

בזניפה

בדרך לריתמוס הטהור:
חבלי ניגון בשירה המוקדמת של אבות ישורון
מאת עומר ולדמן

"קו הכשל של הסוסים":
דחיית מודל הגוף הגלוי בעונת המלכים לאמנון נבות
מאת רותם פרץ

"ויחדלו לבנות העיר":
מבט לדור יום הכיפורים בספרות הישראלית דרך
עיין ערך אהבה לדוד גרוסמן וחדר ליובל שמעוני
מאת נעם קרון

"השם" לעומת "המקום":
קריאה בבעקבות הזמן האבוד מאת מרסל פרוסט
מאת זהר קטן

בני ברק

תוכן עניינים

עמוד 4	דבר העורכות	
	בדרך לריתמוס הטהור:	עומר ולדמן
עמוד 6	חבלי ניגון בשירה המוקדמת של אבות ישורון	
	"קו הכשל של הסוסים": דחיית מודל	רותם פרץ
עמוד 18	הגוף הגלתי בעונת המלכים לאמנון נבות	
	"ויחדלו לבנות העיר": מבט לדור יום הכיפורים	נעם קרון
	בספרות הישראלית דרך עיין ערך אהבה	
עמוד 28	לדויד גרוסמן וחדר ליובל שמעוני	
	"השם" לעומת "המקום":	זהר קטן
עמוד 38	קריאה בבעקבות הזמן האבוד מאת מרסל פרוסט	

דבר העורכות

לאדם יש נטייה להתרועע עם אחרים, משום שבחברה הוא חש שהוא יותר מאדם, כלומר יותר מצורה מפותחת של יכולותיו הטבעיות. אבל יש לו גם נטייה חזקה לבודד עצמו מאחרים, כיוון שהוא מוצא בעצמו בו בזמן את המאפיין הא-סוציאלי, שהוא הרצון שהכול יתנהל לפי רצונו.

עמנואל קאנט, רעיון להיסטוריה כללית עם כוונה קוסמופוליטית

רגישות של משורר, מאירה אספקט לא נחקר ביצירתו של אחד המשוררים הוורסטיליים בתולדות השירה העברית. העובדה שהעברית אינה שפת אימו של ישורון משחקת תפקיד מרכזי במאמר, על הזרות המשתמעת מכך. זרות זו מהדהדת במאמרה של רותם פרץ מאוניברסיטת בן גוריון, העוסקת בספר עונת המלכים לאמנון נבות, ובו היא מראה כיצד הנערים הישראליים דוחים את המודל הגלתי שמייצגים הוריהם שהגיעו לארץ מאירופה.

פרץ עוסקת באחד ממבקריה וסופריה החריפים של מדינת ישראל, אשר כמעט ונשכח. בקריאה צמודה מציגה פרץ את המתח הבין-דורי במציאות הישראלית, וחושפת את פניו הגרוטסקיים והאכזריים כפי שהם באים לידי ביטוי ברומן ייחודי זה. השאלה הדורית היא, בצורה אחרת, הציר סביבו סובבת כתיבתה של נעם קרון מאוניברסיטת בן גוריון. קרון מבקשת לשייך את עיין ערך אהבה לדוד גרוסמן ואת חדר ליובל שמעוני למה שנקרא במחקר 'דורות ספרותיים', תוך הרחבה ובדיקה מחודשת של הקטגוריות התיאורטיות. שימושה של קרון במושגים פסיכואנליטיים מהתיאוריה של מלאני קליין יוצר הבנה אחרת של ההבדל בין המודרני לפוסט-מודרני, ובפרט בין יצירותיהם של גרוסמן ושמעוני.

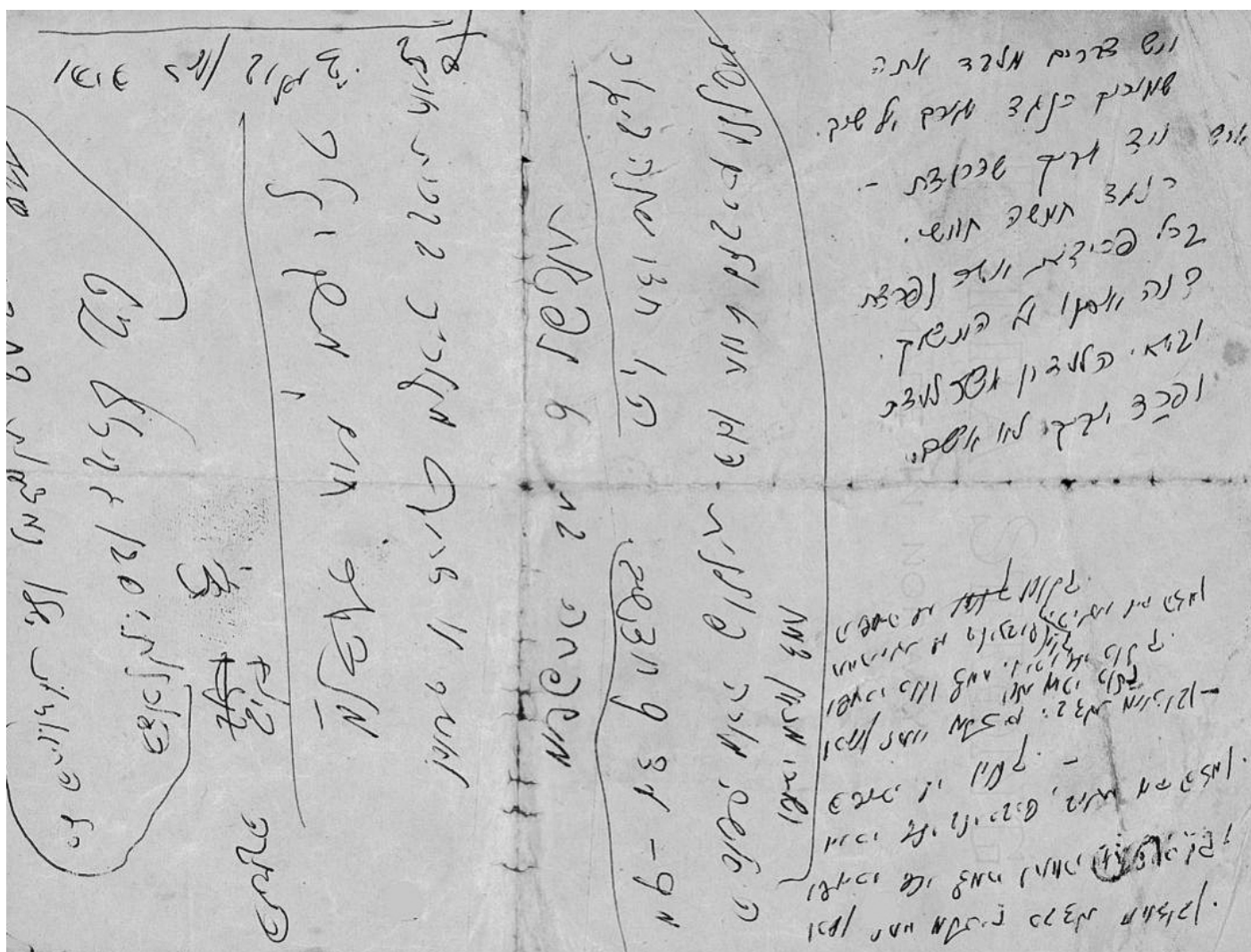
החזרה של הפסיכואנליזה לשיח האקדמי באה לידי ביטוי גם אצל זהר קטן מתל אביב. קטן משתמשת במושגים פרוידיאניים ולקאניאנים כדי לתאר את מרדפו של הדובר אחר הזמן ביצירתו המונומנטאלית של פרוסט. המאמרים המובאים נבחרו על סמך עומקם ומידת העניין שהם מעוררים, מבלי להעדיף נושא מסוים. היות שכך, הפרישה של המניפה האינטלקטואלית של הסטודנטים הישראלים לספרות היא "שרירותית", מה שהופך את הקריאה בגיליון להזדמנות לבחון את הטמפרמנט המתהווה כיום באקדמיה הישראלית. אנו מזמינות את קוראי הגיליון להתרשם מהקשרים בין המאמרים או מהיעדרם, ולהיות ביקורתיים וקשובים לקולות החדשים הנשמעים כאן לראשונה.

זהו הגיליון הראשון של "מניפה", כתב עת סטודנטיאלי, המסמן בתקווה את תחילתה של מסורת במכון לספרויות באוניברסיטה העברית. הרעיון ליצור במה אקדמית המיועדת למאמרי ביכורים של חוקרי ספרות צעירים נולד בשיחה חברית, בפרץ רגש שהתגבר על הנטיות הבדלניות האופייניות למרבית קוראיה של הקדמה זו. ביקשנו להקים מערכת המורכבת מסטודנטים המשוגעים לדבר, שתיפגש פעם בשבועיים במקלט של בניין מנדל לתהות מה רלוונטי ומעניין בחקר הספרות, מתוך רצון ונכונות לשמוע מגוון של דעות. תכננו לקרוא עבודות של סטודנטים מרחבי הארץ, ובסוף להגיש גיליון מאמרים נבחרים פרי יצירתנו המשותפת - בקיצור, קיווינו להתעלות מעט מעל הצורה המפותחת של יכולתינו הטבעיות.

במהרה גילינו את האמת הבנאלית להחריד, שתמיד יותר קל לדבר מלבצע. ושנחנו זקוקות לעזרתם של אנשים רבים בהרבה ממה שחשבנו. מלבד הקבוצה שהתכנסה באדיקות פעם בשבועיים, נחלצו לעזרתנו קוראים חיצוניים שהתבקשו להוות קול מכריע ביחס למאמר זה או אחר; יועצים מומחים בדמות מרצים מן האוניברסיטאות השונות שהסכימו לקרוא ולחוות את דעתם; עורכים מסורים שליוו את כותבי העבודות בתהליך הפיכתן מעבודה למאמר; וכמובן רכזים לוגיסטיים, מעצבים ואנשי מחשב חרוצים. תודתנו נתונה לכולם, ובייחוד ליו"ר המכון לספרויות פרופסור גור זק, שהשיב את הרוח למפרשים כשהמגע המתמיד עם החברה הגביר אצלנו את המאפיין הא-סוציאלי, וייחלנו כבר לחזור להתבודד. אנו מודות מקרב לב גם למרכז ללימודי הספרות ולעומדת בראשו, פרופסור אילנה פרדס, על התמיכה בפרויקט.

הגיליון מורכב מארבעה מאמרים פרי עטם של סטודנטים מאוניברסיטאות שונות. המאמר הפותח את הגיליון נכתב על ידי עומר ולדמן מהאוניברסיטה העברית. ולדמן מתחקה אחר הדפוסים הריתמיים בשירתו של אבות ישורון, ורגישותו לניואנסים משקליים דקים ביותר,

ים טרייבר ומיכל נוטנקו



טיוטה לשיר 'לך-לך', כ-35, ארכיון ישרון. כל הטיוטות המובאות כאן באדיבות הלית ישרון ומכון גנזים ע"ש אשר ברש

בדרך לריתמוס הטהור: חבלי ניגון בשירה המוקדמת של אבות ישורון

מאת עומר ולדמן

על הנופים שסביבו ושירים בפרוזה, שסגנונותיהם מגוונים ומלאי תחדישים ולעזים. שירים אלה, שכונסו לקבצים **רעם** (1961) ו**זה שם הספר** (1970), נענו בתימהון ובהתנגדות מצד הביקורת בשל תוכנם הפוליטי וסגנונם האקלקטי והסבוך. חטיבה נפרדת בתקופה זו, שזיכתה לראשונה את ישורון בהערכה ביקורתית-ציבורית גורפת, היא הספר **שלושים עמי של אבות ישורון** (1964). בקובץ זה עיבד ישורון מכתבים של בני משפחתו (שנספו בשואה) לשירים ושימר רכיבים מלשונם. אומנם מאפיינים סגנוניים רבים שיהיו מזוהים עם יצירת ישורון

מקובל להניח שאומנים מתחילים זקוקים לזמן כדי לגבש סגנון המזוהה עימם. זמן זה נמשך בדרך כלל שנים מעטות, ואף שיוצרים רבים נעים במהלך הקריירה מסגנון לסגנון, בכל זאת יש מאפיינים שנשארים דומיננטיים ביצירתם לאורך הדרך. אצל המשורר אבות ישורון (1904–1992) נמשך תהליך זה שלושים שנה לפחות.¹ מבין כמה נתיבי יצירה שהחל לפלס בשנות השלושים, הוא בחר תחילה לפרסם בעיקר שירים על בדואים במשקל ובחרוז וכינסם לספר ביכוריו, **על חכמות דרכים** (1942). בהמשך פרסם שירה פוליטית, שירים אוטוביוגרפיים, שירים

צבי גרינברג ואם בסגנונות אחרים. משנות השישים הוא התנתק בהדרגה ממקצב קבוע כלשהו, למעט חזרות כמותיות ותקבולות המזכירות את סגנון השירה המקראית.

לא מעט כתבו עד היום על ההבדלים בין שירי ישורון המוקדמים והמאוחרים, אך התעלמו מכך שהריתמוס ממחיש בצורה בולטת רבים מההבדלים האלה. לפיכך אבקש להראות שהתופעות הריתמיות החוזרות בשירת ישורון משקפות חלק מתוכן השירים ומהשינויים התמטיים הרחבים בשירתו. יתר על כן, סבורני כי השינויים החדים בדרכי הריתמוס אצל ישורון שיודגמו כאן אינם מעידים רק על היסודות המתרוצצים בסגנונו, אלא גם על רצונו המתמשך לחרוג מאופנות שיריות מקובלות לטובת דרכים חדשות.⁷ רצון זה, לדעתי, סייע לו לזכות באהדתם של כמה מהמובילים בדורות האלה - נתן זך, מאיר ויזלטיר, מנחם פרי ואחרים - ושל קוראיהם, לעומת רבים מדורו שנדמו כאילו אבד עליהם כלח.

עד סופה החלו להתגבש בתקופה זו, אולם בשונה משירתו המאוחרת קשה להגדיר דומיננטה סגנונית מובהקת² ביצירתו המוקדמת - אולי למעט דרכו בחידושי מילים.³

בדברים הבאים אתמקד במאפיין אחד שמייצג את התמורות הסגנוניות הרבות בשירת ישורון המוקדמת, את לבטי גיבושה ואת ההשפעות הבולטות עליה - הריתמוס.⁴ חרף ריבוי הסגנונות בשירת ישורון עד 1970, מדובר רק ברבע מכלל שירתו, ושאר חלקיה - מ-1970 עד מותו - הם העומדים בלב העניין הציבורי ביצירתו. את השחרור הכמותי והסגנוני ביצירתו תלה ישורון בין השאר ביציאתו מ"חרצובות של צורה אנוסה ולא תואמת ולא טבעית לני".⁵ אכן, בשיריו המוקדמים ניכר הניסיון לכתוב - לא בהצלחה מלאה - בחרוז ובמשקל קבועים המושפעים מאברהם שלונסקי, וניסיון זה מקשה את הבנת השיר כפשוטו.⁶ כדי לצאת מאותה "צורה אנוסה" פנה ישורון תחילה לסוגים שונים של מקצב קבוע, אם בסגנון "ריתמוס הרחבות" המזוהה עם אורי

ערבסקות ריתמיות

הפרסום הראשון לשירי ישורון, עוד בשם לידתו יחיאל פרלמוטר (את השם 'אבות ישורון' אימץ ב-1949), היה בכתב העת **טורים** שערך שלונסקי - ולא בכדי.⁸ שירים אלה מבוססים בדרך כלל על חרוז קבוע ועל משקל סילבו-טוני - משקל הבנוי מתבניות סימטריות חוזרות של הברות והטעמות, כדרך שהנהיג שלונסקי בשיריו וברבים משירי עמיתיו (נתן אלתרמן, לאה גולדברג ואחרים).⁹ אולם, מעיון בשירי ישורון מאותה תקופה עולה שיצא קירח מכאן ומכאן: כמעט בכולם לא הצליח לשמור על אחידות משקלית, גם כשנראה שניסה, ומנגד, שמירתו על משקל קבוע גרמה לעמימות תחבירית. ממלכודת זו נחלץ במידת מה כשכתב שירים שדמו יותר לכתובה האקספרסיוניסטית-המשוחררת של שלונסקי בשנות העשרים מאשר לכתבתו הסימבוליסטית-הנוקשה בהמשך.¹⁰ עד היום תוהים חוקרים ומבקרים אם נטיית ישורון לסטות מהרצף הסילבו-טוני בשיריו המוקדמים היא מרד מכונן, שנועד לסמן את דרכו בין מבנים ריתמיים נוקשים, או עדות לחוסר שליטה בשפה ולחוסר יכולת לקלוט מקצבים כהלכה.¹¹ דילמה זו נובעת גם מכך שרוב השירים השקולים של ישורון נכתבו בראשית דרכו בארץ, וייתכן שטרם למד להתאים בין עברית ממשלב גבוה לאילוצי המשקל.

דוגמה מובהקת לקשייו בתחום זה נראית בגלגולי שיר מספר הביכורים, "גמל ונער" (I, 31): לאחד מבתי שיר זה, שפורסם ב-1936, השתמרה באופן חריג גרסה ביידיש. השוואה בין גרסאות הבית ממחישה את הפער בין מה שישורון התכוון להביע ובין המבע העמום שהפיק מאילוצי משקל וחרוז:

טיוטת הבית ביידיש

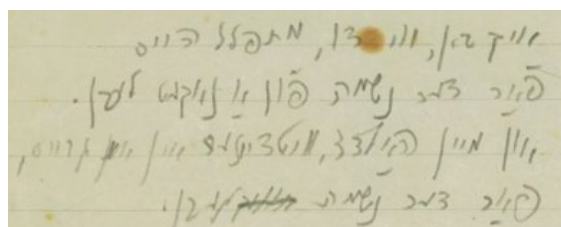
איך בין, ווי דו, מתפלל הייס
 פֿאַר דער נשמה פֿון אַ נאַקעט לעבן
 און מיין האַלדז, מיט דיינעם? אין? איין? גרייס,
 פֿאַר דער נשמה (???)? געבן?
 (מילולית: אני כמוך מתפלל בשקט /
 על נשמת חיים עירומים [במשמעות "החיים כשלעצמם"] /
 וצווארי עם צווארך באותו גובה /
 [כדי] לתת [??] לנשמה [מחיקה לפני 'געבן']).¹²

טיוטה מוקדמת בעברית

אֲנִי כְּמוֹךָ מִתְפַּלֵּל רְתֵת
 בְּעֵד נְשֵׁמַת הַגּוֹף הַמִּתְהַלֵּךְ עִירוֹם...
 וְצִנְאָרִי, כְּצִנְאָרְךָ, לְתֵת
 וְצִנְאָרִי, כְּצִנְאָרְךָ, גְרוֹם...

נוסח סופי

ומי כמוך, הגמל, את צנארו לתת,
 ומי כמוך צנארו גרום?
 עתה תשחנה שפתותיך בתפלת רתת
 על נשמת הנער, שהלך עירום.



הטיוטה היידיית לבית
 מ'גמל ונער', כ-6,
 ארכיון ישורון

הבית היידי, הכתוב בשפה קולחת, בחריזה מדויקת (הייס-גרייס, לעבן-געבן) ובריתמוס חופשי, נעשה עמום יותר ויותר מגרסה לגרסה. תחילה ניסה ישורון להישאר קרוב לנוסח היידי, וכך תרגם מילולית את הטור "פֿאַר דער נשמה פֿון אַ נאַקעט לעבן" ("על נשמת חיים עירומים")¹³ ל"בַּעַד נְשָׁמַת הַגּוּף הַמְתֵּלֵךְ עִירוֹם" ועמעם את משמעותו. החריזה אף היא סובלת מן התרגום, וכך הפך החרוז המדויק הייס-גרייס לגרסה הקלושה רַת־תַּת־לתת שאף גוררת מבנה תחבירי מאולץ ("וְצִנְאָרִי, כְּצִנְאָרְךָ, לְתַתִּי"). בבית הסופי, ההקפדה על רצף ריתמי קבוע - שלושה טורים ביאמב ("וּמְיֵי כְמוֹדְךָ, הַנְּמַלְךָ, אֶת צְנֵאוֹרְךָ לְתַתִּי" וכו') כנגד טור אחד בטרוכי ("עַל נְשָׁמַת הַנְּעֹרְךָ, שֶׁהֵלֵךְ עִירֹם")¹⁴ - מעמעמת עוד יותר את מובנו ומשאירה אותו בחריזה קלושה. כלומר, ההקפדה על ניסוח בהיר נזנחה בהדרגה עקב השאיפה למשקל סימטרי. האילוח הריתמי יוצר בשיר עוד מבנים לא טבעיים לעברית הקבילה בספרות ובדיבור, כגון "ומה ילילו עוד בלילה הקלבים / אם שם, בתמר, איזה רוח ילולב? / אם יערימו [הכלבים] הדמות רמזי אותות לכוכבים, / ו[את] אהל־משכנכם - [ידמו] לעטלף?" או "כי זה אשר אותת עתה לשער / יתנבל [לכם] בדרך נפשכם לקחת [כדי לקחת

את נפשכם]" (הדגשים שלי). כל הצרימות התחביריות האלה יוצרות את הרושם שלשונו של ישורון, לפחות באותה תקופה, עדיין לא הייתה גמישה ומשוכללת דיה להתמודד עם האתגרים הצורניים של "נוסח שלונסקי". אחד הפתרונות שישורון גיבש בספר הביכורים כדי להתמודד עם חוסר החן שבסטייה מהמשקל הקבוע ועם העמימות הסמנטית הוא מה שאכנה, בשל נושאי השירים (חיי ערבים ובדואים), "ערבסקה ריתמית". דהיינו חזרות על מקצבים שונים השלובים זה בזה לאורך השיר כחרוזי ערבסקה, במקום משקל קבוע לאורך כל השיר כמקובל אצל שלונסקי.¹⁵ אף שהערבסקה הריתמית נראית חנינית יותר מתסבוכות ריתמיות כמו ב"גמל ונער", ואף הולמת את תוכן השירים, היא אינה מונעת צרימות תחביריות. לא ברור אם גם היא מכוונת מראש או נובעת מקושי לעמוד במשקל. ערבסקה כזאת נראית כבר בשיר הפותח את **על חכמות דרכים** (I, 18). כדי להקל את המעקב אחר הדפוסים הריתמיים החוזרים, אסמן אותם בדגשים לציון ההברות המוטעמות, בסימני הטעמה ובצבעים שונים (ההפרדה בין יחידות המשקל תסומן בקו אנכי):

הַגְּמֵלִים | לְלוּ מִכְבֵּר תְּלַבֵּי דַבְּשָׁת, | בִּידֵי־בִּשְׁת, |
עֲתָה | תִּקְוִים | תִּלְךְ | עֲרֵבוֹת | הַמְּגֵד, | הַמְּגֵד־גֵּד, |
(תִּפְרֹשׁ) | הַעֲרֵבָה | כִּפְרֹשׁ | הַגֵּד | וִיגְבֵּג־גֵּד. - |
הַמֵּי | שׁוֹרֵלְךָ | הַמְּרָךְ | חֵב!

הַמְּשִׁיחוֹת | לְשׁ לְבָחֶל. | וְכִפִּיר הַמְּלֵךְ לְשׁ לְרַעֲב.¹⁷
גַּם | שׁ | תִּצְמָא | לְמִים | עֲלוֹקָה.
אַל | יִמְנַע | מִלֶּהֱסֵד | בְּמִצְוֵקָה - |
הַמֵּי | שׁוֹרֵלְךָ | הַמְּרָךְ | חֵב!

רְתוּפֵי | עֲצֵת | זָדִים | בְּמֵאֲרָב!
יְמִינֵם | תִּאחֶזַ | בְּשֵׁלַח | וְגִרְוֵנֵם | לְעֵמָּגוֹר;
לְקַשֵּׁיבוֹ | אֶל | פְּעֵמוֹלֵי | הַדְּרוֹר - |
לְבֹשׁוֹ, | לְבָרְכוּךָ | בְּ"מְרָחֵב".

רְתוּפֵי | עֲצֵת | זָדִים | בְּמֵאֲרָב!
יְמִינֵם | תִּאחֶזַ | בְּשֵׁלַח | וְגִרְוֵנֵם | לְבָלַע | מְגוֹר;
לְקַשֵּׁיבוֹ | אֶל | פְּעֵמוֹלֵי | הַדְּרוֹר - |
לְבֹשׁוֹ, | לְבָרְכוּךָ | בְּ"מְרָחֵב".

רְתוּפֵי | עֲצֵת | זָדִים | בְּמֵאֲרָב!
יְמִינֵם | תִּאחֶזַ | בְּשֵׁלַח | וְגִרְוֵנֵם | לְעֵמָּגוֹר;
לְקַשֵּׁיבוֹ | אֶל | פְּעֵמוֹלֵי | הַדְּרוֹר - |
לְבֹשׁוֹ, | לְבָרְכוּךָ | בְּ"מְרָחֵב".

רְתוּפֵי | עֲצֵת | זָדִים | בְּמֵאֲרָב!
יְמִינֵם | תִּאחֶזַ | בְּשֵׁלַח | וְגִרְוֵנֵם | לְבָלַע | מְגוֹר;
לְקַשֵּׁיבוֹ | אֶל | פְּעֵמוֹלֵי | הַדְּרוֹר - |
לְבֹשׁוֹ, | לְבָרְכוּךָ | בְּ"מְרָחֵב".

כל המחוות בבית ניתנות לפירוש כפול: לקונוטציה של "פעמוני הדרור" בעיני העברי-הנמען אין בהכרח קונוטציה מקבילה אצל הבדואים, ואף המילה "מרחב" שהופיעה בבית הקודמים מקבלת כאן ריבוי משמעיים; כאן זו גם ברכת השלום "מרחבא", ויש בה גם תזכורת לקשר הטבעי של הבדואים אל המרחב בטרם הגיעה אליו נקודת המבט העברית. התובנה שה"מרחב" המשותף הוא רב־זהותי ורב־לשוני היא הפואנטה שבשיר: כפי שהיא מערערת את תמונת הפתיחה בבית הראשון - כך גם הריתמוס, שהיה תזזיתי בעת התיאור ההדרגתי של גילוי המקום, מתיישר ונעשה עקיב לנוכח ההכרה החדשה בבני המקום.

כאמור, גם כאן נראה שעיצוב הריתמוס בא על חשבון פשטות ההבנה והתחביר הטבעי. מילות

עיצוב הערבסקה הריתמית בשיר דומה בעיניי למהלך התוכני שמתרחש בו:¹⁸ גיוון המקצבים בשני הבתים הראשונים ממחיש שני צירים מקבילים בנוף המדברי - מהלכו של הנמען העברי, דובר העברית (ובדרך כלל החיצוני למקום) במרחב, לעומת מהלכם של הבדואים ובעלי החיים (הטבעיים למקום) בתוכו. "המישור לך והמרחב" כשם ש"המישור להם והמרחב", ושני הצירים המקבילים אינם בהכרח נפגשים זה עם זה. המפנה הריתמי והתוכני מתרחש בבית האחרון, והוא ניכר גם בהיותו של הטור התשיעי קצר וחטוף יותר משני הטורים הפותחים בביתים האחרים (הגם שמשקלם זהה). זהו המפגש הבלתי אמצעי עם בני המקום, עם הבדואים. לכאורה הסיטואציה מובאת מעמדת העברי, המזהה את ה"זדים" ורואה בתגובתם פחד, בושה וכניעה. אולם

ומוסבים עליו; בבתים האחרים, עם התפנית, משתנה גם המבנה הקבוע) וכן בהקפדה על בתים קבועים בעלי שני טורים וחמש מילים בכל טור, חריזה קבועה ומילים קצרות שאינן חוצות את גבול שלוש ההברות.

למעשה יש כאן חיקוי של מאפייני ריתמוס מקראי הנסמך על תקבולות ועל הטעמות קבועות:²³ ורד קרתי שם-טוב, במחקר היחיד עד כה שהעמיק בריתמוס בשירת ישורון, ראתה בשיר אחר **מעל חכמות דרכים** התכתבות עם הריתמוס של שירת דבורה.²⁴ אולם ב'פשט' המקצב אינו אזכור, אלא ליבת האפקט העיקרי בשיר: הריתמוס הקדום, הנשמע מבעד לניסיון להיעתר לרצף טוני-סילבי, מקנה לשיר דרך ההטעמות הקבועות נימה בוטחת שמעמעמת את מעשי החמס המתוארים דרכה ושיוצרת דיסוננס לפורענותם. רק כשהיא נשברת בסוף השיר אל הסטקטו של המנוסה, הקוראים מתנתקים מהרצף ההרמוני האחיד ורואים את ממדי הזוועה. ביאליק פנה לריתמוס דמוי המקרא כשלושים שנה לפני 'פשט', דבק בו עם התפוררות ההברה האשכנזית בשירה העברית והוביל דרכו את "הגל הממשי הראשון של הריתמוס החופשי בעברית", כדברי עוזי שביט.²⁵ באופן דומה, ישורון לא היה יכול להתמסר לריתמוס קבוע זולת הריתמוס הכמו-מקראי - כלומר בעיקר לתקבולת ולרצף הטעמות קבוע - משום שהיה היחיד אשר לא תבע ממנו אילוצי תחביר ולקסיקון, ובה בעת הותיר לו את הפעמה (beat) הבסיסית כנקודת משען קצבית. ואכן, אם ניכר דפוס ריתמי בשירת ישורון המאוחרת, הריהו דומה לעקרונות הריתמוס המקראי. לכך אשוב בהמשך.

סוג אחר של ערבסקה ריתמית בשירי ישורון משנות החמישים והשישים נובע מהמתח שבין הברה אשכנזית לספרדית-ישראלית. כבר בשירי **על חכמות דרכים** נראה שמקצת המילים מכוונות להגייה אשכנזית-מלעילית, אף שבהקשר השיר מצופה הגייה מלרעית. למשל: "נאלמה כליל חלִימָה - [...] נסתם מֵעֵמָה" (I, 24); "שפפו צִמְחַת" - "תאנה אֶחָת" (I, 40); "איני אדע אֵיכְנָה" - "כלת הדבש בי לְנָה" - "זב הדבש לְמַעֲנָה" (I, 44). ההיצמדות לרצפים ריתמיים ולחריזה מאלצת לקרוא מילים מלרעיות במלעיל גם בשירים מראשית שנות החמישים, למשל: "אם כָּעֶץ עַל כְּבִרַת בֵּית", "זָה רָבְצוּ לְמַרְעִית עֵין" (I, 70); וכן בשירי **שלושים עמי**, למשל: "...הָאֵם קוֹרְעַת. [...] // מְקַצְצִים בְּדַעַת, // [...] וְסוֹס בְּשַׁעַט. [...] // מְטַפְטְפִים בְּרַעַת" (I, 203). או: "נִצְצִים וַיִּלְךְ פְּרִשָּׁה / נִסַּע לְנֶאֱרָשָׁה" (I, 192). את הצירוף "וַיִּלְךְ פְּרִשָּׁה" כנראה יש לקרוא כדרך יידיש בתחביר ובהטעמה: וַיִּלְךְ פְּרִשָּׁה. כך נוצר רצף יאמבים שווי צלעות בחריזה מדויקת: וַיִּלְךְ פְּרִשָּׁה / נִסַּע לְנֶאֱרָשָׁה. הבלבול בין הברה אשכנזית לספרדית ניכר אצל משוררים עבריים רבים בראשית המאה העשרים, בהם

היחס המקובלות אחרי הפועל "הלך" הן ב', ל', אל-; אבל הריתמוס יוצר את החיבור המאולץ "עֵתָה תְּקוּם תִּלְךְ עֲרְבוֹת הַמְּגִד". גם המשפט "גַּם יֵשׁ תִּצְמָא לְמִים עֲלוֹקָה" נראה מאולץ, כי מתקבל מידע רב מדי לפני שזהות הנושא מתבררת (מי תצמא? למה תצמא?).¹⁹ נדמה שבתחום זה מתגלה המכשלה העיקרית של ישורון **בעל חכמות דרכים**, והיא שגרמה לו להתרחק מן הריתמוס הסדור. כששלונסקי כתב, למשל, ברצף טרוכאים: "עוֹד אֶת גְּבִיעִי לֹא מְצִיתִי / עוֹד בּוֹ יֵינִי זֶהב זֶהב / עוֹד הָאֶגְרוֹף קְמוֹץ הֵיטֵב / עוֹדֵי שׁוֹנֵא עוֹדֵי אוֹהֵב",²⁰ התחביר מובן. אך כשישורון כתב: "דָּהָרוּ אֲזַנִּי הַפִּישׁ, גְּעָרָה חֶמֶת הַלְיָלָה, / כִּי הִפְרִיעוּ אֶת שְׁנֵתָהּ, יִתְבָּרַךְ" (I, 42) ההתמסרות לרצף הריתמי מקשה להבין מה הפריע את "שנתהו", מי "יתברך" ועל שום מה.²¹ השיר היחיד בקובץ שנכתב בריתמוס אחיד, "פֶּשֶׁט" (I, 29), מצליח להתחמק מכשלי משקל והבנה בעזרת שני אמצעים שאינם קיימים ברוב שירי **על חכמות דרכים**. מקצבו הפשוט והקל לקליטה שוב מעורר תהייה אם המקצבים המורכבים בשאר שירי הספר נובעים מחוסר שליטה במשקל:

אֲלֵלוּ בְּדוֹיִם, לָהֶם הָהָר, לְפֶשֶׁט,
נְחִסְמוּ רוֹעִים, לָהֶם הַצֹּאן, מְגֻשֶׁת.

יִדְרְכוּ בְּדוֹיִם, לָהֶם הָהָר, הַקְּשֶׁת,
יִדְבְּרוּ רוֹעִים, לָהֶם הַצֹּאן, בְּרֻשֶׁת.

יִחְמְסוּ בְּדוֹיִם, לָהֶם הָהָר, לְזָבַח,
יִטְבְּחוּ הַצֹּאן, לָהֶם הַדָּם, בְּתֵיבָה.

יִעֲרְכוּ בְּדוֹיִם, מְרֵךְ וְטוֹב, טְבִיחָ,
יִלְעָסוּ רוֹעִים, מְטוֹב וְרַךְ חֲרִיד.²²
שְׁאֵלוּ רוֹעִים: לְמִי לְמִי הַשֶּׁבַח?
אֶמְרוּ בְּדוֹיִם: לָהֶם לָהֶם הַטְּבַח.

שְׁאֵלָה הַצֹּאן: אוּלַי אֶסוֹן בְּנִבְעָ?
שְׁבָה צֹאן, הַצֹּאן הַצֹּאן, לְטָבַע.

הריתמוס בשיר כמעט אחיד, למעט הורדת ההשפלה הסופית בבתים 4-5 והסיום המקוצר, הנשמע כסטקטו, של הצאן בעת הבריחה מהטבח (בבית האחרון). הזרימה הריתמית בשיר, לעומת שאר שירי הקובץ, נובעת לדעתי ממהלך של הרחבה וצמצום: הרחבה - של אוצר המילים, בשאילה מערבית ובתחדישים המחקים את צלילי הפועל הערבי, אך שורשיהם מקראיים (למשל "יִדְבְּרוּ", בדומה ל"וַיִּדְבַּר עַמִּים פְּחִתִּי" - תהלים יח, מח). צמצום - בהיצמדות למבנה משפט אחד (ברוב השיר: בבית הרביעי הוא מופר לטובת מבנה המזכיר יידיש, "מטוב ורך חריד", התארים קודמים למושא

בין הגייה אשכנזית לספרדית-ישראלית. גם כאן אשנה מעט את הניקוד לפי המתבקש ממנה:³¹

רֶאֶה | כִּי יֵשׁ מִלְבָּד אֶתְּהָ, ³²
 עוֹמֵד כְּנֶגֶד שְׂרָם אֶשְׂיָךְ.
 יָדֶיךָ | דִּלְגָה | שֶׁחָרָה | אֶדְתְּךָ -
 כְּנֶגֶד | גְּדֻחַ | מִשָּׁה | חֲמִשִּׁי.
 כָּל־פְּרִי | דוֹת־אֵל | שֶׁרֶנְפָה | רִדְתְּךָ
 חֶסֶם | בְּקֶשׁוֹ | לְךָ: | הַשְּׂאֵר.
 סָפְרוּהָ | עַל־דְּאֵל | אֶדְמֶתְהָ -
 אֶמְרָה־לוֹ | אֶדְמֶתְהָ | "רוּחַ־אֲמִשִּׁי".
 [לעל פֶּרֶשֶׁת !] | לְדָלָה | דְּעָלְךָ | מְדַתְּךָ, > עַרְב־לְמֶדְתְּךָ,
 נְפַרְד־אֶבִּירְךָ. ³³ < לְךָ | חֲחִשִּׁיךָ.

בקריאה פרוזודית כזאת נראים ארבעה רצפים ריתמיים שונים שמשתרגים זה בזה. התנועות הריתמיות והסטיות הנקודתיות להגייה "גלותית" הולמות בעיניי את תוכן השיר, העוסק בעזיבת בית ההורים לארץ ישראל ובטלטלה הרגשית (והגופנית) בעקבות זאת. מעניין שהטיטה הגולמית ביותר אשר נשתמרה לשיר בארכיון ישורון כתובה במשקל אחיד המציית רק לעברית הישראלית: "ויש דברים מלבד אתה / שמורים כנגד שארם אלשיך. / ויד אביך שהרעדת - / כנגד חמישה חומשי. / בכל פרידות אשר נפרדת / צוה [צוה? ציווה?] אותנו על המשך. / ובשתי הלמדין אשר למדת / נפרד אביך לא אשם". מדוע סטה ישורון בטיוטות המאוחרות ממשקל זה והסתבך בריתמוס ובתחביר? אולי באמת מחמת הרצון לשקף את טלטלות השיר גם במישור הצורני, ואולי כי חש שבמשקל הרמוני כלשהו נמצאות אותן "חרצובות" שהצרו את מהלכיו הפואטיים. בשיר זה אפשר לראות גם סימן ל"תחנת ביניים" שישורון התמקם בה בשנות החמישים והשישים, במעבר מניסיונות למשקל סדור אל ריתמוס חופשי.³⁴ תחנה זו היא שזירת רצפים ריתמיים קצרים - לעיתים הם חוזרים יותר מפעם אחת במהלך השיר או בשאר המחזור - בתפקיד "נקודות משען" ששומרות על קצב בסיסי. להלן אדגים כמה נקודות משען כאלה, לצד מקרים אחרים שבהם השתמש ישורון ברצפים ריתמיים באופן חופשי על פני שירים ושירים בפרוזה. במקרים האלה דומה הריתמוס לסגנון הנוהג ברבים משירי אצ"ג - סגנון שבנימין הרשב כינה "ריתמוס הרחבות".³⁵

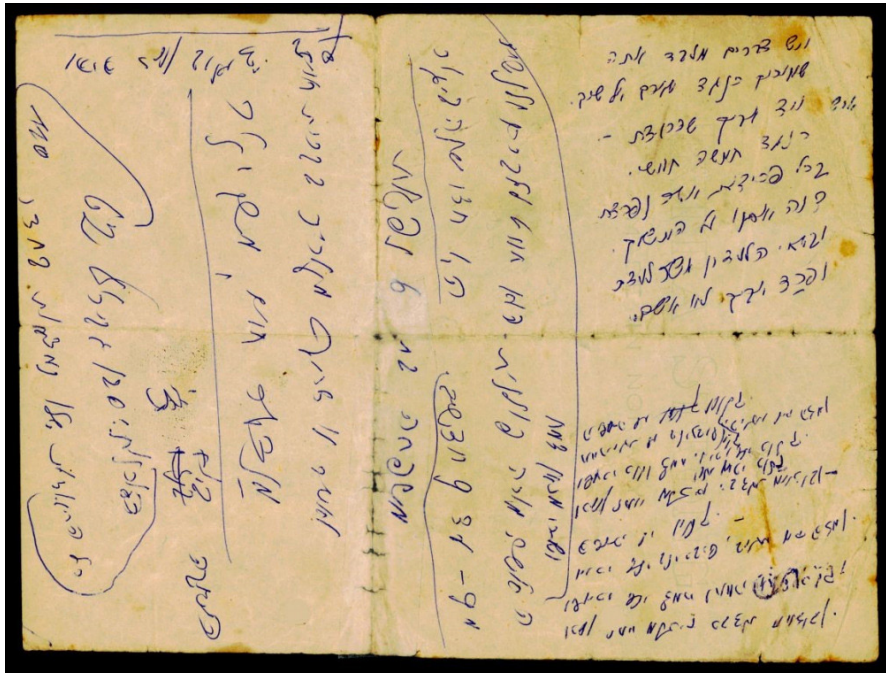
שאל טרניחובסקי, שלונסקי ואצ"ג, שאזננס לא הייתה רגילה בהברה הספרדית, וכדי לשמור על רצף טוני-סילבי שילבו מילים בהטעמה אשכנזית.²⁶ אולם בשירים מאוחרים יותר, כשישורון כבר היה שנים רבות בארץ והוסיף לכתוב בהברה ספרדית, קשה לפטור זאת רק בקשיי התרגלות.²⁷ ייתכן כי בבחירתו בהטעמה אשכנזית חריגה למרחב הריתמי הקבוע יש גם רצון לשקף את הגיית בני המשפחה או את ההגייה ה"גלותית", למשל בשיקוף ההגייה של דב סדן, "אמר שלא מבין" (III, 303)²⁸ מקרה מעניין שמעלה את הסוגיה הזו דרך צורת הערבסקה הריתמית, באופן המקשה לקבוע את מקצב השיר, הוא השיר 'לך-לך' שהושלם כנראה ב־1957 (I, 161):

רֶאֶה כִּי יֵשׁ מִלְבָּד אֶתְּהָ,
 עוֹמֵד כְּנֶגֶד שְׂרָם אֶשְׂיָךְ.
 יָדֶיךָ | דִּלְגָה | שֶׁחָרָה | אֶדְתְּךָ -
 כְּנֶגֶד | גְּדֻחַ | מִשָּׁה | חֲמִשִּׁי.
 כָּל־פְּרִי | דוֹת־אֵל | שֶׁרֶנְפָה | רִדְתְּךָ
 חֶסֶם | בְּקֶשׁוֹ | לְךָ: | הַשְּׂאֵר.
 סָפְרוּהָ | עַל־דְּאֵל | אֶדְמֶתְהָ -
 אֶמְרָה־לוֹ | אֶדְמֶתְהָ | "רוּחַ־אֲמִשִּׁי".
 על פֶּרֶשֶׁת לְךָ | לְךָ | עַמְדָתְךָ, עַרְב־לְמֶדְתְּךָ,
 נְפַרְד־אֶבִּירְךָ. | חֲחִשִּׁיךָ.

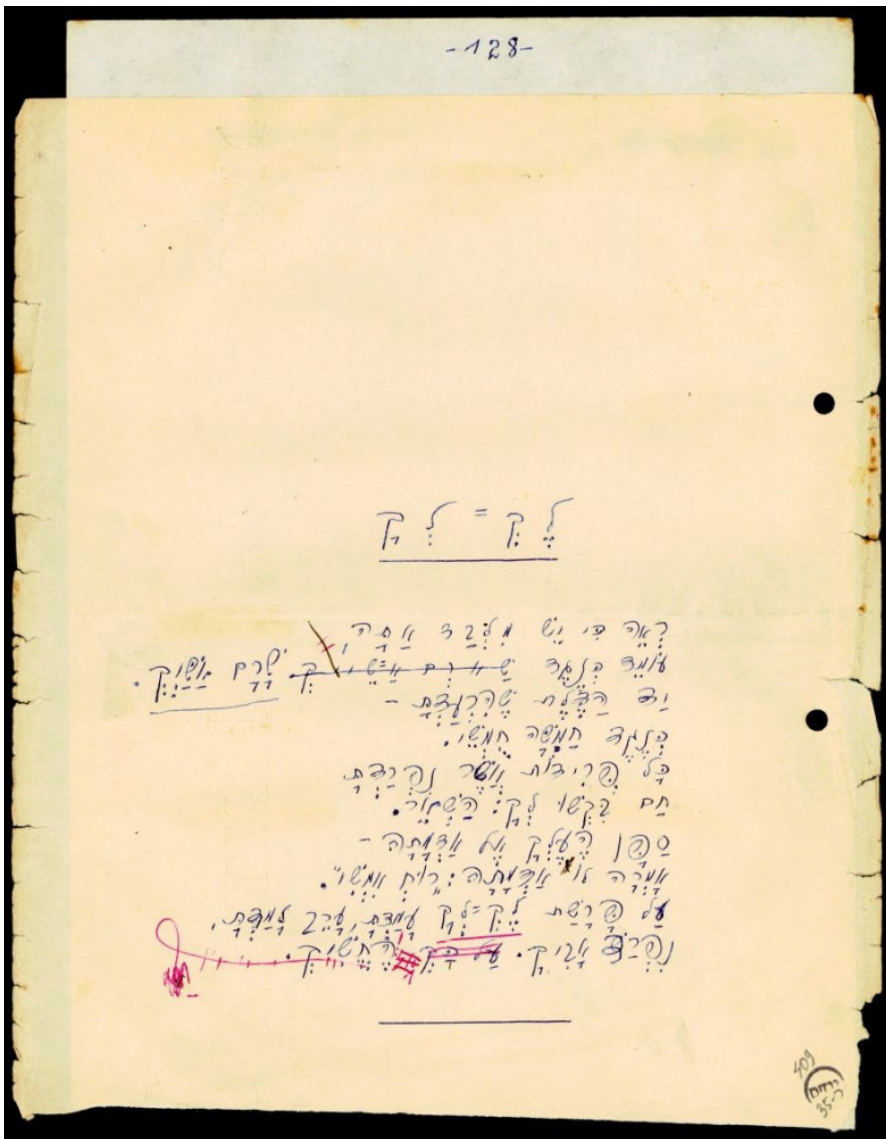
קשה להחליט איך לקרוא את מקצב השיר הזה. אפשרות קלה, ואולי היא הסבירה ביותר, היא קריאת חלק מהטורים - למשל 1-2 ו-5-6 - כרצפים ריתמיים זהים:

רֶאֶה־כִּי־יֵשׁ־מִלְבָּד־אֶתְּהָ / עוֹמֵד־כְּנֶגֶד־שְׂרָם־אֶשְׂיָךְ.²⁹
 כָּל־פְּרִי־דוֹת־אֵל־שֶׁרֶנְפָה־רִדְתְּךָ / חֶסֶם־בְּקֶשׁוֹ־לְךָ־הַשְּׂאֵר.

אבל בקריאה כזאת שאר טורי השיר אינם "מציינים" למקצב זה או למקצב אחר. יתר על כן, אם קוראים את התחדיש "מִלְבָּד־אֶתְּהָ" במלרע (בהטעמה ב"תה"), נהרס החרוז עם "הרעדת", "נפרדת" ו"למדת" (ואיך משתלבת בחריזה הצורה "אֶדְמֶתְהָ"?). על סמך שיר אחר מאותה תקופה ששילב את התחדיש "מִלְבָּד־אֶתְּהָ" בחריזה מלעילית ("ל"נולדת" - I, 176), והיות שהוא נבנה על בסיס הצורה המקראית נְפַלְאֶתְהָ (שמואל ב א, כו) שמוטעמת באל"ף, במלעיל - לדעתי יש לקרוא גם אותו במלעיל.³⁰ אם מניחים שאפשר לקרוא במלעיל עוד מילים בשיר, מתקבלת ערבסקה ריתמית שנעה



טייטה מאוחרת שבה נמחקה הצורה 'שאָאָם' (המתאימה למקצב) והוחלפה ב'שָאָם', כ-35, ארכיון ישורון



טייטה מוקדמת ל'לך-לך', כ-35, ארכיון ישורון

בין נקודות משען ל"ריתמוס הרחבות"

את "נקודת המשען" של הרצף הריתמי אדגים תחילה דווקא בשיר המשמר בקצתו משהו מסגנון "הערבסקה הריתמית". זהו השיר "פסח על כוכים" (81-85, I; 1952) שהביא לישראל את פרסומו הנרחב

הראשון - בעיקר לשלילה - בשל השוואתו בין גורל היהודים בשואה לגורל הערבים בנכבה.³⁶ שני בתי הראשונים מקיימים מעין ערבסקה או תקבולת ריתמית ביניהם:

יום אֶחָד לְאַחַדְמָה
חֶמְלָה אֶת הַכֹּדִים.
וְקִשָּׁה הִיא וּמְאֻדְמָה,
חֶמְלָה הִיא וְגִידִים.

יום אֶחָד לְאַחַדְמָה,
לְעֶמְלָקָה מִן פְּאֵל־אֶסְטִין,
מִן "פְּאֵל־אֶסְטִינָה הוֹד הוֹד",
מִן פְּנֵי־עַרְפֶּל־לְחִין.

אף שיש רצפים ריתמיים חוזרים במקצת בתי השיר הארוך, רובו כתוב בריתמוס חופשי. הרצף הריתמי היחיד שחוזר לכל אורכו, בעיקר בתחילת הבתים, הוא רצף הטרוכיאים מסוג "יום אֶחָד לְאַחַדְמָה":³⁷ "פְּנֵי אֶבִּינוּ הִיוּ פֶּה", "וְעַל כֶּךָ וְעַל דְּרָכֹו", "תִּשְׁאַלִי פֶּה בְּפִרְצִים", "עַד עֲמוּד גְּעֻד [גְּמֻד] הִלָּה", וכן בבית האחרון: "הִיא חֶמְלָה וּמְאֻדְמָה". לדעתי לא במקרה החליט ישורון, אחרי בתים רבים בריתמוס חופשי, לשקול במדויק את הבית שמבחינה רטורית הוא שיא השיר:

וְאִמָּא־אִמָּא, מִן מְלֻקֹּחַ
- אֶשְׁ-אֶל־רַבְרָבָא מְלֻקָּח -
צִוּוּנוּ זִהְנָדָס לֹא לְשִׁפְחָ.
וְעַל פֹּיִלִין לֹא לְשִׁפְחָ.

נקודות המשען הריתמיות והטורים השקולים ב'פסח על כוכים' הם השכבה היחידה בשיר שיש בה יציבות ובהירות. ריבוי התחדישים והלעזים לצד התחביר המסורבל מקשים מאוד את הבנת השיר, ואף פירושים כמעט-קומנטריים שהוקדשו לו לא הצליחו לבארו עד הסוף.³⁸ לעומתם הִקְזָרָה על מקצבים מאפשרת באופן חלקי לעקוב אחרי מהלך השיר גם בלי להבינו במלואו.³⁹ נקודות המשען הריתמיות עשויות לפתור אבסורד שמיכאל גלזמן הצביע עליו בדיונו ב'פסח על כוכים': אם

מבקרי השיר טענו שהוא סתום, ממה הזדעזעו? ואם הזדעזעו, עד כמה הוא באמת סתום?⁴⁰ דומה שדרך הקצב החוזר הצליח ישורון להעביר רטוריקה המדגישה משהו מעמדותיו שנוסחו בסרבול.

נקודות משען ריתמיות בולטות גם בשירי **שלושים עמי'**: ברוב השירים נחתמים הבתים בשני יאמבים: "ולא מילה", "מכתב כותב", "אלוי נוגעים" - או בהברה מוטעמת ויאמב: "הוא עשיר", "לא אקח", "צלב אדום". בחטיבה המבוססת על מכתבי המשפחה נפתחים רוב השירים (7-22, למעט שיר 11) בשני טרימטרים יאמביים: "קַבְלָתִי מִכְתָּבָם | וְיָגֵה גְּלָה" וכו'. בשירים 23-26 נוספת לטרימטר היאמבי הקבוע בטור הפתיחה עוד השפלה: "קַבְלָתִי מִכְתָּבָם | וְיָגֵה הָאֵם קוֹרְעֵת" וכו'. שיר 27 אינו נפתח במשקל כזה, ובו גם מצוי: "נִגְמְרוּ לִי הַמְּקַתְּבִים". נקודת משען נוספת היא עיצוב דברי האם בשירים דרך רצפי יאמבים (בשירים 16, 19, 20; ובשם בני משפחה אחרים - בשירים 22 ו-26).⁴¹ כאן נדמה שיש לנקודות המשען הריתמיות תפקיד נוסף: הן יוצרות זיקה סגנונית בין השירים הכתובים בריתמוס חופשי (נוסף על מבנה הבתים, מספר המילים בכל טור ועוד), והיעדרן מעיד לעיתים גם על שינויים תמטיים בספר - כגון המעבר מצוטט בני המשפחה לתיאור החיים בהיעדרם.

תפקיד אחר של נקודות המשען הריתמיות נוסף לשירת ישורון כשהחל לפרסם בשנות החמישים שירים בפרוזה. בשיר-פרוזה 'הלו בעוז' (I; 1955; 141) נראה שרצפים ריתמיים מעצימים את תחושת האינטנסיביות בשיר. הצבעים מסמנים את הרצפים הריתמיים השונים:

[...] **אוּה, כָּרָם זָה, שְׂאוֹתֵי־תִידָ שְׂבֻלִים לְבַנְיָם, זְעָרוֹרִים יוֹנְקֵי שְׂדֵי עֲנָבִים. מְקַפְּלִים, מְכַפְּפִים, מְסַלְסְלִים, מְצַדִּים גְּעִין עֶרְמָה.**⁴² **מְצַמְדִים** אֶל עֲנָבֵי הָאֶשְׁפּוֹל לְשָׁעַם, **פִּי מְהֵם תִּצָּא שְׂמִיחָה.** לְסִכְסֻכָּם **דָּם בְּדָם, נִסְדָּד בְּנִסְדָּד, גּוֹן גּוֹן, צִבְעֵ צִבְעֵ. לְסַגְּנָם, לְזַקְקָם, לְבַלְבְּלָם, לְהַרִיק שְׂמֵלָם, לְהַרִיק כְּלָיִם אֶל כְּלֵי. לְגַנְנָם, לְדַגְדָּגָם, לְמַצֵּץ עוֹד, לְהַמְתִּיק סוּד כִּי מִתּוֹק. לְהַאֲזִין, לְהַקְשִׁיב מֵה מְסִתֵּר תְּסִיטָתָם, לְהַעֲמִיק עוֹד אֶת אֵשׁ דָּמָם. לְעִשׂוֹתוֹ כְּבֵד, לְהַשְׁקִיעַ צִבְעוֹ מִטָּה, פְּנִימָה, פְּנִימָה!**

אֶת צִפְרֵת הַגָּרֶן, לֹקַחַת רֵאשִׁית קָצִיר, לְהַקְרִיא מוֹעֵד הַלְחָם?

אוּה, בְּרוּךְ שָׂמוּ!

אֶת צִפְרֵת הַכְּרָמִים, לֹקַחַת דָּם עֶרְלַת הַיָּיִן, לְהַסְבִּיא סוּבְאָיו?

אוּה, בְּרוּךְ שָׂמוּ!

אוּה, כָּרָם זָה! אוּה, בְּרוּךְ שָׂמוּ! זֵהָ שְׂמֵה רַבָּא!

הפעולה. החזרה המעגלית על כל הרכיבים האלה שוב ושוב, ביחידות משפט קצרות ובמנעד מצומצם של מקצבים, יוצרת תחושה אקסטטיבית עד להתפרצות בסוף השיר. מתחושת האקסטזה עשוי להשתכח הערפול הסמנטי בשיר - במשפטים כמו "להקריא מועד הלחם" או בהיעדר קשר ברור בין השאלות בבית השלישי לתשובות שניתנות להן. תורמת לרושם האקסטטי גם ההתקצרות ההדרגתית של המשפטים עד לפראזות חטופות שמסתיימות בסימני קריאה.⁴³ דוגמה אחרת לריתמוס הרחבות בשירי ישורון המוקדמים - עד 1970 - מופיעה בשיר 'פרלוד על מות התות' (I, 274) שנע בין ריתמוס חופשי לרצפים טוני-סילביים ארוכים:

הריבוד הריתמי כאן, להבדיל מהפוליפוניה הריתמית שהודגמה לעיל, אינו משרה תחושת התפרצות ועומס מקצבים. הוא מדגיש אינטנסיביות ארוטית בתהליך תסיסת הענבים והפיכתם ליינ. האפקט הזה אינו מושג רק מרצפי ההטעמה, כי אם גם מ"המדרגה השנייה" של ריתמוס הרחבות, לפי התאוריה של הרשב. כלומר, מהחלוקה הסימטרית של מספר הברות בגבולות המילים ומריבוי פסיקים שמאיץ את מהירות הקריאה ואת תחושת הדחיפות ("מקופלים, מכופלים, מכופפים, מסולסלים"; "לסגנם, לזקקם, לבלבלם"). תורמות לכך גם אנפורות ("את ציפורת הגורן"; "את ציפורת הכרמים"; "אוה, כרם יה"), מילות קריאה ("אוה") וסימני קריאה המזרזים את

גְשָׁמִי הַזֶּעַף הָיוּ מְלָוִים רוּחַ סֶעֱרָה.

**בְּרֵאשׁ הַרְחֹב בְּרֵאשׁ הָעֵץ עֲמַד צֹפֹר,
עֹרֵב שָׁהַר, וּמִתְקָרָא, וּמִתְקָרָא. מְדַבְּרִיו יוֹצֵא,
שְׁאֲחוֹז נֶכֶר שֶׁל הַבְּרוּשִׁים "מִתּוֹ זְקוּפִים".**

העתון בתלמי מקנה מביע צער במיחד
על האקליפטוס: **מִי הִנֵּה חוֹשֵׁד לִי בְּשֵׁרְשִׁי
לְנֶקֶדָה מִסִּתְתָּרֵת פִּטְרִיָּה [] שֶׁתִּבְיֵא עֲלִיו כְּלָנְהָ.**⁴⁴

העתון אומר, כי רב העצים מתחילים להתנון
אחרי יובל שנים, בגלל העצה הרך שמתחיל
להתפרק. וזה מה ששקרה לעצי האזדרכת ולעצי התות.

טוב.

המעטים שנפוצו מחוץ לקהל אוהבי השירה, ואף הולחן והוקלט כמה פעמים - מעוררת את המחשבה שאילו דבק ישורון בריתמוס סדור ופשוט, אולי היה יכול להבליע דרכו את המורכבות הלשונית והפוליטית שהרחיקה ממנו רבים. אולם משקל יציב וקליט אינו עולה בקנה אחד עם פואטיקת השֶׁבֶר שישורון דגל בה ("אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות" - II, 124). על כן הימנעותו מאחידות ריתמית, גם בשיריו המוקדמים, כנראה אינה רק שאלה של ברירת מחדל ושל כשירות לשונית - אלא של התנערות מתמדת מההרמוני ומהמלוטש בשירה. ישורון חתר כבר משלב מוקדם בשירתו לחשוף את יסודותיה הגולמיים - הדרך שבה דיברה אימו, גלגולי לשונות וביטויים בשירתו ועוד. אולי בשל כך התבנית הריתמית היחידה שאלה חזר שוב ושוב מ'פִּשְׁט' עד שיריו האחרונים היא הריתמוס הבסיסי, ההטעמתי, שמזכיר את סגנון השירה המקראית.

המעבר בין מקטעים שקולים לריתמוס חופשי יוצר מתח בין הדרמטי לפרוזאי; בין תיאור יבשושי, כמור-עיתונאי, של גוויעת עצים - למשבר או לאבל שהגוויעה יוצרת בקרב הסביבה או הדובר. המתח ניכר גם בשיר-בפרוזה שעוקב אחר שיר זה, "על מות התות", והוא גם מטעין באירוניה את המילה החותמת את השיר - "טוב".⁴⁵ שילוב פראזות קצביות בשיר שרובו בריתמוס חופשי נמצא גם ביצירת ישורון שלאחר 1970, אולם בתדירות נמוכה מבשיריו המוקדמים. לצד הערבסקות ומקצבי ריתמוס הרחבות יש בשירת ישורון - אומנם לעיתים נדירות - מקצבים קלילים יותר. למשל 'בורמאים' (I, 154: **יִשְׁ-לִבְרוּ-מֵ-אִים / אֶרֶז-עַל-הַמֵּ-יִם. / עֲצִים-מֵ-בְּ-רֵ-אִים / עֵם-אֶ-חֵד-בְּ-מֵ-אִים**) או '1 ינואר, לילה' (II, 63): **"בְּ-בִית-קֶ-פֶה-מֵ-צֵד-הַרְחֹב. / מִי-שֶׁ-הֵיוּ-פֶה-אֵינָם. / מִי-שֶׁ-הָשׁוּב-בְּ-קֵמֵת / רִמֵּ-שֶׁ-חֶ-שׁוּב-כָּנָם".**⁴⁶ ההתקבלות היחסית של השיר האחרון חרף סטיותו מהעברית הקבילה - הוא משירי ישורון

סגירת מעגל ריתמית

"הריתמוס הטהור", כפי שאריאל הירשפלד כינה את המקצב הדומיננטי בספרו האחרון של ישורון **אין לי עכשיו** - שאף הוא מתבסס על ריתמוס המקראי.⁴⁸ ריתמוס זה מתייחד אצל ישורון בדרך כלל לדיאלוגים אינטימיים של המשורר עם עצמו, עם בני משפחה קרובים, עם מתים ובעיקר עם אלוהיו. למשל בשירים מוקדמים:

שְׁלַחְתִּי עֲלֵה לְפָנֶיךָ.
הָרַם רְמִזֹּרֶיךָ.
הִנֵּה הַמְצָח.
מְזַבֵּחַ הַמַּיִם הַלְּבִינו
הַפְּנִימִי וְהַמְצָח
בְּעָרֵם מַיִם.

אפשר לחשוב על כמה סיבות שגרמו לישראל לדבוק בריתמוס כמו-מקראי - לא בריתמוס מקראי ממש, שהרי מלבד התקבולות והשמירה על מספר יחידות (מילים או הטעמות) קבוע בטורים, הוא לא מימש את מוסכמות השירה המקראית.⁴⁷ סיבה אחת היא הקונוטציה של שגב היסטורי, של שורשי העברית. זה ריתמוס היסוד בעברית, או

[...] וַיִּפֹּן
כֹּה בָּחַ
אֱלֹהֵי אֵינְגְּבוּל
בֵּינוֹ אֱלֹהֵי
אֵין בּוֹל
וְאֵין בּוֹלְאֵי.
(I, 219)

ובמאחרים:

אֲנִי לָבֵד
אֱלֹהֵי אֱלֵי.

צָבַע הַר הַזֵּית הַנִּיחַ דַּעְתִּי
כְּשֶׁבָאנְךָ וְהַבְּאֵן לְהַנִּיחַ מְתִי.

יִסְרִים כְּאֵב
אֱלֹהֵי אֱלֵי.

צָבַע הָאֲדָמָה כְּרָכַר חֵם דָּהָה.
צָבַע אוּרֵי צְבִי הָיָה זָהָה.
(III, 198; וכך הלאה במקצב זה)

בְּצַפְרָנִים מְסָמֵר
אֱלֹהֵי אֱלֵי.

(IV, 243; וכך הלאה)

(I, 236; וכך עד סוף השיר בבתים של 2/2/3)

הירשפלד טען כי הריתמוס בשירים האחרונים של ישורון, הנע מתיאור פעולת הבנייה והקמת הבית (במחזור 'הבית') לעבר הדיבור אל האל בקצה החיים, הוא "פיצול וחזרה של אמירה, המתגבשת אל תוך הקיטוע והחזרה עד שהיא הופכת למין תקתוק ההולך ונשמע בעוצמה גוברת והולכת". לדבריו, בריתמוס זה נתפסת תכונת המשקל בהגדרת "כוח של חומר, כובד של משמעות ושל דברים". הריתמוס בעל ההטעמות הקבועות, במסגרת הבית המרובע שממנה מיעטי ישורון להתנתק, הוא "רמה אחרת של ידיעה, [...] תקתוק מנותק מן הדברים", וכך נוצר "מתח עצום בין המבנה של המשפט לבין המבנה הדיגיטלי של התקתוק". אבל הנתק הזה שבין הריתמוס לתוכן אינו הנתק של 'פֶּשֶׁט' או של '1 ינואר, לילה': זהו ההד

של הריתמוס בשירים האחרונים של ישורון, הנע מתיאור פעולת הבנייה והקמת הבית (במחזור 'הבית') לעבר הדיבור אל האל בקצה החיים, הוא "פיצול וחזרה של אמירה, המתגבשת אל תוך הקיטוע והחזרה עד שהיא הופכת למין תקתוק ההולך ונשמע בעוצמה גוברת והולכת". לדבריו, בריתמוס זה נתפסת תכונת המשקל בהגדרת "כוח של חומר, כובד של משמעות ושל דברים". הריתמוס בעל ההטעמות הקבועות, במסגרת הבית המרובע שממנה מיעטי ישורון להתנתק, הוא "רמה אחרת של ידיעה, [...] תקתוק מנותק מן הדברים", וכך נוצר "מתח עצום בין המבנה של המשפט לבין המבנה הדיגיטלי של התקתוק". אבל הנתק הזה שבין הריתמוס לתוכן אינו הנתק של 'פֶּשֶׁט' או של '1 ינואר, לילה': זהו ההד

אֲדוֹן מְנַחֵה
עֵת שְׁקָה
וְעֵת שְׁנָה
וְעֵת נִקָּה
וְעֵת גְּלָח
וְעֵת שְׁלָח
וְאֵלֶךְ אֶתְךָ.

אֲדוֹן מְנַחֵה
אֶתְשָׁקָה
וְאֶתְשָׁנָה
וְאֶתְנַקָּה
וְאֶתְגַּלַּח
וְאֶתְשָׁלַח
וְאֵלֶךְ אֶתְךָ.

התחדישים. לדעתי גם דרכו בתחום הריתמוס מעידה על האופי החדשני של יצירתו: בזמן שרבים בדורו חיקו את הריתמוס השלונסקאי, הוא הבין שאפשר לפרוס מעט את הקשרים ההדוקים של המשקל הטוניסיילבי ולקחתו לכיוונים חופשיים יותר. אולי בשל כך נתפס כמושפע מזך וממשוררים אחרים בדור המדינה, אף שהקדימם בנטייתו לריתמוס חופשי שמשלב רצפי מקצבים. מישור הריתמוס אף ממחיש היטב את המתח היסודי ביצירת ישורון, בין השלם־ההרמוני ובין השבור־המקוטע. גם כשהאופנה השלטת בשירה העברית כבר נטתה לריתמוס חופשי לחלוטין, בלי שמץ משקל, הוא הוסיף לשמר בשיריו יסוד משקלי: אולי כי ידע - ואף המחיש זאת בתחומים אחרים בשיריו - שאי אפשר להבליט את השבר בלי לדעת ליצור סביבו מבע שלם •

החזרה אל הריתמוס דמוי המקרא כדי לעטוף את ההזדככות ההדרגתית ממאפייני היום־יום ואת המעבר לדיבור פשוט יותר, מקוצר ומקוטע⁵⁰ - היא גם התכתבות או סגירת מעגל עם הצליל המקומי של **על חכמות דרכים**. השירה שהחלה להתבסס על אוצר מילים ועל מבנים תחביריים המזוהים עם המקרא, כדי לשוות לה הדר מקומי בהינתק משורשיה הגלותיים - החזירה לעצמה בהדרגה את ארצה, את שפתה ואת הוריה. אבל המקצב של שורשי העברית נותר בה עד הסוף והתגבר ככל שישורון מיקד את שיריו באדמה שמתחתיו ובזמן שנותר לו מעליה. ככל שהמרווח ביניהם סגר עליו, הריתמוס בשיריו האחרונים נשמע קרוב יותר לתקתוק הזמן הקצוב. שוב ושוב חזר בשיריו אל הרצון לחצות את גבולות הזמן והחיים, אבל המקצב המונוטוני והמעגן מדגיש במילותיו המתקצרות - בשיר האחרון הן כבר נקטעות באמצע ("יסר יס / רני זה / ולמ / ות לא נתנני") - כי "הזמן יהלם, והצלל כל האדמה הזאת" (III, 52).

לצד התופעות שהראיתי כאן - ערבסקה ריתמית, נקודות משען, שימוש בריתמוס הרחבות והישענות גוברת על ריתמוס כמו־מקראי - קיימים מאפיינים ותפקידים נוספים של הריתמוס בשירת אבות ישורון שכדאי לבדוק בהרחבה. אחד מהם הוא אינטרטקסטואליות ריתמית, כפי שהגדירה אותה קרתי שם־טוב, דהיינו התכתבות עם שיר אחר דרך הריתמוס. עורכי מהדורת **כל שיריו** של ישורון הצביעו על קשר כזה, למשל, בין השיר המוקדם 'הורא של גמלים' (I, 77-78) לשיר 'הורה מחודשת' ('רב הלילה') של יעקב אורלנד.⁵¹ סוגים אחרים של אינטרטקסטואליות ריתמית קיימים בשיר 'הונא מחטטת' (I, 97; 1955): "ומה בנאליק אומר? שנורא / מי יתן־לך קול, ישראל!" (I, 97 - הדגש שלי) על דרך "מי יתן־לי אבר ועפתי אל־ארץ" של ביאליק ('אל הציפור'); או בתרגום נסתר לקטע מהמחזה *Dziady* של אדם מיצקביץ' בשיר המאוחר 'חשך זה וזה' (IV, 217) שמשלב גם את מקצב הטקסט הפולני המקורי. אבל רפרנציאליות זו אינה קשורה רק בריתמוס, אלא גם בטקסט. כך או כך, בירור בכיוון הזה עשוי להראות כי השורשים הריתמיים של שירתו אינם נמצאים רק במקרא או בשירת רוסיה, כי אם גם בספרות הפולנית שליוותה את ילדותו ובספרויות אחרות שעקבותיהן ביצירתו ניטשטשו.

מחקרים רבים הראו כיצד אפשר לתאר את תולדות הסגנון בשירה העברית החדשה, מהמאה ה־18 עד שנות האלפיים, דרך חילופי האופנות בתחום הריתמוס.⁵² רבים מהמשוררים העברים הבולטים במאה העשרים עברו משבר או תפנית בתחום זה, ולא אחת שינו מהותית את הסגנון המזוהה עימם בשל כך. ובכל זאת נדיר לראות מקרה כזה של ישורון, שנע במקביל בין אופנות ריתמיות כה רבות ולא דבק אף לא באחת מהן. הכותבים על ישורון הסבירו שהיה משורר מהפכן בזכות מאפיינים בלשונו כגון הניקוד, התחביר וריבוי

המאמר הוא עיבוד לפרק מעבודת גמר למוסמך שנכתבה בחוג לספרות עברית ובבית ספר מנדל שבאוניברסיטה העברית: "לשון וסגנון בשירת אבות ישורון, 1970-1934" (להלן "לשון וסגנון"), תשפ"א. אני מודה לפרופ' אריאל הירשפלד שהנחה את העבודה, לעדו ניצן, לבני מר ולקוראת המעריכה. תודה גם להלית ישורון ולמכון גנזים על היתר השימוש בכתבי יד מארכיון אבות ישורון (ארכיון 409 במכון, להלן "ארכיון ישורון").

הסימון הריתימי במאמר ייעשה באופן הבא: הסימן \sim ישמש להברה מוטעמת (הרמה), והסימן \cdot ישמש להברה לא מוטעמת (השפלה). למשל: **מְשַׁקֵּל** (מששקל) לעומת **קָצַב** (קצב). הסימן \emptyset ישמש לציון חסרה בתבנית המשקלית.

1. בשנת 1970, ראו: "לשון וסגנון", עמ' 4-17.
2. כוונתי 'דומיננטה' כפי שהגדירה רומן יאקובסון, דהיינו "המרכיב הממקד של יצירת אומנות" ששולט בשאר המרכיבים ושקובע את מעמדם ביצירה. ראו: Roman Jakobson, "The Dominant" (1935; trans. by H. Eagle), in Selected Writing, III (Berlin: The Hague, 1981), pp. 751-756.
3. אף על פי כן אפיינתי ב"לשון וסגנון" דפוסיים לשוניים וסגנוניים חוזרים בשירת ישורון המוקדמת.
4. למונח 'ריתמוס' הגדרות רבות. כוונתי להלן אינה רק למקצב, אלא לדפוסיים חוזרים של מקצב קבוע שמאפיינים את שירת ישורון המוקדמת – אם ברצף הבנתי-השקמתי (טוני-סילבי) ואם בדרכים אחרות.
5. הלית ישורון, **איך עשית את זה?** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"ו), עמ' 42.
6. גם שירים מאוחרים של ישורון קשים להבנה, אך מסיבות אחרות – ריבוי תחדישים, הישענות על תחביר יידי ועוד.
7. בשל כך היו שטענו כי ישורון הושפע משירת דור המדינה ומשוררי שנות השישים (ראו למשל יוחאי אופנהיימר, "ישורון אבות [פרלמטר ויחיאלי]", **לקסיקון הקשרים לספרות ישראלית**, באר שבע תשע"ד). וזלטיר אף טען שישורון היה במשוררים "שהשפיעו עלי וגם הושפעו במשהו ממני". וראו במסות: "דיבור על אבות", בתוך **איך נקרא אבות ישורון**, עורכת: לילך לחמן (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א), עמ' 219.
8. "צום וצימאון", טורים, א (מא-מב), 15.6.34; אבות ישורון, **כל שיריו** (I), (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ה), עמ' 18-25. מכאן ייכתבו ההפניות לשירי ישורון בגוף המאמר, באות רומית ובמספר. הן יפנו למקום הציטוט במהדורת "כל שיריו" – האות מסמנת את מספר הכרך, והמספר – את העמוד.
9. חרוזו והמשקל היו רק חלק ממוקדי ההשפעה של שלונסקי על ישורון – שכללו גם את ריבוי התחדישים וסגנונם, נושאי הכתיבה ועוד. לדיון נרחב יותר בהשפעת שלונסקי על ישורון, ראו: "לשון וסגנון", עמ' 115-118, 124-126.
10. עוזי שביט נתן במאמרו "השיר הפרוע: קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים" (כונס לקובץ **השיר הפרוע** [תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשפ"ב], עמ' 13-41), 22 מאפיינים למודרניזם בא"י בשנות ה-20, ורובם תקפים לשירת ישורון המוקדמת – חריגה תכופה מתבנית הבית המרוכב המסורתי, סידורים שיונוגרפיים מיוחדים, דמויות ארכיטיפיות, משיכה למסורת הנוצרית ועוד. אולי בשל כך זיהו חוקרים, למשל אופנהיימר ומירון, את ישורון כמשורר אקספרסיוניסט. לדעתי הגדרה זו בעייתית (ראו "לשון וסגנון", עמ' 113-115), אך יש בה כדי להסביר מדוע נמשך ישורון בראשית דרכו לשלונסקי ולאצ"ב בה בעת, חרף הבדלי הסגנון ביניהם. הדוגמה הבולטת ביותר לשיר "משוחרר" יותר של ישורון מאותה תקופה היא 'ללדה של מרים המגדלית וננה הלב' (1937).
11. ראו למשל ורד קרתי שם-טוב, **מקצבים משתנים** (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, תשע"ג), עמ' 132-133; ובפרט טענתה שישורון, שגדל בפולין,
12. מיקום הטיטות – כ-6, ארכיון ישורון. הכתב המרושל והתחביר מקשים את הפענוח.
13. "נאקעטע[ע] לעבן" הוא ביטוי יידי נפוץ שמשמעו "החיים כשלעצמם", בלי כייסוים כאלה ואחרים.
14. טרוכי (טרוכיאוס) הוא רגל (יחידת משקל) בעלת שתי תנועות שהתנועה הראשונה בה מוטעמת, למשל "יִגְלֵל". יאמב (יאמבוס) הוא רגל בעלת שתי תנועות שהתנועה השנייה בה מוטעמת, למשל "מִשְׁקֵלֵל".
15. זהו ככלל המאפיין הריתימי הבולט בשירי **על חכמות דרכים**. מלבד בשיר שידועם הלהל, אפשר לראות גם בשירים 'נגינת אלדן', 'אפר בחאן עזוב', 'דבלת תאנים' ועוד. לעיתים המעבר ממקצב למקצב נועד לאפיין דיבור של דמות בתוך השיר, למשל בשירים 'השואבות' ו'לא שב הנער'.
16. אפשר למצוא סימטריה ריתמית בטור אם קוראים אותו כרצף טרוכאיים, אך קריאה כזו סופה יותר מדי לטעמי מההטעמה הדקדוקית הטבעית.
17. אפשר לקרוא את הטור כרצף טרוכאיים, אך רציני להראות את הדמיון בינו ובין הטור הרשון כאשר הבתים. הרגל הדומיננטית בטור הפותח אך בית ובכל הבית האחרון היא פְּאָן מוטעם בהברה השלישית (וִי־בֹשֶׁשׁ).
18. עוזי שביט עמד על הסכנות שבפירוש סמנטי לתופעות פרוזודיות: "בין פרוזודיה לסמנטיקה: הערות לשימוש בכלים פרוזודיים בביקורת העברית החדשה", בתוך **פֶּלֶס: מחקרים בביקורת הספרות העברית לזכר ש"י פנואלי** (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תש"ס), עמ' 267-272. אני מזדהה עם טענותיו. עם זאת, בשירי ישורון העמומים סבורני שלריתמוס יש לא אחת חשיבות סמנטית בולטת. לכן אציע כאן גם פירושים סמנטיים לריתמוס בשירי ישורון, אם שמתבעם הם יהיו סובייקטיביים יותר משאר פירושים.
19. כמובן, חירות המשורר מתירה משחקים במבנה המשפט. אף אצל שלונסקי יש מבנים דומים, למשל "יִשְׁ יִסְתַּוֵּב פְּתָאֵם הַעֵיט" (**שישה סדרי שירה**, ב [תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשס"ב], עמ' 226), וגם כאן נראה שהסיבה למבנה זה ריתמית.
20. שלונסקי, שם, עמ' 74.
21. על כך עמדה אידה צורית כבר בשנות החמישים: "[השיר] הוא קודס־כל **מנגינה**, ומנגינה
22. המורכבת מן האלמנטים הצליליים של הנוף המשמש כאן כנושא" ("שירת אבות ישורון" [א], **למרחב**, 23.1.59; הדגש במקור). לא אחת נראה שהקצב בשירי ישורון המוקדמים חשוב מבהירות המשפטים, וכשהוא מופר אין לקוראים נקודת אחיזה מוצקה בשיר.
23. לפי המקצב הקבוע צ"ל יִלְעֶסוּ, והחטף כנראה באנלוגיה לִיִּלְעֶסוּ (לדגש אין לי הסבר). גם הצירוף "אמרו בדווים" בבית הבא הורס את הרצף הריתימי, ואולי הכוונה להגות בִּדְוֵי־אִים (בסתירה ל"נולגלו בְּדֵוֹיִם" קודם לכן).
24. קרתי שם-טוב, **מקצבים משתנים**, עמ' 131.
25. ע' שביט, "ראשית הריתמוס החופשי בשירה העברית החדשה", **סימן קריאה** 10 (1980), עמ' 466; ראו גם ספרו, **חבלי ניגון** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"ח), עמ' 103-123, 144-148. ישורון רצה ליצור **בעל חכמות דרכים** צליל שורשי, מקומי, ובצד השימוש המגוון בלשון המקרא שייע לו הריתמוס דמוי המקרא לגבש מקצבים שנשמעים קדומים.
26. אצל טשרניחובסקי – ראו למשל 'בלדות וירמיזא' כשנה לפני מותו, כבר בפתיחה: "עיר עתיקה ויִרְמְיָא, נְכֻשֶׁת אֶל הַרְיָן, / רומים הם יְסֻדָּה, צְרִיחֶיהָ עוֹמְדִים כֹּן" (**כל כתיבי שאול טשרניחובסקי**, א [תל אביב: עם עובד, תש"ו], עמ' 458) הדוגמות שם רבות. אצל שלונסקי, בתחילת דרכו בהברה הספרדית – ראו אליעזר כנג, "עיון בפוניטיקה של שלונסקי", תרביץ לד (תשנ"ה): עמ' 78-93. וכן: Miriam Segal, *A New Sound in Hebrew Poetry* (Indiana: IU Press, 2010), pp. 111-125. אצל אצ"ג – ראו בנימין הרשב על "ה'אשכנפרדית' בלשוננו: "נהרות השיר: הזרימה הריתמית ב'רזחובות הנהר'", בתוך **רזחובות הנהר לאורי צבי גרינברג: מחקרים ותעודות**, עורכים: אבידן ליפסקר ותמר וולף-מוזון (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, תשס"ז), עמ' 72-77, 81, 84.
27. ייתכן שקשורה בכך גם ההטעמה המלעילית הקבועה בפולנית – בשונה מעברית או מרוסית שבהן מקום הטעם משתנה. ראו: "Fixed Stress The World Atlas of Locations", באתר The World Atlas of Language Structures Online (וחם הפניות למחקרים בנושא). אולי תכונה זו בשפת האם של ישורון ערמה עליו קושי נוסף בקליטת הריתמוס הטוני-סילבי המושפע משירה רוסיית.
28. ואכן בשירתו המאוחרת מצאתי רק דוגמה אחת שבה קשה להכריע אם ההטעמה האשכנזית המתבקשת מכוונת לא לא מכוונת, בחריזה "אתה שבאת" – "יעקב לוינסון **שְׁאֵמָה**" (IV, 151).
29. ההגייה "ראה" בהברה אחת מתאפשרת בשל השווא. "שָׁרָם" במקום "שְׁרָם" – כך ניקד ישורון כמעט בכל טיטות השיר, וראו כ-35, ארכיון ישורון.
30. חברי רועי שניידר הציגו אפשרות סבירה אחרת: יש לקרוא את "מלבדאתה" בהתאמה בהברה

- השנייה (ב־ב, כלומר מלעיל דמעילעל), משום שישורון חרז אותה רק לפעלים הנגמרים בצורר העיצורים dt (הרעדת, נפרדת, למדת, נולדת). בהגייה הישראלית הנפוצה לפעלים כאלה יש תנונת e בין ה"ל"ת לת"ו, וכך הפעלים הנגים שישורון התכוון לחרוז באופן הסימטרי הבא: mil-vad-a-ta – no-la-de-ta.
31. והרי הראיתי לעיל שלעיתים ההגייה הסבירה למקצת המילים בשירי ישורון שונה מהניקוד בפועל. זאת בייחוד בשירי המוקדמים שנוקדו (בדפוס) בידי נקדן – ומן הסתם הוא לא תמיד היה ער לרגישויות כאלה.
32. אומנם ההברה האשכנזית בדרך כלל אינה טובלת הטעמת שווא נע בראש מילה (ראו בנימין הרשב, **משקל וריתמוס בשירה העברית החדשה** [ירושלים: כרמל, תשס"ח], עמ' 272–278), אולם יש לכך חריגות (למשל אצל טשרניחובסקי, ראו שם). וממילא אין לצפות ליישום מלומד של מסורות פרוזודיות בשירת ישורון.
33. את הצירופים "ערב למדת" ו"נפרד אביך" סימנתי כך כדי להדגיש את הסימטריה ביניהם (השונו מעט מסביבתם), הגם ששניהם מבוססים על יאמב, כשאר המילים בשני הטורים האחרונים.
34. מקצת הדוגמות שאָרָה מוקדמות מ'לך־לך', ואין להתפלא על כך: בשירת ישורון (ואחרים) תהליכי השינוי הסגנוני אינם מתרחשים באופן ליניארי אלא בחפיפה – תופעה שהייתה נדירה או נחנה יכולה להיעשות דומיננטית בהמשך. בשל מחלוקת על הגדרת המונח "ריתמוס חופשי" אבהיר כי כוונתי לריתמוס שאין בו חזרה על רצף מקצבי כלשהו.
35. לפי הרשב, אידאל הרחבות בשירת אצ"ל מתבטא בפריצת רוחב הטורים המקובל והסימטריה ביניהם, ובד בבד במאפיינים אקספרסיביים תמטיים כ"התפרצות ספונטנית של חומר היולי בלתי־מנובש" ו"יסוד של שאגה" שאינו יכול להתחם בצורות נוקשות (הגם שהוא כפוף לרצף ריתמי). ראו: "ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיבית של אורי צבי גרינברג", **אמנות השירה** (ירושלים: כרמל תש"ס), עמ' 85–97 ופרקים 1–2 במאמה.
36. לתמצית הפולמוס המתמשך סביב 'פסח על כוכים' והדין המחקרי בו, ראו: עמוס נוי, "על הפוסחים: 'הַיְהִי לֹא לְשִׁבְחִי?' עיון במילה אחת של אבות ישורון", **תיאוריה וביקורת** 41 (2013): עמ' 199–221; מיכאל גלזמן, "הפרשנות העצמית של אבות ישורון", **אות** 11 (2022): בעיקר עמ' 97–109.
37. בהמשך להערה 30, יש שיטענו כי אין להציג את הרצף כטרוכאי כי אין הטעמה באותיות שימוש. אבל הצגת ההטעמות בטקסט רק לפי ההטעמה העיקרית בכל מילה תקשה את זיהוי הרצף הריתמי. למען הפישוש החלתי את המקצב על כל היחידה הריתמית בלי הבחנה דקדוקית.
38. אהרן אמיר, "ארץ לא־נועדת", **הארץ**, 13.6.52; דן מירון, "במבחן מבטם של האבות", **זמנים**, 24.9.54.
39. אני שומע ברצף הטרוכאים החוזר מעין נימה דיקטית מהסוג הנפוץ בנאום, בדרשה מוסרנית או בשיר ילדים (לא במקרה הדוגמה הנפוצה בעברית להצגת הטרוכאי היא "שקט, שקט, שקט, שקט / החנוכייה דולקת").
40. Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity* (Stanford: Stanford UP, 2003), pp. 156-157.
41. ראוי לציין את העיצוב המיוחד של היחידות היאמביות בשיר 16 ועל הפרתן שם בהתאם לשיא הדרמטי שבמכתב האם ('וְהַתּוֹדָה לְאַלֵּהִי! וְמָה פְּתָאֲמָת עָלַי?').
42. אני מסווג רצף זה, כרוב הרצפים כאן, לפי רגל משקלית ספציפית (יאמב, טרוכי וכי) – משום שאפשר להגדירו בכמה דרכים. הקבלת הרצפים שערכתי נובעת במידה רבה מהמקום שבו לדעתי מתחיל רצף ריתמי חדש בטקסט.
43. האינטנסיביות שמושגת דרך שתי רמות הריתמוס
- והמעברים מהרָחֵב לקצ־הנשימה מזכירים מהלכים בשירי אצ"ל, למשל המעבר ממקצב דחוס למקצב קליל של ריקוד "מה יפית" (בעזרת הפיסוק) בשיר 'קפיצת הדרך': **כל כתביו**, א (ירושלים: מוסד ביאליק, תש"א), עמ' 70–71.
44. לכאורה הקטע המסומן בכחול ממשיך ברצף הטוניסילבי של הקטע הירוק, אבל בגלל הצזורה שנמצאת בדיוק באמצעו סימנתי אותו בדרך אחרת.
45. על המתח בין הנימות השונות בשיר זה (שלדעתי הריתמוס משקף), ראו גם: דוד וינפלד, "כמה מלים על אבות ישורון ועל שיר אחד שלו", **סימן קריאה** 3–4 (1974): עמ' 352–353.
46. מקצבים כאלה מזכירים את הריתמוס הקליל בשירי שלונסקי. אולי בשל כך טען עודד כרמלי, בלי צורך לבסס, כי "מצד הפרוזודיה, השיר כולו [1' ינואר, לילה] הוא פרודיה מוחלטת (ומוצלחת) על שירת אלתרמן־שלונסקי. זה ברור" ("מי שחשוב כמת: ליל הסילבסטר של אלתרמן וישורון", **מאזנים**, 2 ד [תש"ף]: עמ' 4).
47. ברירה זו ממאפייני לשון השירה המקראית אפיינה משוררים נוספים, בראשם ביאליק וזלמן שניאור. לפעמים "הריתמוס המקראי" היה רק כסות מחוררת שמאחוריה הוסיפו המשוררים לכתוב במשקל טוניסילבי. עוזי שביט פירט על מאפייני השירה המקראית שנזנחו בשירה המודרנית, וראו מאמרו: "האומנם ריתמוס תנ"כי? 'לוחות נגזזים' לזלמן שניאור", בתוך **השיר הפרוע**, עמ' 133–155.
48. אריאל הירשפלד, "אל הריתמוס הטהור", **הארץ**, 15.5.92.
49. רועי גריןולד, "שפתו של אבות ישורון" (עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, תשע"ב), עמ' 205–211.
50. ראו זאת בייחוד בשיר 'פניף אל פני' (IV, 246) ובשירו האחרון של ישורון, 'לא המתים' (IV, 249).
51. התקשיתי למצוא דמיון כזה בין השירים הסופיים, אולם כמה טיוטות ל'הורא של נמלים' (כ־24, ארכיון ישורון) קרובות יותר במקצבן ל'הורה מחודשת'. הדבר מעורר שוב את התהייה אם ישורון "חיבל" במקצביו ומדוע עשה זאת.
52. וכתבתי על כך במקום אחר: "לחזור אל השקול", **מעלה** 7 (2022): עמ' 12–14.



"קו הכשל של הסוסים": דחיית מודל הגוף הגלותי בעונת המלכים לאמנון נבות

מאת רותם פרץ

מבוא

את עצמו, ייתכן, ל"אוהל המצורעים" ועל האופן שבו יש לזכור אותו, את מי שנתפס, כלשונו, כ"סבא הסניילי" של ביקורת הספרות. נבות החל את דרכו הספרותית כמבקר חריף של הסיפורת העברית, ובעיקר של מיציגה משנות השמונים ואילך; עמוס עוז, דויד גרוסמן, א"ב יהושע ומאיר שלו. אין ספק כי נבות לא ניסה להתחבב, לא על הסופרים שעליהם כתב ולא על קוראיו. הוא נתפס כנביא זעם וכמקונן על מצב הספרות העברית.¹ הן בביקורתו הנוקבת על

כשנה לאחר מותו של אמנון נבות הוקדש כרך ט של כתב העת **דחק** לזכרו, ותחת הכותרת 'אזכרה לנבות' הופיעו רשימת המספידים שתיארו את נבות האיש, המבקר והסופר. הרשומות, כיאה לכותרתן, עוסקות בקשר אישי של הכותבים עם נבות; באיכרונות, במקומו בשדה הספרותי ובפרידה. הרשומות כולן ניחנות במעין נימה אפולוגטית, מסתייגת ומתנצלת על המקום שניתן או שלא ניתן לנבות ברפובליקה הספרותית, על הדרך שבה נידה

היחסים האלו ניתן לקרוא דרך הפריזמה של הגוף והמיניות, המהווה לטענתי לייטמוטיב שבתוכו מתרחש מרד של בנים באבות ובמנשאים התרבותי הגלתי. ניסוח הקונפליקט בין הנערים למבוגרים באמצעות מופעי הגוף חושף סוגיה מכוננת בתהליך התבגרותם המוכרת זה מכבר בספרות העברית - דחיית הגוף הגלתי.

עולם המבוגרים, המורכב בעיקר ממשפחותיהם של הגיבורים, מתואר כעולם הנמצא בתהליכי גסיסה. אבות המשפחה מוצגים ככושלים מן הבחינה המגדרית. הם לא מקיימים חיי זוגיות ומין עם נשותיהם, המוצגות ככלל כחולות וכבעלות פגם גופני, הם אינם מצליחים לכלכל את ביתם, הסובל מעוני, ומרותם על ילדיהם מאבדת כל תוקף. מנגד לעולם המבוגרים שקורס עולה עולם הילדים, המנסים להגדיר את עצמם מבחינה מגדרית באמצעות מרד בהוריהם. מרד זה נטען במשמעויות אידיאולוגיות המעמידות את ההווה הגלתי, המזוהה עם ההורים, בניגוד להווה הציונית שמנסים הנערים לסגל לעצמם במסגרת העולם הדמיוני שהם בוראים. בעולם זה משילים הנערים את הווייתם ואת השתייכותם המשפחתית ומנכסים לעצמם הווה מדומינת טרום גלתי, המושפעת ממלכות ישראל המקראית ובעלת מאפיינים אידיאולוגיים-ציוניים בהיבט המגדרי. נבות מכונן את הגוף של גיבוריו כמרחב הפעולה של האידיאולוגיה הציונית המעצבת את דמותו של היהודי החדש, הצבר, וגוזרת כליה על הוריהם ואף עליהם כמייצגים את דמותו של היהודי הישן?

הקריאה של פעולותיהם של יחידים כמופעים של אידיאולוגיה נעשית על פי תפיסתו של לואי אלטוסר, שטען כי "האידיאולוגיה מתפקדת במישור הקונקרטי ביותר, במישור של 'סובייקטים' יחידים, כלומר בני-אדם כפי שהם מתקיימים באינדיווידואליות הקונקרטית שלהם".⁹ האופן שבו הגיבורים תופסים את גופם ואת גוף הוריהם כפגום והניסיון לתקן פגיונות זה במרחב המדומיין מסמנים את היענותם כסובייקטים בתהליך האינטרפלציה לתיוגם על ידי האידיאולוגיה הציונית. האינטרפלציה, או ההסבה, היא "קריאה או הזמנה להזדהות עם דימוי, עם מסמן או עם פנטזיה [...]. הקריאה מבקשת להציב את הנמען שלה בעמדת סובייקט, ומשדלת אותו לקבל על עצמו רכיב זהות מסוים".¹⁰ כך למשל כפילות שמות הנערים מסמלת את שתי הזהויות, הגליתית והטרום-גליתית. הפנייה אל הדמות באחד משני השמות שלה מתפקדת כקריאה להסבה, להיענות של הדמות לזהות שהשם הזה מסמן. בעוד שהשם שניתן מן ההורים (נחמן רוגובסקי) מסמן את מקורם הגלתי, הרי שהשם החדש שבו הם מבקשים להזדהות (רחבעם השני) הוא מסמן טרום-גלתי. עולמם הדמיוני של הנערים הוא אפוא הזירה שבה מתרחשת ההסבה

האקדמיה ועל הרפובליקה הספרותית והן בספריו נבות התבונן במערכי כוח והצביע על עירומם. במידת מה ניתן לראות את נבות כמי שלחם עבור צדקתו, שהאמין ביושרה ולא הרפה ממנה על אף המחיר הכבד ששילם על כך בשדה שאליו השתייך. את האמת האומנותית שלו ראה צלולה וברורה, והוא הקפיד לבטאה בלשון חריפה, לעיתים בוטה, בביקורתו וביצירתו. נבות קיבל בפיכחון ובהתמדה את העמדה המרדנית בבורגנות כדי לשמור על חופש היצירה ולהרחיקה מכבלי המסחריות והצביעות, או שמא החנפנות, ופנה לעימות מתמשך במוקדי הכוח ובאכזריות הנלווית להם. תכונות אלו בדמותו מעטרות את ההספדים של עמיתיו ומובאות על דרך ההאדרה וההסבר. הן היו מה שהפך את נבות ל"אחד מגדולי מבקרי הפרוזה שקמו לאחר קורצויל",² כלשונו של יהודה ויזן, ובה בעת למי שבשנותיו האחרונות התקשה למצוא במה לפרסום מאמריו וספריו.³

דמותו הרדיקלית של נבות נשקפת גם מבעד לפרוזה שלו, המציגה ללא כחל וסרק את ההווה השולית והאכזרית של חיי המהגרים מאירופה בשנות החמישים והשישים על רקע שלטון מפא"י. **עונת המלכים** (1983) הוא הרומן הראשון של נבות, וברבות השנים נכתבו לו שני ספרי המשך: **טיסת מכשירים** (1988) ו**לוכדי עריקים** (1992).⁴ עלילתו מגוללת את סיפור התבגרותם של חבורת נערי שוליים בראשית שנות השישים בשיכון בבני ברק, על רקע מתח חריף בין מאווייהם ובין עולם המבוגרים. גיבוריו של נבות הם שני נערים הבוראים לעצמם מציאות דמיונית מקבילה שמשתלטת על ההווה המציאותית. במציאות זו המספר, אחאב נבות, הוא "סגן מלך", וחברו, נחמן רוגובסקי, הוא "רחבעם השני מלך השיכון". מבקריו וחוקריו של נבות קראו את **עונת המלכים** בעיקר כביקורת חברתית ופוליטית הנוגעת להזנחתם של העולים ולשחיתות השלטונית.⁵ מבקרים אחרים שהתייחסו אל הגוף הספרותי של נבות כמקשה אחת, עסקו בהקשריו האקזיסטנציאליים בנוסח בקט וקאמי.⁶ כך, יובל גלעד תיאר את השימוש של הנערים בעולם הדמיון "כאמצעי בריחה מהעולם האכזרי וחסר הרחמים שבו כל נער הופקר לדאוג לעצמו בבתים המצויים על סף רעב, בתרבות שאין בה אהבה, בישראל של מלחמות בלתי פוסקות והערצת כוח".⁷ הביקורת והמחקר על **עונת המלכים** נעדרות התייחסות להיבט מהותי בו, המיניות, אשר כולל את האופן שבו החברה מתייחסת אל המין, המסגרת שבה הוא מתרחש והמשמעויות המיוחדות לו.⁸ הנערים יוצרים את ההווה הדמיונית כניגוד לעולם המבוגרים וכמרחב שבו הם מבקשים להתמודד עם קשיים מגדריים ומיניים שהם מזהים אצל הוריהם ובעצמם. לכך נוספים תיאורי האלימות הקיצונית הנשזרים ביחסי הנערים והמבוגרים ומבססים עלילה שמרכז התרחשותה הוא המרחב הגופני. את

מהווה שולית בעלת מאפיינים גלתיים להווייה קדם גליתית, מקראית, המשורטטת באמצעות ערכים ציוניים של גבריות. ההורים פועלים כנגד

המרד בגוף הגלתי

עם עליית הלאומיות היהודית בשלהי המאה התשע־עשרה, ובמיוחד עם התגבשות האידיאולוגיה הציונית במפנה המאה, החלה התרבות העברית לנסח את סיפורה במונחי הגוף והצהירה על הצורך לכוון גוף יהודי חדש. כחלק מהשיח של התחייה הלאומית הגוף היהודי־גלתי, הדתי, הוצג כחלש ביחס לגוף האירופאי. בהשפעת השיח הלאומי האירופאי שהציב את הגוף כסמל של האומה, י הפך הגוף הגבר לנושא מרכזי בספרות העברית כמשקף את גופה של האומה.¹¹ הגוף היהודי־גלתי דומה לגוף חולה וגוסס, שהגורם להידלדלותו הוא השתקעות בחיי הרוח. לצד דימוי זה, התפתחה ספרות העוסקת בהבראתו של הגוף היהודי. שיקום הגוף הוצב בחזית האידיאולוגית של בניין האומה ומתוך הנגדה אל הגוף הגלתי, החלש והחולני התפתח מודל של היהודי החדש, החזק והגברי.¹² זאת ועוד, ארץ ישראל נתפסה, לצד היותה פתרון לאומי לגלות היהודית, גם כמקום שבו יוכל הגוף הגלתי להבריא.¹³ החולי והמום של היהודי הגלתי נתפס כתוצר של תנאי הקיום שלו בגלות, ואחת מן המטרות המרכזיות של האידיאולוגיה הציונית הייתה לשקם את הגוף היהודי ולהיאבק בפיתוח החד צדדי של הרוח בגלות על חשבון הגוף.¹⁴

החל בשנות השלושים, הסיפורת העברית הארץ ישראלית ביקשה להיפרד מאירופה וליצור דיוקן של יהודי עברי חדש, אך היא לא התייצבה באופן חד משמעי מאחורי אידיאל זה. הספרות העברית הפכה לא רק למרחב מכוון של הגוף היהודי החדש, אלא גם לאתר המערער על הגוף הזה וחושף באופן פרודי את מלאכותיותו ואת ההקרבה הכרוכה בכינונו. בניגוד לעולים, הצבר שלא נשא על גבו את "חטוטרות הירושה" גילם בגופו זהות חדשה לגמרי.¹⁵ זהות זו, שהחלה להתעצב כבר במהלך שנות השלושים, התגבשה במיוחד בשיח על מלחמת השחרור. דיוקנו של הצבר הוא פיזי ואידיאולוגי כאחד. הוא מתואר במונחי העור השזוף, הבלורית והעיניים הבהירות, אך למאפיינים הפיזיים מתלווים אלמנטים נוספים: השמות החדשים והאנטי גלתיים ותכונות האופי, שבראשן ההקרבה הנתפסת כתכונה מרכזית של הצבר בן דור תש"ח. הקרבת החיים למען המולדת לא הייתה רק ערך עליון של החברה הישראלית המתגבשת, אלא גם אקט של מימוש עצמי אידיאלי. הניגוד בין יהודים חדשים ליהודים ישנים הובלט כבר בספרות של העליות הראשונות, שהעמידה במרכזה גיבורים אנטי-גלתיים, גבריים ובעלי גופניות איתנה. הגוף הגברי סימל שורשיות חדשה, אנטי גליתית, המקיימת זיקה אל אסתטיקה גופנית

הניסיונות הללו ומסבים את הדמויות חזרה אל הסובייקט הגלתי באמצעות קריאות שונות, שיוזכרו בהמשך הדיון.

הנתפסת כלא יהודית ולעיתים אף אנטי יהודית. הדמויות הספרותיות שגילמו בגופן אתוס מהפכני הן תוצר אידיאולוגי של הנדסת אנוש שיצרה סוג חדש של גיבור. תהליך אידיאולוגי זה, שהחל במפנה המאה, המשיך גם לאחר הקמת המדינה. העיסוק בגוף לא ירד מסדר היום. בחברה המקדשת ערכים מיליטריסטים, ובתרבות העוסקת תדיר בשאלת הכוח, הגוף הגברי נותר נושא מרכזי שסביבו נעות שאלות פוליטיות, מגדריות ומיניות.¹⁶

ספרו של נבות התפרסם בראשית שנות השמונים, תקופה שעמדה בסימן המרת כורה היתוך בפוליטיקה של זהויות. במרחב זה מתאפשר לנבות לשוב אל המתח שבין הגליתיות לישראליות, מתח של אי התאמה מגדרית וחברתית. במאמרו "הסיפורת העברית: העידן שאחרי" שייך יגאל שוורץ את **עונת המלכים** למה שהוא מכנה "נרטיב מתיילד", נרטיב המעניק ביטוי לתהליכי ההרס המתרחשים בעולמם של ילדים ונערים בהשראתו של הנרטיב הציוני־ממלכתי: "הסופרים המייצגים נרטיב זה [...] עוסקים בעיצוב השפעתם ההרסנית של הנרטיבים הגדולים של עולם המבוגרים על עולמם של ילדים או של בני נוער רכים, עולם הנתפס כאן כייצוג של עידן התמימות האבוד."¹⁷ נבות מתמודד עם השפעתו ההרסנית של הנרטיב הציוני־ממלכתי באמצעות טשטוש הגבולות שבין ההוויה להכרה אצל גיבוריו. כך, בעונת המלכים נערכת בחינה מחדש של הנרטיב הציוני מודרניסטי תוך הפנמה של ערכי הגוף, ובה בעת היצירה חותרת תחתם, שכן הניסיון לממש את האידיאל הגברי מתגלה כפתולוגי ובסופו של דבר הוא נכשל.

עלילת **עונת המלכים** מתארת התרחשויות שאירעו בחורף אחד בשיכון חילוני בשולי בני ברק בשנת 1964. השוליות החברתית של הדמויות וריחוקן מההוויה הישראלית הצברית נבנית באמצעות מאפייניהם הגלתיים: קשיי הקליטה, השפות הזרות שאותן דוברים ההורים (גרמנית, פולנית ורוסית) ושמות הגנאי הנאמרים מפי הילדים ומתהדהים את השואה, למשל 'היטלר', 'אייכמן' ו'נאצי'. אומנם, גם מה שנעדר מהטקסט מוסיף להווייתן השולית. העלילה נעדרת דמויות "צבריות" ממשיות המייצגות את האידיאל הישראלי־גברי. הדמויות נחלקות לילדים־נערים ולמבוגרים המשוקעים בעבר הגלתי. על רקע העדר זה, מנסים הנערים לממש במרחב המדומיין אידיאל גברי הנבנה על דרך ההנגדה למאפיינים הגלתיים של הוריהם, כזה המשלב בין גבריות טרום-גליתית, בהשפעת מלכי ישראל, לבין

במיטה ולכל אורכה של העלילה לא מתקיימת ביניהם תקשורת. הכשל של האבות משתקף דרך מרד הבנים, שהאידיאל הגברי שהם יוצרים במרחב הדמיוני הוא היפוכה של דמות האב הגלולי. אחאב מצהיר כי "מלך אינו בוכה"²², ומסמן את החולשה הזו של אביו כדבר שאינו עולה בקנה אחד עם היותו אב: "ראיתם פעם אבא יושב מול הקיר ובוכה?"²³ כחלק מהסבתו של נחמן לדמות מלך השיכון הוא משיל את הערכים והתרבות של אביו, ובראשם לימודי הגמרא שהאב שקוע בהם בביתו. את הדת, המזוהה עם האב, מנגיד נחמן לערכי הגבריות שהוא מנסה לאמץ: "הייתי יכול ללמוד עכשיו איזה פרק בגמרא [...] ומה שמפחיד זה שאני לא זוכר כלום [...] אבל אני לא הולך ללמוד גמרא כי אני מלך. או מלך או גמרא"²⁴. הגמרא מקושרת אצל נחמן לא רק לעולם הדתי שאליו אביו מנסה להכניס אותו, אלא גם לעקרונות המיניתי של אביו: "בגמרא כתוב שכל מי שאפילו מסתכל בציפורן של בת, אז הוא יורש גיהנום"²⁵. האב משתמש באלימות קיצונית כדי לדכא את המרד של נחמן, והיא המשווה לו מעמד של כוח. אך גם האלימות הופכת עד מהרה לזירה שבה מערער הבן על כוחו של האב: "ככל שהרבה שפטים, מרד בו מלך השיכון יותר"²⁶. ואכן, לבסוף האב נכנע ומאפשר לנחמן להמיר את לימוד הגמרא ובית הספר הדתי בעבודה במפעל לסריגה. הוויתור של האב מסמן את ניצחון המרד בערכים הגלוליים הנתפסים ככאלו שאינם מתאימים לדמות הגברית, המלכותית, השואפת לעוצמה גופנית ולמימוש מיני. העבודה במפעל לסריגה מתקבלת גם כן כאקט המנסה לשמר את האחיזה בבן, אך גם בכך מורד נחמן, שוב על רקע הנגדת האידיאל הגברי של המלוכה אל מציאות חייו של האב: "והמלך החזיק ביד קצה של חוט צמר והרהר ביוספה ובמלכותו ההולכת ומתמעטת. או אולי מתאיידת, וגם המלך אינו מלך אלא עובד בבית החרושת לסריגה"²⁷. המלכות מוצבת כתחליף להוויה המציאותית ולתפקוד בה. העבודה במפעל הסריגה לצד האב מסכלת את ההסבה לדמות המלך, והיא מהווה היענות להזדהות עם תפקיד מגדרי נשי דרך הסריגה.²⁸

את ההסבה של הגוף מהסובייקט הילדי לסובייקט הבוגר המשוחרר ממורשת אביו. נחמן מסמן בבירור את ההסבה כניתוק מהשייכות המשפחתית כאשר הוא מנחם את אחאב, סגנו, לאחר שצוחקים על אביו בבית הספר: "למלכים זה לא חשוב מי אבא שלך. אצל המלכים המבחן זה מלחמות"²⁹. האומץ והגבורה הגופנית הם אשר מכוננים את הזהות החדשה, המלכותית, והם עומדים כבניגוד לחולשה הגופנית של ההורים. האבות מגיבים להסבה של הנערים באמצעות

הפוסט-גלולית בהשפעת דמות הצבר. יצירת המרחב המדומיין והבנתו נמצאים לטענתי לא ברובד האישי, אלא ברובד האידיאולוגי-ציוני המהווה מפתח להבנת עולם הנערים הממוקד בדחיית הגלות ומימוש הגוף הציוני.¹⁸ השיכון הוא ייצוג של מרחב גלולי המתגלה כאתר של עקרונות מיניתי. הנשים המעטות המופיעות בעלילה מוצגות כולן כחולות וכבעלות גוף פגום וגרוטסקי. אימו של "המלך", נחמן רוגובסקי, חולה ברגליה והמראה שלה מעורר בעתה אצל המספר: "אישה שוכבת על מיטת ברזל, רגליה מוגבהות על כרית וסמרטוט על מצחה. אבל הדבר המבהיל באמת היה שלא היו לה בכלל שערות. היא הייתה קירחת לגמרי."¹⁹ הנערים נמלטים מן הגוף אל הדמיון המספק מרחב להסבה. כך מסב נחמן את זהותו באמצעות אביזרי המלוכה כתגובה למפגש עם החולי של אמו: "רגע ארוך עמד מאחורי חלון בית-השימוש ושמע את קול השיעול של אמו. אז הלך המלך אל המחסן שבקדמת הבית, שם החליף את תיק בית הספר ברובה המלך ובשרביט המלכים ועלה אל הגג"²⁰. כך גם במשפחתו של "סגן המלך", אחאב נבות. דודתו הדואגת מוצגת באופן פרודיוגרוטסקי, הן בשל החולי המפורר את גופה והן בשל הכרסום בייצוג המגדרי שלה:

צעקה דודה חוה וליטפה את זקנה (כי לדודה חוה היה זקן קטן) [...] צעקה הדודה חוה (כי היו לה מיתרי קול קרועים והיא דיברה מתוך הגרון) [...] הדודה חוה השתתקה והפכה לכאן ולכאן את עיניה, שאחת מהן הייתה קצת פוזלת ובשניה אישון קטן כמו גרגר אפונה. [...] (כי הדודה חוה הייתה כמעט עיוורת לגמרי).²¹

אצל הנשים הפגם הזהותי מתבטא בחולי גופני, ואילו אצל הגברים הביטוי הוא מגדרי, כלומר פגם במימוש הפונקציה החברתית של המין הביולוגי, הזכרי. הגברים אינם מצליחים לממש את הציפיות המגדריות הן כבעלים לנשותיהם והן כאבות המשפחה. היחסים שבין הורי הגיבורים נעדרים היבט רומנטי ומיני, הם לא ישנים יחד

המאבק האידיאולוגי על הגוף

המרחב שבאמצעותו מורדים הנערים באבות ובאידיאולוגיה הגלולית שהם מסמלים הוא המרחב הדמיוני. במרחב זה מסבים הנערים אחד את השני לסובייקטים משוללי גלוליות ומתנתקים מן השוליות שהורישו להם הוריהם. ההסבה של הגוף מתרחשת כבר בזיהוי שלהם אחד את השני באמצעות תארים כגון "המלך רחבעם השני", "סגן מלך" "פרש מלכותי", המחליפים את השמות הקושרים אותם להוריהם. על השמות נוספים עזרים חיצוניים, כמו מעיל עם דרגות, כובע ושרביט. אלו מסמנים

והרגיש שהוא נופל אל תוך בור של סיד. המלך כרע על ברכיו והחליק למטה [...] מזיל גמור מאידך מזיל וגמור סיד וגמור סיד וגמור או. או. או. [...] עוד מורסה אחת התפוצצה במקום שאין מגלים, מזילה החוצה מוגלה דביקה. היא תהפוך לסיד.³⁶

דימוי האורגזמה ליציאת הנשמה ואת שפיכת הזרע לנפילה לבור סיד מבנה מערכת דימויים שמציגה את הסיפוק המיני כחלק מתהליך טרנספורמטיבי של הגוף. באורגזמה זכרית נפלט הזרע המסמל את המשכיות השושלת, ועצם המעשה מערער על הסמכות הדתית של האב. באופן זה, המימוש המיני הוא חלק מההסבה של הסובייקט שבמהלכה הוא מתרחק מהשיוך המשפחתי והגלותי. אחאב, שצער מנחמן, מתאר את ההתבגרות המינית באופן סמלי על ידי התפתחות הגרירת, והיא נחווית כחוצצת בינו לבין אביו וכמונעת את התקשורת ביניהם: "כאילו פקע דבר מתוך גרוני ולא יכולתי לדבר אל אבא בגלל גוש באותו המקום שבו התנפחה לאחר שנתיים פיקת הגרירת של המלך".³⁷ הגבריות הפגומה של האבות נחשפת מתוך הפער הנוצר בינם לבין בניהם החווים תהליך של התבגרות וגילוי מיני.

תהליך ההתבגרות המינית של נחמן נגלה כסכנה שאיומה על עולם המבוגרים הולך וגדל במהלך הרומן. אביו מסרב לחגוג לו בר מצווה ומעביר אותו לגור במרתף, שני מעשים המסמלים את הניסיון להסתיר ולעכב את ההתבגרות.³⁸ גם אביה של יוספה חושש מהתפתחותו של נחמן, ותיאורו של המספר משווה להתבגרות המינית אפקט השולל ממנו את אנושיותו: "אב המלכה גישש ויצא מתוך המרתף דאוג מאוד, כי צפה את הרגע שבו תעלה דמות גולמית וחשוכה מתוך המרתף, מדיפה ריח עזים מיוחמות וגם קרציות, לשחק עם ביתו כל מיני משחקים כאילו משחקי ילדים".³⁹ הסימון של גבריותו ומיניותו של נחמן כמסוכנות מוביל לניסיון לבלום אותה בדרך החושפת את המתח שבין הגוף הצברי, היליד, שיש בו מין האוריינטליות המינית-חייתית, לבין הגוף הגלותי, הפסיבי והנשי, נעדר המיניות. בניסיונו לעצור את התפתחותו המינית של נחמן מעניק לו אביה של יוספה שיעון שבור שנלקח מגופתו של חייל נאצי:

"אני נותן לך שיעון, שתיתן את היד קדימה [...] שיעון ישן וקצת מקולקל אבל אפשר לתקן אותו בשען. המלך, ידו עדיין שלוחה קדימה עם אגרופי, הסתכל בשעון וראה שיש לו רק חצי עיגול זכוכית ובלי מחוגים בכלל. האב היה מהדק לפרק ידו של המלך את רצועת העור ודיבר את הדברים האלה לאמור: זה שיעון של אוברשטורמפיהרר גרמני שהורדתי לו אחרי שהוא מת. המלך דיבר: שיעון של נאצי? אב

הסבת נגד המבטלת את דמות המלכים.³⁰ כך בדיאלוג בין נחמן לאביו: "אני רחבעם המלך. כמעט יבב מלך השיכון מתבונן אל תוך עיני הנחש של אביו. מלך מלכי הכלבים. ענה לו האב מתוך הכיסא. מלך כלבים שוטים חולים בכלבת. כלבת!".³¹ וכן בדיאלוג עם אביה של הנערה יוספה: "חבל בחור [...] קוראים לי רחבעם המלך [...] לא רוגובסקי? [...] רחבעם המלך [...] אז שלום רוגובסקי הצעיר [...] קוראים לי רחבעם המלך".³² ברגע משבר ביחסיהם של הנערים נחשפת המהות של חברותם, שתכליתה לאפשר את ההסבה של הזהות: "המלך דיבר: שתשתוק. אני רחבעם המלך. אני דיברתי: אתה נחמן רוגובסקי. המלך דיבר: שלא תגיד את זה לעולם. ופנה וטיפס אל החלון החוצה. אני דיברתי: אתה רחבעם אבל לא המלך".³³

ההסבה של הנערים חיונית בהתמודדות עם בתייהם הבלתי מתפקדים ונעדרי האהבה. המספר, אחאב, מתאר את ההסבה במעבר מדיבור בגוף ראשון לדיבור בגוף שלישי כתגובה אוטומטית למראה אימו ברגע מיני עם דודו, אלפרד: "הם נשקו זה לזה ואני התבוננתי בתקרה. הם המשיכו ונשקו זה לזה, ואחאב מרשל הצבא הסתובב לאט".³⁴ באמצעות ההסבה מחליף המספר את האני הילדי שלו בזהות גברית של "מרשל הצבא". התפיסה של עולם המבוגרים נותרת נאמנה להתרחשויות המציאות, והסובייקט העצמי הוא המשתנה ביחס אליה, על מנת להתרחק מחולשת ההורים ולהעצים את עצמו. במרחב המדומיין הנערים עוברים תהליך של התבגרות ומימוש מיני הנתפס אצל ההורים כתהליך מסוכן, והם פועלים כדי לסכלו.

מיניותם של הנערים באה לידי ביטוי במופעים של אוננות פתולוגית, בעיקר בדמותו של נחמן, המבוגר יותר מאחאב המספר. האוננות מוצגת באופן גרוטסקי כמהלך מכאני ובלתי נשלט שמטרתו לסייע בהסבה לכדי סובייקט גברי. כך מתאר נחמן את הזרע הנפלט מגופו: "זה יוצא כל שתיים ואי אפשר לעצור. וזה כואב עד לעצמות. [...] ואם אבא שלי יגלה אז אין יותר מלך כי הוא יזרוק אותי למוסד [...]".³⁵ האורגזמה מוצגת כאקט נעדר עונג ואף טמונה בו סכנה מצד האב, הנתפס כמדכא את המיניות של בנו. כך עולה מתיאור נוסף של אורגזמה שחווה נחמן בעת שהוא צופה בדמות הנערה שבה הוא חושק, יוספה:

המלך בלע את גולת הרוק שעמדה לו באמצע הגרון וחש שהיא עולה שוב. [...] המלך ירק חומר רך ודביק שעלה מתוך גרונו, אבל הגולה חזרה ועלתה משיפולי הבטן והוא ירק שוב. עלה בדעתו שבזו הדרך יורק אדם את נשמתו. אז נאספו הבנות אל מוט שעמד במרכז האולם והחלו מטפסות עליו לפי תור, נכרכות מסביב למוט ודוחפות למעלה בידיים. [...] היא [יוספה] נגעה בכף יד פרושה בתקרה והחליקה על המוט למטלה למט- המלך נגס בגולה שבפיו

בדמיון המלוכה, אלא למשחק בצוללות. אחאב נבות, המספר, שהרומן מוצג כשכתוב רשומות מילדותו, קוטע את הדיווח השוטף ומעיר בהסתייגות כי הקטע הדמיוני על זהירות סוסי העץ הוא טענה של "כותב הרשומות מימי הילדות". הסתייגות זו באשר להתרחשות מחוץ לבית מדגישה את האופי הדמיוני של הזיכרון. המספר הבוגר מפנה את תשומת הלב לכך שבעת המפגש בין אביה של יוספה לנחמן קולט המספר הילד את ההתרחשות ברובד המציאותי וברובד הדמיוני. ברובד הדמיוני ניסיונו של אביה של יוספה להסב את נחמן לסובייקט הגלוי מוקבל לפלישה של צבא אויב, סוריה, אשר סוסיו עשויים מעץ. הפרשנות הדמיונית לאירוע המציאותי חושפת רובד אלגורי המשקף את ההתמודדות של הנערים עם עולם המבוגרים, עם הניסיון להסב את הגוף ועם הכשל של גופם כמתח בין האידיאולוגיות הגלותית והציונית.

הנערים נענים לזיהוי גופם כפגום, והמספר מודה כי הפתרון הוא היפוך של דמויותיהם:

כל אשר ראה את יוספה באמת לא יזווג לה ילד שחור עם שרידי פאות וארשת פנים כועסת כמלך, ולא ילד גוף, עקשן וערמומי וקודר ההולך תמיד עם ראש רכון אל האדמה כסגן המלך. מה שצריך היה זה היפוך פשוט של דמויות המלכים.⁴²

ההיפוך מובא בדמותו של הסוס הנקשר ברומן למופעים של ציונות ומיניות. בין הסוס אלפרד לבין דודו של אחאב המספר, ששמו אלפרד גם כן, נוצרת אנלוגיה. הדוד הוא הדמות הבוגרת היחידה ברומן שאינה מוצגת ככושלת מן הפן המגדרי ואשר מצליחה לממש קשרי אהבה ומיניות. הדוד אלפרד הוא רופא אשר תופס את מקום אביו של אחאב, שנכשל בחינוך בנו ובטיפול באנה אשתו.⁴³ האנלוגיה שבין אלפרד הדוד ואלפרד הסוס הופכת את הסוס לסמל למימוש התקני של מין ומגדר. על רקע הקבלה זו, מוצגים האבות הכושלים כ"סוסי עץ", כלומר כחיקוי דומם ופסיבי של המקור.⁴⁴ האובססיה להפיכת הכלב לסוס אינה קשורה רק למימוש המגדרי, אלא גם למימוש הלאומי. המספר מתאר את גבריאל גאולים, "הפרש המלכותי", בניסיונו לחקות התנהגות של סוס אל מול קריאה בדמות שירו של ביאליק "למתנדבים בעם":

המורה יצחק נתן בגבריאל מבט ופנה לפתוח את מקראות ישראל, בתמונתו של ביאליק שהתבונן במבט חביב בשירו "למתנדבים בעם",

המלכה דיבר: מה זה חשוב מי. שעון. [...] כותב הרשומות מימי הילדות טוען כי בחוץ דהר גדוד סוסי העץ של עראף מלך סוריה ממקום הכינוס הסופי של הכוחות אל הפשיטה הסופית בממלכת השיכון. [...] אב המלכה דיבר: עכשיו יש לך שעון ואתה יכול משחק בצוללות".

ענידת השעון השבור מסמנת את הסכנה שרואה בו אביה של יוספה וכן את הניסיון לנצח אותה באמצעות עצירת הזמן וההתפתחות הגופנית. התיאור הסינקדוכי של ענידת השעון כ'הידוק רצועת העור' מהדהדת את נוהג הנחת התפילין ואת המעשה כניסיון להסב את נחמן לסובייקט אידיאולוגי הנושא את היהדות הגלותית בגופו. ההוויה הגלותית מסתמנת כמה שיכול לפגום במיניותו ולעצור את האיום הטמון בה. אביה של יוספה מבטא בכך את רצונו להותיר את נחמן בהוויתו הילדית והדמיונית. אולם, לא מדובר

הניסיון הכושל להפוך כלב לסוס

במסגרת הדמיונית של המלוכה מתקיים מתח אלגורי ששורשיו בהתרחשויות המציאותיות בשיכון מתוך השאיפה להסב את הגוף ולמרוד בהוויה הגלותית. ניסיונותיהם של הנערים להסב את הגוף מתבטאים בעולמם הדמיוני בניסיון אלגורי ופרודי להפוך כלב לסוס. הופעותיהם של הסוסים והכלבים ביצירה קושרות בין הגבריות הכוחנית והמינית שמנסים הנערים לאמץ ובין הפסיביות והחולשה הגלותית של הוריהם. הסוס הראשון המוזכר בסיפור נקרא על ידס אלפרד, ומסופר כי הוא נמכר על ידי בעליו, שאותו הם מכנים 'היטלר', לבית חרושת לנקניקים. הנערים מנסים לנקום את מותו ומפתחים אובססיה למציאת סוס נוסף. מאחר שאין למצוא סוסים בשיכון, הם מנסים למצוא כלב שיוכלו לאלפו להיות סוס. ההנגדה בין כלב לסוס מתקבלת כאנלוגיה לניגוד של הגוף הגלוי הפסיבי והגבריות הכוחנית של הגוף הציוני.⁴⁰ כאשר המספר מתייחס להתבגרותו של נחמן הוא מתאר את מיניותו כ"כלביות מיוחמת" החבויה מאחורי המעטה של הגוף האנושי:

קיימת אפשרות יותר מסוכנת, שזה כמו גולם מתוך פרפר, ושמתוך הדמות הקטנה והמאיימת הזו יתגלה איש קטן שילמד להסתיר את ריח הייחוס בספירט גילוח ושמן שערות ובגדים של בני-אדם ויחדור לאט-לאט אל הבית, ממיר את הרעלים התוססים בו בחיוך חכם ואת כלביותו המיוחמת בקוד התנהגות של מבוגר, מבט נחוש בעיניו לעשות מעשה בילדה שגופה לבן וזורח [...].⁴¹

בדף שממול. בעת שהפנה המורה יצחק את פניו אל הלוח כדי לרשום ביאליק המשורר הלאומי, השמיע גבריאל גאולים צהלה של סוס ורקע ברגלו. אז העמיד המורה יצחק את גבריאל גאולים בפינה ופניו אל הקיר, אל קופסת הגירים והסמרטוט, שהרי על כל התענגות יש לשלם גם מחיר.⁴⁵

השיר מסתיים במילים "הוי, בְּנֵי הַמַּכְבִּים! / הַעֲמִידוּ אֶת-עַמְּכֶם, הַקִּימוּ הַדֹּר! / חֲשְׁפוּ אֹר, חֲשְׁפוּ אֹר!"⁴⁶ היענותו של גבריאל אל המשורר הלאומי כמו ניסיונותיהם של הנערים להפוך את הכלב לסוס היא מקבילים לניסיונות ההסבה של הגוף וההיענות ל"התנדבות בעם", קרי לאידיאולוגיה הציונית.

אולם, כפי שמלמדת כותרת המשנה של הספר, "קו הכשל של הסוסים", ניסיונות האילוף כושלים, וכשלה מטרים את הכשל האמיתי, כישלון ההסבה של הזהות הגלותית.⁴⁷ המספר מזהה את מקור הפגם בזרעו של אביו, והוא סבור כי מיחסייה של אימו עם אלפרד יוולד ילד אשר לא יישא את הקלקול, את "חטוורת הירושה": "הדוד אלפרד פונה אל הבית בצעד החלטי לעשות באמא מעשה ולאחר המעשה יוולד גם ילד ואמא תחדל לאהוב אותי, בנה המקולקל כי אמא תוליד בן הרבה יותר טוב מאחאב".⁴⁸

במסגרת האלגורית הפגם הגלותי נחשף כאשר מתגלה שהכלב שאותו הם מנסים לאלף חולה בכלבת. גילוי החולי של הכלב מוביל להכרה של המספר בחולי של גופו ושל שאר גברי השיכון. בעוד נחמן עסוק במזימותיו למימוש מיני עם יוספה, המספר מסמן את גדיעת התרבותו של הגוף הגלותי והפגום כמטרתה של הממלכה, כלומר של ארץ ישראל. כך מסמן המספר את גברי השיכון כאיום על הממלכה:

כבר נתנו הוראות חמורות לגדודי הצבא להרוג את סוסי העץ כי הם נושאים את זרעי המגיפה וחודרים לעירנו דרך צינורות הביוב שהיו פרוצים לאויבי הממלכה. אז תשאלו רבותי איך עוברים זרעי המגיפה ואשיב שדרך ההזרעה של הנשים וכבר נגזר דינו של השר הממונה על הביוב והתיעול בבני ברק למוות על ידי המזבלה העירונית בפרדס כ"ץ. ואני קורא לכם אשר מעדיפים ממלכה ומוות לסלק את הנגועים במגיפה מתוך הבתים [...] יאספו אותם אל המשרפות העירוניות.⁴⁹

המספר עובר לרטוריקה פוליטית המשווה לניסיון הטיהור של הממלכה מפני הנגועים ב"מגיפה הגלותית" אופי לאומי, אשר מאפייניו, סילוק אל "המשרפות", מהדהדים את השואה ומזכירים טיהור גזע. הניסיון להשלת הגוף הגלותי, ולמעשה להדחת הגלות וליצירת עברי חדש, מוצג

על ידי נבות בביקורתיות כתהליך של טיהור גזעי, כזה שמגפתו מועברת בזרע ושהשיטות לטיהור מושאלות מרדיפת היהודים בגלות, בגרמניה הנאצית. המספר מממש את אחד האידיאלים של החינוך הציוני, ההקרבה, שאומנם אינה נעשית בשדה הקרב, **אלא באמצעות עצירת ההתפשטות של החולי הגלותי המועבר לתפישתו באמצעות המין**, למען עתידה של הממלכה:

ואני מודיע בזאת וזאת בעצם הסיבה שבאתי לדבר לפניכם, מלך יתום זאת אומרת סגן מלך יתום [...] לאמור: אני סגן מלך העדפתי את טובת העם על טובתי וקראתי לתופשי הכלבים של הממלכה לקחת את אימי כי היא חולה בכלבת בגלל שזנתה תחת עץ רענן. [...] אני פונה אל אזרחי הממלכה לשמור על הבנות ולא לתת להן לזנות עם הפרשים של עארף מלך סוריה והקצינים של גרבש בן זונה, כי הם כולם חולים כלבת ונושאים בזרעם את זרע המחלה בכוונה לפורר את הממלכה מבפנימיות.⁵⁰

נבות מממש את אתוס ההקרבה של דמות הצבר אצל מספרו על דרך של גדיעת ההמשכיות של הגוף החלש והגלותי. באמצעות אלוזיה לירמיהו המתאר את ישראל כמי ש"זנתה" תחת "כל עץ רענן" ועל כן נגזרה עליה גלות, מעצים נבות את המתח שבין המשכיות של העם בארץ לבין הגוף הגלותי שכמו מחליא את העם.⁵¹ ביקורת זו על דחיקתם של העולים וסימונם כמכשול למימוש אידיאולוגי מופנית כלפי דמות אב נוספת, "אבי המדינה", דוד בן גוריון: "ובאותם ימים היה מלך בישראל ושמו בן גוריון, רוע מעשה הבריחה של אמא של יוספה לגרמניה, כי באותם ימים אז שמרו על החוקים והכל היה מסודר".⁵² ההתייחסות אל בן גוריון היא תגובה מטא-פסיכולוגית למשבר הערכים של החברה הישראלית. הנדסת הגוף ודחיקת הגוף הגלותי לטובת יצירת דמות צבר המושתתת על ערכי גבריות של כוח ועוז, מוצגות באופן ביקורתי ביותר כגובלות בראיה אנטישמית של הגוף היהודי.⁵³ נפילתו של נחמן מלך השיכון מתוארת לראשונה כאשר הוא אונס את יוספה. האונס מוצג כביטוי פתולוגי של מיניותו הפגומה של הנער, שתואר כ"חולה כלבת", ולפיכך מימוש מיניותו מהווה סכנה להמשכיות הממלכה:

קרבותי עוד וראיתי את המלך שוכב עליה פניו כבושות בה והיא שוכבת בעיניים עצומות ונושמת נשימות כבדות כי המלך החזיק בכף ידו את פיה. זאת אומרת שזה אולי הצליח [...] המלכה רצה בקו אלכסוני מתוך הבור אל בית-הספר וקו של דם ארוך ומדויק יורד מפתח המפשעה שלה [...] כרעתי ברך כדי להטיב לראות וידעתי שהמלך נכשל.⁵⁴

למיניות הנערים המדומים לסוסים. שקיעתו של המספר בהווה הגלותית מובילה לבסוף לעזיבה של הארץ לאירופה, המתרחשת על רקע מלחמה המתרחשת בארץ:

אז נסעתי לאנגליה, וזה היה כבר אחרי המלחמה שבתוכה שקעה הארץ כמו בערפל רע. אלי הגיעו הדברים דרך מצלמות הטלוויזיה. אני עצמי ישבתי על יד שולחן העריכה לראות בתי-קברות וחיילים חיוורים ועצובים מניפים ידיים במין חיוך עליז מול המצלמות. באולפנים חגגו את הוורסיה המאתיים חמישים וכמה למחזות המלכים של שייקספיר. בארץ רקקו דם ורפש.⁵⁹

ריחוקו הפיזי, וכך גם ריחוקו הנפשי, של המספר מן הארץ מעיד על היענותו לזיהויו כסובייקט הפגום, הגלותי, עד כדי מימוש שלו ושיבה לגלות.

הגלותיים.⁶¹ אולם, בשונה מהם, נבות מציג עמדה ביקורתית וחתרנית כלפי הדחייה של הגוף הגלתי והוא מציג אותה כתהליך של טיהור גזעי. לא זו בלבד שהניסיון המכאני לדחיית העבר נידון לכישלון, אלא שהוא מפורר את התודעה ומוביל להתנהגות פתולוגית.

עונת המלכים ראה אור בשנת 1983, על רקע דעיכתו של הנרטיב הספרותי הציוני מודרניסטי המרכזי דאז. נרטיב זה משתקף ביצירותיהם של סופרי דור המדינה והוא נע סביב המתח שבין היחיד לבין חובתו לקולקטיב על שלל ייצוגיו - הקיבוץ, הצבא, המדינה ועוד. יגאל שוורץ מזהה את דעיכתו של הנרטיב הציוני מודרניסטי בתחילת המחצית השנייה של שנות השבעים, בין היתר בשל התחזקותם של תתי זרמים שייצגו הוויה ישראלית שאינה בהכרח צברית.⁶² זרמים אלו, ביניהם הנרטיב הפמיניסטי והנרטיב המתילד, ערערו על ההגמוניה של הנרטיב המרכזי וחשפו את המורכבות של סיפור הזהות הישראלית. כפי שנטען לעיל, נבות הוא ממיצגיו של הנרטיב המתילד, שאליו משתייכים גם דויד גרוסמן, אתגר קרת, יצחק בן-נר ונוספים.⁶³ העלילה של נבות, העוסקת בדור השני לשואה, בחיים בשיכון ובמתח עם המטען התרבותי של דור ההורים, חותרת תחת הנרטיב ההגמוני-ממלכתי ומפנה זרקור אל דיכוי השוליים החברתיים.

נבות תיאר את הכתיבה כ"אקט של חיסול חשבונות בין הסופר לבין עצמו לבין עברו".⁶⁴ לא בכדי בספריו של נבות ישנו דמיון ביוגרפי רב לחייו. הרדיקליות של נבות המבקר נוכח גם בפרוזה שלו ופועלו הספרותי משקף את המקום שממנו פעל - שוליים של חריגות ומרידה במוקדי הכוח •

עם ההבנה כי הכלב האנלוגי לגופם חולה בכלבת, מבין המספר כי המשכיות הממלכה תלויה דווקא באי מימוש המיניות, ובכך מתבטא קורבנו של היחיד עבור הכלל.⁵⁵ אם כך, מימוש המיניות של המלך היא המובילה לכישלון, "מלך שהורעל בזרעו ואיבד מלוכה",⁵⁶ וכשל זה נועד להתממש שכן הפגם היה מצוי בגופם של הנערים, "נגזר על דברים שיתקלקלו, ומלכי השיכון היו קטנים מידי, חלשים מידי".⁵⁷ התבגרותו של המספר נחשפת דרך פרטים הנמסרים בקולו של המספר המבוגר הקורא את "רשומות הילדות". והם מלמדים על המשכיות כשל ההסבה ועל תהליך הפוך של הסבה לגוף הגלתי. המספר מתאר את ימיו כנער באמצעות הנגדה בין מיניות לרוח המיוצגות בדמותו ובדמות מחזריה של יוספה: "הם היו אוספים אותה ודוהרים אל הירקון וחוזרים שטופי זיעה כמו סוסי המלכה. אני עצמי הייתי יושב אל המכתבה מול הספרים".⁵⁸ חיי רוח המזוהים עם התנוונות הגוף הגלתי מונגדים

סוף דבר

מרחב המלוכה המדומיין מתפרש בשני אופנים אידיאולוגיים משיקים ביחס לקיום היהודי במרחב הישראלי: טרום גלותית הנשענת על מלכות ישראל המקראית ופוסט גלותית המשקפת פרשנות ילדית לאופי הממלכתי של שלטון מפא"י בראשות דוד בן גוריון. הנרטיב הציוני ממלכתי המשמש רקע לעלילת **עונת המלכים** תופס את מדינת ישראל כמקום גאולתו המודרנית של העם וכהמשכו ההיסטורי של תהליך גאולה עתיק יומין. המעבר מהגולה לארץ ישראל והקמת המדינה נתפסים בנרטיב זה כתנועה אל עתיד שבו ממד מסוים של שיבה אל מצב הקוממיות שהתקיים בעבר הרחוק. היהודי הציוני נתפס כמי שמשחרר מכבליו בהווה ושב לקיום יהודי, באופן מודרני, בישראל.⁶⁰ נרטיב זה מחייב את שלילת הגלות כחלק מהשיבה המחודשת אל הריבונות היהודית בארץ ישראל.

תהליך ההתבגרות של גיבורי הרומן עומד בסימן הניסיון לכוון זהות שתעלה בקנה אחד עם האידיאולוגיה הציונית הממלכתית, המחייבת דחיקה של המרחב הביתי שלהם, הגלותי במהותו. המרחב הגופני המתפקד כאתר פעולה אידיאולוגי משמש את נבות בביקורתו על הנרטיב הציוני ממלכתי. הגרוטסקיות והמכאניות של התיאורים המיניים, הכשל בהסבה ולבסוף המימוש הפתולוגי של המין בצורת אונס הם כולם ביקורת על הניסיון להנדס את הגוף והתודעה על-פי האידיאולוגיה הציונית. בסופו של דבר, דווקא הניסיון להדחיק את הגלות מוביל לקריסת ערכים ומייצר סובייקטים פגומים מוסרית ומנותקים מהעבר.

נבות מממש תבנית יחסים בין אבות ובנים המוכרת לנו מדורות ספרותיים קודמים של בנים שמרדו בעמדה הפסיבית-נשית של האבות

הוגש במקור בתור: עבודת סמינר בקורס "קופסה שחורה: על התהומות (וקצת אולי גם על הפסגות) של הפרוזה העברית" בהנחיית ד"ר גדעון נבו. ברצוני להודות לפרופי יגאל שוורץ שבזכותו נחשפתי לגופו הספרותי המרתק של אמנון נבות. תודה נוספת אני חבה לפרופי גדעון נבו על סיוע מבורך בעת כתיבת דברים אלו ועל שתרם לי מזמנו ומידיעותיו הרבות במאור פנים ובכנפס חפצה.

1. יש שמסמנים עמדה מוכיחה זו של נבות כהמשך לזו של י"ח ברנר, שהשפיע השפעה משמעותית על כתיבתו הספרותית והביקורתית. ראו בועז יזרעאלי, "סימפטיה עקרונית לעמדה חידלונית", **דחק** 9 (2018): עמ' 651-655.
2. יהודה ויזן, "הכל אמת", **דחק** 9 (2018): עמ' 650.
3. יובל גלעד, "עם הראש בקיר: על הפרוזה של אמנון נבות", **עכשיו** 73-74 סתיו-חורף (2013): עמ' 162.
4. ספרו הרביעי **מקראות ישראל** (ירושלים: כרמל, 2008) ראה אור כשש-עשרה שנה לאחר צאת ספרו השלישי. הוא מחולק לשלוש נובלות, והראשונה, 'שער החומה', משיקה לטריילוגיה ועוסקת בשירותו הצבאי של סגן המלך בבסיס המשטרה הצבאית.
5. ראו לאה האן, "הסיפור של אמנון נבות מ'מחניים' עד 'מציטטה נגד ספארטאקוס'", **עכשיו** 59, חורף (1992): עמ' 327-330, וכן אלכס זהבי, "המלכות של נערי בני-ברק", **הדאר** 63 (1984): עמ' 90-91.
6. ראו: רפי וייכרט, "היד שלך עוצרת לך את היד שלך – מאמר ביקורת על 'לוכדי עריקים' מאת אמנון נבות", **עכשיו** 59 (1992): עמ' 324-326, וכן גלעד, "עם הראש בקיר".
7. גלעד, "עם הראש בקיר", עמ' 164.
8. וראו את הבהרתו של דוד ביאל למונח 'מיניות' בתוך: **ארוס והיהודים** (תל אביב: עם עובד, 1994), עמ' 15.
9. לואי אלחוסר, **על האידיאולוגיה**, (תל אביב: רסלינג, 2003), עמ' 34.
10. אייל דותן, "אחרית דבר", בתוך: **על האידיאולוגיה**, עמ' 95.
11. מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני – לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), עמ' 12-14.
12. דניאל בויארין, "נשף המסיכות הקולוניאלי", **תאוריה וביקורת**, 11 (1997): עמ' 125.
13. עוד בעניין זה ראו גלזמן, **הגוף הציוני**, עמ' 21.
14. על שאיפתה של הציונות לכוון את היהודי כנבר אירופאי וקולוניאליסט, ראו בויארין, "נשף המסיכות הקולוניאלי".
15. גלזמן, **הגוף הציוני**, עמ' 136-142.
16. גרשון שקד, **הסיפורת העברית: 1880-1980**, כךך א, (תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1988), עמ' 197.
17. יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", **אפס שתיים**, 3 (1995): עמ' 13-14.
18. מודל הגוף הציוני מופיע בטקסט רק באמצעות מאפיינים הנוצרים על רק ההנגדה לדמות ההורים, או באמצעות אזכורים של אלמנטים מההווה הישראלית במסגרת המרחב המדומיין של המלכות, דוגמת אמצעי לחימה כרובים ומטוסים ואיברים בדמות מדינות ערב.
19. נבות, **עונת המלכים**, עמ' 152.
20. שם, עמ' 18. באותו אופן פועל גם אחאב נבות, סגן המלך, ביחס לחולי הנפשי והגופני של אמו. ראו גם עמ' 19.
21. שם, עמ' 64.
22. שם, עמ' 12.
23. שם, עמ' 88.
24. שם, עמ' 63.
25. שם, עמ' 84.
26. שם, עמ' 151.
27. שם, עמ' 79.
28. על ההבחנה בין סמלי הגוף הגלוי לסמלי הגוף הציוני ראו דוד ביאל, **ארוס והיהודים**, (תל אביב: עם עובד, 1994): עמ' 240-242.
29. נבות, **עונת המלכים**, עמ' 41.
30. המאבק בהסבה של הנערים מקבל ביטוי גם ביחס עם אימהותיהם. ראו שם, עמ' 14.
31. שם, עמ' 16. בהמשך הדין אעמוד בהרחבה על דימוי זה של נחמן כ"מלך כלבים".
32. שם, עמ' 153.
33. שם, עמ' 194.
34. שם, עמ' 118. מהטקסט עולה כי אלפרד היה בן זוגה של האם, אנה, לפני המלחמה. הקשר של אלפרד ואנה הוא המופע הרומנטי היחיד בעולם המבוגרים, ויחסיהם יידונו בהמשך.
35. שם, עמ' 38.
36. שם, עמ' 34-35.
37. שם, עמ' 148.
38. שם, עמ' 105.
39. שם, עמ' 153.
40. ראו את הסימון של נחמן כ"מלך כלבים שוטים חולים בכלבת" על ידי אביו, שם, עמ' 16.
41. שם, עמ' 154.
42. שם, עמ' 36.
43. ראו כיצד מבקר המספר, בנו, את תפקודו המגדרי כאב וכבעל: "הרי עזב את הבית בהסתר פנים כדי שלא לראות את אמא מתמעטת והולכת עד שלא נשארים לה בכלל פנים אלא עיניים בלבד, ועיניים אלה נתלות במין חיות מלגלגת בפני אבא, זה האב שקרא את שמי אחאב מסיבות השמורות עמו בלבד, זה האב שעמו לא ראתה אמא חיים יפים, כך הייתה צועקת עד שחלונות הבית היו רועדים", עמ' 20.
44. כפי שנזכר לעיל, תיאור סוסי העץ כצבא האויב המאיים על הממלכה עלה בעת שאביה של יוספה ניסה להטב את נחמן לסובייקט גלוי. כמו כן, נרמז כי אביו של אחאב הינו תחליף עץ לסוס המקורי, אלפרד. ראו עמ' 65 ו-166.
45. שם, עמ' 77.
46. חיים נחמן ביאליק, **כל שירי ח.נ. ביאליק**, דביר, תל אביב: 1997, עמ' קב.
47. נבות, **עונת מלכים**, עמ' 156-157.
48. שם, עמ' 103.
49. נבות, **עונת מלכים**, עמ' 167.
50. נבות, **עונת מלכים**, עמ' 167.
51. ירמיהו ג, ו: "וַיֹּאמֶר יְהוָה אֵלַי בְּיָמַי יֵאֱשָׁרְךָ הַקֶּלֶף הַרְאִיתָ אֲשֶׁר עָשָׂתָה מִשָּׁבַח וְיִשָּׁךְ אֶל הַלֶּכֶה הַיָּאֵל עַל כֹּל הַר גְּבֵה וְאֶל מַסַּת כָּל עֵץ רַעֲעָן וַתִּזְנֵי שָׁם."
52. נבות, **עונת מלכים**, עמ' 177.
53. עוד על השיח האנטישמי והפתולוגיזציה של הגוף היהודי ראו אצל מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני**, עמ' 18.
54. נבות, **עונת מלכים**, עמ' 205.
55. וראו את דברי אחאב המתעקש על חשיבות התפרצות המניפה שתפקידה לטהר את השיכון: "המניפה זה לא שלי אדוני המלך. המניפה זה כללי". שם, עמ' 169.
56. שם, עמ' 57.
57. שם, עמ' 182.
58. שם, עמ' 58.
59. שם, עמ' 57.
60. אניטה שפירא, "בן-גוריון והתנ"ך: יצירתו של נרטיב היסטורי?", **אלפיים**, 14, (תשנ"ז): עמ' 207-231.
61. גרשון שקד, **הסיפורת העברית: 1880-1980**, עמ' 89.
62. יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית", עמ' 8-10.
63. שם, עמ' 12-13.
64. תלמה אדמון, "טיסה בלי מכשירים", **מעריב**, 26 פברואר 1988, עמ' 26-28.



"ויחדלו לבנות העיר": מבט לדור יום הכיפורים בספרות הישראלית דרך עיין ערך אהבה לדויד גרוסמן וחדר ליובל שמעוני

מאת נעם קרון

לשאלת ההיסטוריוגרפיה

הוויתור הכואב על הצגת תזה חובקת עולם, שבאמצעותה אפשר יהיה, סוף סוף, להבחין בין "ספרותנו הישנה" ל"ספרותנו החדשה" [...] כמו גם על אבחנות אחרות שמהן יתברר, באורח מוחלט וסופי, מי עשה עוול למי ואיך [...] הוויתור הזה על התשוקה האנושית כל כך למציאת נוסחה גואלת אחת, שאותה טיפחה המסורת המערבית המודרנית עד אבסורדוס ועד קטסטרופה, מגלם בתוכו הבטחה גדולה: הכרה של ממש, כנה ואמיתית, בזכות קיומם של אינספור דגמים פרשניים (היסטוריוגרפיים ואחרים). הכרה חדשה שפירושה: סקרנות חסרת גבולות וענווה - שתי תכונות ראויות גם לחוקר ספרות.¹

בחיבורו ההיסטוריוגרפי מה שרואים מכאן, שנכתב בראשית שנות ה-2000, מבקש יגאל שוורץ להשיב על השאלה לשם מה נחוצה היסטוריוגרפיה ספרותית בעידן של פירוק האתוסים הגדולים - הלאומי, המגדרי, האתני, המערבי. הרי המסקנה המתבקשת היא שאפשר לוותר לחלוטין על ענף זה של חקר הספרות וכך, במילותיו של שוורץ, לסתום את הגולל "על כל אפשרות ליצירת זהות תרבותית, אישית וקולקטיבית כאחת."²

בשל כך אפשר שוב לשאול, מדוע לעסוק בסיווג היסטוריוגרפי דורי כלל? האם לנוכח מציאות מפורקת זו אפשר למצוא מכנים משותפים? ההכרעה של שוורץ להמשיך ולעסוק בהיסטוריוגרפיה של הספרות מתוך עמדה של "סקרנות חסרת גבולות וענווה" משתקפת במפעל מחקרי מתמשך המציב דגמים על דגמים שבאמצעותם אפשר לבחון את

נראה שהתבנית הספרותית שזיהה שוורץ מצויה לא רק בפרוזה של בני דורו,⁴ אלא גם במפעל הפרשני שלו, החותר תחת עצמו כל הזמן, חושף את בור השרצים השוכן מתחת לזהות או לסיפור הקוהרנטי, אך בה בעת מציע נקודת מבט אחרת, שדרכה תיבחן מחדש ההיסטוריוגרפיה של הספרות הישראלית.

נראה כי את שאלת ההיסטוריוגרפיה ששאל שוורץ בראשית שנות האלפיים ניתן לשאול ביתר שאת בעשור השלישי של המאה העשרים ואחת, כשנראה שלא רק "הסיפור" או "ההגמוניה" התפרקו, אלא אפילו יכולת ההסכמה על עובדות המציאות הפשוטות ביותר, ומותר לומר על פירושן. במאמר זה אבקש להראות שהפרוזה של בני דור יום הכיפורים עצמה מעלה שאלות היסטוריוגרפיות העוסקות בשיוך הדורי: הן באמצעות תמות חוזרות והן באמצעות פואטיקה החושפת את התנועה הדו-כיוונית הזו בין ביאור להימנעות מביאור, בין רצון להשתייך לכלל לבין התשוקה לפירוקו כליל.

הספרות העברית, דגמים גמישים דיים המעניקים בעיקר נקודות מוצא להמשך הדיון ולבניית קומה נוספת לציידים. מעניין, אם כי לא מפתיע, שהכתיבה המפרקת ומרכיבה כאחד של שוורץ מתכתבת עם הדפוס שזיהה אצל בני דורו, "בני יום הכיפורים בספרות הישראלית", שאותו כינה "סינדרום 'התאום השחור' ו'התאום הבהיר'":

אני מתכוון להופעה החוזרת בסיפורת של בני הדור של ילד או נער רך, המוגדר כאחיו הממשי ו/או הדמיוני של הגיבור המרכזי. זוהי דמות נפקדת-נוכחת, חיה-מתה, שלעתים מעוצבת כ"תאום הבהיר" - בן נבחר, מועדף, פלאי משהו; ולעתים כ"תאום השחור" - בן שנדחה, שננטש. כך או כך, האשמה במותו של האח החיה-מת - שמקום קבורתו נודע ולא נודע כאחד [...] - רובצת, "כמובן" על האח שנגזר עליו לחיות.³

לשאלת הדור

כיצד הנסיבות ההיסטוריות והאקלים התרבותי מעצבים השקפת עולם דומה הבאה לידי ביטוי בצורות אמנותיות פואטיות קרובות או משותפות לבני הדור.⁸ בדומה לכך, לטענת שוורץ האפיון הדורי אינו נובע בהכרח מנסיבות היסטוריות דומות (אף כי הוא יכול לנבוע מהן), אלא ממה שהוא מכנה "תבנית פסיכו-תרבותית" משותפת.⁹ האקלים התרבותי והפוליטי מייצר השקפת עולם דומה בקרב בני הדור, והיא באה לידי ביטוי במבנים דומים ביצירותיהם.

שאלה חשובה לא פחות משאלת הגדרת הדור הספרותי כמושג ביקורתי, היא כיצד אפשר לזהות יצירות המשתייכות לו. לטענת שוורץ, שיוך יצירה לספרות הדור מתבטא באופן שבו היא משתפת בדיאלקט הדורי ובהתייחסות דומה לעולם. כדי לבחון את מידת השייכות של יצירה לדור ספרותי מסוים, יש לזהות ביטויים מבניים ותמטיים המאפיינים את הדור ולבחון האם היא מתכתבת עמם ועם התבנית הפסיכולוגית והתרבותית של הדור.¹⁰

מה הם, אם כן, מאפייניו של דור יום הכיפורים? בספרה **ילדים בסדר גמור** מתארת חנה יבלונקה את הגורמים המעצבים של בית הגידול הדורי של ילידי 1948-1955: הם הדור הראשון שנולד במדינת ישראל הצעירה, בנים למהגרים או לניצולי שואה שחוו כחיילים צעירים את מלחמות ששת הימים, ההתשה ויום כיפור ושהתחנכו על האתוס שלפיו צה"ל, הצבא שנלחם מלחמות אין ברירה, הוא מקור לעוצמה וסמכות מוסרית. חינוך זה הצמיח דור של ילדים "בסדר גמור" שלא ערערו על סמכות הוריהם וראו עצמם שותפים לנטל הלאומי.¹¹ לטענת יבלונקה, מלחמת יום הכיפורים חשפה את

מאמר זה יעסוק בשני רומנים שנכתבו על ידי ילידי שנות החמישים: **עיין ערך: אהבה** מאת דויד גרוסמן ו**חדר** מאת יובל שמעוני.⁵ **עיין ערך: אהבה** הוא רומן בן ארבעה חלקים שראה אור ב-1986, ונפתח בסיפורו של מומיק, ילד הגדל בשנות החמישים בשכונת קריית יובל שבירושלים ומנסה להבין מה קרה "בארץ שם". חלקיו הבאים של הרומן הם כתב הניסיון של שלמה (מומיק בבגרותו) ליצוק משמעות קוהרנטית לשאלת השואה. **חדר**, שראה אור ב-1999, גם הוא רומן המחולק לחלקים, ולכאורה אין קשר בין שלושת חלקיו: 'מנורה' מספר על שמונה חיילים וחיילות היוצרים סרטון הסברה בבסיס חיל האוויר; 'מגירה' מציג את ניסיונו של סטודנט ישראלי הלומד אומנות בפריז לצייר מחווה לציור 'הקינה על מות ישו'; 'כס' מתאר ניסיון ליצור אנדרטה אדירה לאל הגדול.

במאמר זה אבקש לבחון מהו אותו "דור יום הכיפורים" שאליו משתייכים יוצרים אלו על פי ההיסטוריוגרפיה המקובלת, הן מבחינה ביוגרפית והן מבחינה ספרותית.⁶ דור ספרותי אינו מונח חד משמעי בספרות המחקרית, ולהגדרתו שתי גישות. הראשונה, גישתו של דומירון, מבחינה בין שני רכיבים המאפיינים את הדור: הרכיב התמטי פואטי והרכיב ההיסטורי סוציולוגי.⁷ לפיכך, מירון מבחין בין "תקופה ספרותית", כתקופה המוגדרת על ידי אמצעי עיצוב פואטיים משותפים ליוצרים בני זמנה, ובין "דור ספרותי", המתייחס לגורמים חוץ ספרותיים, כלומר לדרמה הנפשית הקולקטיבית המאפיינת את בני הדור ההיסטורי ומשתקפת בכתיבתו.

הגישה השנייה, גישתן של זהר שביט, נורית גרץ ואחרות, כוללת במושג ה"דור ספרותי" את שני רכיביו, הפואטי והסוציו-תרבותי, ובוחנת

המודחק בא לידי ביטוי בעיסוק של דור זה בכתיבת סיפורם כדור שני לשואה, המנסים לשבור את 'קשר השתיקה' ביחס לחולשה היהודית בשנים הראשונות למדינה. מילנר רואה בכתיבת הדור השני פרויקט מודרניסטי, והיא מאופיינת בשבירת קטגוריות ברורות המובילה לתלישות ולקרע בלתי ניתן לאיחוי, אך לצד הפירוק נעשה ניסיון לאיחוי השברים וליצירת השקפת עולם חדשה. לטענתה, העלילה הספרותית של בני הדור השני מונעת מתשוקה ליצירת סיפור חיים קוהרנטי המבנה מחדש מערכת ערכים ברורה וסיבות לקיום האנושי. עם זאת, הגיבורים מגלים שפרויקט זה נועד לכישלון, הוא גורם לשחזור הטראומה ולהתפוררות האני.

השאלה מה נמצא במקד הרומן, השבר או תיקונו, עולה בספרות שנכתבה על **עין ערד: אהבה**. בעוד שכותבות כגון מילנר רואות את המסע של מומיק-שלמה ליצירת סיפור קוהרנטי לחייו כמסע אומנותי שסופו בכישלון,¹⁵ אחרים, כגון גלעד מורג, רואים בו דווקא פרויקט של עיבוד הטראומה.¹⁶ הדיון על **חדר** עומד גם הוא במחלוקת. ננסי עזר ובתיה גור מזהות ברומן דמויות המנסות לחפש אהבה ומשמעות בתוך מציאות שבורה ועולם ספרותי נעדר אלוהים,¹⁷ ואילו חנה סוקר שווגר וערן קפלן רואים ברומן הסתכלות פסימית על המציאות הפוסטמודרנית הבאה לידי ביטוי בקריסת הייצוג ובכישלון השפה.¹⁸

אם לחזור ל"תאום הכהה" ול"תאום הבהיר" של שוורץ כנקודת מוצא פרשנית לספרות הדור, המנכיחה תנועה בין ביאור לפירוק, נראה כי הבלבול בין שבר לבין ריפוי נמצא בבסיס רומנים אלו, שקוראיהן הדגישו תנועות לכיוונים שונים. בשלב זה אבקש להציע מסגרת מושגית אחרת לתנועה בין התבניות הנפשיות המוצגות בשני הרומנים.

הסדקים באמונה בצדקת הדרך בכך שגרמה לקץ האמונה בצה"ל כצבא מוסרי והעלתה שאלות על מחיר הכיבוש ועל מחיר המלחמה במציאות שבה חיילים וקצינים בורחים מהחזית או נופלים בשבי. המחאות לאחר המלחמה והמהפך של שנת 1977 הובלו על ידי בני הדור שחשו שהזהות הלאומית שלהם רוסקה. יבלונקה אף משווה את חווית החיילים ביום הכיפורים לחוויית השואה, הן באופן שבו "הניצולים" שתקו בשנים הראשונות אחרי המלחמה, והן באיום הקיומי שהן יצרו.¹² בהקשר הספרותי, שוורץ מציג אבחנה דומה לשבר הדורי שיבלונקה מתארת. בני הדור שגדלו במדינה הצעירה ובאוירת הכוח והאופוריה שסביב מלחמת ששת הימים, חיו בצל זיכרון השואה, זיכרון של תבוסה והשפלה שמנוגד לישראליות הגאה והבוטחת. מלחמת יום הכיפורים מיתנה למעשה את הקונפליקט בין הגאווה הלאומית לגלותיות ולהשפלה. בהיותה טראומה, היא אפשרה שיבה למודחק - זיכרון השואה.¹³ איריס מילנר מזהה כיצד הכתיבה של בני התקופה משקפת התמודדות עם חווית השבר הדורי, שהתבטא ב/שנוצר כתוצאה מ התפוררות האתוס הציוני המכונן. הכתיבה של שנות השישים (שנציגיה הבולטים היו עמוס עוז וא.ב. יהושע) ביקרה את האידאולוגיה הציונית וחשפה בה קונפליקטים, אך שימרה את מסגרת המציאות הציונית האחידה שהפרט הוא חלק ממנה. בניגוד אליה, הכתיבה של שנות השמונים והתשעים (השנים שבהן התחילו לכתוב בני דור יום הכיפורים) מתירה לחלוטין את הקשר שבין הפרטי למשותף כשהיא מציגה דמויות מנותקות משייכות המנסות להבין את עולמן בכאוס שנוצר כתוצאה מאובדן הערכים המשותפים.¹⁴ השבר הדורי שאפשר את שיבת זיכרון השואה

המכניזם הנפשי

הגותה הפסיכואנליטית של מלאני קליין (Klein) עשויה לשפוך אור על התנועה הדו-כיוונית, בין הרס לריפוי, שניכרת ביצירות "דור יום הכיפורים" בכלל ובשני הרומנים הנדונים בפרט. קליין מייחסת את החרדות, הדחפים וההגנות של הילד לשני שלבים התפתחותיים - העמדה הפרנואידית-סכיזואידית והעמדה הדיכאונית.¹⁹ החרדה שנמצאת בלב השלב הפראנואידית-סכיזואידית היא חרדה מפני כיליון של האני. התינוק בחודשים הראשונים לחייו משתמש במנגנון ההגנה הפרימיטיבי ביותר כנגד החרדה הזו - הפיצול בין טוב ורע. כאשר התינוק במצוקה, תוקפנותו מושלכת החוצה על האם "הרעה", וכאשר הוא רגוע, הוא מקרין אהבה כלפי האם "הטובה". שלב זה מאופיין בכך שהעולם המוצג בשחור לבן אינו עובר עיבוד או אינטגרציה. העמדה הדיכאונית היא למעשה ההישג ההתפתחותי שנבנה כאשר התינוק מקבל את

התמיכה שהוא זקוק לה, עד שנוצר סובייקט שלם, מפרש, המסוגל להבחין במרחק בין הסימן של הטוב או הרע לבין המסומן שלהם כרעיון מופשט, ולתפוס את המציאות כמורכבת מרבדים שונים ומקצוות מנוגדים. החרדה המרכזית בשלב התפתחותי זה היא חרדה של אובדן המובילה, מצד אחד, לאמפתיה אך, מצד שני, גם לפחד תמידי מפני פגיעה באחר. זוהי עמדה פסיבית, משום שהיא משלימה עם נוכחותו התמידי של הרוע. למרות שמדובר בשלבים התפתחותיים שונים, הבחירה של קליין במונח עמדה (position) על פני שלב (stage) מדגישה כי לדעתה מדובר בעמדות המארגנות את חיי הנפש באופן מתמשך לאורך החיים.

על רקע זה אדרש כעת לקריאה צמודה ב**חדר** ובעין ערד: **אהבה** מתוך ניסיון לזהות את התנודות בין איחוי לשבר, בין פיצול לבין פשרה.

קו השבר

כל העבודה הריגולית שלו להרכיב מחדש כמו בפאזל את ארץ שם שנעלמה לכולם, המון עבודה יש לו בעניין הזה, והוא היחיד בעולם שיכול לעשות אותה, כי רק הוא יכול להציל את ההורים שלו מהפחד שלהם, ומהשתיקות ומהקרעצים ומהקללה, והרי כל הדברים האלה נהיו אפילו יותר גרועים מאז שסבא אנשל בא אליהם, והזכיר להם בלי כוונה את כל מה שהם כל כך התאמצו לשכוח ולשתוק.²⁰

תינוק שמנמן גחון, ילד בחולצה כחולה עם שרון לבן, נער ארוך-שיער, בחור צעיר שזקנו מידבלל בלחייו, גבר קירח שעניניו כבויות, זקן כפוף שנתמך במקל, כל השכטרים האחרים שהוא נושא בקרבו ושמצטופפים שם כולם יחד [...]. התינוק השמנמן הגחון, כבר מזמן נמחקו כל גיחוכיו, והילד בחולצה הכחולה שצעד בראש טור ילדים וקרא "אֵהֶל הַמַּעַץ-גֵּן" [...]. הילד הזה כבר נחנק בשרוך הלבן.²¹

במרכז החלקים הראשונים של **עיין ערד: אהבה וחדר** ('מומיק' ו'המנורה' בהתאמה) עומדים שני גיבורים בני דור יום הכיפורים: מומיק ושכטר. עם זאת, תהום פעורה בין הילד שרוצה להציל את הוריו מאימת "ארץ שם" ובין הילד בחולצה הכחולה ש"נחנק מהשרוך הלבן". אמנם, ניתן לטעון כי גם מומיק, שלמה נוימן המבוגר, יסיים את מסעו בייאוש ובשבר, אך סיום זה אינו מבטל את נקודת ההתחלה התמימה והילדית שממנה יצא למסע היומרי לחיפוש משמעות. **חדר**, בניגוד ל**עיין ערד: אהבה**, נכתב בסוף עידן התמימות, כשהחניך בשומר הצעיר שחלם על "ציונות, סוציאליזם ואחוות עמים" מת לפני זמן רב. המסע היומרי של מומיק להציל את הוריו מ"ארץ שם" על ידי פעילות בלשית חשאית,²² המונע מאמונה בהגיון ובסדר השולטים בעולם, מתחיל בניסיון חקירה של השכנה גֵּלָה יחד עם האזנה לקטעי שיחות של הוריו. תמימותו והקטעים הסתומים הנשמעים מפי המבוגרים גורמים למומיק להרכיב פאזל חסר היגיון ולהגיע למסקנה כי הסוד שבאמצעותו ניתן לנצח את האויב שב"ארץ שם" טמון בהבסת "החיה הנאצית". לצורך כך, הוא מנסה לגדל אותה במרתף, במטרה לאלפה ולהביסה. ביטול הפער בין המסמן של הרוע לגילומו בפועל (המאפיין כאמור את העמדה הסכיזו-פראנואידית) גורם לכך שמומיק מוצא את עצמו מזדהה עם החיה הנאצית:

ומומיק תפס את הראש בידיים כי הרגיש שהוא כבר לא יכול לסבול את זה יותר ושהוא מוכרח להקיא הכל, את כל מה שאכל בצהריים ואת כל מה שהוא יודע מהזמן האחרון ובכלל את כל

המומיק הזה, ועכשיו גם את היהודים האלה המסריחים, שבכמה ספרים הוא ראה שהגויים קראו להם יהודונים, ותמיד חשב שזה מעליב סתם, אבל עכשיו הוא מרגיש פתאום כמה בדיוק זה מתאים להם, והוא לחש יהודונים, והרגיש איך נהיה לו בכל הבטן חום נעים ואיך כל הגוף שלו מתמלא שרירים, ואמר שוב פעם ובקול רם יהודונים, וזה דווקא נתן לו כוח. [...] כל המחסן היה מלא קולות של סכנה ופחד, בכלל אי אפשר היה לזכור שבמרחק של חצי דקה יש עיר ואנשים וספרים.²³

החלק הראשון של הספר מסתיים בכך שמומיק המדוכא והחרד נשלח לפנימייה. הרציונליזם הנאיבי של מומיק נכשל, עולמו נשבר לרסיסים ותפקיד החלקים הבאים ברומן יהיה לנסות לאחות את השברים. הסיבה לשבר ברורה - חוסר יכולתו של מומיק לתרגם את השואה לשפה שהוא מכיר.²⁴

בסוף הרומן מתפלל סביו של מומיק, וסרמן: "שאפשר שיחיה אדם אחד בעולם הזה כל חייו מראשית עד כלה, ולא ידע דבר על **מלחמה**".²⁵ אפשר לחשוב שעבור וסרמן "מלחמה" היא מלחמת העולם השנייה, אך אפשר גם לטעון שלא מדובר בטעות, וסרמן התכוון לכך שרק כאשר לא תהיה **כל** מלחמה אפשר יהיה להאמין באהבה, משום שהטוב והרע לא יכולים להתקיים יחד.

אם **בעיין ערד: אהבה** מלחמה, או המלחמה, היא הסיבה לשבר הדורי ולאומללות של מומיק-שלמה, הרי שב**חדר** לא ברור מהו קו השבר שבבסיס הרומן והאם יש בכלל טעם להתמודד עימו. החלק הראשון של הרומן, 'המנורה', מתרחש בבסיס חיל האויר ועוסק בהכנת סרטון הסברה למתגייסים. בתחילתו מסופר כי אדם נשרף בשריפה שפרצה בבסיס. תיאורי הכנת הסרטון נקטעים בהבחנות של החוקר הצופה בקלטות המתעדות את הכנת הסרטון ובקטעים ארוכים שבהם מתוארים זיכרונותיהן של הדמויות הראשיות. זיכרונות אלו חושפים את סיפור השבר וההתמודדות של כל אחת מן הדמויות, ושעל פניו נראים כאינס קשורים זה לזה, אך הם נשזרים זה בזה באמצעות פרטים קטנים.

כדי להבין את קו השבר, יש לפרוס בעדינות את הרשת הסבוכה של הזיכרונות. כך ניתן לזהות למשל שבר המשותף לשכטר הבמאי ולערן התאורן - אכזבת ההורים, המייצגת את הקרע שבין דור ההורים הצבר והלוחם לבין ילדי יום הכיפורים החותרים תחת האתוס הציוני. שכטר, בניגוד לאביו, לא היה "איש ללא חת, מצביא או מהפכן"²⁶ וערן לא עמד בציפיותיו של אביו לוחם השייטת להיות גיבור כמוהו, והלחץ של אביו ("נראה אותך גבר"²⁷) חודר למחשבותיו, מקטיף אותו בעיני עצמו.

הקושי של שכטר לא מסתכם רק באכזבה של אביו, אלא גם בפוסט טראומה שהתפתחה בעקבות

מלחמת לבנון, שבה היה עד להתעללות חיילי צה"ל בגופת שבוי לבנוני, וחווה אותה כאילו על בשרו. שק היוטה שנכרך סביב השבוי "כיסה את ראשו של שכטר, וכבר הכיר בתוכו כל סיב וסיב והתוודע אל ריח היוטה ואל ריחותיו שלו".²⁸ שכטר חווה את חייו כשבורים, כשלבנים נעדרי רציפות: "ואין איש מן השכטרים האלה מתעכב רגע ומפנה את עיניו לאחור, כאילו זה שישן שם במיטה או נמנם בכורסה או עמד במטבח, כמוהו כעיר הרוסה שאין להחזיר אליה את המבט, אחת הערים שראה פעם בעיניו ממש".²⁹ ההרמז המקראי לאשת לוט שנמלטת מעיר נחרבת ממחיש את הניגוד שבין שכטר ליוסי המקליט, שחוייתו מתקשרת לסיפור תנכ"י אחר, סיפור המבול. משפחתו של יוסי התפרקה לאחר שנפרד מאשתו, והוא נוסע להתבודד בבקתה מבודדת באיי תאילנד. רגע ההתפרקות שלו מתואר כשהוא עומד מול הים וקורא "שימותוכולםשימותוכולםשימותו".³⁰ את הסערה הגדולה שהגיעה לאחר מכן הוא מתאר ככזאת שנשלחה "ממי ששמע אותו ממרומיו".³¹ כדי לכלותו כעונש על קללתו. הוא מדמין את עצמו כניצול יחיד ששט בספינה, "ולא זוגות חיות הוא משיט בה, אלא עננים ועננות שמרחפים תחת הסיפון, והגשם אצור בהם כמיליוני עוברים שקופים מוכנים להיוולד, אחרי שיתכלה באש כל מה שנגזר עליו לבעור ולהתכלות".³² הוא מאמין שכמוהו, גם על ארצו נגזר להיכלות משום שגם היא חטאה בשנאה, במלחמה ובכיבוש. לאחר ה"מבול" הוא יוצא מהבקתה, מועד על ענף שבור, רואה בבירור יתוש עומד על פני שלולית, ופורץ בבכי. נראה כי הפעם אלוהים שלח יתוש קטן במקום יונת שלום מפוארת, שאמור להיות סיבה מספקת להמשיך הלאה. יוסי על אף שחוה את המבול מאמין שהאדם יכול להשתנות, בניגוד לשכטר, שבעבורו העבר אינו אלא עיר שרופה וחרבה.

קו נוסף ברשת הסבוכה נמתח בין נעמה וכינרת, שתי זמרות כושלות בלהקת חיל האוויר. שתיהן עוסקות במתח שבין ילדות לבגרות, אך הן נמצאות במקום שונה על פני הרצף שבין שתי הנקודות הללו, ולכן מקנאות האחת בשנייה. נעמה היא "נעמונת תמימונת",³³ ילדה שמנמנה ומתוקה המנסה להפיץ טוב בעולם. היא משתדלת למצוא יופי בכיעור העירוני סביבה, ומנסה להאמין באהבה למרות התפרקות משפחתה. היא מקנאה בכינרת על רזונה ויופייה ועל בשלותה המינית. כינרת לעומתה אינה נערה תמימה; היא עובדת כזמרת בהרכבים כושלים המופיעים בברים מפוקפקים. זיכרונותיה עשירים בתיאורים מיניים: "היא יכלה פה עם מי שרצתה, מתי שרצתה, איפה שרצתה. על הסדינים על השטיח על השולחן על הרצפה על הקיר על הבמה, עד שתפס אותה הפחד ונעץ בה שיניים".³⁴ הפחד שנעץ בה שיניים הוא הפחד ממחלת האיידס. כינרת משוועת לתמימות שנעמה זוכה לה, גם כשהוריה של כנרת

מדברים בנוכחותה על מין באופן שלא נעים לה. כנרת חוזרת בזיכרונותיה אל הים, כשהייתה "כינלת" שצחקקה במים עם בת זודה "נולית" ואיבדה את תמימותה כשהבינה שהיא מקיימת יחסי מין בתוך המים עם בן זוגה החייל.³⁵ הקשר בין מין לים מצביע על טשטוש גבולות, החשיפה אל דבר מענג בשלב מוקדם מדי הופכת אותו למאיים ואף למעורר אימת מוות.³⁶

קשר נוסף ברשת הזכרונות נובע מפער מעמדי. מיקי השחקן, גידי הרס"ר ומירב העוזרת שלו גדלו בשיכונים קשי יום. מירב מתארת את שכונתה כעולם שלישי, היא מתביישת במשפחתה הענייה, באחותה שבושה בחתונתה כשעברין מהשכונה נישק אותה, בסבה המתפלל עם קמעות וכשפים שהתמוטט בבית בושת. מירב מקווה שהשירות הצבאי, החוכמה והתושייה שלה יצליחו להעניק לה חיים אחרים, אבל היא גם מדוכאת ומיואשת, ולא מאמינה שתוכל לעזוב את השכונה.

לעומת מירב והאחרים, גידי הרס"ר, "בחר זהב עם ידי זהב",³⁷ הוא הדמות המאושרת היחידה, על אף רגעי אכזבה וצער. גידי, שגדל בשיכון, התחתן עם בת קיבוץ, ובכך הגשים את חלומו להיות חלק מהאליטה הישראלית. חלום זה נגזר כשאשתו החליטה לעזוב את הקיבוץ, החלטה שפרטה על רגשי הנחיתות של מי שלעולם לא יהיה בעל "בלורית מתנפנת ומבט כזה שלא מפחד מ-כלום וגוף זקוף, מן דודו כזה".³⁸ הוא אדם ישר המתאכזב מרמאות ומאטימות לב של אחרים, אך לצד אכזבות אלו יש לו אהובה אמיתית וילדה שנולדה מאהבתם והוא הדמות היחידה שיש לה רגעים של אושר בהווה ולא רק בעבר.

נראה כי קשה לזהות קו שבר ברור המשותף לכל הדמויות. שכטר מציג באופן ברור את השבר הדורי, אכזבת דור ההורים, הפוסט טראומה מהמלחמה והדיכאון שכמעט מגיע להתאבדות. מיקי, שבו אדון בהמשך, דור שני לשואה, מציג גם הוא התמודדות אופיינית לבני דורו. אך יתר הדמויות חוות מצוקות שונות, כגון התפרקות התא המשפחתי, חלומות שנשברים ופחד מן המוות. לבסוף, כל הדמויות מלבד גידי בודדות, משתוקקות לאהבה ומאוכזבות ממנה.

נראה כי ב'מנורה' מוצגים מחד סיפורים של אנשים בודדים כ"איים בים",³⁹ החווים ייאוש ובדידות, אך מנגד, בין הזיכרונות מתגלים קשרים סמויים מן העין, הדמויות מתחברות זו לזו במהלך הכנת הסרט, יש ביניהן רגעים רומנטיים וחבריים וגילויים של אכפתיות, ואפילו דמות שמייצגת את האפשרות של האושר. כך נראה **שעיין ערך: אהבה**, מציג תנועה ברורה בין תקווה לייאוש, בין טוב ובין רוע מוחלט ונצחי, ואילו **חדר** מסרב להעניק את הנוחות שבעלילה קוהרנטית, ולא מספק לקורא מסקנה ברורה באשר למקור הטוב או הרע. הוא מציג מציאות רבת רבדים שבה אושר מתקיים לצד אומללות ושנאה עצמית לצד רצון בקרבה.

האם לשואה אין תרגום?

הר נייגל. אלא אך ממשיכים בכך.. כיוצא בזה להתחיל לשטום הזולת או להתאנות לו.. אך ממשיכים.. אלא יש להחליט ולבחור מדעת.. שלא לשטום.. זה שורש ההבדל, סבורני.⁴¹

כעורך האנציקלופדיה, שלמה לא משאיר תקווה שהאדם יבחר בטוב. 'אהבה' לפי האנציקלופדיה היא: "עין ערך: מין",⁴² והערכים 'חמלה' ו'רחמים' מפנים אחד לשני.⁴³ עם זאת, הערך 'חיים', שמחת ה-' מתאר אותה כאפשרית אם האדם בוחר להתעלם מכל נסיבות החיים ולשכוח מהן, לשכוח מהזמן הגדול שבתוכו הוא רק פסיק.⁴⁴ אך למרות ההשקפה הפסימית, בסוף החלק האחרון פריד מסתכל על בנו קאזיק: "ברחמים, שכבר היתה בהם אהבה, ולהביא כאב ועונג הפכו יחד את הרגבים היבשים בלבו הזקן, ושוב כתמיד, בניגוד לרצונו, בניגוד להחלטותיו ולכל מה שידע על העולם הזה ועל בריותיו ועל החיים שאינם חיים, שוב נבטו בו ניצנים רעננים של תקווה".⁴⁵ בזכות אהבתו לבנו הוא מכיר בכך שטבועה באדם גם נטייה לאהבה ולרחמים, ואולי החיים הם הניסיון המתמיד למאבק בין קצוות האכזריות והתקווה.

היצירה, באמצעות שלמה-מומיק, בוחנת את גבולות הטוב והרע במרחב הלא ריאליסטי. היא מראה כיצד המפקד הנאצי יכול להיות אנושי וכיצד היהודי והנאצי כאחד הם קורבנות של הטבע האנושי. עם זאת, שינוי היחסים בין טוב לרע לא בא לידי ביטוי במציאות חייו של שלמה, שכן אין רוע אמיתי בחייו; הוא מתוסכל מהעובדה שפעם הייתה אושוויץ, אך רוע כזה אינו קיים בחייו בהווה.

לעומת היעדרו של הרוע האמיתי מן מציאות ההווה של ספרו של גרוסמן, המספר של **חדר** מביא את האכזריות למציאות היומיומית הישראלית. **עין ערך: אהבה** שבר במעט את הטאבו בכך שהראה כי הנטייה לאכזריות קיימת בכל אדם (וכך גם הפוטנציאל לטוב). **חדר** מרחיק לכת אף יותר, הן בכך שהוא לא מציב את הישראלי כקורבן, אלא כבעל הכוח האכזרי, והן בכך שהוא מערער על ההנחה של שלמה-מומיק ש"לשואה אין תרגום".

התרגום של השואה נמצא בעדות של שכטר ממלחמת לבנון. כשאביו של שכטר ראה את בנו לובש את המדים לפני המלחמה, הוא חש גאווה: "הנה הנה נעשה גם בנו איש-ללא-חת".⁴⁶ בכך מומחש הפער הדורי; בני דור האבות עדיין רואים במדי צה"ל סימן למוסריות ועוצמה, בשעה שזיכרונותיו של שכטר מהמלחמה מתארים את ההפך:

ביום הקודם עדיין ישב האיש המת במושב המכוננית שנחקר בה בידי מי שנחקר - "אלה אין להם אלוהים אלה, הורגים אחד את השני בלי חשבון" - עד שהתחיל להצחין. אז הוטל לרצפה, ואחר כך גולגל החוצה [...] "לך תדע

דרך נוספת לבחון את היחס לשבר השוואת האופן שבו השואה מיוצגת בשני הרומנים. שלמה-מומיק מנסה להבין את השואה באמצעות הספרות - הוא מנסה לספר את הסיפור הקוהרנטי שלו ושל משפחתו. ניסיון זה מגיע לשיאו בחלק השלישי, 'וסרמן', ובחלק הרביעי, 'האינציקלופדיה המלאה של חיי קאזיק', על רקע מחנה אושוויץ או וורשה הכבושה, בעולם בדיוני לא ריאליסטי.⁴⁰ מעשה הכתיבה של שלמה מתרחש באיזור הסמלי של 'החדר הלבן', מקום קונקרטי שנמצא כביכול ביד ושם, אך מסמל למעשה כניסה לאזור נפשי המאפשר התבוננות המנותקת ממערכת הסמלים האנושית המוכרת, ונותר רק לוח חלק, שעליו אפשר אולי לכתוב את השואה תוך שימוש בשפה חדשה.

החדר הלבן מאפשר לשלמה לכתוב על אושוויץ כפי שהוא מדמיון אותה. שלמה נלווה לסבו, וסרמן, כשהר נייגל, מפקד המחנה, רוצה להרגו ביריית כדור ונכשל. כשנייגל מגלה שוסרמן הוא הסופר של ספרי ילדותו, 'ילדי הלב', הוא מציע לו לספר את סיפוריו בתמורה לחיים. וסרמן מסרב להיות השחרזדה של נייגל משום שהוא חפץ למות, והם מגיעים להסכם האבסורדי שלפיו הסיפור יחתם בירייה. הקשר שנוצר ביניהם הוא המפתח למשחק של המחבר בניסיון לענות על שאלות הטוב והרע האנושי. הוא מכריח את הדמויות לצאת מתפקידן הראשוני, מפקד במחנה ואסיר, ולהעמיד אותן כשותפות לשיחה. כך באופן מוזר, דרך השיחות ביניהם הנאצי הפריח בוסרמן תשוקה מחודשת לכתיבה ואף עורר בו תחושה של חיות. מנגד, מתגלה בנייגל אנושיות והוא מתאר רגשות אהבה לילדיו ולאשתו. ניתן לראות בדמותו ייצוג של הצלחה בביות החיה הנאצית.

המרחב הבדיוני של שלמה מייצר כמספר מאפשר לו להיכנס ולצאת כרצונו מהרצף הסיפורי ולהעניק את פרשנותו לאירועים. כך, במהלך הכתיבה הוא מתאר את המחיר הנפשי של הכתיבה בחדר הלבן, שמביאה אותו למסקנה הנוראית מכול שהאדם נגוע במחלת האכזריות שהיא חלק מטבעו ההישרדותי. הטוב על פי תפיסה זו נובע רק ממלחמה אקטיבית הכרוכה במאמץ מול הרע. 'האינציקלופדיה של חיי קאזיק', מדגישה שלמה את הנקודה הזו בדיון בין וסרמן לנייגל תחת הערך 'בחירה':

"הר נייגל! הן דבר הלמד מעצמו הוא ש'בחירה' שפבי פירושה בחירה בערכים היותר נעלים של האדם. בערכים ההומאניים גרידא. שבכך שב

אתה כביכול ובורא עצמך מבראשית ומושיע עצמך. "נייגל, בחיך עקשני: "אני בחרתי ללכת בדרך השנייה. אני החלטתי להתחיל לרצוח! איך תוכל לומר שזאת לא בחירה? אתה יודע כמה מאמץ צריך שביל להחליט החלטה כזאת?" וסרמן: "איי.. אין בוחרים להתחיל לרצוח,

את הדוד וזכה בתעודת הזהות.⁴⁹ היהודי, ניצול השואה הוא החוטא, ועל כן עליו להיענש. לפי מיקי אביו צריך להיצלב על קרשי הפיגומים ולזכות בהשפלה מהשכנים שיזרקו עליו ירקות, ביצים ואבנים ויצעקו "זה בעד הבן-דוד שלך יורק".⁵⁰ אך נראה שלא רק שהעונש יאפשר כפרה נוצרית על החטא, אלא שדינו של החטא לחזור במעשי הבן. כשחברתו של מיקי מגיעה לדירתם בזמן אזעקה במלחמת המפרץ, מיקי מסרב להעניק לה את המסכה שלו, שכן יצר ההישרדות שלו גובר על האהבה כלפיה. כעונש, מחליט מיקי לרדת לרחוב, והוא:

כשפנה אל אחד מספסלי השדרה ונשכב על הקרשים הקשים ועל ברגיו הדוקרים בגבו. שעה ועוד שעה שכב שם [...] החלה צלילית העץ להתבהר ולהיפרד לענפיה. וזמן-מה עוד נראה האבק שכיסה את העלים הקטנים, עד שהתחלפו באחרים, גדולים ואדומים וכתומים וצהובים שממשיכים לשנות את גוניהם לפי עונות השנה ותחתם ערמונים גדולים מבשילים שקליפותיהם מתכהות ומתקשות ומתפקעות כפי שעשו תשע-מאות ושבע יומים קודם, כאילו כלום לא קרה, מיקו, כלום. שום דבר.⁵¹

שום דבר לא קרה אולי בשל הבנאליות של הרוע או מוטב הבנאליות של ההישרדות שעוברת בין הדורות, בין עמים, ואינה משתנה לעולם, בדומה לטבע המתחלף לפי עונות השנה, כפי שרואה מיקי. למעשה באופן הזה לשואה יש תרגום; היא מתורגמת לשפה של האכזריות הבנאלית, שמתקיימת גם אחרי מלחמת העולם השנייה, במדינת ישראל, שלא רק שחסרה את האסתטיקה האירופית, אלא גם לא מתעלה עליה מבחינה מוסרית, שצבאה הוא צבא כובש ומשחית. האכזריות הבנאליות מתבטאת גם בחייהם של ניצולי השואה, רק שבניגוד לזמנים האלו, ליהודים היום יש ריבונות ואפשרות בחירה. בעוד שבעיני ערף: **אהבה** שאלות על המוסר האנושי נשאלות בתחום הפנטזיה, במרחב היצירה המוגן, הרי שבחדר אובדן הערכים מתרחש במציאות הריאליסטית, ואין אפשרות לפיצול בין הרוע שהיה שם - בהיסטוריה או בעבר - לבין היום יום של כאן.

המשותף ליוצרים הגדולים שברונו מוצג כאחד מהם הוא השתייכותם למרחב שאין לו תיווך במילים המוכרות לאדם. בעקבות השואה ברונו מחליט לסרב להעניק לבני האדם את יצירתו ולכן הוא בורח לים במטרה לחיות עם דגי הסלמון. שלמה מחליט להתחקות אחרי ברונו כדי למצוא את יצירתו האבודה 'המשיח', והוא צולל לים בעיירה הפולנית העגומה נארביה. הים מואנש והוא מוצג כדמות אישה האוהבת את ברונו ומגינה על

אם הבני זונות לא מלכדו את הבונבונירות", הם אמרו, אבל ממילא לא התחרו לא עליהן ולא על הבורות, אלא על שרשרת הזהב של לאוּדָה [...] מסביב לאחד המוטות כרכו אותה, וצלב הזהב הקטן היטלטל כל פעם שפגעה הקסדה במוט והמשיכה בדרכה הלאה [...] "אבל אלה, הנוצרים, הם בכלל אתנו לא?" אמר החייל שהחטיא והאחר, שפלגלית היתה כרוכה לראשו כמו בנדאנה של טניסאי, ענה: "תאמין לי, כולם אותו זבל, נוצרים, מוסלמים, דרוזים? אותו ריח יש לכולם, " ותפס בקסדה וצמצם עין אחת וכיוון ויידה שוב.⁴⁷

שכטר כנציג הדור לא מתנגד להשחתת גופת השבוי, אלא בורח כדי שהריח העולה מהגופה לא ידבק בו. אמנם שמעוני לא היה הראשון בספרות הישראלית שתיאר את אכזריות הצבא הישראלי, אך האופן שבו הוא מתאר אותה ייחודי בכך שאותה האכזריות מתגלה גם באופן שבו הוא כותב על השואה, בכך שהרוע והאכזריות מתגלים גם אצל הניצולים. השואה עולה בסיפורו של מיקי השחקן הכושל. מיקי היתום מאמו חי בשיכון מתפורר בתל אביב יחד עם אביו ניצול השואה. עליבות השיכון ועליבות ניצולי השואה, כמו הפולניה המשוועת שזורקת אבנים לשמיים וצועקת "גוט אים הימל",⁴⁸ גורמות למיקי להכריז שהארץ הזו שבורה ומכוערת לעומת אירופה המפוארת והנצחית, וכך האסתטיקה מוצגת כחשובה יותר מהמוסר. הכיעור מגיע לשיאו בתיאור של עליבות האב הזנאי, המשתכר בקפה של הרומני, או בווהה שעות ארוכות בטלוויזיה, בדיוק כפי שהיה בווהה בזכוכית שמעליו בזמן שהתחבא עם דודו במרתף חנות בגדים במלחמה.

ברור שגם אם המציאות הישראלית היא מכוערת, הגילום של הרוע המוסרי בעולם של מיקי הוא הנאצים (הנוצרים) שאחראים לכיעור הזה. אולם סיפור יציאת אביו של מיקי מהבור מרמז על כך שגם היהודים לא היו טהורים מבחינה מוסרית. אביו ודודו נאבקו בכוח על תעודת הזהות של איש שהיה מוטל מת בכיכר. ניתן להבין מהמסופר ברמיזה שידו של אביו הייתה על העליונה, הוא הרג

מלחמת האומנות ברוע

מאפיין משותף נוסף לשני הרומנים הוא ששאלת השואה והשבר הקיומי של הדמויות נבחנים באמצעות האומנות. 'ברונו', החלק השני בעיני ערף: **אהבה**, נכתב גם הוא על ידי שלמה-מומיק ועוסק בשאלת האומנות לאחר השואה. בראשית חלק זה שלמה מתאר את ברונו שולץ כשהוא מנסה להבין את משמעות האומנות בספרים שהוא קורא ובשפה שמדוברת סביבו, ובדומה למומיק הילד, הוא אוסף בפנקסו אתרשמו. ברונו ושלמה הכותבתאותו מבינים

החולים לא הסכים להעניק לה טיפול רפואי. אדית הושפלה על ידי בני הכפר שלה לאחר שהרתה בעת מלחמת העולם השנייה לחייל גרמני, נאנסה בידי גברים בדרכים בבורחה והשתקמה בפריז עד שבנה נטש אותה.

במציאות הקודרת ב'מגרה' האומנות לא מחפשת למצוא תשובות רדיקליות לאכזריות האנושית, לאומללות ולמסכנות. הצייר מתכתב עם המסורת הנוצרית ובוחר לעוות את בן האל לטובת חוקי הפרספקטיבה: "מכל הגוף האלוהי יבלטו רק הכפות המחוררות, ומעבר להן יתקצרו הרגליים שפעם צעדו על המים והצלו על קשקשי הדגים, יתקצר גם החזה שלא יעלה ולא ירד, יתקצרו גם פניו שמכל תוויהם יתבלטו רק הנחיריים ולא ינועו".⁵³ ישו המת מוצג בעליבות ככל פגר בלתי מזוהה בחדר בית החולים, והאומנות משקפת את הסתמיות והשרירותיות של חייו ומותו של כל אדם.⁵⁴

לא זו בלבד שהאומנות של הצייר משקפת את העולם בו בן האלוהים מת ככל פגר, תהליך היצירה משקף את העולם הניהיליסטי שבו הוא נוצר. הצייר שבור הלב שרוי בעולמו הפרטי ולא מגלה סימני אכפתיות כלפי סיפוריהם של הקלושאים. הוא חוזר ואומר כי סיפוריהם לא חשובים ליצירה עצמה, והוא לא מגיב לדבריהם למרות שהם פונים אליו. הצייר מתערב רק כאשר הוא מבין שהקלושאר קופא למוות. בניסיון נואש הוא מנסה להצילו, אך האמפתיה האנושית מתגלה מאוחר מדי.

במידת מה, חדר המתים של שמעוני מסמל את מה שמסמלים הסלמונים שאיתם שוחה ברונו שולץ, את סתמיות החיים ואת התרמית של האדם המנסה להעניק להם משמעות. אך בעוד ששולץ מאמין שבני האדם יוכלו לברוא את עצמם מחדש באמצעות שבירת הקודים החברתיים וחוקי השפה, הרי שיצירת האומנות בספרו של שמעוני מסתכמת במותו הסתמי של הקלושאר, בן האלוהים, על מגרה בחדר מתים. כך, הן 'המגרה' והן 'ברונו' מציגים שבירה של התפיסה המסורתית שלפיה אמנות היא מנגנון בעל משמעות, אך 'ברונו' מציג אפשרות להצלת האומנות ה"טובה" מהעולם ה"רע", ואילו ב'המגרה' האומנות היא חלק מהאכזריות של הקיום האנושי.

יצירתו מהישג ידיו של האדם, של שלמה. לאחר שזה משכנע אותה לדלות את הספר, הקריאה בו מפגישה אותו עם ברונו ועם משנתו לגבי השאלה כיצד יכולה להתקיים אומנות לאחר אושוויץ. לדעתו, יש לרצוח את השפה שבה יכולים להיאמר משפטים כמו "הרגתי את היהודי שלך כעת אהרוג"⁵² משום ששפה זו היא שפת מוות. המשיח של ברונו רוצח את השפה וגורם לכך שאנשים שוכחים את זיכרונותיהם. בכך הוא מגשים מעין חזון ניטשיאני, שבו הפוטנציאל הגלום באדם להיות אומן היוצר בכל רגע את חייו מחדש מתמשש בעולם שבו אין ערכים נצחיים, כי אי אפשר לתפוס אותו במילים. זהו סמל נוסף להתנערות מעולם המסמנים המוכר לאדם, בדומה לחדר הלבן. הפתרון של כתיבה ללא שפה אינו אפשרי, אך הכתיבה של 'ברונו' מנסה לשאול האם בתוך השפה ובאמצעותה ניתן ליצור אומנות שאינה מגלמת את האכזריות האנושית.

אם האומנות ב'ברונו' אפשרית בדמיון, ב'מגרה' האומנות אינה חלק מהפתרון, אלא היא הבעיה, משום שהיא לא רק משקפת את אכזריות האדם אלא מגבירה אותה. 'מגרה' עוסק בתלמיד ישראלי הלומד אומנות בפריז, וכחלק ממשימותיו בלימודים הוא מחליט לצייר מחווה ליצירתו של מנטניה (Mantegna) 'הקינה על מות ישו'. לשם כך הוא מגייס שלושה קלושאים: קלושאר מזוקן ששמו אינו מוזכר המקבץ נדבות על ידי התחזות לישו; נדיה, קלושארית זקנה וחולה שהיגרה עם אמה מרוסיה לאחר שגורשו מהאחוזה שבה אמה הייתה אומנת; ואדית, קלושארית זקנה שחיה עם נדיה במנהרת הרכבת התחתית. הצייר מגיע עם הקלושאים לחדר המתים בבית החולים כדי לשחזר את היצירה. המספר, הצייר, מדבר כביכול לעצמו בגוף שני, מתאר את תהליך היצירה ואת שיחות הקלושאים החושפים את סיפוריהם. גם הוא עצמו מספר על אהובתו הצרפתייה שנטשה אותו.

חלק זה מתאר את פריז העלובה והמלוכלכת שהקיום האנושי בה מתואר כזול וכסתמי. הקלושאר המזוקן הגיע לפריז כדי להתפרנס ולסייע להוריו העניים והפך למקבץ נדבות לאחר שנפצע בתאונת עבודה ולא קיבל פיצויים. נדיה נפצעה ובית

קומפוזיצית בלבול השפות

וַיֵּאמֶר יְהוָה הֵן עִם אֶחָד וְשָׁפָה אֶחַת לְכֻלָּם וְזֶה הַחֶלֶם לַעֲשׂוֹת וְעַתָּה לֹא יִבְצָר מֵהֶם כֹּל אֲשֶׁר יִזְמוּ לַעֲשׂוֹת. הֲבֵה נִרְדָּה וְנִבְלָה שָׁם שְׁפָתֶם אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ אִישׁ שִׁפְתֵי רֵעֵהוּ. וַיִּפָּץ יְהוָה אֹתָם מִשָּׁם עַל פְּנֵי כָל הָאָרֶץ וַיַּחְדְּלוּ לִבְנֹת הָעִיר. עַל כֵּן קָרָא שְׁמָהּ בְּבָל כִּי שָׁם בָּלַל יְהוָה שִׁפְתֵי כָל הָאָרֶץ וּמִשָּׁם הִפְיָצָם יְהוָה עַל פְּנֵי כָל הָאָרֶץ.⁵⁵

כאמור, **חדר ועיין ערך: אהבה** הם רומנים ארוכים המורכבים מחלקים. **עיין ערך: אהבה** מורכב מארבעה חלקים בעלי קשר תמטי הנקשרים זה לזה באמצעות דמויותיהם של שלמה נוימן המיוסר ואנשל וסרמן, סבו. הקומפוזיציה של הרומן מביעה את התמה המרכזית שבו: החלק הראשון מסופר על ידי מספר כל יודע. בחלקים הבאים שלמה-מומיק מנסה למלא את תפקיד המספר, אך כתיבתו נכשלת משום שהשפה עצמה נכשלת לנוכח השואה. נקודת המוצא הברורה,

מנוגדים. זוהי גם עמדה פסיבית המשלימה עם הרוע. למעשה הכתיבה של שמעוני מאפשרת אהבה ואמפתיה בתוך העצב, אך רואה בעצב עובדה קיימת שלא ניתנת לשינוי.

כך, ניתן שוב לטעון אף על פי שגרוסמן ושמעוני הם בני אותו דור סוציולוגי ולמרות שניהם משקפים בכתיבתם שבר המאפיין במידה רבה את בני דורם, בכתיבתו של גרוסמן מצויה תמימות ילדית, ניסיון אופטימי אחרון לגאול את האנושות מעצמה, על ידי יצירה במרחב של שכחה ואתחול המערכת מחדש, ואילו כתיבתו של שמעוני מייצגת את ההבנה הבוגרת יותר שהעולם הזה, מרושע וקודר ככל שיהיה, הוא כל מה שיש ♦

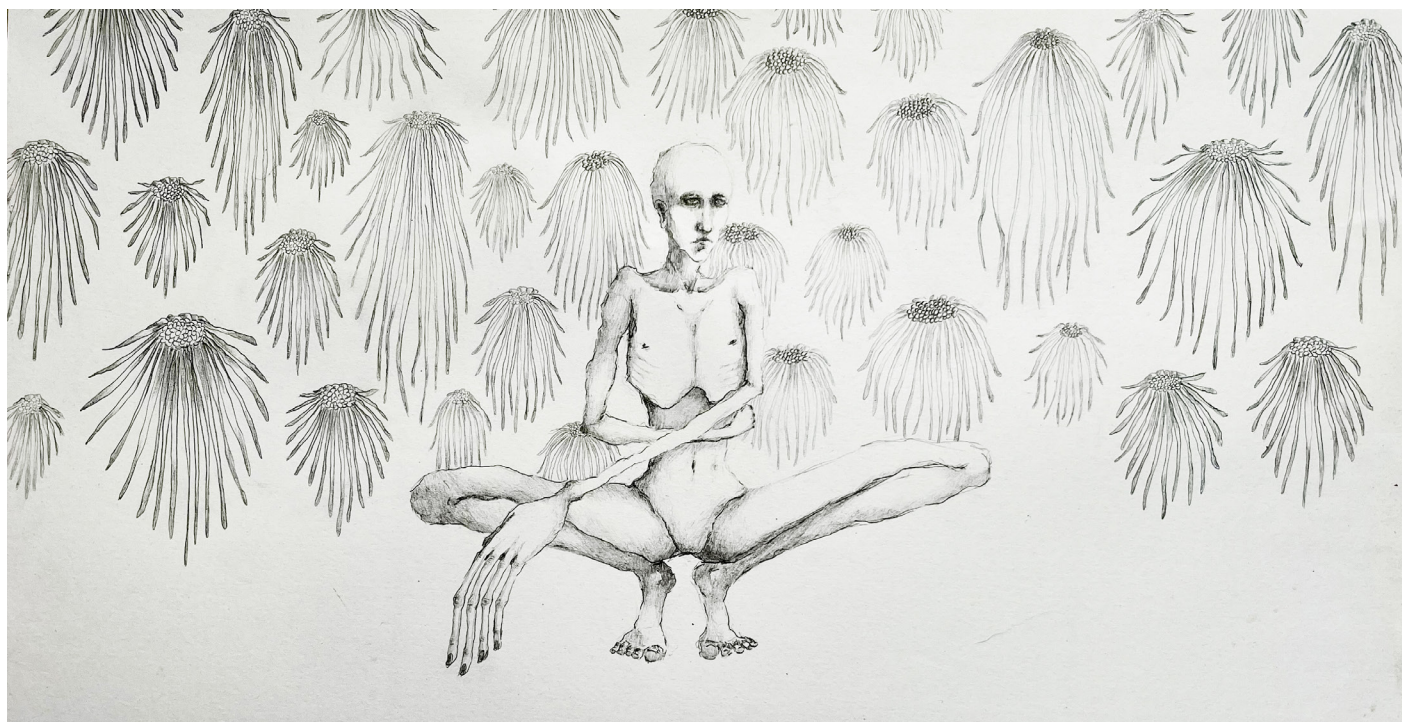
השבר שעמו מומיק מתמודד, היא חוסר היכולת להעניק הסבר הגיוני לשואה ולתרגם את מה שאין לו תרגום. המבנה המחולק לחלקים מסמל את מוטיב ההתפוררות שחוזר לכל אורכו של הרומן. ההתפוררות מתבטאת גם בכישלון ליצור קוהרנטיות, מהחלק הראשון שבו העיסוק בשואה ממוטט את מומיק הילד, בהתפוגגות כוחו של האני המספר בחלק השלישי, כששלמה חש שהכתיבה בחדר הלבן היא מעבר ליכולותיו, ועד להתפרקות חייו האישיים של שלמה הבוגר שנפרד מאשתו. אולם לטענתי, גם אם מסעו של שלמה ניגמר בכישלון, הוא לא מבטל את עצם הניסיון היומרי להעניק משמעות כוללת לחייו.

בשונה מעיין ערץ: אהבה, החלקים של **חדר** עומדים באופן עצמאי יותר ובלתי תלוי, ונראה כי מדובר בשלוש נובלות שאוחדו לרומן. המספרים, התמות והפרספקטיבות משתנות. אמנם בחינה מדוקדקת יותר מראה קשר בין החלקים הראשון והשני, הריאליסטיים. הקשר הברור יחסית הוא הדמיון שבין דמותו של שכטר לדמות הצייר: שניהם חוו אהבה נכזבת מאהובה צרפתייה שפגשו במקרה ושהו תקופה ארוכה בפריז כדי לזכות חזרה בליבה, ושניהם מתארים את העיר כעלובה ומלוכלכת. אך יותר מכל, כפי שכתב אבנר הולצמן, כל אחד מחלקי הרומן מציג ניסיון ליצור יצירת אומנות הנגמר בכישלון: "האמנות מובסת בידי החיים, משום שהחיים כשלעצמם הם חידה מורכבת עד אין-חקר, מעניינת, מגוונת, שאין לאמנות סיכוי ללכוד אלא חלק קטן ממהותה, ומכאן גם הפרדוקסליות הבסיסית של מעשה היצירה המונח לפנינו."⁵⁶ לטענתי, החלקים השונים ב**חדר** מציגים באמצעות האומנות מבט על מציאות שבורה, על עולם נטול ערכים, שאלוהים עזבו. למעשה בכתיבה של קטעים מקוטעים נעדרי קישור, שמעוני מייצג שבירה באמצעות שבירה.

באופן פרדוקסלי, השבירה המוחלטת של שמעוני והניסיון השאפתני של גרוסמן מגיעים למסקנות הפוכות מנקודת מוצאם; בעוד שגרוסמן מתקשה להשלים עם קיומה של אהבה בעולם לאחר השואה, שמעוני מאפשר קיום של איים של אהבה למרות העולם הנוראי. אם לחזור למושגיה הפסיכואנליטיים של קליין, הכתיבה של גרוסמן משקפת עמדה נפשית סכיזו־פראנואידית, המתאפיינת בפיצול, שבו הטוב והרע מתקשים לשכון יחד והעולם מוצג בדיכוטומיה של שחור ולבן. במידה מסוימת מסעו של שלמה מאופיין בהיעדר היכולת ליצור אינטגרציה בין הרוע המוחלט ובין הסיפור של המין האנושי. הניסיון היומרי להבנת משמעות הטוב והרע נגמר בכישלון שבו הרע מנצח, והאפשרות היחידה הנשארת לאדם היא לשכוח את הרוע כדי לאהוב. כתיבתו של שמעוני, לעומת זאת, משקפת עמדה נפשית דפרסיבית, התופסת את המציאות באופן מורכב ומסוגלת להכיל קצוות

הוגש במקור בתור: סמינר בקורס "1986: מבט לשנה אחת בתולדות הספרות הישראלית" בהנחיית פרופ' יגאל שוורץ.

1. יגאל שוורץ, **מה שרואים מכאן**, (אור יהודה: כנרת זמורה ביתן דביר, 2005), עמ' 21.
2. שם.
3. שם, עמ' 225–226.
4. וגם בפרוזה שלו עצמו, כפי שניכר מהעיסוק באור ובצל במערכת היחסים בין האחים ברומן האוטוביוגרפי **מקהלה הונגרית**, (אור יהודה: כנרת זמורה ביתן דביר, 2014).
5. דויד גרוסמן, **עיין ערך: אהבה**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986); יובל שמעוני, **חדר**, (תל אביב: עם עובד, 1999).
6. כפי שדן מירון ציין בספרו **בודדים במועדס** (תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 117) "דור ספרותי" הוא פרדיגמה היסטוריוגרפית מומצאת לבחינה של מגמות תמטיות ופואטיות בתקופות שונות. ישנן כמובן פרדיגמות גמישות יותר, כגון הגישה האקולוגית שאותה מציע אבידב ליפסקר (ראו **אקולוגיה של סביבות ספרותיות**, ירושלים: כרמל, 2022), המאפשרת מבט סינכרוני ומרובד יותר על זירת הספרות. במסגרת זו בחרתי במושג הדור משום שהוא משקף בעיני בצורה הטובה ביותר את הקשר הביוגרפי והספרותי הנוכח בשני רומנים אלו.
7. מירון, **בודדים במועדס**, עמ' 146–131.
8. זהר שביט, **החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910–1930**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982); נורית גרץ, **חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983).
9. שוורץ, **מה שרואים מכאן**, עמ' 212.
10. שם, עמ' 225.
11. חנה יבלונקה, **ילדים בסדר גמור: ביוגרפיה זווית של ילדי הארץ 1948–1955**, (ראשון לציון: משכל, 2018 עמ' 17–32).
12. שם, עמ' 320–327.
13. שוורץ, **מה שרואים מכאן**, עמ' 215–234.
14. איריס מילנר, **קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני**, (תל אביב: עם עובד, 2003). ראו גם דוד גורביץ', **פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה העשרים**, (תל אביב: דביר, 1997); חנה הרציג, **הקול האומר: אני – מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים**, (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998); שוורץ, **מה שרואים מכאן**, עמ' 215–234.
15. מילנר, **קרעי עבר**, עמ' 166–160.
16. Gilead Morhag, "Breaking Silence: Israel's Fantastic Fiction of the Holocaust", in: *The Boom in Contemporary Israeli Fiction*, ed. Alan Mintz, (Hanover NH: University Press of New England, 1997), pp. 143-183.
17. ננסי עזה, "מטקסט לקונטקסט: הקורא ותהליך המשמעו בחדר ליובל שמעוני", בתוך: **מעשה סיפור, מחקרים בסיפורת היהודית, עורכים**: אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי, (רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 2009), עמ' 421-405; בתיה גור, "בדרך אל הצליבה – **חדר** מאת יובל שמעוני", **מבלי לדלג על דף**, (ירושלים: כתר, 2005), עמ' 378–385.
18. חנה סוקר שווגר, "לעוף דרך הסדק בממשי ביצירת יובל שמעוני", בתוך: **היד הזאת הכותבת – על יצירתו של יובל שמעוני**, עורכים: ירון פלג, יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש (תל אביב: עם עובד, 2020), עמ' 13–52; ערן קפלן, "זה ייגמר בדם: מציאות, ממשות וייצוג בחדר", שם, עמ' 53–70.
19. Melanie Klein, "Notes on some schizoid mechanisms", *International Journal of Psycho-Analysis* 27, (1946), pp. 99-110.
20. גרוסמן, **עיין ערך: אהבה**, עמ' 21, ההדגשה במקור.
21. שמעוני, **חדר**, עמ' 138.
22. המאפיינת את דמות הילד החוקר של גרוסמן, שמנסה לצקת משמעות לחידות שעולם המבוגרים יוצר עבורו, כמו למשל ברומן יש **ילדים זיג זג**.
23. גרוסמן, **עיין ערך: אהבה**, עמ' 75.
24. ראו שוורץ, **מה שרואים מכאן**, עמ' 232–233.
25. גרוסמן, **עיין ערך: אהבה**, עמ' 399, ההדגשה שלי.
26. שמעוני, **חדר**, עמ' 88.
27. שם, עמ' 27, 54, 79, 110, 234, 235.
28. שם, עמ' 15.
29. שם, שם.
30. שם, עמ' 200.
31. שם, שם.
32. שם, עמ' 274.
33. שם, עמ' 299.
34. שם, עמ' 61.
35. שם, עמ' 80–81.
36. ראו למשל שנדור פרנצי, "בלבול השפות בין המבוגרים לילד: שפת הרוך ושפת התשוקה", **שיחות: כתב-עת ישראלי לפסיכותרפיה**, 13, 2 (1999), עמ' 92–97.
37. שמעוני, **החדר**, עמ' 18.
38. שם, עמ' 82.
39. כפי שכותב שמעוני במאמרו "מעוף הדבורה", בתוך: **היד הזאת הכותבת – על יצירתו של יובל שמעוני**, עורכים: ירון פלג, יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש (תל אביב, עם עובד, 2020), עמ' 302–310.
40. על פי מורג, ("מקורות מוסמכים: משמעות בין טקסטואלית ב'עיין ערך: אהבה'", מחקרי ירושלים בספרות עברית יח, [2001], עמ' 357-341) הכניסה למרחב הפנטזיה הכרחית על מנת לעבד את החוויות במנותק מהקודים התרבותיים הנוקשים של החברה הישראלית. בנוסף, הפנטזיה מספקת מידה של הגנה לקורא בכך שיא מרחיקה ממנו את הזוועה.
41. גרוסמן, **עיין ערך: אהבה**, עמ' 280–281.
42. שם, עמ' 275.
43. שם, עמ' 318, 393.
44. שם, עמ' 315.
45. שם, עמ' 398.
46. שמעוני, **חדר**, עמ' 88.
47. שם, עמ' 238–239.
48. שם, עמ' 44.
49. שם, עמ' 182–183.
50. שם, עמ' 314–315. לעיתים מצוין שירוק הוא הדוד של אביו, ולעיתים בן-הדוד.
51. שם, עמ' 316–317.
52. שם, עמ' 155. מתואר ברומן שקצין אס. אס ירה בברונו וסיפר לחברו על כך. זהו אזכור לאגדה המוכרת אודות מותו של שולץ. על פי האגדה, קצין נאצי ירה בברונו ואמר למעטיקו: "הרגתי את היהודי שלך".
53. שמעוני, **חדר**, עמ' 375.
54. ראו יגאל שוורץ, "הקתדרלות ההומניסטיות של יובל שמעוני", בתוך: **היד הזאת הכותבת**, עמ' 152–170.
55. בראשית יא, ו-ט.
56. אבנר הולצמן, "בעמק הבכא", בתוך: **היד הזאת הכותבת**, עמ' 80.



ציור: מאי קפלן

"השם" לעומת "המקום": קריאה בבעקות הזמן האבוד מאת מרסל פרוסט

מאת זהר קטן

מבוא

היצירה מנכיח את המרדף אחרי הזמן והופך אותו למושא חמקמק: הטקסט הוא מעין מרדף אינסופי ונצחי בעקבותיו. לטענתי, המרדף מקביל לחיי הנפש של האדם ומסמל אותם. רבים מהמושגים הפסיכואנליטיים המשמשים אותי לקריאת דמותו של המספר נובעים ישירות מהשפעתו של הזמן על האדם. המושג חזרה, למשל, אינו מתייחס רק לשכפול או לשעתוק של אובייקט או של פעולה; החזרה מייצגת השוואה מיידיית בין המקור להעתק, בין העבר להווה. הטראומה מכילה את שלושת הזמנים: היא נוצרת בעבר, מתבטאת בהווה, ומעצבת את העתיד. המהלך שאציג מבקש אפוא לתחום ביצירה רגע ולהתחקות אחריו בין שלושת הזמנים: כמעין הווה מתמשך, שהעבר והעתיד כרוכים בו באופן בלתי נמנע.

דמותו של המספר בבעקות הזמן האבוד היא דמות שטראומה מודחקת מתקופת הילדות מנווטת את חייה הבוגרים. הטראומה הזו ניכרת מתוך ייצוגיהם של מבנה הנפש, תסביך אדיפוס וכפיית החזרה, שמקורם בפסיכואנליזה של פרויד. ההרחבה שז'אק לאקאן הציע למושג כפיית החזרה עשויה להוות פתרון ראשוני, תחילתו של ריפוי; עבור דמות המספר באמצעות שינוי מיקומו ביחס למודחק, ולכן ביחס למציאות. במאמר זה אתחקה אחר הטראומה המודחקת של דמות המספר ואראה כיצד ההמשגה הלקאניאנית מבטאת את אפשרות ההתרה ביצירה.

היצירה מגוללת את סיפור חייו של המספר עד לרגע שבו הוא מחליט לכתוב אותה. כלומר, דפיה האחרונים מסמנים את תחילת כתיבתה. שמה של

תסביך אדיפוס וכפיית-החזרה אצל המספר של פרוסט

את אבי לא תרשה לי אמא לנשק אותה שוב ושוב בנוכחות כולם כאילו היינו בחדרי" (1: 32). הנשיקה נתפסה כמעשה אסור, ספק גילוי-ערייות, שיש לעשותו רק בדלתיים סגורות כדי להסתירו מעיני החברה ובמיוחד מעיני האב. בהמשך, האב מפציר בילד לחדול מן המעשה: "לא, תפסיק, עזוב את אמא שלך, כבר מספיק אמרתם לילה טוב גם ככה" (שם). בערב זה, המספר כבר מצוי בשיאו של הקונפליקט האדיפלי, מאחר שהאב נתפס כמכשול עוין בדרכו של הילד אל אמו. אולם, בשלב מסוים, בראותו כי הוריו נפרדו מהאורח, הילד יוצא אל המסדרון, ואימו שמבחינה בו, נתקפת בזעם ודורשת שילך כדי שאביו לא יבחין בו (1: 40). כאשר האב מבחין בו הוא פוסק: "הוא נראה אומלל, הילד [...] הלילה תשני על ידו" (שם). עצם העובדה שהאב התיר לו לבסוף להתייחד עם האם, מאפשר לסמן את הערב הזה כשלב שבו לא הצליח המספר לפתח סופר-אגו בתפקוד תקין, כזה שיפריד בין האגו והאיד וימנע ממנו להמשיך להיכנע ליצריו ולרדוף אחר העונג שבנשיקת האם.

המספר - הילד מודע להשלכות הכרוכות בהתנהגותו, "ידעתי", הוא מתאר, "שקלעתי את עצמי למצב, שמכל המצבים גרר את התוצאות החמורות ביותר מצד הורי" (1: 37). הוא מתייחס אל ההשלכות האלו כבלתי נמנעות: "לא יתנו לי עוד להישאר בבית וכבר למחרת ישלחו אותי לפנימיה, בטוח. אז מה! גם לו נגזר עלי לקפוץ מהחלון אחרי חמש דקות, עדיין היה זה עדיף. מה שרציתי עכשיו היה אמא, היה להגיד לה לילה טוב" (1: 38). המספר מציג מאבק של ממש בין האגו, שמודע לחוקים ולעקרונות של ההורים ומנסה להישמע אליהם, לבין האיד, שנכנע לדחפים כלפי האם. ברגע הקריטי הזה, האב הוא זה ששובר את הכלים ומונע מהילד התגברות על תסביך אדיפוס. הוא מתעלם מהחוקים שהיו אמורים להוביל לעונש ומורה לאם לישון לצד הילד. לא רק שהאב מתיר את הנשיקה המיוחלת, הוא גם מאפשר לאם ובנה לילה יחדיו. במהלך הלילה מקריאה האם את הספר 'פרנסואה האסופי', שעוסק באהבה בין אם לבנה המאומץ.⁴ הילד מתאר זאת: "עכשיו שחטאתי חטא כזה, שבגיני הייתי צפוי לגירוש מהבית, פיצו אותי הורי יותר משגמלו עמי אי פעם על מעשה טוב" (1: 41). פיצוי זה הביא להכרעה בין הדחפים אל האם לבין חוקי האב, יצר אצל הילד את הצער שמקורו בהדחקה, "הייתי צריך להיות מאושר: לא הייתי" (1: 42), ודן אותו לכפיית-החזרה: "וכך, לראשונה, לא נחשבה לי עצבותי כעבירה ראויה לעונש אלא כחולי כפוי שזה עתה הוכר רשמית, כמתח עצבים שאין לי שליטה עליו" (שם).

אם האב היה אוסר את ההתייחדות ואף מעניש את הילד, ייתכן שהיה מצליח להפנים את חוקיו. הפנמה זו הייתה מביאה ליישוב התסביך האדיפלי

הכרך הראשון של בעקבות הזמן האבוד בעברית הוא למעשה רק החלק הפותח של הכרך הראשון בצרפתית, שנקרא 'קומברה'. קומברה היא עיירת ילדותו של המספר ואכן חלק זה מתמקד בילדותו ובו גם מתרחש אירוע שייחרט אצלו כטראומה ויאפשר להתחקות אחר כפיית החזרה שיפגין, כפי שתתברר מהמשך היצירה. האירוע מתחיל מתאוותו של המספר לנשיקת לילה טוב מאמו, שעסוקה באירוח ארוחת הערב בבית המשפחה בקומברה (1: 28-47). הידיעה שטקס הנשיקה עשוי להתרחש בחדר האוכל, ולא באינטימיות של חדר השינה שלו, מעוררת בילד מצוקה כבר מתחילת הערב (1: 28). לבסוף, אביו שולח אותו לישון ללא הנשיקה. החרדה של המספר-הילד מוצגת בהרחבה: בתיאור המדרגות שבהן הוא עולה לחדרו, בניסיונו להערים על אמו באמצעות פתק תחנונים שכתב והעביר לה בעזרת המשרתת, ובהחלטה שלא ינסה עוד להירדם עד שיראה את אמו וינשק אותה. לא רק שהילד חרד מכך שלא יזכה לנשיקת לילה טוב מאמו, הוא גם רואה בתשוקתו ובתחנוניו לנשיקה "חטא" שיוביל ל"תוצאות החמורות ביותר מצד הורי" (1: 37, 41).

את תשוקת המספר אל אמו ניתן להסביר באמצעות תסביך אדיפוס. כאשר ילד נמצא בשלב ההתפתחותי של התסביך האדיפלי, קיימת תחילה הזדהות של הילד עם אביו. אולם, כשמתחיל הילד לפתח דחפים מיניים כלפי האם, האב נתפס כמכשול שבעקבותיו מתפתחת המשאלה להיפטר ממנו על מנת לקחת את מקומו אל מול האם. דחפים אלה מסבירים את האהבה העזה של המספר ותשוקתו ביחס לאמו וביחס לטקס נשיקת הלילה-טוב. תסביך אדיפוס יכול להיפתר כאשר המשאלה המינית כלפי האם אינה מתגשמת וכאשר מתעוררת הזדהות מחודשת עם האב. אולם, מהלך לא תקין של התפתחות עלול להוביל להמשכו של התסביך,¹ ולהתפתחות כפיית-החזרה.²

השתלשלות העניינים שתבוא לאחר שנשלח הילד לישון ללא נשיקה מאמו ישנה חשיבות מכרעת ביחס לתסביך האדיפלי שלו. על פי יואל פרל בספרו **שאלה של זמן: פרויד בראי הזמניות של היידגר**, בבסיס האינטראקציה בין הילד להוריו קיימת ההימנעות מקונפליקטים עם ההורים, וכן הענישה לאחר התנהגות שחורגת מהערכים והעקרונות ההוריים. דינמיקה זו עם ההורים יוצרת אצל הילד מנגנון הפנמה. כך, בהשלמת השלב האדיפלי, נוצק לתוך עולמו הפנימי של הילד הסופר-אגו. זה, בתורו, מייצר את ההפרדה בין האגו והאיד, הפרדה חיונית לשם תפקוד תקין בעולם. לכן, פתרון התסביך האדיפלי במסגרת היחסים בין הילד להוריו חיוני לצורך ההתפתחות הנפשית התקינה שתאפשר את קבלת עקרון המציאות ואת התפקוד בחברה.³ עד לאותו ערב בקומברה, הגבולות שהציבו ההורים לילד היו ברורים: "[...] כדי לא להרגיז

ממשיכה לעצב את המשך חייו של המספר והיא גורם מכריע בעיצוב נפשו הבוגרת. הטראומה הזו ממשיכה לפעול באמצעות כפיית החזרה, בתבנית התנהגותית חזרתית, כך ששוב ושוב המספר פותח במרדפים שמשחזרים את המרדף אחרי ההתייחדות עם דמות האם. המרדפים האלה כרוכים בפנטזיה המושלכת על המציאות, פנטזיה שאליה מצפה המספר בחרדה, ושעל מנת להגשימה יעשה הכל.

את סימפטום כפיית החזרה של המספר ניתן למצוא בסצנות רבות ביצירה, כאשר הוא מתחלק לשני סוגים: מרדף אחר אהובה, ומרדף אחר האמנות וביטוייה. למשל, התשוקה של המספר לחזות בשחקנית המפורסמת לה-ברמה בעודה מופיעה על הבמה, מרדף שמסתכם בחוסר יכולתו לזהות אותה מבין שאר השחקניות ואף לא לזהות את כשרונה, חוויה שאותה הוא מתאר בפתיחתו של "המקום": "למדתי לדעת, ועוד הרבה לפני שהלכתי לשמוע את לה ברמה, שיהיה מה שיהיה הדבר שאוקב, הוא לעולם לא יימצא לי אלא בתום מרדף מפרך, שבמהלכו אָדרש קודם כל להקריב את הנאתי על מזבחיו של אותו טוב עילאי, במקום לבקשה במחוזותיו" (4: 11). אתמקד בסוג הראשון, של מרדף אחר אהובה, הנובע מהיצר כלפי דמות אהובה. פעמים רבות בחייו, המספר פועל בהתאם לתבנית התנהגותית שהוטבעה בו בערב המכונן שהוא של ילדותו. אולם, המציאות אינה נענית לפנטזיות, והמספר אינו זוכה באהובה כפי שזכה באימו באותו הערב. פעם אחר פעם בחייו, המספר משחזר את אותו המרדף אחרי אמו שארע בילדותו. הציפייה מייצרת בקרבו התרגשות והוא מפנטז על הרגע שבו יזכה בחיבתה של אהובתו. לבסוף, המפגש עם המציאות גורם לאכזבה עמוקה, ובמקרים הקיצוניים ביותר, לחוסר יכולת לעכל את המציאות כפי שהיא ולנכוח בה בזמן אמת.

ולכינון יחסים בריאים עם הוריו. אולם, יצרי מין אדיפליים השייכים לאיד ונובעים מ'עקרון העונג', כפי שניסח אותו פרויד במאמרו 'מעבר לעקרון העונג', הצליחו לכבוש סיפוק באמצעות כניעתו של האב. פרויד הבהיר שהצלחה שכזו יחוה האני כצער, וכי "הדחקה הופכת אפשרות עונג למקור של צער"⁵. כשתגמלו אותו אביו ואמו על ההיכנעות לאיד, התמסר הילד אל הפנטזיה המשתוקקת אל האם, ואף למד לחזור באופן כפוי על אותה ההתנהגות שהובילה להתייחדות עימה, בציפייה לאותו תגמול. השקיעה בפנטזיה יכולה להצטייר כסוג של מחלה, נזירוז. לטענת פרויד, אחד התנאים שמובילים להתפתחותה של נזירוז זה הוא שחלק אחד של הליבידו, החלק שמחזיק בפוטנציאל מודעות כלפי המציאות, יצטמצם; בעוד שהחלק האחר, החלק הלא מודע של הליבידו אשר עוסק בפנטזיה, ילך ויתרחב: "כבר הרבה שנים שמקומברה, פרט לסצינת ההליכה לישון, לא נותר לי דבר" (1: 48)⁶.

למעשה, המספר מסמן את הרגע שבו אביו התיר לו להתייחד עם אמו כרגע שנחקק בו לעד: "מזה זמן מה, כשאני מטה אוזן, אני שב ושומע בבירור את היבבה שאציתי כוח להכיל בי מול פני אבי, ואשר פרצה רק משנמצאתי שוב ביחידות עם אמא. למעשה, מעולם לא חדלה" (1: 41) ואף מכריז, "ערב זה פתח תקופה ויזכר כתאריך עצוב" (1: 42). הצער שמבטא הילד מעיד על הטראומה שחוה, אולם משהוא מודחק ומקבל ביטוי באמצעות כפיית החזרה, הוא לא בהכרח ימנע את המשך המרדף אחר העונג, כפי שציין פרויד: "ברור כי רוב החוויות שכפיית החזרה מעלה אותן מחדש, מביאות בהכרח צער על האני, שהרי הן מגלות הישגים של רחשי-יצרים מודחקים. אך זהו צער, [...] שאינו עומד בסתירה לעקרון העונג. צער לגבי המערכת האחת ובאותה שעה סיפוק לגבי המערכת האחרת"⁷. לכן אותה טראומה ראשונית

לאקאן ואפשרות הריפוי בבלבק

במקרה זה, ההירפאות היא ממרדף אחר נערה בשם ז'ילברט, והנסיעה קשורה בנינוק ממנה: "בלבק - מיטה חדשה, שאליה הוגשה לי ארוחת-בוקר שונה מזו שבפאריז, כבר לא יכלה להכיל הזיות שהזינו את אהבתי לז'ילברט [...] נסיעתי לבלבק היתה כיצאה ראשונה של מחלים שחיכה רק לה כדי להיווכח כי הבריאה" (4: 8-9).

את המעבר מתיאורו של סימפטום כפיית החזרה אל הצגת אפשרות ריפוי אפשר למצוא גם בפאראטקסט של היצירה. החלק 'שמות מקומות: המקום' מחזיר את הקורא לחלק מוקדם יותר ביצירה ששמו 'שמות מקומות: השם' (2). החלפת 'השם' ב"המקום" מדגישה את השינוי שחל בדמות המספר. המקום אינו רק בלבק, הוא מסמן גם את

ברצוני להתמקד בחלק 'שמות מקומות: המקום' (4), שבו מתמקד המספר בחלק של חייו שבו ניכרת כפיית החזרה של המרדף אחרי פנטזיה והקושי בגישור בין המציאות ובינה. אותו 'המקום' היא עיירת החוף בלבק, שאליה נוסע המספר עם סבתו לחופשה, וכבר בפתיחת החלק מתאר המספר את התקופה שם כשלב בחייו שאפשר שינוי, אפילו החלמה. פעמים רבות במהלך היצירה משתמש המספר בחולי הן במובנו הליטרלי והן בזה המטפורי. כך גם כאן, את הנסיעה לבלבק המספר אינו מיעד רק לריפוי מחלת הנשימה, אלא זוהי גם נסיעה של התנתקות ממה שקורא לו המספר "ההרגל הנושן". ההרגל הזה - ההתאהבות חסרת הסיכוי והמרדף אחר מושא בלתי מושג - הוא בדיוק כפיית החזרה שתיארת.

חדשה, נערה חדשה להחיל עליה את הפנטזיה שלו. אפשרות נוספת להבראה מכפיית החזרה ניתנת לזהות בטקסט באמצעות הגישה הלקאניאנית. לאקאן הסביר כיצד תופעת כפיית החזרה, כפי שהציג אותה פרויד, יכולה לשמש בתפקיד מעצב, קובע ומתבנת של עלילת סיפור.⁸ כפיית החזרה אצל לאקאן אינה חלק מהפסיכולוגיה האינדיבידואלית של דמויות הסיפור, אלא שלוש פוזיציות בעלות פונקציה במבנה שקובע שלושה יחסים שונים, שלוש נקודות מבט שונות: סובייקט עיוור, סובייקט המכיר בעיוורונו של הסובייקט הראשון אך אינו מודע כי הוא בעצמו נראה, וכן סובייקט רואה-כל.⁹ אפשרות לריפוי מכפיית חזרה מתאפשרת במעבר בין שתי סצנות: סצנה ראשיתית וסצנה שהיא מופע חזרה על זו המוקדמת, כאשר בשתי הסצנות נמצא מה שלאקאן מכנה 'מסמן טהור', מסמן בעל קיום נפרד ועצמאי מהמסומן שלו, המשמש כציר שהתזוזה שלו בין שתי הסצנות ובתוך מערך היחסים המשולש, יוצרת במעריך זה שינויים.¹⁰

שושנה פלמן מדגישה את תפקידו של המסמן הטהור במבנה כפיית החזרה, כמסמן של הלא מודע. מאחר שהמסמן הטהור עצמאי מהמסומן שלו, עצם תזוזתו במעריך היחסים מייצרת שינוי. אך כמו שהמודחק חוזר בסימפטום כפיית החזרה, המסמן הטהור חוזר בסיפור כמסמן של המודחק. לכן, מדגישה פלמן, הסצנה השנייה מאפשרת, באמצעות החזרה, את ההבנה והניתוח של הסצנה הראשונה. ניתוח באמצעות חזרה הוא למעשה אלגוריה לפסיכואנליזה, מאחר ומבנה החזרה מאפשר לסובייקט הממוקם בפוזיציה השלישית, של הרואה-כל, להחליף את המסמן במסמן אחר. כך מצליח הפסיכואנליטיקאי לאפשר חזרה על הטראומה, כתזוזה סימבולית של המסמן הטהור, בכך הוא מתיר את סבך העלילה.¹² אם כן, הפסיכואנליטיקאי אינו מנתח של המסומן, אלא של המסמן, של הלא מודע, המודחק, לא כחבוי במעמקי התודעה, אלא כחשוף בשפה באמצעות ההחלפה, התזוזה הסימבולית והאפקט שלה.¹³

אני מבקשת לטעון כי בעלילת **בעקבות הזמן האבוד** המספר חווה חוויה "טיפולית" שמאפשרת לו להשתחרר, במידת מה, מהתסביך האדיפלי. במהלך שתי סצנות, בין הכרך הראשון והרביעי, נוצרת תבנית חזרה שבה המשולש הוא כפול: משולש אחד מייצג את תסביך אדיפוס והמשולש השני הוא משולש הראייה של לאקאן. החזרה על תסביך אדיפוס, ביחס לשינוי הפוזיציות במשולש הראייה, מאפשרת את הריפוי. במשולש הראייה מתרחשים למעשה שני תהליכים - השינוי במיקום הסובייקט (המספר) ביחס ללא מודע יחד עם החלפת המסמן במסמן אחר.

לטענתי, הסצנה הראשיתית היא סצנת הטראומה שתיארתי קודם, בין האב, האם והילד: האב הוא הסובייקט העיוור, האם היא הסובייקט

המרחב הפיזי שסביב הגוף, כלומר את המרחב הממשי. לעומת זאת, השם מסמן את המרחב שבמחשבה, את העולם הפנימי. ההחלפה בין השם והמקום, המעבר בין מסמן ומסומן, חושפת את המעבר שבין הפנטזיה למציאות.

חלק 'השם', מייצגה של הפנטזיה, אכן נפתח בפנטזיות המרובות של המספר על בלבק, בביטוי תשוקתו לנסוע לשם, לו הוריו היו מתירים זאת על אף מחלתו (2: 179); ואף בתשוקה לנסוע למקומות נוספים ולחוות אותם. בין השמות של המקומות הללו, אלה שהתהוו במחשבותיו של המספר, לבין הנסיעה עצמה, המציאות בפועל, נוצר דיסוננס: "אך אם ספגו אותם שמות לצמיתות את התמונה שצירתי לי מאותן ערים [...] אומנם עשו אותה יפה יותר, אך גם שונה מכל מה שאותן ערים [...] יכלו להיות במציאות, ובהעצמם את השימחה השרירותית של הדמיון, הביאו לחרפת האכזבה הצפויה לי ממסעותי (2: 178). אולם, מרוב התרגשות מהמחשבה על הנסיעה למקומות הללו, נופל המספר למשכב בהתקף של מחלתו, והרופא אוסר עליו לנסוע לפחות עד השנה הבאה. זוהי רק אחת מהדוגמאות המראות כיצד המקום שתופסת הפנטזיה בנפשו אינו מאפשר לו לקחת חלק פעיל במציאות ובחיים.

בפתיחתו של החלק 'המקום' מוצג רמז מטרים ביחס לזהות של אהובתו הבאה לאחר זילברט שנתרה מאחור, אלברטין סימונה. ההתאהבות דווקא באלברטין ולא בנערה אחת מחבורתה בבלבק אינה מתרחשת באופן אקטיבי, החלטי ומיידי, אלא מרומז. המספר מתייחס אל שם המשפחה שלה, סימונה, באותו האופן שבו הוא מתייחס אל שמות הערים שכה רצה לבקר בהן, "כדי להחיותם לא נזקקתי אלא להגות אותם שמות: בלבק, ונציה, פירנצה, אשר בין אותיותיהם נצטברה הערגה שהפיחו בי המקומות שנתכנו בהם" (2: 178), כמו שמות הערים, שמה של הנערה הופך למסמן שעל גביו יכול להשליך המספר את הפנטזיה ואת התשוקה שלו: "כשהתשוקה שלנו ממוקדת בשבט אנושי קטן שאותו היא בוחרת, הופך כל מה שעשוי להיכרך בו עילה לרגשה, ואחר כך להזיה. שמעתי גברת אחת אומרת על המזח: 'זו חברתה של סימונה הקטנה'" (4: 168). המפגש עם החבורה הופך למטרתו העיקרית של המספר במשך שאר חופשתו בבלבק.

היציאה מהפנטזיה מתאפשרת לאחר המפגש עם המקום שמחליף את השם. מפגש זה מביא עימו אפשרות לשינוי ולריפוי, הן מן המחלה הפיזית והן ריפוי מטפורי מההרגל. השינוי שעליו מצביעה כבר הכותרת מסמן אפוא אסטרטגיה שבאמצעותה ניתן להבריא גם מהתסביך האדיפלי. החלפת השם במקום, היא החלפת הפנטזיה על בלבק במפגש איתה במציאות. המעבר הזה מתבטא גם בהחלפת המרדף אחרי האהובה זילברט במרדף אחרי אלברטין, משלא הושגה זילברט, מוצא לעצמו המספר סביבה

מהיום הראשון כי השם סימונה הוא ודאי שמה של אחת הנערות" (4: 169). בהתאם לכפיית החזרה, המספר מתייחס לכתם הנערות כאל מסמן שעל גביו אפשר להשליך משמעות, כאל אפשרות שחזור המרדף אחר האם: "מה שהיו חיי עד לאותו רגע חדל באחת להיות חיים מלאים, משנעשה עכשיו רק מזער מן המרחב שנפרש מולי [...] מרחב שנתהווה מחייהן של העלמות האלו, ושהקנה לי אותה המשכה, אותה הכפלה אפשרית של עצמי, שהיא האושר" (4: 162).

הצייר אלסטיר, שהמספר מבקר באטליה שלו, הוא זה שמאפשר לו לפגוש את חברות הנערות ולגלות את שמה הפרטי של העלמה סימונה. המספר מתרגש מהאפשרות שאלסטיר יכיר לו את הנערות ומתחיל להסתחרר בציפייה לכך: "המצאתי אלף אמתלות שיסכים לבוא אתי לסיבוב על החוף [...] שוב לא היה אלא מתוודך נחוץ בין הנערות וביני" (4: 213). לבסוף, יוצאים השניים מהאטליה והמספר נוקט בתכסיסים ובהשתהות למקרה שהנערות יעברו על המזח (4: 220). אך ברגע האמת מפנה המספר את גבו ונעצר, "כמגלה עניין פתאומי, אל חלון הראווה של מוכר-העתיקות שלידו זה-עתי עברנו" (4: 221), תוך כדי שהוא מדמיין את המפגש: "לא הופיעה אלברטין הממשית, שנראתה חטופות על החוף, אלא ככותרת [...] אלברטין ההיא היתה כמעט צללית, כל נדבך שנוסף עליה פרי רוחי היה" (4: 224). כלומר, עוד לפני שהוא מכיר את אלברטין מקרוב, הוא מייצר אותה כאחד השמות, כפי שהתייחס לשמות הערים שהוא עתיד לפגוש במציאות, וכפי שכפיית החזרה מבטיחה, גם לנחול ממנו אכזבה. התנהגותו המוזרה של המספר גורמת לאלסטיר להיפרד מהבנות ללא שערך היכרות ביניהם, והמפגש מוחמץ (4: 223). אם כן, גם בניסיונו להתקרב לחברות הנערות ולהתאהב באחת מהן, לא מצליח המספר להשתחרר מהתבנית של התסביך.

המפגש הממשי עם אלברטין במסיבה שעורך אלסטיר מוביל לאכזבה נוספת מאי היכולת לממש את הפנטזיה: "כשהתאכזבתי לגלות בעלמה סימונה נערה לא די שונה מכל אלו שהכרתי, אמרתי בלבי שבאמצעות אלברטין, אם היא עצמה אינה מה שציפיתי, לפחות אוכל להכיר את חברותיה מן הלהקה הקטנה" (4: 241). בהמשך, מכיר המספר את אנדרה, חברתה הקרובה ביותר של אלברטין. הוא מנסה להיפגש איתה, אך היא מתחמקת מפגישה זו באמצעות שקר. כאשר הוא מגלה זאת הוא מחליט שהיא איננה מתאימה לו. לאחר מכן, הוא פוגש את ז'יז'ל, נערה אחרת מהחבורה, אך אלברטין מונעת את ההיכרות ביניהם וטוענת: "אני לא חושבת שהיא תמצא חן בעיניך" (4: 254). העיסוק של המספר בנערות נע על שני צירים: התאהבותו באלברטין, שאותה הוא מנסה לדחוק הצידה כאשר הוא מתאכזב ממנה, לעומת הניסיון

שרואה ואינו מודע, ואילו הילד המספר הוא הסובייקט שרואה את הכל. הסצנה השנייה, סצנת החזרה, מורכבת ממשולש היחסים שמתהווה במהלך עלילת הכרך הרביעי בין המספר ובין שתיים מהנערות שבחבורת בלבק: אלברטין וחברתה אנדרה. משולש היחסים הזה מייצג את המשולש האדיפלי ובתחומו מתבצעת החלפה בין מסמן במסמן. זהו לא רק המסמן הטהור של לאקאן שמשנה את מיקומו במערך היחסים בין שתי הסצנות, אלא גם השינוי במיקום של הסובייקטים במערך היחסים. כך, במשולש התסביך חוזרות דמויות האם והאב בדמויות הנערות, ובפרט בדמות האהובה, אלברטין. אלברטין, לטענתי, מקבילה לדמות הפסיכואנליטיקאי של לאקאן, שמחליפה מסמן במסמן ומשחררת את המספר מהסימפטום.

אותו מסמן הוא שני פתקים שמוחלפים זה בזה בשני שלבים. בסצנת הטראומה הראשית המספר הילד כותב לאמו ממיטתו פתק המפציר בה לבוא לחדרו, "תחנונים שתעלה אלי לרגל עניין חמור שאיני יכול לפרטו במכתב", לפתק זה קורא המספר "מחווה של מרי" והוא משווה את כתיבתו להתנסות "במפלטו האחרון של האסיר" (1: 33), כלומר, כמוצא אחרון. בסצנה זו, הילד מחזיק בעמדת הסובייקט רואה-הכל, מאחר שאותו "עניין חמור" מסתיר את כוונתו האמיתית שהיא נשיקת לילה טוב מאימו. כתיבת הפתק מכוננת את האם כסובייקט רואה שאינו מודע, שכן היא רואה את הפתק אך מסרבת לעלות לחדרו של הילד ולשמוע במה מדובר, ואת האב כסובייקט העיוור, שכלל אינו מודע לקיומו של הפתק. כמו כן, הפתק מייצג את תחילתו של המרד של המספר באביו ואת כניעתו ליצוריו כלפי אמו, כמופע ישיר של תסביך אדיפוס. ניתן להשוות פתק תחנונים זה לפתק מהכרך הרביעי, שכותבת אלברטין למספר הבוגר, ובו וידוי חיבתה כלפיו.

את אלברטין פוגש המספר יחד עם חברות הנערות שבה הוא מבחין כשצועד על חוף הים בבלבק. החל בהתוודעות זו ועד לסוף הכרך מבלה המספר את מרבית זמנו במחשבה ובניסיון להתקרב לחברות הנערות, ובפרט לאלברטין. בפעם הראשונה שמבחין המספר בנערות, מבטו מבט המרוחק על "כתם צבעי יחיד במינו" (4: 156) גורם לו לפתח ציפייה ולעסוק כמעט ואך ורק בחברות הנערות הזו למשך שהותו בבלבק, ואף להדביק להן את השם 'סימונה', שם משפחתה של אלברטין, אותו שומע המספר במקרה וללא הקשר משיחתה של "גברת אחת", עוד קודם להבחין בנערות (4: 168). כך, עוד לפני שפגש ערך עם הנערות היכרות רשמית, ועוד לפני שפגש את אלברטין סימונה ולמד את שמה המלא, השם 'סימונה' הופך למסמן של פנטזיית ההתאהבות והמרדף. עוד כשהנערות נתפסות כ"מכלול הומוגני באיבריו" (4: 161), מחליט המספר כי אחת מהן היא בת משפחת סימונה: "לא ברור לי מדוע אמרתי בלבי

פונה לאנדרה: "לא מזמינים אותי יותר בימים שמשחקים, או שאני לא באה" (שם). אלברטין דוחה את המספר ומצביעה על הסימפטום: חוסר היכולת שלו להתרכז במשחק. כלומר, היא מזהה את אי היכולת שלו להשתתף בחיים, המונעת מהפנטזיות המציפות ומרגשות אותו.

לאחר הדחייה הזו מגיע המספר לתובנה סופית באשר לאלברטין, "כעת ידעתי כי אני אוהב את אלברטין" (4: 290), אולם, בימים שלאחר משחק הטבעת, הוא מעמיד פנים שהוא מעדיף את אנדרה על פניה, והוא מבלה איתה זמן רב. מול אנדרה הוא מערים תחבולות על תחבולות ובטוח כי היא אינה חושדת באהבתו כלפי אלברטין, ובכל זאת מצליחה לראות את האמת שמבעד לתחבולותיו (4: 292-293). אם כן, היחסים במשולש הראייה נשמרים: אלברטין טורפת את הקלפים ודוחה את המספר, המספר נשאר עיוור לתחבולות של אלברטין, שמשחקת בו משחקי דחייה ומשיכה, "עכשיו אני מסדרת את השערות כמו שאתה אוהב [...] ואף אחד לא יודע בשביל מי אני עושה את זה" (4: 296) בעוד שאנדרה נשמרת כסובייקט עיוור שמאמין לתחבולות של השניים.

את משולש היחסים שבין המספר, אלברטין ואנדרה אני מבקשת לקרוא באופן אדיפלי. כבר במחצית החלק הקרוי 'המקום', כאשר המספר מזהה את הנערה סימונה כאלברטין, הוא מקשר את המפגש איתה לאותו ערב עם אמו בקומברה: "ודאי, עוד בקומברה ראיתי איך פוחת או מתעצם [...] הצער לא להיות ליד אמי [...] למדתי לדעת כי התנודות בחשיבות שאנו מייחסים לעונג או לצער יכולות לנבוע לא רק מסירוג שני המצבים, אלא מהסטתן של אמונות סמויות, אשר מציגות לנו למשל את המוות כעניין של מה בכך" (4: 223), זיהוי זה בין שתי הדמויות, יחד עם הדחפים המיניים שהתעוררו במשחק הטבעת, מאפשרים לזהות את אלברטין כדמות אם.

דמותה של אנדרה היא דמות בעלת סמכות ועליונות על חברותיה. בתוך מערך הכוחות בחבורה, היא זו שמעריצים אותה על חוכמתה (4: 279), היא הנערה השקולה, האחראית והידענית מתוך החבורה. נוסף על כך, לאנדרה יש מערך חוקים שהיא נהנית לכוון, במיוחד כאשר העניין נוגע לאלברטין וכוונותיה אל המספר: "אני משוכנעת שאלברטין לא תסכים לראות אותך אם היא תגיע למלון לבדה. זה לא לפי הפרוטוקול". (4: 294), משוכנעת כי היא מכירה את חברתה מספיק טוב כדי לחזות את התנהגותה. על סמך תכונותיה של אנדרה, יחד עם קנאתה לחברתה, ניתן להציב את אנדרה כדמות אב שמקנאת לדמות האם ולכן אינה מעודדת את היחסים בינה לבין המספר, "דומה שהדבר היה רחוק מלשמחה" (4: 294).

אך מה שקובע את מיקומם של השלושה במשולש התסביד, אינו בהכרח הופעתה של אנדרה כמעין

שלו להתאהב בחברותיה, שאינו צולח. המבנה הלקאניאני של החזרה, שלפיו מאפייני סצנת הטראומה הראשית משתחזרים, מופיע בסדרה של אירועים עוקבים שנוגעים להחלטה של המספר להתקבע על אלברטין כאהובתו. אלברטין כותבת למספר פתק בנוכחות חברותיה, אנדרה ורוזמונד. היא אינה מאפשרת להן להסתכל על מה שהיא כותבת, אלא רק למספר. בפתק נכתב: "אני מחבבת אותך" (4: 276). החל מרגע זה מצטייר מעין משולש יחסים בין המספר, אלברטין ואנדרה, שהיא חברה קרובה יותר של אלברטין לעומת רוזמונד. אלברטין, הסובייקט יודע כול, היא המכוננת את היחסים בין השלושה: היא אינה מאפשרת לאנדרה, הסובייקט העיוור, לראות מה כתוב במכתב, ובה בעת היא מנדבת למספר, הסובייקט הרואה אך אינו מודע, את האמת על רגשותיה כלפיו ובכך היא גורמת לו לבחור בה למושא אהבתו.

ואכן, מהר מאוד מתאר המספר כיצד ההכרעה באשר לנערה שיתאהב בה נפלה על אלברטין במהלך משחק הטבעת. במשחק זה יושבים במעגל ומעבירים מיד ליד חפץ, בדרך כלל טבעת, המושחל על חבל. העומד במרכז המעגל צריך לתפוס בזריזות את הטבעת, והמפסיד נכנס למרכז המעגל במקומו (4: 283). פעולת השחלת הטבעת והעברתה מיד ליד, פעולה בעלת אופי מיני מובהק, מפעילה את דחפיו של המספר כלפי אלברטין. בתחילת המשחק מתיישב המספר בין שתי נערות ומבטו נח על אלברטין ועל הבחור הצעיר שלידה. מרגע זה הוא מתחיל לפנטז על התבוננות ומגע אפשריים בידיה של אלברטין אילו היה במקומו (4: 284): "הייתי לוטש עיניים ימים שלמים בידיה הלא ממוששות של אלברטין, סקרן לחוש את מגען כלהיטותי לדעת את טעם לחייה" (שם).

את לחיצת ידה של אלברטין משווה המספר לוויודיו ולהצהרת אהבה שכה היה רוצה למסור לה, והוא מדמייין כיצד היא תחזיר לו לחיצה נגדית שמעידה על הסכמתה. משחק הטבעת מאפשר לפנטזיות של המספר על אלברטין להפוך מלאות תשוקה, לקבל אופי מיני מובהק. אולם, הפנטזיות של המספר מונעות ממנו להתמקד במציאות שסביבו, כך שאפילו כשהוא מצליח להגיע לצידה של אלברטין, החרדה מונעת ממנו את ההנאה באותו הרגע: "נרעש מכדי ליהנות מן המגע הזה, כבר לא הרגשתי כלום חוץ מהלמות מהירה ומכאיבה של הלב" (4: 286). המספר ממשיך להתייחס לאלברטין כאל צלילת שעליה הוא יכול להשליך את הפנטזיות שלו, והוא אינו מפרש נכון את קריצותיה ואת זיק עיניה כשהיא מנסה להעביר לו את הטבעת בהיחבא. הוא חושב ש"היא מנצלת את המשחק כדי להמחיש לי שהיא מחבבת אותי" (שם). אולם, אלברטין מאבדת סבלנות. לכן, היא מסלקת אותו מהמשחק בעודה נוזפת בו כי "לא מוכרחים לשחק כשלא מרוכזים ולקלקל לכולם" (שם). בנוסף, היא

פטרון, נציג החוק, אלא מערך היחסים הכולל,¹⁴ שבתחילתו ניתן לזהות הזדהות עם שני ההורים, כאשר המספר הוא מעין צלע שלישית, הלומדת להכיר את שתי הנערות, ובהמשך מתעוררת התשוקה והבחירה באם, אלברטין, יחד עם מאבק בסמכותו של האב, אנדרה, שהופכת להיות הצלע השלישית (4: 294). כמו בקומברה, שם איפשר האב את המפגש, אנדרה מאפשרת התייחדות בין השניים, על אף מורת רוחה באשר לאהבתו של המספר לאלברטין.

אלברטין מזמינה את המספר לבוא לחדרה בערב ולשבת איתה בזמן שהיא אוכלת: "ליד המיטה שלי, ואחרי זה נשחק במה שתראה" (4: 296). אולם התבוננותו של המספר באלברטין מעוררת בו תשוקה אחרת, "לא לטיול אלא לנשיקה" (שם), באנלוגיה ברורה לערב הטראומתי שבו התאוה לנשיקת לילה טוב מאמו במיטתו. בניגוד למדרגות בקומברה, "המדרגות השנואות האלו, שהייתי מתנהל בהן באומללות כזו" (1: 32), בסצנה המשחזרת ערב זה, כבלי המעלית והמדרגות מתוארים כ"שלבים מומחשים" (4: 297) באושרו של המספר, כאשר הוא מתקדם בדרכו לחדרה של אלברטין.

המספר מוצא את אלברטין במיטתה, כאשר "מראה צווארה העירום [...] לחייה הוורדות מדי, זרק אותי לשיכרון" (4: 298). אותו שיכרון חושים מוביל אותו לתחושות אקסטזה - המוות נדמה לו רחוק ממנו, והחיים נדמים לו כדבר שנמצא בתוכו ואינו חיצוני לו (שם). המחשבות הללו, רגע לפני הנשיקה עם אלברטין, מבהירות לקורא את הפנטזיה האבסולוטית, החבויה מאחורי זו של מימוש תשוקותיו כלפי האם, והיא ההתחמקות מהמוות. התקווה בבסיס מימוש הפנטזיה והתשוקות היא זו של מימוש החיים. ברגע זה מצליח המחבר למתוח את גבולות הזמן וליצור גשר בין העבר להווה, הן בחוויית המספר והן בחוויית הקריאה. גשר זה, הוא הקשר בין סצנת הפתיחה הטראומטית לבין הסצנה המשחזרת אותה. כך סצנת הפתיחה של חיי המספר נפרשת לאורכו של כרך שלם, 'המקום', ואת המרדף אחר האם משחזר המספר שוב ושוב בדרכו לנשיקה עם הנערה. ברגע השחזור, שבו הנשיקה עם דמות האם מתממשת שנית, העבר מתגלם בהווה ומתאחד עמו. העתיד האבסולוטי - המוות, הופך חסר משמעות לנוכח החוויה המחודשת של התמסרות האם. אולם, אלברטין מנפצת את תחושת העילוי שחש המספר, וצווחת "עצור, או שאני מצלצלת" (שם), כשהיא מבינה שהוא עומד לנשקה (4: 299).

מרדפו של המספר אחרי אלברטין במהלך הכרך מוביל לבסוף לרגע שהוא תמונה מהופכת של ערב הטראומה עם אמו. תחילה, הפתק המשדל את האם לעלות לנשקו מוחלף בפתק שכותבת אלברטין, המקבילה לדמות האם, למספר. החלפת הפתק שכתב הילד בפתק שכותבת המקבילה האמהית אל הילד בבגרותו, קשורה במהלך כללי של החלפה

שמתבטא במעשיה אלברטין. בנוסף לדמות האם שהיא מייצגת, היא משמשת בלא יודעין כמטפלת, כבת דמותה של האנליטיקאית שעיצב לאקאן. באמצעות פתק החיבה, ההזמנה לחדר ולבסוף דחיית הנשיקה, מחליפה אלברטין את סצנת הטראומה בסצנה של דחייה. הנשיקה של האם, שמסמלת את התמסרותה וכניעתה לו, ולכן גם את הטראומה, מוחלפת בנשיקה שאינה מתממשת, בדחייה של התשוקה האדיפלית, כאשר המספר מבקש אותה מאלברטין. במשולש היחסים הלקאניאני, אלברטין משמשת כסובייקט שרואה הכל והיא מערימה על שני הסובייקטים האחרים במשולש. מסיבה זו, אנדרה בטוחה כי אלברטין לא תזמין את המספר לחדרה ואילו המספר בטוח כי היא תסכים לנשיקתו. המספר עובר ממיקומו כסובייקט רואה הכל במשולש הראשית לעמדת הביניים של הסובייקט שרואה אך אינו מודע במשולש השני.

תחילה, מאמין המספר כי אהבתו לאלברטין "אינה מושתתת על ציפייה לבעלות גופנית", אך בניסיונו לנשק אותה הוא מגלה כי היא צנועה יותר משחשב (4: 299). רגע הנשיקה עם אלברטין הוא לא רק רגע של דחייה בין נער ונערה. היעדר הנשיקה לא מאפשר למספר, שחש כי הוא עומד לקחת חלק בחיים, במציאות, לממש את דחפיו ויצריו כלפי דמות האם. המרדף שהסתיים בדחייה אפשר לו לחוות מחדש את התסביך ולצמצם את הפער שבין הרצון האסור לבין הציפייה לעונש על חטאו. באמצעות דחייתה של אלברטין את המספר, החותמת את המרדף אחריה, המספר חווה סוף סוף את הדחייה שהיה צריך לחוות מדמות האם. בכך, הנשיקה שלא התממשה מונעת מהמספר את ההלימה בין הפנטזיה והמציאות ומספקת פתרון לתסביך האדיפלי שלא נפתר בילדותו.

בעקבות זאת, נראה שהשינוי שעובר המספר ביחסו לאלברטין ואנדרה בסיום הכרך הוא מינורי. תחילה, תשוקתו אל אלברטין הולכת ודועכת, "לא האריכה ימים מן האמונה שאוכל לנשקה" (4: 299) לאחר שמתחוויר לו כי הבעלות עליה "נבצרת מהשגה" (שם). כמו כן, המספר מגלה סקרנות מחודשת כלפי אנדרה, אולם מתקשה להימשך אליה: "אנדרה היתה אינטלקטואלית מדי, עצבנית מדי, חולנית מדי, דומה לי מדי, מכדי שאתאהבה באמת. אם אלברטין נראתה לי עכשיו ריקה, הרי אנדרה היתה מלאה במשהו שהכרתי במידה יתרה" (4: 308). הזדהות המספר עם דמותה, יחד עם התרוקנותו מתשוקה לאלברטין, יכולות להוות מעין פתרון של תסביך אדיפוס, פתרון שפרויד הגדיר כהזדהות מחודשת עם דמות האב, יחד עם ויתור על היצרים לדמות האם.

בהמשך למהלך שהצגתי, המוביל לפתרון רגעי של התסביך האדיפלי,¹⁵ במיוחד לנוכח המשך היצירה שם מתחדש המרדף ביחס לאלברטין ואנדרה; אני סבורה כי סיום היצירה מעצים את משמעותו של פתרון זה. בחלק האחרון של היצירה, 'הזמן

שנמצא', המספר עוסק בשאלה ארס־פואטית בעודו משוטט ברחובות פריז שלאחר מלחמת העולם הראשונה. כאשר הוא מבלה בנשף מסיכות, מתגלים לו מכרים מעברו כזקנים להפליא (7: 226-232). כל אלה מעוררים במספר את ההכרה במוות. זוהי סצנת ההתפכחות של המספר, שממנה מתחילה יצירתו של המחבר,¹⁶ שגילה "את הקשר שהתקיים בין הווה לעבר" (7: 226).

השינוי הגופני שעבר על מכריו של המספר מאפשר לו לזהות את הזמן כחומר, ו"למצוא" את הזמן האבוד שאותו חיפש. הפנטזיות שבהן שקע מאז הטראומה בילדותו אפשרו לו לחמוק מהכרה במוות באמצעות התרחקות מן המציאות והחיים. אולם, בסיום היצירה, כאשר הוא מצליח לקחת חלק בחיים, הוא מצליח גם להתמודד עם המוות. כאן מתחווה גם הכותרת, 'בעקבות הזמן האבוד'. כותרת זו מופיעה בתור הצהרה של מחברה: כדי להשיג את ה"מקום", צריך לכתוב את ה"שם". פעולת הכתיבה המתארת את הזמן שחלף ו"אבד", היא זו שמאפשרת "להשיגו", ולהסתכל על המוות כחלק הכרחי מהחיים.

התגלות הטראומה בקומברה ואז בבלבק הופכת לכלי בידיו של המחבר ליישומו של השיעור שלמד בנשף: "נחוצים לו גם יצורים רבים, בשביל רגש אחד ויחיד" (7: 209). כלומר, ההחלפה הסימבולית של המסמן מתבטאת גם במחשבה הארס־פואטית. כשהמספר החליף את דמות האם הממשית בביטוייה העלילתיים של הטראומה, המרדף והפנטזיה, הוא איפשר לה קיום מרובה ביצירה, על ידי אותו רגש אחד. כמו שעבר מעיסוק ב"שם" לעיסוק ב"מקום", גם הזמן שחלף ואבד הופך מוחשי באמצעות היצירה. באופן זה, כפיית החזרה, אשר ביטאה את אפשרות העונג בחייו של המספר, הפכה עבור המחבר, בכתיבת היצירה, לאפשרות של איחוד הטראומה הראשית עם שלושת הזמנים. מה שהתרחש בעבר, חלף כביכול. אך משנותח בידי המחבר כפסיכואנליטיקאי, הוא קיבל את משמעותו בהווה באמצעות פעולת הכתיבה. רק באמצעות אובדן הזמן, שמוחלף ביצירה הרודפת אותו, ניתן להשתחרר מהחרדה ביחס לעתיד האבסולוטי, הוא המוות. רק כך מקבלת הפנטזיה ממשות, ובכך הופכת החרדה ליצירה ♦

הוגש במקור בתור: עבודת סמינר בקורס "בעקבות הזמן האבוד" בהנחיית פרופ' עירן דורפמן.

15. במיוחד לנוכח המשך היצירה, בכרך הבא, 'הכלואה', שם מתחדש המרדף ביחס לאלברטין, אם כי המספר מעיד על עצמו כי חל שינוי ביחסיהם ובאנלוגיה בינה לבין אמו: "לא את המרגע שבנשיקת אמי בקומברה חזויותי במחיצת אלברטין באותם ערבים, כי אם להיפך, את החרדה כשבקושי אמרה לי אמי לילה טוב [...] עכשיו דומה כי שוב התפשטה על פני כולן, שוב נעשתה בלתי ניתנת לחלוקה, כמו בילדותי; כאילו כל רגשותי, שנרעדו כי לא יכולתי להחזיק באלברטין אצל מיטתי, כמאהבת ובהיבעת כאחות, כבת, וגם כאם, שאת הלילה הטוב היומי שלה היה בי צורך ילדי לקבל מחדש, החלו שוב להיאסף [...] אבל אם חייתי את חרדת ילדותי, השוני בדמות שהביאתני לכך, הבדל הרגש שהפיחה בי, עצם השינוי שחל באופיי, מנעו ממני לדרוש מרגוע מידי אלברטין, כפי שדרשתי לפניו מאמי (5: 109).
16. כפי שציינתי, בכרך האחרון מתחיל הדיון הארס-פואטי שבסופו המספר מחליט לכתוב את סיפור חייו: "ואני הבנתי כי כל חומרי הגלם של היצירה הספרותית היו בעצם חיי שעברו". כלומר, אפשר לראות ביצירה סיפור חניכה עצמית והיעשות לכדי סופר, מחבר וכל המשתמע מכך. לכן, אני מבקשת להתייחס למחבר, מרסל פרוסט הביוגרפי, כמי שהוא בו זמנית מרסל המספר. התפיסה הזו מתחזקת בכרך 'הכלואה', בו אלברטין מכנה אותו "מון שרי מרסל" (5: 74).
1. Sigmund Freud, "The Ego and Id (1923)", The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX, (London: The Hogarth Press, 1953), p. 31.
2. זיגמונד פרויד, "מעבר לעיקרון העונג", **כתבי זיגמונד פרויד כ"ד. מסות נבחרות**, (תל-אביב: דביר, 1966), עמ' 103.
3. יואל פרל, **שאלה של זמן: פרויד בראי הזמניות של היידגר**, (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2011), עמ' 158-160; 183-184.
4. Timothy Raser, "The Intertextual Unconscious in François Le Champi", French forum 34.2 (2009), p. 41.
5. פרויד, "מעבר לעיקרון העונג", עמ' 95-97.
6. Sigmund Freud, "The Dynamics of Transference (1912)", The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII, (London: The Hogarth Press, 1953), p. 101.
7. פרויד, "מעבר לעיקרון העונג", עמ' 104.
8. זאת עשה ב-1955 כשהעביר סמינר שבועי שנושאו היה הסיפור הקצר 'המכתב הגנוב' מאת אדגר אלן פו.
9. Shoshana Felman, "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches", The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988), p. 144-145.
10. Jacques Lacan, The Seminar on 'The Purloined Letter'.
11. בסצנה הראשית של 'המכתב הגנוב', המלכה מסתירה מפני המלך (סובייקט עיוור) מכתב שעלול להביכה. השר ד' (סובייקט רואה ואינו מודע) מבחין בכך ולכן הוא גונב את המכתב ומחליפו במכתב דומה לו, פעולה שהמלכה שמה לב אליה (סובייקט רואה-כל). בסצנה השנייה, הבלש הפרטי דופאן (סובייקט רואה-כל) מגיע לדירתו של השר, שבה המשטרה (סובייקט עיוור) כבר ערכה חיפוש נרחב ולא מוצלח אחר המכתב, שהשר צפה כי יחפשו (סובייקט רואה ואינו מודע). כאשר דעתו של השר מוסחת, דופאן מחליף את המכתב בהעתק מדויק (סובייקט רואה-כל). שתי הסצנות עוסקות ביחסי הסובייקטים עם המכתב, אך כל מה שידוע לקורא על המכתב הוא שהוא עלול לסכן את מקומה של המלכה וכי היא אינה רוצה שהמלך ידע על קיומו. מעבר לעובדה זו, תוכנו של המכתב אינו ידוע, לכן הוא משמש כמסמן טהור, חשיבותו נובעת ממיקומו ביחס לסובייקטים: מיקום המכתב בידי של אחד הסובייקטים הוא מה שמשפיע על יחסי הכוח ביניהם.
12. על פי פלמן, התערבותו של הבלש דופאן, שמחזיר את המכתב למלכה, מושווית אצל לאקאן להתערבותו של המטפל הפסיכואנליטיקאי שמשחרר את המטופל מהסימפטום. הצלחתו של המטפל (הצלחתו של דופאן) אינה נובעת מהיכולת השכלית שלו, אלא דווקא ממיקומו במבנה החרתי: מיקומו בפוזיציה של רואה-כל, המחליף את המכתב המקורי במכתב אחר; את המסמן במסמן אחר.
13. Felman, On Reading Poetry, עמ' 146-149.
14. ניתן להסתייג מהזיהוי המוחלט של אלברטין ואנדרה עם תפקידים מגדריים של אם ואב. למעשה, כפי שהמספר מתלבט ונווד בין חיבתו לשתי הנערות, הוא מתאר את שתיהן בשלל תיאורים שיכולים לבלבל את תפקידן המגדרי. דווקא את אלברטין נוטה המספר לתאר כ"בת המין השלישי" (4: 156), ואת אנדרה, פעם כך ופעם כך, כ"יצור דיוניסי" (4: 258) וכ"דנדי ממין נקבה" (4: 280).



