

מחנכים שניחוחו: בישראל של 2001:

החל"כ בריחה היסטורית לאיצאים

ברומן "הכלה האשתורית"

של א"ב יהושע

רחל אלבוקאדרון

תיעובה של המאה התשע-עשרה את הריאליזם,
היא זעמו של קאליבן הרואה את פניו שלו במראה.
תיעובה של מאה התשע-עשרה את הרומנטיזם,
היא זעמו של קאליבן על שאינו רואה את פניו שלו במראה.
אוסקר ווילר, הפתיחה ל"תמונתו של דוריאן גריי"

Oscar Wilde, *The Picture 1 of Dorian Gray*, The Preface, Könemann, Hungary 1995, p. 7
התרגום שלי.

א"ב יהושע מציע סוג של "עיוורון" לקודים הפנימיים של עבודתו כחלק
מנדיבות המספר שלו. הוא מציע יריעה רבת קישורים וסניפים, שההון
החשוב ביותר שלה הוא היותה לא מודעת לאוצרותיה שלה, כלומר, היותה
מציעה קישורים אלה כ"אזורי עיוורון" בתוכה.²

מכאן התנועה של הקול הרומנטיסטי של יהושע (אך לא קולו כמספרם של
סיפורים קצרים ונובלות) על קו הגבול שבין הספרות הפופולרית, הספרות
השבטית והספרות היפה. המספר הפופולרי עיוור לשפה כמפעל ספרותי
ותרבותי עצמאי. המספר השבטי עיוור לחומרים הפרטיים המאכלסים
את הסיפורים שלו. המספר האמן, כלומר זה שאינו פופולרי או שבטי,
וייעודו הוא להיות "רואה" ביחס לשני אזורי העיוורון הללו, לעולם יהיה
עיוור לאותו סוג של תמימות קולקטיבית, שבתוכה הוא שרוי יחד עם
הקהילייה כולה, ואשר לה הוא משמש ייצוג וקול.

בקבוצה שלישית זו של עיוורון האמנות המופתית מצויים למשל סיפורי
המקרא, העיוורים לאפשרותו של עולם שאין בו כלל אלים ואלוהיות.
יצירת אמנות מופתית כתובה, כגון "פאוסט" של גיתא, מייצגת עיוורון
קולקטיבי לאפשרותו של עולם ללא "ישועה", ומבחינה זו היא דומה
למיתוס הפרוידיאני הכתוב, ולסיפור המיתולוגי שהוא מספר לאנשי
המאה העשרים, שאמונה תרפויטית עמוקה עומדת ביסוד הדחף
לספרו. עבודותיהם של ג'ימס ג'ויס, וירג'יניה וולף ופוקנר, כדוגמה
אחרונה, עיוורות לאפשרות של שפה-תרבותית ללא 'אני', ובכך מייצגות

2. את המושג 'אזורי עיוורון' אני
מציעה בעקבות מונחיו של פול
דה-מאן, בספרו: Paul de Man,
Blindness and Insight — Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983 (1971).

כאן מופיע המונח כדרך לתאר איכות
מסוימת של כל כתיבה ספרותית.
בהיות הספרות מעניקה 'מראה'
– כפי שבינו ואת כל תולדות הספרות
החל מאריסטופנס – להיבטים רבים כל
כך של הקיום האנושי, הריהי בתוך כך
גם מעניקה להם 'אזורי עיוורון'
מוגדרים, אזוריים 'לבנים' על המפה,
המוותרים על מיפוי ושיקוף. אזוריים
אלה מעניקים עצמם דוקא כ'הפגנה'.
הפגנה זו היא חלק מהמפעל האמנותי

ויש מספרים המוכשרים יותר להעניק אותה לקהיליית הקוראים שלהם, ויש שמוכשרים לה פחות.
3. א"ב יהושע, הכלה המשחררת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

את תמימותו של המערב ואת אזור העיוורון המובהק שלו, המסומל ב-cogito של דקרט. ב"כלה המשחררת"³ כברומנים האחרים שלו, מציע יהושע שפע רב של אזורי עיוורון משלושת הסוגים. מכאן תחושת החיוניות העזה של הרומן, פְתַל שתוסס תחתיו מטמון. מכאן גם הפיתוי לפענח את הטקסטים הפופולריים והשבטיים שלו ול'דבר' אותם מחדש, באשר הם משיחים לפי תומס ובאשר הם נדיבים עד כדי כך.

בין אזורי העיוורון הרבים שהסיפור על "הכלה המשחררת" מציע לקוראיו, ישנו אזור אחד רב כוח ומפליא, ובעיוורונו הוא מקיים מופת של ריפוי שבטי. אזור עיוורון זה הוא נושא המאמר.

הרומן "הכלה המשחררת" הוא רומן פיקרסקי, המתאר את מסע חיפושיו של המזרחן יוחנן ריבלין אחר הסיבה לגירושי בנו מבתו של בעל פנסיון ירושלמי. במסעותיו לגילוי פשר כישלונם של הנישואין הללו הוא חוצה גבולות גיאוגרפיים, אתניים, מדיניים וחברתיים בישראל של שלהי שנות התשעים, על גבולותיה המפוקפקים הנתונים במשא ומתן טראגי על הגדרתם. המסע כולל שלל התנסויות ביומיומי, בתרבותי ובמקודש. אופיין של התנסויות אלה, על פי הקודים המסורתיים של הז'אנר הפיקרסקי, מהווה מכלול מעורב של תיעוד חברתי, פוליטי, תרבותי ופסיכולוגי של שכבות שונות של הקהילות המתוארות, הנפרש כנרטיבה אפיזודאלית, פוליפונית כקול סיפורי. נרטיבה זו חותרת אל קץ המסע, כלומר אל פתרון של חידה. זהו פיתרון בעל תבנית מיתית: גילוי עריות הוא העילה לגירושי בנו של ריבלין, וברמה פרשנית מסוימת, גם לחידות נוספות שהעלילה מציעה. כרומן פיקרסקי הוא מפליא להביא לידי ביטוי, הומוריסטי לפרקים, קיומי ומיידי את סבך המרחב של הסכסוך היהודי-ערבי ברגע בוער זה של ההווה.

ב"הכלה המשחררת", מספר אפוא יהושע את סיפורה של הפרת איסור טאבו; של טרנסגרסיה. מקומם של איסורי הטאבו בחברות קמאיות ומודרניות הוא סוגיה המסעירה את המוח המערבי מאז מפנה המאה התשע-עשרה, עם פרסום ממצאי עבודותיהם של אנתרופולוגים פרשנים כפריזר (James George Fraser 1854-1941) וְכוּונדט (Wilhelm Wundt 1832-1920).⁴ ואולם שימת לב דווקא לטרנסגרסיה של הטאבו כמוקד לעיון עצמאי, והתמקדות בה כביסוד בעל כוח, שאיננו נופל מזה של הטאבו עצמו, מתעוררת עם כתיבתו המשפיעה של בטאיי (George Bataille 1897-1962), שיש לראות בה חלק ממפעל, שהחל בשלהי המאה התשע-עשרה והמחצית הראשונה של המאה העשרים, המפענח קודים הלכתיים של חברות קמאיות ומודרניות במנחים של ארכיאולוגיה מנטלית. בחיבורו בוחן בטאיי את שאלת הטרנסגרסיה דווקא כמתח שהיא מקיימת עם הטאבו, בתוך הגבולות המוסכמים של הפולחן וכחלק ממנו, ולא מחוצה לגבולות אלה או כנגדם:⁵

4. על כך יעידו הערות השוליים הרבות שבהם מפנה פריזר, בחיבורו טוטם וטאבו, לכתביהם של אלה. כן יעידו על קביעה זו פרסומם והפיכתם לקנון תרבותי של כמה מחיבורים רבי כריזמה, כגון זה של פריזר: *The Golden Bough* (לונדון, 1890).

5. Georges Bataille, *Eroticism*, (trans. Mary Dalwood), Penguin Books, London 1962, pp. 35-36;

63; 71-72.

הטרנסגרסיה [...] משַעֵה את הטאבו בלא להרחיקו (עמ' 36) [...]

טרנסגרסיה המופעלת מחוץ לגבולות מוגדרים היטב, היא נדירה; איסורי הטאבו [...] מופרים בהתאם לכללים שהטכס או המנהג עצמם מכתיבים ומארגנים. [בחיבורנו] אנו נעסוק במעבר מטאבו לטרנסגרסיה ובחזרה, בעיקר בתוך התופעה הדתית. [...]. חברות קדומות, מראות את הטאבו כמה שהוא מושעה ובעל כוח לסרוגין. (עמ' 71-72). [תרגום שלי – ר.א.ג.]

בטאיי מצביע אפוא על הטרנסגרסיה כמשלימה את הטאבו בתוך עצם הגדרתו, וכך הוא קובע מחדש את גבולותיו של המקודש. אולם בראש ובראשונה מציע בטאיי את הטרנסגרסיה כיסוד תרבותי מכונן לא פחות מאיסור הטאבו עצמו.

תפיסה זו של טרנסגרסיה, המעמידה במקדד ההתבוננות את העבירה על הטאבו כנוכחות תרבותית מאורגנת, מעניינת במיוחד כשמנסים לקרוא יצירה מודרנית ושבתית כאחת, שעניינה חשיפתה של הפרת טאבו; טרנסגרסיה היא המסכסכת את ההווה של האיש הפרטי ריבלין, גיבור הרומן של יהושע. על פי הקודים הארכיטיפיים של הטרגדיה של סופוקלס, שסומנו כמופתיים על-ידי אריסטו, חותר ריבלין ללא לאות לקראת הידיעה האולטימטיבית, כלומר, הידיעה על גילוי עריות העומד בבסיסו הסודי של סדר הדברים.

אולם הטרנסגרסיה של גילוי העריות היא כה גלויה וקומוניקטיבית, כה 'רדי־אנטית'⁶, באקלים הָאֲתִי והחברתי של עשרות השנים האחרונות, עד כי היא איבדה מכוחה כסוד קמאי בתוך החברה המערבית, כלומר איבדה מכוחה כטרנסגרסיה. זאת, אם נקבל את הגדרתו של פרויד בחיבורו 'טוטם וטאבו' ליסוד הטאבו כ"עשייה אסורה, שיש נטייה חזקה אליה בלא-מודע"⁷, כלומר, אם נסכים, שיסוד הטאבו שוכן באיסורן של תשוקות, שהן סמויות כסוג של דחף, ואשר דווקא ככאלה הן מפעילות בעוצמה רבה את המעשה האנושי.

הקורא חש, כי מקור המשיכה של ריבלין אל ה'סוד הנורא' איננו יכול להיות ממוצה בטרנסגרסיה של גילוי עריות, ששוב איננה 'סודית' בתרבות, ומשום כך שוב איננה 'נוראה' באותו מובן קמאי ומודחק שמוצע בהגדרות הפרוידיאניות לאיסורי הטאבו, ושממנה נשאב הכוח המיתולוגי של המחזה היווני של סופוקלס. מאה שנים של אנליזה פרוידיאנית פרקו את כוחה של טרנסגרסיה זו לפעול ככוח לא מודע בתוך המגרשים התרבותיים והאישיים הגדולים.

בהעלותו את סוגיית גילוי העריות כמניע של הסיפור שלו, מפגין יהושע במלוא עוצמתו את אזור העיוורון שלו ושל קהילייתו לטרנסגרסיה אחרת, מודחקת וויטאלית הרבה יותר מזו הראשונה. זוהי טרנסגרסיה שאפילו לא התחלנו לאפשר לה לבעבע אל פני השטח הגלויים. אפילו פרויד, כשסימן אותה כתאומתו של איסור הטאבו על העריות, לא הצליח להעלותה אל אור היום של האנליזה שלו, והותיר אותה כמחצית החשוכה, כצידו הלא-מודע והמודחק של המפעל הפרוידיאני עצמו.

6. לפיתוחו של המושג רדיאנטיות כשם-תואר לתופעות תרבותיות או אידאות מרכזיות בתרבות ראו: רחל אלבק-גדרון, "איריאות פאטיות ואפטייות", ביקורת ופרשנות 37, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשס"ב, עמ' 195-206.

7. זיגמונד פרויד, "טוטם וטאבו", בתוך: טוטם וטאבו ומסות אחרות, (תרגום חיים איזק), דביר, תל-אביב 1988, עמ' 37.

טרנסגרסיה זו, שהיא סמויה ודחוקה יותר מזו של הטאבו על עריות, מסמנת את אזור העיוורון העמוק ביותר של הספר, והוא, כך נציע, אזור העיוורון הטוטלי ביותר של הקהיליה שמתוכה נכתב. ננסה לסמן את גבולותי של אזור עיוורון זה, כשאלה פואטית.

דווקא היסוד הפופולרי, הדיבורי, האורלי – זה של סיפור-על-פה – המאפיין את הכתיבה הרומניסטית של יהושע, על עיוורונה לשון המסירה הסיפורית, יכול לשמש כחוט אריאדני בחשיפת הכוחות הסתומים המפעילים את הסיפור, כלומר בחשיפת הטרנסגרסיה המודחקת מתחת לזו הגלויה.

בתוך סגנון הכתיבה והניסוח המעורבים מאוד של הרומן, בתוך הסגנון האורלי, מופיעים לעיתים גילויים של טקסטואליות מוטעמת. מילה אחת טקסטואלית במובהק, מתעקשת לחזור ולאפיין אחת הדמויות המתעתעות של הרומן, דמותה של תהילה בעלת הפנסיון. תהילה,⁸ אף שאיננה נראית כדמות הראשית בעלילה של "הכלה המשחררת", הרי היא המארגן הסמוי שלה. כנשאי של הסיבתיות העלילתית היא הנבל (the villain) של העלילה; זאת משום שהיא היוצרת את נקודת ההתחלה של השתלשלות העניינים הסיפורית על העינוי המתמיד שהיא מגלמת בשביל הגיבור: היא זו שפיתתה את אביה, בעל הפנסיון, למעשה של גילוי עריות (ולא אביה אותה, עמ' 534), והיא שגרמה, בעקבות זאת, לגרושיו של בנו של ריבלין, שהם העילה לחיפוש של ריבלין האב אחר הבנה, חיפוש שהוא המסע הסיפורי של הרומן.

8. הנקראת על שמה של גיבורת סיפורו של עגנון כעדותה שלה, ומכונה בדיוק כמותה 'תילי' (עמ' 524).

אולם תהילה אינה רק סינונים לנקודת הראשית של הלוגיקה הסיבתית של הסיפור וציר-העולם (axis mundi) של היקום הבדיוני ב"כלה המשחררת", אלא היא גם סמן של מיתתהום שלו, כלומר של המקורות המפריים הסמויים שלו, ברמות שונות של גיאולוגיה. ברמה התמטית, המרחב שעליו היא חולשת הוא רב משמעות וטעון: מרחב הפנסיון, אשר עם מות אביה היא הופכת לבעליו.

הפנסיון מתואר על-ידי המספר ריבלין כמחוז חפץ בלתי מוסבר, כמקור בלתי נדלה של פיתוי, כמיהה, נוסטלגיה והבטחה (אף יותר מאשר הזיכרון המאושר האבוד של נשואי הבן), כיוון שסגולתו היא, שהוא מציע לריבלין מזון ולינה שלא יתבע עליהם תשלום, כעין חלב-אם וחקיקה שאין התינוק נתבע אלא להיות ניזון מהם ללא גבול וללא תמורה. בזה כוח הפיתוי רב העוצמה של המרחב הזה, שהוא כמין גן-עדן ילדי, והוא מושך את ריבלין התם כקוריו האימתניים של עכביש.

והנה, תהילה עגנונית זו, בעלת הפנסיון, מכונה שוב ושוב בכינוי טקסטואלי לעילא, לא-דיבורי במובהק ולא שאוב מהשפה המקומית של הרומן. על-כן הוא בולט כיסוד זר ותובע פיענוח, כמין שגגה פרוידיאנית; היא מכונה "אדונית", או "אדונית הפנסיון" (כך בעמודים 337, 342, 483, 493, 502, 528 ועוד).⁹

9. התואר 'אדונית' מופיע לראשונה בעמוד 41, ומתייחס לסבתה של תהילה, אדונית הפנסיון הראשונה.

כמילה שבדגלוסיה העברית של ההווה יש לשייך אותה, ללא ספק, לרובד

10. שמואל יוסף עגנון, כל סיפוריו, סמוך ונראה, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשי"א, עמ' 92-102.

הטקסטואלי של השפה, הרי היא דורשת פיענוח מרפרר, כלומר היא מפנה לטקסט אחר וקדום יותר. נדירותה של מילה ארכאית זו בעברית וזרותה בשפת הדיבור של הרומן מהווים אפוא הפנייה אל טקסט קודם אודות 'אדונית', אף היא בעלת מעין 'פנסיון'. אין היא אלא האדונית הנוראה מן הספור "האדונית והרוכל" של עגנון,¹⁰ שגם בביתה המזון והלינה אינם תובעים תמורה, ונדמים משום כך לאהבת חינום והזנת חינום של אם, או אף של האדמה עצמה. עגנון מספר, כזכור, ב'אדונית', שלביתה נקלע עובר אורח, רוכל יהודי, ונשתקע בו כמין בן-זוג. הוא לן בביתה, וניזון בו בארוחות חינום, תוך שהוא יודע באופנים שונים של ידיעה, אך גם איננו יודע, שהוא עתיד להיטרף בפיה של אדונית זו, כפי שנטרפו קודמיו, ובמעיה הם נעכלים והולכים. סופה של האדונית בסיפורו של עגנון, כעין הגשמה של קללה קמאית מימי המלכה הנכרית איזבל, ומפנה בכיוונה של העלילה: גופה שלה הוא שהיה למאכל בפיו של עוף-השמים.

כוחו של הסיפור העגנוני מצוי בהעמדה זו מול זו של דמות האדונית, שהיא דמות מיתולוגית, פולקלורית, סימבולית, דימונית, מול דמות הרוכל היהודי, שהיא דמות ריאליסטית, בעלת פסיכולוגיה ממשית, כלומר מעוצבת כ'סובייקט', שהוא קרוב ומוכר, אחת מהדמויות המרכיבות את הריאליה של החיים היהודיים במזרח אירופה במפנה המאה התשע-עשרה. קוראיו הראשונים של הסיפור יכלו לזהות דמות כזו בעברם שלהם. זיווגן של הדמות הפולקלורית והדמות הריאליסטית בתוך חלל סיפורי אחד, בלא לחולל סימביוזה סוריאליסטית, היא שמקנה ליצירה הקצרה עוצמה של זוועה, ומעין זיע של כוחות לא מודעים, הנרעשים לעלות אל פני השטח. אין לשער את עומק התימהון שמעלה הריאליזם התם של המשפט החותם את הסיפור: "ואותו רוכל נטל את קופתו וחזר ממקום למקום וחזר והכריז על סחורתו", שהרי הוא נכתב מיד לאחר משפט שחומריו כה אגדיים ומבעתים: "[הוא] נטל את נבלתה [של האדונית] וטמנה בארון ועלה על ראש הגג וטמן את הארון בשלג. הריחו העופות בנבלתה. באו וניקרו בארון ושיברוהו וחילקו ביניהם נבלתה של האדונית".

סיפור חידתי זה של עגנון, הסיפור אודות אנתרופופגוס (אוכל אדם), מהלכת בתוכו הדימונית שבדמויותיו של הסופר המרושע. זו דמות שהטרנסגרסיה שהיא מייצגת היא קמאית כל כך וטעונה עוצמה סימבולית כה תשתיתית, עד כי יש לראות בה תופעה אטוויסטית של טיפוס קדמוני, שמקורו במיתוסים מטריארכלים של המזרח אודות אמהות יולדת, מזינה וקוברת, שהיא מתן-דמות לאדמה, או בסיפור על כרונוס, הוא הזמן עצמו, האוכל את ילדיו, או באימה מהמינוטאורוס, שחציו אדם וחציו פר, והוא מתאווה לטרוף את התועים במעמקי המבוך התת-קרקעי שלו כסמל לאימת החיים.

עגנון מהלך ברומן "הכלה המשחררת" של היושע, כמן פנטום. הדמויות של הרומן מתדפקות שוב ושוב, במהלך העלילה, על השערים הנעולים של מוזיאון עגנון בירושלים (עמ' 41; 321; 449-453), ואף זאת כמן הד למוטיבים-מבניים עגנוניים וקפקאיים ידועים, שעניינם רפטיציות של

מצוקות כמורטוריוואליות, דמויות חלום ביעותים. תמונה זו של כישלון הכניסה לבית עגנון מלווה את הרומן, והיא אחת מהאובססיות הרבות והמובהקות המרכיבות את מקלעת הסיפור ויוצרות איכות רדופה ומוטרדת בתוך העלילה הפיקרסקית.

נוכחותו של עגנון, ויותר מכך של הסיפור "אדונית והרוכל", בביוגרפיה הספרותית של יהושע שלפני פרסום "הכלה המשחררת", היא סוגיה שעלתה כבר בביקורת, וכבר הצביעו על כך שאחד הסיפורים הקצרים הראשונים של יהושע, אם לא הראשון שבהם, "מות הזקן", היא ואריציה על הסגנון והתימה של סיפור זה.¹¹ כך גם מצויים יסודות עגנוניים נוספים שאין לטעות בהם בסיפור אחר של יהושע, המספר בכלה ושמה גליה.¹² מתוך כמה קטעים שאפשר לסמוך בהם את הטענה בדבר "האדונית והרוכל" של עגנון כסוג של סיפור תשתית לסיפור "הכלה המשחררת", כסוג של תת-מודע אפל של הסיפור המואר, או אפילו כמימוש של מחשבה על עגנון בבחינת ה"סטרא אחרא" של יהושע, הרי שהקטע הבא הוא מאלף וטעון במיוחד; ריבלין מתואר כשהוא יורד במדרגות הפנסיון אל עבר חלל מרתפי, תת-קרקעי – מעין פרוגטוריו או אינפרנו – מודרך בידי תהילה העומדת להציע לו את משכבו ללינת לילה בחדר זעיר, שתת הקרקעיות שלו היא רבת משמעויות בהיותו גם ארכיון, אי שם במבוך המסדרונות שמתחת למטבח המלון:

הוא עוקב אחר התנועות הזריזות והבטוחות של האדונית החדשה שמיבילה אותו, ואומר לעצמו לפחות רווקה תקיפה כזו לא זקוקה לשום חסות.

והיא מחליקה בידה על כפות המנעול של דלת ברזל גדולה לוודא שהיא סגורה, ואז מתקדמת במסדרון המתפתל אל מדור ביניים רחב, שברומייתו הנמים צינורות מיס וביוב היורדים מן המטבח. תנור-הסקה גדול, שחור וישן, ניצב במרכזו כחיית-טרף קדמונית שהתאבנה ומסביבה רק מה שהשתייר מן העוללים שטרפה: עגלת תינוקות מעוקמת, תלת-אופן ירקרק ולול פעוטות, שעל השעונית הפרחונית המבהיקה בקרקעיתו פזורות חיות פרווה זעירות מדובלות אבק (עמ' 337).¹³

האסוציאציות למבוך מינוטאורי, לסיפורים פולקלוריים כגון זה של הנזל וגרטל עם תנור המכשפה שלו, ולארכיטיפ הספרותי של התופת, נראות מתבקשות ואולי אין צורך להצביע עליהן. הן מכוננות את המרחב של המרתף כגיהנום, שהוא משקל נגד לגן-העדן העליון של הפנסיון. הפנסיון כולו נדמה בגינן למעין מערכת-עיכול טורפנית גדולה אחת.

נראה אם כך כי הטרנסגרסיה, שהעיוורון הסיפורי מופנה אליה, היא זו של אנתרופופגיה, של קניבליזם, כלומר טרנסגרסיה של אכילת בשר אדם. ככזו

11. ראו אצל ידידיה יצחקי, הפסוקים הסמויים מן העין, על יצירת א"ב יהושע, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשנ"ג, עמ' 231-233.
12. ראה מרטו מאת עגנון לסיפור: א"ב יהושע, "חתונתה של גליה", כל הסיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 51.

13. למרבה התמיהה, קטע זה מצוי, מילה במילה כמעט, גם במכתב שבו מספר עופר לאימו על מעשיהם של תהילה ואביה בחדר הארכיון הקטן: "מצאתי מתג אור נוסף, והמשכתי במסדרון, שהוביל אותי שמאלה אל אולמון אפולו וקריר, שעמד בו תנור ההסקה הישן כמו חיית-טרף קדמונית שהתאבנה ומסביבה רק מה שנשאר מהעוללים שטרפה: עגלת טיול ישנה של תינוקות, תלת-אופן קטן בצבע ירקרק, ולול פעוטות עם צעצועים מאובקים מושלכים על השעונית הפרחונית, שדווקא נראתה כמו חדשה לגמרי" (עמוד 256). האם יודע יהושע על רפטיציה זו, או האם היא חלק מאור העיוורון שלו?

היא מסמנת אזור עיוורון קולקטיבי. נדמה שהיא רדומה כל כך בתרבות, עד שגם גילויים שונים מובהקים שלה, כגון איזכוריה ב"תופת" של דנטה, במסות של מונטייין, בחיבורו המיזנתרופי-הסטיירי של סוויפט "הצעה צנועה"¹⁴, המזכירה מצידה, בלא יודעין, את הזיקה בין רעב לקניבליזם במגילת "איכה" שבמקרא, ואולי אפילו גילוייה הקמאי באיסור האכילה מעץ הדעת (העץ שהוא בר־דעת, היינו אנושי, שחל עליו איסור אכילה), כל אלה לא סומנו מעולם כמייצגים של תאוות ממשיות, ונדמה, שאין אנו מזהים בעצמנו צל צילה של תאוה זו, ובמקביל אין אנו חווים איום מפניה לא כמשאלה ולא כנושאי משאלתו של הזולת.

הופעותיה בתוך האמנות המערבית ובתוך הפולקלור שלה כה רבות, עד כי מפליא שלא הוצבע עליהן קבוצה. אפילו הערותיו של פרויד על סיפורים פולקלוריים רבים כנושאים תמה אדיפלית, זנחו את העובדה הבולטת יותר, והיא היותם מספרים אודות תופעה קניבליית. דוגמאות לכך הן ניתוחו של פרויד את סיפור העז ושבעת הגדיים, כיפה אדומה ועוד, ניתוח החסר כל התייחסות לשאלת אכילת-אדם שהוא נושא המרכזי.¹⁵ הקולנוע הוא שדה מעניין של תופעה זו ודוגמה לכך הוא הסרט "שתיקת הכבשים" (The "Silence of the Lambs", על פי רומן של Jonathan Demme, 1991) העוסק באנתרופופגוס, או קבוצת סרטי הערפדים. הקופתיות של הללו היא שאלה הראויה בפני עצמה לעיון.

בתחום הפסיכולוגיה, מלאני קליין (Melany Klein), היא שנתנה ביטוי למשאלה אנתרופופגית, בהצביעה על תשוקתו של התינוק היונק לטרף את האם. פרויד רק מרמז על כך במקומות שונים. יונג מביא חלום ילדות קניבלי שהיווה אבן יסוד בעבודותיו המאוחרות לטענתו, ובכל זאת הוא עצמו איננו ער לנושאו האנתרופופגי.¹⁶ בספרו "ארוטיציזם" מצביע בטאיי על גילויים קמאיים ועל גילויים מודרניים של טרנסגרסיה זו שהיא חלק מהפולחן, והיא לעיתים גילוי תרבותי יחיד להפרה של הטאבו, שאחרת לא היה מופר. כדוגמה הוא מביא את הקומוניון הנוצרי, שהוא אכילה פולחנית של בשרו ודמו של המושיע.¹⁷ מופלאה היא העובדה כי ספר חנוך המיסטי, מתוך ה"ספרים החיצוניים" שלא נכנסו לקאנון המקראי, מציג את החטא שהולך לחורבן העולם במבול של נח, כחטא אנתרופופגי. התשתית שמסתמנת בעקבות עובדה זו לטאבו על אכילת אדם גם במרחב במקראי, ובתוך כינון של מיתוס קוסמוגוני, יש בה משום עדות לכך שאזור שהודגש באופן מובהק כל כך, עדיין הוא עיוור. סוגיה זו היא נושא למחקר נפרד.¹⁸ פרויד רואה בשני האיסורים, זה של העריות וזה של אכילת בשר אדם, את שני איסורי הטאבו הקמאיים, שעליהם מבוססות הדתות.¹⁹ אין ספק שאיסור גילוי העריות זכה על־ידי פרויד לניתוח כה מרשים וכה פורה, עד שאין לתאר את התרבות והשיח של המאה־העשרים ללא הנרטיבה הפרוידיאנית על המשאלה לגילוי עריות הן מצד אדיפוס האוניברסאלי, והן מצידה של יוקסטה. ואולם האיסור השני, האיסור על אנתרופופגיה, נעלם מתוך הנרטיבה המערבית, והוא שוהה בה עדיין כסוג של אזור עיוורון ובאֶלְמוֹת.

14. ג'ונתן סוויפט, "הצעה צנועה – למנוע את ילדי אירלנד מליפול למעמסה על הוריהם או על המדינה ולעשותם מועילים לחברה", בתוך: ג'ונתן סוויפט, מבחר כתבים, (תרגום י. קומס ומ. זיגר), כרמל, ירושלים 1993, עמ' 14–22. בחיבור – הסרקסטי, יש לקוות – מציע סוויפט להפוך את ילדי אירלנד הרעבה למועילים בחברה על־ידי כך שיאכלו על־ידי הוריהם.

15. "מוטיבים מבדיאות בחלומות", שם, עמ' 337–339.

16. ק. ג. יונג, זכרונות, חלומות, מחשבות, בעריכת אניאלה יפה, (תרגום מיכה אנקורי), רמות, תל־אביב תשנ"ד, עמ' 24–25: "באותו הזמן [...] חלמתי את החלום הראשון שזכור לי, חלום שליווה אותי כל ימי הייתי אז בן שלוש או בן ארבע. בית הכומר עמד בכדירותו ליד טירת לאופ, והיה כר דשא גדול שהשתרע לאחור ממשקו של השמש. לפתע גיליתי בור אפל מרובע בארמה, מוקף באבנים. לפני כן מעולם לא ראיתי זאת, ואז ראיתי גרם מדרגות מאבן מוליך למטה. ידדתי בו מהסס ופחד. באמצע היתה פעורה דלת בעלת משקוף קשת, סגור ביילון ירוק. [...] ראיתי לפני בתוך האפלולית חדר מרובע שאורכו כעשרה מטרים. [...] על גבי הכמה עמד כיסא מלכות מפואר עשוי זהב. [...] היה זה כס מדהים ביפוי, כס אמיתי של מלך מן האגדות. משוה ניצב על הכס. בהתחלה

חשבתי שזהו גזע-עץ שגובתו חמישה מטרים ועוביו כשלושת רבעי המטר. זה היה רבר ענק שהגיע כמעט עד התקרה. אולם זה היה מורכב בצורה מוזרה ביותר: זה היה עשוי עור ובשר חשוף, ובקצהו היה משהו, מעין ראש עגול ללא פרוצוף וללא שיער. בקדקוד היתה עין יחידה, מביטה למעלה חסרת תנועה [...]. מעל הראש היתה הילה של זוהר. הדבר לא נע אך עם זאת היתה לי הרגשה, שבכל רגע יכול הדבר לוחל מתוך הכיסא כמו תולעת ולהתקדם לעברי. הייתי מושקע מפור. באותו רגע שמעתי מבחזר ומעלי את קולה של אמי. היא קראה: "כן, רק הסתכל בו, זהו אוכל האדם!". זה העצים את פחדו [...]. חלום זה ליווה אותי שנים. רק לאחר זמן רב הבנתי כי מה שראיתי היה פאלוס, והיה זה עשרות שנים לפני שידעתי שזהו פאלוס פולחני [...]. אורנגו ישו או הכומר הישועי הוא הבלוע ילדים קטנים וזו אפשרות אחת, והשנייה היא הכוונה לכך שה"אוכל אדם" באופן כללי מסומל על-ידי הפאלוס, כך שאורנגו ישו האפל, הישועי והפאלוס זהים זה לזה". מנקדה זו ואילך בטקסט שלו מכנה יונג את החלום "החלום אודות אוכל האדם".

17. בפרק על קניבליזם הוא כתב כדלקמן: "אין פריד מבסס את הפרשנות שלו לטאבו על הכרח הראשוני להעלות מחסום מגן כנגד תשוקות מוגזמות החלות על אויביקטים בעלי חולשה בולטת. כל עוד הוא דן בטאבו על נגיעה בגוויות הוא צריך לרמוז על כך שהטאבו מגן על הגוויות מהתשוקה של הזולת לאכול אותן. זוהי התשוקה ששוב איננה פעילה בתוכנו, כזו שלעולם איננו חשים עכשיו. חברות קדומות, מכל מקום, מראות את הטאבו כמה שהוא בעל כוח ומושעה לסרוגין. האדם [...] נאכל לעיתים קרובות באופן טקסי. האדם האוכל בשר אנושי יודע היטב שזהו מעשה אסור

הנוכחות הטקסטואלית הנדירה של המילה 'אדונית', המובלטת בזרותה, היא שהוליכה אל הסיפור הקמאי של האדונית הטורפת-אדם. אבל הרומן "הכלה המשחררת" מכיל חזרה-תוך-ואריאציות על שאלת הטרנסגרסיה האנתרופופגית, זו של אכילת בשר אדם או הקרבת בשר אדם. למרבה הפלא, כל הואריאציות הללו מופיעות תמיד בהקשר טקסטואלי מובלט. מובלט במיוחד, כאמור, על רקע הדיבוריות, האוראליות, של השטף הסיפורי של הרומן.

כל קורא יזהה מיד את הטקסטואליות של האפיזודה מרעידת הלב, שהיא אולי גולת הכותרת של הרומן, המדברת על החתלתול-טלה, או חתלתול-שה, שנתחלף בילד וניצוד בידי ציידים. זוהי טקסטואליות המצהירה על עצמה ככזאת בדרכים שונות, ובראש ובראשונה על-ידי כך שהיא מביאה בכותרת מוטו מתוך טקסט אחר, מתוך סיפורו של קפקא: "כיה מוזרה יש לי, ספק חתלתול, ספק טלה. ירושה היא בידי מאבא. אך רק בימי נתפתחה". בתוך הטקסט, וכחלק ממנו, מובאת הפנייה למקור: "פרנץ קפקא, יצור כלאיים" (עמ' 504).

במקור הגרמני נקרא סיפורו של קפקא Eine Kreuzung, מילה המציינת לא רק הכלאה בין שני מינים, אלא גם הצטלבות בין דרכים וגם פעולת הצטלבות פולחנית. כולן נגזרות מהמילה 'צלב', כלומר יחידה אחת של שתי וערב. המוטו מצביע הן על המקור התמטי של המטפוריות של הפרק בתוך טקסט כתוב אחר, והן על הטקסטואליות העמוקה, העומדת ביסוד ההצעה לראות בילד המוקרב על מזבח הסכסוך היהודי-ערבי, 'חתול-שה'. הוא מהווה הצעה לפענח את האפיזודה בעזרת שרשרת ממושכת של טרנספורמציות מיתולוגיות אירופיות ויס-תיכוניות, הקשורות בהקרבה או אכילה פולחנית של ילד והטרנספורמציה שלו, גלגולו לכלל איל, שה (אגנוס) או טלה במיתולוגיות המשמעותיות של המערב. לפני הקורא העברי אין צורך להצביע על ספור עקדת-יצחק המקראי כביטוי מובהק לתימה של החלפה זו.

מיתולוגיות אלה עצמן מעבדות בתוכן את האיסור הקמאי על המעשה האנתרופופגי, המעשה של אכילת אדם, איסור שמקבל אישורים בכל ההיסטוריה של הסובלימציה הקולקטיבית, החל מסעודת הטוטם השבטי, שלדעת פרייזר ופריד איננה אלא מעשה אנתרופופגי, קניבלי, שעבר סובלימציה חריפה.

על הדימוי התרבותי העמוק של ילד המוחלף בכבש, בטלה או בגדי, תעיד העובדה שכמה שפות משמרות בתוכן סימן אחד לשני המסומנים, ילד וגדי או ילד וטלה: כגון kid באנגלית, שהוא גם ילד וגם גדי, או 'טליא' בארמית, שהוא טלה ונער רך בשנים. הממצא האטימולוגי שהצעתי כאן, מסמן אופק של אפשרות מסמרת שיער: אפשר כי עלילת הדם אודות ילד נוצרי הנשחט לשם ארוחת החג של ליל הסדר – שהיא האֶשְׁמָה בקניבליזם – מקורה באותו צירוף של ילד וטלה המקושר באופן הרה חרדות-עממיות לסעודה אויכאריסטית (Eucharistic) של בני דת זרה? כלומר, סעודה זו של היהודים בארצות הפזורה הנוצריות והמוסלמיות מעלה לעולם

[...] אך הוא מפר זאת באופן דתי. יש דוגמא משמעותית בסעודה הקומנוין המלווה את ההקרבה. הבשר האנושי שנאכל נחשב למקודש. [...] האובייקט הוא 'אסור', קדוש, ועצם האיסור הנוגע לו הוא מה שמעורר את התשוקה. קניבלים דתי הוא הדוגמא היסודית של טאבו כיוצר תשוקה: הטאבו איננו יוצר את הטעם של הבשר אלא עומד כסיבה מדוע הקניבל המאמין צורך/אוכל אותו". (בטאיי, שם, עמ' 71-72) [תורגם מאנגלית על-ידי - ר.א.ג.]. שאלת הקניבלים בטקס 'סעודת הארון הפאולינית' עולה במאמר של יצחק בנימיני מ-2002.

הוא איננו מביא את דבריו של בטאיי או את ההשקפה הבטאיינית אך בזיקה לפירוי, הוא מתכתב ישירות עם הטקסט של הכרית החדשה. ראו: 'סעודת הבן, סעודת הארון הפאולינית כקניבלים קהילתי-עצמי', בתוך: עבד, התענוגות, ארון – על אריוס ומוזכרים בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, עורכים: יצחק בנימיני ועידו צבעוני, רסלינג, תל-אביב 2002, עמודים 271-285.

18. מחקר שנמסר על-ידי בימים אלה לדפוס.
19. ב'טוטם וטאבו' כתב פרויד: "[...] יום אחד התאגדו האחרים המגורשים, הרגו את אביהם ואכלו אותו וכך שמו קץ ללהקת-האב. בהתאגדותם יחד העזו והצליחו לפעול מה שנבצר מן היחיד [...] דבר מובן מאליו הוא לפרא הקניבלי, שהיו גם אוכלים את בשרו של ההרוג. האב הקדמון האלם ודאי היה רמות-מופת מעוררת קנאה ופחד בעיני כל אחד ואחד מחבורת האחים. כמעשה האכילה הגיעו עכשיו לידי הודות עמו, וכל אחד ואחד מהם סיגל לעצמו חלק מעוון-גבורתו. מכאן סעודת-הטוטם, שהיתה אלי התג הראשון של האנושות, היא מהרורה חדשה ותגית-זכרון לאותו מעשה נפשע ראוי-לציון, שבו נטרעה ראשיתם של דברים רבים כל כך

בתודעתם של בני הדת המארכת אסוציאציות טוטמיות, בייחוד בשל העובדה שבמרכזה של סעודת הסדר היהודית מצוי קורבן הפסח שהוא שה, כלומר שהוא סינונימי מבחינה אטימולוגית ומנטלית לילד. שאלה זו קשורה קשר הדוק ליחסים המורכבים שבין הלשון והסוציולוגיה, ובין שתיהן לבין הפולקלור כמעבדה לבדיקה של יחסי השתיים הראשונות. הסיפור של קפקא, Eine Kreuzung, מעיד על הקשר לאכילה הטקסית של הילד-שה באמצעות הכותרת הדו משמעית שלו. בעקבותיו מעיד יהושע על כך בעזרת חילופי החיה בילד בסיטואציה של הצייד שהיא לבלילה של האפיזודה אודות החתול-שה, וגם בבחירת שמותיהם של שני בניו של ריבלין: 'עופר' ו'צחי', כלומר האחד הוא איל צעיר, והשני – 'הצח', שבפולקלור היידי ובשירה הישראלית מעורר אסוציאציה לגדי לבן, הוא גם הקיצור המקובל בעברית לשם 'יצחק', היינו מקושר תרבותית לילד נעקד ומוחלף באיל.

סוגיית הילד המתגלגל בשה או בכבש, כשהיא בלולה דווקא בסוגיית המשאלה להנקה, כלומר בשאלת הפנסיון האימהי והצער העמוק שבפרידה ממנו, מקבלת ביטוי ציורי, בעל עוצמה עדינה ורבת השראה, בתמונה שהיא אולי היפה ביותר ברומן, בחלום שחולם ריבלין, אודות ה'רפת הקוסמית'. כאן, בסיטואציה בה רבלין מצוי בעיצומו של צום פולחני, ובהמתנה לארוחה פולחנית, בביתן של סמהר תלמידתו ואמה עפיתה, בין-העבריים של אחד מימי הרמדן, מופיעה נרטיבה שהיא שיקוף זעיר, מיקרוקוסמי של הנרטיבה השלמה (mise en abyme), שבו עולים רוב המוטיבים המעסיקים את הרומן:

זנב תרדמה, חזק אבל קטיפתי, מלטף את שורשי התודעה, עד שיצורי מוח עתיקי-יומין, [...] מזדעזעים לתחייה פנימית, הנושאת אותו אל ארץ אסיאתית מדברית אבל פורייה. סככה רחבת ידיים, עצומה, משתרעת עד לאופק הגבעות, ואין היא אלא רפת ענקית, מלאה פרות שקטות וגדולות, מנומרות בכתמים זהובים, סימניו של גזע שנדמה שכבר כלה מן העולם ואילו כאן, מרחק אלפי מילין מן הים, הוא נאסף בשקט אצילי ברפת גלובלית אם לא קוסמית, רוחשת בעטינים צחורים, מלאים חלב, שמושכים בנדיבותם לא רק עגלים, אלא גם ככשים, שיוורדים מן הגבעות גזוזים ועירומים. מבט רחוק אבל נוקב מגלה ביניהם כבש אחד שנושא את ראשו הגזוז ממש בהבעת הפנים העצובה, הנבוכה, החשדנית, של הבן, שמזהה את האב החולם מן המרחק העצום ומכשכש בזנבו הקטן כדי לתת לו סימן. אבל הכבש לא רק דומה לבן הבכור שלו, אלא הוא גם הוא-עצמו, שעבר לאחרונה, ובלי ידיעת הוריו, שינוי מחריר ונאלץ להתגלגל מאירופה לאסיה בתוך עדר טורקי. והלב יוצא אל הבן, והחולם מבקש להתקרב אליו כדי לדעת אם באמת, כמו שנדמה מרחוק, אין הוא אומלל בגלגולו החדש. אבל כיוון שהוא חושש שאם יתקרב, הוא יימלט מרוב בושה או מתוך אי-הבנה,

– של המוסדות החברתיים, ההגבלות המוסריות והדת" (שם, עמ' 127) [...]. הם ביטלו את המעשה שעשו, בהכריוס על הריגת תחליף-האב, הוא הטוטם, כעל מעשה אסור, וויתרו על פירותיו של המעשה, על-ידי שאסרו על עצמם את הנשים שנתפנו. מתוך תודעת האשמה של הבן יצרו את שני האטמוספירות של הטוטמיות [...]. שני האטמוספירות של הטוטמיות, שבהם נעוזה ראשית מוסריותם של בני האדם" (שם, עמ' 129).

כורע תחילה החולם ברך ומצייץ בשפתיו כמו שמצייצים אל כלב או חתול זר, ואחר משליך מקל קטן, אולי יסכים היציר הזה להביא אותו חזרה. טעות [...] המקל רק מבהיל, והדאגה התמימה נהפכה לאיום. הכבש נדחק חזרה על שתי רגליו האחוריות, נחלץ מבין חבריו המצטופפים כדי לסגת חזרה אל עבר הגבעות, זנבו הקטן דומם בעצב (עמ' 186).

זהו אולי הגילוי הפיזי ביותר של סוגיית הילד-הטלה, והוא מופלא בתוגה העמוקה שלו ובכוחו הסימבולי. אותה תערובת של שפה אורלית מעורבת, שאיננה טקסטואלית כשלעצמה, המתארת חזיון כה מכמיר לב ונפלא בשיירות שלו והוא פרטי ושבטי כאחד, כפי שהיא באה לידי ביטוי בקטע זה, היא דוגמה לתנועה בין שלושת סוגי הספרות שעליהם דובר בפתח המאמר.

אולם ברמה הלא-מרפררת, אפשר להבין את רעיון ההכלאה בין חתול לטלה רק כך: השה מוכלא בחתול, כך שהם יוצרים יחידה אחת סגורה. יחידה זו כוללת שה הנטרף ללא הרף, או מצוי במצב מתמיד של היות-מועד-להיטרפות בהיותו מוכלא עם חתול, וחתול המורעב ללא הפוגה, ומצוי בסמיכות בלתי נסבלת אל המזון שאליו הוא משתוקק, אך אותו אין הוא יכול לאכול, שכן אין הוא אלא הוא-עצמו. בסיפורו "יצור כלאים" מתאר קפקא מתח זה כשהוא מגדיר את התנהלותו של היצור: "מחתולים הוא בורח, על גדיים הוא מתנפל" (עמ' 143).²⁰

הטקסטואליות החריגה של הפרק על החתול-שה ב"הכלה המשחררת" בולטת כל כך לעיני הקורא, עד שאין הוא יכול שלא להיסחף לכלל הרמנויטיקה מורכבת, לכלל קריאה היוצאת מידי פשוטה, בקוראו טקסט זה. לעולם מהווה ציטוט תביעה להכפלה, לשיחזור ולעימות. כל קורא של הרומן חש בתביעה הדוחקת של הפרק על החתול-שה, להיות מפורש בתוך מערכת זיקות אינטרטקסטואליות.

היחידה הסגורה האחת, שבה שרויים עולמית זה לצד זה טורף ונטרף בתוך יצור אחד, כלומר טורף ונטרף בתוך ה-אחד, כלומר בתוך אותו מין, יסוד שמובלט ביותר בסיפור הקצר של קפקא, מייצג את אותו הדבר שאוסר הטאבו, בשתי הופעותיו השונות. מבחינה זו האיסור על העריות והאיסור על אנתרופופגיה הם אותו איסור: אין להתרבות או לגדול על-ידי בעילה/אכילה של מה שהוא קרוב, של אותו הגנום, או אותו מין. יש לצאת אל האחרות, אל הרחוק, אל הזר ולנכס אותו לכלל פרייה ורבייה, או לכלל צמיחה. יש לספח את מה שאיננו 'אני' אל האני. הנדידה פירושה גדילה, הוֹרְשָׁה, מְשָׁךְ – ואלה לעולם פירושם: הכלה של הנוכרי.

ב"החשיבה הפראית" מציע קלוד לוי-שטראוס טיפוס כזה של חשיבה אנלוגית על צורות הטאבו השונות, כלומר חשיבה הרואה במערכות האיסור הנפרדות ווריאציות שונות לאותו עקרון. עקרון זה, הוא מציע, הוא עקרון ה"חיבור על-ידי השלמה" (ולא על-ידי הכפלה), אקסוגמיה:

20. אצל יהושע וגם אצל קפקא, מתווסף לדימוי החתול-טלה גם כלב, כפי שראינו בסיפור החלום, וכפי שכותב קפקא בסיפור "יצור כלאים" "לא די שהוא חתול וגדי, כנראה עוד מתחשק לו להיות כלב" (עמ' 144).

בכל העולם מקובלת האנלוגיה בין מעשה ההזדווגות ומעשה האכילה, עד כדי כך שלשונות רבות מציינות את שניהם באותה מילה עצמה [...]. בלשון הקוקו יאו שבחצי-האי כף יורק יש למילה 'קוטה קוטה' המובן הכפול של גילוי עריות ואכילת בשר אדם, שהן הצורות המוגזמות של ההזדווגות המינית ושל צריכת המזון [...]. [וכן דבריו של הקדוש יואנס כריסטומוס: "הצום הוא ראשיתה של צניעות הבשרים" [...]. מהי סיבתה של עובדה זו ושל האוניברסאליות שלה? גם כאן אנו מגיעים אל המישור הלוגי, הודות לדילולו של המישור הסמאנטי: המכנה המשותף "הגדול ביותר" של הזדווגות ושל צירוף האוכל והנאכל הוא כי בשניהם מתבצע חיבור על-ידי השלמה.²¹

21. קלוד לוי-שטראוס, החשיכה הפראית, (תרגום אליה גילדין), ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי, תל-אביב 1987, עמ' 116-117.

נוסף לשתי הדוגמאות הראשונות, זו של האדונית וזו של החתלתול-שה, אפשר לאתר עוד שתי זיקות לפחות, טקסטואליות אף הן, המצויות במשא ומתן עם סוגיית האנתרופוגיה בתוך הרומן. האחת היא איזכור סיפורה של בת יפתח, כלומר איזכורו של קורבן אדם, שמופיע אגב צפיית הגיבור במחזה ו"אמר וילך" (עמ' 139-142), והשנייה היא תופעת הדיבוק, גם היא אינטרסקטואלית כידוע, שמאוזכרת פעמיים, פעם בהעלאת המחזה ה"דיבוק", או הפרודיה עליו (עמ' 420-424), ופעם בעצם איזכור תהילה של עגנון, שגורלה הותווה על-ידי הפרת ברית אירוסין, ובכך הוא זהה לתבנית הסיפור של "הדיבוק". ואכן התימה של הדיבוק מבוססת על לוגיקה אנתרופופגית במסווה. הלוגיקה האנתרופופגית עניינה נוכחותו הקונקרטי של אדם אחד בקרביו של אחר. בסיפור הדיבוק, מי שאמור היה להיות לצד בן זיווגו האחר, מתגלגל כדיבוק, כעובדה אלימה, לתוכו. מעשה זה הוא כניסיון הדדי לטרוף. מצידו של הפולש זהו ניסיון לדבר מתוכו ובמקומו של האחר. מצידו של המארח זהו ניסיון להכיל את האחר בשלמותו כחלק מהאני.²²

הטרנסגרסיה של האכילה האנתרופופגית; של הקניבליזם, נוכחת אפוא בגילויים שונים בתוך הטקסט הזה, אך תמיד במרומז וכעיוורון, ותמיד בהקשר של טקסטואליות.

שתי שאלות עולות מכאן. האחת, מדוע רומן שמשפר בנאמנות במצוקות הזמן והמקום של הקהיליה שלו, יעלה כאזור עיוורון אימה אנתרופופגית? השנייה – מדוע אימה זו מועלית תמיד בהקשר טקסטואלי?

התשובה על השאלה השנייה מוליכה אל התשובה לשאלה ראשונה:

היצירה מורכבת, כפי שהצענו, מ'מקלעת' של אובססיות. אחת מהן היא זו של ריבלין להבין את הסיבה לגירושי בנו, ויש בה גם מהאובססיה של ריבלין 'להיות' בנו. אובססיה אחרת היא לדור ולהיזון חינם בפנסיון (או בסינונימים פסיכולוגיים שלו, כגון בבית סמהר). אובססיה נוספת היא להיכנס למוזיאון של עגנון, שנראית מינורית בהרבה מהשתיים הראשונות, אך היא מקושרת עלילתית לשתייהן בשל שכנות הפנסיון למוזיאון, וה'איסור' המוצהר להגיע אל שניהם בשל הגירושיין.

22. התמה האנתרופופגית מופיעה אף בעבודות אחרות של יהושע. ראו למשל מולכו (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987), עמ' 152. שם היא מופיעה כמשאלה מפורשת, ובמרומו גם כשליחותו של הממנה על יחסי אנוש (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004) כרקע לסיטואציה המרכזית של הרעלה מתבשיל מסתורי, ובעצם הקישור שבין הגיבורה המתה והנאהבת עם מאפיית הלחם התעשייתית, שהיא הסכיבה הבסיסית של הסיפור.

אובססיה אחרת היא מעין מטריד שמלווה את הספר לכל אורכו, ודווקא המיקום שלו בפתיחה של הרומן, הקומיות והמחזוריות שלו הם שמפריעים לראות את מרכזיותו; מעל לכל הרקמה העלילתית, בחזית הקדמית, פועלת עלילה נוספת: זוהי פרשת התביעה מסמהר, 'הסטודנטית הערבייה', להעלות על הכתב את העבודה הסמינריונית שלה. אובססיה ריבלינית זו שולחת את בעליה למסעות תזזייתיים ופיקרסקים כה משעבדים וממושכים, עד כי היא משתווה מבחינת המחיר שהיא תובעת מהגיבור לאובססיה של גילוי העילה לגירושי בנו, או לשיחזור נישואיו. אובססיה זו של הרצון להפוך בכל מחיר דיבוריות לטקסטואליות הושמה בחזית הסיפור, דווקא כדי להסתירה. זוהי הסתרה שהמנגנון שלה תואר בהרחבה ובציוריות בסיפורו של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב", ואשר אליה, כאל סוג של נוכחותה של

אמת, מתייחס לאקאן (Lacan) ב'סמינר על המכתב הגנוב'.²³

ניתן להבין אובססיה זו כעוצמה עלילתית רק אם מבינים אותה כאותו צורך כפייתי של ריבלין המזרחן להפוך את המרחב האוקלי והפולקלורי של סמהר ושל מה שהיא מייצגת, לטקסטואלי. סירובה של סמהר להיענות לתביעה זו לטקסטואליות היא עיקשת כמידת העיקשות של תביעה זו עצמה.

עיון בסוגיית היחס שבין הדיבור לטקסטואליות בשיח של יהושע, בייחוד כחלק מהעיסוק בבעיה היהודית-ערבית, צריך להדגיש ללא שיוור את אחד מרגעיה הפתרון של הרומן, הרגע בו מגיע ריבלין המזרחן להארה – להארה ממש – בעניין מקורה של המצוקה האלג'ירית, ושל זהותה של 'רוח העם' האלג'ירית. וכך הוא מנסח מקור זה: "כל ארבע השפות הפעילות עתה באלג'יר, שחלות עליהן הדיכוטומיות של לגיטימיות מול שלטון מצד אחד, ושל קודש מול חול מצד שני, מתמודדות ברמות שונות של מאבק בין דיבור לכתיבה. [...] סיטואציה לשונית מיוחדת ובעייתית זו תורמת את חלקה להידרדרותה של המדינה האלג'ירית אל עבר האלימות

– – " (עמ' 357)

לצידה של תהילה כמקור לסיבתיות עלילתית, עומדת סמהר כמקור לנדידה סוערת ברחבי ארץ רבה, כלומר למקור התנועותיות של העלילה. נדמה שהמאבק בין אורליות לטקסטואליות בסיפור הזה אינה פחותה מזו של המאבק בין הטאבו והטרנסגרסיה של העריות והקניבליזם. כסוג של לייטמוטיב, נדמה ששתי השאלות הללו מלוות זו את זו כנושא וקונטרפונקט.

אולם שאלה זו של המתח בין דיבור ובין טקסט עלתה כבר בסיפורו של ענגון, שבו יכולה האדונית לייצג כוח פולקלורי ואוקלי של סיפור על פה, בעוד הרוכל הנווד, יכול לייצג צד טקסטואלי. הרוכל הנווד, שלעולם הוא מתרחק ולעולם הוא נוכרי, הנושא את הזיכרון הקולקטיבי שלו כטקסט, היינו כצורה העמידה בפגעי הנדידה, הריהו סינונים לשני מיני הטאבו, זה של העריות וזה של אכילת אדם, באשר שניהם טאבו על הקרוב וציווי על ההתרחקות והזרות.

Jacque Lacan, "Seminar .23 on 'The Purloined Letter'", (trans. Jeffrey Mehlman), in: John P. Muller & William J. Richardson (ed.), *The Purloined Poe, Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1990, pp. 36-37.

המרכיבים הקמאיים של הטאבו יופיעו כאן, אפוא, בדיוק כמו אצל קפקא, כשילוש ולא כזוג. דלז וגואטרי (Félix Guattari ו-Gilles Deleuze) בספרם על קפקא כותבים:

מכל שפה, עשירה או ענייה, נובעת דה־טריטוריאליזציה של הפה, של הלשון ושל השיניים. הפה, הלשון והשיניים מוצאים את הטריטוריאליזציות הפרימיטיביות שלהם במזון. כשהם משמשים להגיייה של צלילים מתחוללת בפה, בלשון ובשיניים דה־טריטוריאליזציה. יש אפוא הפרדה מסוימת בין אכילה לדיבור – ויותר מכך, למרות מה שנראה, בין אכילה לכתיבה: [...] הכתיבה הופכת את המלים לדברים המסוגלים להתחרות במזון. הפרדה בין תוכן לביטוי. לדבר, ובעיקר לכתוב, פירושה לצום. קפקא מפגין אובססיה קבועה למזון, וכיחוד למזון המובהק, שהוא החיה, או הבשר, [...] גם צום הוא תמה קבועה בכתיבה של קפקא, כתביו הם היסטוריה ארוכה של צום. אמן הצום [התענית], שקצבים משגיחים עליו, מסיים את הקריירה שלו לצד חיות פרא שאוכלות בשר נא.²⁴

24. ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?" (תרגום אריאלה אוליאני, מכאן, א, המחלקה לטקסטריות עבריות, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע (אביב תש"ס), עמ' 137.

לבחינה זו של האיסור המשולש, זה של העריות, זה של אכילת אדם, וזה של הכתב, ניתן לקבל סימוכין מכיוון בלתי צפוי: ניתן לראות כיצד ההיסטוריה של הפרשנות לשאלת הטוטם, מכילה בתוכה, לצד הקביעה כי הנוהג הטוטמי הוא סובלימציה למעשים קונקרטיים של קניבליזם וגילוי עריות, גם הצעה לראות בו את הצורה הגולמית והקמאית של כתב: פרויד מביא אפשרות זו דווקא כאלטרנטיבה לפרשנותו שלו, אבל סוקר את המסורת שלה החל מהמאה ה־17. תיאוריה זו מכונה 'התיאוריה הנומינליסטית', ועיקרה נוסח על־ידי פרויד בראש פרק הנושא שם זה:

הטוטמים נשתלשלו מ'אותות־הרגלים' שבהם יחידים, משפחות ושבטים ביקשו לקבוע סימני־הברל ביניהם [...] הבריות היו זקוקים לשם בר־קיימא, שם שניתן לקבעו בכתב, כדי לכנות בו ציבורים ויחידים [...] הרי שהטוטמיזם לא צמח מן הצורך הדתי, אלא מצרכי יום־יום של המין האנושי. גרעינו של הטוטמיזם – הכיני – הריהו תולדה של טכניקת־הכתיבה הפרימיטיבית. דומה הטוטם באופיו לסימני־כתב שקלים לצירור. אבל משנקראו הפראים בשמה של חיה, היו מקישים מכך על רעיון של קרבה לחיה זו (עמ' 100–101).

הצעה זו מעניינת במיוחד, והיא מבחינות רבות סותרת את האופי המנטליסטי של ההסבר הפרוידיאני. פרויד מוצא להעיר כי אחד ממנסחיה המאוחרים, כינה אותה "ובצדק": 'תרומה לתיאוריית־ההיסטוריה המטריאליסטית'. (שם, הערה 20 בעמ' 101).

הטאבו על הכתב אף הוא קמאי ותשתיתי בתוך המסורות המשולבות של המערב. ביטוי לו ניתן למצוא בדיאלוג פיידרוס של אפלטון (ובתחיתו

25. ו'אק דרידה, בית-המרקחת של אפלטון, (תרגום משה רון), הקבוץ המאוחד, תל-אביב 2002.

של ביטוי זה בדיון המאוחר של ז'ק דרידה אודות סוגיה זו בחיבורו "בית-המרקחת של אפלטון" מ-1968²⁵), ובאיסורים שמטילות תרבויות שונות על העלאה-על-הכתב של מסורותיהן, לעיתים מסורות אזוטריות. איסור זה קשור לא פעם בשמירה על סודיותן של אמיתות טמירות, אבל גם, פרדוקסלית, באימה מפני השכחה של העבר, שסיפורו יחדל להיות משונון על-פה, ויהיה נחלתם של מעטים יודעי קרוא וכתוב, ואף יהיה שבו בגחמות ליבם של הרושמים ובאידיאולוגיה שלהם. במרחב הטקסטואליות היהודית מוכרת סוגיית המסירה של התורה שבעל-פה, שרק מצוקות הזמן ומוראות השיכחה של הפזורה גרמו לרבי יהודה הנשיא, עורך המשנה, לעבור על האיסור לתעדה בכתב. מותו של הדיבור וחניטתו בתוך טקסטואליות, עומדים כאיום מתמיד על חברות מילוליות, שהתפתחו להיות חברות כותבות.

תהילה וסמהר. שתי אלה כשני פנים של אותה ישות, כשני פניו של הדחק הסיפורי, מייצגות, אפוא, שלושה מיני טאבו, שלוש תשוקות קמאיות והמשלימים שלהן כטרנסגרסיות: אכילת אדם, גילוי עריות וכתב. שלושת אלה אינם אלא שוויוני ערך של גלות, נדידה ופזורה.

בכך יש גם משום תשובה לשאלה הראשונה, והיא: מדוע אזור עיוורון של טקסט הנכתב בישראל של 1998, ויתקבל בשקיקה בישראל של 2001, יסמן דווקא אנתרופופגיה? זו ישראל שבה גוברים והולכים מצבי אלימות קיצוניים בתוך הסכסוך היהודי-ערבי, ומגיעים לשיאם בגל השני של 'אינתיפאדת אל-אקצה'.

יהושע כותב ברגע של מצוקה עצומה של הקהילייה שלו. הוא נותן לה נרטיבה, כלומר הוא מעניק ייצוג סיפורי לכוחות עזים שמטלטלים אותה, חלקם נעוצים באימה הקמאית ביותר. נדמה שאימה קמאית זו, האימה להיטרף חיים, עולה/לא עולה כל פעם שמוזכרת המילה 'אימה' (Teror), 'טרור'. אבל היא גם מעוררת את המשאלה הקמאית ביותר: לטרוף. היא מבקשת לדחוק את הכתב מפני האורלי.

משאלות אלה, על פניהן הכפולים, גונזות בחובן אותו פרדוקס קדמוני של המשאלות המעורבות באכילה הטקסית הקניבלית של האויב: מטרתה לנכס ולספח את תכונותיו הנערצות, וגם לחסלו כסובייקט וכגוף (כלומר לבטלו כמושא להערצה וכמטרה לניכוס); להנציחו ולאיינו בעת ובעונה אחת. הן מבטאות שפע של זיקות מעורבות אליו: הערצה, קנאה, משיכה, תיעוב, בוז, שנאה, עליונות, נחיתות, דורסנות והזמנה. תחושות אלה אינן בנות סינתזה ואין הן יכולות אלא להיות סיבתו של סבל דוחק ועז.

בקובץ המאמרים "חיפוש הספרות הישראלית" כותב קורצווייל על יהושע הצעיר: "[...] ספק רב, ואפילו דאגה עמוקה, הם מנת חלקנו, אם ברצוננו לקבל את סיפוריו בחינת פרשנות עולמנו וקיומנו. אם כן, אזי סיפוריו הם הביטוי האמנותי האותנטי ביותר לחיסול עצמנו".²⁶

אם הרוכל, השב ונוטל את מרכולתו ויוצא לנדוד אחרי שחיסל את אמא-אדמה, הוא סיפור התשתית המודחק לסיפור הזה, הרי שהמספר

26. כפיסקה זו מסיים קורצווייל את מסתו על א"ב יהושע. ראו: ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע" בתוך: חיפוש הספרות הישראלית - מסות ומאמרים, ערכו: צבי לוו וידידיה יצחקי, מכון קורצווייל, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשמ"ב, 1982, עמ' 318.

השבטי מביע דאגה עצומה העומדת ביסוד חוויות הסף של הישראליות ב־1998. הוא מביע, מעבר לבהלה ולזעם ומעבר לחרדת היציאה־בגלות, גם תת־אזור של קנאה הדדית של הניצים זה בוויטאליות העמוקה של זה. זוהי קנאה בסוג הוויטאליות המסוים דווקא, שכל אחת מהקהיליות מאופיינת בו, והוא אינו בר המרה בסוג הוויטאליות של זולתה. אפשר לראות ביצירה ביטוי ללא־מבוטא, וככזאת לראות בה תהליך של הַכָּלָה, תיווך וריפוי של הלא־מוכל, הלא־מתווך והפצוע, המעורר דאגה מסדר גודל שלא ניתן לעבְדו בתוך החוויה של ישראל בהווה.

אוניברסיטת בר־אילן