



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

09 גיליון  
2019 סתיו

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
עורכי הגיליון חן אדלסבורג ואיל בסן  
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוֹקובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: "הילד נרדם על ספרו", שמן על בד, ז'אן־בטיסט גרוז, 1755

© Sidney Paget, "Look at that with your magnifying glass, Mr. Holmes", Harry Ransom Center,  
The University of Texas at Austin

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2019 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס בדפוס סדר צלם

# הפואטיקה המסאית של אהרן שבתאי

## הערות על המסה הגנוזה "אהרן"

מיכאל גלוזמן

### הכתיבה המסאית של אהרן שבתאי

בשנים 1982-1986 פרסם אהרן שבתאי ארבע מסות השופכות אור על המפעל השירי שלו בשנות השבעים והשמונים. המסה הראשונה, "שיחה על שירה", פורסמה בכתב העת עכשיו ב-1982.<sup>1</sup> כשלוש שנים אחר כך, ב-1985, ראתה אור המסה המניפסטית "לקראת שינוי הנוסח", שוב בעכשיו, וזמן קצר אחריה, באותה שנה, הופיעה מסת-המשך בכתב העת מאזנים תחת הכותרת "שינוי הנוסח".<sup>2</sup> את הסדרה חתמה מסה שונה מעט מקודמותיה, "על יונה וולך", שנדפסה בכתב העת חדרים, בגיליון שהוקדש למשוררת לאחר מותה.<sup>3</sup> מסות אלה הן מן המרתקות שנכתבו על השירה העברית, אולם הן מעולם לא כונסו בספר. הביקורת, ברובה, התעלמה מהן, והן נשכחו מלב. עם זאת, כשהן נקראות יחדיו, המסות האלה מזמנות מפגש עם מחשבת השירה של שבתאי, אחד המשוררים האינטלקטואליים המקוריים ביותר בשדה השירה העברית בימינו, ומספקות מפתח פרשני גם לשבעת ספרי "הפואמה הביתית", שראו אור בשנים 1976-1986 ואשר נותרו במידה רבה לא מובנים.

לפני כשלוש שנים התחלתי לקרוא בעיון את שירתו של שבתאי, ובייחוד את הספרים המרכיבים את "הפואמה הביתית". בניסיון להבין את ההיגיון הפנימי של

- \* תודתי נתונה לקרן הלאומית למדע על תמיכתה במחקרי על שירת אהרן שבתאי (הצעה 153/17).
1. אהרן שבתאי, "שיחה על שירה", עכשיו, 46, 1982, עמ' 11-17.
  2. אהרן שבתאי, "לקראת שינוי הנוסח", עכשיו, 50, 1985, עמ' 57-67; הנ"ל, "שינוי הנוסח", מאזנים, נט: 5-6, 1985, עמ' 21-23.
  3. אהרן שבתאי, "על יונה וולך", חדרים, 5, 1985/6, עמ' 15-22.

הספרים הללו, שכל אחד מהם כתוב כשיר ארוך המורכב מפרגמנטים ממוספרים, פניתי אל המסות המטא-פואטיות של שבתאי. באותה עת העביר שבתאי את ארכיונו למרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית באוניברסיטת תל אביב. בתיקות שהועברו, שכללו מכתבים, טיוטות, כתבי יד גנוזים, רשימות ביקורת, פתקים ומערכי-שיעור שהכין לקראת הרצאות באוניברסיטה, מצאתי טיוטות של מסה נוספת שנכתבה ככל הנראה באותן שנים, "אהרן", שלא פורסמה מעולם. כמה מן הטיוטות למסה נכתבו בכתב-חרטומים קשה לפענוח, אחרות הוקלדו במכונת כתיבה. כשקראתי את הטיוטות חשבתי שגם במצבה הלא-גמור חשוב לפרסם את המסה. לימים סיפרתי להלית ישורון שאני עוסק בכתיבת ספר על שירת שבתאי וכי יש לי עניין מיוחד במסות שכתב בשנות השמונים. סיפרתי לה שבארכיונו מצויות טיוטות למסה שכותרתה "אהרן"; התברר שהמסה יועדה לפרסום בחדרים וכי יש בידי ישורון עותק שלה. לאחר זמן-מה קיבלתי מידה את המסה מודפסת במכונת כתיבה, מלווה בתיקוני הגהה בעט, שנוספו ככל הנראה בידי שבתאי עצמו. גרסה זו של המסה, המופיעה כאן לראשונה, היא גילוי של ממש – טקסט אישי ותיאורטי המציע נתיב אל לב הפואטיקה של שבתאי. מסה זו נכתבה ב-1985 והיא מצטרפת לארבע המסות שראו אור באותה תקופה, אף על פי שהיא אישית וחשופה מהן.

המסות ששבתאי כתב במחצית הראשונה של שנות השמונים תופסות מקום מיוחד במכלול יצירתו. הן שונות מרשימות הביקורת שלו, מכתיבתו האקדמית ומהמבואות מאירי העיניים שצירף לתרגומיו מן הקלאסיקה היוונית. דומה ששבתאי כתב אותן בניסיון לבאר ולהבהיר את הכתיבה הסריאלית שפיתח בספרי "הפואמה הביתית", אולם כמו ספרים אלה, גם המסות אינן קלות להבנה, בין השאר משום שקשה לסווג אותן מבחינה ז'אנרית. יש בהן קטעים הנקראים כממוארים אולם קטעים אחרים מפליגים אל הפרשנות ואל העיון התיאורטי. ניתן לומר כי כשהן נקראות יחדיו, המסות מציגות מעין "אוטוביוגרפיה של קורא", בלשונו של שלמה גרודזנסקי.<sup>4</sup> הן נותנות ביטוי לטווח הקריאה העצום של שבתאי, הנע רצוא ושוב מהשירה היוונית הארכאית למודרניזם האנגלו-אמריקאי, מהפסיכואנליזה הפרוידיאנית לאנתרופולוגיה של קלוד לוי-שטראוס, מטקסט של גוסטב פלובר לתלמוד הבבלי, מהדקונסטרוקציה לזן בודהיזם, מאפלטון לתפיסת העצמי אצל פרנץ קוהוט. תנועה זו מבדילה את המסות של שבתאי מהמסורת המסאית העברית. רבים מן המשוררים העבריים כתבו מסות המבטאות את תפיסת עולמם הפואטית, ופעמים רבות הייתה תפיסה זו מעוגנת בגישות ביקורתיות שרווחו באותה עת בספרות אירופה. כך, למשל, המסה של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון" (1915)

4. שלמה גרודזנסקי, אוטוביוגרפיה של קורא, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1974.

מהדהדת את תפיסותיו של הבלשן האוקראיני אפנסי אפנסייביץ פּוֹטֶבְנִיַה (Potebnja)<sup>5</sup>; המסה של אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה" (1933) מעניקה לגיטימציה להרמטיות פואטית ברוח הסימבוליזם של סטפן מלארמה; את המסה של זך "הרהורים על שירת אלתרמן" (1959) יש להבין על רקע ההתקפות של ת"ס אליוט על אלפרד טניסון ועל המשוררים הג'ורג'יאנים. עם זאת, אף אחת מן המסות האלה, רבות-השראה ככל שיהיו, לא הציגה סינתזה כה מורכבת ובה בעת כה אסוציאטיבית של מסורות טקסטואליות שונות זו מזו. הסינתטיות והאסוציאטיביות, המאפיינות גם את הפואמות של שבתאי, הקשו מאוד על הקוראים, ומהלך הטיעון בהן נותר לא נהיר.<sup>6</sup>

בלב המסות עומד, אם במוצהר ואם במובלע, הרצון להסביר את הכתיבה הסריאלית ששבתאי פונה אליה כדי להימנע ממה שהוא מכנה "אידיאליזציה של המושא". לשם כך הוא מציע הבחנה היסטורית הנוגעת למסורת הכתיבה בעברית, מהתנ"ך ועד לספרות העברית החדשה. לשיטתו, "הספרות העברית לא היתה מעולם מימטית – לא עסקה בפסל, מסיכה ותמונה (של המושא). נאמר: 'אהיה אשר אהיה', ובמיקרה של הכתיבה העברית משמעו של דבר הוא שכתובה היא תמיד ובאופן מודע התקה והרחבה".<sup>7</sup> אולם המסורת הטקסטואלית הזאת ננטשה בשלהי המאה התשע עשרה; לפי שבתאי, בתקופה זו עברה התרבות היהודית "מאתוס לאידיאליזציה (של 'האני', המושא, ההיסטוריה), ומתרבות היומיום, מן ההיגינה של הפרט במעגל השנה (ברוח ספרי ההדרכה המופתיים כמו הסידור, או השלחן ערוך) – לאידיאולוגיה".<sup>8</sup> התמורה ההיסטורית הזאת, טוען שבתאי, מגולמת בפואמה של ביאליק "המתמיד", שנכתבה על רקע תהליכי החילון והמודרניזציה שהביאו לשלילת אורח החיים המסורתי, ובכלל זה לנטישת בית המדרש. גיבורה של הפואמה הוא "מתמיד" שבחר לדבוק בלימוד הגמרא, בניגוד גמור לרוח הזמן. לדברי אבנר הולצמן, נראה כי ביאליק החל לעבוד על גרסה מוקדמת של הפואמה ב-1890 וכוונתו המקורית הייתה לכתוב "פואמה סיפורית בנוסח י"ל גורדון על חייו של המתמיד מילדותו עד זקנתו", אולם הוא "לא הצליח לממש את כוונתו זו, בעיקר משום שדמות הדובר הלירי – בחור-הישיבה לשעבר המתבונן במתמיד מבחוץ בהשתאות ובהערצה אך גם בכיקורת וברחמים – השתלטה

5. ביאליק נחשף לפוטבנייה בתיווכו של ברנר, שכתב את רשימתו "חבלי ביטוי" (תרע"ד) בהשראת מאמר של ארקדי גורְנְפֶלד, תלמידו של פוטבנייה; וראו מנחם פרי, שב עלי והתחמם – הדיאלוג ההומוארוטי בין ברנר לגנסין: מיקרו-ביוגרפיה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2017, עמ' 200.
6. במחקרו החלוצי על שירת שבתאי הציע שחר ברם תיאור שיטתי של מחשבת הספרות המנוסחת במסות של שבתאי, וראו שחר ברם, המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הולד שימל ואהרן שבתאי, מאגנס, ירושלים תשס"ה, עמ' 147-151.
7. שבתאי, "לקראת שינוי הנוסח", לעיל הערה 2, עמ' 57.
8. שבתאי, "שינוי הנוסח", לעיל הערה 2, עמ' 21.

על חלקים נרחבים מן היצירה".<sup>9</sup> לאחר השינויים וההשמטות שביאליק הכניס בטקסט הפכה "הפואמה הסיפורית" ל"פואמה תיאורית-הגותית הממוקדת בהתבוננות באובייקט אחד (המתמיד), המוצג בקיומו השגור והמחזורי מתוך הלכי הנפש המתחלפים של הדובר המתאר".<sup>10</sup> התיאור הגנטי של הולצמן עולה בקנה אחד עם האינטואיציות הפרשניות של שבתאי, הטוען כי ביאליק יצר נוסח חדש בספרות העברית המבוסס על אידיאליזציה: "הבחור בהכרח יקום, איפוא, ובתוקף צו אפלטוני ייצא לחפש את 'העולם', את 'המושא', את 'האני' וכו'. כך, כאמור, באופן דראמאטי (ובוודאי בלתי-נמנע), נוצר בספרותנו מודוס חדש (או בעצם מושאל – מאירופה של הסימבוליזם והדקדאנס). המיפנה מתבטא בנטישת הטכסט והטכסטואליות (התורה), הנתון עתה אינו המילה, אלא המושא ועבודת-האלילים שלו – האידיאה, האימאז', ובסופו של דבר זה 'האני' כמוקד של מערך אדיר של ציפיות-אכזבות ושל ארוטיזציה".<sup>11</sup>

ואכן, הפואמה מתעדת את זניחת בית המדרש, שתלמידיו, למעט אותו מתמיד, עוזבים אותו בזה אחר זה. בסיום הפואמה מתאר הדובר את עצמו כמי שזנח את בית המדרש אולם לא שכח את מסירותם של אחרוני יושביו ללימוד גמרא:

לא-גרם מְזְלִי כִּי-אֶבֶד עִמָּכֶם,  
עִמְלִים עֲנִיִּים – מִסְפָּכֶם נִפְרָדְתִּי.  
נִטְשָׁתִי תוֹרָתִי, פֶּשַׁעְתִּי עַל-לֶחֶם,  
וּבְדֶרֶךְ אַחֲרַת לְבָדִי אֶבְרָתִי.  
הַעֲתִים הַשְׁתַּנּוּ, וְהִרְחַק מִגְבוּלְכֶם  
הַצְבָּתִי מִזִּבְחִי, נִתְתִּי אֶת-סִפִּי –  
אֶךְ זָכַר עוֹדְנִי אֶת-כָּלְכֶם, אֶת-כָּלְכֶם,  
תְּמוֹנַתְכֶם תִּלְוִנִי, לֹא-תִמוּשׁ מִלְבִּי.<sup>12</sup>

נקודת מפנה היסטורית זו, שממנה נסקה הספרות העברית החדשה, מזוהה תדיר עם ערכי המורנה והחילון שאפשרו את עלייתו של "אני" אינדיבידואלי, שכמו הדובר בפואמה של ביאליק הוא גיבורה של ספרות התקופה. אולם שבתאי, שכמו כל משורר עברי מודרני הוא תוצר מאוחר של המהפכה הזאת, מזהה גם את האובדן שהיא הביאה עמה. מובן שלא מדובר בנוסטלגיה אל העולם האורתודוקסי של העיירה היהודית או לאורח

9. בתוך חיים נחמן ביאליק, השירים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, תל אביב 2004, עמ' 114.
10. שם, שם.
11. שבתאי, "לקראת שינוי הנוסח", לעיל הערה 2, עמ' 57.
12. ביאליק, השירים, לעיל הערה 9, עמ' 131.

החיים הדתי. שבתאי מבכה את אובדנו של אתוס טקסטואלי שהוא מודאלי במהותו, שהתלמוד הוא גילומו המובהק, ואת בחירתה של הספרות העברית באידיאליזציה, שהיא "הנוסח האופייני למערב", ובחיי היומיום היא "רפלקס המקביל לנשימה"<sup>13</sup>. אולם האידיאליזציה, אותה בנייה של ה"אני" באמצעות אימאז'ים והחצנות, היא בעיניו של שבתאי "ריקמה סרטנית שמרוקנת, מפצלת, יוצרת ניתוקים, ופוצעת אותם מבפנים"<sup>14</sup>. התוצאה היא אי־אפשרות לייצר עמדה שהיא הטרוגנית ומודאלית כלפי המושא. התלמוד הוא דוגמה מופתית לעיסוק לא במושא אלא במודאליות:

במסכת ברכות, לדוגמה, אין הקדושה אידיאה. התלמידים שמים לב ומביאים כאסמכתא את העובדה שרב יהודה נפח (תקע נוד) בשעת התפילה, המתין קמעה, והמשיך בתפילתו. או שאת הרוק (שנטף מפיו) ניגב בטלית. בעובדות אלה הקדושה אינה אלא באופן, ומאתרים אותה מדי פעם במהלך ההבדלי, היינו ממקרה למקרה; ממקרה למקרה הקדושה משתנית, כשם שכל מקרה ומקרה משתנה (מתפרש אחרת) ביחס לקדושה.<sup>15</sup>

שבתאי אינו מבהיר מה מקור השימוש שלו במושג המודאליות אולם דומה כי הוא נסמך על הבלשנות הסטרוקטורלית, התופסת את הלשון כמערכת של הבדלים; משמעות המסמן אינה אינהרנטית לו אלא היא נקבעת על פי ההבדל בינו לבין מסמנים אחרים במערכת. כך, לקדושה, בדוגמה ששבתאי מביא מן התלמוד, אין משמעות אחת קבועה; משמעותה נקבעת על סמך ההבדל בין הקדוש לטמא: "וּלְהַבְדִּיל בֵּין הַקֹּדֶשׁ וּבֵין הַחַל וּבֵין הַטָּמֵא וּבֵין הַטְּהוֹר" (ויקרא י, י). מאחר ש"ממקרה למקרה הקדושה משתנית", ניתן להבין את הקדושה כמושג רק על פי מופעה, המשתנים מהקשר להקשר, כשכל מופע מסמן מודאליות מסוימת.

המסות "לקראת שינוי הנוסח" ו"שינוי הנוסח" נכתבו בעת ששבתאי החל לכתוב את בגין, הספר החותם את ספרי "הפואמה הביתית", שיצא לאור ב־1986. הן בגין והן כירה, ספר שנגזו אך כתב היד שלו שמור בארכיון קיפ, נותנים ביטוי לעניין הגובר והולך של שבתאי בתלמוד ובמודוס המודאלי שהוא מאפשר. אולם אף על פי שהמסות נכתבו לקראת סיום פרויקט הכתיבה של "הפואמה הביתית", הן שואפות לנמק את המכלול של "הפואמה הביתית" ואת הפואטיקה המודאלית, לפיה למושא אין משמעות יציבה, שכן משמעותו נקבעת על פי הקשרים המשתנים תדיר. על רקע זה ניתן להבין את האמירה של שבתאי בספרו החמור (1982), הנכלל ב"פואמה הביתית": "בְּכָל

13. שבתאי, "לקראת שינוי הנוסח", לעיל הערה 2, עמ' 58.

14. שם, עמ' 58.

15. שבתאי, "שינוי הנוסח", לעיל הערה 2, עמ' 23.

הַגֵּד // אֲנִי מְחַפֵּשׁ / נִקְדָּה // שְׂפָה אוֹכֵד // שְׁוִי הַמְּשָׁקֶל<sup>16</sup>. מכאן גם נובעת המשיכה לכתיבה הסריאלית, שהיא מודאלית באופיה. כך, למשל, כאשר שבתאי שואל בספר זה מהו "בן", הוא מספק סדרה של תשובות המונחות זו לצד זו. ה"בן" אינו מושא לאידיאליזציה או לפיחות, שבעיני שבתאי הם היינו הך, ומשמעות המושג "בן" זוכה לפירושים חדשים, המשתנים "ממקרה למקרה":

71

וְתַדַּע שְׁבֵן

הוא

מי שִׁידוֹ

מְלֵאָה חֶצֶץ

72 (נוסח אחר)

וְתַדַּע שְׁבֵן

הוא

מי שִׁידוֹ

מְלֵאָה מִים

[...]

74

וְתַדַּע שְׁבֵן

הוא

מי שְׁזָנְבוֹ

שְׁקוּעַ בְּבִיץ<sup>17</sup>

אף על פי שהשאלה מהו "בן" מעסיקה את שבתאי לכל אורך הספר, ולמעשה לאורך חטיבות שלמות בשירתו, הוא נמנע, במכוון, מתשובה אחת. גם השאלה המשלימה –

16. אהרן שבתאי, החמור (1982), שבע פואמות, עם עובד וחרגול, תל אביב 2012, עמ' 89.

17. שם, עמ' 97.



מהו "אב" – זוכה לסדרה של תשובות שעצם הצבתן זו לצד זו פירושה כי לכל אחת מהן משמעות רק במסגרת המכלול, שהוא מערכת של הברלים. כאמור, העמדה הרדיקלית ששבתאי ניסח במסות אלה, שבהן יצא נגד השירה העברית, מביאליק ועד ויזלטיר, לא עוררה את ההדים שקיווה להם בעת פרסומן. אמנם לאחר פרסום המסה "לקראת שינוי הנוסח" יצא ויזלטיר נגד עמדתו הפואטית של שבתאי, אולם הוא לא התמודד עם הביקורת על השירה העברית אלא נזעק להגן על שירתו-שלו ועל שירת בני דורו והאשים את שבתאי בקריאה מגמתית בשירת שנות החמישים והשישים: "זה זמן מה נוהג אהרן שבתאי, בהתבטאויות פולמוסיות מזדמנות בהקשרים שונים, לצרור את כל שירת שנות החמישים והשישים בשק אחד [...]"; שבתאי, לדבריו, "נעשה פתאום קורא מרושל להתמיה, קורא רדוקטיבי".<sup>18</sup> כותרת הרשימה של ויזלטיר, "על סינדרום פגי ומשהו על סכנותיו", מתייחסת למשורר הצרפתי שארל פגי (Péguy), אך ברשימה אין הסבר מה הצד השווה בין שני המשוררים. ניתן להניח שוויזלטיר רמז לקונברסיה שעבר פגי, שהיה בצעירותו סוציאליסט אנטי-דתי אך בבגרותו חזר לדת והתנגד למודרניזם השירי בכללותו<sup>19</sup> – בדומה להתנגדותו של שבתאי למודרניזם שמתוכו צמח, המודרניזם של דור המדינה ושל שירת שנות השישים. בתגובה למאמרו של ויזלטיר כתב שבתאי את המסה "שינוי הנוסח" ובה הרחיב את טענותיו על המודרניזם בשירה העברית. אולם הפולמוס גווע עד מהרה ונשכח מהזיכרון התרבותי.

### "אהרן" – מדרש השם

המסה "אהרן", שנכתבה, כאמור, ב-1985, מציגה תפיסת מודאליות העולה בקנה אחד עם זו המוצגת במסות "לקראת שינוי הנוסח" ו"שינוי הנוסח" אולם היא ביוגרפית יותר, ובמובנים מסוימים היא קרובה יותר למסה "על יונה וולך", הנפתחת בנסיבות המפגש של וולך ושבתאי בשנות השישים: "ערב אחד, כשהייתי בתל אביב, מישהו דפק בדלת, הכניס אותה, והלך. בלי אקדמות נוצרה ידידות ונפגשנו בתכיפות במשך חודש, עד שנמלכתי בדעתי וחזרתי לשגרת הלימודים בירושלים"; לדברי שבתאי, "יונה בעצמה יצרה כל הזמן אב והרסה אב (כי זה היה טיב התנסותה הבסיסית). [...] הסיפור שלי לעומת זאת היה ליצור לעצמי הורים מבעד לספירה של הגדילה (עבודה, חינוך)".<sup>20</sup>

18. מאיר ויזלטיר, "סינדרום פגי ומשהו על סכנותיו", מאזנים, נט: 1-2, 1985, עמ' 16.

19. אני מודה לדורי מנור, שהסבריו על שארל פגי סייעו לי להבין את ההקשר הנרמז בכותרת מאמרו של ויזלטיר.

20. אהרן שבתאי, "על יונה וולך", לעיל הערה 3, עמ' 15.

אמנם שבתאי מציג את עצמו ואת וולך כמי שבחרו בנתיבים שיריים שונים – היא "מיסטיקנית" ואילו הוא "בעל מזג רבני", בלשונו – אולם מהצגת המפגש ביניהם עולה כי שניהם חיפשו הורים חדשים: היא בשל יתמותה מאב, הוא בשל הניכור שחש כלפי אביו. היחסים עם האב, הנזכרים כאן בקיצור רב, כבדרך אגב, מתוארים ביתר הרחבה במסה "אהרן", שדמותו המאיימת של האב המכה, המייצג את החוק, מפציעה בה בעוצמה. אולם דומה שהזיקה בין "אהרן" לבין "על יונה וולך" נובעת בעיקר מהמשגה דומה של ה"אני". במסה על וולך שבתאי מנסח לראשונה את הממד המהפכני בשירתה: וולך "ניפצה לרסיסים את דחליל האני (כ'אובייקט' סגור שתכניו-תכונותיו קודמים ללשון)";<sup>21</sup> תפיסה זו של ה"אני", המיוחסת כאן לוולך, מנוסחת ב"אהרן" כריבוי "אני'ים" או כאי-יציבות ה"אני". אף על פי שמקורות השפעה שונים פעלו על כל אחד מהם – ושבתאי מטיב לזהות את הזיקות של כל אחד מהם למסורות טקסטואליות אחרות – מדרש השם שמציע שבתאי ב"אהרן" עוסק גם הוא במודאליות של ה"אני", שלעולם אינו אחד.

בעברית, מאז ומתמיד, השם הוא אתר של משמעות. שמו הראשון של יעקב המקראי, למשל, ניתן לו משום שאחז בעקב אחיו ("וַאֲחֵרֵי כֵן יֵצֵא אָחִיו וַיֵּדוּ אֶחָד בְּעֵקֶב עֵשָׂו וַיִּקְרָא שְׁמוֹ יַעֲקֹב" [בראשית כה, כו]), ואילו שמו השני, ישראל, ניתן לו משום שנאבק במלאך אלוהים ("וַיֹּאמֶר לֹא יַעֲקֹב יֹאמַר עוֹד שְׁמִי כִּי אִם יִשְׂרָאֵל כִּי שָׁרִיתָ עִם אֱלֹהִים וְעַם אַנְשִׁים וַתִּוְכַל" [בראשית לב, כט]). שבתאי דורש את שמו־שלו ברוח מדרשי השמות במקורות וטוען: "הכתיבה שלי, החל מהרגע שהייתה בי איזו מודעות, עסקה בכתיבת 'אהרן', כי כתיבה משמע לעסוק בשם, לנגוע בחומר של האמונה ושל הגורל. כתבתי מבעד ל'אהרן' את הדירה (ההחצנה, המושגיית), ומבעד לדירה – את 'אהרן'".<sup>22</sup> ה"דירה" היא דירת הוריו של שבתאי ברחוב פרוג 15 בתל אביב, שכל היחידות בה (המטבח, חדרי השינה, חדרון המלתחה) היו עבורו "מקדשים אדירים של משמעות".<sup>23</sup> בתוך הדירה, שהיא החצנה של המשפחה, היה לאהרן, הבן האמצעי, מעמד של "אחר" – מעמד שהוא מפרש באמצעות מדרש של שמו:

בעוד שיעקב ויואל אחי נקראו על שם אבא וסבא של אבא, והיו זונאבענדים אמיתיים (זה שמנו הקדום), "אהרן" היה ה"אחר". "אהרן" היה מצד פומרנץ – על שם אח בוגר של אמי, בנה הבכור של סבתא. הוא היה פועל בקואופרטיב בנאים ונפטר מדלקת ריאות. שמור עמי פתק בעיפרון שכתב במחלתו לחבריו, בקשה הססנית לעזרה שבהלוואה. ברוב חלקי הדירה נקראתי אפוא "אהרן", אבל

21. שם, עמ' 16.

22. ראו לעיל, עמ' 179.

23. ראו לעיל, עמ' 175.

בחדרה של סבתא תמיד נקראתי בשם המקורי – "אַרְן". החדר הזה היה בשבילי  
מין עיר מקלט – ובעיקר מקלט מ"אהרן".<sup>24</sup>

שבתאי מתרחק משם האב וקושר את עצמו לשושלת האימהית, ששייכותו אליה מעמידה חיץ בינו לבין אביו ואָחיו. בכך הוא מסמן הבדל בין הזיקות של כל אחד מן האחים להורים ומציג את המשפחה עצמה כמערכת של הבדלים. אולם גם שמו הפרטי אינו יציב, שהרי הגייתו משתנה מחדר לחדר. סבתו, שעל שם בנה הוא קרוי, מבטאת את שמו ביידיש ("אַרְן"), וההגייה השונה מספקת לו מקלט מזהותו כ"אהרן" ביתר חלקי הדירה. השם נכתב כאן על פי ההגייה ביידיש, ולא על פי הכתיב, הוזהה ביידיש ובעברית. אמנם לאורך המסה שבתאי כותב מילים ביידיש בכתיב פונטי, אולם כאן נרמה שהשמטת האות ה"א משמור־שלו (אהרן-ארן) היא כשלעצמה מדרש. בניגוד לשם "אברם", שהפך ל"אברהם" ("וְלֹא יִקְרָא עוֹד אֶת שְׁמֹךְ אֲבִרָם וְהָיָה שְׁמֹךְ אֲבִרָהָם כִּי אָב הַמּוֹן גּוֹיִם נִתְתִּיךָ [בראשית יז, ה]), שבתאי מתאר מרחב שבו ה"א מושלת משמו. ואם ה"א שנוספה ל"אברם" והפכה אותו ל"אברהם (אבינו)" מזוהה עם שם האב, הרי שההגייה ביידיש (אַרְן) מסירה משמו של שבתאי את האות המזוהה עם החוק.<sup>25</sup> כששבתאי דורש את שמו הפרטי ונותן בו הבדלים, הוא זוכר מן הסתם גם את אי־היציבות של שם משפחתו. אבי המשפחה, אברהם שבתאי, נולד בעיירה ריפין שכפולין כאברהם זונאבענד (Sonnabend). משמעות השם בגרמנית היא "שבת", ולכן עם העלייה לארץ בחר האב בשם "שבתאי".<sup>26</sup> עברות שמות בתקופת היישוב התבססו בדרך כלל על תרגום השם או על בחירה בשם שמשמעותו דומה. כך למשל החליף מאיר ולד את שם משפחתו ל"יערי" משום ש"ולד" הוא "יער" ביידיש, ואבא שנלר החליף את שם משפחתו ל"חוש"י משום ש"שנלר" משמעותו "מהר יותר". אברהם זונאבענד לא עברת את שמו ל"שבת" אלא נסמך על הדמיון הצלילי בין "שבת" ל"שבתאי" ובכך יצר זיקה לדמותו של שבתאי צבי, ושלא במתכוון גם האציל על השם הילה מלנכולית שהיא אחת מהתכונות הנקשרות לכוכב שבתאי.

מקור השראה נוסף ששבתאי מציין הוא המשורר היפני באשו, בן המאה השבע

עשרה:

24. ראו לעיל, עמ' 179-180.

25. אני מודה לאיל בסן שהפנה את תשומת לבי למשמעות אפשרית זו של השמטת האות ה"א.

26. המילה המקובלת בגרמנית לציון היום השביעי בשבוע היא Samstag, אך באזורים אחדים בגרמניה משתמשים במילה Sonnabend. אברהם זונאבענד הילד מופיע בתמונה בספר ריפין, שם נכתב השם בדרך אחרת – זינאבנד. וראו שמעון קאנץ (עורך), ספר ריפין, ארגון יוצאי ריפין בישראל ובתפוצות, תל אביב תשכ"ב, עמ' 215.

וכך אני מגיע (ושוב, לא בלי איזו פזילה ליצירה של פלובר) לדמוניות של הדירה. כל הכיוון שלי כמשורר הוא לעלות לרגל למקדשים הללו, כמעט אני אומר – בסנדלי עשב, כאותו משורר-מורה מופלא, מחבר הדרך הצרה אל עומק הצפון, מטסואו באשו. המקדשים האלה (מטבח, בית כיסא, חדר שינה וכו') נקראים מקדשים, הואיל והם אמונותינו.<sup>27</sup>

בדרך כלל שבתאי מציג את המפגש שלו עם השירה היוונית הארכאית, ובייחוד עם עבודות וימים מאת הסיודוס, כרגע מכריע בהתפתחותו כמשורר. הוא גם מציין את קובץ השירים של רוברט לואל מ-1959, *Life Studies*, כספר שסימן לו דרך אל השירה הווידויית. באזכור שמו של אותו "משורר-מורה מופלא", מחבר הספר ששבתאי מכנה "הדרך הצרה אל עומק הצפון",<sup>28</sup> חושף שבתאי גם את מחשבת הזן כמקור השפעה חשוב, ומשמעותה של מחשבה זו עבורו עולה מסיפור המיוחס לבאשו: "נזיר שאל את מורה הזן ג'ושו: מהו ה'אני' שלי? ג'ושו אמר: האם אכלת את דייסת האורז? הנזיר אמר: אכלתי. ג'ושו אמר: לך איפוא לשטוף את קערת האוכל".<sup>29</sup> "התיעוב העמוק למופשט" מאפיין את מחשבת הזן של ג'ושו, כותב יואל הופמן ומוסיף כי המסר של ג'ושו הוא "שאינ שום מסר: שהעולם על כל דבריו השונים אינו 'טוב' או 'רע', לא 'קדוש' או 'טמא' – אין הוא שום דבר מעבר לעצמו", ולכן לב העניין הוא מה שנמצא מול העיניים: "רגל הכיסא"; 'הקומקום שנחרך'.<sup>30</sup> דחיית השאלות המטאפיזיות בשם היומימי והקונקרטי, המעוגנים בחוכמת היומיום, עולה בקנה אחד עם הפואטיקה של ספרי "הפואמה הביתית", המתארים חפצים ואביזרים הקשורים לפולחני היומיום, אולם דומה ששבתאי מציג את באשו כ"משורר-מורה מופלא" מסיבה נוספת, הקשורה בשמותיו ובמשמעויותיהם, כפי שעולה מדבריו של יעקב רוז, שתרגם את ספרו של באשו ואף הוסיף לו "אחרית דבר":

השיר המוקדם ביותר שלו נכתב כנראה בהיותו בן שמונה-עשרה, אז גם זכה לשמו הספרותי הראשון – טובו. לבאשו, כמו ליפנים רבים עד ימינו, ובמיוחד בקרב אמנים, משוררים ואנשי רוח, היו שמות רבים, שביטאו את גילם ואת השינויים שחלו בחייהם האישיים והמקצועיים. אחר כך חתם בשם מונופוסה, וכעבור עשר שנים שינה את שמו לטוסיי (אפרסק ירוק) מתוך הערצה למשורר הסיני לי-באי

27. ראו לעיל, עמ' 177-178.

28. על תרגום כותרת ספרו של באשו ראו לעיל, עמ' 178 הערה 4.

29. מצואו באשו, הדרך הצרה לאוקו, מיפנית: יעקב רוז, חרגול, תל אביב, 2006, עמ' 76.

30. יואל הופמן (עורך), "מבוא", בתוך ספר הזן של ג'ושו, מסינית לאנגלית: יואל הופמן; מאנגלית לעברית: דרור בורשטיין, בבל, תל אביב 2007.

(המאה השמינית) שפירוש שמו הוא אפרסק לבן. את השם באשו, שגם הוא אינו שמו המקורי, נתנו לו תלמידיו ומעריציו הרבים, בשל עץ [בננה] שנטע בגנו.<sup>31</sup>

המחשבה על כך שבאשו שינה את שמו כמה פעמים, ושהשם עצמו מתפקד לעתים כמדרש, בוודאי קסמה לשבתאי, ש"אהרן" שלו הוא ניסיון להציג "אהרנים" רבים, שאת ההבדלים ביניהם יש לדרוש. למעשה, מדרשי השם של שבתאי החלו הרבה לפני שכתב את "אהרן". בשיר המוקדם "יציאת מצרים", שהופיע בספרו הראשון, חדר המורים, שראה אור ב-1966, דימה שבתאי את עצמו למשה המקראי (ששם אחיו אהרן).<sup>32</sup> התקה זו היא מדרש המעלה באופן מקודד את היריבות בין שני אחים, נושא ששבתאי נדרש אליו לא אחת. מדרש השם מופיע גם בספרו פתחתי את הדלת ועמדת שם (2019), שחטיבתו השנייה נקראת "אהרן". בחטיבה זו שבעה עשר שירים שגיבורם, אהרן, מופיע בשמו, וברבים מהם מופיע לצדו כפיל ששמו אהרן – למשל בשיר השישה עשר, "אהרן צוחק":

אַהֲרֹן מְרַחֵק מְעֶצְמו

אֶת אַהֲרֹן

אַהֲרֹן אֶחָד בְּבֵית

עַל הַמִּטָּה

וְאַהֲרֹן אַחֵר

גַּם בְּבֵית וְגַם בְּמִטָּה

אֶבֶל בְּנַפְרֵד,

מְלַטֵף אֶת סֶדֶק הַתַּחַת

הוא לא עֶסוּק

בְּעֶצֶב שֶׁל אַהֲרֹן

הוא מִתְעַלֵּם מִמֶּנּוּ

וְרַק צוֹחֵק<sup>33</sup>

31. בתוך באשו, הדרך הצרה לאוקו, לעיל הערה 29, עמ' 104.

32. אהרן שבתאי, חדר המורים, "עכשיו", תל-אביב 1966, עמ' 16.

33. אהרן שבתאי, פתחתי את הדלת ועמדת שם, עם עובר, תל אביב 2019, עמ' 50.

הכותרת "אהרן צוחק" מדגישה את ההגחכה העצמית של הדובר, הלועג לעיסוקו ב"אני". באמצעות התיאור של אהרן ושל הכפיל שלו יוצר שבתאי פער מכוון בין ה"אני" לבין עצמו, ובכך הוא מקעקע את האחדותיות ואת הקוהרנטיות המיוחסות ל"אני". ה"אני" מארח את כפילו, אולם לא ניתן לדעת מי משניהם הוא אהרן האמיתי והראשוני. לכן ניתן לראות את חטיבת השירים הזאת כפיתוח מאוחר של התפיסה המוצגת במסה "אהרן", שבה השם מושם במרכאות משום שהוא גילום לא יציב של ה"אני".

## הדירה והפתיחות של השיח

במסה "אהרן", שבתאי לא רק מציג תפיסה מודאלית של משמעות אלא גם מפליג – בהשראת תיאוריות פוסטמודרניות – אל מערבולת הלשון ואל מה שהוא מכנה "הפתיחות של השיח". שבתאי שב כאן אל חלליה של דירת הוריו ואל סצנות מפתח שהתרחשו בה. הדירה מוצגת כאתר מיתי שמרחביו נתפסים בעיניו כ"מקדשים אדירים של פרשנות" – תיאור המלחים את המבט הילדי, המחולל "הפלאה" של פעולות יומיומיות, עם המבט של הפרשן המבוגר, הנשען על ההגות הסטרוקטורליסטית והפוסט-סטרוקטורליסטית ומתאר את האירועים ממרחק השנים.<sup>34</sup> בהקשר זה מעניינת ההשוואה בין הדירה כ"טקסט" לבין ספרו של גוסטב פלובר על פיתויו של אנטוניוס הקדוש:

כל היחידות הגדולות בחלוקה הזאת (החדרים, השירותים, הכניסה, חדרון המלתחה) היו מקדשים אדירים של משמעות – של הלכה ואגדה, של פולחן ודרמה. על דרך ההקבלה הייתי משווה את הסינקרטיזם שבשיח הדירתי הזה לטקסט כמו פיתויו של סן-אנטואן של פלובר (במאמר מוסגר – ההשוואה הזאת פורייה גם כדוגמה איך סמנטיקה "משתגעת" והופכת על נקלה מתוויו ערכי לצמחייה פראית של תיאולוגיה, פתולוגיה, הגיולוגיה, ארטולוגיה וכו'). במטבח, למשל, יושבים ואוכלים – זה המקום לחלק מסוים של השולחן ערוך, ובעת ובעונה אחת נתהווה כאן מין סנהדרין, או טריבונל, ובהקשר זה דיברתי על דרמה (וגם נזכרתי בפלובר).<sup>35</sup>

הערת האגב על הטקסט של פלובר מסייעת להבין את תפיסת המשמעות אצל שבתאי עצמו. ספרו של פלובר על אנטוניוס הקדוש מערב ז'אנרים שונים: כותרת המשנה שלו היא "שיר בפרוזה" ("un poème en prose"), חלקים ממנו כתובים כמחזה והוא חורג מן

34. שבתאי פיתח את נושא הדירה במסה מאוחרת, וראו אהרן שבתאי, "רחוב פרוג 15", הארץ, 18 באפריל 1997.

35. ראו לעיל, עמ' 175-176 והערה 1 שם.

הנורמות של הרומן הריאליסטי. שבתאי רואה בספר דוגמה ל"סמנטיקה 'משתגעת'", שכן המשמעות עולה בו על גדותיה ופורצת לכיוונים לא צפויים. כוונתו של פלובר הייתה לכתוב מעין הגיוגרפיה מודרנית שבמרכזה נזיר המתגבר על פיתויים הנקרים בדרכו, והספר הוא אכן אנציקלופדיה של חלומות, הזיות ותחושות של אקסטזה, שילוב של "תיאולוגיה, פתולוגיה, הגיולוגיה, ארוטולוגיה וכו'" המבוסס על מחקר מקיף ביותר ועל קריאה בלתי נלאית של פלובר באינספור מקורות. מישל פוקו סבר שהסתמכותו של הספר על טקסטים קודמים פתחה מרחב ספרותי חדש לחלוטין. אמנם גם קודם לכן היו ספרים שנשענו על מסורות טקסטואליות קודמות, כגון דון קיחוטה, אולם הם התייחסו למסורות אלה באירוניה ועשו בהן שימוש פארודי, ואילו פלובר ייצר "ספרייה" שבה כלולים כל הספרים שנכתבו אי פעם – מהבהבים, מופיעים ונעלמים; ולא רק ספרים שנכתבו אלא גם ספרים שעשויים היו להיכתב.<sup>36</sup> זהו מרחב התשוקה לספרים, מרחב ההשתוקקות לכתיבה המערבלת את כל המסורות הטקסטואליות. במובן זה, ספרו של פלובר מבשר, לדעת פוקו, את הכתיבות המודרניסטיות של סטפן מלארמה וג'יימס ג'ויס.

לא קשה להבין מדוע טקסט זה של פלובר כה קסם לשבתאי: ערכוב הז'אנרים, הקשרים האינטרטקסטואליים עם מסורות כתיבה קודמות, דגם הכתיבה הספרותית הנשענת על מחקר היסטורי-תיאורטי – כל אלה מאפיינים גם את הפואטיקה של שבתאי. העניין של שבתאי בטקסט של פלובר נובע מהמעבר המהיר מ"תיווי ערכי" ל"צמחייה פראית". מעבר דומה מתרחש גם ב"אהרן", בין השאר כאשר "השיח הדירתי" נפתח לכיוונים בלתי צפויים: פעולות המתחוללות בדירה וחפצים יומיומיים הנמצאים בה מוצגים במונחים השאובים מן העולם היווני העתיק או מן ההלכה היהודית ומקבלים משמעויות מפתיעות. הקניות, למשל, מתוארות כפולחנים: "אמי הייתה מקבלת סמכות לצאת כחלוץ, כאילו אל משכן קירקה, כדי להחליף (וזהו, כאמור, מילה גורלית) כסף תמורת נעליים – שהן החומר של הבלתי ידוע והבלתי בטוח".<sup>37</sup> האם מדומה לאודיסאוס ממין נקבה, דמות מיתית רבת-עוצמה היוצאת אל משכן קירקה, ופעולה פשוטה – קניית נעליים – מוצגת כעסקת חליפין, בהשראת האנתרופולוג הפולני ברוניסלב מלינובסקי, שהציג את מעשה החליפין בגיניאה החדשה כפעולה המבססת את היחסים החברתיים ומקדמת משא ומתן על סטטוס חברתי. ההפלגה הלא-צפויה מהיומיומי למיתי ולאנתרופולוגי – ו"מתיווי ערכי" ל"צמחייה פראית" – מגולמת בלשון

36. לתיאור הספרים שקרא פלובר כדי לכתוב את יצירתו ראו Michel Foucault, *Language, Counter Memory, Practice*, trans. Donald Bouchard, Cornell University Press, Ithaca 1977, pp. 89-91.

37. ראו לעיל, עמ' 175.

הדימויים של שבתאי: הדיונים סביב שולחן האוכל במטבח הדירה מדומים לשולחן ערוך של רבי יוסף קארו, היושבים סביב השולחן מדומים לסנהדרין או לטריבונל, "הארון של אבא", הסגור בפני הילדים, מתואר כהר סיני או כחורשת האריניות. דומה שהמילה החשובה בדימויים אלה היא "או", המעידה על מה ששבתאי מכנה "הפתיחות של השיח". הדימוי פותח פתח לסדרה: לדימוי מיתי אפשרי אחד מתווסף דימוי אחר השאוב מעולם מיתי שונה ("הר סיני" או "חורשת האריניות", שהיא – כפי שמוסבר לאדיפוס העיוור – "מקום קדוש ואין לפסע בו").<sup>38</sup> השוואת דבר אחד לאחר על סמך דמיון מאפשרת להשוות אותו לדבר נוסף – שרשרת המהדהדת את רעיון ה"דיפרנס" של שרשרת הסימנים.

אין זה מקרה שבעקבות הצגת דירת המשפחה כמרחב קונקרטי הפתוח למשמעויות מיתיות ("מקדשים אדירים של משמעות") מגיע שבתאי לניסוח פרוידיאני של היחסים בין הביתי לאלביתי – וזה, ככל הנראה, לב־לבה של המסה. כידוע, מאמרו של פרויד, "המאום" (או, בתרגום החדש, "האלביתי"), נפתח בדיון על משמעות היחסים בין "unheimlich" (מפחיד, זר) לבין "heimlich" (ביתי, מוכר). באמצעות קריאה אטימולוגית רבת־ניואנסים פרויד מראה כי משמעויותיהן של מילים אלה אינן רק מנוגדות אלא גם חופפות. התחילית "un" יוצרת את הרושם "כי משהו הוא 'מאום', דווקא משום שאינו מוכר ורגיל", אך "לא כל דבר שהוא חדש ולא־רגיל הוא מעורר־אימה".<sup>39</sup> בין "גוני המשמעות הרבים של המלה הקטנה heimlich מצוי גם אחד, שהוא חופף את ניגודו [...]. בכלל, אנו נמצאים למדים, כי המלה heimlich אינה חד־משמעית, אלא שייכת לשתי ספירות מוצגים, שאמנם אינן מנוגדות זו לזו, אך הן זרות למדי אחת לחברתה, לספירת המוצגים של המוכר, הנעים, ולספירת המוצגים של הנסתר, החבוי".<sup>40</sup> האלביתי שוכן בתוך הביתי, ולכן תחושות האימה והפחד באות לידי ביטוי לא אחת דווקא במרחב המוכר והאינטימי.

ניתוח אטימולוגי זה הוא בדיוק מה שמעסיק את שבתאי כאשר הוא מדבר על הפתיחות של השיח – תכונה של הלשון המולידה, כמעט בהכרח, "צמחייה פראית" המטשטשת את ההבדלים המכוננים את הלשון ואת הסדר הסמלי. עם זאת, העניין של שבתאי במסה של פרויד אינו נובע רק מהאמביוולנטיות ומדו־הערכיות של הלשון בכללותה אלא גם מדו־הערכיות של הבית, המתגלה, דרך הלשון, לא רק כאתר של אינטימיות אלא גם כמרחב של אלימות ואימה. לכן הוא מסכם: "הדמוניות של הדירה

38. סופקלס, אדיפוס בקולונוס, מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן, תל אביב, 1999, עמ' 26.

39. זיגמונד פרויד, "המאום", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל אביב 1968, עמ' 8, ההדגשה במקור.

40. שם, עמ' 9.



היא אכן מה שפרויד מכנה 'das Unheimliche' – הבלתי נעים, המפחיד והמוזר, שהם תכונות של הדירה (das Heim) כמחוז האינטימיות (Heimliche).<sup>41</sup>

\*

כזכור, פוקו טען כי ספרו של פלובר על פיתויו של אנטוניוס הקדוש הוא טקסט מלומד המעיד על המחקר המקיף שערך מחברו. גם המסות של שבתאי – ובייחוד "אהרן" – מעידות על השכלה רחבה ביותר ותובעות מן הקוראים היכרות עם מגוון עצום של מסורות טקסטואליות. במושגיו של רולאן בארת במות המחבר ניתן לחשוב על "אהרן" כעל "חלל רב-ממדי שבו משולבות ומתנגשות כתיבות רבות ושונות שאף אחת מהן איננה בראשיתית: הטקסט הוא רקמה של ציטוטים המגיעים אלינו מאינספור חדריה של התרבות"; "כוחו היחיד [של הסופר] הוא לערבב את הכתיבות, לסכסך אותן זו בזו".<sup>42</sup> הניסוחים ב"מות המחבר" מעידים על כך שבארת תופס את הטקסט כרקמה של ציטוטים וכי אין זו תכונה של טקסט ספציפי אלא של הטקסטואליות עצמה. תפיסה זו מבוססת על האנונימיות של המחבר, ולכן בארת מתעלם לחלוטין מן הסובייקטיביות של המחבר, אף על פי שבכוחו של זה "לערבב את הכתיבות".<sup>43</sup>

והנה הפרדוקס: הסגנון של "אהרן" הוא אידיויסינקרטי לחלוטין. דומה שהוא דורש מן הקוראים לאמץ את האסטרטגיה של הסימבוליסט הצרפתי פייר מנאר, גיבורו של בורחס, שביקש בראשית המאה העשרים לכתוב-מחדש את דון קיחוטה. מנאר העלה את האפשרות שכדי לכתוב את דון קיחוטה עליו "לדעת טוב ספרדית, לחזור לחיק הדת הקאתולית, לעשות מלחמה במאוריים או בטורקים, לשכוח את תולדות אירופה מ-1602 עד 1918, להיות מיגל דה סרוונטס".<sup>44</sup> אף על פי שמנאר דוחה, בסופו של דבר, את האפשרות הזאת כקלה מדי, העמדה שהוא מנסח מאירה את התביעה ששבתאי מעמיד בפני קוראיו.

41. ראו לעיל, עמ' 179.

42. רולאן בארת, "מות המחבר", בתוך רולאן בארת, מות המחבר, מישל פוקו, מהו מחבר?, מצרפתית: דרור משעני, רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 14.

43. בכתיבתו המאוחרת נסוג בארת מן הניסוחים של "מות המחבר". בינואר 1980, בסמינר האחרון שהעביר בקולז' דה פראנס זמן קצר לפני מותו, הוא כבר דיבר על "חזרה למחבר" ועל "חזרה לכיוגרפיה". במסגרת דיונו ב"כתיבת החיים" הוא גם ניסה להמשיג את ריבוי ה"אניימ" של המחבר, וראו Roland Barthes, *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, trans. Kate Briggs, Columbia University Press, New York 2011, pp. 208-211.

44. חרחה לואיס בורחס, בדיונות, מספרדית: יורם ברונובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 45; ההרגשה במקור.

אצל שבתאי, ערכוב הכתיבות הוא המופע של הסובייקטיביות. בניגוד לכארת, שעבורו אינטרטקסטואליות היא פעולה ללא פועל, שבתאי ממשיג אותה כביטוי המובהק ביותר של פעולה סובייקטיבית. דומה שהמסה "אהרן" דורשת מן הקוראים "להיות אהרן", להכיר את כל הטקסטים ששבתאי עצמו קרא; רק כך הם יוכלו לזהות כיצד הוא מסכסך את הכתיבות. אולם משימה זו נידונה לכישלון לא רק משום שאי אפשר לשחזר את טווח הקריאה של שבתאי במלואו ואת האופן שבו עיכל והבין את הטקסטים שקרא אלא גם משום שעל פי תפיסתו של שבתאי, ה"אני" מלכתחילה מרובה, לא אחיד, מפולש, וכל ניסיון להטיל עליו יציבות הוא מצג שווא. אי אפשר להיות "אהרן" משום שהמופע של אהרן נכון לרגע מסוים ולקונסטלציה מסוימת. כך נעשית המסה למופע של סגנון חד-פעמי המשבש מניה וביה את מושג ה"אני".