

ציננות, רליגיוזיות ואידוניה ב"יצוג המציאות

הספרותי של ס' יזהר

עמית עסיס*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 שם, עמ' 15.

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

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

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

א. ספרות עברית ותשוקה לייצוג מציאות

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

16 שם, עמ' 414.

17 שם, עמ' 9.

18 שם, עמ' 128-129.

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

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

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

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

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

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

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

22 שם, עמ' 13.

23 שם, עמ' 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 שם, עמ' 572.

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

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

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

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

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

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

31 שם, עמ' 574–575.

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

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

34 שם, שם.

35 שם, שם.

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

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

ב. סיפורי מישור כעדות מטא-פואטית על יצירת יזהר

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ג. פולחן החיים ב"ערימת הדשן"

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

תשתומם, אולי תעקם קטמך, כשתשמע מה אני בא לספר לך היום: על קניית הזבל.

"כן?"

כן, ודע, כי לא היו ימים גדולים וצבעוניים כאותם הימים, ימי קניית הזבל. תמוה

בעיניך, לא?

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

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

"האמת לומר..."

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

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

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

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

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

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

43 שם, עמ' 8.

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

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

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

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

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

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

"לאן?"

הו, בלי לאן. לא יודע לאן. אַל הרחוק יותר.⁴⁴

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

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

44 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 8–9.

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

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

ד. ייצוג כולחני וחיים כולחניים

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

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

46 אוטו, הערה 10 לעיל.

47 קאנט, אצל אוטו, שם, עמ' 52.

48 שם, עמ' 29-32.

49 שם, עמ' 40-51.

50 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 8-9.

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

"מה זה?"

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

"עד כדי כך?"⁵¹

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

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

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

51 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 יזרה, הערה 40 לעיל, עמ' 15.

55 שם, שם.

56 שם, עמ' 15-16.

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

”מעשה שהיה?”

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

”עד כדי כך? הכל בשל קצת זבל?”

מה אתה סח? בוודאי.⁵⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

59 יזרה, הערה 40 לעיל, עמ' 17.

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

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

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

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

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

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

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

62 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 83–84.

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

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

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

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

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

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

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

64 שם, עמ' 13–14.

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

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

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

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

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

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

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

67 מירון, הערה 5 לעיל, עמ' 430-431.

68 שם, עמ' 421.

69 שם, עמ' 429.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 יזהר, הערה 40 לעיל, עמ' 183.

71 שם, עמ' 203.

72 שם, עמ' 162-163.

73 שם, עמ' 163-164.

74 שם, עמ' 151.

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

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

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

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

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

75 שם, עמ' 176.

76 שם, עמ' 102.

77 שם, עמ' 104.

78 שם, עמ' 114.

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

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

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

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

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

79 שם, עמ' 128.

80 שם, עמ' 164.

81 שם, עמ' 168.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

86 יזהר, הערה 83 לעיל, עמ' 64-65.

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

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

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

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

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

87 שם, עמ' 67.

88 שם, שם.

89 שם, עמ' 68.

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

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

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

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

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

90 שם, שם.

91 שם, עמ' 65.

92 שם, עמ' 69.

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

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

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

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

סיכום

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

93 צמיר, הערה 66 לעיל, עמ' 100.

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

ס' יזהר⁹⁴

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

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

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

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

94 יזהר, הערה 8 לעיל, כרך א', עמ' 45.

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

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

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

מכללת הרצוג