



# מראה

גיליון מספר 8, תשרי תשע"ד, נובמבר 2013

גיליון מספר 8, תשרי תשע"ד, נובמבר 2013



**גיליון מספר 8 כסלו תשע"ד נובמבר 2013**

**כתב עת לספרות, אמנות והגות יהודית**

**מְרָאָה**

## **מראה 8**

**כתב עת לספרות, אמנות והגות יהודית**

**סתיו תשע"ד 2013**

### **גיליון מספר 8**

עורכת: **זיוה פלדמן**

עריכה לשונית: **ענבל גרין, "המובן ואליו"**

חברי המערכת: **רות דורות, יואב חייק, עופרה מצובֿ כהן, יהודה פרידלנדר**

תמונת העטיפה הקדמית: **זיוה פלדמן, זיכרונות גזע העץ, 2000**

תמונת העטיפה האחורית: **זיוה פלדמן, גזע עץ מספר סיפור, צילום ואיור, 2010.**

**כתובת המערכת**

**[Ziva\\_f@zahav.net.il](mailto:Ziva_f@zahav.net.il)**

**טלפון: 03-9360723**

**יוצא לאור באוניברסיטת אריאל בשומרון**

**זכויות העתקה של כל המאמרים והיצירות המובאים  
שמורות למחברים**

## תוכן העניינים

8..... דבר העורכת

### מאמרים

10..... **זיוה שמיר** "הלוואי שלא אשכח, הלוואי שלא אשכח": זיכרון ושכחה ביצירת עגנון

**יאיר מזור** קריאה בסיפור "אמי" מאת גרשון שופמן: "אמי אמי למה עזבתני, אך לא פחות מכך,

למה עזבתך?"

20..... **אבנר הולצמן** התשוקה אל המקור הראשון: על "חסד ספרדי" מאת א"ב יהושע

25..... **יהושבע בנטוב** זיכרון של מקום בעיר ובכפר: ירושלים בספרו של חיים באר "חבלים", וכפר

35..... סבא בספרו של ישעיהו קורן "שתי כפות ידיים ומילה"

46..... **יהונתן שרייבר** דרך הרוח – קריאה מיתית

**עופרה מצובכהן** שימוש בזיכרון כאלמנט רטורי ברומן "כל בית צריך מרפסת" מאת רינה פרנק

מיטרני

64..... **ענת אדרת** "אם אשכח ירושלים": ירושלים בתפארתה כמשתקפת בספרות מסעות בידיש

73..... לארץ הקודש מן המאות ה"ז-י"ח

78..... **דוד לוריא** מגילת רות: מצוקה, תחבולה וחסד – בדרך לעיצוב הזיכרון הלאומי

95..... **לאה גרפינקל** היידיש כשפת זיכרון על פי "חבלים" מאת חיים באר

103..... **תמר רוה** זכרו לברכה

### סיפורים

110..... **אמנון שמוש** סבא גור

115..... **הזכשטפֿלר**

120..... **ישראל זמיר** קאובוי בא לקיבוץ

130..... **איילת כהן** אישה יושבת בחדר חשוד

- 131..... שלומית מירון פוטורצח
- 135..... זיוה פלדמן הסיפּר סירב להתחבר
- 136..... עמיחי בןיהודה כבוד אמך
- 140..... שי פסטרנק תחנת הדלק של יהודה

## שירים

- 144..... איתמר יעוזקסט שוב קולות־שֶׁל־מַעֲלָה
- 146..... יואב חייק אָדָם גוֹרְלִי
- 147..... ולבסוף
- 148..... מירון איזקסון דְּבָרִים מְחַבְּבִים
- 148..... קבֵּעוּ אֶת מוֹתוֹ
- 149..... עודד פלד גֶּשֶׁם זֵלְעָפוֹת נִתְּדָ אֶרְצָה
- 149..... עורב יחיד מִנְתָר בְּשָׂדֵה פְתוּחַ
- 150..... יסמין אבן בְּחִיק הַסֵּתוֹ הַנֶּעֱזָב
- 150..... היא פושטת חלוקי אָבֵן וְעִירְמוֹת עֵינֶיהָ
- 151..... יֵשׁ לְבַקְבֵּק אֶת הַצֵּעַר הַתְּכַל
- 151..... עוד מֵעַט אֲשָׂאֵר רַק כְּרִזוֹת יְשָׁנוֹת
- 152..... אילה בן לולו זְרוּעַ
- 152..... בְּנִי
- 153..... יחזקאל רחמים אֲנִי הוֹלֵךְ אֶל סֵף קִבְרֵי
- 154..... אד"ר הַמְּלִים הַיְשָׁנוֹת
- 156..... שילה גבע חֶלֶף עִם הַרוּחַ
- 157..... אסתר ויתקון אֶהְבֶּה בְּזָכְרוֹן יַעֲקֹב
- 158..... אסתר איזן רַקְדָּנוֹת שֶׁל דָּגָא

159.....	חַי אָדָם
160.....	איילת כהן סבי
160.....	מְדַרְכּוֹת
161.....	נְשִׁימָה

### אמנים שיצירותיהם מופיעות בגיליון

19.....	אביגדור אריכא
24.....	צבי מאירוביץ'
34.....	סלואדור דאלי
45.....	איליה רפין
63.....	ראובן רובין
94.....	ויליאם בלייק
109.....	שמואל בק
119.....	אניבל קראצ'י
155.....	אריה ארוך

## דבר העורכת

זְכָרוֹן נֶלְפֵד – חר

בְּגִבְיָהּ הַצְּהוּבָה

יְשָׁנוּ וְאֵינָנוּ

(רחל אבן)

בגיליון זה של "מראָה", העוסק ב**זיכרון**, ראוי להתייחס לשני יוצרים שהגיעו "משם" לאחר שואת ישראל. שניהם אמנים, כל אחד בתחומו. שניהם חיו בוולנה ושניהם חוו את אימת השואה. שניהם עוסקים בזיכרון השואה – אבא קובנר בשירה, ושמואל בק בציור.

אומר אבא קובנר: "וְאֹמַר אֶל לְבִי: אֲנִסָּה לְהַעֲלוֹת אֶת הַדְּבָרִים עַל גְּבֵי סֶפֶר. יָקוּם נָא הַסְּפוֹר עַל הַיַּעַר."<sup>1</sup> סיפור היער הוא סיפורו של אבא קובנר כפרטיזן. השירה שלו נמצאת לא רק "שם" אלא גם כאן, בביתו בישראל, בעין החורש: "הַר מְגֹשֶׁם. כְּפוּלֵי אֶפִיק / הַוַּיְלִיָּהּ וְנַחַל אֶלְפֶסְנֶדֶר מִתְעַרְבְּבִים / עֲרָבִים זֶה בָּזֶה [...]"<sup>2</sup>.

שמואל בק עבר את מחנות העבודה, נמלט ומצא מסתור במנזר בדיקטיני. נותר רק עם אמו ואֵתה עלה ארצה. בתמונת השער של הגיליון אנו רואים את החלום ושברו. דיאלוג עם המיתוס של "סולם יעקב" ועם ההבטחה הגדולה שניתנה לעם ישראל. זו הבטחה ושברה ולכן הדמות המרכזית שבורה, ומלאכים יוצאים מתוכה. כן אדם שוכב על בד בצבע תכלת. צבע התכלת מקושר לטוהר, כצבע השמים, מקום משכן האל והמלאכים. נאמר בתלמוד: "היה רבי מאיר אומר: מה נשתנה תכלת מכל מיני צבעוניות? מפני שתכלת דומה לים – ים דומה לרקיע – הרקיע דומה לכיסא הכבוד וכיסא הכבוד דומה לאבן הספיר."<sup>3</sup>

כדאי לשים לב לשני פריטים בתמונה: (1) מלאכים מחזיקים סולם שלעולם לא יוכל להגיע לשמים; (2) הדמות שבורת הפנים, דמות האל שהסתיר פניו ואֵכזב, או שמא מטפורה לדמותו הנשברת של עם ישראל?

גם בגיליון זה שני חלקים:

1. **מאמרים אקדמיים שפויטים בנושא הזיכרון**. גיליון זה מכיל מאמרים העוסקים בזיכרון ושכחה ביצירות עגנון, א"ב יהושע, ועוד. גם ספרות היידיש מיוצגת בדיון על סיפורי מסעות, או מבחינה לשונית, סביב הביטוי "זיכרונו/זכרו לברכה".

<sup>1</sup> אבא קובנר, "עֵדֵלֶאָאוֹר: פּוֹאָמָה פֶּרְטִיזְנִית", פרק פתיחה, **כל שירי אבא קובנר**, כרך א', ירושלים: מוסד ביאליק, 1991, עמ' 5.

<sup>2</sup> אבא קובנר, "אֵל", שם, כרך ה, עמ' 52.

<sup>3</sup> **תלמוד בבלי**, מסכת סוטה יז א.



2. **יצירות בפרוזה ובשירה**. בגיליון זה נמצא את סיפוריהם של אמנון שמוש, ישראל זמיר ועוד.  
כן מתפרסמים שירים של עודד פלד, איתמר יעוֹקֶסט, יואב חייק ועוד.

תודתי נתונה לחברי המערכת ולאוניברסיטת אריאל.

זיוה פלדמן

# מאמרים

זיוה שמיר

**"הלוואי שלא אשכח, הלוואי שלא אשכח":**

## זיכרון ושכחה ביצירת עגנון

יצירתם של מצבי תיק"ו (תשבי יתרץ קושיות ובעיות) חידתיים, שאינם מאפשרים לקורא לקבוע מסמרות לגבי הנפשות הפועלות ולדרוש בשבחן או בגנותן, אופיינית לכתובה המודרניסטית, המשאירה את הקורא במבוכה ובאבדן כיוונים. לא אחת התגלה הרומן של המאה התשעעשרה כרומן של תזה (roman (theseus), המסופר מפי מספר כליודע (omniscient), שכל הדמויות וכל שבילי עולמן נהירים לו. לא כן בסיפוריו של עגנון: דמויותיהם נקלעות למצבים עמומים ש"מעבר לרע ולטוב", עדות לעולם מודרני, בְּתֵרֵיטְשִׁיאֲנִי, שהאמתות הישנות קרסו בו. גיבוריו – ובמקביל, גם קוראיו – שרויים לפיכך במצב של דיסאוריינטציה, והמחבר המובלע אינו מושיט להם יד מנקה ואינו משמש להם פה ומורה נבוכים. במקום אמת אחת ובלעדית, לפנינו רסיסים של אמתות חלקיות, כמקובל בְּרִשׁוּמוֹנִים המפוררים של המאה העשרים.

כאמור, במבט ראשון המודרניות של עגנון אינה בולטת לעין, והיו שטעו וראו בכתיבתו כתיבה קלסיציסטית, כבדה ומכובדת, העושה שימוש בִּמְרָקִים צפוף של שיבוצים

למן סיפורו הראשון שהקנה לו פרסום – "והיה העקוב למישור" (1912) – עסק עגנון בשאלת הזיכרון והשכחה. לגיבור סיפורו זה קרא עגנון "מנשהחיים" – אדם שְׁנָשָׁה את החיים והחיים נשוהו, אשר סיים את חייו כמתחי בבית הקברות. עקב טרגדיה של טעויות, אפילו אשת נעוריו חשבה אותו כמת, שכחה אותו ונשאה גבר אחר תחתיו. עגנון יצר ביצירתו מצבים חידתיים, שאפשר לומר עליהם דבר והיפוכו: אף שגיבור הסיפור נָשָׂה את החיים, במובנים מסוימים הוא דבק בחיים, ואומר להם "הן", מתוך התנגדותו לדבוק באות המתה ולקפח את חיי אשתו ואת חיי צאצאיה בעולם הזה. אף שגיבור הסיפור הוא טיפוס פסיבי ונגרר, "והיה העקוב למישור" אינו סיפור פסיבי של קבלת הדין ושל רְזִיגְנָצִיָה, כי אם סיפור שבמרכזו מרד פרומתאי גדול – הטחה באגרוף קפוץ כלפי שמים והאשמתם באדישות לגורל הברואים. סיפורו של עגנון אפילו רומז כמדומה שאין במי למרוד, כי אין דין ואין דין; השמים ריקים ורחוקים, קרים ומנוכרים, איש לחשבון עולמו ואיש לסבלות לבבו.

מהתנ"ך, מהמדרשים ומספרות חז"ל, והמעמידה במרכזה את העולם היהודי הישן, שכבר תָּרַב ואיננו. אולם המודרניות שלו מתגלה בתחומים רבים, המשיקים זה לזה ומצטלבים זה עם זה. לפנינו סיפורת אורבנית, וגם כאשר גיבוריה יוצאים מן העיר ונכנסים למעבה היער, הרי זה כדי להעלות את החומר ההיולי ממעמקים ולהתעמת עם הטירוף ועם המציאות הדמונית.

ביחס לעצמו וליצירתו פיזר עגנון רשמים סותרים ומנוגדים, שתעתעו בקוראים ובמבקרים והוליכו אותם שולל. סגנונו הטעה אותם קוראים ומבקרים שלא הבינו את האירוניה העגנונית וקיבלו את דבריו כפשוטם. חבריו הקרובים, שהכירוהו מקרוב, ידעו שעגנון הוא אדם מעודכן ומודרני, מפוכח ואירוני, המכיר מכלי ראשון את החידושים האחרונים של עולם האמנות בארץ ובעולם, ומגיב עליהם ביצירתו. אלה שלא הכירוהו מקרוב וקראו את "סיפורי היראים" שלו (בלי להבין שדמותו התמימה של המספר אינה תואמת כלל את דמותו החוץ־ספרותית של המחבר), היו עלולים לחשוב בטעות שלפניהם סופר עממי, תמים וחדור אמונה, הבקי היטב במקורות היהדות ויודע לדלות מהם מוטיבים ופסוקים, כצורתם ושלא כצורתם, כדי לשבצם ביצירתו (באין לו לקסיקון אחר, גמיש ומעודכן יותר). לפיכך, כאמור, מאז הופעת הסיפור הראשון שהקנה ליצירתו הכרה והוקרה – "והיה העקוב למישור" – נתקל עגנון בגילויים לא מעטים של אי הבנה, שגרמו לפעמים גם למבקרים המהימנים והמיומנים ביותר לומר עליו דברים חסרי שורש וענף. אפילו מבקר אחראי ובר סמכא כמו פ' לחובר החטיא כמדומה את הבנתו של "והיה העקוב למישור" שעה שסיווגו כ"יצירה עממית", אולי בעקבות מודעה

שפרסם י"ח ברנר, שושבינו של עגנון והמו"ל של "והיה העקוב למישור", ושהכריזה על הופעתו של "סיפור עממי" מאת עגנון.

אכן, עגנון המודרני – האירוני והמיתמם – השתדל לשוות לסיפוריו הראשונים חזות של סיפורים עממיים תמימים, שעלילתם דומה לאגדות עם העוברות במסורת שבעל־פה מדור לדור. עלילת "והיה העקוב למישור" דומה כביכול לעלילותיהם של סיפורי פולקלור מופרים וידועים על אודות "יורדים" (כלומר יהודים שירדו מנכסיהם), שיצאו לחפש את מזלם במדינות הים ואיבדו במרחקים את זהותם ואת הדרך אל ביתם. יש ב"והיה העקוב למישור" יסודות מן הפולקלור היהודי, כמו שיש בו יסודות של סיפור "היסטורי". הסיפור, שהתפרסם ב־1912, מחזיר את הגלגל כשני דורות לאחור, לתקופת "אביב העמים", ימי מתן האמנציפציה ליהודי גליציה, אל התקופה שבה התאפשר לראשונה ליהודים לצאת מחומות הגטו ולהיפתח אל העולם המערבי הנאור. להלכה, לפנינו סיפור "ישָׁנוֹשֵׁן" על גיבורים שכבר עברו ובטלו מן העולם ועל הפרובלמטיקה שלהם, שכבר אבד עליה כלת. אף על פי כן, המסר העולה מסיפור מעלה־נשכחות זה הוא חתרני ומודרני בתכלית, ללא שמץ של תמימות ואמונה. הדמיון לסיפורי ה"יורדים", שקוראי עגנון הפירוס מספרות יידיש ומן הפולקלור החסידי, הוא דמיון מטעה ומתעתע, שנועד לעמעם את המסר האקזיסטנציאלי הקשה, האופייני לסיפורת של המאה העשרים.

מהו אפוא המסר המודרניסטי הגלום בין דפיו של סיפור "מיושן" זה, המדובב נשכחות ומקיץ נרדמים? מסר זה נובע מהתנגשות שוברת מוסכמות בין הצפוי לבין המצוי, בין המקובל לבין המתרחש בפועל: קוראי עגנון היו אמורים כמדומה לדעת שאדם מ"שלומי אמוני ישראל", שחי בקהילות ישראל של

אמצע המאה התשעעשרה, חייב היה לנהוג אחרת לגמרי משנהג מנשה'חיים. אדם מישראל נאלץ היה על־כורחו לגלות לרב העיר, מיד עם שובו הביתה מכרכי הים, את זהותו האמתית, אפילו במחירה של טרגדיה משפחתית קשה ונוראה מנשוא. הן לפי ההלכה, מעתה תהא אשתו אסורה על בעלה ועל בועלה, ובנה – ממזר שלא יבוא בקהל ישראל. תחת זאת מנשה'חיים, גיבור סיפורו החתרני של עגנון, נוהג כאילו אין החלטתו להסתיר את זהותו האמתית ולהשכיחה נתונה למרותה של השגחה עליונה כלשהי. הוא נוהג כאילו הוא חי ופועל בעולם חילוני, שאין בו יראת שמים ואין בו שכר ועונש. גיבורנו, הַרְוֹאִי והאַנְטִי־הַרְוֹאִי כאחד, מעדיף אפוא ערכים מודרניים, ערכי העולם הזה המקדשים את החיים בעולם הזה, על פני ציות עיוור וממושמע לערכי היהדות ולחוקיה. במילים אחרות: מנשה'חיים מתגלה כבבואה יהודית של עולם האינדיווידואליזם המערבי החילוני, האטומיסטי מיסודו. הוא חדל מלהתנהג כפרט בתוך קהילה, כמצופה מיהודי תמיס־דרך החי בממלכת הקיר"ה ("הקיסר ירוס־הודו") של אמצע המאה התשעעשרה. הוא קובע דין לעצמו, לפי מערכת ערכים חדשה, זרה ליהדות של טרום־האמנציפציה.

עגנון אף העסיק עצמו בשאלת גורלם של גיבוריו "לאחר רדת המסך". גם לאחר הסתלקותו של מנשה'חיים מחיי אשתו האומללה ופרישתו מן החיים, עתידה העגונה שהותרה מעגינותה בעודה אשת־איש, ללדת ילדים נוספים לבעלה השני, ואף אלה עתידים להיות ממזרים לפני ההלכה, אם יש עין פקוחה במרומים הצופה על ברואיה. אילו הלך מנשה'חיים בדרך המקובלת על "שלומי אמוני ישראל", היה עליו לחשוש מאש הגיהנום, אך הוא בועט לאמתו של דבר בהשגחה העליונה, בלי לבטא את

מרידתו באופן גלוי ובמפורש. הוא פורץ את מגבלות ההלכה ומעדיף שלא לחבל בחיי אשתו עלי אדמות. אָמַנְס גם לקריינדי־לטשארני חלק בשלשלת האירועים שגרמה לטרגדיה המשפחתית הנוראה, בכך שמנעה מבעלה לקבל על עצמו מִשְׁרַת מלמד ולהישאר בעירו הקטנה, אך אשמתה אינה אשמה כה מהותית, שתצדיק את גלגול העונש עליה בלבד. לא היא שצריכה לשאת לבדה את רוע הגורל. כך מאמין גם בעלה מנשה'חיים, ולאור אמונה זו הוא מכלכל את צעדיו.

נחזור ונדגיש: מנשה'חיים נוהג לפי ערכי העולם המערבי המודרני, ולא לפי תכתיבים שנקבעו לפני אלפי שנים ואשר קפאו בתוך גווילים קָלִים. מותו המטפורי והאמיתי מיישר את העקוב רק לכאורה, ורק בעיני קורא חילוני ומודרני. לפי ההלכה אין במותו של הַמְעָנָן כדי לתקן את מעמדם של צאצאי אשתו, שנולדו לבעלה השני בעוד בעלה הראשון בחיים. עגנון כתב אם כן סיפור מודרני, חתרני ונוֹךְ־קוֹנְפּוֹרְמִיסְטִי, במסווה של טרגדיה נושנה ותמימה למראה, שאינה בועטת בהשגחה העליונה ואינה מטיחה דברי כפירה כלפי שמים. רבים ממבקריו לא תפסו עד כמה מודרני וחתרני הוא סיפור זה, המתחפש ל"סיפור יראים" תמים על יהודי כשר מ"מחזיקי נושנות", המוותר על חיי עולס־הזה והשכיח את עצמו בבית הקברות עד יום מותו.

\*

מקובל לחשוב שגברים ניחנו בדרך־כלל בזיכרון לינארי משוכלל יותר משל נשים, ואפשר שלא במקרה "זָכָר" ו"זיכרון" משורש אחד נגזרו, בעוד המילה "אישה" מקורה בשורש נש"ה שעניינו שכחה. בסיפורו של עגנון "שבועת אמונים", בניגוד למקובל, ניחנה האישה בזיכרון ארוך־טווח, היא זוכרת הכול ועומדת בדיבורה, ואף



מזכירה לגבר כל תג ותו בנוסח השבועה שנשכח; ואילו הגבר פסיבי, פזוֹר־דעת, נוטה לשכוח ונוקט מנהג "כן ולא ורפיה בידיה" (על שושנה נאמר שהיא "אינה שוכחת אפילו מתוך שינה"). היפוך תפקידים זה בין תפקידיהם הסטראוטיפיים המגדריים ניכר כאן מלכתחילה, שהרי עוד בשחר ילדותה מכריזה שושנה "כשאהיה גדולה אקח אותו לאיש", והופכת את היוצרות, את שגרת המוסכמות ואת שגרת הלשון.

מכל עבר עולה אפוא ובוקע בוז לכל מוסכמה ולכל אפיון סטראוטיפי. אנו למדים, למשל, שרכניץ הוכתר בתואר דוקטור במדעי הטבע (בוטניקה), אך התבקש ללמד בגימנסיה היפואית מדעי הרוח (רומית וגרמנית). אמנם בעברית המילה "ספרות" והמילה "ספרות" מאותו שורש נגזרו, אך בדרך כלל אין מצפים מחוקר שקנה שם בינלאומי במדעי הטבע, שיכלה את ימיו במקצוע הומניסטי שאינו קשור לתחום עיסוקו הראליסטי. העברית אף מזמנת קרבה בין ה"חשבון" הראליסטיהמעשי לבין "המחשבות" הערטילאיות. אלה ואלה נגזרו מן השורש חש"ב, ויעקב רכניץ, כפי ששמו מעיד עליו, הוא צעיר "בעל מחשבות", שהמחשבות טורדות אותו ואינן מרפות ממנו. שמו מעיד על חשיבה, תכנון, ספירה, הערכה, חקירה וזכירה, ואף על פי כן הוא שוכח את השבועה.

העובדה שרכניץ מתפרנס מהוראת מדעי הרוח וממשיך ביזמתו את חקירותיו במדעי הטבע מלמדת על אופיו הוורסטילי, אך גם מצביעה על אופיו הנרקיסיסטי, על האגואיזם הנאור שלו, המתמקד בצרכיו האישיים ואינו מתחשב בצורכי הקולקטיב, בצורכי האומה. אך טבעי היה אילו הרים ד"ר יעקב רכניץ, חוקר הבוטניקה, תרומה למפעל הציוני המתהווה. אך טבעי היה אילו בחר להמיר את העט באֵת ואֵת חרישת

המחשבות במחרשה, או לפחות במחקרים מועילים על צמחים, שהיו מסייעים לקומם את הארץ משממותיה. כך נהג, למשל, האגרונום אהרן אהרונוסון, מראשוני העלייה הראשונה, שגילה ב־1906 את "אם החיטה", ותגלית זו הביאה לו תהילה עולמית (ובין השאר, הזמנה לביקורים באמריקה), אך גם הועילה לחקלאות בארץ. ואולם רכניץ נמשך דווקא לצמחי הים, שלכאורה אין בהם כל תרומה לארץ וליישוב המתהווה בה (ואת פרנסתו מצא מהוראה נינוחה בין כותלי הכיתה, ולא מעבודת השדה הקשה והמפרכת או מניסיונותיו הבוטניים). רכניץ הגיע לארץ־ישראל מווינה, מעירו של אבי הציונות המדינית, אך הושפע כנראה יותר מהגותו של יהודי וינאי אחר, זיגמונד פרויד, אבי הפסיכואנליזה, שהיא ענף הדעת האינדיווידואליסטי ביותר שיצרה רוח האדם מעודה. יוצא אפוא שמי שחקירותיו הפכוהו ל"אור לגויים" לא הרים תרומה לארץ וליישוב, אלא "עשה לביתו". אף על פי כן, אין המחבר המובלע מגנה את רכניץ, שכן העניין שלו במושא מחקריו התחיל מתוך סקרנות אינטלקטואלית טהורה – "תורה לשמה" – נטולת כל אינטרסים פרגמטיים, ורק בדיעבד זכה לכבוד ולתהילה בינלאומיים, שאותם לא חיפש מלכתחילה.

גם מיחידות הטקסט הקטנות של הנובלה "שבועת אמונים" עולה מציאות רבת־פרדוקסים של "עולם הפוך": הנה, דווקא לאחת משש הבנות המחזרות אחרי יעקב, ששמה "רחל" (ולא רעותה ששמה "לאה"), יש עיניים אדישות ולאֵות ("ועיניה חזרו לאדישותן הצוננת"). יש כאן גם היפוכים של צלילים ואותיות (כמו שצלילי המילה "כלב" נתהפכו בשמו של "בלק", גיבור **תמול שלשום**), וכך מסופר כאן על גרינברג וברגריין ועל "אנשים ששמו של זה הוא היפוכו של זה". ההיפוכים, הפרדוקסים

והסתירות, מצויים כאן אפוא על כל צעד ושעל. על הסיבות לכך שהנובלה "שבועת אמונים" מייצגת בכל מישור ממישוריה "עולם הפוך", המנפץ כל מוסכמה ומהפך את הטבעי והמקובל (ומקנה כאמור זיכרון לאישה ושכחה לגבר), להלן.

חוקרי עגנון הזכירו את אגדת חז"ל בדבר "חולדה ובור" (תענית ח ע"א) כטקסט נרמז שהנובלה "שבועת אמונים" בנויה עליו ויונקת את כוחה ממנו. ובדין, אגדה זו על נדר הנישואין שנשתכח אכן עומדת בתשתיתה של הנובלה שלפנינו, אך בניגוד לסיפורם המבעית של חז"ל, המגולל את גורלה של הבטחה שנשתכחה, אצל עגנון השיבוש בתחומי הזיווג מגיע לתיקונו בלי שיקבל תפנית טרגית, ושבועת האמונים אינה מופרת ככלות הכול. באגדת חז"ל נערכת שבועת האמונים בנוכחות חולדה ובור, ובסיפורו של עגנון נערכת השבועה שלא לשכוח איש את רעותו מול דגי זהב השטים בתוך ברכת מים עטורה צמחים בגן ביתו של הקונסול הווינאי. כאן וכאן לפנינו שני עדים אילמים, שאחד מהם הוא סמל פאלי ואחד מהם סמל נשי, ושניהם משלימים זה את זה, ומגלמים בהיעלם אחד את הנאמנות המריטלית שבין גבר לאישה. כאן וכאן לפנינו עדים אילמים הדבקים זה בזה, מתאחדים ויוצרים שלמות סינרגטית אחת, הגדולה מסכום מרכיביה (החולדה חופרת באדמה והיא היוצרת את הבור; ולדגים אין חיים בלי המים שבבבֶרְכָה, שאף היא דומה לבור או לבאר). הדמיון שבין הטקסט הרומז לטקסט הנרמז יוצר אצל הקורא המיומן ציפייה למפנה טרגי, כבאגדת "חולדה ובור", אך גם במישור הבינטקסטואלי מופרות הציפיות ומתהפכות על פיהן. אירע אמנם שיבוש, ויעקב שכח את השבועה, אך שושנה לא שקטה והצליחה לחלץ מפיו את השבועה המקורית, כאילו לא

השתנה דבר בשנים שחלפו מרגע פְּרָדְתָם. גם יצירתו המודרנית של עגנון בנויה כאגדה, שבה השבועה, שבע הבנות ושבעת כוכבי הלכת נכרכים אלה באלה ומאותו שורש נגזרו.

אך לא אגדת "חולדה ובור" לבדה מהדהדת בין שורות הטקסט. עגנון ניהל ביצירותיו דיאלוג סמוי גם עם טקסטים מודרניים שנקרו בדרכו, ולא השתקע בסיפורי קדומים בלבד, וכך נהג גם ב"שבועת אמונים". אחד ממקורותיו הקונטמפורניים היה כמדומה מחזהו של אַנְסְקִי "הדיבוק", שהוצג בברלין בשנים 1921-1922, זכה להצלחה מרובה, אף תורגם לגרמנית והפך ב־1937 לסרט פופולרי. להלכה לא היה הדיבוק מחזה גדול במיוחד. כך לפחות חשב מתרגמו ח"נ ביאליק, שלא אהב את השימוש שעשה בו אַנְסְקִי בפולקלור הגוֹלְמִי, המביא בכפיפה אחת את הסולת ואת הפסולת. אף על פי כן, הפך מחזה זה בתרגומו של ביאליק ל"קלסיקה" ולספינת הדגל של התאטרון העברי המתחדש, וזאת מסיבות רבות ומצטלבות. למעמדו חסר התקדים של הדיבוק תרם, כמובן, תרגומו של ביאליק, גדול סופרי ישראל בעת החדשה, שהעניק למחזה הבינוני הזה הילה של יוקרה; תרמו לו גם כישרונם הרב של שחקני "להקת הבימה" והבימוי הגאוני של נְכֶטְנֶגוֹב. הצלחת המחזה על בימות אירופה והפיכתו של "הדיבוק" לסרט נולדו מתוך התאמתה המופלאה של עלילת מחזהו של אַנְסְקִי לאירועי הזמן: בלי שמחברו התכוון לכך מלכתחילה, הפך "הדיבוק", על חומריו האתנוגרפיים הססגוניים, לידזיכרון לעיירה היהודית שזה אך נמחתה מתחת לשמים. בעולם היהודי הפך מחזה זה למעשה חשוב של הנצחה המבטלת את השכחה. אך גם ברחבי אירופה התעלה המחזה, בעת העלאתו בראשית שנות העשרים, לסמל פְּאִירוֹפִי גדול ובעל

משמעות אקטואלית הרת גורל. גם באירופה הלכו אז ישויות רבות שהתפוררו ונמחו מתחת לשמים: הצארות הרוסית, האימפריה העות'מאנית, האימפריה ההבסבורגית ועוד. למעשה, כל סדריו של "העולם הישן" הלכו אז לבית עולמם, והמחזה הפך לסמל של הנצחתו של עולם ישן, שהלך אז ונעלם. מסיבות שהזמן גרמן, קיבל אפוא המחזה נפח ומשמעות שמעבר למשקלו הסגולי, שכן נולד בזמן הנכון ובמקום הנכון.

עדיין לא נבדק הקשר שבין הספרות שנוצרה במרכז העברי שבברלין, מעוזה של האמנות האקספרסיוניסטית, לבין אמנויות הבמה והמסך שנוצרו באותו מרכז עצמו: האם וכיצד הושפעו, למשל, הרומן **חיי נישואים** מאת דוד פוגל או הנובלה "האדונית והרוכל" מאת ש"י עגנון מסרט ערפדים פופולרי כמו "נוספרטו: סימפוניית אימה" (Nosferatu, eine Symphonie des "Grauens"), מאושיות הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני בן הזמן. מכל מקום, עגנון, שישב בברלין בזמן שהדיבוק הוצג שם ועורר התרגשות גדולה, היה עשוי למצוא בסיפורם הארכיטיפי של חנן ולאה מקור השראה לאחד המוטיבים החשובים ביותר של יצירתו: המוטיב של שבועת האמונים שנסתכחה והתכחשות ל"באָשערטע" – לזיווג הנכון לנפש התאומה – מוטיב המברח כבריח, בטרנספורמציות שונות ומשונות, את יצירותיו הגדולות והנודעות **סיפור פשוט**, "שבועת אמונים", "בדמי ימיה", "תהילה", **שירה** ועוד. מוטיב זה עולה אמנם כבר ביצירתו המוקדמת של עגנון "עגונות" – אפשר שמתוך דיאלוג עם יצירות שהשפיעו על אַנסקי (כגון מחזותיהם של גולדפדן, י"ל פרץ ושלוס אש), אך המפגש עם מחזהו של אַנסקי שימש לו קטליזטור

להתפתחות המוטיב של השבועה שנסתכחה, לשכלולו ולהסתתו מן השוליים אל המרכז.

עגנון הרחיב את המוטיב הזה, הדרמטי ומרטיט הלב, שכלל אותו ועשאו לסמל עלזמני, המייצג לא רק את הזיווג המשובש המתרחש ברשות הפרט, אלא גם את השיבושים המתרחשים ברשות הכלל. השתכחות השבועה והפרתה הפכה אצל עגנון לסמל ולמשל לכל שיבוש היסטורי התובע את תיקונו, גם אם במאוחר, גם אם "אחרי מות".

ברוב סיפוריו "הפשוטים" של עגנון מתבקש, כידוע, פירוש אלגוריסטי, שלפיו מערכת היחסים שבין גבר לאישה מלמדת במוקטן על מערכת יחסיהם של הקב"ה וכנסת ישראל. ואולם, את "הנוסחה" האלגוריסטית הזאת אין לתפוס בפשטות, כאילו היא משקפת את סיפורו התמים של אחד מ"שלומי אמוני ישראל", אלא יש לראות בה מטפורה מורכבת למצבו של אדם מישראל ושל עם ישראל כולו בנקודה מסוימת ברצף ההיסטוריה הלאומית, מאז חורבן הבית ועד המאה העשרים. את "שבועת אמונים" נוטע עגנון בשנות מֶפְנֶה המאה העשרים, בימים שלאחר משבר אוגנדה ומותו בטרם עת של הרצל, כדי לבדוק אם היה ניתן לשנות דבר – במישור האישי ובמישור הלאומי – כדי שהשיבוש ההיסטורי, שבעת חיבור "שבועת אמונים" קלע את עם ישראל בכף הקלע, בציפורני הצורר הנאצי, היה בא על תיקונו בעוד מועד.

אחד השיבושים, רומז הרומן, מתבטא בחוסר התואם שבין עיסוקו המחקרי של רכניץ, הגורם לו הנאה ומפרסם את שמו בעולם, לבין צורכי הכלל. כמומחה לבוטניקה היה יעקב ארליך יכול להרים תרומה גדולה למציאות החקלאית, שבאמצעותה ביקשו בני העלייה השנייה

להפוך את העט לאת ואת הזמירות של שולחן השבת למזמרות של חיי החולין החלוציים. אולם רכניץ שכח את צורכי עמו, ובחר דווקא לעסוק בצמחי הים. הוא לא זכר לתת מחילו למאמץ הקולקטיבי של המציאות החדשה המתהווה בארץ־ישראל (כשם שלמים תיאר עגנון ב**שירה** את המלומד מנפרד הרבסט שערך את מחקריו האזוטריים, ולא זכר לתת מחילו למאמץ הלאומי של ימי המאבק על עצמאות ישראל). האם צריך העם להיות "עם לבדד ישכון", או שמא עליו לשאוף להיות "אור לגויים"? למרבה האירוניה, ייתכן שהתקופה שבה ערך רכניץ את חקירותיו בפרובינציה נידחת, הקנתה לו תהילת עולם, וייתכן שעם מעברו לניו יורק ייסתם הגולל על חקירותיו. לפעמים, למרבה הפרדוקס, דווקא הפרובינציאליות והבידוד מן העולם עשויים לשמש תנאים נאותים וקטליזטור ליצירה גדולה, שעשויה להיות "אור לגויים" (ואין לשכוח שהתורות הגדולות נוצרו במדבר הצחיח והמבודד, ולא בבירות המעטירות ושוקקות החיים של העולם העתיק).

מן הצד האחר, עגנון אף רומז שלבחירתו של רכניץ היה טעם עמוק, גם אם נסתר מעין, שאינו מנותק מן המשמעות הלאומית אלא לכאורה. מדוע בחר יעקב רכניץ לעסוק באצות, ושכח אפילו את שבועתו לשושנה, היפה מכל פרחי הגן ומכל עלמות החן? יעקב רכניץ, רומז לנו עגנון, אף שקבע את משכנו בארץ־ישראל, נשאר בראש ובראשונה למדן יהודי טיפוס, וכלמדן יהודי הוא בוחר להתמקד בצמח המזכיר את היהודי יותר מכול. האצה היא מהצמחים העתיקים ביותר בעולם, אין לה שורשים, והיא נישאת לכל אשר יישאה הגלים, ממש כמו עם ישראל שאת שמו נושא יעקב רכניץ, וגם לאחר שעלה ארצה הוא נשאר "יעקב" (ואינו משנה את עורו והופך ל"ישראל"). בבחירתו

של רכניץ מגלה עגנון אמת עמוקה בדבר העדפותיו האישיות: גם הוא לא הפך עם עלותו ארצה ל"יהודי חדש", והמשיך לכתוב בארץ־ישראל על תמטיקה יהודית גלותית עלזמנית, שלא קירבה אותו אל בני הדור הצעיר, אנשי ארץ־ישראל העובדת ובני דור המאבק על עצמאות ישראל. יעקב רכניץ ייסע בסופו של דבר לניו יורק, כי "יעקב" הוא אמנם שם נרדף ל"יושב אוהלים", אך הלמדנות הריהי עניין בינלאומי ואקסטריוטוריאלי, שהרי אפשר לשבת ב"אוהלה של תורה" גם בבירות המערב המעטירות, ולא דווקא בארץ־ישראל. יפו של ימי העלייה השנייה אינה יכולה להציע לצעיר מוכשר דוגמת רכניץ מצע ראוי למיצוי כישוריו וכישרונותיו.

"שיבוש" ו"תיקון" – מושגים "נושנים" מן העולם החסידי העממי והנאיבי – הפכו אפוא אצל עגנון לחלק אינטגרלי וחשוב במסכת יצירתו המודרניסטית, הרחוקה ת"ק פרסה מן הנאיביות העממית שממנה צמחו מושגים אלה. שבועת אמונים שנשתכחה והופרה, או זיווג שהשתבש, הפך אצל עגנון לסמלו של מהלך לאומי משובש, שעיכב את גאולתו של עם ישראל. משבר אוגנדה, למשל, הוא מהלך כזה, שגרם לציונות המדינית, ילידת וינה, תרדמה עמוקה בת שנים רבות, שאי אפשר היה להתעורר ממנה אלמלא התרגשו צרות חדשות על העולם ותבעו את תיקונו. אלמלא התעורר העם מן המשבר שפָקדו בעקבות פטירתו בטרם עת של הרצל, ואלמלא התעשת וזכר את שבועת האמונים ההיסטורית של העם לארצו, לא היה הסיפור מסתיים בסינתזה המערבת את חוש הראייה וחוש השמיעה, להזכירנו את "יְכָל הָעַם רֵאִים אֶת הַקּוֹלֹת" ממעמד הר סיני (**שמות** כ, יז): "נשמע פתאום קול יוצא מבין ריסי עינייה של שושנה קורא לו בשמו".



אֶעֱלֶה, אֶת־רוּשְׁלָם עַל, רֹאשׁ שְׁמֹחֲתַי”  
(תהלים קלז, ה-ו).

השיבה האישית לבית אבאָאמא והשיבה הקולקטיבית של העם כולו לבית אבאָאמא ההיסטורי נכרכו ביצירת עגנון למסכת אחת שפנים רבות לה, והיא מתבטאת ב"ספר המעשים" בריבוי פניה ומתהפכת בו לכל הגוונים. סיפורי "ספר המעשים" עניינם בקיום השבועה "אֶסְאָשְׁפָחָךְ יְרוּשָׁלַם" ובמושג "התשובה", ומושג זה פורס קשת רחבה של משמעים: שיבה מְשׁוּט במרחקים לבית אבא שבגולה, שיבה לארץ־ישראל כאל "בית אבא" ההיסטורי, שיבה למסורת ישראל שהתבטאה אצל צעירי הדור באכזבה מהבטחותיה של תנועת ההשכלה ושהתבטאה לכאורה אצל עגנון בשיבה־לכאורה לאורח החיים של מחזיקי נושנות. גיבורם של סיפורים אלה מתואר שעה שהוא מתחבט בין אמונה לכפירה, בין מזרח למערב, בין לאומיות לקוסמופוליטיות (מאבק פנימי זה יכול לבוא לידי ביטוי במישור הלוקלי בהתלבטותו בין ישיבה בתל אביב לבין ישיבה בירושלים, ובמישור האוניברסלי הוא יכול להתבטא בהתלבטותו בין ישיבה בברלין לישיבה בירושלים, או בין ישיבה באירופה לבין הגירה אל העולם החדש שמעבר לים). עגנון, הן ביצירתו והן בחייו "החֹרֵץ־ספרותיים", אכן ביקש לקיים את שבועת "אֶסְאָשְׁפָחָךְ יְרוּשָׁלַם תְּשָׁפַח יְמִינִי", ואמר לעצמו ללא הרף: "הלוואי שלא אשכח, הלוואי שלא אשכח".

**דברי ספרות.** אודסה: הקרן לתמיכת סופרים מיסודו של הלל זלטופולסקי, תרע"ז, עמ' 324-326.

הלפרין, שרה. "לאופיה היהודי של הטראגדיה 'והיה העקוב למישור'". **עלי שיח** 10-11 (1981), עמ' 101-108.

השיבוש בא על תיקונו, והברית הישנה־נושנה לא הופרה. האם משום כך מתרחש כאן התיקון לאחר סיור של הקונסול גוטהולד אהרליך ובתו שושנה באפריקה, סיור אל "לב המאפליה" של התת־מודע שהפיל על שושנה, היפהפייה הנמה, תרדמה עמוקה שממנה נתעוררה הנערה בדרך נס?

\*

בסיפור "לבית אבא", שעגנון הציבו בפתח "ספר המעשים" (אף שנכתב שנים לאחר חמשת הסיפורים שהוצבו אחריו), נקלע המספר, בן דמות דיוקנו של עגנון, לפונדק אחד בדרך ובו שני פתחים. הוא נכנס אליו דרך פתח אחד, ומיד יצא ממנו מן הכיוון המנוגד ("פניתי לפתח שכנגד בית אבא וביקשתי לצאת"). פנתה אליו הפונדקאית הזקנה, ושאלה אותו "וכי כך עושים? נכנסים ויוצאים". נתן גיבורנו את ידו על לבו דרך שבועה והבטחה, ואמר לזקנה "האמיני לי שאבוא לפעם אחרת". האירו פניה של הזקנה, ואמרה לו: "יודעת אני באדוני שיקיים את דבריו". נענע גיבורנו את ראשו ואמר לעצמו "הלוואי שלא אשכח. הלוואי שלא אשכח. אף על פי שקשה לקיים הבטחה מעין זו. ראשית מפני שהגעת לעירו של אבא ואבא הרי יחזיק בי ולא יתנני ללכת לאכסניות ופונדקאות. ושנית, שנית זו שכחתי מהי". נוסח השבועה והחזקת היד על הלב מזכירה את שבועת הזיכרון הנודעת ביותר: "אֶסְאָשְׁפָחָךְ יְרוּשָׁלַם תְּשָׁפַח יְמִינִי. תִּדְבַּקְלְשׁוֹנִי, לְחַפֵּי אֶסְלֹא אֶזְכְּרְכִי: אֶסְלֹא **ביבליוגרפיה**

בלומרט, רות. "אודיסיאה יהודית ציונית נוגה: על "שבועת אמונים" לש"י עגנון". **דימוי** 24 (תשס"ה), עמ' 9-11, 45.

גרינבלאטגורן, נתן. "והיה העקוב למישור: מן הבלטריסטיקה הצעירה". **כנסת:**

צימרמן, דוד. "על יהיה העקוב למישורי" –  
לש"י עגנון". **עלי שיח** 17-18 (1983), עמ'  
185-195.

קורצווייל, ברוך. "הערות ל'ויהי העקוב  
למישורי". הנ"ל. **מסות על סיפורי ש"י  
עגנון**. ירושלים ותל־אביב: שוקן, תשכ"ו,  
עמ' 26-37.

שטרן, דינה. **הבגיזה ולקחה: שבועת  
אמונים מאת ש"י עגנון**. ירושלים: שוקן,  
1989.

שטרן, דינה. **שאנחנו כגוף אחד: מחקר  
ב"עובדיה בעל מוס" וב"שבועת אמונים"  
לש"י עגנון**. ירושלים: ראובן מס, 2008.

שמיר, זיוה. "ההלכה למעשה: תשובתו של  
עגנון ליל"ג בסיפורו 'ויהי העקוב  
למישורי". יהודה פרידלנדר. **על והיה  
העקוב למישורי: מסות על נובלה לש"י  
עגנון**. רמתגן: אוניברסיטת בר־אילן,  
1993, עמ' 189-209.

שמיר, זיוה. **ש"י עולמות: ריבוי פנים  
ביצירת עגנון**. תל־אביב: ספרא והקיבוץ  
המאוחד, 2011.

לזר, שמעון מנחם. "ויהיה העקוב למישורי".  
**המצפה** (קרקוב), שנה ט, 41 (25  
באוקטובר 1912), עמ' א. **כונס בספר על  
המצפה: מבחר כתבי שמעון מנחם לאזר,  
סדורים וערוכים בצירוף מבוא והערות  
בידי ג' קרסל**. ירושלים: מוסד הרב קוק,  
1969, עמ' 313.

לחובר, ירחם פישל. "ויהיה העקוב למישורי".  
**הצפירה** שנה 38, 175 (16 באוגוסט 1912).  
כונס בספרו של הנ"ל **ראשונים  
ואחרונים: מסות ומאמרים**, ספר שני.  
תל־אביב, דביר: תרצ"ד-תרצ"ה, עמ' 178-  
173.

לנדאו, לואיס. "מקורות ופסבד־מקורות  
ב'ויהיה העקוב למישורי' לש"י עגנון".  
**הספרות** 26 (1978), עמ' 94-103.

פרידלנדר, יהודה. "שקיעי הלכה ותפקודם  
בתשתית הסיפור 'ויהיה העקוב למישורי'  
מאת ש"י עגנון". הנ"ל (עורך), **על "ויהיה  
העקוב למישורי": מסות על נובלה לש"י  
עגנון**. רמתגן: אוניברסיטת בר־אילן,  
1993, עמ' 211-219. **כונס בספרו בין  
הלכה להשכלה: מקומן של סוגיות  
הלכתיות במרקם סוגות ספרותיות**.  
רמתגן: אוניברסיטת בר־אילן, תשס"ד,  
עמ' 325-335.

אביגדור אריכא (1929-2010), **אן מהגב**, 1973, שמן על בד, 89X116 ס"מ, אוסף המוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית, מרכז פומפידו, פריז.<sup>4</sup>

הזיכרונות מתעוררים בד בבד עם היכולת להתבונן לאחור, היכולת "לראות" את מה שהיה. אריכא, צייר ורשם, נולד בבוקובינה. חלק מילדותו עשה במחנה עבודה נאצי, שבו גם צייר. "כדרכו, ביטא חוויה נפשית צמודה להגות פילוסופית אקזיסטנציאליסטית".<sup>5</sup>



---

<sup>4</sup> הנתונים לקוחים מהספר: **אביגדור אריכא: ציורים נבחרים 1953-1997**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998.

<sup>5</sup> דורית לויטה, **סיפורה של אמנות ישראל מימי "בצלאל" ב-1906 ועד ימינו**, גבעתיים: מסדה, 1980, עמ' 200.

## קריאה בסיפור "אמי" מאת גרשון שופמן: "אמי אמי למה עזבתני, אך לא פחות מכך, למה עזבתיך?"

מלחמת העולם הראשונה, 1914. זו הייתה תקופה סיוטית ומייסרת של קריסת סדרים ומסורות, תקופה של כאוס, אימה ואלימות ברוטלית שלא הייתה כמוה. רקע היסטורי מטיל אור מְוֹדָע על הפירוד הכפוי של הדובר בסיפור ואמו.

טענת היסוד המתנסחת ומוצגת בדברים ובאבחנות המוצעים כאן, היא שאותו סיפור קצרצר מפגין מורכבות אסתטית שנונה ומרשימה. מורכבות אסתטית זו חוברת למסר מוסרי־אידיאי שניתן לחוש בו רק בקריאה נוספת.

בפנייה לפסוק הראשון שבסיפור, נמסרת כאן, לכאורה, מסגרת הזמן שבה אירעו קורות הסיפור, זאת בדיווח מזווית ראייה אובייקטיבית לכל דבר. ללמדך: הדברים התרחשו בשעה קשה בחיי הדובר. בהמשך נבין שמאחורי דיווח זה קיימת התנסחות סמויה נוספת, המצטרפת למבנה העומק הפיגומי של הסיפור, המכחיש במופגן את הרובד העליון, האֶפִיֶדְרָמִי של הסיפור. בכך מציג אותו כמטעה, כמשלה וכמוליך שולל. מכאן שסיפור זה יוצר הפתעה, זאת כאשר מתברר לקורא ששנים רבות חשב המספר שאמו אינה בין החיים. התברר לו שהוא חי במשך שלושים שנה במחשבה שגויה, ואמו נשארה בחיים למרות הזוועות ו"המוות

"ובשעה התשיעית ויצעק ישוע בקול גדול אֱלֹהֵי אֱלֹהֵי למה שבקתני אשר פירושו אלי אלי למה עזבתני"

(מרקוס טו, 34)

### אמי

"בשעה קשה הגיעתני הידיעה מעיר־מולדתי, כי עוד אמי חיה. ואני כמעט שבטוח הייתי, שנתיתמתי ממנה, זה כבר. קשה־מכתבים ביני ובין בית־הורי ניתק במהומת־העתים – והמוות הגדול הלא בילע שם בינתיים ולא חמל!

והנה מכתב ובו תמונת אשה זקנה, זרה כמעט (כשנפרדתי ממנה היתה כבת ארבעים, ועתה הרי היא כבת שבעים): אבל לא־טלאט... מטפחת על ראשה – כמו אז. המצח היקר הנה הנו. אמי, אמי..!

הוקל ללב. כאילו יש בכוחה לחלצני, להצילני. עוד ילדים אנו כולנו, ילדים.<sup>6</sup>

הרקע ההיסטורי שבו מעוגן סיפורו הזעיר של גרשון שופמן, "אמי", הוא ראשית

<sup>6</sup> ג' שופמן, "אמי", כל כתבי ג' שופמן, כרך שני, תלאביב: מוריה, 1914.



הגדול" אשר לא חמל. כך מתאר המספר את רגע המפגש הראשון עם תמונתה של אמו האבודה. אף שבתמונה היא נראית זקנה, הוא מזהה אותה ומתוודע אליה מחדש. כל זאת מתרחש בתהליך אטי וזהיר, ועם זאת מזעזע ואפוף רגשות עזים. עדות לכך הן המילים "אמי, אמי..." היוצרות ממד דרמטי. קריאה זו מתפקדת בתורת אלוזיה מקראית לאלישע הזועק בפליאה, בחרדה ובתדהמה. זעקתו היא מתוך מכאוב ותחושת אָבֶדן קשה. דברים אלה מתרחשים בשעה שהוא חוזה באלהיו הנביא בעלותו השמימה: "אָבִי אָבִי רָכַב יִשְׂרָאֵל וַפָּרְשָׁיו"<sup>7</sup>. אותה אלוזיה מקראית לא רק שמקנה ממד דרמטי נוסף, אלא מגבירה את הריגוש הכרוך באותו תהליך, לשיא חדש. זעקתו הנואשת של אלישע הנביא – "אבי אבי" מהדהדת בקריאת הדובר – "אמי אמי". קריאה זו כרוכה אף היא ברגשות עזים, ברגע חֲדָפְעִי ומרגש בין שתי דמויות הקשורות זו בזו. עם זאת, מכוח הצלבת כיוונים (כיאסמוס), מתגלה תחכום אסתטי, משום שבמסומן האלוזיוניסטי (הסיפור הנתון) מדובר במפגש מחודש המתרחש בין בן לבין אם לאחר פְּרֵדָה ממושכת. עם זאת, במסומן האלוזיוניסטי (הטקסט המקראי), המדובר בפְּרֵדָה שבין מורה לחניך – החש כבנו; פרדה המתרחשת לאחר מפגש ממושך. תחכום זה מְעַבֵּה וּמְדַפֵּן את הרובד הפואטי שבטקסט, ללא הפרעה אסתטית לטקסט המקראי. זהו קטליזטור המחזק ומגביה את רף הרגש המזוהה במפגש; היפוך כיוונים בין המסומן האלוזיוניסטי לבין המסומן האלוזיוניסטי, שיוצר פער ביניהם. כך נוצרת עמדה אירונית משום הפער שבין שני רבידי המודעות, בין שני מישורים של התייחסות לאותו אובייקט. נתון כאן האירון הערמומי

המעמיד פנים של תמימות, בעוד האמת שונה. כך גם נוצר פער אירוני בין שתי רמות של מודעות: האחת של האירון המוליכה שולל, השנייה של הדמות שנפלה ברשת המשלָה. זאת אנרגיה אירונית אשר מתורגמת לכתב אשמה המכוון נגד הדובר. תפקודה האפקטיבי, של אותה אלוזיה, זוכה להעצמה מכוח העובדה כי מהדהדת בסיפור זה אלוזיה נוספת. הכוונה לקריאתו של ישוע בשעה שנרצע אל הצלב: "ובשעה התשיעית ויצעק ישוע בקול גדול אלוהי אלוהי למה שבקתני"<sup>8</sup>. אף באלוזיה זו נשמע קול זעקה של מי שנעזב על ידי אביו. האלוזיה מן המקרא, מצד אחד, וזו מן הברית החדשה, מן הצד האחר, נכרכות מכוח העובדה שאלהיו היה נביא, "אביו" של אלישע. כן אלוזיה נוספת לישוע: "ומקצת העומדים אצלו בשמעם את זאת אמרו הנה אל אלהיו הוא קורא"<sup>9</sup>. כך אפוא הטקסט שבברית החדשה כמו מפרש את עצמו ומציין את מקורו המקראי. אלוזיה זו תורמת למורכבותו של רצף הטקסט הנתון. היא מאששת את השכבה האירונית, אשר הופכת לכתב אשמה נוקב כלפי הדובר. בין שתי האלוזיות נוצר פער אירוני, משולל גישור, לבין הדובר שקריאתו "אמי, אמי" מהדהדת אותן. בקריאה זו של הדובר הבן נוסק הסיפור לשיא אשר אליו מתנקזים שני הערוצים: העלילתי והאמוציונלי. כאן הקורא מתחיל לזהות את פניו הכפולים של הסיפור, בין הפן החשוף לבין הפן הכמוס המספר סיפור מסוג אחר לחלוטין.

מכאן ניתן לגלות את הרובד הפנימי, הפיגומי, המעוגן בקרקעיתו העמוקה של הסיפור. ברובד זה מסתמנת סתירה צורמת לרובד האפידרמי של הסיפור. עד עתה היה

<sup>8</sup> מרקוס טו, 34.

<sup>9</sup> מרקוס טו, 35.

<sup>7</sup> מלכים ב ב, יב; יג, יד.

רובד זה היחיד שנחשף לקורא. כאן נשאלת השאלה מדוע עד כה לא ניסה הדובר לחפש את אמו. הדובר מפליל את עצמו באמרו: "ואני כמעט שבטוח הייתי שנתייתמתי ממנה זה כבר, זה כבר". גם כאן אפשר להבחין בסגנון הקינה המקראית המתאפיינת בחזרות כמומכניות לאותו ביטוי: "הוי אָדוֹן וְהוּי הָדָה [...]";<sup>10</sup> "בְּנִי אֲבָשָׁלוּם בְּנִי אֲבָשָׁלוּם [...]";<sup>11</sup> ללמדך, התנסחות הדובר: "ואני כמעט שבטוח הייתי שנתייתמתי ממנה", המפלילה אותו במופגן. ביטוי זה מסגיר את חדלונו הגמור, מעורר תמיהה ורתיעה כאחת בשאלה האומנם לא היה בטוח לחלוטין כי אמו אכן מתה. מכאן, מדוע לא ניסה לחפש אחריה לאחר שהמלחמה הסתיימה? כך מתחוור ברובד הפיגומי, הכמוס של הטקסט, כתב אשמה נגד הבן. כתב אשמה זה הופך להיות חריף יותר לאחר שמתברר כי הדובר לא היה צריך להרחיק לכת בחיפושיו, שכן אמו נמצאה בעיר הולדתו. לכן סביר להניח כי אותה עיר הייתה נקודת המוצא הראשונה לתהליך החיפוש.

כזכור, הסיפור פותח בהגדרה מזהה של מסגרת הזמן שבה מעוגנת העלילה. כן נחתם הסיפור בווידויו של הדובר: "הוקל ללב. כאילו יש בכוחה לחלצני, להצילני. עוד ילדים אנו כולנו, ילדים". הדובר חש כילד גם בבגרותו ומייחל לחיק אמו האוהבת ומנחמת. אפילו המילה "כאילו" אינה יכולה להאפיל על אותה תקווה.

מאחורי הרובד הגלוי של הטקסט מבצבץ הרובד הפיגומי החסוי. רובד זה סותר את הרושם המשלה ומוליך שולל, משום שמתברר כי הדובר ממתין שאמו תציל אותו ממצוקתו, אף שאין ביכולתה לעשות כן. עם

זאת היא שבה אל חייו בשעה קשה שאליה נקלע הדובר, ותקוותו שבכוח אהבתה היא תעזור לו להיחלץ ממצוקתו. אמו עדיין משמשת בעבורו חיק וקן לתפילותיו. ובכן, הדובר לא רק חטא בפסיביות, אלא הוסיף חטא על פשע בכך שמהתחוור לו כי אמו עדיין בחיים – הייתה שמחתו מהולה בתקווה כמעט מְקִינָאָוּלִיסְטִית, כי שיבת אמו תעזור לו ותנחם אותו בזמן שהוא נתון בקשיים.

כאן ניתן לזהות אלוזיה ספרותית אשר משמשת כראש גשר בין הסיפור לבין טקסט קדום מהמקורות היהודיים. גם אלוזיה זו מתפקדת בשני מפלסים סימולטניים, האסתטי והאידיאָמוֹסֶרִי. הכוונה לביטוי: "ועתה הרי היא כבת שבעים". ביטוי זה מהדהד להתבטאותו של רבי אלעזר בן עזריה בהגדה של פסח: "הָרִי אֶנִי כְּבֶן שְׁבַעִים שָׁנָה וְלֹא זָכִיתִי שֶׁתֵּאָמֵר יְצִיאַת מִצְרַיִם בְּיָלֻוֹת [...]". אֶזְכֹּר יְצִיאַת מִצְרַיִם, באמצעות אותה אלוזיה, יוצר אפקט אירוני חריף לקובלנה תובענית ובוטה המופנית כלפי הדובר בסיפור; כי בעוד יציאת מצרים כרוכה בזיכרון לאומי חיובי, החובר להיחלצות ממצוקה של עבדות, הדובר בסיפור נכשל בגאולת אמו ובמימוש יציאת מצרים שלה. יתרה מזאת, הוא ברח מאחריות במהלך שלושים שנה. במשך תקופה ארוכה לא מצא לנכון למצוא אותה ולחלצה ממצוקה. מכאן תפקודה הכפול של האלוזיה המזוהה כאן: במפלס האסתטי היא מקנה לטקסט הסיפורי רובד נוסף ומעשירה את רקמתו הפואטית; במפלס האידיאָי היא מאששת את המסר המוסרי־ביקורתי המתנסח בקרקעיתו העמוקה של הסיפור, ומתוך כך היא מפרנסת אותו בממד נוסף של עצמה צולפת.

<sup>10</sup> ירמיהו כב, יח.

<sup>11</sup> שמואל ב יט, א.

ועוד אלוזיה מקראית מזוהה ומאובחנת ברצף של הטקסט הסיפורי. גם באלוזיה זו קיים תחכום פואטי מרשים בשנינותו: תגבור מורכבותו המאתגרת של הטקסט מגויסת לצורכי המסר המוסר־אידיאי המעוגן בסיפור ומתורגם לכתב אשמה נוקב וחרף. הביטוי, בפתחה – "כי עוד אמי חיה", מהדהד לשאלתו של יוסף המקראי: "העוד אָבִי חַי?"<sup>12</sup> לאחר שיוסף עלה לגדולה בארץ מצרים, הרי היה יכול לברר מה שלום אביו והאם עודנו חי, ולא עשה זאת. מכאן שהאלוזיה המקראית מחזקת את הביקורת כנגד המספר אשר לא שאל לשלום אמו.

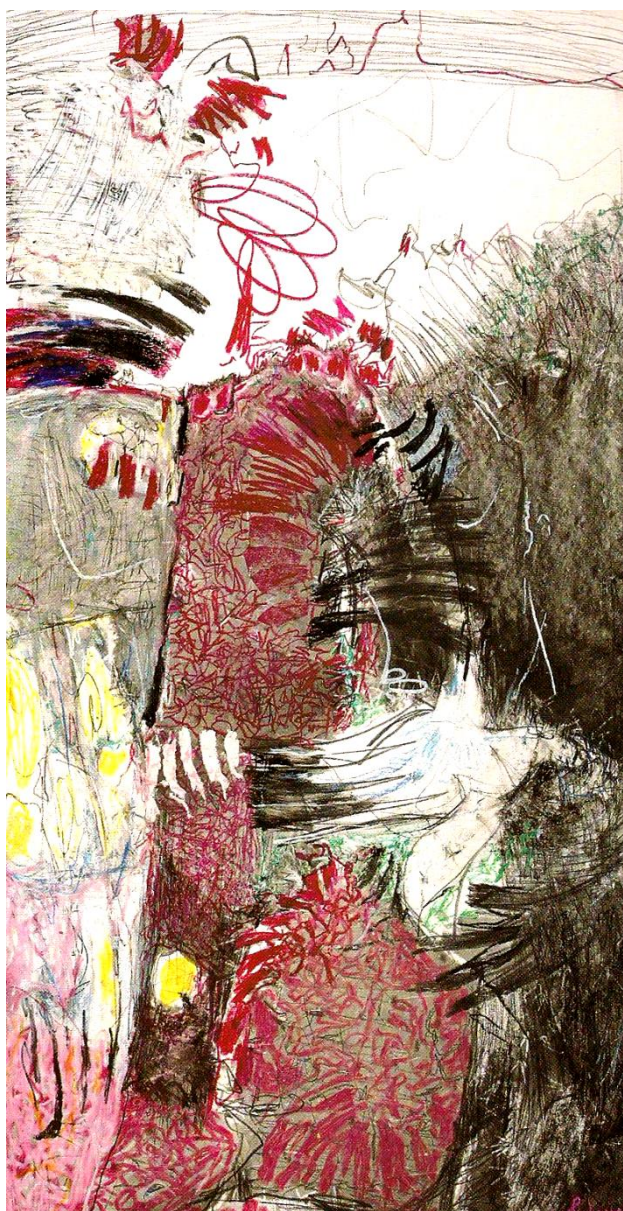
ארבע אלוזיות ספרותיות משובצות בטקסט קצר זה. העובדה היא שרובן מבוססות על פער אירוני שבין המסמן למסומן האלוזיוניסטים. כך האלוזיה מבצרת את הצביון האסתטי של הטקסט ומעידה על תחכמו וכתירתו הרהוטה של היוצר. בא ללמדך להתבונן ולהקשיב לשכבות הגלויות והסמויות של הטקסט. בין שכבה לשכבה, בין הגלויה לבין הפיגומית, מופגנת כתיבתו המאתגרת של גרשון שופמן.

---

<sup>12</sup> בראשית מה, ג.

צבי מאירוביץ' (1911-1974), **ציפור בתוך סבך**, 1971 בקירוב, פנדה, 100x50 ס"מ.<sup>13</sup>

בסיפור זה גם האם וגם הבן נתונים בסבך החיים, ללא מוצא. כך גם הציפור הכבולה בסבך. שלושה צבעים דומיננטיים בעבודה זו: האדום, השחור והלבן. האדום הוא היצרים; השחור הוא הכאב השייך לעבר; והלבן הוא מה שאין אנו יודעים שצופן לנו העתיד. ישנה כאן הפשטה עם רגישות לצבע ולטבע. עם זאת, הצורה, ביצירה זו, שומרת על תכונותיה הסגוליות.



---

<sup>13</sup> הנתונים לקוחים מהפרסום **מכירה פומבית 31**, תלאביב: גלריה גורדון, ינואר 1993, עמ' 158.



## התשוקה אל המקור הראשון:

### על "חסד ספרדי" מאת א"ב יהושע

באותה הרצאה התרכז יהושע בפרק האחרון של **דון קיחוטה**, המתאר את הגיבור השוכב על ערש מותו ומכתיב את צוואתו. במיוחד ריתקו אותו דבריו של האביר הגווע על האסון שהמיטה עליו ההשתעבדות להזיית האבירות, ומשאלתו הנמרצת להכרית את ספרי האבירים הישנים מן העולם. ההתרעה על הסכנה הטמונה בהשתעבדות לספרים ישנים נתפסה בעיניו של יהושע כאמירה הסופית והמסכמת העולה מן הרומן של סרוונטס. ממנה הוא הפיק גם לקח אקטואלי, המכוון כלפי יהודים וישראלים הלכודים שלא בטובתם בספרים ישנים משלהם. מדוע ייחס יהושע משמעות רבה כל כך לפרק האחרון ביצירתו של סרוונטס? מתוך השקפתו העקרונית על המשקל המיוחד המונח בסיומה של כל יצירת ספרות באשר היא. וכך הוא קובע: "אני מאמין שסיומה של יצירה, רומאן או סיפור, לעולם אינו מקרי, בוודאי לא ביצירות בעלות ערך קונני כמו זו של מיגואל דה סרוונטס. סיומה של יצירה בעלת ערך איננו רק אקט החותם את תנועת העלילה, אלא בו מצויה התכלית הפנימית והאמיתית של היצירה, הגשמת הסיבה הפנימית שלה". הדברים הנמרצים האלה, שצמחו בעקבות עיון בסיום של **דון קיחוטה**, יפים באותה מידה, ואולי אפילו בתוקף מיוחד, לסיום של **חסד ספרדי**. מתברר ש**דון קיחוטה** לא הרפה מיהושע. לאחר שהציע לו פירוש מקורי משלו באותה

בשנת 2005 נסע א"ב יהושע לספרד על פי הזמנתו של מכון סרוונטס שבברצלונה, כדי להשתתף בכינוס שנערך לציון מלאות ארבע מאות שנה להופעתו של הרומן **דון קיחוטה**, ואף להרצות שם על הרומן בפני טובי המומחים ליצירתו של סרוונטס. יהושע עצמו היה הראשון להודות בצד הקומי המסוים שבעצם השתתפותו באותו מעמד: "האם לא הפכתי את עצמי למין דון קיחוטה", כתב בהרצאתו "דון קיחוטה ושריפת הספרים הישנים", "כאשר נעניתי להזמנה לבוא ולשאת הרצאה על הספר הקלאסי ביותר של התרבות הספרדית, וזאת בלב לבה של ספרד, במוסד התרבותי החשוב של ברצלונה, ואף מבלי לדעת את הלשון הספרדית ובלי כל מומחיות ברקע ההיסטורי והפילולוגי של יצירות מיגואל דה סרוונטס?"<sup>14</sup> ואולם מה שנראה מלכתחילה כמעשה דון קיחוטי, ואפילו כמין חוצפה ישראלי, הוליד מסה מקורית מפתיעה על גיבורו של סרוונטס מנקודת ראות יהודית-ישראלית בת ימינו. ומי יודע – אולי שם נטמן הזרע שהצמיח כעבור שנים מעטות את פרק הסיום המופלא של הרומן **חסד ספרדי**.

<sup>14</sup> א"ב יהושע, "דון קיחוטה ושריפת הספרים הישנים", **אחיזת מולדת: עשרים מאמרים ורישום אחד**, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2008.

הרצאה בספרד לא נחה דעתו, עד שעשה דבר נועז בהרבה, ובעצם תיקן אותו וכתב את סיומו מחדש ברומן שלפנינו. הוא כמו סירב להשלים עם מותו המר והבודד של האביר העצוב והמפוכח, והעניק לו חיים חדשים אחרי שרפת ספריו הישנים, בביתו של סנצ'ו פנסה, עם אהובתו דולסיניאה, שמתברר כי אף ילדה לו ילד.

בחמישים ושש שנות יצירתו חיבר יהושע עשרות סיפורים, רומנים ומחזות, ובהם סיומים מטיפוסים שונים, אבל נדמה לי שאין עוד יצירה שלו שבה יש לנקודת החתימה, לסצנה האחרונה ולפסקה האחרונה ממש, עֲצֵמָה רבה כל כך ומשקל מכריע כל כך, ברבדים רבים כל כך. הסיום החזק והמרעיש של **חסד ספרדי** מחולל כמה וכמה דברים בעת ובעונה אחת. הוא לא רק משכתב את הפרק האחרון של **דון קיחוטה** וקד בכך קידה כלפי מסורת הרומן המערבי המשתלשלת ממנו, ולא רק מנקז אל תוכו באופן עשיר ומתוחכם את כל הקווים הסיפוריים והרעיוניים שנטוו ברומן, אלא מעניק לגיבור שלו, יאיר מוזס, רגע של כפרה שלמה, גאולה רוחנית, פיוס עם עצמו ועם זולתו. ממילא הוא מאציל את תחושת החסד העמוקה הקורנת מן הסצנה האחרונה, גם על הקורא הנפעם.

מדוע פנה יהושע דווקא אל **דון קיחוטה** לשאוב ממנו השראה, לתקן אותו ולהטמיע אותו ביצירתו שלו? הדבר נובע, לדעתי, ממה שניתן לכנות: תשוקתו הקבועה של א"ב יהושע אל המקור הראשון. בכמה וכמה מיצירותיו בסיפורת ובמסה ניכרת פעולתו של דחף חקרני, השואף להגיע אל המקור הקדום ביותר של תופעה כלשהי כדי להבין אותה מיסודותיה, להתמודד אִתָּהּ, ולעתים אפילו לעשות בה מעשה נועז של תיקון מן השורש. כך, למשל, הרומן **מר מאני** הוא ניסיון הרואי להשתלשל אחורה בתולדות עם

ישראל כמאה וחמישים שנה, עד לעידן שבטרם היות הציונות, כדי לבדוק מחדש בצמתים היסטוריים שונים מה היו האופציות ההיסטוריות שנבחרו ומה היו האופציות שהוחמצו. אולם בתוך כך מובלעת יומרה גדולה עוד יותר: לבחון מחדש ולשחזר סיפור גורלי קדום בהרבה, הלוא הוא סיפור העקדה; לממש אותו עד תום במקום התרחשותו המקורי, ובכך, כעדות המחבר: "לנסות לשחרר, באמצעות הרומאן הזה (איזו יומרה נוראה!) גם את האני הקולקטיבי מן המיתוס החשוב, החזק והנורא הזה שמרחף בעוצמה כזו מעל להיסטוריה ולתרבות שלנו"<sup>15</sup>. גם אין זה מקרה שאחד מפרקי הרומן ממקם את גיבוריו דווקא בין חורבות ארמונו של מינוס מלך כרתים, הלוא היא נקודת המוצא המתועדת של תרבות המערב, או בלשונו של הרומן, "הרחם הכחול של אירופה". הרומן **מסע אל תום האלף** מרחיק אחורה אלף שנה כדי לאתר את הנקודה שבטרם הפיצול בין יהדות המזרח ליהדות אשכנז; לבחון את שורש הפיצול הזה, ובכך כמו להביא מרפא לשע העדתי המטיל את צלו עד היום. הרומן **אש ידידותית** מסיע את הגיבורה לאפריקה כדי לרפא פצע אישי ומשפחתי הקשור ביחסיה עם אחותה האהובה שמתה, אבל לא במקרה החלק האפריקני של הרומן מתרחש במחנה חפירה של אנתרופולוגים־ארכאולוגים המחפש את שרידי הקוף הקדמון שהמין האנושי התפתח ממנו, והקוף הקדמון הזה מנצנץ ומבצבץ בדרכים שונות בעלילת ההווה הישראלית. במאמר שעורר תהודה ומחלוקת לפני שנים אחדות הציב יהושע לעצמו את המשימה הנכבדה: "ניסיון לזיהוי ולהבנה של תשתית האנטישמיות", לא פחות. לצורך זה הוא

<sup>15</sup> יהושע, "לבטל את העקידה על ידי מימושה", שם, עמ' 219.

הרחיק אחורה עד לימי המן ואחשוורוש, וזאת לא עקב דחף מחקר־אקדמי לשמו, אלא מתוך אמונה שזיהוי השורש הקדום של האנטישמיות יחולל שינוי במציאות ההווה ואולי יביא לראשית תיקונה של אֵיבת הנצח שבין יהודים לגויים. מתוך אותו דחף הוא פנה אחורה, במאמרו "סליחה על המוסיקה שנלקחה", אל ימי כור ההיתוך והעלייה ההמונית בראשית שנות המדינה, כדי לאתר את שורש עלבונם של עולי צפון־אפריקה מחמת מחיקת תרבותם האוטנטית, ולהציע תיקון שישלב את התרבות המזרחית יחד עם תרבות המערב כמרכיבים שווי ערך בזהות הישראלית.<sup>16</sup> התשוקה לצלול אל העבר כדי לאתר בו איזה שורש אפל המטיל את צלו על ההווה, או לעשות מעשה של תיקון כדי ליישב קלקול או שיבוש במציאות האנושית, מתגלה ביצירתו של יהושע בווריאציות שונות, פרטיות וכלליות, מניע את גיבוריו וגורם להם לא פעם לצאת למסעות ארוכים ומסובכים. כך גם **בהשיבה מהודו**; **בהכלה המשחררת**; **בשליחותו של הממונה על משאבי אנוש**, וכעת **בחסד ספרדי**.

מסע הכפרה והתיקון של יאיר מוזס על החטא הקדמון שחטא כלפי טריגנו משתלב במסעו הספרותי של א"ב יהושע אל שורשי הרומן האירופי, כדי לכתוב מחדש את סיומו של הרומן הראשון ולהביא תיקון לחייו המוחמצים של האביר בן דמות היגון. אבל **חסד ספרדי** הוא גם מסע חקירה של המחבר אל מקורות יצירתו שלו, בניסיון להבין, או לכל הפחות למפות את הכוחות המחוללים אותה. בתוך כך הוא כותב למעשה מחדש שניים מסיפוריו המוקדמים, ומשלב רמזים והדהודים ליצירות רבות נוספות משלו.

הפנייה ליצירתו של סרוונטס היא חלק מאותו מסע של חקירה עצמית, של חתירה

אל המקור, משום שהיא מאותתת על אחד הקודים האסתטיים הבסיסיים המעצבים את הרומנים של יהושע עצמו, והוא הקוד הפיקרסקי. אכן, בעוד במסותיו על ספרות יהושע נשען בעיקר על דוגמאות מופת מן הרומן הפסיכולוגי הראליסטי של המאה התשע־עשרה וצאצאיו, ושב וחוזר ליצירותיהם של טולסטוי ודוסטויבסקי ופלובר ומאן ופוקנר, וכמובן ניזון גם מן המודרניזם של קפקא וקאמי, הרי ניתן לטעון שהרומנים שלו עצמו משתלשלים דווקא ממודל ספרותי קדום יותר, שהגילום המובהק ביותר שלו הוא **דון קיחוטה**. באותה הרצאה בברצלונה תיאר יהושע את הרומן הפיקרסקי, רומן ההרפתקאות הקומי שסרוונטס הוא ממייסדיו ומראשי מעצביו, כסוגה המושתתת על "שרשרת אפיזודות המצטרפות זו לזו באופן סתמי, ללא קשר מהותי אינטגרטיבי בין העלילות או בין הדמויות המתחלפות".<sup>17</sup> אולם, לדבריו, "על אף הפיצול לאפיזודות והעדר הקשר בין הדמויות הרבות המופיעות ברומאן, הרי המניע הבסיסי לתנועת הגיבור בעלילה הוא חזק ומשכנע כל כך, שהוא יכול להעניק הצדקה מחודשת לכל אפיזודה שבה מתרחשת ההתמודדות בין הגיבור לבין המציאות". גדולי הסופרים שלחו את ידם בז'אנר הזה, ציין יהושע, מדניאל דפו והנרי פילדינג וגוגול ועד תומס מאן, וכמובן עגנון שלנו **בהכנסת כלה**. והנה, נדמה שהאפיון הזה יכול להלוו את רוב הרומנים של יהושע עצמו, בוודאי את ששת הרומנים שנכתבו אחרי **מר מאני**, מן **השיבה מהודו** ועד **חסד ספרדי**. לא במקרה כולם רומנים של מסעות גאוגרפיים מרובי אפיזודות, שגיבוריהם מצויים בתנועה מתמדת ברחבי ארץ־ישראל ובכל קצווי תבל, וכמדומני היבשת היחידה

<sup>17</sup> יהושע, "דון קיחוטה", שם.

<sup>16</sup> יהושע, "סליחה על המוסיקה שנלקחה", שם.

שגיבוריו של יהושע טרם ביקרו בה היא אוסטרליה.

יאיר מוזס עצמו אינו מפסיק לנוע: הוא נוסע לסנטיאגו דה קומפוסטלה שבספרד להשתתף ברטרופקטיבה הנערכת שם לסרטיו המוקדמים, וחוזר ממנה לביתו שבתל אביב ומיד נוסע לירושלים, וכעבור ימים אחדים הוא יוצא לבאר שבע ולעומק הנגב לחפש את זירת ההתרחשות של אחד מסרטיו הקדומים, ושוב הוא מגיח לנגב, הפעם לנתיבות ולמושב השוכן על גבול רצועת עזה כדי לנהל את השיחה הגורלית עם טריגנו, ומיד לאחר מכן טס שוב לספרד, הפעם למדריד ולסביבתה, וגם הביקור הזה משתרש כשורה של אפיזודות מסע אגב מאמץ עקשני לשחזר ולביים את ציור החסד הרומי, עד הפגישה עם דון קיחוטה והיניקה משדיה של דולסיניאה הממירה את החסד הרומי **בחסד ספרדי**. אכן, הגיבור האופייני של יהושע הוא משוטט חסר מנוח. העלילה הטיפוסית ברומנים שלו מושתתת על עשרות אפיזודות ופגישות מוזרות עם שלל דמויות הנקרות לגיבור בדרכו, והדבר יוצר את האופי הקרנבלי הססגוני של הרומנים, ואת פני השטח הפרועים לכאורה, הבלתי מקושרים, האופייניים ליצירה הפיקרסקית באשר היא. אולם הפיצוי על החולשה והמקרויות הכביכול של הקומפוזיציה ניתן מתחת לפני השטח על ידי מנגנון אסתטי עשיר ביותר של מוטיבים חוזרים, השתקפויות, הכפלות ווריאציות היוצר רשת סמיכה של התקשרויות אנלוגיות כמין משקלנגד המאזן את רפיפותם של פני השטח הסיפוריים. אתן דוגמה אחת בלבד: הופעתו של דון קיחוטה בסצנה האחרונה של **חסד ספרדי** אינה צריכה להיות בגדר הפתעה גמורה לקורא הקשוב, משום ששלל רמזים ואזכורים השזורים ברומן מקדימים ומבשרים אותה באופן סמוי ואגבי לכאורה.

כאשר מוזס מעיין בספר הציורים הישן של הנזיר מנואל בקתדרלה של סנטיאגו דה קומפוסטלה הוא מגלה בו את דמותו של "אביר גבוה וכחוש, חגור חרב וחבוש קסדה, בעל זקנקן קטן, אולי קרוב־משפחה רחוק של דון קיחוטה" (עמ' 181). כאשר הוא מבקר בירושלים כדי להתבונן מחדש בבית הוריו אחרי עשרות שנים, הוא מזדמן לאכסדרה של תאטרון ירושלים, שם מתקבצת חבורת שחקנים לחזרה על עיבוד ישראלי של מחזה לפי דון קיחוטה. "עדיין דון קיחוטה? מנפנף מוזס בידו. לא נמאס? הוא באמת גיבור נצחי [...]". בולט ביניהם "צעיר גבה־קומה בעל זקנקן קטן, אמיתי או מודבק, שכנראה ישחק וירקוד בהצגה את האביר בן דמות היגון עצמו" (עמ' 208). בשעת הביקור במעון החוסים בנגב שבו מוחזק בנו של טריגנו נתקל מוזס בחשכה בסוס כבד הנושא אליו מבט של פילוסוף עצוב, ולאחר מכן מבהיר לו טריגנו שאין זה סוס אלא פרד, "וקוראים לו סנצ'ו פנסה והוא מושך את עגלת הילדים לסיבוב במושב" (עמ' 303-304). ואילו כאשר הוא חולף במונית ברחובות מדריד נגלית לו מרחוק, בפלאצה אספאנה, אנדרטה מפוסלת ובה שתי דמויות מוכרות של רוכבים על סוס ועל חמור. "אולי אלה דון קיחוטה וסנצ'ו פאנסה, הוא אומר לעצמו, ובעצם למה לא, הרי כאן הוא בדיוק המקום הנכון בשבילם" (עמ' 362). זו רק דוגמה אחת מתוך עשרות למעשה השזירה הצפוף של רשתות המוטיבים החוזרים, והיא ממחישה את אמנות המרקם הבלתי נדלית של יהושע שמעוררת חדווה פרשנית כה נמרצת בקרב קוראיו וחוקריו. ובאמת, המתח שבין החופש, הססגוניות והגיוון של החומרים והאפיזודות בעלילה הפיקרסקית לבין הצפיפות המהודקת של המרקם הלשוני והמוטיבי מאפשר את ריבוי הפרשנויות שכל רומן של יהושע מנביע מתוכו. יכולנו

להיווכח בזה באופן מרוכז, בגיליון המיוחד של המוסף לספרות של "הארץ" מיום 11 בפברואר 2011, שהוקדש ל**חסד ספרדי**. ארבע מסות פרשניות נכללו בו (מאת ניצה בָּדב, דורית הופ, נסים קלדרון וישראל יובל), כל אחת מהן מבוססת ומשכנעת בפני עצמה ואף לא אחת מהן דומה לחברתה, משום שכל אחת מהן נכנסת אל הרומן דרך פתח משלה, לוכדת חלק מחומרי העשירים, וההטרונגיות שלו מותירה מקום לכולן. היכולת להציע לרומן שלל פירושים נובעת לא רק מאמנות המרקם הלשוני אלא בעיקר מן האופן שמצטרף בו שפע מגוון של עניינים בצפיפות החורגת, כמדומני, אפילו ממה שהכרנו ברומנים קודמים של יהושע. בתוך הפקעת הסבוכה הזו יכול כל פרשן לאחוז בחוט משלו ולהותיר מקום רב לחבריו. ואולי, אם להיעזר באחד הדימויים המרכזיים מתוך הרומן עצמו, אפשר לתאר את **חסד ספרדי** מבחינה זו כמין קתדרלה, מבנה רב־ממדים ומסובך לאין שיעור, עמוס ומעוטר, שצורתו ספק ברורה ספק לא, ויש בו צריחים ומרתפים, קומות ופתחים, אולמות התכנסות הומים ותאי וידוי אינטימיים, מעברים ומבוכים, כיכרות קדמיות ואחוריות שטופות שמש וחללים פנימיים אפלים. הנמשל הוא ריבוי הנושאים המשתרגים זה בזה בעלילת הרומן, עד שנוצרת תחושה במהלך הקריאה שהמוקד או מרכז הכובד שלו הולך ומשתנה ומתחלף מפרק לפרק וכמעט מעמוד לעמוד.

ניתן לטעון שזהו רומן על האמנות עצמה, שהרי אמנים, יצירות אמנות ותהליכי יצירה תופסים בו מקום נכבד, ולא זו בלבד אלא שהוא מנהל דיאלוג מסועף עם שתי אמנויות שיהושע טרם נגע בהן ביצירתו עד כה, אמנות הציור ואמנות הקולנוע, ובדרך אגב נוגע גם באמנות הצילום ובאמנות התאטרון. המון שאלות עולות ומקבלות ממשות מתוך

ההיבט הזה של הרומן: מהן אפשרויות הביטוי של הצייר בנסותו להעביר סיפור עלילה אל הבד, וכיצד אפשר להעניק חיים דינמיים למדיום הקפוא של הציור; כיצד להעביר סיפור לסרט; כיצד מתהווה יצירת האמנות הקולנועית מתוך עבודתם של כל השותפים ליצירתה – התסריטאי, הבמאי, הצלם, התאורן, השחקנים ואפילו קהל הצופים. מה בין דמות במציאות לדמות באמנות; מהו מאזן הכוחות בין המוחשיות של התמונה הסיפורית, הציורית או הקולנועית לבין הגורמים הסמליים או המופשטים הנכרכים סביבה; מה יוצר את כוח רישומה של האמנות על הקורא או הצופה הקולט אותה; ומהו טיב היחסים בתהליך היצירה שבין כוחות נפש ראשוניים לאמודעים לבין כוחות משניים, רציונליים, של תכנון ועיצוב והסדרה. באותה מידה אפשר לתאר אותו כרומן על הדת ומקומה בחיי האדם בכלל והאדם המודרני במיוחד, וכאן הדברים משתקפים דווקא בעיקר מתוך ההקשר הנוצרי, המעלה על נס מושגי יסוד כמו חטא, אשמה, כפרה וידיוי. האם עדיין יש קיום לאַימה המטפיזית במציאות מודרנית חילונית־לכאורה? האם להרוס את בית הכנסת הישן או לכונן בו דִּקְיוֹם בין המתפללים לבין החיה הקפקאית המוזהה המשוטטת בו? מה בין החוויה הדתית־הקמאית לבין פסיכולוגיית המעמקים המודרנית? ומהו הקשר שבין הדת לבין האמנות, שהרי מתברר, למשל, לתימהונו של מוזס, שמכון הקולנוע שבסנטיאגו דה קומפוסטלה פועל בחסות הכנסייה ומנוהל בידי כומר, וגם סרטיו שלו מקבלים לפתע משמעות דתית מכוח ההקשר שהם נצפים בו.

יש בשולי הרומן ממדים פוליטיים הכרוכים בסכסוך היהודי-ערבי, והם מבצבצים בכמה תמונות והערות חריפות הקשורות למתקן

הצבאי המסתורי שבנגב או לביקור בכפר הערבי ששימש תפאורה לאחד מסרטיו המוקדמים של מוזס. ודאי שזהו רומן המגלגל בהרחבה בסבך המתחים שבין מזרח ומערב או מזרחיות ואשכנזיות החוזר ומתגלה בלבושים שונים ביצירת יהושע מאז הרומן הראשון שלו, **המאהב**. הפעם נוצרת הנגדה דרמטית, בין יאיר מוזס, המעוצב כנציגה הטיפוסי עד גיחוך של הישראליות האשכנזית הרציונלית, המבוססת, החילונית, הצחיחה וחסרת הרגש, הנשבע בשמה של תרבות המערב, לבין החבורה המזרחית המקיפה אותו – טריגנו, טולדנו, רות, אמסלם – המביאה עמה כביכול את הדם החם, את הפראות הפרימיטיבית של מדבריות צפון־אפריקה ואת הרגש הדתי העמוק, ואלה מיתרגמים למקורות יצירתית ראשונית שמוזס יכול רק לקנא בה. הקיטוב הזה כל כך סכמטי, כל כך סטראוטיפי, כל כך פשטני, לכאורה כל כך לא הולם סופר מתוחכם כיהושע, עד כי כמעט שאין מנוס אלא להבין אותו כתחבולה קומית, הניכרת למשל בבהלה האוחזת במוזס למשמע תכניתם של בנו וחתנו לקחת את בנם לטיול ברמצווה באפריקה, ומאמציו הנמרצים לשכנע אותם להמיר את התכנית האפריקנית בטיול בין שכיות החמדה התרבותיות של אירופה – כנסיות ומוזיאונים. לחלופין אפשר לתאר את הקיטוב הזה כסטראוטיפיזציה מכוונת, כהקצנה פְּרודית מודעת לעצמה של המתחים שבין אשכנזיות למזרחיות בחברה הישראלית, ואולי גם בין חלקי זהותו של המחבר עצמו. בהקשר זה אפשר לקרוא את הרומן כמסע מורכב מן הקצוות אל הסינתזה, לקראת ביטול המתח, שיכון הניגודים והשכנת שלום בין שני הקטבים האלה, שכן בסופו של דבר הם מתמוססים זה בתוך זה ויוצרים מיזוג פורה המביא גם

לסיום ההרמוני של היצירה. ספרד עצמה, האוצרת בתוכה מסורות נוצריות ומוסלמיות ומצויה על הגבול שבין אירופה לאפריקה, היא זירה סמלית וממשית מוצלחת ביותר להגשמת הסינתזה הזו, וכמובן אין זה מקרה שבה נפתח הרומן ואליה הוא שב כדי להיחתם.

מוזס מְתַחֵה, מתרפא ונגאל מן העקריות הרגשית ומן האירוניה הממארת המאפיינות אותו עד שהוא יונק בחמדה חלב עוללים עז משדיה של דולסיניאה. ואילו טריגנו מגלה להפתעתו – ואפילו לרוב סיפוקו – כי תזונו האמנותי הקמאי שהוליד את תמונת האישה הצעירה המיניקה איש זקן אינו הזיה פראית פרטית, אלא הוא מעוגן בלב לבה של המסורת האמנותית האירופית הפְּנֵית והנוצרית, המשתלשלת מן הספרות הרומית ומתממשת בהרחבה באמנות הרנסנס והבְּרוֹק.

הנה נסחפתי גם אני באותה חדווה פרשנית שכל יצירה של א"ב יהושע מעוררת בקוראיה, ולא עמדתי אלא על שמץ משלל אפשרויות הפענוח שהרומן מזמן. והלוא הדיון **בחסד ספרדי** רק החל, והוא בוודאי עוד עתיד להסתעף ולחשוף עוד ועוד מסודותיה של היצירה (אכן, אחרי שנכתבו דברים אלה בפברואר 2011 הוקדש לרומן ספר פרשני כמעט מלא: **תשע וחצי של א.ב. יהושע** מאת דן מירון).<sup>18</sup> אולם דווקא משום שהרומן עשיר כל כך בקומות של משמעות, משוכלל כל כך במבוכיו, בצפניו ובהתקשרויותיו הפנימיות הסמויות, מודע לעצמו כל כך מבחינה אסתטית, עולה השאלה האפיקורסית: האם כך ותו לא צריך לקרוא אותו? האם נכון להתפתות ולדלג כה בקלות מעבר לחומריו המוחשיים ולהיחפז

<sup>18</sup> דן מירון, **תשע וחצי של א.ב. יהושע: מבט "אשכנזי" על שני רומאנים "ספרדיים"**, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2011.

ישר אל מעגלי המשמעות הסמליים המופשטים? מה בסופו של דבר נשאר אתנו ונשמר בתוכנו בסיום הקריאה ומלווה אותנו לאורך זמן? אני מעלה את השאלה הזו גם משום שהיא קיימת ונשמעת בתוך הרומן עצמו. כאשר נשאל מוזס לפשר הראליזם הפרטני שהשתלט על סרטיו האחרונים הוא מתרץ זאת בשאיפתו להילחם במה שהוא מכנה "תופעת המחיקון המהיר", השכחה המהירה והגמורה של סרט שנצפה אך לפני זמן קצר. התרופה לכך, הוא אומר, היא עיצובן של סצנות כה עזות וחריפות במוחשיותן הייחודית, עד שיינעצו בזיכרונו של הצופה לתמיד. לשם דוגמה הוא מביא את "משל העוֹבֵר", תמונה אותנטית מחרידה של עובר אנושי שהופל, שמילאה את המסך בסרט שצפה בו לפני שנים אחדות. "וכשהעובר המדמם חזר ונשא אלי מרצפת חדר האמבטיה את האנושיות שנקטפה באיֶבָה", הוא אומר, "היה ברור לי שאת הסרט הזה, למרות עלילתו הפשוטה והמשחק החובבני, לא אשכח עד סוף ימי" (עמ' 43). שומעיו הספרדים של מוזס מקבלים את הדברים בהשתאות רצינית, אבל הוא עצמו, באירוניה הטיפוסית שלו, מסתייג בינו לבינו מן ההסבר שנתן ומציג אותו כעוד אחת מן המסכות שהוא עוטה כדי להדוף ממנו את הזולת: "בינתיים יעסיק העובר את דמיונם והם יניחו לו" (עמ' 44), הוא מהרהר. ובכל זאת, נדמה לי שבאמירתו החמקנית המתעתעת של מוזס טמונה מחשבה רצינית של המחבר שיש בה אולי גם הנחיית קריאה ביצירתו. משום שמעבר למערכות ההגותיות והסמליות למיניהן, וביסוד הקומפוזיציות המתוחכמות לאין שיעור הנבנות בכל רומן של יהושע, מצויה היקסמותו של הקורא מן החומרים המוחשיים, מתמונות הדמיון הצבעוניות,

והן בסופו של דבר אלה שנחרתות בזיכרונו ומזינות את חושיו ודמיונו לאורך זמן.

ייחודו המובהק של יהושע מצוי ברקימתן של תמונות בעלות איכות פלסטית מאוד שיש בהן משהו מוזר, ערבובים של מין בשאינו מינו, צירופים מדהימים של פרטי מציאות שאינם מתיישבים זה עם זה, התקבצויות אנושיות תמוהות, סצנות סהרוריות, צורות היברידיות, מְטֹמורפוזות, היפוכים ותחפושות למיניהם, והם המְשוּוים ליצירותיו את טעמן הגרוטסקי החריף והמגרה. בזיכרוני, לפחות, תמונות מעין אלה מיצירותיו הקודמות הן שנחרתו יותר מכול: ענק מטורף חמוש בקלשון מתנפל על גבר זקן הלבוש בשמלת אישה לרוצחו; יהודי הכלוא בעמידה בתוך כד ענק ורק ראשו הקירח מבצבץ ממנו כראש נחש, נותן הרצאה מלומדת לחייל גרמני בין חורבות ארמון עתיק בכרתים; פיל אפריקני שעינו הימנית כחולת האישון ענקית ופקוחה לרווחה, וכאשר אינה נחבשת ברטייה היא מתבוננת בעולם באנושיות מלנכולית; אישה גוססת במיטה גדולה ועטורה מכשירים רפואיים, שאוזניות השִמֵע החבושות לראשה משוות לה מראה של קְשָרִית ברכב־מלחמה נוסע; גבר שנתקף עווית מעיים מחמת אכילת נזיד שחור חשוד מורד אל מקלט אטומי מימי המלחמה הקרה ומחותל בחיתולי בד של תינוקות בידי חיילים רוסים קשישים; ועוד כהנה וכהנה. תמונות מעין אלה ממלאות בשפע גם את **חסד ספרדי**, והגרוטסקיות של המציאות מתממשת בו בהמון דרכים. כמעט כל מבנה בו עטוי תחפושת או עובר תמורה: בית החולים לצליינים נהפך למלון פאר; קְסָרְקָטִין צבאי ישן למכון לקולנוע; הקתדרלה נמשלת להיפופוטם אדיר שבתוך מעיו, במעמקי האדמה, ספון מוזס בתא וידוי מוזר מחופה עור, וכשהוא נושא שֵם את וידויו הוא יושב דווקא במושב הכומר



ואילו הנזיר המוודה כורע על ברכיו כמתוודה; מבנה מדברי עתיק נהפך למתקן צבאי עתידי שתכליתו נעלמה; בית הוריו של מוזס מחליף שוב ושוב את תחפושותיו לצורכי הסרטים השונים המצולמים בו, וגם פנים ביתה של גרושתו משנה באורח פלא את מראהו ביזמתו הנמרצת של מוזס.

כל המעמדים הקבוצתיים ברומן מעוצבים כתמונות חריפות המתפתחות למחזות אבסורד קטנים: ההרצאה הנלהבת של המומחית הישישה על תמונת החסד הספרדי בפני מוזס ורות בתוך חדר מלון אפלולי, סתור מצעים; ההפגנה הססגונית של פועלי הניקיון ברחבת בניין העירייה של סנטיאגו דה קומפוסטלה; הכפריים הספרדים המתקבצים בקסרקטין הצבאי לשעבר לצפות בסרטים ישראלים ישנים וחדתיים; ההתקהלות סביב מיטתה של דונה אלויירה הישישה, בחדר השינה שלה שגם הוא משנה את דמותו ונהפך לחדר אוכל ולחדר הסבה מהודר; תערוכת הציורים מעיזבונו של טולדנו בדירה בתִימית מהוהה, שבאיה סובבים בין החדרים האפלוליים ונרות דולקים בידיהם; הפגישה עם הצעיר הערבי המייסד מעבר־גבול מאולתר ומהופך בין הרשות הפלסטינית לישראל אגב קריאת מדור הספורט של העיתון "ישראל היום"; וכמובן – הפגישה הלילית הגורלית עם טריגנו ובנו פגוע־המוח, בתוך סוכת גן מוזרה עטורת עלווה, שמאכלים צבעוניים לא־מזוהים נערמים על שולחנה וכלבים תאוותנים מתרוצצים בין רגלי המסובים בה. כל זה מחזיר אותנו אל המעמד החותם את הרומן, המתרחש בבית אחוזה ספרדי ישן ספק כהפלגה פנטסטית אל תחילת המאה השבע־עשרה ספק כמעשה של ביום מוקפד שידידיו הספרדים של מוזס רקחו בעבורו.

בסצנה האחרונה מתממשות ומתמזגות לבשר אחד שתי יצירות האמנות המרכזיות

השזורות במרקם הרומן – תמונת החסד הרומי של מטיאס מִיפּוֹחֶל, והרומן המהולל של סרוונטס. דון קיחוטה בכבודו ובעצמו כובל את ידיו של מוזס העירוֹסֶל־מחצה מאחורי גבו, ואז הוא מוכן ומזומן לינוק חלב מן השֵד הכפרי האדיר שווירד כחלחל חוצה אותו. בכוח הקסם של האמנות נהפך המחזה האינצסטואלי המרתיע ומהפך היוצרות של גבר זקן היונק משדה של אישה צעירה לתמונה מרוממת נפש, אפופת הרמוניה וקורנת אור מסתורי של חסד וגאולה. ברור מדוע הציתה התמונה הזו את סקרנותו של הסופר בעל המשיכה הטבעית אל הגרוטסקי כאשר נתקל בה באקראי, על פי עדותו, בחדר המלון שהתאכסן בו בסנטיאגו דה קומפוסטלה, ולא נתנה לו מנוח עד שאימץ והטמיע אותה בכוח כזה בלב יצירתו. וכפי שאמר מוזס עצמו על תמונת העובר המדמם, נוכל גם אנחנו לומר על **חסד ספרדי**: גם לכשיתעמעמו בזיכרונו של הקורא עלילתו ודמויותיו ורעיונותיו וסמליו של הרומן, הרי מותר לשער שאת התמונה העזה הזו הוא לא יוכל לשכוח עד סוף ימיו.

אבל מהי בסופו של דבר משמעותו של המחזה הזה? אם נזכר בדבריו של יהושע שציטטתי קודם על כך שב"סיומה של יצירה בעלת ערך [...] מצויה התכלית הפנימית והאמיתית של היצירה, הגשמת הסיבה הפנימית שלה", מה התבקש לו לומר בתמונת הסיום המדהימה של **חסד ספרדי**? אם נתבונן שוב בסצנה המסיימת את הרומן, נגלה שמשמעות המהלך המתחולל בה היא ביטולו של החיץ שבין האמנות לממשות, הפיכת המילים לגוף והאמנות לחיים, וזאת לא פעם אחת אלא פעמיים ואולי אפילו שלוש. דון קיחוטה וחבריו יוצאים מבין דפי הספר הישן ונהפכים מול עיניו המשתאות של מוזס לאנשים בשר ודם. ואילו הציור

נעשה לממשות חיה בכוח תשוקתו של מוזס, ההופך את עצמו בפועל לאותו קימון היונק את חלבה של בתו. והנה, מכוח המטמורפוזה הפלאית שמוזס הוא עד ושותף לה, מתחולל גם בו עצמו שינוי עמוק. הפוחלץ האירוני מצומצם הרגש, מלא ההימנעויות וההסתייגויות והחישובים וההסוואות, נחשף באנושיותו הפגיעה. עיניו מתמלאות דמעות, הוא פושט את בגדיו, חושף את גופו ונהפך לתינוק יונק הסופג את חלבה המרפא של דולסיניאה ישר אל חדרי לבו. "זה המקום, זה המקור", הוא אומר.

שאיפתו הקבועה של יהושע אל המקור הראשון מתממשת כאן בווריאציה מיוחדת

במינה. דווקא מתוך הרומן האינטלקטואלי המתוחכם הזה, שמרבה לגלגל בשאלות פואטיות תאורטיות על מהות האובייקט האמנותי, הייצוג האמנותי והאשליה האמנותית, מתגלה הכוח הקמאי הבראשיתי של האמנות, אשר בשיאה היא כמו מבטלת את עצמה ונעשית לממשות אנושית חיה. ועולה כאן תשוקתו של האמן להסיר את חיץ המילים שבינו לבין קוראיו, ולהפוך את יצירתו לכוח רגשי פועל ומפעיל ומרפא בעולמם. אולי זוהי הבשורה וזהו החסד, רומי או ספרדי ואולי ישראלי, שביקש א"ב יהושע להעניק לנו.

שתי יצירות של סלואדור דאלי (Salvador Dalí) (1904-1989) מסדרת "דון קיחוטה" (Don Quixote) אשר מתכתבות עם יצירתו של מיגואל דה סרוונטס דון קישוט ("האביר החכם דון קיחוטה איש להמנשה").

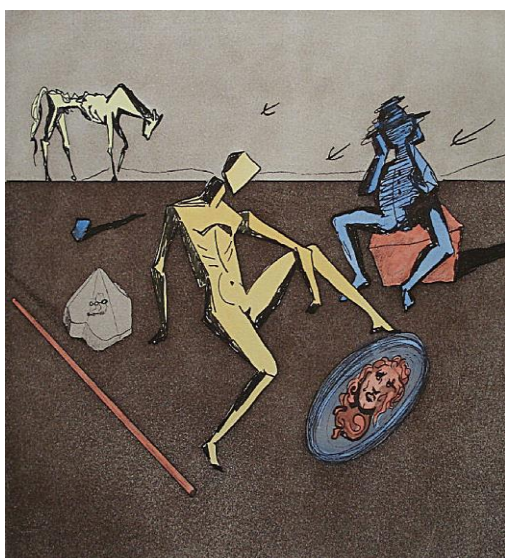
מימין (1) *Mirror of Chivalry* ("המראה של האבירות"), תחריט על נייר, 1981.

משמאל (2) *Master and Squire Don Quixote* ("האדון ונושא כליו"), תחריט על נייר, 1981.

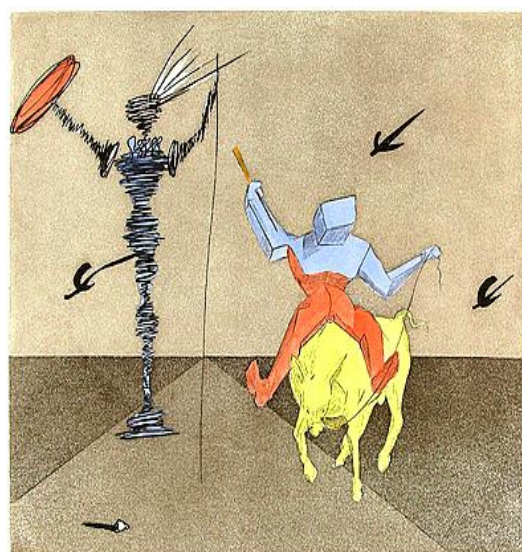
כל אחת מהיצירות מראה פן אחר בגישתו של האמן אל היצירה הספרותית ומשמעותה. מצד אחד דון קישוט נראה כסליל העומד לפרוץ לאוויר, ללא יציבות (1). לידו המשרת הלבוש כאביר בישיבה בוטחת על חמורו, היוצר, בדרך זו, עמדה אירונית כלפי הדמות הספרותית.

בתמונה השנייה (2) מתואר גבר מאוהב המתבונן בתמונת דולצינאה. גם כאן דאלי יוצר דמות אירונית, עירומה, שראשה כקופסה ריקה. המראה, שבה כביכול משתקפת הדמות, משקפת לה את האבירות הווירטואלית. אמנם גם המשרת עירום, אולם הוא חובש כובע ויושב על משטח יציב. בשתי היצירות דון קישוט נמצא בעמדה אירונית של הפחתה ולעג.

.2



.1



## זיכרון של מקום בעיר ובכפר: ירושלים בספרו של חיים באר "חבלים", וכפר סבא בספרו של ישעיהו קורן "שתי כפות ידיים ומילה"

### מבוא

המטילים צל על הוויית החיים שבמקום. יש הבדל רב בין שני המקומות הללו, למרות הזרות בזמן המתואר ובתיאורי הגבול. ירושלים הייתה ועודנה עיר שההיסטוריה היהודית העמידה במרכז, ואילו כפר סבא אינה נדבך בזיכרון ההיסטורי שלנו.

ארץ־ישראל היא מקום בעייתי לעם ישראל, כך אומר ראובן שוהם.<sup>21</sup> היא צופנת בתוכה נרטיב היסטורי, שאלות יהודיות, ישראליות וציוניות. ואם ארץ־ישראל היא מקום בעייתי הרווי בנרטיב היסטורי־מיתולוגי, הרי ירושלים עולה על כולנה. שלמה חסון<sup>22</sup> כותב במאמרו על תרבויות החרוטות בנוף, כי מעטות הן הערים בעולם שההיסטוריה הטביעה בהן חותם כה עמוק כמו בירושלים. כל שליט היסטורי ניסה לחרוט את רישומו בנופה. שכונות המגורים העירוניות נושקות לא פעם למסגדים, לכנסיות, לביצורים

בספרו **הערים הסמויות מן העין** אומר איטאלו קאלווינו: "העיר אינה אומרת את עברה, אלא מכילה אותו כאילו היה רשת קווים של כף יד, הוא כתוב בקרנות הרחוב, בסורגי החלונות, במעקות גרמי המדרגות, במוטות קולטי הברקים, בנסי הדגלים".<sup>19</sup> מאמר זה ינסה לתאר כיצד המקום אומר את זיכרון עברו. בדברנו על זיכרון של מקום מלווה אותנו השאלה מהו המקום שבו אנחנו חשים בבית בעולם,<sup>20</sup> שכן מתוך המקום צומחות בלי משים תבניות הזהות הבסיסית, המעוגנות בנוף והמטביעות את חותמן על מי שמתבגר בתוכן. המאמר יתאר זיכרונות של שני מקומות: ירושלים וכפר סבא, אשר המשותף להן הוא הזמן שבו מתרחשים האירועים, היינו בשנים שבין מלחמת השחרור למלחמת ששת הימים. בשני הספרים עולים תיאורים של גבול, של שטח הפקר ושל בתים נטושים של כפר ערבי,

<sup>21</sup> ראובן שוהם, "המקום הארץ־ישראלי בארץ הצהרם של ע. הלל על רקע שירת המקום של משוררי העליות הראשונות", **דברים** 3 (תשע"א), עמ' 13-20.

<sup>22</sup> שלמה חסון, "ירושלים: תרבויות החרוטות בנוף: קריאה של נוף, תרבות ופוליטיקה", **מחקרים בגיאוגרפיה של ארץ ישראל**, כרך ט"ז, ירושלים: האוניברסיטה העברית, המחלקה לגיאוגרפיה, תשס"ג, עמ' 12-42.

<sup>19</sup> איטאלו קאלווינו, **הערים הסמויות מעין**, תרגם גאיו שילוני, תלאביב: ספרית פועלים, 1999, עמ' 17.

<sup>20</sup> זלי גורביץ וגדעון ארן, "על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית", **אלפיים** 4 (תשנ"ב), עמ' 9-44.

ולמבני קבר. רק בשנים האחרונות התפרסמו ספרים המתייחסים למקומות בארץ ישראל כנטולי היסטוריה ונטולי מיתוס, בפרספקטיבה של בן המקום; כפר סבא היא מקום כזה. בשירו של ע' הלל "בסיבוב כפרסבא" הוא מדבר על העיר כעל מקום קונקרטי; על המראה העכשווי החושני, המזמן לקורא קטלוג דינמי של מראות ושל קולות הקשורים במקום ובזמן מסוים.<sup>23</sup> בשני הספרים שבהם ידון המאמר חוזר המחבר אל מקום ילדותו כפי שראה אותו בשנות הארבעים והחמישים של המאה שעברה.

הספר **חבלים** מאת חיים באר,<sup>24</sup> מתאר את ירושלים שלאחר מלחמת השחרור, ולפני מלחמת ששת הימים. הוא נע בין מעבר מנדלבאום שהפריד בין העיר החדשה לעתיקה, לאבנים ולמרצפות המבוקעות שנותרו מהמלחמה שהייתה, השיירות שעלו אל מובלעת הר הצופים, והניסיון לקיים חיים רגילים במקום. הבחירה של השנים הללו אינה מקרית.

לדעת זלי גורביץ יש ירושלים שלפני 1967 ויש ירושלים שלאחריה.<sup>25</sup> לאחר מלחמת ששת הימים עברה ירושלים מהפך דרמטי עם פתיחתה של העיר המערבית לעיר הערבית ולעיר הָעֶבֶר היהודית. בעלויות הראשונות וגם לאחריהן היה הדגש על ארץ חדשה, רחוקה מן העולם הישן. החזרה לירושלים אחרי 1967, הייתה כשיבה נוספת מן הגלות, שחידדה מחדש את שאלת המקום. במאמרו של ראובן שוהם על שירו של ע' הלל "בסיבוב כפרסבא", הוא רואה בשיר מקום בעל טון מז'ורי, ארץ מעורטלת

המעוצבת באורות בוהקים, שמאירים מתוך הזדהות ואהבה.<sup>26</sup> הדובר אצל ע' הלל אינו מתייחס למקום המובטח, הקדוש, ההיסטורי, אלא כמקום שמייצג את המרחב הארץ־ישראלי. הספר של ישעיהו קורן מתאר את כפר סבא, מושבה בשרון בשנים שלפני מלחמת השחרור ואחריה.<sup>27</sup> הנוף של כפר סבא הוא נוף המושבה בשנות הארבעים, טרום מלחמת השחרור, ובראשית שנות החמישים המוקדמות, לפני שנפרצו הגבולות אחרי מלחמת ששת הימים. באותה תקופה יש במושבה רק רחוב מרכזי אחד, בית קפה אחד שבו משחקים שח ומדברים יידיש, והבתים, שבהם חיים אנשים קשי יום. ערבים מכפרים סמוכים מבקרים אצל הרופא המקומי, וחלקם עושה עסקים עם תושבי המקום. תיאורי הנוף הם מינוריים ומטונימיים כאחד.

ביצירה המונומנטלית של פרוסט **בעקבות הזמן האבוד**, שעה שהוא שואל עצמו כיצד יעלה זיכרון האנשים – "האם יגיע לסף הכרתי הצלולה אותו זיכרון, אותו רגע נושן, שחבלי קסם של רגע זהה לו באו ממרחקים לשדלו, לטלטלו, להרימו מקרקעית עצמי?"<sup>28</sup> הוא מוצא את התשובה דרך פיסת עוגת המדלין המפורסמת, המובילה אותו לתיאור המקום של ילדותו – קוֹמְבֶּרְה. בבת אחת שב הזיכרון ונגלה בטעמה של פיסת המדלין הקטנה, טבולה בספל התה, או בחליטת התרזה שהגישה בבוקר יום ראשון בקומברה הדודה ליאוני. מראה עוגת המדלין לא הזכיר דבר, עד שהדובר טעם ממנה. הזיכרון של "פיסת המדלין הקטנה" שטבלה הדודה ליאוני בחליטת התרזה שלה,

<sup>26</sup> שהם, "המקום הארץ־ישראלי", עמ' 13-20.

<sup>27</sup> ישעיהו קורן, **שתי כפות ידיים ומלה**, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2013.

<sup>28</sup> מרסל פרוסט, **בעקבות הזמן האבוד**, תרגמה הלית ישורון, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 60.

<sup>23</sup> שהם, "המקום הארץ־ישראלי", עמ' 18.

<sup>24</sup> חיים באר, **חבלים**, תל־אביב: עם עובד, 1998.

<sup>25</sup> זלי גורביץ, **על המקום**, תל־אביב: עם עובד, 2007, עמ' 69.

ממלחמת השחרור, מן הפרדה מהעיר העתיקה, ממאמצי השיקום של האוניברסיטה העברית בהר הצופים, ומגזרות הקיצוב של דב יוסף. ירושלים, שמיעוט מבין תושביה אכלס שכונות כמו רחביה, ומרבית תושביה, חילונים, דתיים של "המזרחי" וחרדים, גרו בשכונות הסובבות את מרכז העיר.

### נוף המקום בפרקי "היסוד הנקי של הזמן"

חלקו הראשון של **חבלים** נקרא "היסוד הנקי של הזמן", והוא מתרכז בסבתו של הדובר. הקשר שבין הדובר לבין הסבתא נטוע בנופה של ירושלים בשנות החמישים. סבתא הייתה מבקרת בקביעות בגן החיות הירושלמי, שהוגלה לאחר מלחמת השחרור מהר הצופים אל עורפה הצפוני של ירושלים, לגבעת קומונה בחורשת תלארזה. בגלל המלחמה היה הגן סגור למשך שנים אחדות, ונפתח מחדש בראשית שנות החמישים. בשבת שבה נפתח, מבקרים בו הדובר ואביו.

מפעם לפעם הייתה סבתא, מלווה בברכתה של אימא, מבקרת יחד עם הנכד בגן החיות בירושלים. סבתא ניסתה לחבר את החיות שבגן התנ"כי עם פסוקי המקרא הרלוונטיים, כשהיא משתמשת בסיפור המקראי ובציטוט פסוקים מן המקרא כמורי דרך בגן.

יום אחד, במהלך ביקורם בגן, חל מפגש מאיים ומפחיד עם טווס ממין זכר, אשר סימן בעיני סבתא את המוות שיראה מפניו.<sup>32</sup> הביקור בגן החיות; המפגש המאיים עם הטווס, שפרס את מניפת זנבו לתפארת

<sup>32</sup> במסכת כתובות דף עז ב נזכר מלאך המוות בסיפורו של ר' יהושע בן לוי, וכן במסכתות קטנות, מסכת שמחות העוסקת בענייני מיתה ואבל, כתוב: "אמרו עליו על מלאך המוות שכולו מלא עיניים שבשעת פטירתו של החולה עומד על מראשותיו".

בנה את הזיכרון של הבית הישן, של הכיכר והרחובות, "אנשיה הטובים של העיירה ובתייהם הקטנים והכנסייה וכל קומברה וסביבותיה, כל זה הלוּבש צורה וממשות, קם וניעור".<sup>29</sup> המקום, קומברה, הבית הישן, הוא מקום משכנו של הזיכרון.

בשני הספרים שבהם דן מאמר זה, הגבול של טרום מלחמת ששת הימים, המראות והקולות שמהעבר השני והחיים הצנועים בארץ – הם מקום משכנו של הזיכרון, הזוכר את המקום ואת האנשים שחיו בו ואת חלומותיהם ותקוותיהם לעתיד טוב יותר. הצפוי לילדיהם.

### ירושלים בספרו של חיים באר "חבלים"

בספר **נוצות** אומר אביו של הגיבור: "הזמן הוא דרקון גדול. דרקון שזנבו סרוח עדיין בביצות האינסופיות של העבר".<sup>30</sup> **חבלים** עוסק בזיכרון העבר ובהווה גם יחד. הוא כתוב בשלושה מעגלים שחובקים את שלושת גיבורי הספר: הסבתא, האימא והאבא. בספר **חיים כתובים** מתארת ניצה בן־דב כיצד **חבלים** נע קדימה ואחורה במסלול הזמן בהתקדמות ספירלית של שלושת המעגלים הנעים בתנועה סיבובית מעבר רחוק אל עבר קרוב.<sup>31</sup> תיאורי המקום, עיצוב הרחובות והבתים והדמויות המאכלסות של הספר, נוגעים בירושלים שלפני מלחמת ששת הימים, בטרם העיר העתיקה והחדשה חוברו יחדיו. זו ירושלים של שנות החמישים וראשית שנות השישים, המתאוששת

<sup>29</sup> פרוסט, הזמן שנמצא: בעקבות הזמן האבוד – סוף, תרגמה הלית ישורון, [תלאביב]: הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, עמ' 51.

<sup>30</sup> חיים באר, **נוצות**, תלאביב: עם עובד, 1979, עמ' 131.

<sup>31</sup> ניצה בן־דב, **חיים כתובים**, שוקן: ירושלים ותלאביב, 2011.

באימת כיליון שבו חיה הסבתא ערירית כמו  
אבן בשדה החושך.

מעבר לשני החלונות הגדולים, הפונים לרחוב  
סנט פול, מאחורי בית האבן החדקומתי,  
ביתו הראשון של ד"ר טיכו והכנסייה  
הרומנית ורודת הכתלים (שפגז אויב קטם  
את מגדלה המתומן), הבהב באור הלבנה –  
הגבול. הגבול השקט לכאורה, שלאורכו  
אבנים הרודיאניות ענקיות – אבני החומה  
השלישית של המלך אגריפס – שביניהן  
טמונים מוקשים. מסביב בתים נטושים של  
שטח ההפקר שקירותיהם נקובים מקליעים.  
נוף של הרס וחורבן של עבר רווי סיפורים,  
המשמרים בתוכם את הזיכרון שחיו  
ארוגים ממילים. בתיאור ביתה של סבתא  
הניצב על גבול שטח ההפקר מסתמן הקו  
המבדיל בין המוות לבין החיים.

החיים, התקווה והאמנות מיוצגים על ידי  
אנה, בתו של ד"ר טיכו. זהו הקו המבדיל בין  
אימא לסבתא. סבתא פחדה מהמוות, שכן  
המוות היה המלווה הקבוע שלה ושל הנוף  
אשר שכנה בתוכו. בעלה, היה שוחט בבתי  
המטבחיים של אלעזריה ומתנדב להיות  
ראשדגל בחברה קדישא המופקד על הלוויות  
הליליות. בביתה מתו מפעם לפעם תינוקות,  
ושתים־עשרה שנים טיפלה בבעלה  
המשותק־למחצה. וכך חיה, בחדר עגום ומוגף  
חלונות, וענן של קטורת פרחי בבונג עולה  
מהפתילה שבחדר הבישול, ובארון הטמינה  
את תכריכה המוכנים ליום פקודה.

מעבר לבתי האונגרין שכן עולם אחר –  
העולם שאליו נכספה אימא. שם, בבית האבן  
שמעבר לרחוב סנט פול, שכן ביתם של הזוג  
טיכו: בית אירופי על שטיחיו ורהיטיו, ביתה  
של אנה טיכו הציירת, שבו הוגשתה בספלים  
של חרסינה ובו הייתה אנה טיכו מציירת.  
זיכרון ביתה של אנה טיכו עולה בעת  
שהמחבר ואמו חוזרים מתערוכת ציוריה.

ועורר בסבתא את הפחד הקדום שהיה בה  
מפני מלאך המוות, אשר לדעתה פתח אלף  
עיניים; והריצה המבוהלת בין בתי האבן  
אזומי הגגות, בתי המורים של "שנלר", אל  
שכונת מקור ברוך, חוזרת אל תודעת  
המדברים בעודם עושים את דרכם הביתה  
מהחתונה של בן משפחה בפתח תקווה.

דווקא אז, באוטובוס, בדרך המתפתלת אל  
ירושלים בואכה ליפתא הנטושה, שָבו  
הזיכרונות המודחקים ועלו על פני השטח.  
יחד עם הזיכרון עולה בתיאור הכניסה  
לירושלים האימאז' החזותי של העיר בשנות  
החמישים של המאה שעברה כפי שהוא  
מופיע בזיכרון המחבר. בתי הכפר ליפתא  
הנאחזים בעקשנות במדרון התלול; המבנה  
המאורך הדומה לקְסֶרְקֶטִין, מקום שבו  
נבנתה היום התחנה המרכזית; ובעיקר  
הווילונות המאובקים והמתפוררים של  
"מושב זקנים וזקנות מאוחד" שרבים  
מתושביו היו מודעיה של סבתא, ושם בילו  
את ימיהם בהמתנה למותם. לידו בית  
החולים לחולי נפש "עזרת נשים"  
ש"במרפסת התלויה העוברת לכל אורך  
הקומה השנייה, מרפסת שהייתה מרושתת  
ככלוב עד למעלה מקומת אדם, התרוצצו  
שוב ושוב דמויות ערטילאיות לבושות  
פיגמות, צועקות ובוכות בקולות מעוררי  
פלצות<sup>33</sup>. הנוף הירושלמי בכניסה לעיר  
נראה כתמונת מוות של עיר גוועת. העבר נע  
בין הבתים הנטושים של הכפר הערבי, מושב  
הזקנים שבו מחשבים הזקנים העזובים את  
קצם לאחור, ובית החולים לחולי נפש.  
גורלם של דרי בית הזקנים, וצעקות חולי  
הנפש, הם המעצבים את נוף הכניסה לעיר,  
יחד עם אלפי העיניים של הטווס, סמל  
למלאך המוות. ביתה של סבתא בבתי  
האונגרין, על גבול שטח ההפקר, היה מלא

<sup>33</sup> באר, **חבלים**, עמ' 15.



ציורים של הטקסות, הגאיות והעמקים, של ערוצי הנחלים אשר מנסים לפענח את הסוד של ההוויה הירושלמית. שם, בתערוכה, ליד מלון המלך דוד ומגדל ימק"א, מספרת אימא על עצמה, כיצד נערה מבתי האונגרין שגדלה בין מסדרונות ארוכים וצללים, בעולם של קנאות, סבל ורעב, מתוודעת אל יפי התרבות ואל נצחיות האמנות. ולכן היא מנחילה לבן את הצו היחיד שבעזרתו אפשר לגעת בנצח – אמנות הסיפור.

### **הבתים בפרקי "חזקת הבתים"**

המחבר חוזר והולך אל בית ילדותו כדי "לגרות את הזיכרון לדבר". אך זה, כאילו במזיד, מעניק לו הסתר פנים; ודווקא בחצר תלאביבית, לצד תאנה עלובה הצומחת מתוך סדק בבטון, צפים הזיכרונות ועולים. כמו בתים אחרים בירושלים של שנות החמישים במאה שעברה, חיה משפחת המחבר בבית שהאפוטרופוס היה מחדש את חוזה השכירות שלו אחת לשנה. לבית קראו "בית קומיל". לשאלה מדוע נקרא הבית הזה "בית קומיל" היו גרסאות אחדות, שנתגלו והלכו במשך הזמן. בין הגרסה הלשונית של הילד הדובר, שזהו שיבוש של קומיל, תה קמומיל המשמש לגרגור בשעת כאבי גרון, ועד לסיפור על סופר ברלינאי משוגע שגר במקום, כתב קונטרסים והתאבד בסופו של דבר בין גלי הים של תל אביב.

עשרים שנה לאחר שעזב את הבית, החלה להתרקם בקרב המחבר התחושה שאפשר לכנותה "תחושת מקום". דווקא על רקע הנופים של מישור החוף, שלהם פתיחות רבה יותר לחום ולעצים, החלו ירושלים ובית קומיל ללבוש את הצורה החנוטה והנחלמת כאחד שאותה מבקש הדובר לרשום.<sup>34</sup> בית

קומיל עמד על גבול שטח ההפקר ברחוב גאולה. בקומה התחתונה הייתה חנות המכולת, אשר פרנסה את המשפחה. הייתה בבית אבן ורדרדה שהייתה נעשית שקופה לאחר הגשם, וגג רעפים כתומים-חומים. בבית היו תקרות גבוהות שעליהן נטוו קורי עכביש, מרצפות מעוטרות בחוֹסֶצהוֹבִירוק ששורשי קזוארינות ענקיות חתרו תחתיהן וערערו אותן, עד ששטיפת הרצפה הייתה הופכת לסיוט. גדר סורגים שתחמה את חזית הבית מהרחוב, מרצפות באחורי הבית שגם אותן ערערו שורשי העצים, וחורים שקרעו רסיסי הפגזים של הלגיון הערבי בתריסי הברזל הגבוהים. ייתכן שדווקא בתאנה הצומחת מתוך סדק הבטון, ריחות הליזול והנייר הטחוב, רואה המחבר את בית קומיל קם לתחייה כמו עוגת המדלין הנושאת את זיכרון הבית בחלקו הראשון של **בעקבות הזמן האבוד**, נושא העץ שצומח מבעד לבטון את זיכרון בית קומיל.

שנים אחדות לאחר מכן עקרה המשפחה מן הבית לאחד השיכונים שנבנו בירושלים. בית קומיל נהרס. גם הדיירים החדשים נטשו אותו. כל דירה שהתרוקנה נחסמה בלוחות עץ שסומרו אל הדלתות הנעולות. הרעפים נשברו, התריסים נעקרו והקירות העלו עובש, עד שבשנת 1988 הופיע שלט צבעוני על חזית הבית: "כאן מוקם בס"ד בנק מזרחי בע"מ ומרכז מסחרי מפואר גאולה סנטר". על העצים עלה הכורת, התקרה קרסה תחת מהלומות הבולדוזר, הרצפה נעקרה, הכתובת גאולה 12 נעלמה, ורק חוט חשמל בודד נשאר תלוי באוויר בגלל רשלנות החשמלאי שהתקין אותו. כל שנשאר מהעבר הוא זיכרון במילים.

**בין היסטוריה לתיאור מקום: "אוויר**

**שאין סופו לנוח"**

<sup>34</sup> שם, עמ' 229 ואילך.

במהלך הספר עולים זיכרונות של מקום הן מתוך העיר הן מגבולותיה. לפעמים, בשבתות, בשעת סעודת הצהריים, היה הדובר יוצא לשיטוטים ארוכים בירושלים ההיסטורית הנושאת את זיכרונות העבר. בין נפי קימר שמאחורי בית סימה בלילוס היה יוצא להציץ באפלולית העבשה אל קברות ארבעת בני קימר, אשר נלחמו עם הלוחם סלאח אֵדִין בכיבוש הארץ מידי הצלבנים, ונקברו בַמקום מותם בקרבות. מינְרָט המסגד והמסגד הישן היו סגורים לתפילות מסוּף מלחמת השחרור, וריח של עובש בגלל מי הגשמים החודרים למקום. משם היה הולך אל רחוב הנביאים ואל מרחבי מגרש הרוסים, שהיו בתי הנזירות הפְּרָבֹסְלָביות. ריח כרוב מבושל ולחם דְּבֵק בקירות, וְעֵלָה אל האיקונה הקבועה בפתח הדלת. משם, דרך חורשת האורנים שעציה נטויים מזרחה, במורד המשתפל לעבר מוסררה, דרך מחסומי הטנקים שצורתם כעין פירמידות מעוגלות, היה הולך וממולל בדרכו את פרחי הבבונג צמחו שם. משם אל החלונות האחוריים של מעבדות האוניברסיטה שהוגלו מהר הצופים בזמן מלחמת השחרור, אל בית הקונסוליה הרוסית בואכה רחוב שבטי ישראל, עם ריח חזירי הים הקטנים שעל שכבת הנסורת. משם אל הגבול, שמעבר לו "העיר האסורה", היא העיר העתיקה, ההוויה הערבית שמעבר לגבול, הצלפים שהִכְפִּיּוּת האדומות שלהם מציצות לפעמים, המוקשים הזרועים לאורך הדרך ושברי קולות המואזינים העולים ושוקעים בחלל. נוף המשלב כמיהה, געגועים ופחד גם יחד. שם, בנוף הזה, בקצה האחר של העולם, בין גדרות התיל והקונצרטיות, נזרעים הזרעים של הסיפור הזה. הנער שהיה שם לא ידע אז "כי האנרגיה אשר הופקה מן המראות והריחות, מן הכאב והיופי, אנרגיה שנצברה

ברגעים עדינים וחולפים אלה, תגיע ביום מן הימים לכלל ביטויי".<sup>35</sup>

מרכז העיר בשנות החמישים וראשית שנות השישים של המאה שעברה, ידע שתי פנים של ירושלים. ירושלים של הפרופסורים והפקידות הגבוהה, וירושלים של כל אדם. באחד מימי השבת הוזמן הדובר לחגיגת בת מצווה שהתקיימה בנחלת שבעה. אימא הציעה ביקור בבית הנכאות הישן "בצלאל" בתערוכה של חיתוכי עץ של שטיינהארדט. ביציאה מ"בצלאל" התעכבו על יד איקליפטוס ענק שכבש את רוחב המדרכה. בדרך חזרה נתבקש המספר לבחור כיצד יבלו את הזמן שנותר עד לחגיגה. אף שבדרך עמד רחוב בְּיִהוּדָה עם חלונות הראווה מעדיף הדובר ללכת לגן העיר, ששם, בפאתו הצפונית־מערבית, מעבר לגדר אבן פראית ולסבך של שיחים, היה כלוא בית הספר שלו. הוא בוחר להראות לאמו את בית הספר ביום שהיה ריק מתלמידים. לחווייה הרחוקה הזאת, שרק שנים לאחר המעשה נגלה פשרה – הפחד שחבריו ילעגו לאמו שבאה מצדו הלא־נחשב של הרחוב; מירושלים של חנויות מכולת, של אנשים לא־צעירים המוצאים את לחמם בעבודה קשה, ולא מירושלים הנחשקת של פרופסורים ופקידים גבוהים שנשותיהם יושבת בבתי קפה של פעם – "חרמון" ו"סביון".

באחד מימי השבת, במהלך טיול משותף נוסף עם אימא ברחובות שמואל הנגיד ובארי, ליד עוֹשָׁה המצבות, הם מגיעים למקום שבו עמדה בעבר חנות הדגים של הדוד יצחק ואימא. האסון שפקד את אימא, מות שתי ילדותיה הקטנות ובגידתו של בעלה הראשון, החזירו אותה שבורה ורצוצה אל בתי האונגריין, אל בית כואב, עזוב וקשה. האח יצחק הוא שהציל את אימא מהנפילה

<sup>35</sup> שם, עמ' 290.

הגדולה וביקש ממנה לעזור לו בחנות. בשעות הצהריים הייתה אימא משוטטת בין הבתים הגבוהים של הרחוב, בית המעלות שליד הכנסת הישנה. שם, בגג בית המעלות, הרהרה האם באפשרות לסיים את חייה. דווקא הזיכרון הקודר הזה מביא את המחבר למסקנה "כמה סרבן יכול הזיכרון להיות". אדם יכול לשדל את הזיכרון לדבר, עד שהוא מתרצה ומספר לך איזה צבע היה לחולצת המשי של אימא, איזה משב רוח קידם את פניו בצאתו לרחוב קינג ג'ורג' (ריח גללי הסוסים של פרשי המשטרה שפיזרו הפגנה של נטורי קרתא מעורב בריח פריחתו של הרוותם) – אבל הזיכרון יסרב להשיב לך אז, מה חשת ומה חשבת באותו רגע.

ייתכן כי באותה חצר תלאביבית שבה צמחה תאנה מתוך הסדק בבטון, עלה בזיכרון האיקליפטוס הענק שכבש את רוחב המדרכה ליד "בצלאל", בשבת שבה טייל הבן הצעיר עם אמו, טיול שבו נגלו לו חלקים מחייה.

### **כפר סבא בספרו של ישעיהו קורן "שתי כפות ידיים ומילה"**

ספרו של ישעיהו קורן מתרחש בכפר סבא בשנות הארבעים והחמישים של המאה הקודמת, לפני מלחמת השחרור ולאחריה. הספר מציין במפורש שמות של רחובות ומקומות שחלקם היו קיימים באותן שנים, וחלקם עדיין קיים. כפר סבא לא הייתה מושבה שמאחוריה עומד מיתוס הרואי של גבורה או מלחמה. היא הייתה מושבה רגילה עם אנשים פשוטים, שחלקם מצאו את פרנסתם בעבודה קשה בשטחים החקלאיים שליד המושבה. האנשים חיים בנוף שאין בו זיכרונות היסטוריים, בין בתים קטנים, שדות ובתי קברות, שבהם נעות דמויות הספר.

הסיפור האחרון בספר, הוא "ממואר", המתאר את הוריו של המחבר. בשאר סיפורי הספר יש זיכרונות ילדות בדייוניים, ההופכים את תיאור המקום לסיפור כללישראלי ואוניברסלי שכפר סבא מייצגת אותו. אחת הדרכים לתיאור המושבה הממשית כפי שהיא הוא הניסיון לתאר את המקום כפי שעמד לנגד עיניו של ישעיהו קורן<sup>36</sup> בטרם ניגש לכתיבת ספרו, שבו עיצב אימאזי מילולי של המרחב. בסיפור, בייחוד בסיפור ראליסטי, תיאור המקום צופן בתוכו את משמעויות הסיפור.

מבחינה זו דומה קובץ הסיפורים שיוצק עומד במרכזו לספרו של שרווד אנדרסן **וינסברג אוהיו**.<sup>37</sup> תיאור המקום בכפר סבא דומה לתיאור המקום בווינסברג, אוהיו: בשתי העיירות יש רחוב מרכזי אחד ובתים בודדים פזורים מסביב. ווינסברג טובלת בשדות ירוקים ובתיה מוקפים בגדר מסוידת לבן; יש בה חנות כולבו, תחנת רכבת, מלון קטן ורחוב ראשי שנקרא פשוט "מייך סטריט". כפר סבא נראית מטופחת הרבה פחות. הדמויות של שרווד אנדרסן יש בהן גם מומים וקווים של גרוטסקה וחלקן שואפות לברוח מהעיירה אל העיר הגדולה. דמויותיו של קורן עטופות בחמלה אנושית הניזונה מן הבדידות, ממלחמת קיום קשה, ורוצות להגשים את החלומות הקטנים הרומזים לחלומות הגדולים.

אין בדמויותיו של קורן שום מראה עקומה, אלא זיכרון של יוסיום של מאבקים ולפעמים סבל, אשר בצדו אנו מוצאים השלמה כואבת. בצד ההשלמה יש חלומות,

<sup>36</sup> וראו בעניין זה: דרור בורנשטיין, "עמדתי במקום שבו עמד השולחן": שכונת נורדיה בפרוזה של יעקב שבתאי – פרשנות של טקסט/נוף", **מחקרים בגיאוגרפיה**, עמ' 42-72.

<sup>37</sup> שרווד אנדרסן, **וינסברג אוהיו**, תרגמה מחדש רחל פן, תלאביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2010.

שהילדים הם נמענים שלהם, שנאספו לתוך ומתוך ספרים ישנים. אמו של יוליק שהוא גיבור קובץ הסיפורים הראשון, הולכת לעבוד בשוק במריטת נוצות של תרנגולות כדי להרוויח עוד כסף, אשר ישמש בחלקו לקניית כינור לבן. הכינור וספרי השירה הישנים הם מטפורה לשאיפות ולחלומות על מציאות אחרת, אשר תהיה נחלת הילד. האופוזיציות המרכזיות של הספר הן סבל וקושי מול חלומות ותקוות, מוות ואבדן מול חיים ולידה. האופוזיציות הללו מתממשות בתיאורי הנוף. יוליק נתנון, גיבור חלקו הראשון של הספר, נולד בסמטה ללאשם שיצאה מרחוב השרון (הרחוב המרכזי של כפר סבא באותו הזמן), חצתה את השוק והתחברה לבסוף לרחוב רוטשילד. שם, ברחוב רוטשילד, ישנו דוכן תירס ופלאפל של אבא של אברמיקו, אחד החברים למשחק של יוליק. במרכז רחוב השרון ניצבת תחנת אוטובוס, המכונה בלב הספר התחנה.

הבתים של המושבה אינם מטופחים, אם בשל חסרון הכיס ואם מחמת חוסר מודעות לסביבה. תיאור המקום מתגלה לנגד עינינו כאשר אנו מלווים את העגלה שבה נוהג אבא של יוליק יחד עם אשכנזי (החבר של אבא, המופיע תמיד כשצריך עזרה של ממש). ביחד הם נוסעים לראות את הבית החדש, שאולי יהיה שלהם. במהלך הנסיעה חולפים על פניהם בתי המושבה. בדרכם הם רואים בתים לבנים ורעפים אדומים, העתק דהוי של כפר אירופי. מחוץ לבית שולטת ההזנחה. החצרות מלאות עשבים שוטים, הבתים מגודרים בעמודי ברזל חלודים, וגדרות תיל רפיונות מסמנות מגרשים אחדים. מאחורי החצרות והמגרשים קיים המקום האחר, שאליו יוצא יוליק במהלך הסיפור. בתיאור הזה אפשר לראות את מימוש התקווה, החלום – הבית שאולי יהיה שלהם, בצד המציאות העלובה והקשה. שם, בין עצי

האיקליפטוס גרו מגורשי יפו, אשר גורשו על ידי התורכים, וחלקם מתו בעוני ובמחלות ונקברו בבית הקברות שבקצה כפר סבא. זה המקום שיוליק הולך אליו, שם מצויה "חלקת הגולים", היינו המצבות של מגורשי יפו.

בחלקה זו ניצבות מיטות בטון שטוחות הצומחות מתוך האדמה, ולידן מצבות הילדים, שאף שם לא חרות עליהן.<sup>38</sup> תיאור בית הקברות והמצבות ללא שם, מאייך את הנושא המרכזי של הסיפור "הובלה", שהוא הסיפור המרכזי בקובץ. הסיפור עוסק בחיים ובמוות גם יחד. מצד אחד החיים, הריונות ולידות; ומהצד האחר בתי קברות וזיכרון המתים. הפואטיקה של הסיפור היא פואטיקה מטונימית. בראשית הסיפור ישנו חיתול, שלתוכו הקיאה האם, אשר נוסעת לבצע הפלה. החיתול המתנדנד על החבל מסמן את הגבול שבין החיים והמוות, בין היריון לבין הפלה. במרכז הסיפור, כשיוליק מגיע ושואל אם אימא כבר חזרה, ניגשת סבתו אל החיתול, שעודו תלוי לבדו על חבל, ממששת אותו אבל משאירה אותו במקומו. ההחלטה עדיין לא נפלה. בסוף הסיפור יוצא יוליק החוצה בזמן שגשם וסערה משתוללים בחוץ. הוא יוצא לחפש את החיתול. בדרך מהחצר הביתה, כשרצועות הגשם צולפות עליו, הוא מדמה לראות בתוך הברק המדליק שמים וארץ ראש של תינוק ששק עננים לגופו, ומדמה לשמוע צעקה גדולה שאחריה משתררת רגיעה. בתיאור הזה נושקת המציאות לפנטזיה היוצרת מה שרולאן בארת מכנה "מיתוס מרחבי".<sup>39</sup>

מתחת לעגלה רואה יוליק לנגד עיניו את החיתול, הוא מתכופף ותולה אותו על החבל

<sup>38</sup> קורן, שתי כפות ידיים, עמ' 107.

<sup>39</sup> רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגום מצרפתית עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998.

מחדש. מבחינות אחדות זהו סיום אופטימי. החיים אמורים להימשך; מהקוטב האחר קיים המוות. בלב הסיפור עובר יוליק בשולי בית הקברות על יד הקבר של סבו. בבית הקברות עולה זיכרון אחד הטיולים שערך עם המורה בת שבע, אם שפולה שבנה נהרג על ידי הבריטים. בדרכם לכרם השקדים שמצפון לרחוב העמק עוברים התלמידים והמורה דרך בית הקברות, ושם מספרת להם המורה על הגולים, הטורקים שגורשו מיפו, שסבלו רעב ומחלות ונקברו שם. כך הולך ושב זיכרון המקום בין חיים – היריון ולידה, לבין מוות – בית הקברות.

### המקום האחר – מסע אל הגבול ומעבר לו

בשנים המתוארות בספר, כפר סבא העברית היא מקום שיש בו גבול. הגבול הוא לא רק סימון גאוגרפי אלא גם הוויה נפשית, שייך ולא שייך באותו הזמן. לידו נמצא "שטח ההפקר", שם החוצה את גבולות האפשר והמותר. מרחוק נשקפים הכפר הערבי ובתו חרבים. האם והבן יוצאים במסע ל"סוף העולם", המסע אל החורשה הנושקת לגבול.

הם יושבים שם על אבן גדולה הצופה אל האיקליפטוס הבודד ואל הבתים הקטנים שצצו בין הברושים הגבוהים במערב. גגות הבתים היו משופעים, ונראו כמו אוהלים שחורים בשמש. קרניים מסנוורות שהתריסקו על הרעפים האדומים לכל עבר, נחתו על הגדרות ועל הפחים. השמים היו ריקים וכחולים, רק שיירה של ציפורים עברה בהם. אימא עם סל סריגה (כמו פנלופה המיתית) סופרת ציפורים וממוללת את העלים. השניים יושבים שם לבדם, והנוף משדר את החוויה המענגת הזאת. עם אימא, הם פורצים את הגבול אל עבר שטח ההפקר. הגבול שחצץ בין כפר סבא העברית לשטח

הערבי. יוליק שנעלם מאמו חווה את העצים עם העלים השחורים הרקובים, את רסיסי הבוץ ואת התחושה של אדם ראשון, שאיש לא היה שם לפניו. המפגש עם אמו הוא על גבול האסור, שעה שהיא עומדת וצופה על מסילת הברזל הרחוקה, הקרון ההפוך ומשוכת הצברים, ועל הקרום הדק שעוטף את הפיצה. העיניים של אימא עומדות במקום הזה וחולמות. "שוב הם ישבו שם לבדם, על האבן הגדולה, אף פעם הם לא הגיעו אל מעבה היער ואל גבולו המזרחי, אל פסי הרכבת ואל משוכות הצברים, לא ראו את הכיפות הלבנות של קבר בנימין, וקבר השיח הניצב מולו, שכמו פטמות לבנות הציצו מבין השקדים החולים, העירומים, של מר גוטר".<sup>40</sup> הצפייה בנוף שמעבר, שאינו הנוף של המציאות היומיומית ושאינו מכיל את הפרספקטיבה שהם מורגלים בה, גורמת לשיבוש בראייה ובמעשה.

במסה הקצרה "פריז לא הוצפה", מתאר רולאן בארת כיצד שינוי בנוף מרענן את ההסתכלות בו.<sup>41</sup> כל ניתוק מעט נרחב מן היומיומי משבש את עצם הסינְסְטֶזִיָה של הנוף, את הארגון של האופקים. חציית הגבול והליכה אל עבר החלום הרחוק היא עברה על סדר הדברים שעונש בצדה, בחינת "לא תאכלו מִמֶנּוּ, וְלֹא תִגְעוּ בוֹ: פְּאֶתְמֹתַי".<sup>42</sup> אימא הולכת אל הפיצה ואחת הנעליים שוקעת בתוכה, עמוק בבוץ.

שוב מתוארת המציאות הנפשית בעזרת מְטוֹנִימִיָה – שקיעת הנעל בבוץ, המייצגת את שקיעת הגוף כולו. לשווא מנסה האם להוציא את הנעל הנעלמת בתוך הביצה. רק כאשר היא חושפת את שוקיה הלבנות; כששערה פרוע וגופה רועד והיא מתקדמת

<sup>40</sup> קורן, **שתי כפות ידיים**, עמ' 165.

<sup>41</sup> בארת, **מיתולוגיות**, עמ' 78.

<sup>42</sup> **בראשית** ג, ג.

לעבר הנעל בזחילה על ארבע; כשברכיה חורשות באדמה החלקה והשוקעת; כשבטנה מגרדת את האבנים הקטנות ואת הקוצים הירוקים – היא מצליחה לטפס אל הסוללה. המרָאָה מבעית את הילד והוא מסתיר את עיניו. גם אחרי הכישלון של אימא בחציית הגבול מעולם המציאות אל החלום, מצליח יוליק, הילד, לפרוץ את הגבול.

באפיזודה המסיימת את האירוע הזה נפרץ גבול המציאות אל עבר עולם הדמיון: דרך הערפל המכסה את עיניו של יוליק יוצאות ציפורים מהקרן ההפוך, פורצות אל השמים, עפות כמו חץ אל ההרים הגבוהים, הרחוקים, שתמיד היו כחולים כמו ים; גלים שחורים ולבנים כמו עדרי עזים גולשים מההרים הכחולים, שוטפים את שלטי הגבול הצהובים, את גדרות התיל, את השדות ואת הדקלים, את פסי הרכבת ואת התלמים האדומים. יוליק מסתחרר עד שתחושתו היא כי גופו נשטף במים, והוא צולל מתחת לגלים ושם אינו רואה את הקרונות הטסים, את העשן הניתז מהקטר וממטיר כתמים צהובים ואפורים אל ההרים הכחולים.<sup>43</sup> חיבוק האם, בטנה העגולה וריח הנרקיסים סוגרים את התמונה בתחושה של ברית.

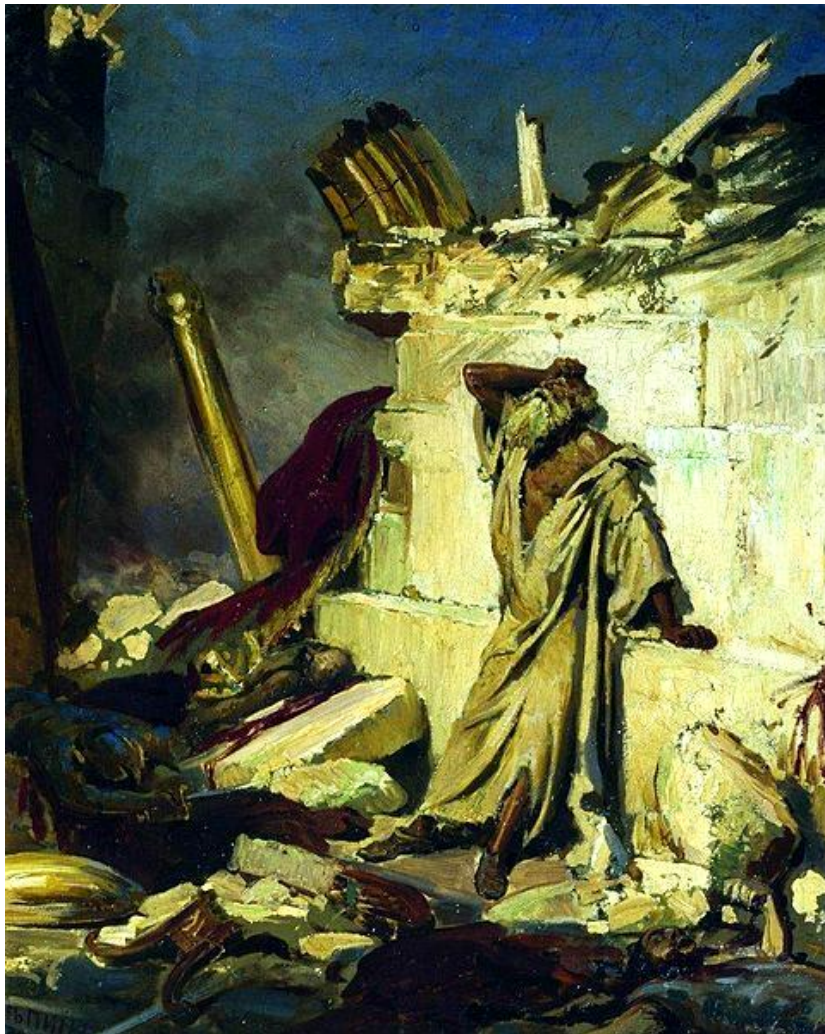
---

<sup>43</sup> קורן, **שתי כפות ידיים**, עמ' 167.

אייליה רפין (Ilya Efimovich Repin) (1840-1930), *Cry of prophet Jeremiah on the Ruins of Jerusalem* ("הנביא ירמיהו אומר קינות על חורבן ירושלים"), 1870.

רפין, צייר ופסל רוסי אוקראיני. סגנונו ריאליסטי. מהווה השראה לסגנון הריאליסטי־סוציאליסטי שרווח בשנות יצירתו.

האור, ביצירה זו, הוא שנותן משמעות לחורבן: כל מה שמאחורי החומות ההרוסות הוא חשוך, ורק החומות ושברי האבנים מוארים באור חזק מזהב. הנביא, הנשען על מה שנותר מהחורבן, בולם בגופו את החומה ההרוסה כנבואה לימים שיבואו ולבנייה מחדש.





# דרך הרוח – קריאה מיתית

### מבוא

מאמר זה מציע קריאה פרשנית של הסיפור "דרך הרוח" של עמוס עוז באמצעות המיתוס. המיתולוגיה ממחיזה שאלות שונות שהאדם נתקל בהן בתוך עולמו, וכפי שהראה יונג, אותן שאלות ואותם סיפורים מיתיים מהווים גם מרָאָה לנפש האדם. דרך הקריאה המיתית ניתן לפענח את הדמויות השונות בעלילה ככוחות משמעותיים בהווה האנושית. דרך זו מתבקשת בכתביו של עוז המשופעים בחשיבה מיתית, והעוסקים בשאלות מיתיות ואֵהיסטוריות כגון המאבק שבין הטבע לתרבות, ובין הלאֵמודע למודע. הניתוח לסיפור ייעשה בקריאה צמודה, שתנסה לבחון את הדמויות והאירועים הן על פי הדגם המיתי הן על פי זה הנפשי. הטקסט מתכתב עם התנ"ך, עם הברית החדשה, עם ניטשה ועם יונג, כולם עסקו במיתולוגיה, ואין פלא שהם מתכתבים בינם לבין עצמם: למעשה, אם הקריאה הסְרוֹקטוֹרְלִית של המיתולוגיה נכונה, הדוברים השונים בני התקופות השונות עוסקים בדבר אחד.

בדרך זו של זיקה והפריה הדדית, אפשר להבין טוב יותר גם את המקורות עצמם, ולא רק את הסיפור המודרני. פן אחר של הסיפור הוא הפן האקזיסטנציאליסטי, העוסק בשאלות שהטרידו כבר את קהלת. הדמויות בסיפור ינסו לפתור את השאלה המיתית, הפסיכולוגית והפילוסופית־קיומית, ניסיון עתיק כימי האנושות.

הסיפור "דרך הרוח" מתאר את יומו האחרון של גדעון שנהב, בחור צעיר, מעט נשי, שהולך לצנוח במסגרת מפגן צבאי ביום העצמאות. גדעון הוא בנו של שמשון שיינבוים, מבכירי הקיבוץ נוף חריש, איש רוח מאבות תנועת העבודה העברית. גדעון נולד לשמשון לעת זקנתו, כאשר רצה אביו ביורש ונשא בחורה גוצה בשם רעיה גרינשפן, אך עזב אותה זמן קצר לאחר הלידה. הצניחה מסתבכת כאשר גדעון מחליט לפתוח מצנח רזרבי הנושא אותו למרחקים, ועם קרבנו לאדמה הוא מסתבך בכבל חשמל, תלוי עליו ולא מצליח להינתק למרות ניסיונות הסובבים לעזור לו בדרכים שונות. רק לאחר שאחיו הממזר מטפס על הסולם, וכמעט מצליח לחתוך את הרצועה הכובלת אותו, גדעון אוזר כוחות אחרונים ומתנפל אל כבל החשמל שמביא למותו, ומשאיר את אביו השכול ללטרף לראשונה את בנו הממזר, לרצות להיות ליד אשתו ולהתמוטט אל ערוגות הנוי שבהן השקיע את כוחו.<sup>44</sup>

"דרך הרוח" מובא בתוך קובץ הסיפורים הראשונים של עמוס עוז **ארצות התן**, שמחקר מקיף ומרשים של אברהם בלבן מתאר את אחידותו התוכנית ואת המוטיבים היונגיאניים המהווים את תשתיתו.<sup>45</sup> לטענת המבקרים,<sup>46</sup> בבסיס

<sup>44</sup> שתי גרסאות של הסיפור פורסמו, האחת ב־1965 והשנייה ב־1976. אין הרבה הבדלים משמעותיים בין הגרסאות, ובמאמר אני מסתמך על הנוסח השני, פרט להזכרת הגרסה הראשונה של החלום של שמשון. הגרסה שאשתמש בה כאן: עמוס עוז, "דרך הרוח", **ארצות התן**, תל־אביב: עם עובד, 1989, עמ' 43-63.

<sup>45</sup> אברהם בלבן, **בין אל לחיה: עיון ביצירות של עמוס עוז**, תל־אביב: עם עובד, 1986.

הספר עומד המאבק שבין טבע לתרבות, המסומל באמצעות ניסיונו של התן לחדור אל הקיבוץ. בלבן מסיט את זירת ההתגוששות אל נפש האדם שבה מתרחש המאבק בין המודע והגלוי לכוחות הלאמודעים שמאיימים לפרוץ אל התודעה. כן מוצא בלבן סמלים יונגיאניים־ארכיטיפיים לכל אורך הספר, אולם למצער אין אצלו ניתוח מפורט של סיפור זה. הקבלות אחרות השוו את הסיפור למקרא ולמיתולוגיה היוונית, בתיאור יחסי אבות־בנים: עקדת יצחק,<sup>47</sup> אורנוס-קרנוס וקרנוס-זאוס, המיתוס על אדיפוס ואביו,<sup>48</sup> ובתיאור יחסי אחים: קין-הבל<sup>49</sup> וישמעאל-יצחק,<sup>50</sup> ובהשוואה לסולם יעקב.<sup>51</sup>

בדומה לבלבן, במאמר זה אנסה לנתח את הסיפור על פי הפסיכולוגיה היונגיאנית, אך אעשה זאת בדרך הקריאה הצמודה, שתאפשר לעלות מרמת הפסיכולוגיה אל המיתולוגיה – בעזרת המיתוס היהודי והנוצרי ועל ידי המיתוס היווני אצל ניטשה. הטקסט המרכזי שהסיפור מפנה אליו, המחזיק על גבו את כל המוטיבים הרבים

שיידונו להלן, הוא קהלת.<sup>52</sup> ציטוטים מקהלת ממסגרים את הסיפור: שם הסיפור – "דרך הרוח" (קהלת יא, ה) וסיום הסיפור, המזכיר שוב את דרך הרוח, ובסופו "אין חדש" (קהלת, א ט).<sup>53,54</sup> דרך הרוח נידונה בפרק א', "הולך, אֶלְדָרוֹם, וְסוֹבֵב, אֶלְצָפוֹן; סוֹבֵב סִבָּב הוֹלֵךְ הָרוּחַ, וְעֹלְסָבִיבְתָיו שָׁב הָרוּחַ" (קהלת א, ו), ואל המסלול המעגלי וחסר החידוש של הרוח מצטרפים גם השמש והמים (הנחלים הזורמים לים), ומלמדים כי "דוֹר הֵלֵךְ וְדוֹר בָּא, וְהָאָרֶץ לְעוֹלָם עֹמֶדֶת" (קהלת א, ד). המוטיבים הם, אם כן, כאן ובסיפור של עוז – הרוח, השמש, המים והדורות החולפים.

### מיתוסים ודמויות

עוז משתמש בפסיכולוגיה היונגיאנית בשלושה תחומים: מבנה הנפש האנושית, התהליכים הנפשיים, והסמלים התרבותיים (מיתוסים) המתארים את הנפש.<sup>55</sup> כאמור, בלבן אינו עוסק בפירוט בסיפור זה, אך המוטיבים היונגיאניים מופיעים בו בבירור:

<sup>52</sup> פרט למאמר אחד (מנחם פאלק, "יחסי אב ובנו, הבדלים בין גרסאות ומשמעותן", מגזין אימגו, <http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-2045.htm>) לא ראיתי כל התייחסות לקהלת, למרות הצהרתו של עוז עצמו: "המילים 'דרך' ו'רוח' מרכזיות בסיפור הזה, וכדאי לכם להציץ בספר קהלת ולראות מה כתוב שם על דרך הרוח, ואיך בסיפור שלי שומעים מרחוק את קהלת". "אצלכם בבית" מארח את הסופר עמוס עוז, תמלול של פגישה עם הסופר, אתר סנונית, <http://www6.snunit.k12.il/projects/oz.htm>

<sup>53</sup> במקור "אין כל חדש תחת השמש". אולם הביטוי השתרש בעברית ללא המילה "כל" – "אין חדש תחת השמש".

<sup>54</sup> כמו כן רופא ישיש אומר "יהיה מה שיהיה, יהיה מה שמילא מוכרח להיות", ברמיזה ברורה לקהלת – "מִהֶשְׁקֵהָ, הוּא שְׁיֵהֵךְ, וּמִהֶשְׁנֵעֶשָׂה, הוּא שְׁיֵעֶשָׂה; וְאֵין קְלִחָדָשׁ, תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ" (קהלת א, ט). בהמשך אדון בכך בפירוט.

<sup>55</sup> בלבן, *בין אל לחיה*, עמ' 23-24, ועוד הרבה. עוז מעיד על עצמו: "ואכן, הייתי יונגיאני עוד לפני שקראתי שורה אחת ביונג, ואכן העניינים (או, אם תרצה, ה'דברים') שעניינו אותי לפני שלושים שנה, בהיותי בן חמש עשרה, הם – בעיקר – הדברים המעניינים אותי עד עצם היום הזה [...]" (שם, עמ' 25).

<sup>46</sup> נורית גרץ, *עמוס עוז: מונוגרפיה*, תל־אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 93-116; בלבן, *בין אל לחיה*, עמ' 110-123, 184-190.

<sup>47</sup> גרץ, *מונוגרפיה*, עמ' 114-116. לטעמי, ההשוואה לעקדה אינה די מבוססת. ההשוואה מתבססת על יחסי האב-בן שטיבם תלוי־פרשנות, ועל שלוש מילים: הנער, יחידים ופגיון. יחידים יורש לקמן בדרך שונה, ו"פגיון" אינו מופיע בסיפור העקדה אלא "מאכלת".

<sup>48</sup> שלושת האחרונים: יאיר מזור, *ליטוף באפלה: על סיפורת עמוס עוז*, ירושלים: כתר, 1998, עמ' 91-92.

<sup>49</sup> הלל ברזל, *ששה מספרים, ט"ז סיפורים*, תל־אביב: יחידו, תשל"ו, עמ' 215-222; אהובה כהן, "סיפור קין והבל כתשתית להבנת הסיפור 'דרך הרוח' של עמוס עוז", *מעוף ומעשה* 10 (2004), עמ' 221-232. גם השוואה זו אינה מועילה לדעתי, אולם במחציתה – דמותו של האב כאדם הראשון (עיקר הביסוס להשוואה לקין והבל), אדון בהמשך.

<sup>50</sup> שמעון לוי, מצוטט אצל כהן, "סיפור קין והבל", עמ' 223.

<sup>51</sup> גרץ, *מונוגרפיה*, שם.

האורובורוס (סמל הנחש האוכל את זנבו) מצויר בחלום כצינור שחור המזין את עצמו,<sup>56</sup> ושמסוון אינו מצליח לבלום את הזרם. התן, שהוא המוטיב החוזר לאורך כל הספר, המייצג את כוחות הטבע שבאדם,<sup>57</sup> מופיע בסיפור זה במפורש בשורה אחת שבה שמשון ממליץ על הסופר ברנר, שאצלו אין "תן שהסתבך במלכודת" או "פרחים בשלכת"; אך דמות התן מופיעה באופן מהותי יותר בצלמו של זאקי, המתואר בצורה חיייתית פעמים מספר – קוף, פרא אדם, עיר, מפלצת. מוטיב הצל היונגיאני נמצא כמה פעמים: על שמשון "אף צל של זיוף לא מעיב"; "הדור השני [דורו של גדעון] צמח בצל מפעלנו על כן הסתבך", ושמשון תולש גידולי פרא "שהערימו להסתתר בצל השיחים הפורחים". המשפט האחרון מרמז לזאקי, שאליו נקשרו כתרי הערמה והפראיות קודם לכן. בהתבסס על הפסקה הקודמת, ניתן כבר להבחין במגמה ברורה: שמשון הוא בעל "אני אידאלי" מופגן, והוא מסרב בעקשנות לכל חדירה של ה"צל", כלומר של הלאמודע היצירתי לחייו. זאקי, בן דמותו של התן משאר הסיפורים בקובץ, הוא הפן היצירי והחיייתי ביותר של ה"צל", והוא חלק ממערך הכוחות הטבעיים המקיפים את הקיבוץ. שמשון מנסה לעקור את גידולי הפרא שבגינה, ומתכחש לאבהותו את זאקי, כלומר הוא אינו מאפשר לטבע לפלוש לתרבות, ול"צל" וללאמודע החייית־קולקטיבי לחדור לעולמו הפנימי. גדעון, ש"צמח בצל מפעלנו על כן הסתבך. דיאלקטיקה", עומד בתווך בין אביו לאחיו, והמסע שיערוך ינוע בין שני קטבים אלו. עוז מספר על המאבק שבין הכוחות היציריים בנפש לבין המעטה התרבותי השומר עליהם

<sup>56</sup> האורובורוס ביצירות אחרות של עוז: בלבן, *בין אל לחיה*, עמ' 111, 122-123.

<sup>57</sup> שם, 28-29.

ומעצב אותם. יונג משמש לו כר פורה כמובן, אך קדם לו בעניין זה ניטשה. בלבן שם לב לכך, אך אינו מרחיב את הדיבור בנושא זה.<sup>58</sup> בן־מרדכי משווה בין "בסתר רעם" של ברדיצ'בסקי, ל"אש זרה" (שבראשיתו מצוטט ברדיצ'בסקי) וסיפורים נוספים מארצות התן, ומעיר כי ברדיצ'בסקי הושפע מניטשה, וניתן לראות זאת בסיפור.<sup>59</sup> עוז עצמו מספר כי הוא מרגיש "פעימה גנטית" כשהוא קורא את ברדיצ'בסקי, שבו הוא רואה קרוב־רחוק.<sup>60</sup> גם את ברנר ניתן למנות כניטשאני,<sup>61</sup> ועוז טוען שהוא "מאהבותיו הגדולות",<sup>62</sup> ואף מזכיר אותו בסיפורנו. אצל ניטשה משויכים שני מיני הכוחות לשני אלים אולימפיים: אפולו ודיוניסוס. אפולו הוא אל השמש, התרבות, האמנות והיופי, ודיוניסוס הוא אל היין היצירי, החי בטבע ומלווה בעדת נשים פרועות.

ב"דרך הרוח" שמשון מייצג את אפולו: שמו, המרמז לשמש ולאל השמש, והוא מתואר כמי ששופך את "קרני אישיותו", ופניו צרובות־שמש.<sup>63</sup> תכונתו השמשית של

<sup>58</sup> שם, 20.

<sup>59</sup> יצחק בן־מרדכי, "התנים והרעם: בין מיכה יוסף ברדיצ'בסקי לעמוס עוז", אהרן קומס ויצחק בן־מרדכי (עורכים), *ספר עמוס עוז*, באר שבע: אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2000, עמ' 95, וראו הערה 3 שם. ראו גם: יעקב גולומב, *ניטשה העברי*, תל־אביב: ידיעות אחרונות, 2009, עמ' 141-205.

<sup>60</sup> עמוס עוז, *באור התכלת העזה*, תל־אביב: עם עובד, 1977, עמ' 30.

<sup>61</sup> גולומב, *ניטשה העברי*, עמ' 245-280.

<sup>62</sup> הלית ישורון, "להיות אני הוא, ראיון עם עמוס עוז", מזור, *ליטוף באפלה*, עמ' 316.

<sup>63</sup> השוואות נוספות בין שיינבוים לשמש ולאפולו: השמש מתרוממת ללא רחמים והשרב מִבְעַר בלי רחמים את הצינה, ושמשון תולש את הגבעולים השוטים בלי רחמים וחי במשמעת פנימית חסרת רחמים. פול קארוס דן באופן מפורט בשמשיותו של שמשון המקראי (וראו להלן). הוא רואה בשער הלא־מגולח ובשבע המחלפות את שבע קרני השמש, ואפולו עצמו מתואר אצל הומרוס "he of unshorn hair". בניקור העיניים של שמשון הוא רואה את החשכת אור השמש. "Mythical", Paul Carus,

אפולושמשון, קריטית להבנת תפקיד השמש בסיפור, המשחקת לאורכו תפקיד משמעותי. השמש היא זו שמביאה את השרב והיובש, "הפורץ אל תוך המחסנים האפלוליים" – השמש רוצה להכחיד את המחסנים המוצלים של הלאמודע,<sup>64</sup> כשם שמשון רוצה לעקור מנפשו ומנפש בני הקיבוץ את גידולי הפרא הצומחים בצל.<sup>65</sup> כאשר יונג מנתח את **כה אמר זרתוסטרא** של ניטשה, הוא מתאר את המוטיב החוזר של השמש בספר זה כמודעות (consciousness), למעשה מרכז המודעות, והקרבה אל השמש היא "היות במודעות".<sup>66</sup>

אל מול השמש עומדים המים. הים, אצל יונג ועוז, מכסה על מצולות רבות ותהומות של הלאמודע קולקטיבי, שכמו הים הוא אינסופי.<sup>67</sup> במיתולוגיות שונות, ובפרט בזו הכנענית ששרידיה נשמרו בתנ"ך, הים מסמל את הכוחות הכאוטיים הנאבקים בסדר

---

Elements in the Samson Story", *The Monist* 17 (1907).

בסיפורנו עוז מכנה כנהדרת הן את זריחת השמש הן את בלוריתו של שמשון, וסופהתמוטטתו מתואר כך: "כעבור צעדים אחדים החשיך הכל". ההשוואה בין הדמויות: שמשון שיינבוים – שמש – אפולו – שמשון המקראי, חשובה מאוד לעניינו, ובהמשך תפורט יותר.

<sup>64</sup> וראו בעניין זה: עוז, **באור התכלת העזה**, עמ' 22. מוטיב המחסן מופיע גם בסיפורו "ארצות התן", **ארצות התן**, עמ' 10.

<sup>65</sup> עוז עצמו מתלונן על קשיים בכתיבה "באור התכלת העזה", כלומר בתקופתו בישראל, שבה הכול חשוף והצללים והרבדים האפלים אינם בנמצא, בניגוד לתקופות של שקיעה ושפל, שם צומחת הספרות ממעמקי התהום. ניסוחו יפה בהקשר זה: "קשה גם בגלל האור הפדנטי הזה, שאינו אור יפה למאגיה. עולם בלי צל, בלי מרתף ובלו עליית גג".

<sup>66</sup> Carl Gustav Jung, *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, ed. by J.L. Jarrett. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, p. 16.

<sup>67</sup> אצל עוז: בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 44, 81-82 ובעיקר 111 ואילך. אצל יונג: **על החלומות**, ירושלים: דביר, 1982, עמ' 91-92, ובמקומות רבים נוספים. ראו גם: מישל פוקו, **תולדות השגעון בעידן התבונה**, ירושלים: כתר, 1986, עמ' 16-18.

ובבריאה, ומפלצות הים – הנחש והלווייתן, עומדות מול האל הבורא.<sup>68</sup> אפולו עצמו נאבק בנחש, בנה של אלת האדמה. המים מוזכרים ב"דרך הרוח" בחלום רב־המשמעות שחולם שמשון, שבו העז מישוה לבנות ברכת נוי ובה דגי זהב לפני חדר האוכל. הדבר מרתית את שמשון, שמנסה ללא הצלחה למצוא את מקור המים, אך הקורא כבר יכול להבין כי הצינור שמולו ניצב שמשון הוא למעשה הנחש האורובורי, סמל התודעה הכאוטית, בשלב הקודם לזהות המוצהרת, ל"אני", ועל כן הוא נכשל במאבקו.<sup>69</sup> בגרסה הראשונה של הסיפור, בחלומו של שמשון מופיע ילד, ככל הנראה זאקי, ואומר לאביו כי "נשים ערומות תבואנה לטבול בבריכה". האב אומר לו שזה יפגום במפגן הצניחה, והילד עונה בגיחוך כי כשגדעון ייפול לברכה יצטרכו להתקין לו זימים. בשתי הגרסאות, בהמשך הסיפור גדעון מתאר את הצניחה כציפה "בבריכת מים חמימים". הצניחה שצונח גדעון, מסעו אל הלאמודע, עלול להסתבך במקרה שגדעון ייפול לברכה, כלומר לעומקי הלאמודע, שם לא יוכל להסתדר אם יישאר בדמותו האנושית ויצטרך להתקין לעצמו זימים,<sup>70</sup> כלומר להפוך לחלק מעולם החי בדומה לאחיו.

יחד עם הים, ועם נחש־הים האורובורי, גם האישה היא פרוֹיקציה של הלאמודע, אך הפעם בגרסה מתונה יותר שלו, **האנימה**, שיכולה להפרות את הסובייקט בדרך לשלמות שיונג מכנה "העצמי". האישה/האם היא גם האדמה ("אמא אדמה"), שאף כי

---

<sup>68</sup> אד גרינשטיין, "הספרות האוגריתית", צפורה טלשיר (עורכת), **ספרות המקרא: מבואות ומחקרים**, כרך שני, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, תשע"א, עמ' 504.

<sup>69</sup> דיון רחב באורובורוס אצל אריך נוימן, **האדם המיסטי**, תל־אביב: רסלינג, 2007. על האורובורוס אצל עוז: בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 34-35.

<sup>70</sup> ראו פאלק, "יחסי אב ובנו" העומד על הקשר בין "זימים" ל"זימה".

מכסה על עומקים רבים, היא גם נותנת חיים.<sup>71</sup> האדמה יכולה להיות שייכת ל"ארצות התן", אך בניגוד לים, היא יכולה להיות מעובדת על ידי בני האדם, חרושה ונכנעת תחת הכוחות התרבותיים וכוחות הסדר של התודעה. הסיפור המפורסם על אפולו ודפנה, מספר כי אפולו התאהב בנימפה יפה, הוא רודף אחריה לאונסה, והיא בייאווה מתחננת לאדמה שתעזור לה.<sup>72</sup> האדמה הופכת אותה לעץ, ואפולו לוקח ממנו פרחים ועלים לעטר את שעריו. ה"נמשל" המיתי בעולם החקלאי הוא הכנעת השמש והעבודה החקלאית את האדמה הבתולית והפיכתה לפורייה. העצים שצומחים באדמה זו יכולים לשמש את בני האדם. ה"נמשל" בעולמו של עוז יהיה הכנעת התרבות את הטבע, במישור הפיזי והנפשי. הים והאדמה מייצגים דמות נשית והשמש דמות גברית, ומתווספים אצל עוז כצמד של טבע־תרבות, כאשר הגבר מסמל את התרבות והאישה את הטבע. מוטיב זה חוזר על עצמו בסיפורים רבים לאורך **ארצות התן**.<sup>73</sup> ב"דרך הרוח" שמשון כובש את רעיה גרינשפן, הנערה המסכנה שמתוארת בצורה אדמתית־משהו: "הזיעה הלחימה את שמלתה הגסה אל רגליה, שהיו חסונות וגם שעירות מאוד". שמשון שוב מתואר כ"מועד בסוליות נעליו את רגבי האדמה", ועל פי פרשנות זו – "אונס" את רעיה על ידי כיבושה המהיר ועזיבתה לאחר החתונה, כפי שהוא ממליץ לגדעון ביחס לנשים – "עליו

לשבור שתיי־שלוש מהן". שמשון שיינבויס יוצר מכיבוש זה "עץ יפה" ("שיינבויס", בתרגום חופשי), ומתעטר "ברסיסי הירוק" ("גרינשפן", בתרגום חופשי) של העץ. עתה מובן מדוע בחר שמשון בתפקיד הגן של הקיבוץ.

העץ שנולד ממפגש זה הוא גדעון, המכונה "פינוקיו" – בובת עץ שרוצה להיות בן אדם. גדעון מורכב משני היסודות – האדמה והשמש, והיחסים בין המודע ללא־מודע שבו מתערבבים ותלויים על בלימה, ולאכזבתו, אינם שרויים בהרמוניה. שמשון מתאר את מצב הדור השני: "הדור השני צמח בצל מפעלנו, על־כן הסתבך. דיאלקטיקה. אבל הדור השלישי, הוא שיהווה סינתזה מופלאה ויבול מבורך".<sup>74</sup> אותו סיבוך של היות עץ, אותו חוסר הרמוניה, מביא את גדעון לבצע את מסע הצניחה, שבחלומו מושווה לנשירת עלים – "כל הלילה צנחו עלים חיוורים", וכן הצניחה היא "ביער החופות הלבנות", בעוד אביו אוסר עליו להתבכין על "פרחים בשלכת". הצניחה־שלכת היא המסע שעובר העלה ממרומי העץ, מכתרו של אפולו, אל האדמה, אל דמות האם שנקחה ממנו בגיל "שש או שבע". הרצון להתרחק מדמות אביו הדומיננטית,<sup>75</sup> ולהתחבר אל הרגישות הבסיסית־טבעית־ציריתית, נתנה לו את שמו הפרטי, גדעון – הנביא המקראי שרוצה לנתץ את העץ שבנה אביו,<sup>76</sup> את שם משפחתו –

<sup>74</sup> בלבן מקדיש פרק שלם לניסיונות להגיע להרמוניה וסינתזה, ראו: בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 138-178. סיפורנו כנראה עומד בצד של הניסיונות הכושלים, וראו להלן.

<sup>75</sup> הדומיננטיות הרבה של שמשון בחיי בנו מתגלמת בתיאור גדעון כנער "שזוף עד מאוד".

<sup>76</sup> גדעון משנה את שמו משיינבויס לשנהב, ובדומה משתנה שמו של גדעון לירבעל. הקישור השני שעורך עוז ברור אף יותר: "יומו האחרון של גדעון שנהב נפתח בזריחת שמש נהדרת, עיניו דימו לראות אפילו את אגלי הטל המתנדפים בחום. אותות יקדו מרחוק" – גדעון המקראי מבקש אותות מהאל, הקשורים בהתנדפות הטל (**שופטים** ו, לז-מ).

<sup>71</sup> דיון על האנימה: קרל גוסטב יונג, **האני והלא־מודע**, תרגום חיים איזק, תל־אביב: דביר, 1989, עמ' 74-100.

<sup>72</sup> כך על פי חלק מהגרסאות. במקומות אחרים היא מתפללת לאביה אל הנהר. לא אאריך בכך.

<sup>73</sup> גם אצל ניטשה הניגוד האפולוני־דיוניסי מתקשר לניגוד גבר-אישה בהתאם, אם כי לא במפורש. ראו: Roe Sybylla, "Down to Earth with Nietzsche: The Ethical Effects of Attitudes toward Time and Body", *Ethical Theory and Moral Practice* 7:3 (2004), pp. 309-328.

שנהב – כחומר חי ולא שיינבויים העצי,<sup>77</sup> את מראהו ה"רך, יפה באורך כמעטנשי" ואת דמיונו לאמו שמדכא את אביו. פינקיו רוצה להיות ילד אִמָּתִי, והצניחה בעבורו היא לידה מחדש: "כאשר הגיעה שעתו של גדעון חי שק הנער את שיניו, אימץ את ברכיו וכמו נולד אל תוך האור השרבי זינק ונפל", והצלחת הלידה תהיה אם יצליח לנתק את חבל הלידה, הרצועה האחרונה שקושרת אותו לכבל החשמל.

לעולם הדימויים של עוז צריך להוסיף את צמד הניגודים וקִמְעַגל כהמשך לאותה דיכוטומיה של תרבות־טבע.<sup>78</sup> ב"דרך הרוח", שמשון חי "בקו ישר כסרגל", פניו מחורצות בקווים, והליכתו היא ב"קו ישר ותקיף", ואילו גדעון, בעודו תלוי בין שמים לארץ על כבל החשמל, "מתווה מיני מעגלים רופסים" וזרועותיו מקומרות. כבל החשמל עצמו מסמל את ההתלבטות של גדעון – **עורק** החשמל "ממותח", "חוצה את העמק בבטחה מסורגלת", אך הכבלים "קעורים בין עמודיהם מכובד עצמם". עין חדה "יכולה להבחין בעורק כחול שהתנפח בצווארו" של גדעון; הוא עומד בתווך בין שני כבלים, וגופו מונח באלכסון, לסמל את התלבטותו בין הלמעלה והלמטה. בעת הצניחה, הרוח מתחזקת ומעקמת את שדרות הברושים, וגדעון, הלוא הוא העץ, יתעקם גם הוא על ידה, כלומר ימיר את הקו של אביו במעגל שיתווה באוויר.

### שמשון – נסיקה והתמוטטות

לקריאת השמות תפקיד משמעותי אצל עוז, והדבר מתגלם גם בשמו של שמשון. בצד רמיזתו לשמש ולאפולו, רומז השם גם לשופט המקראי, שהיה אפוליני בעצמו. בדומה למקראי, גם לשיינבויים "שרירים שקטים וחזקים" ושערו הלא־מגולח של הראשון נמסר בסיפור בהדגשה – "אין עוד חסר בבלוריתו הגדושה", ובלוריתו שוב מתוארת כ"נהדרת" ו"שופעת". הדמיון המשמעותי ביותר הוא ביחס לזירות, שכן שמשון המקראי הוא נזיר, כשמשון בסיפור (הגר בתא של נזיר מסתגף), אולם בדומה לשמשון המקראי:

אין להתחסד, גם לפני נישואיו לרעיה  
גרנישפן לא חי שמשון שיינבויים חי  
נזיר. אישיותו סחפה אליו נשים כדרך  
שסחפה תלמידים (עמ' 47).

הזירות של שמשון השופט איננה זירות נוצרית, אלא מתוארת בעיקר כזירות מן היין ומן התגלחת. מלחמתו של שמשון היא בפלשתים שמוצאם ביוון,<sup>79</sup> ואת כוחו הוא שואב מריחוק מתרבותם הדיוניסית. את מלחמתו של שמשון בפלשתים יש לראות כמלחמה דתית, כאשר שמשון נזיר אלוהים מחריב במותו את מקדש דגון, לאחר שהפלשתים אוסרים אותו ומכריזים "נתן אלוהינו בידנו את שמשון אויבנו".<sup>80</sup> כפי שמראה זינגר, דגון הוא אל שהגיע עם הפלשתים לכנען, ואינו אל כנעני. זינגר גם טוען שדגון הוא אל דגן ואדמה, ומציע כמקורו את דמטר או פרספונה אלות האדמה, ומוסיף כי שינוי המין אינו

<sup>79</sup> טרודה דותן, "פלשת, פלשתים", **אנציקלופדיה מקראית**, כרך ו, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ב, עמ' 484-508.

<sup>80</sup> ראו: Cheryl Exum, "Theological Dimension of the Samson Saga", *Vetus Testamentum* 33:1 (1983), pp. 30-45.

<sup>77</sup> שמא יש בשם "שנהב" גם רמיזה לספרו של גיזוף קונרד **לב האפלה** שבו המוטיב המרכזי הוא השנהב, ועניין הספר הוא הכניסה אל תוך הלא־מודע המגולם ביערות עבותים וחיייתיים.

<sup>78</sup> צמד הניגודים הזה מופיע במיתולוגיות רבות, ואצל עוז הוא משחק תפקיד משמעותי. למשל: בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 33-34.

מהותי.<sup>81</sup> באופן תמוה למדיי הוא אינו מציע את האפשרות הפשוטה כי דגון הוא אל האדמה הזכרי היווני, כלומר דיוניסוס.<sup>82</sup> שמשון הנזיר מסרב לטעום מן היין, ובכך הוא נאבק בתרבות הדיוניסית המאופיינת במשתה שבעת הימים שעורכים הפלשתים (שופטים יד).<sup>83</sup> על פי דרך הקריאה המיתית נאמר שהמאבק אינו דתי בלבד, אלא מייצג את הדגם של המאבק הניטשאני בין האפולוני לדיוניסי. אם נקבל את השערתו של יגאל ידין כי שבט דן גם הוא מקורו ביוון – הרי זו טרגדיה יוונית קלסית ממש.<sup>84,85</sup>

<sup>81</sup> איתמר זינגר, "לבעיית זהותו של דגון אלוהי הפלשתים", *קתדרה* 54 (תש"ן), עמ' 17-42.

<sup>82</sup> דמותו של דיוניסוס מוקדמת מאוד, ראו: Karl Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976, pp. 52-59. דיוניסוס אמנם נקשר יותר אל היין, אך הוא אל כתוני, ופולחנו הוא פולחן האביב, והוא אל פוריות וצמחייה, ראו: "Dionysus", *Encyclopædia Britannica*. לא מן הנמנע שדגון אצל הפלשתים מהווה אלדגן באופן כללי, עם מאפיינים ייחודיים של יין כפי שתואר.

<sup>83</sup> המיתוס של דיוניסוס מתאר את הגעתו של האל ליבשות חדשות, ונטיעת הגפנים שם. תרבויות שסירבו להשתתף בפולחנו נענשו.

<sup>84</sup> יגאל ידין, "ודן למה יגור אניות", *מערכו של גליל וחוף הגליל (קבץ): הכינוס התשעהעשר לידעת הארץ*, ירושלים: החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה, תשכ"ה, עמ' 42-55.

<sup>85</sup> בדברים שכתבתי אני מתכוון לכך שהחשיבה הדיוניסית־אקסטטית הגיעה עם הפלשתים לכנען, והמקרא מתאר את ההתנגדות לכך, ואת המאבק המיתי של הסדר בתוהו, שנכון לתרבויות שונות בלי צורך בזיקה היסטורית. לא רציתי להפריז ולומר שהסיפור כולו לקוח מהחשיבה הבינארית של אפולו־דיוניסוס ומקורו ביוון, בדמויות הממשיות של אפולו ודיוניסוס. אולם, אם ניתן להיסחף בהשערה זו: אד גרינשטיין מפרט את זרותו של סיפור שמשון ברצף המקראי, "The Riddle of Samson", *Prooftexts* 1:3 (1981), pp. 237-260, ופיתח פתח לטענה שזרותו מקורה במוצא היווני. בדרך זו ניתן לראות במאבק של שמשון עם האריה מאבק עם דיוניסוס המסומל באריה (המנון הומרי מס' 7), ובאל דגון, שמתואר בספר **שמואל א** (ה', ב-ה) כמי שראשו וידיו כרותים – את גלגולו של המיתוס שבו דיוניסוס נקרע לגזרים על ידי הטיטאנים (אלא שבמיתוס היווני קריעתו היא כעונש ללידתו בניאוף, ומותו הוא נבילת הצומח בחורף, והוא שב ומתאחה באביב, ואילו בצורה המקראית בקריעתו יש בושה והשפלה לאל הפלשת

שמשון המקראי אינו מתנזר מנשים, אפילו שאינן יהודיות, אך הוא מכניע אותן. סופו הוא בכניעה לאישה שמפתה אותו לספר את סוד נזירותו, ומביאה לכך שינקרו את עיניו, כשם שבעבור שיינבויים מחשיך הכול.<sup>86</sup> בדגם דומה של חשיבה, עומד אדם הראשון בגן עדן, ומתמודד מול האישה ומול הנחש, ומגורש מן הגן כאשר הוא נכנע לאישה. גם שמשון בסיפורנו מתואר כמי שעובד ושומר על גִּנְוִי, אך זה נשחת והולך עם הגעת מחליפו, צייר האקוורלים, כלומר איש המים.<sup>87</sup> עם רדת ליל נבלעת השמש בים, שמשון המקראי ואדם הראשון נכנעים לאישה וכבה מאורם. שמשון שיינבויים רוצה להיות ליד אשתו, מלטף את ממזרו – המפלצת הדיוניסית, ומתמוטט על ערוגות הנוי.<sup>88</sup> ה"גירוש מגִּנְוִי" הזה יתואר במושגי יונג כהתפרקות הפרסונה והתמוטטות הגישה המודעת.<sup>89</sup> הליטוף את זאקי, הוא למעשה הכרתו בערוב ימיו של שמשון שגם בו יש צד חיות־דיוניסי, וגם בו יש "צל", הכרה שמשחררת את הכוחות המודחקים. למעשה זהו כורח יוצא של הדחקה מוגזמת, שלא יכולה להכיל את האנרגיות הנפשיות של המודחק. כפי שמלמדים המיתוסים היווניים על איקרוס ודלדוס, ועל פאתון הרוצה לנהוג במרכבת השמש, דווקא ההתקרבות המוגזמת לשמש היא המסוכנת,

כעונש על שביית ארון הקודש, והוא נשאר קרוע וכרות).

<sup>86</sup> בטרם כניעתו לאישה, הוא משקר לה, ומצליח לצאת מהכבלים הקושרים אותו כמה פעמים. גדעון, בניגוד לאביו ולשמשון המקראי, החלטי ונחרץ פחות, והוא מסתבך בכבל.

<sup>87</sup> על השוואת שמשון שיינבויים לאדם הראשון ראו כהן, "סיפור קין והבל".

<sup>88</sup> המפלה הזו חוזרת גם בסיפור הבא: "קודם זמנו", וראו: בלבן, *בין אל לחיה*, עמ' 45-51.

<sup>89</sup> "עלתה ההתמוטטות למידות של קטאסטרופה, אשר הרסה חיים, כי ברגעים אלה מתקבעות גם אמונות חולניות או אידאליים יורדים לטימיון, וזו פורענות לא פחות גדולה" (יונג, *האני והלאמודע*, עמ' 44).



והיא זו שמפילה את הגיבורים אל מותם בים. יונג מצטט את הורציוס האומר: "גם כי תגרש את הטבע עם הקלשון בכל זאת הוא יחזור שוב ושוב".<sup>90</sup>

למעשה, קריאה זהירה של התחלת הסיפור הייתה מלמדת על סופו של שמשון:

למראיתעין היתה תנועת פועל־ציון מושתתת מלכתחילה על סתירה אידיאולוגית שאיננה ניתנת לגישור, ורק בעזרת להטוטנות מלולית הצליחה לכסות על הסתירה הזאת. (עמ' 45).

שמשון, כאיש הרוח של התנועה, מתעלם מהסתירה בנפשו, וטוען כי "הסתירה איננה אלא מדוה" (שם). אך הסתירה עתידה למוטט אותו. זו איננה הפעם הראשונה שבה שמשון טועה בהערכת מצבו – בתחילת הסיפור הוא מנבא את בוא השרב:

עוד אמש הניח שמשון שיינבויים בנדאות כי השרב ממשמש ובא. עלכן מיהר אל החלון מיד עם קומו בבוקר, ונוכח בסיפוק שקט כי אכן גם הפעם צדק (עמ' 44).

השרב, המצב היציב והסטטי שבו השמש מעלימה את הצל, הוא הדבר שמשון יודע בוודאות, אך בהמשך מסופר ש"משברוח חזק, כמעט קריר, חצה לשנים את השרב" (עמ' 56). גם בסוף חוזרת הטעות הזאת בפעם השנייה, והפעם לא רק שמשון שוגה אלא גם הקורא:

מה מבשר העיגול החיור מסביב לירח. עלפי רוב הוא מבשר שרב. מחר ודאי יתחדש השרב (עמ' 62-63).

הקורא שאינו בקי באסטרונומיה החקלאית עלול לחשוב שהעיגול מסמל שרב, אך הוא

<sup>90</sup> יונג, *פסיכולוגיה ודת*, תרגם יואב ספיר, תל־אביב: רסלינג, עמ' 90.

יטעה משתי סיבות – הן הסיבה הטבעית, שלפיה ההילה מסביב לירח מסמנת סערה,<sup>91</sup> והן מהסיבה הסימבולית: עיגול אינו יכול לסמן את הקו הישר ולא את השרב. שמשון טועה; אין האדם יכול להתכחש לצלו, ואף שבסיפורנו שמשון עוד נותר בחיים, וחושב שהשרב יבוא, הנה הסיפור הבא מתחיל ב"שמשון הפר", פאר הקיבוץ, שנשך על ידי תן, מאבד את אונו ומובל לשחיטה.<sup>92</sup>

### גדעון – צניחה, טביעה ואור

את הניגוד שבין אפולו לדיוניסוס מסביר ניטשה על פי עֶקרון האחדות־התפרטות. אפולו הוא היחיד, הבודד, המאפשר את יצירת ה"אני" השונה מן ה"אחר", ורואה את האובייקטים בעולם כנפרדים זה מזה, ומביא ליצירת דירוג ביניהם. דיוניסוס לעומתו מוצא את האחדות שבטבע לכל צורותיו, כפי שניתן לחוש בעת השכרות המביאה לשכחת העצמי ואף לשיגעון.<sup>93</sup> בסיפור, מתואר שמשון האפולוני כבודד, נזיר מסתגף, שחי שנים רבות ביחידות, וגם לאחר נישואיו הוא עוזב את רעייתו וחוזר לבדידותו.<sup>94</sup> גדעון, לעומתו, מתחיל את הצניחה מתוך עמדה דיוניסית:

<sup>91</sup> הידע הזה משותף לתרבויות רבות, ויש לכך הסברים מדעיים: John Wurtelle Lovell, "Some Thoughts on Weather Lore", *Folklore* 82:4 (1971), pp. 292-303.

<sup>92</sup> עוז, "קודם זמנו", *ארצות התן*, עמ' 64-84.

<sup>93</sup> פרידריך וילהלם ניטשה, *הולדתה של הטרגדיה; המדע העליון*, תרגם ישראל אלדד, ירושלים ותל־אביב: שוקן, תשכ"ט, עמ' 21-25. מכאן קצרה הדרך ליונג, בהשוואת אפולו לאינדידואום, ודיוניסוס לפן הקולקטיבי של הלא־מודע, וראו: Jung, "The Apollonian and The Dionysian", *Collected Works*, Vol. 6 (Psychological Types), Princeton N.J.: Bollingen, 1971, pp. 136-146.

<sup>94</sup> יונג מנתח את ניטשה עצמו כאדם בודד, המרוכז לחלוטין במודעות שלו (Jung, *Nietzsche's Zarathustra*, עמ' 16-17), אולם כשם שזרתוסטרה

עוד דבוקת הצנחנים הראשונה מרחפת לאט, כחופֵּנוצות, בין ארץ ושמים, הנמיך המטוס השני ופלט את קבוצתו של גדעון שנהב. הצנחנים עמדו צפופים ליד הפתח הפעור, לחוצים, בטן הודפת גב, גופיהם מתלכדים לכלל גוש מיוזע וסומר (עמ' 55).

הטבע אצל עוז הוא זה המבטל את הניגוד בין איש לרעהו, בין אדם לחיה. כך עוז מתבטא בסיפור אחר בקובץ **ארצות התן**:

האור הסגול הרך עוֹטף צמרות ברחמים רבים, מוחה את החרפה ומבטל את המרחק שבין דומם לחי [...] מה הוא החוט הסמוי ההולך מן הדומם אל החי. אנחנו מחפשים את קצה החוט הזה ביאוש, בחרון, בעוית, נושכים שפתים עד דם, מצמצמים את עינינו בשגעון. התנים יודעים את החוט.<sup>95</sup>

הסגול, התן, הפרא־טבעי, הדיוניסי, הם אלו שיכולים למצוא את החוט בין האדם לחיה. גם ניטשה טוען להימצאות חוט כזה: "האדם הוא חבל, קשור בין החיה ובין העלאדם [...] הדבר שאפשר לאהוב באדם הוא היותו הליכה אל מעבר, והיותו ירידה ושקיעה".<sup>96</sup> השקיעה של זרתוסטרה היא

---

חפץ להתרחק מהשמש ולשקוע, כך גם המסלול שניטשה עצמו מעוניין לצעוד בו. התמוטטותו של שמשון שתוארה לעיל זהה בדיוק למחלתו של ניטשה האיש, ואצטט לשם כך את יונג: "מה רבה היתה משמעותו של דיוניסוס עבור ניטשה! יש להתייחס בכובד ראש אל דבריו בעניין זה, ויתרה מזו, אל מה שאונה לו עצמו. ללא ספק ידע בשלביה הראשונים של מחלתו האנושה, כי צפוי לו גורלו האפל של Zagreus. דיוניסוס משמעו תהום־האבדון, שבו נהרס כל יחוד אנושי והופך לאלוהות דמוית החיה של הנשמה הקמאית" (יונג, **על החלומות**, עמ' 128. ראו גם Jung, *Nietzsche's Zarathustra*, עמ' 143-145).

<sup>95</sup> עוז, "ארצות התן", עמ' 15-14.

<sup>96</sup> ניטשה, **כה אמר זרתוסטרה: ספר לכל אחד ולאף אחד**, תרגמה אילנה המרמן, תל־אביב: עם עובד, 2010, עמ' 60. לעניין השקיעה, ראו שם, עמ' 54,

הצניחה של גדעון.<sup>97</sup> בקטע זה מוצא זרתוסטרה אדם המהלך על חבל בין שמים לארץ, ובסיפור זה הכבל שעליו תלוי גדעון, המשלב את הקו והעיגול כפי שהובא לעיל. ברם, ההליכה על החבל (זה הפיזי, וזה המקשר בין החיה והעלאדם) מסוכנת, ודמותו של מוקיון המתואר כשטן מפילה את הלוליין,<sup>98</sup> כשם שזאקי, המתואר כִּשָׁד, גורם למותו של גדעון על החבל. בעבור גדעון, הצניחה היא בריחה מהשמש האפולוניית של אביו, אך המסלול של גדעון, כמו הרוח, נע מצד לצד.

אנסה לעמוד על השלבים השונים שגדעון עובר ומתחבט בהם. הצניחה מתוארת כלידה, ותיאור זה מרמז לקטע מהברית החדשה, שגם מתאר את דרך הרוח, ואת הלידה מן הרוח:

השיב ישוע ואמר אליו: "אמן אמן אני אומר לך, אם לא יוולד אדם מלמעלה, לא יוכל לראות את מלכות האלהים." שאל נקדימון:<sup>99</sup> "איך יוכל אדם להוולד בעודו זקן? האם הוא יכול להכנס שנית לרחם אמו ולהוולד?" השיב ישוע: "אמן אמן אני אומר לך אם לא יוולד איש מן המים והרוח לא יוכל להכנס למלכות אלוהים. הנוול מן הבשר בשר הוא והנוול מן הרוח רוח הוא, אל תתמה שאני אומר לך כי עליכם להוולד מלמעלה, הרוח נושבת היכן שהיא רוצה ואת קולה אתה

---

הערת המתרגמת (57) בדבר מושג השקיעה (Untergang).

<sup>97</sup> שקיעתו של זרתוסטרה מתפרשת על ידי יונג בדרך שהוצגה עד כה: הוא עוזב את השמש, את המודעות, בדרך לחיבור עם הנחש – היצרים, האינסטינקטים והלא־מודע. ראו: Jung, *Nietzsche's Zarathustra*, עמ' 14-20.

<sup>98</sup> ניטשה, **כה אמר זרתוסטרה**, עמ' 65.

<sup>99</sup> במקור (בתעתיק אנגלי): Nicodemus, אך המתרגם שינה על פי זיהוי מסופק לדמות תלמודית בשם נקדימון בַּגְּוֵרִיין.

אם לאחיו אם לאיזון הבריא.<sup>104</sup> גם זרתוסטרה מדבר על דברים אלו:

העץ הזה, לו רציתי לטלטלו בידי לא הייתי יכול. ואילו הרוח הסמויה מעניינו מענה ומכופפת אותו לכל אשר תחפוץ. ידיים סמויות מן העין הן אשר מכופפות ומענות אותנו באופן הנורא ביותר [...] הן דין אחד לאדם ולעץ ככל שיבקש להוסיף ולהגביה אלי מרום ומאור, כן ישאפו שורשיו עוד ועוד אל תוך האדמה, כלפי מטה, אל האפלה, אל המצולה, אל הרע [...]. כן זרתוסטרה, דברי אמת אתה מדבר. כשביקשתי להגביה למרום ייחלתי לרדת ולשקוע, ואתה הברק אשר חיכיתי לו [...] אל המרומים אתה שואף, נפשך צמאה לכוכבים, אבל גם יצריך הגרועים צמאים לחופש. כלביך הפראים שואפים לחופש; כאשר רוחך חותר לפתוח את כל בתי הכלא הם נובחים במרתפם מרוב תשוקה.<sup>105</sup>

ניטשה אם כן מדבר על: (1) הרוח שאינך יודע לאן נושבת; (2) הרוח המסיטה את העץ ומעקמת אותו;<sup>106</sup> (3) ההגבהה למרום כדי לרדת ולשקוע; (4) השאיפה למרום וההתמודדות מול היצרים והתשוקות.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> בקהלת הצדדים הם צפון ודרום, אך עוז מעדיף לדבר על סמלי מזרח ומערב, הרלוונטיים לסמל השמש והים: השמש עולה במזרח והמערב הוא מקומם של הים ושל השקיעה. ככל החשמל (החוט שבין החיה לאדם) נמתח ממזרח למערב. כאשר גדעון מעדיף להיות בבדידותו הזוהרת, משב רוח דוחף אותו מזרחה (ראו להלן). המטוסים, להקת כלבי פרא, שועטים מערבה.

<sup>105</sup> ניטשה, "על העץ שעל ההר", **כה אמר זרתוסטרה**, עמ' 96-98.

<sup>106</sup> השוו בין הידיים הסמויות מן העין כאן לסיפור: "אחר־כך נמתחו רצועות החופה והכו אותו בבת־שחיו. לפתו בכוח את מתניו. כהר־עין חש כאילו יד לא־נראית מושכת אותו חזרה, למעלה, אל המטוס, אל לב השמים".

<sup>107</sup> ניטשה ממשיל את היצרים לכלבים פראיים, מושג שכאמור מופיע בסיפורנו. בלבן (**בין אל לחיה**, עמ' 43-45) דן בדימוי הכלב אצל עוז.

שומע, אך אינך יודע מאין היא באה ולאן היא הולכת, כך כל מי שנולד מן הרוח [...] איש לא עלה השמימה מלבד זה שירד מן השמים – בן האדם, וכמו שהגביה משה את הנחש במדבר כך צריך שירם בן האדם.<sup>100</sup>

גדעון צריך להיולד מן המים ומן הרוח – כלומר להתחבר לצד המימי ולרבדי הלא־מודע, אך לא להתמכר אליהם ולהיבלע בתוכם, אלא "להעלות" אותם, כשם שמשה העלה את מִטָּה הנחש, המסמל כאמור את המפלצת המימית. מטה הנחש ניתן לזרתוסטרה, שמסמל אף הוא את היכולת לשקוע ולעלות שוב.<sup>101</sup> אך הניסיון להרים את נחש הנחושת סופו שייכשל, ואכן חזקיה המלך "וְכַתַּת נַחֲשׁ הַנְּחֹשֶׁת אֲשֶׁר־עָשָׂה מִטָּה",<sup>102</sup> הסיבה לא־היכולת להתמיד בהרמת המטה היא אופיו הבלתי יציב של האדם, שכמו הרוח נע ונד, והתקרבות יתרה לאחד הצדדים תעלה לו בנפשו. ישו אומר לנקדימון "הרוח נושבת להיכן שהיא רוצה [...] אינך יודע מאין היא באה ולאן היא הולכת, כך כל מי שנולד מן הרוח", אך למעשה הוא מצטט את קהלת:

שֹׁמֵר רוּחַ, לֹא יִזָּרַע; וְרֹאֵה בְּעֵבִים, לֹא יִקְצֹר. כַּאֲשֶׁר אֵינְךָ יוֹדֵעַ מֵהֲדָרְךָ הָרוּחַ, כַּעֲצָמִים בְּבֶטֶן הַמְּלֵאָה.<sup>103</sup>

אין לדעת לאן נושבת הרוח אומר קהלת, ובפסוק הקודם הוא אף מזכיר את העץ הנופל שאינך יודע לאן ייפול, כשם שגדעון, בובת העץ, לא יודע לאן ייפול – אם לאביו

<sup>100</sup> יוחנן ג, ג-ד. **הברית החדשה, תרגום חדש**, ירושלים: החברה לכתבי הקודש, 2007.

<sup>101</sup> "למטה ידית זהב ונחש נכרך בה סביב השמש" (ניטשה, **כה אמר זרתוסטרה**, עמ' 139). הנחש כרוך סביב השמש, ומסמל את הנחש הדיוניסי הבולע את השמש האפולינית.

<sup>102</sup> **מלכים ב** יח, ד.

<sup>103</sup> **קהלת** יא, ד-ה.

קהלת גם הוא מתייחס לסעיף הרביעי, בקטע נוסף המדבר על דרך הרוח:

פִּי מְקַרְה בְּנִי הָאָדָם וּמְקַרְה הַבְּהֵמָה,  
וּמְקַרְה אֶחָד לְהֵסְכָמוֹת זֶה כִּן מוֹת זֶה,  
וְרוּחַ אֶחָד לְכָל; וּמוֹתֵר הָאָדָם  
מִן הַבְּהֵמָה אֵין, כִּי הַכֹּל הַכֹּל.  
הוֹלֵךְ, אֶלְמָקוֹם אֶחָד; הַכֹּל הָיָה  
מִן הָעֶפֶר, וְהַכֹּל שָׁב אֶל הָעֶפֶר. מִי יוֹדֵעַ,  
רוּחַ בְּנֵי הָאָדָם הֵעֲלָה הִיא, לְמַעַלָּה;  
וְרוּחַ, הַבְּהֵמָה הִירְדָת הִיא, לְמַטָּה  
לְאָרֶץ<sup>108</sup>

כאן הרוח היא הרוח האנושית, ואנו מגלים שרוח אחד לאדם ולבהמה, ואין הבדל בין אחד למשנהו. את התגלית הזו מגלה גדעון בסוף הצניחה, כאשר הוא מביט בפרצופו של אחיו, ומבין שהוא מביט בדמותו – "כמו מסתכל בראי ורואה מפלצת"<sup>109</sup>. האחדות שבין האדם לבהמה מבהילה את גדעון והוא שם קץ לחייו, אך כבר קודם לכן הוא נגע קמעה בתהייה זו: לאחר שהיה חלק מ"דבוקת הצנחנים", ומה"גוש המיוזע והסומר", הוא זועק "זעקת חדווה פראית", ו"כמשתגע" הוא זועק מרוב אהבה, כלומר הוא מצוי בתוך האקסטזה הדיוניסית השיגעונית, אך "יד לא נראית מושכת אותו חזרה למעלה" – הסופראגו הפרוידיאני, או הפרסונה היונגיאנית, שבים ומזכירים לו את הצד האפוליני, והוא מבחין שהצניחה היא כאילו שהוא "צף בבריכת מים חמימים". כזכור, זאקי בחלום של שמשון (בגרסה הראשונה) אומר שגדעון ייפול לברכה ויצטרכו להתקין לו זימים, כלומר הוא יהפוך לחיה. גדעון נרתע מהבליעה אל תוך האם/הים, המסמלים את התפרקות האני

<sup>108</sup> קהלת ג, יט-כא.

<sup>109</sup> בתחילת הסיפור גדעון מביט בראי ומצחצח את שיניו, וכאן הוא מביט בראי ורואה את שיניו הזקורות והחייתיות של זאקי.

באקסטזה הדיוניסית, ופונה לצד האפוליני המפריד, הרוצה בקיום האני הנפרד:

הנפילה המתוקה התחלפה בערסול רך, אטי, כמו בעריסה או כמו צף **בבריכת מים חמימים**. פתאום הפתה בו בהלה עזה: איך **יבחינו** בי מלמטה. איך יוכלו לזהות את **יחידם** בתוך יער החופות הלבנות. איך יחבקו **אותי ורק אותי** מבין כולם במבטיהם הדואגים והאוהבים. אמא ואבא והנערות היפות והילדים הקטנים וכולם. אסור לי **להיבלע** סתם ככה בין המון הצנחנים. הלא זה אני, **ואותי** הם אוהבים. יש.

אותו רגע הבזיק בגדעון רעיון. הוא שילח את ידו אל כתפו ושיחרר במשיכתפתיל את המצנח הרזרבי, המיועד רק למקר־חירום. כאשר נפרשה עליו החופה השניה, הואטה תנועתו וכמו חדל כוח **משיכת האדמה** לפעול עליו. נדמה היה שהנער שט **יחידי** אל לב היקום כמו שחף כמו עננה **בודדת**. אחרוני חבריו כבר **נצמדו אל הרגבים** והחלו לקפל את מצנחיהם. גדעון שנהב, הוא **לבדו** הוסיף לרחף כמכושף עוד ועוד ושתי חופות עצומות פרושות מעל לראשו. שיכור, מאושר, ספג את מאות המבטים הננעצים בו. **בו לבדו, בו ביחידותו הזוהרת** (עמ' 56). ההדגשות שלי – י"ש).

גדעון בוחר להיוותר ביחודיותו הזוהרת,<sup>110</sup> השמשית, ועל כן "חדל כוח משיכת האדמה לפעול עליו". אך הרוח אינה מרפה, והוא אינו מסוגל להדחיק את הרבדים הלאמודעים, נסחף אל ההכרעה הגורלית

<sup>110</sup> מסומנות בהטיה ("איטליק") המילים הרבות בקטע המתייחסות ליחידאיות שגדעון מבקש למצוא.

ומסתבך בחוט החשמל. שמשון רץ אליו, מועד בסוליות נעליו את רגבי האדמה, כלומר מכניע את האישה־אדמה, כפי שרצה ללמד את גדעון. הוא צועק אל בנו "תשחרר עצמך מן הרצועות [...] כאן תלמים חרושים ושום דבר לא יקרה לך". שמשון שוב מנסה ללמד את בנו את אמנות הכנעת האישה־אדמה; הפגישה עם האדמה החרושה והאנוסה לא תפגע בבדידותו הזוהרת, אך גדעון אינו מצליח בכך. השלב הזה מתואר כשלב שבו התינוק יוצא מהבטן, ויש לחתוך את חבל הטבור כדי להיוולד לגמרי, כשם שפינוקיו צריך לחתוך את החוטים האוחזים בו כדי להיפך לאדם אמת. בפסיכולוגיה היונגיאנית זהו השלב שבו מתנתק האדם מארכיטיפ האם ומפתח את אישיותו המגובשת, הבודדת והאפולינית. גדעון נכשל בכך כיוון שאינו מסוגל להשלים עם הצדדים החייתיים שבו, והוא מחליט להתמכר אליהם: הוא מתהפך, לשונו יוצאת מפיו, הוא מתווה מעגלים באוויר ורואה כתמים סגולים, ומתחיל לצווח ולנבוח יחד עם אחיו הקוף הקטן והרע.<sup>111</sup> הפיכתו של גדעון לחיה, כלומר ההזדהות עם התשוקות החייתיות והאפלות, מתוארת יפה בחלומו של נבוכדנצר:

רוֹאָה הַיִּיתִי וְהִנֵּה אֵילָן בְּתוֹךְ הָאֶרֶץ,  
וְרוֹמֹו רָב. גְּדֹל הָאֵילָן וְחֹזֶק, וְרוֹמֹו יִגִּיעַ  
לְשָׁמַיִם, וּמִרְאֵהוּ לְסוֹף כָּל הָאֶרֶץ. עֲפִיו  
יָפָה וּפְרִיָו רָב, וּמִזֹּון לְכָל בּוֹ, תַחֲתָיו  
תִּמְצָא צֶל חַיַּת הַבַּר, וּבְעֵנְפָיו תִּדְרָגָה  
צִפְרֵי הַשָּׁמַיִם, וּמִמֶּנּוּ יִזֹּון כָּל בֶּשֶׂר.  
רוֹאָה הַיִּיתִי בְּחִזְיוֹנוֹת רֵאשִׁי עַל  
מִשְׁכְּבִי, וְהִנֵּה מְלֹאךְ וְקְדוֹשׁ מִשְׁמַיִם  
יֹרֵד. קוֹרָא בְכֶחַךְ וְכֵן אוֹמֵר: גִּזּוּ הָאֵילָן  
וְקַצְצוּ עֵנְפָיו, הַשִּׁירוּ עֲפִיו וּפְרִיָו פְרִיָו,

תַּגִּיד חַיַּת הַחַיָּה מִתַּחֲתָיו, וְהַצִּפְרִים מֵעֵנְפָיו.  
אוֹלָם עֶקֶר שְׁרָשָׁיו בְּאֶרֶץ הַנִּיחוּ,  
וּבְאֶסּוֹר שֶׁל בְּרִזָּל וּנְחָשֶׁת בְּדָשָׁא שֶׁל  
הַבַּר, וּבְטַל הַשָּׁמַיִם יִטְבֵּל, וְעַם הַחַיָּה  
חָלְקוּ בְעֵשֶׂב הָאֶרֶץ. לְבוּ מֵאֲנוּשׁ יִשְׁנוּ,  
וְלֵב חַיָּה יִנְתֵּן לוֹ, וְשִׁבְעָה מוֹעֲדִים יַחְלְפוּ  
עָלָיו.<sup>112</sup>

בחלום מתואר עץ גבוה, אך "עיר וקדיש מן שמיא נחית" – מלאך נוחת מן השמים ומצווה לכרות את העץ. ההקבלה לגדעון שנהב ברורה; נחיתתו נועדה לקצוץ את העץ, כמו גדעון המקראי, כמו פינוקיו – בריחה מן מהעץ היפה (שיינבוים) הגובה והשמש, אל האדמה והתהום. אולם, כפי שמגלה גדעון, התוצאה איננה שלווה ומאוזנת, אלא השורשים נשארים, אזוקים "באסור די פרזל ונחש",<sup>113</sup> והעץ הופך להיות חלק מעולם החי – לב האנוש מוסר ממנו והוא הופך לחיה. כאשר גדעון קולט את טעותו, מביט באחיו החיה ורואה את עצמו, הוא נזעק ובכוחות אחרונים מתנפל על הכבל העליון:

בזיקצלילותו האחרון ראה לפניו את אחיו המכוער וחש את נשיפת־אפו על לחייו. חש את ריחו. ראה את השיניים החותכות שהזדקרו מפי זאקי. אימה נוראה סגרה עליו כמו מסתכל בראי ורואה מפלצת. הסיוט העיר בגדעון כוחות אחרונים. הוא בעט בחלל, פירפר, הצליח להתהפך, לפת את הרצועה ומשך את עצמו למעלה. בזרועות פרושות התנפל אל הכבל וראה אור (עמ' 62).

<sup>112</sup> דניאל ד, ז-יג, תרגם ש"ל גורדון (של"ג), [http://he.wikisource.org/wiki/ברי\\_גורדון](http://he.wikisource.org/wiki/ברי_גורדון) (גורדון).

<sup>113</sup> הנחושת בארמית היא "נחש", אך גם מרמזת לחיה (כמו נחשתן – נחש הנחשת). וראו גם: בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 48.

<sup>111</sup> לפני ההיפוך הוא מפחד לעשות כל תנועה. השינוי הפסיכולוגי צריך להיות מלווה באומץ לעשות את השינוי.

גדעון מבין שלא יוכל להגיע לאיזון בין שני הצדדים, ויש לו דרך אחת לנתק את הקשר הגורדי של ההסתבכות בין שני הכבלים, העליון והתחתון – והיא להתאבד; אולם התאבדותו היא בסימן של אור, כלומר חיבור לאביו השמשי. בצד הפתולוגיה של ההתפרקות אל האם האורובורית, קיימת גם פתולוגיה של התחברות מוגברת מדיי אל המודעות, המסומלת בשמש,<sup>114</sup> וגדעון, שאינו יכול ללכת בדרך האמצע המאוזנת, נופל לצד זה של המחלה הנפשית. גם קהלת מתלבט, ובפסוק המגיע מיד לאחר הפסוק העוסק ב"דרך הרוח", הוא מצוי בקונפליקט:

בְּבִקְרֵי זֶרַע אֶתְזַרְעָךָ, וְלַעֲרֵב אֶלְתַּנַּח  
זָדָד: כִּי אֵינְךָ יוֹדֵעַ אֵי זֶה יְכַשֵּׁר, הַזֶּה  
אוֹזֶה, וְאִם־שֶׁנִּיְהִים כְּאֶחָד, טוֹבִים.  
וּמְתוֹק, הָאוֹר; וְטוֹב לְעֵינַיִם, לְרֵאוֹת  
אֶת־הַשֶּׁמֶשׁ.<sup>115</sup>

אין לדעת איזה צד עדיף – היום או הלילה, ובכל זאת, כיוון שיש לבחור, מעדיפים קהלת וגדעון את האור ואת השמש.

#### אין חדש – רעיון החזרה הנצחית

אין חדש; המילים המסיימות את הסיפור, מחזירות את הקורא לקהלת, האומר "אין חדש תחת השמש", ומדבר על הרוח, שהולכת ושבה, וגם בה אין כל חדש. רעיון פסימי זה מושם בפיו של הרופא הישיש בסיפור, האומר "יהיה מה שיהיה, יהיה מה שמוכרח להיות". מוטיב זה של "החזרה

<sup>114</sup> Jung, *Nietzsche's Zarathustra*, עמ' 26. עזיבתו של זרתוסטרה את השמש בראשית הספר מתוארת כחזרה למצב הנורמלי. גדעון נכשל בכך, וחוזר אל השמש ביתר עוז, דבר שמביא לחורבן אישיותו. מבחינה ארכיטיפית אפשר להשוות זאת לפאתון ולאיקרוס שהוזכרו לעיל, שני בנים שהתקרבו יתר על המידה אל השמש ונשרפו.

<sup>115</sup> קהלת יא, ו-ז.

הנצחית" הקהלתית, הוא כמובן רעיון ניטשאני, המתאר את הזמן כעיגול, ולא כקו ישר כפי שנוהגים לחשוב.<sup>116</sup> בעיני ניטשה, דיוניסוס הוא מבשר הרעיון של החזרה הנצחית.

כאשר דגם הזמן המעגלי נמשך אל תוככי הנפש, מתחילה השאלה האקזיסטנציאליסטית של קהלת – אם חיינו אינם בני תכלית, מה מטרותם, לשם מה אנו חיים? ניסיונו של שמשון לנתק את זרם המים בצינור שאין לו ראשית אלא נע בצורה מעגלית, הוא הניסיון לבטל את המעגליות הזו, ולראות את הזמן כליניארי ובעל מטרה, כבתיפסה היהודית-נוצרית הרואה בעתיד קץ להיסטוריה, אולם הוא נכשל בכך. בדומה לשמשון, גם ניטשה נאלץ להתמודד עם המעגליות, אותה הוא חווה כאירוע מכונן,<sup>117</sup> וממילא השאלה האקזיסטנציאליסטית שבה ומתעוררת. זרתוסטרה ממשיך עם הסמלים המוכרים: "כל קו ישר משקר, מלמל הגמד בבוז, כל אמת עקומה היא, אף הזמן עצמו עיגול". הגמד מראה לו את הבעייתיות של הזמן, ולאחר מכן זוחל נחש שחור ומכיש אותו.<sup>118</sup> החלמתו היא בקטיעת ראש הנחש השחור, שלאחריה הוא יודע לחיות על אף החזרה הנצחית, והחיות אומרות לו: "הן אתה הוא המורה המלמד את החזרה הנצחית". הפרק מסתיים בנימה אופטימית: "עתה באה שעתו של היורד והשוקע לברך את עצמו. ככה – תמה שקיעתו וירידתו של

<sup>116</sup> ניטשה, *כה אמר זרתוסטרה*, עמ' 238. אליאדה מפתח את הרעיון של השיבה הנצחית ומשתמש באופן נרחב בסמלי העיגול והישר. ניתן למצוא אצלו את הקישור בין שני דגמי הזמן לדיכוטומיה טבע-תרבות. ראו: מירצ'ה אליאדה, *המיתוס של השיבה הנצחית: ארכיטיפים וחזרה*, תרגום יותם ראובני, ירושלים: כרמל, 2000.

<sup>117</sup> ראו בהקדמה לניטשה, *כה אמר זרתוסטרה*, עמ' 34, הערה 27.

<sup>118</sup> שם, עמ' 238. זיהוי הרועה עם זרתוסטרה הוא בקטע המצוטט הבא.

זרתוסטרה" <sup>119</sup> זרתוסטרה לומד לומר "כן" לחיים, ולחיות על אף המעגליות של הזמן, אך שמשון אינו מצליח להתמודד עם הצינור השחור של הזמן, וגדעון נכשל בצניחת־שקיעתו.

**בהולדת הטרגדיה** (עמ' 29-32) הפסימיות עומדת בראשיתה של הטרגדיה. הפעם הדימון סילנוס, בן לווייתו של דיוניסוס, אומר כי הרצוי ביותר לאדם הוא לא להיות נוצר כלל, ומִשְׁנָה לכך – למות מקרוב. ממשך ניטשה ואומר כי ההתמודדות הפסיכולוגית של היווני עם חֲכֵמָה זו, עם הגורל ("המוריה"), עם הנשר התוקף את פרומתיאוס מדי יום ביומו בחזרה שאינה נפסקת, היא בנתינת פתרון אפוליני דרך בניית העולם האולימפי, האמנות והיופי, כלומר דרך נתינת צלם אלוהי לאדם ולעלילותיו. אולם, מוסיף ניטשה, היווני האפוליני אינו מסוגל להעלים מעצמו את הדיוניסי – "קיומו כל כולו, על היופי שבו, על המידה הנכונה שבו, ישב על פני תהום מכוסה של סבל ושל הכרה, שהדיוניסי רק חזר וחשף אותם בפניו [...] כך ארע, שכל היכן שהדיוניסי חדר לתוכו, האפוליני בוטל והושמד". הסתירה בין האפוליני לדיוניסי של התרבות היוונית נכונה לכל תרבות, ובין היתר גם לתנועת "פועלי ציון" של שיינבוים: "למראית־עין הייתה תנועת פועלי־ציון מושתתת מלכתחילה על סתירה אידיאולוגית שאינה ניתנת לגישור, ורק בעזרת להטוטנות מלולית הצליחה לכסות על הסתירה הזאת". שמשון, היווני האפוליני, שמתואר בעיתון התנועה כמי ש"שום צל של זיוף אינו מעיב על דרך חייו", כלומר ככזה שלא נותן לצל היונגיאני, או לכוח הדיוניסי, לחזור אל חייו, מתגלה שורות אחדות אחר כך באור מורכב יותר,

כמי שברגעים מסוימים דווקא כן חווה "ייאוש נוקב [...] בחילה גדולה", אך ידע להפוך רגעים אלו "למקורות חשאיים של אנרגיה נסערת", שאולי יכולה להסביר את אופיו ויכולתו לחיות את חייו באכזריות אל חולשותיו שלו ואת המשמעת הפנימית חסרת הרחמים שבדרכה חי. הרגעים הדיוניסיים והפיכתם לאנרגיה נסערת – מתוארים אצל ניטשה כשלב ביניים – התקופה הדורית, שבה:

אמנות מרדנית־מחמירה כל כך, מוקפת חומות וחל, וזו הקפידה שבחינוך צבאית־תוקפני, זה היצור הממלכתי האכזרי וחסר־רחמים, כל אלה לא היו יכולים להתקיים זמן ארוך כל כך, אלמלא היו פרי המרי המתמיד נגד היצור הדיוניסי הטיטאני־בארבארי (עמ' 36).

אולם, ניטשה מוסיף שלב נוסף, שבו נוצרת סינתזה בין שני היסודות, הוא לידת הטרגדיה האֵטית, "אשר ברית הנישואין החשאית שלהם, שקדמו לה מלחמות ממושכות, נתנה פרי הילולים מפואר" (עמ' 37).

את השלב הסינתטי שמשון מתאר כ"דור השלישי, הוא שיהווה סינתזה מופלאה ויבול מבורך: אבותיהם ינחילו להם את הספונטניות וזקניהם את הרוח". הדור השלישי ידע להתמודד עם החזרה הנצחית בדרכו של זרתוסטרה, הוא ידע הן להכיר את דרך הרוח הנצחית הן לחיות זאת בצורה ספונטנית, כריקוד וכהתחדשות. אך הדור השלישי לא עתיד לבוא, עקב מותו של גדעון, ועקב אי־אמונתו של עוז בהרמוניה שבין היסודות ושבין הטבע לתרבות, <sup>120</sup> ועל כן,

<sup>120</sup> בניגוד לניטשה וליונג. בחלק מסיפוריו מוצא עוז את היכולת לסינתזה, אך בזה וברבים נוספים כל

<sup>119</sup> שם, עמ' 308.

כאשר שמשון מלטף את בלוריתו של הסאטיר־התִּזְאָקִי, ממילא מנצח הדיוניסי את האפוליני, וחוזר המצב שבו "כל היכן שהדיוניסי חדר לתוכו, האפוליני בוטל והושמד", ושמשון מתמוטט. ההתמוטטות מקבלת כעת את פירושה המלא – לא רק פסיכוזה של התגברות הצל על האני שתוארה לעיל, או פחד מפני הדיוניסי־ברברי שהביא למותו של גדעון, אלא תקומתו של רעיון החזרה הנצחית הדיוניסי. הייאוש הנוקב, הבחילה הגדולה, שבים וצפים, והשאלה האקזיסטנציאליסטית מכריעה את הזקן, ומסיימת את הסיפור בדברי קהלת – אין חדש.

---

ניסיון להגיע למי מנוחות נכשל. ראו בלבן, **בין אל לחיה**, עמ' 142-143.



## ביבליוגרפיה

- בלבן, אברהם. **בין אל לחיה: עיון ביצירות של עמוס עוז**. תלאביב: עם עובד, 1986.
- בֶּמֶרדכי, יצחק. "התנים והרעם: בין מיכה יוסף ברדיצ'בסקי לעמוס עוז". אהרן קומס ויצחק בֶּמֶרדכי (עורכים). **ספר עמוס עוז**. באר שבע: אוניברסיטת בֶּגֶרוֹיוֹן בנגב, 2000, עמ' 93-108.
- ברזל, הלל. **ששה מספרים, ט"ז סיפורים**. תלאביב: יחדיו, תשל"ו.
- גולומב, יעקב. **ניטשה העברי**. תלאביב: ידיעות אחרונות, 2009.
- דניאל**. תרגם ש"ל גורדון. נדלה בתאריך 10.7.2012, <http://he.wikisource.org/wiki/>
- דניאל**. בתרגום: ש"ל גורדון.
- גרינשטיין, אד. "הספרות האוגריתית". צפורה טלשיר (עורכת). **ספרות המקרא: מבואות ומחקרים. כרך שני**. ירושלים: יד בֶּצְבִי, תשע"א. עמ' 495-521.
- גרץ, נורית. **עמוס עוז, מונוגרפיה**. תלאביב: ספרית פועלים, 1980.
- דותן, טרודה. "פלשת, פלשתים". **אנציקלופדיה מקראית, כרך ו**. ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ב, עמ' 484-508.
- הברית החדשה, תרגום חדש**. ירושלים: החברה לכתבי הקודש, 2007.
- זילברמן, דורית. **מכשף השבט, עמוס עוז: היפנוזה ומיסטיקה ביצירותיו**. אור יהודה: הד ארצי, 1999.
- זינגר, איתמר. "לבעיית זהותו של דגון אלוהי הפלשתים". **קתדרה** 54 (תש"ן). עמ' 17-42.
- ידין, יגאל. "ודן למה יגור אניות". **מערכו של גליל וחוף הגליל (קבץ): הכינוס התשעהעשר לידיעת הארץ**. ירושלים: החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה, תשכ"ה. עמ' 42-55.
- יונג, קרל גוסטב. **האני והלא מודע**. תרגם חיים איזק. תלאביב: דביר, 1989.
- . **על החלומות**. תרגמו חנה שהם ואילנה תורן. ירושלים: דביר, 1982.
- . **פסיכולוגיה ודת**. תרגם יואב ספיר. תלאביב: רסלינג, 2005.
- ישורון, הלית. "להיות אני הוא, ראיון עם עמוס עוז". יאיר מזור. **ליטוף באפלה: על סיפורת עמוס עוז**. ירושלים: כתר, 1998.
- כהן, אהובה. "סיפור קין והבל כתשתית להבנת הסיפור דרך הרוח של עמוס עוז". **מעוף ומעשה** 10 (2004), עמ' 221-232.
- מזור, יאיר. **ליטוף באפלה: על סיפורת עמוס עוז**. ירושלים: כתר, 1998.
- נוימן, אריך. **האדם המיסטי**. תרגם יואב ספיר. תלאביב: רסלינג, 2007.
- ניטשה, פרידריך. **הולדתה של הטרגדיה והמדע העליון**. תרגם אסף ישראל אלדד. ירושלים ותלאביב: שוקן, תשכ"ט.
- . **כה אמר זרתוסטרא**. תרגמה אילנה המרמן. תלאביב: עם עובד, 2010.
- עוז, עמוס. **ארצות התן**. תלאביב: מסדה, 1965.
- . **ארצות התן**. תלאביב: עם עובד, 1989.
- . **באור התכלת העזה**. תלאביב: עם עובד, 1977.

Heidegger, Martin. "Tragedy, Satyr-play, and Telling Silence in Nietzsche's thought of Eternal Recurrence". *Boundary 2* 9:3 (1981), pp. 25-39.

Jung, Carl Gustav. "The Apollonian and the Dionysian". *Collected Works* 6 (Psychological Types). Princeton N.J.: Bollingen, 1971, pp. 136-146.

—. *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*. ed. by J. L. Jarrett. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

Kerényi, Karl. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.

Sybylla, Roe. "Down to Earth with Nietzsche: The Ethical Effects of Attitudes toward Time and Body". *Ethical Theory and Moral Practice* 7:3 (2004), pp. 309-328.

Wurtele, M. G. "Some Thoughts on Weather Lore". *Folklore* 82:4 (1971), pp. 292-303.

— . פגישה של תלמידי תיכון עם הסופר (תמלול). "אצלכם בבית", אתר סנונית, נדלה בתאריך 10.7.2012, <http://www6.snunit.k12.il/projects/oz.htm>

פאלק, מנחם. "יחסי אב ובנו, הבדלים בין הגרסאות ומשמעותן". מאמר לסמינר של חיים באר. באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2003, נדלה בתאריך 10.7.2012, <http://www.emago.co.il/Editor/literature.2045.htm>

Carus, Paul. "Mythical elements in the Samson story". *The Monist* 17:1 (1907), pp. 33-83.

*Encyclopædia Britannica*. "Dionysus". *Encyclopædia Britannica Online*. Retrieved 10.7.2012, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/164280/Dionysus>.

Exum, Cheryl. "Theological Dimension of the Samson Saga". *Vetus Testamentum* 33:1 (1983), pp. 30-45.

Greenstein, Edward. "The Riddle of Samson". *Prooftexts* 1:3 (1981), pp. 237-260.

ראובן רובין, *Mother and Child* ("אם וילד"), 1972, שמן על בד, 100x73 ס"מ.

תמונה זו מבטאת את הקשר שבין אם לילדה – לבין אם לאדמה ולטבע – כזיכרון ארכיטיפימיתולוגי. ניתן לראות זאת בצבע הירוק הממוזג בין האם והטבע. התינוק מואר בתמימותו וצבעיו קרובים יותר לצבעי האדמה, כאדם המצוי במעגל סגור של חזרה נצחית, והקשר שלו אל האדמה שאליה ישוב.



# שימוש בזיכרון כאלמנט רטורי ברומן "כל בית צריך מרפסת" מאת רינה פרנק מיטרני

הרחוק ומהקרוב, נשמר בזיכרון. לטענתו, "האדם 'שוכח' רק מה שהוא 'רוצה' לשכוח", ושכחה זו מושגת בעזרת מנגנוני הגנה שונים. חוקרי הפסיכולוגיה מקדישים את ראשיתו של תהליך הזכירה "בתפיסתו של גירוי כלשהו, הקלט (input). הגירוי נרשם בזיכרון באופן מסוים ומאוחר עלפי חוקי ארגון, כדי שיוכל להישלף בעת הצורך ביעילות ובמהירות".<sup>123</sup> תהליך הקלט מכיל שלבים שונים התובעים מן ההכרה האנושית חושים בריאים (ראייה, שמיעה), התערבות ושיקול דעת, ובכל מקרה, חוויות משמעותיות לאדם יאורגנו בזיכרונו ויוצפנו בו עד לרגע הרלוונטי שבו תישלף החוויה וייעשה בה שימוש.<sup>124</sup> בשלב זה מבחינים חוקרי הפסיכולוגיה בין "היכר" ל"היזכרות" כאשר היכר הוא "[...] תהליך של זיהוי גירוי וכינויו בשם",<sup>125</sup> והיזכרות היא דרישה "לתאר או לשחזר פריטי מידע המצויים במאגר זיכרונו, ואינם נמצאים עוד בטווח חושינו". במאמר זה אבקש לבדוק את צורות השימוש בזיכרון על ידי פונקציות שונות ביצירה – של המחבר, של

הגדרה למושג זיכרון מציינת כי זהו "מושג מופשט המתייחס ליכולת האנושית לשמר חוויות, אירועים ומושגים שונים מן העבר – בין היתר לצורך שימוש בעתיד. הזיכרון מתייחס לכושר לקלוט מידע, לעבד אותו, ולאחסן אותו, וכן ליכולת לשלוף אותו ולעשות בו שימוש. הזיכרון נכלל בקבוצת היכולות ההכרתיות (קוגניטיביות), והוא נחשב לאחד מהביטויים החיצוניים המשפיעים (או מושפעים) מהאינטליגנציה והיכולות הלימודיות של האדם".<sup>121</sup> הזיכרון הוא אם כך חלק אימננטי ובלתי נפרד מהווייתו של אדם נורמלי, המסייע לו בתפקוד קוגניטיבי ופיזיולוגי יום־יומי, מפעיל אותו ומהווה קטליזטור בזמנות ובפעולות עתידיות שהוא נוקט בכל רגע נתון בחייו. חוקר הזיכרון אלן בלדי, מן החשובים שבתחום זה, מתייחס למהות הזיכרון כ"תהליך שכלי של שמירת מידע במאגר מתאים, והיכולת לשלוף את המידע מאוחר יותר, מן המאגר".<sup>122</sup> פרויד, אבי התאוריה הפסיכואנליטית, טען כי המידע שצבר האדם מתקופות שונות בחייו, מן העבר

<sup>123</sup> דן זכאי ואחרים, **יסודות הפסיכולוגיה הקוגניטיבית**, יחידות 1-3, רמת־אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1985, עמ' 43.

<sup>124</sup> לאלו הציע פרויד דרכי טיפול שונות כמו היפנוזה, אסוציאציות חופשיות, חלומות ופליטות פה וקולמוס. שם, עמ' 58.

<sup>125</sup> שם, עמ' 56.

<sup>121</sup> "זיכרון", **ynet**: **אנציקלופדיה**, <http://www.ynet.co.il/yaan/0.7340.L-24120-MjQxMjBfMTE4MjlxNjA2XzE0ODY4NzlwMAepeq-FreeYaan.00.html>, נדלה בתאריך 24 ביולי 2013.

<sup>122</sup> יונתן גושגוטשטיין ודן זכאי, **פסיכולוגיה קוגניטיבית**, כרך ב': זיכרון, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 13.

המספר ושל דמות הגיבור, ואת חשיבותו למרחבו של היחיד<sup>126</sup> על פי הרומן **כל בית צריך מרפסת** של רינה פרנק מיטרני.<sup>127</sup> רומן זה פונה לעברה של המספרת הגיבורה ומתאר חוויות מכוננות מן הילדות, מתוך רצון וצורך להתבונן בהתרחשות הפרסונלית בהווה. הפנייה לעבר, לשנות הילדות והנערות, משקפת לעתים תהליך המתרחש בחייה בהווה שהוא כאוטי ורווי דילמות. הפנייה לחומרי הזיכרון היא אם כן, מתוך צורך פנימי, כמוצא אחרון וכביטוי למצוקה אמוציונלית חריפה שאליה נקלע הגיבור/ה. באמצעות חומרים מן העבר הוא מבקש לבחון סיטואציות שונות שהתרחשו בו ולעקוב אחר מהלכן, אחר דרכי ההתמודדות השונות ואחר מהלכים שננקטו על ידי הדמויות הפועלות בו.<sup>128</sup>

## פונקציית המספר הכפולה ב"כל בית צריך מרפסת"

<sup>126</sup> במאמרי "תודעה משטה ותודעה מנחה בעולמו של הגיבור עלפי שני רומנים של גיל אילוטוביץ", עסקתי בפרק הנוגע למרחבי הזיכרון של הדמות: תענועי ההכרה של הגיבורים ניצולי השואה, הנשענים על מרחבי הזיכרון שלו. במאמר זה טענתי כי ברומנים **תמונות חתונה ואוכלי הגחלים** של אילוטוביץ' [...] מוצעות תשתיות תודעה כפולות בעולמו של הגיבור, אלו מקיימות יחסים סימביוטיים זו עם זו ומשפיעות בכך על צעדיה ועל הכרעותיה של הדמות. תשתיות אלו נשענות באופן מובהק על הזיכרון המציף את הכרתו של הגיבור בשלל חוויות מן העבר, והוא נתון במאבק פנימי ובניסיון לשלוט בזיכרונותיו ולהשתמש בהם לטובת תפקוד נורמטיבי בחייו בהווה. ראו עופרה מצובכהן, "תודעה משטה ותודעה מנחה בעולמו של הגיבור עלפי שני רומנים של גיל אילוטוביץ'", **שנתון שאנן יח** (תשע"ג), עמ' 230-207.

<sup>127</sup> רינה פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2005.

<sup>128</sup> נרטיב זה איננו נדיר בספרות העברית החדשה ונראה מציינ מהלך פואטיבניתי שנקטו בו סופרים או כותבים אחרים. למשל, יוכי ברנדס, **הגר**, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 1998; סוזן אדם, **כביסה**, ירושלים: כתר (סדרת כותרים) 2000; עליזה אלרואי, **מראות מצחיקות**, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2006; גיל אילוטוביץ', **תמונות חתונה**, תל אביב: עם עובד, 2006; אילוטוביץ', **אוכלי הגחלים**, תל אביב: עם עובד, 2009.

המחברת מעצבת את זיכרונות ילדותה של הגיבורה במקטעים מובנים השזורים שתי וערב בזיכרונות מוקדמים מעברה ומעבר משפחתה של הגיבורה, ומזיכרונות מאוחרים יותר משנות בחרותה. הביטוי לכך ניתן במבנה הרומן לסירוגין, בפרקים המספרים על ילדותה ונעוריה של הגיבורה המספרת, המתייחסים אף לתקופה טרום-הולדתה.<sup>129</sup> לאחריו מובא פרק המספר על תקופת ילדותה,<sup>130</sup> ולאחריו – פרק המספר על אודות חייה הבוגרים של המספרת כדמות עצמאית, בסטטוסים שונים בחייה, כבחורה רווקה,<sup>131</sup> ולאחר מכן, כאישה נשואה,<sup>132</sup> כאם<sup>133</sup> וכאישה גרושה.<sup>134</sup> על פי סידור הפרקים בהתאם לתקופות חייה של הגיבורה ניתן להניח כי הזיכרון המוצע ברומן זה הוא מאורגן, מתוכנן וסדור, ולפיכך זהו זיכרון נבחר, סלקטיבי. כלומר בחירתה של המחברת לספר על אודות זיכרונות מעברה של דמות הגיבורה, הכולל גם את עברן של דמויות אחרות או כזה השאול מן הזיכרון הקולקטיבי, כדוגמת תיאורו או אזכורו של אירוע היסטורי,<sup>135</sup> היא כזו המודעת לעצמה. יתר על כן, הפרקים המלווים את הגיבורה בשנותיה העצמאיות בסטטוסים שנמנו לעיל, מובאים על ידי המספרת היודעת ללא כותרת בראשם; ואילו הפרקים המסופרים בגוף

<sup>129</sup> למשל, פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, עמ' 12-7.

<sup>130</sup> למשל, שם, בפרק "בגדים ממוחזרים", עמ' 78-82.

<sup>131</sup> למשל, שם, עמ' 13-21.

<sup>132</sup> למשל, שם, עמ' 83-92.

<sup>133</sup> למשל, שם, עמ' 147-154.

<sup>134</sup> למשל, שם, עמ' 231.

<sup>135</sup> כדוגמת ציון עלייתם של הוריה מרומניה בזיקה לתקופה היסטורית "[...] הם הגיעו מרומניה בשנת ארבעים ושמונה מייד אחרי מלחמת השחרור ונחשבו ליותיקים' משום שהצליחו לפלוש לדירות הערבים הנטושות שברחוב סטנטון [...]". שם, עמ' 7, וכדוגמת הפרק "מלחמת סיני", עמ' 92-98, ועוד.

## הזיקות שבין שתי המספרות ברומן ושימושן כאלמנט רטורי של הזיכרון

בין שתי המספרות ברומן מתקיימת זיקה הדוקה. הדבר בא לידי ביטוי הן בפרקים המובאים בגוף ראשון על אודות הוויי ילדותה של הגיבורה ומשפחתה, מפי המספרת, הן בפרקים המתארים את הגיבורה בשלבי עצמאותה השונים על ידי מספר־על־טקסטואלי. כך, בפרק המתאר את ערב חתונתה "כשהגבר התקשר אליה בערב מירושלים ושאל אם השמלה שקנתה מוכנה, היא לא סיפרה לו שבסופו של דבר היא מתחנתת עם שמלה יד שנייה שהושאלה ברגע האחרון על־ידי יעל בת־דודתה, ורק אמרה לו [...]".<sup>139</sup>

מדוע אם כך מפוצלת זהותה של המספרת לשתיים? נראה שכפילות תפקידי המספרת, כמספרת־גיבורה וכמספרת כל־יודעת, עשויה להשלים תמונה מהימנה של הנרטיב על סיפור חייה של הגיבורה רינה ועל החלטות קר־דָאָליות במהלך חייה שגמרה אומר לבצען. הנרטיב המסופר בגוף ראשון ופונה לתקופת ילדותה של הגיבורה מקרב את הקורא אל תקופה זו של הדמות ועשוי להקנות לנרטיב סנטימנטליות, על אף חוויות מורכבות המתוארות בו, כמו יחסיהם המורכבים של הורי הגיבורה, מוסקו וביאנקא.<sup>140</sup>

הנרטיב המסופר על ידי המספרת הכול־יודעת בפרקים על אודות הגיבורה־הבוגרת מאפשר לקורא להניח שהמספרת תהיה אובייקטיבית ככל שניתן בתיאור הדמויות, ולא תמעט משיעורן לעומת תיאור דמות

ראשון על ידי הגיבורה עצמה הם פרקים בעלי כותרת: למשל, הפרק הפותח את הרומן נקרא "כשאחותי פגשה את אלוהים"<sup>136</sup> ומספר על עלייתה ארצה מרומניה של משפחת הגיבורה, רינה, ועל ילדותן של אחותה ושלה בשכונת ואדי סאליב בחיפה. המספרת מתארת את נופי ילדותה השונים באמצעות התמקדותה בהוויי השכונה כנוף הבולט והמייצג: "בלילות הקיץ הארוכים ישבו אנשים במרפסת. [...] והדיבורים שבין מרפסת למרפסת היו דבר שבשגרה. ישיבה במרפסת [וצפייה אל מראות השכונה] כמוה כשיבה מול הכורסה לצפייה בטלוויזיה".<sup>137</sup> המרפסת מייצגת חלק דואליסטי בעולמו של הפרט; היא חלק מהמרחב המשפחתי־האינטימי ובה בעת היא החלק הפונה אל החוץ, ומהווה מקום קישור בין המרחב המשפחתי־האינטימי לבין השכונתיות הציבורית, המוחצנת. בכך, היא עשויה לחשוף את האינטימיות המשפחתית לגווניה. לעומת זאת, הפרקים המובאים על ידי המספרת הכול־יודעת שהיא נציגתה של המחברת במרחבי הטקסט, מסופרים בפנייה אל הגיבורה כגוף שלישי: "היא עבדה אצל האדריכל [...] היא עבדה אצל דוחובני לא מפני שהיתה זקוקה להכנסה נוספת שאף פעם לא מזיקה [...]".<sup>138</sup> בשתי צורות הסיפור הללו קיימת חתירה לספר אירועים שאירעו בעבר ללא כחל וסרק, תוך התייחסות אל דמויות אחרות, אנטגוניסטיות, וציון עמדותיהן בנושאים הנדונים בעלילה.

<sup>139</sup> שם, עמ' 89.

<sup>140</sup> זו האחרונה מוצגת לראשונה באוזני מוסקו כך: "היא אשכנזיה סנובית, אמרו לאבא, 'לא אשה חמה כמונו הספרדים אבל אין ספק שהיא חכמה ומשכילה ולפי בגדיה ניכר בה שבעלת אמצעים היא'. שם, עמ' 44.

<sup>136</sup> שם, עמ' 7-12.

<sup>137</sup> שם, עמ' 9.

<sup>138</sup> שם, עמ' 83.

זיכרון קצָרוּח המרמז לחוויית הקשר השלילית בכללותה עם בן הזוג לשעבר. בעוד חוויית הילדות והנעורים זוכה לפירוט חווייתי ועמוסת פרטים, מתוארים חיי הנישואים של המספרת בניסוחים כלליים ובאינפורמציה עובדתית (ההיכרות, המגורים המשותפים, הנסיעה לברצלונה להיכרות עם הורי החבר, נישואים, החזרה לארץ, ועוד). הבדל נוסף בתיאור שתי התקופות בחייה של הגיבורה הוא האווירה המעוצבת בכל תקופה: בעוד ילדותה מתוארת כקבלת מצב נתון שלתוכו נולדה הגיבורה, כמו הדלות החומרית, יחסיהם המעורערים של הוריה ויחסיה עם אחותה, תקופת נישואיה מתוארת בציר הדרגתי עולה, המגיע לשיאו בחתונתה של הגיבורה עם חברה. לאחר אירוע זה יורד ציר זה בהדרגה, ומאירוע לידת התינוקת הוא מצוי בירידה תלולה. גם בעניין זה מעניק הזיכרון לאירועים גוונים שונים: הילדות מתוארת בהתרפקות ובפירוט, ואילו תקופת העבר המאוחרת יותר מתוארת בחוסר סבלנות וברתיעה, אולי משום שהוא פעיל עדיין בעולמה של הגיבורה ובעל השלכות על חייה בהווה.

### **הזיכרון כמנכ"ח אלמנט של אותנטיות בנרטיב**

בספרו **אביר האמונה או גיבור הכפירה** טוען יעקב גולומב כי "סיפור מתאר 'סדרת אירועים דימינוניים', והמספר יכול ליטול בהם חלק: אם כאחת הדמויות המבטאת את הפילוסופיה של המחבר [...] אם כדמות המספר שמחוץ לסיפור המעשה עצמו [...] הוגי האותנטיות סברו כי האותנטיות של גיבורי סיפוריהם וחזותיהם נבחנת בצורה הטובה ביותר דווקא במצבים מעוררי

הגיבורה. ההתייחסות לעניין זה היא מורכבת שכן מצד אחד, המספרת מתארת את ענייניה של הגיבורה ואת השתלשלות העניינים ביחס למרחביה, אך היא חותרת להציג את עמדותיהן של הדמויות האחרות, בעלה של רינה, חמה וחמותה, ואת דעותיהן כפי שהוצגה על ידן. כך, כשרינה נישאת ועוברת להתגורר בבית גדול בברצלונה למורת רוחה והיא מתנגדת לכך, היא נותנת ביטוי למחשבותיה בנושא זה ומשחזרת את היגדיה מהשיחה שהתקיימה בינה לבין בעלה: "כשראתה את החדר שאמור להיות חדר השינה שלהם [...] אמרה שלדעתה החדר גדול מדי ונטול אינטימיות [...]". לעומת זאת נמסרות עמדותיו של בעלה בנושא בקצרה, אך מחשבותיו אינן נמסרות. למשל, "הוא לא הסכים איתה"<sup>141</sup> ו"הם התווכחו על זה במשך שבוע עד שנכנע [...]"<sup>142</sup> הם חיוויים כלליים אשר אינם חושפים מידע באשר להלך מחשבתו. הפער בהצגת עולמן הפנימי של שתי הדמויות הללו מחזק את עיצוב הנרטיב המתבסס על זיכרון של דמות אחת, היא הגיבורה. טענתו של פרויד הנזכרת לעיל כי "חוויית משמעותיות לאדם יאורגנו בזיכרונו ויוצפנו בו עד לרגע הרלוונטי שבו תישלף החוויה וייעשה בה שימוש" באה לידי ביטוי בעמדתה של המספרת הגיבורה השולפת את האירועים הנוגעים לילדותה בחיפה; אלו כוללים התייחסות להווי משפחה, למערכת היחסים שבינה לבין אחותה, ולזו שבין הוריה, וכן למערכת היחסים שביניהם לבין הסביבה החברתית בשכונה. באשר למערכת היחסים שבינה לבין בעלה שהתקיימה בעבר, ניתן להצביע על זיכרון מוטא, סובייקטיבי, של המספרת, וייתכן שזהו

<sup>141</sup> שם, עמ' 100.

<sup>142</sup> שם, עמ' 101.

חלחלה, חרדה ובנסיבות חיים שרק מעטים מקוראיהם התנסו בהן".<sup>143</sup>

האותנטיות יכולה להתבטא בתפאורה ההיסטורית הבונה את שני הנרטיבים ברומן. בכל תקופה המתוארת **בכל בית צריך מרפסת**, מתייחסת המספרת לאלמנטים אותנטיים, ונראה כי בכותרת עצמה ישנו מימוש של אותנטיות כמאפיין של הזיכרון, הפונה לזיכרון חברתי, כמו למשל תיאור מבנה הדירות הערביות הריקות שננטשו על ידי ערבים ואוכלסו על ידי יהודים עולים בשנות החמישים בעיר חיפה; תיאור המרפסת כפונקציה חברתית מלכדת ויוצרת הוויי שכונתי; התייחסותה להרגלים של השכנות בהשוואה להרגלים הנהוגים בביתה: "תיעבתי את יום חמישי – יום הניקיון – בגלל שידעתי שהלכוך לא בורח [...] השכנה הסורית מלמעלה [...] היתה שוטפת את רצפות הבית כל יום";<sup>144</sup> תיאור הליכתה לבית קולנוע עם אחותה יוספה ועם הוריה כבילוי תרבותי מרחיב את הלב ומרתק, אך גם כמבטא כמיהה להגשמת חלומותיהן של הגיבורה ושל אחותה יוספה; והתייחסות המספרת למצב הכלכלי הדחוק של משפחת הגיבורה ושל משפחות רבות בשכונה. החוסר והצמצום המצית ויכוחים

בין הורי הגיבורה ומעכיר את האווירה בבית המשפחה, מעורר בגיבורה הרהורים על אורח החיים שתסגל לעצמה בבגרותה, ומשפיע על עיצוב עמדותיה בהמשך חייה. כך, מייצגת השמנת האהובה על כל בני המשפחה, הנרכשת במנות מדודות, את החוסר ואת הצמצום. האם מגבילה את האב באכילת השמנת החמוצה, זאת בניגוד לבנותיהם הזקוקות למאכל לצורך התפתחותן: הן מקבלות תוספת של מנת שמנת על צלחת הממליגה, ואילו לאביהן מסרבת האם להציע את שארית השמנת ומציעה לו תחליף: "מרגרינה או גבינה מלוחה?".<sup>145</sup> השמנת היא מאכל אהוב, אך גם מילה בעלת משמעות מטפורית למוצר משובח שרק בעלי היכולת הכלכלית יכולים ליהנות ממנו בנדיבות, ומכאן שהוא אף משמש כביטוי המכוון לחברה עשירה.<sup>146</sup> עניין זה נחקק בזיכרונה של הגיבורה המצדדת בטעמו של אביה, וכבר כילדה היא מבטיחה כי: "כשאיה גדולה אקנה לאבא את כל צנצנות השמנת שיש בעולם. רק בשבילי".<sup>147</sup> הבטחה זו נחקקת בלבה כילדה הרגישה למצב הכלכלי הדחוק של משפחתה ומלווה אותה בשנות התבגרותה, ואף באה לידי ביטוי ביחסה כלפי הוריה ובעיצוב השקפה מטריאליסטית המתגלמת בחייה הפרטיים הבוגרים. בשנות התבגרותה היא מעריכה כל חוויה תרבותית המזומנת לה ולבני משפחתה, והשמחה כפולה ומכופלת

<sup>145</sup> שם, עמ' 62.

<sup>146</sup> בספר **ויקרא** מביאים בני העם לבניו של אהרן הכהן את חומרי הקרבן, ולצורך כך נבחרים "מסלתא ומשמנה", מעט מן הסולת והשמן, לצורכי הטקס. בספרו **מילון הצירופים** מסביר רוביק רוזנטל כי "בעברית החדשה נתפס הטקסט המקראי בדגש על איכות הסולת והשמן הנחשבים מוצרים משובחים. באנגלית מצוי הצירוף *cream of society* (שמנת החברה)", ביטוי המכוון לעידית החברתית. ראו גם רוביק רוזנטל, **מילון הצירופים**, ירושלים: כתר, 2009, עמ' 657.

<sup>147</sup> פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, עמ' 62.

<sup>143</sup> יעקב גולומב, **אביר האמונה או גיבור הכפירה**, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1999, עמ' 44. יש כמובן להתייחס למשמעות המלה **אותנטיות** שלובשת ופושטת הוראות והגדרות בתרבויות שונות. להלן אתייחס לכמה הגדרות שלהן זיקה למושג הנדון. גולומב מציין את ההגדרה המילונית של **מילון אוקספורד** המנסה לאפיין את המושג "[...] על ידי תארים מנוגדים: האותנטיות מוגדרת כמשהו מקורי – בניגוד להעתק, כמשהו ממשי – בניגוד למדומה או למעושה, כדבר הנובע ממקורו או ממחברו האמיתי – בניגוד למשהו מזויף וכיו"ב". גולומב מוסיף כי "פילוסופים כמו ניטשה, סארטר וקאמי שהכריזו על 'מות האלוהים' ותבעו שמענתה עלינו לאמץ לעצמנו תפקיד של מעין אל, באשר אנחנו המקור הבלעדי של אמיתות חיינו ועצמיותנו". לטענת גולומב, פילוסופים אלו הניעו את האדם לחשוב שהוא מחליפו של האל ומכאן כי הם בעלי האחריות העיקרית למימוש האמתות. ראו גולומב, שם, עמ' 25.

<sup>144</sup> פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, עמ' 64.



גבוהה; החזרה לארץ והמגורים בארץ באזור יוקרתי עם בעלה; ההיריון והלידה של תינוקת חולנית; הטיפול התובעני בתינוקת המאושפזת בבית חולים; בגידתו של בעלה בה וזניחתו אותה ואת בתם החולנית; פְּרֵדָתָה ממנו וההחלטה המשותפת של שניהם לשים קץ לנישואיהם – כל אלו גורמים לה למרוד בסגנון חייה, ובראש ובראשונה לטפל במסגרת הזוגית, שלה ושל בעלה, שנראתה בתחילתה מובנת מאליה ולכן לא עמדה משך זמן רב לבחינתה.

### זיכרון מורחב לעומת זיכרון מצומצם

סיפור חייה של הגיבורה בשני מסלולים מקבילים, זה הפונה לזיכרונות ילדותה ונערותה וזה הפונה לשנותיה האחרונות, מאפשר לה נחמה והתרפקות על דמויות שאינן נמצאות יותר במעגל החיים, ואף אם החוויות שבהן היא נזכרת מבטאות ערכים מוסריים רעועים,<sup>151</sup> הֵן המאפשרות לה לבחון את מהלכיה בהווה ביתר שימת לב ובדרך מפוכחת. הפנייה לשתי תקופות בעברה נעשית לצורך בירור, אך במהלך עולה כי הגיבורה משלימה עם חוויות מתקופת העבר הרחוקה ובעיקר מקבלת את היחסים הרעועים ששררו בין אביה לאמה, שכן מעולם לא נפרדו וחיו זה לצד זה עד ליומם האחרון. ההתקבלות של תקופה בזיכרונה של הגיבורה היא חיובית, ובולטת לעומת אִי־התקבלותו וחוסר ההשלמה עם תקופת העבר המאוחרת יותר שהסבה לגיבורה ולבתה נזק רב ותבעה מהן שיקום

<sup>151</sup> כמו שקריה הרבים של האם המנסה, למשל, לחסוך בזמן המתנה לרופא כדי להספיק להגיע למקום עבודתה במועד: "בקופת חולים היה תור נורא ארוך וקיבלנו מספר 18 [...] אמא ניסתה לשקר ולהגיד שיש לה מספר תשע" (פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, עמ' 122), או קמצנותה של אמה שביקשה לחסוך מוצרי מזון ולכן הייתה אורבת לבעלה בזמן שהיה מכין לעצמו קפה ו"מצליחה להציל כמה כפיות קפה ולהחזיר לשקיות הנייר החומות לפני שהתמוססו להם במים הרותחים" (שם, עמ' 45 ו-112).

אם עולה בידיהם לחוותה חינּסֵאֵי־כֶסֶף. נוסף על כך, היא עדה לניסיונות רבים של אמה לרמות בעלי עסקים ומוסדות שבהם עבדה כדי להרוויח חינּסֵאֵי־כֶסֶף הטבות שונות בעבור בני המשפחה. כך, למשל, השתתפותה והשתתפות אחותה כסטטיסטיות בסרט אמריקני, שנוספו עליה "זרי הפרחים" שלקחו הביתה;<sup>148</sup> ונסיעה באוטובוס עם אחותה ואמה במחיר מוזל לאחר שזו האחרונה נהגה לומר לנהג שהבנות צעירות מגילן הממשי כדי שיוכלו לצאת נשכרות מהנסיעה.<sup>149</sup> בתוך כל אלה נצבעות חוויות ילדותה של המספרת בגוונים אינדיווידואליים המשקפים עמדה סובייקטיבית. אלו החוויות כוללות את עמדותיה כלפי החוויות הנשלות מזיכרונה, וכלפי הדמויות שנכחו בילדותה.

על פי משנתם של הפילוסופים האקזיסטנציאליסטים, האלמנט הסובייקטיבי הוא נחוץ וחיוני למרכיב הזיכרון. בעניין זה טוען גולומב: "קירקגור, וכמוהו גם רוב הוגי האותנטיות [...] סבורים כי אדם הופך למה שהנו אחר מרד ממושך במה שהוא. המרד וההשלמה עם הדבר, שבו מורדים, מעצבים את האדם מתוך חירות אמיתית, ובלבד שאין הוא מקבל כמובנים מאליהם את עברו ואת העצמי שלו בבחינת ישויות בעלות מהות קבועה וקפואה שאין לשנותה".<sup>150</sup>

הגיבורה בוחרת לבחון את המהלכים האינטנסיביים המתרחשים בחייה הבוגרים, המאופיינים בחוויות אמוציונליות דחוסות ופרובלמטיות שברובן היא נאלצת להתמודד בעצמה ללא סיוע מורלי. כך למשל, המעבר להתגורר בספרד כאישה נשואה ברמת חיים

<sup>148</sup> שם, עמ' 145-146.

<sup>149</sup> שם, עמ' 159.

<sup>150</sup> גולומב, **אביר האמונה**, עמ' 95.

ארוך וממושך. יתר על כן, יש בזיכרונות העבר משום תשתית מגוננת המעניקה למספרת את המשען ואת הסעד הנחוצים לה בהווה. הטענה התאורטית באשר לזיכרון שנזכרה לעיל באה לידי ביטוי בטכניקה שנוקטת המספרת.

## נרטיב הזיכרון האישי ברומן כמאפיין של הכתיבה נשית

הנרטיב של הזיכרון שהמספרת מבקשת להציג בכל בית צריך מרפסת מתבסס על סיפור משפחתי אישי של המספרת, שאינו יוצא דופן בנוף חברתי בתחילת שנות החמישים במדינת ישראל. המספרת המודעת לכך, מתארת את הוויי החיים המתואר במרחב המשפחתי, ואף את אלו המתרחשים בבתי השכנים. אמנם כל מרחב מאופיין בניואנסים ייחודיים משלו, המלמדים על המורשת התרבותית המלווה כל משפחת עולים, עניין המציג את כור ההיתוך החברתי ברומן ואת השכנות הטובה שבין עולים ממזרח – עיראק, למשל, וממערב – רומניה, למשל. כך אצל השכנים, "אבא של יעקב מרביץ עם החגורה" ואילו הוריה של המספרת אינם נוהגים להכות את ילדיהם (האלימות היחידה מתבטאת בינה לבין אחותה; זו האחרונה שופכת, למשל, כוס חלב על ראשה של המספרת בעת ויכוח ביניהן). לעניין הזיכרון האישי טוענת חוקרת הספרות טלילה קושזוהר כי הבחירה בכתיבה "שמטרתה העברת הזיכרון בסיפור שמיוצגת בו משפחה, מכוננת את המשפחה כאתר של התרחשויות מעצבות ממדרגה ראשונה, העברת הזיכרון באמצעות סיפור שנכתב במסגרת ובהקשר של חיי משפחה, דינמיקה משפחתית, ויחסים וקשרים ביןאישיים, מפקיעה את הסיפור מתחום השיפוט והפיקוח של הלאום ואורגת את

הזיכרון לתוך המיתולוגיה / הביוגרפיה / הירושה / התורשה המשפחתית [...] כך הופך הזיכרון המשפחתי לחומר בסיסי של זהות: זהות אישית כמובן, ובדיעבד גם זהות לאומית".<sup>152</sup> עניין זה מתיישב יפה עם הנתון הבולט ברומן כי לפנינו אישה, שדמותה מזוהה עם המחברת ועם היוצרת, רינה, הבוחרת לכתוב את סיפור חייה שלה ונוסף עליו את סיפור חייהם של הוריה תוך אפיונם כסובייקטים המתנהלים במרחב האישי. כתיבה מעין זו היא ביטוי למהלך פואטי מגדרפמיניסטי מוכר ומקובל בספרות הישראלית. מהלך זה התרחב בשנות השמונים של המאה הקודמת כחלק מן המהלך הפוסטמודרני שהזמין כל קבוצה חברתית שהודרה בעבר מן הספרות הקנונית, להשמיע את קולה.<sup>153</sup>

ניתן לומר כי פרנק מיטרני מקיימת בנרטיב שלה כמה ייצוגים של המהלך הפמיניסטי שהוזכר: היא כותבת על סיפורה כבחורה, כאישה צעירה; היא כותבת על שכונת ילדותה בחיפה, מקום שהוא כשלעצמו פריפריאלי בעיר שבה התגוררו משפחות קשות יום. יתר על כן, אין הנרטיב שלה מתייחס לסוגיות חברתיות לאומיות או לאירועים לאומיים שהתרחשו בתקופה שהיא מתארת אלא באופן זניח, כמו למשל,

<sup>152</sup> טלילה קושזוהר, **אתיקה של זיכרון**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (סדרת מגדרים), 2009, עמ' 38.

<sup>153</sup> הספרות התאורטית בתחום זה ענפה ומגוונת (ולעתים אף מייגעת משום שהיא מצוטטת לעייפה, עוד אחד ממאפייניו הלגיטימיים של הפוסטמודרניזם). על הדרת נשים בספרות העברית בסוף המאה התשעעשרה ראו, למשל, טובה כהן ומשואל פיינרו, **קול עלמה עבריה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (סדרת מגדרים), 2006, עמ' 13-17. בספרו **הקול הנשי בסיפורת הישראלית** מתייחס יוסף אורן לכותבות ישראליות כמו אלונה קמחי, דורית רביניאן, מירה מגן, סביון ליברכט, יהודית קציר, רונית מטלון ואחרות ככותבות המציגות נרטיב נשי ומוגדרות על ידי המחקר כ"בנות של המהפכה [...] לכותבות האלה ישנה תודעה פמיניסטית" (עמ' 10). כלומר, טוען אורן, הן כותבות על חוויה שרק נשים יודעות לנבא אותה (עמ' 34). וראו, יוסף אורן, **הקול הנשי בסיפורת הישראלית**, תל אביב: יחד, 2001.

כותרותיהם של שניים מפרקי הספר – "מלחמת סיני"<sup>154</sup> ו"יום גאוותנו הלאומית"<sup>155</sup>. כל אלו מרמזים לחתירתה של המספרת להנכיח את עצמה כסובייקט ולטפל במרחב האינטימי שלה.

זוהי כתיבה נשית המציעה סיפור הנסמך על זיכרון אישי, זה שאינו מחקה כתיבה אחרת, הגמוניתגברית. כתיבה זו מביאה לקדמת הבמה סיפור אישי השווה בערכו לנרטיבים הגמוניים אחרים (כמו מלחמה ושלום, סוגיות פילוסופיות ועוד).

## סיכום

ברומן זה משמש הזיכרון כלי אלמנטרי לעיצוב זהותה של המספרת ולצורך חיזוקה בהווה. היא פונה אליו ודולה מתוכו חוויות ילדות מן העבר, שיש בהן יותר מקורטוב של נוסטלגיה וגעגועים, שכן על אף הדלות החומרית בילדותה, הייתה בה מסכת חיים משפחתית המושתתת על ערכים חברתיים נורמטיביים ועל דאגה ואהבה. הגם שמתוארת ברומן חוויה של אהבה הלוקה בחסר, כמו נישואי הוריה זה לזה שלא מתוך אהבה, יש בזיכרונות מתקופה זו משום סד תומך בתקופת חייה כאישה צעירה ובוגרת. כבר בכותרת הרומן ניכרת עמדתה של המספרת המכריזה כי "כל בית צריך מרפסת"; הבית שהוא ייצוג לאדם, ותכולתו

---

<sup>154</sup> מלחמת סיני שהתחוללה בסתיו 1956. פרנק מיטרני, **כל בית צריך מרפסת**, עמ' 93. הסיטואציה של הישיבה בצוותא עם השכנים והיכולת להשקיף על הדינמיקה המתרחשת בקרב משפחות השכנים היא העילה לאזכור המלחמה: "מלחמת סיני התחילה" (שם, עמ' 97).

<sup>155</sup> שם, עמ' 122. גם בפרק זה כמו בדוגמה שלעיל (ראו ההערה הקודמת) נזכר אירוע לאומי כפרט זניח כאשר הדינמיקה המתוארת בין הדמויות, בין המספרת לבין אחותה ואביה היא העניין העיקרי: "גאוותנו הלאומית, מצעד צה"ל, השנה בחיפה" (שם, עמ' 124). ניתן לומר שאירועים לאומיים עשויים לשמש אבני דרך המסייעות לשחזר את מהלך האירועים מן הזיכרון.

הן סך חוויותיו הנצברות בזיכרונו – גם הוא חלק אינהרנטי מן האדם. המספרת טוענת כי כל אדם צריך לייצא את זיכרונותיו, להציגם בגלוי, לאורר אותם, ולהשתמש בהם בדרך זו או אחרת. היא בוחרת להשתמש ב"מרפסת" כדי לספר על סיפור נרטיב הפונה למעגל האישישלה, למעגל האישיהמשפחתי ולמעגל הציבורי, הפונה למרפסות האחרות ומתכתב אֵתן.

ההנחה שהוזכרה כי הזיכרון המוצע ברומן זה הוא מאורגן, מתוכנן וסדור ולפיכך זהו זיכרון נבחר וסלקטיבי, מעלה כי המספרת בוחרת לספר חוויות ללא כחל וסרק, שיש להן משמעויות ערכיות חיוביות ואף שליליות ו/או בלתי נורמטיביות. העלאת החומרים המגוונים מן הזיכרון דרושה להבנת הכאוס בהווה, אך ייתכן שגם קורטוב של נוסטלגיות נלווה אליהם, מטעמים שונים (רטרוספקטיבה, דמויות אהובות שהלכו לעולמן; הוריה שנפטרו; אחותה שנהרגה בתאונת דרכים). זאת ועוד: המספרת למדה מהשימוש בחומריה של הזיכרון כי החיים המטריאליסטיים, כפי שנהנתה מהם באופן בולט בשנותיה הבוגרות, אינם בהכרח ערובה לחיים שלווים וחסרי דאגות, ולא לעולם יוכלו לסייע לאדם במצוקתו ולרפא דוויים. הזיכרון שעומד לרשותה במרחבה האישי (בניגוד למצבה החומרי שהשתנה לאחר גירושיה) חיוני הוא ונדרש לה ככל האדם, והנבירה בחומריה הנוסטלגיים, הגם שלא תמיד נעימים וחיוביים, משמשת לה כמשען קרדינלי לזמן ההווה ולבחינת אופציות לשינוי ולצמיחה בדרכה בהווה לבדה, ללא יקירה שהלכו לעולמם.



# "אם אשכחך ירושלים": ירושלים תפארתה כמשתקפת בספרות מסעות בידיש לארץ הקודש מן המאות ה'ז'-י"ח

## הקדמה

מהו זיכרון? הפסיכולוגית ניצה אייל סוברת כי "הזיכרון הוא מנגנון המיועד לקלוט מידע, לאחסן אותו ולהעמידו לרשותנו בשעת הצורך".<sup>156</sup> האם אנו יכולים לשלוט על הזיכרון? לנווט את הזיכרון? מה בין זיכרון פרטי לזיכרון קולקטיבי? מה אנו כאומה בוחרים לזכור, ומדוע? מאמר זה יעסוק בהשתקפותה של ירושלים בתפארתה בסוגה הספרותית הייחודית – ספרות מסעות בידיש לארץ ישראל במאות ה'ז'-י"ח.<sup>157</sup> קורפוס הסוגה כולל ארבעה ספרי מסע הידועים לנו:

1. גלילות ארץ ישראל לר' גרשון בן אליעזר סגל,<sup>158</sup> שהחלק השני בו מבוסס על האגרת המספרת.<sup>159</sup>

2. תוצאות ארץ ישראל המבוסס על ספר קודם לו, בצירוף איגרת של ר' מרדכי ליטש מרויסטיץ.<sup>160</sup>
3. דרכי ציון לר' משה פוריית.<sup>161</sup>

ארץ ישראל ואגרת הקודש, בצירוף מבוא והערות על ידי יצחק בן צבי, מזרח ומערב ד: כב (תר"ץ), עמ' 216-204; וכן 312-301 (התרגום לא הודפס בשלמותו במהדורה זו); גרשון בן אליעזר סגל, גלילות ארץ ישראל: עם תרגום לעברית בשם אגרת הקודש, בצירוף מבוא והערות על ידי יצחק בן צבי, ירושלים: מוסד הרב קוק, תשי"ג (מקורות ארץ ישראל, ה); יהודה דוד אייזנשטיין (מהדיר), אוצר מסעות, י"ד, נויארק: אייזנשטיין, 1926, עמ' 176-187; גרשון בן אליעזר סגל, ספר אגרת הקודש, ירושלים: דפוס היום (יהודה וירושלים), תרצ"א (ספרי ישראל ב).

<sup>159</sup> אגרת מספרת יחוסא דצדיקייא דיבארעא דישאל, פראנקפורט על נהר מיין: דפוס יוהאנס וואשט, שנת 1640 לערך (ת' לערך); אגרת מספרת יחוסתא דצדיקי דארעא דישאל, מנטובה: [חש"מ], בשנת 1676 תל"ו; יוסף שליט ריקיטי, תפלות, מקומות קדושים וקברי צדיקים, מנטובה: [חש"מ], 1767, עמ' 200-206.

<sup>160</sup> ר' מרדכי ליטש מרויסטיץ, תוצאות ארץ ישראל, אמשטרדם: ר' יהודה ב"ר מרדכי ור' שמואל ב"ר משה לוי, ספריית לייזן, 1649, מיקרופיש 311, בית הספרים הלאומי, ירושלים; ר' מרדכי ליטש מרויסטיץ, תוצאות ארץ ישראל, אמשטרדם: [חמו"ל], ת"ט; שמחה אסף (מהדיר), מקורות ומחקרים בתולדות ישראל, ירושלים: מוסד הרב קוק, 1946, עמ' 74-90. המאמר נדפס לראשונה בירושלים, תרפ"ח, עמ' נ"א-ס"ו; ישראל ברטל וחנא שמרוק, תוצאות ארץ ישראל, (בהכנה); "אגרתו של רבי מרדכי ליטש מרויסטיץ מארץ-ישראל", תרגום עברי יצחק בן צבי, מחקרים ומקורות, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 1967, עמ' 33-41.

<sup>161</sup> ר' משה פוריית, דרכי ציון, פרנקפורטדמיין: [חמו"ל], ת"י; אברהם יערי (מקבץ ומבאר), מסעות ארץ ישראל של עולים יהודים: מימי הבינים ועד ראשית ימי שיבת ציון, [מהדורה ראשונה תלאביב: גזית, 1946] תלאביב: מודן, 1996, עמ' 268-271, 771-770.

<sup>156</sup> ניצה אייל, נפלאות הזיכרון ותעוועי השיכחה, תלאביב: אריה ניר, 2004.

<sup>157</sup> ענת אדרת, איטינרריה בידיש: רשמי מסעות לארץ הקודש במאות ה'ז'-י"ח, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בראילן, רמתגן, תשס"ו.

<sup>158</sup> גרשון בן אליעזר סגל, גלילות ארץ ישראל, אמשטרדם: בית אשר אנשיל שוחט, תס"ה (1705), מיקרופיש, בית הספרים הלאומי, ירושלים; גרשון בן אליעזר סגל, גלילות ארץ ישראל, דפוס המשתתפים: ר' אברהם בינג ור' שמואל בונפט שניאור, פיורדא: ספריית לייזן, 1724, מיקרופיש, בית הספרים הלאומי, ירושלים; גרשון בן אליעזר סגל, גלילות

מאז חורבן בית שני בשנת 70 לספירה, הגיעו אל ארץ־ישראל יהודים רבים; חלקם הגיעו לארץ הקודש וחזרו לארץ מולדתם, וחלקם עלו לארץ על מנת לגור בה. את סיפור מסעם כתבו רובם של הנוסעים בלשון הקודש. במאות י"ז-י"ח אנו מוצאים ארבעה ספרי מסע שנכתבו ביידיש, ולהם אפיון שונה מספרי המסע שנכתבו בלשון הקודש. ספרי המסעות לארץ הקודש שנכתבו ביידיש, בניגוד לספרי המסע שנכתבו בלשון הקודש, שונים הן מבחינה צורנית הן מבחינה תוכנית. ספרי מסע בלשון הקודש נכתבו בצורה ליניארית ומתארים את מצבה העגום של ארץ הקודש, את חורבנה, עונייה, רעידות האדמה והמחלות של תושביה. ספרות זו נועדה לתלמידי חכמים היודעים לקרוא לשון קודש (בחלקה זוהי ספרות שד"רים [שְׁדָ"ר – שְׁלִיחַ דְּרַבָּנָן] שמטרתה גיוס כסף בעבור היישוב הישן בארץ הקודש). לעומתם, קהל היעד של סופרי המסע ביידיש הוא שכבות רחבות של העם: גברים, נשים, זקנים וילדים. סופרים אלה אינם מעוניינים לחשוף את מצבה הפיזי הקשה של ארץ הקודש, ועל כן הם שוברים את הרצף הסיפורי מבחינה צורנית ומתארים את הארץ בעיניים "ורודות" ככל שביכולתם. הנוסעים שִׁכְתְּבוּ את ספרי המסע ביידיש, ציפו להתפרנס ממכירת ספריהם. על כן, בין השאר, הם ניסחו את סיפור מסעם באופן שימושך את לב קהל קוראי היידיש שבגלות

אירופה, וכך אמנם היה. ספרי המסע שנכתבו ביידיש היו אהובים מאוד על קהל הקוראים, אך מאחר שנכתבו ביידיש ולא בלשון הקודש הם לא נגזזו, והפכו עם השנים לנדירים מאוד.

## **זיכרון מודע – ירושלים בתפארתה בסיפורי מסע ביידיש במאות י"ז- י"ח**

במרחב הקדוש שבו מצויים הנוסעים היהודים במאות י"ז-י"ח, כאשר הם עלו מן ההיררכיה הראשונית – המרחב הקדוש של העלייה לארץ־ישראל – אל המרחב הקדוש המקודש ממנו – העיר ירושלים, שבה ממוקם המרחב הקדוש ביותר – קודש הקודשים,<sup>163</sup> בחרו הנוסעים לקשור את ירושלים ברצף הזמן שחיו בו אל ירושלים בזמן תפארתה במקרא ובימי המלכים ובימי בית ראשון ושני. תיאור זה נועד לחזק את יהודי הגולה ולומר להם כי כשם שהקב"ה השכין את שכינתו על ירושלים בתפארתה, והעניק לעם ישראל נסים גלויים בצד מזרח למצוקותיהם, קרי חיים של עבודת ה' במקדש, כך על יהודי הגולה להאמין ולהתחזק כי בעתיד, לכשתגיע הגאולה, שוב ישכין הקב"ה את שכינתו על ירושלים, ושוב יהיה ליהודים מזור, והם יחזרו לעבוד את הקב"ה בבית המקדש. רטוריקה זו ייחודית בתפיסת הזמן שהיא משקפת. ספרות המסעות ביידיש במאות י"ז-י"ח אינה חשה מחויבות לתיאור ירושלים בתקופה שהנוסעים מבקרים בה, אלא "נזכרת" מתוך מודעות, ולא מתוך תמימות או היתממות בירושלים בתפארתה.

<sup>162</sup> ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, כתב־יד, אמסטרדם: [חמו"ל], תקכ"ט, בית הספרים הלאומי, ירושלים; ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, אמסטרדם: [חמו"ל], תקכ"ט; ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, העתקת ר' זלמן מהידעלהיים, [חמו"ל], תקנ"ג; ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, [חמו"ל]: לבוב, תק"ע; ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, בעריכת אברהם מאיר הברמן, תלאביב: "הארץ", תרצ"ח (נדפס על־ידי מרדכי יהודה שוקן, בשישים טפסים); ר' משה הירושלמי, **ספר ידי משה**, ירושלים: ישיבת קודש הילולים, תש"א; יערי, **מסעות ארץ־ישראל**, 1996, עמ' 424-459, 775.

<sup>163</sup> ההגדרה של המרחב הקדוש היהודי, מבוססת על ההבחנות של אליאדה בספרו, ראו: מירצ'ה אליאדה, **תבניות בדת השוואתית**, תלאביב: נמרוד, 2003.

לעניין מאמר זה, נתמקד בתיאורי ירושלים בספרי מסע אלו, תיאורים שמטרתם לשקף את זיכרון העיר ירושלים ככל האפשר בתפארתה בעבר בתקופת המקרא; בשיאה בימי בית המקדש הראשון והשני (שנים רבות קודם לתקופה האמורה); ולהצניע את חורבנה באותו הזמן.

**1. גלילות ארץ־ישראל** לר' גרשון בן אליעזר סגל<sup>164</sup> נדפס לראשונה בלובלין (חסר ציון הוצאה); (לפי רי"ד אייזנשטיין – בשנת 1624, לפי יצחק בן־צבי – 1635). לא נשתמרה המהדורה הראשונה. הספר **גלילות ארץ־ישראל** ביידיש והספר המקביל לו בעברית, **אגרת הקודש** לר' גרשון בן אליעזר סגל, מתאר מסע לארץ־ישראל, בתחילת המאה ה־17. הספר מחולק לשלושה חלקים. החלק הראשון מתאר את המסע אל ארץ־ישראל, ומבוסס בין השאר על ספרי מסע קודמים לו; החלק השני מתאר את ארץ־ישראל ומבוסס על מהדורות קודמות של **האגרת המספרת**, מהדורות שלא נשתמרו;<sup>165</sup> והחלק השלישי, מתאר מפגש עם עשרת השבטים. התיאור מבוסס על הספר **קול מבשר**.

ר' גרשון בן אליעזר סגל אינו מעוניין לתאר את מצבה הפיזי העגום של ירושלים בתקופתו, ועל כן הוא מדווח כי בירושלים יש שני בתי כנסת (לפי הגרסה העברית) ושלושה בתי כנסת (לפי הגרסה ביידיש), והרבה בתי מדרש וישיבות. אמנם סגל מדווח כי בית המקדש חרב והכותל המערבי הוא מבניין ישן, אך הוא מתמקד במקומות הקדושים שבירושלים מתקופת תפארתה: הוא מזכיר את מיקום בית המדרש שלמה המלך ע"ה, את קברי מלכי בית דוד, את הברכה העליונה והתחתונה שכנגד מגדל דוד,

את הר הזיתים, את קבר חולדה הנביאה, את קבר זכריה ואת יד אבשלום, את מי השילוח היורדים בעמק יהושפט עד באר יואב בן צרויה, וקברי צדיקים המצויים בעמק יהושפט, ובפרט קברו של הר' עובדיה מברטנורה ע"ה.<sup>166</sup> עד כאן בעברית. בגרסה שביידיש סגל בוחר שלא לתאר כלל את מצבם הפיזי הקשה של תושבי ירושלים היהודים, אלא מעביר את תשומת הלב אל אותם מקומות קדושים מימי ירושלים בתפארתה. סגל מציין כי בעיר יש בתי מדרשות וישיבות; כי בית המקדש חרב; כי הכותל המערבי עומד; וכי בדרום הר הבית שוכן בית מדרשו של שלמה המלך ע"ה. כן הוא מציין את קברותיהם של מלכי דוד וכי על גב הקברים בנו הערבים מסגד. לא רחוק משם, הוא מוסיף, מצויים קברי בני זכריה הנביא שדמו ירד מירושלים, ושיפוע הנחל שם זבחו זבחים, ומעלה הנחל נמצא במגדל דוד, והר הזיתים הוא מזרחית לירושלים, וממשיך לתאר שיש בהר הזיתים מקום לפרה האדומה ומשם היה אפשר לראות את בית המקדש. סגל ממשיך בתיאוריו ומסיים כי בדרום ירושלים שוכנים מערת צדקיהו ובית הכנסת של אליהו הנביא, וכי יש שם בקיר ספר תורה, ואף אחד לא יכול לעבור עד שיבוא המשיח.

סגל מערב אם כן תיאור מקומות בירושלים עם תיאור אפיזודות מתוך ירושלים בימים שבהם היה בית המקדש קיים, וקושר את ירושלים של העבר אל ירושלים העתידית של בוא המשיח והגאולה. הוא מתעלם מתיאור מצבה הפיזי הירוד של העיר בתקופתו: עוני, רדיפת השלטונות את היהודים, וכדומה. על מנת לחזק יושבי הגולה הוא מזכיר את ירושלים בתפארתה, אף שבחלק מהמקומות

<sup>166</sup> סגל, **גלילות ארץ־ישראל עם תרגום לעברית**, בעברית: עמ' מ"ב, ביידיש: עמ' ע"ו-ע"ז (תרגום חופשי שלי מיידיש לעברית – ע"א).

<sup>164</sup> סגל, **גלילות ארץ־ישראל עם תרגום לעברית**.

<sup>165</sup> **אגרת מספרת**.

שעל אודותיהם הוא כותב אין אנו יודעים על מה הוא מצביע, לדוגמה היכן ממוקמת פרה אדומה?! זיכרון ירושלים בתפארתה, מאפשר לסגל להימנע מתיאור העיר במצבה הקשה, ולהסיט את תשומת הלב של הקורא למה שהקורא היהודי ששפתו היא יידיש והוא חי בגולה בתנאי חיים קשים – רוצה לקרוא.

**2. תוצאות ארץ־ישראל** בצירוף איגרת של ר' מרדכי ליטש מרויסטיץ.<sup>167</sup> הספר הנו עיבוד ליידיש של ספר קודם לו שנכתב במאה ה־11 בלשון הקודש. היינו המחבר ליטש לקח את הספר המקורי **תוצאות ארץ־ישראל**, שאף הוא היה אוסף של מקורות קודמים לו, ותיאר את ארץ־ישראל לפני המאה ה־11; הוא תרגם את הספר ליידיש אגב עיבוד של הכתוב, והוסיף איגרת מקורית משל עצמו. ליטש מתאר בספר כי כאשר ראה את העיר ירושלים קרע קריעה בבגדיו, ומהר הבית ירד לטבול במעיין השילוח. הוא מספר על הר הזיתים ועל עמק יהושפט ומתאר כי שם עמדה הפרה האדומה. כן הוא מתאר באריכות כי על הר הבית היה בית המקדש וקודש הקודשים שחרב, ועליו בנו הערבים מסגד.<sup>168</sup>

באיגרת,<sup>169</sup> מתאר ליטש את ירושלים בתקופתו. ליטש מתעכב ארוכות בתיאור בית המקדש (החרב) בתקופתו בדברי הסבר על כך שירושלים גבוהה יותר מבית המקדש, ולא כפי שסוברים יהודי הגולה. הוא מתאר את הכותל, ואף מספר כי נכנס דרך אחד

השערים המקיפים את מקום המקדש וראה את העזרה. הוא מציין כי רואים שם מדרגות מבית שני וכי הישמעאלים בנו שם מסגד, ובקודש הקודשים אבן השתייה נראית כמו האות ד' (שם ה'). גם ליטש כקודמיו מזכיר את ההרים והעמקים שמסביב לירושלים ואת קברי הצדיקים הקבורים בסביבה.

**3. דרכי ציון** לר' משה פוריית.<sup>170</sup> פוריית כתב ספר מקיף מאוד על החיים בירושלים במחצית הראשונה של המאה ה־12. ספרו מחולק לארבעה שערים: "שער ביאת הארץ", "שער התפילה", "שער הלימוד" ו"שער ההזכרה". בשער השלישי המוקדש ללימוד הוא מתאר את ירושלים בתקופתו. פוריית מציין כי יש לקרוע את הבגד פעמיים: פעם ראשונה כאשר רואים את ירושלים החרבה, ולאחר מכן, כאשר רואים את בית המקדש חרב. הוא מציין כי קבר זכריה נמצא במורד הר הזיתים, מול הר המוריה, מקום המקדש. כמו כן, מתאר פוריית את יד אבשלום, את קבר חולדה, ואת קברי מלכי בית דוד. ועוד מוסיף פוריית כי בזמן תחיית המתים נקום מקברותינו וממולנו מקום בית המקדש. והוא מסיים את "שער הלימוד" בכך שאומרים כי בסביבת ירושלים מצויה חצר המטרה מימי ירמיהו הנביא, וסלע קברם של ישעיהו הנביא, של ירמיהו הנביא, ושל עוזיה המלך. פוריית קושר אם כן את מקום המקדש גם לָעֵבֶר, שבו היה בית המקדש קיים, וגם לעתיד – שבעת תחיית המתים ייבנה בית המקדש שוב באותו המקום.<sup>171</sup>

<sup>167</sup> ליטש, **תוצאות ארץ־ישראל**, 1649; ליטש, **תוצאות ארץ־ישראל**, ת"ט; אסף, **מקורות ומחקרים**, עמ' 90-74.

<sup>168</sup> ליטש, **תוצאות ארץ־ישראל**, 1649 (התרגום לעברית מיידיש הוא שלי – ע"א).

<sup>169</sup> בַּצְבִי (מתרגם), "אגרתו של רבי מרדכי ליטש מרויסטיץ מארץ־ישראל", עמ' 41-33.

<sup>170</sup> פוריית, **דרכי ציון**, ת"י; יערי, **מסעות ארץ־ישראל**, 1996, עמ' 268-271, 770-771.

<sup>171</sup> לנוסעים "זיכרון עתידי משותף": גאולה, משיח, בית מקדש עתידי. להרחבה על הנושא: הראל פיש אהרן, **עתידי זכור: על ספרות מיתוס והיסטוריה**, ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ו.



מעמד באופן פסיבי עד לימות המשיח – עד לגאולה עתידית.

מחקר עתידי יבחן תאוריות העוסקות בזמן<sup>173</sup> כפי שהן באות לידי ביטוי בספרות ייחודית זו.

4. **ספר ידי משה** לר' משה הירושלמי.<sup>172</sup> הספר **ידי משה** מחולק בדומה לספר **גלילות ארץ ישראל** לשלושה חלקים: החלק הראשון עוסק בדרך לארץ־ישראל; החלק השני עוסק בתיאור הארץ; והחלק השלישי מחולק לשלושה סיפורי נסים המתרחשים בארץ־ישראל או בדרך אליה. ר' משה הירושלמי מתאר את ירושלים בתקופתו, ומתרכז בתיאור הכותל המערבי, כי ניתן תמורת מכס להתפלל בכותל בצדו החיצוני, וכי קדושה גדולה שרויה על הכותל המערבי: קדושה ראשונה לשעתה, וקדושה לעתיד לבוא. ומוסיף כי על מקום המקדש בנו הישמעאלים מסגד, ומתאר את בית המדרש של שלמה המלך ע"ה בירושלים. וכן מתאר את הר ציון ומגדל דוד וקברי מלכי דוד והר הזיתים וקבר חולדה הנביאה, וקבר זכריה, יד אבשלום ועמק יהושפט, וקברו של ר' עובדיה מברטנורא.

## סיכום

ספרות המסעות ביידיש לארץ־ישראל במאות י"ז-י"ח משקפת את התודעה היהודית באותה תקופה שעיצבה באופן מודע את הזיכרון הקולקטיבי של יהדות אירופה בעת ההיא והשפיעה גם על התודעה שאחריה עד לבוא הציונות. זוהי תודעה שמבוססת על הצבת זרקור מודע על ארץ־ישראל בתפארתה ובמיוחד ירושלים בימי המלכים ובית המקדש, ועל טשטוש מכוון של המציאות הקשה מבחינה פיזית באותה תקופה. זיכרון ארץ־ישראל וירושלים נועד להעניק ליהודי הגולה את הכוח, האמונה והתקווה להחזיק

---

<sup>173</sup> מיכאיל מיכאילוביץ' בחטין, **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית**, תרגמה דינה מרקו, מבוא, אחרית דבר ומסה ("המקום והזמן של מיכאיל בכטין") הלנה רימון, אור יהודה: דביר, 2007; רות גינזבורג, "זמנו מקום ומקומו של הזמן: על הכרונוטופ של באחטין", **מחקרי ירושלים בספרות עברית** י"ט (תשס"ג), עמ' 349-368. Paul Ricoeur, *History and Truth*, trans. Charles A. Kelbley, Evanston: Northwestern University press, 1965. Paul Ricoeur, "Between Lived Time and Universal Time Historical Time", *Time and Narrative* 3, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 104-126.

---

<sup>172</sup> הירושלמי, **ספר ידי משה**, כתב יד, תקכ"ט; הירושלמי, **ספר ידי משה**, תקכ"ט; הירושלמי, **ספר ידי משה**, העתקת ר' זלמן מהידעלהיים, תקנ"ג; הירושלמי, **ספר ידי משה**, תק"ע; הירושלמי, **ספר ידי משה**, תרצ"ח; הירושלמי, **ספר ידי משה**, תשי"א; יערי, **מסעות ארץ־ישראל**, 1996, עמ' 424-459, 775.

## מגילת רות: מצוקה, תחבולה וחסד – בדרך לעישוב הזיכרון הלאומי

”גדולה עֲבָרָה לַשְּׁמָה מִמְצוּוֹה שֶׁלֹּא  
לַשְּׁמָה”<sup>174</sup>

### מבוא

סיומה של מגילת רות מעיד כי אחד מיעדי כתיבתה היה למסד את הזיכרון הלאומי של שושלת בית דוד. מתוך כך המגילה משלימה פרטים כרונולוגיים שאינם נזכרים בספר **שמואל** הנוגעים לייחוסו של דוד, ומרחיבה בתיאור אופיים ומהלכיהם של אבותיו. הסופרים המקראיים כאן ובפרשת יהודה ותמר (**בראשית** לח) נוקטים גישה זהה: מקור צמיחתו של מנהיג לאומי דגול כדוגמת דוד מצוי באבות שבט יהודה שהצליחו בסיוע תחבולה וערמה להתגבר על שכול, עוני ואכזבה. בסיום מתגלה כי אבות אלה גם בורכו במתת החסד. משיקולים ספרותיים, אין שלושת השלבים שעוברים גיבורינו — מצוקה, תחבולה וחסד, זוכים לחשיפה תיאורית זהה. כפי שאנסה להוכיח, מרכיב התחבולה הוא המודגש במיוחד בטקסט, אולם אין להבין את עצמתו אלא מתוך השימוש המפתיע והיעיל שנעשה בו בעוד גיבורינו שרויים בבור תחתיות של מצוקה קשה.

המגילה מתארת את קורותיהן של שתי אלמנות מוכות גורל, החיות במצוקה והפועלות יחדיו בתחבולה, בערמה ובפיתוי, לשם הבטחת המשך קיום משפחתן ורכושן. התפתחות העלילה מאששת את התמה המצוטטת במוטו כי אין לגנות עֲבָרָה אם כוונתה מיועדת להשיג מטרה ראויה. יתרה מזאת, ערכו של המעשה, שלכאורה מוכתם בחטא, גדול ממצווה הנעשית בחוסר כוונה. מתוך אווירה מקלה זאת יכולים חוק הגאולה,<sup>175</sup> חוק הייבום<sup>176</sup> והאיסור לשאת מואבים,<sup>177</sup> לצאת מניסוחיהם השמרניים ולזכות בפירושים גמישים המתאימים לנסיבות העניין והמקום.

הסופר המקראי ידוע כבררן גדול בשימוש במילים.<sup>178</sup> לשם מילוי פערי המידע שהוא

<sup>175</sup> חוק סוציאלי הדורש משאר בשרו הקרוב של אדם שמכר נחלה לקנותו מחדש על מנת להשאירו בתוך המשפחה: "כִּי־יִמּוֹץ אָחִיךָ, וּמָכַר מֵאֲחֻזְתּוֹכֶם גֹּאֲלוֹ, הִקְרַב אֵלָיו, וְגָאֵל, אֶת מִקְפָּר אָחִיו" (**ויקרא** כה, כה).

<sup>176</sup> ברקע חוק הייבום (**דברים** כה, ה-ו) עומדת החרדה מפני היחזרות שם האב: "כִּי־יִשְׁבּוּ אָחִים יְחָדָו, וּמֵת אֶחָד מֵהֶם וּבֶן אֵינְלוֹלְאֵתֶיךָ אֲשֶׁתֶּהְיֶה הַחֻצָּה, לְאִישׁ זָר: יִבְמָה יָבֵא עֲלֶיךָ, וּלְקַחָהּ לוֹ לְאִשָּׁה וַיִּבְמָה. וְהָיָה, הַבְּכוֹר אֲשֶׁר תִּלְדִּיקוּם, עֲלֵשֶׁם אָחִיו הַמֵּת; וְלֹא־יִמָּחָה שְׁמוֹ, מִיִּשְׂרָאֵל".

<sup>177</sup> "לֹא־יָבֵא עֲמוּנֵי וּמוֹאָבִי, בְּקַהֲל יְהוָה: גַּם דֹּר עֲשִׂירִי, לֹא־יָבֵא לָהֶם בְּקַהֲל יְהוָה עַדְעוֹלָם" (**דברים** כג, ד).

<sup>178</sup> דיון בנושא ראו: שמעון בר אפרת, **העישוב האמנותי של הסיפור במקרא**, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 18-27.

<sup>174</sup> **בבלי**, במסכת נזיר כ"ג ע"ב, ובמסכת הוריות י" ע"ב.

ממלאת תפקיד מרכזי בתהליך גישור הפערים שאינם מפורשים בטקסט.<sup>185</sup> מילוי הפערים ייעשה בשני מישורים: הראשון, באחת משלוש הגישות החלופיות שהוזכרו (המסתברת, הרלוונטית, או המעניינת); והמישור השני, מתוך בחינת גיבורינו בדיסציפלינות מתורת ההתנהגות, המוכרות כיום, וכן מתוך המנהג והחוק שהיו נהוגים, למיטב ידיעתנו, בתקופת המגילה.<sup>186</sup> במאמר זה אבקש לטעון כי גיבורי מגילת רות הם בראש ובראשונה נעמי ובעז העוברים במהלך העלילה מהפך התנהגותי שבעקבותיו הם משתנים מפסיביים לאקטיביים, ותפנית דרמטית זו היא שמצליחה להביא את העלילה לסיומה הטוב. עוד ארצה להראות כי רוב חסדו של בעז לנעמי ורות יתגלה אך ורק לאחר ליל הגורן, וזאת כדי להחזיר לעצמו את שליטתו הפטריארכאלית שאבדה. במהלך הדיון אציג מעט מתחכמו האמנותי של הסופר המקראי ואחשוף טפח משיטותיו הספרותיות.

## המסע ממואב והחזרה ליהודה

<sup>185</sup> ראו: פרנק שלום פולק, **הסיפור במקרא**, ירושלים: מוסד ביאליק, ירושלים, 1994, עמ' 337.

<sup>186</sup> המגילה מתארת את תקופת הקמת שושלת בית דוד. ברמזים שהמחבר מותיר (רות א, א; ד, ז), ניתן ללמוד כי המגילה נכתבה מאוחר מזמן קרות האירועים שהיא מתארת. קיימת מחלוקת על מועד כתיבתה. יש הטוענים כי לשונה היא לשון הסיפור המקראי הקלסי מתקופת בית ראשון ויש הטוענים כי כתיבתה נעשתה רק בתקופת בית שני, כפולמוס נגד התפיסה הבדלנית המובעת בספרים **עזרא ונחמיה**, אך סופר המגילה השתדל לתת לחיבורו אופי עתיק יותר. השוואת הדין המשפטי במגילה לספרות המשפטית שבתורה אינה פשוטה וזאת משום שחוק התורה, כפי הנראה, לא היה החוק הנהוג בתקופת בית ראשון. ובנוסף, אין אנו מכירים את הספרות המשפטית שהייתה ידועה למחבר המגילה, ומכאן שאין בידנו כל בסיס השוואתי בין השניים. ומתוך מגבלות אלו מגיע זקוביץ למסקנה הבאה: **"לא נותר אפוא אלא לנסות ולהשוות בין המשפט המתואר במגילה לבין חוקי התורה, בתקווה שהשוואה זו אכן תספק תשובה כלשהי לשאלות אלו"**, ואנו נאמץ אילוץ זה גם כאן. ראו: יאיר זקוביץ, "רות", **עולם התנ"ך: מגילות**, הוצאה לאור בע"מ, תל אביב: 1999, עמ' 77-72, ועמ' 97.

מותיר, אניח כי לגיבורי מגילת רות יש "תודעה מורכבת", ולפיכך ניתן לפרש את מעשיהם לא רק מתוך המעשה העכשווי אלא גם מתוך רצף תולדותי.<sup>179</sup> כסיוע למעשה הפרשניספרותי איזור בעובדת היות הסופר המקראי "כליודע",<sup>180</sup> גם אם אינו בהכרח "כלמספר",<sup>181</sup> וכן אנצל את אפקט העמימות המדריך אותו אשר מאפשר מתן פירושים שונים לנאמר בטקסט.<sup>182</sup> פרי וטרנברג הראו כי **"היצירה הספרותית [המקראי בכלל זה] בנויה קרעים קרעים שיש לאחותם במהלכה, והיא בונה מערכת פערים שיש למלאם"**. לדעתם, פתוחה הדרך לפני הקורא־הפרשן לבחור בהיפותזה המסתברת בעיניו ביותר, או בהיפותזה הרלוונטית ביותר לעלילה, או שבאפשרותו לבקר את הפרשנות המעניינת ביותר.<sup>183</sup> חשיפת עולמם והתנהלותם של גיבורי מגילת רות תיעשה על ידי הגברת סף המיצוי של הטקסט באמצעות הזות "פרטים שוליים" למרכז העלילה, שיתפסו את מקומם של ה"פרטים המרכזיים" הגלויים על פני השטח, ובכך יחשף "סיפור נגדי" החותר תחת הסיפור המוכר.<sup>184</sup> יודגש: מעשה פרשני זה יהיה תמיד אישי, ואישיותו של החוקר

<sup>179</sup> אוארבך קורא לתופעה מקראית זו "רקע אחורי" במשמעות כי רק אפס קצהו של הטקסט גלוי בעוד מרביתו נרמז. ראו: אריך אוארבך, **מימיזים: התגלמות המציאות בספרות המערב**, תרגם ברוך קרווא, ירושלים: מוסד ביאליק, 2004, עמ' 10.

<sup>180</sup> ראו: אורי אלטר, **אמנות הסיפור במקרא**, תרגמה שושנה ציגלר, תל אביב: אדם, תשמ"ח, עמ' 177-178.

<sup>181</sup> ראו: יאירה אמית, **לקרוא סיפור מקראי**, [תל אביב]: משרד הביטחון (ספריית אוניברסיטה משודרת), 2000, עמ' 101.

<sup>182</sup> שכן הוא אמור לדעת את שאלוהים יודע. שם, עמ' 87.

<sup>183</sup> ראו: מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר סיפור דוד ובהשבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", **הספרות א: 2** (1968) עמ' 264-265.

<sup>184</sup> ראו: מנחם פרי, "עזר כנגדו: רבקה וחתנה העבד, והקואליציה של אלוהים עם הנשים בסיפור המקראי", **אלפיים 29** (2006), עמ' 193-194.

תחילת העלילה במואב לאחר מותם של אלימלך, מחלון וכיליון בעליהן של נעמי וכלותיה המואביות רות וערפה, שנותרו בערירותן. האסון הכבד גורם לנעמי להחליט לחזור למולדתה ביהודה. הסופר המקראי מבטא את אותות השבר באופיים הלא־סדור של פעולותיה של נעמי בתחילת העלילה: אין לפניו תכנית סדורה, מעשיה "מתגלגלים" מעצמם, והמעט שתעשה, ייעשה באיחור ויימוג בחטף מול עצמת רגשותיה הגואים.

כלותיה ערפה ורות מתלוות אליה בעת צאתה ממואב, ללא שהכתוב מציין אם הצטרפות זו נשקלה מראש. והנה, רק לאחר שיצאו שלוש הנשים ועברו כבר כבדת דרך בדרכן ליהודה,<sup>187</sup> נותנת נעמי את דעתה לתבונת מסען המשותף ולעתיד המצפה להן בבית לחם. נבחן שתי אפשרויות: אילו נשקל המהלך לצירוף רות וערפה לנעמי לפני היציאה, והוחלט על כך בחיוב, מדוע התעוררה לפתע השאלה מחדש? ואם מהלך חשוב זה לרות וערפה כלל לא הועלה בטרם היציאה על ידי נעמי — הרי יש לראות את "תהליך" קבלת החלטותיה כלקוי מיסודו. כך או כך, הדברים מצביעים על מגבלותיה של נעמי, בשלב מוקדם זה בעלילה, בקבלת ההחלטות או ביישומן. ודברים אלו נכונים גם לגבי שתי כלותיה.

נעמי רואה את כלותיה כבנותיה, הגם שפורמלית אין עוד קשר משפטי או ממוני ביניהן. וכך, מתוך אהבתה אותן, היכרותה את החוק והמנהג — שלפתע עלה וקפץ לתודעתה — היא חושבת על עתידן וטובתן ולא על ערירותה ובדידותה שלה. ומתוך כך היא מפצירה בהן: "לִכְנֶה שְׁבָנָה, אִשָּׁה לְבֵית

<sup>187</sup> "וַתִּקֶּם הַיָּהוָה וְתָשִׁיב מִשְׁדֵּי מוֹאָב כִּי שָׁמְעָה בְּשִׁדְדָה מוֹאָב כִּי־פָקַד יְהוָה אֶת־עַמּוֹ לְתֵת לָהֶם לָחֶם. וַתֵּצֵא מִן־הַמָּקוֹם אִשָּׁר הִיִּתְהַשְׁמָה וּשְׁתֵּי כְלוֹתֶיהָ עִמָּה וַתֵּלְכֶנָה בְּדֶרֶךְ לְשׁוּב אֶל־אֶרֶץ יְהוּדָה. וַתֹּאמֶר נְעָמִי לְשְׁתֵּי כְלוֹתֶיהָ [...] " (רות א, ז-ח).

אִמָּה" (רות א, ח) — למען תבנינה מחדש את משפחתן, בארצן. אולם רות וערפה משיבות לה: "כִּי־אֶתְּךָ נָשׁוּב, לְעַמְּךָ" (רות א, י). תשובה זו מגלה כי "תכניתן" היחידה של השתיים היא דבקות בנעמי. הן אומרות: "נשוב" בעוד הן דווקא עוזבות את מקומן — שכן רק נעמי היא השבה — ואתה הן מזדהות כליל במעשה ובמחשבה. ומתוך שהן משיחות לפי תומן מתגלה כי יעדן הוא "לעמך", דבר המלמד כי למרות היותן אלמנות ליהודאים, הן רואות את מסען לעמה של נעמי — שאינו, בהכרתן, העם שלהן עצמן. לפיכך, מעבר להזדהות מוחלטת עם חמותן, הן טרם החלו לתת דעתן לגורל המצפה להן במקומן החדש בבית לחם. בראותה שבקשתה נדחתה, מעלה נעמי את מוראו של חוק הייבום הנהוג, לדבריה, ביהודה.<sup>188</sup> להבנתה, מאחר שבמשפחתה אין בנים נוספים, תיאלצנה הן, להישאר בעגיונותן עד יתחולל הנס, והיא תינשא, ובן ייוולד לה ויתבגר, וכידוע, היא, כבר אישה זקנה. מכך, חוק הייבום, על פי פרשנותה, ימנע מהן כל סיכוי להקמת משפחה ביהודה. אגב כך נעמי מאפשרת הצצה חטופה לתחושותיה הקשות מול האלוהים עצמו: "אֵל בְּנֵתִי, כִּי־מָרְלִי מֵאֵד מִכֶּסֶף־כִּי־צָאָה בִּי, יִדְיָהוָה" (רות א, יג). ובמר לבה שואלת נעמי את כלותיה: כיצד תוכלו אתן לסמוך עליי אם ההשגחה האלוהית סרה ממני?

<sup>188</sup> חוק הייבום המובא כאן על ידי נעמי שונה מהגרסה שבספר דברים. שם מדובר על ייבום אח על ידי אחיו שנולד בטרם מותו, ואילו נעמי מחמירה את חובת הייבום גם לאח שטרם נולד: "שְׁבָנָה בְּנֵתִי לְךָ, כִּי זָקַנְתִּי מֵהָיִת לְאִישׁ: כִּי אֶמְרֶתִּי, יִשְׁלִי תִקְוָהֶנָּה הַיִּיתִי הַלְּלָה לְאִישׁ, וְגַם יִלְדֵתִי בְּנִים. הֲלֹהֵן תִּשְׁבְּרָנָה, עַד אֲשֶׁר יִגְדְּלוּ, הֲלֹהֵן תִּעַגְנָה, לְבֵיתִי הַיּוֹת לְאִישׁ" (רות א, יב-יג). לא ניכנס לשאלה המעניינת: האם ידעה נעמי את החוק שבספר דברים ומיזמתה החמירה את משמעותו כדי לשכנע את כלותיה לחזור לביתן? לדעתי, בשלב זה נעמי סחה על פי תומה, והנוסח שביטאה מבטא את הנוסח שהכירה.

ערפה משתכנעת מהדברים, ואילו רות פורטת על הנימים הדקים של רגשות חמותה, וגם אם אין, ולו אחד מטיעוניה מצוי בתחום ההיגיון, יש בהם כדי להצביע על טיבה האנושי:<sup>189</sup> "אֶלְאֶשֶׁר תִּלְכִי אֵלָי, וּבְאֶשֶׁר תִּלְיִי אֶלְיָעִמָּךְ עִמִּי, וְאֵלֶיךָ אֶלְהִי. בְּאֶשֶׁר תִּמְוִתִי אֲמוֹת, וְשָׁם אֶקְבֹּר; כֹּה יַעֲשֶׂה יְהוָה לִי, וְכֹה יוֹסִיֶּפֶי הַמְּנֹת, יִפְרִיד בֵּינִי וּבֵינֶךָ" (רות א, יג-יד). ומתוך אופיים הכובש של הדברים, גובר לבה של נעמי על הגיונה, היא מתרצה, והשתיים ממשיכות במסען המשותף ליהודה.

בראשית העלילה, מצביע בעל המגילה במרומז על מאפיינים של חוסר בתכנית סדורה ועל אֵהֶרָצוֹן להתמודד עם העובדות מצדה של נעמי, וזאת כדי להבדילם מקול התבונה והערמה שיישמע מאוחר יותר לנוכח מעשיה. אולם בשלב זה, הסופר המקראי מעדיף כי גם ההצצה החטופה אל קשיי העתיד, תיסוג באחת ותיעלם בתוך מרתפי הלא־מודע של הכרתה.

מן ההיבט הספרותי, קיימת אי־סימטריה סמנטית ואֵיזוֹת הגיונית בין שתי התשובות של הכלות. התשובה הראשונה, "כי איתך נשוב לעמך", המשותפת לרות ולערפה, קצרה, אינטואיטיבית, חסרת ברק ומעומעמת. לעומת זאת, תשובתה השנייה של רות היא מעשה פיוט מהיפים המצויים במקרא. גם אם נניח כי העלילה דורשת שבמעמד זה תאמר רות דברים שיצליחו לשכנע את נעמי לצרפה למסעה, קשה להניח כי הסופר המקראי — שכוונתו להציג, לכאורה, עלילה ראלית, אך למעשה, כוונתו

להמחיש תכנית אלוהית ומכוונת<sup>190</sup> — היה שם בפי רות ניסוח כה מושלם מיד לאחר הניסוח הלקוני של התשובה הראשונה. ומלבד זאת, יש חוסר התאמה לוגית בין שתי התגובות: בתשובתה הראשונה רות אומרת לנעמי "עִמָּךְ", בכוונה לעמך שלך, וזמן קצר לאחר מכן היא מאמצת עצמה כליל לעם ישראל ולא־לוהיו, ובניסוחה: "עִמָּךְ עִמִּי, וְאֵלֶיךָ אֶלְהִי"<sup>191</sup>. לדעתי ייתכן שאי־סבירות ספרותית זו נובעת מפשרה שהסופר המקראי נאלץ לעשות: גם כאן וגם בהמשך העלילה רות צריכה לנמק את המשך צעדיה; כאן לפני נעמי, ומאוחר יותר כחלק מתכנית רחבה שתכליתה להכריז בפומבי על הצטרפותה לקהל ישראל. אולם, מתוך שיקול עריכתי, העדיף הסופר המקראי להביא את דבריה הפיוטיים של רות כאן ולהימנע מחזרה עליהם מאוחר יותר, בבחינת כל המוסיף — גורע.

אין העלילה הספרותית מספרת מה היה טיב יחסי נעמי ורות בעת שאלימלך ומחלון היו בין החיים. נראה כי לאחר מותם, כאשר רות ונעמי העריריות ממשיכות לקיים ביניהן קשר משפחתי, וחולקות את זמןן בתלאות מסע משותף, נתהדקו יחסיהן. ובהמשך הדרך, כאשר הדבש ממילות הרגש נמוג, שבו ועלו אל תודעתה הדי המציאות, והיִיאֹש גובר. משהגיעו לבית לחם טורח הסופר המקראי להדגיש כי רוחה הרעה של נעמי עוד גברה עליה: "אֶלְתִּקְרָאנָה לִי נְעָמִי: קְרָאן לִי מְרָא, כִּי־הִמְרָ שְׂדֵי לִי מְאֹד. אֲנִי מְלָאָה הַלְכָתִי, וְרִיקָם הִשִּׁיבֵנִי יְהוָה; לָמָּה תִקְרָאנָה לִי, נְעָמִי, וַיְהוֶה עָנָה בִּי, וְשְׂדֵי הָרַע לִי" (רות א, כ-כא). נעמי מבינה בשלב זה את שפל

<sup>190</sup> יעקב קליין, "רות", עולם התנ"ך: מגילות, תלאביב: דברי הימים, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 1996, עמ' 76.

<sup>191</sup> "עִמָּךְ" יכול להתפרש הן כפשוטו, "עם", והן כ"משפחה".

<sup>189</sup> מלבד העובדה האתנית כי רות היא מואבייה, רות היא האישה היחידה המוצגת במקרא ללא כל פגם אנושי. ראו: עדין שטיינזלץ, נשים במקרא, תלאביב: משרד הביטחון — ההוצאה לאור (ספרית אוניברסיטה משודרת), 1983, עמ' 58.

מצבה, ובטרם תתעשת, כל שנותר לה הוא לקונן על מר גורלה. מבין השיטין מצליח המחבר להדגיש כי מצבן העגום של נעמי ורות לא משתפר גם לאחר התיישבותן ביהודה, וזאת באמצעות תיאור עקיף: למרות שדבר הגעתן נודע ברבים,<sup>192</sup> איש לא טרח לסייע להן, אף לא קרובי משפחתה בעז ו"הגואל",<sup>193</sup> והיא באצילותה, וברוב הגיונה — שכבר החל מתעורר — נזהרת בכבודם, ומחרישה.

נעבור לסצנת המפגש הראשון של רות ובעז. נערו של בעז מכיר את רות, מתוך שכנראה כבר הזדהתה לפניו בטרם הורשתה ללקט בשדה מתוקף היותה גרה,<sup>194</sup> וגם סיפור הגעתה ממואב עם חמותה ידוע לו.<sup>195</sup> בעז, לעומתו, נתקל ברות לראשונה, מתרשם מהופעתה,<sup>196</sup> אך מגלה היסוסים וחוסר ביטחון — עוד קודם שהוא יודע כי היא כלתה של נעמי. הוא שואל בלשון חמקנית ובלתי ישירה, כחושש שמא יחשדו כי נתן עיניו בה: "למי, הנערה הזאת?" (רות ב, ה) מתוך שאם תהא התשובה כי היא בתו של פלוני, יבין כי אינה נשואה.<sup>197</sup> אין בעז מכיר

את פניה של רות כי לא טרח לבקר בבית נעמי, אך כמתברר, גם אם לא סר לבית קרובתו, הוא הכיר את קורות שתי הנשים מעבר למידע המצומצם שמוסר לו נערו: "ויאמר לההגד הגד לי כל אשר עשית את חמותך, אחרי מות אישך; ותעזבי אביך ואמך, וארץ מולדתך, ותלכי אלעם אשר לאידעתך תמול שלשום" (רות ב, יא). ומתוך שהמספר המקראי מתאר כי בעז ידע עובדות אלו — קודם שפגש את רות — חודרת בעקיפין להכרת הקורא התעלמותו של בעז מקשר הדם עם נעמי לאחר חזרתה. יתרה מכך, הגם שבעז נתקל ברות, לכאורה באקראי, הוא ממשיך בהתנכרותו אליה ואין הוא מנצל את המפגש לחידוש הקשר אתה. מדוע? כלום לא הבין מראש כי רות תספר על האירוע לנעמי וזו תיידע אותה באשר לזהותו? והאם לא היה צריך לחשוש כי רות כבר יודעת על קרבתם המשפחתית ורק מעמידה פנים מיתממות, גם אם לא כך היו פני הדברים?<sup>198</sup>

לדעתי, בשלב זה הסופר המקראי מעצב את דמותו של בעז כמי שבורח מהתמודדות עם המציאות. כל מאווייו מכוונים בנקודת זמן זו למטרה אחת: כיצד להרשים את האישה המצודדת שפגש. לשם השגת מטרה מיידית זו הוא נוקט אבירות מוחצנת ומרחיב לעיני כול את מנהגי השכחה והפאה המקובלים,<sup>199</sup> דבר שמאפשר לרות ללקט לא רק בפאת שדותיו אלא גם בין העומרים, לאכול מן הלחם והחומץ ולשתות עם הנערים (רות ב,

<sup>192</sup> "וינהי, כבואנה בית לחם, ונתהם פלהעיר" (רות א, כ).

<sup>193</sup> מושג המלמד על חובה משפטית של האיש כלפי קרובו. לדיון מפורט ראו: יעקב קליין, **אנציקלופדיה עולם התנ"ך: מגילות**, [חמ"ד]: רביבים 1987, עמ' 86.

<sup>194</sup> "ובקצרכם אתקציר ארצכם, לא תכלה פאת שדה לקצר; ולקט קצירך, לא תלקט. וכרמך לא תעולל, ופרט כרמך לא תלקט: לעני ולגר תעזב אתם" (ויקרא יט, ט-י).

<sup>195</sup> "וינען, הנער הנצב עלהקוצריסוויאמר: נערה מואביה היא, השבה עםנעמי משדי מואב" (רות ב, ה).

<sup>196</sup> בעז מאריך בדיבורו עם רות כדי לסקור את הנערה מכף רגלה ועד קדקודה — בדומה לתגובת הנשים מול שאול ששאל שאלה פשוטה: "היגש בנה הראה?" (שמואל א ט, יא) והן רצו להמשיך להתרשם ממראהו. ראו: מאיר בראילן, "מגילת רות: יצירה נשית", אלישע בוכריס (עורך), **אלאשר תלכי: עיונים במגילת רות**, נר לנשמת החייל אריאל רביב ז"ל, ירושלים: משפחת רביב, תשס"ב, עמ' 39.

<sup>197</sup> בעז החושש "שמא יחשדו כי נתן עיניו ברות", נוקט לשון עקיפה. אילו הייתה התשובה כי היא בתו

של פלוני, היה בעז מבין כי אינה נשואה. ראו: "אגרת שמואל", **מקראות גדולות**, חלק שישי: חמש מגילות, תלאביב: פרדס, תשי"א, ע' לג.

<sup>198</sup> הסופר המקראי הוא "כליודע" ואתו הקורא. ומתיאורו, רות מצטיירת כדמות חסרת פגם, היא מורחקת מכל אירוע שעשוי לפגום ביושרה. אולם דברים אלו אינם ידועים לבעז שצריך לחשוש כי פגישתו עם רות איננה פגישה כה תמימה.

<sup>199</sup> "כי תקצר קצירך בשדה ושכחת עמר בשדה, לא תשוב לקחת ולגר ליתום ולא למנה, יהיה: למען יברךך יהוה אלהיך, בכל מעשה ידיך" (דברים כד, יט).

יד-טז). לעומת זאת, להערכתו, אילו היה חושף במעמד זה עובדת היותו קרוב משפחה של נעמי, היה הדבר מעמיד אותו בעמדה בזויה שכן, על פי דבריו (רות ב, יא-יב), הרי ידע על דבר חזרתה של נעמי והוא, המנסה להעמיד פני אביר, לא עשה מאומה למענה. ולאחר מפגש זה, במשך תקופה של שלושה חודשים, בעז אינו עושה דבר מול רות ולא מול נעמי. תיאור ספרותי זה מעמיד את בעז בשפל מצבו, כמי שהתנער מחובותיו המשפחתיות, וכבעל ראייה קצרתטווח, שניסה בנאיביות רבה להסתיר עובדת היותו קרוב משפחה של נעמי אף שברור לכול שקשר זה יתגלה במהרה. מתוך כך יובלט מאוחר יותר השינוי הגדול שבעז עתיד לעבור, וזאת מתוך הקבלה זהה לשינוי שעוברת נעמי. ומתוך שתי סצנות אנושיות העוסקות בחולשת האדם, נוצרת הדרמה המניעה כדלק את הסיפור.

מכאן, לדעתי, אין הפירושים המפארים את בעז על טוב לבו ונדיבותו<sup>200</sup> מתיישבים עם הטקסט הספרותי. המקרא עוקף נושא זה באמצעות האמירה "איש גבור חיל" (רות ב, א), במשמעו: בעל רכוש רב או בעל כוח וגבורה,<sup>201</sup> שבשני המקרים הקשרו לעלילה קלוש ואין בו להצביע דווקא על מידת הנדיבות, ומתוך המתברר מאוחר יותר: כתף קרה לאפחות הפגין לנעמי גם "הגואל"

<sup>200</sup> דוגמאות: (1) קליין, "רות", עמ' 86; (2) פי מלצר, **חמש מגילות**, בעריכת אהרן מירסקי, ירושלים: מוסד הרב קוק, 1973, עמ' 8; (3) אפרים צורף, **רות המואביה: מסות**, גבעתיים: בינאור, תשל"ה, עמ' 40; (4) זקוביץ, "רות", עמ' 86; (5) משה גרסיאל, "המבנה הספרותי והתפתחות העלילה ומלאכת הסיפור במגילת רות", **בית מקרא כג** (תשל"ח), עמ' 449.

<sup>201</sup> הפירושים הקיימים: על פי רוב, נקשרים לכוּ וגבורה במלחמה. ראו: יהושע שטיינברג, **מילון התנ"ך**, תלאביב: יזרעאל, 1960, עמ' 234; דעה אחרת: בעל אחוזות גדולות, ראו: מנחם צבי קדרי, **מילון העברית המקראית**, עמ' 296; דעה נוספת: בעל רכוש רב, ראו: Andre LaCocque, *Ruth: A Continental Commentary*, Fortress Press, 2004, p. 62.

המתואר בפרק האחרון, שגם הוא לא נחלץ לעזרת נעמי ורות.

כדרכו, אין הסיפור המקראי מייחד מקום לתאר את הרגע הדרמטי שבו החליטו נעמי ורות להשאיר מאחוריהן את מנת העלבון, היגון והרחמים העצמיים, וכיצד חדרה אליהן התובנה כי רק יזמה ותושייה תחלצן ממצבן העגום. אירוע מכונן זה הוא קו פרשת המים של העלילה שבה הופכות נעמי ורות מאובייקטים נשלטים על ידי הגורל, המנהג והחוק — לסובייקטים יצירתיים, מתוחכמים, המעצבים את חייהם בעצמם, לתועלתם האישית, לבניית מעמדם החברתי ושושלת בית דוד. כל שהקורא יכול למצוא בתיאור המקראי הקצר הוא את שני קצוות הפרשה: מְבִיָּא עֲמִיקָתָא של שכול, ערירות ודלות אל אִיגְרָא רָמָא של כבוד והערצה שבסיומו מושווה מעמדה של רות למעמדן של רחל, לאה ותמר: "יִתְּנוּ יְהוָה אֶתְהָאֲשָׁה הַבָּאָה אֶלְפִיתָדָ, כְּרַחֵל וְכַלְאָה אֲשֶׁר בָּנוּ שְׂתִיָּהֶם אֶתְבִּית יִשְׂרָאֵל [...] וְיִהְיֶה בֵּיתָדָ כְּבֵית פָּרְץ, אֲשֶׁר־לָדָה תִּמָּר לִיהוּדָה־הַמִּזְרָע, אֲשֶׁר יִתְּנוּ יְהוָה לָדָ" (רות ד יא-יב). וכאן, בפעם היחידה בתנ"ך — למען טפח את הזיכרון הלאומי ואת מקומה החשוב של שושלת בית דוד — מוצא הכתוב מקום לשבח את רות על היותה אחת מאימהות האומה, בצד האבות המכוננים של עם ישראל, שאזכורם במקרא תדיר.<sup>202</sup> ניתן להשלים את הפערים העלילתיים שהוזכרו למעלה מתוך ניתוח התנהגות אנושית באירועי משבר. מחקרים במדעי ההתנהגות מראים כי יצר החיים וחכמת ההישרדות<sup>203</sup> הטבועים באדם

<sup>202</sup> ראו: אילנה פרדס, **הבריאה לפי חוה: גישה ספרותית פמיניסטית למקרא**, תלאביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 79-81.

<sup>203</sup> ראו: עדה למפרט, **האבולוציה של האהבה**, תלאביב: משרד הביטחון — ההוצאה לאור (ספריית האוניברסיטה המשודרת), 1994, עמ' 44-56.

מְקַדְמֵת דָּנָא מעוררים במצבי חירום יכולות יצירתיות ושכלתניות גבוהות שהתפתחו במהלך אבולוציוני ארוך.<sup>204</sup> גם הדגם הנפשי שפיתח פרויד ("המודל הסטרוקטורליסטי") צופה כי אדם בריא בנפשו יתמודד מול סכנות העולם החיצון באמצעות "פתרונות יעילים".<sup>205</sup> הסופר המקראי, בעל החושים המחוודים, לא היה נזקק לסיוע ממסכנות מדעיות אלו, והראה דפוס "התנהגות יעילה" במקרי משבר לא רק כאן אלא גם אצל בנות לוט, בנות צלפחד, ותמר. אוארבך רואה במחבר המקראי מאמין גדול, ומכאן הוא לומד על המאפיינים של גיבוריו הקמים מנפילתם: "[...] **גדולתם, כשהם עולים מירידתם, קרובה למידת האדם העליון, והיא צלם גדולת האלוהים**",<sup>206</sup> והוא הקולע בדרך הטובה ביותר לשרשרת האירועים הבאה.

קשה עוד יותר: היא אלמנה, ערירית, זרה במוצאה ובלאומיותה ומצויה במקום בלתי מוכר. במקרא ידועים מקרים נוספים של נשים פורצות גדר שקבעו תקדימים מקלים בחוק הפטריארכלי — בנות צלפחד<sup>208</sup> ותמר,<sup>209</sup> אך בגלל הקושי לתארך סיפורים אלו ולדעת את גבולות המידע שהיו לסופר המגילה, נתקשה לדעת אם היו שני המקרים שלעיל ידועים לו.<sup>210</sup>

אעמוד תחילה על תכסיסה של נעמי שנועדים לתת פרשנות מקלה לחוקי הייבום והגאולה,<sup>211</sup> ואחר אנסה להצביע על ערמתה בתכנון ובייזום מעשה הפיתוי. כפי שעולה מהממצאים שאציג, כל תכניות הפעולה נולדו והתגבשו במוחה של נעמי, ואילו רות שימשה מבצעת בלבד. נוסף על כך, נעמי

---

על אהבת אם ועל מורא אב: מבט אחר על המשפחה, ירושלים: כתר, 2004, עמ' 199.

<sup>208</sup> פרשת בנות צלפחד (במדבר כז ח-יא): בעקבות דרישתן נקבעה ההלכה כי בבית אב ללא יורשים זכרים תוכר הבת כיורשת לגיטימית מלאה מדרגה ראשונה. מקרה זה הוא תקדים הנוגד לחלוטין את דרכי תפיסתה של החברה הפטריארכלית הקדומה עד אז. מאפיין נוסף הקיים בסיפורן והמצוי גם כאן: החוק צמח מתוך זְמַה אישית שבאה ממצוקה קיומית למשפחתן. דעה רווחת בין החוקרים היא כי פרשת בנות צלפחד היא תוצאה של עריכה ספרותית המאוחרת מן החוק המקראי (דברים ח-יא). ראו: צפיריה בִּרְבֵּק, **ירושלם בנות בישראל ובמזרח הקדום: מהפך חברתי, משפטי ואידאולוגי**, יפו העתיקה: פרסומי מרכז ארכיאולוגי, 2004, עמ' 49-52.

<sup>209</sup> סיפור תמר ויהודה (בראשית לח): יזמתה החרגה והמתוחכמת של תמר, המתוארת בטקסט הספרותי, הביאה לגאולתה האישית ולגאולת שבט יהודה. תמר, לבדה, רוקמת תכנית המתבססת על ידיעת חוק הייבום לפרטיו, על אופיו ומועדיו של יהודה, ומתוך תכנון מזהיר של שימור העדויות שיוכיחו את אבהותו של יהודה. ראו: עינת רמון, "לב הארי של תמר", רותי רביצקי, **קורות מבראשית: נשים יוצרות כותבות על ספר בראשית**, תל־אביב: משכל, 2001, עמ' 295.

<sup>210</sup> לעיל הערה 186.

<sup>211</sup> איננו יודעים אם התקיימה מערכת משפטית פעילה, מסודרת ומחייבת בתקופת בית ראשון. חלק מהפרשנים חושבים כי סיפורי המשפט מתקופה זו הם השלכה לאחור של מציאות משפטית ששררה בימי בית שני. ראו: אסנת פאוסט, **חוקים מקראיים במעטה סיפורי: לסיווגם ולאפיונם הספרותי של סיפורים חובקי חוק**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל־אביב, תשס"ח, עמ' 184-185.

## המנהג והחוק

נקודת הפתיחה של נעמי ורות מצויה בבור תחתיות. התרבות הפטריארכאלית מיקמה את מעמד האישה על יסוד דרגתם של הגברים שבחייה ועל פי כישוריה להעמיד יורשים לצורך בניית השושלת המשפחתית. לפיכך, משאיבדה נעמי את בעלה ושני בניה, והיא עצמה זקנה מְלֵדֵת, איבדה את מקומה החברתי בקרב קהילתה.<sup>207</sup> מעמדה של רות

---

<sup>204</sup> זו גישה אבולוציונית המוצגת בספר **הגן האנוכי** שמסבירה את ההמשכיות בכך שהאדם שורד בזכות גנים מוצלחים שתכונתם החשובה היא אנוכיותם. ראו: ריצ'רד דוקינס, **הגן האנוכי**, תרגם עמנואל לוטם, תל־אביב: דביר, 1991, עמ' 15-25.

<sup>205</sup> ראו: דפנה כצנלסון־בנק, **השיגעון בספרות העברית בראשית המאה העשרים**, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 144-158.

<sup>206</sup> אוארבך, **מימיס**, עמ' 14-15.

<sup>207</sup> ליאורה בילסקי, "פמיניזם ומשפחתיות בישראל: קריאה חדשה במגילת רות", אביעד קליינברג (עורך),



נוהגת בערמה גם כלפי רות — וזאת כדי למנוע הטלת רבב במעשיה של כלתה התמה והאהובה. ובנושא זה קיימת זהות בין הסופר המקראי — הרואה לפניו את אֶם שושלת בית דוד, לנעמי — הדואגת להרחיק כל רבב מאופייה וממעשיה של רות. מכאן ואילך, נעלם הקול המהסס והמדוכא של נעמי, ובמקומו צף ועולה קול היזמה והתבונה, והד קולה החדש יישמע גם מפיה של רות.<sup>212</sup>

בדרך לנישואי רות ניצבים החוק האוסר על נישואי מואבים בקהל ישראל,<sup>213</sup> וחוק הייבום. בפני נעמי ניצב הצורך בגואל הקרקע. אולם הקשר שהתהדק בין השתיים מקשה את המצב המסובך ממילא, בהעמידו אתגר נוסף: אם יבוצעו נישואי רות או גאולת נחלתה של נעמי על ידי שני גברים שונים, עלול הקשר האישי שביניהן להיפגע, כי אז, תשתייך כל אחת למשפחה אחרת, לשבט אחר, או תתגורר במקום אחר. מהו אפוא הפתרון היצירתי שאפשר לרקוח? וכיצד ישלימו שני המהלכים של רות ונעמי זה את זה ויתמכו זה בזה?

את החוק האוסר נישואי מואבים עוקפות השתיים על ידי התגיירות<sup>214</sup> של רות, וביטוי באמירתה המכוננת: "[...] עֲמַד עֲמִי, וְאַלֶּהֶיךָ אֶלֶהִי [...]"<sup>215</sup>, המופץ, כפי שנוכח

<sup>212</sup> ליאורה בילסקי הבחינה ב"שינויים בקולה של רות". כאן ננתח את קולם של נעמי ובעז. ראו: בילסקי, "פמיניזם", עמ' 214.

<sup>213</sup> דברים כג, ד.

<sup>214</sup> ראו: יעקב בן מאיר כולי, **ילקוט מעם לועז: והוא אוצר האגדה, הפירושים וההלכה על תורה, נביאים וכתובים**, [ירושלים]: וגשל, תשל"ט, עמ' פו.

<sup>215</sup> לדעת שטרן יש בהצהרת רות משום גיור חדשמשעני שלא ניתן לערער הכולל שבועה בשם המפורש. ועל כך אומר מדרש רבה ב, כב: **"אמרה לה [...] מכול מקום דעתי להתגייר, אלא מוטב על ידך ולא ע"י אחרת"**. ראו דיון: רחל שטרן, "יתרו ורות", **טללי אורות** ו (תשנ"ה), עמ' 41. ברור כי אין צורת גיור זו מקובלת כיום. ביחס לקושי להשוות את החוק המתואר במגילה לבין חוקי התורה, ראו הערה 186.

בהמשך, ברחבי בית לחם, כמרכיב בתכנית פעולתן, כדי שיגיע לאוזניהם של מי שיכול לגאול אותן ולהוציאן ממצבן הקודר. בדברי רות יש הכרזה ברורה על הצטרפות לקהל ישראל ועל אמונתה באלוהי ישראל, ועוד יש בהצהרתה התחייבות בלתי חוזרת כי הדרך שעשתה היא סופית ומוחלטת: **"בְּאֶשֶׁר תָּמוּתִי אָמוּת, וְשֵׁם אֶקְבֵּר; כֹּה יַעֲשֶׂה יְהוָה לִי, וְכֹה יוֹסִיף־כִּי הַמָּוֶת, יַפְרִיד בֵּינִי וּבֵינְךָ"**. בהוכחה להצלחתן בהפצת הדברים אפשר להתרשם בעת המפגש הראשון שבין רות לבעז: **תוכן הכרזתה של רות על עמה החדש מגיע כהד חוזר מפיו של בעז שהיה המושא המרכזי למסר: "וַתַּעֲזֹבֵי אֶבְיָד וְאֶמְנָה, וְאֶרְצָה מוֹלְדֹתֶיךָ, וְתִלְכִי, אֶלְעִם אֲשֶׁר לֹאֲיֻדְעַת תָּמוּל שְׁלָשׁוֹם" (רות ב, יא)**, ובעז יודע פרטים אלו — עוד קודם שראה את רות, והם הרי לא הוזכרו על ידי נערו. כדי להתיר את הסבך המשפטי־משפחתי מעניקה נעמי למושג "הגואל" משמעות כפולה: ייבומה של רות, ובה בעת גאולת נחלתו של אלימלך, בעלה המנוח.<sup>216</sup> כך מקבלים חוק הייבום וחוק הגאולה פרשנות מרחיבה ומאוחדת.<sup>217</sup> במהלך יצירתי זה נעמי ורות גם מרחיבות את מושג ה"יָבֵם" בעבור קרוב משפחה — שאינו גיס — ושאינו נכלל בחוק הייבום. בכך מוכיחה נעמי את גמישות מחשבתה: אם קודם חשבה כי הפתרון היחיד יצריך אותה ללדת בן, היא מוצאת בצוק העתים

<sup>216</sup> התכנית הנועזת של נעמי היא קשירת גאולת הקרקע עם הייבום. ראו: אהובה אשמן, **תולדות חוה: בנות, אמהות ונשים נוכריות במקרא**, תלאביב: משכל, 2008, עמ' 63.

<sup>217</sup> לנעמי אין בנים נוספים. לפיכך, על פי הנוסח המקראי, חוק הייבום כפשוטו אינו חל כאן, אך ניתן להרחיבו לחותן כמתואר במקרה תמר ויהודה. ואם כך, ייתכן כי חוק הייבום הורחב לקרובים נוספים. ייתכן כי נישואי קרוב עם האלמנה לא היו בגדר חובה משפטית אלא חסד. הכתוב אינו מבהיר אם קנה בעז את השדה מצד שלישי שרכש את השדה מרות, או שהיו לנעמי זכויות על השדה. ראו דיון: דניאל פרידמן, **הרצחת וגם ירשת: משפט מוסר וחברה בסיפורי המקרא**, תלאביב: דביר, 2000, עמ' 311-319.

פתרון חדש ומעשי. בכך היא הופכת ליזמית ולמפרשת של הדין.<sup>218</sup> בעז החושש כי המעשה מצוי בשוליים העמומים של החוק, מבקש אישור ללגיטימיות של מעשיו, והזקנים בשער מאשרים פרשנות חתרנית זו.

### הערמה והפיתוי

הסופר המקראי מיישם שני עקרונות הפוכים במהלך העלילה: המקרה העיוור, ("ויקַר מְקַרְהָ", רות ב, ג), בשילוב התכנון הקפדני, ושניהם מצטרפים יחדיו להשגת התוצאה המקווה.<sup>219</sup> מגילת רות אינה מתארת התערבות ישירה של האלוהים, אולם רוחו שורה מעליה, ובקריצה אירונית לקורא, גם קושרת את הדברים למעשיהם של סוכנים אנושיים.<sup>220</sup> אדגים זאת להלן.

פרק ב' פותח בפסוק קצר, המנותק, לכאורה, מהמשכו: "וּלְנַעֲמִי מִידַע [מוֹדַע] לְאִשָּׁה, אִישׁ גְּבוּר חַיִּל־מְשֻׁפָּחַת, אֶלְיִמְלֹךְ: וְשָׁמוּ, בְּעֵז." מיד לאחר מכן נאמר: "וַתֵּאמֶר רֹת הַמּוֹאֲבִיָּה אֶלְנַעֲמִי, אֵלְכֶנָּה הַשָּׂדֶה וְאֶלְקָטָה בְּשֵׁבִלֵי־אֲחֵר, אֲשֶׁר אֶמְצָאֲחֹן בְּעֵינָיו" (רות ב, ב). סמיכות זו עשויה לרמוז כי שני הדברים בכל זאת כרוכים זה בזה. כיצד? כאשר רות מביעה רצונה לצאת לשדה, והיא כידוע אינה מכירה את סביבתה, נעמי אומרת לה בהמשך: "לְכִי בְּתִי" (רות ב, ב), ומכוונת אותה — כפי שיתגלה רק מאוחר יותר —

לשדהו של בעז, בלא שכלתה יודעת מיהו בעל השדה. הצמידות שבין שני הפסוקים מאפשרת לקורא לקשר את הפסוק הראשון עם המשך העלילה, דבר שנמנע מרות בעת ההתרחשות עצמה. רק עם חזרת רות מהשדה, מגלה לה נעמי שבעז: "קְרֹב לָנוּ

הַאִישׁ־מְגַאֲלָנוּ, הוּא" (רות ב, כ). נראה כי ידה של נעמי בהסתרה זו שבתחכומה, אינה משחררת מידע שלא יוסיף דבר לרות אך עלול לפגום באותנטיות של המפגש. וכפי שראינו קודם, גם בעז, מסיבותיו שלו, מסתיר מפני רות מידע זה.<sup>221</sup>

הסופר המקראי מטיל עמימות על שהתרחש בין רות ובעז בליל הגורן: "וַיְהִי בַּחֲצִי הַלַּיְלָה, וַיִּחְרַד הָאִישׁ וַיִּלְפַּת; וַהֲנֵה אִשָּׁה, שֹׁכֶת מְרַגְלָתִיו" (רות ג, ח).<sup>222</sup> מצד אחד ניתן להבין כי בעז פותה לשכב עם רות שהרי הכינה עצמה במחשבה ובמעשה לקראת מטרה זאת. ומנגד, ניתן לקבל עמדתם של מפרשים אחרים<sup>223</sup> הדוחים עמדה זו לפי שאין זה ראוי שאם אמו של דוד תתייחד עם בעז בטרם קודשה כדין. אדגיש, שתי העמדות ננקטות על ידי שני סוגי מפרשים עם שתי נקודות מוצא שונות לחלוטין.

לדעתי אפשר להסיר חלק מעמימות זו באמצעות רמזים שטומן הסופר המקראי בטקסט. בעז פונה שלוש פעמים אל רות בתואר "בתי": פעם אחת בעת מפגשם הראשון בשדה (רות ב, ח), ופעמיים לאחר שהיא התגלתה בפניו בליל הגורן (רות ג, י; ג, יא) — ועוד קודם שהוא פנה אליה — "שֹׁכֶבְי, עֲדַהֲבִקֶר" (רות ב, יד; ג, יג). עם הגיע

<sup>221</sup> בעת פגישתם, מכנה בעז את נעמי על פי קרבתה לרות ולא על פי קרבתו שלו אליה: "וַיֵּצֵן בְּעֵז, וַיֵּאמֶר לָהֶגְדִּי הַגֵּד לִי כָל אֲשֶׁר־עָשִׂית אֶת־חַמּוֹתָךְ, אַחֲרֵי מוֹת אִישֶׁךְ" (רות ב, יא).

<sup>222</sup> העמימות אינה משתקפת רק במעשי בעז ורות אלא גם בזירת ההתרחשות הלילית החשוכה, וכן בשתי דמויות שהסופר המקראי מכנה "איש" ו"אישה" כדי להשאיר את השניים באלמוניותם. ראו: Ron L. Hubbard, *The Book of Ruth*, Athalya ;Michigan: Eerdmans, 1988, p. 195 Brenner, "Naomi and Ruth: Further Reflections", *A Feminist Companion to the Book of Ruth*, UK: Sheffield Academic Press, 1993, p. 141.

<sup>223</sup> F. W. Bush, *Word Biblical Commentary*, 9: *Ruth, Esther*, Texas: Word Books 1996, p. 175.

<sup>218</sup> ראו: בילסקי, "פמיניזם", עמ' 203-207.

<sup>219</sup> ראו: עתליה ברנר, *אהבת רות*, תלאביב: הקיבוץ המאוחד (סדרת אפיק), 1988, עמ' 86.

<sup>220</sup> ראו: פרדס, *הבריאה*, עמ' 86.

הבוקר שלמחרת משתנה לפתע כינויה של רות ל"האישה", והפעם הסופר הכליודע אומר זאת מתוך מעמקי הכרתו של בעז: "וַיֹּאמֶר, אֲלֵינֶדַע, כִּי־בָאָה הָאִשָּׁה, הַגֵּרָרְ" (רות ג, יד). להערכתו השינוי הסמנטי אינו מקרי אלא משקף שינוי ערכי פנימי ביחסו של בעז לרות לאחר ששכב אִתָּה.<sup>224</sup> מלבד זאת, במקרא משמש שם העצם "אישה", בין השאר, לתיאורה של אישה נשואה.<sup>225</sup> ועוד אקשה: כיצד יסבירו המצדדים בפירוש כי רות ובעז שמרו על תומתם אם שני גיבורינו העדיפו להישאר יחדיו מאמצע הלילה ועד הנץ החמה? הרי גם אם לא התרחש ביניהם דבר, מראית עין בוודאי הייתה כאן, וכבר ראינו למעלה כי בעז היה אכולפחדים שמא יתגלה דבר המפגש ברבים, ולפיכך, מדוע לא מיהר לגרש את רות מהגורן כשהתעורר והיא לצדו? — מכאן, שלבעז היה מניע חזק להישארותה של רות לצדו, והוא שהכריע את הכף.

אדגיש, אף אחד מהנימוקים שלמעלה אינו חד־משמעי, וגדולתו של הכותב המקראי מתבטאת ביכולתו להקשות על הסרת העמימות.<sup>226</sup> ואולם, להערכתו, משקלם המצטבר של הראיות הספרותיות הנרמזות, לפני המפגש ובעת המפגש, מכוון את הקורא להאמין כי המפגש הלילי לא היה תמים,

<sup>224</sup> ייתכן כי בעז רואה במעשה הביאה אקט של קידושין שהתבסס בתקופה מאוחרת יותר: "האשה נקנית בשלש דרכים וקונה את עצמה בשתי דרכים נקנית בכסף ובשטר ובביאה", משנה, מסכת קידושין, דף א, א.

<sup>225</sup> כגון: "אִשְׁתֵּי רָעָד" (שמות כ, יג), בכוונה לאשת איש; ראו: מנחם צבי קדרי, מילון העברית המקראית: אוצר לשון המקרא מאל"ף עד תי"ו, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן 2006, עמ' 74; איש ואישה מורים על זיווג וברית הנישואין, אנציקלופדיה מקראית: אוצר הידיעות על המקרא ותקופתו, כרך א, עמ' 273. אדגיש, קביעה זו אינה מוחלטת.

<sup>226</sup> אלטר מסכם: "לעיתים מזומנות יש אומנם ביכולתנו להסיק מסקנות מתקבלות על הדעת על הנפשות הפועלות ועל גורלן, אך דברים רבים נותרים בגדר השערה או אפילו עניין לאפשרויות רבות ומוקשות", ראו: אלטר, אמנות, עמ' 180.

ורות, בהשראת נעמי, הצליחה לשכנע את בעז, באמצעות פיתוי מיני, שיצא מאדישותו ויבין סוף־סוף: "כִּי גָאֵל אֶתָּה" (רות ג, י) במשמעות המורחבת: גואל השדה של נעמי והיבם שלה, ובעז מסכים לבקשתה, בתנאי ש"הגואל" האחר, הקודם לו בסדר הגאולה, יסרב. הטקסט מבהיר בעקיפין כי לנעמי מקורות "מודיעין בזמן אמת" על אורחותיו של בעז.<sup>227</sup> ומתוך שנודע לה כי בעז אמור להגיע באותו הלילה לגורן השעורים, והתנאים לתכנית הפיתוי הבשילו, היא מחליטה לשחרר סוף־סוף את סודותיה לרות.<sup>228</sup> וכך, לאחר שנעמי קבעה את מועד הפיתוי היא מספרת לכלתה את "מטרת המבצע",<sup>229</sup> את "שלב ההכנות",<sup>230</sup> את הוראות "ביטחון שדה",<sup>231</sup> ואת פירוט "שלבי הביצוע" המדויקים.<sup>232</sup> במהלך הכנותיה הדקדקניות הופכת נעמי למשתתפת סמויה באירוע: חלק מהוראותיה נאמרות אגב שימוש בגוף ראשון, "[וירדתי] וַיְרִדְתָּ הַגֵּרָרְ" (רות ג, ג); "[ושכבת] וְשָׁכַבְתָּ" (רות ג, ד), המדגישים את מעורבותה הנפשית והכמעט־פיזית במעשה.<sup>233</sup> אין טוב

<sup>227</sup> נעמי מקבלת ידיעה ממקורות עלומים המתבררים מהימנים כי "הַנְּהִיחָהּ" [בעז] זָרָה אֶתְגֵּרָרְ הַשְּׁעָרִים הַקְּלָיָה" (רות ג, ב).

<sup>228</sup> כאן נעמי נוקטת אותו היגיון שהנחה את תכניתה לקראת המפגש הראשון בין רות לבעז.

<sup>229</sup> "הֲלֹא אֶבְקֶשְׁלָךְ מִנּוּחַ אֶשֶׁר יִיטַבְלָךְ" (רות ג, א).

<sup>230</sup> "וַיְרַחֲצֵתְּ וְסָכַתְּ, וְשָׁמַתְּ שְׂמֹלֶתְךָ (שְׂמֹלֶתְךָ) עַל־יָדְךָ" (רות ג, ג).

<sup>231</sup> "אֶלְתֵּנְדָעֵי לְאִישׁ" (רות ג, ג).

<sup>232</sup> "וַיְהִי בְשָׁכְבוֹ, וַיִּדְעַתְּ אֶתְהַמְקוֹם אֶשֶׁר יִשְׁכַּב־שָׁם, וַיָּבֹאת וְגִלְתָּ מִרְגְּלֶתְךָ" (רות ג, ד).

<sup>233</sup> בלשון עתיקה משמשת צורת הכתיב לנוכחת. הבחירה הספרותית שלי היא בצורה זו כפשוטה למדברת. ראו: Gesenius' Hebrew E. Kautzsch, Grammar, Oxford: Oxford University 1909, # 44.

עתליה ברנר עומדת על הדואליות של רות רבה אשר בו הכתיב דֹּמְשָׁמַעִי: מדבר/מדברת ונוכחת לעומת הקרי שצורתו נוכחת. לדעתה אין המחבר המקראי רוצה להבליט כי רות, שממנה צמחה שושלת בית דוד,

מכל אלו להמחיש איזו כברת דרך תודעתית עברה נעמי מאז הגיעה חסרת ישע אל שערי בית לחם, ועד התכנון, התושייה והיזמה המתגלמים כאן. הטקסט מצביע גם על תפקידה הזניח של רות בהכנת התכנית: כל שנותר לרות לומר לאחר שקיבלה את "תיק המבצע" המפורט לידיה הוא: "פל אַשְׁתְּאֲמְרִי (אֵלַי), אַעֲשֶׂה" (רות ג, ה). וכדי שלא יישאר ספק בלב הקורא כי רות היא תלמידתה הצייתנית של נעמי, הטקסט ממשיך ומבהיר: "וַתֵּדַד, הַגֵּרָן; וַתַּעַשׂ, כְּכֹל אֲשֶׁר־צִוְּתָהּ מִמֹּתֶיהָ" (רות ג, ו).

גם אם הדומיננטיות של נעמי ברורה, הסופר המקראי מצליח להגניב מעט מקול לבה של רות. במפגש בשדה אומר בעז לרות: "וְכֹחַ תִּדְבְּקִין, עִמָּנְעֶרְתִּי. עֵינַיִךְ בְּשֵׂדָה אֲשֶׁר־יִקְצְרוּן, וְהִלַּכְתְּ אַחֲרֵיהֶן הַלֵּוָא צְוִיתִי אֶת־הַנְּעָרִים, לְבִלְתִּי נִגְעֶךָ" (רות ב, ח-ט). חששו של בעז ברור — להרחיק את הנערים הצעירים מרות, אולם כאשר רות מספרת על אירוע זה לנעמי היא הופכת את דבריו: "גַּם כִּי־אָמַר אֵלַי, עִמָּנְעֶרִים אֲשֶׁר־לִי תִדְבְּקִין, עַד אִם־כִּלּוּ, אֵת כָּל־הַקָּצִיר אֲשֶׁר־לִי" (רות ב, כא), ובכך היא קוראת דרור למאווייה המודחקים. כדי שהקורא יכרוך את שני הפסוקים זה לזה, הסופר המקראי מדגיש את הזהה ואת המנוגד ביניהם בהשתמשו באותה מילה מגשרת — "תִּדְבְּקִין"<sup>234</sup>. ובהמשך הדברים הקורא נוכח לדעת כי במעמד הפיתוי הצליח בעז להרגיע את חששותיו הראשונים, גם בלי שהוסיף כל אמירה מפורשת. הכיצד? בליל הגורן בעז אומר: "בְּרוּכָה אַתְּ לַיהוָה בְּתִי־הִיטְבַתְּ מִסֵּדֶךְ הָאֲרוֹן, מִן־הָרֵאשׁוֹן: לְבִלְתִּי־לָקֶת, אַחֲרֵי הַבְּחוּרִים" (רות ג, ו).

ומכאן הוא מסיק כי רצונו הראשון, "לְבִלְתִּי נִגְעֶךָ", נעשה, והרי רות הלכה ובאה אליו ולא אל הנערים. ומשהשתכנע, הוא מודה לרות באמצעות שימוש במשפט דומה הכולל צמד מילים מקבילות: "לְבִלְתִּי־לָקֶת". ולמרות מסקנתו של בעז, לקורא ידיעה נוספת, אירונית, המוסתרת מבעז, והנרמזת מהכרתה של רות שנדונה למעלה, כי חששותיו הראשונים דווקא היו מוצדקים. עלילות משנה אלו המשולבות זו בזו תורמות לעושרו הספרותי של הטקסט.

העלילה בליל הגורן מסתיימת בניצחון מוחלט של הנשים. ואולם, מיד לאחריו, במעמד המשפט, נעדרות נעמי ורות, והקול הפטריארכלי חוזר אל מרכז התמונה.<sup>235</sup> תהליך זה מזכיר במדויק את ההתרחשות אצל בנות צלפחד: לאחר הצלחתן פורצת־הגדר להכיר בבת כיורשת לגיטימית מדרגה ראשונה,<sup>236</sup> מערערים ראשי הציבור על היקף תכולת החוק החדש — והוא צומצם ליורשות הנישאות בתוך שבטן בלבד.<sup>237</sup>

הגם שבשני המקרים אין הסופר המקראי מסתיר את אהדתו לזימת הנשים ולהצלחתן — אין כנראה דעתו נוחה מניצחונן הסוחף, והוא שומר את זכות המילה האחרונה למסורת ולתרבות הפטריארכאלית אשר בה הנשים כפופות, בהכרח, לגברים.<sup>238</sup> כללי

<sup>235</sup> "וַיֹּאמֶר בְּעֵז לְזִקְנֵיךְ וְכִלְיֶיךָ, עֲדִים אַתָּם הַיּוֹם, כִּי קִנִּיתִי אֶת־כָּל־אֲשֶׁר לְאֵלֵימְלֶךְ, וְאַתְּ כָּל־אֲשֶׁר לְכִלְיוֹן וּמְחֻלוֹן־מִיד, נִעְמִי. וְגַם אֶת־רוֹת הַמַּאֲבָהָ אֲשֶׁת מְחֻלוֹן קִנִּיתִי לִי לְאִשָּׁה" (רות ד, ט-ו).

<sup>236</sup> הצו "חֲקֹת מִשְׁפָּט" (במדבר כז, ה-יא).

<sup>237</sup> ויקרא כה.

<sup>238</sup> לדעת יעל שמש ואחרים, המקרא מתאר חברה פטריארכאלית, וככלל, אין הפליית נשים מעידה על שנאתן. ראו: יעל שמש, "וימוצא אני מר ממות את האישה" (קהלת ז, כו), האומנם מצויה שנאת נשים במקרא? "שנתון לחקר המקרא יט (תשס"ט), עמ' 101. עתליה ברנר סבורה כי רות נהנית מיחס חיובי מצד הסופר המקראי וזאת בזכות שהציבה את טובת

שכבה עם בעז בליל הגורן. לפיכך הוא אמנם נוקט שורש שכ"ב אך אינו מוסיף כמקובל את מילת הסמיכות "עם". ראו: ברנר, אהבת רות, עמ' 101-103.

<sup>234</sup> ראו: אלטר, אמנות, עמ' 185.

התרבות המקראית מציבים בפני הסופר המקראי המעצב את דמותו של בעז אתגר קשה: אישה, שהיא בעיניו רכוש בלבד,<sup>239</sup> פיתתה אותו, והוא, הגבר, השליט, נכנע לפניה. יתרה מזאת, בתודעתו, ובהיפוך גמור למצופה, אין רות מושא החסד, אלא היא דווקא זו העושה עמו חסד: "הִיטְבַּתְּ חֶסֶדְךָ הָאֲחֵרוֹן, מִן־הָרֵאשׁוֹן" (רות ג, י). בעל ילקוט מעם לועז מנסה להסביר תחושות נחיתות אלו באופן הבא: "שאוהבת האישה באיש שהוא בחור אפילו עני, יותר מאיש עשיר והוא זקן. ועוד שאע"פ שפעמים נישאת אישה לאיש זקן ועשיר, אין מדרכה לחזר אחריו אלא הוא מחזר אחריה, וכאן רות הלכה לבעוז והוא חסד גדול".<sup>240</sup> ועתה, מול בית הדין ינסה בעז להפוך את האסימטריה הגדולה שנוצרה בינו לבין רות ולהחזיר לעצמו את מעמד כבודו הפטריארכאלי שנשחק.

### הדיון המשפטי בשער

הדיון לפני הזקנים בשער הוא אחת הדרמות המרתקות שבסיפור. כאן, בניגוד בולט למעשיו עד כה, מגלה בעז פנים אחרות לחלוטין.<sup>241</sup> הגם שרות איננה משתתפת באירוע, רוחה עומדת מאחורי מעשיו. ובעז, ללא מורא גילו, עושה כל שביכולתו לרצות את כל רצונותיה של רות, ובמקביל, לשקם את מעמדו שנפגע, ואין האחד מנותק ממשנהו, ורק כששני אלו יושגו ישיג את מטרתו. אולם המקרא, כדרכו, מתעלם

בית האב מעל תועלתן האישית ומשום שוויתרה על קשריה לבית אביה מולידה. ראו: עתליה ברנר, "נשים זרות במקרא", בית מקרא 30 (תשמ"ה), עמ' 182.

<sup>239</sup> בשני המקרים הוא משתמש בהטיה "קנייית", ראו: רות ד, ט.

<sup>240</sup> כולי, ילקוט מעם לועז, עמ' צו.

<sup>241</sup> להערכת קמפבל בעז "עולה" לשער כחלק מהתדמית החיובית שהסופר המקראי מייחס לו: אמין, נחץ, ומתוך דבריו בהמשך מופגנת סמכותיות. ראו: Edward F. Campbell, *The Anchor Bible: Ruth*, NY: Doubleday, 1975, p. 141.

מהתהליך הנפשי שעבר בעז ומותיר לנו עדויות עקיפות וחלקיות שמהן ננסה לדלות רמזים ולהשלים פערים כדי לנסות ולשחזר את העלילה במלואה.

סופר המגילה מצביע על שלושה דברים חשובים שלמד בעז בליל אמש: הראשון, שעוד כוחו במותניו.<sup>242</sup> השני, שהוא נזקק לאהבת רות לא פחות מאשר רות זקוקה לחסדיו.<sup>243</sup> והשלישי, שאת לבה של רות ייטיב לרכוש מתוך נדיבות לנעמי.<sup>244</sup> ומשעה זו ואילך, נשמע קול אחר מגרונו, והוא קול היזמה, התבונה, הערמה והחסד המצטרף — מתוך זהות אינטרסים מובהקת — לקולה החדש של נעמי שהתערור זה מקרוב, ומתקיימת ביניהם הרמוניה מושלמת שכולה מיועדת לגאולת נחלת אלימלך, לייבום רות ולהקמת משפחה חדשה שבה לנעמי מקום של קבע.

נעמוד אחר תיאור התנהלותו של בעז. מן הטקסט ברור כי קודם לפיתוי הוא לא היה מעוניין בגאולת הקרקע, כי אילו רצה בכך, הייתה הדרך פתוחה בפניו, אך הוא נמנע מלעשות כן. ולאחר הפיתוי, עניינו המובהק היא רות. ומכאן השאלה המסקרנת: מדוע בתחילת הדיון המשפטי פונה בעז אל "הגואל" כי ימלא את חובת הגאולה לקרקע תוך התעלמות מנושא הייבום? יתרה מזאת, הצגת גאולת הקרקע בתחילת הדיון המשפטי מציגה יתרון רב לפני "הגואל": נעמי מבוגרת ואינה צפויה ללדת ולכן הנחלה תישאר בבעלותו המוחלטת גם אחרי שנת

<sup>242</sup> "שָׁכְבִי, עֲדֵהבְּקָרִי" (רות ג, יג).

<sup>243</sup> "וַיֹּאמֶר, בְּרוּכָה אַתְּ לַיהוָה בְּתִי־הִיטְבַּתְּ חֶסֶדְךָ הָאֲחֵרוֹן, מִן־הָרֵאשׁוֹן: לְבִלְתִּי־לָקֶטְ, אַחֲרֵי הַבְּחוּרִים־אֲסֹדֵל, וְאֶעֱשֶׂיר" (רות ג, י).

<sup>244</sup> "וַיֹּאמֶר, שֶׁשֶׁשְׁעָרִים הָאֵלֶּה נָתַן לִי: כִּי אָמַר (אֵלִי), אֶלְתִּבּוֹאֵי רִיקִם אֶלְחַמּוּתְךָ (רות ג, יז).

היובל,<sup>245</sup> והרי כוונתו של בעז אמורה להיות הפוכה? מתוך הניתוח שאציע בהמשך יתברר כי האסטרטגיה העקיפה<sup>246</sup> שנוקט בעז תאפשר לו השגה מיטבית של יעדיו. דברי בעז המצויים בטקסט מגלים אך ורק את תוכן החלטותיו, ואילו כאן, אבחן בהרחבה את השיקולים הלוגיים שהנחו את הסופר המקראי בתהליך קבלתו. אטען כי החלטותיו התבססו על בחינה שכלתנית של העמדות האפשריות ליריבו ועל ניצול מרבי של יתרונותיו שלו.

התחום המדעי של ניתוח מצבים לשם אופטימיזציה של מטרות קרוי "תורת המשחקים". אנסה לזהות באמצעות מתודולוגיה זו<sup>247</sup> את האופציות העיקריות העומדות בפני בעז, בצד הטקטיקה המיטבית להשגת מטרותיו.

ראשית, אבחן את הנחות היסוד של בעז ביחס למצוות הגאולה והייבום. ההתחייבויות הנדרשות לקיום מצוות הגאולה והייבום שונות בתכלית; גאולת הקרקע היא בעיקרה עסקה כלכלית שמצווה מקראית בצדה, ומידת האטרקטיביות הכספית שבה היא כמידת המחיר הנדרש בגינה.<sup>248</sup> לעומת זאת, המשמעויות הכלכליות והמשפחתיות הנובעות ממילוי מצוות הייבום סבוכות, בעייתיות וכוללות מרכיבים רבים וארוכיטווח של אי ודאות:

מי שיגאל את השדה ויישא את רות ייאלץ לפרנס שתי נשים, ולבסוף, אם יוליד בן מרות, ייחשב הילד כזרעו של מחלון<sup>249</sup> ועתיד להציב דרישות לרשת את הנחלה של נעמי, וכך יימנע מילדיו האחרים רכוש זה. לפיכך, סביר יהיה לחשוב כי בעז הניח ש"הגואל" יתקשה להסכים לקיום תנאי מפליג זה. לבעז אצה הדרך. הוא מגיע לדיון המשפטי אף שהוא נערך שעות ספורות לאחר ליל הגורן, ומיד הוא מתייצב מול "הגואל" המחזיק בזכויות משפטיות עדיפות בגלל קרבתו היתרה לנעמי. עוד נזכור כי אין איש מהנוכחים במשפט יודע את שהתרחש בליל אמש וכי הכול משערים כי כוונתו של בעז היא מילוי מצוות הגאולה לנעמי, וקשה להניח כי הם מעלים בדעתם שרות היא מטרתו,<sup>250</sup> והוא, מאינטרס ברור, ימשיך להשרות רושם מוטעה זה גם בעת המשפט. הסופר המקראי פותח בדרישת בעז לגאולת הקרקע מתוך שאילו סירב "הגואל", היה בעז מקבל עליו את מצוות הגאולה, ובהמשך, ברוב דרמה, הרבה ביטוי של חסד וקבלת אהדה ציבורית לרוב — היה מוסיף עליה גם את מצוות הייבום, הגם שאינה מחויבת על פי דין. ולרות יאמר אחר כך: את אשר הבטחתי קיימתי. אולם עיניו של בעז

<sup>249</sup> דברים מפורשים אלו אומר בעז במעמד המשפט ואנו לא נדון כאן אם אמרם כדי להקשות על "הגואל" ובכך למנוע ממנו גאולת נחלת אלימלך, או שמא הם באים לבטא את ההלכה המשפטית שהייתה קיימת בתקופתו: "ויאמר בעז, בְּיֹסֶקְנוֹתָהּ הִשָּׂדֶה מִיַּד נְעָמִי; וּמֵאֵת רֹת הַמּוֹאָבִיָּה אֲשֶׁתְּהֵמָה, קִנִּיתִי [קִנִּיתִי] לְהִקִּים שְׂמֵהֶם, עַל־נַחֲלָתוֹ. [...] וַיֹּאמֶר בעז לְזִקְנִים וְכֹלְהֵם, עֲדִים אַתֶּם הַיּוֹם, כִּי קִנִּיתִי אֶת־כְּלֵאֲשֶׁר לְאֵלִימֶלֶךְ, וְאֵת כְּלֵאֲשֶׁר לְכַלְיוֹן וּמַחְלוֹן מִיַּד, נְעָמִי. וְגַם אֶת־רוֹת הַמּוֹאָבִיָּה אֲשֶׁת מַחְלוֹן קִנִּיתִי לִי לְאִשָּׁה, לְהִקִּים שְׂמֵהֶם עַל־נַחֲלָתוֹ, וְלֹא־יִכָּרֵת שְׂמֵהֶם מֵעַם אֲחִיו, וּמִשְׁעַר מְקוֹמוֹ" (רות ד, ה-ו).

<sup>250</sup> רות ובעז נפגשו בגלוי רק פעם אחת בשדה. גם אם במפגש זה נכחו אנשים אחרים וגם אם התרשמו כי בעז גילה עניין ברות — הרי מאז אותו המפגש כבר חלפו שלושה חודשים והתעלמותו המוחלטת מרות משדרת לכול שאינו, כביכול, מעוניין בה (רות ב, כג; ג, א).

<sup>245</sup> ראו: אשמן, **תולדות חוה**, עמ' 66.

<sup>246</sup> מושג זה טבע הפילוסוף הצבאי לידלהרט לפני מלחמת העולם השנייה. ראו: בזיל הנרי לידלהרט, **אסטרטגיה של גישה עקיפה: מאה דורות של מלחמה**, תרגם אלחנן אורן, [תלאביב]: מערכות, 1980.

<sup>247</sup> הסוגיות המקובלות לדיון בתורת המשחקים מאופיינות בכללים קבועים. כאן בעז משנה את כללי ההתנהלות המשפטית, אך הדיון הלוגי בשני המקרים זהה. לדיון רחב ביחס להעמדת אופציות אפשריות בסיטואציות דומות, ראו: חיים שפירא, **שיחות על תורת המשחקים: אסטרטגיות, החלטות ותענועי חשיבה**, אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, 2008.

<sup>248</sup> מידע שחסר לנו מתוך הטקסט.

בעזרת קולמוסו של הסופר נשואות לרווחים גדולים מאלה.

בעז יודע כי משהסכים "הגואל" לגאולת הקרקע, לא הגיע הדיון המשפטי אל סופו. באמתחתו נותרו שתי דרכי פעולה: הראשונה, להניח לגואל לרכוש את נחלת אלימלך, והוא עצמו יישא את רות לאישה. אך גם אם נישואין אלו אפשריים מההיבט המשפטי,<sup>251</sup> הוא יודע כי פתרון זה אינו מספק את רות הרוצה בהמשך הקשר המשפחתי עם נעמי, וגם הוא אינו מעוניין באישה מתוסכלת. האפשרות השנייה שלפניו היא להעלות את נושא הייבום, הבעייתי, עם גאולת הקרקע, כעסקת חבילה אחת, ובכך לסכל את הסכמתו הראשונה של "הגואל". ומאחר שמילוי מצוות הייבום היא מטרתו הראשית של בעז ול"גואל" היא תהיה קשה כספחת, דווקא בה הוא בוחר. מכאן בעז מעלה בסיבוב השני את הדרישה הנוספת לייבום; "הגואל" — כצפוי — מסרב לתנאי החדש, ומכאן כל היתרונות נופלים בידי בעז כפרי בשל. אמנם אין הוא יכול עוד לקחת עליו, מרצונו כביכול, מצווה שלא נקבעה במפורש בהחלטת בית הדין, ועתה ייאלץ להסתפק בהידור פומבי צנוע לעומת המקרה הקודם, קרי — הצגת נכונותו לעשות למשפחתו מעבר להסכמת "הגואל". ואולם התשואה הגדולה והמהותית למאמציו, שהיא מטרתו האמתית, תימצא לו מול רות. בדלת אמותיהם הוא יאמר לה כי מאהבתו ומדבקותו במחויבותו המשפחתית הוא החליט ללכת רחוק יותר מהבטחתו הלילית, והיא תדע כי צדק, ותהיה מחויבת לו לעד על אבירותו, כי הרי הגאולה שהבטיח הייתה מותנית אך ורק בסירובו של "הגואל", והנה "הגואל" הסכים לגאולת הקרקע, אך לבעז

<sup>251</sup> דניאל פרידמן, **הרצחת וגם ירשת: משפט, מוסר וחברה בסיפורי המקרא**, תל אביב: דביר, 2000, עמ' 313.

לא היה הדבר למכשול, ועוד היטיב עד תום עם נעמי בלי שהתחייב על כך מראש. וכך בעז מצליח להתגבר על יחסי איהיסימטריה ששררו עד למעמד זה מול רות, ולאזן את מצבו. סצנה מרתקת זו הייתה נמנעת אילו היה בעז מציב מלכתחילה את הצורך האולטימטיבי לקיום שתי הדרישות יחדיו, כי אז דרמה לא הייתה כאן אלא החלטה משפטית קרה הקובעת אישור או דחייה לזכותו של אחד הצדדים. ועוד ערמה יש כאן: בעז מנצל עד תום את הנסיבות של האירוע. מאחר שהוא היוזם להתרחשותו, לו היכולת לנתב את מהלכו לצרכיו. ובנסיבות אלו, האם אפשר לעצור אדם בדרכו למעשה חסד? כלום אפשר לשאול "איש חסד" הממלא מצוות חשובות: מדוע רק עכשיו נזכרת? ומדוע אתה עומד לפני בית הדין כתגרן בשוק?

ומול רווחים ברורים אלו ניתן לראות כי בעז לא היה יוצא נפסד גם אילו, בסופו של דבר, היה "הגואל" מקבל עליו בשלב השני את ההצעה הכפולה, כי אם כך היה, הרי ודאי ש"הגואל" היה עושה כן גם בשלב הראשון של המשפט. לפיכך, גם במקרה זה היה בעז מצליח להוכיח קבל עם ועדה, ובמיוחד לאוזניה של רות, את נחישותו ורוב חסדו, אף שהדבר לא נסתייע בגלל קרבתו המשפחתית המועדפת של יריבו. ומכאן, גם בכישלוננו היה בעז מצליח למזער את נזקו, דבר שהיה נמנע ממנו לולא נקט את האסטרטגיה העקיפה.

מדיון זה ניתן להסיק כי בתיאור זה של המאורע הדרמטי שחוה בעז בלילה, ביקש המחבר לחשוף לפתע בבוקר דמות נחרצת של סוחר ממולח וערמומי אך גם רב־חסד, המנוגדת בתכלית לדמותו הקודמת. עד הדיון בשער, בעז הוא דמות אפורה ופסיבית, שהמעט שעשה, בוצע במאוחר ובהיסוס או שבוצע בעקבות יזמה חיצונית שנכפתה עליו.

שם מחלון המת ולהחזיר את נחלתה של נעמי, אלא גם לשמר את הקשר הקרוב שבין שתיהן, ואיש לא יבחין ולא יוכל להציב גדר בין הצלחתן שלהן לבין הצלחתו שלו.

כאן מסתיים סיפורם המפואר רווי העלילה והחסד של גיבורינו, ועל המצע המפואר של משפחה זו ראויה להיות ממוסדת שושלת בית דוד:

וְאֵלֶּה תּוֹלְדוֹת פְּרָץ פְּרָץ הַיְלִיד  
אֶתְחַצְרוֹן. וְחַצְרוֹן הַיְלִיד אֶתְרָם וְרָם  
הַיְלִיד אֶתְעַמִּינָדָב. וְעַמִּינָדָב הַיְלִיד  
אֶתְנַחֲשֹׁן וְנַחֲשֹׁן הַיְלִיד  
אֶתְשִׁלְמָה. וְשִׁלְמוֹן הַיְלִיד אֶתְבְּעִז וּבְעִז  
הַיְלִיד אֶתְעוֹבָד. וְעוֹבָד הַיְלִיד אֶתְיִשִׁי  
וְיִשִׁי הַיְלִיד אֶתְדָּוִד  
(רות ד, יח-כב).

### סיכום

המקרא רחוק מלהיות רומן של זרם התודעה, אין בו מונולוגים פנימיים ארוכים החודרים לנפש גיבוריו, ומרבית ניסוחיו מצטיינים באמירה תמציתית בלבד. ואף על פי כן, הסופר המקראי מצליח, ברוב אומנותו, להביא לפני קוראיו, באמצעים "מיניאטוריים", את סוד כוונותיהם של גיבוריו, וברצותו, הוא חודר גם לעמקי נפשותיהם.<sup>253</sup> קשה להסביר את מלוא רזיו של תחכום זה, אך לעתים ניתן לגלותו ברמזים שהסופר מפזר ברוב כישרון בטקסט, בשימוש בניסוחים מעורפלים ובבחירה במושגים בעלי משמעויות כפולות — אמצעים המאלצים את הקורא לגשר על פערי המידע ולבנות לעצמו עלילה המבוססת על דמיונו ורקעו. וכזו היא מגילת רות. סיפור קצר זה מתאפיין בסחיפת האדם

אולם משעה שהגיע לצומת החלטה, והעדיף מדעתו העצמית את דרך החסד לרות ולנעמי, תוך שלילת הסתלקות "מכובדת" לאחר הסכמת "הגואל", ודחיית הפתרון החלקי של נישואין לרות — מכאן ואילך הוא השולט בגורלו והוא המנווט את מסלול חייו.

והנה אפילו ערמתה של נעמי שהובילה למעשיו של בעז מסולקת מהתודעה, והוא כבר נמצא ראוי להצטרף לשושלת הדורות: "וְיִשְׁלְמוֹן הַיְלִיד אֶתְבְּעִז, וּבְעִז הַיְלִיד אֶתְעוֹבָד" (רות ד, כא). משחצה בלילה את הרוביקון, ניכר גם אצלו, כמו אצל נעמי, הצליל הברור של המהפך התודעתי. והנה כבר בבוקר המחרת לפגישתו הגורלית עולמו מתהפך, חיים חדשים ניעורו בו, והוא ממחר לשער למלא כל שהבטיח, וגם כשנכשל בתחילה, לא הרפה ולא היסס, אלא תמרו, עקף, וזכה ברות: לא עוד משום שפונה להיות גואל, אלא משום היותו אוהב מדעת, איש חסד, נחרץ במעשיו — וכפטריארך בעמו.<sup>252</sup> זאת הייתה לדעתי מטרתהעל של מחבר המגילה שעיצב את דמותו של בעז באופן שיצליח להתעלות על עצמו בסוף העלילה, ואלמלא כן לא היה יכול להגיע לכלל תיקון של התנהגותו המבישה בראשית העלילה ולשמש דוגמה ראויה לשושלת בית דוד. בתחילת הסיפור רות ונעמי הן אלמנות עריריות קשות־יום, ובסופו רות היא אמו של עובד ונעמי הופכת לו אומנת, ואילו השכנות הרואות את הסימביוזה המופלאה שבין השתיים סבורות דווקא כי "יִלְדְּבֹן לְנַעֲמִי" (רות ד, יז), ומכאן מתמסדת משפחה בעלת הורות משותפת. הצלחתן של נעמי ורות מלאה: בעז, לא זו בלבד שמצליח להקים את

<sup>252</sup> גם לדעת פולק סיפור מגילת רות מייצג שלוש דרגות של סמכות: בראש ניצב בעז, אחריו נעמי, ורק לאחר מכן רות. ראו: פרנק פולק, "דאשיח ותבניותיו במגילת רות: לחקר הדיאלוג ומעמד הדוברים בסיפורי המקרא", **בית מקרא** 46 ג (תשס"א), עמ' 208.

<sup>253</sup> ראו: מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "זהירות, ספרות! — לבעיות האינטרפרטציה והפואטיקה של הסיפור המקראי (תשובה לבעז ערפלי ולאוריאל סימון)", **הספרות ב (תש"ל-תשל"א)**, עמ' 629.



שלב־שלב אל מר גורלו. בכל סיום שלב טמון  
מפח נפש — ואז העלילה משנה פניה עד  
לסופה הטוב.<sup>254</sup>

קריאה צמודה במגילה מלמדת כי בשלב  
קריטי בסיפור מגיעים נעמי ובעז, בנפרד,  
להחלטה שעליהם ליטול את גורלם בידיהם  
ולשנות את חייהם מן הקצה. ומשנפלה  
החלטתם, כוחות חדשים מתעוררים בהם,  
והם חותרים בעוז, ללא פשרה ולאות, עד  
השגת מלוא מטרותיהם. מעניין כי קודם  
למהפך ההכרתי לא ידענו על קיומם של  
צדדים אלו באופיים, ואפשר כי ללא הסיפור  
על אירוע המשבר המכונן, לא היה צד זה  
שבאישיותם נחשף לעולם. כותב המגילה  
רואה חיוב רב בתוצאות שהושגו: הקמת  
משפחה חדשה הממלאת את מלוא ציפיות  
רות, נעמי ובעז, ומתוך כך נוצק גם הבסיס  
לזיכרון הקולקטיבי הלאומי ביחס  
לראשיתה של שושלת מלכות בית דוד.

---

<sup>254</sup> ראו: גרסיאל, "המבנה הספרותי", עמ' 444-445.

ויליאם בלייק (William Blake) (1757-1827), *Naomi entreating Ruth and Orpah to return to the land of Moab* ("נעמי מפצירה ברות וערפה לשוב לארץ מואב"), 1795, צבעי מים, 58.6X42.6 ס"מ, מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לונדון.<sup>255</sup>

כל אמן מפרש סיפור על פי השקפת עולמו וערכיו, וכך הוא בונה את מעשה האמנות שלו. שתי הכלות לובשות לבן, כסמל של תמימות. למרות שערה השחור של ערפה, אופן הביטוי שלה שלילי. מכאן מובן חוסר השיפוט, של בלייק, כלפי ערפה ורות, אשר כל אחת בחרה את דרכה. על כך כתוב: "וַתִּשְׁנֶה קוֹלָהּ, וַתִּבְכְּינָה עוֹד; וַתִּשְׁקַע עֵרְפָּה לְחֻמוֹתֶיהָ, וְרוּת דָּבְקָה בָּהּ" (רות א, יד). בלייק שובר את המשולש כפרשנות לפרדה, ומאיר יותר את רות – כפרשנות לעתיד הצפוי לה.



<sup>255</sup> פרטים על היצירה :

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copyinfo.xq?copyid=but299.1>

# היידיש כשפת זיכרון על פי "חבלים" מאת

## חיים באר

פסחה כאמור על היידיש הירושלמית. לזיכרון יש כללי התנהגות משלו, והוא שואב לתוכו את המכלול כולו: את יידיש המועקה, את יידיש האוצר ואת היידיש משוללת הפרדוקסים כמו זו שאצל חיים באר. על זו האחרונה אני מבקשת להתעכב בחיבורי זה.

הקביעה שמדובר ביידיש ירושלמית מצויה בין דפי הספר ממש. כך מתאר באר את פגישתו עם ש"י עגנון בחנות הספרים: "[...] למשמע שיחתנו הערנית ביידיש ירושלמית, הזדקק הזר ושאל אותי מי אני" (עמ' 40).<sup>257</sup> השיחה התקיימה בין הילד לבין בעליו של בית המסחר לספרים. סיטואציה כזו כמעט שלא תעלה על הדעת אלא אם כן מדובר בילד מכרם אברהם. גם אם ילדים רבים אחרים ממקומות שונים בארץ דיברו בשנות החמישים של המאה הקודמת יידיש עם הוריהם או עם הסבים, אין להעלות על הדעת שהיו מדברים בה עם בעלים של חנות.

**חבלים** פותח במוטו מתוך שירו של המשורר היידי יעקב גלאטשטיין. להלן תרגומו של ב' הרשב, כפי שמביאו חיים באר: "אלה היו ספרים שלמים של תוכן. מיום ליום היה אבי

ספרו של חיים באר **חבלים**, מציע שפע של נושאים להתמודד אִתם. הפעם, נתרכז בפן של היידיש כשפת זיכרון. זיכרון ילדות של מי שבילדותו גדל על שתי ברכיים מקבילות **ולא מתחרות**: בְּרַכָּה של היידיש הירושלמית,<sup>256</sup> וברכה של העברית המודרנית.

חיים באר נולד ב־1945 בשכונת כרם אברהם שבירושלים, ושם בילה את ילדותו ונעוריו. שתי שפות חיו במקום זה בשלום וללא כל מתח: העברית והיידיש. בשנות החמישים של המאה העשרים הייתה הרמוניה זו נחלתם של מקומות בודדים בלבד בארץ. ברוב היישובים היו היחסים שבין שתי השפות מורכבים ואף מתוסבכים. היידיש שלאחר החורבן, נתפסה אצל רבים כשפת הגלות, ובתור שכזאת נשאה על גבה משא כבד. מחד גיסא, הייתה ההתייחסות אל כובד המשא הזה כאל מועקה שיש לסלקה, ומאידך גיסא כאל אוצר העומד להיעלם ועל כן יש לשמור עליו מכל משמר. תסבוכת זו

<sup>256</sup> לנאומו בטקס קבלת פרס נובל קרא בשביס־זינגר: "היידיש שפה ללא גבולות". המקומות השונים שבהם דיברו בשפה טבעו בה את חותמם. אין זה המקום לניתוח בלשני, אך נציין כי ליידיש שדיברו בירושלים היו מאפיינים משלה שאוזן מיומנת יכולה הייתה להבחין בהם.

<sup>257</sup> מקור הציטוטים: חיים באר, **חבלים**, תל־אביב: עם עובד, 1998. ההדגשות שלי – ל"ג.

פָּקח יותר במילה, אמי – מובנת יותר בחיך, מילותיהם בהדרגה נאספו וקיבלו משמעות<sup>258</sup>. עיקרו של רומן זה איננו כותרתו של המאמר. העיקר הוא נושא **החניכה** שמובא במוטו. מערכת יחסיו עם הוריו אינה מסתיימת במותם; היא מתפענחת במשך כל ימי חייו. יכול היה המחבר להביא בקלות ציטוטים מן הספרות העברית שבה הוא בקי וידען, אך הוא בחר לצטט את המשורר היידי. ללמדך, שמפתח הפענוח מצוי בתבנית נוף הולדתו של המחפש אחריו.

תפקידה של היידיש ברומן הוא תפקיד של תומך, של רזוֹנָר המספק הסברים. היידיש תופיע לפעמים במקומות שבהם העברית עדיין מסתרת מפני הדוברים, ומילותיה – על אף שהן קיימות, אינן ממהרות להיות שגורות בפהם; ולפעמים תופיע היידיש במקומות שבהם יבואו לידי ביטוי לחנה ודקויותיה לצורך ספציפי זה או אחר.

הזיכרון הוא ספונטני, ולכן לפעמים הוא מגיח לשפה בחלקים, לפעמים במלואו, ולפעמים הוא רק שולח את הדיו.

## כינויים

רבים מדוברי היידיש לאורך הדורות חיו בין שמרצון ובין שמאונס בחברות סגורות. אחד המאפיינים בתקשורת בתוך חברות סגורות הוא הדבקות תוויות, חלקן מוצדקות וחלקן אינן מוצדקות. התוויות מתבטאות בכינויים. נביא כמה דוגמאות לכינויים אלה המופיעים בשפת היידיש.

את בית החולים "שערי צדק" נהגו לכנות "**בית החולים של דער משוגענער דייטש**" (עמ' 16). חלקו הראשון של המשפט בעברית

וחלקו השני ביידיש. כלומר: בית החולים של הגרמני המשוגע. מובן שרק האנשים שבמקום ידעו באיזה בית חולים המדובר, ומיהו אותו "משוגע". הכוונה לד"ר וולך, מנהל בית החולים "שערי צדק", שנקרא בפי תושבי ירושלים "בייח וולך". פניו היו עטורים בזקנקן לבן ומטופח, ותמיד היה לבוש מעיל לבן של רופאים המכופתר בכל כפתוריו ולראשו כיפה שחורה מרובעת. כל בוקר היה עורך ביקור רופאים אצל כל החולים המאושפזים, מלווה באחות הראשית ומנהלת בית הספר לאחיות, שוועסטער (אחות) זלמה. חזותו הייתה תמיד רצינית וחמורה, אך כולם ידעו עד כמה לבו רך ורחום.

אימא מכנה את בעלה הראשון בשם: "**אַ שוואַרץ יאָר**". דהיינו: שנה שחורה. לא אחת יקרא זולת הגורם לנו אושר רב, או היפוכו – זולת המאמלל אותנו מאוד – אותו זולת שהוא כהגדרתו של סארטר הגיהנום, בכינוי המתאים לתוצאת ההתנהגות שלו כלפינו. הכינוי כאילו בא לומר שבמצבי קיצון השם המקורי אינו מספיק. במקרה הזה, הכוונה לבעל שהפך את חייה של האם לגיהנום. הוא כונה בכינוי היידי "**אַ שוואַרץ יאָר**" משתי סיבות. הסיבה האחת נעוצה במצלול; הצירוף המחוספס, הצרוד, "**אַ שוואַרץ יאָר**", על כפילות האות "ר" שבו ועל החזרה על האותיות השורקות "ש" ו"ץ", משדר סלידה ושאת נפש. הסיבה השנייה מקורה בגרסה דינקותא. מאחר שהאם גדלה על ברכי היידיש, רגשותיה הבסיסים, הקמאיים, החזקים, ימצאו את ביטויים בשפה הראשונה שרכשה עם חלב אמה. זו גם הסיבה לכך שכשאימא מתבוננת בתמונת אביה האהוב, היא אומרת "**אוי, טאַטע ליבער טאַטע**" (אוי אבא, אבא אהוב) (עמ' 64). יש לציין ש"טאַטע" הוא גם כינוי לקב"ה. מכאן, קיים פירוש נוסף ששפת

<sup>258</sup> יעקב גלאטשטיין, **לידער**, ניויארק: מתנת, 1953.

הידיש מציעה לנו: כשאימא מתבוננת בתמונת אביה, פורצת מחזה אנחת געגועים המופנית ליושב במרומים, שכידוע הוא כאב המרחם על בניו. הקריאה, אם כן, כפולה: לאב שהיה בשר ודם, ולריבון העולמים שלקח ממנה את האב. באותו הביטוי ממש משתמשת סבתא לאחר האכזבה שנחלה מבן זקוניה, בבת עינה, שבא לביקור מולדת, ואז התברר שהוא הפך לאמריקני...

בשבתות גשומות הייתה אימא מספרת סיפורי משפחה. למשל, על אחות גיטתה שהיא "אן אלטע מויד". התרגום המדויק יהיה: נערה זקנה, אך הכוונה היא לבתולה זקנה; ועל קרוב משפחה שהוא "שווינדלער חסד'לב", נוכל חסר לב (עמ' 125). אבא ריחם על בחורי חברון, חסרי הבית ה"אלטע בחורים" (עמ' 202). אלה היו תלמידי ישיבת חברון – הישיבה שלאחר מאורעות תרפ"ט עברה לשכונת גאולה בירושלים. ישיבה זו הוקמה ב־1877 בעיירה סלובודקה שבליטא, ואכן בעמוד זה (202), מזכיר הילד המספר את העילוי של הישיבה שנכנס לביתם "ביוהרה האופיינית לבני סלובודקה". הופעתו של עילוי זה היא בניגוד מוחלט ל"אלטע בחורים", כלומר לרווקים המתבגרים שהופעתם מוזנחת, מרושלת ופתטית. שוב נחלצת הידיש לעזרה כשהמדובר במקרים המעוררים רגש חזק, הפעם רגש של חמלה, ובמקרה של הנוכל בסיפורה של אימא – רגש של טינה.

את הגעגועים, שגם הם נכללים בין הרגשות העזים שלנו, נמצא בביקוריו של אבא בנהלל. הוא אהב לנסוע לשם, כיוון ששם פגש בבני עירו, ב"שטאטיקא". "אבא היה מבטא את המלה שטאטיקע באינטימיות שכזאת [...] (עמ' 116). גם אימא אהבה מאוד את בני משפחתו של אבא וכשגיסה הגיע בהפתעה מהמושב, הייתה אומרת בשמחה (תחושה די נדירה אצלה): "גוטע געסעט

קומען אומגעקעטען", והתרגום ניתן בספר: "אורחים טובים באים בלי שיוזמנו" (עמ' 170). אבא לא האריך ימים. הוא הבין בעצב, שקרוב הוא לתחנה הסופית בחייו. עצב כבד זה יבוטא בידיש בצמד המילים "לעצטע סטאציע" (עמ' 117) – תחנה אחרונה. ואמנם, התחנה האחרונה לא איחרה לבוא, ובבדיקה הרפואית פורץ אבא בבכי ואומר תוך כדי התייפחותו שהוא כמו "א צעבראָכענער לולב", לולב שבור (עמ' 245). לולב שנועד שינענעוהו, נשבר עתה ממש. מתברר שהנענועים היו חזקים מדיי.

כינויים מסוג אחר, מקורם כמו פעמים רבות בשפה היידיש בשמות הנובעים מעיסוקו של האדם. את הילד הכין לבר המצווה החלבן יעקב. מכאן שמו: "יענקלה מיליכיקער". אבא ראה מצווה גדולה להזמין לסעודת בר המצווה של בנו את עלובי הנפש, החלכאים והנדכאים שהסתובבו בשכונה. אחד מהם היה הספּל שנקרא בפי כול ר' לוי טרגר (טרגר פירושו סבל), ואת המוזיקנט – המוזיקאי "שהיה מנעים לנוסעים בתחנת 'אגד' בנגינתו על מסרק שיער" (עמ' 206). הבמה של ה"אמן" וכלי הנגינה שלו מסבירים באיזה סוג של מוזיקאי המדובר. לסוג אמנים זה מתאימה המילה היידישית "מוזיקנט". ככל הידוע לי, בעברית אין מקבילה למילה זו המבטאת זלזול. גם זלזול הוא סוג של רגש ולא אחת גם רגש חזק. אנו מוצאים אותו בתיאורה של הדודה את החתונה הראשונה של אימא. הטקס, לדבריה, היה כמו "פוריספּיל" (עמ' 134).<sup>259</sup> אימא מכנה את מדינת ישראל "די יידישע מדינה" (עמ' 111). כלומר: "מדינה יהודית". זהו כינויה המזלזל הגובל במשטמה למדינת ישראל שנאמר לאחר שבעקבות הלשנה, ערכו השוטרים חיפוש

<sup>259</sup> מחזה פורימי משעשע שקשורים בו מנהגים שונים.

בבית. הפחד מפני השוטרים של דב יוסף, כפי שהם מכונים, היה גדול, והיה לאחד מגורמי המתרחקות שבין אבא לאימא. באחת הפעמים התפרץ אבא בדרך שהילד לא שמע כמותה קודם לכן, וצעק: "זאָל זיין דאָ שטיל" (עמי 165) – שיהיה פה שקט! ובמריבה שהתפתחה בין השניים, פולטת אימא בזעם: "מְערדער" – רוצח (עמי 165). כלומר היידיש תשרת לעתים קרובות מאוד את הסיטואציות הדורשות אנרגיה רגשית גדולה.

### אוכל ולבוש

אוכל ולבוש הם שני מרכיבים בסיסיים שמלווים את האדם למן ראשיתו. בתור שכאלה הם "יתקשו", לעתים, להיפרד מן השפה הראשונה. כאן זו היידיש.

כמנהג משפחות רבות בשנות החמישים של המאה הקודמת פה בארץ, קיבלה גם משפחת הגיבור חבילות מאמריקה ששלחו לה הקרובים שמעבר לים. החבילות הללו הרגיזו את אימא שהייתה טיפוס גאה מאוד, ופעם, כשהגיעה חבילה ובה מפה מעוטרת בפרחי פרג, השליכה את המפה שקראה לה "הסמרטוט", ואמרה לאבא: "תחתכו עליה הרינג או קוגל" (עמי 76). הרינג הוא דג מלוח, וקוגל הוא פשטידת אטריות שמנונית. שני המאכלים הללו היו עולים תדיר על שולחן קידוש השבת, לפעמים עד זרא. נוסף על כך היה ריחו של ההרינג דוחה מאוד. הנה לנו ההתאמה בין שאט הנפש של אימא מן המפה שבחבילה, לבין התפקיד שלדעתה היא נועדה לו.

לאימא היה יחס אמביוולנטי לרווקים המזדקנים שאבא היה אוסף לביתם. מצד אחד הייתה מאירה להם פנים ופורסת להם "פלעצלֶבצל" – מציות של בצל (עמי 203), אך לאחר לכתם הייתה שוטפת את מוחו של

הילד לבל ינהה אחריהם. מכל מקום הכיבוד שהגישה להם הוא ה"פלעצלֶבצל" – מילה המובאת ביידיש, ואילו המילה "בצל" מובאת בעברית... ובאשר לפריטי הלבוש: בעליה של חנות הספרים רובינשטיין, אותה החנות שבה היה חיים הילד מרבה לבקר, שבה כאמור פגש גם את הסופר עגנון, היה יושב בחֶלֶאט (עמי 286). כלומר: בגד דמוי קפוטה, עשוי מבד דק, שנהגו ללבשו מחוץ לבית. פריט לבוש נוסף מתייחס לאבא. אבא הצטרף לטיול השנתי של הכיתה. הוא הנטע הזר, שהתאמץ עד מאוד שלא להביך את בנו, אך דווקא שם, בין חבריו של הילד, נתגלה במלוא זרותו. הזרות הפכה לפתטית, וזו הגיעה לשיאה כאשר בלילה נחלץ לעזרת המורים בהשלטת המשמעת על התלמידים השובבים. אז הופיע ב"גאַטקעס וליַבלע" – בתחוננים ארוכים ובגופייה חורפית (עמי 218). במקום שממנו בא הילד, לא היו פריטי לבוש אלה פתטיים כלל ועיקר, אך בבית הספר של זרם "המזרחי", שלו אוריינטציה ברורה למדינה החדשה, הם היו, ועוד איך, מקור לצחוק וללעג! מאחר שהצברים לא לבשו גאַטקעס וליַבלע, אין להם מילה מדויקת בשפה העברית, ובאר נזקק אפוא ליידיש.

### דברים שהשתיקה יפה להם

על היחסים שבין העברית ליידיש נכתב ונאמר רבות. בין השאר התקבעה האבחנה שהיידיש היא השפחה ועברית היא הגבירה. הגבירה היא "מיוחסת" מכדי לגלות סימני פחד; או מכדי לפנק; להסתודד; להיות וולגרית או להשתמש במילים שהצנעה יפה להם. את התפקידים האלה קל יותר לשפחה לבצע.

אחת התמונות הפותחות את הרומן **חבלים** היא זו של הטיול עם סבתא בגן החיות.

הטיול נסתיים ברגע שסבתא הבחינה בטווס. עוף זה, על פי התלמוד, הוא גלגולו של מלאך המוות: "שעיניו משוטטות מסוף העולם ועד סופו, ובשעת פטירתו של אדם הוא עומד למראשותיו וחרבו שלופה בידו" (עמ' 14). בבית לא דיברו בנושא אלא ברמוז, וכשהגיעו לחוויית הטיול בגן החיות, התייחסו ל"אינציֶדנט עם הפאָווע" – התקרית עם הטווס (עמ' 14). על דברים מפחידים מדברים ברמוז ובסוד, ולכן מדברים יידיש. הסתודדות נוספת אנו פוגשים כשאימא מספרת לגברת ובר על פרשת נישואיה הראשונים. גברת ובר טוענת שאסור לילד לשמוע את הסיפורים הללו, ואת דבריה אלה היא לוחשת לאימא ביידיש (עמ' 79). גברת ובר מופיעה בסצנה אחרת, הפעם קלילה. אבא מנסה לשעשע אותה בהלצה על הילד שהתלווה לראשונה לבית המרחץ וראה את השבר במפשעתו של ראש הקהל. הילד שואל מהי ה"קילע" הזו שהתגלתה לו כשראש הקהל היה במערומיו. אבא משיב לו שזהו הצפלין, והילד מקשה ושואל מדוע אינו עף. על כך עונה אבא: "כי הקפיטן הוא שמוֹק!" (עמ' 74). וכשאָרן (אהרן) ברן המשוגע הטיל את מימיו על העוברים ושבים, איים עליו אבא "כי יתפורס אותו בפיש" (עמ' 231). יענקה'לה מיליכיקער היה כאמור החלבן שהכין את הילד לבר המצווה. אשתו גדולת הממדים הייתה מעירה אותו לעבודת יומו, ובשכונה קראו לשניים: "שבעס הגודל און קורץ פרייטיק" – שבת הגדול ויום שישי הקצר. הגם שעל פי הכתיב ביידיש צריך לכתוב "שבת הגדול", חוטא פה באר לכללים ובלבד שישמור הכתוב את הלחן המקורי של הצירוף.

הייתה לאימא ביקורת רבה על סבתא. בין השאר טוענת אימא שלסבתא אין רגש אנושי ואומרת כך: "רק מי שיכול להראות לעצמו אצבע משולשת – היא אמרה 'פייג' – יכול

להראות אותה גם לזולת" (עמ' 62). בדרך כלל, דיברה אימא עם בנה עברית. אך כשראתה את סערת רוחו לאחר שגילה את תמונות שתי אחיותיו שמתו, שאלה: "מה קרה קינד מיינער?" – מה קרה ילד שלי? (עמ' 128).

## התרגום

ידועה התופעה של "ביקורי שפות" האחת אצל רעותה. ה"ביקורים" הללו, מסיבות ברורות, נפוצים במיוחד בין היידיש לעברית. זו האחרונה נוהגת לא אחת "לתרגם" מיידיש ביטויים רבים. נביא שתי דוגמאות מן היצירה שבה אנו עוסקים.

1. כשאימא מסבירה כיצד הלכה שבי אחר חיזוריו של בעלה הראשון, ה"שוואַרץ יאָר", היא אומרת שהוא הבטיח להוריד לה את "קערית הזהב מהשמים" (עמ' 129). זהו תרגום של האמרה הידית "דאָס טעלערל פונעם הימל" שבה משתמשים כשרוצים להביע שאין דבר שהוא בלתי אפשרי לאוהב להשיג בעבור מי שאהבה נפשו. האוהב יהיה מוכן אפילו להוריד למען האהוב את הקערית מהשמים! בשל צורתה הקעורה מרמזת המילה "קערית" לירח, ומאחר שהעברית אינה משאירה מקום לשאלות, היא מסבירה שהמדובר בקערית **זהב**, כלומר: זה בלי ספק הירח כיוון שהזהב הוא צבעו. העברית, כאמור, היא הגבירה, ולפיכך היא מדייקת יותר.

2. הילד שבגר, הלך לשמוע קונצרט חזנות ב"אוהל שָׁם" לזכר אביו. באוזניו מהדהדת האמרה הלעגנית ביידיש שאימא נהגה להשתמש בה: "אתה יודע מדוע החזנים טיפשים?" (עמ' 183). זהו

התרגום של "אלע חזנים זענען נאָראַנים" – כל החזנים הם טיפשים. מניין נולדה אמרה זו? אולי מן העובדה שהחזנים היו אנשי בוהמה, ובתור שכאלה נתפסו בצדק או שלא בצדק כאנשים לא־רציניים. אפילו במקאמה מסוף המאה השתי־עשרה של יהודה אחריוזי אנו קוראים: "והחזנים לא יבינו מה ידברו והעם לא ידע מה שהחזנים יאמרו [...]".<sup>260</sup>

3. התרגום פועל גם בדרך הפוכה – מן העברית אל היידיש. הביטוי העברי "בל נחטא בשפתנו" יהיה ביידיש "מען טאָר נישט זינדיקן" – אסור לחטוא. את זאת אנו שומעים מפי הדודה נחמה, שעלתה בכל יום ג' לירושלים לתנות צרותיה באוזני אימא. כשסיימה לפרוק את משאות כאבה אמרה: "אָפּער מיטאָר דאָך נישט זינדיקן" – אך אסור לנו לחטוא (עמ' 116).

### ראשית ואחרית

"געשטאָרבן, באַגראָבן, אַראָפּ פון מאַרק" (עמ' 93-94) – מת, נקבר, ירד מהשוק. כך גוער אבא באימא כשהיא חוזרת אל העבר. אבל על אף שהעבר אמנם מת ונקבר, הוא בכל זאת אינו "יורד מהשוק", והזיכרון מחזירנו אליו לעתים מזומנות ביותר. לעתים, מגיח הזיכרון בלי שיזמינוהו, ולעתים הוא מגיח בהזמנה. האב כבר אינו בין החיים, ובאר הבוגר הולך לקונצרט חזנות לזכרו של האב שבימי חייו לא צלח הקשר אתו. אף שהקשר שבין האב לבן היה בעייתי, היה האב גאה בבנו עד מאוד. הוא התפאר באוזני הרב קיפניס, אחד הרבנים

<sup>260</sup> יהודה בן שלמה אחריוזי, **תחכמוני**, תל־אביב: מחברות לספרות, 1952, עמ' 226. למקור זה הפנתה אותי תלמידתי, הגב' יהודית וינגרד.

הנערצים בירושלים, ואמר לו שבבוא היום, יכתוב בנו "סיפורים" ולא "ביכלעך" – ספרונים (עמ' 295). "ביכלעך" הם הספרים שתוכנם קיטשי ואין בהם כל ערך אמנותי, והאב הלוא ידע שלבנו נפש וכישרון של אמן אמת! הוא, אגב, לא היה היחידי שהרגיש בכך. באר המבוגר **זוכר** את ר' שלמה שציטט מדברי הרבי כאשר התפתח דיון לכישרונו כסופר עוד כשהיה ילד. הדברים נאמרו ביידיש: "מייך תורה האָב איך מקבל געווען פון חי החיים אַליין" – את תורת קיבלתי מחי החיים בעצמו (עמ' 271).

נשוב לקונצרט. הוא התקיים כאמור ב"אוהל שם" בתל אביב, ובכניסה לאולם הייתה תלויה כרזה ובה תמונתו של זמר היידיש מקס פרלמן. הזמר עמד להופיע בהצגה ששמה "אַמזל פון אַשלימזל" – מזלו של ביש גדא (עמ' 182). על אחד מהצופים שעמדו להיכנס לאולם מסופר ש"התחכך בגבו בקצות נעליו של מקס פרלמן [...] שעה שמוניקה, שימוזיק איז איר לעבן" – שהמוניקה היא חייה [...]. עוד מסופר על אותו צופה אלמוני שהכרזה הציפה אותו רגש עז ואז, כמו גיבורי הרומן האחרים, השתמש ביידיש ואמר בהתפעמות: "זיס וי צוקר" – מתוק כסוכר (שם).

"בערב יום הזיכרון השלושה־עשר למות אימא הלכתי לראות בחורבנו הסופי של ביתנו" (עמ' 233), מספר חיים באר. כאן, בבית הזה, נולדו אצל הילד, הסופר לעתיד, המטפורות הראשונות שלו. הנברשת נקראה בפיו "שפּינ־לויסט־ה" – נברשת העכביש (עמ' 151), וכשראה את "התקרה הגבוהה, שבימי ההפגזות השירה פתותי סיד" (עמ' 233),<sup>261</sup> הוא קרא לאותם פתותים "וויסע מוֹראשקעס" – נמלים לבנות (שם). והנה בעומדו כך בפתח הבית העומד להיהרס הוא

<sup>261</sup> הכוונה להפגזות של מלחמת השחרור.



מספר: "נשאתי את עיני אל פינת התקרה, שבקרן הדרום־מזרחית של החנות" (עמ' 234), ואז הוא נזכר שזמן לא רב לפני שמכרה את החנות, הזמינה אימא את החשמלאי שיתקין תאורה לשלט בחזית, והלה התרשל במלאכתו. להלן השיחה שהתנהלה בין אימא לחשמלאי: "אדון קויפמן, האָט נישט קיין פאַראיבל, דאָס וועט נישט האַלטן" (שם).

"וואָס האָט איר מורא, דאָס וועט יאָ האַלטן".

"מכוח וואָס וועט עס האַלטן?"

"מכוח הקוֹרֶץ" (עמ' 234). את הדיאלוג הזה, אולי בשל אורכו היחסי, המחבר מתרגם בעצמו: "אדון קויפמן, אל נא תיעלב, זה לא יחזיק מעמד". "מה את מפחדת, זה כן יחזיק מעמד." "בכוח מה זה יחזיק מעמד?" "מכוח הקוֹרֶץ". קורץ – קָצֶר (עמ' 234). את חוט החשמל הזה מכנה באר באותו העמוד: "הנימה האחרונה הקושרת את ההווה אל העבר". נכון שחוט זה נותק בסופו של דבר, אך המילה הביאה אותו אל הנצח.

## "הנימה האחרונה הקושרת את ההווה אל העבר"

לקראת סוף חייה נהגה אימא לדבר **יידיש** עם בנה. אף שיחסייה עם סבתא היו, כאמור, די מתוחים, בכל זאת, כשהיא עומדת **להיאסף** אל אבותיה, היא מדברת בשפתם. כך היא מתרצת את סירובה לחבוש פאה לאחר הטיפול שקיבלה: היא אינה רוצה להראות כמו "אָ פולישע דריבקע מקרקוב" – זונה פולניה מקרקוב (עמ' 86). את צרור הדפים שהבן הסופר נתן לה, היא ביקשה לקרוא בעצמה, כי לקריאת ספר לא צריך "מְקָלִים" – מתווכים (עמ' 323). כלומר, במידה רבה, על ערש דוויי מתאחדת אימא

עם שפת האם, היידיש, שהיא "הראשית". ראשיתה של היידיש בעבור אימא היא סבתא. סבתא מספרת על סבתה שלה שניצלה בנס מן הרעש בצפת, כי "קעסעלע" – גיגית נפלה עליה, והיא, התינוקת, נמצאה בריאה ושלמה אחרי שני "מעט לעת" – שתי יממות. וכשהיא מדברת על סבתה, היא אינה מסתפקת במילה "סבתא", ומוסיפה: "הבאָבע חנה" (עמ' 49). זו סבתא המכינה "רויזלעך" – ורדים קטנים (עמ' 45) לקישוט הסוכה, זו סבתא האוטודידקטית המלמדת עצמה קרוא וכתוב תודות לעיתונים ביידיש כמו ה"פאָרווערטס" וה"אַמריקאַנער" שנשלחים אליה מאמריקה (עמ' 22-23). תודות לעיתונים הללו, מתעדכנת סבתא בנעשה בעולם ומקבלת עליה באופן לא־רשמי את תפקיד ה"פאָרזאָגאַרין" – תפקיד המסרנית. בעבר לא ידעו כל הנשים לקרוא, ולעתים קרובות, כשנמצאה בַּמקום אישה ידענית שידעה קרוא וכתוב, היא הייתה מובילה את התפילה בעזרת הנשים שבבית הכנסת. כאן זוהי סבתא שלימדה את עצמה קרוא וכתוב, ולכן היו הרבה פעמים השכנות באות לשמוע את מוצא פיה בענייני דיומא.

סבתא מספרת לשכנותיה על הנעשה בעולם. בין השאר על ה"אַטאָם באַמבע" – פצצת האטום (עמ' 23). תפקידה של היידיש אינו רק לצורכי החולין; השפה, בתפילתה של סבתא, מגיעה למדרגה של קדושה, זו התפילה שנשים יהודיות רבות מספור נושאות במוצאי השבת: "גאָט פון אברהם, פון יצחק און פון יעקב, היט דיין פאָלק ישראל" – אלוהי אברהם, יצחק ויעקב שמור על עמך ישראל (עמ' 321). מילות תחינה אלו לשלום עם ישראל, שסבתא נהגה לקוראן כמו נשים יהודיות בחרדת קודש מתוך התפילה המיוחדת למוצאי שבת, חזרו שנים רבות לאחר מותה. כששב הבן ממלחמת יום הכיפורים הנוראה והאיומה וסיפר לאימא

על זוועותיה של אותה מלחמה ארורה, יצאו  
אותן המילים הקדושות כמו מהאוב ומילאו  
את החדר באפלה של יום הדין. זה היה יום  
הדין הכללי. יום הדין הפרטי הגיע גם הוא,  
ואימא נוטה למות. אז, באמצעות שפת

היידיש, מתאחדת הרֶאָשית, שפת האם, עם  
האחרית. באמצעות השפה, יְשנה שיבה  
לנקודת ההתחלה. גם אם נדמה שזוהי שפה  
שאולי עבר זמנה, יש בה הכוח להמשיך  
ולהניע את הגלגל בלי הרף.

## זכרו לברכה

עניינו של מאמר זה הוא הביטוי "זכרו לברכה", או כפי שהוא מקובל בפי רבים מאתנו — "זיכרונו לברכה".

אתר האקדמיה ללשון העברית כבר נדרש לדיון בשני הצירופים המקבילים הללו לשם בירור השאלה איזה מהם נכון יותר, ותשובתו הייתה "ששניהם מבוססים על שימושי לשון עתיקים, ונראה שאין להעדיף אחד מהם על חברו".<sup>262</sup>

אבל עם כל הכבוד לכוחו של הרגל, נשאלת השאלה — מה עניין זיכרון לכאן? האם יש תועלת בהענקת ברכה לזיכרונו של האדם המת? הזיכרון, או שהוא ישנו או שהוא איננו, ואין כל טעם לשקוד על ברכות בניסיון לקוממו מעפר.

אם נבחן ביטויים דומים נראה שהמילה זיכרון איננה מופיעה אפילו באחד מהם:

1. ביטוי דומה מאוד לזה שאנו דנים בו הוא "יהי זכרו ברוך" — והלוא כאן לא

---

<sup>262</sup> "זיכרונו לברכה, זכרו לברכה", אתר האקדמיה ללשון העברית,

[http://hebrew-academy.huji.ac.il/sheelot\\_teshuvot/MivharTeshuvot/Pages/08111101.aspx](http://hebrew-academy.huji.ac.il/sheelot_teshuvot/MivharTeshuvot/Pages/08111101.aspx)

והוא מביא את המקורות: "את הביטוי 'זכרו לברכה' אפשר לקשור לפסוק במשלי: 'זָכַר צְדִיק לְבָרָכָה וְשָׂם רְשָׁעִים רְקָבֵי' (י, ז) [...] הביטוי 'זיכרונו לברכה' יסודו בתלמוד הבבלי. במסכת קידושין (לא ע"ב) נאמר: 'היה אומר דבר שמועה מפיו [של אביו שמת], לא יאמר: כך אמר אבא, אלא כך אמר אבא מרי [אבי מורי] הריני כפרת משכבו. והני מילי [ודברים אלו] תוך שנים עשר חדש, מכאן ואילך אומר: זכרונו לברכה לחיי העולם הבא". שם.

יעלה על דעתו של איש מאתנו לומר "יהי זיכרונו ברוך"...

2. נוסח שונה במקצת המשמש גם הוא בהספד על המתים, בדרך כלל חללי מערכות ישראל, הוא "יינון זכרו לעד". המילה יינון נגזרת מן השורש נ"י"ן בבניין נפעל בעתיד (צורת העבר, שאיננה משמשת בדיבור, היא ננון, בדומה לצורות נגוז-ייגוז, נדון-יידון). משמעותה היא: "יתמיד, יתקיים".

לא מדובר כאן אפוא על זיכרון: אין היגיון רב בהבעת התקווה כי זיכרונו של האדם יתקיים לעד. מטבע הדברים, הזיכרון הזה יכול להתקיים רק כל עוד האנשים הנושאים אותו חיים, ועם מותם נגוז גם הזיכרון.

3. ביטוי מקובל נוסף המופיע בסמיכות לשמו של אדם שמת, בעיקר בחברה החרדית, הוא "זכר צדיק וקדוש לברכה" (וצוק"ל), המתבסס על הביטוי הקצר יותר ממשלי "זָכַר צְדִיק לְבָרָכָה". ושוב, קשה למצוא את המוטיבציה שתביא את האדם להעניק ברכות לזיכרון, מה שמוליך אותנו למסקנה שלא לזאת כיוון כנראה המשורר.

אז מהו אפוא ההבדל בין הזיכרון לבין הזכר, ומדוע נבחרה לכל הביטויים שהעלינו כאן דווקא המילה השנייה?

אבל ניתן להעלות גם השערה אחרת:  
ייתכן שמדובר במושג אחד, ורק  
המונחים שנבחרו כדי לבטאו שונים...

## מהו הקשר בין המונחים "זכר" ו"שם"?

אבן שושן מביא למילה זָכַר פירוש אחד  
ויחיד: "דבר השמור בלב", היינו זיכרון. אבל  
אין ספק, כמסקנה מתבקשת מן הדוגמאות  
שהובאו עד עתה ומאלה שיובאו בהמשך, כי  
בלשון המשנה הייתה המילה הזו מילה  
פוליטמית (מילה בעלת משמעויות אחדות  
שמקורן אחד). המשמעות הראשונה הייתה  
זו המוכרת לנו והרווחת בעברית עוד מימי  
המקרא, משמעות הזיכרון. אבל הייתה גם  
משמעות נוספת, שלעת עתה נוח יהיה  
להגדירה כ"שם", וממנה נגזר הביטוי  
המשמש אותנו גם היום — "לא הותר לו  
זכר". אז אמנם, אפשר להבין את הביטוי  
הזה כ"העלים כל זיכרון שלו מעל פני  
האדמה", אבל קל וראוי יותר להבינו  
כ"מחק את שמו — את השריד האחרון שלו  
— מן העולם". מכאן ואילך לא יוכל עוד  
איש לדעת שהוא היה קיים אי פעם, שהרי  
אפילו את שמו אין מי שמסוגל לבטא.

המשמעות החדשה הזו שאנו מעניקים לשם  
העצם זָכַר מסבירה יפה צירופים כמו זה  
שהובא קודם — "יימח שמו וזכרו". נראה  
שאכן מדובר בשני שמות נרדפים; ואתר  
"השפה העברית", במאמר העוסק אף הוא  
בדילמה שבין הצירופים "זיכרונו לברכה"  
ו"זכרו לברכה", מצביע על ההקבלה הזו גם  
בפסוק ממשלי: "זָכַר צְדִיק, לְבָרָה וְשֵׁם

כדי לענות על שאלה זו נבחן ביטויים דומים  
שאינם כוללים בתוכם את המילה "זכר"  
אלא את המילה "שם":

1. אנשים דתיים מקפידים להוסיף לכל  
משפט כמעט את הסיומת "יתברך שמו"  
כשהם מתייחסים אל האל. אם נזכור  
שאחד מכינויו של האל הוא "שם" נבין  
שהכוונה בביטוי הזה היא בעצם לברך  
את שמו של השם. והגרסה העממית של  
אותו ביטוי — "ברוך השם", הנישאת  
בפי כל אדם המכבד את עצמו כתשובה  
שלא ממין העניין לכל שאלה הנוגעת  
לשלומו ולמצב רוחו העכשוויים —  
מוצלחת אף יותר, משום שהיא משחקת  
על הכפילות שבמונח "שם" — ברוך  
האל וברוך שמו.

2. מצדיקי הדין נוהגים לומר בלשונו של  
איוב: "ה' נתן, ה' לקח, יהי שם ה'  
מבורך". ואחת הברכות הבולטות  
במחזור התפילה, המוכרת לכולנו מן  
הקדיש, גורסת "יהי שם ה' מבורך  
לעולם ועד".

3. והדוגמה המוצלחת מכולן משלבת את  
שתי המילים יחדיו — "יימח שמו  
וזכרו". ראוי לשים לב כי לא זו בלבד  
שהשם והזָכַר מופיעים כאן בכפיפה  
אחת; הפועל המופיע לפניו, אף שהוא  
מתייחס לשני עצמים, מופיע ביחיד!  
והרי היינו מצפים לצורה "יימחו שמו  
וזכרו".

אז אפשר שמדובר בנוסח מקובל  
האופייני לשירות המקראיות המוכרות  
ומקדים פועל ביחיד לשמות אחדים:  
"אֲזַי יִשְׁרַח מִשָּׁה וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶת הַשִּׁירָה  
הַזֹּאת לַה'" (שמות טו, א); "וַתִּשְׂרַח  
דְּבוּרָה וַיִּבְרַךְ בֶּן אֲבִינָעַם בַּיּוֹם הַהוּא  
לְאִמֶּר" (שופטים ה, א).

רְשָׁעִים יִרְקֵב [...] זכרו של הצדיק יתברך,  
בעוד שם הרשעים ירקב וימחה".<sup>263</sup>

יש להודות, במקרים כגון זה שהוזכר לעיל,  
"לא הותיר לו זכר", המתארים פעולה  
מכוונת של הרס ומחיקה, יהיה בוודאי מי  
שיטען שמדובר במשמעות המוכרת של  
זיכרון. אך כאשר אין גורם מובהק למצב  
ההסר ברור לנו שהמשמעות שונה. בחינה של  
כמה מן המקרים הללו עשויה להבהיר גם  
את משמעותו המדויקת של "זכר" במקרים  
שבהם ישנה יד מכוונת.

הביטוי אין זכר ... רווח מאוד בעברית,  
ודומה כי השתלט על לשון השיר ובעיקר על  
לשון הפזמון. מה פירושו של זכר בשורות  
דוגמת "חַיִּי קָלִים כְּגֶשֶׁם עָלִים / גַּם זֶכֶר לֹא  
נִשְׁאַר" ("בדידות", מאת משה בן שאול);  
"מוֹל בְּתִים עֲשָׂנִים אֵין עוֹד זֶכֶר לְפָרְחִים"  
("טווי את הצמר" מאת דן אלמגור); "שְׁלוֹשׁ  
בְּבֶקֶר וְאֵין זֶכֶר לְמוֹנֵית" ("רגעים קטנים"  
מאת קובי אוז)? כבר אמרנו שאין הכוונה  
למשמעות המוכרת של המילה, שהרי מדובר  
בעצם קיומו (ובמקרים אלה — איקיומו) של  
דבר: אנו מבקשים למצוא את שרידי החיים,  
אך הם התעופפו ונעלמו ברוח עם חילוף  
העונות; מצפים למצוא את הפרחים, והם  
אינם, אף לא אחד מהם. לעתים, כבדוגמה  
השלישית, מדובר על משהו שלא התקיים  
מעולם, שהרי איננו בררנים, ואיננו מבקשים  
לנו מונית מוכרת, שכבר עברה כאן אלף  
פעמים בעבר; אנו מחפשים אחר מונית  
סתם, כל מונית, בנרות, ואיננו רואים אף צל  
צֶלֶם של גלגלים, ומה לנו כי נשקע  
בהתרפקות נוסטלגית על הזיכרון.

במקרים הללו לא נוכל אמנם להחליף את  
המילה זכר במילה שם ולהיות עם

<sup>263</sup> "זכרו לברכה?", אתר השפה העברית,  
<https://www.safa-ivrit.org/form/zihrono.php>

משפטים סבירים. אבל התשובה לקושיה  
אינה רחוקה כל כך, כנראה, ושני פזמונים  
נוספים עשויים לחשוף אותה: "אין זכר ואין  
שום סימן ליונה" ("הקוסם" מאת חוה  
אלברשטיין); "הייתה שם נקודה. היום אין  
זכר וסימן" ("פרי ביקורים" מאת שייקה  
לוי). ואם נפנה שוב אל הפתרון  
האולטימטיבי של ההקבלה, כפי שעשינו  
בצירוף "יימח שמו וזכרו" ובאחי ממשלי,  
נמצא שזכר, במקרים הללו, הוא פשוט  
סימן.

משהבנו זאת הכול מתבהר לפתע. זכר הוא,  
אם כן, סימן כלשהו, מוחשי או מופשט,  
לדבר מה. אפשר שמדובר בשם, ואפשר  
שמדובר בדמות, בצל שלה או באחדים  
ממרכיביה — כל דבר שעשוי לצייר לעינינו  
את הנושא האמור ועל ידי כך להעניק לו חיי  
נצח. המתאגרף בתרגומו של אהוד מנור לפול  
סיימון "על גופו נושא הוא זכר כל כפפה"  
("המתאגרף") — רוצה לומר, הכפפה  
הטביעה בו את צורתה וגם את תוצאותיו של  
האגרוף שנעטף בה; ושמוליק קראוס שמע  
ברוח "זכר מה לנגינה" ("שיר שמשי") —  
היינו הד צלילים רחוק.

ואם טרם השתכנעתם הבה ונבדוק דוגמה  
נוספת. מה משמעותו של "זכר ליל הסהר על  
חלקת המים" בשירה של רחל "שי"? מפתה  
לחשוב כי מדובר בזיכרון שמותיר ליל הירח  
באגם. הנחה זו עשויה לקבל משנה תוקף  
לנוכח העובדה שרחל מלקטת אל הטנא שלה  
את מיטב "זיכרונות כנרת", וזהו רק אחד מן  
השפע. אבל אם נבחן את זיכרונותיה  
האחרים כסדרם תתברר לנו התמונה  
לאשורה — המראות שהיא מקבצת נעים על  
פני היום כולו, מבוקר עד ליל. כל אחד  
מחלקי היום מותיר בנוף את רישומו, כשעל  
פי רוב טביעת האצבע מתאפיינת בצבע  
המיוחד המאפיין את אותה עת: "נֶרְדִּי שְׁמִי

הַבֶּקֶר בֵּין עֲצֵי הַגֵּן / זָהָב הַצְּהָרִים בְּמַרְחָב  
רוּגֵעַ / וְלִילָדָה הֶעָרַב עַל הָרִי גֹלְוֹן.<sup>264</sup> ואילו  
ללילה אין צבע — בעוונותיו הוא שחור  
משחור, וכל שנותר לו להעניק לסביבתו,  
השחורה גם היא, הוא השתקפות אור הירח  
בחלקת המים. אין כאן זיכרון; הדברים  
מתרחשים ממש עכשיו, שהרי מחר יאיר יום  
חדש, ועמו ישקע הירח ותיעלם גם  
השתקפותו.<sup>264</sup>

ודוגמה אחרונה: מהו "זכר אהבים" בשירו  
של צבי בַּיֹּסֶף "יֵשׁ לִי כְּנָרִית"<sup>265</sup> שוב, גם  
במקרה זה יכולנו לחשוב שמדובר בהשבת  
האהבה והעלאתה מחדש אל מחוזותיו של  
הזיכרון, אלא שכאן הדברים אמורים בזיו  
של זכר האהבים ולא בזכר עצמו, משמע  
בזכר המאיר וזורח. ואם נחזור אל שורה  
קודמת באותו שיר, "וּמְתַלְחֶשֶׁת הַיָּא כָּל זֵיו  
שֶׁל צֶבַע וְגֹוֹן", נראה כי המילה זיו מצטרפת  
גם שם למושג בעל חזות חיצונית מובהקת  
ולא למושג מופשט שהבנתו תדרוש מאתנו  
תרגילי מטפוריקה מורכבים. במקרה ההוא  
מדובר בצבע, ואילו כאן זהו מראה כללי,  
שהכנרת נדרשת במפגיע לשוב ולהעלותו  
לעינינו — תמונת האהבה הפורחת ומלבלבת  
ונוגהת באור עז.

אנו רואים אפוא שהמילה זכר היא מילה  
מרבית משמעים שמשמעויותיה השונות  
פרוסות על פני קשת רחבה הנמתחת מן  
המוחשי אל המופשט. אתר "השפה  
העברית" גורס כי "יש למילה זְכָר משמעות  
של שָׁם וגם משמעות מופשטת יותר של

המשכיות רוחנית".<sup>266</sup> אך למעשה, סדרת  
המשמעויות ארוכה יותר — החל באלה  
המוחשיות — סימן חיצוני וְשָׁם, עבור בזו  
המוכרת לנו משכבר — זיכרון — וכלה  
במשמעות המופשטת ביותר — ירושה  
והמשכיות רוחנית. כשאנו נוקטים את  
הצירוף "זכרו לברכה" אנו מייחלים למעשה  
כי משהו מן המת ייוותר לעולם ועד ויוסיף  
להיות נחלתו של כל מי שחי בעולמנו זה  
שנים רבות לאחר שהמת עבר ובטל לבלי  
שוב.

אם נרחיק צעד נוסף נגלה שהמשמעות הזו  
של המילה זכר, שאין לה כאמור קשר ישיר  
אל הזיכרון, חורגת מתחומה של מערכת  
השם וחודרת אל מערכת הפועל.

הפועל "הזכיר", משמעו בדרך כלל עורר את  
הזיכרון, אבל מתברר שלא תמיד זהו המצב.  
כאשר אנו מלינים על שהנאום לא הזכיר  
בדבריו נושא כלשהו אין אנו מתכוונים אלא  
לציון פשוט של הדברים — להמללתם.  
לעתים מדובר בדברים שלא נאמרו מעולם  
קודם לכן, ואם כך מובן שאין אפשרות  
להשיבם אל הזיכרון אלא רק לצייןם  
לראשונה. וכשהדברים נאמרים בנאום אנו  
נוהגים לכנות את ההתייחסויות אליהם  
בשם "אזכורים" — ציונים מילוליים  
שלהם.

ואם נחזור שוב אל הספרים — מה פירושו  
של הביטוי המשנאי "הזכרת נשמות"? האם  
מדובר בהעלאתן של הנשמות מתהומות  
השכחה כדי שכולנו נשוב וניזכר בהן?  
מסופקתני. והרי התפילה הזו, הנישאת  
ארבע פעמים בשנה — ביום הכיפורים,  
בסוכות, בפסח ובשבועות — אמורה  
באנשים היקרים לנו ביותר — הורים, הרוגי

<sup>264</sup> נראה שכבר אצל רחל מיטשטשת ההבחנה בין  
שני הביטויים "זכר" ו"זיכרון"; והצירוף  
"זיכרונות כנרת" איננו משמש כמאגר של חוויות  
אלא כאוסף מזכרות. ראוי לציין כי כבר באמצע  
המאה הקודמת רווח המונח "ספר זיכרונות"  
לתיאור קובץ המאגד בתוכו מזכרות כתובות,  
להבדיל מספר הזיכרונות במגילת אסתר, שהיה  
עדות כתובה לאירועים מן העבר.

<sup>265</sup> "הַשִּׁיבִי זֵיו שֶׁל זְכָר אֶהְבִּים, גֹּרֵל הַפֶּזִז".

<sup>266</sup> אתר השפה העברית, שם.

השואה וחיילי צה"ל שמתו עלינו, ואיננו נזקקים לתפילות שיזכירו לנו אותם. ואלוהים, שבפניו אנו מבקשים על נשמותיהם — הוא בוודאי שאיננו צריך לתזכורות. בעת התפילה, שהיא "הזכרה כללית על נשמות המתים", נוהגים לשלוח החוצה את אלה "שיש להם אב ואם חיים, לפי שנאמר 'ברית כרותה לשפתים', וכדי שלא יפתח פה לשטן ומשום עין הרע [...] ועוד שאין להם מה לומר, ולא יבלבלו אלה שמזכירין נשמות אבותיהם" (מנהגי ישורון סי' ס"ג).

מכל אלה עולה שכוונת התפילה פשוטה עד מאוד — לציין את שמם של המתים ובכך להעניק להם חיי נצח.

ועכשיו, בואו ונתעכב רגע קל על המשמעות המוכרת של זְכָר, משמעות הזיכרון. ראוי היה לשאול: לשם מה נחוצה הכפילות? אתר "השפה העברית" עונה יפה: "אפשר לעמוד על הבדל המשמעות בין שתי המילים בפסוק מספר **שמות**: וַיֹּאמֶר ה' אֶל־מֹשֶׁה, כְּתֹב זֶאת **זְכוֹן בְּסֵפֶר, וְשֵׁם, בְּאֶזְנֵי הַוַּשֵׁעַ**: כִּי־מַחֵה אֶת־זֵכֶר עַמְלֶק (יז יד). כלומר, זכרון הוא עדות המזכירה אירוע שקרה וזכר הוא המשך השושלת של אדם או אומה".<sup>267</sup> כעת נותרה רק עוד שאלה אחת פתוחה: מדוע ישנם ביטויים המשתמשים במילה "שם" וביטויים אחרים המבכרים את המילה "זָכָר"?

על השאלה הזו קצת קשה (לי לפחות) לענות. אני רק יכולה להעלות השערה שהרצון להימנע מאזכור שמו של אלוהים בהקשרים ארציים גרם לשימוש במילה "שם" בביטויים שהתייחסו לאל, ולהעדפת המילה "זָכָר" בביטויים שהתייחסו לאדם. וכדאי לשים לב לעובדה שהמונח "שם" נקשר

בלשונונו באל כשהפך לאחד מכינויו, ואילו השורש זכ"ר נקשר באדם באמצעות מילת המין "זָכָר".<sup>268</sup>

עימות בין הביטויים "ברוך השם" ו"יהי שם ה' מבורך לעולם ועד", המתייחסים לאל, לבין הביטויים "יהי זכרו ברוך" ו"יינון זכרו לעד", המתייחסים לאדם, יכול לאשש את ההשערה הזו.

היום נשכחה כמעט לחלוטין המשמעות המשנאית של המילה "זָכָר", ונותרה רק המשמעות המקורית של זיכרון. יד ביד עם התהליך הזה התקבעה בלשון הדיבור ההעדפה הברורה ל"זיכרונו לברכה" על פני "זכרו לברכה".

גם ביאליק, אולי כחלק מהמגמה המוכרת של "תפוס לשון אחרון", אימץ את הצורה התלמודית כשכתב "אָמֵי, זְכוֹנָה לְבָרְכָה, הַיְתָה צְדָקָת גְּמוּלָה" ("אמי זיכרונה לברכה"), ויש להניח שצורה זו רווחה בדיבור השוטף של כותבי עברית בעיירות מולדתו, ששאבו את לשונם מן המשנה והגמרא ולא התעכבו לשאול איזה מן הביטויים הולם יותר את תפקידו. אבל לטעמי, אין בהשתכחות המשמעות המקראית של זָכָר כדי להצדיק את המגמה הרווחת, שהרי עדיף לנקוט את הצורה המתאימה יותר גם אם איננו יודעים את משמעותה המדויקת ולא לדבוק בצורה שמקומה יכירנה הרבה פחות רק משום שהיא מובנת ומוכרת לנו יותר.

אתר האקדמיה ללשון העברית מסביר את תפוצתה של צורת "זיכרונו לברכה" בימינו ואומר כי "מכיוון שהביטוי 'זיכרונו לברכה' נועד מיסודו לתפקיד שבו הוא משמש כיום (כאמור בתלמוד), יש הממליצים לנקוט

<sup>268</sup> על הקשר האפשרי שבין ה"זָכָר" — וגם ה"זיכרון" — לצורת המין זָכָר, ראו גם אתר השפה העברית, שם.

<sup>267</sup> שם, שם.

עם הדברים. אכן, יהיו בוודאי שיטענו כי "שבשתא כיוון דעל — על", אבל אני סבורה כי דווקא בעת הזכרת שמם של המתים ראוי לכולנו לנהוג זהירות וכבוד רבים יותר ולברך את זכרם ולא את זיכרונם.

אותו ולא את הביטוי המקביל 'זכרו לברכה'.<sup>269</sup>

לי נראה שאין לתלות בהמלצות של גורמים אלה או אחרים את האחריות למנהגו של הציבור הרחב, אך לשימושים הספרותיים בביטויים השונים, כמו זה שראינו אצל ביאליק, יש בוודאי כוח שכנוע ויכולת לקבעם בתודעה בצורתם המסוימת. אין גם ספק שלהעדפותיהם של ערוצי התקשורת השונים יש השפעה לא מעטה על הרגליו של הדובר. אכן, נראה שקשה לבוא בטענות אל ההמון — אנו שומעים את הנוסח הזה מכל עבר, נישא מפי חברי כנסת ואף רבנים, הבקיאים בטקסטים העתיקים ביותר של העברית והנתפסים כסמכות עליונה, וגם באמצעי התקשורת המכובדים והממלכתיים ביותר הוא מופיע השכם והערב. ומי אנו כי נלין על חיים יבין?

אני, ויסלח לי על חוסר האובייקטיביות, מעדיפה את האפשרות האחרת שמעלה האקדמיה: "מקצת הדוברים מעדיפים בשנים האחרונות לומר 'זכרו לברכה'. ייתכן שהעדפה זו נובעת מן ההבנה שהמילה 'זיכרון' פירושה רק מאגר של ידע וחוויות השמור במוחנו [...]"<sup>270</sup>. גם אתר "השפה העברית" תומך בתפיסה זו: "היום נוספה למילה זכרון משמעות נוספת של יכולת הזכירה של המוח האנושי, וזהו גם שמו של אחד מרכיבי החומרה במחשב (memory). לכן, כדי לבדל בין המילים וכדי להדגיש את היסוד המופשט בזכרו של אדם, מעדיפים היום לומר 'זכרו לברכה' במקום 'זכרונו לברכה'. כמו שראינו, זה גם תואם יותר את המשמעות התנ"כית".<sup>271</sup> ואני נוטה להסכים

<sup>269</sup> אתר האקדמיה, שם.

<sup>270</sup> שם, שם.

<sup>271</sup> אתר השפה העברית, שם.



שמואל בק, צדודית וציפור, שמן על בד, 27X19 ס"מ. 272

בתמונה זו אלמנטים חוזרים של שבר, מוות, נדידה ופליטות. גם כאן קיים השבר שבא לידי ביטוי בתיאור בית שנהרס. השבר הוא של דמות אדם, כמי שאומר שאדם וביתו נהרסו. יתרה מכך, זהו ביטוי של הקשר החזק שבין אדם לביתו. ביתו של אדם הוא משפחתו ומורשתו. לכן נראה כאן האדם כצל, ודמות צל נוספת שהיא שבר.

המוות בא לידי ביטוי באמצעות העורב, השמים האפורים, העץ שאינו ירוק, האבן המונחת על שברו של בית ואדם כמצבה. עם זאת, יש כאן שביב של תקווה, כאשר תכלת השמים מציצה מבין העננים.



---

<sup>272</sup> הפרטים לקוחים מ"מונטיפיורי מכירות פומביות",  
[http://www.montefiore.co.il/products.php?search\\_artist=%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%90%D7%9C%20%D7%91%D7%A7&prdlD=206-7&auctionID=4](http://www.montefiore.co.il/products.php?search_artist=%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%90%D7%9C%20%D7%91%D7%A7&prdlD=206-7&auctionID=4)

# סיפורים

## אמנון שמוש

### סבא גור

סבא גור נותר אחרון מדור הראשונים, המייסדים, אלה שחיו במושבה בחיכיון מורט עצבים וחיים כאן, בקיבוץ המתחדש, מ"יום העלייה".

פוחת והולך הדור, היה מרבה להשתמש בניב עתיק יומין, וכשהעירו לו שאין כוונת הביטוי לאלה שהלכו לעולמם, היה מחייך מתוך עיסת הקמטים שסביב עיניו השובבות ומתחכם: דווקא על עולמם של עולי הימים אני מדבר; זהה הדור שהולך ופוחת, הולך ומידרדר; אני לא צודק? אה?!

בשנים האחרונות הייתה גם קומתו הולכת ופוחתת. זה ניכר כשהתהלך לצד בנו או בתו, וביותר לצד נכדיו. אבא, שמת לב שסבא הולך וקטן, הולך ונגמר, אמר פעם הנכד דביר לשרגא אביו. דביר שיחק כדורסל בנבחרת האזורית. שרגא ניהל את הנבחרת; בהתנדבות כמובן. צרויה אחותו עזבה את הקיבוץ מזמן, כשנתיים לפני שעזבה את בעלה. אני לא כמוכם, סנטה זו באביה ואחיה, אני עוזבת לפני שעוזבים אותי. ולחבר החדש שלה, גרוש אף הוא, הסבירה: הקיבוץ עזב אותם מזמן, אבל הם לא יעזבו אותו; עיקשים! לא שומעים, לא רואים, לא

סבא גורביץ' עברת את שמו בעקבות שרגא בנו.

מה לא עשה בעקבות בנו המוכשר, הנמרץ והשאפתן, ובלבד שתישמר שלמות המשפחה. כל שינוי בחיי הבן גרר שינוי גם אצלו, גם אם זה היה למורת רוחו; ושרגא אהב גם אהב שינויים וחידושים. בחייו האישיים ובחיי הקיבוץ שבו נולד. היה לו קשה לסבא להתרגל לשם גור. זה נשמע באוזניו קצר וריק, חסר אותו מטען וטעם ועבר שהיה בגורביץ'. למזלו, מיעטו להשתמש בשם משפחתו. הכול קראו לו פשוט סבא. איש בקיבוץ, שאותו הקים עם חבריו לתנועה בימי חומה ומגדל, לא זכר את שמו הפרטי. התואר המכובד "סבא", ובפי הצעירים – "הסבא", ניתן לו עם הולדת בנו בכורו שרגא – בכור הקיבוץ – שהרי ברור במקומותינו שמי שהפך ראשון לאבא יהפוך במהרה בימינו לסבא. למעשה התואר לא ניתן לו, אלא דבק בו. אפילו על לוח סידור העבודה, בימים שזה התנוסס בכניסה לחדר האוכל, הופיע שמו סבא־גורביץ', ולימים סבא־גור. בעלון היה חותם, סבא.

מדברים. ממשיכים. כמו פרד, שניתק מן המחרשה וממשיך לצעוד.

סבא גור השלים עם עזיבת הבת. כמו אמה, היה שב ואומר לעצמו, מחפשת את עצמה ואת עצמאותה. בורחת מהקיבוץ הירוק, בחיפוש אחר הציפור הכחולה. הלוואי שתמצא מנוח! הוא היה גאה בכן שלא רק נשאר, כאותם מעטים מבני הדור השני, שאלמלא הם היה הקיבוץ מתמוטט, אלא נרתם באומץ ובהחלטיות "לחדש את הקיבוץ ולהתאים אותו לאלף השלישי". כך היה מתנסח הבן. והאב הוסיף לעצמו, וקולו בל יישמע: לאלף השלישי... ולקפיטליזם האימתני, יימח שמו! היה צר לו לאבא הקָּרִיש, ששרגא רומס בדרכו אנשים טובים ועקרונות חשובים; אבל המטרה... גם עם המטרה לא היה שלם, אבל העובדה שיש לו בן ונכדים בקיבוץ הייתה שווה את הכול. הכול! מרבית בני דורו לא זכו לכך, ושנותיהם האחרונות עברו בבדידות ובשיממון. ולעתים קרובות, במרירות מאַכּלַת.

סבא גור, מוותיקי דור הקלנועית, הלך והתנתק מדור הפלאפון, הפלזמה והפופיק. המאה החדשה השאירה אותו מאחור, נאחז בנכדיו ונשמט, מקבל הסברים ושוכח. עולם הָּאָסְאָסְאָס, הדיִוִּדִי, הָּאֵיִפּוֹד, הַיִּאֲדִי, הָּאָסְפִי 4 ושאר מרעין בישין – כלשונו – היה זר לרוחו ומוזר בעיניו. מעבר לביתו. בגלגול הבא אולי אשתלב בכל זה, היה אומר כמתנצל בפני הנכדים, שהיו, תודה לאל, בינתיים, נכדֵי־לֵאֲנִידֵי.

בימי האספה הכללית, בכל מוצאֵשבת, בטרם טלוויזיה, היה סבא מן המתמידים, מקומם קבוע, דעתם נחשבת וקולם נשמע. לעתים, אחרי דיונים סוערים ומסעירים, היו כמה מרעיו מתכנסים בחדרו ומפרשנים את החלטות האספה ואת מניעיהם הנסתרים

של הטוענים כך או אחרת. פעם תפס את שרגא מסתתר בשירותים, מקשיב לרכילות ולעמדתם של זקני העדה. טפח לו על עורפו ואמר לו בקריצה, שרגא־שרגא, יא ממזר, אל תשכח לנגב את אוזניך בנייר טואלט לפני שתצא. אחת לעשור, בערך, היה מתגבש מרד צעירים קולני ולוחמני. מרד במוסכמות ובוותיקים. ושרגא תמיד בראש. חברי גרעין ההשלמה הדביקו לו כינוי קצר – "צ'ה", אך הכינוי נעלם יחד עם אחרון חברי הגרעין.

זכו חמישה ותיקים, וסבא גורביץ' ביניהם, ובימי האופוריה שאחר ששת־הימים נבנו עבורם דירות שיכונֵוֹתִיקים מרווחות, מאה מטר רבוע כל אחת, כמעט כפליים מאלה שנבנו לפניהן ואחריהן. הקנאה, שהייתה אמורה להיבלם, אם לא להיעלם, בחזון השיתופי המתגשם, עלתה על גדותיה. התברגנות! – זעקו אי־דאליסטים, שלא נפל בחלקם להיכנס ל"ותיקן" מנקר העיניים. בסלון הבית (שהמשיכו לקרוא "חדר") תלתה מינה גורביץ' את מיטב הרפרודוקציות שאהבה. סוֹפֵסוֹף יש מספיק קיר, התלהבה. היו שם החמניות של וַגְוֹד (ציור ראשון ב"חדר המשפחה", שאליו נכנסו בטרם חופה), דורה מאר של פיקאסו, בלזאק של רודן ודיוקן עצמי של מודיליאני. את המרפסת ביפו של גוטמן וראש כבשה של קדישמן השאירה ל"סטודיו". מינה פינתה לבעלה חדר למחשב ושולחן כתיבה וארון ספרים וכיוצא באלה, שם יוכל לעיין במקורות ולכתוב מכתבים למערכת ורשימות לעלון ולעיתונות הקיבוצית. על השירים שכתב למַגָּרָה, בידיעתה האילמת – הס מלדבר. היא לא שיערה שעם פטירתה ועם יציאת הילדים מהבית ישוב גורביץ' שלה לאוניברסיטה ויתייגע על עבודה סמינריונית בחוג לספרות.

עבודה שאיש לא דרש מן השומע החופשי הקשיש, חוץ מעיקשותו וגאוותו. ואולי גם

חלום נעוריו, שהקריב על מזבח האידאולוגיה של עמל הכפיים. היה נוסע שלוש־ארבע פעמים בשבוע עם שלושה סטודנטים, שגיל שלושתם לא הגיע לשלו, שומע בחוג, דוגר בספרייה ושב תשוש־אֶמְרוּצָה. ישן שעתיים של סייסטה וקם "לתקתק" את העבודה הסמינריונית. נושא העבודה, ששמר לעצמו (רק הפרופסורית, ראש החוג, שותפה בסוד) היה "המלך ליר" של שייקספיר, 'אבא גוריו' של בלזאק והסרט 'ראן' של קוראסאווה – מוטיב מרכזי וביטוּן השונים". עד היום לא נגמרה העבודה ולא נמסרה. ספק אם תיגמר. ספק גדול אם תימסר. סבא גור התייחס אליה כאל סוד חיו. החיים הזורמים וטפופי הכתיבה היו תמיד שלובים אצלו. באוניברסיטה, בקפטריה ובאולם ההרצאות, פנו אליו הסטודנטים בתואר "סבא", בלי ששיערו שזה שמו בקיבוץ. המקום על ידך פנוי, סבא? הצעיף שלך נפל, סבא!

סבא גור מיעט לכתוב, אך הרבה לקרוא. ולאסוף אֶמְרוּתֶכֶן ודברי חֵכְמָה, מתחומים שונים ומשונים. פעמים גזרִיעִיתוֹן ופעמים פתק שהעתיק בכתב־ידו. למשל, פתק ועליו הסבר קֶפְלִי לאותיות הרצופות ס-ע-פ-צ: רק אדם שסוגר את העין ואת הפה – צדיק ייקרא. או למשל אמרתו של לינקולן "לא אהיה עבד וגם אדון לא אהיה, זו אמונתי הדמוקרטית". או אזהרתו של אחד־העם "לבלתי עורר עלינו חמת עם הארץ על ידי מעשים מגונים. עלינו להיות זהירים בהנהגתנו עם עם נוכרי שאנו באים לגור בתוכו מחדש, להתהלך איתו באהבה וכבוד, ואין צריך לאמור בצדק ובמשפט" (**אמת מארץ־ישראל**). פעמים שיר קצר גזור מעיתון כגון "לנגוס את יופיה" של רוני סומק או "וידוי" של אלכסנדר פן. פתקים וגזרי עיתונים מילאו את מגרותיו.

שרגא ירש ממנו את חדות המילים ואת חדות הניסוח, הניתוח והכיסוח, בכתב ובעל־פה. מכתבים שלו חולקו לאַאחַת לתאי הדואר של החברים. בעיקר לקראת סוף המאה, כאשר המשבר האידאולוגי פשה בכל התנועה הקיבוצית.

הכותרת של המכתב הראשון הייתה "תמורה לתרומה". אחריו בא "עת לתמורה בטרם פורענות", כפרפרזה על "עוז לתמורה" של בֶּאֱהָרֶן. מכתב שהרגיז רבים היה תחת הכותרת "אוכלי חינם בחדר־האוכל". שכחת, נוף בו אביו, שחדר־האוכל אינו רק מזללה, אלא מרכז חיי היחד. אך רוב מלחמותיו של שרגא נעשו בחוג־בית ובאֶסְפּוֹת. בנאומים לוחטים ובתכסיסים יחצניים מבית מדרשה של הפוליטיקה הישראלית. הבחור תפס את הקיבוץ בכלכלתו ורוקן אותו מתוכן. לא שקט ולא נח עד שהפריט את הקיבוץ והשיג שכר דיפרנציאלי, שהרים את דור הביניים למעמד עשירים והשפיל את דור המייסדים למעמד נזקקים. עניים זו מילה גסה במקומותינו.

בתוך נחשול השינויים באורחות החיים, שהוציאו מן היחד את נשמתו ומסבא גור ובני דורו את תחושת ההתעלות של חיי שוויון וצדק, הסתתר סעיף צנוע שהתייחס לבני הדור השני, "דור המשך", אלה שיש להם הורים בין ותיקי הקיבוץ. עם פטירתם של זוג הורים, תהיה זכות קדימה לצאצאיהם על דירת ההורים, שיכוֹנֶוֹתִיקִים בדרך כלל. מה הגון והגיוני, צודק ומוצדק מזה. אלא שבעת ההעתקה מן הדף לחוברת התקנון חל שינוי סגנוֹנִיקוֹסְמִטי. במקום "עם פטירתם של זוג הורים" נכתב "בהתרוקן ביתם", שהרי יש ומתרוקן הבית וההורים או הנותר מביניהם עובר לחיות בבית סיעודי.

שרגא ניסת. ההיגיון ניצח. וחיידק החולשות האנושיות החל להתפתח. ולהשתולל! אותן חולשות אנוש שבתמימותנו וביומרותינו חשבנו שנוכל לדכא ולחסל. התברר שמאה שנות קיבוץ לא שינו כהואֵזה את טבע האדם.

וכמו תמיד, גברים במצוקה מתחבאים מאחורי נשותיהם. לשרגא בכלל לא היה אכפת. טוב לו במה שיש לו. כך הוא שב ומזיין לחבריה את השכל במוסך, במזכירות ובמסיבות המנגל. אבל ה י א, הוא נאנח, עמליה שלו אינה נותנת לו מנוח. שלושה ילדים ובן מאומץ היא מגדלת לו בדירת שישים וארבעה מטר רבוע סטנדרטית, בעוד הסבא מתקשה לחמם בחורף ולקרר בקיץ דירה כפולה בגודלה. מזל שסידרו לו מי שינקה אותה. ומה שמרגיז, זה שהוא מהאחרונים שעוד מדברים (מהֵזה מדברים!!) על שוויון ועל "לפי צרכיו". זאת לא שערוריה? תגידו בעצמכם. וכאילו שולחים אותו לארץ גֵזרה. בסך הכול...

שרגא שומר לשונו מרע. כבודו של אביו יקר לו ורווחתו של הזקן חשובה בעיניו. מה גם שזכרה של האם המנוחה האהובה מונח עדיין בכל פינה, תלוי על כל וו, מציץ מכל כותל, פורח מכל פיסת גינה. הגינה הייתה פאר יצירתה ומקור גאוותה בשנותיה הקשות האחרונות. אלמלא אשתו...

לפני שפתח במתקפה, בדק שרגא ולמד את בתי האבות ואת הבתים הסיעודיים שבקיבוצי הסביבה ובמושבות הסמוכות. התעניין ואסף את כל המסמכים הנוגעים בדבר מהביטוח הלאומי. תקנוני הקיבוץ, ישנים גם חדשים (גם מחודשים, שטרם אושרו) היו סדורים בקלסריו. ואז, רק אז, התחיל לטפסף אל אוזנו של הסבא. שאולי... וכיוון ש... ובעצם... ואם נרצה לדבר על צרכים אמתיים... ומה בכלל יש לך לעשות

בדירה ענקית כזאת. אפילו על "הצמצום הקבלי הדרוש לו לאישֵהרוח לעת זקנה" לא פסח.

המלמול הפך לדיבור והדיבור לטרטור, ואוזנו של הסבא שומעת ומסרבת להאמין. הזאת נעמי?? האם זה הבן הבכור, שגידלתי ורוממתי וכה אהבתי? היכן טעיתי? הוא רוצה להעביר אותי לבית אבות, בעוד כוחי במותניי ורוחי איתנה, ובלבד שיקדים לרשת אותי בחיי, להתנחל בביתי "בית מינה וסבא"!!

הסבא רתח מכעס. וכדרכם של גברים גם הוא חיפש – ומצא! – את האישה.

זה בוודאי לא הוא. הוא רק נשבר תחת לחצה של הקלֵפֶטָה הזעיֵבורגנית, שהביא מהעיר הגדולה. זו שמעולם לא הסתפקה במה שקיבלה מבעלה, מהקיבוץ שלו ומהמשפחה שלו. קנאתה בביתו הרחב והמטופח, המקרין תרבות וטובֵטעם של מינהֵילה ז"ל, הייתה נשפכת מעיניה עם ריר שפתיים, אך לעולם לא שמעת מילה מפיה; רק "תגידו שלום יפה לסבא. תנו לו נשיקה." ושאר גינונים עירוניים.

גודל הבית לא חשוב לו, לסבא גור. אבל הוא לא יזוז ממנו חי. זהו ביתו ובית רעייתו החיה בזיכרונו ובחלומותיו ואיש (גם לא הבן האהוב והחצוף) לא ייקח אותו ממנו. הבית לא יתרוקן (בלשון התקנון החלקלק) בטרם יכרו לו קבר. הוא לא בנוי לבתי אבות ולא זקוק לסיעוד.

סבא גור התקשר לנייד של צרויה בתו וסיפר לה על המזימה של עמליה. אבֵשֵלי, תשמע, זה לא שום עמליה. זה הבֵןֵיקיר שלך שרגא. אני מכירה אותו כמו את כף ידי. הוא מבשל עכשיו גם "שיוך דירות". הדירה שלך תהיה שייכת, אחרי מאהֵועשרים, ליורשיך. ואני יורשת את מחצית הדירה, אלאֵאֵסֵכן תכתוב צוואה. וזה הכי טוב, לדעתי. אז אם אתה

מסכים, אני באה בשבוע הבא ואנחנו הולכים לעורך־דין.

אני יודע להסתדר לבד, ענה לה, אל תטרחי. והתחיל להרהר מה לכתוב בצוואה. הוא יכול בקלות לנשל את שרגא ולהעניש את עמליה־שממליה על מזימתה, אבל מה חטאו הנכדים? ולצרויה ולבתה החמודה לא מגיע יותר מאשר לאחיה ולשלושת ילדיו. הרעיון ללמד את שרגא לקח בל יישכח שב וקרץ לו ולרוחו הנסערת, בימים ובלילות טרופ־השינה. אך לא איש נקמות ושנאות יהושע גורביץ'. שכלו הפציר בו להירגע ולנהוג בתבונה.

על מיטתו בלילה מצא את הפתרון, לרבות הפתעה קטנה ונקמה מתוקה. הוא חילק את ירושתו, כולל הדירה הרחבה, לשלושה. שליש לצרויה, שליש לשרגא ושליש ליהל נדב, הבן הנסתר, בנה של הרוּעָה חמת־המזוג מהקיבוץ השכן, שמעבר לגבעת הנרקיסים. יהל הוא עורך־דין. אולי הוא ינסח את הצוואה, אחרי שיעכל את ההפתעה.

הייתי רוצה כבר לראות את הבעת פניהם, הרהר בעצימת עיניים, מתופף בכפותיו על כרסו הקטנה. בסופו של דבר, ידי על העליונה. אבל השלווה נעלמה. כליל. ולא תהיה לה תקומה. מעט השלווה שנתרה לאחר אָבדן האישה ואבדן הקיבוץ. טוב שאבדנה קדם. היא לא הייתה עומדת בסבל האבל על הקיבוץ שאהבה. אצלו גבר השכל על הרגש ובמאמצים עילאיים הצליח למצוא את הטוב שבהתאמת הקיבוץ לתקופה. מינה הייתה נשברת תחת השינויים, תחת השרגא. וגם זו נחמה פורתא, שמתה מיתת נשיקה, בשנתה, במיטתה, בקיבוצה.

בהיסח הדעת הושיט סבא את ידו והדליק את הרדיו. שיר ישָנוּשן הציף את הבית: מוכרחים, מוכרחים, מוכרחים, להיות שמח!

# הוכשטפּלר

הוא הגיע לקיבוץ כאורח שגרתי בביקור שגרתי אצל משפחה שהגדירה אותו "קרוב רחוק". הוא החנה אוטו מהודר, שכור במגרש החנייה, הוציא מן המושב שלידו מזוודה קטנה – סמסונייט על גלגלים, דבר שלא נראה במקומותינו עד אז, ועורר סקרנות אצל העוברים ושבים. בשמחה ובנימוס ליווה אותו שמוליק אל ביתם של דני ואילנה, אותה הציג האורח באנגלית רהוטה כקרובת משפחה יקרה לו עד מאוד. אילנה קיבלה אותו בתדהמה. הוא לא הודיע על בואו והיא התקשתה לפענח את הקרבה המשפחתית שהציג בפניה בהתרגשות.

היה לו מצח גבוה, עטור בשפע שערות סרוקות לאחור, עיניים בורקות שצבען משתנה בלהט דיבורו וזקנקן קטנטן מטופח שהכיל שערות שיבה בודדות. על אצבעותיו הארוכות נצנצו טבעות יקרות. ריח אפטר־שייב חריף נדף מנשיקותיו. הוא לבש חליפה אפורה, ללא עניבה, שבדש מעילה שלושה סמלים מוזהבים של ארגונים בינלאומיים שונים. נעלי העור החדשות שלרגליו השמיעו זעזועים על כל צעד שעשה, בסוקרו את הדירה הקטנטונת מקצה אל קצה.

הוא הגיע מלונדון, סיפר, במטרה להציע לאחד הקיבוצים את עסקת חייו. חייו של הקיבוץ, כמובן, היקר לו כנושא בשורה יהודית לעולם כולו. הוא מבקש להעשיר את המסתפקים במועט. בעלכורחם, אמר וגלגל צחוק של מי שנהנה מעצמו. ובאופן טבעי הוסיף באוזני אילנה, כשזרועו חובקת את כתפיה, חשבתי קודם כול על בת־דודתי האהובה שהחלפתי לה חיתולים בלידס.

לאחר שלן אצלם בדוחק בלילה הראשון, הלכו אתו לבית ההבראה שבפאתי הקיבוץ והוא בחר את הטוב שבחדרים להשתכן בו "עד שאבין את הקיבוץ", כפי שהצהיר. ואכן, הוא ניסה להבין, לא רק את הקיבוץ, אלא מי ומי אנשי הכלכלה המובילים והמשפיעים. הזמין את עצמו בנון־שלנטיות אל מרפסותיהם הפתוחות בשעות הערב, או אל משרדיהם, בין טלפון לטלפון, הקשיב, שמע והבין ורשם הכול בפנקס קטן מצופה עור. הוא ידע להקשיב אך היטיב בעיקר להחדיר באוזני שומעיו את עושרו וגדולתו, את הצלחותיו ואת קשריו חובקי העולם. אירופה וארצות הברית בעיקר, הצטנע. גם אוסטרליה, למרות המרחק. ציילה זה סיפור בפני עצמו.

הוא נעלם לחודשיים־שלושה, חסרונו לא הורגש. התפתחו בקיבוץ כמה בדיחות על האיש המוזר שהציג את עצמו פעם כיועץ כלכלי ופעם כיוזם בתחום הבנייה בלונדון רבתי. איש לא התעניין אם עבר לקיבוץ אחר לרחרח בו ולנסות להעשיר אותו בעלכורחו, או שמא חזר ללונדון שלו ולמשפחה המצומצמת "שרואה אותו בשמחה פעמיים־שלוש בשנה ורגילה לכך".

עברו כמה חודשים והוא שב היישר אל הסוויטה היחידה שבבית־הבראה, הזמין אליו לארוחת ערב את אילנה ודני וסיפר להם שהפעם הביא אתו הצעה עסקית שהקיבוץ לא יוכל לסרב לה. הוא פנה אל המזכיר, שהכיר היטב מהביקור הראשון, וביקש לכנס אספה לשמוע הצעה מרחיקת־לכת על הקמת מפעל מיוחד בקיבוץ, שייתן תנופה כלכלית בלי שהקיבוץ ישקיע

פרוטה. המזכיר הסביר לו שאין מכנסים אספה, אלא אם כן המזכירות בדקה את הנושא והחליטה להביאו בפני האספה הכללית. המזכירות התכנסה בהרכב מלא, תופעה נדירה במקומותינו, והקשיבה בסבלנות להרצאה האנגלית ולתרגומה. האורח הוכיח הריטות וכושר שכנוע, שנעטפו בחביבות של מי שאוהב את הקיבוץ ומוכן לעשות הכול כדי לבסס את כלכלתו.

במוצאי שבת התכנסה אספה, כשלושים-ארבעים חברים וחברות סקרנים, והוא הרצה בפניהם באנגלית טובה, מהולה במילות סלנג עבריות חדישות, על המצאתו החדשה שבאה לפתור את בעיות הבנייה ההמונית המתוכננת בלונדון רבתי, ושפה בקיבוץ מצא את הפתרון לה בדבר המזולזל ביותר, באוצר היקר שמונח כאבן שאין לה הופכין בכל רחבי האזור ואיש אינו שם לב שאפשר לנצל אותו ולהפוך אותו לזהב. הסקרנות בקהל גדלה. מה אוצר? איזה אוצר? על מה הוא מדבר? והוא האריך בדיבור ומתח את הקהל, עד שאמר לבסוף: מאבני הבזלת הפזורות פה אפשר להפיק זהב.

כבר בשלב זה נעצה בו את עיניה החכמות מרגריטה, חברה ותיקה שניצלה מגרמניה בעור שינייה ולחשה בקול שהדהד סביבה: הוכשטפּלר. הלחש שלה נשמע היטב אך איש לא הבין את המילה הגרמנית. רק רוביק, הידוע כאיש ספר, נזכר שקרא אצל תומאס מאן על אחד, הוכשטפּלר. מה זה בדיוק הוכשטפּלר, שאל רוביק, והיא ענתה בלחש: זו מילה שאין לה תרגום בשום שפה.

האורח הודיע שהוא לא יאריך בדיבור ולא יעיף את הנוכחים בפרטים. את הפרטים ימסרו באוזניהם, בעברית כמובן, מנהלי הקיבוץ שיסעו אתי על חשבוני ללונדון ויראו את ההתחלה של הפרויקטים שאני מקים

שם ויבינו את הצורך בסלעי הבזלת הגרוסים שאצלכם הם פזורים כמטרד ואצלנו בלונדון הם ייצבו את הבנייה ויבטיחו אותה מפני רעידות אדמה. החברים שלכם ידווחו לכם, סיים, ולא אני, בשפתכם ולא בשפתי, למענכם ולא למעני. ואחרי ששתה מכוס התה שהתקרר על השולחן, הוסיף ואמר, אני אדאג לזה שאתם תתעשרו, אם תרצו ואם לא תרצו. אתם עוד תתנו לי אזרחות כבוד, לאחר שהמפעל המשותף שלנו יוקם. כמה חברים מחאו לו כפיים, שלא כמנהג המקום. הוא קנה את לבם.

בחירת השלושה שנסעו אתנו על חשבונו ללונדון הייתה מובנת מאליה. החושים שלו היו מחודדים והוא ידע את מי לקחת. הוא נתן להם גוד טיים. הם חזרו שיכורים ונלהבים, אך מתוך הכרה ארוכת שנים של החברה הקיבוצית, הבטיחו שלא יסכמו דבר וחצי דבר לפני התייעצות עם עורך דין רציני. מזכיר הקיבוץ הציע שעורך הדין יגיע לאספה הבאה, שיחולקו לתאי הדואר של כל חבר וחבר דפי הסבר מפורטים ושתוקרן בפני האספה הקרובה מצגת שתבהיר את ההצעה ואת תנאיה. ואמנם כך היה. המצגת שהוקרנה בפני החברים המבולבלים הסתיימה בתכנית הכנסות ורווחים נקיים לאורך עשר השנים הראשונות מאז תחילת פעילותו של המפעל. המספרים היו מדהימים. המילים שביניהם בלתי מובנות בעליל. הזיות ההתעשרות מילאו את חלל חדר האוכל ואת ראשי הנשים הנלהבות והגברים המהוססים. על מקומו של המפעל בכניסה לקיבוץ לא היה ויכוח. נשאלו הרבה שאלות מן הקהל. רוב השאלות באו מאותם חברים שתמיד שאלו שאלות, בכל אספה, יהיה הנושא אשר יהיה. צום הפתיע בשאלה מורכבת, כלכלית־פיננסית. עורך הדין יענה לך בפרוטרוט, השיב לו יושב ראש האספה.



כאן המקום להסביר איך רכש צום את שמו המוזר. הוא הגיע לקיבוץ בשם מוזר לא פחות: גדליה, וליצני הקיבוץ החליטו שחבל לבזבזו עליו כל כך הרבה הברות. הכול התחילו לקראו לו צום, כולל אביו ואמו כשטלפנו לקיבוץ לבקש לקרוא לבנם לטלפון. שני טלפונים בלבד היו אז בקיבוץ. אחד במזכירות ואחד בכניסה לחדר האוכל.

שלושת החברים שנסעו עם גיוני ללונדון – מרפז המשק, מרכז הוועדה הכלכלית ומנהל המפעל המקומי – לא מיהרו לקבל החלטה. הם היו נלהבים מן הרעיון ומגיוני בעל הרעיון, אבל הבינו שהקיבוץ יכול לקום או ליפול כלכלית על קוצו של סעיף בהסכם. הם נסעו להיפגש עם מנהל המחלקה הכלכלית של התנועה במשרדו שבתל אביב ושמחו להצעתו להיכנס לעובי הקורה ולהשתתף בכל שלבי ההחלטה. זה חייב, כמובן, קפיצה שלו ללונדון יחד עם גיוני שאגב שמו האמיתי לא היה גיוני. קראו לו בקיבוץ גיוני על שם בקבוקי הגיוני ווקר שהביא אתו לכל פגישה, אם במזכירות, אם על המרפסת של מרכז המשק ואם על הדשא, סביב האבטיחים. את שמו המלא קשה היה לבטא. אז כולם קראו לו גיוני, וכך הפך כמעט לאחד משלנו, למרות זרותו ומוזרויותו. היו שכינו אותו גיוני טוקר (גיוני המדבר במקום גיוני המהלך). שהייתה בו כריזמה לא היה לאיש ספק. שכל ההישגים, התארים והפרסים שעליהם סיפר היה גם היה ספק, אבל הוא נטבל וטבע בגלי הצחוק שהצליח לפזר סביבו בחוש הומור לאמבוטל. היו גם שקראו לו גייזס כרייסט, שכן נהג לסיים כל פסקה בדבריו בביטוי זה ובבדיחה כלשהי על יהדותו של אותו גייזס, שהתהלך ממש במקומות האלה שמהם יילקחו סלעי הבזלת, ייגרסו ויישלחו ללונדון. ומרגריטה שבה ואמרה בכל הזדמנות ובכל מקום, מן המטבח ועד חדר הקוסמטיקה ועד האספה הכללית (כשהיא

סורגת בעצבנות): האיש הזה הוא הוכשטפּלר. מזכיר הקיבוץ שהעריך את מרגריטה כאישה משכילה וחכמה, תפס אותה יום אחד על צומת מדרכות ושאל אותה מה זה, לעזאזל, הוכשטפּלר. היא לקחה אותו בידו והובילה אותו לחדרה והוציאה שני מילונים, קטן וגדול, ותרגמה לו בערך כך: אדם מוכשר, עם כוונות זדון, שידוע להגדיל ולפאר את עצמו ולשכנע בכך רבים וטובים, לשם השגת מטרותיו. המזכיר צחק צחוק גדול, טפח לה למרגריטה על שכמה בחיבה ואמר לה, אל תדאגי. אנחנו לא פראיירים ואם גיוני הוא הוכשטפּלר, אז אני קוגללֶגֶר.

נציג התנועה הקיבוצית ששמו הלך לפניו ככלכלן מצליח, חזר מלונדון עם תיק מלא ניירות, עם צילומים שצילם בעצמו באתרי הבנייה הגועשים ועם הערצה לגיוני וליזמותיו. האספה קיבלה החלטה חיובית, מותנית באישור של שנישלישים בהצבעה חשאית בקלפי. זה שחסרו שנישלושה קולות לשני השלישים, לא שינה את ההכרעה שנתקבלה ברוב גדול. שנישלישים זה לא קדוש. יש אצלנו מי שמבין בכלכלה וגם התנועה הקיבוצית נותנת גיבוי, אז מטומטם לא ילך על זה. כך או בערך כך היה הלך הרוחות. כשהתעורר לפתע הצורך לקחת הלוואה של כחצי מיליון שקל (אולי זה היה עוד לירה) כדי לרכוש את שתי המכונות הענקיות שצריכות לגרוס את סלעי הבזלת – דבר שלא הובהר מי צריך לממן בכל עשרות דפי החוזים החתומים – כבר הייתה מזכירות הקיבוץ שבויה ולא כל כך שפויה, והחליטה ללכת קדימה ולא לתקוע מקל בגלגלי ההצלחה האדירה המצפה לאהרחק מעבר לים. ומעבר להיגיון.

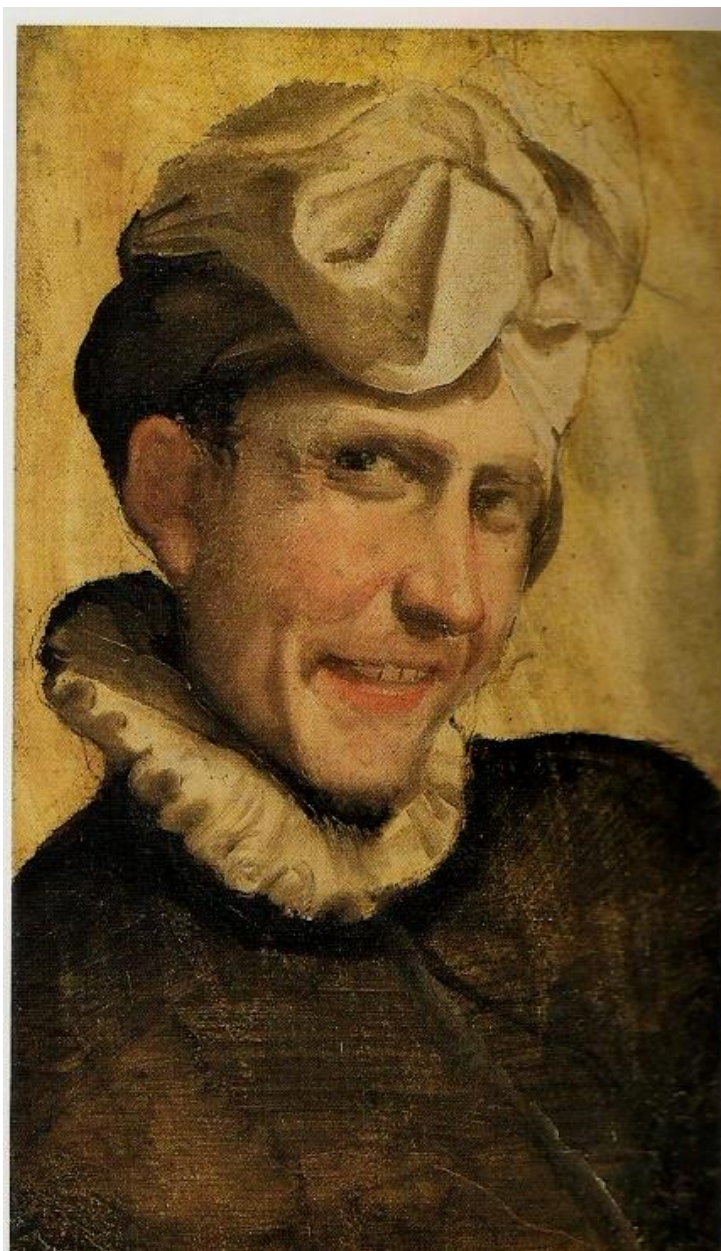
את החצי־מיליון שלוהו הקיבוץ בשוק האפור לא ראינו יותר, כפי שלא ראינו את גיוני ווקר, על קסמו, בקבוקיו והבטחותיו. קורה.

יישמע הרבה פחות נורא. ומזכיר הקיבוץ  
דפק על דלתה של מרגריטה ואמר לה:  
תקראי לי שוב מהמילון את ההגדרה  
המדויקת של הוכשטפּלר.

מה יש, אפשר תמיד להימנע מטעויות? פעם  
מצליחים ופעם מפספסים. זה אנושי, לא?  
טוב שזה נגמר בחצי מיליון. נתגבר על זה.  
אם תחלקו את זה על מאות החברים הסכום

אניבל קראצ'י (Annibale Carracci) (1609-1560), *The Laughing Youth*, 1583, שמן על נייר ועל בד, 44.5X29 ס"מ, גלריה בורגוזה, רומא.

לא קל לתפוס, באמצעות פורטרט, רגע שבו אדם צוחק. אולם קראצ'י הצליח בציורו זה ליצור דמות של שחקן העוטה כביכול מסכה על פניו. האמן משקף את הבעת פניו של האדם כפי שהיא נראית על הבמה. "המסכה" מסתירה את מה שמתחתיה, והצופה יוצר אתה קשר. כדי שנבין שלפנינו אקט של משחק, מוסיף האמן את הכובע התאטרלי ואת נטיית הראש הלעגנית, כאומר לצופה בשמו: אינך יודע את האמת שאותה אני מסתיר. אולי הוא מגלם את הוכשטפלר?



## קאובוי בא לקיבוץ

א

נמרו את זקנו שהחל להאפיר. מאז ומתמיד ראה עצמו כבלש הקיבוץ. פעם הסביר כי המושג "ביטחון" אינו כולל רק גיבה מהזולת אלא גם קבלה בסתר.

יום אחד, ישק'ה פנה למזכיר־הקיבוץ וביקש לקבל את כל המעטפות, שבהן הגיעו ההמחאות. לדבריו, הוא מכיר גרפולוג העשוי לשפוך אור על הפרשה כולה. המזכיר לא התווכח ונתן לו את כל המעטפות הריקות, שאוכסנו בארגז מיוחד. ישק'ה סרק אותן בזכוכית מגדלת וניסה לחשוף מי חבוי מאחורי אותו כתב־יד, אך לשווא. בנעוריו התעניין בגרפולוגיה, אך חדל, כיוון שהפעילות התנועתית גזלה את כל זמנו.

היו חברים שסברו כי עניין לנו עם מתנדב־גנב, שבהיותו בקיבוץ הרבה לגנוב ומצפונו מייסר אותו כל השנים. עתה, משרווח לו, החליט להשיב את סכומי הכסף שגנב. הצרה הייתה, שבעיתוני הקיבוץ מעולם לא נכתב על גיבות בקיבוץ.

ישק'ה התלבט אם לגשת למשטרה. הוא שוחח עם מפקד התחנה, שפשוט לעג להם.

"אנחנו רגילים לחקור גנבות אך לא תרומות," אמר. היו שטענו כי אותו מתנדב־גנב נהנה מאוד מן הרכוש שגנב, וכאשר שב לארצו, קרא שהקיבוץ במצוקה כלכלית, חש חרטה על "מעשיו הטובים" והחליט לתרום מכספו לחיזוקו. אף היו רשעים שסברו כי הסכום נועד לפגוע בציפור־הנפש של הקיבוץ

מדי חודש בחודשו, ובמשך שנים, הגיעה לקיבוץ המחאת דואר בסך חמשת אלפים דולר, שאיש לא ידע מי השולח. בצדה השני של המעטפה היה כתוב: "עמוס ז'רום, אחוזת ז'רום, מחוז אוטוגאמי, מדינת ויסקונסין, ארצות־הברית". ישבו חכמי הדור בראשותו של ישק'ה, ושברו את ראשם: מיהו אותו עמוס ז'רום. הם סרקו את כל העמוסים בקיבוץ, בקיבוצים השכנים, במושבי האזור ואת הללו שהכירו בצבא, אך לשווא. לעומתם, גזבר הקיבוץ שמח לקבל אותה המחאה וצירפה לחשבון הבנק של הקיבוץ. לכאורה, איש לא שאל שאלות עד שיום אחד ישק'ה נודלמן, האחראי לביטחון בקיבוץ, החליט, באישורו של המזכיר, להחזיר את המעטפה לשולח עם בקשה לברר: מי הוא? הוא ניגש למכונת הדואר והסביר לפקיד, שייתכן כי יש טעות בכתובת. הפקיד לא התווכח והכניס את המכתב ל"דואר חוזר". כעבור חודש שבה המעטפה עם תלוש דבוק ממדינת ויסקונסין. הכתובת אף להם אינה מוכרת, בתוספת שאלה: האם להשמיד מעתה כל מעטפה שתגיע? וישק'ה התחלחל, חטף את המעטפה מידי פקיד הדואר והדגיש: "זה בסדר, אין כאן שום טעות."

ישק'ה התהלך כל השנה עם כובע־גפירים רחב שוליים, זכר לימים שהיה סרגינט ב"משטרת־הישובים". כתמי־שער בהירים

– עיקרון ה"עבודה העצמית", בבחינת: "איננו חיים מזיעת אפינו אלא מנדבות של בעלהון אימפריאליסטי..."

הוועדה הכלכלית, באחת מישיבותיה, החליטה להקדיש את הסכום המצטבר ל"חיזוק הגורם האנושי": פעם הכסף יושקע בהחלפת ריהוט בחדר הקריאה, פעם בשיפוץ מרפאת השיניים ופעם בתוספת חדר לארכיון הקיבוץ.

קיומה של קרן ז'רום אטאט נודע ברבים ושורה של מוסדות תנועה פנו לקיבוץ בבקשה לתרום חלק מהכסף למפלגה, שהריהוט בסניפיה שחוק ושרוט. חברים משכו כתפיים. רבים מהם הצביעו בעד המפלגה הגדולה בכנסת והתעלמו ממפלגתם הקטנה והגוססת. רופא הקיבוץ הציע שהכסף יוקדש לקרן המיועדת ל"יום סגריר" – למקרה שיהיה צורך להסיע חבר למרחקים לניתוח מסובך, ושקופת חולים לא תוכל לגייס סכום כה גדול. בקיצור, היה לחברים במה לעסוק. כשאין כסף זועקים חמס ומחפשים אשמים וכשיש – אינם יודעים על מה להוציאו.

ישקיה לא נח ולא שקט. מבעד למשקפיו עבות העדשות ניתן היה לראות זוג אישונים עצבניים שהתרוצצו כיבחושים סביב נורה דולקת. הוא חייב להבין את ההיגיון שמסתתר מאחורי אותה תרומה.

בכל תחילת חודש המתין ישקיה בחוסר סבלנות למכונת הדואר בתקווה שיתווספו למעטפה פרטים חדשים והחידה תגיע לפתרונה. הוא חטף את המעטפה מידי עובדת הדואר בקיבוץ, שלף מכיסו זכוכית מגדלת והתאכזב מרות.

יום אחד פנה ישקיה אל מזכיר הקיבוץ וביקש לקבל את עשרות המעטפות שנאספו ולהביאן לגרפולוג. המזכיר הביא את הנושא לישיבת המזכירות ואיש לא התנגד, לבד

מהגזבר, שטען כי "הקיבוץ מתעקש לבנות לאותו גרפולוג קומה שלישית בוילה שעל הכרמל." הרוב תמך בבקשה, שמא משהו פלילי חלילה מסתתר מאחורי אותה עסקה עלומה.

ישקיה, ממוצעקומה, זריז בתנועותיו, קרחת זוהרת באמצע הקרקפת, קיבל מהמזכיר את כל המעטפות ונסע לחיפה לבית הגרפולוג, דוקטור משה שדמיסקי, ובקיצור: שדמי, שהתגורר במרומי הכרמל, לא רחוק ממחנה סטלה מאריס. לאחר שהגרפולוג שמע מי שקיה את סיבת בואו והציץ בשטחיות במעטפות, סירב לטפל בנושא. לדבריו, יש פחות מדי חומר כתוב שעליו יוכל להסתמך. ישקיה שידל אותו והסביר לו את הנזק שאותה המחאה יוצרת. יש חברים הבטוחים כי קיימת טעות בכתובת ואנו מקבלים חומר שלא נועד לנו. ישקיה הסביר לו שאותה המחאה יותר משהיא מועילה – מעכירה את האווירה.

"תכניסו את המחאה לבנק וחסל סדר דיבורים," הציע ד"ר שדמי, כשהוא פוכר את אצבעות שתי ידיו. ישקיה דרך על עצביו. לבסוף נכנע הגרפולוג, לאחר שהכפיל את מחיר התחקיר וישקיה לא נבהל.

## ב

כעבור שמונה חודשים סיים הגרפולוג את עבודתו והקיבוץ התאסף כדי לשמוע את ממצאיו.

"שנים ששיחת הקיבוץ לא הייתה כה מאוכלסת," לחש רכז השיחה למזכיר והציע לחשוב על עוד נושאים מרתקים שישאבו את החברים לשיחה. הגרפולוג הסביר במשך דקות ארוכות שגרפולוגיה אינה מדע טהור במובן המדעי של המילה, וכל ממצא נתון לפירושים לכאן או לכאן.

"כשבאתם אליי עם התיק סירבתי לטפל בו," הזכיר בדבריו. "טענתי שאין בו די חומר כתוב שאוכל להסתמך עליו. הוספתי ואמרתי שחבל על הכסף שלכם. יותר זול היה לשלוח חבר למדינת ויסקונסין, לשכור שם בלש פרטי שיפצח לכם את החידה, אך חברכם ישקיה התעקש כפרד." ולעצם העניין:

"מדובר באדם, שככל הנראה גילו נע כיום בין חמישים לשישים וחמש. בנעוריו שהה באחת המסגרות של הקיבוץ. זה יכול היה להיות חברת הילדים, המוסד החינוכי, חברת נוער, קבוצות אולפן, חבורת מתנדבים ויש גם אפשרות, שהוא יליד הקיבוץ."

"הגרפולוג ארג סביב עצמו רשת ביטחון שתתאים לכל מסקנה," לחש אחד החברים לשכנו.

הגרפולוג המשיך לתאר את מסקנותיו. לדעתו, לעמוס היו בעיות קשות בנעוריו והוא סבל מהיעדר שקט נפשי ועוד בעיות שסירב לפרט, כיוון שלא היה בטוח.

"אולי הוא הומו?" אחד הצעירים לא התאפק וזרק לחלל האולם. הגרפולוג חיך ומשך בכתפיו. דוקטור שדמי היה בעל רגליים קצרות, ולבש מכנסיים קצרים וגרביים שהגיעו עד לברכיו. הגוף הזה מדי פעם השתתק ונעץ בחברים מבטים מהורהרים. מצחו המחוטט היה זרוע אגלי זיעה וראשו נע מצד אל צד כשכתפיו עולות ויורדות. מדי פעם נפנף בכפות ידיו הקצרות והזכיר ציפור שמנסה לעוף לראשונה.

"לפי הממצאים, עמוס הוא אדם סגור, בעל אופי אגואיסטי, שחי בשולי החברה. קשה לדעת כמה שנים היה פה ומדוע עזב. מן המעט שפענחתי, היה איש עבודה, בעל מעוף וכושר יצירתי, אך עם נטיות ברורות למצבי רוח. אהב בעלי חיים, מתאים לו לגדל כלב. אדם חרוץ כשהנושא מעניין אותו ועצלן

כשמדברים על נושאים שאינו מבין בהם. לפעמים טוב לב ולפעמים עריץ, עצור ומאופק."

"מתי להערכתך הוא היה פה?" שאל מישהו והגרפולוג משך כתפיים. "לא מצאתי שום רמז בכתובים."

"הגרפומן הזה עובד עלינו בלי בושה," מלמל מישהו בלחש, "ואני הולך להכניס לו, באבֵּאביו," לחש.

יד הורמה. "אפשר לשאול שאלה?"

"נו בוודאי."

"בדוח שלך אין אף רמז שמוביל אותנו לזיהויו של האישי."

"למה אין?" התגונן הגרפולוג. "אמרתי לכם שהוא אדם יצירתי, אגואיסט, חרוץ, לעתים עצל, נוטה למצבי רוח ואוהב בעלי חיים. אילו הגשתם לי כתב יד יותר מפורט היה לי יותר מה לספר לכם. בסך הכול קיבלתי כתובות וקשה מאוד להוציא לחם מן הארץ."

"אולי יש לך מושג מניין בא הכסף שהוא שולח לנו?"

"קשה לדעת. ייתכן שהמציא פטנט כלשהו, וייתכן שהורי אשתו – הם בעלי חווה גדולה. מה אני יודע?"

"יש לך מושג מדוע הוא שולח לנו את הכסף?"

"לא, לא הצלחתי לפענח."

"יש לו אישה? ילדים?"

"צר לי אבל אין לי תשובה מוסמכת."

"ד"ר שדמי, סלח לי אך אהיה בוטה, נכשלת בפענוח התיק. יצאנו עם אותם סימני שאלה שעמם באנו. אני מציע למען ההגינות שתוותר על שכרך."

"אין לי בעיה לוותר, אף־על־פי שהרווחתי אותו ביושר. מאות רבות של שעות השקעתי בתיק ואף התייעצתי עם חברים למקצוע. טעותכם שהתעקשתם שאקח את התיק וטעותי שהסכמתי לקבל עליי מסמך שיש עליו מעט מאוד בשר..."

"ישקיה, אכלנו אותה," לחש המזכיר לאוזנו של ישקיה.

"אנחנו עוד נגיע אל הברנש. כדייג, אני חש שהדג החל להתקרב אל פתח שק הרשת."

"הבה נניח ששמו סטיב ז'רום והוא היה פה מתנדב," התערב בדיון רכז המפעל. "מה אפשר להפיק ממנו? נגיד לו יפה תודה, אולי אפילו נעניק לו מתנה פסל של פרה שיוספה האמנית שלנו פיסלה, וניפרד ממנו לשלום. הוא לא ישקיע דולר אחד במפעל שלנו, שהוא רחוק מהתקנים המקובלים באמריקה. מזלנו שהגרפולוג הבין שעליו לוותר על שכרו."

הדיבורים אטאט גוועו ואילו ההמחאות המשיכו לזרום כמו שעון שוויצרי.

ג

באחד הימים, בשעת ארוחת הערב, נפתחה דלת חדר האוכל לרווחה ואיש נמוך קומה, רזה, לראשו כובע בוקרים, לגופו מכנסי רכיבה וחולצת פלנל משובצת ולרגליו מגפי רוכבים עמד בכניסה לחדר האוכל בידיים שלובות וצפה בחברים. ישקיה קפץ ממקומו.

"זהה האיש! בדיוק כך תיארתי לי אותו." הקאובוי השקיף על החברים וצחוק מאופק על שפתייו.

"זהו עמוס ז'רום, אני בטוח, עכשיו אני כבר זוכר," ישקיה צעק ורץ אליו.

ריצתו של ישקיה הסבה את תשומת לב החברים, שהופתעו לראות קאובוי בפתח.

"הוא בטח קשר את הסוס בכניסה לחדר האוכל," התלוצץ מישהו. חברים קמו מכיסאותיהם וצבאו עליו. הם התפלאו שלא זכרו אותו. הוא למד בשעתו במוסד החינוכי. לאחר הארוחה, רבים הגיעו למועדון לחבר. היו שזכרו אותו כפרש, החולף כרוח סערה בשדות הקיבוץ.

עמידתו הזכירה לגידי את אביו של עמוס, שחבש כובע "אגד". היה גבה קומה, בעל כרס אדירה, שבאחד הימים עמד בפתח חדר האוכל של המוסד החינוכי בשעת ארוחת צהריים, החזיק ביד חזקה את יד בנו הקטן וחיפש את המנהל. עמוס פרץ בצחוק היסטרי.

"גידי, יש לך זיכרון מצוין. לא ידעתי אז איפה לקבור את עצמי. הכול הציצו בנו בגיחוך והתפוצצו מצחוק. אחת השאלות הראשונות שאבי שאל את המנהל הייתה אם יש גדר סביב המוסד החינוכי, כי בנו מרבה לברוח."

גידי זכר שעמוס נראה אז כבן שתי־עשרה. פנים זהובות, חלקות, ונמשים פזורים על אפו ומצחו. הוא עמד מבויש ליד ה־אדם שמבעד לחולצתו בלטה ציצת שער אדום שדישאה את חזהו, כשהוא מנסה לשחרר את ידו ולברוח. "כבר אז הבחנתי בזוג עיני הפלדה התכולות שלך."

עמוס שובץ לכיתה ח', והתגורר ב"חדר־גולה" – שם גרו אלה שלא היה להם מקום בבתי הכיתות.

"זה נכון," אישר עמוס. "בהתחלה לא הבנתי לאן נפלתי ויענקל'ה ניסה ללמד אותי את נוהלי המקום." לפתע זיהה עמוס את יענקל'ה שהרים את ידו לאישור.

"יענקל'ה, זוכר?"

"בטח שזוכר. היית מאוד משונה. ילד קטן, כזה רזה, נראה מסכן וחסר אונים. היינו כבר רגילים לילדי חוץ שנשלחו אלינו והתעללנו בהם בלי בושה. בעמוס אי אפשר היה להתעלל. די היה לראותו כדי לחוש רחמים כלפיו."

רותק'ה סיפרה שישבה לידו בכיתה, והוא בקושי פתח את פיו. "לרוב, לאחר כחצי שעה של שיעור, היה קם ומסתלק. הוא בכלל לא קלט על מה מדברים בכיתה.

"עמוס, לאן? פעם שאלתי אותו והוא ענה שהלימודים משעממים אותו עד מוות. עמוס הסביר למורים שיש לו קשיי כתיבה וקריאה והיום הרופאים קוראים לזה 'דיסלקציה'. אז לא ידעו מה זה."

"יום אחד יצאת מן הכיתה באמצע השיעור השני ואני הלכתי אחריו, סיפר דנדוש, "עלית לקיבוץ, נכנסת לרפת והסתכלת איך חיה חולבת פרות. למחרת מצאו אותך יושב מתחת לפרה וסוחט את פטמותיה. זוכר?" עמוס חייך ונענע ראשו לאישור.

יוסף, מחנך הכיתה, אהב אותו למן הרגע הראשון וניסה בכל כוחו לשלב אותו בשיעורים, אך בלי הצלחה יתרה.

"עמוס הוא ילד טבעי, הסביר פעם יוסף לכיתה והציע שלא ננסה להחיל עליו את חוקי החברה, כי הוא אינו בנוי לקבל מרות.

באחד הימים גילה עמוס את האורווה, את הסוסים, את הפרדות, ומצא עצמו מטפל בהם. עמוס הפך את העבודה באורווה למפעל חייו. רובק'ה החצרן היה מרוצה מאוד שעובד אצלו נער הדואג להאכיל ולהשקות את הסוסים והפרדות. כעבור חודשים אחדים, הגיע עמוס לנפחייה, אל בולק הנפח, ועקב בעניין רב כיצד הוא ממסמר פרסות לטלפי הסוסים. ימים

שלמים עקב אחר עבודתו. הוא סידר לעצמו מתקן פרזול ומדי פעם בולק הסתייע בו.

איש לא ידע כיצד בולעים את הילד הזה. למזלו, יוסף טיפל בו והוא הרבה לבקר בדירתו. יוסף קלט את קשייו וחיפש דרכים כיצד ללמדו קרוא וכתוב. הקבוצה עסקה בדיונים תנועתיים ובכיסוי של עמוס יכולת למצוא פרסות של סוסים, מסמרי פרזול, צבת ופטיש.

פלקה המטפלת הוותיקה אהבה אותו כאילו היה בנה ודאגה שתמיד יהיו בתאו בגדים נקיים, ואילו רוחליה המטפלת של הכיתה המקבילה שנאה אותו שנאה עזה. עמוס פעם אמר כי שתי המטפלות הן דבר והיפוכו. כשהאחת צופה בסרט והוא בעיניה "מקסים" – השנייה מפטירה כי מעולם לא ראתה "סרט יותר גועלי", וכך בכל דבר. רוחליה דרשה בכל ישיבה של הוועדה הפדגוגית לסלק את עמוס מהמוסד החינוכי. הנאום הזכיר את קאטו הזקן מהסנאט הרומאי שסיים את כל נאומיו בדרישה להחריב את קרתגו. לדבריה, עמוס מרט את עצביה כשהתעלם מהוראותיה.

"אין אצלנו מקום לילדים שאינם מתקלחים יום־יום. הוא עלול להביא מחלות קשות ונוראות, שבה רוחליה והזהירה. וכך, מדי מספר חודשים, כשלחצה על המנהל הפדגוגי, עלה עמוס לסדר היום בוועדה הפדגוגית – פלקה הגנה ורוחליה התנכלה.

יוסף המחנך אימץ את עמוס כאילו היה בנו וטען בחום רב כי יש מקום בקיבוץ גם ל"ילד־טבעי", שאינם עונים על המסגרות החינוכיות הקיימות, בבחינת: על הר הגלבוע צומחים כל מיני פרחים. למען האמת, עמוס לא הזיק לאיש. מדי בוקר השכים קום ויצא לעבודה כאילו היה חבר קיבוץ.



בחופשים נשאר בקיבוץ. אמו נפטרה ואביו נשא אישה שנייה. ליד מיטתו היו פזורים ירחוני סוסים ומדי פעם היה מביא את החוברות לחדרו של יוסף והם היו דנים באותם סוסים גזעיים: אקסמור, סוסים בלגיים מזן ברבוסון להובלת משאות כבדים, סוסי וילד, דיילס, סוסי פינטו מנומרים שנפוצו בעיקר בשמורות הטבע של האינדיאנים ובסרטי קאבוויס. לעתים שלף יוסף את כרכי האנציקלופדיה הרוסית והם דנו יחד בבעיות סוסיות שהתעוררו. הבנות דווקא חיבבו את עמוס וגילו בו עניין. "ילד טבע חמוד", כינו אותו בחיבה, אך הן לא היו בראש שלו. לתדהמתו של יוסף, בשל העניין שגילה בסוסים, החל ללמד עצמו "אנגל'סוסית", כדברי יוסף.

ד

בתחילת כיתה י"ב, הציע יוסף לעמוס שבמקום עבודתגמר, יספר לכיתה על עבודתו עם סוסים. שיעור כזה עשוי להיות מרתק וגם מעמדו החברתי יעלה.

"מה פתאום שהכיתה תתעניין ברכיבה על סוסים. הם בקושי רוכבים על אופניים. רוחליה המטפלת תטרפד את הפגישה. היא כל כך שונאת אותי."

"אבל פלקה אוהבת אותך מאוד," הגיב יוסף, ששער ראשו הכסוף נע בשל המאוורר שהסתובב מעל ראשו והזכיר נביא מהתנ"ך.

"אנחנו קיבוץ שחי על חקלאות, וסוסים הם חלק מן החקלאות," ניסה יוסף לשדלו.

"יוסף, תן לי יומיים למחשבה."

ליוסף היה חשוב לקדם את עמוס בכל מחיר והוא הבטיח לעמוד לצדו כל משך ה"הרצאה". עמוס לא עצם עין כל הלילה.

בכיתה הרוב דווקא שמח. סוף־סוף נשמע מה בפי הגבורה. עמוס הביא עמו תמונות של סוסים מגזעים שונים והכול ישבו בדומייה והמתינו למוצא פיו.

"טוב, אז תראו, אני לא מרצה מקצועי ואם יש לכם שאלות – אז תשאלו." יוסף הכין כמה בנות שתשאלנה שאלות.

"עמוס, למה סוס ישן בעמידה?" שאלה אחת הבנות.

עמוס חיך. "כשהסוס עומד הפיקה שלו נעולה על הקולית, נאחזת מעל שני זיזים בולטים ונועלת את הברך. רק כשהוא מתחיל ללכת הפיקה משתחררת. לכן הסוס ישן בעמידה. כשסוס רובץ – זה סימן שהוא חולה."

"אתה יכול לתאר גזעים של סוסים?"

"אין בעיות. יש שלושה גזעים עיקריים: הסוס המונגולי, הסוס הצפון־אירופי, והסוס היספניכונני. רוב הסוסים הם תערובת של שלושת הגזעים."

"עמוס, ידוע שאתה מפרזל סוסים. בהיסטוריה של ימי הביניים מספרים על אלפי פרשים שיצאו למלחמות בימי גינג'יסחאן, ההונים, המונגולים, הטאטרים. מי פרזל להם את הסוסים?"

"אף אחד. כף הפרסה של סוסים מונגוליים הייתה יותר רחבה וכשזו נשחקה – הסוס גמר את חייו. רכיבה הוא עסק עתיק מאוד. יש תחריטים סיניים ומצריים מלפני אלפי שנים. הסינים המציאו את האוכף, ובתקופת ימי הביניים האיטלקים שכללו אותו לאוכף־נשים, שאפשר להן רכיבה רק מצד אחד של הסוס."

יוסף חש שהשיחה מקבלת אופי טכני ורמז לאחת הבנות שתצביע.

"עמוסי, האם סוס אי פעם הציל את חיך?"

עמוס הצטחק. הוא קלט שהכיתה רוצה סיפורים. לרגע הרצין, התלבט, חשש כאילו יהלל את עצמו, אך חיוך שפשט על שפתי יוסף מלווה קריצת עין עודד אותו.

"תראו, יום אחד היה גשם נורא ומישהו סיפר שאחד מנערי חברת הנוער יצא לסגור שיבר ולא חזר. עליתי על אביר ודהרתי לכיוון שטחי הפלחה, שנראו כמו נהר אחד גדול. מרחוק, ראיתי בחור שמחבק שיבר של עשרה צול. הגעתי כעשרים מטר ממנו. כיוון שתלוי לי על האוכף חבל צעקתי אליו שאני זורק לו עניבת לאסו והסברתי לו בדיוק איך לקשור עצמו אליה. הצד השני של החבל היה מחובר לאוכף, צעקתי שיזרוק עצמו למים והסוס כבר ימשה אותו. הוא היסס ובסוף נגמרו לו הכוחות והוא קפץ למים. אביר לא חיכה לפקודה ומשך את החבל בכוח עצום. כעבור חצי דקה שמעיה כבר היה בחוץ. הרכבתי אותו הביתה ולפי בקשתו, לא סיפרתי על כך לאיש. היום אני מספר על כך בפעם הראשונה."

שמעיה, שהיה בין מקבלי פניו, חייך והרים את ידו. "שמעיה, זה נכון?"

"נכון מאוד. הוא הציל את חיי."

"והיו עוד מקרים?" אחת הבנות שאלה בעיניים נוצצות.

"היו עוד כמה מקרים. יום אחד יצאתי עם כרכרה של עובדי גִבית לאזור הברכות. אני אוהב מאוד לצפות בעופות מים וידעתי שסערה היא יומם הגדול של הקורמוֹרְנִים. האמנוניים עולים למעלה בשל לחץ המים והקורמוֹרְנִים בולעים אותם ב'שְׁלוֹק' אחד. בעודי יושב על הסוללה וצופה בהם במשקפת, שמתי לב שהמים החלו להציף את דופנות הסוללה והבנתי שהברכות של הקיבוצים השכנים נפרצו בשל השיטפון. החלטתי לשוב. הוואדי ליד הקיבוץ עדיין לא התמלא, ורציתי לחצות אותו. הגעתי לאמצע

הוואדי וגל ענק סחף אותנו מזרחה, לכיוון הירדן. הסוס שהיה רתום לכרכרה התהפך בתוך המים וסיבך את רגליו ברתמות. נגררנו איזה עשרים-שלושים מטר ואז שלפתי אולר חד שיש לי בחגורה, וחתכתי את שתי רתמות העור המחוברות ליצולים. הסוס הרגיש פתאום הקלה, השתחרר מהכרכרה והמתין לי באמצע הזרם. כשהגעתי אליו, תפסתי ברעמותו והוא שלף את שנינו מהמים. הייתי בטוח שזה הסוף שלנו."

"עמוס בחיידך, עוד סיפור אחד," ביקשו החבר'ה. עמוס חייך. לראשונה הם מבקשים והוא נעתר. עמוס חש שמחה שהתקשה להסבירה. לרגע עצם את עיניו, אחר כך פקח אותן וסיפור שלישי קלח מפיו.

"פעם סיירתי עם אביר במורדות הגלבוע והגענו לסביבות המזבלה. בפתח של מערה ארבה לנו להקה של צבועים ענקיים. אביר הריח את ריחם מרחוק ולפתע, שבר בבת אחת שמאלה ואני רואה ארבעה צבועים ענקיים שפתחו במרדף אחרינו. אחד מהם כמעט שהשיג את אביר ואז הסוס התרומם על רגליו הקדמיות וברגליו האחוריות בעט בצבוע בעצמה רבה. האחרים נבהלו וברחו. ירדתי מהסוס ובמקל צמוד לאוכף הרגתי אותו צבוע. הם היו ענקיים ומסוכנים. סיפרתי על כך לישק'ה המא"ז ולמחרת היום הוא דאג לפזר באזור המזבלה בשר מורעל, שכנראה הרג אותם."

השיעור הסתיים והחבר'ה מחאו לעמוס כפיים. נער צנוע, נועז ובעל תושייה.

באותה שנה נפטר יוסף משבץ לב ועמוס לא ידע נפשו מצער. הקיבוץ בלי יוסף היה לו כבית יתומים. עד מהרה, הוא הגיע למסקנה כי מבחינתו, הקיבוץ מיצה את עצמו, והחליט להפליג לאמריקה – אל ארץ ה"קאובויס". הוא הגיע לחיפה למשרד של

חברת אניות והציע עצמו כמלח והתקבל לעבודה.

עמוס נעלם. בקיבוץ איש לא ידע היכן הוא. באותו יום הפליגה האנייה "ירושלים" לניו יורק. כל משך ההפלגה, קרצף עמוס רצפות, ובשעות הפנאי הציף במגזינים אמריקנים. לשמחתו, יוסף לימדו לקרוא אנגלית ועמוס התאמן בקריאה.

## ה

כעבור שבעהעשרה יום עגנה האנייה בניו יורק. לא היה לו מושג לאן ייסע. כשיצא מהנמל עלה יחד עם חבריו המלחים על מונית, שהורידה אותם ב"טיימססקוור" – הכיכר המרכזית של מנהטן. על קיר ענק התנוססה דמותו של קאובוי הפולט ללא הפוגה טבעות עשן ומתחתיו פרסומת לאחת מחברות הסיגריות.

"איך הסתדרת באמריקה בלי שפה, בלי קשרים?" שאל ישקה.

"עמדתי בלב מנהטן ורעדתי מפחד. גורדיהשחקים ממש הפחידו אותי. עד כה נהייתי ממרחבים, מכרי דשא ירוקים, ופתאום, גורדישחקים חונקים אותך. מה אעשה אם לפתע תתרחש רעידת אדמה? איך אנשים חיים בלי לדרוך על פיסת דשא? חשתי מחנק וברחתי משם. לאחר הליכה ממושכת הגעתי לכיכר לינקולן. ליד הכניסה ל'סנטרל פארק' חנו מרכבות הדורות רתומות לסוסים מטופחים, שנועדו לתיירים בעלי ממון. הד פסיעות הסוסים הלם על אבני הכביש. משפתחו בריצה – הבזיקו ניצוצות אש מן הפרסות. מיד ידעתי כי הסוסים פורזו לאחורונה. הפליאו אותי שקי עור שנסרחו מתחת לזנבו של כל סוס, שקלטו את צואתו. רעיון יוצא מן הכלל,

שלא לזהם את רחובות העיר. עמדתי ברחוב כולי השתאות. מוניות דהרו, משאיות פירקו שחורה, מכונית משטרה יללה כשהיא דולקת אחר מפרי חוק. מעל גגות הבתים התנוססו פרסומות צבעוניות, שכל הזמן הבזיקו וכבו. הייתי המום, נשענתי על עמוד חשמל לח שקצהו העליון נבלע בערפל. מונית עצרה והנהג שאל אותי אם אני מעוניין לנסוע. נכנסתי ואמרתי 'תחנת רכבת'. עד מהרה מצאתי עצמי ב'גראנד סנטרל' – תחנת רכבת ענקית, במעבה האדמה, שממנה מגיחות רכבות בדרכן לעריה של אמריקה. 'לאן?' שאל הקופאי בתחנה. הסברתי לו שאני מחפש חווה לגידול סוסים.

בן אדם, כל אמריקה היא חוות סוסים אחת גדולה. אני מאפלטון, ויסקונסין. במדינה שלנו יש יותר סוסים מבניאדם, הפטיר וצחקק. הוא ניפק לי כרטיס נסיעה. אחר כך רשם פתק על איזו רכבת עליי לעלות, לאיזו להחליף והיכן. מצאתי את הרכבת, התיישבתי על כיסא מרופד ועד מהרה נרדמתי. התעוררתי למחרת היום. החלפתי רכבת ושוב נרדמתי. התעוררתי כשהרכבת הגיעה למחוז בשם אוטוגאמי – אזורה המזרחי של מדינת ויסקונסין – הבחנתי בשורה של חוות סוסים והחלטתי, שהספיק לי רכבת."

לקראת הערב, נכנס עמוס לאחד הפאבים ושאל קאובוי מבוגר אם הם זקוקים למפרזל סוסים. הזקן הקפיץ זוג גבות, לא אמר מילה והצביע על מכוניתו. עמוס עלה והמתין לו. נותרו לו חמישים ושבעה דולר. הזקן הציע לו מקום מגורים בביתן עובדי החווה. עמוס טיפל בעשרות סוסי מירוף ופרזל רבים מהם. אטאט החל להתאקלם. בערבים הצטרף לצעירים המקומיים ויצא עמם לפאבים. האנגלית בדרכה השתפרה והתחלקה מפיו בדרך מוזרה – תערובת של אנגלית ועברית. הוא ניהל שיחות ארוכות

עם הזקן, שקלט כי לפניו סָיֵס מנוסה. בהדרגה, נסוגה העברית והאנגלית כבשה את מקומה. כעבור שבועות אחדים מינה אותו הזקן למנהל מחלקת הסייחים. בגיל עשרים וארבע נשא לאישה את בתו, מרל.

"נו, ואחרי שהבטן שלה התחילה להתנפח,"  
כדברי עמוס, "הייתה חתונה."

"יהודית?"

"אני היהודי היחיד בכל ויסקונסין. נרשמנו אצל פקיד בעירייה. אביה, ג'רי ז'רום, הקצה לנו את הקומה השנייה של ביתו המרווח והמשכתי לעבוד בחווה. האב נפטר כעבור אחת־עשרה שנה, כשג'קי הייתה בת עשר. ירשנו את החווה. אמה נפטרה בלידת אחיה ג'ואי."

"עמוס, מה פתאום שלחת לקיבוץ כסף מדי חודש בחודשו?" לא התאפק מישהו ושאל. עצב מהול בדאגה כיסה את פניו. תלתל בלונדיני נע ברוח, מהסס אם להזדקק או להשתפל.

"תראו, הייתי נער שבעט בכל מסגרת אפשרית ומכל מקום ברחתי או נזרקתי. המקום היחיד שבו יכולתי לחיות בכבוד, ללא פיקוח והתערבות עולם המבוגרים, היה הקיבוץ. נתתם לי יד חופשית מהיום הראשון. אתם לא מסוגלים להעריך זאת, אבל מסגרת של בית ספר כוללת: משמעת, נְהָלִים, תקנים, מה מותר ומה אסור, שגרמו לי להתמרד ולברוח. אין לכם מושג מכמה בתי ספר עפתי עד שהגעתי אליכם. ופתאום, אני חי ממש כמו שאני אוהב, עובד במשק, מטפל בסוסים ונהנה מעצמאות מוחלטת. אינכם תופסים איזו מתנת חיים קיבלתי מכם, שלא לדבר על יוסף, שהיה כל עולמי. לא כל ילד מתאים למסגרות הקשוחות של מערכת החינוך. את בני, ג'ואי, כשהיה בן עשר, הוצאתי מביית־הספר וכמעט שאסרו אותי בשל הפרת חוק חינוך חובה. סיפור

דומה היה עם ג'קי, בתי בת השלוש־עשרה, שהחליטה כי סוסים הם כל עולמה והיא מתכוונת להתחרות במירוצי סוסים. איני יודע איזה גְּנִים זורמים בדמי, אבל משמעת ומסגרת מחייבת אינם כוס הקפה שלי. למזלי, הפוליטיקאים המקומיים הכירו היטב את אביה של ג'קי ודאגו שמערכת החינוך תעלים עין ולא תטריד אותה."

שוב הגיעה קבוצה של חברים, ושוב אהלנים סדוקים וטפיחות על הכתף. למרבה הפלא, עשרות שנים חלפו ועמוס זכר כל אחד מן הבאים בשמו המלא.

"עמוס, למה בעצם שלחת לנו כסף?"

"כששמעתי כי בעקבות ההפרטה אתם בסכנת סגירה, הזדעזעתי. מה עוד יכולתי לעשות?"

"אבל למה בעילום שם?"

"כי ככה מתאים לי. שאיש לא ירגיש שהוא חייב לי. תגידו, עוד יש סוסים באורווה?"

"האורווה הפכה לימחסן בגדים."

"והמפעל עובד?"

"עובד."

"המצאתי מתקן שמאפשר לפרזל שני סוסים בבת־אחת. מחר המתקן יגיע ארצה ותוכלו לראותו. הפטנט שלי עשוי להפוך את המפעל שלכם לעסק חרושתי ביִלְאוּמי. יש לכם בכלל מושג כמה סוסים מסתובבים בעולם וכל אחד מהם זקוק לפרסות מדי חודשים אחדים? כמובן, שאם תרצו לייצר – אשמח. אל דאגה, לא תפסידו."

"בכל־אחד, הגרפולוג צדק לגבי כושר ההמצאה של עמוס," הפטיר מישהו. עמוס לא הבין במה מדובר. מרחוק נשמע זוג כלבים צרודי גרון שנבח וייבב. כל הלילה סיפרו סיפורים. משהפציע השחר, יצאו להראות לעמוס את הרפת האוטומטית. עץ

פיקוס נדיב־ענפים כיסה חלק מן הסככה, ובאופק נפרס מסך של עננים סגולים וכחלחלים. פרות מדושנות רבצו ליד האבוסים.

"תגיד, רפתות כאלו אינן מתאימות לאמריקה?" שאל רכו הרפת ועמוס השיב: "מי אמר שלא, אבל עשרים מקסיקנים עדיין זולים יותר ממכונה אחת. איש לא יקנה מכונה שדורשת כוח אדם מיומן ויקר כל עוד מחיר מקסיקני לשעה עולה פרוטות. אתה מחליף אדם במכונה כששכר העבודה עולה." שעה ארוכה הם הזינו עיניהם בפרות הנחלבות והמטופלות בעזרת חיישנים ואלקטרוניקה מתוחכמת.

"תגידו, אתם באמת בסכנת סגירה?" שאל עמוס ונימת חדדה בקולו.

"נקווה שלא," הגיב אורי, רכו המשק. פתחנו את הקיבוץ לבנים חוזרים במסגרת ההרחבה ויש כאלה הבונים פה את ביתם. זה אולי לא יהיה הקיבוץ שבו גדלת, אך עקרונות הנוגעים לחינוך, כלכלה, תרבות, ובריאות עדיין משותפים אצלנו ואני מקווה מאוד שנשמור שלא יופרטו."

"חבר'ה, מוכרחים לעשות הכול שתשרדו," אמר עמוס בקול דאגני, כי מה יעשו טיפוסים מופרעים כמוני בלי קיבוץ?"

"סוף־סוף הבנתי למה נחוץ קיבוץ," הפטיר ישק'ה ופרץ בצחוק.

# אישה יושבת בחדר חשוך

אישה זקנה בחדרה, מחשבותיה בהירות. נרות השבת שלה מרעידים צללית כהה על תקרת החדר, ובתנועת יד מיומנת הופכות אצבעותיה את דפי הספר.

בפינת החדר עריסת תינוק צהבהבה עטויה תכלת. מעל העריסה תלוי ציור ממוסגר של הר גבוה, שקוע בלב ים. זוג הורים מאושרים רוקדים קלות לצד עריסת התינוק כדי לא להפריע שנתו, אך הוא עדיין לא נולד.

עוד מעט ירד אל העולם הזה ובינתיים מלאכים מתקבצים סביבו, נפרדים ובוכים. המלאכים הצעירים מברכים אותו בברכות שמים מקושטות. המלאכים הקשישים לוחשים שמו בלשון קדמונית ומהללים כל רגע ורגע בחייו העתידיים.

ההר בתמונה גועש לפתע, ומכסה את היס. האישה כורעת על ברכיה, וּבְהִמְיָת היס היא יולדת את התינוק. האיש כורע לצדה, אוסף את התינוק בזרועותיו, ומניחו בעריסה. לצופה העובר ליד חלון חדרם ברור כי עליו להקיש בדלת ולהציע את עזרתו. אך הוא אינו עוצר, רק מעיף מבט קָמָה אל החדר המואר וקול צעדיו הכבדים הנגררים הוא הזיכרון הפונטי הראשון של התינוק השכוב

בעריסתו. הוריו מביטים בו בדממה לאחר שכל היום נמנעו מלהביט זה בעיני זה מכובד מחשבותיהם או מעצמת הרגע. עתה הם מביטים באותה נקודה ומבטם שָׁלוּ ומאושר. סערת ההר שככה וגם היס רגע ושקט. אותיות שקופות הצפות על פני המים, רומזות לסוד עתיק הבא מן המצולות, והמסר הזה חוצץ ומרכז את התהייה. התינוק מפנה ראשו אל התמונה הצבעונית, מחייך ושוקע בשינה עמוקה.

בוקר אחד התעוררה האם הצעירה, התבוננה בידיה וראתה כי עורה מקומט ומגויד, וציפורניה שקופות וארוכות. היא הבינה כי יְשָׁנָה שנים רבות מאז ילדה את בנה התינוק. בכוחות עליונים ניסתה לקום, אך כל גופה כאב. רגליה היו כבדות ובעמל רב התיישבה במיטתה. על קיר החדר מולה זהרה תמונה צבעונית ויפה אך עצבות טהורה קרנה ממנה, כהווייה הנמצאת על סף השכחה. ים חלק ושקט ליטף בגליו את בד הציור, ים חלק בלא הר גועש להסעירו. האישה הושיטה ידה אל פמוטי השבת שלה, הדליקה את הנרות ובירכה עליהם. אֹאֵז ישבה בנחת לומר כמה פרקי תהלים.

## שלומית מירון

### פוטו רצח

שמחה לנצח. מה היה שמו האמתי או שמה של החנות – היא אף פעם לא ידעה. חנותו הייתה חנות הצילום הכי ותיקה בעיר. היא אהבה להגיע לפוטו סבא והיא אהבה לצלם ולתעד.

האיש הקשיש העביר בידיו הגרומות את סלילי הנגיב והבטיח לה שבתוך שבוע תדע מה קלטה מצלמתה. האם הצליחה ללכוד את חיובו הטוב של אביה בלי לטשטש, את תנועת כלבה באוויר מול הכדור שהונף לעברו, את נפנוף חצאיתה המתבדרת של חברתה הטובה סימי, חושפת רגליים רזות ובתוליות שיהפכו בעוד כמה שנים ל"רגליים של המדינה".

כל כך שמחה כשהיה מזהה אותה בשמה, מחיך אליה ושואל: "נו, מה צילמת לנו היום, חמודה?" היא חשבה שחבל שהוא כל כך זקן, ממש כמו סבא שלה, שנפטר לא מזמן, ובטח גם הוא ימות עוד מעט. עצב תקף אותה על כך שאי אפשר להקפיא את החיים כמו בתמונה – את הידיים הגרומות שאוספות ממנה את הסלילים, את החיוך הרחב בהושיטו לה את חבילת התמונות, גם אלו המטושטשות שהבטיח לא לפתח ובכל זאת פיתח ואף גבה תמורתן מחיר מלא. לא אכפת היה לה, מטושטשות או לא, היא לכדה את הרגעים האלו והן ישארו אותה, לנצח.

אבל ביום ההוא, הוא היה אחר. היא הגיעה בחולצתה החדשה, עם הגב חשוף, ניצני שדיה הקטנטנים, הזקופים בולטים בגאוה, ועל פניה חיוך של מי שיודעת שהנה החלה

מה הביא אותה שוב למקום המאוס הזה, מעמת אותה עם דהירת החיים שבקרוב תהפוך אותה לסבתא. איך מוחקים את המראות האסורים שמשתלטים לפתע על מסך נשמתה, מאיימים להעיר מתרדמת נסיכה אבודה בת שתיסעשרה שאיש לא גילה. כל כך הרבה פעמים קיוותה שהמקום הזה ייהרס ויבנה במקומו חדש, ימחק מעל פני האדמה את התזכורת למציאות שהתרחשה כאן לפני כל כך הרבה שנים. אבל כמו להכעיס עומדת החנות הישנה הזאת, שמחליפה שוב ושוב בעלים ומוצרים. קירותיה מתקלפים, ריח שתן עז מגיח מאחוריה. זהו כנראה המקום האחרון בעיר שבו אפשר להפריש הפרשות בפומבי בלי שאף אחד ידע, בלי לשלם מחיר. באים אלו שבאים, מטילים את מימיהם, מפרישים את צואתם ובשקט חוזרים להלך בין האנשים. כשיעברו שם שוב, יכה בהם גל הסירחון והם יאטמו את אפם, כמו כולם, ויעברו למדרכה שבצד השני של הכביש. רק בעלת החנות המרירה תישאר כאן בלית ברירה. תיישר ותדגיש את השלט "שברת – שילמת", אבל תפנה מכאן בערב שברי פסלונים קטנים שאף אחד לא ישלם עליהם חוץ ממנה. אולי יום אחד, כשיהיה לה כסף לקנות מצלמה נסתרת, היא לא תצטרך להמשיך לשאת במחיר.

ההורים שלה קראו לו – כמו גם לחנות שלו – פוטו סבא. יאליה, הולכים לפוטו סבא לפתח את התמונות מחג פורים. אוסף רגעי חיים עליזים פוסעים בדרך אל האור, לחיי

פריחתה והיא יפה והיא תלך ותהיה יותר ויותר יפה, כמו פרח גדול וריחני שמפיץ את ריחו לכל עבר. בחנות שלו היה רק איש אחד והיא חיכתה בסבלנות. פוטו סבא נעץ בה מבט ארוך ושונה. "אני כבר אתך," הוא אמר משום מה בלחש. האיש שמולו שאל שאלות והיא התפלאה על קוצר הרוח שהפגין מולו. זה לא התאים לפוטו סבא להתייחס כך ללקוחותיו. הוא נעץ בלקוח עוד מבט קשה וסינן: "תבוא מחר. מחר! היום כבר סגור." האיש נראה נבוך ומבלבל, סינן משהו והסתלק. היא נותרה מול פוטו סבא שבאחת שינה את סבר פניו.

מה היא רואה על פניו? לא, זה לא החיוך הרגיל שלו, יש שם משהו אחר והיא לא יודעת להגיד מה. מראה מוזר ובלתי מוכר. הוא ממשיך לחייך ביתר שאת ואומר: "איזו יפה את היום! אולי את רוצה שאני אצלם אותך לחלון הראווה?" היא מתרגשת כמו שמעולם לא התרגשה. עד היום הוא צילם אותה רק ב'פוטורצח' – תמונות פספורט קטנות שנדרשו לפנקס קופת חולים או לתמונת המחזור. והנה עכשיו זה לא סתם 'פוטורצח', זה האישור שלו היא מחכה. היא יפה, היא ראווה. ממש כמו הילדות האחרות, מלכות הכיתה, שמככבות בחלון הראווה שלו – רבקה מכיתה ח' ועדנה התיכוניסטית שכל הבנות רוצות להיראות כמוה. נשים קטנות שכבר יודעות שכל העולם פרוס לרגליהן. "בטח סבא פוטו", היא אמרה והתביישה שאמרה "סבא פוטו", כפי שהייתה מכנה אותו כשהייתה קטנה. "בואי, בואי," הוא מאיץ בה, "נסגור את הדלת, שלא יפריעו לנו." היא מנערת את ראשה ומיטיבה את שיערה. ההורים שלה יהיו גאים בה כל כך. הוא דוחק בה להתקדם לעבר כיסא קטן, להוט ונחפז, והיא ממחרת להתיישב, לרצות, לא לאכזב.

בדקות הבאות היא בעיקר מנסה להבין. מוחה עובד ללא הרף, מחפש הקשרים לאמוכרים. הקובץ לא נמצא. רק תחושת הבחילה ברורה וודאית מול הידיים הגרומות הממששות את ניצני פריחתה, המנסות לפרוץ להן דרך בין רגליה הבוכיות, המתהדקות בכוח, המבקשות להימלט ואינן יודעות כיצד ולאן. כמה זמן, היא מנסה לשחזר. כמה רגעים לקח לה להבין מה קורה כאן. שהרי החיבור בין הסבא עם הידיים הגרומות לבין מה שלמדו בכיתה על בניס ובנות – לא נמצא. הבנות היו יפות וביישניות, הבנים היו צעירים ועזי מצח, מגששים את דרכם במסתורין מתוק אלו לאלו. הידיים הגרומות היו צריכות לאסוף את התמונות, להנציח את תחילת הפריחה, לעבדה ולשמרה. כשהיא מזדקפת לבסוף מבולבלת, מפילה את הכיסא, מגששת את דרכה באפלה לכיוון היציאה – הוא לא אומר דבר, אפילו לא מנסה לעצור בעדה. הוא נשאר לשבת על הכיסא שהוצב מולה, מרוכז כל כולו בענייניו, נושף ונושם, נחוש להגיע לפורקנו – אתה ובלעדיה. לאן היא תלך עם המראָה הזה של הסבא המתנשף, ידיו במכנסיו, מבטו, שליווה את ילדותה, ממנה והלאה. לאן היא תלך? למי היא תספר על תבוסתה, על ניצני פריחתה שהכזיבו עוד בטרם פרצו לעולם? מה היא לא למדה שהייתה צריכה ללמוד? למי היא לא הקשיבה?

"עוד פעם את לא מקשיבה," אומרת לה המורה דינה, "עוד פעם את מרחפת. מה יהיה אתך?" ובאמת, מה יהיה אתה. היא לא רוצה לחשוב. רגליה אסופות מתחת לכיסא הקטן. אותו כיסא כמעט. גבה כפוף, מגונן על שדיה הצומחים, המאיימים.

בדרך חזרה מבית הספר הביתה היא עוברת דרך פוטו סבא, רואה אותו ממשיך ומחייך לאימהות, לאבות, לילדים. אוסף בידיים



מודעת אבל: "ברוך דיין אמת", בשחור ולבן,  
כמו שהיו מפתחים פעם, והיא תתהה על  
חדות התמונה הישנה – זו שמסרבת למות  
בתוכה, ואפילו לדהות, ולו במעט.

הגרומות, שחיטטו בה, את הסלילים. כאילו  
לא היה דבר. רגעים שלא צולמו, ולא  
טושטשו ולא פותחו. כמה שנים מאוחר יותר  
היא תעבור ליד החנות הסגורה ותראה

# הסיפור סירב להתחבר

כאשר חיברתי את כל פיסות הנייר הבנתי שיש לי סיפור: מעשה בשבוע אחד בחיי שבו קיבלתי חשבונות מים וחשמל וחוץ מזה שום דבר לא קרה.

בינתיים הזבוב יצא למעוף נוסף ואני כבר איבדתי לחלוטין את סבלנותי. מתוך זמזומו המרגיז נשמעו צלילי מילים כמי שאומר אני הסיפור שלך, כדי למצוא סיפור עליך לחטט בזבל ולא תישאר רעב.

לכן הזמנתי את הזבוב לארוחת ערב חגיגית. פרסתי למענו את הגבינה, שכל הזבובים אוהבים (מאיפה אתה יודע זאת?). אכלנו בתיאבון לאור נרות, אווירה מאוד רומנטית ומחשמלת. עד שהזבוב התקרר למנורה.

הי! צעקתי לעברו, תיזהר, אתה תישרף. אולם לא הספקתי לומר "תישרף", והוא נשרף.

מה יהיה עכשיו? אם זבוב המילים נשרף לא יהיה לי סיפור.

ואז שמעתי צעקות מעבר לקיר. הצעקות הלכו וגברו. שמעתי ירייה. שמעתי חבטה, מישהו נפל. הצמדתי את אוזני לכותל ושמעתי מישהו צועק: איזה יופי, עכשיו היא מתה.

צלצלתי למשטרה. הסירנה של הניידת הרעידה את כל השכונה. כל השכנים יצאו החוצה לראות מה קרה. כל אחד מהם רצה סיפור משלו. עכשיו נכנסתי לבהלה, הם רוצים לגנוב ממני את הסיפור שלי. יצאתי למרפסת וצעקתי בקול: הי תיזהרו, זה

רציתי לחבר סיפור והסיפור סירב להתחבר. כל המילים והאותיות ברחו לכל זוויות החדר ולא יכולתי לתפוס ולו גם אות אחת, שלא לדבר על מילה. נכנס זבוב אל החדר, כפי הנראה החלון היה פתוח. מה יעשה זבוב בחדר שבו פזורות מילים ללא סדר ואין שום אפשרות לארגן אותן. זמזומו של הזבוב הטריד אותי וניסיתי להכות בו. לא עזר דבר, הזבוב המשיך במסעו המרגיז בתוך האנדרלמוסיה שבחדרי. אולי אשתה קפה, זה תמיד עוזר ומרגיע. כדי למזוג את הקפה אני צריך מילים: בבקשה תגישו לי קפה. אולם אין לי מילים. הזבוב התיישב בקצה שולחני ונענע בראשו. כל מה שרוצה הוא זה ללקק את האשפה שבסל. אז למה הוא לא עושה זאת? כאן הבנתי שאני נמצא עם זבוב שאינו יכול לתפקד כזבוב.

והייתה לי הארה – מילים שלא יכולות לתפקד כמילים, את זאת אני צריך לחפש. היכן אמצא מילים שלא מתפקדות כמילים. הפכתי את סל הניירות וכל התכולה התפזרה על הרצפה. לקחתי את חלקי הנייר והדבקתי רשימות של מכולת לחשבונות שהגיעו במשך השבוע. חיברתי חלקי נייר שזרקתי משום שמילים לא התחברו שם למשפט. הבטתי בקולז' שיצרתי והתחלתי לכתוב:

מילים אין להן חשבון חשמל. אין לי צורך במקרר נוסף, מסרו את הכלב לשכן ברחוב המקביל. תרמנו כבר לילדים אוטיסטים, החשבון לחודש שעבר עבור מים הוא... לא הייתי בבית ולא השתמשתי במים.

רגוע – הסיפור יישאר שלי ואיש לא יוכל לקחת אותו.

הסיפור שלי, לא שלכם. אולם לא היה איש ברחוב. הרחוב היה חשוך ושקט. לא מכונית משטרה ולא רצח בדירת השכן. עכשיו הייתי

## עמיחי בן יהודה

### כבוד אמך

ויודעים הם את עליבותם. הוא התקדם לאטו כמי שירא ממה שעתיד להתפרש לפניו. התבוננתי באותו זר שכל חיזוניתו אומרת שליטה ורק רטט קל בשריר פניו מסגיר מתח פנימי. הוא סבב את הביתן כשהוא בוחן בחטף את התמונות ולפתע קפא לשנייה כמי שפגע בו ברק. לאחר שהתעשת החל סובב בביתן כמי שאינו מוצא מנוח לנפשו. חושיי התחדדו וככלב שמירה נצמדתי אליו תוך שמירת מרחק לבל יבחין הוא שנמוך מעל גבוה שומר. אומנות אומנותי הייתה להיות ולא להיות. וכך הבחנתי שמדי פעם הוא מתקרב אל אחת התצוגות אך מתרחק ממנה מיד כאשר באו אחרים לחיק הילתה. זרם המבקרים גאה ושפל חליפות אך אותו זר סבב וסבב. לקראת שעת הסגירה, עת נטו צללי ערב, וייוותר האיש לבדו. ניכר היה בו שהוא עתה נבוך יותר מכפי שהיה אי פעם בימי חלדו. לפתע עלה בי הפחד שמא הזר גילה משהו בביתן הקשור לעברו. מניסיוני ידעתי שאין מסוכן ממעמדו של מי שברח מעברו ובלי שליטה הוא מוחזר לאותו מקום. יש מי שנכנס לפרדס עברו, אינו יכול לשאת בשנית את הכאב ודעתו נטרפת עליו. לעומתו, יש מי שמוצא מזור לנפשו דווקא בעימות שנכפה עליו עם עברו. מתוך שלא ידעתי מה צופן הזר בלבו, העלמתי עצמי מאחורי מסך שער החצר ועקבתי אחריו בדריכות לראות הייגע בשרביט וחי, אם לאו. הלז הביט כה וכה וירא כי אין איש. הוא התקרב והתרחק לאחת התמונות כמהופנט. לו היה מתקרב כדי משלח יד, פורץ הייתי

את היום שבגיני פוטרתי מעבודתי האחרונה לא אשכח עד כלות ימי. פליט שואה גלמוד אני. ומשכשל כוחי לעסוק בעבודה הכרוכה במאמץ גופני, התקבלתי לשמש כשומר ב"יד ושם". עד שקבלתי עליי משרה זו, ירא הייתי ממקום זה ומעולם לא אזרתי עוז להיכנס בין כתליו. אך צורכי השעה הניעוני לקבל את התפקיד. בתחילה עמדתי בעמדת השמירה שבכניסה לביתן. לאט לאט הסכנתי לדממת מקדש הזיכרון ומצאתי לי מפלט מהמיית החיים המעיקה בתוך הביתן עצמו. אני, ששהיתי בביתן יותר מאשר בביתי, מעולם לא העזתי להישיר מבט בתצוגות שהיו תלויות על קירות הביתן. הרגלתי את עצמי לעקוב אחר תנועת האנשים שזרמה לה בדממה, בהלם ובאלם, אך השפלתי את עיניי ואטמתי את חושיי מלראות את המראות עצמם. במשך הזמן אף יכולתי לנחש את תגובות הבאים לביתן ודאגתי לזרוז את אותם שנראו לי כמי שאינם יכולים לעמוד בחוויות התמונות הנוראות. מכריי שתמהו כיצד יכול אני להימצא כל היום בצל מר המוות לא הבינו שעניינים לי אך איני רואה ואוזניים לי אך איני שומע את מראות וקולות העקודים הזועקים מקירות המוות ואת קולות הבכי החנוקים של המבקרים. וכך עברו ימי בדממת הביתן. באותו יום הוא הופיע.

הוא היה גבר מבוגר, תמיר, מגולח למשעי, קירח, גליראש ולבוש בהידור. ניכר היה בו שהוא בן למעמד אותם אנשים שאחרים חולקים להם כבוד. יודע הוא את הדרו

לעברו, מציל את התמונה ומנפץ את האמת. אך הלה שמר על מרחק של מספר צעדים כאילו חש שאסור לו לגעת בקרנות המזבח. לבסוף, מיקם עצמו בדיוק אל מול פני התמונה כמתאגרף הנעמד בלב הזירה לפני התגוששות. הוא מילא ריאותיו אוויר ואטאט הכניס ידו לכיס המקטורן וידעתי שבזה הרגע עליי למלא את תפקידי ולעצור בעדו. מוחי צעק בקול "פעל!!!" "הצל!!!" אך איבריי היו לעופרת יצוקה והייתי נטוע במקומי, מחריש לראות. וכך המשכתי לעקוב אחרי מרחוק לדעת מה ייעשה בו. אטאט נשפלה היד מחיקו ולחלל ביתן האימה נגלתה גיזת עיתון צהובה מיושן. הגיזה עלתה אל מול פניו והוא התבונן בה ובתמונה שעל הקיר חליפות. בדממת הביתן הגיע יום הדין. בדמיוני עלתה המנגינה הקדושה "על דעת המקום ועל דעת הקהל בישיבה של מעלה ובישיבה של מטה..." הזר החל למלמל בלחש ומילותיו השתלבו בתפילתי. ידעתי שאסור לי להקשיב. שאני פולש לעומק עולמו הפרטי. אך לראשונה מאז שאני עובד בביתן זה קלטתי גם קלטתי את שברי המילים ותצילנה שתי אוזניי. באווירת קדושת יום הדין, כאשר אני הוא הקהל בישיבה של מטה, הזר חיקה קולות שני נערים מתעמתים:

"... אתה רמאי..."

"... ואתה שקרן..."

הוא התנענע בתנועות גולמניות של ילד שמתחמק ממאבק.

"... אתה גנב..."

"... ואתה כינה..."

ניכר היה שהוא נעלב מהכינוי "כינה" ועתה הוא התנענע בתנועות מאיימות ונופף את זרועו הפנויה באוויר. הילד השני חילל את קדושת המקום והמעמד ובמבטא צברי

התריס: "... כססס אומק... כססס אומק... כססס אומק... כססס אומק..." עתה איבד הזר את עשתונותיו והחל להיאבק עם דמות דמיונית. ויאבק איש עמו עד עלות השחר.

הילד בלבוש המבוגר המהודר נאבק בכל כוחו בדמות עלומה מהעבר. זרועו התנופפה באוויר כשל ילד שאינו יודע את מלאכת המכות. לפתע התעוות כמי שחטף מכה בבטנו. הוא ניסה להתייצב ולהגיב אך ראשו ספג אגרוף אדיר והוטח לאחור. עוד מכת אגרוף אלימה של צבר יהיר והוא התמוטט, התעלף ונפל כשק סמרטוטים צהובים מטולאי שואה. אלפיים שנות גלות עברו עד שהפשירו איבריי. רצתי אליו וסטרתי בפניו בכל כוחי ועוצם ידי עד שהתעורר. שנינו ישבנו חבוקים זה בזרועות רעהו וגעינו בבכי. הבנו האחד את כאבו של השני כפי שרק שני גלמודי שואה יכולים להבין זה את זה. באלם. בדממה. ורק האימהות היהודיות שבתמונה על הקיר היו עדות בנופלנו ובקומנו. לולא סטרתי בפניו בעוצם ידי, מי יודע אם היה מתעורר. שהרי ניכר היה בו שטוב היה לו שלא התעורר משהתעורר. אך את הנעשה אין להשיב. בה בעת, השומרים האחרים מיהרו לנעול את שאר ביתני "יד ושם". הם לא חשו בחסרוני. מאז ומתמיד נעול הייתי בעיצבוני, ומעולם לא היה לי שיג ושיח עמם. איש לעבר פניו הלכו השומרים כשהם מוחקים מתודעתם את מראה המקום כי נורא הוא. נותרנו שנינו במקום נורא הוד זה כשאנו בוכים אל מול התמונה שעוררה את סערת רוחו. הכאב שנצבר בליבות שנינו מצא לו פורקן. בכינו עד שחרב מקור דמעתינו ונותרנו דוממים. הסערה שכחה, נשימתנו חזרה להיות קצובה והתרגלנו לעלטת האימה החשכה שנפלה עלינו. קמעה קמעה ניתקתי עצמי מהזר שהיה כאח לי ונותרנו ישובים על רצפת הביתן שהיה למקום המזבח. מקום בו קרבנות השואה

הם עולת התמיד. הזר שינה את תנוחת מושבו ועיני קלטה את גיזת העיתון שעדיין נותרה ביזו הקפוצה. סקרנותי גאתה בי ובתואנה כלשהי גיששתי את דרכי אל מחוץ לביתן וחזרתי עם נר זיכרון. בלי אומר הדלקנו את נר הזיכרון לעילוי נשמות כל הקדושים והאש ליחכה את העולה שעל המזבת. הגנבתי מבטים אל גיזת העיתון. בקושי זיהיתי בה דמות אדם. עוד מאמץ קטן והוברר לי שזו דמות אישה. כל אירועי היום טפטפו להכרתי כדונג המטפטף מהנר וצורב את העור. שיערתי כי הייתה זו אמו. אזרתי עוז ושאלתי ממנו את גיזת העיתון. ואשר יגורתי בא לי. הוא העביר אלי את התמונה שמעודה לא משה מחיקו. נטלתי אותה ולמדתי את תוויה. קמתי והעמדתי עצמי במקומו, במקום שנטע את עצמו אמש לקראת העימות הגדול עם הזיכרונות. העברתי את נר הזיכרון לסירוגין מלפני התמונה שבידי והתמונה שבקיר. הייתה זו הפעם הראשונה שהרהבתי עוז להביט בתמונה כלשהי בביתן מאז התחלתי לעבוד בו. עתה נכנסתי גם אני לפרדס הזיכרונות שממנו חמקתי. בחנתי את התמונה שבקיר. התמונה הראתה שורת נשים עירומות. מאחריהן שורת קלגסים וכלי משחית בידיהם. מלפניהן נפער בור. המזבח שעליו תועלינה לעולה בתמונה הבאה. שכחתי מי ומה הביאני הלום ובחנתי את הנשים אחת לאחת. במבט שטחי ראשון מרטיטה בנו הצופים האימה. אימת מר המוות. אך ככל שהעמקתי להתבונן בנשים חשתי שבושת העירום שלהן עולה ומתעצמת על אימת המוות. הן, שבעוד רגע קט תהיינה לערמת גופות, עדיין נשים עבריות הן. כל אחת מתאמצת להסתיר את מבושיה. הקלגסים צוחקים להנאתם והנשים היהודיות הצנועות מבקשות את נפשן למות ובלבד שלא תוקע ערוותן לעין השמש. עיניהן הביטו

בעיני מתחננות, כאומרות שההשפלה המתמשכת קשה ממר ממוות. רגע השפלת העירום, שהיה קשה להן מדקת המוות, היה לנצח. והוקעת ערוותן לעיך כל בתמונה לנצח נצחים... גיזת העיתון צרבה באצבעותיי וחזרתי למציאות הווייתני. בחנתי שוב את פני האישה שבגיזה ואת הנשים שבתמונה ושם היא הייתה, השלישית בשורה, ככלה בין רעותיה משובצה. שתי השושבינות, אחת מימינה ואחת משמאלה הצטרפו אליה למיתה משונה. אללי לי, הרי זו אמליהורתי שמובלת בתוך לקידוש שם אדונה כשהיא עירום ועריה. צפנתי בלבי את הסוד הנורא. השעות נקפו, אשמורת רדפה אשמורת, הלילה נע לאטו ורעי ואני שקענו איש בהגיגיו. בשעת עת רצון כששערי שמים נפתחים והעולם בחסד נדון חשתי קרבה אל הזר שאח הוא לי. הרהבתי עוז ושאלתיו לפשר הדברים שמלמל לפני שכרע ונפל. הוא עצם את עיניו ושחזר את סיפורו: "אני ילד אסופי. נולדתי לתוך השואה. עם תום המלחמה העבירו אותי למוסד במקלט היהודים שלימים נהיה מדינת ישראל. הייתי ילד קטן, רזה וחלש כזה, מין מוזלמן. הילדים במוסד כינו אותי בלעג "כינה" כי הכינה נולדת מהחול וגם אני כאילו נולדתי מהחול. כי לא היו לי הורים. כידוע, ילדים תמיד רבים זה עם זה. אני, שידעתי שלא אוכל לנצח אותם במכות התרחקותי מכל המריבות. אבל לא לקח זמן רב, והצברים גילו שדבר אחד מוציא אותי מדעתי ואז יכלו להפליא בי מכותיהם. וכך התחילו להתגרות בי. קראו לי 'גנב', 'כינה' ועוד כהנה וכהנה. את כל העלבונות נשאתי בדומייה. אבל כאשר החלו לקלל את שם אמי, ואני לא ידעתי אם בין החיים היא או בין המתים, מאבד הייתי את עשתונותי ויוצא להגן על כבודה. הייתי מרביץ לכל מי שאמר לי... אמקי והיה זה להם לאות. ברגע שהרמתי

את ידי, הגברתן שבחבורה היה מכה אותי עד שהייתי נופל שדוד. ובאמת, " הוא סיים את דבריו, "מי שיש לו אימא אינו יודע עד כמה כואבת קללת האם ליתום ועוד יותר לאסופי. אבל עם הזמן התגברתי, התגברתי ועשיתי חיל. כל השנים רציתי לבקר במוזיאון 'יד ושם' ולא העזתי. אבל לקראת טקסי יובל החמישים לכיבוש השררה, החלטתי שאוכל להתערב בהמון ואיש לא ישם לב אליי ולפרץ רגשותיי אם יבוא. וכך, באתי היום ועברתי למען האמת בלי רגשות מיותרים את כל הביתנים עד שהגעתי לביתן שלך. כנראה שחוסנתי עם השנים וכבר אינני הילד הקטן והמסכן. אבל כאשר עברתי בביתן שלך, צדה את עיני האישה שבתמונה. לא האמנתי למראה עיניי. עברתי שוב ושוב ליד התמונה כדי להיות בטוח שזו היא. אך לא הייתי בטוח. מעולם לא ראיתה בלי מלבושי כבודה ובעינייה תחינה. רק כאשר נותרתי לבדי יכולתי להשוות בין התמונות. כאשר ראיתי את אימא הרגשתי את אותו עלבון נורא. את עלבון האימא היהודייה הצנועה, המובלת אל המזבח לעולה והיא עירומה כביום היוולדה. עם מותה כבר הסכנתי אם כי עדיין אינני יודע אם בין החיים היא או בין המתים. הייפלא בעיניך ששוב נלחמתי להגן על כבודה?" ושוב הוא היה איש יהודי מובס. לאחר שנרגע הוא נראה כמי ששוקל דברים לעומקם והמשיך

מהורהר: "בתכלית האמת הנאצים חוזרים ומביסים אותנו בכל רגע שבו התמונה מוצגת בביתן שלך. בעטיים אנו מתכחשים לאושיות יהדותנו וחוטאים בכבוד הורינו. ראה איך אמותינו מתאמצות להסתיר את מבושיהן, כי זה מותר האדם. ואילו אנו עושים את רצון החיה."

שאלה אחרונה ריחפה בחלל האוויר. ניסיתי לנחם את אחי בנחמתי: "אבל עכשיו לפחות אתה יודע מה עלה בגורלה של אמנו הורתנו. הרי ראית אותה בעלותה לעולה." דמעות נקוו בעיניו והוא הניד את ראשו בשלילה. "הרי אמרתי לך שאני אסופי. איני יודע מי היא אמי. איני יודע אפילו מה היה שמי. כל שידעתי הוא שאני איש יהודי. איני יודע מי אני ומאין אני. ולכן אימצתי לי לאם את תמונת האם היהודייה הראשונה שנקרתה בדרכי..." בלי אומר ודברים עשינו אחי ואנוכי כאיש אחד את הנדרש לכבוד אמנו, אמך. יום חדש הפציע. המוזיאון פתח את שעריו ולעיני המבקרים נתגלתה התמונה כשהיא מוקפת בזר שחור שהודבק בזהירות לקירות הביתן מבלי לגעת בתמונה עצמה. באמצע הזר נקשרו סרטים שחורים שהסתירו את ערוות אמותינו ועליהם כתוב בטלאים צהובים:

**ערוות אביך וערוות אמך לא תגלה.**

**אמך היא לא תגלה ערוותה.**

## תחנת הדלק של יהודה

"יא זלמה, מתי אתה מראה לי כבר את העץ של סבא שלי?" תולה בי מוניר מבט שואל.

"החיפזון מן השטן," אני מצטט פתגם ערבי ידוע, "הנה, בדיוק אשתי מביאה עוד סיבוב של קפה. מעמולים כמו שלה לא תמצא בשום מקום ממערב לירדן..."

"טַיִב, בסדר," הוא מוותר בחיוך עקום ולוגם עוד קצת מהמשקה המריר. בחושי החדים, מוניר קולט שאני מנסה למשוך זמן.

שישים וחמש שנה לא התראינו, והנה לאחר שיחת נימוסין בת רבע שעה הוא כבר אץ להיפרד.

אני זוכר איך סיים מוניר את המשלוח האחרון בחנות של אבא שלי, בבוקר עשרים ותשעה בנובמבר. הוא שלשל לכף ידי המושטת חמש לירות ארץ־ישראליות ועשרה גרוש, הפדיון שקיבל מהלקוחה, הידק את אצבעותי סביב הכסף, ואמר לי בהדגשה: "יוסקה, קח, תספור, שלא תגידו אחר כך שאני חייב לכם משהו." כאילו ידע שהוא עומד לעזוב. באותו ערב נערכה ההצבעה באו"ם, והשאר היסטוריה.

במושבה שלנו, כולם כינו אותו "מאיר", בחיבה. בחור זריז ופיקח, מוניר. בסך הכול בן חמש־עשרה, וכבר החזיק על כתפיו את החנות – הביא ירקות מהכפר שלו בכל בוקר, העמיס ארגזים, סידר סחורה על המדפים, וגם עשה שליחויות עם הטנדר של אבא – למרות שלא היה לו רישיון נהיגה. מוניר חָסַר לנו בחנות, אבל זו הייתה רק אחת

מהצרות שלנו במלחמה, ולא הגדולה שבהן. גם בכפר הסמוך לא חסרו בעיות. כשהלוחמים שלנו פשטו עליו בבוקר ערפילי אחד, הם מצאו אותו ריק. לא הייתה נפש חיה בכפר, מלבד החמורים, העזים והתרנגולות. הערבים ברחו מזרחה בשעות החשכה, כשהם נושאים אתם רק צידה מועטה. את מרבית רכושם השאירו בבתים הנעולים, מקווים לחזור אליהם במהרה בחסות הלגיון הירדני.

אבל מי שנכנסו לבתים היו פליטים אחרים – יהודים שברחו מהפרעות בארצות ערב, וניצולי שואה מאירופה. הכפר הערבי הפך למעברה בשולי המושבה.

מקץ שנים אחדות, נהרסו הבתים הישנים, האוהלים והפחונים, ובמקומם נבנה שיכון "עלייה". העץ של סבא של מוניר שרד. הוא המשיך לעמוד בכניסה לשיכון "עלייה", ממש כשם שעמד בזמנו בכניסה לכפר הערבי.

"תגיד לי, יוסקה," חוזר בן שיחי לנושא שבגללו בא, "עדיין באים אנשים לעץ, יעני... בשביל לבקש דברים?"

"בשנים הראשונות אחרי המלחמה – כן," אני משיב, "באו מהכפרים בסביבה, בעיקר נשים. אתה יודע. אבל לאט לאט הפסיקו." אני תוהה האם האורח שלי רק מתגעגע לעץ, או שיש לו, חלילה, איזו מחלה חשוכת מרפא שדחפה אותו להרחיק עד לכאן. שיחי חליל, סבו של מוניר, היה עושה נפלאות. בימי



התורכים, הוא נהג לשבת תחת האלון הגדול במבואות הכפר, לנחש עתידות, לרפא חולים, ולחולל נסים. עבור בני הדור של מוניר ושלי, שלא זכו להכירו בחייו, הסב היה אגדה. אביו של מוניר היה רק מרפא עממי פשוט – אך בימים הארוכים שעשינו יחד במכולת, טרח מוניר לספר לי גם על סבו, כדי שאדע שנער השליחויות שלנו הוא נכדו של איש קדוש.

כך, למשל, נודע לי כיצד נהג השיח' להדליק אש. הוא לא השתמש במצית, כמו הצעירים בכפר או במושבה, וגם לא בגפרורים, כמו הנשים, ואפילו לא בפלדה ואבן צור, כמו שאר הערבים הזקנים. די היה במבט מרוכז אחד מעיניו הרושפות כדי להצית מדורה. שיח' חיליל היה יכול לפתוח את רחמן של העקריות, וגם לומר מראש את מין היילוד. הוא ידע לרפא כל חולי ומכאוב, ואפילו לגרש שדים מגופם של ה"מגינונים". שם של הירקות שגדלו בכפר יצא לתהילה בכל הסביבה, וזאת, כך נטען, בזכות הברכות שהרעיף עליהם השיח'. ועוד ידע סבא של מוניר לחזות במדויק את יום מותו של כל אדם, גם אם בדרך כלל שמר את המידע לעצמו. איש לא יכול לומר אם חזה שיח' חיליל את מותו שלו: הוא נהרג כתוצאה מנפילה מסוס. בן שמונים היה.

אחרי מות השיח' הפך העץ עצמו – "בלוט שיח' חיליל" – לאתר עלייה לרגל. נשים שהשתוקקו לפרי בטן היו משתטחות בתחינה לרגלי העץ. כפריים נהגו לקשור סרטים על ענפיו כדי להבטיח קיומם של נדרים. חולים במחלות קשות פקדו את העץ בתקווה למצוא מזור. עוברי אורח היו חונים בצלו כדי להתפלל לאללה, ומכשפים שונים ומשונים קבעו בקרבתו את מקום עבודתם – אך איש מהם לא הגיע אף לקרסוליו של שיח' חיליל.

"איך בכלל מצאת אותי?" אני שואל את בן שיחי. זו שאלה שמנקרת בי מאז הופיע האיש בן השמונים בפתח דירתי. הרי במקום הבית הקטן שבו גרנו ניצב כעת בית קומות, ואני מתגורר בדירת הגג.

"מישהו במשרד שלי בחיפה עזר לי למצוא את הכתובת. אין הרבה יאהודים ששם יוסקה הרשליקוביץ', מצטחק מוניר. בתוך מספר דקות, הספיק מוניר לפרוס בפניי את כל מסכת חייו, מאז אותו הרגע שבו נחרץ גורלו בידי כמה עשרות שגרירים שישבו במטה האו"ם בניו יורק. תחילה התגורר עם משפחתו במחנה פליטים ליד רבת עמון. אך לא איש כמוהו יישאר עני ומסכן: מוניר החל לעבוד כנהג משלוחים, ועשה חיל במעשיו, עד שהקים חברת הובלות, וזו צמחה והייתה לאחת הגדולות בממלכה. עם כינון השלום בין ירדן וישראל, ניצל מוניר את העובדה שהייתה בפיו מעט עברית, ונכנס לשוק המשגשג של יבוא ויצוא סחורות דרך נמל חיפה. כיום, יש לו צי של עשרות משאיות.

"עד לפני עשר שנים, עוד נהגתי בעצמי על המשאית," מתגאה מוניר, "אבל היום אני רק מנהל את החברה. ובשנה האחרונה – גם את זה אני משאיר בעיקר לחתן שלי. בגיל שלנו, מותר לנו קצת לנוח..."

"אז תנוח אצלנו עוד קצת," אני מציע, "תרצה תה עם נענע?"

"לא, תודה, עכשיו ניסע לראות את העץ!" הוא קובע נחרצות, ואנחנו יורדים אל המרצדס השחורה שלו, בעלת לוחית הרישוי הירדנית.

המושבה שלנו השתנתה לבלי הכר מאז שהסתובב בה מוניר בטנדר השברולט

החבוט של אבא שלי, ואני מנצל את הצורך שלו להתרכז בנהיגה כדי לזרוק את הפצצה:

"העץ של סבא שלך – הוא כבר לא קיים. כרתו אותו לפני שנה..." לרגע אחד נרעד גופו של מוניר, והוא אוחז בהגה בחזקה, עד שפרקי אצבעותיו מלבינים, אך מבטו לא מש מן הדרך. בשקט, הוא מבקש ממני שאפרט, ואני נענה.

"במקום שבו עמד העץ, יש כיום תחנת תדלוק. אני אישית דיברתי עם בעל התחנה, והתחננתי שלא יכרתו אותו, אבל זה לא עזר," אני מסביר.

תחנת התדלוק שייכת לאחד – יהודה קדוש. אני מכיר את יהודה מאז שהיה ילד. הוא נהג לקנות אצלי מסטיקים וסוכריות, כשעוד הייתה לי מכולת. יהודה גדל בשיכון "עלייה", אבל היה מגיע לחנות שלי במרכז המושבה, כי רק אצלי היו מסטיקים עם "קלפים", שאותם אסף באדיקות. ילד ערני היה יהודה, עם מבט שובב בעיניו הכהות.

כשנודע לי שהולכים לבנות תחנת תדלוק בכניסה לשיכון "עלייה", לבי ניבא לי רעות, וקבעתי פגישה עם בעל התחנה. תמיד ראיתי את עצמי כמעין שומר של "בלוט שיח" חילילי", שמפקד על שלומו – לפחות עד שיחזור מישהו מאנשי הכפר, ביום מן הימים. שמחתי להיווכח שהתחנה שייכת לאדם שאני מכיר.

"אבא'לה," אמר לי יהודה, "העץ הזה חייב ללכת, והוא ילך. לפי התקנות, צריך להיות שלט בכניסה, עם שם חברת הדלק ושם התחנה, וזה בדיוק המקום של העץ שלך."

סיפרתי ליהודה שמי שכורת עץ שקדוש לערבים, עלול לפקוד אותו אסון, והבאתי

דוגמאות מהעבר, של אנשים שחלו או נפצעו בתאונות.

"אתה לא מפחיד אותי. אני את הפציעה שלי כבר עברתי," צחק יהודה, והראה לי את הרגל התותבת שלו. "לא נורא," המשיך, כשקלט את הזעזוע שעל פניי, "החזבאללון המניאק שעשה לי את זה חטף הרבה יותר – דרסנו אותו עם טנק – עשינו ממנו פיתה!"

יהודה הוא נכה צה"ל. זה עזר לו לזכות במכרז של המנהל, כאשר הוחלט להפשיר את הקרקע בכניסה לשיכון "עלייה" לצורך בניית שטחי מסחר. בגיל שלושים ומשהו, כשהוא מטופל באישה ושני ילדים, עמדה בפניו האפשרות לשדרג את מעמדו הכלכלי, והוא לקח אותה בשתי ידיים.

הראיתי ליהודה כתבה מגיליון ישן של "טבע וארץ", שבה מראיינים אותי לגבי קורותיו של העץ "שלי", ומגוללים את סיפורו של שיח' חיליל. "זה נמצא גם באינטרנט?" הקשה יהודה. "לא," עניתי לפי תומי. "אז זה כבר לא מעניין אף אחד," קבע יהודה, "הלך על העץ שלך, אבא'לה."

סיפרתי ליהודה כיצד שכנעתי בעבר את המועצה המקומית לטפח את העץ. הם מילאו את גזעו החלול בבטון כדי לחזקו, וקבעו קורה תחת אחד הענפים הראשיים, כדי שלא יקרוס. "אתה רואה," אמר יהודה, "העץ הזה עומד למות ממילא, אני רק מקצר לו את הייסורים!" והוא החווה בידי תנועה של הנפת גרון.

"הזיכרון שנשאר לנו מהבנאדם, זה כמו גלגל של אוטו," אומר מוניר, "כל שנה, הגומי מתפורר עוד קצת, עד שיום אחד פתאום יש פנצ'ר, וחלאס..."

הערפל של שישים וחמש שנות גולה. "מה כתוב בשלט?" הוא שואל אותי. שכחתי לרגע שהוא לא יודע לקרוא עברית. "תחנת אלון קדוש," אני מקריא. "ידעתי שאתם, היאהודים, לא תשכחו את העץ שלנו!" אומר מוניר.

כדי לדחות עוד קצת את הקץ, אני מכוון את מוניר בדרכים עקלקלות, אך לבסוף מחליקה המרצדס אל תוך התחנה, ואנחנו חונים ויוצאים מהמכונית. אני מראה למוניר את השלט מאיר העיניים שניצב בדיוק היכן שהיה פעם העץ של סבו. מוניר מביט ארוכות בשלט, ומבטו מרוכז, כאילו מנסה לפלח את

# שירים

איתמר יעוז קסט

## שוב, קולות של מעלה

א.

בין הקצרות

שוב קולות של מעלה –

את בוא זמני ; –

עופות חוצים

את קוֹהַּ האדמה המתעגל ;

ראה,

אולם

בחצרותיך הגנוזות,

כי רק עפר

אני,

אלי,

כבר ממתינה דמות צל

על מה תכאיב, אם כן?!

– בבואת קדומים של קיומי,

הלא הזמן חולף עובר

בלוחשנה בו מתהפכים כל הדפים בסתר

וראש גילי וער

וימהר כל כך.

רוכן על השלחן

ומחשב

## ב

לֵיד בֵּיתִי  
אֵילָנוֹת רָמִים מְגֻלְגָּלִים שִׁיחָה עִם אוֹר הַשָּׁמֶשׁ –  
אֶף־עַל־פִּי־כֵן

בְּחִצְרוֹתֶיךָ עוֹד עוֹמֵד הַזָּמָן  
עִם בְּהֶקֶ כָּסֶף מִזְמִים זְמִימָה,

וּמִי־שָׁהוּ, בְּנִרְכָּתִי מִקִּדְשׁ מִשְׁלָדָּ לְתוֹדֶךָ רָקִיעַ,  
עוֹדוֹ רוֹכֵן עַל סִימָנִים נֶעְלָמִים וּמְחַשֵּׁב אֶת קֶץ כָּל הַרְעָה.

אוֹלָם, בְּמִקּוֹם לְבוֹ – פּוֹעֵם בּוֹ פֶּחַד.

לֹא, אֵל תִּכְאֹיב, אֶף כִּי זְמַנִּי חָלַף עֲבַר!  
יֹתֵר מִדִּי עֲצִפְתִּי מִן הַבְּרִית הַחֲתוּמָה  
בְּעֵמֶק הַבְּשָׂר!

בֵּין כֹּה וְכֹה  
שְׁמִשִּׁי תִשְׁקַע לָהּ עוֹד מְעֻט,

וְעֵינֵי תִקְרָאנָה אוֹתוֹתֶיךָ  
בְּלִילָה שְׁנוֹתֵר מִחוּץ לְתַקְתּוֹקֵי שְׁעוֹן־הַיָּד.

# יואב חייק

## אדם גורלי

כמוֹד וְכמוֹהוּ  
גַם אֲנִי אָדָם גּוֹרְלִי אֶף אִם בְּיוֹמֵי  
לֹא אֲשׁוּטֵט בֵּין הוֹרוֹסְקוֹפִים  
וּבְלִילָה לֹא אֶזְהַר מִחַתוּלִים שְׁחָרִים  
וְאֶף אִם לֹא אֶקְרָא  
בְּקֶפֶה אוֹ בְּקֶלְפִים  
הָרִי אֲנִי מִתְלַבֵּט אִם לְהִיּוֹת  
עָנֵף לְשָׂרְשִׁים אוֹ שָׂרֵשׁ לְעֵנָפִים  
וּמָה לְאָכַל וּמָה לֹא לְאָכַל  
וְאִם לְהִתְלַבֵּשׁ בְּאָדָם אוֹ בְּלָבָן  
וְאוּלַי בְּשָׁחַר אוֹ בְּכַחַל וּמָה לוֹמַר  
וְאוּלַי לְשִׁתֵּק אוֹ סִתֵּם לְשָׂרֵק  
אִם לְהַחְלִיט אוֹ לְהִרְהַר  
לְהַקְדִּים אוֹ לְאַחַר אוֹ מוּטֵב לְהִתְבַּלְבֵּל  
עַל אֵיזָה סוֹס לְהִמָּר וְאֵיזָה  
פֶּתֶק בְּקֶלְפֵי לְשִׁלְשֵׁל  
זֹאת אוֹמֶרֶת אֶת מִי לְבַחַר לְהִיּוֹת  
לִי מְלוּנָה וְאֶת מָה  
לְנַגֵּד עֵינַי אֲשׁוּנָה  
בְּקִצּוֹר וּבְאֶפֶן כְּלָלִי

כָּל מַעֲשֵׂה שְׁנַעֲשֵׂה הוּא מַעֲשֵׂה גּוֹרְלִי  
כְּמוֹ הַיּוֹם לְמִשְׁלַל עֵת הַגְּעָתִי  
כְּמִנְהַגִּי בְּכָל בְּקָר  
אֶל בֵּית הַקֶּפֶה שְׁלִי  
שְׂבַצַּד הַיְמָנִי  
וּפְתָאִם,  
כְּמוֹ בְּסִיבּוֹב שֶׁל גְּלָגַל  
סְטִיתִי מִדְרָכֵי וְהִזְזִיתִי אֶת הַשָּׁעָה בְּשַׁעוֹנִי.  
כְּדִי לְהַעֲרִים עַל הַגּוֹרֵל  
כְּדִי אֶחְמַק מִמְּנוֹ, אֶמְרֵתִי  
וּפְנִיתִי אֶל בֵּית הַקֶּפֶה  
שְׂבַצַּד הַשָּׁנִי  
וְהִנֵּה, שָׁם מוּלִי,  
הוּא עוֹמֵד, הַגּוֹרֵל, מוֹדֵד  
אוֹתִי וְאוֹמֵר:  
אֵיזוֹ מְקַרִּיּוֹת מִשְׁחַרְרֵת בְּשִׁבְלִי  
שְׁהִיֹּם חֲרָגָת מִמִּסְלוּלְךָ הַקְּבוּעַ  
שְׁכֹן דְּרוֹקָא הַבְּקָר הַחֲלֻטָּתִי לְשֵׁם שְׁנוּי  
לְחֻכּוֹת לְךָ בְּבֵית הַקֶּפֶה  
שְׂבַצַּד הַשְּׂמָאֲלִי.

# וּלְבַסּוֹף

וּלְבַסּוֹף

רק הוא שמע את הקול הלוחש :

כל העולם הזה נוצר

רק בשבילך. ואתה?

סתם עמדת על המפתן

ממתין (עד מתי)

פנימה להכנס

לפעמים נשמעה חריקת מפתח במנעול

ונדמה היה כי הגה סוף־סוף אתה

פותח את הדלת. אבל לא

כל שהעזת היה

רק להקיש עליה.

והאיש בנשיכת שפתיים

וכמחסיר פעימת לב אחרונה, שאל :

אם מסביב לנפט היותי נבנתה עיר

ונוסד עולם למעני,

מה עשו בו כל האחרים?

נו. טוב. חזר הקול אל לחשיו :

אלה רק מחוגים של שעון

שתקתק ותקתק בקולי קולות של קרבות

והם הבליחו. הלוד ושוב בחייד,

כעין בבואות באלבום תמונות

לשעשע את בדידותך.

# מירון איזקסון

## דברים מחבבים

מאבד עכשו נשימתו באצון הנח על הקו,  
בגנו מתפרק משרטוטי ראשיתו  
הורס גם לשכניו את חיייהם,  
ואני ששולח אותך למצאני  
באדמות הדומות לעיני.

דברים מחבבים להיות עליד דומיהם  
כדי שתמיד אוכל למצאם :  
דבור נמלט לידי מלים מיתרות,  
חלצה שנלקחה ממני לבתי  
באה לנוח בצד משחק אובד,  
לכלוד שיגיע אחריך לרצפתנו

## קבעו את מותו

וזה את המעשים.  
ועדין לא קובעים את מותו  
כי מי הם לקבע אחרים  
בעולם של יחידים,  
ואת עיניו אז שואלים  
במה תרצינה להפתיע,  
ומזעיקים ממחי קביעה נוספים  
שמה הימים שקרבו למות  
רחוקים מכדי להגיע.

לא נותר לבאים  
אלא לקבע את מותו :  
ואם לא היו קובעים האחרים  
אלא מניחים לו לעצמו  
עד שזמיו היו קרבים  
אחד ועוד אחד  
לקחת מהעולם במקומו.  
ודבוריו היו נקצפים על שפתיו  
אחד שהם שנים ויותר  
זה מבטל דבור שקדם לו



עודד פלד

## גִּשְׁם זַלְעָפוֹת נִתְּדָה

### אַרְצָה

גִּשְׁם זַלְעָפוֹת נִתְּדָה אַרְצָה וְצִמְרָתָהּ	נֶפֶשׁ הוֹמִיָּה שְׁשָׂה לְמִשְׁדָּהּ
אֵלּוֹן מִטְלֵטֶלֶת בְּסוּפָהּ. הִנֵּה,	בְּמִכּוֹחַ צִיָּרִים לְשִׁרְטוֹט
אֶבֶן מִיִּם אֶבֶן רוּחַ	מִרְאוֹת אֹרֶךְ מִתְחַלְּפִים
בְּפֶאתַת תּוֹדְעָה תִּמְחָה תּוֹדְעָה	כְּקֵלִידֹסְקוֹפֵי זְהָרִים
נוֹהֶרֶת כְּמִיִּם רַבִּים מִיִּם	מִרְהִיבֵי־עֵיִן פְּקוּחָהּ
חוֹפְזִים עַל פְּנֵי סִלְעֵי	עַן צוֹפָה נִכְחָה לְעֵת
נִהַר הוֹלֵךְ הִיָּמָה הוֹלֵךְ	דְּמִדוּמִים עֵת סַעַר
אֵל סוּפּוֹ בְּשִׁכְרוֹן	יִחַדֵּל מִזְעַפּוֹ מָטָר יִפְסֵק
מִרְחֻקִים כְּהִתְעַלּוֹת	צִמְרָתָהּ עַץ תִּשְׁלֹו

## עוֹרֵב יַחִיד מִנִּתְרַב בְּשִׁדָּה פְּתוּחָה

עוֹרֵב יַחִיד מִנִּתְרַב בְּשִׁדָּה פְּתוּחָה,  
בְּמִקּוֹרוֹ הָאָרֶץ מִחֻטֵּט בְּעַפְרָה.  
שְׁעַת רִדְתָּ עָרֵב, דְּמִדוּמֵי אֹרֶךְ הוֹלֵךְ  
וּמִחֻוִיר, וְלֹא נֶפֶשׁ חִיָּה זוֹלָתוֹ.  
מֵה נִפְלְאָה אֶהְבֵּת הַמְּקוֹם אֶת בְּרוּאָיו  
מֵה נִפְלְאָה אֶהְבֵּת הַרְגַע הַזֶּה

## יסמין אבן

\*

בְּחִיק הַסֵּתוֹ הַנֶּעֱזָב

צְדִיתִי זָנַב שְׁמֵשׁ יוֹקֶדֶת בּוֹגְדָנִית

וְהוּא נוֹתֵר מְסַמָּא עֵינִי

כְּמוֹ לֹא לְבִשְׁתִּי סֵתוֹ זֶה שְׁעוֹת

שֶׁל מְלִים טוֹעוֹת

הוּ הָיָה הַסֵּן שְׁבָרִירִי מְשֻׁבָּרִיתִי

הָיָה הַסֵּן סְגָרִירִי מְשֻׁשְׁחָרִיתִי.

\*

הִיא פּוֹשֶׁטֶת חֲלוּקֵי אֶבֶן וְעִירְמוֹת עֵינֶיהָ

מְשֻׁרְיוֹנוֹת הַדָּרָךְ

אֶתְּהָ יוֹדֵעַ אֶת תְּבוּסַת הַגּוֹף הַמְּקַפֵּל

אֲשֶׁר בְּמַעֲגוֹן הַמִּתְכַּהֵה

וּבְמַבְטָה זֶה

תּוֹכַל לְהַפְלִיא שְׁתִּיקָתָךְ.

\*

יש לבקבוק את הצער התכל  
לשלחו אל קצה כל קצות הים  
כמו לידות בקבוקי תונה  
ביושבי קרקעית כמו מתה  
יש לאצר את הנפש במעלה הראות  
ולבלע את החזה  
למחק את העור מעליך  
להשאיר שלד דמעה מתוקה  
ולתנות אהבים לבנים בזרועות ים הזלל.

\*

עוד מעט אשאיר רק כרזות ישנות  
הדהוד תבת נגינה מתה  
פירי זכרון  
כמה מהם במחברת  
כמה במחשבות זרים.

## אילה בן לולו

### זרוע

זרוע יורד לאט, נשען על המעקה השחר.  
אנחנו מתגודדים סביבו בחדר המדרגות  
כמו חבורה של אוהדים.  
ילד אחד מתחיל, וכלנו אחריו:  
"איכמן! איכמן!"  
זרוע ממשיך לרדת  
כצאן מובל, שותק.

בקומה השלישית גרה גברת פלישר  
ובעלה.  
אני לא זוכרת איך הוא נראה,  
אבל הייה לו מספר זרק על הזרוע  
וחלצת שרוולים לבנה מקפלת.  
זרוע פותח את תבת הדאר  
זרוע סוחב סל זרקות.  
ברגע שזרוע יוצא מביתו  
ילד אחד נותן את האות  
ואנחנו מפסיקים לשחק.

### בני

מפריד אותי מן העולם.  
אני לא אשה, לא ילדה,  
רק אמא.  
האם, מתוך זכרון קדום  
אהב לעד, מבלי לדעת איך?

בעריסה, מעבר לקיר,  
בני, עטוף בשמיכת שמים כחלים.  
תמיד בצד החולם של הפדור.  
הפה קטן מדי.  
מקום חידוי של חבור.  
נע בפראות של דג על החול.

## יחזקאל רחמים

### אֲנִי הוֹלֵךְ אֶל סֵף קְבָרֵי

אֲנִי הוֹלֵךְ אֶל סֵף קְבָרֵי לְשֵׂאל עֲצַת עֲצָמֵי הַקֶּרֶת,  
עַל מָה שֶׁאֲעֲשֶׂה הַיּוֹם וּמָה שֶׁאֲעֲשֶׂה מָחָר.  
כִּי שָׁם, עַל הַמִּפְתָּן הַרְדֵּי, יָכוֹל אָדָם לְמַצֵּא אֶמֶת,  
אֲשֶׁר נִסְתַּתֶּר מִן הַחַי וּכְאוּבָה לְאִישׁ הַמֵּת.  
חֲכָמַת שׁוֹכֵן הַבּוֹר הַצָּר, הַרְחֵק מִתַּעֲנוּג וְסִבֵּל,  
שֶׁמַּעֲיָנִיו אֲפֹשֶׁר לְרֹאוֹת גַּם דָּרֶךְ עֵינֵי הַהֶבֶל.  
אֵת זֹאת לְמַדוּנֵי הַחוֹלִים הַלְכוּדִים בְּסִבֵּךְ כָּאֵב,  
אֲשֶׁר לִפְתַּע יְכוּלִים לִפְקֹחַ אֶת עֵינֵי הַלֵּב.  
הוֹרוּנִי גַם פְּלִיטֵי הַתֵּלָם, הַמְבַעֲרִים אֶת עֲצָמוֹתַי,  
גַּם הַעֲנָרִים חֲדֵי הָעֵץ, אֵת זֹאת הָרְאוּנִי אֵף מֵתִי.

אֲנִי עוֹמֵד עַל סֵף קְבָרֵי, קָשׁוּב אֶל פִּי עֲצָמֵי הַקֶּרֶת.  
אֲזַנְי כְּרוּיוֹת לְמַלּוֹתַי, כִּדֵּי שֶׁלֹּא אֲשַׁפַּח מָחָר.  
אֶמֶת גְּדוּלָה נוֹגַעַת בִּי, וְהִיא רַק אֹר לְלֹא מְלִים,  
שׁוֹטְפַת אֶת חֲדָרֵי הַלֵּב בְּשָׁמֵי הַתְּכֵלֶת הַצְּלוּלִים,  
בְּבִטְחוֹן הַיְדִיעָה, בְּשַׁעוֹרָם שֶׁל הַדְּבָרִים,  
בְּאִמּוּנָה אֲשֶׁר חִמְקָה, אֶלְפַחַד וְשִׁלּוֹת הָרִים.

אֲנִי חוֹזֵר מִסֵּף קְבָרֵי, עֵינֵי הַרוּחַ בְּבִשָּׁר,  
מִרְאוֹת לִי מָה שֶׁבְּאֶמֶת, אֵת הַחֲשׁוּב, אֵת הָאֲפֹשֶׁר,  
גְּדוּלוֹ שֶׁל יוֹם שָׁרֵק עָלָה, יוֹם אַחֲרוֹן שֶׁמִּתְקַרֵּב,  
חֲכָמַת הַשֵּׁקֶט הַגְּדוּלָה וְתַבּוּנָתוֹ שֶׁל לֵב אוֹהֵב.  
מִכָּאֵן אֲמֻשִׁיד עַד קֶץ חַיֵּי בְּאִמְץ לֵב וְעֲנָנָה,  
אוֹדָה עַל טוֹב וְעַל פְּחוֹת וְאֲעֲשֶׂה בְּאִהְבָה,

שָׁכַן כָּל יוֹם חוֹלְעוֹבֵר גַּם מְקַרְבָּנִי אֶל מוֹתִי,  
כִּדְ עֲצָתוֹ הִבְהִירָה אֶטְאֵט הוֹפְכֶת עֲצָתִי.

אד"ר

## הַמְּלִים הַיְשָׁנוֹת

אֲנִי תִקְוֶעַ עִם הַמְּלִים הַיְשָׁנוֹת  
הֵן מְפּוֹצְצוֹת וּמְחוֹכְכוֹת לִי אֶת בְּגוֹזֵי הַמְּלִים  
הַטְּעוֹנוֹת –

לְאִין סְגוֹר.

חוֹנְקוֹת אוֹתִי

בְּאֶהְבָּה עֲצָמִית יְשָׁנָה,

תְּלוּיָה בְּדְבָרִים הַרְבֵּה.

תִּרְצָה מְלָח יְשָׁנָה לְהַבִּיט בִּי

מִבְּעַד לְעֵדְשֵׁת הַהוֹנָה הַבְּהוּל

שֶׁהָוָה וְאֵינְנו עוֹד?

צַר לִי הַמְּקוֹם

צַר לִי מְאֹד

וְשַׁעוֹתֵי בְּשִׁפְתֵי נוֹקְפוֹת.

הִי לִי לִישׁוּעָה,

גְּרַפּוֹמְנִיָּה קְדוֹשָׁה.

עֲקָרִי אֶת מִפִּי מְלִים יְשָׁנוֹת אֵין חֶפֶץ בּוֹ

בְּטַפּוּל שֶׁרֵשׁ קוֹלְנִי.

הִסִּי אוֹתִי מִן הַמְּלִים הַיְשָׁנוֹת

סְרָסִי אוֹתִי מִן הַמְּלִים הַיְשָׁנוֹת

בְּלַחֲשֵׁת גְּחָלִים אֲדַמָּה : הַסְּכֶת וְדָם!

הַשְּׁקֵט וְדָם – – –

אריה ארוך (1908-1974), **בית אדום (מה נשמע בבית)**, 1960, צבע שמן ועלי זהב על בד, 60X50 ס"מ, אוסף משפחת לאופר, ירושלים.<sup>273</sup>

עד 1950 צייר ארוך בסגנון אקספרסיוניסטי. מאוחר יותר, עם הצטרפותו לקבוצת "אופקים חדשים", יצר בסגנון חדש ומופשט יותר, שבו שילב נושאים שונים. יצירתו של ארוך שילבה את השפעתם של הפופ־ארט והאמנות המופשטת עם תכנים אוטוביוגרפיים. כן פנה ארוך אל נושאים מהמסורת היהודית. סגנון הציור של ארוך כולל שרבוט ורישום חופשי. בעבודה זו הוא משלב בין המופשט למילה הכתובה, בשאלה: "מה שלום האנשים?" – כאשר האנשים כלואים בתוך קופסה אדומה של יצרים. התמונה מתחלקת בין הצהוב, האפור והאדום; את שאלתו מציב ארוך בחלק הבהיר, המקרב אל אור ותקווה ומרמז עליהם. זוהי דואליות היוצרת תנועה בעזרת הצורה והצבע.



<sup>273</sup> הנתונים לקוחים מהספר: **אריה ארוך**, תלֵאביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, הפניקס הישראלי חברה לביטוח, 2003, עמ' 313.

שילה גבע

## חֶלֶף עִם הָרוּחַ

אִז מָה אִם זֶה הָיָה  
וְכִי גַם הָעֶבֶר הוּא דָּשָׂא?  
וְאֵיךְ הוּא כֹּה מוֹרִיק  
כָּכֵל שְׁמִתְרַחֵקִים מִגִּשְׁתִּי?

וְגַם הָרַגַע הַהוֹנֵה  
מִתּוֹק וְשׁוֹב חֶדֶשׁ הוּא  
אֵךְ הוּא קוֹרָא אֶל זֶה שְׁכָבֶר  
חֶלֶף וְגַם קָרָץ לוֹ.

אוּלַי זֶה סִמְכוֹן חוֹר  
שֶׁל דְּכֹאוֹן שְׁלֵא עוֹבֵר  
וְהוּא מְלֵא בְּהִבְטָחָה  
שֶׁלִּשׁוֹם שְׁלֵד, מְחַר שֶׁל יִלְדֵד.

וְלִתְמוּנַת הָאֵם אֶתָּה מְקַשֵּׁיב  
צְלִילִים עִם רִיחַ שֶׁל שְׁרִיד  
וְהַצָּהָב מְדוּעַ הוּא עֲדִיף  
עַל נְבֹט וְעַל חֵם לִפְנֵי אֲבִיב?



אסתר ויתקון

## אַהֲבָה בְּזִכְרוֹן יַעֲקֹב

פיליפינית צעירה

בשדרה גפה

בזכרון יעקב

נשקה על לחייה של זקנה אחת,

זקנה מאד

התחממו בשמש חרפית,

אחר כך לטפה את לחי

הזקנה שלה,

שהתאמצה לזכר

מתי הגיעה

לזכרון היא ויעקב שלה,

ושמש יעקב

לא רצתה לשקע

רק להמשיך לזרח

בקרניים זהבות

רכות על הזקנה

והפיליפינית שלה,

בשדרה הגפה

להזכר מתי

הגיעו הזקנה

ויעקב שלה

לזכרון

אסתר איזן

## רְקִדְנִיּוֹת שֶׁל דָּגָא

הַרְקִדְנִיּוֹת שֶׁל דָּגָא

בְּחֻצְאֵיּוֹת מַלְמְלָה וּבְמִפְּלֵי בֵּד דְּקִיקִים

מִרְחֻפּוֹת מַעַל הַקּוֹמוֹת הָעֲלִיוֹנוֹת

שֶׁל מְגִדְלֵי הָעִיר

בְּכוֹרֵי אֲוִגְרָפְיָה סֶסְגוֹנִית

שִׁטּוֹת בְּנֵעַם וּבְחִיּוֹד מְתַרְגֵּל –

לְחֻצוֹת בֵּין קַרְנֵי הַשָּׁמֶשׁ הַתִּקְיָפִים

הַדּוֹקְרִים בְּגִגּוֹתֵיהֶם הַמְצַעְצָעִים שֶׁל גּוֹרְדֵי הַשְּׁחָקִים

הַקּוֹבְרִים תַּחְתֵּיהֶם אֶת תְּבוּנָתָם שֶׁל בְּנֵי הָאָנוּשׁ

לְכֶסֶת עַל מִסְפְּנוֹתָן שֶׁל הַבְּרִיּוֹת

שֶׁכָּבַר הַבֵּינוּ אֶת הַסִּפְּנָה הָאֶקּוֹלוֹגִית

אֵד אִיוּ בִּיכְלָתָן לְהַתְמוּדָד עִמָּה –

וְאֵנִי כָּל כֶּף רוֹצָה לְהַצְטַרֵּף אֲלֵיהֶן

וּלְרַחֵף

# חיי אדם

חיי אדם – כמו סליל של ניר טואלט

אזלים – דף

כמו חיים שכבר אינם כתובים

כמו בלט של ילדים מטרפים

המקפצים בסרט שאין בו המלה

איד הם מסלקים באחת

– יש לקום ולזעק

לה דולצ'ה פנאטה!

נכח ניר הדבק הצד ובובים – אחרת אחר

והן לא בהכרח – הכמות היא זו הקובעת

לו חסכת בדפי ניר,

כפי שאני חוסכת כיום

מתוך שקול אקולוגי

ורגשות המלה

על יערות האמזונס המתדלדלים

כי עד כה השתמשתי בדפים שלמים

ואלו כיום – לצרכים קטנים – רק מחצית הדף

חצי דף – דף – דף...

אם זה מתוך קמצנות

ואם מתוך פחד שחיי הולכים ונתלשים

## איילת כהן

### סְבִי

סְבִי הִיָּה כּוֹתֵב לְמַעֲנֵי  
שִׁירִים,  
כְּקוֹלֵף קִלְפֵת  
הַחַיִּים מִשְׁדַּרְתָּהּ. אוֹחִז  
הִיָּה בְּסַכִּין בְּיָרָאָה, שֶׁלֹּא  
תִּפְּל קִלְפָתָהּ וְתִגְזֹר  
שְׁלֵמָה.  
כִּדּוּ הִיָּה כּוֹתֵב לְמַעֲנֵי  
בְּסִלִּילָה אַחַת, וְתוֹכּוּ שֶׁל  
הַפְּרִי  
לֹא אָכַל.

### מְדַרְכּוֹת

סְבִי רָחַב הַגֶּרֶם  
עָזַב אוֹתִי לְפָנָי  
שֶׁהִסְפִּיקוּ לְסַדֵּר אֶת  
הַכְּלִים עַל הַלוּחַ.  
מָט סְבִי  
לֹא נִתְּנָה  
לְהַפְרִיד מִמֶּנּוּ  
וּבִתְמִימוֹת  
קִפְדָּנִית גְּזָרָה עַל עֲצָמָה  
עֲשָׂרִים שָׁנוֹת אֶלְמָנוּת.  
לִבּוֹ תִּפְּוּחֵי אֲדָמָה  
שֶׁל סְבִי זֶה, חֲשָׁפְנוּ יַחַד  
בְּסַכִּין מְדֻקָּת.  
מִלָּה הָאֲרָנוּ  
בְּמִלּוֹן רְדוּם שָׁנִים.  
זְדִי הַשְּׁנִיָּה קְלוּעָה  
בְּזָרוּעוֹ.  
בְּרַחֲוֵבוֹת תֵּל אָבִיב  
הַסּוּד הַכְּמוּס,  
נְכַדָּה בּוֹ  
לְהַתְהַדָּר בָּהּ.  
סָרַט קָרָטָה  
בְּקוֹלְנוֹעַ,  
מִכּוֹת מְדֻקָּת לְזַכְרוֹן.  
אַחֲרֵי שָׁנִים סְבִי גּוֹעֲרָת  
בְּתַרְיִסִים הַסְּגוּרִים.  
אֲנִי  
שָׁם וְהִמּוֹן מְרַפְּסוֹת זָרוֹת  
בְּחֶצֶר הַזֹּאת.  
רַק הַמְרַצְפוֹת הַסְּדוּקוֹת  
שֶׁל פְּעַם.

# נְשִׁימָה

צפֹּר לֹא קִסְמָה לִי  
וְעוֹף לֹא פֶּרֶט.  
רַק גְּרִיזֵי הַר  
וְנִגְוֵה שֶׁל הַנְּשִׁמָּה הַגְּדוֹלָה,  
הִיא צִפּוֹר הַרְף.  
רְאִיתִי פְּנִימִיּוּתָהּ וְהִיא  
מוֹאֲרֵת וּבְהִירָה  
וְכִנּוֹרָה שְׁלוֹחַ עַל עֵץ.  
הָאוֹר רָצָה לְהִיּוֹתָהּ,  
וְרָצָה לְהִיּוֹת  
הִיא עֲצֻמָּה  
וְנִגְוֵה.



# מְרָאָה 8

## משתתפים

יסמין אבן  
ענת אדרת  
אד"ר  
מירון איזקסון  
אסתר איזון  
יהושבע בנטוב  
עמיחי בן-יהודה  
איילה בן-לולו  
שילה גבע  
לאה גרפינקל  
אבנר הולצמן  
אסתר ויתקון  
ישראל זמיר  
איתמר יעוז-קסט

יאיר מזור  
שלומית מירון  
עופרה מצוב-כהן  
מרדכי ניסן  
עודד פלד  
זיוה פלדמן  
שי פסטרנק  
תמר רוה  
יחזקאל רחמים  
אמנון שמוש  
זיוה שמיר  
יהונתן שרייבר

יואב חייק  
איש יהודי  
איילת כהן  
דוד לוריא





