נתיב
המוסף לספרות ואמנות
עורך: דרור איידר

דרור אֵיידֶר

בְּכוּ לַהוֹלְכִים

בְּכוּ, בְּכוּ לַהוֹלְכִים
בְּכוּ לָאִישׁ הַהוֹלֵךְ אֶת אַדְמָתוֹ
בְּקוּפְסַת שִׁמּוּרִים.
הַסּוֹפֵר קוֹרוֹת בֵּיתוֹ אֲרָזִים
רְקוּבִים
רְקוּבִים
בְּכוּ לָאִשָּׁה הַמְּרַחֶמֶת פְּרִי
גִּנָּהּ
שֶׁעָשָׂה בְּאוּשִׁים.
בְּכוּ לַהוֹלְכִים, לְמַשְׁלִיכֵי עֲפַר
אֲבָנִים אֶפֹר.
בְּכוּ לַצּוֹפִים בַּבַּיִת
שֶׁנִּפְשָׁם נִסְגֶּרֶת בְּעֵד
הַמַּרְאוֹת,
שֶׁעֲצָתָם נִפְרַעַת מִדֵּי
מִבְזָק (זֶה פְּשׁוּט נוֹרָא).
בְּכוּ לָעָם
שֶׁפָּרַע בּוֹ יְשׁוּבִים
יְשׁוּבִים
עֲקוּרִים עֲקוּרִים.
בְּכוּ לַמּוֹלְכִים עַל יְצָרָם,
לַעוֹקְרִים אֶת יָדָם
בְּשֶׁגַּם הוּא בָּשָׂר.
בְּכוּ לַמַּנְהִיג
שֶׁמַּעֲשֵׂי יָדָיו טוֹבְעִים
בְּדָם
חַם (הָרוּחַ נוֹשֶׁבֶת קְרִירָה).
בְּכוּ לְרוּחַ הַנָּכָה הַיּוֹרֶקֶת עָלֵינוּ
סִילוֹנֵי קֶצֶף מַדְמִיעַ
עֵשֶׂב מִזְרִיעַ
קֶרַע.
בְּכוּ בְּכוּ
נוּ בְּכוּ כְּבָר
קָחוּ אֶת הַזְּמַן.
כִּי לֹא דֶּבֶר הוּא
לְהִתְנַחֵם.

אב תשס"ה

צילום: מירי צח

אהובה פלדמן

׳ציונות׳ נגד עצמה

מיתוס ברנר בסיפורת העברית העכשווית

א. ׳הקדוש החילוני׳

נושא ברנר בסיפורת הישראלית בת-זמננו מאפיין את הנטייה הדקדנטית של הספרות העברית החדשה עוד מאז תקופת ההשכלה. היצירות הספרותיות הם הכלים שבאמצעותם ממשיך להתממש התהליך המהפכני של פירוק, רידוד וניוון מקורות התרבות היהודית והישראלית כאחת. הופעתו המועצמת של הדיוקן הברנרי משקפת את התהליך ההמשכי של תבנית ההרס העצמי הקיים במהות המהפכנית של התנועה הציונית.

היצירות בספרות ובאמנות הפלסטית על יוסף חיים ברנר באו לעולם שנים לאחר מותו, ובעשרים השנים האחרונות של ׳הפוסט-מודרניות׳ ו׳הפוסט-ציונות׳, ישנה חזרה לברנר. דמותו של הסופר נמצאת ברקע ולעתים גם במרכז של יצירות רבות.[1] ברנר משתקף בספרות העכשווית כמי שהיה מודל אתאיסטי[2] שנשא את נס המרד במסורת, ושלל את המשיחיות — ׳קדוש חילוני׳ באמונתו ואמנותו, ואין ספק שהעובדה שנרצח באכזריות (כשכתביו לגופו) בידי ערבים ב-1921, העצימה את נוכחותו בזיכרון הקולקטיבי של החברה הישראלית בדור המדינה, בהקשרו הפוליטי קיומי.

ברומן עוול (1996) לאהרון מגד, מעוצבת דמותו כמין דגם מטפורי של מי שהיה קורבן של עוול ספרותי, חברתי ופוליטי, קורבן אידיאולוגי של תנועה שהסתאבה, ושאליה השתייך גם ברנר עצמו. החברה הישראלית מתוארת ברומן כחיה על מתיה ואינה ראויה להם. הקטע הבא הוא תיאור העתק של תצלום:[3]

ופתאום — תצלום של ברנר לעיני. העתק של תצלום. ברנר ההרוג. גופו מלא מוות. אגרופו קמוץ, כאילו נאחז בחוזקה בשארית החיים. ראשו גדול ונפוח. שער זקנו כשל פרא. בעיניו העצומות לא שלוות עולמים, אלא כל ייסורי חייו [...] ברנר היה הקדוש האישי שלו [...] כמו שלקתולים יש קדושים אישיים שהם סוגדים להם כל חייהם, כך היה ברנר בשבילו. הוא התפלל אליו בלבו (עמ׳ 85).

גיבור הרומן עוול, יעקב לוינשטיין, שמר תצלום זה בעיזבונו הספרותי, לאחר שהפואמה שלו ״עד שילה״ שנכתבה לאחר מלחמת ששת הימים, נדחתה על ידי העורך. בפואמה הדחויה ביטא לוינשטיין את אהבתו לארץ ולשטחים שנכבשו במלחמה, שבהם ראה את חלקי ארץ ישראל

גופתו של ברנר לאחר הרצח

המשוחררת. התמונה ששמר היוותה הוכחה שהוא דבק בהשקפתו. בבוא היום יצא הצדק לאור, והעורכים הליברלים כביכול לא יוכלו לסתום את פיו לאורך זמן. כבן דור מלחמת השחרור, הציג מגד את דמותו של יעקב לוינשטין בצלו של יוסף חיים ברנר, כדמות רבת סתירות. מצד אחד ברנר הוא הססן לעומת יוסף לואידור ״חברו לחדר״, ומן הצד האחר הוא מזדהה עם גיבורו של ברנר ב״מסביב לנקודה״ ומתאבד. אבל זיכרונו של המספר בהקשר לתמונה הוא שברנר נאחז בחיים גם בשעות האחרונות לחייו.

ש״י עגנון, שהעריץ את האישים המרכזיים בעלייה השנייה בשל ציוניותם (ושביצירותיו לא קיימים גיבורים מתאבדים), כמו ראה סמל וטוהר בהוויית החיים הטרגית הקשורה לפרדוקס הקיומי המודרני של העם היהודי בעבר ובעתיד, אותה אמת קיומית לא נחלמת ומייאשת, שברנר ביקש למצוא בה עוצמה ושיקף אותה בחייו וביצירתו במה שמנחם ברינקר כינה ״רטוריקה של כנות״[4]. עם הזמן זכתה דמותו ליחס של קדושה, וש״י עגנון כתב עליו: ״ברנר קידש את חייו במיתתו וקידש את מיתתו בחייו״.[5]

רוח הזמן באופיה המפרק, או כפי שכינה אותה ההיסטוריון יוסף שלמון, ״הדקונסטרוקציה של החילוניות התאיסטית״,[6] השפיעה בקיבוע תמונת ה׳קורבן׳ ו׳העקדה׳ בתודעתם של

הסופרים העכשוויים, ובהשראתה התחברו אל יצירתו וזיכרונו של ברנר. לעתים, הדרך שבה מתואר מותו של סופר שחי בתקופה מכוננת של הלאומיות הישראלית, משקפת ואף מסמלת לא רק את אישיותה וגורלה של הדמות, אלא את אופיו של המתבונן בה, לא פחות ואולי יותר מאשר את השפעת הזמן עליו. פרשנות הדברים, וחייו של ברנר במציאות משתנה, הפכו למיתוס ב'דור המדינה'. מהבחינה הביקורתית, היצירות קיבלו את חיותן מתוך ההקשר המיידי של ה'פוליטי', אך הדיוקן לא רק עולה בעקבות קריסת החלום הציוני והמשברים החברתיים והפוליטיים שבהם נתונה החברה הישראלית, אלא ובעיקר בעקבות האיום הקיומי הממשיך לשמר ולהנציח את האימה והחרדה כחוויה טראומטית שלנו כעם.

החוקרת נורית גוברין בדקה את הופעתו החוזרת של ברנר בספרות, וציינה ש"בשנות השבעים והשמונים ניכרת חזרה לברנר בצמוד לאווירת הנכאים הכללית שלאחר מלחמת יום הכיפורים ומלחמת לבנון ושנות האינתיפאדה".[7] מחקרה של גוברין ראה אור ב-1991, ובסביבות אותו הזמן התפרסמו עוד שלוש יצירות חשובות שעסקו בקריסת הציונות של דור המדינה, והתייחסו שלא במקרה גם לדמותו של יוסף חיים ברנר (**המצב השלישי** לעמוס עוז [1991], **מקדמות** לס' יזהר [1992] **ועד הסוף** למשה שמיר [1992]). הטקסטים הללו עולים בזיקה לתהליכים פסיכו-היסטוריים, אידיאולוגיים ופוליטיים, ודומה כי בעצם הופעתן של הביקורת והספרות בעת ובעונה אחת, שיקפו הללו הן ביקורת עצמית והן חולי, שכן שתיהן התחברו לאותה 'אווירת נכאים'. כפי שאַראה בהמשך, הייתה זו צעידה מואצת אל תוך מסלול אובדני קיבוצי.

בין היתר נושא דיוקנו של ברנר את המשא הפולמוסי הכבד של התנועה הציונית, אותו ויכוח המתקיים על קו התפר של מה שבין אוניברסליזם ליהדות, תסבוכת ציונית החושפת את בעיות הזהות הישראלית החדשה. גם אם ביקש ברנר את ההתנתקות הטוטלית מהמורשת ההיסטורית של ה"אתה בחרתנו", הרי שההיזכרות בו בהקשר העקדתי-קורבני, היא דווקא הביטוי העמוק ביותר לקיום לאומי השולל את עצמו ועם זאת חסר יכולת ואומץ להתנתק באופן סופי. העלאת הדמות מחזירה את הדיון לאידיאולוגיה הציונית של 'שלילת הגולה', זו הקשורה במהותה לתהליך השלילה העצמית הלאומית, גם אם מלכתחילה לא התכוונה לכך.

'שלילת הגולה'

אשר לראות את "שלילת הגולה" באידיאולוגיה הציונית ככורח שהציונות נזקקה לו; שהרי 'שלילת הגולה' הייתה לכוח הדחייה שסייע לגבש את המוטיבציה להתמסרות הטוטלית למפעל לאומי שיעדו היה תחייתה של תרבות לאומית ייחודית, ושאם יישאר העם במצב של גלות, אורבת לו סכנה מוחשית של אנטישמיות ורדיפה קיצונית מבחוץ, והתנוונות לאומית מבפנים.[8] במסגרת שלילה זו ביקר ברנר חריפות את החינוך היהודי,[9] את אופיו של העם היהודי ואת ליקוייו כעם. במאמרו הנודע "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים" (תרע"ד-1914), יצא כנגד הדת היהודית, היהדות ההיסטורית, ההלכה היהודית וההיסטוריה היהודית של 'אתה בחרתנו'. ברנר כמו קרא ל'שינוי ערכין', זאת בהשפעת הסופר מיכה יוסף ברדיצ'בסקי.[10] ביקורתו החריפה של ברנר כנגד אורח חייו הגלותי של העם תאמה לתקופתה כאשר הופיעה, במסגרת הוויכוח עם אחד-העם באשר לדמותו של 'היהודי החדש', בסיטואציה המשברית של חילון החברה היהודית. ברנר רצה בחילון, וכשלעצמו כנראה נשאר יהודי בכל רמ"ח אבריו, אבל בשורתו החילונית חלחלה עמוק לתוך התודעה הקיבוצית.[11] הגרסה הקיצונית ביותר והמשפיעה ביותר של 'שלילת הגלות' על האידיאולוגיה החינוכית הציונית-החילונית לפני הקמת המדינה, בייחוד במוסדות של "זרם העובדים", הייתה מיוצגת ביצירתם של ברנר וברדיצ'בסקי; שניהם סברו שבניין התַרבות של אומה יוצרת ומחדשת בנוי לבֶנים שעמדו במבחן השלילה והסתירה. ואכן, בשורשה משקפת תופעת הופעתו החוזרת של ברנר את תוצאות הבחירה הציונית בדרך הלאומיות המודרנית שהתכחשה ליהדות ההיסטורית והתנתקה במודע ממורשתה הדתית.

התרוצצות נפשית קולקטיבית

תהליך היסטורי של שינויים לאומיים וחברתיים, כאשר עלה הדומיננט הציוני החדש — הצטלבו רובדי המודע והלא-מודע ובנו את הסתירה הפנימית של הקולקטיב הישראלי: מחד גיסא, הודחקה הלאומיות הדתית ההיסטורית, ומאידך גיסא דבקו היהודים בעולם המודרני. השלבים המוקדמים לא נעלמו אלא הודחקו, ואלה שבהווה כמו ממשיכים להיאבק בעולם האמונה הישן.[12] שאלת הזהות הישראלית נעה בין קטבים של ניתוק ושייכות. מטבעו של עולם הרגשות שהוא אמורפי, ויש בו תנועה מתמדת המביאה לחוסר יציבות והשתנות. כך משתקפים בספרות מצבים של התרוצצות פנימית אצל גיבורים ספרותיים, בין זהותם היהודית שבחלקה היא מודחקת ולא מודעת, לבין העולם החילוני המודרני. זו התרוצצות נפשית בין אהבה וגעגועים לאב, למשפחה, ל'שם', לבין הדחייה של כל מה שמריח 'יהודי', שתדלני, בורגני, ובהכללה גלותי. זהו מין אי-שקט קיומי המלווה בנדודי אין סוף של גיבוריו.

היצירה הישראלית ממשיכה לשקף גם את הדור האחרון כ'יהודי נודד' בארצו שלו וגם מחוצה לה. כך, למשל, **מולכו** [1987] **והכלה המשחררת** [2002] לא"ב יהושע; **באמצע הרומן** [1984] **ומתום עד תום** [2003] לחנוך ברטוב, ועוד. חוסר המשמעות הקיומית של הישראלי מתורגמת לספקות ותהיות באשר לשייכותו ל'סיפור היהודי', מה שמסכסך את האני הפנימי ויוצר שנאה לעצמי היהודי הלאומי. תמונת ההתרוצצות מלמדת על מורכבותה של בעיית הזהות, ויותר מזה על קשר בעייתי עם האבות בעבר ועל רגש לאומי מודחק, העשויים לבוא לידי ביטוי ולהתממש בשלב מסוים בהיסטוריה. ביטוייו של אי-השקט הזה ניכרים בתנועה בתוך המרחב הגיאוגרפי, בהעמדת הדמויות ביצירה ובמהלכי

הגיבור. היצירות הן מבעי הזיכרון הקולקטיבי שבכיוון הנגדי, ומדגימות תהליך חברתי רוחני המכלה את גיבוריו.

ביצירותיהם של משה שמיר וס. יזהר, שחיו את סיפורי העלייה השניה מקרוב, היוותה 'שנאת עצמו' מעין מנגנון הגנה ביקורתי בדרך לקראת השינוי הלאומי. עם זאת אין הדברים ביצירתם חד-משמעיים, וגיבוריהם משתקפים כמלאי סתירות, זאת לעומת סיפורו של יובל שמעוני, חדר, המערים תחפושת פוסט-מודרנית על שחזור הטראומה של מלחמת יום הכיפורים, ומחברה לצורת מותו של יוסף חיים ברנר, כפי שאראה בהמשך.

הדיוקן כקורבן

אף שהנסיבות ההיסטוריות מאז תקופת ברנר השתנו, ממשיכה 'שנאת עצמו' היהודית והציונית בספרות העכשווית, מצב נפשי לאומי המוביל למסקנה שהתופעה היא ביטוי של 'מחלה' לאומית, שבָה חוזר העם שוב ושוב לסיפור התהוותו כקורבן, וכמו 'מתגעגע למאכלת'. תהליך השלילה הנפשי הקולקטיבי, אינו רק תוצר של מצוקות ההווה; יש לו שורשים עמוקים בעבר. ראשית, מעצם נסיבות לידתו והתהוותו של עם ישראל כ'עם נבחר', שעמידה במבחן האמונה היא קיומו, ושחותם מערכת יחסים ראשונית זו של העם עם אלוהיו הוטבעה בתורשתו הלאומית הקולקטיבית כמערכת המבוססת על ברית, נאמנות והקרבה. גם הופעתה של הציונות היו בה ממרכיבי הסיפור הראשוני הזה, שכמו עלו מן העבר בעקבות המאבק על המקום. הבחירה בלאומיות החילונית/מודרנית יצרה את בעיית הזהות היהודית, ומייצרת את תמונת הקורבן, שהיא שלילה עצמית המסתיימת בהתאבדות לאומית.

שנית, בעבָרו (כמו גם בהווייתו העכשווית) של העם רחשה האנטישמיות, שלאורך ההיסטוריה הארוכה שלה יצרה התנסויות מכאיבות, עודפות — שהתודעה לא יכלה להכילן והן הודחקו והפכו למרכיב של הרגשות השליליים בלא-מודע הקולקטיבי.

הלווית הרוגי הפרעות, תל-אביב, מאי 1921

היזכרות ספרותית במצבים היסטוריים כמצבי עקדה, כמו הסיפור על ברנר, מצטיירת כ'דחף לחזור על הטראומה הקורבנית שוב ושוב.[13] התופעה עולה במצב של טראומה על רקע לאומי, והעלאת דיוקנו של ברנר היא סימפטום פתולוגי, כמין מסמן של לאומיות חלשה ומנוונת. צורת מותו ויצירתו מתַפקדים כמוליך הממשמע את זיכרון העבר של ה'עקדה' וה'קורבן' באקטואליה. והדיוקן כקורבן משקף את הסופר העכשווי כמי שמבלבל בין כאב, סבל ותחושה של קורבנות, לבין אהבה ושייכות. בתהליך זה נוצרת הזדהות עם התוקפן, והסופר כמו מבקש להבין את התוקפים, תוך שהוא מאמין כי יש רגלים לשנאת היהודים, כלומר: השנאה לא מופנית כלפי מי שתוקף את היהודים, אלא חוזרת פנימה אל המותקף; כך מתאשררת ומשתמרת תבנית של הרס ושלילה עצמית.

מנחם ברינקר, שחקר את יצירת ברנר לעומקה, סבור שהפולמוס המר של ברנר עם כמה אידיאולוגיות וכמה "פסיכולוגיות" יהודיות נפוצות, הוציאו לברנר מוניטין כמי שהיה נגוע ב'שנאה עצמית'. לטעמו, זו תפיסה חסרת שחר, שכן ברנר הטיף לחילוניים ודתיים כאחד — ובעצם לכל היהודים, משום שסבר שהעליונות המוסרית כקולקטיב על הגוי, אינה צנועה ומעולם לא עמדה במבחן. עוד סבור ברינקר, שמחקריו של ברוך קורצוויל השפיעו על ביקורת הספרות בראיית יצירתו בהכללה סוחפת וכ"חבילה אחת".[14] דבריו של ברינקר רק מחזקים את הטיעון המוצג בדיון זה, שהביקורת על המהלכים ההיסטוריים של העם היהודי הופכת בזיכרון הקולקטיבי לסיפור של אובדן, ואין זה משנה אם ברנר אהב יהדות ויהודים, והתאבל על השבר. עובדה היא שסיפוריו ומאמריו עובדו בזיכרון הקולקטיבי למצבים אובדניים. על היחס של ברנר לחיי ישראל ותרבות ישראל כתב קורצוויל, כי ברנר "שלל בתכלית השלילה מהקיום היהודי האבסורדי הזה את הזכות להעריך את עצמו בקריטריונים היאים לקיבוץ אנושי שאינו מפוקפק מבחינה אקזיסטנציאלית".[15]

בהתייחסו לשלילה הקיצונית שהעמידו ביאליק בפואמה "בעיר ההריגה", ברנר ב"מכאן ומכאן" ואצ"ג "בקפיצת הדרך", סבור בועז ערפלי, שהדבקות של ברנר "בעיקר השלילי" לא נבעה משנאה עצמית ואינה מוליכה לחיסול עצמי, "כפי שקוראים הבינו או רצו להבין מטעמים שונים". בדבריו אלה ניסה המבקר להציג את השלילה העצמית כביקורת שאמורה להוות פתרון להבראת האומה, והוא כמו מסכים שזו "חובתו של כל יהודי שמטרידה אותו שאלת קיומו של העם בהווה".[16] הנה, גם החוקר בועז ערפלי מגיב באמצעות ביקורתו על ברנר, להוויה הפוליטית ספרותית של זמנו/זמננו.

במאמרו של שמואל ורסס, "בין ברנר למנדלי"[17], התייחס החוקר לביקורות שנכתבו על מנדלי וברנר בהקשר למאמרו של האחרון "הערכת עצמנו בשלושה כרכים".[18] עוד נחזור

למאמר זה, וכאן אציין רק את המסקנה הסופית של החוקר, שפותחת פתח להבנת תופעת השנאה העצמית היהודית בספרות הפוסט-ציונית. ורסס התייחס לניסיון של גדעון קצנלסון להעתיק את הדיון אל תחומה של ביקורת הספרות, ואשר בו לימד קצנלסון גזרה שווה בין תפיסתו ושיטתו של ברנר במאמרו על מנדלי, לבין זו של המבקר וההוגה הרוסי דובר‌ליובוב, במאה התשע-עשרה, כלפי הספרות הרוסית בת-זמנו, אשר הבליט את הזיקה בין תנאי החיים לבין מידת השפעתם על עיצוב דמותה של החברה הרוסית. "ואולם", כותב ורסס, "ברנר הרחיק לכת לעומתו: לא תנאי הקיום החיצוני הם שקובעים בנידון זה את אופיה של החברה היהודית, אלא האופי המיוחד הוא שכפה את עצמו על המצבים".[19] כלומר, על פי שיפוטו של ברנר הכל היה עניין של אופי, והפגם באופיו הלאומי של העם היהודי הוא גם טבעו. תכונות אלה, חשב ברנר, שניתן אולי לשנות (בספק), לכן גם הפך לאחד מאישיה המרכזיים של העלייה השנייה, אבל 'הערכת עצמנו' של ברנר כמו הִכתיבה את התוכן הביקורתי המוכל בשנאת עצמו. בהגותו של ברנר הייתה התאכזרות עצמית, ושלילת הגלות שלו הפכה עם הזמן לבעיה חינוכית מוסרית כבדה מאוד, כאשר המסר שלה עבר מבני הגולה, שמתחו ביקורת על הווייתם ועל עצמם, לבני הארץ שמתחו ביקורת על ההוויה שהוריהם מרדו בה, בלי שידעו עליה שום דבר מניסיון ישיר.[20]

ההיאחזות בברנר עולה בעקבות ההוויה הפוליטית, בעיקר בתקופה הפוסט-ציונית שלה (ולאו דווקא בעקבות הבעיות החברתיות)[21]. היוצרים כמו מתרפקים על דמותו, ובה בעת עולה ומתפתח הדיוקן האנטישמי הממשיך את הקו שברנר התחיל בו כאשר שפט את העם על פי 'תכונותיו'. ככל שהדור הספרותי מתרחק בזמן מדור ברנר, בולטת ביצירתם הרקמה הפתולוגית של 'שנאת עצמו' היהודית, המבקשת לזהות בין הלאומיות הדתית ללאומיות הגרמנית נאצית, ואכן התופעה מתפתחת, ולקבוצת הסופרים המעלים את הדיוקן הכמו-ברנרי ביצירתם, מצטרף גם סופר כמו דרור בורשטיין, שעיצב מעין רומן חניכה פרודי תואם יוסף חיים ברנר 'האב' שמרד בקדושה, ו'הסיר את הכיפה', ממזג בין יהודים דתיים בורגנים ואטומים לבין גזענות ונאציזם. בניגוד לאריק גלסנר, שראה את היצירה כ"רומן חניכה של אמן",[22] אני סבורה, שהיצירה היא ביטוי המשכי של המהפכה הציונית, כאשר תהליך החילון מכרסם גם בשורשי הלאומיות הדתית.

הערגה לאהוב המת — לברנר, היא בין היתר גם עיסוק במורבידי (כנגזרת של התהליך הדקדנטי) שיש בו כמיהה לא מודעת למוות. זהו צורך נפשי אובססיבי הקשור לתמונת הקורבן; לתבניות פנימיות היוצרות כאֵב נפשי והרס. תבניות אלה הן מעין תרשימים מנטליים ונטיות פעולה המכילים לקט של אמונות, סמלים, דעות, ציפיות, רגשות ודרכי התמודדות המושתתים על ייצוג שלילי של העולם ושל ה'עצמי'. דרכי הפעולה המתלוות אל הייצוג גובלות בהתעללות עצמית. שורשיהן של התבניות האלה בהפנמה ארוכת-שנים של חוויות שליליות, של יחסים מכאיבים ושל התמודדות לקויה, ועם הזמן הן הופכות לטבע שני,[23] במשמעות של רצון בלתי נשלט לשוב אל הסיטואציה ההיסטורית הראשונית של ההתהוות הלאומית, קרי; לנסיבות שבהן נקלע הקולקטיב למצבים של קורבנות. כך ניתן לראות את זמן כתיבתם של מחקרים ויצירות בהקשר הקיומי של המלחמות ב'דור המדינה'.

"הקול הרע מן העבר"

הָ תופעה מצטיירת כפתולוגיה לאומית קולקטיבית במעטפת ספרותית מחאתית, שהיא אנטי-ישראלית ובשורשה היא אנטישמיות עצמית. בעומק המשבר כמו מוליך הסופר את הקול ומעבירו לדורות הבאים (מברנר לעמוס עוז, ליצחק בן נר ולדרור בורשטיין).

הפנמת השלילה העצמית באה בעוצמה המאפילה על כל חלקה טובה של ה'אני' הקיבוצי. זו מעין הרעלה עצמית במילים. מודגשת כאן חוויית הרוע העצמי, והתוקפנות שנועדה לאחרים, מוסטת באופן תת-הכרתי כלפי העצמי.[24] ניתן לחוש עד כמה צורם הרוע, בדברי 'פימה', גיבורו של עוז **בהמצב השלישי** (1991): "אין ליהודים דרך לשוב אל זירת ההיסטוריה בלי להיהפך לטינופת? נגזר על כל מי שהיה ילד מוכה לגדול ולהפוך לגבר אלים? ולפני שחזרנו אל זירת ההיסטוריה לא היינו טינופת? או פישקה החיגר (השמאל) או אריה בעל גוף (הימין); אין דרך שלישית?" (עמ' 80).

'מיתוס ברנר' בספרות הוא מודל המחשה אופייני לתופעת השנאה העצמית. הנאחזים בברנר בספרות העברית החדשה רואים עצמם עדיין כראשוני התחייה, הם עדיין 'ראשית צמיחת גאולתנו' (למרות שעברו כבר מאה ועשרים שנות ציונות). חולשת חייהם מתבטאת בתחושת הקורבן שלהם, ומצבם הקיומי משקף מחלת נפש קיבוצית, ממש כמו התופעה הפתולוגית הבלתי נתפסת של התאבדות ילדים.[25] כך, במקביל, 'קול' השנאה העצמית הוא קולם של דמויות עבר מופנמות, כמו גם קולו של ברנר עצמו. מסתבר שעַם לא נכחד כשהוא נלחם על חרבו; סכנת ניוונו וכיליונו הפיזי היא בהתבוללות ובטמיעה התרבותית רוחנית, ובלעג העצמי לערכי קיומו. על מנת להתקבל אצל השונאים ששללו אותם, ניסו היהודים לתקן עצמם על פי מתכונת מודרנית חדשה, מין בריחה אל הסימביוזה וממנה,[26] ואז נמצאו מבטלים את כל עצמיותם — 'הקול הרע מן העבר' הוא קולה של הפנמת היהודים את שנאת הגויים.

הנחותי מסתמכות על קבוצה של שמונה יצירות שהתייחסו לברנר בגלוי ובסמוי: **באמצע הרומן** לחנוך ברטוב (1984), "סיפור בשכיבה" ליגאל תומרקין (1987), **המצב השלישי** לעמוס עוז (1991), **עד הסוף** למשה שמיר (1992), **מקדמות** לס' יזהר (1992), **עוול** לאהרון מגד (1996), **חדר** ליובל שמעוני (1999) **ואבנר ברנר** של דרור בורשטיין (2003).

ב. הספרות כתבנית של שלילה עצמית לאומית

1. האדם כמקור הסמכות

בכלל הסיפורים עומדת אלגוריה אדיפלית, שבה נאבק הגיבור הישראלי נגד האב הסמלי — ההיסטוריה היהודית והאלוהים. הגיבור המרכזי ביצירות אלה מעוצב בדמות סופר, צייר, במאי או עיתונאי, לעתים מין פקיד והיסטוריון, המבקש להנהיג את חברתו. על פי רוב מדובר באישיות בעלת נכות נפשית, חסרת עוצמות, השונאת את המדינה, שהחולי והתלישות הם מסימניה המובהקים. גיבורי הסיפורים נמצאים בתהליך תמידי של חיפוש עצמי, צופים לתוך מעמקיהם ומחפשים פשר לקיומם. פעולת החיפוש מצטלבת עם הדחף להתבונן בתהליך היצירה עצמו, שבו מופיע האמן כאיש חילוני נאור ומוסרי המבקש לתקן את פגמי החברה. באמצעות היצירה מתרחשת הגאולה ומתממש ה"אני" כמרכז העולם, תהליך שהוא מעין האלהה של האמן והאמנות, כמו גיבורו המרדן הבוטה של תומרקין המצטט מישהו: "בראשית היה הפַסל. הוא פיסל את האלוהים הראשון".

2. ה"צלוב"

הצירות הנזכרות עומדות תמיד בסימן **הקורבן**; ברקע קיימת דמותו של יוסף חיים ברנר כמנהיג המיתולוגי של הציונות החילונית. הבחירה האירונית בקורבן כסמל, מבטאת את הסתירה הקיומית של הישראלי הפוסט-ציוני. הקורבן הוא סינתזה מושלמת של דת ולאומיות, מרכיבים שאינם ניתנים לפירוק בלאומיות היהודית והישראלית, גם אם יש הסבורים שהציונות היא 'ברית חדשה' של העם היהודי עם 'הנורמליות החילונית'.

הקורבן מופיע לעתים קרובות בדיוקן הצלוב הנעקד כמטפורה וכתבנית אסתטית של שלילה עצמית יהודית, תמונה רב-שכבתית ורב-משמעית שבעומקה מצויה הכמיהה הלא-מודעת של האמן לאובדן. על פי הנצרות הצליבה היא, כידוע, מהדורה חדשה של הברית לסיפור העקדה המקראי. השימוש הישראלי בסמל נוצרי מבקש באמצעותו להיטהר מהרוע שבמציאות, מעין אקט סימבולי של כמיהה להמרה שיש בה מן החסד והרחמים. בבחירה זו יש משום מחאה והתכחשות ליהדות כדת, עיצוב אמנותי המשקף לא רק את 'שנאת עצמו' היהודית אלא גם את תוצאותיה, דהיינו: היצר האובדני של הנפש הקולקטיבית. 'הצלוב' הוא אפוא מושא מאוויי המוות הקולקטיביים. מוטיבים נוצריים כאלה ניתן למצוא בספרו של יעקב שבתאי **זיכרון דברים** (1977), שעה שגולדמן גיבורו 'מחפש עצמו' בכנסייה ביפו זמן קצר לפני התאבדותו; לפימה, גיבורו של עוז **בהמצב השלישי**, יש 'תקופה נוצרית' שבה הוא מבקש ישועה בזרועות אישה נוצרייה; אצל חנוך ברטוב, **באמצע הרומן**, נראית מדינת ישראל שלאחר מלחמת יום הכיפורים כ"ארץ הצלובים"; אהרון מגד בספרו עוול משלב מוטיב זה בדמותה של רינה אברמוב, בת למשפחת גרים המגלה משיכה לנצרות, שדמותה משקפת את בעיות הזהות של הישראלים.

המוטיב הנוצרי בסיפורים המתייחסים לברנר קשור גם לוויכוח שברנר עורר בנושא השמד, ולהבחנה שערך בין דת לרליגיוזיות, כאשר סבר ש'עַם' צריך להיות בסיס לדת, ולא כפי שקיים במבנה הלאומי של האומה היהודית, שהדת היא שורש לאומיותו של העם.[27] לנושא זה כמו נסמכת דמותו של הפילוסוף היהודי אוטו ויינינגר, שהתנצר והתאבד לאחר התנצרותו, על רקע השבר בתרבות היהודית של המאה ה-19.[28]

כך מתוארים הישראלים בספרות העברית של העשורים האחרונים, כמי שצולבים את עצמם ואת הערבים. מטבע הדברים אבדו ה'גיבורים' ונותרו האנטי-גיבורים, תלושים עייפים ונכים בנפשם, שמתאבדים או מתים ממחלה סופנית בסופו של סיפור.

3. ארץ של צלובים

חנוך ברטוב ביצירתו, **באמצע הרומן**, בורא את גיבורו בדמותו של ברנר — 'אובד עצות', מה שנרמז בשם הגיבור — בלפור שו"ב, ראשי תיבות של 'שוחט ובודק' כמעשהו הביקורתי של ברנר, וכביטוי ל'סיפורי-הנגד' של האומה. הגיבור הוא סופר מתוסכל הממשיך להיות 'יהודי נודד' בין ישראל לאמריקה, ישראלי שהגלות טבעה בו את עקבותיה, והוא עדיין מחפש את 'הארץ האחרת', בעוד שבפנימיותו הוא אדם תקוע ואיש מרתף, כמו גיבוריו של דוסטויבסקי. בלפור מבקש לכתוב רומן על תולדות המפעל הציוני, אך מת באמריקה באמצע הכתיבה, והדבר מתפרש כמו מת הגיבור באמצע ההגשמה הציונית שלו. בספרו יש תקווה לאיזה המשך, מאחר שהבן, בשונה מאביו, חזר בתשובה ויסיים את כתיבת הרומן.

4. קורבן בעילה

בסיפורו של יגאל תומרקין, **סיפור בשכיבה**,[29] מזדהה האמן עם המרדנות של ברנר נגד הדת, ומביע את אהבתו לסופר ולהגותו (עמ' 20). תומרקין אייר את הסיפור בדמותו של ברנר "הצלוב". הוא מתאר גיבור בגילופין המעלה את הזיותיו וכמו מתוודה ופורס נקודות ציון ביוגרפיות המשיקות לתקופות בחיי המדינה (ההזיה כמקבילה לשיכרון, לתמימות ולחלום). הגיבור מספר את סיפורו על רקע שֶמש שחורה, שכמו הושחרה מהמוות שהאדמה מקרינה. הסיפור נמסר בשלוש תנוחות, כמו היו תחנות בווייה דולורוזה של תומרקין-ישו-ברנר. הכותרת "סיפור בשכיבה", מרמזת על הכיבוש כאקט מיני, בעוד הגיבור מעוצב כקורבן של בעילה. תמונת ברנר המתבוסס בדמו מעוררת אצל המספר אסוציאציות לאיבר המין של האישה, סמל האם הגדולה המנכסת ובולעת, והאשֵמה

בשפיכות הדמים. תומרקין כמו מקלל את האמא שלו, על שהעניקה לו חיים על פני האדמה במָקום המקולל, שהוא הארץ הזאת:

> אני החלום ואני שברו. אני החולם והוא החולם. הרצל. מצע ליברלי: מדינת יהודים. הבטחה ולא משיח. לא משיח שקר. התיאוקרטיה תישאר בבתי הכנסת שלה. לא שחורים מכוערים, מגעילים, בני ימי הביניים. מסריחים מזיעה קיץ וחורף לובשים אותו בגד, אותו ביגוד, אותה דיעה זה שנות אלפיים. אוכלים בצל מאוננים. אני רואה בעיניים. לפני החצ'קונים. מאוננים. אני רואה. [...] בני ימי הביניים. לא, הם לא הביאו את המדינה. מדינת חולין, של חול. אולי סוציאליזם, חולצה כחולה אולי פרדסנים. לא דוסים. לא. מהם ברחנו בגולה. מהם ברח שפינוזה. מהם ברח היינריך היינה, המספר שעד היום מונח בבית הכנסת באמסטרדם השופר שבו תקעו לנידוי ספינוזה. גם קרל קראוס. גם גוסטב מאהלר. פרויד. אינשטיין, מאורות הקדמה. אילו [...] ונציגיו היו לנו למנהיגים היינו מסריחים בגטו, מתים בהר הזיתים, בארץ חרבה, ארץ קדחת, קללה. יחי הורדוס. תחי יוון. תחי רומא. בוז למכבים (עמ' 21).

אכן, בעוד ברנר היה שבוי במרד שלו ובידיעה שחיי העם היהודי הם 'האבסורד הקיומי הגדול' לאחר התמוטטות המוחלטת של האמונה באלוהים, שבוי גיבורו של תומרקין בשנאת עצמו.

5. ירושלים והמתנחלים — הטוטליות של 'שנאת עצמו היהודית'

ברומן המצב השלישי מנהל עמוס עוז דיאלוג עם המקורות האוטופיסטיים הציוניים שלו, מהרצל ועד ביאליק וטשרניחובסקי, ומברנר ועד ברדיצ'בסקי (עמ' 130). הוא מביע את התשוקה לעוף אל ארץ החלומות הבלתי אפשרית, אל 'איי הזהב' של ביאליק מ"עם דמדומי החמה".

יגאל תומרקין — בוז למכבים

הסופר חש באיזו 'אבדה עולמית' (72, 190), שאינה ניתנת לניסוח ויש לה קשר לעולמות אחרים, מיסטיים.[30] ואכן, 'הציונות' כמו מצטרפת ל'מצב שלישי' שבו הייתה אמורה לסמל את תהליך השינוי הקולקטיבי, של גלגול לאומי אלכימי חדש, בהבדל עקרוני אחד — שהדבר לא נעשה על הבסיס ההיסטורי הישן. לא התמרה, אלא המרה. עמוס עוז משבץ את הגלגול של קפקא שהוא דוגמה לאלכימיה הפוכה, שבה גיבור הסיפור הופך לשרץ, ליצור נחות, קטן ומאוס, נדחה ומגורש מהטריטוריה האנושית. סיפור זה נראה לגיבורו של עוז "כאפשרות מוחשית" בהקשר ההיסטורי ציוני (67, 103).[31]

למעשה, זהו דיאלוג כמעט נצחי שכל גיבורי התחייה הציונית לוקחים בו חלק והוא מייצג את השבר התרבותי שהתחולל בעולם היהודי בחיפוש אחר חלופה אמונית אחרת, חיפוש המשכי המזכיר את היסודות החדשניים שהכילה בשעתה ספרות ההשכלה, יסודות שעברו גם ליצירתם של ברדיצ'בסקי וברנר, אבותיו הספרותיים של עמוס עוז.[32]

פימה (אפרים) נומברג, גיבור העלילה, הוא פקיד מחוק בקליניקה להפלות בירושלים. עיסוקו של הגיבור בהשחתת חיים, בעיר השנויה במחלוקת עוד מראשית הציונות, חושפת את 'שנאת עצמו' במילואה. פימה הוא דיוקנו של הישראלי החדש, תלוש פוסט-מודרני המוריש תלישות כמצב רצוי שיש לשאוף אליו, ובכך הוא מהווה משל לניהיליזציה של החיים. דמותו עוצבה על פי דגם היהודי הבטלן החי על חשבון אביו, שגם פרנסתו של האחרון באה לו מעסקי קוסמטיקה. במובן זה משקף עיצובו את הקיום ההיסטורי הביולוגי-אנימלי הנובע מחולשה, כמו קיומם של יצורים בעלי התפתחות נחותה שאינם מתבגרים ואינם בני-המשך. דמותו מזכירה את הדמויות היהודיות של מנדלי, שעצם קיומם חושף את ליקוייה של ההיסטוריה היהודית. היאוש וחוסר המוצא ברומן נובעים מהפער התהומי שבין המאוויים להכרח, בין הווה לעבר, בין החלום למציאות, בין חול לקודש יהודי ובין ההיסטורי לאַ-היסטורי.

דחיית רעיון הבחירה מוטמעת בתודעת הגיבור, וההערכה העצמית הלאומית נקבעת על פי היחס המרדני שיש לו כלפי מושגים כמו 'עם סגולה' ו'אתה בחרתנו', כך מתוארים הערבים כמי שמנקים את "הביובים של העם הנבחר עד שיבוא המשיח" (עמ' 147). הקשר בין פימה לאביו מתקיים על רקע רצונו של האב "לסייד ולצבוע את דירתו (על ידי ערבים) מהכפר אבו דיס" (עמ' 145), רמז אירוני לעניין 'העבודה העברית' בהקשרה הדתי לאומי. בהקשר הברנרי נרמזת כאן הסינתזה הכמו-מעוקרת בין דת ללאומיות שבה דגל הרב קוק, ושעמדה בניגוד גמור להשקפת עולמו הגנוסטית של ברנר בכתביו הפובליציסטיים.

עוז מתחבר אל דימויו של ברנר כחילוני אנטי-דתי ואנטי-היסטורי, ומכאן גם קצפו של פימה על המתנחלים:

> מדוע לכל הרוחות שוטפים כאן לכולנו את המוח ששוויון ערך האדם זה נטע זר ליהדות, סחורה גויית פגומה, פציפיזם נוצרי מזויף, ואילו הבליל המבולבל

שרקח איזה רבי משיחי, הסבא של גוש אמונים, שלקח במשיכה קצת סמרטוטים מאת הֶגל ותפר אליהם בקושי בלויי סחבות מהכוזרי והוסיף את האלטע זאכן של המה"רל מפראג — איך קרה שהשעטנז התפל הזה נחשב פתאום ליהדות צרופה, ישר מהר סיני? מה זה? טירוף גמור! "לא תרצח" זה אצלם נטע זר, פציפיזם נוצרי מוקצה, והרב גיאורג וילהלם פרידריך הגל, הפרוטו-נאצי הזה, הוא פתאום מורשת ישראל! אני אומר לך, אבא, בציפורן הקטנה של ברנר יש יותר יהדות אמיתית מאשר אצל המאובנים בקפוטות והפסיכופטים בכיפות הסרוגות (עמ' 149-148).

גיבורו של עוז מהווה תשובה אירונית לדרישה לאקטיביזם ההיסטורי המבוטאת באמרתו של ברנר "**אין משיח לישראל ולעבודה**".[33] ברנר בספרו של עוז הוא נציגה של הציונות המודרנית, 'הנאורה', הנקייה מכל נטייה דתית לאומית, ולעומתו ציוניותו של הרב קוק ולאומיותם של המתנחלים נובעת ממעיינו של הגל וממשיכיו הנאצים. המתנחלים מייצגים את העם (הפולק), ומצטיירים כמייצרי לאומנות. כך מתאר המספר גיבור שהפך קורבן לדימויים המעוותים:

מחלון האוטובוס, בדרך בסביבת שוק מחנה יהודה, לאור פנס רחוב, ראה כתובת קיר שחורה, "ערבים החוצה!", ותרגם בלבו לגרמנית והחליף ערבים ביהודים ונמלא התלהבות זועמת (עמ' 40) [...] מה זה האנחנו הזה? מין שריד ממלחמת השחרור? לפקודה תמיד אנחנו? אנו אנו הפלמ"ח? מה פתאום 'אנחנו' מי זה כאן בכלל 'אנחנו'? אני, הרב לווינגר, אתה וכהנא? איזה מין דבר זה? חשבת על זה פעם, פרופסור? (עמ' 142) [...] אתה זוכר את השורה המפורסמת מהשיר של אמיר גלבע? 'פתאום קם אדם בבוקר ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת'? זה בדיוק האבסורד שאני מדבר אליך [...] מי מסוגל בכלל לקום בבוקר ולהרגיש שהוא עם? ועוד גם להתחיל ללכת? אולי גאולה כהן. מי בכלל קם בבוקר ולא מרגיש מחורבן? (עמ' 144) [...] הגיע הזמן להפסיק להרגיש עם. להפסיק להתחיל ללכת. גמרנו עם הטינופת הזאת, 'קול קרא לי והלכתי', 'לאשר נישלח — שם פנינו', הרי אלה ממש מוטיבים חצי פשיסטיים [...] אנחנו באמת לא עם; לכל היותר מין שבט (עמ' 144) [...] מה לפי דעתך נגמר בברלין וממשיך כביכול בירושלים? אתה נורמלי, פרופסור? הלא באופן כזה אתה פשוט מניח אותם ואותנו בדיוק על אותו מישור! יותר גרוע: מדבריך אפילו יוצא שכרגע יש לגרמנים יתרון מוסרי עלינו מפני שהם כבר חדלו ואנחנו המנוולים ממשיכים (עמ' 143).

כתיבה זו מסתברת כפעילות פוליטית של הסופר, הנעשית כביכול תוך סולידריות חברתית כדי להשפיע על שינוי מוקדי הכוח. הקול הפנימי המניע את היצירה הוא קול התיעוב כלפי הגניוס היהודי (דווקא משום שאובייקט ההשוואה הוא העם

עמוס עוז — פסיכופטים בכיפות סרוגות

הגרמני), ביטוי למאבק של הישראלי במרכיבי זהותו היהודית (ברומן **דולי סיטי** [1992], מממשת הגיבורה את השוויון שבין המישור הישראלי-יהודי לבין המישור הגרמני, ונוסעת לרצוח תינוקות גרמנים בגרמניה).

הצירוף המפלצתי בין גרמנים ויהודים בהקשר הפוליטי של הסכסוך הערבי-ישראלי, בלווית הקונוטציות של 'עם כובש', 'פולקיזם' ו'סדר חדש'; עוצמת האש המכוונת נגד המתנחלים בעוד יוסף חיים ברנר ניצב ברקע, הם הביטוי הנורא ביותר של 'שנאת עצמו' היהודית. הסופר כמו לא מסוגל לשאת את מועקת לאומיותו המודחקת, וזו עוברת פרויקציה ומושלכת על מגשימיה. כך נמדדת הציונות שלאחר מלחמת ששת הימים בכלים נאציים.[34] המחבר שופט את ההתנחלויות על פי עיקרים באידיאולוגיה הנאצית.

המחאה היא כלפי הקו המדיני, אבל הפרויקציה הנאצית בתודעת הסופר מעידה שהמושא האמיתי הוא הגנאולוגיה היהודית והלאומיות: "מה שקורה שם (בשטחים) כל יום הוא רק התממשות של תהליך הסיאוב העובר עלינו מאז שישים ושבע. אם לא מלפני כן. אם לא מההתחלה" (עמ' 80).[35] התיאורים מעוררים את שאלת גבולות הביקורת, האם היא מקדשת כל מטרה והיכן גבולותיה.[36] באופן לא מודע, ההזדקקות לדוגמא הנאצית כדי לבקר את דרכה של הלאומיות היהודית, שלידתה באמונה הדתית כמו לידתו של עם ישראל בכלל, משרתת את האידיאולוגיה הגזענית ומשלימה את כוונת הזדון של הנאציזם. מה שאמור היה להיות תיקון מוסרי או ביקורת בונה במשמעותם העמוקה, הוא השמדה עצמית הניזונה מאנטישמיות עצמית.

6. עד הסוף למשה שמיר — המספר ככנר קטוע יד

עד הסוף של משה שמיר הוא רומן היסטורי אידיאי, המספר על ההיסטוריה הקרובה.[37] המספר, יעקב גבריאלי, היסטוריוגרף, איש רוח וגידם (סמל אירוני לפתולוגיה העקדתית), ממחיש את הקרע. השמות ברומן מעוגנים בעולמו של המקרא ומורים על הזמן שממנו מבקש המחבר להתחיל את הסיפור ההיסטורי.

דמותו של ברנר מצטיירת לקורא כפסימיסטית ודקדנטית;

הוא חלק מתפאורת המוות של הסיפור הציוני ברומן, אך באותה מידה הוא בלתי צפוי ומלא סתירות כמו התודעה עצמה. שמיר שזר את נושא העקדה בדמותו של ברנר, בדומה למה שעשה ס׳ יזהר במקדמות. המספר, יעקב גבריאלי, מעיר, כי במשך השנים נעשה מומחה לפרשת רצח ברנר בעקבות דב ישראלי. ישראלי הוא ׳סוכן׳ שתפקידו ביצירה לנפץ את מיתוס העלייה השנייה בכלל ואת זה של ברנר בפרט, להצביע על מקור החולשה של האחרון ולחשוף את הסתירות בהשקפותיו. ״כשם שפרחים צומחים מזבל, כך תקווה צומחת מיאוש״ (עמ׳ 126), מצטט גבריאלי את דב ישראלי. ישראלי קובל על תכונת ההכנעה; בני העלייה השנייה מצטיירים כמין קדושים מעונים. גורלו של ברנר, ה״מחפש את הכאב כדי שיוכל להתגרד ונהנה, אוי נהנה לו מן ההתגרדות״ (עמ׳ 99), מוסבר כתוצאה ישירה של השקפת עולם זו:

הגאווה הפוצית הזאת של יפי-הנפש מהעלייה השנייה, אני מכיר אותם! התיז עלי דב ישראלי את זעמו, זה מה שקובע אצלם — מי סובל יותר, למי כואב יותר, אני מכיר אותם! למי נישאר כולנו חייבים יותר! המסורת הרקובה הזאת של הגנרלים הרוסים — למי היו יותר אבדות. הרוסים יכלו להרשות לעצמם, גם בימי קוטוזוב וגם בימי סטלין, אבל אנחנו? (עמ׳ 126).

רצח ברנר, היה מאורע שעורר את בעיית היחסים עם הערבים, ויחד עמה את השאלה, מה צריכה להיות האידיאולוגיה הקיומית של היהודים בארץ ישראל. מן הסוגיה הזאת השתלשלה שאלת המנהיגות, ההגנה והגבורה היהודית:

לוקחים חצי תריסר קלוצים שלא יודעים בין ימינם לשמאלם, שולחים אותם בדרך שאיש מהם לא הלך קודם — מספרים להם שבאיזה מקום יחכו להם אנשים, עם מקלות, או לפעמים אפילו נשק — ואחר-כך מתווכחים אם צריך לנקום את דמם או להבליג (עמ׳ 123-122).

ביקורת דומה חוזרת במקומות נוספים ברומן (עמ׳ 120, 124, 127). מחד גיסא מבקר שמיר את ההתמכרות הציונית למסורת הפטריוטיזם הרוסי, ומאידך גיסא הוא רואה את צורת ההתגוננות של היישוב כאילו חיו בכתריאליבקה. נרמזת כאן ביקורת על התנהגותם הבלתי אחראית של ברנר עצמו ושל אלה שהגנת הישוב הופקדה בידיהם.

ויכוחי ההווי האידיאולוגי של ברנר וחבורתו משקפים את מהות הסתירה הציונית החילונית, מהי ׳גאולה׳? והאם זו ׳אמת מארץ ישראל׳ (עמ׳ 108)? במלחמתו העזה נגד האורתודוכסיה הוא נאבק נגד עצמו וסותר את עצם קיומו הלאומי כיהודי: ״הייתי מוחק את ה׳אתה בחרתנו׳ בכל צורה... איך שיהיה, העיקר שלי: יחס שלילי לעצמיות ההיסטורית שלנו... כפירה גמורה בגדלות הירושה שלנו...״ (עמ׳ 109). ברנר ראה בדברים מסכות, עטיפות המסתירות את האמת, הוא ראה גם במרטירולוגיה הלאומית הונאה עצמית, חיי שקר, תפישה המנציחה את הניוון הקיומי גם במובן הלאומי. הרבנים היו בעיניו סניגורים הגורמים להנצחת הקלקול החברתי: ״איני יכול לשאת אותם, את הסניגורים הללו לתיאבון ולהכעיס. אנו זקוקים לקטיגורים, קטיגורים בעלי חומרה יתרה. גוזרי דין ומוציאיו לפועל״ (עמ׳ 102). אי-המוסריות בהמצאת ״גדלות הירושה״, היא בעיניו התחמקות ערמומית מקיום של אמת.

בהשראתו של ברנר מרחף מעל ראשיהם של המתווכחים היאוש הגדול. דברי ברנר המובאים על ידי המספר מצביעים על המוצא הסוציאלי הגלותי של גיבורי התחייה, מה שהיווה גורם מכשיל לתחייה הלאומית. כבר בתחילה היו גילויים של אי-קבלת ׳העצמי היהודי׳, מתוך הנחה ששום ׳כיבוש׳ אידאולוגי לא ישנה את הצביון התרבותי-חברתי שהגלות טבעה באומה היהודית. הטרגיות של ברנר מסומנת בדיוקן של ׳כנר קטוע יד ימין׳, אמן נכה וחלש המקונן על האבסורד הקיומי של ה׳יהודי החדש׳ בארץ ישראל, בהיותו מצב בלתי הפיך ולכן טרגי.

הניגוד בין ציוניותו של ברנר לבין היותו מבקר חריף של הציונות, הפקפוק וחוסר הוודאות הקיומי, יצרו מצב הדורש הכרעה אך לעולם יישאר חסר הכרעה. הספק הגדול ביותר של ברנר נוצר מהתחושה שקיים פער בין שאיפות היחידים לבין הכוחות הפנימיים והחיצוניים הפועלים על חיי ההמון היהודי. ומבחינה זו מבשר המחבר באמצעות לאה וגבריאלי בשורה דומה: לא הציונות היא הבעיה, אלא ההמון היהודי על ׳הבליו׳ הגלותיים; ״הבלים, הגביר ברנר את רתיחתו, רק להבל יש רבים — הבל הבלים אמר קוהלת, הכל הבל״ (עמ׳ 103). הבל עולמה של החברה היה בחוסר הבנתה את האבסורד של הקיום היהודי המודרני.[38]

החשבון ההיסטורי מוביל את גבריאלי לתקופה הצברית שלו במלחמת השחרור. גבריאלי הוא ׳אנטי-גיבור׳, למרות התקופה ההרואית המפעילה אותו. הוא אינו מסוגל להתגבר על פצעו, צלקת הנפתחת ומדממת בעקבות אירועי הזמן. הגדם הוא מטונים של קרע נפשי קולקטיבי, שקיומו משקף מצב יתמותי של ״טרגיות כפולה״.

יעקב המספר, האדם הישראלי, הוא עדין האיש מן המרתף, המתייסר בסתירותיו הפנימיות ומתלבט, אובד עצות העומד על פרשת דרכים. בנוכחותו החלשה, בראייתו את הדברים, הוא מבטא יאוש ממעמד יצירתו במערכת התרבותית של זמנו. כאילו הוא עדיין ׳דור תש״ח׳ שנפל בין ׳האריות של האתמול׳ לבין ׳כפירי המחר׳ (דור המדינה), ונמצא במעין תרדמה היסטורית בתרבות הישראלית. כך מתוארים הרהורי הנכות וסיפור הפציעה על רקע סוף מלחמת העצמאות. (עמ׳ 153, 166, 169 ובמקומות רבים נוספים):

> לא היו שמים, היתה רוח אבל לא היה אוויר. לא היה אופק — לא היה אור שמש. היתה מין דייסה עכורה, צהבהבה, ותחושה של קץ העולם. אנשים עברו כפופים בתוך מעילים או שמיכות, לא היה את מי לשאול, אבל לבסוף מצאתי את הפחון מעל הבור עם רצפת הקרשים המכוסה סיד מצהיב (עמ׳ 243).

האווירה הדקדנטית כתובה ברוחו של ברנר, על חיים של סבל מתמשך שלעתים נראים כחסרי טעם וחסרי מוצא. סיפורי מלחמת השחרור שזורים בסיפורי גליפולי, המאבק הפנימי של המספר בין איש הרוח הנתפס כחלש על ידי עצמו, לבין איש הכוח, בא לביטוי גם בסיפור על אשר גברילוב, מין גיבור היונק מגבורתם של מקדשי השם, שבהתנהגותו קידש את האדם היהודי.

ההתעסקות האינטנסיבית בדמותו של ברנר וברצח ברנר מעידה על רגש אשמה, על תחושת החמצה. המספר כאילו מתרפק על זיכרון דבריו של ברנר, שביטאו את האמת על העם היהודי כפי שהיא נחשפת אצלו ומסתברת לו, יום יום, שעה שעה. גם שמיר, שאמנם 'חצה קווים', ממשיך להיות בן שבר; הוא בוחר במספר אמן 'קטוע יד' ובגיבורה מתאבדת — חולשה שהיה מבקש להשתחרר ממנה ואינו יכול. בניגוד לשאר היוצרים הנידונים כאן, ייתכן כי שמיר רצה לצייר את ברנר בדקדנטיות שלו, דווקא כדי להצביע על הגורם הראשוני שהוליד את הסיטואציה הרוחנית והפוליטית של שנות השמונים והתשעים.

7. הטרגדיה היהודית

אצל ס' יזהר ברומן הכמו-ביוגרפי מקדמות, עוסק הטקסט ברובו בביקורת ושיפוט ערכי של מעשי הראשונים; הבן שופט את מעשי אבותיו. הסתירה הזהותית-קיומית נחשפת בתיאורי יחסו של הבן לאב. בכל פרק מחמשת פרקי הרומן מסתננים הכיסופים לאב ולדרכו היהודית-ציונית. למעשה קיימים בסיפור שני אבות: האב הפרטי הביולוגי, האידיאליסט, איש הרוח שלא מימש את עצמו, ולעומתו — זה שהושיב את בנו על "קן צרעות". הסיפור מעלה את הכישלון הציוני להקים בית לעם היהודי בארץ ישראל. עלילת הכישלון הקולקטיבי היא הרקע הביוגרפי של גיבור הסיפור. מסיפור 'העקיצה' משתלשל סיפור הקורבן והעקדה המיתולוגית. סיפור רצח ברנר הוא סיפור סימבולי לראשיתה של העקדה הציונית במובנה הפוליטי המוסרי.

ביצירה זו בחר יזהר להתארגן סביב תחנת חייו האחרונה של ברנר, קרי: רציחתו. הוא הדגיש את חיוניותם של הפסימיזם והיאוש הברנריים (עמ' 42-41), אלמנטים המהווים צד בעיצוב הדקדנטיות של החלוציות העברית בסיפור.

היצירה מכילה סמלים דקדנטיים של דעיכה וחולי, הדומים לאלה מסיפורי ארץ ישראל של ברנר: "רגל בפח" (עמ' 116), "תיבת התפוזים הרקובה" (עמ' 204), מעשה האיכר יהודה במלכל'ה (עמ' 213), וכן אזכור יצירתו של דוסטויבסקי **החטא ועונשו**(עמ' 212) — סיפורים או אפיזודות ששחיתות אנושית עומדת במרכזם. חוויות יסוד פרטיות מתורגמות בסיפור לחוויות קולקטיביות, והכאב הפרטי צובע את הראייה הלאומית בצבע קודר. ההתייחסות לברנר ביצירה משקפת לא רק את יחס הכותב אליו, כפי שהכירו בעצמו או מכתביו ומדברי הכותבים עליו, אלא מושפעת מאווירת התקופה שבה הוא עצמו חי ופועל. במקדמות נרקם רצח ברנר לצורכי ההווה. הרצח מופיע בפרק השני, אחרי "העקיצה", בחלקו הראשון הנושא את הכותרת "מוט ברזל", שעניינו החולשה היהודית מצד אחד והתפוררות אתוס 'טוהר הנשק' מצד שני, ושקורבנו הבולט ביותר הוא יוסף חיים ברנר. סיפור הרצח מציין את ראשית סיפור העקדה הציונית, שכן מבחינה היסטורית סיפור רציחתו של ברנר הוא נקודת ציון מטפורית במאבק של האיש ושל היישוב.

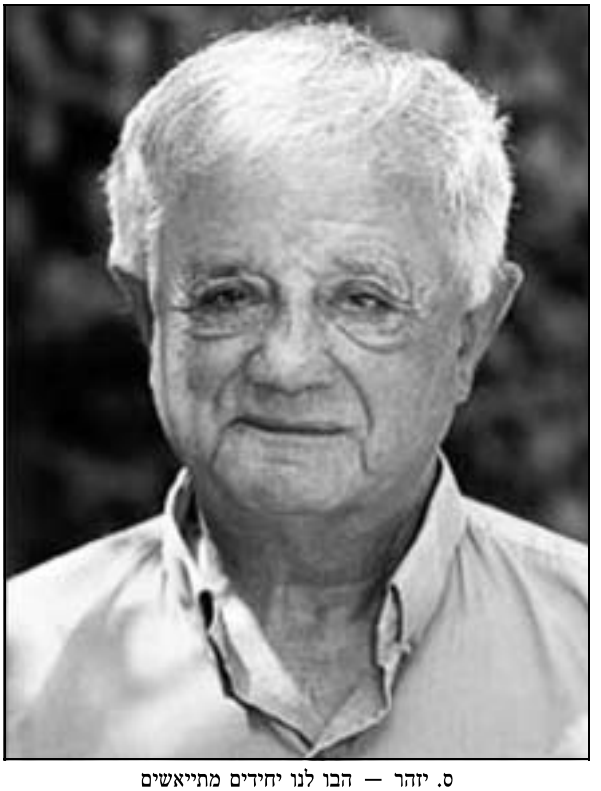
בקונפליקט שבין האידיאולוגיה לרציונל הפוליטי, המלחמה היא ביטויו של האי-רציונלי. שאלת הגורל ההיסטורי 'מסתתרת' מאחורי המטפורה של מעשה האב. החלק הפותח ברומן, "הצרעה", עניינו בפרקסיס האידיאולוגי ובתוצאה הפוליטית האלימה שלו. מעבר לזה ובהקשר להווה, מעלה הרצח חרדות יהודיות (פוגרומים), וזורע את זרעי היאוש. התינוק הנעקץ הוא ממשיכו של ברנר, בעיקר ביאושו האסתטי. הגיבור מתהלך בהרגשת יתמות, ימים רבים לפני שאביו הביולוגי נפטר. האירוניה שבתיאור היא שדווקא מי ששלל את הגלות מת מוות גלותי.

ברנר הצטייר בעיני רבים ככוכב גאולה חילוני שנשא את דגל ההומניזם והשוויון החברתי. בהירצחו נתגלע חוסר האונים היהודי, ומותו הותיר את היישוב בתחושה של יתמות המהולה באשמה. "הבו לנו יחידים מתייאשים, כי אין לוחמים גדולים מן המתייאשים הגדולים, אלה שאינם מצפים ששום גאולה תבוא עליהם, הם עצמם הגואלים" (עמ' 42). בדברים אלה יש מין התקרבות אל התפיסה ש"היאוש נוסך אומץ", כפי שהדבר מופיע גם בטרילוגיה של משה שמיר **רחוק מפנינים**.[39]

בעקיפין משתמע כאילו הציונות רצחה את ברנר. אזכור הרצח בא לאשש את העמדה שמעשה הציונות בארץ ישראל הוא שבירה של סדר ראשוני מוסרי, דה-הומניזציה, נקודת ציון לאובדן האב הרוחני, הקדוש החילוני. באופן פרדוקסלי, בעצם היומרה להיות 'יהודי חדש', מצטיירת דמות האב בדיוקן הברנרי כחלשה וטרגית.

בהקשר למורשת ברנר בספרות — יזהר הפך למתחרהו של ברנר על היאוש. אלא שבניגוד לברנר שנבנה מהיאוש, הרי שיזהר מסתייע בו לאסתטיזציה של היאוש. ההבדל הוא שאצל ברנר האנטי-אידיאולוגיזם נעצר באמונה שהייתה לו במפעל הציוני, שבו ראה מעין קו אחרון במאבק על הקיום הלאומי יהודי, בעוד שאצל יזהר שלילת הציונות מוכלת בתוך שלילת ההיסטוריה, שהביאה את הגיבור למצב של אובדן המשמעות הקיומית.

ההתמזגות הטוטלית בין הפרטי לקיבוצי בנפשו של הסופר, בולטת אפוא בעיצוב דמות האב, שם מתפרשת הסתירה הפנימית-הקיומית של הדמות כהתקה של הסתירה העומדת במוקד הנפשי של האני היוצר. בהגיעו לכלל יאוש כזה, הרי ש'כצופה לבית ישראל' הוא מצוי בתהליך התפוררות תחושת המשמעות הקיומית ההיסטורית שלו, וגם מבשר אותה.



ס. יזהר — הבו לנו יחידים מתייאשים

8. 'חדר' ו'מגֵרה' כ"הוויה שקית" של ישראליות[40]

יצירה **חדר** מגיע חוקר לבסיס צבאי כדי לחקור את נסיבותיה של שריפה שבעקבותיה נספה אדם. באותו חדר הוקרן סרטון הדרכה למקרה שתפרוץ מלחמה ביולוגית (כפי שחוו הישראלים במלחמת המפרץ). שמו של במאי הסרטון הוא שכטר. בציר העומק האידיאי הופך הסופר, יובל שמעוני, לחוקר השריפה החברתית, האידיאולוגית והפוליטית של מדינת ישראל, בעוד המסגרת לחקר ה'אסון' היא הצבא כזרוע ביצועית של המדינה. חקר השריפה ודמותו המיואשת של הבמאי, יוצרים אסוציאציה לדמותו המיתולוגית של יוסף חיים ברנר, מה גם שהשם ברנר קשור למילה 'שריפה' ביידיש.

שמעוני מבקש להקביל בין ראייתו המיואשת של ברנר לזו של הבמאי שכטר (המתאבד לבסוף); השניים הם פלגים המשלימים זה את זה באישיותו של המספר. הבמאי, כאנטי-גיבור באנטי-דרמה (כמו **חדר** עצמו), מתאר עצמו כחי ב'הוויה שקית' דוגמת ברנר:

> השק כיסה את ראשו של שכטר, וכבר הכיר בתוכו כל סיב וסיב וכבר התוודה אל ריח היוטה ואל ריחותיו שלו [...] שלא ידע איך הוא נראה מבחוץ; לא מפני שהולבש על ראשו כמו על ראשו של שבוי שראה במלחמה, אלא שנטווה מתוך האוויר עצמו, טוויה אטית כל-כך שלא היה אפשר להרגיש בה אלא שנשלמה (עמ' 15).

במקומות רבים בספר חוזרת ההקבלה בין תחושת המציאות של ברנר לזו הישראלית האקטואלית, 'הפוסט-ציונית'.[41] דמותו של שכטר היא הומאז' לברנר המתייסר. המחבר הציב ציוני דרך לדמותו של ברנר על ידי סיום כמה פרקים במשפט "כאש שאדם נשרף בתוכה" (14, 50, 73), כמו דימה את הציונות של דור המדינה לשריפה המכלה את ההוגים והחוזים שלה. המחבר מזדהה עם סבלו של ברנר באמצעות ההומאז' לצלוב, סימבול הייסורים הנצחיים. כמו ישו גם ברנר נשא את כאב חוסר הייעוד של היהודי המודרני. מה שנותר הוא לחיות "בהוויה שקית". דימוי המציאות לשק קשור, לקוח מיצירתו של ברנר **בחורף**:

> תהום? לא, אניח מילה זאת לגיבורים. שטן אין כאן אבל שק יש כאן והשק קשור בראשו. וזעיר שם טיפות דבש בו. רמשים מספר לוקקים את הדבש, רבים אינם משיגים אותו, ומבלי דעת הם דוחקים את חבריהם... דם יישפך... אחרים מתפרצים אך השק קשור.

ברוך קורצוויל ראה בהוויה השקית של ברנר ביטוי לסתמיות האלמונית האפורה, נטולת היסוד ההרואי האינדיבידואלי, וזאת בדור שאבדה לו האמונה באלוהים,[42] דומה, כי אבחנתו של קורצוויל נוגעת גם להמשך שלטון האבסורד אצל גיבוריו של שמעוני.

הן אצל ס' יזהר **במקדמות** והן אצל יובל שמעוני **בחדר**, בולט הדחף לחזור על הטראומה של האימה והעקדה.[43] אצל יזהר נרקמים מאורעות ברנר לתוך הסיפור ומחוללים באוויר אימה גדולה (59-98): "הכל מתחת לאכסדרה הזאת מסריח כעת מפחד [...] וזה לא התחיל כעת, יום אחד פתאום" (87). המספר הילד נזכר ב"ציור מוזר של אנשים שנושאים בידיהם את ראשיהם הכרותים וצווארם חלק בלי ראש. ככה זה להיות שחוט?" (68). "הרגל הכרותה" של השכנה ממול, שנדמה לילד ששמו אותה בפח, היא המטפורה לקיום הציוני בארץ ישראל (121), ועוד **במקדמות**: "וגם ברנר, אמר אבא, וקולו נשבר, ולא יכול, גם ברנר, אמר אבא, הוי ברנר, אמר אבא" (98). מראות דומים רודפים את שכטר ורומזים לאופן מותו של ברנר:

במלחמה אחרת שכב שכטר בתוך שק שינה במדיו ובנעליו במחנה עורפי של הגדוד, כמה קילומטרים מדרום לצור, ושמע את אחד משומרי הפטרול מקיא את מרתו אחרי שהסביר לו הסמג"ד מה יקרה אם יירדם: תנועת שחיטה עשה הסמג"ד על גרונו, ושמא יחמיץ השומר את כוונתו הוסיף ואמר: ובבוקר ימצאו את כולם עם המשמו בפה (176-177).

קורצוויל מצא הקבלה מפתיעה בין ציורים כמו "ההוויה השקית" של ברנר לבין ההבעה האפית של קפקא. עם זאת, אצל ברנר מתואר הדבר כמקרה גבולי ואילו אצל קפקא זה שכיח כמו במקרה של גרגור סמסה כרמש **בהגלגול** (האדם כסובייקט החי בעולם של דה-הומניזציה ודה-הרואיזציה). גיבורו של קפקא כגיבורו של שמעוני, נכנע ל"הוויה השקית". אצל ברנר לַיִשָן נותר ממעלת האמת, וקיימת התאמה בין

התדמית להוויה; לא כך שמעוני, אצלו אף פעם לא הייתה אמת אלא רק התדמית. הבמאי מתייסר במצב שבו הפך הקורבן לתליין; לכן, אולי, ניתן לו השם שכטר (שוחט ביידיש). הוא כמו ממשיך את הדימוי של חנוך ברטוב מספרו **באמצע הרומן**, ומשייך עצמו לדור של צלובים וצולבים.

הכותרת "המגֵרה" של הפרק השני ביצירה היא מטפורה ללא-מודע, ויש בה כדי להזכיר את יחסו של קפקא ליהדות. ברוך קורצוויל במאמרו "שנאת עצמו בספרות היהודים" מצטט מתוך מכתבים של קפקא למילנה: "לעתים הייתי חפץ לתחוב אותם, היינו בתור יהודים, לתוך המגרה של ארון הכביסה, אחר-כך להמתין מעט, אחר כך להוציא מעט את המגֵרה כדי לבדוק אם כולם נחנקו, ולא להגיף כך את המגֵרה ולהמשיך כך עד הסוף".[44] כפי שמסתבר מדימוי 'המגֵרה', הסופר יובל שמעוני, מודע לתופעת השנאה העצמית של דורו, ובאופן המשכי ועקיף התחבר בתדמית פוסט-מודרניסטית לשנאתם העצמית של ברנר וקפקא, באופן שדימוי ה'מגֵרה' של 'שנאת עצמו' אצל קפקא הגיע גם לחדרו של שמעוני.

חדר — יובל שמעוני

9. דיוקן הסופר כשונא עצמו

הן סופר דרור בורשטיין מעטה על דיוקנו של הגיבור, אבנר ברנר, קלסתרון אנטישמי, כ'שונא עצמו' היהודי המסתכל במראה. הדבר מזכיר את י"ח ברנר, שרצה אף הוא לשקף עצמו כקריקטורה, ובכך ביקש באופן לא מודע לאפיין את העם היהודי כקריקטורה של עם.[45] בלונדון ציירו את אבנר ברנר מבלי שירגיש: "פתאום הושיט לו הצייר גיליון נייר, ועליו ברנר נבהל לגלות דמות דיוקן שלו, כלומר של ברנר." כשנדרש לשלם על כך, "הביט ברנר בפרצופו, כלומר בפרצופו של ברנר, שהיה קריקטורה איומה של ברנר, ואמר 'it's not me', וחזר ואמר זאת" (186).

אבנר ברנר, כצאצאו הספרותי-אידיאולוגי של יוסף חיים ברנר (שֵם אבי הגיבור הוא ירמיהו, שהוא שמו של גיבור **בחורף** של י"ח ברנר, ירמיהו פייארמן), לא מקבל את עצמו ואת שייכותו החברתית. הביקורת החברתית יונקת ממורשת הדחייה והסלידה מהיהדות של הדורות הספרותיים הקודמים, כפי שהועברו והשתמרו בזיכרון הקולקטיבי. הרומן מבקר את ליקויי האופי של "העם המפד"לי" שגידל את דור 'הכיפות הסרוגות' להיות לנוער רוצח ערבים. הסופר מזדהה עם דעתו של ברנר על הדת, כשזה טען שהיהודים אינם עם רלגיוזי, כי אם אנשים המחזיקים בדת, רבים מתוך צביעות ושפלות נפש, כדי שהדת תחזיק אותם.[46]

הרומן **אבנר ברנר** מתאר נער דתי הנמשך לעולם החילוני, על רקע הצביעות הדתית של חברתו. תהליך זה נשזר לתוך מלחמת תרבות שבה הספרים הם הגיבורים המייצגים שלה, אזכור יצירת גנסין **ועת הזמיר** לחיים באר (1987) מצד אחד, לעומת הגמרא (ולא התנ"ך) מהצד האחר. הניצחון הסמלי של התרבות הישראלית החילונית במחנה הדתי מועלה באמצעות מטפורה סרקסטית המכונה "פרשת ונציה" (160-166). הנער הדתי עמוס פוקס, שכל עתותיו הוקדשו בגלוי להכנה לקראת תחרות בגמרא, נהג לקרוא את 'הספר האפור של גנסין' בשירותים. הספר נופל לאסלה, סותם אותה, ומציף את בית הספר בזמן שצריכה להתקיים אספת הורים חשובה בנוגע לרצח שאירע שם. הנה החלום להביא 'מבול' שיטביע את החברה הדתית המושחתת, וזאת באמצעות קריאת גנסין וחיים באר.

העולם הפתולוגי מעוצב במסגרת סאטירית דידקטית (כמו שריד משכילי) של בית ספר תיכון דתי. אבנר ברנר ושנים מחבריו מואשמים ברצח ערבים, אב ובנו (אזכור של עקדת ישמעאל) כאשר ברקע מתנגן לו מוצרט. הנערים שבים מריצוי עונש בצורת 'סמינר לחיזוק האמונה' שנערך בעיר בית-אל. בה בעת נאנסת ונרצחת תהילה,[47] בתו של סגן המנהל שפירא, בבית הספר, באולם ההתעמלות. תהילה התיידדה עם ערבי, והחשדות נפלו על הערבים כמבצעי האונס והרצח. הגיבור אבנר ברנר מצטייר כמין סופר 'מציצן' המבקש לראות כיצד חברו עמוס פוקס מתקרב אל שגית, בתו של המורה עובדיה שם-טוב שהתאבד, וכמו מציץ על שתי נערות העולות מן הים והוא מבולבל נרגש ומזיע (146). זהו תיאור מצב מביך

דרור בורשטיין — על דתיות שטחית ומזויפת

ומשפיל, המנומק באורח החיים הפרימיטיבי של החברה הדתית. ואולם המציצנות של אבנר ברנר היא תכונה משלימה לדיוקנה האנטישמי של הדמות, באשר היא קשורה למיניותו של היהודי — תכונה ראשונית באפיון האנטישמי של אוטו ויינינגר.

במקביל לעלילת הרצח בולט סיפורה של גרטרוד, הזאבה הנאצית שהפכה לסגנית מנהל בית הספר. בהיותה ילדה התאבד אביה הגרמני, והיא התגיירה כדי להעניש את החברה הישראלית ולהיות הספחת השואתית שלה. העלילה האחרת היא עלילה במתכונת מדע בדיוני, הקוטעת את עלילתו של הגיבור אבנר ברנר על ידי סטיות לחלל. במישור הגלוי הכוונה היא לברוח מהמציאות האיומה לאיזו חוויה קוסמית של טיסת אסטרונאוט אל טריטון, הירח המקיף את נפטון. למעשה, הטיסות בחלל הן עלילת רקע שנועדה לעבות את הזיקה שבין הדת למאמיניה, זיקה שבמהותה היא טכנית קרה ועקרה, שאין בה מיסוד החוויה הנפשית הדתית, מה שגורם לגיבור התלוש להפוך "למכונה של מצוות מעשיות". כך מתנקזות העלילות לאפיק של אלימות וצביעות חברתית, המוזן בתיעוב בלתי מוסתר לעולם הדתי.

מנהל בית הספר (האלוהים) נעלם, או מסתתר בחדרו זה חמש שנים, והמחבר מצא לו 'ממלא מקום' בדמות הגיורת הגרמנייה, היא המורה למוזיקה ול"תורה שבעל-פה", כמו הייתה 'שרת תעמולה', המנהלת את בית הספר בדבקות לאומית ובאדיקות דתית. הסיפור מתאר כבדרך אגב את חקירת הרציחות, ומתמקד בתיאור משפחותיהם של שלושת הנערים שהיו שותפים לרצח. ההצגה המוגזמת והחד-צדדית של הציבור הדתי הלאומי במציאות הפוליטית המסוימת שמדינת ישראל נמצאה בה בראשית האינתיפאדה (1987), היא הפן הייחודי של 'שנאת עצמו' היהודית בתקופה הפוסט-ציונית.

הרומן מצביע, כאמור, על ריקנותו הרוחנית של הציבור הדתי-לאומי, על דתיות שטחית ומזויפת, על דקדוקי עניות של היתרים ואיסורים, ועל הנורא מכול — האלימות הדורסנית שהוא מטפח והקנאות הלאומנית המזינה את האלימות הזאת.[48] המטפורה המרכזית היא בית הספר הדתי, המקביל למנגנון הפוליטי המפעיל את המדינה ואחראי בעקיפין לרציחות ולמקרי האונס בתוכה. גרטרוד הגיורת כמו השתלטה על המנהל העיוור, והפכה את השואה למיתוס שאין עליו שליטה; היהודים חולים ביודופוביה, וכל מהלכיהם מונעים מכוח הפחד השואתי של עברם ההיסטורי. בעקבות האונס והרצח בבית הספר הופכת גרטרוד את חדרה לחדר מלחמה, מציבה בו עמדת ירי, וממנה את הגיבור אבנר ברנר לאחראי על המקלע. פרופסור ישעיהו ליבוביץ מופיע כדמות דמיונית. ליבוביץ' נקשר אצל הקורא עם הביטוי "יודונאצים", ביטוי הצובע את הציבור הדתי-לאומי בצבעי הלאומנות הגזענית של הנאציזם, ששאב את האתוס שלו מאגדות העם הגרמניות: מוטיב הילד או הנער הרוצח והיפוכו הוא מרכזי ביצירה, כמו שהאנלוגיה בין הילדה הזאבה הנאצית לנער היהודי, רוצחם של הערבים, היא בלתי נמנעת. אמו של יוסי ארליך, הנער המואשם ברצח, אומרת לאבנר ברנר (לפני שידעה מה עשה בנה): "הילד הזה הוא רוצח, אילו היה נולד באוסטריה לפני כך וכך שנים הוא היה מוריד את הידית של הברזים, הוא היה לוחץ על ההדק" (עמ' 114). הילד אבנר ברנר, ה'צבר' של המפא"יניק לשעבר 'ירמיהו ברנר', יודע כבר מיום היוולדו למה הועידו אותו: "אתה תהיה אבא של הזאב ואני אהיה הזאב" (208).

במיזוג בין נאציזם ליהדות בראשית האלף השלישי, יוצר הסופר זהות מוחלטת בין המדינה ומעשי הציבור הדתי החי בשטחי יהודה ושומרון, לבין פשעי הנאצים במלחמת העולם השנייה. הצירוף בין גרמני ליהודי יוצר רקע לתורת הגזע, ומנטרל את שואת העם מהקשרה הדמוני והמורלי. כ'שרת תעמולה' מייצרת גרטרוד סיפורי שואה שבהם מיטשטש הגבול ההיסטורי של 'הסדר החדש' שהנאצים ארגנו במזרח אירופה, ושעובר לשטחי יהודה ושומרון.

אבנר ברנר הוא בן דמותו של האמן הרגיש לזיוף החיים, בניגוד להוריו המתחזים, ולכן אינו יכול לשאת את חרפת הצביעות. הוא חש קורבן של העמדות פנים. בחיפושיו הוא מצטייר כתלוש חלש וחסר זהות, והוא מתמוטט: "סמרטוט סובל, הוא אמר לעצמו, זה מה שאתה, בלי סיבה, התמוטט ונפל על הריצפה" (191). הגורמים להתמוטטותו נעוצים בקבוצת ההשתייכות שלו, בחייו השדופים חסרי המשמעות והתכלית.

האפילוג החותם את הרומן מוכתר בשם "'אביו של סופרמן' — סיפור קצר מאת אבנר ברנר" (248-241). הגיבור כתב סיפורים קצרים בשעות של מצוקה ובדידות, בעיקר בערב שבת. הסיפור מתאר אב שנולד לו בן שלישי, ושמבקש לאבד עצמו לדעת כדי לא לראות את סבל בנו בהווה האכזרי והאלים. בעודו עומד על גג הבניין לפני הקפיצה הגורלית (סיטואציה המזכירה את סיפורו של יעקב שבתאי **הדוד פרץ ממריא** [1972]),[49] מגיח סופרמן הבן, ביום היוולדו ממש, ומציל אותו. סופרמן, דמות מהסרטים, רומז בשמו ל'אדם העליון', ל'עם נבחר' ו'עם סגולה'. סיפור הבדים שנרקם סביב

הבית שבו נרצחו ברנר וחבריו

דמותו של 'סופרמן' נועד מלכתחילה ליצור אשליות (כמו הציונות של "אם תרצו אין זו אגדה"), והבן בסיפור מבקש להזהיר את האב שסופרמנים יש רק בסרטים, ואם חיים עליהם — בסופו של דבר מתאבדים.

לכאורה אין לסיפור כמעט קשר ליוסף חיים ברנר, אולם הבחירה בשם **אבנר ברנר** לדמות של סופר, היא טרנספורמציה של עמדת ברנר עצמו, שכתב את "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים". הרומן הוא אפוא השתקפות של גלגולה של 'שנאת עצמו היהודית' בזיכרון הקולקטיבי, באמצעות הספרות. הסופר הצעיר בורשטיין מזדהה עם הסב הספרותי יוסף חיים ברנר, ועם שלילת 'הירושה ההיסטורית' ושלילת האמונה הדתית. הריאליזם והפנטזיה, השפה הגבוהה והנמוכה, הקיטוע האופנתי הפוסט-מודרני, לא כיסו בעד המסר הטרגי של הגיבור ומספרו.

בראיון עמו אמר בורשטיין כי אצל ברנר התלישות היא עמדה רצינית, בעוד שביצירתו דמותו של אבנר ברנר היא רק פרודיה לתלוש של ברנר.[50] על כך יש להוסיף, שהפרודיה עצמה, כמו חלקיה הסאטיריים של יצירתו: תיאור מנהל בית הספר כ"אלוהים נוכח נפקד", וההצגה החד-צדדית של החברה הדתית-לאומית, שואבים אף הם ממורשת ברנר. אך בשונה מי"ח ברנר, נעדרת כאן האירוניה כחלק מעצב של הביקורת החברתית ברומן. מה שנותר הוא סלידה, בוז ועוינות לכל הסובב את הגיבור אבנר ברנר.

10. חתימה

ברנר חווה את הפיצול הרוחני שהוביל לתחושת האובדן, וביטא את יאושו ביצירותיו. היאוש על פי ברנר הוא אולי התקווה האחרונה, מפני שהיאוש מאפשר את המגע הריאלי עם המציאות, ואת התגובה המתייחסת למציאות כמות שהיא.[51] הכאב הטרגי של ברנר נבע מהידיעה שישנם אובדנים שאינם ברי-החלפה, והם המכים את מהות החיים הפנימית ומכלים אותה; כזה היה הקרע האמוני בחברה היהודית. השבר הרוחני הוא קו המחבר בין דורם של ביאליק, פייארברג וברנר לבין סופרי 'דור המדינה'. עם זאת, בעוד שהראשונים היו מבשרים אותנטיים, שבאו מ'שם', שהכירו בעובדת ה'אין חזרה' לעולם הקדושה היהודי והתמודדו עם הכאב בתארם את החורבן הטרגי חסר המוצא יחד עם הצביעות שבקיום היהודי — הרי שסופרי העכשיו, כבנים למציאות היסטורית הממשיכה להתנהל כתרבות חילונית, אימצו את ההשקפה הפוסט-מודרנית ביצירתם, כחלק ממרידה ורצון לנתק את השייכות הקיבוצית ההיסטורית. הדבקות ברוח הזמן על ידי אימוץ אידיאולוגיית הפירוק, מחַברת וממשיכה את יצירתו של ברנר, אולם בהבדל אחד: יצירתם של האחרונים היא מסכה המכסה על ההדחקה ועל אי-היכולת להתמודד עם מועקת הזהות החצויה, הבלתי ברורה, המעלה שוב ושוב מצבים של חוסר משמעות הקיום הלאומי ישראלי.

'השנאה העצמית' היא עיוות נפשי רגשי. הפסיכואנליזה מסבירה שעניינה של ההתאבדות הוא בסכסוך פנימי, כזה שלא רק מבטא תפיסה עצמית שלילית, הערכה עצמית נמוכה, אי-שביעות רצון עצמית ועוינות אין סופית, אלא, חמור יותר, מצב שבו (במקרה הנידון) 'הגיבור' היהודי מנסה להשמיד את תוכני תודעתו המכאיבה ואת עצם הווייתם הנפשית. זה המצב האובדני המוביל בסופו של תהליך להתאבדות.[52] החזרה לברנר היא אפוא המשכו של תהליך החילון, שתחילתו בתנועת ההשכלה העברית והמשכו בלידתה של התנועה הציונית. סיפורה של הספרות העברית החדשה הוא סיפור של ניתוק ומהפכה,[53] ואין בה **במודע** משך אבולוציוני מהבחינה היהודית, אם כי גם הופעתו של ברנר היא חלק ממנגנון לא מודע של התרוצצות, אשמה ושנאה עצמית היוצרים רצף של שלילה, בכיוון נגדי לזה של התחייה הלאומית.

יש הרואים בהגותו של ברנר על העם היהודי ביקורת עצמית, חריפה ולגיטימית, שנבעה מאהבת העם, ומהרצון העז להבריאו ולשנות את גורלו. ואולם ביקורת עצמית הממשיכה את המסורת הביקורתית של ברנר ומתמקדת בשלילת הדת והעבר, ביקורת זו היא היא השנאה העצמית. היא שוללת את המשמעות הקיומית, ומחפשת אותה בעולמות אחרים — ב'אמנות', ב'חלל', ב'סיפור הנוצרי' או ב'מצב שלישי' הדומה ל'חיפוש אלוהים של אינטלקטואלים', כדברי ברנר עצמו.[54]

תגובה ליחסו של ברנר לדת היהודית, המבחינה בעקיפין בין 'שנאה עצמית יהודית' ל'ביקורת עצמית', ניתן למצוא במכתב תגובה של א"ד גורדון למאמרו הנזכר של ברנר. המכתב (שלא נשלח) נכתב בתרע"ז או תרע"ח. תחת הכותרת "נשמתי 'כסלונית' 'בטלונית'", שאל גורדון את ברנר:

> ומאין כל השנאה הכבושה הזאת, כל הבוז הזה, שאין לו גבול, לדת ישראל, לרוח ישראל, לכל מה שיש בנו לא ברוחם של אחרים, לא לפי טעמם של אחרים? כמדומני כי גם אני יודע את דת ישראל, ומדוע זה כל כך חביבה עלי דת ישראל, חביבה עלי עד עומק נשמתי עד היום, אף על פי שהיום אינני שומר דת ואינני דתי במובן הרגיל? וחביבה עלי גם הספרות הרבנית, עם כל מה שיש בה לא

לפי רוחי ולא לפי טעמי בתור בן דור אחר. הרשות בידך, כמובן, להתייחס אל הדת כרצונך, אבל מנין השנאה והבוז המיוחדים האלה, דווקא לעם ישראל ולדתיותו של עם ישראל?[55]

הספרים הם המשתתפים הישירים של המציאות הפוליטית, וכמו מנסים לענות על השאלות הקיומיות הבלתי פתורות. כמו הסרטים, כהנחתו של הפילוסוף הסלובני, סלבוי ז'יז'ק, הסבור שהאמריקאים מייצרים 'סרטי אסונות' כדי לשחרר את הפחד והאשמה, שמא יידרשו לשלם את מחיר השפע, ולכן הם נאחזים בסרטי אסונות, כבשרידים אוטופיים, כדי להשיג מחדש אחיזה בקרקע,[56] כך הסופר הישראלי מייצר סיפורי חורבן ונאחז בדמותו של ברנר כדי לתרץ את פחדיו של היהודי הגלותי מפני החיים הלאומיים האמיתיים המתהווים בארץ ישראל.

הערות

1. גרשון שקד סבור ש"האתוס של ברנר השפיע על הסיפורת העברית עוד בחייו, וכמובן לאחר מותו, ובעיקר השפעה מוסרית". תיאור הבגידה בערכים הברנריים אצל סופר כמו יעקב שבתאי **בזיכרון דברים**, ובעוד עדויות של סופרים ישראלים מרכזיים ששקד מביא, מעיד על השפעתו. בנוסף טוען שקד, שכל הסופרים, ללא יוצא מן הכלל, ראו בו אבי האקזיסטנציאליזם הציוני ואחד הסופרים שהצליח לעצב ביצירתו את מכאובי האדם המודרני. ראו: גרשון שקד, **הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ב: בארץ ובתפוצה**, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 42-43. תיאור הבגידה בערכים הברנריים מתואר בציור הקיר של אברהם אופק באוניברסיטת חיפה — 'החלום ושברו' (צויר בין השנים 1985-1987), בתוך: **קטלוג התערוכה "אברהם אופק מקיר לקיר"** (עורכת: רותי אופק), המוזיאון הפתוח, גני התעשייה תפן ועומר 2001. ביצירה זו שיקף האמן את הקדושה החילונית, בציירו את ברנר אוחז את הבד האדום, סמל הסוציאליזם החילוני, בתבנית של ציצית. אופק ביטא את הסכיזופרניה של היהודי החדש, כאשר זה, על חלומותיו ורעיונותיו האוטופיים, עומד מול הר החטאים, הר המחלות. הברנריזם נשבר, פשט את הרגל, והאמן מוצג כמשה הצלוב, כשמאחוריו ברקע 'עגל הזהב', כביקורת על חברה שוויתרה על החלום שלא נעלם אלא הולך בצד השבר.
2. יוסף שלמון "דת וחילוניות בתנועה הציונית", **ישראל 2, כתב-עת לחקר הציונות ומדינת ישראל** (2002), עמ' 10-14.
3. יוסף אורן כותב שסופרי המשמרת הראשונה של "דור בארץ", שילבו ברומנים שלהם בשנים האחרונות תיאור של רצח ברנר. אורן סבור שלא רק הקִרבה הביוגרפית גרמה להתייחסות לרצח ברנר; הרצח היה כנראה חוויה טראומטית שעלתה בגילם המבוגר. ראו מאמרו של יוסף אורן, "הסיפור של רצח ברנר", **מעריב** (26.4.96).
4. ראו: מנחם ברינקר, **עד הסימטה הטבריינית**, עם עובד, תל-אביב 1990, עמ' 12-13.
5. ש"י עגנון, **מעצמי אל עצמי**, שוקן, ירושלים-תל-אביב 1990, 12-13.
6. יוסף שלמון, שם, 110-114.
7. ראו: נורית גוברין, **אובד עצות ומורה דרך**, משרד הביטחון ואוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב תשנ"א, עמ' 23; ראה גם הנ"ל: **צריבה — שירת התמיד לברנר**, משרד הביטחון, תל-אביב 1995.
8. ראו: אליעזר שביד, "שתי גישות לרעיון 'שלילת הגולה' באידיאולוגיה הציונית", **הציונות**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 21.
9. דעותיו של י"ח ברנר על הפלפול התלמודי, הגורם להעדר אוריינטציה של היהודי בסביבתו וכמין סמל לגלותיות, מסבירות כמה מאפיינים מובהקים בחינוך החלוצי החילוני מבחינת היחס למקורות היהדות, ובייחוד מבחינת היחס להלכה. ראו אליעזר שביד, שם, עמ' 26-27.
10. ראו: שמואל שניידר, **עולם המסורת היהודית בכתבי יוסף חיים ברנר**, רשפים, תל-אביב 1994. ראו גם הבחנותיו החשובות של מנחם ברינקר (1990, 157-178), העוסקות במבדיל ובמשותף בין ברדיצ'בסקי לברנר ולאחד-העם.
11. אניטה שפירא מסבירה את היחס השלילי לגולה של הנוער הארץ-ישראלי לא רק כתוצאה של מרידת האבות במציאות היהודית בגולה, אלא גם כהעברה פגומה של העבר היהודי, על ידי הדגשת השלילי למרות הרגשות החיוביים שרחשו האבות המייסדים לאבותיהם בגולה. לצורך זה היא מסתייעת במאמרו של ברנר, "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים", שבו מנתח ברנר את יצירתו של מנדלי מו"ס. שפירא כותבת: "ברנר מדגיש את הסרקזם של מנדלי כלפי המציאות היהודית מיצירה ליצירה. הוא מצטט קטע אירוני אחר קטע אירוני, ורק בסוף מתפייסים גם מחבר המאמר, גם מנדלי, עִם אותו עַם עלוב שתיארו, לא משום שהוא אחר, אלא משום שהוא שלהם, ולבם מלא אהבה ורחמים עליו". החוקרת מביעה ספק גדול אם בתנועות הנוער, שבהן לימדו את המאמר בשנים שלפני קום המדינה, הדגישו את השלב האחרון הזה. "מה שזכה להבלטה היו קטעי הסלידה בקרב נעריה של ארץ ישראל העובדת: הבטלנות, הניתוק מעבודת כפיים ומעבודת אדמה, התלות בגוי הטבעי והחזק, העליבות הפחדנות, ההשלמה עם הגורל". אניטה שפירא, **יהודים חדשים יהודים ישנים**, עם עובד, תל-אביב 1997, עמ' 134.
12. ראו אצל ננסי עזר, **ספרות ואידיאולוגיה, על "הבלתי מודע הפוליטי"**, פפירוס, אוניברסיטת תל-אביב 1992, עמ' 24-26.
13. ראו: van der Kolk BA. The compulsion to repeat the trauma: re-enactment, revictimization, and masochism. *Psychiatric Clinics of North America* 1989; 12(2): 389-411. המאמר תורגם על ידי אילנה סובול ("הדחף לחזור על הטראומה" — חוויה מחדש, רֶוויקטימיזציה ומזוכיזם"), www.macom.org.il/revictimization.asp.
14. ראו: מנחם ברינקר (1990), שם, עמ' 182-183.
15. ברוך קורצוויל, "שנאת עצמו בספרות היהודים", **ספרותנו החדשה — המשך או מהפכה?**, שוקן, ירושלים תל-אביב תשכ"ה, עמ' 373.
16. ראו: בועז ערפלי, "מאות בשנים ירקו אלה (הגויים) המתועבים בפנינו, ואנחנו מחינו את הרוק: ביאליק, ברנר, אצ"ג", **הארץ** (10.10.2003).
17. בתוך: שמואל ורסס, **ביקורת הביקורת — הערכות וגלגוליהן**, יחדיו, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 63-83.
18. ורסס (תשמ"ב), עמ' 81.
19. ורסס (תשמ"ב), עמ' 81-82.
20. אליעזר שביד (תשמ"ד), פרק ב', עמ' 27.
21. עיין בכתבתה של סמדר שפי, "מחאה על בטן מלאה", על התערוכה **תקינות ביקורתית** בגלריית גבעון, **הארץ** (21.5.2004).
22. ראה מאמרו של אריק גלסנר, "למה צריך ספרות גבוהה (ה)", **הארץ** (13.2.04).
23. ישראל אור-בך, **עד כלות**, שוקן, ירושלים תל-אביב 2000, עמ' 141.
24. אור-בך (2000), עמ' 147.
25. עיינו בספרו של ישראל אור-בך, **ילדים שאינם רוצים לחיות**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 1987.
26. אור-בך (1987), עמ' 209-210.
27. הכוונה לוויכוח בנושא השמד, שהתעורר בעקבות מאמר של ברנר שפרסם ב"הפועל הצעיר", על המרת דת בקרב הצעירים בחו"ל. ברנר כתב במאמר זה דברים קשים נגד הדת ומיצגיה ונגד התנ"ך, וגילה אהדה ל'ברית החדשה'. לענייננו חשוב לציין שבעקבות הפולמוס ניסו המתווכחים לנתח גם את אישיותו רבת הסתירות של ברנר, ומדברי אחדים מהם ניתן ללמוד על הסתירה הקיומית היהודית שברנר גילם ב'מאורע' ובפולמוס שהתעורר סביבו. החוקרת מציינת שמרבית הכותבים, שהכירו את ברנר מקרוב, הפרידו בין דעותיו לבין אישיותו; הם חשו בקרע הפנימי של ברנר ובעובדה שזוהי למעשה מלחמת אדם

בעצמו. הלל צייטלין, שגוברין מצטטת חלקים ממאמרו, מסיים את הביקורת על ברנר בהבעת תקווה המסבירה את הסתירה של ברנר וחבריו: "אני רוצה לקוות שברנר ישתחרר סוף סוף מהסביבה המשכילית-אפיקורסית שבה הוא חי עכשיו, ואז יראה בבירור שהתיאוריה של לאומיות ללא יהדות מוליכה לא רק לכיליון היהדות, אלא לכיליון היהודים" (עמ' 53). עיינו בהרחבה: נורית גוברין, 'מאורע **ברנר**', **המאבק על חופש הביטוי**, יד בן צבי, ירושלים תשמ"ה.

28. ראו: ברוך קורצוויל "שנאת עצמו בספרות היהודים", **ספרותנו החדשה המשך או מהפכה?**, שוקן, ירושלים תל-אביב 1971; תיאודור לסינג "השנאה העצמית היהודית" (1930), בתרגומו של אליקים העצני, **נתיב**, 96 (ינואר 2004), עמ' 54-49. בעניין זה ראוי לציין,כי כל השלילה שוויינינגר מצא בזונה, מצא ברנר ביהודי המנדלאי ובירושלים. ראה שמואל שניידר (1994), עמ' 117.

29. לסיפור הגעתי בעקבות ספרה של נורית גוברין (1991), עמ' 108-111. לחוקרת ראייה שונה, ואין היא מתייחסת לנושא הנידון במאמר זה.

30. דוד גורביץ', **פוסטמודרניזם**, דביר, תל-אביב 1997, עמ' 266.

31. ביצירה קיימות תשתיות פסיכולוגיית המעמקים של יונג, השואבת הרבה מהאלכימיה. רות נצר כותבת על כך, "שאנשים הופכים עצמם בעיני רוחם ליצורים נחותים, פוגעים בערכם להשתקם, ומתרחש תהליך הרסני של פיחות העצמי". שיבוצו של קפקא לענייננו רק מחזק את ההנחה בדבר היות **המצב השלישי** שקף של פרדוקס, שבו הסופר שונא את העצמי הקולקטיבי שלו מחד, ומדחיק את יצריו הלאומיים מאידך. ראה: רות נצר, **מסע אל העצמי**, מודן, תל-אביב 2004, עמ' 115-120.

32. ברנר הזדהה עם סופרי ההשכלה מן הזרם הריאליסטי, שבהשפעת זרמים פוזיטיביסטיים וניהיליסטיים בספרות הרוסית חידדו את מאבקם בממסד היהודי, הן מבחינה אידיאולוגית והן מבחינה חברתית, מאבק שהגיע לשיאו ב"מלחמת הדת והחיים". להזדהות זו יש נדבך חשוב באוריינטציה הברנרית של "שינוי ערכין", ושל הינתקות מ"התולדה" שגרמה לסבל וייסורים. ראו: שמואל שניידר (1994), עמ' 106. אליעזר שביד רואה ביצירה הנידונה המשך של תפיסה פואטית סיפורית ידועה שנתגבשה בספרות העברית החדשה, זו של תקופת התחייה, המסמלת במישור הספרותי את דור האבות, אבל כנוסחה אירונית, ישראלית, נוסחת "דור בארץ" של "סיפור התלוש", שתיארה את הוויית הגלות היהודית המודרניסטית בארץ ישראל. הוא מוצא נוכחות מעצבת של ברדיצ'בסקי גנסין ועגנון כמעט בכל עמוד. ראו: אליעזר שביד, "הבן יקיר לי אפרים", **דימוי**, גיליון 3 (תשנ"א), עמ' 20-15. צורתה של תבנית השלילה העכשווית מקורה בהשקפה שהיהודי הישראלי מייחס לעצמו את האשמות רודפיו ממש כמו במקרה של הילד המוכה, ויחד עם זה מייחס לעצמו את הכוח לשנות באורח דרמטי את גישת הרודפים על ידי השתנות עצמית, השתנות שתרצה ותפצה את הערבים הנפגעים. התנהגות זו מצריכה לא רק את עיוות המציאות או הכחשת ההווה, אלא גם את עיוות העבר או התכחשות לו, יצירת מיתוס של 'חטא קדום יהודי' שמקורו בלידתה של המדינה היהודית. השקפה זו עומדת, דומה, בסתירה למסורת היהודית הדתית, ויש בה תגובה מסורתית לחוסר הסובלנות והקנאות שבהן נתקלו היהודים במשך מאות שנים. משמעותו של רצון ההשתנות הוא בין השאר הזדהות עם האשמות הרודפים והתלות בשינוי עצמי כדרך להקלה. ראו: קנת לוין, "אשליית המנודים-ישראל ופסיכולוגיית הילד המוכה", נתיב, גיליון מס' 52 (ספטמבר 1996), עמ' 15-21.

33. ראו: **כל כתבי ברנר**, כרך א', דביר והקיבוץ המאוחד, תשט"ז, עמ' 166. ברנר יצא נגד מגמות בעממיות היהודית, שמאז סופה של המאה הי"ט, ימי "המהלך החדש", מצאו את ביטויין במגמות ניאו-רומנטיות בספרות העברית ובניסיונות של שיבה למורשת העממית היהודית — ומקרה י"ל פרץ יוכיח. ברנר לא אהד את השילוב הכוללני הזה של עממיות ודת ישראל. כמו כן ביקר את ההלכה שהייתה זרה לטעמו לחיי היהודים בתקופתו. הוא בז למושבות שעבודתן נעשתה על ידי ערבים, וחלק על פסיקתו של הרב קוק בכל הנוגע לעיבוד קרקעות בשביעית. ראו שניידר (1994), עמ' 142-143. ירמיהו יובל מסביר שהאנטישמיות של הגל הייתה ברוח זמנו ולא הייתה מיוחדת לתורתו על היהודים וההיסטוריה. עיינו: ירמיהו יובל, **חידה אפלה, הגל ניטשה והיהודים**, שוקן, תל-אביב 1996, עמ' 41-42, 49). באותו עניין, עיינו: אביעזר רביצקי, **הקץ המגולה ומדינת היהודים**, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 141-152.

35. רוח הדברים משקפת את דעותיהם של ההיסטוריונים החדשים ובמיוחד של אילן גור-זאב, הטוען שהשואה אינה אירוע היסטורי יהודי, אלא אירוע קוסמי אוניברסלי וביטוי שבין ארוס לטנטוס. ראו: "בין שואה שלנו לשואות של אחרים", **דבר** (20.1.1995). יגאל עילם, עושה גזרה שווה בין בן-גוריון להיטלר; לטענתו, שני האישים יצרו הלוך רוח הרסני שאפשר את האסונות של השואה והציונות. עיינו בספרו, **ממלאי הפקודות**, כתר, ירושלים 1991, עמ' 71-87. אילן פפה מתקיף את 'רעיון הבחירה'; לטעמו, ממלא הרעיון תפקיד חשוב בבניין האומה, כשייחודיותם של היהודים מצדיקה את מעשיהם. השואה טשטשה, לדעתו, את הצדק הפלשתיני. מדינת ישראל רואה עצמה כיורשתם של קורבנות השואה, ומאמינה שעצם קיומה ימנע שואה נוספת, ואולם לא כל יהודי העולם שותפים לדעה זו; עובדה, שחלק לא בחר לבוא לארץ לאחר השואה. ראו: אילן פפה, "ההיסטוריה החדשה של הציונים", **כיוונים** 8, 45 (ניסן תשס"ג אפריל 2003), עמ' 39-47.

36. עוז חזר על הרעיונות של **המצב השלישי** בנאום פרַס השלום בגרמניה: "פעמיים בחיי — ב-67 וב-73, לחמתי וחזיתי במוראותיה של המלחמה, ועדיין אני טוען כי תוקפנות אין לחסל בכניעה לתוקפנות וכי רק שניים מצדיקים הליכה לקרב — חיים וחירות, וכי אלחם על חיי וחירותי פעם נוספת אם יאיימו עליהם, אבל לא אלחם על 'זכות אבות', על 'מרחב מחיה', על 'הבטחת מקורות ומשאבים' ועל התחבולה הנחבאת במונח 'אינסטינקטים לאומיים'. תנועת השלום הישראלית היא ביטוי לפניה ההומניים של הציונות, כשם שהיא מבטאה את האוניברסליות שביהדות." ראו: עמוס עוז,"ישראלי בגרמניה", **ידיעות אחרונות** (15.10.1992).

37. הרומן **עד הסוף** הוא החלק השלישי בטרילוגיה של משה שמיר. הכרך הראשון בטרילוגיה, **יונה מחצר זרה**, יצא ב-1973, ועוסק בחייה של הגיבורה לאה בירושלים ובקיבוץ בית יוחאי (גבעת ברנר), משנות העשרים עד שנות הארבעים. הכרך השני, **הינומת כלה**, יצא לאור ב-1984, ועוסק בשנות חייה הסוערים של לאה ברוסיה. החלק השלישי, **עד הסוף**, יצא ב-1991.

38. על "מהות הסבל והחיים בסיפורי ברנר", עיינו בספרו של ברוך קורצוויל **בין החזון לבין האבסורד**, שוקן ירושלים תל-אביב, תשל"ג, עמ' 271-302.

39. ראו: נורית גוברין (1991), עמ' 101-103.

40. תת-פרק זה הוא חלק ממאמר שכתבתי על היצירה **חדר**, בשם "המדיום הקולנועי כמטפורה של מציאות פוסט-מודרנית פוסט-ציו־נית", שהתפרסם בכתב-העת **אלפיים**, 25 (2003).

41. ראו עמודים: 23, 58, 59, 130, 173-172,174, 237, 241, 245, 247, 268.

42. ראו: ברוך קורצוויל (תשל"ג), עמ' 474-475.

43. לחזור על החומר המודחק כחוויה של ההווה במקום לזכור את הטראומה כמשהו ששייך לעבר. בהיזכרות סמלית כזאת, הגיבור או מספרו, כמו מתמכרים לתוקפן או למתעלל. ראו לעיל המאמר "הדחף לחזור על הטראומה".

44. ברוך קורצוויל (תשל"א), עמ' 338-344.

45. השוו עם סיפורו של נחום גוטמן על ברנר שנכנס אצלו בנווה צדק וביקש לציירו כקריקטורה. נחום גוטמן ואהוד בן עזר, **בין חולות וכחול שמיים**, יבנה, תל-אביב 2001, עמ' 91-93.

46. ראו: **כל כתבי ברנר**, כרך ג', עמ' 64. וראו שניידר (1994), פרק ו'. בורשטיין סותר בהנחותיו את 'המוסר הלאומי' שברנר דגל בו בהקשר ליחס היישוב לערבים. ביצירתו **עד הסוף**, מצטט משה שמיר את ברנר בהתייחסו לעתידו של הסכסוך הערבי-ישראלי: "ברנר ממשיך... באים לחדור אליהם ולגור בתוכם, יען כי ההכרח יאלצנו בזה. שנאה בינינו כבר יש [...] כבר יש... ומוכרחה להיות

— והיה תהיה! הם חזקים מאתנו בכל המובנים ובידם לשימנו כעפר לדוש, אבל אנו, בני ישראל, כבר התרגלנו לגור חלשים בין חזקים, עלינו איפוא להיות נכונים גם פה לתוצאות השנאה ולהשתמש בכל האמצעים שבידינו החלשות בכדי שנוכל להתקיים גם פה. הלא רגילים אנו, הלא מוקפי שנאה ומלאי שנאה [...] כן מלאי שנאה, כך צריך להיות! ארורים הרכים האוהבים!". **עד הסוף**, עמ' 112. דרור בורשטיין שייך כנראה לתופעה מחזורית, כמו חלוצי העלייה השנייה שנולדו רובם בבתים דתיים, מרדו באבותיהם בגלות ועברו תהליכי חילון בהשפעת המקום, עלו לארץ ישראל והנחילו את המרידה בגלות לממשיכיהם. התהליך המשברי ממשיך בחברה הישראלית, וגם החלק הדתי שבה משלם את מחיר המורשת של המהפכה הציונית.

47. דמותה של תהילה גיבורת סיפורו של ש"י עגנון, מהווה אובייקט לכתיבת פרודיות על הלאומיות היהודית בדמותה של כנסת ישראל. ראה: הלל ויס, "בין ציונות לפוסט ציונות — על המפלצת המשיחית והמלחמה בתהילה", **דרך המלך**, מרכז אריאל, ישראל תשס"ג, עמ' 339-354.
48. יוסי פלס, "הוויה שמימית בלי אף חוויה דתית", **הארץ** (18.7.2003).
49. בכלל, ניכרת השפעת שבתאי על סגנונו של בורשטיין הסופר.
50. "גנסין, ברנר, מנדלה מוכר ספרים, אלה האנשים שאני חי אתם, שמבהירים לי מהי ספרות ומהי כתיבה". ראו: שירי לב-ארי, "אלוהים נוכח נפקד", **הארץ** (11.1.2004).
51. ראו: אליעזר שבייד (תשמ"ד), עמ' 26.
52. אור-בך, **עד כלות** (2000), עמ' 136-153.
53. ראו מאמרו של קורצוויל על "שנאת עצמו בספרות היהודים", **ספרותנו החדשה: המשך או מהפכה?**, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1971, עמ' 331-401.
54. כידוע, לא רק ברנר דגל ברעיון של 'שלילת הגלות'; גם הוגים כאחד-העם, ביאליק ויחזקאל קויפמן, האמינו ברעיון, ובכל זאת קיים הבדל מהותי ביניהם מבחינת ההתייחסות למורשת התרבותית היהודית כולה, לרבות זו שנוצרה ונמסרה בגלות. הבדל זה מתבטא באורח חיובי במצע הרעיוני שהציעו לחינוך העברי הלאומי, ובעיקר **ביחס שבין הלאומיות לדת**, שבהשקפתו של א"ד גורדון באה לביטוי רדיקלי: לתפיסתו, דרך העם מתייחס היחיד באופן אורגני אל היקום, והיחס אל היקום כיחס ממשי אל מכלול אין סופי הוא היחס הדתי. זוהי 'התפיסה האורגנית' בהגותו של גורדון. גורדון סבר כי הניסיון לעוות או לרופף את הקשר הלאומי, מביא לניכורו של היחיד, ורק יחס חיובי כלפי המסר התורשתי והמורשתי, יביא לחיי אישיות מלאים. ראו: אליעזר שביד (תשמ"ד), עמ' 36-38.
55. ראו: מוקי צור (עורך), **מכתבים מאת א. ד. גורדון ואליו**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1998, עמ' 150-151. על ביקורתו של א"ד גורדון על מאמרו של י"ח ברנר, ראו אצל שמואל ורסס (תשמ"ב), עמ' 79-80.
56. ראו: סלבוי ז'יז'ק, "התשוקה אל הממשי, התשוקה אל מראית-העין", מתוך: **ברוכים הבאים למדבר של הממשי**, רסלינג, תל-אביב 2002, עמ' 13-29.

צילום: מירי צחי

גוש קטיף — אב תשס"ה (אוגוסט 2005)

צילום: מירי צחי

צילום: מירי צחי

מירון ח. איזקסון

טֶרֶם

הַיָּם טֶרֶם הִתְמַלֵּא דַּיּוֹ
כְּדֵי לִתְקֹף מֵחָדָשׁ,
גְּרוּטָאוֹת הַמַּיִם עֲדַיִן עֲיֵפוֹת מֵהַהֶרֶס הַקּוֹדֵם,
וְגַם אִם יִתְעַקֵּשׁ לָצֵאת
עֲתִידִים הַיְלָדִים הַמְּשַׂחֲקִים בַּחוֹל
לַעֲצֹר בִּנְשִׁיפָה אֶת הַקֶּצֶף.

כְּמוֹ צִיּוּר שֶׁל בִּתִּי
אֵלָיו בָּאִים מֵמְחִים רַבִּים לִקְבֹּעַ
הַאִם יַלְדָּה זֹאת תִּגְדַּל עִם אוֹתִיּוֹת
אוֹ כָּל חַיֶּיהָ יִהְיוּ שַׁתְקָנִים,
גַּם הַיָּם מַרְגִּיעַ עַתָּה אֶת פְּחָדָיו
עַד שֶׁדּוֹר גַּלִּים אַמִּיצִים
יַחְזִיר לְשִׁלְטוֹנוֹ אֶת הָאָרֶץ.

שְׁמַע

שְׁמַע מִתְקַשֵּׁר אֲנִי מִמֶּרְחַק אֵין זְמַן,
הַבֵּט הֵיטֵב, מִימִינְךָ וַדַּאי
חָצִיל וְתַבְלִין, מֶלַח וּגְבִינַת יָם
אִי אֶפְשָׁר לְהַחְמִיץ
אֶת הַזְּהִירוּת הַדְּרוּשָׁה,
עַל צַלַּחַת אַחַת בִּשְׁכִיבָה שֶׁל מַתְכּוֹן
לֹא לִרְדֹּף לֹא לְהַקְשׁוֹת
הַבֵּט הֵיטֵב, הָעִרְבּוּב הֶכְרֵחִי.

הַבֵּט הֵיטֵב, מִשְּׂמֹאלְךָ אֵין מָזוֹן,
שָׁם תְּמוּנָתִי הַטּוֹבָה, מִשְׁקָפַיִם וְקֶשֶׁר
אִי אֶפְשָׁר לְהַתִּיר
אֶת הַדְּחִיפוּת הַנְּחוּצָה,
עַל שֶׁלְּחָן אֶחָד בִּנְשִׁיפָה
לֹא לְכַסּוֹת דָּבָר לֹא לְהַחְלִיף
אֶחֹז בִּי הֵיטֵב, הָאוֹר מִסְתַּלֵּק מִגּוּפִי.

עַכְשָׁו הַבֵּט מוּלְךָ
גַּם שָׁם עָזַבְתִּי מָקוֹם
מֵנָח עַל מַגָּשׁ הַגּוֹרָל הַנָּכוֹן,
הִסְתַּכֵּל לְיָדוֹ בְּמַפָּה מִזְדַּקֶּנֶת
הֵן אֶפְשָׁר לַעֲטֹף הַטֵּרוּף בְּמַגֶּבֶת.

הִתְפַּנֵּה עַתָּה מִיָּד לְאָחוֹר
הַיֶּלֶד שָׁם יִצְחַק וְיִשְׁמֹר,
אוֹתוֹ שְׁאַל מָה הַשָּׁעָה הַמְּדֻיֶּקֶת
וּמָתַי הָאֲרוּחָה שֶׁתָּכִין תִּהְיֶה מְחֻלֶּקֶת.

דליה חֹשֶׁן

בּוֹר הֶעָכוֹר

וְכִי יִשְׁאֲלוּ בְּנֵיכֶם וּבְנוֹתֵיכֶם מָחָר לֵאמֹר
מֵאֵיזֶה מַעְיָן יָנְקוּ דִּבְרֵי הַיָּמִים לְבַלְהוֹת עַמֵּנוּ
אֲשֶׁר כָּל הָעוֹמֵד עַל גַּבָּיו לֹא דְּמוּת יִרְאֶה
כִּי אִם מִפְלֶצֶת חַסְרַת זְהוּי
וּלֹא קוֹל מְפַכִּים יִשְׁמַע
כִּי אִם צְרִימַת שַׁחַז צִפֹּרֶן בְּלוּלָה בְּקוֹל עֲנוֹת מְשַׂחֲקִים

יָקוּמוּ הַנְּעָרִים וִישַׂחֲקוּ לְפָנֵינוּ
וְהִנֵּה בֶּן הַמִּצְרִית מְצַחֵק
וַיָּקוּמוּ כָּל הָעָם לְצַחֵק

וַעֲנִיתֶם וַאֲמַרְתֶּם
לֹא מַעְיָן וְלֹא בְּאֵר
כִּי בְּבוֹר הֶעָכוֹר בּוֹצְצוּ יְמֵי הַדְּבָרִים

וּבַבּוֹר לֹא מַיִם חַיִּים
כִּי אִם לִחְלוּחַ דָּבִיק
מִרְקַב צֶלֶם כָּל בָּשָׂר
וְיוֹרַם דֶּגֶל בְּרִית שְׁחִיתוּת
לְפַלֵּס דֶּרֶךְ הַמְּאֹרָעוֹת עַל הָאָרֶץ

וְהָיָה כִּי תֵלְכוּ אֶל בּוֹר הֶעָכוֹר
רְאוּ שָׁם הֵיאַךְ יִשְׁעֲטוּ דִּבְרֵי הַיָּמִים
בְּנוֹזְלֵי הַכָּבוֹד
הַתַּאֲוָה
וְהָרֶשַׁע
יַדְבִּיקוּ אִישׁ אֶל שׁוֹנְאוֹ
וְיֵעָשׂוּ כֻּלָּם אֲגֻדָּה אַחַת
לַעֲקֹר וּלְשַׁבֵּר וּלְהַשְׁחִית
וּלְהוֹצִיא הַמֵּתִים מִמְּחִלּוֹתָם

וִידַעְתֶּם וְהֵבַנְתֶּם
כִּי פֶּשֶׁה הַנֶּתֶק
וְעָכַר שָׁרְשֵׁי עַם
וּכְהִנְדֹּף אֵשׁ וְרוּחַ תְּזָזִית
יִטְוֶה אֶת חֲלוֹם בַּלָּהַת יָמָיו

בְּכוּ! הַרְבֵּה בֶּכֶה בְּכוּ אֲזַי שָׁם
בְּעָמְדְכֶם עַל בִּצַּת הַיָּמִים
וְדִמְעָה אַחַת צְלוּלָה תִּנְשֹׂר
אֶל בּוֹר זֶה הַשַּׁחַת
אוּלַי יַוְרִידוּ שָׁרְשֵׁי עַם
דַּעַת
וְיַעֲלֶה וְיִצְמַח נָטַע
חַי

אריה סתיו

בין ביות לניכור
הערות לאסתטיקה של תרגום שירה

המסוגל לתרגם בהברה אחת את ה-spring האנגלי ל-primavera באיטלקית
יירשם שמו לעד בשירה.

גבריאלֶה ד׳אנונציו

תרגום כמוהו כאשה: בוגדת אם היא יפה, נאמנה אם היא מכוערת.

י.ו. גתה

א. סקירה היסטורית

מעשה בבוריס פסטרנק שמשורר פלוני תרגם את אחד משיריו לגרמנית ושלח לו לעיון. פסטרנק קרא והשיב: ״קראתי בהנאה את יצירתך המעניינת, עלי לציין שיש בה דמיון מה לאחת הפואמות שחיברתי אני עצמי...״.

האנקדוטה של פסטרנק היא איור קולע לסוגיית מהותו של התרגום. האם עליו להיות כמו האשה מן האפוריזם של גתה המובא כמוטו למאמר זה? ואם כן, איזו אשה — היפה, או הנאמנה? והאם נאמנות פוגמת בהכרח ביופי?

למותר לציין שהאפוריזם של גתה חורג מעבר לשנינה לשמה, והוא יורד לשורשי אחת הסוגיות המורכבות, ומן הסתם בלתי פתורות, בשירה. שכן תרגום שירה, במובן של מסירה נאמנה ומדויקת של המקור על סגולותיו הפרוזודיות וערכיו התוכניים, קרי: משקל, מקצב וחריזה מזה, ומשמעות, סמלים, ניבים, תחביר, מזה, הוא בלתי אפשרי בעליל, וזאת לא כאמירה בעלמא כי אם כהיגד אסתטי היורד לשורשי תכלית קיומה הסמנטי והאטימולוגי של שפה. שכן אין המדובר במערך לשוני בלבד כי אם בשתי מסורות תרבותיות. לפיכך, כיוון שהשלמוּת, קרי: הורקת מערכת אסתטית לינגוויסטית, פִּריהּ של מורשת תרבותית אחת אל השנייה, בזהות תוכנית וצורנית — איננה בהישג יד, נותר בידי המתרגם לקבוע למלאכתו סולם עדיפויות בבחינת הרע במיעוטו. היטיב להגדיר זאת ז׳אק דרידה: ״פרדוקס התרגום טמון בעובדה שעל המתרגם להיות נאמן ככל האפשר לסגנונו וכוונתו של המקור, בעודו יודע שלא ניתן לשחזר, בשפתו, את המשמעות הייחודית אליה התכוון המשורר המקורי. האלכימיה של התרגום מתחוללת בדיוק באותו מקום בו המתרגם נשבע לשקר.״[1]

בראש וראשונה על המתרגם לברוא, על פי הצעתו של גתה, יצירה פיוטית העומדת בזכות עצמה. זו ברירת המחדל העומדת בפניו, אם אינו רוצה להוליד עוּבר מת הדומה אמנם אל המקור, לעתים אף זהה למראית עין, אולם נעדר רוח חיים. מתרגם המתבטל בפני המקור, אפילו יהיה זה הומרוס, וירגיליוס או שקספיר, איננו ״מתרגם״ כי אם ״פותר בעיה״, או, מה שמכונה באנגלית, בלשון מרושעת משהו, הגם מדויקת: ״מפחלץ״ (Taxidermist). הֵעיר זאת באופן קולע כדרכו אוסקר ווילד, נביא האמנות לשמה, שהִרבה להצליף במתרגמיו לצרפתית על שאינם מבינים את ההבדל בין Licentia poetica לבין licentia impotentiae.

לעומת ה״מפחלץ״, מתרגם המקבל כפשוטה את עצתו של גתה, בעיקר אם הוא עצמו משורר מובהק, עשוי, תוך כדי תרגום, לכתוב שיר מצוין, לעתים אף עולה בסגולותיו האמנותיות על המקור. השאלה היא אם תהיה זו עדיין מלאכת תרגום, או שמא עיבוד, או יצירה שנכתבה בהשראתו של המשורר המקורי? דוגמה אופיינית לכך היא תרגומו הנודע של ז׳בוטינסקי **לעורב** של אדגר אלן פו, שיידון בהמשך. הנה כי כן, אמנות התרגום נעה בין שני קצוות אלה, אותם אכנה במאמר זה *ביות מול ניכור*.

הנושא נידון לראשונה בספרות הרומית, בעיקר בעידן האוגוסטיני, עם גיבוש השירה הלטינית, לאחר שזו ביקשה (והצליחה) להשיל מעליה את ההשפעה היוונית המכרעת. שינוי מקצב ההקסמטר הדקטילי באלגיות של אובידיוס, שימוש בדימויים מיתולוגיים לתיאור הכאן והעכשיו בהומורסקות המרושעות של קטולוס, והריחוק מן המופת הדרמטי של סופוקלס שהרשה לעצמו סנקה במחזותיו — עוררו סערה ברומא של העת ההיא. זאת משום שעל פי הנחת היסוד האסתטית, מורשתו של וירגיליוס וה״קדמונים״, יכול היה ״המשורר הלטיני לכל היותר לשאוף לחקות את המופת ההלני אך לעולם לא להשתוות לו״.[2] תפיסה זו של התרבות ההלנית כמופת אולטימטיבי, בבחינת ״אם הראשונים כבני אדם אנו כחגבים״, הקרינה בתורהּ על כלל תרבות המערב. מי שטיפל בנושא לגופו היה הורטיוס ביצירתו **על אמנות השירה**. אולם, עם כל הכבוד הראוי למשורר האוגוסטיני הגדול, יש לזכור שהורטיוס, כהרגלו, מדבר בפרדוקסים והוא מסוגל

לומר דבר והיפוכו מבלי לחוש בכך. מחד גיסא, הוא קובע נחרצות כי "הבוחר לתרגם את פינדרוס מסתכן במעוף על כנפי דונג", ומצליף בשוט הלעג והצחוק על כישלונם של מתרגמי הומרוס שאינם מסוגלים לשמור בלטינית על "השגב הנעלה של בעל האיליאדה". מאידך גיסא, הוא מתרה במתרגם שלא ללכת עקב בצד אגודל אחר המקור:

אִם לֹא תְּנַסֶּה לְהַגִּישׁ מִלָּה בְּמִלָּה, בְּדוֹמֶה
לַמְתַרְגֵּם שֶׁהוּא עֶבֶד נִרְצָע, וּתְהִי מְלַאכְתְּךָ
אַךְ חִקּוּי. אָז כָּמוֹךָ כְּמוֹ אִישׁ שֶׁקָּפַץ לִבְאֵר עֲמֻקָּה
מִתּוֹכָהּ רַק חֶרְפָּה תְּחַלְּצֵנוּ...

ככל שהדבר מפתיע, גם התיאורטיקנים הגדולים של עידן הרנסנס המוקדם והמאוחר מטפלים בנושא כבדרך אגב בלבד. החידוש הגדול של האסכולה הסיציליאנית, והטוסקאנית מיד אחריה, כפי שמציין זאת דנטה, היה ניתוק מן הלטינית וכתיבה בשפת המקום, הלא היא De Vulgari Eloquentia, כשם חיבורו של אליגיירי. הנה כי כן, האתגר הלשוני של הינתקות מיוונית, שעמד בפני משורריה הלטינים של רומא במאה הראשונה לפנה"ס, עמד בפני לנטיני, גווינִיצלי, קבלקנטי, דנטה, ובמידה ידועה אף פטרארקה, במאות הי"ג והי"ד. אולם לא נמצא בקרב חבורה נכבדת זו התייחסות אמפירית אל סוגיית התרגום. הדבר מפתיע בעיקר אצל חוקר לשון מובהק דוגמת פטרארקה. כך בעת ההיא וכך במאות ה-16 וה-17 עם פריחת ביקורת השירה. מרקו ברתלומאו וידא (Vida) בחיבורו Arte Poetica משנת 1527, וניקולס בואלו (Boileau) בחיבורו רב ההשפעה (Ars Poetique, 1681) מטפלים בסוגיית התרגום אף הם כבדרך אגב, בעיקר בהסתמך על הורטיוס.

הנושא עלה לראשונה בהרחבת יתר בכתבי משוררי הפליאד. כך למשל, כותב ז'ואשן דו בלה במניפסט הפליאד La Défense et Illustration de la langue Francoyse משנת 1549: "קרא את דמוסתנס, את הומרוס בלטינית, את קיקרו ואת וירגיליוס בצרפתית, וראה אם הם מעוררים בך אותה ההתרגשות המתעוררת בך למקרא יצירותיהם בשפות המקור. רק כך תוכל לדעת אם התרגום שווה את הטרחה". אכן נאה, אלא שדו בלה אינו חורג הרבה מעבר להערה הסובייקטיבית, ואינו טורח להסביר לקורא מהם הכלים הלינגוויסטיים בעזרתם ניתן לעורר את אותה ההתרגשות עליה הוא מרחיב את הכתוב בחיבורו. ככלל מציעים דו בלה וחבריו לחבורת הפליאד, המבקשים להאדיר את שפתם, שלא לתרגם את היצירות הקלאסיות כי אם "לעבד אותן על פי דרישותיה של השפה הצרפתית".

הנה כי כן, הדיון המקצועי בסוגיית *הביות מול ניכור עלה לראשונה בגרמניה של שלהי המאה הי"ח בחיבוריהם של חברי אסכולת ויימאר ויֶנֶה דוגמת פרידריך קלופשטוק, יוהאן וינקלמן, אפרים גוטהולד לסינג והאחים וילהלם ופרידריך שלגל. השאלה שהועלתה עסקה בסוגיית תרגום לגרמנית של היצירות הקלאסיות, בניסיון להעניק לגרמנית את אותו מימד של "פשטות נאצלת ושלוות הגדולה"* (*Einfalt und stillen Grosse edlen*) כפי שהגדיר זאת, ברוח אקזיסטנציאליסטית, פרידריך שלינג. הסיכום המקיף והמפורט ביותר בנידון הופיע רק בתחילת המאה ה-19 אצל פרידריך שליירמכר (*Schleirmacher*) במסתו **על השיטות השונות של התרגום** (*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*) משנת 1813.[3] כצפוי, יוצא הפילוסוף (והתיאולוג) הגרמני להגן על טוהר התרגום, קרי: שיטה לפיה התרגום חייב להעניק לקורא, במדויק ככל האפשר, את מרב הערכים הפרוזודיים והתוכניים של שפת המקור. זאת בניגוד לגישה הטוענת כי יש למצוא בשפת היעד מקבילות למקור, ועל כן אין להימנע בתרגום ממידה ידועה של עיבוד ופרשנות, *dolmetschen*... בלשונו הלועגת של שליירמכר.

הדוגמה הטובה ביותר של תרגום שהושפע מהשקפותיהם של חברי אסכולת וימאר היה תרגומו של פרידריך הלדרלין לאודות של פינדַרוס. איננו יודעים אם הלדרלין קרא את מסתו של שליירמכר,[4] אולם אפילו קרא לא קיבל את שיטתו, ונותר נאמן לעקרון הביות, לפיו — גם אם שמר על כמה וכמה ערכים של המקור, הרשה לעצמו מידה רבה של חופש פואטי, החל במבנה פרוזודי, עבוֹר בשינויים טקסטואליים, וכלה בהפלגות דמיון משֶל עצמו שבאו למלא חללים במקור היווני. במובן זה סלל הלדרלין את דרכו הבעייתית של המשורר בכסות המתרגם. פינדר איננו הומרוס והאודות שלו אינן נקיות מליקויים, תוכניים בעיקר. יש שהוא מתפלמס ללא צורך, יש שהוא מפליג במשלים מיתולוגיים מעֵבר לכושר הסבל של הקורא, וכו'.[5] הלדרלין, משורר מצוין בזכות עצמו, שאיננו נופל ממשורר האודות בן המאה החמישית, תרגם את המקור כפי שהיה כותב אילו הוטל עליו לחבר את שירי התהילה בעצמו. קרי: תיקן אותו (או מוטב לומר "עָרך") על כל צעד ושעל. העובדה שלא שלט ביוונית סייעה בידיו בוודאי.

במרוצת השנים תורגם פינדרוס בידי מומחים ומלומדים, ותרגומים אלה משמשים ללימודי השירה היוונית במכללות, אך עובדה שאין לערער עליה היא כי תרגומו של הלדרלין הוא הקריא ביותר בגרמנית עד עצם היום הזה. עובדה זו מעלה שוב ושוב את השאלה — למי חייב להיות המתרגם נאמן, לשפת המקור או לשפת היעד?

לימים זכתה החלוקה של שליירמכר להגדרה מדויקת יותר, לזו המכונה היום, בהקצנה משהו: Einbürgernd vs. Verfremdend, קרי: "ביות" מול "ניכור". במקרה הראשון מבקש המתרגם להעלים ככל האפשר את המקור על ידי הלבשתו במחלצות שפת היעד. הכותב יעשה שימוש בפרוזודיה של שפתו, החל במקצב העָרב לאוזן של קורא את לשון היעד, עבוֹר בכללי חריזה, אנונסטיבית או מלאה. הוא יחפש מטבעות לשון, דימויים ומטפורות מעולמה הרוחני של תרבותו וכו'. בקצרה, השיר חייב יהיה להיראות כאילו נכתב בשפת התרגום, והמשורר המקורי, גם אם אלף שנים ומרחב תרבותי שלם מפרידים בינו לבין הקורא, כמו כתב את השיר כאן, עכשיו ובשפתו של הקורא. "רציתי שהקורא את

האיליאדה יחוש כאילו הומרוס חי בבריטניה במאה הי״ח ומדבר אנגלית״, כתב אלכסנדר פופ במבוא לתרגומו לשירת הומרוס (וראו בהמשך).

שיטת הניכור תהיה הפוכה. המתרגם יעמוד בפיתוי של עשיית שימוש בערכיה הפיוטיים של שפת היעד וישמור על המאפיינים הערכיים והפרוזודיים של המקור, אפילו אלה אינם עולים בקנה אסתטי אחד עם שפתו. למותר לציין שהביות על צדדיו השונים הוא בעיקר נחלתו של המתרגם-המשורר, בעוד הניכור מאפיין את המתרגם-החוקר והמלומד.

עם זאת, בדומה לכל נוסחה דוגמטית, גם בשירה, עמידה מחמירה ודקדקנית על כללי הביות או הניכור בתרגום, היא מרשם לכשל אסתטי. האמת תהיה אפוא אי שם בתווך, בניסיון להעניק לתרגום את המיטב משתי השיטות. וכל זאת מותנה בנסיבות ובמשתנים רבים החורגים מכל הגדרה מוקדמת והכוללים רכיב מכריע של עולם האסוציאציות של המתרגם. ניתן לקרוא לאסכולה זו — אם מדובר אכן באסכולה — ״שיטת העירוב״ (Hybrid), והיא שהייתה, בבחינת הרע במיעוטו, נר לרגלי בתרגומים המוגשים לקורא בכרכים אלה. הגדיר זאת יפה ולטר בנימין: ״ייעודו של המתרגם הוא לגרום לכך שהתרגום יעניק לקורא בעת ובעונה אחת את חיי השיר המתורגם ואת אלמוות השיר המקורי״.

בעמודים הבאים ייעשה ניסיון להציג שורה של תרגומים על פי קנה-מידה של ביות מול ניכור בסדרה של היבטים, תוכניים ופרוזודיים.

ב. ביות מול ניכור — סדרת דוגמאות

ביות פרוזודי — בין האלכסנדרין לפנטמטר

הביות הפרוזודי השכיח ביותר בתרגומי שירה בתרבות המערב מקורו ביחסי הגומלין בין צרפתית לאנגלית. המקצב הטבעי ביותר לצרפתית, הבנויה בעיקר על שתי הברות, הוא ההקסמטר היאמבי בן 12 ההברות הנודע לימים כאלכסנדרין, דוגמת השורה הפותחת את הסונטה הנודעת לפייר דה רונסאר:

Quand vous serez bien vieille, / au soir à la chandelle,
לְעֵת בְּשֵׁיבָתֵךְ / תֵּשְׁבִי לְאוֹר הַנֵּר,

הדמימה הנופלת אחר ההברה השישית, מחלקת את השורה לשני חצאים שווים (תכונה שנטלו רונסאר וחבריו לקבוצת הפליאד, מן הסונטה האיטלקית), ומעניקה לשיר את שטפו המלודי.

לעומת האלכסנדרין, המקצב הטבעי ביותר לאנגלית הוא הפנטמטר היאמבי שהתגבש בראשית המאה ה-16 אצל חרזני הסונטות הבריטים שביקשו לחקות את פטרארקה. האנגלית, שרובה שפה חד-הברתית, איננה זקוקה ל-12 הברות להבעת תוכן הזהה לזה שבצרפתית. על כן מצליח שקספיר לדחוס אל תוך עשר הברות מספר זהה של מלים.

הדמימה, הבאה להדגיש את העדר השוויון הדרמטי של הפנטמטר, תבוא אחר ההברה הרביעית או השישית. להלן צמד הסיום של סונטה י״ח:

as long as men can breathe / or eyes can see,
as long lives this, and this gives life to thee.

המתרגם האנגלי של רונסאר, והצרפתי של שקספיר, ניצבו אפוא בפני בעיה פרוזודית ראשונה במעלה: באיזה מקצב עליהם לתרגם את שפת המקור אל שפת היעד? אם יביית את שקספיר על ידי תרגומו באלכסנדרין יזכה אמנם בתכונותיה של הסונטה הצרפתית, אך יחטא לאינטנסיביות הדרמטית של שקספיר. כך מאנגלית לצרפתית, וההפך מזה — מצרפתית לאנגלית. ברק האלגנציה והמוסיקליות של האלכסנדרין הצרפתי לא זו בלבד שהולך לאיבוד באנגלית, כי אם מתלווה לו נימה פרודית. היה זה אלכסנדר פופ במסתו על הביקורת (Essay on Criticism) שהעיר ברוח טובה:

אֲלֶכְּסַנְדְּרִין עוֹדֵף, חוֹתֵם פִּיּוּט, הוּא כְּמוֹ
נָחָשׁ מֻכֶּה גּוֹרֵר אַט אַט אֶת קְצֵה זְנָבוֹ.
A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow length along.

אולם השאלה שנשאלה לעיל היא רטורית בלבד. רובה המוחלט של השירה הצרפתית הכתובה באלכסנדרין תורגמה לאנגלית בפנטמטר יאמבי, ולהפך.

הנה תרגום אקראי של רוברט וולף (Wolf) לשורות הפתיחה של רונסאר מן הסונטה המצוטטת לעיל:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,

When you are old, at evening candle lit,
beside the fire bending to your wool,

כך רונסאר במאה ה-16 וכך הסימבוליסטים הצרפתים במאה ה-19. רוב התרגומים לאנגלית של **פרחי הרוע** לבודלר הופכים אף הם את האלכסנדרין הצרפתי לפנטמטר יאמבי: את שורות הפתיחה של *Ma jeunesse ne fut...*

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
Traversé ça et là par de brillants soleils;

מתרגם ריצ׳רד הווארד (Howard), ממתרגמיו המוכשרים ביותר של בודלר:

My youth was nothing but a lowering storm
occasionally lanced by sudden sun

תרגומו הידוע של לונגפלו לקומדיה **האלוהית** של דנטה כתוב בפנטמטר יאמבי, הזר מעיקרו למשקל הטרצה רימה (terza rima) השולט בשירתו של דנטה. למותר לציין שלונגפלו, פרופסור לספרות איטלקית בהרווארד, ומן התיאורטיקנים הבכירים בזמנו, יכול היה במאמץ-מה למצוא את המקבילה האנגלית למקצב האיטלקי, אולם בחירתו הושפעה משיקול מכריע בעיניו: סגולות לשון היעד, קרי: רהיטות הלשון האנגלית.

אין פירושו של דבר שלא נכתבה שירה צרפתית בפנטמטר יאמבי או שירה אנגלית בהקסמטר. גדול מחברי הסונטות בימיו, ומי שהיה קרוב לוודאי אביו הרוחני של שקספיר בסוגה ספרותית זו, פיליפ סידני, פותח את מחזור הסונטות שלו: *Astrophel and Stella*, בסונטה הכתובה באלכסנדרין:

Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show,
That she, dear She, might take som pleasure in my paine,

אולם כל עיקרו של אלכסנדרין זה הוא בדיחה פרטית של המשורר המסביר בהמשך כי כל ניסיון לחקות את דרכי האחרים (קרי: פטרארקה ומשוררי הפליאד, בעלי ההשפעה המכרעת על הסונטה הבריטית בימיו), הוא כישלון ידוע מראש. וכאשר הוא נואש ואובד דרך, מחייכת אליו המוזה, ומציעה לו: "ראֵה אל לבך וכתֹב", והוא אכן כותב... בפנטמטר יאמבי.[6]

הנה כי כן, על שאלת הביות או הניכור הפרוזודי בתרגום שירה משיבה המציאות תשובה מכרעת לטובת הביות. השאלה כעת היא אם ההלכה שהחלנו על יחסי אלכסנדרין/פנטמטר, חלה גם על מקצבים אחרים. האם יעלה על הדעת נניח לתרגם את **האיליאדה** שלא בהקסמטר ההומרי?

ביות פרוזודי — אלכסנדר פופ והומרוס

האיליאדה, יותר מכל יצירה אחרת בתולדות השירה בתרבות המערב היא ביטוי מושלם של אחדות הצורה והתוכן האריסטוטלי. השגב ההרואי של היצירה ההומרית מושג באמצעות ההקסמטר הדקטילי, ואם יבקש המתרגם להריק את הומרוס ללשונו במשקל אחר, גם אם תרגומו יהיה מדויק בתכלית, הוא יביא כליה על היצירה.

ייתכן שיש בדברים אלה של סמיואל קולרידג'[7] מן ההקצנה הרומנטית האופיינית לבני דורו. עם זאת, בתרגומו של אלכסנדר פופ **לאיליאדה**, נהג המשורר בצעד מרחיק לכת ובהחלט יוצא דופן, כאשר החליט לתרגם את היצירה בצמדים מחורזים[8] ובפנטמטר יאמבי, קרי: בפרוזודיה המקובלת על השנינה הפיוטית של המאה הי"ח.

פופ, שהשקיע שבע שנות עמל בתרגום **האיליאדה** (ועוד שש שנים בתרגום **האודיסאה**) ידע בדיוק מה הוא עושה בבואו לביית את הומרוס. במבוא רב ההיקף לתרגום הוא כותב: "ביקשתי להגיש לקורא יצירה שהיה כותב הומרוס אילו חי בינינו היום".

אולם ההקסמטר איננו גחמה פרטית של משורר פלוני, אי שם במאה התשיעית, שהחליט כי זה המשקל היאה לחיבורו. המקצב בן ששת הרגליים והטעמתו הדקטילית הם נשמתו של השיר, לוז אותו עיקרון אריסטוטלי של זהות הצורה והתוכן שהתקדש באלף שנות יצירה הלנו-רומית, מכאן שהוא אכן בעל מעמד אולטימטיבי כפי שראו לציין זאת דורות של מבקרים. האומנם פירוק הצורה מן התוכן בתרגום איננו מביא במקרה זה "כליה על היצירה" כדברי קולרידג' לעיל?

קשה לתאר ניגוד חריף יותר בין ברק השנינה, הלעג הממולח, הרמז הסרקסטי, הלשון המתוחכמת והמתחכמת, שהם מאושיות הסטירה של אלכסנדר פופ ובני דורו, לבין השגב ההרואי, "השוטף לאט כמו איתני הטבע" (ווילאם וורדסוורת), הפשוט והתם של היצירה ההומרית כפי שזו עולה מארבע שורות **האיליאדה**, (המתורגמות בהברה אשכנזית) בידי שאול טשרניחובסקי (ספר 18, שורות 561-564):

הוֹסִיף וְצָר שָׁם גַּם כֶּרֶם כָּבֵד בְּגֶפֶן אַדֶּרֶת.
יָפֶה עָשָׂהוּ בְּזָהָב; וְאוּלָם אֶשְׁכּוֹלוֹתָיו מַשְׁחִירִים
עָמְדוּ נִשְׁעָנִים לִיתֵדוֹת עֲשׂוּיוֹת הַכֶּסֶף הַבָּהִיר,
סָבִיב לוֹ שׂוּחָה מַכְחִילָה וְגֶדֶר בְּדִיל תַּקִּיפֶנּוּ.

ההתרשמות מתרגומו של פופ תבוא לביטוי ביתר שאת (לקורא המתקשה בהטעמתה של ההברה האשכנזית), בהשוואה לתרגום אקראי לאנגלית[9] (הדמימה מצוינת בסימן /):

Go if you will, my dear Phoebus,/ and wash from his wounds the dark bloodstain,
drawing out of the fight Sarpedon; / Phoebus, thereafter
bearing him far, far away / cleanse him in the streams of the river;
smear him with heavenly oil / and clothe him with garments immortal.
[...]

להלן שורות משל פופ (הספר השישי, הקטע בו פוגש הקטור את אנדרומכה ובנו התינוק):

Thus having spoke, th' illustrious chief of Troy
Stretch'd his fond arms to clasp the lovely boy.
The babe clung crying to his nurse's breast,
Scar'd at the dazzling helm and nodding crest.
With secret pleasure each fond parent smil'd,
And Hector hasted to relieve his child;
[...]

"אכן, שיר נאה מאוד, מיסטר פופ, אלא שאסור לך לייחס אותו להומרוס", כך ברוח הדברים של בוריס פסטרנק המובאים לעיל, העיר לאלכסנדר פופ, ריצ'רד בנטלי, מומחה לשירה קלאסית בעת ההיא.[10]

★

הביות התוכני: ז'בוטינסקי ו"העורב" — או: כיצד לגייר את א. א. פו

נינו יודעים אם האפוריזם של גתה עמד לנגד עיניו של זאב ז'בוטינסקי בתרגומו **לעורב**, או שמא נהג כך שלא במודע. כך או כך, ספק אם תימצא בתרגומי שירה

זאב ז׳בוטינסקי מביית את א.א.פו

לעברית דוגמה כה קיצונית של ביות תוכני, שאכנה אותו לצורך העניין, אידיאולוגי, בעת ובעונה אחת עם שמירה קפדנית על הערכים הפרוזודיים.

לית מאן דפליג, שתרגומו של זאב ז׳בוטינסקי לעורב של א.א. פו נחשב, ובצדק, לאחד מתרגומי השירה הטובים ביותר מאנגלית, אם לא הטוב שבהם. דורות של מבקרים גמרו עליו את ההלל, והוא מוצג כמופת של דיוק פרוזודי ונאמנות תוכנית. פרופ׳ יוסף נדבה, מי שניתח בשעתו את התרגום על בסיס מסתו של אדגר אלן פו: ״**חוכמת החיבור, איך כתבתי את ׳העורב׳**״,[11] קובע נחרצות, כי האופן המופלא והמדויק בו ז׳בוטינסקי מעביר את תכני השיר מקנה לו מקום של כבוד בקרב גדולי המתרגמים.

יהודה אלרואי, בהשוואה המפורטת שהוא עורך בין תרגומו של ז׳בוטינסקי לבין שישה תרגומים אחרים, לא חדל מלהצליף במתרגמים על שבניגוד למופת של ז׳בוטינסקי, אין הם שומרים על הדיוק בעבודתם.[12]

האומנם תרגומו של ז׳בוטינסקי הוא אכן נאמן ומדויק? להלן האקספוזיציה של השיר ותרגומה:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
''Tis some visitor,' I muttered, 'tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more.'
Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
[...]

זאב ז׳בוטינסקי

כַּחֲצוֹת לֵיל קֹר וָסַעַר, עֵת אֲנִי, שְׁבוּר-הַצַּעַר
בְּסִפְרֵי חָכְמָה נִשְׁכַּחַת הִסְתַּכַּלְתִּי נִים-וָעֵר,
בָּא קִשְׁקוּשׁ סָתוּם בַּדֶּלֶת, קַל כְּדֶפֶק יָד נֶחְשֶׁלֶת —
יָד חוֹשֶׁשֶׁת — יָד שׁוֹאֶלֶת מַחֲסֶה לְדַל אוֹ גֵּר.
״זֶה אוֹרֵחַ,״ כֹּה לָחַשְׁתִּי — ״זֶה אוֹרֵחַ, זָר אוֹ גֵּר —
״זֶה אוֹרֵחַ, לֹא יוֹתֵר.״
זְכוּרַנִי לֵיל עַצֶּבֶת — סוּפַת חֹרֶף מְיַבֶּבֶת —
[...]

ייתכן בהחלט שהשלמות הפרוזודית של העברית ומוזיקליות המקצב המהפנט נוטלים מאיתנו את כושר השיפוט. אולם אם נשתחרר מקסם הפרוזודיה ונאזין לתוכן, יתברר לנו כי בין הכתוב בעברית לבין האנגלית המרחק רב מאוד. בשתי תכונות רבות-משמעות שונה התרגום מן המקור: 1. תיאור הלילה; 2. אופיו של ״האורח״.

חצות הליל של ז׳בוטינסקי הוא ליל קור וסער... סופת חורף מיבבת. אולם בניגוד גמור לתרגום, חצות הליל של אדגר אלן

פו הוא dreary וכן bleak. קרי: קודר, שומם, נעצב. אין זה מקרה שהתמונה הסוריאליסטית של פו היא של דממה. רק האֵלם הגמור הוא זה המאפשר לו לשמוע את הנקישה הקלה על דלתו, את אוושת הווילון ואת ההד המשיב את לחש השם לֶנוֹרָה. אין בשני בתי הפתיחה זכר אף לא לבריזה קלה, קל וחומר ל"סופת חורף מיבבת". יתרה מזו, לאחר ששמע את הנקישה הקלה בשנית, פותח המספר את דלת ביתו (בית 4), מתבונן אל תוך החשכה, וזו ההערה שהוא משמיע בדבר תנאי מזג האוויר:

The silence was unbroken, and the stillness gave no token

הנה כי כן, את קדרות הלילה המשמים, הדממה והאלם, הפך ז'בוטינסקי למעין ליל וַלפּוּרגיס של "סער ופרץ". אכן, יאה לסִיסמתו של מנהיג בית"ר: "שקט הוא רפש".

כך מזג האוויר וכך אופיו של הזר המתדפק על הדלת. במקור איננו יודעים עליו דבר, שכן פו נמנע במכוון מהאנשה של העורב, שכל עיקרו לשמר בזיכרונו של המשורר את אובדנה של לנורה. אכן "רק אורח, לא יותר". אולם אצל ז'בוטינסקי טעון המקיש האלמוני בתכנים פסיכו-חברתיים שאין להם זכר, ולו הקלוש ביותר, אצל פו.

בָּא קִשְׁקוּשׁ סָתוּם בַּדֶּלֶת, קַל כְּדֶפֶק יָד נֶחְשֶׁלֶת —
יָד חוֹשֶׁשֶׁת — יָד שׁוֹאֶלֶת מַחֲסֶה לְדַל אוֹ גֵר.

מה גרם לז'בוטינסקי להרחיק לכת ולברוא דמות יש מאין, על רקע הנעדר כליל מן המקור? כידוע, תרגם ז'בוטינסקי את **העורב** גם לרוסית. התרגום משלהי שנות ה-90 של המאה ה-19 הוא מדויק ונאמן. המתרגם בן ה-18, כיאה לבני גילו, המוקסם בוודאי מקדרות האהבה הנואשת, המלנכוליה, הכישוף המוזיקלי, נרתם לתרגום כאתגר פיוטי, אולם לא מעבר לכך. התרגום העברי הוא משנת 1914 — המחבר בשנתו ה-34 בשיא פעילותו הציונית, גורלו של העם היהודי בראש מעייניו. ועל כן הגֵר האביון, המבקש מחסה בליל סופה של חורף, הוא מטפורה מובהקת לענוּת עמו.[13]

השאלה הנשאלת היא כיצד דורות של קוראים (ומבקרים) לא חשו בשוני הבסיסי שבין המקור לבין התרגום. התשובה מצויה ככל הנראה בהתניה הנפשית של הקורא העברי. נוח לו בגירסתו של ז'בוטינסקי, שהרי זו גם גירסתו שלו, הנטועה עמוקות בתודעתו של ה"יהודי הנצחי", הנע ונד בחיפוש אחר חוף מבטחים. ז'בוטינסקי ענה אפוא על מאוויים סמויים של הקורא, ובכך יש להסביר את הצלחתו הגדולה של **העורב** בעברית, לעומת האלמוניות היחסית האופפת את *אנאבל-לי*, *עוד תרגום מזהיר, הפעם מדויק, משֶל פו, שלא זכה להכרה כזו של "העורב", אלא לאחר שנתחבר לו לחן.*

האומנם יש בדברים שלעיל ביקורת על ז'בוטינסקי? כן ולא. גירסתו של ז'בוטינסקי עולה בסגולותיה הפיוטיות על תרגומים אחרים מפרי קולמוסם של "חללי מִסדר ז'בוטינסקי": יעקב אורלנד, עידוא בן-גוריון, דוד בנאור, אורי סלע או שמואל פרידמן. לא זו בלבד ש"האשה" של ז'בוטינסקי, אם לנקוט בלשונו של גתה, איננה יפה פחות מזו של פו, להפך, היא מרתקת, סוערת, אומללה ופלסטית יותר מגבירתו של המשורר האמריקני. ועם זאת, אין היא אותה הגברת. היא בוגדת, ואולי טוב שכך.

ניכור כעיקרון אסתטי — ראובן צור ורילקה

מסתו של פרופ' ראובן צור, *החליל והקוקיה*,[14] המסכמת סדרת שירים בתרגומו, היא מן המרתקות והמעמיקות שפורסמו בעברית בסוגיית אסתטיקה של תרגומי שירה. ראובן צור מתעכב על הדקויות המוסיקליות-לינגוויסטיות בתרגומי שירה, מביא דוגמאות של מתרגמים רבים, מהם הוא משבח ומהם מבקר בלשון חריפה. דוגמה לכך היא תרגומו של משה קטן לשורה של בודלר בשירו Le Lethe. השורה היא: Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants., אשר פירושה המילולי הוא: זה זמן רב שאני רוצה להטביע את אצבעותי הרועדות... משה קטן תרגם: "חִשְׁקִי לָעַד חִיל אֶצְבְּעוֹתַי לָשִׁית".

צור, בהומור הונגרי ארסי משהו, משווה את תרגומו של מר קטן ל: "פלאקאט בבית הספר לווטרינרים, שעליו מצויר סוס על כל המחלות האפשריות". בהמשך מפרט המחבר אחת לאחת את משגותיו של מר קטן ומביע פליאה מדוע זה ראו "במות המזוהות בדרך כלל עם המגמה לראות את לשון בני אדם דווקא כבסיס ללשון הספרות (המוסף *משא והוצאת עקד*) *לפרסם את תרגומו של קטן*".

להלן נבחן, על פי הנחת היסוד של "לשון בני-אדם", את תרגומו של פרופ' צור לאחת הסונטות הנודעות של אריך מאריה רילקה: Archaischer Torso Apollos.

Archaischer Torso Apollos
Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

גדם-אפולו קָדוּם
שׁוּב לֹא נַכִּיר רֹאשׁוֹ שֶׁאֵין מָשְׁלוֹ,
בּוֹ תַּפּוּחֵי עֵינָיו בָּשְׁלוּ. אַךְ פֹּה דֹּם

כְּמוֹ נִבְרֶשֶׁת עוֹד יַבְהִיק הַגֵּדֶם,
בּוֹ הַמַּבָּט, שֶׁאַךְ הוּמַךְ פְּתִילוֹ
מוֹסִיף לִיקֹד. לוּלֵא יָקַד, קְמָרוֹן
חָזֵהוּ לֹא סִנְוֵר, וּבְרֹךְ הַקֶּשֶׁת
שֶׁל הַיָּרֵךְ הֵן לֹא הָיְתָה רוֹחֶשֶׁת
בַּת שְׂחוֹק עַד לַמֶּרְכָּז שֶׁל הַפְּרִיוֹן.
לוּלֵא זָהַר, הָיְתָה אַךְ גּוּשׁ סַר דְּמוּת
הָאֶבֶן הַקְּצָרָה — שִׁכְמוֹ שָׁמוּט,
וְלֹא הִבְהֵב כְּעוֹר חַיַּת הַיַּעַר;
וְלֹא פָּרְצוּ כָּל חִדּוּדָיו אֵלֶיךָ
כְּמוֹ כּוֹכָב: הֲלֹא אֵין בּוֹ שַׁעַל
שֶׁלֹּא יַבִּיט בְּךָ. שַׁגֵּה חַיֶּיךָ.

כמקובל אצל רילקה, עיקר תוכנה של הסונטה שלפנינו מצוי בין השיטין. השיר המורכב הוא אפוא אתגר לא פשוט למתרגם. מבחינה פרוזודית הסונטה של רילקה דומה במידה ידועה לסונטה האנגלית או השקספירית. היינו סונטה דקסילבית הכתובה בפנטמטר יאמבי. שני יאמבים, דמימה, שלושה יאמבים המתחלפים מדי פעם לאנפסט בסיומת. השורה החמישית בשיר אופיינית לכך:

[...] sich halt / und glänzt./ Sonst könnte /nicht der Bug

שיטת התרגום של צור, שהיא דוגמה נאה של ניכור, בניסיון לחקות את שפת היעד ככל האפשר, תכלול במקרה שלפנינו גם את הכשלים של רילקה, דוגמת האנכרוניזם שבמלה Kandelaber.

החרוז האלגנטי של רילקה המבוצע תוך גלישה:

[...] Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber

פירושו המילולי יהיה: "אבל / הטורסו שלו זוהר עדיין כמו נברשת." ברור שרילקה נזקק ל-kandelaber על מנת לחרוז ל-Aber, אלא שזהו אנכרוניזם היסטורי ועל כן כשל פיוטי בעת ובעונה אחת. השורש הלטיני של Candelabrum מקורו ב-candere: להבריק, לזהור, מכאן ה-candle באנגלית או ה-kandel בגרמנית. אולם נברשת, קרי: קן של נרות, זרה לתרבות החומרית של יוון העתיקה, המועד בו נוצר הפסל. אמצעי ההארה בתקופה זאת היה הלפיד. אלא שלפיד או אבוקה, fackel בגרמנית, לא היה מעניק לרילקה את מבוקשו. השאלה הנשאלת היא האם על המתרגם לשמור על הביטוי המקורי, השגוי מעצם מהותו, רק משום ששירת היטב את מצוקת החריזה של המשורר, או לעשות שימוש בדימוי קולע יותר? צור, מתוך נאמנות לרילקה, שמר על הנברשת: "כְּמוֹ נִבְרֶשֶׁת עוֹד יַבְהִיק הַגֵּדֶם," ואילו בתרגום שלי לשירו של רילקה העדפתי את הלפיד: "אַךְ פִּסְלוֹ עוֹד בּוֹהֵק כְּלַפִּיד שֶׁהוּעַם", גם משום חיסכון בהברה, שהיא קריטית במקרה זה כפי שיצוין בהמשך.

הקושי הבסיסי בפניו ניצב מתרגם השיר המבקש לשמור על המשקל המקורי, טמון במבנה האטימולוגי של הגרמנית. מספר המלים בסונטה של רילקה הוא אמנם 98, אולם הגרמנית מאפשרת צירופי מלים למלה אחת. כך למשל שורה של מלים בסונטה שלנו: unerhörtes פירושו *בלתי נשמע*, Augenäpfel — *תפוחי עיניים*, Raubtierfelle — *רעמת חיית פרא*, zuruckgeschraubt — מוסב לאחור וכו'.

אם נפרק את המלים הכפולות והמשולשות יגיע מספר המלים בשיר ל-108. בתרגומו של צור מספר המלים הוא 76, קרי: אין המתרגם יכול להביא בשירו אלא 70 אחוזים מתוכנו של השיר המקורי. העובדה שצור הצליח לדחוס ב-76 מלים כמעט את מלוא תוכנו של המקור, מעוררת הערכה. אולם מחיר הדחיסה הוא אילוץ לשוני. מה פירוש המלים *אַךְ פִּה דֹּם? יותר מִסָּביר להניח שהן פתרון "חריזה" לגֵדֶם, הנגזר מגֵדֶם, שהוא ככל הנראה חידוש לשוני של צור ל-torso. רשאי המתרגם לחדש מלים, אולם לא זו בלבד שמשמעות הפִּה דֹּם לא ברורה, אלא שאין לה זכר בגרמנית של השיר המקורי. הנה כי כן, לאחר שיצק משמעות חדשה בגֵדֶם על ידי הפיכתו לגֵדֶם, נזקק לחרוז אותו, והפתרון הוא כתוב הנעדר מן המקור. ראובן צור מרבה להשתמש במסתו הנ"ל בהגדרה "עיקרון אלגנטי של תרגומי שירה". למרבה הצער קשה להחיל עיקרון זה על התרגום שבזאת.*

התרגום לשירו של רילקה בו נקטתי באנתולוגיה שלפנינו, הָחֵל באזכור מכוון לכותרת של טשרניחובסקי, עבוֹר בחירות המשורר שנטלתי בכתוב עצמו, ועד השינוי הפרוזודי משני טרסטים לצמד הסיום בנוסח הסונטה האנגלית, הוא עילה לביקורת מעֵטו של מבקר קפדן, ובצדק. עם זאת, ביקשתי להעניק משהו מיופיו של רילקה מבלי להזדקק לאילוצים תחביריים או לשוניים המעניקים אמנם את הצורה אך חסרים את התוכן, אם לעשות שימוש במובן האריסטוטלי של ההגדרה. אם עלה בידי, ישפוט הקורא.

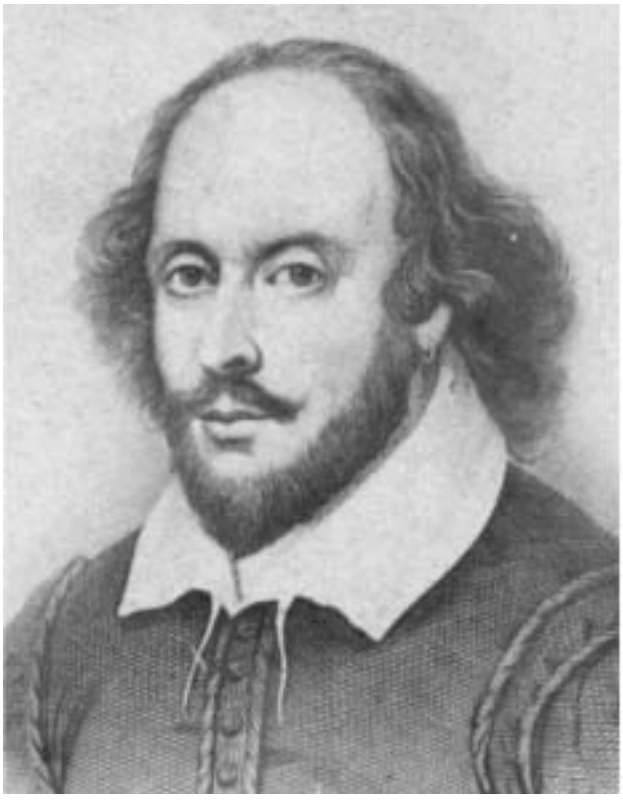
לנוכח פסל (קדום) של אפולו

אֶת רֹאשׁוֹ הַמֻּפְלָא לְעוֹלָם לֹא נַכִּיר
בּוֹ בָּשְׁלוּ תַּפּוּחֵי שְׁתֵּי עֵינָיו לְאִטָּם,
אַךְ פִּסְלוֹ עוֹד בּוֹהֵק כְּמוֹ לַפִּיד שֶׁהוּעַם
בְּמַבָּט מֵעֵינָיו, מְאֻפָּק וּמַזְהִיר.

אִם לֹא כֵּן, הַקְּמוּר בֶּחָזֶה לֹא יִצְלַח
לְעוֹרֵר הִשְׁתָּאוּת, לֹא תּוּכַל לְחַיֶּיךָ
וְאַט אַט לַחֲלֹף עַל עִקּוּל הַיָּרֵךְ
אֶל הָאֶמְצַע נוֹשֵׂא הַפִּרְיוֹן, וְאִם כָּךְ

לְחִנָּם זוֹ הָאֶבֶן נִצֶּבֶת תַּחְתָּיו
לְאֶשֶׁד כְּתֵפָיו הַקּוֹרֵן, כִּי כָּמוֹהָ
רַעֲמַת הַלָּבִיא נְטוּלַת בְּרַק הַזֹּהַר
וְלֹא תִּתְנַפֵּץ מִכָּל צַד כְּכוֹכָב.

אֵין מָקוֹם מִקִּרְבָּהּ לֹא תַּבִּיט בְּפָנֶיךָ,
כִּי אַתָּה מְצֻוֶּה לְשַׁנּוֹת אֶת חַיֶּיךָ.



סטפן גיאורגה משפר את ויליאם שקספיר

כשל החרוז

של החרוז של רילקה הנאחז באנכרוניזם צורם בשל אילוץ החריזה של Kandelaber-ל aber, מוכר לכל מי ששלח את ידו בתרגום ומכיר מניסיונו את תחושת התסכול בתרגום שירה מחורזת, בעיקר זו הגדושה תחכום פרוזודי בנוסח חרזני המאה הי״ח, אצלם גובר ליטוש החרוז לעתים קרובות על המשמעות עצמה. התסכול נובע מן הצורך ללכת בעקבות המקור בידיעה ברורה שהמשורר עשה לעצמו מלאכה קלה והקדים את החרוז לתוכן. כלומר, היה בידו חרוז מוצלח והוא הסיט את משמעות השיר בהתאם. הנה כי כן, הכורח לעקוב אחר שיגיונותיו של המקור, מציב בפני המתרגם אתגר קשה מזה שעמד בפני המשורר עצמו, כך לפחות במישור הפרוזודי. בדוגמאות בנידון ניתן למלא כרכים, הנה דוגמה משירו של ויליאם בלייק, **הנמר** (The Tyger), מן היצירות המפורסמות ביותר באנגלית. להלן הבית השלישי בשיר:

And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart,
And when thy heart began to beat,
at dread hand? and what dread feet?

השורה האחרונה מתייחסת לטלפי הנמר. אולם המשפט ״What dread hand?״ נעדר היגיון שכן לנמר אין ידיים, וברור שבלייק, אשר ביקש לחרוז את ה-feet ל-beat ביקש להשלים לרגליים את היד. אם באנגלית ניתן עוד לפרש בדוחק את טעותו של בלייק בהסבת משמעות היד לזרועו של הבורא, הרי שבתרגום מילולי תתקבל צרימה תוכנית שעל גבול הפרודיה. כיצד אפוא על המתרגם לנהוג?

בחינת תרגומים של השיר הנודע לצרפתית, גרמנית, איטלקית ופולנית מראה שברוב המקרים נמלט המתרגם מנחת ״זרועו״ של הנמר על ידי שינוי התוכן. כך נהגתי גם אני בתרגום המובא בזאת.[15]

הביות הסגולי — סטפן גיאורגה וסונטות שקספיר

תרגומו הנודע לסונטות שקספיר, נוקט סטפן גיאורגה בשיטה הפוכה מזו של ראובן צור. הוא נוטל מחירותו של המשורר השמורה עמו, ואם תפס את שקספיר בקלקלתו, אין הוא נרתע מלתקן את המקור.

ייחודן של סונטות שקספיר בהשוואה למשוררים הגדולים בעידן הרנסנס המאוחר, דוגמת ספנסר, סידני או מילטון, הוא בליקוייהן הרבים, הפרוזודיים והתוכניים גם יחד. ידוע לנו שהגירסה המצויה בידינו, שהיא עריכה מאוחרת יותר של ההוצאה, הפירטית ככל הנראה, של טורפ משנת 1609, לא עברה בדיקה, עריכה והגהות של המשורר. בפני המתרגם ניצבת אפוא השאלה האם להשלים עם הליקויים או לתקן אותם. התיקונים הפרוזודיים קלים יחסית, כגון ליקויי משקל או חרוז. אך כיצד לנהוג במקרה של אמירה בנאלית, מטפורה

דלה או משמעות סתומה? המתרגם, ההופך לאני האחר של המשורר המקורי, מודע היטב לביזיונותיו הקטנים כגדולים של המשורר, ויהיה זה שקספיר עצמו. השאלה הנשאלת היא אפוא מה וכיצד לתקן, קרי: האם "לשפר" את שקספיר.[16]

מי שהצליח לרבֵּע את המעגל, לעמוד בתנאי המשקל של הפנטמטר היאמבי, לשמור מכל משמר על הרוח הדרמטית של המקור ועם זאת לתקן את ליקויי הצורה והתוכן, היה סטפן גיאורגה בתרגום לגרמנית של הסונטות. בזכות עובדה זו תרגומו של המשורר הגרמני, לא זו בלבד שהוא הטוב ביותר מבין כל תרגומי הסונטות המוכרים לי, אלא שאם לשפוט את הסונטות שבתרגומו על פי כל קנה-מידה של סגולה אסתטית, הן עולות על המקור. להלן מספר דוגמאות מתרגומו של גיאורגה.

עקב אכילס בסונטות הוא צמדי הסיום. לצמד הסיום נועד תפקיד מכריע של הבאת השיר אל מסקנתו, בדומה לאקורד הסיום של יצירה מוזיקלית. אולם חלק ניכר מצמדי הסיום בסונטות סובל מפגמים אלה ואחרים, החל באמירה בנאלית ומאולצת, עבור בליקוי פרוזודי ועד משמעות סתומה.

הנה לדוגמה צמדי הסיום של סונטות 19 ו-124.

[...] Yet do thy worst, / old Time: despite thy wrong,
My love shall in / my verse ever live young.

שני הליקויים הפרוזודיים הבולטים בצמד זה הם בחריזה ובמשקל. Wrong מזה ו-young מזה הוא חרוז פגום. בשורה החותמת, המלה ever היא טרוכיאה ועל כן משבשת את מקצב הפנטמטר היאמבי של הסונטה השקספירית.

כך תיקן גיאורגה את הליקויים של שקספיר:

Bring, alte Zeit, die schwerste schädigung!
In meinem lied bleibt meine liebe jung.

המקצב נקי, החרוז מושלם ואף הדמימה ניצבת במקומה, אחר ההברה הרביעית, לאחר משפט שלם ולא כבמקור, שָׁם היא מצויה לאחר מלת עזר in. אגב, אם כבר מדובר בשיפורו של שקספיר, ייאמר במאמר מוסגר שהמשורר יכול היה לחסוך לעצמו את הליקוי במקצב אילו החליף את ה-ever ב-for good.

הצמד בסונטה 124 אינו מתיישב עם התוכן, לא עם תריסר השורות שלפניו ולא בתוך תוכו. דורות של חוקרים הציעו פירושים שונים ומשונים למשפט הבא:

To this I witness call the fools of time,
Which die for goodness, who have lived in crime.

למי הכוונה ב-Which? הדעת נותנת של"שוטי העתים", אך מה עניין השוטים לשיר שעניינו עוצמת האהבה של המשורר. ומדוע צריכים השוטים לכַפר במותם על חייהם בחטא? השינוי שהכניס גיאורגה הוא מזערי לכאורה, אך בעל משמעות המעניקה לסונטה את עוצמת תריסר השורות המקדימות:

Hier mögt ihr Narn der Zeit mir Rede stehn:
Ihr starbt fürs Recht und lebtet fürs Vergehn.

בהפניה ihr מסב המתרגם את הצדק והחטא משוטי העתים אל נושא השיר, קרי: האהבה. שינוי זה מתיישב היטב עם תחושת הסלידה של הסונטות מאהבת הבשרים הכפייתית של המשורר לפילגש השחורה. המוות הוא אפוא זה שיגאל את חטא התאווה. הנה כי כן משיב גיאורגה את שקספיר אל עצמו, פותר את השיר מליקוי צורם ובעת ובעונה אחת מעניק לו את עומקו השקספירי, וכל זאת באמצעות שינוי מזערי שרוב הקוראים ספק אם יבחינו בו.

באותה הסונטה עושה המקור שימוש באחת המטפורות השגורות בסונטות, נושא הזמן. הוא מבקש לומר שאהבתו איננה "כנועה לחיבתה של עת או שִׂנאתה",

As subject to time's love or to time's hate

גיאורגה אינו משנה את המשמעות, אך מעשיר את הדימוי באמצעות נטילה מקוהלת של הפסוק "עת לבכות ועת לשחוק", המוכר לכל קורא אינטליגנטי מתרגומו של מרטין לותר. So würfe Zeit die zürnt und Zeit die lacht למותר לציין את עוצמת הביטוי בגרמנית לעומת האמירה הבנאלית באנגלית.

הנה כי כן, כפי שצוין לעיל, לא יהיה זה מופרז לטעון שגירסתו הגרמנית של גיאורגה עולה על המקור הבריטי. השאלה היא אם אופן זה של "ביות" מעניק לנו את שקספיר או את גיאורגה? האם אגב ליטושו ושכלולו של שקספיר לא חמס המתרגם את המרכיב הדרמטי של המשורר הגדול, מי שכישלונותיו הפרוזודיים וליקוייו התוכניים הם מנשמת מחזור הסונטות, זאת בנוסח האפוריזם של אלברכט דירר: "יצירת מופת ניכרת בליקוייה".

אהבים לאובידיוס — הביות הארוטי של הכאן והעכשיו

אהבים (Amores), כתב אובידיוס בשנות העשרים המוקדמות לחייו. מיניאטורות אלו, המתארות ברוב חן את עיסוקיו הארוטיים של הרומאי, רוויות קלילות ואלגנציה חצרונית, וברי שאין בן מתנופתן הנעלה ומכובדן הסמכותי של המטמורפוזות — "אבני הגזית בבניין תודעתו של איש המערב", כדברי ווילקינסון, מגדולי החוקרים של אובידיוס ויצירתו. אכן, אבני גזית אין כאן, ומגוחך יהיה להתייחס לכל פליטת קולמוס של פייטן צעיר, שתכופות חיקה כותבי אלגיות נשכחים מדרגה שנייה, כאל כתבי קודש או כאל פיוטי הומרוס.

יתרה מזו, הנסיגה מן ההקסמטר ההומרי אל "המקצב האלגי" בעידן האוגוסטיני, דמתה בחשיבותה לשחרור השירה המודרנית מכבלי הפרוזודיה המסורתית. אולם הבדל זה, שכל כולו הסרת רגל אחת בכל חרוז שני, ושנשמע, באוזני הרומאי בעת ההיא כמהפכה על סף חילול הקודש, נעדר כל משמעות לאוזנו של הקורא המודרני. יתרה מזו — מקצב פרוזודי אחיד

יוצר במהרה תחושה של מועקה, כזו ש״באולם ריקודים דחוס״ כפי שהגדיר זאת אותו ל.פ. ווילקינסון, מחוקריו הבכירים של אובידיוס בימינו.[17]

להלן שורות אחדות מתרגומו המדויק של שלמה דיקמן לשורות 1-4 באלגיה 15 בספר א׳ של *אהבים*[18]:

לָמָּה, קִנְאַת הַבְּרִיּוֹת, עַל יְמֵי שַׁלְוָתִי תּוֹכִיחִינִי?
לָמָּה קָרָאת לְשִׁירַי ״פְּרִי פַּחֲזוּת וְעַצְלוּת״?
עוֹד רַעֲנָן בִּי כֹּחִי וּמִנְהָג אֲבוֹתַי לֹא נָטָרְתִּי:
לֹא הִשִּׁיאַנִי אָבָק — קַצְתִּי בִּשְׁדֵה מִלְחָמָה.

אולם, תרגום שיר זימה מצוי של אובידיוס במקצב אלגי, ייתפס על סף הפרודיה באוזנו של הקורא כאן ועכשיו. נטלתי אפוא מ״חירות המשורר״ את מעט החופש השמור גם למתרגם, והלכתי בדרך הסלולה של החרוז החופשי והפתוח. בנושא זה לא חידשתי כמובן דבר, שכן זוהי גישתם של רוב מתרגמי אמורס במאה העשרים, ודי להזכיר את שמו של המשורר והקלאסיציסט האמריקאי הוראס גריגורי, שחובו ל״חירות המשורר״ גדול משלי.

להלן קטע הפתיחה מאלגיה 5 בספר א׳, המכונה באנתולוגיה שלפנינו[19] —

על זימה לעת ערביים

חַם הַיּוֹם. צְלָלִים שֶׁל בֵּין עַרְבַּיִם,
זְרוֹעוֹתַי צָנְחוּ מָקוֹם שָׁם אֲסָפַנִי אֶל קִרְבּוֹ
יָצוּעַ רַךְ.
תְּרִיסֵי הַחַלּוֹנוֹת הוּגְפוּ כֻּלָּם מִלְּבַד
אֶחָד, הַמְּפֻסָּק לְמֶחֱצָה, וּבַעֲדוֹ
אוֹר בֵּין שְׁמָשׁוֹת נָגַהּ, תּוֹהֶה וּמְהֻסָּס,
כְּמוֹ נֹגַהּ טֶרֶם שַׁחַר
עֵת לַיִל נֶאֱסָף,
עֵת נוֹטֵשׁ אוֹתָנוּ פֶּבּוּס.

הלֵאות הארוטית המקדימה את כניסתה ספוגת המין של אהובת המשורר, קורינה, ההתעלסות בהמשך והסיום ״...סחוטים נרדמנו, הוֹ, הבו לי שעות רבות כמו אלה״, כל אלו יעניקו לשיר את מרב עוצמתו הפיוטית אצל הקורא בן-ימינו *רק אם יופיעו בנוסח המוכר לו והמקובל עליו. תרגום השומר בקנאות על המקצב האלגי, מצוין ככל שיהיה, יישאר שיר מתורגם שיעניק אולי את ״אלמוות השיר המקורי״ אולם לא את ״חיי השיר המתורגם״, אם לחזור ולצטט את האפוריזם של ולטר בנימין.*

ביות החלל העודף — עמינדב דיקמן ודו בלה

הוֹ מצוקה התוכנית של המתרגם משפה חד-הברתית דוגמת האנגלית או שפת מצרף בה ניתן לאחד מספר מלים למלה אחת דוגמת הגרמנית, לשפה דו או תלת-הברתית דוגמת העברית, כבר הועלתה בדפים שלעיל. בפני המתרגם עומדות שלוש חלופות: א. הוספת הברות, קרי — שינוי פרוזודי, כשם שנקטתי בתרגומי. ב. שמירה על פרוזודיה מקורית על ידי תשלום בהעדר חלקי של תוכן. ג. לוליינות לשונית ותחבירית המוציאה לשיר את נשמתו.

המקרה של פרופ׳ דיקמן באחדים מתרגומיו לז׳ואשן דו בלה הוא יוצא דופן. לא זו בלבד שהמתרגם איננו נאלץ להתמודד עם מקצב בעייתי מבחינתה של העברית, אלא שהוא נוקט בשינוי פרוזודי מרחיק לכת, היוצר חלל פיוטי המחייב אותו למלאו בתכנים הנעדרים במקור.

את רוב הסונטות שלו כתב דו בלה לא באלכסנדרין הקלאסי המשמש את רוב משוררי הפליאד, כי אם במקצב הנע בין 10 ל-11 הברות, ללא שמירה מדויקת על השימוש ביאמבים ובאנפסטים. דיקמן נוטל את המשקל של דו בלה ומרחיב אותו ל-16 הברות בשורה.[20] להלן לעיונו של הקורא שני הקוורטטים במקור ובתרגום:

XLI

Je suis semblable au marinier timide;
Qui voyant l'air çà et là se troubler,
La mer ses flotz écumeux redoubler,
Sa nef gémir ceste force humide,

D'art, d'industrie, et d'espérance vide,
Pense le ciel, et la mer s'assembler,
Se met à plaindre, à crier, à trembler,
Et de ses voeux les Dieux enrichir cuyde.

כָּמוֹנִי כְּמוֹ יוֹרֵד הַיָּם, שֶׁמֵּאֵימָה לִבּוֹ נִפְלָח,
בִּרְאוֹתוֹ אֶת הָאֲוִיר נִסְעָר מִכָּל הָעֲבָרִים
וְאֵיךְ הַיָּם וְנַחְשׁוֹלָיו לוּטֵי הַקֶּצֶף מִתְגַּבְּרִים,
וְאֵיךְ אֳנִיָּתוֹ גּוֹנַחַת תַּחַת זֶה הָעֹל הַלַּח.

וְכָל עֵזוֹ וְכָל עָרְמוֹ וּפִלְּלוֹ אוֹ אָז נִמְלָח,
וְאֶת הַשַּׁחַק עִם הַיָּם יַחְשֹׁב יַחְדָּו צְרוּרִים,
וְאָז יִלּוֹן וְעַז יִרְעַד וְקוֹל יִתֵּן בְּתַמְרוּרִים,
וְיַאֲמִין כִּי לָאֵלִים נִדְרוֹ יִנְעַם וְכִי יִצְלַח.

התוצאה היא, כאמור, חלל תוכני שנפער ועל המתרגם למלא אותו בכתוב החסר במקור. מכאן שאם דו בלה מסתפק בעשר הברות בשורה הפותחת: Je suis semblable au marinier timide, קרי: ״כמוני כמו מלח נבהל,״ מתרגם דיקמן: ״כָּמוֹנִי כְּמוֹ יוֹרֵד הַיָּם, שֶׁמֵּאֵימָה לִבּוֹ נִפְלָח״. ובכן, ייתכן שהדימוי של דיקמן ״שמאימה לבו נפלח״ הוא נאה לכשעצמו, אולם אין לו זכר אצל דו בלה, והכתוב לא בא אפוא אלא למלא חלל פרוזודי.

כך גם במשפט הפותח את הבית השני. המקור אומר בפשטות: D'art, d'industrie, et d'esperance vide, קרי: לשווא מלאכה, כשרון ותקווה. התרגום: ״וְכָל עֵזוֹ וְכָל עָרְמוֹ וּפִלְּלוֹ אוֹ אָז נִמְלָח״ (משפט שלהבנתו זקוק הקורא לעיין במקור הצרפתי), מסיט את לשונו של דו בלה לנתיב דרמטי הנעדר לחלוטין מלשונו החסכונית של המקור. במקום בו דו בלה אומר בפשטות ובשלוש הברות: a crier — יקרא, או

יצעק, מתרגם דיקמן בשמונה הברות: וְקוֹל יִתֵּן בְּתַמְרוּרִים״.

יצוין שאלמלא המוזרויות הלשוניות של המתרגם, העושה שימוש בתיבות חריגות דוגמת נפלח, ערמו, פללו, נמלח וכיו״ב, היה השיר המתורגם עומד כיצירה פיוטית בזכות עצמה. אולם דיקמן, המחליט להפוך את החסכנות הפשוטה והצמצום הגרמי של דו בלה לעושר ברוקי עתיר מליצה ואלגוריות בנוסח הקרוב יותר לשירי הים של יהודה הלוי או לסגנונו של ראסין, אינו מוסר לקורא את דו בלה אלא את עמינדב אלכסנדר דיקמן.

במאמר מוסגר ייאמר, שדבר לא היה נגרע מן השיר בעברית אילו היה המתרגם נשאר נאמן למקצב המקורי, ומתרגמו ללא הערבסקות הלשוניות שלא יכירן מקומן בשירו של דו בלה. נניח כך (הבית הראשון):

כָּמוֹנִי כְּמוֹ מַלָּח מַבִּיט בְּפַחַד
בִּגְבֹר הַסְּעָרָה מִכָּל הָעֲבָרִים,
אֵיךְ בֵּין גַּלֵּי הַיָּם מִזֵּי קֶצֶף מִתְגַּבְּרִים
בְּכַף מָגוֹר גּוֹלֵשׁ אֳנִיָּתוֹ גּוֹנַחַת.

ג. המקרה הפרטי של התרגום לעברית

א. המכשול התוכני

הָיה זה הורטיוס שהעיר כי ״המבקש לתרגם את פינדרוס כמוהו כמסתכן במעוף על כנפי דונג״. הורטיוס כיוון בדבריו למערך של קשיים, פרוזודיים ותוכניים, הניצבים על דרכו של המבקש להריק את האודות ללטינית של העידן האוגוסטיני. אולם על דרכו של המתרגם לעברית ניצבת אבן נגף המיוחדת לה, הנחסכת בתרגום מלשון אחת לרעותה באותו מרחב תרבותי דוגמת תרבות המערב. הכוונה לרובד לשוני המקביל היסטורית. קרי: לשון ממנה ניתן יהיה לשאוב את רוח התקופה ברמת התרבות החומרית והרוחנית כאחת. כל שפה אירופית שהתפתחותה אורגנית, יודעת לפרטיה את ההגדרות בסדר יומו של — לצורך העניין — האביר במאה ה-12 או השוע בעידן האליזבתי.

העושר הלשוני שעניינו פרטי שריונו של האביר הכולל את חלקי הקסדה, רתמות הסוס, סוגי האוכף והחנית, או מאידך גיסא — הפלגות המליצה של חצרות הנסיכים לבית טיודור, נעדר כליל מן העברית המוגפת בעת ההיא במעטה של לשון קודש ושואלת את עולמה החומרי והרוחני מן המקרא והתלמוד. ואם נכתבה בידי משוררי ספרד, גם אז הייתה זו שפת פיוט, מופלאה ככל שתהיה, אולם לא שפה חיה הטעונה דקויות של תכנים השאובים מתרבות החומר. ואכן, אין זה מקרה שהנושאים אותם בחרו יהודה הלוי, שלמה אבן גבירול, יהודה אלחריזי או אברהם אבן עזרא, רובם הגמור כתובים ברמת המופשט וכמעט שאין בהם זכר למישור האפי של השירה שעניינה חיי היום-יום.

תופעה מעניינת ואופיינית בנידון היא ניסיונו של עמנואל הרומי בכתיבת סונטות. בן דורו של דנטה (הגם שלטענה לפיה היה ידידו, אין יסוד), כתב עמנואל סונטות באיטלקית על פי אסכולת ״הסגנון החדש״, הוא ה-dolce stil nuovo, שעיקרו האלהת גבירת לבו של המשורר. אולם ניסיונו של עמנואל לחבר סונטות בעברית, תוך מאמץ (נסוך גבורה, יש להודות), לכפות על שיריו שורה של דימויים וסמלים מן התרבות החומרית והרוחנית של שפתו, יש בו לכל היותר כדי להעלות חיוך של סליחה והבנה על שפתי הקורא. להלן קטעים מסונטה כ׳ בה מבקש המשורר, בסגנון התקופה וברוח של היתול, לערוך השוואה לגנאי:

אַתְּ בֵּין עֲצֵי יַעַר לְבָנוֹן חוֹחַ
בֵּין רֹזְנֵי אֶרֶץ וְשָׂרִים תַּעֲלוּל,
בֵּין לִשְׁכוֹת קֹדֶשׁ כְּמוֹ רֶפֶת וְלוּל
[...]
כָּל הָאֱנוֹשׁ עִלָּה וְאַתָּה כֶּעָלוּל
בֵּין זוֹחֲלֵי עָפָר וְרֶמֶשׂ שַׁבְּלוּל,
בֵּין הַנְּהָרִים שׁוֹטְפִים שִׁלּוֹחַ.
[...]
מֵהַזְּבוּבִים שִׁיר וּמֵעָשׂ מִסְכֵּנוּת
[...]
הַגַּאֲוָה מִן-גִּיד וּמִן-עֶרְוָה גְּנוּת.

אף לא אחד מן הדימויים שלעיל (למעט, בדוחק, שני האחרונים) מעוגן בניסיון החומרי ובתודעה הפיוטית של הקורא עברית. לא בעת ההיא, שכן אין הוא (הקורא עברית) קיים, ולא בעת הזאת, שכן אין הדימויים קיימים. מדוע זה נגרע מזלו של השבלול, לדוגמה, להיות למשל ולשנינה ״בין זוחלי עפר ורמש?״ ברור שהתשובה היא: אילוץ החרוז. אולם מָשל זה נעדר סימוכין במקורות או במציאות ועל כן איננו כי אם מנייריזם חלול. הניסיון לעקוב אחר המקורות המקראיים, או האחרים, מהם נטל המשורר את סמליו (מהזבובים שיר?!) עשוי להיות מחקר מרתק בזכות עצמו, אולם לא מעֵבר לזה.[21] כך ברמת המטפורה וכך בשתי דוגמאות קצרות של אבן עזרא ויהודה הלוי במישור הפרוזודי.

אברהם אבן עזרא, הן בשל השפעת השירה הערבית בת-זמנו, והן משום היותו מדקדק דגול הנלהב לסיומת העברית, מחבר פואמה שלמה על בסיס חריזה של כינוי חבור, ובה הכרזת אהבה וחשק לקב״ה. להלן הבית הפותח:

אַחֲלַי יִכּוֹנוּ דְּרָכַי לִשְׁמֹר חֻקֶּיךָ
אַחֲלַי יִכּוֹנוּ דְּרָכַי לִשְׁמֹר חֻקֶּיךָ,
כִּי מְנוּחָה לֹא מָצָאתִי כִּי אִם בְּחִשְׁקֶךָ.
עַבְדְּךָ אֲנִי, הַדְרִיכֵנִי בְּדֶרֶךְ צִדְקֶךָ.
הֵן שְׁאַלְתִּי אַחַת הִיא לְהָפִיק רְצוֹנֶךָ,
לֹא אֲבַקֵּשׁ מִלְּפָנֶיךָ כִּי אִם פָּנֶיךָ.

וכן הלאה.

משורר גדול ממנו, יהודה הלוי, באחד משירי הים הנודעים שלו (214, ט׳, במניין שירמן) אף הוא דוגמה למניפולציה פרוזודית של העברית. המשורר המבקש לעמוד במשקל של ארבעה יאמבים בכל שורה, אינו יכול לאתגר, ועל כן הוא דורש מן הקורא להשמיט את התנועה שבשוואים הנעים (דווקא!) ובחטפים. יתכן שהאילוץ הצורני עמד במבחן ימיו,

בעידן בו העברית לא הייתה שפה חיה כי אם לשון קודש ופיוט. אולם בלשון חיה איננו יכולים לקרוא במשקל יאמבי את השורות:

וְרָפוּ חֲזָקִים / וְנֶחְלְקוּ אֲפִיקִים
חֲצָיִם עֲמָקִים / וְהָרִים חֲצָיָם.

(למעט הטור הרביעי: "והרים חצים".) ההזדקקות לקביעת כלל הסותר בעליל את הדרישות הפונטיות של השפה — תופעה שאין להעלותה על הדעת בשפה חיה — היא עדות לנֶתק הבסיסי של העברית המשמשת לכל היותר מאגר של מלים, דקדוק ותחביר. אגב, כוונתו של המשורר להעניק מקצב אשר יחקה את גלי הים עולה בידו גם במקצב האנפסטי ולא היה צורך לאנוס את השפה לשם כך.

המטפורה

המטפורה על ביטוייה השונים: החל בסמל, עבור בדימוי ובמשל וכלה באלגוריה, פועלת על תודעתו של הקורא כביטוי מרוכז של חווייתו התרבותית, ומעשירה את היצירה האמנותית בכלל, ואת השירה בפרט, בתכנים עקיפים שאינם נופלים בחשיבותם מן התוכן הגלוי. גלגולי המטפורה בתרגום שירה עומדים ביחס ישר לקרבה תרבותית. מכאן, שבניגוד להערתו של הורטיוס על תרגומי פינדרוס ללטינית, אין למעשה הבדל משמעותי בין המטפורה היוונית לזו הרומית. זאת משום שהפער בתרבות החומר היה מזערי, בעוד שהזהות הרוחנית הגיעה לכלל סימביוזה באמצעות שורה של מלומדים הלניסטים שלימדו את שועי האימפריה והרביצו תורה במיטב המכללות של רומא.

שירת ימי הביניים העמוסה ברובה דוגמות אבנגליות, בראה שורה ארוכה של מטפורות ייחודיות לה שעיקרן הגאולה בייסורים. מכאן שיצירות דוגמת **שירת רולן**, **אל סיד** או **באוולף**, מנותקות כליל מן העולם ההלנו-רומי. כך במישור הרוחני וכך בתרבות החומר.

נטישת הסכולסטיקה האריסטוטלית לטובת הניאו-פלטוניזם מן האסכולה הפלורנטינית של פיקו דלה מירנדולה, ניצבת בבסיס עולמו הרוחני של איש הרנסנס, והיא זו הגודשת את הספרות הנכתבת בין המאה ה-15 ל-17. גם אם נמצא עדות-מה לכך בספרות העברית בעידן זה, הרי שבעיקרו של דבר מהפכת הרנסנס זרה לקורא העברי והיא עוד מכשול העומד על דרכו של המתרגם יצירה הרחוקה חמש מאות שנים בציר הזמן ושנות אור במערכת הערכים.

אין פירושו של דבר שלשון התרגום היא בהכרח רובד לשוני המקביל לתקופה בה נכתב המקור. תרגומו של סטפן גיאורגה לסונטות שקספיר הנידון לעיל, כתוב גרמנית מודרנית (גבוהה) ולא בשפתו של מרתין לותר או מרתין אופיץ (Opitz), המקבילה לזו של העידן האליזבתי. תרגומי הסונטות לאיטלקית אינם כתובים בלשונו של אריוסטו, לספרדית בלשונו של לופה דה וגה או לצרפתית בלשונו של רונסאר. אבל עצם העובדה שהרובד הפיוטי קיים — שכן גרמניה, איטליה או צרפת של שלהי המאה ה-16 הן ישויות תרבותיות חיות ונושמות לא פחות מבריטניה — מאפשרת למתרגם להתייחס אל שפה, עולם דימויים, תרבות חומרית, נוף וכו', בכלים ששפתו ותרבותו מעניקים לו.

ביתר שאת ניכר הדבר בסוגיית הדוגמה הנוצרית הרחוקה מן הקורא העברי גם בשל האתוס הדתי.

"טוֹב, יִפִי וֶאֱמֶת" זֶה סַךְ טַעֲנוֹתַי —
"אֱמֶת, יָפֶה וְטוֹב" בְּחִלּוּפֵי מִלָּה,
וּבַחִלּוּף הַזֶּה מְצִיתִי כֹּחוֹתַי —
שְׁלֹשָׁה שֶׁהֵם אֶחָד וְהֵם תֵּבֵל כֻּלָּהּ.

שורות אלה מתוך סונטה 105 של שקספיר, המבקשות להחליף את השילוש הנוצרי של "אב, בן ורוח הקודש" בשילוש הניאו-אפלטוני של "אמת, יפה וטוב" כיאה לעידן הרנסנס, מייצגות מוטיב מרכזי בשירת המאות הי"ד עד ט"ז. ביסוד עולמו הרוחני של איש ימי הביניים המאוחרים ניצבת הנצרות. עידן הרנסנס עומד בסימן המרידה בעיקרי הקתוליות; הרפורמציה משסעת את הכנסייה. בכל אחד משלושת הצמתים האידאיים שלעיל, חסרה העברית מקבילה שתעמוד לרשותו של מחבר השירה מן העת ההיא או המתרגם שירה זו היום.

המכשול הפרוזודי — סוגיית היאמב החסר בסונטות[22]

מכשול הבסיסי העומד על דרכו של המתרגם לעברית שירה אנגלית בעלת מאפיינים פרוזודיים קבועים מראש, נובע מן השוני הבסיסי בין שתי השפות. האנגלית, נטולת הטיות ונסמכים ומועטת תחיליות וסופיות, היא שפה חד ודו-הברתית ברובה המוחלט. העברית לעומתה, דו-ותלת הברתית. ואין לך דוגמה מובהקת יותר לעובדה זו מן התיבה הנפרצת והשכיחה ביותר בשירה ליריית: "אהבה". זו משתרעת בעברית על פני שלוש הברות ובאנגלית היא בת הברה אחת. די בעובדה זו על מנת להוריד ביגון שאולה את המתרגם העברי היוצא מכליו מרוב אהבה. שוני זה מכריע בתרגום שירה בעלת אילוצי מקצב דוגמת הסונטה, הנתונה במיטת סדום פרוזודית שביסודה הַזיקה בין התוכן למשקל. עם זאת, בניגוד לאבני הנגף התוכניים שהועלו לעיל, אין המתרגם לעברית בודד במערכה. גם המתרגם לשפות סלביות ניצב בפני בעיה דומה, ובפחות חומרה, אף המתרגמים לשפות רומניות, בעיקר לאיטלקית (וראו את הערתו של ד'אנונציו) ולספרדית.

הסונטה האנגלית (או השקספירית), היא הסונטה ההרואית הדקסילבית בת 14 שורות, כתובה כאמור בפנטמטר יאמבי, קרי: מקצב בן עשר הברות, היינו 140 הברות בסונטה. מאחר שהאנגלית היא בעיקרה חד ודו-הברתית, ממוצע המלים בסונטות שקספיר, ספנסר או סידני הוא 124. פירושו של דבר כי קרוב ל-90 אחוזים מכלל ההברות הן מלים. העברית היא שפה דו ותלת-הברתית. מכאן שבתוך 140 ההברות לא ניתן

לדחוס יותר מאשר 70 מלים (ממוצע המלים בתרגומי הסונטות של שקספיר אצל ש. שלום.[23] א. ברוידא.[24] וש. זנדבנק[25] אשר תרגומיהם ייבחנו בהמשך).

משמע, המלים אינן תופסות כי אם 50 אחוזים מכלל ההברות. אולם אין פירושו של דבר כי 70 מלים בעברית מקבילות בערכן התוכני ל-70 מלים באנגלית. העברית היא שפה מוטה המאפשרת לאחֵד שתיים ואף שלוש מלים על מנת להעניק להן משמעות קבועה. כך למשל אותה ה"אהבה" שלעיל תשכיל לעמוד בדרישות האנגלית, אם במקום בו המאהב הבריטי יכריז I love you, יצהיר המאהב העברי: "אהבתיך", ובא לציון גואל. באופן זה ניתן להוסיף עוד 28 מלות הטיה בקירוב (ממוצע המלים המוטות אצל שלושת המתרגמים שלעיל) וכך לקבל 96 מלים בסך-הכל. אולם עדיין יחסרו 28 מלים שהן 22 אחוזים מן התוכן.

בנקודה זו נבלם המתרגם לעברית במיטת סדום של שפתו. אמנם באמצעות תרגילי תחביר, דקדוק וברירת מלים קצרות ממאגר הנרדפים, ניתן לצמצם במעט את הפער, אולם זו מלאכה כפוית תודה ששכרה יֵצא אחרי ככלות הכל בהפסדה. אין לך דבר גרוע יותר בשירה בכלל ובסונטה בפרט מאשר צרימת האילוץ הלשוני. הנה אפוא על המתרגם, המבקש לשמור על מקצב היאמב הדקסילבי, לבחור באחת משתי רָעות: א. אינוס הדקדוק והתחביר. ב. השמטת חלק ניכר מן התוכן. יצוין שגם ככלות אונס קבוצתי של העברית, עדיין יחסר התרגום חלקים ניכרים מתוכנו של המקור, נושא בעל משמעות מכרעת בסונטה — סוגה פיוטית, שעיקרה האסתטי הוא מיצוי מרבי של משמעות תוך צמצום מרבי של הכתוב.

יתרה מזו, שימוש מופרז במלים מוטות, וכן אינוסם של הדקדוק והתחביר בניסיון לפתור את האילוץ הפרוזודי, אינם מיטיבים עם השיר. הסונטה, הדחוסה ממילא בשל אילוצי מקצב, זקוקה כמו אוויר לנשימה לכל מִרווח לשוני. הנה כי כן, השורה הזורמת בטבעיות, הנעדרת כל אילוץ לשוני, אצל שקספיר: Oaths of thy love, thy truth, thy constancy, מתורגמת אצל ש. שלום: "אַהֲבָתֵךְ, קִבְעֵךְ וָאֲמִתֵּךְ".

לא זו בלבד שהמתרגם שמט את ה-Oaths of, אלא ששלוש המלים המוטות בכינוי חבור, הבאות אף הן לאחר רצף של מלים מוטות נוספות, עומדות אמנם בכללי הדקדוק העברי, אולם המובן דחוק והאילוץ גלוי לעין, וכי מי יאמר: "קִבְעֵךְ וָאֲמִתֵּךְ?"

דוגמה אופיינית (ואקראית) לקוצר ידם של המתרגם והעברית להתמודד עם המקצב המקורי, הוא צמד הסיום של סונטה 128:

Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

10 יאמבים, 20 הברות, 17 מלים.

תרגום מילולי של שתי שורות אלה, המעניק את מלוא **התוכן**, יהיה:

כיוון שקלידים שובבים כה מאושרים *בזאת* — *15 הברות*
תני להם את *אצבעותייך, לי את שפתייך לנשיקות* — *17 הברות*

קרי: 32 הברות, 14 מלים. (אם לכלול את ההטיות — ראה הדגשה — יהיה מספר המלים 18, כלומר זהה כמעט לאנגלית.)

על מנת למזער את נזק עודף ההברות ועם זאת לשמור על תרגום מילולי מדויק, כל מה שניתן לעשות הוא להשמיט את ה"את" המופיעה פעמיים ולקבל באופן זה 30 הברות. על מנת לצמצם את מספר ההברות צמצום יתר מבלי לקצץ בתוכן, אך תוך פגיעה בדימויים, ניתן להפוך את אצבעותייך ל"ידייך" ואת שפתייך ל"פיך".

התרגום ייראה כך:

אם קלידים שובבים מאושרים בזאת — 14 הברות
תני להם ידייך, לי פיך לנשיקות. — 11 הברות

25 הברות, כלומר 5 הברות מעֵבר למקצב הפנטמטר היאמבי. כל ניסיון נוסף של חיסכון יפגע במשמעות וימסור רק חלק מן התוכן. ואכן כך הדבר בשלושת התרגומים שלפנינו:

ש. שלום:
שֶׁכֹּה אֶשְׁרוּ בְּחֶצְפָּתָם, יָפֶה,

הָאֶצְבָּעוֹת לָהֶם, וְלִי הַפֶּה.

הנתינה, הקלידים(!) והנשיקות נעלמו.

א. ברוידא:
אִם כָּךְ מַזַּל קְלִידִים שְׂחוּצִים בִּכְלִי,

יָדֶיךָ תְּנִי לָהֶם, שְׂפָתַיִם לִי.

הנשיקות נעלמו.

ש. זנדבנק:
קְלִיד חָצוּף, שָׁפַר כֹּה מַזָּלוֹ:

הוֹ תְּנִי שְׂפָתַיִם לִי וְאֶצְבַּע לוֹ.

הקלידים והאצבעות הפכו ליחיד, מלת ההתניה (כיוון ש) והנשיקות סולקו. מאחר שהַזיקה בין האצבעות לקלידים עקרונית לתהליך הנגינה הנזכר בשורות הקודמות של הסונטה, הפיכתם ליחיד שומטת כליל את עושרו של הדימוי. המלים "ואצבע לו" בהן כיוון המתרגם, כך יש להניח, לאצבע משולשת, ייתכן שיש בהן חן מסוים, אולם אין להם זכר אצל שקספיר.

תוספת של יאמב, קרי: הפיכת הפנטמטר לאלכסנדרין, תפתור את הבעיה:

כֵּיוָן שֶׁכֹּה שְׂמֵחִים קְלִידֵי זְמָה בָּזֹאת,
לָהֶם יָדֶיךָ תְּנִי — לִי פִּיךָ לִנְשִׁיקוֹת.

הכתוב משוחרר מתחושה של אילוץ או הזדקקות לביטויים חריגים („שחוצים בכלי"), וכמעט כל הטקסט בנמצא. כמעט, שכן, כפי שצוין, אין היד מעניקה את עוצמת הדימוי של האצבעות המרקדות על הקלידים. אולם *„אצ-ב-עו-תַ-יִד" המונות מניין הברות כמספר אצבעות יד אחת, הוא מחיר כבד מדי שאין מנוס מלהקריבו על מזבח המקצב.*

דוגמה אחרת להעדר יכולתו של המתרגם העברי להתמודד עם תוכן תְּלוי מקצב, הוא המשפט הפותח בסונטה 65: Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea...

למותר לציין שאין זו רשימת מצאי מקרית, וכי הדגש הפיוטי הוא על boundless sea, המעניק למשפט את דימוי המרחב שהוא כה חשוב בשיר זה. אולם המתרגם העברי המבקש לשמור על המקצב המקורי, חייב להשמיט את אחד הרכיבים שמונה המקור או לשלול מן הים את מרחביו.

ש. שלום:
„אִם צוּר וְעֶשֶׁת, אֲדָמָה וְיָם"
וא. ברוידא:
„אִם צוּר, אָרָד וְיָם וַאֲדָמָה"
— שמטו את המרחבים.

ש. זנדבנק היה ער ככל הנראה לסוגיה זו, ועל כן בחר להדגיש את המרחב:

„אִם אֶבֶן, אֶרֶץ, יָם נִפְרָשׂ עַד אֹפֶק" ...

אולם הוא מחסיר דווקא את ה"ארד" (בשל הדגש המלרעי), שהוא מדימויי המפתח בסונטה השקספירית בכלל ובזו בפרט. תוספת של יאמב, מאפשרת למתרגם להביא במלואם את הרכיבים מהם בנויה השורה מבלי לקפח את הים ממרחביו:

„לֹא אֶרֶץ, צוּר, אָרָד, לֹא מֶרְחֲבֵי הַיָּם" ...

דבקותו של המתרגם העברי בפנטמטר היאמבי היא תמוהה ויוצאת דופן בכלל תרגומי הסונטות לשפות אחרות, וראו לעיל את הזיקה בין האנגלית לצרפתית. כאמור, המתרגם לשפות סלביות שאף הן דו ותלת-הברתיות, ניצב בפני אתגר דומה. כיצד הוא נוהג?

אופיינית בנושא זה היא גישת המתרגמים הפולנים. אומה זו, בעלת מורשת מפתיעה באיכותה של תרגום פרוזה ושירה, נטלה ככל הנראה את ה"נשמה הרוסית" מזה ואת הדייקנות הגרמנית מזה, והיא נודעת בשורה ארוכה של תרגומי מופת מספרות העולם. שני התרגומים ה"קנוניים" של הסונטות לפולנית, בדור האחרון, הם מפרי עטם של מריאן המר[26] וסטניסלב ברנצ'אק.[27]

כלל לא עולה על דעת השניים להתפתל בסד הצורני של הפנטמטר היאמבי הדקסילבי. שניהם מוסיפים כדבר המובן מאליו עוד יאמב ויוצרים שורות בנות 13 הברות (ההברה הנוספת היא במלעיל, ועל כן לא מוטעמת), המשרתות היטב את מבנה השפה. באופן זה, ברנצ'אק, לא זו בלבד שאינו נאלץ להשמיט דבר מן התוכן המקורי, אלא שחופשי מן האילוץ הצורני, הוא מתמסר כולו לליטוש השיר. הסונטות בתרגומו הן פניני שירה העומדת בזכות עצמה.

את משפט הפתיחה של הסונטה הראשונה:

From fairest creatures we desire increase

מתרגם ברנצ'ק:
Od pięknych stworzeń, chcemy by ich przybywało –

ומריאן המר:
Od pięknych istot chcemy, by się pomnazały

התרגום מדויק, דבר לא חסר, הלשון רהוטה, ולא ניכר כל אילוץ תחבירי או דקדוקי. מן הראוי להוסיף שכך נהג גם בוריס פסטרנק בתרגומי הסונטות לרוסית.

שלושת המתרגמים לעברית, מהעדר יכולת למסור את הכתוב במלואו, הסירו את אבן הנגף הדקסילבית על ידי הפיכת הרבים ליחיד.

ש. שלום:
מִיצוּר נָאֶה נִתְבַּע כִּי יִתְרַבֶּה
א. ברוידא:
מִיצוּר תִּפְאֶרֶת אֶת פִּרְיוֹ נִדְרֹשׁ
ש. זנדבנק:
יְצוּר יָפֶה — רָאוּי שֶׁיִּתְרַבֶּה

אולם הכתוב של שקספיר, שורת הפתיחה של הסונטה הראשונה, קרי: האקספוזיציה החגיגית של מחזור הסונטות כולו, הוא ברבים, ולא במקרה. זו הצהרת עקרונות, היגד אסתטי ברוח הניאו-אפלטונית המקובלת בימיו, ובשום פנים אין הכוונה למקרה יחיד.[28] הנה כי כן, התנאי המגביל שנטלו על עצמם שלום, ברוידא וזנדבנק לא זו בלבד שהוא גורם למתרגם להחסיר תכנים, אלא שהוא משבש את הכתוב ברמה העקרונית. מה פשוט היה ללכת בדרך הסלולה על ידי שני הפולנים, להוסיף יאמב ולתרגם: „מִיצוּרִים יָפִים כִּי יִתְרַבּוּ נִדְרָשׁ..."

ככלל, נהגתי באנתולוגיה זו להוסיף יאמב בתרגומי הפנטמטר היאמבי בשירה האנגלית. הטעם לכך הוא כי המעבר ממקצב הפנטמטר היאמבי אל האלכסנדרין הוא הקרוב ביותר למקצב המקורי, תוך שינוי מזערי. בעת ובעונה אחת הוא משרת היטב את המקצב הטבעי של העברית, ומשוררים רבים ניצלו היטב עובדה זו. נתן אלתרמן, גדול הווירטואוזים של העברית, מרבה לעשות בו שימוש:

בִּקְצֵה הָעִיר מִישׁוֹר וּבוֹ הוּקַם יָרִיד.
בּוֹ נַמְנוּ לְרַגְלֵי הַבָּעִיר וְהַקָּרוֹנוֹת.
— — — —
מִן הַסְּחוֹרוֹת בִּיעַף נִקְרַעַת מַסֵּכָה
וְאֶצְבָּעוֹת חוֹפְזוֹת בִּפְרִי וּבְאָרִיג.

(**קניית היריד, מתוך עיר היונה**, עמ' 235)
מִיכַל, אֵיֵּךְ? סוֹבֵב הַשַּׁעַר. עַד יוּגַף

לוּ עוֹד אֶרְאֵךְ פָּנִים [...]
— — — —
עַל סַף אֲנִי תָּמִיד וְאוֹר כְּבַחֲלוֹם.

(דו שיח, עיר היונה עמ׳ 9)

תרגומים משפות סלביות

שינוי המקצב, הנדרש מן המתרגם המבקש לעמוד ביעד התוכני של הסונטה האנגלית, אינו נדרש בתרגום לעברית משפות סלביות. קלות התרגום (יחסית, כמובן) מפולנית או רוסית נובעת מן הדמיון באורך המלים והשימוש בהטיות. הנה שורות הפתיחה לאפוס הלאומי של פולין, פן טדיאוש, בתרגומו המדויק, הגם כי ארכאי משהו, של יוסף ליכטנבום:[29]

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknę po tobie.

לִיטָא! מוֹלַדְתִּי! אַתְּ לַבְּרִיאוּת נִמְשֶׁלֶת!
רַק אִישׁ, אָבַדְתְּ לוֹ, נַפְשׁוֹ הַמְיַחֶלֶת,
תֵּדַע הוֹקִירֵךְ. עַתָּה תִּפְאַרְתֵּךְ הַמְּלֵאָה
אֶרְאֶה וַאֲצַיֵּרֶה, כִּי נַפְשִׁי לָךְ כְּמֵהָה!

וכך קטע הפתיחה של מכתב טטיאנה לאונייגין בתרגומו המבריק של שלונסקי:[30]

אֶכְתֹּב אֵלָיו — הַעוֹד לֹא רַב הוּא?
מָה עוֹד לְאֵל יָדִי לוֹמַר?
עַתָּה יָדַעְתִּי בְּיָדָיו הוּא
לָדוּן אוֹתִי בְּלַעַג מַר.

בשני המקרים התרגום מדויק, השמירה על המקצב מושלמת, תחושת הזרימה החופשית של השיר, הנעדר את דחיסותה הנואשת של מיטת הסדום הפרוזודית של המקור, הופכת יצירות אלו בעברית להישג אמנותי בפני עצמו. ואם כך באפוס רחב יריעה, על אחת כמה וכמה בסונטה בת ארבע-עשרה שורות עמוסות תכנים, קשוחות מקצב, חרוז ודמימה.

תרגום מלשונות רומניות

כך גם התרגום ממשפחת השפות הרומניות הנסמכות על לטינית. להלן הבית הראשון בשלוש סונטות ובפואמה אחת המתורגמות מספרדית, צרפתית ואיטלקית. בכל אחד מן המקרים כתובים השירים על פי עקרונות פרוזודיים שונים. אולם לצורך עניינו, החשיבות איננה בכך שרונסאר כותב ביאמבים ודנטה באנפסטים, שהסיומות אצל לופה דה וגה הן במלעיל ואצל בודלר במלרע, כי אם בגמישות המרווח הלשוני בן 12 ההברות, המאפשר להביע בעברית את מלוא תוכן שפות המקור, וזאת משום שהן, בדומה לעברית, דו ותלת-הברתיות.

Ronsard
Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmereillant,
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.

תרגום האלכסנדרין לעברית משרת היטב את מבנה השפה:

רונסאר
לְעֵת בְּשֵׁיבָתֵךְ תֵּשְׁבִי לְאוֹר הַנֵּר
בִּשְׁעַת עַרְבִית נוּגָה, סוֹרֶגֶת מוּל הָאָח,
קוֹרֵאת אֶת חֲרוּזַי, לוֹחֶשֶׁת: "הִנֵּה כָּךְ
אָז אֶת יָפְיִי רוֹנְסַאר בַּעֲלוּמַי פֵּאֵר."

Lope de Vega
Noche, fabricadora de embelecos,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;

אל הלילה/לופה דה וגה
הָהּ, לֵיל תַּעְתּוּעִים וַאֲחִיזַת עֵינַיִם,
רְדוּף רוּחוֹת אֵימִים, קָסוּם וּמְטֹרָף
בּוֹרֵא חֶזְיוֹן חֲלוֹם לְכַת מַאֲמִינָיו:
הָרִים שְׁטוּחִים בְּגַיְא, אוֹקְיָנוֹס רֵיק מִמַּיִם.

Baudelaire / Au Lecteur
La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupents nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentos nos aimables remords,
comme le mendiants nourrissent leur vermin.

אל הקורא/בודלר
הַשּׁוֹטֶה, הַפָּגוּם, הַחוֹטֵא, הַנִּתְעָב,
בְּנַפְשֵׁנוּ שׁוֹרְצִים, הֵם חוֹמְסִים אֶת הַדָּם
בְּעוֹד אָנוּ מַכִּים עַל הַחֵטְא בְּחֶמְדָה,
כְּמוֹ קַבְּצָן הַמֵּזִין בְּדָמוֹ אֶת כִּנָּיו.

הדמיון, או מוטב לומר הנוחות שבתרגום, ניכרים ברשימת ארבעת שמות התואר בשורה הראשונה, דבר שמבחינת ההטעמה הנו בלתי אפשרי בעליל באנגלית.

Dante / Vita Nuova – Sonetto XXVI
Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta,
Ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

ויטה נווה/דנטה

סונטה כ״ו

מַה מְּאֹד נֶאְדָּר הַמַּרְאֶה וְרַב חֶסֶד,
עַת גְּבִרְתִּי לְשָׁלוֹם מְבֻרֶכֶת אוֹרַחַ.
כִּי מַבָּט מִתְפַּעֵל הֵן יֶשְׁפַּל לְמַרְאֶיהָ
וְדַלָּה הַלָּשׁוֹן אֶת כְּבוֹדָהּ לְקַלֵּס, עֵת
בֵּין קְרִיאוֹת הִשְׁתָּאוּת הִיא פּוֹסַעַת בְּעֵדֶן
[. . .]

הזהות באורכן של המלים, ועל כן במספרן — 24 באיטלקית, 23 בעברית, וכן הקלות היחסית במציאת המקבילות לאנפסטים, פוטרת את המתרגם מעונשה של פרוזודיה. כך, תחת ויתור מתמיד על התוכן בחיפוש אחר מבנים דקדוקיים ומלים נרדפות שיתאימו למיטת הסדום של מקצב זר, מתפנה המתרגם לשירה עצמה. בפני שלושת מתרגמי הסונטות לעברית, נחסמה אפשרות זו.

הערת סיכום

אֶת שֶׁאָהַבְתָּ בֶּאֱמֶת רַק הוּא שֶׁיִּשָּׁאֵר,
הַשְּׁאָר חֲסַר כָּל עֵרֶךְ.
אֶת שֶׁאָהַבְתָּ בֶּאֱמֶת אִישׁ לֹא יִגְזֹל מִמְּךָ,
אֶת שֶׁאָהַבְתָּ בֶּאֱמֶת הוּא קִנְיָנְךָ לָעַד.

כך כותב עזרא פאונד בקנטו 81 הנודע. אכן, ככלות התיאוריות כולן, לאחר דברי להג וחוכמה מלומדים, נותר המתרגם לבד, קרי: עם עצמו. ככל שישתדל ויטרח לא יעלה בידו לחרוג מעבר למגבלותיו. אשר על כן, אם יבקש לדבר אמת ולא להצטעצע בנוצות זרים, לא נותרה בידו בלתי אם דרך אחת: להישאר נאמן לעצמו. נכון אמנם שהמתרגם הוא אספקלריה דרכה מתבונן הקורא במשורר המקורי, אך ההשתקפות במראָה היא של שניהם. והלא ״השירה״ כפי שציין זאת רוברט פרוסט, ״היא מה שנשאר לאחר התרגום.״ כך נהגתי אני מכל מקום בכרכים אלה. אם עלה בידי, ואם הצלחתי להעביר הלאה משהו מאהבתי לשירים שתרגמתי, ישפוט הקורא.

ה ע ר ו ת

1. במבוא לתרגומו של רוברט פינסקי לתופת של דנטה אליגיירי.
2. ראה, קווינטיליאנוס (מרקוס פביוס) בחיבורו Institutio Oratorio.
3. Schleiermacher, Friedrich, (1813) Uber die verschiedenen Methoden des Ubersetzens, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
4. בשנת פרסום המסה היה פרידריך הלדרלין בשלבים של טירוף מתקדם ממנו לא התאושש עד מותו. את פינדרוס תרגם במועדים קצרים של שפיות. סביר להניח שידידיו הביאו לו את מסתו של שליירמכר אולם אין כל אפשרות לדעת אם קרא אותה, הבין והושפע.
5. להרחבה על סוגיות בתרגום לעברית של פינדרוס, ראה הפרק על משורר זה בכרך א׳ באנתולוגיה הנוכחית.
6. השיר והתיחסות מפורטת אל הנושא ראה בפרק על פיליפ סידני בכרך זה.
7. ראה סמיואל קולרידג׳ (יחד עם ווילאם וורדסוורת) במבוא ל-Lyrical Ballads.
8. לחריזת השירה ההומרית מסורת ארוכה בתרגומים לאנגלית. התחיל בה עוד ג׳ורג׳ צ׳פמן בתרגומו לאיליאדה בשלהי המאה ה-16 וכן רוברט גרייבס במאה העשרים. צ׳פמן שמר על ההקסמטר, גרייבס תרגם בשורות קצרות בנות שמונה יאמבים האחת.
9. Mark W. Edwards, Homer: Poet of the Iliad, The Iliad: A Commentary, Stanford U.P. 1992.
10. "It is a very pretty poem, Mr. Pope, but you must not call it Homer." מופיע בחיבורו של ג׳ונסון, "Life of Pope", ומיוחס ל-Richard Bentley.
11. זהו תרגומו של יוסף נדבה למסתו של פו, The Philosophy of Composition. משנת 1846.
12. יהודה אלרואי, ״אחד מקור ושישה תרגום — העורב ומתרגמיו״, נתיב, גיליון מרס 1993.
13. ז׳בוטינסקי תיקן את התרגום ופרסמו מחדש תשע שנים מאוחר יותר. ראה ״ספר התרגומים״, ברלין, 1923.
14. ראובן צור, החליל והקוקיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993.
15. וראה הפרק על ווילאם בלייק בכרך הנוכחי.
16. וראה בנידון הפרק **יצירת מופת ניכרת בליקוייה בספרי סונטות שקספיר**, דביר, 2000.
17. ראה חיבורו L.P. Wilkinson, Ovid Recalled, Cambridge, 1955.
18. ראה שלמה דיקמן, פובליוס נאזו אובידיוס; מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ״ה.
19. להרחבת הדיון בנושא, ראה כרך א׳, הפרק על אובידיוס.
20. עמינדב דיקמן, שירת הכוכבים, הוצאת כרמל, 1996.
21. וראה בנידון: דב לנדאו, התפתחותה של הסונטה בספרות העברית, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה תש״ל. חלק ראשון: הסונטה אצל עמנואל הרומי, פרק ד׳, הדמויים והמטפורות בסונטות עמנואל, עמ׳ 67-71.
22. תת פרק זה נסמך במידה רבה על הפרק **הסונטות בעברית — תעלומת היאמב החסר**, בספרי **סונטות שקספיר**, הוצ׳ דביר 2000.
23. ש. שלום, סונטות שקספיר, מוסד ביאליק, 1953.
24. אפרים ברוידא, הוצאת דביר, 1977.
25. שמעון זנדבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
26. Marian Herman, Sonety Szekspira, London, 1968.
27. Stanisław Barańczak, Szekspir, Sonety, Poznań, 1993.
28. על שורת האקספוזיציה בסונטה הפותחת של שקספיר, ראה את חיבורה של הלן ונדלר (Vendler).
29. אדם מיצקביץ׳, *פן תדיאוש*, תל אביב, 1953.
30. אברהם שלונסקי, תרגומים משירת העולם, פושקין, יבגני אונייגין, הוצאת ספרית הפועלים, 1958.

אֶלֶגְיָה לְמַר קוֹגִיטוֹ

נֶאֱמָן לְעַצְמוֹ הוּא הָלַךְ מֵאִתָּנוּ בַּקַּיִץ בַּחֹם בֵּין
פִּיחַ מְכוֹנִיּוֹת זוֹחֲלוֹת נִמְלָטוֹת אֶל הַיָּם הַצְּפוֹנִי
הַדְּרוֹמִי הָאֲגַמִּים הַגְּדוֹלִים חֲפִשׂוֹת עַל תְּנַאי
פְּקָקִים לְסוֹף שָׁבוּעַ שְׁבוּעַיִם

מַעֲמַד הַגִּבּוֹר מֵעוֹלָם לֹא הִתְאִים לְצֶבַע עֵינָיו
גּוֹן פָּנָיו הַחִיּוּךְ שֶׁבִּקְצֵה הַסִּיגָרִיָּה. לָמוּת בַּחֹרֶף,
בְּעוֹד הַכַּסְפִּית שְׁקוּעָה עַד צַוָּאר בְּשֶׁלֶג,
אֶת זֶה הוּא הִשְׁאִיר לְמְשׁוֹרְרֵי דּוֹר הַגְּבוּרָה,
עֹמֶס חֹם הַקַּיִץ נוֹחַ יוֹתֵר לְשִׂכְחָה — מַר קוֹגִיטוֹ, מוֹרִי

אֲנִי מְבַקֵּשׁ סְלִיחָה אִם אֵינִי נֶאֱמָן לִרְצוֹנְךָ
לְהֵעָלֵם בִּפְרִיחָה, לֹא לַעֲשׂוֹת
גַּלֵּי שֵׁפֶל, קוֹלוֹת נְטִישָׁה
הֲלֹא בֵּין הַדְּבוֹרָה, הַפֶּרַח, קְצֵה עֵשֶׂב, רַבָּה הַחָכְמָה
מִכָּל סִפְרֵי הַבִּשּׁוּל שֶׁל תְּבוּנָה לְטָהֲרָה מְדֻמָּה;
הַפַּרְפַּר לֹא מְבַקֵּשׁ אֵצֶל הַפֶּרַח קִדְמָה
מַר קוֹגִיטוֹ מוֹרִי, אֲנִי מְבַקֵּשׁ סְלִיחָה

עַל שֶׁכַּנָּהוּג בֵּינֵינוּ לֹא הֶרְאֵיתִי לְךָ אֶת הַטִּיּוּטָה
אֵין סָפֵק, לֹא הָיִיתָ נוֹתֵן לִי לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בָּהּ. סְלַח לִי
כִּי יָדַעְתִּי, וְכִמְעַט נִכְנַעְתִּי לִרְצוֹנְךָ לִשְׁמֹר לְעַצְמִי
אֶת מוֹתְךָ, אֲבָל גַּם עָלַי הַפְּרֵדוֹת כְּבָר קָשׁוֹת בַּקַּיִץ
מִי עוֹד נוֹתָר בָּנוּ לְהִפָּרֵד סָפוּן בְּתוֹךְ טִיחַ עָרֵי פְּרָזוֹת,

אַל תַּחְמִיר אִתִּי הַיּוֹם לֵאמֹר
כִּי לֹא לָמַדְתִּי דָּבָר; לָמַדְתִּי,
אֲבָל אוּלַי גַּם אֲנִי רָצִיתִי
לִזְכּוֹת בִּמְעַט מִתְּשׁוּמַת הַלֵּב
וּלְהִפָּרֵד דַּרְכְּךָ מִמְּחוֹזוֹת חַיַּי, הֲלֹא
לְלֹא הַחֲלִשָּׁה שֶׁלִּמַּדְתָּ אוֹתָנוּ לְסַמֵּן וְלִגְדֹּר
וּלְהִזָּהֵר בִּכְבוֹדָהּ, לֹא אוּכַל לְהִפָּרֵד מִמְּךָ
וּלְעֵת עֶרֶב בְּעָמְדִי עַל שְׂפַת הַיְקוּם
לִשְׁמֹעַ אֶת הֵד הַפַּעֲמוֹן מַזְכִּיר לִי לִלְבֹּשׁ
מַשֶּׁהוּ מַתְאִים לִקְרַאת בּוֹא הַלַּיְלָה

שָׁלוֹם לְךָ מַר קוֹגִיטוֹ מוֹרִי. בִּקְצֵה הַפְּרוֹזְדּוֹר
פָּנָס עָיֵף שׁוֹפֵךְ אֶת כֶּתֶם פָּנֵינוּ עַל קִיר
אָנָּא בְּטוּבְךָ, מַר קוֹגִיטוֹ מוֹרִי,
תַּשְׁאִיר לָנוּ הוֹרָאוֹת בְּרוּרוֹת, וְאִם אֶפְשָׁרִי
הַדָּבָר, חֵץ וְרֶמֶז, לְאָן מַמְשִׁיכִים מִכָּאן, לְאָן?

הַשֶּׁבֶר הַנּוֹרָא

הַשֶּׁבֶר הַנּוֹרָא אֵינוֹ שֶׁבֶר מֵכָרָע אוֹ נוֹפֵל עַל חַרְבּוֹ
זֶה שֶׁנּוֹצוֹתָיו דּוֹחוֹת אוֹתוֹ כְּמִשְׁקַל גּוּפוֹ
שֶׁאֵינוֹ מוֹצֵא אֶת רַגְלָיו בְּצַעֲדַת נַעֲלֵי הָעוֹפֶרֶת —
הוּא אֲפִלּוּ אֵינוֹ שֶׁבֶר פָּשׁוּט — מִנִּי שְׁבָרִים
הַמִּתְאַחִים לִכְדֵי שֶׁבֶר גָּדוֹל שֶׁאֵין עוֹד מַה
לְהוֹסִיף אוֹדוֹתָיו, פְּרָט לְזֹאת שֶׁאֵין לוֹ אָחוֹת —
לַשֶּׁבֶר הַנּוֹרָא אֵין צוּרָה שֶׁל מַסְמֵר בְּקִיר מְשֻׁתָּף
לִדְפֹּק אוֹתוֹ בְּרֹאשׁוֹ שֶׁיָּבוֹא לִפְתֹּחַ לוֹ כִּי
יָדָיו נִתְפָּסוּ בְּמַעַל הַמּוֹנֶה; הַשֶּׁבֶר הַנּוֹרָא
הוּא שֶׁבֶר מֻשְׁלָם שֶׁכְּבוֹדוֹ לֹא מֻכְתָּם
בְּשׁוּם מְכַנֶּה מְשֻׁתָּף שֶׁהוֹזֶה לְחַבֵּק אוֹתוֹ
בְּחֹם הֶחָזֶה וּמְפַנֶּה אוֹתוֹ מִפֹּה
עַד עָבוֹר הַמּוֹנֶה
וְעַד...

הלל ויס

התקבלות מלך בשר ודם בזמן פרסומו

שנה לפטירת משה שמיר

עם פרסום **מלך בשר ודם** (1954) רעדו אמות הספים בשדה הספר העברי. היצירה הבלתי צפויה, על אף שפרקים אחדים מתוכה ראו אור סמוך להופעתה, הכתה את הקוראים בתדהמה. משה שמיר — הדַבָּר המרכזי של דור הצברים, שעָדר את חלקתו במשעול הצר של סיפורת דור המאבק וההתיישבות ופרסם שלושה רומנים קודם למלך **בשר ודם**: **הוא הלך בשדות** (1948), **פרקי אליק — במו ידיו** (1951) **ותחת השמש**, (1952), פנה 'לפתע' אל "מעיינות העבר" והקים משם בניין לתלפיות;[1] רומן היסטורי רחב יריעה המתמודד עם תקופת המלך אלכסנדר ינאי (מחצית המאה הראשונה לפנה"ס), ועם דמותו הרודנית המהפנטת של השליט. הרומן נכתב בלשון כמו משנאית, היוצרת תיבת תהודה פנורמית של אינסוף מקורות לשוניים-היסטוריים. היצירה לא עלתה בקנה אחד עם אופק הציפיות שהיה לציבור הקוראים מעולמו של הצבר ומלשונו הטיפוסית. הצבר, משכיל ככל שהיה, לא היה ספוג במקורות הלשוניים והטקסטואליים של עמו. לא פחות מכך, ההיקסמות לדמות ינאי "הכהן הרשע" לפי לשון המגילות הגנוזות, הספרים החיצוניים, יוסף בן מתתיהו ובעיקר אגדות חז"ל, הזכירה לביקורת משמאל ומימין עריצים בני הדור: סטאלין, היטלר ובן גוריון. אך מלבדו עולות בעלילה הסוחפת של הרומן ובתזמורה הרב-קולי והרב-סצנרי דמויות אופוזיציוניות לינאי, חזקות ומרכזיות, מנומקות היטב פסיכולוגית ופואטית, המייצגות מדרג אתוסים חיוביים.

פנייה אל מעיינות העבר

הנמוך שבהם: יהודה בן טבאי, איש הסנהדרין, שמעד ופסק שלא כהלכה בעניין עד זומם, ובחיקו גדל תלמידו: יוסי בן שמעון, שעשה דין לעצמו ורצח את רוצח אביו. גדול ממנו: שמעון בן שטח, ראש הסנהדרין שבגבורתו העמיד שיאה של סמכותה המדינית של התורה בישראל מול עריצותו של ינאי, אך מעד כשחיפה על אחותו שלומציון המלכה, אשת המלך, "אשת הדמים" המושכת מאחורי הקלעים בחוטי העלילה, שרצחה את צרתה. והגדול מכולם: חוני המעגל, שבאישיותו ובתורתו הוא מפייס את העם ואת ריבונו, האל העושה רצונו. המִדרג הזה קיים כמובן גם במקוטע ובמשתמע בכלל ספרות ההלכה והאגדה, בתלמוד הבבלי ובירושלמי ובמקורות התנאיים, אך לא כארגונו במבנים הנענים זה לזה ברומן פנורמי-מודרני.

במאמר זה תוצג ההתקבלות של הרומן בתקופת פרסומו, כדי להחזיר את הקורא הסקרן לגלי התהודה הציבוריים שהקים הרומן בשעתו.[2]

★

הן מאוויים הגלומים של רבי-המבקרים, דב סדן וברוך קורצוויל, ביחס ליצירה העברית המתחדשת, כמו באו על פורקנם. שאיפותיהם התרבותיות ותפיסתם ההיסטורית המובלעת בביקורתם, שהייתה נראית כה רחוקה ובלתי אפשרית מבחינת הפרוגנוזות שלהם, מצאה ביטויה בהערכתם החיובית הכוללת ובפירושם ליצירה. אך לרומן רחב היריעה לא קמו רק משבחים; הן אנשי התחייה הלאומית מן הימין, יוסף קלוזנר וישראל אלדד, והן המבקרים הקשורים בהתיישבות העובדת ובמחנה השמאל, כשלמה צמח וכגדעון קצנלסון, והן המבקר הצעיר, המבטיח ורב-התנופה דן מירון, הצביעו על פגמים שונים ביצירה, בעצם הצורך לשאוב חומר הסטורי, ובאספקטים פואטיים שונים הקשורים בעיצוב הדמויות, במבנה העלילה ובאי-התאמתה של היצירה לתיאוריות בנות הזמן הקשורות ברומן ההיסטורי ובחוקיו, כלומר: אי-התאמה אידיאולוגית ופוליטית.[3] מאוחר יותר

מלך בשר ודם

העמידו חוקרים נוספים, בעיקר הלל ברזל וגרשון שקד, תיאוריות ושיטות נוספות. בעיקר יש לציין את עבודתה של רות שנפלד בספרה **מן המלך המשיח עד מלך בשר ודם — עיונים ברומאן ההיסטורי במאה העשרים** (1986), שאי אפשר להמעיט בחשיבותה יוצאת הדופן. הספר עוקב בין השאר אחר חוקיות הרומאנס כביטוי פואטי קדום של מיתוס, ושילובו ברומן ההיסטורי, החל מיצירותיו של וולטר סקוט.

המבקרים, כאמור, מצאו ברומן ביטוי מוצפן לעולם ערכיהם ולהתמודדות סמויה עם המציאות המתהווה במדינה שקמה זה עתה.

אחת השאלות העיקריות שדנה בה הביקורת היא, מדוע פנה שמיר אל העבר; האם על מנת להאיר, תוך התמודדות וביקורת, את ההווה, או על מנת לברוח ממנו כדי להעמיד מתוך העבר מימד אפי עמוק, המהווה אתגר להעמדת עולם ספרותי ואמנותי מבטיח יותר? האם הצליח שמיר לפתח מימד אפי בהתמודדותו זו, והאם יש זיקה הדוקה בין מלחמת המעמדות שברומן לשאלות אקטואליות בארץ ובעולם? מהי מידת התואם בין התקופה ההיסטורית המומחזת ברומן, לבין המודל האסתטי-מרכסיסטי בנוסח גיאורג לוקאץ' על פי ספרו **הרומן ההיסטורי**, שעל פיו היה על הרומן להיבחן? המחייבים ראו ביצירה סינתזה תרבותית של דורות השלובים זה בזה מימי בית שני ועד ימינו. השוללים, לעומתם, ראו את היצירה כיומרנית והאשימו אותה בחוסר מקצועיות, בסילוף ההיסטוריה ובסכמטיות.

כאמור, מסה המפליגה בשבח הרומן, היא מסתו המקיפה של דב סדן, "דרך מרחב", שכותרתה כמו מעידה על יציאה מן המיצר: "אם שנים אחרונות נתנה לנו ספרותנו חמישה ספרים הנופלים [הבולטים] במעלתם, [...] ואם נתנה לנו שלושה ספרים כאלה — **מלך בשר ודם** הוא אחד מהם". יש לציין כי באותה תקופה פרסמו גם נתן שחם וגם יגאל מוסינזון רומנים היסטוריים או יצירות שרקען היסטורי, אך אלו לא דמו בהישגיהם ובנוכחותם **למלך בשר ודם**.

סדן ראה ברומן זה שיאו של תהליך, שבו גמל המרכז הספרותי בארץ ישראל, פעולה שהחלה עם עליית סופרי אודסה שהגשימו את האידיאולוגיה הציונית של אחד-העם, ובפרט בייסוד כתב-העת **העומר** בעריכתו של ש' בן ציון ביפו ב-1908. החרדה מדור האבות שאינו עשוי להעמיד ולדות, כמו באה אל קִצה. אך ההפתעה גדלה שבעתיים, מפני שקשה היה לצפות שדווקא משה שמיר יהיה הסופר שיִדלה כל אותם כוחות יצירה המשוקעים בעבר: "בשל מלחמתו היהירה והנמהרה כלפי חוץ, לא נראתה הענווה השקודה כלפי פנים". סדן ראה ברומן יכולת להציג פנורמה של התרחשות היסטורית, שליטה בכלי הלשון, יכולת שילוב מצוינת של סצנות והצלחה בהעמדת דמויות ראשיות כמשניות. סדן וקורצוויל השתאו לנוכח יכולתו של הסופר להעמיד דמויות חזקות מן האידיאולוגיה המרכסיסטית, שהייתה אמורה לנווט את הרומן בהכרעותיו האידיאולוגיות, ולמעשה גם הפואטיות.

עמדת המספר נעה בין נקיטת עמדה ממסדית ואנטי-רודנית, לבין הערצה למנהיג הגדול. לפי סדן, מובלעת בספר ההנחה שאיש הספר והשלום חזק מן השליט המדיני ינאי, וזהו לדעתו גלגול עתיק של העימות בין נביא למלך: "חידושה של הקונפרונטציה הקדמונה בחידושה של ההטחה 'אתה האיש' — היא אחת מעקריו ומנקודות שיאו של הספר".[4] זו ההטחה של המספר בינאי באמצעות אבשלום אחיו. יחד עם זאת, לפי דעת סדן, אין הרומן מציג את אבשלום כטוב או כצודק, אלא כחלש: "נמרודים רבים בני המאה שלנו [...] אבשלומים רבים הכריזום שמש וירח ושכלים עליונים". הכוונה לאנשי רוח רבים שראו בסטאלין את שמש העמים. אחת הנקודות העיקריות המרתקות ביותר, הן את סדן והן את קורצוויל, הייתה ה'פרימאט', ההעדפה הבולטת, שנתן שמיר לפי תפיסתם למעמד הפרושים, כלומר ל'כתומים' בלשון הזמן הזה ולמייצגיהם, על פני הכוחות האחרים הפועלים ביצירה.

המבקרים הללו ראו בביטוי זה מין נס תת-קרקעי של הזדהות עמוקה של הסופר עם הסטרוקטורה האותנטית של הכוחות הנצחיים שבעם. בלשון סדן: "הוא כולו אל דרך האדיקות והמסורת שבידינו, היא מסורת רבותינו הפרושים שכוחה והשפעתה על המספר וסיפורו מכריעים גם מבחינת ההשקפה וגם מבחינת שיקופה". וחותם סדן: "גדול כוח האמונה מאמונת הכוח".

★

ספרו של שמיר כאילו סתר באחת את התזה הבסיסית המפורסמת של קורצוויל, כפי שנוסחה בספרו **ספרותנו החדשה המשך או מהפכה?**, לפיה הספרות העברית הייתה ביטוי למהפכה חילונית שייצגה קרע שאינו ניתן לאיחוי, אנתרופיה חד-כיוונית, מחאה ובריחה מן העולם היהודי שקדושה חפפה על כל תופעותיו עד לתקופת ההשכלה. במובן מסוים, פרדוכסלי, היה ספרו של שמיר עבור קורצוויל בגדר המשך תת-קרקעי, קפל קוסמי, הניזון ממעיינות העבר. לכן, לדעתו, הצליח שמיר לפרוץ את המלכוד שאליו נקלע ברומנים הצבריים שעסקו בנושאי המלחמה וההתיישבות. מעטות, אם בכלל, יצירות הפרוזה של דור ילידי הארץ שזכו ממנו לשבחים כלשהם, אך בוודאי לא לשבחים כה מפליגים מעטו של קורצוויל כפי שזכה **מלך בשר ודם**.

"בפעם הראשונה מאז אני עוקב אחר דרכו של הסיפור הישראלי הצעיר, שהנה אני נכנע לקסמה של אֶפּיקה גדולה". קורצוויל השתמש במסתו במלים כמו "להביע תודה" או "הערצה". המניע להתהוות **מלך בשר ודם** הוסבר על ידי קורצוויל בכך שההווה לא סיפק לשמיר אובייקט מתאים לכוחותיו האפיים. לדעתו, בניגוד לדוקטרינה המפלגתית, חש האֶפּיקן שמיר בהידלדלות כל המעיינות הרוחניים. לדעתו שמיר הסיק כבר לפני זה מסקנה רבת-משמעות מספרו **במו ידיו**. הוא ויתר על האמביציה לכתוב רומן, למד שהוא **הלך בשדות ותחת השמש** לא היו רומנים, ומשום שכוחו עמו, שינה למעשה את דעתו על ההתקדמות והריאקציה ופנה אל עבר עמו. חלק נכבד בביקורתו של קורצוויל הוא ניהול חשבון עם הביקורת הספרותית מבית-המדרש של השמאל. קורצוויל משוכנע, ואכן כך התרחש בפועל, שהפלפוליסטיקה המעמדית תשדל להוכיח בפלפוליה הדיאלקטיים שעצם דרכו של שמיר **במלך בשר ודם** היא כמובן עדות לאמת גדולה ומהפכנית. היינו: שהמעמד העממי הנמוך, הפרולטריון הפרושי, ניצח את מעמד המוכסנים העשירים המתגלמים בצדוקים. קורצוויל, לעומת זאת, רואה ברומן אמת הסותרת את כל הדוגמטיות של האורתודוקסיה הספרותית החדשה, הקנאית. יחד עם זאת טען קורצוויל שהפרימיטיביות הטבועה בכתיבת שמיר סייעה לו בכתיבת הרומן. היינו: להיכנס לתוך עולמות העבר מבלי לחשוש לפסיעותיו הגסות.

> אין הוא אדון לרוחות, ולממלכות האידיאות המרחפות מעל סיפורו. אין שמיר שולט בהם, כי הם משתלטים עליו. למרות שהסיפור בנוי על מאבק מעמדי, הרי ששמיר ממש נשבר על ידי אמת עמוקה יותר שאין בינה לבין האידיאולוגיה המרכסיסטית ולא כלום.

קורצוויל נקט עמדות ברורות בעניין הערכת הרומן לגופו. בראש ובראשונה הוא ניסח מהו מקומו של ינאי ברומן ומהי עמדת המספר כלפיו — נושא מרכזי שהעסיק את הביקורת.

מלך בשר ודם בתרגום להולנדית

בניגוד לקלוזנר ולאלדד טען קורצוויל כי "מעל הכל נראה לי שהעניק לגיבורו הראשי, לינאי, מידה גדולה של אמת אמנותית". שמיר ניסה לדעתו להגיע לנאמנות היסטורית מכסימלית. מתוך כך מושגת אהדתו לגיבורו ינאי המשכנע כמלך בשר ודם. הצידוקים שעולים ברומן לעריצותו של ינאי, מונָעים לא רק על ידי אישיותו חסרת המעצורים, ולא רק בגין תחושת הייעוד והגורל, אלא גם באמצעות בלמים בלתי-מספיקים ליצריו, כמו הימנעותו מלרצוח את שמעון בן שטח, הכופה עליו להופיע בפני הסנהדרין.

רוב המבקרים לא חשו או התעלמו או הכחישו היקסמות זאת לדמות ינאי, וראו ברומן אך את הביקורת על העריץ, מעין הוקעת ינאי המשול לרודנים האכזריים בני זמננו. מה שנראה כעיוות הקיים בביקורת בעניין הערכתו של המספר את אורי, גיבור **הוא הלך בשדות**, שהוא בעיניו "הכוח העולה" בלשונו של דן מירון, התקיים גם בתפיסת הביקורת משמאל ומימין את מעמדו של ינאי ברומן. כפי שהביקורת לא ראתה את המימד התלוש שבעולמו של אורי (פרט לאברהם שאנן), כך לא ראתה את המימד הנערץ בעולמו של העריץ חסר המצפון. אכן, ההיקסמות הייתה לנוכח חידת הנבל כדוגמת ריצ'ארד השלישי. בפרק השלישי של מאמרו ניתח קורצוויל בהרחבה יחסית את האקספוזיציה של הרומן. בפירוט רב הוא

התייחס לפתיחה שבה כבר גלומים לדעתו כל סמני הסיפור: "היסודות הנפשיים העיקריים לבניית הגיבור המרכזי, להבנת נפש ינאי, כלולים בקטע הפתיחה".

★

דעון קצנלסון, במאמרו "מלך לבית חשמונאי — בצבת מלחמת המעמדות", יצא מתוך נקודת הנחה, שהתבנית הבסיסית של הרומן ודרכי חיבורו כבר הוכנו למעשה על ידי ההיסטוריה; הסיפור כבר נסגר למעשה מראש. יריעתו של הרומן ההיסטורי עלולה משום כך להיות שלמה יותר, ואירועיו מותאמים יותר זה לזה.

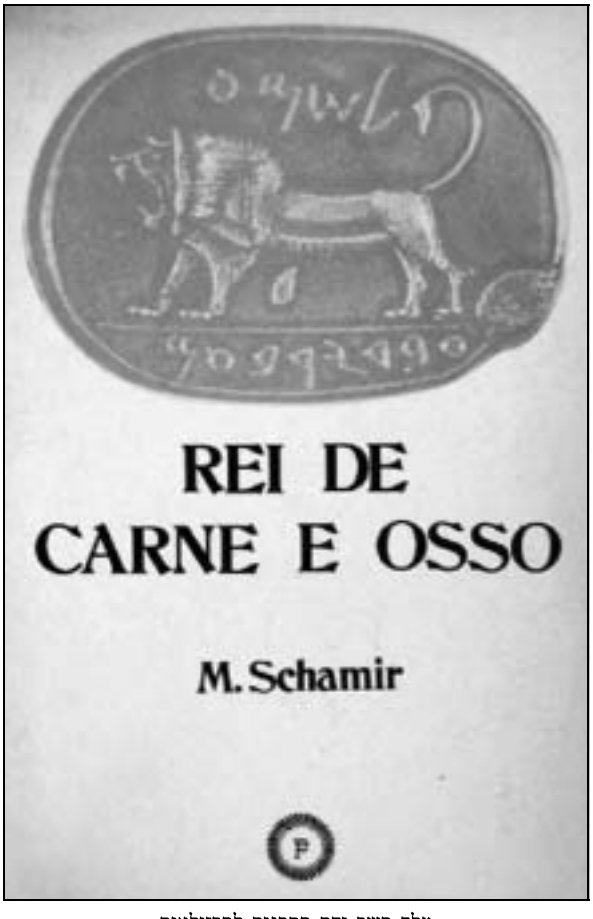
החוקיות הכופה של ההיסטוריה גלויה במקרה זה לעיניהם של המחבר וקוראיו, וטובעת את חותמה. הדבר מסביר, לדעתו של קצנלסון, את הרומן של שמיר מבחינת שיקוף החוקיות ההיסטורית העומדת במבחן השלמות: "אין שרירות באירועים; יש בהם חוק". משום כך ראה המבקר את **מלך בשר ודם** כהישג הגדול והמפתיע ביותר של הפרוזה הישראלית והצברית בכלל. קצנלסון העמיד כעילת כל העילות את התנהגות הנפשות הפועלות בעולם הכלכלה: "לא כוח דוחף של נפש האדם הוא שקובע כאן את מהלך החיים, אלא האינטרסים של השכבות החברתיות". כלומר, כנבואתו של קורצוויל על הפלפוליסטיקה המעמדית המנמקת את ייחודו של הרומן ומתאימה אותו לרדוקציה של הדטרמיניזם של "מלחמת המעמדות".

לדעת קצנלסון הציג ינאי אינטרסים לאומיים ושלטוניים ולא תאוות שררה. הצדוקים מייצגים תפיסה מעמדית ולא תפיסה דתית; עניינם הוא ליהנות ממעמד המוכסנות כמעמד המנצל את העם שהוא חקלאי ברובו. בשוליה של שכבת המוכסנים נמצאת שכבת המוכסנים הגדולים. המִסים, או מילוי אוצר המלוכה, הם עניינו של ינאי: "אלף עובדי אדמה אינם מכניסים מה שמכניס סוחר אחד". הפרושים עומדים בדרכו של ינאי לשעבוד מוחלט של המוני העם לצורכיהם של בעלי ההון והרכוש. קצנלסון אמנם לא הצליח באמצעות התיאוריה שלו להסביר מהו פשר זיקתו המוזרה של שמיר לפרושים. זהו "עשב שוטה שאין אנו יודעים מאין צמח". בניגוד לקורצוויל ולסדן, טען קצנלסון ש"תורת ישראל לכשעצמה", אינה מהווה כל גורם משפיע. הוא טען לניתוק מוחלט בין המוני העם שעניינם הכלכלה לבין אנשי ההלכה.

למעשה, קצנלסון הסתבך במלכוד שטוו הנחותיו. כל מה שלא התאים למודל שהציב, נבע לדעתו מסילוקה של הפסיכולוגיה. "חטא זה אינו של שמיר אלא ההשתאות אל מול התואם המופלא שבין המודל לבין נטייתה של היצירה".

★

ידושו של אלי שבייד בהתייחסותו למלך **בשר ודם**, הוא בנימה החיובית שבזיהוי הקיים שבין העבר להווה. "העבר אינו רק צל המעשים שחלפו, המוטל על נוף



מלך בשר ודם בתרגום לברזילאית

ההווה; הוא גם מעמקי ההווה [...] עלינו להרחיק אל העבר על מנת שנתקרב אל ההווה". כמו בני דורו, גם הוא טען שניתן להסביר את ההווה מתוך העבר, מתוך מגמה בונה, ולא כפי שהצביעו רוב המבקרים על שלילת ההווה מתוך זיהוי חוקיות הסתאבותו של הממסד המדיני, כפי שהרבה להדגיש דן מירון במסותיו על הרומנים ההיסטוריים של שמיר. שבייד העיר הערות חשובות לרומן הבנוי כדרמה בעלת חמש מערכות, כשהמבנה הפנימי של כל שער בנוי על העיקרון של הסצנה הדרמטית. על אף שהספר בנוי היטב, מעוצב ומסוגנן, לא מצא בו שבייד חידוש צורה.

★

דן מירון, בניגוד למבקרים הקודמים לו שעמדו על השוני שבין הרומן החדש לקודמיו, מציין את הדמיון שבין **מלך בשר ודם** לה**וא הלך בשדות**, בהתמודדותו של שמיר עם ה"כוח ההיסטורי העולה", ובהתלהבותו ממנו בכלל יצירתו לעומת דרכי התפרצותו וביטויו ביחס לכוחות הנדחקים לשוליים. ההבדל בין ינאי לאבשלום מגלה את מבחן הברירה של המציאות האכזרית במלוא כוחו. ברומנים ההיסטוריים החריף שמיר את ביקורתו "על טיב חייה של החברה המוארת ברומנים העוסקים בהווה. "

מירון סקר שתי ביקורות מרכזיות שהתפרסמו בכתב-העת **בחינות בביקורת הספרות**. האחת, השוללת, היא של שלמה צמח, ואילו המחייבת היא של דב סדן. מירון דן בביקורות הללו כדי להצביע על הנמקות פסולות בעיניו לסיבת התמודדותו של שמיר עם העבר. "לגבי צמח, אין הליכתו של צעיר בן הארץ אל הסיפורת ההיסטורית אלא אות לבריחה מקשיי הכיבוש האמנותי, ואילו בריחה לעבר היא בגדר שעשוע ספרותי למחצה, 'הוליוודי'". ואילו סדן, לדברי מירון, טוען שהפנייה לעבר מאשרת את "פעילותו הסמויה של העולם הדתי", ומתוך כך מחזיר שמיר את המוטיביקה של הספרות הישראלית אל המוטיביקה של הספרות העברית, מהלך שהוא כמובן בבחינת רגרסיה חמורה.

השאלה המשותפת לאליק, אורי וינאי, טען מירון, היא שאלת "המחיר" שיידרש מאיתנו בעד "עם ישראל חי". בלשון יותר מאוחרת: "כמה זה עולה לנו". אלכסנדר ינאי מייצג את דור מלחמת השחרור מנקודת ראות שונה לגמרי, והיא האפשרות להשתחרר מן ההשקפה הרשמית של דור השחרור. את זאת עשה שמיר בזכות "העתקת בני הדור אל המרחקים ההיסטוריים [...] בדמותו של אבשלום ההיסטוריון הסופר — מגיע שמיר אל אחד הוידויים החושפניים והכנים ביותר שלו [...] ההתפרקות מן הקסם של הכוח ההיסטורי, מן ההערצה למפעל הציוני באשר הוא, מן הצורך בגוף המדיני [...] ישנו **ויתור** על התהליך ההיסטורי". כדי לתמוך את דבריו ציין מירון קטע מרתק מתוך ספרו של שמיר **בקולמוס מהיר** (עמ' 331). הדן בתפיסת העקדה, וכן ציטט קטע נוסף של שמיר מתוך מאמרו "מי צריך היסטוריה" (373).[5]

בכללות אומרת יצירתו של שמיר מבחן בלתי פוסק, הולך ומתעמק, של מעמדו כסופר ואיש-רוח אל מול העשייה ההיסטורית הגואה והמתעצמת. אל מול אליק, הפלמ"ח, המפלגות, מדינת ישראל, הסוציאליזם וסטאלין. במבחן זה היה המעבר אל הסיפורת ההיסטורית כורח פנימי מוצדק, שנבע לא מתוך בריחה מן המציאות כי אם להפך, "מתוך נכונות לבחון את המציאות בכלי המבחן האכזריים ביותר", היינו: לשלול אותה מעצם צידוקה ההיסטורי המדומה.

★

הן יוסף קלוזנר והן ישראל אלדד, המגַנים, כאמור, את הספר, יצאו כביכול מתוך נקודת מוצא שספרו של שמיר הוא בראש ובראשונה סילוף של ההיסטוריה. כהיסטוריון מומחה לימי הבית השני, קלוזנר נפגע ביותר: "אני, שכבר כתבתי על ינאי", הוא מנה אחד לאחד "אבסורדים היסטוריים" המשוקעים ברומן, כגון ינאי שקרא לעצמו "אל", צבאו, שרובו היה בנוי על שכירים, ואורך חייו הבלתי-מסתבר של חוני המעגל. כמו כן מצא קלוזנר לדבריו אי-התאמות רבות בין הרומן לבין קדמוניות ליוספוס. עם זאת הקל קלוזנר בדינו של שמיר לאין ערוך מאשר משפטו של ישראל אלדד על הספר, ומצא בו גם התגלות כישרונו של שמיר: "יש עלילה, יש תנועה, ואף על פי כן מנקודת מבט אסתטית טהורה, אין מלך בשר ודם רומן גדול". לדעתו, צריך היה להיות ברומן רעיון פנימי מרכזי, אבל עניין זה נעדר ממנו. בסיכומו של דיון, שני עניינים הציקו לקלוזנר. האחד: "לא ניתן למצוא ברומן מי גרם למפלתו של בית חשמונאי", נושא שלגביו לקלוזנר ההיסטוריון היו תשובות בדוקות ומוכנות, שאותן ציפה לשמוע ברומן כמורה המצפה מתלמידו שינענע לו בראשו. הנושא השני והעיקרי:

> בצער רב אני מוכרח לומר, שכמה שסירבתי למצוא רעיון מוזר זה ביצירה של ספר עברי ובעצם ימי תקומת מדינת ישראל, המאורע המופלא ביותר בהיסטוריה [...] הרעיון המרכזי של מלך בשר ודם הוא **השמצתו של בית חשמונאי** [הדגש הוא של קלוזנר עצמו].

כאן עמד המבקר על אותה הנקודה שציין דן מירון, אם כי כמובן מאספקט הפוך. הוא חש שהשלילה היא עמוקה הרבה יותר מ'שנאה טבעית' למלך ולמלכות בכלל; אין זו רק שלילת הממסדים המדיניים הקיימים, או ההכרה שעצם המעשה ההיסטורי לעולם ידכא את הפרט. הוא קובע: "הדבר בא מתוך התנגדות מושרשת להערצה הלאומית, שטובי האומה מעריצים את המורדים והכובשים לבית חשמונאי, מימי גרץ, סמולנסקין ובן יהודה". אכן, קלוזנר זיהה כבר אז את הטיעונים האנטי-הרואיים, שהלכו ונתפתחו בימינו, ביחס לניפוץ דמותו של בר-כוכבא והעלאת דמותו של רבן יוחנן בן זכאי כגיבור מרכזי של ימי חורבן הבית השני. נושא זה כבר עלה במחזה על דור הפלמ"ח של נתן שחם. זו ראיה נוספת לכך שהייתה בתקופה מודעות חריפה לשאלות הלאומיות האקטואליות כביטוי חוזר של הדגם ההיסטורי.

> ודאי להוסיף כל מה שאין בהיסטוריה ועלה בדמיונו היוצר. אבל מי ראה או שמע כאלה, שיקום רומניסטן וישמיץ בסיפורו אותו מלך, שאלמלא הוא הייתה ארצו נשארת פינה נדחת.

בעל **יהדות ואנושיות** כלל לא ראה בינאי טיראן עריץ, אלא משחרר לאומי. הוא לא היה מוכן לסלוח לממדים האנטי-הומניים שברומנים ההיסטוריים של שמיר. את אלו ראה כפרי שנאה וכסילוף יסודי. שמיר העמיד דמות שונה לחלוטין של ינאי מזו שבנה קלוזנר. יותר מכל כאב לקלוזנר מעשה האכזריות של כיבוש עזה. הוא טען, שהקללות שמשמיע הנוכרי כנגד ינאי ששרף את עירו:

> אין כדוגמתן בשום ספר תוכחה שבעולם — לשון נבואית ממש [...] אבל יראה נא בטובו סופר אחד מאומות העולם שבדה מעשים נוראים כאלה על גיבור לאומי של עמו. ששם קללות איומות כאלו בפי שונאי עמו וארצו, קללות שכמובן יצדיק אותן כל מי שקרא ברומן על מעשי הזוועה של הגיבור הלאומי היהודי.

משה שמיר 1948

לטענתו של קלוזנר השמיץ הרומניסטן את הגיבור הלאומי, ולמעשה הוא טען ששמיר כלל לא הבין היסטוריה.

★

בעת התנגדותו של שמיר, שהיה חבר ליכוד, להסכמי קמפ דיוויד, הסתמך מנחם בגין על דבריו אלו של קלוזנר, וטען כלפי משה שמיר: "עד כדי כך אינו מבין היסטוריה". כיום יכול הקורא לשפוט מי לא הבין הסטוריה. שמיר טען בכל הזדמנות שלכל העלילה והאירועים ברומן יש מקורות הסטוריים. הוא הסתמך בעיקר על החוקר גדליה אלון ועל יוספוס, מלבד המקורות התלמודיים. על כיוון ומגמת ההסתמכות הזו, כמו גם על מניעי הרומן ותכליתו, נעמוד בחלק השני של המאמר.

הערות

1. לא היה זה סיפורו ההיסטורי הראשון של שמיר; קדמה לו סדרה של סיפורים קצרים. הראשונים — תנכיי"ם: "בנו" (1939), סיפור על עקדת יצחק; השני, "הרדיפה" (1940), סיפור על עשהאל ואבנר; והסיפור החשוב הוא "על סוסו בשבת"' (1947), על אלישע בן אבויה במאה השנייה לספירה, שלהי תקופת המשנה לאחר מרד בר-כוכבא. המניעים של שמיר כפי שניכר מן הסיפורים הקצרים לא היו פוליטיים, אלא כסיפורי משל.
2. מהי משמעות המדרג האתי כמורה דרך מטה-היסטורי ברומן, וכיצד הוא מועמד ברומן כביטוי קונטרפונקטי של דור שלם ולמעשה של כל תכלית הקיום היהודי — בכך אעסוק במאמר נוסף, המצביע על הזיקה העמוקה שבין האתוס המשתמע של חוני המעגל, כאתוס חסידי קדום, לבין זיקתו לאתוס הפנימי של דור הצברים כפי שהוא עולה ביצירות שמיר וביצירותיהם של כלל סופרי דור המאבק.
3. ראו: יוסף קלוזנר, "בית חשמונאי באספקלריה עקומה", **זמנים** (17. 12. 54); ישראל אלדד, "הקואליציה האנטי חשמונאית של משה שמיר" **סולם**, שנה ו, גל' ה' (כסלו תשט"ו), עמ' 15-19; שלמה צמח, "תשואות הווייתם", **בחינות בביקורת הספרות**, חוב' 2 (תשי"ב), עמ' 9-25; גדעון קצנלסון, "התקופה השלישית בספרותנו", **דור בארץ: אנתולוגיה לספרות ישראלית** (עורכים: ע' אוכמני, מ' שמיר וש' טנאי), הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1958; דן מירון, "על סיפורי משה שמיר", **ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו**, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ב, עמ' 343-374; דב סדן, "על ספרו של משה שמיר *מלך בשר ודם*", **בחינות בביקורת הספרות**, חוב' 7 (תשי"ד), עמ' 25-36.
4. דב סדן, "דרך מרחב: על ספרו של משה שמיר *מלך בשר ודם*", **בחינות בביקורת הספרות**, חוב' 7 (תשי"ד), עמ' 25-36.
5. הפרובלמטיקה של משמעות ההיסטוריה ושל המעשה ההיסטורי, על הסתירה הפרדוכסלית שבו — לפיה כרונוס אוכל את ילדיו, ילדי הזמן — מלווה ללא ספק את שמיר עד ליצירותיו האחרונות (ראו בספרי, **עלילה — ספרות הכיליון הישראלית**, ספריית בית-אל, בית-אל תשנ"ב, עמ' 92-98). אולם שמיר לעולם אינו מוותר על ההתמודדות עם הסתירה ואינו יכול להכריע בה, כי ההתנגשות עמה היא עצם המסד לכל מפעלו. כך ניתן לראות גם ברומן האחרון שלו, **יאיר** (תשס"א). לעומת זאת, הכריע דן מירון כבר בצעירותו, כי שמיר ויתר על התהליך ההיסטורי ובכך הוא מהווה סמן פוסט-ציוני מראשית ביקורתו ועד אחריתו, בביקורת ביאליק שפיתח בשנתיים האחרונות, שבה הרס את מפעלו שלו עצמו.

אסתר ז׳ ויתקון

תפילת האחים

אָחִי, אַל תִּרְמֹס נִטְעֵי גַּן חֲלוֹמִי
חֶמְדַּת אָבִי
תִּקְוַת דּוֹרִי,

אַל נָא תִּשְׁלַח יַלְדְּךָ
בְּלִבְלוּב אַהֲבַת אִמִּי
שֶׁטִּפְּחָה אִילָנוֹת וְשִׂיחִים
עַל כִּבְרַת חוֹלוֹת זְהֻבִּים,

אַל יִמְחַץ אֶגְרוֹפְךָ פֵּרוֹת שֶׁמָּלְאוּ עָסִיס מְגָדִים,
מַמְתִּינִים לְהֵאָכֵל בִּבְרָכָה בְּבָתֵּינוּ הַצְּנוּעִים,
שֶׁגַּגּוֹתֵיהֶם בִּשְׂמֵי מָרוֹם,
וְשָׁרְשֵׁיהֶם עֲמוּקִים בִּתְהוֹם נַפְשֵׁנוּ, הוֹמִים.

אָחִי, הֶרֶף נָא מִמֶּנִּי.
לֹא אוּכַל הַבֵּט בְּעֵינֶיךָ, וְאָזְנִי אֶת תִּחְנָתְךָ
לֹא תּוּכַל שְׂאֵת,
כִּי מָלְאָה נַפְשִׁי צַעַר, וְאֵין תּוֹחֶלֶת בְּמַעֲשַׂי,
כִּי נִגְזַר עָלַי.
אָנָּא,
טָעֲנִי בְּגַן לְבָבְךָ, בְּאַהֲבַת אַחִים שֶׁאֵין לָהּ שִׁעוּר,
וְתִהְיֶה אַהֲבָתֵנוּ גַּן פְּלָאִים עַל אֶרֶץ רַבָּה,
שֶׁפֵּרוֹתָיו מַמְתִּיקִים
כָּל טָעוּת,
כָּל מְרִירוּת,
כָּל גְּזֵרָה רָעָה.

אָמֵן, אָחִי, אָמֵן.

משה שפריר

גּוֹרַל הַשִּׁיר

״וְהָלַכְתִּי גַם אֲנִי אִתְּךָ בְּגוֹרָלֶךָ״
(שופטים, א, ג)

תְּחִלָּה לְהִכָּתֵב עַל-גַּבֵּי הַקֶּרַח,
חִיש-קַל לְהִתְנַזֵּל מִמּוּצָק לְמַיִם,
אַחַר לְהִתְאַדּוֹת בְּסוּפוֹת הָרוּחַ
וְאָז לְהִקָּרֵא בְּעָבֵי-שָׁמַיִם;
אַחַר־כָּךְ לְהִשָּׁמַע פִּתְאֹם בַּגֶּשֶׁם
וְאָז לְהִתְמַזֵּג בְּשָׁרְשֵׁי הַדֶּשֶׁא,
אוֹ שֶׁמָּא רַק לִזְרֹם לַעֲרוּץ הַנַּחַל,
לָרוּץ עִם מֵימָיו אֶל קַצְוֵי הַדֶּלְתָּא
וּלְהֵעָלֵם בֵּין גַּלֵּי הָאוֹקְיָנוֹס,
אוֹ לְחַלְחֵל, לִפְנֵי-כֵן, אֶל תְּהוֹם-הַנְּשָׁיָה...

...וְהָלַכְתִּי גַם אֲנִי אִתּוֹ בְּגוֹרָלוֹ.