©כל הזכויות שמורות למחבר

**אסף ענברי**

# לקראת ספרות עברית

מסה זו פורסמה בכתב העת *תכלת* 9, אביב 2000

לספרות העברית יש מהות משלה. ישנה דרך מסוימת, עברית, לספר סיפור. סופר ההולך בדרך זו, כותב ספרות עברית. סופר שאינו הולך בה, סיפוריו אינם ספרות עברית גם אם לשונם עברית. הספרות הנכתבת בישראל בעשורים האחרונים היא ספרות שנטשה דרך זו. מעשור לעשור מתרחקת הספרות הישראלית ממורשת הסיפור העברית, ובעשור הנוכחי היא רחוקה ממורשה זו כפי שלא היתה רחוקה מעודה.

המשמעות שתיוחס כאן למושג "ספרות עברית" אינה זהה למשמעויותיו השגורות של מושג זה. יש התופשים "ספרות עברית" כספרות שנכתבה על ידי יהודים, יש התופשים אותה כספרות דתית ויש התופשים אותה כספרות שנכתבה בלשון העברית. תפישות אלו אינן מספקות הגדרה פואטית (ספרותית, אמנותית) של "הספרות העברית". וההגדרה הפואטית היא זו הנחוצה לנו. "ספרות עברית", במובן שישמש אותנו להלן, היא ספרות הממשת את עקרונותיה של פואטיקה (אסטרטגיה אמנותית) מסוימת, שהתנ"ך הוא המימוש הראשון (אך בשום אופן לא היחיד) שלה, ואשר חלק ממימושיה בספרות העולם לא נכתבו בעברית; אם טולסטוי, למשל, מפגין כתיבה "עברית" יותר מכתיבתו של פרוסט, אין זה נוגע לשפה שבה כתב כל אחד משניהם את יצירותיו, אלא לפואטיקה שלו.

אמנות הסיפור העברית היא היסוד המהותי של זהותנו התרבותית-לאומית. זהותנו אינה אתנית, דתית או לשונית. היא ספרותית. ההגדרה ה**אתנית** של מורשתנו אינה קבילה משום שהעם היהודי, מראשית צמיחתו, הוא ערב-רב של עמים שמיים; ארבע ה"אמהות" היו ארמיות, אסנת אשת יוסף היתה מצרייה, ציפורה אשת משה היתה מדיינית, בית דוד היה נצר לרות המואבייה, שבטי ממלכת ישראל התחתנו עם כנעניות והמלך שלמה הרבה נשים נכריות ככל שהכיל ארמונו. "עם ישראל" הוא סיפור המסופר בתנ"ך. הוא לא התקיים לפני הסיפור או מחוץ לו. ההגדרה ה**דתית** של מורשתנו אינה קבילה משום שהיהודים מעולם לא הסכימו ביניהם באשר למשמעותה של התורה. ה"יהדות" של תקופת בית ראשון איננה ה"יהדות" של חז"ל (ובקרב חז"ל עצמם, אין הסכמות אלא רק מחלוקות); ה"יהדות" בנוסח פילון איננה ה"יהדות" בנוסח האיסיים, ה"יהדות" בנוסח הרמב"ם איננה ה"יהדות" בנוסח רבי יהודה הלוי, ה"יהדות" בנוסח הבעל-שם-טוב איננה ה"יהדות" בנוסח הרמן כהן, וכן הלאה. כדת, היהדות היא ריבוי מסוכסך של פרשנויות (שכל אחת מהן, מנקודת התצפית של חברתה, נראית כסטייה פרועה); ההבדל בין יהודים "דתיים" ל"חילוניים" בימינו, אינו גדול מן ההבדלים התהומיים שהתקיימו תמיד בין פלגים שונים ביהדות. וההגדרה ה**לשונית** של מורשתנו אינה קבילה, משום שיצירות התשתית של מורשת זו נכתבו בשפות שונות, לאו דווקא בעברית. כמה מהן (החל בחלקים מהתנ"ך, כגון מרבית ספר עזרא וספר דניאל) נכתבו בארמית; אחרות בערבית; אחרות ביידיש. והעברית עצמה, הבה נזכור, הכילה תמיד

משקעים של שפות אחרות. ה**ספרות** שיצרנו, מאז התנ"ך ואילך, היא הצופן התרבותי שירשנו ושאותו עלינו לפענח בכל דור מחדש, כדי שנוכל להורישו הלאה.

הטענה שזהותנו התרבותית-לאומית גלומה במורשתנו הטקסטואלית איננה טענה חדשה, ולא היא הנקודה שתלובן כאן. זוהי טענה שנטענה כבר, בבהירות ובתוקף, על ידי הוגים ויוצרים כאחד-העם, ביאליק וגרשם שלום, שתפשו את היהדות לא כדת אלא כתרבות (והתרבות היהודית אינה, בעיקרה, אלא טקסטים). אבל הם לא היו די ספציפיים. הם דיברו על טקסטים, לאו דווקא על ספרות. יש להבהיר, אפוא, את מה שלא הובהר עד כה: גרעין המורשת הטקסטואלית שלנו מצוי בספרות, ולא בטקסטים העיוניים – ההלכתיים, הפילוסופיים והמיסטיים – הכלולים במורשת זו.

מהי ספרות עברית?

במשפט אחד: הספרות העברית, בגרעין מהותה, היא סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית. כלומר, סיפורת המושתתת על תפישת הזמן כהיסטוריה, על תפישת האדם כחלק מלאום, ועל תפישת המציאות כסדרה של פעולות, ולא כמכלול של עצמים במרחב.

סיפורת – לא פילוסופיה, לא שירה, לא מחזאות – היא צורת הביטוי האותנטית של הספרות העברית. יהודים כתבו פילוסופיה, שירה ומחזות, אבל בכך הם אימצו סוגי כתיבה שרווחו כבר בתרבויות אחרות. הסיפורת, כהכרעה תרבותית, היא חידוש של התנ"ך. הכרעה מהפכנית זו היתה חלק בלתי נפרד מן המהפכה המונותיאיסטית של התרבות העברית. בניגוד לכתביהן של שאר תרבויות העת העתיקה, התנ"ך לא יכול היה להיכתב, ברובו, אלא כסיפורת. ה"מסר" שלו הוא סיפור; צורתו משקפת את תוכנו.

לפני התנ"ך, בתרבויות אחרות, היה לסיפורת מעמד שולי ביותר. "ספרות", עד התנ"ך, היתה כתיבת שירה אפית ולירית, או מחזות שנכתבו אף הם כטקסט שירי. המצרים אמנם כתבו מעט פרוזה, אבל לפרוזה היה מעמד זניח בתרבותם, שביטאה את המיתולוגיה שלה באדריכלות מונומנטלית ובאמנות חזותית. השומרים, האשורים והבבלים לא כתבו אף לא יצירת פרוזה אחת. יצירות הפרוזה הסיפורית היחידות שהותירו לנו היוונים (וידועות רק חמש יצירות כאלה, שהמפורסמת שבהן היא הנובלה ***דפניס וחלואה*** המיוחסת ללונגוס) נכתבו לאחר שתרבותם כבר שקעה והתפוררה, במאות הראשונות לספירת הנוצרים. הסינים, שכתבו שירה למכביר החל במאה הרביעית לפנה"ס, גילו את הפרוזה רק אלף שנה מאוחר יותר, בתקופה המקבילה לתחילת ימי הביניים האירופיים, והחלו להתייחס אליה כאל אמנות רצינית רק בתקופה המודרנית. היפנים, שכתבו אף הם שירה משחר תרבותם, גילו את הפרוזה בסוף המאה העשירית לסה"נ. תרבות האיסלאם, שירשה את השירה הפגנית שרווחה בעולם הערבי שלפני מוחמד ונצמדה לשירה בכל שלבי התפתחותה, גילתה את הפרוזה רק בתקופה העבאסית (בין המאה השמינית למאה השלוש-עשרה), וגם אז – כז'אנר בידורי נחות. ההודים כתבו שירה ופילוסופיה (אם אפשר בכלל להפריד אצלם בין שני התחומים); יצירותיהם הקדומות הן מזמורי תפילה פולחניים (ארבע הוודות); יצירת הספרות הראשונה במעלה של תרבותם הקלאסית, ה***מהבהרטה*** (בת-גילו של התנ"ך, על פי המשוער), היא שירה אפית, וכמוה גם יצירת המופת השנייה של אותה תקופה, ה***ראמאיאנה***. ההודים פנו לסיפורת רק במאות הראשונות לסה"נ, עם עליית הבודהיזם. הבודהיסטים, שגייסו מעשיות עממיות והסבו אותן לסיפורים על חיי בודהא, ניצלו את הפרוזה כאלטרנטיבה לצורת השליטה הרוחנית-תרבותית של הכהונה ההינדואיסטית – השירה הפולחנית, הפילוסופית והאפית. במילים אחרות: הסיפורת אינה תוצר של התרבות ההודית המקורית אלא, אדרבה, ריאקציה פנימית כנגד תרבות עתיקה זו, שספרותה היתה שירית במובהק. אדישותם המוחלטת של ההודים להיסטוריה ולכתיבתה, עולה בקנה אחד עם נטייתם לשירה ולא לסיפורת, כפי שניטיב להבין כשנדון בזיקה ההדוקה שבין סיפורת,

היסטוריה, והתפישה המערבית (המקראית במקורה) של מושג הזמן.

האם היתה בעולם תרבות נוספת, מלבד התרבות העברית, שבחרה לכונן את זהותה בסיפורת? הדוגמה היחידה לכך, איסלנד של המאה השלוש-עשרה, היא תופעה מאוחרת החייבת את קיומה למונותיאיזם העברי שהונחל לאירופה על ידי הנצרות. העובדה שתרבות פגנית במקורה כתרבות האיסלנדית בחרה לבטא את עצמה, בניגוד לשאר התרבויות הפגניות, דווקא בסיפורת, סותרת, לכאורה, את הטענה בדבר הזיקה בין פגניות לשירה (ומנגד, את הטענה בדבר הזיקה בין מונותיאיזם לסיפורת); אלא ש"סתירה" זו תיושב אם נזכור שהאיסלנדים כתבו את הסאגות שלהם כשלוש מאות שנה אחרי שנטשו את הפגניות לטובת הנצרות. הנצרות התקבלה כדתה הרשמית של איסלנד בשנת 1000, ואילו הסאגות נכתבו במאה השלוש-עשרה. הזיקה בין מונותיאיזם לסיפורת נשמרה, אם כן, גם כאן.

עלינו להודות שהעניין מתמיה; מדוע דווקא הפרוזה, המזוהה במערב בימינו יותר מכל ז'אנר אחר עם עצם המושג "ספרות", היתה הז'אנר הספרותי שעליו פסחו תרבויות העולם העתיק? לא היתה זו החמצה טפשית מצדן של תרבויות אלו; היתה זו הימנעות שנגזרה מהשקפת עולמן – השקפת עולם שהפרוזה איננה הסוגה ההולמת אותה.

## ב

הפגנים תפשו את תופעות המציאות כנובעות מעקרון-על כלשהו: מאיזה "חוק" קוסמי מכתיב-כל (ה"מעאת" של המצרים, ה"ברהמן" של ההודים, ה"מוירה" של היוונים). ה"אלים" שלהם, לעשרותיהם ולמאותיהם, לא נתפשו בעיניהם ככוחות עצמאיים, אלא כגילומיו המגוונים של אותו חוק נצחי. הפוליתיאיזם, בניגוד לקונוטציה המקובלת של מושג זה, מושתת על תפישה מוניסטית, הרואה את תופעות הטבע כמכלול מימושיו של החוק הקוסמי המוחלט. חוק מוחלט, נצחי זה, איננו מושא לסיפור. על ה"מוחלט" הקבוע, הסטטי, הזהה תמיד לעצמו, אין מה לספר. הוא אינו פועל אלא פשוט ישנו. קיומו אינו עלילתי. השירה, המבוססת על חזרות קצביות וצליליות, היא כלי הביטוי הספרותי ההולם השקפה פנתיאיסטית זו, התופשת את הזמן כחזרה נצחית, ואת הטבע – כמושא לסגידה חושנית.

אורח החיים הפגני הוא חוויה מתמדת של שירה. הציביליזציה הפגנית היא בבואה של חוקי הטבע, יישום "מימטי", עלי אדמות, של הסדר הקוסמי. החיים בתוך ובכפוף לטבע הם חזרה ריתמית אינסופית של יום ולילה, של גאות ושפל בים ובנהרות, של מחזור עונות השנה ושל כל הנגזר מכך – נדידת הציפורים, עונות הייחום של החיות, כמות הדגה, הלבלוב והקמילה, מחזור "חייו" החודשי של הירח ומחזור וסתה של האישה. התרבויות הפגניות היו תלויות לחלוטין בחסדי הנהרות – הנילוס, הפרת והחידקל, הגאנגס והאינדוס – שעל גדותיהם הן חיו ושגשגו. התעסקותן הבלתי נלאית בתנועת גרמי השמיים לא היתה תחביב אינטלקטואלי לשעות הפנאי, אלא חלק ממאבק הישרדותי של ציביליזציות שהיו מחוברות לנהר ולהשפעת גרמי השמיים על מצבו. אלו היו תרבויות של עובדי אדמה בשני המובנים של הביטוי: הן במובן עבודה חקלאית, והן במובן סגידה דתית לאדמה. תפישת הטבע כחוקיות דטרמיניסטית, תפישת היקום כסדר חודר-כל, השולט לא רק בעולם הארצי, אלא גם באלים, הולידה בתרבויות אלו את האריתמטיקה, את הגיאומטריה, את האסטרונומיה, את האסטרולוגיה, את הלוגיקה, את הנדסת המרחב הארכיטקטונית ואת תורת האקוסטיקה המוסיקלית. המדע, כמו השירה, הוא תוצר פגני.

כפרקטיקה, הוליד המדע הפגני את הטכנולוגיה. כעיסוק עיוני הוא הוליד את הפילוסופיה. ההישגים הטכנולוגיים עוצרי הנשימה של המצרים, הבבלים, הסינים ובני תרבות המאיה

במרכז אמריקה – בהנדסת מקדשים ובמצפי כוכבים, בייצור כלי נשק ואמצעי תחבורה, בהשקיה, בחניטת גופות – הם פאר היצירה של ציביליזציות אלו; הדיון הפילוסופי, המופשט, הלוגי-מטפיזי, שהתפתח ביוון ובהודו, הוא הפן התיאורטי של אותה תרבות. אם כל תופעות המציאות נובעות מאיזו חוקיות נצחית עלומה, הרי שהדרך לחשיפתה של חוקיות זו היא ההפשטה המושגית, השואפת לתפוש אותה ולנסחה. הפילוסוף, כפי שהסביר אריסטו, אינו מתעניין בשאלה "מדוע, בשנה מסוימת, ירד במפתיע גשם בקיץ", אלא בשאלה "מדוע גשום בחורף". הפילוסוף אדיש לאירוע החריג, המקרי, החד-פעמי. הוא דן בנצחי.

אלא שבדיוק שאלות מסוג זה, "מדוע ירד גשם דווקא בקיץ, בשנה מסוימת", הן השאלות המטופלות בדרך סיפורית בתנ"ך. איש לא טיפל בהן קודם לכן, משום שאיש, בעולם הפגני, לא סבר שחריגה כלשהי מן ההתנהלות הקבועה של הטבע היא אירוע הצופן בחובו משמעות. גשם בקיץ, מנקודת הראות הפגנית, הוא, לכל היותר, תקלה שאפשר – אבל חבל על הטרחה – להסבירה במונחים טבעיים; מנקודת הראות העברית, רק אירועים כגון גשם בקיץ ראויים להתייחסות ולתיעוד, שכן רק בחריגות משגרת הטבע, באותם אירועים מיוחדים המהווים יחדיו את מה שאנו מכנים "היסטוריה", מתגלה רצונו של האל. אמנם, התנ"ך אינו מכחיש בשום אופן את החוקיות השוררת בטבע; אדרבה: "השמים מספרים כבוד אל ומעשה ידיו מגיד הרקיע", כמאמר תהלים (יט ב). הבריאה, כפי שהתנ"ך תופש אותה, ראויה בהחלט להשתאות; אבל השתאות זו שונה מן ההשתאות הפגנית, התופשת את הטבע כחזות הכל. על פי התפישה המקראית, הבריאה היא רק אחת מן הסיבות להשתאות מעוצמתו של האל. לא רק השמים מספרים כבודו, לא רק הרקיע מגיד מעשה ידיו, אלא גם, ובעיקר, הרגעים שבהם משתבש מהלך העניינים הטבעי ("מנהגו של עולם"): הרגעים שבהם "שמש בגבעון דום וירח בעמק אילון", הרגעים שבהם, בניגוד לחוקי הטבע, נולד תינוק לזוג ישישים מופלגים, ערים נמחות בן-לילה ומותירות אחריהן רק כתם פיח, שיח בוער מבלי להתכלות, מי נהר הופכים לדם, ים נבקע, מזון מומטר כטל, חומה קורסת מתרועת שופרות, אדם ממוטט מקדש בשתי ידיו, קילוח אש ניחת על מזבח, ומרכבת סוסי אש נוטלת אדם השמימה. האלוהים המקראי איננו "משהו" ("מעאת", "ברהמן", "מוירה") אלא "מישהו"; הוא איננו "ההוויה" או "המוחלט", ה"בלתי מוגבל" ("אַפֵּירוֹן") של אנקסימנדרוס, "אידיאת האידיאות" של אפלטון, "המניע הבלתי מונע" של אריסטו, "האחד" של פלוטינוס, או כל הפשטה מוניסטית אחרת. הוא איננו החוק; הוא המחוקק. הוא ריבונו של עולם. וריבונותו מתגלה בהיסטוריה.

## ג

הבשורה המקראית – שהאל מתגלה בהיסטוריה – אינה ניתנת ל"הוכחה" בטיעונים פילוסופיים. היא אנטי-פילוסופית במובהק: לא להפשטה מושגית היא חותרת, אלא להפך, לעבר הספציפי, החד-פעמי; לא אל הכלל, אלא אל האירוע היוצא מן הכלל. בניגוד ל"מוחלט" המטפיזי של היוונים ושל ההודים, על האל העברי, ה"היסטורי", אפשר רק לספר; למסור עדות. הסיפורת היא צורת הביטוי המילולית היחידה ההולמת את האמונה בו. מעורבותו של האל המקראי בעולם היא עלילה; היא שורת ביצועיו כריבון, הן בגילומיהם הארציים-פוליטיים כ"שכר ועונש", והן בגילומיהם הנסיים כ"אותות ומופתים". הזמן הנגול במהלכה של עלילה זו איננו "נצח" של שגרה טבעית; זהו הזמן ההיסטורי, הליניארי, הבלתי הפיך, הבלתי צפוי, המוכר לנו – בני תרבות המערב – כחוויה כה מובנת מאליה, עד כי אנו

נוטים לשכוח שחוויה זו היתה זרה לתרבויות הפגניות של העת העתיקה. יש היסטוריה להיסטוריה: התנ"ך הוא רגע הולדתה.

אין פירושו של דבר שהתנ"ך הוא ספר היסטוריה. הוא סיפורת, סיפורת "היסטורית": פרוזה אמנותית, החדורה בתפישת הזמן הרציפה והתכליתית שנעדרה מתודעתם של הפגנים, ונעדרה אפילו מתודעתם של היסטוריונים פגניים כהרודוטוס ותוקידידס. הזמן הפגני הוא ריתמוס קבוע. היוונים קיבלו מהבבלים את חלוקת היום והלילה לשתים-עשרה שעות ואת חלוקת העיגול ל-360 מעלות. חלוקה מחזורית זו של הזמן ל"שעות" ושל המרחב ל"מעלות", מבטאת תפישת עולם שבתנ"ך אין לה זכר: ה"יום" וה"לילה" הן יחידות הזמן הקטנות ביותר המצוינות בתנ"ך; "שעות", "דקות" ו"שניות" הן יחידות זמן אידיאולוגיות, תרבותיות, תודעתיות, שהתפישה המקראית, הליניארית, חפה מהן. בעולם של חזרות אין הבדל משמעות בין הקיץ של השנה ובין הקיץ של השנה שעברה. לעומת זאת, אם העולם נברא ברגע מסוים, כפי שמכריז התנ"ך, הרי שהזמן איננו מעגליות נצחית אלא משהו שיש לו כיוון. הזמן הפגני הוא עיגול; הזמן המקראי הוא חץ: אף נקודה על פניו אינה זהה לאף נקודה אחרת. כל נקודה על חץ היא חד-פעמית. לכל נקודה על חץ יש משמעות משלה מתוקף מיקומה על החץ.

את הניגוד בין תפישת הזמן העברית לתפישת הזמן הפגנית ממחיש התנ"ך בסיפור על פתרון חלום פרעה על ידי יוסף. לכאורה, קשה להבין מהו ההישג שבפירושו של יוסף: הרי חלום פרעה הוא "חידה" קלה למדי, שכל אדם שהתברך במידה מינימלית של שכל ישר היה מציע עבורו פירוש זהה לזה שהציע יוסף; יוסף כלל אינו מחפש משמעויות נסתרות, סמליות או פסיכולוגיות. הוא מפרש את הצירוף של פרות, שיבולים ויאור באופן המתבקש והבנלי ביותר: כייצוגים של שפע ומחסור במזון. הדבר המפליא בסיפור איננו יכולתו הפרשנית של יוסף, אלא אי יכולתם של החרטומים להגיע לאותו פירוש. כיצד ייתכן שהחרטומים, שהיו ללא ספק בעלי דרגה אינטלקטואלית גבוהה, נעשו חסרי ישע מול משימה שכלית כה פשוטה? התשובה לכך היא, שבהיותם פגנים, לא יכלו החרטומים להעלות בדעתם אפשרות של חידוש. מנקודת ראותם, לא ייתכן שהיאור ייבש פתאום למשך שבע שנים: זה הרי לא קרה לו מעולם עד כה. רק אדם מבחוץ, אדם שאינו תופש את המציאות בעיניים מחזוריות-פגניות, יכול להעלות בדמיונו את אפשרות השינוי, התמורה, שבירת המעגליות. מילת המפתח בתשובתו של יוסף לפרעה היא, לכן, המילה "הנה". "הנה שבע שנים באות" וכולי; "הנה", כלומר: בניגוד לשגרה. פגנים אינם יכולים לתאר לעצמם הפרה של השגרה; לכן "אין פותר אותם לפרעה" (בראשית מא ח).

מבחינה פואטית, הניגוד בין זמן מעגלי לזמן ליניארי מתגלם בניגוד שבין טכניקת ה"אַב אוֹבו" ("מן הביצה", מבראשית) של התנ"ך לבין הטכניקה היוונית של כתיבה "אֵין מֶדיאס רֶס" ("מאמצע הדברים"). מעולם לא נכתב טקסט שדרגת ה"אַב אוֹבו" שלו רדיקלית כמו זו של הטקסט הנפתח במילה "בראשית" ומגלגל קדימה את עלילתו על פני אלפי שנים, עד תיאור שיבת ציון בימי עזרא ונחמיה. מנגד, יצירות כמו ***האודיסיאה*** או ***אדיפוס המלך*** הן דוגמאות מובהקות לפתיחה בשלב מאוחר מאוד של ההתרחשות המיוצגת: בשתי היצירות הללו, סצנת הפתיחה מאוחרת בכעשרים שנה לתחילת השתלשלות האירועים; אנו פוגשים את אודיסיאוס כעשרים שנה לאחר תחילת מלחמת טרויה, ואת אדיפוס – כעשרים שנה לאחר שרצח את אביו והתחתן עם אמו. היוונים נמנעו מטכניקת ה"אב אובו" משום שטכניקה זו מבטאת את תפישת הזמן הליניארית, האבולוציונית, שהיתה זרה להם. ואילו טכניקת ה"אין מדיאס רס" מבטאת היטב את תחושת הזמן היוונית, של מיצוי

האינטנסיביות הגלומה ברגע-ההווה – אותו "רגע אחד-ויחידי", "רגע השיא", אותם רגעים "פוריים", שעליהם מדבר לסינג.[1] היתה להם תחושת הווה מועצמת, אקסטטית, המנוגדת לתחושה הרציפה, התהליכית, ההיסטורית, של העברים. מניגוד זה בין הדרמטיות הדחוסה של טכניקת ה"אין מדיאס רס" לבין אורך הנשימה הכרונולוגי של טכניקת ה"אב אובו" נובעת גם העדפת התיאטרון אצל היוונים, לעומת הבחירה בפרוזה אצל העברים.

לפגנים לא היתה היסטוריה; היתה להם כרונולוגיה. כרונולוגיה איננה חץ: היא נטולת כיווניות תכליתית. היא רישום מצטבר של מאורעות שאינם מצטרפים למבנה בעל משמעות. היא רשימה פתוחה. על קירות המקדשים והארמונות במצרים ובמסופוטמיה נחקקו כרוניקות שושלתיות, כרוניקות של ניצחונות וכיבושים וכרוניקות ביורוקרטיות; אבל הכרוניקות הללו, בניגוד להיסטוריה, אינן תופשות את האירועים הנסקרים בהן כנובעים זה מזה או כמוליכים זה אל זה, אלא כבאים זה אחר זה, בתהלוכה של אלמנטים חוזרים. הכרוניקה מציגה דפוס קבוע של התנהלות, וכך, ה"התקדמות" הכרונולוגית מאירוע לאירוע אינה אלא דריכה במקום: המלכים, המצביאים והכוהנים שייוולדו בדורות הבאים יחזרו ויבצעו את סדרת הפעולות הסטנדרטית שביצעו אנשי הדורות הקודמים; רק השמות יתחלפו.

הרודוטוס ותוקידידס מתארים את קורותיו של אירוע יחיד: הרודוטוס – את מלחמת יוון-פרס, תוקידידס – את מלחמת אתונה-ספרטה. בתנ"ך, אירועים מסוג זה אינם אלא חוליות בשרשרת הסיפור, המגוללת רצף היסטורי החובק דורות ועידנים. תפישת הזמן הרציפה, הליניארית, התהליכית, שאותה אנו מזהים עם עבודתו של ההיסטוריון, נעדרת מכתיבתם. ה"עבר" המתואר בספריהם הוא העבר המיידי, נטול-הפרספקטיבה, המטופל בימינו על ידי עיתונאים.

התנ"ך היסטורי לאין ערוך יותר מכתביהם של הרודוטוס ותוקידידס, אבל כאמור, אין לבלבל בין כתיבה היסטורית לבין כתיבת היסטוריה. התנ"ך הוא ספרות ולא ספר היסטוריה, משום שהוא אינו עוסק בעובדות אלא בערכים. ספר היסטוריה נועד להשכיל את הקורא; התנ"ך נועד לחנך. ספר היסטוריה נועד לשחזר פיסת עבר; התנ"ך נועד לעצב עתיד. ספר היסטוריה דן במצוי; התנ"ך דן בראוי. אין פירושו של דבר שהתנ"ך מסלף או ממציא את העבר; ייתכן שהמבול, עקידת יצחק, יציאת מצרים ומעמד הר סיני התרחשו בפועל, וייתכן שלא התרחשו; אם אכן התרחשו, ספק אם התרחשו באופן המתואר בתנ"ך; אבל ספקות אלו, שאינם נסבלים כשלפנינו ספר היסטוריה, אינם גורעים מאומה מערכו של הסיפור המקראי.

עצם העובדה שהתנ"ך נפתח בדיווח על "אירועים" מיתיים שאינם מציעים עצמם כלל לאישוש אמפירי (בריאת העולם, סיפור גן העדן, קין והבל, הנפילים), וש"אירועים" אלה נשזרים על אותו חוט עלילתי שעליו מושחלים, בהמשך, אירועים היסטוריים-ריאליים (הפילוג בין יהודה וישראל, כיבוש ירושלים בידי נבוכדנצר או הצהרת כורש), מכריזה במופגן על כך שהמישור העובדתי, התיעודי, איננו מישור המשמעות של הסיפור. אין זה בלתי סביר שאירועים רבים הזרועים על פני רצף הסיפור מתעדים באופן מהימן התרחשויות מסוימות שפקדו את עם ישראל; אבל הרצף עצמו, השלם הסיפורי שבו משובצות סצנות אלו, אינו אמת היסטורית, כשם שאיננו שקר; הוא בדיון ספרותי שתכליתו, כתכליתה של כל יצירת אמנות, איננה אינפורמטיבית אלא רוחנית, ערכית, אסתטית ורגשית. גם אם יש הניגשים

---

[1] גוטהולד אפרים לסינג, **לאוקואון, או על גבולי הציור והשירה** [1766], תרגם דוד ארן (תל אביב: ספרית פועלים, תשמ"ג), עמ' 4. אין זה מפתיע, לכן, שאת הדוגמאות להמחשת העניין שואב לסינג מן הספרות והאמנות היווניות.

אל התנ"ך, או אל קטעים מתוכו, כאל מסמך היסטורי, לא ה"עובדות" הכלולות בו הן המקנות לנו את תחושת-ההיסטוריה המפעמת בו, אלא פרישת הזמן הליניארית של הסיפור.

## ד

ה"אמת" של ההיסטוריון היא תמיד אמת חלקית, מוגבלת. אם היה ההיסטוריון עצמו עד לאירוע, כפי שהיו תוקידידס, קסנופון או יוספוס פלאביוס, הרי שאין הוא יודע אלא צד אחד של התמונה. ואם לא נכח באירוע האמור אלא ניזון מעדויות של אנשים חיים, של צאצאיהם או של המסמכים שנותרו אחריהם, לעולם לא יוכל להרכיב עד תום את הפאזל; בנקודה כלשהי באיסוף החומר יגלה בהכרח, לדאבונו, שהממצאים לא רק שאינם עונים על כל התהיות, אלא, אדרבה, סותרים זה את זה, מסבכים את התמונה ומוסיפים תהיות בלתי פתירות, כבכל ראשומון אנושי. היסטוריון הגון הוא זה המודע למגבלות ידיעתו, למגבלות נגישותו אל העבר ולמגבלות המהימנות של המסמכים, השמועות, המסורות והראיות שנערמו על שולחנו. והיסטוריון הגון אינו רק מודע למגבלות ידיעתו, אלא גם מודה בהן בספרו, חולק אותן עם הקורא, מבהיר עד היכן הוא יודע ומהיכן הוא יכול רק לנחש, כפי שעושה תוקידידס, המנמק את הפיקטיביות של הנאומים השזורים בספרו הן בחלקיותם של מקורותיו והן במגבלות הזיכרון שלו ושל מרואייניו.[2]

ואילו המספר המקראי הוא כל-יודע. הוא יודע איך נברא העולם ומי ברא אותו, הוא יודע איך ומדוע נבראו האדם, השכל, המין והבושה, איך ומדוע נוצרו התרבויות והשפות, איך ומדוע נשטף העולם במבול ואיך ניצלו החיים מכליה באותו אירוע קדמון. כשהוא מדווח על התרחשויות משפחתיות, חברתיות, מדיניות או צבאיות, הוא יודע לא רק מה שגיבוריו עשו או אמרו, אלא גם מה הם חשבו והרגישו. כשהוא מדווח על אירועים שהתרחשו בו-זמנית במקומות מרוחקים, הוא יודע באותה מידה של פרטנות מה התרחש בכולם. והוא מוסר לנו כל זאת לא כ"השערות", "סברות" או "היקשים הגיוניים", כפי שעושה תוקידידס כמתחייב ממלאכתו, אלא כעובדות סיפוריות שאין לערער אחריהן.

למעשה, המונח "כל-יודע" אינו חזק דיו עבור הידיעה הטוטלית של המספר המקראי. המונח "כל-יודע" משמש בדרך כלל לאפיון המספר ברומנים ריאליסטיים בנוסח המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה, כניגודו של המספר המוגבל-במתכוון המאפיין את רוב יצירות הפרוזה במאה העשרים; אלא שהמספר ה"כל-יודע" של הרומנים הריאליסטיים מן המאה התשע-עשרה "יודע" הרבה פחות מש"יודע" המספר המקראי; תפישת העולם הריאליסטית, והפואטיקה הנובעת ממנה, מגבילות את ידיעתו של המספר בנוסח המאה התשע-עשרה למה שכל אדם סביר יכול לדעת או לשער; הריאליזם הוא אמפירי; כל מה שעשוי לחרוג מידיעותינו האמפיריות על המציאות, מצוי מחוץ לגבולות ידיעתו של המספר הריאליסטי. לכן, במקביל לפריחת הרומן הריאליסטי במאה התשע-עשרה, שגשגו אז גם ז'אנרים לא-ריאליסטיים של סיפורי שדים ורוחות, סיפורי ערפדים, פיות ושאר מיני גותיקה, שתפסו נפח גדול בספרות אירופה מאז עליית הרומנטיקה. היתה אז, אפוא, הפרדה ברורה בין "ריאליזם" ל"פנטסיה", ופירושה של הפרדה זו, מבחינה קוגניטיבית, הוא שמה ש"מותר" למספר "לדעת" ברומן פנטסטי, חורג מגבולות ה"ידיעה" (והמציאות) ברומן ריאליסטי.

מה שמסופר בתנ"ך, פורץ כמעט ללא הרף את גבולות הידיעה והמציאות של הריאליזם.

---

[2] תוקידידס, **תולדות מלחמת פלופונס**, תרגם א"א הלוי (ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ט), עמ' 13.

בצד האירועים ה"נורמליים", המתקבלים על הדעת, יש בתנ"ך די נסים, מלאכים ושיבושים של סדרי הטבע כדי שהספר ייחשב כפנטסיה פרועה. אבל המספר המקראי מצליח לשזור אירועים אל-טבעיים אלה בסיפורו מבלי לאבד את אמינותו בעינינו. הוא מספר על הנורמלי והפארא-נורמלי באותה דרך עניינית, דיווחית, המעוררת בקורא את הרושם המוחץ שהטקסט שלפניו, על כל הפלאי שבו, איננו מעשייה המצוצה מן האצבע אלא סיפור "אמיתי".

איך נוצר אפקט של "אמת היסטורית" בטקסט עד כדי כך לא-ריאליסטי? כדי להבין זאת, נניח לרגע שהמקרא היה נכתב בגוף ראשון. "בראשית בראתי את השמים ואת הארץ" וכולי. האם היינו מאמינים לטקסט כזה? האם היינו מתייחסים אליו ברצינות? ברור שלא. מדוע? מפני שאם המספר הוא גם הבורא, הרי שהוא לא רק כל-יודע אלא גם כל-יכול: "אני, שבראתי את העולם, בראתי, בלאו הכי, גם טקסט זה". מספר כל-יכול אינו מוסיף לאמינות הסיפור אלא מחליש אותה או אף מאבד אותה לגמרי, שהרי "מספר כל-יכול" פירושו: מספר בעל חופש מלא של המצאה. טקסט המכריז על עצמו "אני המצאה", מכריז בכך שאין לו כל טענת אמת. נתבונן, למשל, בקטע הבא מתוך רומן של דידרו:

> הנה אתה רואה, הקורא, שכטוב בעיני אני נוהג וכי אם אפריד בין ז'אק לאדונו, ואוליך כל אחד משניהם בדרך הרת הרפתקאות כראות עיני, ביכולתי לדחות בשנה, שנתיים, שלוש את הרגע בו יוגד לך סיפור אהבותיו של ז'אק. מה ימנע אותי מלהשיא את האדון ולעשותו קרנן? לשלוח את ז'אק לאיי הים הרחוקים? לשגר לשם את אדונו? להחזיר את שניהם לצרפת בספינה אחת? כמה קל להיות מספר![3]

לפנינו חדווה מופגנת של חירות המצאה, שכדי לזכות בה מקריב המספר כל שמץ של טענת אמת.

גם ההיסטוריון נוטל לעצמו מדי פעם, לעתים בלית ברירה, מידה כלשהי של חירות המצאה שבלעדיה לא יוכל למלא את ה"חורים" הרבים ברצף ההתרחשות המסופרת; וגם כאשר העובדות מונחות לפניו ואין נדרשת ממנו המצאה עתירת דמיון של הפרטים, עדיין עצם התייחסותו הפרשנית והשיפוטית אל הנתונים היא חסרת כל משקל עובדתי וכולה בגדר ניחושים, השערות והיקשים פרטיים; כלומר, כשההיסטוריון אינו ממציא את הנתונים, הוא לפחות ממציא את משמעויותיהם. המספר המקראי, לעומת זאת, פורש בפנינו את הפרטים המסופרים ואת משמעויותיהם כנתונים אובייקטיביים; כעובדות שאין לו כל מעורבות בהיותן כפי שהנן. המספר כאילו מכריז בכל מילה ומילה לאורך התנ"ך: "זה קרה כך". בלי השערות, בלי הסתייגויות, בלי פרשנויות. המספר המקראי הוא, לפיכך, המספר הסמכותי ביותר בתולדות הספרות: מספר שהנו כל-יודע בדרגה שלא הושגה מעולם קודם לכן או לאחר מכן; מספר שידיעתו חורגת מגבולות הידיעה האנושית, ויחד עם זאת הוא בעל תביעת-מהימנות של "מתעד" שאינו בודה כלום, לכאורה. כפי שכותב מאיר שטרנברג:

> המספר המקראי מבסס עצמו בעמדה החזקה ביותר שאפשר להעלות על הדעת, עמדה שאין שום דבר המשתווה לה בתולדות הספרות, היות... שהמספר משלב באופן ייחודי בין מקורות סמכות אשר, בכל מקרה אחר, שייכים לדגמים סיפוריים שאינם ניתנים לשילוב. שכן, בעת ובעונה אחת יש לו סמכות של ידע על-טבעי ושל עדות אמפירית, של השראה... ושל מסורת, של מחולל אירועים אלוהי ושל צופה אנושי, של מורה רוחני ושל 'בן העדה' הפונה אל שאר אחיו בני העדה... בהתמקמו בין אלוהים לבני האדם, נהנה המספר משני העולמות, מייצג את נקודת הראות של שניהם ומשרת את האינטרסים של שניהם, ובעיקר את החשוב שבהם, שהוא התיאום בין נקודת הראות האלוהית לזו האנושית.[4]

---

[3] דֶני דידרו, **ז'אק הפטליסט** [1796], תרגם מצרפתית: אביטל ענבר (תל אביב: ספרית פועלים, תש"ב), עמ' 6.

[4] Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading* (Bloomington: Indiana University, 1987), pp. 117-118

מספר כה סמכותי אינו יכול להיות קול פרטי. קול פרטי הוא קול מוגבל, וכפי שראינו, אפילו אלוהים אינו יכול לשמש כמספר-המקרא בגוף ראשון מבלי שהדבר יקעקע את אמינות הסיפור. "מידע" מופלא, נועז ומרחיק לכת כמו זה הנמסר לאורך התנ"ך, יכול להתקבל ברצינות על ידי הקורא רק אם יימסר מטעמו של מספר אימפרסונאלי, הפטור מסייגיה של נקודת תצפית פרטית.

המספר ה"כל-יודע" שבו אנו נתקלים, בדרך כלל, ברומן אירופי מן המאה השמונה-עשרה או התשע-עשרה, הוא מספר פרסונאלי מאוד בהשוואה למספר המקראי. יש לכך שתי סיבות: האחת – התערבותו הפרשנית של המספר במהלך הסיפור; השנייה – הסגנון הלשוני האישי שהמחבר שם בפיו. זהו מספר המביע את דעתו בכל הזדמנות, מסביר לנו את ההתרחשויות, את רגשותיהן של הדמויות ואת מניעיהן, ומנצל את הבמה להפרחת אמרות כנף, אבחנות, הגיגים ורשמים של "איש העולם" (ניזכר, למשל, במספר האופייני לרומנים של סטרן, פילדינג, בלזק או תקרי). לנטייה זו להבלטה עצמית אין זכר בתנ"ך. המספר המקראי אינו אומר או מסביר לנו מאומה מטוב עד רע, ולעולם אינו מתפלסף; הוא מראה לנו את סצנות ההתרחשות ואת תנועת הדמויות, משמיע לנו את הדיאלוגים ומניח לנו לשפוט, להעריך, לפרש ולנחש את משמעותם של האירועים ואת משמעותו הכוללת של הסיפור.

ובאשר לסגנון הלשוני: הפרוזה של המאה התשע-עשרה, בעיקר מאז פלובר, מתאפיינת בחתירה עיקשת לגיבוש קול-מספר פרטי, ייחודי; מידת ייחודיותו של הקול המספר הפכה במאה התשע-עשרה לאחד הקריטריונים המרכזיים לקביעת רמתה של יצירת סיפורת. למספר המקראי, לעומת זאת, אין סגנון אישי. ברור שיש לתנ"ך נורמות מוצקות של כתיבה תקנית-פונקציונלית; אבל הטקסט המקראי ארוג מחומרי גלם טקסטואליים שלוקטו בתהליך הממושך של גיבושו, עיצובו, ניפויו ועריכתו: שרידי מיתוסים, אילנות יוחסין, שירות (הים, האזינו, דבורה), תיאורי קרבות וכולי. כל אלה יוצרים ביזור וריבוד של הסגנון: סגנונם של כל בני ישראל ושל אף אחד מהם באופן אישי; סגנון של דורות רבים, המשלב דפוסי לשון תחביריים, אידיומטיים ופיגורטיביים שעוצבו במשך מאות שנים. גם אילו כתבו פלובר, גוגול או ג'יימס את הרומנים שלהם תוך ויתור על סגנון אישי ואימוץ הנורמות הסגנוניות של העיתונות בת זמנם, גם אז לא היו משיגים את דרגת האימפרסונאליות של הטקסט המקראי, המכיל נורמות סגנוניות המכסות טווח שנים שאינו נופל מימיה של תרבות המערב כולה.

האימפרסונאליות של המספר המקראי עולה גם על האימפרסונאליות היחסית של ההיסטוריון. ההיסטוריון מנכיח את עצמו, בדומה למספר בנוסח המאה התשע-עשרה, על ידי שפע ההערות הפרשניות, השיפוטיות והספקולטיביות שבעזרתן הוא מאגד את המידע שבידו למכלול בר-משמעות. בנוסף לכך, להווי ידוע שההיסטוריון אינו כותב "תוכן" גולמי אלא שוקד בדקדקנות שאינה נופלת מזו של מחבר הרומנים על ליטוש סגנונו, ביודעו ששום תוכן היסטורי, מרתק כשלעצמו ככל שיהא, לא יזכה בקוראים אם לא יסופר ביד אמן. ההיסטוריה, כדברי היידן וייט, "נכתבת תמיד כחלק מתחרות בין עיצובים פואטיים שונים, המתמודדים זה עם זה באשר לדמות שהעבר **יכול היה** לעטות",[5] ומידת ההנכחה העצמית של היסטוריון מלומד (פלוטרכוס, גיבון, טוכמן), עוד פחותה מזו של ההיסטוריון החווה, המוסר לנו עדות אישית על מאורעות שחזה בהם או אף נטל בהם חלק (תוקידידס, קסנופון,

---

[5] היידן וייט, "הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי" [1974], **חשיבה היסטורית: קובץ מאמרים בפילוסופיה של ההיסטוריה** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשמ"ה), עמ' 320.

יוליוס קיסר, אלברט שפהר).

המספר המקראי – אותו "קול" עממי, רב דורי, רב שכבתי – הוא ניגודו הגמור של הביטוי האישי, העומד בראש סולם הערכים של אמנות המערב. כדי להיווכח בכך, הבה ניזכר בטקסט המתחרה בתנ"ך על התואר "אבי ספרות המערב": האפוס ההומרי. לכאורה, מוגש לנו האפוס על ידי מספר עממי אשר תודעתו, כמו זו של המספר המקראי, אינה אלא סך כל הנכסים התרבותיים, הצבאיים, החקלאיים והפולחניים שצברו אבותיו, וזיכרונו אינו מכיל ביוגרפיה פרטית אלא את גנזך הציביליזציה שבה הוא משוקע. אבל כבר במשפט הפתיחה של ***האיליאדה***, החוזר גם בפתיחת ***האודיסיאה***, מנכיח הדובר את עצמו ומסגיר את זהותו כמשורר מקצועי הזקוק לעזרת המוזה כדי לעמוד במשימתו הספרותית. הוא מנכיח את עצמו גם בכל פעם שהוא מצמיד כינויי הערכה סובייקטיביים לדמויותיו ("אייגיסטוס התמים", "טלמכוס הנבון", "טיתונוס הנחמד"). אל שיא הפרסונאליות מגיע הומרוס כאשר הוא מפקיד את עיקר עלילת האודיסיאה (נדודי אודיסיאוס במשך עשר שנים בין איי הים האגאי) לא בידי מספר חיצוני אלא בידי הגיבור עצמו, אודיסיאוס, המעלה את זיכרונותיו (או שמא, בודה אותם) באוזני הפיאקים מכניסי האורחים שהצילוהו (***אודיסיאה***, ספרים 9-12). החטיבה הסיפורית העיקרית של האפוס היא, אם כן, "ממואר" פרטי.

האימפרסונאליות המקראית, הבולטת בהשוואה לאפיקה ההומרית, מועצמת שבעתיים מתוקף האנונימיות של מחבר התנ"ך – אנונימיות שאין להחשיבה כסתם קונבנציה של ספרות העת העתיקה. זו היתה הכרעה תרבותית. אצל היוונים, שתפשו את הכתיבה כהצטיינות אישית של גאונים הכותבים לשם הנצחת שמם, אין זכר לכתיבה אנונימית כזאת. האינדיבידואליזם של הספרות היוונית התגלם במיסוד התחרות בין המחזאים (ובין המשוררים בכלל): הספרות, כמו האתלטיקה, נתפשה על ידם כזירת התמודדות בין יחידים מחוננים; טרגדיה של אוריפידס היא ניצחון פרטי של אוריפידס בהווה, ותהילת עולם פרטית בעתיד: היצירה והקרדיט אינם ניתנים להפרדה. דברי הרודוטוס בפתח ספרו – "הרודוטוס איש האליקרנסוס מציג בספר זה את פרי מחקריו, כדי שלא יאבד זכרם של מעשי בני-אדם עם הזמן, וכן שלא תאבד תהילתם של מפעלים גדולים ומופלאים, הן של יוונים והן של ברברים" – מעידים על כך שהרודוטוס, כמו כל סופר יווני אחר, קיווה שגם שמו לא יישכח, ושעל ידי "שמירת זכר העבר" עתיר "ההישגים המדהימים", יישמר גם זכרו-שלו, הודות להישג של ספרו.[6]

תרבות המערב ירשה מיוון את התשוקה לתהילת עולם פרטית. האנונימיות של אמנות ימי הביניים, בהיותה ביטוי של הנצרות, היא תולדה עקיפה של התרבות העברית. מאז הרנסנס נזנח האתוס האנונימי, האימפרסונאלי, היהודי-נוצרי, והאינדיבידואליזם היווני-רומי חזר ואומץ כאתוס של האמנות והספרות; קו ישר ומוצהר מוליך משירו של הורטיוס Exegi Monumentum ("הקמתי לי גַלעֵד"), שבו תובע המשורר את זכאותו לתהילת עולם, לבין שירו של פושקין הנושא אותו שֵם.

## ה

"מי כתב את התנ"ך? – עם ישראל": זהו הרושם שהתנ"ך מבקש, ומצליח, ליצור. תהיה מה שתהיה דרך ההיווצרות הממשית של הטקסט הזה – התוצר הסופי, הנתון לפנינו, מגיש לנו

---

[6] הרודוטוס, **היסטוריה** (תל אביב: פפירוס, 1998), עמ' 39.

את עצמו כיצירה "עממית": סיפור שנכתב מהעם, אל העם, על העם. מהעם – משום שהאנונימיות של המחבר מעודדת אותנו לשחזר את ה"מחבר" כציבור העממי, או, לפחות, כסקטור המקצועי של הסופרים מקרב העם; אל העם – משום שהחטיבות המרכזיות בקורפוס המקראי, בעיקר התורה והנבואה, פונות ישירות אל עם ישראל, כנמען מוגדר; ועל העם – משום שכמעט כל הקורפוס המקראי, מסיפורי האבותעד שיבת ציון, עוסק בקורות העם: בהיווצרותו, במלחמותיו, בהישגיו ובמפלותיו.

הנמען העממי של התנ"ך מנוגד לנמען הפרטי, "הקורא" שאליו פונה ספרות המערב. התנ"ך אינו פונה אל קורא אלא אל קהל, אל ציבור, אל עם. "וכל העם רואים את הקולות" (שמות כ יח): הסצנה של מתן תורה בהר סיני ממחישה את סוג התקשורת של הטקסט כולו, כמסר פומבי הממוען אל ציבור מאזינים, כפי שמודגם היטב בסצנת קריאת התורה המתוארת בנחמיה ח א-ח. אם יש משהו זר לרוח ספרות המערב, שטיפחה את האינטימיות של אקט הקריאה, הרי זו הפומביות של הסיפור המקראי. הפומביות, ככלל, מאפיינת את היהדות ברמה שקשה למצוא לה מקבילות בדתות ובתרבויות אחרות. די להיזכר, למשל, במצווה להתפלל ולקרוא את התורה בקבוצה של מניין לפחות – מצווה המבטאת, כמצוות רבות אחרות, את אופייה הקהילתי, הציבורי, הגלוי, של היהדות. מושג ה"גאולה" הנוצרי, גאולת נפשו של היחיד, רחוק ת"ק פרסה ממושג ה"גאולה" היהודי, שפירושו, כדברי גרשם שלום, "שחרורה של האומה מגלות, שיקומה של החירות והצבת חזונה של חברה צודקת".[7]

גם התכנים הלאומיים של התנ"ך מנוגדים לתכנים האינדיבידואליסטיים שבהם בחרה ספרות המערב להתמקד. האפוסים ההומריים, ובעקבותיהם גם המחזות האתונאיים, אינם עוסקים בעם אלא בגיבורים חריגים אשר בדידותם המזהרת היא תכונה מהותית של "גדולתם". ההשקפה האינדיבידואליסטית, האנתרופוצנטרית, של היוונים, שזכתה לניסוח תמציתי באמרתו של פרוטגורס "האדם הוא מידת כל הדברים", היא היפוכה הגמור של קריאתו של ישעיהו (ב כב): "חדלו לכם מן האדם אשר נשמה באפו, כי במה נחשב הוא".

סיפור מגדל בבל מדגים עד כמה עוין המקרא את יוהרתם של האנתרופוצנטרים המבקשים להאדיר את שמם. ***עלילות גלגמש*** הן עלילותיו של גלגמש, ***האודיסיאה***, כשמה כן היא, מספרת על אינדיבידואל ששמו אודיסיאוס; ***אדיפוס המלך*** עוסק באדיפוס המלך, והוא הדין ברבות כל כך מן היצירות של ספרות המערב, שהגיעה במאה העשרים לשיאים של חיטוט עצמי ביצירות כגון ***רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה*** של רילקה, ***בעקבות הזמן האבוד*** של פרוסט, ***הנפילה*** של אלבר קאמי, ***משהו קרה*** של ג'וזף הלר, ***חיי כגבר*** של פיליפ רות או ***המצאת הבדידות*** של פול אוסטר.

ספר שמואל, לעומת זאת, אינו מוקדש לשמואל הנביא; שמואל הוא רק אחד מגיבוריו של הספר הזה, ולאו דווקא המרכזי שבהם (מבחינה כמותית ועניינית, דמותו של דוד מרכזית יותר ללא ספק); ספר יהושעאינו בשום פנים ספר על יהושע בן נון, אלא ספר על כיבוש הארץ על ידי עם ישראל; וספרי עזרא ונחמיה אינם עוסקים באישיותם של עזרא ונחמיה ובגורלם האישי, אלא בשיבת ציון מגלות בבל ובשיקומו הרוחני והחומרי של היישוב היהודי בארץ ישראל.

כל דמות אנושית בתנ"ך, ייחודית ומרשימה ככל שתהא, איננה אלא חוליה בשלשלת הלאומית הארוכה. הביוגרפיה הנפרשת בפנינו לאורך המקרא איננה ביוגרפיה של אדם כלשהו אלא ביוגרפיה של עם, ולכן אין זה מקרה שהסיפור המקראי היחיד החורג מכלל זה, מספר על אדם שאינו מבני ישראל: "איש היה בארץ עוץ איוב שמו". תחילה מסופר לנו על הנסיבות שהוליכו להולדתו של העם בפרקי ה"פרה-היסטוריה" של תחילת ספר בראשית.

---

[7] גרשם שלום, **עוד דבר**, עם עובד, תל אביב 1989, עמ' 247.

אחר כך מסופר על ילדותו של העם, מנדודי אברהם עד ירידת בני יעקב מצריימה. אחר כך, על "טקס החניכה" של העם ביציאת מצרים ומתן תורה, ואחר כך על "התבגרותו" הטריטוריאלית עם כיבוש הארץ, ועל "בגרותו" הפוליטית במעבר ממבנה שבטי למלוכה ריכוזית. הסיפורים הפרטיים על עקידת יצחק, על הקריירה של יוסף, על ההישרדות של יותם, על השיגעון של שאול, על החיסולים של יהוא או על התכסיס של מרדכי אינם אלא פרקים בסיפור האחד הגדול. שיבוצם ברצף, והעיתוי המחושב שבו משובץ כל אחד מהם, הם המעניקים לסיפורים העצמאיים את משמעותם. לטכניקת סיפור זו, של יצירת משמעות המצטברת בהדרגה על ידי שזירתן של אנקדוטות בזו אחר זו, אין מקבילה כלשהי בספרות המזרח הקדום.[8]

אין זו תפישה קולקטיביסטית, הממעיטה מחשיבותו של הפרט. הקולקטיביזם, שאת גלגוליו לאורך ההיסטוריה אנו מוצאים במשטרים הרודניים השונים ממצרים ומסופוטמיה ועד לבולשביזם והנאציזם, איננו מייחס כל ייחוד לאדם הפרטי (זולת הרודן, כמובן). הקולקטיביזם תופש את כל האנשים החיים במסגרתו כ"כוח אדם" מופשט; אין כל משמעות להבדלים באופי, בכשרון או בדעות בין מרכיביו של "כוח אדם" זה. ואילו התנ"ך מספר על שורה של דמויות מיוחדות במינן, שכל אחת מהן היא תופעה אנושית חד-פעמית. ההבדלים בין שלושת האבות, בין ארבע האמהות, בין שנים-עשר בני יעקב או בין שאול, דוד ושלמה, הם אחד ממאפייניו הבולטים של הסיפור המקראי. אבל דמויות אינדיבידואליות אלו אינן דמויות של אינדיבידואליסטים, אלא של אנשים (מיוחדים מאוד, אכן) המסורים בכל מאודם לקולקטיב השבטי-לאומי. החתירה להגשמת צרכיו של קולקטיב זה היא המעניקה משמעות ומטרה לשאפתנותם כיחידים. קיומם כפרטים אינו נתפש בעיניהם כתכלית לעצמו; מימוש הפוטנציאל האישי שלהם אינו אמביציה אנוכית אלא שליחות – או, בפשטות, אחריות – ובדיוק משום כך הם מממשים פוטנציאל זה בדבקות עקבית ורבת עוצמה.

התנ"ך מראה לנו כיצד אמור הפרט להצטיין על פי דרכו ולתרום את חלקו הייחודי למען מטרה משותפת: יוסף – כפוליטיקאי, משה – כמחוקק, יהושע – כמצביא, שלמה – כשליט. ובדיוק משום כך, התנ"ך מספר לנו לא רק על הצלחותיהם של יחידים אלא גם על כישלונותיהם. עניינים "פרטיים" כמו פרשת שמשון ודלילה, פרשת שאול ובעלת האוב, פרשת דוד ובת-שבע או פרשת אחאב ונבות, חורגים תמיד מחזקת הפרט ומטביעים חותם על ההיסטוריה. התנ"ך מראה לנו כיצד עשוי כל אדם, בכל פעולה מפעולותיו, להשפיע על המציאות לטוב או לרע; אין פטור מאחריות. הייעוד הכללי, הלא אישי, של יצירת "ממלכת כהנים וגוי קדוש" (שמות יט ו), אינו אמור להתממש על ידי דיכוי אישיותו של הפרט, אלא, להפך, על ידי הידרשות לאישיותו הסגולית והפקת המיטב ממנה. השליחות האחראית, לא ההתבדלות האנוכית, היא המאפשרת לאישיותו של הפרט להוציא לפועל את הגנוז בה. לבנות ולהיבנות.

שליחות היא סוג של עשייה. של פעולה רצונית. את התכנים ההיסטוריים-לאומיים של התנ"ך, המגולמים בדמויות חדורות שליחות, אפשר לספר רק על ידי דיווח שוטף על מעשיהן של דמויות אלו. הסיפורת המקראית היא, לכן, סיפורת פעולה.

## ו

התנ"ך אינו מתאר. הוא מספר. הוא אינו תופש את המציאות כמכלול של עצמים במרחב,

---

[8] ראו: Sternberg 1987, p. 47

אלא כסדרה של פעולות בזמן. נתבונן, למשל, בשטף הפעלתני הפותח את סיפור יהודה ותמר (בראשית לח א-י):

> ויהי בעת ההיא וירד יהודה מאת אחיו ויט עד איש עדלמי ושמו חירה. וירא שם יהודה בת איש כנעני ושמו שוע ויקחה ויבא אליה. ותהר ותלד בן ויקרא את שמו ער. ותהר עוד ותלד בן ותקרא את שמו אונן. ותֹסף עוד ותלד בן ותקרא את שמו שלה והיה בכזיב בלדתה אֹתו. ויקח יהודה אשה לער בכורו ושמה תמר. ויהי ער בכור יהודה רע בעיני ה׳ וימתהו ה׳. ויאמר יהודה לאונן בֹּא אל אשת אחיך ויבם אֹתה והקם זרע לאחיך. וידע אונן כי לא לו יהיה הזרע והיה אם בא אל אשת אחיו ושחת ארצה לבלתי נתן זרע לאחיו. וירע בעיני ה׳ אשר עשה וימת גם אֹתו.

"וירד", "ויט", "וירא", "ויקחה", "ויבא", "ותהר ותלד", "ותקרא": הפעלים הם כמעט כל מה שיש לנו כאן. אתר ההתרחשות, עדולם, אינו מתואר כלל, וגם לא האוהלים שביניהם נעה ההתרחשות. איננו יודעים אם הדברים מתרחשים ביום או בלילה, בקיץ או בחורף. אין תיאור גופני או נפשי של הדמויות. החדירה היחידה של המספר לנפשה של דמות ("וידע אונן") אינה אפיון של דמות זו, אלא הערה הדרושה לשרשור הפעולה. וכאשר המספר עובר מדיווח על פעולה לדיווח על דיבור ("ויאמר יהודה לאונן בֹּא אל אשת אחיך" וכו׳), הרי שגם הדיבור איננו אלא סוג של פעולה: כשדמות מקראית מדברת, היא אינה מפטפטת אלא מקדמת את הסיטואציה.

יתרה מזאת, ההתמקדות בפעולה כמושא-הייצוג הכמעט-בלעדי של המציאות אינה זוכה במקרא לתיאור פרטני, אלא רק לציון של עצם ביצוע הפעולה. החסכנות הקיצונית של לשון המקרא מאפשרת למספר לדחוס למילה אחת ("ויקחה") רצף פעולות רב-שלבים, שאילו עובד לסרט קולנוע, היה תופש דקות רבות של זמן מסך. שנים על שנים, חיים שלמים של חלק מהדמויות, נדחסים לעשרה פסוקים קצרים ויבשים. יש כאן די חומר דרמטי כדי לפרנס מחזור טרגדיות בנוסח ה***אורסטיה*** של אייסכילוס או רומן חברתי-פסיכולוגי עב כרס; אבל המספר המקראי מוסר את העיקר ורק את העיקר: מה קרה, ומה קרה כתוצאה ממה שקרה. אין דמות אצל הומרוס, ובעקבותיו, בספרות המערב כולה, שאין לה אפיון גופני או נפשי, בין שהאפיון הכרחי לעלילה ובין שהוא עומד בזכות עצמו, כנורמה תיאורית שאינה זקוקה לצידוק. ואילו בתנ"ך, אין כמעט אף פעם אפיון ישיר (תיאור) של הדמויות. פעולותיה של דמות מקראית הן האפיון שלה; הדמות ופעולתה – חד הן.[9]

אם נמסר לנו שעשו שעיר, שגליית ענק, שעגלון שמן, ששמשון מגודל שיער או שבת-שבע יפה, לא בא מידע זה לשם קונקרטיזציה תיאורית של דמויות אלו, אלא לשם הפעולה שבה הן משתתפות; ממדי גופו של גליית, מחלפותיו של שמשון או יופייה של בת-שבע הם גורמים עלילתיים; לא בזכות עצמם, מתוך חדוות תיאור לשמה, אלא בגין תרומתם ההכרחית לרצף הפעולה, טורח המספר לציינם. כפי שניסח זאת אריך אוארבך, כשהדגים לפי סיפור עקידת יצחק את הניגוד שבין הנוהג ההומרי להצמיד לכל דמות כינויי תיאור והערכה לבין ההימנעות המקראית מכך: "יתכן שיצחק יפה או מכוער, חכם או סכל, גדול או קטן, נעים או דוחה – דבר לא נאמר כאן. אין מואר אלא מה שצריך לדעת עליו כאן ועכשיו, תוך העלילה, כדי שיובלט כמה איום הניסיון שנתנסה בו אברהם".[10]

---

[9] ראו: Sternberg 1987, p. 344

[10] אריך אוארבך, **מימזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב** [1946], תרגם מגרמנית: ברוך קרוא (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ט), עמ׳ 9.

הפואטיקה המקראית של סיפורת פעולה, שתשמור על צביונה כסיפורת פעולה גם בתחנות הבאות של הסיפורת העברית, כפי שנראה בהמשך, היא, אפוא, פואטיקה אנטי-נטורליסטית. הנטורליזם הוא פגני. הנטורליזם, כשמו כן הוא, פירושו תפישת המציאות כ"טבע", לא כהיסטוריה; אם המציאות היא "טבע", הרי שהיא מושא לתיאור, לא מושא לסיפור. "טבע הדברים" זוכה בכתיבה הנטורליסטית לתיאור פלסטי, ו"טבע האדם" – לתיאור פסיכולוגי. במובן האקדמי הצר, מקובל לייחס את המונח "נטורליזם" לנוסח הכתיבה שרווח בצרפת במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה – נוסח שהתאפיין בתיאורים פרטניים יותר מאלה שאפיינו את הסיפורת האירופית עד אז. אבל הנטורליזם לא התחיל בפלובר ולא נגמר בזולא; כאידיאל אמנותי, הוא היה מונח בתשתיתה של ספרות המערב מהומרוס והסיודוס עד הלום, ולמעשה, אפשר להגדיר את התפתחותה של ספרות המערב (אם נחשוב על התפתחות הפרוזה מבוקצ'יו וסרוונטס, דרך פילדינג וסטרן, עד הרומן הריאליסטי של המאה התשע-עשרה, וממנו אל פלובר וכן הלאה) כעלייה מתמדת בדרגת הנטורליזם, עד למימושו הרדיקלי במאה העשרים, ביצירות כמו ***יוליסס*** של ג'ויס, ***הקנאה*** של אלן רוב-גרייה או ***הצל על גופו של העגלון*** של פטר וייס, שבהן, במקום עלילה סיפורית, מוקדש הטקסט לנתחים-נתחים של תיאור דקדקני, חזותי וקולי, ה"מצלם" ו"מקליט" את המציאות הנחווית. טכניקת זרם התודעה של ג'ויס (ושל וירג'יניה וולף, ויליאם פוקנר, אלפרד דבלין ואחרים), הביאה לכך שהנטורליזם, שהוגבל בעבר למציאות הנצפית, כבש עתה גם את תודעת הדמויות, שהפכה באמצעות טכניקה זו למושא תיאור נגיש לא פחות מחפצים או מִנופים.

ייצוג המציאות הנטורליסטי, ה"מימזיס" שאליו חותרת הסיפורת המערבית, פירושו ייצוג פני השטח של המציאות הגלויה לחושים, על מראותיה, קולותיה, טעמיה, ריחותיה ורקמתה החומרית הניתנת למישוש. מכאן החושניות של צורת כתיבה זו, הנעדרת מן המקרא.

אפילו אריסטו, המגדיר את המימזיס הסיפורי-דרמטי כייצוג של פעולה, ולא ייצוג של אובייקטים או של אופי, עושה זאת, בסופו של דבר, מתוך עמדה נטורליסטית; שכן תכלית ה"מימזיס" הסיפורי, בעיני אריסטו, היא "לספר לא את העובדות (הדברים שקרו), אלא את סוג הדברים שעשויים לקרות, כלומר את המאורעות האפשריים לפי ההסתברות או ההכרח".[11] הווי אומר, מושא המימזיס הסופי, לפי אריסטו, איננו מאורע כלשהו, אלא חוק הטבע המכתיב מהו מאורע אפשרי "לפי ההסתברות או ההכרח". מחבר הטרגדיה אינו אמור לחקות את פריטי הטבע, אבל הוא אמור, לדעת אריסטו, לחקות את עקרון הפעולה של הטבע; אמנם אין זה חיקוי של פרטים אלא של מהות, אבל המניע לחיקוי זה אינו שונה מן המניע הנטורליסטי של הפילוסופיה – פענוח חוקי הטבע: "משום כך השירה [כלומר, הטרגדיה] היא יותר פילוסופית ויותר נכבדה מן ההיסטוריה; כי השירה מספרת בעיקר עניינים כלליים, ואילו ההיסטוריה – עניינים פרטיים".[12]

התנ"ך, לפי הגדרה זו, איננו פילוסופי כלל, שהרי אין בו אלא "עניינים פרטיים", עובדתיים, קונטינגנטיים, שאי-אפשר להכליל מהם מאומה בדבר "הכרח" או "הסתברות". אדרבה, מרבית האירועים הבולטים המסופרים בתנ"ך, לא זו בלבד שאינם "הכרחיים"

---

[11] אריסטו, **פואטיקה**, פרק ט, תרגמה מיוונית: שרה הלפרין, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן 1977, עמ' 33.
[12] אריסטו, שם.

מבחינת חוקי הטבע – ברוב המקרים הם אף בלתי "סבירים" בעליל. הניגוד בין האתוס היווני, הפילוסופי, המדעי, הנטורליסטי, לבין האתוס העברי, הסיפורי, ההיסטורי, מזדקר לעינינו, במשפט זה של אריסטו, במלוא חדותו. הפואטיקה האנטי-נטורליסטית של התנ"ך מתגלה, לאור זה, כתכונה שאין לראותה כמוגבלות אמנותית בהשוואה ליכולת התיאור המופגנת בספרות המערב מהומרוס ואילך, אלא כהכרעה אמנותית המבטאת את השקפת העולם העברית.

יש להבחין בין עמדה עברית זו לבין עמדתו של גיאורג לוקאץ', תיאורטיקן הספרות המרקסיסטי. לוקאץ' התנגד בחריפות לנטורליזם שהשתלט על הסיפורת האירופית מאז פלובר וזולא, וקרא לשוב אל הריאליזם החברתי בנוסח בלזק, דיקנס וטולסטוי. הנטורליזם המית, לטענתו, את הסיפור למען התיאור; במקום עיסוק במעשיהם של בני אדם ובמשמעות המוסרית של מעשים אלה, היטה הנטורליזם את הספרות לעיסוק בהתבוננות פסיבית, נייטרלית מבחינה מוסרית.[13] לוקאץ' צדק בטענתו כלפי הנטורליזם, אבל טעה בכך שתפש את הריאליזם של תחילת המאה התשע-עשרה כניגודו של הנטורליזם. שכן, הנטורליזם הצרפתי אינו אלא תוצר ישיר של הריאליזם; הוא המשך מוקצן של הריאליזם, לא מרד כנגדו. לוקאץ', שגבולות עולמו היו גבולות המאה התשע-עשרה, לא היה מצויד בפרספקטיבה ההיסטורית הדרושה לאיתור המסורת הפואטית המנוגדת בתכלית לנטורליזם: הספרות העברית.

## ז

השקפת עולם עברית זו, שהתנ"ך הוא חלוץ מימושיה הפואטיים, מונחת גם ביסודה של הסיפורת העברית שנכתבה אחריו.

התנ"ך איננו ספר. הוא קורפוס, אנתולוגיה, קנון, מפעל כינוס. "תורה, נביאים וכתובים" הם שלושים וחמישה טקסטים שונים שקובצו יחדיו. שמו היווני של התנ"ך, "ביבליה" ("ספרים", בלשון רבים), הוא, לכן, כינוי הולם. גבולותיו של התנ"ך וארגונו הפנימי נקבעו באופן מוסדי, אידיאולוגי, פוליטי, בעיתוי היסטורי מסוים. התנ"ך איננו מכלול ממצה של הספרות העברית הקדומה, ואף לא של הספרות העברית שנוצרה באותו דור שבו הוא נערך ונחתם. התנ"ך הוא מבחר. מתוקף היותו אנתולוגיה, הוא מעודד את המשך היצירה הספרותית העברית לאור עקרונות הפואטיקה הממומשים בו. הוא טקסט פתוח: טקסט שסוגר עידן ספרותי אחד, על ידי קנוניזציה, לא כדי לסגור את יצירת הספרות העברית מכאן והלאה, אלא להפך – כדי לעודד אותנו להמשיך וליצור ספרות עברית שתנבע מאותו קנון.

בדיוק משום כך אין לקבל את העמדה ה"ניאו-מקראית" המתעלמת מכל מה שנכתב אחרי התנ"ך, בגולה. ברדיצ'בסקי, למשל, נאחז בגיבורי החיל המקראיים מתוך נוסטלגיה כמו-ניטשיאנית אל עוז הגוף ועוז הנפש שאבדו ליהדות, על פי השקפתו, עם צאתה לגלות. את הגישה הניאו-מקראית הזאת המשיכו דוד בן-גוריון ומשה דיין, שתפשו את תקומת ישראל כהחייאה של הוויה הירואית בנוסח בית ראשון, תוך שלילה גורפת של אלפיים שנות היהדות הגלותית. אצל רטוש וחבריו ה"כנענים" הגיעה שלילת הגלותיות לשלילת היהדות

[13] גאורג לוקאץ', **הריאליזם בספרות**, תרגם ל' פורת, ספריית פועלים, מרחביה 1951, עמ' 61.

עצמה למען החייאתה של איזו "עבריות" שקדמה ליהדות, ושלמעשה קדמה אף לתנ"ך: "עבריות" מסופוטמית, פניקית, פגנית, הנטועה ב"מרחב השמי" שבין הנילוס לחידקל. הסיפורת של ס' יזהר ומשה שמיר היא גרסה מרוככת של "כנעניות" זו; הם אמנם לא ראו עצמם כ"כנענים", אבל מיתוס ה"צבר" הילידי שהם טיפחו לא היה שונה, בעיקרו, מן האתוס ה"כנעני" המפורש והמופרך ממנו.

העמדה ה"ניאו-מקראית" חוטאת לא רק לספרות העברית הפוסט-מקראית אלא גם לתנ"ך עצמו, מפני שהיא מחמיצה את מהותו כקנון המורה דרך לספרות שלאחריו. התנ"ך הוא תחנת המוצא לרצף הסיפורת העברית. במשך אלפי שנות קיומה הדינמי, ביטאה היהדות את עיקרי חייה ואמונתה בסיפורת. היא עשתה זאת בתלמוד, בקבלה, במעשיות העממיות ובסיפורת החסידית. וכסיפורת יש לה, למן התנ"ך ואילך, מאפיינים המייחדים אותה בנוף-הפרוזה העולמי וקובעים את כיווני התפתחותה.

הגדרנו, אם כן, את הפואטיקה העברית כסיפורת-פעולה היסטורית-לאומית ועמדנו על מימושה בתנ"ך; הבה ניטול כעת אגדה מאגדות חז"ל – בבלי תענית כא ע"א – ונבחן כיצד ממומשת בה פואטיקה זו.

> אמרו עליו על נחום איש גם זו שהיה סומא משתי עיניו, גידם משתי ידיו, קיטע משתי רגליו, וכל גופו מלא שחין, והיה מוטל בבית רעוע ורגלי מיטתו מונחין בספלין של מים כדי שלא יעלו עליו נמלים. פעם אחת היתה מיטתו מונחת בבית רעוע. ביקשו תלמידיו לפנות מיטתו ואחר כך לפנות את הכלים. אמר להם: בניי, פנו את הכלים ואחר כך פנו את מיטתי, שמובטח לכם כל זמן שאני בבית – אין הבית נופל. פינו את הכלים ואחר כך פינו את מיטתו, ונפל הבית. אמרו לו תלמידיו: רבי! וכי מאחר שצדיק גמור אתה, למה עלתה לך כך? אמר להם: בניי, אני גרמתי לעצמי. שפעם אחת הייתי מהלך בדרך לבית חמי, והיה עמי משוי [משא] ג' חמורים, אחד של מאכל ואחד של משתה ואחד של מיני מגדים. בא עני אחד ועמד לי בדרך, ואמר לי: רבי, פרנסני. אמרתי לו: המתן עד שאפרוק מן החמור. לא הספקתי לפרוק מן החמור עד שיצתה נשמתו. הלכתי ונפלתי על פניו, ואמרתי: עיני שלא חסו על עיניך – יסומו, ידיי שלא חסו על ידיך – יתגדמו, רגלי שלא חסו על רגליך – יתקטעו. ולא נתקררה דעתי עד שאמרתי: כל גופי יהא מלא שחין. אמרו לו: אוי לנו שראינוך בכך! אמר להם: אוי לי אם לא ראיתוני בכך.

במקום לבטא את השקפותיהם באופן עיוני-מושגי, חז"ל מדברים בסיפורים. הסיפור על הקללה שהטיל נחום איש גמזו בגופו איננו אילוסטרציה של "טענה" כלשהי, שהרי מה טעם להגישו כסיפור, אם אפשר לנסחו כאמירה ישירה. יתרה מזאת: גם בתוך הסיפור עצמו, כאשר תלמידיו של נחום מציגים שאלה המזמינה תשובה עיונית, עונה להם נחום בסיפור, המכיל, כמו סיפור המסגרת, דיאלוג ופעולה, ללא שום הסבר עיוני. לא שאין תוכן לסיפור זה; אפשר, כמובן, לחלץ ממנו "מסרים" רבים, הנוגעים למוסר, לקבלת ייסורים ולכוחה המאגי של קללה; אבל לשווא נחפש בסיפור זה, או בשאר החטיבות הסיפוריות של התלמוד, ניסוח ישיר, שיטתי, של האמונות והדעות שבהן החזיקו חז"ל. את הפילוסופיה הם הניחו ליוונים ולמתייוונים כמו פילון. במקום משנה סדורה, מובאים לפנינו סיפורים ועוד סיפורים.

הפואטיקה של סיפורים אלה, למרות ההבדלים הניכרים בינה לבין הפואטיקה המקראית, שומרת על תווי ההיכר המרכזיים של הסיפורת העברית: שוב, לפנינו סיפורת-פעולה השועטת תמיד קדימה בחסכוניות מרוכזת. כמו בתנ"ך, הדיאלוגים המשובצים אינם אלא סוג נוסף של פעולה: הם מקדמים את העלילה, לא מעכבים אותה. שוב, לפנינו סיפורת לאומית, הנמסרת מטעם מספר אימפרסונאלי המבטא את הציבור ולא את אישיותו הפרטית ("אמרו עליו על נחום איש גמזו"), ושוב, לפנינו ייצוג-מציאות שאינו עוסק בתיאור חושני-נטורליסטי של דמויות, עצמים או אווירה, אלא במעשים בלבד, תוך המחזת ההכרעות

המוליכות אליהם והתוצאות הנגררות מהם.

כשם שמחברי התנ"ך בחרו שלא להתעלם מן המיתוסים הפגניים אלא נטלו מיתוסים אלה והפכו את משמעותם על פיה, כך גם חז"ל לא ניסו להכחיש את העולם ההלניסטי אלא נטלו ממנו אלמנטים רבים ושיבצו אותם באגדותיהם תוך שינוי דרסטי במשמעותם. מנהגם של חז"ל להמשיל את הקב"ה לקיסר היווני או הרומי במאות אגדות (ובהתאם לכך, להמשיל את "הפמליה של מעלה" לאנשי חצרו של הקיסר – מצביאיו, נציביו ויועציו), מספק עדות חותכת לממד הפולמוסי של סיפורת זו. אגדות חז"ל, כמו התנ"ך, לא נכתבו בחלל תרבותי ריק, של גטו האוטם את עיניו ואוזניו מפני הנעשה סביבו בתרבויות השכנות. עולה מהן, ללא ספק, היכרות עם מה שיש לשכנים להציע – היכרות הכרחית למי שמודע לאתגרים המעשירים, אבל גם לסכנות המרוששות, שמציבות תרבויות אלו לעתיד תרבותו שלו.

## ח

מאגדות חז"ל מוליך נתיב הסיפורת העברית אל המעשייה העממית של ימי הביניים. המעשייה שלהלן, מקהילת סלוניקי, מדגימה היטב את האסטרטגיה הפואטית של סיפורת זו.

> מעשה באיש עשיר אחד שזנח את אביו הזקן לנפשו. מצא בנו הקטן של העשיר את סבו כשהוא רועד מקור, והלך וסיפר לאביו. אמר לו העשיר: "בני, קח אדרת קרועה ובלוייה אחת המונחת בפינת הבית ותננה לזקן שיכסה בה את מערומיו".
>
> לקח הילד את האדרת, הביאה לחצרו של אביו, פרש אותה על הריצפה, ולעיני כל בני-הבית והאורחים נטל מספריים בידו והחל גוזר את האדרת לשנים.
>
> תמה העשיר ואמר לו: "מה זה שאתה עושה, בני?"
>
> אמר לו הבן: "רוצה אני לתת את חצי האדרת לאביך, ואת החצי השני אשמור לך, אבי יקירי, לימי זקנתך".[14]

לכאורה, לפנינו סיפור-מוסר פשוט, דידקטי, שאין בו אלא המחשת הדיבר "כבד את אביך ואת אמך למען יארכון ימיך". אבל הסיפור הקצרצר הזה מתגלה כמתוחכם מכדי שנעמידו על מוסר השכל שקוף. מקופלת בו אירוניה המונעת מאיתנו להחליף את הסיפור ב"מסר" עיוני ישיר. ראשית, לא האב מחנך כאן את בנו, אלא הבן הוא המחנך כאן את אביו, על ידי המעשה המתריס של גזירת האדרת, ועובדה זו מעמידה את מצוות כיבוד האב על ראשה. שנית, הסרקזם שבתשובתו של הבן ("את החצי השני אשמור לך, אבי יקירי, לימי זקנתך"), הופך את הפרס המובטח בדיבר המקראי ("למען יארכון ימיך") לעונש: מה בצע באריכות ימים, אם הזקנה היא דבר נורא. ושלישית, התנהגותו של הילד איננה בלתי-בעייתית מבחינה מוסרית: במקום לרוץ אל סבו הרועד מקור ולהביא לו את האדרת הנחוצה לו בדחיפות, מעדיף הילד להישאר בבית ולהתעמת עם אביו, וסדר עדיפויות בעייתי זה אינו מאפשר לנו להתייחס אל הילד, ובלאו הכי אל הסיפור כולו, באופן חד-ערכי. ברור לנו במה עוסק הסיפור, אבל שאלת ה"מסר" נשארת פתוחה וטורדת, כיאה לסיפורים, בניגוד לטיעונים.

ספר המופת של הקבלה, ***הזוהר***, ממשיך בדרכו שלו את המורשת הסיפורית שהונחלה מהתנ"ך לאגדות חז"ל ומאגדות חז"ל לסיפורת העממית של ימי הביניים. בדומה לחז"ל, פורש בעל ***הזוהר*** את תוכני עולמו לא בדרך מושגית-שיטתית אלא בדרך סיפורית-מדרשית, הנוטלת פסוקים מן המקורות ומעניקה להם משמעות חדשה, שדבר ממנה לא נכח באותם

---

[14] פנחס שדה (עורך), **ספר הדמיונות של היהודים**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1983, עמ' 280.

פסוקים בהקשרם המקורי, ואין אפשרות חוץ-סיפורית להצדיקה או להפריכה. לקבל את ***הזוהר***, פירושו לקבל את הסיפור המסופר בו, על מסע הגילויים המיסטי של רבי שמעון בר יוחאי ותשעת תלמידיו. למונחים החוזרים לאורך ***הזוהר*** – ה"מערה", ה"היכלות", ה"ניצוצות", ה"מסכים" – אין מעמד מושגי; אי אפשר להמירם במונחים אחרים, "ברורים" יותר; אלה סמלים פיגורטיביים, מטאפורות, תמונות-חזון. לקרוא אותם, פירושו לקרוא ספרות. הזוהר אינו מרצה לנו על ההארה המיסטית, אלא מספר לנו על התנסויות אישיות, קונקרטיות, בהארה זו או בחתירה אליה, כפי שנחוו על ידי גיבורי סיפורו.

> בזמן שהיו הולכים ירד הלילה. אמרו: "אם נלך – חשך הלילה, ואם נשב – פחד הוא".
>
> סטו מהדרך. ישבו תחת אילן אחד. וישבו והיו אומרים דברי תורה ולא ישנו. בחצי הלילה ראו איילה אחת, שעברה לפניהם והיתה צווחת ומרימה קולה. שמעו. קמו רבי חייא ורבי יוסי והזדעזעו. שמעו קול אחד שמכריז ואומר: "הערים, קומו. הישנים, התעוררו. עולמות, הזמינו עצמכם לפני אדוניכם. שהרי קול יצא, כואב איילה של מעלה ושל מטה"...
>
> אמר רבי חייא: "עכשיו חצות הלילה ממש. וקול זה הוא הקול היוצא וכואב איילה של מעלה ושל מטה. ככתוב: 'קול ה' יחולל אילות'. מה טוב חלקנו שזכינו לשמוע זאת".[15]

ה"איילה" שעליה מסופר כאן, יכולה להתפרש הן כמטאפורה ל"שכינה" המצפה לבועלה והן כמטאפורה ל"כנסת ישראל" המצפה לגואלה; המשמעות המיסטית-ארוטית והמשמעות המשיחית-לאומית קיימות שתיהן ב"איילה", מבלי לבטל את קיומה הליטרלי כחיה ריאלית, קונקרטית, "שעברה לפניהם והיתה צווחת ומרימה קולה". הוא הדין גם בשאר נתוני המציאות הבונים את הסיפור – הדרך, האילן, חצות הלילה, והקול המקים את הנרדמים מרבצם; כל אחד מפריטים אלה טעון במשמעויות מיסטיות המוקנות לו מתוקף הופעותיו השונות לאורך ***הזוהר***, אבל ***הזוהר*** לעולם אינו ממיר פריטים קונקרטיים-סיפוריים אלה במושגים כלליים האמורים "להסביר" אותם. כבכל סיפורת, המשמעות טמונה בפרטים, לא בהכללה, שאילו התאפשרה, היתה הופכת את הפרטים למיותרים. כפי שהעיר מתי מגד, בעל ***הזהר*** "מייחס חשיבות מכרעת ל**סיטואציה** המאפשרת גילוי סודות עליונים, ומכאן אפשר להסיק על תפקידו המרכזי של הסיפור ב***זהר*** כולו ועל טעם הזדקקותו של מחבר הספר למסגרת הסיפורית".[16]

לכאורה, הסיפורת של ***הזוהר*** שונה מן הסיפורת העברית שקדמה לה בכך שנעדר ממנה, כמדומה, הממד ההיסטורי; בשונה מסיפורי התנ"ך והתלמוד, הנטועים בנסיבות היסטוריות ספציפיות, נוטל אותנו ***הזוהר*** אל מחוזות דמיון המנותקים מנסיבות קיום בנות זיהוי. סיפורי **הזוהר** אינם מתרחשים, אמנם, ב"שום-מקום" אלא באתרים שונים בארץ ישראל (טבריה, ציפורי, אושא, קיסריה, לוד), אבל "ארץ ישראל" זו איננה ארץ ישראל הממשית, ההיסטורית, אלא מקום אגדי, ערטילאי, שבין הריו, מערותיו, שדותיו וחורשותיו מתנהל המסע המיסטי של גיבורי הסיפור. ועם זאת, הממד ההיסטורי, הנעדר אמנם מייצוג המציאות ש***בזוהר***, מתקיים בו במישור אחר, על ידי השאיבה המתמדת מן המקורות. רבים מסיפורי ***הזוהר*** אינם אלא עיבודים של אגדות ומדרשי חז"ל, וגם הסיפורים המקוריים יותר שבו אינם, בשום מקרה, מקוריים לגמרי; משמעותם חדשה – לא המוטיבים והדמויות שבהם. רבי שמעון בר יוחאי, גיבור ***הזוהר***, איננו מבוסס על דמותו ההיסטורית של התנא ההוא, אלא על האגדה התלמודית המספרת כיצד התחבא עם בנו אלעזר במערה מפני הרומאים (בבלי שבת לג עב); כלומר: למרות ש***הזוהר*** אינו מספר שום פרק בהיסטוריה האקטואלית של עם ישראל, הוא מגיש את עצמו כחלק מהיסטוריה טקסטואלית. אלמלא

---

[15] **ספר הזהר**, פרשת בא, פסקאות צז-צט.

[16] מתי מגד, **האור הנחשך: ערכים אסתטיים בספר הזהר**, ספריית פועלים, תל אביב 1980, עמ' 26.

כן, לא היה משתמש בגיבור-אגדה מן המוכן, אלא ממציא דמות גיבור משלו.

## ט

השלב הבא בהתפתחות הסיפורת העברית מוליך מקבלת האר"י במאה השש-עשרה אל החסידות של המאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה. תורת האר"י היא סיפור. יש בה, כפי שהועלתה על הכתב בידי תלמידי האר"י, רבי חיים ויטאל ורבי יוסף אבן-טאבול, עלילה חזקה, המתארת את בריאת העולם כתאונה נוראה, ואת ההיסטוריה – כסדרה של פעולות לתיקונו. המונחים הנקוטים בה – "צמצום", "שבירה", "ירידת הניצוצות לתחום הקליפות", "חטא אדם הראשון", "חטאו של נוח", "חטא העגל" וכולי – אינם אלא הסצנות הדרמטיות המרכיבות עלילה זו. לא משנה תיאוסופית לפנינו, אלא מיתוס המעניק פירוש סוגסטיבי להיסטוריה הקוסמית והאנושית.

מאתיים הקבצים של סיפורי החסידים, המכילים יחדיו אלפי סיפורים מפי הצדיקים ואודותיהם, פורשים מניפה מגוונת של עלילות-"תיקון" שההבדלים ביניהן נעוצים באישיותו הייחודית של כל אחד מגיבורי סיפורת זו: הבעל-שם-טוב, המגיד ממזריטש, הרבי מקוצק וכן הלאה. מן הזיקה ההדוקה בין עלילתו של סיפור חסידי לבין האישיות של גיבורו עולה, שהחסידות, כתורת חיים, היא סיפורית במהותה: בעיקרה, אין היא מערכת מושגית אלא מסירת עדות, בדיונית בדרגה כזאת או אחרת, אודות מעשיהם הספציפיים של גיבורים ספציפיים. נעשו, אמנם, ניסיונות לנסח את החסידות כשיטה (והמפורסם שבהם הוא ***התניא*** של רבי שניאור זלמן מלאדי), כשם שנעשו, קודם לכן, ניסיונות לנסח את הקבלה כשיטה (שהבולט שבהם הוא ***פרדס רימונים*** של רבי משה קורדוברו). אבל לא בזכות החיבורים העיוניים האלה, אלא בזכות הסיפורת, נקלטה המיסטיקה הקבלית-חסידית בתודעת הציבור והפכה לתנועה עממית רחבה. אלמלא נקטה החסידות באסטרטגיה התקשורתית שאפיינה את התרבות העברית מאז התנ"ך והתלמוד (להגיש סיפור, לא דוקטרינה), היתה תורתה נשארת נחלת כת אזוטרית חסרת השפעה.

הסיפורת החסידית נטלה מכל הבא ליד: מאגדות חז"ל, מסיפורי ***הזוהר***, מ***שבחי האר"י***, ממעשיות-עם יהודיות ולא יהודיות. היא לא בחלה בשום סיפור עלילה, ויהא זה סיפור זימה מה***דקמרון*** של בוקצ'יו, כמקור ראוי לעיבוד. אדרבה: האתוס החסידי של "קידוש הסיפור" עודד את החסידים להשתמש דווקא בסיפורים "טמאים" ככל האפשר, כדי לגאול אותם מטומאתם על ידי הפיכתם לסיפורי צדיקים. ככל שגדולה טומאתו של הסיפור המשמש לעיבוד, גדול יותר ה"תיקון" הנעשה בו על ידי שכתובו החסידי; ככל שעמוקה תהום ה"קלקול", נוסקת לגבהים נישאים יותר ההתעלות המזככת. הסיפורת, שהפכה בידי החסידים לזירת פעולה של "בירור הניצוצות מן הקליפות", שימשה אותם כאמצעי ראשון במעלה לשיקום המציאות הפגומה. "מבעש"ט... כי ראש הדור יוכל להעלות כל הדיבורים והסיפורים של אנשי דורו לקשר הגשמי ברוחני", נאמר באחד בקובצי ה"שיחות" המיוחסות לבעל-שם-טוב;[17] ובהקדמה לספר המעשיות של רבי נחמן מברסלב כותב תלמידו, רבי נתן מנמירוב:

> בסיפורי המעשיות שהעולם מספרים. יש בהם נסתרות הרבה ודברים גבוהים מאד. אך שנתקלקלו המעשיות כי חסר מהם הרבה. וגם נתבלבלו... אבל באמת יש בהמעשיות שמספרים העולם. דברים נעלמים גבוהים מאד. והבעש"ט זצוק"ל. היה יכול על ידי סיפור מעשה. לייחד יחודים. כשהיה רואה

---

[17] **כתר שם טוב**, קהת, ניו יורק 1987, עמ' ג.

שנתקלקלו צינורות עליונים. ולא היה באפשר לתקן אותם על ידי תפילה. היה מתקנם ומייחדם על ידי סיפור מעשה.[18]

מעולם קודם לכן, בתולדות היהדות, לא יוחסה משמעות כה רבה, מאגית ממש, לעיסוק בסיפור סיפורים. בתנ"ך, בתלמוד, ב*זוהר* ובקבלת האר"י, ביטאה הבחירה במדיום הסיפורי, במובלע, את השקפת העולם שמאחוריה; בחסידות בוטאה בחירה זו במפורש. אי לכך, תהא זו טעות להתייחס אל הסיפורת החסידית כאל שלב מדולדל של הסיפורת העברית. לתפוש את הסיפורת העברית כמי שנולדה בהישג הספרותי הכביר של התנ"ך והידרדרה בהדרגה, כביכול, עד לשפל החסידי של מעשיות בלתי מלוטשות הגנובות ברישול ממקורות פחותי ערך, פירושו להחמיץ את הבנת התהליך הממושך ששיאו בסיפורת החסידית: מה שהחל, בתנ"ך, בעצם הבחירה במדיום הסיפורי, הגיע בחסידות להשגבתו המוצהרת של המדיום הזה, וליישומה של השגבה זו במבוע בלתי נלאה של סיפורת. הגדרת הזהות העברית, ומילוי ה"משימה" העברית בעולם, באמצעות הסיפורת, הגיעה בחסידות למלוא בשלותה, כפי שמדגים הסיפור הבא, מתוך ***שבחי הבעש"ט***.

שמעתי מהרב ר' שמשון הרב דקהילת קודש ראשקוב בן הרב דקהילת קודש פולנאי. מעשה שהיה איש אחד ונקרא שמו ר' אדם וממנו באו הכתבים להבעש"ט. כי בא פעם אחת למערה אחת, ומצא שם כתבים שהם רזין וסתרין דאורייתא...

[ר' אדם] עשה שאלת חלום למי למסור הכתבים שלו. והשיבו למסור לר' ישראל בן אליעזר מעיר אקופ. וקודם מותו ציוה לבנו יחידו, "הנה יש תחת ידי כתבים שהם רזין דאורייתא, אבל אינך ראוי להם, כי אם תחקור אחר עיר אחת ושמה אקופ, ושם תמצא איש אחד הנקרא ישראל בן אליעזר והוא כבן י"ד שנים, ותמסור לו את הכתבים, כי המה שייכים לשורש נשמתו. אם תזכה שילמוד עמך הרי טוב"...

ויהי אחרי חתונתו התחיל [בן הרב] לחפש אחרי האיש שהוא מבקש, ולא מצא כי אם את ישראל שהוא משרת בבית המדרש [בעיר אקופ]... פעם אחת בלילה כשישנו כולם עשה בן הרב את עצמו כאילו הוא גם כן ישן. ויעמוד הבעש"ט על עמדו כדרכו על התורה ועל העבודה, והבחין אותו [בן הרב] פעם ושתים. בלילה ג' עמד הבעש"ט ולמד. ובתוך כך ישן הבעש"ט, ויעמוד בן הרב ולקח קונטרס אחד מהכתבים וינח לפניו ועשה את עצמו עוד כאילו הוא ישן. וכאשר ניעור הבעש"ט וראה את הקונטרס נזדעזע מאוד ולמד אותו ויצניעו בתוך חיקו. וכן עשה בן הרב עוד בלילה אחרת, עד שראה בבירור שזה הוא האיש שציוה עליו אביו למסור לו הכתבים.[19]

מבחינה פואטית, לפנינו סיפורת עברית כפי שכבר למדנו להכירה: פעולה דחוסה, ללא השתהויות-תיאור נטורליסטיות, הנמסרת מפי מספר אימפרסונאלי ("שמעתי מהרב ר' שמשון", הוא מודיע לנו בפתיחה, כדי לפטור את עצמו מן הבעלות האישית על הסיפור) ומכילה מוטיבים השאובים מהתנ"ך (הבחירה ביורש רוחני תוך פסילת היורש ה"טבעי"), מהתלמוד (הסגידה לטקסט הכתוב) ומ*הזוהר* (מוטיב המערה); ושוב, כנהוג בסיפורת העברית מהתנ"ך עד *הזוהר*, לפנינו סיפור שאינו אלא עיבוד של סיפור קיים – מעשייה עממית, במקרה זה.[20] למעלה מאלפיים שנה עברו מחתימת התנ"ך עד לחסידות, ובמשך כל הזמן הזה נשארה הסיפורת העברית נאמנה לעקרונותיה הפואטיים. חרף כל ההבדלים בין הסיפור המקראי לבין הסיפור החסידי, הצופן הפואטי העברי צלח בשלום עידנים שלמים של היסטוריה. עד המאה העשרים.

---

[18] רבי נתן מנמירוב, הקדמה ל**סיפורי מעשיות**, עיינות, ברלין 1922, עמ' 29.

[19] ש"א הורודצקי (עורך), **ספר שבחי הבעש"ט**, דביר, תל אביב 1947, עמ' מב-מה.

[20] כפי שהוכיח חנא שמרוק במאמרו "הסיפורים על ר' אדם בעל שם וגילגוליהם בנוסחאות ספר 'שבחי הבעש"ט'", **ציון: רבעון לחקר תולדות ישראל** כח, ירושלים 1963, עמ' 105-86.

# י

כמעט כל הסיפורת שנכתבה בעברית במהלך המאה העשרים איננה עברית בפואטיקה שלה. אם הגדרנו את הספרות העברית כסיפורת-פעולה היסטורית-לאומית, הרי שהסיפורת ה"עברית" המודרנית אינה עונה על אף אחד משלושת המאפיינים הכלולים בהגדרה זו; היא איננה היסטורית אלא "עכשוויסטית" בתפישת הזמן שלה, היא איננה לאומית אלא אינדיבידואליסטית בתכניה, והיא איננה פעלתנית אלא תיאורית-נתחנית. המספר האימפרסונאלי, הסמכותי, הכל-יודע, ננטש לטובת קול-מספר פרטי, מוגבל ונבוך; והלשון הרב-דורית, עתירת משקעי העבר, ננטשה לטובת לשון המייצגת את החוויה המיידית של ההווה. רק ש"י עגנון חרג מכלל זה. עגנון היה הסופר העברי היחיד שהעמידה ישראל במאה זו.

הבה נפריד בין גישושי הפתיחה של עגנון לבין אמנותו הבוגרת. סיפוריו המוקדמים ("בארה של מרים", "תשרי", "לילות") היו סיפורי אהבה אינטימיים, פסיכולוגיסטיים-אימפרסיוניסטיים, שהושפעו מן הסיפורת הווינאית והסקנדינבית הלירית, העגמומית-דקדנטית, של מפנה המאה. הסיפורת של עגנון הצעיר לא היתה שונה במהותה מסיפורת "התלוש" המעודנת של אורי-ניסן גנסין וגרשום שופמן, או של יעקב שטיינברג ודוד פוגל, שתרמו לה את חלקם בשנות העשרים והשלושים. עגנון הפליא לממש את הפוטנציאל הטמון בסוג זה של כתיבת פרוזה, אבל לא עברו שלוש שנים מאז שהחל לפרסם את יצירותיו, וכבר חש, כנראה, שמיצה אופציה פואטית זו. הנובלה "והיה העקוב למישור" היתה תפנית חדה מן הפואטיקה האימפרסיוניסטית האפנתית לעבר פואטיקה עברית; מכאן ואילך, עגנון יחזור אמנם, מדי פעם, לכתיבת סיפורי אווירה ליריים מן הסוג שחנך את דרכו הספרותית ("פנים אחרות", "הרופא וגרושתו", "פארנהיים", "שבועת אמונים"), אבל עיקר מפעלו הספרותי יוקדש, במובהק, לפיתוח הקו הפואטי העברי שהחל לשרטט ב"והיה העקוב למישור".

נובלה זו היתה כה עברית בפואטיקה שלה, עד כי רבים מן הקוראים חשבו שזוהי מעשייה עממית ולא יצירה של אדם פרטי. הם לא טעו לגמרי; עגנון נטל עלילה שסופרה כבר בגרסאות עממיות שונות ונכללה בכמה קבצים של סיפורי חסידים. הוא לא המציא את הסיפור. הוא עיבד אותו. והוא עשה זאת לא על ידי עקירת הסיפור מנוסחו העממי, אלא, אדרבה, על ידי חיקוי הנוסח העממי הן מבחינת שגרות הלשון, הן מבחינת עמדת המספר והן מבחינת ההפניות הבלתי נלאות למקורות.

> מעשה באדם אחד ושמו מנשה חיים מיושבי ק"ק בוצץ יע"א שירד מנכסיו והעניות ר"ל העבירתו על דעת קונו והטיל פגם בישראל והיה נזוף ורדוף ומטולטל ולא קיפח חיי אחרים וזכה לשם ולשארית כמבואר בפנים הספר באריכות ועליו ועל כיוצא בו הכתוב אומר ואז ירצו את עוונם ופירש"י ז"ל וכפרו על עוונם ביסוריהם.[21]

פתיח זה, המוסר לקורא את תמצית הסיפור לפני הרצאת הסיפור עצמו, מחקה בכך את הנוהג המקובל בסיפורת העממית. השימוש הנרחב בראשי תיבות (ק"ק, יע"א, ר"ל, ופירש"י ז"ל – קרי: "קהילה קדושה", "יבנה עירו אמן", "רחמנא לצלן", "פירש רש"י"), קובע מיד מן

---

[21] ש"י עגנון, "והיה העקוב למישור" [1912], בתוך **כל סיפורי עגנון, כרך ב: אלו ואלו**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1959, עמ' נז.

השורה הראשונה צופן לשוני המציג את המספר כתלמיד חכם הפונה אל תלמידי חכמים כמותו. זהו צופן לשוני שאינו תקשורתי עבור "הקורא באשר הוא", אלא רק עבור אותם קוראים החולקים עם המספר אותו עולם-תוכן לשוני. עצם השימוש בלשון כזאת, עם ובלי קשר לתוכן הסיפור שהיא מגוללת, הוא שימוש סגור, פרטיקולרי, המנוגד לתקשורתיות האוניברסלית שאליה חותרת הסיפורת האמנותית, האינדיבידואליסטית, של המערב. כסופר עממי, "קהילתי", עגנון פונה אל ציבור מוגדר בידיעה מראש שזר לא יבין זאת, תוך ויתור מראש על כל קורא שאינו "חבר בקהילה". ההפניה למקורות, החותמת את הפתיח – הפניה אל הפסוק המקראי "ואז ירצו עוונם (ויקרא כו מא) ואל פירוש רש"י הצמוד לו – מעצימה עוד יותר את הרושם העממי, האימפרסונאלי, המתנוסס כשלט בפני הקורא: לא יצירה אישית-מקורית לפניך, אלא מיחזור של מאגר טקסטואלי נתון (ובל נשכח שכותרת הסיפור, "והיה העקוב למישור", שאובה מישעיהו מ ד). זהו שלט ערמומי, כמובן; הנובלה של עגנון איננה מיחזור אלא ניצול של חומרי גלם טקסטואליים לצרכיו של סיפור חדש; אבל התחבולה הזאת, של התחזות למספר עממי, הצליחה, כאמור, לתעתע בקוראים רבים, שתפשו את הנובלה כמהדורה מעודכנת של סיפור עם, ואת עגנון – כ"מביא לדפוס" בלבד.

את נדודיו של גיבור הנובלה, מנשה חיים, בין עיירות גליציה, מנצל עגנון לשזירת אזכורים של סיפורי חסידים ואמרותיהם. עמודים רבים בנובלה אינם אלא רצף של אזכורים כאלה, היוצרים בהצטברותם את הרושם שמחבר הסיפור אינו יותר מלקטן של פתיתי מסורת.

> נתארח מנשה חיים אצל בעל בית פשוט שח לו משיחתם של צדיקים כגון מה שסיפר הרב הקדוש מנשחיז שהיה בברדיטשוב איש הגון ושמו ר' ליבר זכרונו לברכה. פעם אחת בליל חורף אחר היריד בא אדם אחד לביתו שראה שעדיין נרו דולק, קיבלו ר' ליבר כדרך הכנסת אורחים והציע לו בעצמו מיטה לשכב עליה. אמר לו האורח למה מעלתו מטריח עצמו כל כך להציע לי? השיבו ר' ליבר סבור אתה לך אני מציע, לי אני מציע. וכוונתו שמציע ומכין לעצמו לעולם הבא. ובספר אמרי קודש של השרף מסטרליסק הזהיר שיהא על שולחנו של אדם אורח בכל סעודותיו, אפילו אוכל כל שבעו כגוי גמור נחשב כאילו כיוון כל כוונות האר"י ז"ל. והמעשה בר' אליעזר אבי הבעש"ט הקדוש שהיה מכניס אורחים גדול הרי ידוע לרבים שבשביל הכנסת אורחים זכה שנולד לו הבעש"ט.[22]

אפקט זה של "סיפור עם", "סיפור חסידי" או "מעשייה", ליווה עשרות סיפורים אחרים שעגנון כתב בהמשך, כגון "אגדת הסופר", "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו", ומחזורי הסיפורים "דורות עולמים", "סיפורים של שבת", "סיפורי פולין" ו"סיפורים של ארץ ישראל". הטקסטים הקיצוניים ביותר בכיוון זה, שבו מופיע עגנון לא כסופר אלא כעורך-מעבד של חומר עממי קיים, היו ספרי הכינוס המונומנטליים ***ימים נוראים*** – אוסף מנהגים, מדרשים ואגדות לראש השנה וליום הכיפורים; ***ספר סופר וסיפור*** – אגדות על תרבות הספר ועל תולדותיהם של כתבי יד מתקופת חז"ל ואילך; ***אתם ראיתם*** – מדרשים ואגדות על מתן תורה; ובנוסף להם ליקוטים צנועים יותר, כ***ספר האותיות*** ו***סיפורי הבעש"ט***.[23]

אין להתעלם, כמובן, ממגוון הטכניקות הסיפוריות שבהן ניסה עגנון את ידו; בנוסף לצד ה"שניצלרי" של יצירתו, היה בה, לעתים, גם צד סוריאליסטי-"קפקאי", שבא לידי ביטוי ב"ספר המעשים, ב"עד הנה", ב"עידו ועינם" וב"עד עולם". אבל גיחות "שניצלריות" או

---

[22] עגנון, שם, עמ' פט-צ.

[23] על החשיבות העצומה שהיתה לאנתולוגיות אלו בעיני עגנון ועל התמסרותו המוחלטת לעריכתן על חשבון שנים רבות של יצירה אישית, תוך הדיפת מחאותיהם של ידידים ואנשי ספרות שרגזו על כך שהוא משחית את זמנו ומרצו על "זוטות" שכאלו, ראו דן לאור, **חיי עגנון: ביוגרפיה**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 282.

"קפקאיות" אלו של עגנון, גאוניות על פי דרכן ככל שהינן, אינן דרך המלך של מפעלו הספרותי. עיקר הקורפוס העגנוני, ובו שלושת הרומנים ***הכנסת כלה***, ***אורח נטה ללון*** ו***תמול שלשום*** ורוב סיפוריו הקצרים, מפגין פואטיקה עברית.

עגנון הוא אמנם סופר נערץ מקיר אל קיר, אבל בל נטעה: איש מבין מעריציו, בקרב הסופרים הישראליים, לא הושפע כהוא זה מן הפואטיקה העברית של סיפוריו. הפואטיקה העברית, אותה סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית שעגנון התמסר למורשתה ועשה בה כשפים, לא היא שדיברה אל לבם. הסופרים שהושפעו מעגנון, הושפעו רק מאותו צד ביצירתו הסוטה מפואטיקה זו; א"ב יהושע, יצחק אורפז, דוד שחר וסופרים אחרים שפרסמו בשנות השישים סיפורים סוריאליסטיים-אלגוריים-אקזיסטנציאליסטיים, נטלו מעגנון רק את "ספר המעשים", את "עידו ועינם" ואת הפרק הסוריאליסטי על הכלב בלק ב***תמול שלשום***.[24] עגנון ה"קפקאי" הוא זה שהרשים אותם; לא עגנון העברי. ככל שיצירה מיצירותיו של עגנון היתה עברית יותר בגישתה, כך היא חדרה פחות למחזור הדם של הספרות הישראלית; ***הכנסת כלה***, יצירתו העברית ביותר, היא, לפיכך, הנשכחת ביותר בסדרת כתביו.[25]

לא עגנון, אלא ברנר הוא מודל החיקוי של הספרות הישראלית. והפואטיקה של ברנר היא ניגודה הכמעט-מושלם של הפואטיקה העברית. כנגד השקט המאופק של הפואטיקה העברית - ברנר כותב ביד רותחת, עצבנית, קצרת רוח, אחוזת תזזית. כנגד הפנורמה האפית, ברנר מתמקד בחוג אנושי מצומצם, מנותק ומחניק. כנגד הפרספקטיבה ההיסטורית, ברנר כותב "מחברות" מן ההווה המיידי. כנגד המספר האימפרסונאלי, ברנר מתוודה. כנגד הלשון רווית-המורשת, ברנר ממלמל בלשון מרוסקת, עקורה, תוהה-בוהה. כנגד משחקי ה"גילוי וכיסוי" של המספר המקראי, התלמודי, החסידי או העגנוני, המראה לנו תמיד רק את קצה הקרחון, ברנר מתנשף בחיבוטי נפש החושפים הכול. וכנגד רצף הפעולה הדינמי, הנמרץ, המגלגל קדימה את הסיפורת העברית, מגיש לנו ברנר "תיאורי מצב" נייחים, שאינם מחוללים פעולה אלא בעבוע רגשי.

ניגש עגנון לכתוב את סיפורה של תקופה מסוימת – הריהו פותח במשפט המכיל בבת אחת את כל עיקריה של הפואטיקה העברית:

> כשאר אחינו אנשי גאולתנו בני העליה השניה הניח יצחק קומר את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה.[26]

ניגש ברנר לכתוב על אותה תקופה עצמה – הריהו פותח במשפטים הבאים, המכילים את כל מה שהפואטיקה העברית איננה:

---

[24] א"ב יהושע העיד בראיונות שונים על כך שסיפוריו המוקדמים נכתבו בהשפעת "ספר המעשים". את סיפורו הראשון, "מות הזקן" (1957), מגדיר יהושע כ"סיפור עגנוני סוריאליסטי מובהק". "ספרות דור-המדינה: תעודת זהות", **קשת**, אור יהודה 1998, עמ' 21. באותה שנה שבה פורסם "מות הזקן" פרסם גבריאל מוקד את המסה "שבחי עדיאל עמזה", המעניקה פירוש אקזיסטנציאליסטי ל"עידו ועינם" ול"עד עולם" של עגנון. העיסוק האינטנסיבי, החד-צדדי, בעגנון הסוריאליסט, ה"קפקאי", הוליד שפע של פרשנויות ברוח זו, כגון **בין עגנון לקפקא** מאת הלל ברזל (בר אילן, רמת גן 1972), או **לקרוא סיפור** מאת ס' יזהר (עם עובד, תל אביב: עם עובד, 1982), המוקדש בעיקרו לניתוח הסיפור "הנרות", מתוך "ספר המעשים".

[25] מעידה על כך כותרת ספרו של דן מירון, המוקדש לרומן זה: **הסתכלות ברב-נכר** (הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996). כבר כעשרים שנה קודם לכן, **בספרו פנקס פתוח: שיחות על הסיפורת בתשל"ח** (ספריית פועלים, תל אביב 1979, עמ' 98-99) טען מירון ש"בכל גילוייה המרכזיים מתקדמת הסיפורת בכיוונים רחוקים מעולמו של עגנון וזרים לו", ו"יצירת עגנון נדחקת והולכת סוף-סוף אל מדף הקלאסיקה העקרה - חומר לשינון משומם בבית-הספר ולתירגול סמינריוני במכללות".

[26] ש"י עגנון, **תמול שלשום**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1945, עמ' 7.

מוציא לאור אחד ממכרי פיתני – ואפת – להביא בעזרתו ובהוצאותיו לדפוס את הכתבים דלקמן, שהוצאתי מתרמילו של אחד הנודדים והכואבים בתפוצות-הגולה. ואמנם, ידוע אדע, כי לא אוכל לעמוד בפני אלה הקוראים והמבקרים, שיטענו על רכותי – אם רק יואילו לדבר בלשון רכה – להכניס עוד כתבים, כלומר, רשימות קטועות ובלתי-מסודרות לספרותנו המסכנה, המלאה רשימות קטועות ואי-סדר גם בלאו-הכי, בעוד שנחוצים לה, כידוע, דברים שלמים, מהוקצעים וגמורים; אבל כדי ללמד איזו זכות, מקצת זכות, על עצמי, הנני להזכיר, כי גם אנוכי טענתי – ולא רק זאת! – להמו"ל הנ"ל בעת שבא אלי בהצעתו. אנכי טענתי אליו: "מה בכך, שבעל-המחברת הוא, כדבריך, איש שהספרות היתה אומנותו? במטותא, איזה ערך אמנותי יש לכתביו הטרופים האלה, שפאתוס שירי אין בהם, ואף לא רחבות-הדעת, ואף לא שכלול-הנוסח, ואף לא כל ארכיטקטורה, ואף לא התבטאות הנפש הכל-עולמית, כמו שדורש מבקר אחד בדברו על תעודת האמנות, ואף לא מטרות נעלות אחרות – המטרות הנצחיות של האמנות – לרומם את הרוחות ולגרום עונג אסתטי?... הגע בעצמך, מה יש פה? איזו חשבונות, וידויים, מכתבים, אי-אלה קוים, בלי כל קשר, בלי כל ענינים יוצאים מן הכלל, ואפילו בלי סימבוליקה פיקאנטית!... במטותא, קוים דלים, קלושים, כחושים, בלי כל חלב ודשן של אמנות!"[27]

נניח לשאלת רמתו הספרותית של מלל מעין זה, הנמשך, אגב, עמודים אחדים עד שהמספר מתפנה אל הסיפור עצמו; ישנם קוראים שהתחבטויות ארס-פואטיות מעין אלו חביבות עליהם, וישנם המוצאים נוסח כתיבה זה טרחני להחריד. לא זו הנקודה. הנקודה היא, שהנוסח הברנרי הוא הנוסח שנקלט בסיפורת העברית. טביעת כפתו הכבדה ניכרת בכול: אצל ס' יזהר, המכסה את 1156 עמודי ***ימי צקלג*** במונולוגים פנימיים, אצל גיבורותיה של עמליה כהנא-כרמון, המשקיפות מבעד לחלון על פני נובלות שלמות כשהן שקועות בזרם תודעה נצחי, ואצל חנה גונן הפסיבית, המספרת מטעמו של עמוס עוז את ***מיכאל שלי***, רומן שעיקר נפחו מוקדש להזיותיה הרליגיוזיות והמיניות; ברנר נוכח במונולוגים המיוסרים של א"ב יהושע ("שתיקה הולכת ומתמשכת של משורר", ***גירושים מאוחרים***, ***מר מאני***) ושל יורם קניוק (***סוסעץ***, ***בתו***), בסיפורת הווידוי של פנחס שדה, יוסף מונדי ויותם ראובני, בכתיבה הפרועה של יצחק אורפז (***הכלה הנצחית***) ושל אמנון נבות (***טיסת מכשירים***), באינפלציה הוורבלית של ישראל ברמה (***ימים קרועים***) ויהודית קציר (***סוגרים את הים***), בשעטנז הסגנונות ההטרוגני של דוד גרוסמן (***עיין ערך אהבה***) ושל אברהם הפנר (***כולל הכול***), בנתחנות העצמית הארס-פואטית של הפנר ושל יצחק לאור (***עם, מאכל מלכים***) ובפרגמנטריות של יואל הופמן. אם הפרוזה הישראלית נוטה, על פי רוב, לדבר במקום לספר; אם היא ממוקדת בתודעת ה"אני" התלוש ולא בעולם החיצון; אם אין בה לא פעולה ולא פרספקטיבה היסטורית-לאומית – הרי זה משום שנוסח ברנר, ולא נוסח עגנון, מונח ביסודה.[28]

---

[27] יוסף חיים ברנר, "מכאן ומכאן" [1911], **כתבים, כרך ב**, ספריית פועלים, תל אביב 1978, עמ' 1265.

[28] דוגמה להזדהות עם ברנר, תוך דחיית עגנון, מספק דבר המערכת הפותח את גיליונו הראשון של כתב העת **סימן קריאה** (ספטמבר 1972). כותרת הפתיח - "מסביב לנקודה" - היא כותרתו של אחד הרומנים של ברנר; בראש הפתיח מופיע כמוטו ציטוט מדברי ברנר בכתב העת **המעורר**, שהוא היה עורכו; ובגוף הגיליון עצמו מופיע תרגומו של ברנר **לטוביה החלבן** של שלום עליכם - הפריט החשוב ביותר בגיליון, בעיני צמד העורכים, אם להקיש מן העובדה שזהו הטקסט היחיד הזוכה להתייחסותם בפתיח. ומיד לאחר שגמרו את ההלל על תרגום זה של ברנר, פונים מנחם פרי ומאיר ויזלטיר לבשר לנו שהסופרים הצעירים המשתתפים בגיליון (יהושע קנז, חנוך לוין), "חופשיים מן הסד העגנוני ורחוקים מגינוניו. אין סיפוריהם מעשה-תשבץ של משמעויות, אין בהם קריצות אירוניות בעין גסה, ואין בהם מערכות-רמזים עמוסות לעייפה. יש בהם הסתכלות בגופי מציאות", ולשונם אינה "מיטגנת בשומן עצמה". ברנר, אם כן, הוא המודל הנשאף; עגנון הוא ה"סד" שממנו יש להשתחרר (25 שנה מאוחר יותר, בסתיו 1997, יסדו דביר אינטרטור וארז שוייצר כתב עת ספרותי חדש, ושמו: **המעורר**). בשנת 1966, כשזכה עגנון בפרס נובל לספרות, אמר נתן זך שברנר ראוי מעגנון לפרס זה; נסים קלדרון, המצטט אמירה זו של זך, מחזיק בדעה זו עד היום ("בתוך קונכיה", **מעריב**, 5 ביוני, 1998).

הגיבור האופייני לסיפורת הישראלית הוא הצעיר התלוש, הבודד, האינדיבידואליסט המתלבט, המנוכר, ה"מחפש את עצמו" בעולם מתפורר. התלוש היה גיבורם הקבוע של ברדיצ'בסקי, גנסין, ברנר ושופמן בתחילת המאה, והוא ממשיך לככב מאז ועד היום אצל הפרוזאיקנים הישראלים. שתי יצירות המפתח שפורסמו ב-1958, ***ימי צקלג*** של יזהר ***והחיים כמשל*** של פנחס שדה, מתמקדות (מכיוונים שונים מאוד, אמנם) בצעיר המתלבט, נטול השורשים וחסר ההיסטוריה, המנסה "להמציא את עצמו" יש מאין. הסופרים הבולטים של שנות השישים – א"ב יהושע, עמוס עוז, עמליה כהנא-כרמון, אהרן אפלפלד, יצחק אורפז – מיקדו את כתיבתם בדמותו של הזר, המנותק, הנגרר לפעולות שאינן מובנות לו מתוך דחפי הרס, כמיהות מיסטיות ותשוקות ארוטיות, ואינו חש כל שייכות למשפחה, לחברה, לעם או למדינה.[29] ב-1962 כותב יצחק אורפז על אדם אשר "כל חייו תלויים עליו כמו איזו סחבה מרוטה, בלה, מיותרת. הוא לא מצא את עצמו בשום מקום. הוא לא חי את עצמו בשום מקום. בשום מקום לא מימש את עצמו".[30] ב-1963 כותב עמוס קינן נובלה בצורת דיאלוג, המתנהל על הפסים הבאים:

מה יהיה?

יהיה טוב.

בטח שיהיה טוב. צריך רק להחזיק מעמד בינתיים.

בטח.

בחיים צריך להחזיק מעמד.

כן.

ואחר כך מתים.

כמובן.

ואחרי זה לא נשאר כלום.

רק הזכרונות.

הה הה הה.

עוד אחת?

עוד אחת.

איפה עמדנו?

החזקנו מעמד.[31]

וכן הלאה. תלישותו של הגיבור בסיפורת הישראלית מתאפיינת, בדרך כלל, בהיותו איש שוליים דפוק וזרוק, החי מחוץ לזרם המרכזי של החברה. הוא פליט שלא נקלט, עקור, גולה נצחי (אצל אפלפלד, יהודית הנדל, יוסל בירשטיין, דן צלקה, יואל הופמן); הוא חריג מקולל (מתפקר המוקא מן החברה הדתית שבה גדל, אצל יהושע בר-יוסף; הומוסקסואל, אצל יותם ראובני; תמהוני ביישוב כפרי, אצל יצחק בן-נר וישעיהו קורן; פלסטיני, אצל יורם קניוק ודוד גרוסמן); הוא בן ל"מיעוט" חברתי-עדתי, החי את הוויית הפרברים ושכונות המצוקה

---

[29] גרשון שקד מגדיר את המהלך הספרותי של שנות השישים כ"שיבה אל התלוש". "משנות השישים ועד שנות השמונים", הוא כותב (**הסיפורת העברית, כרך ה**, כתר, ירושלים 1998, עמ' 72-73), "התחוללה ירידה מרמת חיקוי גבוהה לרמת חיקוי נמוכה עד אירונית, מגיבור לאנטי-גיבור ולתת-גיבור". לדברי נורית גוברין (**תלישות והתחדשות**, משרד הביטחון, תל אביב 1985, עמ' 22) דמותו של התלוש "לא רק שלא נעלמה, אלא אף התחזקה, והיא מופיעה, בגלגולים שונים, בספרות העברית עד היום... דורות הסופרים... עד ימינו, המשיכו לתאר, על רקע ארץ-ישראלי מובהק ועל רקע מדינת ישראל, את דמות הגיבור המנותק, חסר-השורשים, התוהה על זהותו ואינו מוצא לו אחיזה בשום עולם".

[30] יצחק אורפז, **עור בעד עור, מסדה, תל אביב 1962**, עמ' 247.

[31] עמוס קינן, **בתחנה**, לדורי, תל אביב 1963, עמ' 32.

במנותק מ"סדר היום הלאומי" (בסיפוריהם של נסים אלוני, דן בניה סרי, אמנון נבות, אלברט סוויסה, רונית מטלון ואחרים); ולעתים הוא פשוט משוגע (שכן, "היינו למדינה שהיא בית-המטורפים הגדול ביותר עלי אדמות", כדברי יורם קניוק ברומן המתאר את ישראל כ"קן קוקיה של פליטים רדופי סיוט"[32]). יהושע קנז, למשל, מציע לנו לאורך כל ספריו אנטי-גיבורים תלושים (החלכאים והנדכאים של ***האשה הגדולה מהחלומות***, המתבגרים הנבוכים ב***מומנט מוסיקלי***, הטירונים הכושלים והנפחדים ב***התגנבות יחידים***, הקשישים הסיעודיים ב***בדרך אל החתולים***, הגלמודים הנואשים ב***מחזיר אהבות קודמות***), וחנוך לוין אף קיצוני ממנו בתיאור עלובי חיים נלעגים הגודשים את קובצי סיפוריו (***החולה הנצחי והאהובה***, ***איש עומד מאחורי אשה יושבת***) כשם שהם גודשים את מחזותיו.

ב-1977, שישים שנה אחרי שכתב ברנר את יצירתו המרכזית, ***שכול וכישלון***, פורסמו בעת ובעונה אחת שתי יצירות, ***המאהב*** של יהושע ***חכרון דברים*** של יעקב שבתאי, המציגות את ההוויה הישראלית כמסכת של שכול וכישלון. המשפחה המתוארת ב***המאהב*** נפרצת על ידי "פולשים מבחוץ", וגיבור הרומן משתף פעולה עם תהליך זה מתוך דחף בלתי נשלט של הרס עצמי. אצל שבתאי מתוארת התנוונותה ושקיעתה של החברה הישראלית כחלק מן "התהליך הנורא של ההתפרמות וההתפרדות... שבו מתגלמים... מהותם של החיים ועיקר עיצבונם, שהרי קשה להשלים עם העובדה שמה שהיה אחד ושלם מתפרד ומתפורר ומתרחק ואובד לעולמים ולבלי שוב כמו הגאלאכסיות המתרחקות זו מזו במהירות עד שהן אובדות לנצח אי-שם במחשכי האין-סוף שמעבר לכל אופק ונישכחות".[33] "החיים", אומר אחד מגיבורי הרומן, "אינם אלא מסע לקראת המוות... ואף יותר מזה – המוות הוא תמצית מהותם של החיים והוא הולך ומתגלם בהם שעה שעה עד להתגלמותו הסופית".[34]

אם החיים אינם אלא "מסע לקראת המוות", הרי שאין משמעות להיסטוריה; מאי נפקא מינה אם אדם חי במקום כלשהו בשנת 500 לפנה"ס או במקום אחר בשנת 1977 לסה"נ – כך או כך חייו אינם אלא חזרה של אותה תבנית פטליסטית. ואכן, הן אצל שבתאי והן אצל יהושע, בניגוד לשרשור-העלילה הליניארי-ההיסטורי המאפיין את הפואטיקה העברית מן התנ"ך עד עגנון, לפנינו מבנה סימולטני, מעין סבך של קורים אישיים, המטשטש את תחושת המוקדם-ומאוחר לטובת חוויה מעובה של "הווה" סובייקטיבי, שהעבר מבצבץ מבעדו כרסיסי זיכרונות עכורים, אסוציאציות וחלומות.

אפשר לנסות להצדיק מגמה זו בטענה שהתלישות היא חוויית היסוד של הספרות המודרנית המערבית כולה, כלומר, שהסיפורת הישראלית אינה מהווה חריג אלא ביטוי הולם של רוח התקופה. אבל העובדה היא, שהמאה העשרים הניבה לא רק ביטויי תלישות וניכור כמו ***הזר*** של קאמי, ***הבחילה*** של סארטר, ***מסע אל קצה הלילה*** של סלין, ***סוף הדרך*** של ג'ון בארת או ***עריסת חתול*** של וונגוט, אלא גם יצירות סיפורת הקרובות לעקרונות הפואטיקה העברית יותר מן הסיפורת שנכתבה בעברית במהלך המאה. יצירות כגון ***הסהרורים*** של הרמן ברוך, ***ארה"ב*** של דוס-פאסוס, ***במדור הראשון*** של סולז'ניצין, ***מאה שנים של בדידות*** של גרסיה-מארקס, ***רגטיים*** של דוקטורוב או ***רפסודת האבן*** של סאראמאגו, מסמנות את הנתיב האפי, ההיסטורי, הלאומי, האימפרסונאלי, שהיה פתוח בפני הסיפורת ה"עברית" – והיא לא הלכה בו.

לכאורה, היה עשור אחד, מאמצע שנות הארבעים עד אמצע שנות החמישים, שבמהלכו נכתבה כאן סיפורת הקרובה ברוחה לעקרונות הפואטיקה העברית. סיפורת "דור הפלמ"ח", שמשה שמיר הוא נציגה האופייני ביותר, הציגה אתוס ציוני-קולקטיביסטי ופנתה לקהל

---

[32] יורם קניוק, **אדם בן כלב**, ספריית פועלים, תל אביב 1981, עמ' 46.
[33] יעקב שבתאי, **זכרון דברים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1977, עמ' 157.
[34] שבתאי, שם, 255.

הרחב, בניגוד לאליטיזם האנין של גנסין או פוגל, מתוך מחויבות לאומית. אלא שההבדל בין הפואטיקה של "דור הפלמ"ח" לבין הפואטיקה העברית גדול מן הדמיון ביניהן. סופרי "דור הפלמ"ח" כתבו על "לאום" מפוברק, נטול עבר, נטול היסטוריה. ה"ציונות" שלהם היתה ציונות של "צברים" מתוצרת עצמית, ילידי הארץ, ש"ישראליותם" היא תחליף ליהדות, לא המשך לה. "אליק נולד מן הים": משפט זה, הפותח את ***במו ידיו*** של שמיר, הוא תמצית האתוס של דור הפלמ"ח, הן מבחינת מה שאין במשפט זה והן מבחינת מה שיש בו; אין היסטוריה (לאומית, יהודית) במשפט הזה, ולעומת זאת, יש בו זיקה לטריטוריה. "נולד מן הים", הווי אומר: נולד כאן, ברצועת החוף הזאת, ארץ ישראל; ומכאן, מן הזיקה למקום, נגזרת זהותו. ים: מרחב טהור, בתולי, טבעי, חוץ-תרבותי, חוץ-היסטורי, חוץ-לאומי, דף חלק, התחלה מנקודת אפס. ארץ ישראל, לא עם ישראל, היא הממד מכונן הזהות ומכונן המחויבות בסיפורת של שמיר ובני דורו. כיבוש הטריטוריה, "ידיעת הארץ" לאורכה ולרוחבה, ההתערות בנופיה ורימום דמותם של הצעירים שלחמו עליה - בכך, ולא ברצף הקיום היהודי, עסקה סיפורת זו. אין ספק: זו היתה סיפורת פטריוטית; אבל עמדה פטריוטית ועמדה לאומית אינן היינו הך, ובמקרה של סופרי דור הפלמ"ח באה הראשונה על חשבון השנייה; הם ראו עצמם כחלק מארץ וממדינה. לא מעם. הם כתבו סיפורים שנולדו מן הים.

בנוסף לכך, האוריינטציה הסוציאליסטית של סופרי דור הפלמ"ח, חניכי תנועת העבודה, התבטאה באימוץ עקרונות הריאליזם הסוציאליסטי שרווח בשנות הארבעים בברית-המועצות (ובמידה מסוימת גם בארצות-הברית, אצל סופרים כסינקלר לואיס, אפטון סינקלר וג'ון סטיינבק). הריאליזם הסוציאליסטי מנוגד לפואטיקה העברית מכמה בחינות. ראשית, הוא אינו תופש את האדם כחלק מלאום, אלא כחלק מ"חברה" או מ"מעמד חברתי", ולכן הוא מתאים לתיאור מצב נתון (של מִגזר או של קהילה) ולא לתיאור של תהליך היסטורי (ההכרחי לסיפור לאומי); ואכן, סיפורי דור הפלמ"ח עוסקים באירוע בודד (תיאור קרב, עלייה לקרקע, קונפליקט בין חברי קיבוץ, וכיוצא בזה) ולא בתהליך רב-שנים. שנית, הריאליזם הסוציאליסטי עוסק באירועים עכשוויים, באקטואליה המיידית (הגובלת לעתים קרובות בכתיבה עיתונאית); אין בו פרספקטיבה של זמן, שהיא הכרחית לכתיבה העברית, ההיסטורית, התופשת את ההווה כחוליה בשלשלת המתמשכת הרחק לאחור. שלישית, הריאליזם הסוציאליסטי איננו אפי באופיו (כמו הפואטיקה העברית) אלא דרמטי (כנהוג באמנות הרומן המערבית-פופולרית); הוא מושתת בעיקרו על סצנות, לא על רצף נראטיבי. ורביעית, ה"מציאות" המתוארת בריאליזם הסוציאליסטי היא מציאות אמפירית, חומרנית, ארצית, נטולת מסתורין; ואילו הפואטיקה העברית, כפי שראינו, אינה מוגבלת לאמפירי אלא נעה בין הגלוי לסמוי, בין המוכר למופלא.

## יב

הסיפורת הישראלית של שנות השמונים, וביתר שאת, זו של שנות התשעים, הביאה לשיאו את תהליך ההתנתקות מן הפואטיקה העברית. "אני מאמין שאין אלוהים. אחת. אני מאמין שלהיסטוריה אין משמעות. שום משמעות. שתיים. אני מאמין שאין שום מטרה נעלה שעל האנושות לנסות להשיג", אומר אחד מגיבוריו של אברהם הפנר.[35] "הושלכנו פרוצי ראש אל

[35] אברהם הפנר, **כולל הכל**, כתר, ירושלים 1987, עמ' 103.

קוסמוס חסר פשר, חסר סדר ושיטה", כותב הפנר במקום אחר.[36] "הימים", כותב יואל הופמן, "קשורים זה אל זה כגלגלי שיניים. יום אחד מתגלגל אל משנהו. ובתוך גופו של ברנהרט שוכנות עצמות, והוא נושא את עצמותיו, כל ימות חייו, בכוחו שלו בלבד... בפלשתינה האוויר שקוף מרבית הזמן. איש אינו נותן דעתו על עצמותיו של ברנהרט".[37]

איש אינו נותן את דעתו על עצמותיו של ברנהרט; אבל האם נותן איש את דעתו, בימים אלה, לדבר כלשהו החורג מן הגירויים המיידיים שבאמצעותם "יום אחד מתגלגל אל משנהו" בסתמיות שרירותית? הקיום המקרי, הריקני, הניבט מן הסיפורת הישראלית מאמצע שנות השמונים, מבטא תפישת עולם שהניגוד בינה ובין התפישה העברית גדול יותר מן הניגוד ששרר בין התפישה המקראית לפגנית או בין התפישה התלמודית להלניסטית. הפעם, לפנינו ניגוד מוחלט. סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית פשוט אינה יכולה להיכתב על ידי אנשים הסבורים ש"להיסטוריה [ובלאו הכי, ללאום] אין משמעות" וש"הושלכנו פרוצי ראש אל קוסמוס חסר פשר, חסר סדר ושיטה". גיבוריה של הסיפורת הישראלית העכשווית אינם מחפשים משמעות לחייהם, לדברי אברהם בלבן, "משום שאין הם מאמינים בקיומה של משמעות".[38] לדברי חנה הרציג, "הממשות עצמה כמעט נעלמת" בסיפורת הישראלית העכשווית, ו"מוצגת כאוסף של דימויים וקלישאות לשוניות"; זוהי סיפורת המתאפיינת, לדבריה, ב"היעדר סלקציה ו'הכל מכל', דילול, קיטוע, שטיחות. האמונה באפשרות של תבניות ספרותיות לכידות המעצבות משמעות לכידה, שוב אינה קיימת כאן".[39]

על אילו תכנים יכול סופר ישראלי בן-זמננו לכתוב, אם להיסטוריה אין משמעות בעיניו? באיזו מין עברית ישתמש, אם ההיסטוריה של העברית אינה נוגעת לו? מה יכול המספר "לדעת" על המציאות (ועל האנשים הנוטלים בה חלק), אם המחבר עצמו אינו מכיר מציאות החורגת מן התחום האגוצנטרי של "מה שעובר עליו" כאדם פרטי (רווק, תל אביבי, מדוכדך)? שלוש המובאות הבאות מספרות שנות התשעים (הראשונה מאת עוזי וייל, השנייה מאת יוסף אל-דרור, השלישית מאת אתגר קרת) מספקות תשובה אופיינית.

> היא גמרה ללמוד, והתחילה לקבל עבודות בכל מיני מקומות. כשהייתי רואה אותה לא הייתי מזכיר את המלה אהבה. לא האמנתי כמה זמן היא חיה בלי זה. לא האמנתי שמישהו בכלל יכול, שלא לדבר עליה. אבל איכשהו היא לא הפכה לנזירה או למדבר. העצב לימד אותה להסתכל עמוק יותר ממה שהיתה רגילה. מכיוון שלא היה לה שום דבר אחר לעשות, היא כל הזמן הסתכלה.[40]

> היא מתהפכת על הגב ומסתכלת על התקרה, מעבירה מבט מנותק בין שנינו. אני עובר מהברכיים להישענות על הקיר. הוא מוריד אליה את המבט, מסתכל בה משועשע... היא מלטפת לעצמה את השד השמאלי, הקרוב אלי, יחסית, ופולטת מין "אה" קצר. הוא מסתכל עלי מיואש.[41]

> אז עכשיו היא רוצה שניפרד, כי היא החליטה שאני לא אוהב אותה. מה אני אגיד לה? אם אני אצעק עליה שהיא מטומטמת ושתפסיק לבלבל את המוח, זאת תהיה בשבילה רק הוכחה. "תעשה משהו שיוכיח לי שאתה אוהב אותי," היא אומרת. מה היא רוצה שאני אעשה? מה? שרק תגיד. אבל היא לא. כי אם אני אוהב באמת אז אני צריך לדעת לבד. מה שכן, היא מוכנה לתת רמז, או להגיד מה לא. אחת

---

[36] הפנר, **אללים**, כתר, ירושלים 1993, עמ' 269.
[37] יואל הופמן, **ברנהרט**, כתר, ירושלים 1991, עמ' 15.
[38] אברהם בלבן, **גל אחר בסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית**, כתר, ירושלים 1995, עמ' 33.
[39] חנה הרציג, **הקול האומר: אני**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1998, עמ' 27, 29.
[40] עוזי וייל, "חיים כמעט מתוקים", **ביום שבו ירו בראש הממשלה**, עם עובד, תל אביב 1991, עמ' 249.
[41] יוסף אל-דרור, "רעב", ידיעות אחרונות, 19 בספטמבר 1999.

מהשתיים, אני יכול לבחור. אז אמרתי לה שתגיד מה לא, לפחות נדע משהו. מהרמזים שלה בטוח שאני לא אבין כלום.[42]

האחידות הסגנונית הגורמת למובאות אלו להיקרא כאילו נכתבו על ידי אותו סופר עצמו, אינה מצטמצמת לכתיבתם של שלושת הסופרים המצוטטים כאן. היא משתקפת בכתיבתם של מרבית בני-דורם, החולקים אותה לשון דלה, רדודה, חסרת היסטוריה (איזה ילד, או עולה חדש, לא יקרא בקלות את המובאות הללו?) וקול-מספר שהִנו, שוב ושוב, "אני" קטן, מוגבל, צר-אופק. שימו לב לסִיוּג הידיעה במובאה הנזכרת של וייל ("איכשהו") ולמוגבלות הידיעה המוצהרת אצל קרת ("מהרמזים שלה בטוח שאני לא אבין כלום"). בלבן מציין שגם באותן יצירות עכשוויות המסופרות בגוף שלישי, זווית הראייה של המספר אינה רחבה מזווית הראייה של דמויותיו; הסיפורת העכשווית, הוא מסכם, "מצמצמת עד למינימום את סמכות המספרים".[43]

סיפורת ה"תלוש" שנולדה בראשית המאה, ושהוקצנה בהדרגה משלהי שנות החמישים ואילך, הגיעה אפוא, בימינו, למימוש צרוף של אפשרויותיה. ניסוח בהיר, מבפנים, של עקרונות הסיפורת העכשווית, מספק גדי טאוב. "השפה ששימשה את האמנות בעבר איבדה את משמעותה... העבר נעשה חסום... איזו סתמיות חדשה אופפת את הכול... בנליה וחוסר תכלית... נטייה אל היצרי, אל המיידי... קהות רגשית, תחושה של תפלות וחוסר משמעות, שבה רק לצבעים חזקים, למהלומות רבות עוצמה, לגירויים עזים, יש כוח מספיק כדי להשכיח לרגע את אבק הייאוש המכביד על הכל ומרוקן את הכול מתוכן... מצוקה של תחושת ציפה בחלל ריק... מחסור באוריינטציה וחוסר יכולת להבדיל בין רע לטוב"; בסיפורת העכשווית, "המסַפֵּר עצמו אינו יודע, משום שהוא אינו יכול לדעת" מדוע קורה מה שקורה, וטאוב כורך את מוגבלות המספר במוגבלות הלשון: "העברית המהודרת, האלגנטית, שבפי מספרי הדור הקודם... פשוט אינה הכלי הנוח להעביר באמצעותו חוויה שמתחילה בהתפוררות".[44]

הפִּסקה הבאה מתוך ספרה של אורלי קסטל-בלום ***דולי סיטי*** מכילה את תמצית האידיאו-פואטיקה של הסיפורת העכשווית, ומציגה בהינף אחד, במלוא הבהירות, את מלוא התנתקותה של סיפורת זו מן הפואטיקה העברית.

דולי סיטי – עיר בלי תחתית, בלי עבר, בלי תשתית. העיר המוטרפת בתבל. כל האנשים בדולי סיטי בדרך כלל בורחים. כיוון שהם כל הזמן בורחים, יש מי שרודף אחריהם, וכיוון שיש מי שרודף אחריהם, תופסים אותם, ומוציאים אותם להורג, וזורקים אותם לנהר... כל התינוקות בדולי סיטי מאומצים, ממזרים. כל האמהות בדולי סיטי מזוינות, דפוקות... יש שתי מפלגות גדולות: הבירוקרטיה והפרוצדורה. למפלגות הגדולות יש כנופיות של נערי רחוב שלוקחות את החוקים לידיים. לבירוקרטיה יש חיילים, אלה החנטרישים. טיפוסים מגעילים, מלוכלכים, לא היגיינים, כל הזמן מכייסים, משתעלים, מקנחים את האף בשרוול ועושים את הצרכים שלהם על עצמם. חנטריש אף פעם לא אומר שלום, רק עושה דברים, במיוחד משרבט גרפיטי על הקירות, איפה שיש ריח חזק של שתן של גברים... יש עוד אנשים בדולי סיטי, כמו האפוסטרופים, אלה שהסלוגן שלהם טפשי כמו הפרצוף שלהם, הם שרים במקצב רגאיי "המדינה זה אני – בואו עירפו את ראשי". ויש "פחדנים", ו"ארכיטיפים", ו"בונבונים"... למזלי, הצלחתי להישמר ולא ליפול למלכודת של שום קבוצה, ולמדתי לשמור על פרופיל נמוך. למדתי שכל הטריק הוא בעצם לעשות את עצמך ישן, ולחתור תחת.[45]

הדברים מדברים בעד עצמם. מעולם לא היתה הספרות המכונה "ספרות עברית" כה

---

[42] אתגר קרת, "געגועי לקיסינג'ר", **געגועי לקיסינג'ר**, זמורה-ביתן, תל אביב 1994, עמ' 13-14.

[43] בלבן 1995, עמ' 49-50.

[44] גדי טאוב, **המרד השפוף**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 59-60, 69-70, 77-78, 82, 84, 92, 154

[45] אורלי קסטל-בלום, **דולי סיטי**, זמורה-ביתן, תל אביב 1992, עמ' 58-59.

רחוקה מן הפואטיקה העברית כפי שהיא רחוקה כיום. אפשר, כמובן, לתלות זאת בהשפעת "רוח התקופה" הפוסט-מודרנית, כשם שאפשר וראוי לתלות את הקדרות שהשתלטה על הספרות הישראלית לאחר 1967 לא רק בתרעומת על כיבוש השטחים אלא גם בעליית "השמאל החדש" באירופה ובארצות-הברית באותו הזמן – ימי מרד הסטודנטים, המהפכה המינית וגל המחאה נגד מלחמת וייטנם. התרבות הישראלית איננה אטומה למהלכיה של תרבות העולם; וזה טבעי ומוצדק. השאלה היא: האם התרבות הישראלית, הערה למתרחש סביבה, אמורה להיות גרורה חקיינית של המגמה התרבותית הרווחת כעת במערב, או שדווקא עירנותנו למתרחש סביבנו אמורה לדרבן אותנו להגיב על כך בדרך משלנו?

אי אפשר להתעלם מן הפוסט-מודרניזם, אבל הפוסט-מודרניזם הרי איננו האתגר התרבותי הראשון שהוצב בפני התרבות העברית מעודה. התנ"ך נכתב, כאמור, כהתעמתות עם האופציה הפגנית, והתלמוד נכתב, במידה רבה, כהתעמתות עם האופציה ההלניסטית. איננו יכולים להשחיז את זהותנו אלא לנוכח זהות תרבותית אחרת, שאותה עלינו להכיר, וממנה עלינו ליטול אותם היבטים הרלוונטיים לגיבושנו; אם נטמענו ונבלענו בה במקום להגיע באמצעותה לזיקוק זהותנו, הרי זו הכחדה עצמית.

מדובר בהכרעה תרבותית, לא בהתנשאות תרבותית. הפואטיקה העברית אינה עדיפה על פואטיקות אחרות. כתיבת סיפורת אינה עדיפה על כתיבת שירה, מחזות או פילוסופיה. סיפורת-פעולה היסטורית-לאומית אינה עדיפה על סיפורת שאינה כזאת. הקביעה שהשירה, כמו הפילוסופיה, המדע והטכנולוגיה, היא תוצר של התרבות הפגנית, אינה אמירה בגנותה; אדרבה, התרבות הפגנית ראויה למלוא הערצתנו והכרת תודתנו על תוצריה הנפלאים – שירה וכל היתר. והקביעה שהפרוזה של ברנר איננה עברית בפואטיקה שלה כמו הפרוזה של עגנון, אין פירושה שהפרוזה של ברנר גרועה מזו של עגנון. אם יקום מחר סופר שיכתוב סיפורת ברוח הפואטיקה העברית, אין זו ערובה לכך שסיפוריו יהיו מוצלחים. סיפורת עברית, ככל סיפורת, עשויה להיות מרתקת או משמימה, עמוקה או שטחית, מקורית או נדושה. הביקורת שנמתחה כאן איננה ביקורת איכות אלא ביקורת אידיאית. לא נֶאמר כאן שהסיפורת הנכתבת בישראל בעשורים האחרונים איננה טובה, אלא שהיא איננה עברית.

רבים מברכים על כך שאיננה עברית;[46] אבל מי שזהותנו התרבותית יקרה לו, אמור להבין עד כמה תלוי עתידה בשאלה: האם הספרות שתיכתב כאן תחדש את הקשר עם עברה הפואטי? זהותנו התרבותית זקוקה לנו כיורשים ומורישים. הקנון שלא נחתם קורא לנו להוסיף לו יצירות חדשות, שיעניקו לעבר את טעם ההווה, ולהווה – עתיד.

---

[46] בין המברכים: יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", ידיעות אחרונות, המוסף לספרות, 14 באוקטובר, 1994; חנן חבר, **ספרות שנכתבת מכאן**, הוצאת ידיעות, תל אביב 1999, עמ' 7-10. דוגמה עולצת במיוחד של חדוות ניתוץ הספרות העברית מספק חיים דעואל לוסקי, המהלל את **דולי סיטי** באלו המילים: "את הספרות העברית - הנתונה עדיין בחיתוליה הרומנטיים, שקועה בהאדרה ובהשגבה, בבדיקה עצמית רגשית מתחסדת או בטיפול בשאלות 'גדולות' כמו היחס למדינה, ללאום, לסובייקט ולהיסטוריה - מצילה קסטל-בלום ומפילה לעבר התפרקות טוטאלית של ערכים, מבעים ומבטים, והופכת את הלא-שפה הפרטית לשפת ההמון. כאלכימאי מדופלם היא מפרקת את המבט האנכי לפירורים, מרככת את הקופסאות הסגורות של המונחים והמובנים המקובלים, המומרים ממוצק לנוזל צמיג ומנוזל לגז הממריא למחוזותיו של הדמיון חסר הגבולות, לזמן שאין בו זמניות". **50 ל-48**, גיליון מיוחד של **תיאוריה וביקורת**, 1999, עמ' 359. ספק אם מישהו חוץ מלוסקי עצמו מסוגל לרדת לסוף דעתו כשהוא נוקט ניסוחים כגון "היא מפרקת את המבט האנכי" או "זמן שאין בו זמניות", אבל ברכתו הצוהלת על אותה "התפרקות טוטאלית של ערכים" בהירה דיה.