

התיכון הישראלי למדעים ולאמנויות

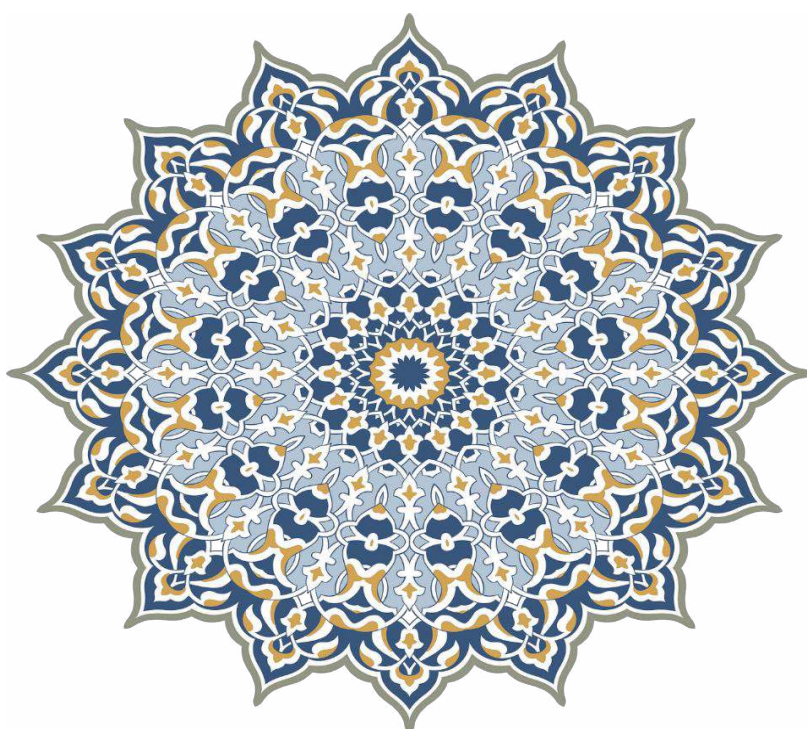
המרכז הישראלי למצוינות בחינוך

ירושלים

עבודת גמר בספרות

ערבסקות: המזרח ב"שקיעת עולמינו"

סגנון ברומן ערבסקות לשמאס, לאור המתודה הספרותית במימזיס לאוארבך,
והתזה של דלז וגואטרי על אודות הספרות המינורית



מנחה: פרופסור גילי שחר

מגישה: מאיה רחל לאה גריניאסטי ארזי

חורף תשפ"א/2021

מחזור ל'

תודות

העבודה המוגשת לפניכם היא תוצר של השקעה רבה, ולא הייתה מגיעה לכדי מימוש ללא עזרתם של אנשים רבים ונפלאים. ללא כל חשיבות לסדר: ראשית, ברצוני להודות לפרופ' גלילי שחר, שחשף אותי לג'ונגל מופלא של תיאוריות לחקר הספרות, ובסבלנות רבה ייעץ לי כיצד לנווט בו. העבודה איתו שינתה את תפיסתי בנוגע לספרות ומקומה בחברה והרחיבה מאוד את צורת החשיבה שלי על טקסטים. אני מרגישה בת מזל במיוחד שהיה לי למדריך.

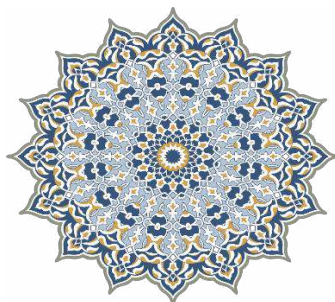
שנית, ברצוני להוקיר תודה לדרי' יעל יוסטוס סגל, שלימדה אותי כיצד לצאת למסע ארוך במחקר, כיצד להתמיד בדרכי, כיצד למצוא דרכים יצירתיות לתנועה וכיצד לעמוד באומץ מול מבואות סתומים. תמיכתה המקצועית והאישית כאחד הפכה אותה, במילותיו של אנטון שמאס, ל"אחד הקולות הכי טובים בראשי".

ברצוני גם להודות למשפחתי התומכת, ולאמי בפרט, שבשקט בשקט יצרה עבורי סביבה שלווה ותומכת לחשיבה ועבודה, ומאוד עזרה לי להתמודד עם העומס סביב השלמת המחקר.

אני מקדישה עבודה זו לסבי, שמואל גריניאסטי זכרונו לברכה, שבבהלת המנוסה נגדעו לימודיו בבית הספר, אך אהב מאוד ספרות והיסטוריה כל חייו.

תוכן עניינים

- 1.....מבוא : אוארבך ושמאס – שימור והמשכיות.
- 4.....מימזיס לאוארבך – חילוץ המתודה.
- 9.....על ערבסקות.
- 13.....מבואות סתומים – ניסיון קריאה בערבסקות לאור פרשנות למתודה של אוארבך.
- 14.....אירוניה וטרגדיה – משילוב לדינמיקה.
- 21.....תפקידים בסגנון – מילוט ורדיפה, חיים ומוות.
- 27.....המיתוס – מוקד הדינמיקה.
- 31.....משמעות כל סגנון לחוד, לעומת משמעותו בדינמיקה – איבוד המצפן.
- 41.....נתיבים חדשים : נתיבי מנוסה – ניסיון קריאה מחודש לאור התזה המינורית של דלו וגואטרי.
- 43.....ההקשר – מוקד הכתיבה של הסופר המינורי.
- 46.....פרגמנטציה של הסגנון.
- 50.....נתיבי מנוסה : יצירה של עוד מקום - היסטוריה אלטרנטיבית.
- 56.....נתיבי מנוסה : נתיבי חלופי - תשוקה וחוק.
- 59.....המיתוס כפעולה פוליטית.
- 63.....אוארבך והספרות המינורית – סוף ופוטנציאל להתחלות חדשות.
- 68.....אבל מה בכל זאת נשאר מהמתודה של אוארבך במחקר הספרות?
- 70.....ביבליוגרפיה.



מבוא – אוארבך ושמאס: שימור והמשכיות

עבודת מחקר זו מוקדשת למבחן הרומן ערבסקות מאת אנטון שמאס¹. בכוונתי להראות כיצד שמאס מבצע שימוש מקורי מאוד בסגנון אשר גם מבטל, אך גם מאפשר ואף משכלל מושגים תיאורטיים לחקר ספרות, על מנת לבטא את סיפור הגלות הפלסטיני בשפה העברית. המקור התיאורטי העיקרי של עבודתי הוא הספר **מימיזיס**² מאת אריך אוארבך, שאותו אני מסגלת כמפת קריאה ברומן **ערבסקות** ובוחנת את כוחו לספק לנו כלים לביקורת ספרות חדשה. במבוא זה אנסה לחלץ את מתודה הקריאה של אריך אוארבך, לאור מאפייניה הספרותיים-הגותיים ותוך התייחסות להקשר בו נתחברה. לאחר מכן אבחן מה עלולים להיות הקשיים בשימוש במתודה על ספרות מזרחית ומאוחרת לחיבור המתודה. בנוסף, אציג את הרומן **ערבסקות** ואת שימושו הכללי בסגנון, ואת התזה המינורית של דלז וגואטרי, בה אשתמש מאוחר יותר כהשלמה להבנת השימוש של הרומן בסגנון.

אריך אוארבך היה חוקר שפות רומאניות, מלומד יהודי-גרמני, שחי וחקר במרוצת המאה ה-20. בשנת 1935, עם עליית הנאצים לשלטון, פוטר אוארבך ממשרתו כחוקר ומרצה באוניברסיטת מארבורג, וגלה לאיסטנבול³. באחת עשרה השנים בהן כיהן כחוקר ומורה באוניברסיטה של איסטנבול, אוארבך כתב את שתי היצירות הגדולות והמשפיעות פרי עטו: המאמר "פיגורה"⁴ והספר בו אתמקד בעבודתי – **מימיזיס**⁵. מימיזיס הוא ספר מחקר המתחקה אחר ההתפתחות של ספרות ריאליסטית במערב. כל פרק בספר דן ביצירה מתקופה אחרת, בסדר כרונולוגי מתפתח, מן העת העתיקה ביוון, דרך כתבי הנצרות, ספרות ימי-הביניים באירופה, תקופת העת החדשה והנאורות, ועד המודרניזם במאה העשרים. אוארבך, בספרו, חוקר את כל הטקסטים לאור שיטה שפיתח, המורכבת ממספר הנחות יסוד, דרכי טיפול וכלים ספרותיים. המתודה של אוארבך היא מתודה ספרותית-היסטורית.

אוארבך טוען כי המתודה שלו עצמו, השואבת כלים ממסורות כתיבה ומחקר של העת החדשה, עלולה לאבד מהרלוונטיות שלה, זאת משום שבשל האירועים ההרסניים של המאה העשרים חל אבדן אמון בתפיסת המציאות ההיסטורית, עליה מושתתת המתודה. הוא טוען כי תפיסת המציאות בימיו אינה יציבה, ואף מפורקת, ולכן הכלים המתודיים שלו, המסיקים מסקנות היסטוריות על סמך מציאת תפיסת מציאות יציבה ועומדת, יחדלו מלעבוד. את תפיסת המציאות הזו, המפורקת, הוא מכנה "שקיעת-עולמינו". אינני מתווכחת עם עובדת השינוי שחל בתפיסת המציאות במאה העשרים, אך במחקר זה ביקשתי לגלות: האם אריך אוארבך, בספרו, נותן לנו כלים שניתן להשתמש בהם לחקר טקסטים מחוץ לקאנון המערבי, ומאוחרים לסיום כתיבת הספר? בעבודתי התחקיתי אחר המתודה של אריך אוארבך, בניסיון לגלות את גבולותיה, להחיות את השימוש בה ואף להרחיבה.

¹ אנטון שמאס, **ערבסקות**. תל אביב: עם עובד, 1986.
² אריך אוארבך, **מימיזיס**. תרגום: ברוך קרווא. ירושלים: מוסד ביאליק, 2008.
³ קאדר קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". תרגמה: דפנה שטרית, אוניברסיטת תל אביב, 2016. עמוד 4.
⁴ אריך אוארבך, "פיגורה", מתוך **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. מוסד ביאליק, ירושלים, 2019. עמ' 49-105.
⁵ אריך אוארבך, **מימיזיס**.

ברצוני להתחיל את בחינת כלי המחקר דווקא מן הסוף של **מימזיס** בפרק האחרון של הספר ובאחרית הדבר שלו. בחלקים האלה אוארבך מסיט מעט את הווילון וחושף כמה מן השיקולים שלו בעיצוב מתודת החקר שבאה לידי ביטוי בספרו. אותה הסטת ווילון באה לידי ביטוי בשני מישורים: מצבו של אוארבך בעת כתיבת הספר, באיסטנבול, והמאפיינים העיקריים של שיטת הקריאה שפיתח. יש מאפיינים שציין במפורש, ויש כאלה שבמובלע. כמוכן שמצבו ההיסטורי של אוארבך קשור בקשר הדוק לשיטת חקר הטקסטים שפיתח, ולכן יש להתחקות אחר שני ההיבטים של המתודה – הן ההיסטורי והן התיאורטי. במבוא זה, ברצוני למנות את מאפייני המתודה, כפי שהיא מוצגת בספר בכלל ובאחרית הדבר בפרט, ולסבכם בשאלה הבאה: האם המתודה רלוונטית גם לספרות מאוחרת לאוארבך, ומושפעת מהמזרח? מה עלולות להיות ה"בעיות" העיקריות ביישום המאפיין המתודי על המזרח – ובפרט במבחן צורת החיים הספרותית של **ערבסקות** לאנטון שמאס?

על מנת להבין את הקושי שעלול לעלות בשימוש במתודה של אוארבך על טקסטים מזרחיים, יש לבחון את יחסו המורכב של אוארבך עצמו למזרח. כפי שכבר ציינתי, אריך אוארבך כתב את היצירה **מימזיס** כשהיה בגלות באיסטנבול, בה חי, חקר ולימד במשך 11 שנה.⁶ למרות זאת, אין כמעט כל התייחסות למזרח בספרו. דווקא אוארבך, שאחד מעמודי התווך של צורת החקירה שלו, ושל מושא המחקר שלו, הוא שאלת הקונטקסט ההיסטורי, מתעלם כמעט לחלוטין מן הקונטקסט ההיסטורי שלו עצמו. בנוסף לכך, התהליך הספרותי המתואר בספרו, רובו ככולו מערבי-אירופי לחלוטין. המערב מתואר על ידו כמו כוכב מרוחק שההתפתחות בו קרתה באופן אורגני, נפרד מכל תרבות שאיננה מערבית. יוצאים מן הכלל הם הערותיו על הספרות המקראית ועל מפעלו של פאולוס, הלא הוא שאול התרסי, יהודי-יווני, ממבשרי הנצרות, שמוצאו באסיה הקטנה (טורקיה של ימנו).

המקום היחיד בו אוארבך מתייחס בכלל לעובדה שהוא כותב בטורקיה, היא באחרית הדבר של הספר, כאפולוגטיקה. אוארבך מודיע לקוראיו, כי בשל העובדה שכתב את הספר בעודו באיסטנבול המרוחקת, מחקרו נעשה במצב של בידוד מוחלט מהמחקר המערבי ונעדר לכן ספרות משנית עדכנית, ושהדבר כנראה פגע בחלק מן העובדות בספרו.⁷ אוארבך, לפי השקפתו, כותב כפליט על "אי בודד", מנסה לסכם את התרבות האירופית במקום שאין בו תרבות כלל. אבל, באופן מוזר, איסטנבול שאוארבך מתאר לא יכלה להיות שונה יותר מבחינה היסטורית: באותה תקופה, האוניברסיטה של איסטנבול הייתה האוניברסיטה הגרמנית השנייה בגודלה (אחרי זו בברלין),⁸ טורקיה הייתה בשיא של אירופיזציה והנחלה של מסורת הומניסטית.⁹ אוארבך עצמו נטל חלק ברפורמה אקדמית ותרבותית להנחלת הערכים האירופיים ההומאניסטיים, ולשם כך הוא מונה לפרופסור מלכתחילה.¹⁰ מטרתם של המנהיגים והמשכילים הטורקיים הייתה להפוך את טורקיה לא רק למושפעת מן המערב, אלא אף למייצגת שלו.¹¹ עם זאת איסטנבול הזו –

⁶ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 3.

⁷ אוארבך, **מימזיס**. עמוד 418.

⁸ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 4.

⁹ שם, לדוגמא, עמוד 8.

¹⁰ שם, עמוד 4.

¹¹ שם, עמוד 9.

המתמערבת – אינה מוצאת ביטוי ביצירתו. אם כך, מתבקשת השאלה – מדוע אוארבך מכחיש את מצבה האמיתי של טורקיה של ימיו?

ראשית דבר, יש לומר כי אוארבך עצמו הסתייג מן הארופיזציה של טורקיה, וזאת משתי סיבות: הראשונה היא שהחינוך הטורקי אירופי הזה כלל גם רעיונות לאומניים-מיתיים, ואף גזעניים, שאוארבך, כבר חווה על בשרו כיהודי בגרמניה.¹² זו יכולה להיות חלק מהסיבה שאוארבך בוחר להכחיש את התהליך שטורקיה עוברת. הסיבה השנייה להסתייגותו מתהליך ההתמערבות מוצגת במאמרו "הפילולוגיה של ספרות העולם". במאמר זה אוארבך מתייחס לחשש שאירופה תשתלט על העולם כולו מבחינה תרבותית, ושלא תיוותר אקזוטיות תרבותית יותר.¹³ הוא חושש שתיווצר תרבות מרכזית אחת שתדחק את כל שאר התרבויות לשוליים ותהפוך את המפה התרבותית לשטוחה. את החשש הזה הוא מביע גם (ואולי במיוחד) לאור ניסיונו בטורקיה. זוהי בהחלט אחת הסיבות העיקריות להתנגדותו לתהליך ההתמערבות. אך למרות ההתנגדות של אוארבך לתהליך ההתמערבות, לא עלתה בדעתו אפשרות של פיתוח הספרות וחקר הספרות המזרחית, תוך שימור מאפייניה הייחודיים.

חשוב להישאר הוגנים, ולומר שאוארבך אכן ראה חשיבות רבה בשימור תרבות המזרח. מחבר הספר **אורינטליזם**, אדוארד סעיד, מציג בספרו תפיסה ביקורתית על המסורת האורינטליסטית שמהותה היא רפלקסיה של המערב על המזרח – כאחרות, זרות אקזוטית, נחיתות, פיגור וניוון תרבותי.¹⁴ אוארבך אינו נופל לקטגוריה הזו. יש לזכור כי הרפורמה הטורקית לא הייתה חיקוי מוחלט של תרבות המערב. השאיפה לייצג את המערב כללה דווקא הסתכלות לשורשים התרבותיים והספרותיים של טורקיה, ואפילו גאווה לאומית באותם שורשים.¹⁵ אבל ההסתכלות הזו הייתה מעינייים מערביות, תוך מטרה לאומנית שנשאבה מרעיונות מערביים. טורקיה, כחלק מן הרפורמה, התגאתה במיוחד בספרות שלה, וראתה בה עדות לתרבותה המפותחת, אבל אנשי הרפורמה (ובהם גם אוארבך) לא פיתחו שיטות מחקר ההולמות את הטקסטים הייחודיים, אלא שאבו שיטות מחקר פילולוגיות וספרותיות מן המערב.¹⁶ אותן שיטות נושאות מאפיינים מערביים, שאובות מתרבות מערבית, ונועדו לשימוש בטקסטים מערביים.

דווקא אוארבך, שהתעקש להבין כל טקסט על רקע התרבות ממנה יצא, לימד כיצד לחקור טקסטים טורקיים, לאור שיטות מערביות-אירופיות. כדאי להיזכר במכתב שכתב במהלך שהותו בטורקיה: אוארבך מתאר את טורקיה כמקום בו שוררת תחושה של אירופה קדומה, הלניסטית באופייה. אירופה מסובכת פחות, ופלורליסטית יותר. אירופה שאבדה.¹⁷ לאור המכתב הזה, דבריו של אוארבך על זיקתה של איסטנבול לאירופה בהחלט דורשים הסבר. בנוסף, חשוב לשאול כיצד השפיע היחס המורכב של אוארבך למזרח על מתודת הקריאה שלו, המבוססת על טהרת הספרות המערבית?

¹² שם, עמוד 15.

¹³ שם, עמודים 10-11.

¹⁴ אדוארד סעיד, **אורינטליזם**, תרגמה: עתליה זילבר. תל אביב: הוצאת עם עובד וספריית אופקים, 2002. עמוד 3.

¹⁵ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 12.

¹⁶ שם, עמוד 15.

¹⁷ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומניסטית של מערכת החינוך הטורקית".

אוארבך הוא הוגה הומניסטי. השקפתו ההומניסטית מתבטאת בכך שהוא רואה את הספרות כמעידה על שותפות בין בני אדם מתרבויות שונות כחלק מתהליך תרבותי. זאת לעומת בחינה של כל תקופה היסטורית בנפרד. הספרות - אולי יותר מכל מפעל אחר, נוטלת חלק בפרויקט האנושי. בנוסף, גישתו היא הומאניסטית משום שקיימת בה הנחה שקיימים יסודות בסיסיים ומהותיים - אוניברסליים המשותפים לכל בני האדם ולכל התרבויות, ושהתרבות צומחת מן המימוש של אותם יסודות. ההנחה הזו הובילה אותו לבחון של כל תרבות בקריטריונים משותפים; מתודה משותפת. לפיכך, אופן המחקר של אוארבך הוא קריאה קרובה בדוגמאות, קריאה צמודה, אימננטית לקונטקסט ההיסטורי של היצירה הנחקרת. מחקר מסוג זה מוביל לתגליות ספרותיות והיסטוריות כאחד. הפרספקטיבה ההומאניסטית מובילה את אוארבך לחיפוש בעיקר אחר מאפיינים חברתיים "חילוניים" בטקסטים שהוא חקר. ואולם, ההומניזם האירופי, כפי שהציג אותו אדוארד סעיד בספרו **אורינטליזם** גם לוקה בפרספקטיבה חלקית על המזרח ומשליך השלכות כוזבות על מהותו.¹⁸ על כן את השאלה על כלי המחקר של אוארבך והאפשרות להחיל אותם מחוץ ומעבר לקאנון האירופי, בעיקר בהקשריה של ספרות מזרחית, אני מנסחת בעבודתי גם כשאלה על ההומניזם: האם ההומניזם המערבי שאוארבך הוא דובר מובהק שלו, הולם את צורות החיים במזרח? האם הכתיבה הריאליסטית במערב, כפי שאוארבך מפרשה, מתאימה לחווית המציאות ממזרח לבוספורוס? האם תועיל בפירוש של רומן פלסטיני?

בעבודת הניתוח, כפי שאני רואה אותה, קיימות שתי "סכנות" עיקריות. הראשונה היא ליטול טקסט לא מערבי, ופשוט ליצוק אותו לתוך תבנית מערבית, ובכך לא להשלים כלל את משימתי. הסכנה השנייה היא הפוכה בדיוק, עליו לזכור בעבודתי שהמזרח והמערב היו בקשר צמוד לאורך חלק גדול מההיסטוריה, ולכן אין לראות במזרח "כוכב מרוחק" ללא מאפיינים דומים למערב, כפי שאין לראות במערב ככזה. בלי ההנחה הזו, המחקר שלי לא יוכל להציע מבחן ותיקון לנקודות העיוורות אצל אוארבך. יש למצוא גם את המשותף ואת הרלוונטי למזרח בשיטתו של אוארבך, והרי, בסופו של דבר, המזרח והמערב הן לא ישויות נפרדות לחלוטין.

מימזיס לאוארבך – חילוץ המתודה

עד כאן התיאור ההיסטורי של אוארבך החוקר, עכשיו ברצוני "לפרק" את המתודה, כפי שהיא מוצגת בסוף **מימזיס**. כלומר – להבחין ולאבחן את רשימת הנחות היסוד והכלים הספרותיים בהם אוארבך נוקט בספרו. אבל קודם לכן, ברצוני להסביר, בכמה מילים את המושג החמקמק "מתודה" בהקשר שבו אשתמש בו. מתודה אינה רשימה של הנחות יסוד, המיושמות באופן שווה לאורך כל הספר. כלומר, מתודה אינה סדר פעולות בהן הטקסט הוא פאסיבי ואינו משפיע על התהליך. אוארבך עצמו כתב באחרית הדבר, כי צורת החשיבה בה נקט נבעה במידה רבה מהטקסטים שבחן.¹⁹ המתודה של אוארבך היא דיאלוג עם הטקסט. על כן, המתודה כפי שאציג אותה פה, אינה אלא נקודת מוצא להבנת השיטה המלאה. בנוסף, משום שמדובר ביחסי גומלין עם הטקסט, חשוב במיוחד להתאים את המתודה לטקסט שאנו דנים בו – **ערבסקות** של אנטון שמאס, וכברק השני של העבודה היא תעבור שינויים מנומקים. בנוסף, המתודה איננה רשימה

¹⁸ סעיד, **אורינטליזם**. עמוד 2.

¹⁹ אוארבך, **מימזיס**. עמודים 417-418.

של שלבים, אלא תנועה אחת. חשוב שהשלבים יתבצעו בסנכרון, ולעיתים במקביל. הקשר בין החלקים הוא הדוק ומורכב. לפעמים הם ממש יוצאים אחד מתוך השני, לפעמים הם בנויים זה את זה, ולפעמים הם מתנגדים זה לזה.

ההנחה הראשונה שברצוני להציג היא שחקר הספרות של אוארבך קשור גם הוא בקשר אימננטי להיסטוריה, לאמת, לדברים שקרו בעולם. החקר של אוארבך לעולם אינו על טהרת ההתפתחות האמנותית בלבד, אלא בדיקה של צורת הביטוי החברתית הנידונה בכלים ספרותיים ופילולוגיים.²⁰ את ההנחה שהשפה והספרות הן מייצגות של המציאות, שואל אוארבך מהגל.²¹ לפי אוארבך, בתוך הסגנון גלומה אמירה חברתית, שניתן לחלצה באמצעות הכלים שפיתח.

החלק המתודי השני שברצוני להציג פה, הוא בחירתו של אוארבך לחקור פרגמנטים.²² אוארבך לא משתמש בהשוואה גדולה של נרטיבים של היצירות שהוא חוקר, אלא בוחר פרגמנטים, שברים מן היצירות הגדולות בתרבות המערב. את הפרגמנט הזה הוא חוקר ברגישות יוצאת דופן. הוא מתייחס לסגנון, לשפה, למקור המילים, לצליל של המשפט ואף לתחושה הטבועה שבכל מילה ומילה. הבחירה להשתמש לא במאוחד ובמלא, אלא בקטוע ובחלקי, היא מודעת ומכוונת. אוארבך טוען שבתקופתו, התקופה המודרנית, מלאת האי הוודאות, אבדה האמונה בנראטיב האחד, וכל מה שנותר לו תוקף הם הרגעים הקטנים, אפילו האישיים. באופן דומה, אוארבך יוצר במחקרו רגעים קטנים, שברים ממה שנותר מהעולם המערבי. אוארבך מתוודה על זיקה עמוקה בין הכתיבה הספרותית בתקופתו, לבין המחקר האפשרי בתקופתו. הסיבה שהוא עושה זאת היא בגלל תפיסה רחבה יותר שיש לו לגבי היחס בין החוקר לטקסט הריאליסטי. לדידו של אוארבך, אחד ממטרותיו של הטקסט הריאליסטי היא לדובב את המציאות של תקופתו. הסופר הריאליסטי צריך לתפוס במילותיו את האדם ואת מציאות חייו, ביחס לעולמו הפנימי ולמצבו ההיסטורי. הרומן הריאליסטי, לפי אוארבך, הוא "מחקר" של המציאות. לכן, הוא משווה את צורת המחקר הפרגמנטרית לצורת ייצוג המציאות ברומן המודרני. גם הרומן וגם המחקר עשויים כולם רצף של קטיעות, מנוכרות זו מזו, המסרבות לייצר נרטיב אחד ומסרבות לחתור לאמת יחידה.²³ יש לקרוא את הנסיגה לפרגמנטים גם כנסיגה מן המיתוס. כנגד המיתוסים הגדולים והריכוזיים של המאה ה-20, מופיע פה פיזור של סובייקטים יומיומיים.

האלמנט השלישי של המתודה הוא הגדרה של התהליך הטלאולוגי שלה, שהוא בעצם המרכיבים של טקסט ריאליסטי כפי שאוארבך רואה אותו. הריאליזם האירופי התפתח לטענתו מתוך עירוב הסגנון הגבוה (הנשגב) עם הנמוך (הקומי), שיצר צורת ייצוג ההולמת את המצב האנושי, ותיאור מדוייק ומלא של הפעולה ההיסטורית. המושג סגנון נמוך, לפי אוארבך, משמעותו סגנון מגחך וגרוטסקי, או מצוחצח (ישיר ופשוט), נטול פרובלמטיקה.²⁴ בדרך כלל יצירות בסגנון נמוך יעסקו במאורעות יומיומיים, ומהבחינה הזו הם ריאליים יותר – ממשיים וקרובים למציאות, מן הסגנון הגבוה, האידיאלי יותר.²⁵ הסגנון הגבוה לעומת זאת הוא הסגנון הפרובלמטי והטראגי. הסגנון

²⁰ גלילי שחר, "ספרות, היסטוריה – היום האחר?". מבוא לקובץ **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמ' 7-48. עמוד 9.

²¹ אביהו זכאי, **צלקתו של אודיסאוס**. ירושלים: כרמל, 2018. עמוד 65.

²² אוארבך, **מימוזיס**. עמודים 412-415.

²³ מימוזיס, פרק 20.

²⁴ שם, עמוד 417.

²⁵ שם, עמוד 18.

מתאפיין בניסיון כבד ראש ליצור דמויות רציניות ואף טרגיות.²⁶ המושאים של הסגנון הגבוה רחוקים מלהיות יומיומיים. להיפך, הם בדרך כלל יהיו נשגבים והרואיים.²⁷ אוארבך חותר למצב של "עירוב סגנונות": כאשר המציאות היומיומית, הסתמית, המצויה, זוכה ב"יראת הכבוד" של הסגנון הגבוה, ומנוסחת כמושא פרובלמטי ואף טרגי, כלומר מוצגת כבעיה אנושית מסדר גבוה – אז נוצר ערבוב בין הסגנונות, והכתיבה הריאליסטית מגיעה לשיאה.²⁸ לשיטתו, הריאליזם איננו כתיבה מציאותית באשר היא, אלא "צורות טיפול במושאים ריאליסטיים, על סוגיהם השונים ועל רמותיהם המשתנות".²⁹ כלומר – מהות הריאליזם בטקסט נובעת קודם כל מהמודל של סגנון מעורב שהצגתי כאן, המציג את אופן הטיפול ההומאני ביותר בחוויית המציאות.

בנוסף למודל עירוב הסגנונות, ישנו תבחין נוסף, התופס מקום מרכזי אצל אוארבך. אוארבך טוען כי כל ספרות המערב בנויה על שתי דוקטרינות כתיבה עתיקות: הראשונה היא האגדה, והשנייה היא ההיסטוריה.³⁰ האגדה מציעה מתח גדול, חושניות, תיאורים נשגבים ונעדרת מעומק והתפתחות. לעומתה ניצבת ההיסטוריה, המתאפיינת בדרמה, התפתחות עומק וניסיון להיצמד לאמת, למצב האנושי לאשורו. אוארבך טוען כי המטרות המניעות את הסופר של האגדה הן בעיקר אסתטיות, בעוד שלכותבי ההיסטוריה יש מטרה מוסרית וחברתית מובהקת.

המתאפיין המתודי הזה בחיבורו הוא תוצאת השפעתו של ג'ימבטיסטה ויקו, הוגה וחוקר איטלקי, שחי במחצית השנייה של המאה ה-18, והשפיע עמוקות על מתודת הקריאה של אוארבך. ויקו מתאר את תהליך ההתפתחות האנושית ככזו שנעה בין שני קטבים: את הראשון הוא מכנה פואטי, ואת השני פילוסופי. בהיסטוריה האנושית ניתן לסווג תקופות "פואטיות" ותקופות "פילוסופיות". ויקו מתאר את ההתפתחות של ראייה פילוסופית כתהליך של סיגול הסתכלות שוויונית על בני אדם, בה שולטת חתירה רבה לאמת בפרספקטיבה הומאניסטית. כנגד המצב הפילוסופי ישנו המצב האנושי הפואטי. ויקו רואה את המצב האנושי ה"פואטי", כביטוי ספרותי של חברה מלאה בהיררכיות, המושתתת על פחד וחוקים נוקשים.³¹ אוארבך מסגל את המושגים של ויקו למאפיינים ספרותיים: אגדה והיסטוריה. כך, אוארבך דן באחרית הדבר שלו ביחס בין ספרות לאמת. הוא מביא שתי דעות מנוגדות: הראשונה היא של אפלטון, המדבר בחיבורו "הפוליטאה" על כך שהשירה (במיוחד הומרוס) היא "שקר, בדיה לא מועילה ושלישית מן האמת".³² לעומתו, דנטה, טוען שכתבתו היא בפני עצמה האמת.³³ אוארבך מראה כיצד גם אפלטון וגם דנטה צודקים. שהרי הומרוס מציג מיתוסים, אגדות, ולכן הוא כמעט חסר כל זיקה לאמת ולהיסטוריה. לעומת זאת דנטה, שכותב על העולם הארצי, באמת מחזיק בזיקה ממשית לעולם ולהיסטוריה.

עד כה הצגתי שתי חלוקות שאוארבך מציע: הראשונה היא סגנון גבוה, סגנון נמוך ועירוב סגנונות, והשנייה היא אגדה והיסטוריה. בין שתי החלוקות שוררת מערכת יחסים מורכבת, וברצוני לעמוד

²⁶ שם, עמוד 417.

²⁷ שם, עמוד 18.

²⁸ שם, עמוד 417.

²⁹ שם

³⁰ שם, עמודים 18-19.

³¹ אריך אוארבך, "ויקו וההיסטוריוציזם האסתטי", מאמר מתוך **ספרות, היסטוריה – היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמודים 134-139.

³² אוארבך, **מימיס**. עמוד 416.

³³ שם

עליה כעת. קיים קשר מאוד חזק בין הפרדת סגנונות ואגדתיות, ובין ערבוב סגנונות להיסטוריה. משום שהאגדה וההיסטוריה נוצרים מהיחס בין הסגנונות. הסגנון ההיסטורי מקיים עירוב בין סגנונות. הוא מחולל השגבה בתיאורים אנושיים יומיומיים ומבטא עולם דינאמי, המתמקד בדרמה האנושית – הארצית. לעומתו, הסגנון האגדתי הוא כזה שיש בו הפרדה בין הסגנונות, משום שמושלים בו חוק וסדר נוקשים. הוא אינו מתמקד במציאות הארצית אלא בכללים חברתיים קבועים, שאינן מתחשבים בזמן או במקום. משום כך, הסגנון האגדתי הוא שטוח ולא מתאר התפתחות בדמויותיו, שכהן שביות בתפקידיהם החוקיים, הקבועים.³⁴

תהליך של התהוות הריאליזם המערבי על פי אוארבך, איננה ערבוב הסגנונות בלבד, אלא מכיל רכיב נוסף - הדואט בין הסגנון ההומרי לסגנון המקראי. הדואט הזה הינו הנושא בפרק הראשון של הספר, ולפי אוארבך, מהווה מבוא לספר כולו.³⁵ בפרק, שני הסגנונות מוצגים ככמעט אנטי תזה אחד של השני: אצל הומרוס מתקבל עולם מלא, חי, מואר בכולו ולא מותיר דבר באפילה,³⁶ ובמקרא (הנבחן לפי פרשת העקדה) – ריק, שממה, לקונה.³⁷ אצל הומרוס מתרחשת זריקה של פרטים לכל הכיוונים, נרטיבים מרובים שיוצאים אחד מתוך השני, ובמקרא – שברים, שביבים של רעיונות סותרים וחסרים. אצל הומרוס, אנחנו זוכים באגדה שהמנוע שלה הוא היצירתי, המרשים והאסתטי³⁸, בעוד שבמקרא, המנוע הסיפורי היחיד הוא המוסר.³⁹ אוארבך טוען שרק בנרטיבים שבורים וסותרים, מכוסים באי וודאות, ניתן לתאר דבר מורכב כמו היסטוריה, דבר שקשה לעשות במיוחד בהיסטוריה שאוארבך חי וכותב מתוכה – עליית הנאציזם ומלחמת העולם השנייה. אצל הומרוס אנחנו מקבלים את הנשגב והאגדי: את החזק ביותר, היפה ביותר, הסוחף ביותר, מתוך תכלית אסתטית. אצל הומרוס הדמויות קפואות ושטוחות⁴⁰, והן משתתפות בהוויה שכל כולה חיה, וזורמת במהירות וברציפות במישור האפקי, הנגלה. במקרא לעומת זאת, אנחנו עדים לתנועה שכל כולה עומק נסתר, כל כולה רמזים קלושים, והדמויות בה עגולות ומשתנות.⁴¹

ברצוני להתעכב עוד רגע על מהותה של הכתיבה ההיסטורית לפי אוארבך. לכתיבה ההיסטורית שני מאפיינים: האחד הוא בריאה של דמויות טרגיות שאינן אידיליות, אלא אמיתיות, רגילות, המתגלות גם במצבים יומיומיים (כלומר סגנון מעורב).⁴² השני הוא ייצוג של מציאות היסטורית מלאה ואמיתית – לא אגדית ופוטנטית. משמעות המילה "מציאות" במקרה הזה, חלה תחילה על קונטקסט היסטורי. הסופר עצמו צריך להסתכל ממרחק מה על הקונטקסט היסטורי שהוא חי בו ומתאר אותו, משום שכדי לאלף אותו ולתעל אותו לסיפור, עליו להיוותר במצב של מודעות (ריחוק והבנה) ולא בתמימות.⁴³ הסתכלות תמימה, המשוקעת – ללא מודעות ומרחק - בתוך הקונטקסט, אינה מאפשרת שימוש ומשחק בו למטרה האסתטית – יצירת תמונה מלאה, מציאותית ומשכנעת.⁴⁴ יחד עם ההסתכלות הביקורתית-הקונטקסטואלית ממרחק, צריכה לבוא

³⁴ אוארבך, "ויקו וההיסטוריציון האסתטי". עמודים 134-139.

³⁵ זכאי, **צלקתו של אודיסאוס**. עמוד 13.

³⁶ אוארבך, **מימיזיס**. עמוד 6.

³⁷ שם, עמוד 7.

³⁸ שם, עמוד 11.

³⁹ שם

⁴⁰ שם, עמוד 14.

⁴¹ שם, עמוד 13.

⁴² אוארבך, **מימיזיס**. עמוד 147.

⁴³ שם, עמוד 155.

⁴⁴ שם, עמוד 114.

גם הסתכלות אמפטיית אנושית, כלומר – ישנו דואט בין קרבה ואנושיות לבין מרחק וקונטקסט. וכפי שאראה כעת, בשביל הקונטקסט ההיסטורי, יש צורך בסגנון ההומרי.

מנחם ברינקר, מציג בספרו שני סוגים של ריאליזם, התואמים לשני הסוגים האלה: האחד הוא ריאליזם שהוא מלאות מציאותית, שמעניקה את האשליה הריאלית, ויכולה לתאר גם בדיה משכנעת שהיא כל כולה פנטסטית.⁴⁵ אלו תיאורים מלאים, חיים ומשכנעים, אך נעדר מהן העורק המוסרי בכתיבה. סוג הכתיבה השני היא תיאור שתכליתו הוא לחשוף משהו על המציאות שלנו, לא ליצור אשליה מציאותית, אלא לבטא פרט מציאותי מחוץ לאשליה הספרותית – כלומר, אלגורי.⁴⁶ את הסוג הראשון הוא מכנה "ריאליזם היסטורי", ואת הסוג השני "ריאליזם אוניברסלי". ברינקר טוען שאוארבך מתחקה במובהק אחר הריאליזם ההיסטורי - הצגה מלאה ושלמה יותר של המציאות ההיסטורית.⁴⁷ אבל בניגוד לדבריו, אפשר בקלות להקביל את ה"ריאליזם האוניברסלי" לסגנון המקראי. שכן הוא יכול להיות אלגורי, הוא יכול להיות לקוני – אבל הוא מספר לנו משהו על העולם האמיתי מחוץ לסיפור. אופיו המופשט המוסרי והפסיכולוגי והלקוני, מתקשר באופן ישיר לעולם ה"אמיתי".⁴⁸ לעומתו, הסגנון ההומרי, הוא כאמור חסר זיקה למציאות (במובנה ההיסטורי, המלא). הוא אכן בדיה, אבל אין כמוהו במלאותו, בתיאורו המפורטים, בצפיפות ובהרחבה. הומרוס יוצר עולם מלא, חי וחילוני. אבל הגענו פה לסתירה: מצד אחד, מנחם ברינקר מגדיר את הספרות אחריה אוארבך מתחקה כ"מלאות היסטורית", המתאימה במידה רבה יותר לסגנון ההומרי, המלא, החי והחילוני. אבל לעומת זאת, הומרוס מוצג בספרו של אוארבך כהפרדת סגנונות מוחלטת וכאגדה – היפוכה של ההיסטוריה.

לאור הסתירה הזו ברצוני להסתכל בסגנונו של דנטה. אוארבך מתאר את דנטה כאחד מהשיאים של הסגנון המערבי. נראה אם כך שהערבוב המושג ביצירתו איננו מוסרי בלבד, אלא גם אסתטי: ערבוב הסגנונות של דנטה הוא הערבוב של המליצי, הפואטי עם הנחות, העממי והיומיומי.⁴⁹ כלומר עירוב סגנונות. אך עירוב זה לא יכול היה להתרחש מתוך הלאקוניות. עירוב הסגנונות של דנטה מתבטא בכל שהוא מעניק את הסדר האלוהי לשירה חילונית, מלאה, שהעולם בה חי.⁵⁰ אוארבך מכנה את דנטה "משורר העולם הארצי".⁵¹ הפרק על דנטה בעצם נפתח בריבוי המאפיינים הארציים, הטבעיים ואף המדעיים. העולם של דנטה הוא כולו חיים על הארץ. וגם מכאן נובע עירוב הסגנונות שלו! העובדה שהוא מעניק את ההשגבה הדתית, שקודם לכן ניתנה רק למושא דת, לדברים יומיומיים וארציים. יש פה את עירוב הסגנונות המוסרי, כלומר נשגבות דתית לאנשים פשוטים. אך השילוב לא יכל להיות מוצלח וטבעי כל כך, ללא עולם מלא, גדוש בפואטיקה ויצירה. כלומר - מכיל מלאות הומרית, פואטית. ערבוב הסגנונות של דנטה הוא בעצם ערבוב בין הצורה המקראית לזו ההומרית. המקרא הוא העורק המוסרי, ואילו הומרוס הוא העורק החושני.

למלאות ההומרית, כלומר לעולם העשיר, הגדוש במתחים ויצרים, יש תפקיד חשוב נוסף בבניית הסגנון המערבי. הזיקה למציאות, וההשגבה של אנשים יומיומיים, היא כאמור מקראית, כפי שהוצג קודם לכן. אבל על מנת ליצור קונטקסט היסטורי קונקרטי, לא די בכתיבה על המציאות.

⁴⁵ מנחם ברינקר, **סובב ספרות**. ירושלים: מאגנס. 2000. עמוד 64.

⁴⁶ שם

⁴⁷ שם

⁴⁸ אוארבך, **מימיס**. עמודים 12-13.

⁴⁹ שם, עמוד 137.

⁵⁰ שם, עמוד 138.

⁵¹ שם, עמוד 140-144.

הסגנון המקראי, האלגורי כמעט, לא מאפשר קונטקסט היסטורי קונקרטי – לא מאפשר ביטוי של תוכן ארצי, פיזי עד תום. פה יש צורך במלאות האגדתית, ההומרית. אוארבך אפילו מראה באחד הפרקים שלו, שהסגנון הלקוני, האלגורי כמעט⁵² של המקרא גורם לעיתים לשימוש לקוי ולא שקול בקונטקסט היסטורי.⁵³ העולם הדתי והלקוני של המקרא, עלול להותיר את הארץ ריקה מתוכן חילוני. משום כך, הסופר לא מפתח "חוש" לקונטקסט חילוני, למלאות היסטורית, ולא יכול להשתמש בו בצורה ביקורתית, במטרות ספרותיות, דבר שהכרחי לקיומו של סגנון היסטורי מלא. לעומתו הסגנון ההומרי לבדו מלא בחוקים נוקשים מדי על מנת לקיים בעצמו זיקה לדרמה האנושית, הספונטנית, שיכולה להגיע רק מתוך נסיון ולא מתוך חוקי טבע קבועים. ולכן הזיקה לדרמה האנושית ולהיסטוריה דינאמית השופעת מן המציאות, נובעת רק מהמסורת המקראית. אך כדי ליצוק תוכן קונקרטי, ארצי ביצירה ספרותית, יש צורך בסגנון המלא, החושני, ההומרי. משום כך, שני היחסים – יחס בין סגנון גבוה ונמוך, ויחס בין סגנון הומרי ומקראי, מרכיבים זה את זה באופן הדדי. לא ניתן לייצר סגנון מעורב והיסטורי לחלוטין ללא העולם החי של הומרוס. במידה והמנוע היחיד של שאוארבך מציג היה ערבוב הסגנונות, היה נראה שהומרוס מתאים להיות ההתחלה והמקרא הוא הסוף, שאוארבך בעצם מנתח את הטקסטים לאור האידיאל המקראי בלבד. אבל התהליך שאוארבך מציג הוא מורכב הרבה יותר.

זו הסיבה שהשיא של הריאליזם המערבי, הוא דווקא הריאליזם של הרומן הצרפתי.⁵⁴ הריאליזם הצרפתי מתאפיין בסגנון מעורב, שנוצר מכך ששני סוגי הריאליזם (ההומרי והמקראי), מגיעים למצב שהם לא רק מאוזנים זה עם זה, אלא גם ממש משלימים זה את זה. ברומן הריאליסטי הצרפתי נוסף נופך של כלכלה ופוליטיקה המשפיע על הדמויות.⁵⁵ הדבר הזה יוצר מלאות היסטורית בעולם הסיפורי – ובכך ממלא את העולם הסיפורי, אבל, בו בזמן, מקרב אותו אל ההיסטוריה והאמת, אל דילמות מוסריות, ובזיקה ישירה לעולם החיצוני. הדבר הזה פותח פתח לדיון פרובלמטי, ולדמויות "אמיתיות", ובו בזמן – יוצר קונטקסט היסטורי קונקרטי.

אוארבך כותב כי הפרק הראשון – ההשוואתי של חיבורו, בו מוצגים הומרוס והמקרא, יכול להיות מבוא לכל הספר⁵⁶, אך הפרק הראשון מתאר בצורה לא שלימה את מקומה של האגדה במתודה, שאכן תורמת לסגנון המעורב בנוסף, לא מוצגת העובדה שלמקרא הלאקוני, האלגורי חסרה המלאות ההיסטורית. כאן ניתן למצוא יחס מבטל כלפי הסגנון האגדתי-ההומרי. כלומר – כלפי הסגנון המיתי.

ניתן לפרש את הפעולה המבטלת הזו בהתייחסות לתקופתו של אוארבך. הרי, כפי שהוצג מוקדם יותר, יש לקרוא את הפרגמנטציה המודרנית גם כביטול המיתוס. נגד הנרטיבים הגדולים, המיתיים, האובייקטיביים והמוקדיים מתבצעת התפוררות של הנרטיב לריבוי נרטיבים קטנים וסובייקטיביים – מקומיים. ייתכן שאוארבך עצמו חטא בהסתייגות יתר מן המיתוס, מתוך נסיגה מהמיתוסים המודרניים – במובנם הפוליטי הטוטליטרי, כגון הנאציזם אשר לטענתו הביאו לסוף

⁵² גלילי שחר. הגוף, החוק ושאלת הספרות. ירושלים: הוצאת ביאליק, 2011. עמוד 28.

⁵³ אוארבך, מימזיס. עמודים 115-116.

⁵⁴ שחר. הגוף, החוק ושאלת הספרות. עמוד 25.

⁵⁵ שם

⁵⁶ אביהו זכאי, "המקרא עולה על הומרוס מבחינת ייצוג אמיתי, היסטורי וריאליסטי, של המציאות" (גרסה ממוחשבת). הארץ. 2019. כתובת: <https://www.haaretz.co.il/literature/study/premium-1.7677784>

תרבות המערב. היחס הדיכוטומי משהו כלפי המיתוס, הינו נקודה מרכזית מאוד במחקר זה, המנסה ליישם את המתודה על טקסט מאוחר, שנסוג אומנם מן העולם המיתי אך עומד אליו בזיקה פוריה דרך ספרות האגדה.

על ערבסקות

כאמור, ברצוני לבחון את המגבלות וההזדמנויות שבשימוש במתודה של אריך אוארבך על טקסט נוסף, על מנת לבחון את גבולותיה ואת המשכיותה. הטקסט שנבחר למחקר זה הוא הרומן **ערבסקות**, שיצא לאור בשנת 1986.⁵⁷ הוא נכתב על ידי אנטון שמאס, שנולד ב-1950 בכפר הנוצרי פסוטה שבגליל. סגנונו של הרומן הוא ייחודי וגם אניגמטי מאוד. המאפיין העיקרי של הסגנון הוא הנפתלות. קריאה ברומן מזמינה את הקורא לעקוב בזהירות אחר מהלכים מפותלים החוצים זמן ומקום – ומעבר לכך – חוצים סגנונות. ניתן לחלק בגסות את המקטעים הרומן למהלכים, שכל אחד מהם הוא כ"ערבסקה" – צורה בעל הגיון משלה. המהלכים האלו מורכבים משביבים עדינים שהחיבור ביניהם מוביל דווקא להדגשה של הקרעים, קרי – לפרגמנטריות, ולא לנרטיב רציף כפי שאנו מורגלים במסורת הרומן הקלאסי. מבחינה זו, הכתיבה של שמאס דווקא תואמת מאוד את הרומן המודרניסטי – כפי שמעיד עליו אריך אוארבך בספרו **מימיזיס**: כזה שנמנע מתיאורים גדולים, ומתבטאת בו היטב הנסיגה לפרגמנטים ולקטעי יומיום.⁵⁸ לעיתים הרומן נראה כמו "שמיכת טלאים" של שביבי זכרונות או תיעוד שנקרעו מן המציאות בילדותו של אנטון. שמאס עוסק בכתיבתו בשאלות דומות לאלו של אוארבך, ובשאלות העומדות בלב מחקר זה: איך ניתן ליצור תמונת מציאות עומדת במאה העשרים, ה"בונה ומחריבה בכל שעה ניסיונות של הסבר אובייקטיבי סינתטי"⁵⁹? כלומר, כיצד ניתן להעמיד רומן, ולחדש בו, בין הפרגמנטים. בנוסף, שמאס, בדומה להתייחסותו של אוארבך לתרבות המערב, מנסה להציג את סיפורה של תרבות הפלסטינית, תוך הדגשה חוזרת ונשנית של סופה. כמו אוארבך, גם שמאס משתמש בכתיבת האסון, דווקא כאמצעי מחייה, ואף כהזדמנות אחרונה להמשכיות.

הרומן **ערבסקות** מתמודד עם "מיתוסים" – סיפורים, אגדות, מסורות פולקלור ונרטיבים קאנוניים של החברה והתרבות הערבית והפלסטינית. חלק מהם מגיעים מן המסורת המקומית, המתוארת כרווית מיתוסים ומאגיה, כמעין מחתרת מול ההגמוניה המערבית. צורת הסיפורת הערבית כפי שהיא מתוארת ברומן היא חושנית, מבודדת ומאגית, וכאמור אפשר להשוותה לצורת הסיפורת האגדה, או המעשיה העממית. חלק מהמיתוסים איתם שמאס מתמודד הם פשוט התייחסות אגדתית אל המציאות – כמו מיתויות של הדמות הגברית.⁶⁰ שמאס מתאר את ההיסטוריה הקשה והטרגית של החברה הזו כסופה של האגדה, הבאה כמובן יחד עם סופה של החברה בה גדל. המציאות הקשה וה"מיתוסים" הגדולים באמת, כלומר סיפורי מפעלי הציונות ומאורעות הנכבה, מפרקים את הסיפורים לשביבים. גם מן הבחינה הזו ניתן להבין את הרומן של שמאס היטב לאור הרומן המודרני המתואר אצל אוארבך. זאת בשל היותו מקיים נסיגה מן המיתוס לאחר התפוררות הנרטיבים הגדולים בעלי התוצאות הרסניות, כמו קומוניזם ונאציזם,

⁵⁷ אנטון שמאס, **ערבסקות**.

⁵⁸ אוארבך, **מימיזיס**. עמודים 411-412.

⁵⁹ שם, עמוד 413.

⁶⁰ שמאס, **ערבסקות**. עמודים 138-139.

ובמקרה הזה גם ציונות. אך הסגנון המפותל, וכפי שנראה בהמשך - האגדתי של הרומן, יוצר חיבור מחודש בין הפרגמנטים.

התנהלותו של שמאס מול המיתוס תחזיר אותנו שוב לקריאה באוארבך. לפי אוארבך, המעבר מהסגנון האגדתי, ההומרי, לסגנון מעורב מכיל בתוכו גם מעבר ממסורת פגנית למסורת יהודו-נוצרית, מונותאיסטית, בה האל יותר סמוי מגלוי.⁶¹ במילותיו של אוארבך, מעבר זה איננו גורם, אלא סימפטום של המעבר.⁶² זהו מעבר מהתעסקות בחוקי טבע נוקשים, שמביאה ההסתכלות הפגנית-המגית, להסתכלות מוסרית הנסובה סביב הדרמה האנושית, הספונטנית. לצד זאת יופיע גם ויתור על ההתעסקות בחושני והאסתטי, תוך מעבר לדגש אל-גופני, מוסרי. אך כפי שנראה בהמשך, שמאס דווקא בוחר, במופגן, בדרך פגנית יותר, בטענה כי שם גלום פוטנציאל הכתיבה עבורו.⁶³ כאמור שמאס מציג כי העולם הנוצרי בו גדל בעצם רווי ביצורים מיתיים ובמאגיה. כך הוא בעצם בוחר להסיט את המבט מהמסורת הנוצרית, המערבית, לכתיבה אלטרנטיבית. השימוש של שמאס בפגניזם הוא ייחודי ומכיל מאפיינים והזדמנויות כתיבה שאוארבך לא שם עליהם את הדעת. כאמור, זאת למרות ששמאס כן מחולל פרגמנטציה ברומן.

הקשרים החדשים ששמאס טווה ברומן אינם נובעים מזמן וממקום, אלא מיחסים בין הסגנונות. הקריאה הלינארית ברומן יוצרת חוויה של טיול מתעתע ומלא פיתולים בין הסגנונות השונים. הפיתולים המשונים, "המזרחיים", הנמנעים מהלינאריות המודרנית של הזמן במערב⁶⁴, הנושאים עמם גם תכנים מאגיים⁶⁵, יוצרים יחס מורכב יותר לסגנון אף יותר מזה שמציעה המתודה של אוארבך. זאת משום שהשימוש של שמאס בסגנון מתאפיין במשחקיות ולעיתים בחתרנות תחת הסגנון עצמו. ניתן לתאר את התופעה החתרנית **בערבסקות** כ"עודף סגנונות" האפייני לספרות פוסט-מודרניסטית. אבל ברצוני לדון, בעקבות אוארבך, בהקשרים התרבותיים של השימוש הזה בסגנון, על ידי ניתוח נפרד של הסגנונות ולצד הדיון בחיבורים ביניהם, וזאת לאור הקריטריונים של אוארבך. כלומר לאור תזת "הסגנון המעורב" והסיווג לאגדה ולהיסטוריה, ומאוחר יותר - לאור שבירת הקריטריונים.

בעבודה הזו, **ערבסקות** מהווה מקרה בוחן קיצון, המבשר על המגבלות של המתודה של אוארבך. המהלך שאני מציעה כאן בנוי בהתאם. אני מתחילה את המסע הערבסקי בין הסגנונות עם דיון בחלקים הנענים למתודה של אוארבך ומגיעה בהמשך אל מקומות של חריגה ושבר סגנוניים. עבודה זו מתנהלת בחלקה על השביל שאוארבך מציע, אך בחלקה היא סוטה לשבילים אחרים, זרים לו. תחילה אראה כיצד בעזרת הכלים של אוארבך ניתן לגלות ששמאס עושה שימוש מודע ומתוחכם בשתי דוקטרינות הכתיבה של אגדה והיסטוריה, ובאמצעותן מבטא את הנסיגה מן המיתוס, עליה אוארבך מדבר כאמור בפרק האחרון של ספרו. אולם לאחר מכן אראה כיצד מתקיים גם שימור המיתוס, והמאבק אינו עוד בין מיתוס להיסטוריה, אלא מאבק במיתוס במגוון אמצעים: מאבק שקשה לדעת באיזה מן הצדדים תומך שמאס עצמו; **ערבסקות**, אני טוענת, היא תולדה של המאבק הזה – מאבק המתרחש בשדה של הצורות הספרותיות, בין אגדה להיסטוריה ובין נסיגה לחידוש המיתוס. מכאן אראה כיצד הסגנונות במערכת הערבסקית

⁶¹ אוארבך, **מימיזיס**. עמוד 10.

⁶² שם

⁶³ שמאס, **ערבסקות**. עמודים 203-204.

⁶⁴ שם

⁶⁵ שם

מקיימים פונקציות שונות מאוד מאלו שאוארבך בוחן, וכיצד שימוש כזה בסגנון בעצם יוצר חוקים חדשים לשימוש בסגנון, שאוארבך לא הכיר בהם.

מחקר זה נובע ישירות מתחושת הסיום האופפת את המתודה של אוארבך. מהלך המחקר פותח עם זיהוי נקודות הסוף, בהן המתודה נכשלת לכאורה, ולאחר מכן עם ניסיון להתאים ולשכלל את המתודה לאור אותם מבואות סתומים שנתגלו.

קריאה בערבסקות תגלה כי המתודה של אוארבך אינה חסרת תוקף, ואף מביאה להבנה מסוימת של הרומן, אך הקריאה אכן חושפת נקודות סוף ומבואות סתומים רבים. חלקים בהם ידו של אוארבך אינה משגת, ויש צורך בכלי נוסף.

בחלק השני של העבודה אני מציעה לכן תפנית מתודולוגית. בפרק השני מוצגת קריאה משוכללת יותר, אליה רתמתי את מתודת הקריאה של דלז וגואטרי, כפי שהיא מוצגת בספר **קפקא – לקראת ספרות מינורית**.⁶⁶ המתודה הזו נבחרה למחקר משום שהיא מראה בדיוק את התחייה המתחוללת בפרגמנטציה, המקום בו אוארבך רואה כאמור סיום. בנוסף, דלז וגואטרי מדברים היטב על נתיבים של מנוסה, כלומר – נסיגה מן הקו המרכזי, הקאנוני, של הספרות, חיי החברה, התרבות וכמובן – הפוליטיקה. נסיגה זו מזכירה בחלקה את הנסיגה אל הבית שאוארבך מתאר בספרו, רק שעבור הסופר המינורי, ניסיון ההימלטות איננו נקודת סיום אלא דווקא הדבר הדוחף אותו להתחיל לכתוב.⁶⁷ המתודה של דלז וגואטרי מתאימה מאוד לחוויית הגלות. על פי הגדרתם, הסופר המינורי הוא זה שצריך למצוא מקום לחשוב ולהתבטא בתוך שפה המנוכרת לו.⁶⁸ ההתבטאות בתוך שפה מנוכרת יכולה לבטא את תוצאותיו של המפגש בין מזרח ומערב, מפגש שאיננו רק איחוד אלא גם כפייה תרבותית. במחקר יובהר כי שמאס מנסה למצוא לעצמו מקום בתוך השפה העברית העמוסה בהקשרים, תוך שימוש משחקי ואף מבטל בסגנונות של אוארבך. הסגנונות האלו מהווים עבורו מכשול בכתיבה, או רעיון לא ישים, אבל גם טומנים בחובם לא מעט הזדמנויות לכתיבה, ואף ליצירה של המשכיות לעצמו ולתרבותו.

אסיים את העבודה עם מספר מסקנות העולות מקריאת הרומן לאורך של מתודות שונות, ואצביע על האפשרויות השימושיות במתודה של אוארבך כיום, ועל השינויים שצריכים לחול עליה בשביל לחדש את השימוש בה.

⁶⁶ ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא - לקראת ספרות מינורית. תרגום: ד"ר רפאל זגורי-אורלי ויורם רון. תל אביב: רסלינג, 2005.
⁶⁷ שם, עמוד 46.
⁶⁸ שם, עמוד 50.

מבואות סתומים – ניסיון קריאה בערבסקות לאור פרשנות למתודה של אוארבך

כפי שהוצג במבוא, חלק חשוב מאוד במתודה של אוארבך הוא הפרגמנטציה שהוא עצמו מבצע לטקסטים הספרותיים שהוא חוקר. תוצר המחקר של אוארבך הוא אמנם נרטיבים ספרותיים גדולים, אך שיטת עבודתו היא דיון במקטע קטן שהוא חוקר מקרוב. הדבר תואם לדבריו את הפרגמנטציה המתרחשת בספרות המודרנית⁶⁹, אותה הוא מציג בפרק האחרון של מימזיס. לדידו זוהי הדרך היחידה לכתוב ולחקור כאחת בעת המודרנית.⁷⁰ על כן, גם הקריאה בנוסח אוארבך בפרק הזה נפתחת בפרגמנט מלב הרומן **ערבסקות**. בחרתי לבצע קריאה קרובה במקטע מן הרומן משום שכפי שיתגלה בקרוב – הוא אכן מקיים פרגמנטציה בעצמו בסדר הדברים ברומן, כך שהפירוק בנרטיב לא זר לו כלל. בקטע שבחרתי, שמאס לכאורה יוצא מן ה"ערבסקה" – כלומר מן הפיתולים הנמשכים לאורך כל הרומן, ומתבונן על מה שיצר. אך למעשה, שמאס נשאר בכל אותה עת בתוך הפיתולים המתעתעים של הערבסקה עצמה.

להלן הפרגמנט:

"שהנה כי כן, שוב אני ניצב לפני הפשפש שבשער הגדול. הנה לאחר שזרמו חיי באפיקיה של הערבסקה המפותלת, אני מוצא את עצמי שוב במקום שהתחלתי, כאילו אותו מסע מנוסה מכפר חבאב שבדרום סוריה בשנות השלושים של המאה שעברה לא היה אלא סקיצה מופלאה למסע האמתי הצפוי לי עתה.

חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלה. ודאי היה מנסח אותם מתוך יוהרה לא מורגשת כל כך, מנומסת, שאין עמה גבהות עיניים. היו לו רגעים שכאלה, כשהיה מסיים אחד מסיפוריו היה הלך הסיפור ונשאל מאזני המאזינים ושב להתחכך ברגליו כמו חתולת הנופך, והוא ימינו הייתה משיבה את הכנף השמאלית של כפייתו לאחורי גבו בתנועה חפזת מלאת חן, והוא היה מרים את ראשו ונחיריו מתרחבים וחיוך של שביעות רצון נסוך מתחת לעיניו, והיה מעיף מבט חטוף בנוכחים לעמוד על הרושם שהניח הסיפור בתווי פניהם, ומיד שקע לו במחרוזתו. אלא שסיפוריו היו שלובים זה בזה, נחברים ונפרדים, מסתלסלים ומשתרגים בערבסקה האינסופית של הזיכרון. סיפורים רבים חזרו וסופרו פעמים רבות, בשינויים של מה בכך, וסיפורים אחרים לא זכו להיות מושמעים יותר מפעמיים או שלוש כל ימי חייו. וכולם עד אחד זרמו סביבו זרימת תעתועים שמחברת ראשית ואחרית, תוך ובר, מציאות ובדיה.⁷¹

על מה מדובר בקטע זה? בתחילתו מתוארת סיטואציה דרמטית, מעמד חשוב אליו מתנקז ממש כל הסיפור של אנטון (הדמות הראשית). אנחנו, הקוראים, עומדים על סף של דבר מה גדול. חי מאוד. לא "ניצבתי", אומר המספר, אלא "אני ניצב". אנו עומדים עמו בהווה. נדמה כי ברגע זה כל מה שחוהו עד כה היה דל, או רק שלב בדרך אל השער. הקורא עומד עמו וממתין לצעד הבא. אנו עומדים כעת עם הדמות הראשית, שהיא גם המספר, אנטון, ומצפים להמשך המעשה: מה יעשה,

⁶⁹ אוארבך, מימזיס. עמוד 412.

⁷⁰ שם

איך ימשיך, לאן יגיע? אבל לפתע מתרחשת נסיגה בסיפור. המעמד הגדול מתבטל ומוחלף בסגנון אחר לחלוטין.

אך לאן המספר נסוג? כדי להבין זאת יש לתת את הדעת למילים המנחות של הקטע. מילה שמופיעה פעמים רבות בחלק השני (אחרי הנסיגה), היא "היה". לא "היה" כחלק מ"היה פעם" (פתיחה של מקרה ספיציפי בעבר), אלא כתיאור של מקרה ונוהג. מדיבור בגוף ראשון בהווה, בניסוח מותח (אני ניצב, המסע המצפה לי עתה), אנו עוברים לדיבור כללי, לצורת חיווי שאינה חלה על אירוע, אלא על צורת חיים סדורה. הסיפור נסוג מן האירוע, מן המעמד ("אני ניצב") לתיאור של חיי יומיום. הנסיגה הזו מאפיינת חלקים נרחבים ברומן. לדוגמא: "אנחנו היינו יושבים עליו בלילות שבת"⁷², סבתו של אנטון "הייתה משחררת את ידי"⁷³ (ידו של אנטון). זוהי נסיגה לא רק אל אירוע יומיומי, אלא אל היומיומיות, ב-ה' רבתי. הרי מהי יומיומיות? היא דבר נטול ייחודיות. יום יומיות היא נטולת אירועים, אין בה חדש. וכאן מדובר בצורה מאוד קיצונית של יומיומיות. הרי אפילו תיאור הזיכרון של מרסל פרוסט⁷⁴, שהוא אולי הנסיגה הכי קיצונית לתיאור יומיומי אינטימי, מתאר חוויה חד פעמית של היזכרות: הנסיגה ברומן המודרניסטי, עליו מדבר אוארבך, היא תנועת נגד לתנועה האגדתית, המיתולוגית, המביאה לקריסה לכיוון השני. הנסיגה הזו מהאירוע הגדול, היא כאמור נסיגה שמתאימה מאוד לנסיגה שאוארבך מתאר, ולחזון שלו לספרות המודרנית. אוארבך מתאר איך כל המיתוסים הגדולים שבחוץ נסתיימו בנסיגה ופרגמנטציה נוראה, וסופרים מודרניים לא יוצאים עוד מביתם למסעות גדולים ונמנעים מנרטיבים גדולים ואחידים. את מקומם של אותם נרטיבים תופשים תיאורי יומיום.

אירוניה וטרגדיה - משילוב דינמיקה

בפתיחה של **מימיזיס**, אוארבך מציג כזכור שתי דרכי כתיבה של הריאליזם המערבי: האגדה - שהוא מייחס לה תיאור חושני, ציורי, אפי, נמנע מיומיומיות, נשגב ונעדר התפתחות ועומק; והיסטוריה - המציעה דרמטיות לצד יומיום, התפתחות ועומק ויבשושיות מסויימת. ההיסטוריה מבאת זיקה חזקה למציאות, ואילו האגדה מצביעה על הימנעות מהמורכבות של המציאות, מבט פשטני יותר.⁷⁵ החיבור בין שני הסגנונות הללו הוא היוצר את המעורב השלם, המהווה לדעתנו את המצע לחלק הארי של הכתיבה המערבית. כעת ברצוני לנסות ולסווג את חלקי הפרגמנט לפי הצורות הספרותיות האלו (אגדה והיסטוריה).

במבט ראשון נדמה כי התהליך שמתבצע ברומן **ערבסקות** הוא חד כיווני – נסיגה מן המעמד האפי לאירועי יומיום. השימוש של שמאס באגדה הוא בעצם כחלק ממאבק באגדתיות – במובנה המיתי, מן הסוג שאוארבך מדבר עליו בספרו. מדובר בתהליך חד כיווני עם יעד ברור. יעד שנותר קוהרנטי לאורך כל הספר, במידה והפרגמנט הזה הוא מייצג. היעד הוא לבטל את המעמד האפי הגדול ולשוב את המלאכות הקטנות, היומיומיות. ולכן שמאס בונה את המעמד האפי, ההתייצבות בפני השער, ואז מתייחס אליו בביטול, ונסוג אל מצב היומיום. הסיבה לפירוק היא

⁷² שמאס, **ערבסקות**. עמוד 9.

⁷³ שם, עמוד 13.

⁷⁴ אוארבך, **מימיזיס**. עמוד 409.

⁷⁵ שם, עמוד 19.

שאינן אפשרות למספר – או לקורא, להיות ניצב בסיטואציה אפית או דרמטית. למרות שהמהלך הזה מתבצע בצורה ייחודית, על ידי בנייה של הסיטואציה האפית ממש בתוך הרומן, הוא עדיין מקיים את שאיפתו של הרומן המודרני – לשבור את המיתוס הכוזב. אך יש לתת את הדעת לכך שהאופן שבו שמאס מבצע את הנסיגה הזו הוא אכן שונה מהנסיגה שאוארבך מציג, ומבטא שימוש שונה מאוד בסגנון. כאמור, בניגוד לנסיגה מן המיתוס אצל אוארבך, הנסיגה אצל שמאס איננה רק רגרסיה בהשוואה לטקסטים אפיים חיצוניים, אלא בנייה של תפאורה אפית שלימה בתוך הרומן – ממנה יכול אנטון לבצע את הרגרסיה (הנסיגה). משום כך, הרגרסיה אצל שמאס איננה יוצרת סגנון אחיד, אלא מקיימת ממש מנגנון של התנכרות לסגנון הקודם, ומעבר לסגנון ההפוך לו. כעת יש לאפיין את ההתנכרות הזו.

גם במתודה של אוארבך קיימת התנכרות. ההתנכרות מהווה ביקורתיות הכרחית בעצם מהלך בנייתו של הסגנון. כפי שהצגתי במבוא, הסגנון המעורב חייב להכיל ביקורת היסטורית לצד אמפטיית אנושית. "לתאר סתם בני אדם, בנסיבות תקופתם".⁷⁶ מצד אחד – סתם בני אדם, כלומר הסתכלות הומאניסטית לא אמצעית, ומצד שני – בנסיבות תקופה היסטוריות. ההזרה המאזנת, המקחת היא גם מקומה של הקומיות לצד הטרגיות, ומקומו של ההקשר לצד האנושיות האוניברסלית אצל הדמויות בסגנון המעורב. הקומי – אין פירושו מצחיק, אלא ירוד, יום-יומי, בלתי-נשגב, חסר עומק טרגי. הקורא בסגנון המעורב צריך לחוש אמפתיה לצד ביקורת, רק כך הקורא יוותר מושקע רגשית ומפוקח גם יחד במצב האנושי. **בערבסקות**, האפקט האירוני יכול להחליף של האפקט הקומי. זאת משום שמהות האפקט הקומי אצל אוארבך מכיל שני מרכיבים: הראשון הוא כאמור הזרה וביקורתיות, הנוצרת ע"י פרספקטיבה והקשר, והשני הוא פיזיות, גופניות. זאת לעומת השגב העל-חומרי של הדרמטי והטרגי. כפי שנראה בהמשך, גם ההזרה האירונית מקיימת את מאפיינים אלו אצל שמאס.

לאחר ההבהרה הזו נשוב לפרגמנט. לפני הנסיגה, נדמה היה כי ברגע הזה עומדת להתרחש תפנית. שמאס אפילו מבצע הפרדה ואומר כי מה שהיה קודם הוא "הסקיצה הספרותית", ואילו כעת עומד להתרחש "מסע אמיתי". אבל בניגוד מוחלט לפתיחה, עם הרגרסיה (הנסיגה), הוא אומר כי המסע הזה איננו אפשרי, וכל מה שנותר הוא לטפל בניסוח של תיעוד המסע. כל מה שיש זה טקסט, וכל השינוי שניתן לבצע הוא בכתיבה. "חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלה, ודאי היה מנסח אותם...". בעיצומה של פרשה זו, אנטון עובר מ"אנטון הדמות" (הגיבור במסע) לאנטון העורך את מעשה הסיפור, אנטון המספר. "חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלו". הקטע הופך כעת מנשגב ל"נשגב מדי". כלומר, ממשפט מותח ומשהה ביקורת, למשפט שיש להתייחס אליו בביקורתיות. אך אין מדובר בביקורת מוסרית שנוצרת בגבולות הסיפור, אלא בביקורת חיצונית, מבטלת, ביקורת על הכתיבה עצמה. כלומר – בהזרה של עצם מושגי הסיפור. שמאס (מעתיק אקראי לו "שמאס" כי מדובר בסופר – ולא הגיבור – "אנטון") מסית את הווילון ומראה לנו דבר מה על מעמדו של הקטע הספרותי. אין מדובר מעתה במסע עצמו, אלא בתהליך הכתיבה. ובכך מתבטל המעמד הדרמטי לחלוטין. כלומר שמאס הופך מדמות אמיתית למספר, וממושקע רגשית לעושה מניפולציות – בעל תחבולות, המעמיד משוכה לקוראים שהלכו שבי אחרי הסגנון. אנטון הופך מאדם הנמצא במסע פיזי, ממשי, לסופר

⁷⁶שם, עמוד 412.

בבית. כלומר ב"איזור נוחות" של רפלקסיה עצמית ספרותית, בחדר שבו הוא כותב, מהרהר, אבל לא ממש חווה וגם לא מקריב שום דבר באמת. הוא עצמו כבר לא מושקע במסע.

בקריאה שנייה של הפתיחה לפרגמנט, אחרי שכבר מתוודים להתנכרות ולמרחק, ניתן למצוא הדים להתנכרות גם בגוף הפתיחה. דבר שמרכז את הנסיגה הזו, ואף גורם להסתייגות מההחלטה לקרוא לה נסיגה מלכתחילה.

הנה הקטע בשנית:

"שהנה כי כך, שוב אני ניצב לפני הפשפש שבשער הגדול. הנה לאחר שזרמו חיי באפיקיה של הערבסקה המפותלת, אני מוצא את עצמי שוב במקום שהתחלתי, כאילו אותו מסע מנוסה מכפר חבאב שבדרום סוריה בשנות השלושים של המאה שעברה לא היה אלא סקיצה מופלאה למסע האמתי הצפוי לי עתה."

הביטוי "הפשפש שבשער הגדול" מובא בתחילת הספר כציטוט של הדוד יוסף: "נוח לסיפור יותר שלא יסופר משיסופר, משום שמשסופר אינו יותר מפשפש בשער הגדול". הדבר מבהיר לקוראים את מהות המסע באופן חד משמעי, משום שהביטוי הזה הופיע בסמוך לפרשה מסויימת: החיפוש אחר ה"אנטון השני" - הרי הוא בן דודו של אנטון, הדמות הראשית. בן הדוד לכאורה מת בינקותו, אבל במסעות החיפוש של אנטון עלה החשד כי הוא עדיין בחיים. הציטוט הזה מחזיר את הקורא אל החיפוש של אנטון, ולכן קושר את העמידה בפני השער לאותו החיפוש.⁷⁷

לאור מושג ה"פשפש" של הדוד יוסף, חשוב לזכור כי הנסיגה בפרגמנט היא אל דמות הדוד יוסף – "חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלו". בקריאה ראשונה, ללא מושג "הפשפש בשער הגדול", נראה כי ברגע האחרון, עם תחילת הפסקה השנייה בפרגמנט, אנטון מסרב ליצור משהו חדש, ליטול את המושכות, ובוחר במקום זאת לחזור לפתע לאדרת של דודו, קרי לסגת לתחומה של המסורת. אכן חל פה שינוי – בתחילת הפרגמנט חווינו מעמד אפי וחדש – המספר ניצב לפני מסע גדול, אבל שמאס מתנכר למספר ומשיבו לתחומה של המסורת. ועם זאת, הביטוי "הפשפש שבשער הגדול", הביטוי הלכאורה זניח, מראה כי בפרק אין מדובר בנסיגה פתאומית אל הדוד יוסף, אלא שמתחילת הפרגמנט, המסע המתואר הוא רק נסיון התחקות אחרי הדוד. שהנסיגה הזו היא לא וויתור על ניסיון ליצור משהו חדש, אלא המשך מתבקש של הפסקה הקודמת. כלומר ששמאס בעצם לא בונה עד אירוע דרמטי חדש, ואז שב אל דודו - כנסיגה. סיפורו מעולם לא עזב את דודו, ואת מלאכת הבדיה של הדוד. אין כאן פשפש או שער גדול, לא באמת מובטח מסע חדש, הכול פרי הדימיון, קרי – מנת חלקו של המספר, ותמיד היה כך. בנוסף, הביטוי "פשפש" בהקשר הזה גם הוא מקטין את הסיטואציה. שמאס לא ניצב לפני שער גדול, אלא רק בפני פשפש. זוהי רמיזה אירונית ממש בגוף הסצינה האפית, אך כאמור קשה לזהותה בקריאה ראשונה, ללא שני ההקשרים שלה: מקור המושג "פשפש" ברומן והמשך הקטע.

גם מבחינת השפה, בקריאה שנייה לא כל כך מפתיע שאין מדובר כאן ביציאה למסע אמיתי. אמנם הטקסט עשיר במילים מעוררות ועוצמתיות, כמו "אני ניצב", "אני מוצא", "צפוי לי עתה". תיאורים חדים של מצב מתוח, של סיטואציה חיה. תחושה של תיאור בזמן אמת. אבל יחד עם זאת, הקטע עשיר גם בביטויים שדווקא מחלישים את האפקט הזה. בקריאה הראשונה, הביטויים הללו המעוררים יותר, מושכים מטבעם את תשומת הלב. אבל אחרי הדיגרסיה, ואולי גם בהשוואה לסגנון המלוטש של הסיפור החדש אליו הרגרסיה יוצאת, ניתן למצוא דווקא נקודות

⁷⁷שמאס, ערבסקות, עמוד 42.

שרומזות על כך שאין זו רגרסיה לחלוטין, אלא מראש לא באמת הייתה כאן סיטואציה חיה. הביטוי הפותח - "שהנה כי כן", הוא מליצי גם ביחס לביטויים האחרים. בנוסף, הוא לא נותן תחושה של פתיחה חדשה. הביטוי מסורבל ומעכב את הזרימה של הטקסט ואינו יוצר מתח בלבד אלא משהה אותו. אפשר היה להחליף אותו בביטוי פשוט ומהיר כמו שתואם לביטויים שמתארים מעמד בזמן אמת.

גם הביטוי "סקיצה מופלאה" עובר מהפך מוחלט. ה"הצהרת כוונות" של אנטון מביטיחה לנו אירוע נפרד מן הסקיצה הספרותית. הקוראים מוטים להאמין כי עד כה הייתה סקיצה, אבל מן הרגע הזה הולך להתרחש אירוע אמיתי. הסתיימה הכתיבה העקרה, ועכשיו יתחיל תיעוד בזמן אמת. התחושה הזו כמובן מתחזקת בעקבות הפעלים הדרמטיים שהצגתי. אבל בעצם, זה לא מה שהשפה והמשלב של אנטון שמאס מצביעים עליו. המשפט "לא הייתה אלא סקיצה מופלאה" – זה תיאור מליצי, עמוס מאוד, איטי ולא חד ומותח. ובעצם, העובדה שניתן לבצע למסע סקיצה ספרותית, מראה שהוא לא מנוגד במהותו לסקיצה ספרותית. כלומר שאין מדובר במאורע חי, מסוכן, אלא מליצי, הירואי. בקריאה הראשונה נוצרת הנגדה בין ה"סקיצה המופלאה" של העבר ל"מסע האמיתי הצפוי עתה", ואילו בקריאה שנייה נראה כי "המסע האמיתי" כפוף לסקיצה הספרותית. מה שמונע ממנו מלהיות ממש "אמיתי", אלא כפוף לתכנית ספרותית.

מדובר אפוא באירוניה כפולה: בקריאה ראשונה של הפרגמנט, מבלי להתייחס עדיין לשיבוץ, מתקיימת התנכרות אירונית לסיטואציה החיה. בפתיחה – אירוע מסקרן וחי בזמן אמת, שאינו מתפתח אלא מתקמט חזרה ליומיומיות, נכפף תחתה ומאבד את כוחו. אחרי קריאה מדוקדקת מתגלה דבר מהותי יותר: המעמד הזה היה בדוי, לא היה בו כל חדש, והוא לא התרחש בזמן אמת. לא הוצע כאן ולו רגע אחד של תיאור "בזמן אמת" אלא רק תרגיל כתיבה. גילוי של הליטוש הזה – כמאורע של כתיבה המודעת לעצמה, הופך את אנטון מגיבור, לכותב ולעורך, ואף לעושה מניפולציות. אנטון מפסיק לחיות את הסצנה, ומתברר מעתה כפרשן, המנתח את הסיפור כפי שמנתחים טקסט. אין מדובר לדעתי רק בהפרה של הבטחה, קטילה של האירוע, אלא מאורע של כתיבה מראש הייתה מנוכרת לתוכנה. כלומר, בקריאה ראשונה נראה ישנם שני סגנונות מנוגדים שלא יכולים לחיות יחד, ובקריאה שנייה הדבר נהיה אפילו חריף יותר – משום שהקטע השני כמו "בולע" את הראשון. ההסתכלות האירונית, של כתיבה ומעקב אחרי הדוד מבטלת את המעמד הדרמטי של החלק הראשון.

מסע המנוסה המדובר מופיע בעמודים הראשונים של הספר, וגם בו ניתן למצוא התנכרות דומה, להלן שתי ההצגות של המסע, בתחילת הרומן ובפרגמנט:

1. "הדוד ג'ריס היה היחיד מבניו ומבנותיו של סבא גובראן שירש את אותה "איוושה בשכל", כמאמרה של סבתי, שבה יש לתלות מן הסתם את הנדידה הגדולה של אבי המשפחה הראשון, בראשית המאה שעברה, מכפר נידח בדרום מערב סוריה, חבב שמו, לכפר נידח בגליל, שבו עתיד הייתי אני להיוולד. אבי המשפחה הראשון **יותר משאהב את הנדודים חס על נפשו**, שאותה ביקשו בני המשפחה היריבה בכפרו".⁷⁸
2. "כאילו אותו מסע מנוסה מכפר חבאב שבדרום סוריה בשנות השלושים של המאה שעברה לא היה אלא **סקיצה מופלאה** למסע האמיתי הצפוי לי עתה."

⁷⁸שמאס, **ערבסקות**. עמוד 15.

על פי ההצגה הראשונה, לא מדובר במסע הירואי, אין זה מסע אידיאולוגי או מסע בעל שליחות ובשורה. המשפחה של אנטון ברחו מהמשפחה היריבה בכפר, ובניה עברו, כאמור, מכפר נידח אחד לאחר. המסע, כפי שהוא מתואר בחלק הראשון הוא ספונטאני. מדובר בבריחה, ולא במסע כמו המסעות של אודיסאוס ושל אברהם, הפותחים את המחקר של אוארבך. זוהי אינה צורת חיים אפית, אלא פעולה מינורית, מילוט. כיצד יכול תיאור כזה לקבל את הדרמטיות הנדרשת כדי להיות מכונה לאחר מכן "סקיצה ספרותית". דבר המרמז על ליטוש, על יד מכוונת ועל משמעות ואף על גורליות או סימבוליות. אבל הנסיגה הראשונה איננה נשגבת, אלא פשוטה אך אפקטיבית. תחילה שמאס מתייחס לנדידה של משפחתו בצורה מרוחקת ומלאה בהומור. הוא קורה לנדידה "איוושה בשכל", ואילו לאחר מכן היא מכונה "מסע אמיתי". המנוסה של משפחתו של אנטון אינה נדידה גדולה. אם כך, כיצד הוא מתיימר להעמיד אותה כסקיצה ספרותית? מדובר לכאורה בשני סגנונות הפוכים, לאותו המושא. הם כמובן לא חיים בשלום אחד עם השני ובאופן אוטומטי מבטלים זה את זה. הרי כיצד יכולה פעולה מינורית לייסד סקיצה ספרותית בשיעור אפי? לא מדובר גם בפעולה בעלת בערך פוליטי או מוסרי, או במאורע בעל משמעות טרגית או דרמטית. הוא אפילו מסופר באירוניה מסויימת. בדומה לנסיגה, גם כאו מדובר במעין התקפלות מתפקיד הגיבור לתפקיד העורך, מזמן אמת לניתוח שקרי, מנוכר לתוכן. מדרמה לאירוניה וניכור.

אוארבך כן דוגל ביצירה של סגנון חדש, מאוזן יותר ומלא יותר, משני סגנונות שונים. אבל שני הסגנונות אמורים להשלים זה את זה וליצור תמונה חדשה וקוהרנטית. באופן מנוגד לחלוטין, שמאס מנסה ליצור דרמה משפחתית מההיסטוריה שהוא מראש מציג בצורה לא כל כך דרמטית. אם מטרתו של שמאס הייתה להעשיר במאפיינים דרמטיים ואפיים את סיפור המנוסה של משפחתו, מדוע לא ערך את הקטעים, אלא הביא אותם בסגנונם הסתמי, וניסה לכאורה ליצור מתוכם מבנים היסטוריים ודרמטיים? למה במקום ליצור תמונה חדשה ומלאה, הוא מדגיש דווקא את הזרות בין הסגנונות?

התוצאה נדמית ככישלון מוחלט – שוב קריסה לשני הקיצונים: בגלל ההתנגדות ההדדית בין הקומי והטרגי-דרמטי, מתקבלת מצד אחד תחושה של מליצה נטולת אחיזה במציאות, ומצד שני של מציאות נטולת שגב. זאת במקום המציאות הנשגבת של הסגנון המעורב. כך מגלה גם קריאה השנייה של הפרגמנט - במקום שההשגבה, בדמות הביטויים המליציים, תתרום לדרמה, היא חונקת אותה. ובמקום שתחולל ניסיון להגיע אל האמת, היא – בשל הגוזמה – חושפת את המלאכותיות. הסגנון של שמאס מכיל טרגדיה ואירוניה, אבל התוצר הוא הקצנה של שני המרכיבים, ולא שילוב פורה. כל סגנון מרחיק את הסגנון השני מן האמת, ולכן הם לא יכולים להשתלב תוך זיקה אל האמת. במובן זה הרומן ערבסקות אינו נענה למודל הריאליזם של אוארבך, אלא מביא להקצנתו ולהפרכתו. דרך הדינמיקה בין הסגנונות – שמאס חותר תחת הסגנון המעורב.

לאור ההבנה כי הדינמיקה בין הסגנונות היא כזו שחותרת תחת הניסיון לשלב אותם, ויוצרת פארודיה של שני הסגנונות, נשוב לשאלת האגדה וההיסטוריה. לשם כך ברצוני לדון בקטע נוסף מן הרומן **ערבסקות** – סיפור הביקור בבית סוריה סעיד. ביקור בית סוריה סעיד הוא ערבסקה מפותלת שאתייחס אליה עוד בהמשך, אבל כעת אסכם בה את מה שקריטי לעניינינו: אנטון המספר יוצא למסע חיפוש אחר ההיסטוריה האבודה של משפחתו, וכחלק מהמסע הזה הוא נוסע לבקר אישה שאולי שסיפור חייה שלוב בהיסטוריה הזו. זוהי אישה אומללה: ילדיה חירשים

ואילמים ובעלה נמצא בכלא, וכנראה יעביר בו את שארית חייו, והיא עצמה חיה עם ילדיה במחנה פליטים. אווירה קשה של אוזלת יד וקיבעון אופפת את הבית. במהלך הביקור, סוריה סעיד מספרת לאנטון סוד משפחתי שגורם לו לצאת למסע שחוצה את הספר כולו. עד כאן הסיפור "זורם" יחסית בשלימות), אך מיד בסוף הסיפור הזה, מתרחש דבר משונה מאוד: המספר מגלה לקוראיו כי הסיפור הזה לא היה אלא המצאה. "אלא שמעולם לא דרכה כף רגלי בכפר סילוואד, וכל המסע אל סוריה סעיד אינו אלא בדיה."⁷⁹

הסיפור של סוריה סעיד הוא אולי הביטוי המובהק ביותר של ערבוב סגנונות – הסגנון אותו הביא הריאליזם הצרפתי לכדי שכלול.⁸⁰ מדובר בתיאור של מצב ממשי המשתנה בהתאם לנסיבות ואירועים היסטוריים. למרות המציאות החיצונית המושפעת מעובדות היסטוריות, ולכן דינאמית לכאורה בעברה של סוריה, הצגת מצבה הנוכחי ממחישה דווקא תקיעות, שממון וחוסר-תוחלת. אחד האפיונים המרכזיים של הסגנון הריאליסטי הצרפתי המודרני הוא אירוע יומיומי שצופן בחובו אמת מהותית על תמונת החיים השלמה. דוגמא מוכרת: מדאם בובארי יושבת לסעוד ארוחת צהריים עם בעלה הבלתי נסבל, והשתיקה הרועמת, הדעיכה הבלתי נסבלת לתוך הבינוניות – היא היא מהותה של אמה בובארי.⁸¹ לפי אוארבך מתבטאת כאן אמת סוציאלית על מצבם של רבים בתקופתה של מאדאם בובארי. והאמת על המצב הזה ניתן לנו בסיטואציה אחת! באופן דומה, סוריה סעיד יושבת בביתה, מדליקה את התנור שלה ללא תוחלת. בעלה בכלא, ילדיה חירשים ואילמים וביתה ריק ועלוב. מהנותר לה לעשות? האירוע היחיד הזה, הסיטואציה האחת שופכת אור על מצבה הכללי של סוריה, וגם בעצם על מצב הפליטים כמו סוריה. על תחושת הריקנות וחוסר האונים. גם בסגנון הזה יש משהו אירוני ומנוכר לתוכנו. כלל לא מתבקש "להלביש" את סוריה סעיד, הפליטה חסרת הכול, בסגנון "מאדאם בובארי". הרי מדובר באישה אומללה וחסרת כול, ולא באישה צרפתייה החולמת על חיים "מגוורנלים". היחס האירוני והמנוכר לסגנון הטרגי והמעורב, הוא זה שינחה את המשך המהלך של שמאס.

גם בסופו של תיאור הביקור בביתה של סוריה סעיד יש לראות כעין נסיגה, נסיגה אירונית, מנוכרת, מן הגדול והטרגי. הפגישה עם סוריה לא התקיימה משום שלא נתנו לאנטון ולחברו לעבור את המחסום. בדומה לסיפור המנוסה, המציאות היא מציאות פיזית, קונקרטי. ההסתכלות הנשגבת, הטרגית, פשוט גוועת למול ההסתכלות על חוסר האפשרות הפיזית. ה"תעלול המתעלל" הזה מציג את הנשגב, הדרמטי וההיסטורי במבוכה. הם חלשים ואף מיותרים לאור התקיעות הפיזית. לאור העובדה שהסגנון פה הוא כל כך ספיציפי (ממש ניתן לשים עליו את האצבע), ניתן לראות בפעולה של שמאס ביטול של צורת הייצוג הזו. לא כך, הוא אומר, צריך להיות מיוצג הסיפור של הגלות הפלסטינית.

בערבסקות בכלל, ובפרגמנט שקראנו בפרט, האירוניה והקומיות לא באה יד ביד עם הטרגיות אלא מטבעה מתנגדת לה פעמים רבות, ושוברת בעצם את האפשרות לייסד סגנון מעורב. במחשבה ראשונה, נראה שאין זה דבר מיוחד ושההזרה, בדמות הפיזי, המגוחך, היומיומי, מטבעה תתנגד לטרגדיה הנשגבת. אך בדוגמאות אצל אוארבך דווקא יש פעמים רבות שהקומדיה והטרגדיה

⁷⁹שמאס, ערבסקות. עמוד 54.
⁸⁰אוארבך, מימיזיס. עמוד 370.
⁸¹שם, עמודים 367-369.

יוצרות יחד עולם מלא, שמכיל גם וגם.⁸² או שיוצרות יחד דבר שלישי, מורכב יותר מפשוט טרגדיה או פשוט אירוניה.⁸³ אך בערבסקות ההזרה היא בהגדרתה טכניקה של היאבקות בטרגדיה. הריחוק ברומן הזה הוא ייחודי: הוא המבוכה שבמבוי סתום או בהבנה שהלכת בדרך בדויה. כך בביקור סוריה סעיד, וכך בפרגמנט. המילים המבטאות אירוניה בשני המקרים הן מילים המבטלות לחלוטין את החלק הטרגי בסיפור – "אך כל זה לא קרה באמת", "חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלו" – מחיקה מוחלטת. או שהחלק הדרמטי הוא בדוי, או, בגרסת העורך – שהוא פשוט לא מוצלח.

כאמור ניתן למצוא טכניקת הזרה שמקיימת וויסות לטרגי ולנשגב גם ברומן הקלאסי, כדוגמת מאדאם בובארי. אבל הסגנון החדש שנוצר אצל אוארבך הוא קוהרנטי ומכיל מאפיינים עקביים, ולכן לא מכיל בתוכו את הדבר המכונן ביותר בצורת הכתיבה של שמאס: היותה בראש ובראשונה תיאור של דינמיקה בין סגנונות, תוך הזרה והפרכה של הסגנון עם סגנון מנוגד לו. שמאס מבצע טרגיזציה של הקומי והיומיומי, ולא התייחסות טרגית לאנשי יומיום; התעסקות חומרנית עם הנשגב, ולא מציאת הנשגב מתוך החומר. אלו יוצרים קיטוב והגחכה. השימוש המעורב לכאורה, שבעצם יוצר קיטוב, הוא לא רק שימוש לא מוצלח אלא חתירה תחת דוקטרינות הכתיבה של הסגנון המעורב, ובעצם של הכתיבה המערבית.

חשיפת הדינמיקה בין הסגנונות מביעה דבר נוסף, מעבר להיותה דינמיקה מתנגדת ולא מתיישבת (סינתטית). כדי להמחיש זאת, ברצוני להשוות את הדינמיקה הבין סגנונית של שמאס, לזו של דון קיחוטה. בדון קיחוטה אוארבך מוצא ביטול של הטרגדיה על ידי הקומדיה. בדון קיחוטה מתוארת פארודיה על הסגנון האבירי הגבוה, על ידי הצגת הסגנון הזה בצורה פארודית. כך שגם במקרה הזה האירוניה שבו היא בעצם על חשבון הסגנון הטרגי הגבוה. אבל בין שני המקרים יש הבדל מהותי: אצל דון קיחוטה הסגנון אמנם בא לייצג את הסגנון הטרגי אך אין הוא מעורר אפקט טרגי באופן שבו הוא מופיע בספר עצמו. דון קיחוטה מדבר בסגנון שמחה סגנון גבוה, אך מראש הוא מעורר בקורא גיחוך בלבד, או למצער – ריחוק ותמיהה. לעומת זאת, אצל שמאס, אין זו טרגדיה שהיא פארודיה של עצמה – אלא דרמה ממשית, "חיה ובוטת" ותופסת את הקורא. לא הכל נופל ביצירתו בתחומו של המשלב האירוני, מה שמאפשר מאבק חי ובלתי מוכרע עדיין בין הדרמה לאירוניה. כלומר בניסיון חי, ולא רק ברשימה של תוצאות. אכן מתבצעת פה רגרסיה מודרנית מן המיתוס, אבל ההסבר שכל התפאורה הזו נבנתה רק על מנת להיחרב איננו מספק.

גם לסגנון המודרני יש כאמור נסיגה מן האירוע היחיד והאובייקטיבי. אבל אין בו הצגה ממשית של האירוע. הדיגרסיה המודרנית מתאפיינת רק בזכות המקום אליה היא מגיעה - ביתיות, מלאכות קטנות, סובייקטים מרובים. ואילו הערבסקה מתאפיינת בשינוי מוחלט של הסגנון, וגם בשינוי של סוג הקריאה המתבקשת מהקורא – מהיסחפות אחר הסצנה, לקריאה ביקורתית הרבה יותר. אין לראות את המהלך של שמאס ככיוון יחיד, כבנייה של האגדה רק לצורך פירוקה, אלא כדינמיקה של בנייה ופירוק מחזוריים. זוהי אינה עדות עם מטרה מראש, אלא מאין התנסות. לא בנייה או פירוק של סגנון, אלא מעין משחק של בנייה ופירוק, טרגיקה וניכור, המתפרש לכל אורך **ערבסקות**.

⁸² שם, עמוד 234.
⁸³ שם, עמוד 370.

פעילות כפולה, מחזורית ותהליכית שכזאת לא מוסברת אצל אוארבך וגם קשה לנסות להבין אותה לבד עם כליו. זאת משום שקשה להוציא אמירה אחידה בפעולה כפולה, או אפילו לאפיין אותה באופן אחיד – כאגדה או כהיסטוריה. קשה למצוא פה אמירה קוהרנטית מוסרית,, אלא בעיקר משחק עם הסגנון. שמאס מקבל ככל הנראה משהו מהכנסת הסגנונות האלה לרומן כפי שהם, משהו שאינו תלוי בהסכמה עם המשמעות המוסרית או ההגותית של הסגנון. לכן, לא ברור מה שמאס מנסה לעשות לפי אוארבך. עם זאת, כן ניתן לפרק את הנסיגה הזו באמצעות המתודה של אוארבך, ולגלות את ריבוי הסגנונות, ולגלות שהיחס בין הסגנונות הוא חתרנות הדדית.

תפקידים בסגנון – מילוט ורדיפה, חיים ומוות

בחיבור הקודם עמדתי על קיומה של דינמיקה בין הסגנונות. וגם הגעתי למסקנה כי הדינמיקה מתבטאת במעין מאבק ובחתרנות מתמשכת. ה"תבנית" בה מתנהל המאבק היא בנייה של סיטואציה גדולה, דרמטית, ולאחר מכן התנכרות אירונית אליה. בנוסף, עמדתי על כך שאין לקרוא את הסגנון של שמאס כתוצאה מוגמרת אלא כדינמיקה של שינוי ואף משחק. בחלק הזה ארצה להעמיק במשמעותה של אותה דינמיקה. ברצוני להראות כי בניגוד לאוארבך, הסגנונות **בערבסקות** הם יותר מסך מרכיבים ומשמעותם החברתית, אלא מכילים תפקידים בתוך מערכת, דבר שמוסיף להם משמעות שאוארבך כלל לא שיער. לשם כך, הבה נחזור לרגע אל הפרגמנט:

"אלא שסיפוריו היו שלובים זה בזה, נחברים ונפרדים, מסתלסלים ומשתרגים בערבסקה האינסופית של הזיכרון. סיפורים רבים חזרו וסופרו פעמים רבות, בשינויים של מה בכך, וסיפורים אחרים לא זכו להיות מושמעים יותר מפעמיים או שלוש כל ימי חייו. וכולם עד אחד זרמו סביבו זרימת תעתועים שמחברת ראשית ואחרית, תוך ובר, מציאות ובדיה." (מתוך הפרגמנט)

בשורות אלה הקוראים מגלים מהו מקורו של הסגנון הערבסקי - מקורו בדוד יוסף ובסיפוריו. בפעם הראשונה המספר, אנטון שמאס, חושף בפנינו שהסגנון הערבסקי שלו מושפע מאוד מהסגנון של דודו. אולי אפילו מחקה אותו. ואולם החיקוי הופך פארודי, או מצער, משום ששמאס שוזר ערבסקה נוספת, אירונית, בסגנון הנפתל של הדוד.

בשביל להתחקות אחר הסגנון של הדוד והיחס של שמאס אליו, הזה ברצוני להרחיב את הקריאה בפרגמנט לפרק נוסף מן הרומן. אכנה את הפרק הזה "הפרק על הרעב".⁸⁴ הפרק מתחיל בתיאור של ימי הרעב במלחמת העולם הראשונה, ומשם עובר לסיפור של הדוד יוסף. זהו סיפור מיני, שטותי ולכאורה פשוט, אבל בתוך הערבסקה של שמאס הוא מקבל משמעות מיוחדת, ולכן הוא קריטי בשביל להבין את המורכבות של הסגנון הערבסקי.

הסיפור מתאר פגישה משונה של הדוד יוסף עם נערה צעירה, בימי הרעב. בקיצור נמרץ: הדוד והנערה קיימו תחרות השתנה למרחק, ואחר כך שכבו.⁸⁵ מדובר בסיפור מיני, מינורי, מגוחך

⁸⁴שמאס, **ערבסקות**, עמודים 137-145.
⁸⁵שם, עמודים 142-144.

לכאורה, המתואר בשפה מקסימה ומעוררת, וכמובן נטול הקשר היסטורי לחלוטין. חוסר ההקשר גם מודגש באופן חד מאוד: אמנם נאמר בתחילת הערבסקה כי הסיפור התרחש בימי הרעב של מלחמת העולם הראשונה, אבל בעצם לא קשור אליו כלל בתוכנו. אין בו אמירה מפורשת או מופלגת, על הרעב או על חווית הרעב. בסגנונו הוא מזכיר סיפור מסעות. כנראה שהוא נוצר מראש, על ידי הדוד יוסף, כדי לשעשע. מדובר בסיפור קומי, גופני ומסקרן בעל סגנון נמוך לחלוטין. עם זאת, כשאנטון מספר אותו הוא מוסיף פרט היסטורי – טרגי. הפרט לא הכרחי לסיפור כלל ונראה כמעט זר לו מבחינה סגנונית: בסוף הקטע אנטון מספר שהאדמה עליה התרחש הסיפור היא "דיר אל קארן, זה שיקרא לימים נחל כזיב".⁸⁶ ההקשר הפוליטי זר לסיפור הזה. כנראה שהוא לא סופר כך מעולם לפני "הערת העורך". אין זה חשוב היכן קרו האירועים, אין זה משנה מתי. ניתן לקרוא להוספת ההערה הזו ערבסקה קטנה בפני עצמה, שהרי היא שינוי של הסיפור בצורה שזרה לסגנונו המקורי. ובעצם מוציא את הקורא בכוח מהשתקעותו בסיפור. האמירה הזו גם נותנת הקשר היסטורי לא נחוץ, וגם מכניסה נופך טרגי זר לחלוטין, והרסני לסגנון השטותי מלא החיים של הסיפור.

בדומה לדוגמאות שהוצגו בפרק הקודם, אכן מתקיימת כאן בנייה של סגנון, ולאחר מכן התנכרות אליו. זוהי אכן בנייה ופירוק. ואכן מתקיימת פה התנגדות במקום השלמה בין שלי הסגנונות. אבל ישנו דבר נוסף, משום שפה ממש מופיע ניסיון וכישלון. יש פה בעצם ניסיון להרכיב סגנון ריאליסטי – וכישלון של אותו ניסיון. בפעם הראשונה, אנחנו לא רק חוזים בשמאס יוצר ומבטל, אלא ממש מצליחים לראות מה הוא מנסה לעשות או לבטא, במהו נכשל, וגם מהי משמעות הכישלון. כאן ניתן להבין לא רק ששמאס חותר תחת הסגנון המעורב, אלא גם מדוע..

כאמור, ניתן לחשוף את הנסיון והכישלון רק באמצעות הכלים של אוארבך. זאת משום שאנחנו מכירים את המודל שאוארבך מציב לספרות ואת מה שחסר לסיפור המקורי לפי המודל הזה. אחד מן האתגרים הגדולים שאוארבך מציב לספרות הוא מתן עומק היסטורי לדמויות יומיומיות ולסיפורים יומיומיים, שזכו קודם לכן רק להתייחסות חולפת, "כלומר התייחסות או גרוטסקי או כשיחה נעימה, קלה, מגוונת ומצוחצחת"⁸⁷. ע"פ אוארבך, לסיפור של הדוד יוסף חסרה דרמטיות וחסר הקשר, והרי זה בדיוק מה ששמאס ניסה לעשות בהכנסת הפרט ההיסטורי: בסיפור מתרחשת הוספה של עומק היסטורי ופוליטי. שמאס נוטל את הסיפור הפשוט, היומיומי, הגופני, והופך אותו להיסטורי וקונקרטי. המעשה מוסיף משמעות טרגית והקשר היסטורי לאגדה המהנה הזו, ולדמות הפרודית של הדוד. "העורך" מנסה לפרוץ את גבולות הסיפור, כדי שיתפקד כמו כרוניקה. הוא מבקש לבנות את האגדה של דודו כך תהפוך לסיפור היסטורי המתעד את שורשי שלו. לכאורה אמורה להיות פה הצלחה גדולה, הסתכלות דרמטית מחדשת על המציאות. ואכן התאריך מעניק הקשר קריאה, אבל הנסיון הזה מראה גם את גבולות הסיפור. זאת משום שהפרט הדרמטי הזה, במקום להוסיף עומק – צובע את הכול בצבעי כליון. האדמה עליה התרחש הסיפור בעצם איננה עוד. במקום שהסיפור ישקף מציאות, "יתפוס" אותה – כפי שהריאליזם של אוארבך מבקש - המציאות תופסת הסיפור וכולאת אותו בגבולותיה.

הסיפור החי כל כך נהרס ומת כשמכניסים לו את ההקשר. פה לא קורה מה שאמור לקרות בשימוש ההיסטורי. כוחה של האגדה הפשוטה הוא להשכיח מן המציאות ולבדר, כשניתן לה

⁸⁶שם, עמוד 144.
⁸⁷אוארבך, מימזיס. עמודים 416-417.

ההקשר ההיסטורי, האפשרות הזו נלקחת ממנה. היא ממש מאבדת את הקרקע עליה עמדה בעקבות הגלות. הכישלון הזה חושף מדוע הסגנון המעורב של שמאס פשוט לא נבנה. לא רק שמוצגת פה חתירה תחת הסגנון המעורב, אלא ממש מוצג פה מדוע שמאס לא יכול להחיות את סיפור הגלות באמצעות הסגנון המעורב. זה משום שההיסטוריה עצמה אצל שמאס היא נכבה, סוף מוחלט, הצובע הכול בצבעי כליון. לכן הוא פשוט לא יכול להפוך את הסיפור שלו להיסטוריה ולהשאיר את הסיפור "בחיים". הוא לא יכול לרתום את המלאות והחושניות של האגדה ולייצר ממנה היסטוריה דשנה, יומיומית וחיה. ההיסטוריה או הזיקה לאמת לא יכולות להיכנס ולעבות אף סיפור משום הטוטאליות שלהן. המסקנה של הנסיון היא חוסר היכולת להפוך את האגדה להיסטוריה מבלי ליטול ממנה את כוחה האגדי. היא לא תצא מועצמת בצורה שאורבך מחפש על ידי "היסטוריוזציה שלה".

אך מהו בעצם "כוח אגדתי"? עצם היחס הזה לסגנון כ"כוח" או פוטנציאל שאיננו הצגה של המציאות ממטרה חברתית או מוסרית, זר לאורבך לחלוטין. מההקשר ששמאס מוסיף ניתן ללמוד כי הוא מסתכל על האגדה כחסרת רציניות, דרמה והקשר, אבל בעצם גם כחפה ממנו. ולעומתה מוצגת ההיסטוריה גם היא באור חדש - גם כיוצרת תמונה מלאה, אבל בעצם כמוגבלת ב"כוחה" (הנה שוב המושג הזר), כלומר באפשרויות הכתיבה הפתוחות בפניה. המסקנה של ה"ניסוי" של שמאס איננה המגבלה של האגדה ה"שטוחה", אלא ההגבלה של הפרטים ההיסטוריים - של הנכבה. הרי פה נראה שדווקא ההתרחקות מהמציאות היא מקור הכוח של האגדה של הדוד. בניגוד להצגתו של אורבך, האגדה איננה חסרה את ההיסטוריה, אלא נמלטת ממנה, וההיסטוריה איננה משלימה אותה אלא רודפת אותה, תופסת אותה וחונקת אותה. הנסיון של שמאס חושף בפנינו את הזרות ההכרחית בין האגדה לבין ההיסטוריה, כשמדובר בהיסטוריה גלונית. בנוסף, הוא מציג את היחס בין הסגנונות כדינמיקה, בה לכל סגנון יש תפקיד ברור - האגדה נמלטת וההיסטוריה רודפת, כולאת וחונקת.

כפי שהוצג בפרגמנט, מקור הסגנון הערבסקי, כלומר ריבוי הנרטיבים של שמאס, והמעבר החופשי בין מקומות וזמנים, הוא סיפוריו של הדוד יוסף. במקום מאוחר יותר בפרק ניתחתי בצורה מפורטת את מאפייני הערבסקה, אבל ניתן לומר גם בלי ניתוח מדוייק, שהאופן בו הסגנון הערבסקי מוצג בפרגמנט הוא אגדתי ואפי. הוא מתאפיין במעבר מתמיד בין סיפורים, המהדהד את הסגנון האגדתי של הומרוס לפי אורבך⁸⁸, וגם את הצורה האגדתית של סיפורי אלף לילה ולילה. זהו סגנון לא לינארי, שעושר רב של סיפורת משתרג ממנו בטבעיות רבה. בנוסף, הסגנון האגדתי מתעסק בבדיה, ואינו מחוייב למציאות כלל.

בשימוש החדש של שמאס בסגנון של הדוד יוסף, כלומר כמעניק כוח, הסגנון הערבסקי האגדתי אדיש לעובדות המציאות וחוקים של זמן ומקום, ויש ביכולתו להימלט מהם (כמו בסיפור על תחרות ההשתנה) ואף לשחק בהם. אירוע מימי מלחמת העולם הראשונה יכול להופיע לצד אירוע שקרה בשנות השבעים (לערך). לכן מדובר במעין התעלות על הזמנים - התעלות על עצם מושג היסטוריה, על סדר לינארי, ולכן גם על סופיות וכליון. שמאס אומר כי הדוד יוסף "חשב שהערבסקה תיתן לו חיי נצח."⁸⁹ הערבסקה האגדתית מוצגת ממש ככוח על טבעי, כהזדמנות להתעלות על חוקי המציאות, הכובלים במיוחד במקרה של שמאס. הסיפורים של הדוד יוסף לא

⁸⁸ אורבך, מימיס. עמודים 5-7.
⁸⁹ שם, עמוד 204.

חסרים מציאות, אלא מתחמקים ממנה, ומנסים לנצחה. יוסף הוא כאמור המנצח על מציאות ובדיה, ומשום כך הוא המחזיק בכוח – כוחו של מספר על-זמני. בפרגמנט אנו קוראים כי "הערבסקה של הזיכרון" היא אינסופית, כלומר חפה מחידלון. הניתוק מהמציאות במקרה של הדוד יוסף הוא לא מחוסר ברירה, כמו תיאורו של אוארבך את האגדה כביטוי של חוסר עומק. דווקא המציאות והחובה ההיסטורית של אנטון לשקף אותה, לנוכח מהו טיב המציאות הזו, מחוללת מעין תבוסה של האגדה העל זמנית והלא כפופה למציאות של הדוד.

גם הסיפור על אודות "תחרות ההשתנה" של הדוד יוסף, הוא חף מזמן וממקום – מהקשר היסטורי. אך שמאס כולא את הסיפור מחדש בהקשר. שום דבר לא חף מן הגלות, והכול נהרס ומת תחתיה.

אך לערבסקה יש גם צדדים נוספים להיותה אגדתית. היא גם מכילה בתוכה את ההיסטוריה הטרגית של הגלות. כזכור, שמאס כובל את הסיפור של דודו למציאות בעזרת הפיתול הערבסקי, משום שהוא משלב בסיפור עובדה חדשה הזרה לסגנון המקורי. כך שהערבסקה במקרה הזה מפרקת את האגדה. זאת משום שמצד אחד השיטה הערבסקית לסיפור סיפורים היא חוצה זמנים ומקומות. כלומר: אגדתית, כשהשימוש בה היה כפי שהשתמש בה דוד יוסף. אך לעומת זאת, כפי ששמה מרמז – היא ערבית. ולכן מכילה בהכרח את משמעות הערביות כאשר היא בידיו של שמאס. כלומר, מכילה גם סופיות, גלותיות וכליון.

בספר ישנם שני תיאורים המגלים על מקורה של הערבסקה. כדי להצביע על המתיחות בערבסקה יש להתחקות אחריהם. התיאור הראשון הוא מהפרגמנט, והשני מגיע מהפרק על הרעב, אותו הזכרתי קודם לכן (ההדגשה היא שלי):

1. "היו לו רגעים שכאלה, כשהיה מסיים אחד מסיפוריו היה הלך הסיפור ונשאל מאזני המאזינים ושב להתחכך ברגליו כמו חתולת הנופך, והוא ימינו הייתה משיבה את הכנף השמאלית של כפייתו לאחורי גבו בתנועה חפזיה מלאת חן, והוא היה מרים את ראשו ונחיריו מתרחבים וחיוך של שביעות רצון נסוך מתחת לעיניו, והיה מעיף מבט חטוף בנוכחים לעמוד על הרושם שהניח הסיפור בתוויו פניהם, ומיד שקע לו במחרוזתו. אלא שסיפוריו היו שלובים זה בזה, נחברים ונפרדים, מסתלסלים ומשתרגים בערבסקה האינסופית של הזיכרון. סיפורים רבים חזרו וסופרו פעמים רבות, בשינויים של מה בכך, וסיפורים אחרים לא זכו להיות מושמעים יותר מפעמיים או שלוש כל ימי חייו. וכולם עד אחד זרמו סביבו זרימת תעותועים שמחברת ראשית ואחרית, תוך ובר, מציאות ובדיה."⁹⁰

2. "אלא שאום מאסר, בלטפה את גב החתול, שהוא כל מה שנותר לה מאל בסה בבהלת המנוסה, נוטה, כדרך הפליטים, לשזור סיפורים מסיפורים שונים בחוט בדיה אחד."⁹¹

שני הציטוטים האלה בעצם מתארים את הערבסקה, לפי מאפייניה שהוזכרו קודם, אך הסהם שונים זה מזה לאין שיעור. הסיפורים של דוד יוסף הם חסרי זמן ומקום בגלל כוחו, ואילו אצל אום נאסר הגלותית – היעדר המקום הוא בגלל הגלות, ולמעשה הוא מבטא את המצב הערבי-הפלסטיני. בתיאור הראשון הערבסקה היא "עוצמה" – כוח ומוקד. הסיפורים "זורמים סביבו". הדוד יוסף מתואר כמעט כדמות על-אנושית, כמו אל קדום ומלא עוצמה. כל תנועה שלו היא קריטית ומתוארת בדקדקנות. מלאכת הסיפור היא כמו כוח על שמאפשר לו להיות עליון על

⁹⁰ שמאס, ערבסקות. עמוד 203.
⁹¹ שם, עמודים 138-139.

המציאות. הוא שמש ענקית שסביבה נעים הסיפורים. זהו כמובן תיאור משנות ילדותו של אנטון, לפני הגלות.

לעומתו ניצב תיאור שונה לחלוטין. אום נאסר לא שולטת במציאות ובבדיה, אלא מתבלבלת בניהם. הסיפורים שבפיה איבדו את האדמה עליה התרחשו, וגם היא איבדה את אחיזתה בקרקע. בשני הקטעים מופיעה חתולה, שמייצגת בעצם את משמעות סיפור הסיפורים של כל דמות. סביב דוד יוסף מסתובבת החתולה המטאפורית, שלא דורשת טיפול ארצי, כי איננה ארצית, והיא רק מתחככת בחינניות בדוד. הביטוי "חתולת הנופך" הוא תיאור של צבע פרוותה של החתולה של הדוד יוסף כאשר היא מיוחמת. החתולה מגלמת את המיניות, "השטותיות", וגם היעדר החובה למציאות. היא מתחככת בלבד, נהנתנית. ואילו החתולה האומללה של אום נאסר היא כל מה שנותר לה. היא מלטפת אותה כאוצר מעולם שאבד, כהזדמנות אחרונה למגע במשהו מלפני הגלות. זה תיאור כל כך טרגי של הגלות. לעומת החתולה-סיפור המטאפורית שמסתובבת סביב יוסף, ונוגעת-לא נוגעת, החתולה-סיפור של אום נאסר היא האחיזה האחרונה במשהו מוחשי.

למעשה ההבדל בין החתולות מזכיר לנו את ההבדל בין מטאפורה לבין פיגורה, עליה עומד אוארבך במאמרו [...]. לפי אוארבך, בעוד שהייצוג המטאפורי הוא רק ביטוי ספרותי, שלא מחבר בין שני אירועים פיזיים אלא רק מציג את הדמיון ביניהם, הקישור הפיגורלי מצביע על תנועה, התפתחות והשלמה בין שני אירועים ממשיים והיסטוריים. החתולה של אום נאסר היא פיגורלית: ממשית ופיזית, ובו בזמן מהדהדת את החתולה המינית של הדוד יוסף, ובכך מבליטה את הניגוד בניהן (החתולה של הדוד יוסף הופיעה גם קודם לכן ואילו של אום נאסר הופיעה כאן לראשונה). התבנית הקושרת בין החתולות איננה מערערת על הממשיות החומרית שלהן, וגם מציגה תמונה הפוכה, שבורה בין שני המצבים שמייצגות החתולות. לעומת זאת, החתולה של הדוד יוסף כפי שהיא מוצגת בפרגמנט היא מטאפורית, אינה נוגעת במציאות. ("הסיפור שב להתחכך ברגליו כחתולת הנופך") לפי אוארבך כמובן שהביטויים המטאפוריים אינם מחזיקים במציאות הממשית, לעומת הייצוג הפיגורלי המבטא זיקה לאמת ולהתפתחות היסטורית. אך אצל שמאס נראה כי השימוש המטאפורי מבטא חוסר מחויבות לאמת, ולכן גם חופש ותנועה, בעוד שהחתולה הפיגורלית, ההיסטורית נותרת קורבן הכלוא במציאות אותה היא מייצגת.

שמאס מוסיף שתי משמעויות נוספות לסגנון: הראשון הוא שהמקורות של הסגנון מכילים משמעות גנאולוגית, כלומר סגנון המייצג מצב היסטורי והתמודדות עמו; השימוש השני הוא תפקידיות, כלומר משמעות של חיים ושל מוות בסגנון, שהיא זו שמגדירה את פעולתו בתוך הרומן. שימוש כזה חושף גם מהי ההיסטוריה ומהי האגדה במצבו הספיציפי של שמאס. שתי דרכי השימוש האלו זרות לאוארבך לחלוטין, אך קריטיות להבנת השימוש של שמאס בסגנון.

את המתחיות בין האגדה השטותית וחיי הנצח לבין ההיסטוריה והכליון, אפשר למצוא גם בהשוואה לקטע נוסף בספר, הדומה מאוד לזה שבפרגמנט:

"היללות החרישיות של המקצועה דילגו בין השפאים שנשרו מן הלוח, ניתרו מתוך אפלולית ביתו של יוסף, ובאו והתחככו, כחתולים עזובים, ברגליה של סבתא, השוכבת בידיים פכורות על מזרנה המונח על המחצלת שעל רצפת הבטון הקרה."⁹²

⁹²שם, עמוד 9.

זה תיאור של תמונה: גופתה של סבתו המתה של אנטון שכובה על הרצפה, ובחוף נשמעות יללות. ניתן לראות שהפרגמנט והקטע הזה מתכתבים זה עם זה. גם דרך האזכור של הדוד יוסף בקטע, וגם דרך הביטויים המקבילים: "החתכנו, כחתולים עזובים, ברגליה של סבתא" לעומת "שבו להתחכך ברגליו כמו חתולת הנופך". בהקבלה הזו בולטת ההנגדה בין חיים למוות. הערבסקה ש"הייתה אמורה לתת חיי נצח", לעומת הסבתא המתה. בקטע מהפתיחה יש הנגדה נוספת, בין "ביתו של הדוד יוסף" ל"חתולים העזובים" (חסרי בית). על ידי שתי ההקבלות, שמאס יוצר הנגדה בין הבית של יוסף וחוסר בית – כלומר גלות, המקבילה להנגדה בין החיים של יוסף למוות. אך חשוב להוסיף שהשוואה היא לא דיכוטומית או סטאטית. אנטון שמאס לא רק מתאר את הדוד יוסף כ"מהות חיי הנצח" או כ"מהות הבית", לעומת הגלות והמוות, אלא גם, כפי שעשה קודם לכן, קושר את יוסף למוות, לגלות הבלתי נמנעת. זו שנמצאת בעתידו של הדוד.

השימוש של שמאס בסגנונות נובע קודם כל ממשמעות הכליון והתחייה הגלומה בסגנון. לכן לא יכול להיווצר סגנון מעורב. האגדה וההיסטוריה לא משלימות זו את, כי האגדה מכילה בתוכה משמעות של הזדמנות או תחייה, ואילו ההיסטוריה מכילה סטאטיות וכליון. לא ברור, לפי אוארבך מדוע לאגדה תהיה משמעות שכזו לאגדה, או לאף סגנון אחר. לצורך הבהרה: אמנם קיימת אצל אוארבך תמונת עולם מלאה בהזדמנויות, בצורה של תמונה מלאה, דינאמית ומתפתחת. אבל פה יש משהו אחר – משום שזה לא שהסגנון האגדתי יוצר תמונת עולם חיה, אלא ממש מעניק למספר ולכתיבתו חיים. אכן ניתן להסתכל בסגנון ולהגיד שהוא "מלא חיים", אבל יכולתו של סגנון ממש להעניק חיים, או להעניק משהו מלבד עצמו – היא חדשה. זוהי פונקציה של סגנון שפשוט לא קיימת אצל אוארבך. תיעול של הסגנון, משמעות של עוצמה ותבוסה, ותפקיד של רודף ונרדף הם זרים לחלוטין לאוארבך. שמאס בונה ברומן שלו מערכת שלימה, מלאה בתפקידים ודינמיקות. עם הסיווג של אוארבך אפשר רק להבין שהיא קיימת, אבל קשה להבין איך היא עובדת ולמה.

לאור ההבנה שהמקורות האגדתיים בערבסקה הם מקורות בעלי עוצמה והזדמנות, יש להתחקות אחר הגנאולוגיה של הסגנון האגדתי הערבי מחוץ לרומן. אוארבך אמנם דן במרכיביו של האגדתי, ובמיוחד בחסרונותיו, אך אינו עומד על אופיו התרבותי של הסגנון הזה. זהו סגנון שבו אנשים פרטיים, וגם מספרים מקצועיים נהגו להתכנס, ישבו וסיפרו אגדות לחבריהם, למשפחותיהם, וגם לזרים שבאו להקשיב. זהו סגנון אוראלי שנועד להיות מסופר, וגם שמכיל בסיפור עצמו תמיד מספר, אגדי גם הוא. זהו סגנון שהוא בעצם גם תופעה חברתית תרבותית. סגנון זה חל על מקרה אודיסאוס, הגיבור והמספר הדגול, וגם אצל שחרזדה – המספרת המופתית של סיפורי אלף לילה ולילה. כעת ברצוני להתייחס לסגנון של שחרזאדה כמקור עתיק לסגנון של הדוד יוסף.

שחרזאדה היא אולי הדוגמא המובהקת ביותר ל"מיתוס ערבי" המחולל דיגרסיות אינסופיות - סיפורים הנשזרים אלה באלה. מעניין לראות שגם אצל שחרזדה וגם אצל הדוד יוסף, מלאכת האגדה אמורה להעניק למספר חיים. שחרזדה, בערבות סיפוריה זוכה לחיות עוד יום. על פי האגדה, המלך נהג להביא אישה חדשה בכל ערב ובבוקר להוציא אותה להורג, אבל הוא כל כך נשאב לסיפוריה של שחרזאדה, שהותיר לה לחיות בשביל שתמשיך לספר.⁹³ כך הצליחה שחרזאדה

להימלט מהמוות באמצעות הכישרון שלה. באופן דומה, אך טרגי, הדוד יוסף "חשב שהאגדה תיתן לו חיי נצח".⁹⁴

הסגנון המשתרג עד אינסוף ומכיל עוד סיפור ועוד סיפור המחרוזות ארוכה-ארוכה, הוא בעצם מה שנתן נתן לשחרזאדה את חיי הנצח. זאת משום שהסגנון הזה לא אפשר למלך לקטוע את חייה וסיפורה. הרי הכול מרתק, הכול חדש ואין התחלה או סוף, או אפילו התראה לפני יציאה לסיפור חדש. שחרזאדה הופכת בזכות סיפורה לנכס ולמוקד, אפילו מול המלך היא נמצאת בעמדת כוח, משום שהוא כמו הופך למהופנט. כך שבעצם מה שנתן לשחרזאדה את חייה הוא הסגנון. כלומר, ניתן להבין שיש תקדים לעוצמה ולהזדמנות שמקנה אותו הסגנון האגדתי. שמאס רתם את הסגנון האגדתי הערבי למערכת הערבסקית, והופך את האיכות הזו לתפקיד בתוך הרומן שלו. כלומר, השימוש של שמאס בסגנון לא רק מספר לנו על האגדה הספיציפית שלו וההיסטוריה הספיציפית שלו, אלא תמיד בזיקה גם למהות הסגנון הבלתי תלוי בו. אין זה שימוש "סובייקטיבי" בסגנון, אלא שימוש במשהו שממש גלום בסגנון האגדתי, וחושף בו דבר חדש. פשוט קשה להבינו לאור אוארבך, משום שהסגנון של אוארבך לא "מעניק" למספר עוצמה, אלא רק המספר מעניק לסגנון.

בנוסף, סביב גילוי העוצמה שבאגדה, שבהמצאה, ניתן להבין קצת יותר טוב את הציניות של שמאס בתת הפרק הקודם. כלומר את הבנייה וההתנכרות שלו, המתבטא גם במעבר מדמות למספר ועורך. הרי באופו הזה שמאס הופך בעצמו ל"שולט במציאות ובבדיה". כששמאס הופך לעורך בפרגמנט הוא פונה לדודו. הוא אולי מנסה לרתום את אותה עוצמה. עוצמה של שליטה בקו הסיפורי הערבסקי. למעבר האירוני לדמות המספר יש עוצמה הדומה לעוצמה שמקנה האגדה עצמה. לא סתם יש בפרגמנט הקבלה בין "תוך ובר" לבין "מציאות ובדיה". משום שכפי שנאמר קודם לכן, הבדיה מכילה גם משמעות של ה"בר", המנוכר, הלא מתחייב.

המיתוס – מוקד הדינמיקה

החלק הקודם של הפרק עסק באופן השימוש הייחודי של שמאס בסגנון. בחלק הזה ברצוני לצאת מהדיון על אופן השימוש, ויתרונותיו, ולשוב לסיבה הגדולה לשימוש. לאחר מכן שתי המסקנות – על אופן השימוש ועל מטרת השימוש, יתאחדו.

מחשיפת המתיחות הפנימית של הערבסקה, כלומר היותה מיתית ואגדתית מצד אחד, והיסטורית מצד שני, נגלה דבר נוסף: המתיחות הזו נובעת ממתיחות סביב מיתוסים. הסגנון הערבסקי של הדוד, כפי שהוא מתואר בפיו של אנטון בפרגמנט, הוא בעצם סגנון המיתוסים. כלומר סגנון אפי הנמצא בזיקה ישירה למיתוס ולכוחה של ההמצאה, השולטת במציאות ובבדיון, ולעומתה נמצאת המציאות הרודפת, ההיסטורית. בתת הפרק שדן בדינמיקה בין הסגנונות, המסקנה הייתה שהסגנונות ברומן מחוללים בנייה ופירוק מתמידים, שקשה להבין את טבעם או אפילו את הסיבה להופעתם. בשלב מאוחר יותר בפרק ניתן היה להבין את הערבסקה "מגבוה". כלומר, ניתן היה לגלות שהמעבר בין הסיפורים בנוי מדיגרסיה הומרית ומרגרסיה מודרנית. מתוך המסקנה שמדובר בדיגרסיה (סגנון של מיתוסים) וברגרסיה (נסיגה ממעמד אפי), מתגלה כי הדינמיקה בין

⁹⁴שמאס, ערבסקות. עמוד 204.

הסגנונות היא בעצם פירוק המיתוס וחיזושו. זאת משום שהמיתוס הוא הגורם המקשר בין הדיגרסיה לרגרסיה – כקטבים. הרי הרגרסיה המודרנית היא הנסיגה מהנרטיב המיתי הגדול. "מיתוסים הגדולים" של המאה ה-20 גרמו לפירוק מוחלט של תפיסת המציאות ולקריסה אל היפוכו של המיתוס. במקום נרטיב גדול ומקיף – נרטיב שבור, קטן, מרוצץ. לעומת זאת הדיגרסיה לפי אוארבך, היא המאפיין של הסגנון האפי, שמשמר את המיתוסים והנרטיבים הגדולים (האגדה מהווה במקרה זה שימור של המיתוס). לכן מדובר בעצם פירוק וחיבור של המיתוס עצמו:

דוגמא טובה לפירוק הזה נמצאת במשפט הראשון ברומן, שניתן לקרוא אותו גם בהצהרת כוונות למלאכת הפירוק והבנייה המדוברת: "סבתא עליא לא שמעה מעודה על הקומוניזם, למרות המגל שהניחו על בטנה ביום חמישי, אחד באפריל 1954 (...) בטנה של סבתא, שנפטרה אמש, צבתה, ואבי הביא את מגל הברזל והניח אותו עליה".⁹⁵

לכאורה, גם פה ניתן למצוא פשוט את הוויתור על נרטיב גדול, ונסיגה ליומיום – מחווה אנושית, פשוטה, מקומית, חומרית – להניח מגל על כרסה של המתה. אותה כבר ראינו כי ניתן להסביר סצנות ממין זה עם תזת הרומן המודרני של אוארבך, בו כאמור מתחוללת נסיגה מנרטיבים גדולים אל תיאורי יומיום. המגל שמדובר בו כאן איננו סמלי (סמל הקומוניזם) ולכאורה לא נושא משמעות מיתית. מדובר לכאורה בכלי עבודה. פשוט ויומיומי. זה הכול. ואולם במגל נקשרת גם משמעות סימבולית שאינה בת ביטול: המגל מסמל קשר קונקרטי לקרקע, והוא מסמן של עבודה. ביטול הסמליות של המגל יכול להוות גם ביקורת על הציונות הסוציאליסטית, שלכאורה באה ממניעים ארציים, היסטוריים, אך מונעת מן המיתוס התלוש מהמציאות, שהרי סמל המגל מלווה גם את הציונות. הסתייגות מן האתוס הציוני המנופח ונסיגה אל הבית, אל מלאכת האדמה הפשוטה והפיסית. ואולם המגל הוא סמל לקציר, קרי למוות, לקציר החיים. כל זאת טמון בו ובמובן זה הוא מהווה את הסמל הראשון של הרומן – מסמל שהוא חומרי ויום יומי אך גם סמל. אמנם יש פה נסיגה ממיתוס הקומוניזם – אבל, עם זאת, יש פה יצירה או שימור של מיתוס חדש-ישן: מיתוס המוות. המגל, סמל הקציר – השדה והתבואה, הוא גם סמלו של מלאך המוות, וכשאביו של אנטון מניח את המגל על בטנה של הסבתא הוא משמר את מיתוס המוות, קרי שהאדם הוא בן תמותה וגורלו - למוות. עלינו לשאול: מדוע שמאס מבצע "מהלכים סותרים" מיד בפתחה של ספרו? בפרקים הקודמים הוצגה ההתמזגות ששמאס יוצר בין הגלות לבין המוות, ההשוואה הזו מחייבת את הקורא לחזור ולקרוא את מיתוס המוות גם כמיתוס הנכבה. כלומר, מתרחש כאן ביטול של המיתוס, אבל גם שחזור שלו. לאחר מכן ניתן את הדעת על כך ששמאס מפרק ומשמר בתנועה אחת, אבל כעת אתייחס רק לעובדת הפירוק והשימור.

כמוכן ששחזור וחיזושו המיתוס אינו נענה להתחזית של אוארבך בדבר הספרות המודרנית, וגם השימוש המושכל במיתוס הוא אקט שאי אפשר להבין אותו דרך התזה של אוארבך, הרי פעולה מודעת חייבת להיות תמיד כנגד המיתוס, ולכיוון ההיסטוריה.

גם בפרגמנט ניתן למצוא מהלך דומה, ואף חתרני יותר: שמאס כאמור מבצע בפרגמנט נסיגה אל תיאורי היומיום, אך ניתן לקרוא את הנסיגה הזו גם כאירונית-אין בית ושמאס נמצא בגלות. הקריאה הזו ברגרסיה של שמאס היא בעצם הסתכלות אירונית על הרגרסיה של הרומן המודרני,

⁹⁵שם, עמוד 9.

שבעצם לא נוגעת לסופר מודחק באמת, הנמצא בגלות. הדבר דומה מאוד להלבשת סוריה סעיד במחלצות הסגנוניות של מאדאם בובארי. האפשרויות ה"רגילות" או ה"מערביות" של הסגנון המעורב ושל הרומן המודרני, לבדן, אינן מועילות לשמאס.

בהמשך העמוד, אחרי הפרגמנט – שמאס שב אל המיתוס ומתאר את דרכי המנוסה הקסומות ואף המאגיות של דודו.⁹⁶ ניתן לראות בפעולה הזו מאין דחייה אירונית של שיטת הנסיגה הביתה, והחלפה שלה בנסיגה אלטרנטיבית, משונה - אל המיתוס. אך כיצד נסיגה זו אפשרית? הרי הנסיגה המודרנית מהווה נסיגה מהמעמד הגדול, האפי. אז כיצד יכולה להתקיים נסיגה לתוך מעמד אפי? בנוסף, כפי שהוצג קודם לכן, שמאס בונה מעמד אפי ומותח בפרגמנט, ולאחר מכן הוא מסתייג ממנו. האופן האירוני שבו מתרחשת הנסיגה אל תהליך הכתיבה, מעניקה תחושה של ביטול מוחלט של המעמד. אבל הנסיגה של שמאס היא לדודו, שפעולתו החתרנית נעשית כאמור ממש דרך מלאכת הסיפור והכתיבה. אולי הנסיגה אל הדוד מרמזת על כך שגם תהליך הכתיבה הוא בעצם אינו ביטול של המעמד האפי, אלא דווקא הגשמה המעמד? כאמור, הסגנונות כפי ששמאס משתמש בהם מהווים פעולה חתרנית יותר, וגם מיוחס להם כוח ממשי, כדוגמת "החיים" שמעניקה האגדה. משום כך, אולי שמאס בעצם מבצע פה ממש פעולה, והכלים של אוארבך לא מאפשרים לראותה?

התברר כי מהות הדינמיקה בין הסגנונות שלובה במיתוס. וכפי שראינו, לא מדובר במאבק חד כיווני, זוהי איננה ניצבות של אנטון מול המיתוס. בתחילת הפרק הוצג הפירוק והנסיגה מן המיתוס, אך לאחר מכן הוצג מודל הפוך, מודל המשמר את המיתוס כנגד ההיסטוריה. כמובטח, ברצוני לאחד כעת את המסקנה הזו עם המשמעות החדשה שניתנה לסגנון. כזכור בתת הפרק הקודם, המסקנה הייתה שהאגדה מבטאת חיים, ואילו ההיסטוריה מבטאת מוות. נראה כי המודל של פירוק וחידוש המיתוס קשור במשמעות של חיים וניצחון שמכילים המיתוס והאגדה (המשמרת את מאפייני המיתוס), ומשמעות המוות שבביטול המיתוס – כלומר בהיסטוריה המודרנית. כלומר, שימוש חדש ואחר בסגנון, של מוות והחייאה, סטטיות ותנועה. נראה אם כך, שנמצאה דרך להתחקות אחר הדינמיקה בין הסגנונות של שמאס: פעולת הכתיבה של שמאס היא בעצם מאבק בין שני קטבים, שבו מתרחש פירוק של המיתוס ולאחר מכן שימור שלו, כשהאגדה נוסח אוארבך מבטאת את המיתוס, וההיסטוריה המודרנית של אוארבך מבטאת את ההתנגדות למיתוס. קשה להבין את סיבת המהלך של שימור וביטול, אך ניתן לזהותה.

הווה נבחן את האבחנה הזו: הדוגמא המתאימה לדין הזה יותר מכול היא הסיפור של אום נאסר. אום נאסר הוזכרה באחד מהחיבורים הקודמים, בהשוואה בין הטרגיות ההיסטוריות שלה לאגדתיות ואף המיתיות של הדוד יוסף. אצל אום נאסר, הסיפורים שלה הם כל מה שנותר לה מביתה שאבד בגלות. אום נאסר היא אולי הדמות ההיסטורית – טרגית ביותר. ממש הדוגמא המלאה לצידה ההיסטורי של הערבסקה. אך, למרות היותה דמות היסטורית, היא נאחזת בסיפורי אגדה. הבה נראה מהם אותם סיפורים.

תחילה, לפני הצגת הסיפורים, מוצג הסיפור הביוגרפי של אום נאסר עצמה:

⁹⁶שם, עמוד 204.

"אום נאסר, שבאה מן הכפר "אל בסה" זו שתקרא לימים "בצת" לפי ההיגיון של ארבעים ושמונה".⁹⁷

זהו כמובן תיאור פוליטי מאוד. גם האדמה עליה יושבת עכשיו אום נאסר, וגם האדמה עליה התרחשו בעבר הסיפורים, "מזוהמת" בהיסטוריה של הגלות. למעשה נעשה פה תרגיל דומה לזה שבמתן ההקשר לדוד יוסף, מן האגדה אל ההיסטוריה הטרגית. רק שהמשך התהליך הוא שונה לחלוטין. בתחילת הפרק, הסיפורים היוצאים מפיה של אום נאסר הם אגדות על סבא גובראן, מאבותיה המפוארים של משפחו של אנטון. סבא גובראן הוא ממש דמות מיתית, ומאין אידיאל גברי כל יכול. הסיפור של אום נאסר הוא על כיצד סבא גובראן שבר אגוזים עם ראשו כדי להוכיח לאביה של מושא אהבתו כי הוא ראוי להינשא לביתו. אז אום נאסר ממשיכה ואומרת שהכלה עצמה לא נענתה לחיזוריו. אום נאסר מסיימת ואומרת כי סופה של אותה נערה היה להיטרף על ידי צבוע מרושע שפיתה אותה למאורתו.⁹⁸

אז שמאס עוצר את הסיפור של אום נאסר וכותב את המשפט שנתקלנו בו מוקדם יותר, הכופף את הסגנון של הרומן כולו להיסטוריה הגלותית: "אלא שאום מאסר, בלטפה את גב החתול, שהוא כל מה שנותר לה מאל בסה בבהלת המנוסה, נוטה, כדרך הפליטים, לשזור סיפורים מסיפורים שונים בחוט בדיה אחד."

לו הייתה מסתיימת הערבסקה כאן, היה ברור מאוד שמתואר פה תהליך דומה לזה שאנטון עושה באותו הפרק גם לדוד יוסף. כלומר להשתלטות וחניקה של האגדה על ידי ההיסטוריה הטרגית. אבל פה לא מסתיימת הערבסקה, אלא רק מתחילה הדינמיקה בין הסגנונות. אחרי המשפט הזה אמור לבוא קיצה של האגדה, שמאס אמור להמשיך לדבר על אום נאסר ולסיים את תיאור האגדה, והוא אכן עושה זאת בסופו של דבר, אבל לפני כן הוא עושה דבר מוזר מאוד. אחרי המשפט הזה, לא ממשיכים לדבר על אום נאסר, והיא כאילו קיימת רק כמקור לסיפור האגדי, וגם לא מקור טוב במיוחד. אנטון שמאס אומר שבגלל הגלות היא מתבלבלת עם הסיפורים, וכמובן שהכי חשוב לתקנם – כלומר להציל את הרומן מהפרספקטיבה הגלותית. ולכן, מיד לאחר המשפט הקשה על אום נאסר, מגיע הסיפור "המתוקן". הסיפור הזה, המופיע אחרי הכפיפה של הסגנון להיסטוריה, הוא אולי הסיפור המיתי והמשונה ביותר בספר.

זהו סיפור שבו סבא גובראן נאבק בצבוע מיתי הגורם לאנשים לאבד את שפיותם. באגדה הזו הוא יוצר שילוב של שלוש אגדות גדולות ומרכזיות הבונות את דמותו של סבא גובראן: יש באגדה הזו תיאורים שנראים כאילו באו מסיפורים של אבירי חצר - "חשכת העננים שכיסתה את פני הירח ניסוטה כדי להפיג את בהלתו של הצעיר המאוהב". בנוסף, סבא גובראן נקלע לסיטואציה הזו משום הלך להשיב תיש שנגנב, התיאור של פדיית השור מהדהד את חיפוש האתונות של שלמה, או את דויד שהלך אחרי גדי שאבד. כך שהמיתוס גם מכיל את המיתוס היהודי או הנוצרי. ובנוסף לכך – הצבוע שמטריף אנשים על דעתם, תואם באופן מושלם לצבוע שנמצא בספר "רומן רוסי" של מאיר שלו: גם הוא מסתובב בכפרים וזורע הרס וגם לו יש את היכולת לגרום לאנשים לאבד את שפיותם. בשני המקרים הצבוע הזה מתואר באופן דימוני מאוד, ומוזכר צחוק

⁹⁷ שם, עמוד 138.
⁹⁸ שם

המלגלג.⁹⁹ האגדה הזו היא מפלצת שעשויה מכל המיתוסים הזרים: מערביים, יהודו-נוצריים וציוניים. ובתוכם הוא שותל את סבא גובראן. את אבותיו.

כלומר, אכן נמצאת פה ההיסטוריה הנפסדת, המתה, ולמולה המיתוס החזק, המושיע והנמלט. אוארבך עוזר להבין את הקטע, משום שגם אצל שמאס האגדה היא התרחקות מן המציאות הטרגית. אבל כאמור, במקרה הזה מדובר בבריחה מכוונת. של הימנעות וגם של הזדמנות. מקום נוסף שבו מתבטאת היציאה אל האגדה, היא דרך השקר וההזרה, אותה ניתן למצוא בביטול האירוני לטרגדיה: "כל זה לא קרה באמת", "חזקה עליו על הדוד יוסף שלא היה רווה נחת מן הדברים האלו". יש משהו בלתי מתחייב, מרוחק בבדיה. המשקר נמצא בעמדת כוח. הסגנון הוא בפני עצמו הזדמנות. לכן אי אפשר למדוד את איכות הריאליזם על ידי הימצאותה של אגדה, מיתוס או טרגדיה, משום שהמציאות נכנסת לספרות לא כאובייקט לחיקוי, אלא כדמות מורכבת שהיחסים איתה מורכבים. המציאות היא לא רק שאיפה יחידה אלא גם מקום של הפסד, והגדה או המיתוס איננה רק כישלון בתיאור המציאות אלא הזדמנות להימלט ממנה. טעותה של אום נאסר ה כשסיפרה את הסיפור היא שבסופו יש כליון, הפסד, מוות. בסיפור השגוי שלה הצבוע גורר את האישה למערתו ומחסל אותה. ההיסטוריה אצלה כובלת את המיתוס. ואילו בסוף של הסיפור המתוקן של אנטון יש התגברות על טבעית על המוות. סיפוריה של אום נאסר מוכתמים בהיסטוריה, אבל אנטון שמאס עצמו, העורך, לא מנסה לעשות היסטוריוזיה לאגדה בהקשר הזה, אלא דווקא להציל את המיתוס, לברוח מן ההיסטוריה, בשימוש בכל מה שעומד לרשותו. זוהי כמובן בריחה בלתי אפשרית, אבל מה שחשוב כאן הוא שאנטון לא מבצע מהלך מן האגדה אל ההיסטוריה, אלא דווקא נאבק בהיסטוריה כמאבק במוות, וואילו שימור האגדה פירושו שימור את החיים, הימנעות מקריסה גמורה אל התבוסה והגלות. המטרה של אנטון שמאס בספרו את הסיפור הזה היא בכלל לא ייצוג מציאות, אלא ההיפך. ברמה העמוקה, השיבה אל המיתוס מתכתבת עם הסגנון המודרני של אוארבך של ניתוק מהמציאות, זאת למרות שהיא למעשה מקיימת את היפוכו.

משמעות כל סגנון לחוד, לעומת משמעותו בדינמיקה – איבוד המצפן

אם כך, נמצא שימוש חדש בסגנון, שימוש שהחידוש שלו הוא יצירה של עוצמה ואפשרות או חוסר אפשרות בסגנון. שימוש כזה מוביל לחידוש של המיתוס, לאור היותו מפלט מהמציאות. נראה שהכלים של אריך אוארבך עוזרים מאוד – ברגע שמתוודעים ליחס החדש. המאבק בין הסגנונות הוא מעין דיאלוג בעל שני רכיבים – המיתוס החזק, המתבטא באגדה, וההיסטוריה התבוסתנית, המתנגדת למיתוס. האגדה וההיסטוריה אמנם מקבלות קונוטציות שונות, ויש לראותן לאור המיתוס – כלומר כביטול וחידוש המיתוס, אך עדיין ניתן לזהותן. ניתן להבין מתי נקרית בדרכנו אגדה ומתי היסטוריה, ולפי זיהוי שלהן ניתן להבין מה הפונקציה שלהן בתוך הדינמיקה, מה יבוא אחריהן ולמה הן מגיבות. החריגה העיקרית מקריאתו של אוארבך היא שנוצרו קונוטציות חדשות לסגנונות השונים. אך כזכור, שמאס למעשה מתנגד לסגנונות מלאים ולכידים, ולכן הגיוני שתהיה לכך השפעה על הסגנונות החדשים שהוא יוצר. בחלק הזה ברצוני להראות שהמצב הוא מורכב יותר, וכי לאור הדינמיקה בין הסגנונות – גם המרכיבים הפנימיים של הסגנון משתנים, ואי אפשר

⁹⁹ מאיר שלו, **רומן רוסי**. תל אביב: עם עובד. 1988. עמודים 6-7.

לקבל יותר את ה"קופסאות הסגנוניות" של אוארבך ללא עוררין. שמאס לא מפרק רק את אחידות הסגנון אלא משנה גם ממש את הסגנון מבפנים.

כעת נשוב למיתוס של סבא ג'ובראן והצבוע, וננסה לפרק את הסגנון למרכיביו. בהחלט מדובר בסגנון שנועד לחקות מיתיות. הוא גם סוחף מאוד, כמו המעמד הגדול והגורלי שבפרגמנט. אך עם זאת, חשוב לציין שהמיתוס הזה הוא כה מנופח, שהקורא לא יכול להתייחס אליו ברצינות מוחלטת. האגדה על סבא ג'ובראן והצבוע מלאה בחזרתיות מיותרת ומעייפת, ומהדגשת יתר מגוחכת של "הגבריות של סבא ג'ובראן". האגדה הזו מקיימת גם מיתיות ואפיות, אבל גם מכילה אירוניה מרובה. האירוניה הזו היא כנראה מעין פארודיה על מסורת הסיפורים של סבא ג'ובראן, ואולי גם על הסיפורים העממיים מסוג זה בכלל. האירוניה יוצרת שכבת משמעות מתחת לאגדתיות השטוחה. העומק הזה בעצם הופך את האגדה להיסטורית – כבר לא הכול גלוי וישנם דברים בעומק. בנוסף, האירוניה יוצרת דיון על מסורת הסיפורים, כלומר התייחסות היסטורית וחברתית לסיפורים. לכן המיתוס של סבא ג'ובראן והצבוע הוא בעצם בעל משמעות היסטורית. כבר הצבעתי על הקשר העמוק בין אגדה לבין אירוניה, כשהכוח של האגדה מופיע גם במעבר של שמאס לדמות המחבר, מעבר שמתרחש באמצעות התנכרות אירונית. כפי שמופיע בפרגמנט, שמאס רותם את כוחו המיתי של הדוד יוסף כשהוא נכנס לדמות המספר. האגדה והמיתוס מעורבים ואף מבוטאים באמצעות אירוניה. והרי אירוניה היא ממש היפוכה של האגדה, משום שהיא מוסיפה סאבטקסט, עומק ובמקרה הזה גם הקשר היסטורי-תרבותי. הסגנון מכיל אגדתיות לצד אירוניה. ובשל אותו "כוח אגדתי" של הדוד יוסף, שהוא בעצם כוחו של המיתוס, האגדה והאירוניה שלובות ללא הפרד. אוארבך סבר שהסתכלות אירונית והקשרית בעצם מבטלת את צורת הסיפור האגדתית, אבל הנה יש פה סיפור ששמאס הותיר אגדתי לחלוטין, ותחת העריכה הפך אותו גם להיסטורי ואירוני מבלי לבטל את ערכו האגדתי. סבא ג'ובראן לא משתנה כלל בעקבות הוספת ההקשר, אלא נותר דמות אגדתית-מיתית מתמיד. אך כאמור, נוסף אליו רובד היסטורי. שמאס עושה שימוש מלא ומכוון במיתוס, משום ההזדמנות שבמיתוס, הזדמנות שאוארבך לא נותן כלים להבינה. בנוסף, אם סבא ג'ובראן בעצם מקיים היסטוריה, מדוע הוא ניצב בדינמיקה של שמאס כנגד ההיסטוריה שמחוללת אום נאסר? אם סבא ג'ובראן הוא סמל חברתי ותרבותי, החותר לדיון אמיתי על התרבות, מדוע הוא זה המבטא את תנועת הנגד, הנמלטת מהמציאות?

גם בקוטב הנגדי לסבא ג'ובראן ניתן למצוא מורכבות מעניינת. בשלב הזה אני מתכוונת לנסות להראות שלמרות שאום נאסר היא אחת מהדמויות הטרגיות, ההיסטוריות והיומיומיות ביותר – יש בה הרבה מן המיתוס. ומשום שהדפוס של הדינמיקה בין הסגנונות הוא פירוק של המיתוס ולאחר מכן חידושו, ניתן לראות כי התנועה של סבא ג'ובראן היא דווקא לכיוון ההיסטוריה, המתנגדת למיתוס.

הסיפור של אום נאסר מזכיר מאוד את סיפורה של סוריה סעיד, משום שגם הוא מתאר אישה גלותית במצב קיצון. סוריה הייתה גולה כמעט כל חייה, וכעת היא גרה במחנה פליטים, רק היא ושני ילדיה החירשים והאילמים. היא חיה בדלות קשה וכמובן גם בשעמום כבד, בחוסר משמעות ובתקיעות. כפי שאוזכר קודם לכן: הסיפור של סוריה הוא סיפור דרמטי והיסטורי מאוד, המאפשר לקורא מבט מעמיק, פסיכולוגי ותקופתי. הסיפור הזה לבדו מכיל פרספקטיבה

היסטורית מורכבת להפליא והבנה אנושית מהותית, כלומר – ברור מאוד כי הוא ביטוי של היסטוריה. אך כששני הסיפורים מופיעים זה לצד זה – אום נאסר וסוריה סעיד הופכות לחלק ממודל. מאפייניהן אינם ייחודיים אלא חלק מתבנית קבועה. האישה הקורבנית, המתה-חיה, הופכת לסמל. סמל המייצג את מיתוס הנכבה. בהסתכלות פנימית על הסגנון של כל אחד מהסיפורים – מדובר בסגנון היסטורי ומעורב, ולכן גם ההתייחסות הראשונית אליו הוא נראה כמופע של הסגנון ההיסטורי של אוארבך. אך בהסתכלות על הרומן "מגבוה" – כלומר על שני הסיפורים במקביל, הדמויות הופכות לסמל, לתבנית, למיתוס – לתפקיד ספרותי. סיפורה של אום נאסר הוא סמל הגלות, כפי שהמגל הוא סמל הקומוניזם. דמות "האישה הגלותית" כבר איננה ספציפית, אלא חלק ממודל גדול יותר, שמסמל גם דבר חיצוני – הנכבה.

משום כך, בהסתכלות על המהלך כולו, כלומר על סיפורה של אום נאסר שאחריה עוקב סיפורו של סבא ג'ובראן - דווקא סבא ג'ובראן הוא לא המיתוס עצמו. למרות היותו סיפור מיתי – הוא דווקא ריאקציה למיתוס. הוא מוסיף אירוניה ועומק, בעוד אום נאסר הופכת לחלק ממודל טרגי וקבוע במשמעותו. באמצעות ההסתכלות הפנים-סגנונית, הפרגמנטרית שאוארבך מציע, כלומר העמקה בקטע יחיד, הגענו לתוצאה שאום נאסר היא לחלוטין היסטורית וטרגית ושסבא ג'ובראן הוא כמובן מיתי. אבל בהסתכלות מרחוק, כלומר לאור סיפורים המתכתבים עם סיפורה של אום נאסר, ניתן לגלות שאום נאסר היא היסטוריה ההופכת למיתוס, כלומר סיפור היסטורי ששמאס משבץ בערבסקה כך שהוא הופך לסמל. וסבא ג'ובראן הוא דווקא ההיפך - מיתוס ההופך להיסטוריה, משום שזוהי אגדה מיתית-עממית, ששמאס עורך לו מניפולציה ההופכת אותו להיסטוריה – לפנומן ממשי. ולכן בדינמיקה בין הסגנונות, מתגלה כעת הקוטב המנוגד: אום נאסר היא מיתית ואילו סבא ג'ובראן הוא ריאקציה למיתוס, וזאת בניגוד לסיווג הראשון, בו אום נאסר מכילה איכויות היסטוריות בעוד שסבא ג'ובראן הוא ללא ספק, לכאורה, אגדה ומיתוס. ההבנה הזו איננה מבטלת את האיכויות המיתיות של סבא ג'ובראן, ואת הסגנון המעורב, ההיסטורי של אום נאסר ושל סוריה סעיד, אבל היא מראה שהנסיון להגדיר את אופן הכתיבה (אגדתי-מיתי או היסטורי), גם לאור הסגנון הפנימי וגם לאור מקומו בדינמיקה, אינו מוביל לתוצאות חד משמעיות. שני הסגנונות מכילים גם מיתוס וגם היסטוריה, וסגנון אחד אינו מבטל את השני. לכן – מהות המאבק איננה מאבק בין האגדה של אוארבך להיסטוריה של אוארבך בלבד.

למרות ששני הסגנונות מכילים גם מיתיות וגם היסטוריה – הרי ברור מאוד שהם מתנגדים זה לזה. כך שגם ברמה הבסיסית ביותר, של סיווג הסגנונות כאינדיקציה לדינמיקה ביניהם – נתקלנו בבעיה. אם אכן המיתוס מקבל היסטוריה, כיצד הוא בעצם מנוגד לסגנון שממנו הוא יוצא, כשגם הוא שילוב בין היסטוריה למיתוס? הרי הסיפור של סבא ג'ובראן מופיע לאחר תיאור המוות אצל אום נאסר ההיסטורית. הסיפור של סבא ג'ובראן ממש מתואר כתיקון לאום נאסר – בעוד שהסיפורים שהיא מספרת נגועים במוות, הסיפור של סבא ג'ובראן מכיל חיים וניצחון. כיצד סיפור היסטורי מתנגד לסיפור היסטורי? משום ששני הסגנונות הם מעורבים, לא ניתן להשתמש בסיווג של אוארבך כ"מצפן" בדינמיקה בין הסגנונות, משום שישנם סגנונות דומים הנאבקים זה בזה. ישנו הבדל שלא נקלט ברשת של אוארבך, והוא כל הנראה מנחה את הדינמיקה.

לאור ההבנה של המורכבות הסגנונית בתוך הדינמיקה, יש להסתכל מחדש על משמעות החיים והמוות שניתנה קודם לכן לאגדה ולהיסטוריה. קודם לכן לפחות היה ברור כי המיתוס מעניק חיים כי הוא חף מהיסטוריות, ואילו כאן ניתן לראות שהסיפור של סבא ג'ובראן, למרות היותו

מיתוס מלא חיים – מכיל סגנון היסטורי. ואילו ההיסטוריה הטרגית, המתה של אום נאסר היא בכלל חלק מדבר גדול יותר - המיתוס. כך שבכלל לא ברורה החלוקה. סגנון יכול להיות מיתי ולהתנגד למיתוס ולהיות היסטורי מאוד ובכלל לחדש את המיתוס. ולכן גם לא ניתן לסווג את המיתוס כחיים ואת ההיסטוריה כמוות בצורה מוחלטת ודיכוטומית. גם בחיים וגם במוות ישנם משקעים של מיתוס ויש וממדים של ההיסטוריה.

לאור ההבנה שגם הדמויות ההיסטוריות ביותר ברומן יכולות להיות מיתוס, ושמושג ה"נכבה" מקבל ברומן משמעות מיתית (אום נאסר היא "סמל הנכבה") הבה נקרא מחדש את הסיפור על "תחרות ההשתנה" של הדוד יוסף. קודם לכן הוצג כי האגדה של הדוד יוסף נמלטת מההיסטוריה. דוד יוסף הוא בעצם המוקד של המיתוסים, לפי אופן הצגתו בפרגמנט ובחלקים נוספים ברומן. העוצמה המיתית אופפת אותו, ולכן אנטון [הילד:] מנסה להתחקות אחריו. אבל חשוב לשים לב לכך שהסיפור על תחרות ההשתנה הוא בכלל לא מיתי. כנראה שלפי כליו של אוארבך יש להגדיר אותו כ"סגנון נמוך", כביטוי של צורת חיים אנושית, גופנית, שפלה. בנוסף, ניתן למצוא בסיפור הזה איכויות של דמות שוליים בנרטיב שולי. לצד זאת בהחלט אין בו עומק אנושי ואין בו אינטימיות מן הסוג הנשגב, וכאמור – הוספת ההקשר רק הורסת אותו. אבל למרות שמדובר בסיפור עם, ובעל סגנון קומי השונה מאוד מהפרגמנטציה המודרנית של אוארבך, גם הוא מבצע בעצם נסיגה מן המיתוס, משום שהוא נסוג מרכיבי השגב של מיתוס הנכבה. בקריאה הקודמת של הסיפור של הדוד, תואר סיפור קומי שחף מטרגייות, אבל בעצם יש פה גם סיפור קומי שחף מן המיתוס.

גם אצל סוריה סעיד ניתן למצוא סיפור מיני ושולי, המתנגד לסיפור הגלותי של סוריה עצמה. כפי שאום נאסר וסוריה סעיד הן באותה התבנית, גם הדינמיקה הסגנונית הנבנית סביבן מכילה הרבה מן המשותף. בסיפור של שתיהן יש מעין מובלעות בתוך הסיפור הטרגי, שבהן תיאורים מיניים שטותיים ומשונים. במקרה של סוריה, זהו סיפור מילדותו של אנטון. בסיפור הוא וחבריו יצאו "להציץ" לשומר ולאשתו. השומר גילה אותם והחל לרדוף אחריהם. כנקמה, השומר השתין על הזרדים עליהם הילדים בישלו תאנים. מראה הזרדים המעשנים בביתה של סוריה סעיד, הזכירו לאנטון את הזרדים עליהם השתין השומר, וגרמו לו לספר את הסיפור. מוטיב ההשתנה כסמל לכבוד הגברי חוזר על עצמו גם בסיפור הנוטר, וגם בסיפור של הדוד יוסף, שהרי בסיפור מתרחשת תחרות השתנה בינו לבין אישה, והוא מפסיד. כך שבנוסף לכך, בשניהם מדובר בכבוד גברי אבוד. הקישור ברומן עצמו בין הסיפור הקומי הזה לבין הביקור בביתה של סוריה סעיד הוא דרך אסוציאציה שהייתה לאנטון, כשראה את הזרדים בתנורה של סוריה. הזרדים היבשים בתנור הזכירו לו את הזרדים שהשומר השתין עליהם כשגילה מה הילדים עשו. כך הוא הרס להם את התבשיל שהכינו. גם פה ניתן לראות נסיגה בדמות של סיפור מיני ושטותי, דבר שלא ניתן למצוא אצל אוארבך. אבל בנסיגה של סוריה ניתן למצוא דבר נוסף, שמעיד על הקשר הייחודי בין היסטוריה לבין המיתוס.

מבחינת אוארבך הסגנון האגדתי מעיד על חוסר מודעות היסטורית, ולכן לא יכול להיות תגובה של ממש למציאות. בנוסף אוארבך מציב את האגדתיות רק כמופע של סגנון בזיקה למיתוס, לכן לא ייתכן שהאגדה תימצא בקונפליקט עם המיתוס. מתגלה כי הנסיגה מהמיתוס יכולה להתבצע בדרכים מגוונות, אליהן אוארבך אינו מתייחס. הנסיגה יכולה להיות לא רק באמצעות חזרה

הביתה ותיאורים אינטימיים, אלא גם באמצעות סיפורי עם. קשה להבין דרך אוארבך מדוע דווקא אגדות יהיו נסיגה אפקטיבית, אבל כן ניתן לזהות שמדובר בנסיגה.

מה שמשלב בין שני הסיפורים, כלומר בין הסיפור בעל הסגנון המעורב לבין הסיפור בעל סגנון הנמוך והשטותי, הוא האסוציאציה על הזרדים בתנור של סוריה, שהרי התנור שסוריה הדליקה משעמום הוא כאמור המהות של הסגנון המעורב של סוריה. הדלקת התנור היא הפעולה המסמלת את מצבה של סוריה, והיצוג התקופתי בפעולה הזו מראה על סגנון מעורב והיסטורי. הרגע שבו סוריה מדליקה את התנור מתרחשים שני דברים: הראשון הוא כאמור הדגשה של סגנון היסטורי מאוד, אבל השני הוא תקיעות. התקיעות בהיסטוריה היא רכיב חשוב מאוד בהפיכתה למיתוס, משום שהעולם ההיסטורי של סוריה הוא תקוע, לא דינמי ולא בר שינוי, ומבחינה זו היא מתרחקת מאוד מהעולם הדינאמי שאוארבך דורש מהסגנון ההיסטורי. התקיעות גם מאפשרת לנשים הגלותיות להפוך למודל ולמיתוס, לארכיטיפ, משום שהן אינן מתפתחות או משתנות, וגם מבטאות חוויה יחידה, של טרגיות וקורבנות. לכאורה, המיתוס וההיסטוריה הם דבר והיפוכו, אבל השניים שלובים זה בזה באופן אינהרנטי. התנור הוא גם מהות ההיסטוריה וגם מהות המיתוס.

ברצוני לטעון כי השילוב החדש בין אגדה להיסטוריה נמצא גם בדבר הבסיסי ביותר: בערבסקיות עצמה. בחלק הקודם בו דנתי בטבע הכפול של ההיסטוריה (ההיסטוריה והאגדה), ההיסטוריה הטרגית והאגדה היו בהתנגחות מתמשכת זו בזו, בה האגדה מאפשרת בנייה וחיים, וההיסטוריה מבטאת את המוות ואת חוסר האפשרות. אך בחלק הזה ברצוני לטעון כי הסגנון הערבסקי אמנם מכיל מאבק בין ההקשר ההיסטורי לאגדה, אך גם מכיל, למרבה הפליאה – שילוב פורה בניהן. לשם כך, יש לפרק את האגדה וההיסטוריה למאפייניה.

ראשית יש להציג את המאפיינים האגדתיים, שמפורטים אצל אוארבך בפרק הראשון בנוגע להומרוס: בפרק הראשון של **מימיזיס**, אריך אוארבך כותב על סיפור השיבה הביתה של אודיסאוס, הגיבור היווני רב המפעלים. גם אודיסאוס, בדומה לשמאס "מוצא את עצמו שוב במקום שהתחיל", וגם הוא – לקראת סופו של המסע האפי, ניצב בפני שער גורלי. הוא מגיע לביתו, מחופש לקבצן, במטרה לתקוף במפתיע את הגברים שפלשו לביתו ולהשיב את שליטתו בבית. כחלק מנימוסי המארחים, אוריקליאה, האומנת הזקנה, רוחצת את רגליו. אך לפתע נגלית סכנה ממשית – האומנת, בעודה רוחצת את רגליו עלולה לזהות את הצלקת על רגלו של אודיסאוס, להכירו ומתוך התרגשות לחשוף בטעות את זהותו ולסכל את התוכנית. כל גורלו של אודיסאוס מתנקז אל הרגע הזה: האם יצליח לשוב באמת הביתה כמנצח, או ינחל תבוסה בביתו שלו. אבל, אז מתרחשת חזרה אחורה בזמן. למרות בניית המתח, המספר פורש מן הרגע הזה אל סיפור אחר לחלוטין שכמו נשלף מכיסו של המספר המוכשר. הוא עושה זאת בצורת כניסה לפרט קטן מאוד וממנו יציאה לסיפור החדש והנפרד – הסיפור העומד מאחורי הצלקת ברגלו של אודיסאוס. השליפה הזו של סיפור חדש, אחר לחלוטין, מכונה בשם "דיגרסיה הומרית". היא מאופיינת בעושר יוצר דופן של סיפורים מתוך עולם פלאי וחי. הסיפור כל כך משוכלל מבחינה אסתטית שכל פרט בו מואר בזרקור המבליט את עושרו הצירי. הרבה פעמים אותו זרקור זורק את הקורא לסיפור חדש, מפורט, עצמאי וחי לא פחות מקודמו.¹⁰⁰

¹⁰⁰ אוארבך, **מימיזיס**. עמודים 3-7.

אוארבך טוען כי הדיגרסיה ההומרית משרתת מטרה אסתטית בלבד; שהיא יוצרת תמונה חיה וסוחפת, אבל זה כל ערכה. ע"פ אוארבך הדיגרסיה היא זו שמשאירה את היצירה על פני השטח ומונעת ממנה להגיע לעומקים.¹⁰¹ זאת משום שכל פרט בה מגיע לקדמת הבמה, ודבר לא נותר מתחת לפני השטח או פתוח לפרשנות. הדיגרסיה ההומרית, טוען אוארבך, לא מאפשרת אמירות בעלות תוכן פסיכולוגי או דרמטי, אמירות מורכבות שדורשות פירוש ותהייה, משום שכל פרט בטקסט הופך מיד חשוף וידוע. בנוסף, לפי אוארבך, המנוע הדיגרסי מתבסס על שכחה של הסיפור הקודם ומעבר לסיפור הבא, שסובב סביב נושא אחר לחלוטין.¹⁰² הנסיגה לעולם לא תעמיק בנושא אחד ולכן לא תתרחש בה התפתחות אנושית. הדיגרסיה גם מובילה להולכה לא לינארית-כרונוולוגית, ולמעבר חד בין זמנים לאור השינוי בזמן הסיפור החדש. לדוגמה, בעקבות הסיפור על הצלקת של אודיסאוס, הדיגרסיה הזיזה את העלילה לימי נערותו של אודיסאוס.¹⁰³ ברצוני להראות כיצד שמאס מייצר סגנון שמשלב בצורה פורה בין האגדה לבין הנסיגה המודרנית, על ידי ניתוח המעבר בפרגמנט.

אך כיצד בנוי המעבר בין סיפורים **בערבסקות**: למעשה, הרומן מעיד על אופו המעבר של עצמו בפרגמנט:

"אלא שסיפוריו היו שלובים זה בזה, נחברים ונפרדים, מסתלסלים ומשתרגים בערבסקה האינסופית של הזיכרון. סיפורים רבים חזרו וסופרו פעמים רבות, בשינויים של מה בכך, וסיפורים אחרים לא זכו להיות מושמעים יותר מפעמיים או שלוש כל ימי חייו. וכולם עד אחד זרמו סביבו זרימת תעותועים שמחברת ראשית ואחרית, תוך ובר, מציאות ובדיה."¹⁰⁴

התיאור הזה מתאים מאוד לדיגרסיה של הומרוס. גם פה גם נמצא אותו מעבר תמידי בין זמנים, ומעין השתרגות אינסופית של סיפורים. למנוע הדיגרסי, כלומר לצורת הסיפור המתאפיינת בדיגרסיות אינסופיות, יש מספר אספקטים והשפעות על היצירה. בעזרת התחקות אחריהם ניתן לאפיין את הנסיגה ששמאס מציע, ביחס לשני סוגי הנסיגה – הדיגרסיה ההומרית והנסיגה המודרנית. הדיגרסיה של הומרוס היא בעצם "הקפאה" של הסיפור הקודם ממנו מתבצעת הדיגרסיה, ומעבר לסיפור אחר. המאפיין השני של הדיגרסיה ההומרית היא תוצאה בלתי נמנעת – ריבוי סיפורים. קווים נרטיביים מרובים, שפעמים נפגשים זה עם זה, ולפעמים נותרים עריריים. חוסר התלות של הדיגרסיה בזמן או בתוכן הסיפור שממנו היא יוצאת, מאפשר למספר לשחק עם החיבור והקטיעה של הסיפורים. כלומר – יש בה אפשרות של משחק והתנסות במגוון סיפורים ותבניות ספרותיות שעומדות לרשותו.

קשה שלא להשגיח בדמיון בין המעבר החד בפרגמנט מסיפור אחד לסיפור אחר לחלוטין, לבין הדיגרסיה ההומרית. הדמיון נובע לא רק מן המנוע הדיגרסי המשותף לשני הסגנונות, אלא גם מן האירוע שממנו התבצעה הדיגרסיה: בשני המקרים זוהי דגרסיה ממאורע אפי מלא דרמה ומתח של שיבה הביתה. וזאת בניגוד להתפזרות הסיפורית המודרנית, שאוארבך אומר, כי בניגוד לדיגרסיה ההומרית, בה "אין כל מתח".¹⁰⁵ בנוסף, בשני המקרים הסיטואציה הדרמטית היא סביב השיבה הביתה. שמאס "מוצא את עצמו שוב במקום שבו התחיל". מן כל הבחינות לעיל,

¹⁰¹ שם, עמוד 11.

¹⁰² שם, עמוד 6.

¹⁰³ שם

¹⁰⁴ שמאס, **ערבסקות**. עמוד 203

¹⁰⁵ אוארבך, **מימיס**. עמוד 406.

נראה כי למעט הנסיגה אל היומיום, הנסיגה של שמאס תואמת מאוד מבחינה סגנונית לדיגרסיה ההומרית. הן מבחינת המעבר הסיפורי, הן מבחינת החיבור והקטיעה והן מבחינת היציאה מסיטואציה דרמטית.

אך עם זאת, אוארבך כאמור מאפיין את הסגנון הדיגרסי של הומרוס כסיפור שהופך לסיפור חדש שמשכיח מהקורא את הסיפור הישן. ובכך שומר על דיון על פני השטח בלבד, ללא מקום לפרשנות, ובכך מותיר את הקורא פאסיבי.¹⁰⁶ אבל הקטיעה כאן, בפרגמנט, היא שונה: זוהי נסיגה שאיננה רק החלפה של סיפור אחד באחר, וכמובן שאיננה משכיחה את הסיפור, אלא מטעינה אותו. במקום דיגרסיה, מובאת פה ריגרסיה, נסיגה מוחלטת והצטמצמות. אין זו עוד הנסיגה ההומרית, הארכאית, שאין בה מטען, והיא רק מעבירה אל הסיפור הבא כדי למשוך עוד קהל, אלא נסיגה אל המקום הביתי, היומיומי. יתר על כן, הסיפור אליו שמאס עובר בפרגמנט ממש מטעין את הסיפור הקודם באיאוניות, כפי שהוצג קודם לכן.

ניתן לקחת מהגרסיה המודרנית דבר נוסף – כאמור, היא מבטאת עמדה אירונית, פרספקטיבה משנית, נוספת. בכך היא מפזרת את המעמד האפי לסובייקטים ויוצרת דיונים שונים. כפי שנאמר בתחילת חיבור זה, אוארבך עצמו דן בנסיגה דומה בפרק האחרון של **מימיזיס**. אוארבך מאפיין את הנסיגה כ"מיצוי תהליך יום יומי, במקום עלילה העוקבת אחר מושא (יחיד) מראשיתו ועד סופו". בפרק האחרון, על אודות הגרב החום ב"אל המגדלור", אוארבך מראה כי הנסיגה בכתובה המודרנית היא אל היומיום, המלא בסובייקטים שבורים, ולא אל אירוע אפי, יחידי ושלים. נסיגה מסוג זה היא מבצרה של הכתיבה של העת החדשה. הנסיגה מודרנית אל היומיום נובעת מויתור על המיתוס היחידי והאבסולוטי בעולם ש"בונה ומחריב בכל שעה נסיונות של הסבר אובייקטיבי סינתטי" במילותיו של אוארבך.¹⁰⁷

אוארבך עצמו משווה גם בין הדיגרסיה ההומרית לרגרסיה המודרנית, ומוצא כי ההבדל הוא, במילותיו, שבסיפור המודרני "הנושא לא הוחלף כלל". כלומר, שהרגרסיה המודרנית לא משכיחה מהקורא את הקטע ממנו נסוגה. מבחינה זו נראה כי אפיון הרגרסיה המודרניסטית של אוארבך מתאר היטב את המעבר ביו סגנונות של שמאס. בעוד שהדרגסיה ההומרית יוצרת השטחה ומעבר מטעמים אסתטיים בין סיפורים, הדרגסיה המודרנית בעצם מראה זווית הסתכלות שונות על אותו המושא. בכך מציירת תמונה חיה מאוד מצד אחד, ומצד שני מכירה בהיעדרה של מציאות אובייקטיבית. פרישה לסובייקטים רבים, ועיסוק ברגעי יומיום בצורה חיה ומלאה זווית. מהבחינה הזו, גם הנסיגה בפרגמנט יוצרת פרספקטיבה שונה מאוד של המיתוס ממנו היא נסוגה, בנוסף היא מבטאת פרישה מן ההסתכלות האובייקטיבית ומן הנרטיב הגדול – "אני ניצב", ונסיגה מן הניסיון להגיד דבר מה גדול ויחידי, אל שגרת יומיום.

נראה שאנו פוגשים כאן שילוב של דיגרסיה הומרית עם רגרסיה וויתור מן הספרות המודרניסטית. מצאנו מאפיינים המתאימים לדיגרסיה, כגון מעבר בין סיפורים, ריבוי סיפורים, חיבור וקטיעה ובנייה של מעמד אפי-דרמטי. אך בנוסף, נמצאה ההסתייגות מתמונה אובייקטיבית והמעבר לתיאורי יומיום, האפייניים לנסיגה המודרנית. אם כך, מה בכל זאת מחולל השילוב בין השניים? מדוע הוא מתאים לשימוש של שמאס בסגנון?

¹⁰⁶ שם, עמוד 11.
¹⁰⁷ שם, עמוד 413.

החיבור מתבטא גם באופן ובו שמאס לא רק מראה את ההשפעה של מעמדים אפיים עליו, כמו ברומן במודרני, אלא ממש מחקה את הבנייה וההחרבה בכתיבתו. למרות ששמאס אכן מקיים גרסיה, כלומר נסיגה מודרנית ממצבים אפיים, יש בנסיגה הזאת עצמה אופי אפי. מכאן ניתן להסיק שהיחס של שמאס לאותו מעמד אפי וגדול הוא מורכב ואינו נענה רק למודל ה"נסיגה" שמציע אוארבך. ואף אינו מאפשר חלוקה קוטבית בין האגדה בצורתה הקיצונית ביותר (המיתית), לבין ההיסטוריה.

למעשה, אמנם קיימת במערכת של שמאס פעולה של פירוק ובנייה מחזוריים, אבל גם קיים גם שילוב בניהם. לא רק בנייה של מעמד אפי ונסיגה ממנו, אלא גם שילוב של מאפיינים מיתיים בהיסטוריה - ולהיפך. הדבר מתבטא גם במאפיינים נוספים של הסגנון הערבסקי. כאמור, העולם הדיגרסי של הומרוס נובע מכך שהעולם הוא חי כל כך, שכל אובייקט בו זוכה לזרקור שמאיר אותו בצורה מלאה וציורית, ואף מהווה מתניע לציאה לנרטיב חדש לנרטיב חדש – סביב האובייקט. גם אצל שמאס דיגרסיות מרבית להתרחש, העולם של שמאס חי מאוד, וכל פרט בו זוכה להתייחסות מפורטת, שמטה את הנרטיב הלינארי. אבל אצל שמאס הזרקור המופנה אל האובייקטים הוא זרקור שמאיר אותם בצורה של שגרה ונוהג, יומיומיים, כלומר – בצורה של נסיגה הביתה. יש לאגדה עצמה אפשרות לקיים נסיגה, לא רק משום היותה מנותקת מהמציאות, אלא גם משום שילוב יצירתי שלה עם הנסיגה המודרנית. למעשה, אותו הדבר קורה גם בנסיגה שבפרגמנט, משום ששמאס אמנם נסוג אל הבית, אך בבית הזה מתואר דודו עם יכולותיו המיתיות. גם במיתוס המגל מתרחש דבר דומה – משום שביטול המיתוס וחיודשו מתרחש בתנועה אחת - בהנחת המגל, כלי העבודה, על בטנה של הסבתא. כאמור, לפי אוארבך הדבר לא אפשרי ומהווה סתירה פנימית. כיצד ייתכן שילוב בין האגדה, המשמרת את המיתוס, לבין הרגרסיה המודרנית, המפרקת אותו? בנוסף, כיצד ייתכן ששני יסודות סגנוניים – האגדה וההיסטוריה, יהיו גם מנוגדים זה לזה, וגם משלימים? נראה כי ישנם כמה שימושי לאגדה ולהיסטוריה, שחלקם יוצרים קוטביות בין מיתוס להיסטוריה, וחלקם יוצרים השלמה. האבחנה הזו של שמאס היא ככל הנראה לאור חלוקה פנימית באגדה ובהיסטוריה שאינה קיימת אצל אוארבך.

אצל שמאס המיתוס (המשתמר במאפייני האגדה נוסח אוארבך) אמנם מתרחק מהמציאות וההיסטוריה, אבל הוא גם חלק ממנה, חלק מעיצוב המציאות ויסוד לכל הנרטיב ההיסטורי. המספרים המרכזיים ברומן **ערבסקות**: סוריה סעיד, אום נאסר, דוד יוסף, וכמובן שמאס עצמו, הן דמויות היסטוריות שאין להבינן ללא המיתוסים המכוננים שלהן. אחותו של אנטון, ילדה ריאליסטית והיסטורית לחלוטין, "הייתה רואה את התרנגול א-רסד"¹⁰⁸. א-רסד הוא תרנגול מיתי, אך החיזיון בו מתואר כדבר היסטורי ואף משפחתי ויומיומי. יחד עם ענייני יומיום ונוהג אחרים, ושיבה אל הבית ואל המשפחה, שמאס מבטא גם שיבה אל האגדה. הדבר מתבטא גם בכך שמיתוס הנכבה מגולם פה בתוך פרטים היסטוריים, כמו תאריכים או מקומות. אבל הרי ההיסטוריה על פי אוארבך אמורה להתנגד למיתוס, משום שהיא מעודדת הסתכלות היסטורית-מקומית וגם הומאנית. כיצד ייתכן שהמיתוס יהיה שלוב בפרטים ההיסטוריים? כאמור, לא מדובר בתיעוד של מיתוס – כלומר בהסתכלות עליו מהצד כהיסטוריה בלבד - אלא ממש בהכנסתו לסיפור. נראה שהממד החדש – ממד התפקידים של הסגנונות השונים, מצריך הרחבה

¹⁰⁸ שם, עמוד 21.

של מושג האגדה וההיסטוריה של אוארבך. מערך המושגים של אוארבך ניכר היטב בפרגמנט, משום שהמעמד שממנו מתבצעת הנסיגה היה באמת מעמד גדול ואפי והנסיגה ממנו באמת הייתה אל היומיום. אבל לאחר העמקה בשימוש של שמאס בסגנון, העניינים החלו להסתבך.

לסיכום, ניתן לראות שניסיונות של סיווג סגנוני בתוך המערכת של ערבסקות, לפי המחקר הפרגמנטרי והפנים-סגנוני של אוארבך, מסבכים את משמעות האגדה וההיסטוריה, עד שאלו נהיות מורכבות ולעיתים סותרות. בנוסף, ניתן לראות ששמאס יוצר שילובים מקוריים בין אגדה להיסטוריה שמשחקים ופורעים ברעיון הסגנון המעורב, ומקיימים אך גם מבטלים אותו. כלומר משחקי הסגנון של שמאס משלבים בין האגדה להיסטוריה, אך לא מפשרים בניהן. הדבר מתבטא במיוחד בדיגרסיה וברגרסיה – הרי בתנועה אחת, שמאס מבצע גם פעולה מיתית (דיגרסיה הומרית) וגם פעולה אנטי מיתית והיסטורית. לאור הנקודה האחרונה קשה להציע את החלוקה של מיתוס-חיים והיסטוריה-מוות, משום שאי אפשר להחיל כאן סיווג חד משמעי, אלא רק להצביע על סגנונות חדשים, ייחודיים, שקריאה בעיניים אוארבכיות לא מסייעת לחלוקתם ואפיונם. אלא רק של חלקים מהם, כלומר זיהוי של מרכיביהם, והתגובות של המרכיבים זה לזה. בעזרת המתודה של אוארבך ניתן לזהות שיש פה שימוש שונה מאוד בסגנון, אך המתודה לא מצליחה להסביר את התכלית בשימוש הזה וברור שיש צורך בכלים נוספים. הסיווג הפנימי של אוארבך לא מצליח לשמש כמצפן לדינמיקה במערכת הסגנונות של שמאס, או לשמר את התואם בין משמעות החיים והמוות לבין מיתוס והיסטוריה. לאחר חקירה מעמיקה של הדינמיקה ניתן למצוא גם קושי בסיווג עצמו ואף סתירה בין תפקוד הסגנונות במערכת, כלומר ביחס לסגנונות חיצוניים,, לבין סגנון פנימי. בנוסף, ניתן למצוא שילובים חדשים ומקוריים בין סגנונות שאוארבך לא מתאר.

במהלך הקריאה האוארבכית בערבסקות הגענו למספר סוגים של מבואות סתומים: הראשון הוא ששמאס למעשה חותר תחת האפשרות לבצע עירוב סגנונות כפי שאוארבך מתאר אותו. כלומר: מבטל את האפשרות לאמירה מוסרית גדולה, ברורה וקוהרנטית. שמאס אף מציג במפורש את חוסר הרלוונטיות של הסגנון המעורב בצורתו הקלסית למצבו שלו. שמאס מראה כי תמונה היסטורית מלאה לא תאפשר דינאמיות בסגנון שלו, ההכרחית כאמור לכתיבה היסטורית, משום שהגלותיות שבהיסטוריה תכלא הכול בגבולותיה ולא תאפשר תנועה. משום כך, שמאס פונה אל הפרגמנטציה. אך מטרותיו שאפתניות יותר מהנסיגה הפשוטה אל הבית שמציע אוארבך, מה גם שאפילו הבית והמשפחה שלו בלתי ניתנים לניתוק מהעולם הקשה שבחוץ. הבית נהרס בגלות. לכן, שמאס פונה לצורת כתיבה חדשה. הוא מציע ריבוי סגנונות ביניהם מתקיימת דינמיקה. זוהי דינמיקה המתבטאת בחתרנות הדדית בין הסגנונות, מעין משחק בלתי נגמר. הדינמיקה נסמכת על ייחוס של משמעויות חדשות לסגנון: משמעות חיים ושל מוות, של אפשרות ושל תקיעות, זאת לאור תכונות אשר ככל הנראה גלומות בסגנון עצמו, אך אוארבך לא נותן עליהן את הדעת. המשמעות החדשה הזו מתבטאת במיוחד בשימוש של שמאס באגדה ובמיתוס, המקיים משמעות של אפשרות וחיים, בעוד שאוארבך כאמור מייחס לא מייחס משמעות הגותית לכתיבה של מיתוס, אלא משמעות אסתטית בלבד. מהות הדינמיקה היא סביב בנייה של המיתוס ופירוקו. בנייה של מעמד גדול ואפי ואז נסיגה ממנו. בנוסף, שמאס מייצר סגנונות ייחודיים, כדוגמת שילוב של הנסיגה אל הבית עם המיתוס, כלומר, לא רק מבצע בנייה ופירוק הדרגתיים אלא ממש מייצר סגנון חדש שהוא שילוב של הסגנון של הרומן המודרני עם הסגנון המיתי. שילוב שנראה כמו דבר

והיפוכו, אך למעשה השניים דווקא מסתדרים יחד בפועל ברומן. דוגמא נוספת לסגנון חדש וייחודי היא הוספה של אירוניה לסיפורים עממיים ואגדתיים-מיתיים, מבלי לוותר על המאפיינים הייחודיים של כל סגנון. שילוב שכזכור איננו אפשרי לפי המתודה של אוארבך. זאת לעומת ניסיון לבנות סגנון מעורב, הנעשית בשתי דרכים: יצירה של הקשר היסטורי לאגדה על ידי עובדות (מתן הקשר מקומי לסיפור של הדוד יוסף), או ניסיון הפוך להוסיף משמעות יצירתית ופואטית לעובדות היסטוריות ולאנשי יומיום (הנסיגה ההופכת ל"סקיצה ספרותית") – שכאמור אינן צולחת כלל. יתר על כן, דווקא הניסיונות האלה נראים ברומן של שמאס כמו שילוב של דבר והיפוכו, משום שהסגנונות מגחיכים זה את זה, או לחילופין מקבלים משמעויות קוטביות של חיים ומוות.

האם יש בכלל אפשרות לתת פשר למבואות הסתומים, ולהשתמש במתודה של אוארבך לקריאת ערבסקות בכל זאת? בפרק הבא אטען שאפשר, אך יהיה צורך בשילוב של עוד מתודה.

נתיבים חדשים: נתיבי מנוסה – נסיון קריאה מחודש לאור התזה המינורית של דלז וגואטרי

בפרק הקודם הגענו למבוכה: קריאה בערבסקות עם אוארבך מובילה למספר מסקנות סותרות. זאת משום שהמתודה של אוארבך עזרה לסווג את הסגנונות מהם הרומן בנוי, או לפחות את חלקם, אולם אופן השימוש החתרני והמשחקי בסגנונות מותיר אותנו מבולבלים. אוארבך מתאר את המיניאטורה המודרנית כהישאבות טוטאלית אל תוך היומיומיות, האינטימיות והמשפחתיות. זו תנועת נגד לעלייה החדה של המיתוסים המודרניים (ובהם גם הנאציזם, הקומוניזם).¹⁰⁹ כאמור, שמאס מקיים את התזה של הפרגמנטציה. ניתן אף לומר שהוא מקצין את הפרגמנטציה משום שהוא מייצר סגנונות מרובים המהווים מעין שביבים ממקומות שונים. רובם לקוחים מחיי הילדות של שמאס שנקטעו בגלל הגלות. בפרק הקודם צוין מאפיין נוסף הקיים אצל שמאס: הבריחה וההימנעות. זהו כמובן המאפיין המכונן של קריסת הנרטיב הגדול לפרגמנטים אצל אוארבך. אך למרות זאת, שמאס גם מחדש את הזיקה למיתוס ברומן ומשקם משלבי אגדה, דבר שסותר את המתודה של אוארבך. בנוסף, שמאס יוצר סגנונות מיתיים והיסטוריים מורכבים, שקשה לסווגם באופן חד משמעי לפי אוארבך.

גם בנושא הסגנון המעורב שמאס מתרחק מכליו של אוארבך. בפרק האחרון במימזיס ישנו ניסיון ליצור המשכיות בין הסגנון המעורב לבין הפרגמנטציה. אך במקרה של ערבסקות, השבירה וההימנעות אינן מביאות לכדי סגנון מעורב ולכיד, אלא משחקות בסגנונות מרובים ועושות שימוש מניפולטיבי ומודע בהן. שמאס משתמש בחילופי הסגנונות באופן תהליכי, כשהמטרה אינה סגנון מסוים או ערבוב סגנונות, היוצר סגנון קוהרנטי, אלא ממש עצם המשחק. כנגד העירוב של אוארבך, שמאס מדגיש את התהליך שמתחולל ברומן, הנוצר מהחילופים בסגנון. טרם ניתן להבין מהי מטרת התהליך, אבל נראה כי הוא קשור למיתוס, לנסיגה ממנו ואז לחידושו. בנוסף, ניתן לראות אצל שמאס יחס אמביוולנטי ומשתנה כלפי הסגנונות שלו עצמו. לכן, ערבוב הסגנונות לא מוליד אידאולוגיה מסוימת או סגנון סופי ושלים, כפי שאוארבך מבקש, ונוצר פער בין המתודה של אוארבך לביצוע של שמאס. אוארבך לא הצליח לזהות בזמנו כי הצעד הבא של הפרגמנטציה הוא פרגמנטציה של הסגנון.

אם אצל אוארבך ישנה תנועה חד כיוונית והחלטית של התרחקות מהמיתוסים הגדולים, אצל שמאס אנו מוצאים יחס אמביוולנטי למיתוס. זאת משום שהוא נסוג ממנו, אבל גם מחדשו. באופן מעניין, מאפיין האמביוולנטיות כלפי תמונת המציאות תואם גם הוא במידה רבה את צורת הכתיבה המודרנית על פי אוארבך. זאת מכיוון שהפרגמנטציה הספרותית מתבטאת בתנועות לכיוונים מרובים וקטנים, במקום ההתכנסות בנרטיב אחד גדול ומוחלט. גם שמאס נמנע מתמונת עולם זדורה, אלא מפרקה לנרטיבים שונים.. אם כך, באמצעות שיטתו של אוארבך ניתן לזהות כמה מן המאפיינים שמהווים אבני היסוד ברומן של שמאס, ולזהות את חתירתם תחת הסגנון המעורב. אולם, שם השימוש במתודה נעצר. המתודה אינה מצליחה לשמש כמצפן בתוך מגוון הסגנונות ששמאס יוצר. שמאס בונה ממש מערכת מהסגנונות, בו לכל סגנון יש מקום ותפקיד.

¹⁰⁹ אוארבך, מימזיס. עמודים 411-412.

ניתן לזהות בעזרת שיטתו של אוארבך את קיומם של תפקידים סגנוניים אך לא את תכליתם ואת סיבת התאמתם לתפקיד.

בשלב הזה יש לשאול על מהות המערכת הסגנונית בערבסקות, לבדוק מדוע שמאס בוחר להשתמש בה ואיך היא עובדת. לשם כך אפנה למתודה הנגזרת מן התזה בדבר "ספרות מינורית" של ז'יל דלו ופליקס גואטרי. מתודה זו מוצגת בצורה מלאה בספרם של דלו וגואטרי **קפקא: לקראת ספרות מינורית**¹¹⁰. בספר זה, שני החוקרים מציעים קריאה חדשה בקפקא, ומזהים מודל כתיבה המאפיין את כתיבתם של סופרים האנוסים לכתוב בשפה שאינה שפתם. "ספרות מינורית" היא כתיבתה של קבוצת שוליים הנאלצת לכתוב בשפתה של הקבוצה המאזוירית. על כן, **ערבסקות**, הנכתב בעברית, מתאים על פניו במידה רבה למתודה הזו. ספרות מינורית, לפי דלו וגואטרי, היא ספרות טעונה במטען פוליטי, ספרות עם מטרה מחייבת ואתגר אינהרנטי. מטרתו של הסופר המינורי היא למצוא מקום לחשוב, להתבטא ולחיות בתוך שפה שלא שייכת לו.¹¹¹ אני מאמינה שקריאה בספרות מינורית תצליח ליישב כמה מהמתיחויות שנמצאו בפרק הקודם, וגם להעמיק כמה מן הגילויים בו.

דלו וגואטרי ממשיכים במרחק לא גדול מהמקום שבו אוארבך סיים את דבריו – המיניאטורות המודרניות. אוארבך מעיד על עצמו כי השיטה שבוחר לחקור בה נובעת ממקומו בהיסטוריה, כמשקיף על האסון של תרבות המערב. הוא מבצע פרגמנטציה במחקרו ובוחר לעסוק במיניאטורה מודרנית ולא בנרטיב גדול. הפרגמנטציה המודרנית מיתרגמת במחקר של אוארבך לקריאה צמודה במיניאטורות. גם דלו וגואטרי חוקרים בצורה צמודה, אשר מבטאת עיסוק בקרוב ובמצוי. עניינם הוא בשבר, בסצינה יחידה, אפילו במחווה בודדה. הם מתבוננים מקרוב במוחשיות של קפקא ומתחקים אחר המעברים והפניות בכתיבתו, שלא על מנת למצוא מודל חיצוני גדול, מערבי, מאזוירי. בניגוד לשיטתו של אוארבך, שיטתם של דלו וגואטרי מתאימה מאוד למבחן ההקשר הפוליטי של **ערבסקות** לאנטון שמאס. כאמור, דלו וגואטרי מתארים את הכתיבה כהתמודדות עם אתגר המתקיים בעצם השימוש בשפה, ולכן נוכח בכל מקום בביטוי ובכתיבה. שמאס עצמו מדבר בראיון שנערך בצרפת ב-2017 על נסיונות בעברו "למצוא מקום לכאב הפלסטיני בעברית".¹¹² החיפוש הזה גורר יחס חדש לשפה ולסגנון, יחס שהקריאה בדלו וגואטרי עשויה לתת לו פשר.

דלו וגואטרי מציעים יחס שונה מאוד לסגנון מזה שמציע אוארבך, שתואם במידה רבה יותר את זה של שמאס. אבקש לקרוא ליחס הזה "פונקציונלית בסגנון". בפרק הקודם, חלק משמעותי שלא התיישב עם אוארבך הוא העובדה שבערבסקות הסגנונות מקיימים תפקידים במערכת. תחילה מדובר בתפקידים של מנוסה או התנכרות, תפקידים פשוטים יותר שאוארבך מפשר. אך מאוחר יותר מתגלה כי אלו רק "טרזיקים" קטנים בתוך תפקידים גדולים יותר. התפקידים העיקריים שנמצאו הם עוצמה ושיבה לחיים, לעומת מוות כליון, הפסד ותקיעות. אוארבך אמנם חושף את עצם השימוש בסגנון למטרה גדולה, תפקידית בתוך מערכת, אך המערכת שיוצר שמאס זרה לחלוטין לשיטתו ולכן, לאחר זיהוי המערכת, היה קשה להעמיק בה דרך פרשנות **למימזיס**. ספרות מינורית דווקא מעניקה יעד ברור שבו משתבצים הסגנונות לפי תכונותיהם. כל סגנון, כל

¹¹⁰ ז'יל דלו ופליקס גואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. תל אביב: רסלינג, 2005.

¹¹¹ שם, עמוד 46.

¹¹² Mucem, [Palestine] Traduire la Palestine (Eng). YouTube. November 14th, 2017.

ביטוי, כל נסיגה הם חלק ממטרה גדולה – ניסיון למצוא עוד מקום, עוד מרחב לחשוב ולהתבטא.¹¹³ הסגנון אצל שמאס, ואצל סופרים מינוריים בכלל, אינו שביל יחיד ואמין, אלא ניסיון לחצוב דרכים בסלע. השאלה הסגנונית עבורם אינה בהכרח "מה נכון, מה יפה, מה מוסרי" – אלא מה ייתן עוד מקום לחשוב, להתבטא או לדמיין.¹¹⁴ הכתיבה של הסופר המינורי היא מלחמת הישרדות. מהסגנונות הוא יוצר גשרים, דרכי מילוט, חומות.

כפי שהוצג לעיל, פער נוסף שנמצא בין התזה של אוארבך לבין הקריאה בשמאס הוא שהיה קשה להפיק אמירה סדורה בדבר אופי הסגנון **בערבסקות**, משום שבערבסקות ישנם הרבה נסיונות שונים ואף סותרים בשימוש בסגנון. הרומן אינו עשוי מקשה סגנונית אחת. שמאס אינו הוגה, הוא מנסה, מתנסה – בשבילי הסיפורת. מן הבחינה הזו הוא מתאים מאוד להגדרתה של הספרות המינורית, שאינה מעניקה תשובה של ממש לשאלת הסגנון, הייצוג או הסיפורת, בצורה של הגות מובהקת, אלא רק דרך המשחק וההתנסות¹¹⁵, הבנייה והפירוק שנתגלו בפרק הקודם. המפעל של הסופר המינורי הוא התהליכים במערכת הפנימית שלו, ולא איזשהי אמירה קבועה. דבר הממחיש זאת היטב הוא שהדמויות ברומן הן לא מלאות או שטוחות, אלא מתמלאות ומשתטחות למען מטרה גדולה יותר של המחבר, דבר מה שהוא מנסה להשיג דרכו. כלומר, ניתן למצוא בקריאה דרך עדשת הספרות המינורית שני מצבי פוקוס סגנוניים שתואמים מאוד את שמאס, והם בדיוק אלו שהמתודה של אוארבך מטשטשת: הראשון הוא תפקיד של סגנון, והשני הוא סגנון כהתנסות.

הקשר – מוקד הכתיבה של הסופר המינורי

הוצג בהרחבה בפרק הקודם כי הסגנון הספציפי בו שמאס בוחר להשתמש בכל פעם הוא תמיד חלק ממפה גדולה יותר, וחלק מהמשחק ששמאס מנסה ליצור. ברצוני להציג שתי דרכים דרכן שמאס רואה את הסגנון ואת השימוש בו. שני התבחינים זוקקו מתוך המתודה של "ספרות מינורית". התבחינים יעזרו לי בהמשך לבחון את אופן השימוש באבני הבניין ואת התפקידים הניתנים לכל סגנון במופעיו השונים.

למשחק בסגנון יש תכונה ספיציפית חשובה מאוד. התכונה הזו היא השימוש בסגנון מתוך הקשר. השימוש בסגנון הוא שימוש ביקורתי והקשרי-סמלי. לסגנונות תמיד יש הקשר – הקשר מקורי חיצוני, לדוגמה הקשר מערבי או הקשר פלסטיני. השימוש של שמאס הוא חיקויי-ייצוגי של סגנונות קיימים. שמאס שואל אגדות עם, הוא שואל סיפורים של דודו, הוא שואל סיפורי גלות נהוגים ומבצע בהם שימוש מחודש בתוך המערכת הסגנונית, תוך שינוי הסגנון על מנת שיתאים למערכת. לכן, כפי שאזכר כבר בפרק הקודם – ניכר גם הפער בין תוספות ה"עורך" שמאס לבין הסגנונות המקוריים. אותן מניפולציות בסגנון הן תמיד בזיקה למקורו של הסגנון. אי אפשר לכן להבין את הסגנון בלי להתייחס להקשר וליחס של שמאס להקשר המקורי ממנו שאל את המאפיינים הסגנוניים. גם את היחס הזה לסגנון ניתן להבין באמצעות הכתיבה המינורית. הרי

¹¹³ דלז וגואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**.

¹¹⁴ שם, עמוד 50.

¹¹⁵ רפאל זגורי-אורלי ויורם רון. "הקוף של קפקא" – הקדמה לספר **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. תרגום: ד"ר רפאל זגורי-אורלי ויורם רון. תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7-26. עמוד 15.

זאת משום שהשפה עצמה, בה הוא נאלץ להשתמש – השפה והספרות העברית - מלאה בהקשר. אין להבינה בלעדיו. לכן, כשהמערכת של שמאס משחקת בסגנון – היא בעצם משחקת בהקשר.¹¹⁶

בספרות מינורית הסופר לא יכול לצאת מהקשרו שלו ולהיראות כאמן עצמאי שיש למדוד את יכולותיו מחוץ לאתגרים של הקשרו.¹¹⁷ הוא עצמו תמיד חלק מהקשר, קבוצה ומסורת. באופן דומה, גם הסגנון לא יכול לצאת ממקורותיו, והטיפול בו הוא תמיד ביחס להקשר. אוארבך אמנם דן במשמעות ההקשרית של הסגנון – זה חלק מחידושו, אבל זה המשמעות התרבותית היאבגדר מסקנה ולא משהו מעוגן בסגנון. כלומר, אוארבך מנסה ללמוד על התרבות מתוך עומקו של הסגנון, ואילו הסופר המינורי מבין את הסגנון, ואת המשמעות החדשה שצריכה להיות לו - לאור התרבות. לא מדובר בהבנה לאור עומקו של הסגנון, אלא הבנה מסמלת של התרבות עצמה. לדוגמא, היחס ל"סגנון מערבי" הוא לא רק ניסיון להבין את הסגנון המערבי ולפיו את תרבות המערב, אלא הסגנון המערבי אינו אלא "הסמלה" של המערביות לאור יחס פוליטי מורכב אליו, והתמודדות עם הסמל הזה, לאור משמעותו הפוליטית. כבר אמרו לפניי כי אין להבין את הרומן של שמאס ללא השימוש העשיר והכמעט בלתי נגמר שלו באינטרטקטואליות. במחקרו של מיכאל גלזמן, הוא מראה כדוגמא כי ביאליק הוא ייצוג של התרבות הישראלית ההאגמונית.¹¹⁸ ברצוני לטעון כי זהו מאפיין הנובע מיחסו הכללי של שמאס, הסופר המינורי, להקשר. זהו אינו סתם שימוש בטקסטים לשמם, אלא התמודדות פוליטית עם הסגנון, תוך יחס תרבותי ומסמל אליו.

בשביל להבין את ההתמודדות של תהליך הכתיבה המינורי, יש לאבחן את המאבק האינהרנטי בו: תהליך הכתיבה המינורי הוא תהליך של התמודדות עם הקשר.¹¹⁹ נאמר כבר קודם כי הסופר המינורי מחפש באמצעות הסגנון מקום בשפה שאיננה שפתו. והרי הדרך בה יכול סופר מהקשר אחר לטפל בשפה היא בעצם טיפול בהקשריה. התהליך המשונה הזה הוא הכתיבה היחידה האפשרית לכותב "מבחוץ" כלומר למי שמתקיים בהזרה תמידית.¹²⁰ זהו בעצם מקום הביטוי היחידי של הסופר המינורי, הוא לא יכול לכתוב בדרך אחרת, וזוהי גם ההזדמנות היחידה שלו לחדש או לחשוף משהו בשפה. הסתכלות "מבחוץ", על הקשרים, היא מקורה ומטרתה של ההזרה המתמדת בסגנון של שמאס, שנחשפה כבר בפרק הראשון. האירוניה מתנגדת תמיד לטרגדיה משום שהאירוני יוצר או חושף את הקשרים החיצוניים, ומעורר הסתכלות ביקורתית ו"מבחוץ" על הטקסט, בעוד תפקודו הוא פנימי ליצירה עצמה. משום כך האירוניה היא מנוע חשוב של שימוש בהקשר. היחס המתמיד להקשר יכול להסביר דבר רחב יותר על הערבסקה ביצירתו של שמאס – הרי המערך הסגנוני כולו, מעבר להיותו לקוח מהקשר ישן, נמצאת בהקשר חדש בתוך המערכת הסגנונית. המושג "מערכת" הוא המתאים לתוצר של הכתיבה של שמאס, משום שניתן לראות שיש פה מגוון מרכיבי אשר פועלים זה ביחס לזה ויחד מבצעים תנועה מסויימת, בחוקיות מסויימת. כפי שראינו בפרק הקודם, הסגנון מקבל משמעות רבה גם ממקומו במערכת, כלומר ביחס לסגנונות הסמוכים לו או המתכתבים איתו. שמאס מתייחס לסגנון לא רק ביחס להקשרו החיצוני, אלא מחולל משמעות הקשרית לסגנון בתוך המערכת החדשה, שהוא יצר. כלומר,

¹¹⁶ דלז וגואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. עמודים 46, 51-54.

¹¹⁷ שם, עמוד 51.

¹¹⁸ מיכאל גלזמן. "לזרוק פחית משקה אל תוך 'הברכה' של ביאליק: אינטרטקטואליות וזהות פוסט-קולוניאלית בערבסקות" של אנטון שמאס, **מחקרי ירושלים בספרות עברית** י"ט. 2003, עמ' 21-10. עמודים 13-14.

¹¹⁹ שם

¹²⁰ שם, עמוד 61.

הבחירה של שמאס לקיים תפקידים סגנוניים בתוך המערכת היא בעצם תמיד בזיקה להקשר. הכתיבה במערכת אינטרטקסטואלית מסדר זה מפרקת את הסגנונות מהקשרם המקורי ומשחזרת את ההקשר אל תוך המערכת.¹²¹ הקשר אלטרנטיבי, שחף מהמקום ומההיסטוריה החיצוניים לרומן – הדוחים אותו משורותיהם. בכך המערכת הסגנונית יוצרת הקשר חדש, אלטרנטיבי, בו הסופר יכול לפעול, זירה חדשה, משוחררת.

בפרק הראשון אחת המסקנות הייתה ששמאס מפרק ובונה את המיתוס, אל המסקנה הזו הגענו דרך ביטול ושימוש הסמליות של המגל, לדוגמא. ניתן להבין זאת גם דרך הסגנון הערבסקי הבנוי מרגרסיה מן הרומן המודרני, ודיגרסיה אגדתית-מיתית. הדיגרסיה מקורה בסגנון אפי-מיתי – כשירה ההומרית, ואילו הרגרסיה מבטאת את ההיפך - את הנסיגה של הרומן המודרני מן המיתוס. הרגרסיה היא פירוק המיתוס, ואילו הדיגרסיה היא למעשה חידוש שלו. משום כך היציאות מן הנרטיב הראשי מבצעות למעשה רה-מיתוזציה של העלילה ומטעינות אותה במתח אפי. או לחילופין נסוגות מהמתח האפי ומחוללת רגרסיה "אוארבכית" מן המיתוס אל הקטן והמצוי. בעקבות המעגליות שנוצרת, מפירוק וחידוש המיתוס. המיתוס הוא כעין מוקד בתוך המערכת, ולכן היחס של הסופר למיתוס משמש כמצפן בתוך הדינמיקה בין הסגנונות. ניתן להבין מכאן את מקומו של כל סגנון במערכת ביחס למיתוס וביחס הסגנונות שלצידו למיתוס.¹²² מתברר כי הפירוק והבנייה הם תהליך של משחק בהקשר. גם לשימוש המינורי במיתוס יש משמעות של הקשר.¹²³ הקשר הוא בעצם המיתוס במשמעותו החברתית. הרי מהו מיתוס? הוא המוקד, או אחד המוקדים של קבוצה חברתית מסוימת, המיתוס הוא הסיפר של צורת החיים החברתית. דלז וגואטרי טוענים כי שכשקפאק מתנגד להקשר, ומנסה ליצור מקום נקי ממנו, הוא יוצר יצורים שאינם מיתולוגיים.¹²⁴ קפאק מקיים בשפה שימוש "כנגד כל שימוש סימבולי"¹²⁵, "עד שלא התרבות ולא המיתוס יפצו עליה עוד"¹²⁶ המיתוס הוא המקום העמוס ביותר בהקשר ולכן שם בדיוק הסופר המינורי מייסד את כתיבתו. וזאת כהתנגדות וחתרנות למציאות סביבו.

כאמור, תפקודו של המיתוס דומה מאוד לתפקודה של טריטוריה, כלומר, תפקידם של המקום, הזמן, השפה והמנהגים של התרבות השולטת. אלו הם קלפי היסוד התרבותיים שעמן משחקת גם הכתיבה. ההקשר המכונן של התרבויות הוא המיתוסים שלה. הכוונה גם לסיפורים ומיתולוגיה ממש, שבה סגנון הסיפור עצמו הוא מיתי, וגם לאירועים מכוננים. אבירי חצר בצרפת, הרצל על המרפסת בבזל, עקידת יצחק, המגל הקומוניסטי – כל אלו סמלים בעלי ערך מיתי. כל אלו הם אבני יסוד תרבותיים, כל אלו טבועים בתרבות וממש בשפה. לכן, אדם זר הרוצה לקחת חלק בשפה זו המיתית, חייב למצוא לעצמו מרווח. וכדי להפוך את השפה לחופשית עבורו, הוא חייב להוציא אותה מהקשריה.¹²⁷

כשמאס יוצר מיתוסים מתוך משחק אירוני עם הקשרים, הוא בעצם מכחיד את הבלעדיות את המיתוס, ובכך יוצר והורס, בונה ומפרק. הסמלים שהוא משליך אל תוך סיפוריו, נאבקים

¹²¹ שם, עמודים 46-51.

¹²² לאחר מכן היו מספר בעיות עם השימוש הזה, לאור קווים מיתיים הקיימים בכל הסגנונות לצד קווים היסטוריים, אך זו תיפטר בהמשך, דרך הבנה מחודשת של מושג המיתוס וחלוקה פנימית במושג.

¹²³ דלז וגואטרי, קפאק – לקראת ספרות מינורית. עמוד 50.

¹²⁴ שם, עמוד 42.

¹²⁵ שם, עמוד 50.

¹²⁶ שם, עמוד 61.

¹²⁷ שם, עמוד 46.

ומנוגדים, בעצם מפרקים את המיתוס מבפנים. מלאכת הפירוק נובעת אפוא גם מן האירוניות המתמדת בכתיבה של שמאס, הרי שום דבר איננו טוטאלי בכתיבתו, לסמלים יש ערך שימושי בלבד, פונקציונלי, ולכן כל סמל נזנח מאחור לאחר שסיים את תפקידו. היחס למיתוס "מבחוץ", כמינורי, הוא לבדו כבר מהווה חלק בפירוק שלו. אך למרות הפירוק, השימוש המתמיד במיתוס גם מראה כי שמאס אינו נמלט באמת מן המיתוס, וכי הוא אופף כל חלק בכתיבתו. שמאס אמנם משחק במיתוס ולא או נשאב לתוכו, אבל הכתיבה שלו היא תמיד סביב המיתוס. הוא אינו יכול להתנתק ממנו. עולמו הוא "עולם של מיתוסים".

השימוש במושג "מיתוס" מבקש מאיתנו לחזור לרגע נוסף לאוארבך, שהרי גם אצלו קיימות דוקטרינות כתיבה המתייחסות למיתוס, וגם שם הכתיבה המיתית היא כמובן תופעה חברתית. אוארבך מציג את ההתפתחות של הספרות המערבית כתהליך של התמודדות מתמשכת עם המיתוס. ג'מבטיסטה וויקו, ההוגה האיטלקי בו המאה ה-18 שהשפיע בצורה עמוקה על אוארבך, דן בשתי צורות הסתכלות על המציאות: פילוסופית ופואטית. ההסתכלות הפואטית היא זו שמובילה לחיבור של מיתוסים, כלומר לתיאורים נשגבים מאוד ומונעים מחוקים נוקשים, התסכלות מעמדית (תפקידית) על החברה, ומונעת מתחושת פחד ויחסי כוח. לעומתה ניצבת ההסתכלות הפילוסופית. ההסתכלות הפילוסופית היא הומאנית יותר, ונובעת מסקרנות ודינאמיות רבים יותר, ולכן מקיימת יותר זיקה לאמת.¹²⁸ אוארבך מתרגם את ההסתכלות הפואטית וההסתכלות הפילוסופית לאגדה ולהיסטוריה.¹²⁹ כלומר, ההסתכלות האגדתית היא גם ההסתכלות המשמרת יותר את המיתוס, בעוד שההיסטוריה מתנגדת לו. אמנם האגדה היא חדשה יותר, פחות פונדמנטליסטית מהמיתוס, אך מבחינת התופעה האנושית, עליה גם ויקו, גם אוארבך וגם הספרות המינורית נותנים את הדעת – ניתן להגיד שהאגדה משמרת יותר את ה"תפקידיות" של הדמויות, הקבועה במעין "חוק". זאת בנוסף לאוניברסליות הסטאטית של המיתוס. ככל שהאגדה יותר יסודית, יותר קיצונית ויותר רדוקטיבית באפיינה, היא יותר מתקרבת להסתכלות המיתית. לדוגמא, האגדות הנוציות הנאציות בעצם מתארת נרטיב פשוט ויחיד, כמו גם פיתרון יחיד הכולל הנוגע בכל המציאות וההיסטוריה האנושית. על כן היא משמרת את התופעה החברתית המיתית. כנראה שאוארבך היה טוען כי עקידת יצחק לדוגמא איננה מיתוס, כי היא איננה מיתולוגית בסגנונה, אלא דווקא היסטורית. זאת משום שהיא מוסרית יותר וחותרת יותר אל האמת. אך גם הכתיבה ההיסטורית הזו מכילה משהו מן המיתוס משום הפיכתה לאבן יסוד תרבותית – להקשר מכונן. למעשה, הרחבת מושג המיתוס של אוארבך למושג הקשר של דלו וגואטרי מסבירה טוב יותר את המיתיות שבסיפוריהן של נאסר וסוריה סעיד, משום שלמרות שהן היסטוריות, ומבטאות את המצב ההיסטורי של העם הפלסטיני, הן מהוות הקשר כובל – הקשר הגלות.

פרגמנטציה של הסגנון

אוארבך דן בשתי צורות הכתיבה, אגדה והיסטוריה, כצדדים משלימים בדרכים מסוימות, וכצורות מנוגדות זו לזו בדרכים אחרות. מבחינת תכליתן ותפיסת העולם שהן מבטאות, האגדה וההיסטוריה מנוגדות לחלוטין. הכותב ההיסטורי מנסה להגיע אל האמת הרציונלית, המוסרית,

¹²⁸ אוארבך, "ויקו וההיסטוריוציזם האסתטי". עמודים 134-139.
¹²⁹ זכאי, צלקתו של אודיסאוס. עמודים 78-79.

ואילו כותב האגדה מנסה לבדר, או לעורר יראה וכבוד.¹³⁰ לכן, לכאורה לא ניתן ליצור שילוב בין שתי הדוקטרינות – אגדה והיסטוריה, מבלי לפשר בניהן. לא ייתכן כי האגדה בצורתה הקיצונית-המיתית תהיה משלימה של ההיסטוריה, אלא רק צדדים מסויימים, אסתטיים של האגדה.

מכאן נובעת מתיחות נוספת מול שימושו של שמאס בסגנון, אליה כבר הגענו בסוף הפרק הקודם; שמאס דווקא יוצר שילוב בין האגדה וההיסטוריה דרך מיתוס הנכבה. הנכבה היא אמנם אירוע היסטורי, מוסרי וטרגי, אך כאשר דנים בהשפעתו החברתית הוא יכול בקלות להיות מוצג כמיתוס. זאת משום שהוא ההקשר המכונן, סיפור הבריאה של הגלות, או סיפור ההריסה של המקום. משום היותו מוקד חברתי ונקודת פתיחה – הוא הופך למיתוס בידיו של שמאס. זאת למרות שהוא מכיל היסטוריות רבה. הוא הדבר אליו הכול מתנקז בכתיבתו של שמאס. הוא הגורם הראשוני, סיבת הסיבות – הוא סיפור הבריאה הטרגי של הגלות. לכן הוא מקבל בערבסקה משמעות של מיתוס, זו המשמעות ששמאס רוצה להכניס באירוע ההיסטורי הזה. בנוסף לכך, במובן העמוק, תכונה מכוננת של המיתיות היא תקיעות וגורליות, ובכך היא מתאימה לתחושה האופפת את חוויית הפליטות ששמאס מתאר בספרו. הדבר הזה נוכח בסגנון הספרותי המשתנה של הנשים הגלותיות סוריה סעיד ואום נאסר. בהסתכלות על כל סצינה בנפרד נראה כי הסגנון שלהן הוא היסטורי מאוד, אבל בתוך המערכת הן הופכות למודל של "האישה הגלותית", כלומר מקבלות הקשר ותפקיד בתוך המערכת, וגם הופכות ל"סמל של הנכבה", מיתוס. כלומר, מקבלות הקשר חיצוני לרומן.

כשמפרקים את סגנון לחלקיו, דווקא ניתן להגיע לשילובים מעניינים והיסטוריים – כלומר שמבטאים חוויית מציאות עמוקה. האירוע של כיבוש הארץ מוצג כסופה של הפנטזיה והאגדה וחזרה את המציאות, אל הקרקע. זו הסיבה שהקריאה דרך עיניו של אוארבך בלבד בפרק הקודם, הובילה למסקנה השגויה שהנכבה היא רק היסטורית, שתחת שליטתה של ההיסטוריה קורסים המיתוסים של הדוד יוסף, החפים ממציאיות. אך הדבר שגורם להתערבות ההרסנית של ההיסטוריה באגדה היא מאפיין מובהק של המיתוס – גורל. הנכבה מוצגת ברומן בצורה פאטליסטית מאוד, כאסון בלתי נמנע, שגיבורי האגדות תמימי מכדי לראות, אך זה יהיה סופם. בדוגמא של הדוד יוסף בפרק הקודם, שמאס מכפיף את האגדה להיסטוריה. הוא עושה זאת על ידי הוספת פרט היסטורי לאגדה. שמאס מספר כי האדמה שעליה התרחש הסיפור הפכה לכבושה. אבל הרי הוא בעצם כופף את האגדה לגורל, לתקיעות ולהקשר היסטורי כובל. הוא נוטל מהאגדה את החופש והדינאמיות וכך הופך אותה למיתוס. האגדה של הדוד יוסף נידונה להריסה. כעת ברור מדוע אירוע הנכבה למעשה מתפקד כמיתוס במערכת של שמאס.

אחד מהמבואות הסתומים הגדולים בפרק הקודם התגלם בהבנה שהסגנונות כפי שאוארבך מציג אותם כבר לא מצליחים להיות אינדיקציה לדינמיקה בין הסגנונות של שמאס. ישנם סגנונות המסווגים בצורה דומה אצל אוארבך ואצל שמאס, אך הם מקיימים תפקידים שונים וממש הפוכים במערכת של שמאס. סגנון יחיד יכול לקיים מספר תפקידים סותרים. בהתאם, ישנם סגנונות שמקיימים תפקידים דומים אצל שמאס, למרות שעל פי אוארבך הם אמורים להתנגד זה לזה, לדוגמא האגדה של הדוד יוסף לעומת הנסיגה היומיומית הביתה, אשר שונים מאוד בסגנונם לפי אוארבך, אך שניהם מקיימים נסיגה מהמיתוס. ישנם סגנונות דומים עם משמעות הפוכה,

¹³⁰ אוארבך, מימיס. עמודים 18-19.

וסגנונות שונים לחלוטין שדווקא מסתדרים זה עם זה. כעת מתגלה הסבר לתופעה הזו - שמאס בעצם עורך פירוק, פרגמנטציה, של הסגנון למרכיביו.

סגנון נוסף המקיים תפקידים הפוכים במערכת של שמאס הוא הסגנון המיתי. הסגנון המיתי מקיים תפקיד כפול ביחסו לנכבה ולפירוק ההקשר. למרות שהמיתוס לפי דלז וגואטרי אמור להיות ממש ההקשר עצמו, הוא יכול להיות גם היפוכו. זאת משום שכפי שהוצג בפרק הקודם – המיתוס מקיים גם מילוט מהמציאות, כלומר מילוט מהנכבה. אבל כאמור, הוא מקיים גם את חוסר האפשרות להימלט, משום שהוא מחולל תחושה פאטליסטית בכל היצירה. הסגנון המיתי מפורק פה למרכיביו – פאטליזם ומוקדיות מצד אחד, וריחוק מהמציאות ומהעובדות מצד שני. בשביל לצאת מהמבוי הסתום, יש להמשיך ולפרק לגורמים את הסגנונות של אוארבך, לאור התפקידים, הפונקציות החדשים במערכת ששמאס נותן להם.

פירוק הסגנון הוא בעצם מאפיין הכרחי של הכתיבה המינורית. דלז וגואטרי מתבוננים מקרוב על הסגנון, ובמקום לחפש תבניות גדולות הם מעדיפים להבחין בחושניות שבסגנון, במאפיינים המהותיים שבו, ולא במאפייניו ההיסטוריים או הנהוגים.¹³¹ ההתבוננות הקרובה בעצם בדומה לשיטת המחקר של אוארבך כפי שהוא מעיד עליה. אוארבך בוחן בחינה צמודה של פרגמנטים, מבחין במצלול ובתחושה שנושא כל משפט ומשפט בפרגמנט.¹³² אבל אוארבך בעצם כופף, באותה נשימה, את המסקנות שלו למודלים מאגזיריים, מוכנים, מערביים – כלומר נושאים הקשר קבוע. לכן כמובן שחלק מההוצאה מהקשר, שמאס חייב לצאת מהמודלים האלו. אך אין זה אומר שהמודלים של אוארבך בטלים ומבוטלים, אלא דווקא שכדאי לעקוב אחרי השימוש בהם, וכך לאבחן את האופן שבו שמאס מוצא לעצמו מקום בתוכם בבנייה יצירתית.

השימוש המפורק בסגנון הוא גורם ותוצאה הכרחית של השימוש הפונקציונלי בסגנון. זאת משום שבשימוש הפונקציונלי הסופר המינורי יוצר פרגמנטציה מן הסגנון. כלומר, במקום להשאיר את הסגנון בתבנית גדולה, הוא מפרק אותו למרכיביו, על ידי הבנה עמוקה של המשמעויות הגלומות במרכיבים. הוא בוחן מהי ההזדמנות או חוסר ההזדמנות המגולמת בסגנון – מה אפשר לעשות עמו – כמעשה פוליטי. הסגנונות הופכים לכלים שונים, ולכן הסופר המינורי חייב למצוא את הפונקציה בהם, פונקציות החופפות או מושלמות לעיתים על ידי סגנונות מנוגדים. עניין זה נחשף כבר בפרק הקודם, ביחס למשמעות של כוח ושל חיים שניתנים גם לאגדה וגם לאירוניה, ההיסטורית. למרות ששני הסגנונות האלו לא מסתדרים זה עם זה מבחינת תפיסתו הסגנונית של אוארבך, יש טעם להציב אותם זה לצד זה. הקשר בניהם נובע מכך שגם האירוניה וגם האגדה מעניקות לטקסט תנועה והזדמנות, ומאפשרות לכותב לתפוס עמדה אדנותית ביחס לטקסט שלו, שכזכור נכתב בשפה המז'ורית. שילוב בין אגדה לאירוניה מאפשר לסופר להדגים כושר המצאה ותמרון בשפה שבה הוא לכאורה רק אורח. שילוב סגנונות מן הסוג הזה משתמש באופן עמוק בסגנון, וחושף בו רובד שבעצם היה קיים בו תמיד. דוגמא נוספת לשימוש פונקציונלי היא כאמור הפאטאליזם של הנכבה, או החיים שבאגדה.

השימוש הפונקציונלי בסגנון יוצר גם בפני עצמו דבר הפוך מהמיתוס, משום שאם המיתוס יוצר כותרות תרבותיות, תמטיות, וגם סמליות וסימון תמידי של דברים חיצוניים לו, השימוש

¹³¹ דלז וגואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. עמוד 33.

¹³² אוארבך, **מימיזיס**. עמודים 411-412.

הפונקציונלי עושה את ההיפך הגמור. הוא מנתק את הסגנון מההקשרים שלו ומפרק אותו מההקשר הנהוג שלו, כדי לחלץ ממנו דבר מה עמוק יותר, משמעות הגלומה בו, שבשביל להגיע אליה צריך להתנתק מההקשר.¹³³ כך שמן הבחינה הזו, הפירוק והשימוש הפונקציונלי הוא הדרך שבו הסופר המינורי "משחרר" את הסגנון מהקשר ובכך מאפשר את השימוש בו – שימוש חדש ופוליטי. השימוש הפונקציונלי, בדומה לשימוש הסמלי-אינטרטקסטואלי שהוצג קודם לכן, הוא הדרך בה הסופר המינורי יכול לכתוב, וגם כאמור לחדש.

פירוק הסגנון גם יוצר ספציפיקציה. שמאס מנסה לחלץ את האתוס האמיתי, את הלך הרוח העמוק של התקופה המסוימת, את האווירה השוררת בתקופתו.¹³⁴ שמאס מבקש לבטא את המשמעות העמוקה של הרגע הספיציפי בו הוא נמצא.¹³⁵ הוא לא חותר לתיאור היסטורי מלא, עם קריטריונים מוגדרים בסגנון, אלא לגילוי של המשמעות העמוקה על ידי התכונות של כל סגנון העומד לרשותו.¹³⁶ לצד הפרגמנטציה של הסגנון, שמאס מפורר גם את הכתיבה ההיסטורית. המטרה ההיסטורית, לבטא באמצעות קולות מגוונים רגע מסויים לעומקו, בעצם דומה לפרגמנטציה המודרנית שאוארבך מוצא ברומן המערבי החדש, משום שזוהי חפירה עמוקה בטקסט ברגע ספיציפי, לאור הקולות הרבים בתוכו. אותם קולות הינם, במילותיו של אוארבך, "נסיונות לחשוף מציאות נכונה יותר, עמוקה יותר".¹³⁷ למעשה, כבר בפרק הקודם התגלה כי שמאס משתמש באגדה ובהיסטוריה הייחודיים למצבו. כלומר מפרק אותם מהדוקטרינה הגדולה והכללית במטרה לייצר ספציפיקציה. כאמור, השימוש הזה גם מוציא מהסגנון משמעות עמוקה, מנותקת מהקשר היסטורי, הקיימת בו. הגעתי למסקנה זו בעקבות משמעות החיים הקיימת בסגנון המיתי של שחרזאדה. שמאס חושף מאפיין יחיד, שביב מהסגנון האגדתי, וגם חושף את משמעות האגדה למצב הספיציפי שלו.

לסיכום, הסופר המינורי מחפש לעצמו מקום מבעד למבואות סתומים. אותם מבואות סתומים הם ההקשרים המיתיים של הסיפורת. ההקשר המקובל הוא זה שכולל את הכתיבה המינורית, שלא מוצאת מקום חופשי ממנו, ולא יכולה לכתוב לכן בשפתה של התרבות המאזוירית, העמוסה בהקשרים תרבותיים, משום שהשפה שייכת לתרבות המתנכרת לו. הסופר המינורי לא יכול ליצור אי בודד מהמיתוס באמצעות סגנון אחד, בניגוד לנסיגה שאוארבך מציג אל הבית, אל חוף מבטחים. בשל כך, הסופר המינורי בוחר בצורת כתיבה אחרת שמאפשרת את מנוסתו. זוהי צורה של תנועה מתמדת וחתרנית של בנייה ופירוק הקשר. אותה בנייה ופירוק מתבטאת בשתי דרכים: הראשונה היא שימוש סמלי-הקשרי בסגנון, והשנייה היא שימוש המפרק או מנתח את הסגנון, מוציא ממנו מאפיינים קטנים ועמוקים הצופנים בחובם הזדמנות לכתיבה. לפי השימוש ההקשרי-סמלי, הסגנון הוא קודם כל ייצוג של מקורותיו, כדוגמת סגנון מערבי, סגנון של סיפורת עממית-ערבית וכדומה. בשימוש הזה הסגנון הוא אמנם סוחף, אבל הוא תמיד מגיע עם הקשרים פוליטיים מוכנים מראש, הוא ייצוג של דבר מה חיזוני. השימוש השלוב בהקשר יוצר רלטיביזם בסגנון, ומוביל ליחס אמביוולנטי ופוליטי. לכן הוא שולל את האפשרות של סגנון אחיד עם אמירה אחידה ברומן. זוהי גם הסיבה לאירוניה הפוקדת את כל חלקי הרומן. השימוש השני בסגנון ממש

¹³³ דלו וגואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. עמוד 83.

¹³⁴ אוארבך, **מימיזיס**. עמודים 411-412.

¹³⁵ רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, "הקוף של קפקא". עמודים 12-13.

¹³⁶ דלו וגואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. עמודים 58-61.

¹³⁷ שם, עמוד 407.

הפוך לו. בשימוש השני שמאס מפרק את דוקטרינת הסגנון השלימה, ואת תמונת העולם השלימה והקוהרנטית. השימוש הזה חושף בצורה יצירתית צדדים עמוקים בחוויית המציאות. זהו ויתור על תמונת העולם הקוהרנטית או אפילו התמטית בשביל לבטא תחושה גולמית מסוימת. הדוגמא שניתנה לצורת שימוש זו היא עירוב הפאטליזם המיתי בעובדות ההיסטוריות. הדבר חושף את חוויית המציאות הספיציפית של שמאס לאשורה.

נתיב מנוסה: יצירה של עוד מקום – חידוש הכתיבה ההיסטורית

לאחר הדיון הארוך בטיפול של הספרות המינורית בסגנון ושימושו, ברצוני להתחקות אחר כמה מהלכים אופייניים בכתיבתו של שמאס, ולבחון אותם לאור השימוש המינורי בסגנון. הווה נשוב ונקרא קטעים מהרומן של שמאס, וננסה לאפיין אותם לאור היחסהחדש לסגנון, ויחד עם הכלים של אוארבך, שיותאמו ליחס הזה.

אתחיל בשימוש בדמות התרנגול, משום שהוא אחד מהסמלים החוזרים והמרכזיים ברומן. לאורכו של הספר מופיע תרנגול מיתולוגי הנקרא א-רסד.¹³⁸ על פי האגדה, התרנגול הזה שוכן במערה בסביבת בית ילדותו של שמאס. כאמור, זהו תרנגול מיתולוגי, בעל חיי נצח, בהתאם למאפיין החיים באגדה. אך כשעוקבים אחריו לאורך הרומן רואים כי המילה "תרנגול" מופיעה פעמים רבות בהקשרים אחרים. באחת הפעמים ההופעה מבטאת ממש פירוק של מיתוס התרנגול לנוכח ההיסטוריה: היסטוריה קשה של הפצצות על הכפר. נאמר כי "דמותו של א-רסד נסתלקה מדמיונם בימים ההם, והתרנגולים היחידים שנראו בחוצות הכפר היו מהדסים באימה ונסים על נפשם למשמע קולות הנפץ".¹³⁹ שורה זו אכן נראית כהריסה של המיתוס, שאינו עומד לנוכח ההיסטוריה הכאובה. גם בהפצצות, בעת מלחמה, בפוליטיקה – יש משהו מן המיתוס. משום שיש בה בהיסטוריה הספיציפית הזו מן הטרגדיה ומן הגורל והאבדון. בנוסף – השורה המצוטטת היא שיבה אל ההקשר, כלומר – אל המיתוס. כפי שהסיפור של הדוד יוסף מאבד את כוחו לאור האדמה הפוליטית, גם כאן ההקשר הפוליטי לא מותיר לכאורה מקום לתנועה ויצירה. שמאס "נתקע" בהקשר, במיתוס הנכבה.

בהמשך תיאור זמן המלחמה בכפר, מסופר כי ההפצצות גרמו לאחד התרנגולים לאבד את שפיותו ולכרכר בהיסטריה עד שבעט בו סוס ואכלה אותו חתולה.¹⁴⁰ ארצה לתת את הדעת דווקא לתיאור הזה – התיאור המגוחך, הפשוט והגופני. ניתן להסתכל על סיפור התרנגול שאכלה אותו חתולה כהכחדה (טרגית-אירונית) של המיתוס, לאור המציאות ההיסטורית, כפי שהוצג בפרק הקודם במקרה של אום נאסר וסבא ג'ובראן. המיתוס של סבא ג'ובראן מאפשר חיים, ואילו אום נאסר כבולה למציאות ולכליון. התרנגול איבד את מהמיתיות שלו, ולכן איבד את כוחו – ואת חייו. אכן מתקיימת פה הדיכוטומיה של חיים ומוות מול היסטוריה ואגדה, הרי אלו הן ההפצצות שגרמו לתרנגול לאבד את שפיותו ואת חייו. אותן הפצצות שהשכיחו מהכפריים אם את דמותו של א-רסד. אך השפה שבה נכתב הסיפור לא תומכת בקריאה מסוג דיכוטומי זה. הסיפור על התרנגול והחתולה הוא סיפור שכתוב בצורה שטותית, מגוחכת ועצובה. קריאה טרגית, המניחה דיכוטומיה

¹³⁸ שמאס, **ערבסקות**. עמודים 17, 106.

¹³⁹ שם, 106.

¹⁴⁰ שם, 106-107.

יחידה בין המציאות לבין המיתוס, בין המקורקע, האנושי לבין האפי, לא מסבירה את יכולת הסחיפה וההשכחה שבסיפור הזה. לו נתנו לאוארבך לקרא את סיפור קיצו של התרנגול, יתכן והיה קורא בו קריאה דיכוטומית של אגדה מול היסטוריה, אך לאור המסקנות מספרות מינורית אפשר לשכלל את הדיון. הסיפור איננו טרגי בסגנונו כלל. ברצוני לטעון כי למרות שהחלק שצוטט על שכחת א-רסד עקב ההפצות הוא כבילה מחודשת להקשר, הסיפור המגוחך על התרנגול איננו ממשיך את הקו הכובל. הסיפור הזה הוא דווקא התנגדות ומציאה של תנועה מחודשת. שמאס איבד את כוחו של א-רסד בסיפור הפצות. לכן, שמאס בוחר בכיוון אחר ומקורי להמשיך את כתיבתו. שמאס מפרק את מאפייני הסצנה הטרגית וכך מציע גם את ההתנגדות לטרגי. נגד הטרגיות והרציניות של המלחמה וההפצות. הפונקציה המתאימה להתנגדות היא דווקא הגחכה. בנוסף, יש פה משיכה אל הכיוון הגופני והגרוטסקי, גם כנגד אותה היסטוריות וכבדות ראש. כנגד הריכוזיות והמוקדיות של המיתוס, הסצנה מנכיחה חומר, גוף ויומיומיות. הדבר הזה מזכיר כמובן את תכונות הסגנון הנמוך על-פי אוארבך: כנגד ההפצות המתוארות באופן גבוה וטרגי, מופיע היומיום הקומי. כאן המיתוס אינו מבוטל בצורה טרגית, כלומר, שב אל ההיסטוריה הכוללת אותו, כפי שנראה בפרק הקודם (הסוף והכליון של האגדה), אלא דרך הגופני. הפירוק של המיתוס לפי שמאס לא מוביל למוות ולסוף, אלא מאפשר דווקא תנועה. שמאס מציע הימלטות דרך הסגנון. וה"מיתוס", ההקשר פה איננו הדבר דומה מעט לסיפוריו השטותיים של הדוד יוסף, שהזכרו בפרק הקודם. שמאס יוצר נתיב מנוסה¹⁴¹ בצורה של תמונה מעוררת, מצחיקה ומקומית. בהצגת המוות השטותי של תרנגול (המתקשר לא-רסד) – שמאס "מרווח" את מושג המוות, ומוצא נתיב חדש. הפונקציה של הסגנון הזה היא יכולתו לסחוף למקום אחר, מינורי וזניח, שבו עדיין יש מקום ליצירה ולהמצאה.

לתרנגול יש לכן שני "מקומות" במערכת. הראשון נגזר מעצם היותו תרנגול, ולכן מתחבר לכל התרנגולים האחרים ברומן, והשני הוא במקומו בתוך הפרק בספר, כלומר בתוך הערבסקה שלו. מעקב אחר הערבסקה המלאה של התרנגול הקומי הזה מחזקת את מקומו הכפול של התרנגול בסיפור: בכלל בפרק ישנם סיפורים נוספים, המרחיבים את הטרגיות של ההפצות ומוסיפים לתרנגול הקשרים נוספים. בכך, הם מוציאים אותו, ואת המיתוסים שסביבו, מההקשר הכובל, היחיד.

הפרק ברומן בו מופיע סיפור התרנגול, מתחיל בתיאור טרגי הדומה בסגנונו ובמקומו במערכת לתיאור ההפצות. זהו תיאור של סופו של הכפר וכיבושו בידי "ג'יש אל-יהוד" (צבא היהודים) ב-1948.¹⁴² הוא מספר על השביל שיקרא לימים "שביל המנוסה". נאמר כי הכפריים ציפו שמהשביל הזה יגיעו צבאות ערב לשחרר את הכפרים מכיבוש. תקוות שווא, כמובן. השורות המעטות המתארות את חיסולו של הכפר ספוגות בביטול תקוות ותחושת תקיעות. הן זועקות נואשות למושיע שלא יוכל לבוא. שמאס לא כותב על מציאות דמיונית, הוא אינו יכול לשחרר את הסיפור מעובדת התבוסה ולחולל צדק פואטי. בנוסף, אין עוד מקום לכתוב בו מתוך מצב האבדון. האזור יוותר כבוש, ואין יותר מה לומר עליו. הכתיבה נתקעה.

אך לאחר תיאור הכיבוש, שמאס שב ונוטל את כוח הכתיבה. הוא עובר לנושא הכתיבה הבא בקשר אסוציאטיבי כמעט – המשמעויות של שמות הדרכים האחרות באיזור. שמאס משתמש

¹⁴¹ דלז וגואטרי, קפקא - לקראת ספרות מינורית. עמודים 50, 61.
¹⁴² שמאס, ערבסקות. עמוד 104.

בתיאור הפוליטי של המקום כדי לעבור לסיפורים של מדרשי שם של מקומות נוספים. המעבר הזה משחרר אותו והוא יכול להמשיך לכתוב. שמאס מתחיל סיפור חדש, של הדוד יוסף, על חבורת לוחמים אגדית שעל שמה נקרא איזור סמוך.¹⁴³ לפי הסיפור, חבורת הלוחמים עצרה לנוח אחרי עוד קרב מוצלח. הם הסירו את נעליהם ושפכו מהן את עפר הקרב – העדות לניצחון. ערימת העפר שנוצרה, טורח שמאס לציין, נראתה כמו תל. באורח פלא התל הזה החל להנץ ולהתמלא בצמחייה חיה ממש מול עיניהם. לתל המוריק יש משמעות של שיבה לחיים. תל הוא עיר הרוסה, ומעפרו שמאס מצמיח חיים חדשים. הסיפור הזה, לאחר תיאור ההרס של הכפר בקצה "שביל המנוסה", הוא לא מקרי. כך גם תיאור הניצחון בקרב לאחר תיאור התבוסה מול גייש אל יהוד.

בפרק הקודם כבר תוארה דיכוטומיה בין מיתוס מלא חיים להיסטוריה מתה, והונח כי המיתוס בערבסקות הוא מעין התרחקות מהמציאות הקשה ומחולל בתחומו תנועה, דינמיקה. עם זאת, לא היה ברור מדוע המצאה – מעשה אגדה, שברור כי איננה יכולה להתגשם, תוכל באמת לעזור לכותב. הרי לא מדובר באמת בהשבת הכפר לחיים. אך באמצעות הספרות המינורית מתגלה תחייה חדשה – תחייה בתחומו של תהליך הכתיבה. השבת הכתיבה בעזרת סיפור-עם עמוס בדמיון ובתיאורים ציוריים, דרמה ומתח. הגודש של סיפור-העם מפנה מקום חדש לחשוב ולהמציא, לדמיון וליצור.¹⁴⁴ זוהי הפונקציה של הסגנון האגדתי-מיתי במערכת. האגדה והמיתוס אינם שקיעה עקרה בהזיות לאור המציאות הטרגית, אלא שימוש מושכל במקום הרב לביטוי וקתיבה שהוא מעניק, וממנו ניתן לכתוב את סיפור האסון בצורה שאינה דיכוטומית, סטאטית או "מתבקשת".

בנוסף, סיפור התל המשגשג הוא מלאכותי מאוד, מופרז אפילו. הוא מכיל תיאור ציורי ומוגזם של תולדות העפר, שברור כי הוא אירוני, בדומה סבא ג'ובראן מהפרק הקודם. גם תגובתם של הלוחמים לאירוע נשמעת אירונית: "והכפריים, שהיו רגילים במעשים שכאלה". זו אמירה אירונית על כל הפלאות המוגזמות המופיעות בהרפתקאות שבסיפורי עם טיפוסיים. גם האירוניה עצמה נותנת מקום להתבטא ולחשוב: שמאס מפנה באמצעותה את הדיון אל התרבות שלו, שלכאורה הגיעה לסופה בסיפור ההפצצות. כך הוא משאיר אותה חיה. המלאות, הציוריות, הדמיון וגם האירוניה – הם הכוח ששמאס רצה לרתום לצורך החייאת תהליך הכתיבה, ולכן נקט בסיפור הזה. יש לו יכולת להרחיב את הדיון ולפתוח נתיב נוסף, אחרי שהמיתוס תפס אותו ואיים לסיים את הכתיבה. שמאס לא הוסיף עומק היסטורי בשביל ליצור תמונה היסטורית, מלאה, במטרה מוסרית. ולכן, הוא לא הוסיף נופח היסטורי לשמו. לשמאס הייתה מטרה אחרת – להוסיף עוד מקום לתנועה ולביטוי. משום כך שמאס נטל את המאפיין ההיסטורי אירוניה. האירוניה יש בכוחה לפתח דיון חדש, שטרם נכבש על ידי המיתוס.

אגדת התל היא קצת היסטורית, משום שהנופח האירוני הופך אותה לדיון על התרבות, ומשום שהאירוניה מוסיפה רובד נוסף של דיון, מתחת לפני השטח, בניגוד לאגדה בה "הכול נגלה". למרות זאת, בתוך המערכת, הסיפור החדש, האירוני, מתנגד לעובדות ההיסטוריות (כיבוש הכפר) שתוקעות את הכתיבה. מהבחינה הזו, האגדה היא ההיסטוריה החיה של תרבות שמבחינה עובדתית נהרסה. יש פה היסטוריה ממש, משום שנוצר ייצוג חי של תרבות, אבל יש בה גם משהו

¹⁴³ שם, עמודים 104-105.

¹⁴⁴ תודה למנחה שלי, פרופסור גלילי שחר, שהסב את תשומת ליבי לנקודה הזו.

א-היסטורי משום שהיא מתנגדת לעובדות במובן הראשון, ולכן מדובר בהיסטוריה אלטרנטיבית, שהיא בלתי אפשרית בראייה היסטורית-עובדתית.

בפרק הקודם נחשף כי אצל שמאס אכן קיים כוח באגדה, לעומת חוסר האפשרות שבהיסטוריה. הוצג כבר כי לאגדה יש תפקיד של תחייה והשבת עוצמה. אבל בעזרת הקריאה המינורית ניתן להבין ממש את הסיבה לאותה עוצמה, וזאת משום התכונה המכוננת ששמאס שותל באגדותיו – המלאות והיכולת ליצור מתח וגם דיון ביקורתי. שמאס משתמש ב"חיות" – במתח, בציוריות ובהומור שבאגדות על מנת להחיות את כתיבתו.

חשוב להתייחס ישירות גם להקשרו של הסגנון. לא לשווא שמאס בוחר בסגנון מיני הנגזר מן המסורת הערבית-הפלסטינית העממית, מסורת של עם שאיבד את תקווותו. הוא משתמש בפולקלור – הייצוג החי של התרבות. זוהי ההצעה שלו להמשכיות. כך, לא רק בעצמתו אלא גם בהקשריו הסיפור הזה מחייה. הרי הוא משמר פולקלור ותרבות, ואפילו פותח דיון עליה, מה שמשאיר אותה חיה ופתוחה לשיח.

לאחר ההבנה הזו, הבה נשוב לרומן, לערבסקה:

הפרק ממשיך אחרי האגדה לסגנון אחר ומשונה ביותר. הסיפור מועלה באמצעות אותו "תירוץ" ערבסקי של מעבר אסוציאטיבי בין סיפורים, ששמאס נקט בו קודם לכן. שמאס שוב אומר כי ליד המקום בו התרחש סיפור הלוחמים נמצא מקום נוסף, ששמו "חלת זינב". מקום זה נושא סיפור על אישה שנרצחה ברצח אכזרי כיוון שנחשדה כמפתה. הרוצחים שפכו אבק שריפה לבגדיה התחתונים ופוצצו אותה.¹⁴⁵ גם הסיפור הזה הוא סיפור עממי, שמועה. בדומה לאגדה הקודמת, גם הסיפור הזה מעניק מקום לדיון נוסף - דיון על מגדר. נאמר כי זינב הייתה אישה נשואה, וכשחטפו אותה "נשואה ממיטת בעלה". תיאור זה עולה בקנה אחד עם תיאור של אישה מפתה. יופיה של זינב היה בעל שיעור מיתולוגי, ופיתוי מיתולוגי שאיננו ריאליסטי. לען, גם מהבחינה המיתית הוא דומה לסיפור הקודם, הן במטרותיו והן בסגנונו. ממש בעמוד הבא של הפרק יגיע תיאור של ההפצצות על פאסוטה. הסיפור המקדים על הרצח כמו מטרים ומרחיב אותו קצת מראש, ונותן מובן אחר לפצצות. עם הפיצוץ העממי, הטעון בדיון מגדרי ובמתח אגדתי, אפשר להמשיך לכתוב גם לאחר שהכפר הופצץ.

השילוב של אגדה מיתית וסיפור מיני ומגדרי, מופיע פעם נוספת בצורה ממש תבניתית בערבסקה של סבא גובראן¹⁴⁶, הנמצאת בפרק הקודם של עבודתי. בחקירת הערבסקה בפרק הראשון, אמנם נתגלה שמדובר במאבק בין סגנונות ושקיים שם מושג התחייה לעומת המוות שבגלות, אך לא הוברר מדוע שמאס נמלט מהסיפור הטרגי של הגלות באמצעות האגדה. אזכיר את הערבסקה בקצרה: היא מתחילה בתיאור של אום נאסר.¹⁴⁷ אום נאסר מתוארת כאישה פליטה ואומללה, וכל מה שנותר לה מבהלת המנוסה הוא החתול שלה. אזכיר כי החתול מסמל סיפורי עם, מהבית שאבד, ואכן לאום נאסר יש חתול ויש סיפור פליטות. בסיפורה היא מגוללת את מעלליו של סבא גובראן, מאבות המשפחה: כיצד זכה באחת מנשותיו על ידי שבירה של אגוזים באמצעות ראשו,

¹⁴⁵ שם, עמוד 105.

¹⁴⁶ שם, עמודים 137-145.

¹⁴⁷ שם

וכיצד כלתו מצאה את מותה בידי צבוע מיתולוגי ורשע.¹⁴⁸ לאחר הסיפור הזה לא חוזרים לדבר על אום נאסר, למרות שהדבר מתבקש, אלא מפסיקים את דבריה ואומרים שהסיפור של אום נאסר הוא למעשה שגוי, ושהיא כנראה ערובה בין שני סיפורים מתולדותיו של סבא גובראן. מכאן שמאס יוצא לסיפור חדש שמתאר את הקרב האימתני של סבא גובראן מול הצבוע הרשע שניסה לגזול ממנו את בינתו ולהרגו. גם כאן התיאור הוא אגדתי, מלא, ציורי וסוחף, וגם פה שמאס נעזר בשפה אירונית "והתיצב כנגד הצבוע כדי להגן על שכלו ועל סוסו ועל משכוכיתו". שוב אירוניה עצמית בסיפור, הנוצרת על הכבדה עד כדי גוזמא. כלומר – עד כדי ביטול של הכבדות. ביטול שנראה בהחלט נחוץ לאחר התיאור הטרגי של אום נאסר. בנוסף, באמצעות התוספות האירוניות נוסף עוד רובד, הדומה לרובד שנוסף בסיפור חבורת הלוחמים. גם כאן, באמצעות הסיפור הזה, בדומה לשאר סיפורי הפולקלור, שמאס מנסה לפנות לעצמו מקום להתבטא.

בסיפורו של סבא גובראן והצבוע מתקיים דיון נוסף, שניתן להבינו לאור כל הערבסקה. באמצעות האגדה הזו שמאס מצליח לעשות דבר נוסף, וממש למצוא לעצמו מקום חדש לנוע בו. בדומה לסיפור של זינב ואבק השריפה, שמאס בוחר ליצור כאן את הדיון הנוסף על מגדר. דמותו של סבא גובראן מכילה תיאור חזק ואגרסיבי של המיתוס הגברי. הסיפור מתחיל במילים "זלזלו בגבריותו של סבא גובראן". הפרק עצמו מתחיל מתיאור מגוחך של האתוס הגברי. הסיפור הפותח מתאר גברים שיורים באבטיחים כחלק ממשחק או מהפגנת פאסון, בעוד שאשתו של אחד הגברים מתמרמרת על אובדן האבטיח שאמור היה להיות מזונה של המשפחה.¹⁴⁹ בכלל בפרק הזה ניתן לראות מאבק לא רק של המיתוס עם המציאות הגלותית, כלומר של סיפורו של סבא גובראן עם הנכבה, אלא גם של דמות הגבר המיתית עם רעב הכובל אל המציאות. שמאס מצליח להרחיב את המאבק במיתוס הנכבה, למאבק במיתוסים נוספים. כלומר זהו לא מאבק יחיד (בין המיתוס המשוחרר למציאות הגלותית) אלא נוצר פה מאבק נוסף, בדמות המיתית של הגבר. שמאס נסוג מן הגלות של אום נאסר, אך כפי שראינו בפרק הקודם – זוהי נסיגה שדנה בחוסר האפשרות, הזיה רגעית, ולא מקום ממשי לכתוב בו. אך לעומת זאת, עם הרחבת הדיון במיתוס הנכבה לדיון במיתוס הגברי, שמאס דווקא מצליח להימלט מההתעסקות הדיכוטומית בין המיתוס לגלות, וגם בעזרת המציאות הכובלת להמשיך את הכתיבה.

דרך ההתכחשות למיתוס של הנכבה, בעצם הקטיעה של סיפורה של אום נאסר, שמאס יוצא למיתוס נוסף – מיתוס הגבר, ולמאבק בו. כך שמאס מצליח להרחיב את היריעה. ואז, כששמאס חייב לשוב אל המציאות, כשהוא מציין את הרעב ואתהקרקע הכבושה, הוא מצליח לייצר דיון נוסף. בערבסקה הזו יש "דיון משני" לדיון על הנכבה. וכאמור הוא שוקל יותר מהדיונים הרגועים שהוצגו קודם, כדוגמת סיפור התרנגול האומלל וסיפורי מדרשי השם משום שהוא ממשיך ושוטף ממש את כל הפרק. כלומר, נוצרת כאן אפשרות לדון בדבר אחר, אפשרות להסתכל על עתיד, ולא רק על תקיעות של היעדר מקום. זוהי הרחבה של הפונקציה של יצירת דיון, שהוצגה גם בהקשר של אגדת הפולקלור ו"חלת זינב".

ההיסטוריה וההעובדות שתופסת מקום מיתי במערכת, משום שהן מהוות הקשר כובל, דוגמטי ואף ומוצגות כגורל קבוע. גורמות לאגדה לתפוס כעת תפקיד היסטורי, דווקא בכך שהיא לא מתבססת על עובדות אלא על תנועה וחיות. היא היסטורית משום שמשום שהיא מאפשרת עומק,

¹⁴⁸ שם

¹⁴⁹ שם, עמוד 137.

בחירה חופשית ועולם דינאמי (ביחס למיתוס הקודם). לכאורה ההיסטוריה אמורה לספק את המרחב הדינמי לסיפורת, לעומת האגדה שמשמרת את המיתוס - הסטטי, אבל פה התפקידים ממש מתחלפים לאור הקיבעון ההיסטורי והגורליות. הסגנונות האלו חושפים את טבעם החדש לאור המערכת, לאור הפונקציה שלהם בכתיבה, ולא רק לאור הסגנון עצמו. הרי הסגנון האגדתי מקבל משמעות של תחייה רק בזמן הצבתו ביחס למיתוס, וביחס לתבוסה. לכן לא ניתן לבחון אותו בפני עצמו, והבחינה הפנימית של הסגנון מגיעה רק בהשלמה למקומו ביחס לאותה מערכת, וכמובן – לאפשרות שהיא מגלמת בשביל הסופר הנמצא בגלות, בהיעדר מקום פיזי.

למעשה, במהלך כל הרומן שמאס מראה כיצד דווקא המאפיינים האגדתיים-ערביים, הערבסקיים, יש בכוחם לבטא את ההיסטוריה הפלסטינית ואת סיפור אסונה בצורה טובה יותר מהצגה אמפירית, עובדתית ולינארית. בתחילת הרומן שמאס מדמה נסיון ליצור כרוניקה לינארית מהסיפורים של משפחתו, זאת על ידי התעסקות אובססיבית בתאריכים ובמקומות בנסיון לשמר זכר היסטורי ממשפחתו. יש מקרים שבהם השימוש מוצלח ומעניק הקשר קריאה, אך פעמים רבות זהו נסיון אירוני וכושל, והתוצאה מגוחכת. התיארוך הזה זר מאוד לתוכן הסיפורים. לדוגמה: "אשתו של דודי נבהלה כשראתה את המים, זה היה בינואר 1928".¹⁵⁰ הדבר תקף גם לתיעוד מקומו של הדוד יוסף, בסיפור על "תחרות השתנה", מהפרק הקודם. כזכור הוספת המקום ההיסטורי ממש הרסה את האגדה, ולא עיבתה אותה כך שתהפוך לסגנון מעורב. ערעור והגחכת הפרספקטיבה הלינארית-אמפירית, מדגישה גם את האפשרות שבבניית היסטוריה ערבסקית, אגדתית ואף סמלית ומיתית.

ההתפצלות בין ביטוי המציאות האגדתי לזה ה"אמפירי" מוצג ממש בתחילת הרומן. נאמר לנו כי סבתו של אנטון נפטרה בדיוק באחד באפריל 1954. האמירה הזו נמצאת ממש אחרי ביטול המיתוס שהוצג בתחילת הרומן - ביטול הסמליות של המגל. כך שהתיארוך הזה הוא חלק מתנועה של ביטול המיתוס. אך למעשה, הסיבה ששמאס יודע מהו תאריך מותה של סבתו שלובה גם היא בסמליות. הנגר שבנה את ארון הקבורה של הסבתא, אומר בהומור: "הסבתא מותחת אתכם, הרי אחד באפריל היום".¹⁵¹ בדומה לדוגמאות רבות בפרק הקודם, גם כאן שמאס מבטל את סמליות התאריך, ואז משיב אותה. כלומר, מפרק ובונה את המיתוס, מתעסק בו כדי להתמודד איתו ולפרקו. אך ברצוני לטעון כי יש כאן רובד נוסף: הסבתא לא מתה בתאריך מספרי או אמפירי, היא מתה בתאריך סמלי. בניגוד לשאר התאריכים בפרק, הצגת התאריך הסמלית הזו אינה זרה לתוכן הטקסט. כאמור, היא איננה הערת עורך, אלא יצאה בטבעיות מהסיטואציה עצמה. ההתלוצצות של הנגר השתלבה היטב עם אוירת המוות הכמו קומית של הסצנה. כך, שמאס מראה שהצגת המציאות הסמלית, בניגוד לזו האמפירית, איננה נכפית על המציאות אותה הוא מתעד.

דווקא בהצגה סמלית של המציאות יש הזדמנות לכתוב את ההיסטוריה הפלסטינית ואת סיפור אסונה. העובדות והתאריכים מציגים רק את הסופיות שלה, והתאריכים לבדם אינם משמרים את האופי האגדתי של המקום שאנטון מנסה לתעד. שמאס מדגיש את ההזדמנות לביטוי ההיסטוריה בתוך האגדה בדרך נוספת: התיאור המורכב וההיסטורי של המציאות ברומן קשור אינהרנטית לסגנון הדיגרסי, האגדתי של הערבסקה. ריבוי הקולות הסותרים הוא תוצר של הסגנון הזה.

¹⁵⁰ שם, עמוד 9.
¹⁵¹ שם

שמאס מעצב את האגדה כך שהיא למעשה יוצרת היסטוריה. זהו פירוק של האגדה ושל ההיסטוריה למרכיביהם, ולאחר מכן בנייה מחודשת של סגנון, המהווה "מזרוח" של הצורה ההיסטורית ע"פ אוארבך. על המאפיינים ההיסטוריים באגדה (בערבסקה) עמדתי כבר בפרק הראשון, אך שם הם נותרו בגדר סתירה פנימית. ישנן שתי השגות מן הספרות המינוורית שפתרו את הקושי: הפרגמנטציה של הסגנון והשימוש הפונקציונלי בו. הפרגמנטציה של הסגנון היא כאמור פירוקו למרכיביו – שמאס רותם את החיות וה"תנועה מתמדת לכל הכיוונים" של הערבסקה על מנת לבטא מציאות היסטורית, דינאמית. פירוק הסגנון הוא גם ספציפיקציה שלו, שמאס לא מתייחס לאגדה ולהיסטוריה כדוקטרינות גדולות, בעלות הקשר מלא, אלא יוצר מחלקים של הדוקטרינות ביטוי של היסטוריה ספציפית. האגדה היא המתאימה לבטא את ההיסטוריה הפלסטינית, ולא בהכרח כל היסטוריה אחרת. שתי הפעולות האלו הן כאמור מתוך פירוק הסגנון או המציאות לחלקיהם וחילוץ של דבר מה עמוק ומהותי מתוך החלקים. ובאשר לשימוש פונקציונלי בסגנון – זהו שימוש בכל הכלים העומדים לרשות המספר על מנת להמשיך את תהליך הכתיבה. כלומר, השאלה שצריכה להישאל היא מה מעניקה ההיסטוריה האגדתית, כלומר שאינה מבוססת על עובדות, לגולה פלסטיני בבואו לספר את הסיפור של עמו? או, אילו הזדמנויות מבטלת ההיסטוריה העובדתית? כך ניתן היה להגיע ליתרון של האגדה, שמאפשרת המשכיות לתרבות שנהרסה ע"פ העובדות היבשות, וטמונה בה ההזדמנות לשכלול הסגנון האגדתי ובכך לתרום להמשכיותו, כך בעצם שמאס מייצר המשכיות בדמות תיעוד והמשכיות באמצעות שכלול המסורת. באמצעות ההשגות המגיעות מהיחס המינוורי לסגנון, ניתן להכיר בסגנון האגדתי-היסטורי של שמאס כסגנון מעורב חדש.

בנוסף, גם ההבנה שגהתיאורים העובדתיים וההיסטוריים מכילים משהו מן המיתוס, מאפשרת הסתכלות מחודשת על הסגנון האגדתי של שמאס כסגנון היסטורי ומעורב. משום שהוא מהווה תגובת נגד למיתוס הריכוזי, הדוגמטי וה"תקוע". סגנון זה מבטא טוב יותר את צורת הביטוי האגדתי-ערבית, ולכן מהווה גם תעודה היסטורית טובה יותר, תיעוד במובן העמוק של המילה, משום שהוא יוצא מתוך התרבות ואיננו כפייה לתוך מודלים היסטוריים אמפיריים. אלו מודלים הזרים למאפיינים המפותלים והאגדתיים שלה. אף על פי שהסגנון האגדתי איננו היסטורי במובן של חתירה אל עובדות, אלא דווקא מאמץ את המשחק האגדתי בין מציאות לבדיה, במובן המהותי הוא מוציא אמת תרבותית, ומאפשר כתיבה מלאה ומרובדת של סיפור האסון הפלסטיני. זהו תיעוד של החברה שאבדה, וגם שימוש מחודש, משוכלל בסגנון המאפיין אותה – כלומר החייאה שלה. לאור ה"מזרוח" של הסגנון המעורב הנעשה פה, יש לזכור את הסגנון של סוריה סעיד.

נתיב מנוסה: נתיב חלופי - תשוקה וחוק

לפי הקריאה עד כה, רוב כוחה של הספרות המינוורית התפרש כמחווה של יצירת מרחב: הספרות המינוורית מעניקה מקום, דיון ומרווח – זמני. אך בסוף כל הדוגמאות עד כה, שמאס – כסופר מינוורי, חייב אף הוא לשוב לתחומו של המיתוס, משום שכל הנתיבים הם על אדמת ילדותו, שחייבת לשוב אל המציאות הפטאליסטית של הגלות. אך כעת ארצה לפנות אל דרך חתרנית

ו"מאבקית" יותר בה נוקט שמאס. בדרך הזו שמאס יכול להגיע אל מוצא ממשי וקבוע יותר מרדיפת המיתוס.

נתיב המנוסה הקבוע יותר, נמצא בסיפור של סוריה סעיד. סוריה סעיד אוזכרה בהרחבה גם בפרק הקודם. זוהי האישה הגלותית הראשונה ברומן. גם סביב שרשרת הסיפורים של סוריה נוצרו קשיים עם המתודה של אוארבך. אזכיר אותם בקצרה: מדובר בדמות דרמטית-טרגית, אשר מופיעה כשהיא בביתה, במחנה פליטים. בסיפורה מגולם סגנון היסטורי עמוק מאוד. בתוך הסיפור של סוריה סעיד שמאס יוצר שתי "מובלעות של מנוסה". כלומר, שני סיפורים דומים לאלה שהוצגו קודם לכן. אלו שני סיפורים מיניים וילדותיים מאוד. הראשון הוא סיפור על פעם שאנטון הילד וחבריו "הציצו" לשומר ה"דווארדה" (מערה בה גר התרנגול המיתולוגי) ולאשתו. הסיפור השני ששמאס סיפר בקטע על סוריה הוא סיפור הנשיקה הראשונה של אנטון בן התשע. בפרק הקודם עלתה התהייה כיצד תיתכן נסיגה מודרניסטית באמצעות הסגנון הנמוך, שלפי אוארבך לא מכיל משמעות היסטורית או מוסרית, ולכן קשה לראותו כתגובה מודעת למצב היסטורי; מה הטעם בהחדרת סיפורים שטותיים ונמוכים כל כך לסגנון המעורב של סוריה. בחלק הקודם נתגלה כי הניתוק מההסתכלות המוסרית והטרגית על המציאות, היא בדיוק הפונקציה הגלומה בסגנון הנמוך. במבט ראשון נראה כי הסיפורים האלו אינם ממש אגדות עם בהגדרתם, אך הם מכילים פונקציות דומות של ציוריות והומור. כעת ניתן למצוא להם פשר כפי שמצאנו לסיפורים הקודמים, כלומר – כהחייאה של כתיבה ודיון. אך הסיפורים האלו מכילים משהו נוסף – בכולם יש עיסוק במיניות. בסיפור הראשון יש קונטקסט ברור למיניות, אך בסיפור השני לכאורה אין לה כלל מקום. הנשיקה הראשונה של אנטון, עם ילדה בת עשר, מתוארת כחוויה מינית עד לכדי רמה של מועקה. שני הסיפורים גם מכילים סמליות בוטה ביותר של מיניות נשית: בסיפור ההצצה יש תיאור ארוטי ממש של רחשי תאנים נצלות, ובתיאור השני כל ההתרחשות קורית בתוך בור לח.

בגלל השפה המקסימה והתמימה של שני הסיפורים, ניתן לחשוב שמדובר בעוד סיפור יומיומי, מלא וסוחף, שנועד לפנות לסופר מקום לכתיבה. אבל הרובד מתחת לפני השטח של הסיפורים האלו איננו ביקורתיות, אירוניה או דיון על מגדר, כפי שהיה בסיפורים הקודמים שנדונו כאן, אלא דווקא מיניות – במובנה היצורי. יצוריות הוא מושג שטבעו דלז וגואטרי שאוזכר כבר בפרק הראשון מעט. יצוריות זהו סגנון המתאפיין בהתחברות ליצרים חיתיים ובאיבוד שליטה.¹⁵² קפקא מחולל בסיפוריו את היצוריות על ידי התחברות לעוצמות חיתיות, גולמיות.¹⁵³ הכוונה היא לתשוקה בלתי נשלטת, ואף חולנית. יצוריות אינה תמה מינית המובילה לדיון, אלא ההתעסקות המוחשית. מדובר במיניות משונה, בלתי צפויה. המיניות הגופנית גרידא, השולית, הקומית אפילו, מפרקת פה את הנרטיב הגדול והמוסרי של סוריה. ההתעסקות החושנית, הקרובה והקומית מפרקת למעשה את הדיון המוסרי המאגיורי. כנגד הסיפור הטרגי, המוסרי, הכבד והתקוע, שמאס מציע נרטיב חלופי, הפוך ממש. זהו נרטיב שאיננו מוסרי אלא גופני גרידא, וכנגד חוקי המציאות הקבועים, המיתיים והטרגיים, שמאס מציע תנועה חושנית בלתי נשלטת. כשהסיפורים מופיעים לבדם, מנותקים מהמשך הרומן, ניתן לטעות ולחשוב שגם פה יש פשוט רק ניסיון למצוא עוד מקום. אבל כשסוריה סעיד מופיעה בפעם השנייה, במקום מאוחר ברומן, התרגיל של שמאס

¹⁵² דלז וגואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. עמודים 95-97.
¹⁵³ שם

מתגלה. סיפור הפגישה עם סוריה מסופר שוב, אבל פרטיו וסגנונו משתנים ללא היכר. הסיפור הופך בעצמו למיני ואף סוטה.¹⁵⁴ תיאור המפגש בין סוריה לבין אנטון הופך מביקור כחלק מהחיפוש שלו אחר משפחתו, לסצינה מינית בין אנטון לסוריה, המעורבת גם בקמיעות. בסצנה המינית הזו, שמאס משתמש בביטויים הלקוחים משני הסיפורים המיניים ששולבו קודם לכן, בסיפור הטרגי של הביקור בבית סוריה. מהסיפור המיני של אנטון כשהיה בן תשע, נלקח הביטוי "לופת את פלחי עכוזה"¹⁵⁵, והביטויים המתארים את הבור חוזרים ומקבלים את המשמעות המינית שלהם בצורה מפורשת.¹⁵⁶

כפי שהוצג בפרק הקודם, סוריה במודל המקורי שלה (הטרגי), הופכת למודל "האישה הגלותית", ולכן היא ביטוי של מיתוס הגלות. והשינוי שחל בסיפור של סוריה, מבטא את אחת מ"דרכי הבריחה" המתוארות אצל דלו וגואטרי: יצוריות חסרת שליטה. איבוד השליטה הזו הוא היפוכו של המיתוס. כנגד החוק, הבלעדיות והמוסר, היצוריות מציעה תנועה נישתית, אך לא נשלטת. כנגד הזיקה של המיתוס לדבר חיצוני לטקסט, פה אין כלל סימול של משמעות חיצונית, אלא אנרגיה גולמית שקיימת רק בתוך הרומן.¹⁵⁷ אצל שמאס, היצוריות הזו מתבטאת בסיטואציות מיניות משונות, מעוררות שיפוטיות. הקריסה אל המיניות היצורית מגיעה בצוותא עם קריסה למאגיה, לכישוף ולמיתוסיות. סיפור החיפוש אחר המשפחה הופך לסיפור מאגי ומיני של חיפוש אחר שער קסום. כך הופכת סוריה מדמות טרגית והיסטורית המתארת את התקיעות של הגלות, לדמות מיתית, במובן היצירתי של שמאס, ולא הדוגמטי הקודם. בהתאם, חוקי המציאות המניעה את העולם של שמאס משתנים. בהתחלה סוריה היא אישה אומללה שנתפסה על ידי צבא ישראל והוכנסה למחנה פליטים¹⁵⁸, וסיפור משפחתו של שמאס עגום בהתאם. כעת היא עוברת לסיפור שהמנוע שלו שונה לחלוטין, כי מדובר במנוע מיתולוגי, מאגי עתיק. מיתי יותר ממיתוס הנכבה ולכן קודם לו ואולי אף חזק ממנו. שמאס יוצר חוקים חדשים למציאות ומניעים חדשים לסיפורי המציאות. הוא מטעין את החיפוש אחר הבית במשמעות אחרת לחלוטין. זהו חיפוש הנובע ממיתוס עתיק יותר מהתנועות ההיסטוריות החדשות. והמיתוס הזה אפשרי ופתוח בפניו. מעניין לראות שמדובר בשני הקיצונים: מצד אחד – מיתוס ענק, מצד שני – יצירות נעדרת חוק, שיוצרים את השיבה אל מיתוס עתיק וקבוע אפילו יותר ממיתוס הנכבה. הניגוד החזיתי בין המיתוס ליצוריות מפרק את סיפור הגלות, וגם מסמן מציאות אלטרנטיבית ופתוחה, עליונה על כל המציאות האחרות. השיטה הזו ננקטת גם בסיפור של חלת זינב. גם שם, בנוסף למגדר, מופיע הד של מימד המיניות והיצריות. הדבר המניע את העלילה הוא המיניות הבלתי נשלטת. גם כאן לא מדובר בסתם מיניות, אלא במיניות מיתולוגית ומבעיתה.

טקטיקת ההתנגשות הזו עוצמתית יותר מיכולתה של האגדה לפלס נתיב מנוסה. ההתנגשות בין המיתוס ליצוריות מפוצץ מעבר בסלע, ולא חוצב אותו בעדינות כמו האגדה. אכן מדובר כאן בהרחבה של המיתוס, על ידי המלאות האגדתית של הסיפורים בהתחלה, אבל יש פה דבר נוסף: תשוקה כמנוע. בספרות מינורית דלו וגואטרי מדברים על כך שכנגד החוק, כלומר כנגד המיתוס הקבוע במקום ובזמן (כצורת חיים כללית, מחזורית), הסופר המינורי בוחר את היצרים הנמוכים

¹⁵⁴ שמאס, **ערבסקות**. 221-223.

¹⁵⁵ שם

¹⁵⁶ שם

¹⁵⁷ דלו וגואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. עמוד 42.

¹⁵⁸ שמאס, **ערבסקות**. עמודים 23-24.

ביותר כמניע של דמויותיו.¹⁵⁹ לא מדובר בתשוקה במובן של שאיפה או ניסיון להשיג דבר מה. לא זינב ולא סוריה הן מושא לתשוקה. בסיפוריהן לא מתוארים מחזרים או התאהבויות. זאת משום שהתשוקה אליהן היא התנסות חסרת יעד, אינסופית.¹⁶⁰ התנסות המלווה דווקא בהיפך הגמור של חוק: מקריות, פיזור יצרי וגופניות.¹⁶¹ אך כאמור, אצל שמאס היצוריות לעולם לא מופיעה לבדה. בכל מקום שמופיעה היצוריות האנטי מיתוסית, התשוקתית, מופיע בעקבותיה גם מיתוס חזק ומוקדי. שמאס יוצר לכן תנועת פירוק כפולה: מצד אחד הוא מניח את המיתוס "על גלגלי התשוקה", כלומר מתמקד בהיפוך של המיתוס, ביצוריות, ומפרקו, ומצד שני הוא חוזר אחורה למיתוס עתיק, קבוע אפילו יותר. על ידי הפירוק והבנייה מחדש האלו, שמאס יוצר מימד כתיבה אלטרנטיבי, לא מוסרי אלא פונקציונלי לחלוטין, ומפרק למרכיבים של תנועה (תשוקה) ותקיעות (מיתוס וחוק). כאמור זוהי תנועה במובנה הפונקציונלי ולא במובנה המימתי-מוסרי שמציג אוארבך.

המיתוס כפעולה פוליטית

כאמור, למרות שהמיתוסיות של הנכבה מדגישה את התקיעות ואת הדוגמטיות של המערך המיתי, לסגנון המיתי יש גם איכות של התנגדות לארץ ולהיסטוריה ולכן ניתן להשתמש בו בתנועות של הימלטות. בנוסף, למיתוס יש מאפיין השוואתי. המיתוס העתיק של שמאס עוזר לו משום שהוא גדול ממיתוס הנכבה וחזק ממנו, ולכן חוקיו מניעים את המציאות, כנגד חוקי המציאות של מיתוס הנכבה ברומן. בחלק הזה ארצה להעמיק במאפיין הזה של המיתוס. שיכול להסביר את ההיצמדות של שמאס למיתוס גם כאשר הוא עובר לכתיבה המונעת בתשוקה. האיכות הזו של המיתוס, כחזק יותר וכמתגבר על מיתוסים אחרים, מתבטאת גם בסיפור של סבא גובראן. הסיפור של סבא גובראן אמנם דומה בסגנונו לסיפור-עם, אך יש בו גם מאפיין נוסף. הסיפור של סבא גובראן הוא כאמור מיתולוגי. המיתוסיות אצלו היא מקור של כוח. המאפיין הזה הוצג פעמים רבות בעבודה. סבא גובראן הכל יכול, המיתי, מנצח את הצבוע הרשע. מאפיין הכוח והחיים של המיתוס נידון בפרק בעיקר בהקשר של אגדות עם, המעניקות חיות על ידי הרחבת יריעת הכתיבה ומספקות עוד מרווח לדיון ולהתפתחות. כאן ברצוני להציע שלכוח הזה יש מאפיין נוסף בדמות עמדות כוח. המיתוס החדש של שמאס נותן לא רק כוח להימלט, אלא גם כוח לנצח את ההקשרים החיצוניים. ברצוני לטעון כי השאיפה לכוח כזה מלווה גם היא את כל הרומן.

המשחק של שמאס עם הסגנונות לא מסמן רק התמודדות עם משבר גדול, אלא הוא גם מכתב פלסטיני שמיועד לציבור הישראלי. דלז גואטרי טוענים כי בשביל הסופר המינורי דבר לא חף מן הפוליטיקה. הכתיבה היא רשת פוליטית, שגם הקורא הוא חלק ממנה.¹⁶² כבר הוצג לעניין זה התרגול של שמאס. התרגול של שמאס הוא "תרגול אמביוולנטי". אפשר לראותו כתמצית המשחק של שמאס במיתוס מול ההיסטוריה. התרגול של שמאס מבטא את הקרע שלו עצמו. והרי ישנם שני תרגולים עיקריים לעניינינו: התרגול המיתולוגי (א-רסד), התרגול ההיסטורי

¹⁵⁹ הספרייה הלאומית, גלילי שחר: כתבי-יד ורגל עקומה: קריאה ב"משפט" לפרנץ קפקא. **YouTube**. שמונה באפריל 2020.

¹⁶⁰ דלז גואטרי, **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. עמודים 96-97.

¹⁶¹ שם

¹⁶² שם, עמוד 47.

והקומי (שאכלה אותו החתולה). התרנגול של שמאס הוא מיתי, וכשאיננו כזה – הוא תרנגול אומלל. אמנם שמאס מצליח באמצעות האגדה לשחרר אותו ולהרוויח למענו זמן ומרחב לחיים. אבל גם התרנגול הקומי לא מכיל את העוצמה של התרנגול המיתי א-רסד. א-רסד אמנם מופיע בהתחלה כאגדה עממית, אבל בליווי את הרומן, הוא מייצג דבר נוסף. א-רסד הוא לא אגדת עם אלא מיתוס עתיק, כמו הקמעות של סוריה וכמו הסודות של דוד יוסף. המיתוס העתיק הוא כוח. שמאס ממש מציג את האופי הזה של המיתוס כאשר הוא מציג את דודו בפרגמנט שבו נפתח הפרק הקודם. בזכות המיתוס, ששמאס מיחסו לדוד יוסף, הדוד מופיע כדמות עוצמתית וכמוקד כוח. הסיפורים וכושר ההמצאה מוצגים ככושר בריחה ממגבלות המציאות. ממש נאמר כי דרך הבדיה, המפותלת, המאגית, העקיפה, הדוד יוסף ניסה למצוא חיי נצח, כי ה"המעגליות, המחזוריות, המפותלת והחמקמקה, יש בכוחה לעמוד בפני החידלון".¹⁶³ כך ששמאס, בנוטלו את המיתוס העתיק והמאגית, מצליח למצוא את עצמו בעמדת כוח. ניתן לחזור אל כל הסיפורים שנחקרו בעבודה זו, ולראות שהמושג "חיי נצח" תמיד נמצא במיתוס, ואילו בעובדות ההיסטוריות מופיע מוות.

לכן, למרות קיומן של דרכי מנוסה מגוונות, עדיין שבה ובעטת הדיכוטומיה של אוארבך בין מיתוס לבין היסטוריה, בה לפי שמאס – המיתוס מבטא חיים וההיסטוריה מבטאת מוות. היחס בין המיתוסים העתיקים והמיתוס החדש (הנכבה), הוא כמו היחס בין א-רסד, החי חיי נצח, והתרנגול שאיבד את שפיותו בהפצצות. והרי ראינו כי בהצגה של שמאס, גם הנכבה היא מיתוס, דבר שהופך את המהלך למאבקי כוחות בין שני מיתוסים. המיתוס בו שמאס נוחל תבוסה ומוות, והמיתוס ההעתיק ששמאס מציג, המאפשר חיים וניצחון.

מקום נוסף בו נוכחים עמדת כוח ויחסי כוחות הוא המניפולציות הספרותיות ששמאס מבצע ביצירתו, ואנו הקוראים - נמעניה. את הפרק הקודם פתחתי בפרגמנט.¹⁶⁴ בפרגמנט הזה שמאס מתאר את עצמו נמצא בכניסה לשער חדש, ממש בפריצת דרך במסע ממשי, בעולם שבחוץ. אבל אז הוא נסוג ממנו בצורה משונה: הוא הופך את המסע הזה לתרגיל כתיבה. שמאס מגלה לנו, הקוראים, שמעולם לא היה מדובר במסע ממשי, אלא רק בניסיון של המספר לתאר מסע בצורה מוצלחת או משכנעת, בעודו יושב בביתו בבטחה, קרי שאין הוא בסכנה ואינו בהשקעה פיזית. מעשה ההתנכרות חוזר על עצמו גם בביקור בית סוריה סעיד, שמתברר לנו כי לא התרחש כלל, אלא שוב, היה חלק מתהליך כתיבה. שמאס לא רק מנסה לברוח ולהיותו בתנועה, אלא נהנה לפעמים "לשים רגל" לקורא, ולבטל את יציאתו למסע, ולהכריח אותו לסגת, בעקבותיו, לביתו של המחבר. והרי מושג הבית אצל שמאס אינו רק "בית" במשמעותו הישירה, בית בפירושו כוח ושליטה. כאמור, כשמאס נמצא בבית, בדמות העורך, הוא תופס שליטה על מהלך הרומן. הצימוד הזה בין בית לבין עוצמה, כלומר, בין בית לבין עמדת כוח איננו מקרי. הרי שמאס מתאר לאורך כל הרומן את הבית כמקור הכוח ואת הגלות, הנכבה כתבוסה. משום שהוא נמצא בגלות, נטול בית, הוא יוצר ברומן, בכתיבה ממש, מקום שבו הוא מושל בקורא הישראלי. העוצמה הפוליטית שבתהליך הכתיבה, והאלימות שבגזילת הריבונות על הכתיבה, מתגלה בעת שיוש בר און, הסופר הישראלי המתואר ברומן, ממש גוזל, בתוך הרומן, את תפקיד המספר מאנטון

¹⁶³ שמאס, **ערבסקות**, עמוד 204.

¹⁶⁴ שם, עמוד 203.

שמאס.¹⁶⁵ כבר נאמר כי המספר, השולט במציאות ובבדיה, נמצא בעמדת כוח, כעת יש להוסיף שמדובר בכוח פוליטי, וכי הקורא הישראלי נמצא פה בעמדת חולשה.

ניתן להסתכל על המהלך של שמאס כפי שהסתכלנו עד עכשיו - כניסיונות נואשים של בריחה. שמאס הגולה חייב לנוס כל הזמן ולחפש עוד מקום בשביל לא להיתקע. אבל התוצאה של האינטראקציה עם הקורא מציעה קריאה שונה מאוד. שמאס מכשיל את הקורא בכוונה. לכן ניתן להגיד שהוא מסרב להתחייב לרומן ולקוראיו, שהוא לא בורח מפני הקוראים, אלא מצליח להתחמק, ובמובן זה הוא זריז מאיתנו – קוראיו בעברית. הקורא, לא המספר בלבד, הוא זה שמחפש לשווא קרקע מוצקה.

מצוקתו של הקורא מתקשרת גם לנושא השפה. שמאס מדבר על החולשה המלווה את חוסר ההבנה של השפה, ולעומתה את הכוח שבהבנת השפה ההגמונית.¹⁶⁶ מפני שהשפה ההגמונית עמוסה בהקשרים הזרים למי שאינו דובר אותה, היא מנוכרת, לא מובנת לו. בהתאמה מדהימה, שמאס מעמיס את שפתו שלו ברומן באינספור הקשרים וסמלים. הסמליות ביצירתו היא כל כך רבה שהיא מרגישה אינסופית כמעט: שיער, אדום, שיער-אדום, למעלה-למטה, תרנגול, פעולה של מחיית דמעות עם השרוול, פיתות, סלעים, תאנה, חתול... השפה הסמלית הזו מקשה מאוד על ההבנה של הקורא. יש יותר מדי הקשרים – והקורא הולך בהם לאיבוד. הסמליות הרבה הזו נגזרת מצורת הערבסקה המיתית, משום שהיא חוצה זמנים ומקומות ומחברת בניהם מחדש באמצעות יצירה של מושגים חדשים ומורכבים. יצירת אותם מושגים והקשרים לא הייתה מתאפשרת ללא המאפיין של המיתוס – החזק ממקום ומזמן קונקרטיים. ריבוי ההקשרים, המבלבלים את הקורא, הוא תוצר של המיתוס. גם משום שהמיתוס הוא בעצם ההקשר, וגם בשל האופן שבו המיתוס נוצר – בסגנון הדיגרסי האפי של הערבסקה.

השילוב בין מבוכת הקורא לבין מיתוסיות נמצאת גם באירוניה של שמאס. כבר בפרק הקודם התגלה שהאירוניה של שמאס היא בעצם שיבה לדמות המספר. בפרק הקודם גם מצאנו שיטת קשר עמוק בין האירוניה הזו לבין דודו של המספר, משום שבאמצעות האירוניה הוא זוכה במעט מכוחו של הדוד - המושל במציאות ובבדיה, השולט במהלך הסיפור ומוליך את הקוראים כרצונו. למעשה, לכל המאפיינים שהצגתי כעת יש משמעות של עוצמה: הדיגרסיות כמו "מנצחות" את הזמן והמקום, האירוניה כאמור מאפשרת לשמאס לשחק בסגנונות כרצונו, ולא להתחייב לאף אחת מהם; זאת בנוסף לכוח שבישיבה בבית. בנוסף, לבניית המושגים יש משמעות של יצירת הקשר, ולכן של עמדת כוח כמו מאזוירית – יוצרת מיתוסים. עלינו לעמוד אפוא על הקשר בין מבוכת הקורא לעמדת הכוח של המספר. באיזו עמדת כוח מדובר? ברצוני להעיר על כוחה המיתי.

בניסוח אחר, השאלה היא מהו הקשר בין המיתוס, להכשלת הקורא ולאירוניה המתמדת של שמאס? בפרק הקודם, הגענו למבוכה בדיוק סביב הנושא הזה: לא היה ברור כיצד ניתן לשלב בין האירוניה ההיסטורית לאגדה, ובנוסף, לא היה ברור כיצד יכולה האגדה (או כל סגנון אחר) להעניק עוצמה ומעמד של כוח לסופר. ואילו, לאחר ההצעות של דלו וגואטרי, קרי פירוק הסגנון למאפייניו ושימוש פונקציונלי בהם, הפעם המתודה של אוארבך היא זו שמצביעה על התשובה. גימבטיסטה וויקו מדבר על המיתוס והמאגיה בהקשרים של כוח, משום שהמיתוס מאפשר הבנה

¹⁶⁵ שם, עמוד 69.

¹⁶⁶ שם, עמוד 82.

ומי ששולט במיתוס גם מחזיק בהבנה. קיים קשר הדוק בין מיתוס, לבין יצירה של פשר (והקשרי פרשנות). וויקו מציג את החברה המיתית כחברה פאטריארכלית שבה לאוחזים בלחשים המאגיים יש עמדת כוח.¹⁶⁷ האחיזה במאגיה ובמיתוס היא כוח, משום שרק קומץ אנשים מכיר את הלחשים המאגיים, וקומץ קטן עוד יותר למעשה המציא אותם. בגלל העובדה הזו בדיוק, אוארבך מייחס לספרות המערבית את המאבק במיתוס, משום שרק מאבק מסדר זה יוביל להסתכלות הומאניסטית, לשוויון בין כל בני האדם בחברה. אבל אחת הסיבות ששמאס חוזר אל המיתוס היא דווקא בגלל העוצמה שהוא מעניק למחוללו. ההבחנה בקשר שבין הבנה לבין מיתוס היא מנת חלקם של אלו שלא מבינים, כי הרי בשביל השאר המיתוס "מובן מאליו" ואילו האחרים מוצאים את עצמם במבוכה. והמבוכה הזו היא המקום שאליו שמאס מזמין את הקורא הישראלי.

המיתוס הוא עמדת כוח גם משום יכולתו לעמוד בפני הזמן ההיסטורי, וגם בשל עמדת הכוח הפוליטית הטבועה בו. עוצמה זו קשורה כאמור ביכולת להבין את המיתוס וליטול בו חלק. שמאס נוטל את היתרון הזה ורותם אותו לזכותו של הסיפור הפלסטיני. הוא מעניק לסיפור הפלסטיני כוח מיתי, מינורי, אך בר-תוקף. שמאס, לטענתי, עושה במיתוס שימוש פונקציונלי ובכך משתמש בו במשמעות של משחק כוח לגלגני ואולי אף דחפי וריק, חסר תוחלת, של הכותב. כאמור, מתוך עמדת הכוח הזו ניתן להציע גם קריאה הפוכה לחלוטין, של שמאס כנמצא בשליטה, ושל הקורא כמחפש אחר קרקע לעמוד עליה. הקריאה הנוספת מעלה את השאלה: מהו המיתוס ה"חזק" יותר, המתאר את מהות הכתיבה ברומן – מיתוס הנכבה או שמא המיתוס החדש של שמאס ודוד יוסף? וההצעה המבלבלת הזו רק ממשיכה את המערבולת משום שלא ברור בכלל מי בורח ומי רודף, מי כותב ומי קורא ברומן. זהו גם אולי השימוש החתרני ביותר במיתוס. במקום הטרגיות של המיתוס – שמאס יוצר משחק דינאמי, קומי, החותר לבסוף תחת עצמו.

¹⁶⁷ אוארבך, "ויקו וההיסטוריציות האסתטי". עמודים 134-139.

אוארבך והספרות המינורית – סוף ופוטנציאל להתחלות חדשות

בפרק הקודם דנתי בנסיונות שילוב ספרותיים בין המתודה של אריך אוארבך לבין זו של דלו וגואטרי, שאימצתי בקריאת **ערבסקות**. כעת, ברצוני לדון באלמנט ההיסטורי, והביוגרפי של הקשר בין שתי המתודות. ברצוני לשוב ולדון באוארבך והשקפתו ההיסטורית, ולעמוד על ההבדל בין התיאוריה המינורית לפי דלו וגואטרי לעומת התיאוריה של אוארבך כפי שהיא מוצגת בספרו מימזיס ובמאמרים נוספים פרי עטו. ברצוני לבחון את ההבדלים לאור מציאות חייו של אוארבך, וחוויית הגלות שלו.

קודם כל אשאל – האם ישנם הדים לספרות המינורית בתיאוריה של אוארבך? כאמור, הספרות המינורית מהווה גם המשך לפרגמנטציה המודרנית, כלומר אפשר להבינה כמימוש והרחבת המחקר של אוארבך, גם אם התזה המינורית לא נראתה באופק של אוארבך עצמו. אך ברצוני לטעון כי בנוסף לפרגמנטציה, אוארבך מזהה גם את תחילתה של הספרות המינורית ורומז עליה בחיבורו. הבה נשוב לפרק האחרון של אוארבך בחיבורו **מימזיס**, שבו הוא מדבר על הפרגמנטציה המודרנית ועל סופו של הריאליזם המערבי. אוארבך כאמור מציג את הפרגמנטציה כפעולה של התכנסות בבית, הצטמצמות והתעסקות בפשוט ובמצוי.¹⁶⁸ זאת תוך ביטול של כל הקשר היסטורי ולכן וויתור על רבדים של הקשר מקומי, ומעבר למקום אוניברסלי-אנושי, פשטו יותר.¹⁶⁹ אך ממש בעמודים האחרונים של מימזיס, אוארבך רומז על דרכה של ספרות אחרת, שלדעתי ניתן לפרשה כתחילתה של ספרות מינורית. אוארבך מסכם את הספרות הזו כסימפטום של תחושת המבוכה, שתוביל לביטול נוסף של מורכבות ומעבר למקום פשוט יותר. לאחר ההיכרות עם הספרות המינורית, אפשר לטעון כי אוארבך לא פירש נכונה את הבשורה של ספרות זו. המבוי הסתום שהספרות המערבית נקלע אליו איננו מוביל רק לצמצום ולסילוק של משלבים אידיאולוגיים גבוהים, אלא משמש להנעה של הספרות החדשה. להלן הפסקה המדוברת מספרו (ההדגשות הן שלי):

"אולם תהליך זה הוא לא בלבד סימן היכר למבוכה ולאבדן עצות, לא בלבד אספקלריה לשקיעת-עולמו. אמהנן, הרבה מעיד על כך: משהו מהלך נפש של שקיעת-עולם מרחף על פני כל היצירות הללו, קודם כל על 'אוליסס'. על המערבולת הלגלגנית של המסורת האירופית מתוך אהבה-ושנאה-כאחד. על הציניות המבהיקה והכאובה, על סמליות שאין לעמוד על פשוטה, שכן גם הניתוח המדויק ביותר לא יחשוף כמעט כלום מאשר הסתכלות בשילובי נושאים, אבל לא כוונה וטעם של חיבור. גם רוב יתר הרומאנים, המשתמשים בתהליך של בבועת התודעה הרבגונית, נותנים לו לקורא רגש של מבוי סתום לעיתים קרובות מורגש משהו מבלבל או מצועף, משהו העוין למציאות המתוארת. לעיתים אנו מוצאים הסתלקות מרצון החיים המעשי או הנאה מתיאור צורותיהם הגסות ביותר. שנאה לתרבות, המובעת באמצעי-סגנון המעודנים ביותר שיצרה התרבות. ויש שאנו מוצאים יצר הריסה קיצוני כבוש. הצד השווה בכולם הוא הציעוף, הסתם. אותה סמליות ללא פשט..."¹⁷⁰

כבר מקריאה ראשונה, ניתן לזהות דמיון ראשוני לצורת הכתיבה המינורית. אך כדאי לדון בפסקה הזו למאפייניה, ולהשוותה למאפיינים המינוריים. אוארבך מתאר את הכתיבה הזו כמבטאת יצר הרס כבוש. היא כוללת שימוש "באמצעים המעודנים ביותר של התרבות" כדי לבטא את השנאה לתרבות האירופית שאכזיבה. השימוש בהבנה עמוקה של התרבות כדי להתנגד לה, מזכיר מאוד את מהלכו של הסופר המינורי. אצל שמאס ניתן למצוא שימוש בשפה העברית המעולה ובהבנה

¹⁶⁸ אוארבך, מימזיס. עמודים 411-412.

¹⁶⁹ שם, עמוד 415.

¹⁷⁰ שם, עמוד 414.

נרחבת של צורת הכתיבה והסגנון המערביים, הנועדו לחתור תחתה. זהו המשחק בסגנון שנידון בפרק הראשון. הפעולה הזו באה לידי ביטוי בסגנון של סוריה סעיד, לדוגמא, או במקרה של הסיפור הקומי, הנבנה ונחרב של הדוד יוסף (באפיזודת תחרות השתנה). בנוסף, אוארבך מתאר תחושה של "עוינות למציאות המתוארת". הוא סבור שאותה עוינות היא ביטוי של "שקיעת-עולמינו", כלומר ביטוי לעידן של סוף הכתיבה. ואולם בעבור הסופר המינורי, העוינות הזו היא דווקא נקודת המוצא לכתיבה החדשה. הדבר מתבטא אצל שמאס בבנייה והריסה של סיפוריו, ובמעבר מחזורי כמעט מתיאורים דרמטיים וחיים לתיאורים אירוניים, כדוגמת סיפוריה של סוריה סעיד, או ההתנכרות והמעבר לדמות הסופר, המתוארת בפרגמנט. תמונות המציאות של שמאס כמעט תמיד נידונות להריסה.

בנוסף, אוארבך מתאר את היצירה המודרנית כ"סמליות שאין לעמוד על פשוטה". כבר ישנן פרשנויות של ספרות קפקא שמתארות את כתיבתו כ"סמל ללא פשט".¹⁷¹ כאמור, הסופר המינורי מכשיל את הקריאה הסמלית. הוא מבצע בנייה של הסמל ואז מבצע נסיגה מתחומו. לאחר הנסיגה, הוא שב ומחדש אותו, כפי שניתן לראות אצל שמאס בתיאור המגל לדוגמא¹⁷². בנוסף, ה"סמל ללא פשט" אינו נובע רק מההכשלה של הסמל ושל הקריאה הסמלית, אלא גם מיחס שונה מאוד לסגנון בכלל. כלומר, לא סמל המסוים, אלא השימוש בסמל כחלק מ"סגנון סמלי" או "אגדתי" הוא המהווה את מוקד השאלה. לכן זוהי איננה אלגוריה, שמהותה גלומה בנמשל שלה, אלא אלגוריה שמהותה תמונה בהיותה סמל, יצירה של הקשר. במילים אחרות, אם הסמל נעשה פונקציונלי, כלומר מועיל בתוך מערכת שבונה ומפרקת הקשר, לא תהיה לו משמעות במתודה של אוארבך. דוגמא לכך היא פתיחת הספר (עם המגל). אין בהכרח משמעות לקומוניזם בפתיחת הספר, אבל יש משמעות ליצירה ופירוק של הקשר המגל. שמאס הרי מציע שימוש משחקי ואירוני בסגנון, שמטרותיו חתרניות ו"הרסניות" יותר מן השימוש של אוארבך ברעיון הסגנון המעורב (טרגי וקומי). אוארבך רואה במערכת הסגנונות "כמעט כלום חוץ משילוב נושאים".¹⁷³ אבל זהו בדיוק החידוש של הספרות המינורית. שילוב הנושאים הוא קיום של סגנונות רבים בתוך מערכת שיש לה טעם והיגיון פנימי.

אוארבך מתאר היטב את ריבוי הסגנונות ככזה המייצר תחושה של ה"סתם, המצועף". כאמור, במערכת המינורית לא ניתן לחלץ תזה אחת, או תהליך מוגמר. תחת זו מתרחש תהליך משחקי ארוך, "מערבולתי". המפרק את המיתוס ומפנה עוד מקום לכתיבה ולביטוי. מה שאוארבך קורא לו ציעוף חסר משמעות הוא בעצם התנועה המתמדת לכיוונים מרובים של הספרות הזו. ההגדרות "ציעוף" ו"מערבולת" של אוארבך עשויים היו לתאר גם את האמצעים הסגנוניים המרובים בהם נוקט הסופר המינורי. הסופר המינורי מציף את הקורא בסגנונות רבים ומאפיינים סגנוניים שונים: מתח, אירוניה, גרוטסקיות, טרגיקה נשגבת ועוד. כפי שראינו בסיפורים של סבא גיורבאן¹⁷⁴ ושל חברות הלוחמים עם התל שמתעורר לחיים¹⁷⁵. העושר הסגנוני, המכיל אירוניה לצד מאפיינים אגדתיים, מעניק עוד מרווח לתנועה, לדמיון, לביטוי. על כך חלה אולי הקריאה של

¹⁷¹ גלילי שחר, "כתבי-יד ורגל עקומה: קריאה ב"משפט" לפרנץ קפקא". אוניברסיטת תל אביב, 2020. הרצאה מצולמת - <https://www.youtube.com/watch?v=vQF4eZAGR-8&t=1769s>

¹⁷² אוארבך, **מימזיס**. עמוד 414.

¹⁷³ שם

¹⁷⁴ שמאס, **ערבסקות**. עמוד 137.

¹⁷⁵ שם, עמודים 104-105.

קפקא: "להתקדם, להתקדם! רק לא לעמוד בלי נוע".¹⁷⁶ תנועה זו נובעת מיחס פונקציונלי לסגנון, שימוש בו בשביל ליצור עוד מקום להתבטא, או לחילופין, מתוך יחס חתרני לסגנון המיתי. יחס הנראה ריק, משום שמטרתו להגחיק את המיתוס. בנוסף לכך, אוארבך מתאר את המערבולת הלגלגנית ככזו ש"נותנת לו לקורא רגש של מבוי סתום". המערבולת הזו לא רק מבטאת תחושה של מבוי סתום, אלא מכשילה את הקורא עצמו בתוך הכתיבה ומביאה אותו למצב של מבוכה. זוהי כמובן תוצאה מתבקשת של המערבולת המינורית. ריבוי הסגנונות והנושאים, בשילוב עם בנייה ופירוק, כתיבה והתנכרות ("עיונות") לכתיבה, הם בהחלט מבלבלים. אך בנוסף לכך – משחק בקורא והכשלתו היא ממש פרקטיקה מינורית של שמאס, שכפי שהראיתי בפרק הקודם, וקשורה למשחק בקהל היעד של הספר – הקוראים המאזיניים. גם הקורא יוצא כעת מאזור הנוחות שלו, מההקשר המובן מאליו, בנסיונותיו לעקוב אחר ה"מערבולת הלגלגנית".

אוארבך מתאר בפיסקה הנידונה מסוף חיבורו שני מאפיינים מרכזיים נוספים של הספרות המינורית: "לעיתים אנו מוצאים הסתלקות מרצון החיים המעשי או הנאה מתיאור צורתיהם הגסות ביותר". הסתלקות מרצון החיים, והמציאות כרודפת את הכתיבה, היא כמובן מאפיין יסודי של תהליך הכתיבה של שמאס. הרי הכתיבה המינורית מכילה הרבה מחוות של נסיגות מהמציאות, שלעיתים אף מחוללות שיבה למיתוס. ייתכן כי הדגשת רצון החיים המעשי מבטאת את ההתנתקות מהארציות והגופניות. או במילים אחרות – מעבר אל הנשגב. הסתכלות כזו מתחזקת בחלק השני של המשפט – תיאור צורות החיים הגסות ביותר. הרי זה ההיפך מההשגבה, זה התיאור הגופני – אחד מעמודי התווך של הכתיבה המינורית. ההתנגדות למיתוסים הנשגבים על ידי התעסקות ברקע האחורי - במה שמאחורי הקלעים.¹⁷⁷ בעלילה המונעת מיצרים נמוכים ומתשוקות חולניות. את ההתעסקות הזו ניתן למצוא בתיאור הסיטואציה המינית של שמאס עם נואל¹⁷⁸, כשהיו ילדים קטנים, או בתיאור המיני של סוריה¹⁷⁹. למעשה בתיאור של סוריה ניתן כאמור למצוא את שני המאפיינים שאוארבך הזכיר – גם את השיבה אל (הסתלקות מהחיים המעשיים) וגם את התיאורים הגופניים. אוארבך מגדיר את הכתיבה החדשה הזו כ"מערבולת לגלגנית", והביטוי הזה מופיע פעמיים בפסקה הקצרה. לא הייתי יכולה למצוא כנראה הגדרה טובה יותר לפיתולים הערבסקיים, האירוניים, המטעים והעמוסים בסגנון ובמשמעות של שמאס.

אנטי טוענת כי בפסקה הקצרה הזו, אוארבך מזהה מאפיינים מינוריים מובהקים: יחס שונה ומפרק למיתוס (סמל שאין לו פשר), הטעייה של הקורא, תיאורים גופניים, נסיגה מהמציאות, ריבוי סגנונות וכיוונים בכתיבה, עומס של מאפיינים סגנוניים, תיאור מציאות עם אירוניה חתרנית ויצר הרסני כמניע לכתיבה. לו אוארבך היה מציג רק חלק מהמאפיינים של הכתיבה המינורית, לא היה נכון להניח שאכן מדובר בקשר ישיר. אך משום שאוארבך מציג בפסקה אחת כמעט את כל מאפייני הספרות הזו, אכן ניתן לטעון שהוא זיהה את אבותיה של הכתיבה המינורית.

¹⁷⁶ פרנץ קפקא, "דין וחשבון לאקדמיה", בתוך: רופא כפרי – וכתבים אחרים שהתפרסמו בימי חייו של הסופר, תרגום: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, תש"ס, עמודים 255-256. ציטוט זה הובא בהקדמה לספר קפקא – לקראת ספרות מינורית. הקדמה של רפאל זגורי-אורלי ויורם רון.

¹⁷⁷ הספרייה הלאומית, גלילי שחר: כתבי-יד ורגל עקומה: קריאה ב"משפט" לפרנץ קפקא. YouTube. אפריל 2020. שמונה באפר' 2020.

¹⁷⁸ שמאס, ערבסקות. עמודים 49-50.

¹⁷⁹ שם

אבל כאמור, אוארבך מבטל את האפשרות לחקור את הכתיבה הזו :

"גם הניתוח המדויק ביותר לא יחשוף כמעט כלום חוץ מאשר הסתכלות בשילובי נושאים, אבל לא כוונה וטעם של חיבור."

אוארבך אמנם מזהה את הספרות המינורית, אבל לא רואה בה פתיחה של דבר מה חדש בעולם הספרות המערבי, ואינו מאפיין אותה כגישה אלטרנטיבית, אלא בעיקר מתארה כסימפטום של סוף ומבוכה. מבוכה שתוכל להוביל רק לנסיגה אל הבית, ולא לפריצת דרך חדשה. אוארבך משגיח בפרגמנטציה, מאפיין מינורי חשוב, ומבין במחקרו שהיא מזמינה הסתכלות אחרת על המציאות ועל מחקר. אך הוא לא ממשיך את הנסיון לבנות פרספקטיבה חדשה, וטוען כי זו רק הולכת אל "מקום פשוט ביותר"¹⁸⁰. אוארבך בעצם רואה את הפרגמנטציה והסגנון החדש רק לאור התזה של הסגנון המעורב, ולא כצורה חדשה של כתיבה. אך למעשה, אטען כעת, הנסיגה שאוארבך מתאר אל הבית, היא כתיבה פונקציונלית. היא שימוש בסגנון מתוך חוסר האפשרות, ולא מתוך מטרה סדורה או אידיאולוגיה. אך לאחר הגילוי הזה, אוארבך שב ומייחס לה משמעות מאגדת עם היותה "מקום אוניברסלי", במקום לדון בעצם הבריחה כמתניע ספרותי. אוארבך אומר שדווקא בתוך תיאורי היומיום, ניתן להתחבר למקום אוניברסלי. אך זו אינה מהותה של הפרגמנטציה. והרי הקטיעה אינה משרתת יעד חדש ויחיד, שאחריו תסתיים הכתיבה - הפרגמנטציה היא התנועה עצמה. אוארבך עצמו חי בתחושה של סוף עידן, והתקשה לכן לאפיין התחלות חדשות שצומחות על הריסות הסגנון המעורב, הלכיד, המאז'ורי.

הזיהוי ההתחלתי הזה מראה על אבחנה מדויקת מאוד של העולם הספרותי של תקופתו: עולמם של ג'ויס, פרוסט ווולף. אבל בה בעת מדובר גם בהכחשה גדולה. הסטת המבט של אוארבך אינה מבטאת החמצה מקומית בלבד הסתכלות אידיאולוגית כוללת. על כך ארצה להרחיב כעת. אוארבך היה מחבר יהודי גרמני, בדומה לקפקא, ובעצמו גולה, בדומה לאנטון שמאס. אך עם זאת, התגלמות המציאות בעיניו הייתה שונה לחלוטין. אוארבך ראה בתקופתו נקודת סיום, שממנה הספרות תהפוך לפשוטה יותר. הוא ראה בפרגמנטציה התכנסות פנימה שאין ממנה דרך חזרה. אוארבך אמנם ראה שהכתיבה הפגמנטרית מביאה לפיתוח של טכניקות חדשות. טכניקות אלו מאפשרות ביטוי ספרותי של סיטואציה מלאה ומורכבת המונעת מתודעתן של דמויות שונות.¹⁸¹ אך הוא לא ראה בכתיבה הפרגמנטרית צורה של מאבק, אלא השלמה כואבת. הוא ראה בה תבוסה. לכן כתיבת **מימזיס** מהווה גם כעין הספד לספרות המערב ולריאליזם.¹⁸² אוארבך בחר שלא להסתכל אל עבר המזרח, שם שהה בעת כתיבת ספרו - באיסטנבול, אלא להתכנס גם הוא בתוך הסופיות של המערב. אוארבך מתחיל את ספרו בציטוט "אילו הספיק בידנו עולם וזמן". ציטוט של סוף טרגי. בהתאמה לחווייתו, תפקידו של החוקר לדעתו היא נסיון לשמר מה שאפשר, להילחם במכבש התרבותי שמאיים למחוק את המורכבות של תרבות המערב, תוך הבנה שזוהי משימה כמעט מועדת לכישלון.¹⁸³

זו גם הסיבה, לטענתי, שהוא בחר לסיים את הספר שלו בהדחקה מוחלטת של המציאות סביבו, ולומר שבמבצרו הגלותי אין בכלל ספרות מחקר. כפי שהוצג במבוא, אוארבך מסיים את ספרו

¹⁸⁰ אוארבך, **מימזיס**. עמוד 415.

¹⁸¹ שם, עמודים 406-407.

¹⁸² שם, עמוד 107.

¹⁸³ אוארבך, "הפילולוגיה של ספרות העולם", מתוך **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019, עמ' 207-220. עמודים 217-220.

בהתנצלות, ואומר שבאיסטנבול חסרה לו ספרות משנית, וגם הרבה מהמקורות הראשוניים שאליו התייחס בספרו.¹⁸⁴ האמירה הזו איננה מדויקת מבחינה היסטורית. בשנות הגלות של אוארבך, טורקיה הייתה בשיא של התמערבות.¹⁸⁵ אך למזרח במובנו זה – כעיר מקלט וכמסורת למדנית, אין שום חלק בספרו **מימזיס** וגם לא במחקרו בכלל. ואולם מותר לנו לשער כי למעשה היחס של אוארבך למזרח היה מורכב יותר, ואיננו בבחינת ביטול מידי ומוחלט, אלא חלק מתמונת העולם שהוצגה פה.

אוארבך אמנם רואה ב"מערוב" דרך יחידה ליצור קדמה, אך היה לו חשוב לשמור על הייחוד של ריבוי תרבויות ושפות, והוא אף חשש כי עלולים היו לאבד עם ההתמערבות.¹⁸⁶ לחברו וולטר בנימין הוא כתב שטורקיה נראית לו כמאין "סגנון הלניסטי נושן".¹⁸⁷ אוארבך רואה במזרח מאין מקום שקפא בזמן, תיעוד, מאובן חי. מקום שאולי ניתן להציל מהקידמה האוכלת הכול, שגרמה לפרגמנטציה ההרסנית ולסופה של ספרות המערב. אוארבך דן מאוחר יותר בשאלה זו במאמרו "הפילולוגיה של ספרות העולם". הנקודה העיוורת של אוארבך לא הייתה לדעתי רק סביב סוגיית המזרח, אלא סביב האפשרות של התחלות חדשות. בדומה לסיום הפרגמנטרי של **מימזיס**, גם במאמרו על ספרות העולם אוארבך מתאר השטחה ומעבר לכתיבה פשוטה יותר. הוא צפה ביטול של מורכבות, בגלל ביטולם של הקשרים. זוהי גם פשטות הנובעת ממבוכה ובלבול, אבל גם מגלובליזציה. אוארבך חוזה השטחה של העולם הספרותי ואיבוד של תרבויות שיידחקו לשוליים. הוא אף מעיד על עצמו כי מחקריו הם בעצם ניסיון לשמר את הפרספקטיבה ההיסטורית, ההקשרית של ניתוח הספרות.¹⁸⁸ הנסיון של אוארבך לשמר את הגיוון התרבותי הלא-מערבי במאמרו "הפילולוגיה של ספרות העולם"¹⁸⁹, דומה במידת מה לנסיון שלו לשמר את המסורת היהודי-נוצרית בספרו **מימזיס**. כנגד אנשי דת נוצריים בגרמניה הנאצית, המנסים לנתק את הקשר הזה, ולדחוק את היהדות מהמסורת התרבותית של אירופה. אוארבך צופה וחרד מקבלה טוטאלית, עיוורת של תרבות המערב בצורתה הפשטנית של ימיו.¹⁹⁰

אוארבך אמנם צדק בחלק גדול מהשערותיו – המפגש עם המערב הוביל לדחיקה של תרבויות מינוריות, אך זו הובילה גם לתגובת נגד, שאיננה רק ביטוי של סוף. כפי שראינו בפרקים הקודמים, הפגישה של המזרח במערב לא הובילה לפשטות כלל אלא דווקא למורכבות, לא לביטול של הקשרים אלא דווקא להקצנה של הקשר, עד שלא ניתן להבין את הסגנון או את המניפולציה הנעשית עליו ללא הקשרו. אוארבך חוזה שהתוצאה של המפגש בין תרבויות יהיה אובדן פרספקטיבה תרבותית, ולכן צפה שהספרות תהיה מבוססת על רעיונות כלל אנושיים כמו פסיכואנליזה.¹⁹¹ אבל למעשה, צמחה ספרות המתעסקת קודם כל בפרספקטיבה ההיסטורית - ההקשר.¹⁹² ומתנגדת באופן נחרץ לקריאה נטולת משמעות היסטורית ספיציפית. הדבר מתבטא מאוד בשימוש בסגנון, גם משום שאין להבינו ללא מקורו התרבותי, וגם משום הצבתו בהקשר ספיציפי חדש - בתוך מערכת של סגנונות. בנוסף, הספרות המינורית מקיימת התנגחות בין-

¹⁸⁴ אוארבך, **מימזיס**. עמוד 418.

¹⁸⁵ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 4.

¹⁸⁶ אוארבך, "הפילולוגיה של ספרות העולם". עמודים 209-207.

¹⁸⁷ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 4.

¹⁸⁸ אוארבך, "הפילולוגיה של ספרות העולם". עמודים 212-213.

¹⁸⁹ שם, עמודים 207-209.

¹⁹⁰ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 15.

¹⁹¹ שחר. "ספרות, היסטוריה, היום האחר?" עמוד 43.

¹⁹² דלז וגואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. עמוד 46.

תרבותית מורכבת. עולמו הספרותי של שמאס איננו הרמוני אלא עמוס במתיחות פוליטית, זהו איננו יחס שטוח ופשוט לסגנון ולתרבות כלל – להיפך.

אוארבך טען בכתביו כי הדרך היחידה בה המזרח יוכל להתפתח היא על ידי ניכוס של תרבות המערב.¹⁹³ להשקפתו המערב הוא מהות הקדמה, בעוד שהמזרח הוא כמו בועה שחפה, לעת עתה, מהקדמה. ההסתכלות הדיכוטומית על מזרח ומערב, ומסורת וקדמה, יחד עם הסתכלות על הקדמה כאוכלת כל המבטאת את סוף היצירה, חסמה את ראייתו של אוארבך. כפי שלא חזה את ההתפתחות הצפויה לספרות המינורית, גם לא חזה את ההשפעות המורכבות שעשויות להיות למפגש התרבותי המהיר, ואף האלים של תרבות אירופית עם המזרח. אוארבך ראה את הדריסה הצפויה של תרבויות שוליים, אבל לא חשב שאותה דחיקה לשוליים עשויה לדחוק יוצרים אל הקצה, ליצירה של כתיבה וביטוי חדשים; קרי: שאותו קיצוץ יביא סופרים לכתוב משהו, כל דבר, ואף להשתמש בכתיבה ככלי לשחרור. למרות שאוארבך הניח את היסודות לספרות השוואתית ומחקר פילולוגי בתוך הקשר היסטורי¹⁹⁴, ישנם כמובן הקשרים ודרמות אנושיות שהוא בחר שלא להתייחס אליהם. וזאת לדעתי מתוך החוויה העמוקה של סוף שחש בתקופתו, שהשפיעה מאוד על תפיסתו את תהליך ההתמערבות. מתוך תחושת הסוף של התקופה הוא לא זיהה הזדמנויות חדשות. במובן זה החזון של אוארבך, גם במובנו הספרותי וגם במובנו החברתי – מסיט את המבט מהספרות המינורית המתחילה לצמוח, ומסיר את העין מתרבות המזרח, שתתחיל לתת את קולה בתגובה למפגש התרבותי הזה.

אבל מה בכל זאת נשאר מהמתודה של אוארבך במחקר הספרות?

עולה כי אכן לא ניתן להשתמש עוד בתזה של אוארבך הקושרת בין סגנון לאפיון תמונת עולם שלימה, משום ריבוי הסגנונות והתכלית החדשה של הסגנון כפי שמשתמש בו שמאס. בנוסף, גם הסגנונות המעורבים המאז'וריים איבדו את משמעותם הלכידה, כצורות בנויות. תכלית השימוש בסגנון עברה פרגמנטציה, ומשום כך גם הצורות הסגנוניות – האגדה, ההיסטוריה, הסגנון הגבוה, הסגנון הנמוך ועירוב הסגנונות – עברו אף הן פירוק לגורמים. אך אין זה אומר שהצורות הסגנוניות מבוטלות. זאת משום שהדיון של אוארבך בסגנון עדיין מאפשר להבין דברים מהותיים בו, ספרותיים וחברתיים כאחד. ניתן להבין את מאפייני הסגנונות השונים, ומתוך המאפיינים הללו להוציא את הזדמנות הכתיבה הגלומה בהם. כלומר, לתרגם את מאפיינים הסגנון לשימוש פונקציונלי, מינורי, כגון: מלאות וחיות, מעמד והגמוניה, עולם דינאמי ועולם תקוע, חוקים קבועים לעומת תנועה המבוססת על דרמה אנושית, כבדות ראש וקלות ראש ועוד...

כאמור, יש להבין את המאפיינים הסגנוניים לאור המטרה העליונה של הסופר המינורי למצוא עוד מקום לכתוב ולהתבטא, ולמצוא דרך יצירתית לספר בה את סיפורה של תרבותו לנוכח השפה המנוכרת וההריסה הפיזית של תרבותו. בנוסף, הסגנונות כבר לא מעידים על אופן ייצוג המציאות לשמו, אלא מגיבים זה לזה בתוך מערכת של סגנונות על מנת שלא להגיע למבוי סתום בכתיבה.

¹⁹³ קונוק, "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". עמוד 11.
¹⁹⁴ שחר, "ספרות, היסטוריה, היום האחר?" עמוד 11.

אך ניתן להשתמש במשמעות שאוארבך מייחס לסגנון בשביל להבין את תרומתו של כל סגנון לסופר המינורי.

המושגים שאוארבך פיתח ומתודת ההסתכלות שלו על ספרות הגיעו אומנם למבוי סתום או למצבי דומם, ושגו לדעתי בהערכת חלקים נרחבים מן המפנה המינורי בתולדות הספרות. אך אני חושבת שבעבודה הזו הראיתי כי שילוב המושגים המרכזיים של אוארבך – בדבר הדינמיקה ההיסטורית, הפרגמנטציה, הסגנון המעורב והאירוניה - ביחד עם מתודת הקריאה המינורית נוסח דלז וגואטרי, עשויים להיות פוריים. כל אחת מן המסקנות בעבודה זו היא למעשה תולדה של מעקב אחר השימוש הייחודי של שמאס במושגי הסגנון המעורב. מדובר כמובן בשימוש חתרני יותר ומשחקי יותר מזה שאוארבך יכול היה לשער, אבל המשמעות החברתית של הסגנונות שמתאר אוארבך עדיין נוכחת. במקרים מסוימים שמאס אף מעצים את כוחם של הסגנונות על פי אוארבך, במקומות בהם הסגנון הוא לא רק ביטוי או עיצוב של המציאות, אלא ממש אופן התמודדות עמה.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים:

- אוארבך, אריך . מימיזיס. תרגום: ברוך קרוא. ירושלים: מוסד ביאליק, 2008.
- אוארבך, אריך. "פיגורה", מתוך **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמ' 105-49.
- אוארבך, אריך. "הפילולוגיה של ספרות העולם", מתוך **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמ' 220-207.
- אוארבך, אריך. "ויקו וההיסטוריוציזם האסתטי", מתוך **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמ' 141-128.
- דלו, ז'יל ופליקס גואטרי. **קפקא - לקראת ספרות מינורית**. תרגום: ד"ר רפאל זגורי-אורלי ויורם רון. תל אביב: רסלינג, 2005.
- שלו, מאיר. **רומן רוסי**. תל אביב: עם עובד, 1988.
- שמאס, אנטון. **ערבסקות**. תל אביב: עם עובד, 1986.

מקורות משניים:

- ברינקר, מנחם. **סובב ספרות**. ירושלים: מאגנס, 2000.
- גלזמן, מיכאל. "לזרוק פחית משקה אל תוך 'הברכה' של ביאליק: אינטרטקסטואליות וזהות פוסט-קולוניאלית בערבסקות' של אנטון שמאס", **מחקרי ירושלים בספרות עברית** י"ט. 2003. עמ' 10-21.
- זגורי-אורלי, רפאל ויורם רון. הקוף של קפקא – הקדמה לספר **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. תרגום: ד"ר רפאל זגורי-אורלי ויורם רון. תל אביב: רסלינג, 2005. עמ' 26-7.
- זכאי, אביהו. **צלקתו של אודיסאוס**. ירושלים: כרמל, 2018.
- זכאי, אביהו. "המקרא עולה על הומרוס מבחינת ייצוג אמיתי, היסטורי וריאליסטי, של המציאות" (גרסה ממוחשבת). **הארץ**. 12.8.2019. כתובת: <https://www.haaretz.co.il/literature/study/premium-1.7677784>
- קונוק, קאדר. "אריך אוארבך והרפורמה ההומאניסטית של מערכת החינוך הטורקית". תרגמה: דפנה שטרית, אוניברסיטת תל אביב, 2016.
- שחר, גלילי, "ספרות, היסטוריה – היום האחר?". מבוא לקובץ **ספרות, היסטוריה, היום האחר** – אסופת מאמרים בעריכת גלילי שחר. ירושלים: מוסד ביאליק, 2019. עמ' 48-7.
- האוניברסיטה הפתוחה, גלילי שחר: השתמעויות מהקריאה הערבית בקפקא. **YouTube**. 2012. 22 בינואר 2012.
- הספרייה הלאומית, גלילי שחר: כתבי-יד ורגל עקומה: קריאה ב"משפט" לפרנץ קפקא. **YouTube**. אפריל 2020. שמונה באפר' 2020.