

פרק ראשון

פרשנות פסיכואנליטית ורביעיית אלכסנדריה

“חייב אני לכתוב כל זאת בצינת שחור־על־גבי־לבן, עד לזמן שבו יכלו הזיכרון וכוח־הרחף שלו. יודע אני שהמפתח שאני מנסה לסובב – בי הוא.”¹

רביעיית אלכסנדריה עוסקת באופנים השונים, ואף הסותרים, שפרספקטיבות נרטיביות שונות מתארות את אותן התרחשויות אנושיות. קורותיה של דמות המספר בארבעת כרכי הרביעייה מסופרות מכמה נקודות מבט הסותרות זו את זו לעתים קרובות ויוצרות דמות מספר בלתי אחידה ואשר זהותה משתנה בנקודות שונות לאורך העלילה. לבחירתו של לורנס דארל בנרטיב רב־קולות מקום מרכזי בתפיסתו הקיומית הפוסט־מודרניסטית את המציאות. דמות המספר מצהירה כי מטרת מסעה היא להתעלות על שאלת האושר האישי כדי להפוך את החיים לאמנות.²

בהקדמה לאחד מכרכי היצירה כותב דארל כי נושאה המרכזי הוא “חקירת האהבה המודרנית.”³ אך במהלך הקריאה נחשף הקורא לתמות אחרות, דומיננטיות לא פחות ואף סותרות לכאורה. סתירות אלו אינן ניתנות ליישוב, וחויית הפרדוקס והאמביוולנטיות מוצגת במהלך היצירה כבסיס האנושי לקיום המודרני. בכל אחד מארבעת כרכי היצירה מוצג נרטיב שונה של אותה התרחשות, המפריך את אמתותיו של הנרטיב הקודם. השאלה ‘מהי האמת?’ נידונה ולכאורה מאבדת את תקפותה ואת הרלוונטיות שלה במהלך קריאת הרביעייה, ומוחלפת בשאלה אחרת: ‘באיזה אופן מסופרים סיפורים אלו ומהן המשמעויות השונות המקיימות אופנים אלו?’ מיקוד השאלה המרכזית של הספר

¹ דארל 1988, ב, עמ' 18.

² לאורך הספר, נעשה שימוש במושגים ‘המספר’, ‘המחבר’ ו‘הסופר’. בכדי למנוע בלבול בין שלושת אלו, אבקש להבהיר כי כאשר אני משתמש במושג ‘המספר’ אני מתייחס לאחת מהדמויות מפיהן מסופר סיפור העלילה. כאשר אני משתמש במושג ‘המחבר’ אני מתייחס ללורנס דארל כמי שכתב את היצירה רביעיית אלכסנדריה על מגוון דמויות המספר שבהן. כאשר אני משתמש במושג ‘הסופר’ אני מתייחס לדמותו הממשית של לורנס דארל שבין השאר כתב יצירה זו והיה נשוי לארבע נשים, נולד בהודו ונפטר בדרום צרפת. על מורכבות הקשרים בין מושגים אלו, אני מרחיב במהלך הספר עצמו.

³ דארל, 1988, ב, 7.

באופני ההצגה של הנרטיבים השונים של העלילה מאפשר גם התייחסות משמעותית יותר לעושר לשונו של דארל, או במילותיו שלו: ל"יפעתה האוקיינית של לשון",⁴ המתכתבות כמובן עם הפרפראזה המפורסמת של פרויד לאמירתו של רומן רולן באשר לחוויה האינסופית והטרומ-מילולית המתארת את יחסו של הפרט בעולם.⁵ דארל ניסה להמחיש את חוויית ה'אי-היות-במקום' הפרטית שלו דרך כתיבתו.⁶ אולם, כפי שכתב בלום,⁷ החיפוש אחר הבית האבוד הוא למעשה החיפוש אחר המקום שכבר הנך בו, והוא החיפוש הקשה ביותר.

היסוד הביוגרפי והיסוד הבדיוני

בפרשנות ליצירות ספרות נוצר מרחב סבוך במפגש בין היסודות הביוגרפיים ליסודות הבדיוניים. לעתים היסוד הביוגרפי דומיננטי יותר מהיסוד הבדיוני ולעתים ההפך הוא הנכון. ברוב הפרשנויות לטקסטים יש שילוב מסוים בין השניים, וקשה להעלות על הדעת היעדר מוחלט של יסוד כזה או אחר בניתוח פרשני. הצגה אובייקטיבית לכאורה של פרט ביוגרפי ביצירה בנפרד ובמנותק מאופן ביטוי הסובייקטיבי והבדיוני של פרט זה, מתעלמת מכך שכל ביטוי בשפה הוא בגדר סיפור בדיוני.

רביעיית אלכסנדריה נכתבה כיצירה בדיונית, אולם כמו כל יצירה אינה מנותקת ממהלך חייו של המחבר ומחוויותיו המוחשיות.

על מורכבות היחס בין היסודות הביוגרפיים והבדיוניים בספרות, ובמיוחד בספרות העוסקת בבחינת השאלות שבבסיס ההתמודדות האנושית עם הקיום, עמד שגיאה במחקר על ספרו של אפלפלד פולין ארץ ירוקה.⁸ שגיאה הצביע על הסתירה לכאורה בין שני מושגים אלו. הסיפור הביוגרפי מתייחס לעובדות חייו של הסופר, בעוד הסיפור הבדיוני מתייחס למבעי תודעתו הכתובים. אולם סתירה זו מאבדת מתקפותה אם מתחשבים בכך שגם סיפור אוטוביוגרפי הוא סיפור בדיוני, מעצם השימוש בלשון שבתורה מייצגת את הזיכרון. בכל בחירה להכליל סיפור כזה או אחר בתוך סיפור ביוגרפי מעורב מעשה של בדיה ונוצרים קשרים שלא היו מצויים בהכרח בהוויית הסיפור כפי שהתקיימה למעשה. ברגע שאנו מספרים על העבר, מובאת לתוך מעשה הסיפור תודעת המספר ובכך נוצק לתוך הסיפור אלמנט בדיוני. הביטוי הבדיוני ברביעיית אלכסנדריה הוא ביטוי

⁴ שם, עמ' 17.

⁵ Freud, 1927, pp. 46–56

⁶ פדיה 2011, עמ' 29.

⁷ בלום 2008, עמ' 43.

⁸ שגיאה 2009, עמ' 152.

לתהליך הרפלקטיבי של לורנס דארל, הכותב כדי לבטא את קיומו הממשי ולעצב בכך את תודעתו כאדם. התפיסה כי שילוב בין יסודות בדיוניים ליסודות ביוגרפיים אפשרי ואף נחוץ כדי להעניק נפח לתהליך הרפלקטיבי, מהווה סינתזה בין הגישה השוללת את חשיבות הביוגרפיה בהבנת הטקסט מחד לבין הגישה המעצימה את הניתוח הביוגרפי כדרך להבנת הטקסט מאידך.

את העמדה השוללת כמעט לגמרי את תקפות היסוד הביוגרפי בניתוח הספרותי מייצגות התאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות שבישרו את מותו של המחבר, כמו זו של בארת, המסיטות את היסודות הביוגרפיים של המחבר לשוליים. בארת הרי כתב כי "תהליך ההבעה בכללותו הוא תהליך ריק המתפקד באופן מושלם מבלי שיהיה צורך למלאו באישיות של הדוברים".⁹

אולם קביעתו של בארת היא טוטלית ומרוקנת מתוכן את משמעות היסודות הביוגרפיים של המחבר בתהליך הפרשנות וההבנה של היצירה הספרותית. לדידו, הטקסט הספרותי יכול להיקרא כפי שהוא ואין צורך בהקשר נוסף לצורך הבנתו באופן מושלם. ניתן להסיק כי קביעה פסקנית זו הייתה, בין השאר, תגובה לעיסוק היתר של הפרקטיקה הפסיכואנליטית בביוגרפיה של הסופר ובניתוח הפסיכולוגי-פשוטני של היצירה ושל הקשר בין הסופר לדמויות המופיעות בה.

מנגד ניצבת כאמור העמדה הפסיכואנליטית הקלאסית, המעצימה את היסודות הביוגרפיים בהבנת הטקסט ומתבססת על פרשנות פסיכולוגית לטקסטים שכתב מושא הביוגרפיה. השאיפה להתחקות אחר התהליך הרפלקטיבי של מושא הביוגרפיה דוחפת את הפרשן לנתח את הטקסט על ידי חיפוש עדויות עצמיות ורמזים לנסיבות חייו. כיוון שמשאלתה של הפסיכואנליזה היא להבין את התנהלותו של האדם על פי אירועים מוקדמים ומשמעותיים בחייו, הביוגרפיה היוותה את אחד השדות המוקדמים שהפסיכואנליזה פגשה בהם את הספרות.

מארי בונפרט, פסיכואנליטיקאית בת דורו של פרויד, שהייתה גם ידידתו הקרובה של רילקה, טענה למשל כי יש לנתח יצירות ספרות על ידי ניתוח הביוגרפיה של המחבר.¹⁰ טענה זו מתבססת על הנחות היסוד המוקדמות של הפסיכואנליזה שראו במיניות הילד מפתח להבנת ההתפתחות האישית של האדם הבוגר. כדי להבין את מקור היצירה ואת משמעותה, יש לחשוף את אופן ההתפתחות של מיניות המחבר ולפענחה. המיניות הופכת בידי בונפרט לקרדום גדול המונף על יצירת הספרות. היא הציעה לחפש בטקסט את שרידי המיניות הילדית שהודחקה, צונזרה ונשכחה כדי לפרש את העלילה ואת הדמויות.

⁹ בארת 2005, עמ' 12.

¹⁰ Bonaparte 1935, pp. 259–293.

בנופרט הניחה כי אותם מנגנוני הגנה הפועלים על התכנים המיניים ומאפשרים את הופעת החלום, יופיעו גם בטקסט. היא מנתה ארבעה מנגנונים כאלה: ייצוג, דחיסה, פיצול והתקה.

תפיסה פשוטנית זו של הטקסט והחיטוט בו כדי לאתר את עקבות ילדותו של המחבר גררו ביקורת עזה על המתודה כולה והיו הרקע לאמירתו הכוללנית של בארת, המרוקנת מתוכן את דמותו של המחבר. אולם ביקורתם המוצדקת של בארת ושל מבקרים אחרים על התמקדות היתר בסופר עצמו אינה מביאה בחשבון את ההבדל החשוב בין הסופר לבין דמות המספר כפי שהיא עולה מקריאה ביצירתו. דמות המספר מתכוננת ופועלת בהקשרים מסוימים שהתעלמות מהם, על ידי קריאה צרה של הטקסט, עושה עוול לטקסט עצמו.

אין להתעלם אפוא מן ההקשרים השונים של המציאות שבה נכתבה היצירה, במיוחד אם מקבלים את התפיסה ההרמנויטית הגורסת כי ניתן להבין את הפרט רק בהקשר רחב. תפיסה זו נוסחה בעבר על ידי ההרמנויטיקן הראשון, שליירמכאר, שכתב בתמציתיות מופתית כי ניתן להבין את הפרט "רק מתוך הכלל".¹¹

הדגשים שמציעה התאוריה הפסיכואנליטית, כמו למשל החשיבות של ביטויי המיניות המופיעים בטקסט כמסגרת מושגית, יכולים לשמש בניתוח בלי לרדד את הטקסט לכדי כתב חידה המקדד בתוכו את פרטי ילדותו המודחקת של הסופר. שימוש זהיר כזה בהמשגות הפסיכואנליטיות ימנע את הסכנה של שימוש ביסודות הביוגרפיים לשם הסברת היסודות הבדיוניים ביצירה ולשם פירוש היחסים בין שני סוגי היסודות. מטרת הפרשנות, על פי הוגה מודרני יותר כמו גאדמר, היא להציף שאלות הקיימות בטקסט כדי לתהות על משמעותו. הבנת הטקסט מתאפשרת רק לאחר בירור השאלה שהטקסט ביקש לענות עליה.¹²

קריאת היסודות הביוגרפיים והיסודות הבדיוניים זה בצד זה תוך רגישות לאופן שהם מזינים זה את זה, היא המאפשרת הבנה עמוקה של המסע הקיומי שלורנס דארל יצא אליו. ניתן לקרוא את רביעיית אלכסנדריה במנותק מההיבטים הביוגרפיים של דארל. קריאה כזו עשויה להניב אף תוצאות פרשניות לא מבוטלות, שידגישו את העושר הלשוני ואת מורכבות העלילה של היצירה. אולם פרשנות כזו תותיר תחושת החמצה בשל התעלמות מן המציאות ומן התרבות שבהשפעתן נכתבה היצירה. לורנס דארל כתב את הרביעייה בתקופה היסטורית מוגדרת ובשלב מסוים של חייו.

¹¹ Schleiermacher 1977, p. 210

¹² Gadamer 2004, p. 363

"מחבר היצירה נוכח אך ורק במכלול היצירה, ואין הוא נוכח באף לא אחד המומנטים של המכלול הזה בנפרד, ופחות מכול בתוכנו התלוש מן המכלול. הוא מצוי באותו מומנט בלתי ניתן להבחנה מן המכלול, שבו הצורה והתוכן מתמזגים זה בזה לבלי הפרד, ויותר מכל אנו חשים בנוכחותו בצורה... המחבר האמיתי אינו יכול להיעשות לדמות, שכן הוא היוצר של כל דמות, של כל מה שדימויי ביצירה. לכן, מה שמכונה 'דמות המחבר' יכול להיות רק אחת הדמויות ביצירה הנתונה (אמנם זו דמות מסוג מיוחד). הצייר לא פעם מצייר את עצמו בתמונה (בקצה שלה), ומצייר גם את הדיוקן העצמי שלו. אולם בדיוקן העצמי איננו רואים את המחבר כשלעצמו (אותו לא ניתן לראות), לפחות לא יותר מכפי שאנו רואים אותו בכל יצירה אחרת של המחבר האמור; יותר מכל הוא מתגלה לנו בציוורים המעולים ביותר פרי מכחולו... את היוצר אנו רואים רק ביצירתו, אך בשום אופן לא מחוצה לה."¹³

"ביוגרפיה והיסטוריה אינן פשוט מיוצגות או משתקפות אלא נכתבות מחדש, מתרגמות זו את זו בטקסט באופן שחושב את שתיהן מחדש. כדי להבין לעומק את השפעת הקונטקסט על הטקסט, עלינו לא רק לדעת את הקונטקסט, את ההקשר האמפירי – אלא גם ללמוד לקרוא אותו: לקרוא אותו במקביל לקריאת הטקסט וכחלק ממנו. לכן נבקש להראות כיצד התביעה הביקורתית המובנת מאליה, הלגיטימית, לקונטקסטואליזציה של הטקסט – בעצמה צריכה, בהד בעת, להיחשף לתהליך פחות מוכר (אך לא פחות הכרחי) והוא טקסטואליזציה של הקונטקסט."¹⁴

רביעיית אלכסנדריה מצריכה פרשנות דקדקנית וזהירה למארג המורכב של היסודות הבדיוניים עם היסודות הביוגרפיים. אף שאין מדובר בספר אוטוביוגרפי, הרי גם הצהרותיו של המחבר עצמו וגם האופן שהוא הבנה את היצירה מעידים על הזיקה בין שני סוגי היסודות בתהליך הרפלקטיבי של המחבר, ועל אחת התמות המרכזיות ביצירה. דמות המספר, על מורכבויותיה ועל ריבוי קולותיה, מחייבת לפרש את "מה שנמצא מעבר", כפי שטבע לז'וזף,¹⁵ היינו את האופק המפגיש בין מחבר היצירה לדמות המספר. שם המספר הראשי ביצירה, לורנס דארלי, כמעט זהה לשמו של הסופר, לורנס דארל, ובכך למשל מעיד על כוונתו של דארל להוביל את הקורא במשעול הדק

¹³ בחטין 2008, עמ' 195.

¹⁴ פלמן ולאוב 2008, עמ' 14.

¹⁵ Lejeune 1989, p. 154.

המשתרע בין מרחבי הבדיון והביוגרפיה. קרבה פונטית זו, כמעט פשוטה וגסה מדי, מעידה על כוונתו האירונית של דארל. מצד אחד הוא אכן מצביע על השילוב ביצירה של יסודות ביוגרפיים ובדיוניים, אולם מצד שני, בגלל המובנות-מאליה של קרבה זו, הוא גם מציב אזהרה כי אל לקורא ליפול בפח של ניתוח פסיכולוגיסטי מרדד.¹⁶

על בחירת שם המספר כדי להעיד על הקרבה אך גם להזהיר מפני משמעויותיה אפשר ללמוד עוד מפרויד. פרויד ראה בתופעת הדמיון בין שמותיהן של דמויות בספרות לשמותיהם של המחברים או לשמותיהם של בני משפחתם הקרובים עדות להזדהות היסטורית ולניסיון לעיבוד מנטלי של חוויות רגשיות כואבות כמו אובדן.¹⁷ הוא העיר זאת אגב ניתוח לדמותו של המלט ולשחזור בדרכים שונות את יחסו של שייקספיר לאביו ולבנו. אביו של שייקספיר נפטר זמן קצר לפני כתיבת המחזה, המבטא בהרחבה את היחסים המורכבים בין בן לאביו ובין הבן לרוחו. פרויד ציין כי שמו של המלט דומה מאוד לשם בנו של שייקספיר שנפטר בגיל צעיר, המנט. פרויד טען כי דמיון זה מעיד על ניסיונו האמביוולנטי של שייקספיר להתמודד עם הנושא של יחסי אב-בן ומהווה בכך ניסיון לא-מודע של שייקספיר להנכיח את זיכרונו של אביו.

עדות להנכחת השם כדי לציין את מושא התהליך הרפלקטיבי כביטוי לעיבוד חוויה רגשית כואבת ניכרת כבר בכרך הראשון של הרביעייה. דארלי כותב כי הוא יוצא למסע של כתיבת היצירה כדי להתמודד עם משא העבר, כדי להבין את אשר אירע לו ואת שהביאו לגלות הזמנית באי היווני שנמלט אליו. הוא מקווה כי יוכל להשתחרר מהכאב הקיומי שחוה בעזרת הכתיבה, אך מכיר באפשרות כי לא יהיה לה האפקט המרפא שהוא מצפה לו. למרות זאת הוא מקווה כי בעזרת המילים יוכל להחיות את זיכרונותיו ולהעביר באמצעותן משהו מהחוויה הקיומית שלו. גם אם לא יצליח להגיע "לנקודה שבה הכאב נעשה אמנות",¹⁸ כפי שהוא כותב, אין הוא יכול לחדול מהניסיון.

רביעיית אלכסנדריה היא ניסיון של המחבר לעבד חוויה רגשית בראשית דרך הפגשה בין היסודות הבדיוניים ליסודות הביוגרפיים. פרשנות היצירה כאן תשלב בין קריאה סינכרונית בנבכי הביוגרפיות שנכתבו על לורנס דארל והמכתבים שכתב הוא עצמו לבין פרשנות מדוקדקת של ביטויי תודעה אלו ביצירה.

¹⁶ דארל טומן עוד כמה רמזים לאורך היצירה המעידים על הקרבה התמטית בינו לבין דמות הגיבור הראשי ביצירה. דוגמה אחת היא ההתייחסות בספר למוצאו האירי של הגיבור דארלי – גם אמו של דארל הייתה ממוצא אירי.

¹⁷ פרויד 2007א, עמ' 321.

¹⁸ דארל 1988א, עמ' 10.

תמצית העלילה

לורנס דארלי הוא מורה ממוצא בריטי המתגורר באלכסנדריה, בחסות הדיפלומט הצרפתי פומפל. הוא מקיים יחסים עם מליסה, רקדנית קברט מקומית. את ג'סטין,¹⁹ אשתו היהודייה של נאסים חוסנאני, בנקאי קופטי אמיד, הוא פוגש באירוע תרבות מקומי, שם היא מפתה את דארלי ולוקחת אותו כמאהבה. בה בעת נאסים מתיידד אתו ממניעים שבשלב זה אינם ברורים. הוא מזמינו לצייד הברווזים המסורתי באגם, שבמהלכו נהרג קפודיסטריה, המוכר לדארלי מסיפוריה של ג'סטין ולפיהם הלה אנס אותה בילדותה. לאחר הצייד ג'סטין נעלמת. בכרך הראשון מופיעות כמה דמויות משנה שמאוחר יותר הופכות למרכזיות בעלילה: מאונטאוליב, השגריר הבריטי, מנהל רומן עם לילה, אמו של נאסים. בנה הצעיר של לילה ואחיו של נאסים, נארוז, סובל מחך שסוע ומתגורר באחוזה גדולה בכפר. הסופר פרסוורדן, אינטלקטואל בריטי בעל מוניטין, עובד גם הוא בשירות הדיפלומטי בעיר. קלאה הציירת חיה חיי נזירות. סקובי, מלח בריטי שפרש, מנהל חיי מין הומוסקסואליים וטרנסג'נדריים אף שבמקביל הוא מועסק על ידי המשטרה המצרית המקומית ולאחר מכן על ידי שירות הביון הבריטי. ד"ר בלתור, רופא הומוסקסואל, עומד בראש קבוצת לימוד של הקבלה. מאונטאוליב מתקרב למשפחת חוסנאני הקופטית ומגלה את התכנית החשאית של נאסים וג'סטין, שנועדה לחזק את מעמדו של המיעוט הקופטי במדינה. תכניתם של נאסים ומשפחתו היא לספק נשק למחתרת היהודית הפועלת בפלסטינה של שנות הארבעים המוקדמות, ובכך לקשור ברית בין המדינה היהודית שבדרך לבין המיעוט הקופטי נוכח התעצמות הרוב המוסלמי. כאשר מאונטאוליב מגלה את המזימה, הוא חש חצוי בין נאמנותו ללילה, לנאסים ולג'סטין לבין נאמנותו לבריטניה. פרסוורדן, המודע לחשד נגד נאסים, מתקשה בהתחלה להאמין לו ואף נקלע לעימות חריף עם ראש שירות הביון בשגרירות, מאסקלין. אולם לאחר שהוא מגלה מפיה של מליסה כי אמת הדבר, הוא מחליט להתאבד כדי לא לסכן את מעמדו. דארלי מבין שג'סטין ניצלה אותו כדי לברר אם פרסוורדן מודע לתכניתם ויסכל אותה. לאחר שהמזימה נחשפת על ידי מאונטאוליב, ג'סטין עוזבת את אלכסנדריה ואילו נאסים מצליח לחמוק ממעצר באמצעות שלמונים שהיוו את כל רכושו. מאונטאוליב עצמו שורד את כאב הבגידה ונושא לאישה את אחותו העיוורת של פרסוורדן, ליזה. קלאה, שאיבדה את ידה בתאונת צלילה, חוזרת לצייר לאחר הקשר הרומנטי שניהלה עם דארלי,

¹⁹ בתרגום לעברית נכתב שמה ד'וסטין. גם בשמותיהן של יתר הדמויות לא נצמדתי כאן לכתיב שהונהג בתרגום לעברית: נאסים ולא נסים, בלתור ולא בלשאצר וכו'.

ששב מהאי היווני במהלך המלחמה יחד עם בתם של נאסים ומליסה. הוא מוצא עצמו היורש של הונו של פרסורדן ומחליט להקדיש את עצמו לחיי כתיבה.

פסיכואנליזה וספרות – הקורא-הטקסט-המחבר

חקר השפה לשם הבנת התודעה האנושית מהווה חלק מרכזי בתאוריה הפסיכואנליטית העכשווית. שושנה פלמן, מהחוקרות הבולטות של הקשר בין פסיכואנליזה לחקר השפה, טוענת כי שני תחומי המחקר שווים בחשיבותם.²⁰ על פי תפיסה, אל לה למסורת הפסיכואנליטית לראות עצמה בת סמכא מיוחדת או בלעדית לחקר האובייקט הספרותי. לשיטתה שני התחומים עוסקים בחקר התודעה האנושית. חקר השפה והפסיכואנליזה בודקים כיצד תודעת האדם מכוננת וכיצד היא מתבטאת בפעולותיו, ובכלל זה התבטאויותיו המילוליות. בשני התחומים קיימות הפונקציות של המחבר (או המטפל), של הדמות הטקסטואלית (או התוכן) ושל הקורא (או המטפל), המקיימות ביניהן יחסים מורכבים ביותר ונשענות זו על זו ביחס של דיאלוג.

אלמנט מרכזי במסורת הפסיכואנליטית הוא פרשנות הטקסט באופן המזכיר את עבודת הפרשנות לחלום בשעת הטיפול. במסגרת פרשנות זו יש להבדיל בין החלום עצמו (הטקסט) לבין עבודת החלום (פרשנות הטקסט). היסוד המרכזי בפרשנות החלום הוא ההתייחסות הנבדלת לרבדים מודעים ולא-מודעים של הטקסט, או בניסוח המקורי – רבדים גלויים (manifest) וסמויים (latent).²¹ הנחת היסוד על פי פרויד היא קיומו של לא-מודע נפשי, המורכב מפנטזיות לא מודעות, אשר ביטוייו הלשוניים מתווכים על ידי מערכת מורכבת של מסננים (הגנות) המְשנים את משמעותו, מְכנים ומכוננים אותה. תהליך ההכניה הזה ניתן לתיאור במונחים פסיכואנליטיים כתהליך של העברה הנשען על אותן הגנות. הגנות אלו הן אמצעים נפשיים כמו התקה, עיבוי, זיכרון חיפוי, סובלימציה והשלכה, אשר להעמקת התהליך הפרשני יש לעקוב אחר פעולתם בלשון ובטקסט.²² הפרשנות המתבססת על אלמנטים פסיכואנליטיים מאפשרת לפרשן לקרוא את הטקסט באופן דומה למטפל המקשיב לתכנים הלא-מודעים של המטפל.

הקשר בין התאוריה הפסיכואנליטית לבין חקר הספרות והשפה התקיים מראשית ימי התאוריה וקשור לרקע התרבותי של פרויד. ההשכלה הקלאסית

²⁰ Felman 1977, pp. 12–43; Felman 2003, pp. 21–86.

²¹ פרויד 2007א, עמ' 217.

²² Freud 1898, pp. 299–322.

שקיבל וההשפעות של הרומנטיקה הגרמנית בצעירותו גרמו לספרות לשמש מקור השראה לרעיונותיו, אך בשאיפה לבססם באופן מדעי. פרויד קיים קשרים משמעותיים עם סופרים בני דורו כמו ריינר מריה רילקה, תומס מאן וארתור שניצלר, והושפע בכתיבתו מסופרים כמו גתה, שילר ושייקספיר. הוא השתמש בכלים האנליטיים שיצר לניתוח יצירות ספרות ודמויות בספרות כדי לפתח את רעיונותיו ולהדגימם. בשנת 1897 ערך פרויד את הניתוח הפסיכואנליטי הראשון לטקסט של המשורר השווייצרי ס"פ מאייר, וחשף בו, לדבריו, זיכרון מודחק של המשורר מרומן עם אחותו. פרויד התלהב מהאפשרות של שימוש בכלים פסיכואנליטיים לניתוח דמויות בספרות, ועסק בכך לכל אורך הקריירה שלו.²³ הוא טען שיצירות ספרות מבטאות "אהבת אמת".²⁴ למעשה, הוא ייחס לספרות ערך גבוה יותר מאשר למחקרים מדעיים וכתב כי ניתן להתייחס למחקריו המוקדמים על ההיסטוריה ועל הנירוזות כאל סיפורים קצרים.

פרויד ראה בסופר אדם שהצליח לעשות טרנספורמציה לפנטזיות הלא-מודעות שלו בלי להפר את האיזון הנפשי שלו. הסופר יוצר עולם בדיוני שהוא מפריד מהמציאות. הכתיבה משמשת פונקציה נפשית המחפה על חוסר השלמות של המציאות.²⁵ יומרתה של הפסיכואנליזה להגיע למעמקי נפש האדם מצביעה על כך שבטקסטים מסוימים יש פוטנציאל לשינוי מנטלי. טקסטים אלו מניעים את הקורא ומשפיעים עליו על ידי תהליכים קדם-מילוליים. אופן פעולה זה של הטקסט נסתר גם מהסופר עצמו ומהווה חיבור בין הלא-מודע של המחבר ללא-מודע של הקורא. החוויה האסתטית המתרחשת בעת שאדם עומד מול יצירת אמנות או קורא טקסט ומושפע ממנו באופן עמוק, היא תהליך מורכב הניזון מחוויות ילדות מוקדמות. חוויה אסתטית זו בנויה משני רבדים: ברובד הראשון הקורא מצליח לדמיין כי הפנטזיה שהסופר מציע היא הפנטזיה הפרטית שלו. ברובד השני מתקיימת האשליה כי הדמות המתוארת בטקסט היא ממשית. יכולת הקורא להכיל אשליה מורכבת זו, המבוססת על יכולתו להזדהות, היא היוצרת את החוויה האסתטית.

פסיכואנליטיקאים כמו תומס אוגדן²⁶ הצביעו על הדמיון בין ההקשבה הנדרשת מהקורא להקשבה הנדרשת מהמטפל. קיימת הקבלה בין האופן שהמטפל מקשיב למילותיו של המטופל ומוצא בהן משמעות – הנובעת מתוך הסיטואציה הטיפולית שכוללת לא רק את תוכן הדברים אלא גם את האופן שהם

²³ Nägele 1978, pp. 129–135.

²⁴ Bea 1984, pp. 141–152.

²⁵ פרויד 1988.

²⁶ Ogden 1997, pp. 1–21.

נאמרו ואת השפעתם על המטפל – לבין האופן שהקורא קורא את הטקסט ומאפשר לעצמו להיות מושפע ממנו. הקורא, או המטפל, אינו חייב בהכרח לחפש משמעות נסתרת, חבויה או 'אמתית' של הטקסט, אלא להשתקע בחוויית הקריאה עצמה. השתקעות זו יוצרת אצל הקורא והמטפל חוויה רגשית המאפשרת לו לחיות את המעמד שהגורל זימן לו, גם בעת תהליכים נפשיים משמעותיים כמו אבל. הקריאה בזמנים כאלו היא מעשה של יצירה המאפשר לקורא לבסס בתוכו את המבנה שישלב בחייו את החוויה הרגשית המיוחדת ויקבל אותה.

הסופר הנו פסיכולוג בהגדרתו כיוון שהוא מנסה לגרום לקורא להבין את הדמויות שיצר. כך ניתן לתאר את הרומן כמבנה סימבולי מורכב שמטרתו ליצור אצל הקורא חיבורים בין רבדים מודעים ללא-מודעים. חיבורים אלו דומים לחיבורים הנוצרים במהלך טיפול באינטגרציה בין החלקים השונים של העצמי ובחיבור חוויות רגשיות לתהליכים מנטליים. בטיפול, בשונה מבכתיבה, החיבור בין המודע ללא-מודע מהווה חלק מהעבודה הפרשנית הטיפולית, ובדרך כלל הוא מבוצע על ידי המטפל. חיבורים אלו מהווים פריצות דרך תרבותיות וחברתיות בגלל האופי הפומבי של הספרות, הנחשפת לקוראים רבים. הם מחפשים בה פתרונות קיומיים לשאלות מטרידות על אודות החיים, ודרך הקריאה מתבוננים בעצמם ועוברים שינוי.²⁷

ההנחה כי תהליכים לא-מודעים של הסופר מתבטאים ביצירה עצמה בצורה ובתוכן דרך מנגנון הסובלימציה, נחשבת הנחה מרכזית בניתוח פסיכואנליטי של טקסט. אחת הדוגמאות הראשונות לכך היא פרשנותו של הפסיכואנליטיקאי הנודע הנץ קוהוט, שניתח את הרומן מוות בוונציה של תומס מאן מתוך ההנחה כי הקונפליקטים הלא-מודעים שעברו על הסופר בעת כתיבת הרומן, למשל התאבדותה של אחותו השנייה ומות אמו, גרמו לו לכתוב את יצירת המופת הזאת, וכי עצם כתיבתה והתקת התכנים הרגשיים לדמויות בספר סייעו למאן לשמור על שלמות העצמי שלו.²⁸

המונח הפרוידיאני זיכרון חיפוי (*screen memory*), המתאר תופעה קלינית של זיכרונות ילדות בנליים לכאורה המכסים על חוויות ילדות משמעותיות יותר שהודחקו, היווה מודל שסייע להבחין בקשר שבין חוויות המתוארות בטקסט לבין הזיכרונות המודחקים של הסופרים, תוך שימוש בפרטים ביוגרפיים ידועים. מונח זה במתודה לפירוש חלומות יהווה ציר משמעותי בפרשנות של מושאי

²⁷ Ogden 2000, pp. 65–88.

²⁸ Kohut 1957, pp. 206–228.

המחקר, בין אם הם חלומות ממש או בעלי מבנה של חלום.²⁹ קשרים אלו ואחרים, שארחיב עליהם בהמשך, בין התאוריה הפסיכואנליטית לבין יצירתו של דארל, מהווים את נקודת המוצא לפרשנות לרביעיית אלכסנדריה.

פרשנות פסיכואנליטית ורביעיית אלכסנדריה

מטרתו המוצהרת של המחבר בכתיבת היצירה הייתה להמיר את הכאב האישי לאמנות, ובמילים אחרות, פרוידניות, להעביר את חוויותיו האישיות תהליך של סובלימציה: "רוצה אני שיחיו שוב עד לנקודה בה הכאב נעשה אמנות... אולי ניסיון-סרק הוא זה, לא אוכל לומר. אבל חובה עלי לנסות".³⁰ אולם אין מדובר כאן במחקר המתיימר להבין את מניעיו או סיבותיו של הסופר, אלא להראות את ביטויי תודעתו ואת התהליכים הרפלקטיביים שעברו עליו בכתיבת היצירה עצמה. מכיוון שתהליך רפלקטיבי זה של חקירת העצמי ושל מיסוד דמות המספר טומן בחובו יומרה למימוש היסוד המרפא של הכתיבה – כוונתו המוצהרת של דארל – המתודה הפסיכואנליטית מתאימה במיוחד לפרשנות היצירה.

פרשנות זו אינה רדוקציה של יצירתו של דארל לניתוח פסיכולוגי של קורות חייו. מושא הפרשנות הפסיכואנליטית המסורתית כפרקטיקה טיפולית נמצא בשיחות שבין המטפל למטופל.³¹ החלת מתודות פסיכואנליטיות של פרשנות טקסטואלית על יצירות ספרות אינה מעתיקה את המודל הטיפולי לתוך השדה הספרותי. הטקסט הספרותי ודמות המספר אינם מטופל שאת דבריו ניתן לפרש. תאוריות פרוידניות העסיקו את לורנס דארל כל חייו והיוו מקור השראה מרכזי הן מבחינה תוכנית והן מבחינה מבנית. תשוקתו של דארל להבין את התהליכים הסמויים והגלויים שהבנו את חייו, כיוונה אותו לעבר תאוריות אלה כפי שנתפסו באירופה של שנות השלושים ואילך. רעיונותיו של פרויד לגבי מיניות הילד כגורם המוטיבציוני העיקרי בהתפתחות התודעה והפעולה האנושית נפלו על אוזן קשבת גם אצל דארל. דארל היה מודע למחקריו של פרויד על המיניות ועל החלום והושפע מהם גם כאשר לא התייחס אליהם ישירות, ואף כאשר ניסה להכחיש את השפעתם עליו. בספרייתו נמצאו מהדורות רבות באנגלית

²⁹ Aberbach 1983, pp. 46–61.

³⁰ דארל 1988 א, עמ' 10.

³¹ קיים לפחות מחקר אחד המתאר שימוש טיפולי בתוכנות הנגזרות מקריאת הרביעייה. מדובר במחקר שהשתמש בנרטיבים השונים מתוך היצירה כחלק מתכנית הכשרה למטופלים משפחתיים (Kaufman 1995, pp. 67–81).

ובצרפתית של כתבי פרויד,³² והוא שילב מתוכם ציטוטים ואף את המוטו ליצירה כולה.

כבר במכתביו הראשונים למילר משנת 1936, שנתיים לפני מותו של פרויד בגלות בלונדון, התייחס דארל ישירות להבחנה בין מודע ולא-מודע כבסיס להשראה שלו לכתיבת הרביעייה. כוונתו הייתה למבנה שבו הרובד הגלוי של העלילה מסתיר תכנים סמויים שעל הקורא לגלות במהלך הקריאה. במכתב למילר הוא ענה בחיוב על טענת מילר כי הושפע מפרויד: "כן, פרויד... אתה מתייחס לכך שהפנמתי אותו, ואת ההשפעות. אתה חוזר על זה כמה פעמים. נכון, קראתי אותו היטב".³³

אולם לא רק פרויד השפיע עליו. דארל קרא רבות גם את כתביהם של עמיתיו ושל בני דורו של פרויד כמו אוטו ראנק וגיורג גרודק. אין תמה אפוא כי תובנות שונות מהתאוריה הפסיכואנליטית מצאו דרכן לתוך הרביעייה עצמה, כמו גם התייחסויות ביוגרפיות מוסוות ומוסוות-למחצה להוגים אלו. דארל נקט ביצירה פעמים רבות מושגים הלקוחים מהתאוריה הפרוידיאנית. לדוגמה, המושג 'זיכרון חיפוי' (*screen memory*),³⁴ המתייחס לתכנים לא-מודעים ולמנגנוני הגנה נפשיים השומרים עליהם מחשיפה, מופיע כבר בכרך הראשון של היצירה. כך גם המונחים 'פליטות פה' ו'פליטות קולמוס' (*misreading, slips of the tongue*)³⁵ שארל השתמש בהם לתאר כיצד האמת יוצאת לאור.

בה בעת התאוריות הפסיכואנליטיות עוררו בדארל התנגדות שהתבטאה בכתיבה עצמה. הוא סלד מהניסיונות לערוך ניתוחים פסיכולוגיסטיים מרדדים לדמויותיו: "אבל כשקוראים לה נימפומאנית ומנסים לעשות בה מעשה-פרויד, יקירי, הרי נוטלים ממנה את כל הממשות האגדתית שלה – הדבר היחיד המתגלם בה באמת".³⁶

דארל חש אפוא יחס אמביוולנטי וביקורתי כלפי התאוריה הפסיכואנליטית ששימשה לו בכתיבתו מעטפת רעיונית, אך גם היוותה מסגרת שמרד בה ואשר ניסה לפרקה. הוא נשען על תובנות מסוימות כדי להבנות את העלילה, כפי שיפורט בהמשך בפרקים השני והשלישי, אך גם נטע לאורך הטקסט תמרורי

³² במהדורה אמריקנית שהכילה חלקים גדולים מהמהדורה המקורית של Freud 1954 (ר' רשימה ביבליוגרפית) נמצאו הערות שוליים רבות של דארל.

³³ MacNiven 1988, p. 229.

³⁴ Freud 1898, pp. 299–322.

³⁵ פרויד 1972.

³⁶ דארל 1988 א, עמ' 56.

אזהרה מפני הישענות יתר על תובנות אלו. יחסו לתאוריה הפסיכואנליטית משול ליחסו למולדתו הממשית או הבדיונית – הוא התקרב אליה והתרחק ממנה לסירוגין, במציאות ודרך כתיבתו – בניסיון להגדיר שוב ושוב את יחסו אליה. כפי שיפורט להלן בפרק החמישי, דארל ניסה כל חייו למצוא את המרחק המתאים עבורו לבחינת שאלת המולדת. מולדתו הממשית התרחקה ממנו ככל שמולדתו הבדיונית, זו שנוצרה בכתיבתו, קרמה עור וגידים. אולם תהליך זה לא הגיע לכדי מיצוי ולא יכול היה להגיע לכך. תכליתו אינה במציאת המקום הבראשיתי שאליו מכוון המסע הקיומי. הדרך עצמה היא זו המעניקה למחבר את תחושת המשמעות החמקמקה שהוא מחפש. התחבטות זו לגבי מה שאפשר לכתוב נובעת גם מהרצון להקשיב רוב קשב לאותם מקומות שהטקסט אינו מדבר מפורשות, לאותם מקומות של שתיקה הפוערים חללים ברצף המודע והגלוי. פרשנות השתיקה המקיפה את הטקסט חשובה לא פחות מפרשנות הטקסט עצמו: "וכי אין הכול תלוי בפירוש שאנו נותנים לשתיקה שסביבנו?"³⁷ במילים אלו בחר לסיים את הכרך הראשון ביצירה.

פרשנות השתיקה שמקיפה את האדם – אחד מעמודי התווך של הפרויקט הפסיכואנליטי המדגיש את חקר הלא-מודע – משמשת לחקר התהליך הרפלקטיבי של המחבר בזמן כתיבת הרביעייה. תהליך זה קשור לסוגיה נוספת המשמעותית למרחב המשותף בין הדיסציפלינות, והיא השאלה לגבי מקורות היצירתיות של הסופר. פרויד, במאמרו מ-1908 "מחברים יצירתיים וחלימה בהקיץ", מבחין בין שני סוגי סופרים: אלה השואבים את השראתם מכתובים עתיקים, ממסורות וממיתולוגיות עממיות, לאלה שלכאורה נשענים רק על חוויותיהם האישיות.³⁸ דארל עוסק בשאלה זו לכל אורך היצירה בניסיונו לאתר את מקורות ההשראה של דמות המספר, ובכך לכאורה ממקם עצמו בקטגוריה השנייה שהציב פרויד. הוא רומז כי מקור היצירתיות הוא בחוויותיו האישיות של הסופר ובניסיונו להתמודד עמן. פרויד כתב כי סופר הוא אדם שמצליח לעשות טרנספורמציה לפנטזיות הילדיות הלא-מודעות שלו בלי להפר את האיזון הנפשי שלו. הסופר יוצר לו עולם בדיוני נפרד מהמציאות. לכתיבה, אם כך, יש פונקציה נפשית המחפה על חוסר השלמות של המציאות. כפי שיפורט בהמשך, בחירתה של אלכסנדריה לשמש רקע לעלילת הרביעייה היא דוגמה לאותו עולם בדיוני שפרויד כתב עליו. תהליך הכתיבה כחוויה המאפשרת לכותב להתפתח מכיל בתוכו גם את אלמנט הקריאה. הרביעייה גדושה חוויות של דמויות מספר הקורות את הטקסטים של מספרים אחרים ביצירה. היא נשענת למעשה כולה

³⁷ שם עמ' 174.

³⁸ פרויד, 1908.

על הקריאה של דמויות המספר את הטקסטים השונים הבונים יחדיו את צירי העלילה. עבור דארל, תהליך הכתיבה והקריאה שבלב היצירה הוא זה המעודד אצל הכותב את התפתחות התהליך הרפלקטיבי המאפשר את עיצובו כאמן: "אני מפנה את הקורא אל דף ריק כדי לאלץ אותו לחזור ולהשען על עצמו – ובסופו של חשבון, זה מקומו של כל קורא".³⁹

הספרות והפסיכואנליזה יכולות בהתאמה לעורר תהליך רפלקטיבי אצל הקורא והכותב ואצל המטופל. העמוד הריק שדארל מזכיר אינו בהכרח הלוח החלק שפרויד התייחס אליו בהמלצותיו למטפל, אולם קיימות הקבלות בין המושגים.⁴⁰ התהליך הרפלקטיבי דורש מהמחבר, מהקורא ומהמטופל לשקוע במעמקי תודעתם, לתוך שתיקותיהם ולתוך זיכרונותיהם, ובעזרת השפה – כתובה, נקראת או מדוברת – לצאת למסע אחר המשמעות בחייהם. תהליך רפלקטיבי זה של הכתיבה מייצר את אותה דמות שניתן לפרש דרך השפה.

פרשנות הדמות שונה בעליל מפרשנות האדם. הדמות הנוצרת בתהליך הכתיבה היא ביטוי רפלקטיבי ויציר השפה ולכן ניתן לפרשה בלי לגלוש לרדוקציה פסיכולוגיסטית. פרשנות הדמויות ברביעייה היא אפוא פרשנות תודעתו של המחבר, ופרשנות תודעתו של המחבר, כמו של כל דמות אחרת, היא פרשנות הטקסט המקיף אותו: "האם היא הייתה ריח או טעם חולפים? אולי הייתה ערב רב של שרבוטים והפניות ספרותיות בשולי שיר מינורי כלשהו? האם אהבתי המסה אותה או אולי הייתה זו פשוט הספרות שניסיתי לחלץ ממנה? מילים, חומציותן המאכלת של המילים!"⁴¹

תפיסת המיניות האנושית ככוח מניע מרכזי בהתפתחות האישית והבין-אישית מהווה נקודת חיבור מרכזית נוספת בין התאוריה הפרוידיאנית לרביעיית אלכסנדריה. ההשראה ששאב מהתאוריה הפרוידיאנית בדבר מרכזיותה של המיניות ובדבר הנזק שנגרם לאדם כאשר מיניות זו מדוכאת, ניכרת לאורך היצירה, לעתים אף בחריפות.

התאוריה הפרוידיאנית מעמידה במקום מרכזי בבניית הנפש את המיניות ואת עיבודן של הפנטזיות המיניות בגילי הינקות, הילדות וההתבגרות. על פי פרויד וממשיכי דרכו, עיבודן של חוויות אלו והפיכתן לחוויות סימבוליות דרך מערכי ההגנה של הנפש, הן היוצקות את הבסיס לשפה ולתרבות האנושית. פנטזיות אלו הן חלק מתהליך התפתחותו של האדם ומעוצבות על פי האופן שהוא חווה בחושו את הזולת. הפנטזיות אינן נגישות לאדם הבוגר בצורתן המקורית אלא

³⁹ דארל 1988, עמ' 102–103.

⁴⁰ פרויד, 2010, עמ' 92–97.

⁴¹ Durrell 1960, p. 41.

נתונות לתהליכי הדחקה בהתאם לתהליכי הקברות שעבר. הן אינן נעלמות אלא יוצרות מבנים נפשיים המניעים את התנהגותו של האדם להשגת אותו סיפוק ראשוני לחווייתו החושית.⁴²

שאלת ההשתייכות והגלות

את חוויית הגלות חווה דארל לראשונה בגיל אחת-עשרה, ביום שנשלח מהודו, מקום הולדתו, לפנימייה באנגליה. כל חייו חזר דארל לנקודה זו וציין אותה כנקודת מפתח בחווייה הקיומית שלו בתחושת ריחוק ממקום הולדתו – חווייה שהותירה בו חותם של עצב ובדידות אך גם תרמה להתעצבותו כסופר. את הצעד הראשון בקריירה הספרותית שלו כמחבר גולה עשה דארל כאשר נשאל על ידי אביו מה ירצה לעשות כשיהיה גדול ותשובתו הייתה "להיות סופר". תשובה זו גרמה לכך שנשלח לפנימייה באנגליה הרחק מהודו מולדתו, לכאורה כדי לספק לו את התנאים האינטלקטואליים והתרבותיים להגשים את משאלתו. קשר זה בין הגליה לכתיבה, עטוף במשאלתו-ציווי של האב, ילווה את דארל כל חייו. הגדרת דארל כסופר גולה מותחת את גבולות המונח הרחק ממשמעותו הקונקרטי המידית. בשונה מסופרים כמו נבוקוב, בקט, קונרד ואחרים, שהתרחקו ממולדתם הן מבחינה פיזית והן בכך שכתבו בשפה שאינה שפת אמם, דארל כתב רק באנגלית ולא ניסה כלל לחזור אל הודו, מולדתו הגאוגרפית. גם עבור דארל, שאלת המולדת כלל אינה שאלה פיזית אלא שאלה נפשית המוצאת ביטוי בכתיבתו.

דארל עבר בחייו בין כמה וכמה מדינות ואיים ובכל אחד מהם התגורר כשנה לפחות: הודו, אנגליה, קורפו, יוון, רודוס, קפריסין, מצרים, ארגנטינה, יוגוסלביה וצרפת. כדי להגדירו כסופר גולה היה על אחת מהן להוות את המולדת שגלה ממנה. ואולם הגדרת מי מהן כמולדתו של דארל היא משימה בלתי אפשרית. מדויק יותר לומר כי המעברים התכופים החל מגיל תשע הפכו את דארל לאדם שבעולמו פונקציית המולדת כמקום מוחשי לחזור אליו מהווה גורם בעל משקל סגולי נמוך למדי. דארל שמח להתגורר בכל מקום שאפשר לו תנאים פיזיים נוחים דיים כדי לכתוב. במובן הזה, הכתיבה היא מולדתו ובכך הוא ממחיש את אמירתו של דרידה כי "הלשון היא המולדת".⁴³ דארל מצא סיפוק בחייו ביוון בשנות השלושים – האקלים הגאוגרפי היה לו נוח, המחיה זולה והסביבה החברתית סיפקה את התנאים הדרושים לו כדי לכתוב. ואולם

⁴² פרויד 2012, עמ' 17–89.

⁴³ דרידה [א]2007, עמ' 108.

מלחמת העולם השנייה כפתה עליו סדרה של מעברים למקומות שהוא חווה כגלות. לבסוף נמצאו לו שוב אותם התנאים שביקש לו בדרום צרפת, והוא לא היה מוכן עוד להיפרד מהם גם כאשר היו לו האמצעים לחיות בכל מקום בעולם. דארל שב ומצא את מולדתו בכתיבה.

ניתן לקרוא את רביעיית אלכסנדריה כיצירה העוסקת ביחס זה של האדם למקום שהוא נמצא בו, למקום שהגיע ממנו ולמקום שאיבד. בהקשר זה יש לבחון את המושגים הטעונים והמורכבים 'השתייכות' ו'גלות'.

כל אדם מקיים יחס משמעותי עם המקום שהוא נמצא בו באותו רגע נתון. ישנם רגעים בחייו של אדם שיחס זה נטען במשמעות סובייקטיבית מיוחדת, המקנה להם משמעות סגולית גבוהה יותר בסיפור חייו לעומת רגעים אחרים שתופסים משקל רב יותר בעיצובו ובתהליך הרפלקטיבי שהם מעוררים בו. רגעים אלו מהווים נקודות שיא או שפל בחיי האדם היוצר, ומשמשים לו בכתיבה הראה לעיבודם למבעים לשוניים המהווים מחד נקודות תקשורת עם הזולת ומאידך גם מעשים של ממש, מעין *speech acts*.⁴⁴

מעשים אלו מתייחסים לחויית ההתפתחות וההתעצמות שרגעים אלו עשויים להוות עבור האדם, גם אם טמונות בהם חוויות קשות ומייסרות. אף שהמעשים בהכרח רבים ומגוונים, המשותף להם הוא שבאותו רגע היחס בין האדם למקום, שנראה היה טבעי ומובן מאליו, מתערער בשל נסיבות פנימיות או חיצוניות. התערעורת אותו יחס שנראה היה טבעי חושף את האדם למורכבות היחס ולמלאכותיותו, ומוכיח לו כי מה שנראה היה טבעי ומובן מאליו הוא למעשה מלאכה מורכבת המותנית בנסיבות חברתיות ותרבותיות שונות. רגעים אלו הם לעתים קרובות רגעים של אובדן.

רגע זה בו המופך (*homely*) הופך לזר הוא רגע מכריע בתרבות המודרנית. מה שאבד, מה שהיה מוכר, מפנה את מקומו לחדש שהוא למעשה הכלאה (*hybrid*) בין הישן לחדש.⁴⁵ יחס זה אינו סטטי גם כאשר מתבוננים ברגע נתון אחד, כמו למשל רגע ילדות שבו יחסו של האדם למולדת מקבל ממדים מיתיים כאשר הוא נזכר בו בבגרותו ומוצף בחויית געגועים ואובדן, כפי שהיה דארל בעת שכתב את הרביעייה. יחס זה משתנה בהתאם לנקודה שנעצרים בה ומתבוננים באותו הרגע. מבטו הרפלקטיבי של האדם אל המקום שהוא בא ממנו, אל מולדתו, משנה גם את המקום וגם את המתבונן.

אזולאי מתארת מקרה של היחס בין המקום למקור אצל נ'לטר בנימין במסתו 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני'. היא מתארת את אובדן המקום כ'מעבר

⁴⁴ אוסטין 2006, עמ' 27–37.

⁴⁵ Bhabha 1992, pp. 141–152.

ממקום חד-פעמי, שכדי להתנסות בו יש להיות נוכח בו, למקום שהודות לטכנולוגיות השונות של שעתוק אפשר להתנסות בו מבלי להיות נוכח בו.⁴⁶ המקום החד-פעמי בהקשר זה הוא מולדתו של דארל, שאינה בהכרח מולדתו הגאוגרפית (הודו) אלא אותה חוויית השתייכות ראשונית שנתפסה אצלו כבסיס שממנו הוא צמח. בסיס זה היווה עבורו את המצע הראשוני שבו עוצבו חוויות חייו הראשונות, וביניהן קשריו המשפחתיים ויחסו לעולם. דארל התרחק או הורחק ממצע זה עם השנים אך הזיקה אליו נמשכה וביססה את יחסו לעולם:

“ללונדון הוא תמיד שב בהתרגשות העצומה של אוהב שהופרד לזמן רב מדי מאהובתו; הוא חוזר, במובן מסוים, כמי שזומן לחקירה... הוא אהב את לונדון ללא מילים, את האווירה המלנכולית שבה, אף שידע בלבו כי לא יוכל לחזור ולהתגורר בה לצמיתות. לונדון, המולדת לאדם האקסצנטרי ולנכה מינית... אין מה לעשות, היא חלק מאתנו – והיא השלם שגדול מסך פגמיו... היא הזינה אותו, התוגה; הוא חש את אהבת השועל לאדמתו.”⁴⁷

דארל נכח במקום חד-פעמי זה באופן שלא ניתן לחווייה מחודשת, אך ניתן להתנסות בו, כדברי אזולאי, בעזרת טכנולוגיה של שיעתוק שבהקשר זה היא מעשה הכתיבה. כתיבתו של דארל, בין אם יצירות בדיוניות, חליפות מכתבים או כתבים אחרים, היא מאמץ לשעתק את אותה חווייה בראשיתית, את חוויית ההשתייכות הראשונית שלו.

לורנס דארל תפס את עצמו כמי שאיבד את המקום החד-פעמי הזה ושאוברדנו עיצב את חייו, את זהותו ואת כתיבתו. תפיסה זו עיצבה את זהותו העצמית כסופר גולה. רגע זה של יחסו למקום הולדתו כאל מקום שאבד לו כונן את עמדתו כמחבר רביעיית אלכסנדריה, ששימשה לו ניסיון לבדות מקום זה מחדש. העיר אלכסנדריה משמשת לדארל מרחב פואטי ובמה לתהליכים נפשיים פנימיים שהוא תיאר במכתביו מתקופת שהותו בה ושכתב עליהם גם עשר שנים אחרי כן, בנסיבות אחרות לגמרי. אלכסנדריה מהווה את “הטקסט והקונטקסט” בורזמנית, והם מקיימים ביניהם יחסים הדדיים.⁴⁸

העיר אלכסנדריה, כפי שהיא מצטיירת ברביעיית אלכסנדריה, היא המרחב הלימינלי של דארל, שבה ניסה לחולל את המעשה הבלתי אפשרי של השיבה.⁴⁹ תפיסה כזו של מרחב השתייכות שאינו בהכרח גאוגרפי עולה בקנה אחד עם תפיסה אמביוולנטית של השתייכות של האדם למולדתו שאינה מאפשרת

⁴⁶ אזולאי 2007, עמ' 56–57.

⁴⁷ Durrell 1958, p. 85.

⁴⁸ פלמן ולאוב 2008, עמ' 14.

⁴⁹ טרנר 2009, עמ' 29–32, 125–128.

הצהרה לכידה ומהותנית לגבי היחס בין היחיד למולדת אלא חושפת "פקעת של יחסים סבוכים".⁵⁰

הסופר הגולה הוא סימפטום של התרבות המערבית בעת המודרנית. הוא נושא בתוכו את זרותו בצורת השפה עצמה.⁵¹ "הגלות יוצרת את סוג הבידוד שהוא הקרוב ביותר לחירות שסופר במאה העשרים יכול להשיג... תפקידו הנורמלי של הסופר המודרני הוא להיות גולה".⁵²

כמובן שמצב הגלות אינו ייחודי לסופרים בלבד. למעשה, חוויית הגלות היא מנת חלקם של מיליונים רבים וברוב המקרים זוהי חוויה מלאה סבל. גלותו של פליט אפריקני הנמלט ממשטר רצחני לארץ אחרת בחיפוש אחר גלות מדינית כלל אינה שקולה לגלותו של סופר המואס בתרבות שגדל בה ונוטש את ביתו ומולדתו בחיפוש אחר תנאי מחיה שונים. מדובר בחוויות קיומיות שונות בתכלית, הן בתנאים החומריים והן בהשפעתן על תודעתו של אותו אדם.

את חוויית הגלות, כמצב קיומי שבו אדם מתרחק ממולדתו באופן המשפיע על תודעתו, אפשר לייחס לאדם יחיד, לקבוצה של אנשים ואולי גם לחלקים באדם אחד. אפשר להציג את הגלות בהקשר חברתי, תרבותי, נפשי ודתי, בכל אחד מהם לחוד וגם בשילוב ביניהם. כך למשל מתארת בלפר⁵³ את ההוויה של העם היהודי כמושתתת באופן מהותי על חוויית הגלות. הגלות אינה מצב זמני שהעם היהודי נקלע אליו אלא ביטוי עמוק של מהותו.

ברביעייה עצמה מתוארת הגלות כמצב שאפילו תושביה של העיר אלכסנדריה אינם יכולים לחמוק ממנו, עקב התהפוכות ההיסטוריות הרבות שעברו על העיר ושינו אותה לבלי הכר אפילו בעיני עצמה. מצב הגלות אינו רק תוצר של משבר היסטורי כזה או אחר, או ביטוי לתמורה תרבותית כלשהי, אלא המצב הבסיסי של העיר אשר צובע את חייהם של כל השוהים בה. אלכסנדריה היא גלות:

"ילידי אלכסנדריה עצמם היו זרים וגולים בתוך מצרים שהתקיימה מתחת לפני השטח המנצנצים של חלומותיהם, מוקפת במדברות חמים ומואצת על ידי דת עמומה שזנחה את תענוגות העולם הזה: מצרים של סחבות ופצעים, היופי והיאוש. אלכסנדריה היא עדיין אירופה – בירת אירופה האסיאתית, אם יכולה

⁵⁰ Rogoff 2000, pp. 14–26.

⁵¹ קריסטבה 2009, עמ' 48–49.

⁵² Gurr 1981, p. 137.

⁵³ בלפר 2004, עמ' 17.

להתקיים הוויה כזו... [היא] השירה המופלאה והדרמה הגרוטסקית של חיהם של הגולים המצויים בין נסיבותיה"⁵⁴.

מעקב אחר התגלגלותו של המונח עמוס המשמעויות הזה הנו כמסע בשבילי התפתחותה של התרבות האנושית. הגלות איננה מצב אובייקטיבי הניתן להערכה ולכימות באמצעים מדעיים. אי לכך, אמירות אוניברסליות או מהותניות לגבי טיבה של הגלות ראויות להתייחסות ספקנית.

הגלות אינה חוויה מיטיבה גם כאשר היא נתפסת כחוויה בסיסית ומהותית. היא מהווה חוויית שבר שעשויה להיפך למצב בראשיתי לכאורה, אולם עדיין ניתן להתחקות אחר אופייה הטראומטי, כלומר אחר נסיבות התהוותה, דרך קריאת עדויות של מי ששרד את החוויה. על הגלות כטראומה ניתן וראוי לחפש עדות בטקסטים ספרותיים: "אני מציעה לקרוא מסמכי יסוד תיאולוגיים ספרותיים או היסטוריוגרפיים של התקופה בהתאם לדפוסי השיח של בחינת טקסטים ספרותיים כמכילים עדות – גם אם כזאת שאינה מודעת לעצמה כעדות – על טראומה"⁵⁵.

אף שחויית הגלות אינה כאמור נחלתם של סופרים בלבד, הם אלו המותירים אחריהם ברוב המקרים עדות כתובה שניתן להתחקות בעזרתה אחר האופן שבו השפיעה גלותם על חייהם וכוננה אותם. ברבים מהמקרים שבהם נכתב על אודות סופרים גולים, נוצר רושם המעורר לעתים אי נוחות. כאשר סיידל,⁵⁶ למשל, כתב על סופרים כג'וזף קונרד, ג'יימס ג'ויס, הנרי ג'יימס וולדימיר נבוקוב וטען כי "כוחות היצירתיות מתחילים בגבולותיו של הניסיון המצטבר", וכי גלות "אינה רק תסמין מטפורי לדמיון היצירתי אלא חומר הגלם והמקור העיקרי שלו" – נוצר הרושם כי מדובר בתחבולה לשונית. אין כל כורח בגלות גאוגרפית כדי לעורר את כוחות הדמיון. יצירות ספרות נפלאות החוקרות חוויות ניכור עמוקות נכתבו בידי סופרים כמו מרסל פרוסט או פרננדו פסואה, שלא עזבו את עיר מולדתם או לפחות לא התרחקו ממנה מאוד. חוויית הגלות, גם אם התחילה כשבר תרבותי ואישי, משנה את מעמדה ביחס למי שמספר עליה. היא יכולה להיתפס כחוויה הבראשיתית שכנגדה מעמתים שינויים עתידיים. היא מייצרת שדה מושגים חדש שאינו שרוי כבר בחוויה הטראומטית המוקדמת.

כמה מושגים העולים משדה המחקר של יצירות ספרות שנכתבו בידי סופרים שהתרחקו ממולדתם מצביעים על ההשראה הנוצרת כאשר הסופר מורחק

⁵⁴ Durrell 1958, p. 147.

⁵⁵ פדיה 2011, עמ' 20.

⁵⁶ Seidel 1986, pp. 67.

מתרבותו. כך למשל טבע סיידל את המושג 'דמיון גלותי' (*exilic imagination*) והראה כי הניתוק מהמולדת משול לניתוק מעולם התוכן של הסופר. ניסיונו של הסופר לשוב אל מולדתו מתבצע דרך מעשה הכתיבה – ניסיון שמטבעו אינו מעשה של שיבה ממשית אלא של הגשמה לשונית. חוויית המולדת נתפסת כמדכאת ואינה מאפשרת התמסרות ליצירה, בעוד שהייה בגלות יוצרת לכאורה את התנאים המתאימים ליצירה. מנגד, הגלות מנתקת בין הסופר לבין תנאי קיומו הבראשיתיים, שמהם נובעת יצירתו מלכתחילה. בכך הופכת חוויית הגלות עצמה למוטיב מרכזי במעשה היצירה.⁵⁷

מושג רלוונטי נוסף טבע גריפיתס,⁵⁸ שכתב על סופרים אפריקנים וקריבים הכותבים באנגלית ותיאר מצב של 'גלות כפולה' (*double exile*), שבו המחבר נמצא הרחק ממקום הולדתו ומהתרבות המשמשת לו השראה וגם כותב בשפה שאינה שפת האם שלו. גריפיתס הראה כיצד מצב זה היווה זרז ולא גורם מעכב בתהליך היצירתי. הוא טוען כי לאיכות היצירה של סופרים גולים יש ערך מוסף הודות לכורח להתמודד עם מצבם הייחודי.

במושג השלישי הלקוח משדה המחקר על ספרות שנכתבה בידי סופרים גולים טמון דמיון לפרספקטיבה הפסיכואנליטית. חוויית הגלות המתוארת על ידי פרקר⁵⁹ היא חוויה מעשירה, באופן אירוני, כיוון שהיא מספקת לסופר הגולה נקודת מבט מרוחקת על הסביבה האמנותית ועל הקהילה שבתוכה גדל. חוויה זו היא הרסנית ויצירתית במידה שווה, ומאפשרת התבוננות 'מפרקת' (*defragmented*) בשאלת זהותו של הסופר. פירוק זה, כחוויה קיומית המתקיימת גם במצבים שאינם מושגתים על חוויית הגלות, מהווה מרכיב מהותי בזהותו של כל סופר ויוצר.

גם דרידה ראה במרחק של הסופר מתרבותו מרחק משחרר. בכותבו על מושג 'הנכרי' בהקשר של הכנסת אורחים, הוא מתייחס אל הנכרי כאל מי שמסוגל לשאול שאלות המערערות תפיסות מסורתיות.⁶⁰

דרידה קושר שאלות אלו אל האופן שהתרבות מדירה מתוכה את מה שנתפס כחריג, כנוכרי, ובכך מגדירה את גבולות ההשתייכות אליה.⁶¹ הוא קושר קשר ישיר בין עובדת הנוכריות, הגלות והעקירה לבין השימוש בשפת האם ומצביע על חוויית המולדת כעל חוויה אינהרנטית. הוא מעלה את השאלה לגבי היחס

⁵⁷ שם, עמ' 121.

⁵⁸ Griffiths 1978, pp. 9–56.

⁵⁹ Parker 1993, pp. 65–77.

⁶⁰ דרידה 2007, עמ' 54.

⁶¹ שם עמ' 80–97.

בין דארל לבין שפת האם שלו, האנגלית, שבה כתב כל חייו, גם כאשר כתב על אודות חוויית גלותו ותלישותו מהתרבות האנגלית:

"מהו הדבר ששמו הלשון, זו המכונה 'שפת אם', זו שאדם נושא אתו, זו שגם נושאת אותנו מלידה ועד מוות? האין היא מגלמת את הבית שאינו עוזב אותנו לעולם? את הפרטי או את הקניין, לפחות הפנטסמה של קניין אשר – קרוב ביותר לגופנו, ואנחנו שבים לשם תמיד – מחולל את המקום היותר קבוע, סוג של נוה נייד, בגד או אוהל? שפת האם הנזכרת, האין היא מעין עור שני שאנחנו נושאים על גופנו, בית נייד? אבל גם בית נייד שכן הוא זו אתנו?"⁶²

פדיה (2011) מבחינה בין ההקשר האינדיבידואלי להקשר הקולקטיבי של רעיון הגלות כפי שהוא מנוסח בסיפורים מיתיים. גלותו של דארל נושקת לשני הקשרים אלו. כדור שלישי למשפחה בריטית שהגיעה להודו במאה התשע-עשרה, כפי שיפורט בפרק החמישי, ההקשר הקולקטיבי של גלותו מורכב הן מהיותו בריטי השוהה במושבה בהודו והן מהיותו נציג של האימפריה בארץ כבושה. בהיותו בן למשפחה בריטית, עצם שהותו בהודו מהווה חוליה בשרשרת של גלות ממקום השתייכותו התרבותי.

ההקשר האינדיבידואלי של גלותו האישית של דארל מתבטא בכך שגם ממקום גלותו הקולקטיבי הזה הוא הוגלה ונשלח למסע חיים בחיפוש אחר חוויית השתייכות חדשה או לשחזור חוויית השתייכות אבודה. חוויית הגלות הפכה עבורו לחוויית המוכר. השתייכותו למקום בראשיתי שיכול היה לקרוא לו מולדת התערער. חוויית הגלות הפכה לטבע שני עבורו ובמובן משמעותי הפכה גם לביתו. הוא היה פליט שהנכר הפך לביתו: "למרות הכול, מוזר היה למצוא עצמו כך לבד בתוך העיר, כמו פליט על חוף מוכר."⁶³

התרחקותו של אדם ממקום היוולדו, כפי שקרה לדארל, אינה אפוא התרחקות בהכרח מתרבותו או הפניית גב למסורתו. הגלות יכולה לשמש מטפורה למצבו הקיומי של כל אדם המתרחק ממקום היוולדו. כל מעבר בחייו של אדם מביא לשינוי, אך לא בהכרח מהווה גלות. גלות היא נסיבות מסוימות שבהן אדם אינו מתגורר במקום היוולדו מסיבות שונות.

הגלות יכולה להיות אם כך מצב תרבותי-פוליטי שבו אדם מתרחק או מורחק ממקום היוולדו עקב נסיבות חברתיות המונעות ממנו להמשיך להישאר במקום זה. תהליך כזה מבודד אותו מן המשפחה ומן החברה. הגלות היא גם חוויה

⁶² שם, עמ' 108–109.

⁶³ Durrell 1960, p. 31.

סובייקטיבית המתארת מצב נפשי, קוגניטיבי ורוחני של האדם ביחס לסביבתו ולחויית העצמי שלו.

בה בעת הגלות היא מסע ומפגש עם כל מה שאינו מוכר לאדם, מפגש עם החדש והשונה, בתוכו ומחוצה לו. הגלות טומנת בחובה אפשרות לשינוי ולגילוי עצמי. חויית הגלות עשויה לדחוף אדם ליצור לעצמו הזדמנות לשוב, בין אם באופן ממשי ובין אם במסע לגילוי העצמי.

הסופר הגולה הוא אדם היוצר בגלות חוויה תרבותית חדשה, שהיא בבחינת יצירת תרבות או 'מולדת בדיונית' המקיימות יחסי זיקה עם תרבות האם ועם התרבות המארחת. מעשה הגלות הוא בריזמנית הצבת שאלה לגבי השתייכותו של האדם וגם הצבת פתרון, או פתרונות, למצב הקיומי שחויית הגלות מייצרת.⁶⁴ חוויה תרבותית חדשה זו היא במקרה דגן הכתיבה של רביעיית אלכסנדריה. בעצם כתיבת היצירה העמיד דארל את טראומת הגלות שלו במרכז התהליך הרפלקטיבי שלו.

גלותו ושובו של המחבר

הספר השחור, ספרו הראשון של דארל שזכה להערכת הביקורת, עוסק בסופר הנמצא הרחק ממולדתו ומתרבותו. מתוארות בו חוויות משפילות הממיטות על הגיבור ייאוש קיומי המתבטא, בין השאר, ביחסו השלילי לתרבות שברח ממנה.⁶⁵

רומן זה הוא ניסיונו הראשון של דארל להעיד על חויית הגלות. עדות זו מתארת את הסובייקט כאדם מושפל. הגלות אינה חוויה מזככת או מעוררת תובנות. כפי שכתב ג'ורג' אורוול, בן תקופתו של דארל, הגלות היא חוויה משפילה מבחינה מוסרית ואין היא יכולה לכונן ספרות טובה. במאמרו על חברו הקרוב של דארל, הנרי מילר, כתב אורוול שהגלות מזיקה לסופר יותר מלכל אמן אחר.⁶⁶ אורוול ייחס חשיבות עליונה לשפה, כזו המבטאת את החוויה הנפשית המושפעת מאירועים סביבתיים. לדבריו שפתו של הסופר הגולה היא זו הסובלת בגלות כיוון שהסופר מנותק מכל אותם מקורות השראה והזנה שבהישג ידו כאשר הוא חי במולדתו.

ערעור זה על זהותו הפנימית של המחבר בהיותו בגלות מתבטא בבירור באופן שדארל בנה בו את דמויות המספרים ברביעיית אלכסנדריה. כפי שיפורט בפרק

⁶⁴ Bauman 1990, pp. 18–37.

⁶⁵ Durrell 1938.

⁶⁶ Orwell 1957, pp. 9–51.

השני, דמות המספר של היצירה היא דמות מרובת זהויות ומפורקת. לא ניתן להצביע על דמות מספר ברורה אחת.

תפיסה זו של דמות המספר כדמות מפורקת ניכרה מאוחר יותר גם בעבודתה של קריסטבה (1984), שטענה כי זהותו של הסובייקט אינה ישות יציבה, אחידה ובת-אימות אלא מתבססת על ידי הקריאות הלשוניות, החברתיות והפסיכואנליטיות השונות שלו. עבור קריסטבה, הדיון בסובייקט כרוך בדיון בשפה: "אנו סובייקטים תמידיים של הדיבור האוחז בנו. אולם אנו סובייקטים *en process* המאבדים ללא הרף את זהותנו, את יציבותנו, לנוכח התנודות של יחס זה לאחר, שאתו אנו בכל זאת נשארים מאוחדים הודות לאיזושהי הומאוסטזיה".⁶⁷

דארל הבנה את דמות המספר כדמות בעלת זהות לא יציבה המורכבת מריבוי עצמי(ים) המכוננת עצמה באופן שונה בהקשרים שונים, ובכך מיצב אותה כדמות מודרנית ששאלות קיומיות מגדירות את זהותה ושמטוכן נובעת יצירתו. דמות המספר של דארל היא רצף אסוציאטיבי מתפתח. במהלך הקריאה זהות המספר אינה תמיד חד-משמעית והקורא נותר בתחושה שדמות המספר היא דמותו עצמו הנשקפת אליו במראת הקריאה. המספר הוא מי שהקורא רוצה שהוא יהיה.

אי יציבותה של זהות המספר היא היבט נוסף של אי היציבות בהשתייכותו של האדם למקום. חוויית הגלות תופסת מקום מרכזי בתפיסה הפוסט-מודרנית, כפי שיפורט בפרק הרביעי, וחוויית השיבה אף נוסכת בה ממד נוסף. חוויית הבית-מולדת שאיננו ואולי לא היה אף פעם הופכת להיות טבעו השני של מחבר היצירה. אין הוא מסוגל לחזור באופן מוחשי למקום שהוא יכול רק לדמיין.

השאלה היא לא כיצד ניתן למצוא מחדש בית אבוד זה אלא להראות כיצד החיפוש אחר בית זה, החיפוש אחר יציקת תוכן וכינון חוויית ההשתייכות הדינמית, מהווים כוחות יצירתיים בחייו של האדם ומייצרים את ההצדקה לקיומו. שאלת השיבה של האדם למקום הבראשיתי היא גם שאלת השיבה לחווייתו כעצמי לכיד אשר שאלות קיומיות אינן מפרקות אותו.

חוויית האובדן, הגלות, הבית שאיננו והזרות הן כולן ביטויים לשאלות קיומיות/דתיות שהאדם שואל את עצמו בניסיונו להבין את מקומו בעולם. הן עשויות להוות כוח מניע ליצירתיות שדרכה ניתן לחוות שאלות אלו באופן המכונן את זהותו של הסובייקט.

הסופר שלא ניתק מהזיקה הראשונית למולדתו אינו מפסיק להתייחס למולדתו ומקיים את האפשרות של שיבה בכתיבתו ובחייו. הזיכרון של המולדת הופך

⁶⁷ קריסטבה 2004, עמ' 40.

להיות השיבה עצמה, ובאופן פרדוקסלי מאפשר למחבר הגולה לבסס זיקה מחודשת ואותנטית למולדת שהוא שואף לה, אך אינו מתכוון לשוב אליה. הכתיבה עשויה ליצור חוויית מולדת חלופית, אולם אינה מחליפה את השיבה הממשית.

השאלה מהו המקום שניתן לשוב אליו מעסיקה בדרך כלל מחברים גולים שהתנתקות ממולדתם נכפתה עליהם. דוגמה אחת היא יצירתו של המשורר הפלסטיני מחמוד דרוויש, אשר את מרביתה יצר הרחק ממולדתו ואשר הגלות והגעגועים לשיבה תופסים בה חלק מרכזי. עבודתו מעניינת במיוחד בהקשר זה כיוון שגם כאשר ניתנה לדרוויש האפשרות 'לשוב', הוא לא נענה לה לאורך זמן, היות שהמולדת שהתגעגע אליה, זו שלפני הכיבוש, לא התקיימה עוד. במוכן הזה, גלותו של הסופר נצחית והיא הממשיכה לאפשר לו לכתוב. שיבה תחסל את המוטיבציה לכתיבה ותהווה את הקוטב המנוגד להתמסרות מוחלטת ליצירתיות – עבורה מוכן היוצר להקריב את קשריו הארציים.⁶⁸

דארל לא שב למולדתו הגאוגרפית הודו, אך גם לא ניסה לשוב למולדתו התרבותית אנגליה. הוא עשה את חייו בנדודים מארץ לארץ כפי שהצריכו תפקידיו השונים והשתקע לבסוף בצרפת, שם השלים ב-1960 את רביעיית אלכסנדריה. הוא סירב לקבל אזרחות בריטית ולבסוף הפך לאזרח צרפת, אך בכך לא נענתה שאלת השתייכותו.

את השתייכותו כונן דארל בעזרת כתיבתו. רביעיית אלכסנדריה מהווה את שיבתו הביתה, כלומר את ניסיונו למצוא בתודעתו את קשריו למקום שזהותו הסובייקטיבית עוצבה בו. שיבתו של דארל למולדתו הייתה דרך הכתיבה על אודות חוויית השתייכותו למולדת שאבדה – חוויית ה'אי-היות' במקומך.⁶⁹

⁶⁸ דרוויש 2008, עמ' 35.

⁶⁹ פדיה 2011, עמ' 29.