

ארון הספרים ושכתב החסד

ביצירת אנטון שמאס*

שי גינזבורג

דומה ששאלה אחת רודפת את דברי הביקורת והמאמרים שנכתבו על הרומן ערבסקות מאת אנטון שמאס (1986) והיא שאלת השפה, שאלת העברית הקולחת מבין אצבעותיו. מבקרים וחוקרים שבים ושואלים כיצד יש לקרוא ספר ששפתו העברית היא של פלסטיני-ערבי, כיצד אפשר להבין את החלטתו של שמאס "לזנוח" את שפת אמו – הערבית – ולאמץ את העברית, שפת הלאום היריב, כשפת יצירתו הספרותית; כיצד יש לקרוא את העברית המהדהדת של ערבסקות, שעושרה מעיד על שליטה נפלאה בשפה, שליטה העולה על זו של מרבית קוראי הרומן היהודים. אכן, אין כמעט מאמר אקדמי או ביקורתי העוסק בערבסקות שאינו נדרש לשאלה זו.¹

גם שמאס עצמו תרם תרומה מכרעת להתמקדות בשאלה זו, והעמידה במרכז המפעל הפואטי שלו. כך הוא כותב למשל (באנגלית) בתגובה לסינתיה אוזיק, שנזעקה על העברית שלו:

מה שאני מנסה לעשות – בעקשנות, כך נראה – הוא לסתור את יהדותה (Jew-un) של השפה העברית, להפוך אותה לישראלית יותר וליהודית פחות, ובכך להחזירה למקורותיה השמיים, למקומה. זה מקביל למה שאני חושב שעל המדינה להיות. כפי שהאנגלית היא לשונם של

* אני מבקש להודות לחברי מערכת מכאן, לקוראת האנונימית של המאמר, לרות גינזבורג ולמשתתפי הכנס "ספרויות ערביות מודרניות בעברית" שנערך בירושלים בנובמבר 2011 והכנס "Between Languages: The Translational Lives and Afterlives of Arabesques — A Colloquium" שנערך באוניברסיטת מישגן שבאין-ארבור במרץ 2010, על תובנותיהם. הערותיהם שלובות בדברי לכל אורך המאמר. תודה מיוחדת נתונה לכנת רובינשטיין על עזרתה במחקר לצורך מאמר זה.

1 לסקירה של התקבלות הרומן, של דרכי עיצובה ושל השאלות שעמדו במרכזו, ראו: Shai Ginsburg, "The Rock of Our Very Existence": Anton Shammas's Arabesques and the Rhetoric of Hebrew Identity: The Israeli Arab Artist in Anton Shammas's Arabesques", *PMLA* 108 (1993), pp. 431-45; Gil Hochberg, "The Dispossession of Hebrew": Anton Shammas's Arabesques and the Cultural Space of Language", *Crisis and Memory: The Representation of Space in Modern Levantine Narratives*, Ken Seigneurie (ed.), Wiesbaden: Reichert, 2003, pp. 51-66.

אלו הדוברים אותה כך היא העברית; וכך גם על המדינה להיות מדינתם של אלו החיים בה, ולא של אלו המשחקים בגורלה בשלטון-רחוק שבידם.²

כפי ששמאס מדגיש, שאלת השפה – או ליתר דיוק, שאלת הספרות ושפת הכתיבה הספרותית, שכן דומה שמנוחתו של איש לא נטרדה בשל העברית שבפיו של שמאס, גם לא בשל העברית של מאמריו בעיתונות הישראלית – היא שאלה פוליטית. הבחירה בעברית כשפת כתיבה ספרותית היא חלק מאסטרטגיה מפורשת, שמטרתה לאתגר את זהותה האתנית של מדינת ישראל כמדינה יהודית ולהציב במקומה זהות לשונית, עברית, כבסיס לפוליטיקה לאומית.³

פסקה אחת מתוך ערבסקות מרכזית במיוחד לדיון הביקורתי בעברית של שמאס,

2 Anton Shammas, "Your Worst Nightmare", *Jewish Frontier* 56, 4 (1989), p. 10
 התרגומים לעברית הם שלי, ש"ג). להערותיה המקוריות של אוזיק, ראו Cynthia Ozick, "Unforgivable, Indefensible, Uninnocent", *Jewish Frontier* 56, 4 (1989), pp. 11-13
 ראיון עם עצמי עם צאת 'שטח הפקר', פרוזה (1980), עמ' 32; אנטון שמאס, "על ימין ושמאל בתרגום", עיתון 77 64-65 (1985), עמ' 18-19; אנטון שמאס, "על גלות וספרות", אגרא 2 (1985/6), עמ' 67-70; אנטון שמאס, "יצוא זמני של הפצים נלווים", הארץ (13/06/1989).

3 על השפה באידיאלוגיה הלאומית ראו למשל: Karl W. Deutsch, *Nationalism and Social Communication*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1966; Joshua Fishman, *Language and Nationalism*, Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1973; Joshua Fishman, Charles Albert Ferguson, and Jyotirindra Das Gupta (eds.), *Language problems of developing nations*, New York: Wiley, 1968; Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, England: Cambridge University Press, 1992.
 על מקומה של העברית בעיצוב הלאומיות היהודית-מחודרת ותחיית הלשון העברית, ירושלים: בנימין הרשב, לשון בימי מהפכה: המהפכה היהודית המחודרת ותחיית הלשון העברית, ירושלים: כרמל, 2008; איתמר אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל, 1882-1948" קתדרה 16 (1980), עמ' 165-189; רפאל ניר, "מעמדה של הלשון העברית בתהליך התחייה הלאומית", משה ליסק וזוהר שביט (עורכים), תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל, ירושלים: מוסד ביאליק, 1998, עמ' 31-39; יעקב שביט, "מעמדה של התרבות בתהליך יצירתה של חברה לאומית בארץ-ישראל", שם, עמ' 343-366. על הבחירה בעברית ומשמעותיה עבור הסופרים היהודים, ראו דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 95-96. ברוך קימרינג בדיון שלו בעמדתו הפוליטית של שמאס כפי שזו עולה מכתבתו מחמיץ אם כן לטעמי את הטעיון המרכזי של הסופר. שמאס אמנם קורא תיגר על הבנייה של מדינת ישראל "כישות וכזהות אתנו-לאומית הומוגנית", ואכן מבקש להחליפה ב"זהות לאומית או לאומיות מקומית חדשה, משותפת ליהודים ולערכים במדינה". אך זו אינה מבוססת רק על אזרחות מדינית ועל טריטוריה, כדברי קימרינג "Nationalism, Identity, and Citizenship: An Epilogue to the Yehoshua-Shammas", *Challenging Ethnic Citizenship: German and Israeli Perspectives on Immigration*, Daniel Levy and Yifaat Weiss [eds.] New York: Berghahn, 2002, p. 182. במקום המרכיב האתני, שמאס מבקש לקבוע את השפה ואת התרבות כאבני הבוחן המרכזיות לזהות הלאומית החדשה. מכאן ששמאס נסמך על התפיסה המסורתית של הלאומיות מבית המדרש המודרניסטי (הממעט בחשיבותו של המרכיב האתני והמדגיש, תחת זאת, את מרכזיותן של השפה והתרבות, בנוסף לריכוז טריטוריאלי), כדי לייצר זהות לאומית חדשה. מרבית המבקרים עיוורים לממד שמרני זה בכתיבתו של שמאס.

במאמרים האקדמיים כמו גם באלה העיתונאיים שעסקו בנושא. בקטע זה מנסה הסופר העברי יוש בר־און להתוות את הרומן העתידי שהוא מבקש לכתוב:

מוכרחים ערבי הפעם, כפתרון כלשהו לשתיקה כלשהי. ערבי שמדבר בשפת החסד, כפי שקרא לעברית לפנים הפלוֹרְנְטִיני הגולה. העברית כשפת החסד לעומת שפת הבלבול שהתרגשה על העולם בהתמוטט מגדל בבל. הערבי שלי יבנה על מגרשי את בלבולו. בשפת החסד. זו לדעתי גאולתו האפשרית היחידה.⁴

הביקורת הדגישה את האירוניה המבנה את דמותו של יוש בר־און. ובכל זאת, למיטב ידיעתי ללא יוצא מן הכלל, הגיגים אלה נקראים כמייצגים את מפעלו האסתטי והפוליטי של אנטון שמאס בכללותו. נדמה לי שהאירוניה של ערבסקות והאירוניה המתמקדת בדמותו של יוש בר־און מצביעות על כך שיש לבחון באופן ביקורתי הרבה יותר את מהותו של חסד לשוני זה: האם באמת יש באפשרותו לגאול את דמותו של הערבי? האם כרוך בו ויתור על הערבית – שפה, תרבות ולאומיות? מהו היחס בין חסד ספרותי זה למעמדו של הערבי הממשי במדינת ישראל? האם בכוחו לרפא את השבר הפלסטיני? בדברים הבאים אני מבקש, אם כן, לבחון מחדש את החסד של העברית בערבסקות, בחינה ביקורתית שתדגיש את ממדיו האירוניים.

כדי לחשוף ממדים אלה, אני פונה לשאלה שנדחקה עד כה לשולי הדיון בערבסקות – שאלת התרגום, שהיא בה־בעת גם שאלת המקור. שאלה כפולה זו מעצבת את ההיסט (trope) של ארון הספרים, אחד ההיסטים המרכזיים ברומן, וכפי שאבקש להראות, גם המוקד הרעיוני שלו. בחלקו הראשון של המאמר אבחן את ארון הספרים מתוך הפרספקטיבה של שאלת המקור, ובחלקו השני אבחן אותו מתוך הפרספקטיבה של שאלת התרגום. ארון הספרים בערבסקות מעלה שאלות מורכבות הנוגעות לא רק לפרשנותו של הרומן אלא גם לספרים הנערמים בארון הספרים הישראלי בכלל. הוא מעלה את שאלת מקומו של שמאס עצמו, של הרומן שלו כמו גם של התרגומים מערבית שפרסם, על מדפיו של ארון ספרים זה. בעניין זה עוסק החלק השלישי של המאמר. לבסוף, חלקו האחרון של המאמר מבקש לקשור בין הקטבים השונים – בין מקור לתרגום, בין פרשנות היצירה למקומה התרבותי, בין חסד לאירוניה – דרך קריאה קצרה במסתו של ולטר בנימין "מטלתו של המתרגם".

א. אל מול ארון הספרים

ערבסקות ממחיז את היחס בין מקור לתרגום. מתוך קריאה ברומן כהמחזה כזו, צצה ועולה תהייה שנדמית לי מרכזית לכל פרשנות של הרומן ושל התקבלותו: האם הערבסקות העבריות של שמאס הן מקור או תרגום? תהייה זו בוקעת מתוך ארון הספרים, מקום משכנו המרכזי של הכתוב ברומן, מקור כתרגום. "בסוף שנות החמישים", כותב שמאס:

4 אנטון שמאס, ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 83. להלן מספרי עמודים שיובאו בגוף המאמר בסוגריים ללא ציון המקור לקוחים מכאן.

בא אל הכפר כומר תמהוני אחד שהיה כמדומה האיש הראשון שהחזיק מטריה בכפר בימי הקיץ הלוהטים. [...] מלבד השמשיה הביא הכומר אוסף של ספרים וכתבי-עת עתיקים, והללו העירו את קנאתו של אחי הבכור, שהיה להוט אחר ספרים ישנים. קמעוה-קמעה עשה האוסף הזה את דרכו אל ארון הספרים שלנו, שהיה ספון בתוך הקיר העבה, ודלתו שגונה כגון עץ הזית נעולה במפתח הצהוב המונח בצלחת הממתקים שבארון הבגדים, זה הארון שהובא בשנת 1940 מביירות במשאית והועמס על שני גמלים בכפר רמיש הסמוך לגבול לבנון, על דלתותיו ומדפיו ומגירותיו המצופים קליפת-עץ חומה ושברירית, והראי העבה שהיה לו דלת אמצעית ומאחוריו היתה נעולה על מנעול ובריה צלחת הממתקים כשהיתה מלאה. וכך נוצרה המסורת שהקפידו לקיימה שנים רבות, שמפתח שפתח את ארון הספרים אין מגיעים אליו אלא לאחר שמרוקנים האורחים את צלחת הממתקים. ואולם סוד גלוי הוא במשפחה שאחי הבכור, שחיסל בשיטתיות את ספריית הכומר, מצא לו דרך לחזור בעד המראה, על-ידי הרמתה מפניתה השמאלית התחתונה. לימים שלטתי אף אני בטכניקה מופלאה זו. (עמ' 12-13)

בארון הספרים הספון בתוך הקיר העבה מצטלבות הדרכים של הבאים וההולכים, הפנים והחוץ, הכאן והשם, ההווה והעבר, הנחבא והגלוי, המפליא והשכיח, מה שנרכש כחוק ומה ש"הושאל" בלא רשות. בכך מצטרף הארון לשורה של צמתים דומים בערבסקות, כגון המערה שמתחת לסלע בטבורה של הדווארה ובית הקברות הצרפתי פֶר לֶשׁוֹ.⁵

הארון, כאתר ברומן, נבנה מתוך המתח בין גשמיותו במרחב ובזמן – החומרים שמהם הוא עשוי והמקום המיוחד שהוא תופס בבית המספר – ובין ההבטחה של הלא-כאן ולא-עכשיו הנמצאת, כמדומה, בספרים ובכתבי העת הנערמים על מדפיו. למעשה, אפשר לקרוא את הרומן כולו (וכך אמנם אעשה) כקישור הולך ונמשך בין שני "ממדים" אלה של הארון, בין המוחש ללא-מוחש, בין הקיום הפיזיקלי לקיום "הדמיוני" או "האידיאלי". כך מאפיין המספר כל ספר שהוא מזכיר מבין הספרים שעל מדפי הארון על ידי הקשר בין האידיאלי-הספרי ובין הזמן והמרחב המשפחתיים והביוגרפיים: עותק של מחזה שהועלה בבית הספר היסודי המקומי נקשר לאחיו ש"בהצגה היה [...] ניצב מחזיק חרב, ואפילו שורה אחת לא יצאה מפיו, אבל הוא היה התלמיד היחיד שהחזיק בעותק מודפס" שלו (עמ' 13); "כרך של 'אַל-ג'נָאן', משנת 1874 [...] שבו [מצא המספר] את הנוסח המלא של חוק גידול הטבק" (שם), נקשר לשנת לידתה של סבתא עֲלִיא; וחוברות של כתב העת המצרי "אַל-הֶלְאֵל" נקשרות לעובדה ש"בשלהי האביב של שנת 1957, בעונת שתילת הטבק", הוא, אנטון המספר, דפדף בהן וחיפש "תמונות של סוסים. כל סוס שנלכד כוסה סבך עבות של קוים אדומים" (עמ' 57-58).⁶ האידיאלי או הדימוי הטקסטואלי מוצא

5 לדיון בסלע שבטבורה של הדווארה ובבית הקברות הצרפתי פֶר לֶשׁוֹ, ראו Ginsburg, הערה 1 לעיל.
6 במאמר מאוחר יותר חוזר שמאס לארון הספרים ביתר פירוט ומדגיש הן את הממד הגשמי והן את הממד האידיאלי שלו. הוא כותב שם: "טיפין טיפין, עשו כרכים רבים מאוסף זה [של כומר הכפר] דרכם לארון הספרים שלנו, שהיה ספון מעל לספה בקיר האבן הדרומי העבה של ביתנו. קשה להסביר לנפש אמריקנית – שפואטיקת המרחב שלה מבוססת בדרך כלל על תפיסה-של-קיר שעוביו עולה בקושי על זה של צנים חרוך – מרכיב ארכיטקטוני זה. עליכם לדמיין למעשה שני קירות מקבילים הבנויים כ-90 סנטימטרים זה מזה, והחלל ביניהם מלא בפסולת בנייה. ואז דמיינו לעצמכם קופסת עץ ענקית

כך את מקומו בתוך החושי והחושני.⁷

דלתו של ארון הספרים היא מימין ל"בַּאב אֶ־סֶר", היא "דלת הסוד". כפי שמסביר המספר:

זה השם הניתן בבנייה הערבית ליציאה האחורית לשעת חירום, כמיין חלון לא מסורג, נמוך אדן, שבעת צרה ובהלה אפשר לברוח בו מן הבית המוגן אל החוץ הפרוז. על האדן הרחב של אותו חלון, של אותה דלת סוד, אני יושב לי ומתחקה על התנועות המפירות את דממת הנוף הנגלה בחלון (עמ' 56-57).

כמו "בַּאב אֶ־סֶר", גם ארון הספרים מהווה מעין אשנב שדרכו אפשר להביט מן המרחב המוגן אל החוץ הפרוז ולהימלט בעת צרה ובהלה, אשנב שדרכו אכן המספר נמלט. אפשר אפוא לקרוא את הרומן כהתחקות אחר מה שמפר את דממת הנוף הנגלה מחלון הבית בכפר הפלסטיני, אך גם כמנוסה מאותו הבית – כהסתלקותו של המספר מן הסכנה המאיימת עליו וכעדותו כניצול.

כדי לחדור למהותו של הארון, לפנימיותו כפולת הפנים, הגשמית והאידיאית, בהתחקות מרוחקת ובמנוסה, יש לעבור דרך המראה, באמצעות אותה טכניקה מופלאה שרכש המספר בעקבות אחיו ובדומה לאליס של לואיס קרול בספר מבעד למראה ומה אליס מצאה שם. "אספר לך", אומרת אליס לחתלתולה שלה, "כל מה שאני יודעת על בית המראה":

ראשית, יש בו החדר שאת יכולה לראות מבעד למראה – הוא ממש זהה לחדר־האורחים שלנו, רק שהדברים עומדים הפוך. כשאני עולה על כיסא אני יכולה לראות את כולו – כולו

משובצת ומקובעת בתוך הקיר הפנימי וגבה נוגע בקיר החיצוני מבפנים, וצבע דלתותיה כעין הזית. ספרים רבים מספריתו של הכומר מצאו דרכם המסתורית אל יצירת מופת זו של ביבליוקלפטומניה, והצטרפו שם לספרים שהביאה אמי מלבנון, ש'טרם נוגעו בשעמום הקל של הסדר', כפי שהיה אומר ולטר בנימין.

"בתוך ארון הספרים יכולת למצוא כרכים של כתב העת הספרותי הלבנוני אֶל־גִ'נָאן, משנות ה־70 של המאה ה־19, בו כתב עורכו הצעיר כל כך בהמשכים דו שבועיים את מה שמאוחר יותר ייחשב לרומנים הערביים הראשונים. היו גם כתב עת פמיניסטי לנשים שנקרא מִינְרוּה; כתב עת מצרי חלוצי שנקרא אֶל־הֶלָאל; כמה קובצי שירה ורומנים ערביים מוקדמים; כמה ספרים להוראת דקדוק צרפתי; סדרה של ספרי לימוד להוראת השפה הערבית, שנקראו אֶל־מוֹשְׁוֶאק ושכללו קטעים מקוצרים (זה מה שמשתמע מן המלה הערבית בְּתֶסְרוֹף) מיצירותיהם של סופרים ערביים ואירופאיים מפורסמים. נהגתי לבלות שעות לפני אותו ארון ספרים, לשכב על ספת העץ תחתיו, בולע בעיני את האוירים הנפלאים במהדרה ישנה של לָרוּס, ואז מוצא בזהירות את דרכי דרך כרכי אֶל־מוֹשְׁוֶאק, שם נתקלתי לראשונה בשמות שלא יכולתי לבטא: הוּמְרוּס, סְרוּוֶאנְטֶס, ויקטור הוגו."

Anton Shamas, "The Drowned Library: Reflections on Found, Lost, and Translated Books and Languages", *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, Isabelle de Courtivron (ed.), New York: Palgrave Macmillan/St. Martin's Press, 2003, pp. 114-115

7 למיטב ידיעתי עדיין לא נכתב על הפואטיקה של המוחש בערבסקות, ועל הפנייה אל החושים כולם, שהיא מרכזית כל כך ברומן.

חוץ מהחלק שמאחורי האח. הו! כל-כך הייתי רוצה לראות את החלק ההוא! אני כל-כך רוצה לדעת אם הם מבעיירים את האח בחורף: אין דרך לדעת, את מבינה, אלא אם כן האח שלנו מעלה עשן, ואז העשן עולה גם בחדר ההוא – אבל זו יכולה להיות רק העמדת פנים, כדי שייראה כאילו גם להם יש אח. טוב, והספרים דומים לספרים שלנו, רק המלים כתובות הפוך: את זה אני יודעת, מפני שהראיתי להם ספר שלנו לפני המראה, ואז גם הם הראו לי ספר בחדר השני.

איך היה מוצא חן בעיניך לגור בבית המראה, תולי? מעניין אם היו נותנים לך שם חלב! אולי חלב של מראה אינו טוב לשתיה – אבל תראי, תולי! הנה אנחנו מגיעים לפרוזודור. תוכלי לראות רק טיפונת מן הפרוזודור בבית המראה, אם תשאירי את דלת חדר האורחים שלנו פתוחה לרווחה: והוא דומה מאוד לפרוזודור שלנו עד כמה שאפשר לראות, רק הוא עלול להיות שונה לגמרי בהמשך, את יודעת. הו, תולי, כמה נחמד היה לו יכולנו לעבור אל תוך בית המראה! אני בטוחה שיש בו כאלה דברים יפים!⁸

דברי אליס מעלים רבות מן התמות והשאלות המעצבות את מקומו של ארון הספרים בערבסקות. השאלה המרכזית היא שאלת המימיזיס, שאלת היחס בין "עולם המציאות" ובין שיקופו הטקסטואלי: האם עולם המראה משקף ומשכפל בפשטות את עולם המציאות, או שמא מראית העין של דומות מסתירה מאחוריה שוני מהותי? האם אפשר לחשוף את מבנה העומק של עולם המראה כאשר לעיני הקוראים נחשפים פני השטח של הדומות בלבד? כיצד יש לקרוא את ההיפוך שמציג עולם המראה או, במילים אחרות, מהי המשמעות של קריאת אותיות הספרים בהיפוך ומהו היחס בין ההתנסות המהופכת להתנסות בעולם המציאות? כשאלים עוברת מבעד למראה היא מגלה כזכור "עולם הפוך" הקורא תיגר על יסודות הסדר הנראה של עולמה. כך גם ארון הספרים של שמאס מציב אספקלריה מהופכת – או שמא מהפכת? – לחיי היום-יום, אספקלריה שרק מקטע קטן שלה חשוף לעין כול, אספקלריה שומרת סוד ומעוררת תשוקה אל הנסתר מאחורי הדברים הנגלים בהיפוכם.

דומה ששמאס מעמיד את ארון הספרים שלו כאספקלריה מהופכת ומהפכת במיוחד ביחס לארון הספרים הישראלי-היהודי. "ארון הספרים היהודי" הופיע כנראה לראשונה בספרות התחייה,⁹ וכבר משלב מוקדם מאוד הוא היה מוקד לדיון בזהות היהודית, לאו דווקא מתוך כוונה לאשר קאנון ספרותי ולהלל את הזהות שלכאורה נסמכת עליו, כפי שנעשה בדרך כלל בשיח הפופולארי, אלא דווקא מתוך דיון ביקורתי מאוד בעצם הקישור בין קאנון ספרותי זה או אחר לזהות היהודית.¹⁰ כך למשל,

8 לואיס קרול, מבעד למראה ומה אליס מצאה שם, מאנגלית: רנה ליטוין, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1999, עמ' 22. על מוטיב המראה וההיפוך בספרו של לואיס קרול, ראו הערותיו של מרטין גאדנר ושל המתרגמת, שם, עמ' 25–22.

9 אליעזר שבדי, "ארון הספרים היהודי", מאזנים עג, (1999), עמ' 11–14.

10 ראו למשל אריאל הירשפלד, "היפר-טקסט", שלום-בית ו'ארון הספרים היהודי'", הארץ (13/02/1998). דומה שהנטייה להאדיר את ארון הספרים היהודי התפתחה בעקבות חורבנה של התרבות שזוהתה עמו במלחמת העולם השנייה. ראו למשל: אברהם קריב, ליטא מכורתי: מיון היימלאנד ליטע, תל אביב: מנורה, 1962, עמ' 12–17; שמחה אלברג, וורשה של מעלה: פרקים ממסכת פלאים שנרקמה

ברומן גמול ישרים (1875) לפרץ סמולנסקין, מתאר המספר את ביתו של אחד מעשירי העיר שתיקא:

מאוצר הכסף אשר לו חלונות זכוכית יראו הכלים האצורים בתוכו, ואם כל אלה השיג בעליו במתנת הדרשה ביום חתונתו אז בלי ספק דרש דרשה גדולה וטובה מאד. בצד הארון הזה יעמוד שני לו בתמונתו כצלמו והוא יאצור בקרבו ספרים אשר גביהם מצופים זהב, אוצר תפארה לכל איש ישראל בארצות האלה, וראשית לכל כלי הבית, אם יבין או לא יבין ארון הבית קרוא בספרים, אך כמעט תסיג ידו וקנה לו ספרי התלמוד והמדרשים, משניות ועין יעקב וכהמה, הן בלעדי אלה לו יוכר בית יהודי לפני בית נכרי. ומה גם בעל הבית הזה אשר ידע קרוא ספר וגם קרוא בו לעתים מזומנים, הוא קנה ספרים הרבה ויעש להם כתנות עור וילבישם וישמח למראה עיניו בהתבוננו בשני הארונות העומדים יחד בצד מזרח.¹¹

ארון הספרים הניצב אל קיר המזרח של הבית ועל מדפיו ספרי קודש הכרוכים בפאר הוא לכאורה מעין תחליף לארון הקודש – שהוא עצמו סמל לארון הברית – סימנו של מקדש מעט. אך למעשה תיאורו של סמולנסקין אירוני, שכן הארון מזווג לארון שני הניצב לידו והזהה לו, ושסדר התיאור מעמידו כראשון בחשיבותו, הוא "אוצר הכסף". הספרים על כריכותיהם המצופות זהב "אוצר תפארה לכל איש ישראל בארצות האלה" שמציג ארון הספרים, אינם אלא נסמכים לכלים שמציג אותו אוצר הסמוך לו. סמולנסקין הופך כך את ארון הספרים לאיקונה תרבותית-כלכלית, שחשיבותה בניראותה הגשמית, לא בקריאה של ממש בספרים, איקונה (עבור המבט הגברי, יש לציין) המסמנת את מהותו הרוחנית של הבית, קרי, את יהדותו, שגם אותה מעמיד התיאור האירוני בסימן שאלה.

גם ארון הספרים של שמאס מזווג לארון שני, "זה הארון שהובא בשנת 1940 מביירות במשאית [...] על דלתותיו ומדפיו ומגירותיו המצופים קליפת עץ חומה ושברירית, והראי העבה שהיה לו דלת אמצעית". הדרך לעולם האידיאי שצופן בחובו ארון הספרים, עוברת, אם כן, דרך ארון הבגדים, "אוצר הכסף" של בית שמאס, שטומן בחובו לא רק את רכושם הגשמי של בעלי הבית, אלא גם את ההיסטוריה שלהם – פרשת אירוסיהם של הורי המספר ונדידתה של אמו מביירות, עיר מולדתה, לפסוטה, כפר הולדתו של בעלה – ואת מנהגייהם. האספקלריה המהופכת שהרומן מציע אינה רק זו שבה עולם הספרים משקף את העולם הגשמי, אלא אף זו שבה המציאות משקפת את עולם הספרים. מאחר שגם עולם גשמי זה – במבעד למראה כמו גם בערבסקות – הוא טקסטואלי, מוצאת עצמה הקוראת בין שתי מראות הניצבות זו מול זו ומשקפות זו את זו עד אין-סוף.

בתוככי בירת פולין לפני השואה, בני ברק: נצה, 1969, עמ' לב-לו. בטקסטים אלה ארון הספרים לא רק משמש היסט של איריליה של זהות יהודית שלמה ומלאה, אלא אף מהווה בסיס לביקורת על ארון הספרים הישראלי ה"חילוני"; המבקרים בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 שדנו במסותיו של קריב, הצביעו בבירור על הקשר זה. ראו, למשל, אברהם בלאט, בנתיב סופרים, תל אביב: המנורה, 1967, עמ' 270-271; ב"י מיכלי, ליד האבניים, תל אביב: אגודת הסופרים העברים ליד דביר, 1959, עמ' 294-333.

11 פרץ סמולנסקין, גמול ישרים, א, וילנה: דפוס קצנלבוגן, 1903, עמ' 67.

אולם אין ספק שמקור ההשראה העיקרי לארון הספרים של שמאס מצוי בשיריו של חיים נחמן ביאליק.¹² היה זה ביאליק, כך טוען שביד, שבמאמריו ובשיריו נמצא ה"שימוש האינטנסיבי והמפותח ביותר [בביטוי 'ארון הספרים'], וכיוון שהשפעתו על עיצוב התודעה הלאומית בדורו ובדורות שבאו אחריו היתה מכרעת, ניתן לראות בו את ההוגה שעיצב את הדימוי והחדירו למורשת התרבות היהודית שהגיעה אל דורנו".¹³ שירו של ביאליק "לפני ארון הספרים", שנכתב בשנת 1910 הוא אולי המופע הידוע ביותר של הדימוי ביצירתו:

אֶת־פְּקֻדַת שְׁלוֹמֵי שְׂאוּ, עֵתִיקֵי גְוִילִים,
וְרָצוּ אֶת־נְשִׁיקַת פִּי, יְשֵׁנֵי אֶבֶק.
מְשׁוּט אֶל־אֵי נֶכֶר נִפְשֵׁי שָׁבָה,
וּכְיֹנֶת נְדוּד, עֵיפַת גֶּף וְחֶרֶדָה,
תִּטְפַּח שׁוֹב עַל־פֶּתַח קוֹנְעוֹרִיָּה.¹⁴

למראית עין ארון הספרים של ביאליק הוא מעין תמונה מהפכת לארון הספרים של סמולנסקין. את מקום הכרכים החדשים המכורכים בהידור של גמול ישרים תופסים בשיר גווילים עתיקים, מאובקים וקרועים, וארון הספרים נהיה כך דומה יותר לארון מתים. אולם למעשה ביאליק חוזר שנית על הביקורת המובעת אצל סמולנסקין על אודות דלדולה של הרוח היהודית המסורתית. ההקבלה שמעמיד ביאליק בין ההתרוששות הכלכלית, שהספרים האצורים בארון הם קורבנותיה־מסמליה, ובין הדלדול הרוחני והביולוגי, מעצימה את רושם התרוקנותו של ארון הספרים מ"תוכנו האידיאלי", כלומר את הנתק בין הספרים האצורים בו כחפצים גשמיים ובין הקריאה בהם המממשת אותם כאידיאות רוחניות. כסמולנסקין לפניו, ביאליק מציג את הפטישיזם הכרוך בארון הספרים, כלומר את ארון הספרים כאיקונה המכסה על ריק, ובהשאלה, את הבניית הזהות היהודית המסורתית כמכסה על ריק רוחני.¹⁵

12 מיכאל גלזומן מפנה את תשומת הלב ליחסים האינטרטקסטואליים בין ערבסקות לשיריו של ביאליק "הבריכה" (ראו גלזומן, "לזרוק פחית משקה", הערה 1 לעיל). כאן אבקש להדגיש את היחסים הרעיוניים־הגותיים בין השניים.

13 שביד, הערה 9 לעיל, עמ' 12.

14 חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט־תרצ"ד: מהדורה מדעית בלוויית מבואות וחילופי נוסח, דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 282.

15 אין קורא של השיר שלא העיר על השימוש שעושה ביאליק בארון הספרים כדי לבקר את הלמדנות היהודית המסורתית ואת הזהות המכוננת דרכה. ביקורת זו אין בה כדי לשלול, כפי שנראה מיד, גם את תחושת האבל על אובדן זהות זו. ראו למשל: אריאל הירשפלד, "היפ־טקסט", הערה 10 לעיל; אברהם קריב, עיונים, תל אביב: הוצאת הספרים העבריים ליד דביר, 1950, עמ' 26-35; דן מירון, בואה, לילה: הספרות העברית בין היגיון לאי־היגיון במפנה המאה העשרים - עיונים ביצירות ח"נ ביאליק ומי"ו ברדיצ'בסקי, תל אביב: דביר, 1987, עמ' 125-189; זיוה שמיר, "בואה, לילה" - בין הקוורטו השיקספירי לגווילי הספר העברי: חידוש ותמורה בשירו של ביאליק 'לפני ארון הספרים', תעודה טז-ז (תשס"א), עמ' 655-696; אבנר הולצמן, חיים נחמן ביאליק, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 2009, עמ' 153-155; ברוך קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים תל אביב: שוקן, 1968, עמ' 3-169 ובמיוחד עמ' 12-19. לעניין הספר כפטיש, ראו Shai Ginsburg,

השיר שואב את עוצמתו הרגשית מעיצובה של התרוקנות זו כסיפור ביוגרפי, כדרמה של מעבר מילדות לבגרות הכרוכה באובדן ארוטי ודתי כאחד. את נערותו מדמה הדובר הבוגר כמתייחדת במלאות ארוטית ודתית (מלאות שנסמכה, באופן פרדוקסלי, על צמצום והתנזרות ועל הסתגרות מפני העולם).¹⁶ הבגרות, לעומת זאת, מתעצבת מתוך הפניית עורף לארון הספרים של הילדות – או, ליתר דיוק, גירוש מלפניו – ופריצה אל העולם דרך החלון הסמוך לארון והמשמש לאני הדובר פתח יציאה:

לִיל זְעֵה הִיָּה אֲז, אַרְוֵר הַלֵּילוֹת,
מַחוּץ, מֵאַחֲרֵי חִלּוֹן עֵזֵר עֵינַי,
הַשְּׁתוּלָּה וְתִיבֵב סוּפֵת זַעַם,
הַתְּרִיסִים נִשְׁבְּרוּ, וּבְכָרִיחֵיהֶם בְּרוּל
כָּל־שְׂדֵי שַׁחַת קָרְקְרוּ הַכֶּתֶלִים.
רְאִיתִי אֶת מִבְצָרֵי וְהֵנוּ נִתְּץ,
[...]
וּפְתָאֵם נִפְרָץ חִלּוֹן, כִּכָּה הַכֵּל –
וְאֲנִי, אֶפְרָח רַךְ מִקְנוֹ מְשַׁלֵּךְ
בְּרִשׁוֹת הַלֵּילָה וּמַחֲשָׁכֵי.¹⁷

הפריצה לעולם החיצון, לידה שנייה זו, אינה יציאה מחושך לאור אלא מעבר מאור לחושך, חוויה אלימה, מפרקת ומפוררת, חוויית אובדן הידיעה או, אף יותר מכך, אובדן הלשון כמוליכת תקשורת. מחד גיסא מילותיהם של הספרים מאבדות את יכולתן להצביע על הדברים ולפענח את האני כמו גם את העולם, ואינן מסמנות עוד אלא את עצמן בלבד. מאידך גיסא מאבד הדובר את יכולתו להבין, לא רק את לשונם של ספרי ילדותו, אלא אף את עצמו, את העולם ואת היחס ביניהם. אין תמה, אפוא, שבסימו של השיר מוצא עצמו הדובר סתום בעולם סתום:

וְאַתֶּם כּוֹכְבֵי־אֵל, נְאֻמְנֵי רוּחִי
וּמִפְרָשֵׁי לְבִי,
מִדּוּעַ תִּחְשׂוּ אֲתֶם, לְמָה תִּחְשׂוּ?
הָאֲמָנָם אֵינִי לְעַפְעַף זְהִבְכֶם דְּבָר
וְרִמְזוּ קַל לְהִגִּיד לִי וּלְלִבִּי?
אוֹ אוֹלֵי יֵשׁ וַיֵּשׁ – וְאֲנִי שִׁכַּחְתִּי לְשׁוֹנְכֶם
וְלֹא־אֲשַׁמְעַ עוֹד אֶת־שִׁפְתֵיכֶם, שִׁפְתֵי הֲרִזִים? –
עֲנוּנִי, כּוֹכְבֵי־אֵל, כִּי־עֶצֶב אָנִי.¹⁸

"Signs and Wonders: Fetishism and Hybridity in Homi Bhabha's the location of culture", *The New Centennial Review* 9, 3 (2009), pp. 229-250

16 על הארוס בלשונו של ביאליק ועל הקשר בינו ובין המהלך הביוגרפי בשיריו, ראו אריאל הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל אביב: עם עובד, 2011, עמ' 136-25.

17 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 283.

18 שם, עמ' 284.

מול אובדנה של "שפת הרזים" ניצבת לשונו של השיר. את זו יש להגדיר מתוך שלייה: היא איננה שפת הספר, וגם אין היא שפת הרזים של הכוכבים. אין בכוחה לפענח את האצור בארון הספרים, ואף לא לענות על השאלות הקיומיות שמעמיד הדובר בחתימתו של השיר, קרי, האם מקורה של הדממה המקיפה אותו בשתיקתו של היקום או באובדן יכולתו של הדובר להבין את דבריו של היקום. העולם כמו גם האני נותרים חתומים בפני לשון השיר, גם אם זו הלשון היחידה שבה יכול הדובר לשבור את השתיקה. בה־בעת לשון השיר קשורה קשר הדוק לשפת הגווילים העתיקים: באוצר המילים, בתחביר ובהרמיזים שלה. חשיפת האובדן הלשוני מתפרשת, אם כן, בתוך אותה שפה, שכן על אף שרחק ממנה מאוד – במרחב ובנפש – למשורר בשיר זה אין שפה מלבדה. ניתוקו של החוט הקושר את לשון השיר לשפת הגווילים העתיקים מאיים, אם כן, להפוך את השיר עצמו לסתום ואת המשורר לאילם. לא יפלא אפוא שהשיר מסתיים בנימה מלנכולית מינורית – "כִּי־עָצַב אָנִי" – ולא בהכרזה טעונה יותר, המצביעה על קשייו של הדובר לתמלל את מהות רגשותיו.

נדמה לי שאת ערבסקות אפשר לקרוא כפארודיה עצובה על "לפני ארון הספרים", כלומר, במילותיה של לינדה הטֶצֶן, כ"הֶשְׁנוֹת ממרחק ביקורתי אירוני, המצביעה על שוני בִּמְקוֹם על דומות".¹⁹ בממד הגלוי ביותר, עלילתו של הרומן ממחיזה מחדש את עלילת שירו של ביאליק. הרומן, כמו השיר, מתווה את מהלך חייו של הדובר ממחוזות הילדות לחיי הבחרות כמסע מארון הספרים – בו ספון זיכרון הילדות – דרך חלון המילוט אל ארצות נכר. הרומן כמו השיר משיב את האני הדובר אל מול הארון וספריו, ומציב את אלה האחרונים לבחינה מחודשת:

וְהִנֵּה גִלְגַּל חַיֵּי הַחֲזִירִי
וְיִצְיִכְנִי שׁוֹב לְפָנֶיכֶם, גְּנוּזֵי אָרוֹן
יְצִיאֵי לְבוֹב, סְלוֹיטָא, אִמְשֶׁטְרֵדֶם וּפְרִנְקִפוֹרְט,
וְשׁוֹב הוֹפְכֶת יָדַי בְּגוֹיְלִיכֶם
וְעֵינַי תִּגְשֵׁשׁ, לְהֵה, בֵּין הַשֵּׁטִין
וּמְחַפְּשֵׁה דֶם בֵּין תְּגִי הָאוֹתִיוֹת,
הַשְׁתַּדֵּל תִּפְשֵׁם מִשֵּׁם אֶת־עֵקְבוֹת נַפְשִׁי
וּמְצֵא נְתִיב רְאוּשֵׁי פֶרְפוּרֵיהָ
בְּמִקְוֵם מוֹלְדֶתָהּ וּבֵית חַיֶּיהָ.²⁰

אולם שיבה זו אינה רק עלילתית ביוגרפית; מתבטא בה גם הגרעין הרעיוני של השיר – בחינת היחס בין הלשון למקורה. עבור ביאליק, על שאלה זו קמה ונופלת אפשרות הכינון של העברית כלשון לאומית מודרנית. המשורר דוחה את הגווילים העתיקים ונמשך אליהם בעת ובעונה אחת, מבקש לעקור עצמו ממקורו הלשוני ולשוב אליו, מבטל את הדת בשם אידיאה לאומית יהודית ומכיר באפסותה של זו במנותק מאותה דת. "לפני ארון הספרים" מעמיד בצורה מובהקת, אם כן, את שאלת העברית כלשון לאומית יהודית.

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000. p. xii

20 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282.

אין תמה אפוא שהשיר מהווה את העוגן הרעיוני של הרומן של שמאס, המבקש לשוב ולבחון את קשריה של העברית לדת, לקיבוץ האתני וללאום. לכאורה, מציב עצמו אנטון המספר בערבסקות בניגוד לדוברו של ביאליק, ומוסיף לדובב במפורש את הגווילים העתיקים – יציאי בירות וקהיר – שנאספו בארון הספרים בפסוטה גם לאחר שובו ממסעותיו באי הנכר, ולהכיר בהם את-עקבות נפשו, ומצא נתיב ראשוני פּרפּוּרִיקָה, במקום מולדתה ובית חיייה. באמצע אל חיקו את הגווילים העתיקים ואת לשונם, שמאס הופך את העלילה המלנכולית-מינורית של ביאליק – המגיעה לסיומה בקול ענות חלושה – לעלילה קומית-מאז'ורית, ואת הקינה על אובדן השפה לחגיגה לשונית. אולם בחינה נוספת מעידה דווקא על קווי הדמיון בין "לפני ארון הספרים" לערבסקות, שכן שמאס שב לגווילים העתיקים ומדובב אותם לא בלשונם הם, אלא בלשון זרה, אף עויינת, כלומר כתרגום המדגיש את חוסר המידה המשותפת בין שפת המקור לשפת ההווה. התרגום הוא העומד במרכזו של ארון הספרים של שמאס ואליו אני פונה עתה.²¹

ב. מקור ותרגום

הפנייה לשירו של ביאליק "לפני ארון הספרים" איננה הפארודיה היחידה בערבסקות. למעשה הרומן מציע סדרה ארוכה של פארודיות, וכבר העירו המבקרים על האזכורים הפארודיים לשירו של ביאליק "הבריכה", לסיפורו של א"ב יהושע "מול היערות" ולרומן שלו המאהב, כמו גם לרומן מיכאל שלי לעמוס עוז ועוד. אולם דומה שהפנייה הפארודית המרכזית ברומן של שמאס איננה אל הספרות העברית אלא לרומן הראשון שקרא אנטון המספר מעודו:

זה היה ספר עב כרס, בכריכת טורקיז רכה מעוטרת ברישום שחור על רקע לבן של צעיר וצעירה, גבם אל המסתכל ופניהם אל מה שצריך להיות ים אינסופי של עשב אדמדם בערבות נבראסקה. זה היה תרגום ערבי, משנות השלושים ככל הנראה, לספרה של וילָה קאת'ר "אנטוניה שלי". (עמ' 123)

אנטוניה שלי, שקאתר פרסמה בשנת 1918, הוא סיפור התבגרותו של ג'ים ברדן, שמתיתם מהוריו בגיל עשר ועובר מווירג'יניה לחוותם של סבו וסבתו בבלק הוק, בערבות נברסקה. דרך עיניו נגלל סיפורם של המתיישבים הלבנים שם, שמתגלם בדמותה של הנערה הצ'כית אנטוניה. ערבסקות מדגיש את מרכזיותו של אנטוניה שלי כטקסט העיקרי שעמו הוא מתכתב וכנקודת מגוז לכפל הפנים של ארון הספרים, כהתחקות

21 מכאן שאי-אפשר לקרוא את היחס בין שירו של ביאליק לרומן של שמאס כיחס בין ספרות מינורית למאז'ורית, גם כמובן המסורתי של המילים, כיחס בין הנוגה והחלש לכהיר ולמעודד, וגם כמובן התיאורטי שטבעו ז'יל דלו ופליקס גואטרי. ראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפאק - לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005; לפרשנות כוז של שמאס, ראו חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", תיאוריה וביקורת 1 (1991), עמ' 38-23. קביעה כוז של היחס בין "לפני ארון הספרים" לערבסקות מחמיצה את האופן שבו ביאליק מפעיל אסטרטגיות מינוריות בעוד שמאס מבסס את הפואטיקה שלו על אסטרטגיות מאז'וריות. לביקורת על השימוש במערך מונחים זה בביקורת הספרות העברית, ראו שי גינזבורג, "ספרות, טריטוריה, ביקורת: ברנר והואנר הארץ-ישראלי", תיאוריה וביקורת 30 (2007), עמ' 39-62.

מרחוק וכמנוסה. הרומן הוא למעשה מפת דרכים עבור המספר של שמאס – הוא מתווה את מסלול הבריחה מן הבית, אך בה־בעת קושר את המספר באהבה רבה לארון הספרים. כך, בניגוד לדובר בשירו של ביאליק, נדודיו של אנטון המספר אינם מנוסה מן הגווילים העתיקים שבארון אלא, להיפך, גילומם או, לכל הפחות, התגשמותו של אחד מהם. "אשר לי", מודה־מתוודה המחבר או המספר, "ספק בלבי אם הייתי מגיע לאיֶוֹאָאָ סיטי שבמערב התיכון של ארצות־הברית אלמלא 'אנטוניה שלי'" (עמ' 123). מהלך האירועים של ערבסקות, ואף יותר מכך, הסיפר של הרומן כולו – מוצגים כמוכתבים על ידי ארון הספרים וכמימושו של אותו טקסט, שפרש לפני המספר בילדותו את נופי המערב התיכון האמריקאי. את פתיחתו של הרומן של קאתר זוכר המספר "בעל־פה שנים רבות" (עמ' 124), והוא מצטט מתוכה:

בקיץ אשתקד [...] בעונה שחונה ביותר נקלעתי לחברתו של ג'ים פֶּרְדֵּן ברכבת החוצה את מדינת אֶיֶוֹאָאָ [...] ובעוד הרכבת דוהרת בין מילי־מילין של שדות תירס בשלים ובצדי עיירות ואפרים עתירי פרחים ססגוניים וחורשות אלונים מתעלפות בחמה ... היתה שיחתנו חוזרת מפעם לפעם אל דמות מרכזית אחת, אל נערה בוהמית, שהכרנו שנינו בימים עברו. דומה שנערה זו סימלה בעינינו, יותר מכל אדם אחר, את הארץ, את נסיבות חיינו בה ואת כל החניות העזות של ילדותנו ... נוהג אני לרשום מפעם לפעם את זכרונותי על אנטוניה, אמר לי ... כשאמרת לי כי הייתי רוצה לקרוא את סיפורו עליה, השיב כי אכן חייבת אהיה לראותו – אם יושלם אי פעם ... מקץ כמה חֶדְשִׁים, ביום חורף סוער אחר הצהריים, הופיע ג'ים בדירתי ובידו תיק משרדי. הוא הביאו עמו אל חדר האורחים ובעודו מחמם ידיו מול האח, אמר: הרי לפניך אותו ענין של אנטוניה ... סבורני שאין כל צורה לדבר, אפילו שם הולם טרם מצאתי. הוא נכנס אל החדר הסמוך, ישב לפני המכתבה שלי ורשם על התיק "אנטוניה". רגע אחד הביעו פניו אי־רצון, אחר הוסיף עוד מלה, "אנטוניה שלי". זה, כנראה, הניח את דעתו. (עמ' 124)

אולם אנטון המספר אינו מסתפק בציטוט המובא למעלה מתוך הרומן של קאתר. הוא שב וחוזר אל פתיחתו של אנטוניה שלי, ועושה זאת באופן הבולט ביותר לקראת סיומו של ערבסקות, בסיומם של פרקי המספר. הפתיחה החוזרת חותמת את קו העלילה העוסק במסעו לאֶיֶוֹאָאָ ובפגישתו עם מִיֶּשֶׁל אֶבִּיד – שלאורך הסיפור כולו מסומן ככפילו האפשרי. אֶבִּיד מספר לאנטון שנטל לעצמו את החירות לכתוב את האוטוביוגרפיה שלו, כלומר של אנטון, בשמו של אנטון: "קח לך את התיק הזה", אומר אֶבִּיד לאנטון,

ותראה מה אפשר לעשות. תתרגם, תעבד, תוסיף או תגרע. אבל תניח אותי בפנים. לא טרחתי לערוך את החומר. אפילו שם הולם עדיין לא מצאתי... אילו היה הוא המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: "הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי'. רגע הביעו פניו אי־רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: 'הסיפור'. זה, כנראה, הניח את דעתו." ואולי, מתוך יוהרה מנומסת, היה מסיים בֶּפְּרָאָזָה על בּוֹרְחָס: "אינני יודע מי משנינו כתב את הספר הזה." (עמ' 234)

דומה כי החוב של ערבסקות לאנטוניה שלי הוא ברור מאליו, ואולם בין המאמרים הרבים למדי העוסקים בערבסקות אין למיטב ידיעתי ולו אחד הבוחן את קשריו ההדוקים של הרומן של שמאס עם הרומן של קאתר, מעבר לציון פשוט של העובדה ששמאס מאזכר את הרומן האמריקאי הגדול.

הרומן של שמאס נוטל ברשות ושלא ברשות מזה של וילה קאתר, ומביא מתוכו, בהקשר ומחוץ להקשר, במדויק ובשיבוש. העלילה והסיפר מדגישים גם את הדמיון, גם את המרחק בין נופי אֵיוֹנָא ונברסקה ובין הנוף הנגלה מדלת הסוד בפסוטה. שדות התירס הבשלים, העיירות, האפרים עתירי הפרחים וחורשות האלונים המתעלפות בחמה הנגלים מן הרכבת החוצה במהירות את המערב התיכון האמריקאי – כל אלה הם היפוך אספקלרי של הנוף הפלסטיני המאופיין בתנועה אטית ומדודה, כפי שהוא נגלה לאנטון המספר היושב על ספה של דלת הסוד:

עדר עזים יוצא למרעה, ככתם שחור מתהפך, הולך ומתרחק ומצטמצם ונפרש חליפות והולך וקטן עד שהוא נעלם בקו האופק ושובל של אבק מתבדר אחריו. איש על חמורו חוצה את העמק. אשה וצרור גדול על ראשה מביאה הביתה עשבים שוטים ששורשו מבין שתילי הטבק הרכים, מספוא לבהמות. פלאח חורש את שדהו במחרשת-יצולים רתומה לסוס, ועובר מקצה השדה אל קצהו, וחוזר חלילה, והוא מתקרב אלי תלם-לא-מורגש אחר תלם-לא-מורגש. (עמ' 57)

ערבסקות מציב את אנטוניה שלי כעולם המראה שלו, או אולי להיפך – את עצמו כעולם המראה של אנטוניה שלי, שכן דומה שכל אחד משני הרומנים מעמיד השתקפות מעוקמת ומעוותת של השני, של האופן שבו השני בוחן זהויות תרבותיות, מאתגר אותן ומערער עליהן: חברת ה"ילידים" ה"לא-אירופאיים" של הכפר פסוטה בגליל משתקפת בהיפוך בחברת המתיישבים האירופאיים בחוות מסביב לבלק הוק, נברסקה, ומשקפת אותה בתורה. סיפורה של האוכלוסייה הפלסטינית, שחלק מבניה נושלו מאדמתם וחלקם עומדים בפני איום נישול מתמיד, נקרא דרך – וקורא את – סיפורו של ניכוס המרחב האמריקאי, הוא סיפור נישולה של האוכלוסייה הלא-אירופאית שישבה במקום. גם הרומן של שמאס וגם הרומן של קאתר מוארים, אם כן, באור אירוני מתוך ההקבלה ביניהם.

במאמר "הספרייה שטבעה" חוזר שמאס לארון הספרים בכפר ולרומן של וילה קאתר – "הרומן האהוב עלי מכול", הוא כותב:

בכל פעם שברצוני לחמוק בחזרה לחלל המיסטורי ההוא של הילדות, דרך דלתו של ארון הספרים הספון שגונה כגון הזית, כל שעלי לעשות הוא לפתוח את התרגום הערבי של "אנטוניה שלי" ולקרוא את פסקת הפתיחה [...] עברו מאז כארבעים שנה, ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שיכול לרגש אותי באופן שבו ריגש אותי הטקסט של וילה קאתר, בתרגומו הערבי. ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שבכותרתו ספון שמי שלי, שמי שאינו ניתן לתרגום, כפי שארון הספרים היה ספון בקיר. באורה מיסתורי, זהו הטקסט היחיד שמעניק לשמי, ולי עצמי, משמעות כלשהי. וקרוב לוודאי שזהו הטקסט

היחיד שאינו מתרגם אותי אלא הופך אותי ליתום בן העשר ששמו ג'ים בְּרִדְן, החי עם סבו וסבתו בנברסקה, מקום שלא הייתי בו מעודי, אך שנדמה עדיין כאילו הוא חלק מנוף ילדותי בצפון פלסטיין.²²

שמאס מדגיש את מקומו של אנטוניה שלי לא רק כעמוד התמך שסביבו הוא מבנה את המרחב הסיפורי בערבסקות, אלא גם כחלק מהותי ממרחב ילדותו הממשי. אולם הרומן של קאתר אינו רק מעצב את האופן שבו שמאס תופס את המרחב שבו הוא צופה ושאותו הוא כותב, אלא גם הופך לסינקדוכה של עצם זהותו. מחד גיסא, הוא מצביע על כך ששמו נכלל בשמה של אנטוניה, שקאתר מציגה אותה כסמל לחוויות הילדות של ההתיישבות בסֶפֶר ושל ניכוסו של המרחב. מאידך גיסא, שמאס מציין שהוא אינו בן דמותה של אנטוניה, אלא דווקא בן דמותו של ג'ים בְּרִדְן. זהו אותו מחבר־לכאורה של אנטוניה שלי, המבקש בסיפורו לפרש את אנטוניה כסמל, לחזור דרכה לאותן חוויות ילדות, ולאשר דרכה את אותה הזדהות עם המרחב האמריקאי, שבאופן אירוני אינה זו של ילידי המקום אלא דווקא זו של המהגרים. גם ערבסקות מציב את דמותו של המספר כהפלתן של שתי דמויות אלה, ומתווה את עלילתו בין התשוקה לנכס את המרחב ולהזדהות עמו לניסיון לשוב ולחוות תשוקה זו דרך הסיפר. בעקבות קאתר הוא בוחן את העלילה דרך המנסרה של זיכרון הילדות. אולם בה־בעת הוא מתווה מהלך הפוך. זהו מהלך אלגורי במובן שהעניק פול דה מאן למונח "אלגוריה":

כדי שתתקיים אלגוריה על הסימן האלגורי להתייחס לסימן שקדם לו. המשמעות המכוננת על ידי הסימן האלגורי יכולה, אם כן, להימצא רק בחזרה [...] על סימן קודם שעמו אין היא יכולה להתלכד לעולם, מאחר שממהותו של אותו סימן קודם שהוא קדימות טהורה. [...] בעוד הסמל מניח את האפשרות של זהות או של הזדהות, האלגוריה מציינת בעיקר מרחק ביחס למקור שלה, ובווייתור שלה על הנוסטלגיה והתשוקה להתלכד היא מבססת את הלשון שלה בריק של הבדל זמני זה. בעשיתה כך, היא מונעת מן האני הזדהות מְשֶׁלָה עם הלא־אני, שעתה מוכר באופן מלא, אם כי בכאב, כלא־אני.²³

ערבסקות מדגיש את המרחק שאין לגשר עליו בין הווה לעבר, בין גלות למולדת, בין מקור לחזרה. הוא חותר תחת הניסיון לעגן את הסיפר בזהות יציבה וקבועה, ומצביע על הבדיון הבלתי־נמנע הכרוך בכל ניסיון לגעת בחוויות הילדות באמצעות הסיפר. מכאן, שבסופו של דבר ערבסקות (שלא כרומן של קאתר) שואל גם האם אפשר לעגן את ההזדהות עם המרחב בחוויית הילדות – חוויית ילדות שכלל אינה מובנת מאליה למספר.²⁴

22 Shammas, הערה 6 לעיל, עמ' 116.

23 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 207

24 שאלה חשובה בהקשר זה היא שאלת המגדר, גם בערבסקות וגם באנטוניה שלי. כפי שברומן של קאתר שאלות בנושא זה מתעוררות מתוך המתח בין שמה הנשי של אנטוניה לכינוי החיבה הגברי שלה, טוני, כך ברומן של שמאס הן מתעוררות מתוך היחס האינטרטקסטואלי בין שני הרומנים, מתוך אריגת דמותה של אנטוניה אל תוך דמותו של אנטון. אין באפשרותי לדון בשאלת המגדר כאן, אציין

אינני מטיל ספק בהערותיו של שמאס בדבר התפקיד המכונן שהרומן אנטוניה שלי ממלא עבורו, אך כבמקרים רבים אחרים, אין לסמוך על מילותיהם של סופרים ככל שהדברים נוגעים ליצירותיהם שלהם. שמאס עצמו מצטט מדברי ולטר אביש בנושא זה: "אלא שהסופרים אינם מהימנים כל-כך בתור עדים, לא מטעם ההגנה ולא מטעם התביעה" (עמ' 119). וכך הוא מחמיץ-מסתיר את הנקודה העיקרית שסופו המדומה של ערבסקות מדגיש. עיקר העניין, כך נדמה לי, אינו האופן שבו אנטוניה של קאתר ארוגה אל תוך הרומן של שמאס, גם לא האופן שבו שמו של שמאס נכתב אל תוך הרומן של קאתר. הנה שוב משפט המקור של קאתר: "הוא נכנס אל החדר הסמוך, ישב לפני המכתבה שלי ורשם על התיק 'אנטוניה'. רגע אחד הביעו פניו אי-רצון, אחר הוסיף עוד מלה, 'אנטוניה שלי'. זה, כנראה, הניח את דעתו." ולעומתו המשפט הפארודי החותם (כמעט) את הרומן של שמאס: "אילו היה הוא המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: 'הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי. רגע הביעו פניו אי-רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: הסיפור. זה, כנראה, הניח את דעתו'". ההבדל העקרוני בין שני המשפטים הוא במילת הקניין "שלי", שהמספר האפשרי של ערבסקות בוחר להשמיט ולמחוק מכותרתו של הסיפור. השאלה הספרותית-חוקית-פוליטית שערבסקות מעמיד, שאלה שהפארודיה, כלומר השאילה מטקסט אחר רק מעצימה, היא שאלת הקניין – הקניין הרוחני והתרבותי אך גם הקניין הפוליטי: למי שייך הסיפור, הן סיפורה של אנטוניה הן זה של אנטון? מי יכול לקרוא לו "שלי"? ובעקבות כך, מי יכול לטעון לבעלות על המרחב? למי הזכות לקרוא לנוף המשתקף מן החלון – אם מחלון הרכבת ואם מחלון הבית – שלי? ולמי הזכות לקרוא לעברית – שלי? (ולטעמי, השאלה הזו חשובה היום יותר מאשר בעת שהרומן יצא לאור).

אכן, שאלת הבעלות על הלשון היא מרכזית ומורכבת אף יותר ממה שעולה מן הדברים עד כה. שכן הרומן ששמאס מזכיר אינו הרומן הכתוב אנגלית של קאתר, גם לא זה הכתוב עברית שמתוכו הוא מצטט בטקסט של ערבסקות. זהו דווקא הרומן הכתוב ערבית, תרגומו של הרומן שנעשה על ידי הסופרת המצרית סוהיר אל קלמאנווי, ושלאמתו של דבר לא פורסם בשנות ה-30, אלא במחצית שנות ה-50 בקהיר. התרגום, לא המקור, הוא שחרג ממקומו, הוא ששבה את לבו של אנטון-המחבר-המספר. מה פירוש הדבר שדווקא תרגום הוא זה המעניק משמעות לשמו, אנטון, לאותו דבר "שאינו ניתן לתרגום" המסמן את זהותו – כפי ששמאס מעיר בעקבות דרידה?²⁵ במאמר "הספריה שטבעה", מדמה שמאס את מעשה התרגום לחציית גבולות. זהו המעשה הספרותי המשקף את מסלול חייו, את המעברים הביוגרפיים (והמעברים התרבותיים והלשוניים הכרוכים בהם) מן הכפר לעיר, מישראל לארצות-הברית:

רק שהדמיון בשמות מרגיש דווקא את השוני בין שני הרומנים ביחס לאפשרות העיגון של חוויית הילדות במרחב.

25 ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002.

משום שזהו, בסופו של דבר, מה שדומה שאנו עושים כאשר אנו מבצעים את מה שוולטר בנימין מכנה "מטלתו של המתרגם" – אנו נושאים את "המשמעות" של טקסט נתון ומעבירים אותה ללשון אחרת, כדי להעניק למשמעות זו את מה שבנימין מכנה "חיים שלאחר המוות". במילים אחרות, הטקסט בעצם מת ללא פעולת העברה זו, ללא אותה פעולה של חציית הגבול בין לשונות.²⁶

התרגום – אליבא דבנימין, אליבא דשמאס – הוא המְחִיָּה את המקור. תוחלתו של המקור מצויה אם כן לא בו עצמו, אלא בתרגומו, בהוצאתו ממקומו ובהעברתו למקום אחר. כאיניאס בשעתו, שנמלט מטרוריה הבוערת כשהוא נושא את אביו אנכיסס על כתפיו כדי לחפש לו מקום חיים אחר, נושא התרגום את המקור על כתפיו וחוצה עמו גבולות תרבותיים, אך גם פוליטיים. וכך אנטון, המספר את ערבסקות והקורא בתרגומה של אל קלמאוי לאנטוניה שלי, נישא על גבו "חזרה" לערבות המערב התיכון של ארצות-הברית. אולם בעוד אנטון, המספר, מדגיש את מרכזיותו של התרגום בעיניו, ערבסקות מעמעם עניין זה, בדיוק בנקודה שבה הטקסט ה"זר" – אנטוניה שלי – מוצב במרכז הרומן העברי "המקורי" – במרכזן של הערבסקות. הטקסט העברי מדחיק ואף מוחק את התרגום לערבית, שכן המובאה מתוך אנטוניה שלי איננה התרגום לערבית, אף איננה תרגום לעברית של התרגום לערבית של המקור האנגלי – כפי שמשמע מדבריו של המספר – אלא ציטוט מתוך התרגום העברי של ע' ארבל לרומן של קאתר (עם עובד, תשי"ג), כפי שמצוין בהערת שוליים. דבר אינו יוצר הבדלה בין המובאה מן התרגום העברי בערבסקות ובין התרגום הערבי מחד גיסא והמקור האנגלי מאידך גיסא, שום גבול לשוני לא מוצב ביניהם. המובאה מדגישה, אם כן, לא את מעבר הגבולות אלא דווקא את אי-ממשותם. אולם בכך היא מותירה את אנטון, המספר – בניגוד אולי לשמאס, המחבר – כלוא במסגרת גבולותיה של העברית. המובאה מכחישה למעשה את מעשה ההעברה בתרגום ששמאס תלה בו את תקוותו. האם התקווה היא תקוות שווא, תקווה ללא תוחלת?

ג. תרגום על מדף הספרים העברי

איזו תוחלת מציע תרגום ללא תוחלת זה, שסביבו טווה שמאס את הערבסקות שלו, לארון הספרים הישראלי? אכן, מהו המקום שנועד לשמאס בארון הספרים הישראלי? שאלות אלה יש לבחון במיוחד לאור הרושם שהמחבר ביקש להשאיר בקוראיו: כפי שהבהיר הוא עצמו בריאיונות שהעניק לפני פרסומו של הרומן ולאחריו, רושם זה טמון בעברית, עברית שאיננה שפת תרגום אלא שפת המקור של הרומן. הקריאה של ערבסקות כרומן עברי קמה ונופלת על התקבלותה של העברית כשפתו המקורית. כדי להבהיר נקודה זו אפשר לשאול כיצד היה הרומן מתקבל אילו תורגם מערבית, לצד תרגומו של שמאס ליצירותיהם של אמיל חביבי או טאהא מוחמד עלי. דבריו של מנחם פרי על כריכת התרגום של סראיא, בת השד הרע לאמיל חביבי, למשל, משקפים את האופן שבו תופסים המבקרים את העברית של שמאס המתרגם: "תרגומו של אנטון שמאס הוא מלאכת-מחשבת בפני עצמה, המצליחה להעביר איכויות אלה לעברית אחרת שברא, לשון ספרות שונה מכל לשונותיה

26 Shammas, הערה 6 לעיל, עמ' 124.

של הספרות העברית עד כה".²⁷ ששון סומך כתב: "בעיניי, תרגום שלושת הרומנים של אמיל חביבי הוא מעין נס לשוני שלא זכינו לשכמותו מאז ימי שלונסקי. שמאס התגבר בתושייה ובחוש לשוני רב על קשיי תרגום כבירים";²⁸ ואילו על תרגומו לשיריו של טאהא מוחמד עלי כתב רוני סומך: "מתרגם הספר, אנטון שמאס, הוא משורר וסופר נהדר המכיר היטב את אזור הדמדומים שבין העברית לערבית. תרגומו הוא כפפה ראויה לאגרופי השיר של טאהא מוחמד עלי".²⁹ ויצחק לאור מוסיף:

התרגום של אנטון שמאס מרגש. הוא מכריע בצורה יפהפייה בין מקומות שבהם נשמר המקור הערבי [...] לבין המקומות שבהם הוא מתרגם את הערבית לעברית מדוברת. השליטה הזאת באקוויוולנטים ובחריגה מהם, לדעת מתי שפת היעד אינה סובלת הנמכה, או הגבהה, רק משום שבמקור יש הנמכה, או הגבהה, היא מבחן יופיו של התרגום. כאן, בשיבתו הנדירה של שמאס לספרות העברית, אנחנו זוכים לעוד משהו מבורך שהוצאת 'אנדלוס' מביאה.³⁰

27 אמיל חביבי, סראיא, בת השד הרע: ח'וראפייה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993. על הרומן בעברית ראו, בין היתר: בתיה גור, "ישוב עין איילה, שפירושו 'עין ע'זאל'", הארץ (08/10/1993); חנן חבר, "הצליל האחר", הארץ (13/10/1993); ידידיה יצחקי, "אלף לילה בחוף אכזיב", עתון 77 (1993), עמ' 12-13, 50; ששון סומך, "פוסט מודרניזם פלסטיני", הארץ (05/11/1993); מיכאל וילף, "מקל הפלאים", על המישור (19/01/1993); נעמי גוטקינד, "בת שד-השנאה הרע", הצופה (19/01/1993); נוואף עתאמנה, "מציאות וכדיה", ידיעות אחרונות (10/09/1993); Jeff Green, "Reading from Right to Left", *The Jerusalem Post* (15/10/1993). אלי הירש היה מן הבודדים שתקפו את לשון הרומן ואת שפת התרגום של שמאס; ראו אלי הירש, "מחילה עצמית", העיר (15/09/1993). לסקירת ההתקבלות של תרגומו של שמאס לרומן ראו יאירה גנוסר, "סראיא, בת השד הרע", למיל חביבי: התקבלות היצירה במוספי ספרות, 1991-1993, "עיונים בתקומת ישראל 7 (1997), עמ' 546-582. על האופטימיסט ועל תרגומו של שמאס ראו, למשל: עמנואל בריקדמא, "האופטימיסט", ידיעות אחרונות (31/10/1980); אמנון ז'קונט, "קאנדיד בראשו של קלונס", עתון 77 (54-55, 1984), עמ' 68-69; תום שגב, "מה רוצה הקומוניסט מהטמבל", פוליטיקה 202 (1986), עמ' 43; סלמאן מצאלחה, "אנשים בתוך מלים: השירה והספרות הערבית מהפלמ"ח הפלסטיני ועד האינתיפאדה", פוליטיקה 21 (1988), עמ' 49. על אח'טיה ועל תרגומו של שמאס ראו, למשל: נתן זך, "הסופר ככראי מציאות", ידיעות אחרונות (01/07/1988); דן דאור, "שבוע של ספרים", הארץ (27/05/1988); תום שגב, "האופטימיסט מכה שנית", הארץ (27/05/1988). מבין המבקרים, ראובן שניר הוא היחיד שמעלה טיעונים מנומקים נגד תרגומו של שמאס. ראו: ראובן שניר, "דעקי אח'טיה אהובה", הארץ (26/06/1988); ראובן שניר, "מקור ותרגום על קו התפר", תרגום בידי הדרך: עיונים בתרגומים מן הספרות הערבית לעברית בימינו, ששון סומך (עורך), תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב והמכון ללימודים ערביים, גבעת חביבה, עמ' 21-39. לדיון מקיף יותר ביצירתו של חביבי ובתרגומו של שמאס ראו, למשל: ששון סומך, "אנטון שמאס: התרגום כאתגר – על תרגום יצירות אמיל חביבי לעברית", תרגום בידי הדרך, שם, עמ' 41-51; חנה עמית-כוכבי, "שני אבטיחים ביד אחד", על המשמר (27/03/1992); חנה עמית-כוכבי, "קווים ומגמות בתרגומים לעברית מן הספרות הערבית הישראלית", המרחב החדש 35, עמ' 45-67.

28 ששון סומך, "האופטימיסט והפסימיסט", ארץ אחרת 16, תשס"ג, עמ' 64-67.

29 רוני סומך, "לצייר מחדש את מה שנמחק", הארץ: ספרים (31/01/2006).

30 יצחק לאור, "האדמה זונה היא", הארץ: ספרים (24/01/2006). ראו גם: יקיר בן משה, "חינוק טאהא", *Time Out* תל אביב (2,9/02/2006); ראובן מירן, "המלצות לסוף השבוע", הארץ (15/02/2006). גם בביקורות על באב אל שאמס אללאיאס חורי מדגישים המבקרים את מעמדו של אנטון שמאס ביחס לתרגום ולספר, למרות העובדה שעמוס חכם מצוין כמתרגם ושמאס מופיע רק כעורך התרגום. ראו

התקבלותו של שמאס המתרגם נלהבת הרבה יותר מהתקבלותו של שמאס המחבר העברי. פרסום ערבסקות עורר, כזכור, תחושת אי־נחת שעדיין צצה ועולה מדי פעם במאמרי ביקורת אקדמיים ובעיתונות היומית. במקום אחר כבר דנתי בהרחבה בהתקבלותו של הרומן, וכאן אסתפק בדוגמאות ספורות מדברי אותם מבקרים שמצאו בו פגם. תמר משמר כותבת כי "אילו היה שמאס מסתפק, בשלב זה, בעיצוב העולם הכפרי ובעיצוב 'הדמויות הכפריות', האותנטיות במידה רבה, יתכן שהתוצאה היתה נפלאה במורכבותה ובעניינה"³¹. לדעת דן לאור, "כישלוננו של אנטון שמאס בכתיבת הרומן 'ערבסקות' נעוץ בראש ובראשונה בזה שחסרו לו, למחבר, נחישות דעת, בגרות אמנותית, וכושר התמדה כדי לכתוב רומן שלם המתמקד כל כולו בעולם העלום של כפר הולדתו הגלילי פסוטה"³². גם דוד אבידן מצביע על פגם פסיכולוגי במחבר: "בעייתו המיקדמית של שמאס, הפוסלת על הסף כמעט את כל טיעוניו, היא מודעותו הנמוכה לזהותו של אנטון"³³. ודן מירון כותב, "לא, דומה שאנטון שמאס עדיין לא עבר את כל הדרך שניטל עליו לעבור לשם עמידה ישרה בפני עולמו המודחק במשך 'שנות גלות' רבות"³⁴. על אף שדומה שההתנגדות לרומן קהתה עם השנים, עדיין היא צצה ועולה מדי פעם בביקורת על הספרות הפלסטינית הנכתבת בעברית.

הרומן, כך טענו מבקרי־גומזיו, חושף את חוסר מיומנותו והחלטיותו של המחבר, אולי אפילו את חוסר כישורו, ולמעשה חושף את כישלוננו להשתלט על המדיום שבחר לו, כישלון שגורר בעקבותיו גם כישלון אמנותי. כישלון כפול זה מביא את המבקרים לפקפק בסמכותו של שמאס כמספר של סיפורו הוא. ואכן, כך טוענים המבקרים, סגנונו של שמאס איננו הולם את הסיפור שהוא מבקש לספר, דהיינו, את סיפורו של פסוטה, כפר ילדותו. במקום קרבה ותואם, רואים המבקרים ברומן סכסוך ועימות פנימיים הקורעים את נפשו של המחבר, ועושים את מעשה הסיפור שלו למעשה רמייה ושקר עצמי. בסיכומו של דבר, העברית של הרומן איננה עברית של חסד, כפי שהרומן מכריז ביוהרה, גם אין היא שפת גאולה. נהפוך הוא, היא מצביעה רק על ניכורו של המחבר מעצמו, על הימשכותו של העונש שנגזר עליו, כלומר על הימשכותה של הגלות.

הרטוריקה המשמשת את המבקרים שכתבו על ערבסקות היא תמונת ראי לרטוריקה המשמשת לשבח את תרגומו. רק מיעוט מבוטל של המבקרים מצאו פגם בתרגומו של שמאס, ואפילו אלה המבקרים בחריפות את הפוליטיקה של יצירות הספרות שתרגם נוטים לשבח את מעשה התרגום.³⁵ את הפער בין התקבלותו של הרומן להתקבלותם של

למשל: אריאנה מלמד, "גיאוגרפיה של מילים", *Ynet*, (20/02/2002); שרה אוסצקי־לזר, "אפשר להשאיר את הסיפור בארצו ולהרחיק לקנדה", מעריב (19/05/2002); תום שגב, "רומן ערבי", הארץ (27/02/2002).

31 תמר משמר, "הכשל הכפילי וההבטחה הכפרית", מעריב (27/06/1986).

32 דן לאור, "הפסוטהים: הסיפור שלא נגמר", הארץ (30/05/1986).

33 דוד אבידן, "הטון של אנטון", חדשות (27/10/1986).

34 דן מירון, "לענת השנים' עדיין לא עוכלה", העולם הזה (09/06/1986).

35 למאמרים המדגימים אי־נחת זו ראו, למשל: יעל פלדמן, "של מי הזיכרון הזה, לעזאזל? עקרה, שואה ונצרות ערבית ב'ערבסקות' של אנטון שמאס", אלפיים 29 (2005), עמ' 53-78; עמוס לויתן, "העברית של 'ערבסקות' ומשמעותה", עיתון 77 (2006), עמ' 31-32. הביקורת על שמאס מתפרשת, שלא

התרגומים אפשר להסביר כשיקוף של מעמדם השונה של המחבר ושל המתרגם בשדה הספרות. כפי שכותב לורנס וְנוֹטִי, "בעוד שמעשה המחבר (authorship) מוגדר בדרך כלל כמקוריות, כביטוי עצמי בטקסט יחיד ומיוחד, התרגום נתפס כנגזר ואיננו ביטוי עצמי, אף לא יחיד ומיוחד: הוא מחקה טקסט אחר".³⁶ אין האחד כאחר, ועל כן אין תמה שההערכה שהם זוכים לה שונה ונבדלת. אולם מן הביקורות על תרגומיו של שמאס עולה בבידור מעמדו המיוחד – מעמד שאין דומה לו בקרב המתרגמים לעברית הפועלים היום ושבעבר זכו לו רק מתרגמים כשלוֹנסקי.³⁷ כפי שעולה מן הביקורות שציטטתי, מוענקת לתרגומיו של שמאס סמכות דומה לסמכותו של המחבר, והם נקראים כיצירות מקוריות בזכות עצמן. דברים אלה אמורים לא רק במבקר הספרות, אלא אף בסופרים ששמאס תרגם מיצירותיהם, ובמיוחד ביחסיו של שמאס עם אמיל חביבי. בפסקה שרבים מן המבקרים והחוקרים מפנים אליה מתוך סראיא, בת השד הרע, הרומן השלישי של חביבי ששמאס תרגם, אומר המספר של חביבי (בתרגומו של שמאס):

ענתי: לא עדה עלינו זולת אשר בדה, ואשר בעדייניו התעדה, ואחר נתבדה והעדה, ולא ישוב עוד קבל עדה. והייתי רוצה לראות את אנטון שמאס מנסה לצמד צימודים ולהפיל לשון על לשון ועולה בידו לתרגם את שני המשפטים הקודמים לכל לשון שיחפץ, קרובה או רחוקה.³⁸

תרגומו העברי של שמאס או, ליתר דיוק, התרגום כפעולה או כפעילות, הופך לחלק מקולו של מספר הטקסט המקורי, מרכיב מהותי בייצורו של הטקסט, אפילו בשעה שהטקסט עומד על ההבחנה בין מחבר ומתרגם ומדגיש אותה. אין תמה אפוא, שזכייתו של אמיל חביבי בפרס ישראל ב-1992 נזקפת לעתים לזכותו של שמאס.

אפשר כמובן להצביע גם על עמדותיהם הפוליטיות של רבים מן המבקרים והחוקרים הכותבים על תרגומו של שמאס (כמו גם של אותם קוראי עברית הבוחרים לקרוא יצירה המתורגמת מערבית).³⁹ ואמנם, פעמים רבות העמדות גלויות ומפורשות והמבקרים מזדהים ומזוהים כחברים במחנה פוליטי מסוים. אין זה מפתיע שבמסגרת מאמציהם לקדם סדר יום פוליטי, אותם מבקרים מהללים ומשבחים ספרות ושירה מקוריות כשל אמיל חביבי, טאהא מוחמד עלי ואליאס חורי, ומאמצים אל חיקם את תרגומי יצירותיהם. כאן יש להצביע גם

במפתיע, מתוך השוואה ליצירתו העברית של סופר ישראלי פלסטיני אחר, סייד קשוע. ראו למשל יוחאי אופנהיימר, "זכות הצעקה במקום זכות השיבה", מעריב (08/02/2002); שהם סמיט, "להשתייך לגיבורים האמיתיים", הארץ: ספרים (30/01/2002); בתיה גור, "למה שערכים כאלה ירקדו דיסקו?", הארץ (08/02/2002). השוואת התקבלותו של שמאס לזו של סייד קשוע תחזק את הטענות שלי: מבקרים רבים מצדיקים את העדפתם לזה האחרון על פני הראשון בדיוק בעובדה שקשוע אינו מבקש להפגין שליטה ומומנות בעברית כזו המאיימת על קהל קוראיו. קשוע משמר כך את קווי ההפרדה הברורים בינו כמחבר פלסטיני ובין קהל קוראי העברית.

Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London & New York: Routledge 1998, p. 31

37 ראו גם גינזבורג, "סראיא, בת השד הרע", הערה 27 לעיל.

38 חביבי, סראיא, בת השד הרע, הערה 27 לעיל, עמ' 144.

39 ראו, למשל, נורית קנטי, "מזרה תיכון ישן: תרבות ערבית בישראל", מעריב (23/08/2008).

על מספרם הקטן יחסית של המבקרים שכתבו על תרגומיו של שמאס בהשוואה למספר המבקרים שנדרשו לרומן ערבסקות. זה האחרון – וזאת ודאי יש לזקוף לזכותו – גרר תגובות רבות מכל קצות הקשת הפוליטית, ועל כן הקורפוס הביקורתי הקשור בו מגוון הרבה יותר. אפשר להוסיף ולטעון שמאמציו של שמאס בחודשים לפני פרסום הרומן ובעקבותיו לפרש את המשמעויות הפוליטיות של הפואטיקה שנקט בכתיבתו, תרמו לא במעט לעיונות שבה התקבל, לפחות בחוגים מסוימים. בה־בעת, יש לשים לב גם לביקורות השליליות שהגיעו מתוך אותו מחנה שאימץ אל חיקו את שמאס המתרגם, וזאת למרות העובדה שמבחינת העמדה הפוליטית יש אך מעט המבדיל את יצירתו המקורית של שמאס מתרגומיו. דומה שהיצירות שתרגם מבקרות את הפוליטיקה והמדיניות האתניות בישראל בקולניות שאיננה פחותה מזו של דבריו שלו, ולכן התרגומים "מקוממים" לא פחות מיצירתו המקורית. למרות זאת, לא עוררו התרגומים ברפובליקה הספרותית העברית אותם גלי הדף סיסמיים שעורר פרסום הרומן ערבסקות.

שאלות של פוליטיקה ומדיניות – או, ליתר דיוק, של יחסי החליפין בין אידיאולוגיות פוליטיות ופואטיות – הן מרכזיות לסוגיות שאנו עוסקים בהן כאן, אך ההתמקדות הבלעדית בפוליטיקה המפורשת של מחברים, מתרגמים, מבקרים וחוקרים, ובזו שהם מממשים ביצירותיהם – מחמיצה לדעתי את עיקר העניין. עיקר העניין טמון במערך המונחים והדימויים המעצבים את דברי הביקורת, כלומר ברטוריקה שלהם.

עיון ברטוריקה של המבקרים הכותבים על תרגומיו של שמאס מעלה מספר תהיות ראשית, זו רטוריקה המשתמשת במושגים כגון מיומנות, תושייה ובקיאיות – תכונות שמתוכן צומחות ועולות אותנטיות ושליטה בשפה: לא שליטה בערבית, שהיא שפת המקור של הטקסטים של אמיל חביבי, טאהא מוחמד עלי ואליאס חורי, כמו גם שפתו של המתרגם, אלא דווקא שליטה בעברית, שפת הבחירה של שמאס. ליתר דיוק, זוהי שליטה בשטח ההפקר או "אזור הדמדומים" בין הערבית לעברית. וכאן נוכל רק לתמוה מי עוד יכול לשכון בשטח ההפקר הזה לצדו של שמאס. שנית, זוהי רטוריקה של זיקה, קרבה, ואפילו תואם והרמוניה בין השפות, בין שפת המקור לשפת התרגום, גם כאשר המבקרים מצביעים על החירות הרבה שהמתרגם נטל לעצמו ביחס למקור, ואפילו כאשר הם מודים שהתוצר התרגומי הוא אידיוסינקרטי. כאן אפשר לתמוה שוב מה משמעה של התעקשות המבקרים על הזיקה והקרבה הספרותיות והלשוניות: האם אין כאן קריאת ייאוש לאור הכישלון הפוליטי להגיע להסכם עם הפלסטינים – אם במסגרת חלוקה טריטוריאלית, אם במסגרת דו־לאומית – או אפילו רק למודוס וִינְדִי? שליטת, זוהי רטוריקה של ברכות, נסים וישועות, של גאולה ושל חסד, זהו דיבור על חסד השיבה, על נס קיבוץ הגולים, אם תרצו, על חזרתו של שמאס לספרות העברית. ותמיהה אחרונה: האם ניסוחו של הדיון בתרגום במונחים תיאולוגיים בא לפחות על שוליותם הפוליטית של אלה החוגגים את תרגומיו של שמאס?

ממד הגאולה, הבולט כל כך בדברי הביקורת של מבקרים יהודים על תרגומיו של שמאס – בניגוד, זאת יש לומר, למבקרים הפלסטינים – חושף פער ממשי בין תפיסתו של שמאס את מעשה התרגום ובין תפיסתם של המבקרים. שמאס, בעקבות בנימין, רואה

בתרגום מעין מדיום המדובר את מה שעתיד לחדול ולעבור מן העולם ומעבירו בכוח לשונו מעולם המתים למקום החיים, כלומר, התרגום הוא מעין אמצעי תעבורה המסמן הימלטות והצלה שלא נמצאים לטקסט במקומו הוא, ועל כן יש לחפשם במקומות אחרים. לעומת זאת, דברי המבקרים היהודים-הישראלים מהדהדים את התקוות הגדולות שנתלו בתרגום לחידושו של ארון הספרים היהודי וליצירתו של ארון ספרים לאומי (או, בגרסתו המצומצמת יותר בשיח העכשווי, מדף הספרים).⁴⁰ בהתאם לכך, הגאולה שהתרגום מציע עבורם סובבת סביב מוטיב השיבה למקור דווקא, מוטיב המקושר לשהותו הנמשכת של שמאס בארצות-הברית.⁴¹

הסימטרייה ההפוכה בין התקבלותו של שמאס כסופר עברי להתקבלותו כמתרגם לעברית מעלה את החשד שמה שמוטל על כפות המאזנים אינו רק הערכה זו או אחרת של הפואטיקה של היצירות הספרותיות הנידונות, אלא תבנית תרבותית המתגלמת בהתקבלותה של אותה פואטיקה. בזמן יהודי חדש, אותו ניסיון אנציקלופדי המבקש לספק מבט סינופטי על התרבות היהודית החילונית, טוען חנן חבר שהחלטתו של שמאס לכתוב את הרומן שלו בעברית חשפה את "העובדה האידיאולוגית" הסמויה שספרות ישראלית הנה, למעשה, ספרות יהודית, ספרות הנכתבת על ידי יהודים ועבור יהודים.⁴² כאן אני מבקש לחלוק על תיאור זה: מראשיתה זיהתה עצמה הספרות הישראלית העברית במפורש כיהודית, והיא לא נזקקה לשמאס כדי לחשוף זאת. ההתקבלות של תרגומו של שמאס רומזת שטמון כאן דבר-מה אחר. כדי לבחון "דבר-מה אחר" זה אני שב לוולטר בנימין ולמסה שלו "מטלתו של המתרגם".

ד. התרגום בין חסד לווייתור

כאמור, שמאס רואה את מעשה התרגום מבעד לפריזמה של המסה "מטלתו של המתרגם" לוולטר בנימין. המטלה – Aufgabe – היא, כידוע, גם "כישלוננו של המתרגם" או "הווייתור של המתרגם" (הכותרת הגרמנית היא רב-משמעית). הקדמתו של בנימין לתרגום שפרסם ל"תמונות פריזאיות" לבודלר – שהפכה במהלך שנות ה-70 של המאה הקודמת לטקסט מכונן של התיאוריה העוסקת בתרגום בפרט, אך גם של התיאוריה הספרותית בכלל –

40 ראו למשל את נוסח השאלות המופנות לסופרים ויוצרים על "מדף הספרים שלהם", ובמיוחד, בהקשר הדיון שלי כאן, את תשובותיו של אלמוג בהר: "מדף הספרים של אלמוג בהר", מעריב (11/01/2009). ראו בהקשר זה גם את דיונו המרתק של קנת מוס בפעולתם של מוסדות התרבות היהודית בברית-המועצות בין השנים 1917-1921 ואת המקום שתפסו מפעלי תרגום במסגרת הניסיונות לכונן תרבות יהודית "מודרנית": Kenneth B. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009.

41 ראו, למשל, אורי ש' כהן, "על שתיקתך הנמשכת, אנטון שמאס", ארץ אחרת 28 (2006), עמ' 60-63.

42 חנן חבר, "ספרות ישראלית", זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני – מבט אנציקלופדי, ג: ספרויות ואמנויות, ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם, דן מירון וחנן חבר (עורכים), ירושלים: כתר, 2007, עמ' 231; ראו גם: חנן חבר, "ספרות ישראלית מגיבה על מלחמת 1967", תיאוריה וביקורת 12-13 (1999), עמ' 179-187; חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 125-128.

הולידה תלי תלים של מאמרי פרשנות. כאן אסתפק בהפניית תשומת הלב, בקצרה ובסכמטיות, לנקודה אחת בלבד הנוגעת לדיון שלי בשמאס, אשר חמקה, כמדומה, מעיני רבים מקוראיו של בנימין.

בלוז המחשבה על המסה של בנימין מצויה קושיה: מדוע מעמיד בנימין את התרגום – פעילות שנחשבת בדרך-כלל למשנית ולשולית יחסית לשאר הפעילויות הספרותיות – במרכז המסה שלו, והופך אותה לכלי המועדף לחשיפת מהותה של השפה?⁴³ קוראיה של המסה מפנים את תשומת הלב להצהרתו של בנימין כי "כל תרגום אינו אלא כמין דרך ארעית להתמודד בה עם זרותן של לשונות".⁴⁴ התרגום חושף, אם כן, את יסודה הזר והמאיים, האלביתי (Unheimlichkeit) של הלשון באשר היא.⁴⁵ הוא מעמיד אותנו נוכח הניכור הרודף כל שפה, אפילו את זו שאנו מבקשים לנכס לעצמנו ולקרוא לה "שלנו".⁴⁶ בהקשר זה מופנית תשומת הלב גם את הכלי השבור של בנימין:

כפי ששבריו של כלי צריכים להתאים בפרטים הקטנים ביותר אך לא להיות דומים, כדי שניתן יהיה לחברם, כך התרגום, במקום לנסות ולהידמות למוכנו של המקור, צריך דווקא לעצב את אופן ההתכוונות בתוך שפתו באהבה ולפרטי פרטים, כך שניתן יהיה לזהות את שניהם, כשברי רסיסיו של כלי, כרסיסיה של שפה גדולה יותר. משום כך עליו להימנע במידה רבה ביותר מן הכוונה להעביר מידע, מן המובן.⁴⁷

התרגום ממחזי את "המפץ הגדול" של השפה. בנימין רואה את נפילתו של האדם לא בסיפור הגירוש מגן עדן אלא בסיפור מגדל בבל, סיפור שבירתה של הלשון הקמאית האחת – reine Sprache, הלשון הטהורה – לשברי לשונות. בשבירה זו אבד חסד גן עדן וכוננה החוויה ההיסטורית, היא החוויה האנושית. אותה לשון קמאית מצויה, אם כן, מחוץ לגדר ההיסטוריה, מחוץ לגדר האנושי, אבל בה-בעת, ההיסטורי והאנושי חבים לה את קיומם. היחס שהתרגום מעמיד בינו ובין המקור ממחזי למעשה את סיפור בבל, וכך, מתוך השיבה לאותה ראשית של ההיסטורי והאנושי, יש בידו לחשוף את מהותם. התרגום מבטא, למעשה, כיסופים ללשון זו של חסד מקורי, ובכמהיה לחשוף אותה מתגלה הרגש המשיחי של בנימין, שרבים רואים בו ביקורת חריפה על החוויה המודרנית וניסיון לחשוב אפשרות של חוויה אחרת. בביקורת זו בא לידי ביטוי מה שלורנס ונוטי כינה בהקשר אחר "שערוריה".

43 ראו גם פול דה מאן, "מסקנות: משימתו של המתרגם" לוואלטר בנימין, ההתנגדות לתיאוריה, מאנגלית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 173-216.

44 Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, p. 55. השוואתו לטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי, בתוך ז'אק דרידה, נפתולי בבל, הערה 25 לעיל, עמ' 133.

45 זיגמונד פרויד, האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

46 ראו גם: דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, הערה 43 לעיל, עמ' 196-197; סטפן מוזס, ולטר בנימין ורוח המודרניות, תל אביב: רסלינג, 2003, במיוחד עמ' 19-37. בהקשר זה כדאי לקרוא גם את דבריו של גלילי שחר על תפיסת ההיסטוריה של בנימין; ראו גלילי שחר, שארית ההתגלות: החוק, הגוף ושאלת הספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2011, עמ' 118-137.

47 Benjamin, *Illuminationen*, הערה 44 לעיל, עמ' 59. השוואתו לטר בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 137.

אולם הדגשת השערוריה הכרוכה בתרגום מביאה להחמצת הממדים השמרניים במסה של בנימין, ולמעשה מכסה על יחסי התלות ההדדית שמתקיימים בין הממדים החתרניים והשמרניים בתרגום. אין זה המתח בין קטבים מנוגדים, אלא דווקא האי־יכולת לחשוב על הקוטב האחד ללא האחר – וזאת למרות חוסר המידה המשותפת ביניהם.⁴⁸ כך צצים ועולים הממדים השמרניים במיתוס של בנימין בדיוק מתוך המהלך החתרני שהוא מעמיד, קרי, מתוך סילוקו של המובן. בנימין טוען שאל לו לתרגום לשאוף לבטא את המובן הטמון בטקסט המקור; במקום זאת עליו לגלם את האופן שבו ההתכוונות למובן מבנה את טקסט המקור, ועליו לעשות זאת באופן כזה שיחשוף את הקיום השבור גם של שפת המקור, גם של שפת התרגום. סילוקו של המובן, או למצער, נתינתו בסוגריים, מאפשרים לקרוע צוהר שדרכו ניבטת השפה כשהיא חשופה: היא נגלית בד בבד כלשון הבלבול ההיסטורית וכלשון קמאית א־היסטורית; כמעט חולין וככלי קודש; כדבר־מה חי וכתבנית א־אורגנית. צוהר זה אף מאפשר להבחין באותם כוחות ומהלכים – אסתטיים ותרבותיים – המבנים את המובן (ואולי אף ביודעין ובמכוון) כאשליה של שלמות ומלאות המסתירה את מהותה של השפה, ויחד עמה – את מהותם של ההיסטורי ושל האנושי.

בה־בעת, הדרישה שהתרגום יפנה עורף למובן המבנה את טקסט המקור ויגלם, במקום זאת, את אופן ההתכוונות אל אותו המובן, משכפלת אותה אשליה ממש. שכן, הגעגועים שעל התרגום לבטא לאותה "שפת אמת, שבה שמורים, שותקים ורפויים, כל הסודות האחרונים שעליהם עמלה כל מחשבה",⁴⁹ מטשטשים את ההבדלים בין השפה הקמאית לשפת הבלבול. געגועים אלה שואבים את עוצמתם ממושאם, כלומר מן השפה הקמאית, ועל כן הם מתפרשים בהכרח כאילו הם עצמם נוטלים חלק באותן מלאות ושלמות קמאיות, ומממשים אותן בשפת הבלבול. במילים אחרות, התרגום הופך מכלי המוביל לממד המשיחי למימושו של אותו ממד, מעדות לקיומה של שפת החסד לשפת החסד עצמה.

עד כמה שמרני הוא הכוח הטמון בגעגועים אלה נוכל לראות אם ננסה לשלב את הקריאה בבנימין בקריאה בהתקבלותו של שמאס. קריאה כפולה כזו, יש לציין, לא רק מנוגדת למהלך ה"טבעי" של "מטלתו של המתרגם", אלא היא גם קריאה שגויה של המסה. ככלות הכול, בנימין פותח את המסה בטענה החזקה ש"בחינת יצירת אמנות על רקע קליטתה מעולם לא הוכיחה את עצמה כפורייה להבנתה [...] שום שיר לא נועד לקורא, שום

48 בנוסף למסותיהם של דרידה ופול דה מאן המצוטטות לעיל, ראו לדוגמא – וזהו רק מדגם לא מייצג של שפע החוקרים העוסקים בנושא: הדיון של של סטפן מוזס במסה האמורה בתוך ספרו ולטר בנימין ורוח המודרניות, הערה 46 לעיל, כמו גם ההפניות לבנימין אצל פול ריקר, על התרגום, תל אביב: רסלינג, 2006; Tejaswini Niranjana, *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*, Berkeley: University of California Press, 1992; Emily Apter, *The Translation Zone*, Princeton: Princeton University Press, 2006; Naomi Seidman, *Faithful rendering: Jewish-Christian difference and the politics of translation*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006; Sandra Berman and Michael Wood, *Nation, language, and the ethics of translation*, Princeton: Princeton University Press, 2005; Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London: Routledge, 1992.

49 הערה 44 לעיל, עמ' 77. השוו גם ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 135.

ציור – למתבונן, שום סימפוגיה – למאזין⁵⁰ במילים אחרות, בנימין יוצא כנגד הנטייה לתאר יצירת אמנות ביחס להתקבלותה, בהדגשת ממדיה ההיסטוריים והאנושיים. למרות זאת, נדמה לי שדווקא קריאה פרוורטית כזו, "קריאה מנכסת" (misreading) במונחי של התרגום העברי להרולד בלום, היא הנדרשת כאן.⁵¹ בעקבות הקריאה שלי בנימין, אני מבקש לטעון ששפת הסמכות והחסד המאפינת את התקבלותו של שמאס כמתרגם, מצביעה בדיוק על תלותם ההדדית של פניה החתרניים והשמרניים של התרבות הישראלית ועל חוסר היכולת להבחין ביניהם. שכן למרות העמדות הפוליטיות הגלויות של שמאס, של הסופרים שמיצירותיהם תרגם או של מי מן המבקרים שסקרו תרגומים אלה, שמאס, הסופרים שתרגם והמבקרים אינם יכולים שלא לקחת חלק בסדר היום השמרני, שלא לומר ריאקציוני, שמעצב את "הרפובליקה הספרותית" בישראל, סדר יום המבקש להעמיד אותה כבת דמותה של אירופה מדומיינת: פתוחה, מתקדמת, דמוקרטית, הומניסטית וליברלית. במסגרת זו, תרגומיו של שמאס ודברי הביקורת עליו נוטלים חלק בתהליך הייצור והשכפול של תפיסת "הרפובליקה הספרותית" את עצמה כמעניקה מרחב קיום לכל אחד ואחת, כל זמן שהם שותפים לערכים אלה. אפילו פלסטינים מתקבלים בברכה ובנועם.

הרטוריקה הביקורתית שחוללה הוצאתו לאור של ערבסקות כרומן עברי חושפת, לעומת זאת, עד כמה חלולה היא אותה אהבה של חסד האופפת את התרגומים לעברית. אין היא חושפת את אופיה היהודי של הספרות הישראלית; במקום זאת היא חושפת את ההונאה העצמית השורה על תפיסתה העצמית ככלי של חסד, כלומר, ככלי של גאולה שוות ערך לגאולה שמציעות ספרויות עולם גדולות אחרות. היא חושפת הונאה זאת מתוך שהיא מצביעה על כך שהחסד (ועמו, זכות השיבה) שאותו היא מבקשת לכאורה להעניק לכל אחד, מוענק לאחר הפלסטיני שלה רק כל אימת שהוא מציג את סמכותו כמתורגמת, לא כמקורית, רק כל אימת שהוא מוכן לעמוד בשטח ההפקר בין עברית לערבית, ולא כאשר הוא מבקש לתפוס את העברית ולתבוע עליה בעלות, כשפת החסד ה"מקורית" שלו עצמו.

מהו אפוא משמע תביעתו של שמאס על העברית בערבסקות, במיוחד לאור כך שהוא מעמיד את התרגום כמסדו של הרומן כולו? מה משמעם של הדברים, שציטטתי בתחילת דברי, ששם אנטון המספר בפיו של יוש בר־און?

מוכרחים ערבי הפעם, כפתרון כלשהו לשתיקה כלשהי. ערבי שמדבר בשפת החסד, כפי שקרא לעברית לפני הפלוֹנְטִיני הגולה. העברית כשפת החסד לעומת שפת הבלבול שהתרגשה על העולם בהתמוטט מגדל בבל. הערבי שלי יבנה על מגרשי את בלבולו. בשפת החסד. זו לדעתי גאולתו האפשרית היחידה. (עמ' 83)

רבים ראו בפסקה זו את לוח הטיעון הטמון בערבסקות, כאילו כרומן עברי ערבסקות אכן מבקש, בעקבות דנטה, להציב את העברית כשפת חסד, שפה הטומנת בחובה אפשרות לגאולה – פוליטית, אם לא אלוהית. כביכול, ערבסקות כרומן עברי תובע חזקת קניין על

50 Benjamin, *Illumination*, הערה 44 לעיל, עמ' 50. השוו גם ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 127.

51 הרולד בלום, חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב: רסלינג, 2008.

החסד הלשוני העברי עבור אלה הנתונים למרותו הפוליטית של אותו חסד, גם אם אינם "עבריים". טענה זו עיצבה במידה רבה את התקבלותו של הרומן. אולם לאור הדיון שלי ברומן עצמו, האם לא יהיה עלינו לטעון שהעברית אינה שפת החסד של שמאס?

ב"יצוא זמני של חפצים נלווים", מסה קצרה שפרסם לאחר שכבר העביר באופן זמני את מטלטליו לארצות-הברית במה שיתברר בדיעבד כמעבר של קבע, טוען שמאס שכתובת ערבסקות היתה מעשה תרגום של "הזהות הערבית הגלילית, שתורגמה לערבית ישראלית, ואחר כך תורגמה לפלשתינית באותיות עבריות, ולבסוף לפלשתינית ישראלית, למרות הכל, ועל אף הכל, ובזכות העברית"⁵² (וכל הדברים שכתבתי עד כה היו כדי להזכיר לעצמי פסקה 10). במבט ראשון דומה ששמאס אכן מעמיד את העברית כשפת חסד וגאולה שאפשרה את כתיבתן של הערבסקות שלו. אולם קריאה כזו מחמיצה את האירוניה של שמאס, שניסוחיו נאמנים הרבה יותר לדנטה מאלו של מפרשיו הישראלים. ב-"*De vulgari eloquentia*" (צחותה של לשון הדיבור) דנטה קובע אמנם שהעברית הנה שפת החסד, אך הדיון בעברית אינו בא שם אלא כדי לדון באפשרות הכתיבה הספרותית בשפת הבלבול, בשפת הדיבור המקומית, קרי, באיטלקית.⁵³ כך הדבר גם אצל שמאס, שהעברית שהוא כותב אינה שפת ההוויה הראשונית שלו, אלא שפת השיבור לרסיסים, שפת הרסיסים הפלסטינים. "מאז ספר בראשית", כותב שמאס, "לא היה כוחה של העברית גדול מכפי שהוא היום, אלא שאז היתה שפת הבריאה וכיום יש בכוחה להרוס בתיים, לנתץ עצמות וגולגולות, להצמיח חיים"⁵⁴. העמדת הרומן על התרגום, אני מבקש לטעון לבסוף, מצביעה על הניסיון להשיב את העברית – ככל שאפשר לעשות זאת בשפת בלבול – אל השפה שלפני המפץ הפלסטיני הגדול, אל שפת ההוויה הבראשיתית (ועניין זה יכול גם להסביר את המשלב הגבוה שבחר שמאס למעשה הרומן שלו). כשפת תרגום, העברית של הרומן מעידה ורומזת על אותה שפה טהורה של חסד מלא שקדם למפץ, אך אותו חסד נותר תמיד מעבר לה.

בערבסקות, את החסד מוצא אנטון, המספר, בארון הספרים. בניגוד לביאליק, בעומדו אל מול ארון הספרים של ילדותו אנטון שמאס שב ומוצא שם את החסד – ברומן אנטוניה שלי – אולם החסד של רומן זה אינו חסד עברי. גם אין הוא החסד האנגלי של וילה קאתר. הקסם טמון כולו בערבית שהעניקה סוה'יר אל קלמא'ווי לסיפור המעשה האמריקאי. מנקודת מבט זו, העברית בערבסקות היא התרגום הכושל והנפלא לחסד המקורי (שגם הוא, יש להדגיש, ניתן כתרגום), שברי רסיסים ששמאס מנסה לעצבם באהבה ובכאב ולפרטי פרטים, כך שאפשר יהיה לזהותם כשברי רסיו של כלי, כרסיסה של שפת עדן שלו, של הערבית.

אוניברסיטת דיוק, צפון קרולינה

52 אנטון שמאס, "יצוא זמני של חפצים נלווים", הערה 2 לעיל.

53 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, vi-viii

54 אנטון שמאס, "יצוא זמני של חפצים נלווים", הערה 2 לעיל.