

"ברעבי עליו": המבע הנכדי ומבעים "מתענכים"

בשירת גבריאל פרייל

יותם פופליקר

פרולוג: במלאות שלושים שנה למותו

שירת גבריאל פרייל היא שירה רזה. לא מכיוון שהיא כוללת מספר מילים מצומצם מהמילון או שיש בה מן המינורי, אלא מכיוון שהיא בבחינת גוף ספרותי מצטמצם המותיר מקום לאחרים להצטופף בחיקו, שירה המבינה את מעמדה היחסי בבית הגידול והשדה הספרותי. "אני ילד הולך ורזה", הוא כותב בשיר ללא כותרת במדור "מלים בחרף: 1985/6–1992"; "זה מדאיג לא מעט / אך אני עושה את עצמי כממשיך / אהבה לאגמי הקפה / לטעימות החמדה שבספר. // חצי-גזר נחמה בידי / וכל הדקיות במקומן / רק הגוף חוזר ואומר: / ילד הולך ורזה". ההברה "זה" החוזרת בסוף השורה הראשונה ובתחילת השורה השנייה, ושוב בנחמת חצי ה"גזר", מלמדת על החומר הלשוני המהדהד את צורכי הגוף, "הגוף חוזר ואומר" ומתרה שהקול דק, רזה יתר על המידה, ממשיך הלאה והולך ונעלם: "השעה נעשית רזה כל כך". הקול הפריילי חרישי, מאופק וכואב מרגישות יתרה; קול שאינו בטוח בצדקת דרכו, אלא הוא כ"מעיל דק / תלוי על קלב" ש"נזר" מפסוקים נשגבים / ממליצות רדמות". "לא אציל לא דוקס –" מדגיש פרייל, "אני קונניה בחדר ירושלמי / מציצה בסביר-לא-סביר / של הרים חוגגים מה, אולי / כתיבה רדמת בגיא" – ובגיא יש להצטופף, להצטמצם, ללכת ולרזות והלאה והלאה.

הגיא הזה, בין השאר, הוא מרחבה של אמריקה היהודית של המאה העשרים. שירתו רזה גם מכיוון שהיא נכתבה בשממת אמריקה העברית והיידית. ב-1955, בתגובה לביקורת של המרכז הארץ-ישראלי על היעדר הדינמיות והכוח בספרות העברית באמריקה, שכבר הייתה על ערש דווי, כתב פרייל: "אומנם שוררת שתיקה, אבל זו שתיקה המרמזת על חשבון נפש לא מודע של אלה שנשאו על גבם במשך שנים בעול ההישג הספרותי כאן בארץ [באמריקה]". שלא כמו הכוח והדינמיות, מלמדת השתיקה לפי פרייל על רזון, על קושי בתנועה ועל איפוק, והרזון אינו מנוגד לאון שירי, אלא מגלם את רוח התקופה – המשבר הרוחני שפקד את העולם בכלל ואת היהודים בפרט לאחר מלחמת העולם השנייה. זהו "סימן לאותו חוסר ביטחון המבקש לכפות היום את עולם הרוח בכללו, ואת

1 גבריאל פרייל, אספן סתווים: שירים 1972–1992, ירושלים: מוסד ביאליק, 1993, עמ' 203, 101, 76, 181, בהתאמה.

עולמנו בפרט; ויש גם דאגה בנוגע לעתיד", ממשיך פרייל בתגובתו הביקורתית, "אך לא פחד או אוזלת יד".² לתפיסתו, הרזון השירי אינו מבטא חולשה פואטית או מינוריות, אלא מגלם פואטיקה בת הזמן, פואטיקה של דאגה.

מאמר זה מתפרסם במלאות שלושים שנה למותו של גבריאל פרייל. אומנם הוא עוסק במבע הנכדי של הדובר הפריילי, כלומר ביחסי נכד-סב בשירתו ובהקשרים התאורטיים וההיסטוריוגרפיים הגלומים בכך – ולא ברזון של שירתו – אך להלן אציע כי שירתו הרזה של פרייל מבטאת מבע של נכד הנושא את פניו אל סבו, היינו מבע בעל ליריקה הרגישה למורכבות סבך היחסים הספרותיים, שאינה מבקשת לשלוט בכיפה הפואטית אלא לקחת חלק של שווה בין שווים בהיסטוריוגרפיה הספרותית. וזה רב.

* * *

בשירו המוקדם "סָבָא וְתִדְהָר", מתוך קובץ שיריו השני משנת 1954 נר מול כוכבים, מניח גבריאל פרייל את אבן היסוד לתפיסת המבע של הדובר בשירתו:

אַנְכִי הַנֶּכֶד, בְּחִינַת תִּדְהָר וְזָקֵן הַנִּי:

בֵּין יָפִיז שֶׁל אֶחָד וְחֻקְמָתוֹ שֶׁל שְׁנֵי אֶתוֹר שְׂבִיל.³

האליטרציה הכורכת את המילים "אַנְכִי" ו"הַנֶּכֶד" זו לזו מדגישה כי הדובר הפריילי, למן שלב מוקדם מאוד בשירתו ובאופן מפורש שלא יחזור שוב, תופס את נקודת המבט של הדובר, של האני השירי, כזו של נכד הנושא את פניו אל סבו – "זָקֵן", בכינויו של פרייל, תואר שנהוג היה להעניק לסב המשפחה (ולעיתים גם להורים) בחברה היהודית. הנכד הפריילי ממצב ובוחן את עצמו דרך ההתכוונות אל חוקמתו של הסב ופי האילן: "בְּרַעְפֵּי-עָלְיוֹ"; "זֶה דְּמִי", הוא כותב לקראת סוף השיר, "הַמִּפְּחָה בְּאַבְרֵי הָאֵילָן". ואכן, אף שביטוי כה מפורש ומצלולי של עמדת הדובר לא יחזור שוב בשירתו של פרייל – לכל אורכה ורוחבה דמות הסב דומיננטית מאוד ומרכזית, והזיקה אליה חשובה לאין ערוך מן הזיקה לדמות הפטריארכית של האב, למשל – הביוגרפי או השירי, אין זה משנה.

במחקרה המקיף של יעל פלדמן על שירתו המוקדמת של גבריאל פרייל נידון גם מקומו החשוב של הסב. פלדמן טוענת כי פרייל הבנה בשירתו הקבלות, השוואות ואף זהויות בין הנכד לסב, כדי לכונן מעין "רומן משפחתי". היחס המקביל בין עולמותיהם הרוחניים והאינטלקטואליים, על פיה, משמש את פרייל בבחינת הצדקה והנמקה לשאלה מדוע הוא כותב דווקא בשפה העברית במרחבה הדיאספורי של אמריקה הצפונית.⁴ ועם

2 גבריאל פרייל, "די העברענישע ליטעראטור אין אמעריקע", די צוקונפט (אקטאבער 1955), ז' 371. לתרגום הרשימה מידיש לעברית נעזרתי רבות ברועי גרינוולד; לו, למעשה, נתון הקרדיט המלא, י"פ.

3 פרייל, הערה 1 לעיל, עמ' 260.

4 Yael S. Feldman, *Modernism and Cultural Transfer: Gabriel Preil and the Tradition of Jewish Literary Bilingualism*, Cincinnati, OH: Hebrew Union College Press, 1986, pp.

זאת, על אף התייחסותה למערכת היחסים הבין-דורית הזו, פלדמן דנה בִּרְצִיפוֹת שֶׁבִּין עולמותיהם ללא כל דגש על הפער וקו השבר הקיימים בהכרח בין אקלימי תקופותיהם, על אף הניסיון של פרייל לגשר עליו. זאת ועוד, היא אינה נוגעת כלל בפוזיציה הנכדית הייחודית של הדובר, ולא בהשלכות הספרותיות והתאורטיות של עצם נקיטת העמדה הזו; ואינה נותנת את הדעת על האופן שבו מבע הנכד מחולל את יחסו של פרייל למבשריו הספרותיים, זיקה שלטעמי, בין השאר, אף הובילה לקושי המחקרי לסווגו במהלך השנים מבחינה היסטוריוגרפית וסגנונית.⁵ כפי שאראה בהמשך, לא שאלת המקור הבלעדי עומדת בלב שירתו של פרייל, אלא, על דרך הפרדוקס, שאלת המקור המרובה. לעומת המחקר הקיים, המגלם מגמה כמעט אובססיבית של התחקות אחר שאלת ההקשר של שירתו, ההשפעה עליה ומקורה הבלעדי – שאלה הנענית בידי כל חוקר על פי מקומו התרבותי והפואטי⁶ – לטעמי יש לבחון את פרייל לאור ריבוי ההקשרים והמקורות של שירתו, לאור ה"ארכה" של שירתו. על כך ארחיב בהמשך, אך אציין כבר פה שהמושג "ארכה", כפי שמבינים אותו דרידה וגורגוריס, למשל,⁷ כרוך בסתירה: הוא מגלם את המקור, את הזמן והמרחב שבהם הכול החל, אך בד בבד, מכיוון שהמקור הזה "נשכח", נותר כמעין עקבה, סימן מדרגה שנייה, הוא מתחולל שוב ושוב בבחינת צו בראשית, שאינו פוסק להופיע בגילויים שונים. כלומר במושג ה"ארכה" גלום המקור החד-פעמי לכאורה, אבל בשל פער מבני אינהרנטי הוא מובן כאירוע אין-סופי, שאי אפשר לתוחמו או לקבוע.

במאמר זה אבחן אפוא את המבע הנכדי כמפתח פרשני חדש להבנת שירתו של פרייל מבחינה היסטוריוגרפית, תאורטית ופואטית. ראשית, אציע שפוזיציה זו מתגלמת בפנייתו החוץ-ספרותית של פרייל. ברשימתו "די העברעישע ליטעראַטור אין אַמעריקע" ("הספרות העברית באמריקה") משנת 1955 מכנה פרייל ביידיש את מבשריו, את חוסיו ואבותיו הספרותיים "ליבהאַרציקע זיידעס", "סבים טובי לב", ולטענתי, בפנייתו אל מבשריו, אבותיו הפואטיים מבחינה היסטורית-כרונולוגית, בכינוי "סבים", על ההשלכות הפואטיות והתאורטיות שבבחירה זו, מתגלם המבע הנכדי של הדובר, מה

43–54

5 אליסון שכטר דנה בקושי זה. ראו, Allison Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, New York, NY: Oxford University Press, 2012, p. 158.

6 אברהם אפשטיין, למשל, ביקש להבינו בהקשר המסורת הספרותית האמריקנית, וטען שמבשריו הם משוררים כסטיבנס, קאמינגס ואודן; על פי נתן זך, "המסורת העברית, ולא האמריקנית היא הקונטקסט האמיתי של שירתו גם כשאנו מדמים לשמוע הדים אחרים"; לטענת פלדמן יש לבחון את שירת פרייל במסגרת ההקשר של מסורת הספרות היהודית הדו-לשונית, ומבשריו האמיתיים, על פיה, הם יהודה ליב טלר, משורר היידיש האימג'יסטי, וזלמן שניאור, המשורר העברי ה"דקדנטי"; ועל פי דן מירון מבשריו הם לא אחרים מאשר דוד פוגל, חיים לנסקי ובר פומרנץ, שלהם דומה פרייל מבחינת ה"אישיות השירית" שלו והנידחות הציבורית הגאוגרפית היחסית. אברהם אפשטיין, "גבריאל פרייל", מקרוב ומרחוק: פרקי מסה וביקורת, ניו יורק: אוהל, 1943, עמ' 202–207; נתן זך, "בסימן השעה המפוסית", מולד יט, 153–154 (ניסן-אייר תשכ"א), עמ' 187; Feldman, הערה 4 לעיל, עמ' 111; מירון, "בין הנר לכוכבים" [אחרית דבר], פרייל, הערה 1 לעיל, עמ' 285.

7 ראו: ז'אק דרידה, מחלות ארכיב, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2006; סטאטיס גורגוריס, "ארכה", מאנגלית: נטע אחיטוב, מפתח 6 (אביב 2013), <https://did.li/Sztrl>.

שאני תופס כנשיאת פניו של הבן-בבחינת-נכד אל האב-בבחינת-סב. בה'בעת אטען, בצורה מובלעת אבל כזו שאינה משתמעת לשני פנים, שפנייה זו יכולה ללמד גם על תפיסתו ההיסטוריוגרפית וביקורתו כנגד מאבקים פואטיים על השליטה בכיפה. לאחר מכן אדון מעט בזיקה הבין-דורית הזו מבחינה תאורטית, ובהקשר הדיון בשירת פרייל אציע מודל חלופי להבנת יחסי ההשפעה הפואטיים בין מבשרים לבין ממשיכיהם. לבסוף אדון בזיקתו אל דמות הסב, הביוגרפית והפואטית כאחד, כפי שהיא מתגלמת במרחב שירתו. אל מול המטפורה השגורה של העץ לציון יחסים בין-דוריים לינאריים ואדיפליים בין אב לבן מזה, ואל מול המטפורה של הדשא הריזומטי לציון פריסתם המרחבית, רבת הכניסות והיציאות ונעדרת השורש והסמכות מזה⁸ – אדון במטפורה הפריילית של העלווה, האילן "בְּרַעְפֵי-עָלְיוֹ", העולה כבר בלשון הפיגורטיבית של השיר המוזכר בתחילת הדברים. פיגורה זו מחוללת התאגדות-יחד של הנכד והסב, "היקרות-יחד", במונחו של חוקר הקלאסיקה סטאטיס גורגוריס, שעליה ארחיב בהמשך, ויחסי "ארכה" אדיפליים המגלמים את המודל התאורטי החלופי המוצע.

צוריקגערעדט: גבריאל פרייל וההיסטוריוגרפיה של השירה העברית

גבריאל פרייל היה משורר דו-לשוני וחלק בלתי נפרד מהמעגלים היהודיים-ספרותיים באמריקה במחצית הראשונה של המאה העשרים.⁹ את שיריו הראשונים פרסם במקביל פחות או יותר, בשתי השפות: את שירו הראשון בעברית "מזמור החיילים המתים" פרסם בשנת 1936 ביומון של ההסתדרות העברית באמריקה הַדָּאָר, ואת שיריו הראשונים ביידיש "פֶּרָאָסֶט" ו"דְרִי לידער" פרסם בכתבי העת ניו־יאָרקער וואָכנבלאַט ואינזיך

8 וראו למשל: Gilles Deleuze, "Rhizome Versus Trees", Constantin Boundas (ed.), *The Deleuze Reader*, New York, NY: Columbia University Press, 1993; אריאלה אזולאי ועדי ואופיר, "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה לאלף קישורים", תיאוריה וביקורת 17 (סתיו 2000), עמ' 123–131.

9 פרייל נולד ב־21 באוגוסט 1911 בעיר דורפאט שבאסטוניה, ובילה את שנות ילדותו בעיר קרוקי (קראָק ביידיש) שבליטא, שבה התקיימה קהילה יהודית לא קטנה עד לחורבנה במהלך מלחמת העולם השנייה. סבו מצד אביו, יהושע-יוסף פרייל, היה רב הקהילה, והוא קבור בבית הקברות היהודי בקובנה. בשנת 1922, לאחר מות אביו פייבל שרגא פרייל, כשהיה בן אחת-עשרה, היגר גבריאל עם אימו קלרה פרייל (בעבר מצקל) אל חופיה של אמריקה הצפונית, שם התיישבו בעיר ניו יורק, ביתו של פרייל עד למותו ב־5 ביוני 1993.

אף שישב במשך כל חייו במרחבה הדיאספורי של העיר ניו יורק, קהל קוראיו העברי שכן בעיקרו בארץ ישראל/פלשתינה, בוודאי לאחר הקמת מדינת ישראל. ואכן, מלבד קובץ שיריו העברי הראשון נוף שמש וכפור בעריכתו של שמעון הלקין, שיצא לאור בשנת 1944 בהוצאת אוהל בניו יורק, שאר קובצי שיריו, שפורסמו לאחר קום המדינה, ראו אור בהוצאות ישראליות: נד מול כוכבים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1954; מפת ערב, תל אביב: דביר, 1961; האש והדממה, רמת גן: אגודת הווספרים בישראל, 1968; אוסף שיריו הראשון מתוך זמן ונוף: שירים מקובצים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972; שירים משני הקצוות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1975; אדיב לעצמי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982; חמישים שיר במדבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985; ואוסף שיריו השני אספן סתוים בשנת 1993 (הערה 1 לעיל).

בשנים 1935 ו-1936, בהתאמה.¹⁰ בשלהי שנות השלושים ובתחילת שנות הארבעים של המאה העשרים טרם זכה פרייל להתקבלות חמה בידי המרכז הספרותי במדינת ישראל.¹¹ באותה העת פעל בשני מרכזים ספרותיים יהודיים שונים אך חופפים בניו יורק: המרכז העברי-אמריקני והמרכז היידי-אמריקני. משוררי המרכז העברי-אמריקני, שנהוג לכנותם "המשוררים ההיבראיסטים", ביקשו להקים בצד המרכז הספרותי שהתגבש על אדמתה של ארץ ישראל מרכז ספרותי עברי בעל ערך במרחבה הדיאספורי של ניו יורק, בתקופה שבה המילה והתרבות העברית בלבד, ולא הטריטוריה, הן שהגדירו את שיוכם הקהילתי-ספרותי.¹² פרייל היה בין צעירי המשוררים של התקופה השלישית של המרכז, תקופה שנהוג לסמן את תחילתה בשנת 1909 ואת סיומה בשלהי שנות הארבעים של המאה העשרים, כשפעילות המרכז החלה לדעוך כמעט לחלוטין.¹³ בד בבד, פרייל פעל, גם אם לא באופן נרחב, במרכז היידי-אמריקני, בפרט כחלק מתנועת ה"אינזיך" ("בתוך עצמך"), שאת משורריה נהוג לכנות, בעקבות התרגום הלועזי של הביטוי – המשוררים האינטרוספקטיביסטים.¹⁴

10 Feldman, הערה 4 לעיל, עמ' 106.

11 כפי שמראה דן מירון, בשנות השישים של המאה העשרים "כבש ההקשר הישראלי" את מקומו של ההקשר האמריקני, שלאורו הבינו את שירתו של פרייל עד אז. מעצביו של הקשר זה היו בני דור המדינה, ובראשם נתן זך, שכתב בשנות החמישים ובתחילת שנות השישים שלוש רשימות על שירתו של פרייל – בצד רשימות על שירתם של דוד פוגל ויעקב שטיינברג, למשל – כחלק ממאמציו הידועים לערער על נוסח אלתרמן (מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 282). בהמשך, בשלהי שנות השבעים של המאה העשרים אימצה את פרייל חבורת "סימן קריאה", בראשותו של מנחם פרי, ובקרבם מצא בית ספרותי חדש לפרסם את שיריו ולהשמיע את קולו השירי המאוחר.

12 את הזיקה הזאת ללשון העברית מכנה אלן מינץ "האפופתאוזיס של הלשון העברית" (The Apotheosis of Hebrew: *Sanctuary in the Wilderness: A Critical Introduction to American Hebrew Poetry*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2012, pp. 66–109. מבחינה פואטית, הם התנגדו לגל המודרניסטי המהפכני החדש נוסח יצחק למדן, אברהם שלונסקי ואחרים, וביקשו לאמץ את המודוס השירי העברי נוסח שירת התחייה ולהעבירו דרך ה"מסנת" המודרנית. במילותיו של אלן מינץ, הם שאפו לערטל את הקול של השירה העברית מהפאתוס הקלאסי והיהודי-נבואי, להגביל את התנופה הסנטימנטלית, וזאת ללא שלילתם; הם ביקשו לזקק את הסגנון הקלאסי אל אידיום עברי מודרני. במילים אחרות, הם שאפו לנוסח נאו-קלסיציסטי, למודרניזציה של המודל הקלאסי (עמ' 52).

13 יצחק זילברשלאג כינה תקופה זו "פרק התהוות ההישגים" ("The Period of Emergent Achievements"); פרק שהחל בשנת 1909, בהופעת הפואמה "מול אוהל תימורה" לבנימין נחום סילקינר, והסתיים בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה, בהקמת מדינת ישראל. על כך ראו, Eisig Silberschlag, *From Renaissance to renaissance: Hebrew Literature from 1942–1970*, vol. 1, New York, NY: Ktav Publishing House, 1973, p. 249.

14 במהלך מודרניסטי טיפוס, אינטרוספקטיביסטים כגון גלאטשטיין, ליילס ומניקוב ביקשו לפתח מגמה חדשה בשירת היידיש. לעומת הפואטיקה של החבורה היידישית די יונגע ("הצעירים" בעברית), שביקשה לשמר, פחות או יותר, את המבנים הקלאסיים של משקל וחרוז, ותפסה את המשורר כמדיום לרוח השלמה והנצחית של השירה – הפואטיקה של האינטרוספקטיביסטים התמקדה בנקודת המבט הסובייקטיבית, באגו ובתהליך היצירתי האסוציאטיבי של המשורר. אלו סירבו להיקבע לריתמוס הקלאסי, ושאו למקצב אינדיבידואלי וחופשי, אגוצנטרי ממש. על פיהם השירה אמורה לבטא את המבוכ הנפשי, על סתירותיו, ערפולו וחוסר בהירותו, ולא את רוחה הנצחי של השירה, כפי שסברו קודמיהם. Feldman, הערה 4 לעיל, עמ' 60. כמו כן ראו, בנימין הרשב,

פעילותו השירית של פרייל בשני המעגלים הספרותיים ובשתי התנועות הפואטיות במקביל – ההיבראיסטית והאינטרוספקטיביסטית – אינה מובנת מאליה. התנועה האינטרוספקטיביסטית אימצה את המודוס המודרניסטי, ושמה את הדגש על "הלברית הנפשית", ואילו דרכה הפואטית של התנועה ההיבראיסטית הייתה כמעט הפוכה לה: אף שהמשוררים ההיבראיסטיים ראו חשיבות רבה בסינון הפאתוס והטון הקלאסיים וביקשו את האידיום המודרני, הם בהחלט ראו עצמם כיורשיה וממשיכייה של מסורת השירה הרומנטית, ובפרט – כיורשיהם של "קלאסיקוני" השירה העברית ביאליק וטשרניחובסקי. ובכל זאת, נדמה שדווקא זיקה לשוניית ופואטית כפולה וקשה לעיכול זו היא שאפשרה את התגבשות קול שירתו הייחודי של פרייל – או אף הובילה אליה – בנופה ובאקלימה של השירה העברית באותו הזמן. לעומת נטייתם של מגוון זרמי השירה העברית באותה העת לטון פואטי ברור ומוכרע יחסית, המתקשה לקבל אי-הכרעה פואטית או אידאולוגית, פרייל אחז בשני המודוסים הללו במשותף, ותכונה זו העניקה לשירתו גוון שירי זר ומזר, אם כי מרענן ומסקרן.

בתחילת דרכו היה פרייל אפוא חלק בלתי נפרד מהמעגלים הספרותיים היהודיים בניו יורק, ובפרט המעגל ההיבראיסטי, ולטעמי, אי-הכרעתו הסגנונית לטובת מודוס בלעדי משקפת גם את האופן שבו תפס את מערכת היחסים שבין המשוררים ה"זקנים" ל"צעירים" במעגלים אלו, וכן את ההיסטוריוגרפיה ואת יחסי ההשפעה בין המשורר לבין מבשריו באופן כללי. לטענתי, עמדה זו באה לידי ביטוי בצורה מובהקת ברשימתו ביידיש משנת 1955 "די העברעישע ליטעראטור אין אַמעריקע", בפנייתו אל בני חסותו ואבותיו הספרותיים בתור סבים, ובתארו את יחסם אליו ואל צעירי המשוררים "בבחינת ליבהאָרציקע זיידעס" ("בבחינת סבים טובי לב"):

הזרם של הספרות העברית-אמריקנית [...] כמו צייר את עצמו בעיני רוחו כנוף ספרותי אחיד. כמעט שלא נשמעו תהיות ומענות. לעיתים אפשר היה לקבל את הרושם שלא רק קבוצת הכותבים מנהלת חיים משותפים והרמוניים כשלם אחדותי, אלא שגם הכותב היחיד יודע בדיוק את מקומו בספרות, ומתפקד כחלק מודע לעצמו של האורגניזם. אומנם לא תמיד סכמה כזאת רצויה. כידוע, התיישנות רוחנית והתרעננות הן לרוב דווקא תוצאה של התנגשות וחילופי דעות מנוגדות. ועם זאת, מצב כזה בהחלט יכול לקרות בקבוצה כה גדולה.

מצד שני, קבוצת הכותבים העבריים המקומית פיתחה סבלנות מעודנת. אותם מתי מעט ש"העזו" לנהל פלירט עם מה שמכנים נטיות מודרניות בספרות לא נדחו, חלילה וחס. להפך, האחרים נהגו בהם בבחינת סבים טובי לב, נהנו ממפעליהם ואפילו עודדו אותם. והינה שוב התמונה הקולקטיבית נשארה שלמה.¹⁵

¹⁵ "האינטרוספקטיביזם היהודי בניו-יורק", מאניפסטים של מודרניזם, תרגומים: בנימין הרשב, יוסף אבן, דוד ויינפלד, שמעון זנדבנק, יצחק קליין וראובן קריץ, ירושלים ותל אביב: כרמל והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, 2001, עמ' 177–196.

15 פרייל, הערה 2 לעיל, עמ' 370.

בקטע זה מתוך הרשימה פרייל מאפיין את הזיקות הפנים-תנועתיות של השירה ההיבראיסטית. על פיו, קבוצת המשוררים הזאת ראתה את עצמה כאורגניזם הרמוני, שבו כל חלק יודע את תפקידו ומתפקד לעילא ולעילא, וזאת על אף ההטרונגיות והשוני שבין חלקי האורגניזם, הכותבים.¹⁶ עם זאת, מגמתו ותפיסתו של פרייל את ה"אורגניזם" ההיבראיסטי שונות. אף שאכן ראה במערך הכוחות העברי-אמריקני הפנים-תנועתי גוף ספרותי סבלני הפועל בשיתופיות, מנקודת מבטו היו זקני התנועה בבחינת "האחרים" ("די אַנדערע"); הוא חשד בתפיסתם העצמית ההרמונית והאחדותית, ולכן הסברו לתופעה המיוחדת שזיהה היה מסדר אחר. על אף מראית העין ההרמונית והאחדותית, סבר פרייל כי "לא תמיד סכמה כזאת רצויה" וטען, כאחד המודרניסטים כביכול, ש"מאבקים" ו"סכסוכים" פואטיים, וכמותם פולמוסים תרבותיים, הכרחיים למען התפתחותה של הספרות והתחדשותה. פרייל סירב אפוא להעלים עין מאותן התנגשויות פנים-תנועתיות וחיכוכים, והוא ראה בהם הכרח. ההסבר שהעניק לכך ש"התמונה הקולקטיבית נשארה שלמה" לא נבע מתפיסה הרמונית. לפי פרייל, הסיבה שהאורגניזם ההיבראיסטי פעל ללא דופי לא הייתה היעדר חיכוכים או התנגשויות, אלא סבלנותם הרבה של "זקני השבט" – שלא זו בלבד שלא דחו או הרחיקו את המשוררים ש"העזו" לפלרטט עם המודרניזם ואיימו על ההרמוניה, הם אף "נהנו ממפעליהם ואפילו עודדו אותם".

לא בכדי התעכב פרייל ברשימתו על החיכוכים הפואטיים ועל המשוררים שניהלו "פלירט" עם המודרניזם. לטענתי, תודתו לסבלנותם ה"מעודנת" של "סביו" נובעת מהבנת המתח ומקומו הקונפליקטואלי שלו-עצמו ביחס לטון הסגנוני הדומיננטי והשמרני-מה של ההיבראיסטים.¹⁷ ויש להדגיש כבר בשלב הזה: בפנייה אל "סביו" לא התייחס פרייל אל סביו העבריים, כגון ביאליק וטשרניחובסקי, או למשוררים-סבים מינוריים יותר מן המרחב העברי-אמריקני, כמנחם מנדל דוליצקי, נפתלי הרץ אימבר או גרשון רוזנצוויג. הוא לא ביקש, במסגרת אדיפלית מסורתית וידועה, "לעקוף" דור כדי להצדיק – או

16 סקירתו ההיסטורית של זילברשלאג (Silberschlag), הערה 13 לעיל, עמ' 274–316) מלמדת בבירור שמתחת לפני השטח אכן ניכרו הבדלים פואטיים משמעותיים. עם זאת, על אף ההבדלים הללו, נדמה שקבוצת המשוררים ההיבראיסטים תפסה את עצמה כזרם ספרותי אחדותי. אחדותם באה לידי ביטוי, למשל, בשנות העשרים של המאה העשרים, בהתייבבותם המשותפת של מנחם ריבולוב, שמעון הקלן, שמעון גינצבורג והלל בבלי כגוף ספרותי אחד ומאוחד כנגד פואטיקת ה"טשטוש" המודרניסטית בלשונם, כאשר ביקורתם הופנתה בראש ובראשונה אל עבר משוררי המודרנה במרכז הארץ-ישראלי. ראו, Michael Weingrad, *American Hebrew Literature: Writing National Identity in the United States*, New York, NY: Syracuse University Press, 2011, pp. 59–64.

17 עדות לריחוק ולזרות מן ההרגלים הספרותיים ומן האידיאל הפואטי שאחזו בו נותני הטון של השירה ההיבראיסטית ניכר, למשל, בטון דבריו העוקצני של ריבולוב ברשימתו משנת 1938, בכותבו כנגד הכאוס, ה"טירוף" והיעדר הצורה המודרניסטיים שבשירת העולם בכלל ובשירה העברית בארץ ישראל בפרט. מנחם ריבולוב, "השירה העברית באמריקה", ספר השנה ליהודי אמריקה (1938), עמ' 264. אך פרייל, על אף טיבה המודרניסטי של שירתו, שהיה, כאמור, זר לאידיאלים הפואטיים של ההיבראיסטים, השתייך לקבוצת המשוררים של השירה העברית באמריקה כשמעון הקלן, ישראל אפרת, אברהם רגלסון, אפרים ליסיצקי, הלל בבלי ואחרים. הוא היה מודע ל"מזגם" הפואטי והאידיאולוגי השמרני, ואף הושפע מהם.

מוטב, להנציח – את הנוסח הפואטי ששטח בשירתו. ה"אחרים" שהצביע אליהם לא היו אלא אבותיו הפואטיים. הם מוגדרים אומנם כ"אחרים", אך בה-בעת נתפסים כשותפים לגורלם של "אותם מתי מעט" ש"העזו" להיות במגע עם המודרניזם – ככותב עצמו. למרות אחרותם, הם נהגו בצעירים ה"מעזים" הללו "בבחינת" סבים, כמו היו סביהם, היינו: ניגשו לבחון את שירתם מנקודת מבטו של הסב בזיקתו אל הנכד, ולא מנקודת מבטו של האב בזיקתו אל הבן. במילים אחרות, נדמה כי בעיני פרייל האב נתפס כאב-בבחינת-סב, ובהתאמה הבן – כבן-בבחינת-נכד.

ובכן, ה"גומחה" האקולוגית-ספרותית המורכבת הזו, שגיבש פרייל לעצמו בבית הגידול היהודי הניו-יורקי, היינו העובדה ש"ניצל" את תנאי בית הגידול ויחסיו עם המשוררים והסגנונות הפואטיים השונים שהשפיעו על תודעתו השירית,¹⁸ העמידה אותו, כביכול, כמועמד הברור ביותר ליצירת חיכוכים והתנגשויות עם ערכי הקבוצה של המשוררים העבריים ("האחרים") באמריקה. הרי הוא הנציג המובהק ביותר של השירה ההיבראיסטית שבישר את אותה "רוח רעננה" של המודרניזם, שעלולה הייתה לחתור תחת הטון הפואטי הישן, ולכן עשוי היה פרייל לסכן את שלמותו ההרמונית של הזרם ולהיות, כביכול, לחלוץ "דור הבנים".¹⁹ נדמה שפרייל כה מודה לזקניו על סבלנותם המעודנת מכיוון שעל אף המרחק הפואטי הרב ממנו קיבלו אותו אל חיקם, לקחו אותו תחת חסותם, ולא דחו אותו, "חלילה וחס", בשל "זרותו" המודרניסטית.²⁰ על אף פועלם התקיף כנגד ערכי המודרניזם, קיבלו "אבותיו" הספרותיים את ערכיו הפואטיים ו"חיו" עימו, זה בצד זה – ולא ביקשו לדוחקו כדי לשמר את מרחבם הפואטי, בחשש שמא יבקש לנשלם ולתפוס את מקומם. על אף ערכיו הפואטיים הזרים הם נהגו בו כאמור "בבחינת סבים טובי לב", בחנו את שירתו כסבים ולא כאבות, ושמחו למפגש זה של

18 אבידב ליפסקר, שירת יצחק עגן: אקולוגיה של ספרות בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 248.

19 פה אציין כי מעבר להשפעות המודרניסטיות של האינטרוספקטיביזם, פרייל הושפע רבות מהמודרניזם של בני העלייה השלישית, ככתביהם של יצחק למדן ואברהם שלונסקי, מהמודרניזם המוקדם יותר, כשל המשוררים דוד פוגל, חיים לנסקי ובר פומרנץ, וכן מהאימגזם האנגלו-סקסי. ואומנם, כפי שסיפר בשיחה לג'רמי גרבר, פרייל נחשב באותה העת למקבילה העברית של המשוררים המודרניסטים אימג'יסטים האנגלו-סקסים, ובמובן זה, למשורר חלוץ בשירה העברית. שיחתו עם ג'רמי גרבר (Garber) משנת 1982 מצוטטת בספרה של אליסון שכטר, Schachter, הערה 5 לעיל, עמ' 158.

20 פרייל בוודאי לא היה היחיד מבין המשוררים ההיבראיסטים שניהל "פלירט" עם המודרניזם; אך הוא היה ללא ספק המודרניסט ביותר. אופייה המודרניסטי של שירתו – לשונו הפרוזאית, התנערותו מחרוזת ומשקל, הסתייגותו מן המטפוריקה הרומנטית ומאווירת המסתורין אל עבר האימגזם האנגלו-אמריקני והחולין העירוני – הובחן למן ההתחלה, והצטייר כזר בעיני נותני הטון ("האחרים", כזכור). כפי שניסח דן מירון בבהירות, בקרב קובעי הטעם כמנחם ריבולוב ושמעון הלקין ניכרה "חדוות-אמת על הופעתו של משורר עברי צעיר מגידולי אמריקה" כפרייל, ועם זאת, "נעשה בשרם [...] חידודין-חידודין למגע זרותה של שירתו וריחוקה מִבְּחוּץ־הטעם ומן ההרגלים הספרותיים שלהם". מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 278.

הדורות. ופרייל, מצידו, "לא רצה להרגיז איש ולא שאף לדחוק ממקומו מישהו, וצניעותו ונועם-דרכיו הקלו, כמוכן, את העמידה בנוכחותו".²¹

להבדיל מהצעתה של אליסון שכטר, כי דבריו של פרייל בְּרשימה מלמדים שבחשבון אחרון צידד בתפיסתם של ההיבראיסטים, בהזהירם נגד "הכאוס האטומי הנוכחי" של המודרניזם,²² אני מציע שדבריו בהמשך הרשימה, בצד פנייתו אל אבותיו בלשון "סבים טובי לב", מעידים דווקא על המתח שבין הגישות. דבריו מדגישים שאלה ספרותית עקרונית, לתפיסתו, שאין לתת עליה תשובה פזיזה; שאלה, במילותיו, ש"יש לדון בה" ("דאָס איז אַ פּראָגע, וואָס לאָזט זיך דיסקוטירן"). מחד גיסא, כותב פרייל, רוחות רעננות כאלו של המודרניזם אכן מיטיבות ותורמות להתפתחות הספרות ("פרישע ווינטן ווירקן גוט אויף אַ ליטעראַטור"), אך מאידך גיסא ("צוריקגערעדט"), הוא מכיר בערכה של הגישה הקלאסית והעל-זמנית של ההיבראיסטים, המבקשת להתגונן מפני הכאוס האטומי של התקופה, שנתפס כזמני וחולף.²³ בשתי הגישות רואה פרייל רבדים של המחשבה הספרותית שאין לסלקם בנקל, תפיסה המצביעה על המקום הקונפליקטואלי והמתוח שבו פרייל היה שרוי: בין סגנונות וזרמים בעלי תפיסות עולם פואטיות ואידאולוגיות מנוגדות. תפיסתו ההיסטוריוגרפית, שהובילה במידת מה לקושי המחקרי לסווגו מבחינה היסטוריוגרפית ודורית, מלמדת על סירובו לנקוט עמדה "מפלגתית" לצד זה או אחר. הוא הבחין אפוא במערכת הספרותית המרובה, הבחין ב"אקלים הדעות" הספרותי הרב-ממדי, ובחר להישאר במצב בו-זמני זה של "שכנות תרבותית".²⁴ ניסוחו ה"שיתופי" ומבע זה של בן-בבחינת-נכד הנושא פניו אל אב-בבחינת-סב מדגישים את רצונו לשמר

21 שם, עמ' 278. בכל הנוגע להקשר הספרותי היידי כדאי להדגיש, שבחירתו של פרייל לכנות את אבותיו "סבים" לא נעשתה בחלל ריק. ייתכן מאד שהוא אימץ את הכינוי בעקבות זיקת נכד-סב מוכרת וידועה: בחירתו של שלום עליכם לכנות את אביה הגדול של ספרות היידיש המודרנית שלום יעקב אברמוביץ' בתואר "סבא מנדלי".

22 Schachter, הערה 5 לעיל, עמ' 162.

23 פרייל, הערה 2 לעיל, עמ' 371.

24 אין זו הפעם הראשונה שפרייל מתנסח באופן כה סולידרי ומבקש להבין, מבחינה היסטוריוגרפית, את היחס השיתופי, הלא חסלני או מהפכני, בין משוררים ודורות ספרותיים. באותה הרשימה הוא כותב דברים דומים בכל הנוגע למערכת היחסים שבין מרכז השירה העברית בפלשתינה, ארץ ישראל, לבין מרכז השירה העברית באמריקה. "אין עוד דבר היכול לנוון כישרון אינדיבידואלי ומעשה קולקטיבי כמו **חוסר הערכה**", כותב פרייל כתגובה ליחסו המזלזל לעיתים של המרכז הספרותי ההגמוני בארץ ישראל. "הספרות העברית ביבשת האמריקנית היא חלק אינטגרלי מהיצירה העברית בכללותה – וערכה לעיתים דווקא לא מואפל בידי אחרים. עבר זמנם של הסכסוכים הישנים עם הארץ העברית ההגמונית, ארץ ישראל. המבט המתנשא מלמעלה למטה כבר אינו תקף היום בקרב ראשי המדברים שם. כעת הם מרגישים שותפות רבה יותר, שיתופיות והיקשרות-יחד. מובן שלכל אסכולה במדינת ישראל, כידוע, גישה משלה לסופר היהודי האמריקני. אבל בדרך כלל זוהי גישה חיובית ולא צרת-אופקים. מיותר לומר שהכותב המקומי, מצידו, עקב תמיד באהבה ובעניין אמיתי אחר כל מה שנוצר שם, במרכז. אבל הפריפריה הייתה גאה כשלעצמה; היא התחילה להיות בעלת-יכולת לתרום דבר-מה ייחודי" לשיח הספרותי (פרייל, הערה 2 לעיל, עמ' 370). אומנם דברים אלה מעידים על מידה של נאיביות, אולי אף מכוונת, בכל הנוגע למערכת היחסים הזו, אבל הם בהחלט מלמדים על מגמתו הביקורתית של פרייל לסרב לכל שיח לעומתי כזה או אחר.

את המתח הבלתי אפשרי והבלתי אופנתי הזה: לצעוד מצד אחד בדרך המודרניסטית, שכמו ביקשה להתחיל יש מאין, להתבדל ולחולל הפיכה פואטית ותרבותית, ובד בבד, באורח פרדוקסלי, לסרב לחסלנות ולמהפכנות שנוסחו במפורש לאורך השנים כשיח ההיסטוריוגרפי של המודרניסטים, ולכפור בהן.²⁵

מרחב ה"ארכה" וסדר של "היקרות-יחד"

בחירתו של פרייל בפוזיצית הבן-בבחינת-נכד הפונה אל האב-בבחינת-סב חורגת מהסדר האדיפלי הקלאסי, המייצג נאמנה את השיח של המודרניסטים. השיח ההיסטוריוגרפי המודרניסטי של ה"רפובליקה הספרותית" אינו מתעלם, כידוע, ממקומו של הסב במערכת הגומלין של זיקות בין-דוריות. במהלך החסלני של נישול נוסח האב, הבן אומנם מאמץ במקרים רבים את נוסחו של הסב. כפי שמדגיש ליפסקר, תפיסת הזמן המודרניסטית כרוכה ביחס חיובי לזמן ההיסטורי הרחוק, היינו זמנו של הסב, ובשלילת הזמן ההיסטורי הקרוב, של האב.²⁶ עם זאת, המבע של הבן-בבחינת-נכד אינו כרוך בשלילתו או בנישולו של האב כלל ועיקר. הוא גם אינו כרוך באימוץ הסב הפואטי. להבדיל, זו נקודת מבטו של משורר המבקש לראות באבותיו סבים. המבט הנישא אל המבשר הוא המשתנה, ולא המבשר עצמו, ובמונחים פנומנולוגיים: התכוונותו של הסובייקט הפואטי משתנה, ולא אובייקט ההתכוונות. במבט הזה, הזמן ההיסטורי הקרוב והסמוך נתפס כזמנו הרחוק והמיתי של הסב. המשורר-בן מביט באביו כנכד הפונה אל סבו כדי לעדן ולרכך את היסוד המרדני וכדי להעיד על יחסי שכנות, על היותם "חברים לצרה". בהדגישו את הממד האגודתי הוא מכונן את היחסים הבין-דוריים ביניהם כיחסי שותפות ושכנות, כנקודת מפגש ולא כ"אזור מלחמה".

המבע הנכדי קשור, כמוכן, לזיקה הבין-דורית שבין הנכד לסב, השונה במאפייניה מהזיקה הבין-דורית הקלאסית, שבין הבן לאביו. במקרים רבים, מכיוון שהסב הוא חלק מהמשפחה המורחבת ולא הגרעינית, "הספרות מתבוננת באהבת הסב ובאהבה לסב,

25 אני מכוון פה, כמובן, לטענתו של אבידב ליפסקר בדבר השיח החסלני של המודרניזם, שהוא יוצא נגדו באמצעות המודל ההיסטוריוגרפי החלופי של האקולוגיה הספרותית. על פי ליפסקר, השיח ההיסטוריוגרפי אימץ את השיח ההיסטוריוגרפי של המודרניזם, וראוי, לטעמו, לייצר שיח היסטוריוגרפי על המודרניזם, המבקר את המבט הלא רפלקסיבי הזה. ליפסקר מבקש אפוא להבין את המערך ההיסטוריוגרפי באופן סינכרוני, כ"שכנות תרבותית" ולא כחסלנות ויריבות על משילות בכיפה במסגרת של "רפובליקה ספרותית" (ליפסקר, הערה 18 לעיל, עמ' 219–222), ויוצא נגד הגרפים והמפות השכיחים והאדיפליים נוסח "חרדת ההשפעה" להרולד בלום, כפי שנוסחו, למשל, בידי עוזי שביט. ראו, עוזי שביט, "השיר הפרוע: קווים לסיגנונה ואקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים", תעודה ה (תשמ"ו), עמ' 183–165. יתר על כן, נדמה שבדבריו ליפסקר אף מבקר את מודל ה"חבל" של חנה קרונפלד, שעל אף חשיבותו הרבה בהבנת היחסים הדינמיים הבין-דוריים המורכבים בין משוררים ופאראגונים, נותר בכל זאת דיאכרוני ואדיפלי בטיבו. Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley, CA: University of California Press, 1996.

26 ליפסקר, שם, עמ' 214.

באהבה הארכה-אדיפית או החוץ-אדיפית, כביצאה ראשונה מחוץ למשפחה בתוך המשפחה, כהיעשותו של קן ההתחלה למרובה".²⁷ על פי מיכל בן-נפתלי, הבחירה בסב, באהבה לארכה-פטריארך, היא "עדיין בתחום המותר" ואינה כרוכה בבגידה במשפחה, מפני שלא מדובר בעריקה אל משפחה אחרת, מאמצת, אלא בבחירת דמות הורית בלתי נפרדת מהמשפחה. ועם זאת, הסב, לעומת האב, רחוק מספיק מהילד מבחינה פסיכולוגית, רגשית וחינוכית כדי לסנן עיקר מטפל:

הוא המושה את הילד מן המצוקות, הוא השם לב לסבלו, הוא הרואה מעבר למעשים ומעבר לכישלונות, המתריע במילות אזהרה הנמסרות מניסיון כל הדורות. [...] הוא מעניק את אמות המידה האחרונות ומתענג מן הילד התענגות לשמה ללא בקשת תמורה.²⁸

בעקבות דבריהם של סופרים כמו תומס ברנהרד וז'אן-פול סארטר, בן-נפתלי מראה כיצד לעומת הזיקה האדיפית והחסלנית שבין הבן לאב, זיקה בין-דורית שעל פי ברנהרד מובילה בדרך כלל "לעליבות מדכאת", הזיקה אל הסב בראי הספרות עשויה לגאול את הילד מן המחנק הדכאני. שלא כזיקה החסלנית בין אבות לבנים, הזיקה בין הנכדים לסבים או בין ילדים לקשישים נתפסת במלחמת הדורות ככזאת המצביעה על חבירה יחדיו: השניים "עושים אגודה אחת".²⁹

מערכת היחסים של הנכד והסב מוגדרת אפוא כאהבה "הארכה-אדיפית או החוץ-אדיפית"; היא נגזרת מנקודת המבט של הנכד התופס את סבו, הארכה-פטריארך, בתור ה"ארכה" שלו. אך מה מגלם מונח יווני זה של "ארכה"? כפי שרמזתי בתחילת הדברים, המושג טומן בחובו סתירה אינהרנטית. על פי דרידה, הוא מסמן הן עיקרון נומולוגי של חוק הן עיקרון אונטולוגי של התחלה, הן סדר המשכי הן סדר צווי. המונח מגלם ו"מחסה", מלשון חסות, את יחסו לנקודת ההתחלה ולעיקרון שחולל אותה, ה"שם" האונטולוגי, זיכרון ההתחלה הקוסמי, הציבורי והנפשי. "אבל", מדגיש דרידה, הארכה "גם מחוסה מפני הזיכרון הזה שהוא מחסה: פירושו של דבר גם שהוא שוכח אותו".³⁰

27 מיכל בן-נפתלי, רוח, תל אביב: אחוזות בית, 2012, עמ' 99-100.

28 שם, עמ' 100-101.

29 על פי בן-נפתלי, הסב "הוא הרחוק ביותר מאתנו במרחב ובזמן, מי שנמצא בצד האחר של החיים שהוא הקצה האחר שלנו עצמנו וחוט סמוי מוליך מכאן לכאן. הוא עברנו המוחלט ואנחנו עתידו המוחלט, ובמטוטלת הזו נעים חיינו. אנחנו כמו הולכים להביט בעצמנו במראה הפוכה, כאילו הסבנו את גבנו לאחור והתרחקנו מן המראה" (שם, עמ' 101). דמויותיהם של הסב והנכד מצביעות על זמנים קוטביים כביכול זה ביחס לזה: הראשון בעבר המוחלט, זמן שהתרחש בטרם היה הנכד בחיים, והאחרון בעתיד המוחלט, שבו לסב לא יהיה חלק. ועם זאת, הפער הזמני אינו כזה שאי אפשר לחצותו. חוט דק ביותר נע ללא הרף בין כאן לשם, בין מרחב אחד למשנהו, בין העבר לעתיד, ומדגיש בה-בעת הן את הפער הזמני והמרחבי הבלתי אפשרי והן את האפשרות הבלתי מתקבלת על הדעת להתגבר עליו. הזיקה בין הנכד לסבו כרוכה בהתקרבות והתרחקות בד בבד, במבט מישיר, מבט פנים אל מול פנים ובהפניית הגב גם יחד: הוא מביט במראה, רואה את בן דמותו בסב ומתקרב אל המראה, אך המראה הפוכה, ולכן התקרבותו בהכרח מרחיקה אותו ממנו. 30 דרידה, הערה 7 לעיל, עמ' 10. ההדגשה במקור, י"פ. מפני שבכוחם של הארכונים – שומרי הסף של הארכיון, העורכים אותו וקובעים מה ייכנס ומה לא, איזה פריט יוצג ואיזה יורחק למחשכי

לפיקך, מושג הארכה סותר בהגדרתו. הוא מגלם את המקור, העבר, את נקודת ההתחלה של החוק; ובד בבד, כפי שמטעים דרידה, בשל שרירותיות-מה של המקור, בשל הסמכות ומעשה העריכה האנושי-כוחני הכרוך בכינון העבר – בצד זיכרון העבר, היחס לארכה מגלם הבטחה ופתיחות לעתיד. השרירותיות האנושית שבקביעת המקור מלמדת על “משקל של הלא-נודע”,³¹ שעשוי לבשר את ההתחוללות החוזרת ונשנית העתידה לבוא של הארכה.

ואכן, טיב הארכה, כפי שעולה מדבריו של חוקר הקלאסיקה סטאטיס גורגוריס, נגזר מאין-סופיותו ומאי-היקבעותו כאירוע חד-פעמי מן העבר. על פי גורגוריס, אף שהארכה הוא מוצא הכול, ההתחלה והמקור, הוא “אינו Ursprung – המקור האחד והיחיד, אירוע הבריאה האחד ולתמיד, אלא חלל אינסופי של התחלות שהתחוללותן לא פוסקת”. על פיו, האין-סופי אינו רק בלתי פוסק אלא גם חסר סופיות, היינו חסר הגדרה, תיחום או היקבעות. הארכה (הקוסמולוגי, הפוליטי, הנפשי ועוד) אינו יכול להיות מובן כאירוע תחום, מוגדר וקבוע, אלא כמערך כוחות מתחרים המחולל, באורח פרדוקסלי, איזון דינמי, לא סטטי, “משום שאם אחד הכוחות משיג יתרון, הוא חייב להיהרס מיד על ידי הכוח הנגדי, וחוזר חלילה”.³² לכן, הארכה, על פי גורגוריס, “יכול להיות רק משותף”; הוא “פעור, חדור דיפראנס גם כמקור וגם כעיקרון”.³³

ארכה אינו יכול עוד לכונן את עצמו כמקור יחיד. הסמכות מתחילה כשהיא כבר פעורה ויחסית, פתוחה לתהייה בנקודת כינונה, בזכות העובדה שגם האובייקט של הכוח וגם הסובייקט שלו נמצאים בעמדה של היקרות-יחד (co-incidence). אמנם אנחנו אומרים שבנקודה מסוימת בזמן מישוהו שולט ומישוהו נשלט, אך העמדות הללו אינן קפואות מבחינת המבנה או הזמן, אלא מתמלאות באופן ארעי על ידי מי שתופס אותן.³⁴

במרחב הארכה מתחוללת זיקה ייחודית בין השולט לנשלט: שלא כסדר הדיאלקטי הקלאסי, שדרכו מובן לרוב מערך השליטה בין האדון לעבד, מרחב ה”ארכה” שייך לסדר אחר, סדר של “היקרות-יחד”. המונח “היקרות-יחד” מדגיש כי השולט והנשלט – או במונחים פואטיים של השפעה: המשפיע והמושפע; ובמקרהו של פרייל, האב-בבחינת-סב והבן-בבחינת-נכד – נפגשים ופועלים יחד, שותפים לדרך, על אף תחרותיות כלשהי, ואף שהיכרותם תלויה ביד המקרה, ארעית ועשויה להשתנות בכל עת. המקריות והארעיות הללו הן המובילות לפער בסמכות הראשונית. מבחינה פיגורטיבית, לנכד שני סבים, ולא אב אחד, כלומר הסמכות מלכתחילה מפוצלת, מוכפלת ונעדרת מקור אחד בלעדי.

המרתף – מפני שבידם הכוח ההרמנויטי “לפרש את הארכיבים”, לכונן את החוק, פעולתם כרוכה בפונקציה ארכית, באקט פטריארכי שבלעדיו “שום ארכיב אינו עשוי להיכנס לתמונה ולהופיע כמות שהוא”, פונקציה המשמשת “כדי לחסות ולהסתתר לאלתר” (עמ’ 38). החסות מכסה בהכרח.

31 שם, עמ’ 38.

32 גורגוריס, הערה 7 לעיל, עמ’ 6–8.

33 שם, עמ’ 11.

34 שם, עמ’ 5. ההדגשה במקור, י”פ.

מעבר לכך, בזיקתו אל האב־בבחינת־סב, הבן־בבחינת־נכד עשוי להבין שכפי שהאב מגלם את התחלת הקן המשפחתי הגרעיני, הסבים מגלמים התחלה דומה של הקן המשפחתי המורחב, וכן הלאה והלאה. לקן המשפחתי התחלות רבות – הוא אינו מובן עוד כקן אחדותי בעל מקור אחד ויחיד שהוא לו סמכות בלעדית, אלא, כאמור, כ"חלל אינסופי של התחלות שהתחוללותן לא פוסקת". יחסיותה זו של הסמכות מובילה, כך גורגוריס, לעידונו או הפשרתו ו"הנזלתו" של היחס ה"קפוא" (הבינרי) שבין שולט לנשלט, משפיע למושפע. בהקשר המודלים ההיסטוריוגרפיים של השירה העברית, אפשר לטעון כי סדר ה"היקרות־יחד" חורג מהסדר החסלני של "הרפובליקה הספרותית", שעל פיו הסמכות קבועה במערכת דיאלקטית של שליטה, או לכל היותר כרוכה בה. מבחינה פואטית, מודל ההשפעה המוצע אינו כרוך ב"חרדת השפעה" בלומית,³⁵ אלא באימוץ מכוון של ההשפעות הרבות והבנת מעמדו היחסי של מקור השפעה כגילום אחד מני רבים.

היקרות־יחד בין הנכד לסב בשירת פרייל

דמותו של הסב מרכזית בשירתו של פרייל. היא מסמלת לרוב זמן ומרחב אחרים, מעין עבר מוחלט, מפויס ושלם, השונה בתכלית מזמנו המודרניסטי המעורער ונעדר הקסם של הנכד. הדובר הנכדי מבין את מקומו ואת זמנו בהכרח אל מול אלה של דמות הסב, וכזכור, כפי שפלדמן טענה – מייצר מערך של השוואות והקבלות בין השניים. אך בחשבון אחרון, לטענתי, הסב, שנתפס ומובן במרחב שירתו כ"ארכה" שלו, אינו "בהישג ידו" של הנכד, לא באופן ישיר בכל אופן, שכן הוא "מחוסה" מפני הזיכרון, ועל כן לכל היותר אפשר לדבר על זיקה מרומזת אליו, על התקרבות והתרחקות ארעיות השלובות זו בזו. זוהי מערכת יחסים מתוחה, מכיוון שהיא מדומיינת ומלאכותית, חיצונית ו"תותבית". במילים אחרות: בין הנכד לסב במרחב שירתו מתחולל סדר של היקרות־יחד. בדיוק בשל אובדן הזיקה הישירה אליו, לא נותר לנכד אלא להיזכר בסבו מחדש ולרשום שוב ושוב את חתימות שיירי זמנו ומקומו. בפרפרזה על דבריה של ורד לב כנען בכל הנוגע למושג "ארכה" אצל המשורר היווני הקלאסי הסידוס, אפשר לומר שהסב הנתפס כארכה אינו אלא סימן חסר, אך ממשי; מושג חסר ששירתו של פרייל מלחימה לכדי ייצוג־מחדש (re-presentation).³⁶

היקרות־יחד בין המרחב והזמן של הנכד למרחב והזמן של הסב מתגלמים, למשל, במחזור "שִׁירִים מִבֵּית־הַקֶּפֶה" מקובץ השירים השני של פרייל נר מול כוכבים. המחזור כולו עוסק בהרהורי הנכד הפריילי בזמנו־הוא אל מול זמן העבר, המגולם במחזור בדמויותיהם של סבו והסופר בן תנועת ההשכלה אברהם מאפו. זמן ההווה המודרני,

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

36 Vered Lev Kenaan, "Thauma Idesthai: The Mythical Origins of Philosophical Wonder", 36 Hagi Kenaan and Ilit Ferber (eds.), *Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, London: Springer, 2011, p. 18

"העכשו", כותב פרייל, "הוא שער אטום – / בְּחִיק הָעֵבֶר זֶרְקוּ מִפְתָּחוֹת". לפיכך, כפי שעולה מהשיר הראשון במחזור "מְשֻׁמֶרֶת עֶרְגוֹן", צללי השנים של העבר שהוא מבקש להחזיר הם בלבד העשויים להעניק משמעות לפרק זמנו. הדמיון המבני והמצלולי בין המילים "עֶפְרוֹן" ו"עֶרְגוֹן" בשיר מדגיש שרק הכתיבה עצמה – סימניה על גבי דף הנייר – תשמר את הערגה אל העבר:

בְּבִית־קֶפֶה זֶה, תִּקְרְתוּ שְׂקִיעָה נוֹגָה, חֲשַׁמְלִית
וּכְתָלֶיּוֹ יֹאמְרוּ לְבָלוּב־גָּן, קְטִיף־פָּרִי -
אֲהִיָּה עַל מְשֻׁמֶרֶתִי, מְשֻׁמֶרֶת עֶרְגוֹן.
בְּשִׁרְטוּטֵי־עֶפְרוֹן לִי אֲקִים הָעֵבֶר,
בְּכוֹסֵי אֲבָקֶשׁ צִלְלֵי הַשָּׁנִים.
הֵן אֲדַע:
אֵלֶּה לֹא יִתְנַכְּרוּ לִי
כִּהְתַּנַּכְּרָה יוֹם מִתִּימָר בְּזֶהֱבָה עֶזְרָא נִקְשָׁה;
אֵלֶּה לֹא יִגְדְּרוּ בִּי
כִּבְגֵּד שְׂעָה זֹאת סְחוּפַת זִיו מִסְמֵא.³⁷

בית הקפה הוא מרחב מודרני המאפשר, כביכול, את "לְבָלוּב־גָּן" העבר, המגלם אתר פואטי שבו "קְטִיף־פָּרִי" פסידו־רומנטי ייתכן. עם זאת, לעומת רחבות המרחב הטבעי, גם אם טבעו מבוית־מה, בית הקפה הוא מרחב מצומצם וצר, סגור ותחום, מרחב מובהק של ההווי האורבני. סמיכותם של הצירוף "שְׂקִיעָה נוֹגָה" והמילה "חֲשַׁמְלִית" בטור הראשון של השיר מלמדת למן ההתחלה על כך שהטבעי כביכול כבול ל"נוף" העירוני־מלאכותי. באופן דומה, גם אור השקיעה הנוגה כבול לאור החשמל המלאכותי של בית הקפה. הלבוב והקטיפי אינם מופיעים כשלעצמם, אלא כצללים, רמזים בלבד לפריחה שאינה עוד, "שִׁרְטוּטֵי־עֶפְרוֹן", אילוסטרציות, קווי מתאר שמתוכם מלאות הצירור נרמזת בלבד. במבט מפוכח הוא יודע – "הֵן אֲדַע" – כי אף שאור השקיעה החשמלי של תקופתו "מִתִּימָר", בזהבו ובזיוו העזים, להציע גאולה, כמו האור הרומנטי של העבר – הוא מסנוור בעודפות שלו. ב"שְׂעָה זֹאת סְחוּפַת זִיו מִסְמֵא" הוא גורר את הנכד, סוחבו ומותירו "סחוף", מדוכא, מנוכר וזר לתקופתו.

אומנם, באמצעות הניב העברי פרייל מבקש לגעת באותה התבונה והלך הרוח הנצחיים והשלמים, לתפיסתו, של המאה התשע־עשרה, של סבו ובן ארצו הליטאי אברהם מאפו. הוא כותב, למשל, בשיר השני מאותו המחזור "שִׁוְרוֹת לְאַבְרָהָם מֵאֵפוֹ": אֲנִי כְּמוֹךְ יְהוּדִי לִיטָאִי, / אֲשֶׁר נִסָּה לְהוֹצִיא מֵאֲדָמָה סְתָמִית / עֲצִים פְּכָחִים בָּהֶם מְשִׁתְּלֶהָ הַחֲלוּם". עם זאת, הוא יודע שכללות הכול, שלא כמאפו וסבו, הוא רחוק – במרחב ובזמן – מליטא של המאה התשע־עשרה ומאופק "הָרִי אֶלְקֶסוֹט", התוחמים מדרום את קובנה, עיר הולדתו של מאפו ומקום מושבו של סבו. הוא מודע לכך שהוא כותב "בְּמֵאֲרָבִי עֲנֵן שֶׁל

37 גבריאל פרייל, "א. מְשֻׁמֶרֶת עֶרְגוֹן", פרייל, מתוך זמן ונוף, הערה 9 לעיל, עמ' 148–149.

זמן אחר" באקלים תרבותי אחר, אקלים סתווי ומעונן, ולא בהיר ואביבי, אקלים אורבני. הוא יושב בבית קפה "בֶּאֶרְץ אַחֶרֶת", שאינה יכולה להיתפס במעין עטרה אידיאלית, אשר "שופעת גוֹנִים נְטִלָה מְנַהֵר, נוֹתֶנֶת רֵיחַ תְּפוּחִים וְעֵר". שהרי, זה מרחב שלכל היותר "מִתְחַרָה בְּחִלּוֹם, מִמְצִיאָה מְצִיאוֹת", בודה את העבר מדימויו ומחתימותיו בהווה:

אולם אני יושב במֶאֶרְכִי עֵנָן שֶׁל זְמַן אַחֵר,
בְּבֵית־קָפָה בּוֹ נִמְנִים סְפִלִי־בְּדִידוֹת רַבִּים,
וְעוֹדֵנִי מְהַרְהֵר בְּהֶרְרִי אֶלְקָסוֹט בְּהֶם הִתְהַלְכְנוּ
בְּקֶשֶׁר לָהֶם שְׁמִי־אֵכִיב לִילָאוֹת עֵבִיכִים בְּהִירִים;
מְהַרְהֵר בְּמִלּוֹנֶתְךָ, מִחֶפֶז כִּיעוּדָה לְבוֹאֶךָ נִרְגָּשׁ,
שׁוֹפֶעֶת גּוֹנִים נְטִלָה מְנַהֵר, נוֹתֶנֶת רֵיחַ תְּפוּחִים וְעֵר.

וְאֵנִי, אֵנִי יוֹשֵׁב בְּאֶרְץ אַחֶרֶת מִתְחַרָה בְּחִלּוֹם, מִמְצִיאָה מְצִיאוֹת.³⁸

הָאֵנִי שבשיר אורב לזמן אחר, זמן העבר של מאפו, ולמרחב אחר, הליטאי. אבל מכיוון שאינו נמצא הלכה למעשה בזמן ובמרחב האלה, ההתהלכות יחד שלו ושל מאפו, שעליה הוא מהרהר: "בְּהֶרְרִי אֶלְקָסוֹט בְּהֶם הִתְהַלְכְנוּ", בוודאי מבקשת לערער על קטגוריות הזמן והמרחב הללו. במובן זה, החזרה על הָאֵנִי וכפילות העצמי בטור האחרון המצוטט, מלבד תפקידן הרטורי כמעין אתנחתא אלגית, אנחת כאב המלמדת על פיצול הָאֵנִי – הכפילות הזו מדגישה את כפילות המרחב והזמן שהנכד הפריילי חווה. מצד אחד, הנכד יושב בזמן הווה "בְּבֵית־קָפָה בּוֹ נִמְנִים סְפִלִי־בְּדִידוֹת רַבִּים", שותה קפה לבדו, בבדידותו, ומהרהר על זמנו המודרני והבלתי מפויס, זמן "שֶׁהִיא לְתִבְעָרָה, / זְמַן שֶׁהִיא לְהִמְתָּנָה לְמֶחֶר הָאֵטוֹמִי",³⁹ ומן הצד האחר, נדמה ש"גֶּרְעִין הַקָּפָה", כמוהו כמעין קפסולה, אולי עוגיית המדלן של פרוסט בבעקבות הזמן האבוד,⁴⁰ המחזירה ומעלה רמזים מרשמי העבר: "חֶקֶמֶת מֶרֶץ צְפוּנָה בְּגֶרְעִין הַקָּפָה, / מִחֲשַׁבְתּוֹ חוּמָה, חֲרִיפָה וְרִצְיָנִית". בעקבות שתיית הקפה, הוא כותב, "שֶׁבְעֵתִים מוֹרִיק נוֹף יוֹמִי, טוֹבָה עֲרֻנוֹתוֹ", דבר מה מן הפיוס והמלאות של זמנו ומקומו של סבו דבק ונרשם ביומו. והינה, כנגד זמנו של הנכד המהרהר על העתיד הצפוי בעידן האטומי, בשיר הבא במחזור, "סָבָא וְהָאֵטוֹם הֶלְז", מרחבו וזמנו של

38 גבריאל פרייל, "ב. שורות לאֶבְרָהָם מֶאֶפּוֹ", פרייל, מתוך זמן ונוף, הערה 9 לעיל, עמ' 149.

39 גבריאל פרייל, "ו. הִמְתָּנָה לְמֶחֶר הָאֵטוֹמִי", פרייל, מתוך זמן ונוף, הערה 9 לעיל, עמ' 152.

40 בשירו של פרייל "עוֹגִיָה וְרִשְׁתוֹת", מתוך הקובץ האש והדממה (הערה 9 לעיל, עמ' 104), למשל, ישנה זיקה תמיתית ישירה בין עוגיית המדלן, שהפכה למסמן המובהק ביותר להיזכרות הבלתי־רצונית של הפואטיקה של פרוסט, לבין מלאכת שמירת הזכר של פרייל. בשיר זה הדובר הפריילי מדמה את עצמו לצייד המבקש לצוד ולתפוס את ימיו ה"מְעֻפִּים וְזֶרְנוֹתוֹ"; דימוי הדומה מאוד לדימוי הדייג של בנימין במסתו של פרוסט, בטענתו שרגעי ההיזכרות הבודדים הלא מוגדרים הופכים כבדי משקל ו"מודיעים [...] על כוליות, כפי שכובד הרשת מבשר לדייג על שללו. הריח הוא חוש־המשקל של מי שמשליך את רשתו בים הזמן האבוד". ולטר בנימין, "לדיוקנו של פרוסט", הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 216.

הסב קורמים עור וגידים, נרמזים מבעד לנוף יומו המוריק של פרייל, מבעד לקווי המתאר של עפרונו הפואטי:

סָבָא בֶן מָאָה חַי בְּבֵית הַקָּטָן שְׁמֹנֶגֶד,
וְאֵין חֶדֶשׁ טוֹב בְּעֵינָיו מִן הַדָּשָׁא הַמְּלַחֵךְ רִגְלוֹ
וְהָאֵילָן הַמְּזֵרִים לוֹ דִּינְרֵי-שֶׁמֶשׁ מַעֲפָאִיו
הוּא מוֹצֵא עֵנִין הוֹלֵךְ וְחוֹזֵר בְּפֶרֶח הַמְּזֵרִיחַ עוֹד מֵאֶשְׁתָּקֵד,
וּמֵאֶשֶׁר בְּכַת-צָחוֹק צְעִירָה אֲמָרוֹת נוֹשָׁנוֹת, בְּשַׁעַה שֶׁהַעֲכָשׁוּ
עוֹבֵר מְרַגֵּן בַּכֶּפֶר וּמִשְׁחָק בְּזָכוּכִית צְבָעוֹנִית.
’וּמָה, מָהוּ הָאָטוֹם, בּוֹ מְדִינִים שְׂכָנִים נְבָהִלִים?
יְהִיָּה מִי שְׂיִהְיָה — יִחַדָּה לּוֹ הִלְזוּ עַד בּוֹשׁ’.

מִסְכָּה לּוֹ בְּתוֹ סָפֵל קָפָה רוֹדֵם. סָבָא מְסַלֵּק רַפְיוֹן יָדָיִם
כִּחְטָא קָטָן וְלֹא-נָאָה,
זְהִיר-זְהִיר וּבְעֵקְשָׁנוֹת עֲשִׂירָה טוֹעִם,
וְשׁוֹקֵעַ בְּהֶרְוִירִים רְחוּקִים עַל שְׁלֶחַן בִּילְדוֹת
וְאֵם, שְׂרִיסָיָה אֲרָפִים, וְהַחוּם שֶׁבְּכַבּוּתִיָּה נִתְקַל בִּיאוֹר חוּם
שֶׁבְּסָפֵל אַ ח ר.⁴¹

ביתו “הקטן” של הסב מתואר כבית “שְׁמֹנֶגֶד”, מרחב מנוגד למרחבו וזמנו של הנכד. עולמו הרוחני שקוע בסדר סימבולי של “אֶשְׁתָּקֵד”, של “אֲמָרוֹת נוֹשָׁנוֹת”, שאין ה”חֶדֶשׁ” בו טוב יותר. זהו עולם רוחני שונה לחלוטין מעולמו המפוכח של הנכד, הטמון במערכת דימויים מודרניסטית אורבנית של בתי קפה, מטוסים ופצצות אטום. עם זאת, לא ברור, למשל, אם ביתו של הסב ממוקם בליטא או בניו יורק, בצד נכדו. נוצרת דחיסה של שתי הפונקציות הללו; עירוב בין המרחבים והזמנים המנוגדים. על אף ההבדל המוחלט, כביכול, נדמה שבחסות השיר דרים הנכד והסב בשכנות; הנכד בלתי נפרד מאותם “שְׂכָנִים נְבָהִלִים” ה”מְדִינִים” במהות תקופתם האטומית. שימושו של פרייל במטפורה של “שכנות” חשוב פה, מכיוון שהוא מסמך את עברו של הסב ואת עתידו של הנכד זה לזה: במרחב השיר, על אף הפער הבלתי אפשרי לשחזור ביניהם, הם דרים ב”שכנות תרבותית”, נקרים יחד. ובכל זאת, זוהי זיקה מדומיינת בעיקרה, “מְמַצִּיָּא מְצִיאוֹת”. שהרי לעומת הקשר המשפחתי בין נכד לסב, קשר ביולוגי הכרוך בפער דורות וזמנים, השכנות העולה מן השיר אינה אורגנית – היא שכנות עירונית ומודרניסטית בטיבה, ולכן מלאכותית.

41 גבריאל פרייל, “ז. סָבָא וְהָאָטוֹם הִלְזוּ”, מתוך זמן ונוף: שירים מקובצים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972, עמ’ 153.

שכנות זו מתגלמת באופן מובהק בשיר "השנים" מקובץ שיריו השלישי של פרייל מפת ערב, משנת 1961. בשיר זה היקרותם־יחד של הנכד והסב מתרחשת לאחר שהנכד נקלע, ללא רצונו, בין מרחבה של אמריקה לבין זה של ליטא, בין זמנו של סבו לזמנו שלו:

אני יושב בְּנִי-יִזְרָק, עוד אֶשֶׁב בְּעִירִי בְּיִשְׂרָאֵל,
אף הַלִּילָה, בֵּין תַּחוּם לַתַּחוּם, נִקְלַעְתִּי נֶאֱמָן
אֶל בֵּית הָעֶלְמִין הַעֲתִיק שֶׁבְּקוֹכְנָה לִיטְאִית.
תַּחַת כּוֹכְבִּים צְעִירִים שֶׁם יָשָׁן בְּקָבְרוֹ
סָבָא יְהוֹשֻׁעַ יוֹסֵף,
שֶׁהָיָה כֹּה צָעִיר עַתָּה נָדָם.⁴²

הפועל "נִקְלַעְתִּי" מצביע על כך שהנכד הפריילי אינו קולע או יורה באופן אקטיבי, אלא נזרק, מוטל או נורה כאבן או כחץ אל בית הקברות שבליטא, היכן שסבו קבור. הפעולה המביאה אותו אל מרחבו של הסב, שמת זה כבר, אל העבר המוחלט של הסב, היא פעולה פסיבית. כמו כן, הפועל מצביע על המקריות, על ארעיות ההגעה אל המקום: "נִקְלַעְתִּי" משמעו הזדמנתי ובאתי אל המקום במקרה, נְקִרִיתִי או נקראתי אליו. כמו כן, הפועל עשוי להצביע גם על מעשה המקלעת. הנכד הזדמן אל בית הקברות של קובנה כמו במקרה, אבל מקרה זה שוזרו אל המרחב כמו היה אחת מהשערות הנקלעות יחדיו לצמה; מסבכו ומכניסו אל סבך מעשה הרשת. הנכד נקרה־יחד עם הסב. עוד הפועל מדגיש את מקומו בצירוף האידיומטי המוכר "נִקְלַע בְּכַף הַקֶּלַע", שמשמעו ניטלטל כבתנועת המטוטלת ללא מוצא, נמצא במצב מסובך, בסבך וטלטלה מרחביים וזמניים. והינה שוב לשונו אמביוולנטית, שכן דבר מה בהיקלעותו, בהיקרות־יחד, מהימן, "נֶאֱמָן". זוהי היקלעות פסיבית "בֵּין תַּחוּם לַתַּחוּם", המלמדת על שרירותיות המפגש הבין־מרחבי והזמני, ובה־בעת, כמעשה הקליעה ההדוק של הצמה – מלמדת על הכרחיותו. בשירו "פְּרָקִי זְמַן: שְׁלִי־שְׁלוֹ", מתוך קובץ השירים שירים משני הקצוות משנת 1975, חוזר פרייל אל דמות סבו פעם נוספת ומנסח את זיקתו הפרדוקסלית אליה. הינה שני הבתים הראשונים של השיר:

ראו אֶת סָבָא צָעִיר בְּעִירְתּוֹ הַלִּיטְאִית.
הוא נֶהֱג לְהִשָּׁכֵם בְּבִקְר־בְּבִקְר
וּלְאַחַר תְּפִלָּה רָשָׁם לוֹ חֲדוּשֵׁי תוֹרָה
הַכִּין מֵאֶמֶר לְ"הַמְלִיץ" וְגִלָּה טִיב מִן
בְּפֶת חֲרֻכָּה וְכוּס מִים רוֹתְחִים.
הוא הָיָה אָדָם הַמְעֵלָה.

42 גבריאל פרייל, "השנים", פרייל, מפת ערב, הערה 9 לעיל, עמ' 98.

ראו אותי צעיר על האדמה האמריקנית.
לא בדייק איזה יצור יוצא-דפן
הכותב את שיריו בעברית. אדם
המתפלל מתוך אדם, שותה עם צהרים
ספל-בקר פושר ומשתכנע שמצא בו
את טעם הנדיר החלום.⁴³

במבט ראשון בשני הבתים נדמה שפרייל מייצר מבנה השוואתי ואנלוגי בין סבו לבינו. הטור הפותח את הבית הראשון זהה מבחינה תחבירית לזה הפותח את הבית השני, וכן, מבחינת הזמן, מצהיר על גילם הצעיר, המקביל, של השניים. כמו כן, בדומה לבוקר של הסב, שדאג להתפלל ולאחר תפילה גילה בכוס הבוקר שלו, “כוס מים רותחים”, את טעמו של לחם השמיים הקדוש, “טיב מן”, מטעמו של עולם, וכתב בעברית דברי תורה ומאמר לכתב העת הספרותי “המליץ” – גם הנכד מתחיל את יומו בתפילה ובשתיית “ספל-בקר”, שבו הוא מבקש למצוא “את טעם הנדיר”, וכמובן: בכתיבת “שיריו בעברית”.

עם זאת, בהשוואה המוצקה-כביכול אין תוכן של ממש, שכן אף שהמחוות דומות, טעמן שונה בתכלית. לעומת הסב, ש”נהג להשכים בבקר-בבקר” ולשתות מכוסו, הנכד שותה את ספל הבוקר שלו “עם צהרים”; ולעומת הסב, שהמים בכוסו “רותחים” ומלמדים על רתיחה הגותית ומחשבתית, שכן “היה אדם המעלה”, ספלו של הנכד “פושר”, שהרי הוא “לא בדייק איזה יצור יוצא-דפן”. לעומת הסב, ש”גלה טיב מן”, היינו: מצא טעם ומובן קיומיים חד-משמעיים וודאיים, הנכד מסויג בהרבה, הוא “משתכנע שמצא בו / את טעם הנדיר”, אך אין הוא בטוח בכך, מה גם שהטעם הנדיר הזה “חלום”, כלומר הוא נרמז מן החלום ואינו פרי מציאות. הינה שוב תקופתו ומרחבו של הסב מגלמים את כל הוודאי, המפוים, השלם והבטוח, ואילו תקופתו ומרחבו של הנכד – את כל המסויג, הבלתי מתחייב, המרומז והספקני. ואכן, בהמשך השיר הקול הנכדי מעיד על עצמו שהוא רק “כבכול קובע / את האחרונה שבעבדות / בבקאות לא-פחותה / מזו של בעל רפאות”, שכן עברו המוחלט של הסב מגלם ערכים והשקפת עולם שאין לו אחיזה בהם. לכן מלין הנכד שהעובדות שהוא קובע ביחס לסבו אינן יכולות להיחשב “עובדות”, שכן אינו בקיא בהן כ”בעל רפאות”, אדם היכול לרפא ולפייס, השולט בדברים כמו היו ברשותו, ברשותו, בהישג ידו, כמו ידע אותם מכלי ראשון. אם כן, הזיקה לסבו היא בראש ובראשונה מעשה ספרותי המנסה הייררכיית משפחתית לטובת הצלת העצמי, כלומר: משכך כאבים.

הצגת האנלוגיה-לכאורה בין הסב לנכד, או בלשון אחר: הצגת הזמנים והמרחבים במשוואה המופקעת בה-בעת שהיא מתחוללת, מלמדת על ההבדל המרכזי שבין התקופות. כפי שמבהיר הנכד הפריילי בבית השלישי של השיר, התקופה ההיסטורית של “הרבע האחרון למאת העשרים” אינה מתירה עוד ש”כל איש [יהיה] למנו בְּמִנּוֹ”, היינו: היא אינה מתירה לכל אדם לבחון את הדברים על פי מי ומה שהוא, על פי טעמו, טיבו וזמנו בלבד; על פי קטגוריות ברורות וודאיות. מבחינה מצלולית, המילה “בְּמִנּוֹ” מכילה

43 גבריאל פרייל, “פרקי זמן: שלי-שלו”, פרייל, הערה 1 לעיל, עמ’ 15–16.

ממש את המילה "לִמְנוֹ" [IEMANO-bizEMANO], ובכך ממקדת ומלכדת את טעמה ומובנה של האחת אל האחרת, מדגישה את הקשר ההדוק שבין הזמן לטעמו וטיבו. בתקופה זו, מקונן הנכד הפריילי, הפריוילגיה לבלוע "גְלוּלָה אוֹטוֹבִיוֹגְרָפִית", כדור מרגיע ומפייס המחזיר ודאוויות ביוגרפיות, אינה מותרת. "מִכָּאן וְאֵילָךְ" הקטגוריות אינן יציבות וקבועות:

קָל אִישׁ לִמְנוֹ בְּזִמְנוֹ ;
זוֹ גְלוּלָה אוֹטוֹבִיוֹגְרָפִית
הַמִּתְרַת לְבָלִיעָה עַד הַגֶּן
הָרֶבֶע הָאֲחֵרוֹן לְמֵאֵת הָעֶשְׂרִים.
הַיָּמִים מִכָּאן וְאֵילָךְ — מוֹקִיּוֹנִים
מִחֲלִיקִים בְּהֶסוֹס עַל קֶרֶחַ-לֹא-קֶרֶחַ.

הימים של סוף המאה העשרים מדומים ל"מוֹקִיּוֹנִים" העוטים מסכה ומשחקים תפקיד אחר, מהתלים בבני הזמן כלצים או מעין שוטים, החושפים את אי-נגישותה של פניה האמיתיים של התקופה. יתר על כן, הצגת פרק הזמן בבחינת ימים ה"מִחֲלִיקִים בְּהֶסוֹס עַל קֶרֶחַ-לֹא-קֶרֶחַ" מדגישה ביתר שאת את חוסר ההיקבעות, את ההיסוס, חוסר היכולת להישאר במקום יציב, שכן לא זו בלבד שהימים מחליקים על הקרח ואינם יציבים – גם מצע הקרח עצמו אינו יציב ותחום. אלו ימים שבהם ההגדרה נשללת בעודה מנוסחת, שהרי הצירוף הלשוני "קֶרֶחַ-לֹא-קֶרֶחַ" מלמד על קטגוריה לשונית שנשללת בעודה מחויבת. לטענתי, הצירוף הלשוני "קֶרֶחַ-לֹא-קֶרֶחַ" מגלם במפורש את מהלכה של תנועת המטוטלת הנעה בין תקופתו של הסב לזו של הנכד: בין קרח לקרח נעה המשקולת, ובין הקרחים פעורה תהום ה"לא", השלילה עצמה, המפקיעה את עצם תנועת הנדנדה השקולה-כביכול בין ערך מוחלט אחד למשנהו.⁴⁴

44 בהערת אגב כדאי להדגיש שפעמימה לשונית זו אינה חד-פעמית; היא חוזרת ונשנית בשירת פריילי באשר לערעור קטגוריות הזמן והמרחב הנידון. בשיר "מִהְדִּי אוֹקְטוֹבֶר", למשל, מאותה חטיבת השירים (עמ' 41), כותב פריילי כי "הַחַיִּים הוֹלְכִים לָהֶם / בְּקֶצֶב-לֹא-קֶצֶב"; מבע אמביוולנטי המדגיש את מהלכה המטלטל והאי-ודאי של תקופתו. בשיר "עֲלֹת גִּילִים" מאותה החטיבה (עמ' 54) הוא כותב ש"הָאֵם רוֹאֶה-לֹא-רוֹאֶה אֶת בְּנָהּ", גם כאן בהקשר תפיסת הזמן המטלטלת שבין ספטמבר אחד למשנהו. בשיר "יריה, טעימת תפוח", מתוך קובץ השירים חמישים שיר במדבר (הערה 9 לעיל, עמ' 5) הפעימה הלשונית "צִעִירוֹתֵי-לֹא-צִעִירוֹת" שוללת את הזמן הפריילי, גילו הממשי, ובה-בעת מחייבת אותה. ודוגמה אחרונה להמחשה: בשיר "דְּמוּת שְׂשֻמָּה 'אֲנִי'", מן המדור "מִלִּים בַּחֹרֶף" שבאוסף השירים אספן סתוים (הערה 1 לעיל), כותב פריילי ש"הַדְּמוּת הַמְּאֻפֶּיָּה שְׂשֻמָּה 'אֲנִי' / מְשַׁלִּימָה-לֹא-מְשַׁלִּימָה בֵּין הַשָּׁנִים" (עמ' 197). המילה "הַשָּׁנִים" מרפררת אל העצמי המפוצל בין עונות וצבעים, אל העין האחת התופסת שעת "עֶרֶב מִסְתַּתֵּר", והעין השנייה הנתפסת ב"שְׂעָה הַכְּפֻרִית הַמְּתַנֶּת" – שעה אחרת. הפעימה הלשונית נוגעת בלב עיקרון הנרמז בשירתו: התמונה הביוגרפית נרמזת בלבד מבעד לקווי המתאר שרואות העיניים – דמות העצמי אומנם "מְשַׁלִּימָה" את התמונה החזותית האבסורדית הניבטת בשתי העיניים, אך בה-בעת "לֹא-מְשַׁלִּימָה" אותה, שכן המבט המפוצל בין הזמנים אבסורדי בהגדרה, ואינו מאפשר זאת הלכה למעשה.

נדמה אפוא שדווקא בשל התנועה הבלתי פוסקת והטלטלה, בשל הארעיות ונזילותן של קטגוריות הזמן והמרחב, דבר מה על הסב ותקופתו בכל זאת נרמז, מנצנץ, נגלה-לא-נגלה על פי הפעימה הלשונית הפריילית. בחלק השני – ובסופו של השיר – הנכד אכן חש שהוא מתקרב אל סבו: הוא רואה את עצמו "עומד / בַּטְבוּרָה שֶׁל עִיר מְקַפֶּת תֵּיל", עיירתו של סבו, התחומה, כך נדמה, בשל הפרעות שהרבו לפקוד את הקהילה היהודית; אזנו "כֵּן קוֹלְטֵת אֶת הַמוֹסִיקָה / שְׁמַעְבֵּר לְהַאֲזִנָּה", מוזיקה מוקלטת מדרגה שנייה, שכן בשל הפער הזמני והמרחבי האזנה ספונטנית אינה מן האפשר:

אֶף אֲנִי כֵן רוֹאֶה אֶת עֲצָמֵי עוֹמֵד
בַּטְבוּרָה שֶׁל עִיר מְקַפֶּת תֵּיל
שְׁמִיָּה לֵהֵט קֶרֶעֶקֶשׁ
בְּעוֹד גֶּן-עֵדֶן סָמוּךְ אוֹ מְרַחֵק
נִשְׁאָר בְּעֵינָה פְּתוּחָה-סְגוּרָה.
אוֹלָם אֲזֵנִי כֵן קוֹלְטֵת אֶת הַמוֹסִיקָה
שְׁמַעְבֵּר לְהַאֲזִנָּה; אֲנִי
מִתְקָרֵב אֶפּוֹא אֶל סָבָא –
עוֹד מַעֲט אֲחִיקָה אֶת זְמָנוֹ.

והנה הסייג שב ונוכח, בבחינת מעשה ספרותי מדומיין, שכן על אף ההתקרבות, הפסיחה שבין הטור המסתיים במילה "אֲנִי" לבין המילה "מִתְקָרֵב" בטור הבא אחריו מעידה על התהום הפעורה בין ה"אֲנִי" של הנכד לבין "סָבָא". דווקא בנקודה בשיר שבה מתחוללת ההתקרבות המיוחלת בין הנכד לסב, בין הדורות, הזמנים והרחבים, הנקודה שאליה מוביל השיר כולו, כך נדמה, דווקא בה פעורה תהום מבנית של פסיחה – תהום קיומית! – המפקיעה את האפשרות הזאת: ה"אֲנִי" הנכדי לעולם מתרחק מסבו בה־בעת שהוא מתקרב אליו. על אף הזיקה העזה בין פרקי הזמן, פרק הזמן של הסב לעולם "נִשְׁאָר בְּעֵינָה פְּתוּחָה-סְגוּרָה".

ובצד זאת, נדמה שדווקא בשל מהלך האיזון ה"דינמי" מתאפשר סדר של היקרות-יחד בין הנכד לסב: "עוֹד מַעֲט", חותם הנכד את השיר, "אֲחִיקָה אֶת זְמָנוֹ". שלא כתשוקה הנוסטלגית, למשל, לחיות בזמנו, זמן העבר של הסב – הטור מעיד על תשוקה עתידית של הנכד לחיות את זמנו. ראשית, למילה "אֶת" דנוטציה מילונית נוספת על הוראת יחס הפעול: היא מצביעה על פעולה שפועלים עם אדם אחר ("איתו"). יוצא מכך, שהנכד עתיד לחיות "יחד עם" פרק הזמן של סבו, להיקרות עימו יחד. שנית, הטור מגלם פרדוקס זמני ה"מנזיל" את קטגוריות הזמן: הפועל "אֲחִיקָה" מוטה בזמן עתיד, ואילו פרק הזמן שהסב חי בו היה בהכרח העבר. הנכד מבקש לנוע קדימה בזמן אל עבר העתיד, במטרה לחזור אחורה אל זמנו של סבו, העבר. לפיכך, המבנה הדקדוקי ה"משובש" של הטור השירי מערער הן על המבנה הדיאכרוני הן על זה הסינכרוני. פרקי הזמן אינם עוקבים או סמוכים; הדינמיקה שביניהם מצביעה על תנועה פרדוקסלית המשבשת את קטגוריות החלל והזמן הרווחות, והופכת אותן נזילות וארעיות, קטגוריות אֶד־הוֹק – דינמיקה

המחוללת את אותו חלל אינ־סופי של הארכה, ומגלמת את היקרותם־יחד של הנכד והסב.

המטפורה של העלווה

כאמור, היחס בין הנכד לסב בשירתו של פרייל מחולל סדר של היקרות־יחד. אך המבע הנכדי הנידון אינו מתגלם רק בזיקתו אל דמותו המפורשת של הסב, אלא גם מיתרגם לסדר של היקרות־יחד בין המושפע למשפיע, בין המשורר למבשריו – בנשיאת פניו של הבן־בבחינת־נכד אל האב־בבחינת־סב. בשירים רבים נוקב פרייל במפורש בשם של משוררים או דמויות ידועות ומאמצם אל מרחב שירתו.⁴⁵ כפי שאראה מיד, אימוץ זה של מבשרי שירתו אל שיריו מתגלם במטפורת העלווה – פיגורה לשונית שאינה מתעלמת מקיומו של השורש, מקור ההשפעה, ומגלמת את הזיקה אליו במרומז. שלא כ"ברוש" העמיחי,⁴⁶ אין מטפורת העלווה מדגישה רק את אחיזת שורשי העץ באדמה: את מבנה העומק, את הכוליות וה"בבת־אחת"; ושלא כדשא הריזומטי, אין מטפורת העלווה מדגישה רק את אלפי היציאות: היעדר השורש היחיד ומבנה הרוחב. בלי להתעלם כלל ועיקר מהגזע או משורשיו (כפי שמתעלמת מהם מחשבת הריזום), מתוך מבט מרוחק על מעמדו ה"חידתי" כשורש ומקור העלווה ולא כמציאות נוכחת – "הַעֲלֹוּה הַסְּבוּכָה מוֹאֲרֶת יָרָקִים וְאֲדָמִים", כותב פרייל בשיר אחר, כ"אַגְדָּה מִתְמַרְת בְּחִלּוֹנוֹת הַגְּבוּהִים"⁴⁷ – שמה מטפורת העלווה את הדגש על הסתעפויותיה וסבכיה של העלווה, על פריסתה במרחב המוגבה והמיתמר, מרחב שאינו צמוד־קרקע. חד־שורשי כמבנה העומק של העץ או מרובה ומושמד מקור, ללא נקודת ייחוס, כמבנה המישור של הדשא הריזומטי⁴⁸ – אין זה משנה. להלן, מטבע הדברים, אעסוק במטפורת העלווה ביחס למבנה העומק של העץ ולא של הדשא, שכן העלווה היא חלק אינהרנטי ממנו, גם אם, כפי שאראה, תפקודה שונה. מטפורת העלווה מחיה את המטפורה המתה של אילן היוחסין ומכירה בנקודות ייחוס ברורות – אבל האב־בבחינת־סב אינו מובן לאורה כשורש האילן, אלא כעלה העומד

45 "פרייל", כותב הולצמן, "הוא אחד המשוררים העברים ה'ספרותיים' ביותר, במובן זה, שהספרות ושאר האמנויות נוכחות ופועלות בשירתו כחלק בלתי נפרד מן העולם המתואר ומן התודעה הקולטת אותו [...]. נדמה שאין עוד משורר עברי המשתווה לפרייל בגודש האיזכורים של שמות סופרים, ציירים ומלחינים ויצירותיהם, ואשר המציאות נשקפת בשיריו במידה כה רבה דרך העולם המעוצב והבדוי של האמנויות". אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת – תחיית האומה: הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1999, עמ' 198.

46 שירי יהודה עמיחי, כך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2001, עמ' 98.

47 גבריאל פרייל, "הַרְצָאָה", פרייל, הערה 1 לעיל, עמ' 42.

48 על פי דלז וגואטרי הריזום נעדר עמדות או נקודות ייחוס. כל שישנם הם קווי מילוט או אלפי מישורים; העיקרון של השורש "הופסק", קצהו הושמד, יש רק ריבוי, שפע, המון. ראו, Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987, pp. 3–25.

בשכנות לעלים אחרים, ענפים ועלים ה"מתענפים" יחד, כפי שמבהיר הנאולוגים שאגע בו מייד: העלה של האב-בבחינת-סב "מתענף" בעלה של הבן-בבחינת-הנכד. השיר "אלול: נסיון אבטוביוגרפי" מחטיבת השירים "זמן אחר: 1972-1975", המוקדש ליעקב גלאטשטיין, הוא דוגמה מעניינת וחשובה לאופן שבו מטפורת העלווה מתפקדת, וכן לאימוץ נכדי מעין זה של אב-בבחינת-סב פואטי.⁴⁹

אלול: נסיון אבטוביוגרפי

מאותו יום שבאלול
נקפו יותר שנים
משנתן לשער.
ראשו היה אז כמגלף
נצנץ באורות פלונדיניים.
איזו רצינות חזקנית
הכחילה, דברה בעיניו
וכמו נגעה בעלי צעירותי
שפזרו על-יד ספל קפה
מעין עד צונן ומספק -

עד שממרחק אותו יום שבאלול
נעשיתי אחראי לגלים מאחרים
שפועמים בספר מגלה ומודא
חלשות גדולות וגבורות קטנות:
מדמויי זמן או נוף הן עולות, כשכותבן
מחירי כירח בטרם נפגם.

באלול מסכם-פרקים זה
כרגיל מתענפים בנו -
שני חד במקצת, קרבה רבת הקפים.

49 יש לציין שהקשר הבין-דורי בין פריי וגלאטשטיין אינו כה חד וברור. מצד אחד, שני המשוררים חלקו "אופי סגנוני" דומה, במונחיו של דן מירון; עיצובו האומנותי-ספרותי של שיריהם מלמד על קרבתם התקופתית. מן הצד האחר, מבחינה דורית, אף שגלאטשטיין ראוי בוודאי להיתפס בגדר אחיו הגדול של פריי ובן-דורו יותר מאשר בגדר אביו - קשה לומר שהשניים שייכים לאותו הרגע ההיסטורי או שותפים מלאים לחוויה קולקטיבית דומה. דן מירון, "בין דור לתקופה", בודדים במועד, תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 115-150. נדמה אפוא שלא הפרש הגילים או ההבדל הדורי לפי הגדרה מחקרית-רטרוספקטיבית מכריעים מיהם מבשריו של פריי, אלא נקודת מבטו הסובייקטיבית של המשורר ומגמתו, ובמונחיו של בורחס, לייצר את מבשריו. חורחה לואיס בורחס, "קפקא ומבשריו", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 158.

וּמְשׁוֹם-מָה צְמוּדִים אָנוּ
לְעִיר הַטְּרוּפָה וְקוֹדֶחַת
שְׁפָזָה לְכָל רוּחַ
אֶת עָלֵי צְעִירוּתָנוּ.
אֶלֶּא שֶׁהוּא בְּסַפְּרִי, אָנִי בְּסַפְּרִי
הוּא בְּעִיפּוֹתוֹ, אָנִי בְּעִיפּוֹתִי
כְּמוֹ אוֹמְרִים לְקַצֹּץ
בְּיַעְרוֹת קוֹצִים וְחִלּוֹת,
לְטוֹס כְּנִשְׁרֵי הַמְּלִיצָה
לְאַרְץ אֵין שְׁנִיָּה לָהּ
וּכְמַתוֹךְ פְּנוֹה צִדְדִית
נִתְפַּלֵּל לְפַת-חֻכְמָה
שֶׁלֹּא תִשְׁמַט מִסְלָנוּ -

עַד שֶׁיִּשְׁמַט מִמָּקוֹמוֹ הָיָרַח.⁵⁰

השיר מתחיל בתיאור מפגשם הראשון או אחד ממפגשיה הראשונים של גלאטשטיין ופרייל; אולי המפגש שפרייל סיפר עליו בריאיון לזיסי סתוי משנת 1977, ובו דמותו של גלאטשטיין מתוארת כדמות אבהית שחרצה את גורל חייו.⁵¹ בריאיון הדגיש פרייל את הרושם והחותם העזים שהותיר בו דיוקנו של המשורר היידי יעקב גלאטשטיין, שכבר זכה באותה עת למעמד וחשיבות, כשהוא-עצמו היה אך משורר צעיר בתחילת דרכו; כיצד "רְצִינּוֹת חִיכָּנִית / הַכְּחִילָה, דְּבָרָה בְּעֵינָיו / וְכְמוֹ נִגְעָה בְּעָלֵי צְעִירוּתִי". היזכרותו ברושם שהותיר בו דיוקן המשורר מלמדת, ראשית כול, על "צעירותו" של הדובר הפריילי לעומת בגרותו היחסית של גלאטשטיין – "צעירות" המעמידה במידת מה את גלאטשטיין כמבשר, או לכל הפחות כחונך בוגר. שנית, המטפורה "עָלֵי צְעִירוּתִי" מסמנת בשיר לראשונה את היחס ההדדי שבין מסגרת הרפרור של מערכת היחסים שבין פרייל לגלאטשטיין לבין מסגרת הרפרור של העץ, "מטפורה משתרעת" במונחיו של בנימין הרשב,⁵² הנפרסת לאורך השיר כולו ועוברת תמורה עקרונית (ושעליה אעמוד בהמשך). מבחינה זאת, אם עלִי העץ מדמים את צעירותו של הדובר הפריילי – נדמה שגזעו המובלע, שאינו מוזכר, יכול להיות מדומה לזקנתו היחסית של דיוקנו של גלאטשטיין, מקור "עָלֵי" צעירותו של פרייל.

50 גבריאל פרייל, "אלול: נסיון אֶטְוִיּוֹגְרָפִי", פרייל, הערה 1 לעיל, עמ' 43–44.

51 "אני מוכרח להזכיר כאן", אומר פרייל, "שבראשית דרכי כתבתי גם ביידיש, ופירסמתי פה ושם בהשפעתו ובעידודו של המשורר הידוע יעקב גלטשטיין ז"ל. אני זוכר שמסרתי לגלטשטיין צרור שירים, וביקשתי חוות דעת. הוא אמר לי לבוא כעבור שבוע. באתי. ומאז אני אדם אומלל כי הוא אמר שיש לי כשרון וכדאי לי להמשיך". ראו, זיסי סתוי, "גבריאל פרייל – המשולש ליטא, ניו יורק, ירושלים", ידיעות אחרונות (21/10/1977).

52 ראו דיונו של בנימין הרשב במאמרו "תורת המטפורה והעולם השירי", אמנות השירה, תל אביב: כרמל, 2000, עמ' 57–9.

לכאורה, מערכת היחסים הבין-דורית שבין השניים מקבלת אפוא משמעות במסגרת המטפורית של תבנית העץ: כפי שהגזע העתיק מגלם את האחיזה באדמה, את השורשים, את התחלתה ומקורה של העלווה הצעירה, המתחדשת ונפרסת במרחב, כך גלאטשטיין מרמז על מקור השפעתו של הדובר הפריילי הצעיר; וזאת אף שהאחרון ניתק ממקורו, התרחק ממנו, נותר בבחינת משורר "שפֶּזְרוּ" עלי צעירותו – שהרי הגזע מובלע ואין הוא מגלם את הזיקה הישירה אל המקור, אלא זיקה ארכית אילוסטרטיבית, מרומזת. אני מטעים "מרומזת" מכיוון שהזיקה שבין הדמויות אינה ודאית ואינה ישירה. דיוקנו של גלאטשטיין רק "נִצְנֵץ בְּאוֹרוֹת בְּלוֹדֵינִיִּים", הבזקי אור, אורות הכבים בה־בעת שהם נדלקים, והנגיעה של רצינותו החייכנית בדמותו הצעירה של הדובר מתוארת בלשון מסויגת, "וְכִמּוֹ נִגְעָה", לשון המסרבת להתחייב בקביעתה. המשימה שמקבל על עצמו הדובר הפריילי אינה לספר סיפור אוטוביוגרפי אחד לאחד – מה שנרמז כבר בכותרת השיר בהדגשת ניסיונות המהלך. הוא מבקש להיות "אַחֲרָאִי לְגָלִים מְאֻחָרִים" בלבד. הוא מגולל אוטוביוגרפיה בדיעבד המבוססת על גלי הרשמים והדימויים, "גָּלִים" של מטונימיות, "מִדְמוּיֵי זְמַן אוֹ נוֹף", המרמזים על רשמי הארכה אך לעולם אינם מגלים וחושפים אותו במלואו. ה"גָּלִים" הם בהגדרה מפגש מאוחר, זרם או שטף שניתק ממקורו. בדומה לשיר "פְּרָקִי זְמַן: שְׁלִי-שְׁלוֹ", שדנתי בו לעיל, גם בשיר זה הבית הראשון והשני יכולים להיקרא כאנלוגיים זה לזה במידה כלשהי: אלול מול אלול, גלאטשטיין מול פרייל. עם זאת, כאמור, לשונו הבלתי מתחייבת של השיר מפקיעה את הזיקה הבין-דורית הישירה ומערערת אותה. לכן נדמה שהמבע הנכדי המאפיין את דובר השיר "פְּרָקִי זְמַן: שְׁלִי-שְׁלוֹ" מאפיין גם את דובר השיר "אַלּוּל: נְסִיּוֹן אֶבְטוֹבִיוֹגְרָפִי". זיקתו של פרייל אל גלאטשטיין מבשרו נגזרת ממערכת יחסים של בן-בבחינת-נכד ואב-בבחינת-סבא, ולפיכך, גם הסדר המתחולל בין פרייל לגלאטשטיין במהלך השיר אינו מודרניסטי-חסלני, אלא סדר של היקרות-יחד, שבו מאמץ המושפע את מבשרו אל מרחב שירתו. אימוץ זה בא לידי ביטוי בצורה מובהקת בבית השלישי של השיר, שבו גוף ראשון יחיד הופך לגוף ראשון רבים, ומעמדו של גלאטשטיין כ"גזע מובלע" מובן כשותפות "עֲלִית" במטפורה של העלווה.⁵³

53 יעל פלדמן התייחסה גם היא לדמיון שבין השירים הללו. במרכז שניהם, קבעה, עומד הדחף להמשכיות. על פיה, בדומה לזיקתו הישירה של הנכד אל סבו בשיר "פרקי הזמן", המימטיות האוטוביוגרפית-כביכול וזיקתו של פרייל אל גלאטשטיין מכוננות מעין "המשכיות ספרותית", וקטור של רציפות. עם זאת, לטענתה, לעומת זיקתו של המשורר אל סבו בשיר "פרקי זמן: שְׁלִי-שְׁלוֹ" – הלשון הפיגורטיבית הרומנטית שבשיר "אַלּוּל: נְסִיּוֹן אֶבְטוֹבִיוֹגְרָפִי" מנוגדת ללשון הפיגורטיבית המודרניסטית שאפיינה את שירתו של גלאטשטיין. לפיכך, מסקנתה היא שפרייל כמו "מלביש" את הקוד הרומנטי על שיר המבקש, כביכול, לתאר את מקור הדחף המודרניסטי והאימז'יסטי שלו, ולכן מבצע מהלך פואטי של "ייצוג מסלף" ("misrepresentation"). Feldman, הערה 4 לעיל, עמ' 56–59. בכל הנוגע להפקעתו של הייצוג האוטוביוגרפי המימטי בשיר אני שותף לקריאתה של פלדמן. אכן, זהו "ניסיון אוטוביוגרפי", מהלך אוטוביוגרפי-כביכול מאוחר. אך לטענתי, מטרת הפקעת האפשרות האוטוביוגרפית המימטית לא נועדה לעמוד, מבחינה טמפורלית, על יחסי השפעה ליניאריים, היינו: משפיע הקודם למושפע, אלא להציע סדר של היקרות-יחד. שירו של פרייל מייצר תפיסה אוטוביוגרפית משותפת בגוף ראשון רבים, כזו שאינה כרוכה ברציפות או בסמיכות אלא בשותפות ובשכנות.

השותפות והשכנות האלו מתגלמות, כאמור, בתמורה שחלה במטפורה המשתרעת של העץ במהלך השיר. בהמשך השיר, החל מהבית השלישי, מפנה את מקומה המטפורה השחוקה של העץ, על מבנה העומק שלה, לטובת המטפורה של העלווה. גם דיוקנו של גלאטשטיין, שהיה אפשר להבינו כגזעו המובלע של העץ, מדומה, כעלי צעירותו של הדובר, לעלי העלווה הצעירים – ולא לגזע כלל ועיקר. המטפורה "עלי צעירותי" בגוף ראשון יחיד הופכת ל"עלי צעירותנו" בגוף ראשון רבים; ואותם עלים "שפָּזְרוּ עַל־יַד סֶפֶל קָפָה", מקום מושבו האורבני של המשורר, הופכים לעלים המשותפים לשניים, שה"עיר הַטְּרוּפָה וְקוֹדֶחַת" פיזרה "לְכָל רוּחַ". הן המשפיע הן המושפע שותפים – "צְמוּנִים אָנוּ" – לעלוות העץ בסדר של היקרות־יחד, של מפגש ארעי ונזיל. הם טרופים, מעורבבים ומבולבלים האחד באחר כעלים שבעלווה. הם אינם מנהלים מערכת עומק הייררכית, כבמטפורה של העץ, ובה־בעת גם לא נעדרת התייחסות לנקודות הייחוס שלהם, לעמדות השניים בבחינת משפיע ומושפע, כבדשא הריוזומטי. בהקשר זה יש להביא בחשבון שהמילה "עלים" אינה מצביעה רק לעלי העץ, אלא גם לעלי הספר, דפיו, ובכך טריפת העלים במטפורת העלווה אנלוגית לטריפת הטקסטים, דפי ספריהם של פרייל וגלאטשטיין, זה בזה. כביטוי "שעה טרופה" גם הצירוף השירי של ה"עיר הַטְּרוּפָה" מלמד על אי־יציבותן של קטגוריות הזמן והמרחב ועל המעמד הקטגוריאלי הנזיל של המשפיע והמושפע במערכת היחסים. נדמה שהאנאלוגים "מְתַעֲנָפִים" מופיע בשלב זה לא במקרה: הוא מלמד על מבנה הרוחב – לעומת מבנה העומק השורשי של הגזע – של מערכת היחסים הפרוסה כענפים במרחב, ענפים השלובים וסבוכים זה בזה בסבך העלווה. ההתענפות העלוותית מודגשת גם בזמן הדקדוקי של המבע. לעומת הבית הראשון, המנוסח בזמן עבר והדובר מתואר בו בצעירותו, הבית השני מנוסח בזמן הווה, והדובר, אחראי בו "לְגַלִּים מְאָחֲרִים", היינו: בוגר יותר. טריפת הקטגוריות מביאה להיקרות־יחד של גלאטשטיין ושל פרייל בזמן הווה דקדוקי ושניהם מכונים "צעירים", אף שגלאטשטיין אינו בין החיים בעת כתיבת השיר, ומעולם לא היה בן גילו של פרייל. אך הקרבה כרוכה במרחק; ההתקרבות לעולם אינה נשלמת. הקרבה בשיר מנוסחת בלשון מסויגת ובלתי מתחייבת: השוני "חַד", אבל רק "בְּמִקְצָת", והצימוד שבין השניים חל "מְשׁוּם־מָה". כמו כן, קרבתם מנוסחת בלשון פסיבית – הם אינם מתקרבים זה לזה במכוון אלא השוני והדמיון "מְתַעֲנָפִים" בהם שלא בשליטתם; לא הם פיזרו "לְכָל רוּחַ" את עלי צעירותם, אלא נסיבותיה של העת המודרנית, המגולמת במרחב האורבני, הן שאינן מאפשרות לעולם הדימויים העצי לעמוד שריר וקיים. המרחק הבלתי אפשרי לגישור ולתיווך אף מובנה בהמשך. על אף הסבך שהשניים "מְתַעֲנָפִים" בו, המבנה התחבירי מבחין במפורש בין האחד לאחר:

הוא בְּסִפְרִי, אֲנִי בְּסִפְרִי
הוא בְּעִפּוֹתָי, אֲנִי בְּעִפּוֹתָי.

הקרבה בין השניים היא קרבה של שכנות וסמיכות יותר מאשר קרבה שושלתית ובין־דורית של סיבה ומסובב: היא "רִבַּת הַקָּפִים". ואכן, לשורש נק"ף חשיבות רבה להבנת

סדר השכנות בין המשפיע למושפע בשיר. משמעות אחת של המילה "היקף" היא "תחום". במובן זה, המילה "הקפים" מצביעה על תחומי הקרבה, התחומים שבהם הקרבה בין השניים אפשרית. אך לא מדובר על תיחום כללי באשר הוא, אלא על תיחום מוגדר, בעל מבנה מעגלי חוזר. על פי מילון אבן שושן, ההיקף הוא "מידת הקו הסובב גוף או צורה". לפי הגדרה זו נדמה שיש להבין את הקרבה שבין פרייל לגלאטשטיין במונחים של חוג: היא חוזרת, סבה ונוקפת שוב ושוב. אין זו קרבה שנוכל לתאר במונחים של המשכיות בלבד או במונחים של סמיכות בלבד, אלא קרבה שכמו מקיפה את קטגוריות הזמן כולן: פרייל הוא ממשיכו של גלאטשטיין ובה־בעת, באורח פרדוקסלי, הוא גם שוכן בצידו ומחולל שוב ושוב נקודת התחלה חדשה.

נקודה זו עשויה להתברר טוב יותר בבחינת הופעתו הראשונה של השורש נק"ף – כבר בטור השני. למן ההתחלה מבשר השורש על חזרתו הנשנית של מקור ההשפעה: "מאותו יום שְׁפָּאָלֹל / נִקְפּוּ יוֹתֵר שָׁנִים / מִשְׁנֶתָּה לְשִׁעָר". לא זו בלבד שהלשון המסויגת, הנשארת בתחום המשוער, מלמדת שאי אפשר לאמוד בוודאות את התמורות המתחוללות בחלוף הזמן, המילה "נִקְפּוּ" מדגישה שהעיקרון העומד ביסוד תפיסת הזמן בשיר אינו ליניארי, אלא כזה המלמד על העיקרון המעגלי, העונתי, הסובב וחוזר, עובר ושב. המילה מגלמת את המתח שבין הזמן הליניארי – "נקפו השנים" – לבין תפיסת הזמן המעגלית והמחזורית שהמילה טומנת בחובה. השנים חולפות באופן ליניארי ובה־בעת סובבות הלוך ושוב במחזוריות. "אותו יום שְׁפָּאָלֹל", שבו פגש הדובר הצעיר במבשרו, אינו "אָלֹל מִסְפָּם־פְּרָקִים זֶה", שבו הוא מהרהר על מערכת היחסים שביניהם, ועם זאת, זהו בכל זאת אותו החודש העברי הסוגר את השנה המחזורית, אותו הזמן בשנה העברית, זמן "מִסְפָּם־פְּרָקִים" לקראת חשבון הנפש שייעשה בתחילת השנה החדשה, הנוקף שנה אחר שנה ומלמד על אלמנט החזרה.

בהקשר זה, הסיכום המופיע במבע "אָלֹל מִסְפָּם־פְּרָקִים זֶה" אינו סוגר ונועל, אינו מלמד על נקודת היעד הליניארית (אף שהשנים בהחלט נקפו וחלפו); והוא אף אינו מייצר קו ליניארי חדש, בבחינת "כל סוף הוא התחלה חדשה". סיכום הפרקים כרוך בנוקף, בסב (תרתי משמע, סב כסימן חסר המסמן את מרחב הארכה האין־סופי), בחוזר ונשנה, בחזרתם של רשמי הראשוני והקדום. בסיכום זה עליו של פרייל ועליו של גלאטשטיין מסתבכים ו"מתענפים" זה בזה ונקרים־יחד. הסיכום וציון החודש אלול עקרוניים אפוא לא רק משום שסוף השנה העברית מטרים ומטעים זמן של חשבון הנפש. על פי ההיגיון הפריילי, הסיכום עקרוני גם מפני שהוא המאפשר לארכה להירמז ברשמי השיר ודימויו, המאוחרים בהכרח. הסיכום מביא לכך שרשמי ההתחלה – "עָלִי צְעִירוֹתֵנוּ" שפוזרו לכל עבר – חוזרים ומותירים חותם מאוחר. הסיכום בלבד הוא המוביל לזיקה הנרמזת אל הארכה, אל מעין ניסיון אוטוביוגרפי, "אוטוביוגרפיה משותפת", שבה יכולים הבן־בבחינת־נכד והאב־בבחינת־סב להיקרות־יחד.

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב