



אודות כתב עת למסות וביקורת ספרות

עורכים: ענת ויסמן, עמרי הרצוג, יפתח אשכנזי
עורכת מפיקה: רינה ז'אן ברוך
עורך תוכן דיגטלי: מוטי פוגל
מערכת: עמרי גרינברג, עודד וולקשטיין, רונית מטלון, סיגל נאור-פרלמן, מי-טל נדלר, ניסים קלדרון,
עמיחי שלו
עורכת לשונית: כנרת [קיקה] לוריא

*This e-journal was published with the generous support of Stuart (of blessed memory)
and Toni Young*

בתמיכת מכון הקשרים:

הַקְּשָׁרִים
המכון לחקר הספרות
והתרבות היהודית והישראלית

בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאומנות:



סוס טרויאני

יגאל שורץ



(צילום: איריס נשר)

(מילים: 2269)

א.

פרשת ההתקבלות הספרותית של רונית מטלון כוללת שני נתונים שאינם עולים בקנה אחד זה עם זה, לפחות לא במבט ראשון. נתון ראשון: היא נכנסה היישר, מיד עם הופעת סיפוריה הראשונים, במחצית השנייה של שנות השמונים, ללב הסצנה של הספרות הישראלית. הסיפורים האלה ראו אור בכתב העת המרכזי **סימן קריאה**, וזכו מיד לחותמות הכשר של קובעי טעם מרכזיים. ספרה הראשון **זה עם הפנים אלינו** (1995) ראה אור בסדרת הדגל של הוצאת "עם עובד" היוקרתית, "הספרייה לעם", והתקבלו בהתלהבות בארץ ולאחר מכן גם בעולם. נתון שני: רונית מטלון נתפסה על ידי המבקרים וחוקרי הספרות, בעיקר אלה שכתבו על יצירתה

מאמצע שנות התשעים ואילך, כסופרת מזרחית חתרנית – כמי שיצאה נגד הצפנים המושרשים של פוליטיקת הזהויות של ההגמוניה הישראלית. כך, בין היתר, ביחס לכמה מרחבי קיום "חשודים" ו"נפצים": הפריפריות של הערים הגדולות, המזרחיות, הלבנטיניות, הים-תיכוניות, השפה הערבית ועוד.

איך אפשר להסביר שסופרת שהעלתה על פני השטח את החומרים ה"חשודים" וה"נפצים" האלה ונתפסה, לפחות בדיעבד, כסופרת חתרנית, זכתה לחיבוק מהיר ואמיץ של הממסד. האם – וטענות דומות הופנו אליה וגם, כדאי להזכיר, אל טוני מוריסון וג'מייקה קינקייד – האם מטלון שימשה כמשת"פית של הממסד ה"לבן", ובאמצעות תחבולות פואטיות מסוימות הכשירה עבורו את השרץ; כלומר, הפכה את השחור לאפור נסבל; קרי, בלתי מורגש? ואולי – וזו התשובה הנכונה לדעתי – מטלון הערימה על הממסד. היא, בניגוד לסופרים מזרחיים מוצהרים, נמנעה מהתנגשות ישירה עם ההגמוניה הספרותית של זמנה, ואפילו, רחמנא לצלן, ניתבה את עצמה לדרך המלך שלו – הסיפורת הריאליסטית-מודרניסטית, על כמה מסממניה המובהקים: לשון תקנית גבוהה, העדפה ברורה של הציר המטונימי על הציר המטפורי, תיאורים של הסביבה הנופית והאנושית ברזולוציה גבוהה, אבל "במידה", רתיעה מפנטזיה, מהיפרבוליות וכו'. אבל, היא אימצה גם – וזה לב העניין כאן – את האסטרטגיה ההישרדותית המרכזית של הממסד ההגמוני הישראלי, ובעצם של כל ממסד הגמוני. כוונתי – וחוקרים שונים כבר דנו במנגנון הפשוט והיעיל הזה – להצגה של הסיפור הפרטי, המשפחתי והסקטוריאלי כסיפור קולקטיבי, אוניברסאלי.

אין תמה, אפוא, שמטלון חזרה ותקפה את "פוליטיקת הזהויות" ואת "המזרחים המקצועיים", ואף טענה לא מכבר ([בראיון לגילי איצקוביץ, להארץ, 6.10.2016](#)) שאנשי חבורת "ערס פואטיקה" לא מספיק רדיקליים. שהרי דרכם אינה דרכה. הם, "המזרחים המקצועיים" או "המתמזרחים המקצועיים" – אנשי אקדמיה "לבנים" שלקחו על עצמם לייצג קהילות של "שתוקים" ו"מושקעים" – מנסים ליצור נרטיב היסטורי-ספרותי של קבוצה מודרת המבקשת הכרה במקומה בהיסטוריה הממוסדת. בפעולתם זו הם משכפלים, כפי שהיטיבה להראות בהקשר אחר לינדה הטצ'ון, את הנרטיב ההגמוני שאותו הם מבקרים. דהיינו, יוצרים "נרטיב תאום": סקטוריאלי, מסתגר ודכאני.

האסטרטגיה של מטלון צעקנית פחות אך רדיקלית הרבה יותר. היא אינה נלחמת בסממנים של הדיכוי ובכך משתתפת בהעצמתם והנצחתם, אלא מציגה את הסיפור הפרטי שלה, של משפחתה ושל בני השבט שלה, בארץ ומחוצה לה, יחד עם סיפורם של אחרים, משפחותיהם ובני השבט שלהם, בארץ ומחוצה לה, בהקשרים תמאטיים אוניברסאליים (חברות, רוע, דיכאון, משיכה מינית, יחסי הורים וילדים, התבגרות, הזיקה בין חזיים לאמנות וכו'). בכך מטלון מבצרת אותם מתחת לרדאר של הצנזורה ההגמונית, בלב הסצנה הספרותית.

זה היה, כפי שעולה מדבריה של מטלון בכמה ראיונות, מהלך מודע, שהבשיל בתוכה מאז שהייתה נערה שנפגעה מכוחו הממסד של הממסד. כך, למשל, טענה בראיון למיכאל גלזמן:

החלקיות, הכיווץ של הקול, הנטייה לדבר רק מעמדת המיעוט הדפוק, לא לדבר על הכול, לא לקחת לעצמך רשות לדבר על הכל. זו גם הבעיה של הקול המזרחי. איך לדבר על הפופיק של עצמך אבל לשים אותו ליד עשרות הפופיקים האחרים. לראות תמונה רחבה פירוש הדבר לקחת סמכות שלא נתנו לך, להעז לעמוד על הדוכן ולהשקיף, ולא שישקיפו עליך. זו החירות בעיני. כל אופציה אחרת היא השלמה עם האפליה והגזענות: האפליה תמיד תעשה מן המיעוט משהו חלקי. מרגע שהמיעוט מעניק לעצמו את הזכות להיות שלם, אדם שלם, הוא מתעמת עם האפליה, עם הגזענות. זו הצורה הכי אפקטיבית של התקוממות ומחאה שאני מכירה (מכאן ב, 2001, עמ' 241).

באותו ראיון התייחסה לאותה סוגיה באמצעות שלושה מונחים רלבנטיים במיוחד לענייננו: מרכז, רומן ריאליסטי וגבריות:

לדעת את גבולותיה זה חלק חשוב מלדעת לכתוב. לי היה חשוב לבוא מתוך מרכז לא בדרך צדדית. לערער מתוך המרכז, בהנחה שהרומן הריאליסטי הוא המרכז. היה בי הרצון להיות כמו זה. בזה עם הפנים אלינו, אסתר, הגיבורה, חולמת שהיא משתינה כמו בן, בקשת [...] נדמה לי שרציתי להשתין כמו בן, אם להשתמש בדימוי המביך הזה (מכאן ב, 2001, עמ' 235).

ב.

למטלון יש אפוא עמדה ברורה באשר לדרך שבה צריך לכתוב ספרות פוליטית. עמדה ברורה לא פחות יש לה – כפי שעולה מדבריה [בראיון לסיגל נאור פרלמן](#) – לגבי הדרך שבה יש לקרוא ספרות כזו:

מה שצריך להבין הוא שאם הפוליטי מופיע בצורה מעניינת בתוך הספרות הרי זה מתוקף העובדה שהוא מנסח את עצמו מחדש. הדבר הכי גרוע בקריאה הוא שבאים אל הספרות עם שבלונה פוליטית מוכנה מראש ולא רואים איזו אמירה פוליטית מאוד מסוימת, מעט אחרת, יותר מורכבת, נוצרת בתוך הספרות הזו.

[...]

מסתבר שזה הדבר הקשה ביותר לאנשים לעשות. לא רק בבתי הספר, אלא לקוראים בכלל. יש ספרות מסוימת שגורמת לקוראים לפתח בהלות והגנות מפניה ולהיתלות בכל מיני גשרים שיעזרו להם לחצות את תהום המים הסוערים והגועשים. במילים אחרות: לסדר ולארגן את רפובליקת הזהויות. זה לב העניין. מי מול מי, מי נגד מי. זו אחת המחלות של הדור שאנחנו חיים בו (הארץ, 20.2.2015).

בהמשך הראיון מטלון אומרת משפט על "כתיבה נכונה", התקף באותה המידה – על פי הדברים שציטטתי זה עתה מדבריה – גם לקריאה נכונה:

כתיבה המאמץ הוא כל הזמן לראות מבפנים, ולא מבחוץ שהכול ארוז. לממש את הבד הזה מבפנים. המחיר של הכתיבה מבפנים הוא שזה קשה, מפורק, שזה לא קולט. בעצם זו האמירה החברתית. כי ברגע שרואים מבפנים מתמוטטים הסטריאוטיפים, הפרסונה, השלד, הפוליטיקה של הזהויות (הארץ, 20.2.2015).

כל מילה בסלע. ולכן, בדבריי הבאים, אנסה להיות "הקורא האידיאלי" של מטלון. תחילה אקרא "מבפנים" ברומן השני שלה **שרה, שרה** (2000). לאחר מכן, ורק לאחר מכן, אנסה לבדוק האם יש קשר בין המאפיינים המתבררים מהקריאה הזאת ובין מה שנדמה כחוסר התאמה, בין קבלת הפנים הנלבבת שלה זכתה מטלון בתחילת דרכה מאנשי מרכז המערכת הספרותית דאז, ובין סימונה המאוחר יותר כסופרת חתרנית שערערה את מרכז המערכת.

אחד המאפיינים הייחודיים של **שרה, שרה** הוא המבנה הכרונוטופי שלו. הספר בנוי משני מוקדים עלילתיים, שהאירועים המתרחשים בהם מתקיימים בשתי זירות שונות, והחיבור ביניהם נדמה – ושוב אני משתמש במושגים של מטלון – לא כסיפור ש"נעשה היטב", "כמעשה של פיוס", אלא "כמעשה של התכתשות, של מאבק". זוהי, כפי שציינה מטלון בצדק, טכניקה ארכיטקטונית האופיינית לכותבים בני תקופתה: אורלי קסטל-בלום, צרויה שלו, לאה איני ואחרים.

ההתרחשות העלילתית במוקד הראשון, שהזירה שלה היא תל אביב, סובבת ברמת סיפור המעשה סביב החברות ארוכת השנים בין שתי נשים ישראליות צעירות, שרה ועופרה, וגם בין שתיהן – כל אחת כשלעצמה ושתיהן כישות אחת – לבין כמה דמויות משנה: אודי, בעלה של שרה עד גירושיהם, עמנואל, המכונה מימס, בנם של השניים ומרוואן, המאהב של שרה. בסיפור גם כמה דמויות לוויין, שהבולטות ביניהן הן שלי, חברה ביזארית של שתיהן, ואינס, אמה של המספרת. ההתרחשות העלילתית במוקד השני, שהזירה שלו היא עיירה צרפתית נידחת בשם פלסי-בלוויל, סובבת ברמת סיפור המעשה סביב הלוויית בן משפחתה של עופרה מצד אמה, מישל – גבר צעיר הומסקסואל שמת מאידס. באירועים שמתרחשים לפני ההלוויה ובמהלכה משתתפים הוריו של מישל, מרסל (אחותה של אינס) ואנרי; אחיו, דוד ואלן, "הבארונית", חברת משפחה ביזארית, החתולה לילי ועוד.

העובדה שהעלילה של **שרה, שרה**, בנויה כ"מעשה של התכתשות, של מאבק", או בשפת אנשי הגשטלט ב"תבנית גרועה", מובילה את הקורא לנסות ולהמיר אותה ב"תבנית טובה". ובמושגיה של רונית מטלון, כאמור, לנסות ולשחזר מ"המקום השבור בטקסט" את ה"צל [ה]עמום של השלם שהיה יכול להיות".

הדרך לעמוד במשימה הזאת מתבקשת מאופיו של "המקום השבור" בטקסט; כלומר, של ההבניה הזיג-זגית המונעת "קריאה חלקה", "כמעשה של פיוס".

הקורא "מדלג" מעל פני השטח המשובשים של הסיפור ומארגן אותו, כפי שלימד אותנו יוסף פרנק, בתבנית על-רצפית. תבנית זו מבוססת על הקבלה בין כל היחידות של מוקדי ההתרחשות הנבדלים, במטרה למצוא תבנית עומק שתנמק את החלטת המחברת לכנס אותן תחת גג טקסטואלי אחד.

מדובר כאן, כמובן, בתהליך הדרגתי. הקורא חוזר ומעדכן את תבנית העומק שלו, ובה בעת הוא חוזר ומעדכן את תפיסתו ביחס ליחידות המייצגות אותה.

ג.

מהקריאה ההשוואתית המתקנת, מתברר בהדרגה שהעלילה מטלטלת אותנו בין שני אתרי תשוקה, שבמרכז כל אחד מהם מתרחשת פעילות טקסית פולחנית. במרכזם של הטקסטים הפולחניים הללו מתקיימת העלאה לקורבן של דמות שופעת כריזמה הרסנית, מעין חור שחור אנושי, שאליה נשאבים כל הסובבים אותה. באגף אחד זוהי שרה, דמות בעלת עוצמות אדירות שאינה עושה חשבון לאיש, אישה המונעת על ידי עקרונות מוסריים נוקשים, החורגת במעשיה מכל דקורום מוסרי. אישה צעירה, לוהטת, שכולם מתחממים מהאש הבווערת בה, וגם מאכלת אותה. באגף השני זהו מישל, שמת מאידס, מחלה שנתפסת כעונש על אי-תקינות מוסרית קשה. סביב מיטתו רוחשים-סובבים קרובי משפחתו וכמה "נספחים", וכולם מעוצבים על רקע ההכנות להלוויה וההלוויה עצמה, ששיאה הוא טקס גרוטסקי שבו מפוזר אפרו של הנפטר, שגופתו נשרפה בקרמטוריום, על פני מדשאה ירוקה שנועדה לכך – טקס מגוחך ומבעית כאחד, המותיר את המשתתפים בו מול חור גדול ושחור.

במהלך שני טקסי ההקרבה נחשפים הקוראים בהדרגה לשלל גדול של יחסי טפילות בין הדמויות. כך, למשל, מה שנדמה תחילה כיחסי חברות עמוקים בין שרה לעופרה מתברר כסבך של יחסי משיכה, קנאה, נאמנות ובגידה. שרה משתמשת בעופרה, המספרת, כאמא חלופית לבנה, מימס – שגם הוא משמש כשה לעולה, עובדה הנרמזת בשמו המלא, עמנואל, אחד משמותיו של ישו. שרה נעזרת בשירותיה של עופרה גם כדי לטשטש את קשריה עם מאהבה, מרוואן, וכיו"ב. ומנגד עופרה יונקת, לאורך שנים רבות, מחיוניותה של שרה. היא חיה דרכה את הפוליטיקה המקומית, את הזוגיות, את האמהות וכו'. זהו קשר טפילי שאינו מונע ממנה

לקיים מגע מיני עם בעלה – וזאת, למרבה הבחילה, כמעין מחווה של תמיכה בו – מי שננטש שוב ושוב על ידי חברתה הטובה.

יחסי טפילות ושכירות טאבו מתרחשים גם בבית האבלים בפלסי-בלוויל. גם כאן כולם מראים דאגה זה לזה, אבל מתחת לקום איל פו, בנוסח הצרפתי פריפריאלי, רוחשים חשבונות ישנים, מניפולציות זדוניות, קשרים מיניים בין בני הדור השני של המשפחה – שוב בהשתתפות הפעילה של עופרה וכו'.

מרכזיותה של פרקטיקת הטפילות **בשרה**, **שרה** מתבררת גם מהליכה בדרך נוספת שאליה מנתבת אותנו המחברת, המאפשרת כמדומה לנסות ולשחזר "צל עמום של השלם שהיה יכול להיות", דרך "המקום השבור בטקסט".

אני מתכוון למאפייניה הבולטים של המספרת, עופרה או עופרי, כפי ששרה מכנה אותה, שהיא הדמות הבדיונית החשובה ביותר מבחינה קומפוזיציונית. שהרי דרך עיניה ופיה, ורק דרכם, אנו למדים על מה שקורה בשני המוקדים העלילתיים. משמע, היא משמשת כמנסרה הבדיונית היחידה המשותפת להם.

עופרה, המזכירה את המספר הבלתי נשכח **בהחיל הטוב** של פורד מדוקס פורד, היא נוכחת נעדרת, בדומה לשרה מכאן ולמישל מכאן. הסיפר שלה, שהוא בלתי מהימן במפגיע, חושף לקווים מוסריות קשות ביותר לא רק בעולם המעוצב אלא גם בדרך שבה הוא מעוצב. היא "מורחת" ומשבשת, מקטינה בחשיבותם של אירועים מכריעים, מגזימה בחשיבותם של אירועים שוליים – וכל זאת משום שמה שמניע אותה, כמו את הדמויות שהיא מספרת עליהן, הוא לא העולם והדמויות הסובבות בו אלא סיפוק צרכיה האינפנטיליים.

אין זה מפליא אפוא שהספר לא נקרא "שרה", כותרת שהייתה מורה על כך שדיוקנה של שרה הוא לב העניין, אלא **שרה**, **שרה**, כותרת המבליטה את עמדת המתבונן בשרה, זה שקורא בשמה או מביע את חוות דעתו עליה באוזני מישהו אחר. זו חוות דעת ריקה, חלולה, משום שחסרה לנו האינטונציה של הסופרת שבחרה בה, ובחרה באותה עת לא להסגיר את יחסה לשרה זו. על כך שהאופי הזדוני והטפילי של המין האנושי הוא תמת העומק של הרומן רומזת לנו מטלון גם באמצעות המוטו שאותו בחרה מתוך הברית החדשה: ילדי צפעונים איכה תוכלו לדבר טוב ואתם רעים כי משפעת הלב ידבר הפה (**הבשורה על פי מתי, יב, 34**).

ד.

הקריאה "מבפנים" ברומן, כזו הנענית לסימני הדרך הספרותיים הבולטים בו, אינה מובילה אותנו אפוא בהכרח לדיון ב"רפובליקת הזהויות". אבל מכאן אין להבין שהדיון הזה לא נחוץ ולא רלוונטי. הוא נחוץ ורלוונטי בהחלט, אבל לא כ"שבלונה" שאיתה באים אל הסיפור, מוצאים בו את שהיה מבוקש מראש ובעזרת "הממצאים המפתיעים" חוזרים ומאוששים את הנרטיב הדכאני.

נחיצותו של הדיון ב"רפובליקת הזהויות" העולה **משרה**, **שרה**, ואופיו המסוים, השובר את המנגנון הדכאני, מתבררים בין היתר כאשר חושבים על הליהוק המתוחכם של הדמויות המאכלסות את שני אתרי התשוקה שבהם מתקיימים טקסי ההקרבה, וכל הפרקטיקות הטפיליות המגוונות המפרנסות אותן.

שרה, שסביבה מתקיים הטקס באתר התשוקה הראשון, היא אשכנזייה לגמרי, אמה ממוצא הונגרי ואביה הוא "מלח הארץ". מישל, שסביבו מתקיים הטקס באתר התשוקה השני, הוא בן לאם מצריה ואב יהודי פולני, ניצול שואה. אותו היגיון, שאפשר לקרוא לו "רב תרבותי", תקף גם ביחס לדמויות האחרות.

הקורא **בשרה**, **שרה** – ובכל אחד מסיפוריה הבשלים האחרים של מטלון – מנותב אפוא להתייחס אל הדמויות הסיפוריות בלי שום קשר למוצאן העדתי. הוא אמור להזדהות איתן,

לאהוב אותן וגם – ובספר הזה כמדומה בעיקר – לתעב אותן, או לפחות את התנהגותן, על פי אמות מידה אוניברסאליות. "הכתיבה מבפנים" של מטלון וההיענות של "הקורא האידיאלי" שלה לכתובה מהסוג הזה, יוצרות את המהפכה השקטה, הרדיקלית, שמטלון היא הנציגה הבכירה, המוכשרת והבולטת ביותר שלה בספרות העברית. זוהי מהפכה שהרדיקליות והאפקטיביות שלה משתקפות בשני מדדים מכריעים. ראשית, היא מייצרת אמירה חברתית שמופעלת הלכה למעשה בסיפורת שלה, כדבריה: *ברגע שרואים מבפנים מתמוטטים הסטריאוטיפ, הפרסונה, השלד, הפוליטיקה של הזהויות. המדד השני, המעיד על הרדיקליות והאפקטיביות של העמדה המהפכנית הזו, הוא אופייה, המפתיע לכאורה, של פרשת ההתקבלות שלה. עובדה נכוחה היא שההגמוניה הספרותית לא ידעה להתמודד עם הפרקטיקה המהפכנית של מטלון. זאת, קרוב לוודאי, משום שהיא לא פעלה נגד הממסד בדרכים שהוא מורגל בהם במגעיו עם נציגי המודרים. היא הגיעה לנשף השנתי של בעלי ההון התרבותי, אך בניגוד למצופה לא נעמדה ברחבה מחוץ לאולם המפואר בטי-שירט ונעלי התעמלות קרועות כשבידה שלט מחאה כתוב בטוש עבה. להיפך, היא נכנסה לאולם עצמו "קום איל פו". תסרוקתה עשויה למופת ונעליה יוצרו אצל אמן בעל שם עולמי. היא צעדה למרכז האולם, עוטה חליפה שנתפרה במיוחד לאירוע הנוצץ הזה בידי חייט עלית, ומתחת לז'קט המרשים שלה נטמנה, באופן שאיש לא היה יכול לנחש את קיומה, חרב פיפיות.*

הספרים של רונית מטלון:

[סיפור שמתחיל בהלוויה של נחש](#), דביר, 1989

[זרים בבית](#), הקיבוץ המאוחד, 1992

[זה עם הפנים אלינו](#), עם עובד, 1995

[שרה שרה](#), עם עובד, 2000

[קרוא וכתוב](#), הקיבוץ המאוחד, 2001

[גלו את פניה](#), עם עובד, 2006

[קול צעדינו](#), עם עובד, 2008

[השפעה בלתי הוגנת](#) (בשיתוף עם אריאל הירשפלד), עם עובד וכתר, 2012

[הנערות ההולכות בשנתן](#), רסלינג, 2015

[והכלה סגרה את הדלת](#), כתר, 2016

הטקסט הכפול של אלנה פרנטה

שירה סתיו



(מילים: 2523)

רביעיית הרומאנים הנפוליטניים של אלנה פרנטה (שם בדוי) – שעד עתה ראו אור בעברית שלושה מתוכם, בתרגומו הפנומנאלי של אלון אלטרס – היא מונומנט ספרותי: מחזור המבקש להקיף את פרשת חייהן של שתי חברות, אלנה גרקו (לנו) ורפאלה צ'רולו (לילה), מילדותן בשכונה ענייה בנאפולי במחצית המאה העשרים, ועד שנות השישים לחייהן. **החברה הגאונה** עוקב אחר עשור מתוך ילדותן ונערותן של השתיים, מגיל 6 עד 16. הסיפור של **שם המשפחה החדש** מתייחס לתקופה מעט קצרה יותר, בת שבע שנים, מגיל 16 עד 23, ואילו הסיפור של **מי שברחו ושל מי שנשארו** מגולל את שנות הצמיחה אל תוך חיי משפחה ואמהות, עד גיל 32. פרנטה יודעת לקטוע כל אחד מן הספרים ברגע דרמטי במיוחד, שמותיר

את הקוראים בהמתנה דרוכה – ומענגת בפני עצמה – לספר הבא. הסדרה כולה ראתה אור באיטלקית, באנגלית, בגרמנית ובשפות רבות נוספות, ואילו בישראל נמשכת ההמתנה בין ספר לספר כתשעה חודשים – איטית ומלאת ציפייה, שלא לומר אף חרדה מהופעתו הצפויה של הספר הרביעי והאחרון, שיקיץ את הקץ על עונג הקריאה והציפייה גם יחד.

לפני חודשים אחדים נודע כי עיתון צרפתי ערך תחקיר מדוקדק ופולשני באשר לזהותה העלומה של פרנטה וגילה כי היא אניטה ראיֶה, מתרגמת במקצועה החיה ברומא מאז ילדותה. למרות הכחשותיה של ראייה ושל בית ההוצאה, התקבל התחקיר כאמין אך הכה בהלם רבים מן הקוראים, שהיו משוכנעים כי פרנטה, כגיבורות כל ספריה, גדלה בנאפולי וחייה בה. הרי גיבורותיהן של ספריה כולם, גם אלה שקדמו לסדרת ה**רומאנים הנפוליטניים**, הן נשים נפוליטניות המנסות להיחלץ בדרכים שונות, מפתיעות ויצירתיות לעתים, מכבלי העבר, המשפחה, ומתרבות החיים בנאפולי החמה והצפופה, שדלותה וגסותה מחניקות ומעיקות על רוחן. התיאורים רבי הפרטים והחושיים של הסביבה והחברה הנפוליטניות המופיעים בכל ספריה עוררו רושם אמין כל כך, קרוב כל כך למציאות, עד שקשה היה להאמין שהסופרת חיה את חייה הרחוק משם. יותר מכך התקשו קוראים רבים להכיר בעובדה כי סיפורה של אלנה גרקו, הנפרש על פני ארבעת כרכי ה**רומאנים הנפוליטניים**, איננו למעשה האוטוביוגרפיה של פרנטה, אלא יצירה פרי דמיונה. הקריאה האוטוביוגרפסטית היתה כה חזקה, עד כי פרופסור איטלקי נכבד לספרות, שביקש להתחקות אחר עקבותיה של פרנטה ולגלות את זהותה, חקר ובדק אילו סטודנטיות ילידות נאפולי למדו באוניברסיטת "סקולה נורמלה" בפיוזה בשנות השישים, ממש כמו אלנה גרקו. הוא מצא פרופסורית ללימודים קלאסיים שהתאימה לפרופיל, אך הסתבר שזו אינה הסופרת.

במרוצת הכרך השלישי, לאחר שנים אחדות של שתיקה ספרותית, מנסה אלנה לכתוב רומן נוסף, שישחזר, כמקווה, את הצלחת יצירתה הראשונה בפרוזה. אלא שהניסיון מתגלה ככושל, והיא זוכה לתגובות שליליות וביקורתיות מחמותה, אדלה, ומחברתה לילה, וגונזת את כתב היד. תגובתה של לילה מלמדת אותה שיעור חשוב על כתיבה: [לילה] *אמרה שהפרצוף המגעיל של הדברים אינו מספיק לכתיבת רומאן: בלי דמיון הוא לא נראה פרצוף אמיתי, אלא רק מסכה (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 276)*. אפשר לקרוא בין שורות אלה מסר סמוי ששולחת פרנטה לקוראיה, המזהים בינה לבין דמויותיה – כי משקלו ופעולתו של הדמיון בספריה גדולים מכפי שהם משערים, גדולים ורבים.

כשהכרך הראשון ה**הגאונה** ראה אור בעברית, ב-2015, כתבתי ב**הארץ** כי הטטרלוגיה כולה, על ממדיה האפיים, סגנונה ופרטנותה, יחד עם שמה הפרטי של המספרת, אלנה, הזדהה לזה הבדוי שנטלה פרנטה לעצמה, מפתה אותנו כל העת לקרוא בו כביצירה אוטוביוגרפית החושפת כיצד הפכה פרנטה לאמנית הכתיבה. אמנם, כאוטוביוגרפיה זהו נוסח חדשני במיוחד של הז'אנר: אוטוביוגרפיה כפולה, זוגית, של שתי נשים במקום של אחת – אחת הנעשית לסופרת ואחרת שהיתה אמורה להיעשות לסופרת אך לא נעשתה כזו. ובכל זאת רב הפיתוי לזהות בין אלנה שבספר לפרנטה שחיברה אותו. זהו פיתוי הנשען, בראש ובראשונה, על תשוקתו של קהל הקוראים למלא את החלל ולפזר את הערפל שהסופרת העלומה הקפידה לפזר סביבה, ולדעת סופסוף דבר מה על חייה ואישיותה של מי ששמרה בחשאי קפדנית שכזו, במשך זמן רב כל כך, על זהותה. אלא שהרושם ה"אוטוביוגרפי" של הרומאנים מדומה, פיתוי ההופך לפיתיון. בכשרונה הבלתי מצוי מצליחה פרנטה ליצור תחושה של טבעיות, של חיים אפשריים בהחלט, בתוך מערך מובנה היטב שכותב מחדש דגמים קיימים. האמינות הריאליסטית של הסיפור היא בעיקרה מסווה משוכלל להפליא לעלילה עשויה הנשענת על דגמים ודפוסים

רומנטיים ומיתולוגיים למכביר: סיפור סינדרלה, עמי ותמי, נשים קטנות, דפוס "הנערה הכותבת" והסיפורים המיתולוגיים של אריאדנה, דיזו ואיניאס, מדיאה ועוד. הדפוסים הללו נמזגים בתחכום רב בחומרים ובמסגרת של רומאנים זולים וטלנובלות סוחפות: התאהבויות נעורים, סכסוכים משפחתיים, עסקים קטנים, דמויות שנעלמות ושבות במפתיע, מעברים מהירים בין מצבים ומעמדות, תככים ובגידות. חומרים משומשים, רומנטיים ומיתולוגיים אלו מזינים עלילה שמקיפה הרבה מעבר לחיי אהבה של שתי נערות נפוליטניות, שכן העלילות של פרנטה ספוגות במודעות חדה לתהליכים היסטוריים ולנסיבות הפוליטיות, הכלכליות והמעמדיות שבתוכן נתונות הדמויות השונות, ועמן איטליה כולה.

חשיפת זהותה של פרנטה שמה אפוא קץ לאותה קריאה פשוטה ופשטנית המונעת מתוך רצון להכיר את המחברת ולפתור את חידת חייה. אך היה גם משהו מקומם מאוד בנחישותו של אותו עיתון לחשוף את זהותה של הסופרת המסתתרת. שהרי "אלנה פרנטה" איננו עוד פסבדונים מן השורה (אם כי אף פסבדונים איננו "רגיל"). יכולות להיות סיבות רבות לשאיפתם של סופרים להסתתר מאחורי שם עט (למשל, כדי לזכות בחופש יצירתי נטול פניות, כדי לנער מעליהם מוניטין מסוים, או מסיבות פוליטיות ועוד כהנה וכהנה), אך פרנטה הפכה את ההיעלמות, או את מחיקת הזהות והאישיות לאחד מנושאי היסוד של ספריה, לחלק בלתי נפרד ממבנה העומק של יצירתה. זה הנושא שהגיח בעוצמה כבר בספרה הראשון, **אהבה מטרידה**, הבנוי סביב מסעה של דליה, המספרת, אל עבר חקירת הקשר שלה עם אמה הנעלמה, אמליה, בניסיון לאתר את המקום שבו מסתיימת האם ומתחילה היא. קו הגבול ביניהן נותר מטושטש, ולמעשה – נמחק. גם בספריה הבאים, **ימי הנטישה והבת האפלה**, שבה אותה פואטיקה דחוסה, עזה ועוכרת שלווה למוסס את הגבולות בין דמות לדמות ולזרוע חרדה ועונג דרך חוויות של פלישה, התמזגות ומחיקה עצמית. במובן זה, הסרת המסכה מעל פני המחברת אינה תורמת לחוויית הקריאה, ולמען האמת עשויה אף לפגום בה.

ברומאנים הנפוליטניים הופכת התמה של ההיעלמות והמחיקה למניע המכוון את עצם תנופת הכתיבה של הסדרה כולה. בפתחת **החברה הגאונה** מתבשרת אלנה בת ה-66 על היעלמה הפתאומי והמזור של לילה, שגזרה את דמותה מתוך תצלומים שבהם הופיעה וכמו פרח והתנדפה בלי להותיר שריד לקיומה בעולם. אלנה מבינה כי לילה מבקשת לחוקק ולהעלים לא רק את עצמה, אלא גם את כל מה ומי שהיו קשורים בחייה, והדבר מרגיז אותה מאוד: **נראה ידה של מי תהיה על העליונה הפעם (החברה הגאונה, 17)**. הסדרה כולה נכתבת אפוא כמחאה חריפה של אלנה נגד לילה, וכנקמה בה על היעלמותה. הכתיבה היא מעשה של בגידה – כנגד נסיונה של לילה להכחיד כל רמז ועקבה וכנגד האיסור המפורש של לילה, שהתרתה באלנה לא לכתוב עליה – שהרי אלנה כותבת את סיפור ילדותן והתבגרותן בפרטי פרטים, ומפיחה חיים ונפח בדמות המבקשת להימחק. גם בתחילת **הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו** נזכרת אלנה כיצד אסרה עליה לילה לכתוב עליה: **את חייבת להניח לי, לְנו. את חייבת להניח לכולנו. אנחנו צריכים להיעלם (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 21)**. תשוקת ההיעלמות היא זו המכוונת את הכתיבה, כהזמנה עיקשת להתגלמותו מחדש של מה שנמחק. **אם לילה עדיין בחיים, מפנטזת אלנה, היא לא תצליח להתגבר ותבוא לפשפש במחשב שלי, תקרא, וכבעלת שגעונות ותיקה תרגז שלא צייתי לה, תרצה להתערב בזה, לתקן, להוסיף, ותשכח את הרצון המטורף שלה להיעלם (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 22)**.

הרושם הנוצר במהלך הקריאה, שאלנה "מספרת הכל" – רושם הנובע מתוך אותה תחושה של מלאות, אריכות התיאורים, גילוי הלב וגודש הפרטים – מוטעה מיסודו. למעשה, הטקסט שלה הוא בעל "תחתית כפולה", ורושם כל העת טקסט מקביל, מחוק, את הטקסט הבלתי כתוב, הבלתי מדובר, של לילה הנעלמת, המשוערת. מלכתחילה אין אלנה מציגה את סיפורה כאמת

של חייה, אלא כהזמנה למשא ומתן על עצם ניסוחן של החוויות, התודעות השונות והפרספקטיבות המוצעות, טקסט המודע מראש לפערים הנבעים בו ולהיותו – על אף צורתו השלמה והמוגמרת – טיוטה המוצעת לעריכה, לשינויים ולהשלמות של הגיבורה האחרת, השתוקה, הנעדרת.

ההבנה כי השם הבדוי הוא חלק מן המכלול היצירתי הענף הקרוי "אלנה פרנטה", והנחת ההיעלמות והמחיקה העצמית כמוקד הנביעה של מכלול זה, מעלה לדעתי אפשרות נועזת ומפתיעה לקריאתן של שתי הדמויות הסוחפות, הנפלאות, העומדות במרכז ה**רומאנים הנפוליטניים** – אלנה ולילה, שתיהן בעלות כישרון סיפורי בלתי רגיל. והרי הדמות הנעלמת שקורא לנו לזהות בינה לבין מחברת הרומאנים העלומה, אך הנעלמת היא דווקא לילה, מעין כפילה לבבואתה הנסתרת של פרנטה הסופרת. פתיחה זו משבשת מלכתחילה את מערך הזהויות שהקוראים מזהים, ומזמינה אותנו לראות את שתי הדמויות הללו – לא בהכרח כנפרדות. אותו "חוק כלים שלובים" השרוי בין השתיים, היותן מנוגדות זו לזו, מגשימות זו את חלומותיה של זו, ממלאות זו את זו כל העת ואז שבות ומרוקנות, משלימות זו את זו, מציע לנו להבין אותן כשתי פנים, שתי צלליות, של דמות נעה, מתעתעת ומתחלפת.

דרך אחת להבין את הניגוד בין שתי הדמויות היא לראות את לילה, שמעולם לא עזבה את נאפולי, כילדה הפנימית, המעוכבת, המוחמצת, שלא זכתה לפרוץ, אך גם הסוערת, נטולת העכבות, שעדיין מסתתרת בקרבה של כל סופרת שעלתה לגדולה. אך גם אם לא נאפיין את מהות נוכחותה של לילה כאלטר-אגו מודחק של אלנה, חשוב לראות שלפני ומאחורי הסופרת שכותבת ומפרסמת יש "סופרת" אחרת, שלא כותבת ולא מפרסמת. סופרת שאת נוכחותה הגזורה מתוך התמונה אנו חייבים להביא בחשבון כחלק ממכלול דמותה של אלנה.

כבר בתחילת ה**החברה הגאונה**, כשאלנה מתארת איך נוצר הקשר שלה עם לילה בגיל 6, היא אומרת: *כבר אז היה משהו שמנע ממני לנטוש אותה. לא הכרתי אותה היטב, מעולם לא החלפנו מלה למרות התחרות המתמדת בינינו, בכיתה ומחוצה לה. אבל לי היתה תחושה עמומה שאם אברח עם כל האחרות, אשאיר אצלה משהו שלי, שהיא לא תחזיר לי לעולם (החברה הגאונה, 28).* למעשה, במבוא המופיע בפתיחת כל אחד מן הכרכים נמצא עוד ועוד הזמנות לקריאה הרואה את השתיים כדמות מפוצלת. בפתח הכרך השלישי רומזת פרנטה לפיצולה של הדמות, בתיאורה של לילה המשוחחת עם אלנה: *היא צחקה בעצבנות, בצחוק שנשמע כמעט כמו צוויחה, ודיברה בקול רם מדי. עשתה בלי הרף תנועות ידיים, והעניקה לכל תנועה נחרצות כה אכזרית, עד שנראה שהיא מבקשת לחתוך לשניים את הבניינים, את הכביש, את העוברים ושבים, אותי (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 16).* ואם הסדרה כולה נכתבת כניסיון לרקום מחדש את דמותה הנעלמת של לילה, זהו ניסיון אשר מוליך את אלנה דווקא לבחינה עצמית מדוקדקת מאין כמוה. ההתחקות הכמו-כפייתית אחר הדמות האחרת באה יחד עם התעמקות כנה ונוקבת בעצמי ועם הבנה עד כמה הוא רחוק למעשה מהיות "עצמי". והרי אלנה, בחיפושיה הבלתי פוסק אחר הכרה ואישור מן הסביבה ומן הדמויות שאליהן היא נושאת עיניים (לילה, נינו, אדלה והמורות השונות החונכות אותה להצלחה), היא דמות שאינה חדלה לפקפק בעצמה, באמינותה, ביכולותיה, בכשרונותיה ולמעשה בעצם קיומה. גבולות הזהות שלה נזילים ונראה שככל שהיא פועלת לגלות, להגדיר ולבצר את עצמיותה ואת זהותה כך נעשות העצמיות והזהות מפורזות ופרושות, וכך מיטשטש תיחומן. גם את דמותה החידתית של לילה יש לקרוא על רקע ה"הפרעה" שממנה היא סובלת, המתוארת בה**החברה הגאונה** כטשטושם ואובדנם של קווי המתאר, מצב בו השוליים מתפוגגים לעיניה ודברים וגופים נטמעים זה לתוך זה ללא גבולות. ואכן, האופן שבו דמויות

חוצות זו את חייה של זו, פולשות זו אל זו ומתמזגות זו בזו, החרדה כמו גם העונג שתהליכים אלה מייצרים – הם נושאים קבועים בכתיבתה של פרנטה.

בשיאו של הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, שנים אחדות לאחר נישואיה ובעיצומו של הגל המהפכני שהתעורר באיטליה בעקבות אירועי מאי 1968, מגלה אלנה את הפמיניזם, בלבושו הרדיקלי בגל השני, זה המבקש להשתחרר מדיאלקטיקת האדון והעבד. לעקור ממוחנו את הנחיתות. להחזיר אותנו לעצמנו. לא לייצר אנטיתוזות. לנוע במישור אחר בשם הנבדלות שלנו (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 284). באופן אירוני, היוודעותה של אלנה לשלטונם של גברים בתודעה הנשית מוליכה אותה לבחון דווקא את שלטונה של לילה בתודעתה – אני מוסיפה את עצמי אליה וחשה כקטועת איבר ברגע שאני מסירה את עצמי. שום רעיון בלי לילה. שום מחשבה שאני מאמינה בה בלי התמיכה של מחשבותיה שלה. שום דימוי. עלי לקבל את עצמי מחוצה לה. זה הגרעין (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 285). אכן, המבצע הגדול בכתיבה של אלנה הוא המאמץ לשרטט את הגבולות בינה לבין לילה, להפריד ביניהן ובכך להיפרד, סוף סוף, מלילה. ויחד עם זה, זהו בדיוק המבצע שמאפשר לה לשוב ולהתמזג עמה, לשוב ולהמחיש את האחיזה החזקה שיש לנפש זו בתוכה, דרך הכתיבה. לילה היא המנוע המריץ את עצם היפעלותה של הכתיבה (שוב ושוב, במקומות רבים בשלושת הכרכים, מזכירה אלנה את כוחה של לילה להניע את ניסיונות הכתיבה שלה), אך למעלה מכך, עצם חייה של אלנה הם חיים שאמורים להגשים ולממש את חלומותיהן ההיברידיים של שתיהן גם יחד. למה למדת הרבה כל כך?, זועמת לילה על אלנה בסוף הכרך השלישי, איזו תועלת מחורבנת צמחה לי מכך שדמיינתי שאת תיהני מחיים יפהפיים גם בשבילי? (הסיפור של מי שברחו ושל מי שנשארו, 424).

הכתיבה ה"כפולה" של פרנטה מציעה לדעתי נוסח חדש ומקורי לכתיבת הדפוסים הקאנוניים של "רומן החניכה" ו"רומן האמן". שני הז'אנרים, יש לציין, גבריים מאוד ומסורתיים מאוד. בעוד רומן החניכה מלווה את תהליך התבגרותו והתפתחותו של אדם צעיר עד להשתלבותו בחברה, רומן האמן – קרוב לו ולעתים כמעט הפוך לו – מלווה את הפיכתו של אדם צעיר לאמן, בדרך כלל בתוך יצירת קונפליקט ומתח בין החיים לבין האמנות שבסופם בוחר האמן בחירה אנוכית, סוליפיסטית ונטולת פשרות ביצירה ובאמנות, גם במחיר של ניתוק מן החיים המשפחתיים והחברתיים. בשני הז'אנרים, שצמחו ושגשגו מתוך מגע מתמיד עם התפתחותם של רעיונות האינדיבידואליזם המערבי, הלאומיות המודרנית והקפיטליזם, מונח דגש חזק על שרטוט גבולות האני ועל החתירה לאינדיבידואציה: הדבר אשר הולך ומבשיל, הולך ומתגבש, הולך ומתבצר בעלילת הרומן הוא הזהות: זהות במובנה האישי, החברתי, האתני ו/או הלאומי.

אך הרומאנים הנפוליטניים שבים אל המבנים הקלאסיים-כבר של רומן החניכה ורומן האמן כדי להעמיד להם סטנדרטים חדשים וחדשניים. פרנטה מנערת מעליהם את האבק הגברי, הסוליפיסטי והקפיטליסטי ומציע נוסח אלטרנטיבי, רענן ומלא חיים, של רומן, נוסח שבזירות הנדרשת אפשר לכנות אותו "נשי". זהו נוסח נשי, שונה בתכלית מן הקלאסיקה של הרומאנים ה"גבריים", לא רק משום שהעולם של פרנטה הוא במובהק עולם של נשים – שכל הדמויות החזקות, המעניינות והמשפיעות בו הן נשים: הן המניעות את העלילה, והן אלו שלאישורן ולהכרתן כמהות כלל הדמויות ברומן – גם הגברים, אשר שבים ומכזיבים, שבים ומתגלים כחלשים, מהוססים ופחדנים, גם כאשר הם אלימים להחריד; זהו נוסח נשי לא רק משום שפרנטה מעמידה בו אלטרנטיבה ממשית לעמידתם של קשרים בין גברים במרכזה של הספרות הקאנונית והנחשבת (כפי שהראתה איב קוסופסקי סדג'וויק בספרה **Between Men**), ומציבה את הנשים ואת היחסים ביניהן בלב הדרמה הסיפורית, כשהפעם הגברים הם הדמויות הכפופות למרכזיותן; זהו נוסח נשי לא רק משום שהוא איננו נופל להנגדה הסטריאוטיפית בין זהות נשית הבנויה על יחסים, קשרים ושיתופי פעולה בין נשים לבין זהות גברית הנבנית על יריבות, התחרות ובריתות למימוש אינטרסים בין גברים; זהו נוסח נשי לא רק משום שדמויותיו הנשיות

ממלאות מנעד אנושי רחב ככל האפשר, שכן הנשים בו לא רק מוכשרות, חכמות וחזקות אלא גם טיפשות, מביכות, אלימות, קנאיות, מגוחכות וקטנוניות, באופן השולל פמיניזם בנאלי החוגג את "העוצמה הנשית".

בעיניי, הנשיות שבנוסח הכתיבה של פרנטה קשורה בראש ובראשונה באופן שבו היא כותבת מחדש את הזהות כמחוקה, נזילה וחסרת גבולות ברורים. את עיסוקו הידוע של הרומן בהיווצרותה של זהות, בגיבושה ובביצורה (באופן שתמיד אפשר לראות בו גם מטאפורה לתהליך בנייתה של הדמות בידי הסופר) – היא ממירה במתקפה סמויה, רב ערוצית וחכמה מאוד, על עצם מבני הזהות והאישיות ועל אופני שליטתם בתודעה, בחברה, בספרות, בהיסטוריה ובפוליטיקה. אלנה, לילה והנשים של פרנטה מציעות לנו פרספקטיבה שונה מיסודה על האני, על טיבם של קשרינו עם הזולת, על מקומנו בעולם, ועל האופן שבו אנו יוצרים את חיינו ומבינים אותם. זהו ההיבט העושה את הספרות שלה, בעיניי, לכל כך חדשה, חדשנית ומסעירה.

הרומאנים של אלנה פרנטה בעברית:

- ימי הנטישה, תרגום: אלון אלטרס, הספריה החדשה, 2007
- אהבה מטרידה, תרגום: אלון אלטרס, הספריה החדשה, 2009
- הבת האפלה, תרגום: מירון רפפורט, הספריה החדשה, 2011
- החברה הגאונה, תרגום: אלון אלטרס, הספריה החדשה, 2015
- הסיפור של שם המשפחה החדש, תרגום: אלון אלטרס, הספריה החדשה, 2016
- הסיפור של מי שברחו ומי שנשארו, תרגום: אלון אלטרס, הספריה החדשה, 2017

הודים, מסתבר, אינם באופן אוטומטי זן שונה ממין האדם בכלל

משה צימרמן



(מילים: 1771)

להפוך עבודת דוקטור בנושא היסטורי לסיפור, לעלילה – לפנינו ניסיון נדיר, ובנוסף לכך גם מוצלח. מי היה מעלה על דעתו שכותרתו הזרמאטית של הספר **רשימת האימהות** מקורה בכותרתה הטיפוסית של עבודת הדוקטור של גלי מיר-תיבון (בהדרכתו של פרופ' רפי ואגו): "ההנהגה היהודית של קהילות דרום בוקובינה בגיטאות מחוז מוגילב שבטרנסניסטריה והתמודדותה עם השלטון הרומני בשנים 1941-1944". למקרא כותרת הדוקטורט נודדות המחשבות מטבע הדברים אל קבורת העניים בביזנטיון והדבר האחרון שיעלה על הדעת הוא, שכאן חבוי החומר שממנה קורצה נובלה טובה, החומר שמספק לקורא התלבטות לגבי בעיית יסוד של המין האנושי בכלל ולגבי מיתוס הסולידריות היהודית בפרט.

עבודת הדוקטור, כמו גם הספר **רשימת האמהות**, באים מאותו מקום: הכותבת היא צברית שאמה ילידת רומניה, בת לקהילה יהודית שלא זכתה להערכה ולתשומת הלב הראויות, בין אם בתולדות השואה ובין אם בתרומתה לחברה הישראלית עסקינן. הספר הזה, שיכול להיקרא כנובלה או כתמצות מחקר (כותב שורות אלה הוא היסטוריון, לא איש ספרות), מיועד בין השאר לתקן את ההזנחה וההדחקה לגבי יהדות זאת. רק כדי לרענן את הזיכרון - בשלב מסוים הייתה קהילה זו השלישית בגודלה בקהילות אירופה. אין זה מפליא שצאצאי קהילה זו מתקוממים לא פעם על הזלזול ועל ההדחקה של תולדותיהם, במיוחד בימי השואה. זה גורל הפרק ההיסטורי הזה על אף שחקר בו בארץ היסטוריון מן המדרגה הראשונה (שעמו למדתי באוניברסיטה), ז'ן אנצ'ל. גיבורת הסיפור, סאלי לייבל, היא סבתה של המחברת וסיפורה הוא תמצית ענותה של יהדות זו. וכדאי להדגיש כבר כאן, בנושא יהודי רומניה, כמו למשל בסיפור יהודי בולגריה, לא מדובר בעלילה מעורר אהד: סיפורם של יהודים מאזורים שונים באותה מדינה מצטרפים להסבר השונות בגורל היהודים וביחס אל היהודים. אולי משום שסיפור יהדות רומניה בשואה כל כך מסובך, בהשוואה (בעירבון מוגבל) לסיפור יהודי פולין, מעדיפים להניחו בלתי מטופל ובלתי מסופר. למי שציר סיפור השואה בשבילו הוא אושוויץ או טרבלינקה, סיפור יהדות רומניה נדמה "לא שייך". גם בהתמודדות עם השואה, הרוב מבקש סיפור פשוט, עם הבדלה ברורה גם בין רעים וטובים, ומה שלא מתאים למשוואה זו נדחק החוצה גם מן הזיכרון.

על הנפשות הפועלות, אגב ניסיון להתחמק מספילרים: הספר משלב חקירה שנערכה מטעם השלטון החדש ברומניה בתום המלחמה לשתי דמויות יהודיות, האחת מנהיג הקהילה היהודית של הגטו במוגילב שמעבר לנהר הדנייסטר (טרנסניסטריה) שמוצאו מדרום בוקובינה, והאחר מנהל המשטרה היהודית בגטו מוגילב שבא מאזור דרוהוי וסופח לבוקובינה זמן מה טרם המלחמה. דמות ראשית נוספת היא סאלי לייבל, שהוגלתה בסתיו 1941 לגטו מוגילב ומספרת באמצעות מכתבים את סיפורה האישי כאם לילדה קטנה בתוך סיפורם של יהודי הגטו המונהגים, לא המנהיגים. סיפור ההגליה לטרנסניסטריה (שבקבות התקפה על ברית המועצות הפכה משטח אוקראיני לשטח רומני) הוא סיפור פנים-רומני, והקשר שלו להתנהלות הגרמנית עקיף ונובע מן השותפות הגרמנית-רומנית בהתקפה על ברית המועצות. מי שקרא את **ארצות הדמים** של טימותי סניידר מקבל בספרה של גלי מיר-תיבון הדגמה מיקרו-היסטורית יוצאת מן הכלל. מאה ותשעים אלף -יהודי רומניה, מתוכם 22 אלף מדרום בוקובינה, הוגלו לטרנסניסטריה במהלך המלחמה. הגיהנום בהתגלמותו, מכנה הדמות היהודית הראשית בספר את הגטו במוגילב שבטרנסניסטריה. אבל שם הספר **רשימת האמהות** נובע מן השלב הבא בסיפור: ההחלטה להוציא "עודפים אנושיים" מקרב יושבי גטו מוגילב הלאה לשני מחנות שהיו מחנות הרעבה, עינוי ומוות. משמע, למקום שהוא עוד יותר גיהנום בהתגלמותו מאשר גטו מוגילב. סאלי לייבל (עם בתה, אם המחברת) היא אחת המגורשות הללו, שנבחרו לגירוש משום שהיו אמהות בודדות ולפיכך היו מעמסה על כלכלת הגטו, ואילו שני הנחקרים הם מי שנאשמו בשותפות לקבלת ההחלטה על הגירוש למחנות המוות הללו.

גם בתקציר פשטני זה הסיפור נראה מסובך, בוודאי למי שתולדות רומניה ומפת רומניה הגדולה אינן נהירות לו. אבל הסיפור, המשורטט בצורה בהירה בזכות השימוש בפרוטוקול חקירה ובמכתבים כאמצעי דיווח לקורא, מסובך ומאתגר הרבה יותר. הסיבוך מבצבץ מתוך הטקסט עצמו, ועוד יותר מתוך מה שהטקסט רומז לו. ולא מדובר כאן בעניין של סגנון בלבד – כהיסטוריונית עלה בידי הכותבת להגיע אל הארכיונים ובהם החקירות של אותם מנהיגים יהודיים, גיבורי עבודת הדוקטור והספר שלפנינו, ואלה סיפקו את נקודת המבט של המערכת ברומניה מיד אחרי תום המלחמה.

חשוב להדגיש שכל הדמויות הראשיות בספר הן יהודים. השאלה המרכזית בספר, שאלת האשמה על שנעשה בגטו ובמיוחד על ההחלטה לגרש למחנות המוות, מתרכזת בדמויות יהודיות. האם מנהיג הגטו, מהנדס חשמל במקצועו ששיקם מפעל הנחוץ למלחמה וכך הפך את הגטו

ל"יעיל" עבור המדינה, הוא משתף פעולה ששיאה בשילוח אנשים למוות? או אולי הוא גיבור משום שהצליח לשמור אחוז גבוה במיוחד של יהודים, בני דרום בוקובינה, בחיים? האם ראש המשטרה היהודית, שנטל על עצמו משימה של שמירת הסדר שבסופה גם הסלקציה לשילוח לאותם מחנות, הוא רוצח? או אולי היה מי שביצע מלאכה שהאחריות הראשית לה אינה נופלת עליו? האם אנשים אלה ושכאלה, שהוטלו עליהם משימות מטעם הרשויות, הם הנושאים באחריות, או מי שדחק אותם למצב זה? האם היו הופכים לגיבורים ומצילי חיים אם היו מתנגדים? וכיצד לשקול אלה מול אלה חיים שהציל מאן דהוא לעומת חיים שלא הצליח או לא רצה להציל, או אף שלח במודע אל המוות? נראה לי ולכותבת הספר שעכבר ניסוי יכול אמנם לנהוג באכזריות, אבל מי שמבצע את הניסוי, מי שמכין את המבוך לעכבר שירוץ בו, הוא האחראי האמיתי. אשליית הכוח שעליה מדווח ראש המשטרה היהודית לא הייתה אלא אשליה, והמערכת טיפחה את האשליה כדי שיעשה הוא את הסלקציה ויתעמת הוא עם הקורבנות. ועם זאת, המקרה שלפנינו, כמו המקרים שאירעו בשואה בארצות האחרות, מעלים את הפקפוק – מדוע שונות התנהגותו ותגובתו של אלמוני מהתנהגותו של פלמוני, ואם אין היררכיה של התנהגויות שראויות להערכות שונות גם בתנאי ה"ניסוי" הזה? מי שמכיר את המקבילות לסיפור זה, אלה המוכרות יותר – סיפורו של אדם צ'רניאקוב מגטו ורשה שהתאבד, סיפורו של חיים רומקובסקי מגטו לודז' שנשלח לאושוויץ ונרצח שם על ידי בני דתו – אמור לדעת, כי הנסיבות שיצרו הלא-יהודים הן המסגרת שאפשרה את הדה-הומניזציה והברוטליזציה של נושאי תפקידים יהודיים ושל שאר יהודים מן השורה. יהודים, מסתבר, אינם באופן אוטומטי זן שונה ממין האדם בכלל.

נושא שהספר מוציא בוודאי מידי פשוטו הוא נושא הסולידריות היהודית. המציאות של גטו מוגיבל מלמדת לא רק על הפסיפס המוזר של אזורים ותת-אזורים ברומניה שבכל אחד מהם היה גורל היהודים שונה מזה שברעהו, אלא גם על המתח – אם לא לומר האיבה – שבין יהודי האזורים השונים. ההבדל בין אלה שחינוכם עוד מימי הקיסרות האוסטרית הוא חינוך גרמני ואלה שחינוכם רומני או הונגרי. מי שקורא בספר בוודאי תמה על הפער והאיבה שבין יהודי צפון בוקובינה ודרומה, שאינם קשורים אך במה שלא יכלו לשלוט בו – עובדת היות צפון בוקובינה למשך זמן קצר (עד למבצע ברברוסה) תחת שלטון סובייטי, ומכאן "הכתם" הגדול של שיתוף הפעולה עם הבולשביקים. תופעה זו מוכרת לנו גם מתולדות יהודי מזרח פולין (ססיפורה המפורסם עתה של ידובנה הוא מתוצריה).

גם היוהרה הציונית זוכה בספר לחבטה של ממש. אנחנו מורגלים בהתייחסות היהירה של "התגובה הציונית ההולמת", השונה כביכול מהתנהלותם של "יהודי הגולה חסרי עמוד השדרה". הנה ציטוט מעדותו של ראש הקהילה שבגלות: *היומרה להיות טובים יותר כי הם ציונים... ובינתיים אצל מי כולם ביקשו עבודה... כמובן שפנו אלי... מתוך שבעה עשר שוטרים, חמישה עשר היו שייכים לתנועות הציוניות בגטו. הקורא, יותר משהוא מהרהר בביקורתיות על התנהלותם של הציונים דאז, ייטה להרהר ביוהרתה של האינדוקטרינציה הציונית דהיום.*

לבד מיוצאים מן הכלל, הרומנים הלא-יהודים שנזכרים בספר, מן ההנהגה ועד החיילים מן השורה, הן דמויות מתועבות. סיפורה של רומניה במסגרת "ארצות הדמים" הוא מצד אחד אופייני – משטר אנטישמי עוד מהתקופה שבין המלחמות, משטר שמאמצע שנת 1940 היה פשיסטי ומאמצע 1941 עד 1944 היה שותף לגרמניה הנאצית – ומצד שני הוא משטר שאפשר המשך חיים יהודיים באזורים הוותיקים שלו (מולדביה וולאכיה), וכך שימר בחיים אחוז גדול של יהודים שהיו באזורים אלה בזמן המלחמה. יתר על כן, זה משטר שנדמה מצד אחד מחמיר ביחסו ליהודים עוד יותר מהרייך השלישי ומצד שני מסרב לדרישה הגרמנית לעשות מה שיעשה מאוחר יותר בהונגריה השכנה. זו דוגמה שמעידה מזווית נוספת על התסבוכת הכרוכה במה שקרוי באופן גורף "הפתרון הסופי". שגריר גרמניה בבוקרסט, איש ס.א. בשם מנפרד פון קילינגר, דיווח ב-1 בספטמבר 1941 למשרד החוץ בברלין על היוזמה הרומנית ב"פתרון

השאלה היהודית" – חיסול 4 אלף יהודים ביאשי ושילוח 60 אלף יהודי רומניה לעבודות כפייה. למרבית הפליאה עד כדי כך הגיעו הדברים, שהשר הגרמני לענייני המזרח, אלפרד רוזנברג, התלונן לפני משרד החוץ הגרמני על גירוש 10 אלף יהודים מרומניה אל מעבר לנהג הבוג, והגדיל לעשות אדולף אייכמן, שמחה על הכוונה לגרש 60 אלף יהודים רומנים נוספים. מסתבר שממשלת רומניה של אנטונסקו הייתה להוטה יותר להיפטר מיהודיה משהיו מוכנים הגרמנים לקבל לצורכי חיסול. לא מאהבת מרדכי כמובן. גם אם יש לברך על הכוונה לסילוק היהודים, הרי אין כוונות אלה מתאימות לשעה זו כתב אייכמן באפריל 1942, משום שביצוען יסכן את פינוי יהודי גרמניה. סדר חייב להיות. אשר על כן נדחה הגירוש הבלתי מבוקר הזה לשטחים בפיקוחה של גרמניה. אולם עד שהיו מוכנים הגרמנים להעמיד את מכוונת הרצח המסודרת שלהם לרשות הרומנים כבר נמצאו הרומנים במשא ומתן על מכירת יהודים לצורך הסעתם לארץ ישראל, תכנית שאמנם לא בוצעה אבל סימנה את המגמה הכללית שהתחזקה ברומניה עם גבור הכישלונות הצבאיים: להכין לעצמם תירוץ לימים שלאחר המלחמה.

מה שהתרחש מאחורי הקלעים כמובן לא היה ידוע לגיבורי העלילה שלנו, אך דווקא בכך יש להעיד עד כמה מועט היה חופש התמרון של אותם יהודים, ועד כמה דלה הייתה תרומתם בהחלטותיהם רבות הלבטים לתוצאה הסופית של המהלך היהודי של המלחמה. הנאצים ובני בריתם – זאת עלינו לזכור – הם שהעמידו בציניות גמורה את אירופה כולה ואיתם את הקורבנות, את היהודים, בפני בחירה שאינה בחירה. העכבר שנדחק למבוך.

עם זאת, "הגיבור הראשי" בסיפור, גרמניה הנאצית, נותר כמעט בלתי נראה, הן בעבודת הדוקטור והן בספר. זה סיפור שואה שבו הגויים הרעים הם רומנים. אבל אין זו טעות של הסופרת, זה התפקיד הנבזי שמילאה גרמניה במקומות רבים: הגרמנים, אלה ששחררו את השד האנטישמי מהבקבוק – שברומניה היה בלאו הכי פתוח למחצה – שיחקו באזור זה כמו בכמה אזורים אחרים את תפקיד משחררי הנצרה בעוד ידי אחרים על ההדק, כולל ידי אלה שבקרב הקורבנות האולטימטיביים, היהודים. זאת כדאי לזכור כאשר עוסקים בפרשות הפחות מוכרות בתולדות השואה, בין אם ברומניה, בולגריה, קרואטיה או מרוקו. וכדאי לזכור זאת כאשר עוקבים גם אחרי פרשות אחרות של כיבוש ודיכוי בידי כוח שבידו האפשרות הבלתי מוגבלת למניפולציה של הקורבנות.

ולסיום – לליבת הספר. נשים ללא בעלים (שחלקם לא מתו אלא נאלצו לברוח מאימת המציק), אמהות לילדים, היו בתחתית "שרשרת המזון" של האוכלוסיות הכבושות על ידי גרמניה הנאצית ובנות בריתה. במערך כלכלי הבנוי על חסר, על קדימות העם הנבחר, העם הגרמני, ובתוכו על קדימות החיילים ויצרניות החיילים – האמהות – היו היהודים בתחתית סדר העדיפות, ובתוכם מצויים אלה שאינם עובדים ומייצרים, ממוקמים בתחתית התחתית. היה לגרמנים שם לקבוצה הזאת: "בלתי ראויים לחיים". אם החולים והנכים הגרמנים כך, יהודים על אחת כמה וכמה. את הרעיון הזה העתיקו במקרה שלפנינו בצורה הבסטיאלית ביותר – לפני מותו של בן האנוש ה"מיותר" אפשר היה להתעלל בו, לאנוס אותו ולפגוע בכבודו. והרי זו התמצית של המצב הקרוי "שואה".

קיצורו של דבר – **רשימת האמהות** הוא ספר מיוחד בסצנה של ספרות השואה. ספר, שכפי שנגזר מהמוטו שלו הוא בדיון שכולו אמת בעבור מי שמבקש לעסוק בשאלות הגדולות שהמונחים "שואה" או "פתרון סופי" משמשים להן מעטפת.

גלי מיר-תיבון, [רשימת האמהות](#), עם עובד תל אביב 2017

שפה שהיא כמו צעדים על חולות רטובים

עמיחי שלו



(מילים: 1517)

"האחר", "המינורי", "השקוף" ו"החלש" מנהלים כבר זמן רב יחסי גומלין ספרותיים שנעים בין המרתק למגוחך עם כל מה שמגדיר אותם כך, כלומר עם היפוכם הלכאורתי, עם איזשהו ממסד ערטילאי-אמורפי (אך גם ממשי) שכמו ממרק את מצפוננו המלאכותי ומפזר עלי תאנה על המגדלור העיוור בו הוא שרוי. נדמה שתהליך זה הפך את "האחר", "המינורי", "השקוף" ו"החלש" – לפחות במקרים מסוימים – למשהו מעט טרנדי, אפילו סינתטי, עד שכמעט מפתה לומר שהחלש הוא החזק החדש.

ההגדרה המילונית לסטריאוטיפ במילון "רב מילים": דימוי או אפיון כלליים ולרוב פשטניים, שמקובל לראותם כמאפיינים או כמייצגים טיפוס מסוים. זו הגדרה נכונה, אך עם זאת היא מחסירה ממד מסוים. סטריאוטיפ הוא בעצם ישות דינמית בזמן. בעיניים מפוכחות של המאה ה-21, ספר שנכתב על שנות ה-50 ייראה לנו כאכול סטריאוטיפים, ולא נצליח לצאת מנקודת המבט המצויה בזמן שלנו. כלומר הספר יכול להיות מסמך ריאליסטי, נוקב ואותנטי לגבי מציאות שהייתה, אבל כל מה שנראה הוא אוסף סטריאוטיפים.

בדומה לזה, תיאור עולים חדשים מברית המועצות בתחילת שנות ה-90 כקופאית בסופרמרקט או עובד ניקיון יראה בעיני אחדים כסטריאוטיפ פוגעני, אך מנגד ישקף היפר-ריאליזם טהור, שהרי כך זה היה מבחינה סטטיסטית. ייתכן שאלו הציפיות שלנו מהספרות עצמה – לרענן את הייצוגים המאוסים, ובמקום היפר-ריאליזם להציג מעין מטא-ריאליזם.

בניגוד לחיבוקי הדוב של אותו ממסד לכאורתי – שלהם אין באמת קשר לאמות מידה ספרותיות ואסתטיות, וכמעט תמיד מדובר בנגזרת של הביוגרפיה הממותגת של הכותב, במה שהוא מייצג בעיניהם ולא בדבר עצמו – כשקוראים את פרקי **מכונות** של סלין אסיג מבינים מהר מאוד שמדובר בדבר האמיתי. הכי אמיתי. כל כך אמיתי שהוא חובט במוח ובלב.

וזה לא בהכרח קשור לביוגרפיה של הכותב, או לעולם האחר, המינורי, החלש, השקוף המתואר בו. זה אותו דבר חמקמק, תחושת ברובו, שקשה מאוד להגדירו ולהניח את האצבע על מה שמכונן אותו בדיוק. כפי שהגדירו לא מעט תיאורטיקנים, משוררים ומיסטיקנים, זה המקום בו השפה תמיד תישמע ממוחזרת, רודפת אחר הזנב של עצמה. ובכל זאת, רשימה זו תהיה ניסיון לבדוק, תוך כדי הקריאה עצמה, מדוע **פרקי מכונות** הוא אנרגיה נדירה שכולה אותנטיות וכישרון, והוא הדבר האמיתי בתוך עולם שרובו הפך לסימולקרות.

הדמות הראשית בספר היא אם לילדה שמגיעה לראיון עבודה במפעל לייצור חלקי מתכת, ותוך כדי תנועה מתעורר בה לפרקים (וזה התעוררות מאוד מנומנת) הרצון לבטא את עצמה באמצעות כתיבה. בשלב מסוים היא נרשמת לסדנת כתיבה, אך בן זוגה מסרב להתגמש בשעות העבודה שלו לטובת העניין ולכן היא נותנת לרצון הזה ("רצון" ולא בהכרח "חלום", מילה זרה בעולמה של הדמות הראשית) לחמוק.

תוך כדי עבודתה היא מנהלת אי אילו אינטראקציות עם העובדים השונים, חלקם עולים חדשים, ובתווך משוטטת בין העבודה לבית. הכול נמסר כדיווח, ובגוף שני שמעצים את ההוויה בה היא קיימת בעולם. מפתה מאוד להשתמש במילה "ניכור", שהיא עוד דוגמה לשפה המכבסת עצמה לדעת, אך באין חלופה היא המדויקת ביותר. ניכור הוא בהרבה מקרים מעין פריבילגיה, נקודת כוח או בחירה (מודעת או לא מודעת) להתנהלות בעולם שלא מוצא חן בעינינו, דוגמת התחושה של דמויות אירופאיות שונות נוכח המכניזציה, הדיגיטציה והטכנולוגיזציה של המציאות. אבל זה בהחלט לא אותו ניכור. כאן דומה שהניכור הוא מובנה, וליתר דיוק – הוא שכבת הגנה הכרחית שבלעדיה הדמות הראשית לא תגיע אף לסף מינימלי של קיום. הניכור (הקיום?) אמנם חזיר ולא עשוי בטון, אבל נוכח העובדה שהיא (וגם חלק מהעובדים האחרים) אדם אינטליגנטי שנסיבות החיים אילצו אותה לעבוד במפעל לחלקי מתכת, הניכור הוא מה שממסך את הכאב ומאפשר להמשיך לשרוד.

לעתים דומה כי הדמות מצויה בתוך מכניקת קיום שנכפתה עליה, כי הקשר שלה עם בן זוגה ובתה מורחק כמעט בכוח לעורף הקיום. בתה בספר היא נסיבת חיים. היא לא נקודה של אור בתוך מנהרה חשוכה, היא לא נחמה והיא גם לא הסיבה לחיות. ובן זוגה אף מעצים את הניכור. דומה כי אין לה שום רגשות כלפיו, אפילו לא כעס כשהוא מסרב אחת לשבוע לחזור מוקדם מהעבודה כדי לאפשר לה ללכת לסדנת הכתיבה. בשלב מסוים הם ישנים בנפרד ונדמה שלשניהם זה לא מפריע, ויתרה מכך וחשוב מכך, נראה כי זה פשוט לא חשוב. בנקודה זו אסיג שוברת את סטריאוטיפ המשפחה, ולכן אם לרגע עלתה במישהו המחשבה להכניס את הדמויות ואת עולמן למין פרופיל סוציו-אקונומי-דמוגרפי-עדתי וכיו"ב, המחשבה הזו מתאינת באחת.

המשפחה כאן היא לא עול ולא חמלה, לא דרמות, לא אהבה ולא שנאה. היא כמו כוח טבע, או שמא עובדה שרירותית. הדמות לא מבלה עם בני משפחה בבית או מחוץ לו ולאף אחד מהם זה לא מפריע, אם כי מדי פעם יש דיווח על בכי של הילדה וחוסר רצון שאמה תלך, אבל גם זה נמסר באותו סגנון דיווחי, כמעט מכאני. לבכי של הבת יש אותה חשיבות כמו לאיש הזקן שעובר על אופניים ברחוב, לאסון שקרה לאחד העובדים במפעל, או לחתול אקראי העובר באזור.

אבל דומה כי משהו בתוכה יודע שאם יש אפשרות של חסד (גם כאן, "חסד" היא המילה הקרובה ביותר אך לא המדויקת ביותר) היא לא תגיע מהבית וגם לא מהעבודה, אלא מהכתיבה. וכאמור, גם אפשרות זאת נטרקת בפניה, כי הכתיבה שנכרכת בדמותה של תמר (אותה הכירה באחד המפגשים הבודדים שכן הצליחה להגיע אליהם) מייצגת טריטוריה זרה שגורמת לדמות הראשית להרגיש חוסר ביטחון. שכן מצד אחד סדנה עשויה להעצים אותה, אבל באותה מידה עלולה לקטום אותה. היציאה אל העולם הזה מביאה את הדמות הראשית לפגוש באקראי חבר נעורים מהתיכון, אחד ש"הצליח" לעומתה, וכאן אסייג שוברת סטריאוטיפ נוסף, הפעם רגשי. נדמה כי אין בה קנאה או צורך להתבוסס בסיפורים הקוטביים של שניהם. היציאה אל האור היא דבר שורף, נקודה. ואולי פשוט לא צריך להסביר את המובן מאליו, מפני שהדמות הראשית סופגת הכול לתוכה, כמו אדמה שהכול מחלחל לתוכה וכולם דורכים עליה. אם תופיע אמירה חברתית בספר, היא לעולם לא תגיע ממנה ישירות, כמו במונולוג החדד שמשמיעים לעברה:

לאף אחד לא חשוב מה את יודעת, כמה קראת, מה למדת, מה את חושבת. חשוב מאיפה באת, מי החברים שלך, הבת של מי את, בעצם הכי חשוב מאיפה באת. ואת בדיוק כמוני, באת מלמטה באת. אז זה ממש לא חשוב כמה את (פרקי מכוונות, 51).

אבל נחזור לאותו "חסד" לכאורה. הוא עשוי להגיע ממקום נוסף, והמקום הזה הוא גורם חמקמק נוסף שקשה להגדירו והוא מצוי בתוך התודעה של הדוברת. הוא מצוי באופן בו היא כותבת את תודעתה. האופן בו היא מתבוננת בעולם ורואה את הדברים. זו נגזרת של כישרון הכתיבה הפואטי של אסייג. ניתן להשוות אותו לאופן שבו סמי ברדוגו מעוות לחלוטין ובמודע את העברית כדי להתאים אותה הרמטית וטוטאלית לדמויותיו, ויוצר איזו פואטיקה מכוונת של עילגות. גם שרה שילה עשתה זאת בשום גמדים לא יבואו, אבל דומה שהעילגות גלשה על גדותיה במקרה שלה והפכה לפארודית. כאן לא מדובר בעילגות, אלא בניגון. הפואטיקה רהוטה, משויפת ומהודקת, וכשמזדנב איזה "תו סורר" לתוך המשפט המוזיקלי, הוא לא קוטע את ההרמוניה או בועט בה, אלא מעשיר אותה.

התו הסורר מאוד עדין וחמקמק וקשה להגדירו. אנסה בכל זאת. למשל במשפט: והיא תרגיש שהטוב הזה נכנס קצת עכשיו אליהם הביתה, לא בגלל שהוא אמתי להם, אלא רק בגלל שהוא כזה לא משתנה (פרקי מכוונות, 34). משהו בבחירת המילים כאן משנה את ההרמוניה במקצת. מתיחה קטנה של מיתר. השילוב של הבחירה במילה להם במקום עבורם, הניסוח וסדר המילים במשפט הטוב הזה נכנס קצת עכשיו, יוצר משהו שעורך ממסדי צייקן היה מחליף ומסדר מחדש. היא חושבת על מילים שפולשות אליה מאנשים (פרקי מכוונות, 39). היא רוצה שיישאר עוד קצת בבית שלהם, שההרגשה של הביטחון של הדבר החוזר תיחזר כה וכהם ותישאר איתם גם כשהוא ילך (פרקי מכוונות, 44).

אסייג יוצרת בכתיבתה צליל עדין ומיוחד. אצל ברדוגו הפואטיקה המכוונת של העילגות קיימת כדי לומר משהו מהותי. השפה היא הכלי שלו כדי למחות, לבעוט, לצעוק, ובעיקר לבטא את האאוטסיידריות האינהרנטית אל מול אותו ממסד, ובעצם אל מול כל העולם שמחוץ לו. אבל כאן נוצר שילוב אחר, עדין מאוד, ויש תחושה שבניגוד לברדוגו הוא לא בא מתוך החלטה מודעת, אלא צומח מלמטה. הוא נמהל גם ברגעים פיוטיים, יותר "תקניים" לכאורה, בכל מיני תיאורים היוצאים מתודעתה של הדמות המתארת את האובייקטים הסובבים את עולמה, את המתכות, את הפעולות הטכניות, את הגרוטאות, את הפחים, עולם של חומרים קשיחים, שיוצרים צבע כהה תמידי לאורך הספר. ולפתע, ברגעים לא שכיחים, מגיע אותו "רגע של אפשרות חסד תודעיתית", למשל במשפט כמו שפה שהיא כמו צעדים על חולות רטובים (פרקי

מכונות, 56). מתיחת המיתר, האובייקטים הקשיחים והפיוטיות יוצרים ביחד הרמוניה שונה, לא בועטת, לא צועקת, אלא דקה מאוד, פיוטית, קודרת.

למילים, לשפה, יש ממד נוסף בתודעתה של הדמות הראשית. היא אמנם רוצה לכתוב, וזרם התודעה שלה הוא כתיבה פנינית, אבל הדיבור שלה חסכני, מפחיד, הוא מחזק את לפיתת חוסר הביטחון שלה. זה ניכר תחילה ביחסה כלפי בן הזוג שלה, שהוא גופני בעיקרו: היא מריחה את העור שלו בשלה. הגוף הוא המקום היחיד שמחבר ביניהם (פרקי מכונות, 40), עדיף לשמוע דרך הגוף, ככה נוצרת קרבה (פרקי מכונות, 45), אם כי במקרה שלהם גם הגוף לא יחבר. לכל אורך הספר ישנו יחס מתוח בין המילים לחומר, לגוף. אם לרגע מבליח מצדה רצון לקשר, לחום ואינטימיות, היא רואה בגוף את המוצא היחיד. גם סצנה של הטרדה מינית דוחה במקום העבודה לא מטלטל אותה ולא משנה דבר. כמו בסוגיית המשפחה, גם כאן הסטריאוטיפ נשבר, ויש אף תחושה כי מדובר ברגע של תקשורת מגומגמת. המקום אליו הדיבור לא יכול להגיע. בטח לא של אקט טראומטי עבודה.

בכל מקרה, אסייג מותירה את כל הסטריאוטיפים בחוץ. אין כאן שום אלמנטים של קיפוח, של עדתיות, של אנטי-אשכנזיות ערס-פואטית, של מחאה חברתית (והספר מתרחש בזמן המחאה החברתית של 2011), והרגעים הבודדים שבהם יש התממשקות לא מגיעים מהדמות הראשית. אחד העובדים במפעל אומר לה כי המחאה היא פריבילגיה של אלו שיש להם זמן למחות, בניגוד למי שחייבים להתפרנס, ודמות אחרת אף חושבת בתמימותה לעבור לגור באוהל כמו האחרים רק כדי לחסוך שכר דירה.

יש מדרגים של אוטוסיידריות. יש את אלו שזועקים. יש את אלו שגם לא מסוגלים לזעוק. יש את אלו שלא יודעים לזעוק. ויש את הדמות הראשית, שזעקות הן בכלל לא בקוד הגנטי שלה. כמו ברוח אחד מספריה האהובים, המיתוס של סיזיפוס, יש בה ידיעה מוצקה, בלתי ניתנת לערעור, שהחיים הם עבודה קשה, מפרכת, אין סופית, שחוזרת על עצמה פעמים רבות, כל יום, ללא כל תכלית. אבל בניגוד לקאמי – שעבורו סיזיפוס היה אלגוריה למשמעות החיים בעידן המודרני, לעידן אבסורדי בו אין ערכים מוחלטים ושהקיום בו משול להתאבדות – הדמות הראשית, כפי שהיא לא חלק מהמשחק המחאתי, כך היא לעולם לא תוכל אף לשאול שאלות התחלתיות על משמעות החיים. גם זה לא חלק מהקוד הגנטי שלה.

אמנם נכתבו בספרות העברית דמויות של "האחר", "החלש", "המינורי", "השקוף" שהיו אותנטיות ובעלות משקל, אך דומה כי בדמות זו יש משהו אחר, או בעצם חסר בה משהו (שוב, חמקמק) מאוד מהותי, והוא זה שמגדיר אותה, שהופך אותה לדמות כל כך ייחודית ובלתי נשכחת. היא מבטלת כליל כל אפשרות קטלוגית, ייצוגית, סטריאוטיפית. אפשר ממש לדמיין איך ההגדרות האלה מתדפקות על תודעתה (ובהמשך מן הסתם על אי אילו התייחסויות שיהיו לספר עצמו) ומתאיינות באחת. היא לרגע לא דורשת מהקורא רחמים, חמלה או אמפתיה. אין לה חלום (רק רצון בעל אנרגיה בינונית), היא לא מרחמת על עצמה ולא מאשימה אף אחד במצבה. היא אף לא מרגישה שמצבה בכי רע, כי היא חיה בעולם נטול נקודות להשוואה ולכן גם נטול שאיפות. כל אלו כתובים בשפה בעלת מוסיקה מיוחדת, שמוכיחה כי שקוף עשוי להיות הצבע העז ביותר מבחינה ספרותית.

סלין אסייג, [פרקי מכונות](#), הוצאת אחוזת בית, 2017

כתוב. זה החופש

סיגל נאור פרלמן



(מילים: 1950)

קובץ הסיפורים של בועז יזרעאלי **ברכת התנינים** מעיף סטירת לחי מצלצלת לתפיסת ההנאה הרווחת כל כך במחזותינו, שכן כבר מהעמוד הראשון בספרו מבין הקורא שכאן הוא נידון להצטמצמות נזירית. במקום לרכוש, לצרוך, להתקדם כלכלית בתחומי המובן מאליו של העולם הקפיטליסטי, נדרש הקורא לוותר, להיפטר ואף לכווץ את ממדיו למרחב הפיזי הצר שבונה לו יזרעאלי בסיפורים הללו; לא קשה להניח, לכן, שרבים מהנהנים יסרבו לחתום על החוזה הזרקוני הזה, ייכנסו לג'יפ וילחצו על הגז או יקפצו קפיצת ראש לברכה (גם שם, למרבה השמחה, יחכו להם התנינים).

הקורא שבכל זאת יחליט לחתום על חוזה הקריאה עם יזרעאלי ימצא, עד כמה שזה מדהים, שככל שהמרחב החיצוני בסיפוריו של יזרעאלי הולך ומצטמצם (אמנם לעתים הוא מתרחב, אבל רק כפיקציה, תמיד כפיקציה), הולך ומתפשט המרחב התודעתי שלו ואף שולח זרועות ארוכות, מטאפוריות כמובן, למקומות שלא חשב שיגיע אליהם, או כלל לא חשב שצריך להגיע אליהם.

הסיפור "מיטה מתקפלת", הפותח את הקובץ **ברכת התנינים**, מתאר את הוויתור על המרחב החיצוני. תהליך ההפחתה מתחיל בדירה רגילה עם כמה חדרים שחשבתו שצריך **(ברכת התנינים, 9)**, ממשיך כשהמספר עובר לדירת חדר וחצי עד שגם היא נעשתה גדולה מדי לצרכי (שם), ונוטש גם אותה כשהוא מוצא ברחוב מיטה מתקפלת עליה הוא אומר שזה היה הסימן האחרון שחיפשתי **(ברכת התנינים, 7)**. אבל המיטה המתקפלת – אותה מניח המספר בתחילה במקום קונקרטי, בפניה מול חנות תכשיטים באמצע רחוב אלנבי, ואחר כך במקום שהולך ומתעמעם מבחינת הקונקרטיות שלו, בחצר קדמית של בית אבות בקרבת רחוב יהודה המכבי – גם היא מופקעת מן הרחוב ונדחסת לתוך "בית" חדש: מכולה הנמצאת באקס-טריטוריה המכילה ניצבה חד משמעית מחוץ לתחום השיפוט של בית האבות, בחצר המספרה שבבניין מאחור, וזו הייתה מעלתה. לכן בערב החלטתי לעבור אליה. לעת עתה בלי שום מחויבות **(ברכת התנינים, 20)**.

המעבר מטריטוריה מובחנת לאקס-טריטוריה מלווה כל העת בחיתוך צינור התקשורת עם העולם; כשעוד גר המספר בדירת חדר וחצי הפסיק לקרוא את הדואר משום שכפי שהוא מעיד על טיבה של החלטה זו התחלתי להאמין שלא חלה עליי חובה לפתוח את המכתבים **(ברכת התנינים, 9)**. באותה דירה נהג לצעוק בקול רם סתם כדי לשמוע את עצמי (שם), וכשבעל הבית דפק על הדלת כדי לבדוק אם הכל בסדר, לא נענה כי בין שאר העיסוקים שמצאתי לי שם הייתה ההתחזות לאילם **(ברכת התנינים, 10)**. מבני הרציונליזציה היציבים למדי שבונה כאן המספר, נשענים על טיעונים לוגיים של מי שמבין מעומק המכולה מה הם "חד משמעיות" ו"תחומי שיפוט" ובמה שהוא "לעת עתה בלי שום מחויבות". וכך אל מול הפער הזה בין האדם שהופך למטורלל לנגד עיני הקורא אבל מדבר כמו עורך דין, מרים אותו קורא גבה (אני, הקורא הנורמלי, מתבונן במי שהוא לא נורמלי, מה שהופך אותי לנורמלי אף יותר), אבל מהר מאד הופכת הרמת הגבה המתנשאת הזו לצחוק מהול בקנאה.

מי לא היה רוצה להתעלם מהחובה לפתוח את המכתבים המגיעים בדואר, חשבונות לתשלום בדרך כלל, או לא להיענות לקריאות החברתיות המבקשות להחזיר את הסדר? הפרדוקס הגדול הוא שככל שהרווחה האישית, או ליתר דיוק זו הכלכלית, הולכת וגדלה, כך קטנה החירות לבעוט בכל זה. רווחה כלכלית משמעה צריכה מוגברת, וזו מתנה את הציות ההולך והגובר לסדר; דירה מתנה תשלום חשבונות, תשלום חשבונות מתנה עבודה, דירה גדולה יותר מגדילה את התשלום ואת הצורך בעבודה מכניסה יותר, וכך במהלך רקורסיבי הולך האדם וכוכל את עצמו לסדר החברתי כדי להרחיב, לכאורה, את תחושת הרווחה ואת מה שהוא חושב שהיא הנאה.

בפרק ד' ושמו "געגועים" בסיפור "במישור הצחיח של הצלילות הכרונית", פוגש המספר באי הנופש התאילנדי קוסמוי שני דוקטורים, לוונסטין הסוציולוג ושפירו הפסיכולוג:

הם אהבו לדבר על עבודתם המחקרית, עבודה בין-תחומית משותפת. הם'מאד נהנים ממנה. בזכות ממצא כלשהו שעורר עניין בחוגים שלהם ניתן להם חופש לחקור מה שהם רוצים. כדי להעניק דימוי עדכני למחקריהם הם החליטו לחקור טקסטים של היפ-הופ. יש שם הרבה'חומר טוב, שפירו אמר, ושניהם חייכו; זאת הייתה בדיחה **(ברכת התנינים, 104)**.

על מוקד האירוניה של המספר הנוטפת פה מכל מילה, עולים במיוחד המושגים "הנאה" ו"חופש"; שכן בניגוד לסוציולוג ולפסיכולוג, המשתמשים בהם כאן כפשוטם, כובל המספר את המושגים הללו בכל הכבלים האפשריים, מגוחכים עד מאד בבנאליות שלהם והפוכים מכל מה שניתן לראות בו הנאה וחופש של ממש: "עבודתם המחקרית", "עבודה בין-תחומית משותפת", "בחוגים שלהם", "דימוי עדכני למחקריהם". לכך עוד מתווספת רמת המודעות הנמוכה שלהם,

הרואה בבדיחות הדעת את עבודתם כ"חומר טוב". במילים אחרות, הם חושבים שדפקו את השיטה.

המספר, המודע עד מאד לשביעות הרצון ולזחיחות הדעת של שני החוקרים, מחליט למוטט את האפרט המחקרי שלהם ולהפוך אותו על פיו:

אלא שהתבדחות זו רק הבליטה את כובד הראש הבסיסי שלהם, והוא שגרה אותי לספר להם עלילות מעברי. הדבר הזדמן כשהם תיארו את המחקר הנוכחי שלהם. הוא עסק בהתמכרות לקניות וניסה לבחון את היחס בין רמת הציפיות של המכור ממוצר שקנה למידת הסיפוק שיפיק ממנו. הם סיפרו בהתלהבות על סולם מקורי שהרכיבו ברוב מחשבה כדי למדוד ציפיות וסיפוק. רמת הציפיה לפני הקנייה, הם צופים, תהיה לרוב גבוהה הרבה יותר ממידת הסיפוק מהמוצר הנרכש (ברכת התנינים, 105).

כאן עולה רמת האירוניה של המספר שלב נוסף. שני החוקרים "נהנים" לחקור באמצעות "החופש" שניתן להם את הפסבדו-הנאה של הצרכנים; פסבדו-הנאה ולא הנאה של ממש שכן זו עוברת מהמוצר עצמו אל רגע הציפיה שלפני קבלתו, ואת מדדיה נועצים החוקרים במקומות שונים על הסולם שהרכיבו. העובדה הזו – הנתפסת בעיני המספר כמעין סדיזם מצדם של החוקרים, כזה הנועד להגביר את תחושת "ההנאה" ו"החופש" שלהם לעומת אובדנה בקרב הצרכנים, מושאי מחקרם – גורמת לו להחזיר להם מנה אחת אפיים:

לא התאפקתי עוד ואמרתי שלדעתי, כבעל ניסיון בהתמכרות, אמנם לא לקניות אלא דווקא לסמים, ההנחה שלהם מוטעית כשמדובר במוצרים כמו גראס ובעיקר הרואין; שכן, טענתי, מידת הסיפוק ממוצר זה גבוהה על פי רוב ולעיתים אף עולה על הציפיות. ואני אומר את זה בלב שלם ובאחריות, חתמתי את הגילוי (ברכת התנינים, 105).

הריאליזציה של המטאפורה שעושה המספר למה שבעיני החוקרים הוא "חומר טוב" – וכן למושג "לצרוך", שכן ה"צריכה" כקנייה הופכת ל"צריכה" במובן של הצטרפות פיזית ממשית של הגוף – אינה רק רעיונית או טיעונית; במהלך מושלם של המספר מרסקת הריאליזציה של המטאפורה את תחושות "ההנאה" ו"החופש" שלהם בזכות הפעולה הממשית שהיא פועלת על גופם:

שתיקתם רעמה והם הביטו בי, תוהים אם מדובר בסוג לא מוצלח של הומר. כשהבינו שלא, לטשו עיניים גם אחד בשני. ידו של לוונסטין, בלי כוונה, אני בטוח, נעה וכיסתה על חגורת הבטן המוסתרת תחת חולצתו. כספו וכרטיסיו ריטטו בה באי-נוחות. פניו עטו קדרות כאילו קיבל בשורה אישית מרה. שפירו נדרך כמו כלב שמירה שקולט ריח זר והזדקף בערסל (ברכת התנינים, 105).

למות מצחוק או מה? הפעולה הממשית של דברי המספר על גופם של שני החוקרים מבליטה את מהותם החייתית ("ריטטו", "כמו כלב שמירה"), שומטת תחתיהם את הגותם המחקרית המרחפת בגובה הסמלי, והופכת להיות דחף אינסטינקטיבי של שליחת היד באופן בלתי רצוני לחגורת הכסף, דחף שמנחית אותם כלאחר כבוד לצד מושאי מחקרם: הצרכנים. הוויתור על המרחב החיצוני לטובת הגוף כבית, ובעיקר לטובת הראש כבית, מעביר את המרכז מהחוץ אל הפנים, ויותר מזה – מרצף המשמעות שנוצר בחוץ אל הקליטה החושית של הפנים, שהמספר בכל סיפוריו של יזרעאלי נסמך רק עליה. כך, כל מה ש"יודעים", או חושבים שידעים, כל מה שהוא ברירת המחדל של "המובן מאליו", אלה מתרסקים ונידונים להיבחן מחדש. הנה פתיחת הסיפור "הקוף":

זהו. קיבלתי את העונש הסופי. כך זה נראה. אני רואה ושומע: אין ספק שזוה אומר משהו; איני צריך להוכיח זאת לעצמי. מיד אתן עדות לכך שאני אכן רואה ושומע. הנה: שמעתי קול אומר באנגלית שהראש שלי דווקא עלול להיות קשה והמוח – יבש (ברור שהדברים נוסחו קצת אחרת); וראיתי שהדובר לא היה הבחור שישב מולי. הפה שלו לא זו כשנאמרו המילים האלה. זה היה מישו מהאחרים, מאלה שהיו מאחוריי ומשני צידיי, ואותם לא יכולתי לראות. אבל בהחלט שמעתי אותם מדברים (ברכת התנינים, 109).

תהליך הסקת המסקנות של המספר נשען אך ורק על מה שהוא תופס בחושי הראייה והשמיעה שלו. הוא מסרב לקבל כל אקסיומה חיצונית מוכרת לצורך פירוש המצב בו הוא נמצא למעט ציון העובדות: אני מצוי במצב של קוף מעבדה. או נידון (שם). סיבת המכות הקצובות המונחתות בפטיש על ראשו מעת לעת אינה מובנת לו משום שהוא אינו יודע במה מאשימים אותו:

יש אפשרויות מאפשרויות שונות, וכיוון שההפוגה נמשכת פורחות להן ההשערות. לדוגמה, סביר שלכל זה קדמה תקופת מאסר כלשהי, אבל אין לי זיכרונות ברורים ממנה. אני מנסה לשחזר אישיות כלשהי שיש לה שייכות אלי, דמות בעלת נפח אנושי; נראה שזוה חיוני כדי ללמוד דבר-מה אשר לסיבות ולנסיבות. שתי המכות האחרונות העירו אצלי רק רגשי אשמה, לא יותר; אבל אשמה על מה? על המעשה הלא ידוע שעשיתי? זה יותר טוב מכלום: על רגש אשמה אפשר לבסס דמות שלמה בהיעדר משהו טוב יותר. והנה מגיחה לה מאי-שם גם ספקנות כלשהי, ספקנות גולמית מהסוג שיש גם לחיות ואולי אפילו לשתילים, ספקנות שלא מוסיפה דבר לבהירות. ובכל זאת היא מטילה צל של אי-אמינות על אפשרות הישיבה בכלא בעבר. לא, זה בטח היה משהו אחר. מה לי ולכלא. מתקבל על הדעת שמקום מושבי לא היה בית סוהר אלא בניין סגור אחר, אך לא נעול, בית משרדים נניח. אז לא אסיר, אבל אולי פקיד הייתי. אפשר בקלות להתבלבל בין הדברים האלה כשההכרה לא במיטבה (ברכת התנינים, 112-113).

ההקבלה בין אסיר לפקיד מעלה על הדעת ודאי את ההוויה ביצירתו של קפקא, אבל לא פחות מכך את "בארטלבי הבלבר" מאת הרמן מלוויל. נדמה שהסיפור "הקוף" הוא פיתוחו של המשפט עליו חוזר שוב ושוב בארטלבי במענה לדרישות המנהל שלו: אני מעדיף שלא. משפט ההתנגדות האלמותי הזה, המצביע על אפשרות של בחירה, גם אם לא מנומקת. עצם הבחירה כשלעצמה הוא תשובה, בין היתר, למבנה הקפיטליסטי המסדר את העובדים על פס ייצור נע. ההתנגדות בסיפור "הקוף" ובעצם בכל סיפוריו של זרעאלי (הסיפור "אילוף" הוא הומאז' דיאלוגי ברור ל"בארטלבי הבלבר") עוד מתרחבת; לא רק נגד הקפיטליזם הצרכני של המאות ה-20 וה-21, כי אם נגד מה שמייצג את האדון בעולם מקיאוויליסטי, שהכל בו פוליטי ושהפוליטי בו אינו אידיאולוגי כי אם פרקטיקות של כוח. לא רק מחפצים אפוא נפטר המספר בסיפוריו של זרעאלי, מדירה או ממכונת שנמכרת עבור כמה מנות סם (בסיפור "מתנה מאבא"), אלא מכל עמדה שיש בה כוח:

[...] זכורה לי במעורפל רתיעה מסוימת מהאחריות הכרוכה בתפקיד של ראש ממשלה או של ראש עיר או של בעל משפחה. אני לא מנסה חלילה לטעון שהוצע לי אי-פעם לשמש בתפקידים כאלה, אבל קשה לי להאמין שהם קסמו לי בשלב כלשהו בחיים (ברכת התנינים, 123)

השאיפה להיפרדות רעיונית-מנטלית מכל מה שהוא כוח, מאפיינת גם את יחסו של המספר לשוטרים שמגיעים לעצור אותו בסיפור "סבתא שלי, אמא שלי" ושהמספר אינו יודע או מסרב לבאר את סיבת המעצר, לחוקרים שמכים אותו מי יודע למה בסיפור "הקוף", וגם, למשל, כלפי

הכפייה של עיצוב התודעה הישראלית באמצעות זיכרון השואה; הנה בסיפור "ראיון עבודה", מפברק המתראיין סיפור לכבוד המראינת שלו: לקראת לידת הילד השני שלנו, לפני שנה, אשתי ואני החלטנו ללכת על משהו מיוחד, מעשה שעשו כמה מנשות ארצנו – ללדת באושוויץ. ולא סתם באושוויץ, אלא ממש בתא הגזים (ברכת התנינים, 178).

אפילו מהכוח של הוריו עליו הוא מבקש להתנער: לא רציתי שהורי ימותו, ודאי שלא, להפך. אבל כשזה קרה הייתי מוכן. ובכל זאת הופתעתי משאגת החופש שנאלצתי לחנוק בשתי ידיים כשהרופא ניגש חפוי ראש והניח יד מנחמת על כתפי (ברכת התנינים, 53).

בסיפור היפהפה "ברכת התנינים", שכותרתו היא כותרת הקובץ כולו, אומר הדובר-הילד על השגריר הנורווגי המנוול:

באותו רגע נדמה היה לי שאני מבין את ההבדל בינו ובין מבוגרים אחרים שהכרתי: למרות מבוגרותו הוא לא היה, בעיני עצמו, מחויב לדאוג לי. הוא סירב לשאת בעול, כאילו אומר לי: אל תבנה עליי, לא בטוח שאעזור או אגונן עליך בשעת הצורך, מכל מקום אין לי כוונה כזאת. בתור ילד באותו רגע ליד הברכה ההיא הרגשתי שהוצאתי אל מחוץ לתחומי האמנה, אל מחוץ למשפחה המורחבת שבה כל מבוגר הוא עקרונית גם הורה ומגן עבורי. החוויה הייתה כנראה משחררת, כמו שאומרים, ואחר כך התברר שלמעט כמה מחוות יסוד, לא היה למעשה הבדל משמעותי בינו ובין אנשים אחרים (ברכת התנינים, 255).

ההבנה העמוקה של בועז יזרעאלי ביחס לשאלה של פעולת האדם בשדה הכוח האישי, הכלכלי והפוליטי, מצמיחה את ההכרה בהכרחיות החופש, ומההכרה הזו נולד הציווי: סמוך על ראשך, פרש את העולם מתוך חד-פעמיותו ללא הנחות מובנות מוקדמות, כבה את העין החיצונית המתבוננת בך, פרק את פצצת הכוח, נתק את הכבלים הפנימיים; פתוב. זה החופש.

[בועז יזרעאלי](#), [ברכת התנינים](#), עם-עובד, 2017

המופע של קרול או קרנבל המסכות של תומס מאן

מיכל בן חורין



(מילים: 1462)

גיבור הרומן של תומס מאן, **פליקס קרול: וידוייו של מאחז-עיניים**, נולד בשליש האחרון של המאה התשע עשרה למשפחה בורגנית בעיירה ריינגאו הסמוכה לוויסבאדן שבגרמניה. כעת ממרום גילו, למעשה מדובר בשנת הארבעים לחייו, מתוודה קרול בפני קוראיו על קורותיו, ומספר על הרפתקאותיו מיום לידתו ועד להגעתו לליסבון, שאמורה לשמש כתחנת ביניים במסעו לארגנטינה. הרומן שראה אור בשנת 1954, כשנה לפני מותו של מחברו, נפתח אפוא בתיאור אירועים משנות הילדות והנעורים של קרול. בעקבות קשיים כלכליים, ירידת המשפחה מנכסיה ומות האב עוברים קרול ואמו לפרנקפורט; אך הנער, שהאפוטרופוס שימפלפריסטר צופה לו

עתיד מזהיר, יפלס את דרכו אל המאה העשרים מן החצרות האחוריות והקדמיות של החברה הפריזאית – סמל לעידון ולשפע תרבותי, וכמובן לדקדנס.

את מסעו "מחוז לבית" מתחיל קרול כנער מעלית בשם ארמאן (הוא יורש את השם יחד עם התפקיד) במלון הפאר אליו נשלח בהמלצת האפוטרופוס; הודות לכישוריו הוא מקודם במהירות לתפקיד מלצר ומתוודע אל אורחי המלון, בהם מכרים רמי מעלה כדוגמת המרקוז דה וינסטו, בן לשושלת לוקסמבורגית מפוארת. המרקוז, שהוריו מאיימים לסלקו מן הירושה אם לא ישים קץ לאלתר למערכת היחסים האומללה עם שחקנית פריזאית, משכנע את קרול לסייע לו בשמירה על "שלום בית". הוא מטיל עליו לצאת למסע במקומו, כלומר להתנהל בעולם בזהות בדויה. קרול, שאין עבורו דבר טבעי יותר מאשר לגלם תפקיד, נעתר בשמחה ומיטיב לשחק את דמותו של המרקוז כבר בנסיעת הרכבת לליסבון; במהלכה הוא שובה את לבו של הפרופסור קוקוק, מייסד המוזיאון לתולדות הטבע בליסבון, ומסעיר את נפשן של רעייתו ובתו.

לאורך הרומן מתגלה קרול כמחזר ומפתה, וגם כגנב המרצה עונשו בבית המאסר, מי שבקיא בסודות הגוף והנפש, הרוח ובעיקר השיח. הוא מעלה את אמנות החיקוי לדרגת שלמות – לבוש, דיבור, מחווה וגם כתב, ממש כך: מאן מקדיש מספר לא מבוטל של פסקאות לתיאור הניכוס הרהוט של כתב היד – תחילה "מעתיק" קרול את כתב היד של אביו ולאחר מכן "מטמיע" את זה של המרקוז דה וינסטו. במהרה מתבררת השלמות כעודפות, והזהות – ככפילות, של קרול? של מאן? ואולי גם של הקורא? איזה דבר נשקף לקוראיו של מאן מהמופע של קרול? נקשיב כעת לדבריו:

יש לו פרצוף תחפושת, לילד הזה. נהג סנדקי לומר, וכוונתו שכל בגד מתאים יפה לקלסתר פני, כל תחפושת נראית עלי טבעית והולמת. שכן תהיה הדמות שאלבש מה שתהיה – חלילן רומאי... נער אנגלי... או לוחם שוורים ספרדי... כומר צעיר... קצין אוסטרי... או איכר גרמני... – בכל פעם דומה היה וגם המראה חזרה ואישרה זאת בפני – שתלבושת זו, היא ולא אחרת, נועדה לי מלידה ומבטן... "כשחזרתי ולבשתי את בגדי החולין שלי, התפלים והעלובים, הייתי נתקף עצב וגעגועים קשים מנשוא, ועמם גם שעמום שאין לו תוחלת ואין מלים לתארו... בגדי החולין שלי שבסוף נאלצתי לשוב וללובשם אחרי שהחלפתי זו אחר זו תחפושות-צבעונין רבות, עוררו בי גועל; חשק עז תקפני לקרוע אותם מעל בשרי. (מראה מקום)

מה יש בעצב הזה ובשעמום הנגזר מבגדי החולין של קרול? ומה טמון בתחפושת הנדמית כניגודם? האמנם ניגוד? רק דמיון, הזיה, מראית או אחיזה של המראית? נראה כי לאחדות מהן, ואולי אף המרכזיות שבהן, היתה דווקא נוכחות היסטורית כבדת משקל.

בשנת 1910, כארבע שנים לפני המלחמה הגדולה, החל מאן לעבוד על הרומן שגיבורו, כאמור, הוא פליקס קרול, אמן המסכות, התחפושות והזהויות; מי שנמשך אל הכפילים, או בתרגומה הנפלא של נילי מירסקי "כפל-דמות". המהדורות הראשונות של הסיפור שלא הושלם רואות אור בשנות העשרים ולאחר מכן בשנות השלושים של המאה העשרים. אז מגיעה המלחמה האחרת. מאן שב אל כתיבת מעלליו של קרול רק בשנות החמישים, ומפרסם את חלקו הראשון של הווידוי. ביומניו שרטט מתווה לחלק השני. מותו בשנת 1955 סתם את הגולל על תכנית ההמשך. אך מאן כמו הקדים את המאוחר באומרו כי לא יהא זה אסון כלל אם הרומן לא יגיע לידי סיום.

ובעוד קרול נאלץ להמתין מאחורי הקלעים, פורץ אל הבמה של מאן כפיל אחר: הלא הוא אדריאן לוורקין, גיבור הרומן שנודע בשם **דוקטור פאוסטוס**. מאן החל לעבוד על הנושא בשנת 1905, אך שב אליו רק בשנת 1941. תחת הקומדיה יוצאת אפוא לאור טרגדיה. אבל אולי לא בדיוק. שהרי אין לנו כאן עניין בתחפושות של ההיסטוריה המופיעה תחילה כטרגדיה ולאחר מכן כפארסה; יותר מכך נראה כי כוחו של מאן הוא באקספרימנטים המבקשים את ביטולו של

החיץ – אמנות כחיים, חיים כאמנות, ובבחינת גבולות ההתנסות – כניעה לפיתוי או שליטה בו, התמסרות לסמכות או אחיזה בה, ניכוסה ואכיפתה.

מאן בורא לו, אם כן, שחקנים, אמני מסכה, הנשלחים לבחון את הגבולות הללו. אך המרחק אל הברואים אולי אינו רב כל כך כפי שנדמה בתחילה. לוורקין וקרול, הם חלק ממסורת עמה נמנים בטהובן, כמו גם ואגנר, גתה ותומס מאן עצמו. אחרי הכול, זהו עניינו של תעתוע: היכן מסיימת המציאות ומתחילה הספרות, והיכן עוברת המסורת, זו שמהשפעתה נחרד מאן אך אליה לא פסק להשתוקק.

כך, למשל, דמויות היסטוריות כלודוויג ואן בטהובן, פרידריך ניטשה או ריכארד ואגנר משמשות בערבוביה בדוקטור פאוסטוס (מאן, אגב, קרא לערבוביה זו בשם "מונטאז"); כשם שהאוטוביוגרפיה של יוהאן וולפגנג פון גתה **מחיי: פיוט ואמת** היא הבסיס לפרודיה המרהיבה של פליקס קרול. בשיחותיו עם מזכירו האישי, יוהאן פטר אקרמן, ניסח גתה את אחת מתובנותיו הידועות יותר, לפיה הקלאסי "בריא" ואילו הרומנטי "חולה". מאן במובן זה הוא תלמידו של גתה, עיקש ולץ, והרי את המחלה הציב במרכז יצירתו: טריסטן, הר הקסמים, מוות בוונציה הן בבחינת חלק המעיד על המכלול; גם באוטוביוגרפיות הספרותיות ישוב לכרוך את ה"מחלה" בגניוס האסתי על רבדיו הטראגיים והקומיים. אצל לוורקין מתגלמת ה"מחלה" ונגזרת מן הברית הדמונית, ואצל קרול היא מופיעה כקריאת התיגר על המוסדות האזרחיים: תחבולה להשתמטות מבית הספר או הימנעות מהשירות בצבא.

רבים כתבו על העניין של מאן באוטוביוגרפיה הספרותית כהמשך לז'אנר של רומן החניכה (Bildungsroman) ורומן האמן (Künstlerroman) בגלגוליו הרומנטיים והאירוניים, שהגיעו לשיאי השכלול הפואטי במאה התשע עשרה. מאן מוסיף לפרוע במסורת פואטית זו בעודו אורג אותה במיתוס פרטי, בהעמדת דמויות משלו, והוא, מאן – בתוכן; שחקן של הוויה, כפיל של אשליה, סופר, קוסם, אמנות וחיים – לוורקין וקרול.

הסיפור ידוע. בין השנים 1943-1945 עמל צייטבלום, מורה המקצועות ההומאניים, על כתיבת הביוגרפיה של לוורקין, ומגלה את כוונתו להקביל בין סיפור החיים האישי לבין הסיפור הקולקטיבי – ההיסטוריה של גרמניה. סיפורו של לוורקין וסיפורה של גרמניה ניזונים מחומריו של סיפור עממי מן המאה השש עשרה: אגדת פאוסט. אך בניגוד לגיבור אגדת העם, שמהפכנותו השנויה במחלוקת נקשרה בתחומי האלכימיה והאסטרולוגיה, גיבורו של מאן הוא מוסיקאי. מאן בוחר לספר את סיפורה של גרמניה דרך עיניו של ההומניסט, העוקב בדאגה ובקנאה, בהערצה ובאימה אחר מהלך חייו של ידידו. מהאלה ולימודי התיאולוגיה הוא עובר ללייפציג ללימודי המוזיקה, שם יתפתה, יתמסר, ילקה במחלה שתביא למותו – לפריצה, זאת ידע גם מאן, יש מחיר. פריצת הדרך המוסיקלית של לוורקין נקשרת בשיטת הלחנה ספציפית, כזו המזוהה עם הטונליות החופשית של ארנולד שנברג; אולם גם לריכארד ואגנר תפקיד לא מבוטל ברומן. יתרה מכך, המיתוס הטראגי שניטשה בחיבורו **הולדת הטרגדיה מרוחה של המוסיקה** תיאר בהרחבה גם בקשר לדרמות המוסיקליות של ואגנר, בטרם התאכזב מהן, נדמה כקם לתחייה בנרטיב של מאן. על אף האירוניה והריחוק של הסופר, המתבטאים בעיקר בעיצוב דמות מספר שעשויה לעורר גיחוך בטרחנותה, מתגלה לוורקין כגיבור טראגי מודרני.

נדמה אפוא כי במסגרת הכתיבה הספרותית עמל מאן להציל מסורת תרבותית שעל צירה הוא ממקם גם את יצירתו שלו. שאלת הזהות של הגיבור הספרותי, המלחין הגרמני, היא לפיכך גם שאלת הזהות של יוצרו. עם זאת, אין לראות בכך אישור לזיהוי גס או להקבלה פשוטה של דמות הסופר עם דמות גיבורו. שהרי הרמזים שנותן מאן למהלכי הזדהות מעין אלה שייכים גם הם למסגרות מתוחכמות של המחזה-עצמית. על כך מעיד למשל וידויו של מאן, המהדהד וידוי של ואגנר: *בחשאי, ביני לבין עצמי, מגלה מאן לקוראיו של החיבור המתעד ומתחקה אחר מהלך הכתיבה של דוקטור פאוסטוס, כינתי אותו (את הרומן) פרסיפל שלי.*

במקום אחר מתאר מאן את ואגנר באופן המלמד על תפיסתו העצמית של הדובר לא פחות מאשר על מושא התיאור שלו: ואגנר הוא גרמני במובהק, - אולי באופן מובהק מדי. מעבר לעובדה כי יצירתו היא התגלמות'הגרמניות', היא גם ייצוג על דרך המשחק... שהאינטלקטואליזם וההשפעה הפלקטית שלו מרחיקים עד הגרוטסקה, עד הפרודיה... האמנות של ואגנר היא הביטוי הסנסציוני ביותר להמחזה עצמית וביקורת עצמית של הגרמניות (מראה מקום).

את הביטוי הסנסציוני של ההמחזה העצמית ניתן לראות אף אצל פליקס קרול, גיבורו הספרותי של מאן, אשר החיבור האוטוביוגרפי של גתה הופך אצלו מושא פרודי. אולם של מי היא הפרודיה ומי הם בעצם נמעניה?

את שמותיהם של גתה וואגנר קושר מאן בעקביות בתפיסת "הכפילות" המאפיינת לדידו את התרבות הגרמנית: שכן שניים אלה הם אנחנו, הוא כותב ביומנו ובנאומיו – גתה וואגנר, השניים הם גרמניה (מראה מקום). הרמיזות הפואטיות של מאן לדמויותיהם ההיסטוריות חושפות תנועה אמביוולנטית של חתירה ואישוש, הפרכה ואישור, של עולם הערכים המיוצג על ידם. אפשר לתהות, לפיכך, האם בכך ביקש מאן לחלץ את השניים שהם אנחנו מכוחות ההרס של הנאציזם? הייתכן כי זוהי אחת מן התשובות שלו לגיוס אידיאולוגי של התרבות, דהיינו, ל"אסתטיזציה של הפוליטי" בתקופת הרייך השלישי בגרמניה? ואם כן, האמנם הוא מבקר את הפולחן שהתגבש סביב גיבורי תרבות אלה או שמא הוא מכונן, בעצם אזכורם החוזר ונשנה, מיתוס חדש?

התשובה על כך מורכבת, כמובן. בראשית הרומן האוטוביוגרפי שהוזכר לא מכבר, מעיד גתה כי תפקידה של הביוגרפיה לתאר את האדם בתוך היחסים של זמנו, ולהראות באיזו מידה פעלה הסביבה נגדו ובאיזו מידה לטובתו, כיצד עיצב לו מכל זה השקפת עולם והשקפת חיים, וכיצד שב ושיקף את הכול בהתבטאותו, אם היה אמן, משורר או סופר (מראה מקום). ומה באשר לתומס מאן ולביוגרפיה הספרותית שלו, זו השבה להציג אמנות בזיקתה לחיים, שירה בזיקתה לאמת, היכן שהאחיזה בתשוקה מתגלגלת בהתמסרות אליה?

זו העת לחזור אל המופע של קרול, שנדמה כי אינו חב כבר דבר למיתוס הטראגי, והוא נשטף פרוע, נטול רסן, בקרנבל המסכות. אבל גם זה, אפילו זה, הוא רק תעתוע: במידה ידועה אפשר לומר אפוא כי ניהלתי חיים כפולים, שעיקר קסמם בכך שלא ניתן לקבוע בוודאות מתי ובאיזו דמות אני נשאר אני, ומתי אני מופיע בתחפושת: האם כשאני לובש מדים של מלצר ומשרת את אורחי המלון או בשעה שאני מסב לסעודה כאדון אלמוני נשוא פנים שמראהו עונה בו כי הוא מחזיק סוס רכיבה משלו... מחופש הייתי אפוא בכל מקרה, ומה טיבה של המציאות נטולת המסכות שמאחורי שני המופעים שלי, כלומר מיהו ומהו אני-כשלעצמי – זאת לא ניתן לקבוע, לפי שאני זה לא היה קיים כלל. (מראה מקום)

עיבוד לדברים שנאמרו בערב ההשקה לספר [תולעת ספרים](#), מאז"ה 7 ת"א, 19.12.16

תומס מאן, [פליקס קרול: וידוייו של מאתז עיניים](#), מגרמנית: נילי מירסקי, אחוזת בית 2017.

כיצד יכולה האמנות לחדור אל נבכי תעלומת הפשטות הפרימיטיבית

עמרי הרצוג

(מילים: 954)

טוב עשתה **הוצאת "מפרשים"** של המפעל לתרגום ספרות מופת, שהוציאה מחדש את ספרה הקלאסי של ז'ורז' סאנד **פרנסואה העזובי** בתרגומו של יהושע קנז. 170 שנים חלפו מאז יצא לאור לראשונה בצרפת, ומאז השתנו הרגלי הקריאה הספרותית ללא היכר, לא מעט בשל חדירתן של אמות המידה הפסיכולוגיות אל התודעה הקוראת; עליהן עוד אתעכב בהמשך. הספר הצליח מאוד בזמנו משום שנכתב בכוונה תחילה כדי להתאים לקהל רחב. סאנד עצמה מתארת את האתגר של כתיבתו: כאילו עומדים לימינך פריזאי המדבר בלשון המודרנית, ולשמאלך איכר שבנוכחותו לא תתרצי להגיד שום משפט או מילה שיחרגו מבינתו. לפיכך עלייך לדבר בבכירות לאוזני הפריזאי, ובנאיביות לאוזני האיכר (פרנסואה העזובי, 20-21). ואכן, הספר מתאים גם לניתוחים המלומדים שהעטירו עליו עם השנים, אך גם לקריאת פנאי נוסכת נחמה.

תכלית נוספת לפרנסואה העזובי, הקשורה בתופעה חברתית רחבת היקף שאפיינה את אירופה במאה ה-19, והיא נטישת תינוקות וילדים צעירים על ידי אמותיהם. לא אכזריות הנחתה אותן; התינוקות ננטשו משום שנולדו מחוץ למסגרת הנישואין, בעיקר כתוצאה מיחסי אדון-מעסיק עם משרתת, אך גם כאשר הבעל נעלם והותיר את האם חסרת כל. האימהות לא יכלו לכלכל את התינוקות והסתכנו באיבוד משרתן, בגירוש מביתן וגם בסתימת הגולל על האפשרות למצוא בעל שיפרוש עליהן חסות כלכלית. הילדים העזובים שנמסרו לבית מחסה נחשדו בזדון, בגניבה ובכוונות לא טהורות משום שהיו חשוכי אהבת אם. לפיכך נותרו בשוליים המוקצים הן של החברה הבורגנית והן של החברה הכפרית, והוטבע בהם אות קלון של פושטי יד ופושעים. ספרה של סאנד ביקש לחלץ את העזובים מהשיפוט המוסרי המחמיר שהוטל עליהם באותה התקופה. גיבור הסיפור הוא פרנסואה, ילד עזובי שנסיבות היוולדו לא ידועות אך הוא ישר, צנוע ונאמן, יפה תואר וחרוץ, ואין בו כל דופי. הוא גדל אצל אישה ענייה שמטפלת בו בתמורה לתשלום זעיר מהרשויות, והשניים מתגוררים בשטח האחוזת של טוחן רשע ושל אשתו התמה מדלן. לאחר שאמו המאמצת מתה במחלה, מדלן מאמצת אותו כבנה ומעתירה עליו אהבת אם, ויחד הם נאבקים בקשיים שעומדים מול אהבתם. בסיפור אין אכזריות, וסופו – כפי שמובטח לקורא במהלכו – טוב כמו בסיפור מעשייה. הוא מחמם לב משום שהוא חוגג את נדיבותו ונאמנותו של הטבע האנושי, ומתגמל אותו.

גם עיצוב הסיפור מתמסר למוטיב של העזובי. בסיפור המסגרת שכורך את העלילה, המספרת מטיילת בנחת באחו בחברת ידיד והשניים דנים במהות הספרות, האמנות והיופי. היא מגוללת באוזניו סיפור ששמעה מפיהם של מגדל קנביס ומשרתת בהתכנסות של בני הכפר, ואלו ודאי

שמעו אותו מאדם אחר. הסיפור עצמו נע ונד, נטול "אב ואם" של מספריו המקוריים; הטקסט מצטייר כעזובי בעצמו, וכמו גיבורו – ניחן בטוהר מידות, באופטימיות ובצניעות. אך האם גם היום ניתן לקרוא את הסיפור באותה התרגשות שמרסל פרוסט קרא בו? יהושע קנז, שתרגם את הסיפור, מקדיש את אחרית הדבר לציטוט ארוך מתוך **הזמן שנמצא**, חלקו האחרון של **הזמן האבוד**, שבו מתאר פרוסט בהתפעמות כיצד מפגש אקראי עם הספר מעיר בו את הזיכרון המתק-מריר של הילד שהיה, כשהאזין לאמו מקריאה לו במיטתו את סיפורו של פרנסואה. האם הרגלי הקריאה העכשוויים עדיין מאפשרים לפרנסואה העזובי להזדהר במלוא עוצמתו הרגשית והאסתטית כבעבר?

ייתכן שבטבע האנושי לא חלו תמורות מפליגות, אך מסגרת ההתייחסות אל האנושי, בספרות ומחוצה לה, השתנתה ללא היכר; נצרבו בה הנחות יסוד פסיכולוגיות, והן מעצבות את האופן שבו אנו מעריכים את הדמויות ואת מניעיהן. שלוש הנחות כאלו נחשפות במלוא עוצמתן בזמן הקריאה, וההנאה שטמונה בקריאת הספר חייבת את הבסתן.

ראשית, בעולם של פרנסואה העזובי יש דמויות טובות עד-מאוד, כמו פרנסואה ואמו המאמצת מדלן, ודמויות מרושעות, כמו הפילגש של הטוחן – דמות רבת מזימות ושוחרת רע. הטוב והרע נתונים ולא-משתנים, ומשקפים את פניו השונות של הטבע האנושי כמות שהוא. בספרות העכשווית, תפיסה דיכוטומית כזו נחשבת בזויה ונחשדת בחוסר מורכבות או בגסות קריקטוריסטית. הסיבה לכך נטועה בשתלטנותה של התפיסה הפסיכולוגית לפיה הרע-מדי או הטוב-מדי אינם תכונות "נורמליות" או "טבעיות", אלא סימפטום של ליקוי נפשי, מחלה זמנית שממנה אפשר להחלים. בספרות המודרנית נהוג לתאר כיצד הטובים מדי מתפכחים מתמימותם והרעים מדי נחשפים במלוא פגיעותם הטראומטית. אולם עיצוב הדמויות בספר משוחרר מהצורך לסייג את הרע או את הטוב במונחים נפשיים, או ביחסי סיבה ותוצאה; הם מתקיימים לכשעצמם, ככוח טבע, בשל חמדנות ואנוכיות או בשל נדיבות וטוהר.

שנית, הרומן לא מתעכב על שאלת האם הטובה – סוגיה שהתרבות המודרנית עוסקת בה ללא מנוח – אלא בדמותו של הילד הטוב. המודל הדידקטי שמציג הרומן מתמקד בתיאור דמותו של הבן הטוב: צייתן, מסור, עניו ואסיר תודה להוריו. קווי המתאר של הטוב אינם כרוכים במעלותיו או בחסרונותיו של התפקוד האימהי, אלא בטיבו הנתון של הילד, באופיו ובמעלותיו. הפאניקה המוסרנית של ההורות העכשווית מסרה את האחריות לטיבו של הילד באופן בלעדי לאימא, שנשפטת ונמדדת ללא הרף בכלים פסיכולוגיים, והיא האחראית היחידה לרווחתו של בנה ולעיצוב אישיותו המוסרית. בפרנסואה העזובי – כמה מרענן – האחריות הזו מוטלת על טיבו המולד של הילד; והנה לראיה – אפילו עזובי נטוש הוא ילד תם וטהור כוונות.

ולבסוף, סופו הטוב של הסיפור, שבו מתאחד הגיבור עם אמו, עלול להיחשב כיום כפרוורסיה אדיפאלית, כשערורייה פסיכואנליטית חריגה ומבעיתה. אך למען האמת, הסיום מתוק וחגיגי: הטובים זוכים לגמול שהם ראויים לו, והחוקיות המוסרית הטבעית שבה לאיזון. אך כדי ליהנות ממנו כדבעי, צריך לגרש מעליו את רוחו הטורדנית של פרויד.

פרנסואה העזובי עשוי כולו רגש. הוא ספר רומנטי משום שהוא מתאר את הטבע האנושי במושגים של הרמוניה ושלמות. כיצד יכולה האמנות, שואלת סאנד, בלי להפסיק להיות אמנות לכול, לחזור אל נבכי תעלומת הפשטות הפרימיטיבית ולהעביר לשכל את הקסם שזורח הטבע? (**פרנסואה העזובי**, עמ' 21)

לשם כך יש להינתק מכבלי התודעה הפסיכולוגית שנטבעה בנו, ולפרוץ אל הקסם של הטבע (במונחי הנוצריים, אך גם היהודיים): הבריאה נועדה לשרת את הטוב ואת הנעלה. זו מחשבה מיושנת, אך מנחמת ביתר שאת כיום: פשטותה התמימה – כמו אהבתו של פרנסואה – מנצחת את הציניות, את הספקנות ואת הרוע.

לקריאת הפרק הראשון בספר באתר [אלכסון](#)

ז'ורז' סאנד, [פרנסואה העזובי](#), תרגם מצרפתית: יהושע קנז. הוצאת מפרשים, 187 עמודים.

התופת של ננו

עידן צבעוני



(מילים: 1341)

עבודה זו אינה עוסקת בהשלכות הנפשיות של המוות הממשי של האם, אלא באימגו שנוצר בנפשו של הילד כתוצאה מדיכאון אימהי ההופך בבת אחת את האובייקט החי, שהוא מקור החיות של הילד, לדמות מרוחקת, כמעט קפואה, המשפיעה בצורה מרחיקת לכת על השקעותיהם של

סובייקטים... ומכבידה על גורל עתידם הליבידינלי, האובייקטלי והנרקסיסטי – כך פותח אנדרה גרין את מסתו האם המתה – דיאלוג עם האם המתה. אירוני דיו, רפלקסיבי במידה, מנוכר לפרקים, מקנן ומקונן, מתרוצץ לשווא ממבוי סתום אחד לאחר, מְזַמֵן זיכרון במהופך לתנועה שמצמיח הפה בשפה שנדמית לפרקים כמרוקנת, מופלת ושתוקה – ספרה של ננו שבתאי על קטלוג הגברים האסוניים והבלתי אפשריים בחייה מפנה את הקורא למקום של האם הנעדרת בחיי הנפש של המספרת (לצד אזכורים מפורשים של "האם הטובה דיה" הוויניקוטית), למקום שמחולל בה חלל חסר תקנה, חלל אשר לפרקים רק השפה תוכל לה. כך למשל בסיפור "הפסיכיאטר":

והתמוטטתי על המיטה וטלפנתי לאדם הכי רחוק ממני והאחרון שידע משהו על מעללי וקורותיי. הייתה זו אמא שלי, ממנה יצאתי פעם באבחה בלידה טבעית וטובה שלא הוכיחה כלום מלבד את עצמה. ופרצתי בבכי טלפוני נורא מול האישה ההמומה הרחוקה שנות אור וחושך שתמיד נדמתה לי כבתולה לא קדושה... (ספר הגברים, 132)

לכאורה "האם המתה/הנעדרת" היא נקודת הכפתור שמנהירה את מה שמתכלה מבפנים ונאכל באש עצמו, את הקטסטרופה של הגוף, את המיסה השחורה שעורכת בסחרור עז, בנשיכת שפתיים, הננו-מספרת עם הגברים בחייה. לכאורה הגברים בחייה הם רק השארית הבזוית העודפת, הסימפטום האטום לתחושה ולמגע של "האם המתה". אחד לאחד חוברים הגברים על מנת לרומם, לקלס, להשפיל, להכאיב, לבזות, לפלוש, לחולל ולחלל את הגוף והנפש המיוסרים של הננו-מספרת. הם אינם מכונים בשמותיהם הפרטיים אלא בשמות-תפקיד; והרשימה ארוכה, מחופצנת, חיצונית לדפנות העור, מתקשה בעצמה לרדת אל פשרה או למצוא בה פשר. היא מתהווה מתוך עצמה בעלטה פנימית, כמו גוף-מכונה בפעולה מתמדת אשר אין רואים את סופה, וראשיתה לחוצה פנימה אל תוך ערפל סמיך וכבד המסמן לא יותר מבקע אור קלוש הנזרק אל אפלת הלילה. להלן: המשורר, האמן הצעיר, הבן של המגיש, הקב"ן, המורה, הדלקן, המאונן, הפסיכולוג, הפסיכיאטר, הנסיך הקטן, הבמאי, הרופא הפנימי, לוחם העל שהיה פעם רופא מושלם, הזמר המשוגע, הנדל"ניסט אחי הגיטריסט, וכן הלאה. לא ההתפרטות הנבזית שלהם היא הקובעת, אלא זאת שכולם מורים גרועים, מורים שסרחו, מורים רעים לחיים. חלקם מורים של ממש שסרחו, חלקם לא-מורים שהיו אמורים להיות מורים – וסרחו.

הפסיכיאטר בסיפור "הפסיכיאטר" הוא אמנם דמות בשר ודם, אבל למעשה אינו אלא עוד פריט נוסטלגי-אלגורי-פרוורטי שנאסף שלא ברצונו אל הננו-קטלוג של המספרת: והפסיכיאטר הג'ינג'י ניסה לגרור אותי לשירותים המצחינים אבל הצלחתי בשארית תבונתי להשהות את רגע האל-חזור, כמו שמיעץ איזה ספרון נשי שלא קראתי מעודי (ספר הגברים, 129). לנגד עינינו המשתאות והסרבניות הם מרצדים בתזזית מסכית שממסכת, בקצב מסחרר, בלתי ניתן להכלה כמעט, אולי רק להקאה כמעט; הם מופיעים בזה אחר זה, כך שאלימותם, באופן פרדוקסלי, אינה מה שהם עושים אלא עצם הופעתם הסדרתית, המכאנית; אלימותם אינה שלהם אלא של הטקסט שספג את אלימותם ועכשיו מקיא מתוכו את זיכרון ההקאה. שכן הדבר שעושה את הננו-מספרת חייב להיות מושקע ומוסתר בשביל להיות מסופר בסבך מחשבות חתוכות, קורסות (הכתיבה היא זיכרון, הזיכרון הכתוב מאריך את החיים במהלך המוות, כך בלאנשו בספרו הצעד (שלא) מעבר), כמו המספרת הננואית הקורסת-חיים תחת עולו של הזיכרון המסופר.

למעשה, מה שנדמה בתחילה כשיטוט אורבני קליל בגרסה הישראלית של "סקס והעיר הגדולה" מסתבר יותר ויותר כרומן חניכה נשי אפל, מקוטע, בן-זמננו; קתדרלה גותית מתוחתת צוואר הבנויה לתלפיות מעשרות ומאות גרונות משוספים; פיסות גרעיניות ומחוספסות של זיכרון מסויט בתמיסת חשמלים סוערת. למעשה, בלי שהבחנו בכך נזרקנו בנזיפה אל תוך עולם שכולו רוע צרוף, בלתי מנומק, שבו הננו-מספרת נדמית לפרקים כז'וסטין של סאד אשר נאחזת במידה הטובה ובעקרונות המוסר בעודה מוכה, מעונה ונאנסת; קורבן התמיד למעשי התעללות שונים ומשונים כיך הדמיון הטובה על הפיגורה הסאדית. הנה למשל קורות הננו-מספרת אצל הגניקולוג הסאדי (אחד מני רבים **בספרהגברים**) שבדק אותה בהריונה, לאחר שעברה מסע תלאות מזוקק שהביאה רצועה וחבולה בגידי ערווה עד פאתי עיבור קדוש: הוא שאל אותי פעם כמין סבא טוב, מה שלומי בימים אלה, ועניתי לו כנה כילדה שאם היה לי תינוק ומישהו לישון אתו בלילה היה יותר טוב. בתגובה הוא אמר שהוא רוצה לישון אתי בלילה. כשצחקתי והופתעתי מהיחס החם והאישי, הנדיר כל כך אצל גניקולוגים, הוא התנפל עלי, דחף את לשונו לפי, הרים את שמלתי, צבט בפטמתי, מישש את ישבני ונשך לצווארי. אז שכחתי את המרשמים בחדר הטיפולים ואיבדתי עוד חודש בניסיון ליצור חיים (ספר הגברים, 198).

לכאורה "האם המתה" של גרין – בחלל הבולעני שהיא פוערת לרווחה בנפש הילד, בהכבדה על גורלו הליבידינלי-נרקיסיסטי – אמורה להנהיר עבור הקורא את ה"יחסים" הפרוורטיים, הסאדו-מזוכיסטיים של המספרת עם הגברים בחייה המחללים כל זכר; היא אמורה להאיר את משיכתה והעדפתה המורבידיות של הננו-מספרת את חוצות העיר ומבואותיה הכמו-גותיים ואפלים על פני אהבה נוצרית-בורגנית-ממיתה, שכן הטקסט של ננו נע באי-נחת תרבותי מופגן בין הקטבים, מוחק כל אפשרות לעמדת ביניים מבישה, ובאופן הזה מחקה-משכפל במודע את האלימות השרירותית, הכמו-אלוהית, המותכת בו.

ואולי "האם המתה" אמורה להאיר עבורנו את שאלת הירושה בשפה, את הקושי האימננטי של הננו-מספרת לרשת בשפה, להיות יורשת בשפה, בעודה מושלכת בעל-כורחה אל תוך שושלת משפחתית מחייבת (אבא-אהרון-משורר; דוד-יעקב-סופר) המכתימה בדיו מקולל את הביוגרפיה המעורטלת שלה. כך בסיפור "המאונן", שבו המספרת ואחותה מעתיקות גבר-מודל-ערום בחדר המיטות של האב שנפלש בגנבה (מחווה סימבולי נוסף של גילוי עריות בספר הזה), והן עטופות, חנוקות בבשר-התרבות שמסביבן: אבל המאונן טען שהוא מעוניין בחומרים פחות מילוליים או ירדו מהפרק הספרים הרבים, ואחותי פזלה פתאום אל מעל המיטה של אבי שם הייתה תלויה התמונה הידועה לשמצה שמראה ערוות אישה שנקראת, אם אינני טועה, 'מקורה של הבריאה'. אבל התמונה הביאה את המאונן רק לידי אגחתי ייאוש או בעצם גיחוך... (ספר הגברים, 56) ובכן, תחת זאת שתהיה יורשת של התרבות-שפה, היא נבלעת אל תוך "מקור העולם" הארוטי-כאוטי-מפלצתי של גוסטב קורבה, מכלה את עצמה, הופכת בגופה הפגיע, בעורה הדק, להיות מפלצת דנטית (הנה חית הטרף שזנב לה חד, חוצה הרים, שוכרה קירות, כלי זין! הנה היא, מצחינת כל העולם. התופת, שיר 17), אשר מותירה מאחוריה שובל גולגולות סרוחות: אז לא הייתה לי ברירה אלא להתוודות ולספר, ולו מתוך אשמה על הבגידה הישנה, ולפרוש בפניו את הגולגולות הרבות שצברתי אני על חגורת חוסר צניעותי, או לחלופין: את בטח מספרת ותיקת את הקורבנות שלך קרקפת קרקפת, מגירה מגירה (ספר הגברים, 164-165).

אפשר שנאמר שהגברים הסדרתיים-אסוניים הנערמים זה על גבי זה בחיי הנפש של המספרת הם "האם המתה" (על פי גרין, הסרת אהבת האם מהתינוק כרוכה באובדן משמעות, נחוות כאסון נפשי), או זאת שמפלצת התרבות בת-זמננו, כפי שעולה מספר מחניק נשימה זה, היא

"האם המתה", הקפואה, על פי אותו נוסח שז'יז'ק מצביע עליו כאידיאולוגיה האולטימטיבית של זמננו, בדברו על הסופר-אגו התובעני המצווה – תחת אילוצי כלכלת הנפש הניאו-ליברלית-ליברטרית – על הסובייקט של הקפיטליזם המאוחר להתענג, בעודו מפקיר את בניו ובנותיו (נעדרי שם אם ואב) לגורל מישורי מאושר, נטול כבלים, משוחרר, לטובת יתמות לא-מודעת, מוכחשת, נפשם טובלת במעין השכחה: *בנה את עצמך מחדש! ממש את עצמך! תתנסה! תהיה מסופק! עשה מה שתרצה בחיך (דרישת הבלתי אפשרי)*. וננו מדייקת אחרי ז'יז'ק באבחנת מילה: נזרקתי לעולם שוב. עולם שאין בו אב. ובכן, שמא הטראומה הרודפנית של הספר הזה אינה האם הנעדרת-המתה ומה שהיא מחוללת, מנחילה ומותירה לבת המתה והופכת את נפשה למשוגעת, אלא זו הניבטת מכל עבר – טראומת אובדן השפה ודחיקתה מעולמה של המספרת, אשר נאחזת בדרגת האפס של המילה באינסוף וריאציות על אותה דמות, במאבק אפל שכיך שפה לנוכחות (הצעד (שלא) מעבר).

אפשר שנאמר ש**ספר הגברים** של ננו שבתאי הוא ספר ההתערטלות שלה, התערטלות בשפה אשר באופן דיאלקטי תופרת בחשאי את מלבושה, כך ש**ספר הגברים** שלה הוא גם ספר מלבושה. והשפה כאן היא תנאי האפשרות למה שיחזיק את הסובייקט, היא ריטואל עתיק, מחסה ומפלט מתכלה. זו שפתו של הספר הזה, אשר לפרקים בשפת החלום הסינגולארית שלו, בכוח המדמה, במנוסתו לפנים אל טרום-למידה, מצליח להבליח מבעד לשפה מיותמת-מרוקנת לטובת טרנספורמציה בשפה, הופך את תופת חייה בבשר גופה לאירוע ("התופת של ננו") החורג מעבר לביוגרפיה הפרטית של המספרת החנוטה בגופה האדיפאלי של האם המתה – שכן, ברוח רולאן בארת, מהרגע שבו היא מייצרת את עצמה, מהרגע שהיא כותבת, הטקסט עצמו הוא זה שמנשל אותה מההמשך הסיפורי שלה, הסיפור מופקע מרשות עצמו, האני שלה אינו זהה עוד לאני שעליו היא כותבת, שכן הלא-מודע של היחיד הוא כבר חברתי; שכן, ברוח היידגר המאוחר, לא האדם מדבר אלא השפה מדברת, או בנוסח הפרגמנט של בלאנשו: *אינני מושל בשפה, אני רק מקשיב לה תוך כדי היעלמותה, מעלים את עצמי בתוכה... (הצעד (שלא) מעבר)*

הספרים המוזכרים ברשימה:

אנדרה גרין, **האם המתה: דיאלוג עם האם המתה**. עורך: מישל גרנק, תולעת ספרים, 2007

מוריס בלאנשו, **הצעד (שלא) מעבר**. תרגום: סמדר בוסתן. רסלינג, 2009

דנטה אלגיירי, **הקומדיה האלוהית**. תרגום וביאור: ראובן כהנא. הוצאת מאגנס, 2014

סלבוז'יז'ק. **דרישת הבלתי אפשרי**. מראיין: יונג-יון פארק. תרגום: אלירן בר-אל. רסלינג, 2017

ננו שבתאי, **ספר הגברים**, כתר 2015

נחנו לא רוצים להאשים, אבל נל זינק אחראית לבחירתו של דונלד טראמפ

אהוד אמיר

(1231 מילים)

נל זינק עלתה בן לילה מאלמוניות לתהילה עם פרסום רומן הביכורים שלה, **הכותלי** (The Wallcreeper), בשנת 2014 מניפסט החיפוש העצמי הניו אייג'י הזה הוכתר על ידי העיתונות הליברלית באמריקה כספר נועז, חצוף, הרואי ופורץ דרך. הבועה הניו יורקית, ההיפסטריית והטרנדית התלהבה מהספר. ג'ונתן פרנזן שיבח אותו. [הניו יורק טיימס](#) ובעלי טורים מהשמאל הסתחררו. בישראל זכתה זינק [לכתבת שער במוסף גלריה של הארץ](#).

גיבוריו של **הכותלי** משתמשים בסמים, עוברים בין עבודות ומחליפים פרטנרים ליחסי מין, ללא שמץ של מחויבות. הם תלושים וחסרי שורשים, פורצי גבולות של מוסר, שמרנות חברתית ונאמנות לזוגיות, למשפחה ולמולדת:

במסדרון, ליד תיבות הדואר, הוא אמר: "הרבה זמן שאני רוצה לעשות את זה..." הזדחלנו לחדר השכור שלו ועשינו סקס בריכוז רב ... האסטרטגיה שלו היתה להרחיק אותי מנוכחותו של כל מי ששנינו עשויים להכיר ולהכניס אותי למיטה לפני שנחשוב על ההשלכות או על אפשרויות אחרות. הוא אמר בהפתעה שהוא לא שכב עם בירקה, אף על פי שהיא נואמת משכנעת מאד ... עשינו עוד סקס... ידעתי שסטיבן לא ישמח מזה. סטיבן לא שמח. כשראיתי אותו למחרת אחר הצהריים הוא קידם את פני עם זקפה ועם התואר "הורסת משפחות". לא היה לי אכפת... כשעצמתי את העיניים עדיין הרגשתי את הזין של אולף... הצלחתי לא לזכור שהוא גבר נשוי שמתגורר במרחק מאות קילומטרים. (**הכותלי**, 122-124)

אולף חזר, עדיין בספייס שלו. התהום הפעורה בינינו לא עמדה בדרכו של שום דבר במיוחד. ככלות הכל, היא היתה שם עוד בפעם הראשונה שקפצנו זה על זה כמו שני חרקים. ההבדל הוא שעכשיו ידענו שהיא שם.

הוא עזב שוב שעה אחר כך ואמר שיגיד לאשתו שהיה ערפל. (**הכותלי**, 134-135)

הכותלי מציג את החלום האמריקאי כחלום של האדם הבודד, שבנה את עצמו בעשר אצבעותיו ואינו מחויב לקהילה, לסדר החברתי או ללאום האמריקאי. הרומן מעלה על נס את אורח החיים

הנוודי, ההרפתקני, בלי להכיר במורכבות החברתית ובתלות ההדדית שמאפשרות את אורח החיים הזה.

החלוצים שיצאו להגשים את החלום האמריקאי בספר, בפרונטיר, לא היו לבד. מאחוריהם עמדו תשתיות של מדינה שלמה: ערים, מסילות ברזל, דואר ותקשורת, דרכים סלולות וכבושות, דרכי נהרות ומנגנון לאומי של חוק וסדר, צבא, ממשל ומנהל. בלי עזרת שכניהם לא היו שורדים בני משפחת אינגלס מבית קטן בערבה; אב המשפחה נוסע שוב ושוב כדי להתפרנס בעזרת הקהילה. גם הנרי דייוויד ת'ורו לא ממש התבודד; אחרי החלקים המשעממים של וולדן, ובהם ספירות מלאי אינסופיות של זרעים וכלי עבודה, עוזב ת'ורו תכופות את מעונו המבודד לשם מגע ומשא עם בני העיירה הסמוכה. גיבוריה של זינק הם פעילי איכות הסביבה, וזה עוד אמין במידה מסוימת, אבל זינק מתעלמת מהעובדה שאף פעיל איכות הסביבה, כמו גם איש עסקים, יזם, סוחר, מעצב או איש הייטק, לא פועל ולא יכול לפעול בחלל ריק. כולם תלויים בקהילה. כל אנרכיסט מתחיל פותח קבוצת פייסבוק, וכך פועל – ברצונו או שלא ברצונו – בלב המיינסטרים. כל מחבל עם טיפת רצון להצליח מחפש באינטרנט הוראות להכנת פצצות וחומרי נפץ או מתקשר באימיילים שלא היו קיימים בלי המסד והתרבות המערבית, שאותם הוא כל כך מתעב.

נכון, באמריקה חשוב להיראות כאילו אתה זאב בודד: להיות יצירתי, חדשני, הרפתקני ונועז, כמו יזם ההייטק מעמק הסיליקון או הקאובוי במערב הפרוע; אבל לעשרות מיליוני אמריקאים באלפי עיירות של ה-main street ופאי התפוחים במערב התיכון – בין האי הליברלי ניו יורק במזרח והאי הליברלי קליפורניה במערב – חשוב יותר לעבוד קשה, לדגול בצניעות, פשטות ומוסר (במשמעות הפוריטנית של המונח), לאהוב את החוק והסדר, לעזור לזולת, להיות ירא-אל, ללכת לכנסיה בכל יום א' ולאהוב את הקהילה שלהם. הם אולי סולדים מסוציאליזם, אבל סומכים על הקהילה. וכשמדברים על קהילה במחוזות המערב התיכון האלה, מדברים ב-99% מהמקרים על קהילה פרוטסטנטית, לבנה ורפובליקנית. לא דמוקרטית, ללא מהגרים, שחורים, מוסלמים, הומואים, מקסיקנים, קתולים, היפסטרס ובטח שללא מעופפים, פרועים ומסוממים כמו גיבוריה של נל זינק.

תחנת החשמלית שלנו היתה סמוכה לתחנת הדלק, ושם עמד אלביס המונטגרי מאחורי הדלפק ומכר בירה וממתקים. המשמרת שלו הסתיימה בערך בשעה שסטיבן הלך לעבודה... הוא ידע לחייך חיוך מקסים ולומר מפורשות שהוא רוצה סקס. בפעם הראשונה שהזמנתי את אלביס לדירה שלנו הבנתי שאפילו הסקס הכי לוהט עם סטיבן היה רק בראש שלי. (הכותלי, 25-26)

הכותלי נכשל לא רק באג'נדה שהוא מנסה לעשות לה הנשמה מלאכותית אלא גם ביומרותיו הספרותיות. אין לו עבר ולא עוגן, לא תודעה היסטורית ולא עומק. הרומן כתוב בסגנון שכבר בשנות השישים היה נפסל בגלל חוסר בשלות והיעדר מיקוד, כמו טיוטה כושלת של קרואק, ויליאם בורוז או סאלינג'ר. הרומן כתוב באופן הקטי, קופצני, ובשפה ובסגנון דלים במכוון. הכוונה שבדלות הזו לא הופכת אותה למעניינת או מושכת יותר. ועדיין, בלי להתחשב באיכותו הספרותית של **הכותלי**, הליברלים הכתירו אותו כמוצלח בשל האידיאולוגיה ואורח החיים הקיצוניים של גיבוריו.

"סטיבן, אני יכולה לשאול אותך משהו? אמרתי: בפעם ההיא שעשינו סקס אנאלי, זה היה בשביל רשימת היעדים שלך?"
"כן! (הכותלי, 50)"

שמרנים לא בהכרח מתעבים באופן אוטומטי כל ביטוי של ליברליזם. אין לשמרנים בעיה עם חופש העיסוק, התנועה והביטוי. יש גרסאות של ליברליזם שהם מוכנים לבלוע. אבל כשניו יורק הליברלית משבחת מניפסט בוהמיני והיפי רק משום שהוא כזה, אמריקה השמרנית רואה זאת כעדות לאובדן מוסר וערכים. אם הליברלים מתלהבים מיצירה בעלת איכות ספרותית מפוקפקת רק בגלל שגיבוריה הם אוסף של מסוממים, מבקר שמרן עשוי לתהות על מידת היכולת שלהם לביקורת עצמית ולשיפוט ערכי.

לפי הכותלי, הגרסה המשודרגת של הליברלים היא לא פעילי איכות הסביבה, האחראים על העתיד ובעלי ערכים חברתיים. אם הם היו סוציאליסטים, מילא. הבעיה היא שהם היפים, נוודים, מסוממים, דוגלים באהבה חופשית, אם לא מופקרים מינית לחלוטין וחסרי אחריות:

"אני גר ב'נבה עכשיו', אמר. 'התינוקת שלי שם. היא כל כך כזאת נחמדה... אחח, טיפאני, את מעציבה אותי. אני עוצם את העיניים ותמיד אני מזיין אותך. כשאני רואה אותך, אני לא יכול להפסיק לחשוב על זה. את גותנת לי לזיין אותך עכשיו? למה לא? אף אחד לא רואה. אפילו לא את ואני. אנחנו עוצמים עיניים. זה נשאר סוד!' (הכותלי, 72-73)

אחרי ששן חמים והרמוני של 69 (אלביס לא היה כזה גבוה)... הוא אמר, "אני רוצה לזיין אותך בתחת!" (הכותלי, 40)

ידעתי שאחרי שנתחיל לעשות סקס אמיתי, ההרגשה שלי תשתפר. זה היה לפני שהוא נכנס לי לתחת עם שאר היד ואחר כך עם הזין שלו. (הכותלי, 17)

"את לא אוהבת את סטיבן. ואני כן!... ידיה היו לחוצות אל לבה והיא לקחה את תחושת הריקנות שם מאד מאד ברצינות – חור בלב שלה שרק הזין של סטיבן יכול למלא."
"קחי את זה בקלות, אמרתי: 'נישואים זה לא סקרמנט, זו רק ערמת טפסים שצריך למלא. או שזה עובד או שלא... גם אם אני אשכב עם עומאר, זה לא אומר שתקבלי את סטיבן, אמרתי...' קודם כל, הוא ב'!"
מבע של חרדה תהומית הבזיק בפניה היפים, וידעתי שהם שכבו בלי קונדום. (הכותלי, 67-68)

בפני מחזרה, שלטענתו הוא טורקי-מונטנגרי-סורי-יהודי, מתגאה הגיבורה:

הי, זה לא כזה גרוע! היה לי קטע עם מאמן הרכיבה בבית ספר, ובפילדלפיה לקחתי מנת יתר של הרואין וקראו לי מזרן מטונף! (הכותלי, 46)

כנראה שאת הספר הזה כתב סופר צללים שמרן שהתחזה לליברל, והוא עשה זאת כדי להפחיד את אמריקה השמרנית: 'הנה, תראו מה עושים הליברלים, תראו איך הם מתנהגים בשוק העבודה, איך נראים חיי המין שלהם ואת מי הם מחשיבים בתור בעלי ברית: הפסולת של העולם. מי המחזר של גיבורת הסיפור? מחזר מונטנגרי, סורי ויהודי לסירוגין – ותזכרו את זה כשאתם בקלפי!'

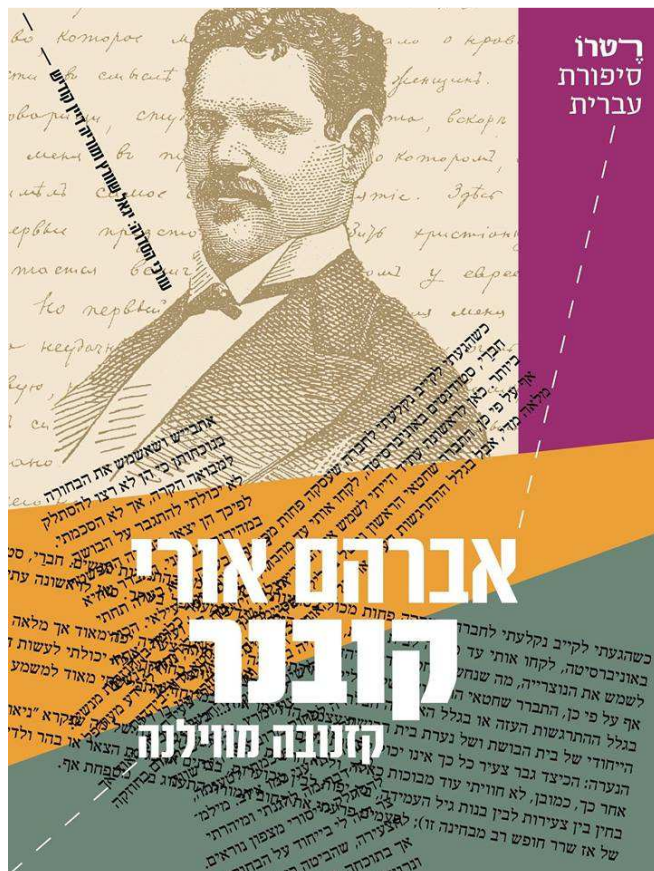
הייתי מניח שהסופר הוא דונלד טראמפ, לולא היה ברור שאין לו את אוצר המילים הדרוש. כנראה סטיב באנון כתב בשבילו. הצלחתו של הספר הזה מאירה את הסיבות לכשלון הליברליזם במדינות המערב התיכון באמריקה; היא מסבירה ונותנת היגיון לטינה העמוקה של השמרנים

כלפי הליברלים, אלה שלא מבינים את עומק החרדה השמרנית לערכי אמריקה הישנה; הספר הזה ואורח המחשבה הליברלי והמנותק כל כך מהאמריקאיות הישנה והטובה שהוא מגלם, הם הסיבה לכך שאמריקה בחרה בדונלד טראמפ.

נל זינק, הכותלי, תרגום: מיכל שליו, לוקוס 2016

העונג להכריז על מות הספרות העברית

שמואל פיינר



.א.

בשנת 1863, כשהייתה שפרה אלצין בת חמש עשרה, התפרסם מאמרה הקצר בעברית בכתב העת **המליץ**, שאותו קיבל מנדלי מוכר ספרים בביקור בברדיצ'ב והעבירו לעורך **הארז בלבנון**, צדרכובים. גיליתי את המאמר הזה כאשר אספתי בהתרגשות ובהפתעה שורה של טקסטים עבריים שכתבו נשים יהודיות שלימים כונסו באנתולוגיה **קול עלמה עבריה**. היה זה מאמר בזכות חינוך משמעותי לבנות, ובעיקר בזכות לימוד העברית, כדבריה של אלצין: כי לא טוב המה עושים בלכתם לקרוא להם שפה מן הנכריות ותינק אותם משדי חכמתה (קול עלמה עבריה, 109-110), וכי לא ייתכן שידירו את הנשים מהשפה המתחדשת כעת בתנועת ההשכלה. כאשר סבטלנה נטקוביץ' אפשרה לי בטובה לפני כמה שנים לקרוא את האוטוביוגרפיה הליברטינית של אברהם אורי קובנר, איבדתי – ולא בפעם הראשונה – את תמימותי, והבנתי שוב עד כמה מוגבלת ראיית ההיסטוריון ועד כמה העבר הוא בלתי צפוי לחלוטין. בשנת 1866 שפרה, היא סופיה אלצין, הייתה כבר בת שמונה עשרה, ואהובתו של קובנר בקייב. לא גבוהה, שחומה [...] מבנה גופה מצודד [...] עיניה קורנות וקולה מרטיט, (קזנובה מווילנה, 113) תיאר אותה קובנר, והוסיף: היא הפגינה עניין רב בספרות העברית החדשה ואפילו נהגה לפרסם משרבוטיה - בזלזול - במכתבי העתים העבריים (קזנובה מווילנה, 114). היא הייתה נערה מחוזרת מאוד בחוגי הצעירים היהודים בקייב וקובנר אף חשב להתחתן עמה. אבל בינתיים, הוא סיפר, ביצעתי בה את כל אשר תבעה תשוקתי החייתית (קזנובה מווילנה, 114). אלצין ביקשה לינוק משדיה של העברית, וקובנר? שעות רבות הייתי שוכב איתה על הספה, מערטל אותה בלא התנגדות מצדה, מענג בלהט את נפלאותיה הבתוליות, יונק מחוזה השופע הנהדר, אך בתומתה לא פגעתי (קזנובה מווילנה, 114-115).

הנה עולה מיד השאלה המטרידה, אך הבלתי נמנעת מנקודת המבט של תולדות התרבות, האם חשיפת מה שאולי אפשר לקרוא לו תרתי משמע "העולם התחתון של האינטלקטואלים היהודים" – במקרה הזה המהפכנים של התרבות היהודית המודרנית במזרח אירופה – מחייבת לכתוב מחדש את ההיסטוריה של הספרות העברית ושל תנועת ההשכלה? האם צריך או ניתן בכלל להפריד בין קובנר מבקר הספרות וקובנר שנתן דרור לתענוגות המין ושפיתה, התעלל ואנס נשים נוצריות ויהודיות?

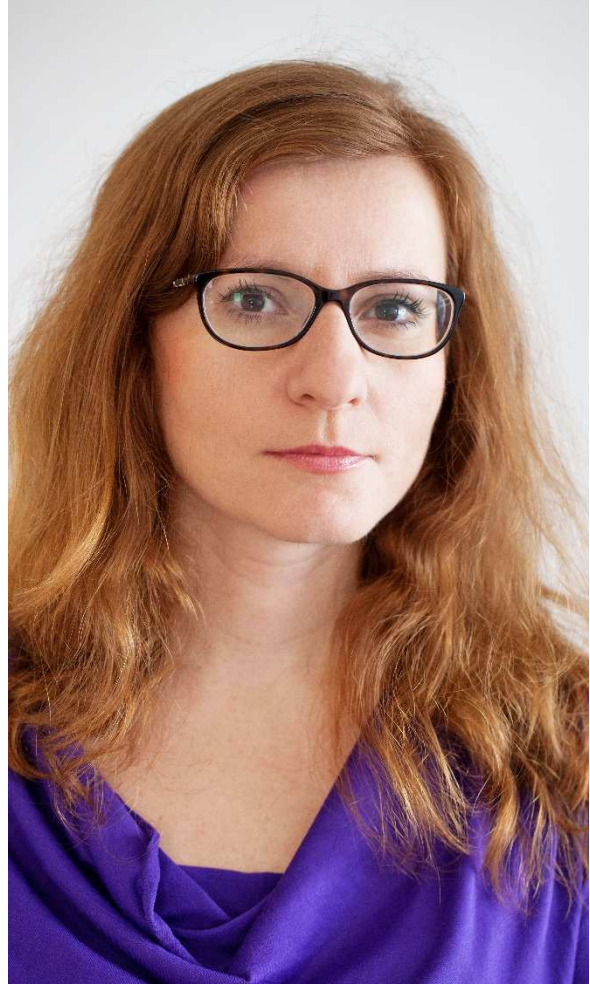
.ב.

בשנים הללו בקייב של אמצע שנות ה-60, כתב קובנר על עצמו כמעט באותה נשימה, חייתי בחברה של סטודנטים, ביקרתי תכופות בבתי בושט ולראשונה שכבתי עם נוצרייה, לצד עסקתי בספרות העברית, הייתי הרפורמטור הנועז שלה ורכשתי לי פרסום בעיתונות העברית המתקדמת (קזנובה מווילנה, 114). חיבורי העבריים הראשונים, הוא הוסיף, הרעישו עולמות (קזנובה מווילנה, עמ' 115). קובנר לא טעה הרבה, אכן הוא היה הרפורמטור הנועז ביותר של הספרות העברית החדשה. לאחר שפרסם ב-1865, בהיותו בן 23 בלבד, את **חקר דבר** ולאחר מכן ב-1868 את **צרור פרחים**. הספירה הציבורית השתנתה ללא היכר. עולמה של תנועת ההשכלה התערער, נשמעו קולות זעם ושבר, התרחש פילוג בין דורי בין ותיקים

וצעירים, התעוררה מחשבה מחדש על ייעודה של ההשכלה ועל ייעודה של הספרות; ולא פחות מהפכני – קובנר, שהמציא למעשה את ביקורת הספרות העברית, שינה את השיח והפך אותו נשכני, אישי מאוד, ובעיקר ברוטאלי מאוד. מבחינה זו, בשנים המעטות הללו בטרם פרש בטריקת דלת וחצה את הקווים – תחילה אל התרבות הרוסית ואחר כך גם בהמרת דתו – שמור לקובנר מקום מרכזי ופורץ דרך במקדש התרבות היהודית, ולא רק בקודשי הקודשים של העונג המיני שכה הרבה לבקר בהם. את תולדות תנועת ההשכלה במזרח אירופה במאה ה-19 אפשר לחלק לעידן שעד קובנר ולעידן שאחריו.

ג.

במחאה הרדיקלית שלו דרש קובנר לכתוב ספרים מועילים לטובת ההמון. הוא סלד מהאליטיזם, מהלמדנות, מהמליצות, מהרתיעה מביקורת נוקבת, ואף הביע ספק לגבי קיומה העתידי של העברית כמדיום של התרבות היהודית, הנחותה יחסית לאירופה. ההשכלה הייתה בעיניו מפעל כושל, אולי שלב מעבר בטרם יסגלו סופרי ישראל את שפות אירופה ויתמזגו בה. קובנר היה זה שזעזע את תנועת ההשכלה במה שנראה במבט לאחור כפרובוקציה נועזת. הוא העמיד את הגבול שבין הזרות בתנועת ההשכלה. הוא קרא לצעירים לעלות על בריקדות כדי לנער את **האויטאריטעטן** בעלי הסמכות, והציע מסלולים חדשים ליצירה הספרותית. קובנר לא היה סוציאליסט, אבל בתנועת ההשכלה הוא היה החלוץ במגמה במחאה הפוסט-משכילית. לא פחות ממיצג האגף הרדיקלי בהשכלה בתקופת אלכסנדר השני, חשוב לדעתי לראות בקובנר את מי שקרא את קריאת הכיוון לביקורת פנימית שערערה על הישגי ההשכלה והתחילה לחפש אפיקים חדשים כדי להיחלץ ממנה. המשכילים הוותיקים יותר יצאו מכליהם מרוב זעם. אברהם בער גוטלובר, שהיה מעמודי התווך של תנועת ההשכלה בתקופה הזו, לעג תחת הכותרת הפולמוסית "איגרת צער בעלי חיים" לסופרים המדברים על חובת הספרות להתגייס למען החיים, קרע לגזרים את מה שבעיניו הייתה ביקורת קנטרנית לשם ביקורת בלבד וזלזל בקצת פרחי המשכילים (לדעתם) בעמנו, שהתחילו בחוצפתם וללא בוששה לרהב בזקנים ויצאו להילחם נגד אנשים חכמים וידועים (איגרת צער בעלי חיים, 10). ההשכלה הפרועה הזו זעזעה את עולמם של המתונים והוותיקים. חילול הקודש היה כאן, חוצפה. השכלה בלי אמונה ויראת שמים, נכתב בהמגיד, מות בה. הרחיקו מבתים משכילים מחבלים כאלה אשר משליכים ארסם ברוח צאצאים, נאמר בבבלה כנגד קובנר. הרגישות הזו לקובנר והשמצתו האישית העידו עד כמה נפגעו אותם משכילים. גוטלובר, כך נראה, היה מהראשונים לזהות את האתגר החדש ולנסות להעבירו מן העולם בדרך של שלילת הלגיטימיות. שיקום מעמדם של משכילי הדור הוותיק הפך למשימה חדשה ובלתי צפויה עבורו, ופתחה למעשה חזית שנייה לצד החזית המקורית של ההשכלה – המאבק כנגד מה שזיהו כפגמים בחברה ובתרבות היהודית המסורתית, המכשילים את פרויקט ההתחדשות שההשכלה הציעה.



(סבטלנה נטקוביץ', צילום: סשה פליט)

.7

צורר פרחים של קובנר ו**צער בעלי חיים** של גוטלובר יצאו לאור בשנת 1868, שהייתה שנה משמעותית בתולדות ההשכלה. אחיו של קובנר, יצחק אייזיק, כתב בסערת נפש את **ספר המצרף**, שבו התפלמס עם גוטלובר והכפיש אותו, הרחיב את הביקורת הספרותית של אחיו גם ליצירה התורנית, והציע תכנית מפורטת לרפורמות מרחיקות לכת בחינוך, בשוק הספרים ואף בנורמות החברתיות וביחסים המגדריים. מערכה פנימית אחרת נפתחה אז כנגד אליעזר צווייפל, שספרו **שלום על ישראל** – שקרא להתבוננות מחודשת על החסידות במנותק מרגשות הבוז והעוינות שאפיינו את המשכילים – שבר את מה שנתפס כדוגמה משכילית. היו מבין מבקריו שחשו שצווייפל בוגד בהשכלה וראוי לנידוי, בעוד שהוא עצמו האמין שדווקא בעידן שבו ההשכלה מאותגרת על ידי הצעירים כמו קובנר או אפילו שלום יעקב אברמוביץ הוא דווקא זה שנאמן לערכיה האמיתיים.

בווינה פתח הסופר הפורה פריץ סמולנסקין את שערי כתב העת החדש שערך **השחר** במאמר מערכת חסר תקדים אף הוא. כשהוא יוצא מנקודת מבט שונה מצווייפל, גם הוא הציע לדחות את מלחמת התרבות כנגד רבנים וצדיקים חסידיים, אבל לא כדי לחפש אחדות הרמונית אלא לטובת מלחמה חמורה אף יותר. כמשכיל יהודי מרוסיה שהתגלגל למרכז ומערב אירופה,

סמולנסקין התבונן בחרדה בהעמקת תהליכי האינטגרציה, זיהה אותם כהתבוללות, והחל לנסח את משנתו הלאומית החלוצית, שמאוחר יותר יפתח אותה בסדרת מאמרים שמטרתה אחת: החדרת התודעה של היות היהודים עם אחד. כה חזקה הייתה נחישותו שזו היא המשימה העליונה בחשיבותה שעומדת לפני ההשכלה, עד שסמולנסקין לא היסס להצביע על האייקון המשכילי מנדלסון כאשם העיקרי בהתכחשות לתודעה הלאומית וטען שהוא ראוי להוקעה. בשנת 1868, הקריטית והמשמעותית, בערה האדמה מתחת לרגליו של ליליינבלום לאחר שעמד במוקד מלחמת "הדת והחיים", פולמוס שהתפתח בינו לבין אורתודוקסים ופרץ בעקבות מאמרו "ארחות התלמוד" (המליץ 1868), וכבר תכנן לעזוב את ליטא. כשנה לאחר מכן היה ליליינבלום כבר הרחק משם באודסה. ההשכלה אינה אלא כאוס ריקן [קשע 28], אבל במכתב ליל"ג מחורף 1869 הוא כבר סיפר על הפתעתו כאשר גילה שבעיר התוססת הזו ההשכלה כלל לא רלוונטית לחיים ושתהליכי החילון מתנהלים באפיקים אחרים. "הספרות העברית מתה כבר, או יותר טוב: לא נולדה מעולם, באדעססא" (איגרות מ.ל. ליליינבלום לי. ל. גורדון, 81). ובכלל, שוב לא ניתן היה לדעתו של ליליינבלום לדבר על השכלה כמקשה אחת, כזרם תרבותי וחברתי אחיד ביהדות מזרח אירופה שיש לו מצע משותף. קובנר, סמולנסקין, צווייפל, גוטלובר וליליינבלום עצמו הביאו לגיוונה ולפיצולה. ההשכלה הלכה והתפרקה בעקבות הפצצה המרסקת שהשליך קובנר לתוכה. מעתה תהיה המבוכה לסימן היכר להשכלה. השיח על מהי בכלל השכלה העסיק אותה מאז ביקורתו של קובנר באופן כמעט אובססיבי.

ה.

חשוב כמובן גם להזכיר שקובנר לא היה היחיד במחאה ובביקורת של הצעירים אלא אחד המשכילים הרדיקלים. בחינת ההשקפה הרדיקלית הזו מגלה שהייתה זו אכן לא פחות מאשר מהפכה. יש להעז ולהפיל את בעלי הסמכות ובעלי המונופול על הספרות כדי להתקדם ולהתפתח; מול הרוחניות היתרה ומול "האבסטרקטים" נשמעה הסיסמא המתריסה ש"על הארץ נחנו", מדעי הטבע עדיפים על הרוח, התרבות צריכה להביא תועלת, הגוף במרכז על צרכיו ותשוקותיו ולא הנפש, ומצוקות החברה חייבות לקבל עדיפות; הרצון החופשי, כמו שכתב יהודה ליב לויין למשל, הוא מעתה האידיאל: אשרי איש בו רצון חופשי קבוע ורצונו לא ימוט, על פיהו יחיה; הגישה לעולם היא דטרמיניסטית, קובנר כתב שהטבע בלבד מנתיב את חיי האדם ואת ההיסטוריה. **בצרור פרחים** יצא קובנר בהתקפה פרועה על ספרי המוסר שהנחו את חיי היהודים עד כה: ספרי מוסר מיררו את חיי האדם בעולם הזה, הוא כתב, ולא יתנו לו להתענג על נעימות החיים הישירות והתמימות, ולשמוח בשמחות, אשר נתן אלהים לאדם בחיים חייתו... מטרת האדם גם לחיות על פני האדמה (**צרור פרחים**, 127). היהדות מלמדת רק איך למות והיא דת של פחד. היה זה המניפסט הליברטיני, המשתחרר, של קובנר. כפירה ברוחניות, במוסר הדתי ובאתוס הדתי ובמקום זאת חזון של ויטאליות, חיים בשביל חיים, תענוג כזכות לאדם לספק את גופו. והמניפסט הזה בא לידי ביטוי כפול: בביקורת הספרות הבוטה, האלימה והרדיקלית ובחיים פורעי החוק והליברטיניים – במילה הכתובה ובחדר המיטות.

ו.

אין פלא שהזעזוע היה גדול והזעם על "המשכילים המחבלים" התפרץ בעוצמה גדולה. אבל קובנר רק חגג את השערורייה שהתעוררה סביבו. הרי זה בדיוק מה שרציתי להשיג, הוא השיב למבקרי: עוד אשמע מכל עברים צהלת סוסים, נחרת חמורים, אנקת ינשופים, שריקות עכברים, כי שודד רבצם, הנה הצלחתי להטריד את מנוחתם, לחולל סערה, לערער את בטחונם; אך אנוכי הבטתי עד הלום שקט ובוטח על הסערה (בצלוחית של מים) שהטלתי בין סופרי העברים, לא שמתי לב להמונם ושאוונם. הטלתי פצצה מרסקת, פצצת הלם. רב יתר מאשר קויתי פעלה מחברתי חקר דבר על הקוראים! נבאתי מראש כי סער גדול יתחולל על ראשי, ונבואתי זאת... נתמלאה עוד ביתר שאת וביתר עוז. נכון שכולם ידו אבן ב', אבל כולם גם קראו אותי, כולם דנו אך ורק בי; צעירים רבים הולכים בעקבותי, והמהפכה מצליחה (שם, עמ' 1).

ז.

כאמור, מקייב עבר קובנר לאודסה, ושם פגש בו משה לייב ליליינבלום. הוא העריך את המבקר, והבין שיש בו תעוזה שחסרה הייתה לו עצמו. והנה מכתב מדהים משנת 1871 ששלח ליליינבלום ליל"ג, וממנו ניתן ללמוד שכולם ידעו בקהיליית המשכילים גם על אורחות חייו הליברטיניים של מבקר הספרות. אנכי הנני ההפך לגמרי מה' קאוונער, הכריז ליליינבלום בעגמומיות. במכתב ששיגר אלי מלפני שלוש שנים הוא כתב לי שהתחרט על מה שכתב בצרור פרחים על החיים, כי כעת נוכח שהם הבל הבלים. אבל לא כך הוא מתנהג באודסה, והלוואי ואני יכולתי להיות כמותו, כתב בקנאה מי שהיה צעיר ממנו רק בכמה חודשים. המאבק הספרותי הרדיקלי למען החיים החופשיים מתמש בחייו החופשיים: מצאתי אותו פה [באודסה] בבואי פה לאיש חי, מלא רוח חיים וחפץ החיים, רע לאקטריסות ומבקר תמיד בבתי המשחק והתיאטראות, ולוקח חלק בכל דבר הנוגע בחיים, ואנכי איש מת, רחוק מכל חברה אירופית, ואינני יודע הליכות עולם... חיי מרים ממוות (איגרות מ.ל. ליליינבלום לי. ל. גורדון, עמ' 121).

ז.

מרתק להתבונן על קובנר ממבט קרוב מאוד ואינטימי של אחיו יצחק אייזיק, הגדול ממנו בשנתיים, יליד 1840, שהכיר אף הוא את אורחות חייו של אברהם אורי. מצד אחד הוא הגן בלהט על אחיו: בעדת הסופרים רבו לדבר עד היום על דיבת מחברת חקר דבר מעשה ידי אחי אא קובנר, כך כתב במאמר בהמליץ, ולאחר מכן בספר המצרף הוא תקף את מבקריו ובעיקר את גוטלובר בזעם גדול, כינה אותו בשמות גנאי כמו מתעקש זקן וצבוע, והאשים אותו שהתיר את דמם של הצעירים, ובכללם של קובנר, בהדבקת התווית "ניהיליסטים" העשויה להתפרש כסכנה לשלטון (ספר המצרף, 252-253). לא מעט חיבר בין שני האחים, שבצדק אפשר לכלול אותם בהשכלה הרדיקלית של שנות ה-60. קודם כול הייתה זו הרגישות למצוקות היהודים מהמעמד הנמוך, המחאה כנגד העוולות, השחיתות של ההנהגה והרבנים והביקורת על דלות הספרות. כבר בשנת 1866 פרסם אייזיק קובנר בהמליץ כתבות מוילנה, שגילו בין היתר רגישות למצוקת הנשים מתחתית החברה. הנה שתי נערות משרתות בבית מסחר נחנקו למוות מדליפת גז באשמת המעביד הרשלין; הנה רוכלת החליקה במדרגות מכוסות קרח ונהרגה, ואחרת גנבה כסף וברחה עם מאהב נוצרי. וכמו אחיו, בערה בעצמותיו תודעה של מבקר ספרותי וחברתי שמוכן לשלם מחיר על הנועזות שלו. אבל בין השניים היה גם פער גדול, במיוחד לאחר שאברהם אורי נטש את שדה המערכה הספרותית ולאחר שהתבררו אורחות חייו. את נסיגת הצעירים מהמהפכה שחוללו ואת חציית הקווים לשדה הספרות הרוסית הכללית ראה קובנר כבגידה, אבל חשובה עוד יותר ביקורתו בספר המצרף על מה שהוא כינה "מידות העת החיה". אייזיק קובנר זיהה שינויים דרמטיים בין הגברים והנשים בדור הצעיר ברוסיה וביחסים ביניהם. התמורות

הללו לא היו לרוחו כלל. אמנם יש ברכה ותיקון בגיל הנישואים מאוחר, בנישואי אהבה שמחליפים שידוך ובעצמאות של גברים ונשים המתפרנסים בכוחות עצמם, אבל הציפיות הרומנטיות והארוטיות חסרות תקדים ומסוכנות. שוק העבודה החדש מפגיש נערים ונערות בבתי עסק ונרקמים בהם קשרים אסורים: הוא [הגבר] ישלה אותה בפיתויים וריצויים, יבטיח לה הבטחות, ייקחנה על הוצאותיו אל בתי משחק והילולים, ירכב עמה, יתענג עליה וירוה דודים ויתעלס עמה. לדעתו הקשר המיני המוקדם הזה משחית, גורם לדיכאון, וגם אחרי שינשאו לא תוכל אהבה טהורה לנוח בלבם (ספר המצרף, 207-208). לדעתו היחסים הארוטיים הללו מעוותים את הנטייה הטבעית, וזו הייתה ללא ספק עמדה שונה לגמרי מזו של אחיו הצעיר. לאייזיק קובנר גם הייתה תוכנית לרפורמה מקיפה בחיי הנישואין ובמרכזה קבלת רשיון בהתניית בחינה שתוודא את עוצמת הקשר בין בני הזוג. כאשר אייזיק קובנר חזר לספרות העברית בשנות התשעים הוא הפך לדרוויניסט מיואש וקודר. ביחסי מין הוא ראה גועל, עורמת הטבע מערכת הריון והולדת... נרפשה היא ומגואלת, עד אשר בה גועלת הנפש היפה, קרבת אישה דחתה אותו. בגישה הזו הוא מתכתב אולי עם ביאליק בשירו "העיניים הרעבות": "וברגע קטן של תענוג... עלי חרב עולם מלא, מה גדול המחיר שנתתי בכשרך (חיים נחמן ביאליק, שירים, 104).

ח.

השוני הזה שבין האחים קובנר בגישה לנשים ולמיניות מאפשר לדעתי לעדכן את התיזה שהציע לראשונה דוד ביאל בספרו ארוס והיהודים, שהיה אולי החלוץ בדיון בשאלת ההשכלה והמיניות. לדעת ביאל, קריאה באוטוביוגרפיות המשכיליות מגלה שהמשכילים גדלו בחברה שדיכאה את המיניות וכפתה עליהם נישואי בוסר, ועל כן ההשכלה הייתה המפלט של הגוף המדוכא והמתוסכל אל ביקורת כוללת על החברה והמשפחה (ארוס והיהודים, 196-212). מה שנמנע מהגוף בחברה שמדכאת את המיניות ישוחרר בכוח המילה הכתובה. ייתכן שיחסה של ההשכלה למיניות לא היה אחיד ואפשר לזהות לפחות ארבעה דגמים: הראשון, הדגם המעוכב והמתוסכל, שבא לידי ביטוי מובהק בחייו של לילינבלום בחוסר היכולת לקשר שאינו אפלטוני עם אישה מושכת ובהפניית הזעם לחברה ולעיוותיה; הדגם השני הוא זה הרומנטי והאידיאלי, שבא לידי ביטוי ברומנים של מאפו, אצל יל"ג אפילו בקוצו של יוד ואצל אייזיק קובנר; השלישי, הדגם הסוציאליסטי של שותפות וסיפוק הדדי מתוך שוויון, שבא לידי ביטוי בראשית ההשכלה הסוציאליסטית ואצל ראשונות הפמיניסטיות היהודיות; והאחרון הוא הדגם הליברטיני, שבא לידי ביטוי כה מובהק באוטוביוגרפיה הגנוזה של אברהם אורי קובנר.

ט.

לאחר הדיון הזה ניתן לדעתי לנסות ולהשיב לשאלה שהצבתי בראשית רשימתי. המהפכנות התרבותית הרדיקלית והבוטה שדיברה בשם החיים והזכות לעונג בעולם הזה התמזגה אצל קובנר עם הנרטיב הליברטיני שהעניק לחייו האינטימיים באוטוביוגרפיה הגנוזה. כמו שנטקוביץ' מדגישה בצדק, קובנר הפגין גבריות פטריארכאלית שהייתה לא אחת ברוטאלית. לא הייתה זו מיניות רומנטית, וביותר ממקרה אחד ברור שהייתה התעללות וברור שהיה אונס. פחות קזנובה והרבה יותר המרקוז דה סאד. הנה למשל משפט מתוך הפנטזיה הארוטית הכלולה באוטוביוגרפיה: מה לעשות? זה גורלכן, ילדות מסכנות, מה שמסב לנו הגברים את העונג הנעלה, גורם לכן סבל נורא (קזנובה מווילנה, 217). אבל הקרימינאליות והליברטיניות של קובנר לא היו רובד אפל, נפרד ופרטי מפריעת היציבות ברפובליקה הספרותית של היהודים. כאשר הטבע שולט והרצון החופשי, החיים והעונג הם מטרה בפני עצמם, מותר לספק את הגוף כמו שמותר גם להכריז על מות הספרות העברית, לפגוע בקהיליית הסופרים ולגמד את הישגיה. קובנר היה

מבחינה זו אנרכיסט של המיניות ושל התרבות. אני מבקש לברך את סבטלנה נטקוביץ' על תרומה יוצאת דופן לחקר התרבות היהודית, על שפתחה בפנינו את המרתף האפל הזה לחייו של קובנר ופירשה אותו מחדש באמצעות הקולות המגוונים של העצמי הכותב את חייו. כמו שידע ליליינבלום על חיי ההוללות של קובנר באודסה, אין ספק שלא ניתן להפריד בין מבקר הספרות של שנות ה-60 ובין חייו הארוטיים. תופעת קובנר כפרשת דרכים בתולדות התרבות העברית היא מהפיכה בעלת משמעות עצומה. שחרור הגוף ושחרור המעצורים מהביקורת היו כרוכים זה בזה וביטאו מרידה רדיקאלית ואנארכית בוויילנה היהודית שבה הוא גדל, בנורמות משפחה ומיניות, במוסר הדתי, בסמכויות מסורתיות ובסופו של דבר גם בזהות היהודית. יותר מאשר נדרשת כתיבה מחדש של תולדות ההשכלה והספרות העברית, נדרשת העמקה בתולדות תהליכי החילון היהודי במאה ה-19. ולגבי תולדות התרבות היהודית, קובנר מתגלה במכלול כתביו בליברטיניות שמאתגרת נשים וגברים, רבנים ומשכילים, ושמדגימה את טווח האפשרויות ואת עוצמת המטענים המשתחררים והמתפוצצים במהלך הביוגרפי המשכילי הקלאסי של היחלצות נועזת מחיים דלים וחונקים. כי הרי הכל התחיל, כך נראה מהביוגרפיה המהוגנת של קובנר, כאשר החליט לברוח מוויילנה, מאשתו ובתו, כשהשתכנעתי שבעיר מולדתי, מוקף כולי באווירת הקנאות [...] לא אשיג דבר [...] החלטתי סופית לברוח (קזנובה מוויילנה, 96), [אמנם] גם התעצבתי [...] להסב צער וסבל לאנשים הקרובים אלי [...] אבל הייתי צעיר מדי ותודעת השחרור מן האפלה אל האור הצמיחה לי כנפיים (שם, 98-99), ומכאן יצאו לדרך גם הליברטיניות והברוטאליות המינית של הגבר, שבהגדרת עצמו היה "תאוותן איום", וגם הזעם האלים של המבקר הספרותי המשוחרר ממעצורים.

מבוסס על דברים שנאמרו להשקת אברהם אורי קובנר, **קזנובה מוויילנה**, בית שלום עליכם, 8.3.2017

ספרים המוזכרים ברשימה זו:

טובה כהן ושמואל פיינר (עורכים), **קול עלמה עבריינה** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2006).

אברהם אורי קובנר, **קזנובה מוויילנה: שלושה טקסטים אוטוביוגרפיים**, תרגמה וערכה סבטלנה נטקוביץ' (חבל מודיעין, באר שבע: כנרת זמורה ביתן, סדרת רטרו, 2017)

אברהם אורי קובנר, **חקר דבר** (וורשה, 1865)

אברהם אורי קובנר, **צרוך פרחים** (אודסה, 1868)

אברהם בר גוטלובר, **איגרת צער בעלי חיים** (ז'יטאמיר, 1868)
יצחק אייזק קובנר, **ספר המצרף: כתב מחאה משכילי מהמאה התשע-עשרה**, ההדיר מכתב היד והוסיף מבוא והערות שמואל פיינר (ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ח). הספר נכתב בשנת 1868 אך לא נדפס.

אליעזר צבי הכהן צווייפעל, **שלום על ישראל** (ז'יטאמיר, 1868-1873)

ליילינבלום לי"ל גורדון, מכתב מ-15 בדצמבר 1869, בתוך: שלמה בריימן (עורך), **איגרות מ.ל. ליילינבלום לי. ל. גורדון** (ירושלים: הוצאת הספרים ע"ש מאגנס, תשכ"ח)

חיים נחמן ביאליק, **שירים**, ערך אבנר הולצמן (אור יהודה: דביר, 2004),
דויד ביאל, **ארוס והיהודים**, תרגמה כרמית גיא (תל-אביב: עם עובד, 1992)

ביקורות על ביקורת:

כמובן: עודד וולקשטיין על הביקורת של אריאנה מלמד
(הארץ 13.6.17)

10.7.2017

עודד וולקשטיין



הערה בעקבות רשימתה של אריאנה מלמד על הרומן [אח שלי איוב מאת שמי זרחין \(הארץ, 13.6.2017\)](#)

אפשר כמעט לשמוע את אנחת הרווחה של אריאנה מלמד כשהיא מזהה ב**אח שלי איוב**, הרומן החדש של שמי זרחין, נקודה אחת שמסזרת עם הרצף הידוע, המעובד, הלעוס של הסיפור הישראלי; נקודה יחידה לרפואה, המספקת לה הזדמנות בלתי חוזרת להתאמה חד-משמעית, כמו

במסדר זיהוי. הנה: ומלחמה ב'ארץ הצפונית', שעל פי אזכור זמן יחיד בספר, 1982, היא כמובן מלחמת לבנון הראשונה. כמובן. או מוטב – כמובן מאליו. או איך לקרוא לרגע שבו הספרות קופאת כאיילה על כביש מהיר תחת אלומות פנסיה של ה"מציאות" ומספרת לנו את מה שאנחנו כבר יודעים, כמובן?

רשימתה של מלמד עשויה תשוקה אחת: לשקול את הספרות כנגד המציאות המוכרת עד תום ומנוסחת עד דום, ולייצב את כפות המאזניים ברגע דמום וסולידי של איזון. מלחמת לבנון מספקת לה רגע חטוף של איזון כזה, מגובה בציון זמן יחיד (!), והיא מבקשת להאחיל בכפותיה על השלהבת הרועדת; אלא שרוח הפרצים של הרומאן חוטפת אותה מידיה. בלשונה: [זה] יכול היה להיות גרעין משובח לסיפור אנטי מלחמתי יפהפה.

הרומאן של זרחין מלא תאוות. אבל תאוותה של המבקרת לסינכרון בין האמנות לבין ה"עולם" מאפילה על כולן. מלמד מתלוננת על כך שחיו של איוב אינם "מתכתבים" עם סיפורו של הגיבור המקראי (חיו של איוב אינם "מתכתבים" עם שום דבר כי הם אינם טרודים בהדגמתם של יחסים אינטר-טקסטואליים; לכל היותר, חיו של איוב מתפלשים בסיפורו של הגיבור המקראי, נאחזים בענפיו, מסתעפים אל שורשיו. אמנם איוב הוא בנו של דוור, אבל חיו אינם מתכתבים עם סיפורו של הגיבור המקראי: הם נופלים על צווארו, ובה בעת שולחים יד לכיסיו; גונבים אותו, נגנבים ממנו); היא מגלה בספר "עמדה אנכרוניסטית" או "ארכאית" ביחס ללשון (לאיזו לשון, בעצם? כמובן, לשון ההווה; ומי מחוקק את הלשון הזו, מי גודר את תחומיה וקוצב את מידותיה? כמובן, "אנחנו", המנהלים מעל דפי הארץ את קרב המאסף של הרציונאליות הישראלית-החילונית); היא מאבחנת בדאגה גודש של נסים תמוהים (וכי אין הנסים תמוהים מטבע בריאתם? אלא שצו הגיוס של מלמד קורא גם להם להתפקד לשורותיה המסורגלות של הסבירות); היא מרשיעה את הרומאן בהגזמה (ביחס למה?); ומגיעה לטור-דה-פורס של סינכרוניזם מתנשפים במהלך היסטרי, שחונק את עצם אפשרותה של הפרוזה על ידי הטענה שכוחו של הגורל בספר הוא המספר, שהוא מצדו המחבר, האיש שמי זרחין עצמו. לא זו בלבד שהמשוואה הזו חסרת שחר ככל שהדברים אמורים ברומאן הפוליפוני של זרחין – שתמורות המזג הנפשי והסגנוני החלות בדמותו של המספר מחוללות את אחד מציריו העיקריים – היא אינה אפשרית ביחס לשום רומאן, באשר יצירה בידינית היא תזמור אנין של המרחקים הפעורים בין הכוחות השונים הללו, שאריאנה מלמד מתיכה במגושם לגוש ביוגרפי אחד, שהכל נעשה בדברו. האם ייפלא שהמהלך הביקורתי הזה, הנוזף בכל ממד של הרומאן שאינו הולם את תמונת המציאות המובלעת של המבקרת, מסתכם בהמלצה עוברת-על-גדותיה לאיפוק?

כמו תייר בארץ זרה סובבת אריאנה מלמד במרחבי אה שלי איוב, וכשאינה מוצאת את קליפת הבננה שהשליכה במקום זה או אחר בביקורה הקודם היא משליכה אותה עכשיו, בחמת זעם; אחר כך היא מתכופפת ומרימה את הקליפה שאך-זה זרקה, ומפטירה בהקלת מה: אמרתי לכם? 1982! מלחמת לבנון! – כבר הייתי כאן! אלא שאריאנה מלמד החמיצה את ההזדמנות להיות שם; ללכת לאיבוד במקום שאינו מחזיר לה את דמותה ואינו משיח עמה בלשונה ואינו מודד לה כמידתה; לחצות את הגבול אל ארץ-המראה, להיעתר ולו לרגע לבבואה שאינה משקפת נאמנה את המקור אלא טורפת את גבולותיו וצרה אותו מחדש:

כי מלא האויר נשימת ינשוף -
אין לראות, אין לדעת שבילי מחר.
ויכול להיות כי כבר לא תשוב
אל הבית, שבו אתה גר (אברהם חלפי)

אלא שאריאנה מלמד אינה מוכנה לעזוב ולו לרגע את הבית שבו היא גרה; ולמען האמת, אין דרך עצובה מזו לאבד בית – או לפחות לשומם אותו עד כלות. מלמד מאשימה את זרחין ב"נרקסיום ספרותי". אבל הנרקסיום הסמוי שביסוד מעשה הסינכרון האלים, המסיג את כוחותיה המתפרצים של האמנות אל קווי הפסקת האש של ה"מציאות" (מציאות שאין צורך לומר עליה דבר, כמובן, כי "כולנו" מסכימים עליה, כמובן) מדאיג הרבה יותר. אפשר היה לייחס את הנרקסיום הזה לסופר-אגו הנרגן של המורה המתרה בתלמידיה לצבוע לפי הקווים – ובאיפוק, כמובן. אלא שהכוח המדבר מגרונה של אריאנה מלמד דכאני הרבה יותר: זהו כוחה של האידיאולוגיה, הנכונה להיפרד מן המציאות שהיא מספרת לנתיניה רק כדי לשוב ולמצוא אותה – לעולם באותה דמות, דמותה-שלה.

נוכח חוש המציאות השקול והאחראי של מלמד, מתבקש היה להגן על זכותו של זרחין להיות "מיתי", "ארכיטיפי", "מיסטי" וכך הלאה (כל התארים לקוחים מרשימתה של מלמד). אלא שבעל-כורחי אני נדחק להגן, חרף כל האמור לעיל, דווקא על זכותה של אריאנה מלמד לדבוק בתמונת המציאות המיתית, הארכיטיפית והמיסטית שעליה היא מגנה בקנאות שכזאת. אמנם, המקום שבו מופקות עלילות חלקלקות של "התפתחות" (כלשונה של מלמד) – המסורות בלשון שלעולם "תשרת" את הסיפור ולא תסכסך חלילה את מהלכו ותערטל את מגננוניו – הוגדר כבר במקום אחר כ"בית הזונות של 'היה-היה'". אך לצורך ענייננו די בקביעה הצנועה והבנאלית, שהחורים שנוקב שמי זרחין בבידיון הקרוש שמלמד לחוצה כל כך לתחזק הם חרכי-ההצצה האמתיים אל ההווייה. מלמד מטלטלת את זרחין כטלטל הפיכח את הלום-היין: אלא שההגזמות, המהמורות, הצרימות, הנסים – כל אלה הם הבזקים של ממשות המבליחים בערפלי השכרות של פיקחונה, ומטרידים אותה בבשורתם של רגעים שאינם משועבדים לשום כרוניקה, בנופיהן של ארצות שאינן מתמסרות לשום מפה. ובקיצור, בכל מה שחי ורוחש מחוץ להתענגות הברוקרטיית על הזיהוי; כל מה שהוא לא "לבנון, 1982". כי אין מיתוס גדול יותר מן המציאות המסופרת-למשעי שמלמד תובעת את עלבונה; אין רדומה מן השומרת הנוטרת את אש התמיד הצוננת של המידה הנכונה. מעומק חלומה, קוראת מלמד לזרחין להקיץ משיכרונו. לו רק פקחה את עיניה, היתה רואה כי אין בגביעו אלא מים חיים.

כן, זה יכול היה להיות רומאן אנטי-מלחמתי – שדוף, צפוי ומשעמם. אבל זה משהו אחר לגמרי; זה ספר שבא עד נכיים ומתהלך בחקר תהום; ספר שאינו "מתאים" ואינו "מתכתב" ואינו "משרת"; ספר שאינו מהדהד מחאות-עבר אלא מחולל מחאה שעוד לא נשמעה. כי הספרות היא הערעור המתמיד על שלטון העריצים של האובססיה המסנכרנת שמלמד מבצעת ברשימתה; כי הספרות לא מתאימה ולא מתכתבת ולא משרתת; הספרות מקיימת יחסים דיאכרוניים (כן, אנכרוניסטיים! וכן, חסרי איפוק!) עם המציאות כדי לחשוף את היחסים הדיאכרוניים הפעורים במציאות עצמה; כדי לקיים, בפועל ממש, את הממדים שבהם המציאות אינה מתאימה לעצמה ואינה מתכתבת עם עצמה ואינה משרתת את עצמה. הממדים האלה הם הסדקים הנבעים במסיכת המוות שה"מציאות" הנקיה מהגזמות ומנסים יוצקת על פנינו; בהתרווחם, אנחנו נושמים.

הערה קצרה לסיום: נדמה שכל הפלוגתא הזו כבר התנהלה באיזה מקום. הנה כך נפתח **אח שלי איוב: מזמור לאיוב**. לו היה זה סרט היתה נפרשת קודם תמונה. ובכל זאת, התמונה נפרשת: בחסות השלילה ומבעדה – האור עולה, האדמה מתרוממת, ובמרכז הגבעה שהופיעה ננעצות שתי קורות ברזל. והנה, נדמה שתכף יתחברו הקורות ויהיו לשער... אך דבר מכל זה לא קורה. שני עמודי המתכת המשונים הללו נותרים בגפם, דוממים ומחלידים... הבה נעצור כאן: ברגע שבו הספרות נפרדת מן התמונה וממאנת להתגשם בדמותו של הדגם הצפוי, מסרבת להתכנס אל המהלך הסביר הבא; הרגע שבו המחבר ממאן לחבר קורות לשער; הרגע שבו פתח הסיפור

מכניס אותנו לפתח שאיננו פתח, ואין לנו אלא לעצור נוכח עמודיו המשוניים, להיכנס אל אי האפשרות להיכנס לתמונה, לעבור אל אי האפשרות לעבור בשער – בנקודה זו אפשר לשלח קללה בעמודים שלא חוברו לשער, לבעוט בקורות שלא גוללו את קורותינו. אבל אפשר גם לעמוד נוכח העמודים – נוכח מאות עמודיו של **אח שלי איוב** – וראה זה פלא, לא עברנו ולא נכנסנו, ובכל זאת אנחנו במקום אחר.

עודד וולקשטיין
עורך הרומאן "אח שלי איוב" מאת שמי זרחין
הוצאת כתר

יצחק מלר על הרשימה של רות קרא-איונוב

יצחק מלר

[תגובה/הערה למאמר הביקורת של רות קרא-איונוב קניאל על ספרה של צילה הינומהתחלה](#) (הוצאת אפיק, 2015), שפורסם בגיליון 2.

הספר מוכר לי היטב על רקע העובדה שאני עוקב שנים רבות אחרי קבוצת הסיפורת שאכנה כאן "סיפורת רפואית ופרא-רפואית": סיפורת שנכתבת על ידי נפגעים/מטופלים, מטפלים למיניהם, סופרים/רופאים ועדים קרובים. היא תמיד סובבת סביב הקשר בין טראומה ובין פוסט טראומה (המבקרת מצטטת מתוך **לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה** של דומיניק לה-קפרה, ומסתמכת עליו). סיפורת מסוג זה מועדת לנפילה באחת או יותר משלוש המלכודות הבאות: מלכודת ה"שמאלץ"; מלכודת האמינות; המלכודת הפוליטית או ההתעלמות מההקשר. כמי שבילה 45 שנים מחייו בבתי-חולים כמנתח טראומה ובעיקר כמנתח סרטן במחלות קצה, אין לי ספק שגם הסופרת וגם המבקרת לא נפלו בשתי המלכודות הראשונות: הסיפור כתוב נפלא ומשדר כנות-אמת, מעורר כבוד וכיבוד, ותחושות שמוכרות לי באופן אינטימי מאלפי שיחות, מפגשים ומערכות יחסים של מטפל-מטופל; הספר אמין לחלוטין מבחינה רפואית, ומי כמוני יכול להעיד על כך (דוגמה הפוכה: **בהשיבה מהודו** מאת א.ב. יהושע, האמינות של הנושא הרפואי היא בדרגת אפס מביכה עד נלעגת).

אין הדבר כך באשר למלכודת הפוליטית – שם הנפילה קשה, ועליה תגובתי: רק בסוף המאמר מופיע משפט אחד ארוך ובודד: **גם החלקים שעוסקים במציאות הפוליטית... [עד] תקווה וסיכוי לאחווה נשית ממשית**. מאידך, הספר גדוש ברמזים דקים עד עבים להקשר הפוליטי, המובלע והמוצנע, שהרי מדובר במתנחלת שהיא נ.פ.א (נפגעת פעולת איבה) בשטחי יו"ש. דמותה מתארת, כביכול באנלוגיה או הנגדה, את מערכת קשריה שלה וקשרי קהילתה עם האוכלוסיה הערבית-פלסטינית בשטחים הכבושים/משוחררים או בלתי-מסופחים (אין הסמנטיקה משנה את

מהות המצב במציאות) דרך הסיפור של נעמה, עובדת הניקיון המרדנית מהכפר ואלג'ה ואחרים. כאן מתקיים תהליך א-סימטרי לחלוטין גם בחיים וגם בסיפור. הקוראים שדוגלים בגישת "מות המחבר" – כלומר אפס חשיבות לרקע הכתוב (מי הכותב; רקע היסטורי-חברתי-תרבותי וכדומה), בבחינת טקסט אנונימי, אוניברסלי, נטול משמעות סביבתית, ומכאן שמדובר בסיפור התמודדות אישית עם טראומה ותו לא – אכן ירוו נחת מהספר, ובצדק גמור כי הוא כתוב "נפלא ויפה". הקוראים שמחזיקים בדעה שפרשנותם קובעת הכל, גם הם יצאו ותאוותם בידם. אולם הקוראים שמתקשים להתעלם מרעשי הרקע (זו פגימתם) יראו בספר הצגה חד-ממדית של יהודיה מתנחלת סופר-תרבותית (מוזיקה קלאסית, ספרות ואמנות, פריז וקניה, עכשוויות וכאילו-מרדנות כשהדתיות מוקטנת ומוסתרת היטב משום מה). היא קורבן, למרות בחירתה, מול הערכיה ש"אצלם זה אחרת" וכמובן פחות טוב, ולכן צריך לעזור לה/להם (שיפוטיות והתעלמות שדורשים כאילו הצטדקות). זו הפטרונות הקלאסית של הכובש החזק, שגם מעטה הטהרנות והצדקנות אינו מצליח להסתיר את העובדות הפשוטות של חיי היום-יום (יש בסיפור שפע של רמזים למצב הצבירה הזה). הרי נפ"א יכול להיות גם נפ"ש, נפגע פעולת שחרור, אלא שתלוי הדבר בעיני הקורא, המתבונן או הכותב.

בניגוד להסתמכות על לה-קפרה, אני ממליץ לקרוא את אלבר ממי, **דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש**, ודרך מנסרה זו לבחון את ספרה של צילה חיון. נדמה לי שהתמונה שתתקבל תהיה שונה, ולא פחות חשובה: תהליך התקרבות משובללת של המקרבן. התעלמות מקונטקסט, בכוונה או בלעדיה, אינה מכשירה את הטיב והיופי של הכתיבה. אסיים בדוגמה קשה מעולם אחר: מאמר מדעי-רפואי, מעולה ככל שיהיה, שמבוסס על ממצאים של "ניסויים רפואיים" מאושוויץ אינו נותן לו הכשר, וזאת בלשון המעטה ולהבדיל אלף אלפי הבדלות.