חנה סוקר־שווגר וחיים וייס
עורכים

# מלאכת החיים
## עיונים ביצירתו של חיים באר

הֶקְשֵׁרִים
המכון לחקר
הספרות והתרבות
היהודית והישראלית

הוצאת עם עובד

# תוכן העניינים


חנה סוקר־שווגר וחיים וייס
דברי פתיחה 7

אבנר הולצמן
מ״עיר של זהב״ עד **לפני המקום**: חיים באר בין גילוי לכיסוי 21

נורית גוברין
בכף הקלע: מתח ההקשבה לעצמו ביצירתו של חיים באר 37

יגאל שוורץ
חיים באר: הקריפט של שחרזדה 54

חנה סוקר־שווגר
הליבה החסרה: יצירת באר על פי תהום הספרות העברית 83

גדעון טיקוצקי
תיקון אמנותי: המיתוס, עֶקרון הפגימה והאפיפניה
ביצירת חיים באר 116

משה גולצ׳ין
״הכֹּל לפי מה שהוא אדם״: חיים באר מנוצות הזמיר
ושעשועי היום־יום אל המקום שאליו הרוח הולך 144

שלומית זערור זהר
הרומן **נוצות**: שכול, כישלון וכישוף הזמן 186

יצחק הררי
בכיו של ״שה האלוהים״: הדיאלוג של חיים באר
עם הברית החדשה 197

ניצה בן־דב
אל מקום שהלב מושך: קשרים וקשרי קשרים בין
**אל מקום שהרוח הולך** של באר ובין **תמול שלשום** של עגנון 234

חיים וייס
"נייתי ספר ונחזי": קנוניות ושוליות ברומן **עת הזמיר** 245

דינה שטיין
"במקלי ובמעותַי": אמת, סמכות ואלוזיות **בלפני המקום** 262

חנן חֶבר
מראֶה לעצמו אצבע משולשת: טראומה וחניכה **בחבלים**
מאת חיים באר 278

דוד אסף
הצדיק שבא אל ההר: היסטוריה וספרות **באל מקום שהרוח הולך** 304

זאב גריס
מזיכרונותיה של תולעת ספרים 324

דוד אוחנה
חיים באר והכנעני אז בארץ ישראל השלמה 346

אבריאל בר־לבב
שיחה עם חיים באר 377

גדעון טיקוצקי
רשימת פרסומיו של חיים באר 401

# תיקון אמנותי

## המיתוס, עֶקרון הפגימה והאפיפניה ביצירת חיים באר

גדעון טיקוצקי[1]

1

לשיר הפותח קובץ שירים, וודאי ספר ביכורים, שמור כידוע מעמד מיוחד ונפלֶה והוא נתפס לא אחת כמעין הצהרת כוונות או ככרטיס ביקור של המשורר. חיים באר בחר להעמיד בראש ספר ביכוריו – ספר שיריו היחיד **שעשועים יום יום** (1970) – שיר שכותרתו "טרנספיגורציה". זוהי פתיחתו:

בְּשִׁעוּר הִיסְטוֹרְיָה
אֲנִי מְצַיֵּר לְטִיטוּס אַסְפַּסְיָנוּס
שָׁפָם לָטִינוֹ־אֲמֵרִיקָאִי;
מִרְיָם, יַלְדָּה שֶׁמִּתַּחַת לְחֶלְצַת פְּלָנֶל
מְבִיאָה כְּבָר סִימָנִים,
עוֹשָׂה קוֹנְטוּרִים גַּסִּים
לַפְּרוֹטוֹמָה שֶׁלּוֹ,
בִּמְשִׁיכָה אַחַת הוֹפֶכֶת
דִּיאָדֵמָה מַלְכוּתִית שֶׁעוֹלָה
עַל רֹאשׁ שִׂמְחָתוֹ
לְמִגְבַּעַת שֶׁל פּוֹחֲזִים.[2]

---

1 תודתי לעורכי הספר, ד"ר חנה סוקר־שווגר וד"ר חיים וייס, על הערותיהם המפרות למקרא טיוטת המאמר.

2 חיים באר, **שעשועים יום יום**, עם עובד, תל אביב 1970, עמ' 7–8.

שני התלמידים עוקרים אפוא במשיכת קולמוס את דמות הקיסר הרומי שהחריב את בית המקדש השני מהקשריה המקובלים: הדובר מרחיק אותו במָקום ובזמן אל דרום אמריקה בשעה שחברתו לספסל הלימודים הופכת את הכתר רב־הרושם של הקיסר ל"מגבעת של פוחזים". על דרך ההפלגה אפשר לומר שהם משכתבים את ההיסטוריה – בזמן שיעור היסטוריה.

בקטע הזה בולט השימוש המרובה במילים לועזיות – אולי מתוך התנאותו של הדובר בידע שלו, או להפך, לשם יצירת ריחוק אירוני.

והשיר נמשך כך:

בְּרֵאשִׁית שְׁנוֹת הַחֲמִשִּׁים
הָיִינוּ יְלָדִים יְהוּדִיִּים
יוֹשְׁבִים בְּאֶלְיָה קַפִּיטוֹלִינָה
בַּחֲדַר־כִּתָּה שֶׁהָיָה אוּלָם שֵׁנָה
שֶׁל נְעָרִים מְרֻחְצֵי פָּנִים,
פִּרְחֵי נְזִירִים שֶׁבַּלֵּילוֹת הַיְרוּשַׁלְמִיִּים
מְצַחֲקִים הָיוּ בְּמִטּוֹת־בַּרְזֶל
מִינֵי צְחוֹק קָטַנִּים, מְגֻנִּים[3]

ראוי להתעכב כאן על התודעה ההיסטורית המפותחת של הדובר: הוא נוטע את עצמו בשני מישורֵי זמן שונים (מתוך נקודת תצפית מאוחרת, שהיא מישור זמן שלישי) – האחד בתחילת שנות החמישים של המאה העשרים, והאחר בירושלים שלאחר הכיבוש הרומי. בצד נקודת המבט ההיסטורית מאמֵץ הדובר נקודת ראות ארכאולוגית כמעט. המקום הוא תל בראייתו: הוא מצליח להבחין כיצד חדר הכיתה (אולי בבית הספר "מעלה" מזרם "המזרחי") שימש בעבר אולם שינה לפרחי נזירים – כשעוד היה חלק מבית הספר הקתולי־גרמני "שמידט" – ובשכבה קדומה יותר אולי אף היה קשור בְּאֶלְיָה קפיטולינה.[4]

3 שם.

4 פילוח אותו "תל" לשכבות היסטוריות שונות חושף לא רק נרטיבים מתחרים אלא גם מיניות חלופית: כנגד המודעות של הדובר בהווה השירי להתבגרותה המינית של חברתו לכיתה עומדת ההומוארוטיות של פרחי הנזירים ה"מצחקים [...] מִינֵי צְחוֹק קָטַנִּים, מְגֻנִּים" באולם השינה של בית הספר "שמידט". על לימודיו של באר בבית הספר "מעלה" ועל ההיסטוריה של המוסד ראו: נורית בזל, "בעקבות הסופר חיים באר

חיים גורי העיד על עצמו שהוא היה "ילד פוליטי", מעורב ובקי באקטואליה;[5] על משקל זה אפשר לומר שהדובר כאן, שהוא אולי בן דמותו של באר עצמו, היה "ילד היסטורי" בשתי ההוראות של המונח: זה שיודע את תולדות הזמנים, ואולי חשוב מזה, מי שיודע לספרן: כידוע, משמעות המילה histoire בצרפתית היא גם "היסטוריה" וגם "סיפור".

וזו חתימת השיר:

וַאֲנִי יָכוֹל עוֹד לִשְׁמֹעַ
מִסּוֹף הַמֵּאָה שֶׁעָבְרָה
מַקְהֵלֶת נָשִׁים שָׁרָה
בִּכְנֵסִיַּת־הַגּוֹאֵל בְּיוֹם חֲנֻכָּתָהּ:
Freue dich Tochter Zion
וְסַבְתָּא שֶׁלִּי, נַעֲרָה מִן הַיִּשּׁוּב הַיָּשָׁן,
עוֹמֶדֶת בְּפִנַּת רְחוֹב הַנְּבִיאִים וּרְחוֹב יָפוֹ
מִתַּחַת לַנֶּשֶׁר הַפְּרוּסִי הַשָּׁחוֹר,
חוֹלֶקֶת מִכְּבוֹדָהּ לְקֵיסָר
שֶׁפּוֹרֵץ גָּדֵר לַעֲשׂוֹת לוֹ דֶּרֶךְ
וְחוֹלֶמֶת עַל מֶלֶךְ הַכָּבוֹד
סֶלָה.[6]

הפנורמה ההיסטורית והגאוגרפית נפתחת כך למרחבים חדשים בזכות מעין תחנת ממסר – זיכרונותיה וסיפוריה של הסבתא. היא בעצמה מתרגמת את האירוע שסיפרה עליו לנכדה – ביקור קיסר גרמניה וילהלם השני בירושלים בסתיו 1898 – לא באמצעות העבר, אלא באמצעות העתיד: ביקור הקיסר לשם

בירושלים", **אריאל**, 187, אפריל 2009, עמ' 44; ובצד זאת התייחסות קצרה של באר לשיר "טרנספיגורציה" – חיים באר, "על השיר ('טרנספיגורציה')", **ירושלים לנצח: השירים והפזמונים, האתרים והאנשים**, עורכים: זאב ענר ורוני שיר, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב 2004, עמ' 94–95.

5 חיים גורי, **השירים**, כרך ב, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 323; חיים גורי, **עם השירה והזמן: דפים מאוטוביוגרפיה ספרותית**, כרך א, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 2008, עמ' 15.

6 חיים באר, **שעשועים יום יום**, עם עובד, תל אביב 1970, עמ' 8.

חנוכת כנסיית הגאולה ברובע הנוצרי וההאזנה למזמור הנוצרי־גרמני המבטיח לבת ציון שעוד תשיש ותגיל הם עבורה בבחינת הבטחה לגאולה יהודית שאותה ינַהג מלך הכבוד בבוא היום. היא משכתבת אפוא את ההווה על סמך העתיד או להפך.

השכתובים האלה הם אולי הטרנספיגורציה – "שינוי הצורה", "מֵעֵבֶר לצורה" – שכותרת השיר מכַוונת אליה. אבל בראש ובראשונה הכותרת רומזת למונח הנוצרי המתאר את הרגע שישו השתנה בו לנגד עיניהם של תלמידיו פטרוס, יעקב ויוחנן כשעלו ככל הנראה להר התבור: "ובגדיו נוצצו והלבינו, אין כובס בארץ יוכל לכבס בגדים לבנים כמוהם".[7] לכאורה רק פרט סתמי השתנה – לבושו של ישו, כמו שאחת הבשורות הסינופטיות האחרות מתארת את אותו מעמד, פשוט "נהפך ללבן ובהיר עד מאוד"[8] – אבל הוא שינה את הכול ונהפך עבור רבבות מיליוני נוצרים מאז ועד היום לעדות לאופיו האלוהי של ישו.

בצד זאת הטרנספיגורציה היא גם עצם המעשה השירי ומלאכת האמנות: ההתמרה של החוויה היום־יומית, החומרית והחולית במהותה, לסמל; הקפאת הרגע הראלי והשגרתי לכדי דימוי והפלאה פנטסטיים.

2

השיר "טרנספיגורציה" עשוי אפוא להתפרש כשיר ארספואטי, אולי אפילו כשיר הקדשה, הן בזכות עמידתו בראש הספר הראשון, הן מפאת הכרתו של הדובר בהיותו הכוח הממקד של שלל התקופות והחוויות המתוארות בשיר והן בזכות הדגשת יכולתו הבלתי שגרתית של הדובר: "וַאֲנִי יָכוֹל עוֹד לִשְׁמֹעַ / מִסּוֹף הַמֵּאָה שֶׁעָבְרָה / מַקְהֶלֶת נָשִׁים שָׁרָה".[9]

יסודות אלה, שהשתקפו כבר בשיר המוקדם, הם במובן מסוים אבני הבניין לעיקר יצירתו של באר. כך רומן הביכורים **נוצות** (1979) מצטיין בשילוב הראלי עם הפנטסטי ובתיאור הסטראוסקופי של אותם אירועים עצמם מתוך שתי תודעות מתחרות – זו של ילד בירושלים בשנות החמישים וזו של המבוגר שבגר

7 מרקוס ט 3, בתרגום זלקינסון.

8 לוקס ט 30.

9 חיים באר, **שעשועים יום יום**, עם עובד, תל אביב 1970, עמ' 8.

מאותו הילד ושמלחמת יום הכיפורים צרובה בזיכרונו. גם ברומן השלישי של באר **חבלים** (1998) ממד הזמן תופס מקום מרכזי וגם בו, כבנוצות, הכוח המניע את העלילה הוא העימות בין בגרותו של המספר לילדותו, הן כתקופות ממשיות בהיסטוריה האישית והכללית והן כמצבי תודעה שונים. ברומן השני שלו **עת הזמיר** (1987) באר מעמיד את "יום הקטנות" של חיי השגרה האפרוריים ביחידת רבנות צבאית ערב מלחמת ששת הימים לעומת "יום הגדולות" ופעמי המשיח המלהיטים את דמיונם של מפקדי היחידה; אם כך, הכוח המניע ברומן זה, כמו בשיר המוקדם וכמו ברומן הרביעי **לפני המקום** (2007), שעלילתו מתרחשת בברלין בתקופת מלחמת לבנון השנייה, הוא התנגשות שני השעונים, שעון הזמן היהודי ושעון הזמן הישראלי. ברומן החמישי של באר **אל מקום שהרוח הולך** (2010), שבמרכזו אדמו"ר בני־ברקי הטס לטיבט בבקשו את היק הקדוש, זוכה ממד המרחב (הפיזי, התרבותי) לבכורה על פני ממד הזמן. השעון התחלף אפוא במצפן, הזיכרון והתודעה ההיסטוריים – בדמיון; אך גם כאן העלילה הפנטסטית נשענת על יסודות ראליים הבנויים לתלפיות.

יתרה מזאת, דומה שכתיבתו הרומנית של באר חותרת ביסודה אל רגעי הטרנספיגורציה: **אל מקום שהרוח הולך** הוא, כדברי מחברו, ספר על "היפוך הלב, על השתנות דרמטית, שהיא הכי לא צפויה";[10] **בעת הזמיר** חלה "טרנספיגורציה הפוכה" – האידאלים הדתיים הנעלים מתרסקים אל קרקע המציאות החולית, אך הרומן נחתם במעמד מעין טרנספיגורטיבי, כאשר גיבור הספר נחום גבירץ, חייל ביחידת הרבנות הצבאית, ספק נעקד ספק נצלב; **חבלים**, שנכתב במוצהר כרקוויאם לאם, מתגלה – להפתעתו של המספר עצמו – כתפילת אשכבה לאב.

כמו בשיר "טרנספיגורציה", כך גם ב**חבלים** מהדהדת מקהלת נשים. הכוונה לשלשלת המסירה הנשית שמתוארת שם ושבסופה עומד המספר. הוא מעיד שהוא למד מסבתו, אֵם אמו, **מה** לספר, ומאמו – **כיצד** לספר. הנכד שומע מסבתו סיפורים מופלאים למשל על אדרתו של נפוליאון, שהתגלגלה באורח פלא אל חזקת המשפחה לאחר שאחד מאבותיה סייע לקיסר צרפת למצוא את דרכו ביער במנוסתו בזמן מלחמת רוסיה־צרפת בשנת 1812. שודדים הסירו

10 מצוטט בתוך: צור ארליך, "ללכת עד הסוף" (ריאיון לרגל צאת **אל מקום שהרוח הולך**), **מקור ראשון** ("דיוקן"), 27.8.2010, עמ' 14. וראו גם בריאיון עם מיה סלע, "דון קישוט מחפש תשובה", **הארץ** ("גלריה"), 20.8.2010, עמ' 2.

את כפתורי הזהב של האדרת הירוקה, היא עצמה היתה לימים לפרוכת, וכעבור איזה זמן אבדה:

> אבל כדרכו של מי שהורתו **חינכה אותו להטיל ספק בכל דבר**, הצקתי לה [לסבתו] בשורה של קושיות. ראשית, אמרתי, אולי לא נפוליאון היה האיש שפגש בו סבא, אלא אחד משרי צבאו; שנית, הוספתי עוד נדבך של ערעור, באיזו שפה שוחחו השניים ואף שזרו מאמרי חז"ל בדבריהם; ושלישית, אפשר שהטעם האמיתי לכך שהצרפתי נתן את המעיל ליהודי היה רצונו להיפטר מן הבגד העלול להסגירו בבריחתו מערבה. וכדי לחתום את שורת הערעורים בטיעון מוחץ, אמרתי שאיני מאמין אלא למה שעיני רואות, והאִם תוכל להראות לי יום אחד את הפרוכת או לפחות לגלות לי היכן היא מצויה.[11]

הסבתא מייצגת אפוא את הקוטב הרומנטי, הנוסטלגי, בסַפרה סיפור פנטסטי (תרתי משמע); והאִם, שמִמנה למד המספר להקשות קושיות, מבטאת את הקוטב הראליסטי, המעשי: "אמא תיעבה את הרומנטיקה. מאז שאימצה לה את הרציונליזם [...] הכפיפה אמא את חייה למרוּת התבונה והייתה מתַכנת את מהלכיה בהיגיון מפוכח, קר".[12] שתי המסורות המנוגדות הללו הן אפוא דרך חיים בה במידה שהן מגמות אמנותיות – הרומנטיקה מכאן והראליזם מכאן.

במישור נוסף קטע זה מבטא את היחס אל המיתוס. מושג זה, שהוראתו הקדומה כ"סיפור על אודות אֵלים" עברה גלגולים רבים מספור, עשוי לשמש מעין נייר לקמוס לבחינת הַקשרים המורכבים של המציאוּת עם ייצוגה באמנות. יפה לעניינו הגדרתו הרחבה של הפילוסוף הבריטי בן זמננו אלן ווֹטס למיתוס, שמתאימה הן למשמעותו הראשונית (בעיקר בדת ובפולקלור) והן לזו המודרנית (בעיקר באמנות): "מכלול של סיפורים, חלקם עובדתיים ללא ספק, חלקם פנטזיה – שמסיבות שונות מחשיבים אותם בני אדם לביטוי בעל משמעות פנימית לעולם ולחייהם".[13]

---

11 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 31. ההדגשה שלי.

12 שם, עמ' 237.

13 במקור:

"Myth is to be defined as a complex of stories – some no doubt fact, and some fantasy – which, for various reasons, human beings regard as demonstrations of

הגדרה זו קולעת לסיפור על אדרתו של נפוליאון: במיתוס משפחתי זה יש ממד פנטסטי וממד עובדתי, והסבתא רואה בו עדות קדומה למוצאה המיוחס של משפחתה, כלומר יש למיתוס זה חשיבות מעין אטיולוגית במישור המשפחתי. הסבתא מעודדת את נכדה להאמין במיתוס זה, ובמיתוסים בכלל, ואילו האם מדרבנת את בנה לקעקע אותו ואותם. לאחר שהבן־הנכד מטיל ספק בסיפור, הסבתא אומרת: "לנו לפחות נשאר הסיפור [...] ואם ייעשה אי־פעם אחד מנכדַי סופר, הוא יחזיר למשפחתנו את פרוכת נפוליאון רקומה במילים, שהן, כידוע, מאריכות ימים יותר מכל אריג".[14] בצד הקדשת האמן שיש בדברים אלה, הם מבטאים את היחס שבין המציאות ובין ייצוגה באמנות: האריג הממשי אך בן החלוף יעבור טרנספיגורציה למילה, שכּוּלה לכאורה "אותיות פורחות באוויר" אך למעשה היא נצחית.

את ההתנגשות בין עמדתה העקרונית של האם ובין זו של הסבתא אפשר להמשיל לגישת החסידוּת מזה ולאמונתם של ה"מתנגדים" מזה; פרי ההילולים של שתי המסורות הוא הסינתזה שנוצרת בכתיבתו של הנכד. אולם אין זו סינתזה כפשוטה, משום ששני הקטבים הללו הם לעולם בגדר "שני גויים" בבטן היצירה של באר, הנפרדים לשני לאומים שונים; מתקיים בהם "ורב יעבוד

---

inner meaning of the universe and of human life" (Alan Wilson Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, Thames and Hudson, London, New York 1954, p. 7).

אל הגדרתו זו של וּוֹטס התוודעתי באמצעות מאמרו מאיר העיניים של עמינדב דיקמן, "מיתוסים בשירת ההשכלה העברית ובשירה האירופית במאות הי"ח והי"ט" (בתוך: משה אידל ואיתמר גרינולד, **המיתוס ביהדות: היסטוריה, הגות, ספרות**, עורך: ישראל חזני, הביא לבית הדפוס יחזקאל חובב, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים 2004, עמ' 189). מן הספרות התאורטית הענפה שהתחברה בשנים האחרונות על אודות המיתוס ומקומו בביקורת הספרות ראוי להזכיר את הספר של מייקל בֶּל (Michael Bell, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997), ובעברית – את מאמרו של אבי כצמן (אבי כצמן, "מחול המיתוסים: מיתופואֶזיס ואתיקה נרטיבית, 'מחולת המוות' ו'לילות' מאת ש"י עגנון", **מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית**, מוגשים ליואב אלשטיין, עורכים: אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן 2009, עמ' 431–445). כן ראו: חביבה פדיה (עורכת), **המיתוס ביהדות, אשל באר שבע: מחקרים במדעי היהדות**, כרך רביעי, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, הפקולטה למדעי הרוח והחברה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע 1996 ודוד אוחנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), **מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית**, מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 1996.

14 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 31.

צעיר" – הצעיר ישרת את הרב או להפך, הרב ישרת את הצעיר, ולענייננו, היסוד המיתי, הרומנטי־הנוסטלגי והמעין חסידי מוכפף לעתים למרוּת הגישה המפוכחת, הראליסטית־הרציונליסטית והמעין מתנגדית, ולעתים להפך. המזיגה בין שני הקטבים, במינונים משתנים כל העת, מקנָה אמינות רבה לכתיבתו של באר, בכל אפיקיה, שכן היא עצמה התנועה מן המציאות אל האמנות, רצוא ושוב.

3

היכן מקומו של האב בשלשלת מסירה נשית זאת? הוא נוכח־נפקד.[15] המסַפר מציין שלאב היתה ספרייה ענפה ברוסיה, אבל מיום שרצחו הבולשביקים את אָחיו הוא פנה עורף לספרות הרוסית, ולארץ הגיע בלי ספרים.[16] הספרייה היא אונוּת רוחנית; בלעדיה אין האב יכול למלא תפקיד דומיננטי בדרכו של הבן אל הייעוד הספרותי. משום כך הבן מאמץ לו אב אידאלי, "אב מדומיין",[17] שאף הוא נוכח־נפקד, אבל הפגישה הפיזית החד־פעמית אתו מקבלת ממד מיתי דווקא מפני שזו פגישה־חצי־פגישה:

> באחד מביקורַי בבית־המסחר הזה [חנות הספרים של רבי אברהם רובינשטיין בירושלים] כרע בפינה איש בחליפה ובמגבעת שנראה כסוחר אמיד, בן־תורה לשעבר, שעתה, בערוב ימיו, הוא שב אל אהבת נעוריו. למשמע שיחתנו הערנית ביידיש ירושלמית, הזדקף הזר ושאל אותי מי

15 בכך אני שותף לתפיסתו של יגאל שוורץ (ראו בספר זה, עמ' 73) אם כי מנקודת מבט שונה.

16 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 251.

17 אני משתמש כאן במונח "האב המדומיין" כפשוטו ומבקש להרחיקו מן המשמעות שהעניק לאקאן למושג זה: אצלו "האב המדומיין" (le père imaginaire, The Imaginary Father) הוא ארכיטיפ האב, עריץ או שופע טוב, ה"מולבש" בעיני הבן על דמות האב הממשי. ראו: Jacques Lacan, *Le Séminaire-Livre IV, La Relation d'Objet [1956-1957], Seuil, Paris 1994;* Jacques Lacan, Á la mémoire d'Ernest Jones: Sur sa théorie du symbolisme [1959] In his *Écrits,* Seuil, Paris 1966; Joël Dor, *Le Père et sa fonction en psychanalyse,* Point hors ligne, Paris 1989; Philippe Julien, *Le Manteau de Noé: Essais sur la paternité,* Desclée de Brouwer, Paris 1991; Patrick De Neuter, "Fonctions paternelles et naissances du sujet", in: *Cahiers des sciences familiales et sexologiques,* 16, 1993, pp. 105-107.

> אני. השבתי לו. שאל אותי מי אבי ואמי. השבתי לו. כך הוסיף וחקר אותי לשמותיהם של אבות־אבותי. כשהגעתי לר׳ ישראל משקלוֹב, שהיה סב־סבה של סבתי, אמרתי לו, שכמו שר׳ ישראל משקלוֹב כותב בהקדמה **לפאת השולחן**, הוא בנו של ר׳ שמואל, בנו של ר׳ עזריאל, בנו של ר׳ משה ברכה, בנו של ר׳ מנחם מנדל אב־בית־דין בכל מדינות רוסיה. ומי היה אביו של ר׳ מנחם מנדל אב־בית־דין בכל מדינות רוסיה? שאל הזר. משכתי בכתפי ואמרתי שאיני יודע. הציץ בי הלה ואמר, כי חייב אדם לדעת את ייחוס אבותיו לפחות עד אדם הראשון. כשנפרד הזר לשלום ונעלם מעבר לפינה, אמר ר׳ אברהם רובינשטיין שאיני צריך להתרגש יותר מדי מבדיחות גליצאיות, ושאל אם יודע אני מי האיש. זה היה עגנון.[18]

פגישה זו מזכירה את השורות הנודעות של זך בשירו ״רגע אחד״ על אותה נגיעה־לא־נגיעה של הבן והאב, שגם בבסיסה, כמו באפיזודה ב**חבלים**, חוסר ידיעה: ״הוּא הָלַךְ / וְעָבַר עַל פָּנַי. יָכֹלְתִּי לָגַעַת בְּשׁוּלֵי / אַדַּרְתּוֹ. לֹא נָגַעְתִּי. מִי יָכוֹל הָיָה / לָדַעַת מַה שֶּׁלֹּא יָדַעְתִּי״.[19] פרט להופעתו של סיפור המפגש עם עגנון כאן, הוא נזכר עוד שלוש פעמים לפחות בכתיבתו העיונית של באר,[20] ללמדך על מרכזיותו עבורו. האב המדומיין הזה שואל כאן למעשה: ״של מי אתה, ילד?״ ואת התשובה יספק לו באר בנדבכים שלמים של כתיבתו העתידית. הפגישה עם האב המדומיין מחלצת מהבן את שלשלת אבותיו הממשיים: הרחוקים שבהם נקראים בשמם, הקרובים, ובהם הוריו – חסרי פנים (״שאל אותי מי אבי ואמי. השבתי לו״.[21] בולטת כאן, דרך אגב, השפעת סגנונו של עגנון).

---

18 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ׳ 40.

19 נתן זך, **כל השירים ושירים חדשים**, כרך א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008, עמ׳ 127. השיר נכלל במקור בספר **שירים שונים** (1960). מובאה זו מ**חבלים** בנויה כולה על המתח שבין ידיעה לאי־ידיעה: המסַפר מפגין את בקיאותו באילן יוחסיו, אבל ידיעה זו אינה מסְפקת בעיני הזר; המספר אינו מזהה את הזר, אבל אפשר לשער שכאשר בעל החנות נוקב בלקוניות את שמו של עגנון, המספר יודע היטב במי המדובר.

20 חיים באר, ״שלוש פגישות עם עגנון״, **הארץ** (״תרבות וספרות״), 2.8.1968, עמ׳ 14; חיים באר, ״ועכשיו, שהעולם בבחינת קטנות״ (עם פטירתו של ש״י עגנון), **מאזנים**, כרך ל, חוברת ד, מארס 1970, עמ׳ 266–276; חיים באר, ״האוניברסיטאות שלי״, **דבר** (״משא: לספרות, אמנות ועיון״), 21.9.1979, עמ׳ 23, 25.

21 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ׳ 40.

האב המדומיין הוא שמכונן עבור הבן את הסבתא כמספרת סיפורים וכראש שלשלת המסירה הנשית. ברשימת הספד לזכר עגנון סיפר באר (ואם אני מבלבל כאן בין המסַפר ובין המחבר הרי שאני הולך כאן בעקבות בעל **חבלים** בעצמו, שזרע בלבול זה בכוונת מכוון): "אחרי 'תהִלה' למדתי להוקיר ולאהוב אהבה חדשה, עמוקה יותר, את סבתא שלי, בת היישוב הישן".[22] האב המדומיין הוא מקור סמכות – "אותו לא ראיתי ואת סיפוריו לא קראתי", מציין באר, "אבל בנוכחותו חשתי. מעבר לתחנת הרכבת, בתלפיות, יש עגנון, יש סמכות".[23] ומהסמכות, ה־authority, קצרה הדרך ל־authorship ול־הֶיוֹת author.

בהמשך לחוויית אובדן האקסקלוסיביות של הבן היחיד **בנוצות** ו**בחבלים**, לאחר שנודע לו באקראי שאין הוא בכור לאמו וכי קדמו לו ילדים שמתו בדמי ימיהם (ראו בפרק 5 של דברי), אפשר לטעון שבאר מתחרה על ייחודיותו אצל "האב המדומיין" מול שני מתחריו – עמוס עוז וא"ב יהושע, שקדמו לו בפרסום יצירותיהם. כדי לבדל את עצמו מהם מתח באר קווי גבול ברורים בינו ובינם בעניין ההשפעה שהשפיע עליו עגנון. בריאיון למשה גרנות אמר, בלי שנקב בשמות עמיתיו:

> אני חושב שרוב הסופרים שהושפעו מעגנון, הושפעו מההישג החיצוני שלו או מהשפה העשירה, מסוג מסוים של סיוט וגעגועים שיש **בספר המעשים**; הם הושפעו מהדברים הנראים לעין. אני הושפעתי ממנו בעיקר מה"סיסטם", מה"תוכנה" שקיימת בתוכו – טקסט ואינטר־טקסט, על פי המונח של גרשון שקד.[24]

ובריאיון אחר:

> מצד אחד הוא [עגנון] שיכלל כלים מסורתיים ומיזער אותם, ומצד שני רץ הכי מהר והכי רחוק, ועל כן קָסַם לסופרים כמו ס' יזהר וא"ב יהושע ועמוס עוז. אין לך סופר מהגדולים של דורי או לפנַי שלא עמדו נפעמים

22 חיים באר, "ועכשיו, שהעולם בבחינת קטנות" (עם פטירתו של ש"י עגנון), **מאזנים**, כרך ל, חוברת ד, מארס 1970, עמ' 266–276.

23 שם.

24 משה גרנות, "הייתי זקוק למרחק" (שיחה עם חיים באר, רמת גן, 3.7.2003), **שיחות עם סופרים**, קווים, תל אביב 2007, עמ' 303.

מולו. **ומה שקָסַם להם אינו מה שקוסם לי.** לי קוסמת אמנות הסיכום. [ואילו] הם רואים בעגנון את הפורץ.[25]

והנה, על אף קרבתו של באר אל עגנון (שניכרת גם במאמציו המחקריים המרשימים לפירוש יצירת עגנון), בחר באר לדחות מרכיב חשוב "מה'סיסטם', מה'תוכנה'" העגנונית, שקשור במיתופואֶזיס, ביצירת המיתוס. עגנון בנה במצטבר, מיצירה ליצירה, את העולם המיתי של שבוש־בוצ'אץ' והעניק משנה תוקף לקיומו באמצעות "זליגת" דמויות מיצירה ליצירה, למשל תרצה ועקביה מזל מן הסיפור "בדמי ימיה" שמופיעים גם **בסיפור פשוט** – ואילו באר כמו נמנע מכך במכוון: **תמונות** מסוימות חוזרות בספריו אבל **הדמויות** קיימות בכל יצירה בפני עצמן.[26] הדברים יתבהרו למקרא קטע נוסף מהריאיון שערך משה גרנות עם הסופר, שראוי לתִתוֹ כאן בהרחבה:

> **גרנות:** אתה נוהג לחזור על חומרים ברומנים שלך: **בחבלים** אתה מזכיר הרבה את **נוצות** (עמ' 17, 84, 322–324, 328). סבתא מספרת **בחבלים** על שושלת היוחסין באמצעות בוטנים, כמו **בעת הזמיר**; **בחבלים** הופכים הבריטים את הבית בחיפוש אחרי סחורה מוברחת, כמו **בנוצות**; מסיבת הבר־מצווה של חיים בחברת הקבצנים **בחבלים** (עמ' 206) דומה למסיבת הבר־מצווה של נוסקה **בעת הזמיר** (עמ' 339): המחלה של אמא של גבירץ **בעת הזמיר** דומה למחלה של אמא של חיים **בחבלים**. **זהו נוהג מקובל מאוד על עגנון** (**סיפור פשוט** ו"בדמי ימיה", "חמדת" **ותמול שלשום**, "כנגן המנגן", "גבעת החול", "בנערינו ובזקנינו" ועוד רבים). אני סבור שאתה נוהג כעגנון במכוון, אך לא ברור לי מדוע.

---

25 חיים באר, "הסופר היהודי האחרון" (על ש"י עגנון), **מעריב**, מוסף ראש השנה: "אלפיים שנות – המילניום והשאלה היהודית", 10.9.1999, עמ' 19. ההדגשה שלי.

26 זוהי גם מסקנתה של דליה רק, שהשוותה בין השאר את **נוצות** לחבלים, במחקריה על עיבודם של חומרים אוטוביוגרפיים ביצירתו של חיים באר. ראו: דליה רק, **הז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטויו ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות – עיון משווה**, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן 2002; דליה רק, "המסע האוטוביוגרפי בזמן ובמרחב: **חבלים** מאת חיים באר, **העובדות ונחלת אבות** מאת פיליפ רות", **מותר** 12 (2004), עמ' 51–56; דליה רק, "העובדות כובלות והבדיון משחרר: בין **חבלים לנוצות** מאת חיים באר", **עתון 77**, שנה ל, גיליון 315, אוקטובר 2006, עמ' 28–30.

**באר:** נכון, אני נוהג כך במכוון. מה שאני כותב אינו המצאה ספרותית, אלא מתמונות השתייה של חיי. התמונות האלה חוזרות ועולות בתודעה שלי בכל פעם שאני מתבונן על חיי, ובכל פעם אני תופס אותן קצת אחרת. אותו דבר קורה לי עם ספרים טובים – **החטא ועונשו, אנה קרנינה, בית בודנברוק, הר הקסמים**: בכל פעם שאני קורא בהם, אני רואה אותם אחרת. הספר לא השתנה; אני השתניתי. תמונות השתייה האלה מובילות אותי, הן המציאות בשבילי, ואני קולט אותה כל פעם באופן אחר.

כשכתבתי את **חבלים**, אמרתי לעצמי: "הרי ברור שיבואו אנשים עם זיכרון ויגידו: 'כבר כתבת!'" התשובה שלי היא שהדברים אכן נעשו במודע, כלומר אלה תמונות שאני מבקש להעלות עליהן בשר חדש. **כשעגנון עשה זאת, הרגיש הקורא שהוא רצה לבנות מיתוס. אילו רציתי לחקות אותו, זה היה נלעג. מיתוס הוא דבר שנבנה בלי כוונה, בלי משים.**[27]

ייתכן שנוסף על "חרדת ההשפעה" שמנעה ממנו ללכת בדרכי המיתופואֶזיס של עגנון, חשש באר ממה שאפשר לכנותו "תסמונת מקונדו", על שם העיירה הפלאית ברומן **מאה שנים של בדידות** מאת גבריאל גארסיה מארקֶס, כלומר ייתכן שבאר חשש בהכרח מיצירת מיתוס שיהיה יותר מדי פנטסטי ופולקלוריסטי, על חשבון הראליה.[28] אילו בחר לעצב כך את המיתוס (של שכונת כרם אברהם בירושלים ושל משפחתו הגרעינית בשנות הארבעים והחמישים) היתה זו הכרעה בכיוון הרומנטי גרדא; אבל אצל באר לעולם נשמר האיזון בין הקוטב הרומנטי ובין הקוטב הראליסטי בהשראת שלשלת המסירה הנשית שלו. מיתוס המשפחה של באר נוצר אף על פי כן, ודווקא בזכות

27 משה גרנות, "הייתי זקוק למרחק" (שיחה עם חיים באר, רמת גן, 3.7.2003), **שיחות עם סופרים**, קווים, תל אביב 2007, עמ' 307–308. ההדגשות שלי.

28 **מאה שנים של בדידות** התפרסם לראשונה בשנת 1967 ובשנת 1972 נדפס בהוצאת עם עובד, בתרגומו של ישעיהו אוסטרידן. באר, שהחל לפרסם סיפורים שנכללו לימים **בנוצות** (1979) בשנת 1975 (חיים באר, "עגו עגו עגורים" (הסיפור נכלל לימים **בנוצות**), **מעריב** ("דברי ספרות"), ערב פסח, 26.3.1975, עמ' 36), הכיר בהכרח את הרומן של מארקֶס עוד כשתורגם בבית ההוצאה שעבד בו (הוא הזכירו לראשונה באחת מרשימותיו על מלאכת הכתיבה זמן קצר לאחר פרסום **נוצות** – חיים באר, "כאשר שוקעים דברי המורה אל הדומיה", **מעריב** ["מעריב של חג"], 20.5.1980, עמ' 39).

המחיצות שהעמיד הסופר בין הייצוגים השונים של האמהות בשלושת הרומנים הראשונים שלו, בין הייצוגים השונים של האבות, של הילדים – דווקא בזכות הווריאציות האלה קל יותר להבחין במכנה המשותף לכל טיפוס־דמות.

4

המיתולוגיה הפרטית של דמויות בני המשפחה ושל הקדשת האמן הצעיר, שבאר העמידה בשלושת הרומנים הראשונים שלו, מתחלפת במיתולוגיה קולקטיבית שהוא מעצב בכתיבתו העיונית. גם באפיק יצירה זה שולט המיתוס: כל כמה שכתיבתו העיונית היא על פי רוב מחקר היסטורי בתחום הספרות, הרי שהיא יוצאת מן המיתוס ושבה אליו. לא בכדי נמשך באר לעסוק בדמויות שנהפכו למיתיות (במובן זה שהן כבר "גדולות מהחיים") למשל בספרו **גם אהבתם גם שנאתם** על קשרי־הקשרים בין עגנון, ביאליק וברנר, או במסעות הספרותיים (שפורסמו לראשונה בטורו **בדבר השבוע**, "מזיכרונותיה של תולעת ספרים"), בעקבות ברנר בלונדון ובירושלים, בעקבות תומס מאן בשווייץ ועוד. בכל המסעות הספרותיים הללו, ובכלל זה ב**גם אהבתם גם שנאתם**, באר הוא מעין עולה רגל שמנסה להתחקות אחר דרכם של קדושיו, להבין את סוד גדולתם דווקא דרך התמקדות בפרטי פרטים ובקטנות של חיי היום־יום שלהם – בבחינת "הראשונים – כבני אדם". הירידה לפרטים אינה גורעת כהוא זה מגדולתם, נהפוך הוא; כידוע, טכניקה זו שימשה מאז האיליאדה והאודיסאה להחייאת גיבורים גדולים מהחיים ולהבלטת הממד החושני והיצרי של אלי המיתולוגיה המרוחקים.[29]

המסעות הספרותיים של באר מעמידים גלריה שלמה של דמויות שהן מעין משפחה מורחבת: כך למשל באר מגלה בהם שארוסתו הדחויה של שופמן היתה אהובתו הסודית של אורי צבי גרינברג בנעוריו,[30] והוא משיב הביתה אחים נידחים – את המשורר הבריטי־היהודי שנהרג במלחמת העולם הראשונה אייזק (יצחק) רוזנברג,[31] את חיים לֶנסקי ואת שאר "האוקטובראים העבריים" ברוסיה

29 אריך אוארבך, **מימזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב**, תרגם ברוך קרוא, הוסיף מבוא דב סדן, מוסד ביאליק, הדפסה שישית, ירושלים 2004, בעיקר עמ' 5–6.

30 חיים באר, **מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים**, עורך: גדעון טיקוצקי, עם עובד, תל אביב 2011, עמ' 97–98.

31 שם, עמ' 402–405.

(באר הוא שפרסם כזכור את אחד מאותות החיים האחרונים שהתקבלו מלנסקי: הפואמה "ביום השלג", שהמשורר חיבר במחנה העבודה בסיביר, זמן קצר לפני מותו שם).[32] זוהי משפחה חלופית למשפחה הגרעינית־ביוגרפית, ובמובן רחב יותר – פנתאון חילוני־ספרותי. לא מן הנמנע שמקדש־מעט זה שבאר בונה לאותן דמויות בכתיבתו בא במקום מקדש דתי: הביוגרפיה והביבליוגרפיה מחליפות אפוא את הַהַגיוגרפיה. במסגרת אחרת ראוי לעיין בשאלה עד כמה המסעות הספרותיים של באר כתובים בְּמתכונת הַגיוגרפית, ועד כמה הם חותרים תחתיה.

באר, במסעות אלה, הוא "הצלע הרביעית" במשולשי אהבה־קנאה, דוגמת משולש היחסים עגנון, ביאליק וברנר[33] – צלע שאולי פותחת את המשולש לכדי צורה מלבנית. אפשר לדמותו לנוסע ה־672 על סיפון ה"רוסלאן" – אותה אונייה ראשונה שהפליגה מרוסיה ארצה בתום מלחמת העולם הראשונה, ועל סיפונה 671 נוסעים שעתידים היו להשפיע מקרוב על המתרחש כאן: רחל המשוררת, יוסף קלוזנר ההיסטוריון, רוזה כהן (אמו של יצחק רבין), ישראל גורפינקל (אביו של חיים גורי), יונתן רטוש (שאז נקרא עוד אוריאל הלפרין), י"ח רבניצקי ועוד רבים וטובים. באר הוא מעין נוסע סמוי על סיפון ה"רוסלאן", "המייפלאואר הציונית", מדובב את הנוסעים, ולמעשה מדובב את המתים. הוא סוכן־חֶרש שנשלח אל העבר מטעם עצמו ומטעם קהילת קוראיו כדי להציל שרידים מן העבר ולייבאם אל ההווה.

ואכן, בכתיבה העיונית של באר בולטת תודעת שימור חריפה, שנוסחה במובהק רק שנים אחר כך, כאשר מִסַפר **לפני המקום** מגלה לתדהמתו את הפרויקט האמריקני לאיסוף פריטי תרבות ישראליים, כדי שיישאר זֵכֶר – ביבשת המוזהבת, למצער – מן המדינה הריבונית היהודית, אם וכאשר היא תחדל חלילה מלהתקיים. תודעת השימור החזקה, שהיא הסבטקסט של הכתיבה העיונית פרי עטו של באר, מפתיעה בהתחשב בעובדה שרובה נכתב לפני העידן הפוסט־ציוני. על רקע זה מעניין להזכיר דברים שאמר באר לפני שנים אחדות בסדרת הטלוויזיה "סיפור מסגרת", שסקרה מאה שנות תרבות ישראלית:

---

32 שם, עמ' 136–156.

33 שאלתי את הצירוף "הצלע הרביעית" מכותרת ריאיון שערכה דליה קרפל עם באר לרגל צאת **גם אהבתם גם שנאתם** (דליה קרפל, "הצלע הרביעית", מוסף **הארץ**, 25.9.1992, עמ' 56–57, 59, 92).

> אנחנו חשבנו שאנחנו מוציאים אותם מעולמנו, את הגלותי ואת הקיום היהודי שלא על גבי אדמה. חשבנו שאנחנו צומחים מן האדמה, שאליק, כמו שכתב שמיר, נולד מהים. ואני שמח מאוד שזכיתי [...] לראות את זה [...] שהפסאדה הציונית, הנקייה, הארץ־ישראלית, החלוצית, הולכת ונסדקת. היא תמיד הייתה סדוקה. אבל הדימויים שלה היו של משהו שלם.[34]

זו אמירה שתפתיע את מי שרואים בבאר אמן רומנטי, "מסַפר השבט". אבל היא מייצגת את אותו קוטב ראליסטי שנזכר בתחילת דברי. אמירה זו טומנת בחובה עיקרון שהוא בעיני משורש נשמתה של הפואטיקה הבארית, ואפשר לכנותו "**עֶקרון הפגימה**". הכוונה לכך שבאר לעולם אינו בונה תמונה הרמונית ושלמה בלי לפגום בה.[35] הדבר בא לידי ביטוי בכל אפיקי יצירתו של באר: בפרוזה – למשל בסיפור על אדרתו של נפוליאון, שכל כמה שהוא משלהב את הדמיון, באות שאלותיו של הנכד ומערערות את אמינותו; בכתיבתו העיונית – למשל ברשימה שאסף בה עדויות מעדויות שונות על מראהו של ביאליק והראה כיצד נתפס המשורר הלאומי, גאון הרוח, כבעל פני סוחר;[36] ובשירתו – למשל בשיר שבפתח המאמר, "טרנספיגורציה", ששָׁם מִרְיָם, התלמידה שבצד הדובר, עשויה להיות מרים "מיתולוגית" כלשהי (מרים אחות משה, מרים המגדלית או מרים אם ישו, מתוקף ההקשר הנוצרי המובהק של השיר), ועל אף הייחוס הנכבד הזה, הדובר טורח להחזיר את דמותה אל קרקע המציאות באמצעות ציון העובדה שהיא "מביאה כבר סימנים".[37]

---

34 אילן דה פריס ואילת והראל (מפיקים ראשיים), "סיפור מסגרת: מאה שנים של אמנות בישראל" (סדרת טלוויזיה), עורכות: רונית וייס־ברקוביץ ורותי דירקטור, גשם תקשורת, תל אביב 2006, דקה 27 לערך.

35 בכוונת מכוון איני משתמש כאן במושג "דה־מיתולוגיזציה", המשתמע כקעקוע מוחלט של המיתוס. אצל באר המיתוס נותר בעינו, גם בפגימתו, והשבר לא אחת יפה יותר (וודאי מציאותי יותר) מן השלם.

36 חיים באר, **מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים**, עורך: גדעון טיקוצקי, עם עובד, תל אביב 2011, עמ' 157–161.

37 צירוף זה נשמע דיבורי למדי, ברוח הסלנג שהלך והשתרש בעברית בעשורים שחלפו מאז כתיבת השיר ושבו לפועל "להביא" תפקיד חשוב ("הביא אותה בהפוכה", "הביא לו את הסעיף", "הביא סטירה". ראו: רוביק רוזנטל, **מילון הסלנג המקיף**, יועצים אקדמיים: רפאל ניר ורינה בן שחר, כתר, ירושלים 2005, עמ' 86); אך למעשה הצירוף לקוח משורת מקורות העוסקים בדיני טהרה: "אלו הן סימני של בוגרת ר' אלעזר

הפגם חיוני לאמינות התיאור כי הוא מקרב את האמנות אל החיים. לאה גולדברג כותבת באחד משירי המחזור "פצעי אוהב": "כְּמוֹ לֹא יֻשְׁלַם מַרְבָּד אִם יָד רוֹקְמָה / בְּכַוָּנָה תְּחִלָּה לֹא תְּסַלֵּף / בְּעִטּוּרוֹ הַסַּסְגּוֹנִי דְּבַר־מָה, / כֵּן לֹא תֻּשְׁלַם הָאַהֲבָה בַּלֵּב // אִם לֹא הָיוּ בָּהּ פֶּצַע אוֹ צְרִימָה".[38] ברקע לשיר עומד הסיפור הנודע על מלאכת אריגת המרבדים הפרסיים, שנזכר בהרחבה גם ב**חבלים** בדברי האם המבקשת לנחם בעזרת סיפור זה את בנה, על טעות שנפלה בעת הדפסת אחד משיריו הראשונים:

> "גם בשטיח הפרסי היקר ביותר תימָּצא תמיד איזו שגיאה", אמרה והסבירה כי אמני האריגה פוגמים במתכוון במרבדיהם ומפילים בהם טעויות המשבשות את השלמוּת. [...] הטעם הוא רוחני פי כמה, מופשט וטהור כמו שרק אמנים בעלי השראה יכולים לבטאו: על ידי פגימת השטיחים מכריזים האורגים על נחיתותם כלפי האל, שהוא סמל השלמוּת, ומודים ששוכני בתי חומר לא ישתווּ לו לעולם ולא יגיעו לקצה מדרגתו.[39]

למוֹתר לציין שעבור באר, כמי שהמחוזות הדתיים־רליגיוזיים אינם זרים לו, בלשון המעטה, נִתָּן לדברים הללו משנה תוקף. במיתופוֹאֵיזיס שלו באר מקפיד אפוא לקעקע מראש את המיתוס ומודה מראש שלא יוכל לשחזרו. כך בסיפור על אדרת נפוליאון או למשל בכתיבה העיונית: רבים מן המסעות הספרותיים שלו נפתחים בהכרזה שהמסע נידון לכישלון, שאי אפשר באמת ובתמים להקים לתחייה את היוצר או היוצרת שהוא מתחקה אחר עקבותיהם. כך לדוגמה בפתח מסעו אל לונדון של ברנר:

---

בר' צדוק אומר משיתקשו הדדין [...] פגה [ילדה שלא הגיעה לנערוּת] מלמעלה לא הביאה סמנין" (תוספתא, נִדה [צוקרמאנדל], ו ד); ובמקום אחר: "קטנה שהגיעה לכלל שנותיה – אינה צריכה בדיקה, חזקה הביאה סימנין" (תלמוד בבלי, נִדה, מו ע"א). תודתי לד"ר חיים וייס על שהסב את תשומת לבי למקור הביטוי.

בצד זאת אפשר לקרוא שורה זו כמקבילה לבאה אחריה (אף כי זו קריאה סבירה פחות), ואז הצירוף מתפרש כלקוח מתחום הציור גרדא: "[מרים] מְבִיאָה כְּבָר סִיָּמָנִים, / עוֹשָׂה קוֹנְטוּרִים גַּסִּים / לַפְּרוֹטוֹמָה שֶׁלּוֹ".

38 לאה גולדברג, **שירים**, כרך ב, מהדורה חדשה ומתוקנת, הדפסה שביעית, 2000, ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, תל אביב 1973,עמ' 179.

39 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 298–299.

> בפועל לא נותר דבר. הבתים נמחו. שמות הרחובות, בחלקם, הוחלפו. התוואי של אחרים שונה. ברנרי מאוד, כפי שאמרה מישהי מידידותי, שתיניתי באוזניה את צרותי.
> יתר על כן, דומה שברנר עצמו לא היה אוהב את הנסיעה הזאת, הפֶּטישיסטית, שלי. אבל אני אינני יכול להיפטר ממנה. [...]
> דני קרמן ואני עלינו לרכבת, יוצאים למסע שדומה כי **נועד מראש להיכשל**.[40]

רולאן בארת טוען בספרו **מיתולוגיות** שהמיתוס – והוא מרחיב מאוד את הוראתו של מונח זה – "אינו שקר ואינו הודאה: הוא עיקום".[41] העיקום במיתולוגיות שבאר יוצר מתבטא בעקרון הפגימה. מדברי בארת משתמע שכל החייאה או בריאה של מיתוס הן בגדר הכרה בהיעדרותו של המיתוס;[42] זו המציאות שבאר פועל בה, מציאות פרדוקסלית.

5

עקרון הפגימה מהותי בייחוד ב**חבלים**, ולכן, לפני נעילה אבקש להרחיב מעט על רומן זה, שחותם את החטיבה הראשונה של יצירת באר בפרוזה (מרכז כובדה של חטיבה זו: עיבוד זיכרונות הילדות) וכמו מנקז אליו את הספרים שקדמו לו, **נוצות** ו**עת הזמיר**.

**חבלים** הוא מופת לכתיבה מעין וידויית ולחשבון הנפש שעורך אדם עם עברו. הספר, שנתפס לא אחת כווידוי לפי תומו, הוא למעשה מעבדה משוכללת שהמחבר העמיד בה במבחן עליון את הקשרים המשורגים והסבוכים של הפרסונה הביוגרפית הממשית עם שלל השתקפויותיה באמנות. באר, כשחקן וירטואוז, הצליח ברומן זה לשכנע את קוראיו ורבים ממבקרי הספרות וחוקריה שהשיל את כל מסכות הבדיון וטשטוש פרטי המציאות, בשעה שלא ויתר על המסכה האחרונה – מסכת העיבוד הספרותי־האמנותי על שלל תעתועיו.

---

40 חיים באר, **מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים**, עורך: גדעון טיקוצקי, עם עובד, תל אביב 2011, עמ' 272. ההדגשה שלי.

41 רולאן בארת, **מיתולוגיות**, תרגם מצרפתית עידו בסוק, עריכה מדעית והערות: משה רון, בבל, תל אביב 2011, עמ' 257.

42 שם, בעיקר עמ' 250–251.

**ניצה בן־דֹב כתבה על כך בספר חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות:**

> ההתחבטות אם **חבלים** היא אוטוביוגרפיה גלויה או כזאת המתחפשת לגלויה לא יכולה להיפסק, גם כשאנחנו מאמינים לכל מילה שמספר לנו באר ומתייחסים לכל מקרה מסופר כאילו התרחש באמת. זאת מפני שבאר יצר ב**חבלים** ז׳אנר מיוחד שבו ההתחבטות של הקורא, אם המסופר הוא אמת או בדיה, היא גם המסר וגם התחבולה. **חבלים** איננו עוד רומן המתמודד עם שאלת הקשר שבין האמנות לחיים. עצם מציאותו הוא גילום והדגמה של קשר מפותל זה. דהיינו, הקשר שבין מציאות לאמנות איננו רק נושא בספר אלא הוא־הוא הספר. המינון הגבוה של חומרים אוטוביוגרפיים והפריסה האמנותית המחושבת שלהם שוברים את כל כללי הבדיה שידענו עד כה ובונים כללים חדישים, אמינים, לרומן החניכה האוטוביוגרפי.[43]

בן־דב התעכבה בדבריה על אפיזודה אחת, שהובאה תחילה ב**נוצות** ואז שבה וניתנה בשינוי קל אך ניכר ב**חבלים**: בתקופת הצנע, עם קום המדינה, פשטו פקחי משרד הקיצוב על חנות המכולת של משפחת המספר ועל חדר מגוריהם שבעורף החנות, בחשד שהמשפחה סחרה בשוק השחור. בערבוביה הנוראה שהותירו מאחוריהם הפקחים גילה המסַפר בגדי ילדים שלא היו מוּכרים לו, וכך חשף סוד משפחתי: קדם לו בן שמת,[44] ובגרסת **חבלים**[45] – קדמו לו שתי בנות שאף הן נפטרו קודם שנולד. ניצה בן־דב ויגאל שוורץ עמדו על ההבדלים בעיצוב אותה סצנה, על אובדן תחושת הבכורה של המספר שהיא טומנת בחובה, וגם על המעבר מן הכתיבה הבדיונית לכתיבה אוטוביוגרפית, אשר ניכר בָּעיצוב הדומה, אך שונה של אפיזודה זו בשני הרומנים.[46] מסַפר **חבלים** מתוודה ואומר:

---

43 ניצה בן־דב, **חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות**, שוקן, ירושלים ותל אביב 2011, עמ׳ 125–126. גרעין דבריה – בהרצאתה בכינוס ״סיפורי חיים״. ועיינו גם בספרו של יצחק הררי על יצירת באר (יצחק הררי, **נוצת הטווס: ארוס ומוות בפרוזה של חיים באר**, דיונון, תל אביב 2007).

44 חיים באר, **נוצות**, עם עובד, תל אביב 1979, עמ׳ 23.

45 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ׳ 110.

46 ראו בספר זה, עמ׳ 54–82, 234–244.

> אלא שסצנה זו [...] כבר ניצלתי לפני שנים רבות לכתיבת ספר הפרוזה הראשון שלי, ושיבצתי אותה שם מעוותת ומותאמת לצורכי העלילה. עכשיו, כשהאדם שבי הולך ומתמרד כנגד מסַפֵּר הסיפורים, כמו שהתוודה נבוֹקוב, ובאתי לפדות אותה מן השביה ולהשיבה אל מקומה הראשון, נוכחתי, כמו שגילה גם בעל **דַּבֵּר, זיכָּרון** לאחר שהשאיל את דיוקנה של האומנת שלו לנער באחד מסיפוריו, כי הסצנה הלכה ונבלעה בתוך העולם המלאכותי שהטלתי אותה לתוכו בלי הרבה היסוסים ושם נטמעה במקומה החדש, טמיעה שלמה יותר מאשר בהוויה הקודמת, שבה, כך נדמה עד אז, הייתה מובטחת מפני התערבותו של האמן.[47]

ספרו האוטוביוגרפי של ולדימיר נבוֹקוב **דַּבֵּר, זיכָּרון** (*Speak, Memory*) אמנם נזכר מפורשות פעמיים ב**חבלים**,[48] אולם בכך מגלה באר טפח ומסתיר טפחיים: להבנתי, ספר זה של מחבר **לוליטה** הוא אחד מן הספרים שסללו את דרכו של באר לכתיבת **חבלים**. תחילת ספרו של נבוקוב בסיפור קצר שפרסם בכתב עת פריזאי בשנת 1936, המשכו ברשימות ובסיפורים נוספים שפרסם בעיתונות וסופו בספר (בשפה האנגלית) שראה אור ב־1951 ושמו בתרגום **עדות חותכת**. כעבור שנתיים תרגמו נבוקוב בצוותא עם אשתו וֶרה לשפת אמם (ברוסית נקרא שמו **חופים אחרים**), ובתוך כך הרחיבו ושכללו. ב־1960, עם שובו מאמריקה לאירופה, שב ושִכתב את הספר (באנגלית), שנקרא אז **דַּבֵּר, זיכָּרון** והוא נוסחו המוגמר. בעברית ראה אור הספר בספרית פועלים ב־1981 בתרגום לאה דובב.

דרך היווצרותו של **חבלים** אמנם אינה כה מורכבת, וודאי שאינה כוללת גלגולים משפה לשפה, אך גם בה בולטים ההצטברות ההדרגתית והממושכת והליטוש שעברו הטקסטים מעת פרסומם הראשון ועד לנוסחם הסופי.[49] **חבלים**

---

47 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ׳ 111.

48 בפעם הנוספת – שם, עמ׳ 27 (ראו בהערה הבאה). עוד רמיזה שבעקיפין מצויה שם בעמ׳ 106: ״נוכחתי כמה סרבן יכול הזיכרון להיות. אתה יכול לשדל אותו **לדבר** עד שהוא מתרצה״. ההדגשה שלי.

49 בהקשר זה מעניין לקרוא את עדויותיו של באר על חיבור הספר – בראש ובראשונה ברשימה פרי עטו (חיים באר, ״ראיתָ כמה שהיא דומה לאמא שלך׳, אמרה בתיה״ (על כתיבת **חבלים**), **מעריב**, מוסף יום כיפור (״ספרות וספרים״), 29.9.1998,

אוצֶר בחובו טקסטים שבאר פרסמם בעיתונות עוד בסוף שנות השבעים, כלומר כשני עשורים לפני הוצאת הספר לאור. כך למשל הפגישה־חצי־פגישה עם עגנון תוארה בנוסח קרוב מאוד לזה שהובא למעלה כבר ברשימה מ־1979, שבאר סיפר בה לקוראי **דבר** על חנויות הספרים הירושלמיות, "האוניברסיטאות שלי", שקנה בהן את השכלתו האוטודידקטית;[50] כעבור שנתיים שיתף את קוראי **מעריב** בזיכרונותיו מן המשורר הראשון שפגש בחייו – סיפור נרחב שמצא לבסוף את מקומו בין דפי **חבלים**,[51] וכן הלאה. עד תחילת שנות התשעים פורסמו עוד כחמש רשימות נרחבות שכאלה, שהיקפן המשותף כשישית מן הספר המוגמר.[52] מעניין כמובן להשוות את הנוסח הראשון של הסיפורים, כפי שנדפס בעיתונות, לנוסח שניתן ב**חבלים**. על פי רוב מובאות בספר תוספות שהן יותר "חושפניות" (ואולי באמת חושפניות, בלי מירכאות; אין זה משנה באמת) וניתן בהן יותר מקום לאם המסַפר. כך למשל בסיפור המגולל את מאבקו

---

עמ' 42) ובכתבות שונות עם צאת הספר לאור. באחת מהן, שהתבססה על ריאיון עמו, נכתב: "באר התחיל לחשוב על הספר לפני עשרים שנה [כלומר בסוף שנות השבעים – בתקופה שנדפס **נוצות**], והכתיבה נמשכה שנתיים" (עירית המאירי, "חיים באר, רומן חדש", "האוזן השלישית", **ידיעות אחרונות** ("תרבות, ספרות, אמנות"), 7.8.1998, עמ' 28). וכן ראו בכתבתו של אלעד זרט: "אֶת **חבלים** כתב חיים באר כטקסט פרידה מעולם הכתיבה. העוינות שספג לאחר צאת ספרו **עת הזמיר**, החודר אל תקופת הצמיחה של הוויה המשיחית, הניעה אותו לכתוב סיפור אחרון לילדיו ולמשפחתו הקרובה. אך בעת שגמר אומר בלבו להפסיק לכתוב, קיבל באר מלגת כתיבה באוקספורד [...] 'תמיד רציתי שילדיי יידעו על חַיי ועל עברי, שיבינו איזה מהלך עשיתי בחיי, ולכן ניצלתי את הזמן שם וכתבתי להם ספר פרטי. לא לפרסום, לא מלאכת סופר. אלא טקסט שכוון בגדול לשלושה מכותבים'" (אלעד זרט, "חבל הקפיצה", **ידיעות אחרונות** ("24 שעות"), גיליון מיוחד לשבוע הספר: "סיפור חיי", 5.6.2013, עמ' 19).

50 חיים באר, "האוניברסיטאות שלי", **דבר** ("משא: לספרות, אמנות ועיון"), 21.9.1979, עמ' 23, 25.

51 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 277–283; חיים באר, "המשורר הראשון" (סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **מעריב** ("ספרות"), 29.5.1981, עמ' 45.

52 המדובר ברשימותיו של חיים באר, "השיר הראשון" (סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **דבר** ("דבר השבוע"), גיליון 15, 15.4.1983, עמ' 10–11; "רק ההד חייב להיות נאמן" (סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **דבר** ("דבר השבוע"), גיליון 17, 29.4.1983, עמ' 10–11; "היסוד הנקי של הזמן" (**מזיכרונותיה של תולעת ספרים**), **דבר** ("דבר השבוע"), גיליון 23, 10.6.1983, עמ' 10–11, 21; בית קוֹמיל" (**מזיכרונותיה של תולעת ספרים**; סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **דבר** ("דבר השבוע"), גיליון 29, 21.7.1989, עמ' 12–14; ו"גזע להישען עליו: הבטחה – חיים באר על הדוד יעקב" (סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **חדשות**, מוסף יום העצמאות, 6.5.1992, עמ' 23.

של מסַפר **חבלים** על הדפסת שירו הראשון והשתדלויותיו אצל עורכי המוסף לספרות של **דבר** ומגיהי העיתון שיואילו לגאול את שירו מחשכת מרתפי הדפוס ויוציאוהו לאור, פשוטו כמשמעו, נוסף ב**חבלים** על הנוסח שנדפס תחילה ב**דבר**[53] סיפור־משנה המעצים את הדרמה: כשראש המגיהים נעתר סוף־סוף להפצרותיו של המשורר הצעיר ומתכוון לסדר את שירו לדפוס, מתגלה לפתע שכתב היד של השיר נעלם כלא היה:

> כל ניסיונותי לרשום מן הזיכרון את השיר שנעלם, לא עלו יפה. וכיוון שהעותק היחיד שלו היה באותה שעה בירושלים ובביתנו לא היה טלפון, כפיתי את עצמי, למרות אי־הנעימות הרבה הכרוכה בכך, לנצל את סידור החירום, שנועד אך ורק לעִתות מצוקה, והזעקתי את אמא לטלפון שבבית הגברת ישראלית. מבוהלת ומתנשמת, הקשיבה אמא לאשר אירעני בדפוס, חוזרת בצייתנות על הוראותי, כיצד למצוא את השיר בין ניירותי הרבים, וכעבור רבע שעה, מבית המרקחת של האדון ריבקוֹב, הכתיבה לי מילה במילה את דברי האהבה, שלאטתי באוזניה של הנערה שלא נענתה לחיזורי, וקולה ענייני, מדויק ונעדר כל רגש.[54]

עקרון הפגימה נוכח מאוד בסיפור־משנה זה, וכאמור הוא מהותי ב**חבלים**, שכן יצירה זו כביכול "פגומה": לכאורה אין היא רומן בדיוני לכל דבר אלא "וידוי לפי תומו"; מנגד, היא איננה אוטוביוגרפיה כפשוטה, כי ברור שהעובדות עוצבו בה עיצוב ספרותי. הרומן **חבלים** הוא כביכול התיקון האמנותי ל**נוצות** (ובמידה פחותה ל**עת הזמיר**), כמו שעולה מווידוי המסַפר שבא "לפדות [את הסצנה מ**נוצות**] מן השביה ולהשיבה אל מקומה הראשון",[55] וכדברי באר בריאיון לעיתונות:

> ב**נוצות** יש מידה מכאיבה של פער בין הטקסט ובין מה שרציתי באמת לכתוב. **נוצות** ריחף מעל המאורעות, כולו סיפור מעשה כשה"אני"

53 "המשורר הראשון" (סיפור, נכלל לימים ב**חבלים**), **מעריב** ("ספרות"), 29.5.1981, עמ' 45.

54 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 309.

55 במובאה למעלה ובמקומות אחרים ב**חבלים**.

> המספר אינו מביע כל רגש. המשפחה המסובכת תוארה כקרקע גידול בלבד. **בחבלים** לקחתי את כל מה שהיה רקע, הפכתי אותו למרכז, וצללתי פנימה.[56]

אולם המסגרת הרומנית של האוטוביוגרפיה אינה מאפשרת לספר את העובדות כהווייתן; פרגוד העיצוב האמנותי, דק ככל שיהיה, ממשיך להסתירן מעיני הקוראים. וכך המיתוס (מיתוס המשפחה, מיתוס הקדשת האמן, מיתוס הכתיבה), גם כשהוא נפגם או נהרס, הולך ונבנה.

> הַזְּמַן הַזּוֹרֵם אֵיכָה יְנַסֵּנִי,
> חֶשְׁבּוֹנוֹ הַכָּפוּל חוֹבָתִי וּזְכוּתִי:
> כָּל יוֹם בּוֹנֶה אוֹתִי וְהוֹרְסֵנִי
> וּמַשְׁלִים כְּאַחַת אֶת חַיַּי וּמוֹתִי.[57]

החלק הראשון **בחבלים**, שאורכו שבעים עמוד, נקרא "היסוד הנקי של הזמן" – בהשראת דברי נבוקוב בעמודי הפתיחה של **דַּבֵּר, זִיכָּרוֹן**, שתיאר שם כיצד עמד לראשונה על דעתו והבין את גילו ביחס לגיל הוריו:

> וכך כאשר התבנית שנתגלתה זה מקרוב, רעננה ומחוטבת יפה, של גילי שלי, ארבע שנים, הוצבה כנגד תבניותיהם של הורי, שלושים ושלוש ועשרים ושבע, קרה לי משהו. בא עלי זעזוע ממריץ אדיר [...] הרגשתי עצמי מושלך בבת־אחת לתוך משהו קורן ונינוע, שלא היה אלא יסודו הנקי של הזמן.[58]

---

56 יהודה קורן, "חיים באר סוגר מעגלים כואבים" (ריאיון לרגל צאת **חבלים**), **ידיעות אחרונות**, המוסף לשבת ("תרבות, ספרות, אמנות"), 28.8.1998, עמ' 26.

57 לאה גולדברג, **שירים**, כרך ב, מהדורה חדשה ומתוקנת, הדפסה שביעית, 2000, ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, תל אביב 1973, עמ' 151.

58 ולדימיר נבוֹקוב, **דַּבֵּר, זִיכָּרוֹן**, תרגמה מאנגלית לאה דובב, ספרית פועלים, תל אביב 1981, עמ' 18. והשוו לתיאור שמוסר מסַפר **חבלים** על חוויית הלינה בבית סבתא בצעירותו: "צללים טיילו על קירות האבן העבים, מאפילים לסירוגין את תמונות המשפחה, והיא הייתה מדברת אלי מן המרחקים, בטרם יכבה נר אלוהים, ואני, כמו שכותב נבוקוב ב**דַּבֵּר, זִיכָּרוֹן**, הייתי מרגיש כאילו הושלכתי בבת־אחת לתוך משהו קורן

נבוקוב כותב כמלך שגלה מממלכתו ומבקש להחיותה, ולו להרף העין, באמצעות האותיות המתות: כבן למשפחה אריסטוקרטית שנושלה מנכסיה עם המהפכות ברוסיה ואיבדה את השפעתה, הוא משחזר את העבר רב־ההוד בנימה נוסטלגית ומפוכחת בה בעת. גם מספר **חבלים** כותב מתוך תפיסה של גלות – גלות מירושלים (הממשית, וזו של ילדותו), וכבן נבחר למשפחה מיוחסת (את מקום האריסטוקרטיה האירופית מחליף כאן ייחוס תורני רם מעלה). גם בדבריו נשזרים לסירוגין נוסטלגיה ופיכחון. ובעיקר: הן מסַפר **חבלים** והן מסַפר **דַבֵּר, זיכָּרון** ניחנו ב"כושר להתבונן אחורה", שהיא "תכונה שבאה בירושה":[59] את שניהם מכשירים בילדותם המבוגרים לזכור בזמן אמת, לדייק בפרטים ולזכור זיכרונות מן הדורות שקדמו להם (נבוקוב ה"זוכר" לפרטי פרטים כיצד הבחין אביו בפרפר נדיר ב־17 באוגוסט 1883 – כ־16 שנה לפני לידתו; מסַפר **חבלים** המתאר תיאור חי את הפגישה המופלאה של זקן־זקנה של סבתו עם הקיסר נפוליאון). עוד מקשרים את שני המסַפרים ההוויי הרוסי (מוצאו של האב ב**חבלים** מרוסיה) ועולם הילדות הייחודי שלהם, שכל כמה שהוא ספציפי וחד־פעמי – כך הוא אוניברסלי. לשם המחשה, אותה חוויה של אובדן הבכורה ב**חבלים** נוכח גילוי בגדי התינוקות הזרים – שהיא הגילוי המטלטל שהיו חיים לפני ה"אני" – מהדהדת גם בפתח **דַבֵּר, זיכָּרון** (ולא רק בציטוט שהוביל אל הצירוף "היסוד הנקי של הזמן"):

> אני מכיר צעיר אחד, בעל בַּעת־זמן, שהתנסה במשהו דומה לפאניקה, שעה שצפה לראשונה בסרטים מתוצרת בית, שצולמו שבועות אחדים קודם לידתו. הוא ראה עולם שלא נשתנה במאומה – אותו בית, אותם אנשים, ואז נתן אל לבו שהוא לא היה קיים שם בכלל, ואיש לא ביכה את היעדרו. [...] אבל מה שהפחיד אותו יותר מכול היה מראֶה של עגלת תינוק חדשה לגמרי, שניצבה שם במבואה, שבעת נחת מעצמה, מסיגת גבול, כארון מתים.[60]

---

ונינוע, שלא היה אלא יסודו הנקי של הזמן" (חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 27).

59 ולדימיר נבוֹקוב, **דַבֵּר, זיכָּרון**, תרגמה מאנגלית לאה דובב, ספרית פועלים, תל אביב 1981, עמ' 69.

60 שם, עמ' 15.

הקריאה בספרו של נבוקוב היא מדריך לתיקון אמנותי, ואף היא ממחישה את פקעת הקשרים של הביוגרפיה והיצירה. שוב ושוב מפרט הסופר הרוסי־האמריקני כיצד שתל פרטים מחייו בכתיבתו:[61] "המומחה שלעתיד לבוא, שעיסוקו למשל בתורת ספרות משמימה כמו אוטו־פלאגיאריזם, ישמח להעמיד בהקבלה את החוויה שהתנסה בה הגיבור ברומן שלי **מתת**, עם האירוע המקורי", ואז מתואר מה שאירע במציאות (ואולי אף זו בדיה?). ובדוגמה אחרת, שמשפט מתוכה הובא ב**חבלים**[62] ולמעלה:

> תכופות נוכחתי לדעת כי שעה שאָצַלתי לדמויות ברומנים שלי פרט אחד מחמודות עברי, היה זה נמק והולך בתוך העולם המלאכותי שלשם הטלתיו בלי הרבה גינונים. אם כי הוסיף והשתהה ברוחי, פגה חמימותו האנושית, נעלם חִנו שנתייחד לו במבט לאחור, עד שבסופו של דבר נכרך לבלי־הכר ברומן שלי, יותר מאשר בהווייתי הקודמת שבה, כך נדמָה עד אז, מובטח היה כל כך מפני התערבותו של האמן. בתים קרסו תחתיהם בזיכרוני בלי קול, ממש כמו בסרטים אילמים מימים עברו, ודיוקנה של אומנתי משכבר, הצרפתייה, שפעם השאלתי אותו לנער באחד מספרַי, מתפוגג עכשיו במהירות, באשר הוא טבוע בתיאורה של ילדות שאין לה שום שייכות לילדותי שלי. האדם שבי מתמרד כנגד מספר הסיפורים, והנה ניסיוני הנואש להציל את מה שנשתייר ממדמואזל המסכנה.[63]

ומעניין שגם יוצר כחורחה סֶמפּרון מרגיש צורך להשיב חוויה שאירעה במציאות בחזרה אל המציאות (זו הכתובה לפחות!) אחרי שעיבדה ועיוותה באחד מסיפוריו:

> סיפרתי את סיפורו של החייל הגרמני ברומן קצר בשם **ההתעלפות**. זהו ספר שכמעט לא זכה לקוראים. מן הסתם בשל כך הרשיתי לעצמי לספר

61 "אלה היהלומים שהענקתי לאחר זמן לגיבורי ספרַי, להקל על נטל אושרי" (שם, עמ' 20); "באחת מן הדירות הללו, הגדולות, הקודרות, הבורגניות מטבע ברייתן, אשר השכרתי אותן למשפחות מהגרים רבות כל כך ברומנים ובסיפורים הקצרים שלי" (שם, עמ' 43); ועוד.

62 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 111.

63 ולדימיר נבוֹקוב, **דַבֵּר, זיכָּרון**, תרגמה מאנגלית לאה דובב, ספרית פועלים, תל אביב 1981, עמ' 85.

> פעם נוספת את סיפורו של הגרמני הצעיר [...] אך לא רק בשל כך. גם כדי לתקן את הגרסה הראשונה של אותו סיפור, שלא היה אמיתי כל־כולו. משמע, הכול אמת בסיפור הזה, ובכלל זה גרסתו הראשונה, זו המופיעה **בהתעלפות** [...] אך הצבתי את הדמות הבדויה הזאת במקום הדמות שהיתה במציאות [...] הרי לכם האמת המושבת על כנה: האמת המוחלטת של סיפור המעשה שכבר היה אמיתי.[64]

6

ט"ס אליוט תיאר במסתו הנודעת על **יוליסס** לג'ימס ג'ויס את החתירה אל המיתוס כאחד ממאפייני המודרניזם. השימוש במיתוס (ובאמצעותו – הזיקה אל העבר), כתב, הוא אמצעי לשלוט בַּ"פנורמה העצומה של התפלוּת והאנרכיה שהיא־היא ההיסטוריה בת זמננו" ולתת לה צורה ומשמעות.[65] בשל כך אפשר לטעון שבאר, במכלול כתיבתו, נזקק למיתוס האישי־משפחתי והקולקטיבי כדי למשמע את ההווה המודרני־הכאוטי של זמנו.

כניגוד משלים למיתוס, כמין עזר כנגדו, עומד אצלו עקרון הפגימה: אותה דיסהרמוניה שבלעדיה יהיה המיתוס הרמוני מדי, ולכן תלוש מן המציאות המודרנית. ויפים לעניין זה דברי רולאן בארת על המיתוס כיציר כלאיים של העבר וההווה, של השקר ושל האמת, וכאמור כ"עיקום" (דיסהרמוני) של המציאות.[66] המיתוס, לשיטתו של בארת, טומן אפוא בחובו את עקרון הפגימה.

בין המיתוס ובין עקרון הפגימה מהבהבת ביצירת באר האפיפניה.

> אפיפניה הינה מילה יוונית ופירושה היראות פתאומית, בבחינת אור המפציע לפתע מבין קרעי עננים או שמש העולה מאחורי מסך הרים, המאירים בבת אחת דבר מה או פיסת ארץ. [...] אפיפניה תורגמה בהצלחה רבה להזדהרות. היוונים השתמשו באפיפניה בין השאר [כדי]

---

64 חורחה סֶמפרון, **הכתיבה או החיים**, תרגם מצרפתית עידו בסוק, עורכת הספר: רְנה קלינוב, ספרית פועלים, תל אביב 1997, עמ' 38–39.

65 Thomas Stearns Eliot, "Ulysses, Order and Myth", in: F. Kermode (ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot,* Faber and Faber, London 1923, pp. 177-178

66 רולאן בארת, **מיתולוגיות**, תרגם מצרפתית עידו בסוק, עריכה מדעית והערות: משה רון, בבל, תל אביב 2011, בעיקר עמ' 256–258.

> לתאר את תפיסתו הפתאומית, האינטואיטיבית, של מצביא המשקיף מן הצד על שדה הקרב הפרוש לפניו, שבו ערוכים זה כנגד זה המחנות הנלחמים והוא זוכה באחת לבוֹננוּת, כלומר הוא מבין הבנה עמוקה את המציאות. [...] הנצרות אימצה את האפיפניה כדי לציין את הרגע המכונן ההוא בבית לחם, כשישו התינוק התגלה לפני שלושת החוזים והוא מואר באור הכוכב שזרח במזרח. [מכאן] משמעותה הרליגיוזית העמוקה [של המילה].[67]

ג'ויס, **בדיוקנו של האמן כאיש צעיר** – כותב באר במקום אחר – העניק למונח את משמעותו הספרותית־אמנותית המיוחדת:

> הַכָּרַת פתאום במהותה הפנימית התמציתית של תופעה מן המציאות, היכולה להתגלות הן בתופעות פשוטות וקלות ערך ביותר והן בתופעות נעלמות ביותר. זוהי מין הבנה בחותמם של הדברים, שהוא **כוח מיוחד שניתן לאמן**. האפיפניה מושגת על ידי בחינה חריפה של העצם, הפרדתו לחלקיו היסודיים ובנייתו מחדש לשלמות הרמונית־אסתטית באמצעות הלשון.[68]

באר הגדיר את עצמו פעם כ"צייד אפיפניות" שאורב לכל התגלות שכזאת בספרים שהוא קורא.[69] בהקשר זה הזכיר בהרחבה גם את נבוקוב. אבל באר אינו רק צייד אפיפניות; הוא גם צייר אפיפניות. בכתיבתו הרגע האפיפני הוא זה שחל בו מפגש מפתיע של החיים והאמנות. זהו רגע נומינוזי שמעניק למיתוס הפגום חיים חדשים, איזו נסיקה לגבהים לא מוכרים אחרי שקודם לכן התרסק

---

67 "צייד האפיפניות", בתוך: רות קרטוּן־בלום (עורכת), **מאין נחלתי את שירי: סופרים ומשוררים מדברים על מקורות השראה**, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל אביב 2002, עמ' 199. גרעינה של מסה מרתקת זו בשני טקסטים שפרסם באר שנים ארוכות קודם לכן: חיים באר, "כאשר שוקעים דברי המורה אל הדומיה", **מעריב** ("מעריב של חג"), 20.5.1980, עמ' 39; ו"קשורה בו ככלב: קריאה **בתמול שלשום** לש"י עגנון", **הארץ** ("תרבות וספרות"), 24.9.1993, עמ' ב9-10.

68 שם, עמ' ב9. ההדגשה שלי.

69 חיים באר, "צייד האפיפניות", בתוך: רות קרטוּן־בלום (עורכת), **מאין נחלתי את שירי: סופרים ומשוררים מדברים על מקורות השראה**, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל אביב 2002, עמ' 199.

אל קרקע המציאות; רגע אחד של הזדהרות בסכסוך התמידי בין שתי הגישות היריבות לחיים ולאמנות, הרומנטית והראליסטית.

בקריאה נוספת של השיר שפתחתי בו את דברי, "טרנספיגורציה", אפשר להבחין במיתוס – העבר המיתי, שמיוצג בין השאר בדמותו של טיטוס אַסְפַּסְיָנוּס שלראשו "דִיאָדֵמָה מַלְכוּתִית"; בפגימתו – הקונטורים הגסים שמשרטטת מִרְיָם בהווה השירי, ההופכים את הדיאדמה ל"מִגְבַּעַת שֶׁל פּוֹחֲזִים", ועוד; ובהבלחת האפיפניה – חלומה של הסבתא "עַל מֶלֶךְ הַכָּבוֹד / סֶלָה". השפה ממלאת כאן תפקיד מהותי בהקניית חוויית הרוממות, בזכות חתימת השיר עתיר הדיסהרמוניה (הדיבוריות הבוטה למראית עין של הצירוף "מְבִיאָה כְּבָר סִימָנִים", הקונטורים הגסים, מגבעת הפוחזים וכן הלאה) במילים שצלילן ומשמעותן הרמונית כל כך: "מֶלֶךְ הַכָּבוֹד / סֶלָה".

כשם שהמיתוס, פגימתו והאפיפניה אופייניים למיקרו־טקסט הבארי, כך נכון לתאר באמצעותם גם את המקרו־טקסט שלו. לשם המחשה, **אל מקום שהרוח הולך** נע מן המיתוס – עולמו התורני של האדמו"ר האוסטילאי, התייחסותו על זרע "היהודי הקדוש", הַיַּק הקדוש הנגלה לו בחלום, אל פגימתו: שכשוכו של האדמו"ר במי האָפסיים של החצר הבני־ברקית כַּ"צנתר האלוקי", קשיי המסע בטיבט, אהבתו לגויה סֶלֶנֶה ברנרד שלכאורה מקלקלת את השורה. אך זעיר־פה זעיר־שם מופיעה לרגע האפיפניה, למשל במפגש עם הַיַּק הלבן ביום שישי בין השמשות, אותה שעה של רצון טוב, סמוך לשני הסלעים המכונים "הזוג הנוגה".[70] ואולי אין זה מקרה שכמו בחתימת השיר "טרנספיגורציה", גם בסצנה אפיפנית זו מופיעה התיבה סֶלָה, הפעם כקיצור שמה של סלנה.

סיפור אדרתו של נפוליאון, ששב ונשזר בדברַי, ראוי שיסופר עד תום. סיומו אף הוא אחד מן הרגעים האפיפניים שדומה כי כל כתיבתו של באר מכוונת לזקקם מתוך סיגי החיים בכור המצרף של האמנות:

> ורק כעבור שנים נודע לי, כמעט באקראי, כי האדון ישעיהו לוריא, שסבתא נטרה לו טינה שאין לפייסה, לא נטל את הפרוכת לעצמו, אלא הפקיד אותה למשמרת במוזאון לאֶתנוגרפיה ולפולקלור בחיפה, והאוֹצֵר שלח את הפרוכת לצרפת, ושם נתברר כי הקטיפה הירוקה והרקמה המפוארת אכן הולמים את האופנה שהייתה בתקופת נפוליאון.

70 חיים באר, **אל מקום שהרוח הולך**, עם עובד, תל אביב 2010, עמ' 312–315.

ב־1985 הוצגה הפרוכת במוזאון ישראל בירושלים, במסגרת התערוכה "מעלין בקודש – מֵחול לקודש, שימוש שני באמנות יהודית". כשעמדתי לפני הפרוכת האבודה של ילדותי והתבוננתי בה, ראיתי כי אכן נתפרה מחלקי מעיל [...] כן נשארו מוטבעים באריג השקעים שהותירו הכפתורים, כפתורי הזהב הגדולים של מעיל השֹרד הקיסרי, יותר ממאה ושבעים שנה לאחר שנאלץ הנדיב יוסף בן יעקב לוריא נרו יאיר ממוהילוב לתלוש אותם ולמוסרם לידי השודדים ביער.

"האדרת והאמונה למי ולמי, לחֵי עולמים", חלף בחלל המואר והמאוורר של המוזאון הירושלמי קולה המנצח של סבתא והוא צלול ורענן כרוח בוקר.[71]

71 חיים באר, **חבלים**, עם עובד, תל אביב 1998, עמ' 31–32.