ביחס לכתביה נקייה, לכתביה מוקפדת, הייתי אומר אולי קצת מעונבת, לא משנה מה. אתם חייבים להבין, ישנם יסודות שנוצקו בי כנראה מאוד מאוד מוקדם, עוד בצעירותי, בילדותי, בינקותי אפילו. והיסודות האלה, כפי שנרכשו אצלי, אין בהם שמץ מן העילגות. שמץ. כלומר, אני מבין איך בעיניים שלכם או של אחרים... ברור מאיזה עיניים זה מגיע. ברור שהעברית איננה תקנית לפעמים, אבל חשוב להגיד שהאי־תקינות וגם התקינות הזו, צריך להבין שזה נובע מתוך מקום שהדובר או הדוברת – אין מבחינתם שום בעיה של שגיאה או של עילגות. אלה דברים, כמו שאמרת, שנספגו בתוכי משורשים של בית, שבין היתר המקורות שלהם הם לא כאן. הזרות הזו היא היסוד הזהותי שלי. אין שום דרך לחמוק מזה. ולהפך, הזכרנו את אבות ישורון ואת היידיש. מה שהידיש עושה בין היתר ביסודות, זו גם עילגות.

אני לא יודע אם זה במכוון כמו שזה טבעי. כן, יש משחק בין להיות מאוד פואטי ולנסוק לגבהים, ויש לי אהבה גדולה מאוד לעברית בכל המשלבים והרבידים שלה, אבל יש לי גם את המשכיכה העזה אל מה שאולי, אולי, למרות שאני לא תופס את זה כך, יכול להתפס כנמוך, או כעילג. אני נזכר באחד הסיפורים הראשונים שלי, ב"ילדה שחורה נשאת שמחה", זו גיבורה שמדברת שם, והיא באמת כאילו טייפקאסט של ילדת שיכונים, עלובה, מסכנה, חסרת השכלה, באמת כל מה שאפשר, אבל נראה לי שמי שיעשה קריאה שנייה ושלישית, יזהה שהיא ממש לא כזו. האופן שבו היא מדברת, מה שהיא אומרת, נשמע לי לפעמים אפילו מאוד גבוה. גבוה לא באופן, אלא בתוכן שלו. אני לא חש צרימה בכלל.

**הוא שונה מן הדיבור שאתה מדבר אתנו עכשיו. זה דיבור אחר, דיבור פנימי?**  
נכון, דיבור מאוד אידיויסינקרטי. כשאני נמצא בכתביה, או במעמד הכתיבה, אני שונה ממי שאתם פוגשים עכשיו. שם קורה דבר אחר. קורה דבר אחר, אין מה לעשות.

## תוכל להכניס אותנו לשם?

הו אה, זה קשה, זה להיכנס לקודש הקודשים.

## אתה שומע את הדמויות כשאתה כותב אותן?

לא רק שאני שומע. בזמן שאני כותב, אני מדבר. זאת אומרת אני מדבר את עצמי, בלבבלבל... אני חושב שקראתי אגב משהו דומה שעשה אבות ישורון. הוא אומר בריאיון לבתו: "קול מעצמי אל עצמי". "בהיות הקול נתעוררתי".

## "קול קורא לי בשמי־מִן־הבית, והקול – קול מעצמי אל עצמי"

כן, כמובן, המשפט הזה מצמרר. אני אומר שחלק ממהלך הכתיבה שלי, ה־בלבלבלל, אותו קול, מאפשר לקול שלי להישמע. אותו קול, כמעט בלי מסננים הייתי אומר, עובר ישר

אל הנייר או אל המקלדת. יש משהו בשחרור של הדיבור הזה שאני נצמד אליו, ממש נצמד אליו, לא מלוטש, לא לחשוב מלוטש. אחר כך כמובן אני עושה קריאה שנייה או שלישית, אבל יש משהו בדברור הזה שלי, של הבלבלבל, שאפשר לא ללטש את זה, לא לעבד את זה, הגסות הקולית הזו של הגיבור או לא משנה מה, אני מאפשר לה להשתחרר ולהיכתב. אז אני שומע את עצמי דרך הדמויות, או הדמויות שומעות אותי. לפעמים אין גבול, הגבול לא ברור, זה אני הדמות, הדמות אני, לא קל הדבר הזה.

### אמרת: קודש הקודשים.

אני בכוונה משתמש ב”מעמד” הכתיבה, כמעמד הר סיני. זה קשה... לא קשה להסביר את זה, כמו שזה מאוד אינטימי. אני בדרך כלל נוהג לדבר על הכול, אין לי גבולות, אני לא מתבייש בשום דבר, אבל יש דבר שכנראה הוא כל כך אינטימי, ופולשני – לא שאני חלילה מעמיד אתכם במקום כזה של פולשנות – שגורם לחסמים כשבאים לדבר על מה שקורה לי בכתיבה. דברים נחשפים כשאני רוצה לדבר עליהם. מה קורה לי שם. אני יכול להגיד שזה באמת העירום המוחלט שלי. זה העירום המוחלט שלי, בכל היבט שהוא. ושם יכול לקרות כל מה שלא קורה לי במציאות. והרבה דברים לא קורים לי במציאות. ובכתיבה, הרבה מהדברים האלה מתרחשים. הפער הזה קשה, ולדבר על זה, זה באמת המקום החסום הזה. הנפש ננעלת שם כשאני בא לדבר על זה, כי רק אני עצמי יכול לקיים את זה. לכל אחד יש פה הרי דברים שהוא אולי לא יכול להגיד אותם. יכול להיות שייקח זמן ואני כן אוכל לדבר על זה. אני יכול לסכם את זה בתחושה הזו, ובידיעה הזו, שהרבה ממה שלא קורה לי בחיים שלי קורה שם. לטוב ולרע.

### כמו חלומות?

לא, זה לא כמו חלומות. כי זה כל כך קונקרטי, כל כך פיזי, זה כל כך טקטילי. זו חיות, זה לא חלום. זאת חיות רבה יותר כמעט מכל דבר. לא רוצה לגמד את החיים אל מול הכתיבה, למרות שאני נוטה לעשות את זה.

### באחד הראיונות תיארת את הכתיבה כגזר דין וכהקרבת קרבן, וכמעט באותה נשימה כתענוג מיני. איך אפשר למלא את הפער בין השניים?

אסביר. גזר דין – כי יש רגעים שלא רוצים לכתוב, יש רגעים שמבקשים לברוח מהכתיבה. מה זה לברוח – לגדוע אותה, להפסיק אותה, שתפסיק להטריד, שתיתן מנוח, שדי, לא עוד, מספיק. וזה גזר דין מאוד מאוד קשה, כי זה ענן שחור שמלווה אותי כל הזמן. זה באמת לעתים מתיש, זה מעייף. יושבים וכותבים שנה, שנתיים, שלוש, רומן, סיפורים, וזה לא נותן לי שקט, וזה נגמר, והנה הגלגל מגיע.

זה גזר דין, כי גם אם אני לרגע אומר לעצמי: ”תעשה קאט, תלך למקום אחר, תנסה לעשות משהו אחר, נגמר העניין שלי עם כתיבה, נגמר העניין שלי בספרות” – ברגע שאני חושב על זה, אני כמעט מתמוטט. אני מת מפחד. אני פשוט מתמוטט כמעט. זה מפחיד אותי, ואני רועד, ואני לא יודע את עולמי, אני אבוד לגמרי. וכל פעם מחדש אני מבין שזה גזר הדין. זו תחושה איומה. תחושה מאוד מאוד קשה. לצד האחריות שדיברתי עליה. זו הדיאלקטיקה הבלתי נגמרת הזו.

נכון, הזכרתי שיש בזה תענוג מיני. כי בצד הקושי הזה, שאני שרוי ונמצא בו, במעמד הכתיבה,

גזר הדין איננו ואני בלב הדברים שלי, עם המילים ועם השפה ועם העולם ועם כל מה שקורה שם. ויש התעוררות מאוד גדולה, יש הזדקפות מאוד מאוד גדולה, יש תיקוף מאוד מאוד גדול שלי, שאף אחד בחיים לא מצליח לתקף אותי כמו שהכתיבה מתקפת אותי. אין אדם בעולם שמצליח, לא אימא שלי, לא אבא שלי, לא חבר או חברה שלי, לא אף אחד, לא אף מבקר ספרות שיכתוב עליי את הביקורת הכי טובה בעולם. אף אחד לא מצליח לתקף אותי ולהזקיף אותי כמו הכתיבה, ולגרום לי להרגיש שאני ישנו ואני הנני, ולא רק שאני ישנו ואני הנני, אני גם הישנו וההנני כנראה הכי מלא שיכול להיות. וראוי. הדברים האלה, בין היתר, מתקשרים גם אל עניין מיני. של ריגוש מאוד גדול, אני אומר הזדקפות...

**עניין מיני יכול להיות עם עצמך, אוננות, ויכול להיות גם כיחס אל האחר. האם הדבר הזה של הכתיבה הוא אל מול האחר?**

מעניין שהזכרתם את המילה אוננות. אני מנסה לסקור באופן מהיר חלק מהסיפורים שלי והדמויות – אלה דמויות שבדרך כלל נוהגות לענג את עצמן. הן מענגות את עצמן. לי יש עניין עם האחר. האחר הוא אחד הדברים הכי קשים לי בחיים. כך שאני כן יכול לחשוב יותר על אוננות. גם אוננות היא מעשה עצמי, היא מיניות של העצמי, היא לא מיניות שבביל האחר. זה לא הזיווג, זה לא החיבור, זה לא ההתחברות, לא. זה למצוא, להיות "סלף-ספישנט" כזה, הכול באני. צריך סיפוק מיני? האני ימלא אותו. צריך סיפוק רגשי? הכול זה עם האני והעצמי. אם כן, אני כן יכול לחשוב גם על מיניות שלי עם האחר, אבל אני מודה שזה יותר האני שמספק את עצמו. עם האחר מגיעים לאיזשהו גבול שנעצר. זו אולי תיאוריה מופרכת, אבל האני יכול לענג את עצמו עד אין-סוף. האחר יכול לעצור אותי, להגיד "די", אני גמרתני, אני לא רוצה יותר, יש לי מגבלות. העצמי זה עוד ועוד ועוד ועוד.

**איך זה אל מול העורך, הקורא הראשון, שהוא גם אחד ולא רק עצמי. למן הפתיחה הראשונה של ספר שלך ברור שנמצאים בספרות. יש לך עורך שלהוציא אצלו זה לתת את התוקף הזה. מעניינת אותנו מערכת היחסים אתו.**

כשדברתם קודם על האני והכתיבה עבור עצמי, ואמרתני שאני לא חושב על הקוראים הפוטנציאליים – אני באמת מאמין בזה מהמקום האידיאליסטי. אבל יש לי עוד רדיוס וזה החברה, הסביבה, העורך, הקוראים. יש לי עין רחוקה שצופה ומסתכלת על רדיוס האחרים ויש התכתבות אתם. אני לא כותב למגירה, אין לי עניין. בטקסט הראשון שכתבתי הרגשתי שאני רוצה תהודה לדברים. מעשה הכתיבה הוא פרטי והוא לשם עצמי – כלומר איך אני חושב ומרגיש, אני ואני בלבד, איך אני כותב, מה מטריד אותי, על מה אני מפנטז ובוכה וכולי וכולי, מה קורה עם העברית והלשון. לצד זה מתקיים דיאלוג מול הסביבה, אל מול ספרות קיימת. אני מקיים התכתבות עם סופרים מסוימים. קשה לאתר את זה, אבל מי שילך עם זכוכית מגדלת יגלה את ההתכתבות.

זה כל כך סמוי, אני כל כך מחביא ומסתיר את זה, כי אני יודע שהאינטרסקטואליות הפכה להיות עניין, עניין של הון סימבולי, ואני בורח כמו מאש מאופנות. אני מודה, אני לא רוצה לעשות מחוות לסופרים. אז אם אני כבר עושה, אני עושה את זה בעדינות. אני נשמע מאוד אגואיסט, צנטרליסט, אבל אני הכי חשוב לי בכתיבה. אצטט את מה שאמר ג'יימס ג'ויס: אני מבקש להשאיר אחריי אדמה חרוכה. שאיש לא יצליח להתחקות ולשכתב מה שעשיתי עד עכשיו.

אתה מדגיש את סמכות המחבר, הכרעותיו ואחריותו. מצד אחר, לעתים בכתיבה שלך הסמכות המספרת כמו מוותרת על סמכותה. אין משהו ”גדול” שדואג לעניינים. הסמכות המספרת מופיעה כבלתי מנחמת, בלתי מארגנת.

זה חלק מהניסיון שלי לשבור את מסורת המספר המוחלט שמפקח על רצף העלילה, שהתודעה שלו מתפתחת מעניין לעניין ויש סיבה ותוצאה. ולמה? כי אני כזה! אני בן 46 ומרגיש ילד, אני לא יודע איך להתנהל בעולם הזה. נגמר החוזה, אז מה אעשה, מה עושים? לא פעם אני נמצא ליד אנשים מבוגרים, ותוהה: על מה הם מדברים? איך הם יודעים להתנהל בחיים? כל דבר מפחיד אותי ומאיים עליי. אני אינפנטיל, לא בוגר, לא רכשתי כלים להתנהלות בוגרת.

**אופציה אחרת היא להביא את זה לפרוזה ולסדר את הדברים.**

אני לא יכול. אני מוצא את הסמכות בשבר ובחוסר ההחלטיות. ובאמת אני שמח שהשתמשתם במילה סמכות, יש לי בעיה עם סמכות.

הזכרנו שיש משהו בפרוזה שלך ממודוס השירה. אתה משחק עם שמות עצם ושמות תואר שהופכים לפעלים. הפעולות מועברות אל העולם: הרחובות נתקעים, השעה כמו לפני קריסה. זה שימוש מיוחד בשפה. מעשה מאוד מכוון ומודע של בחירה – אתה מעקם את השפה. מה מושך אותך למקומות האלה?

מה מושך אותי לשם? אני שם. אני שום. אני שומע לא פעם אנשים אומרים: אתחיל לכתוב ונראה לאיפה הדברים יתגלגלו. אני טווה את העלילה מלכתחילה. אבל לצד זה, יש מקרים – וזה מעשה שקשה להסביר אותו רציונלית – שבהם כאילו תופסת אותי המילה. היא תופסת אותי ולא אני אותה, יש לה את התנועה שלה, שמבקשת – אאאאאההה ובום. תפסה אותי המילה. תעשה את התנועה הזאת ותגמור כאן. הכביש נפרם. מה שקורה במקרים האלה, שברגע שאני מוותר על עצמי לטובת המילה והיא לוקחת אותי לתנועה שלה – מי שיקרא את המשפט הזה, ייתקל בסתימות. בוויכוחים ביני לבין העורך שלי העניין עולה. לא מעניין אותי שלא מבינים מה כתוב שם! איפשהו בתוכי אני מרגיש שעולה שם הבנה מסוימת. לצד זה משהו נרכש אצלי, איזה גן שנמשך אל הסוטה. אני עושה סטיות. יש לי עניין לסטות. אני סוטה ואפילו השתמשתי פעם במונח ”אסתטיקה של סטייה”. יש משהו שטבוע בי, שלא מתיישר אל סרגל מסוים. למרות שגם סרגלים לפעמים יפים, יש משפטים סדורים תחברית שהם יפים.

שוב זה חוזר לשאלת השליטה בטקסט ולמתח בכתיבה שלך בין פסיביות לאקטיביות. זה מודע ולא מודע. אני מאפשר למילה לקחת אותי למקום בלתי ידוע. אולי אני יכול לסרב לה, אבל עצם העובדה שאני מאפשר לה לעשות את זה, הרי שאני יודע שהדבר קיים בתוכי, המשיכה לשבירה, אותה תנועה שתציג משפט לא טיפוסי. מה שמפליא אותי, למשל בשיחות עם העורך שלי, שאני לא מביין: מה לא מובין? זה כל כך לא שגור? אני באמת עיוור לדברים האלה. אבל בדרך כלל אני מתעקש להשאיר את זה כך.

**בתחילת הדרך ויתרת יותר ואחר כך התעקשת?**

כן, כן בהחלט. בהתחלה הייתה פחות נגיעה של מקומות כאלה מופשטים ומפושטים. עם השנים אני חושב שזה יותר נוכח ובולט.

אחד הקווים שעוברים כחוט השני בספרים מצוי בשאלת הקשר בין סמכות ובין סוגי אלימות – כתמה, כמושג שיש לפרקו, כציר לבחינת יחסים בין דמויות. נראה ש"שאלת האלימות" ביחס לסמכות מתפקדת כמנוע ביצירות, הרבה יותר מהאפשרות של "חסד" או של "גאולה" למשל. אתה מסכים עם תפיסה כזאת?

לגמרי. יש כל כך הרבה דברים שאני לא מצליח ולא יכול לעשות בחיים, אחד מהם זה להיות אלים. אבל אני יודע שבתוכי ובקרבי מגיל מאוד צעיר יש בי יסוד של אלימות, שאגב נובע לא כי נולדתי אלים, אלא כי המציאות דרשה ממני להיות כזה. המציאות הלא טובה. המשפחה, הבית, השפה, בית הספר, בית הכנסת, הצבא, האוניברסיטה, הכלכלה, הפוליטיקה – מה לא, הכול, באמת הכול. מגיל צעיר הייתי אאוטסיידר, לא הצלחתי להתאים את עצמי אל מול. בחיים אני לא יכול להיות אלים, לא יודע, נורא מפחיד. אני חושב שבכתיבה אחד הדברים הראשונים שהדליקו אותי, ממש הדליקו אותי, זה ייצוג של האלימות ומימוש שלה כמוטיבציה שדוחפת אותי כמו מנוע לזז, אולי גם כאקט של מרד, גם ככוחניות – לגלות כוח שיש לי, שלא בא לידי ביטוי במציאות, אלא בכתיבה. אני חייב להגיד, כי הזכרנו מיניות, שאני אכן מוצא קשר מאוד גדול בין אלימות למיניות. יש משהו גם מאוד מיני באלימות בעיניי, אני מרגיש שיש חיות בדבר הזה.

#### זאת אלימות נגדית או שיש לה עוד רבדים?

זה משתנה כי יש אלימות כלפיי, ויש גם אלימות של הגיבורים כלפי עצמם. בספר האחרון, סיפור הווה על פני הארץ, במועמדות של ספיר במשכנות שאננים, שאלו אותי: "מה הניע אותך לכתוב את הספר האחרון שלך?", עניתי שאחד הדברים שבער בי, שהתעורר בי, היה צורך גדול לפצוע את המדינה. רציתי לפצוע, רציתי לחבל במדינה. התגובה הייתה קשה: "איך אפשר להגיד דבר כזה" וכו' וכו'. ואמרתי: "שימו לב שבסוף כמה שהוא רוצה לפצוע את המדינה, הוא פוצע את עצמו. הארץ נשאר, אל תדאגו, הכול בסדר". אז כן, יש אלימות, אבל התחושה שלי היא שזאת אלימות ב"עני", אלימות ב"כאילו". כמה שהגיבורים אלימים, או שיש בהם יסוד של אלימות, וכמה שהם מונעים בין היתר מתוך המקום הזה, הם עדיין נורא חלשים ושבריריים, זה לא בא באמת לידי מימוש לדעתי.

#### יש תחושה של תבוסה. האם חלק מהקושי להיכנס פנימה ליצירתך הוא הקושי אל מול התבוסה?

לא בטוח. תבוסה נקשרת לתחושה של היות קרוב. קרבן של מציאות היסטורית, חברתית ופוליטית, מגדרית וכו' וכו'. זה נורא קל עם קרבנות, אנחנו נורא אוהבים דמויות שנכשלות. תסתכלו על יצירות בספרות העברית, שמונים אחוז מהדמויות שם הן בתבוסה. בסוג של תבוסה. הן בטח לא מנצחות. בכלל, בספרות העברית אין גיבורים. זו בדיוק הנקודה שאני נמצא בה עכשיו עם כתב היד שלי, שאני מבקש לעשות משהו אחר, במובן מסוים. ואני לא ארחיב את הדיבור על זה כי אי אפשר.

אני חושב שהבעיה של הקורא היא לא אל מול התבוסה או הכישלון. אני חושב שהקושי הוא דווקא – ואני מזהה את הקושי הזה אצל לא מעט מהקוראים – לעמוד אל מול גיבורים שהם מאוד מאוד חסומים, אל עצמם, אל המעגליות שלהם, אל איזה סירוב לבוא ולהיות חלק מהמרחב הכללי.

בספרים שלי אני פוצע את עצמי, חיבלתי באשתי, אימא שלי מתה בסוף. לא הצלחתי

במשימה שלי. לכאורה, תעודת כישלון. אבל אני חושב, זאת התחושה שלי, שבמקום הפנים-נפשי והפנים-תודעתי של הדמויות ושל הגיבורים יש איזשהו גרעין של חוזק מסוים. לא יודע אם חוזק.

**אתה אומר אפוא שאנחנו דווקא אוהבים סיפורי תבוסה. ואילו בספרים שלך יש משהו שלא מתמסר לקורא?**

לא מתמסר וגם לא רוצה להציג לדעתי את התבוסה כפי שאנחנו מבינים ומכירים אותה, אלא דווקא לבוא ולומר שאולי ביסוד התבוסה יש גם איזשהו חוזק מסוים, או שיש איזושהי ”אני נשאר”, ”אני ממשיך”, ”אני ישנר”.

**כל הדמויות שלך – בסיפור הווה על-פני הארץ, ב”אחי הצעיר יהודה” ועוד, הן דמויות חשופות מאוד: הן מגלות הרבה מהעולם שלהן, מהסודות שלהן, מהתחושות שלהן. אך במקום שזה יעורר תחושה של חמלה או קרבה, זה יוצר לעתים אפקט הפוך – של דחייה, של איטמות, של ריחוק. אתה מסכים עם הקביעה הזאת?**

במידה. במידה מסוימת כן, אפילו יותר ממסוימת. הרי אחת המלכודות של הכותב או הכותבת, זה ביטוי הרגשות. רבים נופלים שם. לא כולם. אתמול אמר לי מישהו: ”היא סופרת נפלאה כי היא מצליחה לדייק כל כך יפה ברגשות”. והרי רגש זה אחד הדברים המופשטים ביותר. דרך המלך אל הרגש עצמו חסומה לעד. אי אפשר להגיע ללב לבו של הרגש, זה הדבר המופשט ביותר. המופשט ביותר. ואני, בניסיון שלי בכל זאת ללכוד משהו מן המופשטות של הרגש, כנראה הולך בדרכים פתלתלות. אין לי בררה. ובטח ובטח מתרחק מכל מיני בררות מחדל של איך לתאר אהבה, קנאה, כאב, תסכול, פנטזיה, מוות וכו’ וכו’. אין לי בררה אלא ללכת בכל מיני מעקפים ולקשור אותך אל הרגשות בדרך אחרת שגורמת לך להרגיש זרות בתוך הדבר הזה וחוסר הזדהות עם העניין. וזה דבר שתמוה בעיניי, כי לי זה נראה הדבר הכי טבעי ורק ככה אפשר לתאר את הדבר.

וזה מוזר, כי הרי, אני כן רוצה, אני רוצה שיאהבו, שיחבבו אותי. כן, טוב לי כשאומרים לי שנהייתי מהטקסט וזה עשה לי את זה וכו’ וכו’. והנה באותה משיכת עט אני גם כאילו מבקש להרחיק את הקורא מעצמי. לא לתת לו את מה שהוא כנראה דורש.

ובאמת, יש בכתיבה אלמנטים מאוד אינטימיים וחושפניים, ופרטיים. לכאורה, ייצוג שלהם אמור לקרב אותך אל הטקסט: הנה אני לפניך, עירום ועריה. תסתכלו, ככה אני מרגיש, ככה אני חושב. אבל זה גם בדיוק המקום ששם אותך במבוכה. ולהיות במבוכה זה גם לא להרגיש נוח, ולהתרחק מהדבר. אני לא רוצה לכסות. אין לי עניין בכיסוי. להפך – מעשה הכתיבה הוא עוד ועוד הסרה של קליפות וקליפות, וזה מקום מאוד לא נוח. ומאוד מביך. כמו כשמראים על מסך הטלוויזיה ניתוח שפותחים בו את הלב ורואים את הוורידים – מיד אנחנו מסיטים את המבט. יש משהו באקספוזיציה, בכל החשיפה הזאת, בישירות הזאת – כנראה שהיא חדה מדי לפעמים. כמו לראות את איבר המין של אבא שלי, או לראות את אבא בתחתונים. נזכרתי במשפט הזה שמופיע בספר האחרון: ”למה רציתי בזמן ההוא לחטט בעיני דרך התחתונים הרפויים שלבש?”

**האם זו אי נוחות אל מול החומריות של השפה ושל הדבר עצמו, של הגוף? גם וגם אני חושב. מה יותר קונקרטי מגוף? זה מוחשי, להגיד את זה, להגיד את זה. והנה,**

הספרות יודעת לעשות כל כך הרבה מעטפות נפלאות, לא רק מעטפות, כל מיני טכניקות ותחבולות ואמצעים והתערטלויות מחושבות, ואילו אני לפעמים רוצה דוך, אני רוצה ישר. אני חושב שמדובר כאן בהבניה, בהבניה שלנו כחברה וכתרבות: במה שלימדו אותנו בבית ספר יסודי ובחטיבה ובתיכון ובאוניברסיטאות, איך לקרוא ספרות, איך נכון ומה נכון. אז אני צריך להתווכח עם העורך על דברים כאלה? "מי קבע שככה צריך?"

**עם זאת, מנחם פרי, העורך שלך, אמר שהוא התחיל לדבר בִּרְדוּגוּאית.**  
כן, נכון. אני לא מבקר את הוויכוח הזה, אני מדבר על הבניה של מה הספרות צריכה לעשות. וזה גם אגב חלק מהבעיה שלי אפרופו ספרות: כמה הבניות יושבות אצלנו, כמה המסורת יושבת אצלנו כל כך חזק בלי שנחשוב לרגע מה אפשר לעשות אֵתה, עם הספרות. יש לי קושי עם ההבניות האלה. ואני יודע שאני זר בשדה. אני יודע שאני זר. אני זר. אני בא מתוך זרות אל השדה הזה. אבל אין לי בְּרָה.

**תרחיב קצת על הזרות הזאת. למה אתה זר בשדה הזה?**  
אמממ, למה אני זר בשדה? אני זוכר שקראתי ריאיון גדול עם דרידה. דליה קרפל ראינה אותו לפני מותו, ממש לפני מותו. הרי לאורך כל חייו הוא אמר, "אני לא פילוסוף". והטענה שלו הייתה שמה שלא יהיה, את היסודות היהודיים האלג'יריים שלי – שהם לא הפילוסופיה האירופאית במושגים של הפילוסופיה האירופאית עם המחשבה של הפילוסופיה האירופאית – עם היסודות האלה, אֵתם באתי לתוך השפה הצרפתית, לתוך אירופה. אבל היסודות היהודיים האלג'יריים שלי, זרים בתוכה. זאת זרות. עם הזרות הזאת נכנסתי לתוך הפילוסופיה, ומתוך המקום הזה כתבתי, אומר דרידה. ולכן, במובן מסוים, לעולם לא אהיה פילוסוף, במשמעות המערבית של המושג. זה לא אני. המחשבה הזאת, העולם הזה, כל מה שנמצא שם.

**האם זה אומר שכשאתה חי בין לשונות, בין תרבויות, על קו הגבול, אתה לא יכול לעשות את "הדבר השלם", המזוהה עם הפילוסופיה המערבית?**  
כןראה. אני אגב טוטלי, אז כנראה שאני בעד השלם. טוטלי. יחסית טוטלי. זאת אומרת בכתיבה אני טוטלי, ומה שהיא תובעת ממני זאת טוטליות שלמה. באורח החיים וכו' וכו'. לשאלתכם – כנראה שלא. אהבים לדבר פה על היברידיות, של לשון גבוהה ולשון נמוכה. אני לא מקבל את ההיברידיות הזו. אני לא אוהב את החיבור הזה שעושים אצלי: "הוא משלב בין לשון גבוהה ללשון נמוכה", זה לא נכון בעיניי. זה לא נכון לומר: "יש בו גם יסודות כאלה וגם יסודות כאלה".

**איך אתה רואה את השילוב הזה?**  
זה נשמע קצת "פרימיטיבי", אבל כן, יש משהו באמירה הזאת של דרידה שאני קצת מאמץ אותה, כי הספיגה של מה שקיבלתי בבית אבא בשנים הראשונות שלי וכנראה אותה מסורת שהועברה אליי בדרך מוזרה, כי לא היה איש בבית שחינך אותי ולימד אותי ואמר לי ככה צריך לעשות, ככה צריך לדבר, ככה צריך ללמוד. אף אחד לא אמר לי כלום. מה זה לא אמרו לי? חינוכו אותי. אבל לא אמרו לי מהי דרך החיים. לא אבא שלי ולא אימא שלי. אתה מודה להם על כך?

לא יודע. לא יודע אם אני מודה. כי לפעמים צריך הכוונה. לי אין, לא הייתה לי אף פעם

הכוונה. אני דווקא קצת מִפֶּה על זה, קצת עצוב לי וקר. אני רוצה להגיד שהיסודות האלה, שהועברו בילדותי כנראה באיזושהי דרך, הם יסודות זרים. זה מתחיל קודם כול בשון ובשפה. כשגדלים בבית שאין בו דבר כזה מדף ספרים. אין. אין דבר כזה ספר. אין כמעט שפה עברית. כלומר, אם יש שפה עברית זאת שפה עברית מאוד שבורה ועקומה, עמוסה בטעויות, עברית מאוד בסיסית. מדברים צרפתית – בעצם גם צרפתית לא ממש מבינים ומדברים, אלא ביטויים צרפתיים משתרבים לדיבור – או ערבית מרוקאית, ורק יותר מאוחר שומעים קצת יותר עברית, כי השנים עברו וגם אבא שלי נפטר...

אין ספר ואין עברית ומסביב הכול כל כך ישראלי, כל כך עברי, כל כך יהודי, כל כך שורשי. גדלתי במושבה של העלייה הראשונה, במזכרת בתיה. אתי בכיתה, בספסלים, כמעט כל תלמיד ותלמידה זה דור שביעי בארץ. אני זוכר שהיה באוויר: ”אני דור שביעי בארץ”, ”אני שמיני”, ”אני שישי”. זה הלכת ברחובות ששמותיהם הם שמות המשפחה של התלמידים שיושבים אתי בכיתה. אז הזרות מתחילה שם. ויש אי הבנה והדברים נורא מטושטשים: מה זה המקום הזה ומהו עולמי, זה כנראה עולם אחר שנמצא איפשהו שם, ונמצא גם כאן בחוץ לידי ואני לא מבין אותו ברחוב, בבית, בבית הספר.

אני מקשר את זה לתנועה בין לשונות. אבות ישורון שמשחק, גם יזהר עושה משחק ומכניס את הערבי. כל הדו־לשוניים האלה, אלה דברים שהרבה יותר מעניינים אותי. הטוטליות היא בזה שלדעתי הטקסט לא מכיל ”דו”, הוא לא מכיל ”שניים”, הוא לא מכיל ”גם זה וגם זה”, אלא הוא יוצר יחידה הומוגנית שלמה שהיא טהורה בזכות עצמה. זו לא היברידיות, אלא זאת יצירה עצמאית שיוצאת מתוך שניים, שלושה אפילו ארבעה, אבל זה טוטלי בזכות עצמו.

**האם ההתנגדות שלך למושג ההיברידיות נובעת מתוך סירוב לכך שינכסו את הזרות שלך מיד לשיח הפוסטקולוניאלי ולפוליטיקה הזהויות? תוכל למקם את עצמך בעניין הזה? אבל איך אני יכול למקם את עצמי אם אני לא רוצה שיהיו אותי?**

ובכל זאת, ”על אפך ועל חמתך”, השם שלך משתרבב לכתבה בהארץ על דו”ח ועדת ביטון. מייחסים אותי. זה כבר לא בכוחי. כל העניין של הדו”ח והקבוצה הזאת, שאין לי שום עניין בה ושום עניין אֶתה, באמת שלא. אתם יודעים למה הם משייכים אותי אליה? כולם יודעים. זה מתחיל בשם שלי ובשם המשפחה שלי. זה מתחיל משם. ונורא קל גם לאסוף מתוך הנרטיבים שלי את העניין המזרחי. השמות, התכנים במובן מסוים. זה נורא קל, הם צריכים ייצוג, אז הייצוג ישנו. אני לא נגד הייצוג הזה, לא אכפת לי, שישמו אותי שם או שלא ישמו אותי שם. זה באמת לא מעניין אותי. אני יודע להגיד שאני בוודאות לא מרגיש חלק מהבחירה הזאת, שהדגש האמנותי שלי הוא לא דגש מזרחי, או היברדי. אני אולי גם-וגם-וגם ואולי זה העניין, אבל זה בטח לא הדבר הזה.

**השאלה אם אתה מצליח להרגיש חלק מליבת הספרות העברית, מ”רפובליקת הספרות” – כי אתה מדבר על זרות מאוד גדולה ביחס לשדה הספרותי.**  
אני בד’ אמותי מה שנקרא. אם באמת נדבר על היות-שייך למשהו, אני לא. יכול להיות שאני שייך ואני לא יודע. במה מתבטאת השייכות? – זאת השאלה. אני יודע שאני לא מקיים קשרים עם כותבים וכותבות אחרים, אין לי קבוצה ספרותית, זה באמת לא שנות



השישים ובטח לא שנות השבעים והשמונים שסופר פגש סופרת בבית קפה, ישבו ודיברו ואז הצטרף עוד איזה מישהו. גם היום יש קבוצות, אבל אני לא באף קבוצה. וגם במובן הזה אני מרגיש זר. זה לא כי אמרו לי "אל תבוא", לא סילקו אותי משם. אף אחד לא סילק אותי, אבל אני יודע שמלכתחילה אין לי עניין לבוא ולהיות חלק מהתרחשות קהילתית כזאת. אני חושב שזה נובע ממצוקה. כשאני קורא בעיניים שלי את מה שאני מצליח בכל זאת לקרוא מן המפה הספרותית, אני בתחושה של ייאוש מסוים. לכן אני נאחז כנראה אך ורק בכתיבה שלי. כי הרבה דברים מרתיחים אותי ומייאשים אותי.

**קשה לחבב את הגיבור של זה הדברים – גיבור קשה, שכמו מתעמר באימא שלו, שיש לו איזו מוטיבציה שלא לגמרי מתפענחת בהתחלה. ואילו האימא, מיד נשפך עליה חסד של חיבה – היא כובשת בסיפור שלה. כלומר, אתה יודע לעשות את זה, יודע לעשות דמות שבקלות מתחבבת. אתה פשוט לא רוצה שנחבב את הגיבור. פתאום עולה תמונה יותר מורכבת. זה לא שאתה מתריס: "אלו הדמויות שאני מעמיד, אין להן עניין לשאת חן, הן לא פליזריות, הן עושות את מה שהן עושות בדרך שלהן ואתם מוזמנים למסע, אבל זהו, אני לא עובד אתכם בזה".** שכן את האימא מיד מחבבים, חרדים לשלומה, לגורלה.

זה נורא מפליא אותי, וזה הפליא אותי גם בעבר, שמתעוררת כזאת חיבה כלפי האם. זה קצת מוזר לי שככה תופסים את זה. אתם יודעים למה לדעתי מתעוררת החיבה כלפיה? כי היא, בניגוד אולי לגיבור, לא רק שהיא לא מאיימת על הקורא, היא כן לוקחת שליטה על המעשה הסיפורי. היא המספרת האולטימטיבית הרי. כי אם תשימו לב היא לא נופת צופים, היא לא מתוקה, היא מאוד עניינית, היא מאוד תכלס. אבל היא עושה שני דברים: היא לוקחת שליטה, היא המספרת האולטימטיבית, הפר-אקסלנס – תנועה ברורה קדימה, יוצרת מתת, מפסיקה, עושה "חכה רגע, נמשיך אחר כך", עוד זמן, עוד מקום, עלילה פתלתלה, מה צריך יותר מזה? הקורא מת על זה, אפרופו הבניות. היא עושה את זה, את הדבר הזה, כלומר היא לוקחת אחריות להיות מספרת. ומה היא מספרת? היא מספרת את העלילה לדעתי הכי בנאלית באופן שבו היא בנויה. אני זוכר, כששלחתי את הטקסט, אמרתי "תקשיב, מנחם, כתבתי טלנובלה", ונורא פחדתי, ובאמת ככה הרגשתי. זאת טלנובלה. ואנשים אוהבים את זה. אז זה מפליא אותי שיש כזאת התמסרות אליה. ואני תולה את ההתמסרות הזאת בכך שהיא עושה שם סיפור עלילתי מאוד, שזו קדימה. עוד דרמה ועוד דרמה. המתכון למה שהסופר הרגיל אוהב. וגם כי היא לוקחת אחריות.

**הקוראים אוהבים מאוד את האם, אך דווקא הבן שלה בסיפור מנהל אתה יחסים מאוד מורכבים של אינטימיות ואיבה. מצד אחד יש אינטימיות מאוד גדולה, ומצד אחר – כמעט משטמה. זה חוזר ביצירות רבות.**

כן, זה חוזר. להסביר את זה אני לא יכול, אני רק יכול להגיד לך שכנראה זה טבוע בי. היחסים שלי עם אימא שלי באמת מאוד מורכבים. מגיל צעיר הם היו כאלה. הם מורכבים לטוב ולרע. תחושה של אחריות, תחושה של פחד, תחושה של אהבה, תחושה של ריחוק, תחושה של קנאה, תחושה של כעס, חרדה, הכול מאוד מאוד מורכב.

**בפגישת ההכנה לריאיון, כששאלנו לשלומך, ענית: "עכשיו בסדר, אחרי שעברנו את בדיקת השד והיא יצאה בסדר". דיברת על אימא שלך ועליך בגוף אחד – פיזי ודקדוקי.**

**מצד אחר, נשמעו ריחוק ואיבה בקולך: ניכר היה שאתה רוצה למהר ולהתרחק מן האחריות התובענית שלקחת על עצמך. האם מכאן הנימה הייחודית כל כך ליצירתך, בין אינטימיות לזרות?**

איני יכול לומר בוודאות, או קרוב לוודאות, שככה הם הדברים. כי אחרי הכול מרחב הכתיבה משליך אותי וממקם אותי בעולם שהוא כל מה שאינו העולם האמתי, הפיזי-קונקרטי שלי ושל כולנו. אולי זה לא עולם, אלא התנסות בחוויה שיש לה את התכונות הפיזיות והנפשיות הבלעדיות שלה, כוונתי של הכתיבה. אני יכול לומר שעניין האימא הוא אכן עניין יסודי ואונטולוגי קיומי. זאת אימא במובן הגדול והרחב של המילה, זאת הרבה יותר מאימא שלי, אימא ביולוגית, אימא מיילדת, אימא בריאה, אימא חולה, אימא מבשלת. זאת ה־אימא של החיים, זאת ה־אימא של המוות עברי. הנוכחות הזאת שלה היא בין היתר האופן שבו אני תופס את ההתקשרות ואי ההתקשרות אל החיים, אל הלידה והמוות שלהם. זאת כבר כמעט אינה ”אימא” במובן הסמנטי האישי, המילוני, אלא זאת ”אימא של היוניברס”, אימא של היקום, והיא פועלת במרחב הזה של היקום בכל מיני אופנים וצורות, כמו ששמים פועלים, פעם מעונן, פעם בהיר, פעם חשוך, פעם זורח, והם תמיד שם השמים, ואי אפשר להתעלם מהם. הם ביקום שלי והם מכתבים לי את החיים, את הבוקר, ואת הלילה, את היבש ואת הרטוב, את התחלופה, את הלידה של היום, ואת המוות שייגיע מתישהו. זה אימא. זאת האימא, והיא ארוגה בי, גם בלשון וגם בבשר.

#### **היא קוראת אותך?**

איזה קוראת, היא לא יודעת לקרוא ולכתוב. כשסיפרתי קודם איפה התחילה הזרות, ואמרתי אין בית, אין ספר, אין מדף ספרים, אין עברית. יש אימא אנאלפביתית גם בתוך כל הדברים האלה. האין שרה עליי מתחילת הדרך, מתוך האין באתי, ועדיין אני מקיים כנראה את האין במובן מסוים. מגיל מאוד צעיר, מילדות, היחסים היו רקומים בסבכים ובהתפתלויות של טוב ושל רע, של אהבה וקנאה, ושל שנאה, ושל חרדה. אני לא רוצה להכניס את פרויד לכאן, כי באמת זה מלחיץ אותי כשאומרים: הנה הסיפור האדיפלי המושלם, למרות שעכשיו כבר גדלתי ובגרתי ואני יודע להגיד שדברים השתנו מאז, אבל עדיין הנוכחות של האימא – אגב, אני דווקא מרגיש שהיעדר דמותו של האב, שחוזרת אליי עכשיו יותר, גם בטקסטים האחרונים שלי – אני רוצה להגיד שדווקא הבלטתה והדגשתה של האם, באופן מסוים מנכיחות דווקא את היעדר האב. איפה אבא, השאלה דווקא מעלה אותך, מחיה אותך. אני יודע שיש כאן משהו מאוד בראשיתי בהתעסקות הזאת. זה מין חבל הטבור כנראה, ויכול להיות שיש משהו בכמעט מעשה ההורשה שכנראה הוא לא רק בתמה שלו, כי אימא שלי כל הזמן אמרה לי, היא דיברה כל הזמן על כתיבה ועל שפה בהקשר אליי.

#### **מאיפה זה בא?**

דווקא מתוך זה. היא לא אמרה לי אתה תהיה... שום הכוונה לא הייתה, אני מזכיר לכם. רק תלך לבית ספר, לא לעשות פשעים, להיות ילד טוב, להיות מסופר, להיות בסדר. אף אחד לא אמר ”תלך תלמד מקצוע”. אין הכוונה, יש דברים מאוד בייסיק, ובבייסיק הזה, כשזה בייסיק כל כך גם הרגשות הם מאוד בייסיק. אין התעכבות על רגשות, או הבנת הרגשות, או הבנת הכאב, או הבנת היתמות למשל, או הבנת הזהות, או הבנת הזהות המינית, הבנת הזהות הגברית, הבנת הזהות הישראלית, המרוקאית, הכול מאוד חסום, מאוד בייסיקי.

## ואיפה אימא שלך בסיפור הזה?

אימא שלי לא טיפשה. אני רוצה להגיד שזה שהיא לא משכילה, לא אומר שהיא לא מאוד אינטליגנטית, מאוד אינטליגנטית.

**אבל יש בזה גם המון חופש, לא? יש לך שדה פתוח שהוא לא מונחה, שהוא שלך.**  
כן, נכון, נכון. לגמרי. אני חושב, אבל זה גם קשה מאוד. לא להיות מכון אף פעם בחיי. יש רגעים שאני אומר: הלוואי, הלוואי ויהיה מישהו שיבוא עכשיו ויגיד, תעשה ככה. הנה, בעלת הבית שלי מתה. אני לא יודע מה לעשות. שמישהו יבוא ויגיד לי: אוקיי, תלך, תחפש אולי שם. אולי תגור שם. אולי תגור בחוץ לארץ. אולי תפסיק. אני נורא רוצה שייקחו פעם החלטות בשבילי: תפרסם את זה. לא, תכתוב את זה. תאכל את זה. כל דבר, כל דבר. הכול עליי. כשהכול נופל על ה"אני" ואין הכוונה, זה קשה מאוד. איך אמר, סארטר? הבחירה, החופש, היא הדבר הכי איום שיכול להיות לנו. החופש והבחירה בחופש זה אחד הדברים הכי איומים וטרגיים שיש. אני משק אוטרקי, כי פשוט אין מה לעשות, הוא התמסד בתוכי בליט בַּרְה. מחוסר בַּרְה. אני מקנא באנשים שמדריכים אותם.

**אתה אומר שכשאינ שפה ואין אוריינות, אין גם רגשות מורכבים ונאצלים. זאת אמירה מטרידה. האם כשאינ שפה אין מורכבות רגשית. כשאינ שפה, מה זה עושה ליכולת לעבד רגשות?**

בוודאי שלא. אני לא אומר שכשאינ שימוש דיבורי בשפה, הרגשות הולכים לאיבוד. זה לא מה שאני אומר. חלילה לא. כשאבי מת לא היה עיבוד של הדבר הזה. אבל איש איש, אני בטוח שאימא שלי, או אח שלי, או אחות שלי, פיתחו בתוכם במעמקי נפשם, איזושהי קשת של רגשות ומעמקים שנשארים חבויים איפשהו שם, כפי שאני עושה, עשיתי את זה ועושה את זה. זאת אומרת, הרגש לא קהה, או נשאר בסיסי.

**אתה מבקש אפוא שנקרא את זה הדברים עם כל המעצורים והמנועולים שאתה שם בפנינו, ולא כ"טלנובלה".**

לא, לא. כשסיימתי לכתוב את זה, כל הזמן חשתי מדמותה של האם. כי זה לא אני. מה, סיפורי אלף לילה ולילה, שחרזדה כזאת. זה לא אני. היא הייתה כזאת והיה צריך לעשות אותה כזאת. יכול להיות שבאמת הדמות של הבן באה כקונטרה, כבלם. וגם השפה שלה. השפה אצלך לעולם לא שקופה. גם בה יש מן הבלימה. משיבוש ה"טלנובלה". כן. ועוד מחשבה שעלתה לי בעקבות ההיקסמות מדמותה של האם, וזה לא נעים לי, אני מודה, זה כאילו, הנה, יש פה בזרות של השפה שלה, בעוקם של השפה שלה, שלאט לאט לומדים את הז'רגון שלה – יש משהו קצת פיקנטי כזה. אני חושב שיש משהו אצל הקורא שאולי הפיקנטיות הזאת מתחבבת עליו. יש פה גם ראייה קצת קולוניאליסטית של האימא הזאת. כי היא אישה מאוד קשה. היא בטוח לא הדמות המזרחית, האימא המזרחית החמה והנעימה והמבשלת שאפשר אולי לחשוב עליה. זה ממש לא.

**אבל השפה שלה חותרת תחת הדימוי הזה. השפה שלה פואטית.**  
בדרכה שלה.

**מתחולל מאבק בין הבן לאם על הסיפור, על השפה, על הפואטיקה. והבן במידה רבה “נכנע” בפני סיפורו וקולה, בפני “הפואטיקה” שלה?**

כן, היא אישה קשה מאוד, אבל יש בה גם משהו מאוד בראשיתי. משהו בי מסרב לדיבור על “האימא הגדולה”, על “אימא אדמה”, אבל אם אחזור לרגע לעניין של הבראשיתיות, הטבוריות והתולדה משם, כנראה שבאמת נכנעים לדבר הקדום הזה, לראשית הזאת. ולשפה הזאת. אני אומר את זה בכוונה עכשיו, כי אני יודע שקורה לי משהו בעניין הזה. משהו שאני ממש עכשיו עסוק בו. שאני כנראה נכנע, משהו בלשון שנכנע למשהו שנוצק בי והפך להיות טבוע בי ואי אפשר... ובין היתר זה משהו שקשור לשפת האם, לשפת הבית, שאין לה שום ייצוג. אי אפשר, אין לה שום ייצוג מילוני, גם אם אתרגם את זה לעברית, זה לא זה, זה לא יהיה זה.

**בעצם, אתה שרוי בדילמה איך להביא את התשתית הזאת, הבראשיתיות, בלי ליפול לסכמות האוריינטליסטיות, הקולוניאליסטיות, שהזכרת. איך אתה פותר את זה?**

נכון. אני לא יודע איך אני פותר את זה. אני לא יודע אם אני בדילמה. אני בסוג של תהייה. אני לא יודע אם אני פותר את זה, אבל אני כן יודע שאיפשהו תמיד יש איזה תדר ששומר אותי מאוד מאוד מפוכח. מאוד מאוד מפוקס. אני חושב שזה מתקשר לסדנה שנתתי באוניברסיטת בן-גוריון. זה בדיוק זה: הבריחה, ההימלטות מבררות המחדל של השפה. התדר הזה נוכח כל הזמן, וכמו שאני נמלט מבררות מחדל של השפה, אני כנראה כל הזמן מנסה להימלט מבררות המחדל של הפרדיגמות השונות, הרווחות.

**גם זו סוג של סמכות, אבל סמכות מפרקת.**

נכון, זו לא פריעה או התפרעות, קשקוש. זה לא העניין. זה לא העניין לקשקש את השפה. זה כן ליצור איזשהו רציונל שהוא בפני עצמו, גם רעיוני וגם סגנוני.

**איך הגעת לפרוסט, לקפקא, הרי אמרת שלא קיבלת הכוונה בבית? כן, בבית לא היו ספרים.**

**אז איפה התחילה החניכה הספרותית?**

תראו, כשהייתי בן 14, אם אני לא טועה, אחי הבכור, שהיה אז בן 17, התחיל לעבוד בעבודה בבית דפוס, של אחת ההוצאות, נדמה לי של זמורה-ביתן, בתל אביב, בשדרות הר-ציון. הוא עבד בדפוס, בכריכה שם. ואחת לכמה זמן, במה שנקרא “ליין”, בפס הייצור, יש ספרים פגומים. יום אחד הוא הביא ספר שהיה פגום והניח אותו בבית. ואספתי אותו אליי, כי זה הגיל שכבר התחלתי להתכנס אל עצמי וברחתי מכולם פחות או יותר. התחלתי לקרוא. ונבלעתי. זה לא היה ספר טוב, זה גם לא משנה. זה היה פשוט היבלעות אל עולם אחר, אל מציאות אחרת, שלא הייתה מציאות הבית, הסביבה, החברה, בית הספר וכולי וכולי. ואז הגיע עוד ספר. ופתאום מצאתי את עצמי נבלע ונבלע בתוך משהו... ממש מגיע מבית הספר ונכנס לחדר וקורא ונרדם לשנת צהריים. אני חושב שזה הרגע שבו גם התחלתי לקרוא עיתונים. אז קראו עיתונים. בכל סוף שבוע הייתי מבקש מאימא שלי שמונה, עשרה שקלים לקנות עיתון. הייתי הולך למכולת, קונה עיתון. והייתי משום מה קורא גם את מדור הספרות. קראתי את הביקורות, זיסי סתוי ועוד. אני זוכר שהייתי אוסף כל מיני ביקורות, את השמות של הספרים, ומחכה, מכיתה ט', לשבוע הספר, לקנות. לא יודע מאיפה אפילו היה לי כסף.

אולי הייתי עושה בייביסיטר. הייתי קונה איזה ארבעה ספרים, ואני חושב ששם גם, בקריאת הביקורות, היו שמות שחזרו על עצמם, ובין היתר חזר פרוסט וקלסיקות כאלה. תהיתי: מי זה האיש הזה שחוזרים ומזכירים אותו? מי זו הסופרת הזו, החשובה הזו? כמובן שהמליצו גם על דברים נורא חשובים, שקראתי, ואמרתי "על מה הם מדברים, זה לא מעניין". אני חושב ששם התחילה הנהייה שלי, מעבר לעניין שלי, אל השפה עצמה. אהבתי מאוד לשון. עוד קודם אהבתי לשון כי לא הייתה לי לשון בבית, אהבתי את שיעורי הלשון.

### **איזה יצירות זכורות לך מהתקופה הזאת, של החניכה לתוך הספרות?**

אמממ, אני זוכר שקראתי משהו של מוהם, סומרסט מוהם. אני אפילו לא זוכר... זה באמת לא התוכן עצמו כמו הידיעה שאפשר לקיים מציאות בכתיבה שהיא לא המציאות שלי. וקצת אחרי גיל עשרים, מיד כשהשתחררתי מהצבא, התחלתי להסתובב בחנויות. גרתי במזכרת בתיה, ונסעתי לרחובות, זאת הייתה העיר, וכל ביקור בעיר הייתה כניסה לחנות ספרים. פשוט כל פעם הייתי קונה ספר אחד. אני זוכר שקניתי סארטר. יש פה את הסדרה הזאת של הטרילוגיה שלו "דרכי החירות": ג'יל התבונה, ארכה ומוות בלב. ואז גם קניתי את פרוסט. זה היה לראשונה, זה היה בגיל 22. וככה זה התחיל, הקריאה של הטקסטים. משום מה נמשכתי לקלסיקות. אני יודע למה נמשכתי לקלסיקות, כי זה העסיק אותי, זה הטריד אותי. שאלתי את עצמי "למה זאת קלסיקה? למה זה דבר טוב?" זו שאלה ששאלתי אותה. הנה, אפרופו קלסיקה, זו גם שאלה של סמכות. זו שאלה של קאנון. למה זאת קלסיקה?

**בהקשר של הקאנון ושל החניכה הספרותית, בסיפור הווה על פני הארץ יש עניין עם קיבוץ חולדה. מרסל, הגיבור, מגיע לשם בתור נער ונפגש עם סופר, בן דמותו של עמוס עוז. אז איך אתה מסביר בעצם את המקום שהוא מקבל אצלך?**

תראו, אני מודה שאני ב"מערכת יחסים", נקרא לזה, עם כל מיני דמויות קאנוניות בעיקר של שנות השישים וסופרי דור המדינה, אבל גם עם סופרי שנות השמונים, שעיצבו כאן איזשהו קו מאוד... לא יודע אם ברור, אבל קו עם נרטיב. ויש לי מערכת יחסים אתם, כי כמו ששאלתי את עצמי: למה פרוסט, למה תומאס מאן, גם עליהם שאלתי. אבל אולי משום שהם כתובים בעברית, ומשום שהמרחב שהם מתארים הוא מרחב שמוכר לי – אני יודע על מה אתם כותבים, כלומר אני מכיר חלק ממה שאתם מתארים – אולי בגלל ההיכרות הזו אני מרגיש שיש לי זכות לערער עליה. לערער בעי"ן. אולי גם בה"א. ולתבוע גם את מקומי ביניהם. במקרה של עוז, זה ילדותי מאוד מה שאגיד עכשיו, אבל באמת, חולדה זה עשר דקות מהבית, זה הכי "שלי". שלי ולא שלי, אבל אני הייתי שם. הייתי בחולדה, הייתי ביער חולדה, הייתי בקיבוץ, הלכתי לשם ברגל כמה פעמים. והנה, הסופר, הסופר הישראלי אולי, בדיוק שם היה. כאילו בעולם המאוד שלי, שהוא כל כך הרבה דברים, עולם הילדות, עולם הנערות, עולם ההתבגרות. הוא כאילו היה לידי, הוא כאילו היה שם. ומתוך השם הזה הוא הקים את האימפריה העוזית שלו. אני לא יודע להגיד אם זה מעצבן אותי, אם זה מפליא אותי, אם צירוף המקרים הזה קוסם לי. הכול ביחד. זה גם מעצבן אותי, זה גם מקסים אותי. ומתוך הצטרפות המקרים הזו ביקשתי להגיע, הגיבור ביקש להגיע גם ל"חולדה יער", כמו שהוא קורא לה. לא ליער חולדה אלא לחולדה יער. וגם אולי להיות תחת חסותו מצד אחר, של הסופר. כי הוא באמת תחת חסותו, אבל בה בעת גם בא לחסל אותו.

### יש לכם קשר אישי?

לא. אין לי שום קשר אישי אתו. אבל אני כן יודע שיש לי, זאת אומרת, היו בינינו מבטים והם לא היו נעימים. כן, היו החלפות מבטים. זאת אומרת, לא מצדי, מצדו.

היה ברור שאתה מתכתב עם עוז, אך לא ברור אם מלכתחילה בסיפור הווה על פני ארץ, אתה מתכתב דווקא עם פה ושם בארץ ישראל. לא. זו מחשבה שעלתה בדיעבד.

נדמה שדווקא משום כך מתעורר דיאלוג מכונן ובעל עצמה, דווקא משום שהוא לא מתוכנן מראש ומחושב. זהו בהכרח סיפור אחר לגמרי של הליכה בארץ. עולה על הדעת כמובן גם גרוסמן וההליכה על פני הארץ באשה בורחת מבשורה. אמרת שיש בך משהו ”אינפנטילי”, אבל נראה שה”אינפנטיליות” הזו שונה מן הילדיות הילידית של חלק מסופרי דור המדינה, מן הילדיות של הנער היפהפה שנולד מהארץ ומתחבט בדרכיה.

במובן מסוים אני חושב ככה, כן. כשאני אומר אינפנטיליות אני חושב שיש רגעים שבהם בכתיבה, פתאום דברים נסתמים לי. הם סתומים עבורי. ואני לא מתעמק לפעמים להבין את הסתימות הזאת. זאת לא התיילדות. צריך לכתוב את זה גם אם זה מין דווקאיות שכזאת. צריך לכתוב את זה. זאת בטח לא התיילדות. וזאת גם לא נאיביות לדעתי, זאת לא תמימות. אני לא יודע אפילו איך להגדיר את זה.

המשפחה – דומה שמצד אחד אתה מתרעם על הקשר, על המחויבות הזאת כלפיה. מצד אחר אתה כותב בלי הפסקה את התא המשפחתי. כל הזמן נמצא שם. כן, נמצא, אבל תמיד בדפקט שלו. בדפיקותו, בלקות. בחיסרון, כן, כן, נכון.

### אתה מנסה לברוח מזה?

לפעמים אני מנסה, לפעמים לא. אני חושב, אגב שיש סיפורים קצרים מסוימים שהמשפחה לא נמצאת שם, אבל כנראה שהיא מהדהדת איפשהו כאפשרות שלא מתממשת. יש משהו במשפחה שהוא מאוד גרעיני. לצערי, אני לא יודע אם לצערי, אבל אני יודע להגיד שאצלנו בחברה, בתרבות היהודית הערבית המזרח-תיכונית, משפחה הפכה להיות, היא כזו, היא ערך, היא דבר מקודש. כן, היא ממש אבן בזהות שלנו. מגיל צעיר לדעתי, מפמפמים לנו משפחה, משפחה, משפחה. גם אם יש לך משפחה דפוקה, תקים משפחה משל עצמך, תעשה ילדים כמובן ותמשיך. בקיצור, זה יסוד מאוד חזק שאני שואל עליו. אני אולי רוצה אותו, אבל אני גם מתרחק ממנו ולא רוצה אותו. ואולי בזו לו במובן מסוים, אם אני חושב על הבלבדיות כערך עליון אל מול הפמיליה הקטנה, שבה משהו מהעצמי מתפרק או נחתך או נחסר. משהו הופך להיות חסר באחד אם הוא אל מול ובתוך משפחה. לכן, כשיש כבר משפחה זאת משפחה פגומה, חסרה, צולעת, נכה, נאבקת, קורסת. ואולי זאת התרסה מסוימת אל מול אידאל המשפחה שיש לנו כאן. למרות שאני יודע שהיום הדיון כבר פרוץ, המשפחה היא לא המשפחה המסורתית הקלסית, אבל עדיין זה נמצא אצלנו. בכל הסקטורים, זה יושב חזק. והילדים, והורים וילדים, והבאת ילדים, אלה אידאלים שאני שואל עליהם.

ברוב היצירות באמת יש הורה שלא מצליח להבין את הילד שלו או ילד שלא מצליח לתקשר עם ההורה, הורה שנפטר, הורה שגוסס, הורה שמשתגע ב"חיזו בטטה", קריסה של האם בזה הדברים, יחסים מורכבים בין מרסל לאבא בסיפור הווה על פני הארץ, זה נושא שתמיד מציג איזשהו אידאל שבור של משפחה.

הכול חוזר לבית. בגד בי הבית, מה שנקרא. בגד הבית בי. המשפחה, המשפחה החסרה, היא לא רעיון שמצאתי והחלטתי שכחוט השני הוא יעבור ביצירתי, לא. זה ככה כי באמת, שאלתם מאיפה זה בא, זה נובע קודם כול מתוך המציאות שלי. אבי נפטר כשהייתי מאוד צעיר, כבר בגיל 12 הוא חלה ומיד הוא נפטר, זאת אומרת היתמות, או חצי יתמות, נחתה מיד. די מוקדם בחיים שלי, וזאת שאלה שמאוד מטרידה אותי. מאוד מעסיקה אותי. מה זה אומר באמת להיות יתום. ועוד יתום מאבא. אני אומר בכוונה יתום מאבא כי שאלת האבהות, או יותר נכון הגבריות או הגבר – הבן הוא המשכיות, והזכריות והזרעוניות, הייתי אומר, היא נורא מעסיקה אותי. כי אני יודע להגיד, וזה צר לי במידה מסוימת, אבל גם טוב לי מן הצד השני, שמותו של אבי, הוביל אותי אל כתיבה. כלומר, כורח המציאות שלי, שהוא מלווה אותי עד היום, אותה יתמות – אחד הספרים שלי נקרא יתומים, לא פחות ולא יותר. זאת אומרת, אני מכריז על יתמות כמצב קיומי נתון. וזו יתמות שהיא גם ביולוגית, היא הרבה יותר מזה, כמובן. ואני כאילו לא מצליח. אני רוצה ליצור את המשפחה השלמה. מה זה ה"שלמה"? לפחות אורגנית, שכל בני המשפחה קיימים, הרי אף משפחה באמת... בכל משפחה יש את הבעיות שלה, אבל אפילו את המבנה האורגני, את אברי המשפחה, אני לא מצליח. כאילו שזה לא בדנ"א שלי. זה בלתי אפשרי.

#### אתה קושר את זה למות אביך?

אני מחבר את זה למציאות שלי, כן, למוות של אבא שלי, ולהמשך החיים שלי בעקבות המוות הזה. וזה עניין שאני לא מפסיק לדרוש אותו. מה זה להיות איש בן 18 שמתגייס לצבא עם אבא. מה זה להיות בן עשרים עם אבא. מה זה להיות סופר עם אבא. אם מישהו יגיד לי עכשיו: "אני הולך לארוחת צהריים עם אבא שלי", זה יטלטל אותי במובן מסוים. זה לא מקנאה, אלא מתמיהה מאוד גדולה. וואו, ללכת לאכול... לפגוש את אבא בגיל שלושים, בגיל חמישים. זה בעיניי דבר שאני לא יכול להכיל אותו בכלל. אני לא יכול לתפוס את זה. זה לא בתודעה שלי. וזה מעסיק אותי. אני מחטט בזה. אני מחפש... זה מתקשר לתחושת התלישות שלי. אני תלוש בעולמי, אני באמת תלוש פה, במרחב הישראלי. בכל מובן שהוא, אני תלוש. והתלישות הזאת היא לא רק בהקשר המשפחתי. הספר סיפור הווה על פני הארץ, זאת שאלת המקום באמת. מה המקום שלי כאן. איפה, יותר נכון, איפה המקום שלי. זאת שאלה כל כך פשוטה, וכל כך קשה, שאין לי מושג מהי התשובה שלה. גם במובן של באמת, איפה לגור, איפה לגור? לגור כאן, בהדר יוסף? לגור ביד אליהו? לגור באשדוד, לגור ליד יער חולדה, לגור בחיפה, לגור איפה? אני לא יודע מה המקום שלי. וכמובן, מתוך השאלה הפשוטה הזאת, עולות שאלות שעבורי הן הרבה יותר גדולות, שאלות של קיום והווייה, ושל חיים אפילו.

יש הרגשה שהדמויות שלך מעמידות עצמן בבדיקה מתמדת מול נרטיבים גדולים – מול זמן, מול מקום, או מול מנגנונים חברתיים כמו צבא, מדינה. הן יכולות בכלל להשתייך? הן רוצות להשתייך? והאם הן חייבות לקיים את עצמן תמיד דרך המרכז או אל מול משהו. מצד אחד,

אתה מכריז על זרות, וגם על בוז מסוים כלפי הנורמה. מצד אחר, אתה רוצה להיות ב”נורמל”. כן, נכון. יש מתח תמידי אצלי, זה אחד מהדברים שמייסרים אותי, אני חייב להגיד. מצד אחד, התנגשות מתמדת אל מול מוסדות, אנשים, בני אדם, מחשבות, פרדיגמות, דרכי כתיבה, שפה, ומצד אחר, הרצון הכמעט בלתי נגמר להיות בדיוק בתוך זה. להיות אחד בדיוק כזה. מגיל צעיר תמיד קינאתי באנשים, עד היום אני מקנא. יש לי קנאה בלתי נגמרת אל האנושי. זאת אומרת לא לסופרים, לא לאמנים, לא ליוצרים, ממש לא. לא מקנא בהם ולא מקנא באף אחד. מקנא ב”כאן”, באיש שילך עוד מעט לאורך הרחוב, וילך לאן שילך. מגיל מאוד צעיר ועד היום יש בי קנאה ומשיכה עזה אל ה”אמצע”. לא יודע אפילו אם זה אמצע. אל הישר, אל הרגיל, אל היומיומי. אל הפשוט.

**מה זו הפנטזיה הזאת? מה זה ה”רגיל”?**

זאת שאלה טובה. אולי הכמיהה לרגע שבו אדע שאין לי שום עניין ושום טרדה והכרח לעשות איזשהו מעשה אמנותי. מעשה הכתיבה. אני יודע שאם לא הייתי עסוק בזה ומוטרד מזה, הייתי על הקו הישר.

**זה גזר הדין?!**

עבורי, כן. אני מקנא לא פעם בכל אחד ואחת שלא טרודים בעניין הזה של מעשה... מעשה שמבקש להעמיד תמונת מראה למציאות, בדרך אמנותית כזאת או אחרת. במקרה שלי, כתיבה. זה נראה לי שקט. זה נראה לי פשוט שקט נורא גדול. אני כנראה טועה, כי אנשים יגידו לי, על מה אתה מדבר, אני טרוד, אבל איפשהו בתפיסה שלי, זה האמצע. ואני משתוקק. אני נורא רוצה את זה. רוצה להיות עסוק באיך לשלם משכנתה, איפה קונים משכנתה. נראה לי עיסוק נחמד? לא, אבל זה נראה לי טרדה בסדר. היא קשה, אבל היא “בסדרית”.

**כי אין רפלקסיה עצמית?**

אין רפלקסיה. אין אינטרוספקציה, אין כלום. אין כלום. החוץ יניע אותי, החוץ יניע אותי, דרך חללים, דרך אנשים, דרך נוף, דרך מאכלים, הוא יניע אותי.

**מכאן האקטיביות שאתה “נוטל” מן הדמויות ומעניק ללשון?**

בדיוק. אם דמות, שהיא ייצוג של בן אנוש כלשהו, אינה זזה, כלומר דבר לא מניע אותה בעולם, כלום לא בא אתה במגע וכלום לא מעורר אצלה איזו ריאקציה, אז באה החלופה של הלשון, של השפה העברית, שכמו “מתלבשת” על הדמות ועושה זאת במקומה, או שאפילו השפה עושה זאת לעצמה ובעצמה, ללא קשר אל הדמות. יש פה בעצם ניתוק בין קיום של דמות בסיפור לבין קיום של שפה בסיפור, וזה כאילו שבאה השפה ואומרת לדמות: “זוזי הצדה אם אינך יכולה לנוע ולזוז ותני לי את המושכות כדי לעשות תנועה, כל סוג של תנועה”. האמורפיות של השפה העברית, של הלשון בכלל, כנראה מאפשרת את התנועעיות הזאת כי היא אינה כבולה לאדם, לכל אדם, והיא שונה מדמות שהיא ייצוג של בן אנוש שמוכר לי דווקא בקיבעון שלו. ככה הופכת הלשון אקטיבית, משוחררת יותר, יצירתית, ואני נזכר שלא פעם שמעתי כמה וכמה שאמרו וכתבו שהדמויות שלי נתפסות ככאלה ש”לא מתפתחות”, בעוד שהשפה כל הזמן זזה ומתפתלת.



**כשאתה אומר: אני מקנא באנשים שלא כותבים, כי הם חיים "בחוק" ולא את העניין הזה הפנימי, אז באיזהו מקום נשמע כאילו הכתיבה או השפה הם המקום שבו נעשית האינטרוספקציה. האם זה חייב להיות דווקא שם? והאם הכתיבה מאיינת את החיים והחיים מאיינים את הכתיבה?**

אני לא חושב שבטקסטים שלי אני מפאיר את הכתיבה ואומר, הנה הפתרון שלי למצוקות של הרגשות הבלתי מובעים, או אלה שלא הובעו בעבר. אני לא חושב, אני חושב שלהפך: הספר האחרון מדגיש עד כמה אין בכלל באפשרותה של השפה להתקרב אל עומק או אל דיוקו של הרגש. להפך, השפה היא מכשול! השפה היא בעיה! היא דבר שאני צריך להתגבר עליו כדי לנסות להתקרב אל מה שבכלל יש בתוכי וקבור בתוכי. אני לא מפאיר את הכתיבה. בהקשר של יער חולדה, הפרק נגמר בזה שמרסל אומר: "כפי שקורה לסופרים לא מעטים: או שהם נדרסים על-ידי אחרים, או שהם נהרגים בתאונת-דרכים של עצמם. הכל נקטע בהבזק של זמן". כאילו מראש עושה איזושהי זילות של הדבר הזה, של ההתעסקות בכתיבה. זה גם מה שקורה עם דמות העיתונאי שחוזרת על עצמה לא פעם בספרים שלי. בטקסטים שלי אני מציג את הפער הגדול כל כך שבין האדם החי, הנושם, המרגיש, לבין אי היכולת שלו להנגיש את רגשותיו ואת עולמו אל טקסט, אל קורא, אל החוק, מה שיוצר באמת איזו תחושה של אטימות וסתימות. אתם מדברים על ריחוק, על היעדר קרבה, אולי כי הגיבורים נכשלים בהבאת עצמם, בביטוי העצמי שלהם. כי לשפה אין את הכלים לעשות את זה, אין לה את הכלים לעשות את זה! ואני מסרב להשתמש בכלים שמייצרים מראית עין כאילו הצלחנו ללכוד כל כך נפלא את הרגש ואת העולם ואת המציאות. אני לא קונה את זה.

#### **יש הומור בספרים שלך?**

כן, אני חושב שבמידה מסוימת כן. הנה בסיפור הווה על פני הארץ, הגיבור מגיע למגדל העמק – לדעתי הסצנה שם היא כולה מצחיקה. איך שהוא מגיע למשרד למנהל ההנדסה, וכולה מחפש את מזכיר הוועדה המקומית, ששמו סמי זפריני, והוא חוזר ושואל – איפה סמי איפה סמי, והסמי הזה חומק לו מן העיניים, והמזכירה שמאיימת עליו ומפחידה אותו עד שנעלמת. הכול שם היולי בעיניי, ופשוט מצחיק.

#### **נראה שהצחוק נוצר גם כתגובה לא רצונית של מבוכה ברגעי החשיפה האינטימיים כל כך. למשל האינטימיות לאחר ניתוח ה"פיסטולה" של האם.**

כאן אני חושב שהכוונה להתייחסות ברומן זה הדברים. ולא, קשה לי לומר שצחוק הוא תגובה של מבוכה, משום שאיני חש בעת הכתיבה, גם של סצנה זו, שקיימת מבוכה מצדי הכותב, וככה גם מצד הדמות הראשית. בכלל מבוכה אינה קיימת במרחב התודעה שלי בעת מעמד הכתיבה, ואולי דווקא מה שעשוי להיתפס כמביך עבור מרבית האנשים, הופך אצלי לאירוע מאוד מושך ומסקרן, ואני הולך אליו ומגלה את יופיו, למרות אולי כיעורו או מבוכתו. אלה בין היתר הסתרים והנסתרים הקסומים ביותר של פעולת היצירה הכותבת לטעמי. לחשוף את מה שנוטה להתכסות ולהאיר את חד-פעמיותו, או את משמעותו. כי אם נניח מבוכה נוטה להיות מוסתרת, אז אנו לא מורגלים בה, לא מכירים אותה, לא רואים אותה, והנה אני בא אליה ומסיר את השכבות שלה ואומר: הנה, תראו. חד-משמעית, יש לומר זאת בריש גלי: כתיבה לא עוסקת במבוכה או בבושה, היא לא עוצרת בפניהן.

הדיבור על הצחוק ביצירתך מעלה על הדעת את הומור הגרזנים של קפקא. אה! איך לא הזכרתי את קפקא?! הייתי צריך להגיד אותו ראש וראשון...

לכן הזכרנו אותו. יש אצלך, קצת בדומה לקפקא, חיבור בין המקום המורבידי והשחור ל”צחוק השטני”. לפני כמה שנים נשאת הרצאה באוניברסיטת בן-גוריון על קפקא ובחרת להתמקד בסיפור אחד קטן, ”ילדים בדרך הראשית”. ניסית לתאר בדיוק מרבי את התנועה המערסלת שמתקיימת בסיפור.

התנועה המערסלת מחזירה אותנו למה שאמרתי בהתחלה, לאיזושהי אי-התמסרות בהכרח לנרטיב ליניארי ישר, לכתובה בהירה וקריסטלית. זו אווירה מאוד מפוזרת, ולא ברור מי הדובר, אם הוא צעיר או מבוגר, איפה זה קורה, מה קורה, איך מסתיים. זה קסום בעיניי, כי בכל זאת עולה משם רגש מאוד מאוד גדול בשבילי. שאלתם: מהו קפקא בשבילי? ראשית, ובעיניי זה נכון כמעט לגבי כל סופר, לא כל מה שקפקא כתב אהוב עליי. אבל בסך הכול, אני חושב שהוא באמת מרתק אותי ומושך אותי, אולי גם לאור המצאי הספרותי, מה שנקרא, הכתיבה שהיא קצת בנאלית ומשעממת ברובה, לא כולה, ברובה, אז אולי אני נמשך לכתובה האחרת שמציגה עולם שבו החוקים מתפרקים לגמרי, שהרציונל הוא לא זה שמכתיב את העלילה. אני חושב שיש משהו בעירוב הזה שבין משהו שהוא מאוד מכמיר לב לבין תודעה שהיא מאוד רציונלית וכתובה שהיא קרה ומאופקת, הייתי אומר, בחיבור הזה יש משהו שצד אותי. אני גם לא יכול להתעלם, אפרופו אבא, מהביוגרפיה של קפקא. ואני מרגיש איפשהו קצת... לא תאום, אבל יש משהו, יש סוד בכתובה שלו שגם שב במידה מסוימת אל ארגון של בית ומשפחה ואל דמות או דמויות סמכותיות, כשהוא נופל קרבן שלהן, באינפנטיליות המסוימת שלו, באי הבנה, כשהוא לא מצליח – לא מצליח לפצח את העולם! – מה זה העולם הזה? אני לא מבין אותו! יש משהו בדבר הזה שאני מאוד מזדהה אִתו וחש קרוב אליו אצל קפקא, ואני מתמסר לזה לחלוטין. אני אוהב להתמסר לאי ההבנה שעולה מהטקסט של קפקא. זה עושה לי טוב, זה מחמם אותי, זה מתקף אותי במובן מסוים. זה בעיקר אומר לי: אפשר, אפשר, אפשר גם ככה.

דיברת כבדרך אגב על הדירה השכורה, ופתאום עולה דווקא המילה ”בעלות”, גם המילה ”בעל”: ”אביך כבעל של אמן שנועלם. כלומר, גם במובן הקונקרטי, אבל גם הבעלות במובן העמוק של בעלות על שפה, בעלות על ארץ.

נכון. בעלות על השפה, בעלות על הספרות, בעלות על הקאנון, בעלות על קרקע, בעלות על מרחב.

מתוך חוסר בעלות מוחלט פתאום מובנת השפה שלך, שפה במובן העמוק של ההגירה בתוך המקום שהוא כאילו שלך אבל שאין לך שום בעלות עליו.

נכון, נולדתי בארץ. אני לא מהגר, ובכל זאת, אין אחיזה, אין אחיזה. ובהקשר של קפקא, דלז וגואטרי תוהים מה הופך ספרות לספרות טובה וחשובה, ומשיבים כי אלו הכותבים שבתוך שפת האם שלהם הם זרים. הם מפקיעים את עצמם מתוך שפת האם, ותמיד יהיו זרים בתוך שפת האם שלהם. זה מה שלדעתם הופך ספרות לטובה. זאת אומרת, הם מרחיבים את גבולות השפה, וזה קשור לבעלות, או יותר נכון לחוסר בעלות. באופן כל

כך טבעי הפכתי להיות זר בתוך שפת האם שלי ואני לא מצליח, אני אף פעם לא אשיג עליה בעלות, כמו שלא אשיג בעלות על כל דבר אחר. על כל דבר אחר.

**נשאלת השאלה, איך לדבר על הגירה בלי להיכנס מיד לשיח ההגירה הרווי מדי בשיח הישראלי העכשווי.**

זאת באמת אחת הבעיות שסובלת ממנה הספרות, כלומר ההקשר הקונטקסטואלי העכשווי, בכלל עניין ה־הקשר החיצוני, והמילה הזאת – שיח – שגם היא הפכה מטבע לשון שחוק. הכול זה שיח ושיח ובאמת דיבור רווי בהקשרים הפוליטיים־חברתיים שסובבים אותו. לתוך הספרות חדר השיח, חדרו דיבורי החוץ של כל מיני בעלי דעה, עיתונאים, מבקרים, פוליטיקאים ועוד. אני אומר את זה כי חשוב שנדע לדעתי ושנססה להבין שעניין ההגירה למשל הוא גם עניין א־פוליטי, אלא הרבה יותר פרטי ואישי. אפשר להיות כאן, לחוות את הכאן של "ישראל" בכל המובנים שלו, להיות מבין ויודע שפה עברית, להיוולד כאן, ועדיין לחוש בצורה בולטת את ההגירה בפנים, בנפש ובתודעה. החוץ־טריטוריאליות היא עניין שאולי אפילו נולדים אתו, או אולי רוכשים אותו, ואני בפירוש יכול לומר לכם שמילדות כאילו עשיתי פעולה של יציאה מחוץ למרחבים השונים שנמצאתי בהם. הפעלתי על עצמי את ההגירה, ממש מתוך בחירה, גם אם נמצאתי בתוך כלל שהיה זהה לי. זאת אומרת שמדובר במקום הרבה יותר עמוק באדם שמייצר בתוכו את תחושת הצורך של להיות מהגר, להיות לא שייך, וככה גם להכיר בסגולות של ההגירה, בתנועה שלה, שהנה ככה אפשר לנוע בין עולמות, לחצות את הקווים, ובכתיבה זה בא לידי ביטוי ברמה של לשון, של הצגת הדמויות, של מבנה עלילתי ושל איזו תודעה שאולי ביסודה מנציחה את מצב ההגירה, הגירה כסטייט־אוף־מינד, שאין לה קשר לשיח הציבורי.

**מה לדעתך חסר בתהליכי קריאה, ניתוח ופרשנות שמכילים חוקרים של הספרות העברית על טקסטים בביקורת הספרות?**

ממה שאני נחשף אליו במחקר של הספרות, אחת התופעות שאני לא מת עליהן, היא שהמחקר הוא נקודתי פר יוצר ולא ראיית רוחב. אני מרגיש שפחות בודקים מהלכים בספרות ויותר חוקרים את יצירתו של אדם ספציפי. הדבר הזה אותי פחות מעניין. מעניין אותי יותר לבחון ראייה רוחבית, לראות תופעות ספרותיות, ופחות לצלול לעומק המוטיבים או הרעיונות הספרותיים אצל יוצר כזה או אחר. ואולי דבר אחרון – אני לא יודע אם כדאי להיות מושפעים בצורה כל כך ישירה מראי הזמן של כאן ועכשיו בכל הקשר כזה או אחר, גם בניתוח רחבי. אני מרגיש שהזיקות אל טקסטים פילוסופיים, אבל לא רק, קצת נעדרים מהמחקר, ויש יותר התעסקות בתיאוריות ביקורתיות בעיקר של המאה העשרים, ופחות הליכה אחורה.

**שאלה לסיכום: האם תוכל לומר בכל זאת משהו על היצירה שאתה שרוי בה כעת?**  
אומממ... אוי... זה קשה, אז רק אציין שהדבר החדש, שעומד לראות אור בשנה הבאה, מציג לטעמי מהלך תודעתי של גיבור וגם של עלילה, שלא התנסיתי בו בעבר. הטקסט הזה מדאיג אותי, ובה בעת מרומם אותי בשל היותו לתחושת יצוק, כלומר מציג איזו נחישות ויזמה באופן בולט, כמו שלא עשיתי קודם. יש בו בדבר הזה איזה דווקא פרטי והגיגי, וזאת מילה מאוד חשובה, "דווקא", משום שהיא נקשרת ישירות אל יסוד הנרטיב ותפיסת החיים שעולה מן הטקסט הזה, ולא אוכל להוסיף יותר.

# “מתי בכלל תפסתם אור”: סמי ברדוגו מטביל

## את הקורא בדיו שחורה

יוני ליבנה

### האמן והקורא ובגידתם בשבט החוץ־ספרותי

כאשר מאזינים לקוראיו הדעתניים ביותר של סמי ברדוגו – קרי מבקרי ספרות שסקרו את יצירתו בעיתונות היומית, בכתבי העת, במרחב הרשת – אצל רובם ככולם ניכרת חשדנות כלפי טקסטים המתחפשים לספרות יפה. באופן עקבי, לאורך כשני עשורים של פעילות ספרותית – ברדוגו זוכה לשבחים או לביקורת מסתייגת ביחס למידת הצלחתו לבטא קול ספרותי טהור מהשפעות זרות. “הגיבורים והעלילות לא שייכים לטרנד, לשיק ולגליק, אין בו קריצות חניניות ולא פוסט־מודרניזם”<sup>1</sup> – מאפיינת סקירה מוקדמת את קובץ הביכורים מאת ברדוגו, ילדה שחורה.<sup>2</sup> חודשיים קודם לפרסום הדברים הללו, המבקר וחוקר הספרות הוותיק גרשון שקד, ביקש:

להפנות את תשומת לב הקוראים לכישרון הצעיר סמי ברדוגו. כישרון ללא גימיקים, ללא פוסטמודרניזם וללא ניסיון מלאכותי לחידושים והמצאות. פשוט כישרון של אדם שיש לו סיפור לספר, ומספר את הדברים ביכולת מרשימה. כישרון מרקע מזרחי שאינו הופך את המזרחיות לקרדום לחפור בו [...] במילים פשוטות, ללא פילוסופיות – ובכל המילים הפשוטות שישנן, שישנן עדיין.<sup>3</sup>

כעשור לאחר מכן, ובהתייחס בין היתר לאותם סיפורים ששקד שיבח – המבקרת והחוקרת קציעה עלון, ניגשה ליצירת ברדוגו מעמדה אידיאולוגית ואסתטית הפוכה כביכול.<sup>4</sup> עלון משתייכת לדור מבקרים נפרד. העיסוק ההיסטוריוגרפי, המחקרי שלה בספרות מזרחית ובכתיבה מזרחית שולל יסודות מרכזיים בהשקפת עולמו של שקד כהיסטוריוגרף ספרותי

- 1 מאמר זה נכתב במסגרת עבודת מחקר בהנחיית פרופ' אורי כהן. תודתי לו על עזרתו והדרכתו. תודה לד"ר חנה סוקר־שווגר שאפשרה לי לחשוף חלקים מן העבודה בפני קהל קוראים. תודה לשרה ריכטר, אלפא ליבנה, ליאורה כוחלני – שהראו לי איך לקרוא וללכת. בועז כהן, “הסיפור של העשירונים התחתונים”, ידיעות אחרונות: ממון (15/2/2000), עמ' 2.
- 2 סמי ברדוגו, ילדה שחורה, תל אביב: בבל, 1999.
- 3 גרשון שקד, “המילים הפשוטות שישנן, שישנן עדיין”, הארץ: ספרים (8/12/1999), עמ' 1 ועמ' 13.
- 4 קציעה עלון, “חסר בית במובן העמוק”, הארץ: ספרים (21/12/2011), עמ' 4.

– ומעל לכול, את המיפוי של שוליים ומרכז בזיקה למוצא האתני של היוצר הספרותי, של זהות הדמויות ביצירתו. אף על פי כן, עלון מכתירה־מאפיינת את ברדוגו ואת כישורו הספרותי בסגנון רטורי דומה לרשימה מאת שקד: יחיד כנגד הרבים, בועה של ישרה אמנותית מול שטף ספרות קלוקלת, יוצר ריבוני שאינו מבטא בספרותו שאיפה להשפעה פוליטית או לביסוס מעמדו:

“הילד האחרון של המאה” עומד כנגד רבי המכר המציפים אותנו, הממתקים המסוכרים הקרויים ספרות. בניגוד אליהם, צועד סמי ברדוגו בבטחה אל לב הסצנה (ותהיה אשר תהיה), אל מרחב הטאבו המסתתר בתוכה – ונוגע בו. כך מצליח “הילד האחרון של המאה” לגעת באזורי הצל בנפשנו שלנו.

וקודם לכן, באותה רשימת ביקורת:

אין בכתיבתו של ברדוגו ולו לרגע את המבט השואף לקאנוניות, כלומר ייצור פרטי הסיפור ככיסוי לדבר מה אחר, אלגורי, המסתתר מעל או מתחת לסיפור. היכולת לייצר את האלגוריה כרוכה בטבורה במבע ובמבט הפוליטי, ברצון לומר דבר מה כללי בציבור, לאו דווקא בתוך הספרות. ראו למשל את הסיפורת של עמוס עוז, א.ב. יהושע או אהרן אפלפלד. אין בדברים אלו בכדי להביע הערכה לסוג כזה או אחר של כתיבה, אלא להתבונן באופי כתיבתו של ברדוגו, המעניק רגישות מקסימלית לדברים עצמם.

בדומה לכותבים אחרים שניגשו ליצירת ברדוגו מעמדה המושפעת מתיאוריה ביקורתית, מעמדית, פוסט־קולוניאלית,<sup>5</sup> עלון מאפיינת את אמנות הסיפור שלו כדוגמה לספרות “מינורית”.<sup>6</sup> גם אם אינה מתייחסת באופן מחייב למושג התיאורטי שטבעו דלז וגואטרי,<sup>7</sup> המבקרת מתארת את ברדוגו כסופר שנמנע מחיקוי ואימוץ של עמדה ותבניות דומיננטיות

5 ראו, למשל: חנן חבר, “איך אפשר לדעת מי שייך למה”, הארץ: ספרים (8/11/2006), עמ' 4; רוחמה אלבג, “המרחב האנונימי כמגדיר זהות: עיון בסוגיית המקום בקובץ ‘ילדה שחורה’ מאת סמי ברדוגו”, אילנה אלקד־להמן (עורכת), זהויות ישראליות - בין זר למוכר: קריאה ביצירות מאת חמישה יוצרים בספרות ההווה, ירושלים: כרמל, 2008, עמ' 91–118; חנה סוקר־שווגר, “הסוואה שקופה: טקטיקות של מרד אחר”, מחקרי ירושלים בספרות עברית כ”ב (2008), עמ' 153–175; Lital Levi, *Poetic Trespass: Writing between Hebrew and Arabic in Israel/Palestine*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014, pp. 227–235.

יוחאי אופנהיימר נגע באופן נקודתי ביצירת ברדוגו, בכמה מאמרים ובמסגרת קריאה דורית ותמטית בספרות מאת יוצרים ישראלים ממוצא מזרחי. יוחאי אופנהיימר, “על התהוות הגוף המזרחי”, תיאוריה וביקורת 36 (2010), עמ' 161–184; “בשם האב: אדיפליות בסיפורת המזרחית של הדור השני”, תיאוריה וביקורת 39/38 (2010), עמ' 161–184; Yochai Oppenheimer, “The Holocaust: A Mizrahi Perspective”, *Hebrew Studies* 51(2010), pp. 282–306; Oppenheimer, “Representation of Mizrahi Sociolect”, *Ha-Ivrit Safa Haya* 6(2012), pp. 7–25.

6 “למרות שחומריו של ברדוגו הם פוליטיים לעילא – מזרחיות, עוני, פריפריה, הומוסקסואליות – הנושאים הללו מטופלים במינוריות, פוליטית בדרכה העדינה”. עלון, הערה 4 לעיל, עמ' 4.

7 זיל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.

מבחינה אידיאולוגית, פוליטית, סגנונית; אף על פי שעמדת הסיור המובלעת ביצירתו, לטענתה, אינה לובשת צורת התקפה גלויה, כקריאת תיגר על הנורמה שממנה הוא חורג. שקד, לעומת עלון ובדומה לה, כמו־מזהיר את הקוראים הפוטנציאליים של קובץ הביכורים: לא להתייחס לברדוגו כיוצר ספרות פוליטית במובהק, לא לתייגו (ובכך לפסול אותו, טרם הקריאה) כיורשם של סופרים שניצלו את המדיום הספרותי כקרדום לחפור בו, כמצע לקידום אג'נדה פוליטית־מזרחית. נדמה כי שני המבקרים נושמים לרווחה מול סיפוריו: סוף כל סוף ספרות. סוף כל סוף נגיעה בדברים עצמם, במילים הפשוטות. בלי גימיקים, בלי אבקת סוכר, בלי אלגוריות, בלי כיסויים. ספרות נטו.

האידיאל האסתטי הטעון של פשטות, של נגיעה ישירה ב"דברים עצמם", מתגלה כתופעה עקבית במסלול התקבלותו של ברדוגו בביקורת. אידיאל הפשטות מופיע בצמוד ובהשוואה למאפיין המגונה של סגנון מלאכותי וטכני, ולחלופין, לממד החושני שמבקרו של ברדוגו מייחסים לכתיבתו. כך, למשל, מבקר שהסתייג מספרו השלישי של ברדוגו, יתומים (2006), מציין לטובה אלמנטים של פשטות ונגישות שהוא מזהה בספרו הבא של הסופר, זה הדברים (2010): "המבנה הפשוט של הרומן יוצר 'מהודקות' שמפצה על המופקרות הלשונית [...] בעברית משובשת, באופן חושני, מסופר כאן סיפור מוסר חריף, דיקנסי באופיו"<sup>8</sup>. מבקר אחר, שהתייחס בהערכה לאותו רומן, מעיד באותה שעה על "תחושה של מכאניות מלוטשת, של רעיון תיאורטי שמוגשם ומנוסח בקפידה באמצעים ספרותיים"<sup>9</sup>.

מבקרים שהסתייגו מיצירת ברדוגו מבטאים לרוב עמדה מקוטבת וסימטרית למבקרים שייחסו לכתיבתו פשטות, בלתי אמצעיות, הימנעות מכפל פנים אלגורי וכולי. הם נוטים, כאמור, לאפיין את סגנונו כביטוי למכניקה ספרותית עודפת, מלאכותית, משעממת.<sup>10</sup> מבקרים כאלה מציגים את ברדוגו כיוצר שזכה להכרה ממסדית מוקדמת, חסרת פרופורציות. לעתים, יפנו אצבע מאשימה לעבר דמויות משפיעות בזירה המו"לית והאקדמית: פטרונים שרותמים כביכול את יצירת ברדוגו לקידום עמדתם הפוליטית־תיאורטית, ומחניקים את קולו האינדיבידואלי כיוצר.

אין בכונתי לתקוף את הפיגורה של אותנטיות ופשטות ספרותית, שרוב מבקרו של ברדוגו הצמידו לו כמדליה, ולחלופין, שללו ממנו. תחת זאת, אבקש להצביע על האופן שבו ברדוגו רותם כסופר אנונימי, בתחילת דרכו, את הפנטזיה הזאת לגבי ספרות לשמה: ספרות חסינה מציפורני מגמות אפנתיות, מהשפעות אידיאולוגיות ותיאורטיות, משיקולי מסחריות ופופולריות; ספרות עיוורת כביכול לרקע הביוגרפי – וכפי שנדמה, לסימני

8 אריק גלסנר, "קריעה תמה", מעריב: מוסף לשבת (6/8/2010), עמ' 26.

9 עמרי הרצוג, "אם קריאה", הארץ: ספרים (28/7/2010), עמ' 4.

10 ראו, למשל: מנחם בן, "הנפח", מעריב: פרומו (8/12/2006), עמ' 16; אריק גלסנר, "להוסיף חטא על פשע", מעריב: מוסף לשבת (17/11/2006), עמ' 26; אבנר הולצמן, "גישוש בערפל", מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2005, עמ' 271–273; חיה הופמן, "ככה לא בונים דמות", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת (23/8/2002), עמ' 27–28; אריאנה מלמד, "כשקלישאה פוגשת סטריאוטיפ", Ynet (26/11/2006), אוחד מתוך: [www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3331302,00.html](http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3331302,00.html)

מעמד וזהות אתנית – הן של היוצר הן של הקורא. העין הספרותית, גיבורת הפנטזיה הזאת, מדמה עצמה לעין מופשטת, שאינה מחוברת לגוף פרטי, קהילתי, משפחתי. המילים, המילון והאותיות נבראים לכאורה בכוח מבטה הבלתי אנטומי. הדובר והנמען הספרותיים כביכול אינם תלויים בתהליכי רכישת שפה. גופם, תודעתם, כמו כרוטים מלשון-אם.

אפיונו של ברדוגו בביקורת הספרות מבטא נטייה מוכרת ביחס ליוצרים המשתייכים לקבוצות מיעוט (אתני, מגדרי, פוליטי). ברדוגו התייחס לכך כבר בראשית דרכו כסופר, בריאיון לרגל צאת קובץ הביכורים 'לדה שחורה':

כשרואים על העטיפה את השם סמי ברדוגו, הקורא מקשר אותי למשפחה מרוקאית קשת-יום. אני חושב שהדמויות שלי דווקא בסדר. אלה דמויות מהפריפריה, דמויות בינוניות שחיות את השגרה [...] אבל בכל אחת יש את המשהו המעוגן באיזו קיצוניות, יש בה איזה נגע או פגם שמביא אותה להתבוננות אחרת.<sup>11</sup>

במקום לגמד ולהוקיע את הכתיבה הביקורתית שעסקה בספריו, גם במקרים שהיא מבטאת עמדה אדנותית וחשדנית, ניתן להיעזר בה: בעיקר כדי לעמוד על נקודות בולטות בפואטיקה של ברדוגו כסופר צעיר, אך גם כפתח לאפיון הקהילה הספרותית שקראה ביצירתו, ואליה הסופר עצמו הצטרף והתקבל כחבר בולט בקבוצת יוצרי פרוזה בני תקופתו. זוהי קהילת קוראים שבבסיס גישתה לטקסט הספרותי עומד עיקרון אנטי-קהילתי: אמן הספרות האמתי נמדד בעיניו בהתאם ליכולתו להפנות עורף, להתבדל מציבור קוראים, דוברים, צרכנים; משושלת יוצרים קנוניים, משושלת ספרותית אלטרנטיבית או שולית; מגורמי השפעה שיחניקו את קולו הייחודי.

הציפייה מהסופר לבטא אינדיבידואליזם סגנוני ואידיאולוגי והציפייה ממנו להיחלץ מסבך ההשפעה הקולקטיבית מעידות כמדומה על תביעה מוקדמת מסופר בעל שם משפחה מזרחי – ועל התפקיד הסותר שמייעדים לו קוראים-מבקרים. אך, בו בזמן, אפשר להתייחס לתופעה הזאת כמבחן מעבר, כטקס חניכה, שלחוקיו כפופים הסופר כקוראיו, מזרחים ואשכנזים. נדמה שכל אינדיבידואל פעיל במרחב תרבותי כזה מבקש להגדיר את עצמו ולהזדהות כקורא אמת, קורא אוטונומי, קורא ספרות לשמה. שכן האמן, כפי שכתבה הסופרת והמסאית רונית מטלון:

חייב, ממש חייב, שלא לדעת מי הוא כדי להניע את היד האוחזת בעט על גבי הנייר. זהותו האתנית, מעמדו הכלכלי-חברתי, אמונתו הפוליטית, מורשתו המשפחתית והרוחנית נוכחים בתוך היד הכותבת שלו אבל אינו ואביו לו אם רק הם נוכחים שם [...] אקט הכתיבה הוא בראש ובראשונה אקט של בגידה: בגידה בשבט, במשפחה,

11 ענת מידן, "אספן המחשבות", ידיעות אחרונות: 7 ימים (15/10/99), עמ' 66-70. בראיונות מאוחרים יותר, ברדוגו התייחס לביטויי גזענות כלפיו כתלמיד במערכת החינוך הישראלית. ראו, למשל: אלון הדר (2006), "גבר זה לא קיר", הארץ: מוסף הארץ (3/11/2006), עמ' 26-32.

בקבוצה האתנית, בשייכות [...] הזהות המזרחית הראויה, אם אכן ישנה כזו, נוצרת בתהליך של שלילה אינסופית של קביעות "מהי הזהות המזרחית". [...] כבודו העצמי של האמן [...] הוא התעקשות נחושה על אי ידיעה של "הזהות".<sup>12</sup>

על פניו, ברדוגו מייצג נאמנה עמדה כזאת, ודאי כפי שהוא מתבטא במסות מאוחרות שפרסם, ומתאפיינות בסגנון ארס־פואטי, אוטוביוגרפי ואנטי־ביוגרפי כאחד, ביחס לזיקה בין השראה אמנותית ותולדות חיי האמן. כך, למשל, הוא מתאר את חניכתו הספרותית, הפרטית, במבט לאחור:

ידעתי שאני יכול ושמותר לי להפר חוקים של סדר והיגיון נורמטיביים, שגורים, מוכרים, ולהתמסר כל־כולי אל העניין המהותי שאני מבקש לכטא במלים [...] באמצעות שטחה הנפלא וההרור של הספרות יש לי מרחב עצום להרשות לעצמי את הסטיות, את השבירות, שהן הבריאות החדשות מבחינתי.<sup>13</sup>

בסיפורו הראשון לפרסום, שבו אתמקד, ברדוגו מאמץ באופן פרוץ ומוקצן את נורמת הבגידה במושג הזהות – זו שמבטאת מטלון, ובדומה לה רבים ממבקרי ברדוגו, גם אם באופן מרומוז, מחודד ומושכל פחות. באותה שעה, הסיפור מבטא עמדה ייחודית כלפי אידיאות הבגידה בזהות הבלתי ספרותית, כלפי אותה הפניית העורף לקהילה הביוגרפית, הממשית. כאשר מטלון מדמה במסה המצוטטת אמן, "מזרחי או לא מזרחי", המתייצב "מול מוקדי הכוח התרבותיים" – היא מדברת בשבחה של כתיבה ספרותית המשולה למחול. מחול "רב משמעי של נסיגה והתקפה, כניעה וערעור על המקובל [...] שיתוף פעולה ובגידה. מחול ולא מטר בליסטראות".<sup>14</sup> זהו משחק מעודן בין הרקע הביוגרפי של האמן ומרכיבי הזהות הפורמליים, החיצוניים, שמאפיינים אותו כאדם ממשי מחוץ לגבולות הטקסט – ובין הביטוי שהם מקבלים במסגרת יצירתו.

ברדוגו, סופר צעיר ולא מוכר, מציע לקורא חוויה ספרותית קרובה למדי למחול בליסטראות שמטלון מדמה. זהו מופע ספרותי שבו הביוגרפיה (המדומיינת או הממשית) של המחבר – ולמעשה, הסימון התרבותי, המעמדי, האתני הנרמזים בשמו – מצויה ביחסי מתיחות וקיטוב ביחס למבע האמנותי. הביקורות שהוקדשו לילדה שחורה, במדורי ספרות בעיתונות היומית ובכתבי עת ספרותיים, מדגימות ריקוד מגושם למדי, במונחי המסה של מטלון. רבים מהמבקרים והסוקרים תיארו את ברדוגו כיוצר צעיר שמצליח (ולחלופין כושל, בעיני חלקם) להתעלות מעל המגבלות הצפויות לכותב צעיר מזרחי, שעוסק בדמויות מזרחיות, טיפוס ספרותי מקומי של "חלכאים ונדכאים" (בלשון שקד), או המתמקם

12 רונית מטלון, "כמה הרהורים על 'הפעוטה שרצתה להיות פרייה'", מקרוב 10 (2002), עמ' 177-179.

13 סמי ברדוגו, "לשחות בבריכת המילים", מתוך הרצאה בכנס "שפה וחברה" באוניברסיטת בן־גוריון (24/06/2010), פורסם באתר הוצאת הספריה החדשה (7/7/2010). אוהזר מתוך: www.newlibrary.co.il/page\_757?c0=15697&bsp=13175

14 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 179.



ב"חצרות ישראל השנייה", בלשון ביקורת אחרת.<sup>15</sup> חלקם משבחים במפורש את יכולתו ככותב להתנתק מתכתיבי המוצא האתני שלו, מכבלי הביוגרפיה המזרחית – בו בזמן שדווקא הסימון המזרחי של הסופר ושל הדמויות שיצר תופס חלק נכבד, אם לא מרכזי, ברשימות הביקורת. ככלל, מבקרו של ברדוגו, מוקדמים כמאוחרים, מאפיינים אותו ואת יצירתו בדימויים של שלילת זהות ואי־השתייכות.

ההתייחסות לתופעה הזאת לא נועדה לסמן את ציבור הקוראים־מבקרים, המגוון מבחינת גיל ומוצא, מבחינת גישה פרשנית אסתטית ופוליטית, כמי שנכשלו במבחן הקריאה והכתיבה כגון זה שניסחה מטלון; לתארם כרקדנים דוביים. במידה רבה, נדמה שאותם מבקרים מנסחים באופן אמין ולעתים רגיש כיצד הם נענו לספר הביכורים מאת ברדוגו, ובייחוד, כפי שנדמה, ל"שוק",<sup>16</sup> הסיפור הפותח, הייצוגי והמוכר בקובץ הסיפורים.

תהליך החניכה הספרותית שמגולל גיבור הסיפור ודרכי הסיפור האופייניות ל"שוק" אינם מתנערים מיסודות של עיורון, השלכה תוקפנית או פנטזיה פרורטית שמפעילים את המבט הספרותי, שנמזגים באישון העין הספרותית המדומה. בניגוד לאפיון הסותר של ברדוגו בביקורת במונחי שלילת זהות, נדמה ש"שוק", סיפורו הראשון לפרסום, מתייחס לדעה קדומה, לגישה סטריאוטיפית ולתיגו תרבותי כחומר מניע ואף מפרה בתהליכי קריאה ופרשנות.

הפרשנות שאציע לשני טקסטים מאת ברדוגו, מוקדם ומאוחר, בדיוני ומסאי, מתארת קורא – בן דמותי שלי, בן דמותם המשולב של מבקרי ברדוגו – העומד למבחן חניכה בלתי אפשרי. לכאורה, עליו ללמוד לקרוא ללא אותיות, ללא עיניים, ללא גוף שמחבר אותו למרחב הדורות, לתורשה, לניסיון האנושי המצטבר. קורא כזה יתיימר להפריד בין המחבר הממשי לדמות המספר – בין הקול הספרותי שפונה אליו לביוגרפיה המדומיינת שהקורא מצמיד לסופר בשם "סמי ברדוגו", המפרסם סיפור בשם "שוק", בקובץ בשם ילדה שחורה. ועם זאת, כדי להפיק מהסיפור קריאה אינטימית, רגשית, רב משמעית – מוטל על הקורא להיכשל בהגשמתה הראשונית של שאיפה כזאת. עליו להכיר באשליה האלימה שמבטאת קריאה מקצועית, אובייקטיבית, נאורה. כדי לשוב ולהכתיר את עצמו כקורא אמת, כחניך ספרותי ראוי, עליו לבחון מחדש את דרכו להבדיל בין מבע חוץ־ספרותי, מבע תוקפני ואלים – למבע אמנותי ולירי; בין העין האנטומית לעין הספרותית.

## כגישה עם יונק ספרותי ואמו

מה גורם למבקרו של ברדוגו, לקוראיו־הכותבים, להתעקש להציגו כיוצר ספרות ראויה לשמה? איזו תופעה במסגרת הטקסט מניעה מבקרים לייעץ לקוראי רשימותיהם להתנער

15 מבקרת שהסתייגה מקובץ הביכורים, מציינת לטובה את "שוק", שבו "מצטללת לה אפולוית סוריאליסטית, המרימה את הטקסט בעוצמה מדשדוש חסר־משמעות בהיפר־ריאליזם קיטשי, של התיאור המאוד לא מקורי בחצרות ישראל השנייה" – שמאפיין לדעתה את רוב הסיפורים בקובץ. יעל ישראל, "בחנק הריאליזם", עתון 77 242 (2002), עמ' 12.

16 סמי ברדוגו, "שוק", הארץ: תרבות וספרות (10/4/1998), עמ' 2-3.

מדעות קדומות, לגבי טיב הספרות שמחבר בשם סמי ברדוגו יכתוב? מדוע רבים מהם מייחסים לו סגנון ספרותי ישיר, בלתי אמצעי – ובו בזמן מדגישים דבר שהיה אמור להיות מובן מאליה: התכלית האמנותית של הטקסטים שהוא יוצר?

כדי לענות על כך, ניתן להיעזר בסיפור "שוק" כמקרה מבחן מייצג. סיפורו הראשון לפרסום של ברדוגו ראה אור ב־1998 כזוכה בתחרות ספרותית מוכרת, שציינה אז עשור להיווסדה. מהמילה הספרותית הראשונה שפרסם באופן רשמי, במסגרת ממסדית שבה נבחן כישרונו ככותב – נדמה שברדוגו מתביית על החשדנות הספרותית הזאת: החשש להיחשף ולהזדהות כצרכן אמנות חובבני, כקורא מְכַנֵּי־עַדְרֵי שאינו מוכשר להבחין בין מבע ספרותי אותנטי לרצף מילים מודפס, משוכפל, ממוסחר. ארבעת משפטי הפתיחה בסיפור מזניקים משחק קריאה מתעתע שהולך ומתגבש לאורכו, מקבילים בעקיפין בין מעשה־הקריאה למחוות הפשטה; לערטול מכיסוי הבגד, ממעטה הנורמטיביות:

בכל יום שישי, בין ארבע לחמש אחר־הצהריים, אני פותח לאמא שלי את החזייה. מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה. בכל פעם שאני פותח לאמא שלי את החזייה, אני יודע שאפשר להירגע. מרגע זה מפסיקים לעבוד, מפסיקים לבשל, ומקבלים את פני המלכה. כשאני משחרר קליפס ועוד קליפס ועוד אחד, אמי נאנחת, ואני עונה לה כהד.<sup>17</sup>

האופן הקינקי, האדיש או חסר המודעות כביכול, שבו מספר הסיפור טורף את ההבחנה המקובלת בין הביולוגי והגרפי, הגופני והמילולי, פועל כהזמנה ערמומית לקורא, כמלכודת פרשנית: היה אתה נציג השכל הישר, שגריר הטעם הטוב; ניצב לפניך מספר שמשתמש במדיום הספרותי, בצורת דיבור מסכמת, מדווחת, תבניתית ("בכל יום שישי") – כדי לתאר התרחשות שהיה עדיף לעבור עליה בשתיקה, להסתיר, לכלוא אותה בלב מפני העין.

שהרי, לאיזה אדם מותר, כביכול, לתאר מגע קבוע, בלתי אמצעי, בשדי אמו – מבלי שדיווח כזה יעורר חשדנות או רתיעה? ליונק, לילד שטרם ביצע את המעבר הבסיסי לביטוי מילולי מצורת תקשורת צלילית, אינסטינקטיבית, גופנית. משפטי הפתיחה שבהם המספר ב"שוק" מציג את עצמו, לעומת זאת, מתפרשים כעדות מרשיעה: הוגה ומבטא אותם אדם ששולט בכלי הלשון וההמשגה, שניחן ביכולת פרטנית של עיבוד נתונים, התבוננות, ניתוח ושחזור זיכרון. זהו דובר שמוסר מסורת פרטית חריגה שמשמרים אמו והוא, ומנמק אותה באופן חריג. הוא פונה בעברית לנמען כלשהו – לעצמו? לאוזני הכותל? לבן שיח מדומיין? – כאל מי שיש להציג בפניו עקרונות בסיסיים בתחום הלכות השבת. כגננת בגן ילדים, בדיבור דמוי הדגמה פדגוגית בלשון רבים, המספר כמו מדקלם במהלכו של שיעור: "מרגע זה מפסיקים לעבוד, מפסיקים לבשל, ומקבלים את פני המלכה" (שם).

17 כל הציטוטים מהסיפור מובאים מגרסתו המאוחרת: סמי ברדוגו, "שוק", הילד האחרון של המאה: סיפורים: 1998-2010, בני ברק: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2011, עמ' 9-15. עמ' 9. מעתה יסומנו ההפניות לספרו של ברדוגו בסוגריים בגוף המאמר.

אך הרושם הפדגוגי הזה מופרך. שכן המספר, לפחות בתחילת הסיפור, מדווח מתוך עיוורון חריף על דבר שבני תרבות לא יעלו על דעתם לחשוף ברבים: הפשטת האם כמסורת קבועה, התבוננות חסרת בושה כביכול בשדיה. כהמשך לחשיפת גוף אמו לעיניו, המספר כמו מפקיר את עצמו למבט חיצוני, מפקח, מגנה, מאבחן. זהו מבטו של הקורא הצופה בהתרחשות הביתית והמשפחתית כזר בלתי נראה.

עד תום הסיפור הקצר, קורא כזה יזכה בהצגה אינטימית, וכביכול בלתי מוגבלת, של מסכת החיים המסוימת של שתי הדמויות. הפסקאות הבאות בסיפור בנויות כתיאור תבנית־יואנלוגי של טקסים שגרתיים בחיי המספר ואמו. כל פסקה או חטיבה סיפורית כזאת נפתחת בציון זמן מחזורי: "בכל יום שישי" (שם), "כל חודש־וחצי" (10), "בכל פעם שאמא שלי יוצאת לחתונה" (שם), "בכל בוקר אמא שלי יוצאת מחדר־המיטות אל המטבח" (11); ולאחר תיאור ארוך ומפורט של יציאה לקניות בשוק ושיבה מתישה הביתה – "אחת לחודש־חודשיים אמא שלי מכינה מילוי לרקמת הטחול שאני תופר" (14).

כל אחד מהתיאורים הללו מנוסח אמנם כסצנה מסוימת, חיה ומתהווה, אך נראה שהם נועדו להדגים מציאות מעגלית, מוכרת לעיפה (החדש לקורא הוא המוכר למספר, המסורת הפרטית מוצגת כ"אירוע ייחודי", סצנה, לפני הקורא). הסצנות הראשונות בסיפור מבטאות באופן סותר רוב משמעי את עליונות המספר על אמו – כך שטיב היחסים ביניהם נעשה לשאלה פרשנית מרכזית: עד כמה הם משקפים יחסים מקובלים וראויים בין אם וילדה, ומי משני המעורבים הוא שמחזיק במושכות כגורם השליט ביחסים ביניהם (הרסן, המושכות ושאלת השליטה הולכים ומתחדדים בעקבות האופן שבו המספר מפרט את מיומנותו בהידוק חזייתה של האם והרפייתה).

לאחר שהציג את עצמו בראשית הדברים מפשיט אותה מחזייתה, ושב להלבישה לאחר צאת השבת ("ביום ראשון בבוקר אמי מתדפקת על דלת חדרי שאסגור לה את החזייה בחזרה", 9) – המספר מתאר את סמכותו המיטיבה־והעריצה ביחס לאמו.

ביום ראשון בבוקר אמי מתדפקת על דלת חדרי שאסגור לה את החזייה בחזרה. היא לובשת אותה, מסובבת אלי את הגב וצועקת לי: "לא עד הסוף, תעשה חלש, רק בראשון". אני מקשיב לה ומשחיל את הקליפסים רק בטור השני של החזייה. לפעמים אני עצבני ועייף מהבוקר, ואז אני סוגר לה בכוונה עד לסוף, והיא שואלת אותי: "זה עד הסוף? זה חזק הרבה". "אמא, זה בראשון, תשתקי", אני עונה לה, וכל השבוע אני רואה איך היא מתענה בחזייה שלוחצת את השדיים שלה עד לסוף (9).

אם בפתחת הסיפור נדמה לרגע שהוא מתפקד כמשרתה, המשך הסיפור מתאר את הגיבור מטפל באמו כבילדה־קשישה. ניצב מולה כאב מדומה, כאדונה. בה בשעה, המספר חושף את עצמו כמי שנוהג לענות את אמו באופן ילדתי ולעיתים לאחז את עיניה. כל סיוע וסעד מצדו, כפי שהוא מתוודה־מתפאר או מפליל את עצמו בפני הנמען המעורפל של דבריו, מתוארים כפתח לשליטה ממשית או מדומיינת באיברי גוף אמו, בחזותה החיצונית, במהלך הזמן המתפשט שבתוכו היא פועלת (סדר היום, השבוע והשנים שהמספר משחזר ומארגן).

ביצוע צייתני היפרבולי הוא דימוי מרכזי בסיפור – החריג מתגלה כמעין פרשנות עודפת ביחס לסטנדרט המקובל, למשל, כיבוד אם מצד בנה. בראשית הסיפור, הוא מתאר את עצמו מציית לאמו וממרה את פיה בו בזמן, כשהוא מהדק הידוק מוגזם את חזייתה. לעתים, כאמור, כחריגה קבועה מעינוי קבוע ומתון יותר, המספר מתאר את עצמו מהדק את קרסי החזייה ”עד הסוף” (9). לאחר שבוע חריג־וטיפוסי, שבו שדי אמו כלואים בהידוק מוחלט מיום ראשון בבוקר, ניבט לעיני המספר בימי שישי סימן למלאכתו הסמויה: ”פס אדום שהתבשל שבוע שלם בגב ומתחת לחזה. לשמחתי, אמי אף־פעם לא שמה לב אליו. את הגב שלה היא לא מצליחה לראות במראה” (שם).

האות המקודש, זכר למעשה בראשית־השבוע של הגיבור, מנוסח כעדות לפשע נסתר. האם, המחנכת, אינה יכולה להביט בפס האדום בגבה, לאשש את החשד שבנה סוטה מהוראותיה, מהדק בכוח מוגזם את החזייה. היא תלויה במבטו, במילותיו. הקורא, אם כך, מוזמן למלא את הריק החינוכי. כהד לאופן שבו נכפה על המספר תפקיד המבוגר האחראי מול אמו – הקורא, מתרווח מול הטקסט כמקבץ עדויות מרשיעות, פתולוגיות. כרשות מפקחת, נורמטיבית, שופטת – קורא כזה ימנה את עצמו להכריע: מיהו קרבן הסיטואציה המתוחה? מי מהדמויות אחראית למופע המטריד?

האם האישה המבוגרת מאלצת את בנה לבצע כדבר שבשגרה מטלה בעייתית, אם לא מגונה ממש (הפשטתה והלבשתה מחזייה)? ושמה המספר הוא שמביים את ההתרחשות הזאת, ונוכח עיוורונה של האם ומוגבלותה הגופנית מנצל את כוחו ומחוקק בעורה מסורת פרטית, אינדיבידואלית, נפרדת מההלכה הכמו־פרברטית, שהאם ביססה (האם יוצרת הרגלים פרקטיים ובלתי כתובים, לעומת המספר שמטביע חותם כמעט כתוב בעור)? הפס האדום שהבן־המשרת מטביע בבשרה, מחלץ מהקורא המאבחן פרשנות שאינה הולמת כביכול את תפקידו המקצועי, שופט מדומה. השאיפה להגדיר ולמשמע את סימן האלימות נעשית לשאלה אסתטית, אמנותית, פיגורטיבית. מהי משמעות הסימן הזה: סימן ברית דתית, סימן קלון, מסומן במקום נסתר מעיניה, סימן סטיגמטי לקדושה, הטבעת בעלות בגופו של עבד נרצע או בעל חיים, סימן מצוקה שנסתר מעיני האם ומופנה לקורא. כך או כך, עיוורונה של האם ביחס לגופה שלה – כגמל שאינו רואה את דבשתו – עומד בניגוד לשני המבטים שכבר מתחילים להתמזג: המספר והקורא, בניגוד אליה, יכולים להשתמש בסיפור, במדיום האמנותי, כבמראה.

זוהי דוגמה אחת לאופן שבו התבוננות חשדנית, מאבחנת ומגנה ביחס לדמויות תבשיל בקריאה נוספת לקריאה אסתטית בסיפור – בדומה לפס האדום המתבשל תחת רצועות החזייה לאורך שבוע שלם. בסוף הסיפור, יגלה המספר (לעצמו? לקורא?) את דבר יתמותו, ואת עובדת מותה של אמו. הסיפור יתפרש כתוצר של אלימות אקטואלית, טרייה כביכול (”עכשיו אמא שלי מתה”, 15).

בחלקו האחרון של הסיפור המספר מתאר את עצמו ניצב בבית העלמין, מול גופת אמו המכוסה בבד. כשהמספר יציין־ידמה לעצמו את כנפי העוף שמחכות לו בבית, במקפיא, שריד לחיים המשותפים לו ולאמו – נפתחת בפני הקורא הזדמנות לתגלית פרשנית, לעונג

אסתטי. הוא עשוי לגלות דימוי פנטסטי, נסתר, יפהפה, שכמו הוטמן עבורו בתחילת הסיפור, בתיאור הפשטת האם ועינוי גופה (האם טומנת במקפיא בשר קנוי למען בנה, כתכנית מקדימה למותה; המספר שותל בגוף הסיפור דימויים חידתיים לקורא המתעורר, המתפכח). האם הסימן האדום הרב משמעו המוטבע בגבה של האם מייצג כריתה סמויה של כנפיה ומדהדה מוטיבים מכונפים מתחומי המיתוס היהודי, היווני? האם במבט לאחור, הטקס השני שמתואר בסיפור הבליע רמז לאסוציאציה כזאת, לתלישת כנפיים נסתרות מגבה?

כל חודש־וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז'. היא שואלת אותי אם צריך להוריד הכל, ואני אומר לה, "תורדי הכל חוץ מהחזייה", כי אין לי כוח לסגור אותה אחר־כך. אמי משטחת על מזרן המיטה הזוגית, פורשת ידיים לצדדים ונאנחת [...] אני מניח את כפות ידי על הגב הגדול והשמנוני שלה ומתחיל לעסות אותו. אני עולה ויורד עד עצם הזנב [...] אמי צועקת יותר: "די, די, לא חזק, אני לא יכולה יותר, תפסיק, כן כן, שמה שמה, נראה לי משהו שבור שם" [...] ואני לא מפסיק. אני אומר לה שזה טוב לבריאות שלה, ושתתוק ותסכול בשקט ותגיד תודה (9-10).

"משהו שבור שם" (10), מצטט המספר שברי דיבור מפי אמו, כשהוא מתאר את עצמו מעסה את גבה, בכוח, בסצנה דמוית תרגול פיזיותרפיה (הצעקות, ההנחיות, מתפרשות כסימן פרודי של יחסי מין, בהמשך לסצנת החזייה). גם אם אינה מסוגלת "לראות את הגב שלה במראה" (9) – בניגוד למספר, בניגוד לקורא – האם ייתכן שהאם חשה בתנועת כריתה סמויה, בלתי אפשרית? האם מבצבצות כאן הכנפיים שאליהן מתייחס המספר בסיום הסיפור, נוכח קברה הטרי של אמו, הכנפיים שעליו להפשיר, להעיר לחיים, כנפי העוף שהאם "קנתה בשבילי" מבעוד מועד "ודחפה בכוח למקפיא" (15)? הקורא אולי יבחין בדימוי הפנטסטי. האם, לעומת זאת, אינה יכולה לראותו, לדמותו, לפענחו.

העונג הפרשני־אסתטי שמציע "שוק" לקורא מתבסס בראשיתו על קריאה אנטי־ספרותית, עוינת, פטרונית. בתחילת הסיפור, הקורא לכוד בקריאה פתולוגית של חיי האם ובנה, במלכודת קריאה סטראוטיפית ומוטה שהוא טומן כביכול לעצמו מבלי דעת: עיקר תשומת הלב שלו מופנית לשאלה אם אכן גיבור הסיפור זה עתה הוכיח בפניו את הכיעור הנסתר, המייצג, שדמויות כמוהו מנסות להסתיר? האם בחשכת הבית הסטריאוטיפ חי ונושם (כאמור, כמה ממבקרו של ברדוגו שיבחו דווקא את דרכו להציג את המשפחה המזרחית בניגוד לתבנית בנאלית, מוכרת, בעיניהם)? הנה, לאחר תיאור שגרת ההפשטה של האם והלבשתה – מופיעה סצנה מסכמת דומה, הנפתחת במילים "כל חודש וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז' בגב" (9). אם טקס החזייה מציין את כניסת השבת מדי שבוע, העיסוי מתבצע אחת לחודש־וחצי, כמעין טקס קידוש הלבנה (כל הטקסים והסצנות עומדים בקרבה חלקית להקשרים טקסיים). במסגרת שגרת העיסוי, המספר מורה לאמו להתפשט בכוחות עצמה מכל בגדיה, אך להישאר לבושה בחזייה. "אין לי כוח לסגור אותה אחר כך", (10) – הוא מסביר לנמען הסיפור, רומז, אולי בהיתול, לכוח האדיר שתובע ממנו הידוק החזייה סביב הגוף חסר הגבולות כביכול (ממשפט למשפט מתחזק הדימוי של קשר דם ונפש בלתי ניתן לקטיעה בין האם ובנה, בלתי ניתן אך ראוי לקטיעה).

קודם לכן, הגיבור התוודה או הרשיע את עצמו בעינוי גופה של האם, גם אם מדובר לכאורה בעינוי שולי, בעקיצת יתוש, מבחינתה. בהמשך הסיפור, המספר יתאר את גופה העצום בזיקה לעמידות בפני איתני הטבע, שחיקת האקלים, ובעקיפין, בפני כוחות דיכוי חברתי ומעמדי. את עצמו יציג כגוף זעיר, כאיבר חסר חשיבות, הנגרר אחרי דמותה, המוקבלת – במישרין ובעקיפין – לגוף חייתי שועט (כבר כאן בסיפור מבצבץ רמז ל"עצם הזנב" של אמו [10]), לאוטובוס בהירתו, ואולי אף לבהמת משא הצועדת במסלול קבוע, אדישה ובלתי פגיעה. תבנית היחסים הזאת מודגמת באמצעות ממצאים סותרים. הנה, כאן, המספר מתאר את עצמו מטפל בבריאות אמו, כופה על עצמו מגע לא רצוי בגופה ("אני מניח את כפות ידי על הגב הגדול והשמנוני שלה", שם), כשם שהוא דוחק בה לבצע תרגילי התעמלות שהיא מתחמקת מפניהם. הוא מצייר את עצמו כפטרונה של אמו, גם אם תפקיד כזה מחליש אותו (באופן פיזי, נפשי ובעיקר אסתטי).

לפי תיאורו, אמו כופה עליו משחק תפקידים כמעט גרוטסקי, ובו שניהם מתחזים לילדים המעמידים פני רופא וחולה. בסצנת העיסוי, המספר מפריך את הרושם הכפול שביסס בפתחת הסיפור: את הרעיון שהוא מתענג מהקרבה לגוף אמו ("שדיה צונחים מטה ומרגישים נפלא", 9); כמו חוזר בו מהוודוי לגבי דרכו הסמויה לענות את איברי גופה ועורה. כעת הוא מדגיש את חוסר הרצון שבו הוא מבצע את תפקידו כמעסה. אמו שכובה במיטתה הזוגית, בחדרה הפרטי. כנציג סמכות רפואית חיצונית, ובהמשך לדקלום הכמו-פדגוגי מראשית הסיפור, בנה גוער בה על הזנחת גופה. כשקצה סבלנותה בסימולציה הרפואית-זוגית-ילדותית, האם "מגרשת אותי בבעיטה מהמיטה שלה" (10), כמעין אב קפאיי גוסס ורב כוח.

תיאור המגע בין שתי הדמויות מדרבן את הקורא להתייחס לטקסט כחומרים בעדות מפלילה ומזכה. מבקרים ופרשנים שהתייחסו לסיפור בהקשרים שונים מעידים עד כמה יעיל הפיתיון הפרשני הזה, כתב האשמה הבלתי מפורש ביחס לאם, בנטייתם להציג באופן מגנה, פתולוגי, את דמותה (ואת דמות האם המצטברת לאורך סיפורי ילדה שחורה). כמעין עובדת סוציאלית, הקורא-הבורר מתחיל לצייר את המספר כקרוב הסיטואציה והנסיבות המשפחתיות. מי משני השחקנים אחראי להצגה השקרית של האם כאישה חלשה, מבוגרת, מוגבלת מבחינה בריאותית? הקורא ממשמע את העדות כמלל חסר מודעות. המספר מציין כמו לתומו שאמו היא ש"מיתדפקת" (9) על דלתו. אם כך, היא שמכוננת את המסורת הפרטית, המשובשת, הבלתי ראויה שהוצגה בפתחת הסיפור. חולשתה, מגבלותיה הגופניות והנורמטיביות, מחייבות אותו לקבל על עצמו תפקיד בלתי טבעי כביכול: להיעשות לאבי אמו, לבן זוגה. מכאן והלאה, המספר מניח לקורא לדמיין מחלה אחרת, בניגוד למופע החולשה המדומה שהאם כמו-מורישה לבנה: דרכה לכפות עליו יחסי קרבה מחניקים, סימביוטיים, לדכא את עצמאותו והתבררותו, ובהשאלה, לקצוץ את כנפיו ולמנוע ממנו חיים ראויים.

במילים אחרות, פגישה ראשונית עם הסיפור מקצינה את הנטייה לקרוא באופן ביוגרפי, אם לא סטריאוטיפי, טקסט מאת מחבר בעל שם מזרחי. מרכז הסיפור, גרעינו הדרמטי,

מעוצבים סביב יחסי האם והבן כך שעצם הזיקה ביניהם מעוצבת ומתפרשת במונחים של שיבוש, הסתרה, אלימות ובושה.

המשך הקריאה בסיפור ידגים כיצד הניסיון להגדיר ולאבחן את הקשר בין המספר ואמו ילך ויסחרר את הקורא: ככל שישתקע בפרשנות חשדנית או מרשיעה בפרטי הסיפור, כך ייאלץ להכיר במנגנון הפואטי שאליו כפופים אותם פרטים. ככל שהקורא יבקש לאפיין ולאבחן את המספר כילוד־אמו, כיורשה וכחניכה של אישה מזרחית ייצוגית, ולצייר את חייו ותולדותיו כנגזרת גורלית, דטרמיניסטית, פתולוגית של העובדה הזאת – כך ייאלץ להכיר בכך שכל הפרטים – עובדתיים, ביוגרפיים, ריאליסטיים – בסיפור נשמטים מאחזתו ומתמסרים דווקא לקריאה ארס־פואטית ב"שוק הדימויים". לא סיפור על בן ואמו ניצב לפניו – אלא יחסיהם של אמן ומודל אמנותי, דמות, בובה ספרותית שעליה המספר מסמן פסי צבע אדום. כפי שמדגימות סצנות ההלבשה והעיסוי, המספר מפק מגופה של האם, כמו הייתה בובה ספרותית, אנחות וקולות, בכוח ידיו החיות, בכוח דמיונו היוצר.

## הבער־התם ולשונו הספרותי

קריאה שנייה בסיפור מערערת את האפשרות הממשית שהמספר רואה את שדי אמו בעיניו האנטומיות – ומחזקת את האפשרות שתיאור שדיה משקף ביטוי מליצי, מטפורי, פנטסטי, שמתהווה במישור כתיבת הסיפור (במרחק הזמן והגוף מהאם החיה). במישור המציאות הריאלית, האפשרות של זיקה מינית בין המספר ואמו מצטיירת כרעיון מופרך – הנובע מדמיונו הפראי של הקורא ולא של המספר.<sup>18</sup> ראשית, המגע הגופני בין המספר ואמו קשור לטיפול בבריאותה. למעשה, ככל שהסיפור מתקדם – מתגלה שהמגע הפיזי בין האם והגיבור כפוף לשימוש בכלים ובמכשירים: כלי איפור, כלי תפירה.

אך קריאה ראשונית בסיפור, לעומת זאת, מתעצבת כהתגייסות לא מודעת לניסוח כתב אישום נגד דמות האם. הקריאה המרשיעה מבוססת על ליקויים נרטיביים, מושגיים ונורמטיביים שהקורא שולף כמאזין סמוי למונולוג שמוסר המספר כאילו לתומו. מאחר שצורת הסיפור כפופה לדפוס של הצגה עצמית, למסגרת דיוקן עצמי־משפחתי (וזוגי), מובלטת העובדה שהמספר אינו מזדהה באופן רשמי מול הקורא. בדומה לאופן שבו הגיבור גוער באמו בשעת העיסוי, כנציג מדומה של סמכות רפואית רשמית – הקורא בוחן את כשירותו של גיבור "שוק" לתפקד כמספר ספרותי, על סמך השימוש הקלוקל שהוא מדגים ביחס לאמצעי של הצגה עצמית ומשפחתית. על הקורא מוטל לתקן כביכול את השיבוש הנרטיבי והאינפורמטיבי שממנו המספר סובל כמעין מחלה ספרותית; לצייר במקומו דיוקן מתוקן, שישקף הבחנה ראויה ומקובלת בין הראוי והמגונה, הפרטי והציבורי, האסתטי והחולני.

18 המשך הסיפור מעורר פקפוק לגבי עצם האפשרות שהמספר רואה את שדי אמו. ביום ראשון, הוא כותב, אמו ניגשת אליו כשהחזייה מונחת על חזה ומבקשת ממנו לרכוס אותה (עמ' 10). מעבר לסתירה הפרקטית־מרחבית בין תיאורי ההפשטה וצורת ההלבשה – מובלע כאן הרעיון שהאם לא מעוניינת להיחשף כך לעיני בנה.

בטרם יתהפכו היוצרות, והקורא יתמסר לפרשנות ארס־פואטית, למופע אוטו־רפרנציאלי שמתגלם בפרטי הסיפור – עליו להבין ולאבחן שאלות פרשניות פשוטות ומתבקשות. למלא סעיפים בטופס פורמלי שהמספר כביכול שוכח למלא. עליו להבחין בַשתיקה לגבי דמות אב, שהיעדרה מזירת הסיפור יצטייר כגורם לקרבה הגופנית, העודפת, הכמו־זוגית, שבין המספר לאמו. שתיקה כזאת לגבי פרט מרכזי ומתבקש בסיפור הבנוי כדיוקן משפחתי עומדת בניגוד למחווות הערטול וההלבשה, להסרת הלוט או להרמת המסך הסמלית בפתיחת הסיפור; כלומר, בניגוד לדרכו של המספר לחשוף בפני הקורא מידע שאינו הולם גילוי, לדיבור, לתקשורת נורמטיבית ומודעת לעצמה עם הזולת. באופן דומה, מוטל על הקורא למשמע את שתיקת המספר לגבי גילו, שמו, שם אמו, שם משפחתם. להבחין בכך שדווקא שם משפחתו של מוכר בשוק, דמות־ניצב בשולי הסיפור, מצוין בהבלטה.<sup>19</sup>

מיהו אם כן המספר, במבט ראשוני? איזה דיוקן אפשר לצייר, במקומו, על סמך העירוב הזה של פירוט־יתר ושתיקנות מחשידה? מי עשוי כמוהו לבטא חוסר מודעות נוסח פתיחת הסיפור, להציג התרחשות הגובלת בגילוי עריות כדוגמה ליישום עקרונות מסורתיים, דתיים, נורמטיביים? מי יתאר את עצמו כמשרת המפשיט ומלביש גבירה מלכותית, כאילו אינו מודע לתיאורי גופה ומלבושיה במונחים של בליה, כיעור וצרימה אסתטית? הילד, הבער, התם, האוהב. כיצד ייתכן שדמות חסרת בינה, חסרת ניסיון או מנותקת מהמציאות תדע לצייר ולהמשיל יחסי אם ובן במילים ”אמי נאנחת, ואני עונה לה כהד?” לנסח דימוי שמובלעת בו מודעות אסתטית, ספרותית, פיגורטיבית?

כל ניסיון להגדיר את המספר באופן סוציולוגי ופסיכולוגי מדגיש אלמנטים ספרותיים בצורת המסירה שלו. האם העובדה שמספר הסיפור מדובב את שדי אמו – ”צונחים מטה ומרגישים נפלא” (9) – היא עדות לחוסר יכולת תינוקי, אנימיסטי, להפריד בין גופה לתודעתו, להבחין בינו ובין זולתו? שמא המספר עושה שימוש ספרותי מובהק בהגזמה, בהאנשה, בניסוח פרודי של מיתוס הבריאה המקראי כשהוא מציין ששדי האם נכלאו ”שישה ימים שלמים, יומם ולילה”, ב”בד החזייה הקשה” (שם)? האם המספר אחראי לדמיון האירוני בין תיאור כזה של שדי האם לספר תורה, שנחלץ מבגדיו בבית הכנסת, בשבתות ובמועדים הקבועים? או שאחראי לכך הקורא, בן התרבות, שמפענח את הטקסט הספרותי מאחורי גבו של המספר?

”שוק” מעצים את השאלה הפרשנית הבסיסית הזאת, אך מעכב את הקורא או מונע ממנו, לפחות בקריאה ראשונית, לייחס למספר הסיפור התכוונות מודעת, אמנותית, להשתמעות דבריו, לבחירות הלשוניות, הלקסיקליות, המטפוריות שלו. הרושם העז מפתיחת הסיפור – פגישה עם דובר ספרותי שטרם התנתק משדי אמו, שטרם נגמל, גם אם למד לדבר ולספר – מעודד את הקורא לקבל במלוא הרצינות את אפיונו העצמי של הגיבור, שיופיע

19 ”תביא לי את הרך, בחיאת חיון”, פונה האם למוכר הבשר (12). היא מכירה ”כל רוכל ורוכל בשמותיהם הפרטיים, אבל קוראת להם בשמות המשפחה”, מעיד שם המספר באופן עוין ורומזני, ספק כבן זוג קנאי, כחניך אדיפלי, ולהפך, כמי שנרתע מעצם הרעיון של זהות משותפת שקושרת בין כל המעורבים. ”הם יכולים להפוך לכמה מן האויבים הכי קשים שלי” (שם). הוא מעיד לגבי המוכרים, מכריה של אמו.



בהמשך הסיפור, כסרח "העודף" ביחס לאמו ולגופה. מעין מטבע כסף קטן לעומתה, שהיא נושאת בכיסיה, בגופה. "היא שאבה את כל הביטחון לתוך כל גרם של שומן בגופה, ולי לא השאירה כלום" (11), המספר מציג את שניהם יוצאים לקניות בשוק, כפרפראזה על משחק האצבעות "סבתא בישלה דייסה". "אני העודף המבויש של אמא שלי בביתנו ומחוצה לו", הוא קובע (שם).

## "שוק" כמתכון בישול וחניכה מקצועית

בהשפעת צורת המסירה של המספר, ובעיקר, עולם הדימויים שהוא מוריש לקורא, חיי הגיבור ואמו משקפים במוצהר חריגה ממודל ראוי, תקין, נורמטיבי. אי-עמידה ברף הבסיסי המגדיר לכאורה חיים בוגרים, תרבותיים, אנושיים. כל זאת, כאמור, בשעה שהסיפור מעצים את הרושם של דיבור ביוגרפי משובש, של דיוקן עצמי ומשפחתי בגוף ראשון, שאמור לבטא תהליך התבגרות ואינדיבידואציה, פיתוח אישיות עצמאית.

עד נקודת היפוך ופואנטה המופיעה לקראת חתימתו, הסיפור בנוי כרשימת מנהגים, תרגולים והרגלים שאינם ראויים כביכול לתיעוד ולפירוש אסתטי. רצף סצנות מייצגות-מחזוריות מתגבשות למסלול התרחקות ושיבה: יציאה מתחום הבית אל השוק, אל המרחב הציבורי, הכלכלי, הקהילתי; שיבה מהשוק אל הבית, אל המטבח, אל התנור והמקפיא, ומשם קפיצה לבית העלמין, לתיאור קבורת האם. מנוכר לקרובי האם ולמכריה, שעומדים לצד הגיבור בגופם החי, המספר מתאר את עצמו חוזה בדמיונו בכנפי העוף הכלואות במקפיא, בבית שהתרוקן באופן חלקי מזכר אמו. הגוף, הזיכרון והתודעה המספרת נעים במעגל בלתי נפרץ בין הבית והשוק.

רצף הסצנות השגרתיות מדמה יום אחד בהתמשכותו. שתי הדמויות צועדות (האם מצעידה, בנה נגרר אחריה תוך מרי-צייטני) במסלול יומי שגרת, כפוי כגזרת גורל. בצמוד לשלל פיגורות של קשירה, תפירה וחיתוך, תואי המסע הזעיר-העצום מתפרש מצד אחד על מעגלי זמן מתפשטים (כל יום שיש, פעם בחודש וחצי וכולי), ובו בזמן על פני רצף מרחבי שנמתח בין מיטת האם, דוכני השוק, מעמקי התנור ומעבה האדמה בבית העלמין. כך, היום המדומה, הפרוזאי, שמציג הסיפור מתפרש לבסוף כמשל למהלך חיי אדם: מהתעוררותו-ינקותו (שמייצגת התמונה הפרודית של אם ותינוק) ועד מותה הממשי של אמו. רק בסופו נחשפת במפורש זיקת הסיפור לשתי עלילות איקוניות וכמו נצחיות, לשתי מסגרות ז'אנריות: הספד סמוי ופְרָדה מאם, לצד סיפור על לידתו של האמן, החניך הספרותי. ההתיימות מוקבלת לגמילה מחלב. וכפי שייראה, הנסיקה האמנותית – לקבורת גוף האם באדמה.

כאמור, לאחר הפתיחה, וברוח תיאור הפשטת האם מחזייתה כטקס מקדים לכניסת השבת והלבשתה מחדש ביום ראשון, מופיעות סצנות אופייניות שבהן המספר מעסה את גוף אמו וכופה עליה תרגול פיזיותרפי. לאחר מכן הוא מתאר את עצמו מסייע לה להתלבש ולהתאפר כשהיא מתכוננת לבקר בחתונה. הסצנה המורכבת והמפורטת בסיפור מתארת את המספר

מתלווה לאמו, מתעד אותה בשלבים השונים של קניות בשוק, ביציאה מביתם ובשיבה אליו. כתלמיד עוין, ולחלופין כמין אנתרופולוג או גאוגרף, הוא מבקש לפענח ”קווי הליכה שמוכרים רק לה” (12) במפת השוק, כאילו לא צעד לצדה במסלול כזה פעם אחר פעם. עם גילוי עובדת מותה של האם, התייעוד, ההיזכרות והפענוח מקבלים משמעות נוספת: מעין ניסיון לחלץ מסר סמוי, בלתי מדובב כביכול, מהשיעורים היומיומיים, השגרתיים, שהרכיבו את חייו לצד אמו בעודה בחיים.

הסצנות השונות ממחזות תנועת הלוך ושוב שמתחילה מגוף האם אל המרחב הציבורי; מפנים הבית ומחדרי הפרטיים – אל תחומי השוק, המסחר, אל המפגש עם קהילה מבוגרת וכמו מובסת של בני המקום, קונים ומוכרים – ובחזרה לתחום שלטונה המעשי והיצירתי של האם, מטבחה, ”כור ההיתוך שלה, בית המלאכה שאינו יודע מרגוע גם כשאינה נמצאת בו” (13). בקריאה חוזרת בסיפור, הערה כזאת תתפרש כרמז לנוכחותה החיה של האם בביתה, במרחבי הזיכרון והסיפור, גם לאחר מותה הממשי וקבורת גופה. כך, מסע הקניות יתפרש בדיעבד כמסלול בסיפור עקדה של אם ובנה יחידה, מיתוס פרטי שהמספר עצמו נתבע לפענח לאחר מות האם, מנוסח כתרגולת יומית: ”בכל בוקר אמא שלי יוצאת מחדר המיטות אל חדר המטבח” (11). תיאור זה נמזג לסצנה עוקבת, נפרדת כביכול מבחינת מהלך הזמן, הנפתחת במילים ”אחת לחודש־חודשיים אמא שלי מכינה מילוי לרקמת הטחול שאני תופר” (14). זוהי הפעם היחידה בסיפור שזוג הדמויות נמצאות במצב כמו הרמוני, מדיטיבי, שווינוי. ”בשעות המקצועיות האלה של היום הכל נעשה בשקט וביעילות בידינו הרוחשות” (13), שניהם מתוארים עובדים במטבח, במחול מתואם של תנועות תפירה בבושר הממולא, האם ובנה נדמים לזוג כירורגים, לפועלות במפעל עופות או טקסטיל, לאחיות הגורל ואורגות כישור־הזמן במיתוס היווני.

סצנת הכנת הטחולים, המקדימה את חתימת הסיפור, כמעט משלימה מהלך שהתגבש לאורכו מבחינה מרחבית ופסיכולוגית (בו בזמן שהיא מדגישה את ההקבלה המורבידית בין הסעודה הממשית, שכמו נשמטה מבמת הסיפור, לתיאור קבורת האם, שגופה מכוסה בד רקום בדומה לטחולים הממולאים). פתיחת הסיפור ושתי הסצנות הביתיות העוקבות יוצרות רושם (חד־משמעי בתחילה, אירוני בהמשך) שהמספר נמצא בעמדת שלטון ביחס לאמו, לגופה, לבגדיה. אך ככל שהסיפור מתקדם לקראת מסע השוק וההכנות לסעודה במטבחה – מתבלטת תלות המספר באמו, בגופה, בחסותה. ברצף וידויים סותרים ומתפרטים, המספר מעיד בפני הקורא כיצד היציאה לשוק מעוררת בו רצון להתכסות בעורה, בבגד מדומה של ביטחון שהאם כביכול חומדת לעצמה.

אם אמו מגרשת את בנה ממיטת העיסוי המדומה, בועטת בו במחווה פרודית של גמילה מידיה ומאחרת – כעת המספר הולך ומאופיין במונחי התבגרות היפרבולית. בניגוד למרץ הנערי ולחיוניות שאופייניים לאמו – הוא מייחס לעצמו תשיות וחוסר אוניס. ”סליה”, הוא מתאר את עצמו נגרר אחריה ביציאתם מהשוק, ”מיטלטלים לפני כורחן מאיר שאסור לאבד אותו בליה” (12). האם ובנה מדומים למפקד וטירון כושל. אור היום הלוהט הקיצי מקביל לחשכה במשימת ניווט צבאית. חלק זה בסיפור עמוס מחוות אירוניות לדימויים

קרביים, היסטוריים ולאומיים. כך, למשל, סלי האם, ובתוכם הבשר שרכשה, מדומים "לעמוד האש הכי נמוך על פני האדמה" (שם). ההגזמה, הפרודיה, המרירות אינן מקהות את לב הדימוי: האם משולה למצביא ולנביא, למשה המנהיג אחריו אומה מתהווה (וכאן, בן יחיד, עוין, מותש, יורש עקר וגוסס ביחס אליה).

כך, בקריאה ראשונית, "שוק" הולך ומצטייר כסיפור חניכה משובש, כושל. כל פעילות אופיינית לחיי המספר ואמו, כל טקס, כל תרגול, עומדים בסימן השוואה שלילית למודל ראוי, מקובל או נשאף. האם מקבלת תפקיד של חונך גברי, אבהי, מול בנה; מקבלת, ובמשתמע, נוטלת בכוח, ללא רשות. החיוניות המתפרצת של דמותה, דמיונה הקומי והממשי למצביא, לנביא, לאומן, לאיש דת או אלכימאי בעל כוחות טרנספורמטיביים (מטבחה מדומה לעירוב של בית מלאכה ואתר פולחני: "שם היא פועלת בסערת צעקות ובדממה קורעת אוזניים" [11]), בפרפרזה לביטוי המקראי "קול דממה דקה" – מתפרשים כתוצאת היעדרו של אב ובן זוג מחיי משפחה; כניגוד לציפיות או לתפקיד החברתי ששמורים לאישה שאולי התאלמנה (כפי שמתבקש להניח ביחס לאפיון המסורתי של הדמויות, ליחס המכבד כלפי האם מצד בני קהילתה, מוכרים בשוק, קשישים שנוכחים בקבורתה, ובניגוד מובלע לבנה, משתתפים וכושלים בנשיאת גופתה).

שורת הקבלות צפופות מציירות את "שוק" כסיפור חניכה כושלת, על סמך זהות מובלעת בין המספר לדמות אב מושתקת, נעדרת. רמז לגורלם המשותף – שתיקה, התאינות – נוצר באנלוגיה מתמשכת בין הגיבור לבשר שקונה אמו בשוק ("כשאנחנו יוצאים לשוק לקנות שוקיים חשופות וגרונות הודו שסועים, אני הופך סמוק ומכווץ", 11). אם המספר לא יבלע חיים בגופה הממשי, הרי שהוא עתיד להיכנע ולקבל את החיים העלובים שאמו כביכול מורישה לו; ייעשה לאחד מאותם "זקנים מזיעים" (12) המחכים כמוהו בתחנת האוטובוס להיאסף מהשוק לביתם, מהתופת הקיצית לתנור הבית.

מבנה הסיפור קרוב לתרשים, מדרוך או מתכון רב משמעי. המספר מקביל מסכת חיים שלמה לשלבי הכנות לקראת סעודה, אך מה שנראה בפרשנות ראשונית כמו מתכון לתבוסה נפשית, אקזיסטנציאלית ובעיקר אסתטית, יתגלה בהמשך, עם הפנייה להתבוננות ארס-פואטית בסיפור, כמדריך לניצחון אמנותי. זהו מהלך הכתרה והפריה עצמאית, אינדיבידואלית: האמן מכונן את דמותו. כדי לפענח את המיתוס האמנותי, הפרטי, שמובלע באלגוריה הארס-פואטית הזאת – על הקורא ללכת בעקבות המספר, שתוהה "כיצד מהמקום הזה שהוא הכי מצחין" האם "יוצרת את התבשיל הכי נעים" (12). כמוהו, עליו לפרש את עולם הדימויים הבשרי והבשרני שמתגבש לאורך הסיפור, לנסות לנתק את מרחבי "השוק" ואת סחורת הבשר מהקשרים גופניים, תורשתיים, מסחריים.

"בשר לא מוכשר, לא טרי", מקנטרת האם החיה את המוכר בשוק, תוך כדי מיקוח – מדמה מבלי דעת את בנה (העורך ומצטט את דבריה), את יוצא חלציה, לממזר מנוון, חולני, שלידתו כרוכה בחטא. בקריאה חוזרת, הקורא הספרותי בעיני עצמו, הקשוב לריבוי המשמעות בטקסט, יבין מדעתו באיזה חטא מדובר: הקיום השבלוני, החלקי והפגום מלכתחילה שגוזר על עצמו המספר, כשהוא מחקה את אמו, נענה לאנחתה "כחד", בלשון

הפתיחה. אכן, בתיאור היציאה לשוק, המספר מדמה את עצמו לכסף קטן ביחס לאמו, “עודף מבוש” (11). פרוטה חסרת חשיבות, נגזרת חסרת חשיבות, תוספת.

## דיוקן האמן כשוליה מדומה

התחבולה הראשית המעצבת את “שוק” כסיפור חניכה אמנותית מתפקדת כמנגנון אנלוגי מורכב ולוחמני. הסיפור מדגים השוואה מתמשכת בין דמות הגיבור לדמות אמו, ומזמין את הקורא למתוח קווי דמיון ושוני במסגרת המקובלת של קריאה אנלוגית פרשנית בטקסט ספרותי – במקביל לאופן שבו נהוג לאבחן דמיון ושוני בין בני משפחה. המספר הולך ומקעקע את קווי הדמיון המטפוריים בין האם לבנה, את החשד לגבי הקרבה המוחלטת, הבלתי נורמטיבית ביניהם, המוצהרת במשפט הפתיחה של הסיפור.

כך, הכישלון שהמספר מייחס לעצמו ביחס לצו האימהי לשכפל את כישלונה, להפנים כיעור כמהות, מתפרש ככישלון מדומה: ניצחון המחופש לכישלון. בניגוד לדמותו הקונקרטית של הבן הממשי, הביולוגי, חניך מלאכת הבישול והקניות בשוק, שכפוף לחסות האם בעודה בחיים – דמות המספר, המוסר את הסיפור לאחר מותה, במרחק הזמן והמרחב מגופה החי, השלים בהצלחה מסלול חניכה הפוך מהמסלול הברשני, הפרקטי, הפרוזאי שדמותה מייצגת.

הקשר הגופני והפדגוגי בין הדמויות החיות – כמו הקשר האנלוגי-אסתטי בין הדמויות הספרותיות – מבטל ושולל אם כך את אפיונו הראשוני, הפרובוקטיבי, בסימן דמיון מוחלט, מוגזם, חולני בין אם ובנה. כך גם הדמיון המידי והמטריד שיוצרת פתיחת הסיפור בין סיטואציה של יניקה מטפורית לעצם השימוש בדיבור, במחווה סיפורית-נרטיבית של הצגה עצמית, מבוא לנאום, תיעוד וסיכום בגוף ראשון (“בכל יום שישי [...] אני פותח”, 9).

האנלוגיה בין האם לבנה, בין היונק לילדתו, בין החניך למורתו מוגדרת מחדש כאנלוגיה שלילית, של סימני ניתוק, מרחק וחוסר התאמה. מהלך דומה של עיצוב אנלוגי סותר ומתגהפך, מתגלה ומוגדר גם ביחס לדמותו הפועלת, החיה של גיבור הסיפור – וזיקתה לקול האמנותי שמוסר את הסיפור. בתחילת הסיפור, הקורא יפרש את השימוש בלשון הווה, בגוף ראשון, כעדות לקרבה מוחלטת בין ההתרחשות למסירתה בסיפור. עם תום הקריאה בסיפור, ובעיון חוזר, שומה עליו לבצע תיקון פרשני פורמליסטי ותוכני: להבחין בין הדמות שהצטיירה בדמיונו בפתח הסיפור – דובר חסר מודעות לסיטואציית המסירה הסיפורית – לתחבולן האמנותי המתגלה בסופו.

ההכתרה הראשונית של ברדוגו כסופר-אמן מתעצבת לאורך “שוק” כמאבק קיומי וגופני בין דמותה של עקרת הבית לדמותו הסמויה-מתגלה של אמן-יוצר – שרק לקראת סוף הטקסט חושף את הסיפור כקניינו, כהד מודע ומעוצב של קולו המופשט, פרי תודעתו האמנותית. מיתוס היוצר נטול הביוגרפיה וסימני הזהות החוץ-ספרותיים מתאר את האמן כדמות מופשטת ומתפשטת: הכניסה לתחום המחשבה והדמיון מאפשרת לו להתרחק

מגופו, מנסיבות חייו הקונקרטריות. דמות האם ב"שוק", לעומת זאת, מתפשטת מבגדיה (על אף שבנה מציג עצמו בפתח הסיפור כמי ששולט בשגרת ההתלבשות וההתפשטות שלה). יתרה מכך, בניגוד לדימוי של נסיקה והתעלות אמנותית, גוף האם מתואר שוב ושוב, ובמסגרת סיפור קצר ביותר, במונחי התפשטות חומרית, היפרבולית: גופה ממלא את הבית, את היכל הסיפור, את דמיון המספר ואת זיכרונו. בעקבותיו, היא גודשת כאובייקט סיפורי את מרחבי דמיונו של הקורא. "בעכוזה הגדול" היא מרעידה "את אמות הסיפים" (12).

לעומת זאת, העדויות הסותרות, האפיונים הסותרים של יחסי האם והבן, יתפרשו כעת כעדות לעמדה רגשית אמביוולנטית של המספר ביחס לדמותה; עדות ליכולתו להמיר מורכבות רגשית למורכבות ספרותית-מימטית-נרטיבית. בו בזמן, ילך ויתגבר הרושם שהמספר מהתל בקורא (שקיבל ללא עוררין את האפיון הפרברטי של הדמויות). במקום להתייחס לטקסט באופן סימפטומטי, כעדות לעיוות נפשי או חברתי, מתאפיינת עתה דמותו של המספר כבעל תחבולות, כאסתטיקן רציונלי, המוליך בכחש את הקורא המוסרני-סטרואטיפי.

במקום להתייחס לתוכן המגונה או המפליל – קרבה פרברטית בין האם ובנה, ולחלופין, העינוי הפחדני שמסב הבן לאם מבוגרת, לא בריאה, שזקוקה כביכול לעזרתו להתפשט ולהתלבש, כאילו הייתה ילדתו – נדרשת מהקורא תשומת לב לעיצוב האסתטי, המחושב, של המחווה המגונה כביכול. במקום ליישם קריאה מאבחנת ופתולוגית בטקסט – הקורא נרתם להוכיח את מיומנות המספר ולאשרה בהטעיה אמנותית, בעיצוב מהלך הקריאה. קורא כזה יתעלם "מהדברים עצמם", כלשון עלון, "מהמילים הפשוטות", בלשון שקד, ויתמקד בחזות הספרותית.

במילים אחרות, הסיפור בוחן את יכולתו של הקורא להבחין במיומנות המופע שמפגינים הבן כדמות פעילה, כגיבור הסיפור, והמספר-המתעד-והמנציח כדובר אמנותי; בזמן אמת, ובמישור מסירת הסיפור במבט מלמעלה ולאחור. הקורא נדרש לזהות סימנים לרפלקסיה אמנותית, למהלכי פרשנות עצמית שמובלעים בסיפור – שמופיעים דווקא כאשר מספר הסיפור מעמיד בסימן שאלה את יכולתו לאפר, להלביש, להפשט. עליו לזהות את הדיבור הכמו-מקצועי שבעזרתו המספר מצביע על מנגנוני מימיזס והזרה: במישור מסירת הסיפור ובמישור הפעולה החיה, במסגרת הביצוע הפרקטי של פעולות, למשל התמקחות עם מוכרים בשוק ותפירת טחולים למאכל.

## חניכה פרשנית מחוקנת

פואנטה סיפורית מובהקת, הפגנתית, מאלצת את הקורא להודות בכוחו הרטורי והאמנותי של המספר – כדי להצדיק כשל פרשני שהפעיל-אפיון אותו כקורא עד אותה נקודה. הכוונה היא לחתימת הסיפור בגילוי העובדה שאמו של המספר נפטרה. זאת, בניגוד לרושם הגורף עד אז שהמספר מתאר בלשון הווה את שגרת חייו לצד אמו החיה. סיום הסיפור מגלה שמה שתואר בלשון הווה, מתייחס להתרחשויות שלא יחזרו על עצמן. מחזורים שונים של שגרת חיים לצד האם, שתוארו מתוך סלידה, מועקה, אירוניה, מתפרשים כעת

כסיכום-מספיד במבט לאחור. בניגוד לתיאורי הקרבה הפיזית, המחניקה, בין הבן לאמו, בניגוד לרושם של וידוי הנובע ממצוקה אקטואלית, של שאיפת היטהרות בדיבור, הסיפור משקף כעת מרחק אנושי מוחלט בין החי והמת, בין האם לבנה.

בתחילת הסיפור, הקורא התפתה לארגן את חומרי הסיפור בהתאם לקטגוריות נורמטיביות-מרחביות שהמספר כביכול הפנים באופן משובש, חלקי או כושל (ביסודן, ההבחנה בין פרטי וציבורי). סיום הסיפור, שבו מתגלה התחבולה האמנותית המובהקת, חושף את המספר כמי שבידיו מפתחות הסיפור. הקורא, לעומתו, מתגלה בעמדת נחיתות מקצועית: הוא פענח באופן שגוי, חלקי או משובש את הדפוס האמנותי שעליו הסיפור מתבסס.

מהלך הפרשנות המתוקן מצד הקורא משיק לבחינה עצמית שגובלת בהכאה על חטא. הקורא מוזמן להביט במראה הפרשנית, לשאול את עצמו מה הוביל אותו לקבלה מוחלטת, חסרת ספקות, של קריאת הסיפור בזמן הווה,<sup>20</sup> במסגרת דיווח והפלה עצמית: הסכמה עקרונית עם הרצון שמביע המספר לקטוע הווייה מעגלית של עוני, בושה וכיעור; הסכמה עם אפיון החיים הללו במונחי דלות, פיגור, דריכה במקום. קורא כזה, כמדומה, ניגש לסיפור כאל הדגמה אמינה של דעה קדומה ביחס לטקסט מאת מחבר בשם סמי ברדוגו. על אף שהאפיון המזרחי של הדמויות צץ בנקודות מתקדמות יחסית ברצף הסיפורי – הרי שמתחילת הקריאה (ובהשפעת שמו של קובץ הסיפורים ילדה שחזרה) המספר אופייין כדמות מזרחית. רצונו המוצהר להיחלץ ממרחב ממשי ורוחני של עליבות – נתפס כרצון מתבקש ומוצדק.

נקודת הפואנטה, לעומת זאת, מעידה על פְּרָדה מדמות האם, זו שהקורא (גם בהשפעת המספר) האשים באחריות לחינוכו הלקוי של בנה, לקשר הגורלי או הכפוי של גיבור הסיפור לקהילה ולסגנון חיים המאופיינים בעליבות. הגילוי המאוחר את עובדת מותה של האם והאפקט הנוקב שהגילוי הזה יוצר, מתפרשים כעדות מימטית לסיבוך נפשי ולמשבר. הפְּרָדה מהאם מצטיירת, בניגוד למצופה, כקטיעה אלימה, משברית, כפויה.

התנערות הקורא מהפרשנות החלקית או המוטעית ביחס לדמות המספר ולמהלך הסיפור היא הזדמנות להפוך-לתקן-להכחיש את האופן הבלתי מודע שבו הקורא הפליל את עצמו מבלי דעת כקורא סטריאוטיפי; את נטייתו להשתמש בתיוג חברתי-אתני ככלי פרשנות בתחומי החוויה הספרותית. אם עד כה הקורא השתקע בקריאה פרוידיאנית, מאבחנת, של הפתולוגיה שמשקפים יחסי המספר ואמו – נדמה שהפואנטה, נקודת ההיפוך הפרשני, מעמידה בפניו ראי פסיכולוגי: מעין הצצה למשאלה סמויה לחזות במות האם, לנתק את החוטים המקשרים בינה ובין המספר, את חבל הטבור הביולוגי-לשוני.

20 השימוש בלשון הווה כמסגרת נרטיבית ראשית הוא תופעה עקבית ביצירת ברדוגו (שממנה חורגים בעיקר כמה מסיפוריו המוקדמים). שם ספרו סיפור הווה על פני הארץ, מעיד על בחירה עקרונית בצורת סיפור כזאת. סמי ברדוגו, סיפור הווה על פני הארץ, בני ברק: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, כנרת, זמורה-ביתן, 2014.

הפואנטה מתפרשת כחשיפת הלוט מעל מהלך כולל, מחושב, אסטרטגי, של הטעיה אמנותית. בניגוד להצהרות הכישלון מצד המספר, כעת מתגלה האופן הקולע, המופשט והיצירתי שבו הפנים מאמו את יסודות מלאכת האיפור, העבודה בעיניים, העמדת הפנים. ועם זאת, בניגוד לשימוש המודגש של האם לאורך חייה, לאורך הסיפור, בסמרטוטים, בתלבושות לא הולמות, באיפור נמרץ – רמז לחוסר יכולת לחקות קיום נורמטיבי, אסתטי, נוכח מבט מפקח, חיצוני – הפואנטה חושפת את המנגנון הצורני ששירת את המספר, את המשטור-והארגון העצמי של לשון הסיפור בהתאם לחוקי קומפוזיציה נרטיבית.<sup>21</sup>

ההטעיה בפתח הסיפור – האפיון הפרברטי של האם והבן – הובילה את הקורא לפרש באופן חלקי ומשובש את האנלוגיה בין צמד הדמויות; לבלוע, בהשאלה, את הדימוי העצמי של המספר כעוֹתק משוכפל, חסר ייחוד, של דמות אמו – הד אנחתה, סרח העודף המבוש של גופה. כעת, במקום לגנות את דמות המספר, לאפיין אותו כתלמיד-כושל, כמומחה בכישלון שאינו מודע למומחיותו הנלעגת, הקורא מאבחן את המחלה הפרשנית, מקבץ תסמינים לפתולוגיה שהתבטאה בקריאה עיוורת בסיפור – היצמדות עיקשת, מְכִינִית, לאנלוגיה המייצגת זהות, דמיון, תלות. חוסר יכולת למתוח קו בין סגנון סיפור לתוכנו, בין מסמך כמו-ריאליסטי, תיעודי – לאוטוביוגרפיה אמנותית מתומצתת, דיוקן האמן כאיש צעיר.

במודוס פרשני כזה, הקורא יגדיר את נקודת הפואנטה במונחים של כוונת מכוון ותחבולה אמנותית, ולמעשה, יפריד בין דמות הגיבור לדמות המספר, ינתק אותן ואת עצמו מהביוגרפיה הסטריאוטיפית שמעורר שם הסופר שמוטבע "על העטיפה", במילות הריאיון המוקדם עם ברדוגו. זוהי קריאה שתאפיין את דמות המספר כמחבר כל יכול, רב אמן נטול ביוגרפיה ממשית, כולל זו שהוא עצמו מציג בסיפורו. כעת, המסגרת המצומצמת של סיפור קצר תחדד את הקשר המדוקדק בין פתיחת הסיפור וסיומו. במקום הרושם המדקלם, הפונקציונלי, הנוקשה שיוצרת החזרה על תבנית הזמן והלשון נוסח "בכל יום", "בכל פעם" בקריאה חובבנית – כעת ניתן להגדירה כתופעה מתחום הליריקה, כמנגנון אָנפּוֹרִי-מימטי המבליט יסודות הגותיים ופסיכולוגיים ביחס למושג הזמן בסיפור.<sup>22</sup> באופן דומה, מתבלטים משחקי מצלול עשירים, צפופים, בשורות הסיום של הטקסט ("אני רוצה לקבור אותה כבר, אני רוצה שיקברו אותה בשבילי כדי שאוכל לפרוש לביתי ולחשוב [...] איך מפשירים את הכנפיים הקפואות", 15). הסיפור הולך

21 "עכשיו אנחנו עוברים לעבודת האיפור", מעיד המספר, "שחור בעיניים היא שמה לבד" ("שוק", 11). קורא שיירתם למסגרת פרשנות ארס-פואטית יבחין במטבע הלשון המובלע כאן: עבודה בעיניים, התחזות. קורא כזה מתבקש גם לקרוא את עקבות היופי שמאחורי הכיעור, את הנצחי כביכול שחבו במוצר המסחרי והקנוי. בקריאה מאוחרת, במקום לפרש את המילה "אנחנו" בזיקה לבן ולאמו – הקורא מתבקש להכליל את עצמו ב"אנחנו". המספר פונה אליו – כמורה לאיפור או לציור, במהלך שיעור. האם נדמית למודל שעליה המספר מדגים בפני הקורא-התלמיד את מיומנותו כמעצב ספרותי. ברומן מאוחר יותר, המספר והגיבור מתאר את אמו באנלוגיה מפורשת-ונשללת למודל אמנותי: "בזווית גופה החצוי-יושב חצי-שרוע; נדמית לי מכאן כמו מודל לא-אסתטי של המאות הקודמות, לא אירופאית, ולא מזרחית, רק היא". סמי ברדוגו, זה הדברים: רומן, בני ברק: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, כנרת, זמורה-ביתן, 2010, עמ' 138.

22 תבנית לשונית דומה חוזרת באופן מובלט ומוקצן לאורך הרומן זה הדברים, על סמך משפט הפתיחה שבו מתייחס הגיבור לאמו: "עוד בחייה אני מחכה למותה" (9).

ונדמה לטקסט שירי. רושם השימוש המשובש בשפה מתחלף בקשב פואטי. הגמגום יתקבל כאליטרציה ספרותית.

בצד היענות לעיצוב הצלילי המדוקדק של חתימת הסיפור, ניתן לקשר בין תוכן הדברים לעיצובם המטפורי: הבן, היתום, שחסה תחת כנפי האם, יוצא לעצמאות כפויה, יוצא מחסותה, נאלץ לפרוש ולהפשיר כנפיו ("לחשוב איך חיים היום", שם). קריאה כזו מזהה (ומייחסת למספר את היכולת לזהות-לסמן) את הקשר העקיף, שאינו מצוין מפורשות בטקסט, בין עולם הדימויים המכונף להתרחשות הממשית. בטקסט הלוויה יהודי נישאת בהכרח תפילת "אל מלא רחמים" – ובה השורות שמתייחסות לכנפי השכינה, לכנפיו של האל בעל הרחמים. השורה "תהא נשמתה צרורה בצרור החיים" אינה מצוטטת בגלוי – אך המספר מזכיר את ראשי התיבות תנצב"ה, הרקומים על תכריכי האם.<sup>23</sup> קריאה כזו תכיר באופן הפיזי שבו המספר מתבונן באותיות הרקומות על תכריכי האם ("האותיות שוכבות כפופות לה, מקופלות ותפלות", 15), ותשלים את המהלך האנלוגי המשווה בין האם והכתב: גופה הכבד של האם מועך את האותיות, מרוקן אותן ממשמעות (הן "תפלות", חסרות טעם). המספר מעצב את אותיות התפילה, את סימני הטקסט בכלל, כרצונו. מעניק להן טעם ומשמעות מחודשת, ייחודית. האם לימדה את בנה לתפור טחולים ממולאים. ואילו הוא, בסיפורו, מדגים את יכולתו לתפור איברי זיכרון מתים לכדי דמות ספרותית הווה.<sup>24</sup> האם מעבדת בשר קנוי. האמן בורא את המילה מחדש.

סיום הסיפור, אם כך, מדגיש את הרגישות הלשונית והפיגורטיבית שמאפיינת את דמות המספר ומחצין אותה: בעודו מתבונן בהתרחשות החיה, המתהווה, ובעודו מוסר אותה בלשון, בתחום המדיום הספרותי. כל זה, בשעה שדמותו החיה שותקת, אינה משתמשת במילים ובמשפטים שהיא מעלה במחשבתה. "אני רוצה לומר להן לשתוק" (15), הוא מתוודה על רצונו להשתיק-לשלוט בקולות אחיותיה של אמו, הגועות בבכי. זהו רמז לדמיון הברשני, הבהמי, הביולוגי שהן חולקות כביכול עם אמו החד-פעמית; ולאפיון המובלע שלהן בהשוואה לדימוי המקראי פרות הבשן ("גדולות, מדושנות, לבנות, עדינות, ורדרדות", שם). אם דודותיו מאופיינות בהקבלה לבשר, לפרות, למוצר קנוי, לאמו – מעמד הקבורה מדגים רגע מוחלט של מופע לשוני-פואטי מצד המספר. אין לו צורך במילים המדוברות כביכול – בעוד הדודות ה"מייבבות בקול" (שם). האם נקברת, ממשתת באופן היפרבולי את עצמתה הגופנית – האותיות כפופות תחת משקל גופה, וכמוהן, נושאי האלונקה המגוחכים. האותיות, כבני הקהילה והמשפחה של האם, כפופות, כנועות. אך הבן-המספר

23 הלבן והשחור שהבן מאזכר ביחס לבד המכסה את גופה של האם – ממחישים את הקשר הממשי-מטפורי בין טקסט וטקסטיל, בין מלאכת קודש ומלאכה ספרותית. בהשאלה, כישוי שדי האם וחשיפתם בתחילת הסיפור – מצטיירים כעת בהשוואה לספר תורה ומחלצותיו. גופה הכעור של האם מתקשר כעת לעולם הדימויים המקודש שקושר בין התורה, השבת, דמות השכינה והממד האימהי-נשי של ההויה האלוהית.

24 הנוכחות המובלעת של תפילת "אל מלא רחמים" בטקסט היא חלק ממסלול אנלוגי נוסף שמהבהב כעת: השוואה ישירה ומנוגדת בין האמן-המספר לאל הבורא – ביחס למוכן הדתי של נשמת האם, המנוגד לאפיונה כדמות ספרותית שהמספר יוצר ומעיר לחיים. האל, במילות התפילה, צורר את נשמת הנפטרת בצרור החיים. המספר צורר אותה בחזייה טקסטואלית מכאיבה. האל מבטא רחמים – המספר מבטא תעוזה אסתטית.



שואף, מקווה, חושב. חולשתו הגופנית, נחיתותו הפיזית ביחס לאמו, הוכרעה ובוטלה: הוא עבר לתחום הלשון כאדון יחיד בהיכל הדמיון והסיפור, במטבח המטפורי.

אכן, האם "צרורה" – אך בחבלי הסיפור ("האות צד"י בולטת במרכז ומונחת בדיוק מעל לשדיה", שם). סוף־סוף היא אכן מתפקדת כ"ילדה טובה" – "שקטה ומנומסת", כפי שהבן מתארה, משתקפת מולו במראה פנימית של אוטובוס נוסע (13).<sup>25</sup> כעת היא כפופה למראה הטקסטואלית, למסגרת הדיוקן האמנותי. הנה, בסוף הסיפור ובניגוד להצהרות הכיעור לאורכו, השאיפה לעצב את גוף האם באופן אלגנטי, האיפור המילולי, מיושמים בצורה מדויקת, סימטרית, הרמונית. האם צרורה, עקודה, פסיבית להלכה ולמעשה – כרוכה בחוקי הסיפור והלשון שהמספר חוקק, והקורא מפענח.

האם צרורה. המספר הוא הצר והיוצר. "מסובב אותה על צירה" (10), אחרי מותה, כשאינה מסוגלת עוד לבעוט בו ברגל חזקה (שם). מילותיו מהדקות את גופה הידוק הרמטי, מופשט, מחזורי. מדגימות את החניכה האמנותית המוחלטת, את המעבר מהמוחשי אל העקרונות. מהחזייה המסמורטטת – ליריעת הסיפור. "כן, צריך להתמיד" (שם), גוער הבן החי באמו השוכבת במיטה. לא תרגילי התעמלות הוא כופה עליה, כפי שנדמה כעת, שכן אין מדובר עוד בסצנה ריאלי־תיעודית: זהו היוצר הספרותי הפונה לדמות, לגולם הספרותי, מחולל את תנועותיה במילותיו. בנקודה כזאת בקריאה, מוארת מחדש ההקבלה בין האם לדמות השכינה שהדהדה בפתח בסיפור, בטקס המקדים לקבלת שבת המלכה, בין גוף האם לדף נקרא־מפורש. אם נדמה בתחילת הסיפור שהמספר מפר את האיסור המקראי, האנושי, הנוגע לגילוי עריות – במסגרת קריאה אלגורית, ארס־פואטית, הוא מידמה ליוצר טקסט מקודש.<sup>26</sup> האם הצרורה בדי הסיפור, במחזורי הפרשנות, נדמית לתורתו הפרטית, האמנותית.

25 בתחילת הסיפור הבן מציג את עצמו כמי ששולט באיברי גופה של האם, מסובב על צירן את רגליה, כמעין מיילד. בהמשך הסיפור גם הדימוי הזה מתהפך: הבן מיטלטל בעצמת הנסיעה, ואמו מנחה אותו: "בוא עליי, תחזיק חזק שלא יפלו לך בסיבובים" (עמ' 13). העורר המאדים, בזמן הידוק החזייה ועיסוי גבה החולה – פעולות שהמספר מבצע – מיוחס כעת לעורר המאדים של הבן, מבושה ומחוס. ועם זאת, לא החוס כביכול הוא המקור לאדמומיות עורו, ואף הזיקה הגופנית לאמו אינה מסבירה את הנטייה להאדים – אלא תהליכים רגשיים ומטפוריים סובייקטיביים. האודם מייצג בושה בעצמו ובאמו במישור ההתרחשות הנחוית; והוא מתפרש כסימון אנלוגי־פיגורטיבי, בחירה לשונית אמנותית, בתחום מסירת הסיפור (מוטיבים של אודם, העורר מאדים, הבשר קנוי־חתוך־מבושל שהמספר מפתח וכורך יחד לאורך הסיפור).

26 ככל שהקורא ייחס לדמות המספר מודעות אמנותית גבוהה יותר – כך יקל עליו להבחין בעדייות להשכלתו הספרותית, לרמיזות אינטר־טקסטואליות המבצבצות מהטקסט, גם אם יתקשה לאשר אותן ולנמקן באופן מלא. האם המספר, בפרשנות ארס־פואטית ל"שוק", מודע למשחק המטפורי המתמשך בדימוי כנפי האם ביחס לחוסר היכולת להתנתק מחסותה החונקת? האם הוא מבקש להדגים מחווה מודעת לשירים קנוניים, כמו "לבדי" או "הכניסיני תחת כנפך" משירת ביאליק? האם אזכור הכנפיים הכרותות בסיום "שוק" הוא מחווה פרודית מודעת לשורה מצוטטת, כגון "כנף ימינה השבורה על ראשי הרעידה"? האם ייתכן, בהגזמה, שהמספר נחשף לשירת ביאליק כתלמיד, כחניך תרבותי? האם במסגרת הסיפור הוא עצמו מתבונן ביצירת ביאליק מתוך התכוונות מודעת, מפרש אותה, מעבד אותה מחדש (כפי שהוא מעבד את זכר אמו, את כנפי העוף שהשאירה לו, את גופה המטפורי)?

"שוק" יכול להתפרש כולו כהמחזה מחודשת, אלימה, של דיוקן דמות האם – אמו של האמן – שביאליק מציג ב"שירת" כאחד ממקורות ההשראה המרה שמהם "נחלתי את שירי". "תוציא

## קריאה ארס־פואטית כפיצוי פרשני

אם כן, ככל שהקורא יקדיש מאמץ רב יותר לאבחון באופן פתולוגי-קליני את המספר ואת אופני מסירת הסיפור שלו – כך תדרבן אותו הפואנטה הסיפורית למשמע באופן אסתטי את הסתירות והשיבושים שהתגלו בסיפור עד כה. שיבה ארס־פואטית לטקסט פועלת כמעין פיצוי פרשני ומקשרת את "שוק" ואת דמות המספר למסורת יוקרתית של טיפוסים ספרותיים, של ז'אנר ותמה ספרותיים: דיוקן האמן כאיש צעיר. הגיבור שנתפס בקריאה ראשונית כעיוור לנורמות בסיסיות של התנהגות, לחשיבה מושגית אלמנטרית – מצטייר כחוליה נוספת בשושלת משוררים וסופרים שפירשו וחשפו את סודות מלאכתם, בכפוף לסיפור התבגרות, לשיבה למרחב הילדות והחופש היצירתי והארוטי; בטרם הביטוי הראשוני, הפרטי, קיבל צורה פורמלית, נורמטיבית, ונעשה למיומנות אסתטית, טכנית, מוסכמת בשדה האמנותי.

כך, למשל, בדומה לגילוי עובדת מותה של האם ובעקבותיו, מזדקרת בסיפור נקודה נוספת שחורגת מתבנית הזמן והדיווח הכללית בלשון הווה מחזורי: "עוד יבואו ימים ששילוב הצבעים של כסף־נירוסטה וירוק־רענן יהיה לי נעים ולא צורם" (13). לכאורה, המספר מתייחס לרגע הממשי של השיבה הביתה מהקניות עם אמו בשוק, למראה המוחשי של המטבח שהוא רואה כאיש צעיר. כעת, מתגלה כאן איתות ברור לאנליזה עצמית, להתבוננות בוגרת, רטרוספקטיבית, מעודנת בדמותו הצעירה. ובעיקר, זהו סימון למהלך של פרשנות אסתטית. המספר, כצייר המסכם את חייו, מפענח מעין מפה של גוונים שעברו מתחום החוויה הממשית, ביוגרפית – לפלטת הציור שלו (זו שנרמזה מוקדם יותר בסיפור, במחווה כביכול פרודית, במסגרת סצנת האיפור: "אני לוקח את פלטת הצלליות של קרליין וחושב מה יראה הכי טוב עם הבגדים", 11).

אכן, קריאה שעוקבת גם אחרי רצף אזכורי ירקות, צמחים וגון ירוק לאורך הסיפור תחשוף מסלול התעצבות מטפורי שבו הירק החי, הממשי, נעשה למהות מופשטת ואמנותית. הנה, למשל, הגוון העדין של ירוק־רענן שהוזכר בסצנת האיפור. הנה הירק המטפורי, הנשלל־והמדומיין שהבן היה רוצה לראות נשתל על קבר אמו בזמן הלוויה. הירק הקנוי נעשה לגוון, למטפורה פואטית, ייחודית. במרומו – הקשר הצמחי, הטבעי, הביולוגי – הופך לקשר מופשט שמחולל הדמיון היוצר. "אינני רואה ידיים או חזות ירק צבעוני להניח על תלולית החול" (15). המספר "רואה" ללא צורך באובייקט מוחשי.

השוקה את חלבה ודמה", כותב המשורר. בסיפור מאת ברדוגו, דמות האם מוציאה אל השוק את בנה המדומה לבשר טרף (עמ' 11). אף אנחת האם בפתחת "שוק" נדמית כהדהוד לחתימת שירו של ביאליק: "ויבחלקה פת שחרית חמה לילדיה / ממאפה בצקה, מלחם דמעתה – / ואעלע, ותבא בעצמי אנחתה". ברדוגו, כפי שנדמה ובהכללה, מקצין וממחיש את הרמזים המטפוריים בשירו של ביאליק לטרפת האם ולעקדת הבן־האמן (ודמות המספר יורשת־מפגינה את השכלתה הספרותית־אמנותית – גם בהיעדר דמות אב ביולוגית ומחנכת מחייה הממשיים). חיים נחמן ביאליק, חיים נחמן ביאליק, 193, עמ' 190, 2004, דביר: אור־יהודה, עורך, אבנר הולצמן (עורך), דביר: אור־יהודה, 2004, עמ' 190, 193.

בראשית הסיפור, ניצב לפני הקורא דובר ילדותי, כפוף לכוחה של אם מבוגרת, לא בריאה. בנקודה זאת במהלך הפרשנות התהפכו לחלוטין היוצרות. במקום חולשה ילדותית, ניכרת סמכותו היצירתית של המספר. במקום אימא המכפיפה את בנה לחוקיה המשובשים, הביתיים – הקורא חוזה בדמות ספרותית המצייתת לחוק הפואטי. המחוקק, יוצר הסיפור, ברא עולם ספרותי הנתון לשליטתו. כנפיה הפכו לכנפיו.<sup>27</sup>

## הילדה השחורה מציירת את עצמה

התיוג העצמי שמובלע בכותרת "ילדה שחורה", בבחירה כשם לספר ביכורים – חורג ממחוות התרסה ואירוניה. אמנם מתבקש להתעכב עליה מתוך גישה פוסט-קולוניאלית – כדוגמה לאופן שבו פרנץ פאנון,<sup>28</sup> למשל, תיאר את ההשקפה התרבותית-ממסדית שהאדם השחור מאמץ כדי להיחשב בעיני עצמו ובעיני זולתו בן תרבות. השקפה שמציבה אותו במצב תמידי של בחינה עצמית ובחינה חיצונית: מועמד כושל במבחן מעצם הגדרתו ביחס לקנה מידה של לובן כהיעדר-שחורות; האלימות שהוא מפנה כלפי עצמו, כאשר הוא מפנים את מנגנון הזהות הבינרי, הלבן-שחור, שבאמצעותו מכונן המבט המערבי-הקולוניאליסטי את עצמו כניגודו של השחור.

עם זאת, נראה שהבחירה של ברדוגו להכתיר את ספרו הראשון המיועד לפרסום בשם "ילדה שחורה", אינה מייצגת אך ורק קריאת תיגר על מנגנון תרבותי שמסמן את השחור, הצעיר והנשי כסוטה, כאחר, כבלתי תקני. ניתן להתייחס לכך כאל רמז מצד המחבר להתמקמות בעמדת סמכות, הגדרה, פרשנות וייצוג תרבותי: ביחס לדמות הילדה השחורה כפיגורה תרבותית, וביחס לנציגי המנגנון התרבותי, הממוסד, המבוגר שמגדיר את עצמו על דרך השלילה ביחס לדמות הילדה השחורה.

הסיפור "ילדה שחורה", שעל שמו נקרא הקובץ, מתייחס לדמותה של צאצאית שנולדה מחוץ למסגרת הנישואים, בשולי גבולות המשפחה והלאום.<sup>29</sup> קיומה נובע כביכול רק מכוח ההולדה הביולוגי, היצר הגופני, ועל כן היא אינה זכאית למעמד רשמי במסגרת משפחתית, מוסדית, משפטית (על כן – ולהיפוכו של דבר). דימוי הילדה השחורה מבטא כמדומה גרסה משובשת של מטבע הלשון "כבשה שחורה". במובן הזה, מהבהבת בשם הקובץ יומרה

27 קריאה ברומן זה הדברים, חושפת את דרכו לבחון מחדש יחסים דומים בין אם ובנה, ולהציגם כמאבק וכשיתוף פעולה בין שני סוגי פואטיקה שונים אך בלתי נפרדים. ברדוגו, הערה 21 לעיל.

28 פרנץ פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב, 2004.

29 מספר הסיפור וגבור "ילדה שחורה" מתאר קרוב משפחה שהביא לעולם ילדה עם אישה אפריקאית. הילדה לא מוצגת ישירות ולא עולה לבמת הסיפור – שכן סבה מתייחס להולדתה כחטא ("בושה למשפחה שלי", עמ' 75). המספר הוא ילד ישראלי שמבקר את האב ואת בנו, קרובי המתגוררים בפריז, ולמעשה, נמסר להשגחתם ככפיל הילדה הבלתי רצויה, הזרה למשפחת אביה. המספר מתאר את עצמו מדמייין את הילדה האסורה, הבלתי מדוברת – מה שמתפרש כמעין תגול מטרם למלאכת הסופר והבדאי האמנותי, המעצב במילים את הבלתי מסופר, המוסתר, המצונזר. סמי ברדוגו, "ילדה שחורה", הילד האחרון של המאה, הערה 17 לעיל, עמ' 73-86.

איקונוקלסטית עקרונית מצד הסופר, הצהרה לגבי זכות השימוש היצירתי והביקורתי שהוא תובע לעצמו בתבניות לשוניות, ספרותיות ותרבותיות. אפשר להתייחס לשם הקובץ כצעד גלוי של הזרה ספרותית, ניתוק הקשר המקובל והמאובן בין צורה לתוכן – ששולח את הקורא באחת לדמויות של כבשים שחורות בטקסטים קנוניים, למעמדן הדו־משמעי, הבזוי והנבחר (סיפור גֵּבֶת הבכורה [בראשית כז] או משל הבן האובד [לוקס טו]).

הסימון העצמי של סופר צעיר כ”ילדה שחורה” חורג מביטוי הזדהות עקרוני, נפשי, מעמדי עם הילדה השחורה, עם מי שאינה מסוגלת או רשאית להיחשב לגבר, מבוגר, לבן. זוהי הצהרת כוח וסמכות מטעם המחבר, תביעת בעלות ספרותית על ההווה שמייצגות, ”הילדות השחורות”. הכותרת ”ילדה שחורה”, כך נדמה, מזהה דחף פרשני מהופך ומנוגד למבט המתייג, המקטין, המדיר את הילדה השחורה. נדמה שהיא מרמזת לשאיפה ההומניסטית לפרוש חסות פרשנית – על הילדה, על השחור, על חסר הניסיון וההשכלה, על המדוכא; לייצגם מול בני התרבות ובשם ערכי התרבות. זוהי השאיפה להוקיע את התיוג הסטריאוטיפי המצמצם, לחשוף את הילד, את האנושי בטהרתו, בגולמיותו – מתחת לקליפה החיצונית של נשיות ועור שחור; כלומר, לשוב ולאשר תפיסת עולם שמדברת על אדם באשר הוא אדם, ועל מגדר וזהות אתנית כקטגוריות בדויות, מסולפות, חלקיות ביחס לאידיאל אוניברסלי של אנושיות. עצם החילוף בין מטבע הלשון ”כבשה שחורה” ל”ילדה שחורה” יכול להתפרש כפיתיון לפרשנות המבקשת למתוח קו ברור בין אדם לחיה, בין התבוני ובין הפראי, למחות נגד הסטיגמה החייתית של נציגי מיעוט פוליטי, אתני, מגדרי.<sup>30</sup>

בניסוח אחר, הבחירה ההצהרתית בכותרת ”ילדה שחורה” – ובאופן דומה, בכותרת ”שוק” – מזהה ומנצלת את הפוטנציאל הספרותי שיש למחווה של תיוג עצמי מפליל, של אישור הדעה הקדומה של הקורא ביחס למחבר, לדמויות, למספרי הסיפור. הילדה השחורה מעוררת דחף פרשני למקם את יוצא הדופן ביחס לכלל: לבטל את מעמדו של יוצא הדופן – או להגדיר את היוצא מן הכלל כדוגמה עקרונית שמעידה על התקן הכללי, הפרדיגמטי, העקרוני.

מרחב או קיום שמשומנים בסימנים של שחורות, ילדותיות וראשוניות מעוררים משיכה, סקרנות ותחושת עליונות. בהקשר ספרותי ואסתטי – הן עשויות להתגלות כבעלות ערך חיובי ומפריה. המבט הפרשני מהופנט לחשכה המדומיינת, הסודית, זו שמסתתרת תחת מעטה החזייה של דמות האם ב”שוק”. כאשר הוא מושך את עיני הקורא אל שדי האם ב”שוק”; כאשר הוא רומז שבכוונתו לחשוף את הרגלי החיים הסודיים של אזרחי ”חצרות ישראל השנייה”, כפי שמבקרים הגדירו באופנים שונים את גיבורי הסיפורים המוקדמים – הסיפור כופה על הקורא להפוך למעין ילדה שחורה בעצמו: יונק ספרותי השואב מדימוי

30 כנגד דימוי הילדה השחורה, יש לציין, עומד שם הסיפור ”סאני בוי” המייצג שושלת ירושה גברית (במילים Son ו־Boy). המילה ”סאני” רומזת גם לאפיון בהיר, שמש, נאור. הילדה השחורה נשארת בצל, במרחב המוכחש והמביש. הבן המואר, החניך המצטיין, יוצא לאור. הזיקה בין ”שוק” ו”סאני בוי” מאירה את דרכו של ברדוגו להקביל באופן מעורפל בין גיבורי ”שוק” לדמויותיהם המיתיות של דדלוס ואיקרוס, הממציא ובנו, בעזרת מוטיבים הנוגעים לכנפיים מלאכותיות וקרבה ממיחה לחום השמש (תופעה שראויה לדיון נפרד, ומתפתחת גם ברומן זה הדברים).

השדיים המוסתרים משמעות, תוכן, תיאוריה אסתטית. במובן הזה, נדמה שברדוגו אינו מבקש להפריך את סטריאוטיפ הסופר המזרחי כטירון ביחס לשושלת ותיקה ומכובדת של ספרות עברית, ישראלית, מערבית – אלא מנצל אותו לצרכיו, ממשמע אותו מחדש. הראשוני, השחור, הטירון, בעל המעמד החלקי – כל אלה מצטיירים כגורמים מחוללים של תודעה, של דמיון, של הוויה אסתטית.<sup>31</sup>

ככל שהילדה השחורה תאשר את ההיעדר הצורני־נורמטיבי שהקורא מייחס לה, את הדעה הקדומה לגביה; ככל שהיא מאשרת ומפרטת בפניו את החשד הראשוני לגבי צלם אנוש חלקי או נעדר שמאפיין אותה – כך היא תצטייר במוחו של הקורא במונחים היוליים, מוחלטים. זוהי ילדה שטרם נולדה, טרם יצאה לאור, וכבר מצליחה כביכול לבטא כל אופן של קיום שלילי, כל פוטנציאל מטפורי, כל דימוי של שלילה ושל הכחשה.

אין להתפלא, אם כך, שדמות האם ב"שוק" מסרבת "שמישהו אחר יעמיד לה עיפרון מול העיניים. היא אף פעם לא שמה טוב, ורוב השחור יוצא לה מהקו" (11). היא מצוירת את עצמה. כאמור, המספר ב"שוק" מאפיין את אמו כ"ילדה טובה ומנומסת" (13) – כפי שהיא ניבטת דרך מראת האוטובוס, כפי שהוא מבקש לשרטט את דיוקנה – אך הדימוי הזה מייצג קודם כול את הפנטזיה השתלטנית שלו, במובן אונטולוגי ואסתטי: שאיפתו להפוך את האם לילדה, את הבן לאב, להכפיף את הגוף הענקי לאותיות. נוכח דמות אמו ומול קווי המתאר השחורים שהאם מסרבת לסמן על גופה – המספר והקורא למדים: הילדה השחורה נולדת, מתעוררת לחיים, בו ברגע שהיא נעשית מודעת לתיג שלה במבט חיצוני. דווקא משום כך, אין לה צורך כביכול בחונכים אסתטיים, באבות ספרותיים. היא מולידה את עצמה ברגע שמישהו בוחן את המופע שלה, מודד אותה, נותן בה סימנים. זוהי תודעה אמנותית הפועלת מכוח רצונה. זהו דמיון המכונן את עצמו, המאיר את עצמו, דווקא בשעה שמבקשים לציירו במונחים של חשכה והיעדר אור, כיסוי והסתרה.

## האמן־הצלם מכסה את הקורא בשמיכה אפלה

במקביל ליצירה בלטרסטיט, ברדוגו פרסם לאורך השנים טקסטים מסאיים, פרשניים ופובליציסטיים. חלקם עסקו ביצירתו. חלקם הוקדשו לביקורת – שמרנית למדי – בנושאי תרבות, ספרות ולשון. חלקם ליוו את יצירתם של אמנים אחרים, בין היתר, תערוכות ציור וצילום. מסה שפרסם ברדוגו בשנת 2015, ובה יעסוק חלקו האחרון של המאמר, מדגימה

31 הגדרת דבר במושגי שחורות וחשכה, בהשאלה, מולידה במחשבה הפרשנית־מגדירה יצר ספקנות ושאלתנות: האם יכול להתקיים מרחב חסום (או מוגן) מפני המבט הקורא? האם הצצה מושכלת מסוגלת להאיר ולהלבין את הקוטב החשוך, הנעדר, הריק? האם המחשבה הנאורה מסוגלת (כלומר, האין היא מסוגלת) לדמיין, לחוות, לקרוא, להבין דבר חסר ממשות? "שוק" מדגים, במובן הזה, עיקרון חיובי, קונסטרוקטיבי, ביצירת ברדוגו. הספק העצמי־הפרשני, העמידה הנבוכה, הכפופה, המבוזה מול המודל התקני – הם גם פתח למופע תיאטרלי, אמנותי, לשליטה בקורא.

מהלך רטורי דומה לסיפור "שוק", להכתרה העצמית מצד המספר כאמן טוטלי.<sup>32</sup> מחוץ למסגרת הכתיבה הבדייונית, העלילתית – ברדוגו מאפשר לשוב ולבחון את המיתוס האסתטי, הארס-פואטי, המתגלם בסיפור המוקדם. הדובר המסאי מייצג את ברדוגו כאדם ממשי, כסופר בעל מוניטין – באופן משלים לקשר המתעתע בין דמות המספר ב"שוק" לזהות המדומיינת של סופר לא ידוע בשם "סמי ברדוגו". הפעם, עולם דימויים של עיוורון, של חוסר מודעות, של הצצה לחדר פרטי, מגע בדברים עצמם – כל אלה מוצגים באופן ישיר כתכלית החוויה האסתטית. אם "שוק" המחיש את אמנות הסיפור המגולמת בו באמצעות הצהרה על כישלון אסתטי, ויתור על ניסיון להביע יופי באופן מקצועי – המסה ששמה "מלבד חשיכה, כלום" היא הצהרה הפוכה של ותרנות גאה: דמות האמן והחונך האמנותי שמצטייר במסה אינה זקוקה לאור, לראי, לעיניים, לאישור חיצוני ואף לא לכלי מלאכה.

"כמעט לא ייאמן כיצד בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו", כותב ברדוגו במסה, בניסוח קרוב למבקרים כמו שקד ועלון, "נגלה אתה ואני, וגם ההוא, את פשטות הדברים שהם בלי". בנקודה הזאת, לכאורה, ברדוגו אינו זקוק לכאורה לקורא ממשי לבד ממנו, בשעה שהוא מתבונן פנימה, מתבונן במבט שהוא עצמו מכונן. המספר ב"שוק" מעמיד פנים שהוא מייצג חוסר ניסיון מוחלט, עיוורון עצמי שירש מלידה. הדובר במסה כבר רואה בעיניים עצומות, בלי מאמץ. ניצב בעמדת אדישות או עליונות – כפי שמשמע – ביחס לסימון קנוני, מז'ורי, מינורי או חיצוני.

המסה "מלבד חשיכה, כלום" נכתבה כטקסט-מלווה לתערוכה. היא מאפשרת לפגוש את ברדוגו בנקודה הפוכה מזו ש"שוק" מציין במסלול התקבלותו כסופר. אז, התמודדות בתחרות סיפורים, פרסום ביכורים, כניסה לזירה הספרותית; הפעם, סופר מוכר שהתבקש לצרף טקסט פרשני לאירוע אמנותי-חברתי, לסמן את חגיגות המעמד, להאציל עליו מסמכות.

גם אם אפיון כזה יוצר רושם מנופח ביחס לפרסונה הציבורית של ברדוגו – הרי תוכן המסה ממחיש עצמה ספרותית מודעת. הנמשל הפרשני לדימוי הילדה השחורה בקובץ הביכורים כמו־מקבל פנים גלויות, תיאורטיות, במסה. האמן, הצלם, יוצר הדיקנאות נעשה לשליט האור והחשכה במרחבי הסיפור וב"לשכה האפלה", של מלאכת הקריאה והכתיבה. החשכה והתאורה הן כלי עבודתו של המתבונן האסתטי, המעיין הרפלקסיבי – ואינן מייצגות בהכרח אמצעים של תיוג חברתי, פיקוח וגינוי.

"שוק", הסיפור המוקדם, מתחזה בראשיתו לטקסט שאינו מודע למעמד הקריאה, לעובדה שמישהו מתבונן בדמויות ומקשיב לדובר. המסה, לעומת זאת, פונה באופן ישיר לנמען. שני הטקסטים נמסרים בלשון הווה: אפיון הזמן המתעתע ב"שוק" משרת בטקסט המאוחר מסורת קלסית של סגנון מסאי: התבוננות עצמית מתהווה. את הסיפור המוקדם מספרת דמות שאינו מודעת כביכול למעמדה כדמות, לכפיפותה לחוק

32 סמי ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום", פורסם במגזין הדיגיטלי אלכסון (11/2/2015). אוחזר מתוך: <http://bit.ly/1KOMT9x>. המסה נכתבה לרגל פתיחת תערוכת הצילומים של אורי גרשוני, "מלבד חשיכה, כלום", בגלריה שלוש בפברואר 2015. לא צוין מספר עמוד.

הספרותי, למבט הפרשני והנורמטיבי. מחבר המסה, מעצם תפקידה הפורמלי, הביצועי, הוא "ברדוגו" עצמו, הסופר המנוסה, שמתייצב מול הצילומים בתערוכה כמדובב, כמי שפונה ישירות לקוראיו-מאזיניו.

"מתי בכלל תפסתם אור מבלי שקישרתם אותו לעיניים שלכם?", הוא פונה בשאלה ספק לעצמו, ספק לנמען המסה, ולמעשה, אל הצופים בצילומים, בתוצר הקומפוזיציות של כתמי אור וחושך. שאלתו מבטאת סמכות רטורית, אפיסטמולוגית, פואטית. הדובר במסה יודע הרי שהאור אינו חומר פשוט, הוא מזכיר לקוראים-הצופים את המובן מאליו, הפיזיקלי, שאמנות הצילום כמו-מכחישה, מציב בפניהם אתגר פילוסופי: האם הגדרתם לעצמכם מהו אור, או שמא השתמשתם במילה, בדימוי, באופן טריוויאלי, פרקטי, ממילאי?

הדובר במסה כבר התמודד לכאורה עם השאלות והאתגרים התיאורטיים הללו – והוא עומד להציג דרך אחרת "לתפוס פעם אור", ואולי אמצעי לעקוף את היומרה לכוד את האור המתגלמת במדיום הצילום. הדובר-הכותב משתמש בקול ובמילים שמייצגות צילום. הוא מבטא מיומנות מופשטת של ראייה.

תוכן המסה, בהתאם למסגרת הביצוע והפרסום שלה, ביחס לעובדה שנמעניה מבקרים בתערוכה, עומד בסימן אנלוגי מובהק למלאכת הצילום. ברדוגו מתמקד בדימויים אופטיים של לשכה אפלה, אך מרחיב ומפתח אותם בהקשר למדיום הלשוני-ספרותי-תיאורטי. קל לקרוא במסה כבעיון ארס-פואטי, כמעט מיסטי באופיו, ברגע המפגש בין צופה ונצפה, סובייקט ואובייקט. ברדוגו מדגיש כאן צו והדרכה להשהיית הדחף האופטי-המגדיר, המושגי, המוסרי שצץ ברגע המפגש עם 'דמות' ועולמה. הוא מעלה על נס את חוויית המרחק והגיטוש – שמאפשרת השתקעות אסתטית וחושית בראשוני, הבלתי ממושמע והבלתי מתובנת.

ניתן לפרש את הצו הזה לריסון מושגי ואינטלקטואלי כמעין מניפסט או מדריך, שבמרכזם אידיאה אמנותית שכמו מנחה את ברדוגו מראשית דרכו (כפי שמעידות נקודות נוספות בכתבתו המסאית). דווקא הפערים בין "שוק" ובין הטקסט המסאי המאוחר, מבחינת התייצבותם הנבדלת מול קורא, מבליטים דמיון עקרוני בין הטקסטים: ביטוי רב משמעי של סמכות אמנותית, תביעה לייצוג אמנותי מוחלט. אם מבקריו המוקדמים של ברדוגו תיארו אותו כמעין כותב טהור – חף מגימיקים, מתיאוריה עכשווית, מזיקה לז'אנר או למסורת ספרותית-תמטית פסולים, פלקטיים – הדובר המסאי תובע מהקורא לרסן או להכניע כל אמצעי פרשני ומשמע שעומד לרשותו, לוותר על כלי העבודה שצבר כצופה וכקורא.

מתוקף תביעה כזאת, הדובר המסאי ניצב מול הקורא כמנחה מיסטי-אפיסטמולוגי, חסר גוף, נציג של ידע צורני מוחלט, משוחרר משלטון הצורה הנגלית לעין ("נגלה את האחד מבלי שבכלל הסתכלנו בו"). המספר ב"שוק" שולח רמזים מעורפלים לכך שהוא עצמו צופה בקורא, בוחן אותו – בניגוד לרושם הראשוני בתחילת הסיפור, כאילו הקורא נסתר

מאחורי מראה חד-כיוונית, כאילו גוף הקורא אינו ממשי.<sup>33</sup> הדובר במסה פונה אל הקורא, אל הצרכן האמנותי, בהצעה מפורשת: בוא ואלמד אותך להתפשט מגופך, אלמד אותך כיצד להפוך לקורא המוחלט.

נדמה שמהדהד בדברים הללו הדימוי הסוקרטי של מיילד המחשבות, החונך הפילוסופי-ארוטי. אך ברדוגו מגלם ומצייר את הדמות הזאת, את התפקיד הדרמטי-עיוני הזה, באופן מהופך ביחס לדימויים המכוננים, הקלסיים, של הארה והתגלות, של נסיקה מפני הקרקע אל מישור המחשבה המופשטת. בהתאם, הדובר במסה הופך על פיה את ההבחנה האפלטונית והניאו-אפלטונית בין צללים ומהויות מדומות – ובין המקור הרעיוני, הצורני, האידיאי של עולם העצמים.

הדמות החונכת במסה המאוחרת של ברדוגו, המורה האנטי-פדגוגי, קוראת לתלמידה להיבלע בחשיכה, תחת "שמיכה אפלה" (ברמז לשלבים הראשונים בתולדות הצילום, לבד הכהה שהצלם "הקדמוני" היה מתכנס תחתיו כדי להתמקד בעין המצלמה). הרמזים בסיפור "שוק" לבגד האבלות הכהה, לצבע האיפור השחור, שהמספר כמו כופה על אמו, על גופה החי ועל דיוקנה הספרותי – מקבלים במסה המאוחרת מעמד נשגב, טרנספורמטיבי, איקוני. הסמרטוטים שמוזכרים ב"שוק" – בגדיה הבלויים של האם, סמרטוטי הניקיון – מקבלים במסה אפיון מופשט ופלאי. כלי העבודה והתיאטרון הביתי של דמות האם – מתגלים כאן ככלי המלאכה של המצייר-המצלם במילים:

הנה קורה שאין לנו למעשה אור, והכל בגלל שיש לנו עיניים. שמיכה אפילה עושה אותך ואותי. צבעה כנראה אפל, או אולי כהה ומגורען. זהו חושך, וכשם שדיברנו על ביטול חשיבותם של הרווחים בינינו, הגיע הרגע לבלט את ערכם הסגולי של 'אור' ושל עין, ואז להיוותר רק בחשיכה. אל תחשוש, אנא, תהיה בלי דאגה בכלל. כי זאת החשיכה לא נושאת אין-נראות, ובכלל לא חשוב לפצח את הופעתה השלטת. אני אומר לך: שים לב עד כמה אתה מגלה את מעֵבָה החדר שלך, כיצד החפצים היקרים, כן כן, שולחן המתכת וכיסא העץ, הם שמוליכים אותך אל אורו של אותו קטין שאתה ואני. אולי נזדקק לחכות חיים שלמים עד שניפגש בו, אבל מה אכפת לנו להמר על כך. בזמן שנלך בכיוון ההפוך של העין והאור, נבין כל כך טוב את הקיר ואת הדלת, את השטיח ואת המקל, וכמעט לא ייאמן כיצד בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו, נגלה אתה ואני, וגם ההוא, את פשטות הדברים שהם בלי. נגלה את האחד מבלי בכלל שהסתכלנו בו (ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום").

ההשוואה בין הטקסט המסאי המאוחר לסיפור המוקדם מחצינה וחושפת את העמידה הרומזנית, הדו-משמעית, של המספר ב"שוק" כצייר ספרותי מול כלי האיפור והכתיבה,

33 "שינוי מחליטים" מצהיר המספר ב"שוק" לגבי בחירת הבגד שתלבש האם כאורחת בחתונה. ועם זאת, סצנת בחירת הבגדים מבליטה את סמכותו ביחס לבחירות הללו, בעודו שוכב לבדו על המיטה הזוגית, שצדה האחד פנוי, בחדר השינה של האם. במסגרת שדה הדימויים המפְּקח-אסתטי-תיאטרלי שמאפיין את "שוק" – הביטוי "שינוי מחליטים" יכול להתפרש כפנייה לקורא, לנמען, לשותף הסמוי של המספר ברגע ההצצה, לברית זוגית שבין דובר ונמען, במאי וקהלו.



כאמן המגבב בסמרטוטי הלבוש והניקיון של אמו את מכחוליו. לאחר שחומריה ומכשיריה עברו לרשותו, יחד עם מטבחה הריק של האם, "בית המלאכה" שלה – לאחר שנפטרה, ולא תוכל יותר להשתמש בכליה, בגופה, במיומנותה. מעמדה כבעלת הבית מבוטל: לא רק מפני שגופה הממשי שבק חיים – אלא שהוא נעשה לחומר פיסולי. בשר העוף שנהגה לקנות, האנלוגי לאיברי גופה, נעשה חומר לביטוי אמנותי-סובייקטיבי.

המסה מתמקמת באופן גלוי במסגרת ובנוסח של הדרכה, עיון וחניכה. לעומת דמות המספר הטירוך, חסר האב, בעל החינוך החלקי ב"שוק" – ברדוגו ניצב מול הקורא במסה, מול המציצן לחדר הצילום הפרטי והחשוך – כבעל המבט האמנותי הטוטלי, האלוהי כמעט, כחווה בחשכה במהות הדברים ("בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו"). חופשי (לכאורה) ממגבלות הגוף, התורשה, הביולוגיה. ילד ללא אם. אביו האפיסטמולוגי שלו עצמו.<sup>34</sup>

הדובר המסאי כמו מסגיר את דרכו הסמויה של המספר ב"שוק" להפעיל את הקורא ואת הדמות הספרותית כאחד, בתחומי החשכה ובמרחב האור. כיצד, בעזרת הדיבור הספק-ילדי, הנאיבי-לכאורה, תמרן והנחה את הקורא המופשט-לכאורה, החיצוני להתרחשות הביתית? כיצד כונן את דמות האם כיציר-כפיו? בעצם הרגע שהעיניים הקוראות נתקלות במילים "חושך" ו"אור" – הכותב והמספר נעשים לאדון הקורא ולאדוני הדמות. מרגע שמציבים מול העין עיפרון ודימויים המייצגים צורה וחוק, תקן ואיסור, כללי וחלקי. כלומר, מרגע שרומזים על האפשרות להתנער מהפרדיגמטי, מהידע הכפוי, מהמבחן החינוכי הבלתי פוסק. הנה כך הוא מתאר התבוננות בהוויה על גבול החשכה:

והנה נשמע כחלל דיבור של בני-אדם, משפטים קצרים ולחשושיים, וגניחות שמתפתלות בלי חשבון, כי זהו אופיו של ההוא מן המין האנושי, שככה משתמש בשפה חוקית ועממית [...] תענוג, תאורת העולם כולו, או אם נדייק, אי-התאורה, התעלמות האור (ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום").

הגניחה המוזכרת כאן, ככפילת האנחה האימהית בפתיחת הסיפור "שוק", הקול הפיזי – עברו לרשות הבן-המספר. כעת הם רכושו המוחלט של הבן הכותב, בעל הבית. הנה, דובר המסה כמו "מאיר לעולם כולו בכבודו", בתוקף הבחירה שהוא מדגים ומבצע בתחום הלשוני, המושגי, הלקסיקלי: "תאורת העולם כולו, או אם נדייק, אי התאורה". תאורת העולם כולו, יש לציין, יכולה להתפרש כמחווה מובלעת בסיום המסה, למעמד "קריאת שמע" על המיטה, לברכת "המפיל חבלי שינה", לחובת השינון היומית-והלילית שמוטלת

34 הדובר במסה ספק פונה לידיד, לנמען, ספק לעצמו, בהצעה ובתביעה להיפטר ממשא ביוגרפי: להתפשט מניסיון החיים, מהידע הפורמלי ומהמעמד החברתי-אינטלקטואלי שצבר במסלול התבגרות ישראלי-חילוני-סטנדרטי כביכול. באופן פרדוקסלי, ההצעה הזאת מנוסחת כדימוי של הזכרות: "אני מזכיר לך שפעם היית אחד, בחדר שלך, בדרך אל חצר הבית שלך, במדרכות ובכבישי המושבה הרעננה, בדירות העיר, בשדות השפע הנטושים [...] היית קטין בהם עד גיל מאוחר למדי, אפילו עד עתה, ורצית לטפח את הקטנות הזו גם כשהלכת לפגוש את אנשי הצבא ואת ספסרי האקדמיה". ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום", הערה 32 לעיל.

על האדם היהודי בכל דור ודור, בשעה שהוא מאבד את השליטה בגופו, נרדם, עוצם את עיניו "האנטומיות".

"שוק" מקביל בין מלאכתם של הצייר, המאפר, תופר התכריכים ונושא הקדיש ("תהא נשמתה צרורה בצרור החיים"). המסה, לעומת זאת, מקבילה בין עולם המונחים האופטי-צילומי ללשון התפילה שנאמרת לפני השינה; באיתנות למילים החותמות את סדר היום הליטורגי-יהודי. הפולחן הטקסטואלי המסורתי, הדימויים של בדים ושל מחוות ערטול וכיסוי, נכרכים במסגרת המסה בעולם מונחים אסתטי-מקצועי. הדובר המסאי של ברדוגו ניצב בעמדת עליונות ברורה ביחס ללשון ההכנעה וההודיה בתפילת "המפיל" – ביחס למצב המאיים שבו נמצא המתפלל-המדקלם. "האר עיניי פן אישן המוות", מבקש מבוראו מי שעומד להירדם, מודה ומכיר בכוחו האופטי המוחלט של האל, "המאיר לאישון בת עין [...] המאיר לכולם כולו בכבודו".<sup>35</sup> לרשותו של הדובר המסאי, כאמור, עומדת תאורת "העולם כולו".

הרגע המקדים את חתימת הטקסט המסאי עומד בהקבלה לרגע חתימת הסיפור המוקדם, שבו הדהדו הרכיסה המחודשת של החזייה, עטיפת הגוף האימהי במעין-תכריכים כהים. ברגע הזה התודעה המדמיינת-כותבת מטביעה-וחונקת את הקורא ואת ה"דמויות" האפלות שמוזכרות במסה. מכסה אותן ב"שמיכה אפלה", בחזייה הטקסטואלית, בדפוס ובדיו. והנה, ברגע שהקורא והדמות נעטפים בבגד אבלות שחור – הילדה השחורה, התודעה הספרותית, מתעוררת לחיים.

אוניברסיטת תל אביב

35 תפילת "המפיל". תפילה זאת היא חלק מקריאת שמע שעל המיטה.

## אירוניה וחסד: הערה על קולו של סמי ברדוגו

### אריאל הירשפלד

הכלי העיקרי שבאמצעותו הביטו רוב המבקרים על כתיבתו של סמי ברדוגו היה הכלי העדתי. שוב ושוב ניסו לאבחן את קולו בתוך "הישראליות" ולהגדיר את ייחודו בין הכותבים המזרחיים בתוכה. יש כמובן טעם לעסוק בהקשר החברתי והסגנוני של חיי הדמויות בעולמם של סיפורים וברור כי השיח הישראלי, בעידן פוליטיקת הזהויות הנוכחי, מחייב את הדוברים בו, והסופרים בכלל זה, להגדרת "זהות" ביחס למיקומים מוגדרים בשיח.

אינני מתיימר לחשוב שניתן להיות מחוץ להקשרו ולכוחו המנווט של השיח הזה, או שיש צורך בכך, אבל ניתן בהחלט, ואף רצוי לטעמי, להביט מעבר לקריאה האידיאולוגית הקובעת כי "הכול פוליטי" ולהנמיך את קולו של השיח הפוליטי בביקורת. הרבה מאיכותה הבלתי-רגילה של אמנות הסיפור של ברדוגו, מאיכותו של מעשה הסיפור עצמו, מבנייתו של הקול המספר ושל המנעד הסגנוני של דבריו על אודות "העולם" שבו הוא חי, דוהה וכמעט נסתר כשאמות המידה המחשבתיות עסוקות בחיתוך העולם החיצוני ובחיפוש אחר רישומו בסיפור. הדברים הללו נכונים גם לגבי יצירתה של רונית מטלון. שני הווירטואוזים הללו של אמנות הפרוזה העברית העכשווית מלמדים, לפני הכול, על עצמאות המחשבה של הסופר ועל ההיקף המתפשט-תדיר של הרוח היוצרת. כשם שאין לגליציה חלק מהותי בסגנונו הסיפורי של עגנון (להבדיל מדמויותיו) ואין לרחובות זכות בלשונו הסיפורית של ס' יזהר כך אין למזכרת בתיה של שנות השבעים ולמוצאם של הורי סמי ברדוגו תפקיד מהותי במעשה הסיפור עצמו; במבט היחיד במינו, בראייה הנוקבת, בחוש ההומור המקורי להפליא המפעם בקול הדובר או הדוברת בסיפוריו ובכלל האופנים שבהם הוא שופט את העולם.

ברור כמובן שיש דברים, דקים ועמוקים, הבאים אל קולם של בני אדם, והסופרים בכלל זה, מסביבת גידולם; אלו "מראות השתייה" של האדם כבניסוחו של ביאליק. יש בוודאי משהו עמוק הקשור באורח חייהם ובמזג הלשונית של יהודי מצרים שהשפיע על עמדת היסוד של ההתבוננות בעולם (להבדיל מאוצר המילים) ביצירתה של רונית מטלון, ויש משהו באיכות הלא-עירונית העמוקה והמופנמת כל כך של עולמו הרוחני של ברדוגו הקשור במושבה מזכרת בתיה ועוד יותר מכך בעובדה שהתייתם מאביו בילדותו. אבל אלו כאמור דברים דקים ועמוקים ואין לשיח הזהות הישראלי, מעצם טיבו המתרגם את האסתטי והנפשי לפוליטי, נגיעה בהם.

בדפים הבאים אציע קריאה בשניים מסיפוריו המוקדמים של ברדוגו: "שוק" ו"פלארד", שתי יצירות מופת קצרות, הנראות לי כמסמנות את מצבי היסוד שמתוכם נבנה קולו של המספר בכתיבתו.

## לשון האם: החסד

"בכל יום שישי, בין ארבע לחמש אחר-הצהריים, אני פותח לאמא שלי את החזייה. מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה.<sup>1</sup> המשפטים האלה הפכו בזיכרונם של קוראי יצירתו של ברדוגו למעין אות פתיחה סמלי של עולמו. הפתיחה הזו היא כה נוקבת ומבריקה, כה מבעיתה ומצחיקה בר-בזמן, עד כי היא נחרתת בזיכרון מיד. הקורא בסיפור הזה עד סופו עתיד לגלות כי הסיפור כולו מקופל כעובר בשני המשפטים האלה וכי המתח האדיר האצור ביחס שבין הדובר לבין אמו, מתח שאינו נרגע גם אחרי מות האם וסופו של הסיפור, נוצר, כבמתיחת מיתר של קשת, בפתיחה הזאת.

המתח הזה, האחראי גם לטון המוזר, השלו והקומי כאחד, אינו פשוט. מצד אחד ברור כי יש כאן סצנה בוטה של גילוי עריות, ומצד שני ברור לא-פחות כי יש איזו רקמת יחסים בין האם והבן שאינה גילוי עריות כלל, אלא בדידות ושותפות גורל. גם מי שאינו יודע דבר על ההמשך חש היטב כי גילוי הלב הגמור והפיכחון שבו נאמרים הדברים מושתתים על ביטחון כי יש ממד אחר המאזן ואף סותר, כמעט כליל, את כוחה הארוטי של הסצנה. הילד נקרא לפתוח את החזייה כי אין איש זולתו בבית. אין אב ואין נשים אחרות ותפקיד האב כמו ניחת עליו והוא ממלאו באמונה. הכול כמו כבר גלום כאן: הוא הופך לחבר שלם ב"יחד" שהוא הבן והאם.

הפן האינצסטואזי אינו נעלם מן הסיפור. ההפך מכך, הוא אף מתחזק: "כל חודש-וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז' בגב. היא שואלת אותי אם צריך להוריד הכל, ואני אומר לה, 'תורדי הכל חוץ מהחזייה'..."<sup>2</sup> אלא שגם הכוחות האחרים המאזנים והסותרים את הצד הארוטי מתחזקים ומסתבכים. "אמי צועקת יותר: 'די די, לא חזק, אני לא יכולה יותר, תפסיק, כן כן, שמה שמה, נראה לי משהו שבור שם... איי... די די, אני לא רוצה יותר'. ואני לא מפסיק. אני אומר לה שזה טוב לבריאות שלה, שתשתוק ותסבול בשקט ותגיד תודה."<sup>3</sup> העיסוי הופך לזירה דחוסה של חסות, איבה, רחמים, סבל, הנאה ועוד משהו המתחמק מתיאור. דבר בסצנה הזו אינו מתאים למושגים המקובלים על הקורא, לא בתחום המיניות ולא בתחום התגובות הנפשיות שבין הורים וילדים. הילד, בלי ספק, מביע כאן גם כעס ואלימות על הקרבה האינטימית המבהילה שנכפתה עליו, אבל גם הם באים בצרור עם דאגה רבה וכוונה להועיל, להרגיע ולהנעים. הילד זוכה בעמדת עליונות מפתיעה שאינה מזעזעת אותו כלל והוא אינו מגיב עליה כקרבתן וגם לא כמבוגר שלא בעתו. דבריו על התועלת וה"בריאות" שבכאב, מגלים גם איזו אירוניה משועשעת ושליטה מלאה בהתרחשות.

סיומה של הסצנה, שמצד הדינמיקה שלה דומה מאוד לסיומה של התרחשות מינית מלאה, מכילה תכנים הרחוקים ממיניות. הילד אומר לאמו, כאח, כידיד וכאם: "...אבל את מזניחה,

1 סמי ברדוגו, "שוק", ילדה שחורה: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013. עמ' 7. כל מראי המקום מן הסיפורים בקובץ הזה מתייחסים למהדורה זו, האחרונה, המבוססת על הנוסח האחרון שהכין הסופר בשנת 2011.

2 שם, עמ' 8.

3 שם, עמ' 8.

שבוע שלם את לא עושה כלום, תסתכלי איך את נראית'. אמי מסתכלת בי ומהנהנת בראשה. היא יודעת שאני צודק, וממשיכה לסבול בשקט ורק זורקת אנחה אחרונה ומגרשת אותי בבעיטה מהמיטה שלה. "ה'אם הגדולה" ניבטת כאן באור יחיד במינו, שאינו דומה כלל לצביון התיאטרלי, הפולקלורי, שכמה אימהות גדולות טובלות בו בספרות העברית החדשה (כמו "ויקטוריה" של סמי מיכאל) וגם לא לגרוטסקיות ה"מיתולוגית" המוכרת מסרטיי של פליני. האם היא גדולה, אבל גדולה הפיזי אינו מהווה סמל לאיזו נוכחות על-אנושית, רומנטית, "גדולה מן החיים". המנגנון התרבותי המאדיר, המשרת בדרך-כלל תחושות של נחיתות ובהלה, נעדר מכאן כליל. גדולה של האם הופך אותה כאן לבעלת עצמה ולחסרת אונים באורח שקול לחלוטין. היא איננה מציעה אסתטיקה אלטרנטיבית והיא איננה ממירה את מקומו של האלוהים.

ברדוגו מקרב, בכוונה ומתוך התגרות עזה במוסכמות האסתטיות המקובלות (לא רק האירופיות-מערביות!), בין תחושות של גועל ודחייה לבין תגובות של חסות, ערבות ותחושת שותפות ושוויון. "שינינו מרגישים כמה הכל מאוד לא מקצועי. החל מבגדיה התחתונים, גופה המדובלל, ועד לצבעים שאנחנו שמים עליה."<sup>4</sup> נאמר בסיום סצנת האיפור. הבעיטה שבסיום סצנת העיסוי איננה מכריעה דבר. היא איננה מתריעה על עליונות האם וגם לא על גסות רוח מופלגת. היא תגובה מורכבת שאינה חסרה עדינות וסגנון. יש בה גם התערורות ואשמה דקה על האינטימיות היתרה שקדמה לה, גם רוגז קל על אבדן האדנות וגם מכה קלה שיש בה יותר מדוק של הומור.

שגיאה היא לקרוא אמירות כמו: "ואין לה בושה. אמא שלי לא מתביישת בגוף שלה. לא מתביישת בשום דבר. היא שאבה את כל הביטחון לתוך כל גרם של שומן בגופה, ולי לא השאירה כלום. אני מתכסה בהגנה של אמא שלי ולא חושף פיסת עור מגופי. אני העודף המבויש של אמא בביטנו ומחוצה לו";<sup>5</sup> כאילו הן סיכומו הגמור של היחס הנפשי בין הבן והאם. הרי אפילו בקריאה ראשונה חש הקורא כי בצדה של תחושת הבושה והמיעוט של הילד לעומת אמו הגדולה ניצב דיבורו: מבטו וכוחו לראות ולתאר. הדיבור; אוצר המילים המצטרף למראות ומקנה להם איכות וכוח, המנגנון ההופך זיכרון להתרחשות סיפורית על-זמנית – הוא מעמיד נוכחות שונה מאוד מן המיעוט והבושה. כאן מצטרף אל הדיון דבר הנוכח כבר במילותיו הראשונות של הסיפור. היכולת לספר כך: בניסוח גבישי וחותר, המאזן עד דממה בין המטען המכאיב לבין היכולת לשאתו ולהישיר אליו מבט – אינה נעלמת לעולם מן הנאמר, גם אם מתואר בו דבר הסותר אותה לכאורה. בקריאתו של מעשה-סיפור ממעלתו של הסיפור הזה לעולם אין להחמיץ את תזמורו של הטון בתוך הלוגוס. האירוניה העקרונית, שאין לבלבלה עם אירוניה הבאה לחך או להמעט; האירוניה שבעצם התבונה העזה המשוקעת במבט, ביכולת להתבונן, להגדיר, לזקק ולתאר במילים, היא המבהירה שגם ב"זמן האמתי", זמן התחוללותה של החוויה בה האם הגדולה גזלה מבנה, בעצם כוחה, את ביטחונו בגופו ובמיניותו, היה בו כוח אחר שהלך ונבנה לתלפיות

4 שם, שם.

5 שם, עמ' 9.

6 שם, עמ' 10.

באותו זמן עצמו. ומכאן: עצם הדיבור של הבן מאציל על האם מכוחו. הוא בונה אותה ומעניק לדמותה גם חמלה וגם יופי. דומה שהיעדר האב בעולמו של הבן לא פגע בשלמות עצמיותו. הדיבור של ברדוגו לעולם אינו מעריץ. משום כך – לעולם אינו מבטא השפלה.

יש טעם, בנקודה הזו, לעצור רגע לצורך מחשבה שהויה יותר על מושג האירוויה ועל משמעותו בהקשר הזה (ובמיוחד בפרק הבא, העוסק בסיפור "פלארד"). האירוויה הספרותית חורגת הרבה מעבר לשימושה הרטורי, העתיק, המבוסס על היסט בכוונה המוצהרת של הדיבור; היסט הדורש תמרור מיוחד (בטון או בתוספת מילה) לסימונו. אותו פער, בין המשמעות הגלויה של הדיבור לבין משמעות סמויה המכריעה את הכף, גדל בשימושים הסיפוריים והדרמטיים לכדי רשת מורכבת של פערים.<sup>7</sup> הבסיס לעמדה האירווית הוא הפער בין המביט לבין מושאו וליתר דיוק: התרחקותו מהיות אחד עמו. התום וההזדהות שבעמדת היות "אחד עם" נקרעים ונפערים. קירקגור מביט בעמקות מרתקת בפער האירוני הנפער לנוכח היות שניים. הפער שולל מן האחד את בלעדיותו ואת יחידותו. הפער הזה הוא מקורה הראשון של שלילה משום שהוא פתחה של כל יחסיות. מכאן האירוויה הרומנטית, שעיקרה הוא ערעור האשליה, ה"אחדות", הבדיווית, ומכאן גם האירוויה הפוסטמודרנית שאינה אלא הרחבה מופלגת של זו הרומנטית.

עם זאת, אין מקום להיקלע אל הסחף השלילי, הרומנטי, הרואה בעצם קיומו של פער אירוני את סוף הדרך ואת הבדידות ההרסנית או הגיחוך המשפיל הנובעים ממנו, ואין כל הצדקה להפוך את הניצול הפוסטמודרני של העמדה האירווית לאקסיומה מחייבת. האירוויה העגנונית (כמו הדיקנסית) למשל, נזהרת ממתחת הפער בין המספר ועולמו ורק לעתים נדירות הוא מתרחק עד שלילה גמורה, גרוטסקה או סטירה. האירוויה איננה מצב שלם, אלא תנועה במרחב הפער. היא התנאי לכל מבט בוחן ולכל שיפוט אתי. היא מרחב הצמיחה וההתבגרות של הבן והבת. גם אם טמון בה הרס המושא, אין זה אומר כי הוא משתמע מעצם קיומה. כמו הצמח, בדברי הנזיר ב"רומיאו ויוליה" (מערכה ב, ב): "אם תריחו – הוא מחלים. אבל אם תטעם ממנו – הוא ממת". לכן, מרתק לגלות כי סמי ברדוגו, למרות הטכניקה האירווית המשוכללת שלו, אינו מתקרב אפילו לאירוויה הפוסטמודרנית. הסצנה מתוך "שוק" שתוארה כאן, נשענת על שלושה רבדים של ריחוק אירוני: פערי הזמן שבין הדיבור לבין הזמן המתואר, פערי הלשון ומבחר המילים שבין הטקסט לבין הסצנה המהווה לו בסיס, ופערי המבט בין הבן לאמו, המפרקים תדיר את ה"אחד" של הינקות. ובתוך כך – כוחות מקרבים, עדינים ועתירי-רגש, מונעים מהריחוק להפוך לקרע. אלו הם כוחות החסד שיתוארו בהמשך.

שיאו של הסיפור הוא בתיאור ההכנה של הטחולים הממולאים. קשה לתאר הרחקה קיצונית יותר של הסיפור מן העולם הפולקלורי-אקזוטי של שיח העדות הישראלי שהפך

7 הספר החשוב ביותר בתולדות המחשבה על אודות האירוויה הוא ספרו של קירקגור, על מושג האירוויה Søren Kierkegaard, *On the Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*, (1841). ואני מביט בו כרגע מבעד למנסרה שיצר מולו פול דה מאן במסתו "מושג האירוויה". Paul de Man, *Aesthetic ideology*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.

את המטבח והכנת המאכלים לתחום המשוכלל ביותר בשיח המטא־עדתי. אין בתיאור ההכנה הזאת אפילו שמץ מן המבט המצועף, הנוסטלגי־סנטימנטלי, במאכלי האם והילדות ה"מזרחיים". אין גם דבר המהופך לזה. המהלך שבונה כאן ברדוגו הוא שיעור נדיר בבניה של שיח חדש, החף מכל אלה. הסצנה נמתחת בין תחושה של כעס וקובלנה שעל סף מרד נוכח החום הרב ו"הבלגן" שבבית לבין תחושה של שותפות מקצועית חדורת ערך וניסיון בהכנת הממולאים. האם מכינה את החומרים וממלאה את הטחולים והבן הוא התופר אותם בחוט ומחט:

אמי מוציאה חוט ומחט ועוד מחט ובשתייהן חוט ארוך, ואני מתחיל לתפור את הפתח שלאורך הטחול, לאט, ביסודיות, דוחס בידי את הבשר שחומק דרך הקרעים ומיד תופר גם אותם. ותיכף כשנגמר החוט היא מגישה לי את המחט השנייה, וכבר חוזרת ומשחילה חוט לראשונה, וכך התפירה שלי בטחול זורמת וחלקה. ברגעים האלה אין הטרדות מבחוץ, שום דבר לא מציק לנו, אפילו החום מפסיק להפריע לנו. בשעות המקצועיות האלה של היום הכל נעשה בשקט וביעילות בידינו הרוחשות.<sup>8</sup>

התמונה היא בנייתו של מופת אסתטי ואתי: השלמה סימבולית בין התוכן – "החומר" והצורה. האם מביאה את התוכן, הבשרים והירקות, והבן תופר, סוגר ומתמודד עם הכאוס והקרעים הגלומים בחומרים (שהם עצמם עשויים שלמויות קרועות וחתוכות). אלא שהסמלים אינם פשוטים: האם מביאה עמה לא רק "חומר", אלא שפע, ידע ומסורת, הבן לומד את תפקידו מן האם אך מסוגל לעשות מה שהיא אינה יכולה לעשותו עוד. אם נתבונן בסמלים הללו במושגיהם של חז"ל, דרך הפתגם הנודע מפרקי אבות, "אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו", ייראה כאילו הכול כאן ניתן מידי האם ומותנה בתוכן – "במה שיש בו". אבל אם נתבונן במעשה היצירה הזו במושגיו של ספר בראשית, הרי החומר שם אינו אלא גולם ואילו הצורה היא צלם אלוהים. או כבמושגיו של אריסטו – החומר אינו אלא גלם ואילו הצורה מבטאה את הרוח. הרגע הזה הוא יצירה במובנה הנעלה ביותר.

הרגע הזה ניצב כנגד "הזמנים של הסמרטוטים הקרועים, השמלות הרחבות, נעלי הבית הישנות, החדרים הקטנים, שקיות הניילון הצבעוניות על הרצפה, הבשר הקפוא המפשיר במטבח וזה המתייבש על כפות ידי." "הזמן של ה"שעות המקצועיות" הוא היוצר את היכולת הסימבולית (במובן שג'וליה קריסטבה הקנתה למושג הזה), זו הצומחת מן המטען הסמיוטי הכרוך בגוף והמפועם כוחות הקודמים לסמלים. בסצנת ההכנה של הטחולים הממולאים מוחש היטב כיצד היכולת לתפור וליצור סמל ומשמעות – "הממולאים" מונחלת במלואה ובמלוא ערכה מן האם. לכן ברור כל כך מדוע הרגע הזה ניצב כנגד הכאוס המעיק השורר בבית אך גם מסוגל להשתלט עליו. לכן ברור גם כיצד מבשר הרגע הזה את סופו של הסיפור.

רגע היצירה הזה הוא היסוד החיוני כדי להכין בסיפור את סיומו; כדי לחולל בו תחושה של הסתיימות במובן שעליו מבסס פרנק קרמוד את תפיסתו בדבר הסיום של יצירות

8 שם, עמ' 13

9 שם, עמ' 14.

הספרות – "תחושת ההסתיימות"<sup>10</sup>. זה הרגע בו מבין הדובר "שיש רק מחזוריות של פרקי זמן שונים – חודשים, שבועות, ימים, שעות וחצי-שעות, וביניהם רגעים לא מוגדרים"<sup>11</sup>. מן הרגע הזה ואילך ניתן לדובר להבין כי הזמן הכאוטי, זמן המועקה והאי-סדר, אינו מצמיח אותו, אלא פועל נגדו: "כל אלה נושמים ומתבלים לי, ולא לוקחים חלק במה שקורה באמת מחוץ לביתנו. ואני צמא להתרחשויות וחש איך כל העכשיו הולך נגדי ולא תורם רגע אחד לתקוות שלי." מן הרגע הזה צומחת האמירה, המכינה את סיומו של הסיפור: "עכשיו אמא שלי מתה. עכשיו קיץ לוהט והיום הלוויה שלה." האמירה הזאת באה מיד אחריה. ברור כי בסיטואציית ההיווצרות של הסיפור, במעשה הכתיבה שלו (או במונחיו של בלאנשו: "במרחב הספרותי" שלו)<sup>12</sup>, היכולת להביא את מות האם, להנכיח את מותה ולהיפרד מדמותה המעיקה מותנית ברגע היצירה הזה.

הרגע הזה מחולל את הכתיבה במובנה העמוק והמחייב ביותר: המקצועי. הוא חיוני כמזון ומשום כך הוא מחולל חיים וגם מביא בחובו את המוות. זרימתו המהירה של הסיפור אל סיומו מתחילה פתאום. עד הרגע הזה מעוצב הסיפור באופני זמן כלליים ומחזוריים, במעין הווה ההולך וחוזר ונמשך. ואילו מכאן נבנית היכולת ליצור עבר נשלם: "אללה ירחאמה, היא אשה גדולה היתה, אבל כבדה, כבדה."<sup>13</sup> מפטירים הקברנים.

סיומו של הסיפור: "אני רוצה לקבור אותה כבר, אני רוצה שיקברו אותה בשבילי כדי שאוכל לפרוש לביתי ולחשוב איך חיים היום, איך מפשירים את הכנפיים הקפואות שהיא קנתה בשבילי בשוק ודחפה אותן בכוח לתוך המקפיא"<sup>14</sup>, הוא רגע עדין, מחויך לא פחות מהיותו תקיף: המספר מכיל את מות אמו ומבקש לקבור אותה. הוא, במעשה הסיפור – מחולל את מותה. אך לא פחות מכך הוא יודע שהמכשיר ל"חיים היום" מחכה לו במקפיא שבמטבח: הכנפיים הקפואות. היכולת הסימבולית המוצהרת כאן – להפוך את כנפי העוף שבמקפיא לכנפי המעוף היצירתי והקיומי, מובנת גם היא כאוצר שנאצר למענו על ידי האם. אבל לא הכול בסיפור מוסבר באמצעות ההנחלה הזו של "הזמן המקצועי" ושל הכנפיים הסמליות המונחלות לדובר וגם מאפשרות להמריא אל מעבר למעגליה של האם: היכולת לבנות את הקול ואת הגוף המכיל של הסיפור, היכולת להביט באם ובמורשתה בישירות כזאת, בלא לעבור כלל במחוזות הרוגז והמשפט. לאמיתו של דבר: עיקר העיקרים שבסיפור – האמנות שבו, הדיוק המילולי, דיוק העצמות המושלם, התזמור העדין של החושים,

10 Frank Kermodé, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford, 10 UK: Oxford University Press, 1967

11 שם, עמ' 14 [התרגום שלי, א"ה].

12 "המרחב הספרותי" הוא מושג יסוד בהגותו של בלאנשו. מושג זה עוסק במרחב הרוחני-תודעתי שהיוצר שרוי בו בזמן הכתיבה; מרחב הנבדל מן המקום שבו הוא שרוי ומן המרחב הבדוי שבו מתרחש הסיפור. זוהי ספרה מיתולוגית במהותה שבה שרויים היוצרים מעצם טיבה של הכתיבה המעלה באוב "רוחות", כאורפאוס הבא אל רוח אורידיקה: כתיבה שיש בה כוח בורא, העומד מנגד לחוקי הקיום הארציים. חלק חשוב מן הספר המונומנטלי הזה של בלאנשו, משנת 1955, הופיע בעברית. מוריס בלאנשו, *הספר הנתיד לבוא, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011*.

13 שם, עמ' 14.

14 שם, עמ' 14.



המסוגל לשלוט במידה כזו, ממרחק, בגירויי הגוף הכבירים, האלימים, המוצבים מול האישיות הצעירה של הגיבור הילד – כל אלה נותרים מחוץ לו ומחוץ לגִּנְזָה המתוארת בו. במקום אחד נותן המספר סדק הצצה יחיד אל עבר הפער שבין העולם המעוצב בסיפור לבין קיומו המבוגר שמעבר לו. כשהוא רואה את הירק השטוף המתייבש במטבח הוא אומר: "עוד יבואו ימים ששילוב הצבעים של כסף-נירוסטה וירוק-רענן יהיה לי נעים ולא צורם, אבל עכשיו אני מתמלא כעס ולא מבין איך היא מתרגלת אל החום."<sup>15</sup> הערה צדדית זו, המכינה באורח דיסקרטי וחדתני את הסיום המתקרב, מגלה כי פער התפיסה האדיר, העתיד להיווצר בעתיד חייו של הדובר ואף לאפשר את השיבה באמצעות הסיפור אל הילדות, איננו נובע באורח מובן, סיבתי או סימבולי, מן הילדות ומבית האם. הרמיזה החרישית אל עבר "האמנם עוד יבואו ימים" של לאה גולדברג אינה מקרית.<sup>16</sup> זוהי כניסה מורכבת של העתיד אל העבר תוך בנייה של מבט הפוך, ומתוך כך, הרקע הקודר והנורא שמתוכו נכתב שירה הנודע של לאה גולדברג, השואה, מוסיף את חשרת צלו למתואר בעולמו של גיבור "שוק".

האזכור הכה דיסקרטי של השיר אינו יותר מסדק בדיבורו של המספר, אבל הוא מספיק למעברו של הממד הרגשי והמטפיזי המחובר למילים הגורליות הללו הבאות מיד בפתיחתו: "בסליחה ובחסד". השיר, כזכור, אינו מביא כל דבר חתום וודאי, אלא תוהה על עצם האפשרות להגיע לממד של תיקון האחדות: תיקון שאינו מותנה בביטול ההרס אלא ביצירת ממד אחר, שבו ה"אני" יוכל להאציל על קיומו "סליחה וחסד". ה"מאוחר" יאציל מכוחו על ה"מוקדם".

אמנות הסיפור של ברדוגו, עיקר העיקרים של עצמת נוכחותו של העולם בסיפוריו, אינה מותנית אפוא כלל בעולם הזה. החוזר בנקודה זו אל פתיחת הסיפור יבחין מיד עד כמה מציף ההומור הגלום בדיבור את העולם הסיפורי כולו. הוא מציפו באור יקרות של סליחה וחסד. אין בו אפילו שמץ של לגלוג או כלימה. "מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה" היא גם כניסה אל מתח סימבולי גדול שבו פתיחת החזייה היא פתח הכניסה אל "שבת המנוחה". קולות הפתיחה – "משחרר קליפס ועוד קליפס" הם בו בזמן גם קולות חריקת הפתיחה של הדלת המטאפיזית אל הקדושה שבעדה יקבלו השניים "את פני המלכה". ההומור הזה, המבחין ביפה הגלום בארצי באמנות הסיפור ואין לו דבר עם היותו של הגיבור נטוע בפריפריה כלשהי. הרמיזה העדינה ל"שבת המלכה" של ביאליק איננה אירונית. הטון השפוף על הדברים מצליח להציגם במלוא ערכם הרוחני חרף כוחו המציף של הבשר.

## לשון האב: אירוניה

הסיפור "פלארד" נפתח באחת המחוות האירוניות ביותר שיצאו תחת ידיו של סמי ברדוגו מאז סיפוריו הראשונים ועד סיפור הווה על פני הארץ (2014): "אבא שלי קרוב מאד לאמא שלו, יש לו הרבה כבוד אליה. אבא שלי הוגן מאד כלפי אשתו, הוא יעשה למענה הכל. אני

15 שם, עמ' 12.

16 לאה גולדברג, "האמנם עוד יבואו ימים", על הפריחה, שירים ב', ספריית פועלים, 1986, עמ' 77.

את סבתא שלי אוהב מאד, היא מחממת לי את הלב. אני אל אמא שלי קרוב מאד, איני יכול לחשוב לחיות בלעדיה.<sup>17</sup> אלא שהאירוניה הזו חסרת חוד סרקסטי. אין בה כל כוונה לסתור את האמור בה, אלא להאירו באור משועשע, קומי למעשה. הסדר הדיגיטלי של הפסקויות וריתמוס המארש של האנפורות מסדר את המשפחה במרחב מדומיין סימטרי ומכני. מתוך המשבצות המדויקות הללו ניבטים המשפטים העוסקים ברגשות כמטבעות שחוקות, רשמיות משהו, ריקות כמעט מכוונה ממשית וחיה – "יש לו הרבה כבוד אליה; הוא יעשה למענה הכל; היא מחממת לי את הלב; איני יכול לחיות בלעדיה..." האירוניה הזו מבטאה ריחוק רב, מתבונן, המקנה לדובר איכות של מספר יודע כול למרות היותו דמות ולמרות היותו נער הנתון למרותם של המבוגרים.

הפתיחה הזו שייכת באורח אימננטי לענייני של הסיפור החזק הזה: מות האב וזיקתו העמוקה של הבן לאב בזמן מחלתו וגסיסתו. ב"פלארד" בונה ברדוגו טון מורכב השונה מאוד מזה הנבנה ב"שוק" ובשאר הסיפורים העוסקים באימהות. אי אפשר להבין את הטון הזה בלי קריאה קשובה של המהלך המוביל מן הפתיחה אל מות האב ואל ימי השבעה, ימי ה"פלארד" (כלומר, הישיבה על הקרקע. "פלארד" במרוקאית: "באדמה").

מן המשפטים הראשונים, שהובאו לעיל, בונה ברדוגו מעבר מרתק, וירטואוזי להפליא, בין ההכללות הפותחות לבין תחילתו של הזמן שבו נפתח הסיפור – זמן מחלת האב, תוך שהוא משלב בדיבור טון ילדי מעודן, המתחזק והולך, כשהוא כמו פונה אל הקורא ויוצר עמו קנוניה אל מול דמויות הנשים: "אבא, סבתא, אמא ואני חיים בבית הזה כבר שלוש עשרה שנים, אבל רק בשנה האחרונה, מאז שאבא נשכב על המיטה, אני באמת חי אתו, כל השנים האחרות לא נחשבות, הן לא קיימות בראש שלי. ביום שאבא נשכב על המיטה הזוגית ושלה את אמא לישון על הספה בסלון, הוא התחיל לאמן אותי לקראת המוות שלו. זה היה סוד שלא דיברנו עליו, אפילו לא אמרנו שהוא סוד, רק שיחקנו כמו שני ילדים. כבר שלוש פעמים גסס אבא שלי וכמעט מת לידנו, וכל פעם כזאת היתה תחבולה שהוא עשה עלי. מאז שהוא על המיטה הוא משחק איתי בטריקים. אמא שלי ואמא שלו לא יודעות את הסוד, הן מתרגשות כמו ילדות קטנות בכל פעם שהוא מגיע אל האור והמלאכים – ככה הן קוראות למוות המתקרב שלו, אור ומלאכים שעפים מעל למיטה שהוא שוכב בה."<sup>18</sup>

הדיבור הנבנה כאן הוא דיבור משולב מורכב במיוחד: הכותב (המאוחר) משלב אל תוך דיבורו את עמדתו של הילד הגאה בהישג שבידע המיוחד לו (האירוניה שלו) למול הנשים, אלא שהוא מותיר בדיבורו גם רישום דק של אירוניה נוספת, זו הנשלחת מן הדובר המבוגר אל העבר, ומתוכה מוחש היטב כי ודאותו של הילד בדבר "המשחק" במיתה – ה"טריק" שנעשה בסוד המשותף לו ולאביו – הייתה בועה מחויכת בתוך מציאות טרגית. האב המגונן על בנו מפני האסון שבמותו מצליח ליצור בבנו תחושה של ביטחון ושלווה דווקא באמצעות הקירוב העז של המחלה והמוות והפיכתם לחלק מן המשחק.

ראיית העולם הנבנית מכאן ואילך היא חד-פעמית ויש לדייק מאוד בהתבוננות בה. המונח "אירוניה" עצמו הופך כלי מורכב כעוגב לתיאור המכלול הרגשי האצור מכאן ואילך בדברי הנער המספר. המשחק עם האב, ה"טריק" המדמה מיתה, המשולב במשחק המחבואים שבו רק שיר הגמדים מצליח להוציא את הילד מן המחבוא ובשירה מלאת התלהבות של

17 שם, עמ' 45.

18 שם, עמ' 45.

השיר המעגלי-אין-סופי "הייתה צעירה בכנרת..." הופכים מכאן ואילך, על שום התוקף הרגשי העז המקופל בהם, למקור מושג האמת של המספר. מושג האמת הזה נעלה על כל מנהגי האבלות ולמעשה – על כל עולם המבוגרים והעולם המקיף אותו.

הקורא את חמשת העמודים המתארים את האינטימיות הצומחת ביחסי האב ובנו בסיפור נחשף לתיאור עז במיוחד של התפתחות התפיסה הילדית בתוך התהליך הדוהר של המחלה (שאינו מתואר כלל, אלא רק מובן בדרך ההיקש). זהו מסע שלם: הוא נפתח באגדות ילדים שמספר האב לבן באופן כה סוגסטיבי עד כי הוא "נעשה נרגש ומפחד" והחוויה חודרת בכל הווייתו: "לפעמים יש לי דגדוגים מרוב התרגשות"<sup>19</sup>. ואז כדי להירגע מן ההתרגשות – "אני נצמד לגוף של אבא ומרגיש את עצמותי"<sup>20</sup>. קשה לתאר תנועה מקיפה יותר של נתינה ותגובה מן המהלך הזה: האב הוא המספר המנחיל, המעניק לבנו את מורשת הסיפור ויוצר בו חוויות של מגע באמנות: הבדיון הוא עז עד כדי יצירת התרגשות ופחד וחיפוש אחר מקלט באב עצמו. בזעיר אנפין האב עומד במרכז חוויית "ממך אליך אברח" שבה הוא בבחינת האל המעורר יראה אך גם מגן מפניה.<sup>21</sup> ומכאן מתפשטת גם העצמה המטאפיזית של מכלול החוויה הקיומית שבה.

ברור, עם זאת, שהילד משיג, מתחת לשכבת הבהלה וההכחשה, את הסכנה ואת פגיעותו של האב, את חולשתו הגדלה ואת האבדן הבלתי נמנע. אבל העובדה שידיעתו ופחדיו אינם נאמרים ואינם משתלבים בדיבור היא חשובה לא-פחות ממה שנאמר. החרדה הנסתרת והידיעה הכמוסה פועלות את פעולתן מן המסתור ומוסיפות ממד חשוב מאוד לקולו של הדובר: הדובר עושה מעשה. ההימצאות בספרת המשחק איננה ביטוי לתום ילדי הנמשך גם אל מחוזות המחלה והיתמות, אלא בחירה והכרעה להימצא בה. ספרת המשחק היא מחוז קיום שנוצר בין האב לבנו והבן מגן עליו והופכו למורשת סגנונית וערכית. זוהי אירוניה טרגית נוקבת הנבנית על האירוניה המשחקית הילדית.

כפל האירוניות הזה קשור באירוניה היסודית ביותר, זו העולה באדם מתוך ידיעת המוות. האירוניה, המבט המרחיק השולל מן המושא את בלעדיותו, היא המבט המכיל את החלוף. מקורה הראשוני הוא ידיעת האבדן. ב"פלארד" מזמין ברדוגו את קוראיו למבט אינטימי דק במיוחד ברגעי ההיווצרות של המבט הזה מתוך ידיעת המוות שאינה נאמרת בגלוי, אלא מושכת בחוטי התודעה ומוזגת בכל ההוויה את הבנת האבדן המתקרב. ספרת המשחק שבין האב והבן אינה רק המשך חסותו של האב על הבן, אלא גם בנייה עמוקה של חסות הפוכה – זו הבאה מן הבן אל האב. הבן מתמודד בדרכו עם ה"עצבות" הנופלת על האב:

...אני מנסה לנתק אותו מהעצבות השקטה שנופלת עליו לפעמים. אני נצמד לאוזנו ולחוש לו, "מה לשיר לך, אבא?" בשקט אני מפזר אוויר חם מהפה שלי לאוזן שלו, הרוח מדרגדת אותו, ואני רואה שהפה שלו מתחיל להשתחרר. "נו אבא, איזה שיר?" אני ממשיך לנשוף לתוכו, והוא מחייך וחושב. נראה לי שהוא משתדל להשוות עוד

19 שם, עמ' 47.

20 שם שם.

21 שלמה אבן גבירול, מזמור ל"ח, "כתר מלכות", שירים (ערך, העיר וכתב הקדמות: ישראל לוי) אוניברסיטת תל אביב: 2007, עמ' 295.

ועוד את ההחלטה, אבל לבסוף הוא קורא בקול לתוך חלל החדר, "שלוש-ארבע ביחד ו... ומיד אני מצטרף אליו ב"היתה צעירה בת כינרת אשר בגליל... השיר הזה מקפיץ אותו ואנחנו ממשכיכים, "כל היום היתה שרה, שיר חדווה וגיל, כל היום היתה שרה, שיר אחד היא רק ידעה, ש..." זה השיר של שנינו שאי-אפשר להפסיק אותו, כי הוא שיר בלי סוף – עד שסבתא באה לדלת של החדר וצועקת שנסתום את הפה מיד.<sup>22</sup>

הבן, שלמד את כוחה של האמנות מן האב, מפעילה בדרך משלו כנגד ה"עצבות". השהייה במיטה עם האב הפכה אפוא לזירה של התפתחות אמיתית. הבן מוצא דרך אפקטיבית להעיר את חיותו ואת שמחת החיים של האב וליצור ספרה שבה, ולו לרגע, נוצרת תמונה נפשית של חיי אין-סוף – "כי הוא שיר ללא סוף".

ספרת המשחק לא הייתה אפוא ספרה של בדיון בלבד. או מוטב – היא יצרה מתוך הבדיון והמשחק ממד של אמת קיומית עליונה, רוחנית, שכוחה חזק ומכריע יותר מן האמת המעשית, גם אם זו הביאה עמה את מות האב. בימים שבהם שכן עם אביו על ערש הדווי שלו עבר הבן תמורה עמוקה והשיג באמצעותה ממד קיומי נבדל, אחר, המבטיח על הקיום כולו בכלים אחרים.

הסיפור מגלה זאת מיד: כשהאב מת וימי האבל, ה"פלארד", מתחילים – מתגלה באחת מבטו החדש של המספר: הטון המוכר ממשפטי הפתיחה והאירוונייה המיוחדת להם – חוזרים בתיאור ימי השבעה. כלומר – בתוך הרצף הסיפורי (כמו בסיפור "שוק") נמצא האירוע המכריע המעצב את הדיבור המחזיק את הסיפור כולו. אלא שבתיאור האבל ממריאה האירוונייה לגבהים חדשים:

השעה היתה עשרים לשש, השעה של יציאת השבת, וממש אחרי דקות מעטות הגיעו אלינו אנשים שראו את ביתנו לראשונה אבל התנהגו כאילו זה ביתם. הם נהרו פנימה כאילו חיכו שעות לרגע הזה. משכו את המזרנים מהמיטות והניחו אותם על רצפת הסלון. הכינו קפה במטבח ומצאו את הכוסות והצלוחיות. אלינו הם ניגשו בפנים מאירות, היינו קרובים להם מכל. הדבר נעם לנו, חייכנו, סבתא הינהנה בראשה לכל אחד, אמא גיחכה בכאב וזכתה לחיבוקים ולליטופים. אני ניסיתי לחקות את שתיהן. דחפתי במרפקי את האנשים הגבוהים ויצאתי אל המדרגות המוליכות לחצר. ישבתי על הבטון, ולא שמעתי זעקה בשמיים. נשמתי נשימה עמוקה והקשבתי לשקט שסביבי. הוא היה שחור-כחול, ומעל לבית לא היו אור ומלאכים. הנה זה, אמרתי בלבי, הרווחה הגיעה סוף-סוף לביתי. ואף-על-פי שידעתי שלא יהיו עוד סיפורים ומשחקים על המיטה, שמחתי על השקט וידעתי שהשינה על המיטה הספיקה לי ולאבא כדי שנכיר זה את זה.<sup>23</sup>

הפסקה הזו חושפת, באירוונייה ארסית, את המכניות של מנהגי האבל ואת החדווה הניצחת המפעמת בשכנים שנפל לידיהם אבל לענות בו. מנהגי האבלות המסורתיתם

22 שם, עמ' 49.

23 שם, עמ' 51.

מתגלים כאן בלי כל דוק של סנטימנטליות; המספר רואה היטב את האנונימיות המכנית המזוגה בהם, ובכלל זה – במחוות הרבות של חיבה ודאגה המצויות בהם. ההתרחשות הזו לא הייתה בלתי נעימה. ההפך. מן שמחה רחשה בין בני המשפחה לבין השכנים. אבל זהו גם הרגע שהדובר נוטש את המשפחה ואת כנסת האבלים ויוצא אל מחוץ לבית ואל מחוץ למושגיו של האבל המסורתי. הישיבה "על הבטון" מחברת את אישיותו לכלל נוכחות נבדלת, מובחנת ומובהקת. הוא מנסח באורח נחרץ את שלושת ממדי הקיום העומדים כנגדו: העולם האלוהי, המוות והצמיחה מן הקשר עם האב בסוף חייו.

השמיים ריקים. אין בהם זעקה וגם לא "אור ומלאכים". הוא מסרב למסתורין המוסכם, הלעוס והחבוט, המשמש את החברה היהודית (לאו דווקא המזרחית-ישראלית) בבואה אל המוות. הוא מסרב גם לנעימות המפתיעה שמנהגי האבלות מרעיפים על האבלים. אין זו יציאה מתריסה ואין לה דבר עם שיפוטה של התרבות או הדת. הסירוב כרוך בחיי הנפש של הנער המספר, בצורך לעבור את המצב הזה, מות אביו, בדרכו שלו. בצורך לנסח את קיומו בזיקה למה שחווה בשנה האחרונה לצד אביו הגוסס.

מכאן נובעת האמירה הבאה, הנוקבת כל-כך: "הרווחה הגיעה סוף סוף לביתי". בניגוד לכל מוסכמה מקובלת אך בהתאמה ובנאמנות גמורה לחוויית חייו לצד אביו – מות האב אינו אסון אלא "הרווחה". הבית הופך מן הרגע הזה "ביתי". הקבלה החשופה הזאת של המוות; הקבלה השלמה והבלתי מזויפת, רחוקה וזרה לכל מנהג. אין זו אדישות למוות וגם לא אנוכיות. ההפך הגמור. הנער היה כה קרוב למהלכה של התרחשות הגוויעה עד שאינו יכול שלא לקבלה בהכנעה ובהשלמה הנשגבות מהשגתם של המבוגרים סביבו.

היסוד השלישי הוא עיקר העיקרים: "השינה על המיטה הספיקה לי ולאבא כדי שנכיר זה את זה." זהו אחד הניסוחים המרהיבים ביותר שניתן למצוא בספרות העברית המוכרת לי על הורות ועל התפתחות ילדית. הנער מצהיר על התהליך כ"מספיק". הזמן שבילה עם אביו יצר בתודעתו היכרות הדדית שלמה. אין בה החמצה ואין בה קטיעה. האב מת בדיוק במקום בו העניק לבן די הצורך למלאות. הבן שרוי במצב של "יש". "הרווחה" אינה נחת נרקיטית אלא פְּרֵדָה הכרחית. האב הצליח להעניק בגסיסתו את מיטב כוחו עד שמוותו הופך נכון ומתבקש. הדבר מתרחש בסיפור בדרך מפעימה במיוחד: האב מקפיד ללמד את בנו את תפילת "הקדיש-של-המתים" למורת רוחו של הנער, עד כי הבן מעלה בדעתו "לגמור עם זה" כדי שהאב "יסתום ויפסיק". הנער קרוב, במסגרת המשחק, להרוג את אביו בפועל ממש. העיסוק במוות עצמו, בידי האב, מגיע בדיוק בזמן שבו גם הבן כבר מתקרב לשובע וגם המוות הממשי מתקרב: "אבל לא הייתי צריך סדין, כי הוא גסס לידנו בפעם הרביעית והלך עם זה עד הסוף."<sup>24</sup> הבן, כיונק המתקרב לגמילה, דוחה את הלימוד האחרון הזה. אלא שכאן נכנס ממד אחר: כוחו של הבן גדל והופך מסוכן. בעולמו של המשחק ניתן לו לחוש גם את ממדיו המסוכנים, הממיתים, של המשחק (האירוניה כשלילה גמורה). מתוך כך יוצא כי מות האב התרחש בקרבה מבהילה ומרהיבה כאחד למעשי המשחק שלו עם בנו. אירוע המוות היה אפוא המתת הגדולה ביותר של האב לבן. הוא הפך את מותו למובן. הרגע המכונן, המהותי והעשיר כל כך; הרגע בו ניתן לנער מעין מפתח אל המסתורין של המוות, נעדר מן הסיפור ומעיני הקורא. הוא נמצא אי שם בין הפרקים ובעצם – באף

מקום. רק בדיעבד יכול הנער לומר: "השינה על המיטה הספיקה לי ולאבא." ולהפוך את התקופה ההיא לתובנה.

בסצנת הסיום של הסיפור, טקס "הקעאק" שבו הנשים לשות בצק ופורצות בצעקות המהוות "הספד" למת ואחריו נאפות עוגיות מתוקות, בונה הדובר יחס חדש אל הטקס ואל הנשים שסביבו: הוא מביט בהן ושרוי ביניהן והוא מגשר בינו לבינן עד הרמוניה גמורה: "לקחתי עוגייה אחת ואכלתי אותה. אמא חיכה אלי, מסרה לי צלחת מלאה עוגיות ואמרה לי להגיש אותן לאורחות. הנחתי את הצלחת על השולחן בסלון. האורחות שלחו אלי חיוך. הישיבה שלהן על הכיסאות היתה מוצקה ויציבה, רגליהן היו בטוחות על הרצפה. איזה שפע, חשבת, איזה חום נעים. ביום שאחרי השבעה, ואחרי השנה על המיטה עם אבא, הרגשתי הכי בטוח בעולם."<sup>25</sup>

אין זו סצנה נאיבית (במובן שנתן פרידריך שילר למושג).<sup>26</sup> הנער אינו שרוי כחלק אורגני, זורם וטבעי, בסצנה המסורתית של הנשים. הפער האירוני שנוצר בו, בזכות צמיחתו במיטת אביו, נוכח היטב גם כאן. אין דובר נאיבי שיגדיר את ישיבת הנשים על כסאותיהם כ"מוצקת ויציבה" ויבחין כי "רגליהן היו בטוחות על הרצפה". הדובר שופט את הנגלה לעיניו גם כאן, אלא שהוא אוהב את העולם שסביבו. הוא בוחר בו מטעמו. הוא מקנה לו את ערכו. הסצנה הזאת היא בעלת חשיבות עליונה בכתיבתו של סמי ברדוגו. השלווה והחום השרויים בה והקרבה ההרמונית שבין הדובר לנגלה לעיניו נדירים בכתיבתו עד מאוד. העמדה האירונית מהותית לדמויות הדוברים שלו מעצם הצורך להגן על עצמיותם ועצמאות תפיסת העולם שלהם. ב"פלארד" בונה ברדוגו את המנעד השלם שבעמדתו של הדובר שלו: מן הריחוק האירוני, הנבדלות, הבדידות והאי־שייכות, ועד הקרבה השלמה כמעט – קרבה שבה האירוניה אינה נעלמת, אלא נעתרת להיות שקופה.

\* \* \*

החסד והאירוניה אינם קרוצים מאותו חומר. החסד עשוי מהשעיית השיפוט. האירוניה שרויה לעולם במרחק המבטיח שיפוט והבדלה. גם החום והנעימות השלמה שבסיום "פלארד" נשענים על נימוק: "הרגשתי הכי בטוח בעולם". אין זה אלא רגע חולף של הרמוניה. המלאות הכרוכה בסימבוליזם המתפשט, הדתי, שבעמדת החסד – נעדרת בעולמו של המבט האירוני. סיפוריו המוקדמים של סמי ברדוגו מקנים לעמדת החסד שלו ממד נשי, ואילו למבט האירוני – ממד גברי ברור. הסיפורים הללו עוסקים במצבי יסוד המקיפים התהוות. עם זאת – אין בהם גמגום או פרימה. הכתוב בהם מדוד וגמור. גם ההתהוות מוצגת בהם מתוך בשלות והכלה מלאה. הקול המופיע בהם מלא. במקומות שבהם הוא מציג את הילדות ואת הפגימה הן אינן באות בעירומן; הקול המלא, הבוגר, מכיל אותן, מציג אותן ומגלם אותן במקומן. החסד והאירוניה בקולו של ברדוגו הם בבחינת שתי ידיים הנושאות את האדם. כוח המשיכה הוא השקר.

האוניברסיטה העברית

25 שם, עמ' 56.

26 פרידריך שילר, שירה נאוויית וסנטימנטליסטית, תרגום: דוד ארן, ספרית פועלים האוניברסיטה העברית והקיבוץ המאוחד, תל אביב: 1985.

## המשחתכים בחוברת

**ד"ר הודא אבו מונך** סיימה לאחרונה פוסט דוקטורט באוניברסיטה החופשית של ברלין ומלמדת במכללה האקדמית בית ברל ובמחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה. עבודת הדוקטור שלה נכתבה בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים ודנה בתרגום שלוש מיצירותיו של אמיל חביבי לעברית: האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל-נחס אל-מתשאאל (1984 [1974]); אח'טיה (1988 [1985]); סראיא, בת השד הרע (1993 [1991]).

**ד"ר דנה אולמרט** חוקרת ספרות ומרצה בכירה בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. ספרה הראשון, בתנועת שפה עיקשת: כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות (הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2012) זכה בפרס בהט לשנת 2009 מטעם אוניברסיטת חיפה. ספרה השני, כחומה עמודנה: אמהות לחיילים בתרבות הלאומית ובספרות העברית, רואה אור בקרוב (סדרת מגדרים, הקיבוץ המאוחד). הספר עוסק בדמויות של אימהות לחיילים ביצירות ספרות ובטקסטים מכוננים שראו אור בשנים 1905–2010. המחקר משלב פסיכואנליזה ומחשבה פמיניסטית, והפרשנות שואבת השראתה גם ממחקרים סוציולוגים על המיליטריזם הישראלי ועל חלוקות התפקידים המגדריות בחברה הישראלית. מחקרים נוספים של אולמרט עוסקים בשירה עברית מאת משוררות, במבקרות הספרות הראשונות שקמו לספרות העברית וכן בהיבטים מגדריים, לאומיים וסגנוניים ביצירותיהם של י"ח ברנר ושל א"נ גנסיין.

**ד"ר שירלי בכר**, המנהלת האמנותית של המכון ההיסטורי ליהדות אמריקה ומייסדת "מועדון הסרט המזרחי" באוניברסיטת NYU, היא חוקרת קולנוע דוקומנטרי פלסטיני ומזרחי מישראל/פלסטיין. מאמריה, שפורסמו בישראל ובארצות הברית עוסקים בייצוג, מגדר ומיניות. בימים אלה כותבת את ספרה *Reliving Pain, Living On: Performance, Affect, and the Body in Palestinians and Mizrahi Documentary Cinema 2002–2012*, המבוסס על עבודת הדוקטורט שכתבה באוניברסיטת ניו יורק.

**סמי ברדוגו** הוא סופר ועורך ישראלי. נולד בשנת 1970 במזכרת בתיה ומתגורר כיום בתל אביב. למד ספרות והיסטוריה כללית באוניברסיטה העברית בירושלים. פרסם שישה ספרים: ילדה שחורה (בבל, 1999); ככה אני מדברת עם הרוח (הקיבוץ המאוחד, 2002); יתומים (הקיבוץ מאוחד, 2006); זה הדברים (הקיבוץ המאוחד, 2010); הילד האחרון של המאה (הקיבוץ המאוחד, 2011); סיפור הווה על פני הארץ (הקיבוץ המאוחד, 2014). על ספריו זכה ברדוגו, בין היתר, בפרס ספר ביכורים מטעם משרד החינוך (2002); פרס יעקב שבתאי (2002); פרס ברנשטיין (2003); פרס ראש הממשלה (2006); פרס ניומן (2007); פרס קוגל (2016). ערך חמישה רומנים.

**פרופ' קרול ג'ייקובס** היא פרופסור במחלקה לספרות השוואתית ובמחלקה לספרות גרמנית באוניברסיטת ייל. כתבה את הדוקטורט בספרות השוואתית באוניברסיטת ג'ונס הופקינס.

כיום היא מלמדת באוניברסיטת ייל ספרות, טקסטים ספרותיים ותיאורטיים מן המאה ה-18 ועד למאה ה-20. היא עמיתת גוגנהיים ו־ACLS. גייקובס כתבה על אודות רילקה, היינריך פון קלייסט, ניטשה, ולטר בנימין, סופוקלס, אפלטון והרומנטיקנים האנגלים. ספריה: *The Dissimulating Harmony* (1978); *Uncontainable Romanticism* (1989); *Telling Time* (1993); *In the Language of Walter Benjamin* (1999); *Skirting the Ethical* (Stanford University Press, 2008); *Sebald's Vision* (2015 Columbia University Press).

**פרופ' נורית גרץ** היא פרופסור אמריטה לספרות עברית וקולנוע באוניברסיטה הפתוחה ופרופסור מן המניין במחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר; בעבר, ראש המגמה העיונית בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב וראש המחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר. זכתה בפרס ברנר לספרות על ספרה על דעת עצמו: ארבעה פרקי חיים של עמוס קינן (עם עובד, 2008), שאף היה בין המועמדים הסופיים באותה שנה לפרס ספיר לספרות. מספריה האחרונים: שבויה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית (עם עובד, 1995); מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים (עם עובד, 2004); נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, נכתב עם ג'ורג' ח'לייפי (עם עובד, 2006); ים ביני לבינך (דביר, 2015).

**ד"ר קרן דותן** כתבה את עבודת הדוקטורט במחלקה לעברית ומדעי היהדות באוניברסיטת ניו יורק. עבודתה עוסקת בסופרים מזרחים בארץ ישראל בסוף התקופה העות'מנית ותחילת ימי המנדט הבריטי, בהם: יהודה בורלא, יצחק שמי, שושנה שבבו, סלימאן מני, דוד אבישר, אריאל בן ציון ואברהם כהן־מזרחי. ערכה ספר מאמרים עם חן שטרס, יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז (עם עובד, 2016).

**ד"ר יעל דקל** היא עמיתת פוסט־דוקטורט במרכז קראון ללימודי יהדות וישראל, אוניברסיטת נורת'ווסטרן. את הדוקטורט שלה, העוסק בפואטיקה של שתיקה ויצירת הסובייקט הלאומי בספרות המלחמה של ס' יזהר, קיבלה בשנת 2014 מאוניברסיטת ניו יורק. היא מתעניינת בספרות עברית ובמערכת היחסים שלה עם השיח הלאומי, האידיאולוגיה ויחסי הכוחות במדינה. כרגע עוסקת במחקר על הסיפורת הכנענית: היסטוריה, תיאוריה ואידיאולוגיה. מתרגמת ועורכת. רשימותיה על ספרות ראו אור מעל במות שונות, בעברית ובאנגלית. לאחרונה ראה אור מאמרה על סמי מיכאל באסופה לכבודו (גמא, 2016). שותפה בהוצאת רעב הברא־שבעית.

**ד"ר איתמר דרורי** מרצה במחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר־אילן. חבר מערכת האנציקלופדיה של הסיפור היהודי וחבר מרכז "דעת המקום" לחקר תרבויות מקום בעולם היהודי בעידן המודרני, מטעם I-Core. חוקר את הפרוזה העברית החדשה ואת הסיפורת של יהודי עירק וארצות האסלאם במאה ה"ט. פרסם את הספר גאולה תימנית ועבריות חדשה (הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, 2014) וספרו הזז: סיפור, חיים יתפרסם בקרוב.



**פרופ' אריאל הירשפלד** מרצה בחוג לספרות עברית וראש המכון לספרויות באוניברסיטה העברית בירושלים. מספריו: אתן היודעות: שיח האהבה באופרות של מוצרט (זמורה-ביתן, 1994); רשימות על מקום (עם עובד, 2000); אל אחרון האלים: מסה על מזרקות רומא (כתר, 2003); רישומים של התגלות (חרגול, 2006); כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק (עם עובד, 2011); לקרוא את ש"י עגנון (אחוזת בית, 2012).

**ד"ר צפי זבה-אלרן** מרצה בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. מחקריה עוסקים בעיצוב זיכרון תרבותי בישראל, במקומן של האנתולוגיות הלאומיות, ובכלל זה גם האנתולוגיות ההומוריסטיות, בהבנייתו של קנון עברי מודרני, ובתהליכי השינוי – חברתיים ותודעתיים כאחד – שהן משקפות במהלך השנים ולאור תמורות הזמן והמקום. ספרה, זיכרונות חדשים: אסופות האגדה ועיצובו של קנון עברי מודרני (יד יצחק בן-צבי), ראה אור לאחרונה.

**פרופ' ענת זנגר** היא פרופסור חבר וראשת לימודי התואר השני העיוני בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. בין נושאי מחקרה: קולנוע ישראלי, מיתולוגיה ונשים, היסטוריוגרפיה וזיכרון קולקטיבי, אינטרטקסטואליות, פנומנולוגיה ומרחב. בין פרסומיה: *Film Remakes as Ritual and Disguises* (Amsterdam University Press, 2006) and *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema* (Mitchell, 2012). הפרויקט שלה בנושא המרחב בקולנוע ישראלי זכה למימון של הקרן הישראלית למדע (2008–2012) וכך גם פרויקט המחקר שלה בנושא ירושלים בקולנוע ובתרבות הישראלית (2013–2017). עורכת שותפה של האנתולוגיה על אתיקה וקולנוע, *Just Images – The Cinematic and the Ethics* (Cambridge Scholar Publishing, 2012), ועורכת הספר: תיאוריות קולנועיות (האוניברסיטה הפתוחה, 2016).

**פרופ' חנון חבר** מופקד הקתדרה ללשון וספרות עברית ע"ש יעקב והילדה בלאושיין באוניברסיטת ייל, מלמד במחלקה לספרות השוואתית ובתכנית ללימודי יהדות באוניברסיטת ייל. פרסם ספרים ומאמרים רבים העוסקים בספרות ובתרבות עברית מודרנית וכן בתיאוריה של ספרות ותרבות בפרספקטיבות פוליטיות, פוסט-לאומיות ופוסט-קולוניאליות. פרסם ספרים רבים, להלן כמה מהם שפורסמו בשנים האחרונות: מולדת המוות יפה: אסתטיקה ופוליטיקה בשירת אורי צבי גרינברג (עם עובד, 2004); אל החוף המקוּוּה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית (ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2007); בכוח האל: תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית (ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2014); מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית (קשב לשירה, 2008); לרשת את הארץ לכבוש את המרחב: על ראשית השירה העברית בארץ ישראל (מוסד ביאליק, 2015).

**ד"ר איתי חרל"פ** מרצה לטלוויזיה וקולנוע במחלקה לאמנויות הקול והמסך במכללה האקדמית ספיר, ומלמד בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל אביב. עבודת הדוקטורט שלו עסקה בטרואמה בדרמה הישראלית בטלוויזיה, ומחקרו על הטלוויזיה הישראלית פורסמו בכתבי עת שונים, ביניהם, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*; *Critical Studies in Television*; *Jewish Film & New Media*.

כתב את הספר הטלוויזיה שאחרי: דרמה ישראלית חדשה (רסלינג, 2016), וספרו *Television Drama in Israel: Identities in Post-TV Culture* עתיד לראות אור בשנת 2017 בהוצאת Bloomsbury. מיוזמי וממארגני כנס פיקציה, הכנס ללימודי טלוויזיה בישראל.

**פרופ' רז יוסף** הוא ראש המגמה העיונית לתואר ראשון בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל-אביב. הוא מחבר הספרים *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (Rutgers University Press, 2004); לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי (הקיבוץ המאוחד, 2010); *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (Routledge, 2011). שותף לעריכה של מספר ספרים, ביניהם: *Just Images: Ethics and the Cinematic* (Cambridge Scholars Publishing, 2011); *Deeper Than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* (Bloomsbury, 2013), וסקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים (רסלינג, 2016). בימים אלו עומד לראות אור ספרו החדש (שנכתב עם נורית גרץ), עקבות ימים שעוד יבואו: טראומה ואתיקה בקולנוע הישראלי העכשווי.

**פרופ' רומן כצמן** מרצה במחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן. חוקר ספרות עברית חדשה, תאוריה ופואטיקה, ספרות רוסית, יהודית וישראלית. ספריו האחרונים: נבואה קטנה: כנות ורטוריקה בעיר ומלואה לעגנון (הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2013); *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein)*, (Cambridge Scholars Publishing, 2013); *Nostalgia for a Foreign Land: Studies in Russian-Language Literature in Israel* (Academic Studies Press, 2016) ספרו החדש, שחוקק בשמיים: סמלי הצחוק ביצירתו של עגנון, יראה אור בהוצאת מאגנס.

**יוני ליבנה** מבקר ספרות ועיתונאי ב"ידיעות אחרונות" משנת 2007. עבודת התזה שלו (החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב) עסקה בפרוזה של הסופר סמי ברדוגו.

**מיטל נדלר** היא משוררת ודוקטורנטית במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון שבנגב, חוקרת צעירה במכון הישראלי לדמוקרטיה וחברה בקבוצת המחקר "נופים ומנופים: טבע, סביבה וזהות לאומית בספרות הפלסטינית והישראלית" במכון ון ליר בירושלים. ספר שירה, ניסויים בחשמל (ידיעות ספרים, 2014), זיכה אותה בפרס "טבע" לשירה.

**פרופ' אילנה סובל** היא מרצה לספרות עברית במחלקה ללימודי המזרח הקרוב ולימודי יהדות באוניברסיטת ברנדייס. השנה היא פרופסור אורחת במחלקה ללימודי המזרח הקרוב ובמכון למשפט וללימודי ישראל באוניברסיטת ברקלי (2016-2017). בין תחומי המחקר שלה ספרות עברית מודרנית, לימודי מגדר, פסיכואנליזה, אלימות מינית, קולנוע ישראלי ולימודי מוגבלויות. ספרה *A Poetics of Trauma: The Work of Dahlia Ravikovitch* (Brandeis, 2016), מציע קריאה פסיכואנליטית בכלל יצירתה של המשוררת דליה רביקוביץ, כלת פרס ישראל לשירה.

ד"ר עמית עסיס חוקר ספרות עברית ותרבויות יהודיות. את עבודת הדוקטורט, על הפרסונה של ס' יזהר, כתב במסגרת התכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בר-אילן. לאחר מכן שימש במשך שנתיים עמית בתר-דוקטורט על שם סימון ואתל פלג במחלקה למדעי היהדות באוניברסיטת מקגיל, מונטריאול, שם המשיך במחקרים על הפרסונה של המחבר בתרבויות יהודיות בכלל ובספרות העברית החדשה בפרט. ספרו 'לנוכח ערב סתיו מחריש': ס' יזהר והולדת הצבר מרוח הספרות ראה אור בהוצאת מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות.

**פרופ' שלומית רמון-קינן** היא פרופ' אמריטה בחוגים לאנגלית ולספרות השוואתית באוניברסיטה העברית בירושלים וחברה באקדמיה הישראלית למדעים. ספריה העיקריים הם: *The Concept of Ambiguity – the Example of James; Narrative Fiction: contemporary Poetics; and A Glance beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*. כמו כן פרסמה מאמרים רבים על תורת הספרות ועל סופרים ספציפיים, כגון ג'יימס, פוקנר, נבוקוב, ברוק-רוז ומוריסון. היא חקרה גם צמתים בינתחומיים, כגון ספרות ופסיכואנליזה, היסטוריוגרפיה, משפטים, רפואה. בשלב זה היא עובדת על מחקר משותף עם פרופ' סוזן לנסר מאוניברסיטת ברנדייס על נרטיבים של הקונפליקט הישראלי-פלסטיני מנקודת ראות נרטולוגית.

**פרופ' (אמריטוס) ראובן שהם**, מרצה לספרות עברית בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה ובמכללה האקדמית לחינוך – אורנים. פרסם שבעה ספרים ועשרות מאמרים בחקר השירה העברית החדשה. ספריו: קול ודיוקן: עיונים בקול הדובר בשירה העברית החדשה (אוניברסיטת חיפה, 1988); בדרך הקשה: עיונים בשירה (פפירוס, 1990); המראה והקולות: קריאה קשובה ב"פרידה מהדרום" לאבא קובנר (ספרית פועלים, 1994); סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג (המרכז למורשת בן-גוריון, 1997); בין הנודרים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי (מכון בן-גוריון, 2006); *Poetry and Prophecy* (Brill, 2003); בעולם של נתן זך גם פרצוף מוכר הוא זר (מכון בן-גוריון, 2013). ספרו הבא, אין עם אשר ייסוג מחפירות חייו, מוקדש לחקר הזמר ההמנוני של היחידות הלוחמות 1930–2010 ויראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים.

## 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 מאמר לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ־7000 מילים ולא יותר מ־14,000 מילים.
- המאמר כולו יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום הפניות ביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר ישלח לכתובת המייל [mikan@bgu.ac.il](mailto:mikan@bgu.ac.il) בקובץ word בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר באנגלית, פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשורת, וציון שיוך אקדמי ומקצועי של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו יקבלו עותק אחד מהגיליון בו הופיע המאמר.  
[mikan@bgu.ac.il](mailto:mikan@bgu.ac.il)

Vol. 17, September 2017



מכון הַקְּלָרִים והמחלקה לספרות עברית,  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



דביר

Editor: **Hanna Soker-Schwager**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai, Yigal Schwartz (Second Editor), Zahava Caspi (Third Editor)**

Junior editors: **Yiftach Ashkenazi, Chen Bar-Itzhak, Rina Jean Baroukh, Tafat Hacohen Bick, Omer Bar-Oz, Tahel Frosh, Naama Israeli, Tami Israeli, Shachar Levanon, Yonit Naaman, Mei-tal Nadler, Irit Nagar, Yotam Popliker, Efrat Rabinovitz, Nufar Rashkes, Eliyahu Rosenfeld.**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben-Amos, Daniel Boyarin, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Scharf Gold, 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, Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran**

Editorial coordinator: **Irit Ronen**

Language editors: **Einat Gilboa-Oppenheim** (Hebrew); **Daniella Blau** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Layout and composition: **Sarit Rozenberg**

Cover photo:

Ruven Kuperman, Head in Movement, 2008, oil on Wood, 120X80 cm

Ruven Kuperman, Don't Wake me up, 2015 Color pencils on paper, 150X105 cm

This journal was published with the generous support of Stuart (of blessed memory) and Toni Young.

ISBN: 978-965-566-210-8

All rights reserved © 2017 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](http://www.kinbooks.co.il)

# Contents

## Articles

### **One Hundred Years of S. Yizhar – A Dyad**

**Yael Dekel - 5**

God and the Nation after the Yom Kippur War: *Giluy Eliyahu* by S. Yizhar

**Amit Assis - 24**

Zionism, Religiosity and Irony in S. Yizhar's Literary Representation of Reality

### **To the End of the Land – A Dyad**

**Dana Olmert - 53**

Mothers of Soldiers in Israeli Literature: David Grossman's *To the End of the Land*

**Mei-Tal Nadler - 76**

"Listen, the Path Has Sounds": An Alternative Space for Alternative Ethics in *To the End of the Land* by David Grossman

### **[Im]Possible Writing from the East**

**Shlomith Rimmon-Kenan - 112**

Bab el Shams: "It Is Impossible to Write a Novel"

**Keren Dotan - 122**

Writing Modernity from the East: Secularism, Tradition and Modernism in the Works of Yitzhaq Shami

**Huda Abu Much - 163**

Source and Translation in the Shadow of Conflict: The Hebrew Translations of Emil Habiby's *The Pessoptimist* and *Ekhtayyeh*

**Itamar Drori - 201**

Babylonia: Fantasy, Complex and Reality: On Eli Amir's *Farewell, Baghdad*

### **Ethics, Visibility and Testimony in Cinema**

**Nurith Gertz - 225**

Between This Place and Other Places: The Ethical Turn in New Israeli Films

**Shirly Bahar and Ilana Szobel - 251**

Confessions of IDF Soldiers in Autobiographical Documentaries from Israel

**Anat Zanger - 278**

Her Body Remembers: Jerusalem, Memory and Forgetfulness in Contemporary Israeli Cinema

**Raz Yosef - 292**

Conditions of Visibility: Contemporary Israeli Women's Cinema and Trauma in Michal Aviad's *Invisible*

**Itay Harlap - 319**

Mistakes in the Sun: Reading the Television Drama *Indian in the Sun*

**Roman Katsman - 340**

"The Parable and Its Lesson" by S.Y. Agnon and the Thinking of Historical Alternativeness

**Tsafi Sebba-Elran - 357**

The Canonization and Censorship of the Modern Jewish Joke in Alter Druyanow's *Book of Jokes and Witticisms*

**Re'uven Shoham - 381**

The Demonic Musician in Nathan Alterman's *Stars Outside*, Why Did the Wayfarer Make a Futile Attempt to Abandon the Tune? A Re-Examination

**Theory**

**Carol Jacobs - 414**

Playing Jane Campion's *Piano*: Politically (Translated by Nir Kedem)

**Hannan Hever - 443**

Opposing Identity Politics and Venturing Beyond It: Following Carol Jacobs on *The Piano*

**An Interview with Sami Berdugo - 454**

"No one has ever managed to validate me or make stand as tall as writing has, to make me feel that I exist, and that I AM"

**Yoni Livneh - 476**

"When Have You Ever Grasped Light?" The Novelist Sami Berdugo Baptizes the Reader in Black Ink

**Ariel Hirschfeld - 507**

Grace and Irony: A Note on Sami Berdugo's Voice

**Abstracts - V**

**List of Contributors - XV**



## Abstracts

### **God and the Nation after the Yom Kippur War: *Giluy Eliyahu* by S. Yizhar**

**Yael Dekel**

As is evident by its title, which draws from the Jewish post-biblical tradition of the Revelation of Elijah, Yizhar's novel *Giluy Eliyahu* (1999) presents numerous divine revelations. In this article Dekel argues that throughout his novel, Yizhar re-establishes the theological in order to deal with the trauma of the Yom Kippur War and to enable the nation to move towards the future as a unified whole. This theological revelation is the starting point for reconstructing an analogy between the theological and the political, as famously argued by Carl Schmitt. After examining political theology as present in the novel, this article demonstrates how the analogy of theology and politics is carried out in the novel on the grounds of mythology, in the sense demonstrated by Roland Barthes in his essay *Myth Today*.

### **Zionism, Religiosity and Irony in S. Yizhar's Literary Representation of Reality**

**Amit Assis**

The desire to represent the Land of Israel is the literary equivalent of the Zionist political desire. This article combines two themes surrounding the acceptance of S. Yizhar's work: his being the first significant Sabra author of prose and his unique poetics of representing reality. A close reading of *Stories of the Plain* (1964) uncovers a quasi-religious poetics of facing that-which-cannot-be-represented; striving for representation while being aware of its impossibility. This poetics is explained as a solution to a challenge posed by the realization of Zionism. The realization of Zionism, both politically and literarily, makes the Zionist desire redundant. Yizhar's work is positioned at the point where Jewish life in Palestine becomes an accessible object for literature rather than an aspiration. His poetics keeps the desire alive by making the signified infinite, like god, thereby turning literature into a ritual of worshipping the absent signified. Yizhar's religious poetics are shown in two phases: a tragic-pathetic attitude - a serious heroic quest for reality as signified, and an ironic-comic one. The tragic attitude is literature's suicide as it annihilates the distance between the signifier and the signified. This suicide is prevented when an ironic distance is opened between the two, a distance that prevents the religious attitude from being fetishistic idolatry.

## **Mother of Soldiers in Israeli Literature: David Grossman's *To the End of the Land***

**Dana Olmert**

This article addresses the national-political functions of mainstream Hebrew literature and focuses on one question: What are soldiers' mothers in the canonical literature "allowed" to think, feel and do, and what is considered transgressive in this regard? The article examines changes in the presence of soldiers' mothers in Israeli public life, starting from the First Lebanon War. At the center of the discussion is Grossman's novel *To the End of the Land* (2008). Olmert argues that the book posits "the flight from bad tidings" as a maternal strategy, but simultaneously as the author's psycho-poetic strategy, too. The analogy between the act of flight and the act of writing, which Grossman advances in his epilogue, along with the granting of 'his' parental role to a female protagonist, bear cultural and gendered significances which this article seeks to illuminate.

## **"Listen, the Path Has Sounds": An Alternative Space for Alternative Ethics in *To the End of the Land* by David Grossman**

**Mei-Tal Nadler**

The article suggest a new reading of David Grossman's novel, *To the End of the Land* (2008), which focuses on a soldier's mother who decides "to be the first notification-refusenik," abandons her home and sets off on a hike throughout Israel. Drawing on Michel de Certeau's spatial theory and gender theories of the ethics of care, the article argues that Grossman adopts a female-mother's position as a moral civic strategy, allowing him to subvert the construction of the Israeli space as a heroic national space and imbue it with a semiotic "mother-tongue" based on sensations, care and intimacy. Grossman, who is associated with voices of peace and protest such as the Four Mothers movement, the Coalition of Women for Peace and Machsom Watch, that called for a new civil discourse by consciously using the discourse of motherhood, outlines a trajectory for an alternative civil discourse for a different kind of nation-building: he weaves together maternal language and maternal thinking about the Israeli space and reconstructs it as a space of ethics, non-violence and peace.

## **Bab el Shams: "It Is Impossible to Write a Novel"**

**Shlomith Rimmon-Kenan**

*Bab el Shams* is a performative novel, which gives the reader an experience of suffering that is analogous, to some extent, to that of its characters. This essay discusses a response combining a nightmarish experience with the incapacity to let go. It traces this experience back to several characteristics of Khoury's novel: its meta-fictional and citational nature; the ambivalent relations between the narrator and his comatose narratee; the tension between coherence and fragmentation, the latter both challenging a hegemonic narrative and giving rise to a plurality of stories that often contradict each other and underscore the inaccessibility of truth; the blurring of the boundaries between reality and fairy-tale or hallucination; and last but not least, the horror of the represented events and the feelings of guilt they provoke in the implied Israeli reader. The essay ends by comparing the complex effect of *Bab el Shams* to the Western literary tradition where the challenge to narrative is both threatening and liberating, such as in the works of Beckett and Genet.

## **Writing Modernity from the East: Secularism, Tradition and Modernism in the Works of Yitzhaq Shami**

**Keren Dotan**

This essay aims to challenge the way Hebrew literary criticism reads Shami's works and its dichotomous conception of modernism and Mizrahiness. Through a close reading of the stories "The Barren Wife," "Ransom," "Flight," "Hamamah: A Tale of the Arabian Desert," "Father and Daughters" and "The Vengeance of the Fathers," this essay seeks to trace the ways in which Shami challenges the progressive time frame that underlies the European-Mizrahi opposition as well as Zionist perceptions of secularism and tradition.

## **Source and Translation in the Shadow of Conflict: The Hebrew Translations of Emil Habiby's *The Pessoptimist* and *Ekhtayyeh***

**Huda Abu Much**

This article deals with Emil Habiby's *The Pessoptimist* (1974/1984) and *Ekhtayyeh* (1985/1988), while focusing on source writing and translation. Habiby's writing exposes his developing inclination of writing with the intention of being

translated into Hebrew, which began following the translation of *The Pessoptimist* into Hebrew. This article describes a process whereby the writer adopts the translator's political vision, as illustrated in the writing of *Ekhtayyeh*, which unlike *The Pessoptimist* was written as a hybrid text that assumed the presence of both Arab and Jewish readers. Habiby's writing process was influenced by Shammass' translation project. In his translation of *The Pessoptimist* Shammass had utilized strategies for making Habiby's works more acceptable to the Hebrew culture, while softening their Arabness so as to serve his political vision of "a state of all its citizens." At the same time, this article points out acts of resistance within the translation. Indeed, Shammass' cooperation with the hegemonic discourse can be read as a camouflage intended to soften other translation acts that undermine the principles of this discourse, to redesign it in a way that would include the Arab citizens of the state and make the repressed narrative present at the very heart of the ruling culture.

### **Babylonia: Fantasy, Complex and Reality: On Eli Amir's *Farewell, Baghdad***

**Itamar Drori**

This article offers a new reading of the novel *Farewell, Baghdad* (*Mafriah Ha-Yonim*, 1992) by Eli Amir. This reading undermines the perception of the novel as a political pro-Zionist one. Through tracing the language of the characters in the novel as well as the symbolism and imagery, another layer emerges alongside the necessity to leave the Diaspora and immigrate to Israel. In this sphere, the Jews of Baghdad (Babylonia) perceive their homeland as a primal mythical space, and leaving that space is tantamount to disaster. This attitude is for the most part, subconscious, and parallels Freud's primal fantasy (Urphantasie). The second part of the article demonstrates that this fantasy is accompanied by a Freudian complex known as the Madonna-whore complex toward the Babylonian homeland, a complex central to the desertion of the homeland. This complex is the reason the desertion is incomplete and riddled with hesitation, reservations, and regret.

### **Between This Place and Other Places: The Ethical Turn in New Israeli Films**

**Nurith Gertz**

Using recent research on ethics and human right (among others, works by Alain Badiu, Simon Critchley, Agamben, Elsasear and new interpretations of Levinas'

philosophy) Gertz explores several recently made Israel films (including *Jellyfish*, *Year Zero*, and *Nuzhat al-Fuad*) which reflect a search for alternative history by linking up to different cinematic aesthetics: that of contemporary American films and that of European art cinema rooted in the great works of the mid-twentieth century (e.g. the films of Fellini, Antonioni, Wenders, Godard, Bergman and so on). Gertz focuses on how those films - though their point of origin is the unending strife between races, genders, nationalities, and ethnicities lacking a common base for dialogue - use mid-twentieth century European cinematic language in order to create an ethical time that leads from the narrow time of the individual towards a broader, transcendental, universal time, or as Levinas put it - the time of the Other.

### **Confessions of IDF Soldiers in Autobiographical Documentaries from Israel**

**Ilana Szobel and Shirly Bahar**

Visual culture that depicts war and occupation is familiar in the Israeli cultural lexicon. Nevertheless, in the last decade, a significant aspect has been added to it, as we have been exposed to various works of video art and documentary films presenting confessions of soldiers, both men and women, about their experiences in combat army service in the Occupied Territories and in wars. This article explores the cultural and ethical implications of this central cinematic phenomenon. Focusing on shame, blame, narration and subjectivization, the article looks at the juxtaposition of gender, complicity, and national identity in its cinematic representation. Examining the aesthetics and ideologies of these films, it unearths the attitudes towards Israeli acts and decisions that the cinematic medium depicts and the main ethical issues that it raises. Szobel and Bahar argue that the films harness a national perspective of what is called "an internal investigative committee," where the gatekeepers of Zionism and Israel aspire to investigate themselves and the militarist nationalist system that they endorse and maintain. Thus, the article explores questions such as to what extent do these documentaries challenge Israeli nationalism? How does gender play out within these cinematic forms of confession? And in what way are the continuous reproductions and reinterpretations of myth and traumatic memories incorporated into the establishment of Israeli culture?

## **Her Body Remembers: Jerusalem, Memory and Forgetfulness in Contemporary Israeli Cinema**

**Anat Zanger**

In this article Zanger seeks to trace Jerusalem cinematic space as a dialectic existing between memory, obliviousness and corporality. She contends that recent films, produced during and after the Second Intifada and situated in the city, juxtapose the traditional imagery of the city with its bleak daily life. Drawing spaces and routes through their body they suggest fragmented narratives, between the personal and the collective memory of the city, as an alternative to the hegemonic narrative and time linearity. Zanger analyzes three films, each in its own way tracing the relationship between city-memory and subject: *The Cemetery Club* (Dir. Tali Shemesh, 2006); *Jerusalem's Cuts* (Dir. Liran Atzmor, 2008); and *Seven Minutes in Heaven* (Dir. Omri Givon, 2008). In all of them, the past slips through the corporality of the present while practices of walking, strolling and forbidden driving allude to competing narratives of the past. Older women who survived the Holocaust, a young woman who survived a terror attack, as well as Jewish and Palestinian residents of Jerusalem and veterans of the 1948 War - through their "speech-acts" all point to Jerusalem as a place that has lost the keys to its memory.

## **Conditions of Visibility: Contemporary Israeli Women's Cinema and Trauma in Michal Aviad's *Invisible***

**Raz Yosef**

The past decade has seen a renaissance of women's cinema in Israel. Through their films, a new generation of female filmmakers seek to redefine the conditions of representability of women in Israeli society and cinema. They shift the traditional place of the gaze and directly address the film spectator as a woman. Most of the current women's films deal with female trauma, which in itself is embedded in matters of visibility. Focusing mainly on Michal Aviad's 2011 film, *Invisible*, the article argues that the film seeks to question the position from which we view women's traumas. The film does not attempt to depict female suffering realistically, but rather to change the conditions of visibility of women's injury. It reflexively uses both documentary and fictional forms of representation, disrupting the coherent cinematic space and time and repositioning and restaging the gaze and the act of looking. Through this unique aesthetic, the film creates a critical distance for the

viewer that enables a feminist political perspective, which may lead to a social change in representing the ongoing, insidious violent and oppressive reality that women experience in patriarchal society.

## **Mistakes in the Sun: Reading the Television Drama *Indian in the Sun***

### **Itay Harlap**

In 1981, Israeli television aired *Indian in the Sun* (*Indiani BaShemesh*), a television drama directed by Ram Loevy, one of its most prominent directors. Unlike Loevy's *Khirbet Hiza'a*, which had aired three years earlier and *Lehem* (*Bread*), which would air five years later, both of which would later become Loevy's most well-known dramas and enter the canon of Israeli culture, *Indian in the Sun* was largely forgotten and ignored. However, as this essay illustrates, not only is *Indian in the Sun* situated chronologically between *Khirbet Hiza'a* and *Lehem*, it also shares a thematic focus with both of these important works - the national conflict (*Khirbet Hiza'a*) and the class and ethnic conflict (*Lehem*) in particular, and offers a deconstruction and reconstruction of these themes. Thus this essay aims to return to *Indian in the Sun* and recognize it not only as a rich and complex text, which demands in-depth consideration (and perhaps thereby belatedly grant it canonical status), but also as a groundbreaking work that offers a complex discourse on ethnic, national and gender identities in Israeli society.

## **"The Parable and Its Lesson" by S.Y. Agnon and the Thinking of Historical Alternativeness**

### **Roman Katsman**

The article observes the elements of alternative history in Agnon's *Ir U'Mloa*, focusing on the story "The Parable and Its Lesson" as a case study. Alternative history is considered here not in the narrow sense as a popular genre that is embedded, as most of the critics mistakenly suggest, in the postmodern situation, but rather as a method of thinking about history and its causality in terms of multiple possibilities, oscillation between them and choice. Agnon's writing applies this method on the levels of characters, plots, imagery and ideas. Its analysis, as demonstrated in the article, reveals the unfolding of the writer's possibilistic philosophy of history, and particularly of the history of the demolished Jewish community in Europe, as presented in his post-Holocaust stories of *Ir u-mloa*.

## **The Canonization and Censorship of the Modern Jewish Joke in Alter Druyanow's *Book of Jokes and Witticisms***

Tsafi Sebba-Elran

The article discusses Alter Druyanow's popular work, *The Book of Jokes and Witticisms* (*Sefer Habediha Vehahiddud*, 1922) as a turning point in the development of modern Jewish humor. The acceptance of the book is ascribed mainly to its Zionist agenda, expressed not only in the formation of its repertoire but also in the censorship of a large collection of sexual jokes. Following a discussion of Druyanow's main motives and anthologizing principals, the article presents these jokes for the first time, with the aim of analyzing their social roles. The comparative reading of the jokes in their historical and cultural contexts points to what the Jewish society of that time considered its "other," from competing religious groups to other threatening reference groups within this society, such as women and assimilated Jews. In this way, the censored jokes shed light not only on the marginality of the Eastern European Jews and their feelings of inferiority, but also on their creative response to them, and their ideological horizons.

## **The Demonic Musician in Nathan Alterman's *Stars Outside*, Why Did the Wayfarer Make a Futile Attempt to Abandon the Tune? A Re-Examination**

Re'uven Shoham

Since the publication of *Stars Outside* (*Kohavim Bahuts*, 1938), people have asked: Why did Alterman's wayfarer attempt to abandon the tune? The prevailing responses declared that this wayfarer was experiencing an inner confrontation between his commitment to the tune and his commitment to the physical world and the fragile history of his time and place. This confrontation, scholars claim, ultimately leads to a decision: the wayfarer accepts his problematic goal of becoming a "roving" poet, as reflected in poems such as "The Strange Poem" (Ha'shir Hazar), "A Letter" (Igeret) and "Themselves Alone" (Hem Levadam). In this article Shoham seeks to claim, contrary to prevailing opinion, that there is an irreconcilable conflict between these objectives that persisted throughout Alterman's creative life, as depicted in *Inn of the Spirits* (*Pundak Haruhot*), *Dove City* (*Ir Hayona*) and *Summer Revelry* (*Hagigat Kayits*). In *Stars Outside*, this struggle is the eternal conflict in which the speaker, *Homo Poeticus*, repeatedly sacrifices his doppelgänger, *Homo Naturalis*.



## **Opposing Identity Politics and Venturing Beyond It: Following Carol Jacobs on *The Piano***

**Hannan Hever**

The dangers of identity politics are currently a burning theoretical and political issue in Israel because of its role in justifying racism and fascism. This article looks at this with reference to Carol Jacobs' exemplary discussion of Jane Campion's film, *The Piano* (1993). In her article Jacobs, refusing to subjugate the interpretive act to a structuralist binary of identities, and hence of meanings, proposes a reading of the political and moral dialectics of identity politics. Beyond Paul de Man's resistance to mimetic interpretation that focuses on effects, Jacobs employs a method that allows for a moral stance by distorting and suspending the interpretation of the text's array of signifiers. Identity politics is not the final word in addressing oppression and disaster. Jacobs' interpretation of the film points to a tenet reached through a state of emergency in which viewers are pulled out of what she refers to as "blind analphabetism"; it is a reading that bypasses the problematic nature of a rhetoric of political struggle based on solid identities. Jacobs' reading does not hide behind a political world of organized and institutionalized identities, but deals with the rhetoric of political struggle. By distancing oneself from the text its figurativeness stands out, allowing one to hear its otherness. Jacobs' feminism goes beyond the demand for women's liberation and avoids reproducing oppressive male authority by means of a slow reading that distorts the rhetoric of oppression. She suggests turning what is disturbing, unpredictable and strange into the focus of the interpretive process, thus enabling an impulse toward political action based on the film's performance. There is no question that Jacobs' critique on the lack of flexibility of the identity politics is crucial. But there are many cases when an immediate response towards an eruption of violence could be too prolonged. Publication of such an important article in the current State of Israel where the hopeless is exposed frequently to an immediate cruel violence can actually teach us how dangerous can be any postponement in its recommendation of a moral judgment.

## **"When Have You Ever Grasped Light?" The Novelist Sami Berdugo Baptizes the Reader in Black Ink**

**Yoni Livneh**

Critics tend to describe Sami Berdugo as a novelist who is supposedly immune to external influences. Early critics have evaluated his work based on his ability to

express an autonomous artistic voice, disconnected from his biographical background. An analysis of his debut short story "Shouk" demonstrates the ambiguous and ironic way in which Berdugo depicts a mother-son relationship as a conflict between an artist and a character of his own creation. Seemingly, the protagonist narrator uses the narrative medium inadvertently, as if he were an unaware raconteur. "Shouk" obliges its reader to discard this path of interpretation based on the narrator's ethnic labelling; to doubt the way he defines his life alongside his mother as an exemplary aesthetical failure. A second reading of the story extracts a new narrative paradigm: an *ars poetica* on the young Mizrahi artist. The narrator is characterized as his mother's artistic master who breathes life into her character. A further reading of the story and its auto reference narrative provides new meaning to the text's imagery. Sowing threads, the deceased mother's shroud, an appendix bound to his mother – all later understood as the umbilical cord that allegorizes the artist struggle to detach himself from his own biography and wipe off the formal signs of identity forced upon him as his mother's son.

### **Grace and Irony: A Note on Sami Berdugo's Voice**

#### **Ariel Hirschfeld**

This essay deals with two main modes in Berdugo's prose – the ironic gaze and the voice of grace and compassion. An analysis of two early short stories by Berdugo shows the immanent connection between these modes and the role of two kinds of symbiosis that create them: the symbiotic relationship between a child and his mother in "Shouk" creates the voice of compassion, and the profound relationship between a boy and his ailing and dying father in "Flard" are the origin for the sharp and complex ironic mode in Berdugo's writing.

## List of Contributors

**Dr. Huda Abu Much** is a postdoctoral fellow at Freie Universität Berlin and teaches at Beit Berl College and in the Department of Literature, Language and the Arts at the Open University. Her PhD dissertation, written in the Department of Hebrew Literature at the Hebrew University of Jerusalem, deals with the Hebrew translation of three of Emile Habibi's works: *The Secret Life of Saeed the Pessoptimist* (1974, translated in 1984); *Ekhtayyeh* (1985, translated in 1988); and *Saraya, the Ogre's Daughter* (1991, translated in 1993).

**Dr. Amit Assis** is a scholar of Hebrew literature and Jewish cultures. He earned his PhD from the Interdisciplinary Program for Hermeneutics and Cultural Studies at Bar-Ilan University and spent two years as a Flegg postdoctoral fellow at the Department of Jewish Studies at McGill University, where he continued his research in authorship in Jewish cultures, and specifically in Modern Hebrew literature. The publication of his book, *Facing a Silent Autumn Eve: S. Yizhar and the Birth of the Sabra from the Spirit of Literature*, is forthcoming at the Ben-Gurion Research Institute for the Study of Israel and Zionism.

**Dr. Shirly Bahar** is the Director of Public Programs at the American Jewish Historical Society and the founder of the 1st Mizrahi Film Series at NYU (2014). She is currently working on a book based on her dissertation, *Reliving Pain, Living On: Performance, Affect and the Body in Palestinian and Mizrahi Documentary Cinema 2002-2012*, which was written at NYU. Her article, *Restrictions Apply: Agency, Affect and Reenactment in Einat Amir's Performance and Video Installation 'Our Best Intentions'* was published in *Third Text* (August 2015). Shirly's article *Coming Out as a Queen: Queer Studies, Jewish Identity, and the Book of Esther* was published in the *Studies in Gender and Sexuality Journal* (September 2012).

**Mr. Sami Berdugo** is an Israeli writer and editor. He was born in 1970 in Mazkeret Batya, studied at the Hebrew University of Jerusalem and currently lives in Tel Aviv. He edited five novels and authored the books *Black Girl* (1999), *And Say to the Wind* (2002), *That Is to Say* (2010), *The Last Child of the Century* (2011) and *An Ongoing Tale on Land* (2014). He has received several major literary awards for his literary work, including the Yaakov Shabtai Prize (2002), the Bernstein Prize (2003), the Prime Minister's Prize (2006), the Neuman Prize (2007) and the Kugel Prize (2016).

**Dr. Yael Dekel** received her PhD from NYU in 2014 and is currently a postdoctoral fellow at the Crown Family Center for Jewish and Israel Studies at Northwestern University. She wrote her dissertation on *The Poetics of Silence and the Making of the National Subject in S. Yizhar's War Fiction*. She is interested in Hebrew literature and specifically in its role in the relationship between discourse, social norms, power dynamics, ideology and the state. Her current research deals with the history, theory and ideology of Canaanite fiction. She is an editor and a translator. Her literary reviews and essays have appeared in a number of publications. Since 2012 she has been working as an editor and translator at Ra'av, an independent publishing house.

**Dr. Keren Dotan** wrote her dissertation in the Department of Hebrew and Judaic Studies at NYU. Her dissertation discusses the writings of Sephardi/Mizrahi writers in Eretz Yisrael/Palestine at the end of the Ottoman rule and the beginning of the British Mandate, including: Yehuda Burla, Yitzhaq Shami, Shoshana Shababo, David Avisar, Rabbi Saliman Mani, Rabbi Dr. Ariel Bension and Avraham Cohen-Mizrahi. *The Beauty of the Defeated*, a collection of essays on Yehoshua Kenaz which she edited together with Chen Strass, was published in 2016 by Am Oved and Heksherim Institute at Ben-Gurion University of the Negev.

**Dr. Itamar Drori** is a lecturer at the Department of Literature of the Jewish People at Bar-Ilan University. He is a member of the editorial board of the Encyclopedia of the Jewish Story and a member of the Da'at Hamakom Center for the Study of Cultures of Place in the Modern Jewish World (of the I-Core). Dr. Drori explores Modern Hebrew prose and the story of the Jews in Iraq and in the Islamic countries in the nineteenth century. His book *Yemenite Redemption and New Hebraism* was published by Bar Ilan University in 2014. His book *Hazaz: Portrait of a Storyteller* is to be published by the Ben Gurion Heritage Institute at Ben-Gurion University of the Negev.

**Prof. Nurith Gertz** is a professor emerita of Hebrew literature and film at the Open University of Israel and a full professor at the Department of Culture Creation and Production at Sapir Academic College. She has served as head of the cinema studies program at the Department of Film and Television at Tel Aviv University and headed the Department of Culture Creation and Production at Sapir Academic College. She won the Brenner Prize for Literature in 2009 for her book *Unrepentant*, which was also nominated for the Sapir Prize for Literature. Among her recent

books are *Captive of a Dream: National Myths in Israeli Culture* (Valentine Mitchell, 2000); *Holocaust Survivors, Aliens and Others in Israeli Cinema* (Am Oved, 2004, in Hebrew); *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*, with George Khleifi (Edinburgh University Press & Indiana University Press, 2008); and *An Ocean Between Us* (Kinneret, Zmora-Bitan, 2016)

**Dr. Itay Harlap** is a senior lecturer at the school of Audio and Visual Arts, Sapir Academic College, and at the Steve Tisch School of Film and Television, Tel Aviv University. His PhD dissertation deals with questions of trauma in Israeli television drama. Dr. Harlap's publications include *Television After: Contemporary Israeli Drama* (Resling, 2016) and *Television Drama in Israel: Identities in Post-TV Culture* (Bloomsbury, 2017, forthcoming). His papers on Israeli television have been published in various academic journals, among them *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, *Critical Studies in Television*, and *Jewish Film & New Media*. Dr. Harlap is among the founders and organizers of the Fiktzia annual conference on Israeli television studies.

**Prof. Hannan Hever** is a Jacob and Hilda Blaustein professor of Hebrew language and literature at Yale University. He teaches at Yale in the Comparative Literature Department and is affiliated with the Program of Judaic Studies. He has published extensively on the topic of Modern Hebrew literature and culture and literary and cultural theory from political, post-national and post-colonial perspectives. He has taught at the Hebrew University of Jerusalem, Tel Aviv University, Northwestern University, Ann Arbor University and Columbia University. Among his books are *Beautiful Motherland of Death: Aesthetics and Politics in U. Z. Greenberg's Poetry* (2004, in Hebrew); *They Shall Dwell at the Haven of the Sea: The Sea in Modern Hebrew Culture* (2007, in Hebrew); *By the Power of God, Political Theology in Modern Hebrew Literature* (2014, in Hebrew); *Nativism, Zionism and Beyond: Three Essays on Nativist Hebrew Poetry* (2008, in Hebrew & 2014); *To Inherit the Land, To Conquer the Space: The Birth of Hebrew Poetry in Eretz Yisrael* (2015, in Hebrew); and *We Are Broken Rhymes: The Politics of Trauma in Israeli Literature* (Magnes Publishing House, 2017).

**Prof. Ariel Hirschfeld** is a full professor in the Hebrew Literature Department and the Head of the School of Literature in the Hebrew University of Jerusalem. His research interests are Modern Hebrew poetry, S. Y. Agnon's oeuvre, H. N. Bialik's oeuvre, the concept of place in Hebrew literature and music and poetry. His books include *Voi, Che Sapete: The Dialogue of Love in Mozart's Operas* (1994); *Local Notes (Essays)* (2000); *Toward the Last of the Gods: The Fountains of Rome* (2003); *Notes on*

*Epiphany* (2006); *The Tuned Harp: The Language of Emotions in Bialik's Poetry* (2011); and *Reading S. Y. Agnon* (2011).

**Prof. Carol Jacobs** is a Birgit Baldwin Professor of Comparative Literature and a professor of German Literature at Yale. She received her PhD in comparative literature from Johns Hopkins University. She currently teaches literary, philosophical and theoretical texts ranging from the 18th to the 20th centuries. She has written on Lessing, Kleist, Nietzsche, Benjamin, Rilke, Sophocles, Plato and the English Romantics, among others. Her books include *The Dissimulating Harmony* (1978); *Uncontainable Romanticism* (1989); *Telling Time* (1993); *In the Language of Walter Benjamin* (1999); *Skirting the Ethical* (Stanford University Press, 2008); and *Sebald's Vision* (Columbia University Press, 2015). Among other awards, she has been the recipient of the Guggenheim Fellowship and the ACLS award, and has been a fellow at the Internationales Kolleg Morphomata, University of Cologne.

**Prof. Roman Katsman** is a member of the Department of Literature of the Jewish People at Bar-Ilan University. His major research fields include Modern Hebrew literature, theory and poetics and Russian, Jewish and Israeli literature. Among his most recent books are *A Small Prophecy: Sincerity and Rhetoric in Ir U-Mloa by S.Y. Agnon* (2013); *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S. Y. Agnon, The City with All That is Therein)* (2013); and *Nostalgia for a Foreign Land: Studies in Russian-Language Literature in Israel* (2016). His new book, *Laughter in the Heavens: Symbols of Laughter in the Works by S.Y. Agnon* is soon to be published by Magnes Press.

**Mr. Yoni Livneh** has been a literary critic and journalist at Yedioth Aharonoth since 2007. His Master's degree thesis (the department of literature at Tel Aviv University) deals with the work of Israeli novelist Sami Berdugo.

**Ms. Mei-Tal Nadler** is a poet and doctoral candidate at the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University of the Negev. She is a young researcher at the Israel Democracy Institute and a member of the Landscapes and Carnes: Nature, the Environment and National Identity in Palestinian and Israeli Literature project at the Van Leer Jerusalem Institute. Her first poetry book, *Exercises in Electricity* (Yedioth Press) was published in 2014 and won the Teva Prize that year.

**Dr. Dana Olmert** is a lecturer at the Literature Department at Tel Aviv University. Her first book, *Predicaments of Writing and Loving: The First Hebrew Women Poets*, was awarded the 2009 Bahat Prize by the University of Haifa and was published in 2012. Her second book, forthcoming in 2017, concerns Hebrew literary works written between 1905 and 2010, whose protagonists are mothers of soldiers. Its theoretical perspectives combine psychoanalytical and feminist theories with sociological writings about Israeli militarization and gender-based social roles. The book, entitled *Mothers of Soldiers in Hebrew Literature (Imahot Baolam – Kechoma Amodna: Imahot Le'chayalim Basifrut Ha'ivrit)* aims to illuminate the perceptions of motherhood imprinted in works from different decades, and to critically examine the intimate and national motives that lie behind their characters' behaviors. Olmert's other publications include essays on poetry, mostly by women, and essays on critical writing by women, as well as on the writings of Y. H. Brenner and U. N. Gnessin.

**Prof. Shlomith Rimmon-Kenan** is a professor emerita of English and comparative literature at the Hebrew University of Jerusalem and a member of the Israel Academy of Sciences and Humanities. She is the author of *The Concept of Ambiguity – the Example of James; Narrative Fiction: Contemporary Poetics;* and *A Glance Beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*, as well as numerous articles both on literary theory and on specific authors, including James, Faulkner, Nabokov, Brooke-Rose and Morrison. She has also worked in interdisciplinary junctions, such as literature and psychoanalysis, historiography, law and medicine. She is currently working on a collaborative project with Prof. Susan Lanser of Brandeis University, exploring narratives of the Israeli-Palestinian conflict from a narratological perspective.

**Dr. Tsafi Sebba-Elran** is a lecturer in the Department of Hebrew and Comparative Literature at the University of Haifa. Her research interests include the formation of cultural memory in Israel, the contribution of the national anthologies (including the humoristic anthologies) to the construction of a Modern Hebrew canon, and the social as well as epistemological changes those anthologies reflect. She has authored the book *In Search of New Memories: The Aggadic Anthologies and their Role in the Configuration of the Modern Hebrew Canon* (Yad Ben-Zvi Research Institute, 2017).

**Prof. Reuven Shoham** is a professor emeritus at the Department of Hebrew and Comparative Literature at the University of Haifa and Oranim College. His research focuses on New Hebrew poetry. He has published seven books and dozens of articles and his eighth book has been accepted for publication.

**Prof. Ilana Szobel** is an associate professor of Modern Hebrew literature at the Department of Near Eastern and Judaic Studies at Brandeis University. She is currently a visiting professor at the Department of Near Eastern Studies and the Berkeley Institute for Jewish Law and Israel Studies at UC Berkeley (2016-2017). Her research interests include Modern Hebrew literature, gender studies, psychoanalysis, sexual violence, Israeli film and disability studies. Her book, *A Poetics of Trauma: The Work of Dahlia Ravikovitch* was published in 2013 by Brandeis University Press, and constitutes the first comprehensive examination of the entire oeuvre of Israel Prize Laureate Dahlia Ravikovitch.

**Dr. Raz Yosef** is an associate professor and chair of the Cinema Studies B.A. Program at the Steve Tisch School of Film and Television at Tel Aviv University. He is the author of *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (2004); *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (2011); and the co-editor of several anthologies, including *Just Images: Ethics and the Cinematic* (2011); and *Another Sex: Selected Essays in Israeli Queer and LGBT Studies* (2016, in Hebrew). His forthcoming book (with Prof. Nurith Gertz) is *Traces of Things to Come: Trauma and Ethics in Contemporary Israeli Cinema* (in Hebrew).

**Prof. Anat Zanger** is an associate professor at the Department of Film and Television and chair of the MA Program in Film Studies at Tel Aviv University. Her research subjects include Israeli cinema, mythology and women, history and collective memory, intertextuality, phenomenology, space and landscape. She is author of *Film Remakes as Ritual and Disguises* (Amsterdam University Press, 2006) and *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema* (Valentine Mitchell, 2012). Her project on Israeli space and cinema has received a grant from the Israeli Science Foundation (2008-2012) as did her more recent project on Jerusalem in Films (2013-2017). She is the co-editor of the book *Just Images: Ethics and the Cinematic* (Cambridge Scholar Publishing, 2012).