אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
הפקולטה למדעי הרוח והחברה
המחלקה לספרות עברית

חוויית החושים ובעיית ייצוגה
ב"היכל הכלים השבורים" לדוד שחר

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך למדעי הרוח והחברה" (M.A.)

מאת: יעל בלבן
בהנחיית: פרופ' יצחק בן-מרדכי

תשרי תשס"ח ספטמבר 2007

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
הפקולטה למדעי הרוח והחברה
המחלקה לספרות עברית

חוויית החושים ובעיית ייצוגה
ב"היכל הכלים השבורים" לדוד שחר

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר "מוסמך למדעי הרוח והחברה" (M.A)

מאת: יעל בלבן
מנחה: פרופ' יצחק בן-מרדכי

חתימת הסטודנט: _____ תאריך: _____

חתימת המנחה: _____ תאריך: _____

חתימת יו"ר הוועדה המחלקתית: _____ תאריך: _____

ספטמבר 2007

תקציר

עבודה זו בוחנת את תיאורי החוויות החושיות בשמונת כרכי "היכל הכלים השבורים" לדוד שחר. שחר מרבה לתאר חוויות חושיות ומשתמש בחושים השונים במקומות מרכזיים בסיפור. מטרת העבודה היא כפולה: להעמיק את הבנתנו ביצירתו של שחר על-ידי ניתוח של תיאורי החוויות החושיות ב"היכל הכלים השבורים", וללמוד על המשמעויות וההקשרים של תיאורים חושיים בספרות דרך הדוגמה של שחר. בהתאם לכך, נקודת המוצא של המחקר כפולה גם היא: המשמעויות, המטאפורות וההקשרים השייכים לכל אחד מהחושים נבחנים על רקע הפיסיולוגיה של החוש המסוים, ואילו השימוש שנעשה בחושים ביצירתו של שחר נבחן גם לאור תורתו של רומן אינגרדן, כפי שהיא מוצגת בספרו The literary work of art. "היכל הכלים השבורים" (או ה"לוריאן") נבחן בעזרת כלים אלה בדרך של קריאה צמודה, תוך ניסיון לחשוף קשרים ומבני-עומק הממלאים תפקידים מרכזיים במכלול.

חוש הטעם קשור כמובן למזון, והוא מתקשר ב"לוריאן" למצב סוציו-אקונומי, לזהות קולקטיבית (לאומית ועדתית) ובמיוחד לתפקידיהן המסורתיים של נשים כרעיות ואמהות. חוש הריח קשור לזיכרון ולמהויות רוחניות. המורשת התרבותית המורכבת של שחר – ירושלים וצרפת, יהדות ונצרות, מיתוסים פגאניים ואמנות – מתבטאת בתיאורי הריחות. חוש המגע שייך אצל שחר לארוטיקה ולמאבקי-כוחות בין המינים. אלה מהווים ציר מרכזי בעלילת ה"לוריאן". ניתוח חוש השמע בעבודה זו מתמקד במוסיקה ובצלילים ולא בשפה כאמצעי תקשורת. המוסיקה מהווה ביטוי תרבותי-מקומי (מזרח מול מערב) אך גם מתקשרת לרגשות אוניברסליים ולקוסמולוגיה. ראייה ואור מתקשרים אצל שחר למיסטיקה קבלית ולאמנות. שחר מרבה לצרף חושים שונים ולהשתמש בסינסתזיות. עניין זה מתקשר לשתי תימות כלליות יותר: חשיבותה של הרגישות והיחס האמביוולנטי לשפע.

לפי אינגרדן, יצירת ספרות בנויה מארבעה רבדים: רובד צלילי המלים, יחידות המשמעות, האובייקטים המיוצגים וההיבטים הסכמטיים. החושים מהווים חלק מההיבטים הסכמטיים בעזרתם מַבנה הטקסט את העולם המיוצג. תופעות חושיות הן גם אובייקטים המיוצגים בטקסט. אצל שחר ניתן לראות שלעתים תופעות חושיות כגון ריח, צליל או מגע עשויות לשמש גם יחידת משמעות, מעין "מלה" לא מילולית, הפועלת במישור נסתר של הטקסט. לפי אינגרדן,

הרבדים השונים ביצירה פועלים בהרמוניה פוליפונית, כך שכל רובד פעיל כשלעצמו וגם מסייע ליצירת רבדים אחרים. הרבדים כולם מכוונים ליצירת "איכויות מטאפיסיות", רגעים אפיפניים שבהם מתגלמת איכותה של היצירה. עניין זה בולט במיוחד אצל שחר, המתאר התגלויות כאלה וגם שואף ליצור אותן בלב הקורא.

עבודה זו מציגה את "היכל הכלים השבורים" כיצירה מתמשכת, שהדגש בה הוא על התהליך ולא על סיומו. מכאן נובעים סיומים פתוחים, מורכבות ורב-משמעיות לגבי רעיונות מרכזיים, הענקת חשיבות עליונה לחיוניות, רגישות ואנושיות והעדפת תכונות אלה על-פני סדר יציב, אמיתות קבועות ורעיונות "נכונים". בה בעת מדגימה עבודה זו את השפעתם הרבה של תיאורים חושיים על הדרך בה אנו קוראים ספרות. כיוון שהחושים הם הממשק דרכו אנו קולטים את עולמנו, אנו משליכים על העולם הבדיוני המיוצג בספרות את ההקשרים והמשמעויות הנסתרות הנלווים לתפיסה החושית. זהו חלק פחות רציונלי של תהליך הקריאה ולכן אולי פחות מבוקר ויותר ראשוני מהמישור המילולי-לוגוצנטרי.

תוכן עניינים

מבוא 3

מבנה העבודה 5

הקורפוס 6

כלי המחקר 7

א. **כלים שבורים: המחקר הקיים והבסיס התיאורטי** 8

1. המחקר הקיים 8

שרה כ״ץ / מראות בירושלים של דוד שחר **8**

אורציון ברתנא / ״היכל הכלים השבורים של דוד שחר **9**

הלל ברזל / ״דוד שחר: בעקבות הזיכרון החי״, ... **10**

ז׳ולייט חסין – שחר ופרוסט **11**

אורנא בזיז / הכלים לעולם לא יוכלו להכיל את השפע **12**

מיכל פלד גינזבורג ומשה רון / כלים שבורים: זיכרון, זהות ובריאה ביצירת דוד שחר **12**

2. רומן אינגרדן – יצירת הספרות האמנותית 15

2.1. הרובד של צלילי-המלים 15

2.2. הרובד של יחידות המשמעות 16

2.3. רובד האובייקטים המיוצגים 17

2.4. הרובד של ההיבטים הסכמטיים 18

2.5. האיכויות המטאפיסיות 19

2.6. סיכום: יצירת הספרות כהרמוניה פוליפונית 20

ב. **״טעם וריח וצבע וממש שניתן למישוש״: חוויות חושיות ב״היכל הכלים השלובים״** 22

3. חוש הטעם 22

3.1. טעמים ומזונות 22

3.2. ״תענוג האכילה מן המשובח על לב טוב״ 26

3.3. ״דקים בחריפותם וחריפים במתיקותם״ 36

3.4. שרשראות ארוכות של שמות-תואר 38

3.5. עושר לשוני 39

3.6. סיכום חוש הטעם 40

4. חוש הריח 42

4.1. ריח וזיכרון 42
4.2. מריח האבן העתיקה עד ריחה העז של הנחושת 44
4.3. שימוש בשמות-עצם כשמות-תואר 56
4.4. סיכום חוש הריח 57
5. חוש המגע 59
5.1. נגיעות ונגעים 59
5.2. גן-עדן ושברו 65
5.3. סיכום חוש המגע 69
6. חוש השמע 71
6.1. קולות, צלילים ומוסיקה 72
6.2. "טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור" 75
6.3. איך מתארים צליל? 83
6.4. מצלול 84
6.5. סיכום חוש השמע 85
7. חוש הראייה 86
7.1. אור והארה 86
7.2. "אור נפלא ומחריד" 88
7.3. שפע של מלים נרדפות 94
7.4. סיכום חוש הראייה 95
8. סינסתזיה 96
8.1. לראות את הקולות, לטעום את המילים 96
8.2. סינסתזיה ואוקסימורון 99
8.3. רשימות קטלוגיות 101
8.4. סיכום – סינסתזיה 102
9. שחר ואינגרדן 104
9.1. הפלא, הסוד, האיכויות מטאפיסיות 108
סיכום 111
ביבליוגרפיה 120

וּמַהִי הַנְּשָׁמָה שֶׁחִפַּשְׂתָּ / לִמְצֹא אִם לֹא הַחִפּוּשׂ בְּעַצְמוֹ.

אבנר טריינין, "מזמור לדוד", מתוך *מחזורים*

מבוא

שחר הוא יוצר ייחודי ומעניין וכתיבתו לא זכתה עדיין לבחינה הראויה לה.[1] הן התמטיקה והן הפואטיקה שלו הקשו על החוקרים לשייך אותו לקבוצה כלשהי (שקד מיקם אותו בין "המאחרים לפרוח" עם בנימין תמוז, נסים אלוני ועמוס קינן. קבוצה ודאי שאין כאן)[2]. נראה שהגיע הזמן לגשת אל "היכל הכלים השבורים" בראייה חדשה. שחר מרבה לשבור מוסכמות מכל הסוגים – מקונבנציות פואטיות וגבולות הז'אנר, דרך ההיגיון והעקביות של העלילה ועד הנחות היסוד של האידיאולוגיה הציונית – אך בתוך כך הוא בונה היכל הניצב קוממיות, יחיד ומיוחד בספרות העברית ומושך את לב הקורא.

חושים ותחושות תופסים מקום מרכזי ביצירתו של דוד שחר. רעיית הסופר, פרופ' שולמית שחר, מעידה ששחר עצמו היה רגיש מאוד לצבעים ולאסתטיקה, אהב מאוד מוסיקה והיה בעל "אוזן טובה מאוד", והיה רגיש לריחות יותר מאנשים אחרים.[3] חוקרים רבים עמדו על חשיבות האור והראייה אצל שחר, ועל הקשר בין ראייה, ארוטיקה, רליגיוזיות ואמונה ביצירתו, בזיקה למסורת הקבלית.[4] מעט נכתב על חשיבותם ועל משמעותם של החושים האחרים – הריח, המישוש, השמיעה והטעם. לא רק ששחר מיטיב לתאר חוויות חושיות, שמור להן גם מקום חשוב בסיפור ומשמעויות עמוקות טמונות בפעולות פשוטות לכאורה כגון הרגלו של גבריאל לוריא לרחרח בבתי-שחיו בקומו משנת הלילה, או הנגיעה בעורפה של אוריתה ברגע קריטי בעלילה.[5] דרכו של שחר לעולמות העליונים עוברת דרך ההתנסות החושית, והוא עצמו אף העיד על כך בראיונות

---

[1] בשנים האחרונות יצאו שני ספרים על יצירת שחר, לאחר כמעט עשור של שתיקה. השאלה מדוע לא נכתבו מחקרים אקדמיים סמוך יותר למועד פרסומו של השער המאוחר ביותר, "על הנר ועל הרוח" (1994) שייכת לשאלת "התקבלותו" של שחר וחורגת מעבודה זו. אציין רק ששחר זכה להערכה רבה וחוקרים רבים כותבים על כך שעבודתו צריכה הייתה לתפוס מקום מרכזי יותר ב"רפובליקה" (ושמא הפרובינציה?) הספרותית שלנו. לדוגמה אצטט את דן מירון: "כמעט איש לא הבחין בחתירה המאסיבית שחותר המספר דוד שחר [...] לעבר גילוייה של אמת רחבה, אמת של מספר-מספר [...] לאמיתו של דבר בישר מפעלו של דוד שחר, (שהוא עדיין בעצם הקמתו), את ההתפתחויות הבולטות ביותר בסיפורת של השנים האחרונות". מירון, "מצב הסיפורת – מעין שיחת סיכום".

[2] שקד, "הסיפורת העברית", עמ' 106, 119 – 133. על ההערכה לשחר יעיד שקד הכותב, בין השאר: "מבחינה זאת, היכל הכלים השבורים הוא אחד ההישגים החשובים של הסיפורת העברית בתקופת המדינה". (שם, 133).

[3] לשחר לא הייתה השכלה מוסיקלית אך הוא הכיר והעריך מוסיקה. במיוחד אהב את נגינת הכינור. על חיבתו לציור העיד גם ידידו המשורר אבנר טריינין. לעניין הריחות סיפרה רעיית הסופר שהוא סבל מאוד מריחות רעים ומעיפוש, ונהג לומר על מקומות מסוימים שיש להם ריח מיוחד. הדברים נאמרו בשיחה פרטית.

[4] למשל: פלד גינזבורג ורון (כלים שבורים, עמ' 51 ועוד); שקד (שם, 120); כ"ץ ("מראות בירושלים" עמ' 60 – 63), חסין ("עולם שלם ועולם שבור, עמ' 45) ברתנא ("אמנות-אמן-אמונה") ועוד.

[5] ראה להלן, סעיף 5.2. עמ' 64 בעבודה זו.

שונים. לדוגמה, בראיון שהתפרסם ב"מאזניים" אומר שחר: "תחושת יסוד זו של הפלא המסתתר מעבר לדברים, המסתורין שבדברים, איננה תחושה נפרדת מחיי יומיום. הפלא מסתתר בתופעות היומיומיות ביותר".[6] ובמקום אחר: "בראשית היה הפלא, אומר שחר, וכשמדובר בפלא מדובר בחיי יום יום. את הפלא, הוסיף, יש לחפש בדברים שאנו מורגלים בהם. בכל רגע ורגע שבו אדם פוקח את עיניו ורואה אור ושומע צליל וחש טעם".[7] אצל שחר ריאליזם ופנטסיה אינם אופוזיציה בינארית אלא להיפך: החוויה החושית וחווית ההתעלות הרליגיוזית קרובות מאוד ומשלימות זו את זו. החוויות הן טעם החיים, המהות, העיקר שבתוך הקליפות.[8] אליבא דשחר, ספרות טובה "היא זו העוסקת במהות האמיתית שבמציאות, כלומר במה שמעבר למציאות".[9] היחס המורכב ביצירתו של שחר בין המציאות לבין העולם שמעבר לה נותח בהרחבה על-ידי הלל ברזל, שרה כ"ץ, יעל פלדמן, גלעד מורג, נעמי סוקולוב, פלד גינזבורג ורון ואחרים, אך מעולם לא נעשתה בחינה מדוקדקת של התיאורים החושיים אצל שחר ומשמעויותיהם העמוקות.

בין החוויה הישירה, החיה, לבין ייצוגה במילים מתווך זיכרונו של המספר. לא רק ששחר מספר חלקים ניכרים מהסיפור בגוף ראשון, כמספר מבוגר הנזכר בילדותו, הוא גם מרבה לעסוק בזיכרון כתימה המופיעה במקומות שונים בסיפור.[10] (מכאן נובעת גם ההשוואה הידועה והבעייתית לפרוסט). לדעתי, שחר עוסק דווקא בחוסר-יכולתו של הזיכרון לשחזר תחושות, בחוסר היכולת של מלים כתובות להעביר תחושות - ובאופן פרדוקסאלי, בהכרח להמשיך לנסות, להמשיך לחפש, להמשיך לשאוף.[11] כפי שאנסה להראות בהמשך, לפעולת החיפוש ולשאיפה לייצוג יש משמעות חשובה בתהליך הכתיבה של שחר. מקביל לייצוג הספרותי הוא הייצוג האמנותי במופעיו השונים (ציור, צילום, ריקוע נחושת, תיאטרון וכתיבה), התופס מקום חשוב הן ב"היכל" והן בסיפוריו המוקדמים של שחר. במפתיע, הייצוג האמנותי קשור אצל שחר לעתים קרובות דווקא למוות, לאכזבה ולכישלון (למשל: מאפרת הטווס מתכסה באפר, גורדון נרצח בגלל שיצא לצלם, המחזאי הכושל אהרון דן מקדיש את חייו למחזה שלא יוצג). לעומת החוויה,

---

[6] מאזניים ס"ד 8, אפריל 1990, עמ' 61; מראיין אורציון ברתנא.

[7] יגלין, עפרה, "פרסים! פרסים!" על המשמר 21.9.1984, רשימה לרגל הענקת פרס ביאליק לדוד שחר. בדבריו של שחר מופיעים חושים שונים במעין רשימה קטלוגית – דבר המאפיין גם את כתיבתו, וראה להלן פרק 8.3. עמ' 101.

[8] ראה גם דבריו של שחר לחיים באר בריאיון שכותרתו "לאסוף את שברי הכלים, לעשות ריקונסטרוקציה". שחר מגדיר את מעשה האמנות כ"ניסיון להגיע באמצעות תיאור המציאות הזאת אל המציאות שמעבר לה". וראה גם אצל אברהם בלאט, "תחומים וחותם", עמ' 128, 130.

[9] יצחק בצלאל, "הכל כתוב בספר", עמ' 95 – 96. באותו ריאיון מצהיר שחר כי "אם יש ריאליה בעולם – הריהי קיומו של אלוהים", אך מפריד לחלוטין בין האמונה לבין שמירת מצוות.

[10] על כך עמדו רבים מהחוקרים שעסקו ביצירת שחר, כגון ברזל, חסין, פלדמן ופלד גינזבורג ורון.

[11] באמביוולנטיות זו עסקו חוקרים שונים, ביניהם יעל פלדמן, "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר"; חיה שחם, "כפל הפנים של ההוויה"; ואחרים. אדון בכך בהמשך.

שהיא החיים במלוא עוצמתם, האמנות היא ניסיון פרדוקסלי לבטא או לייצג את החיים, ניסיון שנדון מראש לכישלון. עם זאת, שחר אינו מתרפק בנוסטלגיה על העבר אלא מנסה להתמודד עם חד-פעמיותם של החיים, לבטא את עוצמתן של חוויות ולבחון את תפקידה של האמנות (והספרות בכלל זה) כיוצרת מעין "רקונסטרוקציה" של החיים.[12]

מטרת עבודה זו היא לפענח את המשמעויות העמוקות של התיאורים החושיים המופיעים ב"היכל הכלים השבורים". אנסה לאתר את המקומות בהם תיאור החוויה החושית אוצר בתוכו רמזים עלילתיים חשובים, מצביע על תימות מרכזיות או נושא משמעויות פואטיות (ולעתים, כמובן, כל אלו יחד). אנסה לבחון את הדרכים הייחודיות בהן מתמודד שחר עם בעיית הייצוג המילולי של חוויות חושיות כחלק מרכזי בבעיה הכללית של ייצוג החיים והחוויה האנושית. אבחן כיצד משתלבים צורה ותוכן לכלל מערכת קוהרנטית, מורכבת ולעתים עמומה אבל משכנעת בדרכה המיוחדת. שאלות אלו ישמשו לי נקודות-מוצא לבחינת הפואטיקה של שחר והשקפת עולמו, השקפה המעלה על נס את החיים עצמם - חיי ההווה, הנפרטים לפיסות קטנטנות של חוויה יומיומית. בה בעת אנסה גם לבחון, בעזרת הדוגמה של שחר, כיצד ניתן לתאר במלים חוויה חושית ומהם הכלים העומדים לרשות הסופר בבואו לתאר מציאות חושית (קיימת, זכורה או בדיונית).

מבנה העבודה

בפרק הראשון של העבודה אסקור חלק מהמחקר הקיים העוסק ביצירותיו של שחר. בחרתי להתייחס לכותבים שפרסמו ספרים שלמים על דוד שחר: שרה כ"ץ, אורנא בזיז, מיכל פלד גינזבורג ומשה רון; ולכותבים שעבודותיהם מייצגות נושאים מרכזיים ביצירת שחר: אורציון ברתנא (פנטאסיה ומציאות), הלל ברזל (זיכרון) וז'ולייין חסין (שחר ופרוסט). פרק 2 של העבודה יעסוק בשאלות התיאורטיות העוסקות ביחס בין חוויות למילים: האם ניתן לייצג חוויות במילים? כיצד מעביר הכותב את החוויות לקורא וכיצד קולט הקורא את החוויות מן הטקסט הכתוב? אלו שאלות כבדות-משקל ורחבות-היקף ואיני מתיימרת כלל למצותן. ככלי מרכזי לניתוח שאלות אלו אשתמש בתורתו של רומן אינגרדן, כפי שהיא מובאת בספרו "The Literary Work of Art". פרקים 3, 4, 5, 6, 7 יוקדשו לחושים השונים, בהתאמה: חוש הטעם, הריח,

[12] ראה ריאיון עם חיים באר, הארץ 1971.

המגע, השמיעה והראייה. כל פרק ייפתח בסקירה קצרה על הפיסיולוגיה של החוש הנדון. אבחן מטאפורות, מושגים וקונוטציות הקשורים לאותו חוש בתרבות המערבית, בלשון ובספרות. לאחר מכן אציג דוגמאות לחוויות חושיות המתוארות ב"היכל הכלים השבורים" ואנתח את משמעויותיהן השונות וההקשרים שלהן. אבחן את האמצעים הפואטיים בהם משתמש שחר בקשר לחוויות חושיות, בהתאם לקרבה המיוחדת בין אמצעי מסוים לחוש זה או אחר. פרק 8 יעסוק בדרך דומה במעבר בין חושים – תופעת הסינסתזיה. השאלה המרכזית בפרקים אלה תהיה: כיצד מנסה שחר לייצג חוויה חושית במילים? בסיכום אנסה להראות כיצד כל חלקי המבנה שהצגתי לעיל – מהתיאוריות הכלליות, דרך הפרטים המסוימים והפואטיקה האופיינית ועד המשמעויות וההקשרים הנלווים אליהן – משתלבים לכלל אמירה מובהקת ובעלת תוקף.

הקורפוס

"היכל הכלים השבורים", או בשמו הנוסף "הלוריאן", מחזיק שמונה ספרים שפורסמו לאורך עשרים וחמש שנים: קיץ בדרך הנביאים, 1969; המסע לאור כשדים, 1971; יום הרוזנת, 1976; נינגל, 1983; יום הרפאים, 1986; חלום ליל תמוז, 1988; לילות לוטציה, 1991; על הנר ועל הרוח, 1994.[1413]

מקובל לראות ב"היכל" את עיקר עבודתו של שחר, כשהסיפורים הקצרים והרומנים האחרים נלווים אליו.[15] יש לציין שבחלק מהסיפורים המוקדמים מופיעים קטעי סיפור ודמויות המטרימים את הופעתם של עניינים שונים ב"היכל", אך לדעתי ניתן לעסוק ב"היכל" בנפרד מהם. ה"לוריאן" תואר (גם על-ידי שחר עצמו) כ"רומן סדרתי" וספריו מהווים רצף אחד מכל בחינה שהיא: תימטית, עלילתית וסגנונית. התייחסות ל"לוריאן" חייבת לקחת בחשבון את כל חלקיו (מה שנבצר, כמובן, מהמחקר שנכתב בשנות ה-80).[16] פרסומם החוזר של כל שערי ה"היכל" (למעט "לילות לוטציה" – 'השער הסתום') בהוצאת "השעות" על-ידי שחר עצמו מקבע

---

[13] **מראי המקום בעבודה זו הם ממהדורת "ספריית השעות".** ראה הסבר בפסקה הבאה ובעמ' 121.

[14] על-פי עדותה של פרופ' שולמית שחר, רעיית הסופר, שחר מעולם לא החליט לסיים את ה"לוריאן". "על הנר ועל הרוח" היה פשוט הכרך האחרון שנכתב עד מותו ב-1997. (שחר הותיר אחריו בכתובים רק טקסט קצר יחסית שהובא לדפוס מן העזבון על-ידי אבנר טריינין בכותרת "אל הר הזיתים").

[15] ראה, למשל, צבי לוז, "המימד האפי ביצירת דוד שחר"; פלד גינזבורג ורון עמ' 39; שקד, עמ' 119; מרדכי אבישי, "מסע של כיסופים – בין חלום למציאות, פרס ביאליק לדוד שחר", מעריב 21.9.1984; אורציון ברתנא, "דוד שחר: הזמן האבוד, ארוטיקה, קבלה" ועוד.

[16] עובדה זו הביאה לכתיבתן של ספקולציות שונות מצד חוקרים ששיערו כי בחלקים הבאים של ה"לוריאן" יוסיף שחר ויבהיר נקודות מסוימות. בעיקר ציפו החוקרים להבהרת דמותו וחייו של גבריאל לוריא, שהוצג בפתיחת ה"לוריאן" כדמות המרכזית בו אך דמותו כמעט ונעלמה מן הכרכים הבאים (בעיקר "נין-גל" ו"יום הרפאים").
ציפיות אלו נכזבו ושמטו את הקרקע מתחת לטיעונים מסוימים. ראה, למשל: יוסף אבן, "עם הופעת חלק ג' של היכל הכלים השבורים", עמ' 390; יהואש ביבר, "מי אתה גבריאל יונתן לוריא?"; דניאל בן-נחום, "שבירת הכלים בסיפורו של דוד שחר".

את עובדת היותם מכלול שלם ורצוף שאין לנתקו. הוויתור על טיפול בשאר חלקי יצירתו של שחר נובע גם מההיקף הרחב בלאו-הכי של ה"היכל".

כלי המחקר

העיסוק בחושים ובייצוג חושים לא זכה לקורפוס תיאורטי נרחב, אך ניתן לשייכו לתחום הרחב-בהרבה של ריאליזם בספרות, בתוך שלל המשמעויות שניתנו למושג זה בזמנים ובהקשרים שונים. אכן, לתיאוריו הריאליסטיים של שחר נקשרו כתרים רבים.[17] כתשתית לדיון השתמשתי בעבודתו היסודית של רומן אינגרדן[18]. נעזרתי במיוחד בדיון של אינגרדן ב"היבטים הסכמטיים" וב"איכויות המטאפיסיות" של היצירה הספרותית.

"היכל הכלים השבורים" מתאפיין, בין השאר, בשבירתן של קונבנציות ספרותיות לרוב: תיאורים סופר-ריאליסטיים מפורטים מופיעים לצד היעדר מפתיע של הנמקות ריאליסטיות (ודווקא לאירועים חשובים כגון התנצרותו של סרוליק, או חזרתו של גבריאל לוריא לירושלים); המספר הוא, במוצהר, מספר-עד מבוגר הנזכר בילדותו, אך החריגות ממסגרת זו רבות ומשמעותיות (בראש ובראשונה, חדירה לתודעות זרות); יש ב"לוריאן" חזרות רבות, מילה-במילה, על קטעים שלמים (לעתים במרחק שנים וכרכים); הסיפר נע בצורה תזזיתית בין זמנים שונים והסתירות בתזמון רבות; ועוד. לעתים קרובות, דווקא "נקודות-שבירה" כאלה במקומות הנוגעים לנושא החושים סיפקו לי סדקים לחדור בעדם לתוך עולמו המורכב של ה"היכל". מתוך מיפוי ואיתור של קטעי-מפתח העוסקים בתופעות חושיות צצו ועלו הקשרים, הבדלים וניואנסים שגילו רבות על מלאכת-המחשבת של שחר (ולעתים, בל נכחיש, גם על נקודות חולשה מסוימות).

---

[17] ראה, למשל, צבי לוז, "המימד האפי ביצירת דוד שחר"; יעל שגיב-פלדמן, "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר"; שני ספריה של שרה כ"ץ; אדית נוימן, "ריאליזם פשטני וסמלי בסיפורי דוד שחר" ועוד.

[18] Roman Ingarden, “The Literary Work of Art”.

א. כלים שבורים: המחקר הקיים והבסיס התיאורטי

1. המחקר הקיים

לאורך השנים זכה שחר להערכה רבה, אך לא להתקבלות רחבה. הוא נכלל בספריהם של חוקרים כהלל ברזל, אורציון ברתנא וגרשון שקד אך בעיקר פורסמו רצנזיות וראיונות עיתונאיים עם צאתם לאור של ספרים בודדים. יוצאת מכלל זה שרה כ״ץ, שעסקה רבות ביצירת שחר. בשנים האחרונות יצאו לאור שני ספרים שהוקדשו ל״היכל הכלים השבורים״, היחידים שנכתבו לאחר פרסום ה״לוריאן״ כולו: מחקרה של אורנא בזיז ומחקרם של מיכל פלד-גינזבורג ומשה רון. ספרם של פלד-גינזבורג ורון מעמיק ומרתק במיוחד, ומשקף חלקים נכבדים מהמחקר שנעשה עד כה בארץ ובחו״ל ביצירת שחר. חוקרי שחר הרבו להשתמש בכלים פרוידיאניים (למשל פלד-גינזבורג ורון) ויונגיאניים (ברתנא, ברזל). השימוש בכלים של פסיכולוגית-מעמקים מתבקש במידה מסוימת מאופי הספרים. חוקרים רבים עסקו בקשרים שבין שחר לקבלה הלוריאנית (בראשם מלכה פוני). בסקירת המחקר החלקית שלהלן אציג מספר גישות ליצירתו של שחר. העדפתי להזכיר חוקרים שכתבו על שחר ספרים שלמים וכאלה שיש לעבודתם נגיעה לנושא עבודתי.

שרה כ״ץ / מראות בירושלים של דוד שחר

לכ״ץ שמורה זכות ראשונים כמי שבחנה ביסודיות את יצירת שחר כבר ב-1975.[19] על אף שמו, ספרה עוסק הן במרחב הפיסי והן בתפיסת הזמן ביצירתו של שחר.[20] דרך העיסוק בזמן מבררת כ״ץ סוגיות מרכזיות הנוגעות לחוויה הראשונית ולתפקיד הכתיבה ביצירת שחר.[21] כ״ץ מייחסת לשחר תפיסת זמן ייחודית, הנשענת לדעתה במידה רבה על ברגסון, על-פיה הזמן אינו נע כחץ ישר אלא במעגלים ספיראליים. כך ניתן בתנאים מסוימים לאפשר לחוויות העבר ״להתחיות כביכול מחדש, בהוויתן הראשונית״ (כ״ץ, עמ׳ 27). כ״ץ מבארת את יחסו של שחר לליניאריות של הזמן האנושי-ביולוגי – מילדות לזקנה ומוות, את יחסו הביקורתי להיסטוריה ואת חווית ההתגלות השחרית, חוויה מיסטית הנושאת משמעות מיוחדת בסיפור. היא מציינת כי ״בהיכל כמעט כל

---

[19] בעבודת מ״א בהנחיית ברוך קורצווייל, פורסמה כספר: כ״ץ, שרה. האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר, עקד, תל-אביב 1975.

[20] מעניין לציין שבאחטין אינו מוזכר בספר, אף לא בביבליוגרפיה. (הספר נדפס ב-1985). כן מופיע בביבליוגרפיה ספרו של ספנסר, Spencer S.: Space, Time and Structure in the Modern Novel, Chicago 1971.

[21] הקורפוס אליו מתייחסת כ״ץ כולל את כל יצירת שחר עד זמן כתיבתה – 1985. מתוך ה״לוריאן״ נכללים בקורפוס זה שלושת הספרים הראשונים.

חפץ ועצם ופעולה ומצב נפשי עשויים להיות מקור השראה ל'רפלקס', לראיית המהויות האמיתיות שמעבר להם, כגון [...] צלילי מוסיקה, ריחות, צבעים, טעמים, רחובות, אבנים..." ותולה זאת בהשפעת הסימבוליקה הקבלית המיסטית[22] (אם כי בחיבור מוקדם יותר היא כותבת כי "הריאליה הנתפסת בחושים ובהכרה אינה אלא מיקסם-שוא").[23] "חיי הפרט החד-פעמיים הם הלוז של יצירת שחר", כותבת כ"ץ, בצדק רב[24] ומדגישה כי הרליגיוזיות שלו היא אישית ופרטית ולא יהודית-אורתודוקסית.

מה שכ"ץ מכנה "הזמן הסובייקטיבי" אצל שחר[25] מתאפיין בגעגועים לילדות אבודה.[26] הבגרות וזמן ההווה נתפסים כזמן טרגי ופגום בשל אובדן אמונתו התמימה של הילד וההכרה בארעיותו של האדם בעולם. הגיבור המבוגר נאלץ להיאחז באמנות, באירוטיקה, בהזיות או בכתיבה הספרותית כדי לשחזר את חוויות הילדות של אושר ושלמות. מכאן נובע ניסיון נואש לשחזר את העבר על-ידי היצירה האמנותית.[27] "למרבית האירוניה, עם תחושת האושר והסיפוק שמעניק הרגע החי לאדם, הוא גם מעניק לו ביתר חריפות וכאב את תודעת המוות. [...] לכן, מלאכת היצירה היא מלאכת "שיקום" בלבד, [...] והנסיון ליצור מתוך הרגעים הבודדים הללו בניין שלם של חיים, הוא כמובן נסיון שווא אבסורדי."[28] עלי לציין שכ"ץ חולפת על-פני נושא אחרון זה בחטף, ואינה מפתחת אותו.

כ"ץ המשיכה לכתוב על שחר לאורך השנים בכתבי –עת שונים אך לא פרסמה מחקר מקיף נוסף על יצירתו.

אורציון ברתנא / "היכל הכלים השבורים של דוד שחר: קבלה – כנעניות; יהדות – ישראליות"

בתוך: *הפנטאסיה בסיפורת דור המדינה*

ספרו של ברתנא נפתח במילים אלה: "נקודת המוצא של המחקר שלפנינו היא כי הפנטאסיה בסיפורת הישראלית מותנית, במישרין או בעקיפין, ברעיון הציוני".[29] מתוך קביעה זו, ולאחר

---

[22] כ"ץ, מראות בירושלים, עמ' 62. פלד-גינזבורג ורון מסבירים חוויה זו בדרך שונה לגמרי, במונחים פרוידיאניים, ועל כך בהמשך.

[23] כ"ץ, האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר, עמ' 94.

[24] כ"ץ, מראות בירושלים, עמ' 32.

[25] שם, עמ' 57.

[26] מכאן נגזרת שיטת הסיפר השחרית – המספר המבוגר הנזכר בילדותו. כ"ץ הרחיבה על כך בספרה הקודם: האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר, ראה הערה12.

[27] שחר עצמו השתמש לעניין זה במושג "ריקונסטרוקציה" בריאיון עם חיים באר, "הארץ" 27.8.71.

[28] כ"ץ, עמ' 66.

[29] ברתנא, הפנטאסיה בסיפורת דור המדינה, עמ' 15.

שכלל את שחר בין סופרי הפנטאסיה, אין לו אלא להדגים כיצד משרתת הפואטיקה של שחר עיקרון זה. לדעתו, שחר חותר "לבנות את מיתוס הזמן והזיכרון" מתוך פליאה גדולה, ניאו-רומנטית, כשהקבלה והכנעניות משמשות לו כלים עיקריים. היסודות הריאליסטיים בכתיבתו של שחר אינם מעניינים את ברתנא, והוא בורר לו מתוך הטקסט את הרגעים בהם מתוארת הפליאה, תיאורים שחוזרים שוב ושוב עד שהם מקבלים מעמד של פרדיגמות. הוא מזהה שלוש פרדיגמות (ובעצם, שלושה מוטיבים) כאלה: לילה בירושלים, יום ("היום בו נבקע העולם") והאמנות כבריאה וככר נרחב להסמלה. חלק מהקטעים שמבודד ברתנא ישמשו גם אותי, אך מטרותינו שונות: ברתנא כותב אומנם ששחר אינו חותר לבחינת הזהות הישראלית אלא להתמודדות "עם בעיית סתמיות הקיום, ההופכת לשכחה, ההופכת למוות"[30] אך ברתנא מתעניין דווקא בזהות הישראלית, בקבלה ובכנעניות – אותם הוא מגדיר כאמצעים ששחר משתמש בהם[31] – כיוון שהם שייכים לנושאי המחקר שלו.

הלל ברזל / "דוד שחר: בעקבות הזיכרון החי", בתוך: *מספרים בייחודם*

הלל ברזל מתמקד בסוגיית הזיכרון אצל שחר, בהתאם לשאיפתו להראות את הייחודי והסגולי לכל סופר.[32] אצל שחר, הסיפור אינו קיים אלא מכוח ההיזכרות של האני המספר, וברזל מזכיר גם את הקשרים בין המספר ביצירות השונות לבין דוד שחר הביוגרפי.[33] ברזל מגדיר, בהקשר לשחר, סוג חדש של זיכרון. הוא מבחין בין זיכרון סגור/קבוע/ירחי/נשי, לעומת זיכרון פתוח/יוצר/שמשי/גברי. זיכרון סגור, כגון בכתיבת ממואר, הוא קבוע מכוח ההיצמדות לעבר והמודעות למרחק בין העבר המסופר להווה הסיפר. הזיכרון אצל שחר אינו מוגבל לזיכרונותיו של המספר אלא פורץ לתודעות זרות ולתקופות קודמות להולדתו. לפי ברזל, הזיכרון הפתוח הוא זיכרון יוצר: אפילו דברים חדשים הופכים לחיים מכוח החיבור אל הזיכרון. חוויות עזות, הן חושיות והן מיסטיות, הופכות על-ידי שמירתן בזיכרון לכוח מכוון ש"ממשיך בנוכחותו המתמדת בנפש".[34] הזיכרון הדינאמי והפתוח מאפשר משחק (במשמעותו הקאנטיאנית), היתול וחירות אישית. פריצת גבולות הזיכרון מאפשרת לשחר לעסוק בתכנים יסודיים, במיתוסים המכוננים – היהודיים, הנוצריים והפגאניים – ובנפש האדם בגילוייה הקיצוניים ביותר. ברזל מזהה אצל שחר תחושה רליגיוזית עמוקה, אך במנותק מהיהדות האורתודוקסית או מדת ממוסדת כלשהי.

---

[30] שם, עמ' 270.
[31] שם, עמ' 272.
[32] ברזל מתייחס ליצירת שחר המוקדמות ולשלושת הספרים הראשונים ב"לוריאן". ספרו יצא ב-1981.
[33] שרה כץ התייחסה לעניין זה בהרחבה בספרה "האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר", ראה הערה 12 לעיל.
[34] עמ' 166. ברזל אינו מפריד בין החושי-המציאותי למיסטי-הרוחני בנקודה זו.

ההיתול והגרוטסקה מאפשרים לו לעסוק בתכנים רליגיוזיים מבלי לקבל עליו את מרותו של האל, המתחייבת מהם.[35] כל האמור לעיל מעמיק וחשוב להבנת היצירה השחרית. עם זאת, לדעתי פרופ׳ ברזל הרחיק לכת בהכפיפו להיזכרות גם את המפגש עם עצמים ובני אדם חדשים.[36] לדעתי מחליף ברזל זיכרון בתודעה: הרשמים החדשים ״אינם קיימים״ בטרם נקלטו בתודעתנו, לא בזיכרוננו.

ז׳ולייט חסין – שחר ופרוסט [37]

ההשוואה בין שחר לפרוסט היא מן הידועות.[38] שחר קרא את פרוסט בשפת המקור בשנות השישים של המאה הקודמת וחזר וקרא בו פעמים רבות.[39] חסין עורכת השוואה בין שני העולמות – זה של פרוסט וזה של שחר. המשותף לשחר ופרוסט רב, הן במישור התוכני והן במישור הצורני, וחסין מדגימה זאת היטב.[40] היא מציינת את הדימיון הסגנוני והאלוזיות הברורות, העיסוק בזיכרון ובמיוחד בזיכרונות חושיים המעוררים תחושת התגלות והארה מיסטית. שני הסופרים עוסקים במיתוסים יהודיים, נוצריים ופגאניים ואצל שניהם יש במעשה הכתיבה ניסיון לתיקון ולגאולה. ההבדל המרכזי הוא בתוצאה: אצל פרוסט, ״הזמן הנצחי״ מצליח להכיל את כל הזמנים ולהביא לגאולה המקווה. ״לא כן הדבר אצל שחר״, כותבת חסין. ״...בשונה מפרוסט, ציפייתו של שחר לחדש את החיבור עם מקורות השפע באמצעות מעשה הכתיבה עודנה בחזקת תוחלת, ומותר להניח שסיבת קיומה של הכתיבה בלוריאן נעוצה במשאלה שלא זכתה למענה״.[41] עולמו של שחר נותר ללא תיקון, ״היכל של כלים שבורים״. רק לאחר מותו של שחר העזה חסין לומר בפירוש ששחר הושפע בכתיבתו מהרצון להידמות לפרוסט, בעקבות התגובות לתרגום המשובח לצרפתית של ספריו המוקדמים. ברקע הדברים התקבלותו יוצאת-הדופן של שחר

---

[35] והשווה למאמרו של אברהם בלבן, ״חילוניות ורליגיוזיות בסיפורת העברית החדשה״, וכן אצל יוסף אורן, ״דוד שחר: כיסופים אל החיים הגנוזים״.

[36] ברזל נסמך על קטע ידוע מ״קיץ בדרך הנביאים״ המשווה את הזיכרונות לחלקי העולם שלא פגשנו עדיין, במובן זה שהם קיימים כל העת אך מחוץ לנו, כמתים (״ברים-מינו״). שחר טוען כאן להיותם של הזיכרונות הוויה קיימת כל העת גם מחוץ לתודעת האני הזוכר, ובוחן את מגבלות הזיכרון והתודעה (*קיץ בדרך הנביאים*, עמ׳ 118). ברזל מקיש מכאן ש״מה שלא היה תחילה בזכרוננו הוא כאילו הוויה מתה לגבינו״ (ברזל, עמ׳ 165).

[37] עפ״י המאמרים: ״מרסל פרוסט ודוד שחר: עולם שלם ועולם שבור״, מאזניים ס״ו 3 (תשנ״ב – 1992); ״שחר ופרוסט: מ-La Recherche של מרסל פרוסט ל״לוריאן״ של דוד שחר״, מאזניים ע״ה 1 (תשס״א – 2001).

[38] חסין מציינת שהשוואה זו נעשתה כבר ב-1972, ע״י ז׳קלין פיאטייה, עם פרסום תרגומיה הראשונים של מדלן נז׳ ל״היכל הכלים השבורים״. עדה צמח עשתה השוואה זו שנה קודם ב״מולד״, אך נראה שמאמרה לא עמד לנגד עיניה של חסין. עסקו בכך גם יוסף אבן, יורם ברונובסקי ועוד. בהמשך העבודה אראה את הקשרים שבין שחר לכותבים רבים אחרים, קשרים שהמחקר הקיים לא הרבה לעסוק בהם.

[39] על-פי עדותה של רעייתו, פרופ׳ שולמית שחר, ניסה שחר לקרוא את ״בעקבות הזמן האבוד״ בתרגום לאנגלית בהמלצתו של שמעון הלקין, אך זה לא משך את לבו. לאחר שלמד צרפתית (בעת שהותם בפריז) רכש שחר את הספרים בשפת המקור ומאז היה חוזר וקורא בהם לאורך השנים – לצד התנ״ך ולצד דיקנס, שגם בו הרבה לקרוא.

[40] לדוגמה: פרוסט קרא ליצירתו בת שבעת הכרכים ״כנסייה״; שחר הגדיר את הלוריאן כ״היכל״ וקבע לו ״שבעה שערים ועוד אחד סתום״, ועוד הקבלות.

[41] חסין 1992, עמ׳ 41.

בצרפת, יותר מאשר במולדתו. כיוון שה"לוריאן" נכתב במשך שנים רבות, יש להניח שכותבו הושפע גם מהביקורת על חלקיו הראשונים, אך הרמיזה ששחר בחר לכתוב בצורה מסוימת "למען הרייטינג" מרחיקת-לכת וחסין רחוקה, לדעתי, מאוד מלהוכיח טענה זו.[42]

בדיון שהתעורר בנושא נטו חוקרים אחדים (למשל יוסף אבן, לנה שילוני, יעל פלדמן, אמנון נבות וכמובן עדה צמח) להראות את הדמיון בין שני הסופרים ואילו אחרים הדגישו את ההבדלים ביניהם (יורם ברונובסקי, הלל ברזל, גלעד מורג, ולאחרונה פלד גינזבורג ורון).[43] האחרונים טוענים – ואני מסכימה בהחלט – כי לצד האלוזיות הידועות והברורות, חלק ממה שנראה כמאפיינים "פרוסטיאניים" הוא למעשה מאפיינים הרווחים ברומן האירופי המודרני.[44]

אורנא בזיז / הכלים לעולם לא יוכלו להכיל את השפע

עבודת הדוקטורט של בזיז עסקה בנשים ביצירת שחר. בספרה היא טוענת כי דמויות הנשים הן מרכז יצירתו של שחר – טענה תמוהה ביותר, כיוון שרוב הנשים ב"לוריאן", למעט שושי רבן וג'נטילה לוריא, הן בעיקר "שחקניות-משנה" ומושאים ליחסם של גיבורים ממין זכר. אפילו דמותה של אוריתה, שאמורה להיות "הגיבורה הראשית", קלושה למדי: אנחנו יודעים בעיקר שהיא יפה, נחשקת וחובבת אמנות מודרנית.[45] ספרה של בזיז מוקדש לדמויות נשיות אותן היא מנתחת באופן גס למדי.[46] ראויים לציון רק עצם העיסוק הממוקד בשחר והוצאתו לאור של הספר ב-2003.

מיכל פלד גינזבורג ומשה רון / כלים שבורים: זיכרון, זהות ובריאה ביצירת דוד שחר

ספרם של פלד גינזבורג ורון הוא המחקר המקיף ביותר שפורסם עד כה על יצירת שחר, והוא מצטיין בהיצמדות קפדנית לטקסט בד בבד עם ראייה פרשנית כוללת ורחבה. הקורפוס אליו הם

---

[42] כדי להעלות טענה מסוג זה יש, לכל הפחות, להראות שכתיבתו המאוחרת של שחר דומה ל"בעקבות הזמן האבוד" יותר מכתיבתו המוקדמת. לדעתי, ההיפך הוא הנכון.

[43] יוסף אבן, "עם הופעת חלק ג' של היכל הכלים השבורים" ו"האומנם פרוסט שלי בלבד?"; לנה שילוני, "תיקון הכלים השבורים"; יעל פלדמן, "הפנטזיות המזרחיות של דוד שחר"; אמנון נבות, "עיניים לאשבעל"; עדה צמח, "קרבה יתרה"; יורם ברונובסקי (יוחנן רשת), "דוד שחר בכל זאת לא היה פרוסט"; הלל ברזל, "למהות הזיכרון ביצירות דוד שחר"; גלעד מורג, "Piercing the Shimmering Bubble"; פלד גינזבורג ורון, "כלים שבורים", עמ' 144 – 154..

[44] ראה סעיף 8.4. של עבודה זו, עמ' 104 להלן.

[45] כמה דוגמאות לדמויות נשים המופיעות ב"לוריאן" כאידיאות או כקריקטורות שטוחות מביאה שרה הלפרין, "במבט מלוכסן לחוץ ולפנים", על המשמר 24.2.1984. הלפרין מזכירה את נין-גל כדוגמה לסוג הראשון ואת דבורה קלמנסון ולאה הימלזך כדוגמאות לסוג שני.

[46] לדוגמה: "רוזה: בעלת ההיגיון הבריא"; "פולה שושן: הבוגדנית"; "דבורה קלמנסון: דוקומנטליסטית" (עמ' 79 – 100). הקביעה הראשונה טריוויאלית, השניה מופרכת, השלישית חסרת-משמעות.

מתייחסים כולל את כלל יצירתו של שחר[47] בדגש מיוחד על ה"לוריאן". המחברים מרבים להיעזר בכלים פרוידיאניים. פלד גינזבורג ורון מתארים יפה את "הדואליזם המטאפיסי של שחר, הבא לידי ביטוי כמשיכה עזה ובו-זמנית הן אל מציאות החושים של הבשר ושל עולם התופעות והן אל מימד אחר, רוחני, מופלא או חלומי".[48] האינדיבידואליזם של שחר מכתיב לדעתם "גישה ייחודית ומורכבת"[49] וכל אחד מפרקי הספר עוסק בשילוב מורכב: הראשון מטפל בבעיית הזמן והמרחב, יחסו של שחר למציאות והאיווי לחוויה רליגיוזית עזה[50]; השני בזיקה בין ציור, בריאה ובגידה לדמות האישה והאם; השלישי מוקדש לירושלים של שחר כמרחב לימינלי; הרביעי עוסק בסוגיות של זהות ואידיאולוגיה, יחיד לעומת קבוצה, ו"האחר" הערבי / המזרחי. הפרק החמישי עוסק בפואטיקה של הזיכרון וביחס בין שחר לפרוסט. הפרקים הראשון והחמישי קרובים יותר לנושאי עבודתי.

הפרק הראשון עוסק ביחסו של הטקסט השחרי למציאות ולתחושה מיסטית ומרגשת. פלד גינזבורג ורון מזהים תחושה זו עם ה-Unheimliche של פרויד ומבחינים גם באמביוולנטיות שלה: ה-Unheimliche הוא משאת-נפש אך גם מאיים. המחברים מציעים לראות בסיפור יסודות מציאותיים ופואטיקה ריאליסטית לצד יסודות רליגיוזיים, תהליכים נפשיים ראשוניים ופואטיקה שמטרתה ביטול הליניאריות של הזמן. הם מראים את הסתירות הכרונולוגיות הרבות ב"לוריאן" וכיצד זהויות מתמזגות זו בזו בסיפור. "מה ש[שחר] רוצה הוא לא פחות מהופעתו המחודשת של עברו כאן ועכשיו במציאות". "המאמץ היצירתי של שחר מופנה לארגון רגעים כאלה של חוויה מופלאה (Unheimliche) [...] ברם משהושגו רגעים אלה [...] הוא ממהר לסגת באימה מפני החזון הכמו-מיסטי [...] שחר מפלרטט בלי הרף עם האפשרות הבלתי אפשרית של ה-Unheimliche".[51] במהלך הזמן נידונות החוויות לתהליכים של שכחה, היזכרות, ייצוג ומוות – סופו הבלתי-נמנע של התהליך. במרכיב זה נוגעים פלד גינזבורג ורון בפרק החמישי של ספרם.[52] לדעתם, החוויה אינה מצליחה לבטל את אי-ההפיכות של הזמן משום מחויבותו של שחר לעולם

---

[47] למעט הרומן "ירח הזהב והדבש" וספר הילדים "הרפתקאותיו של ריקי מעוז". חשוב להזכיר שרוב החוקרים האחרים כתבו לפני כתיבת חלקיו האחרונים של ה"לוריאן". המחקרים המקיפים היחידים שפורסמו לאחר תום ה"לוריאן" הם ספרם של פלד גינזבורג ורון וספרה של אורנא בזיז.

[48] פלד גינזבורג ורון, עמ' 39, וראה גם עמ' 8, 69, 73, והערה 24 בעמ' 198 בספרם.

[49] שם, עמ' 11.

[50] המחברים משתמשים במילה 'איווי' כשווה ערך ל-desire. ראה הערה 4 בעמ' 175 בספרם.

[51] (עמ' 34 ועמ' 36-37, בהתאמה.

[52] פרק זה מוקדש בעיקר להשוואה בין שחר לפרוסט שלא אטפל בה כאן.

החומרי.[53] את הפתרון מחפש שחר בזיכרון ובאמנות. "המהלכים הסיפוריים האופייניים לכתיבתו של שחר – החדירה לתודעתן של דמויות אחרות, מיזוגן של נקודות שונות בזמן, העמדת שטף אסוציאטיבי שבו נמחים הגבולות בין סיפורים נבדלים – בכולם ניתן לראות אמצעים למטרה בלתי-מושגת: בריאתו, באמצעות הכתיבה, של שווה-ערך לעולם הילדות השלם, המלא והרציף" כותבים פלד גינזבורג ורון.[54] החוקרים השוו בדקדקנות את תיאוריו של שחר למציאות העובדתית, בהסתמכם על תיעוד גיאוגרפי והיסטורי, וגילו סתירות מהותיות שלא ניתן לייחסן לטעויות גרידא. בטקסט עצמו נמצאו סתירות פנימיות רבות. מכאן עולה שאין לראות ב"לוריאן" סוג של ממואר או אוטוביוגרפיה, בדיונית פחות או יותר, אלא ניסיון מורכב ליצור מחדש חוויה חיה. הם מסיימים את ספרם בקביעה ששחר "רואה את יצירת האמנות כשריד חומרי העומד בפני הזמן ומשמר ללא שינוי חיזיון פנימי".[55] יש כאן סתירה מסוימת, לא-אופיינית – מטרה בלתי-מושגת לעומת עמידה בפני הזמן. סתירה זו נובעת אולי מההשוואה לפרוסט, העומדת במרכז הפרק.[56]

מסקירה חלקית זו ניתן לראות את המגוון והשוני הרב בין החוקרים. דבר זה נובע הן מהמורכבות, העמימות והסתירות הפנימיות בטקסט השחרי עצמו והן מהבדלי ההשקפות והאסכולות המחקריות. הנקודה המרכזית העולה מהמחקרים שסקרתי היא נסיונו של שחר להתגבר על האובדן הנובע מפעולת הזמן ובעצם על היותנו בני-חלוף, על-ידי הניסיון להחיות מציאות ולשחזר תחושות וחוויות עזות. המחקר הקיים נוגע בנקודה זו מכיוונים שונים – פילוסופיים, פסיכולוגיים ופואטיים כנטיית לבו של החוקר. לא נערך עד כה, לדעתי, דיון מעמיק באופי ומהות החוויות החושיות שמתאר שחר. דיון זה, על אף שהוא מוגדר ותחום מאוד, נוגע בלוז היצירה השחרית ובשאלות המעסיקות סופרים רבים אחרים. כיצד משמרים חוויה חושית ומבטאים אותה במילים? כיצד יוצרים חווית-קריאה המשתווה בעוצמתה לחוויה חושית, ולו הפשוטה ביותר – טעם, ריח, צליל או מגע מסוים? בעבודה זו אנסה להתחקות אחר דרכו של שחר בחיפושיו המרתקים אחר תשובות לשאלות אלו, חיפושים להם הקדיש עשרים וחמש שנות יצירה ושמונה כרכים.

---

[53] בשונה מכ"ץ, התולה זאת במשך הקצר של רגע ההתעלות. בנקודה זו טיעונם קרוב לזה של ברתנא.
[54] שם, עמ' 165.
[55] שם, עמ' 174. כדוגמה הם מציעים את מאפרת הטווס העומדת במבחן הזמן.
[56] חסין הגיעה מתוך אותה השוואה למסקנה הפוכה – שעולמו של שחר נותר שבור.

2. רומן אינגרדן – יצירת הספרות האמנותית

לא הרבה נכתב על חווית החושים בספרות ועל הקושי בהעברת תחושות באמצעים מילוליים. כדי לנתח את מקומה של החוויה החושית ביצירה ואת פעולתה האפשרית על הקורא עולה צורך בבסיס תיאורטי יציב ומוסכם, שיוכל לתמוך בטענות שאעלה בהמשך. כבסיס תיאורטי לעבודתי בחרתי בספרו של רומן אינגרדן, *The Literary Work of Art*.[57] למרות הזמן שחלף מאז כתיבתו, הכלים שמציע אינגרדן עשויים לסייע לי במטלה שלפני. ראשית אסכם בקצרה את גישתו של אינגרדן ליצירת הספרות.[58] [59]

לפי אינגרדן, יצירת הספרות **אינה כוללת** את הכותב, את הקורא ואת העולם האמיתי אליו הטקסט עשוי להתייחס. כפנומנולוג הוא קובע כהנחת-יסוד כי רק מה שקיים (או עשוי להתקיים) באופן מובנה ביצירה עצמה שייך ליצירה.[60] אינגרדן תופס את יצירת הספרות כמבנה המורכב מארבעה רבדים שלכל אחד מהם מהות, אופי ותפקיד משלו. כל רובד תומך ברבדים האחרים, משפיע עליהם ומושפע מהם אהדדי וגם תורם ישירות ליצירה כולה ומהווה חלק מ"ההרמוניה הפוליפונית" שלה. ארבעת הרבדים הם: 1. צלילי מלים 2. יחידות משמעות 3. היבטים סכמטיים 4. אובייקטים מיוצגים.

2.1. הרובד של צלילי-המלים

הרובד הבסיסי ביותר של היצירה הוא הצליל. כשצלילים הופכים למלה בעלת משמעות מוגדרת וקבועה נוצרים צלילי-מלים (word sounds). צליל-מלה הוא **התבנית היציבה** של החומרים הפונטיים ש המלה. השמעת המלה בקול (צליל) שונה – למשל על-ידי גבר ועל-ידי אישה – אינה משנה את תבניתה. אינגרדן מבחין בין היצירה עצמה לבין הביטוי הקונקרטי שלה (קריאה, הצגה

---

[57] הפילוסוף הפולני רומן אינגרדן (1893 – 1970) היה תלמידו של הוסרל ועסק בעיקר בפנומנולוגיה ואונטולוגיה. עבודתו בתחום האסתטיקה, ובמיוחד בחקר הספרות, השפיעה מאוד על אסכולת "הביקורת החדשה", על תיאוריית "תגובת הקורא" ועל עבודתם של רנה וולק, וולפגנג איזר, נלסון גודמן ובישראל – מנחם ברינקר. יצירתו החשובה של אינגרדן בתחום הספרות, *The Literary Work of Art* , פורסמה בגרמנית ב-1931 ותורגמה לאנגלית ב-1973.

[58] מפאת קוצר היריעה, הדיון שלהלן הוא מעין הדגמה בלבד. לא ניתן להעביר אפילו את עיקרי תורתו של אינגרדן בקיצור כזה.

[59] בניגוד לתפיסות מאוחרות יותר, אינגרדן מבחין בין יצירת ספרות גרידא לבין יצירת ספרות אמנותית (A literary work of *art*). הוא מניח גם, כמובן מאליו, את קיומו של סולם היררכי מוסכם המבחין בין יצירות ספרות טובות וגרועות.

[60] אין פלא שעבודתו של אינגרדן אומצה בחום על-ידי אנשי "הביקורת החדשה" (New Criticism).

של מחזה): ברובד הצלילי זהו ההבדל בין התבנית הקבועה לבין תכונות יחסיות המשתנות מקריאה לקריאה, כגון צליל קולו של הקורא, קצב הקריאה, הטעמות, הבעת רגש. תכונות אלה הן חלק מהיצירה רק כשהן מופיעות במפורש בטקסט עצמו (למשל כאופן דיבור מפורש של דמות מסוימת). עם זאת, לפי אינגרדן גם המלה הכתובה או המודפסת היא "צליל-מלה", כלומר, הרובד הפונטי יכול להיות ויזואלי ולא צלילי.[61] הרובד הפונטי הוא יותר ממסגרת אליה קשורות המשמעויות: בזכות צלילי-המלים המשמעויות לא רק קיימות אלא גם מקבלות אופי מסוים, צורה מסוימת, "חיים" מסוימים. לרובד הפונטי יש ערכים אסתטיים משלו (מצלול, אורך המשפטים, בחירה במלה מסוימת מתוך כמה מלים נרדפות). דבר זה מודגם כשמתרגמים יצירה לשפה אחרת: הערכים הפונטיים הם אלו שנפגעים ביותר בתרגום.

2.2. הרובד של יחידות המשמעות

משמעות המלה היא מאגר של משמעויות ממשיות ומשתמעות. היא כוללת מרכיב התכוונותי, תוכן חומרי, תוכן צורני, אפיון קיומי ולעתים גם מצב קיומי. (לדוגמה, במלה "שולחן" התוכן החומרי הוא השולחן הממשי; המרכיב ההתכוונותי הוא ההצבעה של הדובר/הכותב על אובייקט מסוים – במקרה זה שולחן; התוכן הצורני קובע שמדובר בחפץ ולא, למשל, בתהליך או בתכונה; אופן הקיום של השולחן הוא קיום בעולם האמיתי.) משמעויות המלים משתלבות ליחידה גדולה יותר – משמעות המשפט – וזו מהווה חלק מיחידות גדולות יותר (למשל מלה – משפט – פסקה – פרק). כיוון שכל שלם מושפע מחלקיו וגם משפיע עליהם, המשמעויות משתנות גם על-פי מקומן ותפקידיהן במערכת הכללית. כל יחידת משמעות ממלאת פונקציה ביצירה – כשלעצמה, כסכום חלקיה וכחלק מיחידה גדולה יותר.

רובד יחידות המשמעות הוא "התכוונותי-טהור". הוא שונה מתוכן נפשי דמיוני וגם מקיום ממשי במציאות. ננסה להסביר: המשפטים במאמר מדעי הם טענות שיפוטיות שעשויות להיות אמיתיות או שקריות. משפטי-חיווי טהורים אינם טוענים דבר – הם לא אמיתיים ולא שקריים. משפטים ביצירת אמנות ספרותית נמצאים במקום כלשהו בין משפטי חיווי טהורים לבין טענות שיפוטיות: הם נראים כמו טענות בעלות תוקף שיפוטי אבל אינם באמת כאלה. למשל, אם כתוב

[61] נקודה זו תשמש אותנו בהמשך. ראה פרק 9, עמ' 104.

בשיר "תפוח זהב / אהב את אוכלהו"[62] זו אינה "טענה אמיתית" וגם לא "שקר", למרות שהמשפט **נראה כמו** טענה שיפוטית. בסוגות אחרות – למשל ברומן היסטורי, ובמידה מסוימת ב"רומן מפתח" – הטענות עשויות להיות קרובות יותר לקביעות שיפוטיות אך לעולם לא באופן מוחלט.[63] עם זאת, לכל יצירת ספרות – גם הלירית והסימבולית ביותר - יש תמיד פן רציונאלי, כי הקורא נדרש קודם כל לפענח את הטקסט. לרובד יחידות המשמעות תפקידים מרכזיים ביצירה: הוא יוצר את רובד האובייקטים המיוצגים, את רובד ההיבטים הסכמטיים ואת הרעיונות וההקשרים ותורם גם לפן הצורני של היצירה.

2.3. רובד האובייקטים המיוצגים

רובד האובייקטים המיוצגים מכיל את "העולם הבדוי" של היצירה. הוא מורכב מהקורלאטים ההתכוונותיים הטהורים של המשפטים ומהיחסים ביניהם. יחידות המשמעות יוצרות את האובייקטים המיוצגים: המשפט הראשון ביצירה בו מוזכר אובייקט מסוים יוצר למעשה את האובייקט, אבל הוא מציג את האובייקט כאילו היה קיים מראש במקום כלשהו ורק "התגלה" לקורא. לאובייקטים המיוצגים יכול להיות רק אופן-קיום (habitus) "אמיתי-למראה" ולא אמיתי-ממש, אך הם גם אינם אידיאות. לפי אינגרדן, העולם המיוצג שונה מעולם דמיוני או מדומיין כי הוא נתון בטקסט ואינו תלוי במצב הנפשי של הכותב או הקורא.[64] לדוגמה, החלל הספרותי אינו מקום בעולם הממשי וגם אינו חלל גיאומטרי-מופשט (כלומר הוא לא מציאות וגם לא דמיון). האובייקטים המיוצגים הם תמיד חלק משלם גדול יותר, המובלע או משתמע מהטקסט. בדוגמה שלנו – החלל המיוצג הוא קטע (או קטעים בלתי-רציפים) מחלל משוער, אינסופי ורציף. גם הזמן המיוצג הוא רק אנלוגי לזמן האמיתי – הוא שונה מהזמן האובייקטיבי וגם מהזמן הסובייקטיבי של סובייקט כלשהו. לכן הוא יכול לתאר ברצף (זה אחר זה) דברים שקרו בו-זמנית, לנוע אחורנית, "לכווץ" זמן ארוך לתוך טקסט קצר ולהיפך. אובייקטים מיוצגים – לרבות הדמויות בסיפור – הם תמיד בלתי-שלמים כיוון שהם מיוצגים על-ידי מספר סופי של יחידות משמעות, בניגוד לאובייקטים במציאות שיש להם אינסוף הגדרות ותכונות. החפץ הממשי הוא אינדיבידואלי: יש לו גוון מסוים, צורה, חומריות וכו'. החפץ המיוצג מסתפק בתיאור כללי – גם התיאור הריאליסטי

---

[62] דליה רביקוביץ, "אהבת תפוח הזהב".

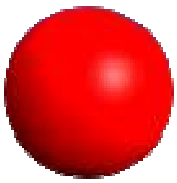
[63] מנחם ברינקר עוסק בכך בהרחבה במאמרו "דומות למציאות וייצוג המציאות". בתוך: *סובב ספרות*, מאגנס, ירושלים תש"ס (הופיע קודם בספר *מבעד למדומה*).

[64] הקשר בין אינגרדן ל- New Criticism בולט כאן במיוחד.

ביותר מגיע עד גבול מסוים. יש פערים בלתי-נמנעים בתיאור ולכן לאובייקטים המיוצגים יש אופי סכמטי. מאידך, האובייקט המיוצג שונה גם מהאובייקט האידאי – כגון מושג מופשט של משולש גיאומטרי – כי המושג המופשט הוא סופי ומושלם ואין בו פערים. הפערים וחוסר המושלמות של האובייקט המיוצג, כמו גם תכונות סותרות המיוחסות לו לעתים, אינם חיסרון דווקא: הם עשויים להעניק לאובייקט חיים.

2.4. הרובד של ההיבטים הסכמטיים

כשאנו מתבוננים באובייקט בעולם האמיתי (מזווית מסוימת) אנו רואים היבט יחיד שלו. ניתן לראותו מכיוונים נוספים, וכן למשש אותו, להריח, ואולי גם לשמוע. ההיבטים של האובייקט שקולט הסובייקט הצופה הם יחסיים ועשויים להשתנות. יש אינסוף היבטים לכל אובייקט, חלקם ניתנים לקליטה מיידית ואחרים רק משתמעים. למשל, ההיבטים השונים של כדור אדום מכילים סדרה אינסופית של עיגולים אדומים ואילו הנפח, החלק הפנימי והצד האחורי של הכדור הם משתמעים. כל ההיבטים היחידים, החד-פעמיים, השונים של האובייקט מצטרפים לתכונה שאינה חד-פעמית אלא קבועה: אלו הם ההיבטים הסכמטיים. אנו יודעים שלפנינו כדור בצבע אחיד למרות שבפועל אנו רואים עיגול שטוח צבוע בגוונים משתנים של אדום. האובייקטים המיוצגים נתונים בטקסט מהיבטים מסוימים. בעת הקריאה, כל קורא ממלא ומשלים את ההיבטים הסכמטיים ביצירה בתוכן משלו, לפי ניסיונו. ההיבטים הקונקרטיים שכל קורא מייצר שונים מאלה של הכותב ושל קוראים אחרים. אם, למשל, נכתוב בטקסט "אישה" כל קורא יתאר לעצמו אישה אחרת. היבטים סכמטיים מסוימים עשויים להיות זמינים (held in readiness) ביצירה יותר מהיבטים אחרים: אם נכתוב "אישה צעירה ויפה, בעלת שיער שחור וחלק ועיניים ירוקות" התיאור יהיה מלא יותר, אך עדיין יהיו בו פערים. בתיאור זה חסרים צליל קולה של האישה, צורת אפה, גובהה, ריח הבושם שלה, בגדיה ועוד. ההיבטים הקשורים לתכונות אלה אינם זמינים. ומה מצב-רוחה של האישה? ניתן לדבר על היבטים סכמטיים של הנפש, אם כי השימוש במלה "היבטים" בהקשר הנפשי הוא מטפורי. במשחק-הגומלין שבין הקורא לטקסט, ההיבטים הסכמטיים גם משפיעים על האובייקטים המיוצגים וגם מושפעים מהם. גם הרובד הצלילי משפיע על ההיבטים הזמינים: מלה מסוימת תעורר היבט שונה מהמלה הנרדפת לה בשל הצליל השונה. עם זאת, האובייקט המיוצג נקבע בעיקר על-ידי יחידות המשמעות. ההיבטים



הזמינים ביצירה קובעים במידה רבה גם את אופי וסגנון היצירה, בין השאר כיוון שאובייקטים מיוצגים (בניגוד לאובייקטים בעולם האמיתי) חייבים את קיומם האונטולוגי להיבטים הסכמטיים. שימוש בהיבטים שאינם מוכרים יוצר סוג של הזרה. לעתים הזרה כזו היא המאפיין של תנועה ספרותית: במעבר מריאליזם לאקספרסיוניזם אפשר לראות מעבר מריבוי של היבטים היוצר רצף תיאורי לכתיבה שבה יש מעין "הבזקים" עם פערים גדולים ביניהם. היבטים שונים של אובייקט או מצב מסוים – למשל, היבטים ויזואליים, צליליים או טקטיליים – עשויים לסתור אלו את אלו ולהתנגש, דבר שיוצר "אי-שקט" וחיוניות.

במבט ראשון נדמה שרובד האובייקטים המיוצגים – העולם הבדיוני – קיים ביצירה רק לעצמו ואין לו תפקיד נוסף. אינגרדן חולק על כך. תפקיד אחד של העולם המיוצג ביצירה עשוי להיות העברת מסר לקורא, ניסיון להשפעה מוסרית, אתית או רגשית על-ידי היצירה הספרותית, אך עניין זה נמצא מחוץ לתחומי הדיון כפי שאינגרדן הציב אותם. אינגרדן מתנגד לניסוח של "טענה מרכזית" או "רעיון" ליצירה, כי לדעתו כי כל טענה רציונאלית בעלת תוקף שיפוטי נמצאת מחוץ לתחומי יצירת הספרות. לפי אינגרדן, התפקיד החשוב ביותר של רובד האובייקטים המיוצגים – מלבד להתקיים כשלעצמו ולתרום את "קולו" לפוליפוניה הכללית של הספר – הוא לבטא איכויות מטאפיסיות.

2.5. האיכויות המטאפיסיות

איכויות (או תכונות) מטאפיסיות אינן ניתנות להגדרה מדויקת. כתיבתו של אינגרדן, המתאפיינת בדייקנות והקפדה, הופכת עמומה בבואו לעסוק באיכויות המטאפיסיות. אין אלו תכונות של אובייקטים או של מצבים נפשיים. אלו מהויות שאנו חשים או "נתפסים להן" ולא מבינים אותן, כיוון שהן לא רציונאליות ולא ניתנות להסבר לוגי. אינגרדן מעדיף להדגים איכויות אלה: הטרגי, המחריד, הדימוני, הקדוש, עצב עמוק, אושר בלתי ניתן לתיאור, שלווה, קסם ועוד. איכויות אלו נוצרות מתוך מצב או אירוע ומתבלטות כקרני אור על רקע החיים האפרוריים של היום-יום. לא תמיד אלו חוויות חיוביות אך עליהן להיות מרגשות ורבות עוצמה. הן מגלות לנו משמעות עמוקה של החיים והקיום, הן השיאים של הקיום, של המהויות הרוחניות-נפשיות שהן אנחנו.[65] למיטב

[65] אפשר להשוות את דבריו של אינגרדן ל'הגדרת' השירה של אמילי דיקינסון: "...אם אני קוראת ספר ואני חשה כפור בכל גופי [...] אם אני חשה תחושה פיסית כאילו הסירו ממני את קודקודי, יודעת אני ששירה היא זאת". מצוטטת אצל זנדבנק, *מזשיר*, עמ' 17.

הבנתי, האיכויות המטאפיסיות של אינגרדן הן מה שחיים באר מכנה (בעקבות ג'יימס ג'ויס ומאיר מינדלין) "אפיפניות": "המקום שבו החוץ-כביכול והפנים מתאחים לכהרף-עין והופכים למהות אחת שלמה: האפיפניה. [...] סינתיזות סימבוליות שכאלו, שג'ויס יצר בספריו, במיוחד ברגעי משבר והכרעה, הן אותם אפיפניות שלפי המשמעות המיוחדת שהעניק להן פירושן הכרה פתאומית של תמציתה או מהותה הפנימית של תופעה מן המציאות, היכולה להתגלות הן בתופעות פשוטות וקלות-ערך ביותר והן בתופעות נעלות ביותר".[66] בחיים הרגילים איכויות מטאפיסיות הן נדירות וגם כשהן מופיעות אנחנו לא תמיד מסוגלים להתמודד אתן בגלל עוצמתן. האמנות מאפשרת לנו מפגש בטוח עמן. דווקא משום שהעולם המיוצג אינו אמיתי הוא מאפשר לנו לחוש ולהזדהות עם האיכויות המטאפיסיות. לדוגמה, כשמתרחש רצח בעולם האמיתי הדבר קשה ומעציב מכדי שנוכל להרשות לעצמנו לחוש את הטרגדיה במלוא עוצמתה. קל לנו יותר להזדהות כשמדובר ברצח במחזה או בספר.67 איכויות מטפיסיות אינן רובד ביצירה ולא תמיד הן קיימות בה. הן מבוטאות על-ידי כל רובדי היצירה ומעידות על כך שהיצירה היא אחדות אורגנית.

2.6. סיכום: יצירת הספרות כהרמוניה פוליפונית

אינגרדן מקפיד להדגיש בתחילת ספרו כי הוא מתייחס אך ורק אל מה שנתון בטקסט כאל היצירה הספרותית. עם זאת, בעת הקריאה (הקונקרטיזציה של הטקסט) באים לידי ביטוי הן הכותב והן הקורא. יחידות המשמעות וצלילי המלים משפיעים על הקורא בעיקר מתוך הטקסט: על-ידי בחירת מלים מסוימות הכותב יוצר את עולם האובייקטים המיוצגים הייחודי לטקסט המסוים. עם זאת, צלילי המלים ויחידות המשמעות גם מעוררים בקורא אסוציאציות והקשרים מסוימים המושפעים מניסיונו בעולם האמיתי. ההיבטים הסכמטיים מבטאים את ניסיון החיים של הקורא, שנצבר מחוץ לטקסט, ומסייעים לו לשחזר תחושות שחש קודם לכן בעולם האמיתי. עם זאת, ההיבטים הסכמטיים המסוימים שמעורר טקסט נתון מושפעים על-ידי הטקסט עצמו. פעולת הגומלין בין כל חלקי הטקסט צריכה להוות הרמוניה פוליפונית, בה כל רובד וכל חלק משמיע את קולו הייחודי וגם תורם ליצירה כולה. כפי שכבר הוזכר, אינגרדן דוחה כל ניסיון לנסח "רעיון" או "מסר" של יצירת אמנות כטיעון לוגי וטוען כי "אמת" לוגית - בהיותה טיעון שיפוטי - אינה חלק מהיצירה הספרותית. ה"אמת" או "הרעיון" האמיתיים של היצירה

---

[66] חיים באר, "צייד האפיפניות". באר מביא בהרצאתו דוגמאות מתוך "דיוקנו של האמן כאיש צעיר" לג'ויס, "פנין" לנבוקוב, "מאה שנים של בדידות" לגרסיה מרקס, "הברון המטפס" לאיטלו קלווינו ו"תמול שלשום" לעגנון.

[67] הדוגמה היא של אינגרדן. נדמה לי שאינגרדן אינו רחוק כאן מן הקתארזיס הארוסטוטלי.

הספרותית *האמנותית* (the literary work of *art*) הוא לדעתו הקשר המהותי בין חלקיה השונים של היצירה והאיכויות המטאפיסיות שהם מבססים. תפיסתה של היצירה כאחדותית מתאפשרת מתפיסת קשר זה. ערכים אסתטיים הנוצרים ברבדים השונים של היצירה מקיימים ביניהם "הרמוניה פוליפונית" והשילוב של ההרמוניה הפוליפונית של כל מרכיבי היצירה יחד עם האיכויות המטאפיסיות הוא ההופך את יצירת הספרות ליצירת אמנות.

תפיסתו של אינגרדן מצטיינת, אם כן, בטהרנות מסוימת: מצד אחד הוא מוציא מהדיון את כל מה ששייך לעולם שמחוץ לטקסט (כגון הביוגרפיה של הכותב, העובדות ההיסטוריות וכו') ומתייחס רק להשתקפותה של המציאות בטקסט עצמו. מצד שני הוא מוציא מהדיון מסרים אידיאולוגיים ומוסריים, כלומר ניסיונות של הטקסט להשפיע על העולם שמחוץ לו. עם זאת, בהינתן גבולות אלה, תורתו של אינגרדן מסוגלת להכיל ולהאיר כל סוג של יצירה ספרותית ולבחון את כל מרכיבי היצירה תוך הימנעות מכוונת מהיררכיה בין המרכיבים והרבדים השונים. תכונות אלה הופכות אותה לכלי רב-ערך בחקר הספרות. הדבר נכון שבעתיים בנושא שלפנינו: כיוון שאנו חווים את העולם בכל החושים בו-זמנית וחושים שונים משפיעים זה על זה אהדדי, מורכבות תפיסתו של אינגרדן והרעיון של הרמוניה פוליפונית מתאימים מאוד לבחינת החוויה החושית המשתקפת בספרות.

ב. "טעם וריח וצבע וממש שניתן למישוש": חוויות חושיות ב"היכל הכלים השלובים"

3. חוש הטעם

בפרק זה אבחן את המופעים השונים של חוש הטעם ב"היכל הכלים השבורים". אנסה לקבוע מה משמעותם של טעם בכלל ושל טעמים מסוימים, ומה מייצגות פעולות של אכילה והאכלה, הכנת מזון וסוגי מזון שונים. תחילה אסקור בקצרה את הידוע לנו על הפיסיולוגיה של חוש הטעם, ועל משמעויותיהם הנלוות של הטעמים השונים: מתוק וחריף, מלוח ומר. אבדוק מה הקשר בין המשמעות החושית של טעם לבין "טעם" ככושר-שיפוט אסתטי ואגע בקיצור נמרץ במשמעויות הרבות שיש למזון בתרבות – כמרכיב בזהות האישית והקבוצתית, וכחלק מריטואלים יום-יומיים וטקסים דתיים. בהמשך אבחן מקומות שונים ב"לוריאן" בהם מזון, אכילה וטעם ממלאים תפקיד משמעותי או מצביעים על משמעויות נוספות. אבחן את החיבור שבין הזנה לאימהות, כפי שהוא מתואר ב"לוריאן", וכיצד הוא מבטא את יחסו של המספר לנשים. אתעכב גם על יחסו של שחר לדת בכלל וליהדות ולנצרות בפרט, כפי שהוא מוצג דרך אזכורים הקשורים למזון. לסיום אבדוק כיצד שחר מתאר טעם במילים. אראה איך התיאורים המורכבים, הקטלוגיים, עוקבים אחר המורכבות הפיסיולוגית של חוש הטעם מחד ושואפים ליצור תחושה של שפע מאידך.

3.1. טעמים ומזונות

המילה העברית "טעם" מייצגת גם את המילה taste וגם את המילה flavor. flavor הוא, למעשה, שילוב של טעם וריח. התחושה הנוצרת בפינו כשאנו מכניסים לתוכו מאכל או משקה כלשהו מורכבת מטעם (taste), ריח (העובר לאף דרך המעברים הפנימיים בלוע), וכן מרקם (הפועל על קולטני המגע שבפה) ותחושת כאב המתורגמת לתחושה של חריפות. להלן אתאר רק את המנגנון הקולט את הטעם (taste).[68] חוש הטעם הוא אחד משני החושים הכימיים (השני הוא חוש הריח).

[68] המידע העוסק בפיסיולוגיה של החושים בפרק זה ובפרקים הבאים לקוח ממספר מקורות, העיקרי שבהם ספרו של ברוס גולדשטיין Goldstein, Sensation and Perception.

תחושת טעם נוצרת כשקולטני הטעם שלנו באים במגע ישיר עם מולקולות של חומר, בניגוד לראייה ושמיעה המתבצעות ממרחק. הלשון מכוסה בליטות שחלקן נושאות בקצותיהן קולטנים בשם "פקעיות-טעם", המכילים תאים רגישים לטעם. קיימות בפינו כ-10,000 פקעיות, והן מתחדשות כל הזמן. גם חלקים נוספים של הפה מכילים תאי-טעם. בכל תא-טעם יש אתרים רגישים למולקולות מסוגים מסוימים – כלומר, חיישנים נפרדים לקליטת טעם מתוק, מר, חמוץ או מלוח. ארבעה אלה – מתוק, מר, חמוץ, מלוח – הם הטעמים היסודיים.[69] ניתן בקלות לשייך כל אחד מטעמי-היסוד לחומרים מסוימים: סוכר הוא מתוק, כינין מר, לימון וחומץ חמוצים ומלח הוא מלוח. עם זאת, לרוב המאכלים שאנו טועמים יש טעמים מורכבים. השילוב בין הרכבים שונים של ארבעת הטעמים (בתוספת של חריפות, ריח ומרקם) מייצר אינסוף טעמים (flavors) אפשריים. למרות זאת אנחנו מסוגלים לזהות טעם מסוים בתוך תערובת של טעמים (למשל, טעמו של הרוטב בסלט). הרגישות לטעם שונה בין אנשים שונים: יש אנשים שנולדו עם יותר פקעיות טעם או עם פקעיות מפותחות יותר.

כיוון שהמזון חיוני לקיומנו ואנו אוכלים מדי יום, התפתחה סביב המזון תרבות שלמה. בני אדם אוכלים לא רק על מנת להתקיים, אלא גם לשם הנאה וכחלק מאירוע חברתי. פריסילה פרגוסון עמדה על כך שאכילה היא בה-בעת גם פעולה אישית-אינטימית וגם פעולה חברתית.[70] היא מתארת את המעבר מסיפוק צרכים גופניים בסיסיים למערכת חברתית מורכבת בעלת כללים קבועים, כגון נימוסי-שולחן ותפריטים, על-ידי שימוש בטקסטים – יצירת נרטיבים. ההבדל בין בישול (cooking) לתרבות-בישול (cuisine) טמון, לדבריה, בשיח המלווה את תרבות-הבישול: מתכונים, כללים, בתי-ספר ומבקרי מסעדות. תעשיות שלמות נבנו סביב המזון: ממסעדות דרך תעשיית המזון המוכן, התבלינים וחומרי-הגלם ועד ספרי בישול ותוכניות טלוויזיה.

מזון הוא גם מרכיב בזהות האישית והקבוצתית של בני-אדם: "אמור לי מה אתה אוכל ואומר לך מי אתה".[71] צריכת מזונות מסוימים מעידה על השתייכות לקבוצה אתנית (אוכל סיני, איטלקי, הודי); לקבוצה דתית (כשרות, צומות, ה'חלאל' המוסלמי); למעמד סוציו-אקונומי; ובישראל –

---

[69] חריפות היא סוג של כאב, ולא טעם מבחינה פיזיולוגית. בהמשך הפרק, כשאדון בהקשרים הלשוניים והספרותיים, אתייחס לחריפות כאל טעם מכיוון שכך מתייחסים אליה בחיי היום-יום ובספרות, וכך גם מתייחס אליה שחר.
יש מוסיפים לארבעת הטעמים טעם-יסוד חמישי המכונה "אוממי", והוא טעם "בשרי" כגון טעמו של מונוסודיום גלוטמט. טעם זה אינו רלבנטי לענייננו.

[70] Ferguson,. Accounting for taste, . גינתר גראס עסק בנושא זה בספר "דג הפוט".

[71] משפט זה נוסח על-ידי ברייה-סווארן (Brillat-Savarin) בפריז של המאה ה-19, אך יש לו מקבילות גם בשפות אחרות.

השתייכות ל"עדה", קהילה מדומיינת המשלבת מרכיבים אתניים, דתיים, חברתיים ובמידה מסוימת גם סוציו-אקונומיים. גפילטע פיש וחריימה הם יותר מדרכים שונות לבשל דג: הם מסמלים את האשכנזי לעומת המזרחי, הוותיק לעומת העולה, ה"הגמוני" לעומת ה"אחר".[72] בצרפת, מקום ההתרחשות של חלקים מה"לוריאן", יש משמעות קולינרית לאזור הגיאוגרפי - מ"קיש לורן" עד בישול "א-לה-פרובנסל", כל מחוז ומאכליו האופייניים. ייצור מוצרים יוקרתיים במקום (terroir) מסוים אף מעוגן בחוק: מותר לקרוא ליין "שמפניה" רק אם יוצר בשמפן.

ריטואלים של אכילה הם חלק משמעותי הן בחיי היום-יום שלנו והן בהזדמנויות חגיגיות, מחגים קלנדריים עד טקסים משפחתיים (חתונות, לידות, לוויות וכדומה). המזון מלווה את מחזוריות החיים במהלך היום (בוקר, צהרים, ערב), במהלך השנה (בחגים) ובמהלך החיים (מלידה עד קבורה). זוהי אחת הסיבות לשכיחותם הגבוהה של מזון ושתייה בספרות העממית. בטקסים דתיים רבים נעשה שימוש במזונות מיוחדים: המשתתפים במיסה הקתולית שותים יין ואוכלים רקיק ("לחם הקודש") המסמלים את דמו ובשרו של ישוע; יהודים אוכלים חלה בשבת ומצות בפסח; והמוסלמים אוכלים מאכלים מיוחדים בחודש הרמדאן, לפני ואחרי הצום.[73]

העיסוק במזון – הכנתו וצריכתו – קשור קשר הדוק גם במגדר. סברי חאפז[74] מדגים כיצד תיאורי אפייה ובישול מייצגים זהות נשית ומסמנים את האישה כמקור של חיים והנאות. בתרבות (ובספרות) הערבית, מסביר חאפז, הכנת המזון היא ממלכתה של האישה / האם, מנהגי אכילה מסוימים אופייניים לגברים וצריכה של מאכלים מסוימים מתקשרת להנאות ארוטיות אסורות.[75] הזיהוי של הכנת מזון והאכלה עם האישה והאם אינו ייחודי, כמובן, לספרות מסוימת והוא אוניברסאלי בכל התרבויות המוכרות. חאפז מראה כיצד המזון מתפקד בספרות בשתי צורות עיקריות: מצד אחד הוא שואב את כוחו מהמשמעויות המקוריות במערכת החוץ-ספרותית, ומאידך הוא מקבל משמעויות חדשות כחלק מהמערכת הסמיוטית הספרותית. המילה "לחם",

---

[72] ייצוגים סמליים אלה ממשיכים להתקיים גם עשרות שנים אחרי העלייה לארץ, וגם הדור השני והשלישי משמר אותם במידה רבה. בספריו של שחר נשמרים דווקא ייצוגים מוקדמים יותר – של המזרחי כ"ירושלמי ותיק" עתיר-זכויות ולא כעולה מצפון-אפריקה.

[73] המאכלים הקשורים לרמדאן משתנים מאזור לאזור. במרוקו, למשל, נהוג לאכול מרק סמיך בשם "חרירה". בארצות שונות אוכלים קטאיף – מאכל מתוק ממולא תמרים ואגוזים, ועוד ועוד.

[74] Hafez, Sabry. "Food as Semiotic Code in Arabic Literature"

[75] Hafez, עמ' 265. הדוגמאות של חאפז לקוחות מיצירות של נג'יב מחפוז ויוסף אידריס, המתארות את החברה המצרית המסורתית. כך, למשל, הבנים אוכלים בחברת אביהם, כאשר האב אוכל ראשון, בעוד האם עומדת עליהם לשרתם. ה"מאזות", המוגשות במועדוני-לילה עם היין, הן דוגמה למזון המתקשר לחטא ולארוטיקה, מזון שבבית המשפחה אפילו את הזכרת שמו היא טאבו.

למשל, מסמנת במציאות מוצר מסוים עשוי קמח, מים ושמרים, ואילו בספרות "לחם" משמש לעתים קרובות סינקדוכה למזון בכלל ואפילו לפרנסה באופן כללי.

העברית (ככל שפה) עשירה במילים המתארות טעמים, החל מטעמי-היסוד ונגזרותיהם (מתקתק, מריר וכד'), דרך מילים בעלות משמעות חיובית או שלילית (טעים, ערב, תפל) ועד שימוש בשמות של חומרים כביטוי לטעמם (מפולפל, חלבי, טעמו כדבש ועוד). לשמות הטעמים משמעויות נלוות החורגות מתחום המזון: "מתוק" הוא, בהשאלה, נעים וטוב ("חיוך מתוק"); "מר" הוא רע ("מר כמוות", "מר ונמהר"); "חריף" ו"ממולח" הוא פיקחי; "חמוץ" הוא מי שהבעת-פניו אינה נעימה ו"החמצה" פירושה אי-הצלחה. בבסיס כל שימוש מושאל ניתן לזהות את המשמעות המקורית: מתוק הוא טעמם של חומרים עשירים בסוכרים, שהם חיוניים לגופנו. גם חלב-אם הוא מתוק. טעם מר יש בטבע לחומרים רעילים, שיש להיזהר מאכילתם, כגון סטריכנין, ציאניד וארסניק. הקשר בין חריפות לפיקחות נעוץ, אולי, בערנות שמעורר טעם חריף ומי שטועם לימון אכן מסגל לפניו הבעה "חמוצה". המושג המושאל שואב את עוצמתו מהמרחק בין שתי המערכות אליהן הוא משתייך, וכך נוצרת המערכת הכפולה שתיאר חאפז.

במילון מופיעות למילה "טעם" משמעויות אחדות: הראשונות קשורות לטעמם של מאכלים, אך קבוצת משמעויות נוספת קשורה לשדה הסמנטי של החשיבה: "טעם" הוא גם "שכל, היגיון" וגם "נימוק, סיבה". אולי מקור ההשאלה בהבחנה בין מזון תפל, סתמי, למזון שיש לו טעם. משמעות חשובה של "טעם" נוגעת לשיפוט אסתטי: מ"משפט הטעם הטהור" של קאנט עד מדור האופנה ב"לאישה", טעם מציין יכולת להבחין בין דברים יפים ונעימים, בעיקר לעין אך גם לחושים האחרים, לבין דברים שאינם כאלה. אומנם לפי קאנט ההנאה ממזון אינה "משפט טעם טהור", כיוון שיש בה "חפץ עניין", אך הדרישה להנאה "ללא מושג" – כלומר, הנאה שאינה תלויה בשיפוט על-פי קריטריונים הגיוניים – והציפייה להסכמה כללית משותפות לשני סוגי ה"טעם". מנחם ברינקר מסביר את "משפט הטעם" באמצעות דוגמה מתחום המזון: "ממש כשם שאיננו מצפים ממי שמעריך מזון מסוים כטעים שיביא קריטריונים מופשטים להכרעתו, כן איננו מצפים לקני-מידה שכאלה בשיפוט אסתטי".[76] מדהים לראות כמה קרוב דוד יום ב"מסה על אמת-המידה של הטעם" לתיאור הפיזיולוגיה של חוש הטעם (שמן הסתם לא הייתה ידועה בתקופתו): "חך טוב אינו נבחן על-ידי טעם חזק, אלא על-ידי עירובם של רכיבים זעירים, שאנו חשים בכל

[76] ברינקר, אסתטיקה כתורת הביקורת, עמ' 52.

אחד ואחד מהם חרף כל זעירותם והיותם בלולים עם היתר. באופן דומה, תפיסה חדה של יופי או של כיעור חייבת להיות פסגת השלמות של טעמנו הרוחני״.[77]

גם פייר בורדייה מקשר בין טעם כביטוי לתרבות לבין טעם המזון: ״לא ניתן להבין במלואם את הפעילויות התרבותיות (cultural practices) מבלי להחזיר את ה׳תרבות׳ במובנה המצומצם, הנורמטיבי, המקובל בשימוש הרגיל, אל ה׳תרבות׳ במובנה האנתרופולוגי, ולחבר מחדש את הטעם המפותח לאובייקטים המעודנים ביותר עם טעמיו של המזון״.[78] בורדייה רואה את התרבות בהקשר חברתי-פוליטי ולכן אינו מקבל את ההבחנות הקאנטיאניות האליטיסטיות בדבר ״טעם טהור״. לטענתו טעם אמנותי הוא תוצר של התניה חברתית-מעמדית ממש כמו העדפות בתחום המזון (שותי בירה מעדיפים קיטש ושותי יין – אמנות מופשטת ו׳גבוהה׳, וכן הלאה). בהכללה, הניגוד בין המעמדות העליונים לנמוכים יותר במדרג הסוציו-אקונומי הוא ניגוד בין איכות לכמות: העשירים מעניקים את הבכורה לאיכות ולצורה (אמנות מינימליסטית; מזון במנות קטנות ומוקפדות) ואילו הפועלים והאיכרים מעדיפים כמות ומהות (ציור פיגורטיבי; כמויות גדולות של מזון משביע). המזון, טוען בורדייה, שהוא הצורך ומקור העונג הראשוני, מעודן ומצונזר אצל הבורגנים דרך מערכת של נימוסי-שולחן שהם הבסיס לכל אסתטיזציה. בהמשך הפרק אראה כמה קרוב שחר בכתיבתו לדרך-מחשבה זו.[79]

3.2. ״תענוג האכילה מן המשובח על לב טוב״

<u>א. קציצות באמצע הלילה.</u> כמעריץ של תענוגות החושים, כסופר שכתיבתו שופעת תיאורים חושיים, הנאות ועינוגים, אפשר היה לצפות שנמצא ביצירתו של שחר תיאורים של ארוחות דשנות שופעות מעדנים ומטעמים. דווקא ארוחות כאלה (למשל בחצר השאה הפרסי), מוזכרות ב״היכל הכלים השבורים״ בחטף וללא פירוט. הקטע הבא, מתוך ״המסע לאור כשדים״, מתאר דווקא ארוחה צנועה במיוחד. אביו של עודד, מובטל קשה-יום, הצליח להביא בשר למשפחתו הרעבה. ההורים העירו את ילדיהם והגישו להם ארוחה חמה באמצע הלילה. ארוחה זו זכורה לו כארוחה הנפלאה בחייו, שכן מלבד הרעב – התבלין האוניברסלי והאולטימטיבי – תובלה ארוחת-

---

[77] יום, על אמת המידה של הטעם, עמ׳ 18.

[78] Bourdieu, עמ׳ 1. בורדייה מרחיב בנושא זה מעמ׳ 99 ואילך.

[79] כפי שנראה בהמשך, למרות עמדתו המוצהרת של שחר נגד הסוציאליזם כהשקפת עולם הוא מבטא בספריו אהדה רבה לפועלים ולבני המעמדות הנמוכים ומניה וביה תומך בעיקרים סוציאליסטיים רבים.

הקציצות הלילית גם באהבתם ודאגתם של ההורים.[80] במקום אחר מתפעל אהרון דן ממראה חברו, סוור בנמל, הנהנה מכוס בירה:

"...היה מעלע ובולע כל גמיעה וגמיעה תוך מיצוי התענוג במילואו מכל טעימה וטעם. יכולת הנאה מופלגת אשר כזאת ממשהו שכיח, שגרתי ופשוט כל-כך נראתה לו כהוכחה ניצחת לאפשרותו של האדם להיות מאושר עלי אדמות. הוא עצמו, כעבור שנים אחדות, זכה לעלע ולבלוע כל גמיעה וגמיעה תוך מיצוי הסיפוק במילואו מדבר שכיח, שגרתי ופשוט עוד יותר – מכוס מים, ולא מים צלולים וזכים אלא מים שהספיקו להתעפש אחרי כמה וכמה ימים של טלטולים בחבית חלודה. זה היה ביום של שרב במדבר [...] וכשהחל שותה בגמיעות ועילועים ומציצות וספיקת-שפתיים פעם בו שצף של קיום והתקיימות..." *נין-גל* 19 – 20

ההנאה הפשוטה שבשתייה מתוך צמא אמיתי היא בעיני שחר "הוכחה ניצחת לאפשרותו של האדם להיות מאושר עלי אדמות".[81] כלומר – לא המזון עיקר, אלא הכוונה והרצון שבהכנתו ואכילתו. שחר גורס, באופן קלישאי למדי, כי "טוב ארוחת ירק ואהבה שם משור אבוס ושנאה בו".[82] דוגמה מובהקת יותר (ומשום כך, יש להודות, מעניינת פחות) נמצאת ב"לילות לוטציה". הלן מורלי – המשוררת הנחשבת, האמריקאית העשירה – מגישה למספר ארוחות-פאר אך הוא אינו חש אלא "נקיעת-נפש שהפכה לזעם חומר-גואה" (עמ' 163). לעומתה לוטציה, הצועניה-מבחירה, מזמינה אותו לכריך וכוס בירה ברחוב "ועם נגיסה ראשונה בלחם הטוב, הריחני ופריך, וגמיעה מן הבירה הצוננת והתוססת, חשבתי שבכלל לא כדאי לנו למהר..." (עמ' 194). לוטציה ויתרה על מנעמי החיים של הבורגנות הפריזאית לטובת צועני מכוער ושיכור, והמספר מעדיף את הכריך הפשוט שלה על הסלמון היקר שהגישה לו הלן. טעמו של הסלמון אינו מוזכר כלל – כל ערכו וייחודו בתווית המחיר שעליו. גם העובדה שהלן טורחת ומגישה לו את ארוחתו למיטה, מה שהוצג כביטוי של אהבה בסיפור על עודד, נתפסת כאן אחרת. המספר מזלזל בהלן למרות (ואולי בגלל) משיכתה אליו. העובדה שהיא משוררת נחשבת, עשירה ומצליחה רק מוסיפה לסלידתו.[83]

---

[80] המסע לאור כשדים 169.

[81] השימוש במילה "הוכחה" הוא משמעותי ונושא הקשרים רליגיוזיים. מילה זו מופיעה גם ב"התגלות" שחווה ישראל שושן (המסע לאור כשדים,עמ' 19).

[82] משלי ט"ו 17 (הציטוט אינו מובא אצל שחר). יש לציין שטיפולו של שחר בכל הקשור לנשים ולנשיות נוטה לעתים קרובות אל הקלישאה. לדעתי טועה אורנא בזיז, המייחסת לדמויות הנשיות ב"לוריאן" מורכבות פסיכולוגית ועומק פילוסופי שאינם בנמצא בטקסט עצמו. הוכחות לכך נמצאות בשפע בקטעים שיובאו להלן.

[83] יש לציין שהשיפוטיות המוסרנית של המספר נעצרת כשהדבר נוגע לו-עצמו: התנהגותו הצבועה והנצלנית כלפי הלן מוצגת בסלחנות רבה.

נקרא את הדברים ששם שחר בפיו של דאוד הנהג על מארי אנטואנט. שחר לועג למונרכיזם האנגלופילי של דאוד כפי שהוא בז לסוציאליזם של לאה הימלזך, שכן כל "איזם" הוא בעיניו פגיעה בחד-פעמיות של היחיד, אבל על הקטע האירוני הבא משוך, בכל זאת, חוט של סימפטיה – הן לדובר והן להשקפת עולמו – מתוך סלידה מהאספסוף המהפכני:

> "הצרפתים, אשר בוש לא יבושו גם היכלם לא ידעו, שאין להם בעולמם אלא בולמוס של אכילה גסה ושתיה כדת ושאר תאוות שפלות, עמדו וערפו את ראשו של מלכם ככלב באמצע הרחוב. אפילו מן המלכה לא אספו ידם. הם לא זכרו לה, לאותה צדקת את חסדיה עמהם, שהיתה מחלקת עוגות לרעבים ללחם, וגם את ראשה הענוג והמתולתל ערפו בשער העיר כי על-כן לא הסתפקו בעוגות וביקשו ארוחות בשר וצלי עוף כל הימים." *יום הרוזנת* 70

שחר מתעב וחושש מפני כל אספסוף מתלהם - אפילו אם הוא נאבק למען עניין צודק, ואפילו אם הכל קרה בארץ זרה לפני מאות שנים.

<u>ב. בורקס בספרייה, או "אם אין קמח - אין תורה".</u>[84] המזון ב"לוריאן" מוכן ומוגש בדרך כלל על-ידי נשים. הזנה היא חלק חשוב ומרכזי בתפקידן של אימהות ואצל שחר נשים רבות מוגדרות על-ידי מידת תפקודן כאימהות וכבנות-זוג: רוזה וג'מילה המביאות כיבוד להרצאה לעומת לאה הימלזך שאינה מכינה ארוחת-צהריים לבנה; יעל גוטקין המבשלת "ארוחה חמה ללואידור" ואמה שהמירה את הפילולוגיה באמנות הבישול; הלן שקונה בכספה סלמון יקר ולוטציה שאינה מסוגלת להכין מזון צועני אותנטי; הדודות המביאות לספרייה סעודה של שימורים מאמריקה; ועל כולן ג'נטילה לוריא, דקת החושים ואנינת הטעם, שמנהגי הבישול והאכילה שלה זוכים לתיאורים מפורטים. דוגמה קיצונית היא לאה הימלזך, אשתו של ברל רבן ואימם של תמוז ונין-גל, שאינה ממלאת כראוי אף אחד משני תפקידיה אלה.

לאה הימלזך היא קריקטורה של כל מה ששנוא על דוד שחר באישה: היא קנאית, צבועה, דוגלת בעקרונות נעלים וממעטת לנהוג על פיהם; היא מטיפה לסוציאליזם אבל בעצם היא סנובית החיה בחוסר-מעש, טפילה מכל בחינה אפשרית; היא דעתנית, אמביציוזית ומכירה בערך-עצמה; היא מתיימרת לדבוק באמת אך בפועל מעוותת תמיד את המציאות לטובתה-היא; היא מגוחכת

---

[84] "יום הרפאים", עמ' 169.

(במיוחד כשהיא יוצאת חוצץ להגנה על זכויות האישה הבדווית מתוך חוסר הבנה מינימלית של המציאות); וגרוע מכל – היא מבקרת אמנות... כאמור, היא אינה ממלאה את תפקידיה הנשיים: היא לועגת לבעלה, אינה מאפשרת לו להקדיש זמן לכתיבה, משפילה אותו בפומבי ואינה שומרת לו אמונים. היא מזניחה את הבית, אינה מטפלת בבתה החולה ואינה מכינה אוכל לבני המשפחה. לאה הימלזך מוצגת במלוא כיעורה בסצנה בה היא מטילה על בנה, שזה עתה חזר מבית-הספר, את כל עבודות הבית – שטיפת רצפות, כביסה והכנת ארוחת צהריים (יום הרפאים 83 – 86).[85]

בסצנת ההרצאה בספרייה במוצגות זו מול זו, כהפכים מוחלטים, לאה הימלזך ורוזה, אישה פשוטה המפגינה חוכמה עממית ושכל ישר. רוזה וג'מילה מביאות להרצאה כיבוד מעשה-ידיהן: בורקס ורחת-לקום. גבריאל משבח את המזון ומזמין את לאה הימלזך להעניק לנוכחים "מן המזון הרוחני השמור עמה" (יום הרפאים 167 – 168). אהדתו של המספר (ושל גבריאל) נתונה ללא ספק לרוזה ולג'מילה, המספקות מזון אמיתי בניגוד ל"מזון הרוחני" המפוקפק של לאה הימלזך. הוא מדגיש שהן הכינו את הבורקס והרחת-לקום במו ידיהן, דבר המעיד על היותן עקרות-בית טובות ו"אימהות" כשירות, לעומת לאה הימלזך שאינה כזאת. הזיהוי האתני של המזון מעיד על האותנטיות של שתי הנשים – רוזה הבולגרייה וג'מילה הערבייה. זיהוי זה שווה בערכו – החיובי – לזיהוי של עקרות-בית אשכנזיות (כמו הגברת גוטקין ובעלת הבית של שושי) עם דגים ממולאים ו"מרק זהב" (מרק עוף צח).[86]

ב"לילות לוטציה" ממלאים תפקיד דומה "המטעמים הצועניים המפורסמים העשויים מבשר הקיפוד" ("לילות לוטציה", עמ' 58). ההתעכבות על 'המאכל הלאומי' הצועני היא חלק מדיון רחב בשאלות של לאומיות (בעיקר יהודית וישראלית) התופס חלקים נכבדים מ"לילות לוטציה".[87] אך לוטציה עצמה אינה צוענייה אמיתית, ולכן היא צריכה מחליפה שתכין את התבשיל במקומה. המוטיב של "אם-חליפית" מופיע במקומות נוספים ב"לוריאן" בקשר לבישול והאכלה. למשל, כאשר גבריאל לוריא נמצא בבית-המעצר לא אמו היא שדואגת למזונו אלא דודתו פנינה, בתירוץ שאמו חשה ברע (יום הרוזנת 208 – 209). יש לציין שפנינה מחליפה את אחותה ביותר ממובן אחד

---

[85] גם אמו של סרוליק היא אישה חולנית, שהצורך לטפל בה מונע מבנה לממש את חלומו לנסוע לאור-כשדים (המסע לאור-כשדים, עמ' 53 ואילך), אך בניגוד ללאה הימלזך היא מוצגת באור חיובי כמי שמשתדלת להקל על בנה ואינה מנצלת את מצבה לרעה.

[86] ערבים ומזרחיים נהנים אצל שחר מאהדה ברורה, כל עוד מדובר ביחידים ולא בהמון רב. ראה אצל פלד-גינזבוג ורון, עמ' 115 – 123. בירושלים של התקופה, הספרדים היו עדה ותיקה ומכובדת ואף התהדרו בתואר 'ס"ט' – "ספרדי טהור". אין לבלבל בין הספרדים הירושלמיים לבין מצבם של העולים מארצות ערב לאחר קום המדינה.

[87] רובו ככולו של דיון זה אינו שייך לעבודה הנוכחית.

– גם במיטתו של הבעל-הגיס וגם בעבודות הבית השונות. לפנינה עצמה אין ילדים והיא נותרת מעין צל של אחותה – בדומה לדודה אתיל.[88]

ג. Five o'clock Tea. ה"מזון הרוחני" חסר-הערך של לאה הימלזך מעומת לא רק עם המזון הממשי שהביאו רוזה וג'מילה, אלא גם עם ה-Five o'clock Tea שנהגו לערוך הדודות אלקה ואתיל. שני האירועים נערכו באותה ספרייה וכללו אכילה – פעולה אסורה בספריות בדרך כלל. סרוליק הספרן דווקא מתייחס בחיוב לארוחה בספרייה, בניגוד ללאה הימלזך. מצד שני מעומתת הארוחה של הדודות – ולו בשל הכינוי הזהה – עם ה-Five o'clock Tea בבית השופט גוטקין:[89]

"ביום שלישי בשבוע נוהג היה השופט לקבל אורחים בשעות בין-הערביים, אשתו היתה עורכת לכבודם, בין עצי הגן שלפני פתח הבית, כיבודים קלים למיניהם, מן המתוקים ומן המלוחים, מן המשקאות הקלים ומן החריפים, מן הקרים ומן החמים. [...] ובאמת שמח גבריאל תמיד לאכול על שולחנה, ואהב במיוחד את מרק הזהב ואת הדגים הממולאים שלה, אך עוד יותר מכן מעוניין היה באותם סיפורים של השופט שנדלו מתוך נסיונו בבית-המשפט כאותם פתיתים ממולאים מתוך המרק שמפתיעים בטעמים הגנוזים בהם, טעם לפנים מטעם." *חלום ליל תמוז* 215 – 216

"אחרי שהיו האורחים מביעים את התפעלותם מטעמם המשובח והמיוחד במינו של המאכלות מעשה-ידיה של בעלת הבית – שהקפידה תמיד להכין כל ארוחה וארוחה במו-ידיה, ולא שיירה למבשלת אלא את פעולות העזרה השגרתית במטבח – היתה זו מעלה על-פניה-המתלכסנות-בענווה חיוך עצוב של נידון שמאזין, מתוך קבלת-הדין מראש, לעונש החמור המוטל עליו ואומרת 'כן, כן, על השטויות האלה, על בישול וטיגון ואפייה אני מבזבזת את כל חיי! [...] לא תיארתי לי, כשהייתי סטודנטית צעירה, שבמקום לעסוק בפילולוגיה אבלה את כל ימי חיי במטבח, בין סירים וקדרות'." *המסע לאור כשדים* 133

דבריה אלה של גברת גוטקין אינם אלא הצגה, ריטואל החוזר מדי שבוע:

---

[88] לאורך ה"לוריאן", לא תמיד ברור מי גר בבית משפחת לוריא. לצד גבריאל ואמו חיה שם פנינה, אחותה/מחליפתה של האם, אולם בני משפחתו של הילד-המספר, שאמורים להתגורר עמו בשכירות בביתה של הגברת לוריא (קיץ בדרך הנביאים עמ' 24) אינם מופיעים כלל לאורך שמונת כרכי ה"לוריאן".

[89] קישורים מוצלבים כאלה שגורים ב"לוריאן", שבו כל דבר קשור לכל דבר כמעט.

"משבוששו שבחי המטעמים לבוא מטעם כלשהו – בדרך כלל משום שהקרואים שקעו בשיחה עם השופט – היתה הגברת גוטקין מקמטת את מצחה בדאגה ופונה אל היושב לצידה בסבר פנים בו פונים, בדרך-כלל, אל חולה, ושואלת אותו אם משהו אינו כשורה בטעמו של המרק. [...] אולי כדאי להחזיר אל המטבח את קציצות-הדגים-הממולאים (הדגים הממולאים הללו, המוצקים ופריכים כאחת, הדקים בחריפותם וחריפים במתיקותם, הנלעסים בתשוקה ונמסים בפה בעדנה-יורדת-חדרי-בטן, הדגים-הממולאים-המפורסמים הללו שהיוו את גולת הכותרת עם ציץ-התפארת ביצירתה של אשת-השופט) [...] מכיוון שהגיעו הדי דאגותיה של המארחת לאוזני בעלה, היה מיד מפסיק משיחתו נותן את האות לפצוח בשבחים [...] אפילו אמא שלי, עליה השלום, שהיתה המומחית הכי גדולה לדגים-ממולאים ברובע היהודי של העיר העתיקה, לא תמיד הצליחה להכין קציצות שכאלה." *המסע לאור כשדים* 4-133

הדגשת העובדה שבעלת-הבית הכינה הכל "במו-ידיה" וההגזמה "גולת הכותרת עם ציץ-התפארת ביצירתה" עומדות בסתירה להצהרתה שהיא "מבזבזת את כל חייה" על "שטויות" כבישול ואפייה. שאיפותיה האקדמיות של אידה גוטקין בצעירותה היו בתחום הפילולוגיה – כלומר, עיסוק במילים. שחר אינו מותיר מקום לספק שעיסוקה הנוכחי, בישול עבור משפחתה, חשוב בעיניו הרבה יותר. גם דברי השופט מעידים על ערכם של דגים ממולאים כמדד לאמהות טובה.

בנותיה של גברת גוטקין, יעל ואוריתה, שונות זו מזו ביכולתן לבשל: יעל מתעבת את מלאכת הבישול "שעמדה בראש מעייניה של אמה" כשם שאינה מטפחת את עצמה ואת לבושה. יעל אינה רוצה למלא תפקידים נשיים, ואינה מתמסרת ללואידור המאוהב בה. למרות זאת היא נוסעת למדבר לבשל בשביל פלוגת העבודה, להכין "ארוחה חמה ללואידור השתקן" (המסע לאור כשדים 136) – אך היא עושה זאת כמעשה של הקרבה אידיאולוגית-ציונית, שאינו זוכה להערכה רבה מצד המספר. אוריתה, לעומתה, למדה מאמה "להכין כל מיני תבשילים פיקנטיים ולאפות עוגות ולהקציף קצפות" (המסע לאור כשדים 135). אוריתה היא התגלמות הנשיות, הקוקטיות, היופי הנשי והארוטיקה – נסיכת הפיקנטריה והקצפת. אוריתה אינה האישה שתכין ארוחות חמות לפועלים רעבים (או קציצות ותפוחי-אדמה לילדים): אוריתה תרקח מעדנים מענגי-חך אותם תעניק כחסד מיוחד למי שיתחשק לה לכבד באותו הרגע:

"ניד עפעפיה של אוריתה לא אל ההתרסקות שילח אותו, אלא אל האכילה ואל השתיה ואל השמחה. לא היה בו אפילו שמץ מן ה"אכול ושתה כי מחר נמות". להיפך, היה זה אכול ושתה כי מחר נחיה ונתענג על עוד כמה וכמה דברים מעל ומעבר לכל חלומותיך הטובים ביותר, אם אך לא תהיה שוטה גמור ותבין את הרמז הדק-מן-הדק." *חלום ליל תמוז* 149

ד. היאכל תפל מבלי מלח? הגברת לוריא, אמו של גבריאל, היא אחת הדמויות היותר מורכבות ב"לוריאן". כאמו של הגיבור הראשי, אין זה מפתיע ששחר דן בפירוט רב בכישוריה כמבשלת. בצעירותה הייתה ג'נטילה לוריא מכינה לבעלה מזון משובח עשוי "בתכלית דקות הטעם המעודן" (קיץ בדרך הנביאים 153). אירוע יומיומי כקניית לחם הופך אצל הגברת לוריא לטקס כמעט דתי:

"מה יעשה אדם ולא יחטא [...] על האדם להתברך בראש ובראשונה בחושים הנכונים, ומכיוון שניחן בהם עליו לעשות בהם שימוש ולחדדם בניסיון החיים הנרכש. עין היודעת להבחין בבוהק הגוון החום, המיוחד לכיכר האפויה בשיעור המדויק, וחוטם המגלה את ריחה החם והטוב. ויד הממשמשת את מתח קשיות הקרום על-גבי פריכות בשר הלחם, ואוזן הערה לקולותיה הדקים, המתפצחים, של הכיכר הנלחצת בקרומה." *קיץ בדרך הנביאים* 41-42

יותר מארבעה עמודים מקדיש שחר לתיאור גברת לוריא הסועדת את לבה. פעולת האכילה מתוארת בפרטי-פרטים עד כדי גועל, כגון הפירורים שנתקעו בחניכיים או "קולות נגיסה ומציצה ובליעה ועילוע עם חירוק שיניים תותבות", אך שחר מדגיש שלאכילה יש גם פן רוחני-פולחני: "בשעת אכילתה דמתה כעוסקת בעת-ובעונה-אחת בשתי פעילויות שאינן רק שונות זו מזו, אלא שמקובל לראותן כמנוגדות זו לזו [...] בהיות האחת גופנית בתכלית והאחרת רוחנית בתכלית." הפן הרוחני מתואר בחלקי משפטים כגון "משב רוח שלא מן העולם הזה", "עולם אחר שמעבר [לעולם זה]", "עולם אחר רחוק וזר בו שרויה היתה נפשה בה-בשעה שפיה הלועס [...] הבטיח את קיום גופה בעולם הזה".[90] הקשר בין אכילה ופולחן אינו חידוש, כמובן: בכל העולם נהוג להגיש

[90] כל הציטוטים *מתוך קיץ בדרך הנביאים* עמ' 155 – 159. קטע זה אף פורסם בנפרד ב"מאזניים". לדיון בפולחן האכילה של הגברת לוריא, על משמעויותיו הגופניות והרוחניות, ראה גם סילביה בן דוד, "היכל הכלים השבורים", היום 29.8.1969.

כמנחה לאלים מזונות שונים וגם הקורבנות בבית המקדש היו מיני מזונות: לחם, בשר מסוגים שונים וסולת בלולה בשמן.[91]

עם השנים – במקביל להזדקנותה – החלה גברת לוריא, מטעמי בריאות כביכול, לבשל מזון תפל. "וכל אדם השרוי עדיין בשלב הנחות של תלות בטעם החד המושחת בקלקולי התרבות הרקובה לא מסוגל היה ליהנות ממאכל כלשהו ממאכלותיה", מתלונן המספר בסרקזם (קיץ בדרך הנביאים 4-153). הקפדתה של גברת לוריא על "מזון בריאות" תפל היא לצנינים בעיני המספר. הוא מתאר כיצד היא משנה את טעמה בעקבות תוכנית רדיו (קיץ בדרך הנביאים 154), וכיצד היא חורגת ממנהגה ואוכלת בשמחה מאכלים "אסורים" (שם, 159). אפילו "חיים ארוכים" המורעב מתלונן על מרק-העוף של גברת לוריא: "הרשה לי להעיר שבדרך כלל המרק שלה תפל, ועל מין מרק שכזה כבר נאמר "היאכל תפל מבלי מלח – אם יש טעם בריר חלמות" (יום הרפאים 175 – 177).[92] המזון מתיימר להיות "מזון בריאות" אבל בעיני המספר התפלות היא סימן לחולי. "חיים ארוכים" טוען כי, לפי הרמב"ם, אדם חולה אינו חש בטעמי המזון (חלום ליל תמוז 64). בקטע זה מתייחס המספר ליעלי לנדאו וחבריה האמנים מ"בצלאל", כלומר ה"מחלה" שהוא מדבר עליה היא האמנות המודרנית. זהו ההמשך הישיר לדברי "חיים ארוכים":

> "לפיכך, כפי הנראה, אין הם מסוגלים ליהנות מכל מה שמענג אותי, ואילו אני צריך ראשית כל לשקוע בדכדכה, לאבד את טעם החיים ולבקש את נפשי למות בכדי שיהיה באפשרותי להתענג על מעשה ידיהם של אלה." שם, שם

שחר מותח קו ישר בין "טעם אמנותי" לבין "טעם החיים" ובין שני אלה לבין "טעם" במשמעותו הראשונית, טעם המזון. בכך הוא ממשיך מסורת ארוכה שהחלה, כפי שהראינו בסעיף 2.1.1. לעיל, כבר במאה ה-17.

<u>ה. גן-העדן של האגדה.</u> כפי שראינו בעניינה של גברת לוריא, שחר מקשר אכילה לפולחן. יחסו לדתות המונותיאיסטיות בא לידי ביטוי בדיונים רבים ומפורטים על העולם הבא דווקא בהקשרים של מזון. ב"על הנר ועל הרוח" מהרהר גבריאל כי "אפילו בעולם הנשמות זקוקה הנשמה לצורות ולצבעים ולתווים ולקולות ולריחות ולחישות ואפילו למלבושים – לכל אלה

---

[91] ראה למשל במדבר פרקים כ"ח וכ"ט.

[92] הציטוט מאיוב ו' 6, אך לדעתי אין הוא מחיל משמעות "איובית" על הדובר או על הגברת לוריא, כלומר אין כאן הרמז טעון-משמעות. שחר מרבה לצטט מהמקורות, לא תמיד מתוך צורך.

הסימנים מסימני-ההיכר של עולם החומר שנתפסים בחושים" (עמ' 33). בהמשך הוא מתאר שלושה תיאורים שונים של גן-העדן. הראשון הוא גן-העדן היהודי-אורתודוקסי, המאוס על גבריאל כיוון שהוא מלא ביהודי מאה שערים

"...במלבושיהם השחורים ובזקניהם הפרועים ובירמולקאות ובשטריימלעך שלראשיהם, אותם צדיקים שמחברתם היה נמלט אפילו בעולם-הזה, אלה הצדיקים שלא בקשו בגן-העדן שלהם אלא עטרות של כבוד ואכילה גסה מבשר-שור-הבר ומן הלוויתן, אפילו בו זכו נשמות-הצדיקים לתענוגות של חושים, של חוש הטעם ושל חוש הריח, ושל יצרים – של בולמוס האכילה והשתיה ושל סיפוק תאוות הכבוד – אלה היצרים שכלל לא העסיקו אותו." *על הנר ועל הרוח* 34

לעומת זאת, ב"ספר האגדה" מוצא גבריאל תיאור של נוף נעים ובו

"ארבעה נהרות: אחד של חלב ואחד של יין ואחד של אפרסמון ואחד של דבש. [...] ועץ החיים באמצע ונופו מכסה כל גן-עדן. ויש בו חמש מאות אלף טעמים, ואין דמותו של זה דומה לזה, ואין ריחו של זה דומה לזה." *על הנר ועל הרוח* 35 – 36

ועדיין חסר בעיני גבריאל "העיקר" – אותו הוא מוצא דווקא בגן-העדן המוסלמי. "גנו של מוחמד" הוא "דל ועלוב ובטל בשישים-ריבוא" במראהו לעומת היהודי, אבל בו מוצא גבריאל את העיקר החסר – החוריה היפהפייה והבתולה. כלומר, גן-עדן המזמן לצדיק תענוגות אכילה ושתייה אינו מספק כמו זה המעניק לו נשים יפות לתענוגו המיני. כמו המקורות, גם שחר אינו מתעכב על גן-העדן המזומן לצדיקות ממין נקבה...

ב"יום הרפאים" מתפתח דיון תיאולוגי שונה לגמרי.[93] "חיים ארוכים" אומר לגבריאל:

"על גחונך תלך [...] איזה מין קללה היא זאת? [...] אם עפר יהיה מאכלו הרי שכל ימיו מובטח לו מזון בשפע [...] אלא שזו בדיוק הקללה – שיישאר כל ימי חייו בשלב הנמוך ביותר, ברמת המזון לגוף, הפרנסה לקיבה – על גחונו בגובה-פני-עפר-הארץ." *יום הרפאים* 177.

האכילה כאן אינה תענוג עילאי אלא צורך גופני נחות. דאוד (המוסלמי) חושב לעצמו, לאחר ההרצאה בספרייה, שלא טוב עשתה לאה הימלזך שהשתדלה להרוס למאזיניה המסכנים את

[93] "על הנר" נכתב לאחר "יום הרפאים". הדברים מובאים כאן בסדר אחר לנוחיות הדיון, ומכיוון שסדר הכתיבה של ה"לוריאן" ממילא אינו צמוד לסדר כרונולוגי או למבנה מסודר כלשהו.

אשליית גן-העדן המצפה להם בעולם הבא. במקום זה, חושב דאוד, הטיפה להם האינטלקטואלית-הסוציאליסטית-החילונית-המערבית כי

> "אם בעולם הזה יכולת לפחות להתענג על ארוחה טובה, על בורקה ועל קציצת-בשר ועל רחת-לקום, בקבר תהיה אתה עצמך בורקה וקציצת-בשר והרימה והתולעה יתענגו עליך. [...] בעולם הזה אתה אוכל – בעולם הבא יאכלו אותך. יש אוכלים ויש נאכלים, ומי שאיננו אוכל - נאכל" *יום הרפאים* 187.

גם אם זה נכון, אומר שחר בקולו (הפנימי) של דאוד, מה תועיל לאנשים אלה האמת הזאת, עם כל כוונותיה הטובות-במוצהר של הדוברת? עדיפה תקווה, ואפילו תקוות-שווא, על ייאוש כזה.

יש כאן סתירה: האם ההנאה מטעם המזון היא "כהוכחה ניצחת לאפשרותו של האדם להיות מאושר עלי אדמות", או שהיא הנאה פחותה, תחליף לא מספק לתענוג המיני, ואולי בכלל מילוי צורך נמוך ונחות – פרנסה לגוף ותו לא? התשובה לכך מורכבת. יש לזכור שב"לוריאן" רבות הסתירות הפנימיות, ולעתים אותה דמות אומרת דבר והיפוכו. במהלך שנות הכתיבה חלו שינויים הן בהשקפת עולמו של שחר והן בכוונותיו לגבי ה"לוריאן". הטון השולט ב"יום הרפאים" הוא הלעג והסלידה מאמונות קולקטיביות, אידיאולוגיות-בגרוש, אינטלקטואליות מזויפת וחוסר חמלה אנושית. "על הנר ועל הרוח" עוסק יותר בעניינים רוחניים, בעיקר מנקודת-מבטו של גבריאל לוריא, והחיפוש אחר "גן עדן" ראוי משתלב בו היטב. ואילו הספרים המוקדמים ב"לוריאן" הם, על דרך ההכללה, אופטימיים יותר ומשקפים אמונה בכוחם של החושים והרגישות להביא להתעלות. חלוקה זו היא כמובן גסה ביותר ואינה עומדת במבחן הקריאה הצמודה: כפי ש"היכל הכלים השבורים" מבטא את השפע שאינו-ניתן-לאצירה גם בתכניו וגם באופן כתיבתו, כך גם הרעיונות המובעים בו אינם ניתנים לארגון מסודר וממושמע בטבלאות. הנה, לדוגמה, קטע מ"על הנר ועל הרוח" המשפיל את האמונה הנוצרית לדרגה של אינדוקטרינציה צבועה ומטופשת – למרות שבמקומות אחרים באותו ספר מוצג המומר ישראל שושן כאדם טהור-אמונה וחף מאינטרסים:

> "וכשהיה [ישראל שושן] מפתח את מושגי-היסוד שלו והמילים "לחם-הקודש... הסעודה האחרונה... סקראמנט... קונסובסטנציה... אימפנציה... טרנסובסטנציה..." היו מרחפות עם הבל המנה העיקרית שהוגשה לשולחן – אומצות בשר-עגל עם איטריות ברוטב עגבניות – נתקף גבריאל חמת-זעם על העולם הנוצרי כולו, על כל כנסיותיו וזרמיו

וכיתותיו. עולם שאוכל את אלוהיו ושותה את דמו: על שלושה דברים העולם הנוצרי עומד, על רצח אלוהים, על אכילת בשרו ועל שתיית דמו. זה הוא קודש הקודשים [...] מדי יום ביומו, בבוקר בבוקר, קם הכומר הקאתולי להעלות מחדש את אלוהיו על הצלב כדי לאכול מבשרו ולמצוץ את דמו, ולזה הם קוראים סקראמנט של סעודת-הקודש..."

על הנר ועל הרוח 142

ההשוואה של בשר-המושיע לאומצות בשר-עגל ודמו לרוטב עגבניות עולה בקנה אחד עם התנגדותו של שחר לכל דת ממוסדת, אך מותירה על כנה את התמיהה על התנצרותו של ישראל שושן – אחת החידות הבלתי-פתורות ב"לוריאן".[94]

3.3. "דקים בחריפותם וחריפים במתיקותם"

העברת תחושות במילים היא משימה בלתי-אפשרית למעשה. טעם המזון נקלט באופן מיידי ובלתי-אמצעי, ללא תיווך של מחשבה או שיפוט מופשט, אבל כדי לתאר טעם בספור יש לייצג אותו במילים, כלומר באמצעים מופשטים. לדוגמה נשוב ונקרא כיצד מתאר שחר את טעם הדגים הממולאים של גברת גוטקין: "המוצקים ופריכים כאחת, הדקים בחריפותם וחריפים במתיקותם, הנלעסים בתשוקה ונמסים בפה בעדנה-יורדת-חדרי-בטן..." (המסע לאור כשדים 133). מי שלא טעם מימיו דגים ממולאים אינו יכול לדעת לפי התיאור מה טעמם. אדרבא, התיאור הוא כמעט אוקסימורוני: הדגים גם מוצקים, גם פריכים וגם נמסים; גם חריפים וגם מתוקים. לעומת זאת, מי שטעם פעם דגים ממולאים ואלו ערבו לחיכו עשוי להנהן בהסכמה וממש לחוש את תהליך הנגיסה, הלעיסה והבליעה. כלומר, התיאור הספרותי יכול לגרום לקורא **לשחזר** תחושה שחש בעבר, אך לא ליצור תחושה חדשה לגמרי. במונחיו של אינגרדן, נדרש היבט סכמטי מוכן מראש כדי לבנות את האובייקט המיוצג (חשוב להדגיש שה"אובייקט" לענייננו אינו הדגים אלא התחושה הנוצרת בפה בעת אכילתם).[95]

---

[94] השרירותיות של המרת-הדת של שושן מקורה אולי בכך שדמותו מבוססת על אדם אמיתי – יעקב בלום. שחר הכיר את בלום, אך לא ידע מה הגורם להתנצרותו או שהחליט שלא לכלול זאת בסיפור. שחר הרבה לקחת חומרים מהמציאות ולהשתמש בהם לצרכי היצירה באופן חופשי. ראה להלן בסיכום העבודה, עמ' 116.

[95] ראה דיון בסעיף 2.4. של עבודה זו, עמ' 18.

למרות שהשפה עשירה במילים המציינות טעמים, אין מילה אחת המתארת את טעמם של הדגים. שחר נזקק לשורה של מילים שונות וכמעט סותרות זו את זו. כאן באה לידי ביטוי מובהק נטייתו של שחר לכתוב רשימות קטלוגיות של שמות-תואר. אופן-תיאור זה עולה בקנה אחד עם הדרך בה אנו חשים טעם: כשאנו אוכלים פועלים בפינו במקביל הקולטנים השונים למתיקות, חריפות, חמיצות, מרירות ומליחות, יחד עם תחושת המרקם ומגעו של המזון בפה, וריחו העולה במנהרות האף. סגנון כתיבה זה נפוץ למדי בכתיבה על אוכל, כפי שמעידה פרגוסון.[96] התיאורים הבאים לקוחים מתוך כתבות של מבקר המסעדות דניאל רוגוב ב"הארץ":[97]

> "שמפניה מרוכזת בצבע מוזהב בהיר, עם גוף מלא, הנפתחת בטעמי שמרים, מלון ואשכולית, ואליהם מצטרפים בהמשך טעמי אגסים, אגוזי קשיו ולחם קלוי. יין ארוך, עמוק ומורכב. [...] הגספצ'ו החלק והפיקנטי במידה היה טעים מאוד, ונוסף לו חן בדמות כמה טיפות של קרם פרש. [...] רביולי ממולאים בגבינת כבשים חריפה היו טובים מאוד ורוטב העגבניות והפטריות הקטיפתי והמפולפל שליווה אותם היה טוב..."

המשותף לתיאורים הוא שרשראות צפופות של שמות-עצם ושמות-תואר המנסות ליצור תחושה של בו-זמניות, כפי שאנו חשים בו-זמנית במרכיבים השונים של הטעם. בהמשך אפרט כיצד משתמש שחר בשרשראות של שמות-תואר כדי להתגבר על הליניאריות של הטקסט הכתוב, אבל תפקיד חשוב שממלאות שרשראות-התארים הוא ליצור תחושה של שפע. השפע המתפרץ, העולה-על-גדותיו וממלא את הכלים עד כדי שבירתם הוא מוטיב מרכזי ב"לוריאן". לרוב זהו שפע סמלי, לעתים שפע של אור, אבל בהקשר המסוים של מזון "שפע" פירושו הבטחה לפרנסה, לחיים טובים, לביטחון כלכלי.[98] רווחה כלכלית היא נושא שהעסיק מאוד את שחר, ולגבי רבות מהדמויות ב"לוריאן" נמסר לנו שהיו עניות מאוד. נראה שתיאור זה משקף במידה רבה את ירושלים של שנות השלושים והארבעים, שרבים בה היו עניים מרודים ואף סבלו חרפת רעב. גם המספר סבל מחסרון כיס בתקופת שהותו בפריז ויחסיו עם הלן מושתתים על תמיכתה הכלכלית. יחסו של שחר לעניים הוא אוהד ודמויות כגון סבא מרקל, ג'מילה, פרופ' ורטהיימר, שושי לפני נישואיה ואפילו "חיים ארוכים" מעוררות אמפתיה בקורא. על אחת כמה וכמה מאיר שחר באור חיובי את סרוליק שושן הצעיר ואת גבריאל לוריא שהתרושש משום שכספו של אביו פסק

---

[96] Ferguson, *Accounting for taste*.

[97] השתמשתי בציטוטים מעיתון ישראלי במקום לתרגם את ציטוטיה של פרגוסון מה"ניו יורק טיימס". העובדה שמצאתי בקלות ציטוטים מקבילים מעידה על כך שזהו סגנון מקובל.

[98] מלכה פוני ציינה ששמו האמצעי של אביו של גבריאל, יהודה פרוספר לוריא, פירושו "שפע".

מלהגיע. מאידך פאולה שושן, הנמשכת לאנשים עשירים, מעוררת סלידה. הקיטוב הסוציו-אקונומי ב"לוריאן" קיצוני ואלה שאין להם נושאים את עיניהם אל השפע.

כפי שכבר נאמר, שחר מעדיף מזון של-ממש על העיסוק במילים. אך להעדפה זו שני תנאים: האחד, שמדובר בנשים: נשים נמדדות ביכולתן להזין את ילדיהן ובני-אדם אחרים, ויכולת זו עדיפה בהרבה על כישורים אינטלקטואליים. עמדה זו עומדת בניגוד מוחלט לאהדתו של שחר לגיבורים-גברים הזונחים קריירות ומקומות עבודה ממשיים לטובת כתיבת שירה (ברל), חיפוש רוחני (ישראל שושן וגבריאל לוריא) ואפילו רדיפה אחר חלומות באספמיא (חיים ארוכים, "ייבנה המקדש"). התנאי השני מרכך במידת-מה את השוביניזם שמבטא התנאי הראשון. שחר מזלזל במילים הלקוחות מהעולם האקדמי, האינטלקטואלי – פילולוגיה, מאמרים מלומדים והרצאות, ואילו כתיבת שירה, חלומות ו"בטלנות ירושלמית" אינם שייכים לעולם-המילים של האקדמיה, אלא לתחום האמנות.[99] כמובן ששחר עצמו בחר לכתוב ולא לבשל. כלומר, שחר מציב את החוויה החושית כמטרה לשאוף אליה אך לא כדבר קיים בעולמו.[100] "השאיפה אל" כעדיפה על האחיזה המוצקה מייצגת תנועה מתמדת ושאיפה אל מה שמעבר למציאות. תנועה זו של שאיפה לעולם שמעבר היא מוטיב מרכזי וחשוב ביותר ב"היכל הכלים השבורים" ועוד נשוב אליה.

3.4. שרשראות ארוכות של שמות-תואר

בתיאורים רבים ב"היכל הכלים השבורים", במיוחד בתיאורים הקשורים בחושים, מופיעים שמות תואר רבים בזה אחר זה. כבר הזכרתי את "הדגים הממולאים הללו, המוצקים ופריכים כאחת, הדקים בחריפותם וחריפים במתיקותם".[101] דוגמאות נוספות: "מין ריח חריף מתכתי רומץ"; "המגע החמים, המוצק ורך של הירך"[102] וריח הדודות אלקה ואתיל, שבו השרשרת היא של שמות-עצם המתפקדים כשמות-תואר.[103] מטרה אחת של שרשראות אלה היא לנסות ולדייק ככל האפשר במסירת התחושה. "חמים מוצק ורך" מתאר את מגע ירכה של אוריתה ביתר דיוק מאשר "חמים ורך", ודגים ממולאים שתובלו בסוכר ובפלפל הם באמת גם חריפים מעט וגם

---

[99] עדיין בחירתו של שחר להצמיד דיבור פסאודו-אינטלקטואלי בעיקר לנשים (לאה הימלזך, דבורה קלמנסון, הלן מורלי) היא בחירה אנטי-פמיניסטית.

[100] ניתן להשוות זאת לביטוי המתמטי *limes* המציין שאיפה של משתנה לערך מסוים. הביטוי *"X שואף ל-2"* מאפשר חישובים שלא ניתן לבצעם כאשר *"X שווה ל-2"*.

[101] המסע לאור כשדים, עמ' 133.

[102] יום הרוזנת עמ' 11; חלום ליל תמוז 151, בהתאמה.

[103] ראה להלן סעיף 4.3. עמ' 56.

מתוקים מעט. בנוסף לכך יש כאן ניסיון להתגבר על הליניאריות של הטקסט וליצור מעין תחושה של בו-זמניות, כפי שאנו חשים בו-זמנית במתיקות ובחריפות, או ברכותה וגם בחמימותה של הירך. טקסט כתוב הוא, מטבעו, ליניארי. אירועים הקורים בו-זמנית (למשל במקומות שונים) נמסרים בזה אחר זה ועל הכותב לקבוע את סדר-הופעתם. לעתים תופעה זו משחקת לידי הכותב (המעוניין לפתוח פערים ולהשהות מידע), אך בניסיון להעביר תחושה מלאה ומדויקת ככל האפשר של פיסת-מציאות, דוקומנטארית או בדיונית, הליניאריות של הטקסט עומדת לרועץ לכותב. השרשרת הצפופה של תיאורים ושמות-עצם משמשת סימן מוסכם בין הכותב לקורא, שאמור להבין ש"מגע חמים, מוצק ורך" פירושו שהמגע הוא בו-זמנית גם חמים, גם מוצק וגם רך, כאילו המשפט היה כתוב בצורה כזו:

חמים
מוצק } מגע
רך

אם נפרק את שרשרת התיאורים נמצא לעתים שהצירוף הבודד הוא חסר-פשר ("ריח רומץ"), לא מדויק ("ריח מתכתי") או סתמי ("ריח חריף"). השרשרת מתארת את התחושה בקירוב הטוב ביותר, והיא אפקטיבית יותר מסכום מרכיביה. תופעה נוספת, הקשורה לעניין זה, היא העושר הלשוני בו מצטיינת כתיבתו של שחר.

3.5. עושר לשוני

שפתו של שחר זכתה לשבחים רבים. בין משבחיה נמנים ברוך קורצוויל, צבי לוז ורבים אחרים.[104] בריאיון עם חיים באר ("לאסוף את שברי הכלים, לעשות ריקונסטרוקציה") אמר שחר: "הלשון חייבת להיות חיה. אם היא חיה אתה יכול לעשות בה הכל. [...] ברגע שהיא חיה אתה יכול לבוא עליה כדרכה ושלא כדרכה". שחר נוקט באמצעים שונים על מנת ליצור לשון עברית חיה ותוססת ולייצג חוויות חושיות באופן חי ככל האפשר. כפי שנראה לאורך כל העבודה, אמצעים אלה מיועדים לא רק להעביר חוויה קרובה ככל האפשר לחווייתו של הכותב אלא גם לבטא רעיונות מסוימים הקשורים בחוויה החושית. שפתו של שחר עשירה ביותר, והוא משתמש בחופשיות

[104] קורצוויל משבח את שחר במלים "הישג לשוני מזהיר" ומציין שמבחינה זו עולה ספרו "ירח הדבש והזהב" על "ימי צקלג". קורצוויל, "מעבר לכל הערכים". ולוז כותב: "הישג מיוחד רואה אני בעברית של שחר. [...] ניקיון דעת ואחריות ניכרים בסגנון זה, כמין בגרות של העברית". לוז, "מציאות ואדם בספרות הארץ-ישראלית", עמ' 123.

יתרה בכל רובדי השפה – משפה מדוברת עד שימוש במלים יחידאיות מהמקרא ומהתלמוד. כך לדוגמה אומרת הגברת לוריא לילד המספר, שקנה עבורה "רוטל סוכר ותריסר מקלות כביסה", שהחנוני הוא "גנב גליצאי" וממשיכה "בקינוב החורפש" "אחרי שהערתה את הסוכר אל תוך הצנצנת".[105] "רוטל" היא מידת משקל שכבר איננה בשימוש ואזכורה מעיד על התקופה; "מקלות כביסה" הם הכינוי הנפוץ בשפת הדיבור לאטבים; "חורפש" הוא שמו הערבי של ירק מקומי הדומה לארטישוק, והמספר מציין שאיננו יודע את שמו העברי; יוצאי גליציה נחשבו בתרבות המזרח-אירופית לגנבים ממולחים: שחר בוחר להשתמש בצורה העברית "גליצאי" ולא ב"גליציאנער" היידי, שהוא המקור. מלים אלה, הלקוחות מהשפה המדוברת, מגדירות מניה וביה תקופה ומקום – השילוב של ערבית ויידיש יחד עם המדידה ב"רוטל" אופייניים לירושלים שלפני קום המדינה. לעומת כל אלה משתמש שחר במלים "קינוב" ו"הערתה", מלים השייכות לרובד לשוני גבוה ביותר. עושר לשוני זה אופייני לשחר, מצטרף לאמצעים שנמנו לעיל ומוסיף על תחושת השפע. השימוש בשפה גבוהה תואם את האליטיזם התרבותי ששחר מצדד בו בגלוי (ראה, למשל, אמירתו של גבריאל לוריא: "I an one of the happy few", *על הנר ועל הרוח* עמ' 56). מלבד כל אלה, ראוי לציין כי בשפתו העשירה יצר שחר כמה מן הקטעים היפים והמהנים ביותר ב"היכל הכלים השבורים", קטעים ששבו את לבם של קוראים לא מעטים.

3.6. סיכום חוש הטעם

חוש הטעם קשור לאכילה, שהיא צורך גופני חיוני. לחוש הטעם ב"לוריאן" ארבע משמעויות נפרדות: מצבים של מחסור במזון והניגוד בין מזון פשוט ומזין לבין מאכלים יקרים מייצגים מתח סוציו-אקונומי ואת אהדתו הברורה של שחר למעמדות הנמוכים. מאכלים שונים, כגון הבורקס או תבשיל הקיפוד הצועני, מבטאים זהות קולקטיבית, לאומית או עדתית. מזון נוכח גם בדיונים שעניינם דת ואמונה: מתיאורי העולם הבא, דרך טקסי המיסה ועד תיאורי הרימה והתולעה שב"יום הרפאים". החיבור בין האמונה הדתית למזון תואם את נטייתו של שחר לבטל את ההבחנה הבינארית בין גוף ורוח. משמעות רביעית קשורה לתפקידן של נשים כאמהות המספקות מזון למשפחותיהן. הנשים ב"לוריאן" נבחנות, קודם כל, ביכולתן להזין את ילדיהן ואת הגברים שסביבן: דמויות הנשים ב"לוריאן" ממלאות בעיקר את התפקידים הנשיים המסורתיים במיטה ובמטבח וככל שהן חורגות מהם הן זוכות לפחות הערכה. האהדה למעמדות

[105] קיץ בדרך הנביאים עמ' 50.

העובדים, המזון כביטוי לזהות ותיאור גן-העדן כמספק הנאות גסטרונומיות או מיניות – כל אלה משתלבים היטב במגמה זו.[106]

[106] לכך מצטרפים גם החיוב והנוסטלגיה בהם מתוארים (אמנם בחיוך מסוים) "הימים הטובים ההם" – כגון הגברת לוריא המתגעגעת לימי הטורקים – לעומת היחס השלילי במפורש לזמן הסיפר ה"מודרני" (למשל, בתיאור המסיבה של יעלי לנדאו, חלום ליל תמוז עמ'63). עניין זה אינו קשור לחוש הטעם אך גם הוא משתלב באותה מגמה.

4. חוש הריח

שחר מרבה לתאר ריחות, רובם נעימים ומושכים ומיעוטם דוחים. ריחות מופיעים ב"לוריאן" הן כחלק מתיאורים קטלוגיים רב-חושיים, הן בשימוש (הנפוץ אצל שחר) בסינסתזיה והן במצבים ותיאורים ריחניים-טהורים. תיאורי ריח מסוימים חוזרים יותר מפעם אחת – סימן בדוק אצל שחר לחשיבות שהוא מייחס לעניין מסוים. מקום חשוב במיוחד תופס הריח בתיאור המשפט ב"יום הרוזנת". תחילה אציג בקצרה את הידוע לנו על הפיסיולוגיה המורכבת של חוש הריח. אדון בתכונות המייחדות את חוש הריח מחושים אחרים, במשמעויות ובהקשרים המקובלים לריח בתרבות המערבית, לרבות מרסל פרוסט ועוגיית המדלן הידועה. בחלקו השני של הפרק אנתח חלק מהריחות הנזכרים ב"לוריאן" ואת משמעויותיהם. אנסה לבחון כיצד משתמש שחר בריח ליצירת חוויה של התגלות ולהבניית עולם בדיוני – בין אם זהו עולם ילדותו, אותו הוא מנסה להחיות, או עולם בדוי. בחלק השלישי אבחן כיצד מתמודד שחר עם הקושי לתאר ריחות במילים. לצורך הדיון אדגים את טיפולו של שחר בריחות שונים מאלה שיתוארו בחלק השני של הפרק, למרות שבמקרים רבים אותם ריחות עשויים להוות דוגמה לטיעונים שונים: ביצירתו של שחר, חשוב לזכור, רשת-ההקשרים מסועפת ורבת הצטלבויות. בחירה באפשרות מסוימת לרוב אינה מוציאה אפשרויות אחרות אלא מצטרפת אליהן בחדווה.

4.1. ריח וזיכרון

חוש הריח קולט מולקולות של חומרים שונים ומדווח למוח על קיומן בחלל האוויר. ריח וטעם הם שני החושים הכימיים ויש קשר הדוק ביניהם – למעשה תחושת הטעם שלנו היא צירוף של טעם וריח. בניגוד לצבעים ולקולות, המבטאים נקודות על סקאלה רציפה של אורכי-גל אלקטרומגנטיים, הריח מורכב ממולקולות נפרדות ושונות שאין קשר ביניהן. איזור החישה באפנו מכיל כ-1,000 קולטנים נפרדים שכל אחד מהם רגיש לחומר מסוים. לכל קולטן יש עצב משלו המעביר את המידע בנפרד למוח, שם הוא נקלט בצורת "מפה טופוגרפית" מסוימת. זו הסיבה שהמוח זוכר כל ריח כשלעצמו, ולא באופן יחסי לריחות אחרים. כלומר, זיכרון של ריח הוא מסוים ומוחלט, לעומת הצבעים הנקלטים כיחסיים לצבעים אחרים: אנו עשויים לקלוט גוון של סגול ככהה יותר או נוטה יותר לכחול מאשר גוון אחר, אבל ריח של קפה יהיה תמיד ריח של

קפה.[107] ריח מסוים עשוי להיות מורכב מתערובת של מספר ריחות שאיננו מסוגלים להבחין ביניהם, אך כל אחד מאותם ריחות נקלט במוחנו ב"חתימתו" האופיינית והקבועה.

לריח היה פעם תפקיד חשוב בשמירה על חיינו. בעלי החיים משתמשים בעיקר בחוש הריח הן כדי למצוא מזון והן כדי להתריע על נוכחות טורפים. ערכו של תפקיד זה הצטמצם מאוד בחיים המודרניים, אך עדיין אנו מרחרחים מזון החשוד כמקולקל. גם לגז הבישול מוסיפים ריח כדי להזהיר אותנו מפני הסכנה שבדליפת גז, כיוון שריח הוא עדיין התרעה אינטואיטיבית על זיהום. תפקיד נוסף של חוש הריח הוא לסייע לבעל-החיים במציאת בן/בת זוג. כל בעלי החיים, וגם אנחנו, משחררים לאוויר כמויות זעירות של פֶרומונים המעוררים את בני ובנות המין הנגדי. האדם המודרני דווקא שכלל את השימוש בחוש הריח למטרות רבייה: היות וחוש הריח האנושי חד פחות משל בעלי החיים, המציא האדם בשמים וריחות מלאכותיים למשוך בהם בני ובנות זוג.

תפקידיו הקמאיים של חוש הריח יוצרים חלוקה ברורה מאוד בין ריחות "טובים" המסמנים הנאות כגון מזון או מין, לבין ריחות "רעים" המסמנים רעל, מזון מקולקל או סכנה. עובדה זו מקבלת ביטוי מעניין במילים המציינות ריח. צבעים מוגדרים בעזרת שמות-תואר כגון כחול ואדום וגם לטעמים יש שמות כגון מתוק ומלוח – שמות-תואר שאינם חיוביים או שליליים. לריחות אין שמות המתארים אותם ועלינו להשתמש בשם החומר המפיץ את הריח ("ריח מנטה", "ריח של אלכוהול") או להשתמש בשם של חומר כדימוי ("ריח כשל ביצים מקולקלות"). לעומת זאת יש מילים המציינות את היותו של ריח נעים או דוחה: ניחוח, בושם לעומת סירחון, צחנה, עיפוש, באשה. "ריחו" של דבר או של אדם מציין, אם כך, בהשאלה את ערכו בעיני הדובר: ביטויים כגון "הבאיש את ריחו", "הדג מסריח מהראש" או "לא בא כבושם הזה" נושאים ערך שלילי או חיובי ברור. הערכיות של הריח עשויה להיות סובייקטיבית: מה שמושך אדם אחד עשוי לדחות את האחר. ילדים צעירים, למשל, אינם סולדים מריחות גוף והפרשות. דוגמה בולטת הוא ריח הגויאבה, שיש כאלה שאינם מסוגלים לשאתו. עם זאת יש הסכמה לגבי ריחות רבים הנחשבים "נעימים" או "מסריחים".

[107] הבדלים בעוצמת הריח הם שווי-ערך לעוצמת הצבע, הנקראת "רוויה". צבע בלתי-רווי הוא שקוף או אפרורי. ההבדל בין צבע כהה לצבע בהיר אינו הבדל של עוצמה אלא פונקציה של הוספת צבע שחור או לבן (כלומר מידת ההחזרה של אורכי-גל נוספים).

קולטני הריח נזקקים לכמות זעירה ביותר של חומר על-מנת לחוש בריח, אפילו אצל האדם המודרני שחוש הריח שלו מנוון למדי. מכך נובעת משמעות נוספת, מושאלת, של המילה ריח: "שמץ, קורטוב, מעט מן המעט, זכר לדבר". משמעות זו מתחברת לקישור של הריח עם הזיכרון. אנו נוטים לזכור ריחות ולקשר בין ריח לזיכרון, אולי בשל היותו של הריח מוחלט ומסוים. ניסויים מדעיים אישרו שבטווח הארוך אנחנו זוכרים ריח טוב יותר מאשר תמונה.[108] ריח הוא אחד הגורמים ל"היזכרות הבלתי-רצונית" שתיאר מרסל פרוסט ב"בעקבות הזמן האבוד", ואם כי אינו הגורם היחיד (אחת ההיזכרויות תלויה במשפט מוסיקלי ואת האחרת מעוררת מעידה על מרצפת שקועה) בכל זאת הסצנה בה טעם וריח של עוגיית מדלן טבולה בתה מחזירים את מרסל לחוויות ילדותו הפכה לפרדיגמה של זיכרון בספרות. פרוסט בהחלט אינו לבד: תיאורים של ריח המעלה זיכרונות ילדות רחוקים מופיעים גם אצל רודיארד קיפלינג, גרהם גרין, עדנה אוברייין, קולט ואחרים.[109]

דגלאס פורטאוס טוען שהראייה והשמיעה הם חושים קוגניטיביים ולוגוצנטריים, כיוון שהם מקורות-המידע העיקריים שלנו כשאנחנו לומדים על העולם שסביבנו. חוש הריח, לטענתו, הוא יותר אמוציונלי. ייתכן שהגורם לכך הוא שראייה מתרחשת ממרחק ואילו הריח אופף אותנו מקרוב וחודר ממש לגופנו.[110] גם תפקידיו העתיקים של הריח כמסמן סכנה, מזון או עוררות מינית מעניקים לו עוצמות רגשיות המהדהדות עדיין בתרבותנו. זו אולי סיבה נוספת שריחות מסוימים נושאים עבורנו משמעויות אישיות עמוקות ומסוגלים לעורר בנו זיכרונות מרגשים.

4.2. מריח האבן העתיקה עד ריחה העז של הנחושת

<u>א. אבן ירושלמית, עץ מברטאן.</u> בעמוד הראשון של הכרך הפותח את "היכל הכלים השבורים", "קיץ בדרך הנביאים", הילד המספר מעלה מים מן הבור שבחצר הבית. פעולה זו, כל-כך ירושלמית כשלעצמה, מקבלת משנה-ייחוד מתיאור "פי הבור המוגבה כעין מזבח מעט". השוואת הבור למזבח עולה בקנה אחד עם הפירוט הרב שבו מתוארת הפעולה היומיומית, פירוט המקנה לה חשיבות ותשומת-לב מיוחדת. תיאור שאיבת המים המשתרע על-פני עמוד וחצי בפתיחת הספר מַטרים את הדיון בבור המים כמטאפורה, ככלי שעשוי להכיל או לא להכיל את השפע –

[108] אנגן ורוס, מצוטטים אצל Porteous, עמ' 37.
[109] Porteous עמ' 39 ואילך.
[110] Porteous, עמ' 22.

מטאפורה מרכזית ורבת-משמעות ב"לוריאן".[111] תיאור המים שבבור כולל תיאור של ריחם המיוחד: "מי הבור עמוקים ורכים ואפלים וריחם אבן עתיקה וברזל ואזוב ונפט נגד יתושי המלריה." (קיץ בדרך הנביאים 11). פירוק הריח למרכיביו – אבן, ברזל, אזוב ונפט - מאפשר לנו ממש לחוש את הריח. אורך התיאור יוצר תחושה של השתהות מכוונת שגם היא מסייעת לנו להריח את מי-הבור "באף רוחנו". יחד עם הילד-המספר אנחנו תוחבים את ראשנו לתוך הבור ממש ומריחים (ובהמשך גם שומעים ורואים) את המים. ריח המים מאוד ריאליסטי ומוחשי, אפילו פרוזאי (נפט להדברת יתושים), אבל בעת ובעונה אחת הוא גם סמלי: האבן היא לא סתם אבן אלא "אבן עתיקה"; שחר בוחר במלה המקראית "אזוב" ולא במלה "טחב", שהיא המלה הנכונה לתאר את הירוקת הצומחת על אבני הבור הלחות. התיאור החושי-הריאליסטי של הרגע המסוים בנקודת-הזמן בה פותח הסיפור – "ברגע בו הייתי שואב מים מן הבור" – הוא בה-בעת גם תיאור סמלי המקפל בחובו את אלפי שנותיה של העיר העתיקה. בור המים בחצר, ההרמז "מזבח מעט" ועתיקותה של האבן מאפיינים ומסמלים את ירושלים גם כמקום. שילוב הזמנים (הימים ההם והזמן הזה) עם המקום יוצר בדמיוננו את העיר ירושלים ומציב בפתיחת ה"לוריאן" את העיר, על מרחבה ואלפי שנותיה, הן כמקום ההתרחשויות העיקריות והן כסמל מרכזי.

הדואליות סמלי/ריאליסטי, כצירוף שאין להפריד בין חלקיו, מאוד אופיינית לשחר ומגלמת גם את ירושלים כפי ששחר תופס אותה – עיר ממשית ומוחשית, עיר של בני-אדם בשר ודם שחיים בה בפועל, שהיא גם סמל ואידיאה וחלום ומשאת-נפש. אליבא דשחר אין, וגם לא ניתן, להפריד בין "ירושלים של מעלה" ל"ירושלים של מטה": המציאות והאידיאה כרוכות זו בזו ומייצגות זו את זו אהדדי.[112] בדרך זו הלכו סופרים נוספים, כגון עמוס עוז וחיים באר, ירושלמים-מלידה שלעיר תפקיד חשוב בספריהם (למשל ברומנים "מיכאל שלי" ו"נוצות").

לקראת סופו של "קיץ בדרך הנביאים" נמצא גבריאל לוריא בברטאן שבצפון צרפת. "כחודר לתוך סוד היה נכנס לתוך מיטתו העתיקה בחדר העתיק של החווה העתיקה למרגלות המצודה ההרוסה" כותב שחר[113] והדמיון בין ירושלים לקרנק מכה בנו:

---

[111] על משמעות השפע אצל שחר כתבו רבים, ביניהם גלעד מורג (עמ' 218 ואילך); מלכה פוני ויעל פלדמן.

[112] ראה, בין השאר, אצל יעל פלדמן, "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר", עמ' 17; שרה כ"ץ, "מראת בירושלים" עמ' 21 וכן "המחבר שמחה את שמו מספר חייו"; חיה שחם, "כפל הפנים של ההוויה"; אדית נוימן, "ריאליזם פשטני וסמלי בסיפורי דוד שחר".

[113] קיץ בדרך הנביאים, 177. כאן ובמקומות נוספים שחר זונח את המספר-הילד בגוף ראשון לטובת מספר כל-יודע.

"ריח כבד של עץ אפף אותו סביב-סביב, ריח דפנותיה ואפיריונה של מיטת הקדומים הבריטונית שבתוכה שכב, ובד בבד עם נשימת אוויר המיטה הזרה שבתוכה שרוי היה במלוא הכרתו, ראה בבירור את המפסלת שבידו של סבא חודרת בחצי סיבוב לתוך בשר עץ הזית בינות לגידיו ושמע את ציוץ העץ המבוקע ואת חריקת הנסורת תחת רגליו, רגלי ילד בן שש שבא להראות לסבא את הנעליים החדשות שקנו לו, נעלי לכה שחורות ומבריקות שמשמיעות קול פצפוץ נעים לאוזן בשעת הליכה. [...] סבא עשה לו קופסה של עץ זית בדמות ארון-קודש קטן [...] מגיש אותה לאפו ומריח את ריח עץ הזית המהול בריח הציפוי השעיע שעדיין לא התייבש כליל ולא נמר." *קיץ בדרך הנביאים* 180 – 181, מופיע שוב מילה במילה *בעל הנר ועל הרוח* 89.[114]

ריח העץ מחיה בלבו של גבריאל את דמות סבו, אבי אמו, הנגר האמן מירושלים. המיטה דומה להפליא לקופסה שעשה לו סבא לפני שנים, וזו דומה לקופסה אחרת שעשה יוסף הנגר, אביו של ישו. שתי הקופסאות אבדו, לא ברור מתי והיכן. ירושלים וקרנק, סבא מרקל ויוסף הנגר, ארונות קודש וצלבים, שרידים קדושים (רליקיות) שאבדו לבלי שוב – כל אלה מתמזגים בריח העץ "שלא נמר", שנותר טהור, משום שהוא שמור ללא-פגע בתודעתו של ילד בן שש.[115] בעזרת תיאורים חושיים מפורטים שחר מַבנה מחדש את עולם ילדותו (שכן, כמו המספר, גם שחר נולד בירושלים ב-1926). ריחות האבן והעץ, המים והנפט מחיים את התיאור והופכים אותו אינטימי יותר, מוחשי וקרוב מכפי שהיה אילו ניתן לנו בתיאור ויזואלי בלבד. כיוון שריחות נושאים עמם זיכרונות אמוציונליים ומדויקים הם מתאימים לשחר, ששואף לכתיבה אמוציונלית ומדויקת.

<u>ב. התגלות ריחן של הדודות.</u> עמדתי לעיל על כך שריח מסוים עשוי להיות מורכב מריחות שונים, כתוצאה מהרכבו הכימי של החומר המפיץ אותו. וכך מתואר ב"מסע לאור כשדים" ריחן המיוחד של הדודות (הלא הן אלקה האמנית ואחותה אתיל, דודותיו של סרוליק/ישראל שושן):

"סמדר-לבלוב-נעורים-מקומט זה נתן ריח מיוחד לו שהורכב, אף הוא, מן הדברים המפולגים ורחוקים זה מזה. בדומה לחזותן של הדודות, היה גם ריחן עושה רושם של מין שלמות מוזרה ורחוקה כהבהק פתאום שלא מן העולם הזה, שלמות אחת ואחידה למרות היותה מורכבת מפרטים שבדרך-כלל אינם עולים בקנה אחד, ויש אפילו שהם

[114] הופעתו המחודשת של קטע במקום אחר ב"לוריאן" מראה על חשיבות יתרה שמייחס המספר לקטע. וראה בהמשך תיאור מאפרת הטווס המתכסה באפר, המופיע שלוש פעמים.
[115] עדה צמח משתמשת בפסקאות על ריח העץ כדוגמה לקשר בין שחר לפרוסט במאמרה "קרבה יתירה".

קטבים הדוחים זה את זה אהדדי; שלמות המורכבת מכל הפרטים הכלולים בה ועם-זאת היא מעל ומעבר לכולם כאותה מנגינה שיש בה יותר מאשר סתם צירוף הכלים המשתתפים בה ומרכיבים אותה; ריחן של הדודות עצמו בקע מבעד לריח אריגי-הבד שבלו במגירות-שידה סגורות והתמזג בעששת העץ העתיק והבושם הצרפתי המעודן סן לוראן ובריח סבון הכביסה ומי-הבור ואיזוב-הקיר וטחב-האבן ועובש-הלחם וממרח-החינה ומי-הליזול ודבש-הדבורים. *"המסע לאור כשדים* 19

ריחן של הדודות מתאפיין, כבר מתחילת התיאור, באוקסימורון "לבלוב-נעורים-מקומט".[116] תיאורי הדמויות של שחר, בעיקר דמויות משניות או כאלה המייצגות קבוצה, לוקים לעתים בסטריאוטיפיות קיצונית (ודי אם נזכיר את יצחוק רבן החרדי ואת לאה הימלזך מבקרת האמנות הסוציאליסטית). אלקה ואתיל, לעומת זאת, זוכות לתיאור עשיר ומורכב ודמותן הכפולה מתפתחת לאורך הסיפור. ריחן של הדודות מבטא נאמנה את ייחודן בהיותו מורכב "אף הוא מן הדברים המפולגים ורחוקים זה מזה". זוהי שלמות העולה על סך מרכיביה, כמנגינה המורכבת מצלילים שונים. (השימוש בסינסתזיה רווח אצל שחר, ועוד אשוב לדון בו). מרכיביה של אותה שלמות – ריחן של הדודות – מובאים ברשימה קטלוגית, בדומה לריח מי הבור. כמה ממרכיבי הרשימה כבר פגשנו: מי-הבור, איזוב הקיר וטחב-האבן הם ממאפייניה של ירושלים. ריח עץ עתיק, כפי שראינו, קשור לברטאן שבצרפת אך גם לזיכרונות הילדות הירושלמיים של גבריאל לוריא. הבושם הצרפתי כשמו כן הוא, ואילו החינה היא סממן מזרחי – ושניהם יחד עניינם נשיות. סבון הכביסה ומי הליזול הם ריחות של ניקיון, העומדים בניגוד לריחות עששת, עובש וטחב המציינים יושן. יושן זה מצטרף לעתיקות העץ כביטוי לעתיקותן של הדודות, שנדמה שמאז ומעולם היו זקנות. הלחם העובש הוא גם היפוכו של הלחם המושלם-בטריותו שאליו שואפת ג'נטילה לוריא[117] שכן הדודות אינן קפדניות ופרפקציוניסטיות כגברת לוריא – הן סלחניות ומקבלות מטבען. לדבש יש ריח מתוק ונעים והוא מתקשר עם עמלנות ובריאות. ובכן: ירושלים וברטאן, צרפת והמזרח התיכון, זיקנה מופלגת ונשיות, ניקיון, עמלנות ומתיקות – כל אלה נכללים בריחן המיוחד של הדודות. "סמדר-לבלוב-הנעורים-המקומט" מתאר בדיוק מדהים את התחושה שמעוררות בנו נשים זקנות ואהובות, החיות בישראל כבר שנים אך נושאות עמן זיכרונות מאירופה, ומבעד לקמטי הזקנה מציצה אצלן עדיין הנשיות.

---

[116] על אוקסימורון, סינסתזיה והקשר ביניהם ראה דיון בסעיף 8.2. , עמ' 99 בעבודה זו וכן אצל חמוטל בר-יוסף, "סינאסתזה ואוקסימורון ביצירות גנסין".

[117] "קיץ בדרך הנביאים" 2-41, וראה דיון בסעיף 3.2., עמ' 32 בעבודה זו.

הצירוף של ירושלים וברטאן הוא צירוף שיש לו חשיבות רבה ב"לוריאן". כפי שחייו של גבריאל לוריא (וכן חייהם של המספר ושל דוד שחר עצמו) נעים בין ירושלים לצרפת, כך עולמו הרוחני נובע משני מקורות: מקור אחד הוא היהדות והארץ-ישראליות, אלו השורשים הירושלמיים של גבריאל (שהוא בן לאב ספרדי ואם אשכנזייה); והשני הוא תרבות המערב, הנוצרית והקדם-נוצרית. אלו הם ה"פרטים שבדרך-כלל אינם עולים בקנה אחד, ויש אפילו שהם קטבים הדוחים זה את זה אהדדי" שבדרך מסתורית יוצרים בכל זאת "שלמות אחת ואחידה" – ריחן של הדודות.

ריח זה מתואר כ"שלמות מוזרה ורחוקה כהבהק פתאום שלא מן העולם הזה". זהו תיאור של התגלות – "התגלות הריח" (כך במקור!) שחווה סרוליק, אחיינן של הדודות, הלא הוא המטיף הקלוויניסטי ד"ר ישראל שושן. רגעים של התגלות, אפיפניות, פזורים ב"היכל הכלים השבורים". אלו רגעים של אמונה טהורה, שאינה יהודית, נוצרית או פגאנית אלא אישית ואינטימית ביותר ולכן גם אוניברסאלית.[118] הריח מתאים במיוחד להעביר תחושת התגלות מיידית ובלתי-אמצעית זו כיוון שהוא מדויק ומיידי, תכונות הנובעות מאופיו הפיסיולוגי. ברגע בו חש ישראל שושן את התגלות-הריח הוא מרצה לפני קהל של אנשי-כמורה בכירים בוועידה קלוויניסטית חשובה:

> "הוא היה עומד על הבמה ואומר מעבר לקתדרה לכמרים החשובים הממלאים את האולם הגדול מפה לפה, [...] "השילוש הקדוש שנחשב, כידוע לנו, למסתורין במלוא מובנה של המילה, באשר אי-אפשר לתפוס אותו בשכל האנושי בלבד, בלי סיועה של ההתגלות, ואף לא להוכיחו בראיה מכרעת על דרך ההיגיון לאחר ההתגלות..." ריחן של הדודות עלה פתאום באפו ברור וחי כל כך עד שהשתאה על שאין הקהל חש בו ועל כי אין זה ברור כשמש לכל עדת-הקודש שריח זה הריהו ההוכחה הפשוטה, האנושית וההגיונית ביותר, ההוכחה שיש בה כדי לפקוח את עיניו של כל אדם, ויהי זה הדל והמוגבל ביותר בשכלו, לעיקר אמונתנו [...]. בו ברגע שדומה היה עליו שהוא זוכה לא רק להתגלות הריח אלא להתגלות הגוף של הדודות, המשיך בדבריו כפי שהכינם מראש: [...] ריחן של הדודות נראה לו, בכל זאת, מחוץ לזיקה, בלתי-רלבנטי – לא לגבי השילוש הקדוש, ואף לא לגבי הסעודה האחרונה – אלא לגבי אנשי-הכמורה באי-הכנס. הללו הדיפו ריח של חולצות מגוהצות בעמילן, וכבר היו מתקינים עצמם לארוחת-הצהרים המזומנת להם עם תום הדרשה על-פירוש קלווין לסעודה האחרונה." *המסע לאור כשדים* 19 – 20

[118] לכך מוקדש רובו של הריאיון עם יצחק בצלאל, "הכל כתוב בספר", עמ' 94 – 100. וראה גם כ"ץ, מראות בירושלים, עמ' 44, ובמקומות רבים אחרים.

הזיהוי של "התגלות הרוח" עם "התגלות הריח" שהיא "התגלות הגוף" הוא נוצרי בעיקרו, ודבריו של סרוליק לקוחים, כמדומה, היישר ממשנתו של ויליאם ג'יימס. עם זאת, אזכור הסעודה האחרונה בסמוך לארוחת-הצהרים הוא אירוני ומשקף את סלידתו של שחר מכל דת ממסדית. כך גם הלגלוג על הכמרים החשובים, המדיפים "ריח של חולצות מגוהצות בעמילן" ואינם מסוגלים לתפוס את המובן-מאליו, את "ההוכחה הפשוטה, האנושית וההגיונית ביותר" שכל אדם מוגבל-בשכלו עשוי לקלוט, הלא היא ריחן של הדודות.

במה זכו הדודות, שתי זקנות חביבות ולא-לגמרי מיושבות בדעתן, שריחן יינשא למעלת "הוכחה" ו"התגלות"? התשובה מתמקדת באלקה, שאתיל היא במידה רבה מעין הכפלה שלה. אלקה היא האמנית בה"א הידיעה ב"לוריאן". היא עולה על כל האמנים האחרים בכך שאינה עושה את אמנותה קרדום לחפור בו: היא מייצרת חפצי נוי לפרנסתה, אך יצירות האמנות שהיא רוקעת בנחושת טהורות מכוונת-רווח ואינן מוכתבות על ידי דבר מלבד ההשראה והדמיון היוצר של האמנית. כיוון שאלקה היא אמנית של אמת, בריחה (=ברוחה) נכללות ירושלים וצרפת, כלומר השורשים היהודיים, המזרח התיכון והתרבות האירופית – נוצרית ופגאנית גם יחד. כאמנית ניחנה אלקה ב"חוש ריח נכון": "אלקה נענעה בראשה [...] והוסיפה, "זה עניין של חוש-ריח. חוש ריח נכון יציל את כולנו." (המסע לאור כשדים 179). "נכונות" זו היא תכונתו של מה שהוא נכון "א-פריורי", כשלעצמו, בלא תלות בחוקים או בכללים – כלומר היופי. התפיסה הניאו-אפלטונית המחברת יופי עם "נכונות" עולה בקנה אחד עם גישתו הכללית של שחר.[119] גם העיסוק של ישראל שושן בפרידסטינציה הקלוויניסטית מכוון ל"נכונות" הזו. "נכונות" קשורה לרגישות החושים ולכן ניחנו בה האמנים האמיתיים.

חוסר רגישות, אליבא דשחר, הוא חטא כבד. "צריך לחוש את הדברים," אומר גבריאל לאוריתה ונזכר בטקס בחירת הלחם.[120] ואילו חיים-ארוכים מחזק את הזיהוי של "ריח" עם "רוח" ואת הקשר הישיר והמיידי אצל שחר בין תענוגות החושים לבין הנאה רוחנית צרופה:

---

[119]. גיבורים רבים ב"לוריאן" - גבריאל, אוריתה, ג'נטילה, ד"ר לנדאו, נין-גל, שושי, לוטציה ואחרים ניחנים ביופי חיצוני כחלק מתכונותיהם החיוביות. יוצא מכלל זה ברל רבן, שהמספר מתאר את כיעורו בפירוט רב ומשתומם כיצד יכול אדם כל כך מכוער להיות משורר (יום הרוזנת עמ' 23, 32, 109) .

[120] המסע לאור כשדים, עמ' 235. הטקסט הוא חזרה, מילה במילה, על קטע מ"קיץ בדרך הנביאים", עמ' 41, וראה לעיל עמ' 32.

"הנאה לעולם רוחנית היא, גם כשהגורם לה זה משהו חומרי כמו מרק של עוף או כוס קפה או שכיבה עם אישה יפה. אין הנאה בלי תודעת ההנאה, בלי ההתפעלות הנפשית: בלי התענוג הרוחני, איזה טעם יש למראות הנפלאים ולריחות הטובים ולמנגינות היפות?" *יום הרפאים* 176

ג. ריח ציפורן ויסמין. בין הריחות הטובים ב"היכל הכלים השבורים" בולט ניחוחם של פרחים משני סוגים – ציפורן ויסמין:

"את ריח הציפורן אהב גבריאל יותר מכל ריחות הפרחים האחרים, פרט לריח היסמין"

"...משב גווה הדק והרענן שיש בו שמץ מן החדות שבריח הציפורן. פרח הציפורן! עד עצם היום הזה ועם כתיבת המילים הללו הכוללות את שמו, מעיר הוא בי את הנימה הכמוסה והענוגה ביותר עם כל הכאב והתוגה שבסיפור נין-גל."

"לפלא ריח הציפורן הדק, ולפלא האור הנוגה בעיני-יעלת-המדורה..."

"פתאום נמצאתי לפוף ריח ציפורן ומוקף בחמימות הרכה של בשרה..."

"כשהגיעה [ג'נטילה] אל מתחת לאשנב הציף אותה ריח יסמין. הרחוב עדיין לא היה קיים, וליד קיר הבית גדל אז שיח יסמין. היא נשמה עמוקות את משב היסמין ואמרה לעצמה, "כל זה שלי הוא."

"נפעמתי למראיה: מכיוון שעלתה [שושי רבן] בצעדים רכים אל המרפסת, נגגלתה עלי פתאום בעיניה המתחייכות [...] ובמשב בושם היסמין כמין התגשמות של קסם."[121]

ריח הציפורן מציין את אהבת-נעוריו של המספר לנין-גל, והעובדה שריח זה אהוב גם על גבריאל לוריא מצטרפת לעמימות ההבחנה המספר עם גיבורו. ריח היסמין מציין שני סיפורי אהבה אחרים – אהבת ג'נטילה ויהודה פרוספר לוריא ואהבת שושי רבן את ברל, הוא אשבעל עשתרות. בשני סיפורים אלה אישה צעירה מתאהבת בגבר מבוגר מאוד ונשוי, ואהבתם מתממשת באותו מרתף ממש (אם כי בהפרש של עשרות שנים). בלה – היא איילת השחר – אינה מדיפה ריח יסמין אלא מביאה למרתף ורדים לבנים, ללמדך שסיפור אהבתה לגבריאל הוא עניין שונה לחלוטין. דווקא לאוריתה, שהרומן בינה לבין גבריאל הוא כביכול סיפור האהבה המרכזי ב"לוריאן", אין כל ריח: עובדה זו מצטרפת, לדעתי, לכך שדמותה של אוריתה קלושה וסטריאוטיפית במיוחד – יותר אידיאה מאשר אדם ממשי.

[121] בהתאמה: קיץ בדרך הנביאים 207, נין-גל 223, נין-גל 240, נין-גל 259, יום הרוזנת 163 – 164, יום הרוזנת 211.

ד. מור אהלות וקציעות. על משמעותו של ריח הנשים האהובות אין כל צורך להעלות השערות מלומדות: שחר כותב זאת במפורש ב"יום הרוזנת", הכרך הריחני ביותר ב"לוריאן":

"[שלמה המלך] ידע את הסוד שריח הניחוח של אהבת נשים הוא-הוא ריח הניחוח של אהבת האלוהים, ושאין עבודת הקודש אלא העלאת ריח ניחוח בנחירי יהוה כדי לגרותו לזיווג, כדי להעיר ולעורר בו את האהבה עד שיחפץ. [...] קטורת הסמים ליהוה אלוהי ישראל מורכבת היתה מבשמי הנשים היקרים ביותר בעולם..." *יום הרוזנת* 272 – 274[122]

הקטע לקוח מה"משפט" שעורכת שושי בדמיונה לר' יצחוק, העתיד להיות בעלה. בהמשך מופיע תיאור מפורט של מיני בשמים מתקופת בית שני, אופן ייצורם והשימוש בהם. גם אם הפירוט הרב מיותר כאן, ברורה הזהות בין אהבת גבר לאישה לבין אהבת האל. זיהוי זה מופיע בהבלטה בסיפור אהבתה של בלה-איילת השחר לגבריאל מחד, ועל דרך השלילה מציין את נישואי שושי לרב יצחוק רבן – נישואין שאין בהם אהבה, לאדם שבעיני המספר (ובעיני שושי עצמה) אין אהבת האל בלבו אלא רוטינה של תפילה ותִפלות. לעניין זה מצטרפים ההרמזים הרבים משיר השירים ("להעיר ולעורר בו את האהבה עד שיחפץ" המצוטט לעיל, ועוד ועוד). המשפט הוא שיאו הדרמטי של "יום הרוזנת". במהלך המשפט, שבו שושי היא לסירוגין סנגורית, קטגורית ושופטת, הופכת שושי למרים החשמונאית והנאשם הופך להורדוס. הפרק כולו משובץ ציטוטים ואזכורים מהמקורות: "משב משכר של מור אהלות וקציעות מילא את היכל השן עם כל תנועה מתנועות חדה של השופטת." (יום הרוזנת 250).[123]

במשפט מובא הבושם הזול בו משתמשות השפחות ה'נבטומיות' כניגוד לניחוח האלוהי.[124] שימוש בבושם קנוי מובא במקומות נוספים כביטוי לגסות וחוסר-טעם. בדראן משהדי, המתורגמן הפרסי, מרבה להשתמש בבושם בגסות יתרה (יום הרפאים, עמ' 50 ועוד) ואילו ג'נטילה לוריא דקת-החושים מריחה בבגדי בעלה את הבושם של אחת ממאהבותיו ולועגת לטעמה ההמוני:

---

[122] בקטע המלא משובץ ציטוט מדברי שלמה המלך, דברי-הימים ב', פרק ב' פסוק 3.

[123] תיאור המשפט עשיר במיוחד בציטוטים מהמקורות – מתהילים ושיר השירים, ויקרא ודברי הימים, ועד המשנה (מסכת תמיד, סדר קודשים). הצירוף "מור אהלות וקציעות" לקוח מתהילים מ"ה פס' 9. לא תמיד האזכורים הללו מוסיפים משמעות לכתוב.

[124] *יום הרוזנת* 270 -271. הצירוף "נבטומי" – נבטי + אדומי – מסמן גסות-רוח ובהמיות המאפיינת "גזע" שלם, שבאורח פלא מזוהה גם עם ר' יצחוק היהודי. האליטיזם של שחר – שדווקא אינו עדתי או גזעי אלא תרבותי - בא כאן לידי ביטוי מפורש במיוחד.

"לגבי חוש הריח שלה, זה הדק-מן-הדק והמרחרח למרחוק, כל בושם קרוב היה כפרץ חושני עוצר-נשימה, ונקל היה לה, לזו דקת-החושים, לכנותו בשם "בושם של זונת רחוב" וביתר-יחוד כשזה נבע מאיגרת-אהבה שנשלחה לבעלה" *על הנר ועל הרוח* 14 – 16

<u>ה. צחנה ועיפוש.</u> ריחות רעים אינם מרבים להופיע ב"היכל הכלים השבורים". הדעת נותנת שבמקומות מסוימים, כגון בשירותים הציבוריים של הרכבת התחתית בפריז או בדיר החזירים בברטאן, עמדו ריחות לא נעימים. שחר אינו מזכיר ריחות כאלה לא משום שנתקף תתרנות פתאומית, אלא מכיוון שהחוויות שעובר גבריאל במקומות אלה הן חיוביות בעיקרן. רוצה לומר, הריח אצל שחר אינו תכונה פיסית של מקום או חפץ אלא איכות רוחנית בעלת משמעות. גם בבית-החולים בו גוססת נין-גל אין המספר מזכיר ריח כלשהו, למרות שיש להניח ששרר שם "ריח של בית-חולים", ואילו בהלוויתה תוקף אותו סירחון שמקורו דווקא באנשי "חברה קדישא": "היה לי רושם שנין-גל, גם היא, צופה בהצגה העלובה, הבזויה והמסריחה המתנהלת בזה. בעיקר קשה היה עלי סירחון הזיעה המעופשת והגרביים הקרועים של אנשי-החברה-קדישא, [...] "טוב שכבר אינך שייכת לעולם המסריח הזה," אמרתי לה בלבי." *נין-גל* 268 בהמשך נשנק המספר כאשר לאה הימלזך, אימה של נין-גל, מספידה אותה. יש קשר ברור בין הצחנה הפתאומית לצביעות ולאנוכיות של גברת הימלזך:

"נשימתי שלי נעצרה משראיתי פתאום את אמה של נין-גל ניגשת אל הקבר הפתוח [...] נרתעתי אחורה והתחלתי להסתלק מן המקום, [...] בבקשת אוויר לנשימה הרחק ככל האפשר מן המקום הזה. [...] "הריח לא הגיע עד כאן," חלף בי ההרהור משום הצחנה האיומה שדבקה בנחירי ומיאנה לפוג: בהתקף השנק שלפת אותי חשתי לחרדתי, מעבר לעיפוש הזיעה וסרחון האדם תחת השמש, בסילון מצמרר של צחנה..." *נין-גל* 271

למרבה ההפתעה, המספר הנמלט מבית-העלמין מתחבא מפני הצחנה דווקא בבית-כסא ציבורי! בבית-הכסא (שלא נאמר דבר על מצבו ההיגייני) נרגע המספר מהסירחון שנדף מאנשי הדת מחד ומלאה הימלזך מאידך. הסירחון אינו שייך לגופת נין-גל: ריחה של נין-גל היה ויהיה תמיד ריח פרח הציפורן. הסירחון פורץ מנשמות רקובות, ללא קשר לתהליכים כימיים כאלה או אחרים. כלומר, שחר מנתק את הריח מהגורם הפיסי שהפיץ אותו והופך את הריח למאפיין רוחני.

ראינו שיש ב"לוריאן" ריחות נעימים וריחות דוחים, אבל בקטע הבא המספר סולד מחוסר-ריח:

"סילוד דומה לזה שפשט בי פעם למגע של לימון אותו ביקשתי להריח. במקום הקליפה הקורנת, הקשה והרכה ומקיפה לבשר הפרי החי ונותנת ריח של צינה משיבת נפש בחריפותה אשר לה ציפיתי, נמצאו אצבעותי לופתות פתאום את חומר הצלולואיד המת ממנו עשוי היה אותו צעצוע חלול של לימון." *קיץ בדרך הנביאים* 75

שוב אנו פוגשים באוקסימורון ובסינסתזיה ("הקשה והרכה", "ריח של צינה משיבת נפש בחריפותה"). אלה מיוחסים ללימון החי. בחיקוי המת, המלאכותי, אין סתירות פנימיות, אין מורכבות ובעצם אין כלום. הוא ריק, חלול. סמוך לקטע זה מופיעים בסיפור שני סריסים, נזירים חבשיים צעירים. המספר נדהם "מעצם אפשרותם ויכולתם של סריסי אדם חשוכי מרפא אלה לשמוח ולצחוק" ומיד אחר-כך מובא תיאור של סירוס חזירים בברטאן. ההקבלה ברורה: מצד אחד הלימון החי, האדם הפורה, החיים, ומצד שני סירוס, ריקנות, מלאכותיות ומוות. אם נשוב להלוויתה של נין-גל ברור לחלוטין באיזה צד של המשוואה נמצאים אנשי חברה קדישא וגב' הימלזך ובאיזה צד נמצאת נין-גל, למרות שגופה מת. ואכן, קולה של נין-גל ממשיך להישמע באזני המספר לאחר מותה (ארחיב על כך בפרק המתאים).

עוד ריח לא נעים המופיע ב"לוריאן" הוא ריח המאפרה המכוסה אפר, שמי-גילוח נתזו עליה. תיאור זה חוזר שלוש פעמים, כמעט מילה במילה:

"בשעה שגבריאל התגלח, חשתי בברק זהוב-אמוץ מעומעם ובמין ריח חריף מתכתי רומץ, אך לא שמתי-לב לכך עד שלא יצא במגבעתו ובמקלו ובאשת-הרופא הנתלית על זרועו לסיבוב ברחובות העיר. הברק והריח באו ממאפרת-הנחושת העומדת על השולחן. לתוך המאפרה המלאה בדלי-סיגריות ניתזו מים מאגן-הגילוח, והללו הדיפו את הריח העז של הנחושת בתערובת האפר שלא נעם לי ביותר, אם כי לא היה מאוס. בנוסף על הריח הלז, חבל היה לי על שהמאפרה היפה הזאת משמשת לצורך כל-כך נחות כאפר סיגריות: קרקעיתה כולה היתה מעשה תבליט של טווס פורש את זנבו כמניפה, וכל סיגריה שהונחה על דפנותיה היתה מטפטפת את אפרה לתוך עיקולי צוואר הטווס או ציצת-ראשו או רקמת נוצותיו עד שהיה שוקע כולו תחת מפולת האפר הכבוי ולא נשתייר ממנו אלא בדל-זנב פה ושם כאיבר מן הקבור החי." *יום הרוזנת* 11 – 12 [פתיחת הספר].[125]

[125] הקטע מופיע גם בסיום המסע לאור כשדים, עמ' 237, ובפעם השלישית בחלום ליל תמוז עמ' 71.

"היכל הכלים השבורים" מלא אמנים. חלקם, כאהרון דן המחזאי, יעלי הציירת, תומס/תמוז התסריטאי, יהודה שושן הבמאי והלן מורלי המשוררת, נשפטים על-ידי המספר לשבט ולא לחסד. הוא אינו מעריך לא את אמנותם ולא את אישיותם. לעומתם יש אמנים טובים ואיכותיים, שאינם באים לידי ביטוי הולם: כאלה הם ברונהילדה הכנרת ופאול דורנר הפסנתרן, המפליאים לנגן אבל מפחדים להופיע, וגורדון הצלם שנרצח בגלל אמנותו. אלקה לבדה מצליחה ליצור כרצונה ותיאור יצירתה של מאפרת הטווס הוא תיאור של השראה והתעלות.[126] והנה, דווקא המאפרה המופלאה נועדה להתכסות באפר – סימן של אבל, המחוזק בניסוחים כגון "איבר הקבור מן החי".

החיבור של האמנות עם מוות או עם כישלון, המופיע ב"לוריאן" בווריאציות שונות, מתבטא בריטואל של כיסוי המאפרה באפר, שטיפתה וכיסויה מחדש. הריח החריף והבלתי-נעים נוצר מהתוספת של מי-הגילוח, תוצר של ריטואל אחר: גבריאל המתגלח לקראת הפגישה עם אוריתה. פרשת-אהבים זו נידונה לכישלון. מאידך, הרמת המאפרה חושפת בפני המספר לראשונה את חוברת שיריו של אשבעל עשתרות, שהמספר רואה בו משורר אמיתי (אם כי אינו מבין את שיריו...). המספר טורח לנקות את המאפרה מהאפר, אבל מעצם היותה מאפרה זהו מאמץ סיזיפי. לא ניתן להציל את האמנות מן המוות, אולי מפני שהיא – האמנות – איננה החיים. הייצוג, הזיכרון, התמונות והמילים אינם יכולים להגיע לדרגת החוויה האמיתית. אבל שחר מסרב לוותר על האמנות (ועל הכתיבה). הוא חייב להמשיך לנסות, להמשיך לשאוף, להמשיך לכתוב, אולי מפני שהוויתור על הניסיון פירושו מוות. ובניסיון להגיע לכתיבה חיונית, כתיבה שקרובה ככל האפשר לחיים עצמם, הוא נעזר בתיאורים חושיים וחושניים, בריח ובטעם ובצליל ובמגע.

<u>ו. אובדן חדוות היקיצות</u>: לקראת סוף "המסע לאור כשדים" מתעכב שחר ארוכות על מנהגו של גבריאל לרחרח את בית-שחיו מדי בוקר, לפני הרחצה. אומנם, המספר מודה שהמעשה עצמו רגיל בתכלית "...ואם אמנם נשתנה גבריאל מכולנו, לא במעשה עצמו נשתנה, אלא בנטל המופלג של המשמעות שנתייחסה לאותו מעשה טפל שבשגרת איברי-הגוף" (מסע לאור כשדים 194). בילדותו ראה גבריאל את אמו מפשפשת בבקרים בבית-שחיה ומרחרחת את אצבעותיה, והמראה עורר בו גועל ובושה. משבגר מצא עצמו חוזר על אותו ריטואל בדיוק:

[126] מסע 42, יום הרוזנת 12.

"...משסגר עליו את דלת חדר-הרחצה ושאף את ריח בית-שחיו שדבק בקצות אצבעותיו, היה מתחייך למחשבה שלמרות רוממות-הכרתו או מעמקי תודעתו הנה בכל זאת דומה הוא לכלב המרחרח בקפלי-בשר-עצמו ולגברת לוריא עם יקיצה. [...] משהו חורג התרחש בו. ריח זעת-בית-השחי אפף אותו שוב באווירת-השינה שממנה נמשה זה עתה עם שתיית כוס-הקפה הראשונה. אחרי ליל שינה טובה ורגועה לא חש בכל ריח שהוא, כאילו מתוך זהות גמורה בין ישותו לבין ריחו, ואם חש בו לפעמים בהיסח-הדעת, היה זה משהו דק ביותר ונעים, וכנגד זה היה חש את השינה הקשה והטרופה בחמיצות שהתעבתה בתוך ריחו. והיו גם בקרים בהם היה הריח – כאדים הלבנים-תכלכלים העולים עם שחר בגיאיות יהודה ובנימין בואכה עיר-יבוס – מקיף אותו שוב בעולם-החלום שנשתכח ממנו בו-ברגע שנפקחו עיניו, ומחזירנו בדיוק לאותה נקודה בה שרוי היה לפני שהתעורר. אם הקיפוהו אדי-צלמים-נשׁערים להטילנו שוב אל תוך אגם-החלום המר שממנו נחלץ זה עתה בדי-עמל, היה אומר לעצמו "זעת-הנפש, זעת-הנפש".." *מסע לאור כשדים* 194 – 196

מהי "המשמעות שנתייחסה לאותו מעשה טפל" שבשגרה? כיוון שגבריאל מריח את עצמו, נראה שהריח מייצג את ה"עצמי" של גבריאל. העיסוק ב"עצמי" ובחלומות מפנה אותנו אל פרויד ויונג: ברגע הרגיש והלימינלי של היקיצה, גבריאל נמצא על הסף בין החלום הבלתי-מודע לבין ההתעוררות אל המודע. עדיין מהבהב בו זכר (=ריח) החלום, "זיעת הנפש", אך כבר הוא מתחיל להתעורר ולשכוח. יש פעמים שהריח דק ונעים ומעיד על "זהות גמורה בין ישותו לבין ריחו" – גבריאל שלם עם עצמו. בבקרים אחרים הוא חש חמיצות, החמצה, חוסר-תואם. מעניינים במיוחד הבקרים בהם הריח הוא "כאדים הלבנים-תכלכלים העולים עם שחר בגיאיות יהודה ובנימין בואכה עיר-יבוס": הקשר העמוק של גבריאל לירושלים – ודווקא ליבוס, ירושלים הפגאנית שלפני מלכות דוד! – מתבטא בכך שהחלום הפרטי מתמזג עם העבר הקולקטיבי העתיק של המקום. גם הביטוי "אדי-צלמים-נשׁערים" מכוון לאיזה זיכרון קולקטיבי עתיק ונסער, כשדמויות-החלום מתאחדות עם הצלמים הכנעניים הקדומים.[127]

הפרק ("נקודת הציון") שאנו עוסקים בו נקרא "סוף היקיצות ברחוב הנביאים" והוא נפתח בכך ש"חדוות היקיצות של אותו קיץ ברחוב הנביאים" ניטלה מן המספר זה ימים רבים. אותה חדווה

[127] על יחסו של שחר לכנעניות ול"עברים החדשים" ראה אצל אמנון נבות ואורציון ברתנא. אין ספק שההשפעות הכנעניות ניכרות במיוחד ב"מסע לאור כשדים".

מתוארת גם היא בעזרת חוש הריח: "כנגד ריח הנייר של ציפיות הרפתקות החיים הגנוזים בספרים, היו ערגונות הבוקר נותנים ריח דק וצח של טל שיבש על אבן ועל דרדר ועל עץ זית, בו נתמזג בושם סבון-הגילוח ועשן-הסיגריות משחזר גבריאל והטיל את צלמו בראש נחשול הכיסופים הנובע מתוך חדוות היקיצות של אותו קיץ ברחוב הנביאים. גבריאל עצמו באותו קיץ כבר לא ידע חדוות יקיצות", מספר שחר.[128] פעולת הרחרוח בבית-השחי, שהחלה עם התבגרותו של גבריאל, היא ביטוי לאובדן חדוות היקיצות. בניגוד לילד, המקיץ בשמחה אל עולם מלא ריגושים, המבוגר מתעורר בעל-כורחו ומנסה באקט נואש לחזור ולזכור את החלום, לחוש את העבר. ריח ה"עצמי" מייצג את זכר העבר האישי (שנות הילדות) והקולקטיבי (יבוס, צלמים וגם אבן, דרדר וזית). "ריח-זיעת-הגוף" מייצג את "זיעת הנפש", החסרה ריח מוחשי.

4.3. שימוש בשמות-עצם כשמות-תואר

עבור חלק מן החושים יש בשפה שמות-תואר מיוחדים: יש מלים מיוחדות לתיאור טעמים שונים (מתוק, מלוח וכו'), צבעים ותופעות הקשורות בראייה (אדום, סגול, אפלולי, זוהר...) ותחושות מגע שונות (חלק, מחוספס, קר, חם, רך, קשה וכו'). עבור חוש השמע אין כמעט שמות-תואר מיוחדים (גבוה ונמוך, צלול ועמום משמשים **גם** לתיאור צליל) ועבור חוש הריח יש רק מלים לתיאור ריח נעים או לא נעים (מסריח, מבאיש, מצחין, מבושם, ניחוחי). פירוש הדבר שלא ניתן לתאר ריח אלא בעזרת שמות-עצם: ריח של X או ריח כמו של Y. בהתאם לכך, שחר משתמש לעתים קרובות בשמות-עצם כדי לתאר תחושות שאין להן שם-תואר מתאים, או ששמות-העצם יתארו אותן ביתר דיוק. לדוגמה, מפיו של בדראן משהדי נודף "ריח מאכלות פרסיים" (יום הרפאים 49) ולאביה של לאה הימלזך היה "ריח סיגר הואנה עם בושם הברילנטין" (שם, 91). לעתים נוקט שחר בשימוש מקובל, כגון צלילי מוסיקה המתוארים בדרך כלל על-ידי הכלי המפיק אותם, סגנון הנגינה או המחבר (דורנוי מנגן בפסנתר ואלסים של שופן, בתי-הקפה משמיעים שירי-אהבה של פאריד אל-אטראש, הכנר מנגן מנגינה צוענית). במקרים אחרים יוצר שחר צירופים ייחודיים: ריח הדודות, למשל, הוא "ריח סבון הכביסה ומי-הבור ואיזוב-הקיר וטחב-האבן ועובש-הלחם וממרח-החינה ומי-הליזול ודבש-הדבורים".[129] הריח מתואר על-ידי שמות-עצם, על דרך המטאפורה (ריח כמו ריח של סבון, ריח כמו ריח של עובש, ריח כמו ריח של דבש –

---

[128] המסע לאור כשדים, 191.

[129] המסע לאור כשדים עמ' 19. ראה ניתוח מפורט בסעיף 4.2. , עמ' 47 בעבודה זו.

שהרי אין להניח שהדודות נשאו דבש, עובש, איזוב וחינה בכליהן). גם שמות-העצם עצמם מתוארים על-ידי שמות-עצם: מי-הבור, איזוב-הקיר, טחב-האבן, עובש-הלחם.

לתיאור באמצעות שמות-עצם יש אפקט נלווה: שמות-עצם מייצגים לרוב עצמים מוחשיים. אזכורם של חפצים אלה מהדהד בטקסט וממלא אותו בחומרים שיש להם קיום מציאותי וגם תכונות וקונוטציות משלהם. נשווה, לדוגמה, את הצירוף "גוון סגול כהה" עם "גוון של קטיפה סגולה". ייתכן ששני הצירופים יעלו בדעת הקורא את אותו גוון בדיוק, אך הצירוף השני נושא עמו גם משמעויות נלוות – פאר, עושר ותחושת המגע בקטיפה. כך הפנקס של אוריתה אינו סתם אדום ומבריק אלא "עינו כעין-הדובדבן-הרענן-בטללי-לילה" (חלום ליל תמוז עמ' 149, 151). הדובדבן הטלול מעלה אסוציאציה של מתיקות ושל מיניות נשית ("שפתי דובדבן") וההדגשה על "לילה" מחזקת את ההבטחה המינית. שחר מרבה להשתמש במשמעויות נלוות כאלה הן כדי להביא אל תוך הטקסט תחושות יותר מוחשיות והן כדי לבסס קשרים סמנטיים ותמאטיים בתוך הטקסט ועם העולם המציאותי. ב"מסע לאור כשדים", בפרק העוסק ב"חדוות היקיצות", מזכיר שחר את ריחם של "ערגונות הבוקר" כניגוד ל"ריח הנייר" של ההרפתקות והציפיות שבספרים.[130] לערגונות, כמו לרגשות אחרים, אין ריח במציאות: אין לנו, הקוראים, מושג מהו ריחם של ערגונות הבוקר,[131] ושחר מפרט למעננו: "ערגונות הבוקר נותנים ריח דק וצח של טל שיבש על אבן ועל דרדר ועל עץ-זית, בו נתמזג בושם סבון הגילוח ועשן-הסיגריות" של גבריאל. עדיין קשה להבין מהו ריח "טל שיבש", אבל לאבן, לדרדר ולעץ הזית יש אסוציאציות ברורות הקושרות אותם לארץ ישראל ואולי לירושלים. אנו למדים מכך שהמספר עורג לירושלים ולגבריאל לוריא – לעיר ילדותו ולאנשים שהיו חלק מחייו בתוכה.

4.4. סיכום חוש הריח

חוש הריח מעורר אצל שחר, כמו אצל פרוסט, זיכרונות ילדות; דוגמאות לכך הן ריח העץ שמעיר בגבריאל את זכר סבו הנגר וזיכרון ריחם המיוחד של מי הבור. אך בניגוד לפרוסט, שחר מנתק את הריח מהגורם הפיסי שעורר אותו ומתייחס אל הריח כאל מאפיין רוחני "שלא מהעולם הזה". כך זכר ריחן של הדודות מעורר אצל סרוליק התגלות דתית; וכך אנשי "חברה קדישא" ולאה הימלזך

---

[130] המסע לאור כשדים, עמ' 191.

[131] במונחיו של אינגרדן, אין לנו היבט סכמטי מוכן לריח של ערגונות. ראה סעיף 2.4., עמ' 18 לעיל.

מדיפים סירחון עז בהלוויתה של ניין-גל לעומת בתי שימוש ציבוריים ודיר חזירים המתוארים ללא ציון ריח כלשהו. הריח אצל שחר הוא תמצית, מהות, ולכן ריחו של אדם מסמל את מהותו הנפשית, מעבר לריח האמיתי של גופו. רעיון זה מודגם בסצנת הרחרוח בבתי-השחי. רגישות לריחות היא, אם כן, רגישות למהויות ולאמת שמעבר ל'קליפות'. רגישות לעומת אטימות, ריחות ובשמים תופסים מקום נכבד בתיאור "המשפט" ב"יום הרוזנת". הם משרתים את שחר בשני מישורים – בקיבוע דמותה של שושי כאישה נחשקת, בקונוטציה ארוטית ברורה, ובהקבלה המפורשת למדי של שושי ה"רוזנת" לשכינה השורה על המשורר (ברל) ושל אהבת נשים לאהבת אלוהים. העיסוק בהנאות החושים – בריחות, בארוטיקה – מוצג כחלק בלתי נפרד מתחושות של התעלות רוחנית, רליגיוזית.

5. חוש המגע

בפרק זה אעסוק במגע, כאב וארוטיקה. הפיסיולוגיה של חוש המגע מורכבת ביותר, ואעמוד רק על מקצת מתכונותיה ככל שנדרש לצורכי עבודה זו. תחת הכותרת "מגע" או "מישוש" מסתתרים למעשה חושים שונים, ומידע מועבר למוח על-ידי חיישנים שונים. אבחן להלן חלק מהם, על תכונותיהם הייחודיות. אדון בקצרה במשמעויות הסותרות של מילים מהשורש נ ג ע ובאמביוולנטיות כלפי המגע בדתות המונותאיסטיות. אבחן את המשמעויות הפסיכולוגיות של המגע ואת ההקשרים הארוטיים שלו. בהמשך אעמוד על הקשר ההדוק אצל שחר בין מגע ומין, על יחסי-המינים כמאבק כוחני על שליטה ועל חרדת הסירוס המתוארת ב"לוריאן". הבנות אלה יסייעו לפרש סצנה מרכזית ב"לוריאן" – סצנת האהבים של אוריתה וגבריאל במלון "המלך דוד".

5.1. נגיעות ונגעים

העור קולט ומעביר מידע מסוגים שונים: לחץ מכני, מרקם, כאב, חום, קור ולחות. לכך יש להוסיף תחושות לחץ, מתיחה וכאב שמקורן בתוך הגוף. "חוש המגע" הוא, אם כן, מערך של חושים שונים שעל מספרם נטוש ויכוח בין החוקרים. בחינה של החיישנים שבעור מרחיבה עוד יותר את היריעה. בשכבות שונות (בעומקים שונים) של העור נמצאים סוגים רבים של חיישנים: חיישנים שרגישים ללחץ מכני, חיישנים רגישים לחום וחיישנים אחרים שרגישים לקור; חיישנים אחרים רגישים לכאב, בין אם הוא נוצר בשל לחץ, טמפרטורה קיצונית, גירוי כימי או חשמלי; חלק מהחיישנים נמצאים בעומק העור ומגיבים על לחץ חזק וחלקם בשכבה החיצונית ביותר ומגיבים ללחץ קליל; חלקם מגיבים מייד וחלקם באיטיות; חלק מזהים לחץ סטטי, וחלקם מופעלים רק במצב של תנועה.[132] חיישנים מסוימים קולטים מידע בנקודה זעירה אחת וחיישנים אחרים "מכסים" שטח של מספר מילימטרים רבועים; נגיעה במקום מסוים עשויה להיקלט על-ידי מספר חיישנים ונגיעה במקום אחר לא תיקלט כלל; יש אזורים בגוף (כגון קצות האצבעות והשפתיים) שרגישים מאוד למגע ואזורים אחרים (הגב, האמה, השוק) שרגישותם פחותה. חיישני מגע מקבלים מידע כל הזמן. איננו יכולים "לעצום את העור" כפי שעוצמים עיניים. מערכת העצבים מתגברת על עודף המידע הזה באמצעות מנגנון של הסתגלות: כשחיישן מסוים קולט מידע באופן רציף הוא "מסתגל", ועוצמת האות שהוא שולח למוח פוחתת ונעלמת למרות

[132] קל להדגים זאת אם מניחים אצבע על משטח מחוספס ומניעים אותה. רק כשהאצבע בתנועה ניתן לחוש במרקם.

שהגירוי נמשך. החיישן "יתעורר" וישלח אות רק כשיהיה שינוי במידע – למשל כשהמגע ייפסק. כך אנחנו מתעלמים מגירויים מיותרים כגון מגע הבגדים שעל גופנו. יש חיישנים המסתגלים מהר יותר מאחרים: הדבר דומה למצב שבו נפסיק לראות, למשל, גווני כחול אך נמשיך לראות את גווני האדום עוד זמן מה. מישוש הוא חלק מרפרטואר הגירויים לו זקוק כל תינוק על מנת להתפתח באופן תקין שכן הקורטקס - קליפת המוח – מתפתח יותר ככל שהאדם מרבה להשתמש בחושיו. הסקירה השטחית שערכתי עשויה לתת מושג כללי לגבי המורכבות העצומה של מה שאנו מכנים "חוש המגע". בנוסף, יש הבדלים גדולים ברגישות בין אנשים שונים. יש אנשים שמטבעם רגישים יותר למגע, ואנשים שסוגי-מגע מסוימים חביבים עליהם יותר מאשר על אחרים.[133] ילד רגיש במיוחד יסרב לשבת בארגז-חול ויתלונן שהחולצה מגרדת. ילד אחר יחזור הביתה זב-דם ולא יוכל להסביר מתי נשרט, כי לא חש בדבר. למרות השוני בין בני-אדם שונים, אנו מתייחסים לתחושות כאל נכונות א-פריורי, כקביעות סובייקטיביות הטוענות לכלליות אובייקטיבית.[134] נתאר לעצמנו ויכוח בין שני אנשים על עוצמת המזגן. במונחים פיסיקליים, המשפט "חם בחדר" הוא קביעה יחסית וסובייקטיבית (שכן חום וקור הם מושגים יחסיים), אך אנו מתייחסים אליו כאל תכונה אובייקטיבית של האוויר בחדר.

השורש **נ ג ע** מופיע במילון בשתי קבוצות של משמעויות: הקבוצה הראשונה עניינה קרבה ללא חציצה או רווח. ממשמעות זו נגזרות משמעויות-משנה שונות, כגון: "קרב, בא, הגיע"; "הספיק" (היה בכמות מספקת); "היה ראוי ל-" (הגיע לו); ועוד.[135] למרות שנגיעה נעשית על-פני השטח, על העור, צירופי הלשון של השורש נ ג ע עוסקים ברגשות עמוקים ביותר. אולי הדבר נובע מהקשר ההדוק בין קרבה נפשית-רוחנית לבין נגיעה (קרבה פיסית). "נגיעה בלב", פעולה שאיננה ניתנת לביצוע מבחינה פיסית, היא מטאפורה טעונה מאוד. משמעות נפרדת של השורש **נ ג ע** קשורה במלה נֶגַע: "מכה, מחלה, חבלה בגוף" ומכאן בהשאלה "פגע, צרה, פורענות".[136] המשמעות המקורית של המלה נֶגַע היא מחלת עור (כנראה צרעת) המועברת בנגיעה. מכאן נובע השימוש במלה "נגוע" במשמעות טמא, דחוי.[137] אדם **נגוע** הוא טמא **ואסור במגע**. יש כאן היפוך, המזכיר

---

[133] לא אכנס כאן לוויכוח על תורשה-או-סביבה. לענייננו חשובה במקרה זה התוצאה.

[134] בדומה למשפטי טעם טהורים על-פי קאנט. ראה ברינקר, אסתטיקה כתורת הביקורת, עמ' 60.

[135] מילון אבן שושן החדש, עמ' 9-1118. כל המשמעויות האלה (ונוספות) מופיעות במילון תחת משמעות **א**. של השורש.

[136] מילון אבן שושן, שם. זוהי משמעות **ב**. של השורש.

[137] בשפות אחרות לא מצאתי כפילות כזו. להיפך: טמא הוא untouchable, מי שאין לגעת בו, ולא "נגוע" – מי שנגעו בו.

את מסתו של פרויד על "משמעותן האיפכית של המלים הקמאיות".[138] המלים ה"איפכיות" צררו בתוכן משמעויות שהן מנוגדות זו לזו אבל קשורות בגרעין אחד של משמעות-אב. כך הנגיעה מסמנת קרבה, אבל קרבה זו יכולה להיות חיובית (כמו חיבוק, ליטוף והגעה למטרה) או שלילית, כהידבקות במחלה חשוכת-מרפא. הדואליות הזו בולטת במיוחד ברפואה: נגיעה באדם חולה עלולה להעביר זיהומים ומחלות מדבקות. מצד שני, המגע הוא חלק בלתי-נפרד מכל בדיקה ברפואה הקונבנציונלית ועוד יותר בשיטות טיפול אלטרנטיביות.

באנגלית נקרא חוש המגע touch אך גם feeling. גם בעברית משתמשים בפועל "להרגיש" לתיאור מגע. אנחנו לא "מרגישים צליל" אבל מרגישים חספוס, כאב או חום. השורש **ר ג ש** קשור לרגישות ולרגש. האמירה שלאנשים שונים רגישות שונה למגע מתקבלת על דעתנו, שכן היא מתאימה להבנתנו את ההבדלים הרגשיים בין אנשים. גם השוני ברגישות בין איברים שונים של הגוף משתלב היטב ברמה המטאפורית: אנו "מפנים עורף", "חושפים בטן רכה" וכן הלאה. כמו חיישני המגע בעורנו, אנו נוטים להסתגל לריגושים קבועים ולהגיב בעוצמה רק על שינויים: אחדים מאיתנו חוששים מכל שינוי רגשי ואחרים מבלים את חייהם בחיפוש אחר ריגושים חדשים. העור משקף את רגשותינו: מסמיק, מחוויר, והשיער שעל פניו מסתמר בהתאם לשינויים פיסיים בסביבה (חום, קור, גירוי חשמלי) אך גם בהתאם לרגשות ולמצבים נפשיים.

אחת המשימות המרכזיות של החושים היא להגן עלינו מפני סכנות. כאב הוא כלי ההגנה החשוב ביותר. אי-רגישות לכאב היא תסמונת איומה (ונדירה) הגורמת נכות ופגיעות קשות. כאב הוא תחושה פיסית אך גם מצב נפשי: אנו חשים כאב גם כשמעליבים אותנו, או כשאנו מאבדים ידיד. הכאב הנפשי הוא כאב ממש, שניתן לתאר אותו במונחים גופניים: כש"הגרון נשנק" באמת חשים כאב בגרון ומתקשים בבליעה, וכש"כואב הלב" חשים זאת בבית-החזה. המורכבות העצומה של המערכת שאנו מכנים בשם הכולל "חוש המגע" מזכירה את המורכבות של התחושות והרגשות של כל אחד ואחת מאיתנו, וההבחנה בין מצבים נפשיים ופיסיים אינה חד-משמעית בתחום זה.

מגע הוא צורך אנושי בסיסי. המגע מרגיע ומשכך חרדה, והוא חיוני להתפתחות התקינה של התינוק, מבחינה גופנית ונפשית. נגיעה של אדם אחד באדם אחר היא סוג של תקשורת בלתי-מילולית. האם המחבקת את תינוקה משדרת לו מסר של ביטחון ואהבה, הנער הדוחף את חברו

---

[138] כתבי זיגמונד פרויד, כרך רביעי, עמ' 218 - 221. אני מודה לפרופ' רות קרטון-בלום על הבחנה זו.

מעביר מסר אלים והגבר המחליק את אצבעו על שפתיה של האישה מעביר מסר ארוטי. רובנו מבינים את שפת-הנגיעות מבלי שנצטרך ללמוד אותה בצורה מודעת ואילו אוטיסטים המתקשים לתקשר עם אנשים אחרים נרתעים אפילו ממגעם של האנשים הקרובים אליהם ביותר. "שפת" המגע עשירה ומגוונת מאוד. לעתים רק ההקשר מבדיל בין אלימות לבין משחק. יד על הכתף יכולה להיות ידידותית, אדנותית, מפלרטטת ואפילו מאיימת – תלוי במשתתפים ובסיטואציה. רב-המשמעות המלווה אותנו מתחילת הדיון מתבלטת כאן עוד יותר: המגע של אדם אחד במשנהו יכול התפרש כחיובי מאוד, שלילי מאוד או כל אחת מאפשרויות הביניים. לא תמיד שני הנוגעים בדבר יחוו את המגע ביניהם באותו אופן. הרגישות השונה של כל אחד, מצבי-הרוח השונים והרקע התרבותי של המעורבים משפיעים על הפרשנות שאנו נותנים למגע בגופנו. בתרבויות שונות יש משמעויות שונות לנגיעה של אדם ברעהו. כיוון שהיהדות והנצרות הן חלק מהותי מהתשתית התרבותית המשותפת של מועניים ונמענים בספרות העברית, אבחן כיצד הן מתייחסות לנגיעה.[139]

היהדות היא דת של מילים. האל המונותיאיסטי הוא חסר-גוף ואין לראותו, קל וחומר לגעת בו.[140] אומנם בתקופת המקרא כלל הפולחן העברי טקסים חומריים כהעלאת קורבנות, אך רק תיאוריהם נותרו בנוסח התפילה כתחליף לפעולה הממשית. היהדות עברה לפולחן מילולי. גם הריטואלים הקשורים במגע – הנחת תפילין, נשיקת המזוזה ונשיקת ספר התורה - מושכים את קדושתם מהמילים הרשומות בהם ולא מן החפץ החומרי שבתוכו נתון הקלף. בתנ"ך, ארון האלוהים הוא טאבו שכל נגיעה בו – אפילו מתוך כוונה טהורה – דינה מוות.[141] לעומת זאת, אחיזה בקרנות המזבח מצילה את הנמלט ממוות ומגינה עליו.[142] ניתן להסיק שנגיעה בחפץ מקודש (קרנות המזבח) עשויה לספק הגנה, אך בעצימות גבוהה מדי (נגיעה בארון עצמו) היא מסוכנת ואסורה. למעשה, יש בתנ"ך רק מקרה אחד של מגע עם האל שלא מסתיים במוות:

---

[139] גם יהודים שלא קראו את הטקסטים הנוצריים מכירים חלק ממושגי היסוד של הנצרות מתוך היכרות עם ספרות, אמנות פלסטית, מוסיקה או מושגים שנטמעו בשפת הדיבור כגון "רוח הקודש", "מדונה" או "צליבה". הנצרות תופסת מקום חשוב ביצירת שחר, לרבות ב"היכל הכלים השבורים".

[140] זהו גם אחד מי"ג העיקרים שקבע הרמב"ם: "...שאינו גוף ולא ישיגוהו משיגי הגוף...". עיקרים אלה מופיעים בפירוש הרמב"ם למסכת סנהדרין. הם הוכנסו לתפילה בנוסחים שונים ונאמרים מדי יום על-ידי כל יהודי מאמין.

[141] לדוגמה, בשמואל ב' פרק ו' מעלה דוד את ארון הקודש לירושלים. עזא בן אבינדב, הנוהג בעגלה, חושש שהארון עומד ליפול ושולח יד לאחוז בו "כי שמטו הבקר" - ומת במקום.

[142] ראה, למשל, מלכים א' פרק 50 ופרק ב' 28.

ישראל, הלא הוא יעקב, נאבק עם מלאך ה׳ ושרד, אם כי נותר נכה לשארית חייו בעקבות מגע המלאך בירכו.[143]

הנצרות הביאה עמה שינוי חריף ועמוק ביחס אל המוחשי. הצגתו של אדם מוחשי - ישוע - כ״בן האלהים״ וכחלק מהשילוש הקדוש הכניסה מימד חדש לתפיסת האל המונותאיסטי. תומא הספקן, למשל, מאמין שישוע קם לתחייה רק לאחר שמשש בידו את פצעיו. רבים מהנסים שחולל ישוע נעשו במגע.[144] ישוע נוגע במצורע ובאישה זבת-דם, שניים שהם טמאים ואסורים במגע, ומרפאם בדרך נס. סיפורי נסים על-ידי מגע רווחים בתרבות הנוצרית.[145] הנצרות חזרה לקדש את המוחשי בטקסי המיסה, בהערצת הקדושים, בפולחן השרידים הקדושים ועוד.

האמביוולנטיות של המגע מוכרת גם בדתות אחרות. לפי מרי דגלס, הן הזיהום והטומאה והן המזל הטוב מועברים במגע ושניהם עשויים לייצג גם סכנה וגם כוח.[146] אנו יודעים שמגע מעביר זיהום, והטמא אסור במגע. הטבילה (במקווה) ונטילת הידיים כאמצעי לטהרה מתקבלות על דעתנו כפעולות היגייניות, שכן טומאה = זיהום. אך במפתיע, גם חומרים שמיועדים לטהר את המזבח (כגון אפר של פרה אדומה) ואפילו כתבי קודש מטמאים את הנוגע – ממש כשם שתרבויות אחרות אסרו על המגע באדם או בחפץ קדוש. הרי זה כאילו המגע בסבון מזהם! פרויד, במאמרו ״טוטם וטאבו״, כותב: ״משמעותו של הטאבו אצלנו מתפרדת בשני כיוונים מנוגדים. מצד אחד פירושו: קדוש, מקודש; ומצד אחר: מאוים, מסוכן, אסור, טמא״.[147] הטאבו, טוען פרויד, הוא תוצאה של דו-ערכיות רגשית: המאבק בין תשוקה ואיסור, אם לא עוּבָּד כראוי, הוא מקור לחרדת-מגע נוירוטית. מנגנון זהה של תשוקה ותיעוב הביא ליצירת הטאבו ומכאן נובעת דו-הערכיות שלו.

---

[143] בראשית ל״ב 25 – 31. ציורו של דלקרואה ״יעקב והמלאך״ ממלא תפקיד משמעותי ב״לילות לוטציה״. ראה להלן, עמ׳ 68.

[144] לדוגמה: ״וישלח ישוע את-ידו ויגע-בו ויאמר חפץ אנכי טָהֳר ומיד נרפאה צרעתו״, מתי ח׳ 3; ״ויגע בידה ותרף ממנה הקדחת״, מתי ח׳ 15; ״עתה זה מתה בתי בא-נא ושים את-ידך עליה ותחיה״, מתי ט׳ 18; ״והנה אישה זבת דם שתים עשרה שנה נגשה מאחריו ותגע בציצת בגדו״, מתי ט׳ 20. אלו רק מעטים מבין הנסים שנעשו במגע אך די לנו בהם כדוגמאות. נסים אלה ואחרים מתוארים גם בבשורות על-פי לוקס ומרקוס.

[145] דוגמה מעניינת (ומאוחרת!) במיוחד היא הנסים הרפואיים שחוללו מלכי אנגליה וצרפת בימי הביניים. Bloch מתאר כיצד מגע ידו של המלך שימש מרפא למחלה בשם סקרופולה. פרויד מתאר את הריפוי-במגע המלכותי ב״טוטם וטאבו״, ומזכיר שהמחלה עצמה כונתה ״נגע המלך״ (The King's Evil) – עדות נוספת לדו-הערכיות של המגע. פרויד, טוטם וטאבו, עמ׳ 45.

[146] דגלס, עמ׳ 133.

[147] פרויד, טוטם וטאבו, עמ׳ 45. המלה ׳מאוים׳ היא התרגום המקובל (והבלתי מוצלח) ל-Unheimliche ויש להתעלם מהצורה הסבילה של הפועל. גם פירוש כפול זה מתקשר ל״משמעויות האיפכיות של המלים הקמאיות״.

ניתן לתאר מגע במילים רבות שלכל אחת מהן משמעויות ו'טעמי-לוואי' משלה: "למשש ולחוש וללטף וללפות וללפף ולחפון ולהדק וללחוץ ולמחוט ולמזמז" הן רק חלק קטן מתוך השפע הרב (ואלו רק פעלים – יש עוד אינסוף שמות-תואר!).[148] כאשר מגע מתואר במילים כתובות, נוצרת בעיה ולה שתי פנים: מצד אחד, אין המילים מסוגלות להעביר בדיוק את התחושה שחש על עורו (או "בעור רוחו") הכותב; תמיד תישמר עמימות, כלומר **מידע חסר**. מאידך, הבחירה במילה מסוימת והעדפתה על-פני מילים אפשריות אחרות מספקת **מידע רב יותר** מהמידע שמספק מגע אמיתי. האם הגיבור "ליטף את צווארה" של הגיבורה, או "מישש את צווארה"? שתי האפשרויות לא מספרות לנו האם היד הייתה חמה או קרירה, רכה או מחוספסת – בקיצור, המידע שבידנו חסר. מאידך, אותה תנועה יכולה להיקרא "ליטוף" או "מישוש": אם הגיבור "מישש" את צוואר הגיבורה, נראה שאין זה מפגש אוהבים אלא בדיקה רפואית. יש כאן מידע יתר.

בספרות כמו בחיים, מקום חשוב ב"גלריית" המגעים תופס המגע הארוטי. יש זהות מוחלטת בין אזורי הגוף הנחשבים ארוגניים והאזורים הרגישים יותר למגע, שבהם הקולטנים נמצאים בצפיפות גדולה ביותר: האצבעות, השפתיים, הפטמות ואברי המין. הקרבה בין מגע וארוטיקה כה גדולה, שכמעט בכל פעם שגבר ואישה נוגעים זה בזו עולה האפשרות של מגע ארוטי. במציאות, אפשרות זו נותרת לעתים פתוחה לפרשנויות סותרות, כפי שמעידים המקרים הלא-נעימים של הטרדה מינית. בספרות, האמביוולנטיות הזו עשויה להטעין את הטקסט במשמעויות נוספות. המגע המיני (או הארוטי המרומז) יכול להיות משאת-נפש של הדמות בסיפור, התגלמות האושר בחייה, או אקט מבזה ומשפיל, המכתים אותה לשארית חייה.[149] בזכות היכולת המיוחדת של הספרות להיכנס לתודעתם של בני-אדם אחרים מחד, והאפשרות למסור מידע מקוטע, חלקי או כוזב מאידך, נוצרת קשת אין-סופית של משמעויות, יחסי-גומלין, ציפיות שמתגשמות או נכזבות, שיאים של רגש והתרגשות או השהיות מלאות מתח סביב מגעים ונגיעות בין הדמויות.[150]

---

[148] חלום ליל תמוז 194. לדיון נוסף בשימוש במלים נרדפות בכתיבה על חושים ראה סעיף 7.3. עמ' 95 בעבודה זו.

[149] עד כמה קרובות שתי האפשרויות אפשר לראות, למשל, בסיומו של הרומן "דלתות נחושת" להזז. לאצה מתלבטת כל הלילה אם ללכת אל סורוקה אהובה, וסופה שהיא שוכבת עם השל, שאינה אוהבת כלל. המגע עם הגבר האהוב או הבלתי-אהוב מגדיר את ערכה של לאצה בעיני עצמה.

[150] מעניין לציין, שבספרות העברית מצאתי דווקא תיאורים רבים של חוסר-נגיעה. לדוגמה, אביו של מומיק מ"עיין ערך: אהבה" נמנע מלגעת בבנו, חנה ב"מיכאל שלי" אינה מניחה לבעלה לגעת בה ובני המשפחה ב"לב הקיץ, לב האור" אינם נוהגים להתחבק.

5.2. גן-עדן ושברו

א. חגיגת הזוהר העליון. חלק ניכר מתיאורי המגע ב"לוריאן" הם מיניים. המספר-הילד אינו זוכר חיבוק או ליטוף (הוריו כלל אינם נוכחים בסיפור!) אך המבוגר מתאר לנו בפרוטרוט לא רק את יחסי-המין שלו עם הלן מורלי אלא גם את אלה של גבריאל לוריא עם אוריתה ועם בלה, ניסיון-הנפל של לואידור השתקן לשכב עם יעלי גוטקין ואפילו סצנה הזויה למדי של מין אנאלי בין דאוד ולאה הימלזך. יחסי המין של גבריאל ובלה מוצגים בעיקר כמטאפורה לפולחן דתי. כמו דמויות נוספות ב"לוריאן", בלה היא התגלמות של תכונה. במקרה שלה זוהי התגלמות האהבה: אהבה אירוטית בין גבר לאישה שהיא בה-בעת גם אהבת-האל וביטוי לאמונה שלמה. בלה היא "איילת השחר" הנתונה ב"קליפה" אפורה של פונדקית,[151] וגבריאל הוא "אל השחר" עצמו: "הוד והדר לבשת, עוטה-אור כשלמה, נוטה שמים כיריעה" אומרת לו בלה.[152] תיאור יחסיהם משלב דיונים במושגים מתחום המיסטיקה והקבלה כגון קליפות, רקיעים, אור והארה, זוהר עליון ומלכות, יחד עם תיאורים על גבול הפורנוגרפיה (אם לא מעבר לו). כך השפע הבא "להאיר את מלוא ההיכל בחגיגת הזוהר העליון של זרי כוכבים חגים במחולות בוזקים ניצוצות-קודש" הוא בעצם תיאור של אורגזמה המלווה בשפיכה "הזורמת בכוח לכל אורך השרביט ופורצת מראש העטרה".[153] זוהי דוגמה אחת מרבות לקשר הישיר וההדוק בין חושים וסמלים, חושניות ורוחניות אצל שחר (וגם לעושר השמור לו לעתים, למרבה הצער, לרעה). בין תיאורי הזימה להתפלפלות הקבליסטית חסר כמעט לגמרי תיאור של מערכת-יחסים בין שני בני-אדם: ניצנים של תיאור כזה מופיעים בפגישתם הראשונה של גבריאל ובלה ב"קפה קנקן" אך במהרה הם מפנים את מקומם לשילוב מיניות/פולחן/קבלה. סיום הרומן אינו מתואר, והוא נקטע כנראה כשגבריאל עזב את ירושלים ונסע לצרפת. הסיבה לנסיעה נעוצה במפנה שחל ברומן המקביל שמנהל גבריאל עם אוריתה.[154]

ב. להב-החרב המתהפכת. אוריתה היא "מלכת הלבבות" אצל שחר והזוג גבריאל ואוריתה נחשב הזוג המרכזי ב"לוריאן". דרך הכתיבה המיוחדת של ה"לוריאן" הותירה על כנם פערים גדולים בתיאור היחסים ביניהם במשך עשרים וחמש שנים, עד כתיבת "על הנר ועל הרוח". רק אז למדו

---

[151] האלוזיה לאלתרמן מבליטה את היותו של הגוף בן-חלוף לעומת נצחיות הנשמה והרוח.

[152] חלום ליל תמוז 213. הציטוט מתהילים ק"ד.

[153] חלום ליל תמוז, שם.

[154] שחר מתאר את גבריאל מנהל במקביל של שתי מערכות-יחסים רומנטיות כעובדה מובנת מאליה ואינו נדרש כלל לסוגיה זו. באותה דרך הוא מתעלם מהבעייתיות של הביגמיה של לוריא האב, שג'נטילה היא "אשתו הירושלמית" בעוד אשתו הראשונה, החוקית, חיה ביפו באותו הזמן. ב"לוריאן", שכיחות למדי מערכות יחסים שנקטעות בחטף או שהסיפור זונח אותן וסופן אינו ידוע. דוגמאות נוספות לכך הן יחסי שושי וברל רבן, המספר והלן מורלי וכן המספר ולוטציה.

הקוראים על הסצנה בה הגיע הרומן הלוהט לשיאו - והסתיים במפתיע. גבריאל ואוריתה מתעלסים בסוויטה במלון המלך דויד. את תיאור סצנת האהבים מטרים דיון במהותו של גן-העדן (ראה לעיל, עמ' 34)[155] וההתעלסות עם אוריתה מתוארת כהתגשמות כל השאיפות, כגן-עדן מוחשי עלי אדמות. גבריאל המרוצה מתכונן למשכב נוסף - ואז בא המפנה:

"ובאותו רגע קרה הדבר: עד שלא הספיקו שפתיה לרפרף, הרתיעה את ראשה אחורה בכוח בלתי-צפוי, ירתה בו מבט חד ועם זאת התרפטו שפתיה בחיוך דק-מן-הדק ששיקף זלזול רחוק של שַליטה קרת-רוח. [...] בחמת-הזעם ששטפה אותו נזקק לכל כוחות הנפש אשר לו כדי להתגבר על כף-ידו החופנת את שיפולי-ראשה ועורפה, שזו לא תהדק ותמחץ את הצוואר הגבוה וענוג כל-כך, ועל כף-ידו הפנויה שזו לא תנחית סטירה ועוד סטירה מכאן ומכאן על אלה הלחיים הפורחות על גומות החן שלהן. עלול היה, בתאוות-הרצח, להחניק אותה למוות אילו מחצו ידיו החזקות עוד רגע אחד את זה הצוואר הענוג.

וחמת-הזעם הלזאת חוזרת היתה ומציפה אותו כל פעם שנזכר באותו מעמד, ובמעמד קודם, ו – ליתר דיוק – משכב קודם דומה לו. [...] כשצנחה לידו, פשט הוא את ידו לעבר חפיסת-הסיגריות על שולחן-הלילה. תענוג העישון שלאחר המשכב עלה על זה שלאחר הדשנה שבארוחות. היד נתקלה בעורפה. ייתכן שלא היה זה אלא פירוש מוטעה שנתנה לתנועתו, וייתכן שהדבר נבע מעצמו מתוכה. [...] ונבלה כפוית-טובה זו, מכיוון שקיבלה את שלה, שוב אין בה אפילו מינימום של אסירות-התודה, צל של הכרת-טובה לגמול לו במשהו שאיננו בדיוק לרצונה שלה באותו רגע. לא ולא – היא תפעל ותעשה רק מה שמתחשק לה ורק בשעה שיתחשק לה – ולזה היא קוראת אהבה! [...] המבט הלז שפתח לפניו לרווחה את שערי גן-העדן – שאו שערים ראשיכם והינשאו פתחי-עולם ויבוא מלך הכבוד! – איך התהפך אותו מבט כהרף-עין כלהב-החרב המתהפכת וכרת אותו החוצה כחפץ נבזה, מזולזל, השליך אותו מטה ישר לגיהינום..."

על הנר ועל הרוח 63 – 65

תיאור זה חוזר בהמשך בהקשר מעניין: גבריאל הפועל החקלאי בחווה בברטאן מסרב לסייע בסירוס חזרזירים המיועדים לפיטום: הוא מוכן לשחוט, אך אינו מסוגל לסרס. גבריאל נזכר בזוועה בנזירים החבשים הצעירים שסורסו בילדותם, ומייד לאחר מכן

[155] זוהי דוגמה לשימוש שעושה שחר באופן-הכתיבה האסוציאטיבי, שכן הדיון במהותו של גן-העדן מתנהל במחשבתו של גבריאל שנים לאחר האירועים במלון המלך דוד.

"ננעץ בו חוד-ברק דוקר ומאיר כאחת: מין חלף כזה – חלף שבו סירסו הבריונים חסרי-הלב את הילדים החבשים באפריקה, חלף שבו מסרס הפועל הזקן באדישות גמורה את החזירונים – חלף כזה נשלף מסתר החיוך המיתמם בליגלוגו של אוריתה, ובו ברגע ניצתה בו חמת-הרצח. ידיו בקשו לתפוס אותה בצווארה ולרסק את פרצופה בדיוק כפי שמבקש היה לרסק כל מי ששולף סכין לסרס את האדם שנופל לידיו..." *על הנר ועל הרוח* 97 – 100. (בהמשך הקטע מובא שוב, באותן מלים, תיאור המשגל שהפך לקרב מדומיין).

מה קרה לגבריאל? באמצע סצנת-אהבים סוערת עם אוריתה הנחשקת הוא אוחז בעורפה בעדינות או שידו נוגעת בעורפה במקרה ומיד הופך מבטה ל"להב-החרב המתהפכת". הרצון האדיר מצידו לנתינה והגנה (שלא ציטטתי כדי שלא להאריך עוד יותר) הופך בבת-אחת לסלידה ולפרץ של אלימות קשה שהוא מתאפק במאמץ רב שלא יבוא לידי מימוש פיסי. אוריתה אינה חשה בדבר אבל הוא כבר מרגיש כאילו סורס על ידה. מייד לאחר מכן הוא נמלט לצרפת ומנתק כל מגע – עד כדי התאבלות על אוריתה ה"מתה", כביכול, כיוון שאוריתה שלו, הדמות שאהב, מתה מבחינתו. שחר מביא הסבר ברור ומפורש לכעסו של גבריאל: הוא מוכן להתאפק ולדחות את סיפוקו למען אוריתה מתוך בחירה, אך אינו יכול לסבול את הרעיון שהיא זו שתחליט מה היא רוצה לעשות עבורו ומתי. יחסי-המין, שאמורים להיות שיאה של האהבה, אינם אלא מאבק בין הגבר לאישה על השליטה. רצונה של האישה לשלוט מסרס את הגבר ופוגע בו פגיעה קשה ממוות.

עניין זה חוזר גם בשני מקומות נוספים. ב"חלום ליל תמוז" יושב המספר בלובי של מלון המלך דוד ומדמה בלבו שקורה ליעלי לנדאו, נכדתה של אוריתה, מה שכביכול קרה לאוריתה עצמה במחשבתו של גבריאל עשרות שנים קודם לכן:

"תמונת זוועות חלפה רגע לעיני-רוחי. ראיתי את ידיו של האדם השלישי נסגרות בלפיתה על צווארה של יעלי שם, למעלה, בקומה השלישית, מהדקות את הלפיתה וחונקות פתאום, בבת-אחת, אם כי כלל לא ברור היה לי שאכן עלו הם למעלה. העובדה שהיא כשלעצמה שיעלי קבעה את הפגישה עם האדם השלישי באולם-הכניסה של מלון המלך דויד, מחייבת את התייחדותם בחדר ההוא בקומה שלישית למעלה – לא משום שיעלי חשבה על כך, אלא כדי להשלים, שלא מדעת, את מעגל הדורות." *חלום ליל תמוז* 114 - 115 [156]

[156] במהדורת "ספריית השעות" אף מופיעה הערת-שוליים של המלבה"ד – שחר עצמו – המפנה את הקורא ל"על הנר ועל הרוח" עמ' 62. מעניין שבגרסה המקורית של "חלום ליל תמוז" מ-1988 כבר מופיע כל התיאור (עמ' 92) למרות שהקטע הרלבנטי ב"על הנר" עוד לא נדפס, והמספר מתייחס כאן לזיכרונות שעדיין לא תוארו בשום מקום אחר.

מאבק-שליטה בין הגבר לאישה מופיע גם ב"לילות לוטציה". המספר יושב עם לוטציה מול תמונת "יעקב והמלאך" בכנסיית סן-סולפיס, תמונה שהוא מתאר כ"מאבק של חיבוק" שכן נושאה הוא המלאך הנוגע ביעקב ונאבק בו:[157]

"באור המעומעם התגלה לנו אט אט ציור מלוא כל הקיר מנגד. למרגלות עץ ענק נתגלו שניים במין חיבוק משונה, מעין מאבק של חיבוק. [...] ועם זאת רפרפו קצות אצבעותיה על זרועי, ואני מיד הקפתי בה את כתפה והצמדתיה אלי. היא נרתעה והסירה את ידי מבלי לגרוע את עיניה מן התמונה. "את זה אינני אוהבת," לחשה כמדברת אל עצמה או כפונה אל המלאך שבתמונה, ואני נפגעתי עד היסוד בי. [...] זו לעולם לא תניח לשום אדם לגעת בה באצבע קטנה, אלא אם כן היא עצמה תרצה בכך, גם לא תבטל את רצונה מפני רצונו של זולתה, גם לא תניח לאיש לפתות אותה. היה זה כהבהק של פלדה כחולה מתחת לרפידת-קטיפה ולרוך-המשי. [...] אני אתרפק על מי שאני ארצה, ומתי שהדבר יהיה נוח ונעים לי, ואך ורק אז!" *לילות לוטציה* 67 – 68

יעקב נאבק עם המלאך.
דלקרואה, שמן על בד, 61-1855.

מצאנו הסבר לבריחתו של גבריאל מירושלים ולחמת-הזעם (המשותפת, כמו דברים רבים אחרים, לגבריאל ולמספר) שמצית בלב הגבר רצונה של האישה לשלוט ביחסיהם דרך שליטה בתענוגות המשכב. אך עדיין נותרה חידה בלתי-פתורה: מה הדבר שגרם לחיוך התמים להפוך חד כתער? מה עורר באוריתה את המרדנות והביא לפיצוץ היחסים? את התשובה מספקת אוריתה עצמה, היושבת עם גבריאל במסעדה. לאחר ש"אצבעותיה הידקו את לחיצתן על כף-ידו כבתודה ומתוך התעצמות הרגשות, ואגב כך חש, עם רפרוף שמלת הקיץ הקלה, במגע החמים, המוצק ורך של הירך שלה המתחככת מתחת לשולחן בכף הברך שלו" מצפה גבריאל להמשך:

"את ידו הפנויה מכף-ידה הניח על חמוקי צווארה לחוש אותם, ואת פניו הסמיך לפניה, אך עוד לפני שהספיק להעניק את נשיקתו לבדל האוזן הקרובה לו ולהחליק על הקו הענוג המשתפל אל מילאת הכתף, נרתעה ופנתה לצלחתה לנקר במזלג ובסכין בפלחי

הדבר מעלה שאלה לגבי התייחסותו של הסופר לחומרים שעדיין לא נכללו בספר באותה עת כאל חלקים שרירים וקיימים בסיפור. ראה דיון בעמ' 118 בעבודה זו.

[157] בעיני אורציון ברתנא, תמונת יעקב והמלאך היא מוטיב-המפתח של "לילות לוטציה". "אמנות – אמן – אמונה", עמ' 48.

הקבאב. עוד יותר מן המהירות, נדהם גבריאל מכוח תנופת ידה שהסירה את ידו מעליה, ועוד יותר ממנו הלמה בו הפסקנות הגוזרת בה קטמה את נביעתו הגואה לעברה [...] "וחוץ מזה אני לא סובלת יד על הצוואר שלי. אני זוכרת שנורא סבלתי מזה כשהיינו קטנות והפקידו אותי בידיה של יעלי, שנראתה לי נורא גדולה וחזקה, [...] לכל אורך הרחוב ובכל מעבר חציה היתה מניחה את היד שלה על הצוואר של "ריתה הקטנה" כדי שלא תלך לאיבוד ולא תיפול תחת גלגלי המכונית. הקבאב טוב מאוד. [...] תוך כדי מעשה נדהמה היא עצמה ממנה וטרחה להתנצל ולהסביר שלמעשה איננה מכוונת כלל נגדו, ואין היא אלא תגובה אוטומטית ששרדה בה מימי הילדות הרחוקים, תנועת השתחררות מעקת ידה של האחות הגדולה. זה שנים רבות שאותה יד רחקה מעליה, אך אינסטינקט ההשתחררות מעולה ממשיך לפעול." *חלום ליל תמוז* 151 – 155

הנגיעה בעורפה מעוררת באוריתה תחושה שמנסים להובילה, לשלוט בה, וכך אפילו נגיעה אקראית בעורף מעוררת אצלה תגובה קיצונית. זו, בתורה, הופכת את המיטה לשדה-קרב מר ונמהר ואת חיוכה המתוק של אוריתה לחרב חדה המגרשת את המאהב מגן-העדן הפרטי שלו. ואילו אצל גבריאל מגע של מים קרים בעורף הוא מרגיע ומצנן: "זרם מים קרים על העורף זאת הטובה שבתרופות," אומר גבריאל לעצמו (חלום ליל תמוז, עמ' 86). לאחר שהתרתח על אמו, המים הקרים על עורפו מרגיעים אותו ומשככים את זעמו. גם המספר מזרים מים קרים על עורפו כשהוא מתעורר מסיוט (לילות לוטציה 81). אם כך ואם כך, העורף מצטייר כאן כנקודת-תורפה, מעין "עקב אכילס" שמגע בו עשוי לעורר כעס או לשככו.

5.3. סיכום חוש המגע

המגע מופיע ב"לוריאן" בעיקר בהקשרים מיניים. התיאורים המיניים ב"לוריאן" מפורטים ובוטים. אין כאן "הזדככות דרך הביבים" נוסח ז'אן ז'אנה, כיוון שלא מתקיים כאן "היפוך המשמעויות" הנדרש לשם כך. לדוגמה, אם נשווה את תיאורי המין הגסים והבהמיים ב"לילות לוטציה" לתיאור יחסי המין בין גבריאל ובלה נראה שהראשונים אינם מובילים לשום התעלות וקתארזיס ואילו האחרונים מתוארים מלכתחילה כמעשה אהבה אלטרואיסטי וטהור.[158] שחר

[158] שחר אף טורח להדגיש שהעובדה שבלה נשואה לפסח וגבריאל הוא בן-זוגה של אוריתה אינה הופכת את יחסיהם לבגידה.

מציב את המיניות בקו אחד עם הנאות החושים האחרות, כגון אכילה, האזנה למוסיקה והנאה מריח ניחוח. דבר זה ברור מהמקומות הרבים בהם הוא מקשר בין הנאות שונות (כגון הדיון במוסיקה לקראת ההתעלסות עם אוריתה במלון המלך דוד, או ג'נטילה לוריא הנהנית מפולחן האכילה ומזיכרון המשגלים הלוהטים עם בעלה המנוח.) יתר על כן, המיניות אינה תופסת אצל שחר מקום חשוב או נרחב יותר מתחושות האחרות: שחר עשוי להתעכב באריכות "כמו-פורנוגרפית" על תיאור צליליה של מוסיקה ערבה או טעמו המדויק של מאכל. האפיפניה, אותה איכות מטאפיסית, נובעת מן החוויה החיה ואינה כפופה לשום סיווג, מיון ותיוג.

הארוטיקה מוצגת ב"לוריאן" כחלק מתכלית-קיומה של האישה וגם כדרך לעבוד את האלוהים. בהקשרים מסוימים עוסק שחר דרך תיאור יחסי-מין במאבקי כוחות ושליטה בין האישה לגבר. כרגיל אצל שחר, רעיון אחד אינו מוציא את משנהו אלא מתווסף אליו: בעוד יחסי המין בין בלה לגבריאל הם סוג של פולחן, הרומן המקביל בין גבריאל ואוריתה הוא מאבק מתמיד. למרות שמה (הזהה כמעט ל'אורייתא') אוריתה היא אישה ארצית מאוד, שתלטנית ומפונקת, ויחסיה עם גבריאל מתנפצים כיוון שהיא רוצה לשלוט בו ולא להיפך. גם יחסי המספר עם הלן מורלי הם מאבק שליטה שאינו מוביל לניצחון של שום צד אלא רק לפרידה, אך בעוד הלן מורלי היא דמות צדדית ולא חשובה ביצירה, שמור לאוריתה תפקיד משמעותי כ"בת הזוג" והחשוקה העיקרית ב"לוריאן". העובדה שיחסיהם של הגיבורים הראשיים, גבריאל ואוריתה, אינם מובילים להתפתחות של ממש (למעט הרמיזות בדבר היותו של גבריאל אבי-בנה) אינה מקרית. יש ב"היכל הכלים השבורים" נישואים אומללים (כמו לאה הימלזך וברל רבן או הזוג שושן); בגידות (בלה בוגדת בפסח, שושי ברב יצחוק, אביו של גבריאל בשתי נשותיו וגבריאל עצמו מנהל שני רומנים במקביל); אהבה נכזבת (לואידור ויעלי גוטקין, סרוליק שושן ואוריתה) ואובדן (פרופ' ורטהיימר מאבד את ברונהילדה, ג'נטילה לוריא את בעלה, המספר מאבד את ניין-גל). יש בו מעט מאוד משפחות נורמטיביות (משפחת גוטקין היא כמעט יוצא מהכלל המעיד על הכלל). משפחתו של הילד-המספר אינה קיימת, ובשלוש משפחות המרכזיות – משפחות לוריא, שושן ורבן – האב נטש או נפטר ותפקודה של האם לקוי. קשה מאוד למצוא ב"לוריאן", על אלפי עמודיו, חיבוק של הורה, ליטוף שאינו ארוטי, מגע תמים שאין מאחוריו מאבקי שליטה וכוח או משמעויות שמעבר. עובדה זו מתקשרת היטב לאמביוולנטיות הנלווית לעתים קרובות למגע בין בני-אדם גם במציאות.

6. חוש השמע

בפרק זה אעסוק בצלילים ובמוסיקה ב"היכל הכלים השבורים". בניגוד לשאר החושים, בחרתי להגביל את הדיון ולהתמקד במוסיקה (ובמידה מסוימת גם ברעשים וקולות שאינם מוסיקה). לא אעסוק בדיבור על צורותיו השונות, שכמובן ממלא את עמודי ה"לוריאן", כיוון שלרוב המילים והמשפטים מופיעים כטקסט "נקי": תוכן הדברים נמסר מבלי להרבות בתיאור צליל-קולם של המדברים או נימת-הדיבור, ואפילו מבטא כבד נרמז בדרך כלל רק על-ידי שיבושים קלים.[159] יוצאים מכלל זה (אליהם אתייחס בהמשך) קולה של נין-גל כשהיא שרה וקולם של יהודה פרוספר לוריא ובנו גבריאל. לעומת זאת שמור מקום מיוחד ב"היכל הכלים השבורים" למוסיקה, על כליה, מופעיה וסוגיה השונים – משירה סביב המדורה עד אולם הקונצרטים וממוצרט עד פריד-אל-אטרש. ה"לוריאן" עוסק רבות בכל סוגי האמנות והמוסיקה היא כמובן אחד מהם.

הבחירה שלא לעסוק בדיבור מדירה מן הדיון מרכיב חשוב ומרכזי – שמיעה והשמעת קולות כאמצעי לתקשורת. לדעתי, בהקשר המסוים של "היכל הכלים השבורים", העיסוק בתקשורת מילולית אינו מוסיף לדיון בצלילים כתופעה חושית. התקשורת המילולית אינה תמה מרכזית במיוחד ב"היכל הכלים השבורים" (מעבר לשימוש המקובל בדיאלוג). נוכל להדגים זאת בדרך הפשוטה יחסית בה פתר שחר את בעיית השפות השונות בהן מדברים אנשים שונים בירושלים, בפריז ובברטאן: אצל שחר כולם מבינים את כולם, כולם שולטים בעברית, בצרפתית, באנגלית ואפילו בניב הברטאני ובגרמנית.[160] אך בעיקר, העיסוק בצלילים כשפה מדוברת מסיט את הדיון מתחום החושים והתחושות בו עוסקת עבודה זו אל התחום הלוגוצנטרי של המילים והמושגים. הדיבור נמצא, לפיכך, מחוץ לתחומה של עבודה זו.

בתחילת הפרק אסקור בקיצור נמרץ את העקרונות הבסיסיים של הפקת צליל וקליטתו, את הפיסיולוגיה של חוש השמע ואת המושג 'אקוסטיקה'. בהמשך אבחן צלילים, כלים מוסיקליים, יצירות וקולות הממלאים תפקיד משמעותי במקומות שונים ב"לוריאן". בתחום זה יש לשחר הרבה מן המשותף עם פרוסט. אעמוד על כך בקצרה ואראה מה ניתן ללמוד מכך על יצירתו של

---

[159] מבטאו של דאוד, שמחליף פ' בב' כדרך הערבים, בא לידי ביטוי במקומות מסוימים ולא באחרים – עניין זה ראוי לבחינה אך חורג מתחום עבודה זו.

[160] שחר מציין אומנם שכדי לארגן ללאה הימלזך קהל דובר גרמנית היה צורך לגייס יתומים שגדלו ב"שנלר", אבל מניח כמובן-מאליו שג'נטילה, אוריתה וגבריאל, שלושתם ילידי ירושלים, שולטים בשפה זו (יום הרפאים, עמ' 133 ואילך).

שחר. אראה גם כיצד משתלבים תיאורי המוסיקה וההקשבה לה בתמה הכללית של הרגישות, שהיא תמה מרכזית מאוד ב"היכל הכלים השבורים". לסיכום אבחן כיצד מתאר שחר צלילים ובמה נבדלים תיאורים אלה מתיאורים חושיים אחרים.

6.1. קולות, צלילים ומוסיקה

מה שאנו תופסים כצלילים הם שינויים זעירים ומחזוריים בצפיפות האוויר שסביבנו. מקור-הקול מרעיד את האוויר שסביבו ויוצר גלים המגיעים אל אוזנינו. גלי-הקול נבדלים אלה מאלה בארבע תכונות שאינן תלויות זו בזו: תדירות (או אורך הגל), משרעת הגל (amplitude), הגוון (timbre) של הצליל וה"מעטפת" שלו.[161] התדירות קובעת את גובה הצליל (גבוה – נמוך). המשרעת קובעת את עוצמת הצליל (חזק - חלש). גוון הצליל נובע מההרמוניות או הצלילים העיליים (overtones) מהן מורכב הצליל: הצלילים המגיעים לאוזנינו מורכבים לרוב מתדירויות שונות הנשמעות יחד - תדירות בסיס יחד עם צלילים נוספים במרווחים קבועים (צלילים עיליים). למרווחים אלה יש הגדרה פיסיקלית (כולם כפולות של תדירות הבסיס, למשל: 440 הרץ, 880 הרץ, 1760 הרץ...)[162] והגדרה מוסיקלית (מרווחים "זכים" - אוקטבה, קווינטה, קוורטה וכד'). כאשר הפסנתרן מקיש על "לה" אנו שומעים בו-זמנית גם "לה" וגם – בעוצמה פחותה - את הצלילים העיליים של אותו "לה" (לה גבוה, מי, רה...). מעטפת הצליל מבוטאת על-ידי גרף העוצמה שלו, כלומר כיצד הצליל מתעצם, נחלש ודועך. יש כלים, כגון הכינור, שצליליהם מתחילים ברכות, מתחזקים ואז דועכים לאט לאט ויש כלים שצליליהם מופיעים בבת-אחת, למשל כלי הקשה. הגוון והמעטפת של הצליל הם המאפשרים לנו לשמוע את ההבדל בין חצוצרה ופסנתר, גם כששניהם משמיעים את אותו תו (אותה תדירות בסיס) באותה עוצמה. לשם כך על האוזן להבחין בין רכיביו השונים של הגל.

למרות מימדיה הצנועים, האוזן היא מבנה מסובך מאוד. על האוזן לקלוט גל מורכב ולפרק אותו – להבחין בין צלילים שונים המושמעים בו-זמנית ולפרק כל צליל למרכיביו השונים. הצלילים מרעידים את עור-התוף. מעבר לעור-התוף נמצאת מערכת של איברים זעירים שתפקידה להגביר את הרעידות, להעביר אותן אל החיישנים שבאוזן הפנימית ולמיין אותן. החיישנים שבאוזן ממוקמים על ממברנה רגישה לאורך מבנה דמוי-קונכייה, ומעבירים אותות לעצב השמע בהתאם

---

[161] מוכיח, עמ' 7 – 18, 31 – 40. Goldstein עמ' 235 – 241.

[162] הרץ – מידה מקובלת לתדירות. פירושה מספר הפעמים שתופעה מסוימת חוזרת בשנייה אחת (50 הרץ = 50 פעם בשנייה). עוצמת הצליל נמדדת בדציבלים.

למידע שנקלט: מקומות שונים לאורך הממברנה מגיבים לתדירויות שונות (גובה הצליל), ועוצמת הצליל משפיעה על עוצמת התגובה. מנגנונים מתוחכמים מגנים על איברי השמע הרגישים מפגיעתן של עוצמות צליל גבוהות מדי (אם כי אין בכוחם להתגבר על חשיפה לרעש עז או ממושך). האותות החשמליים עוברים מעצב השמע לאזורים שונים בקליפת המוח במסלולים שונים, ועוברים בדרכם ניתוח ועיבוד מורכבים. בניגוד לחושי הטעם, הריח והמישוש אנו מסוגלים לשמוע קולות ממרחק רב. בניגוד לראייה אנו יכולים לשמוע גם דרך מחסומים ומעבר להם. כמו כן, אנו מסוגלים להפריד בין קולות שונים המושמעים באותו זמן ואף לזהות איזה קול מגיע מאיזה כיוון. למשל, נוכל להבחין בעיניים עצומות בין ציפור מצייצת על הענף מעלינו, קול צעדים מאחורינו וצלילי מוסיקה ממקלט רדיו הנמצא הרחק לשמאלנו. אנו מסוגלים גם להבחין בצלילים מסוימים "על רקע" צלילים אחרים (למשל, להקשיב לאדם מדבר כשברקע נשמע רעש ממכוניות חולפות). בתוך כך אנו יוצרים לעצמנו "מרחב שמיעתי" (auditory space) הסובב אותנו. כאשר אנחנו נמצאים בתוך חלל סגור – חדר או אולם – אנו קולטים הן את הצלילים המגיעים ישירות ממקור הקול והן את הצלילים המוחזרים אלינו מן הקירות והתקרה, אך מזהים את מקור הצליל האמיתי (כלומר, הצליל באולם נשמע כמגיע מכיוון הבמה). היכולת לזהות כיוונים בחלל דורשת תחכום רב ממערכת השמע שלנו, כיוון שהצלילים מגיעים לעור התוף במעורבב. בניגוד לעין, לא נוצרת 'תמונה' על עור התוף. כדי ליצור 'מפה' מרחבית על המוח לנתח ולעבד את המידע הצלילי ולשחזר את מיקומם של מקורות הצליל השונים, אותם הוא מזהה בעזרת מאפייני הצליל.

אנו תופסים את החלל שסביבנו בעזרת הראייה והשמיעה. חוש השמע הוא החוש ה"חללי" ביותר, הן מכיוון שאנו שומעים מכל העברים בו-זמנית והן מכיוון שגלי הקול מועברים פיסית על-ידי האוויר שסביבנו.[163] תחום הנדסי שלם – אקוסטיקה – עוסק ביחסים שבין הגודל והצורה של חללים שונים לבין תנועה של צלילים בתוכם. בניגוד לראייה, "עומק השדה" של השמיעה הוא אינסופי: אנו יכולים לשמוע בה-בעת רעשים קרובים (אפילו מתוך גופנו) ורעשים במרחק רב (למשל, רעמים). אם נוסיף לכך את העובדה שניתן לשמוע מעבר למחסומים נסכים עם דגלס

[163] או על-ידי תווך אחר, כגון מים. רעשים נשמעים היטב במים ולמרחק רב, והדימוי של "עולם הדממה" נובע מכך שרעשים שמקורם מחוץ למים נחלשים במעבר מתווך לתווך.

פורטאוס הקובע כי "בעוד שהסביבה הוויזואלית היא מוגבלת, הסביבה הקולית היא אוניברסלית".[164] אדרש בהמשך לעניין הקשר בין צלילים לחלל אצל שחר.

מתוך כלל הצלילים והקולות הקיימים סביבנו ניתן לבודד שתי קבוצות גדולות וחשובות: דיבור ומוסיקה. כפי שציינתי לעיל, בעבודה זו בחרתי לא לעסוק בדיבור. נפנה, אם כן, אל המוסיקה. ההגדרה של רצף מסוים של צלילים כ"מוסיקה" היא הגדרה תלוית-תרבות, וכמוה גם מאפיינים נוספים של מוסיקה מסוגים שונים: המוסיקה המערבית היא (ברובה הגדול) מוסיקה טונלית, המבוססת על סולמות בני שבעה צלילים ושנים-עשר חצאי טונים. במזרח הרחוק נהוגים מודוסים בני חמישה צלילים ואילו במוסיקה הערבית משתמשים גם ברבעי-טונים, הנשמעים לעתים לאוזן מערבית כ"זיוף". עם זאת, יש מאפיינים פיסיקליים לצלילים שנשמעים "מוסיקליים" או "הרמוניים". באופן גס ניתן לומר שלצלילים מוסיקליים יש גלים סימטריים ומחזוריים לעומת רעשים שונים שצורת הגל שלהם אינה סימטרית.[165]

מוסיקה היא צורת האמנות המופשטת ביותר, והיא מצטיינת ביכולתה להעביר רגשות ולהשרות אווירה מבלי להיזקק למילים ומושגים.[166] ביכולת זו של המוסיקה משתמשים למטרות רבות – מהלחנת מוסיקה אמנותית, דרך יצירת פסקול לסרטים ועד השמעת מוסיקת רקע במרכזי קניות. תקופות ותרבויות שונות מתאפיינות בקלות על-פי המוסיקה שלהן: בארוק וג'אז, מוסיקה מודרנית ואופרות, רוק ומוסיקה חסידית – כל סוג של מוסיקה מייצג תרבות שניתן לשייכה לזמן ולמקום מסוימים. מאידך, לעתים קרובות המוסיקה מצליחה לחצות גבולות תרבותיים ואתניים: מאזינים בני ימינו יכולים ליהנות גם ממוסיקה כנסייתית מהמאה ה-17 וגם ממוסיקה עממית מברזיל, ומלחינים רבים כותבים מוסיקה המשלבת סוגים והשפעות אתניות ממקורות מגוונים.

הספרות "מקנאה" לא פעם ביכולתה האוניברסלית של המוסיקה להעביר רגשות ולגשר על פערים תרבותיים. יצירות ספרותיות רבות עוסקות במוסיקה, מחקות מבנים מוסיקליים או שואבות

---

[164] Porteous, עמ' 50 (תרגום שלי).

[165] יש לציין שעל-פי הגדרה זו תופים משמיעים "רעש" למרות שהם נחשבים כלים מוסיקליים. כמו כן אין קשר בין "רעש" במשמעות זו לבין עוצמת הצליל.

[166] ראשוני הציור המופשט בתחילת המאה ה-20 ראו במוסיקה מודל של אמנות מופשטת. חלקם, כמו קנדינסקי, היו מוסיקאים פעילים.

מעולם המוסיקה דימויים וצורות.[167] גם בכתיבתו של דוד שחר ניתן לזהות צורות "מוסיקליות": קטעים חוזרים במקומות שונים ביצירה, כמו משפטים מוסיקליים; חזרה על נושא בווריאציות שונות; ועוד. שרה כ"ץ אף מרחיקה לכת ומזהה את מקורם של "המקצבים המוסיקליים העשירים בלוריאן" ביצירותיהם של מלחינים מסוימים – מוצרט, בטהובן ועוד.[168]

6.2. "טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור"

<u>מקצבים מערביים ומנגינות מזרחיות</u>. אופייה הרב-תרבותי של ירושלים המנדטורית מתבטא היטב ביצירתו של שחר. בקטע הבא מגלמת המוסיקה את המתח הגובר בין מזרח ומערב, ישן וחדש:

> "אותו שער שלתוכו השתוקקתי להיכנס תמיד, בדרכי אל הספריה ובשובי ממנה ועל משכבי בלילות הקיץ הצלולים, כשמבעד לו בקעו צלילי פסנתר חבוי בחדרי חדריו של הבית הנסתר כליל מעבר לחומת הגדר הגבוהה וריחפו לאורך כל רחוב הנביאים ונכנסו בחלונות ביתנו הפתוחים לרווחה לכוכבי השמים. פעמים היו נטיפות הפסנתר זולגות לתוך המנגינות הערביות הנישאות מעבר שער שכם ושכונת מוסררה וזורמות דרך הצוהר העגול הקרוע מזרחה, ואז היה אויר הלילה כולו מרתית במתח גובר והולך, שכן לא נמהלו נטפי המקצבים המערביים במנגינות המזרחיות כדי יצירת מזג מעויין קולח מעדנות – כפי שיקרה תכופות למדי למוסיקה הסופגת לתוכה מנגינה בת תרבות זרה לה ומצליחה לבלוע אותה ולעכלה – אלא גרמו בהינתזם אל תוך תחום המקצב הזר תערובת של חומר נפץ שכל ניצוץ שהוא עלול לפוצצו. הראשונה שנפגעה בקרב הלילה [...] המתחולל בין הואלסים של שופן היוצאים מבית דוקטור לנדאו, רופא העיניים, לבין שירי האהבה של פריד-אל-אטרש הבוקעים במלוא עוצמת מקלטי הרדיו החדשים שנקבעו לא מכבר בבתי הקפה הערביים במורד שכונת מוסררה, היתה בעלת הבית שלנו, הגברת ג'נטילה לוריא. עם פריטות המנענעים הראשונות שנפלו כגולות חלקלקות וצוננות לתוך סלסוליהם המרטטים של מיתרי הקתרוס המלווה את קולו של הזמר הערבי [...] היתה הגברת ג'נטילה נתקפת כאבי ראש עזים עד כדי בחילה ומזעיקה לעזרה את פנינה אחותה [...] מהר, מהר! אינך שומעת שהינשוף הפולני של הדוקטורית

---

[167] דוגמאות אחדות: "רביעיית רוזנדורף" לנתן שחם; "סונטת קרויצר" לטולסטוי; "מוסיקת המקרה" לפול אוסטר; וכן צורות כגון הבלדה.

[168] כ"ץ, "המחבר שמחה את שמו מספר חייו".

כבר התחיל לנקר בפסנתר! [...] אילו לפחות השמיע מנגינות של ממש המחממות את הלב!" *קיץ בדרך הנביאים* 78

מתח גובר, קרב מתחולל, חומר נפץ שכל ניצוץ עלול לפוצצו – המוסיקה, אף שהיא רק מתוארת בכתב, אכן מעבירה את האווירה הטעונה של "ערב מאורעות" כמו גם את המתח שמביא עמו שינוי תרבותי.[169] מעניין שאהדתה של הגברת לוריא (האשכנזיה) נתונה למוסיקה הערבית דווקא. עמודו הראשון של "המסע לאור כשדים" נפתח בווריאציה על אותו טקסט.[170] התופעה של חזרה על קטעי-טקסט, מלה במלה או בשינויים קלים, מצויה לרוב אצל שחר. זו תופעה שאינה מקובלת בכתיבת פרוזה אך מזכירה מאוד את החזרה על מוטיבים ביצירות מוסיקליות רבות. החזרה מדגישה את אותם קטעים ומצביעה על חשיבותם בעיני הסופר.

המוסיקה כסמן תרבותי ממלאת תפקיד חשוב גם ב"לילות לוטציה", שחלקים רבים ממנו עוסקים בלאומיות ובזהות יהודית. נגינת "המולדבה" לסמטנה מעוררת תגרה על רקע לאומני ומספקת לשחר עילה לבקר את הישראליות החסרה שורשים משלה ונטפלת למקורות זרים:[171]

"כן: נגינת מנגינת "התקווה" היא היא שרקמה את לילות לוטציה על כל מה שהתחולל ולא התחולל בהם ובימים שביניהם, על כל מה שהתחדל ונעלם והתאיין וחזר ופרץ כמו היש שנתקע אל תוך האין שנבקע, בינה לבינה, ובעיקר ביני לבין תמוז, וזאת אף-על-פי שאין זו, ומעולם לא היתה, לא המנגינה שלי ולא הנגינה שלי." *לילות לוטציה* 23

"התחדל ונעלם והתאיין וחזר ופרץ כמו היש שנתקע אל תוך האין שנבקע": התיאור עצמו מוסיקלי לעילא. ההקבלה שיוצר שחר בין הצוענים והיהודים מלווה במוסיקה לאורך הספר כולו:

"במהומת יריד-הצוענים נמשכתי אל צלילי-כינור שריחפו ובאו מכיוון של יריעה מתוחה כמין אוהל. נדחקתי לעברה ומצאתי עצמי אל מול פני קהל, לצדו של כנר מושך בקשת. שער השיבה הארוך, השופע כמסגרת לפנים הצמוקות, השחומות, היה מתנפנף עם כל משיכת-קשת ומסתיר לסירוגין את עיניו המלוכסנות, העצובות, המדהימות במבטן הבהיר והלח, אותו מבט שרפרף עלי לרגע ועצר את נשימתי כמין צוהר שנפתח

---

[169] ג'פרי גרין מציין שה"קרב" המוסיקלי מטרים את מאורעות תרצ"ו. Green, "Drawer of Water".

[170] המסע לאור כשדים 11. פסקה אחת חוזרת גם ב"חלום ליל תמוז", עמ' 82.

[171] עמדותיו הפוליטיות של שחר הן נושא לדיון נפרד שלא אעסוק בו כאן.

פתאום לעולם אחר, שכוח; עולם אשר בו הייתי אני עצמי שרוי פעם, ובו כבר נפגשנו, גם היה לנו שיג ושיח." *לילות לוטציה* 47

לא הבעת עמדה פוליטית יש כאן אלא ביטוי לרגשות עזים, געגוע "לעולם אחר". אך אין זו נוסטלגיה פרטית: שחר רואה במצב הצועני בבואה של מצב היהודים, ובעיקר תיאור של גלות נפשית שהקמת מדינת ישראל כלל לא הצליחה לפתור. עמידתו של המספר לצד הכנר – במקום בתוך הקהל כמקובל – היא סימן נוסף של הזדהות. במקום אחר (חלום ליל תמוז 52) מתרגז דאוד הערבי לשמע מנגינה בשם "הקנאה" וכעסו תורם בעקיפין למהפך הלאומני שחל בו בהמשך.

<u>הגוף הוא הכינור</u>. הצועני אינו הכנר היחיד ב"לוריאן". הכינור זוכה לאזכורים רבים, מברונהילדה הכנרת המופלאה ועד הילד הנושא כינור,[172] ואפילו גבריאל מנגן בכינור בכישרון – ודווקא מנגינה צוענית – וגורם לאוריתה לצאת במחול באמצע הרחוב (חלום ליל תמוז 52). הכינור הוא כלי-הנגינה האולטימטיבי בעיני שחר, אולי משום מעמדו בעולם המוסיקה הקלאסית, אולי מפני שהנגינה בו מחייבת רגישות ושמיעה מוסיקלית ואולי כי אביו ניגן בכינור.[173] בהשוואה שעורך המספר בין אוריתה לנכדתה יעלי הכינור הוא הדימוי המרכזי, למרות ששתיהן אינן מנגנות:

"אם נאמר שהגוף הוא הכלי, הוא הכינור, ושהנפש היא המנגינה, הרי אין כל ספק בכך שכל מי שאוזנו כרויה לצלילים יבחין מיד במשהו שונה, אחר, גם אם הכלי המנגן יהיה אותו כינור עצמו, ואפילו כשאותו כינור יפיק את אותו ניגון עצמו של אהבה, כי על כן פעם ניגן בו ישה חפץ ופעם ניגן בו יהודי מנוחין או ארתור גרומיו או יוסף סיגטי."
חלום ליל תמוז 6-115[174]

<u>אמנית רגישה ומתייסרת מול עסקנית מתייהרת</u>. הכנרת ברונהילדה היא מופת של אמנית אמיתית שנגינתה היא אמנות לשמה, טהורה ממניעים זרים: "לגבי ברונהילדה נגינתן עלי כינור של היצירות האהובות עליה ביותר היא חוויה אינטימית עד כדי כך שהופעה בפומבי למען רווח כספי ומוניטין נראית בעיניה מעשה של זנות" (נין-גל 176 – 177). חיי הסבל, העוני והמחלה

---

[172] הילד מופיע ב"קיץ בדרך הנביאים", עמ' 120, 146.

[173] בראיון למשה דור סיפר שחר: בילדותי נמשכתי לשני דברים – לציור ולמוסיקה, ובעיקר לכינור. אבי היה מנגן על הכינור מן השמיעה, כי לא נמצא איש שילמד אותו". (דור, "משוררים אינם רצים בלהקות", עמ' 80). הקשר בין גבריאל לבין אביו של הסופר נדון במאמרים אחדים שלא כאן המקום לציינם.

[174] כמובן שאין זו מטאפורה חדשה או מקורית ביותר, אך היא עולה בקנה אחד עם תפיסתו הכללית של שחר וחשיבותה של המוסיקה בעיניו.

ששחר מועיד לברונהילדה הם ביטוי לתפיסה רומנטית וגם קונטרפונקט (מוגזם למדי) לדמותה המגוחכת של לאה הימלזך.[175] הימלזך, קריקטורה של מבקרת אמנות המייצגת כל מה ששנוא על שחר, אינה יוצרת דבר בעצמה (אפילו לא את המאמרים שהיא אמורה "להוציא ממש מהשרוול") וכל-עיקרה טפילה המוצצת לעצמה כיבודים וטובות-הנאה על חשבון ברונהילדה התמימה. כל מה שיש לה לומר על "חברתה הטובה" ברונהילדה המתה הוא דברי-ביקורת מלאים סיסמאות יומרניות וריקים מתוכן אמיתי:

> "אין [בסונטה שכתבה ברונהילדה] שום מסר חדש. היא מנותקת לגמרי מכל המתחדש בעולם הגועש סביב לה ומנוערת כליל מכל הבנה שהיא בבעיות המוסיקה בת-זמננו: מצוקות החברה, משבר הרוח, לבטי האינדיבידואום, שחרור-ההכרה-ממוסכמות-העבר והמאבקים של חדש בישן. [...] רקיעת פרסות ונעירת חמור ניתקו אותה מן הסונטה..." *יום הרפאים* 102

המעבר הפתאומי לנעירות חמור משקף את דעתו של המספר על הדוברת, ללא עדינות יתרה. בסצנה הנושאת דמיון רב לפרק מתוך "דון קיחוטה"[176] מעמת שחר את הימלזך עם צלילי המציאות הארץ-ישראלית, עימות שהיא מוצגת בו באופן נלעג להפליא:

> "דומה – המונים עולים בדרך העפר, רוקעים ברגליהם ומצלצלים בפעמונים ומכים במקלות ומפגינים בקריאות בוז בוז, בוז בוז, בוז בוז! [...] היא רצה החוצה [...] וצנחה במרכז העדר בתוך מהומת העיזים הפועות הנפוצות לכל עבר בצלילי פעמוניהן והכלבים הנובחים ושריקות הרועים הנבוכים מבית-איכסא וצפצופי המשרוקית של הסמל הבריטי..." *יום הרפאים* 95

ה"הפגנה" אינה אלא עדר עיזים, והפמיניסטית/הסוציאליסטית הלוחמת כביכול למען ההמון המדוכא גורמת רק צרות לפלאחים ההמומים. ברובד נוסף ניתן לקרוא כאן את דעתו של הכותב על המוסיקה המודרנית החביבה על הימלזך, אשר נשמעת לו כאוסף של רעשים צורמים.[177]

חטאה הכבד ביותר של לאה הימלזך, חוסר רגישות, משותף לה ולדמות נשית אחרת – הלן מורלי, שאף היא עסקנית-תרבות.[178] חוסר הרגישות הוא בעיני שחר חטא שאין לו כפרה:

---

[175] הימלזך, בתרגום מילולי מגרמנית, פירושו "דבר שמיימי"...

[176] סרוואנטס, "דון קיחוטה", תרגום ביאטריס ולואיס לנדא, הוצאת הקבוץ המאוחד/סימן קריאה, תל-אביב 1994; חלק ב' פרק נ"ח עמ' 333. דון קיחוטה יוצא לקרב כנגד עדר שוורים המובל לזירה ויוצא, כרגיל, בשן ועין. אני מודה לפרופ' לואיס לנדא על ההבחנה.

[177] דעה משתמעת זו על המוסיקה המודרנית עולה בקנה אחד עם דעתו של המספר על האמנות הפלסטית המודרנית, המובעת במפורש, בין השאר, ב"חלום ליל תמוז" עמ' 60.

"האם מסוגל היה שחקן תיאטרון להמשיך ולהציג את המלט, או שחקנית להציג את אופליה, או זמר לשיר את האריה שלו מתוך האופרה, או, למשל, יהודי מנוחין להמשיך ולנגן את הסימפוניה הקונצרטנטית של מוצרט לפני קהל מתפרע, עוין, או אפילו סתם אדיש, מתנכר או זר למנגינה? האם לא היתה חמתו עולה בו להשחית על כל אותם גסי-רוח ומטומטמי-לב, אותם חזירים אשר לפניהם זורה הוא את פניני-הנשמה של מוצרט? האם לא נשטף היה בהרגשה של חילול הקודש..." *על הנר ועל הרוח* 18

גבריאל אומר לעצמו כי באמנות אמיתית טמון אופיום, אך לא להמונים: "פועל הוא את פעולתו על הרגישים לו במיוחד. "And I an one of the happy few" אמר בליבו באנגלית." (על הנר ועל הרוח 56). זהו אליטיזם של רגישות, שאין לו ולא כלום עם מעמד סוציו-אקונומי, שכן המספר מזכיר גם שרברבים "...עדיני נפש, רגישים לניגון, ישרים ובעלי שכל ישר ורצון טוב הרבה יותר, לאין-שיעור יותר מן העסקנים והדברנים למיניהם ..." (חלום ליל תמוז 103).

לעומת לאה הימלזך החסרה כל רגישות, ג'נטילה לוריא סובלת מרגישות-יתר. "קולו העמוק, החלול, עמוס-עשן-הסיגריות" של בעלה, "לא קול אלא נהמת אריה מיער", היה גורם לה למיגרנה וכך גם קולו של גבריאל בנה השר לעצמו.[179] בין שני קצוות אלה נמצאים גבריאל עצמו, אוריתה ובלה. דיבורה של בלה מתואר כ"צלילי-על" והיא מעידה כי "רק כשאני שומעת את הקול שלך נעשה לי טוב על הנשמה. [...] אתה יחידי ונר-חיי ומלאך לבבי מעודי ועד היום, וקולך הוא שמעורר בי את נשמת-החיים" (על הנר ועל הרוח 4-23). בהשראת יחסיו עם בלה כותב גבריאל:

"...הבריאה כולה, על כל גילוייה, איננה אלא עניין של גלים, של מקצבים, של ריתמוס כזה או אחר, ושהצרה עם עולמנו המודרני היא בכך שאטום הוא למקצבים הטבעיים של הקולות והצבעים והמקומות והאוירים והמימות והימים והלילות והחיים והרוחות. [...] The world is out of tune." *על הנר ועל הרוח* 1-20

<u>תענוג רוחני</u>. בנקודה מרכזית ב"לוריאן" – לקראת התעלסותם של גבריאל ואוריתה במלון המלך דוד – גבריאל חושב בטעות שהמילה "סוויטה" קשורה למוסיקה והוא מצפה למצוא בסוויטה

---

[178] אומנם הלן היא משוררת בעצמה, אבל המספר בוחר להתמקד בעיסוקה כמו"לית ולא בשיריה.
[179] "על הנר ועל הרוח" 16 – 18, ומקומות נוספים.

פטיפון ותקליטים. לאחר דיון במוסיקה של מנדלסון, באך ועוד, עורך גבריאל השוואה בין הנאות השתייה והמוסיקה. ההנאה מהאלכוהול נראית לו שטחית וסתמית לעומת

> "השפע-מרטיטי-הכיסופים-הגנוזים בתענוג הרוחני של האזנה לקונצרט אשר אליו נשא את נפשו [...] ביקש לומר משהו על ההבחנה בין תענוגי-הגוף לבין עינוגי-הרוח, מין הבהק של רעיון שנראה לו ברור בתכלית בו ברגע שפצה את פיו, ומשנהו כבר שום דבר לא התברר לו. להיפך – כבר לא ידע במה ואיפה ואיך אפשר בכלל להבחין בין הדברים: הרי כפי שהוויסקי פועל על החושים וחודר פנימה, אל הגוף, דרכם, כן גם המוסיקה פועלת על החושים וחודרת פנימה דרכם, וכמוהו כן גם היא גורמת הנאה באמצעות החושים. ומדוע, אם כן, מרגיש אני בכל-זאת שהמוסיקה מעניקה לי משהו שהוא מעל ומעבר לתענוג הגופני? משהו שהוא עמוק הרבה יותר, עשיר הרבה יותר, וכן גם מתמשך לאין ערוך הרבה יותר; משהו שמעניק מעין הצצה אל הנצח, כביכול – משהו שמעניק משמעות לביטויים נפוחים ומעורפלים, [...] כגון "התעלות הנשמה", "נשמה יתרה", "התפשטות הגשמיות", "לעד ולנצח נצחים", "רקיע עליון", "שמיימי", "אלוהי" וכולי וכדומה?" *על הנר ועל הרוח* 4-43

החיבור בין המוסיקה לשמיים מתבטא גם במילותיו של שיר-העם "זה כתוב בשמים" הנזכר בכמה מקומות:

> "לא דימוי ולא משל ולא מליצה נבובה אלא פשוטו כמשמעו – זה כתוב בשמים באותיות מאירות, באותיות של כוכבים, ואפילו המחשבה שהפכה לוודאות כמעט שכל כמה שיתאמץ לא יצליח לעולם לפענח ולו גם אות מנצנצת אחת במילה מאירה אחת בכל המגילות הגלויות לעין כל, לא היה בה כדי להעיב על האור המחריד שנתגלה עם הפלתה של מחיצה אחת ממחיצות הוילון." *קיץ בדרך הנביאים* 194

> "'זה כתוב בשמים / זה כתוב בשמים...' וגל שמחה נפלאה הציף אותו ונשאו פתאום אל הסוד הגלוי לכל עין הכתוב באותיות הקדושות של לבנה ומזרים ועיש וכסיל וכימה וכל נקודות הכוכבים לכל אורכה ורוחבה ועומקה של יריעת השמיים." *על הנר ועל הרוח* 47

אך הביטוי המשמעותי ביותר – וגם היפה ביותר, לטעמי – לקשר הישיר בין מוסיקה ואסטרונומיה הוא בתיאור צלילי הפסנתר הבוקעים מהחלון הפתוח והופכים לנקודות-אור,

לכוכבים. תיאור זה חוזר כמעט מילה במילה שלוש פעמים - ב"קיץ בדרך הנביאים", "המסע לאור כשדים" ו"יום הרוזנת" – ויש לו אזכורים נוספים לאורך ה"לוריאן".

"נים-ולא-נים, תיר ולא-תיר נפל פתאום תו צלול לתוך מסגרת החלון הפתוח ככוכב נדלק הממלא מיד את חלל הרקיע השחור בגלי געגועים סמויים מרתיתים עד המעמקים בריאות לעצירת הנשימה עם התגשמות התו השני בנקודת האור של הכוכב השני, ואחריו, באלכסון, עוד כוכב ועוד כוכב ושוב נתמלא החלל הריק בגלי ציפיה קצובים להתגשמות נקודות האור להשלמת מסגרתו של מזל הכוכבים, מזל תאומים, ועד שלא הושלם זה כבר החל הפסנתר פורט ומתיז לכאן ולכאן ללא כל סדר גלוי ונראה לעין טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור על-פני נימי הכליונות מרעידות הלב לציור מזל כוכבים אחר, מזל טלה, ובצידו מזל אריה ומזל שור ומזל בתולה ומזל דגים ומזל גדי ומזל דלי. רק עם גוויעת המנגינה החלה תופסת את מקומה האימה שבלב מפני מרחבי האינסוף של החלל הריק, הקר, החשוך והסתמי שבין הכוכבים התלויים ללא פשר על בלימה." *קיץ בדרך הנביאים* 80[180]

המלה "גוויעה", שמשמעותה מוות, תורמת לזיהויה של המוסיקה עם הנשמה, זיהוי שנשען גם על הקשר בין פעימות הלב למוסיקה. שחר מזהה מוסיקה ונשמה במפורש, כפי שניתן לראות גם בתיאור הנפש כמנגינת כינור (חלום ליל תמוז 115, ראה ציטוט לעיל). תיאור קולה של נין-גל – "גבוה, מלא ועם זאת מצועף כמשמר את התהודה בתוכו ומרטיט את האוויר סביב מכוח הגלים הפנימיים המתנפצים אל קירות התיבה הסגורה להרעידה" חוזר שלוש פעמים (נין-גל עמ' 11 ו-153, יום הרפאים עמ' 81) ומגלם הן עבור המספר והן עבור ברל, האב השכול, את נשמתה של נין-גל האהובה שגופה הפיסי מת במחלה. השיר ששרה נין-גל – "היידעו הדמעות" (ריה"ל) – הוא קינה ידועה. הלל ברזל משווה את נין-גל לדמותה של גמולה מ"עידו ועינם" לעגנון, "שקולה ... הולך מראשית הזמנים ועד אחריתם".[181] נין-גל, כפי שמעיד שמה, נגלית למספר: היא התגלות של מימד מטאפיסי, של "הוויה מופלאה", שאבדה ללא שוב וכל שנותר לאוהביה הוא קולה החוזר ונשמע בדמיונם.[182]

---

[180] המקומות הנוספים בהם מופיע קטע זה בשינויים קלים הם ה"מסע לאור כשדים" עמ' 11 – 13, ו"יום הרוזנת" עמ' 7-226. מעניין לציין שפעמיים מופיע תיאור זה מפי המספר-הילד, ובפעם השלישית הוא מובא באותן המילים ממש בתוך מחשבותיה של שושי רבן. המעבר ה"נזיל" בין דמויות ותקופות אופייני לשחר.

[181] ברזל, "נינגל ויום הרפאים", עמ' 42- 44.

[182] שרה הלפרין עמדה על כך שנין-גל אינה דמות אנושית של ממש אלא אידיאה של תום ושלמות, ראה מאמרה "במבט מלוכסן לחוץ ולפנים".

כדי לעמוד על טיבו של מימד מטאפיסי זה נשוב לקטע המצוטט בעמוד הקודם. יש כאן קשר ברור בין מוסיקה לאסטרונומיה ובמיוחד לחלל. קישור כזה נעשה כבר בספרות, למשל אצל ג'ויס:

"מה שמע בלום כשנותר לבדו?

את ההדהוד הכפול של רגליים מתרחקות על פני האדמה בת-המרום, את התנודה הכפולה של לשונית-הנגינה, המכונה "נבל-היהודי", בסמטה רבת-התהודה.

במה חש בלום כשנותר לבדו?

בצינת החלל הבין-כוכבי, אלפי מעלות מתחת לנקודת הקיפאון או האפס המוחלט[...]"[183]

קל לראות את הדמיון בין "צינת החלל הבין-כוכבי" לבין "מרחבי האינסוף של החלל הריק, הקר" – אם כי לדעתי שחר אינו רומז דווקא לג'ויס. הדמיון הטקסטואלי נובע מתוך כוונות דומות, שניתן למצוא כמותן גם אצל סופרים אחרים, לרבות פרוסט כמובן.

לחיבור בין מוסיקה לחלל יש לפחות שלוש פנים. ראשית הוא נובע ישירות מדרך התפשטותו של הצליל באוויר, כפי שתיארתי לעיל. יותר מכל תופעה חושית אחרת, הצליל עובר דרך האוויר ואיכותו ועוצמתו תלויים לחלוטין בחלל דרכו הוא עובר, בצורתו (אם זהו חלל סגור) ובמרחק שעליו לעבור. המושג "תהודה" הוא ייחודי לצלילים והוא משקף את החלל, המקום הפיסי בו הצליל מושמע ונשמע. בשמיים (בחלל החיצון) אין תהודה ודומה שהצליל מתפשט לאין-סוף – ביטוי חושי לאין-סופיות של החלל. סוג אחר של חיבור בין מוסיקה לאסטרונומיה עובר דרך המתמטיקה. גבריאל לוריא חש כי הבריאה כולה היא "עניין של מקצבים": כשם שהמוסיקה עוסקת בספירה, בחזרות על מקצבים, במשקלים שניתן לבטאם כשבר מתמטי (3/4, 4/4, 8/8 וכדומה) גם האסטרונומיה עוסקת במתמטיקה, במקצבים ובמחזוריות הניתנים לחישוב.

אך מעבר לקשרים ה"פיסיקליים", גם אצל שחר וגם בדוגמה הקצרצרה מג'ויס ניתן להבחין ברגשות עמוקים. כפי שכבר נאמר, המוסיקה היא כלי מעולה לביטוי של רגשות אפילו ללא מילים. אותן תחושות התעלות, אותם "סודות כתובים בשמיים" שהמספר השחרי חש בהם מבלי שיוכל לבטאם במילים, קרובים ביותר לתחושות של התעלות והתרגשות שאנו חשים למשמע

[183] ג'ויס, ג'יימס. "יוליסס", חלק ב' עמ' 758. כמה פסקאות קודם לקטע המצוטט צופים בלום ודדלוס בכוכב נופל ומאזינים לפעמוני הכנסייה.

מוסיקה מסוימת. מאידך, תחושת ההדהוד בסמטה הריקה מעוררת בנו – כמו בליאופולד בלום – תחושה עזה של בדידות והתגמדות לעומת החלל האין-סופי שמעלינו. מוסיקה היא חלק מריטואלים דתיים רבים – המיסה הקתולית היא דוגמה מובהקת, אך גם הפיוטים היהודיים שואבים ממנה חלק ניכר מכוחם. החיבור הגופני בין פעימות הלב והנשימה למוסיקה, ובטקסים רבים גם הריקוד לצלילי המוסיקה, יוצרים תחושה של התאחדות והתחברות עם כוחות שאינם נראים ואינם ברי-מישוש, כוחות שהם חזקים וכבירים מן האדם - כלומר תחושה רליגיוזית. ידוע ששחר תיעב כל ממסד דתי (ובמיוחד זה היהודי-חרדי) אך כתיבתו חדורה רליגיוזיות עמוקה לפני ולפנים.[184] מהילד הצופה בכוכבים, דרך בלה ו"דת גבריאל" שלה ועד שושי רבן המגלמת את השכינה שירדה על המשורר; וכמובן בתיאורים שמעטים מהם ציטטתי לעיל. רליגיוזיות זו מוצאת ביטוי בתיאורי המוסיקה: "גלי געגועים סמויים מרתיתים עד המעמקים" מתאבכים עם "גלי ציפיה קצובים" ויוצרים "כליונות מרעידות-הלב", ועם גוויעת המוסיקה "תופסת את מקומה האימה שבלב".

עניין זה – המוסיקה כביטוי רליגיוזי, והשוואת המוסיקה לגרמי השמיים – הוא אחד הנושאים המשותפים לשחר ולמרסל פרוסט. ז'ולייט חסין כותבת כי "תיבות ותווים של מוסיקה המופיעים כיסודות למעשה בראשית" מופיעים הן אצל פרוסט (שהקדיש לכך פרקים חשובים לאורך "בעקבות הזמן האבוד") והן אצל שחר, במיוחד ב"על הנר ועל הרוח".[185] את הקטע מה"לוריאן" שהובא לעיל משווה חסין לקטע בו מאזין מרסל למוסיקה שכתב וינטיי ומדמה את בריאת העולם ליצירת מוסיקה. פרוסט מתאר כיצד הופכים הצלילים למראות וצבעים, לרקיעים ומערכות כוכבים שביניהן מפרידים חללים שחורים – קל לראות את הדמיון, הן התימטי והן הסגנוני.

6.3. איך מתארים צליל?

כפי שכבר נאמר, המוסיקה היא האמנות המופשטת ביותר ולכן אינה מתמסרת בקלות לתיאור מילולי. במקומות מסוימים עוקף שחר את הבעיה על-ידי הסתמכות על היכרות מוקדמת של הקורא עם יצירות וסגנונות: מנדלסון ומוצרט, מוסיקה צוענית, ואלסים של שופן ומנגינות

---

[184] על כך עמד כבר קורצוויל, במאמרו "מעבר לכל הערכים".

[185] חסין , 1992 ו-2001. על סמך דמיון זה והשוואות נוספות טוענת חסין כי שחר השתדל במכוון להידמות אל פרוסט בכתיבתו.

ערביות – כל אלו הן כותרות שהקורא יכול למלא בתוכן מתוך הידע העומד לרשותו. (בשפתו של אינגרדן, אלו "היבטים סכמטיים מוכנים-מראש" שהטקסט מעורר וממלא במשמעות).

חלק ניכר מתיאורי הצליל ב"לוריאן" מתקשר ישירות לפיסיקה של הצליל: קולה של נין-גל "משמר את התהודה בתוכו ומרטיט את האוויר סביב מכוח הגלים הפנימיים המתנפצים אל קירות התיבה הסגורה להרעידה", וכשבלה "נסחפת בגל הגואה ונובע ממנו ומצרפת את קולה לקולו ורוקעת בכף רגלה הקטנה לקצב המנגינה" גבריאל חושב "שהבריאה כולה, על כל גילוייה, איננה אלא עניין של גלים, של מקצבים" (על הנר ועל הרוח 20). ניתן להניח שכל קורא יודע – ולו במעורפל – משהו על גלי-קול ועל מקצבים, ותיאורים אלה מתקשרים לתמה של "היקום כמוסיקה".

דרך אחרת לתאר מוסיקה היא על-ידי סינסתזיה, שימוש במלים המיועדות לתיאור חושים אחרים. שחר משלב לעתים קרובות חושים שונים, ברשימות קטלוגיות כגון "לשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים" (נין-גל 273), אולם במיוחד בתיאור של צלילים הוא נעזר לעתים קרובות בתיאורים סינסתטיים ומצמיד לצלילים תארים, מטאפורות ודימויים חזותיים או ניתנים למישוש (פירוט נוסף בעמ' 96 להלן).

6.4. מצלול

רגישותו של שחר לצלילים מתבטאת גם בשימוש במצלולים עשירים. המצלול בולט במיוחד בתיאורים העוסקים בקולות וצלילים. משפט כגון "ב**לילו**ת הקי**ץ** ה**צלולי**ם בקעו **צלילי** פסנתר" (המסע לאור כשדים 11) מצלצל באוזנינו עד שכמעט ניתן לשמוע מבעד למלים את נגינת הפסנתר. אותם עיצורים הופכים במקום אחר לצחוקה של אוריתה, כיוון שהמצלול אינו עומד לעצמו אלא פועל במשולב עם תוכן המלים והאסוציאציות המתעוררות בלב הקורא: "אורית פורצת ב**צ**חוק **צלול** מ**צלצל** וכל כוכב הופך **לצליל** נוטף **צולל** אל ים מנגינת-השמים" (המסע לאור כשדים 75). הנה מכות-הפטיש של הדודה אלקה הרוקעת בנחושת נשמעות במקצב המשפט המתאר אותה בעבודתה: "לדפיקות הקטנות, הקצובות, הדקות, הקשובות, הרגישות של ידה של אלקה הרוקעת

ציורי תבליט בפני הנחושת."[186] הצירוף של המשקל המשולש (אנפסט) והצליל ק' (ל-דפי-**קוֹת** / ה-**ק**ט-נות / ה-**ק**צו-בות / ה-ד-**קוֹת** / ה-**ק**שו-בות) מחקה את קול הפטיש המכה בנחושת. נין-גל, אהובת-נעוריו של המספר, נתייחדה בקולה העמוק, המכה גלים (שתיאורו חוזר בספר שלוש פעמים). בהתאם לכך נפתח הספר "נין-גל" במשפט המתגלגל הבא: "נין-**גל** נ**גל**תה **לי** ב**לילה** **ל**אור **ל**שונות המדורה **ל**פני שידעתי כי היא נין-**גל**..."[187] מתבקש להשוות פתיחה זו לפתיחה הידועה של "לוליטה" לנאבוקוב: "Lolita, light of my life, fire of my loins..."[188] בהמשך הספר, ברגע קסום של עליית הירח (עוד תיאור החוזר פעמים אחדות) נשמע קול טפטוף של מים: "נ**טף** אחר נ**טף** ני**תז** צלול מפי הבר**ז** ו**תוזז** בריח רגבים **ט**לולים" (נין-גל עמ' 56). הצורה הלא נפוצה "תוזז" מדגישה את האונומטופיאה ואת התחושה שכל העולם לוחש כדי לא לקלקל את הרגע המיוחד.

6.5. סיכום חוש השמע

המוסיקה תופסת מקום נכבד ב"לוריאן". ביצירה העוסקת רבות באמנות מכל הסוגים, המוסיקה מוצגת כאמנות הרוחנית והגבוהה מכולן. רגישות למוסיקה היא תכונה מוערכת (למשל, אצל גבריאל ובהשוואה בין ברונהילדה ללאה הימלזך) והיא מייצגת רגישות כללית. בדומה לפרוסט, גם אצל שחר יש קשר הדוק בין המוסיקה לאסטרונומיה ולקוסמולוגיה, עד כדי זיהוי ישיר של תווים ההופכים כביכול לכוכבים. קשר זה מעוגן הן במתמטיקה שהיא מרכיב משמעותי באסטרונומיה ובמוסיקה והן בהשפעה שיש לחלל על הצלילים המושמעים בו. מכאן קצרה הדרך למשמעויות רליגיוזיות במשמעותן הרחבה ביותר: הבריאה כולה היא "עניין של גלים, של מקצבים" ודרך המוסיקה ניתן להתחבר עם "העולם שמעבר". שחר מרבה להתייחס לשמיים כאל מקום מושבו של האל ולקונסטלציות כאל ייצוג של "סוד" אלוהי. לעומת הפן האוניברסאלי הזה, למוסיקה יש גם מאפיינים תרבותיים ברורים. בתיאור ה"מלחמה" בין הוואלסים של שופן לשירי פריד אל-אטרש, בהעמדת נגינת הכינור הצועני לצד "התקווה" והדגשת מקורו הזר של ההמנון לאומי, מנצל שחר את המוסיקה לתיאור מתחים בין תרבויות ומאבקים לאומיים.

---

[186] המסע לאור כשדים עמ' 41.

[187] עמ' 11.

[188] ובתרגומה המבריק של דבורה שטיינהרט: "לוליטה, הילת ימי, להט לילותי..." ולדימיר נאבוקוב, "לוליטה", הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1986.

7. חוש הראייה

אי אפשר, כמובן, לעסוק בחושים מבלי להתייחס לחוש הראייה – החוש העיקרי עליו אנו מסתמכים בחלק ניכר מפעולותינו, מהתמצאות במרחב עד קריאה וכתיבה. האור והראייה תופסים מקום חשוב במיוחד ב"היכל הכלים השבורים": ה"היכל" כולו נפתח במילים "ארבעה אבות תחושות הזיכרון: האור ..."[189] ושמונת כרכיו מלאים אזכורים לאור, ראייה, עיניים, צבעים, בבואות ומראות, תצלומים וציורים. גם ההרמזים הרבים לתורת הקבלה מתייחסים בחלקם הגדול לתפיסת האור וההארה כביטוי לחסד אלוהי והתגלות השכינה. מכאן, היה על הפרק העוסק בראייה בעבודה זו להיות רחב-יריעה ומרכזי, אלא שדווקא בשל מקומו החשוב של האור ב"היכל הכלים השבורים" כבר הוקדשו לו עיונים רבים על ידי גדולים וטובים ממני[190] ולכן אסתפק בהזכרתם של העניינים העיקריים והפניית הקורא למחקר הקיים. כמו בפרקים הקודמים, אתאר בקיצור את הפיסיקה והפיסיולוגיה של הראייה ואעלה כמה רעיונות לגבי הקשרים בינן לבין הכתוב ב"לוריאן".

7.1. אור והארה

אנו קוראים "אור" לגלים המהווים חלק מסוים מהספקטרום האלקטרו-מגנטי. האנרגיה האלקטרו-מגנטית מועברת בגלים ונמדדת על-פי אורך הגל.[191] העין האנושית מסוגלת לראות אורכי גל בין 400 ל-700 ננומטרים. [192] אורכי-גל שונים בתחום זה נתפסים על-ידינו כצבעים שונים ("צבעי הקשת"): מהגלים הקצרים ביותר, הנתפסים כאור סגול, דרך כחול, ירוק, צהוב וכתום עד הגלים הארוכים ביותר הנתפסים כאדום. אור לבן מכיל את כל אורכי הגל, תערובות של אורכי גל שונים נראות לנו כגוונים נוספים ושחור הוא העדר-אור.

בתהליך הראייה העין קולטת אור מוחזר מעצמים שונים. עץ המואר באור השמש (המכיל את כל צבעי הקשת) סופג את קרני האור האדומות, הצהובות והכחולות ומחזיר את האור הירוק בלבד.

---

[189] קיץ בדרך הנביאים, עמ' 11.

[190] למשל: יעל פלדמן, גלעד מורג, אורציון ברתנא, נחמה ברזון, פלד-גינזבורג ורון.

[191] לצורך ההסבר שלהלן נתעלם מהעובדה שניתן לתאר את האור גם כזרם של חלקיקים הנקראים "פוטונים". לענייננו, אין הבדל אם האנרגיה הפוגעת ברשתית העין היא "גל" או "חלקיק" (למעשה היא שניהם כאחד).

[192] אורכי גל קצרים יותר יש לקרני גאמא, קרני רנטגן ו"אולטרא-סגול". אורכי-גל ארוכים יותר יש לקרינת "אינפרא-אדום", מיקרוגל, מכ"ם, רדיו וטלוויזיה. עיניהם של בעלי-חיים אחרים רגישות לטווחים אחרים – יש חרקים, למשל, הרואים גם אור "אולטרא-סגול".

חלק מהקרניים המוחזרות פוגעות בעין המתבוננת. האור עובר דרך חלקיה החיצוניים השקופים של העין – הקרנית והעדשה, אשר מרכזות וממקדות את האור על הרשתית.[193] על הרשתית נוצרת דמות - תמונה מוקטנת (והפוכה) של מה שהעין רואה. הרשתית מכוסה כ-120 מיליון קולטנים משני סוגים – מדוכים וקנים – המכילים חומר כימי רגיש לאור. המדוכים אחראיים לראייה מדויקת של פרטים ולהבחנה בין צבעים, והקנים רגישים יותר ולכן מאפשרים לראות באור מועט (ראיית לילה). הקולטנים מחוברים לתאי-עצב המחוברים זה לזה ולתאי-עצב נוספים, הנקראים גנגליונים. קיימים כמיליון גנגליונים ברשתית של כל עין וכל אחד מהם שולח סיב משלו לעצב הראייה, המוביל את האותות מהעין למוח. סיבים אלה יוצרים במוח העתק של הדמות (התמונה) שנוצרה על הרשתית.

המידע הוויזואלי ממשיך לנוע בין אתרים שונים במוח במסלולים מורכבים. מאפיינים שונים של התאים במוח והקשרים שבין תאי-העצב השונים ברשתית ובמוח משפיעים על מה שאנו רואים: יש תאי-עצב הרגישים במיוחד לתנועה בכיוון מסוים, לגודל מסוים או לקווים בכיוון מסוים (אנכיים, אופקיים או נטויים בזוויות שונות). יש גם אזורים במח האחראיים לתבניות כגון פנים, גוף אדם, בתים וכן הלאה.[194] לדוגמה, כשאנו מתבוננים בספרה **3**, במלה "שלוש" ובצורה ∴ המידע הוויזואלי עובר מסלולים שונים במוחנו.[195] כך קורה גם כשאנו רואים בני-אדם, חפצים ומקומות שונים, מוכרים ולא מוכרים. משמעות הדבר היא שהראייה כלל אינה פעולה סבילה: מוחנו מעורב באופן פעיל ביותר בתפיסה ובזיהוי של מה שאנחנו רואים. עובדה זו מסבירה את קיומן של "אשליות אופטיות" שונות ומציבה שאלות מעניינות לגבי מידת האמינות וה"אובייקטיביות" של חוש הראייה.

למרות זאת, חוש הראייה הוא, כפי שכבר נאמר, החוש העיקרי בעזרתו אנו תופסים את העולם שסביבנו. אנו נוטים להאמין למראה עינינו ולשפוט את הדברים הסובבים אותנו קודם כל על-פי מראם. למילה "אור" יש קונוטציות חיוביות עד כדי הזיהוי אור = טוב, שמחה, הבנה, ידיעה (בהתאמה: "מלחמת בני אור בבני חושך", "מאור פנים", "להאיר באור חדש", "ראה את האור", ועוד ועוד). ביהדות נמשלה התורה עצמה לאור, ובתורת הקבלה ה"אור" הוא מושג מרכזי וחשוב.

---

[193] כאשר נפגע כושרה של העדשה למקד את הקרניים בדיוק על הרשתית אנו סובלים מקוצר-ראייה או מתקשים בראייה מקרוב, ונזקקים למשקפיים.

[194] הפיזיולוגיה תומכת, אם כן, בתיאורית הגשטאלט.

[195] עפ"י מחקרם של אורלי רובינשטיין ואבישי הניק, Rubinsten & Henik.

גם ביהדות וגם בדתות אחרות, במערב ובמזרח כאחד, התגלות האל נתפסת כ"הארה" והמאמין נקרא "מואר". עם התחזקות תנועת ההשכלה במאה ה-18 קבלה גם היא את האור כמטאפורה לידיעה והתקופה נקראת בשפות שונות "תקופת האור" או "ההארה" (Enlightenment, Siècle des Lumières, Aufklärung) – ללמדך שהמרחק בין רציונליזם ודת אינו כה גדול כפי שטוענים המאמינים בראשון או בשנייה...

7.2. "אור נפלא ומחריד"

א. זוהר השפע הקורן. "היכל הכלים השבורים" נקרא כך בעקבות אחד המיתוסים שבתשתית הקבלה הלוריאנית – הסיפור על שפע האור ששבר את הכלים בעת הבריאה.[196] ה"לוריאן" משופע במושגים קבליים כקליפות, רקיעים, יסודות, בריאה וגן עדן והמחקר הקיים עסק בכך בהרחבה יחסית.[197] "אור" כמושג קבלי מופיע במקומות רבים. לדוגמה שמה של אוריתה: "כשהיא נולדה היה אביה שקוע בקריאה בזוהר, והוא התכוון, כנראה, לתת לה את הזוהר, את האור שבאורית כדי לנצח את החושך שבלילית." (המסע לאור כשדים 45). בלה, שסיפור אהבתה לגבריאל מוצג כעין דת פרטית, משתמשת ומתוארת במושגים קבליים שחלק ניכר מהם קשור לאור:

> "אין אוריתה מונעת את איילת-השחר, כפי שאין הקרן הירוקה מונעת מן העין את קליטת הקרן האדומה, וכפי שאין היא מונעת את קליטת הכסף וקליטת הזהב. כל אחד מאלה הצבעים הריהו ערך בפני עצמו ושונה מחברו עם כל היותם כולם גם יחד משתייכים על המהות הכוללת האחת שנקראת אור, כפי שאלה השתיים, השונות כל כך זו מזו, שייכות לאותו יסוד כללי וכולל בבריאה שנקרא בשם אשה." *חלום ליל תמוז* 255

> "והוא נשאר נטוע במקומו, נפעם ומוכה-אלם מול זוהר השפע החרישי המוזר הקורן מסתר העפעפיים הנפקחים לקראתו של איילת-השחר." *חלום ליל תמוז* 259 (סיום הספר)[198]

---

[196] וראה שלום, גרשון, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, מוסד ביאליק, ירושלים 1977, עמ' 107; מצוטט אצל פלד גינזבורג ורון, עמ' 38.

[197] ראה אצל מלכה פוני, שאף כתבה על נושא זה את עבודת הדוקטורט, וכן שרה כ"ץ, זולייט חסין, אברהם גורן ועוד. כ"ץ מונה מקומות שונים בהם מתקשרת ה"הארה" לאור או לציור (מראות בירושלים עמ' 60 – 62, עמ' 72). אורציון ברתנא מציין כי "ההיבט הראשון, הבסיסי [בהיכל הכלים השבורים] הוא מסע קבלי אחר מקורות האור הקדמון – מסע אל בריאת העולם הלוריאנית, אל האור שהיה רב וחזק..." ("אמנות – אמן – אמונה").פלד גינזבורג ורון מסכמים וכותבים כי "עיקר העיקרים הוא האור, המקור לכל יופי, ערך ועוצמה" (עמ' 51).

[198] איילת השחר היא בלה.

החיבור בין "אור" ו"שפע" מופיע כבר בפתיחת ה"לוריאן", כששפע המים שהבור קטן מלהכיל מתחלף בשפע אור מסנוור שהעיניים אינן "מכילות":

"כעבור שנים [...] כאשר ראיתיו שרוע אפרקדן במשקפי השמש הכהים, והוא אמר לי, בהצביעו בידו האוחזת בסיגריה לעבר עיניו, מה שאמר עשרים שנה קודם בהיותו ניבט מבעד לשמשת החלון על המטרות השופעים, "הכלים לעולם לא יוכלו להכיל את השפע", לא עמדתי על הקשר שבין הבורות אשר לא יכילו את המים לבין עיניו שנלאו מכלכל את שפע האור, כפי שלא זכרתי לו כלל [...] את החסד שעשה עמי בימי ילדותי הרחוקים [...] בפוקחו את עיני לפלא האור". *קיץ בדרך הנביאים* 14 – 15 [199] [200]

מוטיב ההכאה בסנוורים מופיע גם אצל פרוסט, כפי שמציינת זולייט חסין. חסין מקשרת זאת ל"הציץ ונפגע", בעקבות האגדה על הארבעה שנכנסו לפרדס.[201] שחר עצמו התבטא במספר ראיונות לגבי עוצמת האור בירושלים ודווקא במושגים קבליים. בראיון ליעל לוטן אמר שחר: "יש המימד החשוב, שהייתי קורא לו המימד הפיסי-מטאפיסי. האור בירושלים יורד בעוצמה [...] השפע העירום של השמש המכה בעוצמה. [...] השפע – המים, השמש, החיים – בא לעיר הזאת ישר מלמעלה ולא היה קשר בין הכלי לבין השפע, כשם שהעין איננה יכולה לסבול את שפע האור".[202]

<u>ב. זה כתוב בשמים</u>. האור הוא פלא הבריאה, אך שפע רב מדי ממנו עלול "לשבור את הכלים". כך חיינו נעים במתח המתמיד שבין שאיפה לאור לבין חשש משבירת הכלים, בניסיון למציאת "תיקון" ובידיעה שאין תיקון בנמצא. האירוע אליו מתייחס המספר כ"פקיחת עיניים לפלא" הוא יציאה והתבוננות בשמי הלילה, מוטיב נוסף החוזר ב"לוריאן" פעמים רבות. עיסוקו של שחר בקוסמולוגיה נדון במקומות רבים וכאן אתעכב רק על הירח והכוכבים, נקודות האור ברקיע

---

[199] על הקשר בין שפע האור ושפע המים מדבר שחר גם בריאיון עם חיים באר, "לאסוף את שברי הכלים, לעשות ריקונסטרוקציה", בתשובה לשאלה על הרקע שלו כיליד ירושלים אומר שחר בין השאר: "מכת האור שיורדת על ירושלים ממדבר יהודה, המים ששופעים מן השמים [...] האור המסנוור את העיניים, המים המפוצצים את הבור שאינו יכול להכילם. שבירת הכלים. חוויות פיסיות אלה מגיעות לכלל אבסטרקציה בתורת האר"י..."

[200] נראה שגבריאל לוקה במיגרנה, אך אין בפרשנות זו כדי להוסיף לנו מידע מועיל להבנת הטקסט. שחר עצמו סבל מתופעה דומה, לפי עדותה של רעייתו.

[201] חסין, "מרסל פרוסט ודוד שחר: עולם שלם ועולם שבור", עמ' 45.

[202] לוטן, "נולדנו לתוך עולם מפוצץ".

הלילי. הקטע הבא חוזר ב"לוריאן" בשינויים קלים לא פחות מחמש פעמים, ארבע מהן ב"נין-גל".[203] אביא כאן את הגרסה המלאה ביותר:

"כשהגעתי לגן-השושנים כבר השיל כדור הירח את צעיפי-האודם והתרחק אל צינת-הכסף. [...] כדור-הירח המלא הגיע לאמצע השמים והגיה את מלוא חוג האופק מכתף-הרי-מואב ועד עמק-רפאים, ופתאום התעלף העולם בדממה רוטטת מתח: במרקם הכסוף פרפרו הוויות אחרות ובתוך ומעל ומעבר למהויות העתיקות המגובשות כבר בלבוש-הנראה-לעין של כוכבים וירח והר ועמק וזית ותאנה אשר חלף כל ממשותם המשקפת את עצמיותם בלשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים –שומר כל אחד על סוד ייחודו וכולם ביחד על ההוד המלא והרענן והחודר והרחוק והאדיש והקדמון והנורא של הנעלם המקרין בו גליו עלינו ודרכנו אל אשר מעבר לנו." *נין-גל* 272

על המוטיבים האליליים ב"לוריאן" כתבו, בין השאר, אורציון ברתנא ואמנון נבות.[204] לענייננו נציין כי אור הירח מאפשר למתבונן (שעתים הוא המספר ועתים הוא גבריאל) לחוש בהוויות אחרות, בעולם שמעבר, "המקרין בו גליו עלינו ודרכנו", אך אותו עולם נותר בגדר "נעלם" בלתי ניתן לפענוח. דבר דומה מתרחש כשגבריאל מתבונן בכוכבים:

"מילות הפזמון החוזר של שיר-העם "זה כתוב בשמים / זה כתוב בשמים" [...] סינוורו אותו באור נפלא ומחריד כאחד בהפילן פתאום מחיצת וילון מנגד עינו. לא דימוי ולא משל ולא מליצה נבובה אלא פשוטו כמשמעו – זה כתוב בשמים באותיות מאירות, באותיות של כוכבים, ואפילו המחשבה שהפכה לוודאות כמעט שכל כמה שיתאמץ לא יצליח לעולם לפענח ולו גם אות מנצנצת אחת במילה מאירה אחת בכל המגילות הגלויות לעין כל, לא היה בה כדי להעיב על האור המחריד שנתגלה עם הפלתה של מחיצה אחת ממחיצות הוילון." *קיץ בדרך הנביאים* 194[205]

האוקסימורון "אור נפלא ומחריד" מבטא את האמביוולנטיות של תחושת השפע: שפע האור, כמוהו כשפע המים בבור, מעניק חיים אך עלול גם לקפחם כיוון שה"כלים" אינם חזקים דיים

---

[203] נין-גל עמ' 56, 129, 259, והקטע המסיים את הספר 272; וכן חלום ליל תמוז 257. אגב, הפעם הראשונה בה מופיע הקטע היא במעין "פלאש בק" לעברו של המספר, הנגרם כתוצאה ממעידה ואיבוד שיווי המשקל – אלוזיה ברורה ל"בעקבות הזמן האבוד".

[204] ראה "אמנות – אמן – אמונה" ו"הפנטאסיה בסיפורת דור המדינה" לברתנא, "הוויות מתפצלות: על ספרו של דוד שחר נינגל" ו"עיניים לאשבעל" של נבות. העיסוק באלילים מתקשר גם ליחסו של שחר לכנעניות, אך עניין זה חורג מעבודה זו.

[205] הפזמון "זה כתוב בשמים" חוזר במקומות רבים ב"לוריאן". בעמ' 98 להלן אדון בסינסתזיה "מילות הפזמון... סינוורו אותו באור נפלא".

לשאתו.[206] הסנוורים שלוקה בהם גבריאל הם מטאפיסיים, שהרי אין אדם מסתנוור מאור הכוכבים, אך בה בעת הוא חש גם כי "גל של שמחה נפלאה שטף הציף אותו ונשאו פתאום אל הסוד הגלוי לכל עין הכתוב באותיות קדושות של לבנה ומזָרים ועיש וכסיל וכל נקודות הכוכבים לכל אורכה ורוחבה ועומקה של יריעת השמיים" (שם, 193). החיבור בין מים לאור מסתייע כאן במלה המשותפת "גל" – שנסובה בכלל על רגשותיו של גבריאל. יש להדגיש כי למרות החרדות, המספר וגיבורו שואפים ומתגעגעים לשפע האור ולידיעה שבהתגלות.

ג. צלילות האור ובבואות הצבעים. הגעגועים לשפע מתבטאים גם במישור הטמפורלי – געגועים לעבר, לצלילות שהפכה לאטימות. עניין זה מתקשר למוטיב הרגישות שראינו בפרקים קודמים של עבודה זו. כך, לדוגמה, המספר המבקר את אלקה מתאבל על הזדקנותה:

> "בדרכי הייתי מצפה לרגע בו אראה את כלי-הנחושת הרקועים הנפוצים בערימות בוהקות נצנוצים משתנים עם חילופי-האור הנובע דרך הסורג המשושן של האשנב העגול כעין ניבטת מפינת התקרה. היו אז הבהקים עמומים אמוצים ותרוגים מלב הנחושת העמוקה באפילת מעמקי-פינות-הכוך, ועם התקרבות העין אל מרכז אור האשנב החל מחול חיצים מרצדים בניצוצות צהובים וורודים ואדומים וזהובים וכתומים, וכל ברקי הנחושת והפליז הללו היו רוחשים גלי-צלילים מתכתיים נענים בתהודות מתנגנות לעגלה שעוברת בחוץ, לפסיעות איש שנכנס ולדפיקות הקטנות, הקצובות, הדקות, הקשובות, הרגישות של ידה של אלקה הרוקעת ציורי תבליט בפני הנחושת. האשנב העגול כעין ניבטת מן התקרה היה עכשיו שזור קורי עכביש מבפנים ומכוסה מבחוץ שכבת אבק שהקריש ודבק להיקפו ולא הותיר לאור אלא להסתנן אפרורי ואטום דרך מרכזו. וכפי שבימים עברו היתה צלילות האור נענית בצלילות צלילי המתכת ובבואות הצבעים מרצדות כנגד תהודות הקולות, כן עתה נענתה אטימות האור בהתאטמות הצלילים, והעדר ריצוד הבבואות נענה בהתעמעמות ההדים." *המסע לאור כשדים* 176 - 177

האמנות של אלקה נצבעת בצבעים עליזים ואילו הזדקנותה מיוצגת על-ידי האשנב, המשול לעין שהתכסתה בקטרקט. רגישותה של אלקה מעידה שהיא אמנית אמיתית. ה"לוריאן" עוסק רבות באמנות והוא מלא צילומים וציורים: תצלומיו של ביל גורדון, שהמספר מגלה אחד מהם במקרה עשרות שנים לאחר מות הצלם; טעמה האמנותי של אוריתה וציוריה של יעלי לנדאו, האמנית

[206] על השימוש באוקסימורון אצל שחר ראה להלן, עמ' 99.

המודרנית; תמונת יעקב והמלאך בסן-סולפיס והתמונה שהביא גבריאל הסבל לישראל שושן בצרפת.[207] ב"לילות לוטציה" מזכיר המספר שבילדותו אהב מאוד לצייר.[208] בנקודה זו אסתפק בשאלה ששואלת בלה את גבריאל, בתחילת היכרותם:

> "האם המצלמה רואה את התמונה שהיא מצלמת?" [...] כהבהקי-תבנית-הצבעים הנעלמים וחוזרים ומופיעים ברפרופי-כנפי-הפרפר, ריצדו בשאלה הנימים הדקות הנמשכות אל הסוד שנשכח, והוא חזר עליה כמבקש לצוד את קצות הנימים ולקשור אותן אליו לפני שייעלמו שוב בפרפור הכנף. *" חלום ליל תמוז* 186

קודם לשאלה זו דיון ארוך באמנות הבאוהאוז ובדיסוננס שבין להט הדיון באמנות זו לבין הקרירות הגיאומטרית של הציורים עצמם. שאלתה של בלה – חסרת-ההשכלה האמנותית – מקלפת מהנושא את הפרטים הטכניים וחושפת את העיקר: הראייה, שהיא מהות האמנות ולא האמצעים בהם היא יוצאת לפועל. שוב חוזר כאן מוטיב הסוד, שגבריאל "מבקש לצוד", גם בעזרת בלה החותרת תמיד אל העיקר שמעבר לקליפות. למותר לציין שהשאלה נותרת ללא מענה: הסוד לעולם אינו מתגלה, אולי משום שעצם הגילוי יגרום לו לחדול מלהיות סוד.

ד. העין הרואה. שחר עוסק רבות גם באיבר הראייה - בעיניים. כפי שהראו פלד-גינזבורג ורון, המשבר ביחסי אוריתה וגבריאל בסצנה הידועה במלון מתמקד במבט עיניה של אוריתה – כש"מבט-האישה-האוהבת" הפותח את שערי גן העדן מתחלף "כהרף-עין כלהב-החרב-המתהפכת" ל"מבט חד" המסרס את גבריאל ומשליך אותו, כביכול, לגיהינום.[209] אחר-כך נישאת אוריתה לרופא העיניים ד"ר לנדאו, שברל רבן עובד במרפאתו והגברת לוריא נזקקת לטיפוליו. המרפאה על מטופליה מתוארת בהרחבה ופרק שלם בשם "עיניים לאשבעל" מתאר את ביקורו של ברל בפרס כעוזרו של רופא-העיניים (אם כי הפרק עוסק בשאלות של תרבות ותרגום).[210] ברל רבן עצמו ניכר בעינו העקומה: "עינו הימנית משוכה היתה לעבר רקתו וניבטת כלפי חוץ כעין הצפרדע ששקעה בחלום".[211] שרה כ"ץ עמדה על כך שב"לוריאן" הטיפול בעיניים הוא פעולה פולחנית (או

---

[207] יום הרוזנת 82, חלום ליל תמוז 60, לילות לוטציה 66 וקיץ בדרך הנביאים 144, בהתאמה.

[208] לילות לוטציה עמ' 86, 141. כמו פרטים רבים ב"לוריאן" זהו פרט אוטוביוגרפי של שחר עצמו.

[209] פלד גינזבורג ורון אינם מתעכבים על הגורם לשינוי ביחסה של אוריתה, שהוא לדעתי המגע בעורפה, ראה סעיף 5.2. עמ' 69 בעבודה זו.

[210] יום הרפאים עמ' 38 ואילך.

[211] יום הרוזנת עמ' 24. יש טוענים שדמותו של ברל מבוססת על דמותו של המשורר יונתן רטוש ותיאורו של ברל מתאר את רטוש באופן בלתי-מחמיא.

בניסוחה של כ"ץ "פעולה מטאפיסית-אלוהית").[212] מכל האירועים במרפאת העיניים, המשמעותי ביותר עבור המספר-הילד הוא מראה עינו של נער ערבי שנעקרה ממקומה. הזעזוע מהמראה המבחיל מוביל לדיון מטאפיסי ב"כדור הבשר הזה שבאורח-פלא בו בלבד תלוי התענוג הרוחני כל-כך של האור על כל צבעיו וגווניו. [...] הקשר הנסתר, המופלא, גדוש הסתירות שבין אומצת-הבשר הגשמית כל-כך לבין עינוגי האורות והצבעים והמנגינות שהם מן היסוד הרוחני." (יום הרוזנת 45).

הקשר והמתח בין הפיסי, המוחשי, לבין הרוחני הם בלב-לבו של ה"לוריאן" (ושל עבודה זו). ככל ששחר התנגד לממסד הדתי ולכל דת ממוסדת, הייתה בו אמונה עמוקה ב"מציאות שמעבר" וה"לוריאן" ספוג רליגיוזיות עמוקה. הדבר בולט במיוחד במקומות העוסקים בראייה. "אני העין הרואה", אמר גבריאל לעצמו, "אבל אינני אלא עין רואה" (על הנר ועל הרוח 118), ובמקום אחר:

> "העין" פנה רופא העיניים ואמר לגבריאל כבדרך אגב "העין הרואה. אתה יודע – וזאת השאלה." "מה היא השאלה?" שאל גבריאל. "האם כוח עיוור הוא שברא את העין הרואה? מה דעתך – האם באמת ייתכן שאיזה שהוא תהליך עיוור יצר את העין הרואה בכורח ציות עיוור להתפתחות עיוורת מתוך חוקיות עיוורת שנוצרה על-ידי כוח עיוור שבעיוורונו ברא את עצמו?" *על הנר ועל הרוח* 117

אין הכוונה לטעון ששחר מציב אופוזיציה בינארית – גשמי לעומת רוחני. להיפך: "הקשר הנסתר, המופלא, גדוש הסתירות" בין השניים הוא עבור שחר מקור-אנרגיה בלתי נדלה, המטעין את הטקסט באותו סוג של "הדהוד" שזנדבנק מדבר עליו כעל אחד המאפיינים של שירה.[213] אני מסכימה עם פלד-גינזבורג ורון, הכותבים כי "המאפיין המרכזי והייחודי ביותר ביצירה גדולה זו הוא הדואליזם המטאפיסי של שחר, הבא לידי ביטוי כמשיכה עזה **ובו-זמנית**, הן אל מציאות החושים של הבשר ושל עולם התופעות, הן אל מימד אחר, רוחני, מופלא או חלומי".[214] דוגמה יפה לכך אפשר לראות בקטע הבא:

> "השמש פרצה פתאום אל תוך הראי והבזיקה אור לבן מסנוור [...] והוא נחפז להרתיע את השולחן כולו ולקרבו אליו שיהיה שרוי כולו בצל, מחשש מכת-אור נוספת. בתזוזה זו

---

[212] כ"ץ, מראות בירושלים, עמ' 98.

[213] וראה זנדבנק, שמעון. מזשיר, עמ' 57 ומקומות נוספים. זנדבנק מדבר על מטפורות, אינטרטקסטואליות, צורה לעומת תוכן ועוד כעל מצבים שלשון השיר נעה ביניהם במעין "הדהוד" מבלי שניתן יהיה לבחור באחד או בשני. "תנועה" פנימית זו מטעינה את הטקסט השירי ומעניקה לו מימד נוסף.

[214] פלד גינזבורג ורון, עמ' 39. ההדגשה שלי.

טס ונעלם העולם הנשקף לו מזווית הראי [...] הרתק המיוחד לכל מה שמשתקף בראי נפוג – אותו רתק שאינו נובע רק מן הזוויות החדשות, הבלתי-צפויות, שבהן מגלה הבבואה פנים חדשות בפנים הידועות לנו מתמול-שלשום, אלא גם מן הבבואה עצמה כשהיא תואמת בדיוק את מקורה ובתוך אלם-המסגרת-המשקפת מעניקה היא לנו פתאום את הקסם הנפלא, הקסם הגדול מכל, הקסם שאין לו שיעור ושלעולם לא נוכל להכילו – הלא הוא קסם הדבר כמות שהוא. *"המסע לאור כשדים* 221.

7.3. שפע של מלים נרדפות

אחד הביטויים הצורניים לשפע הוא השימוש הרב שעושה שחר במלים נרדפות, ביוצרו תחושה של עודף או יתירות (redundancy). בתיאור עבודתה של אלקה בריקוע נחושת, למשל, מופיעים "ערימות בוהקות נצנוצים [...] הבהקים עמומים אמוצים ותרוגים [...] מחול חיצים מרצדים בניצוצות צהובים וורודים ואדומים וזהובים וכתומים, וכל ברקי הנחושת והפליז".[215] הבהקים, נצנוצים, חצים מרצדים וברקים הן בהקשר זה מלים נרדפות שאינן מוסיפות מידע חדש, אלא חוזרות על הידוע. יחד עם השרשרת הארוכה של הצבעים (גם אמוצים ותרוגים הם צבעים) נוצר כאן מידע עודף רב. תחושת עודף זאת חוזרת במקומות רבים והיא מאפיין משמעותי של שפת-הכתיבה של שחר. ב"יום הרוזנת", למשל, נמצא את "נטייתם הזולה, ההמונית והצורמת של הנבטומים [...] בדברים בהם כן גדלו וחונכו והורגלו [...] בריחות הטובים ובניחוחות הדקים" (עמ' 270). בניגוד לשרשראות התיאורים שהוזכרו לעיל (עמ' 38), אין כאן מידע יותר מדויק או משלים אלא כפילות שהיא מיותרת מבחינת הצורך להעביר מידע לקורא. "ניחוחות דקים", למשל, אינו מוסיף לנו דבר על "ריחות טובים". לדעתי העודף נועד ללוות מבחינה צורנית את אחד המושגים המרכזיים ב"לוריאן" – מושג השפע. כאמור, שפע של מים או של אור, על הטובה הרבה והסכנה הגדולה הצפונות בהם, מייצגים אצל שחר את השפע האלוהי – על ההבטחה ועל האיום הגלומים בו – ושפע המלים בא לייצג ולהזכיר זאת. לעתים, למרות הווירטואוזיות של שחר, שפע זה נשמר לו לרעתו והחזרתיות היתרה מחלישה את חווית הקריאה במקום להעצימה.

[215] המסע לאור כשדים – הקטע מופיע כמעט ללא שינוי בעמ' 40 וגם בעמ' 176.

7.4. סיכום חוש הראייה

חוש הראייה קשור אצל שחר באמונה ומיסטיקה, ביחס בין הרוחני לגופני ובאמנות. האמנויות הקשורות בראייה הן הציור והצילום ושתיהן מופיעות ב"לוריאן" בהרחבה: מגורדון הצלם, שאחת מהתמונות שצילם מופיעה לאחר שנים רבות, עד שאלתה המטפיסית של בלה: "האם המצלמה רואה את מה שהיא מצלמת?" ומיעלי לנדאו, בוגרת "בצלאל", עד ציורו של דלקרואה ב"סן סולפיס".[216] היחס בין גוף ורוח נדון בהרחבה בסצנות המתרחשות במרפאת העיניים של ד"ר לנדאו, ובמיוחד במראה הנער שעינו נעקרה. שוב שחר דוחה את ההפרדה הבינארית ומדגיש את המורכבות ואת אי-הידיעה שלנו לגבי המעבר המופלא מהפיסי – גלגל העין, עדשת המצלמה – אל המטפיסי, האור במשמעותו העמוקה ביותר. לא הרחבתי את הדיון על טיפולו של שחר באור כמושג קבלי כיוון שזוהי קרקע רמוסה היטב. ככלל ניתן לומר שהאור מסמל עבור שחר את השפע, את הטוב ואת העולמות העליונים – כלומר את האלוהים.

[216] אמנות הציור מופיעה גם ביצירות אחרות של שחר, כגון "סוכן הוד מלכותו" והסיפורים הקצרים "על הצללים והצלם" ו"שיעור ראשון".

8. סינסתזיה

עד כה דנו בחמשת החושים, כל אחד לעצמו. אך אנו חווים את העולם בכל חמשת (או יותר) חושינו בה-בעת. לצד חוויות הנקלטות כמעט על טהרת החוש היחיד, כגון ישיבה ללא נוע בחדר והאזנה למוסיקה, אנו חווים לעתים קרובות שילוב של ראייה ושמיעה, מגע, טעם וריח: למשל, כשאנו מסבים עם ידידינו לארוחה. השילוב בין חושים שונים קשור לסינסתזיה – תופעה ייחודית שחשים אנשים מסוימים, המקשרים בין חושים שונים באופן אוטומטי ובלתי-רצוני. סינסתזיה היא גם אמצעי ספרותי המשתמש במלים מהשדה הסמנטי של חוש אחד כדי לתאר תחושות הנקלטות בחוש אחר. כפי שנראה בהמשך, שחר מרבה לצרף תחושות ואופני קליטה של חושים שונים ומשתמש בסינסתזיה על-מנת להעצים את החוויה המתוארת או למסור אותה ביתר דיוק. אפתח בתיאור הצד הפיסיולוגי של תופעת הסינסתזיה, אעבור לשימוש הלשוני והספרותי בה ואעסוק בקצרה בסינסתזיה אצל שחר.

8.1. לראות את הקולות, לטעום את המילים

סינסתזיה היא תופעה חושית נדירה למדי (בין 1% ל- 4% מהאוכלוסייה), הגורמת לכך שחוויות חושיות מסוימות (למשל צליל או טעם) מעוררות באופן אוטומטי תחושה בחוש אחר (למשל צבע). החוויה הסינסתטית עשויה להתעורר גם על-ידי מלים, אותיות או מספרים. כלומר, אדם שהוא סינסתטי "רואה" צבע מסוים בכל פעם שהוא שומע צליל מסוים, או חש טעם מסוים בכל פעם שהוא שומע מלה מסוימת, וכדומה. עבור אדם כזה ייתכן שלמספר 5 יש צבע כתום, או שלאות מ' יש ריח לימוני קל, או לשם "יורם" טעם מתוק. עבור אנשים אלה התחושה הסינסתטית היא ברורה ומובנת מאליה: "5" הוא כתום כשם שתפוז הוא כתום. עם זאת, כל אחד מהם חש את התחושות הסינסתטיות אחרת: אם עבור סינסתט אחד "5" הוא כתום, עבור סינסתט אחר הוא עשוי להיות כחול בהיר או צהוב.[217]

הסינסתזיה חדרה ללשון כסוג של מטאפורה – ייצוג דבר אחד באמצעות מלה שהוראתה המקורית מייצגת דבר אחר. סינסתזיה קיימת בלשון המדוברת, בביטויים כגון "צבעים שקטים" או "רעש לבן", אך היא נפוצה יותר בלשון השירה. חמוטל בר-יוסף מציינת שהשימוש בסינסתזיה

[217] ראה אצל Rich et al.; Cohen Kadosh & Henik .

מופיע כבר בשירה ההומרית ובתנ"ך, אך מאז הסימבוליזם והאימפרסיוניזם (מסוף המאה ה-19 ואילך) נעשה "לציון דרך ברגישותה של השירה המודרנית לחוויות סנסואליות".[218] לפי בר-יוסף, הסינסתזיה מעידה על מצבו של הסובייקט בעולם על-פי התפיסה הרווחת ביצירה, מהתפיסה הרומנטית השואפת ל"אחדות אורגנית בין מצבי פרצפציה והרמוניה בין הדובר לטבע" ועד "הדגש החזק של האימפרסיוניזם על הקליטה החושית-סובייקטיבית של מציאות חולפת ומתהווה".[219] כיוון שהחושים הם הכלי בעזרתו תופס האדם את העולם סביבו, תופעה חושית מתאימה לייצג את מצבו של האדם באותו עולם. בספרות, הסינסתזיה היא כלי: עם השתנותה של השקפת-העולם (מרומנטיקה למודרניזם, למשל) משתנה גם השימוש שנעשה בכלי זה.

גם אצל שחר מתחלפים לעתים החושים זה בזה, במיוחד הראייה והשמיעה, ומה שהתחיל כצליל מתואר פתאום במונחים ויזואליים ולהיפך. כך "ברקי הנחושת והפליז הללו היו רוחשים גלי-צלילים מתכתיים" (המסע לאור כשדים, עמ' 41, מופיע גם בעמ' 176) ואילו פעמון הספרייה משמיע את "הצלצולים העזים, הברורים, השקופים, הזגוגיים, [ה]ממלאים את האולם כזרם אביב מאיר" (המסע לאור כשדים 21). אנו מבינים מהו צליל "שקוף" בעזרת המילה "זגוגי" המרמזת על זכוכית: צליל "שקוף וזגוגי" הוא, אם כך, צליל של זכוכית – הצליל הגבוה והעדין שמשמיעה זכוכית הפוגעת בזכוכית. מכאן עובר המספר ל"זרם אביב מאיר", המאייר את תחושת השמחה של המספר-הילד בצירוף של זרם (חומר נוזלי), אביב (מושג טמפורלי) ואור (מטאפורה ויזואלית). הסינסתזה מסייעת לשחר לדייק בתיאור ומאיירת את מצבו של האדם – במקרה זה הילד-המספר – בעולמו: הילד שרוי עדיין בתקופת הילדות, היא תקופת "חדוות היקיצות", ועולמו מוצג כזורם, מואר, עז, ברור, אביבי וצלול.

החיבור בין תיאורים צליליים וחזותיים שכיח במיוחד ב"לוריאן". דוגמה נוספת: "מילות הפזמון החוזר של שיר העם [...] סינוורו אותו באור נפלא ומחריד".[220] מורכב יותר הוא תיאור המוסיקה כחומר נוזל: "נטיפות הפסנתר זולגות [...] לא נמהלו נטפי המקצבים המערביים במנגינות המזרחיות כדי יצירת מזג מעויין קולח מעדנות [...]אלא גרמו בהינתזם..." (קיץ בדרך הנביאים 78). בהמשך אותו קטע נופלים צלילי הפסנתר "כגולות חלקלקות וצוננות", כדורי זכוכית שגם הם מזכירים במידה מסוימת טיפות נוזל, ו"טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור" (סינסתזיה

---

[218] בר יוסף, עמ' 59.
[219] שם, עמ' 59 - 60.
[220] קיץ בדרך הנביאים 194. השימוש באוקסימורון בצמוד לסינסתזיה אופייני לא רק לשחר אלא רווח למדי בספרות, וראה מאמרה של חמוטל בר-יוסף.

כפולה: יש כאן צלילים, אור ו"טיפות מתקרשות" שהן חומר מוחשי). השימוש בנוזל כמטפורה לצליל נשען הן על הצלילים שמשמיעים נוזלים בהישפכם והן על היותם של הנוזלים חסרי צורה מוגדרת ולכן "מופשטים" כביכול יותר מחומר מוצק. הגולות הן אומנם קשות ומוצקות אך נוטות להתגלגל ולנוע כמעט כנוזל.

דומה ל"זרם אביב מאיר" הוא הצירוף "סילון מרצד קרני שמש". צירוף מלא חיים זה מופיע פעמיים ב"יום הרוזנת" (עמ' 213, 299) ומתאר את תחושתה של שושי רבן למקרא השורה הראשונה משיר של אשבעל עשתרות. צירוף זה כל-כך מתקבל על הדעת, שכמעט קשה לשים לב שקרני שמש אינן זורמות בסילון. למרות זאת הסינסתזיה פועלת את פעולתה ואנו חשים את החיוניות הרבה שיש בתיאור הסינסתטי, חיוניות הנובעת מהצירוף הבלתי שכיח. זוהי דרך פעולתן של רבות מהתופעות המתוארות בעבודה זו, שכן ההקשרים הנוספים של החוויות החושיות פועלים לעתים קרובות מתחת לפני השטח.

ב"המסע לאור כשדים" מתואר פרופ' תלמי כבעל "ידיים עיוורות וגוף חרש" (עמ' 90). אכן, גופו של תלמי חרש וידיו עיוורות, קשה לחשוב על דרך מדויקת יותר לתאר את המוגבלות הכמעט-פיסית של הפרופסור חסר-הרגישות ומשולל-הדמיון. תלמי הוא דוגמה קיצונית ליחסו השלילי של שחר לאנשי האקדמיה, הבוחנים את העולם דרך התיאוריות ולא באופן ישיר וממשי בעזרת החושים. ריחן של הדודות, שכבר עסקנו בו, מוגדר כ"סמדר-לבלוב-נעורים-מקומט" (שם, עמ' 19). אין חשיבות לעובדה שריח אינו יכול להתקמט. אדרבה, הסינסתזיה מסייעת לשחר הן ליצור הזרה מפתיעה ורעננה והן להדגיש טענה חשובה: בגדיהן המקומטים של הדודות מציבים אותן בניגוד ל"נשמות המגוהצות הזקנות" (תלמידיו של תלמי) ולכמרים הקלוויניסטים המדיפים ריח של חולצות מגוהצות בעמילן.[221]

ב"יום הרוזנת", ממש לאחר האירוע המעורר פלצות בו ראה עין עקורה, יוצא המספר המזועזע ממרפאת-העיניים. הוא נרגע למראה גדר מאבן ירושלמית, אשר

> "אבניה הוורודות [...] מרטיטות גלים משיבי נפש. מתחשק לי להניח את לחיי על האבן המסותתת ולשתות את צבעה. [...] הרחוב כולו מהבהב ברחש כמיהת הבשרים הלבנים

[221] *המסע לאור כשדים* 19 – 22.

שלאבני הבתים שעם היותם עומדים כולם בשורה אחת, צופן כל בית ובית סוד חיים משלו, יחיד ומיוחד לו בצורתו ובצבעו ובטעמו ובריחו ובעצב געגועיו." (עמ' 3-42).

אולי החוויה הקשה גורמת למספר לייחס לגדר רגילה בתכלית, שירושלים מלאה בשכמותה, גם "כמיהת בשרים" וגם "גלים משיבי נפש". ברור שהקישור לבשר נוצר בעזרת צבעה הוורדרד-לבן של האבן. יש כאן סדרה שלמה של סינסתזיות: האבנים מרטיטות גלים; המספר רוצה לשתות את צבע האבן; את פעולה ה"שתייה" הוא רוצה לעשות בעזרת הנחת הלחי על האבן; הרחוב מהבהב; והוא מהבהב ברחש – צירוף של ראייה ושמיעה. בעזרת הסינסתזיות מעניק שחר חיים לאבן – ולעיר שהיא מייצגת באופן סינקדוכי במקומות רבים (ולא רק ב"לוריאן") – והאבן החיה מסוגלת לנחם אותו, באין אדם חי שיעשה זאת.[222]

בסיום הדוגמה האחרונה מופיעה גם רשימה של חושים: "בצורתו ובצבעו ובטעמו ובריחו". במקומות רבים ב"לוריאן" משבץ שחר סינסתזיות בהמשך לרשימות קטלוגיות של חמשת החושים, למשל: "...עיניים שרואות את האור הטוב והמתוק".[223] על רשימות אלה ארחיב בהמשך.

8.2. סינסתזיה ואוקסימורון

עסקתי קודם בסינסתזיה כתופעה חושית וכמטאפורה וכעת אבחן את הסינסתזיה כאמצעי לפריצת גבולות פואטיים. שחר מרבה לפרוץ גבולות בכתיבתו: החל מפריצת הקונבנציה של הז'אנר ויצירת ז'אנר משלו, דרך חזרה מלה במלה על קטעים שלמים באותו ספר או בספרים שונים ועד שבירה של חוקי הלשון (כגון שרשראות-הלוואים שנזכרו קודם). בתיאורים חושיים, במיוחד, מרבה שחר לחבר מין בשאינו מינו וליצור צירופים מפתיעים. הזכרנו קודם את הצירוף "סמדר-לבלוב-נעורים-מקומט" (המסע לאור כשדים עמ' 19). "לבלוב נעורים מקומט" הוא לא רק סינסתזיה אלא גם אוקסימורון, שכן הקימוט משקף זקנה. אמצעים אלה – סינסתזיה ואוקסימורון – מופיעים יחד במקומות שונים כיוון שיש להם מן המשותף. כשהדבר עולה יפה, גם הסינסתזיה וגם האוקסימורון מחברים בין דברים שונים כך שהחיבור נראה תכונה טבעית

---

[222] כאן יש להזכיר שהוריו ואחיו של הנער המספר אינם נוכחים בסיפור והדמות הקרובה ביותר לתפקיד האם, גברת לוריא, היא זקנה פרפקציוניסטית ורחוקה מלהוות דמות אימהית.

[223] חלום ליל תמוז 63, והשווה גם קהלת י"א 7.

והכרחית כביכול של המחוברים. כך, למשל, כשאנו קוראים את האוקסימורונים "אור נפלא ומחריד" או "הסוד הגלוי לכל עין",[224] שגם עוסקים שניהם באותו עניין – בסוד ש"כתוב בשמים" – ברור לנו לגמרי שהאור הוא גם נפלא וגם מחריד, ושהסוד נותר סוד למרות שהוא גלוי לעין. "אור נפלא ומחריד" הוא גם חלק מסינסתזיה, שכן מה שמאיר הוא מילות השיר שגבריאל שומע. חמוטל בר-יוסף מסבירה כי סינסתזיה ואוקסימורון הן שתי תופעות מטאפוריות קיצוניות, בעלות "זווית מטאפורית גדולה", אך הן נבדלות זו מזו כיוון שהסינסתזיה היא מטאפורה של החושים בעוד שביסודו של האוקסימורון עומד פרדוקס לוגי. "אף על פי כן," כותבת בר-יוסף, "אפשר למצוא את האוקסימורון ואת הסינאסתזה בכפיפה אחת בשירה הנוטה לכיוון מיסטי בכלל, ובשירה הסימבוליסטית (בודלר, בלוק) והפוסט-סימבוליסטית (אנה אחמאטובה) כחלק מפואטיקה מודעת בפרט".[225] שחר אומנם אינו שייך לאף אחד מזרמים אלה אך ניתן למצוא ביצירתו השפעות סימבוליסטיות וכמובן מיסטיקה בשפע. עוד כותבת בר-יוסף: "הסינאסתזה הרומנטית משתלבת בתיאור מצבים של אחדות אורגנית בין מצבי פרצפציה ושל הרמוניה בין הדובר לטבע. ברומנטיקה החוויה החושית היא ערך המשחרר את האדם ממתחים תרבותיים ומלחצים פסיכולוגיים, ומאפשר לו היפתחות ראשונית למגע ישיר עם כוללות מטאפיסית. [...] בתחילת המאה העשרים נחשבת הסינאסתזה הספרותית לתופעה שירית מודרניסטית".[226] מבלי להיכנס לדיון אם נכון להגדיר את שחר כרומנטיקן (אם כי ללא ספק יש מאפיינים רומנטיים ביצירתו) או כמודרניסט (כנ"ל), ברור שהמטרות שמציינת בר-יוסף – הרמוניה עם הטבע והיפתחות למגע ישיר עם העולם שמעבר, כמו גם חיבור מודרניסטי בין דברים שלכאורה רחוקים זה מזה – אינן זרות לכתיבתו. גם לפי פלד גינזבורג ורון פיתח שחר "גישה ייחודית ומורכבת" כלפי "כמה מן השאלות המרכזיות לרומנטיקה האירופית ולסיפורת המודרניסטית".[227] ולסיום, גם השם "היכל הכלים השבורים" הוא אוקסימורון, כיוון שאנו מצפים שיהיו ב"היכל" כלים נאים ומפוארים ולא שברי כלים.

שבירת המוסכמות ופריצת הגבולות, שהשימוש באוקסימורונים הוא חלק ממנה, משמשת את שחר בכמה מישורים: היא יוצרת הזרה, מקנה ליצירה רעננות מסוימת, מדגישה נקודות מסוימות ומפנה את תשומת-לב הקורא אליהן. האוקסימורון, במיוחד, מהווה ביטוי לאמביוולנטיות וחוסר-החלטיות המשרת יפה את עמדותיו של שחר בנושאים רבים. פלד גינזבורג

[224] בהתאמה: "קיץ בדרך הנביאים" עמ' 194 ו"על הנר ועל הרוח" עמ' 47.
[225] חמוטל בר-יוסף, אוקסימורון וסינאסתזה ביצירת גנסין, עמ' 59.
[226] שם, שם.
[227] פלד גינזבורג ורון, עמ' 11.

ורון כותבים על התנגדותו של שחר להגדרות נוקשות וחיבתו לגמישות, נזילות וגבולות חדירים ומטושטשים.[228] לעתים הרצון לחדש ולהפתיע גובר על שחר וגורם לו, לדעתי, "לשבור את הכלים" גם במקומות שהדבר אינו פועל לטובת היצירה. אך כאשר עולה הדבר בידו – והדוגמאות שהבאתי הן, בעיני, מהיותר מוצלחות – נוצרת מעין הסכמה בין המחבר והקורא שאכן, גופו של תלמי חרש ועיוור ושריחן של הדודות באמת מלבלב ומקומט בעת ובעונה אחת.

8.3. רשימות קטלוגיות

במקומות רבים ב"לוריאן" מונה שחר רשימה מפורטת של כל חמשת החושים, בתארו חפץ, חומר או סיטואציה על כל היבטיהם. דוגמאות לא חסרות: "להעניק ממש עז-צבע-וקול-וריח-ומגע-וחום בהזיות הילדות ובחלומות הנעורים הנטושים" (יום הרפאים 92); "קילוח חיים נבדל ויחיד בגונו ומיוחד בצלילו ובטעמו ובנפתוליו" (קיץ בדרך הנביאים עמ' 74); "המראות והריחות והרוחות והמחשכים והאורות והצעדים והקולות של לילה בעיר הגדולה" (נין-גל 24); "ממשותם המשקפת את עצמיותם בלשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים" (נין-גל 273) ועוד. לעתים מצטרפת לרשימת החושים גם רשימה של חפצים או חומרים: "באותם הימים היה לכל דבר טעם וריח וצבע וממש שניתן למישוש – שעות רצופות היתה ממששת וחשה במרתף הזה את ממשות הדבר ומתענגת עליו ואפילו מלקקת אותו בלשונה: את הזהב ואת הכסף ואת הבדיל ואת העץ ואת הפרווה ואת הרקמה ואת המשי ואת השש ואת השיש ואת הבדולח ואת הקלף..." (יום הרוזנת 165). רשימות כאלו עשויות להשתייך גם לחוש אחד בלבד, כגון הרשימות הארוכות של מיני בשמים בסצנת המשפט ב"יום הרוזנת" (עמ' 4-272) או רשימת הצבעים המהווה חלק מתיאור האורגזמה של גבריאל ככוכבים "עקודים נקודים וברודים ותכולים ואמוצים ותרוגים וכסופים וזהובים וסגולים וכתומים וכחולים וספיריים כעין החשמל".[229] מעבר לתחושה הכללית של שפע ועושר לשוני שכבר נזכרה לעיל, משקפות רשימות אלה עוד שתי מגמות מבלי שהאחת תוציא את השנייה. האחת קשורה לניסיון לתפוס את המציאות ולתארה בדיוק רב ככל האפשר. במציאות אין החושים נפרדים זה מזה: אנו שומעים ומריחים, רואים ונוגעים בעת ובעונה אחת. אומנם לעתים אנו מתרכזים יותר בחוש אחד (למשל, בעת האזנה למוסיקה או קריאה בספר) אך

---

[228] שם, עמ' 10.

[229] חלום ליל תמוז עמ' 213. התיאור המלא אלוזיות תנ"כיות שייך ליחסי גבריאל ובלה. במקומות רבים ב"לוריאן" מופיעות רשימות קטלוגיות שאינן קשורות לחושים דווקא (כגון רשימת הכלים שיצרה אלקה, המסע לאור כשדים עמ' 40). המתואר כאן הוא מקרה פרטי של תופעה כללית בכתיבתו של שחר. עם זאת לרשימות החושיות יש משמעות מיוחדת, כפי שמוסבר להלן.

לרוב פועלים כל חושינו במקביל. הרשימה, שוב, באה לייצג בו-זמניות בניגוד למגמה הליניארית של הטקסט.

נוסף על כך, רשימות קטלוגיות אלו הן חלק ממהלך הממקם את שחר בתוך אופן כתיבה מסוים – הכתיבה המודרניסטית. מלבד ההשוואה השגורה לפרוסט ניתן למצוא ב"לוריאן" קווי-דמיון לסופרים מודרניסטיים רבים: ג'יימס ג'ויס, וירג'יניה וולף, ט"ס אליוט, ויליאם פוקנר והנרי מילר הם אולי הבולטים ביותר. שחר ללא ספק הושפע מהמודרניסטים הגדולים, ולא רק מפרוסט. השפעות רבות, כגון הבחירה בסוג מסוים של גיבורים או כתיבה בטכניקה של "זרם תודעה", חורגות מנושא עבודה זו. אך תיאורים ריאליסטיים מדוקדקים של חפצים יומיומיים ורשימות קטלוגיות של חומרים, חפצים ותחושות שייכים בהחלט לאופן בו משתדל שחר להעביר לקורא את החוויות החושיות. הנה, למשל, מרת דאלווי הנכנסת לחנות פרחים: "היו שם פרחים; דרבניות, אפונה ריחנית, צרורות של לילך וצפורן, המון פרחי-צפורן. היו שם ורדים; היו אירוסים. הו כן [...] האירוסים והוורדים וציציות-הלילך המהנהנות [...] וכהים ומהודרים פרחי-הצפורן האדומים, זוקפים ראשיהם אל-על; וכל פרחי האפונה הריחנית [...] לבן, סגול, אדום, כתום עמוק; כל פרח כמו בוער מאליו, ברוך, בזוך..."[230] רשימות נמצאות גם ב"יוליסס" של ג'ויס – כל הפרק "איתקה" עשוי רשימות כאלה.[231] בספרות העברית נמצא רשימות קטלוגיות אצל עמליה כהנא-כרמון, אבל נראה ששחר וכהנא-כרמון שואבים מאותם מקורות ולא זה מזו.

8.4. סיכום – סינסתזיה

כשם ששחר מרבה בתיאורים חושיים, כך הוא מרבה גם לשלב ולצרף חושים שונים. דבר זה נעשה הן בדרך של רשימות קטלוגיות הכוללות תחושות שונות והן על-ידי שימוש נרחב בסינסתזיה. צירוף מספר חושים לרשימה קטלוגית בא לציין חוויה כוללת-כל: כשם שהמציאות היא רב-חושית ואנו חשים בכל חושינו בו-זמנית כך שחר שואף להביא ליצירתו חוויה רב-חושית ומורכבת. שחר גם הרבה להתבטא בצורה זו גם בראיונות שעסקו ביחסו למציאות ול"מציאות שמעבר" (למשל בראיונות עם יצחק בצלאל, אורציון ברתנא ונילי סגל).[232] הסינסתזיה משמשת

---

[230] וולף, וירג'יניה. *מרת דאלווי*, תרגום רנה ליטוין, זמורה ביתן, תל-אביב 1998, עמ' 14. ציטטתי רק חלק קטן – רשימת הפרחים ותיאוריהם תופסת יותר מחצי עמוד בספר.

[231] ג'ויס, יוליסס, תרגום יעל רנן, מחברות לספרות / ספרית פועלים, תל-אביב 1992, עמ' 715 ואילך.

[232] בצלאל, הכל כתוב בספר, ברתנא, ראיון ב"מאזנים" באפריל 1990, סגל, ראיון בביצרון תשמ"ג.

את שחר גם בשאיפה לשבור את הכלים, לחדור מבעד לסדר ולחוקיות הנראים לעין אל "העולם שמעבר", אותו הוא מכנה בראיונות "המציאות האמיתית". עניין זה באים לשרת גם האוקסימורונים הרבים ביצירה: המציאות, אליבא דשחר, היא פרדוקסלית ומורכבת ואינה ניתנת להבנה ולארגון בהיררכיות ברורות. הכפירה בהיררכיה מתבטאת גם ברשימות הקטלוגיות המרובות, בהן מוטלים אל הטקסט אובייקטים רבים ללא בחירה ביניהם וללא ארגון נראה לעין. ההתנגדות העזה להיררכיה היא חלק חשוב באישיותו של המספר השחרי. לדוגמה אפשר לציין את הבוז לו זוכים ב"לוריאן" אנשי האקדמיה נוסח פרופ' תלמי ותלמידיו ("הנשמות המגוהצות הזקנות") לעומת ההערכה לצוענים, אנשי השוליים המוצהרים.

אך, מעבר לקרבה האישית של שחר לפרדוקס, לחוסר העקביות ולביטול ההיררכיות, כל אלו הם גם מאפיינים ידועים של כתיבה מודרניסטית. מאפיינים אלה, לצד קווי דמיון נוספים כגון פנייה אל האישי והפרטי, סוג הגיבורים, אופי המספר, ארגון (או חוסר ארגון) של העלילה ועוד, משותפים לשחר ולקשת רחבה של כותבים במחצית הראשונה של המאה הקודמת.[233] הקשר של שחר לפרוסט כל-כך בלט שמעטים שמו לב לקשרים שבין שחר לבין קורפוס ענק של כתיבה מערבית מודרניסטית, ממילר וג'ויס עד ט"ס אליוט וולף, קורפוס הכולל כמובן גם פרוסט.[234] עלי להדגיש שאין כאן חקיינות וניסיון להידמות ליוצרים גדולים אלא השפעתה של "רוח-הזמן" ושל תרבות גדולה שהותירה את חותמה ביוצר רגיש שהיה גם קורא מעמיק. מצוקות העולם המודרני הקר והמנוכר, שקיבלו ביטוי ביצירותיהם של כותבים רבים, הגיעו אומנם באיחור לירושלים הקטנה שבה בשנות השלושים עוד "כולם הכירו את כולם"; אך מכיוון שהופיעו נמצאו גם היוצרים שנתנו להם ביטוי איש כדרכו.

---

[233] העובדה ששחר כתב מאוחר יותר מסופרים אלה מעידה לדעתי על המרחק של הספרות הישראלית ממרכזי התרבות המערביים, מרחק שנותן את אותותיו באיחור מסוים בהיטמעותן של תופעות תרבותיות אצלנו. דוגמאות לא חסרות, גם בימים אלה של תקשורת המונים: ספרות קווירית, ספרות מזרחית, התייחסות ל"לימודי תרבות" והכללה של קולנוע וטלוויזיה בשיח הספרותי, - כל אלה הגיעו אלינו שנים לאחר שהיו לטון השולט במערב אירופה ובארה"ב.

[234] בין הבודדים שהתייחסו לעניין זה נמצאים יעל פלדמן ופלד גינזבורג ורון.

9. שחר ואינגרדן

"ההרמוניה הפוליפונית" שמתאר אינגרדן מתאימה מאוד לתיאור היחס בין החושים השונים: גם החושים פועלים בו-זמנית ובמקביל, משפיעים זה על זה אהדדי וגם יוצרים אחדות – זו הדרך בה אנו חשים ותופסים את העולם מסביבנו. כיוון שדוד שחר שואף להעביר חוויה חיה בצורה מלאה ומושלמת ככל האפשר הוא משתמש בכל החושים כדי להמחיש את החוויה, או בלשונו "להעניק ממש עז-צבע-וקול-וריח-ומגע-וחום בהזיות הילדות ובחלומות הנעורים הנטושים" (יום הרפאים 92). לכן נמצא ב"לוריאן" לעתים קרובות שימוש במספר חושים יחד, כגון: "חומר הפח כשהוא לעצמו, על מגעו ומראהו ובמיוחד קולו על סולם צליליו כולו" (קיץ בדרך הנביאים 74). דוגמאות נוספות הן תיאור קניית הלחם הטרי וההשוואה בין לימון אמיתי לתחליף מצלולואיד.[235]

החושים באים לביטוי במיוחד ברובד ההיבטים הסכמטיים. ההיבטים עצמם הם תוצר של החושים – תוצר של התבוננות (חוש הראייה) אבל גם של חוש השמע, הריח, המגע והטעם. אינגרדן כותב במפורש על היבטים טקטיליים וצליליים לצד ההיבטים הוויזואליים.[236] כיוון ששחר שואף להתקרב ככל האפשר לחוויה החיה הוא משתדל לספק יותר היבטים ולמלא פערים.[237] מילוי אובסיבי של פערים מאפיין גם את מהלך העלילה הפתלתול של ה"לוריאן": שחר חוזר שוב ושוב אל אותם זמנים, אירועים ואנשים ומוסיף מידע עליהם. שחר מתאר את אותם אירועים מהיבטים נוספים, כלומר מוסיף היבטים זמינים (held in readiness) לאותם אירועים.[238] בפסקה העוסקת ביחסי גבריאל עם שתי נשים במקביל משתמש שחר ברעיון דומה מאוד לרעיון "ההיבטים הסכמטיים":

> "כאותה קרן אור כחולה, למשל, שמעוררת את תחושת-הצבע-הכחול הטבועה בו, בגבריאל, מבטן ומלידה, וכאותה הקרן האחרת, האדומה, למשל, שמעוררת בו את תחושת-הצבע-האדום, שגם היא טבועה בו מבטן ומלידה – כך היה צביונה של בלה פורט

---

[235] קניית הלחם מופיעה בקיץ בדרך הנביאים, עמ' 42-41, והלימון באותו ספר, עמ' 75. שני הציטוטים מנותחים בעבודה זו,עמ' 32 ו-53 בהתאמה. על תיאורים של חושים שונים יחד ועל רשימות קטלוגיות ראה לעיל, סעיף 8.3. עמ' 101.

[236] אינגרדן, עמ' 261.

[237] על מלאות התיאור אצל שחר ראה עמ' 119 בעבודה זו וכן אצל שרה כץ, ב"מראות בירושלים" עמ' 21, 131, במאמרה "המחבר שמחה את שמו מספר חייו" ועוד.

[238] אינגרדן עוסק גם בסדר ההופעה (order of sequence) לעומת סדר האירועים (פאבולה) ביצירת הספרות. לא עסקתי בכך כאן כיוון שעניין זה חורג מתחום העבודה.

על הנימים המקבילות לו בנפשו של גבריאל כפי שצביונה של אוריתה האיר בה את הצלם שנועד לקלוט אותו מבטן ומלידה.״ *חלום ליל תמוז* 255

אומנם הקביעה ש״תחושת הצבע המסוים״ טבועה בנו מלידה אינה מדויקת לגמרי כי גם להתנסות יש תפקיד חשוב בעיצוב התחושות, אך אין זה רלבנטי (לעבודה זו וגם לאינגרדן) אם ההיבטים הסכמטיים הם תוצר של גנטיקה או התנסות סביבתית. העיקרון הוא זהה: בעזרת החושים, האובייקט מעורר תגובה במטריצה המוכנה מראש לקלוט חוויות חושיות. אך מה קורה כשאין ברשותנו היבט סכמטי מתאים וזמין לקליטת האובייקט המיוצג? בקטע הבא מתואר ריח שכלל אינו מהווה אובייקט פיסי בעולם המציאותי:

״...אותם גלים סמויים עצמם ששימחו את יעלי והאירו את פניה היו מרגיזים אותה, את הגברת לוריא, ומחשיכים את סברה בה-במידה ששידורם כוון אליה ונקלט בה. היא כינתה זאת בשם ״הריח המשונה.״ ״הריח המשונה הזה של הבטלנות שלו ממש מוציא אותי מכלי! [...] מה שמיוחד בו זה הריח הספציפי, הנחצץ, הגועלי, של הבטלנות המודרנית שלו.״ הריח המיוחד לבטלנות המודרנית של אחיו הבכור של ברל, זה ״ריח הפטנטים של חיים-ארוכים״ לא הפריע לה כלל, לגברת לוריא...״ *יום הרוזנת* 32

לא ניתן לנחש איזה ריח היה לה, לבטלנות המודרנית של ברל רבן. בעצם, זו כלל לא הייתה בטלנות אלא נטייה לעסוק בעניינים שברוח – לכתוב שירים. הן לבטלנות והן לכתיבת שירים אין במציאות כל ריח, ולכן הקורא אינו יכול ליצור בדמיונו מקבילה ל״ריח הבטלנות של ברל״. במונחיו של אינגרדן, איננו יכולים למצוא היבט סכמטי המתאים לריח הבטלנות. ביטוי זה אינו מקביל לאובייקט כלשהו בעולם הפיסי. רק עבור ג׳נטילה לוריא ״דקת החושים״ היה הריח ״הספציפי, הנחצץ, הגועלי״ תיאור מושגי מדויק של תכונה זו של ברל. כתוצאה מכך, איננו יכולים להסכים עם הגברת לוריא: היות ואין לנו היבט סכמטי מתאים ליחידת-המשמעות, הטקסט מוביל אותנו למעין ״מבוי סתום״. אך ממילא, אין ספק ששחר משתמש בביטוי ״בטלנות״ בהקשר זה (כמו גם בצירופים ״בטלנות ירושלמית״ ו״פנטסיות מזרחיות״) באופן אירוני, שכן עזיבתו של ברל את חייו כפקיד במרפאת עיניים לטובת חיים של משורר ״במשרה מלאה״ מוצגת ב״לוריאן״ כאקט חיובי ביותר. השימוש בביטוי סתום וחסר-פשר מסייע לשחר ליצור ריחוק אירוני.

אינגרדן מדגיש כי הרבדים השונים ביצירה – יחידות המשמעות, ההיבטים הסכמטיים והאובייקטים המיוצגים מקיימים ביניהם יחסים מורכבים: שני הראשונים יוצרים את השלישי, אבל גם האובייקטים המיוצגים עשויים לעורר היבטים סכמטיים וליצור או להבהיר יחידות משמעות. נראה כיצד פועלים יחסי הגומלין בין הרבדים השונים ב"לוריאן". ראינו לעיל שהצירוף "ריח אבן עתיקה וברזל ואזוב ונפט" הוא צירוף שמשמעותו הדנוטטיבית "ריח מי-הבור" והוא מהווה מטונימיה ל"ירושלים".[239] ראשית, אין זה מובן מאליו שכל אדם יזהה ריח מסוים כ"ריח אבן עתיקה". מכיוון ששחר מוסר לנו את הריח בעזרת מלים הוא מקבע עבורנו משמעות זו.[240] הרובד הצלילי יוצר יחידת משמעות המגדירה עבור הקורא את האובייקט המיוצג - ריח האבן. מאידך, הריח עצמו משמש כאן יחידת-משמעות המגדירה אובייקט מיוצג חדש – מי הבור, והם בתורם מייצגים את ירושלים.

פירוש הדבר שאנו מתייחסים לריח לא רק כ**מסומן**, אובייקט המיוצג על-ידי מילים, אלא גם כ**מסָמן** – הריח עצמו הוא מעין מלה. הריח הוא גם אובייקט מיוצג, חלק מהעולם הבדיוני שהטקסט יוצר, וגם, במקרה זה, יחידת משמעות, "מלה" שמורכבת לא מצלילים אלא מריחות. הריח מחליף את הרובד הפונטי של היצירה הספרותית, כפי שבטקסט המודפס סימנים ויזואליים מחליפים את צלילי-המלים. אם "צליל המלה" הוא התבנית הקבועה שניתן למלאה באותיות מודפסות, בכתב-יד, בקריאה בקול או בלחש, בסופרן או בבס עמוק - אז ניתן לבטא את "צליל המלה" גם על-ידי ריח או טעם. ריח הציפורן מייצג עבור המספר את נין-גל, אהבת נעוריו:

> "...משב גווה הדק והרענן שיש בו שמץ מן החדות שבריח הציפורן. פרח הציפורן! עד עצם היום הזה ועם כתיבת המילים הללו הכוללות את שמו, מעיר הוא בי את הנימה הכמוסה והענוגה ביותר עם כל הכאב והתוגה שבסיפור נין-גל." *נין-גל* 223

המילים הכתובות "ריח הציפורן" מייצגות את ריח הציפורן, והריח עצמו מייצג את נין-גל. דרכו של הסיפור שהוא מייצג בעזרת המילים דברים שאינם מילים – בני אדם, רגשות, חפצים ומצבים. אם מילים יכולות לייצג את נין-גל, לגרום לה לעלות בדמיוננו מתוך התיאור, ואם ריח הציפורן מזכיר למספר את נין-גל וגורם לו לחוש כאב ותוגה שנים רבות לאחר מותה, מדוע לא יוכלו

---

[239] סעיף 4.2., עמ' 45 של עבודה זו.

[240] לעתים קרובות מופיעים בספרות צמחים, בעלי-חיים וחפצים שקורא רגיל אינו יכול לזהות במציאות, למשל כשדמות חולפת על-פני "שיחי ליגוסטרום", לובשת "חליפה של ארמני" או מטיילת עם כלב מסוג "ג'ק ראסל טריירר". אין לי מושג איך נראה ליגוסטרום ולא אוכל לזהות חליפה של ארמני אם ילבש אותה האדם שלידי, אך כקוראת של ספרות מתורגמת ידוע לי שחליפה כזו אמורה להיות יקרה ואיכותית.

המילים "ריח הציפורן" עצמן להעלות את נין-גל בדמיונו של המספר (ובדמיוננו), ויחד איתה להחיות את הרגשות המתעוררים עם זיכרון דמותה?

סוג שונה של ייצוג על-ידי ריחות, צלילים וטעמים מודגם בקטע הבא: עבור לאה הימלזך המגיעה מאירופה לנמל יפו, "ארץ ישראל" פירושה

> "ממשות של אור שמש מתנפץ על עור שחום לרבבות נתזי זיעה וריחות נרגילה מהולים בתבליני המזרח ובפריחת הדרים ובגללי הצאן ובאש תנור ובדגים מטוגנים ובטעמי זיתים וחצילים ובקריאות גרון ערביות ובמגע אבנים ובדקירות דרדרים" *ים הרטאים* 93 [241]

למרות שהקטע נפתח במלה "ממשות", ברור שגברת הימלזך לא הריחה, טעמה, שמעה ומישישה את כל אלו בבת אחת בנמל, באותו רגע היסטורי של הגעתה לחוף. לפחות חלק מהפריטים ברשימה הקטלוגית שבציטוט (פריחת הדרים, טעם זיתים וחצילים, דקירות דרדרים) לא היה באפשרותה לחוש בנמל. התיאורים החושיים משמשים כאן מרכיבים בתיאור המסמל את המושג המופשט "ארץ ישראל". הפונקציה הסימבולית היא, לפי אינגרדן, אחד התפקידים שרובד האובייקטים המיוצגים עשוי למלא (אם כי רק ביצירות מסוימות). אובייקטים מיוצגים עשויים לסמל אובייקטים שאינם נוכחים בפועל ביצירה.[242] שחר בחר בסמלים ידועים של ארץ ישראל או של המזרח התיכון – הדרים, תבלינים וזיתים, אש תנור, שמש ודרדרים. השימוש בסמלים מעביר לקורא מידע מורכב אודות מהות מופשטת על בסיס מכנה משותף של ידע מוקדם.[243] "ארץ ישראל" שכאן אינה מקום קונקרטי אליו מגיעה הימלזך: לא מתוארים כאן מראות ממשיים של נמל יפו כגון סירות, חבילות וארגזים, או ריח ים וקריאות שחפים. במקומם מופיעים סמלים מוסכמים של ה"אוריינט".[244] ריחות הנרגילה, טעמי הזיתים והחצילים וקריאות הערבים אינם מתפקדים כיחידות משמעות אלא כסמלים (או כחלקים של סמל) כיוון ש"ארץ ישראל" בקטע זה אינה אובייקט מיוצג ונוכח אלא ישות עמומה למדי הנותרת מחוץ לטקסט עצמו. לעומת זאת, מי-

---

[241] העדר סימני פיסוק בא לייצר מעין "זרם תודעה", אך כיוון שהוא מוגבל למחצית הפסקה (שאר הטקסט מפוסק כרגיל) האפקט מלאכותי ומוגבל. עם זאת, השמטת סימני הפיסוק מדגישה באופן מסוים את הפסקה הזו ומהווה גם מעין הנחיה לקורא לקורא את הקטע מהר יותר. קצב הקריאה – שבדרך כלל שייך לקונקרטיזציה של היצירה, לקריאה החד-פעמית – הופך כאן לחלק מהטקסט עצמו. וראה אינגרדן עמ' 336 ואילך.

[242] אינגרדן, עמ' 299.

[243] ידע מוקדם משותף למוען ולנמען הוא תנאי הכרחי לפענוח של סמלים. אינגרדן אינו מתעמק בכך, אולי כיוון שהטיפול שלו בפונקציה הסימבולית של רובד האובייקטים המיוצגים קצר מאוד. עיקר מעייניו בפרק הרלבנטי נתונים לאיכויות המטאפיסיות.

[244] קשה לקבוע אם לאה הימלזך מוצגת כאן כ"אוריינטליסטית" או שהאוריינטליסט הוא שחר עצמו (ואולי שתי האפשרויות נכונות).

הבור שהוזכרו קודם מונכחים על-ידי הריח ממש כשם שהם עשויים להיות מונכחים בטקסט על-ידי תיאור מילולי אחר. הם נתפסים כאובייקט מיוצג בטקסט לא פחות מהריח המייצג אותם.

9.1. הפלא, הסוד, האיכויות מטאפיסיות

האיכויות המטאפיסיות הן בדיוק מה ששחר שואף ומקווה ליצור, הן-הן אותו "הפלא הבלתי-מוחש ובלתי-נתפס שנשקף מבעד לחומר המוחש ונתפס" (נין-גל עמ' 32). חוקרים רבים בחנו את הרגעים האפיפניים ב"היכל הכלים השבורים".[245] שחר חוזר אל רגעים אלה ומתאר אותם שוב ושוב, לעתים באותן מלים ממש, כגון "אותו יום גדול ומשונה בחיי" – יום הגעתו לירושלים של קיסר חבש המתואר בפתיחת ה"לוריאן".[246] בעזרת תיאורים חושיים מפורטים (במקרה זה תיאור שאיבת המים מהבור) מנסה שחר להקים לתחייה את הרגע האבוד, רגע החוויה וההתגלות שחש המספר (שהוא אולי בן-דמותו של שחר עצמו) בעודו ילד בן עשר בירושלים של תקופת המנדט.

שחר כורך בנשימה אחת את השאיפה לשתי מטרות: הוא מתאר חוויה אפיפנית שחווה המספר (או דמות אחרת בספר, שכן המספר השחרי חודר בקלות לתודעות זרות) ובה-בעת הוא מנסה להביא את הקורא לידי חוויה כזו. לצורך זה הוא משתמש בתיאורים חושיים, כיוון שהחושי והממשי – "החומר המוחש והנתפס" – הם עבורו השער המוליך אל הטרנסצנדנטי, הנקרא בפיו "פלא" או "סוד".

> "משהוצאתי את הפגיון הקטן, גומד אורכו, מתחתית המגירה, ומגעו הצונן בא בכפי עם ריח המתכת הטחובה שהעלתה ירוקה והכתני פתאום בפליאה סתומה, בדומה לזו שהצפתני למראה השופט היושב בכורסתו של הזקן, אך שונה ממנה, בכל-זאת, אם אפשר לומר כך, מבחינת גון האור והקולות המהלכים בהיכל השרוי, עתה, במין

---

[245] הלל ברזל כתב כבר ב-1972: "לא פואנטה נאה היא מטרת הכתוב, אלא שעת ההארה. [...] הרצון לספר מעשה הוא חשוב, אבל בעיקר מתעלה נקודת התפנית, הרגע המכיל בתוכו פשר עולם ומלואו." ("עיון בסיפורו של דוד שחר מגיד העתידות"). שרה כץ מתייחסת ל"התקף, שהוא רגע נפילת המסך האטום מעל עיני הרוח. זה רגע מיוחד שבו מסוגל המתבונן לחזות בממשות הנסתרת של המציאות". (מראות בירושלים של דוד שחר, עמ' 27); במקום אחר היא מתייחסת ל"הארה המיוחלת, המאירה את העצמים והמהויות [...] כהתלקחות הבאה ממכת אור". (שם, עמ' 60). "פלא זה הוא חווית ההתגלות הבלתי-אמצעית של ההוויה המטאפיסית שמציאות הריאלית,זו תחושת גילוי החיים בממשותם ובמשמעותם העמוקה ביותר" ("על היכל הכלים השבורים לדוד שחר"). גלעד מורג כותב על חוויה אפיפנית (epiphanic experience) שמקורה ברגע של הארה עמוקה (an instance of profound enlightment), (Morahg, Piercing the shimmering bubble , עמ' 224- 225). פלד גינזבורג ורון מזהים רגעים אלה עם ה-uncanny הפרוידיאני (כלים שבורים, עמ' 16); ועוד ועוד.

[246] קיץ בדרך הנביאים עמ' 11 (פתיחת הספר וה"לוריאן" כולו), 24, 147; המסע לאור כשדים עמ' 190.

ירקות צלולה והקולות מהדהדים כבתוך מסדרון ארוך, המצוי לא בתוך מבנה כלשהו אלא בתוך יער בו נפוצות לכל עבר קרני האור שחדרו מבעד לעפאים ונלכדו ברשתם, והן מגיהות את ההיכל מבפנים בכל גוני הירוק למינהו". *קיץ בדרך הנביאים* 108

המגע הצונן וריח המתכת הטחובה מצטרפים למראה ("ירוקה", "ירקות צלולה") כדי ליצור את אותה "פליאה סתומה",[247] להקים כביכול את ה"היכל" המואר שבו מהלכים "האור והקולות".[248] החוויה הטרנסצנדנטית, התעלות הנפש, הקדושה, אינן נוצרות מכוח המחשבה או האמונה אלא כתוצאה ישירה של תחושה פיסית, של אחיזה בחומר ממשי שיש לו צורה, צבע, ריח ומגע מסוימים. שרה כ"ץ כותבת שהמקור הראשון לחמרי הסיפור של שחר "הוא בחוויה האישית, החושנית והאירוטית ביסודה. זו חוויה קינסתיזית שמתלווה לה יכולת אינטואיטיבית עמוקה של ראיית "הפלא" במציאות, דהיינו ראיית הדברים והמהויות בעולם הנגלה בהוויתם הנסתרת, המקרינה קרינה מיסטית או מטאפיסית של התגלות (או אפיפניה)".[249] גם יעל פלדמן מסמיכה את העיסוק ברגעים האפיפניים אצל שחר להסתמכות שלו על "חמשת החושים כמקורות לגירוי לשרשרת אסוציאציות וזכרונות" (אם כי היא עוסקת בעניין זה רק כדוגמה לקשר בין שחר לפרוסט).[250] עמדה זו של שחר עולה בקנה אחד עם קביעתו של אינגרדן שהאיכויות המטאפיסיות אינן שייכות לרובד נפרד ביצירה אלא הן תוצר של פעולתם המתואמת ("ההרמוניה הפוליפונית") של כל הרבדים ביצירה. לפי אינגרדן, איכויות מטאפיסיות עשויות להתעורר לא רק במצבים של חגיגיות וקדושה אלא גם מתוך חיי היום-יום, מתוך תיאורים של מצבים ואובייקטים פשוטים ורגילים, וגם מתוך אירועים מזעזעים (הוא משתמש ברצח כדוגמה). גם ג'ויס, ב"דיוקנו של האמן כאיש צעיר", מחפש את האפיפניה באופן התיאור של מצבים יום-יומיים.[251] חיים באר מתאר אפיפניות המתעוררות מתוך תיאורים של תליית כביסה ושטיפת כלים (גרסיה מרקס ונבוקוב, בהתאמה).[252] בדומה לכך מחפש דוד שחר את ההתגלויות שלו במי-הבור, בריח הדודות הזקנות, במראה בית-החולים למצורעים בזמן השקיעה ועוד. מתבקשת גם, כמובן, ההשוואה לפרוסט: אומנם ההיזכרות הבלתי-רצונית של פרוסט היא "התגלות" מסוג

---

[247] "פליאה סתומה" מופיעה גם במקומות שונים, למשל ב"קיץ בדרך הנביאים" עמ' 97, 99.

[248] הצירוף "מהלך בהיכל" שימש לתיאור הכהן הגדול בבית המקדש, ואילו הקולות רומזים לאל המתהלך בגן (בראשית ב' 8), אלוזיה המתחזקת בתיאור ההיכל כיער ירוק.

[249] כ"ץ, "המחבר שמחה את שמו מספר חייו". בנושא זה ראה גם כ"ץ, מראות בירושלים, עמ' 131.

[250] שגיב-פלדמן, "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר".

[251] ג'ויס, "דיוקן האמן כאיש צעיר", עמ' 185. דיון מפורט ראה חיים באר, "צייד האפיפניות" עמ' 199 ואילך.

[252] באר, "צייד האפיפניות", עמ' 202 – 207.

שונה אבל הגורמים המעוררים את אותן היזכרויות גם הם פשוטים ורגילים: עוגייה טבולה בתה, מעידה על מרצפת שקועה וכדומה.

הספר "נין-גל" מסתיים בפסקה הבאה:

> "...במרקם הכסוף פרפרו הוויות אחרות בתוך ומעל ומעבר למהויות העתיקות המגובשות כבר בלבוש-הנראה-לעין של כוכבים וירח והר ועמק וזית ותאנה אשר חרף כל ממשותם המשקפת את עצמיותם בלשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים – שומר כל אחד על סוד ייחודו, וכולם ביחד על ההוד המלא והרענן והחודר והרחוק והאדיש והקדמון והנורא של הנעלם המקרין בו גליו עלינו ודרכנו אל אשר מעבר לנו." [273]

"ממשותם המשקפת את עצמיותם בלשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים" – זו הסיבה לשימוש שעושה שחר בלשון החושים: הממשות, הניתנת למישוש וראייה וטעימה ושמיעה ורחרוח, היא-היא המשקפת בנאמנות את עצמיותם של הדברים, את "המהויות העתיקות" שהן דווקא המהויות הנסתרות, ה"סוד" (שמקומות רבים ב"לוריאן" הוא מופיע כ"כתוב בשמים", דבר המעיד על שיוך אלוהי). ללא המהויות נישאר רק עם הקליפות; אם נחוש את המהויות, אולי יהיה לנו סיכוי לקלוט גם את "ההוויות האחרות", את אותו סוד נעלם העובר מבעד לממשות ומעבר לה, ואשר הוא הדבר ששחר שואף להשיג בכתיבתו.

סיכום

מטרת עבודה זו היא כפולה: להעמיק את הבנתנו ביצירתו של שחר על-ידי ניתוח של תיאורי החוויות החושיות ב"היכל הכלים השבורים", וללמוד על המשמעויות וההקשרים של תיאורים חושיים בספרות דרך הדוגמה של שחר. בהתאם לכך, נבחנו המשמעויות, המטאפורות וההקשרים השייכים לכל אחד מהחושים על רקע הפיסיולוגיה של החוש המסוים, ואילו השימוש שנעשה בחושים ביצירתו של שחר נבחן גם לאור תורתו של רומן אינגרדן. אינגרדן מנתח בספרו *The Literary Work of Art* את האופנים בהם טקסט כתוב מעורר בקורא תחושות, רגשות ורעיונות בעזרת צלילי מלים (המיוצגים לרוב על-ידי אותיות כתובות), יחידות משמעות (מהמלה הבודדת, דרך המשפט ועד חטיבות טקסט גדולות), אובייקטים מיוצגים (לרבות העולם הבדיוני שהטקסט מַבנה) והיבטים סכמטיים. אינגרדן אינו כולל ביצירה את הכותב, את הקורא ואת העולם האמיתי. עם זאת ניתן לומר כי בארבעת הרבדים באים לידי ביטוי הן כוונותיו ורעיונותיו של הכותב (הבוחר את צלילי המלים ויחידות המשמעות המתאימים ליצירת עולם מסוים של אובייקטים מיוצגים) והן אלו של הקורא (המפענח את הכתוב בעזרת היבטים סכמטיים ועל סמך ניסיונו וחוויותיו בעולם האמיתי). במונחיו של אינגרדן, הטקסט מזמן (holds in readiness) היבטים מסוימים ומעורר אותם בהתאם ליחידות המשמעות, האובייקטים המיוצגים ולעתים אף צלילי המלים. אינגרדן חוזר ומדגיש לכל אורך הספר שאין ביצירת הספרות רובד אחד חשוב יותר או עיקרי אלא ההרמוניה הפוליפונית של כל הרבדים, הדרך בה הרבדים השונים משתלבים זה בזה וגם משמיעים את קולם כל אחד בנפרד, היא הקובעת את אופייה ואת ערכיה האסתטיים של היצירה. באופן דומה דוחה אינגרדן את החיפוש אחר "אמת" או "רעיון מרכזי" יחיד ביצירה אמנותית: לפי אינגרדן, אמת אמנותית אינה טיעון רציונאלי קוגניטיבי שניתן למדוד את תקפותו אלא ישות עמומה למדי הנובעת מסך-כל הערכים האסתטיים שביצירה ומההרמוניה הפוליפונית שבה באים לידי ביטוי כל רבדיה. האמת האמנותית קשורה קשר הדוק, לפי אינגרדן, לאיכויות (או תכונות) מטאפיסיות. איכויות מטאפיסיות הן איכויות המעוררות בקורא רגש עמוק ופתאומי, כגון תחושת התגלות והארה או חרדה עמוקה. מה שמכונה על-ידי אחרים "רגעים אפיפניים" הם סוג של איכויות מטאפיסיות. יצירת ספרות אמנותית במיטבה, טוען אינגרדן, מגיעה לשיאה ביצירת איכויות מטאפיסיות ובשילובן בתוך ההרמוניה הפוליפונית של כל חלקי היצירה.

דוד שחר שואף הן לתאר רגעים אפיפניים כאלה (כפי שחווים אותן המספר ודמויות אחרות בסיפור) והן לגרום לקורא עצמו לחוש בהם. שאיפה נוספת של שחר, שאינה מתנגשת בראשונה, היא להקים לתחייה עולם שאולי היה קיים בירושלים של ימי המנדט ואולי התקיים בדמיונו של הסופר, בין אם בילדותו ובין אם בעת הכתיבה.[253] האמצעים בהם נוקט שחר כדי להעביר חוויות חושיות הם חלק ממערך האמצעים שהוא נוקט בהם כדי ליצור עולם בדיוני, לשחזר מציאות מזיכרונו או ליצור מחדש את החוויות והתחושות מתקופת ילדותו, האמיתית או הבדיונית – כפי שמראות הפרשנויות השונות שניתנו ליצירתו של שחר על-ידי חוקרים שונים במרוצת השנים.

<u>ברמה התימטית</u> ראינו כי לכל אחד מהחושים יש משמעויות מיוחדות הנובעות מאופיו ומההקשרים שבהם הוא נדון ב"לוריאן": חוש הטעם מתקשר לאפיון סוציו-אקונומי של הדמויות, לזהות לאומית או עדתית, לדת ופולחן ובעיקר לתפקודן של נשים כרעיות ואמהות. חוש הריח מתקשר לזיכרון ולייצוג אמנותי, למהות הפנימית, הנסתרת, וגם לחיים ולמוות. חוש המגע קשור אצל שחר בעיקר לאירוטיקה ולמאבקי-שליטה בין המינים. חוש השמע, ובעיקר המוסיקה, מתקשרים לזהות אתנית-לאומית מחד ולקוסמולוגיה ולחוויות רוחניות ורליגיוזיות מאידך. גם האור קשור לאמונה, בעיקר דרך המוטיבים הקבליים, ודרכם גם לנושא השפע. הראייה קשורה גם לאמנות ובמיוחד לציור. המשמעויות הנלוות לחושים השונים חופפות בחלקן, לעתים משלימות זו את זו ובאורח אופייני ל"לוריאן" גם מתקיימות זו לצד זו מבלי שניתן יהיה להכריע אילו מביניהן חשובות או מרכזיות יותר.

לצד המשמעויות הנפרדות, משרת העיסוק בחושים בכלל שתי תימות מרכזיות ב"לוריאן": 'רגישות', המתקשרת גם לאמנות, ו'שפע' השייך לעולם המושגים הקבלי. אצל שחר, רגישות חושית – לאור, למוסיקה, לריח או לטעם – מתקשרת לנפש רגישה ולרגישות לזולת. כפי שראינו, שחר מעלה על נס את רגישותה המופלגת ואת חושיה הדקים של גברת לוריא; שושי רבן מגלה רגישות רבה לריחות ולשירה כאחד; ואילו גבריאל כה רגיש לאור עד שהוא סובל ממיגרנות וכה רגיש למוסיקה שהוא מנגן בכינור על פי השמיעה. לכן הוא נחשב אחד מה-"Happy few", יחידי-הסגולה המסוגלים לחוש ולתפוס את המהות שמעבר לקליפות, ובכלל זה את מהותה של האמנות. אלקה האמנית ניחנה ברגישות ואנושיות ("חוש ריח נכון") ולכן היא מסוגלת ליצור

[253] שחר לעולם אינו טוען שיש בסיס מציאותי לדברים, אך גם אינו מוותר על האופי הרפרנציאלי של הכתיבה. אדון בסוגיה זו בהמשך.

יצירות מופת כמאפרת הטווס. לעומת זאת, חוסר הרגישות שמפגינות לאה הימלזך והלן מורלי פוסל אותן בעיני המספר הן כמבקרות אמנות והן כבני-אדם.

השפע הוא נושא מרכזי ב"לוריאן", והוא מוצג בדרכים רבות ושונות – משפע המים המאיים לפרוץ את קירות הבור, דרך אור השמש המכה את גבריאל בסנוורים, עד ערימות כלי-הנחושת המרוקעים בסדנתה של דודה אלקה ושפעת הצלילים הבוקעת מהכינור שבידי גבריאל וסוחפת את אוריתה למחול סוער באמצע הרחוב. כאמור, מושג השפע אצל שחר לקוח מהקבלה וחוקרים רבים עסקו בו לפני. עמדתו של שחר כלפי השפע היא עמדה אמביוולנטית: שפע עשוי להיות טוב אך גם מסוכן, כפי שמעיד הסיפור הקבלי על הכלים שנשברו מרוב שפע של אור. הכתרת מכלול הספרים בשם "היכל הכלים השבורים" מעידה על מרכזיותו של הדימוי אצל שחר.

<u>ברמה הלשונית</u> התיאורים החושיים משתלבים היטב בעושר הלשוני המאפיין את כתיבתו של שחר. מלבד המגוון הרחב והחזרות הרבות מצטיינים תיאורי החושים של שחר בשימוש נרחב בלשון פיגוראטיבית ובסינסתזיות, והם תורמים לזרימה ולהשתנות המתמדת המאפיינות את היצירה. כיוון שלחוויה החושית שמור מקום מרכזי בכתיבתו של שחר, הוא שואף למסור אותה באופן חי ככל האפשר ומשתמש לשם כך בכל ארסנל הכלים האמנותיים העומד לרשותו. כלים אלה מכוונים לשפע, לבו-זמניות, למצב של "אחוז בזה וגם מזה אל תניח ידך", גם כי השפע הוא תימה מרכזית ביצירה וגם מכיוון שהמציאות היא כזו: מלאה סתירות ושרירותית, מקיפה אותנו מכל עברינו ואנו חווים אותה בעת ובעונה אחת בעזרת כל חושינו. עם זאת, הקושי – ובעצם חוסר היכולת – למסור חוויה חושית בעזרת מלים כתובות מדרבן את שחר למצות את כל האפשרויות ולעתים אף להעמיס על הטקסט יותר מדי. דוגמה לעומס-יתר כזה יש לדעתי בסצנת המשפט בסיום "יום הרוזנת", המלאה תיאורים מפורטים של ייצור בשמים וציטוטים מהמקורות מכל הבא ליד. בכל זאת, במיטב יצירתו מצליח שחר לעורר בקורא חוויה קרובה ככל האפשר לחוויה חושית ממשית.

כאמור, כדי לעורר את ההיבטים הסכמטיים הדרושים, ליצור עולם בדיוני עשיר ולהעלות את התחושות והזיכרונות המתאימים נוקט שחר בכל האמצעים העומדים לרשותו. השימוש בשרשראות ארוכות של שמות-תואר, בשמות עצם רבים וברשימות קטלוגיות באים ליצור מלאות מימטית ותחושה של שפע. אמצעים אלה שייכים גם לרובד של יחידות המשמעות וגם לרובד של

האובייקטים המיוצגים. העושר הלשוני והשימוש בסינסתזיה ובאוקסימורונים הם מתחום יחידות המשמעות ואילו המצלול והשימוש במלים נרדפות שייכים לרובד צלילי המלים. לאלה יש להוסיף את שלל התיאורים החושיים – נושא עבודה זו – שבאים לעורר אצל הקורא היבטים סכמטיים רבים ומגוונים ככל האפשר. כיוון שההיבטים הסכמטיים נובעים מהניסיון הקודם של הקורא בעולמו המציאותי השימוש בהיבטים סכמטיים רבים והפירוט הרב שבתיאורים החושיים מסייעים לבסס את התחושה שהדברים אכן קרו וליצור חיבור רגשי עמוק בין הקורא והטקסט.

אנו רגילים לקלוט את העולם סביבנו בעיקר בעזרת חוש הראייה. הראייה מתקשרת לתבונה, ללוגוס, כפי שמעיד הביטוי "להתבונן". במקום השני ב"מצעד החושים" עומדת השמיעה, המשמשת אותנו בעיקר לתקשורת מילולית. השימוש בחושי המגע, הטעם והריח, שאינם במרכז התודעה בדרך כלל, מבטא שאיפה למגע בלתי-אמצעי עם העולם (וכבר במטאפורה נמצא הנמשל). מישוש ונגיעה, טעימה והרחה נתפסים כמוחשיים יותר ולכן גם אמיתיים יותר משמיעה ואפילו מראייה. אומנם "אין כמו מראה עיניים" אבל יש מקום גם ל"אשליות אופטיות" ולמי ש"אינו מאמין למראה עיניו / למשמע אוזניו". לא קיים ביטוי המטיל ספק במה שפינו טועם, או במה שידינו נוגעות או אוחזות בו. מאידך, תפיסתם של חושים אלו כ"שולְיים" במידה מסוימת מעניקה לשחר את היתרון שהשוליים מעניקים בדרך כלל, והוא החופש. חופש זה הוא החירות לתאר מה שהוא חש ומרגיש ללא כללים ו"פרספקטיבות".

ואומנם, תיאורי החושים ממלאים תפקיד מפתח בבניית העולם הבדיוני בצורה ריאליסטית, מפורטת ומוחשית ככל הניתן. תיאורי מאכלים, ריחות וצלילים מסייעים לקשר את הטקסט לזמן ולמקום מסוימים. כפי שכתבה כ"ץ, שחר הוא אמן הריאליזם והוא מצליח להמחיש לקורא את המקום, הדמויות והסיטואציה בחיוניות מדהימה.[254] על יכולתו זו עמדו גם חוקרים נוספים. עם זאת, ברור ששחר אינו "ריאליסט": בלתי אפשרי לשייך את כתיבתו לשום זרם ספרותי ריאליסטי, הן מבחינת סגנון הכתיבה והן מצד המטרות הפנים- והחוץ-ספרותיות. פלד-גינזבורג ורון מייחסים לכתיבתו הכמו-ריאליסטית של שחר שאיפה מרחיקת-לכת: לדבריהם שחר אינו מסתפק בשחזור הזיכרון אלא שואף לחיות מחדש את החוויה עצמה. בחינת התיאורים החושיים ב"לוריאן" מאירה סוגיה זו באור חדש. כפי שראינו, שחר מעדיף להשתמש באמצעים שונים המעוררים אסוציאציות והקשרים רחבים. לדוגמה, השימוש בשמות-עצם כתיאורים מעורר

[254] כ"ץ, "המחבר שמחה את שמו מספר חייו".

הקשרים שונים שנושאים עמם אותם עצמים.[255] שחר מעוניין לנצל את המשמעויות הנלוות של החושים ושל החומרים השונים. הוא נוטה לא להפריד עיקר מטפל ולהתעכב על אפשרויות שנפתחות – כיוון שהוא מחפש לפתוח את הדיון ולא לשאוף לסיגור מסודר.[256] עניין זה מתקשר לנטייתו של שחר לעלילות בעלות סיום פתוח (או נטולות סיום לחלוטין) ולקלות הרבה בה הוא מותיר את גיבוריו על הסף – לעתים אפילו פשוטו כמשמעו, כמו שושי רבן הנותרת על סף דלתו של ברל רבן בסיום "יום הרוזנת".[257]. צבי לוז הגדיר את המורכבות של סיפורי שחר – על דרך החיוב! – כ"תסבוכת שכל מעשה רק מסבכה יותר".[258] ה"לוריאן" אינו שואף לחקות את המציאות, אלא להיות כמוה: המציאות סובבת אותנו בו-זמנית מכל הכיוונים, מציפה אותנו בשפע אין-סופי של מידע שרובו לעולם אינו מפוענח עד תום. לעתים אנחנו ממקדים את מבטנו, מקשיבים או טועמים אך לרוב אנחנו חשים בחושים שונים בו-זמנית. שחר הולך בדרך זו בכתיבתו ומשתדל להעביר את החוויה הרב-חושית והבו-זמנית אל הכתוב.

כאן, כמובן, טמונה בעיה מרכזית ביצירתו של שחר: הבעיה שכל שפע החוויות והתחושות מתוארות על-ידי מלים, דבר שגורם לסתירה מובנית ולקשיים רבים. קשיים אלה עיצבו במידה רבה את אופיו המיוחד של ה"לוריאן". הניסיון לתאר חושים במלים הוא, מעצם טיבו, ניסיון שנועד להיכשל וחיפוש מתמיד אחר דרכים לעקוף את הכישלון הצפוי. כשם שאיננו יכולים לחדור במציאות לתוך תודעתו של אדם אחר, כך אין לנו דרך לדעת כיצד הוא חווה את העולם שסביבו. אפילו כאשר שני אנשים נמצאים באותו מקום וחשים את אותם מראות, ריחות וצלילים אין האחד יכול לדעת בוודאות אם רעהו חש את אותן התחושות. הבעיה קשה עוד יותר לכותב המנסה למסור במילים את תחושותיו לאדם שאינו נמצא באותו מקום ואינו חווה את החוויה בעצמו. כפי שמראה אינגרדן, כתיבה ספרותית מבוססת על יכולתו של הקורא להבין את משמעות הטקסט בעזרת היבטים סכמאטיים המוכנים עמו מראש,[259] אך הסופר אינו יכול לדעת אילו היבטים סכמאטיים מוכנים אצל כל קורא וקורא של ספרו. כאשר שחר מתאר, למשל, את בור המים בפתיחת "קיץ בדרך הנביאים" ניתן להניח שקוראים המתגוררים בירושלים או שביקרו אי-פעם בבית ירושלמי שבור בחצרו יראו בעיני-רוחם בור מים דומה לזה שראו בעבר. קוראים

---

[255] דוגמאות לכך הן ריחם של מי-הבור וריח הדודות, ראה דיון בעמ' 56 של עבודה זו.

[256] והשווה להגדרתו של ברזל את הזיכרון השחרי כזיכרון "פתוח" ויוצר לעומת הזיכרון ה"סגור", כהגדרתו, של פרוסט. ראה ברזל, "דוד שחר: בעקבות הזיכרון החי", בתוך "מספרים בייחודם" (דיון קצר במבוא לעבודה זו, עמ' 10 לעיל).

[257] שחר הרבה לקרוא את קפקא, כפי שהעיד הוא עצמו בראיונות עמו. על דמיון מסוים לקפקא כתב גם קורצוויל, ראה "מעבר לכל הערכים". נושא "כרונוטופ הסף" ביצירתו של שחר ראוי למחקר נפרד.

[258] לוז, "מציאות ואדם בספרות הארץ-ישראלית", עמ' 143.

[259] סעיף 2.4., עמ' 18 בעבודה זו וראה גם אינגרדן, עמ' 255 ואילך.

אחרים מתארים לעצמם בורות שונים, כל אחד בהתאם לניסיונו ולדמיונו. זהו, כמובן, טיבה של ספרות – אך אם בכוונת הסופר להעביר לקוראיו תחושה מסוימת, אם רעיונות מסוימים בכתיבתו קשורים בחוויה חושית מסוימת, העברתה לקוראים היא משימה קשה. בדוגמה שלעיל, אם קשה לגרום לקורא "לראות" את בור המים, קשה עוד יותר לגרום לו להריח את ריחו, לחוש את הדלי פוגע בחלקת המים ולשמוע את המים הנשפכים ממנו בדרכו מעלה. כפי שכותבת שרה כ"ץ, "עצם המבע המילולי והאמנותי יוצר חיץ בין סוד המהויות לבין עיצובן הממשי, שהרי בסופו של דבר הוא אינו תופס אלא בבואות בלבד".[260] לדעתי הניסיון להתמודד עם קשיים אלה העשיר את כתיבתו של שחר. עצם הפרדוקס שבכתיבה על דברים שאינם ניתנים להעברה במלים לא כל כך מפריע לשחר: כאמור, הוא סולד מאחידות ועקביות הרבה יותר מאשר מסתירות. חיה שחם כתבה ברצנזיה על "נין-גל": "במובלע כלולות כאן שתי הנחות פואטיות סותרות: אחת הגורסת את קוצר ידה של האמנות לשקף את המציאות על מלאות הוויתה והאחרת הנותנת חרף זאת לגיטימציה לניסיונותיה החוזרים ונשנים של האמנות לעשות כן. יצירתו של שחר מבליטה למעשה לכל אורכה שתי אופציות אלו..."[261]

מהאמור לעיל עולה סוד כוחו של שחר: במקום להיתקל במחסום המלים שחר משתמש בו לצרכיו. לדעתי, יותר מששחר מנסה לשחזר מציאות הוא משתמש בחומרים מהמציאות ליצירת מציאויות חדשות. אפשר שהיווכח בכך אם נתבונן בדרך בה הוא משתמש במקומות, באירועים ובאנשים שהכיר כמודלים לכתיבה. רבים קראו את ה"לוריאן" כ'רומן מפתח'.[262] לדעתי זוהי טעות. אומנם ניתן בקלות לזהות את מקורן של דמויות לא מעטות, אפילו על-פי שמותיהן.[263] אך בעוד "רומן מפתח" מכוון כלפי המציאות ושואף לספר את הסיפור המציאותי במסווה של רומן, שחר לוקח את הדמויות, המצבים והסיפורים ומשתמש בהם ב"לוריאן" לצרכיו הספרותיים.[264] לדוגמה: יעקב בלום, שנולד בראש-פינה, הפך לסרוליק שושן שנולד בירושלים, למד ב"ישיבה הקטנה", התאהב באוריתה גוטקין וחלם לנסוע לאור-כשדים. נראה ששחר רצה שסרוליק ימיר

---

[260] כ"ץ, "בועות ובבואות בעולמנו". זוהי פרפראזה על הקטע הידוע על "פריכותו של העולם הזה העומד על בלימה של חושים ופוקע כבועה וחוזר ועולה על כל בבואות תעתועיו כבועה המרצדת" (קיץ בדרך הנביאים, עמ' 146). הקטע עוסק בקולו המוקלט של ד"ר שושן הנשמע למספר ברדיו חודשים לאחר מותו של שושן.

[261] שחם, "כפל הפנים של ההוויה".

[262] ראה, למשל, יעל שגיב-פלדמן, "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר", עמ' 16.

[263] למשל, "השופט גוטקין" הוא בן-דמותו של השופט פרומקין, "ישראל שושן" הוא כפילו של יעקב בלום ו"לוטציה" מבוססת על אשתו של הסופר הצועני מתיאו מקסימוב (Matéo Maximoff) אותו פגשו בני הזוג שחר, על פי עדותה של פרופ' שולמית שחר, בפריז בשנות ה-60'.

[264] ייתכן ש"סוכן הוד מלכותו" (או חלקים נכבדים ממנו) שונה מה"לוריאן" בעניין זה, אך עבודה זו אינה עוסקת בכך.

את דתו כדי לבטא את השבר האדיר בחייו והשתמש בסיפורו של בלום כמודל.[265] מכיוון שכבר השתמש בסיפורו של בלום, הוסיף שחר לסיפור גם את העובדה שבלום היה מטיף רדיופוני: כך המספר שומע ברדיו, במקרה, את קולו המוקלט של ד"ר שושן שלושה חודשים לאחר מותו והדבר מעלה בו הרהורים על עולמנו הפריך, התלוי על בלימה של חושים. המחויבות של שחר לדמויות ולאירועים המקוריים, ההיסטוריים, שהוא משתמש בהם אינה גדולה יותר ממחויבותו של צייר לשפופרות הצבע שלו: ברצותו הוא מערבב, משנה, מוחק ומחליף; מערבב זמנים ומקומות, משנה ביוגרפיות, מזווג זיווגים ומתעלם מכל מה שלא מתאים לרצונו.

דרך זו של "ליקוט" חומרי מציאות מכל הבא ליד, לעין ולאוזן השפיעה גם על המבנה העלילתי המיוחד של ה"לוריאן". המציאות היא שרירותית, אין בה הנמקות אריסטוטליות ומבנים מסודרים – מערכה ראשונה, שנייה ושלישית. לעתים רחוקות אנחנו יודעים "את כל הסיפור". בדומה לכך, שחר אינו בונה עלילה מתוך היגיון פנימי אריסטוטלי. העלילה אינה מתפתחת אלא מתגלה לקורא: נראה שכל האירועים כבר קרו בזמן כלשהו ולאורך עמודי הספר אנחנו מגלים עוד ועוד פרטים אודותיהם. אומנם, מבנה זה אופייני לספר זיכרונות אך גם ל"ממואר" יש לרוב ארגון מסוים, כרונולוגי או אחר. הממואר נכתב לאחר תום הדברים בהם הוא עוסק והמספר יכול להטיל על המציאות ארגון וסדר חיצוניים הנובעים מעקרונות מסוימים. שחר כותב את "היכל הכלים השבורים" לאורך עשרים וחמש שנים ואין ספק שלא כל מה שכתב בשנות השמונים היה צפוי כשהתחיל לכתוב בשנות השישים. מאידך, בקטעים מסוימים של ה"לוריאן" שחר מתייחס לקטעים שנכתבו שנים מאוחר יותר כאילו הם כבר ידועים למספר. לדוגמה, ב"חלום ליל תמוז" המספר יושב בלובי של מלון המלך דוד ומדמה שיעלי לנדאו נמצאת באותה סיטואציה שבה נמצאו אוריתה וגבריאל עשרות שנים קודם - אך הסיטואציה המפורסמת בין אוריתה וגבריאל מתוארת בטקסט בפעם הראשונה רק ב"על הנר ועל הרוח" שעדיין לא נכתב.[266] כלומר, השימוש בחומרי-מציאות הכתיב לשחר אופן כתיבה מסוים שניתן אולי לקרוא לו "כתיבה תהליכית" ושחר אימץ את אופן הכתיבה הזה, העצים והדגיש אותו במכוון.

---

[265] על יעקב בלום סיפרו פרופ' חיים באר ופרופ' אבנר טריינין, בהרצאה שהתקיימה באוניברסיטת תל-אביב והוקדשה ליצירותיהם של שחר וטריינין.

[266] ראה" חלום ליל תמוז" עמ' 114. במהדורת "ספריית השעות", שנדפסה לאחר פרסום כל חלקי ה"לוריאן", מופיעה הערת-שוליים של המלבה"ד – שחר עצמו – המפנה את הקורא ל"על הנר ועל הרוח" עמ' 62. המפתיע הוא שגם בגרסה המקורית של "חלום ליל תמוז" מ-1988 כבר מופיע כל התיאור (עמ' 92) למרות ש"על הנר ועל הרוח" עוד לא נדפס.

הרבה נכתב על שאיפתו של שחר אל "מציאות שמעבר" דווקא דרך המציאות היומיומית הנתפסת בחושים. שחר עצמו ציין זאת בראיונות רבים. רוב החוקרים ראו בחלקו השני של התהליך את העיקר ועסקו בעיקר ב"תוצר": רעיונותיו ותפיסותיו של שחר לגבי אמונה, מיסטיקה וקבלה, כנעניות, יהדות ונצרות, אמנות וכן הלאה. ניתן למצוא הצדקה מסוימת לגישה זו בכך ששחר היה מבחינות מסוימות ניאו-אפלטוניסט, הן בחיפושו המתמיד אחרי הטוב, היפה והנשגב והן בזיהוי (לא תמיד אך לעתים קרובות למדי) של הטוב עם היפה. אך מבחינות אחרות, ובמיוחד מאותן בחינות בהן עוסקת עבודה זו, שחר הוא ההיפך הגמור: הוא שואף למלאות מימטית, מכביר שפע של מלים, מתאר גם תיאורים מסלידים ומתעלם-כביכול מקיומם של סתירות וקשיים לוגיים. כביכול, כי אני סבורה שדווקא היה לשחר עניין בסתירות שבטקסט. כפי שראינו בתיאור הלימון העשוי צלולואיד, שחר העדיף את החיוניות והתנועה הפוטנציאליות שבסתירה הפנימית על היובש שבדייקנות ובקוהרנטיות. לכן הטקסט מלא סתירות פנימיות ותיאורים קיצוניים-להכעיס. גם אם אופן הכתיבה שלו מקשה לעתים על הקורא[267] הוא מכוון להעשיר את העולם הבדיוני ולעורר בקוראיו תחושות עזות וחוויות אפיפניות. חלק מהרגשות העזים המתעוררים למקרא התיאורים החושיים הם רגשות שליליים של גועל וסלידה, כיוון ששחר מכיר בהם כחלק מהחיים. הוא שואף ליצור ב"לוריאן" פיסת חיים מורכבת ככל הניתן, מעין 'מציאות מדומה'.

עבודה זו התמקדה לא בסיום התהליך היצירתי של שחר אלא בתחילתו: בחושים בעזרתם הוא קולט את המציאות. הדגש על תיאורים חושיים מראה את החיוניות העצומה של שחר, את הבחירה שלו בחיים. שחר מעדיף חיים על פני תיאוריה, אמונה אישית על פני דת ממוסדת, ארוטיקה על פני תפילות. כ"בטלן ירושלמי" בעל "פנטזיות מזרחיות" שחר כותב מתוך דחף פנימי וללא כל היגיון תכליתי. זוהי הכתיבה שקראתי לה קודם "כתיבה תהליכית". שחר אינו מצפה "להגיע למטרה". הלך הרוח המודרניסטי, ששחר היה שותף לו מבחינות רבות, רואה את החיים לא כהליכה לקראת הגשמה של אידיאל ("עלייה לגן-עדן", מעבר מה"פרוזדור" ל"טרקלין") אלא כהליכה לקראת המוות. כמו יוצרים רבים במאה העשרים שחר ביטא מגיל צעיר מודעות רבה למוות. אבל, בניגוד לרבים אחרים (קפקא, בקט ויונסקו הם הראשונים העולים במחשבה) התשובה שלו אינה ייאוש קיומי אלא דווקא שאיפה עזה ולוהטת לחיות כמה שיותר, למצות את

[267] לעניין זה, השווה למאמרו של רוברט אלטר, "יוליסס של ג'ויס והקורא הרגיל". "יוליסס" הרבה יותר קשה לקריאה מה"לוריאן" והטיעון המרכזי במאמר הוא שג'ויס הרבה יותר נגיש לקורא ממה שנהוג לחשוב. דעה הפוכה מביע אמנון נבות, למשל במאמריו "הוויות מתפצלות" (עכשיו 49), "אבות הזיכרון ורישום החלום" (מעריב 4.12.81) ו"עיניים לאשבעל" (מעריב, 26.9.86). נבות הוא תומך נלהב באליטיזם של שחר והוא מצר על מה שנראה לו כוויתור של הסופר על מורכבות ועומק במטרה להרחיב את קהל קוראיו.

החיים במלוא עוצמתם, כל עוד הדבר ניתן. לכן, לדעתי, שחר אינו מכוון אל "מטרה" אידיאולוגית אלא משתדל להעמיק בתהליך הכתיבה ולמצות עד תום כל פרט וכל אפשרות. מבחינה זו, הגישה שהכתיבה את עבודתי מתאימה לאופן בו יצר שחר את "היכל הכלים השבורים".

ביבליוגרפיה

יצירות דוד שחר:

* ירח הדבש והזהב. תל אביב, הדר, תשי"ט.

* מגיד העתידות. תל-אביב, אגודת הסופרים ומסדה, 1966.

קיץ בדרך הנביאים. ספריית פועלים, תל-אביב 1969.

* מותו של האלוהים הקטן. ירושלים, שוקן, תש"ל.

המסע לאור-כשדים. ספרית פועלים, תל-אביב 1971.

* הרפתקאותיו של ריקי מעוז. הדר, תל-אביב 1974.

יום הרוזנת. ספרית פועלים, תל-אביב 1976.

* סוכן הוד מלכותו. הדר, תל-אביב 1979.

נינגל. עם עובד, תל-אביב 1983.

יום הרפאים. עם עובד, תל-אביב 1986.

חלום ליל תמוז. עם עובד, תל-אביב 1988.

לילות לוטציה. ספרית מעריב, תל-אביב 1991.

על הנר ועל הרוח. ספריית השעות, ירושלים 1994.

* אל הר הזיתים. מוסד ביאליק, ירושלים 1998 (מן העיזבון).

*היצירות המסומנות בכוכבית אינן שייכות ל"היכל הכלים השבורים" ולא נדונו בעבודה זו.

ב-1996 הוציא שחר עצמו את "היכל הכלים השבורים" במהדורה חדשה ומתוקנת בהוצאת "ספריית השעות", ירושלים. בהוצאה זו יצאו: קיץ בדרך הנביאים; המסע לאור-כשדים; יום הרוזנת; נין-גל; יום הרפאים; חלום ליל תמוז. יחד עם לילות לוטציה ועל הנר ועל הרוח מהווה הוצאה זו את "היכל הכלים השבורים" בגרסתו המלאה ביותר. **מראי המקום בעבודה זו הם ממהדורת "ספריית השעות".**

מאמרים על שחר ועל "היכל הכלים השבורים":

אבישי, מרדכי. "מסע של כיסופים – בין חלום ומציאות". מעריב 21.9.84.

אבן, יוסף. "עם הופעת חלק ג' של היכל הכלים השבורים". מאזניים מ"ג (1977), 390 – 398.

אבן, יוסף. "האומנם פרוסט שלי בלבד?". מאזניים מ"ד (1977), 3, 217.

אורן, יוסף. "דוד שחר: כיסופים אל החיים הגנוזים". הארץ 25.7.1969.

-- . "ההיכל השלם וכל אגפיו". מעריב 13.1.1984.

באר, חיים. "לאסוף את שברי הכלים, לעשות רקונסטרוקציה: שיחה עם דוד שחר". הארץ, 27.8.1971.

-- . "מותו של האלוהים הקטן לדוד שחר". הארץ 25.9.70.

בזיז, אורנא. הכלים לעולם לא יוכלו להכיל את השפע: חייו ויצירתו של דוד שחר. כרמל, ירושלים, 2003.

ביבר, יהואש. "מי אתה גבריאל יונתן לוריא?" דבר 22.2.1985.

בלאט, אברהם. תחומים וחותם, הוצאת סיגלית, תל-אביב 1974, עמ' 128 – 133.

בלבן, אברהם. "חילוניות ורליגיוזיות בסיפורת העברית החדשה". מאזנים ס"ב (5-6), אוגוסט 1988, עמ' 135 – 140.

בן-דוד, סילביה. "היכל הכלים השבורים". היום 29.8.1969.

-- . "להיות במציאות ומחוצה לה". גזית כרך כ"ח חוברת ה – ח, נובמבר 1971, עמ' 79 – 80.

בן-נחום, דניאל. "שבירת הכלים" בסיפורו של דוד שחר". עלי שיח 2 (תשל"ו) 40 – 44.

בצלאל, יצחק. הכל כתוב בספר, הקבוץ המאוחד, 1969, עמ' 93 – 100.

ברזל, הלל. "דוד שחר: בעקבות הזיכרון החי (למהות הזיכרון ביצירותיו)", בתוך: מספרים בייחודם, הוצאת יחדיו, תל אביב 1981, עמ' 159 – 183.

--. "נינגל ויום הרפאים – תחנות ברומן אנציקלופדיסטי". ביצרון ט' 8-37 (1988) עמ' 40 – 48.

--. "עיון בסיפורו של דוד שחר מגיד העתידות". על המשמר 7.4.72.

ברתנא, אורציון. הפנטאסיה בסיפורת דור המדינה. פפירוס, תל אביב 1989, עמ' 233 – 274.

-- . מאזניים ס"ד (8), אפריל 1990, עמ' 61-60 (ראיון עם דוד שחר).

--. "אמנות-אמן-אמונה: הארות ללילות לוטציה". מאזנים ס"ו, 3 (1992), 47 – 50.

-- . "סיכום שאין לו סוף". מאזניים ע"ג גיליון 3 (1998) עמ' 5 – 8.

גורן, אברהם. "ירושלים של מטה בראי לוריאני". עלי שיח 2, 34 – 39.

דור, משה. משוררים אינם רצים בלהקות, ספריית פועלים, תל-אביב 1985, עמ' 75 – 82.

הולצמן, אבנר. "קליפות וניצוצות". הארץ 6.1.95.

הלפרין, שרה. "במבט מלוכסן לחוץ ולפנים", על המשמר 24.2.84.

-- . "נוף ואדם ביצירתו של דוד שחר". הדואר 22.6.84, כ"ד סיון תשמ"ד, עמ' 468.

חסין ז'ולייט. "שחר ופרוסט: מ- LA RECHERCHE של מרסל פרוסט ל"לוריאן" של דוד שחר". מאזנים ע"ה, 1 (תשס"א) 47-45.

-- . "מרסל פרוסט ודוד שחר, עולם שלם ועולם שבור". מאזנים ס"ו, 3 (תשנ"ב) 46-41.

טריינין, אבנר. "ולא ידעו רגבים מה בתוכם: דברים אחרי מיטתו של דוד שחר". עתון 77, 206 (1997), 12 – 13.

כ"ץ שרה. האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר. עקד, תל-אביב, תשל"ו.

-- . מראות בירושלים של דוד שחר. עם עובד, תל אביב 1985.

-- . "בועות ובבואות בעולמנו", מאזנים 2-1 כסלו-טבת תשל"ב, עמ' 74 – 77.

-- . הקונפליקט היהודי-ערבי ביצירתו של דוד שחר". האומה 136, קיץ 1999, עמ' 455 – 470.

-- . "המחבר שמחה את שמו מספר חייו". מאזנים ס"ט (1995), 46 – 49.

-- . "יום הרוזנת לדוד שחר". עלי שיח ספטמבר 1976.

-- . "על היכל הכלים השבורים לדוד שחר". מאזנים, תמוז תשכ"ט, עמ' 145 – 147.

לוז, צבי. מציאות ואדם בספרות הארץ-ישראלית, הוצאת דביר, תל-אביב 1970, עמ' 122 – 143.

-- . "המימד האפי ביצירת דוד שחר", ביצרון ט' 8-37 (1988) עמ' 49 – 52.

לוטן, יעל. "נולדנו לתוך עולם מפוצץ". כותרת ראשית 2.11.83.

מירון, דן. "מצב הסיפורת – מעין שיחת סיכום", חלק א', הדואר, כ' בטבת תשל"ט, עמ' 172 – 173.

נבות, אמנון. "אבות הזיכרון ורישום החלום". מעריב 4.12.1981.

-- . "מרקם כסוף והוויות מתפצלות". מעריב 4.11.1983.

-- . "הוויות מתפצלות: על ספרו של דוד שחר נינגל". עכשיו 49 (1984), 309 – 313.

-- . "עיניים לאשבעל". דבר, 19.9.1986, 26.9.1986, 10.10.1986.

-- . "היכל השלם מכל שבריו". מעריב 2.12.1994, 9.12.1994.

-- . "לשוחרי הסיפורת העברית באשר הם".

-- . "חריקת הכלים השחוקים". דבר 13.1.89.

נוימן, אדית. "ריאליזם פשטני וסמלי בסיפורי דוד שחר". הבוקר 29.4.60.

סגל, נילי. (ראיון עם דוד שחר). ביצרון תשמ"ג.

פוני, מלכה. מקורות יהודיים כיסודות מעצבים ביצירת ד' שחר. עבודת דוקטור, בר-אילן, 1980.

פוני, מלכה. "עיצוב הדמויות הספרותיות ביצירת ד' שחר עפ"י דיוקנאות מן המסורת" זהות מאי 1981 עמ' 239.

פלד-גינזבורג מיכל ורון משה. כלים שבורים: זיכרון, זהות ובריאה ביצירת דוד שחר. הקבה"מ, תל-אביב, 2004.

פלדמן, יעל. "מנינגל אל קיץ בדרך הנביאים: אחד תרגום ושניים מקרא". הדואר ל"ד, 13.8.1985.

צמח, עדה. "קירבה יתרה". מולד ג' (1970) 108 – 113.

-- . "מרסל פרוסט של יוסף אבן". מאזנים מ"ד (1977), 217.

קורצוויל, ברוך. "מעבר לכל הערכים". הארץ 15.5.1959.

רזלר ברסון נחמה. "בין עבר לעתיד". הדואר 4.9.87.

רשת, יוחנן (יורם ברונובסקי). "דוד שחר בכל זאת לא היה פרוסט". הארץ 11.10.1988.

שגיב-פלדמן, יעל. "הפנטאזיות המזרחיות של דוד שחר: כמה הערות על אומנות הסיפור של היכל הכלים השבורים". בצרון (1982), 14 – 22.

-- . "על ז'אנר האוטוביוגרפיה הבדיונית". מעריב 6.5.83.

שחם, חיה. "כפל הפנים של ההוויה". ידיעות אחרונות 8.1.84.

שקד גרשון. הסיפורת העברית 1880 - 1980. הקבה"מ/כתר, תל-אביב, 1998. כרך ה', עמ' 119 – 132. [טקסט זה הופיע גם כמאמר בשם: "שפע הערגונות והזיכרונות: הערות אחדות ליצירתו של דוד שחר "היכל הכלים השבורים". מאזנים, ע"א (8), (1997), 8 – 14.]

Bersohn, Nehama Rezler. "David Shahar's Trilogy: The Palace of Shattered Vessels – A Combination of Literary Generes". Modern Hebrew Literature, Summer 1980, 34-42.

Feldman, Yael S. "In Pursuit of Things Past: David Shahar and the Autobiography in Current Israeli Fiction". Hebrew Studies, 24 (1983), 99-105.

Green, Jeffrey M. "Drawer of Water". Jerusalem Post 14.7.89.

Morhag, Gilead. "Piercing the Shimmering Bubble: David Shahar's The Palace of Shattered Vessels". AJS Revew, Fall 1985, 211-234.

Sokoloff Naomi. "Metaphysics and Metanarrative in the Stories of David Shahar". Hebrew Annual Review 6 (1982), 179-197

מאמרים כלליים ויצירות אחרות:

אלטר , אורי. "יוליסס של ג'ויס והקורא הרגיל". מאזנים 73 (8) 1999, עמ' 6 – 11.

באר, חיים . "צייד האפיפניות". בתוך: רות קרטון-בלום (עורכת), מאין נחלתי את שירי, הוצאת ידיעות אחרונות, תל-אביב 2003, עמ' 195 – 220.

בר-יוסף, חמוטל. "אוקסימורון וסינאסתזה ביצירתו של א"נ גנסין". מחקרי ירושלים בספרות העברית ט', עמ' 55 – 75.

ברינקר, מנחם. אסתטיקה כתורת הביקורת, אוניברסיטה משודרת, משרד הביטחון – הוצאה לאור, תל-אביב 1982.

ברינקר, מנחם. "דומות למציאות וייצוג המציאות". בתוך: סובב ספרות, מאגנס, ירושלים תש"ס.

ג'ויס, ג'ימס. דיוקן האמן כאיש צעיר. תרגום אברהם יבין ודניאל דורון. עם עובד, תל-אביב 1971.

--. יוליסס. תרגום יעל רנן. מחברות לספרות, תל-אביב 1999.

דגלס, מרי. טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו. תרגמה יעל סלע. רסלינג, תל-אביב 2004.

וולף, וירג'יניה. מרת דאלווי. תרגום רנה ליטווין. זמורה ביתן, תל-אביב 1998.

זנדבנק, שמעון. מזשיר. כתר, ירושלים 2002.

יום, דוד. על אמת-המידה של הטעם. תרגום: מירי קרסין. הקבוץ המאוחד / ספריית פועלים, תל-אביב 1984.

מוכיח, אילן. צעדים ראשונים בתורת הצליל. הוצאת המחבר, תל-אביב 2002.

נאבוקוב, ולדימיר. לוליטה. הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1986.

פרויד, זיגמונד. "טוטם וטאבו". בתוך: כתבי זיגמונד פרויד, תרגם חיים איזק, הוצאת דביר, תל-אביב 1967, כרך שלישי עמ' 7 – 143.

--. "על משמעותן האיפכית של המלים הקמאיות". בתוך: כתבי זיגמונד פרויד, תרגם חיים איזק, הוצאת דביר, תל-אביב 1967, כרך רביעי עמ' 218 - 221.

פרוסט, מרסל. בעקבות הזמן האבוד. מצרפתית הלית ישורון. הקבוץ המאוחד, תל-אביב 1992 – 2002.

Bloch, M. The Royal Touch: Monarchy and Miracles in Medieval France and England. Trans. J.E. Anderson. Dorset Press, New York, 1989.

Bourdieu, Pierre. Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste. Translated by Richard Nice, routledge and Kegan Paul, London 1986.

Cohen Kadosh, Roi and Henik, Avishai. “Can Synaesthesia Research Inform Cognitive Science?” Trends in Cognitive Science, Vol. 11 No. 4, pp. 177 – 184.

Coren, Stanley; Porac Clare; Ward, Lawrence. Sensation and Perception. Academic Press, New York 1979.

Ferguson, Priscilla Parkhurst. Accounting for taste . University of Chicago Press, Chicago 2004.

Geldard, Frank A. The Human Senses. Second Edition, John Wiley & Sons, New York 1972.

Goldstein, E. Bruce. Sensation and Perception (7th edition),Wadsworth, USA 2007.

Hafez, Sabry. ”Food as Semiotic Code in Arabic Literature””, in Zubaida, Samy and Richard Tapper (Eds.), Culinary Cultures of the Middle East, I.B. Tauris, London 2004.

Ingarden, Roman. The Literary Work of Art, An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature, (Trans. George G. Grabowicz), Northwestern University Press 1973.

Porteous, J. Douglas. Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor. University of Toronto Press, Toronto 1990.

Rich, A.N., Bradshaw, J.L. and Mattingley, J.B. “A Systematic, Large-scale Study of Synaesthesia: Implications for the Role of Early Experience in Lexical-Colour Associations.” Cognition 98 (2005) pp. 53 – 84.

Rubinsten, Orly & Henik, Avishai. "Automatic activation of internal magnitudes: A study of developmental dyscalculia". Neuropsychology, 19, 2005, pp. 641-648.

8. Synaesthesia 96

8.1. See the sounds, taste the words 96

8.2. Synaesthesia and oxymoron 99

8.3. Catalogue lists 101

8.4. Conclusion: Synaesthesia 102

9. Shahar and Ingarden 104

9.1. The wonder, the secret, and metaphysical qualities 108

Conclusion 111

Bibliography 120

3.2. “The pleasure of eating excellent food” 26

3.3. “Finely spicy and spicily sweet” 36

3.4. Long chains of adjectives 38

3.5. Linguistic wealth 39

3.5. Conclusion: Taste 40

4. Smell 42

4.1. Smell and memory 42

4.2. From the smell of ancient stone to the strong smell of copper 44

4.3. Usage of nouns as adjectives 56

4.4 Conclusion: Smell 57

5. Touch 59

5.1. Touching and being touched 59

5.2. A paradise lost 65

5.3. Conclusion: Touch 69

6. Hearing 71

6.1. Sounds and music 72

6.2. “Drops of notes coagulated into points of light” 75

6.3. How to describe sound? 83

6.4. Consonance 84

6.5. Conclusion: Hearing 85

7. Sight 86

7.1. Light and Enlightment 86

7.2. “A wonderful terrifying light” 88

7.3. Abundance of synonyms 94

7.4. Conclusion: Sight 94

Table of contents

Introduction 3

Structure of the work 5

The corpus 6

Methods 7

A. Broken vessels: Existing research and theoretical basis 8

1. Existing research 8

Sara Katz 8

Orzion Bartana 9

Hillel Barzel 10

Juliette Hassin 11

Orna Baziz 12

Michal Peled Ginsburg and Moshe Ron 12

2. Roman Ingarden – The Literary Work of Art 15

2.1. The stratum of word sounds 15

2.2. The stratum of meaning units 16

2.3. The stratum of represented objects 17

2.4. The stratum of schematic aspects 18

2.5. Metaphysical qualities 19

2.6. Conclusion: The literary work of art as polyphonic harmony 20

B. "Taste and smell and color and tangible reality": sensory experiences in "The palace of broken vessels" 22

3. Taste 22

3.1. Taste and food 22

senses and uses synesthesia extensively. This is related to two more general themes: The importance of sensitivity and the ambivalence regarding s*hefa* – abundance.

According to Ingarden, a literary work of art comprises of four strata: The stratum of word-sounds, meaning units, represented objects and schematic aspects. Senses form part of the stratum of schematic aspects, through which the represented world is conceived. Sensory phenomena are also objects represented in the text. In Shahar's work a sensory phenomenon can sometimes act as a meaning unit – a kind of non-verbal "word" acting in a hidden layer of the text. According to Ingarden, the different strata in a literary work function in polyphonic harmony, each with its own voice, while helping to create other strata. This polyphony as a whole is directed at creating "metaphysical qualities," epiphanies that reveal the artistic value of the literary work. This is especially noted in Shahar's work, where the writer is striving both to describe such moments of inspiration and to create them in the reader's mind.

This paper reveals "The Palace of the Shattered Vessels" as a work that emphasizes process rather than product. This leads to open endings, great complexity, ambivalence towards central ideas, emphasis on vitality, sensitivity and humaneness and a preference for these qualities rather than order, stability, Truth and "right" ideas. At the same time, this paper demonstrates the considerable impact of sensory descriptions on the way we read literature. Since the senses are the interface through which we experience our world, we implement in the fictional world represented in literature, the connotations and hidden meanings related to sensory perception. This part of the process of reading is less rational and therefore maybe less controlled and more primary than the logocentric-verbal layer.

Abstract

This paper examines the ways sensory experiences are described in David Shahar's eight-volume "The Palace of the Shattered Vessels." Shahar describes sensory experiences extensively and uses various senses in central points in the story. This paper's aim is two-fold: To deepen our understanding of Shahar's work by analyzing the ways he describes sensory experiences, and to learn about the significance and connotations of sensory descriptions in literature via Shahar's example. Accordingly, the paper's point of view is also two-fold: The meanings, metaphors and connotations of each sense are examined as a consequence of the physiology of that sense, and the use of senses in Shahar's work is also examined using the theories of Roman Ingarden as they appear in his book *The Literary Work of Art*. "The Palace of the Shattered Vessels" (also known as "Lurian") was read closely using these methods in an attempt to uncover hidden connections and underlying structures that are central to the work as a whole.

Examining the various senses, we can tell that taste is naturally related to food. In the "Lurian" it is a marker of socio-economic status, collective (national and ethnic) identity, and especially of the traditional roles of women as wives and mothers. Smell is connected to memory and spiritual experiences. The complex cultural heritage of Shahar's works – Jerusalem and France, Judaism and Christianity, pagan myths and art – is expressed in the descriptions of smells. Touch in the "Lurian" is related to eroticism and the struggle between genders. These form a central axis in the plot. Analyzing sound in this paper focuses on music rather than language as a means of communication. Music is a local-cultural expression (East vs. West) but it is also related to universal feelings and cosmology. Sight and light are related to K*abbala*, mysticism and visual arts in Shahar's work. Shahar frequently combines different

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV

FACULTY OF HUMINITIES AND SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

SENSORY EXPERIENCES AND REPRESENTATIONS IN DAVID SHAHAR'S "PALACE OF THE SHATTERED VESSELS"

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

Yael Balaban

Under the supervision of Prof. Yitzhak Ben-Mordechai

Signature of student: _____ Date: _____

Signature of supervisor: _____ Date: _____

Signature of chairperson

of the committee for graduate studies: _____ Date: _____

September 2007

BEN-GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV
FACULTY OF HUMINITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

SENSORY EXPERIENCES AND REPRESENTATIONS IN DAVID SHAHAR'S "PALACE OF THE SHATTERED VESSELS"

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

Yael Balaban

Under the supervision of Prof. Yitzhak Ben-Mordechai

September 2007